

FOLKLOR AKADEMİ DERGİSİ
Folklore Academy Journal

2021
Cilt: 4 Sayı: 3

e-ISSN: 2651-253X



Sahibi/Owner

Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Yazarları Derneği Adına
Bican Veysel YILDIZ

Baş Editör / Editor in Chief

Prof. Dr. Işıl ALTUN (Kocaeli Üniversitesi)

Bu Sayının Editörü / Editor of This Issue

Dr. Öğr. Üyesi Çiğdem AKYÜZ ÖZTOKMAK (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)

Eş Editörler / Co-Editors

Prof. Dr. Hanife Dilek BATISLAM (Çukurova Üniversitesi)
Doç. Dr. Sibel TURHAN TUNA (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Şakire BALIKÇI (Mardin Artuklu Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Erhan SOLMAZ (Uşak Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi İsmail ABALI (Iğdır Üniversitesi)
Sabri KOZ (Yapı Kredi Yayınları)

Alan Editörleri / Section Editors

Edebiyat

Prof. Dr. Tülin ARSEVEN (Akdeniz Üniversitesi)
Doç. Dr. Fidan GASIMOVA (Azerbaycan Milli İlimler Akademisi Folklor Enstitüsü)
Doç. Dr. Abdullah ACEHAN (Dumlupınar Üniversitesi)

Dil

Prof. Dr. Necati DEMİR (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Ali AKAR (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Ayşe AYDIN (Sakarya Üniversitesi)

Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi

Doç. Dr. Oğuzhan YILMAZ (Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Sait KIYMAZ (Adıyaman Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Şenel GERÇEK (Kocaeli Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Gülcan YILMAZ (Kocaeli Üniversitesi)

Karşılaştırmalı Edebiyat

Prof. Dr. Medine SİVRİ (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi)

Batı Dilleri ve Edebiyatları

Prof. Dr. Ali Osman ÖZTÜRK (Necmettin Erbakan Üniversitesi)

Tarih

Prof. Dr. Enis ŞAHİN (Sakarya Üniversitesi)

Doç. Dr. Esmâ ÇELİK (Kocaeli Üniversitesi)

Müzik

Prof. Dr. Feyzan GÖHER (Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)

Sosyoloji

Prof. Nazmi AVCI (Manisa Celal Bayar Üniversitesi)

Dr. Öğretim Üyesi Coşkun KÖKEL (Tunceli Munzur Üniversitesi)

Felsefe

Doç. Dr. Yavuz ADUGİT (Kocaeli Üniversitesi)

Arkeoloji

Prof. Dr. Füsün TÜLEK (Kocaeli Üniversitesi)

Turizm

Prof. Dr. Meryem AKOĞLAN KOZAK (Anadolu Üniversitesi)

Doç. Dr. Kazım Ozan ÖZER (Kocaeli Üniversitesi)

Yabancı Dil Editörleri / Foreign Language Editors

Rusça: Öğr. Gör. Roza KOÇKAR (Eskişehir Teknik Üniversitesi)

İngilizce: Öğr. Gör. M. Tekin KOÇKAR (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi)

İngilizce: Doç. Dr. İnci ARAS (Anadolu Üniversitesi)

İngilizce: Doç. Dr. Funda KIZILER EMER (Sakarya Üniversitesi)

İspanyolca: Öğr. Gör. Öze YAVUZ (İstanbul Aydın Üniversitesi)

Sırpça – İngilizce: Fahira KIYMAZ (Adıyaman Üniversitesi)

Yazım ve Dil Sorumlusu / Writing and Language Specialist

Öğr. Gör. Fatih KIRAN (Kocaeli Üniversitesi)

Ceyhun KAÇMAZ (Kocaeli Üniversitesi)

Mizanpaj

Ersin ÇELİK

2021 yılında TR DİZİN taranma kriterleri kapsamında Folklor Akademi Dergisi'ne gönderilecek anket, mülakat, gözlem gibi nitel/nicel araştırma yöntemleri çerçevesinde yazılan saha araştırması/derleme vb. akademik ve bilimsel çalışmalar için **ETİK KURUL BELGESİ** istenmektedir.

Bu doğrultuda Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir.

*Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırma

*İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dâhil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,

*İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,

*Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,

*Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar,

Ayrıca

- Olgu sunumlarında "Aydınlatılmış onam formu"nun alındığının belirtilmesi,
- Başkalarına ait ölçek, anket, fotoğrafların kullanımı için sahiplerinden izin alınması ve belirtilmesi,
- Kullanılan fikir ve sanat eserleri için telif hakları düzenlemelerine uyulduğunun belirtilmesi gerekmektedir.

Bu Sayının Hakemleri / Referees of This Issue

Prof. Dr. Nilgün Çıblak Coşkun - Mersin Üniversitesi

Prof. Dr. Tülin ARSEVEN - Akdeniz Üniversitesi

Doç. Dr. Mehmet ÇEVİK - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Doç. Dr. Muvaffak DURANLI - Ege Üniversitesi

Doç. Dr. Soner SAĞLAM - Pamukkale Üniversitesi

Doç. Dr. Selçuk Kürşad KOCA - Sakarya Üniversitesi

Doç. Dr. Ömer YILAR - Atatürk Üniversitesi

Doç. Dr. Ahmet USLU - Dumlupınar Üniversitesi

Doç. Dr. Abdullah ACEHAN - Dumlupınar Üniversitesi

Doç. Dr. İnci ARAS - Anadolu Üniversitesi

Doç. Dr. Funda KIZILER EMER - Sakarya Üniversitesi

Doç. Dr. UĞUR DURMAZ - Kocaeli Üniversitesi

Doç. Dr. Hacer Nurgül BEGİÇ - İzmir Demokrasi Üniversitesi

Doç. Dr. Kübra YILDIZ ALTIN - Nevşehir Hacıbekaş Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet ÖZDEMİR - Sakarya Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Erdem DÖNMEZ - Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Yavuz KÖKTAN - Sakarya Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Erol EROĞLU - Sakarya Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Turgay KABAK - Bayburt Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi Mine CAN - Kocaeli Üniversitesi

Öğr. Gör. Dr. Gonca ARKON TEKİNEL – Kocaeli Üniversitesi

Öğr. Gör. Dr. Seçkin SARP KAYA - Ege Üniversitesi

Dergi Temsilcilikleri

Arnavutluk

Doç. Dr. Lindita XHANARI LATIFI
New York Üniversitesi, Arnavutluk

Azerbaycan

Doç. Dr. Fidan GASIMOVA
Azerbaycan Milli İlimler Akademisi Folklor Enstitüsü, Azerbaycan
Doç. Dr. Elmira MEMMEDOVA-KEKEÇ
Bakü Avrasya Üniversitesi, Azerbaycan

Kazakistan

Khalel AGNUR
Kazakh Ablai Khan Üniversitesi, Kazakistan

Kıbrıs

Dr. Öğr. Üyesi Mihrican AYLANÇ
Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, Kıbrıs

Kosova

Prof. Dr. Suzan CANHASI
Priştine Üniversitesi, Kosova

Makedonya

Dr. Fatima HOCİN
Aziz Kiril ve Metodiy Üniversitesi, Makedonya

Özbekistan

Dr. Botir TOJİBOYEV
Ali Şir Nevayi Namidagi Taşkent Devlet Özbek Dili ve Edebiyatı Üniversitesi, Özbekistan

Dr. Yulduz ESHMATOVA
Taşkent Devlet İktisadiyat Üniversitesi, Özbekistan

Pakistan

Doç.Dr. Abdul Fareed BROHI
Pakistan Uluslararası İslam Üniversitesi, Pakistan

Rusya

Prof.Dr. Tanzilya KHADJİEVA
Rusya Bilimler Akademisi, Rusya

Türkmenistan

Doç. Dr. Berdi SARIYEV
Ankara Üniversitesi, Türkiye

Folklor Akademi Dergisi, dört ayda bir elektronik ortamda yayımlanan uluslararası ve hakemli bir dergidir. Dergide yayımlanan yazıların sorumluluğu yazarına ait olup yayın hakları ise Folklor Akademi Dergisi'ne aittir. Yayıncının yazılı izin belgesi olmaksızın dergide yayımlanan yazıların bir kısmı ya da tamamı basılamaz ve çoğaltılamaz. Yayın kurulu dergiye gönderilen yazıları yayınlayıp yayınlamama hakkına sahiptir.

Folklor Akademi Dergisi

IDEALONLINE, RESEARCHBIBLE, (SINDEXS)SIS, CITEFACTOR ve ASOS İNDEKS veritabanları tarafından dizinlenmektedir.



İletişim

www.dergipark.org.tr/folklor

E-posta: folklorakademidergisi@gmail.com

ÇOCUK VE GENÇLİK EDEBİYATI YAZARLARI DERNEĞİ

Bağdat Cad. No:385/B Maltepe-İSTANBUL

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

BİR ANLATIM METODU OLARAK MEKTUP TEKNİĞİ VE BU TEKNİKTEN HAREKETLE HALİDE EDİP ADIVAR'IN HANDAN İLE SAMUEL RICHARDSON'UN CLARISSA HARLOWE ADLI ROMANLARI ÜZERİNE BİR BAKIŞ	402
<i>Abdullah ACEHAN</i>	<i>402</i>
A STUDY OF HALIDE EDIP ADIVAR'S HANDAN AND SAMUEL RICHARDSON'S CLARISSA HARLOWE, BASED ON THE LETTER TECHNIQUE AS A METHOD OF EXPRESSION	402
SOVYET TÜRKMENİSTANI'NİN LATİN ALFABESİNE GEÇİŞ SÜRECİNDE "GIZIL YOL" DERGİSİ.....	429
<i>Tahir AŞİROV& Serdar ACAR.....</i>	<i>429</i>
"GYZYL YOL" JOURNAL THE OF SOVIET TURKMENISTAN'S AT THE TRANSITION STAGE TO LATIN ALPHABET.....	429
MİTOLOJİK KUŞLARDAN SİMURG'UN MİNYATÜRLER ÜZERİNDEN SEMBOLİK ANLAM KODLARI.....	439
<i>Semiha KARTAL & Kafiye Özlem ALP</i>	<i>439</i>
SYMBOLIC MEANING CODES OF A MYTHOLOGICAL BIRDS SİMURG THROUGH MINIATURES	440
MENKİBELER EKSENİNDE BİR ZAHİR-BÂTİN YOLCUSU: SOMUNCU BABA.....	452
<i>Mahmut ULU</i>	<i>452</i>
AN APPARENT MYSTERIOUS TRAVELER IN THE AXIS OF LEGENDS: SOMUNCU BABA.....	452
KÜLTÜREL BİR GELENEĞİ HATIRLAMAK: BİR GEÇİŞ TÖRENİ OLARAK YÜZ YAZMAK VE YÜZ YAZISI ÜZERİNE	464
<i>Fehmiye Dilek ER.....</i>	<i>464</i>
REMEMBERING A CULTURAL TRADITION: ON BRIDAL FACE PAINTING AND FACE WRITING AS RITES OF PASSAGE	464
NEDİM GÜRSEL'İN ROMANLARINDA KENT TEMASI	482
<i>Mustafa BAL</i>	<i>482</i>
CITY THEME IN NEDİM GÜRSEL'S NOVELS	482
TOKAT YAZMACILIK SANATINDA ELVAN BASKI UYGULAMALARI	495
<i>Dilek TÜM CEBECİ</i>	<i>495</i>
ELVAN PRINTING APPLICATIONS IN THE ART OF TOKAT WRITING.....	495

ÇEVİRİ / TRANSLATION

ÇEK HALK TÜRKÜLERİNDE TÜRK İMAJI	522
<i>Yaz.: Gertrude DURUSOY</i>	<i>522</i>
<i>Çev.: Mustafa KOL & Ali Osman ÖZTÜRK</i>	<i>522</i>
CANTERBURYLİ BAŞRAHİP VE KRAL JOHN BALADIN'DA DOĞUYA ÖZGÜ BAZI BENZERLİKLER - KARŞILAŞTIRMALI FOLKLORA BİR KATKI.....	536
<i>Yaz.: George Alexander KOHUT</i>	<i>536</i>
<i>Çev.: Ahmet Tacetdin HALLAÇ</i>	<i>536</i>
YEREL ARAP GELENEĞİ AÇISINDAN RETORİK VE STİLİSTİK	542
<i>Yaz.: Renate WÜRSCH.....</i>	<i>542</i>
<i>Çev.: Fatih TEPEBAŞILI</i>	<i>542</i>

KİTAP İNCELEME / BOOK REVIEW

ALMANYA TÜRKLERİ	553
<i>Ali Osman ÖZTÜRK</i>	<i>553</i>
ALMANYA TÜRKÜLERİ.....	557
<i>Güler MERİÇKAN GÜLEÇ</i>	<i>557</i>

EDİTÖRDEN

Sevgili okur,

Yeni bir yıla yaklaşmanın heyecanı içerisinde Folklor Akademi Dergimizin 2021 yılının son sayısı (Aralık) ile karşınızdayız. Bu sayımızla sizlerle tekrar buluşmanın mutluluğunu yaşıyoruz. Folklor Akademi Dergimizin (FAD) 2021 yılı 4. cilt ve 3. sayısında hakemlerimizin onayından geçmiş ve yayınlanması uygun bulunmuş on iki çalışma mevcuttur. İki kitap incelemesi, üç adet çeviri makale ve yedi araştırma makalesi olarak hazırlanan bu on iki değerli çalışmayı ilgililerinize sunuyor; bu sayımızı da keyifle okuyacağımızı umuyoruz.

Aralık sayımızın ilk çalışması, Abdullah Acehan tarafından kaleme alınan “Bir Anlatım Metodu Olarak Mektup Tekniği Ve Bu Teknikten Hareketle Halide Edip Adıvar’ın Handan ile Samuel Richardson’un Clarissa Harlowe Adlı Romanları Üzerine Bir Bakış” adını taşımakta olup makalede, mektup türünün gelişimi anlatılmış ve mektup-roman hakkında bilgi verilmiş; Halide Edip Adıvar’ın Handan romanı ile Samuel Richardson’un Clarissa Harlowe isimli eserleri karşılaştırmalı bir yaklaşımla incelenmiştir. Sayımızın ikinci çalışması Tahir Aşırov ve Serdar Acar’ın kaleme aldıkları “Sovyet Türkmenistanı’nın Latin Alfabesine Geçiş Sürecinde “*Gızıl Yol*” Dergisi” isimli makaledir. Araştırmada, Sovyet Türkmenistan’ında alfabenin Latinleştirme sürecinin hem yayın organı hem de propaganda aracı olma özelliği bakımından dikkat çeken “*Gızıl Yol*” dergisi incelenmiştir.

Semiha Kartal ve Kafiye Özlem Alp tarafından hazırlanan “Mitolojik Kuşlardan Simurg’un Minyatürler Üzerinden Sembolik Anlam Kodları” adlı üçüncü çalışmada, Simurg kuşunun sembolik anlam kodları, minyatür anlatıları üzerinden ortaya konmaya çalışılmıştır. Mahmut Ulu tarafından kaleme alınan dördüncü makale “Menkıbeler Ekseninde Bir Zahir-Bâtın Yolcusu: Somuncu Baba” adını taşır. Makalede, Somuncu Baba’nın hayat yolculuğu, zahir ve bâtın olmak üzere iki yönlü incelenmiş, yazdığı eserlerle ve yetiştirdiği talebeler vasıtasıyla yaşadığı asrı ve sonraki asırları tasavvuf anlayışı yönüyle ne denli etkilediği üzerinde durulmuştur. Sayımızın beşinci makalesi olan “Kültürel Bir Geleneği Hatırlamak: Bir Geçiş Töreni Olarak Yüz Yazmak ve Yüz Yazısı Üzerine” adlı, Fehmiye Dilek Er tarafından hazırlanan çalışmada, Karaburun bölgesinde bulunan Kösedere Köyü’nde devam eden yüz yazma geleneği üzerinden gelenek, zanaat ve geçmişe ait bir geleneğin aktarılmasına dair incelemeler mevcuttur. “Nedim Gürsel’in Romanlarında Kent Teması” adını taşıyan altıncı çalışma, Mustafa Bal tarafından hazırlanmış olup Gürsel’in *Boğazkesen*, *Resimli Dünya*, *Allah’ın Kızları*, *Şeytan*, *Melek* ve *Komünist*, *Yüzbaşının Oğlu* ile *Aşk ve İsyân* adlı altı romanında kent kavramını bir karakter haline getirişi; diğer temalarla ilişkilendirilerek irdelenmiştir.

“Tokat Yazmacılık Sanatında Elvan Baskı Uygulamaları” konulu, Dilek Tüm Cebeci tarafından kaleme alınan yedinci çalışmada, Tokat ili yazmacılık sanatında kullanılan teknikler ve elvan işi ağaç baskı kalıp desenlerinin motif ve kompozisyon özellikleri incelenmiştir. Dergimizin sekizinci çalışması, Prof. Dr. Gertrude Durusoy tarafından Fransızca kaleme alınan Mustafa Kol ve Ali Osman Öztürk tarafından Türkçeye çevrilerek yayına hazırlanan “Çek Halk Türkülerinde Türk İmajı” adını taşımaktadır. Sayımızın dokuzuncu çalışmasının orijinali George Alexander Kohut tarafından yazılmış, Ahmet Tacetdin Hallaç tarafından İngilizceden Türkçeye çevrilerek hazırlanmış ve “Canterburyli Başrahıp ve Kral John Baladında Doğuya Özgü Bazı Benzerlikler - Karşılaştırmalı Folklor Bir Katkı” adını taşımaktadır. Çalışmada Nasrettin Hoca fıkralarına da yer verilmiştir. “Yerel Arap Geleneği Açısından Retorik ve Stilistik” adını taşıyan onuncu çalışma, orijinali Renate Würsch tarafından kaleme alınan makalenin Türkçe çevirisidir. Çalışmada, tarihsel seyir içerisinde Arap dünyasındaki retorik ve stilistiğin ilerleyişi aktarılmış ve bu durumun Arapçanın gelişmesine katkıları üzerinde durulmuştur.

Ali Osman Öztürk tarafından hazırlanan on birinci çalışma, bir kitap tanıtımı olup Mehmet Akif Korkmaz tarafından yazılan “*Almanya Türkleri*” adlı eserin tanıtımını içermektedir. Sayımızın on ikinci (son) çalışması da yine bir kitap tanıtımı olup Güler Meriçkan Güleç tarafından hazırlanmıştır. Tanıtımı yapılan kitap, Ali Osman Öztürk’ün kaleme aldığı “*Almanya Türkleri*” adlı eserdir.

Folklor Akademi Dergisi, gönderilen tüm çalışmaları titizlikle inceleyen ve kör hakemlik sistemi ile değerlendirmeye alan, dört ayda bir yayımlanan uluslararası bir dergidir. Sayımıza akademik çalışmaları ile katkıda bulunan yazarlarımıza ve hakemlik yapan araştırmacılarımıza şükranlarımızı iletiriz. Dergimizi, siz değerli okurlarımızın istifadelerine sunar, keyifle okumanızı temenni eder, mutlu yıllar dileriz.

Saygılarımızla...

Folklor Akademi Dergisi

**BİR ANLATIM METODU OLARAK MEKTUP TEKNİĞİ VE BU TEKNİKTEN
HAREKETLE HALİDE EDİP ADIVAR'IN *HANDAN* İLE SAMUEL RICHARDSON'UN
CLARISSA HARLOWE ADLI ROMANLARI ÜZERİNE BİR BAKIŞ**

Abdullah ACEHAN*

Öz

Kâğıdın bulunmasıyla birlikte hayattaki yerini alan unsurdur, mektup. Aynı zamanda dünya kurulduğu günden beri var olan insanlar arasındaki iletişimin en eski ögesidir. Edebiyat sosyal hayatın bir nevi yansıması olarak düşünüldüğünde mektup da edebiyat dünyasındaki yerini alacaktır. Edebiyatın özellikle bir edebî tür olan romanın ortaya çıkmasıyla birlikte mektubun edebiyat açısından işlevselliği artmıştır. Bu artan işlevsellikle birlikte mektup, bir anlatım tekniği hüviyetini kazanmak için hızla yol almaya başlamıştır. Bu artan önemle birlikte mektup-roman adı verilen bir anlatım tekniği ortaya çıkmıştır. İngiltere, Fransa, Almanya, Rusya gibi ülke edebiyatlarında kullanılan bu mektup-roman tekniği Tanzimat yıllarından itibaren bizim edebiyatımızda da kullanılmaya başlanmıştır. Özellikle kadın yazarlarımızın ilgi gösterdiği bu roman tekniğinde, zaman zaman kendi hayatlarından da istifade ettikleri için bir nevi otobiyografik roman türüne yaklaşmışlardır. Mektup, hem genel hem de özel bilgilerin okuyucuyla paylaşılması için mükemmel bir araçtır. Bu gibi benzeri özelliklerden dolayı da zamanında sıklıkla tercih edilen bir anlatım tekniği olmuştur.

Yazılı iletişim unsuru olan mektup, roman türü için son derece elverişli bir araçtır. Roman anlatımı sırasında mektuplar, bazen bir entrika unsuru olabildiği gibi bazen de romanın hepsi peşi sıra gelen mektuplardan oluşmuştur. Bu çalışmanın konusunu oluşturan Halide Edip Adivar'ın *Handan* romanı ile Samuel Richardson'un *Clarissa Harlowe* isimli eserleri bu mektup-roman tekniği ile kaleme alınmışlardır. Mektup, özel ve şahsi olması, samimi veya doğal anlatıma sahip olması, genellikle birinci tekil kişi ağzından yazılması, yazılan kişiyle ilgili muhtelif haberleri ve sırları barındırması, mektup vasıtasıyla birden çok anlatıcının romana dâhil olmasını sağladığı için çoğulcu bir bakış açısını yakalaması gibi çeşitli özellikleriyle kurmaca bir tür olan roman için elverişli bir anlatım tekniğidir. Girişte mektup ve bu mektup türünün gelişimi anlatılmış devamında ise mektup-roman hakkında bilgi verilmiştir. Devamında ise bahse konu olan Halide Edip Adivar'ın *Handan* romanı ile Samuel Richardson'un *Clarissa Harlowe* isimli eserleri üzerinde durulmuştur. Çalışmada bahse konu olan eserlerden örnekler verilmemiştir.

Anahtar Kelimeler: Mektup Roman, Halide Edip Adivar, *Handan*, Samuel Richardson, *Clarissa Harlowe*.

**A STUDY OF HALIDE EDIP ADIVAR'S *HANDAN* AND SAMUEL RICHARDSON'S
CLARISSA HARLOWE, BASED ON THE LETTER TECHNIQUE AS A METHOD OF
EXPRESSION**

Abstract

Letter is the element that takes its place in life with the discovery of paper. It is also the oldest element of communication between people, which has existed since the day the world was founded Dec. Considering literature as a kind of reflection of social life, the letter will also take its place in the literary world. With the advent of the novel, a literary genre in particular, the functionality of the letter in terms of literature has increased. With this increased functionality, the letter began to move quickly to gain the identity of a narrative technique. With this increasing importance, a narrative technique called Letter-novel emerged. This letter-novel technique, which is used in the

* Doç. Dr. Dumlupınar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Kütahya/Türkiye. aace1968@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-3867-978X.

literature of countries such as England, France, Germany and Russia, has also been used in our literature since the Tanzimat years. Especially in this novel technique, which our women writers are interested in, our women writers have approached a kind of autobiographical novel genre, as they have from time to time taken advantage of their own lives. The letter is an excellent tool for sharing both public and private information with the reader. Because of such similar features, it was often a preferred expression technique at the time.

Letters, which are an element of written communication, are an extremely convenient tool for the genre of novels. During the narrative of the novel, Letters can sometimes be an element of intrigue, and sometimes the entire novel consists of letters that follow. Halide Edip Adivar's *Handan* novel and Samuel Richardson's *Clarissa Harlowe* were written using this novel technique. Letters to be private and personal, sincere or natural expression, are usually the first to be written from the mouth of the person, various news and host of secrets about the person typed the letter a pluralistic perspective that is included in the novel through multiple narrators with various features such as capture of a fictitious narrative for a novel kind, which is convenient technique. In the introduction, the letter and the development of this type of letter are described, and in the continuation, information about the novel letter is given. In the sequel, Halide Edip Adivar's novel *Handan* and Samuel Richardson's works by *Clarissa Harlowe* were focused on the subject. Only in this study of these works, examples of the works mentioned were not given.

Keywords: Letter, Novel, Halide Edip Adivar, Handan, Samuel Richardson, Clarissa Harlowe.

Mektup Nedir? Mektup Türünün Gelişimi

Mektup, insanların birbirleriyle iletişim kurmalarını sağlayan bir araçtır. Aynı zamanda bir edebî türdür. İnşa adı verilen düzyazı içinde yer alan mektup, münşi denen kişi tarafından yazılır.¹ Şimdilerde e-mail, elektronik posta gibi adlarla isimlendirilen iletişim araçları daha mevcut değilken onların yerini tutan sadece mektup vardı. Mektup; tezkire, uhuvvetnâme, kâğıt nâme, risâle, arıza, kâime, şukka, muhabbetnâme, varak-pâre vb. adlarla da bilinen bir türdür. Mektubun adı, yazana ve yazan kişiye göre değişiklik gösterir. Örneğin arıza ve şukka alt kademedeki bir kimsenin üst kademedeki bir kişiye yazdığı mektupken, uhuvvetnâme ve muhabbetnâme kardeşlik ve sevgi duygularıyla birbirlerine bağlı kimselerin yazdıkları mektuplardır. Varak-pâre alçak gönüllük ifadesi taşıırken, “kâğıt” çok geniş anlamda halk arasındaki tüm mektuplaşmalar için kullanılan bir adlandırmadır. Nâme ise aşk mektuplarına verilen isimdir (Kefeli, 2002: 19). Divan edebiyatı geleneği içerisinde mektuplar konularına göre arz-ı hâl, tebriknâme, tehiyenâme, tâziyenâme, cevapnâme, teşekkür, takrîz, davetnâme, niyaznâme, tezkire ve müzekkere gibi adlarla da anılmışlardır. Ayrıca bu dönemde manzum mektuplara da büyük önem verildiği bilinmektedir (Kefeli, 2002: 21).² Yine Divan edebiyatı geleneği dairesinde bir mektupta bulunması gereken temel bölümler şunlardır: hû, beduh, elkâp, dîbace, asıl konu, dua, selam ve imza. Halk geleneği içerisinde ise asker ve aşk mektuplarının önemli bir yeri vardır (Binyazar, 1979: 4; Gökyay, 1974: 20-21; Kefeli, 2002: 21; Karataş, 2012: 2177).³

Mektup çoğunlukla şahsidir, herkese yönelik değildir, herkes okusun diye yazılmaz. Kişiler arasında kurulan bir iletişim, bir sır alışverişidir mektup. En kadim iletişim şeklidir. Mektup, duygunun aracı olarak kullanılmıştır. Aynı zamanda mektup, insanın nasıl bir hayat sürdürdüğünün, nasıl bir ilişkiler ortamında yer aldığına da göstergesidir. Mektup insana ait olan tüm düşünce ve duygu düzlemlerine karşılık gelir. Başlıca mektup çeşitlerine bakıldığı zaman ilk elden şunlar akla gelmektedir: aşk mektupları, siyasal mektuplar, diplomatik mektuplar, askeri mektuplar, eğitsel mektuplar, dini mektuplar, bilinç mektupları, felsefî mektuplar, tarihsel mektuplar, iş mektupları.⁴ Görüldüğü gibi mektup, birçok konu hakkında mâlumat ve kanaat bildiren metinlerdir.⁵ Dolayısıyla iki insanın iletişim dili olmasının yanında insanın dönemine, toplumuna, düşünme ve yaşama biçimine ilişkin fikirlerini de ihtiva etmektedir (Alver, 2006: 73). Mektup denilince akla önce uzaklık geliyor sonra da yakınlık. Mektuplar uzakları biraz yakınlaştırır. Mektup bazen uzanan bir dost eli olur bazen de bir sevgili gülü olur (Yetiş, 2006: 109).

14. yüzyılda kâğıdın bulunmasıyla birlikte mektup türü giderek gelişmiş, okur-yazar sayısının artmasıyla mektup, hem nitelik hem de nicelik açısından ilerleme göstermiştir (Göktürk, 1974: 513). İletişimin bu kadar kolay ve iletişim araçlarının bu kadar yaygın olmadığı zaman dilimlerinin vazgeçilmez haberleşme aracı olan mektup, dört gözle beklenen, geldiğinde bekleyeni mutlu eden, heyecanlandırıcı bir nesnedir. Mektup sadece fiziki uzaklıktaki insanları değil, psikolojik ve sosyal mesafeler nedeniyle uzakta olan insanları da birbirine ulaştırıcı bir araç olmuştur (Dereli, 2010: 1; Andı, 2005: 13; Babacan, 2006: 216).⁶ Mektuplar aynı zamanda yazıldığı zamanın genel durumu hakkında bilgiler barındıran sosyolojik unsurlardır. Ayrıca mektupta, yazan ile yazılan yüz yüze gelmediği için iletişim daha kolay olmakta, karşıda anlık bir muhatap olmadığı için her şey karşı tarafa yazılabilmektedir (Kaplan, 1999: 2). Bütün bu mektup türlerinin yanında bir de edebî mektuplar vardır. Fakat konumuz olan ve roman kaleme alırken istifade edilen mektup tekniğini, edebî mektuplarla karıştırmamak lazımdır. İlk edebî mektup olarak Londra kalesinde tutsak olarak bulunan Thomas More'un kızı Margaret'e bir kömür parçasıyla yazdığı mektup gösterilmektedir (Kefeli, 2002: 13). Edebiyatında içinde önemli bir yer işgal eden edebî mektuplar daha çok on yedinci yüzyıldan itibaren edebiyatta görülmeye başlar.

Mektup tekniğinin ve edebî mektupların yanında bir de edebiyatçıların yazdıkları mektuplar vardır ki o tamamen apayrı bir şeydir.⁷ Yerli ve yabancı edebiyatçıların birbirlerine gönderdikleri mektuplar, daha çok “dost mektupları” olarak da isimlendirilebilecek türden olanlardır.⁸ Zaten zamanla “dost mektuplarının” büyük bir kısmı kitaplaştırılmıştır. Kalem ehlinin birbirine hitaben yazdığı bu mektuplarda onların ekonomik sıkıntıları, ruhsal bunalımları, edebî görüşleri, şairse poetikaları, inançları, zaafı ve daha fazlasını bulmak mümkündür. Bundan dolayı bu türden mektuplar hem yazar/şair biyografileri için hem de edebiyat tarihleri için mükemmel birer kaynak hüviyetindedir.

Burada önemli olan ve bu çalışmanın esasını teşkil eden bir anlatım metodu olarak da kullanılan “mektup-anlatım tekniği”dir. Bu teknikten istifade ederek kaleme alınan eserlere “mektup-roman” adı verilmektedir. Batı edebiyatında mektubun anlatım tekniği olarak kullanıldığı mektup-romanlar, romanın gelişme sürecinde teknik açıdan önemli bir aşama olarak nitelenirler. Biçimden anlama ulaşmak isteyenler için mektup-roman ilgi çekici bir türdür. Hayattan bir kesiti tüm evreleri ile bir duyguyu geçirdiği tüm değişimleri ile veren mektup-roman okura, insan ruhunun en gizli köşelerini izleme olanağı tanır (Kefeli, 2002: 167).⁹ Zaman zaman roman yazarken istifade edilen mektubun yanına, hatırat ile roman kahramanları tarafından tutulan günlükler de ilave edilebilir. Anlatım formunu tamamlamada bu günlükler bir hayli öneme sahiptir.

Yukarıda da ifade edildiği gibi mektup, ilerleyen zamanda nesir türünden eserler için bir anlatım tekniğinin veya anlatım şeklinin doğmasına da neden olur. Mektup-roman tekniğinden istifade edenler arasında kadın yazarlar da yer alır. İlk kadın yazarların eserleri, ciddi otobiyografik izlekler taşır. Kendi hayat tecrübeleri olduğuna aldırmadan yazarlar ve yazarken kendi eserlerinin nesnelere olurlar. Bu sırada kendilerine en yakın buldukları anlatım şekilleri olan mektupları, günlükleri, hatıra defterlerini kullanırlar. Ayrıca mektup, hatıra defteri ya da günlüklerle yazılmış eserler, daha baştan gerçekçi olmak gibi bir iddiayı taşırlar (Argunşah, 2006: 226). Mektup, hatıra defteri ya da günlükler birbirlerine çok yakın türlerdir. En birleştirici özellikleri yayımlanmak üzere yazılmamış olmalarıdır. Bu üç türden [mektup-hatıra defteri-günlük] yine de en kontrollü olanı mektuptur. Çünkü mektuplar, diğerlerine göre daha fazla bir başkasının hiç olmazsa ikinci kişinin önüne çıkma ihtimaline sahiptirler (Argunşah, 2006: 225).¹⁰ Aslında mektuplar bir bakıma modern anlatımın yapı taşlarından biri olarak kullanılan ‘iç monolog’un insan hayatındaki en tabii halidir. Bundan dolayı mektup formu romanda, kahramanların kendilerini doğrudan, en içten biçimde anlatmalarına imkân verir (Babacan, 2006: 216). Yani kısaca mektup tekniği kahramanın kendisini doğrudan ifade etmesine imkân sağladığı için anlatıcılığı gereksiz kılar. Bu ve benzeri sebeplerden dolayı mektup-romanda olay örgüsünün neredeyse tamamının mektuplarla sağlanması, dolayısıyla yazarın anlatıcı konumu taşımaması, üçüncü tekil şahıs anlatıcının ise ya hiç bulunmaması ya da mektup-yazarları üzerinde bir otoriteye sahip olmaması, mektup-romanda mektup yazarlarının anlatıcı görevi üstlenmesine yol açar (Dereli, 2010: 5).

Kısaca söylemek gerekirse mektup, hatıra defteri ya da günlüklerin edebî eser içinde kullanılmasının en önemli sebebi hiç kuşkusuz okuyucudan önce her şeyi bilerek eserin içinde ahkâm kesen yazarın dışlanması ihtiyacıdır. Ayrıca mektubun metin içindeki önemli bir görevi de romandaki gerçekleri, kahramanları, olayların akışını değiştiren, dönüştüren, ortaya çıkaran bir özeliği de sahip olmasıdır.

Ayrıca mektup, Cevdet Paşa’nın kızlarından Emine Semiye Hanım’ın kaleme aldığı ve ilk bölümünü mektup tekniği ile yazdığı *Bikes*’te yardımcı unsur olarak kullanılırken, *Handan* ve *Mektup Aşkları* gibi eserlerde anlatım tekniği görevini hakkıyla yerine getirmiştir.¹¹

Mektup-Roman Nedir, Mektup-Roman Tekniğinin Özellikleri Nelerdir?

Mektup-roman veya epistolary-novel adlarıyla da isimlendirilen bu türden metinlere, roman kişilerinden bir ya da bir kaçının ağzından yazılmış, mektuplardan oluştuğu için bu ad verilmektedir. Bu biçim daha çok duygusal romanlarda kullanılmıştır. Edebî bir tür olarak geçmişi Cicero ve Ovid'le birlikte Batı edebiyatında Antik Roma'ya kadar gider (Turan, 2019: 170).

İlk başta sadece bir iletişim aracı olma özelliği ön planda olan mektup, ilerleyen zaman diliminde mektup-roman adı altında kendi başına bir edebî tür olarak da önem kazanmış ve edebiyat dünyasına adım atmıştır. Öyle ki, bazı romanlarda sadece arka plan bilgisi olarak kullanılmasının yanı sıra hem Türk hem de dünya edebiyatlarından birçok eserde, olay örgüsünü oluşturmak için tamamen mektuplardan faydalananlar da olmuştur (Turan, 2019: 171). Bu duruma örnek olarak; bu çalışmada olay örgüsü tamamen mektuplardan oluşan ve dolayısıyla edebî türü mektup-roman olarak nitelenen, Samuel Richardson'un *Clarissa Harlowe* (1748) ve Halide Edip Adıvar'ın *Handan* (1912) romanları gösterilebilir.

Yabancı Edebiyatlarda Mektup-Roman

Mektup-romanın ilk ortaya çıkışı Cicero, Pliny ve Ovid'le birlikte klasik edebiyat olarak kabul edilen eski Yunan ve Roma'ya kadar gitmektedir.¹² 16. yüzyıl başlarında [orijinali] Latince mektuplar şeklinde yazılan Ovid'in "Heroides'i 1500'de Fransızcaya çevrilmiştir. Avrupa'da gerçek anlamda ilk mektup-roman örnekleri yüzyılın ortasında Juan de Segura'nın "*Processo de Cartas*" (1548) ve Alvise Pasqualigo'nun "*Delle Lettere Amoroze*" (1563) adlı eserleriyle ortaya çıkar. "*Letters of a Portuguese Nun*" (1669) ile "*Love-Letters*" (1684), "*Portekiz Mektupları*" (1699), mektup-roman türünün 17. yüzyıldaki ilk örnekleri arasındadır. Fakat bu eserlerin gerçek mektupların bir toplamı mı, yoksa roman biçiminde tasarlanmış mektuplar mı olduğu hâlâ tartışılan bir konudur.

17. yüzyılda Batı'da bir moda olarak ortaya çıkan mektup-roman asıl gelişimini 18. yüzyılda gerçekleştirmiştir (Karataş, 2012: 2174). 1721'de Montesquieu'nun yazmış olduğu "*İran Mektupları*", mektup tekniğinin daha ileri düzeyde kullanıldığı bir eser olması bakımından önem taşır. Ancak bahsedilen eserin birer mektup-roman olarak kabul edilip edilemeyeceği konusunda bir uzlaşmaya varılamamıştır (Karataş, 2012: 2175). İngiliz edebiyatı özelinde bu türe önemli eserleriyle katkı sağlayan Samuel Richardson, önce "*Pamela*" (1740) ve daha sonra bu teknikte yeteneğinin doruk noktası sayılan "*Clarissa Harlowe*" (1748) romanlarını okurlarının beğenisine sunmuştur. Richardson'un mektup türünde kaleme aldığı bu eserler aynı zamanda romanın ortaya çıkması ile de yakın bir ilişki göstermekte ve hatta "*Pamela*" İngiliz edebiyatında bugünkü anlamda bütün unsurları barındıran ilk modern roman olarak kabul edilmektedir. (Aktaran: Turan, 2019: 171).¹³ Fransız edebiyatının önemli mektup yazarı Mme de Sévigné'dir. Voltaire, Flaubert, Stendhal, Proust, Didero ve Mallarmée bu türün en güzel örneklerini veren kişiler arasındadır (Tuncel, 1974: 9/14; Kaplan, 1999: 5; Kefeli 2002: 14).¹⁴ Alman edebiyatında ise Schiller'in yanında Lessing'in *Edebiyat Mektupları* ile Herder'in *Hümanizm Mektupları* önemlidir. Goethe'nin *Genç Werther'in Acıları*'ndaki mektuplar ise hem Alman hem de dünya edebiyatı için önemlidir (Tuncel, 1974: 12; Kefeli, 2002: 17; Karataş, 2012: 2176). Fransız edebiyatından bu türe verilebilecek en güzel örnek, Pierre Choderlos de Laclos'un *Tehlikeli İlişkiler* romanıdır. Bu roman, gerçekçi ve derinlikli bir psikolojik romandır.

19. yüzyılda ise İngiliz edebiyatından Jane Austen'in *İkna* isimli eseri de mektup-roman tarzıyla kaleme alınmıştır (1818). Fransız Marcel Prevost'un birçok romanı bu biçimde yazılmıştır. Balzac'ın *İki Gelinin Hatıraları* (1840) ve *Vadideki Zambak* bu türe verilebilecek güzel

örneklerdendir (Kefeli, 2002: 42; Yetiş, 2006: 115). Rus edebiyatından Fyodor Dostoyevski'nin *İnsancıklar* romanı, mektup roman tarzında yazılmıştır (1846).

Aralarında Richardson, Smollett, Goethe, Foscolo, Montesquieu, Crebillon-fils, Rousseau, Restif, Laclos, Madame de Stael, Senancour, Gautier, Balzac gibi yazarların da bulunduğu birçok sanatçının yararlandığı yeni ve verimli bir yaratma aracı olarak mektup-roman, roman sanatının gelişme sürecinde önemli yer tutar.

Türk Edebiyatında Mektup-Roman

Mektup-roman tekniğinden Türk edebiyatında da istifade edilmiştir. Genel manada mektup, Doğu Türkistan'da ele geçen Uygurca metinlerden Anadolu'da derlenmiş münşeât mecmualarından, Fuzuli ve Nergisi'ye değin kullanılmıştır. Türk edebiyatında ilk mektup örneklerine "münşeât" kitaplarında rastlanmaktadır. Tanzimat dönemine kadar geçen süreçte mektup türü "inşâ" adı verilen nesir sahasının bir parçası olarak kabul edilmiştir. Kendi dönemi içerisinde "inşâ" alanı bir sanat kolu olarak değil bir bilim dalı olarak kabul görmüştür (Karataş, 2012: 2177). Bu dönemde önemli kişilerin resmî ve özel mektupları "münşeât" adı verilen kitaplarda bir araya getirilmiştir. İnşâ alanında başarılı olabilmek için hem tecrübe hem de yetenek sahibi olmak gerektiği fikri kabul görmüştür. Başlangıçta sadece yazma niyetini anlatan mektup türü İran üslubuyla karşılaşmasından sonra giderek gösterişli bir anlatıma bürünmüş, geniş selam ve dua bölümleriyle giderek uzamıştır. Elbette ki bu arada kişiyi mektup yazmaya yönelten asıl niyet de yavaş yavaş ortadan kaybolmuş amaç sadece süslü ve ağır metinler yazmak olmuştur. 15. yüzyıla gelindiğinde mektup yazmak amaç olmaktan çıkmış, mektup güzel sözler söylemenin bir aracı hâline gelmiştir (Kaplan, 1999: 6; Gökyay, 1974: 17; Kefeli, 2002: 19).

Baş tarafta ifade edildiği gibi Fuzuli'nin evkâftan kendisine bağlanan maaşın bir türlü ödenmemesi üzerine Nişancı Celâlzade Mustafa Çelebi'ye yazdığı Şikayetnâme, çağına göre yalın sayılabilecek bir üslup ile kaleme alınmış bir mektuptur (Gökyay, 1974: 18; Kefeli, 2002: 19; Donbay, 2011: 87). Yalın üslubuyla ön plana çıkan bir başka mektup ise Zaîfî'nin 16. yüzyılda Rüstem Paşa'ya yazdığı ve çektiği geçim sıkıntısını içten bir dille anlattığı mektubudur. Yine aynı dönem içerisinde Kanî'nin iğneli ve nükteli mektup dili dikkati çeker. Kanî'nin bu iğneleyici ve nükteli tarzı, mektup geleneğine yeni bir hava, yeni bir rüzgâr getirmiştir (Gökyay, 1974: 20).

Safiye Aydeniz, Türk edebiyatında mektubun bir anlatım aracı olarak kullanılmasının Tanzimat dönemine denk geldiğini, teknik olarak kullanımının ise daha çok Tanzimat sonrası dönemde görüldüğünü belirtir (Aydeniz, 1998: 122). Mektup türünün Türk edebiyatında Tanzimat döneminde yaygınlaşmasının temel sebebi, Batı'dan edebiyatımıza yeni girmekte olan romanın bu türde anlatılma isteğidir (Kılıçkaya, 2015b: 237). Ali Donbay ise mektup-roman türünün Tanzimat dönemine denk gelmesiyle ilgili şu bilgiyi paylaşır:

"Mektup tekniği (epistolary technique), nazımda olduğu gibi nesirde de, özellikle roman ve hikâyede daha yaygın biçimde kullanılan anlatım tekniklerinden biridir. Mektuplu roman (epistolary novel) olarak adlandırılan türün ilk örneklerine daha Tanzimat dönemi Türk edebiyatında rastlanması hayli dikkat çekicidir. Bu durum, Batı'dan yeni alınan ve henüz gelişmekte olan romana okuyucunun alıştırılmasıyla ilgili olsa gerektir. Bir anlatım yeniliği olarak ilk önce Ahmet Midhat'ın Felsefe-i Zenân (1870) ve Mizancı Murat'ın Turfanda mı Yoksa Turfa mı? (1890) romanlarında denedikleri bu tekniği, Fatma Âliye, Levâ-yih-i Hayat (1898) adıyla bir araya getirdiği yazılarında kullanır" (Donbay, 2011: 98).

Tanpınar'a göre mektubun, Türk edebiyatında da bir teknik olarak kullanımının Tanzimat sonrası döneme rast gelmesi, bu yöntemin kadın yazarlar tarafından kadına özgü bir itiraf dili olarak değerlendirilmesinden kaynaklanmaktadır (Tanpınar, 1985: 465).¹⁵

Batı'da Cicero ile başlayan ve Fransız ile İngiliz edebiyatında önemli yer tutan epistolary/mektup-roman geleneğinin edebiyatımızdaki ilk örneği Ahmet Mithat Efendi'nin *Felsefe-i Zenan* (1870) isimli eseridir (Kefeli, 2002: 23; Dereli, 2010: 23):

“*Hikâyenin bundan sonrası karşılıklı mektuplarla devam eder. Eserin hemen hemen üçte birini oluşturan mektuplarıyla Felsefe-i Zenan, edebiyatımızda mektup türüne dayalı ilk eser olma özelliğini de taşımaktadır*” (Okay, 2008: 112).¹⁶

Ahmet Mithat'ın bu eserinde [Felsefe-i Zenan] ablası Akile, kardeşi Zekiye'yi uyarmak için bol bol mektup yazar. Bundan dolayı yazar, bahse konu olan bu eserinde mektuptan istifade etmiş olur. Hülya Argunşah, mektubun/mektup tekniğinin bir eser içinde nasıl kullanıldığının ilk örneği olarak gösterilen Felsefe-i Zenan hakkında şu yorumu yapıyor:

“*Feminist bir yaklaşımı benimseyen Ahmet Mithat Efendi bu uzun hikâyesinde, üç ayrı kadın tiplmesi yaratır. Bunlar üzerinden de değişen dünya ve bunun içinde kadının yeriyle ilgili farklı algılamalarla bunların sonuçlarını anlatır. Bir anlamda yine ders verir. Fakat bu defa eserinin içinde bir erkek ve Hâce-i evvel olarak bulunmaktansa kadınlara özgü bir anlatım tekniği kullanarak eserini kadınların yazışması, daha doğru bir söyleyişle konuşması haline getirir. Eser, Akile ve Zekiye'nin mektuplarından meydana gelmektedir. Birisi sadece öğrenmeyi seçmiş, evliliği ve erkeği öğrenmek için önünde bir engel olarak gören, diğeri ise bildiklerini ve düşündüklerini eşiyile paylaşmanın faydasına inanarak evlenmiş iki kadın arkadaş, yine birbirlerine yazdıkları mektuplarda farklı hayat tarzlarının eleştirisini yaparlar. Böylece mektuplar yakınında olmayanla konuşma aracı olmanın ötesine geçerek bir eğitim aracı olur*” (Argunşah, 2006: 238).

Fatma Semiye Hanım'ın Hanımlara Mahsus Gazete'mde tefrika edilen fakat müstakil bir kitap olarak yayımlanmayan *Bikes* (1898) romanı, evlilikte eşlerin birbirine denk olmalarını; aynı yıl yayımlanan Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Mutallaka*'sında ise ataerkil aile tipi yaşam tarzının zorlukları ifade edilir:

“*İffet'in tefrikası biter bitmez tefrika edilmeye başlamış olan Mutallaka, aynı yıl kitap halinde basılır (1898). Karı-koca ve gelin-kaynana münasebetlerini konu edinen bu romanın tamamı mektup tarzında kaleme alınmıştır (Göçgün, 1993: 43). Eserin merkezi kahramanı Mail Bey ile Akile Hanım'ın, çeşitli tarihlerdeki yazışmalarından vücut bulan roman; bu hüviyetiyle, [Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın] diğer romanlarından farklı bir özellik arz eder. [Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın] diğer romanları içerisinde de serpiştirilmiş halde, bilhassa gerilimi arttırmak veya düğümü çözmek maksadıyla, bol miktarda mektuba rastlamak mümkündür*” (Göçgün, 1993: 605).¹⁷

Fatma Aliye Hanım bir yıl sonra kaleme aldığı ve adından az önce bahsettiğimiz *Levâiyih-i Hayat* (Hayattan Sahneler) isimli eserinde beş kadının evlilik ile ilgili düşüncelerini mektup tekniğinden de istifade ederek anlatmaya çalışılırken arka planda kadının fert olarak tek başına ayakları üzerinde durma çabasını aktarır.¹⁸ Kadın konusu üzerine bina edilen eserler içinde mektup metodundan en güzel şekilde istifade edildiği eserlerden biri hiç şüphesiz *Handan*'dır. Emel Kefeli'ye göre bu roman, eğitilmiş kadının toplumdaki konumu, yalnızlığı, kendi toplumuna yabancılaşmasını işleyen mektup-roman türü açısından zirve eserlerden birisidir. (Kefeli, 2002: 48). Önceki yıllarda *Mutallaka* (1898) adında mektup türünden de istifade ederek bir roman kaleme alan Hüseyin Rahmi, *Handan*'ın yayımlandığı yıl *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç* adlı eserini yayımlar (1912). Mehmet Kaplan, bu iki romanı ve yazarlarını şu şekilde mukayese eder:

“*Handan ile Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç aynı yıl neşrolunurlar (1912). İkinci Meşrutiyet devrinde aydın kadınların sosyal hayata karışmaları Hüseyin Rahmi'ye tesir etmiş olmalıdır. Halide Edip'in Handan'ı ile mukayese olunursa o devirde üstad mevkiinde*

olan Mürebbiye romancısının romanı çok zayıf kalır. Bunun sebebi; onun tiplerini peşin bir fikre göre yaratmasına karşılık Halide Edip'in hayat ile gerçeğe daha yakın olması, Türkiye'de doğmakta olan 'yeni kadın'ın ideal ve meselelerini bizzat yaşamasıdır" (Kaplan, 2002: 468).

1922'de Halide Nusret Zorlutuna'nın yayınladığı *Sisli Geceler*'de mektup, negatif bir şekilde çıkar okuyucunun karşısına. Çünkü bu romanda mektup, düzenli aile hayatını bozan bir unsur olarak yer almaktadır.¹⁹ Cumhuriyet döneminde mektup-roman tekniği ile kaleme alınan bir eser ise Reşat Nuri Güntekin'in *Bir Kadın Düşmanı*'dır (1927). Yine aynı dönemde bazı kadın yazarlar daha da ileri giderek ve mektup tekniğini kullanarak kaleme aldıkları eserlerinde, hemcinslerini eğitmeyi de düşünürler. Şukufe Nihal Başar'ın kaleme aldığı *Çöl Güneşi* bu duruma iyi bir örnek teşkil eder (1933). Burhan Cahit Morkaya'nın *Nişanlılar*'ında, eşine ait bazı mektupları okuyan ve ondan şüphelenen koca konusu işlenir (1967). Son dönemde kaleme alınan mektup roman türünden eserlerde, kadın erkek ilişkilerinin yanına siyasi görüşler ve başta nesil çatışması olmak üzere muhtelif çatışmalar da eklenir. İnci Aral, Ayşe Kilimci, Oğuz Atay, Leyla Erbil bu konuda akla ilk gelenlerdir.

Tanzimat yıllarından bugüne kadar mektup-roman tekniğinin kullanıldığı eserlerden bazıları şunlardır:

Şemsettin Sami, *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*; Namık Kemal, *Cezmi*; Fatma Aliye Hanım, *Levâ-yih-i Hayat* (1898); Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Mutallaka* (1898), *Bir Muâdele-i Sevda* (1899); Emine Seniye Hanım, *Bikes* (1898); Nigar Hanım, *Safahat-i Kalb* (1899); Halide Edip Adıvar, *Handan*; Halide Nusret Zorlutuna, *Sisli Geceler* (1922), *Beyaz Selvi* (1945); Reşat Nuri Güntekin, *Bir Kadın Düşmanı* (1927); Güzide Sabri Aygün, *Hicran Gecesi* (1930); Şükufe Nihal Başar, *Çöl Güneşi* (1933); Burhan Cahit Morkaya, *Nişanlılar* (1937); Cengiz Dağcı, *Anneme Mektuplar* (1988); Leyla Erbil, *Mektup Aşkları* (1988); Oya Baydar, *Kedi Mektupları*, (1992). (Dereli, 2010: VII; Kefeli, 2002: 53-102; Çakır, 2005: 247).²⁰

Aynı şekilde Tanzimat yıllarından bugüne kadar hikâyeye türünde kaleme alınan ve mektuptan istifade edilen eserlerden bazıları şunlardır:

Ahmet Mithat Efendi, *İki Hanım Arasında Muhavere*; Bafralı Yanko Efendi, *Hengâme-i İftirâk*; A. Nâzım, *Muhâbere*; Abidin Paşazâde Rasih, *Üç Mektup*; Halid Ziya Uşaklıgil, *Vâlîde Mektupları - Bir Valide Tarafından, Unutulmuş Mektup, Eski Mektup*; Safveti Ziya, *Hanım Mektupları, Kadın Mektubu*; Mehmet Rauf, *Teâdül, Bir Mevsimin Hikâyesi, Mehtapta, Son Mektup, Son Teselli, Bir Kadın Mektubu, İntikam*; Ahmet Hikmet Müftüoğlu, *Çiçekler, Renkler, Saçlar, İki Mektup*; Fâik Ali, *Zâhir ve Zâhir'in İkinci Mektubu*; Ömer Seyfettin, *Bahar ve Kelebekler, Tarih Ezelî Bir Tekerrürdür, Aşk ve Ayak Parmakları, Sivrisinek, Memlekete Mektup, Bir Vasiyetname, Lokanta Esrarı*; Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Kadınlık ve Kadınlarımız, Bir Serencam, Millî Savaş Hikâyeleri, Bir Ölü'nün Mektupları*; Halide Edip Adıvar, *İmzasız Mektuplar*; Reşat Nuri Güntekin, *Sönmüş Yıldızlar, Bir Damla Gözyaşı, Yalan, Bir Hayal Kırıklığı, Kumandanın Şoförü*; Memduh Şevket Esendal, *Bir Kadının Mektubu*; Sait Faik Abasıyanık, *Sevgilime Mektuplar, İnsanlığın Haline Doğru*; Haldun Taner, *Şeytan Tüyü, Made in U.S.A.*; Oğuz Atay, *Bir Mektup, Ne Evet Ne Hayır ve Babama Mektup*; İnci Aral, *Mehmet Kaptan*; Ayşe Kilimci, *İnsan Hep Yeni, İpek Gelinlik*. (Çakır, 2005: 277-315; Kefeli, 2002: 103-166; Kaplan, 1999: 9; Donbay, 2011: 98; Dereli, 2010: 23; Tekin, 2002: 228; Karaca, 2004: 26; Kaya, 2006: 253).²¹

Mektup-roman türünün yenileşme dönemi Türk edebiyatı içindeki gelişimini kısaca özetlemek gerekirse; Tanzimat döneminde kadının dışa açılma ve ifade vasıtası olan mektup-roman; Servet-i Fünun döneminde ise marazi duyuş tarzı ve ihânet temalarını; Cumhuriyet döneminde ise

kadın meselelerine ışık tutan ve kendi ayakları üzerinde duran topluma yararlı kadın tipini anlatırken bu anlatım tekniğinden istifade eder (Kefeli, 2002: 169).

Mektup-Roman Tekniğinin Özellikleri Nelerdir?

Mektuptan istifade edilerek kaleme alınan mektup-romanın birçok özelliği mevcuttur. Mektuplarda aracı olmadığı için kahramanlar duygularını aracısız olarak okuyucuya iletirler. Kefeli, mektup tekniğinin kullanıldığı roman ve hikâyelerde mektubun, iletişim, dışa açılma aracı, iç monolog, gerçeğin farklı görünümlerini ortaya koyan bir araç, eğitici bir araç biçiminde kullanıldığını ifade eder (Kefeli, 2002: 169).

İlk ortaya çıktığı yıllarda mektup, romanda yardımcı unsur olarak kullanılsa da zamanla gelişme göstererek, anlatım tekniği olarak da işlev görmeye başlamıştır. Fakat doğal olarak mektup, bütün yazarlar tarafından aynı başarı ile kullanılmamıştır. Mektup tekniği kullanılarak kaleme alınan romanlar, ahlaki yönden rehberlik görevini yerine getirdikleri için rağbet görmüştür (Tanrıtanır, 2010: 212). Ahlaki rehberlik yapan bu mektupların en temel özelliği, kişisel ve mahrem olmasıdır. İki kişi arasındaki mahremiyet mektubu, içten, doğal ve yalın bir anlatıma yönelir.

Mektup-roman türünde kaleme alınan eserler için karşılaşılabilecek en büyük güçlüklerden birisi başka bir lisana tercüme edilirken karşımıza çıkar. Mektup tekniği kullanılarak kaleme alınmış bir romanı, kendi kültürünün etkileri dışında kalan başka bir kültüre aktarmak bir hayli zor olabilir. Çünkü metindeki üslubun bozulmadan aktarılması büyük bir marifet ister.

Roman sanatında önemli bir yeri olan mektup tekniğinin, zaman zaman farklı görevler yüklenerek kullanıldığı da görülür. Theophile Gauter'in 1836 yılında kaleme aldığı *Mademoiselle de Maupin* adlı eserinde mektup, karşılıklı yazışmalardan ziyade olayın anlatımını üstlenen bir unsur olarak karşılar okuyucuyu (Kefeli, 2002: 45).

Mektuplar genellikle iki kişi arasındaki sırların, duygu ve düşüncelerin aktarıldığı yazılardır. Ayrıca zaman zaman entrikayı çözümleyici görevleri de vardır. Bütün entrika bir mektup ile ortaya çıkabilir veya bir mektup ile çözülebilir. Bütün romanlarda olmasa da belirli bir grup romanda yer alan ve olayın gelişmesinde, düğümün çözümlenmesinde, kahramanların iç dünyalarını ve psikolojilerini okuyucuya vermede büyük bir fonksiyona sahip olan mektup, edebî tür olarak romanın içinde önemli bir yer işgal eder. Bundan dolayı Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın muhtelif romanları içerisinde serpiştirilmiş halde, bilhassa gerilimi arttırmak veya düğümü çözmek maksadıyla, bol miktarda mektuba rastlamak mümkündür (Göçgün, 1993: 605).

Mektup-roman tekniği, baskı altında kalan ve dışarı çıkma durumu olmayan kahramanların sesi ve bir nevi dışarıya açılan penceresi olma hüviyetindedir. Bununla birlikte kadın kahramanlar kadar erkek kahramanlar tarafından da duyguların ifade vasıtası olarak da kullanıldığı yer yer görülür. Burada erkek kahraman için ifade vasıtası olmasından bir basamak daha ötesine geçerek erkek kahramanın psikanalizi için bir araç olur. Balzac'ın *İki Yeni Gelinin Hatıraları* ile Fatma Aliye Hanım'ın *Levâ-yih-i Hayat* (1899) adlı romanları bu açıdan bakıldığında bir paralellik gösterir:

“Her iki romanda da evlenen fakat evlilikte aradığını bulamayan kadınların eşleriyle paylaşamadıkları duygu ve düşüncelerini kâğıt ve kalem vasıtasıyla dışarıya açma imkânı elde ederler” (Kefeli, 2000: 99).

Mektup, romana dâhil olduğunda yazara çeşitli imkânlar sunar. Bundan dolayı mektup türü yazar ile anlatıcı arasındaki ilişkiye çok anlamlılık kazandıran ve onlara anlatıda birçok imkân sunan bir anlatım yoludur (Batur, 1989: 2). Bu olanaklar sebebiyle roman, olay ağırlıklı olmaktan çıkar ve durum ağırlıklı bir yapı kazanır. Yine bu imkân sebebiyle roman, anonim yapıdan

uzaklaşarak birey odaklı hâle gelir. Mektuplar, birinci tekil kişi ağzından yazılan ve kahramanların duygularını aracı olmaksızın doğrudan anlatan unsurlar oldukları için metne hareketlilik ve canlılık katarlar.

Bu teknikte birden çok kahramanın ağzından yazılan mektuplardan da istifade edildiği için farklı bakış açılarının ve anlatıcıların metne dâhil edilmesi sağlanmış olur. Bunun sonucu olarak roman hareketlilik kazanır. Bu çoğul bakış açısı okur açısından da yararlıdır. Bu sayede okur, bir olayın farklı kahramanlar ağzından anlatılan değişik boyutlarını da görebilir (Tekin, 2002: 225). Mektup-romanın belki de en önemli özelliklerinden birisi de romancının anlatıcı konumundan çıkmasından dolayı yazarın susup, onun yerine kahramanların konuşmasıdır:

“Romancı artık bir kompozitör görevini üstlenmiştir. Artık bir anlatıcı ve yazar olmayan romancı eserinin efendisidir. Onun elinde adeta bir mektup oyunu vardır. Romancının susup, kahramanların konuşması, mektup-romanın özelliklerinden biridir” (Kefeli, 2002: 35).

Mektup, sınırlayıcı etkilerden uzak, özgür bir türdür. Bundan dolayı yazar istediği konuyu ele almakta ve onu istediği biçimle anlatmakta serbesttir (Binyazar, 1979: 3). Mektup; hatıra, günlük, otobiyografi gibi türlerle bağlantı içerisindedir:

“Bu noktada mektup-roman gizlenmiş bir günlüktür artık. Sadece görünüşte mektup-roman olan tür yavaş yavaş zayıflayarak, başka türlerle birleşerek bir değişim geçirir. Ortaya çıkan yeni model üzerine kurulan eserler arasında ise Mme de Charrière, Mme de Krudener ve Mme de Souza’nın romanları Senancour’un Oberman adlı eseri Nodier’in Adélé ve Foscolo’nun Ultime Lettere di Jacobo Ortis isimli eserleri ilk akla gelenlerdir” (Kefeli, 2002: 34).

Bundan dolayı Güzide Sabri Aygün, Fatma Aliye Hanım gibi yazarlar *Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrûkesi*, *Levayih-i Hayat* gibi romanlarında mektubun yanı sıra günlük ve anı defterlerinden de yararlanmışlardır (Karataş, 2012: 2180). Mektuplar ve günlükler zaman zaman birbirine çok yakın iki tür gibi algılanabildiği için bir metnin mektup mu yoksa günlük mü olduğu konusunda çelişkiye düşülebilir. Bu türlerin “en birleştirici özellikleri yayımlanmak üzere yazılmamış” olmalarıdır. Dolayısıyla en samimi duyguları hatta ferdi itirafları içlerinde taşırlar (Argunşah, 2006: 225).

Mektup tekniği, roman türünde genellikle iki şekilde kullanılır. Bunlardan ilki, romanın müstakil ve peş peşe gelen mektuplarla şekillenmesi, diğeri ise tekniğin romanın genelinde ve gerektiğinde kullanılmasıdır (Tekin, 2002: 227). Janet Gurkin Altman’ın, 1982 yılında Ohio State University Press’ten çıkan, *Epistolarity Approaches to a Form* isimli kitabında mektup-romanın biçim özelliklerini altı temel başlık altında toplar:

Mektup-romanın özelliklerinden ilki, mektubun “arabulucu” olma özelliğidir. Bu özelliğe göre mektup iki kişi arasındaki mesafeyi kapatır ya da bu kişilerin aralarına mesafe koyar. Mektup, duruma göre bir “köprü” gibi mektup yazarlarını buluşturur ya da bir “duvar” gibi mektup yazarları arasındaki engelleri gösterir. Böylece kavuşmaya işaret edebildiği gibi ayrılıkların, iletişimsizliklerin de yansıtıldığı alanlar olabilir.

İkinci özellik ise sevgililer ya da sırdaşlar arasında yazılmasıdır. Bu durumda mektup ya bir sırdaşa / sevgiliye yazılan kişilerin iç dünyalarının tüm şeffaflığıyla yansıtıldığı bir ayna ya da gerçek duyguların saklandığı bir maske hatta bir silah olarak kullanılabilir.

Üçüncü özellik ise mektubun şimdi odaklı olmasıdır. Ancak burada bir zıtlık bulunur. Mektup yazarı sürekli olarak şimdide yazılsa da yakın geçmişte ne yaptığını ya da yakın gelecekte ne yapacağını anlatır. Dolayısıyla aslında geçmişle gelecek arasında gidip gelir.

Dördüncü özellik, mektupların kapanışındır. Bu özellik, mektup-romanın iki şekilde bitebileceğini gösterir. Bunlardan ilki, mektupların yazılmasının bir anlamı kalmadığı bir olayın gerçekleşmesidir. Örneğin, mektup yazarlarından biri ölebilir ya da sevgililerden biri gittiği yerden geri döner. Diğer yandan mektuplar esrarengiz bir biçimde ve aniden kesilebilir. Böylece mektup-roman açık uçlu bir sonla biter. Böyle mektup romanlarda önemli olan hikâyenin sonu değil, mektupların içeriğidir.

Beşinci özellik ise mektup-romandaki bütünlüktür. Mektup, mektup-romanın hem bir parçasıdır hem de mektup-romanın bütünü oluşturur. Şöyle ki mektup-romanda mektup, anlatının hem bağımsız bir parçası gibi durur hem de ayrılmaz bir parçasıdır. Böylece mektupların sıralanışı ve bir arada bulunmasının bir anlamı olması gibi bu mektupların ayrı ayrı da anlamları bulunur. Dolayısıyla mektubun bu yapısı, onu parçalı kıldığı gibi zıtlıklardan oluşan bir anlatıya uygun hâle de getirir. Diğer yandan parçaların tutarlı bir bütün oluşturmasına da imkân verir.

Altıncı ve son özellik ise anlatıcı ve muhatabın konumudur. Mektup-romanda yazma ve okuma eylemleri bir arada ya da art arda ilerler. Bazen bir mektubun içinde önceki mektuptan parçalar aktarılır, bazen de anlatıcı ve muhatap peş peşe birbirlerine cevaplar yazarlar. Bu anlamda mektup özel ve kamusal olanı içinde barındırır. Mektup, temelde mahremiyet ve samimiyet içerir. Ancak bu samimiyet dolu duygu ve düşünceler başka biri için başka birine, diğer bir deyişle bir muhataba yazılır. Aynı zamanda mektup-roman basıldığında ya da herhangi bir şekilde bir başkasının eline geçtiğinde mektuplar, muhatabının dışında bir okur kitlesine sahip olur. Böylece mektupta özel olanla kamusal olan iç içe geçer.

Bu özelliklerden anlatıcı ile muhatabın konumu, mektup-romanı diğer birinci tekil şahıs anlatılardan ayıran temel özelliktir. Üstelik mektup-romanın olay örgüsünün neredeyse tamamının mektuplarla sağlanması, dolayısıyla yazarın anlatıcı konumu taşıması, üçüncü tekil şahıs anlatıcının ise ya hiç bulunmaması ya da mektup-yazarları üzerinde bir otoriteye sahip olmaması, mektup-romanda mektup yazarlarının anlatıcı görevi üstlenmesine yol açar (Altman, 1982: [Aktaran] Dereli, 2010: 3-5; Karataş, 2012: 2181; Kılıçkaya, 2015a: 242).

Mektupların tahkiyeli metinlerde yer alma biçimlerine göre de çeşitli sınıflandırmalar yapmak mümkündür. Örnek olarak Ömer Çakır (2005), doktora tezinde “Hikâye ve Romanda Mektup Anlatım Tekniği” başlığı altında şöyle bir sınıflamaya yer vermiştir:

“a. Tek Seslilik veya Çok Seslilik Açısından: Tek Sesli Mektup Hikâye veya Roman, Çok Sesli Mektup Hikâye Roman²²

b. Mektubun Hikâye veya Romandaki Yeri Hakkında: Tamamı Mektuplardan Oluşan Mektup Hikâye veya Roman, Mektubun Kurguda Belirleyici Bir Rol Oynadığı Mektup Hikâye veya Roman.

c. Mektubun İşlevi Açısından Mektup Hikâye veya Roman: Gerçeği Değiştiren Mektup, Gerçeğin Değişimini Anlatan Mektup, Gerçeği Aktaran Mektup²³

ç. Yazarın Konumu Açısından Mektup Anlatım Tekniği: Müellifin İstinsah Ettiği Mektup, Müellifin Bizzat Kaleme Aldığını Belirttiği Mektup, Yazarın Tanıttığı Mektup, Yazarın Bulduğu Mektup, Müellifin Yayımladığı Mektup.

d. Yazarın Cinsiyeti Açısından Mektup Hikâye veya Roman:

1. Müellifin Cinsiyeti Açısından

2. Mektup Yazanın (Kahramanın) Cinsiyeti Açısından:

a. *Kadın Mektupları*,

b. *Erkek Mektupları*” (Karataş, 2012: 2182).

Teknik olarak incelendiğinde, mektupların okuyucuya iki aşamada ulaştığı görülür:

- 1- Mektupları yazan: Asıl kahraman.
- 2- Mektupları derleyen, gözden geçirerek yayınlayan yazar (Kefeli, 2002: 31).

Mektup-romanlar kişisel, özel mektuplardan oluşur. Özel mektuplar karakterlerin kişisel tecrübelerini, bu tecrübelerle başa çıkma süreçlerini, kendilerinin değişimini yansıtır (Dereli, 2010: 2). Mektubun hem bir anlatım aracı hem de bir teknik olarak kullanılma durumunun arkasında belli başlı sebepler vardır. Örneğin resmî mektuplar dışında kişisel mektup olarak nitelediğimiz mektuplar, genellikle iki kişi arasında geçmekte ve bu mektuplarda karşı tarafla olan ilişkinin düzeyine ve derecesine bağlı olarak insanların şahsi duygu ve düşüncelerini birbirleriyle paylaşmalarına olanak sağlamaktadır. Bu durumda mektubu, bir yazım ve ifade aracı olarak daha içten ve yanı zamanda daha gerçekçi yapmaktadır. Buna bağlı olarak, tüm insanlar özellikle de kadınlar mektubu sırlarını, sevinçlerini ve hüznlerini karşı tarafla paylaşma aracı olarak tercih etmektedirler. Bu durumun en büyük sebebi, yukarıda da bahsedildiği üzere, mektubun bir mahremiyet özelliğinin bulunmasıdır.

Mektup-romanda olaylar değil durumlar ön plana çıkar. Daha sonra farklı kişilerin tarafından yazılan mektuplar okura, olaylara farklı bakış açılarından bakma olanağı sağlar. Ayrıca bu tür romanda yazar, anlatıcı konumundan çıkarak farklı kahramanlar sayesinde istediği konuyu istediği şekilde ele almakta serbesttir. Üstelik mektuplar genellikle birinci tekil şahısta yazıldıkları için anonim değil birey odaklıdır. Buna bağlı olarak mektuplar kahramanların kendi duygu ve düşüncelerini aracısız olarak aktarmalarına fırsat verir (Karataş, 2015: 2180). Bu şekilde mektup aracılığıyla duygu ve düşünceleri ifade etme isteği, aynı zamanda insan psikolojisini ve özellikle de kadınların bu türe daha çok rağbet etmesi sebebiyle kadın psikolojisinin ortaya çıkmasında büyük rol oynamaktadır. Ayrıca mektup-romanın öznel olması, duygusallığa açık olması ve ev, aile gibi normalde kapalı konuları ifade edebilmesi de bu türün kadınlar tarafından tutulmasına sebep olmaktadır (Turan, 2019: 173).

Mektup-roman tekniğinin yani mektuplardan oluşan romanın kurgusunun sağlam olduğu söylenebilir. Ancak romanda her soruya cevap verilmez, bu da okuyucunun kafasında bazı soru işaretlerinin kalmasına sebep olur. Mesela Samim Kocagöz’ün İkinci Dünya adlı romanında eserin büyük bir kısmını oluşturan mektuplarda, dağınık bir anlatım söz konusudur. Mektup yazarı, konudan konuya atlamış ve aklına her geleni, hissettiği her şeyi anlatmaya çalışmıştır. Mektup yazarının çağrışımları sebebiyle, konu dağınıktır (Kılıçkaya, 2015a: 237).

Mektubun, esere kattığı bu kadar değer kadar bir de metin için negatif olan yönleri de mevcuttur. Mesela mektup, romandaki olay akışını yavaşlatır. Çünkü mektuplarda olaylardan çok durumlar ele alınmaktadır (Kara, 2006: 253). Bütün bunların yanında meramını anlatmaktan çok üslup kaygısıyla kaleme alınmış mektuplara rastlamak da mümkündür (Tekin, 2002: 224; Kara, 2006: 248).

Halide Edip Adivar'ın *Handan* ve Samuel Richardson'un *Clarissa Harlowe* Adlı Eserleri

Emel Kefeli'nin (2002: 48)²⁴ insanı araştırmaya celbeden "Handan yazarının hayatından olduğu kadar İngiliz romanı ve özellikle teknik açıdan Pamela ve Clarissa Harlowe gibi Richardson'un mektup romanından izler taşır" ifadesi, Türk edebiyatından Halide Edip Adivar ile İngiliz Edebiyatı'ndan Samuel Richardson'un birer eseri üzerine araştırma yapmanın güzel bir çalışma olabileceğini düşündürmeye başladı.²⁵ İki farklı kültürden gelen iki farklı yazarın, benzer teknik ile eser kaleme almaları gerçekten ilgi çekici. İlgi çekici olan bir başka yön de birisi on sekizinci (1689-1761) diğeri yirminci yüzyılda (1884-1964) yaşamış olan iki romancının birinin İngiliz olması diğerinin de İngiliz kültürünü çok iyi bilmesi ve ilk eserini Türk olmasına rağmen İngilizce yayımlamış olmasıdır.²⁶ Ayrıca bu araştırmada ele alınan eserlerde erdem kavramını irdelemesi ve özellikle her ikisinin de merkezî kahramanlarının kadın olması ve kadın psikolojisini ele almaları onları ortak bir paydada buluşturması da bir hayli ilginçtir.

Halide Edip Adivar

Halide Edip, kadın olarak kendi mükemmeliyetine ulaşmış büyük bir şahsiyettir (Kaplan, 2004: 110)

Halide Edip, hem yaşam olarak hem de meslek olarak gayet başarılı biridir. Gerek Millî Mücadele dönemindeki başarıları gerekse mesleği olan yazarlıktaki seviyesi bunun güzel birer göstergesidir. Bundan dolayı birçok kadına rol-model olmuştur. Mehmet Kaplan'ın ifadesiyle de Halide Edip, her şeyden önce kadın, yani bir sevgili, bir anne, C.G. Jung'un 'anima' adını verdiği büyük 'archetpye'in bir 'incarnation'u idi. Bütün eserlerinde kendisinin çok güzel temsil ettiği bu 'archetype' canlandırmıştır (Kaplan, 2004: 110). Gayet doğal olarak önceki zaman dilimlerinde muhtelif kadınlar, hayata atılmak, yazar olmak, sosyal hayatın içinde kendi varlığını göstermek kabilinden muhtelif teşebbüslerde bulunmuşlar, Halide Edip için bir nevi yol açıcı olmuşlardır. Namık Kemal'den beri Türk aydınları kadının okumasını, kültürlü bir şahsiyet haline gelmesini, kendilerine eşit olmasını istemişlerdir. Fakat pek az Türk kadını buna cesaret edebilmiş veya bu imkâna sahip olabilmiştir. Bu gibi sebeplerden dolayı Ahmet Mithat Efendi, Cevdet Paşa'nın kızı Fatma Aliye Hanım'ı ve kültürüne hayran olduğu Rus prensesi Madam Gülnar'ı göklere çıkartır.²⁷

Halide Edip'in Türk medeniyet ve edebiyat tarihindeki rolü ise tam da bu noktada ortaya çıkmaktadır. Çünkü Halide Edip, Tanzimat'tan sonra Batı tesiri ile özlenen ve edebî eserlerde tasvir olunan yeniçağa uygun ideal kadın tipini kendi şahsiyetinde gerçekleştirmiştir (Kaplan, 2004: 111).

Handan

Handan, Halide Edip Adivar'ın 1912 yılında yayımlanan romanıdır.²⁸ Adivar'ın Handan romanında üç yıl önce yayımladığı [1909] Heyula isimli eseri, Handan romanındaki şahısların başlangıcı sayılabilir:

"Selma'nın müzmin baş ağrısını hiptonizma ile tedavi eden Şahap, onun aşığı olur. Bu Paris'te eğitimini yapmış heykeltıraş, sanat ile ilgili olmayan Selma'nın kocası Haşim'den çok farklıdır. Çocuğu ölen Selma, bir buhran içindedir" (Enginün, 1989: 50).

Mektup-roman türünün özelliklerine sahip olan bu eserde muhtelif şahısların birbirlerine yazdıkları toplam yetmiş adet mektup bulunmaktadır. Fakat kaleme alınan bu mektupların bir kısmı muhatabına yani karşı tarafa gönderilmemiştir. Yani sadece kaleme alınmıştır. Bunların yazılmasına rağmen gönderilmeme sebepleri belli olmamakla birlikte bu mektupların daha çok

kahramanın iç dünyasını, olayın akışını, olayın düğümünü veya düğümün çözümünü sağlamak için kaleme alındıkları tahmin edilmektedir. Yazarının hayatından derin izler taşıyan ve otobiyografik türde bir eser olan bu roman, Halide Edip'in başarılı olduğu kabul edilen metinlerindedir. Yer yer kendi hayatını anlattığı mektup biçiminde yazılmış psikolojik türdeki Handan romanında, kolejde okumuş, İngiliz terbiyesiyle yetişmiş kültürlü bir kadın olan Handan'ın hayatı, hayatına giren üç erkekle ilişkisi ve mutsuz evliliği anlatılmaktadır (Babacan, 2006: 216).

Halide Edip'in merkezî roman kahramanı Handan, Hüsnü Paşa'ya yazdığı mektupları göndermez. Bir türlü bitmediği düşünülen ve beğenilmemiş, buruşturulup atılmış mektuplardır bu gönderilmeyen mektuplar. Metin içinde yer alan -gönderilen veya gönderilmeyen- mektuplar vasıtasıyla Handan'ın bilinçaltı rahat bir nefes alma imkânı bulur. Handan bu mektuplar sayesinde kendi kendine konuşma fırsatı yakaladığı gibi bir nevi kendisiyle de yüzleşmiş olur.

Gönderdiği veya göndermediği mektuplar ile yetinmeyen Handan, zaman zaman buhrana yakalandığı anlarda derin bir iç konuşma veya yüzleşme için günlüğüne sığınır, sıkıntılarını bu günlüğüne aktarır (Argunşah, 2006: 227).

Roman kahramanı Handan'ın kaleme aldığı bu mektuplarındaki veya sığındığı günlüğündeki ifadeleri ile Halide Edip'in yazarlık yıllarının başındaki şahsi hayat tecrübeleri de örtüşmektedir.

Handan Romanının Konusu

İngiliz terbiyesi ile yetişen Cemal Bey'in kızı Handan, arkadaşı Nazım'ın evlenme teklifini kabul etmeyince Nazım intihar eder. Onun yerine tamamen kendisine zıt bir dünya görüşünü benimseyen Hüsnü Paşa ile evlenip yurt dışına gider. Başta iyi görünen bu evlilik Hüsnü Paşa'nın gönül maceraları yüzünden zamanla gerçek rengini ortaya çıkarır. Handan, bu gibi sebeplerden dolayı evliliğinde istediği mutluluğu bulamaz. Bu durum üzerine hastalanan Handan, Neriman ile eniştesi Refik Cemal'in evliliklerine dikkat eder. Eniştesi Refik Cemal Bey muhafazakâr bir tip olduğu için Handan'ın babası Cemal Bey'in kız kardeşinin kızı olan Neriman'ı kendisine yakın bulduğundan onunla evlenmiştir. Aynı zamanda Nazım'ın da arkadaşı olan Refik Cemal Bey, Nazım'ın intiharına sebep olduğu için Handan'dan nefret eder. Neriman, çok sakin ve kıskanç olmayan bir kişiliğe sahip olduğu için kocası Refik Cemal Bey'den Handan'ın mutluluğu için uğraşmasını, hastalığında onun yanında olmasını ister. Fakat Neriman'ın hesaplamadığı bir şey olur ve Refik Cemal Bey, Handan'ı Neriman ile mukayese etmeye başlar. Bu kıyas sonunda Neriman'ın kendi hayatındaki bazı boşlukları dolduramadığını fark eder. Daha da kötüsü bunu Neriman'a hissettirir. Bunu anlayan Neriman hayattan zevk almamaya başlar. Sonuçta Handan, eniştesi Refik Cemal Bey'e âşık olur. Fakat Handan, bunu ahlak anlayışına ve duygularına uygun bulmadığı için bir kriz sonucu vefat eder.

Handan Romanının Değerlendirmesi

Bu romanda Halide Edip, mektuptan muhtelif şekillerde istifade etmiştir. İstifade ettiği şekillerden ilki; Handan'ın hayatına giren ilk erkek olan Nazım'ın intiharından sonra ortaya çıkan mektuplardır. Çünkü Handan, bu mektuplar vasıtasıyla Nazım'ı daha önce gördüğü pencereden değil şimdi anladığı pencereden görür. Yani bu mektuplar vasıtasıyla Handan'ın bir bakıma Nazım'a olan bakış açısı değişmiştir. Önceki yıllarda Handan, Nazım'ı, bir amacın parçası olarak kabul etmiş ve sırf bundan dolayı onunla evlenmemiştir. Fakat intiharından sonra eline geçen mektupları okuyunca Nazım konusunda ne kadar yanıldığı anlar ve pişmanlık duyar.

Yazarın mektuplardan teknik olarak faydalanmasının ikinci şekli ise kahramanları okuyucuya tanıtmakta bu teknikten istifade etmesidir. Çünkü esere adını veren Handan, romanın

hiçbir sayfasında romancı tarafından anlatılmaz. *Handan*'ı onu tanıyanların mektupları, hatıraları ve konuşmalarından öğrenen okuyucu, yeni tanıştığı bir insanı keşfeder gibi parça parça tanır (Enginün, 1989: 53).

Üçüncü faydalanma şekli ise kahramanın iç dünyasını tanıtmakta mektuptan istifade eder. *Handan*'ın iç dünyasını okuyucuya açan bu mektuplar, resmî eşi olan Hüsnü Paşa'ya yazdığı mektuplardır. İşin enteresan olanı ise *Handan*'ın iç dünyası hakkında okuyucuya yol gösteren bu mektuplardan bir kısmının gönderilmesi, bir kısmının ise gönderilmemiş olmasıdır. *Handan*, eşi Hüsnü Paşa'ya göndermediği veya gönderemediği mektuplarda kendi kişiliğini tahlil ettiği gibi okuyucuya herkese kapalı olan şahsiyeti hakkında malumun dışında bilgiler de aktarır. Ne kadar hazindir ki bir delil gibi olan ve gönderilmeyen bu mektuplar, ya yırtılır ya da çöpe atılır.

Dördüncü tercih sebebi olarak gösterilebilecek faydalanma durumu ise mektuplar vasıtasıyla romandaki bütün olayların merkezî kahraman olan *Handan*'ın etrafından dönmesinin sağlanmasıdır. Romanda yer alan mektupların büyük bir kısmı ya *Handan*'a yazılmıştır ya da *Handan*'a yazılmasa bile o mektuplarda direkt veya dolaylı bir şekilde *Handan*'dan bahsedilmiştir.

Ayrıca yazar hiç de akla gelmeyecek bir şey daha keşfeder ki o da özellikle *Handan* vb. kahramanların psikolojik durumlarını verirken İstanbul, Londra gibi mekânlardan da istifade eder. İşte romandaki bu mekânların büyük bir bölümü, mektuplar vasıtasıyla tasvir edilmiştir. Bahse konu olan bu romanda kahramanların birbirlerine yazdıkları pek çok mektup vardır. Bu mektupların özellikleri ve romana olan katkıları şu şekilde sıralanabilir:

1. Düşümleri çözmek, duyguları okuyucuya açıklamak ve roman kişilerinin psikolojik yönleriyle, iç dünyaları hakkında bilgiler vermek.²⁹
2. *Handan* bütün mektupların merkezinde yer alır.
3. Bütün mektuplarda bir bilgi paylaşımı vardır.
4. Geçmişte yaşanmış olan ve kimsenin bilmediği Nazım-*Handan* ilişkisi bu mektuplar aracılığıyla anlaşılır.
5. *Handan*'ın Neriman'a yazdığı mektuplardan birini Neriman'ın Refik Cemal Bey'e yazdığı mektubun içinde okuruz. (Maltepe, 15 Ağustos 1897). Bu mektup, *Handan*'ın Maltepe'de geçirdiği günleri ve Nazım ile tanışmasını anlatır. Mektup adeta günlük gibidir. Yazar burada mektup-günlük tekniğini de kullanmış olur. (Kefeli, 2002: 73).³⁰
6. Mektuplar kahramanlara doğruyu gösterir, onları uyarır.³¹
7. Hüsnü Paşa gibi kişilerin pis işlerini anlatır, *Handan*'ın evlilik hayatı hakkında okuyucuyu bilgilendirir, onları aydınlatır.
8. Aile büyüklerinin acılarını ve elemelerini aktarır.³²
9. Romanda kahramanların duygularının bir nevi anlatım şekli olarak kullanılan mektup, zaman zaman yerini *Handan*'ın günlüklerine bırakır. *Handan* yine günlüklerinde aynen mektuplarından olduğu gibi kendisini ve çevresini tahlil eder. İşte bu özellik, mektup-roman, hatırat-roman, günlük-roman ve otobiyografi türlerinin birbirlerine ne kadar yakın olduklarını gösterir.
10. Londra ve Sicilya gibi yabancı memleketlerden yazılan mektuplar vasıtasıyla kahramanların oralarda neler yaşadıkları hakkında bilgi verilmiş olur.³³
11. *Handan* romanında hem tek sesli hem de çok sesli mektuplara yer verilerek iki ayrı mektup-roman tekniğini bir arada kullanmıştır.

Romanda hem gönderilen hem de gönderilmeyen mektuplar vasıtasıyla gerçekler ve düşünceler çok boyutlu olarak okura iletilir. Yazar, bu eserinde kullandığı mektup-roman tekniğini, muhtelif teknikler ile [günlük notlar, hatıra defteri notları ve mektuplar] besleyerek daha kuvvetlendirir. Handan, bazı araştırmacılara göre Halide Edip'in hayatından izler taşıdığı düşünüldüğü için otobiyografik bir roman olarak kabul görmektedir. Fakat Halide Edip bu düşünceyi Selim İleri'ye verdiği röportajda reddeder. Hâlbuki yazarın hayat hikâyesine bakıldığında yazar ile kahraman [Handan] arasında birçok benzerlikler bulunmaktadır.³⁴ Bunlardan en dikkat çeken Halide Edip'in ilk eşi Salih Zeki'nin bazısına göre ihaneti bazılarına göre ikinci bir eş almak istemesi [poligami] üzerine ayrılmasıdır (Enginün, 1989: 8).³⁵ İşte Halide Edip de kendi ortaya çıkardığı roman kahramanı Handan'ın yaşadıklarını aynen kendisi yaşayınca Handan gibi yataklara düşer ve kimse ile konuşmaz.³⁶ Handan'ın hayatına aynen Yakup Kadri'nin Ankara romanındaki Selma'da olduğu gibi hayatına üç tane erkek girer:

“İdealleri ve görüşleriyle ilgi duyduğu Nazım'ı beyniyle, varlıklı biri olması dolayısıyla gösterişli bir eğlence hayatını seven Hüsnü Paşa'yla sinirleriyle, hastalığı sırasında kendisine ilgi ve şefkat gösteren sonra da kendisine hayran olan Refik Cemal'i de ruhuyla sevmiştir” (Babacan, 2006: 218).³⁷

Merkezî kahraman Handan olmasına rağmen eserde Handan'ın yazdığı mektuplar kadar Refik Cemal Bey'in kaleme aldığı mektuplar da etkilidir. Eserde muhtelif kişilere yazılmış, gönderilmiş veya gönderilmemiş toplam yetmiş adet mektup yer almaktadır. Handan'ın duygularının ortaya çıkmasında kaleme aldığı gönderdiği veya göndermediği mektuplar etkili olmuştur. Bu mektuplar sayesinde Handan'daki psikolojik, ruhi ve sosyal olaylar, durumlar ve dönüşümler hakkında bilgi edinilmektedir.

Samuel Richardson

Samuel Richardson on sekizinci yüzyılda yaşamış ünlü İngiliz roman yazarı ve yayınevi sahibidir (19 Ağustos 1689 - 4 Temmuz 1761). Yoksul bir marangozun oğlu olan Richardson, on yedi yaşında Londra'da bir yayınevinde çalışmaya başlar. İlerleyen zaman içinde bu işyeri sahibi tarafından beğenilince patronun kızıyla evlenir. Karısının vefatı üzerine ikinci eşiyle evlenir. Bu evliliklerden dört tane kızı olur. Avam Kamarası'nın resmî matbaacısı olacak kadar matbaacılıkta ilerler. Önceleri çevresindeki dostlarının ricasıyla onlar için mektup yazmaya başlar. Fakat ilerleyen günlerde bunu meslek haline getirir ve ücret karşılığı yazar (Urgan, 1986: 43). Yaşadığı yerde fazla okuma yazma bilen olmadığı için onlar için başta sevgilileri olmak üzere pek çok kişiye mektup yazar. Bu mektup olayından edindiği tecrübe ile elli yaşından sonra roman yazmaya başlar. Yazarlık alanında hiçbir deneyimi olmayan, edebiyat bilgisi sınırlı olan, yaşadığı orta sınıftan başka bir tabaka tanımayan bu adam, bunların tam aksine mükemmel eserler verir. Mektup-roman tekniği ile kaleme aldığı *Pamela* (1740), *Clarissa Harlowe* (1748) ve *The History of Sir Charles Grandison* (1753) adlarını taşıyan üç tane romanı vardır. Romanlarında kahramanlar, birbirlerine mektuplar yazarak eserin çatısını ve olayları oluştururlar. Romanın gerçek temasını, insan gönlünün incelenmesine bağlar (Karaalioğlu, 1979: 453). Romanlarında genelde ahlak dersi veren Richardson daha sonra bu romanlarında yer alan ahlaksal düşünceleri ifade eden düşüncelerini dört yüz sayfalık eserde bir araya getirir. Yusuf Ziyaettin Turan, Richardson'un bu eserlerini yazma süreci hakkında şu bilgiyi aktarır:

“İngiliz edebiyatında mektup-roman türü Samuel Richardson'un Pamela romanı ve akabinde yine Richardson'a ait olan Clarissa eserleri ile ünlenmiştir. Richardson'un bu türde eserler vermesi şüphesiz doğrudan kendi hayat hikâyesi ve işiyle alakalıdır. Ana dilde okur-yazar sayısının artması ve seküler konulara yönelim matbaacılığı 18. yüzyıl İngiltere'sinde önemli bir meslek dalı haline getirdi. Bu durumla alakalı olarak Richardson

önce bir matbaacı çırağı ve daha sonra bir matbaacı olarak yaşamını sürdürmüştür. Ancak onun ilk mektup romanı olan *Pamela*'sının neredeyse bir tesadüf sonucu ortaya çıktığını söylemek yanlış olmayacaktır. İki kitap yayımcısın kendisinden kırsalda yaşayan ancak mektup yazmasını iyi bilmeyenler için bir mektup yazma kılavuzu yazmasını istemeleri sonucu Richardson, *Pamela*'yı ortaya çıkarmıştır” (Turan, 2019: 172).³⁸

Clarissa Harlowe

Orijinal adı *Clarissa Harlowe or The History of A Young Lady* olan ve Samuel Richardson'ın 1748 yılında yazdığı eserdir. Richardson'ın *Clarissa Harlowe*'yi mektup-roman tekniği ile kaleme almasında onun bu mektup yazmak konusunda uzman olması kadar mektup-roman türüne büyük ilgi gösteren kadın okurları çok iyi tanınması da etkili olmuştur denilebilir.

Pamela ve *Clarissa Harlowe* adlı eserler öncü mektup romanlardandır. Bunlardan *Pamela* ya da diğer adıyla *Erdemin Ödüllendirilmesi* İngiliz edebiyatında hem ilk psikolojik hem de duygusal romanın başlangıcı olarak kabul edilir:

“Samuel Richardson, *Pamela*'yı okuma yazma bilmeyen bir babanın kızına yazdırıldığı bir mektuptan etkilenerek yazar. Evin beyine karşı kızını uyararak bir babanın nasihatleri kitabın konusunu oluşturur. *Pamela*'nın beş yüz sayfadan oluşan ilk cildini iki ay içerisinde kaleme alır. Bu roman aynı zamanda İngiliz romanının da başlangıcı sayılır. Piyasaya çıkar çıkmaz best-seller olan eserin yeni baskıları da yapılır. Fransızca, Almanca ve İtalyanca'ya çevrilir” (Kefeli, 2002: 43).

Bahsedilen bu iki romandan *Clarissa Harlowe*, mektup-roman türünün kilometre taşlarındandır (Kefeli, 2000: 101). *Julie Ou La Nouvelle Heloise* adlı mektup romanında *Clarissa*'nın tesirinde kalan Jean Jacques Rousseau *Lettre a d'Alembert* adlı eserinde hiçbir romancının *Clarissa Harlowe* değerinde bir eser yazmadığını söyler. Alfred de Musset, Balzac ve Georges Sand gibi romantik akım içinde ve dünya edebiyatının sayılı romancıları arasında yer alan birçok isim de *Clarissa Harlowe*'dan övgü ile söz ederler. (Urgan, 1986: 51). Richardson, *Pamela* ya da *Erdemin Ödüllendirilmesi* isimli romanından sonra yazdığı ikinci romana *Clarissa Harlowe* ya da *Erdemin Cezalandırılması* adını verir. Bu eserin, *Pamela*'ya göre daha zengin muhtevası, karmaşık bir kurgusu vardır. Hatta birçok araştırmacıya göre –az önce de ifade edildiği gibi- İngiliz edebiyatının ilk psikolojik romanı olma özelliğine de sahiptir (Kefeli, 2002: 44; Urgan, 1986: 60). *Clarissa Harlowe*, *Pamela*'ya göre daha çok tanındığı için sadece İngiltere'de değil diğer Avrupa ülkelerinde de okunur. Ayrıca bu romanın merkezî kahramanı olan *Clarissa*, İngiliz edebiyatında kadınların eşlerini seçme hakkını savunan ilk kadın kahraman tipidir (Urgan, 1986: 53). Bunların yanında Ian Watt, Richardson'u filmlerdeki close-up tekniğini (çok yakından görüntüleme tekniği) romana ilk uygulayan kişi olarak niteler. Pritcheet ise eserden söz ederken “mikroskoptan bakılarak yazılan bir roman” ifadesini kullanır (Kefeli, 2002: 45). Bazıları tarafından *Clarissa Harlowe*, sadece İngiliz kadınlara has olarak kabul edilmektedir (Kefeli, 2000: 100). Fakat romanın eleştirilen en önemli tarafı ise cinsel içerik olarak fazla dikkat çekici ve abartılı olmasıdır.³⁹ Fakat bu kadar başarılı addedilen eser, zamanla okuyucu bulamamaya, okunmamaya başlar. Bu okunmama durumunu iki sebep altında açıklamak mümkündür. Bunlardan ilki; Richardson'da olan fakat okuyucu tarafından pek benimsenmeyen Puritan ahlak anlayışı; ikincisi ise Richardson'da olmayan gülmece yeteneğidir. Çünkü onun eserleri gülmece unsuru açısından son derece zayıftır.

Clarissa Harlowe Romanının Konusu

Orta sınıfa mensup bir aile olan Harlowe ailesi, kızları Clarissa'yı kötü huylu, çirkin fakat zengin bir adamla evlendirmek isterler.⁴⁰ Clarissa ise yıllardır alışılmışın dışında bir durumla hareket eder ve geleneksel aile yapısı içinde olan, ebeveynin istediği erkekle evlenme düşüncesine karşı çıkar. Bundan dolayı ailesinin bulduğu erkekle evlenmek yerine kendi sevdiği ve gönül verdiği biriyle evlenmek ister. Çok gururlu birisi olan Clarissa, ailesinin güdümünde olan ve onlarla birlikte yaşarken dedesinden kalan miras ile birlikte ansızın maddi özgürlüğüne kavuşur. Gayet doğal olarak maddi özgürlük beraberinde başka özgürlükleri de getirecektir. Clarissa, tam bu sırada Lovelace adında yine kendisi gibi gururlu bir erkekle tanışır. Fakat Lovelace, Clarissa'nın tahmin ettiği gibi çok dürüst bir kişiliğe sahip değildir. Buna rağmen ona güvenen Clarissa, Lovelace'yi ikna ederek kiliseye götürüp nikâh kıyacağına inanmaktadır. Fakat Clarissa bu konuda yanılır. Çünkü değer verdiği Lovelace, ona uygun olmayan bir davranışta bulununca hayal kırıklığı yaşayan Clarissa kederinden ölür.

Clarissa Harlowe Romanının Değerlendirilmesi

Richardson, az önce de ifade edildiği gibi okuma-yazma bilmeyen bir çevrede yaşadığı için geçimini sağlamak amacıyla mektup okuma ve yazma işine başlar. Çünkü etrafında okuyup yazacak birileri olmadığı için çevresindeki kişilere gelen veya onların göndereceği mektupları okuyup cevap yazacak veya yeni bir mektup kaleme alacak biri mevcut değildir. Richardson da işte bu boşluğu doldurmayı bir iş olarak görerek mektup okuma ve yazma işine girişir. Bu işi yerine getirirken bir babanın kızına yazdırmış olduğu mektuptan etkilenerek *Pamela* (1740) ve *Clarissa Harlowe* (1748) romanlarını yazar. Richardson, eserlerinde yıllarca bir iş olarak ifa ettiği mektup yazma işini bir teknik olarak -mektup tekniği- kullanır. Yani geçimini sağlamak için yaptığı mektup okuma/yazma faaliyeti bir nevi onun 1740 yılında kaleme aldığı ilk eseri olan *Pamela*'nın omurgasını oluşturur. Yazarımız mektubu veya mektup tekniğini, kahramanların iç dünyalarını aydınlatmada ve olayların gelişiminde kullanır.

Bahse konu olan bu eserde mektup tekniğinin kullanımına, Clarissa'nın başta âşık olmadığı diğer kahraman Lovelace'ye zamanla ilgisinin artacağını mektup yoluyla ifade etmesi örnek olarak gösterilebilir. Ayrıca bu romandaki mektup tekniği, yaşanan olayların anında okura iletilmesi ve kişilerin yüksek sesle düşünür gibi ortaya konan düşünceleri ile ruh durumlarının çözümlenmesinde de yardımcı olur. İşte bu sebepten dolayı bu mektuplar, psikolojik roman olarak nitelenen esere uygun bir teknik oluşturur. Dolayısıyla bu eserde mektuplar, aynı zaman diliminde yayımlanan diğer romanlardan farklı bir görev üstlenmekte, insanların iç dünyasının derinliklerine de ışık tutmaktadır (Kefeli, 2002: 44). Mesela Clarissa gibi akıllı bir kadının Lovelace gibi bir adamla neden birlikte olmak istediği anlamak gerçekten zordur. Burada onun amacı, Lovelace gibi bir zamparayı kuzuya çevirerek herkesin gözü önünde nikâh masasına oturtmak istemesidir. İşte Clarissa'nın bu niyetini okuyucu, onun mektupları vasıtasıyla öğrenir. Aynı şekilde Clarissa'nın Lovelace'nin yaptığı o iğrenç olaydan sonra neler yaşadığını, iç dünyasını boşalttığı mektupları vasıtasıyla tespit edilir. Eserde bir çırpıda Clarissa'yı tesiri altına alan Lovelace'nin kişilik özelliklerini bir yine onun (Clarissa) mektupları vasıtasıyla anlarız.⁴¹ Bu metinde mektup, alışılmışın bilinenin dışında farklı bir şekilde daha karşımıza çıkar. Şöyle ki; roman, Richardson tarafından peyderpey tefrika edildiği için okuyucular yazara mektup göndererek ondan Clarissa'yı öldürmemesini isterler. Böylece okuyucunun mektubundan faydalanmak ve okuyucunun gönderdiği mektuba göre eser yön vermek belki de ilk defa bu eserde kullanılmıştır. Yani kısaca mektubun hem yazar hem de okuyucu tarafından kullanılmasına Clarissa Harlowe metinlerinde rastlanılmış olur.

Richardson, *Pamela*'da mektuba o kadar çok yer verir ki neredeyse Pamela'nın hiç evden çıkmadan mektup yazması gerekir. Fakat yazar bu hatasını anlamış olmalı ki mektup sayısı, *Clarissa Harlowe*'da epey düşer. Belki de *Clarissa Harlowe*'nin *Pamela*'dan daha fazla tutulmasında bu mektup sayısının azalmasının da önemli bir katkısı olabilir. Clarissa Harlowe'da mektupların büyük bir kısmı; Clarissa-Anne Howe ile Belford-Lovelace arasındadır. Eserde en yoğun mektuplaşmalar az önce isimleri sıralanan bu iki grup arasında gerçekleşirken bunların dışında, Albay Morden'in, Clarissa'nın kız ve erkek kardeşlerinin, Mr. Brand'ın ve diğer üçüncü derecedeki kişilerin mektupları da yer alır.

Clarissa Harlowe ve diğer iki romanın [*Pamela* (1740) / *The History of Sir Charles Grandison* (1753)] omurgasının kahramanların birbirlerine yazdıkları mektuplardan oluşması, eserin bir eksikliği olarak da kabul edilmektedir. Ayrıca yazarın her üç romanında [*Pamela* (1740), *Clarissa Harlowe* (1748) ve *The History of Sir Charles Grandison* (1753)] sadece mektup tekniğini kullanıp başka bir tekniğe yer vermemesi Richardson'un kusuru olarak da kabul edilebilir. Clarissa Harlowe'nin genel durumu, psikolojisi, yaşadıkları ve bu yaşadıklarının üzerinde bıraktığı etkinin ortaya çıkmasında veya anlaşılmasında mektupların inkâr edilmez bir rolü vardır.

Genel Değerlendirme

Hem Halide Edip Adıvar hem de Samuel Richardson, eserlerinde mektup tekniğini başarıyla uygulayan iki güzide yazardır. Yalnız Samuel Richardson, Halide Edip Adıvar'a göre romanlarında mektuptan veya mektup tekniğinden daha fazla istifade etmiştir. Halide Edip Adıvar, sadece mektup tekniğinden faydalanmakla kalmamış bu tekniğin yanında başka anlatım tekniklerine de başvurmuştur. Fakat Samuel Richardson ise metinlerinde sadece mektup tekniğinden yararlanmış neredeyse mektup harici bir anlatım tekniğinden hiç faydalanmamıştır.

Hem Halide Edip Adıvar hem de Samuel Richardson eserlerinde mektubu, kahramanlarının iç dünyalarını, bilinçaltını aydınlatmak, bazı olayların açıklanmasını, daha iyi anlaşılmasını, kahramanın iç dünyasını başkalarıyla paylaşılmasını, duygu ve düşüncelerini ifade etmek için kullanmanın yanında, romanın öyküsünü anlatmada bir araç olarak da mektuptan istifade etmişlerdir. Kısacası mektup burada bir roman tekniği olarak karşımıza çıkmaktadır (Urgan, 1986: 50).

Günlük konuşma diliyle yazılan ve samimi bir hava taşıyan bu mektuplarda çeşitli kişiler arasındaki konuşmaların olduğu gibi aktarılması da romanda anlatılanlara, gerçekten yaşanmış olaylar havasını vermiştir (Kefeli, 2002: 43). Romanların temelinde kadın-erkek ilişkileri anlatılırken, aile kurumu, aile olma, eşe sadık olma, ailenin kızına sahip çıkması, sadakat ve erdem gibi kavramlar üzerinde de durulmuştur.

Merkezî kahraman konumunda olan her iki kişi de [Handan ve Clarissa] bayandır. Doğal olarak bu bayanların etrafından erkekler vardır. Bundan dolayı ana tema aşktır. Her iki eserin merkezî kahramanları olan Handan ile Clarissa Harlowe, Anglo-Sakson kültürle yetişmişlerdir. Çünkü Handan'ın yazarı Halide Edip Adıvar, Anglo-Sakson bir kültürle yetişir. Hem Samuel Richardson hem de onun eserinin kahramanı Clarissa Harlowe İngiliz milletinden oldukları için ister istemez o kültürün içinde doğar ve yetişirler (Kaplan, 2004: 111). Halide Edip Adıvar, İstanbul'da doğmasına ve İstanbul'da [1924-1938 arası hariç] yaşamasına rağmen İngiliz kültürüyle yetiştirilmiştir:

“Halide Edip, babasının evinde ise daha değişik bir terbiye ile karşılaşır. İngilizlere ve İngiliz terbiyesine hayran olan Edip Bey, kızını da bu terbiye sisteminde yetiştirmek ister. Çocuğun giyim kuşamından başlayarak beslenmesi, oynaması ve eğitimi diğer yaşlılarından farklıdır. Başka çocuklardan farklı olma, Halide Edip'e sıkıntı verir. Zira ilk önce elbisesiyle başka çocuklardan ayrılmaktadır ve kendisi de diğer çocukların giydikleri süslü elbiseleri,

takıları, incik boncuğu kıskanır. Beslenmesi ise et, sebze ve meyveden ibarettir ve sadece yemek saatlerinde verilir” (Enginün, 1989: 5).

Metinlerde yer alan erkek kahramanlardan Lovelace ile Nazım, -her ikisi de- hareketli tiplerdir, aksiyon adamlarıdır. Onların bu durumları, Nazım öldükten sonra ortaya çıkan mektuplarından ve Clarissa'nın yazdığı mektuplarından öğreniliyor.

Her iki romanda da psikolojiden çok sıklıkla istifade edilmiştir. Özellikle yazarın, anlatıcının aradan çıktığı durumlarda kahramanların psikolojik durumlarını okuyucuya aktarmakta mektup tekniğinden çok başarılı bir şekilde istifade edilmiştir.

Ayrıca bu romanlarda arka planda veya dolaylı olarak bir fikir verme durumu da mevcuttur. Hem Handan'da hem de Clarissa'da kadın hakları ve kadının erkek karşısında dik durması, hakkını ve evliliğini savunması anlatıldığı gibi çok az da olsa devrin siyasi ve sosyal olaylarına da değinilmiştir.

Hem Clarissa Harlowe'nin hem de Handan'ın genel durumu, psikolojisi, yaşadıkları ve bu yaşadıklarının üzerinde bıraktığı etkinin ortaya çıkmasında veya anlaşılmasında mektupların inkâr edilmez bir rolü vardır. Mektuplar bu kahramanların özellikle iç dünyalarını, psikolojilerini yansıtmaları açısından çok önemlidir. Okuyucu, bu kahramanların aşklarından, düşüncelerinden ve erdemlerinden bu mektuplar sayesinde haberdar olur.

Clarissa Harlowe çevresinden gelen baskılardan dolayı, Handan ise kendi iç dünyasında yaşadıklarından dolayı baskıya maruz kalmakta dolayısıyla psikolojileri bozulmaktadır. Birinde dış baskı diğerinde ise iç baskı hâkimdir. Fakat bu iki kahramanın iç dünyasını en iyi mektuplar ifade etmektedir.

İki eser arasındaki en belirgin fark ise Clarissa Harlowe'nin sabrının mükâfatı olarak sevdiğine kavuşurken; Handan'ın yaşadığı ikilemden olduğu tahmin edilen beyin humması sebebiyle ölmesi neticesinde sevdiğine kavuşamamasıdır.

Sonuç

Türk edebiyatında mektup-roman türü, on dokuzuncu asırda görülmeye başlanır. Mektup-romanın olumlu tarafları olduğu gibi muhtelif olumsuz yönleri de mevcuttur. Mektup-romanın en önemli özelliklerinden birisi samimiyettir. Bu türden metinler genellikle ben-anlatıcıyla kaleme alındığı için daha inandırıcı ve daha samimi bulunurlar. Zaten bu durum da eserin inandırıcı olmasına uygundur. Fakat bu metinlerde mektuba fazla yer verildiğinden olay yavaşlar. Genellikle mektuplarda, duygular ve düşünceler aktarıldığı için entrikaya fazla yer ayrılmaz. Bunun neticesi olarak eser durgunlaşır. Mektup-roman bu dezavantajına rağmen, bazı muhtelif romanlarda bu kusur aşılarak heyecan ve merak ön planda gelebilmiştir.

Bu araştırmada Türk edebiyatından *Handan* ile İngiliz edebiyatından *Clarissa Harlowe* üzerinde durulmuştur. Her ne kadar bu romanlar farklı dönemlerde, farklı kültürlerde ve farklı ülkelerde yazılmış olsalar da onları birleştiren ortak nokta mektup-roman türünde kaleme alınmış olmalarıdır. Bunun yanında merkezî kahramanlarının kadın olması, aşk ve erdem üzerine bina edilmiş olmaları da etkilidir. Aşklarına sahip çıkmaları ve erdemlerine bağlı kalmaları da önemli bir faktördür. Bu metinlerin mektup-roman tarzında kaleme alınmış olmalarının en büyük özelliği; kahramanlarının psikolojik ve sosyal özelliklerinin ortaya çıkmasında etkili olmuş olmalarıdır. Bu mektuplar vasıtasıyla okuyucu, olaylara hâkim olabilmekte hatta zaman zaman yazar olayın dışına atıldığı ve hâkim bakış açısını kaybettiği için olaylara daha iyi sirayet edebilmektedir. Mektuplar sayesinde okur, kahramanların içinde buldukları psikolojiye daha iyi hâkim olabilmektedir. Yine bu mektuplar sebebiyle okuyucu, olaylardan veya olabileceklerden daha önceden haberdar

olabilmekte veya olacak olanları daha iyi tahmin edebilmektedir. Yazar da bu mektuplar sayesinde hem olay hem durum hem de kahramanlar üzerinde istediği gibi değişim ve dönüşüm yapabilme imkânı bulabilmektedir.

Her ne kadar iki metindeki merkezi kahraman konumunda bulunan kadınların sonları aynı olmasa da aşk ve erdemlerini korumaları konusunda aynı çizgide buluşabilmişlerdir. En eski haberleşme araçları arasında gösterilen ve zamanımızda modası geçmiş olan veya yok denecek kadar az olan mektup, bu ve bu türden benzeri eserlerin kurgulanmasında inkâr edilmez bir güce sahip olmuştur.

Mektup-romanlar tekniğinin ana unsuru olarak kullanılan mektuplar, iyi birer iletişim aracıdır. Mektupların, modern roman tekniklerinden olan iç monolog gibi kahramanın iç dünyasının aydınlatılmasında, keşfedilmesinde inkâr edilmez rolleri vardır. Aynı şekilde kahramanlarının eğitilmesinde, onların yönlendirilmesinde de katkıları büyüktür. Kahramanların herkes tarafından bilinmeyen bazı özelliklerinin veya pis işlerinin ortaya çıkarılmasında, diğer kahramanlara duyurulmasında mektup önemli bir fonksiyon icra eder. Mektubun bir anlatım tekniği olarak kullanıldığı bazı eserlerde duygular kadar aldatma, ihanet gibi toplumsal meseleler de işlenir. Mektubun, olayın ana temelini oluşturan entrika veya olay örgüsünün gelişmesinde, ortaya çıkmasında, açıklamasında ve eserin neticelenmesinde payı bir hayli fazladır.

Her iki roman, mektup tekniğinin çok etkili bir biçimde kullanıldığı iki güzide eserdir. Yalnız Samuel Richardson'un *Clarissa Harlowe*'si 1748 yılında kaleme alındığına göre Halide Edip Adıvar'ın 1912 yılında yayımlanan *Handan*'ının *Clarissa Harlowe*'den etkilenme ihtimali olabilir.⁴²

Clarissa ve *Handan* romanlarının mektup roman türünde kaleme alınmaları ve konu olarak merkezde aşkın olması onların ortak noktalarından biridir. Fakat bu her iki romanda aşkın yanında erdem ve kadın kahramanların psikolojileri de etkilidir. Bahse konu olan bu eserlerdeki kadın kahramanların hayatlarında ve yaşam tarzlarındaki farklılığın sebebi ise hayata bakış açısıyla, dünya görüşlerinin farklı olmasıdır. Çünkü bu romanlar farklı iki millette mensup karakterlerden oluştuğu için durumun böyle olması da son derece normaldir.⁴³ Bu iki metin aynı zamanda mektup-roman türünün birer örneği oldukları kadar arka planda toplumsal ahlakı savunan birer ahlaki kimliğe de sahiptirler.

Handan'ın *Clarissa* ile olan benzerliği kadar yine aynı yazarın [Samuel Richardson] *Pamela* romanıyla da benzerlikleri vardır.⁴⁴ Mektup roman tekniği açısından Türk edebiyatında gösterilebilecek en iyi örneklerinden biri Halide Edip Adıvar'ın *Handan* romanıdır.

Sonnotlar

¹ Münşâât mecmuları bu türün toplandığı eserler olduğu gibi Mektubât da aynı şekilde yazılmış mektupların bir araya getirildiği eserlerin genel adıdır: *Münşâât-ı Elhâc Âkif Efendi*, *Muharrerât-ı Husûsiye-i Âkif Efendi*, *Mektubât-ı Şeyh Aziz Hüddâi*, *Mektubât-ı Sezâi*, *Mektubât-ı Niyazi-i Mısri* vb.

² Nurullah Ataç, "Okuruma Mektuplar" adlı kitabının "Giriş" bölümünde mektup ve mektubun önemini şu cümleler ile ifadeler eder:

"Bir kere her yazı mektuptur. Şiir, hikâye, deneme, eleştiri olsun, hepsi birer mektuptur. Bunu söylerken mektup sözünün Arapça'da yazılmış demek olduğunu düşünüp cinasa özendiğimi sanmayın, cinastan büsbütün kaçınmam ama şimdi sırası değil. Her yazı bir mektup olduğu gibi her resim, her ezgi, her yapı da birer mektuptur. Düşünen, duyan bir kimseden, düşünen, duyan başka kimselere haber, selâm iletecek bir mektup" (Ataç, 2007: 9).

³ Aşk mektubuna güzel bir örnek: Kerman Z. (2021) [Hazırlayan], *Gölgeden Güneşe: Faruk Nafiz Çamlıbel'den Şükûfe Nihal'e Mektuplar*, Dergâh Yayınları, İstanbul.

⁴ On altıncı yüzyılda Fuzuli'nin evkâftan kendisine bağlanan maaşın bir türlü verilmemesi üzerine Nişancı Celalzâde Mustafa Çelebi'ye yazdığı Şikayetnâmesi, iş mektubunun ilk örneği olabilir. Devrini eleştiren ve Fuzuli'nin mizah gücünü ortaya koyan ve edebiyat tarihinde yerini alan bir mektup-eleştiri türü olarak da düşünülebilir.

⁵ İmam-ı Rabbani, Gazali ve Mevlana'nın mektupları felsefi ve tasavvufi olarak önem arz eder. Eski Yunan'da Cicero, Horatius, Ovidius ve Seneca'nın mektupları dikkate değerdir (Andı, 2005: 13; Kefeli, 2002: 9; Binyazar, 1979: 6; Varınlıoğlu, 1974: 392; Kaplan, 1999: 4).

⁶ Mektup türü ile ilgili aşağıdaki kaynaklara bakılabilir: Donbay A. (2011) "Edebiyatımızda Mektup Türü İle İlgili Başlıca Çalışmalar", *Erdem Atatürk Kültür Merkezi Dergisi*, No: 61, 83-102; Günaydın Y. T. (2006) "Mektup Edebiyatı Bibliyografyası", *Hece Dergisi, Hece Dergisi Mektup Özel Sayısı*. No:114-115-116, 526-637.

⁷ Edebiyatçıların yazdıkları mektuplara bir kaç örnek:

Muallim Naci; Yazmış Bulundum, Mektuplarım, Ahmet Mithat Efendi ile Muhaberat ve Muhaverat, İntikad, Şöyle Böyle; Namık Kemal, Ramazan Mektubu, İrfan Paşa'ya Mektup; Abdülhâk Hamid Tarhan'ın Mektupları, Şinasi'nin Paris'ten annesine yazdığı mektuplar; Ziya Paşa'nın Veraset Mektupları; Rezaizâde Mahmut Ekrem'in Takdir-i Elhan ve Mes Prisons Muahazenâmesi; Ali Canip Yöntem'in Millî Edebiyat Meselesi ve Cenap Bey'le Münakaşalarım; Nazım Hikmet-Kemal Tahir, Ziya Osman Saba-Cahit Sıtkı Tarancı, Azra Erhat-Halikarnas Balıkcısı, Tezer Özlü-Leyla Erbil mektuplaşmaları, Nurullah Ataç'ın Okuruma Mektuplar, Descartes'in, Gogol'ün, Schiller'in Mektupları (Çakır, 2005: 400-404; Tuncel, 1974: 11; Demiray, 1974: 88-93; Kaplan, 1999: 8; Kefeli, 2002: 25).

⁸ Bu "dost mektuplarının" içinde aile içi mektuplaşmalar önemli bir yer tutar. Bu aile içi mektuplar sadece eş yazılmamış, eşin yanında kızlarına, erkek evlatlarına ve kız/erkek kardeşlere de yazılmış olanları mevcuttur (Eroğlu, 2006: 70). Bu aile mektuplarının içine sadece kalem ehlini değil bazı siyasi kimliği olan kişileri de dâhil edebiliriz. Adnan Menderes: Berrin Menderes; Hasan Polatkan'ın ve İttihat ve Terakki döneminde Maliye Nazırlığı yapan Cavit Bey'in idamlarından önce eşlerine yazdıkları mektuplar.

⁹ Mektup veya mektup tekniğinden istifade edilerek kaleme alınmış yerli ve yabancı eserlerden bazıları şunlardır:

Horatius, *Mektuplar*; Ovidius *Naso, Karadeniz'den Mektuplar*; Samuel Rinhardson, *Pamela*; Rousseau, *La Nouvelle Heloise*; Charles De Laclos, *Tehlikeli İlişkiler*; Goethe, *Genç Werther'in Acıları*; Hyperion, Hölderlin; Foscolo, *Jokopo Ortis'in Son Mektupları*; Senancoru, *Oberman*; Montesquieu, *İran Mektupları*; Voltaire, *İngiltere Mektupları*; Balzac, *İki Yeni Gelinin Hatıraları*; Mark Twain, *Letters*; Henry James, *Letters*; Dostoyevski, *İnsancıklar*; Jane Austen, *İkna*; Muallim Naci, *Mektuplarım* (1303), *Muhâberat ve Muhâverat* (1311); Fatma Aliye Hanım, *Levayih-i Hayat*; Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Bir Muadele-i Sevda*; Halide Edip Adıvar, *Handan*; Şükufe Nihal Başar, *Çöl Güneşi*; Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Kiralık Konak*; Leyla Erbil, *Mektup Aşkları* vb.

¹⁰ Hülya Argunşah, mektup vb. türlerin kadın yazarlar için önemi hakkında şöyle düşünmektedir:

"Ne Fatma Aliye ne de Halide Edip hemcinslerine benzerler. Onların yarattıkları kadınlar da farklıdır. Onların içe dönük, kapalı bir dünya kurmalarını gerektirir. Mektuplar, günlükler, hatıra defterleri başkalarıyla paylaşmadıklarını kaydeden kadınların itiraflarını saklar. Onların bir başkasına gönderilmesi, cevaplanması önemli değildir. Hatta cevapsız kalması daha doğrudur. Çünkü onlar cevaplanmaktan çok yazılmak için yazılmışlardır. Kadınlar yazdıkça yalnızlıklarının derinleştiğini hissederler. Mektuplar, kadınların dışa açılan penceresi, başkalarıyla iletişim kurmalarını sağlayan bir vasıta ama daha da önemlisi bir terapi yöntemidir... Mektupla anlatım tekniği ve ona benzeyen günlük ve hatıraların kadınlara özgü, onların kendilerini benzerlerine kolayca anlatmak için kullandıkları bir yoldur. Mektuplarla yazmayı kendilerini gizlemek, başkasının arkasına saklanmak, muhatabıyla samimice dertleşmek, hayat tecrübesini aktararak, yalnızlıklarını paylaşmak olarak görmüş olabilirler" (Argunşah, 2006: 227).

¹¹ Bîkes, müstakil kitap olarak basılmamış sadece Hanımlara Mahsus Gazete'nin sayfalarında yayımlanmıştır (1897).

¹² Arap edebiyatında mektup denilince Hz. Muhammed'in İslamiyet'i yaymak için çeşitli ülke liderlerine gönderdiği mektuplar akla gelir (Kaplan, 1999: 5).

¹³ Rousseau'nun La Nouvelle Heloise, Smollett'in Humphry Clinker, Laclos'un Liaisons Dangereuse 18. yüzyıla örnek olarak gösterilebilir.

¹⁴ Voltaire'in mektupları sayı bakımından dünya edebiyatında pek rastlanılmayacak sayıda, 20.000'in üzerindedir. 18. yüzyılın en önemli yazarlarından Didero'nun mektupları; kişiliğini, heyecanlarını ve düşüncelerini yansıtan etkileyici belgelerdir. Montesquieu, ölümünden sonra yayımlanan mektuplarıyla olduğu kadar İran Mektupları'yla da anılır. 19. yüzyıl mektup türünde çok sayıda önemli yazar bulunmaktadır. Bu yazarlar arasından Merimee, Flaubert ve Stendhal öne çıkar. Stendhal'ın mektupları üç cilt George Sand'ın mektupları altı cilt, Roger Martin du Gard'ın mektupları da yedi cilt halinde yayımlanmıştır (Yetiş, 2006: 111).

¹⁵ Bu duruma; Halide Edip Adıvar'ın *Handan* ve Reşat Nuri Güntekin'in *Bir Kadın Düşmanı* eserleri de tamamı mektuplardan oluşan roman örnekleri olarak değerlendirilebilirken; mektubun roman içindeki yeri geldiğinde

kullanılmasına örnek olarak da Ahmet Mithat Efendi'nin *Felsefe-i Zenan* (1870) ile Mizancı Murad'ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* (1890), Fatma Aliye Hanım'ın *Levâiyih-i Hayat* (1898) ve Ayla Kutlu'nun *Emir Bey'in Kızları* (1998) örnek verilebilir (Turan, 2019: 173; Tekin, 2002: 247).

¹⁶ Serhat Hamişoğlu, mektuptan da istifade edilerek kaleme alınmış olan *Felsefe-i Zenan*'ı şu cümlelerle değerlendirir:

“1870 yılında yazılmış olan *Felsefe-i Zenan* ile *Mithat Efendi*, kitabî bilgilerle edinilen hürriyet düşüncesinin sosyal hayatta gerçekleşip gerçekleşmeyeceğini denemek ister. Dikkatlerden kaçmaması gereken husus şudur ki *Zekiye'nin ölümü* birden bire gerçekleşir. Yani hiçbir olgunluk yoktur. Yazar uzun uğraşlar sonucu hikâye vasıtasıyla pratik hayata yerleştirdiği karakterini ölümü sebep göstererek hikâye içerisinde alır. *Felsefe-i Zenan* içerisinde Fazıla Hanım ve Akile ellerinde bulundukları akarlar yetinmeyi ve evliliğe karşı tutum sergilemeyi ‘hürriyet’ olarak nitelerken *Zekiye*, annesi ve kız kardeşinin aksine kadının, okuduğu kitaplarda yer alan bilgileri mutlak surette sosyal hayat içerisinde uygulaması ve bunun sonucunda maddî özgürlüğünü de elinde bulundurması gerektiğini savunur. Bu olguyu benimseyen genç kadın, evlilikten korkmaz çünkü maddî bağımsızlığını elinde bulunduruyor olmasının onu, eşi ile aynı konuma getirdiğini düşünür. Fakat hayatı kitaplardan öğrenen genç kadın gerçek hayatta bunların tam karşılığının olmadığını görünce yenik düşer ve kısa süre içerisinde ölür. Ahmet Mithat Efendi iki olguyu farklı kadın karakterlerin fikirlerinin çatışması yardımıyla başarılı bir şekilde gösterebilmiştir. Bunlardan biri kadınların hürriyeti fikri iken diğeri Osmanlı toplumu içerisinde yer alan kadının pratik hayata katkıda bulunması gerektiği düşüncesidir. Yazar, ‘kadınların eğitilmesi ve maddî özgürlüklerini elde etmesi’ gerektiği fikrinden asla vazgeçmez. Bu yüzden *Letâif-i Rivâyat* içerisinde yer alan ve *Felsefe-i Zenan*’dan yirmi yıl sonra yazılan *Diplomalı Kız* (1890) adlı hikâyede ana karakter olarak karşımıza çıkan *Juli*’ye, eğitimini almış olduğu öğretmenlik mesleğini, kadro olmadığından dolayı verememiş olsa da tiyatro önlerinde satmış olduğu çiçeklere şiirler ekleyerek öğrenmiş olduğu kitabî bilgileri gündelik hayata uygulama fırsatını verir. Yazarın öne sürdüğü ‘kadının maddî özgürlüğünü elinde bulundurması gerektiği’ fikrinin gerçek hayattaki temsilcisi, ilk kadın yazar kimliğiyle karşımıza çıkan *Fatma Aliye Hanım* olacaktır. *Mithat Efendi* ondan hep ‘kızım’ diye bahsedecektir. *Mithat Efendi*, *Fatma Aliye Hanım*’ı sonuna kadar destekler. Hatta *Fatma Aliye Hanım*’ın ilk roman denemesi de *Mithat Efendi* ile birlikte 1892 yılında kaleme aldıkları ve *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde tefrika edilen *Hayal* ve *Hakikat* olmuştur. Bu romanı ileriki yıllarda *Muhâdarat*, *Refet*, *Udi*, *Levâiyih-i Hayat* ve *Enin romanları izler*” (Hamışoğlu, 2017: 96).

¹⁷ Mutallaka, İkdam, N: 1086, 27 Temmuz - 6 Ağustos 1315/1899; Mutallaka, *Kitabhâne-i Hilmi-i Maarif Matbaası*, İstanbul-1926. Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Bir Muâdele-i Sevda* romanında daha inandırıcı olmak için olayı anlatırken mektup türünden de istifade eder.

¹⁸ Halep’te yaşadıklarından ilham alarak yazdığı ve bir kadın üdinin hayatını anlattığı *Udi* (1899) adlı eseri için de aynı durum geçerlidir.

¹⁹ Halide Nusret Zorlutuna’nın *Beyaz Selvi* (1945) eserinde, mektup ve hatıra birlikte kullanılır.

²⁰ Enis Batur, bu listeye bazı eklemeler de yapar. Ona göre yakın dönemde Tanpınar’ın *Mahur Beste*, Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar*, Leyla Erbil’in *Hallaç* ve *Gece* isimli romanlarda mektup anlatım tekniğinin kullanıldığını belirtir. Ferit Edgü, “O” adlı romanının “Ayışığında Yazılan Bir Mektup” bölümünde bu tekniği kullanmıştır (Batur, 1989: 3).

²¹ Emel Kefeli, Türk edebiyatında mektup tekniğinden istifade ederek kaleme alınmış hikâyelerde iki tema örgüsünün işlendiğini belirtir:

“1. Sosyal tenkit: Toplumdaki çeşitli sorunların “samimi ve aracısız” bir ifade aracı olan mektup ile dile getirilmesi.

2. Kadın ile ilgili temalar: Aşk kavramı ve değişik tanımları, kadın erkek ilişkileri, toplumda kadın, evlilik, evlilikte uyumsuzluk, ihanet, kendini anlatma-açıklama ihtiyacı” (Kefeli, 2002: 169).

²² Kimileri de anlatıcının sesi açısından mektup-romanları üçe ayırır:

1-Monofonik: Mektuplar, tek bir anlatıcı tarafından bir sevgiliye veya bir sırdaşa yazılır.

2-Bifonik: Esas muhatap, diliyle, sesiyle var olur. Anlatıcı ve muhatap, birbirlerinin yerini alırlar.

3-Polifonik: İkidenden fazla anlatıcının bulunduğu mektup- romanlar. Çok-sesli bir benanlatıcı konumu vardır (Dereli, 2010: 7).

²³ Emel Kefeli bu tasnife şu şekilde bir katkıda bulunuyor:

“Mektubun İşlevi Açısından Mektup-Roman: Mektup- romanlarda yer alan mektuplar, konuları bakımından incelendiğinde, üç farklı şık ortaya çıkar:

1- Gerçeği değiştiren mektuplar: Gizli kalmış duyguların işşası.

2- Gerçeğin değişimini anlatan mektuplar: Ölüm, doğum, evlilik gibi olayları anlatabilir.

3- Gerçeği müdahalesiz ifade eden mektuplar: Yaşamakta olan bir olay hakkında bilgi verebilir.” (Kefeli, 2002: 40).

²⁴ Ayrıca Emel Kefeli'nin dünya edebiyatı üzerinde mektup-roman tekniği ile kaleme alınmış eserleri sıralarken yer verdiği yazar ve eserlerden birisinin Samuel Richardson ve aynı yazarın *Clarissa Harlowe* adlı eserinin olması da bu ilginin oluşmasında etkili olmuş olabilir (Kefeli, 2002: 37).

²⁵ Samuel Richardson'un bilinen en iyi çalışmaları mektuplardan oluşan üç romanıdır: *Pamela: Ya da Namusun Ödüllendirilmesi* (1740), *Clarissa: Ya da bir Genç Hanımın Tarihi* (1748) ve *Sir Charles Grandison'un Tarihi* (1753).

²⁶ Halide Edip Adıvar'ın *Sinekli Bakkal* isimli eseri önce *The Clown and His Daughter /Soytarı ile Kızı* adıyla 1935 yılında Londra'da yayımlanmıştır. Aynı eser Türkçe olarak ilk defa aynı yıl Haber gazetesinde tefrika edilmiş bir yıl sonra da kitap olarak basılmıştır (1936). İlk yayımlanışı İngilizce olmasına rağmen *Sinekli Bakkal* ve *Tatarcık* adlı romanlarında da görüleceği üzere o, millî geleneklerimizin en halis kıymetlerini bir hazine gibi kendi içinde saklamıştır (Kaplan, 2004: 113).

²⁷ Hülya Argunşah, Fatma Aliye Hanım ve Ahmet Efendi'nin ona sahip çıkması hakkında şu bilgiyi aktarıyor: “Bizde ilk eğitilmiş kadınlar, ilk yazar kadınlar yeni bir dünyanın içinde ilk üretimlerini yaparlarken yanlarında daima erkek koruyucu bulmuşlardır. Fatma Aliye Hanım bunlardan biridir. Onun yanında babası tarihçi Ahmet Cevdet Paşa ve hamisi Ahmet Mithat Efendi vardır. Fatma Aliye, etrafındaki bu hazır halkayı en iyi kullananlardan biridir. İşe George Ohnet'in *Volente'sini* tercümeyle başlar. Meram başlığıyla yayımlanan bu tercümede ancak ‘Bir Kadın’ imzasını kullanma cesaretini gösterebilir. Bu tercümeden sonra Ahmet Mithat Efendi'yle birlikte yazıkları *Hayal ve Hakikat* adlı romana ise yine ‘Bir Kadın’ imzasını yerleştirebilir. Bu tereddütlü çıkış, ilk roman *Muhadarat*'la son bulabilecektir. *Muhadarat*'a Ahmet Mithat tarafından yazılan takdime bakılırsa yazdıklarının ve tercümelerinin erkek kardeşi Sedat'a izafe edilmesi söz konusu” (Argunşah, 2006: 223).

²⁸ Mektup-roman tekniği ile eser kaleme alan ve Cumhuriyet döneminin en renkli simaları arasında yer alan Halide Edip Adıvar'ın Hindistan Başbakanı Nehru'dan meşhur medeniyet tarihçisi Arnold Toynbee'ye, Müzehher ve Vâlâ Nurettin'den Muazzez Tahsin Berkant'a kadar çok ilginç mektup arkadaşlıkları vardır. Ayrıca Yahya Kemal, Yakup Kadri, İzzet Melih, Hasan Âli Yücel de sık sık mektuplaştıkları kişilerden bazılarıdır (Eroğlu, 2006: 68).

²⁹ Bu mektup tekniği romanda o kadar etkili olarak kullanılmıştır ki, Handan iç dünyasını ortaya çıkartan bazı mektuplarını eşine gönderemediği gibi onları imha da eder. Handan çocukken oyuncaklarını aldığına inandığı Neriman'ın şimdiye sevgilisi Refik Cemal'i elinden aldığına inanır. Halbuki Refik Cemal, Neriman ile Handan'ı tanımadan önce evlenmiştir.

³⁰ Bu mektup-günlük tekniği sayesinde Handan, duygularını adeta dakikası dakikasına okuyucusuyla paylaşmış olur.

³¹ Refik Cemal Bey'i, Handan ile olan ilişkileri bakımından uyarır, dikkatli olmasını tavsiye eder.

³² Handan'ın babası Cemal Bey'in Refik Cemal Bey'e mektup yazarak önce kızının tedavisi için para gönderdiğini bildirmesi için daha sonra vefat eden kızının cenazesinin İstanbul'a getirilmesi için kaleme alınan mektuplar gibi.

³³ Refik Cemal'in mektupları gibi.

³⁴ *Handan*, Yakup Kadri Karaosmanoğlu tarafından otobiyografik bir roman olarak nitelendirilir (Enginün, 1989: 54).

³⁵ Halide Edip, riyaziyeci/matematikçi, bazılarına göre akıl adamı Salih Zeki ile aralarındaki yaş farkına rağmen evlenir. Her iki taraf da birbirinin ilk eşidir (Abacı, 2018:120). Babasının birkaç kere evlenmesi Halide Edip'in bu olaya soğuk bakmasının en önemli nedeni olarak gösterilmektedir. Poligamiye bu kadar karşı olmasında Halide Edip'in babasının birkaç kez evlenmesi kadar, anneannesinin evinde eşleri tarafından terk edilmiş kadınların durumunu görmüş olması da etkilidir (Enginün, 1989: 1). O yıllarda birden fazla eş alma adı verilen poligami epey yaygındır. Mahmut Esat Efendi (1856-1918) gibi bazı kimseler de muhtelif eserlerinde bu çok evliliği tavsiye etmiştir (Caporal, 1982: 74). Ahmet Cevdet Paşa'nın kızı olan Fatma Aliye Hanım da 1891'de yayımladığı *Nisvân-ı İslam* adlı eserinde çok evliliğe karşı çıkmış hatta Mahmut Esat Efendi'nin bu türden görüşlerini basın yoluyla eleştirmiştir (Kurnaz, 1992: 63). Poligami/Çokeşlilik konusunda bakınız: Elmacı, N. (1994). *Poligami: Çok Eşli Evlilikler, Türkiye'de Kadın Olmak*, [Hazırlayan: Necla Arat] İstanbul: Say Yayınları.

³⁶ Halide Edip de Salih Zeki'den ayrıldıktan sonra büyük bir hayal kırıklığı yaşamış, günlerce hasta yatmış ve çevresinin merakına zahiri bir kayıtsızlık göstermiştir. Yazılarını yataкта yazmış ve tıpkı Handan gibi kendini tahlilden kaçınmıştır. (Kefeli, 2002: 72).

³⁷ Handan bu erkekler arasından Nazım'ın evlenme teklifini kabul etmez. Hüsnü Paşa'yla evlenir ancak bu evlilikten memnun değildir. Zevk ve kültür bakımından Hüsnü Paşa'yla uyuşmayan ve hatta tartışmaya başlayan Handan, kocasının ihmalkarlığı ve başka kadınlarla özellikle oda hizmetçisi ile aldatması üzerine kardeş gibi büyüdüğü Neriman'ın kocasına –Refik Cemal Bey'e- özellikle tedavi için Sicilya'ya birlikte gittikten sonra ilgi duyamaya başlar. (Babacan, 2006: 218).

³⁸ İngiliz edebiyatında 18. yüzyılda *Pamela* ile ünlenen mektup-roman türü sonraki dönemlerde çok popüler olmasa da zaman zaman bu türde kaleme alınan eserler ile varlığını hep sürdürmüştür. Örneğin Fransız yapışökmücü ve eleştirmen Jaques Derrida'nın *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond* (1987) ve İngiliz John Barth'ın *Letters* (1979) isimli eserleri mektup-roman türünün çağdaş örneklerindedir (Turan, 2019: 172).

³⁹ Richardson'un burada çizdiği Lovelace tipi o kadar tepki çeker ki, yazar bundan sonra yayımladığı *Sir Charles Grandison* (1753) romanının merkezi kahramanı olan Sir Charles, adeta bir kuzu karakterinde sunulur okuyucuya.

⁴⁰ Sadece ebeveynleri değil Clarissa'nın erkek kardeşi James ile kız kardeşi Arabella da bu evliliği ister. Çünkü erkek kardeşi James'in bu işten maddi çıkarı olduğu gibi kız kardeşi Arabella ise rakibi olan ablasından kurtulacaktır.

⁴¹ Clarissa'nın mektuplarında ifade ettiğine göre Lovelace; çok zeki, çok kültürlü, çok ince, pırıl pırıl bir aristokrattır. Lovelace'nin göz kamaştırıcı ve renkli bir kişiliği vardır.

⁴² Emel Kefeli de aynı düşünceyi paylaşmaktadır ve mektup romanın en güzel örnekleri veren ve İngiliz edebiyatını yakında tanıyan Halide Edip'in Clarissa Harlowe ile beslenmiş olması da ihtimaller dâhilinde olduğunu ifade de eder (Kefeli, 2002: 37).

⁴³ Clarissa Harlowe bir İngiliz iken, Halide Edip Adıvar da İngiliz kültürüyle yetişmiş bir Türk yazardır.

⁴⁴ Şöyle ki; Hüsnü Paşa'nın Handan'ın famdöşambırı / hizmetçisi Mod ile sevişmesi ve Mod'un sağda solda milyoner bir Türk ile evleneceğini anlatması Handan'ı rahatsız eder. Burada Mod bize biraz da efendisini yenilgiye uğratan, sınıf atlayıp hizmetçilik ettiği evin hanımını olan ve kendine toplumda güvenli bir yer edinen Pamela'yı hatırlatır (Kefeli, 2002: 70).

Kaynaklar

- ABACI, T. (2018). *Şairler Kahvesi*, İstanbul: İkaros Yayınları.
- ALVER, K. (2006). "Mektubun Sosyo-Politiği Üzerine Bir Deneme", *Hece Dergisi Mektup Özel Sayısı*, No:114-115-116, 73-75.
- ANDI, M. F. (2005). "Yazısı Silinmiş Kâğıdı Sarı, Aramızdan Çekilen Dost: Mektup", *Türk Edebiyatı Dergisi*, No: 382, 12-14.
- ARGUNŞAH, H. (2006). "Kadın Olarak Yazmanın Başında Mektuplar". *Hece Dergisi Mektup Özel Sayısı*, No: 114-115-116, 222-229.
- ATAÇ, N. (2007). *Okuruma Mektuplar/Prospero ile Caliban*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- AYDENİZ, S. (1998). "Tanzimat Dönemi Türk Romanında Mektubun Bir Anlatım Aracı Olarak Kullanımı", *International Journal of Language Academy*, Vol:6/3, 121-145.
- BABACAN, M. (2006). "Mektuplardan Oluşan İki Roman: Handan ve Mektup Aşkları", *Hece Dergisi Mektup Özel Sayısı*, No:114-115-116, 216-221.
- BATUR, E. (1989). "Mektup Hattı", *Oluşum Dergisi, Mektup Özel Sayısı*. No: 55/97, 2-6.
- BİNYAZAR, A. (1979). "Mektup: Yazarların İlginç Yanlarını, Yaşamlarını, Yaratma ve Bunalımlarını Yansıtan Bir yazın Türü", *Milliyet Sanat Dergisi Mektup Özel Sayısı*, No: 312, 3-6.
- CAPORAL, B. (1982). *Kemalizmde ve Kemalizm Sonrasında Türk Kadını (1919-1970)*, [Çev.: Ercan Eyüboğlu], Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- ÇAKIR, Ö. (2005). *Türk Edebiyatında Mektup*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı.
- DEMİRAY, K. (1974). "Tanzimat'tan Günümüze Değin Mektup", *Türk Dili Dergisi Mektup Özel Sayısı*, No: 274, 88-96.
- DERELİ, B. (2010). *Mektup-Roman ve Kadın Yazarlar: Fatma Aliye, Halide Edip Adivar ve Şükûfe Nihal Başar*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi.
- DONBAY, A. (2011). "Edebiyatımızda Mektup Türü İle İlgili Başlıca Çalışmalar", *Erdem: Atatürk Kültür Merkezi Dergisi*, No: 61, 83-102.
- ELMACI, N. (1994). *Poligami: Çok Eşli Evlilikler/Türkiye'de Kadın Olmak*, [Haz.: Necla Arat], Say Yayınları.
- ENGİNÜN, İ. (1989). *Halide Edip Adivar*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- EROĞLU, E. (2006). "Cumhuriyet Döneminde Mektup", *Hece Dergisi Mektup Özel Sayısı*, No:114-115-116, 67-73.
- Franz Kafka- Babaya Mektup | modern | mektup | franz-kafka- Can Yayınları (canyayinlari.com) (Erişim tarihi: 05.06.2021).
- GÖÇGÜN, Ö. (1993). *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- GÖKTÜRK, A. (1974). "İngiliz Yazınında Mektup", *Türk Dili Dergisi Mektup Özel Sayısı*, No: 274. 513-516.
- GÖKYAY, O. Ş. (1974). "Tanzimat Dönemine Değin Mektup", *Türk Dili Dergisi Mektup Özel Sayısı*. No: 274. 17-23.
- GÜNAYDIN, Y. T. (2006). "Mektup Edebiyatı Bibliyografyası", *Hece Dergisi Mektup Özel Sayısı*, No:114-115-116, 526-637
- HAMIŞOĞLU, S. (2017). "İki Hürriyetin Çatışması: Felsefe-i Zenan", *Türk Kültürü*, Ankara Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 2017, No:1, 91-97.
- KAPLAN, E. (1999). *Bir Edebî Tür Olarak Mektup ve Türk Edebiyatındaki Yeri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı.

- KAPLAN, M. (2002). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar*, Cilt: I, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- KAPLAN, M. (2004). *Edebiyatımızın Bahçesinde Dolaşırken*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- KARA, E. (2006). “Nişanlıya Mektuplar”, “Vadideki Zambak” ve “Genç Werther”in Açıkları” Ekseninde Şiir-Roman-Mektup İlişkisi”, *Hece Dergisi Mektup Özel Sayısı*. No: 114-115- 116, 248-255.
- KARAALİOĞLU, S. K. (1979). *Resimli Dünya Edebiyatçılar Sözlüğü*, İstanbul: İnkılap ve Aka Yayınları.
- KARACA, Ş. (2004). *Güzide Sabri Aygün'ün Hayatı, Sanatı ve Türk Edebiyatındaki Yeri Üzerine Bir İnceleme-Araştırma*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KARATAŞ, E. (2012). “Mektup Roman Tekniği ve Türk Romanından İki Örnek: Mektup Aşkları ve Kedi Mektupları”, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 7/4, 2173-2192.
- KEFELİ, E. (2002). *Anlatım Tekniği Olarak Mektup*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- _____. (2000). *Karşılaştırmalı Edebiyat İncelemeleri*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- KILIÇKAYA, D. (2015a). “Bir Mektup-Roman Olarak İkinci Dünya”, *Asos Journal: The Journal of Academic Social Science/Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, No:15, 236-245.
- KILIÇKAYA, D. (2015b). “Mektup Roman Tekniği ve Türk Romanından İki Örnek: Mektup Aşkları ve Kedi Mektupları”, *Turkish Studies*, Vol: 7/4, 2173-2192.
- KURNAZ, Ş. (1992). *Cumhuriyet Öncesinde Türk Kadını*, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- OKAY, O. (2008). *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmed Midhat Efendi*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- TANPINAR, A. H. (1985). *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Çağlayan Yayınları.
- TANRITANIR, B. C. (2010). *H.W. Foster, S. ve A. Weld Grimke ile A. Walker'da Mektupla Anlatım Tekniği*, İstanbul: Babil Yayınları.
- TEKİN, M. (2002). *Roman Sanatı/Romanın Unsurları-I*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- TUNCEL, B. (1974). “Mektup Türüne Giriş”, *Türk Dili Dergisi Mektup Özel Sayısı*, No: 274, 9-14.
- TURAN, Y. Z. (2019). “Mektup Romanda Kadın Psikolojisi: Pamela ve Handan”, *Rumeli'de Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, No:6, 17-179
- URGAN, M. (1986). *İngiliz Edebiyatı Tarihi*, Cilt: III, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınları.
- VARINLIOĞLU, G. (1974). “Roma Yazınında Mektup”, *Türk Dili Dergisi Mektup Özel Sayısı*, No: 274, 392-399.
- YETİŞ, İ. (2006). “Fransız Edebiyatında Mektup”, *Hece Dergisi Mektup Özel Sayısı*, No:114-115-116, 109-116.

SOVYET TÜRKMENİSTANI'NIN LATİN ALFABESİNE GEÇİŞ SÜRECİNDE "GIZIL YOL" DERGİSİ

Tahir AŞİROV* & Serdar ACAR**

Öz

Sovyet Türkmenistan'ı Dönemi Türkmenistan'da siyasi, edebî, ekonomik, toplumsal ve kültürel bakımdan ciddi değişim ve dönüşümlerin meydana geldiği bir dönemdir. Bu köklü değişimler, dönemin basın yayın hayatında geniş yer edinmiş aynı zamanda bu değişimlerinin uygulanması için basın yayın faaliyetleri ideoloji aracı olarak da kullanılmıştır. Dönemin basının ele aldığı temel konularının başında komünizm ideolojisinin yayılma ve yerleştirilmesi gelmektedir. *Pioner*, *Bolşevik*, *Gızıl Goşun* gibi süreli yayınlar propaganda amacıyla hizmet etmiş, komünizmin halka yayılmasında mühim bir rol üstlenmişlerdir. Diğer taraftan Türkistan'da ceditçi (yenilikçi) aydınlar basın yayın yoluyla yenileşme yolunda önemli faaliyetlere imza atmıştır. Bu basın- yayın faaliyetlerinde üzerinde durulan esas konu hemen hemen Türk dünyasının her yerinde tartışılacak dil ve alfabe meselesidir. Türkmen süreli yayınlarında da alfabe meselesi, Arap harflerinin devamını savunanlar (kadimciler) ile Latin alfabesine geçilmesi gerektiğini savunanlar (yenilikçiler) olmak üzere farklı bakış açılarıyla ele alınmış ve tartışılmıştır. Bu tartışmalar ışığında Sovyet Türkmenistan'ında Latin alfabesine geçiş sürecinin ve Latinleştirmenin öncülüğünü üstlenen süreli yayın organı, *Gızıl Yol* (Kızıl Yol) dergisi olmuştur. 1928 yılında Aşgabat'ta Nedirbay Aytakov, Annagulı Artıkov ve Kümüşalı Böriyev'in sorumlu redaktörlüğünde yayın hayatına başlayan ve toplam beş sayısı çıkarılan *Gızıl Yol* (Kızıl Yol) dergisi, Sovyet Türkmenistan'ında yeni alfabe üzerine yapılan çalışmalara rehberlik eden edebî-sosyal dergi olma özelliğini taşır. Derginin yazar kadrosu, XX. yüzyılda Türkmen dili, tarihi ve medeniyeti üzerine değerli yazılar kaleme alan aydınlardır. *Gızıl Yol* (Kızıl Yol)'da Arap alfabesinin fonetik (sesbilgisi) açıdan Türkmen Türkçesine uygun olmaması, okuma- yazma ve matbuatta yaşanan zorluklar çerçevesinde bilimsel olarak Latin alfabesine geçilmesi gerekliliği üzerinde durulmuş, bu amaç ve hedef etrafında yazılar kaleme alınmıştır. Aynı zamanda dergide, kardeş Türk Cumhuriyetlerindeki Latinleştirme çalışmalarına da yer verilmiştir. Sovyet Türkmenistan'ında Latinleştirme sürecinin birçok yönünün aydınlatılması bakımından *Gızıl Yol* (Kızıl Yol) dergisi hem yazar kadrosu hem de içerik olarak oldukça önemli bir yayındır. Dönemin önemli simalarının özellikle ceditçi (yenilikçi) olarak adlandırılan Türkmen aydınlarının yazılarının yer aldığı *Gızıl Yol* (Kızıl Yol) dergisi, hem Sovyet Türkmenistan'ında Latinleştirme sürecinin yayın organı hem de propaganda aracı olma özelliği bakımından dikkat çekmektedir.

Anahtar Kelimeler: Sovyet Türkmenistanı, *Gızıl Yol* Dergisi, Latin Alfabeti, Matbuat, Türkmen aydınlar.

"GYZYL YOL" JOURNAL THE OF SOVIET TURKMENISTAN'S AT THE TRANSITION STAGE TO LATIN ALPHABET

Abstract

The Soviet Turkmenistan Period is a period in which serious changes and transformations took place in terms of political, literary, economic, social and cultural aspects in Turkmenistan. These radical changes had a wide place in the media life of the period, and at the same time, media activities were used as an ideological tool for the implementation of these changes. At the beginning of the main issues dealt with by the press of the period is the spread and placement of the communist ideology. Periodicals such as *Pioner*, *Bolshevik*, *Gyzyl Goshun* served for propaganda purposes and played an important role in spreading communism to the public. On the other hand, jadid (innovative)

* Doç. Dr. Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Felsefe ve Din Bilimleri Bölümü, Zonguldak/TÜRKİYE, tahirashirov@gmail.com, ORCID: 0000-0002-9684-0834

** Doktora Öğrencisi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara/TÜRKİYE, seerdar.acar@gmail.com, ORCID: 0000-0002-9513-6562

intellectuals in Turkestan carried out important activities on the way of innovation through the media. The main subject emphasized in these press-broadcasting activities is the language and alphabet issue, which is discussed almost everywhere in the Turkish world. In Turkmen periodicals, the issue of the alphabet has been discussed and discussed from different perspectives, including those who advocate the continuation of the Arabic letters (kadims/ancientists) and those who advocate the transition to the Latin alphabet (innovators). In the light of these discussions, the periodical organ that took the lead of the transition to the Latin alphabet and Latinization in Soviet Turkmenistan became the *Gyzyl Yol* (Red Way) magazine. *Gyzyl Yol* (Red Way) magazine, which started its publication life in 1928 in Ashgabat under the responsible editorship of Nedirbay Aytakov, Annaguly Artykov and Kumushali Boriyev, was published in a total of five issues. Has the feature of being the writer staff of the journal, XX they are the intellectuals who wrote valuable articles on the Turkmen language, history and civilization in the 19th century. In the *Gyzyl Yol* (Red Way), the fact that the Arabic alphabet is not suitable for Turkmen Turkish in terms of phonetics (phonetics) and the necessity of switching to the Latin alphabet scientifically within the framework of the difficulties experienced in literacy and printing has been emphasized, and articles have been written around this aim and target. At the same time, Latinization studies in sister Turkic Republics were also included in the journal. *Gyzyl Yol* (Red Way) magazine is a very important publication in terms of both its author staff and its content in terms of illuminating many aspects of the Latinization process in Soviet Turkmenistan. *Gyzyl Yol* (Red Way) magazine, which includes the writings of the important figures of the period, especially the Turkmen intellectuals who are called jedidizm (innovative), draws attention both in terms of being the media organ of the Latinization process in Soviet Turkmenistan and being a propaganda tool.

Keywords: Soviet Turkmenistan, Gyzyl Yol Journal, Latin Alphabet, Publication, Turkmen Intellectuals.

Giriş

XX. yüzyılın ilk yıllarından itibaren Türkmenistan'da önemli konulardan biri yenileşme meselesidir. Tarihe “Ekim İhtilali” olarak geçen 1917 Ekim Devrimi'nden itibaren başlayan siyasi değişimler, Türkmen tarihinde yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur. Özellikle Sovyet Türkmenistan'ında, değişim ve gelişimin yaşanmasına etki eden en önemli faktör dönemin ideolojisidir. Sovyet Birliği Dönemi'nde komünizm ideolojisinin yayılma ve yerleştirilme çalışmalarında, basının ayrı bir yerinin olduğunu görmek mümkündür. Bu nedenle Sovyet Türkmenistan'ında basında, özellikle süreli yayınlarda gelişim yaşanmıştır. Bu süreçte basın-yayın organlarının, dönemin ideolojisinin kitlelere ulaştırılmasında propaganda faaliyetlerinin aracı olarak özel bir hizmeti olmuştur. Bunlardan biri de kuşkusuz *Pioner* dergisidir. 1926-1930 yılları arasında Türkmençe yayımlanan *Pioner* dergisi, Ekim 1917 İhtilali ile başlayan siyasi, sosyo-kültürel değişim ve gelişim döneminin süreli yayınlarından biridir (Aşirov, 2021).

Aynı şekilde Sovyetler Birliği'nin ilk yıllarından itibaren Türkmenistan'da önemli konulardan biri de dil ve alfabe meselesi olmuştur. Sovyet Türkmenistan'ında Arap alfabesinden Latin alfabesine geçiş süreci yaşanmıştır (Aşirov-Orazsahedov, 2020, 74-76). Sovyet Türkmenistanı basınında, Arap harflerinin devamını savunanlara karşı Latin alfabesinin gerekliliği üzerine kaleme alınan yazılar yer almıştır. Genellikle bu yazıların altında müellif olarak “Latinçi” ismiyle mahlas yazılmıştır. 1926 yılında “Türkmenistan” gazetesinde “Nä Sebepli Latin Harpına Geçmeli” (Ne Sebepten Latin Alfabesine Geçmeli) adlı yazı da “Latinçi” imzalıdır. Aynı şekilde Latinçi'nin 1927 yılında *Pioner* dergisinin 15-16. birleşik sayısında “Pioner Edebiyatı” bölümünde “Arap Harfları” adlı yazısı yayımlanmıştır (Aşirov, 2021: 130-132). Sovyet Türkmenistan'ında Latinleştirme işini üstlenen yayın organı ise *Gızıl Yol* (Kızıl Yol) dergisidir.

1. Gızıl Yol Dergisi

1.1. Gızıl Yol Dergisi İle İlgili Çalışmalar

Gızıl Yol dergisi, Sovyetler Birliği Dönemi'nde Türkmenistan'da Latinleştirme alanındaki birçok mesele için önemli bilgiler içeren süreli yayın olma özelliğine sahiptir. Özellikle dergide yer alan yazılardaki bilgiler birinci elden kaynaklardır. Nitekim *Gızıl Yol* dergisinin 4-5. birleşik sayısındaki “Türkmenistan *Gızıl Yol* Curnalı” (Türkmenistan *Kızıl Yol* Dergisi) başlıklı makalede, *Gızıl Yol* dergisinin yayın hayatına başlaması ve serüveni ile ilgili değerli bilgiler verilmektedir. Ayrıca bu makale *Gızıl Yol* dergisinin amacını içermesi bakımından tanıtıcı bir yazıdır (Türkmenistan *Gızıl Yol* Curnalı, 1928: 4-5/40-41). Buna rağmen Sovyet Türkmenistan'ında 1928 yılında Aşkabat'ta yayımlanan *Gızıl Yol* dergisiyle ilgili özel bir çalışma yapılmamıştır. Ancak dergi ile ilgili farklı çalışmalarda yer alan bilgiler ayrı bir önem taşır. Türkmen basın tarihinin önemli temsilcilerinden ve *Pioner* dergisinin editör yardımcılarında biri olan Yakup Nasırlı, 1929 tarihinde Sovyet Türkmenistan'ında matbuat üzerine “Turkmenovedeniye” (Türkmen Araştırmaları) dergisinde “Natspeçat ve Turkmenistane: Kratkiy Oçerk İstorii Periodičeskoj Peçatı” (Türkmenistan'da Ulusal Basın: Süreli Yayınlar Tarihinin Kısa Bir Özeti) adlı makalesinde, *Gızıl Yol* dergisinden kısaca bahsetmektedir (Aşirov- Arıcan, 2020: 45-50). Aynı şekilde Türkmen basın tarihinin değerli araştırmacılarından Mämmetdurdı Annagurdov tarafından 1962 yılında yayımlanan “Sovet Türkmenistanının Metbugat Tarihinden Oçerkler” (Sovyet Türkmenistan'ının Matbuat Tarihinden Denemeler) adlı eserinde, *Gızıl Yol* dergisi ile ilgili genel bir bilgi bulunmaktadır (Annagurdov, 1962, 477-480).

Aynı şekilde Sovyet Türkmenistan'ında egemen ideoloji tarafından hazırlanan, araştırmanın konu ve kapsamında belirleyici nitelikte olan “Türkmen Sovyet Ensiklopediyası” (Türkmen Sovyet Ansiklopedisi) adlı eserde *Gızıl Yol* dergisi şu şekilde tanıtılmaktadır: “*Gızıl Yol* –dergi. TSSR MİK

nezdindeki Latinleştirme boyunca yeni alfabe komitesinin yayın organı. Derginin 1. sayısı 1928 yılının Haziran ayında 1050 tiraj ile büyük dergi forumunun 20 [10] sayfa hacimde yayımlanmıştır. Sorumlu redaktör N. Aytakov'dur. Dergide Türkmen yazımının Arap grafiğinden Latin grafiğine geçirilmesinin önemi, yeni alfabeyi hayata geçirmenin müspet yönleri hakkında genel meseleler ile birlikte Latin alfabesinin yazım kuralları beyan edilmektedir. Bu nedenle okul öğretmenlerinin yeni alfabeyi iyi özümsemelerine, onların halkın eğitilmesi sürecini hızlandırması yönündeki görevlerine özel dikkat çekilmiştir. Dergide roman, hikâye gibi bazı edebî eserler de yayımlanmıştır. Okuyuculara kardeş cumhuriyetlerde Latinleştirme çalışmalarının durumu hakkında da bilgi verilmektedir. Derginin son (5-6) [4-5] birleşik sayısı 1928 yılın Aralık ayında yayımlanmıştır” (Türkmen Sovet Ensiklopediyası, 1979: II/543).

1.2. *Gızıl Yol* Dergisinin Gayesi ve Kapsamı

Gızıl Yol dergisinin kapağında yer alan ismin altındaki alt başlıkta derginin amacı ve kapsamı şu şekilde tanımlanmaktadır: “Türkmen yarın elipbisini yönetmek işinde yol görkezicilik edyân edebî ictimâğı curnaldır” (Türkmen yeni alfabesini yürütme çalışmasında yol göstericilik yapan edebî – sosyal dergidir). Görüldüğü üzere *Gızıl Yol* dergisi, Sovyet Türkmenistan’ı Merkez Komitesi’ne bağlı olarak faaliyet yürüten Latinleştirme Komitesi’nin yayın organıdır. *Gızıl Yol* dergisinde yayımlanan “Türkmenistan *Gızıl Yol* Curnalı” başlıklı makalede, bu konu şu şekilde beyan edilmektedir: “Şimdiki yeni Latin alfabesi ile yayımlanan birkaç gazete ve dergilerimiz vardır. Bununla birlikte tekrardan yeni Türkmen dilinde Türkmenistan Latin Komitesi tarafından *Gızıl Yol* (Krasny Put [Kızıl Yol]) adında dergi yayımlıyor” (4-5/40). *Gızıl Yol* dergisinin ilk sayısında yayımlanan “Latinçalaştırma Çağırması” (Latinleştirmeye Çağırıyoruz) adlı editoryal makalede, derginin Latinleştirme de öncü olması ve bu konuda oluşabilecek farklılıklara izin vermemek için yayımlandığı şöyle ifade edilmiştir: “Latinleştirmede farklılık olmaması için bu [*Gızıl Yol*] dergiyi yayımlıyoruz” (Latinçalaştırma Çağırması, 1928: 1/1).

Derginin kapsamı ile ilgili bilgi ise aynı yazı da şöyle açıklanmıştır: “Dergimizde sadece Latince doğrultusunda olmayıp, başka da bilgi verecek, meslekî eğitim ile ilgili ilmi makaleler, edebî hikâyeler ve farklı türdeki eserler de yayımlanacaktır” (Latinçalaştırma Çağırması, 1928: 1/1). Ayrıca “Türkmenistan *Gızıl Yol* Curnalı” başlıklı makalede, derginin içeriğini dört başlık altında tasnifleyerek şu şekilde açıklanmaktadır: “Bu dergide yazılan makalelerin türleri:

- I. Yeni Latin alfabesinin halk arasında yayılması,
- II. Yeniyi nasıl doğru yazmalı,
- III. Öğretmenlerin yapması gereken çalışmalar,
- IV. Her tür medenî ve siyasi makalelerdir” (Türkmenistan *Gızıl Yol* Curnal, 1928: 4-5/40).

1.3. *Gızıl Yol* Dergisinin Sayıları ve Yayın Kurulu

1928 yılında Türkmenistan’ın başkenti Aşkabat’ta yayımlanan *Gızıl Yol* dergisinin toplam kaç sayı çıkarıldığı meselesi önemlidir. Nitekim Annagurdov “Sovet Türkmenistanının Metbugat Tarihinden Oçerkler” adlı eserinde, *Gızıl Yol* dergisinin birleşik sayı olmakla birlikte altı sayının olduğu görülmektedir (Annagurdov, 1962, 477-480). Aynı bilgi *Türkmen Sovyet Ansiklopedisi*’nde de yer almaktadır (Türkmen Sovyet Ensiklopediyası, 1979: II/543). Ancak *Gızıl Yol* dergisinin günümüzde kütüphanelerde mevcut beş sayısı bulunmaktadır.

1.3.1. *Gızıl Yol* Dergisinin İlk Sayısı ve Yayın Kurulu

Gızıl Yol dergisinin ilk sayısı Haziran 1928 tarihinde Aşkabat’ta yayımlanmıştır. *Gızıl Yol* dergisinin ilk sayısında “Cogapkâr Yazıcıları” (Sorumlu Yazarları) diye isimlendirilen derginin

sahibi- sorumlu müdürü ve editörü olarak Hedirbay Aytakov (1894-1938), Annagılı Artıkov ve Kümüşalı Böriyev isimleri geçmektedir. *Gızıl Yol* dergisinin yayın evi olarak kapakta “Türkmenistan Devlet Neşriyatı” gösterilmiştir. Derginin bu sayısı büyük boy olup, 10 sayfadan ibarettir (*Gızıl Yol* Dergisi, 1 Haziran 1928). Ancak Türkmen Sovyet Ansiklopedisi’nde Haziran 1928 yılında yayımlanan derginin ilk sayısının büyük boyda 20 sayfa ve 1050 tiraj olarak yayımlandığı kaydedilmiştir (Türkmen Sovet Entsiklopediyası, 1979: II/543). Fakat Annagurdov da kütüphanede bulunan nüshayı doğrular nitelikte derginin büyük boy 10 sayfa ve 1050 tiraj olarak yayımlandığını belirtmektedir (Annagurdov, 1962, 477).

1.3.2. *Gızıl Yol* Dergisinin 2-3. Birleşik Sayıları ve Yayın Kurulu

Gızıl Yol dergisinin 2-3. birleşik sayısı Eylül –Ekim 1928 tarihinde Aşkabat’ta yayımlanmıştır. *Gızıl Yol* dergisinin 2-3. birleşik sayısında “Cogapkâr Yazıcıları” (Sorumlu Yazarları) diye isimlendirilen derginin sahibi- sorumlu müdürü ve editörü olarak Aytakov, Artıkov ve Böriyev isimleri geçmektedir. *Gızıl Yol* dergisinin yayın evi olarak kapakta “Türkmenistan Devlet Neşriyatı” gösterilmiştir. Derginin bu sayısı küçük boy olup, 45 sayfadan oluşmaktadır. Bu sayının 1050 tiraj olduğu arka kapakta belirtilmiştir (*Gızıl Yol* Dergisi, 2-3 Eylül –Ekim 1928). Ayrıca *Gızıl Yol* dergisindeki “Türkmenistan *Gızıl Yol* Curnalı” (Türkmenistan Kızıl Yol Dergisi) başlıklı makalede, derginin 2-3. birleşik sayısı hakkında şöyle bilgi verilmektedir: “*Gızıl Yol* dergisinin 2-3. [birleşik] sayısı (numarası) 1050 tiraj (nüsha) olup, ondan 100-200 sayıya yakın ilgili kurumlara verilip diğerleri her bir il ve ilçe okullarına parasız dağıtıldı” (4-5/40).

1.3.3. *Gızıl Yol* Dergisinin 4-5. Birleşik Sayıları ve Yayın Kurulu

Gızıl Yol dergisinin 4-5. birleşik sayısı Kasım – Aralık 1928 tarihinde Aşkabat’ta yayımlanmıştır. *Gızıl Yol* dergisinin 4-5. birleşik sayısında “Cogapkâr Yazıcıları” (Sorumlu Yazarları) diye isimlendirilen derginin sahibi- sorumlu müdürü ve editörü olarak Aytakov, Artıkov ve Böriyev isimleri geçmektedir. *Gızıl Yol* dergisinin yayın evi olarak kapakta “Türkmenistan Devlet Neşriyatı” gösterilmiştir. Derginin bu sayısı küçük boy olup, 41 sayfadan oluşmaktadır. Bu sayının 1050 tiraj olduğu arka kapakta belirtilmiştir (*Gızıl Yol* Dergisi 4-5 Kasım – Aralık 1928). Ancak Annagurdov eserinde ve Türkmen Sovyet Ansiklopedisi’ndeki “*Gızıl Yol* Dergisi” ile ilgili madde de derginin 5-6. birleşik sayısı Kasım – Aralık olarak geçmektedir (Annagurdov, 1962, 480; Türkmen Sovyet Entsiklopediyası, 1979: II/543). Bunun Annagurdov tarafından “4-5” şeklinde yazılması yerine sehven veya istinsah esnasında hatalı olarak “5-6” yazılmasından kaynaklı olduğu söylenebilir. Çünkü derginin bu sayısı, 1928 yılının Kasım – Aralık sayısı olmasından dolayı 4-5 numaralar ile yayımlanmıştır. Sebebi 2-3. birleşik sayısı Eylül – Ekim ayı adına yayımlanmıştır. Ayrıca Böriyev’in dergideki yazısında bu konuyla ilişkin şöyle bilgi verilmektedir: “*Gızıl Yol* dergisinin 4-5. [birleşik] sayısı yayımlanıyor” (Böriyev, 1928: 11). Sonuç olarak 1928 yılında Türkmenistan’ın başkenti Aşkabat’ta yayımlanan *Gızıl Yol* dergisinin toplam beş sayı yayımlandığı söylenebilir.

2. *Gızıl Yol* Dergisinin Yazar Kadrosu ve Yazıları

Sovyetler Birliği’nin ilk döneminde Türkmenistan’da matbuatta yazılar kaleme alan yazarların hayatı ve eserleri hakkında bilgi edinmek neredeyse imkânsızdır. Bazen de hayatlarına ilişkin bilgiler oldukça kısıtlıdır. Özellikle dönemin Türkmen düşünce yapısını yansıtan önemli ve farklı içerikli yazıların müellifini tespit etmekte güçtür. Bunun en önemli nedenlerinden birinin de siyasi olduğu görülmektedir. Bu dönemde yazarların matbuatta kaleme aldığı yazılarda, özellikle siyasi ve mizahî yazılarda farklı takma veya kısaltma adlarla imza attıkları görülebilir.

2.1. Muhammet Geldiyev

XX. yüzyıl Türkmen tarihine adını altın harflerle yazdıran dilci, düşünür Muhammet Geldiyev'dir (1889-1931) (Aşirov, 2020a, 50-53). Geldiyev'in *Gızıl Yol* dergisinin 1. sayısında "Täze Elipbiniň Kä Bir Yazuv Düzginleri Dogrusında Düşündirme" (Yeni Alfabenin Bazı Yazım Kuralları Hakkında Anlatma) adlı yazısı yayımlanmıştır (Geldiyev, 1928: 2-3).

2.2. Kümüşali Böriyev

Sovyet Türkmenistanı'nın ilk yıllarında Türkmen dili, tarihi ve medeniyeti üzerine değerli yazılar kaleme alan bilge, dilci Kümüşali Böriyev'dir (1896-1942) (Aşirov, 2020a, 48-50). Böriyev'in *Gızıl Yol* dergisinin 4-5. birleşik sayısında "Türkmenistanda Latin Yazıvı" (Türkmenistan'da Latin Yazımı) adlı yazısı yayımlanmıştır (Böriyev, 1928: 9-13).

2.3. Berdi Kerbabayev

XX. yüzyıl Türkmen halkının büyük simalarından ve *Gızıl Yol* dergisinin yazarlarından biri olan Berdi Kerbabayev'dir (1894-1974) (Aşirov-Albayrak, 2020: 423-435). Sovyet döneminde (Dönemi'nde) Türkmen edebiyatının kurucularından Kerbabayev'in *Gızıl Yol* dergisinin 2-3. birleşik sayısında "Durmuşımızdan Gıgacık Bir Hikaya" (Hayatımızdan Kısaca Bir Hikâye) adlı hikâyesi yayımlanmıştır (Kerbabayev, 1928: 21-28).

2.4. Şemseddin Kerimi

"Türkmen Gızana" (Türkmen Kızına), "Novruz Gicesi ya-da Görgüli Aycemal" (Nevruz Gecesi veya Aciz Aycemal) ve "Gızını Okatmasa Menin Ayalım Däl" (Kızını Okutmasa Benim Eşim Değil) adlı yazıları kaleme alan yazar Şemseddin İmameddinoğlu Kerimi'nin (1893-1937) *Gızıl Yol* dergisinin 2-3. birleşik sayısında "Öldi-de Dındı" (Öldü de Kurtuldu) adlı hikâyesi yayımlanmıştır (Kerimi, 1928: 33-36).

2.5. Annagulu Artıkov

Yaş Carçı dergisinin "Mesül Muharrırı" Annagulu Artıkov'dur (Aşirov, 2020a: 96-103). "Türkmenistan Maarif Halk Komiseri" Artıkov'un *Gızıl Yol* dergisinin 1. sayısında "Oba Mugallımlarınıñ Vazıpaları" (Köy Öğretmenlerinin Görevleri) (Artıkov, 1928a: 3-4), 2-3. birleşik sayısında "Birinci Basgıç ve Savatsızlığı Yok Edyän Mekteplerini: 1928-29-nci İldaki Hasılı" (İlkokul ve Bilimsizliği Kaldıran Okulların: 1928-1929 Yıldaki Neticesi) (Artıkov, 1928b: 9-15) ve 4-5. birleşik sayısında "Okuv Üçin Göreşmek Gerek" (Okul İçin Mücadele Gerekli) adlı yazıları yayımlanmıştır (Artıkov, 1928c: 5-8).

2.6. Abdulla Hocamberdiyev

Gızıl Yol dergisinin yazarlarından "A. H." kısaltma isimli yazarın 1928 yılında *Gızıl Yol* dergisinin 4-5. birleşik sayısında "Rayon Magarır İnispektirlerimiziñ İşengirliğı" (İlçe Maarif Müfettişlerimiziñ Aktifliğı) adlı yazısı yayımlanmıştır (Abdulla Hocamberdiyev, 1928: 21-22). Ad ve soyadının ilk harflerinin kısaltmasıyla yazısının altına imza atan yazar "A. H."in dönemin yazarlarından Abdulla Hocamberdiyev olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü Abdulla Hocamberdiyev'in yazılarında genellikle kısaltma isim kullandığı görülebilir (Aşirov, 2020b: 273-280).

2.7. M. Şamıratıoğlu

Gızıl Yol dergisinin yazarlarından M. Şamıratıoğlu'nun 1928 yılında *Gızıl Yol* dergisinin 4-5. birleşik sayısında "Balalar Öyleri ve Bağları" (Çocuklar Evleri ve Bahçeleri) adlı yazısı yayımlanmıştır (Şamıratıoğlu, 1928: 14-20). Aynı şekilde Şamıratıoğlu, 1925 yılında *Türkmenistan* gazetesinde "Dil ve İmla Gurultayı" adıyla dilbilgisi ile ilgili bir yazı kaleme almıştır (Şamıratıoğlu, 1925).

2.8. İ. İşanov

Dönemin süreli yayınlarında dil ve edebiyat, özellikle Latin alfabesi konusunda yazılar kaleme alan İ. İşanov'un 1928 yılında *Gızıl Yol* dergisinin 2-3. birleşik sayısında “Yol. Agamalıoğlu ve Taze Elipbi” (Sayın Ağamalıoğlu ve Yeni Alfabe) adlı yazısı yayımlanmıştır (İşanov, 1928: 17-20). İ. İşan'ın 1929 yılında *Türkmenistan* gazetesindeki “Arap Alfabesini Kovuyoruz” adlı yazısı yayımlanmıştır (İşan, 1929).

2.9. S. Gapurov

Sovyet Türkmenistanı Dönemi'nde “Türkmen Dili”, “Ene Dili” (Ana Dili), “İmla Hakkında” ve Türkmençe olarak yayımlanan süreli yayınların dili ve imlası üzerine yazılar kaleme alan S. Gapurov'un 1928 yılında *Gızıl Yol* dergisinin 2-3. birleşik sayısında “Uç Oynan” adlı yazısı yayımlanmıştır (Gapurov, 1928: 29-31). 1926 yılında *Türkmenistan* gazetesindeki “Türkmen Dili” adlı şiirin yazarı olarak “S. H. Gapurov” ismi geçmektedir (Gapurov, 1926). S. Gapurov'un 1930 yılında *Türkmenistan* gazetesindeki “İmla Hakkında” adlı yazısı yazarı yayımlanmıştır (Gapurov, 1930). Geldiyev tarafından 1931 yılında hazırlanan “Türkmen Yaş Goşgıçıları” (Türkmen Genç Şairleri) adlı eserde, S. Gapurov ismini görmek mümkündür (Aşirov, 2019: 54).

2.10. Amangeldi Begcanoğlu

Dönemin süreli yayınlarında edebî dil, imla ve terminoloji konularında tartışmalı yazılar kaleme alan Amangeldi Begcanoğlu'nun 1928 yılında *Gızıl Yol* dergisinin 4-5. birleşik sayısında “Etnografiya Cähetinden Türkmenistanı Ögreniş” (Etnografi Bakımdan Türkmenistan'ı Araştırma) adlı yazısı yayımlanmıştır (Begcanoğlu, 1928: 32-33). Türkmen düşünce tarihinde “Kızıl Goşın Elipbiyi” ve “Ene Dili” adlı eserlerin yazarı Amangeldi Begcanov ismini görmek mümkündür (Aşirov, 2020a: 215-216).

2.11. Mahmut İsmayılov

Gızıl Yol dergisinin yazarlarından şair Mahmut İsmayılov'dur. “M. İsmailoğlu” adıyla 1928 yılının *Pioner* dergisinde 1. (18.) sayısında “Bay ve İşan” adlı yazının yazarıdır (Aşirov, 2021: 193). Ayrıca Geldiyev tarafından 1931 yılında hazırlanan “Türkmen Yaş Goşgıçıları” (Türkmen Genç Şairleri) adlı eserde, Mahmut İsmayılov ismi görülebilir (Aşirov, 2019: 54). İsmayılov'un 1928 yılında *Gızıl Yol* dergisinin 2-3. birleşik sayısında “Taze Geldi, Köne Çık” (Yeni Geldi, Eski Git) adlı şiiri yayımlanmıştır (İsmayılov, 1928: 32).

Yukarıda adı geçen yazarlardan başka dergide, “S. Yiş” müstear isimli yazarın “Köne Elipbi ve Türkmen Taze Elipbisini Özleşdiriş” (Eski Alfabe ve Türkmen Yeni Alfabesini Öğretilmesi) adlı yazısı (S. Yiş. 1928, 9-10), Ahmıdıf'ın “Türkmenistan Oba Akıdıcılarını Házirlänj” adlı yazısı (Ahmıdıf, 1928: 5-8), Hoca Şükivif'in “Taze Yol” (Yeni Yol) adlı şiiri (Şükivif, 1928: 30-31), Mir Abbas Mir Bağır Zada'nın “Dongan (Çin) Halkınıñ Türk Taze Elipbisine Geçmegi” isimli yazısı (Mir Bağır Zada, 1928: 34-36), Aga-Zada'nın “Gızıl Tamga” adlı yazısı (Aga-Zada, 1928: 37-39), “P. A.” kısaltma isimli yazarın “Oba Sıyası-Magarıf Metbugat İşleri” (Köy Siyasi –Maarif Matbuat İşleri) adlı yazısı (P. A. 1928: 23-29) ve “S.B” müstear isimli müellifin “Harazım-Hıva Babatında Bir Müläniza (Oylanşık)” (1/8-9) isimli tarihi makalesi yayımlanmıştır (S.B. 1928: 1/8-9; 2-3/37-45). Ayrıca dergide imzasız yazılar da bulunmaktadır. Nitekim “Latinçalaşdırma Çağırýarıs” (Latinleşirmeye Çağırıyoruz) adıyla derginin 1. sayısının ilk makalesi, editoryal yazı olduğu söylenebilir (1/1). Bununla birlikte “TSSŞ Oba ve Şehir Mekteplerinde Ülke Ögreniş İşleri” (1/4-6), Maksim Gorki'nin “Sungat” (1/6-7), “Türkmenistan *Gızıl Yol* Curnalı” (4-5/40-41) ve diğer yazılar yer almaktadır.

3. *Gızıl Yol* Dergisi ve Latinleştirme

Gızıl Yol dergisi, Türkmenistan’da Latin alfabesine geçiş sürecinin panoraması olan süreli yayınlardan biridir. Dergide Latinleştirme ile ilgili yazılar genel olarak iki başlıkta toplamak mümkündür. Bunlardan ilki yeni Latin alfabesinin dil bilgisel açıdan açıklayan yazılardır. İkincisi ise Latin alfabesinin gerekliliğini, önemini diğer bir ifade ile propagandasını yapan yazılardır.

Dergide Latin alfabesinin dilbilimi üzerine yayımlanan metinler, ayrı bir öneme sahiptir. Nitekim ünlü dilci âlim Muhammet Geldiyev, Türkmen Latin alfabesinin oluşumunu şöyle açıklamaktadır: “Sovyetler çapında yaşayan Türk-Tatar halklarına fayda sağlayıp birleştiren yeni alfabesinin asıl harf sayısı 33 olup, bir de (’) apostrof işareti vardır” (1/2). Geldiyev bu yazısını ünlü ile ünsüz başta olmak üzere dilbilimsel konuları detaylı bir şekilde açıklanmaktadır. Bununla birlikte S. Yiş. makalesinde, Türkmen dilinin tarihi ile Türkmen’in yeni Latin alfabesinin fonetik önemi hakkında değerli bir yazı kaleme almıştır.

Aynı şekilde dergide Latin alfabesinin geçilmesinin öneminden bahseden yazılarda görülmektedir. Türkmenistan’da Latin alfabesinin yayılması için yayımlanmış olan *Gızıl Yol* dergisinde, Türkmenistan’da Latin alfabesine geçiş tarihi ilgili bilgi verilmektedir. 12 Mayıs 1927 yılında ilan edilen günü, 19 Mayıs 1928 tarihi Arap harfinin (alfabesinin) bırakılıp, Latin alfabesine başladığı gün ve 1930 yılı ise tamamen kaldırıldığı gün olacağı ifade edilmektedir (1/1). Bu bağlamda Böriyev, *Gızıl Yol* dergisinin özgün bir yerinin olduğunu dile getirmektedir (4-5/11). Bununla birlikte İşanov’un Ağamalıoğlu bağlamında vurgu yapılmaya çalışılmaktadır. Ağamalıoğlu’nun Latin alfabesi bağlamında 12 Ağustos 1927 yılında Aşkabat’ta geldiğini ve bu konuda etkili olduğunu belirtmektedir (2/20). Ayrıca Latin alfabesinin inkılabın alfabesi olduğu vurgulayan şiirler ve öyküler ile de anlatılmaya çalışılmıştır. İsmailov’un şiir ile Kerimi’nin “*Öldi-de Dindi*” öyküsü bunun örneklerindedir. Bu yazılarda, Latin temelli Türkmen alfabesinin kabulü büyük bir gelişme olarak sunulmuştur. Ayrıca bu süreçte kaleme alınan metinlerin, alfabe devrimine yönelik bir sosyal ve siyasi zemin oluşturma amacının olduğu görülmektedir.

Dergi, Türkmenistan’da Latin alfabesini benimsetmeyi amaç edinmiştir. Türkmenistan’da geçiş sürecinde, Latin alfabesinin benimsetilmesi hususunda Türkmen aydınların arasında tartışma yaşanmıştır. Alfabe tartışmalarına dönemin tanınmış aydınları, Arap harfleriyle Türkmence kelimeleri yazmanın elverişli olmadığı ve Arap alfabesinin eksiklikleri, Sovyet Türkmenistanı’nın kurulmasıyla birlikte ciddi olarak dile getirmişlerdir. Bu bağlamda Latin alfabesinin gerekliliğinin anlatılmasının nedenini ise Böriyev’in “Türkmenistan’da Latin Yazıvı” adlı makalesinde açıklamaktadır. Böriyev adı geçen makalesinde, Türkmenistan’da Latin alfabesine hızlı bir şekilde geçilmemesinde üç nedenin olduğunu ifade etmektedir. Bunlardan ilki Latin alfabesini bilen eğitilmiş insanların az olması, ikincisi Latin alfabesine karşı olan ve Arap alfabesini savunan ruhaniler olarak adlandırılan bir grubun olması ve Latin alfabesine geçirilecek Türkmence kitapların sınırlı olmasıdır (4-5/9). Dergide Latin alfabesinin yayılması ile ilişkin farklı yazılar yer almaktadır.

Sonuç

XX. yüzyıl Türkmen tarihinde siyasi, sosyal ve kültürel açıdan köklü değişimlerin yaşandığı bir dönemdir. Buna bağlı olarak dil ve edebiyat alanlarında da gelişimler yaşanmıştır. Bunların en önemlisi dil, özellikle sürecin panoraması olan alfabe konusudur. Sovyetler Birliği Dönemi’nde süreli yayınlar, aktif bir şekilde ideoloji aracı olarak kullanıldığı gibi alfabe konusunda da aynı işlevi gördüğü söylenebilir. Bu amaçla *Gızıl Yol* dergisi neşredilmiştir. *Gızıl Yol* dergisi Türkmen Latin Alfabe Komitesi tarafından organize edilmiş ve yayınlanmıştır. Bu komite tarafından yayımlanan *Gızıl Yol* dergisi, 1928 yılında Aşkabat’ta toplam beş sayı çıkarılabildiği görülmüştür. Derginin sorumlu editörleri döneminin önemli görev kadrolarında yer alan kişileri olmakla birlikte derginin yazar

kadrosu da dönemin meşhur bilim adamlarıdır. Dergide yer alan yazılar, genel olarak Latin alfabesine geçiş sürecinin önemli metinleridir. Özellikle Latinleştirme konusundaki yazılar, yazım kurallarını ve Latin alfabesinin önemini, gerekliliğini açıklayan metinler olma özelliğini taşır. Türkmen Latin Alfabe Komitesi tarafından 1928 yılında Aşkabat'ta yayımlanan *Gızıl Yol* dergisi, Türkmenlerin XX. yüzyıl ilk yarısında Latin alfabesine geçişi belgeleyen süreli yayınlardan biridir. Ayrıca *Gızıl Yol* dergisi, Türkmen dili serüveni göstermesi bakımından ayrı bir öneme sahiptir.

Kaynaklar

- AGA-ZADA, (1928). "Gızıl Tamga". *Gızıl Yol Dergisi* 4-5 (Kasım – Aralık): 37-39.
- ANNAGURDOV, M. (1962). *Sovet Türkmenistanınının Metbugat Tarihinden Oçerkler*. 2. Kitap. Aşkabat: Türkmenistan Devlet Neşriyatı.
- ARTIKOV, A. (1928a). "Oba Mugallımlarınının Vazıpaları". *Gızıl Yol Dergisi* 1 (Haziran): 3-4.
- ARTIKOV, A. (1928b). "Birinci Basgıç ve Savatsızlığı Yok Edyän Mekteplerin: 1928-29-nci İldakı Hasılı". *Gızıl Yol Dergisi* 2-3 (Eylül –Ekim): 9-15.
- ARTIKOV, A. (1928c). "Okuv Üçin Göreşmek Gerek". *Gızıl Yol Dergisi* 4-5 (Kasım – Aralık): 5-8.
- AŞİROV, T. (2020a). *Türkmen Basın ve Düşünce Tarihinde Türkmen İli Dergisi (1922-1924)*. Erzurum: Fenomen Yayıncılık.
- AŞİROV, T. (2020b). "Millileştirme ve Türkmen Dilinin Terminolojisi Üzerine Araştırmalar: A. H. Örneği", *Türk Kültürü ve Medeniyeti Araştırmaları Dergisi* 1/1 (Ocak): 273-280.
- AŞİROV, T. (2021). *Türkmenistan'da Sovyetleştirilme Sürecinde Pioner Dergisi (1926-1930)*. Ankara.
- AŞİROV, T.-ALBAYRAK, Ç. (2020). "XX. Başlarında Türkmen Öğrencilerin Yabancı Kızlarla Evliliği Hususu Üzerine Tartışmalar: B. Kerbabayev Örneği". *Folklor Akademi Dergisi* 3/2 (Ağustos): 423-435.
- AŞİROV, T.-ARICAN, O. (2020). "Yakup Nasırlı'ya (1899-1958) Göre Türkmenistan'da Milli Matbuat". *Asya Araştırmaları Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi* 4 (1), 45-50.
- AŞİROV, T.-ORAZSAHEDOV, A. (2020). "M. Geldiyev, Dayhaan Eliipbiisi, Türkmen Dövlet Neşriyaatı, Aşqabaat – 1928. 115 s.". *Oğuz Türkçesi Araştırmaları Dergisi* 2 (1), 74-76.
- AŞİROV, T. (2019). "Türkmen Yaş Goşgıcları. (1931). Yıgnap Tertibe Salan M. Geldiyev. Aşqabat: Türkmenistan Devlet Neşriyatı. 91 s.". *Korkut Ata Türkiyat Dergisi* 1/1 (Aralık), 53-56.
- BEGCANOGLI, A. (1928). "Etnografiya Cähetinden Türkmenistanı Ögreniş". *Gızıl Yol Dergisi* 4-5 (Kasım – Aralık): 32-33.
- BÖRİYEV, K. (1928). "Türkmenistanda Latın Yazıvı". *Gızıl Yol Dergisi* 4-5 (Kasım – Aralık): 9-13.
- GAPUROV, S. (1928). "Uç Oynan". *Gızıl Yol Dergisi* 2-3 (Eylül –Ekim): 29-31.
- GAPUROV, S. H. (1926). "Türkmen Dili", *Türkmenistan Gazetesi*.
- GAPUROV, S. H. (1930). "İmla Hakında", *Türkmenistan Gazetesi*.
- GELDİYEV, M. (1928). "Täze Elipbiniñ Kä Bir Yazuv Düzginleri Dogrısında Düşindirme". *Gızıl Yol Dergisi* 1 (Haziran): 2-3.
- HOCAMBERDİYEV, A. (1928). "Rayon Magarıf İnispektirlerimizin İşengirliğı". *Gızıl Yol Dergisi* 4-5 (Kasım – Aralık): 21-22.
- ISMAYILOV, M. (1928). "Täze Geldi, Köne Çık". *Gızıl Yol Dergisi* 2-3 (Eylül –Ekim): 32.
- İŞAN, İ. (1929). "Arap Elipbisini Kovuyars". *Türkmenistan Gazetesi*.
- İŞANOV, İ. (1928). "Yol. Agamalıoğlu ve Täze Elipbii". *Gızıl Yol Dergisi* 2-3 (Eylül –Ekim): 17-20.
- KERBABAYEV, B. (1928). "Durmuşımızdan Gısgacık Bir Hikaya". *Gızıl Yol Dergisi* 2-3 (Eylül –Ekim): 21-28.

- KERİMİ, Ş. (1928). “Öldi-de Dındı”. *Gızıl Yol Dergisi* 2-3 (Eylül –Ekim): 33-36.
- “Latınçalaşdırma Çağırması”. *Gızıl Yol Dergisi* 1 (Haziran): 1.
- MİR BAGIR ZADA, M. A. (1928). “Dongan (Çin) Halkının Türk Taze Elipbisine Geçmeği”. *Gızıl Yol Dergisi* 4-5 (Kasım – Aralık): 34-36.
- P. A. (1928). “Oba Sıyası-Magarıf Metbugat İşleri”. *Gızıl Yol Dergisi* 4-5 (Kasım – Aralık): 23-29.
- S. Yiş. (1928). “Köne Elipbi ve Türkmen Taze Elipbisini Özleşdiriş”. *Gızıl Yol Dergisi* 1 (Haziran): 9-10.
- S.B. (1928). “Harazım-Hıva Babatında Bir Mülâniza (Oylanşık)”. *Gızıl Yol Dergisi* 1 (Haziran): 8-9; 2-3 (Eylül –Ekim): 37-45.
- ŞAMIRATDOV, M. (1925). “Dil ve İmla Gurultayı”. *Türkmenistan Gazetesi*.
- ŞAMIRATOGL, M. (1928). “Balalar Öyleri ve Bağları”. *Gızıl Yol Dergisi* 4-5 (Kasım – Aralık): 14-20.
- ŞÜKİVİF, H. (1928). “Taze Yol”. *Gızıl Yol Dergisi* 4-5 (Kasım – Aralık): 30-31.
- Türkmen Sovyet Entsiklopediyası*, (1974-1989). I-X. Ciltler, Aşkabat.

MİTOLOJİK KUŞLARDAN SİMURG'UN MİNYATÜRLER ÜZERİNDEN SEMBOLİK ANLAM KODLARI

Semiha KARTAL* & Kafiye Özlem ALP**

Öz

Avcılık yaparak yaşamlarını sürdüren toplulukların anlatılarında hayvan tasvirleri ön planda olmuştur. Gerçek hayvanlara sembolik anlam yüklenmesi dışında, gerçek dışı hayvanlar da anlatılara konu edilmiştir. Bu noktada hayvanlar mitolojiye, mitoloji de sanata esin kaynağı olmuştur. Sanata esin kaynağı olmuş mitolojik yaratılardan biri de pek çok kültürde farklı adlarla bahsi geçen Simurg kuşudur. Anka ya da Zümrüdü Anka olarak da anılan Simurg kuşu, mitolojik bir kuş olup, doğaüstü özellikleri ile pek çok kültürel anlatıya konu olmuştur. Diğer kültürel verilerde olduğu gibi Simurg kuşunun da farklı sembolik kodları bulunmaktadır. Bu sembolik kodlar, Simurg kuşunun geçtiği anlatının hikâyesine göre değişmektedir. Simurg kuşu, otuz kuşun birleşiminden oluşmuş, kendi oluşumuna ilişkin hikâyeleri bulunan ve genel olarak iyilik başlığı altında ele alınan bir semboliktir.

Simurg, özellikle İslam kültür ve sanatının çeşitli anlatılarında ve çeşitli maddi kültür ürünlerinde çok sık kullanılan sembolik bir motiftir. Bu anlatılardan birisi de minyatürlerdir. Minyatürler, Osmanlı sosyal ve kültürel yaşantısı için kıymetli birer belge niteliğindedir. Bu araştırmada, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan beş adet minyatürdeki Simurg kuşunun sembolik ve işlevsel anlamları yorumlanmıştır. Bu minyatürlerden Surname-i Hümayun minyatüründe Simurg kuşu, devlet kuşu sembolüğü altında, koruyucu, kollayıcı, kanadının gölgesinin düştüğü kişilere padişahlık getirdiğine inanılan Hümâ kuşuna benzer işlev ve anlamlarda kullanılmış olabilir. Simurg kuşunun Ejder ile mücadele sahnesini anlatan minyatürde ise, iyiliğin kötülük ile daimî mücadelesini anlatan, mitolojik hikâyelere dayanan bir sembolik olarak karşımıza çıkmaktadır. Kalender Paşa tarafından hazırlanıp I. Ahmed'e sunulan Falnâme minyatüründe ise, Bukrat'ın (Hipokrat) Simurg tarafından şifalı bitki ve otlar bulabilmesi için Kaf Dağı'na taşınması sahnesi betimlenmiştir. Simurg kuşunun geniş ölçüde yer aldığı bir başka minyatür örneği ise, İran edebiyatının başyapıtı sayılan, kahramanlık anlatısı *Şehnâme*'dir. *Şehnâme*'de Simurg'un Pehlivan Sam'ın oğlu Zal'ı Kaf Dağı'na kendi yuvasına götürmesi tasvir edilmiştir. Minyatürde Simurg'un iyilik, anaçlık, eğiticilik-öğreticilik, koruyuculuk ve kollayıcılık gibi temel sembolik işlevleri öne çıkmıştır. *Şehnâme*'ye ait diğer bir minyatürde ise, Simurg'un Zal'ı babası Sam'a teslim etmesi tasvir edilmiştir. Minyatürde Simurg'un iyilik, akıl, şefkat, geleceği görme gibi misyonlarının yanında taşıyıcılık işlevi de vurgulanmıştır.

Simurg kuşu taşıdığı sembolik kodlar ve üstlendiği görevler bakımından kültürel anlatıların önemli mitolojik figürlerinden birisidir. Bu anlatıların çözümlenmesinde kültürel sembollerin işlev ve anlamlarına ilişkin çalışmalar önemli katkılar sağlayacaktır. Araştırmanın amacı Simurg kuşunun sembolik anlam kodlarını minyatür anlatıları üzerinden ortaya koymaktır.

Anahtar Kelimeler: Simurg, Sembol, Minyatür, Anlam, Mitolojik Kuşlar.

* Dr. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Tekstil Tasarımı Bölümü, Ankara/TÜRKİYE, semihasmhkr1@gmail.com, ORCID: 0000-0002-6343-5330

** Prof. Dr. Ankara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Sanat Eğitimi, Ankara/TÜRKİYE k.ozlem.alp@gmail.com, ORCID: 0000-0002-2444-8446

SYMBOLIC MEANING CODES OF A MYTHOLOGICAL BIRDS SIMURG THROUGH MINIATURES

Abstract

Animal descriptions have been in front side of narratives of communities living by hunting. Apart from giving symbolic meaning to real animals, unreal animals are also the subject of narratives. At this point, animals became source of inspiration, and thus mythology to art as well. One of the mythological creatures that have been inspiration source is Simurg Bird is a mythological bird that has been topic to many cultural narratives with its supernatural properties. Simurg Bird is also known as Anka or Zümrüdü Anka. As in other cultural data, Simurg Bird also has different symbolic codes. These symbolic codes change depending on where it takes place in the story. Simurg Bird is combined by thirty birds, having stories about its own establishment, and is a symbolic studied under the title of goodness.

Simurg is a symbolic motif, very often used Islamic culture and art, especially in various narratives and material culture products. One of these narrations is miniatures. Miniatures are in the value of records in Ottoman social and cultural life. In this research, symbolic and functional meanings of Simurg Birds on five pieces of miniatures inside the library of Topkapı Palace and Museum are interpreted. Simurg bird in Surname-i Hümayun Miniatures can be used in the meaning of protector, watcher, believed that it brings royalty on those who stay within its wing shadow as Huma Bird in terms of function and meaning, under state bird symbolic. The miniature narrating Simurg Bird struggling with a dragon comes in front of us as a symbolic based on mythological stories telling continuous struggle of goodness with badness. Here, motherhood and protection are important functional symbols. In the miniature of Falnâme prepared by Kalender Paşa and submitted to I. Ahmed, Bukrat (Hypocrite) is transported to mythological Kaf Mountain by Simurg to find healing plants for medicine. Another miniature sample that Simurg Bird takes place is *Şehnâme* which is considered as top masterpiece of Iranian literature narrating heroic content. In *Şehnâme*, the Wrestler Sam is described as taking his son Zal to his home on Kaf Mountain. In miniatures, fundamental symbolic functions such as goodness, motherhood, educating, teaching, protecting and easiness of Simurg come to the front.

Simurg Bird is one of the important mythological figures of cultural narratives in terms of symbolic codes that it carries and missions that it takes. In analyzing these narratives, studies on functions and meaning of cultural symbols will provide important contributions. The purpose of this research is to discover symbolic meaning codes of Simurg bird through narrations of miniatures.

Key Words: Simurg, Symbol, Miniature, Meaning, Mythological Birds.

Giriş

İnsanlık tarihi ile başlayan anlatılar, insan topluluklarının en eski kültür verilerini oluşturmuşlardır. Bu anlatılar mitler, yazılı edebi eserler, görsel ürünler gibi pek çok maddi ve manevi kültür ürününde yer alırlar. İnsan topluluklarının anlatıları, topluluğun yaşam tarzından, inançlarına, geleneklerinden tarihlerine kadar çok önemli veriler olarak kabul edilirler.

Avcılık yaparak yaşamlarını sürdüren toplulukların anlatılarında hayvan tasvirleri ön planda olmuştur. Gerçek hayvanlara sembolik anlam yüklenmesi dışında, gerçek dışı hayvanlar da anlatılara konu edilmiştir. Özellikle mitolojik hayvanlar olarak anılan bu sembolik canlılar, doğa ve gerçek üstü özelliklere sahip olup, pek çok kültür verisine kaynaklık etmişlerdir. Mitolojik hayvanlar, diğer hayvan sembolizminden farklı olarak, farklı türdeki canlıların birleşimi (İnsan başlı aslan gövdeli vb.), ya da aynı türdeki pek çok hayvanın birleşimi ile özel olarak güçlendirilmiş ve böylece olağan üstü fiziksel, ruhsal, zihinsel ve sezgisel güçlerle donanmışlardır.

Aksoy ve Bülent'e (2018: 111) göre hayvanların mitolojiye esin kaynağı oluşu ve mitolojinin de sanata esin kaynağı oluşu kaçınılmazdır. Özmutlu (2009: 31), hayal ürünü hikâyeler olmadan, bir halkın tarihini ya da kültürünü anlamının mümkün olmadığını belirtmiştir. Mitolojik hikâyelerin hem kendileri hem de bu hikâyelerde yer alan motifler, soyut doğaları ve derin anlamları gereği sembolik unsurları barındırırlar. Mitler, toplumun temelinde yatan değerleri, simgeler yardımıyla anlatan bir semboller dilidir (Duverger, 1982: 417). Bu semboller tarih öncesi dönemlerden günümüze dek kültürün devamını ve sürekliliğini temsil ederler.

“Tarihi dönemlerde oluşan semboller yaşamın içinde yer alan soyuta indirgenmiş nesnelere. Sembolik motif ise, bir şeyi simgeleyen veya bir düşünceyi uyandıran biçimlerdir. İşaret ettikleri anlamlarıyla gelenek ve göreneklerin, inançların ifadesidir” (Oyman, 2019: 4).

Erdem'e (2011: 1) göre, sanatçının doğayı olduğu gibi değil yorumlayarak eserlerine yansıtma isteği, stilize etmeye, dolayısıyla sembolleştirmeye zemin oluşturmuştur. “Sembolün iki farklı unsuru vardır. Biri anlam, diğeri ise anlatımdır. Anlam düşünsel olana ilişkin, anlatım ise biçimsel olana ilişkindir” (Alp, 2009: 3). Uçar'a (2004: 70, aktaran Başer, 2015: 85) göre bir şeyin sembolleşmesi için görsel yapı ile simgelediği şey arasındaki ilişkinin bir hikâyesi ve kullanıldığı toplumda karar verilmişlik durumunun olması gerekmektedir. Bu bakımdan mitolojik semboller her zaman biçimsel bir yapının ardında derin hikâyeleri ve anlamları barındırırlar.

Doğüstü güçlerle donanmış mitolojik varlıklar türleri ve işlevlerine göre farklı kategorilerde ele alınıp sınıflandırılabilirler. Bu mitolojik varlıklardan özünde uçmak ile ilişkili olan grup ise mitolojik kuşlar olarak adlandırılır. Kuş biçiminde pek çok farklı isimle anılan bu mitolojik hayvanlar, sembolik anlamları ve işlevleri bakımından daima ilgi çekici olmuşlardır. Candan'a (2011: 55) göre efsanelerde kutsal bir suyu içtiği için ölümsüzlüğe kavuşan ve ünlü Kaf Dağı'nın zirvesinde yaşayan kutsal kuşlardan hep söz edilmiştir. Farklı kültürlerde değişik isimlerle anılan bu mitolojik kuşların benzer özelliklere sahip olduğunu söylemek mümkündür. Köken olarak Türk, Mısır, İran, Yunan ve Hint mitolojilerine dek inen mitolojik kuşlar, İslamiyet öncesi Arap mitolojisinde Anka ile Türk mitolojisinde Karakuş olarak anılırlar (Çoruhlu, 2011).

Bu mitolojik kuşlardan Simurg adı ile anılan kuş, İslam kültür ve sanatının çeşitli anlatılarında, Divan şiirinden (Batislam, 2002) halk hikâyelerine (Duymaz, 1998), kilimlerden (Erbek, 2002), el yazmalarına dek çeşitli maddi kültür ürünlerinde çok sık kullanılan sembolik bir motiftir.

“Kaynağını mitolojiden alan ve bilhassa İslam felsefecileri tarafından eserlerinde sıklıkla işlenen Simurg, sahip olduğu varlıksal nitelikler itibarıyla tarihsel süreç içerisinde el yazmalarına da konu olmuş ve söz konusu el yazması minyatürlerinde geniş çapta resmedilmiştir” (Çakmakçı, 2011: 1).

Şahin'e (2001: 86) göre Simurg gibi mitolojik varlık motiflerinin günümüze kadar kullanılması Türk sanatında geçmişle bağlantıların devam ettirildiğini göstermektedir.

Bu çalışmada pek çok kültürde farklı adlarla bahsi geçen, benzer anlamlar yüklenen, mitolojik kuşlardan Simurg kuşunun sembolik anlam kodlarını minyatür anlatıları üzerinden ortaya koymak amaçlanmıştır. Simurg, figürlü motifler grubundan mitolojik hayvan figürleri sınıfında yer alan bir motiftir. Diğer kültürel sembollerde olduğu gibi, Simurg figürünün de tek bir sembolik anlamı olmayıp, kullanıldığı kültür verisindeki işlevine göre farklı anlamlar edinmiştir. Bu bakımdan kültürel sembollerin anlam kodlarını çözümlmek bir bakıma sembolik anlatının tarihsel köken ve işlev boyutunu çözümlemekle mümkün olabilecektir. Bu çalışmada, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde, el yazması minyatürlerde yer alan toplam beş adet Simurg figürünün sembolik anlam kodları işlevsel özellikleri açısından incelenmeye çalışılmıştır.

I. Mitolojik Simurg Kuşunun Kültürel ve İşlevsel Kodları

İnsanoğlunun tarihsel süreç içerisinde yapıp yarattığı maddi ve manevi her ürün kültürü oluşturur (Alp, 2009: 1). “Mit bir kültürün, gerçekliğin ya da doğanın bazı görünüşlerinin açıklanmasını ya da anlamlandırmasını sağlayan bir öyküdür. İlkel mitler yaşam ve ölüm, insan ve tanrılar, iyi ve kötü hakkındadır” (Fiske, 2003: 118). Yozgat'a (2019: 5) göre mitoloji, milletlerin kültürel değerlerini içinde barındırmaktadır. Dünya genelindeki mitolojilerde, özellikle doğudan batıya göç etmiş Türklerde, başka kültürlerle ortak mitsel öğeler yer almaktadır. Bu mitolojik öğelerden birisi de Simurg kuşudur.

İslamiyet'ten sonra çok popüler olan bu kuş, İslamiyet'ten önceki diğer bazı efsanevi kuşlarla ilişkili olup, bu ilgi bazen isim değişikliği bazen de aynı kuşun değişik kültürlerdeki farklı çeşitlemeleri olarak karşımıza çıkmaktadır (Çoruhlu, 2019: 23). Abdülkadir İnan, Hint mitolojisindeki Garuda ile İran'daki Simurg veya Zümrüdü Anka kuşlarının, Türkler arasına girmiş olduğuna şüphe olmadığını ifade etmekte ancak Proto-Türk geleneklerinde, Tuğrul gibi mitolojik kuşların bulunduğunu, Garuda veya Zümrüdü Anka'nın yerini Karakuş, yani Türklerin kartalının aldığını aktarmaktadır (İnan, 1993, aktaran Ögel, 2014: 693). İsimleri, yayıldıkları dönemler ve yaşadıkları kültürler farklı olsa da, tüm bu mitolojik kuşların benzer sembolik ve işlevsel özelliklere sahip olduklarını söylemek yanlış olmaz.

Birçok ulusun mitolojisinde önemli bir yere sahip olan Zümrüdü Anka kuşu, görkemli ve büyük bir kuş olarak betimlenmekte, Yunanlılarda Phoneix, Hintlilerde Garuda, Araplarda Anka, İranlılarda Simurg gibi isimlerle bilinmektedir (Aksoy ve Bülent, 2018: 111). Simurg kuşu ile ilgili inançlar, kaynağını eski Mısır'dan almakla birlikte, Çin'den İran mitolojisine ve Müslümanlıktan Hristiyanlığa kadar geniş bir inanç alanına yayılmıştır (Batislam, 2002: 197).

Osmanlıların Anka veya Zümrüdü Anka dedikleri Simurg, “devlet kuşu” olarak da bilinmektedir. Kaf Dağı'nın arkasında yaşadığına inanılan bu kuş, iri gövdeli, son derece renkli ve ihtişamlı kuyruğa sahip, kuvvetli bir yaratık şeklinde tasvir edilmektedir (Bırol ve Derman, 2020: 129).

Güçlü bir sembolizme sahip olan Simurg kuşunun biçimsel nitelikleri diğer kuşlardan ayırt edilecek denli olağan üstü özelliklere sahiptir. Bu biçimsel özellikler bir bakıma onun yapması gereken işlevsel görevleri için kaçınılmazdır.

Güçlü ağız yapısı, sivri keskin gaga, sivri dil, açık ağız, küpeli sivri kulak, renkli tüyler, iri ve iç içe halkadan oluşan gözler baş kısmının belirgin özellikleridir. Uzun boyun, iri gövde, uzun çok renkli kuyruk, büyük iki kanat, kuvvetli ve pençeli iki ayak gövdesinin belirgin özellikleridir. Simurg'un belki de en belirleyici biçimsel özelliği, uzun birden fazla tüylerden oluşan çok renkli kuyruklarıdır (Şahin, 2001: 78-79).

Simurg, Farsçada “sî-murg” (anlam olarak otuz ve kuş) kelimelerinden meydana gelmiştir ve otuz ayrı kuşun özelliklerini üzerinde taşıdığına inanılmaktadır. Simurg'un yeşil renk olduğu farz edilerek Zümrüdü Anka denmiştir (Biol ve Derman, 2020: 129). Sami dillerin hepsinde yer alan “ank” kökünün taşıdığı anlamlardan bazıları; boyun, boğaz, boynun uzun olması ile gerdanlıktır. Bu anlamlardan hareket edilerek de Zümrüdü Anka'nın boynunun uzun olduğuna veya boynunda beyaz tüylerden kalın bir halkanın bulunduğuna inanılmıştır (Çakmakçı, 2011: 16). And (2008: 321), Simurg'un özelliklerini şu şekilde açıklamıştır:

“Simurg, Kaf Dağı'nda oturur, bunun tepesinde abanoz, sandal ve öd ağacından yapılmış köşke benzer bir yuvası vardır. Çok iri olan Simurg uçtuğu zaman hava kararır. Uçarken gök gürültüsü gibi sesler çıkarır. Çok parlaktır, bakanın gözlerini kamaştırır, insanlar gibi düşünebilir ve konuşabilir. Hükümdarlara, kahramanlara akıl verir. Tüylerini sürerek yaralıları sağaltır. Kaf Dağı'nı aşabilmek için ona binmek gerekir. En yüksekten uçuşması, havada çok kalabilmesi onun özelliklerindedir. Kaf Dağı'ndan başka denizin ortasındaki bir büyük ağacın tepesinde de oturur. Mitologyada bir iyi Simurg, bir de kötü Simurg vardır. Efsanelerde her iki kişiliğiyle de tanıtılmıştır”.

Hikâyelerinin ayrıntıları farklı olsa da pek çok kültürde bahsi geçen Anka kuşunun Simurg'un birebir karşılığı olduğunu ifade eden Karakuş (2020: 41), Anka kuşunun, yaşamın sonsuz döngüsü içerisinde yenilenmenin simgesi olup kendisini yakarak küllerinden yeniden doğan bir kuş imgesi olduğunu belirtmektedir. Anka'nın varoluş döngüsü ateş sayesinde gerçekleşmektedir. Ateş ise bünyesindeki ışığı ve aydınlığı tek koşulda paylaşır; yakarak. Işığın cezbedici aydınlığı kül edici gücünü gölgede bırakır. Küllerinden yeniden doğmak ve ölümsüzlüğe ulaşmak bir bakıma Anka kuşunun en temel sembolüğü olarak düşünülebilir.

Zümrüdü Anka ya da Simurg kuşunun farklı kültür verilerindeki tasvirleri çeşitlidir. Genellikle bu tasvirler anlatı ve hikâyelerin özelliklerine göre şekillenir. Zümrüdü Anka, hareketli biçimde havada uçarken, tek başına veya insanlar ve hayvanlardan oluşan başka figürlerle birlikte ve Orta Asya Hayvan üslubundan kaynaklı Ejder figürü ile mücadele halindeki kompozisyonlarda yer alır (Doğan, 2019: 21).

Zümrüdü Anka, Türk masallarında Keloğlan'ın en büyük yardımcısıdır. Onun sıkışık anlarında en yakın dostudur. Keloğlanı, kanatları arasına aldığı gibi, istediği yere götürmektedir. Bu haliyle bir iyilik meleğidir (Önder, 1968: 7). Simurg kuşuna binip Kaf Dağı'na giden kişiler arasında Hz. Hamza ve Hipokrat da bulunmaktadır. Aynı şekilde Zülkarneyn de Simurg ile göğe çıkıp yıldızlara ulaşmıştır (Çakmakçı, 2011: 34). Simurg kuşunun bir başka önemli özelliği ise uçmak fiilinden yola çıkarak, önemli şahsiyetleri normal şartlarda ulaşamayacakları yerlere taşımak, götürmek ve ulaştırmaktır.

Simurg'un tasavvufi bir sembol olarak yorumunu, Ferîdüddîn-i Attâr'ın *Mantku't-Tayr* adlı eserinde görmek mümkündür. “Eser öncelikle Allah'ın varlığı ve birliği hakkında sonra da Peygamber Efendimiz (s.a.v.) ve dört halifenin fazileti hakkında bilgiler verir. Hüdhüd kuşunun kuşlara olan sözünden başlar, Simurg'un hikâyesi ile devam eder” (Soyer, 2015: 10).

Simurg, tasavvufta akl-ı kül'ü temsil eder. Tanrı tecellisidir. Kuşlar bir araya gelip kendilerine bir padişah seçmek isterler. Bu toplantıda bulunan Hüdhüd kuşu ben Tanrı'nın habercisiyim, yaradılışın sırrını biliyorum, padişahımı biliyorum der. O, Kaf Dağı'nın ardındadır ve adı da Simurg der. Kuşlar sevinerek yola çıkarlar (Önder, 1968: 8). Kaf Dağı'na ulaşabilmek için kat edilen yol 7 zorlu vadiden geçmektedir. Her bir vadi bir kopuş, bir eşik, bir vazgeçişir. Bülbüller güllere olan aşklarından, hüma kuşları kibirlerinden, doğanlar mevkilerinden, keklikler mücevherlerden, kazlar suya olan düşkünlüklerinden, tavus kuşları cennetten vazgeçmek istemez.

Mevcut hallerinden sıyrılıp yeni bir gerçekliğe adım atamayan bu kuşlar o eşik noktasında takılı kalarak yeniden doğuşu yaşayamazlar. Yeniden doğuş için eskiyi yok etmek gerekir. Bu travmatik döngüyü aşabilen yalnızca otuz kuştur (Karakuş, 2020: 47). Kalan otuz kuş yüce bir dergâhın önüne varır. Bir çavuş gelip kapıyı açar, kuşları içeri alıp birer tahta oturtur. Hepsinin önüne birer kâğıt koyup bunları okuyun der. Kuşlar bütün yaptıklarının o kâğıtta yazılı olduğunu görünce şaşırırlar. Bu sırada Simurg tecelli eder. Fakat gördükleri Simurg kendilerinden başka bir varlık değildir. Bu sırada bir ses duyulur. Siz buraya otuz kuş geldiniz. Bu aynada otuz suret belirdi. Nihayet hepsi Simurg'da yok olur, gölge güneşte kaybolur. Böylece halkı temsil eden kuşlar, akli temsil eden Hühüd'ün aracılığı ile, Hakk'ı (Tanrı) temsil eden Simurg'a ulaşmışlardır (Önder, 1968: 9). Çok yaygın bilinen bu Simurg hikâyesi, bu mitolojik kuşun ateş, yanmak, küllerinden doğmak, ermek ve tanrının tecellisi gibi ulvi niteliklere sahip olduğunu gösterir. Simurg kuşunun sembolik anlam kodları da bu niteliklerinden oluşur. Öyle ki, bu mitolojik kuş, birbirinden farklı işlev ve anlamları olan sembollerini temsil eder. Bu semboller, iyilik, şans, taşıma ve ulaştırma, akıl verme, öğretme ve bilgelik, tüyleri ile şifa vermek, hükümdarlar ve önemli şahsiyetlerle olan ilişki olarak sıralanabilir.

II. Simurg Kuşunun Minyatürler Üzerinden Sembolik Anlam Çözümlemesi

Minyatür terimi, genel anlamıyla çok ince işlenmiş küçük boyutlu resimler ve bu türdeki resim sanatları için kullanılmaktadır. Minyatür kelimesinin, Latince “kırmızı ile boyamak” anlamına gelen “miniare” kelimesinden türetilmiş olduğu ve daha sonra Fransızcaya “miniature” biçiminde geçtiği düşünülmektedir. Osmanlı dönemi kaynaklarına baktığımızda bu terimin yerine “tasvir” veya “nakış” sözcüklerinin tercih edildiği görülmektedir. Türklerde minyatürün Orta Asya'da Uygurlar döneminde (745-840) ortaya çıktığı düşünülmektedir. Sekizinci yüzyılın ortalarında Turfan bölgesinde Uygur Türklerinin meydana getirdikleri minyatürler daha sonra Türk minyatür sanatının kaynakları olmuştur. Selçuklular döneminde İran ile ilişkilere bağlı olarak minyatür sanatı İran etkisinde kalmıştır. Osmanlı Devleti döneminde ise 18. yüzyıla kadar İran ve Selçuklu etkisi sürmüştür (URL 1).

Ağaoğlu'na (2012: 125) göre Osmanlı Devleti'nin, sosyal ve kültürel yaşantısı için kıymetli birer belge niteliğinde olan Osmanlı minyatürleri tarihi araştırmalara ışık tutacak görsel kaynakların en önemlisidir.

El yazması minyatürlerde, Simurg tasvirinin yapıldığı ilk örneklerin 13. yüzyıla tarihlendiği bilinmekle birlikte bu minyatürler sayıca azdır. 14. ve 15. yüzyıllarda bilhassa *Şehnâme* (Şahnâme) minyatürlerindeki Simurg tasvirlerinde artış görülmüştür. 16. yüzyılda ise sayıca en yüksek seviyeye erişilmiştir. Eser bazında ise çoğunlukla *Şehnâme* nüshalarının minyatürlerinde Simurg tasvirine yer verildiği gözlenmektedir. Safevî Sarayı'nı takiben Osmanlı Sarayı'nda da Simurg minyatürleri Zübdetü't-Tevârih, Hümayunnâme ve Fahnâme gibi eserlerde yer almaktadır. 17. yüzyılda Simurg minyatürlerinin yapımına devam edilmekle beraber, 18. yüzyıldan itibaren minyatür sanatındaki gerilemeye paralel olarak Simurg tasvirlerinin yapımında da bir azalma gözlenmektedir (Çakmakçı, 2011: 137-138).

Bu araştırma, Simurg figürünün minyatürler üzerinden sembolik kodlarını ortaya koyabilmek adına, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde Simurg figürünün yer aldığı minyatürler üzerinden yapılmıştır.

II. I. Surname-i Hümayun'da Simurg

“Surname” sözcüğü, düğün, ziyafet, şenlik anlamında gelen Farsça “sur” ve mektup, yazılı belge, kitap anlamında “name” sözcüğünün birleşmesiyle ortaya çıkan düğün kitabı veya şenlik kitabı anlamına gelmektedir. Surnameler, Osmanlı devrinde padişah çocuklarının doğumları,

şehzadelerin sünnet düğünleri, padişahların kız kardeşlerinin ya da kızlarının düğünleri sebebiyle yapılan şenlikleri detaylı bir şekilde anlatan, edebi bir dilde yazılmış eserlerdir. İlk müstakil düz yazı biçiminde yazılan Surname, İntizami tarafından yazılan III. Murad'ın şehzadesi Mehmed için yapılan sünnet düğünü şenliğini anlatan "Surname-i Hümayun"dur. Surname-i Hümayun Klasik Osmanlı Minyatür Üslubu'nun yaratıcısı olarak kabul edilen Nakkaş Osman tarafından 250 çift sayfa minyatür ile resimlenmiş ve 1588 tarihinde tamamlanmıştır (Ağaoğlu, 2012: 126-127).

Surname-i Hümayun'dan alınan bir minyatürde kâğıttan yapılan Simurg biçiminde rengârenk tüylü bir kuş uçurtmasının, esnaf alaylarının geçişleri esnasında gösteri amaçlı uçurulduğu görülmektedir. Uçurtmayı uçuran üstat sol tarafta iken kafası horoza benzeyen rengârenk tüylü kuşun sağ sayfaya yerleştirilmesindeki amacın uçurtmanın düşmesine sebep olan rüzgârın vurgulanması olabileceği söylenmektedir (Atasoy, 1997: 74-75, akt. Doğan, 2019: 34-35). Ancak bu minyatürde yer alan kuşun, özellikle gölgesinin şehzadelerin üstünde olması, Hümâ kuşunun sembolik anlamlarını çağrıştırmaktadır. Simurg kuşunun da buradaki sembolik işlevi şehzadeleri ve devlet büyüklerini korumak, gölgesinin düştüğü şehzadeleri kutlu kılmak ve kol kanat germek anlamlarında düşünülebilir.

Hümâ kuşunun, gölgesinin üzerine düştüğü kişinin padişah olacağına dair duyulan inanç önemlidir. Hümâyûn kelimesinin hükümdar ve padişah anlamını kazanması devlet kuşu adıyla da bilinen Hümâ ve gölgesiyle ilgili inançlardan kaynaklanmaktadır. Devlet kuşu, cennet kuşu, talih kuşu adıyla da bilinen hümâ kuşu mutluluğun, devletin, hükümdarlığın simgesi kabul edilir. Bazı Türk lehçelerinde Kumay, Umay şeklinde de kullanılır (Batıslam, 2002: 187). Eski Türklerin Umay anası ile ilişkili olup olmadığı ise tartışmalı bir konudur.



Görsel 1: Simurg biçiminde bir kuş uçurtması, Surname-i Hümayun, 1582, TSMK (Doğan, 2019: 88).

II. II. Simurg ve Ejder Mücadelesi

Türk sanatında kullanılan Ejder ve Simurg motiflerinin biçimlendirilmesinde, içinde bulunduğu kültür çevresi ile bununla iletişimde bulunan diğer kültür çevrelerinin de önemli olduğu bilinmelidir (Şahin, 2001: 5). Şahin'e (2001: 80) göre ejder ile Anka kuşu mücadelesinin konusunu Orta Asya masalına bağlamak mümkündür:

“Er-Töştük masalında, kara kuşun tünediği ağaç, hayat ağacıdır. Ağacın altında bekçi olarak bir yılan bulunur. Masalda bu yılanı ‘acırga’, yani ‘ejderha’ denilir. Bu masalda işlendiği gibi, yılan yani ejderha ve karakuş, yani Zümrüdü Anka kuşu, yavruların yenmesinden ötürü karşılıklı savaşım halinde tasavvur edilmişlerdir”.

Simurg ile Ejder mücadelesi bilhassa Zerdüşt geçmişe sahip İran kültüründe iyi ile kötünün amansız mücadelesini temsil etmektedir. Mücadele sahnesiyle ilgili olarak Simurg motifinin minyatürler dışında çini, porselen, ahşap, maden, kilim gibi eserlerde de işlendiği bilinmektedir (Çakmakçı, 2011: 141).



Görsel 2: Simurg ve Ejder mücadelesi, 1630-40, TSMK, H. 2163, f. 2. (Doğan, 2019: 86)

İslamiyet'ten önceki Orta Asya Türk sanatında hayvan mücadele sahneleri önemli yer tutmuştur. İkili hayvan mücadele sahnelerinde iyilik-kötülük, aydınlık- karanlık gibi zıtlıkların mücadelesi tasvir edilmiştir. Görsel 2'de yer alan mücadele sahnesinde de iyiliğin sembolü Simurg, kötülüğün sembolü Ejder olarak tasvir edilmiştir. Simurg kuşu, büyük kanatlı, uzun kuyruklu, ejder ise yılan benzeri gövdeye sahip, yerde sürünerek hareket eden bir yaratık olarak betimlenmiştir. Görselde doğa unsuru ağaç, bitkiler ve stilize bulutlar, ağacın arkasında elinde ok ve yay bulunan insan figürü de bulunmaktadır. İnsan figürünün de elindeki okla ejderi hedef aldığı ve Simurg'un yanında yer aldığı görülmektedir. Bu minyatürde Simurg kuşunun sembolik işlevi kötülüğün sembolü olan ejderi yok etmek, yavruları korumak, annelik etmek gibi koruma kollama görevleri ile iyiliği sembolize etmektedir.

II. III. *Falnâme*'de Simurg

Kalender Paşa tarafından hazırlanıp I. Ahmed'e sunulan *Falnâme* (TSM H. 1703) Osmanlı dönemi önemli minyatür kaynaklarından birisidir. İçinde 35 minyatür bulunan bu eser kendi türünde eşsiz bir kaynaktır. Daha çok kutsal kitaplarda geçen kişi ve olaylarla mitolojik konulara yer veren bu yazmanın öndeyişinde, bu kitaptaki bir resmi açan kişi, karşısındaki sayfayı okursa, burada yazılanların onun falı olacağı anlatılır (And, 2008: 52).

Falnâme'den alınan bir minyatürde Bukrat'ın (Hipokrat) Simurg tarafından ilaç almak için Kaf Dağı'na taşınması sahnesi betimlenmiştir. 17. yüzyıla tarihlenen minyatür, Topkapı Sarayı Müzesi'ndedir. Simurg ikonografisinde, bu kuşun pek çok kahramanı taşıdığından

bahsedilmektedir. Burada Bukrat, Simurg'un sırtında tasvir edilmiştir. Kaf Dağı'nın erişilmez yerlerine ilaç için şifalı otları bulmaya gitmektedir (And, 2008: 322; Doğan, 2019: 35).



Görsel 3: Bukrat'ın (Hipokrat) Simurg tarafından Kaf Dağı'na taşınması, Falaṅame, 1604-17, TSMK, H. 1703, 38b. (Çakmakçı, 2011: 212).

Kompozisyondaki iki figürün de insanlara şifa dağıtma özelliği bulunmaktadır. Tıp alanında ünlü olan Hipokrat kullandığı şifalı bitkilerle şifa dağıtıcılığın sembol ismidir. Simurg'un da tüylerini sürerek yaraları iyileştirdiği inancı mevcuttur. Kaf Dağı uzak ve ulaşılması güç bir yer olarak tasvir edilmekte, Simurg'un burada yaşadığına inanılmaktadır. Hipokrat da ulaşılması güç bir yer olan Kaf Dağı'na Simurg yardımıyla giderek oradan topladığı otlar ve çeşitli nesnelere insanların iyiliği için çalışmaktadır. Simurg kuşunun bu minyatürdeki sembolik işlevi, toplumsal olarak önemli görevler üstlenmiş kişilere yardımcı olmak ve onları çeşitli nedenlerle gitmeleri gereken yerlere taşımaktır.

II. IV. Şehnâme'de Simurg

Şehnâme, İran edebiyatında başyapıt sayılan bir kahramanlık anlatısıdır. Bu kitabın önemi İran ulusal tarihini yansıtmasıdır (Mehran, 2017: 86). Firdevsi'nin yaklaşık 1010 yılında, yazılı ve sözlü kaynaklardan derleyerek yazmış olduğu Şehnâme, dünyanın yaratılışından Sasani İmparatorluğu'nun yıkılmasına ve İslam dönemine kadar bir zaman dilimini kapsayan bir destan niteliğindedir. Eserde, İran'ın geçmiş krallarının savaşları, aşkları, başarıları, iyi ile kötünün, İran ile Turan'ın mücadelesi ve kaderin insan üzerine oynadığı oyunlarla ilgili hikâyeler yer almaktadır (Gökçığdem, 1999: 5).

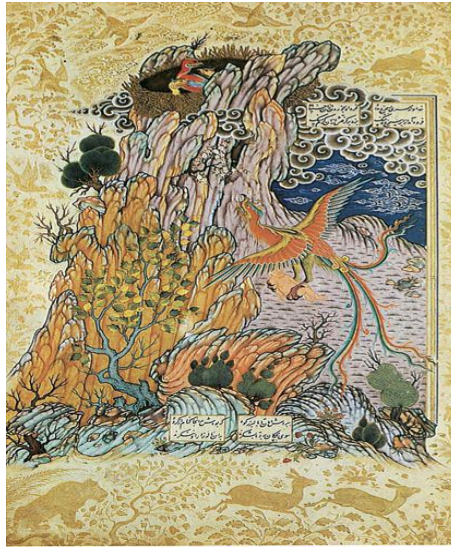
Şehnâme eserinde, sahip olduğu vasıflar itibariyle önemli bir rol üstlenen Simurg'dan ayrıntılı olarak bahsedilmiştir. Fedakârlık, yardımseverlik, olgunluk vasıflarının yanı sıra, ününü borçlu olduğu en önemli vasfının, bilhassa Şehnâme'nin kahramanı Zal ile ilgili öyküsünde eğiticilik-öğreticilik vasfı olduğu bilinmektedir (Çakmakçı, 2011: 27). Önder (1968: 7), Simurg'un Zal ile ilgili öyküsünü şu şekilde açıklamıştır:

“Pehlivan Sam'ın bir oğlu dünyaya gelir. Fakat çocuğun saçları bembeyazdır. Sam bu durumdan utanır ve çocuğun Alburz dağlarına bırakılmasını emreder. İnsanların sakin oldukları yerlerden çok uzak olan Alburz Dağları'nda Simurg'un, direkleri abanoz ve sandal

ağacından, diğer malzemesi öd ağacından yuvası vardır. Yavrularına yiyecek aramaya çıkan Simurg, kayalar arasında, Sam'ın oğlu Zal'ı görür, şefkat damarları kabarıp ve Zal'ı alarak yuvasına götürür. Simurg ve yavruları çocuğu besler, ona dillerini öğretirler. Böylece yıllar geçer, çocuk büyür, serpilir, güçlü bir delikanlı olur. Bir gece Sam, bir rüya görür ve oğlunun Alburz Dağları'nda yaşadığını öğrenir, adamları birlikte aramaya başlar. Bu sırada Simurg, Sam ve adamlarının Zal'ı aradığını görür yuvasına gelerek, durumu Zal'a açar, babasının yanına dönmesini, kendisine bir tüy vereceğini, herhangi bir sıkıntı ve tehlike anında, bu tüyü yakacak olursa, yardımına koşacağını söyler. Zal'ı kanatları arasına alarak babasına teslim eder”

Çakmakçı (2011: 30-31), *Şehnâme*'de Simurg'un konu edildiği diğer bir hikâyeyi şu şekilde açıklamıştır:

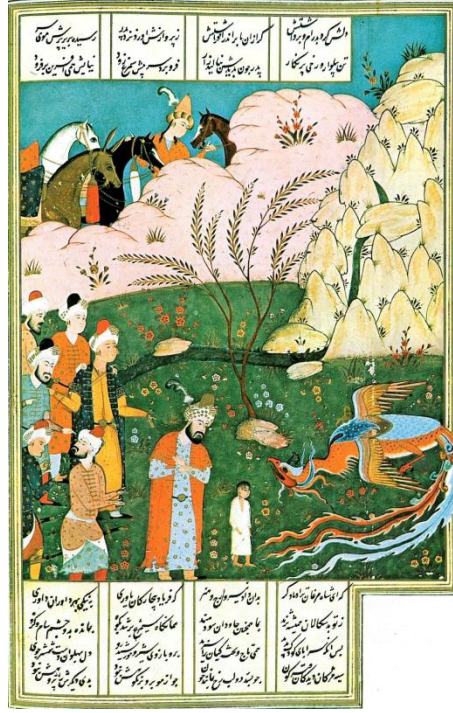
“*Şehnâme*'de Simurg'un ikinci kez ortaya çıkışı bir başka İran kahramanı ve aynı zamanda Zal'ın oğlu olan Rüstem'in doğumunda gerçekleşmektedir. Rüstem'e hamile olan Zal'ın karısı Rudâbe'nin doğum yapma zamanı yaklaştıkça karnındaki yükün ağırlığından kanlı yaşlar dökmekte ve feryat etmektedir. Yanakları gözyaşı içinde ve yüreği parça parça olan Zal Rudâbe'nin başucuna gelerek düşünceye dalmışken, hatırına Simurg'un kanadı gelir. Bir buhurdan getirtip içinde ateş yakarak orada Simurg'un kanadından küçük bir parçayı yakar. Bunun üzerine hemen havanın kararmasıyla o yeryüzüne hâkim olan kuş, döktüğü yağmur mercan olan bir bulut gibi aşağı iner. Bu gelişi için kendisine teşekkür edip önünde saygı ile eğilen Zal'a, Simurg bu kederli halinin nedenini sorarak ona doğacak oğlunun yiğitliğinin müjdesini verir. Sonrasında Zal'a bazı talimatlarda bulunan Simurg, öğütleri doğrultusunda gerçekleşecek olan doğumun ardından oluşacak yaranın üzerine son olarak kendi tüyünü sürmesini ister... Bu zorlu sürecin nihayetinde ise, boy bos bakımından bir selviyi, güç bakımından bir fili andıran, aslanların onun ayağının tozunu öpeceği ve gürzünün sesi, göğsünün, kolunun ve pazısının görüntüsüyle, çeliği çiğneyen savaş erinin bile yüreğini yerinden koparacak olan pehlivan yapılı Rüstem dünyaya gelir. Rüstem yetişkinlik çağına eriştiğinde de pek çok kez Simurg'un mucizevî yardımları sayesinde zorlukların üstesinden gelmiştir”.



Görsel 4: Simurg'un Zal'ı yuvasına götürmesi, *Şehnâme*, 1587-97, DCBL, Per 277.12. (Çakmakçı, 2011: 196).

Görsel 4'te yer alan minyatürde, Simurg'un Pehlivan Sam'ın oğlu Zal'ı Kaf Dağı'na kendi yuvasına götürmesi tasvir edilmiştir. Minyatürde Simurg'un iyilik, anaçlık, eğiticilik-öğreticilik, koruyuculuk ve kolaycılık misyonu üzerinde durulmuştur. Simurg figürü, büyük boyutta, çok

renkli, uzun kuyruklu olarak, yuvası yüksek bir dağ olarak betimlenmiş, diğer doğa unsurları tek renkle ifade edilmiştir.



Görsel 5: Simurg'un Zal'ı getirmesi, *Şehnâme*, 1553, TSMK, H. 1495, 38b (Çakmakçı, 2011: 182).

Görsel 5'te yer alan minyatürde hikâyeye uygun olarak Simurg'un Zal'ı babası Sam'a teslim etmesi tasvir edilmiştir. Minyatürde Simurg'un iyilik misyonunun yanında taşıyıcılık işlevi de vurgulanmıştır. Simurg biçimsel olarak çok renkli, uzun kuyruklu olarak, Simurg'un besleyip büyüttüğü Zal beyaz giymiş bir çocuk olarak betimlenmektedir. Kompozisyonda, Simurg'un iyiliği karşısında ellerini göğsüne getirerek minnet duygusunu gösteren Zal'ın babası Sam ve sıra dışı bu olaya beden dili ile şaşkınlık gösteren erkek figürleri bulunmaktadır.

Sonuç

İslam öncesi Türk sanatında hayvan figürleri ve mitolojik yaratıklar ön planda olmuştur. İnanç sistemiyle alakalı olarak da hayvanlara doğa üstü güçler atfedilmiş ve mitolojik yaratıklar tasarlanmıştır. Türklerde İslamiyet öncesi ve İslam gelenekleri kaynaşmış ve zengin bir kültür çeşitliliği oluşmuştur. Bu zengin kültürün mitolojik anlatılarından birisi de Simurg kuşudur.

Simurg kuşu çeşitli toplumlarda farklı isimlerde kullanılmasına rağmen, benzer biçim ve anlamlar taşıması açısından önemlidir. Simurg kuşu biçimsel özellikleri ve sembolik anlamı ile çeşitli kültür ürünlerine ve anlatılara konu olmuştur. Simurg kuşunun tek başına kullanıldığı tasvirler yanında, ejder figürüyle ve önemli kahramanlarla birlikte bulunduğu tasvirler de yer almaktadır.

Büyük boyutlu, çok renkli, uzun kuyruklu ve son derece gösterişli bir kuş olması Simurg'un biçimsel özelliğidir. Bu biçimsel özelliklerinin mitolojik kuşa yüklenen anlamlar çerçevesinde oluşturulmuş olduğu anlaşılmaktadır. Kuşun büyük olması uzak yerlere (Kaf Dağı'na) gidebilmesini, ayak ve pençelerinin kuvvetli olması insanları taşıyabilmesini, çok renkli ve süslü oluşu estetik açıdan güzel görünmesini sağlamaktadır. Birçok kuşun birleşiminden oluşması ise kuşlarda bulunan pek çok farklı niteliği edinmiş olduğunu sembolize etmektedir.

Simurg figürleri özellikle Türk-İslam sanat ve kültürünün farklı anlatı ve ürünlerinde kullanılmıştır. Bu ürünlerden en önemlileri ise el yazması eserlerde yer alan minyatürlerdir.

Topkapı Sarayı Müzesi'nde Simurg figürünün yer aldığı beş adet minyatür eser incelendiğinde, Simurg kuşunun sembolik anlamlarının tekil olmayıp, anlatının özelliğine ve işlevine göre farklılık gösterdiği anlaşılmaktadır. İslam geleneklerini benimseyen topluluklarda bu mitolojik kuşun genel misyonu iyiliktir. Ejder figürü ile mücadelesinde iyiliği, gücü, koruyuculuğu temsil etmekte, Hipokrat gibi önemli şahsiyetleri taşıyarak onlara yardımcı olmakta, *Şehnâme* minyatürlerinde, koruyucu-kollayıcı, besleyici, taşıyıcı ve şifacı semboliklerini temsil etmekte, Surname-i Hümayun minyatüründe ise, devlet büyüklerini korumak, uğur vermek ve kutsamak, müjde ve koruma-kollama semboliklerini temsil ettiği anlaşılmaktadır.

Kaynaklar

- AĞAOĞLU, M. (2012). “Osmanlı Toplumsal ve Kültürel Yaşamının Resmedilmesi: Osmanlı Minyatür Sanatında Surnameler”. *Tarih ve Uygarlık İstanbul Dergisi*, Sayı 1-2.
- AKSOY, E., ve BÜLENT, E. (2018). “Anadolu Halılarında Yer Alan Zümrüdü Anka ve Ejder Motifleri”. 2. *Uluslararası İpek Yolu Akademik Çalışmalar Sempozyumu*, Sempozyum Tam Metin Kitabı, 111.
- ALP, K. Ö. (2009). *Orta Asya'dan Anadolu'ya Kültürel Sembollere Giriş*. Ankara: Eflatun Yayınevi.
- AND, M. (2008). *Minyatürlerle Osmanlı-İslâm Mitolojyası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BAŞER, A. (2015). Logo-Marka İlişkisinde Form ve Renk Anlayışının Göstergibilimsel Açıdan İncelenmesi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Antalya.
- BATISLAM, H. D. (2002). “Divan Şiirinin Mitolojik Kuşları: Hüma, Anka ve Simurg”. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi* I, 185-208.
- BİROL, İ. A. ve DERMAN, Ç. (2020). *Türk Tezyîni San'atlarında Motifler*. İstanbul: Kubbealtı.
- CANDAN, E. (2011). *Türklerin Kültür Kökenleri*. İstanbul: Sınır Ötesi Yayınları.
- ÇAKMAKÇI, H. (2011). *Türk-İslam Minyatürlerinde Simurg Tasviri ve İkonografisi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ondokuzmayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun.
- ÇORUHLU, Y. (2011). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, İstanbul: Kabalcı.
- ÇORUHLU, Y. (2019). *Kozmolojik, Mitolojik, Astrolojik, Dinî ve Edebî Tasavvurlara Göre Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi I, Proto-Türk Devrinden, MS 14. Yüzyıla Kadar Efsanevi ve Yırtıcı Hayvanların Sembolizmi Üzerine Bir Deneme*. İstanbul: Ötügen.
- DOĞAN, K. (2019). *Astar Bezeme Teknikli Seramiklerde “Simurg” Temalı Tasarımlar*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- DUVERGER, M. (1982). *Siyaset Sosyolojisi*, (Çev., Şirin Tekeli), İstanbul: Varlık.
- DUYMAZ, A. (1998). Anadolu ve Balkan Türklerinin Halk Anlatmalarında Mitolojik Bir Kuş: Zümrüdü Anka, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 1(1), 91-97.
- ERBEK, M. (2002). *Çatalhöyük'ten Günümüze Anadolu Motifleri*, Kültür Bakanlığı, Ankara.
- ERDEM, M. (2011). *Kubad-Abad Saray Çinilerindeki Hayvan Motiflerinin İkonografisi, Simgesel Anlamı ve Günümüz Seramiğinde Yorumlar*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- FISKE, J., (2003). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. (Çev.: Süleyman İrvan), Ankara: Bilim ve Sanat.
- GÖKÇİĞDEM, M. E. (1999). *Selçuklu Devri Taşınabilir Objelerinde Figürlü Süslemeler*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- KARAKUŞ, G. (2020). *Simurg Söyleni Üzerine Görsel Anlatılar*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

- MEHRAN, S. (2017). *Simurg*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- OYMAN, N. R. (2019). Bazı Anadolu Kilim Motiflerinin Sembolik Çözümlemesi. *Arış Dergisi*, (14), 4-22.
- ÖGEL, B. (2014). Türk Mitolojisi. II. Cilt, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- ÖNDER, M. (1968). Kubadabad Sarayı Harpi ve Simurg'ları. *Türk Etnografya Dergisi*, S.10, 5-17. Ankara: Tarih Kurumu Basımevi.
- ÖZMUTLU, A. (2009). *Grafik Tasarım Atölye Derslerinde Afiş Konusunun Uygulama ve Çözümleme Süreçlerinde Gösterge Bilimsel Çözümleme Yönteminin Kullanımı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, On Dokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun.
- SOYER, F. (2015). *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi E.H.1512 Numarada Bulunan Mantıku't-Tayr Nüshası Minyatürlerinin Teknik Çözümlemesi ve Sembolik Anlatımları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- ŞAHİN, C. (2001). *Türklerde Ejder ve Simurg Motiflerinin Grafik Gelişimi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- YOZGAT, S. (2019). *Türk Mitolojisindeki Grafik Sembollerin Günümüz Logo Tasarımlarına Yansımaları: Kuş Figürü Örneği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ordu.

İnternet Kaynakları:

- URL 1- "Minyatür Sanatı". <https://www.kulturportali.gov.tr/portal/minyatur-sanati> (Erişim Tarihi:17.05.2021).

MENKİBELER EKSENİNDE BİR ZAHİR-BÂTIN YOLCUSU: SOMUNCU BABA

Mahmut ULU*

Öz

Bu çalışmada Somuncu Baba'nın menkıbevi hayatının ortaya konması amaçlanmıştır. Çalışmanın yöntemi, literatür taramasıdır. Bilindiği gibi menkıbeler, tarihî ve topluma mâl olmuş kişilerin hayat hikâyelerinden söz eden kaynaklardır. Menkıbelerin göze çarpan ilk özelliği kahramanlarının gerçek kişiler olması ve bu kişilerin yaşadıkları zamanın ve mekânın biliniyor olmasıdır. Bununla birlikte menkıbeler ele alınan kişiler hakkında bilgi verdiği gibi devrin kültürel, sosyal, ilmî ve edebî yönüne dair mühim ipuçları içermektedir. Bu yönüyle menkıbeler tarihî veya tasavvufî bir şahsiyetin hayatının ortaya konmasında önemli kaynaklardır.

Bu bağlamda ele alacağımız ve adından çok Somuncu Baba lakabıyla tanınan Şeyh Hâmid-i Veli, Anadolu tasavvuf anlayışı için oldukça mühim bir şahsiyettir. Gerek yazdığı eserlerle ve gerekse yetiştirdiği talebeler vasıtasıyla yaşadığı asrı ve sonraki asırları tasavvuf anlayışı yönüyle önemli ölçüde etkilemiştir. O, Anadolu'da kurulan bazı tarikatlara öncülük etmek, halife yetiştirmek ve eser yazmak suretiyle bu tesiri icra etmiştir. Kendisi müstakil bir tarikat kurmamakla birlikte, bir Türk tarikatı olarak kurulan Bayramiyye'nin kurucusu olan Hacı Bayram-ı Veli'nin şeyhidir. Ayrıca o, bilinen Melamilik özelliğini Hacı Bayram-ı Veli silsilesi ile Bıçakçı Ömer Dede'ye aktarması yönüyle Melamiyye'nin de öncülerinden kabul edilebilir.

Somuncu Baba'nın hayat yolculuğu zahir ve bâtın olmak üzere iki yönlü ele alınabilir. Bunlardan zahir yolculuğu Kayseri'de doğumuyla başlamış, önce Şam'a sonra Erdebil'e uzanmış, daha sonra tekrar Kayseri, Bursa, Hicaz ve Aksaray seyriyle son bulmuştur. Bâtını yolculuğu ise yine zahir yolculuğuna paralel bir şekilde bahsi geçen şehirlerdeki, özellikle Şam ve Erdebil, tasavvufî terbiye ve seyr ü sülukunu tamamlama süreci olarak gerçekleşmiştir. Onun, zahir ve bâtın yolculuğuna dair kaynaklarda sınırlı bilgi bulunmakla birlikte, daha çok menkıbevi anlatılarla günümüze ulaştığı söylenebilir. Diğer yandan ondan bahseden kaynaklarda yer alan menkıbelerin ilk kaynaktan başlamak üzere birbiriyle aynı veya yakın olduğu bir bakıma küçük farklarla birbirinin tekrarı olduğu görülür. Bununla birlikte onun hakkında nakledilen menkıbeler hem hayatı hem de tasavvufî görüşlerinin anlaşılmasını sağlayan bilgiler olması yönüyle kıymete haizdir.

Anahtar Kelimeler: Tasavvuf, Menkıbe, Somuncu Baba, Zahir, Bâtın.

AN APPARENT MYSTERIOUS TRAVELER IN THE AXIS OF LEGENDS: SOMUNCU BABA

Abstract

In this study, it is aimed to reveal the epic life of Somuncu Baba. The method of the study is literature review. As it is known, legends are sources that talk about the life stories of historical and social figures. The first striking features of the legends are that their heroes are real people and the time and place where these people lived are known. However, the legends not only give information about the people discussed, but also contain important clues about the cultural, social, scientific and literary aspects of the period. In this respect, legends are important sources in revealing the life of a historical or mystical personality.

Sheikh Hamid-i Veli, who we will discuss in this context and who is known by the nickname Somuncu Baba, is a very important figure for Anatolian Sufism. He significantly influenced the century he lived in and the following centuries in terms of his understanding of Sufism, both with the works he wrote and the students he trained. He exerted this influence by leading some sects established in Anatolia, training caliphs and writing works. Although he did not establish an independent sect, he was the sheikh of Hacı Bayram-ı Veli, the founder of Bayrâmiyye, the first sect

* Dr., Eğitimci-Yazar, Aksaray Valiliği, Aksaray/Türkiye, mahmut.ulu@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-3030-0827

established as a Turkish sect. In addition, he can be considered as one of the pioneers of Melamiyye, in that he transferred the well-known Melami characteristic to Bıçakçı Ömer Dede with the line of Hacı Bayram-ı Veli.

Somuncu Baba's life journey can be considered in two ways, apparent and mysterious. His apparent journey began with his birth in Kayseri, first extended to Damascus, then to Erdebil, and then ended with the course of Kayseri, Bursa, Hejaz and Aksaray again. The esoteric journey, on the other hand, was realized as a process of completing the mystical training and navigating leech in the cities mentioned, especially Damascus and Ardebil, in parallel with the outward journey. Although there is limited information in the sources about his aforementioned exoteric and esoteric journey, it can be said that he has reached the present day mostly with anecdotal narratives. On the other hand, it is seen that the legends in the sources that mention him are the same or close to each other, starting from the first source, and in a way they are the repetitions of each other with small differences. However, the tales about him are valuable in that they provide information that enables to understand both his life and his mystical views.

Anahtar Kelimeler: Sufism, Legend, Somuncu Baba, Apparent, Mysterious.

Giriş

Bilindiği gibi menkıbeler tarihî ve topluma mâl olmuş kişilerin hayat hikâyelerinden söz eden kaynaklardır. Menkıbelerin göze çarpan ilk özelliği kahramanlarının gerçek kişiler olması ve bu kişilerin yaşadıkları zamanın ve mekânın biliniyor olmasıdır. Bununla birlikte menkıbeler ele alınan kişiler hakkında bilgi verdiği gibi devrin kültürel, sosyal, ilmî ve edebî yönüne dair mühim ipuçları içermektedir. Bu yönüyle menkıbeler tarihi veya tasavvufî bir şahsiyetin hayatının ortaya konmasında önemli kaynaklardır.

Konumuzun hemen başında bir noktaya temas etmek isteriz. Veli olarak bilinen zatların hayatında veya vefatlarından sonra anlatılan keramet motifli olayların menkıbelere dayalı bir kültürden ibaret olduğu belirtilmiştir. Bununla birlikte Allah'ın veli ve salih kullarını gözetip onlara dünyada bir takım müjdelere verdiği bildiren naslar da vardır. Kerametlerin duaların kabul edilmesi, Allah'ın yardımıyla meşru arzuların gerçekleşmesi, sadık rüyalar görülmesi ve istikamet üzere yaşamaya muvaffak olunması şeklinde ortaya çıkabileceği kaydedilmiştir (Uludağ, 2002: 25-270).

İslam tasavvuf tarihinde, hakkında kerametvari anlatılar bulunan pek çok sufi vardır. Hatta bu konuyla ilgili önemli hacimde bir literatür meydana gelmiş, pek çok tabakat türü eser telif edilmiştir. Şeyh Hâmid-i Velî de hakkında menkıbeler anlatılan ve tabakat türü eserlere konu olmuş tarihî ve tasavvufî şahsiyetlerden biridir. Ancak onun menkıbelerine yer veren kaynaklar sınırlı olduğu gibi genellikle aynı menkıbenin ilk kaynaktan başlamak üzere diğerlerinde birbiriyle aynı veya yakın olduğu görülür. Bununla birlikte onun hakkında nakledilen menkıbelerin onun hem hayatına hem de tasavvufî görüşlerine yer vermesi bakımından kıymete haiz olduğu söylenebilir. Bu çalışmada öncelikle kısaca Şeyh Hâmid-i Velî'nin tarihî hayatı, daha sonra onun hakkında kaydedilmiş menkıbelerden bu gün için tespit olunanlar ekseninde menkıbevi hayatı ortaya konmaya çalışılmıştır.

1. Tarihî Hayatı

Adından çok Somuncu Baba namıyla bilinen Şeyh Hâmid-i Velî (ö. 815/1412) Kayseri'de dünyaya gelmiştir (Lâmiî Çelebi, 2016: 884; Mecdî, 1989: 74; La'lizâde (yz), 128a; Hoca Sadettin, 1979: 2/79). Bununla birlikte onun doğum yeri ile ilgili farklı görüşler de mevcuttur. *Mir'âtü'l-Işk* müellifi Abdurrahman el Askerî onun Aksaray'da doğduğunu kaydederken (Erünsal, 2003: 103-104) Şinasi Çoruh herhangi bir kaynak zikretmeden doğum yeri olarak İran'ın Güney Azerbaycan bölgesindeki Hoy şehrini gösterir (Çoruh, t.y.: 111).

Kaynaklarda, onunla ilgili birbirine benzemekle birlikte çok sayıda farklı isim zikredilmiştir. Şeyh Hâmid-i Velî'nin gerçek adıyla ilgili müridi Kemal Ümmî bir mersiyesinde "*Abdullah idi ismi, bu idi adet ü resmi/ Kî hergiz düzmedi cismi, o cânın mûteber kıldı.*" şeklinde adının Abdullah olduğunu (Kemal Ümmî (yz), no:41/101), mezkûr eserin başka bir nüshasında ise "Ubeydullah" (Kemâl Ümmî (yz), no: 3357/73b) şeklinde kaydetmiştir. Belgelerin çoğunda ise onun adı Şeyh Hâmid veya Şeyh Hâmid-i Velî olarak geçmektedir (Belge 1; Belge 2; Belge 3). Bununla birlikte tabakat kitapları ve diğer eserlerde geçen Hâmid-i Kayserî, Şeyh Ebu'l-Hamîdüddîn-i Aksarayî, Hamîdüddîn-i İbn-i Musâ, Hamîdüddîn-i Aksarayî, Hamîd İbni Musa, Hamîdüddîn bin Musa, Ebu Hamîd-i Velî, Şeyh Hâmid-i Velî, Hamîd-i Aksarayî, Ebu Hamîd Aksarayî, Somuncu Baba, Ekmekçi Koca isimlerinin tamamı Somuncu Baba hakkında kullanılmıştır (Lâmiî Çelebi, 2016: 885; Taşköprülüzâde, 2007: 67; Hoca Sadettin, 1979: 2/43; Atâî, 1989: 64; Harîrizâde (yz), 430: 172a; Sarı Abdullah, 1967: 248; Aynî, 2019: 96; Ulu, 2021: 17). Öte yandan o, Bursa'da bulunduğu sıralarda "Somunlar müminler, Somunlar müminler." diyerek ekmek dağıtması nedeniyle adından çok "Somuncu Baba" namıyla tanınmıştır (Sarı Abdullah, 1967: 252; Aynî, 2019: 94).

İlk tahsilini babasıyla yapan Somuncu Baba (Akgündüz, 2009: 55; Erünsal, 1995: 302) âlim ve arif olması yönüyle temayüz etmiştir. Mecdî Mehmed Efendi, onun zahir ve bâtın ilimlerinin cümlesinde faydalı bir kimse olduğunu kaydetmiştir (Mecdî, 1989: 74). Temel tahsilini tamamladıktan sonra ilmini ve tasavvufi bilgisini artırmak için Şam'a giden Somuncu Baba (Aynî, 2019: 94; Şahin, 2009: (37) 377) Bayezidiyye Hankâhı'nda, Şadiî Rumi'den ders almıştır (Taşköprülüzâde, 2007: 35; Müstakimzâde Süleyman (yz), 3357: 1b, 2a; Akgündüz, 2009: 55). Sarı Abdullah Efendi, (1967: 248) onun Şam'da ilim tahsilini yaptıktan sonra Bayezidiyye tekkesinde bir şeyhin hizmetinde bulunduğunu kaydetmiştir.

Somuncu Baba, babası vasıtasıyla Sühreverdiyye'nin Ebheriyye koluna intisab etmiştir (Akgündüz, 2009: 55; Erünsal, 1995: 302). Sarı Abdullah Efendi'nin ifadesiyle Şam'da Bayezidiyye tekkesinde bir şeyhin hizmetinde bulunsa da bu süre içerisinde aradığı iç huzuru bulamadığı ve bu nedenle bir arayış içinde olduğu belirtilmiştir. Bu arayış neticesinde Erdebil'e giderek Safiyyüddîn Erdebilî'nin (ö. 735/1334) oğlu Sadreddîn-i Erdebilî'ye (ö. 794/1391) intisap etmiş ve tasavvufi icazetini almıştır (Atâî, 1989: 74).

Somuncu Baba, Erdebil'de Sadreddin Erdebilî'nin terbiyesinde sülukunu tamamladıktan sonra Anadolu'ya halkı irşat için görevlendirilmiştir. Kayseri'ye gelerek irşat faaliyetlerine başlayan Somuncu Baba, bu sıralarda Ankara'da müderrislik yapan Hacı Bayram-ı Veli'yi davet etmiş, bir bayram günü Kayseri'de buluşmuşlardır (Erünsal, 2014: 377; Bayramoğlu, 1989: 1/19). Bir süre Kayseri'de halkı irşat ettikten sonra Hacı Bayram-ı Veli ile beraber Bursa'ya gitmiştir (Cebecioğlu, 2008: 18). Bursa'da kendini gizlemiş ancak Ulu Cami'nin açılışında okuduğu hutbeyle tanınmış, oradan hacca gitmiş, hac dönüşü Aksaray'a yerleşmiştir. Somuncu Baba, ömrünün geri kalan kısmını Aksaray'da müritlerinin eğitimiyle meşgul olarak geçirmiştir (Harîrîzâde (yz), 430: 172a; Erünsal, 2003: 202; Aynî, 2019: 97).

Somuncu Baba, muahhar birkaç kaynak (Akgündüz, 2009: 84-88) dışında tarih ve tabakat türü kaynakların hemen tamamının kaydettiğine göre Aksaray'da vefat etmiştir. Kabri Aksaray'da bulunmaktadır (Lâmiî Çelebi, 2016: 884-885; Mecdî Mehmed Efendi, 1989: 75; Taşköprülüzâde, 2007: 67; Hoca Sadettin, 1979: 5/43; Sarı Abdullah, 1967: 252; Erünsal, 2003: 202; Çelebi, 2006: 3/262; Aynî, 2019: 97). Arşiv belgelerine bakıldığı zaman yine onun Aksaray'da metfun olduğuna dair kaynaklarda geçen bilgilerin teyit edildiği görülür (Belge 4).

Kemal Ümmî (ö. 879/1475) bir mersiyesinde Somuncu Baba'nın vefat tarihine şu şekilde işaret etmiştir:

“Nebinin hicretinden bil sekiz yüz on beşinci yıl

Berat düninde ol fazıl bu menzilden sefer kıldı” (Kemal Ümmî (yz), no: 41/101).

Mersiyede Somuncu Baba'nın vefat tarihinin 15 Şaban 815 olduğu açıktır. Aynı tarihi benzer şekilde Hüseyin Vassaf, *Sefîne*'de “Tâc-ı ârifin terkibi târîh-i intikâlleri olan 815/1412'i iş'âr eder.” diyerek zikredilmiştir (Vassâf, 2006: 2/434). Hacı Bayram-ı Veli soyundan gelen Fuat Bayramoğlu, *Hacı Bayram-ı Veli Yaşamı Soy*u adlı eserinde pirin vefatını aynı şekilde 15 Şaban 815 olarak vermiş, hatta detaylandırarak 20 Eylül 1412 tarihini kaydetmiştir (Bayramoğlu, 1989: I/22). Ancak bahsi geçen hicri tarihin miladi takvimdeki karşılığı 20 Kasım 1412 tarihidir (Ulu, 2021: (5/1) 138).

Somuncu Baba, Anadolu'da tasavvuf kültürünün yerleşmesi hususunda etkisi olan sufilerdendir. O, Anadolu'da kurulan bazı tarikatlara öncülük etmek, halife yetiştirmek ve eser yazmak suretiyle bu tesiri icra etmiştir. Kendisi müstakil bir tarikat kurmamakla birlikte bir Türk tarikatı olarak kurulan ilk tarikat olan Bayramiyye'nin (Kızıler, 2016: 610) kurucusu olan Hacı Bayram-ı Veli'nin şeyhidir (Taşköprülüzâde, 2007: 68). Ayrıca o, bilinen Melamilik özelliğini Hacı

Bayram-ı Veli silsilesi ile Bıçakçı Ömer Dede'ye aktarması yönüyle Melamiyye'nin de öncülerinden kabul edilebilir (Vicdâni, 1995: 27-43; Gölpınarlı, 2015: 40-41; Ulu, 2021: (5/1), 138).

Onun tarikat silsilesi, Erdebil'de intisap ettiği Sadreddîn Erdebilî vasıtasıyla Safeviyye tarikatının kurucusu Safiyyüddîn Erdebilî'ye ulaşmaktadır. Silsile, Safiyyüddîn Erdebilî'den sonra İbrahim Zâhid Geylanî'de (ö. 700/1301) Halvetiyye, Kutbüddîn Ebherî'de Ebheriyye, Ebü'n-Necib es-Sühreverdi'de Sühreverdiyye silsilesiyle birleşmektedir. Böylelikle Cüneyd-i Bağdadî ve Hasan-ı Basrî vasıtasıyla Hz. Ali'ye ulaşmaktadır. Somuncu Baba'nın tasavvufî terbiyesini Sadreddîn-i Erdebilî'den almakla beraber Bayezid-i Bistamî'nin ruhaniyetinden feyz aldığı kaydından hareketle Üveysî olduğu da söylenmiştir (Hoca Sadeddin Efendi, 1979: 44; İbrahim Has Halvetî, 2017: 360; İsmail Hakkı Bursevî, 230/63a-b). Onun Üveysîlik silsilesi Şadî-i Rumî, İbrahim el-Basrî ve Ebu'l-Hasan Harakanî vasıtasıyla Bayezid-i Bistami'ye ulaşmaktadır. Dolayısıyla Bayezid-i Bistamî'nin temsil ettiği Tayfuriyye vasıtasıyla Nakşibendiyye Tarikatı silsilesiyle de birleşmektedir (Lâmîî Çelebi, 2016: 885; Taşköprülüzâde, 2007: 35; Aynî, 2019: 95; Şahin, 2009: (37)/377; Sheikh, 2012: 316; Bahadıroğlu, 2000: (21) 360; Kızıler, 2016: 613; Ulu, 2021: (5/1), 138). Bununla birlikte, onun Halvetiyye silsilesiyle birleşen bir silsilenin devamı olması, tarikat uygulamalarında halvete önem vermesi ve eserlerinde açıkça görüldüğü üzere Halvetiyye adap ve erkânına benzer bir usulü takip etmesi dikkate değerdir.

Somuncu Baba'ya atfedilen üç eser bulunmaktadır. Bunlar: *Şerh-i Hadîs-i Erbaîn* (Şeyh Hâmîd, (yz), 235b; Vassaf, 2006: 2/434; Bursalı Mehmet Tahir Efendi, t.yok: I/103), *Zikir Risâlesi* (Şeyh Hamîd (yz), 2-7) ve *Silâhü'l-Mürîdîn* (Şeyh Hamîd, (yz), 10-14) adlı tasavvufî içerikli eserlerdir (Akgündüz, 2009: 445-450).

2. Menkıbevi Hayatı

Tarihî hayatıyla ilgili son dönemlerde sıklaşmak kaydıyla önemli ölçüde çalışma yapılan Somuncu Baba'nın menkıbevi hayatına dönük bazı kurgusal romanlar (Ulu, 2013; Sağlam, 2014; Duman, 2019) dışında yetkin bir çalışma yapılmamıştır. Oysa onu günümüze taşıyan eserlerin başında özellikle menkıbeler geldiğini daha önce belirtmiştik. Şimdi kaynaklarda geçen menkıbelere yer verelim.

2.1. Ekinsiz Tarla

Somuncu Baba namıyla bilinen Şeyh Hâmîd-i Velî hakkında anlatılan menkıbelerin ilkinde *Nefehat Tercümesi*'nde rastlamaktayız. Burada anlatılan menkıbeye göre Somuncu Baba ömrünün son demlerinde Aksaray'a gelmiş ve orada dervişlerle ıstıgal edip onları irşat etmiştir. Onun sohbetleri sayesinde sayısız hak talipleri nefsanîyet bataklığından çıkıp ruhaniyet burcuna yükselmiştir. Aksaray'da derviş yetiştirmekle meşgul olan Somuncu Baba hem kendi geçimi hem de mahrumların rızkının temini için küçük bir tarla edinmiştir. Bu tarlasını çiftçi olan dervişlerinden birine ekmesini söyler. O derviş de Somuncu Baba'nın talep ve tarifıyla tarlanın bir kısmını kendisi için bir kısmını da şeyhi için eker. Baharla çimlenen ekin, mevsim yaza dönünce başağa durur. Derviş, hasat zamanı tarlaya gittiğinde bakar ki, kendisi için ektiği taraf gayet verimli iken Somuncu Baba için ektiği taraf kavrulmuş, mahsul vermemiştir. Bir süre Somuncu Baba da tarlanın başına varır. Şeyhini gören dervişin hali gariptir. Mahcup bir şekilde boyun bükür. Somuncu Baba dervişine: "Bu tarlanın hangi tarafı bizimidir?" diye sorunca derviş, verimsiz tarafı işaret etmekten çekindiğinden kendisi için ektiği ve bol mahsul veren tarafı göstererek: "Bu taraf sizindir efendim." der. Somuncu Baba bu duruma çok üzülür. Onun üzüldüğünü gören derviş, şeyhine üzüntüsünün sebebini sorar. O da dervişine şöyle cevap verir: "Hiç dünyamızın onduğu yoktu. Acaba bu hangi günahımızdan oldu?" (Lâmîî Çelebi, 2016: 884, 885).

Görüldüğü gibi Somuncu Baba ömrü boyunca bilinmek, tanınmak gayretini terk etmiş, topraktan gelecek nimetleri bile dünyanın tuzakları olarak görmüştür. Nitekim o bize ulaşan iki şiirinden birinin son kıtasında “Bırak ey Hamîda varı/ Görsem dersen ol yâr/ Göricek ol tecellâyı/ Ondan özge kemâl olmaz.” (Ergün, 1938: 179) diyerek dünya ve içindekilere karşı bakışını izhar etmiştir.

Menkıbe, neredeyse aynı şekliyle Mecdî Mehmed Efendi'nin *Hadâiku's-Şekâik* adlı eserinde, Taşkoprizâde'nin *eş-Şakâiku'n-Nu'mâniyye* adlı eserinde ve İbrahim Has Halvetî'nin *Tezkiretü'l-Has* adlı eserinde yer almıştır. Bu menkıbede şeyh (Somuncu Baba) tarlanın yanından geçerken müridine sorar: “Bu tarlardan hangisi senin hangisi benim için ekildi?” Mürit şeyhinden utandığı için tarlanın kendisi namına ektiği tarafını gösterir. Bunun üzerine şeyhin canı sıkılır ve şeyh kederlenir. Mürit, şeyhin kederlenme sebebini sorunca Somuncu Baba: “Benim için ekilen arazi çok mahsul vermiş. Bu ancak benden kaynaklanan büyük bir günah sebebiyle olabilir.” şeklinde cevap verir (Mecdî Mehmed Efendi, 1989: 75; Taşkoprülüzâde, 2007: 67; İbrahim Has Halvetî, 2017: 360, 361).

Yukarıda da belirtildiği gibi Somuncu Baba dünya nimetlerinin daha önceden kendisine verilmediğini, bu hadisede onca bolluğun bir günahına karşılık olduğunu düşünerek ve bunun neticesinde üzülecek adeta bâtin hislerini zahir lisanıyla mâsivaya aldanmamak şeklinde öğütlemiştir.

2.2. Hacı Bayram-ı Veli ile Buluşmaları

Somuncu Baba hakkında kaynaklarda yer alan menkıbelerden biri de onun Hacı Bayram-ı Veli ile buluşmasıdır. Bilindiği gibi İslam tasavvuf tarihinde bu tür buluşmalara rastlanır. Genellikle talep eden veya arayan makamında olan mürit, kendisini teslim edeceği bir mürşit ararken kimi zaman da mürşit yetiştireceği müridini arar. Örneğin Şems-i Tebrîzî (ö. 645/1247) bir mürşit olarak kendine mürit arayıp Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'yi (ö. 672/1273) bulurken (Öngören, 2004: 29/442), Cemâl Halvetî (ö. 899/1494) Yahya-yı Şîrvânî'ye (ö. 862/1457) talebe olmak maksadıyla yola çıkan bir mürittir (Ulu, 2021: 151).

Kayıtların bir kısmına göre Somuncu Baba, burada verilen örneklerden ilkinde olduğu gibi kendisine bir mürit aramıştır. Bu mürit o sıralar Ankara'da Kara Medresede müderrislik yapan Numan b. Ahmed'den (Hacı Bayram-ı Veli) başkası değildir.

Somuncu Baba, Kayseri'de halkı irşat ile meşgul iken o sıralar Ankara'da müderrislik yapan, adını sıklıkla duyduğu ve civarda bir tabirle ilmiyle nam salmış olan Müderris Numan ile buluşmuştur. (Erünsal, 2014: 377; Bayramoğlu, 1989: I/19; Karabulut, 1994:116;) Tarih yaklaşık 1393'tür. Nakledildiğine göre Somuncu Baba bir gün talebelerinden Şeyh Şücâeddîn'i Ankara'ya, Müderris Numan'ı davet etmesi için yollar. Şeyh Şücâeddîn, Ankara'ya (Engüri) varınca onu medresede ders verirken bulur. Bunun üzerine Müderris Numan'a şeyhinin davetini iletir. Müderris Numan da daha önceden kendisine yapılan pek çok daveti reddetmesine rağmen bir şeyhten gelen daveti kabul eder ve “Davete icabet lazımdır.” diyerek hazırlığını yapar ve yola çıkar. Şeyh Şücâeddîn ile yaptığı yolculuk sonunda Kayseri'ye varır ve Somuncu Baba ile buluşur. Bir süre sohbet ettikten sonra Somuncu Baba'ya mürit olur. (Hızlı, 1987: 2/2/269)

Farklı bir kayıt ise Melami kaynaklardan biri olan *Mir'atü'l-Işk* adlı eserde yer almıştır. Buna göre arayışta olan Somuncu Baba değil Hacı Bayram-ı Veli'dir. Mezkûr eserde Somuncu Baba ile Hacı Bayram-ı Veli'nin buluşması şu şekilde kaydedilmiştir: Nakledildiğine göre Somuncu Baba Bursa'da Ulu Cami'nin açılışı sırasında okuduğu hutbe ile tanınmış ve sadece bir ekmeğeği olmadığı aksine mükellef bir âlim olduğu hatta yaptığı hutbedeki derin manalar nedeniyle bir arif olduğu anlaşılmıştır. Bunun üzerine ahalinin ona olan ilgisi artmış, o da bu tanınmışlıktan kaçınması ve sırrının ortaya çıkması nedeniyle hacca gitmek üzere Bursa'dan ayrılmıştır. Bu yolculukta Adana

ilinde Ceyhun suyunun kenarında Sis Kalesi'nin dağ yamaçlarında bir köyde Nebi Sufi adında bir müridinin evinde misafirdir. Hacı Bayram-ı Veli yanına aldığı adamları ile Somuncu Baba'yı aramaktadır. Nihayet Adana'ya varınca Nebi Sufi'nin evini sorar. Ahali ise o zatın fakir olduğunu, onun evinde rahat edemeyeceğini bu nedenle zengin bir konağa gitmesini tembihler. Ancak Hacı Bayram-ı Veli onların sözünü dinlemez. Nebi Sufi'nin evini bularak Somuncu Baba ile buluşurlar (Erünsal, 2003: 202).

Bu buluşmanın Somuncu Baba'nın hac dönüşü gerçekleştiği ikilinin sohbetinin ilerleyen faslından anlaşılmaktadır. Nitekim Somuncu Baba, Ankara Savaşının akıbetinden sormuş, durumun ne olduğuna dair Hacı Bayram-ı Veli'den malumat almıştır. Buna göre hal nice oldu diye soran Somuncu Baba'ya Yıldırım Han'ın öldüğü haberini vermiştir. Ardından Somuncu Baba, neden kendisini bulduğunu sormuş o da size hizmet etmeye geldim diyerek maksadını açıklamış ve derviş olma muradını dile getirmiştir. Ancak Somuncu Baba dervişliğin yokluk olduğunu söyleyerek Hacı Bayram-ı Veli'yi uyarır. Bunca yokluk içinde sen bize uyamazsın der. Sonra da yanındaki adamlarını göndermesini ister ve o da yanındaki adamlarını azad ederek dervişlik kisvesine bürünür (Erünsal, 2003: 202, 203).

2.3. Halka-ı Zikrullah

Somuncu Baba henüz bu isimle anılmazdan evvel Erdebil'de yaşadığı bir hadise menkıbeye konu olmuştur. Buna göre tasavvufî terbiyesinin nihayete yaklaştığı bir zamanda Hoy şehrinde Makâm-ı Şems-i Tebrizî diye bilinen mesire alanında şeyh, büyük bir zikir halkası tertip eder. Bu halka bir bakıma icazet ve yeterlilik tecrübesidir. Bu zikir tam üç gün sürer. Sarı Abdullah Efendi, Semerât'ta bu zikrin haşmetiyle ilgili şu ifadelerle yer verir:

“Öyle bir zikir ki velvesiyle yer, gök, dağ ve çöl zelzele gibi sarsıldı. Gökte melekler bile buna hayret etti. Sanki tur dağında hak tecelli etti. Sanki dağ yarıldı ve raks etti. Sen dağın oynadığını gördün mü hiç? Hatta o zikrin yapıldığı sırada otlamakta olan birkaç koyun sürüsü yeme içmeden vazgeçerek oldukları yerde meleyerek ağladılar. Bir kıyamet günü numunesiydi o gün sanki.” (Sarı Abdullah, 1967: 250).

Menakıpnamelerin bir özelliği olan abartı unsurunu burada görmekte birlikte zikrin azametine dair ipuçları da görüyoruz. Demek ki büyük bir kalabalık toplanmış ve zikrin ihtişamıyla sanki yer gök inlemiştir. Menkıbenin devamında zikrin sonunda dervişlerin şeyhlerinin elini öperek gitmelerine rağmen Somuncu Baba ortalıkta görünmez. Aradıklarında onu bir köşede zikrin etkisiyle kendinden geçmiş bir halde, *Semerât*'ta geçen ifadeyle “mumla yanan pervane gibi yanmış bir durumda” bulurlar. Bunun üzerine şeyh ona bir takım nasihatlerde bulunur ve Anadolu'ya gitmesini tembihler. O da vakit kaybetmeden yola düşer (Sarı Abdullah, 1967: 251).

Burada anlatılan menkıbe bununla bitmez. Hikâyenin asıl can alıcı kısmı devamında karşımıza çıkar. Zira dervişler onun kendilerinden evvel süluku tamamlamasını çekemez ve Hoca Ali isminde biri: “Ebu Hâmid, İran'daki sıraları Anadolu'ya götürüyor.” diyerek menfi propaganda yapar. Bu oldukça ciddi bir iddiadır. Şeyh ise bu propagandaya karşı doğrudan Şeyh Hâmid'i savunmak yerine hâl ilmiyle meselenin hallolması yolunu tercih eder. Bu maksatla dervişlerini toplayarak Ebu Hâmid'i takip etmelerini, Ebu Hâmid gözden kayboluncaya kadar onun ardından bakmalarını tembihler. Sonra da Ebu Hamid'in giderken geriye dönüp kendilerine bakıp bakmayacağına dikkat etmelerini söyler. Devamında ise “Eğer geriye dönüp bakarsa bizim için ve İran için korkulacak bir şey yoktur.” der. Dervişler, şeyhin dediğini yaparlar ve Ebu Hâmid'in ardından bakarlar. O da tam tepeyi aşacağı sırada geriye döner ve bakar. Hem de iki kez (Sarı Abdullah, 1967: 251, 252).

2.4. Emir Sultan ile Karşılaşması ve Ateşsiz Fırın

Bazı muahhar kaynaklarda onun Emir Sultan ile karşılaşması bir menkıbe olarak karşımıza çıkmaktadır. Somuncu Baba'nın bu isimle anılmasına da vesile olacak ekmeklerine (Erünsal, 2003: 204; Bursalı, ? : I/103) olan ilgi Emir Sultan'ın dikkatini çeker. Bunun üzerine halkın Somuncu Baba diye bildiği zatın kim olduğunu merak eder ve bunu öğrenmek için fırınına gitmeye karar verir. Somuncu Baba bir gün fırına ekmeklerini sürmüş pişmelerini beklerken yanına Emir Sultan gelir. Elinde bir çömlek vardır. Selam ile fırına girer. Somuncu Baba da selamına mukabele eder. Emir Sultan, elindeki yemek çömleğini Somuncu Baba'ya verip içindekinin pişirilmesini rica eder. Somuncu Baba kabı alıp fırının ağzından içeri sürmek isterse de çömleği fırına bilerek sokmaz. Bir daha dener yine olmayınca Emir Sultan'a döner: "Evlad! Çömlekçilik senin işin. Onu fırına senin sürmen daha uygundur!" der. Emir Sultan şaşırmıştır. Geçmişte çömlekçilikle uğraştığını nereden bilmektedir bu zat? Somuncu Baba'nın bir Allah dostu olduğu yönündeki düşünceleri artan Emir Sultan: "Peki!" diyerek çömleği alır ve fırının gözünden içeri rahatlıkla sürer. Fakat fırında ateş yoktur. Somuncu Baba fırının ağzını kapattıktan sonra: "Bekleyelim birazdan pişer." diye buyurur. Bir müddet bekledikten sonra kapak açılır. Fırında ateş olmadığı halde yemeğin piştiğini gören Emir Sultan, Somuncu Baba'nın büyük velilerden olduğunu iyice anlar. Orada dost olurlar ve sohbet ederler (Çoruh, t.y.: 96-98; Başer, 1995: 39-40; Ulu, 2020: 39).

2.5. Ulu Cami'nin Açılması ve Sırrın Ortaya Çıkması

Somuncu Baba ile ilgili nakledilen bir diğer menkıbe onun Bursa Ulu Cami'de hutbe okuması ve bu hutbe ile ilmi ve irfânî yönünün ortaya çıkmasına dayanmaktadır. Menkıbe *Nefahâtü'l Üns*'te (Lâmiî Çelebi, 2016: 885), *Osmanlı Bilginleri*'nde (Taşköprülüzâde, 2007: 67) daha muhtasar ele alınmışken Sarı Abdullah Efendi'nin *Semerât*'ına görece daha detaylı işlenmiştir. Sarı Abdullah Efendi'nin diğer kaynaklara nazaran biraz daha etraflıca ele aldığı bu menkıbe muahhar kaynaklarda genişletilerek nakledilmiştir (Şahin, 1995: 17-19; Ulu, 2020: 40-44).

Buna göre Niğbolu Zaferi'nden sonra Ulu Cami yapılmış, açılış günü gelmiştir. Bir cuma günü Hünkâr mahfilinde oturan Yıldırım Han, Emir Sultan'ı yanına çağırır: "Açılış hutbesini sen oku!" der. Emir Sultan: "Sultan baba! Bu devirde, bu iklimde ilim ve irfanda civarın en büyüğü aramızda dururken bize hutbe okumak düşmez." der. Emir Sultan'ın sözlerine şaşırın Sultan: "Kimmiş o?" deyince, Emir Sultan:

"Halkın Somuncu Baba diye bildiği Şeyh Hâmid-i Velî'dir. O kendisini gizliyor ama biz onun halinden haberdarız. Hem zahir hem batın ilimlerinde deryayı muhit bir zattır. Ulu bir bilgedir. Ulu Cami'nin açılış hutbesini okumak da ancak ona münasıptır." der.

Bunun üzerine Sultan, görevi Somuncu Baba'ya verir. Emir Sultan, safların arasından geçerek yanına diz çöktüğü Somuncu Baba'ya: "Şeyhim! Bu cuma Ulu Cami'nin ilk cuması. Bu görev sizindir. Sultan bize havale etti. Lakin siz varken bu işin bize münasip olmadığını söyledim. O da hutbeyi sizin okumanızı murad eyledi." der. Somuncu Baba: "Ah Emir'im sırrı faş ettin. Bizim gidiş beratımızı verdin." diye karşılık verir. Somuncu Baba, caminin açılış olduğundan açan manasına gelen Fatiha suresinin tefsirini yapacaktır. Hutbeye çıkınca: "Bazı âlimlerin, Fatiha-i şerîfenin tefsîrinde anlayamadığı kısımlar vardır. Onun için bu surenin tefsirini yapalım." buyurarak Fatiha suresinin tefsirini yapar. Nakledildiğine göre Somuncu Baba, öyle bir hutbe irat eder ki, o zamana kadar Bursalılar öyle bir hutbeyi hiç işitmemişlerdir. Nice hikmetli sözler söyler. Herkes hayretinden şaşırıp kalır. Bursalılar, bundan sonra Somuncu Baba'nın büyüklüğünü anlar. İlkini herkesin anladığı, ikincisini çoğunluğun anladığı, üçüncüsünü azınlığın anladığı, dördüncüsünü ariflerin anladığı diğerlerini cemaatten kimsenin anlayamayıp üçler, yediler, kırklar ceminin ruhaniyetiyle meclise katılan velilerin anladığı ve aşk makamlarında peygamberlerin nezaretinde

yaptığı tefsirlerin ardından, minberden ağır ağır iner. Namaz bitince camide bir kıpırdanma olur. Somuncu Baba'yı arayan cemaat caminin üç kapısından hangisine bakmışsa tereddütsüz o kapıya yönelir. Vardığı kapıdan geriye dönen olmaz (Sarı Abdullah, 1967: 252, 253; Başer, 1995: 40, 41; Üşenmez, 2012: 236, 237; Ulu, 2020: 40-44).

2.6. Şüpheli Ot

Somuncu Baba'nın Bursa'da tanınmasından sonra buradan ayrılmaya karar vermesi de yine bir menkıbeyle anlatılmıştır. Buna göre o Bursa'da tanınınca ahalinin yoğun teveccühüyle karşılaşır. Ancak o bu teveccühten hoşlanmaz. Zira gizlenmeyi tercih etmekte Askerî'nin dediği gibi Bursa sokaklarında "budela sıfat" yürümekle pinhan olmaktadır (Erünsal, 2003: 204). Pinhan tuttuğu sırrı faş olunca Bursa'dan ayrılmaya karar verir (Harîrîzâde (yz), 430: 172a). Bu ayrılma esnasında yaşanan şüpheli ot meselesi kaynaklarda şu şekilde geçer: Nakledildiğine göre Somuncu Baba, Bursa'dan ayrılmak üzere yola çıkar. Tam bu sırada Molla Fenârî yoluna çıkar. Fatiha tefsirindeki derinliği ve kendi zihnindeki bir takım müşküleri giderdiği için medresedeki vazifesinden kazanıp biriktirdiği 5000 akçeyi Somuncu Baba'ya vermeyi teklif eder. Bu akçelerin helal olduğunu ve almasında bir beis olmadığını vurgular. Bunun üzerine Somuncu Baba, o akçelerin içinden birini alarak merkebine ot alınmasını ister. Alınan otu merkebin önüne attıklarında merkep ota bevleder. Bunun üzerine Somuncu Baba şöyle der: "Benim merkeğim şimdiye kadar şüpheli bir şey yememiştir. Demek ki ot, şüpheli bir parayla alınmıştır." (Sarı Abdullah, 1967: 253; Başer, 1995: 41; Üşenmez, 2012: 236).

Yoluna devam eden Somuncu Baba, Molla Fenârî'nin gitmemesi ve Bursa'da kalması yönündeki ricasını kabul etmez. Ancak Bursa için dua etmesi isteğini geri çevirmez. Somuncu Baba, Bursa için bereketli ve yeşil bir şehir olması için dua eder. Dua ettiği çınara "Dua Çınarı" dediği kaydedilmiştir (Başer, 1995: 42; Üşenmez, 2012: 237).

2.7. İneğin Dilinden Anlaması

Somuncu Baba ile ilgili son nakledeceğimiz menkıbe bir ineğin dilinden anlaması şeklinde verilen menkıbedir. Buna göre Somuncu Baba Aksaray'a geldikten sonra burada çobanlık yapmaktadır ve ahalinin ineklerini otlatmaktadır. Somuncu Baba bir akşam vakti, sessizlik içinde tefekkür etmektedir. Uzayıp giden tatlı sessizliği yaşlı bir kadının feryadı bozuverir. Bağırıp çağırarak yanına yaklaşan kadın, nefes nefese yardım çağrısına durur: "Hacem, kurbanım! Benim bir ineğim vardı. Sabah sürüye kattım. Vakit bu vakit oldu. Herkesin ineği geldiği halde benim inek dönmedi. Sağa sola koştum, arar oldum, bulamadım. Ne yapacağımı bilemedim." diyerek yardım ister. Somuncu Baba: "Bacım! Telaş etme. Sen burada nefeslen biraz. Bir dem de ben arayım. Bulursam getiririm." der ve doğruca ırmak boyunca yürür. Yaşlı kadın, ağaçların ardına siperlenerek Somuncu Baba'yı takip eder. Somuncu Baba ırmağın üst başındaki tepeyi dönünce açık alanda ineği bulur. Otlamakta olan ineğe seslenir: "Be mübarek hayvan! Bütün hayvanat evine döndü de sen neden dönmedin? Yaşlı sahibini neden yordun?" İnek boynunu büküp, otlamayı bırakarak Somuncu Baba'nın cüppesinin eteğini yalar. Somuncu Baba ineğin ne demek istediğini anlar: "Demek bu gün yavrulara süt verecek kadar doyuramadın karnını ve buraya otlamaya geldin!" der. Bu konuşmaya ihtiyar kadın şahit olur. Bunun üzerine "Çoban inekle konuşuyor." diyerek mahalleye yayar. Hal böyle olunca Somuncu Baba, ahalinin yoğun ilgisiyle karşılaşır. Bu durumdan rahatsız olan Somuncu Baba, Ramazan ayında bir gün yine sığırları toplamak üzere mahalleye çıkar. Kadının evinin önünden geçerken eline aldığı dürümü yiyormuş gibi yaparak kendisi hakkında ahalinin ermişlik gibi bir sıfatla yaklaşmalarının önüne geçmeye çalışır. Nitekim bunu gören kadın, "Bizim çoban oruç yiyor." diyerek mahalleye yayar (Başer, 1995: 46; Ulu, 2020: 46, 47).

Somuncu Baba ile anlatılan menkıbeler sadece o hayattayken gerçekleştiğine inanılan menkıbeler değildir. Onun vefatından sonra da hakkında bazı anlatılar olmuştur. Nakledildiğine göre Somuncu Baba vefat etmeden önce kabrinin üzerine bir türbe yapılmasını istemez. Kabrinin üzerinin açık kalarak Allah'ın rahmetinin üzerine yağmasını vasiyet eder. Bu nedenle kabrinin üzeri açık bırakılır. Bu kabrin hemen baş taşının yanında yuvarlak mermerden bir taş varmış. Bu taşın yüzeyinde buğday, üzüm ve diğer bazı mevsimlik meyvelerin kabartmaları varmış. Her meyve olgunlaşma zamanı gelince taşın üzerinde kabartması olan o meyve terlemeye başlamış (Başer, 1995: 46).

Anlaşıldığı kadarıyla bunlar daha çok bir velinin vefat ettikten sonra da tasarrufunun devam ettiği anlayışı veya menkıbe bahsinde de geçtiği gibi bir şahsı yüceltme kastıyla yapılmış olmalıdır. Keramet olağan üstü bir hal olduğundan halk buna ilgi göstermiş, keramet sahibi veliyi Allah'a en yakın kişi olarak düşünmüştür (Uludağ, 2002: 25/269). Bu nedenle bir veli hayattayken veya vefatından sonra gerçekleşecek her sıra dışı olay velinin bir tasarrufu olarak düşünülmüştür.

Sonuç

Tasavvuf tarihinde rastladığımız üzere pek çok sufünün hayatıyla ilgili menkıbe olduğu gibi Somuncu Baba ile ilgili de menkıbeler vardır. Tarihi ve tasavvufi şahsiyetler hakkında anlatılan menkıbevi olaylara sıklıkla rastlamaktayız. Bu menkıbelerin ele aldığı zatın düşünce yapısıyla uyumlu olması dikkat çekicidir.

Somuncu Baba, daha çok menkıbeleri ve tabakat türü eserlerde yer alan verilerle bilinmektedir. Ona dair en geniş bilgiler menakıbnamelerden elde edilmektedir. Somuncu Baba'nın hayatının çeşitli yönlerinin yer aldığı menkıbelerde onun düşünce yapısıyla ilgili verileri ve ipuçlarını görmek mümkündür. Onun hayatında olduğu gibi menkıbelerinde de daha çok gizlenme, melâmet ve tevazu gibi özellikler öne çıkmaktadır. O hayatını bilinmek ve tanınmak arzusu üzerine kurgulamamış aksine onca medrese eğitime ve seyr ü süluk yolculuğuna rağmen gösterişten uzak yaşamayı tercih etmiştir. Bunun bir gereği olarak da Bursa'ya vardığında medreselere veya tekkelere inebilecekken kıyıda köşede dağ yamaçlarında bir fırın yaparak ekmekçilikle uğraşmıştır. Ancak onun kendini gizlemesi belki de Hakk'ın bir ikramı olarak insanlar tarafından çokça sevilmesine ve merak edilmesine vesile olmuştur.

Somuncu Baba'nın hayatının iki türlü yönünden bahsedilebilir. Bunlardan ilki zahiri hayatı iken diğeri hayatının bîatını yönüdür. Zahiri hayatında doğumuyla başlayan ve daha somut yaşantısı ifade edilirken bîatını hayatında tasavvufi ve deruni seyrî anlaşılır. Gerek müellifler gerekse halk nezdinde onun menkıbevi hayatının daha çok ilgi gördüğü bir gerçektir.

Kaynaklar

- AKGÜNDÜZ, A. (2009). *Arşiv Belgeleri Işığında Somuncu Baba ve Neseb-i Âlisi*. İstanbul: Osmanlı Araştırmaları Vakfı Yayınları.
- AYNÎ, M. A. (2017-2019). *Tasavvuf Tarihi*. İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları.
- BAHADİROĞLU, M. (2000). "İbrâhim Zahîd-i Geylânî". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C. 21, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 359-360.
- BAŞER, Ş. (1995). *Ebu Hamîd Şeyh Hâmid-i Velî Somuncu Baba*. İstanbul: Prestij Matbaacılık.
- BAYRAMOĞLU, F. (1989). *Hacı Bayramı Velî, Yaşamı Soyı Vakfı, C. 1*. Ankara: Türk tarih Kurumu Basımevi.
- Belge 1: BOA-Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA, 1133. İE.EV. 66/7122.)
- Belge 2: BOA-Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA, 1133. AE.SAMD. III., 45/4491)

- Belge 3: BOA-Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA, 1210. SB. 1/6)
- Belge 4: BOA-Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA, 1188. C.EV., 163/8109)
- Bursalı Mehmet Tahir Efendi (t.yok). *Osmanlı Müellifleri*. (Hzl.: A. Fikri Yavuz- İsmail Özen, C.1, İstanbul: Meral Yayınları.
- CEBECİOĞLU, E. (2008). *Hacı Bayrâm-ı Velî*. 6. Baskı. Ankara: TDV Yayınları.
- Evliyâ Çelebi (2006). *Seyahatname*. 1. Kitap, C. 3, (Hzl: Seyit Ali Kahraman- Yücel Dağlı), İstanbul: YKY Yayınları.
- ÇORUH, Ş. (t.yok) *Emir Sultan*. İstanbul: Tercüman Gazetesi Yayınları.
- DUMAN, F. (2019). *Âmâ*. İstanbul: Nesil Yayınları.
- ERGUN, S. N. (1938). *Halk Edebiyatı Antolojisi*. Devlet Basımevi: İstanbul.
- ERÜNSAL, İ. E. (1995). “Somuncu Baba”. *Ekrem Hakkı Ayverdi Hatıra Kitabı*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.
- _____ (2003). *XV XVI. Asır Bayramı Melamiliği'nin Kaynaklarından Abdurrahman El Askerî'nin Mür'atü'l-Işkı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi.
- _____ (2014). *Osmanlı Kültür Tarihinin Bilinmeyenleri*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- HIZLI, M. (1987). “Somuncu Baba”, *Uludağ Üniv. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. 2, c. 2, 263-271.
- Hoca Sadettin Efendi (1979). *Tâcü't- Tevârih*. (Hzl.: İsmet Parmaksızoğlu), c. 1-5, İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- İbrahim Hâs Halvetî (2017). *Tezkiretü'l-Hâs (Erenler Kitabı)*, (Hzl.: Mustafa Tatçı, Musa Yıldız, Yasin Şen), İstanbul: h Yayınları.
- İsâmuddin Ebu'l-Hayr Ahmed Taşköprülüzâde (2007). *Osmanlı Bilginleri eş- Şakâiku'n-Nu'mâniyye fi Ulemâi'd- Devleti'l- Osmâniyye*, Çev. Muharrem Tan, İstanbul: İz Yayınları.
- İsmâil Hakkı Bursevî, *Silsilenâme-i Celvetiyye* (yz.), Süleymaniye Ktp., Halet Efendi Bl., no. 230.
- KARABULUT, A. R. (1994). *Meşhur Mutasavvıflar*. 2. Baskı, Kayseri: Seyyid Burhaneddin Vakfı Yayınları.
- Kemal Ümmî, *Dîvan* (yz.). Süleymâniye Ktp., Ali Emiri Bl., no. 41.
- _____. *Dîvân* (yz.). Bayezid Devlet Ktp., no.: 3357.
- La'lizâde Abdülbâki, *Sergüzeşt* (yz.). Süleymaniye Ktp., Hacı Mahmud Efendi Bl., no. 2456.
- M. Kemâleddin Harîrîzâde, *Tibyânü Vesâ'ili'l-Hakâik fi Beyâni Selâsili't-Tarâ'ik* (yz.). Süleymaniye Ktp., İbrahim Efendi Bl., no. 430.
- Mecdî Mehmed Efendi, (1989). *Hadâiku's-Şakâik*. (Hzl.: Abdülkadir Özcan), İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Molla Câmî (2016). *Nefahâtü'l-ÜnsMinHadarâti'l-Kuds*. Tercüme ve Şerh: Mahmud Lâmiî Çelebi, Sad.: Abdülkadir Akçiçek. İstanbul: Huzur Yayınları.
- Müstakimzâde Süleyman, *Risâle-i Melâmiyye-i Şuttâriyye* (yz.). İstanbul Üniv. Nadir Eserler Ktp., İbnü'l-Emin Koleksiyonu. no: 3357.
- Nev'izâde Atâi (1989). *Hadâiku'l-Hakâik Fî Tekmiletü's-Şakâik*. Haz: Abdülkadir Özcan. İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Osmânzâde Hüseyin Vassâf (2006). *Sefîne-i Evliyâ*, (I-V. Ciltler) (Hzl. Mehmet Akkuş, Ali Yılmaz), İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- ÖNGÖREN, R. “Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C. 29, Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- ÖZKÖSE, K. (2012). “Somuncu Baba'nın Hacı Bayram-ı Veli Üzerine Tesirleri”. *Somuncu Baba ve Kültür Çevresi Uluslararası Sempozyum Bildiri Kitabı*, (Ed.: Ali Çavuşoğlu), Aksaray: Aksaray Belediyesi Yayınları., ss. 206-223.

- SAĞLAM, R. (2014). *Gülşenin Solmayan Gülü Somuncu Baba*, Malatya: Nasihat Yayınları.
- Sarı Abdullah Efendi (1967). *Semeratü'l-Fuad*, Çev.: Yakub Kenan Necef Zade, İstanbul: Neşriyat Yurdu.
- ŞAHİN, H. (2009). "Somuncu Baba". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C. 37, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları., ss. 377-378.
- ULU, M. (2015). *Şeyh Hâmid-i Velî Somuncu Baba Hayatı ve Eserleri*. Aksaray: Aksaray Valiliği Yayınları.
- _____ (2013). *Somuncu Baba Aşkın Sırrı*. Konya: Karatay Yayınları.
- _____ (2020). *Şeyh Hâmid-i Velî Somuncu Baba Hayatı ve Eserleri*. 40. Baskı. Konya: Manolya Yayınları.
- _____ (2021). Şeyh Hâmid-i Velî ve Silâhü'l-Mürîdîn Adlı Eseri, *Millî Kültür Araştırmaları Dergisi*, 5(1), 135-146.
- ULUDAĞ, S. (2002). "Kerâmet". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C. 25, Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 268-270.
- ÜŞENMEZ, E. (2012). "Somuncu Baba ve Kur'an-ı Kerim Tercüme – Tefsir Meselesi". *Somuncu Baba Kültür Çevresi Uluslararası Sempozyum Bildiri Kitabı*, (Ed.: Ali Çavuşoğlu), Aksaray: Aksaray Belediyesi Kültür Yayınları, 232-239.
- Şeyh Hâmid-i Velî, *Risâle fî Zikri Kelimeti La İlähe İllallah* (yz), Manisa İl Halk Ktp., Zeynelzâde Kitaplığı, no. 81/2.
- _____ *Silâhü'l-Mürîdîn* (yz), (Ahmed Ziyâeddîn Gümüşhânevî. *Mecmûatü'l-Ahzâb*), Süleymâniye Ktp., İzmirli İsmail Hakkı Koleksiyonu, no. 1510.
- _____ *Şerhi Hadîs-i Erbaîn* (yz), Süleymaniye Ktp., Hacı Mahmud Efendi Bl., no. 569/1.
- _____ *Zikir Risalesi* (yz). Manisa İl Hlk. Ktp., Zeynelzâde Kitaplığı, no. 81/2.
- VİCDÂNİ, S. (1995). *Tomâr-ı Turûk-u 'Aliyye (Tarikatler ve Silsileleri)*, (Hzl.: İrfan Gündüz), İstanbul: Enderun Kitabevi.

KÜLTÜREL BİR GELENEĞİ HATIRLAMAK: BİR GEÇİŞ TÖRENİ OLARAK YÜZ YAZMAK VE YÜZ YAZISI ÜZERİNE

Fehmiye Dilek ER*

Öz

Son derece zengin bir maddi kültür ögesi olan giyim ve süslenme kültürü, insanlık tarihinin belki de en zengin sembolik içeriklerine sahip alanlarından biridir. Özellikle giysi tarihinde bedenın tamamlayıcı uzantıları olarak da düşünölebilecek olan saç, makyaj, dövme, baş aksesuarları, ayakkabı, çanta gibi nesnelere ve bu nesnelere giyilme biçimleri maddi kültürün en dikkat çekici alanları içindedir. Süslenme ritüelleri ise, kullanılan malzemeler, yapıış yöntemi, ritüelleri ile geleneksel kültürlerde sadece güzellik, estetik amaçlarla değil aynı zamanda koruyucu, tılsımlı ve sembolik içerikleriyle dolu bir dünyayı bize sunar. Bu ritüellerin Anadolu'da bugün sayısı oldukça azalmış biçimlerinden biri de yüz yazıcılığıdır.

Türkiye'de yüz yazıcılığının tarihi oldukça eski dönemlere giderken özellikle geleneksel kültürlerde bu gelenek hala adeta görsel bir performans olarak yaşamaya devam etmektedir. Yüz yazısı evlenme çağına gelmiş genç kızlara uygulanan, geline ve damada iyi bir talih, huzurlu bir yuva kurmalarını sağlandığına inanılan, koruyucu olduğu düşünölen bir bezeme tekniğidir. Bu süsleme tekniğı, bugün birçok yerel kültürde farklı desenlendirme teknikleri ve malzemeler kullanılarak uygulanmaktadır. Bu gelenek yüzyıllar boyunca eli şifalı, bilge ve yaşlı kadınlar tarafından hem saraylarda hem de kırsal alanlarda yüzün belli bölgelerine yazıcı kadının özel teknikleri ile gerçekleştirilmiştir.

Bu çalışma Karaburun bölgesinde bulunan Kösedere Köyü'nde devam eden yüz yazma geleneğı üzerinden gelenek, zanaat ve geçmişe ait bir geleneğın aktarılmasına dair özgün araştırmaları içermektedir. Kösedere köyünde geleneksel bir ritüel olarak kullanılan yüz yazma geleneğının bir geçiş töreni (rites of passage) olan evlilik törenlerinde nasıl bir şekilde yüz üzerinde sunulduğu ve kullanılan semboller üzerinden anlamın soyutlandığına aktarılması, bu araştırmanın ana konusudur. Bu araştırmanın içeriğine ilk olarak Reşat Ekrem Koçu'nun Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü'nde rastlanmıştır. Hemen ardından edinilen bilgiler ışığında iz sürölerek Karaburun ilçesine bağlı Kösedere Köyü'nde hâlâ sanatını tutku ile icra eden yüz yazıcısı Şerife Zorlu'ya ulaşılabilmektedir. Araştırmada kullanılan bulgular 2015 yılından bu yana kendisi ile gerçekleştirilen derinlemesine mülakat teknikleri, açık uçlu sorular içeren röportajlar, kendisinin yer aldığı düğün törenlerinde yapılan alan çalışmaları, gözlem teknikleri, yüz yazısı yazılırken yapılan katılımcı gözlemler sonucunda elde edilmiştir. Çalışmada yok olmakta olan yüz yazma sanatının bugün son temsilcilerinden biri olan Şerife Zorlu aracılığı ile sürdürölmeye çalışılan bilgilerin kültürlerin belleğinden silinmemesi adına bir rehberlik etmesi amaçlanmıştır.

Anahtar kelimeler: Geçiş töreni, Türk süslenme kültürü, yüz yazısı, yüz yazma geleneğı, Kösedere köyü.

REMEMBERING A CULTURAL TRADITION: ON BRIDAL FACE PAINTING AND FACE WRITING AS RITES OF PASSAGE

Abstract

The culture of clothing and ornament, having an extremely rich material culture is perhaps one of the most significant areas including a strong symbolic content in human history. Especially in the history of clothing, objects such as accessories, hair, make-up, tattoos, head accessories, shoes, bags that could be considered as the extensions of the body and the way these objects are worn are considered as the most striking areas of material culture. On the other hand, rituals of dressing these ornaments, present us a world full of not only beauty and aesthetic purposes but also protective, talismanic, and symbolic contents in traditional cultures considering materials used, the method of

* Dr. Öğr. Üys., İzmir Ekonomi Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, İzmir/TÜRKİYE, dilek.himam@ieu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5815-9300.

construction, and rituals. One of the forms of these rituals, that has decreased in number considerably in Anatolia today, is known as face writing.

While the history of face writing in Turkey goes back to very old times, this tradition has been continuing and trying to survive as a visual performance, especially in traditional cultures. Bridal face writing is also a decoration technique that is thought to be protective, and this technique is generally applied to young girls of marriageable age, believed to provide good luck to the bride and groom, and to establish a peaceful life.

This decoration technique is applied in many different communities today by using different patterning techniques and materials. For centuries, this tradition has been carried out by wise and old women having wisdom, both in palaces and in rural areas, with the special techniques of the face writer woman on certain parts of the face.

This paper examines the face writing tradition in Kösedere Village in Karaburun town and explores how this tradition emerged as a tradition, craft, bringing to the forefront recurring memories and original researches. The main subject of this research is to convey how the tradition of face writing by using the abstracted forms through the symbols, which is used as a traditional ritual in Kösedere village, is presented on the face in marriage ceremonies, as rites of passage. The content of this research was first encountered in Reşat Ekrem Koçu's Turkish Clothing and Ornament Dictionary. In the light of this information obtained, it has been possible to reach the face writer Şerife Zorlu, who still practices her craftsmanship with passion, in Kösedere Village of Karaburun district. The outcomes used in the research were obtained from in-depth interview techniques, interviews with open-ended questions, field studies at the wedding ceremonies as participant observer and observations since 2015. In the study, it is aimed to transmit the knowledge obtained through Şerife Zorlu, one of the last representatives of the face writing, not to be erased from the memory of cultures.

Keywords: Rites of passage, Turkish adornment culture, face writing, bridal face painting tradition, Kösedere village.

Giriş: Maddi Kültür ve Maddi Kültür Ögesi Olarak Süslenme Kültürü

Maddi kültür, kültürün somut olan kısmını vurgularken aynı zamanda sosyal ve sözel kültürü tamamlar. Bir başka ifade ile maddi kültür, kültürel düşüncelere ya da geleneklere işaret ederek, insan eliyle yapılmış olan ya da doğadaki somut örnekleri tanımlamak amacıyla kullanılan bir terimdir (Saritaş, 2019: 32). Sanat tarihçisi Jules David Prown için ise “maddi kültür” belli bir topluluk veya toplumun inançları, değerleri, düşünceleri, davranışları ve tavırlarını içeren bir olgudur (Prown, 2009: 218).

Maddi kültür terim olarak aynı zamanda bünyesinde barındırdığı türleri içeren de bir terimdir. Örneğin, mimari, sanat, el sanatları, dekorasyon, süsleme, giyim-kuşam, mutfak araç-gereçleri, müzik âletleri gibi daha pek çok somut kültürel değer/türü kapsayan bir kavramdır. Araştırmacılar maddi kültür üzerinde çalışırken bir objenin ustası, tarihi, sosyal ve coğrafi yapısı gibi çok çeşitli bağlamlar üzerinde dururlar. Aynı zamanda onlar objenin sözel verilerini de çalışmalarına dâhil ederler. Bu nedenle maddi kültür zanaat, endüstri sanatı, mimari, giyim-kuşam, yemek, tarım, yerleşim, ilaç, mobilya ve dekorasyon gibi insanoğlunun yapısal olarak her türlü ilişkili olduğu alanları kapsamıştır. Maddi kültür çoğunlukla objeler aracılığıyla insanlar arasındaki sosyal ilişkileri ifade ederken, aynı zamanda kültür içindeki sosyal ve entelektüel ilişkileri de kapsar. Bu nedenle maddi kültür, insanoğlunun doğal çevresi içinde, onun davranışlarını ve düşüncelerini yansıtan sosyo-ekonomik ve kültürel yönleri ve işlevleri bulunan bir kavramdır (Saritaş, 2019: 32, 33).

Maddi kültür çalışmaları insan yapımı nesnenin varlığının âdeta insan zekâsının üretmeye başladığı zamanın somut bir kanıtı üzerine inşa olmuştur (Prown, 2009: 218). Bu anlamda insan yapımı giyim ve süslenme nesnelere, yöntemleri maddi kültür çalışmalarının en zengin alanlarından biri olarak görülmektedir.

Maddi bir kültür ürünü olarak tüm kültürlerin ortak özelliği olan giyim ise kültürlerin birbirlerinden ayrışmasına ve bu ayrımların görünür kılınmasında da önemli bir semboldür. Bunun yanında kültürün de aynı zamanda bir giysi olduğu ve insanın en belirgin ortak özelliği olan bu giysinin insanı diğer canlılardan ayıran özelliklerin başında geldiği de söylenebilir (Kutlu ve Özmen, 2008: 306).

Giysi ve giyinmek maddi kültürün düşünülebilecek en geniş kategorisini oluşturmaktadır. Bir başka deyişle, beden giysisi ve bedenin süslenmesi kültürel inanç sistemlerini gösteren çok önemli bir parçadır. Giysi tarihçisi Marlene Breu’ya göre giysiler, her kültürde yaygın bir yer alması açısından, özellikle kadınların içinde yaşamış oldukları kültürel üniteler içindeki yaşamlarını ve kadınların yaşamlarının anlamlarını ve yapısı hakkında çok değerli bir kaynak sağlar. Özellikle kadınların bedeni çağlar boyunca çeşitli giysilerle, farklı malzemelerle ve süsleme elemanları ile geçici veya kalıcı olarak bezenmiştir. Tüm bu bedensel eklentiler ve modifikasyonlar, nesnelere ve beden arasında oldukça karmaşık ilişkiler yaratırlar. Bu açıdan da sembolik anlamları yorumlamak adına giysi ve süsleme elemanları epeyce zengin veri sağlarlar (Breu, 1999: 33).

Dolayısıyla kültürlerin giysi tarihleri ve bu giysilere ve süslenme kültürüne dair maddi kültür öğeleri ve bu öğelerin sembolik okumaları o kültüre ait son derece önemli bir etnografik bilgi hazineleridir. Giysi kültürü içinde yer alan süslenme kültürünü de bedene ilişkin eklentiler olarak ele alırsak, bunun içinde saç, makyaj, dövme, baş aksesuarları, ayakkabı, çanta gibi tamamlayıcılar, eklentiler aynı zamanda da güçlü sembolik içeriklere sahiptirler. Süslenme elemanları gibi süslenme ritüelleri de maddi kültürün önemli unsurlarındandır. Ancak küresel etkilerle perçinlenen hızlı tüketim anlayışları ile bahsedilen maddi kültür öğeleri, bu öğelerin uygulandığı veya sergilendiği ritüeller ile geleneksel zanaatkarlar hızla yok olmaya başlamışlardır.

Bu çalışmada İzmir iline bağlı Karaburun ilçesinde yer alan Kösedere Köyü'nde hem güçlü bir sembolik etki içeren ve aynı zamanda da bir maddi kültür unsuru olarak hâlâ sürdürülmekte olan yüz yazma geleneğine dair ritüeller, yöntemler ve malzemelere dair bilgiler ele alınacaktır. Bu bağlamda evlilik üzerinden bir geçiş töreni olarak da değerlendirilebilen yüz yazma geleneğini analiz ederken, Antropolog Arnold Van Gennep'e ait "geçiş töreni" kavramına referans verilerek, düğünlerde uygulanan iyi bir talih ve kader inancı için yüz yazma ritüelinin nasıl ve ne şekilde yapıldığına dair sembolik anlamlar aktarılmaya, incelenmeye çalışılacaktır.

Yöntem

Bu çalışma aslında, bazı giyim ve süslenme biçimlerinin çeşitli kültürlerde neden ve nasıl iyi talih getireceğine inanıldığı için yapıldığını anlama ve merak çabası ile başlamıştır. Bu anlamda araştırma sürecinde farklı kültürlerin düğün geleneklerinde de görülmekte olan bu geleneğin Türk süslenme kültüründe de "yüz yazma sanatı" ve "yüz yazıcılığı" adı altında sürdürüldüğü bilgisine Reşat Ekrem Koçu'nun *Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*'nde rastlanmıştır. Ardından bu çalışmalar ışığında akademik bir iz sürülerek Karaburun ilçesine bağlı Kösedere Köyü'nde hâlâ düğünlerde yüz yazma sanatını icra eden yüz yazıcısı Şerife Zorlu'ya ulaşılmıştır.

Bu çalışma 2015 yılında başladığında rehber olarak yaşayan yüz yazıcılarına dair referans alınacak bir kaynağa ulaşılamamıştır. Sayıları oldukça azalmış olduğu tahmin edilen bu sanatın son sürdürücülerinden biri olarak Şerife Zorlu ile 2015 yılından bu yana yapılan görüşmeler, onun ritüeller sırasında uyguladığı yöntemler, kendisinin anlatımları bu çalışmanın ana yöntemini ve içeriğini de belirlemiştir. Zorlu'nun yüz yazarken aktardığı ve gösterdiği semboller ile kullandığı materyaller etnografik çalışmalarla tespit edilmiştir. Aynı zamanda kendisinin yer aldığı düğün törenlerinde yapılan alan çalışmaları, gözlem teknikleri, yüz yazısı yazarken yapılan katılımcı gözlemler bu çalışmanın rehberi olmuştur. Yüz yazıcısı ile olan röportajlar açık uçlu sorular yönlendirilerek yapılmıştır ve bu şekilde süreç içerisinde ritüel sürerken müdahale edilmemesine, kendisinin konsantrasyonunun dağılmamasına dikkat edilmiştir. Röportaj ve alan çalışmalarının yanı sıra, antropolojik veriler Kösedere köyünde geleneksel olarak yapılan yüz yazma işlemine dair fotoğraf çekimleri, seremoniler sırasında yapılmış olan sessiz gözlemler, ses kayıtları ile desteklenmiştir. Yüz yazısına dair tüm ritüeller, düğün ritüelinde kullanılan tüm somut nesnelere tespit edilmiştir.

Doğaüstü Nesnelere Olarak Beden Süslemeleri

Linda Welters'a göre tarih boyunca, süslenme ve giysiler, insanın temel ihtiyaçlarını doğaüstü dünya ile bağ kurarak gerçekleştirmiştir. Daha da detaylı açıklanacak olursa, beden üzerindeki bu maddî nesnelere ve giysileri, süslemeleri kapsayan performans içeren ritüeller sırasında insanlar gözle görülmeyen kötü güçlerden kendilerini koruduğuna inanmışlardır (Welters,1999:1). Bu görüşü destekleyen Jane Schneider'a göre de insanlar için maddî ve ruhsal olan birbirinden ayrılmaz ve bu noktada tekstiller, giysi ve süslenme elemanları âdeta saklanması ve korunması gereken bir hediye gibidir (Schneider, 2013:205).

İnsanlığın erken dönemlerinde giysi, daha çok insan vücudunu örten ve dış etkilerden koruyan bir maddi kültür ürünü olarak algılandı ve ele alınsa da zamanla bundan çok daha fazla sosyal anlamlar barındıran bir kültür ürünü haline geldiği bilinmektedir. Süslenme ise, ortaya çıktığı dönemlerden günümüze kadar, kişinin kendisini diğerleri karşısında görünür kılmının ve farklılaştırmanın en önemli sembollerinden birisi (Kutlu, Özmen, 2008: 305) olmuştur.

Kültür hem bizim birbirimizle olan sosyal ilişkilerimizle ve nesnelere olan etkileşimimizden oluşur. Kültürün en önemli yapıtlarından biri olarak ve aynı zamanda bir maddi

kültür ögesi olarak süslenme kültürü, Anadolu’da oldukça eski bir geçmişe sahiptir. Anadolu’da birçok çağda ve Osmanlı Dönemi Anadolu’suna kadar tarihi gelişimini sürdürerek altın, gümüş ve kıymetli taşlarla kulakları, burun kanatları, dudakları, yanakları delerek, demirden, kemikten, ağaçtan halkalar takmak, boyunu çeşitli malzemelerden yapılmış kolyelerle süslemek, el ve ayaklara bilezikler takmak, başı, saçları, yüzü boyamak, doğum, evlenme ve ölüm gibi geçiş ritlerinde dinsel, büyüsel, cinsel ve toplumsal amaçlara yönelik nitelikte süs eşyası takmak, koku sürünmek ve giyinmek süslenmenin belli başlı biçimleridir (Gözen, 2008: 116).

Süslenme ve giysiler maddi kültür çalışmalarının en belirgin ve öne çıkan nesnelere aittir. Ayten Sürür’e göre geleneksel toplumlarda yaşam biçimine göre değişen bu nesnelere, aidiyet hissi güçlendirirler ve toplumun ahlaki değerlerini sembolize ederler (Sürür, 1983: 45).

Pek çok kültürde görüleceği gibi giysilere ve süs eşyalarına koruma, tılsım görevleri de atfedilmiştir. Osmanlı İmparatorluğu’ndaki Tılsımlı Gömlekler, hâlâ yaygın olarak inanılan nazar boncukları, belli renklerin giyildiğinde uğur getirildiğine inanıldığı gibi kendi kültürümüzde de pek çok örneğe rastlanmaktadır. Özellikle bu giysiler ve süslenme biçimleri, takılan aksesuarlar düğün, kına, sünnet gibi törenlerde bu anlamda saklanan, nesilden nesile aktarılan nesnelere aittir; ama aynı zamanda da bu maddi kültür nesnelere kutsallık taşıyan, giyen kişiye iyi talih vereceğine dair güçlü sembolik anlamlar da taşımaktadırlar.

Tılsım, sihir gibi kavramlar Welters’a göre insanın doğaüstü güçlere geleneksel anlamda kendini korumasını anlatır. Çeşitli kültürlerde sıkça rastlanan nazar boncuklarının kullanımı, bereket ritüelleri gibi inanışlar bu tür doğaüstü inanışlar içinde sayılabilir. Bazı kültürlerde korkular ve inançlar çeşitli mitlerle, efsanelerle, hikâyelerle, şarkılarla, dini pratiklerle ve maddi nesnelere ritüellere uygun kullanımlarıyla ifade edilir. Çeşitli dini inanışlarda ve hatta Anadolu’da da güneş, ay, yıldızlar, dünya, gökyüzü, su ve ağaçlar genelde dışi mitleri içlerinde taşıyarak bu ritüellere konu olmuştur (Welters, 1999: 4).

Bereketle dair ritüeller de bu anlamda birçok tarımsal toplulukta son derece önemlidir. Bereket kavramı, ürünlere ve hayvanlara olduğu kadar insanlığın üremesi ile ilişkilendirilir. Bu anlamda çeşitli kültürlerde bereketi davet edecek ve kötülüklerden koruma niyeti ile takılan birçok aksesuar ve nesne giyildiğini belirten Welters, yüzyıllar boyunca mitolojiden, mitlere, din ve psikoloji gibi birçok alanda bu konunun araştırmacılar tarafından oldukça ilgi çekmiş olduğunu aktarır. Bunlardan biri Sir James Frazer’ın The Golden Bough isimli, 1890 tarihli eseridir. Bu 13 ciltlik eserde Frazer primitif dünyada dünyanın nasıl kontrol edilip düzenlenmeye çalışıldığını aktarmaya çalışır. İlk ve sonraki bölümlerde Frazer, dünyadaki çeşitli kültürler tarafından tanımlanan ve paylaşılan inanç ve ritüellerden bahseder. Burada tılsım gibi koruyucu doğaüstü güçleri arzu edileni davet eden eylemleri çağırması anlamında pozitif anlamda ele alırken, istenmeyen sonuçları davet eden güçleri de negatif tılsım olarak tanımlamıştır. Her ne kadar Frazer’ın bu çalışmaları ilham verici olduysa ve gerçektir olarak görülüp konuları ele alma biçiminin çok basite indirildiği düşünülse de sonraki yıllarda ilham verici olmuştur. Van Gennep de pozitivizm geleneği üzerine çalışırken bu tip büyüsel dinsel eylemleri geçiş ritüelleri olarak tanımlamıştır (1961). Bu ritüelleri ve seremonileri de hamilelik ve doğum, ergenlik, evlilik ve ölümün “yaşam krizleri” olarak görür. Hatta bu krizleri de sosyal anksiyete yaratan bir statüden bir başka statüye geçişin yarattığı sosyal endişeler olarak ele alır (Welters, 1999:5). Bir anlamda çoğu kültürde âdeta bazı giysi ve süsleme elemanlarına Van Gennep’in kriz olarak tanımladığı endişe anlarını dinginleştirme gibi bir tampon görev atfedilmiştir, diyebiliriz.

Geçiş Ritüeli Olarak Düğünler ve Anadolu Düğün Törenlerinde Süslenme Kültürü

Antropolog Arnold Van Gennep'e göre geçiş ritüelleri, etnolojiye ait 1909 yılında yazmış olduğu aynı adlı temel eserinin konusunu oluşturmaktadır. Geçiş ritüelleri olarak ifade edilen uygulamalar, bireyin çeşitli boyutlardaki 'sınırı geçme' olayını ve toplum içerisindeki statüsünün değişimini anlatan ve belirli kurallara bağlanan geleneksel ve dinsel törenlere verilen addır. Van Gennep, söz konusu törenlerin teoride üç aşamada gerçekleştiğini açıklamaktadır. Bunlar sırasıyla ayrılık törenleri (fr. rites de séparation), mekân değişimini ya da durum/hal değişimini anlatan törenler (fr. rites de marge) ile uyum ritüelleridir (fr. rites de agrégation). Ancak yazar, değişik kültürler ve toplumsal uygulamalar göz önünde bulundurulduğunda, bu üç aşamanın eşit seviyede gelişmediğini ve farklılıklar gösterdiğini de vurgulamaktadır. Buna göre, ayrılık ritüelleri cenaze törenlerinde, değişim ritüelleri gebelik, nişan ve sosyal bir ortama girişi/kabulü anlatan inisiyasyon törenlerinde, uyum ritüelleri ise düğün törenlerinde önemli ölçüde ön plana çıkmaktadır (Ozan, 2011: 73).

Bir geçiş ritüeli olarak düğünler de geleneklerin süslenme biçimlerinde itina ile uygulandığı alanlardır. Gelenek en genel anlamıyla, "davranışların, inançların veya bir kuşaktan diğerine geçen anlaşmaların tekrarlı motifleri, olarak tanımlanır (Welters 1999: 3). Geleneksel Anadolu düğünlerinde de gelinlikler veya gelinin giydiği giysiler ve süslenme biçimleri, özellikle de gelinin baş süslemeleri, bu süslemelere ait törenler kutsal anlamlar taşır.

Ayten Sürür'e göre Batı Anadolu'nun yerleşik nüfusu yüzyıllar boyunca farklı toplulukların bir araya gelmesiyle oluşmuştur (Sürür, 1983: 53). Giyim ve tamamlayıcı olan baş biçimleri, özellikle kadın giyiminde kadının toplum içindeki yerini belirleyici bir öge olarak günümüze kadar süregelen bir geleneksel kültür ögesidir. Bununla o toplumun inancı, kadının evli ya da bekâr olduğu, yaşlı ya da genç olduğu, dul olduğu, dulun evlenmek istediği gibi düşünce ve davranışlar kolayca anlaşılır (Sürür, 1983:8).

Evlilik ritüellerinde giysiler sosyalliği ve kolektif bağları da destekler. Gelinin çeyizinde dokuyarak, nakışlı, aplikeli ve dantel kullanılarak oluşturulan kumaşlar onun hem yeni evinin eşyaları olur hem de gelecek kuşaklara aktarılması anlamında temel eşyalar arasındadır (Schneider, 2013: 204).

Evlendirme törenlerinde, gelinle ilgili gösterişli âdetler kadar onu bu özel güne hazırlayanlar da önem kazanmıştır. Genç kızı gelin olarak süsleyecek kişilerin gelinlik seçimi, gelin başı ve makyajı üzerinde titizlikle durması gerekir. Bu yüzden gelinle ilgili düğün hazırlıklarını düzenleyenleri seçme işlemi gelişigüzel yapılmaz; onların belirli vasıflara sahip ve mesleğinin erbabı kişiler olması gerekir (Çiftoğlu Çabuk, 2017: 56).

Kültürel Bir Töreni Hatırlamak: Yüz Yazma Geleneğinin Kökeni

Yüz, Gilles Deleuze ve Félix Guattari'nin *In Year Zero: Faciality*, adlı çalışmasında "beyaz duvar/ siyah delik sistemi olarak tanımlanır. Yüzler temelde bireysel değildir; onlar sıkça tekrarlanan ve olasılıkları anlatan bölgelerdir ve önceden olabilecek uygun anlamlara uzlaşma sağlamayan bağlantıları ve ifadeleri nötralize ederek limit koyan bir alandır (Deleuze, Guattari, 1987: 167,168). Bu anlamda yüz aslında sosyal bedenin parçasıdır. Bedeni boya, süsleme, koku veya kalıcı dövme gibi yöntemlerle veya skarifikasyon gibi deriyi çizerek yapılan uygulamalarla bezemek, desenlendirmek tüm kültürlerde görülür ancak bu pratikler beden ve onun habitusu arasındaki belli ilişkiler özelinde anlaşılabilir. Beden dekorasyonu bu anlamda tarihsel olarak özgül ve kültürel olarak da değişkendir. Bir başka deyişle, beden dekorasyonu beden üzerindeki anlam dünyasına da referans verdiği içinde güçlü sembolik anlamlar içermektedir. Buna örnek olarak Jennifer Craik, batılı anlamda kozmetik kullanımı ile batılı olmayan beden süslemeleri arasındaki

farklılığı, değişkenliği örnek vermektedir. Bu iki kültürde genel anlamda beden süslemesi olarak ele alınabilecek batılı ve batılı olmayan uygulamalarda bedeninin dekorasyonu ikili bir anlam dünyasına sahiptir. Batılı olmayan toplumlarda bedeninin süslenmesi bir kolektif bir özdeşleşme anlamına gelirken, batılı kültürlerde bedeninin dekorasyonu bireysel bir olgudur. Bu anlamda aslında bedeninin süslenmesi aktif ve belli bir amaca yönelik bir eylemken, batıda makyaj ve kozmetik gibi süslenme biçimleri pasif ve değersiz bir eylemdir (Craik, 1993:149).

Yüz yazma, yapılan araştırmalarda doğu toplumlarında olduğu kadar bazı İslami balkan topluluklarında da görülen bir gelenektir ve bu anlamda kolektif bir şekilde gerçekleştirilen ve kadınlar arasında eli şifalı olarak bilinen köyün yaşlı kadınları tarafından uygulanan bir eylemdir. Bu anlamda yüz yazıcılığı, bir geçiş töreni olarak düğünlerde uygulanan bir beden bezeme biçimidir ve sadece yüz bölgesine uygulanır.

Yüz yazma geleneği antik kültürlerde de izlerine rastlanan bir süslenme biçimidir. Miken Uygarlığı'nda bulunan ve Şekil 1'de görülen yüzün bir kadına ait olduğu düşünülmektedir. Neredeyse siyah gibi görünen ama çok derin mavi ile çizilmiş renkler saç ve gözler için kullanılmıştır. Dudaklar ve yanaklarda kullanılan dekorasyonlar ile saç filesi ise kırmızı renklidir (URL-1, Erişim Tarihi: 27-07-2021).



Şekil 1: Miken Uygarlığı'ndan bir yüz boyası gösterimi (URL-1, Erişim Tarihi: 27-07-2021)

Çalışmanın içeriğini oluşturan yüz yazma veya boyama geleneğinin çok benzeri daha önce de belirtildiği gibi bugün bazı Müslüman Bulgaristan'daki Müslüman toplulukları arasında da hâlâ bir ritüel olarak uygulanmaktadır. Anna Kari bu bölgede yaptığı araştırmalarda Bulgaristan'daki Müslüman toplulukların geleneksel giysilerine dair bilgileri ve sürdürdükleri izole yaşamlarını belgelemiştir. Böylece, izole toplulukların bu kültürel törene dair güçlü bağlarından dolayı birçok gelenekleri değişmeden kalabildiğini aktarmıştır. Bunlardan biri de hâlâ gizemin koruyan gelinlerin yüz yazma geleneği olmuştur (Kari, 2006: 21).

Özellikle Bulgaristan'da yer alan Draginovo adlı köyde yaşayan bir grupta "gelina" isimli gelinlere uygulanan yüz yazma geleneği hâlâ eskiden sürdürdüğü haliyle devam etmektedir. Farklı inanışlarda beyaz gelinliğin veya Ortadoğu/ Güney Asya'nın kırmızı gelinliğinin evlenecek genç kızların masumiyetini anlatması gibi "gelina" adlı yüz yazısı da gelinin masumiyetini simgelemektedir (Şekil 2). Bu gelenek,

Bulgaristan’ın Müslüman bir azınlığı olan Pomaklara aittir ve bu bölgede kullanılan ritüelde gelinin yüzüne sürmek için “belilo” denilen kalın altın rengi metalik bir krem kullanılır. Belilo bir maske gibi pullar ve çiçekli desenlerle süslenerek gelinin yüzüne uygulanır. Son olarak maskenin altında gelinin fiziksel yüz özelliklerine bağlı olarak da kaşlarına sürme çekilir ve dudaklarına ruj sürülür. Bu işlem yaklaşık 2 saati bulur ve genellikle de kadın ziyaretçiler ve akrabaları eşliğinde yapılır. Bazen de bu törenlere profesyonel bir makyaj sanatçısının katıldığı da belirtilmiştir. Düğünden sonra imam tarafından son bir kez dua okunur ve geline damadın evine gidene kadar eşlik edilir, burada gelin makyajını çıkararak ritüel tamamlanır. Gelina geleneği, Pomak kültürüne ait oldukça eski bir kültürdür. Ancak bu geleneğin Sovyet kurallarında yasaklandığı ve durdurulduğu, bu geleneğin yavaşça yok olduğu bilinmektedir (URL-2, Erişim Tarihi: 25-07-2020).



Şekil 2: Gelina uygulaması (URL-2, Erişim Tarihi: 27-07-2021)

Türkiye ve Balkan bölgelerinde az da olsa halen yer aldığı bilinen bu geleneğin bir diğer uygulaması da Kosova’dadır. Burada da yüz yazma geleneği binlerce yıl öncesine gider ve bir sonraki kuşağa geçerek aktarılır. Güney Kosova’da Zhupa bölgesinde 65 yaşındaki bir yaşlı kadının genç gelinlerin yüzlerini yazdığı bilinmektedir. Burada uygulanan yöntemde, gelinin yüzü birçok renk katmanları ile boyanır. Birbiri içinden geçen altın yollar yüzün üzerine çizilir ve bunlar bir yaşamdan başka bir yaşama geçişi sembolize eden 3 altın daireye bağlanır (Şekil 3). İçinden mavi ve kırmızı noktaların çıktığı kırmızı daireler bereketi sembolize eder ve bunlarla tüm yüz kaplanır bu sırada geline sağlıklı ve mutlu bir aileye sahip olması dlenir (URL-3, Erişim Tarihi: 25-07-2020).



Şekil 3: Kosova’daki yüz yazma uygulaması (URL-3, Erişim Tarihi: 27-07-2021)

Türkiye’de bu geleneğin Osmanlı İmparatorluğu’nda ve öncesinde de benzer yüz bezeme tekniklerinin olduğu bilinmektedir. Yüz yazısı, Reşat Ekrem Koçu'nun Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü adlı eserinde, 'Yapıştırma' denilen gelin yüzü süslerinin, çiçek şeklinde kesilen küçük kadife veya atlas parçaları üzerine altın teller ve incilerle işlemeler olarak aktarır. Koçu, ayrıca bu teller ve inciler arasına bazen küçük yakutlar, zümrütler, elmaslar yerleştirildiğini, bu işlemeli çiçeklerin altına gayet sık dokunmuş kalın bezden bir kat astar dikildikten sonra yapıştırma denilen altın telli, incili, elmaslı çiçekler; astarına zank sürülerek gelin kızın alınının, yanaklarının ve çenesinin muhtelif yerlerine yapıştırıldığını (Koçu, 1967: 239-240) da ekler.

Ayten Sürür de araştırmasında genç gelinlerin ve genç kadınların, kaşlarını ve gözlerini boyayarak, yanaklarına allık sürerler, buna “yüz yazmak” veya “yüz yazısı” denir (Sürür,1983: 19) şeklinde tespitlerini yaparken bu geleneğin Eskişehir’de de uygulandığını aktarmıştır. Burada da gelinlere “yapıştırma” denilen gelin teli, al çuha üzerine işlenmiş süs, yumurta akı ile gelinin alınına, çenesine ve yanaklarına sürülür. Bunu o eve ondan önce gelin gelmiş yenge hazırlar. Boyama geleneği yine Sürür tarafından Kuzey Ege ve Marmara bölgelerinde “yumma” veya “yüksek” ismi ile ayak ve ellere uygulandığı (Sürür,1983:22) şeklinde ifade edilmiştir.

Sadi Yaver Ataman ise Eski Türk Düğünleri ve Evlenme Ritleri adlı çalışmasında yüz yazısını şu şekilde açıklar: “Yüz yazısı, gelinin giydiği gelinlik urbasının ard eteğine kadar uzanan al bürümcük üzerine, altın ya da gümüş tel gerilmiş, duvağının zilifleri hizasından yere kadar iki yanına salıverilmiş tellerin bir tutamını alınına ve yanaklarına, renkli kâğıt ve kumaşlarla tutturulmuş orta çapta düğme büyüklüğünde elmaslar pullar, yapıştırılmasıdır. Alın yazısı ile ilişkili olarak, gelinin bahtının açık ve elmas gibi parlak olması, kader ve kısmetinin bol ve açık olması için uygulanan bir adettir, tabii süse de taalluk etmektedir. Bazı yerlerde (Karadeniz kıyı bölgesinde) gelinin yüzüne eleğimsemanın (alaim-i sema-gök kuşağı) yedi rengi (yeşil, kırmızı, gülhane (gül rengi) asumani (gök mavisi), sarı, gri, al renklerden pullar ve aynı renklerden, yıldız biçimi kesilmiş kâğıt ve kumaşlardan (ben)ler yapıştırılır, bu süslemeler nazara (göz değmesine) karşı koruyucu bir tılsım olarak yorumlanmaktadır. Yine aynı bölgede, gelinin yüzünün yer yer karalanması vardır. Bu, geline nazar değmemesi için güzelliğini maskeleyen gibi bir şeydir. (Ataman, 1992: 34, 35).

Arzu Çiftoğlu Çabuk’un Türk Kültüründe Gelin Süsleme ve Süsleme Ustaları adlı çalışmasında yüz yazıcılarına dair, çeşitli kaynaklarda yüz yazma mesleğinin tanımı, bu işi yapan kadınlara ne isim verildiğine dair oldukça kapsamlı bir araştırmaya rastlanmıştır. Gelinin hazırlanması için ayrı bir mekânın olmadığı dönemlerde, bu işlem evlerde; kalemkâr, meşşâta, tırâzende, yüz yazıcı adını alan ve bu konuda ustalaşmış kadınlar tarafından yapılmıştır. Kültürel değişmelere rağmen, gelin süsleme mesleğinin Türkiye Türkçesi ağızlarında benekçi, düzenci, düzgüncü, düzücü, kınacı ve yazıcı kadın gibi adlar alan kadınlarla yaşatıldığı görülmektedir. Bu kişilerin rastgele seçilmediği, seçilen kişilerin sahip olduğu vasıflardan anlaşılmalıdır. Sadece bir evlilik yapmış, evliliğinde mutlu, bir usta yanında yetişmiş, tecrübeli ve güngörmüş olmak gelini düğün merasimine hazırlayan kişilerde aranılan başlıca özelliklerdir (Çiftoğlu Çabuk, 2017: 54-68).

Koçu aynı zamanda yüz yazıcılarına dair, “yüz yazıcılıkta kudretli, hüner sahibi ve zevkini muhitine kabul ettirmiş kadınların büyük şehirlerde, özellikle İstanbul’da geçimlerini servet yapabilecek şekilde sağladıkları bilinmektedir (1967: 248)” diyerek bu mesleğin değerine dair bilgileri de eklemektedir.

Kösedere Köyü’nde Düğün Ritüelleri ve Süslenme Kültürü

Modern Türkiye son derece kompleks çok kültürlü ve etnik kökenli bir toplum olarak bilinir. Türk kültüründeki bu çok çeşitlilik Türk giysi kültürüne de yansımıştır. Arap, Pers, Bizans, Yunan, Latin, İtalyan, Slav, Ermeni gibi farklı uygarlıkların etkilediği antik kökler ve kıyı şeritlerindeki

yerleşimler ve aktif ticaretin söz konusu olduğundan Anadolu'daki yerleşim yerlerindeki diğer kültürlerle de yoğun bir etki içinde olmuştur (Breu, 1999: 38). Özellikle Türkiye'nin batı kıyılarının bu ticari yollara yakınlığı da burada farklı geleneklerin ve giysi etkileşimlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır, diyebiliriz. Bu köylerdeki giysi etkileşimleri açısından da etnografik anlamda son derece zengin bir araştırma alanı sağlar. Bu bağlamda Ege köylerinden biri olan Kösedere Köyü'nde hâlâ uygulanmaya devam eden bir geçiş töreni olarak da görebileceğimiz yüz yazma ritüeli kökenleri ve yöntemleri ile oldukça değerli bir tören olarak inceleme kapsamına alınmıştır.

Kösedere köyü İzmir'de bulunan Karaburun İlçesi'nin en büyük köylerinden birisi olup eski adı Ağalarseki'dir. Bütün Karaburun köyleri gibi denize uzak kurulmuştur. Sahile 3 kilometre uzaklıktadır. Eğlenhoca, İncecik köylerine yakındır. İskele olarak Kaynarpınar İskelesi'ni kullanır. Kösedere Köyü, İzmir'in Karaburun ilçesine bağlı Mordoğan semtinde bulunur. Kösedere Köyü; İzmir'e 88 km, Karaburun'a 10 km, Mordoğan'a ise 8 km uzaklıkta bulunur. Bu bölge dağlık bir yolla gidilen bir yanı dağ bir yanı deniz ile çevrilmiş olan, aynı zamanda da üzüm bağcılığı, şarap yapımı, hayvan yetiştiriciliği, meyvecilik, tarım ve bağcılık gibi alanlarda oldukça ün salmış köylerden birisidir. Köyün yerleşim tarihi 1400'lü yıllara kadar uzanmakla birlikte yarı göçebe bir halkı olup turistik bir köy olarak da bilinir. Yaz ve kış nüfusu farklı olmakla birlikte ortalama 500 nüfusu bulunur. Köyün geçim kaynağı tarımdır. Geçmiş yıllarda üzüm bağcılığı köyün önemli bir geçim kaynağı iken şimdi ek işler de yapmaktadırlar (URL-4, Erişim Tarihi:02.02.2020).

Kösedere köyünde ritüeller çok büyük önem taşımaktadır. Köyde, sünnet, asker uğurlama ve cenaze gibi törenler gündelik yaşamın önemli bir bölümünü kapsamaktadır ve yapılan gözlemlere dayalı olarak birçok kırsal alanda olduğu gibi doğa ve tarıma dayalı bir yaşam hâkimdir.

Cornelia Mansfield'a göre kırsal kesimde yaşayanlar dışsal doğayı ve onun çelişkilerini endüstriyel alanda yaşayan insanlardan daha farklı kavrarlar. Köylü davranışında doğa, etki altına alınamayan, onun hayat bağışlayıcı ve aynı ölçüde zarar veren bir karakteri de vardır. Dışsal doğanın gücü bu düşüncenin ardında yatar. Doğaya varoluşçu biçimde bu tarzda bağımlı olmak onunla uyum ihtiyacını doğurur, bu nedenle köylüler doğayla uyum içinde üretim biçimlerini tercih ederler. Yaşlıların deneysel bilgileri ise bu doğanın kuralcılığı ile ve doğa ile ilişki kurarken onunla deneyüstü, deneysel bilgiyi zorunlu kılar. Bu yaşlı erkekler ve kadınlar bilgedirler, onlar doğa içinde ve doğa ile yaşamın nasıl gerçekleşeceği hususunda kapsamlı tarihi bilgiye sahiptirler. Bu açıdan onların yaşadıkları toplumda kendilerine ait sesleri vardır, neyseler odurlar ve genç kuşak onlara saygı duyar (Mansfield, 2000:205).

Köy içinde yüz yazıcısı olarak da tanınan ancak köyün halkı tarafından saygı duyulan, Mansfield'ın bilge kadın tarifini hatırlatan kadınlardan biri 78 yaşındaki Şerife Zorlu'dur (Şekil 4). Kendisi ile yapılan röportajda aşağıda belirtilen bilgileri aktarmaktadır:

“Küçük yaştan beri el işlerini seven biriydim. Ailem Emiraliler olarak yörede bilinir. 10 sene terzi yaptım. 10 seneden sonra iğne oyaları da yaptım. Hesap işi, kalbur iğnesi işlerini yaptım. Unutulmaya yüz tutmuş Karaburun'un bel kırmasını görünce ona hiç dayanamadım. Bu arada ekinimiz, tütünümüz, bağımız, zeytinimiz olduğu halde bu el işlerini yapmaya devam ediyordum. 17 sene çok güzel para kazandım. Çevre köylere, İzmir'e mevlit örtüsü, serpane, yöremize ait köşe çevre işledim. Oda takımları işliyordum. 1998 yılında torunum ilkokula başladı. Onunla 15 gün okula gittiğimde, işimi de götürdüm. Okul bahçesinde hem torunumu bekledim hem işimi yaptım. Bunu gören arkadaşlar, “kurs açsak da sen bize göstersen” diye teklifte bulundular. O sırada ben okul müdürüne danıştım. Yanımda bir yetkili istiyordum, yalnız başıma yapamam diye düşünüyordum. Allah razı olsun, bana yol gösterdiler. Anneler Derneği'ne başvurudum. Dernek başkanı akrabam olan Fatma Yeşilova'nın eli ile 32 talebe ile kurs açtım. Belediye Başkanı Ferhan

Eroğlu kurs açmam için bize yer verdi. Yapılan işler beğenildi. Bir sene de Belediye’de 38 talebe ile kurs açtım. Sene sonunda yapılan sergiye Karaburun Kaymakamlığı, Halk Eğitim Merkezi’ne beni kaydettirdi. 2001 senesinden bu yana Halk Eğitim’de görevliyim. Halk Eğitim sayesinde 250 talebe yetiştirdim. Ben büyük ananemden gördüğüm tel kırma işinin öğretmeni olduysam inşallah bu 250 talebe de benim gibi bu unvana sahip olurlar. 62 yaşındayım ve 70 yaşına kadar çalışabilirim. Çalışmayı ve öğretmeyi çok seviyorum (KK-1, 03.05.2016).”



Şekil 4: Şerife Zorlu yüz yazarken (Anadolu Ajansı arşivi, Muhabir: Halil Fidan, Fotoğraf: İsmail Duru, Model: Gamze Elmas).

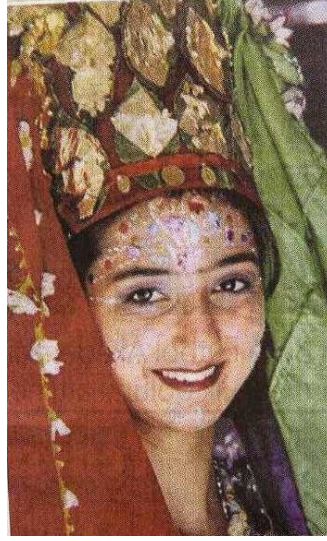
Köyde düğün geleneği içinde yüz yazısını yazan kişinin kadın olması ve bu kadının da “eli şifalı” olarak bilinen kadınlar tarafından yapılması önemlidir. Bu kadınların genel özelliği geçmiş kadın atalarından “el almak” olarak da bilinen kadim bilgiyi de almış olmalarıdır. Bu kişilerin aynı zamanda mutlu bir evliliğin olması da gereken koşullardandır. Yüz Yazıcısı Şerife Zorlu ile yapılan görüşmelerde kendisi de yüz yazma işini anneannesinden öğrendiğini ifade etmiştir (KK-1, 03.05.2016).

Genellikle Kösedere köyünde nişan törenlerinde önce gelinin ailesi köy meydanında toplanılır. Düğünde gelinin ailesi cumartesi sabahından çeyizleri asmaya başlarlar. Geleneksel olarak çeyizler battaniye, oyalı başörtüleri ve yemeniler, aynalar gibi eşyalardan oluşur. Bu çeyizler aynı zamanda gelinin çocukluğundan beri kendi ürettiği el emeği ürünleri de içerir. Yerel halk içinde kadınlar gelinin çeyizine daha yakından bakmak için gelin evini ziyarete gelirler. Düğünler üç gün sürer. Düğün, düğün yemeğinin hazırlıkları ile başlamış olur. Burada genellikle köyün uzman kadınları tarafından keşkek, pilav gibi yemekler yapılır (KK-1, 03.05.2016). Aynı anda ise fırınlarda ekmekler pişer. Gelin köy içinde atla dolaştırılır, bu sırada davul ve zurna geline eşlik eder. Şerife Zorlu ile yapılan bir röportajda gelinlerin bindiği atların da süslendiği ve yüzlerinin yazıldığı öğrenilmiştir. Ancak bu bilgiye dair bir görsele ulaşılammıştır. Gelinin ata bindirilmesinin gelinin ataları gibi kahraman ve yiğit evlatlar yetiştirmesi anlamında önemli olduğu Zorlu’dan edinilen bir diğer bilgi olmuştur (KK-2, 06.01. 2017).

Kına gecelerinde gelinlerin ellerine kına yakılır. Kına gecesi akşamı ise gelinin yüzü yazılmaktadır. İzmir’in Karaburun ilçesinde Kösedere köyünde yaşayan 78 yaşındaki Şerife Zorlu, kına gecelerinde ve düğünlerde gelinlere uğur getireceğine inanılarak yapılan "yüz yazma" geleneğini devam ettiren bir isim olup Anadolu’da yaşayan yüz yazıcılarına dair yapılan araştırmalarda ulaşılabilen tek isimdir. Bir zamanlar gelinlerin evinde sıra beklediği Zorlu, şimdilerde ise bu geleneğe ilginin azalmasından şikâyetçi olduğu kendisiyle yapılan röportajlarda her fırsatta dile getirmektedir (KK-3, 06.12. 2018).

Kösedere Köyü'nde Yüz Yazma Töreninde Kullanılan Sembol ve Teknikler Üzerine

Kösedere düğün kültüründe baş süslemeleri oldukça önemlidir. Baş süslemeleri farklı ve renkli bileşenlerden oluşur. Başlığa farklı renklerde örtüler takılır, ayrıca altın veya gümüş renkli yaprak formu verilmiş süsleme elemanları ile başlık bölümü bezenir. Aynı zamanda bu bezeme içinde altın paralar ve iğne oyaları da eklenmektedir. Başlık bölümünün âdeta tamamlayıcısı olan kısım ise yüzdür. Yüz yazısı; gelinin kısmetinin bol, bahtının açık ve parlak olması için uygulanan bir adettir. Yapılan süslemeler gelini nazardan koruyucu bir tılsım olarak da yorumlanmaktadır (Şekil 5).



Şekil 5: Şerife Zorlu'nun yazdığı ilk yüzlerden birisi olarak Ayşegül Hanım (Şerife Zorlu arşivi, 2018)

Şekil 5'te de görüldüğü gibi Zorlu tarafından "ince bez" olarak tarif edilen bu kumaşlar başlık arkasına üst kenarlarından büzülerek yerleştirilir. Elle dört parmak inceliğinde ölçülerek yerleştirilir. Bu başlığa "kasnak" ismi verilir. Fes formunda yüksek başlık etrafına ise altın metalden yaprak motifleri ve paralar takılır. Şerife Zorlu ile yapılan röportajda bu yaprakların bugün gümüş renklerle yapılabildiği öğrenilmiştir. Başlıkta kullanılan yaprak formları gerçek defneyapraklarının kaplanması ile oluşturulmaktadır.

Yüz yazıcılığı bir tür "geçiş töreni" olarak bir kadının evlenerek yeni bir yaşama geçişinin sembolik bir ifadesi olarak görülebilir. Birçok toplumda, bir statüden başka bir statüye geçmek özel seremonilerle sunularak aktarılmaktadır. Yüz yazma ritüeli yüz yazıcısı tarafından performatif bir yapıda gerçekleştirilir. Zorlu ile geçirilen zamanlarda ve kendisi ile yapılan görüşme ve gözlemlerde yüz yazmadan önce namaz kıldığı ve özel dualar okuduğu görülmüştür. Bu sırada önceden yüz yazma işlemi için gereken malzemeler hazırlanır: Bu malzemeler çalı süpürgesi dalı, karanfil, fosfor, çeşitli renklerde pullar, simler, yapıştırıcı malzeme olarak şekerli su olarak tespit edilmiştir (Şekiller 6,7). Şerife Zorlu süreci kendi ağzından şu şekilde açıklamaktadır:

"Şekeri ezerek, krem kıvamına getirdikten sonra bu karışım ile gelinin yüzüne desenler çiziyor ve bu desenlerin üzerine hazırladığım pul, sim ve çeşitli objeleri yapıştırıyorum. Gelinin alnına yatay bir dal çiziyorum. Daldan, yapraklar aşağı yukarı doğru diziliyor. Yanaklara da güneş veya çiçek yapıyorum. Gelinlerin bahtlarının açık olmasını istiyorum." (Fidan,2021).



Şekil 6: Sim ve pul uygulaması (Anadolu Ajansı arşivi, Muhabir: Halil Fidan, Fotoğraf: İsmail Duru, Model: Gamze Elmas).

Kösedere köyünde, yüz yazma geleneğinin ve düğün ritüellerinin hem çiftler arasında mutlu ve uzun süreli bir evliliği oluşturması, hem de bolluk ve bereketi arttıracığına inanılarak koruyucu bir ritüel olarak kullanıldığı gözlemlenmiştir.



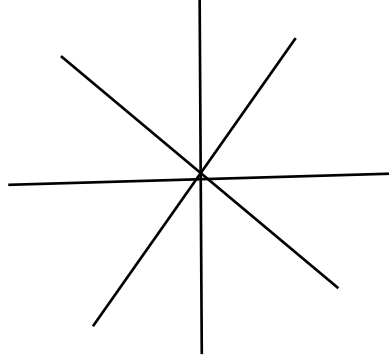
Şekil 7: Alına yapılan desenlendirmeler (Anadolu Ajansı arşivi, Muhabir: Halil Fidan, Fotoğraf: İsmail Duru, Model: Gamze Elmas).

Yüz yazılırken kadınlar bir araya gelir ve ilahiler, yöresel türküler söylenerek tören başlamış olur. Yüz yazma işlemine ilk olarak alının ortasına yukarıdan aşağıya doğru şekerli suya batırılmış simler çalı süpürgesi parçasını fırça olarak kullanılarak başlar. Alın bölgesi gözlere kadar tamamen simle bezendikten sonra yanaklara geçilir. Yanak kısımlarına güneş motifi yapılır. Yanaklardan sonra çene bölgesine motif çizilir, sonrasında renkli pullarla tüm yüz bezenir. Bu sırada gelin adayına güzel sözler söylenir. Şerife teyze kullandığı yöntemi şu şekilde aktarmıştır:

“Şekeri eziyorum, onu ezdikten sonra süpürge telini alıyorum. İyice ezmen lazım yoksa yapışmaz, düşüyor sonra. Sonra telleri, fosforları ve pulları da kullanırız. Eskiden pul yoktu gelin tellerini keserek yapardık.” (Fidan, 2021).

Yüz yazısında kullanılan semboller, dışında kullanılan renkler, süsleme biçimleri, dokular ve elemanların tasarımı Şerife Zorlu tarafından belli bir sırada ama her kadına özgü bir hal de aldığı gözlemlenmiştir. Güneş ve çiçek gibi semboller belli bölgelere yerleştirilirken sim, fosfor ve pulların o anda yazıcının yapma şekline göre farklılaştığı görülmüştür. Burada Zorlu dualar ile gelini çevreleyen kadınlar ile yüzü yazarken öncelikle alınla başlayarak genç kıza iyi bir talih vermesi için güzel dileklerde bulunur. Bu anlamda köydeki kadim bilgiye sahip dişiliğin de bir tür aktarımını performatif olarak görebilmek mümkün olmaktadır. Zorlu'nun desenlerinde canlı doğa ve onun çevrimlerini görmek mümkündür. “Gelinin alınına yatay bir dal çiziyorum. Daldan,

yapraklar aşağı yukarı doğru diziliyor. Yanaklara da güneş veya çiçek yapıyorum” derken doğadan aldığı ilhamı anlamak mümkün olmaktadır. Güneş olarak tarif ettiği Şekil 8,9 ve Şekil 10’da görülen desenler, gelin telinden üretilen nokta ve dairesel süslemeler ve renkli pullar ve fosfor olarak tabir ettiği parlak süsler yüz yazıcısı için iyi bir talih ve mutlu bir yuvanın sembolik olarak aktarımı olmaktadır.



Şekil 8: Güneş Motifi

Yüz yazıcısı Şerife Zorlu, görüşmeler sırasında ikram ettiği yemeklerin, tatlıların üzerine de benzer güneş motifini aktarırken, gündelik yaşama içkinleşmiş olarak bu sembolleri görmek de mümkün olmuştur. Kullanılan semboller iki yanak ve alın ve çene bölgesinde yüzün stratejik noktalarında kullanılır.



Şekil 9: Güneş motifi uygulaması (Anadolu Ajansı arşivi, Muhabir: Halil Fidan, Fotoğraf: İsmail Duru, Model: Gamze Elmas), Şekil 10: Sütlaç üzerinde güneş motifi (Dilek Himam arşivi).

Güzellik tarihinde Mezopotamya Uygarlığı’ndan bu yana özellikle kaşlar oldukça önemli olmuştur. Kaşların bitişik olması makbul kadın anlamına gelmiştir. Çok eski çağlardan beri kadın güzelliği ergenlik yaşlarından itibaren üzerine konuşulan bir olgu olmuştur ana bu güzelliğin ölçüsü nedir sorusunun cevabını vermek, oldukça zordur. Kültürden kültüre değişen güzellik olgusunda Pers İmparatorluğu’nda ortada bitişik kaşların makbul olduğunu, ayrıca kaş ve gözlerin siyah renkle koyulaştırıldığı bilinmektedir (Goldsmith, 1837:312). Yüz yazma töreni sırasında da Anadolu’da da bitişik kaşın bir dönem güzellik sembolü, bereket anlamlarına gelmesinden ötürü karanfil kullanılarak kaşlar belirginleştirilerek, birleştirilip kalınlaştırılarak süslenir. Bunu yaparken yakılmış karanfil tomurcukları ve çalı süpürgesi kullanılır (Şekil 11).



Şekil 11: Kaş süslemesi (Anadolu Ajansı arşivi, Muhabir: Halil Fidan, Fotoğraf: İsmail Duru, Model: Gamze Elmas)

Şerife Zorlu'nun bilgeliği ve kadınlar üzerindeki üretken etkisi, gelinlerin yüzündeki sembollerle, renklerle, şarkılarla ilahi ve dualarla bezendiği süreçte somut hale gelmiş olur.

Geçiş Töreni olarak Yüz Yazıcılığı:

Gelenek ve görenekler özellikle doğum, evlenme ve ölüm gibi insan hayatının üç önemli geçidinde yoğunluk kazanır. Her toplumun kendi kural ve kalıplarına göre gerçekleştirilen bu ritüeller, yeni bir ailenin temellerinin atıldığı evlilik törenlerinde çok daha zenginleşir. Kuracağı ailedeki görevlerinden dolayı kendisine büyük önem atfedilen gelinin yeni yaşamında talihli olması, bolluk içinde yaşaması ve kötülüklerden korunup saklanmasıyla ilgili pratikler düğün merasimiyle başlar. Baht açıklığı için yüzünün yazılması, nazara karşı yüzünün karalanması, gözyaşlarının evliliğe bereket kattığı düşünülüğünden kına gecesinde ağlatılması; gelinle ilgili gelenek ve göreneklerin uygulamalarıdır. Yıllar içinde ulaşım, teknoloji ve iletişim alanlarındaki yeniliklerden etkilenen kültürel değişimler, ait olduğu toplumun yaşayışına da yansır. Türk milli kültürünü yansıtan örneklerden olan düğün törenleri de bu sosyal değişimlerden etkilenmiştir. Salon düğünlerinin yaygınlaştığı günümüzde artık sadece gelinleri süslemekle görevli meslek erbabı yoktur. Gelinin kına gecesine ve düğün törenine hazırlanma işlemi kuaförler, gelinlikçiler tarafından, güzellik salonları ve moda evlerinde yapılmaktadır (Çiftöglü Çabuk, 2017: 65).

Köylü toplumlarda birçok adet, dinsel pratik, sanat ve zanaat döngüselliğin ve kadınsılığın anlamını, kadınların dışsal doğa ile olan özgün ilişkilerini konu edinir. Kadınlar doğada doğa gibi döngüseldir ve hatta Mansfield'a göre bu durum tüyler ürpertici bir güç olarak erkekler tarafından görülür (Mansfield, 2000:205). Şerife Zorlu gibi eli şifalı, bilge kadınlar bu anlamda bahsedilen döngüselliğin taşıyıcılığını sürdürmektedir. Köydeki genç kızlar evlenmeden önce, doğurganlık ve kıtlıkla ilgili sıkıntılarında bu tip kadınların gözüne ve ellerindeki tılsıma güvenirlere ve teslim olurlar. Tarlaları, bereketi arttırmak için bu tip kadınlar İslam inancında da danışmandırlar. Ailenin kutsallığını tanrısallığın devamını sağlama özellikleri vardır.

Deleuze ve Guattari, Year Zero: Faciality adlı çalışmalarında resimler, dövmeler veya deri üzerindeki işaretlerin bedenine çok boyutluluğunu kucakladığını (Deleuze ve Guattari, 1987: 176) aktarırken aslında yüze son derece önemli bir misyon atfederler. Yüz bu anlamda ruhaniliği, ilahi olanın, düğüne dair kutsallığın âdeta bedenselleşmiş fiziki maddeye dönüşmüş bir ara yüzü gibidir. Gelinin yüzü bu anlamda bu geçiş töreninin bir tür kanvası haline dönüşmüştür. Kösedere Köyü'nde yüze ait kaşlar, yanaklar, çene ve alın bölgesi bahsedilen ara yüze dair seçilen alanlardır (Şekil 12).

Yüz yazısı yazarken yazıcı kadının bunu yüzünü yazdığı kişiye, iyi bir talih ve kader inancı sağlaması sebebiyle yapmasından dolayı bu geleneğin içinde bilge şifalı kadının bereket inancı ile olan bağlamı oldukça güçlüdür. Bu bağlamda bakıldığında aslında oldukça basit gibi görünen

malzemeler yüz yazma işleminin biçimsel içeriğini belirtmektedir. Bu Prown'un fiziksel analiz olarak belirlediği içerik ve biçime dair analizleri kapsamaktadır. Nesne ve nesneyi algılayan (perceiver) arasındaki ilişki de bu anlamda çıkarım yapmamızı sağlar. Burada yüz yazısı nesnelere, yüzü yazan ve yüzü yazılan kişi arasında bu anlamda fiziksel olarak algılayamadığımız bir alan oluşur.



Şekil 12: Kösedere Köyü Yüz yazısı uygulaması (Anadolu Ajansı arşivi, Muhabir: Halil Fidan, Fotoğraf: İsmail Duru, Model: Gamze Elmas)

Şerife Zorlu, yüz yazıcılığı dışında tel kırma tekniği konusunda da ustalaşmıştır, kendisi ile yapılan görüşmelerde dantel üretimi, erişte yapımı, giysi üretimi ve özellikle tel kırma tekniğini ustalıklarla kullandığı zanaat ürünlerinden de bahsetmiştir. Kendisi bu konudaki becerilerini çocukluğundan beri annesinden ve komşularını gözlemleyerek elde ettiğini aktarmıştır. Zorlu, bir kadın olarak kendi yaratım gücünü de yaratım gücünü aktarımına dair verdiği önemi sık sık tekrarlamaktadır. Bir röportajında

“Dedem Çanakkale harbinde kalmış. Mezarı ordaymış. Ninem 3 çocuğunu bu el işleriyle büyütmüş. Ben de el işini çok seviyorum, 52 yaşından sonra Halk eğitime öğretmen yaptırıldılar beni, çok güzel zamanlarımız oldu. Öğretmenlik bitince bayrak işledim, belki 500 tane bayrak işlemişimdir.” (KK-4: 05.05. 2020)

diyerek üretkenliğine dair bilgiler vermektedir.

Sonuç:

Kültürleri anlatan en belirgin maddi kültür nesnelere olan geleneksel giysilerin ve süslenme biçimlerinin renk, biçim ve kullanılan malzemelere dair bilgisi, kuşaktan kuşağa nispeten değişmeden aktarılabilmiştir. Bu anlamda geleneksel giysiler ve süslenme biçimleri ulusal değerlerin korunması ve kültürel mirasın gelecek kuşaklara aktarılması açısından çok değerli sembolik anlamlar taşımaktadır. Ancak giyim tarzlarına bağlı olarak düğün, nişan, sünnet gibi ritüellerde de giyilen geleneksel giysiler ve süslenme biçimleri, endüstri devriminin etkisi ile büyük bir dönüşüme uğramıştır. Geleneksel toplumlarda da doğa ile bağ koptukça, endüstrileşme de artık kontrol edilemez bir sürece girilmiştir. Kapitalizmin etkisiyle de özellikle kırsal kesimde ve geleneksel kültürlerde kadın ve doğanın, sanatın, üretkenliğin, canlılığın gücü yitip gitmeye başlar. Kapitalist etkiler ve moda endüstrisinde yeni çıkan pazarlar da kırsal kesimdeki zanaat ürünlerin üretme biçimini etkilemiştir. Bu anlamda endüstriyel üreticiler zanaatkarları ve onları yaratan ustaları da olumsuz etkiler içinde bırakmaktadır.

Şerife Zorlu gibi zanaatlarını hızlı endüstriyel sürece kaptırmadan sürdürmeyi seçen ustalar kuşkusuz bu sürece uyum sağlamakta zorlanmaktadırlar. Bu anlamda tarihi oldukça eskilere giden

ve bu toprakların özgün süslenme biçimlerinden biri olan yüz yazma sanatı, evlilik gibi geçiş törenlerinde bir tür performatif zanaat biçimi olarak da geleneksel kültürlerde yaşam savaşı vermektedir. Yüz yazısı bedene ait en görünür bölge olarak yüzde uygulanan, yazıcı ve koruyucu gücü olduğuna inanılan sembollerin bedene aktarılması ile bir tür bağlam yaratması adına da özgün örneklerden biridir. Bu ritüel aracılığı ile yüz, beden ve süsleme aracılığı ile giyinme ve süsleme eyleminin koruyucu gücü semboller ve yazıcı kadın aracılığı ile aktarılır. Kalıcı olamaması sebebiyle de somut bir şekilde muhafaza edilememekte olsa da ve yüz yazısı yerine gelinler tarafından profesyonel makyaj gibi tercihler olsa da bu gelenek, kişisel arşivler aracılığı ile veya kayıt altına alınarak, Anadolu'nun diğer bölgelerinde yaşayan yüz yazıcılarına ulaşarak bu geleneğin gelecek kuşaklara aktarılması sağlanabilir.

Kaynaklar

- ATAMAN, S. Y. (1992). *Eski Türk Düğünleri ve Evlenme Rit'leri*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- BREU, M. (1999). "Traditional Turkish Women's Dress: A Source of Common Understandings for Expected Behaviors", *Folk Dress in Europe and Anatolia: Beliefs about Protection and Fertility*, Ed: Linda Welters Berg Publications,33-51.
- CRAIK, J. (1993). *The Face of Fashion: Cultural Studies in Fashion*, Routledge.
- ÇİFTOĞLU ÇABUK, A. (2017). "Türk Kültüründe Gelin Süsleme ve Süsleme Ustaları". *Millî Folklor*, Yıl 29, Sayı 113, 54-68.
- DELEUZE, G. ve GUATTARI, F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. The University of Minnesota Press.
- GOLDSMITH, O. (1837). *History of the Earth and Animated Nature*, Vol. IV, Glasgow: A. Fullarton & Company.
- KARI, A. (2006). "Painted Love", *Geographical*, Volume 78, Issue 11, 20-29.
- KOÇU, R.E. (1967). Türk Giyim Kuşam ve Süslenme Sözlüğü, Sümerbank.
- KUTLU, M. M. ve ÖZMEN A. (2008). "Kimlik (ler) Sembolü Olarak Giyim, Kuşam ve Süslenme", *Halk Kültürü'nde Giyim- Kuşam ve Süslenme Uluslararası Sempozyumu*, Editör: M. Tekin Koçkar, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Yayınları, No: 146, 305-309.
- MANSFIELD, C. (2000). Bir Kadına, Bir Koltuğa, Bir Bardak Biraya Sahip Olmak, *Farklı Feminizmler Açısından Kadın Araştırmalarında Yöntem*, (Çev: Necla Akgökçe), Sel Yayıncılık:34, Kadın Kitaplığı:02, 201-210.
- OZAN, M. (2011). "Geçiş Ritüelleri ve Halk Masalları", *Millî Folklor*, Yıl 23, Sayı 91, 72-84.
- ÖZEN, E. (2008). "Şanlıurfa'da Geçmişten Günümüze Cihaz Beyan Defteri (Kesim Kâğıdı) ve Günümüzde Kadın Takıları" *Halk Kültürü'nde Giyim- Kuşam ve Süslenme Uluslararası Sempozyumu*, Editör: M. Tekin Koçkar, Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Yayınları, No: 146, 115-122.
- PROWN, J. (2009) "Mind in Matter", *Design Studies: A Reader*, Editor(s): Hazel Clark, David Brody, Berg Publishers.
- SARITAŞ, S. (2019). "Halkbiliminde Maddî Kültüre Teorik ve Metodolojik Yaklaşımlar", *Millî Folklor*, Yıl 31, Sayı 122, 29-40.
- J. SCHNEIDER, J. (2013). "Cloth and Clothing", *Handbook of Material Culture*, Editör: C. Tilley, W. Keane, S. Küchler, M. Rowlands ve P. Spyer, Sage Publications Ltd. 203-220.
- SÜRÜR, A. (1983). *Ege Bölgesi Kadın Kıyafetleri*, İstanbul: Akbank.
- WELTERS, L. (1999). *Folk Dress in Europe and Anatolia: Beliefs about Protection and Fertility*, Berg Publications.

İnternet Kaynakları:

URL-1: https://bucks.instructure.com/courses/200544/files/2586467?module_item_id=1474323- (Erişim Tarihi:27-07-2021).

URL-2: Shami Sivasubramanian, 19 May 2016- 9:51am, Bulgarian Muslim bride revives tradition of 'gelina' face painting, <https://www.sbs.com.au/topics/life/culture/article/2016/05/02/bulgarian-muslim-bride-revives-tradition-gelina-face-painting> (Erişim Tarihi: 27-07-2021).

URL-3: <https://www.nationalgeographic.com/photo-of-the-day/photo/bride-portrait-kosovo> DECEMBER 14, 2013 (Erişim Tarihi: 27-07-2021).

URL-4: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Karaburun> (Erişim Tarihi: 02.02.2020).

FİDAN, H. (2021). “Yüz yazma' geleneğinin Karaburun'daki son temsilcisi eski düğünleri özlüyor”, <https://www.aa.com.tr/tr/yasam/yuz-yazma-geleneginin-karaburundaki-son-temsilcisi-eski-dugunleri-ozluyor/2285079>, (Erişim Tarihi: 31.07.2021).

Sözlü Kaynaklar:

KK-1: Şerife Zorlu, Yüz Yazıcısı (Görüşme: 03.05. 2016).

KK-2: Şerife Zorlu, Yüz Yazıcısı (Görüşme: 06.01. 2017).

KK-3: Şerife Zorlu, Yüz Yazıcısı (Görüşme: 06.12. 2018).

KK-4: Şerife Zorlu, Yüz Yazıcısı (Görüşme: 05.05. 2020).

NEDİM GÜRSEL'İN ROMANLARINDA KENT TEMASI

Mustafa BAL*

Öz

Nedim Gürsel, mekânı kendi yaşamında olduğu gibi eserlerinin de merkezine alan yazarlarımızdandır. Doğduğu kentten ailesiyle birlikte ayrılan yazar, bir başka taşra kentine yerleşmiş; Galatasaray Lisesinde yatılı olarak geçirdiği yıllar onu büyük kentle tanıştırmıştır. Böylelikle bir kentten diğer kentlere yolculuk henüz genç yaşta başlamış olur. Yaşamına dâhil olan bütün kentler, onun edebî yaşamının oluşumunda önemli paya sahiptir. İlk öyküsünü yayımladığı yıldan bugüne yarım yüz yılı geride bırakan Gürsel; gezi yazısı, deneme, otobiyografi, inceleme gibi türlerde eser vermeyi sürdürmekle birlikte öykücü ve romancı kimliği ön planda olan bir yazardır. Romanlarına mekân olarak seçtiği kentleri betimlemekle yetinmeyen yazar, onları romanın önemli bir parçası haline getirir. Romanlarında kentin sanatsal yapısı, tarih içindeki değişimi, içinde barındırdığı öğeler, toplumsal ve siyasal olaylardan taşıdığı izler ve ekonomik değişime ayak uydurma adına gösterilen modernleşme çabalarıyla sık sık karşılaşılır. Gürsel'in bir diğer önemli teması kadın ile kentin iç içe anlatımı kurmaca düzlemde onu bir karakter olarak görmemizi sağlar. Bütün eserlerindeki ağırlıklı temalarından biri olan kent; onun eserlerinde bir fon olmaktan çıkmış, kimi zaman ana kahraman hatta karakter rolüne bürünmüştür. Üretken bir yazar olan Gürsel, altı romanında da kent kavramını tarih, coğrafya, sanat, siyaset alanlarına dair izlenimleriyle birleştirerek otobiyografik öğelerin de yer aldığı kurgusal alanda işlemiştir. Romanların bir kısmı karakterin ele alınışı ve sunumuyla kurgusal olanla gerçek olan arasında gidip gelir, bir kısmı ise oryantalist bakış açısıyla yorumlanabilir. Özellikle postmodern tekniklerden yararlandığı, yeni tarihselci bir yaklaşım kullandığı romanlarda kenti eserin ilerleyişinde önemli payı olan bir karakter olarak işlemesi, Türk edebiyatı için farklı bir yaklaşımdır; böylelikle mekân artık başka bir boyutta ve işlevde kullanılacaktır.

Bu çalışmada Gürsel'in yirmi beş yılda yazmış olduğu *Boğazkesen* (1995), *Resimli Dünya* (2000), *Allah'ın Kızları* (2008), *Şeytan, Melek ve Komünist* (2011), *Yüzbaşının Oğlu* (2014) ile *Aşk ve İsyan* (2020) adlı altı romanında kent kavramını bir karakter haline getirmesi, onu anlatının bir ögesi olarak kullanması diğer temalarla ilişkilendirilerek alt başlıklar halinde incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Nedim Gürsel, roman, kent, mekân, karakter.

CITY THEME IN NEDİM GÜRSEL'S NOVELS

Abstract

Nedim Gürsel is one of our writers who places space at the center of his works as well as in his own life. The writer left his native city with his family and settled in another provincial city; his years spent as a boarder at Galatasaray High School introduced him to the big city. Thus, the journey from one city to other cities begins at a young age. All the cities included in his life have a significant share in the formation of his literary life. Gürsel, who has left half a hundred years behind since the year he published his first story; gezi yazılı is a writer whose identity as a storyteller and novelist is at the forefront, although he continues to give works in genres such as essays, autobiographies, and reviews. Not content with depicting the cities he has chosen as a place for his novels, the author makes them an important part of the novel. The artistic structure of the city, the change in history, the elements it contains, the traces it bears from social and political events and the modernization efforts made in order to keep up with the economic change are often encountered. Another important theme of Kentin Gürsel is his narrative intertwined with women, which allows us to see him as a character on a fictional plane. Kent, which is one of the main themes in all his works, has ceased to be a backdrop in his works, and sometimes he has even taken on the role of the main hero or character. A prolific writer, Gürsel combined the concept of the city with his impressions of the fields of history, geography, art and

* Doktora Öğrencisi, Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, mustafabal01@gmail.com, Adana/Türkiye
ORCID: 0000-0003-4130-1507

politics in all six of his novels and processed them in a fictional field including autobiographical elements. Some of the novels go back and forth between the fictional one and the real one with the deconstruction and presentation of the character, and some of them can be interpreted from an orientalist point of view. Especially in novels where he uses postmodern techniques and uses a new historicist approach, his city acts as a character that has an important role in the progress of the work, other than being a space and beyond, is a different approach for Turkish literature; thus, space will now be used in another dimension and function.

In this study, Gürsel's six novels written in twenty-five years, "Boğazkesen" (1995), "Illustrated World" (2000), "Daughters of Allah" (2008), "Satan, Angel and Communist" (2011), "Captain's Son" (2014) and "Love and Rebellion" (2020), which have made the concept of the city a character and using it as an element of the narrative in his six novels, will be examined in subheadings by linking them with other themes.

Keywords: Nedim Gürsel, city, novel, place, character.

Giriş

Nedim Gürsel, mekânı eserlerinin merkezine alan yazarlarımızdandır. Doğduğu kentten ailesiyle birlikte ayrılan yazar, bir başka taşra kentine yerleşmiş, Galatasaray Lisesinde yatılı olarak geçirdiği yıllar onu büyük bir kentle tanıştırmıştır. Böylelikle kentler arası yolculuklar başlamış olur. Yaşadığı bütün kentler, onun edebî yaşamının oluşumunda önemli paya sahiptirler. Yolculukları kentten kente, ülkeden ülkeye hatta *Atlas* dergisi için yaptığı gezilerle kıtalar arası bir hal almıştır. *Seyir Defteri*, *Balkanlar'a Dönüş*, *Pasifik Kıyısında* ve *Gemiler de Gitti* kitapları bu gezi yazılarından oluşmaktadır. Deneme ve gezi yazılarından oluşan kitaplarda gezdiği yerlerin sokaklarını, parklarını, binalarını betimlemekle yetinmemiş; onların tarihsel ve sanatsal özellikleri üzerinde de durmuştur. Yaşamındaki bu hareketlilik özellikle içerik bağlamında bir çıkış noktası oluşturarak edebiyat anlayışına da yansımıştır. Kentler arasında sürekli seyahat eden yazar, kendisini herhangi bir yere ait hissedememekte, sonu gelmeyen bir arayış içinde yaşamaktadır.

Gültekin Emre'nin yazarın öyküleri için bahsettiği durum onun romanları için de geçerlidir. Nedim Gürsel'in öyküleri durağan değil, hareketli ve çeşitli mekânlarda geçer. En durgun öyküsünde bile bir devinim vardır, en azından iç seslerde ve düşlerde, anlarda gezinir. Ayrıca dış mekânlarda da betimlemelere ve ayrıntılara yer verir. Onun öykülerinde abartıya yer yoktur; gözlem ve betimlemeler yapıtlarının bel kemiğini oluşturur. Gidip geldiği yerlerde de geçer öyküler... Gittiği yerin sosyal ve siyasal sorunlarına da okuru boğmadan yer verir. Bir yandan tarihle, kültürle yoğrulurken bir yandan da aşkla doğayla, anılarla sarıp sarmalar öykülerini ve kendini (Emre, 2006: 109).

Aşk ilişkileri yazarın göçebe hayatının başka bir yüzünü ortaya koyar. Bu durum sözlüklerde nadir rastlanan "aimance"¹ kavramıyla açıklanabilir. Gürsel'in on bir yaşında yetim kalması ve bir yıl sonra ortaöğretim için annesinden ayrılıp büyük kente gitmesi, onda baba sevgisinin yoksunluğunu, yalnızlığını gidermek için sürekli sevme/sevilme duygularını canlı tutar ve gittiği her kentte sevilme ihtiyacını karşılayan geçici aşklar yaşamasını körükler. Bu dönemde yazılan öykülerin çoğunda olaylar Seine nehrinin sol kıyısında kalan mahallelerde geçer. Sorbonne Meydanı, Suez Oteli, Beauvoir Oteli, Figuier Sokağı gibi... Bu yer seçimleri rastlantısal değildir. Yazarın anne ve babasının uzun yıllar önce geçtikleri, yaşadıkları mekânlardır. İşte yazar, onların izlerini sürmek adına kendini bu dünyaya kapatır. Sürgün, göçebelik, ayrılış, yalnızlık, İstanbul, baba, anne özlemlerinin yanı sıra tensel ve duygusal aşklar öykü ve anlatılarının izlekleridir (Yılancıoğlu, 2016: 24-27).

Gürsel'in kendisi gibi uzun yıllardır yurt dışında yaşayan ve benzer hassasiyetlere sahip diğer bir yazar Demir Özlü, onun kent teması ile ilgili bir kavram dahi üretmiştir. Kent ve sokak betimlemelerini betimleme olmanın dışına çıkaran, kimi zaman metafor düzeyine yükselten metinlere herhangi bir felsefi söylemi olmasa da *kent gizemciliği* (aktaran Emre, 2006: 106) adını verir.

Kentin Karakteri

Nedim Gürsel, eserlerinde kentler ile kahramanları buluşturmuş, onları birbirinden ayrılamayan iki parça olarak düşünmüştür. Kent üzerine odaklanan kimi romanlarda ayrıca bir kahramana ihtiyaç duyulmamış, bir kahramanı olan ya da anlatıcının kendisinin var olduğu bir romanda ise kent ile bir bağ kurma yoluna girilerek özdeşleşme sağlanmıştır. Öncelikle İstanbul ve Paris bu anlatının merkezindeyken daha sonra Venedik ve Berlin bu karakterlere eklenir, Gürsel tarafından eserlerinin ithaf edildiği kişilikler haline gelir. Anlatıcı yazar, *Boğazkesen*'de İstanbul'u başıboş bir şekilde dolaşarak dertlerini unutmaya çalışmaktadır. Bu gezintilerde İstanbul'un eski evlerini, Bizans sarnıçlarını, ahşap yapılarını, saraylarını, otellerini keşfetmiş; İstanbul'un tarihi üzerine hayaller kurmuştur. Gürsel, *Resimli Dünya*'yı iki kente ithaf etmiş, İstanbul ile Venedik'in onda uyandırdığı hisleri kendi ağzından aktarmıştır.

“İstanbul’a: yazmaya orada başladığım için

Venedik’e: orada öleyazdığım için” (Gürsel, 2004b: 7)

Resimli Dünya romanında Venedik ile İstanbul; romanın birer kahramanı konumuna getirilmiş, romanın insan kimliğindeki karakterleriyle birlikte ele alınmış, birbirleriyle sıkı ilişkiler içinde romanın akıcılığı sağlanmıştır. Dört bölümden oluşan *Şeytan, Melek ve Komünist* romanının bölümlerinden birinin adı Berlin’dir. Bu romanda da benzer bir durumla karşılaşırız. Anlatıcının önceki Berlin gezisi, sevgilisi İpek ve Nazım Hikmet biyografi çalışması bu bölümün konusunu oluşturur. O kentte bulunmasa dahi *Paris’te Parolignac Markizi’nin Saint Honore sokağındaki evini* (Gürsel, 2020: 23), Paris’te tanıştığı çapkın Venediklinin öğütlerini (Gürsel, 2020: 27) anımsar. Yazarın böyle bir gizem yaratma isteğinin yanı sıra özgün bir kent kavramı ve kente bakış oluşturma çabası da hissedilir. Gürsel yaratmaya çalıştığı kent kavramı hakkında şunları söylemektedir:

“Kentleri betimleyerek, bir şiirsel atmosfer yaratmaya çalıştım. Kent bir izlek benim yazdıklarımda. “Boğazkesen”de asıl kahraman İstanbul, “Resimli Dünya”da asıl kahraman ise Venedik’tir. Kentleri cansız varlıklar gibi betimlemedim. Örneğin, Alain-Robbe-Grillet’in yaptığı gibi objektif biçimde betimlemedim. Kentlerin bende kalan, kendi öznelliğime yansıyan yönlerinden yola çıkarak kurdum öykülerimi ve romanlarımı. Dolayısıyla bu kentler coğrafyaları ve tarihleriyle benim öznelliğimin bir parçası oldular. Calvino’nun ünlü kitabındaki gibi hayali, görülmemiş kentler değildiler. Görülmüş ve yaşanmış kentlerdir.” (Gürsel, 2006: 46).

Gerçekte var olanın yazarın benliğinde yeniden konumlandırıldığı kentler, Italo Calvino’da olduğu gibi kadınlarla ilişki içindedir. Calvino’nun *Görünmez Kentler*² kitabında geçen elli beş kadın ismi verilmiş kent, Gürsel’de birbirleriyle ilişkileri hiç kesilmeyen, kadın adlarından farklı isimlendirilmiş kentler konumundadır. *Resimli Dünya* romanında kent için özel bir terim kullanıldığını da görebiliriz. Anlatılan bir olayda sevgilinin kenti olarak yer alan Roma için “*ebedi kent*” (Gürsel, 2004a: 40) kavramı kullanılır. Bu kavram, yalnızca sevgilinin doğduğu yeri anlatmakla kalmamış, aynı zamanda kahramanın sevgisiyle sonsuza dek yaşamak isteyeceği kent anlamını da içermektedir. Kadın- kent özdeşleşmesi bir imge halinde belirginleştirilmiştir.

Kent ve kadın, Nedim Gürsel’in vazgeçemediği, kendi deyimiyle *kentten kente, kadından kadına* savrulduğu iki ana temadır. Özellikle *Boğazkesen* romanında karşımıza çıkan bu durum için Hale Seval şu değerlendirmeyi yapmıştır:

“Bizi öykülerinde, romanlarında, gezi yazılarında kentlerin içine sinen kadınlarıyla tanıştır. Bu kadınları kentin herhangi bir simgesinden ayırmak olanaksızlaşır kimi zaman... Onun yazılarını okuduktan sonra bir kenti sevmek, bir sevgiliyi sevmekten daha kolaydır. Sevgililer gider ama kentler sizi terk etmez.” (2006: 14).

Hale Seval, Gürsel’in kent ve kadınlarını karşılaştırmalı olarak değerlendirir, kadınlarla kentlerin birbiriyle nasıl özdeşleştirildiğini anlatır. Seval’in İstanbul’u uzak sevgili, Paris’i eş, Venedik’i de biten aşklarla özdeşleştirmesine Gürsel de katılmaktadır. C. Juliet (2004: 5-6) de Gürsel’in kent kadın ilişkisi konusunda “Yazar bir kadınla konuşuyor gibi konuşuyor kentle, ona sen diye hitap ediyor, uzaklığından yakınıp sevdasından kahroluyor.” ifadesini kullanır. Dominique Durand’ın (1996: 12) *Boğazkesen* romanında Nicolo’nun ölümünü kent- kadın saldırısına bağlaması da oldukça ilginçtir.

Gerçek “Barışçı bir kişiliğe sahip olan Nicolo için savaş, bir zaman gelecek kaybettiği erkekliğini yeniden kazanmanın bir aracı olacak, Osmanlılarla birlikte İstanbul’a girmek onun için büyük bir tutkuya dönüşecektir; çünkü artık İstanbul, onun için kadın bedenine sahip olmakla

eşdeğerdir.” (1998: 55), derken Büyükarman da “Romanın (*Boğazkesen*) tamamına hâkim olan duygu, kadın imgesiyle birleşmiş ve İstanbul’la simgeleşmiştir. Romanın tüm figürleri için ruh sağlıklarına kavuşma, tutkularından arınmalarıyla gerçekleşecektir. Kaptan Rizzo, Sultan Fatih, Seyir Kâtibi Nicolo İstanbul’u kadın olarak algılarlar ve sahip olmak isterler.” (Büyükarman, 2001: 152) diyerek kent-kadın özdeşliğini vurgulamaktadır. Romanda ayrıca kentin kuruluşuna dair efsanelerden ikisine yer verilmiş, ilk efsanede kentin temelinde sevilen kadının kanı olduğu, diğesinde ise kentin kadın bir hükümdarın elinden alındığı anlatılır.

Gürsel, *Resimli Dünya* romanında Venedik kentini kadın imgesiyle birlikte düşünmüş, kenti kadının fiziksel ve psikolojik özellikleri ile birlikte ele almıştır. Kent bütün güzelliğini gözler önüne seren bir sevgili; korumacı ve güven verici yanıyla da bir anne olarak karşımıza çıkar. Romanda kent ve kadın çeşitli benzetmeler aracılığıyla birbirinden kopamaz hale gelmiştir. Benzetmelerle yapılan çağrışımlar zaman içinde geriye dönüşlerle eski kentler ve kadınlar, bu benzetmelerde sıkça başvurulan imgelerden biri olan kadınların kimliğinin belirsizliği ile örtüşen *gece* sözcüğü üzerinde yoğunlaşır.

Gürsel’in eserlerinde önemli bir yer tutan cinsellik, kentin bir imge olarak kullanıldığı yerlerde sıkça karşımıza çıkmaktadır. *Resimli Dünya*’da kent ve cinsellik birbiriyle ilişkili bir biçimde verilmiştir. Hatta cinselliğin anlatımında kentin pek çok ögesiyle bir araç olarak kullanıldığı görülmektedir. “Toprağın uğultusunu duyardı içine girdiği genç kadının üzerinde devinirken. Devindikçe eski kentin kat kat derinliklerine iniyormuş gibi bir duyguya kapılıp ölümsüzlüğe Roma’nın gizini çözerek ulaşacağını sanırdı” (Gürsel, 2004a: 41).

Fatih’in Romanı alt başlığını taşıyan *Boğazkesen* romanı da kentin önemli bir ögesi olan Rumeli Hisarı’nı işaret eder. Gürsel, kitabının adı ve oluşumuyla ilgili şunları söylemektedir:

“İlk romanım *Boğazkesen*’e bir alt başlık koymadan önce çok düşündüm. Fatih Sultan Mehmet’in Rumeli Hisarı’na verdiği bu ad, romanın içeriği yönünden yeterince anlam zenginliği taşıyordu. Hem Pontus’tan gelebilecek yardımı önlemek için Boğaz kesilmiş oluyor (askeri ve stratejik anlamda), hem de romanın sonunda bir cinayet işleniyordu. Üstelik 15. yüzyıl, şiddetin günlük yaşamda olağan bir kader gibi yaşandığı, Boğazkesenlerle kesilen boğazların birbirine karıştığı ve bu eylemlerin hesabının sorulmadığı bir dönemdi.” (Gürsel, 1997: 74).

Romanın farklı dillere yapılmış çevirilerinde de adının içerdiği çok anlamlılık dolayısıyla karışıklıklar çıkmıştır. Romana ad olan *Boğazkesen* sözcüğünün ilk anlamı, Sultan Mehmet’in Anadolu Hisarı Kalesi’nin tam karşısında Avrupa yakasında Boğaz’ı kesmek için yaptırdığı Rumeli Hisarı Kalesi’nin takma adı, ikinci anlamı ise Sultan Mehmet’in *boğaz kesen* sıfatını çağrıştıran anlamıdır.³

Gürsel’in kentten kente savruluşu deneme ve gezi yazılarının dışında romanlarında da karşımıza çıkar. Kâmil Uzman Venedik’te, İstanbul’u özler ve hatırlar. Bu hatırlamalar sınırlı da olsa İstanbul peyzajının romana girmesini sağlar. Romanda bilinç akışı tekniği kullanılarak Campo San Stefano’da Niccolo Tommaseo’nun heykeli ile Bebek Parkı’ndaki Fuzuli heykeli arasında bir çağrışım oluşturulur. İstanbul’a 1970 yılında Boğaz köprüsü yapılırken çıkan öğrenci olayları, bu olaylarda yer alan Kâmil Uzman tarafından verilirken; Ayasofya’nın yapımına dair anekdotlar, Gentile Bellini’nin İstanbul’da tanıdığı kör bir dilenci aracılığıyla aktarılır. Kâmil Uzman, Bellini’nin İstanbul yolculuğunun detaylarını merak edip Venedik kütüphanelerinde araştırma yaparken amacı, on sekiz ay boyunca ressamın İstanbul’daki yaşamına dair belgeler bulmaktır (Özcan, 2015: 770). Nedim Gürsel, bir söyleşide Venedik ve İstanbul’u yazma nedenini şöyle açıklar:

“Aslında Venedik’i anlatmak kolay değil. Dünyada bir benzeri daha olmadığı için değil, her köşesinde bir başka tarihi barındırdığı için de değil; Musset ve George Sand’dan Thomas

Mann'a, Hemingway'den Byron'a, Henry James'ten Brodski'ye, Calvino'dan Carpentier'ye, Puşkin'den Proust'a dünya edebiyatının belli başlı yazarlarının bu kenti yazmış olmalarından... Ben İstanbullu bir sanat tarihi profesörünün gözüyle bakmaya çalıştım bu eşsiz kente. Kâmil Uzman Bebek'te oturduğu ve karşı kıyıda bir balıkçı meyhanesinde demlendiği için Kandilli'nin 'kendi hüsnüne hayran' yalılarına aşına. Dolayısıyla büyük kanalın saraylarını da seviyor. Ve bir tiyatro dekoruna bakar gibi seyrediyor onları." (Alemdar, 2000: 5).

Halil Gökhan'ın "Venedik'teyken İstanbul'a belleğin şaşırtıcı bir hamlesiyle 'kayabiliyor'... Resimli Dünya henüz girişinde bir imge olarak Kâmil Uzman'a eşlik eden Venedik'e sürüklüyor ve sahici bir şehir roman kavramı bağlantısıyla alt üst ediyor okuru... İstanbul ise çocukluk, ilk gençlik ve yetişkinlik dönemlerinin, okul ve bekârlık manzaralarının yanı sıra doğa manzaralarıyla var" (2000: 5) görüşü de bunu destekler niteliktedir.

Bireyleşen/ Bireyleştiren Kent

Kentin gelişimi bir parçası olduğu devlet yapısının içindeki konumuna bağlı olarak değişim gösterir. Özellikle gelişen düzene ayak uydurma adına modernleşme çabaları o kentin kendini dönüştürmesine yol açar. Bunun en önemli koşullarından biri de ekonomik yapıdır. Gürsel'in romanlarında pek karşılaşmadığımız bu yapıya ilişkin olarak *Allah'ın Kızları* romanında "Mekke'den Şam'a, kimi zaman da güneye, bahtiyar Arabistan'a gidip gelen kervanlar" (Gürsel, 2016: 133) çözümlü canlandıran kente can veren ticarî işlerde görünür.

Romanlarında bir kent ve kentli insan arayışına giren Nedim Gürsel'in bu arayışında ana dilinden, ana yurdundan uzakta olması önemli bir etkidir. Uzaklık hissi, yalnızlık ve yabancılaşmayı da beraberinde getirir. *Boğazkesen*'de toplumsal kimliğinden çok bireysel kimliği ön planda olan, öncelikle bir kaçış daha sonra arayış içine giren insan karşımıza çıkmaktadır. Sultan Mehmet'in iç oğlan olarak yanına aldığı ve sonradan adını Selim olarak değiştiren Nicolo, İstanbul'un işgali sırasında kısa süreli bir boşluk hissine kapılır. Bir arayış içine giren Nicolo, kendisini bekleyen annesini ve Venedik'i özlemektedir. Yaşadıklarından dolayı yorulan ve geçmişine özlem duyan Nicolo'nun bu huzur ve güven arayışı, kadın ve kent üzerine odaklanmıştır. Kente duyulan hayranlık boyut değiştirerek aşk biçiminde karşımıza çıkar. *Boğazkesen*'de Bizans imparatoru Konstantinos, kente büyük bir tutkuyla bağlıdır ve bu nedenle hiç evlenmemiştir. Tek aşkı İstanbul'u elinden almaya çalışan Sultan Mehmet'e direnmeye çalışsa da bu durum onun yaşamını sona erdirecek boyuta ulaşır. Romanın Nicolo'nun ağzından anlatılan bölümü, her iki hükümdarın da kent ile ilgili hislerini açıkça ortaya koyar. Anlatıcı Nicolo'nun "Mehmed'in kölesi tüysüz bir devşirme" (Gürsel, 2003: 170) olduğu unutulmamalıdır.

İstanbul, Bizanslılar için hükümdarlarının adını taşıyan bin yıllık başkent, Sultan Mehmet içinse tahta çıkmadan önce fethedilmek üzere göz koyduğu bir kenttir. Ondaki fethetme arzusunu, Konstantinos'la kıyasladığımızda aşk ile açıklamak pek mümkün değildir. Konstantinos'un aşkı kendi ölümüne kadar sürmüştür; ancak Sultan Mehmet'in sevgisi kentin fethedilmesiyle beraber unutulmuş, yeni kentler fethetmeye evrilmiştir. Kişiliğini babasıyla kıyaslayarak üstün görme ve Kur'an-ı Kerim'in de öngördüğü yüceliği yaşama düşüncesi Türklerin dünya hâkimiyeti görüşü ile de desteklenerek yepyeni bir boyut kazanmıştır. Didem Ardalı Büyükarman, Sultan Mehmet'in İstanbul tutkusunu, Freud'un Oidipus kompleksinden yola çıkarak şöyle açıklar:

"Psikanaliz kuramına göre çocukluk gelişiminde kızların babalarına, erkek çocukların annelerine cinsel ağırlıklı aşırı ilgi ve sahiplenme isteği duyması ve bu nedenle de kızların anneyi erkeklerin babayı rakip olarak görmesi... Erişkinleri bilinçli zihinsel etkinliklerini belirleyen ahlaksal etken olarak üstbenlik, Oidipus kompleksini yaşayıp sona erdirmeye süreci içinde ortaya çıkar." (2000: 5).

Kent ve kadını tek bir imge olarak ele alan Büyükarman, Sultan Mehmet'in babasını ve Çandarlı'yı onun karşındaki en büyük engeller olarak görmüştür.

Üstkurmacanın çerçeve anlatıdaki yazarı Fatih Haznedar ile merkez anlatıdaki kahramanı Sultan Fatih'ten biri gerçek yaşamda diğeri kurmacada olmak üzere *kente sahip olmak isteyen* (Robin, 1996: 3) iki kahramandır. Gürsel, her iki anlatıyı da kurmacanın odak noktası haline getirir, her iki Fatih de kurmaca dünyanın kahramanlarıdır. Bertrand Leclair, *Boğazkesen* romanını *bir kent için yazılmış bir aşk şarkısı* (1996: 58), Naim Kattan ise *bir kentin destanı* (1996: 5) olarak yorumlamaktadır.

Gürsel'in *Boğazkesen*'de kentin dinî yanını vurgulamış, Hz. Muhammed'in üzerinde önemle durduğu bir kent olarak vermiş, hadislerinden örnekler aktarmıştır: “Hiç duydunuz mu, bir kent ki bir yanı kara iki yanı deniz ola!” (Gürsel, 2003, 73) Kuran-ı Kerim'in Sebe Suresi'nin on beşinci ayeti ile Fecir Suresi'nin sekizinci ayeti de İstanbul'un fethi için Sultan Mehmet'e yol göstericidir. “Rabbimizin verdiği rızktan yiyin ve O'na şükredin. İşte hoş bir kent ve bağışlayan bir Rab!” (Gürsel, 2003: 73).

Romanda dünyanın merkezi olarak görülen Kudüs'ten sonra Konstantiniye'yi de ele geçirerek dünyanın ortasına taht kuran ve dünya imparatoru sıfatını ele geçirdiğini düşünen Sultan Mehmet vardır karşımızda. Medine ele geçirilince halkın Hz. Muhammed'i karşılaması ile Sultan Mehmet'in İstanbul'da karşılanması birbiri ile ilişkilendirilmiştir. Her iki fetih de bir kentin ele geçirilmesi ile sonuçlanmıştır. Sultan Mehmet Kudüs'ten sonra İstanbul'u ele geçirerek diğer bir kutsal kente de sahip olmuştur. Bütün bu anlatılanlarda kente duyulan hayranlıktan çok dinî duygulara seslenip fethetmeyi bir görev sayması ağır basmaktadır.

Allah'ın Kızları romanında İslâmiyet'in doğduğu Mekke ve Medine kentleri ulaşılmak istenen, hayal edilen dini merkezlerdir. Anlatıcı dede, seferberlik sırasında o bölgede olmasına rağmen *Hac görevini yerine getirememiştir*. Peygamber kenti Medine ve “Güvenli Mekke” ifadeleri ile bu kentlerin insanı din ile bütünleştirdiği, yaratıcı ile buluşturduğu, özüne döndürdüğü, *onu zor zamanında bağrına basan* bir sığınak noktası oldukları vurgulanmaktadır. “Ne Samanyolu ne Büyükayı ne de Küçükayı seçilmiyordu Mekke'nin nuru altında. Kim bilir nerede, hangi denizin, hangi yolun, yolların bittiği yerdeydi. Kim bilir hangi dağın ardındaydı” (Gürsel, 2016: 252).

Resimli Dünya'da Kâmil Uzman, ressamlığının önemli bir kaynağı olan hayranlık duyduğu kentteki uyum ve dengenin kendi yaşamında da gerçekleşmesini dilemektedir. Resmetmekten en çok zevk aldığı “dağlık bir yörede hiç beklenmedik bir anda karşına çıkan eski kentler, surlar, kale ve mazgallar”dır. Bir saray ressamı olarak bilinen Gentile Bellini, Venedik'e döndüğünde kentin günlük yaşamını, sokaklarını, evlerini, kanallarını ve köprülerini de resmetmeye karar verir. Kente duyulan hayranlık, diğer kentlerle kıyaslanarak özellikle İstanbul'u anımsatan haliyle yer almaktadır. “Her gün yeni bir denizde yol almak, bir başka limana demirlemek, hep değişik, çekici, kendini ele vermeyen kadınlarla beraber olmak. Oysa o, ellisini beklemedi demir almak için, kentlerin en tehlikelisine, en gizemlisine, belki de en işvelisine ulaşabilmek için.” (Gürsel, 2004a: 179).

Boğazkesen romanındaki kurmacanın merkezinde yer alan karakter Sultan Mehmet büyük bir keşfetme arzusu ile kente girmeye çalışmıştır. *Resimli Dünya*'da Kâmil Uzman'ın fethetme amacı olmadan Venedik'e gitme nedeni ise Fatih Sultan Mehmet'in resmini yapan Gentile Bellini hakkında bilgi toplamaktır. Gürsel'in romanlarında kent, roman karakterlerinin olumsuz hisler beslediği bir halde de karşımıza çıkar. *Boğazkesen*'de Nicolo, Sultan Mehmet'in iç oğlanı olarak getirildiği kente karşı bir nefret beslemekte, içinde bulunduğu durumu kente bağlamakta yansıtma yoluyla suçluluk duygusunu hafifletmeye çalışmaktadır. Kentin Türkler tarafından fethedilmesiyle beraber ondan intikamını alacağını düşünmektedir. Nicolo'nun bu kaçma isteği ölümü ile son

bulacaktır. *Resimli Dünya*'da, Kâmil Uzman'ın hayranlık duyduğu, sanatın merkezine yerleştirdiği Venedik son gördüğü kent olacaktır. Romanda Fikret Mualla da sağlığının ve yaratıcılığının kaybolduğunu düşünerek uzun yıllar yaşadığı Paris'ten nefret edip bir köye yerleşir. "Çok şükür Paris denilen o iğrenç şehri, dört hafta oluyor, temelli olarak terk ettim. Yedi yüz kişilik sevimli ahalisi olan, Reillanne adında, beş yüz elli metre yükseklikte dağlar arasında, küçük, şirin bir köydeyim şimdi" (Gürsel, 2004a: 126).

Boğazkesen'de anlatıcı yazar tarafından İstanbul'un kuruluşu ile ilgili mitolojik özellikler taşıyan efsaneler anlatılır. Kentin kuruluşu ile ilgili olarak İstanbul'un temelindeki kanın Şemsiye'nin kanı olduğu ve bunun da iklimin yumuşamasını sağladığı, Süleyman Peygamberin Şemsiye için İstanbul'u kurduğu örnek verilir. Bir başka efsanede İstanbul kentinin asıl kurucusu olarak Yanko gösterilir. Yanko, Süleyman'dan sonra gelen en güçlü, en bilgili ve en akıllı hükümdardır. Yanko, gördüğü rüya üzerine Karadeniz ile Akdeniz'in birleştiği yerde dev taşlarla bir kent oluşturur. Yanko'nun yaptıklarının kendi isteğinin dışında gerçekleştiğini düşünen Tanrı, kenti yedi kez yıkar. İstanbul ise her yıkılışında Anka gibi yeniden küllerinden doğar. Ölümü de yaşamı da içinde barındıran kent imgesi burada karşımıza çıkmaktadır. Bir diğer efsaneye göre ise, adı Makdon olarak geçen İstanbul, İskender'in Kraliçe Kaydafa'yı yenmesi ile kurulur. Romanda kentin bu kuruluş efsaneleri dışında yok oluşu hakkında da bilgiler de yer alır. Eski belgeler, söylenceler ve kıyamet gününü anlatan kutsal kitaplarda yer alan bu bilgiler hakkında örnekler verilmez, kısa cümleler ile geçiş yapılır. "Kaldı ki sudan doğan kentin ateştir sonu. Bilinen bir gerçektir, ama yine de anımsatalım: Su insanı boğar ateş yakar. Ve her geçen günün bir dert olduğunu insan ancak İstanbul'da yaşarken anlar." (Gürsel, 2003: 80).

Didem Ardalı Büyükarman (2000: 5), İstanbul efsanelerini, *İskendername*, *Mesnevi*, *Tevarih-i Ali Osman*, *Dürr-ü Mekkun*'dan yapılan alıntılarını kaybolan ortak bilinçdışının aranması olarak yorumlar:

Resimli Dünya'da da kent ile ilgili bir efsaneye yer verilmiştir. Gentile Bellini, Fatih'in resmini yapmak için geldiği İstanbul'da At Meydanı'ndaki burmalı direk hakkında dilenciden bir efsane dinlemiştir. Efsaneye göre yılanlar, Fatih'in öldürdüğü yilandan öç almak için kenti istila etmiştir. Anlatılan bu efsanenin romandaki kentin oluşumu ile değil, fetih sonrası ile ilişkisi vardır.

Kente Dair Ögeler

Nedim Gürsel için kenti yaşanılabilir kılan özelliklerin başında kent ögeleri gelir. Kent ögeleri, kente yepyeni bir can katan hareketi ve verimliliği sağlayan vazgeçilmez ögelerdir. Bu ögeler kentin sokakları, caddeleri, parkları ile sınırlı kalmaz; sinemaları, tiyatroları, kahveleri, kanalları, eski ve yeni görünümüyle mimari yapıları, ulaşım araçları, eğlence merkezleri, tarihî dokusu ile bir bütün oluşturur. Gürsel, romanlarında bir kent düşkünü olan anlatıcı ve kahramanlarına kent ögelerini birer arama noktası olarak sunar, kahramanlar kenti gezer ve tanıtırken kent ögelerinden sık sık yararlanır.

Ekonomik olarak gelişmiş kentlerde sağlık, kültür ve sanat faaliyetleri öne çıkar. Jeopolitik konum içerisinde İstanbul Boğazı'nın ticaret ve kültür alışverişinde önemi büyüktür. Bu konjonktürden bakıldığı zaman kentin kültürel mozaiğinin oluşumunda jeopolitik konum ve sosyo-ekonomik/politik olaylar etkilidir. İstanbul'un keşif efsanesine göre de kent, konumu ve doğal güzelliği görenleri hayran bırakmıştır (Tutkunkardeş, 2019: 15).

"Boğazkesen" romanına aktarılan bir başka kent ögesi de Rumeli Hisarı'nın üç kulesidir. Çandarlı Halil'in diğer iki kulenin büyüklüğünü kıskanması, iç anlatıdaki yazar Fatih Haznedar tarafından romanına yerleştirilir. Çandarlı'nın narsistliğinin sonucu ortaya çıkan kıskançlık, kitabın her iki anlatım düzleminde de kent ögesi olarak düşünebileceğimiz kuleler üzerinden verilmiştir.

Resimli Dünya romanında Venedik denince akla ilk gelen gondol ve gondolcular üzerinde de önemle durulmuş, gondolcunun hareketleri hakkında ayrıntılı gözlemlerde bulunulmuştur. Kâmil Uzman'ın Fatih Sultan Mehmet'in resmini yapan Gentile Bellini hakkında araştırma yapmak için Marciana Kütüphanesi'ne gitmesi Lucia ile tanışması için de bir vesile olacaktır. Venedik, coğrafi yapısının getirdiği olanaklarla da *Resimli Dünya*'da kendisini gösterir. "Önem alınmazsa bir sualtı müzesine dönüşecek kentimiz." (Gürsel, 2004a: 28) diyerek *aqua alta*⁴'nın ne olduğunu anlatan Uzman, Venedik'in kendine özgü yapısı hakkında bilgi vermektedir. Hem coğrafi hem de tarihî bir vurgu taşıyan kent; sokaklarıyla, evlerinin mimari yapısıyla insanın içini ürperten bir hayalet olarak da sunulur. Mimari özellikleri ayrıntıyla aktarılan yapılar, benzetme yoluyla kişileştirilen kent ögeleridir.

Fatma Sultan'ın düğünü, Candide ile Sultan III. Ahmet'in karşılaştığı Venedik karnavalı, Etmeydanı'ndan Atmeydanı'na sıçrayan Patrona Halil isyanı *Aşk ve İsyân* romanında karşımıza çıkan kente dair önemli bilgiler içerir.

Nedim Gürsel'in romanları, kendi yaşamından büyük izler barındırır. Özellikle *Boğazkesen* ile *Yüzbaşının Oğlu*, anlatıcılarının mekân olarak İstanbul'u esas alması ile yazarın ilk gençlik yıllarına paralel bir çizgide akar. *Boğazkesen* romanındaki Çiçek Pasajı, anlatıcı yazar için olduğu kadar Nedim Gürsel için de önemli bir yere sahiptir. Delikanlılık çağlarında sıkça gidip vakit geçirdiği mekâna romanda da yer vermesi, yazar için bu yerin ne denli önemli olduğunu göstermektedir. *Yüzbaşının Oğlu* romanında anlatıcının okuduğu okul Beyoğlu'nda olmasına rağmen kahraman kendini okulun içinde hapsedilmiş hissediyor. Tüm anlatıların ışığında roman, yazarın benliğinden parçaların en yoğun hissedildiği eserlerinden biri olduğunu söylemek mümkündür (Bayer, 2019: 53).

Yüzbaşının Oğlu romanında yazarın çocukluk ve gençlik dönemlerinin geçtiği Beyoğlu betimlemelerine ağırlıklı olarak yer verilir. İktidar mücadeleleri ile rant kavgalarının bir anlamda adresi şeklinde gösterilen şehrin giderek kötüleşen yüzü verilir. Buna karşın yazarın İstanbul'a beslediği aşkı fırsat bulunan her satırda zikredilir: (Özkan, 2017: 38) "Gittiğim her ülke, sokaklarında gezindiğim, kahvelerinde sabahladığım her kent kalıcı izler bıraktı belleğimde. Hayatıma giren kadınları kolayca unuttum da yabancı bir kadın gövdesini keşfeder gibi arşınladığım kentleri unutmadım. Yine de İstanbul'a değişmem hiçbirini" (Gürsel, 2014: 59).

Yüzbaşının Oğlu'nda anlatıcı, Galatasaray Lisesi'nde okumak için İstanbul'a geldiğinde Vatan Caddesi'nin inşasında istimlak işlemlerinin yapıldığı ve Yenikapı'daki akrabalarının bu sebeple Adnan Menderes'e karşı kızgın olduğu anlatılır. Yazar, romanında genel olarak Galatasaray Lisesi'nde okuduğu dönemlerde yaşadıklarını, etüt ahilerini, büyük sınıfları, öğretmenlerin öğrencilere karşı takındığı davranış tarzlarını, arkadaşlık ilişkilerini, yatakhane ve yemekhane muhabbetlerini ve aileden ayrılma durumunu uzun uzadıya anlatır. İlerleyen bölümlerde yazarın imkânsız aşkına tanık olunur ve bu aşkı unutmak için Paris'e gittiği aktarılır: (Özkan, 2017: 38)

"Az önce gurbet nedir bilirim dedim, çünkü Paris'e demir attım liseyi bitirince. Bir seçim değil, zorunluluktaki. Hayatımın tek kadını, o yasak ve imkânsız aşkı unutmamın da başka yolu yoktu. Beni aşk sürükledi gurbet ellere, merak değil. Siyaset hiç değil. Ve Paris, beni adam etti demeyeceğim ama -çünkü ne adam olabildim şu hayatta ne de bir baltaya sap- dünyaya açtı. Çok savaşlar, acılar, insanlar, ülkeler gördüm, evet. Ve benim gördüklerimi sıcak yuvalarında koltuklarına yan gelip uzanmış, haber kanallarını izleyenler de gördü" (Gürsel, 2014: 76-77).

Nedim Gürsel, romanlarında kentteki gündelik yaşamı da konuya dâhil etmiştir. *Boğazkesen* romanında kent ve taşra insanı İstanbul'un fethi için din uğruna bir araya gelmiştir. *Allah'ın Kızları* romanında Mekkeli, Medineli, Taifli kavimlere rastladığımız gibi *Resimli Dünya*'da da kentin belirli bölümlerinde günlük yaşamın izlerine rastlarız. Gündelik alışverişini yapan, kahvede çene çalan insanlar, kentin saraylarından uzak bakkal ve manavlar, sessiz ve sakin rihtımlar karşımıza çıkar.

Kenti kent yapan ögelerden biri de o kentin sanatla kurduğu ilişkidir. Kent ile edebiyatın buluşmasını gördüğümüz romanlarında Gürsel, bir gezgin konumundaki ben-anlatıcı rolünü üstlenmektedir. Gürsel, *Resimli Dünya*'da Venedik sokaklarının darlığını anlatmak için deyim arayışına girer. *İki insanın yan yana geçemeyeceği kadarı* beğenmez, *Balık avlayan kedi sokağı gibi* sözünü züppece bulur. Yağan yağmurla beraber *şemsiye açamayacak kadar dar* aradığı cümledir. Gürsel'in ve anlatıcı yazarların kentin kendisinden yola çıkarak bir üslup arayışı içine girdiği de görülmektedir. Venedik sokaklarını betimlemekte zorlanan Kâmil Uzman, sokakların darlığını anlatmak için pek çok deneme yapar. Sonunda *şemsiye açamayacak kadar dar* ifadesini beğenir. Bu durum bize yazarın kenti anlatmakta mimari üslup arayışlarının içinde bulunduğunu göstermektedir. Tarihî kahraman olarak romanda yer bulan ressam Bellini ailesi, resimlerindeki konularıyla da ele alınmışlardır. Fatih Sultan Mehmet'in resmini yapan Gentile Bellini, resimlerinde işleyeceği konu üzerinde çalışmakta, babası Jacapo Bellini ise konunun ardındaki mimari ile ilgilenmektedir. Tevrat, İncil ve mitolojik kahramanlar yarı gerçek, yarı hayali olarak bu kent mimarisinin en önemli parçalarıdır. Gentile Bellini, İstanbul'un etkisiyle Venedik'i sokakları, kanalları, evleri, köprüleri ile resmetmeye karar verir. Böylelikle kent mimarisi resminin içine yerleşecek, mimari hem romanın kurgusunda hem de resmin kurgusunda yerini alacaktır. Kâmil Uzman, kentte dolaşırken sanat tarihinde de bir yolculuğa çıkar. Wagner'in öldüğü, Byron'un Don Juan'ı yazmaya başladığı, Engizisyonda öldürülen Bruno'yu çağrıştıran yapılar dikkatini çeken ögelerdir. Kâmil Uzman'ın, kentte dolaşırken kulağına çalınan Vivaldi ezgisi, onu Meryem'in İsa'ya yaktığı ağda, bir başka yerde de Pasolini'nin bir filmine götürür. Venedik ile Mozart arasında da sıkı bir ilişki kurulmuş, Mozart'ın kentte oturduğu otel ve evler levhalar halinde tek tek verilmiştir. Benzer bir durum İngiliz ressam William Turner için de geçerlidir. İngiliz ressamın bazen siste kaybolan, bazen de daha net çizdiği Venedik peyzajları, Uzman'ın beğendiği tablolar arasındadır. Uzman, ressamın tablolarındaki Venedik peyzajını önce över, paragrafın sonunda ise bu düşüncesini değiştirir. Romanda Venedik'in dinî ve sivil mimarisi, kanalları, heykelleri ile turistlere görsel bir zenginlik sunar. Kâmil Uzman, her yerde karşısına çıkan kanatlı aslan heykellerinden istese de gözünü uzaklaştırılmaz. Romanda atıf yapılan heykellerden biri de "Carpaccio'nun ünlü tablosundaki gibi pençesinde bir İncil tutan" bu aslanlardır (Özcan, 2015: 768).

Gürsel, romanlarında tematik yönden ele almadığı din ögesini sanatsal bilgileri aktarırken kahramanların bakış açısından verir. Hristiyanlık özelliklerinin eserlerin anlatımında ağır basması da dikkat çekicidir. *Boğazkesen*'de Bizanslılar, kenti koruması için Tanrı'ya dua ederken *Resimli Dünya*'da Kâmil Uzman, müzedeki Meryem tablolarının arayışı içindedir. Dini motif olarak görülen Meryem tabloları, Kâmil Uzman'ın resme ilgisi yönüyle işlevsel bir biçimde kullanılmıştır.

Kentin Tarihi

Nedim Gürsel, romanlarında okuru kent ile buluştururken kentin resmî tarihinden yola çıkarak bugünkü konumu hakkında bilgiler verir. Anlatıcı- yazar ya da ben-anlatıcı şeklinde karşımıza çıkan Gürsel, kurmaca bir dünya yaratarak resmî söylemin dışına çıkmış, *Boğazkesen*'den *Aşk ve İsyân*'a kadar yeni tarihselci bir bakış açısı geliştirmiştir.

Yeni tarihselci bir roman olarak kabul edilen ve hakkında pek çok yazı yazılan *Boğazkesen* adlı roman, kent ile tarihin kurmaca dünyanın içinde yeni bir düzlemde buluşmasını sağlar. *Boğazkesen*'de Söğüt'te başlayan Osmanlı egemenliği, resmî söyleme de uyularak Bilecik ve Bursa'nın alınışı ile devam etmiş, Edirne ile Rumeli'ye ilerlemiştir. Romanda bahsedildiği gibi Osmanlı Devleti, yerleştiği her bölgede kentleşme doğrultusunda önemli adımlar atmış, Rumeli'de köprüler, çarşılar, camiler yapılarak bu kentsel gelişim sağlanmıştır. Düşmana büyük bir şaşkınlık yaşatan Rumeli Hisarı, İstanbul'un fethinden sonra egemenliğin göstergesi olmuş; ancak yağmalanan kent, köprü, han, hamam ve suyollarıyla yeniden imar edilmeye çalışılmıştır. Anlatıcı

yazar tarafından tarihsel olanla kurmaca olanın kaynaştığı bir yapı oluşturulmuştur. Bir çağı kapatıp başka bir çağı başlatan bu fetih dış anlatıdaki Fatih Haznedar'ın yaşamında ve romanının gelişiminde de önemli bir paya sahiptir.

Allah'ın Kızları romanında anlatıcının “Mekke Mekke olalı böyle şey görmemiştir” (Gürsel, 2016: 273) ifadesi kentin kendi tarihi üzerine iddialı bir yaklaşımdır. Anlatılan olayın anlatıcının mübalağalı yaklaşımıyla kent üzerinden sunulması tarihsel gerçeklerin dışına çıktığını gösterir.

Gürsel, son romanı *Aşk ve İsyan*'ın ithafında Osmanlı elçisi Yirmisekiz Mehmet Çelebi'ye, Paris'e daha önce gittiği için teşekkür eder. Bu durum hem romanın tarihsel sürecine hem de Gürsel'in roman yazma edimine vurgu yapar. Türklerin Viyana'ya girişine dair ifadeler, Edirne Vakası ile III. Ahmet'in tahta çıkışı, 18. Yüzyılda yaşanan büyük İstanbul depremi, İstanbul'un fethinden sonra camiye dönüştürülmüş Ayasofya Kilisesi (Gürsel, 2020: 126-127) anlatıcının tarihsel olanı yakalama çabasıdır.

Nedim Gürsel'in eserlerinde sürekli kendini gösteren olgulardan biri de şehirlerin ikiye ayrılışıdır. Roman, öykü, gezi yazısı gibi farklı türlerdeki kitaplarında incelediği, bir şekilde de konuya dâhil ettiği bölünmüşlük, özellikle üç şehirde kendini gösterir: İstanbul, Lefkoşa ve Berlin (Bayer, 2019: 17). Onun kendi hayatında Paris ve İstanbul arasında ikili bir yaşam sürmesi romanlarındaki bölünmüşlük hissini yaratır.

Yazarın öykülerinden de izler taşıyan Berlin Duvarı yazarın üzerinde kafa yordduğu siyasal söylemleri de beraberinde getirir. *Şeytan, Melek ve Komünist* de dâhil olmak üzere konusunu Berlin Duvarı'ndan alan anlatılarında ortak konu; yalnızca duvarın varlığı değil, duvarı ters yönde aşan “Batı'ya sığınan muhalif aydınlara inat, Nâzım ve Sabahattin Ali gibi Duvar'ı ters yönde atlayan” (Gürsel, 2011: 41) aydınlara ilgili düşüncelerdir. Nâzım Hikmet hayranı olan yazarın Marx ve Engels'in heykellerini gördüğünde verdiği tepki onlara saygısını gösterir.

Yaşamının her anını kentte geçiren, kentte bulunmadığı zamanlarda da kent arayışı içinde olan Gürsel, kent ve zaman kavramlarını birbirinden bağımsız düşünmemektedir. *Boğazkesen* romanında anlatıcı yazar, İstanbul hakkında araştırmalar yaparken Fatih Külliyesi'nin mimarisine hayran kalır, burada zaman kavramını da şaşırılmaktadır. İçinde bulunduğu mekân, onu var olduğu zamanın dışına çıkarır ve orada hayaller kurmasına neden olur. Tanpınar'ın zaman kavramına gönderme yapar. “Hem içinde hem dışındayım zamanın” (Gürsel, 2003: 81) Zaman içindeki bu kayboluş, onu gerçek zaman ile hissedilen zaman arasındaki fark ortadan kalkınca Fatih'le hayalî bir konuşmaya dahi götürür. Anlatıcı yazar, sokaklarda gezerken kendisini sokaklardan eskicilerin, sebzedecilerin geçtiği *eski İstanbul*'da bulur. Kendisini başka bir zaman ve mekânın içinde hisseder.

Boğazkesen'de olduğu gibi *Resimli Dünya* romanında da iki farklı zaman ve mekân algısı yaratılmıştır. Romanda Kâmil Uzman'ın şimdiki zamanının Venedik'i ile Gentile Bellini'nin dönemindeki İstanbul iki farklı zamanda, iki farklı mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. Kurmaca düzeydeki zamanın içinde geriye dönüş yoluyla farklı ikinci zaman ve mekânlar da yer alır. Birbirleriyle karşılaştırılarak sunulan zaman ve mekân, her iki romanda da ikili bir kurmaca yapının oluşmasını sağlayan öğelerdir.

Nedim Gürsel'in romanları oryantalist okumalara da açıktır. Yazarın tarihi postmodern bir biçimde yorumlama çabası onu ve karakterlerini Batılı bir bakışa sürükler. Özellikle *Boğazkesen* ile *Aşk ve İsyan* romanlarında tarihsel olanın kurmacayla iç içe anlatılması tarihi gerçeklerin farklı yorumlanmasını da beraberinde getirir.

Yılancıoğlu'na göre *Boğazkesen* romanı; Bizans'ın geçmişine dayandığı için Batı'da, Osmanlı İmparatorluğu'nu konu aldığı için de Doğu'da ilgi gören tarihî bir yapıttır. Hazreti

Muhammed'in hadisine göre İstanbul'un fethi, İslam'ın Hıristiyanlığa karşı zaferini simgeler. İstanbul bu romanda, kadın bedeniyle özdeşleştirilen bir arzu ve doyumsuzluk nesnesidir. (2016: 27) *Aşk ve İsyan* romanında anlatıcının Voltaire'in "Edirne ve İstanbul'u anlatırken gösterdiği özen"i (Gürsel, 2020: 209) vurgulaması da kurmacanın üst kısmında gerçekleşen bir başka oryantalist okumadır.

Sonuç

Nedim Gürsel'in bir kentten diğer kentlere yolculuğu kendi yaşamında olduğu gibi romanlarında da karşımıza çıkar. Bir kent ve kentli insan arayışına giren yazarın ana dilinden ve ana yurdundan uzakta olması bu durumda önemli bir etkidir. Gürsel, romanlarına mekân olarak seçtiği kentleri betimlemekle yetinmemiş, eserlerinde kentler ile kahramanları buluşturmuş, onları birbirinden ayıramayan iki parça olarak düşünmüştür. Romanlarında bir kent düşkünü olan anlatıcı ve kahramanlarına kent öğelerini birer arama noktası olarak sunmuş, kahramanlar kenti gezer ve tanıtırken kent öğelerinden sık sık yararlanmışlardır. Kent üzerine odaklanan kimi romanlarda ayrıca bir kahramana ihtiyaç duyulmamış, bir kahramanı olan ya da anlatıcının ön planda olduğu romanlarda da kent ile bir bağ kurma yoluna girilerek özdeşleşme sağlanmıştır.

Gürsel'in bir diğer önemli teması kadın ile kentin iç içe sunumu da kurmaca düzlemde kenti bir karakter olarak görmemizi kolaylaştırır. Romanlarında okuru kent ile buluştururken kentin resmî tarihinden yola çıkarak bugünkü konumu hakkında bilgiler verir. Kentin sanatsal yapısı, tarih içindeki değişimi, içinde barındırdığı öğeler, toplumsal ve siyasal olana dair izler kendini gösterir. Anlatıcı- yazar ya da ben-anlatıcı şeklinde karşımıza çıkan yazar, kurmaca bir dünya yaratarak resmî söylemin dışına çıkmış, yeni tarihselci bir bakış açısı geliştirmiştir. Kentin bir karakter haline getirilerek olay örgüsü, zaman, mekân gibi bir roman ögesi ve anlatının parçası olarak kullanılması da Nedim Gürsel'i Türk edebiyatının önemli yazarlarından biri yapmaktadır.

Sonnotlar

¹ Aimance arzu duymak demektir ve sevme biçimini üç evreye ayırır: Sevme ihtiyacı ve isteği, cinsel arzu olmaksızın bağlanma ve Narkissos imajı. Bu sözcük, le Petit Robert sözlüğünde "Arzuyu ve sevme ihtiyacını ifade eden psikolojik eğilim" olarak açıklanmıştır.

² Calvino, Italo (2004) *Görünmez Kentler*, (çev. Işıl Saatçioğlu), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

³ Andreas Tunger-Zanetti, özellikle ikinci anlamın dilde karşılığının bulunmaması nedeniyle zorluk çıktığını söylemiş; "boğazı kesen" ya da "cellat" olarak çevrilmesinin daha uygun olduğunu belirtmiştir. Jacques Louichi ise *Boğazkesen* adının bir alt başlığı olarak *Fatih'in Romanı* yazılmasının tartışmaya açık olduğunu söylemiştir.

⁴ Aqua alta: Venedik'te suların yükselmesine verilen ad.

Kaynaklar

- ALEMDAR, İ. (2000). "Resmeyle Dünyayı", *Cumhuriyet Kitap Eki*, S. 520, 4- 5.
- BAL, M. (2008). *Nedim Gürsel'in Öykü ve Romanlarında Kent ve Kadın*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı.
- BAYER, K. B. (2019). *Nedim Gürsel'in Öykü ve Romanları Üzerine Otobiyografik Okuma*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.
- BÜYÜKARMAN, D. A. (2000). "Labirentler Arasında Yolculuk", *Cumhuriyet Kitap Eki*, S. 554. 2.
- ÇERİ, B. (2001). *Tarih ve Roman*. İstanbul: Can Yayınları.
- EMRE, G. "Göçebe ve Gezgin", *Kitap-luk*, S. 90, 106-110.
- EREN, Y. (2020). *Nedim Gürsel'in Hikâye ve Romanlarında Oryantalizm*, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.
- GÖKHAN, H. "Resimli Dünya'nın Romanı", *Cumhuriyet Kitap Eki*, S. 520, 5.
- GÜRSEL, N. (2003). *Boğazkesen*, İstanbul: Doğan Kitap.
- GÜRSEL, N. (2004a). *Resimli Dünya*, İstanbul: Doğan Kitap.
- GÜRSEL, N. (2004b). *Sağ Salim Kavuşsak*, İstanbul: Doğan Kitap.
- GÜRSEL, N. (2011). *Şeytan, Melek ve Komünist*, İstanbul: Doğan Kitap.
- GÜRSEL, N. (2014). *Yüzbaşının Oğlu*, İstanbul: Doğan Kitap.
- GÜRSEL, N. (2016). *Allah'ın Kızları*, İstanbul: Doğan Kitap.
- GÜRSEL, N. (2020). *Aşk ve İsyan*, İstanbul: Doğan Kitap.
- JULİET, C. (2004). "Nedim Gürsel'in Öykülerine Bir Bakış", *Cumhuriyet Kitap Eki*, S. 734, 5-6.
- KATTAN, N. (1996). "Doğu'yla Batı'nın Çatışması", *Le Devoir*, S. 5.
- ÖZCAN, N. (2015). "Nedim Gürsel'in Resimli Dünya Romanında Görseller", *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature And History Of Turkish Or Turkic*, P. 747-772.
- ÖZKAN, D. (2017). *Nedim Gürsel'in Romanlarında Yapı ve Tema İncelemesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı.
- ROBİN, F. G. (1996), "Konstantinopolis'in Şanı Adına", *L'Humanite*, 3.
- TUTKUNKARDEŞ, N. F. (2019). *1960 Sonrası Türk Resim Sanatında İstanbul Kent Teması*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim ve Tasarım Anasat Dalı İletişim Sanatları ve Tasarım Sanat Dalı.
- YILANCIOĞLU S. (2016). "Nedim Gürsel'in Yazınsal Yolculuğu", *Frankofoni*, S. 29, 59- 66.

TOKAT YAZMACILIK SANATINDA ELVAN BASKI UYGULAMALARI

Dilek TÜM CEBECİ*

Öz

Kültürel mirasın taşıyıcısı olan el sanatları geçmişten geleceğe aktarılan maddi ve manevi değerlerin bütünüdür. Kültür varlıkları farklı bölgelerde ve farklı coğrafi koşullarda yaşayan insanların yaşam tarzlarına göre biçimlenmektedir. Zamanla gelişen, gelenek olarak devam eden unsurlar beraberinde kültürel değerleri meydana getirmiştir. Bu kültürel değerler sanatla birleşerek duygu ve düşüncelere göre farklılıklar göstererek zengin ve geniş bir yelpaze oluşturmuştur. El sanatları bir milletin kültürünü ifade eden en anlamlı belgeler olarak görülebilir. Aynı zamanda usta çırak ilişkisi ile devam ettirilebilen üreten kişinin el emeği ile özgünlük ve karakter ortaya konularak oluşturulan kültürel varlıkların bütünüdür. Kültürel miras içerisinde önemli bir yere sahip olan yazmacılık sanatı tarihsel süreç ve değerler içerisinde doğup gelişen bir halk sanatıdır. Anadolu'da gelişen ve pek çok medeniyete ev sahipliği yaparak Türk halkının elinde kendine özgü sanat anlayışı ile yoğrulmuş ve toplumun vazgeçilmez bir malzemesi olarak kendini kabul ettirmiştir. Halkın sanatı olan yazma, kullanılan desenler ve renkler ile pek çok farklı alanda da halkın yaşantısını yansıtmıştır. Yazmacılık sanatı, pamuklu kumaşların yüzeyine fırçayla, ağaç kalıplarla veya her iki yöntemle oluşturulan usta çırak ilişkisi ile sürdürülebilen geleneksel el sanatlarından birisidir. Coğrafi açıdan son derece verimli topraklara sahip olan Tokat ilinde doğadan esinlenerek özellikle bitkisel motifler kalıp ustalarının başarılı kompozisyonları ile kumaş üzerine basılmıştır. Meyve çeşidi bol olan İl'in bu özelliği yazma desenlere konu olarak kaynak teşkil etmiştir. Desenler ağaç kalıplara, kalıp ustaları tarafından bir nakış gibi işlenerek oluşturulmuştur. Günümüzde ise teknolojinin ilerlemesi ticari, ekonomik kaygılar ve yaşam koşulları gibi pek çok etken el sanatlarını olumsuz yönde etkilemiştir.

Bu çalışmada yazmacılık sanatının geleneksel yöntemlerinin teknik açıdan incelenmesi hedeflenmiştir. Bu kapsamda kaybolmakta olan yerel ve kültürel değerlerin araştırılması, geleneksel yöntemlerle sanatını sürdürmeye çalışan ustaların çalışmalarına destek verilmesi maddi kültür ürünlerine ait mirasın belgelenmesi, kültürümüzü yansıtan değerlerin korunması ve gelecek nesillere kaynak oluşturması amacı hedeflenmiştir. Zira ulusal değerlerin korunması gelenek ve göreneklerin yaşatılması ve sürdürülebilmesi gelecek için önem arz etmektedir. Bu çalışmada Tokat ili yazmacılık sanatında kullanılan teknikler ile elvan işi ağaç baskı kalıp desenlerinin motif ve kompozisyon özellikleri incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yazmacılık Sanatı, Tokat, Geleneksel Sanat, Ağaç Kalıp, Elvan Baskı.

ELVAN PRINTING APPLICATIONS IN THE ART OF TOKAT WRITING

Abstract

Handicrafts, which are the carriers of cultural heritage, are the whole of material and spiritual values transferred from the past to the future. Cultural assets are shaped according to the lifestyles of people living in different regions and different geographical conditions. The elements that developed over time and continued as a tradition have brought together cultural values. These cultural values, combined with art, have created a rich and wide spectrum by showing differences according to feelings and thoughts. Handicrafts can be seen as the most meaningful documents expressing the culture of a nation. At the same time, it is the whole of the cultural assets created by the manual labor of the producer, which can be continued with the master-apprentice relationship, by revealing originality and character. The art of handwriting, which has an important place in the cultural heritage, is a folk art that was born and developed within the historical process and values. Developing in Anatolia and hosting many civilizations, it was kneaded with its own unique artistic understanding in the hands of the Turkish people and established itself as an indispensable material of

*Dr. Öğr. Üyesi, Marmara Üniversitesi, Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu, Tekstil, Giyim, Ayakkabı ve Deri Bölümü, İstanbul/Türkiye, dilektum@marmara.edu.tr ORCID: 0000-0002-4702-0725

the society. Writing, which is the art of the people, reflected the life of the people in many different areas with the patterns and colors used. The art of handwriting is one of the traditional handicrafts that can be maintained with a master-apprentice relationship created with a brush, wooden molds or both methods on the surface of cotton fabrics. In the province of Tokat, which has geographically highly fertile lands, especially floral motifs were printed on fabric with successful compositions of pattern masters, inspired by nature. This feature of the province, which has plenty of fruit varieties, has been a source for writing patterns. Patterns were created by embroidering on wooden molds by mold masters. Today, the advancement of technology has negatively affected handicrafts due to many factors such as commercial, economic concerns and living conditions.

In this study, it is aimed to examine the traditional methods of the art of printmaking from a technical point of view. In this context, it is aimed to research the local and cultural values that are disappearing, to support the work of the masters who try to continue their art with traditional methods, to document the heritage of material cultural products, to protect the values that reflect our culture and to create a resource for future generations. It is important for the future to protect national values, to keep traditions and customs alive and to sustain them. In this research, the techniques used in the art of printmaking in Tokat province and the motif and composition characteristics of handcrafted woodblock patterns were examined.

Keywords: Printmaking Art, Tokat, Traditional Art, Wood Pattern, Elvan Printing.

Giriş

El sanatları toplumların yapılarına, gelenek, görenek ve adetlerine göre şekillenen kültürel ve sosyal çerçevede oluşan eski bir sanat dalıdır. Geleneksel el sanatları kapsamında insanoğlunun süslenme ihtiyacı ile başlayan yazmacılık sanatı dokuma ile gelişim gösteren ilk el sanatları içerisinde yer almaktadır (Türker, 1996: 1). “Yazma” kumaş üzerine elle resim yapma veya tahta kalıplarla kumaş yüzeyini desenlendirme sanatıdır (Kaya, 1988: 9). “Yazmacılık” ifadesi yazma fiilinden gelir. Sanatsal çalışmalarda yazma, çizme, boyama çalışmaları için kalıp ve fırçayı yazı yazar gibi kullanma tekniğidir (Soysaldı ve Kemer, 2018: 274). Bir başka ifade ile “Yazmacılık” elle çizim işlemi yapılarak veya ağaç kalıplarla baskı işlemi uygulanarak oluşturulan kumaş desenleme tekniğidir (Tezel, 2009: 27; Soysaldı ve Şavkar 2019: 89).

MÖ 2000 ve 3000 yılları boyunca yaşayan kavimler, Anadolu medeniyetleri daha çok Orta Anadolu’da kurulmuşlardır. Medeniyet ve sanatın beşiği olan Orta Anadolu, kültürün ve sanatın gelişiminde merkez olmuştur.

Yazmacılık sanatının temeli araştırıldığında bu sanata Tokat ilinin önderlik ettiği bilinmektedir (Kaya, 1988: 46). Orta Anadolu’nun medeniyet yönü ile zengin olan Tokat ilinde yazmacılık sanatının yaklaşık 700 yıllık bir geçmişi olduğu görülmektedir. Yazmacılığın icra edildiği Anadolu şehirlerinde ise Tokat ili ayrı bir öneme sahiptir. Yazmacılık tekniği açısından diğer yörelerle karşılaştırıldığında ise gerek karakalem gerekse elvan baskı metotlarının kullanılması beraberinde zengin bir çeşitliliği de oluşturmuştur. Türk el sanatları içinde çember çit, çevre, yemeni, ifadeleriyle tanımlanan yazma yüzyıllar boyunca kadınların başörtüsü niteliğinde kullanılmıştır (Türker, 1994: 33; Çatalyaka, 2016: 33). Yazmacılık bir anlamda baskı sanatı olarak da ifade edilebilir. Yazmacılık işlemi, yontma taş ve bronz çağlarına kadar uzandığı arkeolojik araştırmalarla kanıtlanmıştır (Akyıl, 2003:1). Yazmacılık sanatının ilk uygulamalarında ise toprak ve mumdan yapılmış kalıplarla veya elle boyanarak kumaşların dekore edildiği görülmüştür. Anadolu topraklarında Çatalhöyük kazılarında bulunan buluntular arasında yer alan mühürlerin baskı ile yapılan yazmacılığın ilk örnekleri olduğu düşünülmektedir (Türker, 1996:1).

El sanatları geleneği, geçmişten geleceğe aktarılan kültürel mirasın taşıyıcısı niteliğinde olan kültürel varlıklardır. Bu çerçevede günümüzde “SOKÜM” ün önemli bir yeri vardır. Somut Olmayan Kültürel Miras (SOKÜM) bireylerin, grupların veya toplulukların kültürel miras olarak tanımlanan bilgi, beceri veya uygulamaların yanı sıra bu bütün içinde kullanılan malzemeler ve kültürel mekânların korunması olarak nitelendirilir. Bu bağlamda terim; koruma altına alma, kuşaktan kuşağa aktarılmasının sağlanması olarak da değerlendirilebilir. 17 Ekim 2003 tarihinde yapılan UNESCO’nun 32. Genel Konferansında onaylanarak Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesinde “El Sanatları Geleneği” koruma kapsamına girmiştir. Bu çerçevede araştırma, tespit etme, belgeleme, koruma altına alma hususlarını içermektedir (URL:1). Ayrıca, “Yazmacılık geleneği” Geleneksel zanaatkarlık başlığı altında (1.002.39) Envanter numarası ile Somut Olmayan Kültürel Miras Ulusal Envanterine kaydedilmiştir (URL:2). Bu durum el sanatları ve yazmacılık geleneğini resmi bir platforma taşıdığına göstergesidir.

Görüldüğü üzere “SOKÜM” sözleşmesi, tüm bu alanlarda bütünleşerek kültürel mirasın sosyal ve halk sanatlarını bilimsel alanda kuşaktan kuşağa aktarılması ve varlığını koruyabilmesi için işbirlikçi olarak önemli kararlardan oluşmaktadır. Bu açıdan yaklaşıldığında ise, el sanatları geleneğinin, kültürel birer bilgi birikimi olarak korunması ve kültürel mirasında içerisinde yer alması Türk el sanatlarının yerelden evrensel bir yol izlemesiyle mümkün olacaktır.

Tokat yazmaları, desen ve kompozisyon açısından incelendiğinde doğal ve sade çizgilere sahiptir. Doğadaki motifler özelliklerini koruyarak stilize edilmiştir. Doğadan betimlenen çiçek,

meyve ve ağaç motifleri kalıplara aktarılarak kumaşlara basılmıştır (Ok, 2015: 29; Akbulut, 2018: 33). Tüm sanat dalları birer anlatım aracıdır. Her sanat dalının farklı bir anlatım dili mevcuttur, kullanılan malzeme ve teknikleri farklılıklar gösterebilir bu bağlamda o sanatı açıklayabilmek için de dilini bilmek gerekmektedir (Gökaydın, 1987: 45). Bu çerçevede oluşturulan çalışmada geleneksel yöntemlerle ağaç baskı kalıpları ile yapılan yazma sanatı ve örnekleme olarak da Tokat yazmacılığının teknikleri, motif ve kompozisyon özelliklerinin araştırılması hedeflenmiştir.

1. Tokat İli Coğrafi Konumu ve Tarihi nemi

Tokat ili tarihsel süreçte farklı isimlerle tanımlanmıştır. Bizans döneminde Komana, Moğollar, Selçuklu devleti döneminde Sobaru olarak adlandırılmıştır (URL-3). Kentin adı ile ilgili de etimolojik olarak da farklı görüşler mevcuttur. Örneğin Osmanlı tarihçisi olan İsmail Hakkı Uzunçarşılı “surlu şehir” anlamında Toh-kat olarak adlandırırken Evliya elebi arpa üretimi çok olması nedeniyle atların doyması yönünde “Tok-at” olarak tanımlamıştır. Pontus adlı çalışmasında zkan ztrk ise “Avesta” anlamı ile M 6. yüzyılda Rum kelimesi olan “Dahyu” kelimesinden türetilmiş “Dokeia” kelimesinin zaman içerisinde Tokat’a dönüştürüldüğünü öngörmektedir (ztrk, 2011: 442). Tokat, Orta Karadeniz bölgesinde yer alan uygarlıklar yönü ile zengin olan bir ilimizdir. Kökleri tarihin derinliklerine kadar uzanan, pek çok medeniyetin filizlenip geliştiği bir konuma sahiptir. Coğrafi özelliği ile ülkeler arası ulaşım yollarının kavşak noktası olması niteliği dönemin pek çok tekstil üretiminin gerçekleştirilmesine olanak sağlamıştır (Tokat Yazmacılığı, 2017: 26). Tokat 1500-1800 dönemlerinde Anadolu’da en önemli sanayi ve ticaret merkezleri arasında yer almıştır. Tokat’ın olağanüstü ekonomik gelişmesi Fatih Sultan Mehmet zamanında başlamıştır. İnan’dan Bursa’ya gelen ipek kervanının gümrük resmi ödemelerinin ilk durak merkezi yapmıştır (Genç, 1986: 146). Bu durum Tokat’ın gelişiminde önemli rol oynamıştır. Aynı zamanda Tokat-Amasya bölgesi Karadeniz illeri, Kırım-Deşt pazarlarında sürdürülen ihracat çalışmaları da etkili olmuştur. Bu durumu destekleyen 1479 Kefe gümrük defteri kayıtlarıdır. Tokat’ın gelişmesindeki bir diğer etkende coğrafi konumu olup Anadolu’nun başlıca merkezlerinden birisi olması gerçeği belirtilmektedir. İnan’dan gelen İpek yolu Tokat’a gelmekte ve oradan Karadeniz limanlarına, batıda Bursa’ya, İstanbul ve İzmit’e uzanmaktadır. Suriye ve Bağdat’tan kuzeye gelen yolların hepsi Tokat’tan geçmektedir (İnalçık, 2008: 132). Bu durum şehrin ticari merkez konumunda olması ve ürünlerin sergilendiği pazar zeminini oluşturması açısından önemlidir (ztrk, 1987: 72 ve Turan, 1988: 148). Gelişmeler 18. yüzyılın en üst noktasına kadar erişmiştir (Genç, 1986: 145). Evliya elebi şehri, Bursa ve Halep gibi büyük şehirler arasında bir “sevad-i azim” olarak nitelendirmiştir. Tokat bu olağanüstü gelişimini doğu, batı, güney, kuzey kervan yollarının kavşak noktasında olması kadar özellikle pamuklu sanayi ve ticaret merkezi olmasının da önemli bir husus teşkil ettiği belirtilmiştir (İnalçık, 2008: 132). Genç, (1986) araştırmalarında, Tokat’ ta tekstil sanayisinin üç noktada geliştiğini belirtir. Bunlar; dokumacılık, basmacılık ve boyacılık olmak üzere üçe ayrılmaktadır. Başlıca ihracat verilerinin kayıtlarında; ince pamuklu bağası (bohası), kaba pamuklu bezi (kirbas) ve renkli basma çeşitlerinin olduğu grlmştir (Genç, 1986: 145).

Resmî kayıtlara göre evre köy ve kasabalarda dokunan pamuklularda Tokat şehir boyahanelerinde boyanmıştır. Boyahane vergilerindeki büyük artış aynı zamanda pamuklu sanayi ve ihracatında artışında bir göstergesi olmuştur. Tokat sanayi 1690’dan başlayarak 18. yüzyılda da önemli bir yükseliş ivmesi yakalamıştır.1830’lara gelindiğinde İngiltere’de endüstri devrimi ile İngiltere pamuklularının Osmanlı pazarını istila etmesi ile ve tüm dünyada geleneksel pamuk sanayileri yok olmaya başlamıştır (İnalçık, 2008: 132). Genç araştırmalarında, “Tokat retimi yerel pazara hapsolmuştur” (Genç, 1986: 161). ifadeleri ile dönemin tekstil durumu hakkında bilgi vermektedir.

2.Baskı ve Yazmacılık Sanatının Tarihte ve Tokat'taki Gelişimi

Baskı Kavramı “dünyaya ilk adım atan insanın çamur üzerine bıraktığı izden kaynaklanmaktadır” ifadesi ile genel anlam niteliğinde tanımlanmaktadır (Karaoğlu, 1999: 19). Tarihte Paleolitik dönemde baskı sanatının ilk örnekleri, insanoğlunun yaşadığı mağara duvarlarına doğal boyalı el izlerinin baskılarını uygulaması ile başladığı görülmüştür. MÖ 10.000’li yıllardan bu yana süregelen insanoğlunun kendinden bir iz bırakma isteği arkeolojik kazılarda da tespit edilmiştir. Örneğin; (Fotoğraf 1) MÖ 12.000 mezolitik döneme ait Manisa Kula yakınlarında Geopark Kanlıkaya el izleri ve Aydın Çine yakınlarındaki Heraklia, Beşparmak dağı Bafa gölünün doğusunda Latmos yakınlarında yine bu izlere rastlanmıştır (Fotoğraf 2). Ayrıca MÖ 25.000 İspanya’da bulunan Altamira, MÖ 30.000 Fransa’daki Chauvert mağra duvarlarında yer alan el izleri ve resimler arkeolojik bulgular olarak ortaya çıkarılmıştır (Demirci, 2015: 35).



Fotoğraf 1: Manisa Kula Geopark Kanlıkaya

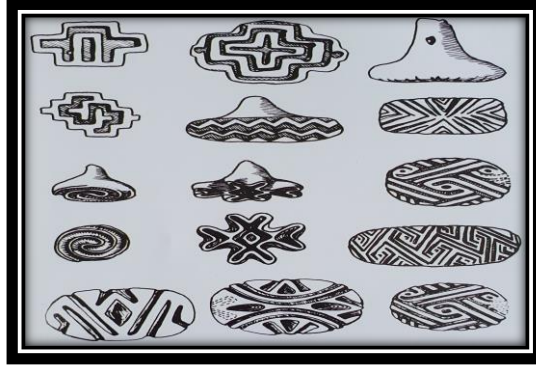
MÖ 12.000 el izi görüntüsü.



Fotoğraf 2: Aydın Çine Heraklia Latmos

MÖ 10.000 el izi görüntüsü.

İnsanoğlunun kendi özünden iz bırakma arzusu günümüz yazmacı hanlarının duvarlarında yazma atölyelerinde de bir anlamda imza niteliğinde görülmektedir. Anı zamanda boyalı eli duvara bastırarak elde edilen bu baskı çeşidi, kalıp baskının da ilk örneği olarak tanımlanabilir. İnsanın zamanla yerleşik düzene geçerek küçük topluluklar halinde yaşaması, iletişim olarak birtakım semboller ve şekiller meydana getirmesi ile dilsel bir gelişime de öncülük etmiştir (Demirci, 2015: 35). Yazmacılık sanatının başlangıcının kesin olarak bilinmemesi ile arkeolojik çalışmalarda yazma sanatının bir baskı tekniği olması fikri ile tarih öncesi çağlarda yontma taş ve bronz çağı dönemlerine kadar götürdüğü düşünülmektedir. (Fotoğraf 3) MÖ 7000 yılına ait arkeolojik eserler arasında Hitit sanatına ait pişmiş kilden birçok mühür damgasına rastlanmıştır (Kaya, 1988: 10; Karaoğlu, 1999: 12). Hititliler eski çağ tarihinde seçkin bir medeniyet oluşturarak ve ulusal kimliklerini yitirmeden güçlü bir devlet niteliğinde yaşamışlardır. Hatti uygarlığında kullanılan damga mühür geleneğini sürdürerek geliştirmişlerdir (Akurgal, 1995: 88).



Fotoğraf 3: Hitit sanatına ait, tarihte kullanılan ilk mühür biçimindeki kalıp rnekleri (Ankara Anadolu Uygarlıkları Müzesi).

M 2000 civarında Mezopotamya ve Anadolu’da yaşıyan Sümerler ve Hititlerin günümüze kadar ulaşımış olan, pişmiş topraktan düz veya silindir form mühür bulgularına rastlanmıştır (Demirci, 2015: 35). 1964 yılında yapılan arkeolojik araştırmalarda bulunan mühür biçimindeki kalıplar yazmacılık tarihi açısından son derece önemli bulgulardır. Çatalhöyük kazılarında bulunan pişmiş kilden yapılmış bu mühürlerin üzerinde çeşitli geometrik formlarının yanı sıra helezonik dört yapraklı iek formları da görülmüştür (Kaya, 1988: 44; Akbil, 1977: 109).



Fotoğraf 4,5,6: M 2000 Maşathöyük ilk mühür rnekleri, Tokat Müzesi.

Hitit imparatorluğu içinde yer alan Maşat hyk bölgesinde Tappiga Sarayında arkeolojik kazılar sonucunda bulunan Hitit ve Frig dönemlerine ait mühür rnekleri Tokat müzesinde sergilenmektedir (Fotoğraf: 4,5,6). Bu mühürlerin bir grubunda boya izleri görülürken, diğer mühürler üzerinde boya izlerine rastlanmamıştır (Demirci, 2015: 36). Mühürler üzerinde boya kalıntılarına rastlanmaması kumaş üzerine baskı yapılmış olduğunu ispatlamaktadır (Kaya, 1988: 44). Kumaş zerindeki desenlerin aynı zamanda duvar resimlerine ilham kaynağı olduğu da tahmin edilmektedir. Anadolu’nun ilk sakinleri Hititlerden sonra Anadolu’nun çeşitli bölgelerinde pek çok medeniyet yaşımıştır. Selçuklu Dönemi’nde Orta Anadolu medeniyet, sanat ve kültür yönünden büyük gelişmeler göstermiştir. Yazmacılık sanatı açısından ise; Kayseri, Kastamonu, Ankara, Bartın, Diyarbakır, Hatay, Gaziantep, Elziğ, Adıyaman, Bursa ve İstanbul’da gelişimler göstermiştir. İstanbul’un Yeniköy, Kandilli, Üsküdar, Kumkapı, Yenikapı ve Samatya bölgeleri yazmacılık sanatında ön plana çıkmıştır (Kaya,1988: 75-81; z, 2006: 52).

Anadolu şehirleri arasında yer alan Tokat ilinde yazmacılık sanatı ise 700 yıllık geçmişi ile ayrı bir önem teşkil etmiştir. Örneğin Tokat ili ve çevresinde oluşturulan yazmalardaki geometrik plan Selçuklu sanatı geometrisi ile paralellik göstermiştir (Kaya, 1988: 45-46). Gerek coğrafi konumu gerekse çok kültürlü medeniyetlere ev sahibi yapması neticesinde ilde çok değerli tekstil eserleri oluşturulmuştur. Tarihsel süreçte yazmacılık konusunda “Karakalem” ve “Elvan baskı”

yöntemlerinin en nadide örneklerinin Tokat'ta yapıldığı görülmüştür. Evliya Çelebi Tokat yazmaları için; *“beyaz pembe bezi Diyar-ı Lahor'da yapılmaz. Güya altın gibi mücelladır kalemkâr basma yüzü, münakkaş perdeleri gayet memduh olur”* ifadesi ile övgü ile bahsetmektedir (Türker, 1994: 33). 15. yüzyılda pamuklu dokuma üretiminin artması ile dokuma, boya ve baskı işlemleri Tokat merkez ve köylerinde geniş bir alanda yapılmıştır (Genç, 2000: 274). Tokat el sanatları 17. ve 18. yüzyıllarda ise üretim açısından en yoğun dönemini yaşamıştır. Tokat'ın yazma gelirleri Valide Sultanlara “has” olarak verilmiş ve toplu olarak ürettikleri yazmaları boyahanelere verip karşılığında damga resmi ödemişlerdir. Bu vergiyi zorunlu tutmak için bölgede Tokat şehri dışında yazmacılık çalışmaları yasaklanmıştır (İncesoyluer, 1987: 23). Tokat'ta basılan yazmalar o devrin tarihini taşıyan hanlar içinde yapılmıştır. Bu hanlar; Horozoğlu Hanı, Boyacıoğlu Hanı, Hacı Musa Ağa Hanı, Gazioğlu Hanı, Askerler Hanı, Küflüoğlu Hanı, Osmanca Hanı, Kara Hüseyin Hanı, Örukçüler Hanı, Polis Şahin Hanı gibi pek çok han yazmacılık sanatına ev sahipliği yapmıştır. Yazma imalatı yapılan bu hanlar da yıkama havuzları, boyama işlemleri ve “tağ” ismi verilen ince ağaçtan yapılmış kurutma “cereklere” sistemleri ile donatılmıştır (Fotoğraf 7). (Demirci, 2015: 41).



Fotoğraf 7: Gazioğlu Yazmacılar Hanı 1970 (Demirci, 2015:44). Fotoğraf 8: Yazmacılar Sitesi 2020.

Tarihî Gazioğlu Yazmacılar Hanı'nda ise uzun süre üretim yapılmıştır. Ancak günümüzde tek bir handa, yazmacılar hanında (yazmacılar sitesinde) üretim sürdürülmeye devam etmektedir. Ancak 18 Ocak 2020 yılında yangın çıkmıştır. Çoğu malzemenin yandığı handa Tokat Valiliği ve Belediyesi iş birliği ve girişimi ile 24 Eylül 2020 de tekrar tamir ve düzenlemeler ile han yeniden açılmıştır. (Fotoğraf 8). Handa serigrafik baskı yapılan yerlerde mevcuttur. Bu uygulamalar her ne kadar elde yapılırsa da teknik gereği ahşap baskıcılığı yok etmektedir. Günümüzde kalıp oyma ustası olarak ancak 4-5 kişi kalmıştır ve aynı zamanda elvan baskı yapan ustalarda çok az sayıda olmakla birlikte bu nadide sanatı sürdürmeye devam etmektedirler (KK-1).

2.1. Yazmacılık Sanatında Kullanılan Malzemeler ve Ağaç Baskı Kalıplar

Yazmacılık sanatında kullanılan malzemeler teknik ve uygulama açısından büyük önem taşımaktadır. Kullanılan malzemeler ise; kumaş, kalıp ve boya şeklinde sıralanabilir. Kumaşın kalitesi uygulama açısından önemlidir, bu bakımından özellikle pamuklu kumaşlar tercih edilmektedir. Bu tercihin sebebi pamuklu kumaşların boyayı hızlı emmeleri ve boyaları akıtmamalarından kaynaklanmaktadır (Öz, 2006: 9). Kalıpta ise; genel olarak ıhlamur, gürgen, ahlat ve çam ağaçları kullanılmıştır (Arseven, 1973: 279). Ek olarak sarıçam, armut, şimşir ve dut ağacının da kullanıldığı görülmüştür. Tokat ilinde ise kalıplar özellikle ıhlamur ağacından yapılmıştır. ıhlamur ağacının yumuşak olması nedeni ile kalıp ustaları tarafından en çok tercih edilen malzeme olmuştur (Kaya, 1988: 67). Ayrıca ıhlamur ağacının damar yapısı, densitesi (yoğunluğu) bir başka tercih nedenidir. Bu duruma ek olarak sudan etkilenip deforme olmaması,

kuruyup çatlamaması, boyayı emme kabiliyeti, dayanıklılığı ve hafifliği diğer tercih nedenleri arasında sıralanabilir (Demirci, 2015: 60). Kalıplık kütükler uygulama için seçilip hızarla kesildiğinde parçalardaki liflerin yönü son derece önem arz etmektedir. Zira kalıpta kullanılacak olan ağaçların liflere dik gelecek Şekilde kesilmesi gerekir, bu durum oyma işlemi sırasında göz önünde bulundurulmaktadır. Nitekim kalıp oyma çalışması yazmacılık sanatının en önemli temel alanlarından biri olarak ifade edilebilir (Türker, 1996: 13). Kalıplar oyulmadan önce sıcak balmumuna daldırır. Buradaki amaç ağacın balmumunu emerek oyma işleminde kolaylık sağlamasıdır (Kaya, 1988: 67). Yapılan işlem sonucunda kalıp dayanıklılık kazanır, boyadan etkilenmez ve kalıbın kullanım süresi de uzamıŐ olmaktadır (Demirci, 2015: 61). Oymacılık sanatında oyma işleminin yapabildiği hususunda çeşitli bıçaklar kullanılmaktadır (Fotoğraf 9).



Fotoğraf 9: Ağaç kalıp oyma bıçakları ve çizimi yapılmış ihlamur ağacı, Nakışbul bıçağı ve Iskarpelalar (Demirci, 2015: 60).

Kalıp oyma işlemi yazmacılık sanatında önemli bir zemin oluşturmaktadır. Kalıp oyma bu iŐle ilgilenen ustalar tarafından yapılmaktadır. Desen ve motif özelliğine göre tek renkli desenler için tek kalıp hazırlanır. Elvan baskı olarak adlandırılan çok renkli baskılar içinde desende kullanılan tüm renklere göre ayrı ayrı kalıplar hazırlanmaktadır. Bu durum kalıp oymacılığının zevkli ama zor bir sanat olduğunu da göstermektedir (Fotoğraf:10). Motifin kalıba aktarılması işleminde birinci yöntem ve genellikle karbon kâğıdı kullanılarak yapılmaktadır. Yazmanın deseninde ne kadar renk kullanılacak ise o oranda kalıp hazırlanır. Motif kalıba çizilmeden önce tamamen zımparalanır. Kalıbın zerine karbon kâğıdı ile desen aktarılır (Türker, 1996: 13).



Fotoğraf 10: Ağaç kalıp hazırlama işlemi (Demirci, 2015: 60).

Motifin kalıba aktarılmasında İkinci yöntem ise beyaz kâğıda kırmızı boya usulü ile yapılmasıdır. Kalıbın ağaç yüzeyine ‘‘Geven’’ maddesi sürülür, ‘‘Geven’’ otsu bitki grubu içindedir. Bitkiden elde edilen zamksı madde Anadolu kitresi olarak da tanınlanmaktadır (URL-4). Ardından model kâğıdın tersten yapıŐtırılmasıyla modelin ağaç yüzeyine geçmesi sağlanır (Demirci, 2015: 60).

Desen aralarının bıçakla oyulma işlemine geçmeden önce gerektiği durumlarda 0,1 mm-0,9 mm'ye kadar çeşitli matkap uçları da kullanılmaktadır. Oyma işlemi ise küçük "Nakışbul" adı verilen bıçaklarla yapılır. Dar en ve geniş en olarak iki bıçak kullanılmaktadır. Oyma işlemi yapılırken bıçak düz konumda tutulmalıdır. Bıçak motife göre ileri geri hareketlerle sadece kesmede kullanılmalıdır. Kesilen parçaların işleminde ise iskarpelalarla yapılır (Türker, 1996: 15-17). Iskarpelalar; kesilen parçaları koparmak için kullanılan farklı kalınlıklardaki aletlerdir. Oyma işlemi 1,5 cm-3 cm. derinliğe kadar yapılmalıdır. Derin oyulmayan kalıplar boya ile çok çabuk dolar ve bu durumda düzgün baskı çalışması elde edilemez. Motifin oyma işlemi bitirildikten sonra %75 balmumu, %25 don yağı bulunan eriyik içerisine batırılıp kalıbın bu çözeltiyi emmesi sağlanır. Bu işlem sonucunda kalıbın dayanıklılığı ve kalıbın ömrünün uzatılması işlemleri gerçekleştirilmektedir (Demirci, 2015: 61).



Fotoğraf 11: Tokat Müzesinde bulunan ağaç yazma kalıplarından örnekler (Demirci, 2015: 62).

Kalıp oymacılığı sabır ve el yeteneği gerektiren önemli bir el sanatıdır. Kuyumculuk sanatında altının işlenmesinde olduğu gibi titizlik ve ustalık gerektirmektedir (Türker, 1996: 19). Tokat Müzesinde bulunan ağaç kalıplarda bu durumun bir göstergesidir (Fotoğraf 11). Ayrıca kullanılan mühür kalıplar da son derece önemlidir (Fotoğraf 12). Tokat müzesinde baskı işleminin canlandırılması ait örnek uygulama da yazmacılık reyonunda bulunmaktadır (Fotoğraf 13).



Fotoğraf 12: Yazmacı mühür kalıbı (Demirci, 2015: 63). Fotoğraf 13: Tokat Müzesi Yazmacılık Reyonu (Demirci, 2015: 43).

2.2. Yazmacılık Tekniği ve Elvan Baskı Uygulamaları

Yazmacılık tekniği üç gruba ayrılmaktadır (Kaya, 1988: 62; Ay, 2018: 20) Kalem işi yazma, kalıp kalem yazma, kalıpla baskı (yazma) teknikleridir. Kalıpla yazma tekniği de kendi içinde üç ayrılır karakalem tekniği, daldırma tekniği ve elvan işi tekniğidir. Tokat ilinde iki tip yazma basılmaktadır. Siyah ve beyaz basılanlara “Karakalem” ve renkli olarak basılanlara da “Elvan” baskı (Elvan işi) denilmektedir. Tokat yazmaları teknik olarak “Elvan baskı” kalıpla uygulanan baskı grubuna girmektedir (Kaya, 1988: 75). “Elvan” terimi Arapça da renkler anlamında kullanılmaktadır. Bu teknikte genellikle pamuklu kumaş üzerine çizilen ve ardından desenlendirilmiş tahta (ağaç) kalıplarla kumaş üzerine uygulanan baskı işlemidir. Barışta (1998) söz konusu uygulamayı “ağaç kalıplarının boyaya batırılması ile işlem gerçekleşir...” şeklinde ifade eder (Barışta, 1998: 192). Uygulamada bir motifi oluşturan tüm renklerin ayrı ayrı basılması ile çalışma yapılır (Fotoğraf 14). Elvan baskı tekniğinde ilk olarak siyah kontur kısımları basılır. Ardından uygulanan zemin üzerine her kalıp tek tek basılır. (Fotoğraf 15). Her rengin baskısından sonra kurutma işlemi yapılır, oldukça uzun süren bir işleme sahiptir. Uygulanan bu tekniğe “Elvan İşi” veya “Elvan Baskı” denir. Tokat yazmalarının en önemli özelliği bu teknikle yapılmasıdır renk ve desenleri ise olağanüstü gzelliكتedir.



Fotoğraf 14: Elvan baskı yazma işlemleri, Geleneksel baskı yazma kalıp ve oyma ustası Yasemin Ertaştan. (Yasemin Sanat Evi 2018 Tokat).



Fotoğraf 15: Elvan kalıbı ile yazma işlemi, geleneksel baskı yazma kalıp ve oyma ustası Yasemin Ertaştan (Yasemin Sanat Evi 2018 Tokat).

2.3. Tokat'a Özgü Kalıp ve Desenler ile Tokat'ta Basılan Elvan Baskı Yazmaları

Desen ve kompozisyon açısından yazmalarda doğal bir görünüş egemen olmuştur. Yörenin karakteristik olan motifleri tüm nitelikleri yazmalara yansıtılmıştır (Türker, 1996: 25). Doğadaki motifler özelliklerinden hiçbir şey kaybetmeden kalıplar üzerine aktarılmışlardır. Yazma sanatçısı eserlerinde içinde bulunduğu doğayı ve yaşadığı bölgenin karakteristik özelliklerini birlikte yansıtmıştır. Kompozisyonlar incelendiğinde de doğadaki bitkisel motiflerin kumaş yüzeyine kalıp ustası tarafından bir bütünlük içinde aktarıldıkları görülmektedir (Kaya, 1988: 75). Çok değişik meyve türlerine sahip olan Tokat ilinin bu özelliği motif biçiminde yazmalara da yansıtılarak bir anlamda doğa kaynak teşkil etmiştir. Ağaç kalıplar üzerine desenler adeta bir nakış ustası gibi işlenmiştir. Tokat Elvan baskı yazmacılığının yöreye ait desenlerini ise şu şekilde sıralayabiliriz (Türker, 1996: 25).

2.3.1. Tokat İçi Dolusu (Tokat Dokuzlusu)

Desenler tüm zemini dolduracak biçimde bloklar halinde basılır (Kaya, 1988: 78). Karakalem kalıbının ardından elvan kalıplarıyla sarı, yeşil, mavi renklerde ve dokuz adet desen yerleştirilerek basılır ve bu sebeple "Tokat Dokuzlusu, Tokat İçi Dolusu veya Tokat Dallısı" ismi verilmiştir. Yazmanın iç motif yapısı incelendiğinde "U" biçiminde dal kıvrımları üzerine yerleştirilen çiçek ve yaprakların tamamının bir kare form (plan) içinde olduğu görülür. Ayrıca yazmayı çevreleyen bir plan içinde yer alan yaprak ve çiçeklerden oluşan kenar suyuna (kenar bordürüne) sahiptir. Motiflerin basılması işlemi ikişerli gruplar şeklindedir (Fotoğraf 16). Bu motiflerin bağlantıları birbirlerini takip ederek oluşmaktadır (Türker, 1996: 25).



Fotoğraf 16: Tokat İçi Dolusu -Tokat Dokuzlusu karakalem ana motifi, bordür motifi ve ahşap yazma kalıbı. (Demirci, 2015: 87). / (Tokat Yazmacılığı, 2017: 54).

2.3.2. Tokat Beşlisi

Baskı yöntemi, "Tokat İçi Dolusu" yazmasında kullanılan iç motiflerin zemine beş adet (beş dallı) basılma işlemi ile oluşmaktadır. Aynı ahşap kalıp kullanılır. Ayrıca iç ve kenar motiflerinde zemin rengi Tokat İçi Dolusunun aynısıdır (Fotoğraf 17). Farklı olan durum desen sayısı ile ilişkilidir (Türker, 1996: 26).



Fotoğraf 17: Tokat Beşlisi ve ahşap yazma kalıbı (Kaya, 1988: 146).

2.3.3. Tokat Üzümlüsü

“Tokat İçi Dolusu” motifinin değiştirilmiş bir şekli de “Tokat Üzümlüsü”dür. Ana motif “Tokat İçi Dolusu” motifini hatırlatmaktadır. Çiçek aralarına üzüm salkımı formunda desenler eklenmiştir. Bu nedenle “Üzümlü” olarak adlandırılmıştır. Ayrıca “Tokat Morlusu” ismi de kullanılmaktadır (Demirci, 2015: 86). Ana deseni oluşturan çiçek ve üzüm salkımı motifinin kenarında da ayrıca kenar motifi kullanılır. Motif uygulanacak zemin üzerine dokuz ana motif kullanılır. Elvan renkleri ise; genellikle yeşil, mavi, sarı, tonlarda uygulanır (Fotoğraf 18).



Fotoğraf 18: Tokat Üzümlüsü (Türker, 1996: 27). Fotoğraf 18.1: On altılı Tokat Üzümlüsü (Demirci, 2015: 88) Karakalem ana motifi, kenar bordür motifi ve ahşap yazma kalıbı.

Tokat Üzümlüsünün ayrıca on altı adet olarak basılanları da mevcuttur. Bu uygulamalara da “On altılı Tokat Üzümlüsü” denilmektedir (Fotoğraf 18.1) karakalem ve ahşap yazma kalıpları ortak kalıplardır.

2.3.4. Tokat Elmalısı ve Aynalı

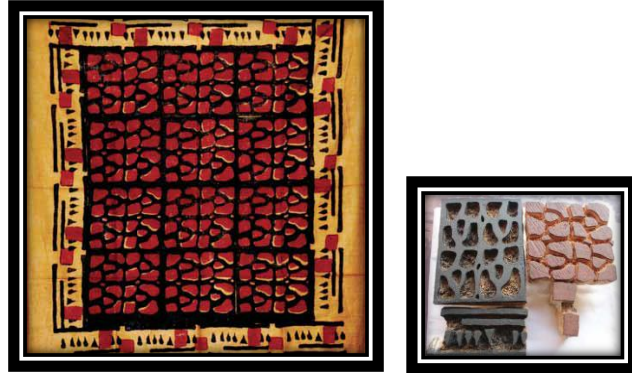
Tokat ile özdeşleşen desenlerden biri de “Tokat Elmalısı”dır (Fotoğraf 19). Siyah zemine kırmızı veya kırmızı, mor olarak basılmış elma motiflerinden oluşur (Türker, 1996: 27). Yazmanın yüzeyi tamamen aynı motifin tekrarı ile basılmaktadır. Kenar bordüründe ise tarağa benzer bir motifle ters ve düz basılarak çerçeveslendirilmektedir (Demirci, 2015: 89). Elma motiflerinin daire biçiminde tam yuvarlak formda olanı “Aynalı” veya “Kömüş Gözü” olarak isimlendirilir (Fotoğraf 19.1) Kenar suyunda aynı biçimde bordür kullanılmaktadır (Türker, 1996: 27).



Fotoğraf 19: Tokat Elmalısı ve ahşap yazma kalıbı (Demirci, 2015: 89). Fotoğraf 19.1: Tokat Aynalı Yazması (Türker, 1996: 27).

2.3.5. Tokat Yarım Elmalısı

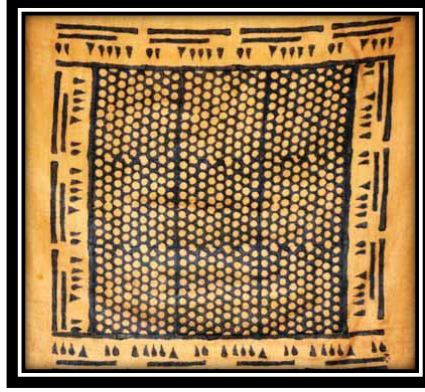
Elma desenin formunun bozularak değiştirilmiş şekli “Tokat Yarım Elmalısı” olarak adlandırılır. (Demirci, 2015: 89). Ahşap kalıp üzerinde de görüldüğü üzere elma motifinin ayrılmış küçük geometrik biçimlerinden oluşturulmuştur. “Tokat Elmalısı” ve “Tokat Yarım Elmalısı” yazmalarında renkler aynıdır. Yarım elmalıda özellikle elma motifleri bozuk ve daha küçük şekiller halindedir. (Fotoğraf 20). Kompozisyon açısından incelendiğinde tüm yüzey doldurulmuştur. Kenarlar bordürle çevrilidir. Kenar bordürü iki paralel çizgi arasına yerleştirilen noktalardan oluşur (Türker, 1996: 28).



Fotoğraf 20: Tokat Yarım Elmalısı ahşap yazma kalıbı (Tokat Yazmacılığı, 2017: 55)

2.3.6. Tokat Kirazlısı

Meyve formunun motif olarak kullanıldığı diğer bir yazma çeşidi ise “Tokat Kirazlısı”dır. Kompozisyonu incelendiğinde kiraz motifleri yüzeyi tamamen doldurmuştur (Kaya, 1988: 78). Bu yazmada zemin sarı, beyaz veya kırmızı olabilir. Kenar bordüründe kullanılan motif ise oldukça sade bir formdadır. Paralel iki çizgi ve nokta biçiminden oluşmaktadır (Fotoğraf 21).



Fotoğraf 21: Tokat Kirazlısı (Tokat Yazmacılığı, 2017: 55).

2.3.7. Tokat İçi Boş (Kayseri Kenarı)

Tokat'a ait yazmalardan bir diğeri de "Tokat İçi Boş" yazmasıdır. Kayseri bölgesinde çok tercih edildiği için "Kayseri Kenarı" ismi verilmiştir. (Türker, 1996: 28). Kompozisyonda kullanılan ana motif dairesele yakın elenk biçiminde bir dal motifidir. Bu dalın üzeri çiçeklerle ve yapraklarla bezenmiştir. Kenar bordüründe de yaprak ve çiçeklerle bezelidir. Kenar suyunda kullanılan motif karşılıklı olarak iki kenarda dört adet, diğer iki kenarda ise üç adet basılır. Yazmanın iç kısmında ise ana desen köşelerde ve ortada kullanılarak kompozisyon oluşturulmuştur (Fotoğraf 22).



Fotoğraf 22: Tokat İçi Boş (Beş dallı) karakalem motifi, kenar bordür motifi (Türker, 1996: 29).

2.3.8. Kaşık Sapı

Bu yazmanın zemininde siyah renk kullanılır. Bordür kısmında ise tek düzen halinde aşındırma tekniği ile sarı renkte kaşık sapı motifi aħřap kalıplarla basılır (Fotoğraf 23). Kompozisyonun dört köşesine de "Purket" kalıbı ile baskı işlemi gerçekleştirilir (Türker, 1996: 29).



Fotoğraf 23: Kaşık Sapı ve ahşap yazma kalıpları (Türker, 1996: 29).

2.3.9. Kaynana Yumruğu

Yazmada uygulanan desen yumruk formunu anımsattığı için “Kaynana Yumruğu” şeklinde adlandırılmıştır. Siyah veya sarı renk zemin kullanılmaktadır. Siyaha zeminde yeşil, kırmızı ve sarı renklerle Elvan baskısı uygulanırken, sarı renkli zemin için yeşil ve kırmızı Elvan uygulamaları yapılır (Türker, 1996: 29). Yazmanın ortası boştur. Kenar bordürü dal biçiminde iki adet yapraklı motiften oluşmaktadır. Kompozisyonda sadece tüm çevreye motif basılmıştır (Fotoğraf 24).



Fotoğraf 24: Kaynana Yumruğu karakalem motifi ve ahşap yazma kalıbı (Tokat Yazmacılığı, 2017: 59).

2.3.10. Asma Yapağı

Tokat’la özdeşleştirilmiş yazma desenlerinden biri de “asma yapağı”dır. Üzüm yapağı stilize edilerek uygulanmıştır (Demirci, 2015: 91). Kompozisyon olarak incelendiğinde asma yapağı motifi bordür şeklinde yazmanın tüm çevresine basılmıştır. Elvan baskı uygulamada ise yeşil ve kırmızı tonlar çoğunlukla tercih edilir (Fotoğraf 25). Tokat’ın birçok yöresinde özellikle Zile ve Kozova’da bağcılığın daha yoğun olduğu yörelerde daha çok bilinmektedir. Çevrelerindeki meyve ve bitkilerden etkilenen kalıp ustaları bu defa asma yapağını stilize ederek yazmada uygulamışlardır (Türker, 1996: 29).



Fotoğraf 25: Asma Yapağı ve karakalem (Demirci, 2015: 91).



Fotoğraf 25.1: Asma Yaprığı yazmaları ve detay (Tüm Cebeci arşivi).

Meyvesi bol olan Tokat ilinde yazma desenlerine ilham kaynağı teşkil etmesi de yazmacılık sanatı açısından kaçınılmaz bir durum oluşturmuştur (Kaya, 1988: 78). Asma yaprağı motifi ile uygulanan çalışmalarda zaman zaman desen ve zemin için farklı tonlar da kullanılmaktadır (Fotoğraf 25.1).

2.3.11. Ev İşi

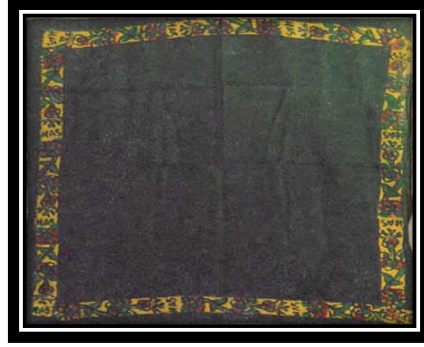
“Ev İşi” olarak isimlendirilen motif sarı zemin üzerine beş dallı olarak baskı işlemi yapılır. Motif çalışması incelendiğinde bir dal üzerinde bir çiçek ile üç yaprak üstte bir yıldız formu çiçek ve dört yuvarlakta meydana gelmiştir (Türker, 1996: 31). Kenar bordür motifi ise tek bir dal üzerinde yer alan çiçek, yaprak ve yuvarlak formlara sahiptir. Elvan renkleri, yeşil, kırmızıdır. Kompozisyon olarak incelendiğinde iki kenara dört adet ve diğeri iki kenara da üçer adet kenar bordürü basılır (Fotoğraf 26).



Fotoğraf 26: Ev İşi karakalem motifi (Türker, 1996: 31). Karakalem ana desen kenar bordür motifi ve ahşap yazma kalıbı.

2.3.12. Trabzon Kenar

Trabzon yöresinde kullanıldığı için bu desene “Trabzon Kenar” olarak isimlendirilmiştir (Fotoğraf 27) Zemin renginde siyah ton kullanılır. Kenar bordürü yazma çalışmasını bir şerit biçiminde çerçeveledir. Bordür rengi sarıdır, içerisindeki çiçekler yeşil ve kırmızı olarak Elvan baskısı yapılır (Demirci, 2015: 91).



Fotoğraf 27: Trabzon Kenar (Tokat Yazmacılığı, 2017: 58).

2.3.13. Purket (Plaka)

“Purket,” Tokat yöresinin çok eski kalıplardandır. Aynı zamanda “Plaka” ismi de verilmiştir. Motif üç büyük yaprak arasında yer alan büyük bir çiçekle iki uçta yer alan küçük çiçek tanziminden oluşmaktadır. Motif yazmanın tüm kenar bölümüne bordür şeklinde basılır. “Purket” motifinin Elvan renkleri ise, sarı, yeşil, kırmızı ve mor tonlardadır (Türker, 1996: 29). Karşılıklı iki kenara dört adet diğer iki kenarına ise üç adet yazma kalıbı uygulanır (Fotoğraf 28).



Fotoğraf 28: Purket “Plaka” detay (Tokat Yazmacılığı, 2017: 59) karakalem ana desen ve bordür motifi ve ahşap yazma kalıbı.

Ayrıca değişik yöre kalıp ve desenleri ile Tokat’ta basılan Elvan baskı yazmaları mevcuttur. Bu yazmalar Tokat’ın tarihi hanlarında yıllarca basılıp üretilen, farklı şehirlere fason imalatı yapılan çalışmalardır (Türker, 1996: 32).

3. Değişik Yöre Kalıp ve Desenleri ile Tokat’ta Basılan Elvan Baskı Yazmaları

Tokat ilinde basılan çeşitli desenlerin fason imalatı farklı şehirlere yıllarca üretilmiştir. (Türker, 1996: 29). Üretilen bu yazmalar ise; Kandilli, Çengelköy, Kilitli Yazma, Laleli, Kestaneli, Drama, Parçalı, Fulyalı, Yarmalı, Alaplı, Horoz Kuyruğu, Cingoloz, Sinekli Hamamiye, Şam Hamamiye, olarak sınıflandırılmaktadır. İsimlendirmelerine bakıldığında kimilerinin bulunduğu bölgeden kimilerinin de desen özelliklerinden yola çıkılarak isimlendirildikleri varsayılmaktadır.

3.1. Kandilli Yazma

Köşelerinde kandil motifi kullanıldığı için “Kandilli” ismini almıştır. (Fotoğraf 29). Zemini beyaz olup kenar suyunda “Şile” adı verilen malzeme ile renklendirme işlemi yapılır. Bazı yazmalarda siyah, bazılarında ise kırmızı, mor renkler kullanılmıştır. Köşelerin arasında olan zemine ay yıldızlı motif kullanılır. Orta göbekte ise tuğra motifi bulunmaktadır. Daha çok Sivas, Tokat (Zile ilçesi) ve Çorum’da kullanılmıştır (Türker, 1996: 32; Demirci, 2015: 93).



Fotoğraf 29: Kandilli yazma temsili çizim (Türker, 1996: 32). Köşe detayı (Demirci, 2015: 93).

3.2. Çengelköy Yazma

Yazmanın orijinal rengi siyah olmakla birlikte yeşil, sarı ve mor zeminlerde kullanılmıştır (Fotoğraf 30). Yazmanın kompozisyonu kare planda olup ‘‘Tokat İçi Dolusu’’ ile aynı planda oluşturulmuştur. Ayrıca on altılı kare planda kullanılmıştır. Kenar bordüründe baklava deseninin her biri ise eşkenar dörtgeni temsil etmektedir. Kullanılan ebatlar 100x100, 110x110 cm ve 130x130 cm’dir. Tokat Tozanlı bölgesi ile Kastamonu ve İnebolu yörelerinde tercih edilmiştir (Demirci, 2015: 92).



Fotoğraf 30: Farklı zemin renklerinde Çengelköy yazmaları (Demirci, 2015: 93).

3.3. Kilitli Yazma

Kenar bordüründe ‘‘Çengelköy’’ yazmasındaki kenar bordürüne benzemektedir, ancak baklava şekilleri i içe geçtiğinden kapalı kilit görünümü oluşturmuştur. Bu nedenle ‘‘Kilitli’’ ismi verilmiştir. Daha ok Bursa ve Balıkesir yörelerinde kullanılmıştır (Türker, 1996: 34). Ana zeminde beş dallı olarak ‘‘Tokat Beşlisi’’ planında basılmaktadır, ancak motifler bahar dalı ve çiçeklerinden olmaktadır (Fotoğraf 31).



Fotoğraf 31: Kilitli Yazma (Türker, 1996: 34). Köşe detayı (Demirci, 2015: 94).

3.4. Laleli Yazma

Siyah zemin üzerine sarı, kırmızı, mavi ve yeşil tonlarının haricinde farklı zemin renklerinde kullanılmıştır Yazmanın kompozisyonu incelendiğinde ana zeminde beş adet lale motifli baskı yapılmaktadır. (Demirci, 2015: 943). “Kilitli Yazma” da olduğu gibi aynı plana sahiptir. Kenar bordüründe ise geometrik çiçek formlarıyla bezenmiştir (Fotoğraf 32). Afyon ve Kütahya bölgelerinde tercih edilmiştir.



Fotoğraf 32: Farklı renklerde Laleli yazmaları (Demirci, 2015: 93-94).

3.5. Kestaneli Yazma

Bu yazmanın zemin renginde siyah ton kullanılmıştır. Yazmanın tüm yüzeyinde ise dokuz adet kestaneli motif kullanılmıştır (Demirci, 2015: 95). Ana motif bir buket formunda olup içerisinden stilize edilmiş bir dal üzerinde kestaneye benzeyen geometrik formlar oluşturulduğu için “Kestaneli” adı verilmiştir. Bordür kısmında ise “Sopa” adı verilen düz şerit formunun içine başak ve çiçek desenlerinin tekrarlarından oluşturulmuştur. Elvan renkleri ise, sarı, yeşil ve kırmızı tonlar kullanılmıştır (Fotoğraf 33). 80x80 cm. ebatlarında hazırlanmıştır. Bu yazma daha çok Kastamonu, Zonguldak ve İstanbul’da tercih edilmiştir (Türker, 1996: 36).



Fotoğraf 33: Kestaneli yazma (Türker, 1996: 36). Köşe detayı (Demirci, 2015: 95).

3.6. Drama Yazma

Bu yazmada zemin olarak beyaz veya siyah renk kullanılabilir. Yazmanın kompozisyon özelliği incelendiğinde orta zeminde birbirini takip eden beş gül motifi dairesel planda bulunmaktadır. Yazmanın kenar bordüründe kullanılan gül motifleri ortadaki gül planı motifinden daha büyüktür. Bordrde kullanılan gül motifi yazmanın çevresini tamamlamaktadır (Fotoğraf 34). Yazmada kullanılan Elvan renkleri ise; sarı, kırmızı, mor ve yeşildir. 100x100 cm ebatlarında olan bu yazmalar Ege bölgesinde İzmir ve Manisa’da kullanılmıştır (Türker, 1996: 35; Demirci, 2015: 94).



Fotoğraf 34: Zemini beyaz Drama (Türker, 1996: 35). Zemini siyah Drama (Demirci, 2015: 94).

3.7. Parçalı Yazma

Kompozisyonunda birkaç motifin basılması ile meydana geldiği için bu yazma ‘‘Parçalı’’ olarak isimlendirilmiştir. Yazmanın zemininde siyah veya yeşil renk kullanılabilir. Elvan renklerinde sarı, kırmızı, yeşil ve mor tonları ile baskı yapılmıştır. Kenar bordüründe dörtlü çiçekli kenar suyu motifi kullanılmıştır. Orta zeminde tek çiçekli bir motif ve etrafındaki dört köşeye de kare planda bitkisel motifler basılmıştır (Fotoğraf 35). 110x110 cm. ebatlarında hazırlanan bu yazma daha çok Kastamonu yöresinde tercih edilmiştir (Türker, 1996: 35; Demirci, 2015: 98).



Fotoğraf 35: Parçalı yazma (Demirci, 2015: 97). Farklı Parçalı yazma (Türker, 1996: 35).

3.8. Fulyalı Yazma

Yazmanın zemininde dokuz dallı olarak kare planda basılan “Fulyalı” motifi mevcuttur. Bu motif “S” harfi şeklinde bir dal üzerinde çiçek ve yapraklardan oluşmaktadır. Ana motif on altı adet dördü sistemle simetrik olarak basılmaktadır. Kenar bordür motifinde küçük çiçek ve yapraklar yer almaktadır. (Fotoğraf 36). Zemin rengi siyah olan yazmanın Elvan renkleri sarı, kırmızı ve yeşildir. Ebatları 110x110 cm. ölçülerinde olan yazma İstanbul ve Konya bölgelerinde kullanılmıştır (Demirci, 2015: 95; Türker, 1996: 37).



Fotoğraf 36: Fulyalı yazma (Türker, 1996: 37). Köşe detayı (Demirci, 2015: 95).

3.9. Yarmalı Yazma

Diagonal olarak ikiye ayrıldığı için “Yarmalı” adı verilmiştir. Zemin olarak siyah veya sarı renk kullanılmıştır. Kompozisyonda karşılıklı iki köşenin şerit biçiminde birleştirilerek ayrılıp iki simetrik üçgen zeminde karşılıklı köşelerde tam bütün motif oluştururken alt köşelerde üçgen biçiminde iki yarım motif ve aralarda da çiçek motifi bulunmaktadır. Elvan renkleri kırmızı, sarı, mor, yeşil ve kimyon rengindedir (Fotoğraf 37). Kullanıldığı yöre Afyon olup günümüzde baskısı yapılmamaktadır (Türker, 1996: 38; Demirci, 2015: 96).



Fotoğraf 37: Yarmalı yazma temsili çizim (Türker, 1996: 38). Göbek ve kenar motifi (Demirci, 2015: 96).

3.10. Alaplı Yazma

Bu yazmada ‘‘Kestaneli’’ motifin aynısı kullanılmıştır, kenar bordüründe de aynı formlar yer almaktadır. Farklı olarak zemin rengi kırmızıdır. Ayrıca yazmanın dört köşesinde ve ortasında olmak üzere beş adet ‘‘Kestaneli’’ motif basılmıştır. Motiflerin aralarında da birer tane iek motifi kullanılmıştır (Fotoğraf 38). Ebatları 80x80 cm veya 100x130 cm boyutlarındadır. Daha ok Konya bölgesinde tercih edilmiştir.



Fotoğraf 38: Alaplı yazma (Demirci, 2015: 95).

3.11. Horoz Kuyruğu Yazma

Bu yazmanın zemininde siyah veya sarı renk kullanılır Horoz kuyruğunu anımsatan yarım daire şeklinde dal ve yaprak formu iekle bağlanmıştır (Fotoğraf 39). Ayrıca bu motife ‘‘Horoz İbiği’’ de denilmektedir. Tüm yzeyeye dokuz adet basılır. Kenar bordüründe iek ve yaprak formlarından oluşmaktadır. Elvan renkleri zemini siyah olanda kırmızı, mavi, yeşil; zemini sarı olanda ise kırmızı ve yeşil renk kullanılır. 110x110 cm. ebatlarına sahip olan yazma daha çok Orta Anadolu bölgesi, Afyon, Konya, Burdur ve Kayseri de kullanılmıştır (Türker, 1996: 39).

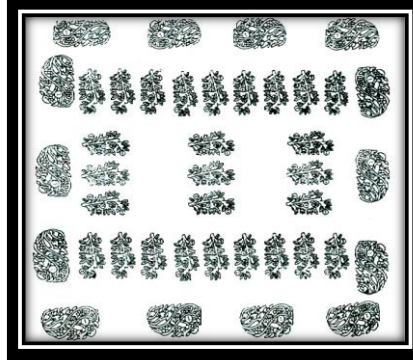


Fotoğraf 39. Horoz Kuyruğu yazma (Türker, 1996: 39) Farklı zemin kompozisyonu (Kemer 2018: 286).

3.12. Cingoloz Yazma

‘‘zml’’ yazmanın bir çeşidi olarak görülebilir. Yazmanın kompozisyonu kenar ve orta zemin olarak ayrılmıştır. Kenar motifinin ‘‘S’’ şeklinde karşılıklı dört adet ve iki yanda üç adet olmak üzere toplamda 14 adet baskısı yapılmıştır. Yazmanın ana zeminin alt ve üst kenarlarında dikey olarak dokuz adet ve ortaya ise yatay olarak dokuz adet ‘‘Cingoloz’’ motifi basılmıştır (Fotoğraf 40). Zeminde mor ve kırmızı renkler kullanılmıştır. Elvan renkleri ise sarı, mavi ve bordodur. Konya ve Trakya bölgelerinde kullanılmıştır. Bu yazmada 41 defa karakalem ve aynı

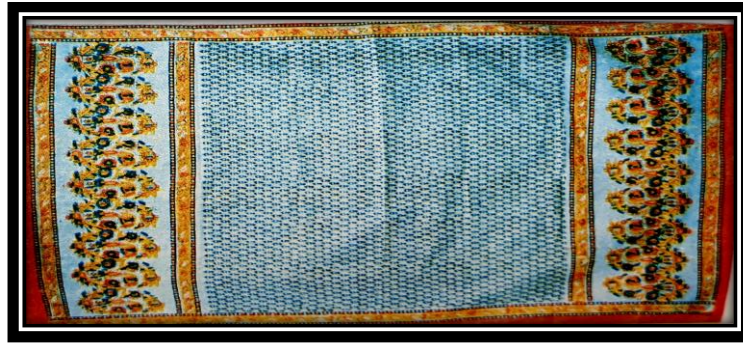
oranda Elvan baskısı yapıldığı için yazmacılar tarafından çok meşakkatli olarak görülmüştür. Günümüzde ise baskısı yapılmamaktadır. (Demirci, 2015: 96).



Fotoğraf 40: Cingoloz yazma (Tokat Yazmacılığı, 2017: 77).

3.13. Sinekli Hamamiye Yazma

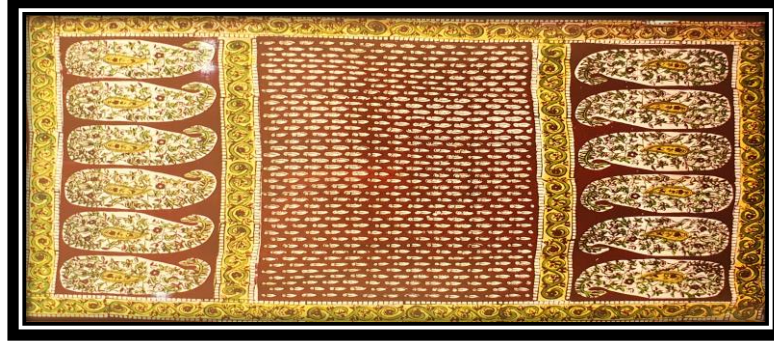
“Hamamiye” yazmaları diğer yazmalara göre daha büyük ölçülerde oluşturulan dikdörtgen başörtüleridir. 110x160 veya 140x180 ölçüsünde hazırlanır (Türker, 1996: 41). Yazmanın kenar bordürünün zemini sarı renkte olup bordür yazmanın tüm çevresinde kullanıldığı gibi ana zemini üçe bölmek içinde kullanılmıştır. Ana zeminin alt ve üst bordüründe kullanılan desen bitkisel formlardan oluşan dokuz adet dikey formda basılmıştır. Orta motifte ise stilize edilerek oluşturulmuş “Sinekli” olarak ifade edilen geometrik desen bulunmaktadır. Kalıp yapısı olarak dikdörtgen planlı olup art arda basılarak bir anlamda metraj desen görünümü oluşturulmuştur (Fotoğraf 41).



Fotoğraf 41: Sinekli Hamamiye yazma (Türker, 1996: 41).

3.14. Şam Hamamiye Yazma

“Sinekli Hamamiye” gibi aynı ölçülerde hazırlanır. Dikdörtgen bir planı vardır. Kenar bordürü yaklaşık 5-6 cm. civarındadır. Kenar bordürü yazmanın tüm çevresinde kenar suyu olarak dönmektedir. Ayrıca yazmanın ana zemininde aynı desenler yatay bir biçimde kullanılmıştır. Zemin kompozisyonu böylece üç bölüme ayrılmıştır. Alt ve üst bordürde “Şam Hamamiyesi” (Başak motifi) 5-6 veya 7-9 defa basılır. Ortadaki geniş alanda ise “Bademli motif” olarak adlandırılan kare planlı küçük motifler tüm yüzeyi dolduracak biçimde basılmıştır. Zemin renkleri bordo veya siyah tonlarında olmaktadır. (Fotoğraf 42). Yazma daha çok Çanakkale ili ve Biga yöresinde kullanılmıştır (Türker, 1996: 40).



Fotoğraf 42: Şam Hamamiye yazma (Demirci, 2015:100).

4.Sonuç ve Öneriler

Tokat ili, yazmacılık sanatının tarihi gelişim süreci içerisinde önemli bir merkezi olmuştur. Gerek ahşap kalıp oyma sanatında ve gerekse baskı sanatında çok fazla çeşitliliğe ve zenginliğe sahiptir. Yazmacılıkta kullanılan ahşap baskı sanatı Tokat'ın marka değerini temsil etmektedir.

Tokat yazmacılığının en önemli özelliği de Elvan baskı oluşudur. ‘‘Elvan baskı’’ kalıpla uygulanan baskı grubuna girmektedir. Kalıp yapımında kullanılan malzemede ise özellikle ıhlamur ağacı tercih edilmiştir. Tokat yazmacılığında Tokat'a özgü kalıp ve desenler ile Tokat'ta basılan Elvan baskı yazmaları ve ayrıca değişik yöre kalıp ve desenleri ile basılan Elvan yazmaları Tokat'ın tarihi hanlarında yıllarca farklı şehirlere fason imalatı yaparak ticari süreklilik sağlamıştır. Yazmalar renk ve desen açısından incelendiğinde daha çok doğanın betimlendiği görülmektedir. Coğrafi açıdan son derece verimli topraklara sahip olan ilde doğadan esinlenerek özellikle bitkisel motifler kalıp ustalarının başarılı kompozisyonları ile kumaş üzerine basılmıştır. Çok değişik meyve türlerine sahip olan Tokat ilinin bu özelliği motif biçiminde yazmalara da yansıyor bir anlamda doğa ile ilgili kaynak oluşturmuştur. Tokat Elvan yazmalarında incelenen kompozisyonlar kalıp açısından değerlendirildiğinde altı planda oluşturulduğu görülmektedir. Birinci olarak kare planda oluşan kompozisyonlar, ikinci olarak yüzeyi tamamen motif tekrarı planı ile oluşan kompozisyonlar, üçüncü olarak kenar bordürlü içi boş planlı kompozisyonlar, dördüncü olarak kenar bordürlü ve içinde tekrar planı olan kompozisyonlar, beşinci olarak dairesel planlı ve altıncı olarak da dikdörtgen planlı olarak tasarlanan yazmalardan oluşmaktadır.

Kare planda oluşan kompozisyonlarda örnek olarak Tokat İçi Dolusu (Dokuzlusu), Tokat Beşlisi, Tokat Üzümlüsü, On altılı Tokat Üzümlüsü, Çengelköy, Fulyalı, Yarmalı ve Cingoloz yazmaları sıralanabilir. Yüzeyi tamamen motif tekrarı planı ile oluşan kompozisyon örneklerinde ise; Tokat Elmalısı, Tokat Yarım Elmalısı, Tokat Aynalı ve Tokat Kirazlısı'dır. Kenar bordürlü içi boş planlı kompozisyonlarda ise; Kaynana Yumruğu, Asma yaprağı, Trabzon Kenar, Purket örnek olarak verilebilir. Kenar bordürlü ve içinde tekrar planı olan kompozisyonlarda ise; Ev işi, Kaşık Sapı, Kayseri Kenarı, Kilitli yazma, laleli yazma, Kestaneli yazma, Alaplı yazma ve Horoz Kuyruğu yazması örnek olarak sıralanabilir. Dairesel planlı yazmalarda ise; Drama ve Kandilli yazmalarından oluşmaktadır. Dikdörtgen planlı olarak tasarlanan yazmalarda ise; Sinekli Hamamiye ve Şam Hamamiye yazmaları örneklendirilebilir. Tüm bu zengin birikim teknolojinin gelişmesi ile yazmacılık sanatına da yansımış ve üretimler sınırlı sayıda devam edebilmektedir. Serigrafik baskıların öne çıkması da ahşap kalıpla baskı tekniği sanatının gerilemesine sebebiyet vermiştir.

Araştırılan projeler kapsamında Anadolu Sigorta ve Kültür ve Turizm Bakanlığı teknik desteği ile ‘‘Bir Usta Bin Usta’’ sosyal sorumluluk projesi ile Geleneksel baskı kalıp yazma ustası

Yasemin Ertaştan yürütücülüğünde kurslar verilmiştir. Kurs kapsamında; ahşap kalıp oyma, kumaş hazırlaması, baskı çeşitleri ve uygulamalarının verilmesi sevindirici bir durumdur. Ayrıca Halk Eğitim Merkezlerinde yazmacılık sanatın değerli ustalarından örneğin usta Ömer Gıcık tarafından uygulamalara dair eğitimlerin verilmiş olması, Çok değerli ve sınırlı sayıdaki ustaların mesleklerini sürdürmeye çalışmaları, Olgunlaşma Enstitüsünün eğitim odaklı çalışmaları ve diğer ustalarında farklı alanlardaki katkıları da olumlu gelişmeler arasında sıralanabilir (KK.2). Orta Karadeniz Kalkınma Ajansı Tokat il Koordinatörlüğünün yürüttüğü faaliyetler çerçevesinde çok değerli uygulamalar mevcuttur. Bu kapsamda Tokat Belediyesi tarafından 01.11. 2017 yılında Türk Patent ve Marka Kurumuna başvurusu yapılmış Tokat yazması Coğrafi işaret değerlendirmesinde Mahreç işaretini 26.02.2020 tarihinde tescillemiştir. Bu durum son derece olumlu bir gelişmedir (KK.3). Sonuç olarak geçmişten günümüze önemli bir sanat ve kültür hazinesi ve mirası olan Tokat yazmacılık sanatının yerinde yaşatılması ve sürdürülmesi gerekmektedir.

Öneriler

Toplumsal ve kültürel değerlere sahip çıkarak yeni ve gelecek nesillere yazmacılık sanatını aktarılabilmesi büyük önem taşımaktadır. Bu bağlamda; ahşap ağaç geleneksel baskı sanatı kalıp oymacılığı ile ahşap baskı yazma sanatını icra eden ve çok az sayıda olan ustaların T.C. Kültür Turizm Bakanlığı tarafından yaşayan insan hazineleri statülerine alınmaları ve maddi anlamda desteklenmeleri öngörülmektedir.

Bu sanatın sürdürülebilirliği için yeni ustaların yetiştirilmesi önemlidir. Gelecek nesillere bu sanatı aktarabilmek ancak bilgi birikimi olan ustaların öğrencilere eğitim vermesi ile mümkün olacaktır. Akademik eğitim programları çerçevesinde bilgi birikimi olan ustaların eğitim programları içinde olmaları bu bakış açısıyla geleneksel üretimlerin gerek tıpkı üretimleri gerekse bu alt yapıdan yararlanarak farklı tasarımları oluşturulabilir. Bu durumda sektör ve moda tasarımcılarının da desteklemesi önemli bir unsur teşkil edecektir. Daha fazla projelerle Üniversitelerin desteği ve iş birlikleri ile son derece kıymetli olan geleneksel sanatın sürdürülebilmesi gerekir. Tüm dünyada geleneksel yöntemlerle üretimin son derece kıymetli olduğu bilinmektedir. Bu durumda bu sanatı yaşatmaya çalışan ustaların mevcut üretimleri yerinde desteklenmelidir. Tokat müzesi içinde yer alan Etnografya salonunda geleneksel el baskısı yazma atölyesi birimi ve canlandırma alanı mevcuttur. Ancak bu kadar önemli ve köklü bir sanatın “Tokat Yazmacılık Müzesi” kapsamında daha geniş ölçüyle oluşturulması geçmiş döneme ait yazmaların ve tüm malzemelerin belgelenmesi ve korunması daha yerinde olabileceği düşünülmektedir.

Kaynaklar

- AKBİL, F. (1977). “Türk Yazmacılık Sanatı”. *Kültür ve Sanat, Kültür Bakanlığı Dergisi*, 5, 109.
- AKBULUT, A.S. T. (2018). “Ağaç Yazma Kalıplarında Özgün Desen Geliştirme Sürecine İlişkin Örnek Uygulama”. *Akademik Bakış Dergisi*, 69, 33.
- AKURGAL, E. (1995). *Hatti ve Hitit Uygarlıkları*. İstanbul: Net Turistik Yayınları.
- AKYIL, S. (2003). “Yazmacılık Sanatı”. *Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 13, 1, 1.
- ARSEVEN, C.E. (1973). *Türk Sanatı*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- AY, M. Ç. (2018). “Tokat Yöresi Geleneksel Yazma Baskı Sanatının Tarihsel Süreci ve Öğretiminin Çözümlemesi”. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- BARİŞTA, H.Ö. (1998). *Türk El Sanatları*. Ankara: Yayın No: 2168, Kültür Bakanlığı Sanat Eserleri Dizisi.
- ÇATALKAYA, G. (2016). “Geleneksel Yazmacılık Teknikleri ile Özgün Baskı Tasarımları”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

- DEMİRCİ, M. S. (2015). *Elvan Yazmaları Diyarı Tokat*. Tokat: Yayın No 1, Tokat Belediyesi Kültür Yayınları.
- GENÇ, M. (1986). "17-19. Yüzyıllarda Sanayi ve Ticaret Merkezi Olarak Tokat", *Türk Tarihinde ve Kültüründe Tokat Sempozyumu*, Ankara: 145-146, 161.
- GENÇ, M. (2000). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Devlet ve Ekonomi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat Yayınları.
- GÖKAYDIN, N. (1987). *Tahta Baskı Tekniği, Dn Bugünü Eğitimdeki Yeri, Türkiye'de ve Almanya'da Ağaç Baskı Sanatı*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 6.
- İNALCIK, H. (2008). *Türkiye Tekstil Tarihi zerine Araştırmalar*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- İNCESOYLUER, C. (1987). "Yazmacılık". *Mavi Ankara Sanat Dergisi*, 23.
- KARAOğLU, H. (1999). "Tokat Yöresi Ağaç Baskı Yazmalarının Grafikselsel Gelişimi ve Düzeni". Yayınlanmamış Doktora Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KAYA, R. (1988). *Türk Yazmacılık Sanatı*. İstanbul: Genel Yayın No 140. Sanat Dizisi 15, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- OK, Ç. (2015). "Tokat İlinde Geleneksel Yazmacılık", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Z, N. D. (2006). "Türk Yazmacılık Sanatı ve Son Dönem İstanbul Yazmaları", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÖZTÜRK, N. (1987). "Selçuklu, Osmanlı Dönemi Ulaşım Sisteminde ve Ticaretinde Tokat'ın Yeri". *Türk Tarihi ve Kültüründe Tokat Sempozyumu*, Ankara: 72.
- ÖZTÜRK, . (2011). *Pontus, Antik Çağ'dan Günümüze Karadeniz'in Etnik ve Siyasi Tarihi*. Ankara: Genesis Yayınları.
- SOYSALDI, A ve KEMER, G, (2018). "Tokat Yazmacılığında Geçmişte Kullanılan Motiflerin Güncel Motiflerle Karşılaştırılması". *Uluslararası Geçmişten Günümüze Tokat'ta İlmî ve Kültürel Hayat Sempozyumu*, Tokat: Gaziosmanpaşa Üniversitesi Yayınları, 273-291.
- SOYSALDI, A ve şAVKAR, F. (Eylül 2019). "Kastamonu Yazma Ustası Celal Yağcıoğlu". *Türk ve İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl:6, 22, 89.
- TEZEL, Z. (2009). "Yazmacılık Sanatlarında Desenlendirme Teknikleri, Kalıp Tekniğiyle Ağaç Baskı Uygulama rneği", *Gazi Üniversitesi Endüstriyel Sanatlar Eğitim Fakültesi Dergisi*, 25, 27-40.
- _____ (2017). *Tokat Yazmacılığı*. Tokat: Tokat Valiliği, İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları
- TURAN, ř. (1988). "Karadeniz Ticaretinde Anadolu şehirlerinin Yeri", *Birinci Tarih Boyunca Karadeniz Kongresi Bildirileri*, Samsun: 148.
- TÜRKER, K. (1994). *Tokat Yazmaları*, Tokat zel Sayısı. Ankara: Kültür ve Sanat 24, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,
- TÜRKER, K. (1996). *Ağaç Baskı Tokat Yazmaları*. İstanbul: Genel Yayın No 347, Sanat Dizisi 47, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

İnternet Kaynakları

- URL-1: <http://www.sokumenstitusu.org.tr/AltMenu/12/SOKÜM-Nedir> (Erişim Tarihi: 21.06.2020)
- URL-2: <https://aregem.ktb.gov.tr/TR-279417/somut-olm-kult-miras-turkiye-ulusal-envanteri.html> (Erişim Tarihi: 17.04. 2020)
- URL-3: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Tokat_\(il\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Tokat_(il)) (Erişim Tarihi: 21.04. 2019)
- URL-4 <https://tr.wikipedia.org/wiki/Geven> (Erişim Tarihi: 10.12.2021)

Sözlü Kaynaklar

- KK-1: Ahmet Duran Yaşın, Geleneksel Yazma Kalıp Baskı Ustası, T.C. Kültür Bakanlığı Devlet Sanatçısı (Görüşme: 13 Eylül 2021, Tokat)
- KK-2: Yasemin Ertaştan, Geleneksel Yazma Kalıp Baskı Ustası, T.C. Kültür Bakanlığı Devlet Sanatçısı (Görüşme: 11 Eylül 2021, Tokat).
- KK-3: Mehlika Dicle, Orta Karadeniz Kalkınma Ajansı İl Koordinatörü (Görüşme: 13 Eylül 2021 Tokat).

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Recieved: 19.11.2021

Kabul / Accepted: 01.12.2021

Çeviri / Translation

ÇEK HALK TÜRKÜLERİNDE TÜRK İMAJI*

Yaz.: Gertrude DURUSOY

Çev.: Mustafa KOL & Ali Osman ÖZTÜRK*****

Öz

Bu çalışma Karel Jaromir Erben'in Çek halk edebiyatından topladığı 2200 metin esas alınarak yapılmış ve burada sadece Çek halk şarkılarında Türklerin nasıl gösterildiği çok tanınan yedi türkü örnek verilerek belirtilmiştir. Çekler, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu sırasında Türklere karşı savaşarak bu halk ile temasta bulunmuşlardı ve bu sebeple Türkler tehlikeli, kuvvetli bir düşman olarak görünür. Ayrıca Çek genç erkeklerin ailelerinden, memleketlerinden ve sevgililerinden ayrılmak mecburiyetinde kalışlarına Türkler sebebiyet verir. Türk toprağında can vermek, onlar için en büyük acıdır. Bir türküde örneğin, bir Çek kızına âşık olan Türk soylusu, sevgilisine birçok ön yargı dolayısıyla kavuşamaz çünkü kendisine bir oyun yapılır, acısına dayanamayarak Türk atını ve kendisini ölüme götürür. Türklerden bahseden Çek halk şarkıları 18. yüzyılın ikinci yarısına aittir.

Anahtar Kelimeler: Çek halk türküsü, Türk imajı, Belgrad, aşk, ön yargı.

* Bu makale Fransızca olarak ilk kez Prof. Dr. Gertrude Durusoy tarafından "L'image du Turc dans les chansons populaires Tcheques" başlığıyla *Batı Dil ve Edebiyatları Araştırmaları Dergisi*. Atatürk'ün 100 Doğum Yılına Armağan (Cilt: III, Sayı: 1, Ankara 1981, s. 49-65) sayısında yayınlanmıştır.

** Dr. (Emekli Öğretim Üyesi), Anadolu Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Fransız Dili Eğitimi Ana Bilim Dalı, Eskişehir/Türkiye msf.kol@gmail.com ORCID: 0000-0002-9842-8536.

*** Prof. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi, Alman Dili Eğitimi Anabilim Dalı, Konya/Türkiye, aozturk@erbakan.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2759-2096.

Giriş

Bütün ülkelerin halklarının imaj oluşumunda komşu olsun olmasın, düşman olsun olmasın her birinin diğerleri (öteki) hakkında bir imaj, bir temsil kabulü, bir düşüncesi vardır.

Geçen yüzyıllarda, Avrupa’da insanların birbiriyle karşılaşmasını ve temasını sağlayan vesile savaşlardı. Zira turizm nispeten yeni bir olaydır. Krallık aileleri birbirini evlilik törenlerinde ve taç giyme törenlerinde görüyorlardı. Ülke dışına gidip gelme olanağını pek bulamayan halk kesimi ise ticari ve askerî ilişkiler nedeniyle gidip dönenlerin anlattıkları kadarıyla yabancıları tanıyorlardı.

Orta Avrupa’da eskiden beri sürekli karışmış olan halklar “komşu” olarak da birbirini iyi tanır. Bohemya Çekleri ve Moravya Çeklerinin komşuları Slovaklar, Almanlar, Avusturyalılar, Polonyalılar, Macarlar yahut Ruslar hakkında oldukça net düşünceleri vardır. Bu halklar arasında sık sık ittifaklar oluşmuştur. Fakat Türkler, Çekler için ne ifade ediyor, nasıl görülüyorlar? Bu bakımdan Bohemya ve Moravya halk şiirine bir göz atmamız gerekiyor.

Halk edebiyatının türlerinden birisi de “popüler” şarkılardır. Çünkü bunlar bir halkın ruhunun anlık ifadesini oluşturur. Çekçede kullanılan *narodni pisen* (ulusal şarkı) terimi kadar *narodni lidova* (halk türküsü) terimi de sıkça kullanılır. Bu tür her zaman ilgi odağı olmuştur ve birçok şarkı Slovak, Moravya ya da Bohemya Çekleri için ortaktır. Çünkü onların varlığı birçok yönden benzerdir. K[arel]. J[aromir]. Erben’in¹ yazdığı gibi, bir halk şarkısının gerçek sözcükleri oradaki müziğin sesinin anlamı ve ifadesidir. Bu şarkılar, içeriğiyle olduğu kadar biçimiyle de bir halka ve bir ulusa özgüdür.

İlk Slav halk şarkıları antolojisi F. L. Celekovsky tarafından Prag’da yayınlandı. Eser, üç cilt olarak 1822-1827 tarihleri arasında çıktı. Grimm kardeşlerin bir halkın (düşünce biçiminin) ruhunun ifadesini onun masallarında, şarkılarında, hikâyelerinde, deyimlerinde, atasözlerinde, danslarında, halk oyunlarında, çocuk oyunlarında, kutlama günlerinde, köy geleneklerinde aramanın gerekli olduğu teorisine dayanarak K. J. Erben, üç Bohemya kasabasında bu halk materyallerini araştırmaya koyuldu. 1841-43’lerde 550 halk şarkısını içeren ilk derlemesini yayınladı. Bir ikinci baskı 1852’de çıktı ve üçüncüsü ise 1862-64’te yayınlandı; üstelik bu derleme, şarkıları, deyişleri, bilmeceleri, lirik ve epik tarzda olan halk metinlerini de ihtiva etmektedir. Sayıları 2200 kadar olan bu metinler, Çek halk edebiyatını oluşturur ve araştırmamızın konusunu teşkil eder.

Erben, Bohemya’daki, ilkbahardan kışa uzanan zaman dilimindeki hayatla, bireylerin beşikten mezara kadar süre yaşamı ile ilgili bilmeceleri, şarkıları, metinleri bir araya getirmiştir. Diğer ülkelerin çoğunda olduğu gibi, aşk konusu bu şarkılarda öncelikli bir yer tutar.

Savaş ve askerî yaşamla ilgili şarkılar önemli bir grup oluşturur ve kendi içinde şöyle tasnif edilebilir:

- a) Savaşa nasıl gidildiğini anlatanlar,
- b) Ailelerden ve sevgililerden nişanlılardan, memleketten ayrılışı dile getirilenler,
- c) Savaş döneminin yaşantısını tasvir edenler,
- d) Savaşı ve ölümü dile getirenler.

Biz burada, aşk şarkıları ve savaş şarkıları içinde yalnızca Türklerin geçtiği metinleri değerlendirmeye alacağız.

Her ne kadar Akdes Nimet Kurat², Türk-Slav ilişkilerinin varlığının oldukça eski bir döneme uzandığını gösteriyor olsa da Türklerden bahseden şarkılar XVIII. yüzyılın sonuyla tarihlenebilir

ve kaynağını Osmanlı İmparatorluğu'na karşı yürütülen savaşa ve Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'na karşı koyuşuna borçludur. Çekler, Avusturya-Macaristan monarşisinin unsurları ve destekçileri olarak Osmanlılara karşı çıktılar. Bu durum, şarkı metinlerine ne “dostça” ne de nesnel olarak yansımaktadır: Bu şarkıların genel bir şiirsel formu olduğu için daha ilk mısradan itibaren ekseriyetle önyargılarla karşı karşıya kalırız.

Bundan böyle sözü özgün metinlere ve ardından [Türkçe]³ çevirisi ile halk şarkıları aracılığıyla Çeklerde Türk imajı olgusunu okuyucunun bilgisine sunmaya karar verdik.

A.

Když jsme na vrany
koně sedali,
tenkrát panenky
pro nás plakaly.
Panenky od nás,
neplačte pro nás:
Turka zaženem
a pşijedem zas.

Bu metin, gençlerin Türklere karşı savaşa katılma zorunluluğunu ifade ediyor. Memleketlerine döneceklerinden eminler.

Bindik atlarımıza
Atlar küheylan atlar
Bizim kızlar
Bizim için ağladılar
Güzel kızlar
Ağlamayın arkamızdan
Türkleri def edeceğiz
Evimize döneceğiz

Bu metin ise Belgrad'ın Türklere bağlı olduğu dönem olan 1789'a ait:

B.

Bělohrad, Bělohrad!
Je to krásné město:
čísá pán povídal,
že rozbourá všeccko.

Turek mu odepsal,
že se ho nebojí:
že okolo něho
samá voda stojí.

Belgrad Belgrad
Ne güzel şehirsin
İmparator her şeyi
Yok edeceğini söyledi.

Türk ona, ondan
Korkmadığını
Suyun etrafında
Durduğunu söyledi.

Belgrad üzerine daha hüzünlü tonda bir başka şarkı: Sevilenlerin mezarı.

C.

Bělohrad, Bělohrad
turecké pomezí
nejednej mamičky
synáček tam leží.

Nejeden synáček,
upřimnej bratříček,
nejednej panenky
hezkej milovníček!

Belgrad, Belgrad,
Türk sınırında,
Birden çok anne var
Oğlu toprak altında.

Birden çok körpe oğul
Birden çok dost kardeş;
Birden çok genç kız var
Sevgilisine ağlar.

D.

Ten nepřítel Turek
se pozveduje;
císar pán povídá,
že na něj bude:
my kamarádi
pudeme taky,
ty naše milenky
necháme tady.

“Už jsem osiřela
jako hrdlička,
která je zbavena
svého samečka:
ach Bože mily!
popşej mi síly,
by mo moh milovat
mládenec jiný:”

Bu şarkıda genç kız yastadır, çünkü sevgilisi Türklere karşı savaşa giderken kendisi yeniden bir sevgili umut eder.

Türk, şu düşman,
Başkaldırmış,
İmparator savaş der
Savaşa gider
Arkadaşlar bizler de,
Bizler de gidelim oraya
Aşkımızı
Aşkımızı bırakalım buraya

“Dulum ben şimdiden
Bir kumru gibi ben,
Yoksunken
Sevgiliden.
Ey yüce tanrım,
Güç versen ki ben,
Sevgi bulayım
Bir başka gençten”.

E.

Husáři, husáři
pěkné koně máte:
ja s vámi pojedu,
kterého mi dáte?

Kterého jiného,
než toho vraného?
Já si ho osedlám
a sednu na něho?

Já si ho osedlám
bílými povlaky,
abys mne poznala,
až půjdu s vojáky.

Já si ho osedlám
červenou dykytou,
abys mne poznala,
az bude pşed bitvou.

Já si ho osedlám
zeleným brokátém,
abys mne poznala,
až pomašírujem.

Az pomasirujem
tri sta mil za Prahu:
tam spatrim, má milá,
tureckou armádu.

Až pomašírujem
tři sta mil za Vídeň:
tam spatřím, má milá,
celou tureckou zem.

Celou tureckou zem,
tu cizou krajinu:
tam já ti, má milá,
tam já ti zahynu.

Bu şarkı, âşıkların ayrılığını ve Türklere karşı uzak bir sefere, bilinmeyen bir ülkeye gidişini bir arada anlatır.

Süvariler, hey, Süvariler,
Atlarınız ne güzel,
Sizinle geleyim ben,
Hangisini verirsiniz?

Œu gsteriŒli olsa ne iyi
O olmazsa hangisi?
Eyerini ben vururum
zerine kurulurum.

Eyerini ben vururum
Beyaz kumaŒ seğerim
Beni tanıyasın diye
Askerlerle giderken.

Eyerini ben vururum
Kırmızı kumaŒ seğerim
SavaŒa giderken
Beni tanıyasın diye.

Eyerini ben vururum
YeŒil brokardan,
Beni yürüyorken
Görüp seğesin diye.

Prag üç yüz fersah geride
Biz yürürken sevgilim
KarŒımıza ıkacak,
Türkler iŒte az ilerde.

Viyana üç yüz fersah geride
Biz yürürken sevgilim,
Tümüyle görünecek
Türk toprağı az ilerde.

Tümüyle Türk lkesi,
İŒte bu yabancı diyar,
Burası, iŒte sevgilim,
Yok olacağım diyar.

F.

Vždycky jsem myslíval,
že je vojna špas:
že tam budu tejden,
nebu dvě neděle,
přijdu domů zas.

Tejden, dvě neděle,
nebo hodinu:
ach, to sám pán Bůh ví,
mý rodiče zlaty,
kde ja zahynu!

Zahynu-li v Turcích,
nebo Francouzích:
Což bude maticka
pro svého miláčka
těžké srdce mít!

Ani tak maticka.
Jako má milá,
ta ktrá mne vždycky
po ty časy všecky
v srdci nosila.

Když přišel za branu,
šatečkem točil:
Navrat' mne má milá
Andulko rozmilá,
co jsem ti půjčil.

“Nemohu navratit,
nejsem povinna:
at' ti to navratí,
můj Jeničku zlatý,
na vojně jiná.”

Henüz savaşı bilmeyen ve kendisi için Fransa ve Türkiye'yi eşit derecede tehlikeli gören bir askerın şarkısı. Bu genç adam için asıl sorun, eve geldiğinde nişanlısını bulmaktır.

Düşünürdüm ki hep
Savaş bir şakadır
Bir hafta sürer
Ya da iki haftadır
Dönersin sonra evine

Bir haftadır on beş gündür
Ya da bir saattir
Yalnızca tanrı bilir
Sevgili annem babam
Arkası ölümündür

Türkiye’de mi ölürüm
Fransa’da mı ölürüm
Anneciğimin yüreği
Derin acıyla kabarır
Sevgili oğlu için

Ama annemden ziyade
Canımdır ve
Gecesinde gündüzünde
Daha çok son dönemde
Beni taşıdı kalbinde

Kapısına vardım durdum
Mendilimi salladım:
Dedim Annette sevgilim,
Ver bana geri dedim.
O şeyi sana verdiğim.

“Veremem onu geri sana,
Mecbur değilim buna
Neden geri vereyim,
Sevgilim Jenike.
Savaşta verileni sana”

G.

Byl jest jeden zeman,
měl překrásnou dceru,
ach Bože! Přebože!
Jménem Katerinu.

Zvěděl o ní, zvěděl,
ten Turecký kníže,
ach Bože! Přebože!
psaníčko jí píše.

psaníčko jí napsal,
prstýnek dal k tomu,
aby bylo dáno
do jejího domu.

Jak psaní dostala,
dala pantátovi,
aby se podíval,
co v něm psáno stojí.

Pantáta čte psaní,
smutně sobě vzdychá,
ach Bože! Přebože!
smutně sobě vzdychá.

“Můj zlatý pantáto!
Co vy tak vzdycháte?
Co vy v tom psaníčku
zlého nalezáte?”

“O ma dcero drahá!
kterak nemám vzdychat,
když tě mám Turkovi
za ženu odevzdat?”

“Můj zlatý pantáto!
toho nedělejte,
tomu Turkovi mne
v ruce nedávejte!”

Turek jede do vrat.
“Jděte mu otvírat:
Já jdu do komůrky,
tam budu umírat.”

“Dobrej den, maticčko!
kde je vaše dcera?”
“Tam v komůrce leží,
ach, umřela včera!”

Nechtěl Turek věřit,
do komůrky zašel,
ach Bože! Přebože!
umrlou jí našel.

Vyndal z kapsy šatek,
utíral si líčko:
“Proč's mne opustila,
má drahá perličko?”

Dal jí rubaš šíti
z růžové dykyty:
“Proč jsi mi uvadlo,
mé převzaccné kvítí?”

Vyndal drahé perle,
dal jí kolem krku;
vyndal zlatý prsten,
dal na její ruku.

Dal jí truhlu líti
ze stříbra čistého,
a na truhlu víko
ze zlata ryzého.

Stříbrnou motykou
dal jí hrob kopati,
a zlatou lopatou
zem vyhazovati.

Dal jí hrana zvonit
po celé krajině,
aby bylo slyšet
do turecké země.

Turek z domu jede,
dcera z komůrky jde:
“Provázej te pán Bůh
do turecké země!”

Turek jede v poli,
kloboučkem zatočil.
Ach Bože! Přebože!
Rořem se rozskočil.

Aynı şarkı bazen şöyle başlar:

Na tureckém pomezí
má tam vratný dceru:
Ach Bože! Přebože!
Kýž já ji dostanu!

veya:

Ten zabranský kovář
pşekrasnou dceru má;
pře-můj milý Bože!
komu on jí oddá?

Ach oddá ji, oddá,
do Turku velkému,
pře-můj milý Bože!
to vrahu litému.

Veya bunun gibi:

Měl jest zeman dceru,
Jménem Kateřinu;
Ach Bože můj milý, rozmilý!
Jménem Kateřinu.

Ach Kačo, Káčenko!
Máš býti Turkova,
Ach Bože můj milý, rozmilý!
máš býti Turkova.

Ja Turkova nebudu,
radš života zbudu,
ach Bože muj milý, rozmilý!
radš života zbudu.

Aldatılmış Türk üzerine yazılmış bu balad, geleneksel önyargıların gücünün tipik bir örneğini oluşturur. Buna göre bir Çek kadını bir Türk erkekle evlenemez. Böyle bir “onursuzluk” yapmaktansa ölmeyi tercih eder.

Asil bir köylü vardı Onun bir kızı vardı, Tanrım, Tanrım! Catherine idi adı.	“Günaydın hanımanne. Kızınız nerede?” “Zavallı öldü dün, Yatıyor odasında!”
---	--

<p>Bir Türk şehzade, Fark etti onu, Ah, tanrım, tanrım! Catherine'e yazdı bir name</p> <p>Şehzade yazdı bir name, Bir alyans koydu içine, Yolladı Catherine'in evine.</p> <p>Kız aldı okudu Verdi babasına mektubu Görsün baba diyerek Bu yazıyor diyerek.</p> <p>Baba okudu mektubu İç çekerek üzgün, Ah, Tanrım, Tanrım, Ve ah çekerek kederden.</p> <p>"Ah canım babam, Neden iç çekersin? Ne buldun burada Burada kötü olan?"</p> <p>"Ah, Canım kızım benim Nasıl iç çekmeyim, Nasıl olur da Seni bir Türk'e veririm?"</p> <p>"Canım baba, Bunu yapma. Beni bir Türk'ün Ellerine bırakma."</p> <p>Türk kapıya gelmiştir. "Kapıyı açın ona, Gidiyorum ben odama, Kıyacağım canıma."</p>	<p>Türk buna inanmadı, Hemen odaya daldı, Ah, Tanrım, Tanrım, Catherine'i ölü buldu.</p> <p>Çıkardı cebinden mendilini, Sildi yaşlı gözlerini: "En değerli incim benim Niye terk ettin beni?"</p> <p>Bir kefen diktirdi Güllerden "Niye kıydın kendine: Benim pek nadide çiçeğim?"</p> <p>Cebinden inciler çıkardı. Catherine'in گردانına taktı: Bir altın yüzük çıkardı Catherine'in parmağına taktı.</p> <p>Tabut yaptırdı ona Saf gümüşten Saf altından Tabutun kapağını.</p> <p>Gümüşten kazma ile Kazdırdı mezarını Altından kürek ile Örttürdü toprağını</p> <p>Çanlar çaldırdı onun için Tüm ülkede Türk ülkesine kadar Tüm memleket duysun diye</p> <p>Türk terk etti evini, Genç kız haremimi: "Tanrı yardımcın olsun, Götürsün Türk ellerine "</p> <p>Aştı dağdan ovadan Dolaştı şapka başında Ah, Tanrım, Tanrım! Beyni patladı acıdan.</p>
--	--

Şarkının bir varyantı şöyle başlar:

Türk sınırında bir bekçi
Onun bir kızı
Ah, Tanrım, Tanrım!
Nasıl alsam o kızı

Bir diğeri şöyledir:

Zabrana demircisi
Onun var çok güzel bir kızı;
Tanrım, Tanrım,
Kime verecek o kızı?

Ah, evlendirir, verir onu
Türk Sultana,
Ah, Tanrım, Tanrım,
Asabi katil Türk Sultana.

Yahut şu şekildedir:

Asil bir köylünün bir kızı vardı
Catherine idi adı
Ah, Tanrım, Tanrım,
Catherine diye çağrılırdı.

Ah, Cathy, küçük Cathy,
Sen Türk'ün olacaksın,
Ah, Tanrım, Tanrım,
Sen Türk'e aitsin.

Asla Türk'ün olmam, olmam
Geçerim de hayatımdan,
Ah, Tanrım, Tanrım,
Geçerim hayatımdan.

Bu kısa inceleme, oldukça zengin Çek halk şiiri muhtevasında olmak üzere Çek halk türkülerinde Türk imajı hakkında genel bir bakış sunmak amacını taşımaktadır. Bir başka inceleme, burada anılan çok özel yönlerden bağımsız olarak, bu halk türkülerinin küçük bir miktarının temel motiflerinin analizi hakkında olacaktır.

Sonnotlar

¹ *Prostonáodni české písně a říkadla* [Ülke çapında Çekçe şarkılar ve tekerlemeler] (ELK, Praha, 1937) adlı esere 26.11.1863 tarihli giriş olarak.

² Bkz: Kurat, Akdes Nimet, *IV.- XVIII. Yüzyıllarda Karadeniz Kuzeyindeki Türk Kavimleri ve Devletleri*. Ankara.1972, s. 10.

³ Türkçe çeviriler, yazarın Fransızcaya aktardığı metinler esas alınarak yapılmıştır (Yay. Haz. Notu).

Kaynaklar

- DURUSOY, G. (1981). "L'image du Turc dans les chansons populaires Tcheques". *Batı Dil ve Edebiyatları Araştırmaları Dergisi. Atatürk'ün 100 Doğum Yılına Armağan*, Cilt: III, Sayı: 1, Ankara 1981, 49-65.
- ERBEN, K. J. (1937). *Prostonáodni české písně a říkadla* [Ülke çapında Çekçe řarkılar ve tekerlemeler], Praha: ELK, 1937.
- KURAT, A. N. (1972). *IV.- XVIII. Yüzyıllarda Karadeniz Kuzeyindeki Türk Kavimleri ve Devletleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

CANTERBURYLİ BAŞRAHİP VE KRAL JOHN BALADIN’DA DOĞUYA ÖZGÜ BAZI BENZERLİKLER - KARŞILAŞTIRMALI FOLKLORA BİR KATKI

Yaz.: George Alexander KOHUT

Çev.: Ahmet Tacetdin HALLAÇ*

Profesör Charles C. Torrey en son yayımlanan iki makalesinde (1899a; 1899b), umulmadık yerlerde varyasyonlarıyla karşılaşılan meşhur *Eski İngiliz Canterburyli Rahip ve Kral John* hikâyesinin merak uyandıran bir varyantına dikkat çekti. Avrupa folklorunda bu hikâyeye paralel sayısız eser mevcuttur ve bunlar da Child (1860)’ın “*English and Scottish Ballads*” adlı eserinde derlenmiştir. Kral John’un Mısırlı prototipi olan Kral Baulah (بوله) efsanesi eski Arap tarihçisi olan Abdülhakem’in[†] (ölümü 871) dokuzuncu yüzyılın ortalarında kaleme aldığı *Futûhu Mısır* (فتوح مصر) “Mısır’ın Fetihleri” adlı eserde anlatılmaktadır. Hikâyenin Arapça metni JAOS’ta (1899b: 211-212) Torrey tarafından verilmiştir. Torrey, bunun çok daha önceden Mısır topraklarında mevcut olduğu konusundaki bütün olasılıklara rağmen, izinin M.S. yedinci yüzyılda yaşayan Kıptilere kadar sürülebileceğini söylüyor. Kral ve Çömlekçi hikâyesi, *Futûhu Mısır* (فتوح مصر) vasıtasıyla tüm İspanya’yı dolaştı ve oradan da kısa sürede Avrupa’ya yayıldı.

Talmud’da buna benzer anekdotlar vardır. Bekhoroth sayfa 8^b-9^a’da muhafaza edilmiş, R. Joshua ben Hanania ile “*Atina’nın ileri gelenleri*” (סבי דבי ארתא)¹ arasında, pagan öğretilerine karşı güçlü bir tezat olarak İbrani bilgeliğinin üstünlüğünü göstermeyi amaçlayan ve Gudemann’a (1876: 136-138) göre Hıristiyanlığa karşı bir polemik ışığında ele alınması gereken ilginç bir diyalogda, hikayemize benzeyen bir şey var (Ayrıca Steinschneider’in referansları (1882: 124)’dedir). Bu hahamın pagan bilgeleri “*Gökyüzünde bize bir ev inşa et!*” diye talepte bulundular. O da buna binaen kelimelerle ifade edilmeyen o tarifsiz İsmi (tetragrammaton) söyledi[‡], yükseldi ve yer ile gök arasında gezinerek nidâ etti: “*Yeryüzünden biraz tuğla ve kil getirin bana!*”; karşılığı ise “*Bunları sana kim ulaştırabilir?*” şeklinde oldu. Haham da “*Peki, o halde, yer ile gök arasına kim bir ev inşa edebilir?*” diyerek cevap verdi. Sonra onlar tekrar sordular: “*Dünyanın merkezi neresidir?*” O da bunun üzerine parmağını yukarı kaldırdı ve “*İşte burasıdır*” dedi. Bilgeler, “*Bunu nasıl ispatlayabilirsin?*” diyerek talepte bulundular. Haham kesin bir ifadeyle “*Bir ip getir ve ölç!*” dedi. Sonrası, pek çok örneği *Midrash Ekka Rabbathi* bl.1’de verilmiş olan, birbirine benzer birkaç ustaca yapılmış nüktelerle sürer. (*Belki birkaç İngilizce örnek şu eserlerde bulunabilir Hyman Hurwitz (1847: 152-160, 164); W. A. Clouston (1890: 117-119); Jewish Encyclopedia (1901: 289a)*) Profesör Torrey tarafından alıntılanan (1899b: 216) Mısır hikâyesindeki Tanrı’nın meşguliyeti ile ilgili üçüncü soruya Rabbânî [Yahudilik] koşutluk, benzer nitelikteki pek çok örnekten biridir. I. Abrahams (1890: 172-177)’in makalesine alıntılanan koşutluklar ve kaynaklar için bakınız. Ezop, Chilo tarafından kendisine yöneltilen “*Tanrı ne yapıyordu?*” sorusuna “*O kibri hakir görüyor ve tevazuu yüceltiyordu*” cevabını vermişti. Aynı fikrin Hahamlar tarafından ifade edildiğinden habersiz olarak *Dictionary*’de Bayle’nin (1697) hayranlığını dile getirdiği bir cevaptır bu (bkz. Hurwitz (1847: 42); Clouston (1890: 264); ayrıca bakınız Steinschneider (1882: 54). Nehemiah Brüll (1889: 1-

* Doktora Öğrencisi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Ankara/Türkiye, ahmedhallac@outlook.com, ORCID: 0000-0002-5569-9766

71) tarafından anlatılan ve büyük bölümü XVI. yüzyılın ilk yarısından kalma türküler, efsaneler, atasözleri, bulmacalar ve etik özdeyişler içeren çeşitli belgelerden oluşan bir koleksiyonda, Ben Sira ile Nebukadnezar arasında geçtiği kaydedilen ve Atinalı bilgiler ile haham arasındaki yukarıda değinilen tartışmaya çarpıcı bir benzerlik taşıyan ilginç bir diyalog vardır. Sorulardan biri, daha önce bahsedilen Talmudik paralel baplarla ile aynıdır ve şu şekildedir: Soru: “*Göğün merkezi nerededir?*” Cevap: “*Konumu dünyada bir yere karşılık gelen Tanrı’nın ilâhi evindedir.*” Soru: “*Gökyüzünün ortasında bulunursa bunu kim bilebilir ki?*” Cevap: “*Kölelerinden birine söyle de ölçsün, bakalım öyle mi değil mi.*” Soru: “*Cennete kim yükselebilir?*” Ben Sira: “*Bana inan!*” Nebukadnezar inandı (Brüll, 1889: 15). Kral John ve Başrahip hikâyesinin tamamı XVII. yüzyılın başlarında yazılmış ve muhtelif zamanlarda basılmış² Yahudi-Alman masallarından oluşan ve Ma’asebuch adıyla bilinen bir koleksiyonda muhafaza edilmiştir. Üç soru Kral tarafından, ona cevap vermektense aciz olan ve bir çoban tarafından hafife alınan danışmanına (רַחֵם) sorulmuştur. Çoban başarıyla üç bulmacayı çözer ve bu bozgunu ileride yaygın bir atasözü haline gelecek olan Kunz adlı danışmanın mevkiine geçer. Sorulan üç soru şunlardır: 1. “*Güneş nereden doğar?*” 2. “*Gök dünyadan ne kadar uzaklıktadır?*” 3. “*Söyle bakalım, aklımda ne var?*” Cevaplar da şunlardır: 1. “*Güneş doğudan doğar ve batıdan batar*” 2. “*Dünya gökten ne kadar uzaksa*” 3. “*Şu an benim danışman Kunz olduğumu düşünüyorsunuz fakat esasında ben bir çobanım ve onun koyununa bakıyorum*” (Grünbaum, 1882: 440-4).

Yukarıda gösterilen masallara göre biraz farklı ama aynı derecede çarpıcı bir paralellik, bir dizi komik ve aptalca esprilerin babası sayılan ve yarı efsanevi bir şahsiyet olan Nasreddin’in fıkraları arasında bulunabilir (Bazı İngilizce açıklamalar için bakınız S. S. Cox (1887: 334-42); Mark Twain (1888: 193-6, 288, 484); W. A. Clouston (1890: 65-70) ve (1888); ayrıca benim şu makaleme bakınız “A Turkish Tale in the Midrash” (1898: 108-9). Bu vesile ile W. B. Baker’ın (1898: 88-99) eserinde yayımlanan bir tercüme ekliyorum:

“Bilimde eğitilmiş üç keşiş, dünyanın etrafında bir seyahat yaparlarken Sultan Alâeddin’in ülkesine ulaştılar. Sultan onlardan İslam’ı kabul etmelerini istedi. Keşişler de ‘*Cevaplanması gereken sorularımız var*’ dediler ve eklediler ‘*eğer bize düzgün bir cevap verirseniz, dininizi kabul etmeye hazırız.*’ Sultan bu teklifi kabul etti ve âlimlerini soruları cevaplamak üzere bir araya getirdi. Âlimlerin cevaplarından hiçbiri tatmin edici olmadı ve Sultan Alâeddin gazaba gelerek şöyle haykırdı: ‘*Ülkemin âlimleri arasında bu sorulara cevap verecek bir kişi bile yok mu?*’ Birileri Nasreddin Hoca’nın elinden kimsenin kurtulamayacağını söyledi. Sultan bir Tartar’ı Hoca’ya gönderdi ve onu huzura çıkmaya çağırdı. Padişahın emri kendisine tebliğ edildikten sonra hemen eşeğine semer vurur, yanına bir değnek alır, eşeğine biner ve Tartar’ı önüne katarak Sultan’ın sarayına doğru yol alır. Padişah’ın huzuruna vardığında selam verir ve selam alır. Yerine oturup Padişah’a hayır duada bulduktan sonra sorar: ‘*Beni buraya çağırtdınız, arzunuz nedir?*’ Sultan durumu anlatır ve Hoca der ki: ‘*Sorularınız nelerdir?*’ Bunun üzerine keşişlerden biri öne atılarak: ‘*Pek saygıdeğer Efendi, dünyanın merkezinin neresi olduğunu öğrenmek istiyorum.*’ Hoca elindeki sopa ile eşeğinin ön ayağını işaret etti ve: ‘*İşte, eşeğimin ayağını bastığı yer dünyanın merkezidir.*’ dedi. Keşiş ‘*Nereden belli orası olduğu?*’ diyerek sordu. Hoca ise: ‘*Şayet buna inanmak ile inanmamak arasında kaldıysan, ölçebilirsin; tam olarak dediğim gibi çıkmazsa o zaman söyle!*’ İkinci keşiş de bir adım öne çıktı ve sordu: ‘*Gökte kaç tane yıldız vardır?*’ ‘*Birçok yıldız kadar*’ dedi ve ekledi Hoca ‘*Eşeğimin üzerindeki kılların sayısı kadar.*’ Keşiş ‘*Nereden belli öyle olduğu?*’ diyerek sordu. Hoca buna karşılık sert bir cevapla ‘*Şayet buna inanmak ile inanmamak arasında kaldıysan, gel, say hadi; eğer bir tane eksik veya fazla ise, o zaman konuş!*’ Keşiş, ‘*Senin şu eşeğinin kılları sayıldı mı?*’ diye sordu. Hoca da ‘*Gökteki sayısız yıldız saymak kadar kolay*’ diye anında cevap verdi. Üçüncü keşiş de öne atıldı ve eğer Nasreddin kendisine tatmin edici bir cevap verirse kendisi ve arkadaşları hep birlikte Muhammed’in dinine gireceğiz dedi. Hoca da ‘*Peki*’ dedi. Keşiş, ‘*Ey Efendi, sakalında kaç tane kıl var?*’ Hoca ‘*Eşeğimin kuyruğunda kaç tane kıl varsa o kadar*’ dedi. ‘*Peki, bunu kanıtlayabilir misin?*’ dedi keşiş ve Hoca ise ‘*Ey*

ruhumun arkadaşı, şayet buna inanmak ile inanmamak arasında kaldıysan, gel, say hadi!’ cevabında bulundu. Keşiş bunu kabul etmeye razı görünmüyordu ve Hoca: ‘Eğer bunu yapamazsan, gel, bize müsaade et bir kal senin sakalından bir tane de eşeğin kuyruğundan çekelim!’ Keşiş anladı ki Hoca’yı kurnazlıkla alt edebilmek beyhude bir çabadır. Ardından keşiş tevhit (توحيد)³ getirdi ve arkadaşları yaklaşip şöyle dediler: ‘Bak! İslam’ı kabul ettim.’ Diğer iki keşiş de aynı şekilde Müslümanlığa geçtiler ve Hoca Nasreddin Efendi’ye talebe oldular.^{††}

Yahudi tarihçi R. Solomon ibn Verga (XV. yüzyılın sonu) tarafından Yahudilere yönelik zulümler üzerine yazılan *Shebet Yehudah* (שבט יהודה) ya da “Yahudi’nin tashih asası” başlıklı kitapta başka ilginç bir paralellikten de bahsedebiliriz (bkz. M. Wiener’in Almanca tercümesi, Hannover, 1856, pp. v.-xxvii., bibliyografik bilgi için; (Grätz, 1864: 404 - İngilizce Edisyon için 556-7); özellikle bakınız (Loeb, 1888, s. 87-93). Üç Yahudi, güvenilir bir kimse ve Yahudilerin bir dostu olan fakat Yahudiliğe muhalefet eden filozof Thomas’ın (Aquinas?) (Grätz, 1864: 407) danışmanlığını yaptığı Kastilyalı Kral ile bir tartışmaya tutulur. Anlattığı diyaloglar hayli dikkat çekicidir. Kral tarafından öne sürülen sorulardan birisi (ikinci) şudur: אמרו חכמיכס שמן הארץ ועד לרקיע מהלך חמש מאות שנה מנין להם: תשובת היהודי להכם טומאש: “*Bilgeleriniz sema ile dünyanın arasındaki mesafenin 500 yıllık olduğunu varsayıyorlar. Bunu nasıl bilebilirler?*” [Orta çağdaki pek çok dindaşıyla ortak olarak, doğa tarihini ve doğa bilimlerini bilen ve aslında bu diyalog sırasında Kral’ın bakanı tarafından Galen’in öğrencilerinden biri olarak bahsedilen kişi olan] Yahudi şöyle cevapladı: ענה המשנה שמעתי כי הוא מתלמידי נאלינוס “*Bilge Thomas’ın, Zodyak’ın on iki burcu arasında, boyutu dünyanınkinden 170 kat daha büyük olan bir yıldız olduğunu söylediğini duydum. Dolayısıyla o gezegeni eliyle ölçmeye muktedir olan kişi, yer ile gök arasındaki mesafeyi de ölçebilir*” (Vide M. Wiener’in שבט יהודה İbranice edisyonu, Hannover, 1855, 121; Almanca tercümesi, s. 249).

Max Grünbaum (1882: 443-444), “üç soru”ya dair daha fazla paralellik ve benzerlik için R. Köhler (1862: 439) tarafından *Orient und Occident*’teki makalesine ve *Grimm Masalları*’na (1837:152 numaralı masal) atıf yapar. Modern Avrupa ve orta çağ folklorunda aynı efsanelerin sayısız varyasyonları vardır. Biz Kral John ve Başrahip’in ilginç üç versiyonuna dikkat çekiyoruz: Franco Sacchetti’nin (1335-1400?) 4th novella – bkz. (Roscoe, 1888: 85-88); Alman hilebaz Eulenspiegel’in 27. hikayesi (XVI. yüzyıl)- (Pannier, 1882: 56-58) ve (Pauli, 1866).⁴

EK: Nasreddin Hoca fıkrasının Osmanlı Türkçesinden Latin harflerine aktarımı:

Not: Baker’ın eserinde söz konusu fıkra Arap rakamlı 69-77 (٦٩-٧٧) sayfalar arasında yer almaktadır. Barker’ın Osmanlı Türkçesi ile verdiği metinde birtakım yazım yanlışları mevcuttur. Bunlar ya görüp olduğu gibi aktardığı kaynak metinden ya da aktarırken yaptığı hatadan kaynaklanmaktadır. Bundan dolayı ufak tefek tashihler görülecektir. Eksik olan harfler veya yanlış yazılan kelimeler köşeli parantez “[]” içinde, fazla yazılan harfler parantez “()” içinde gösterilmiştir.

Hoca Nasreddin Efendi zamanından üç ruhban her ilimde mahirler zuhur edip alemi seyahat edip gezerlerken Sultan Alâeddin vilayetine varırlar. Padişah da bunları dine davet eder. Bu üçü dahı aydırlar *bizim her birimizin birer suali vardır. Eğer cevap verirsiniz sizin dininize girelim.* Bunlar bu kavle razı oldular. Andan Sultan Alâeddin ulemasın ve meşayihın cem edilip bunların suallerine asla cevap vermeye birisi kadir olmadılar. Sultan Alâeddin gazaba gelip *şu benim zîr-i hükmümde olan vilayetlerin ulema ve meşayihından bir kimse bulunmadı ki bunlara cevap vere deyip teessüfte iken birisi aydır bu suallerine bir kimse cevap veremez. Belki Hoca Nasreddin Efendi cevap verir.* Hemen padişah emreyler. Nasreddin Efendi’ye Tatar çıkarırlar acele varıp Hoca’yı bulup padişahın(a) emrini söyler. Hemen ol saat Nasreddin eşeğin eyerleyip asasının esine [eline] alıp eşeğine binip Tatarı düş önüme deyip doğru Sultan Alâeddin’in

sarayına gelip huzur-ı padişaha girip selâm verip aleyk alıp Hoca’ya yer gösterir. Oturup padişaha dua edip aydır *beni çağdırmaktan muradınız nedir?* Sultan Alâeddin ahval-i nakl eder andan Hoca aydır *sualleriniz nedir?* Andan ruhbanın biri ileri gelip aydır *benim sualim Efendi Hazretleri dünyanın ortası neresidir?* Hoca hemen asasıyla eşeğin ön ayağın gösterir *işte dünyanın ortası eşeğimin ayağı durduğu yerdir* der. Ruhban aydır *ne[r]den malum?* Hoca aydır *eğer itimad etmezsen işte ölçün, eğer ziyade eksik gelirse ona göre söyle* der. Andan ruhbanın biri dahi ileri gelip *ya bu gökyüzündeki yıldızlar ne kadardır* der. Hoca aydır *eşeğimin üzerinde ne kadar kıl varsa ol kadar* der. Ruhban der *ne[r]den malum?* [Hoca] *İnanmazsan gel say. Eğer eksik gelirse ol zaman söyle* der. Ruhban aydır *ya eşeğin üstündeki kıl sayılır mı?* Hoca aydır *ya ol kadar yıldızlar sayılır mı?* Ol bir ruhban ileri gelip *eğer benim sualime cevap verebilirsen cümlemiz imana geliriz* der. Hoca *söyle görelim* der. Ruhban aydır *ey Hoca şu benim sakalımın kaç kıl[ı] vardır?* Hoca dahi *say, benim eşeğimin kuyruğunda kaç kıl varsa ol kadar* der. Ruhban aydır *ne[r]den malum?* Hoca *behey canım, inanmazsan gel say* der. Ruhban bu kavle razı olmaz. Hoca aydır *eğer razı olmazsan gel bir kıl sakalından ve bir kıl eşeğin kuyruğundan koparalım. Görelim nasıl gelir* dedikte ruhban görür ki olur iş değil. Cenab-ı Hak’tan hidayet erişir. Hemen yoldaşlarına *ben işte imana geldim* deyip tevhid getirir ve ol ikisi dahi can-ı gönülden imana gelirler. Üçü dahi Hoca’ya bende olurlar.

Sonnotlar

† Ebu’l-Kâsım İbn Abdülhakem, Mısırlı bir İslam âlimidir. Mısır’ın soylu ailelerinden birine mensup olup babası ve dedesinden devamla gelen medrese eğitimiyle Mısır’ın önemli hadisçileri, fakihleri ve tarihçileri arasına adını yazdırmıştır. Maliki mezhebinin önemli temsilcilerinden olduğu için Abbasi Halifesi Harun Reşid ve Me’mûn ile başlayıp Halife Mütevekkil-Alellah’ın dönemiyle sona eren “*halku’l-Kur’ân*” yani Kur’ân’ın mahluk olup olmadığına dair kelâm tartışması sebebiyle hayli baskı ve şiddete maruz kalmıştır. Makalede geçen eserin tam adı *Fütûhu Mısır ve’l-Mağrib ve’l-Endelüs, Fütûhu Mısır ve’l-İskenderiyye ve’l-Mağrib ve’l-Endelüs ve aḥbâruhâ*’dır. İlk mahallî tarih kitaplarından biridir. Eser yedi bölümden oluşur: 1) Mısır ülkesi ve tarihi 2) Mısır’ın fethi 3) Fustat ve çevresi 4) Amr ibnu’l As’ın valiliği döneminde Mısır 5) İbnu’l As’ın vefatından sonra Mısır 6) Hicrî 246’ya kadar Mısır kadıları 7) Mısır’a gelen sahabelerden nakledilen hadisler. Kitaba yöneltilen eleştirilerden en büyüğü, daha önceki tarihçilerden elde ettiği bilgileri tenkitsiz olduğu gibi kullanması olsa da Fütuhu Mısır kendisinden sonra kaleme alınan pek çok kitaba kaynak teşkil etmiştir (Özkuyumcu, 1999; Yavuz, 1997; Günaltay, 1991: 108-111).

¹ Atina, başka biçimde ארתנה şeklinde yazılır. Dubs’a göre Schorr’un *he-Haluts*’unda, ii. s. 160-1, burada Atina’nın bilge adamlarından değil, Roma Athenaeum’undan bahsedilir. Bkz. Bacher (1884: 172-174); Grätz (1884: 28); Kohut, ‘*Arûkh Completum* s.v. ארתנה; Levy (1880, 246). A. Wuensche (1889: 62) de şöyle tercüme ediyor: “Roma Athenaeum’un eski bilginleri.”

‡ Shem Ha-Mephorash olarak adlandırılan dört harfli isim, *yhw. Ontoloji, tarih, din ve felsefe açılarından kavramı ele alan şu çalışmalara bakılabilir (Kohler, 1919; Wilkinson, 2015)

² Steinschneider’in Serapeum’daki makalelerine bakınız. M. Grünbaum (1882: 385-458); Leo Wiener (1899: 2, 4, 42-43). Helwig’in versiyonu Grünbaum tarafından biliniyordu (1882, 443), ve önceki bilimsel öncü araştırmalara bir teşekkür borçlu olan Wiener’in keşfi değildir.

³ Tanrı’nın birliğini ve inancı ilan etmektir: (Kur’an, Sure 112).

†† Kohut, bu fikrayı William Burckhardt Barker’ın “*A Reading Book of the Turkish Language with a Grammar and Vocabulary*” başlıklı eserindeki Osmanlı Türkçesinden satır arası İngilizce tercümesini almıştır. Makaledeki biçime müdahale etmeden bu pasajı Kohut’un naklettiği şekliyle tercüme ettim. Fakat özellikle “Tartar” ifadesinden dolayı ufak tefek yazım yanlışlarının olabileceğini düşünerek Barker’ın kaynak eserindeki Nasreddin Hoca fikrını Osmanlı Türkçesi aslından Latin harflerine aktararak bu tercüme makalenin sonuna ekledim.

⁴ Carla Wenckebach (1896: 218-219)’ın *Ausgewählte Meisterweke des Mittelalters* eserinde çağdaştırıldı.

Yazarın Kaynakları

- ABRAHAMS, I. (1890). "Marriages Are Made in Heaven". *The Jewish Quarterly Review*, C. 2, S. 2, 172-177.
- BACHER, W. (1884). *Die Agada der Tannaiten* (Cilt 1-Von Hillel Bis Akiba). Strassburg: K.J. Trubner.
- BARKER, W. B. (1854). *A Reading Book of the Turkish Language with a Grammar and Vocabulary; Containing a Selection of Original Tales, Literally Translated, and Accompanied by Grammatical References: The Pronunciation of Each Word Given as Now Used in Constantinople*. London: James Madden.
- BAYLE, P. (1697). *Dictionnaire Historique et Critique*. A Rotterdam, Chez Reiner Leers.
- BRÜLL, N. (1889). *Jahrbuch Für Jüdische Geschichte Und Literatur* (Cilt 9). Frankfurt: Verlag von Beitz & Köhler.
- CHILD, F. J. (1860). *English and Scottish Ballads*. Boston: Little, Brown and company.
- CLOUSTON, W. A. (1888). *The Book of Noodles*. London: Elliott Stock.
- CLOUSTON, W. A. (1890). *Flowers from a Persian Garden and Other Papers*. London: David Nutt.
- COX, S. S. (1887). *Diversions of a Diplomat in Turkey*. New York: C.L. Webster & Co.
- GRAETZ, H. (1884). *Die jüdischen Proselyten im Römerreiche unter den Kaisern Domitian , Nerva , Trajan , und Hadrian*. Breslau: von S. Schottlaender.
- GRÄTZ, H. (1864). *Geschichte der Juden* (Cilt 8). Leipzig: Carl B. Lord.
- GRIMM, J., ve GRIMM, W. (1837). *Kinder und Hausmärchen* (Cilt 2). Göttingen: Druck und Verlag der Dieterichschen Buchhandlung.
- GRÜNBAUM, M. (1882). *Jüdischdeutsche Chrestomathie: Zugleich ein Beitrag zur Kunde der Hebräischen Literatur*. Leipzig: F. A. Brockhaus.
- GÜDEMANN, M. (1876). *Religionsgeschichtliche Studien*. Leipzig: O. Leiner.
- HURWITZ, H. (1847). *Hebrew Tales: Selected and Translated from the Writings of the Ancient Hebrew Sages; to which is an Essay, on the Uninspired Literature of the Hebrews*. New York: Spalding & Shepard.
- KOHUT, A. (1878-1892). *Aruch Completum* (Cilt 1-8). Vienna.
- KOHUT, G. A. (1899). "A Turkish Tale in the Midrash". *The American Journal of Semitic Languages and Literatures*, C.15, S.2, 108-114.
- KÖHLER, R. (1862). "Nasr-eddin's Schwänke". *Orient und Occident*, S. 1, 431-448.
- LEVY, J. (1880). *Neuhebräisches und chaldäisches Wörterbuch über die Talmude und Midraschim*. Leipzig.
- LOEB, I. (1888). "Josef Hacohen et les Chroniqueurs Juifs". *Revue des Études Juives*, C. 16, S. 32, 211-235.
- PANNIER, K. (1882). *Das Volksbuch von Till Eulenspiegel: Nach der Ältesten Ausgabe von 1519*. Leipzig: Reclam.
- PAULÍ, J. (1866). *Schimpf und Ernst*. Stuttgart: Gedruckt auf Kosten des Litterarischen Vereins.
- ROSCOE, T. (1888). *The Italian Novelists, Translated From the Originals, With Critical and Biographical Notes*. New York.
- SINGER, I. (Hzl.). (1901). *Jewish Encyclopedia* (Cilt 1). New York and London: Funk & Wagnalls Company.
- STEINSCHNEIDER, M. (1882). *Hebräische Bibliographie: Blätter für Neuere und Ältere Literatur des Judenthums* (Cilt 21). Berlin: Julius Benzian.
- STEINSCHNEIDER, M. (1949). *Jüdisch-Deutsche Literatur, nach einem handschriftlichen Katalog der Oppenheim'schen Bibliothek (in Oxford), mit Zusätzen und Berichtigungen (Fortsetzung)*. *Serapeum*(1, 2, 3, 5, 6, 7).

- TORREY, C. C. (1899a). “King Baulah. The Egyptian Version of the Story of King John and the Abbot of Canterbury. Translated from the Arabic and published for the first time”. *The Open Court*, S. 9.
- TORREY, C. C. (1899b). “The Egyptian Prototype of ‘King John and the Abbot’”. *Journal of the American Oriental Society*, C. 20, 209-216.
- TWAIN, M., ve HOWELLS, W. D. (Hızl.). (1888). *Mark Twain's Library of Humor*. Montreal: Dawson Brothers.
- WENCKEBACH, C. (1896). *Ausgewählte Meisterwerke des Mittelalters*. Boston.
- WIENER, L. (1899). *History of Yiddish Literature in the Nineteenth Century*. New York: C. Scribner's Sons.
- WUNSCH, A. (1889). *Der Babylonische Talmud in Seinen Haggadischen Bestandtheilen, Wortgetreu Übersetzt Und Durch Noten Erläutert*. Leipzig: Schulze.

Çevirenin Kaynakları

- BARKER, W. B. (1854). *A Reading Book of the Turkish Language with a Grammar and Vocabulary; Containing a Selection of Original Tales, Literally Translated, and Accompanied by Grammatical References: The Pronunciation of Each Word Given as Now Used in Constantinople*. London: James Madden.
- GÜNALTAY, M. Ş. (1991). *İslam Tarihinin Kaynakları -Tarih ve Müverrihler-*. (Hızl., Y. Kanar) İstanbul: Endülüs Yayınları.
- KOHLER, K. (1919). “The Tetragrammaton (Shem ham-M'forash) and Its Uses”. *Journal of Jewish Lore and Philosophy*, C. 1, S. 1, 19-32.
- ÖZKUYUMCU, N. (1999). İbn Abdülhakem, Ebü'l-Kâsım. *İslam Ansiklopedisi* (Cilt 19, s. 278-279). içinde İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- WILKINSON, R. J. (2015). *Tetragrammaton: Western Christians and the Hebrew Name of God. From the Beginnings to the Seventeenth Century*. Leiden, Boston: Brill.
- YAVUZ, Y. Ş. (1997). Halku'l-Kur'ân. *İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 15). içinde İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 371-375.

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Received: 30.11.2021

Kabul / Accepted: 14.12.2021

Çeviri / Translation



YEREL ARAP GELENEĞİ AÇISINDAN RETORİK VE STİLİSTİK*

Yaz.: Renate WÜRSCH
Çev.: Fatih TEPEBAŞILI**

Öz

Ortaçağ Arap dünyasındaki retorik ve üslup, iki ayrı gelenek içinde gelişti: Arap edebî teorisi ve Abbasi dönemindeki çeviri hareketi. Arap edebiyat teorisi, çeşitli uzman grupları tarafından oluşturulmuştur, onların etkilerini taşır. Bunlar arasında erken İslami dönem filologları, Abbasi döneminin "modern" şairleri ve edebiyatçıları ve hepsinden önemlisi, üslubuyla ilgili olarak Kuran'ın benzersizliği dogmasını şekillendiren Kuran yorumcuları yer alır. Söz dizimi, kelime ve metaforların kullanımı ve konuşma şekilleri, mümkün olan en yüksek "belagat" derecesi olarak kabul edildi. Edebî teori, Abdalqahir Cürcanî'nin (ö. 471/1078), "Belagatin Gizemleri" ve "Taklit Edilemezliğin Kanıtları" (Kur'an'a dair olarak) adlı iki eserinde doruk noktasına ulaştı. Cürcânî'nin üslup ve anlam ikiliği, mecaz, teşbih ve bunların karşılıklı ilişkilerini ifade eden kavramları ve fantazmagorik temellere sahip retorik figürler üzerine dâhiyane teorileri daha sonra Sekkaki ve Kazvini tarafından sistemleştirildi, özetlendi. Kazvini'nin "belagat bilimi" hakkındaki özeti, Orta Çağ'dan modern zamanlara kadar öğretim için bir el kitabı olarak hizmet etti ve incelendi ve yorumlandı.

Retorik ve üslup geleneğine dair Arap dünyasındaki ikinci akım, Abbasiler dönemindeki tercüme hareketi çerçevesinde gelişmiştir. Aristoteles'in Geç İskenderiye döneminde Organon'un bir parçasını oluşturan "Retorik" ve "Poetika"sı, Arapçaya çevrildi ve daha sonra filozoflar tarafından incelendi. Bu bağlamda önemli olan, ikna edici (muini) önermeler (retorikte) ve çağrışım (mukhayyil) önermeler (poetikte) tarafından belirlenen retorik ve poetikanın kıyas karakteriydi. Ancak her iki disiplin de felsefe alanında kaldı ve otokton Arap edebiyat teorisini pek etkilemedi.

19. yüzyılın başlarından itibaren İslam dünyası üzerinde artan Batı etkisi, 1850 civarında başlayan Arap edebiyat ve düşüncesinin (nahda) yeniden doğuşuna ivme kazandırdı. Kültürel bir olgu olarak nahda hareketi, Modern standart Arapçanın gelişmesine ve yeni dilbilimsel ve üslup normlarının tanımlanmasına yol açtı.

Anahtar Kelimeler: Retorik, üslup, Arap dili ve düşüncesi, çeviri hareketi, yenileşme.

RHETORIC AND STYLISTICS IN THE ARAB REGION

Abstract

Rhetoric and stylistics in the medieval Arab world developed within two separate traditions: Arabic literary theory and the translation movement in Abbasid times. Arabic literary theory was formed and influenced by diverse groups of experts, i. e. the philologists of early Islamic times, the 'modern' poets and literati of the Abbasid era, and, above all, the Koran interpreters, who shaped the dogma of the inimitability of the Koran as its style is concerned. Word order, word use, use of metaphors and figures of speech were considered the highest possible degree of 'eloquence' (balagha). Literary theory reached its climax in the two works

Abd al-Qahir al-Jurjani (d. 471/1078), the *Mysteries of eloquence and the Proofs for the inimitability* (sc. of the Koran). Al-Jurjani's ingenious theories on the dichotomy of wording and meaning, on the terms metaphor, simile and their mutual relationships, and on rhetorical figures with a phantasmagoric foundation was later systematized and summarized by as-Sakkākī and al-Khatō-b al-Qazwī-nī-. The latter's compendium on the 'science of eloquence' served as a manual for teaching and has been studied and commented on during the Middle Ages up to modern times.

The second tradition of rhetoric and stylistics in the Arab world developed within the framework of the

* Yayınlandığı yer: Rhetoric and Stylistics Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung Hrsg. V. Ulla Fix, Andreas Gardt, Joachim Knape 2. Halbband. Berlin 2009, sayfa 2040-2053. Not: İngilizce özet, orijinal metinden aktarılmıştır.

** Prof. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi, Konya/Türkiye, ftepebaşılı@erbakan.edu.tr, ORCID::0000-0002-9412-2337.

translation movement in Abbasid times. Aristotle's Rhetoric and Poetics, which in the late Alexandrian era had formed part of the Organon, were translated into Arabic and later studied by the philosophers. Important in this context was the 'syllogistic' character of rhetoric and poetics, determined by persuasive (muqni) propositions (in rhetoric) and evocative (mukhayyil) propositions (in poetics). Both disciplines, however, remained in the domain of philosophy and scarcely influenced autochthonous Arabic literary theory.

The increasing Western influence on the Islamic world that was exerted since the beginning of the 19th century gave impetus to the rebirth of Arabic literature and thought (nahdøa), which started up around 1850. The nahdøa as a cultural phenomenon also caused a transformation of the Arabic language which resulted in the development of modern standard Arabic and the definition of new linguistic and stylistic norms.

Keywords: Rhetoric, stylistics, translation movement, Arabic literature and thought, nahda.

1- Yerel Arap Geleneği Açısından Retorik ve Stilistik

Retorik ve stilistik yerli Arap dil bilimi içerisinde edebiyat teorisine bağlanmıştır. Burada retorik bağımsız bir disiplini teşkil eder. Stilistik ise çoğunlukla edebiyat eleştirisi içinde yer alır. Edebiyat teorisinin üçüncü dalı poetikadır. Edebiyat teorisi sistematik olmayan bir dönemi geride bırakarak 9. ve 10. asırdan sonra sistematik hale geldi. Burada edebiyat ve edebiyat dışı pek çok etken söz konusudur (Heinrichs 1987). Bu dönemde edebî sanatlar sınıflandırılmaya, kelime ve anlam sanatları ile konuşma çeşitleri ayrımları yapılmaya başlandı. İlk başlarda çıkış noktası şiir idi. Her ne kadar Arap coğrafyasında bazı stilistik normların gelişimi için temel öneme sahip nesir tür ve biçimleri gelişmiş olsa bile, Arap retorik ve stilistik asla edebiyat incelemelerinden ayrı düşünülemez. Ayrıca gittikçe şekillenen tefsir bilimi edebiyat teorisinin gelişimi yönünde kıymetli katkılar sağlamıştır. Tefsir genellikle nesir olan ancak bazı yerleri nazım olan Kuran ayetlerinin yorumu bilimidir.

“Eloquenz” veya “Beredsamkeit”in (konuşma sanatı) Arapça karşılığı “belagat”tir (belagat ilmi). Konuları, cümle stilistiği, metafor teorisi, edebî sanatların belirlenmesidir. Arap geleneği anlamında belagat bilimi, klasik antik retorik konuşma basamaklarından sadece “elocutio” ile örtüşür, yakınlık veya benzerlik bu noktadadır. Antik retorik sözlü sunuma odaklanan ezberleme (memoria), sunum (actio) ve özenli telaffuz (pronuntiatio) gibi diğer kısımları Arap belagatinde karşılık görmemiştir.

Belagat ulaşmanın koşulu Arap dilini kusursuz biçimde kullanmaktır. Arapçaya mükemmel biçimde hâkim olma sanatına “arı dil” (fesahat) denir (Kavramın gelişimi için Ayoub, 2007: 84). Fesahat, olumsuz anlamda Arapça cümle dizimi, biçimbilimi, kelime kuralları ihlallerine, halk dili, yabancı veya yeni kelimelerden uzak durmak demektir (Stock, 2005: 11). “Arı dilin” konusu özellikle gramer ve stilistiğe dair bahis ve sorunlardır, retorik sorunlar ikinci dereceden sayılır. Arı dil, “Eloquenz” yani belagatin kullanıldığı dil ifadelerinin zirvesinde bulunur. Hem “Eloquenz” biliminin hem de arı dilin bazı konuları bütünüyle Batı retorik ve stilistiğinin alanına girmesine rağmen ne belagat ne de fesahat adı geçen retorik ve stilistik ile örtüşür.

Stilistik açıdan Arap kültüründe yüksek dil yönlendirici olup sadece o temel alınır. Yüksek Arapçanın dil normları 8. ve 9. asırda belirlenmiştir. Önemli bir filolog olan Sibeveyhi (öl. 796) Arapçayı uygun biçimde kodifiye etmiştir. Sibeveyhi'nin “Kitap” ismini taşıyan Arapça grameri sonraki dönemde tartışmasız bir otorite ve “fasih” bir dil için bir referans eseri olarak kalmıştır. (Mejdell 2006, 8). Sadece fasih dilin amacı “arı dile” ulaşmaktır. İslam'ın ilk asırlarında Arapçadaki yüksek ve konuşma dili konusundaki çift dillilik anlayışı oldukça manidardır (Grotzfeld, 1982: 119). Yüksek dil çok farklı şekilleri bulunan konuşma dili, diyalekt dil ile karşı karşıyaydı. Halk diliyle yüksek dilin yolları birbirinden açık sınırlarla ayrılmıştı. Tabii böyle bir durum edebî kanon oluşturulmasında sonuçlar doğurmuştur. Dil açısından kesin kriterleri karşılamayan metinler ciddiye alınacak edebiyat olarak görülmedi. Bu tür metinlerin en klasik örneğini “1001 Gece Masalları” sağlar (Somekn, 1991: 66).

8. asrın ortalarına doğru dil araştırmalarının iki merkezi olan Basra ve Kufe'de öncelikle edebiyat ile kısmen de olsa diğer edebiyat türleriyle uğraşmaya başlandı. Amaçları eski Arap edebiyatını toplayıp kayıt altına almak, doğru ve yanlış birbirinden ayırmak, kelime ve gramer sorunlarını aydınlatmak, münferit bazı şiir beyitlerinin dilsel kusursuzluğunu tanımlamaktı. Kullanılan yöntem ise “naqd”tir. Kelime bu bağlamda edebiyat eleştirisi anlamını kazandı. Ancak önceden para bozan kişilerin kelime dağarcığına ait olup, paraların değerini kontrol etmekle ilgilidir. Edebiyat incelemesi doğrultusunda “naqd” hakiki olanı olmayandan yine güzel ve kusursuz dizeleri kötülerinden ayırma yöntemini ifade eder. Bu anlamda ilk defa Basralı bir filolog

İbn Selam el Cumahi (öl. 845) tarafından kullanılmıştır (Stock, 2005: 3). Yazarın kendi beyanına göre, edebiyat eleştirisi teorisi açısından “Şiirin iyi ve kötüsünü bilme”yi ele alan “Şiir Sanatının Eleştirisi” isimli risalesi Kudama bin Gaffar’ın (öl. 948) tarafından yazılmıştır. Filoloji, şiir analizlerinde şiirin bütünü göz önünde bulundurmayıp genellikle münferit beyitlerinden hareket etmiştir. Arap edebiyat teorisinin karakteristik özelliği budur. Wolfhart Heinrichs’e göre yöntem, molekularistik’dir.

Dil ve üslupla özellikle edebî sanatların ayrımı konusunda bilimsel araştırmalara önemli bir yönlendirme, edebî bir akım olan moderncilerden (muhtatun) gelir. Hareket Abbasi dönemine aittir ve toplumun enternasyonelleşmesini amaçlar. Modernciler şair ve edebiyat teorisyenleridir, hatta çoğunlukla ikisi birden olurlar. Bunlar edebî sanatların (kelime ve anlam sanatları) kullanımına önem göstererek “yeni üslup” (bedi) dedikleri bir dil geliştirirler. “Yeni üsluba” has retorik dil bazıları tarafından ret edildiğinden edebî tartışmalar yaşanır. Eleştirilen en önemli nokta ise yeni üslubun eski Arapçaya ait bedevi örneklerini esas alan dil idealiyle çelişmesidir. Modernci şairlerden birisi olan İbn Mutezz (öl. 908) “Yeni Üslup Kitabı” retorik figürleri ve mecazları bir araya getirdi. Bu çalışmasıyla da kısmen bile olsa bunun yeni bir şey olmadığını, bilakis eski şiirlerde, Kuran’da ve özellikle de eski metinlerde tespit edilebileceğini göstermek istedi. İbn Mutezz “bedi”yi 5 bölüme ayırdı: Bunlar metafor, cinas, antitez (mutabaka), dizelerin ilk kısmındaki kafiyeli sözün tekrarı, sıklıkla baş tarafta (kelime anlamı sondakinin baş tarafa fırlatılması) ve diyalektik argumentasyon. Bedi’nin 5 temel unsurundan ilk dördü söz sanatlarıdır. Diyalektik argümentasyon stiliğe dahil edilebilir. İbn el Mutazz eserine daha başka “güzelleştirici unsurlar” da (mahasin) ekler. Ancak bunların bedi’nin 5 kısmı ile alakası açıkça tanımlanmamıştır.

Arap edebiyat teorisinin sık tartışılan konularından birisi şiirin hakikiliği (sıddık) daha doğrusu hakiki olmayışı (kadib) sorunudur. Bu sorun ile klasik antik dönem de uğraşmıştır. Platon’un şiir konusundaki olumsuz görüşlerini hatırlatalım (Göttert ve Jungen, 2004: 72). Şiir poetik bir konuyu betimleyerek (vasıf) hakikatle uyum sağlamaya gayret etmesi Süryanice böylece kabul görmüş olur. Bu durum eski Arap şiiri için de geçerlidir. Modernciler tarafından sıkça kullanılan panegrik [metih çn.] sanatının önemli bir aracı olan abartmanın (Hyperbel) bu ilkeyle çelişmesi halinde bu şiirde yalan başlığı altında kısmen sert tartışmaların konusu oldu. Çok geçmeden de genel kabul gördü. Yalancılık teorisyenlerce neredeyse şiirin niteliksel özelliği olarak algılandı (Heinrichs, 1987: 186).

Arap edebiyat teorisine nihai çehre kazandıran belki de en önemli sebep, mecaz ve figür öğretisinden [söz sanatlarından, çn.] amaçları doğrultusunda faydalanmaya koyulan 10. asırdaki Kuran tefsiri çalışmalarıdır. Bunun için kelime anlamı “kabiliyetsiz kılma” olan “icaz”dan hareket edildi. Kuran bağlamında söylenilmek istenen, [Hz.] Muhammet’in nübüvvet nuru olarak Kuran’a karşı olumsuz yönde iddia sürmeyi düşünenleri, ona meydan okuyacakları “çaresiz” bırakmaktadır. Kuran’a benzer ve onunla mukayese edilebilecek bir şey ortaya sürülemez. Vahiy, kısaca Allah’ın kelamı olarak Kuran, dil ve üslup açısından taklit edilemez. İsterse bir takım mucizelere sahip olsunlar, [Hz.] Muhammet gelmiş geçmiş bütün peygamberlerin üzerine çıkartılır. Örneğin [Hz.] İsa şifa ve [Hz.] Musa ise mucize sahibiydi. Ancak söz konusu bu mucizeler kendileriyle birlikte gitmiştir. Bu iki peygamberin mucizeleri belirli bir boyutta kalmış olup vahiy metinlerini (Tevrat ve İncil) kapsamaması gerçeği, Kuran’ı dil ve üslup olarak savunanların, Kuran’ı somut olarak önceki vahiy metinleriyle karşılaştırmak görevinden alıkoydu (Neuwirth, 1983: 174). Anlam boyutu, zihinde düşünülen veya anlam içeriğini ilgilendiren noktalarda, Kuran’ın Tanrının kelamı olarak asla sorgulanamayacak bir otoriteye sahip olması icaz teorisi için bağlayıcı sonuçlara yol açmıştır. Kuran mucizesinin özü ve çekirdeği asla mana içeriğinde değil onun dilsel ifadesinde (lafz) aranmalıdır. Bu sayede vahyin dili edebî estetik açıdan bir çeşit mutlak bir anlam kazandı (Reinert 1990: 384). Kuranın eşsizliği tartışmasında vurgu asıl olarak

üslup alanında kaldı. Cümle dizimi, kelimelerin kullanımı bütün bunlar -Kuran’da da yer aldığı gibi- Belagat seviyesi açısından asla aşılamamıştır ve gelecekte de aşılamayacaktır. Dil ve üslup yönüyle Kuran’ın eşsizliği ilkesi [taklit edilemezliği, çn] bir dogmaya dönüştü ve zamanla edebiyat teorisinin asıl amacı şeklinde kabulüyle sonuçlandı.

İranlı hukuk âlimi ve filolog Cürcani’nin (öl. 1078) konuyla ilgili iki eser sayesinde Arap edebiyat teorisi zirve noktasına ulaştı. “Taklit edilemezliğin Delilleri”¹ isimli eseri Kuran’ın taklit edilemezliği dogmasını ele alır. Bu risalesinin en önemli yönü Cürcani’nin anlam içeriği, düşünce ve dilsel ifade, söz (lafız) kavramlarını ve bunların karşılıklı ilişkilerini analiz etmesidir. Bu arada anlam ile dilsel ifade arasındaki ikili ayrım sadece Kuran için değil dil için de geçerlidir. Anlam içeriği şekilsiz materyal ya da sanatla alakası olmayan herhangi birsince anlaşılabilir bir düşünce olarak bakıldı. Buna karşın dilsel ifade, bize amaçlanan formu sunar ve bu haliyle de kural koyan, değerlendiren bir şeydir. Belagat ulaşmak için bunlardan birisi olmadan diğeri asla düşünülemez. Belagatin varlık özelliği bir düşünceyi uygun bir tarzda olabildiğince etkili biçimde ifade etme becerisinde yatar. Buradan Kuran konusunda şu durum ortaya çıkar: Bazı ifadeler kelime anlamıyla değil, bilakis lafzı anlam dışında (mecaz veya entimem olarak) anlaşılabilir. Bir kavramın mana içeriğinin, onun dilsel giysisi değil bilakis sadece tefsir açığa çıkarabilir. Bütün bunlar Cürcani’yi şu noktaya götürür: Görünenin altında yatan asıl mana içeriğinin kavranılması gerekir. Bu meyanda çıplak mana ise lafza bağlı yüzeysel anlam ile sınırlı kalır. Cürcani’ye göre mecaz içeren dilsel bir ifadenin anlaşılması süreci önce lafzi anlamın daha sonra ise mecazlar yardımıyla asıl anlamın kavranılmasıyla gerçekleşir (Reinert 1990, 385). Arapça “mana” kavramının gelişim süreci, onun Latince karşılığı olan conceptus’un (İtalyanca concetto, konzept) yaşadıklarını yaşadığını gösterir. Kastedilen şey olarak “mana” kavramıyla ilk başta yalnızca konu [Tema çn.], konuşmanın konusu, daha sonra ise bir konunun herhangi bir edebî sanat yardımıyla dilsel sunumu ve nihayetinde ise bir motifin düşünsel gelişimine bağlı zihinsel düşünce kast edilir (Reinert, 1990: 366).

Cürcani’nin “*Belagat’ın Sırları*” isimli eseri, konu olarak imgesel dil [Bildersprache çn.] kullanımını ele alır. Cürcani burada teşbih, mesel (Gleichnis) ve metafor (istiare) gibi çok anlamlı kavramların sınırlarını belirlemeye çalışır. Dikkati çeken şey ise onun konuya dönük psikolojik yaklaşımıdır. Cürcani edebiyatın etkisinin hangi ruhi koşullara dayandığını araştırmış, alımlayıcı konumundaki okurları açıkça analizlerine dâhil etmiştir. Diğer bir yenilik ise moderniler tarafından sıklıkla kullanılan fantastik kandırmaca (tahyil) betimlemesi ve ele almasıdır. Cürcani’ye göre o, şairin olmayan bir şeyi varmış gibi göstermesinde, asla kanıtlayamayacağı bir iddiayı ileri sürmesinde saklıdır. Şair kendi kendini kandırarak bir şey söyler ve asla görmediği bir şeyi görüyormuş gibi davranır (Al-Gurgani, 1959: 295). Cürcani’nin edebî bir olgu olarak gördüğü ve araştırdığı modern edebiyatta da kullanılan diğer bir söz sanatı ise “hüsnü talil”dir [fantastik Aetiologie çn.]. Kendisi örnek aşağıdaki dizeye getirir: “Orion² hizmet etmek niyeti yoksa / Onu hizmet kuşağı kuşanırken göremezsin (Cürcani, 1959: 299). Cürcani’ye göre bu sanat için tipik olan semada herkes için görülebilir bir olgunun varlığının fantastik olarak açıklanmaya çalışılmasıdır. Şairin buradaki ikna tarzı buraya aittir. Cürcani tarafından zikredilen örnek olayda Orion’a hizmet etmesi sebebiyle kuşak kuşattırılmış ve övülmüştür. Kuşak başka açıklayıcı bilgiler olmadan hizmetin semboldür. Örnek ayrıca hüsnü talil’in nedensel abartı [Hyperbel çn.] ile bağlantılı olduğunu gösterir. Ancak bununla yapısal bir tezatlığa da sahiptir (Reinert, 1990: 376). Ne abartı ne de hüsnü talil antik ve sonrası Avrupası’nda bir olgu olarak görülmemiş ve de edebî bir sanat olarak sınıflandırılmıştır. Aynı husus Hint edebiyat teorisi için de geçerlidir.

Cürcani’nin edebiyat teorisine ilişkin eserleri yenilikçi ve yazarın edebiyat teorisine ait sorunları yeniden ele alış ve farklı açılardan bakış gayretini gösterir. Cürcani’ye kadar genellikle içeriksel olarak düşünülen bir konu onun gayretleriyle bir sistematige bağlanmıştır. Cürcani’nin

eserleri el kitabı olarak kullanılmaya müsait değildir. Bu eksiklik sonradan Cürcani'nin dâhiyane gözlemlerini tutarlı bir hale dönüştüren Fahrettin Razi (öl. 1210) ve Sekkaki (öl. 1229) tarafından bu ihtiyaç giderilmiştir. Özellikle Sekkaki'nin "İlimlerin Anahtarı" eseri sonraki dönemde büyük bir etki yaratmıştır. Bu el kitabının üçüncü bölümü Cürcani'nin her iki eserinde ele aldığı konuları yeniden incelemiştir. Kuran'ı eşsizliğinin kanıtlarını işleyen ana konu özellikle stilistik sorunları, cümle bağlantıları, kelime dizimi ve eksiltili cümlelerin (Ellipse) söz konusu olduğu konuları açıklar. Bu ilk etapta çelişki gibi görülebilir. Ancak anlam öğretisinin ana amacı bir düşünceyi uygun sözlerle geçerli kılmakta gizlidir. "Lafız", mana ile doğrudan doğruya bağlantılıdır. "Belagatin Sırları" risalesinde Cürcani tarafından ele alınan ikinci konu, Sekkaki'nin "beyan" başlığı (beyanın kelime anlamı açıklık demektir) altında incelediği imgesel dil kullanımınıdır. Sonradan gelen ve konuyu derleyen başka bir isim Kazvini³ (öl. 1338) olup Sekkaki'nin el kitabının üçüncü bölümünü "Anahtarın Özeti" başlığı altında ele alır ve stilistik ve imgesel dile söz sanatlarını ilave eder. Bunun bütününe ise "Eloquenz" bilimi (belagat) dedi. Bu üçlü ayırım sonrası dönemde "belagat" ile ilgili pek çok yayın için kural haline gelir. Edebiyat teorisiyle ilgili eski çalışmalarda mecaz sanatları (benzetme ve metafor) yani imgesel dil kullanımı sayılan sanatlar, başka bir ifadeyle imgesel dil kullanımı sayılan sanatların hepsi Sekkaki tarafından "beyan" (açıklık) olarak nitelendi, sanatlar dar anlamdaki söz sanatlarının arasına dâhil edildi. Mecazlar Kazevinizden bu yana "açıklık bilimi (beyan) bahsinde söz sanatlarının alt bir dalı haline geldi.

Edebiyat teorisinin şekillenmesine katkı sağlayan farklı etkenler aynı biçimde söz sanatlarını da yönlendirdi. Şairler ve edebiyat teorisyenleri belirli bazı sanatları kullanarak kendilerine özgü terminolojiler yarattılar. Tıpkı yazıcılar, kâtipler [epistograf çn.] ve Kuran alimleri gibi. Tabii herkes kendi tarzınca. Buradan çıkan sonuç: Bütün bu geleneklerden kaynaklanan bilgiler edebiyat teorisine öylesine dolmuş, bazı özel terimler sonradan farklı anlamlar taşımaya başlamış, aynı söz sanatı farklı isimler altında bilinir hale gelmiştir (Heinrichs, 1998a: 657). Cürcani'den sonraki dönemde söz sanatları düzenlenirken dar anlamdaki söz sanatları iki gruba ayrıldı. Hareket noktası anlamla ilişkili olup olmaması (mana) veya dile getiriliş tarzıdır (lafız). Anlam ile ilgili sanatlar örneğin hüsnü talil, mübalağa, uyumlu imge seçimi, kelime anlamı benzer olanın göz önünde tutulması), antitez (mutabaka) ve çift anlamlılık (tevriye) yer alır. Dile getiriş tarzı ile ilgili sanatlar (lâfzî) ise cinas, isokolon (muvazaa) ve polindrom'dur (ters okunduğunda da kelimeyi gösteren çn.) Söz sanatlarının ayrıntılı listesi ve örnekler için (Heinrichs, 1998: 656-662) başvurulabilir.

Değişik kaynaklardan gelen terimlerin çok anlamlılığı mecaz konusunda özellikle barizdir. Burada bazı kavramlar anlam kaymasına uğramıştır. Örneğin benzetme zikredilebilir: Analojiye yani iki cümle arasındaki karşılaştırma ile iki kavram arasındaki asıl benzetme (teşbih) arasında bir ayırım yapılır. Eski Arap şiirinde kimliklendiren ve tanımlayan isim tamlamasına dayanan metaforlar zaten bilinirdi. Özellikle sıfat ve isim tamlamasının bir arada kullanıldığı metaforlar daha ilk başlarda dikkat çekmiştir. Bunun için çoğunlukla örnek olarak kullanılan "kuzey rüzgârının eli" veya "ölümün pençesi"dir. Bu tür metaforlar için daha baştan itibaren "istiare" (kelime anlamı ödünç alma) denilmekteydi. Cürcani karşılaştırmaya dayanan veya benzerlik içeren metaforlar arasında ayrıma gider, ancak her ikisine birden "istiare" der. Bilinen basit şeylerle yapılan karşılaştırmalardan hareketle oluşturulan metaforlara (Ör. Göz yerine nergis denilmesi) - karşılaştırma özneleri adlandırılmasa bile.- uzun süre teşbih denilmiştir. Diğer yandan Avrupa geleneğinde metafor ile karşılaştırma arasında önemli sınırlar çizilmiştir. İstiare kavramı daha sonra buraya kadar genişletilmiştir. Dilsel aktarım "tropus" yani mecaz olarak isimlendirilmiştir. Lakin bu kavramla eksiltili cümleler ve pleonasmus (bilgi kaybına yol açmadan zengin kelime kullanımı, çn.) gibi başka olgular da nitelenmiştir. Konu Cürcani tarafından da ele alınmış, iki farklı mecaz ayırımı getirilmiştir. Bir tanesinin özelliği olarak benzerlik -ki bu metafora karşılık gelir- diğerinin

özelliği ise komşuluk daha doğrusu akraba oluş –ki bu da metonime karşılık gelir-verilir.

Arap edebiyat teorisinin ilk dönemlerinde ağırlık şiire verilmiştir. Çok geçmeden de dil ve üslup çalışmalarının konusu olarak Kuran esas alınmaya başlamıştır. Ve zamanla bazı nesir türleri edebiyat teorisine dâhil edilmiştir. Burada devlet yönetiminde görev alan sekreterlerin (küttab) rolü olmuştur. Bunlar mektup yazma sanatı adı altında yeni bir tür yaratmışlardır. Bu sanat için özel bir dil kullanımı geliştirilip ismine de “inşa” (üretme, üslup) denildi. Amacı resmi yazıların şık tarzda kaleme alınması, memurlar ve kâtipler için belge ve mektup hazırlanmasıdır (Stock, 2005: 3). Bu sekreterler erken İslam tarihine ait ünlü şahsiyetlerin konuşma ve vaazlarını örnek alan üslup tarzları tespit ettiler. Sekreterlerin maharetleriyle zamanla şiir ve nesir birbirleriyle örtüştürüldü, zira her iki disipline de belagatin katkı sağladığı düşünülüyordu. Bu kapsamda sekreterlik çevrelerinde nesir metinleri nazıma, nazım metinleri nesre aktarmak çok tercih edilen bir alıştırmaydı. Nazım ve nesrin maddi açıdan aynı değere sahip olmasını Abu Sahl al Askari (öl. 1005) neredeyse bir program arz eden “İki Sanatın Kitabı: Nesir ve Şiir” yansıtır. Kitapta nazım ve nesir hem karşılaştırılır hem de birbirleriyle olan bağlantıları ele alınır.

Sekreterlik çevresinde aynı biçimde ortaya çıkan ve stilistik normlarının gelişimi için dikkate değer başka önemli bir tür ise “Adap”tır. Arapça bu kavram hem güzel davranışı hem de iyi eğitimi niteler, 8. asırdan itibaren ise mecaz olarak –güzel- edebiyatı [schöne Literatur çn.]. Adap edebiyatı büyük oranda yazınsaldır (belletristik çn.). Bu edebiyat, eğitilmiş okurlarına dilsel ve filolojik türden bilgiler, retorik, şiir, anekdotlar, tarihsel bazı olaylar, müzik ve daha başka konularda pek çok bilgiler aktarır, hatta etik türden davranış normları, çoğunlukla atasözü, deyim ve öğütler. Adap ayrıca –adap kelimesinin eski anlamına yaklaşacak denli- davranış biçimleri ve iyi görünüm, şık elbise ve güzel yemekleri aktarır, tabii sıklıkla uzak eğlendirici bir tarzda. Faydalı olanla eğlenceli olanı birleştiren bu tür edebiyat Arap bağlamında Avrupa edebiyatında rol oynayan prodesse-et-delectare (bilgilendiren ve eğlendirici çn.) doktrininin gerçekleşmesi demektir (Till 2005, 130). Aslında Arap edebiyat teorisinde şiir ile ilgili olarak, tartışmalar daha ziyade hakikat ve yalan üzerinden yürütülmüştür. Güzel edebiyatın yanında yaşam kurallarını öğreten ve ahlaki olarak doğru davranışları gösteren didaktik türden Arap edebiyatı da vardır. Bunların bir kısmı idarecilere dönük öğütlerdir. Bu haliyle adap hikmet edebiyatına [Weisheitslehre çn.] yaklaşır ve prens öğütleri [Fürstenspiegel çn.] ile bağlantılıdır. Bu edebî tür ile amaçlanan istişare yoluyla yöneticilerin mahirane biçimde öğretilmesidir.

2- Yunan ve Antik Geleneğin Retorik ve Stilistiği

Arap dünyasında, edebiyat teorisine yakın alakası olan yerel Arap retorisi ve stilistiği yanında Aristocu retorik ve poetika doğrultusunda Yunan Antik retorisi ve stilistiği de alımlanmıştır. Alımlamanın Aristo'nun edebiyat teorisine ilişkin yazılarıyla sınırlı kalması bilinen bir gerçektir. Ne Sokrates'in retorik etiği ne de Platon'un retorik eleştirisi hatta Cicero ve Quintilian'ın temel metinleri, Abbasi halifeleri ve ileri gelenlerce teşvik edilen antik mirası İslam dünyasına kısaca Arapçaya aktaran çeviri faaliyetlerince değerlendirilmemiştir. Aristo retorisi ve poetikasıyla bütünüyle filozoflar meşgul olmuşlardır. Yunan bilimleri gibi bu iki disiplin de İslam kültüründe “yabancı bilimler” olarak görülmüş ve İslami ders malzemelerinde yer bulamamışlardır. Yerel Arap edebiyat teorisine bu felsefi gelenekle neredeyse hiç irtibata geçmemiştir.

Aristo, daha en başında, retorisi, biçimsel açıdan diyalektik (yani tartışma ya da tartışma sanatıyla) ve dolayısıyla mantıkla yakından ilişkilendirdi. Aristo, “Retorik” kitabının ilk cümlesinde retorisi diyalektiğin karşısında (antistrophos) konumlandırılan bir tanımlama getirdi. Aristo, retorik argümantasyonun çekirdeği ve inandırıcılığın temeli (soma tes pisteos) olarak retorik kıyasın (entimem, çn.) ismini verir. Bilindiği üzere retorik kıyas, olasılık ve/veya işaretlere dayalı (tasımsal)

sonuç çıkarma yöntemidir. Bizzat Aristo tarafından kullanılan retorik kıyas (Silojizm, akıl yürütme, çn) olarak örtük kıyasın (entimem, çn) merkezi konumu, retorîği Organon'a daha da yakınlaştırdı. Böylelikle geç antik dönemde retorîğin, Organon'a biçimsel yönden bağlanması tamamlandı. Retorik, daha Ammonius'da (MS 5. yüzyıl) mantığın Silojizm olmayan bir bölümü sayıldı. Geç İskenderiye döneminin diğer mantıkçıları bir adım daha ileri gittiler ve retorîğe, ona özgü bir kıyas yöntemi (Silojizm) geliştirdiler. Buradaki öncüllerinin kipliği diğer mantıksal disiplinlerinkinden farklıdır. Diyalektikle yakın ilişkisi nedeniyle retorîğin Organon'a dâhil edilmesi makul görülebilir. Bir kıyas disipliniyle ortak yanı bulunmayan poetikanın durumu ise tartışmalıydı. Retorik ile çok yakın bir ilişkiye girdiğinden, bir tür "sistematik" zorunluluk sebebiyle buraya bağlanmış olması muhtemeldir. Sonuçta, poetika da geç İskenderiye döneminde kendine özgü bir Silojizm ile donatıldı. Böylece kıyas disiplinlerinin sayısı beşe çıktı (Black, 1990: 38 49). Retorik ve poetikanın mantığın bir parçası haline gelmesi meselesi ise Arap dünyasına aktarılan bir İskenderiye mirasıdır.

Aristo'nun retorik ve poetiğinin (kısaca Yunan antik mirasının) İslam dünyasında alınılması için önemli olan Iraktaki Helenleşmiş Suriyeli Hıristiyan grupların çeviri faaliyetleridir. Yunanca metinler çoğunlukla önce Süryaniceye çevriliyordu. Aristo'nun "Retorik" kitabı muhtemelen 7. asırda bu dile çevrilmişti. Süryanice bu çeviri metninin el yazması halen elimizdedir (Paris BN, Ms. arabe 2346). Malcolm Lyon tarafından edisyon kritiği yapılmıştır. 10. asırda ortaya çıkan Bağdatlı kitapçı İbni Nedim'in katalogu Aristo'nun bu "Retorik" kitabının çevirisinin eski çeviri diye isimlendirir. Yazarı bilinmiyor. Ancak şurası muhakkak ki sonradan gerek İbni Sina'nın (Avicenna, öl. 1037) gerekse İbni Rüş'tün (Avarroes, öl. 1198), Aristo'nun "Retorik" kitabını kendi incelemelerinde kullandıkları metindir. İbni Sina⁴'nın selefi Farabi "Hitabet Sanatı"nı hazırlamak için de bu çeviriyi kullanmıştır. Gerçi kendisinin eseri Yunanca metinden çok farklılık gösterir. Farabi'nin retorîğe ilişkin Arap kütüphanecilerce zikredilen risalelerinden – güya böyle bir konu için iki bölümlü bir eser yazmıştır.- geriye kalan sadece Hermannus Alemannus'un (öl. 1272) "Didascalica in rhetoricam Aristotelis" ismini taşıyan Latince çeviride yer alan "*Büyük Yorum*" isimli eserin giriş kısmıdır (Auad ve Rashed 1999, 92). Biyografik belgelere göre Farabi, İbni Sina ve İbni Rüş'tün yanında felsefe çevrelerinden diğer Arap âlimleri de Aristo'nun "Retorik" eseriyle uğraştıkları anlaşılmaktadır. Gerçi onlardan geriye retorik ile ilgili bir risale kalmamıştır, fakat olası kayıp yorumu içerecek bir el yazması günün birinde ortaya çıkacaktır. El Kindi, Muhammet bin Musa, İbn Badr, İbn al Haytam, İbn at Tayyip ve Abdullatif al Bağdadi bu kapsamda mantık ve retorîği yorumlamış olmaları gerekir.

İbni Sina iki yazısında Aristo'nun "Retorik" eseriyle uğraşmıştır. Bölüm halindeki birincisi önceden yazdığı "Özet" (Kompendium, çn.) diye tanınan "al Hikme Arudiyya" risalesidir. Söz sanatı hakkındaki bu bölüm Aristo "Retorik" eserini bütün olarak ele almaz (Ayrıntılar için Würsch, 1991: 11). Konuyla ilgili diğer görüşlerini "Hitabet Sanatı" başlığı altında ansiklopedik "Şifa Kitabı"nın mantık bölümünün 8. kısmıdır. Aktarılanlara göre İbni Sina "syllogismus" a [retorik kıyas yöntemi çn.] daha fazla kıymet biçmiştir. İlerleme kat etmek istediği yer ise kendisinin ayrımlar getirip sistematize ettiği "enthimem" öğretisidir (Würsch 2005, 160-162). Aynı şekilde İbni Rüş'te Aristo'nun "Retorik" kitabı hakkında iki risale kaleme almıştır. Bir tanesi Farabi'nin etkisinin taşıyan "Kısa Yorum" (Epitome) ve diğeri ise sonradan kaleme alınan İbni Rüş'tün etkisiyle Aristo'nun güçlü etkisini taşıyan "Orta Yorum"dur. "Orta Yorum" 1337 tarihinde Todros Todrossi tarafından İbraniceye çevrilmiştir. Bu çeviri sonradan Abraham von Balmes'in (öl 1523) sık sık baskısı yenilenen Latince çevirisine kaynak olmuştur (Aouad 1989, 471). Arapçada Yunan antik daha doğrusu Aristocu kökenden gelen retorik için kullanılan terim Suriye örneğinde "Rituriqa"dır. Kavramı ifade etmek için sonradan Arapça asıllı başka bir kelime seçilmiştir: Hitabet. Hitabet kelimesinin kökü hitap etmek, vaaz vermektir ile ilişkilidir. Söz sanatı veya

“Eloquenz” için alışılmış kavram aslında “belagat” olabilir, ancak bu kavram yerel Arap edebiyat teorisini nitelendirmektedir. Gerçi hitabet, antik mirastan kaynaklanan Yunan kökenli “yabancı retorik” için terim haline gelmiştir. Ancak kelimenin kökü “htb” özel bir İslamî geleneğe işaret etmektedir: Konuşma sanatının pratiğinin yapıldığı ve halkın etkilenmeye çalışıldığı Cami hutbesi geleneği. Hutbe İslami çağrışımların dışında ele alınamaz. Aynı şekilde, Yunan etkisinden bağımsız bir yerel Arap belagatinden bahsedilemez (Hallden, 2005: 33 vd.).

Felsefi retorik ve poetika, Arap edebiyat teorisine bir etki yapmamıştır. Bunun pek çok sebebi vardır. Yunan-antik bilimleriyle Arap-İslam bilimleri arasında kesin sınırların çizildiği bir gerçektir. Mantık kapsamında İskenderiye okul geleneğinden miras retorik ve poetika aktarımlarının kendisine özgü yanları Arap şiirinin ve sanatsal nesrinin edebiyat teorisince incelenmesi için uygun değildi. Aristo retorisi ve poetikasının doğal koşul saydığı Yunan kaynaklı çoğu bilgiler Abbasi dönemi Arap toplumuna kapalı olduğu bilinmektedir. Sorunun kaynaklarından başka birisi de Yunan kaynaklarından gelen Aristo’ya ait lakin bağlamından koparıldığından yanlış yorumlara hata komik durumlara yol açan doğrudan veya dolaylı alıntılardır. Sadece çevirmenleri değil konuyu anlamaya çalışan filozofları da yanlış yönlendirmiştir. Ele alınan metnin yeri ve değeri, anlaşılabilirlikte güçlük çekilen pasajların önemi Arap edebiyat teorisince yeterince bilinmiyordu. Özellikle stilistik konusunda son bir sorun ise Arapça ile Yunanca arasındaki dilsel farklılıklardan doğuyordu. Bu durum Aristo retorisini üçüncü bölümü için özellikle geçerlidir. “Üslup hakkında” (peri lexikos) bölümü ilk başta bağımsız bir yazıya sonradan MÖ. 1. asırda Aristo’nun yazılarının yayıncısı Andronikos von Rhodon tarafından onun “Retorik” kitabına eklendi (Göttert ve Jungen, 2004: 60). Arapçadaki cümle yapısı ve söz dizimi Yunancadan çok farklı olduğundan konu Arap şartlarına aktarılamamıştır.

3- 19. Asrın Ortalarına Doğru Arap Dili Ve Edebiyatının Yeniden Doğuşundan Sonra Retorik ve Stilistik

Sekkaki ve Kazvini’nin elkitapları, Arap retorisi ve stilistiğinin tanımı için modern döneme kadar bağlayıcı [normatif] sayıldı. Dönüşüm 19. asırda görülmeye başlanan batının politik ve kültürel etkisi sayesinde yaşandı. Söz konusu sonuçlar politik düzeyde Arap dünyası için çoğunlukla olumsuz olmasına rağmen, Arap dili ve edebiyatının yeniden doğuşu veya uyanışı açısından meydan okuma sayılır. Bu yeniden doğuş –Arapça nahda kelimesi doğru olmasa bile çoğunlukla Rönesans’ın karşılı olarak çevriliyordu- Arapçanın standart bir dil olması yönünde büyük yapısal dönüşümlere sağlamıştır. Tabii sonuçta yeni üslup normlarının gelişmesi sağlanmıştır.

Ulusal yeniden doğuş açısından üç unsur önemlidir. Bunlar matbaa, basın ve eğitim sistemidir (Landau 1987, 243). Arap kitap kültürü, 19. asra kadar el yazmalarına dayanan bir gelenektir. Bu tarihten sonra matbaa yaygınlaştı. Gelişimin köşe taşı 1822 yılında Kahire’deki “Bulak” yayınevinin kurulmasıdır. Nahda doğrultusundaki Arapçanın modernleşmesine ilave olarak Lübnanlı edebiyatçı Ahmet Faris es Şidyak (öl. 1887) rolü hatırlatılmalıdır. 1860 yılından beri İstanbul’da “Yenilikler” isimli bir dergi yayınlayan Faris es Şidyak düşüncelerini ayrıntılara kaçmadan ve süslü ifadelerle boğulmadan aktaran bir Arapça nesir dilini savunuyordu. Klasik Arapçada bulunmayan modern dünyaya ait pek çok yeni Arapça kelimeyi kendisi sonradan oluşturmuştur (Roper, 1995: 217). Modern bir standart dilin gelişmesine yol açan Arapçadaki stilistik değişim süreci nahda ile başladı ve günümüze kadar devam etti.

Bu ulusal yeniden doğuşun ortaya çıkmasında üç faktör belirleyici olmuştur: Matbaa teknolojisi, basın ve eğitim (Landau 1987, 243). Arap kitap kültürü, 19. yüzyıla kadar el yazmaları tarafından belgelenen bir gelenektir. Kitap basımı ancak bu tarihten sonra yavaş yavaş kabul gördü.

Bu gelişme açısından önemli adımlardan birisi, 1822'de Kahire'de Bulak matbaasının kurulmasıdır. Lübnanlı yazar Ahmet Faris eş-Şidyak (ö. 1887), nahda hareketinin bir parçası olarak Arapça'nın modernleşmesinde öncü bir rol oynadı. 1860'tan beri İstanbul'da "el-Cevâib" dergisini yayımlayan Faris es-Şidyak, düşünceleri abartıya yer vermeden doğrudan aktaran yalın bir Arapça nesir dilini savundu. Ayrıca klasik Arapça'da karşılığı bulunmayan modern dünyanın terimleri için çok sayıda yeni kelime icat etti (Roper, 1995: 217).

Arapçada modern standart dilin gelişmesine yol açan üslup değişikliği süreci nahda ile başladı ve bu güne kadar devam etti. Birkaç özelliğini zikredebiliriz: Özellikle doğa bilimleri ve teknoloji terimleri için yeni kelime teşkilleri yoluna başvuruldu. Geleneksel söz varlığına ait olan gerçekten Arapça kelimelere yeni anlamlar yüklemek dışında, başta İngilizce ve Fransızca olmak üzere Batı dillerinden çok sayıda kelime ödünç alındı. Batı dillerinin etkisi sözlüğün ötesine geçerek dilbilgisine, özellikle sözdizimine kadar uzandı; Batı tarzı cümle yapıları Arapçaya aktarılırken sözdizimsel yapılar da etkilendi. Modern standart Arapçanın en önemli bir üslup özelliği, kafiyeli düzyazı ve cümlelere hatta -eş anlamlıların sıklıkla kullanıldığı- cümle kısımlarının paralelleştirilmesi kullanımına ciddi kısıtlama getirilmesidir. Modern öncesi dönemin fushasında [yüksek seviyeli dil, çn], her ikisi de sofistike üslubun özü olarak kabul edilmişti. Bu iki stil ögesi, belirli retorik amaçlar için (örneğin konuşmalarda) ve metinlerin ritmik yapısının özellikle önemli olduğu yerlerde (mektup girişleri, sabit ifadeler, sloganlar, kitap başlıkları, bazen de basın manşetleri) günümüzde de hala kullanılmaktadır (Stock, 1997: 287 vd.). "Diglossia" olgusu (iki dillilik, çn.) aynı zamanda çağdaş Arapça için de geçerlidir. Lehçelere ait öğeler yazı diline nüfuz etmektedir. Diğer bir gelişme ise lehçelere özgü özelliklerden kaçınmak suretiyle yazı dilini lehçelerden ayırma eğilimidir (Somekn, 1991: 11-19).

Edebî düzeyde, Batı kültürünün etkisi, Arap edebiyatına yeni türlerin girmesine yol açtı ve bunun da üslup açısından bazı sonuçları oldu. 19. yüzyılın ortalarında Arap kültüründe yer yer gözükmeye başlayan dramanın, klasik Arap edebiyatında bir eşi bulunmaz. Avrupa'dan da alınan roman ve kısa öykünün tür ve üslup açısından benzer eski Arap örnekleri vardı. Arapça "Diglossia"nın nahda'dan bu yana bu yeni edebî türlerde daha da önem kazanması bariz bir gerçektir: Modern öncesi çağda, ciddi edebiyatın üretimi için sadece yüksek seviyeli dil bir ön koşul olarak kabul edilirken, edebî bir ifade aracı olarak konuşma diline daha da fazla önem verilmeye başlandı. Önemli Mısırlı yazarlardan Mahmut Taymur'un (ö. 1973) oyunlarından bazıları, standart dil ve lehçede iki farklı versiyonda birden yayınlandı (Landau, 1987: 246). Standart edebî metinlerde, konuşma dili, olay örgüsüyle ilgili sosyal ortamı veya sosyal farklılıkları tanımlamak için stilistik bir unsur sayılmış ve sıklıkla kullanılmaktadır. Bir süreklilik olarak Arapça "Diglossia", radyo ve televizyon başta olmak üzere özellikle modern medya dünyasına da hâkimdir. Klasik Arapça şiirler ve Kuran kıraatleri farklı bir dili sürdürürken, sokağın, pazarın veya daha kırsalın konuşma dili, eğlence programları ve dizilerdeki alanlar ise dilbilimsel ve biçimsel açıdan yelpazenin bir diğer ucunu temsil ederler (Mejdell, 2006: 33).

Sonnotlar

¹ Türkçe çevirisi: A. Cürcani, Sözdizimi ve Anlam Bilimi, Çev. Osman Güman, İstanbul 2008: Litera (Çn.)

² Orion: Avcı takım yıldızı (Çn.)

³ Hatib el Kazvini: Telhis ve Tercümesi. Haz. Mustafa Kılıçlı, Nevzat H. Yanık, M. Sadi Çöğen. İstanbul 2006: Huzur (Çn.)

⁴ İbn Sina: Yorum Üzerine (Kitabüs Şifa), Çev. Ömer Türker, İstanbul 2013: Litera (Çn.)

Kaynaklar (Çn.)

- AL-GURGANI, A. (1959). Die Geheimnisse der Wortkunst (Asrar al-balaga). Aus dem Arabischen. übersetzt von Hellmut Ritter. Wiesbaden.
- AOUAD, M. (1989). “La Rhetorique”: Richard Goulet (Hrsg.): Dictionnaire des philosophes antiques. Bd. 1. Paris, 455-472.
- AOUAD, M. ve RASHED, M. (1999). “Commentateurs ,satisfaisants‘ et ,non satisfaisants‘ de la Rhetorique selon Averroes”. In: Gerhard Endress/Jan A. Aertsen (Hrsg.): Averroes and the Aristotelian Tradition. Sources, constitution and reception of the philosophy of Ibn Rushd (1126-1198). Proceedings of the fourth Symposium Averroicum Cologne 1996. Leiden/Boston/Köln, 83-124.
- AYOUB, G. (2007). “Fasih”. Kees Versteegh (Hrsg.): Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics. Bd. 2. Leiden, 84-90.
- BLACK, D. L. (1990). Logic and Aristotle’s Rhetoric and Poetics in Medieval Arabic Philosophy. Leiden
- GÖTTERT, K. H. ve JÜNGEN, O. (2004). Einführung in die Stilistik. München.
- GROTZFELD, H. (1982). “Neuarabische Dialekte als Sprache der Literatur”: Wolf Dietrich Fischer (Hrsg.): Grundriss der arabischen Philologie. Sprachwissenschaft. Bd. 1, Wiesbaden 119-124.
- HALLDEN, P. (2005). “What is Arap Islamic rhetoric?”: *International Journal of Middle East Studies* 37, 19-38.
- HEINRICHS, W. (1987). “Poetik Rhetorik Literaturkritik”. Helmut Gätje (Hrsg.): Grundriss der arabischen Philologie. Literaturwissenschaft. Bd. 2, Wiesbaden, 177-207.
- HEINRICHS, W. (1998). “rhetorical figures”. Paul Starkey ve Julie S. Meisami (Hrsg.): Encyclopedia of Arabic Literature. Bd. 2, Londra, 656-662.
- LANDAU, J. M. (1987). “Moderne Literatur”. Helmut Gaetje (Hrsg.): Grundriss der arabischen Philologie. Bd. 2 Literaturwissenschaft. Wiesbaden, 242-263.
- MEJDELL, G. (2006). Mixed styles in Spoken arabic in Egypt. Leiden Boston.
- NEUWIRTH, A. (1983). “Der islamische Dogma der “Unnachahmbarkeit des Korans” in literaturwissenschaftlicher Sicht”. *Der Islam*, 60, 166-183.
- REINERT, B. (1990). “Der Concetto-Stil in den islamischen Literaturen”. Wolfhart Heinrichs (Hrsg.): Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Orientalisches Mittelalter. Bd. 5. Wiesbaden, 366-408.
- ROPER, G. (1995). “Faris as Sidiyag and transition from scribal to print in the middle east”. George N. Atiyeh (Hrsg.): The book in the islamic world. The written world and communication in the middle east. Albany: 209-231.
- SOMEKN, S. (1981). Genre and Language in Modern Arabic Literature. Wiesbaden.
- STOCK, K. (2005). Arabische Stilistik. Wiesbaden.
- TILL, D. (2005). “Prodesse-delectare Doktrin”. Ueding Gert (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 7. Tübingen, 130-140.
- WÜRSCH, R. (1991). Avicennas Bearbeitungen der aristotelischen Rhetorik. Berlin.
- WÜRSCH, R. (2005). “Die arabische Tradition der aristotelischen Rhetorik” In: Joachim Knape ve Thomas Schirren (Hrsg.): Aristotelische Rhetorik-Tradition. Akten der 5. Tagung der Karl und Gertrud Abel-Stiftung vom 5-6. Oktober 2001 in Tübingen. Stuttgart, 153-163.

Öztürk, A. O. (2021). Kitap Tanıtımı – Almanya Türkleri Yaz: Korkmaz, M. A.,
Folklor Akademi Dergisi. Cilt:4, Sayı:3. 553 – 556.

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Recieved: 29.11.2021

Kabul / Accepted: 16.12.2021

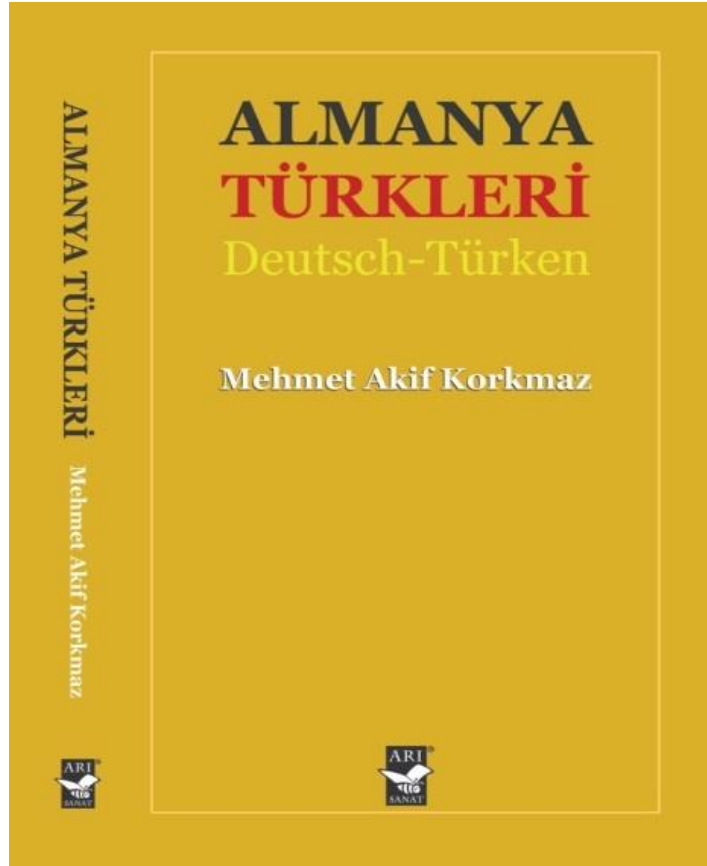
Kitap İnceleme / Book Review



ALMANYA TÜRKLERİ

Ali Osman ÖZTÜRK*

Korkmaz, Mehmet Akif: *Almanya Türkleri*. İstanbul: Arı Sanat Yayınevi, 2021. 311 sayfa,
Resimli.



* Prof. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi, Alman Dili Eğitimi Anabilim Dalı, Konya/Türkiye,
aoturk@erbakan.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2759-2096.

Almanya Türkleri, okura yurt dışı, özellikle Osmanlı bakiyesi olup, Misak-ı Milli sınırları dışında kalan bölgelerdeki Türkler için kullanılan tamlamaları anımsatıyor: Bulgaristan Türkleri, Romanya Türkleri, Kerkük Türkleri gibi. “Yunanistan Türkleri” bunun bir istisnasını oluşturur; çünkü onlar için genellikle “Batı Trakya Türkleri” sıfatı tercih edilmektedir. “Almanya Türkleri”, bu bakımdan ilginç bir tamlama olup sonradan (iş)göçü yoluyla oluşmuş bir azınlığın coğrafi, siyasi, kültürel, sosyal anlamda (diğer yurt dışı Türklerden farklı olarak), yurt dışında yaşayıp yurt içi ile çok sıkı bağları olan, her iki kültür dairesi ile yakından irtibatlı bir konumu olan insanları ifade eder.

Diğer yandan, onlar için kullanılan diğer bir niteleme de “Almancı”dır; bu da kendi içinde çelişkili bir sözcüktür. Zira örn. “Türkçü” nitelemesinden farklı olarak bunda ideolojik bir anlam çıkmaz, yani Türkçülükte olduğu gibi “Almancılık”, kültürel-ideolojik bir yaklaşımı ifade etmez, sadece kişinin çalıştığı yeri (Almanya) imleyen bir nitelemeden ibarettir. Buna karşın söz konusu insanlar, bu sıfatı zaten, belki de ideolojik çağrışımından dolayı benimsememektedirler (tr.wikipedia.org/wiki/Almanya’daki Türkler). “Gurbetçi” nitelemesi de genel bir anlam taşıdığından, Almanya gurbetini ancak tamlamayı ile ifade eder hâle gelir. Bu anlamda Almanca yayınlanan *Wikipedia* ansiklopedisi “Gurbet Türkleri” başlığına, “Almanya Türkleri” bağlamında yer verir (de.wikipedia.org/wiki/Gurbet_türkleri). Bu tamlamada “Almanya Türkleri”ne benzer bir hareket noktası gözlemlenir. Halk türküsü araştırmalarında kullanılan yöresel tasnif yaklaşımı burada konusal tasnifi de içerir. Salt Almanya’da doğan/derlenen/söylenen ve dinlenen türküler değil söz konusu olan ürünler, aynı zamanda Almanya sorunsalını ele alan ürünlerdir (Öztürk, 2001: 2).

Alman dilinde söz konusu kişiler (Almancılar, Almanya Türkleri) için kullanılan niteleme, uzun süre “Gastarbeiter, ausländischer Mitbürger” düzeyinde kalmıştır ancak ikinci ve üçüncü kuşaktan sonra, özellikle önemli bir bölümünün Alman vatandaşlığını seçmesinden sonra “Deutsch-Türken”e evrilmiştir. Bunu daha çok dil bağlamında ön plana çıktığı görülür (Süavi, 2019). Etnik anlamda bir azınlığın ifade edilmesi söz konusu olunca, tr.wikipedia.org’un madde başlığında olduğu gibi “Almanya’daki Türkler” ya da de.wikipedia.org’un madde başlığı ile söylemek gerekirse “Türkeistämmige in Deutschland” (Almanya’daki Türk kökenliler) (de.wikipedia.org/wiki/Türkeistämmige_in_Deutschland) tercih edilirken Almanca yazan Türkleri ifade etmek için Alman-Türk Edebiyatı”(Deutsch-türkischeLiteratur; https://de.wikipedia.org/wiki/Deutsch-t%C3%BCrkische_Literatur) kullanılır ve bunu “Türklerin Almanca yazdığı edebiyatı” şeklinde anlamak da mümkündür. Emine Sevgi Özdamar, Selim Özdoğan, Akif Pirinççi, Feridun Zaimoğlu gibi Türk kökenli yazarlar artık yazma dili olarak Almancayı kullandıkları için Alman yazar konumundadırlar.

Bu yazıda Mehmet Akif Korkmaz’ın “Almanya Türkleri” kitabından söz edilmektedir. Yazarın Hacettepe Üniversitesinde doktora tezi olarak 2012 yılında sunduğu bu çalışmaya seçtiği başlığın Almanca çevirisini kendisi “Deutsch Türken” (Alman Türkler) şeklinde yapmıştır. Bu da kanaatimce çeviri biliminde “bakış açısı değiştirme” (Perspektivenwechsel) yöntemiyle düşünürsek aslında sorunsalın Türkiye’de ve Almanya’da farklı algılandığını gösteren bir işarettir. Çünkü “Deutsch-Türken” “Alman(laşmış) Türkler” şeklinde de anlaşılabilir.

Mehmet Akif Korkmaz, çok çalışkan bir akademisyen olarak Almancayı Almanya’da öğrenmiş, lisans eğitimini İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesini tamamlayarak yüksek lisans ve doktora eğitimini alanın yetkin isimleri Prof. Dr. Özkul Çobanoğlu ve Prof. Dr. Nebi Özdemir gibi hocaların danışmanlığında Hacettepe Üniversitesinde bitirmiş olup halen Giresun Üniversitesinde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır. Çevre duyarlılığı yüksek, araştırma konularını gerçek yaşamdan seçen bir akademik kişiliğe sahiptir.

“Almanya Türkleri” başlıklı kitap 60 yıldır hiç güncelliğini yitirmeyen, işçi olarak gönderilen insanların Almanya’daki yaşama intibak süreçlerini değişik perspektiflerden ele alan, betimleyen ve tartışan bir kurguya sahiptir. Üç ana bölümde tartışılan sorunları yazar, “Türkiye’den Almanya’ya İşçi Göçü ve Problemi” (s. 37-146), “Aile ve Sosyal Yaşama Yansıyan Gelenek ve Dünya Görüşü” (s. 147-207), “Bireylerde Kimlik ve Dünya Görüşünün Oluşumuyla İlgili Meseleler” (s. 209-251) başlıkları altında tasnif etmiştir. Burada sorunsal isabetli biçimde olgusal (göç), sosyal (Almanya’da yaşam) ve bireysel (kimlik) boyutlarıyla ele alarak bireyin kimlik oluşumunun nesnel olgulardan hareketle gözlemlendiğini göstermiştir. Bu kapsamda çalışmanın Sonuç (s. 253-269) bölümünün alt başlığında özetlediği gibi (“Kabul ve Dışlanma – Kültürel ve Toplumsal Yapı – Eğitim ve Dil Bariyeri – Bireyler ile Örgütler Hepsini iç içe – Sosyal ve Kültürel Sermaye), Türklerin Almanya’daki 60 yıllık göçmenlik yaşamının ne denli çetin deneyimlere sahne olduğu bir kez daha ortaya çıkar.

Kitabın ikinci bölümünde yazar, Almanya’daki yaşamlara yakından/bizzat tanıklık ederek elde ettiği verileri kullanır ve *anlatı çalışması* olarak nitelediği yaklaşımını üç temel alan bilgisi üzerine inşa ettiğini belirtir:

“Birincisi çalışma sahasının yaşantısı hakkında gündelik bilgiye dair malumattır. İkincisi sahanın kültürel tarihi, coğrafyası, ekonomisi, etnografyası hakkında temel bilgilerdir. Bu ikisini işletecek teorik yapısal çözümleme ve sonuç analizine ait yöntem bilgileri de üçüncü ve son temel bilgidir. Sosyal tarih, kültürel tarih, sosyal psikoloji, dilbilim, göstergebilim, folklor, kültür ve halkbilim bu çalışmada çerçeve bilimlerdir. Çalışmadaki anlatımın kaynakları röportajlar, yüz yüze konuşmalar, gündelik konuşmalar, yazılı anketler, konuşulanlara edilgen katılım, konuşulan yerde misafir olma gibi sahada derlemeye ağırlık vererek toplanmıştır. İç gözlem ve katımlı yöntemler, Passau’daki kahve buluşmalarında olduğu gibi, aylarca süren uzun zamanlara dilimler halinde yayılmıştır.” (Korkmaz, 2021: 207)

Burada Berlin’de yaşayan işçi emeklileri ve bir sanatçıyla yapılan görüşmelerin yazı dökümlerini (transkripsiyon) izleyen satırlarda kavramsallaştırma girişiminde bulunmuştur. Yazımızın girişinde değindiğimiz farklı algılamalara ışık tutacak yelpazede; Türk, Alman, Almanca, Türk kalmak, Türk olmak, Almanlaşmak, Alman olmak, gelenek, görenek, Müslümanlık ve Hristiyanlık, aile ve hısım akrabalık, komşuluk ve hemşerilik, olumlu yaşam deneyimi / başarı, olumsuz yaşam deneyimi / başarısız” gibi yurdundan ayrı yaşamların etrafında döndüğü kavramlara işaret edilmiştir. Bu kapsamda örn. “Almancı” şudur:

Türkiye’den işçi olarak çalışmaya giden ve uzun süredir Almanya’da yaşa(ya)n kişidir. Genellikle yıllık izinlerinde Türkiye’de bulunduğu veya kesin dönüş yaptığında Almancı sıfatıyla adlandırılır. Hatta onun hiç Almanya’ya gitmemiş gerideki ailesi bile Almancıdır. Yaşam tarzı, giyim kuşama ve ekonomik seviyeleri göç öncesinde, Türkiye’deki Türklere göre farklılaşmıştır. Tavırları Almanlara benzer. Almanya’daki tutumları, dünya görüşünü, düzeni Türkiye’de arar ve bulamayınca eleştirir.” (Korkmaz, 2021: 197)

Başarı ve başarısızlık deneyimlerine yer verilerek üçüncü bölümde bireylerde kimlik sorunları tartışılmıştır. Yazar, mercek altına aldığı problemleri dokuz başlık altında toplamıştır: aileye bağlı dünya görüşünün hayata yansımaları; göç, kabul görme ve yabancılaşma; ben Türküm, biz Türküz; Almanya Türklerinde etnik işletmecilik, yabancılaştırılmış yabancılar; diasporada aile ve dünya görüşlerinin hayata yansımaları; Almanya Türkleri üzerinde yabancılaşma ve uyumsuzluk baskısı; etnik ticaret, kimlikler ve göçmen girişimciliği; uyum politikalarına göre A(lmanya) Türkleri (ni)n durumu.

Sonuç itibariyle, 60 yıllık bir geçmişe dayanan Türk göçmenlerin durumunu bu süreçten bağımsız olarak değerlendiren/yargılayan yaklaşımların, olayı nesnel olarak değerlendiremeyeceğini belirten Korkmaz, “geçen yıllarda edinilmiş siyasi, sosyal, ek[o]nomik ve kültürel yaşantıların zaman ve mekâna yerleştikçe işlerlik kazanması[nı] Almanya’da geleceğe giden yoldaki büyük umut” (s. 251) olarak görür.

Türkler açısından Almanya göçmenliğinin dayandığı gerçeklik, yaşam/geçim zorunluluklarıdır; bugün de göçmenliğin sürgit devam etmesi aynı zorunlulukların yansımalarıdır. İncelediğimiz kitapta aile fotoğrafı ile verilen Aşık Metin Türköz’ün, Almanya’da yaşayan bir türkü sanatçısı olarak yıllardır Almanları ve Alman hükümetlerini eleştirmesinin ardından, Alman vatandaşlığına geçmesi (Kemper, 2011: 2) böyle bir zorunluluğun sonucudur. Kitap, Almanya Türkleri sorunsalının çok yönlü oluşuna, orada yaşayan insanlarımızın var olduğu müddetçe gündemden düşmeyeceğine işaret eden akademik bir çalışma olarak okunmaya değer ve yol gösterici niteliktedir. Yazar Dr. Mehmet Akif Korkmaz’ı kutlar, okurunun bol olmasını dilerim.

Kaynaklar

- KEMPER, A. (2011). “Gastarbeiter: Familie Türköz wird deutsch”. *Die Zeit*, Nr. 34/2011, 18. August, 2/6.
- KORKMAZ, M. A. (2021). *Almanya Türkleri*. İstanbul: Arı Sanat Yayınevi.
- ÖZTÜRK, A. O. (2001). *Almanya Türküleri. Türk Göçmen Edebiyatının Sözlü/Öncü Kolu*. Ankara: Kültür Bakanlığı.

İnternet Kaynakları:

- URL-1: *De.wikipedia.org* (2021): “Gurbet Türküleri.” https://de.wikipedia.org/wiki/Gurbet_T%C3%BCrk%C3%BCleri (Erişim Tarihi: 29.11.2021).
- URL-2: *De.wikipedia.org* (2021): “Türkeistämmige in Deutschland”. https://de.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrkeist%C3%A4mmige_in_Deutschland (Erişim Tarihi: 29.11.2021).
- URL-3: SUAVİ, Ahmet (2019): “Almancı nedir? Deutschtürke kavramı ve çifte aidiyet(sizlik)”. *Indigo Dergisi*, 11 Temmuz. (<https://indigodergisi.com/2019/07/almanci-nedir-deutschturke-cifte-aidiyetsizlik/>; (Erişim Tarihi: 29.11.2021).
- URL-4: *Tr.wikipedia.org* (2021): “Almanya’daki Türkler”. https://tr.wikipedia.org/wiki/Almanya%27daki_T%C3%BCrkler (Erişim Tarihi: 29.11.2021).

Makale Bilgisi / Article Info

Geliş / Recieved: 22.11.2021

Kabul / Accepted: 05.12.2021

Kitap İnceleme / Book Review

ALAMANYA TÜRKÜLERİ

Güler MERİÇKAN GÜLEÇ*

ÖZTÜRK, A. O. (2001). *Alamanya Türküleri*. Türk Göçmen Edebiyatının Sözlü/Öncü Kolu. Ankara: Kültür Bakanlığı, 302 sayfa.



* Araştırmacı-Yazar, Türkiye, merickan@gmail.com, ORCID: 0000-0001-6538-7224.

Prof. Dr. Ali Osman Öztürk, *Alamanya Türküleri*'nde, Almanya'da oluşan Türk Göçmen Edebiyatının (1960-1990) sözlü kolunu- özellikle bu metinlerin ezgili olanlarını- istatistik bilgiler ışığında değerlendirmiştir. Kitapta, sözlü Türk halk edebiyatıyla yapılan karşılaştırmada; Alman halk türkülerinin yazılı olarak kaydedilmiş olmalarının yanında, yeni oluşan Türk halk edebiyatı sözlü metinlerinin “halk türküsü” kimliği kazanıp kazanmadığı yanında bu ürünlerde yer alan Türk/Alman imgeleri metinler üzerinde incelenmiştir.

Türk Göçmen Edebiyatının sözlü kolu olarak kapsamlı araştırmaları sentezleyen *Alamanya Türküleri* kitabı (Öztürk, 2001), sözlü halk türkülerinin Almanya'daki oluşum ve gelişim süreciyle ilgili objektif bilgilerden oluşmaktadır. Bu bilgiler, yurdumuzdaki “anonim halk türkülerini” yarananların yazıyla mı sözle mi işe başladıklarını da düşündürür. *Alamanya Türküleri*, konuyla ilgili sorunlara da yer vererek ufkumuzu genişletmektedir.

1960 yılından itibaren Türkiye'den Almanya'ya gerçekleşen göçün temel nedeni ekonomiktir. Ekonomik yetersizliği olan bir toplumun çaresizliğinde başka bir ülkeye göç varsa, olumsuz yaşantılar o yabancı ülkeyle olan dostluk bağlarını da giderek zedelemektedir. Çünkü iki ayrı toplumun kültür farklılığını gidermede, ülke hükümetlerinin çabasız kalmaları, bireylerin mutsuzluğunu yaratan önde gelen bir etken olarak düşünülebilir. Almanya'da çalışarak para kazanmak ve yurdundakilere yardım etmek amacıyla olan Türk işçilerinin oradaki en büyük sorunu Almanca bilmemeleridir. Almanca öğrenmek ön koşul olarak öne çıksaydı, kültürlerarası uçurum olmayabilir, “birbirini anlamak” gerçekleşebilirdi. Temizlik işlerinde ve madende çalışan Türk işçileri, öğretim düzeyleri ve teknik bilgileri oldukça düşük olarak gittikleri yabancı ülkeyle ilgili hiçbir bilgiye sahip olmadıklarından öncelikle barınma, temizlik, giyim-kuşam, beslenme sorunlarını Almanca bilselerdi daha kolay çözebilirlerdi. Tüm bu eksikliklerin sorumluları işçiler değildir. Sistemli bir yerleştirme ve kültür farkını en aza indirecek önlemin (dil öğretimi) alınmamış olması bu sonucu doğurmuştur.

Bilimsel araştırma ve incelemelerin yer aldığı *Alamanya Türküleri*, yazılı Türk göçmen edebiyatının başlangıç dönemi olarak okunduğunda; türkülerin özgeçmişini, söz yazarlarını, hedef kitlelerini, metinlerin dillerini, üslûbunu, türlerini, “türkülerin anatomisi” içinde açıklıkla görebiliriz.

Göçmen edebiyatının sözlü ürünleri olan halk türkülerini, Alman halk türkülerini araştırma yöntemiyle incelemek çağdaş bir yaklaşımdır. Türk ve Alman halk türküsü araştırmaları arasındaki en önemli fark şudur; görece daha eski tarihlerden başlayarak kayıtlara geçirilen Alman halk türkülerinin yazılı edebiyatla ilişkisi John Meier'in 1906 tarihli çalışmasıyla tespit edilirken, Türk halk türkülerinde oluşum sürecinin, sözlü dönemin hâlâ devam ediyor olmasından ötürü yazıya geçirme ve yazılı kaynaklarla ilişkisinin araştırılması gecikmiştir. Almanya'daki göçmen işçilerin türkülerini de bu sürecin bir parçasıdır. Bazı Alman halk bilimciler Türklerin yarattığı sözlü (kısmen anonim) ürünlerin “gerçek türkü” olup olmadığı tartışmalarında, bunların dar çevrede söylenmesi, yaygınlık kazanmamış olması ve de tamamının Almanya'da yaşadıkları sorunları dile getiren sözlü şiirlerden oluştuğu fikrinde birleşmişlerdir. Bu sözlü ürünler destan, koşma, mâni veya deyiş biçiminde yazıldıklarından, geleneksel Türk yapısından uzaklaşmamışlardır. Bu yapıya karşılık Ursula Reinhard, yaptığı araştırmalarda (1987, 81), türkülerin içeriğinde, yaşadıkları yabancı kültüre uyma istekleri yanında Türklerin kendi benliklerini koruma düşüncesinin var olduğunu da dile getirir. Alman Halk Türküsü Arşivi kurucusu John Meler, değerlendirmesinde modern halk türküsü alt yapısını oluşturmada, (kültürlerarası) sözlü ve yazılı metinler arasında karmaşık bir yapı ilişkisi olduğunu kabul eder. Otto Holzapfel de (1996, 335) Türkçe metinler içine Almanca sözcüklerin yer aldığı türkülerin söyleyiş ve anlam uyumunu incelediğinde, bunları bir sanat eseri olarak değil daha çok Almanya'daki Türkleri anlamak için başvuru bir belge olarak niteler fakat

sürecin Almanya’da gerçekleşiyor olmasında Türklerin yarattığı popüler türkü metinlerini Alman halk türküsü araştırmaları sahasına katar.

Türk göçmen edebiyatının sözlü kolu olan türküler, uzun süre müziğiyle kendi kültürünü ve halk inançlarını yansıtırken geleneksel bağlamda yer alan kadercilik ve teslimiyet nitelikleriyle farklı iki kültürdeki uyumsuzluğun göstergesi olarak da değerlendirilmişlerdir.

Almanya’da gelişen sözlü halk edebiyatını biçim, üslûp, konu ve söyleyiş olarak ilk araştıran Nevzat Gözaydın’dır. Hamdi Tanses ve Haydar Avcı da, bu sözlü edebiyatın “türkü” olarak kabul edilmesinde katkıda bulunmuşlardır.

1972-80 yılları arası dönemde Almanya’daki göçmen Türklerin sözlü halk müzikleri, “halk türküleri” olarak nitelendirilmeden, türkü metinlerinin yazılan şiirlerle sadece tematik bağı olduğu düşünülmüştür. Âşık Mahzûnî Şerif, Âşık Murat Çobanoğlu gibi Türkiye’de bilinen âşıkların yarattığı ürünlerin (dinleyen açısından) anonimliğine benzer biçimde, söz yazarı ve icracıların âşıklar kolundan geliyor olması ve asıl dinleyicilerin (hedef kitlenin) de Türkler olması bizim için önemli bir ölçüttür.

Bu türkülerde uyak kullanılmasa da, kavuştaklar önemli yer tutar. Türkü metinlerindeki dil, içinde yaşadıkları toplumun psikolojik ve sosyal koşulları ağır da olsa, yabancı olduğu toplumla ilişki kurma amaçlıdır. Bu özellik bir tür dayanışma edebiyatının oluşmasında sorunlara karşı dirençli olmayı ve geliştirmeyi benimser.

Almanya Türküleri’nin 1972-75 yıllarını kapsayan 1. dönem ürünlerinde, umutsuzluk, uyum zorlukları, parçalanmış aile dramları ağırlıktayken; 1974-79 yıllarındaki 2. dönemde Almanlarla (meşru ve gayri meşru) ilişkiler (evlilikler), Türkiye Cumhuriyeti Devletine yönelik eleştiriler, memlekete geri dönüş çağrıları yer alır. 1980-90 yıllarına denk düşen 3. dönemde, yeniden umutsuzluk duygusu hâkimdir. 1990-95 yıllarını kapsayan 4. dönem türkülerinde ise zorunlu olarak Alman vatandaşlığını seçme, ırkçı saldırıların hedefi olma ve yeniden dayanışma gibi sorunların öne çıktığı görülür.

Almanya Türküleri’nin zamanla geleneksel bağlamdan çıkması ve sosyal içerikli konulara yönelmesi; yabancı kültürü de kucaklayarak daha da genişlemesi önemli bir gelişmedir. Bu türkülerin imgelerinde yaşattığı “Türk” benliğinin önemli bir bileşeni, öteki karşılığında olsa da kendisiyle de alay edebilmesidir.

Almanya Türküleri, iki farklı kültürün uyuşmazlığının temelindeki ekonomik yetersizliğin yüzeyselliğinde, ülke hükümetlerinin dostça kararlılıktan yoksun olduklarını görmemizi de sağlar. Günümüzdeki teknolojik çağ dünya toplumlarından umulmadık düzeyde bilgi ve beceri isterken, “barış ve dostluğu” hiç konu edinmez. Çözüm, çok çalışarak dünya barışındaki yerimizi çağdaş uygarlığı koruyarak almamızda yatmaktadır.

Kaynaklar

- HOLZAPFEL, O. (1996). “Türkische Gastarbeiter”. *Lexikon folkloristischer Begriffe und Theorien (Volksliedforschung)*. Studien zur Volksliedforschung, Bd. 17, Bern vd.: Peter Lang.
- MEIER, J. (1906). *Kunstlieder im Volksmunde: Materialien und Untersuchungen*, Halle: M. Niemeyer.
- ÖZTÜRK, A. O. (2001). *Almanya Türküleri*. Türk Göçmen Edebiyatının Sözlü/Öncü Kolu. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- REINHARD, U. (1987). “Türkische Musik: Ihre Interpreten in West-Berlin und in der Heimat. Ein Vergleich.” *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 32, Jg., Berlin.

FOLKLOR AKADEMİ DERGİSİ YAYIM VE YAZIM KURALLARI

GENEL İLKELER

1. *Folklor Akademi Dergisi*, hakemli bir dergi olup yılda üç sayı olarak yayımlanır.
2. *Folklor Akademi Dergisi*'nde, halk bilimi, Türk dili ve edebiyatı, halk edebiyatı, antropoloji, etnoloji, kültür sosyolojisi, dinler tarihi, müzikoloji, halk dansları, el sanatları, kültür tarihi ile ilgili bilimsel makaleler, çeviriler, tanıtma/eleştiri yazıları gibi çalışmalara yer verilmektedir.
3. Yazının *Folklor Akademi Dergisi*'ne gönderilmesi, yayımı için başvuru olarak kabul edilir. Yazılar için telif ücreti ödenmez.
4. *Folklor Akademi Dergisi*'nde yayımlanan yazıların içerikleriyle ilgili her türlü yasal sorumluluk, yazarına aittir.
5. *Folklor Akademi Dergisi*, gönderilen yazılarda düzeltme yapmak, yazıları yayımlamak ya da yayımlamamak hakkına sahiptir.
6. Yayım dili Türkçe, İngilizce, Rusça, Almanca, Fransızca ve İspanyolca'dır.
7. Makalenin başında 300-500 kelime aralığında **Türkçe ve İngilizce özet** (10 punto ve İngilizce Özet), 5 kelimelik Türkçe ve İngilizce **anahtar kelimeler** bulunmalı; **Türkçe ve İngilizce** başlığa yer verilmelidir.
8. Makale, giriş bölümüyle başlamalı, burada yazının hipotezi ortaya atılmalı, gelişme bölümü (ara ve alt başlıklarla desteklenebilir) veri, gözlem, görüş, yorum ve tartışmalardan oluşmalı, Sonuç bölümünde varılan sonuçlar, önerilerle desteklenerek açıklanmalıdır.
9. Yazının **başlığının altında yazar adı, dipnotla unvanı, görev yaptığı kurum ve kendisine ulaşılabilecek e-posta adresi gibi bilgilere yer verilmemelidir**. Yazıların hangi akademisyen tarafından sisteme eklendiği ya da dergiye gönderildiği, sistem yöneticisi tarafından zaten görülebildiğinden, bu bilgiler, yazılar hakem sürecinden geçtikten sonra, yazıya editör tarafından eklenecektir. Dolayısıyla yazılar sisteme girilirken, gözden geçirilip yazara ait herhangi bir bilginin yazıda yer almadığından emin olunmalıdır. Bu husus, kör hakemlik ilkesi açısından önemlidir.
10. Yazı, <http://dergipark.gov.tr/folklor> adresindeki *Makale Gönder* düğmesi aracılığıyla, e-posta adresi ve oluşturulacak parolayla girilen kişisel sayfadan gönderildikten sonra, aynı sayfadan hakem süreci takip edilebilir. **Bu aşamadan sonra, düzeltmelerin yapılması için, bütün hakemlerden raporların gelmesi beklenmelidir**. Çünkü yazarlar, sisteme bir kez düzeltme ekleyebilmektedirler. Zira bir hakemin istediği düzeltmeyi yapıp yazı sisteme eklendiğinde, sonraki aşamada ikinci bir hakemin de düzeltme istemesi durumunda istenen düzeltmeler yapılamayacaktır.
11. Dergiye gönderilen yazıların daha önce başka bir yerde yayımlanmamış olması gerekmektedir. Kitap hâlinde yayımlanmamış sempozyum bildirilerinin yayımı ise, bu durumun belirtilmesi şartıyla mümkündür.
12. Dergiye gönderilen yazılar editörlük sürecinde **turnitin vb. benzerlik programlarında kontrol edilecektir**. Benzerlik oranı %30'un üzerinde olan çalışmalar yayınlanamayacaktır.

13. Yazılar, mutlaka aşağıda belirtilen formatta gönderilmelidir. Sisteme bu formatta girilmeyen yazılar değerlendirilmeye alınmayacaktır.

14. Yazarlar, makale dosyası ile birlikte sisteme [Telif Hakkı Devri Formu](#)'nu imzalı bir şekilde yüklemelidir.

SAYFA DÜZENİ

1. Yazılar, Microsoft Word programında yazılmalı ve sayfa yapıları aşağıdaki gibi düzenlenmelidir:

Kâğıt Boyutu	Genişlik:16 cm	Yükseklik: 24 cm
Üst Kenar Boşluk	2 cm	
Alt Kenar Boşluk	2 cm	
Sol Kenar Boşluk	2,5 cm	
Sağ Kenar Boşluk	2 cm	
Yazı Tipi	Times New Roman	
Yazı Tipi Stili	Normal	
Boyutu (normal metin)	11 (Times New Roman)	
Boyutu (sonnot metni)	10 (Times New Roman)	
Paragraf Aralığı	Önce 6 nk, sonra 0 nk	
Satır Aralığı	Tek (1)	
Paragraf Girintisi	1 cm	

2. Özel bir yazı tipi (font) kullanılmış yazılarda, kullanılan yazı tipi de, yazıyla birlikte gönderilmelidir.

3. Yazılarda sayfa numarası, üst bilgi ve alt bilgi gibi ayrıntılara yer verilmemelidir.

4. Makale içerisindeki başlıkların her bir kelimesinin sadece ilk harfleri büyük yazılmalı, başka hiçbir biçimlendirmeye, yer verilmemelidir.

5. İmlâ ve noktalama açısından, makalenin ya da konunun zorunlu kıldığı özel durumlar dışında, Türk Dil Kurumunun İmlâ Kılavuzu esas alınmalıdır.

KAYNAKLARIN DÜZENLENMESİ

Metin içinde kaynak gösterme

Metin içinde kaynak gösterimi iki biçimde yapılabilir.

1. Ana metindeki tüm göndermeler metin içi dipnot sistemi ile belirtilir. Sayfa altı dipnot yöntemi kesinlikle kullanılmamalıdır. Kaynak gösterme dışında kalan ve makalenin ana konusu ile dolaylı bağlantısı olan açıklamalar, birden başlayarak sonnot kullanmak suretiyle yapılabilir. Sonnotlar, makaleden sonra ve kaynakçadan önce topluca yer almalı, 1, 2, 3 şeklinde sıralanmalı ve 10 punto yazılmalıdır.

2. Metinde uygun yerde parantez açılarak, yazar (lar) ın soyadı, yayın tarihi ve alıntılanan sayfa numarası belirtilir.

a) Aynı kaynaklara metinde tekrar gönderme yapılırsa yine aynı yöntem uygulanır; age., agm. gibi kısaltmalar kullanılmamalıdır.

Örnek: (Köprülü, 1966: 71-76)

b) Alıntılanan yazarın adı, metinde geçiyorsa, parantez içinde yazarın adını tekrar etmeye gerek yoktur.

Örnek: Boratav (1984: 11), bu rivayetlerin 34 tane olduğunu belirtir.

c) Gönderme yapılan kaynak iki yazarlı ise, her iki yazarın da soyadları kullanılmalıdır.

Örnek: (Alptekin ve Sakaoğlu, 2006: 133)

d) Yazarlar ikiden fazlaysa ilk yazarın soyadından sonra “vd.” (ve diğerleri) ibaresi kullanılmalıdır.

Örnek: (Lvova vd., 2013: 194)

e) Gönderme yapılan kaynaklar birden fazlaysa, göndermeler noktalı virgülle ayrılmalıdır.

Örnek: (Kaya, 2000: 180; Artun, 2004: 86)

f) Metinde arşiv belgelerinden yararlanılmış ise bu belgelere göndermeler **Belge-1** veya **Arşiv-1** şeklinde sırayla belirtilmeli ve kaynakçada ilgili ibarenin karşısına arşiv belge bilgileri yazılmalıdır.

g) Metin içinde sözlü kaynaklardan alınan bilgilere yer verilmiş ise göndermeler Kaynak Kişi anlamına gelecek şekilde KK-1 şeklinde belirtilmeli, çalışmanın kaynaklar kısmında Sözlü Kaynaklar alt başlığı altında her bir kaynak kişinin bilgisi metin içinde yapılan gönderme kodu ile uyumu şekilde belirtilmelidir.

KAYNAKÇANIN DÜZENLENMESİ

1. Kaynakçada sadece yazıda gönderme yapılan kaynaklara yer verilmeli ve yazar soyadına göre alfabetik sıralama izlenmelidir.

2. Bir yazarın birden çok çalışması kaynakçada yer alacaksa yayın tarihine göre eskiden yeniye doğru bir sıralama yapılmalıdır. Aynı yılda yapılan çalışmalar için “a, b, c...” ibareleri kullanılmalı ve bunlar metin içinde yapılan göndermelerde de aynı olmalıdır.

Kitap:

KÖPRÜLÜ, M. F. (1999). *Edebiyat Araştırmaları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Çeviri Kitap:

ELIADE, M. (1999). *Şamanizm*. (Çev.: İsmet Birkan), Ankara: İmge Kitabevi.

LVOVA, E. L. vd. (2013). *Güney Sibirya Türklerinin Geleneksel Dünya Görüşleri: Simge ve Ritüel*. (Çev.: Metin Ergun), Konya: Kömen Yayınları.

İki Yazarlı Kitap:

ALPTEKİN, A. B. ve SAKAOĞLU, S. (2006). *Türk Saz Şiiri Antolojisi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

İkiden Fazla Yazarlı Kitap:

OĞUZ, M. Öcal vd. (2010). *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınları.

Makale:

YAYIN, N. (2016). "Kökner Terimi Üzerine". *Artuklu İnsan ve Toplum Bilim Dergisi*, C. 1, S. 1, 72-75.

Yayımlanmamış Tez:

AKYÜZ, Ç. (2013). *Bagış Destanı: İnceleme-Metin*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bildiri:

CUNBUR, M. (2000). "Dede Korkut Oğuz-namelerinde İslamî Unsurlar", *Uluslararası Dede Korkut – Bilgi Şöleni Bildirileri*. (Hzl.: A. Kahya-Birgül vd.), 77-108, Ankara Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

İnternet Kaynakları:

* URL-1: "Social Groups". (Erişim: 10.06.2014)

* Hufford, M. (1991). "American Folklife: A Commonwealth of Cultures", (Erişim: 17.06.2014)

Arşiv Kaynakları:

Belge-1/Arşiv-1: BOA-*Başbakanlık Osmanlı Arşivi* (BOA, DH.EUM.EMN, no: 3, 19.Ş.1330); BCA: *Başbakanlık Cumhuriyet Arşivi* (BCA, 1927)

Sözlü Kaynaklar:

KK-1: Mustafa Mutlu, İstanbul 1935, İlkokul Mezunlu, Emekli. (Görüşme: 12.06.2014)

Dergiye makale gönderecek yazarlarımızın çalışmalarını Yayın ve Yazım İlkeleri'ne göre düzenlemeleri gerekmektedir.