

Edebi EleŖtiri Dergisi

Mart 2022
Cilt 6 Sayı 1





EEDER

Edebî Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Mart 2022, Cilt 6, Sayı 1

EDİTÖRLER/MANAGING EDITORS

Doç. Dr. Abdulhakim TUĞLUK (İğdır Üniversitesi, İğdır, Türkiye)

Doç. Dr. Ulaş BİNGÖL (Emir Abdelkader Üniversitesi, Konstantin, Cezayir)

ALAN EDİTÖRLERİ/SECTION EDITORS

YENİ TÜRK EDEBİYATI

Prof. Dr. Kemal TİMUR

(Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi,
Kahramanmaraş, Türkiye)

ESKİ TÜRK EDEBİYATI

Prof. Dr. İsmail Hakkı AKSOYAK

(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara,
Türkiye)

DOĞU DİLLERİ VE EDEBİYATLARI

Prof. Dr. Yahya SUZAN

(Batman Üniversitesi, Batman, Türkiye)

TÜRK DİLİ

Prof. Dr. Fevzi KARADEMİR

(Düzce Üniversitesi, Düzce, Türkiye)

TÜRK HALK EDEBİYATI

Dr. Öğr. Üyesi Erhan SOLMAZ

(Uşak Üniversitesi, Uşak, Türkiye)

BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI

Doç. Dr. Fatime Gül KOÇSOY

(Fırat Üniversitesi, Elazığ, Türkiye)

KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT

Dr. Öğr. Üyesi Engin BÖLÜKMEŞE

(Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir,
Türkiye)

YAYIN KURULU/ EDITORIAL BOARD

- Prof. Dr. Kâzım YETİŞ (İstanbul Aydın Üniversitesi, İstanbul, Türkiye)
Prof. Dr. Hakan Behcet SAZYEK (Kocaeli Üniversitesi, Kocaeli, Türkiye)
Prof. Dr. Maria DiBatissa (Princeton Üniversitesi, Princeton, USA)
Prof. Dr. Zeki TAŞTAN (Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van, Türkiye)
Prof. Dr. Şahmurat ARIK (Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Kütahya, Türkiye)
Prof. Dr. Yakup ÇELİK (Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye)
Prof. Dr. Nihayet ARSLAN (Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye)
Prof. Dr. İhsan SAFİ (Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Rize, Türkiye)
Prof. Dr. Ebru BURCU YILMAZ (İnönü Üniversitesi, Malatya, Türkiye)
Prof. Dr. Selma BAŞ (Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van, Türkiye)
Prof. Dr. Beyhan KANTER (Mardin Artuklu Üniversitesi, Mardin, Türkiye)
Doç. Dr. Abdülkadir DAĞLAR (Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu, Türkiye)
Doç. Dr. Gökhan TUNÇ (Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, Türkiye)
Doç. Dr. Savaşkan Cem BAHADIR (Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon, Türkiye)
Dr. Jonas ELBOUSTY (Yale University, New Haven, USA)
Dr. Öğr. Üyesi Mehdi REZAI (Allameh Tabataba'i University, Tahran, İran)
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet BÜKÜM (İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, İzmir, Türkiye)
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Emin GÖNEN (Yozgat Bozok Üniversitesi, Yozgat, Türkiye)

DANIŞMA KURULU/ BOARD OF EDITORIAL ADVISOR

- Prof. Dr. Bahir SELÇUK (Fırat Üniversitesi, Elazığ, Türkiye)
Prof. Dr. Ahmet TANYILDIZ (Dicle Üniversitesi, Diyarbakır, Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet Emin ULUDAĞ (Düzce Üniversitesi, Düzce, Türkiye)
Doç. Dr. Selim SOMUNCU (Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Ferhat KORKMAZ (Batman Üniversitesi, Batman, Türkiye)
Doç. Dr. Oğuzhan ŞAHİN (İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, İzmir Türkiye)
Dr. Öğr. Üyesi Resul ÖZAVŞAR (Osmaniye Üniversitesi, Osmaniye, Türkiye)

TÜRKÇE DİL EDİTÖRÜ/MAIN LANGUAGE EDITOR

- Dr. Öğr. Üyesi Alev ÖNDER (Adana Alparslan Türkeş Bilim ve Teknoloji Üniversitesi, Adana, Türkiye)

YABANCI DİL EDİTÖRÜ/FOREIGN LANGUAGE EDITOR

- Dr. Öğr. Üyesi Gökçen KARA (Doğuş Üniversitesi, İstanbul, Türkiye)

İLETİŞİM/CORRESPONDENCE ADDRESS

Doç. Dr. Abdulhakim TUĞLUK

İğdır Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/eeder>

e-mail: edebielestiridergisi@gmail.com

BU SAYININ HAKEMLERİ

Prof. Dr. Mehmet Fatih KÖKSAL (İstanbul Kültür Üniversitesi)

Prof. Dr. Adem CEYHAN (Sivas Cumhuriyet Üniversitesi)

Prof. Dr. Alpay Doğan YILDIZ (Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi)

Prof. Dr. Yasemin MUMCU (İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi)

Prof. Dr. Turgut KOÇOĞLU (Erciyes Üniversitesi)

Prof. Dr. Ahmet TANYILDIZ (Dicle Üniversitesi)

Doç. Dr. Gökhan TUNÇ (Anadolu Üniversitesi)

Doç. Dr. İsmail Alper KUMSAR (Düzce Üniversitesi)

Doç. Dr. Mehmet GÜNEŞ (Marmara Üniversitesi)

Doç. Dr. Nilüfer TANÇ (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)

Doç. Dr. Emel KOŞAR (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)

Doç. Dr. Canan OLPAK KOÇ (Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi)

Doç. Dr. Mustafa AÇA (İzmir Demokrasi Üniversitesi)

Doç. Dr. Fatih KOYUNCU (Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi)

Doç. Dr. Aziz ŞEKER (Amasya Üniversitesi)

Doç. Dr. Şeyma BÜYÜKKAVAS KURAN (Samsun Ondokuz Mayıs Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Muhammed TAŞKESENLİGİL (Atatürk Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Funda BULUT (Kastamonu Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Şakire BALIKÇI (Mardin Artuklu Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Pınar TURAN ÖZDEMİR (Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Volkan KARAGÖZLÜ (Nevşehir Hacı Bektaş Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Dinçer ATAY (Kafkas Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet ADIGÜZEL (Yermük Üniversitesi/Ürdün)

Dr. Öğr. Üyesi Göksel ÖZTÜRK (İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi)

Dr. Seçkin ÖZKAN (Kütahya Dumlupınar Üniversitesi)

Dr. Necati TONGA

YAYIN İLKELERİ

- Edebî Eleştiri Dergisi (EEDER), yılda iki defa (Mart ve Ekim aylarında) yayımlanan Uluslararası erişime açık bilimsel odaklı bir akademik dergidir. Dergide edebiyat alanındaki makaleler yayımlanmaktadır. Bu amaçla, eleştirel okumanın bir tezahürü olan ve tematik çerçeveye hapsolmemiş çalışmalara yer verilecektir. Bu doğrultuda Edebî Eleştiri Dergisinin amacı, edebiyat eleştirisine katkı sunmaktır.
- Edebî Eleştiri Dergisi (EEDER), Türk Dili ve Edebiyatı alanında yayın yapan hakemli bir dergidir. Bu çerçevede, Yeni Türk Edebiyatı, Klasik Türk Edebiyatı, Türk Halk Edebiyatı, Yeni Türk Dili, Eski Türk Dili, Karşılaştırmalı Edebiyat bilim dallarına ait makaleler yayımlanmaktadır. Dergimizde Batı Dilleri ve Edebiyatları ile Doğu Dilleri ve Edebiyatları alanlarından sınırlı sayıda makaleye yer verilmektedir.
- **Dergimize gönderilen yazılar için yazarlardan herhangi bir ücret talep edilmemektedir.** Dergimizde makalesi yayımlanan yazarlar, eserlerinin telif hakkını bedelsiz olarak dergimize devretmiş olurlar. Bu nedenle yayımlanan makaleler için telif ücreti talep edilemez. Dergimiz, yayımlanan makaleleri akademik amaçlar doğrultusunda basılı olarak ya da internet ortamında paylaşma hakkını saklı tutar.
- Edebî Eleştiri Dergisi yayınlanacak her sayıda niteliğe yer vermeyi hedef edinmektedir. Dergimize gönderilen yazıların, herhangi bir şekilde başka bir yerde yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere gönderilmemiş olması gerekmektedir. Lisansüstü tezlerden ya da kongre/sempozyum vb. bilimsel toplantılarda sunulmuş bildirilerden üretilen makaleler, bu hususa dair açıklama konulması şartı ile yayınlanabilir. Derginin yayım dili Türkçe olmakla birlikte editörün ve yayın kurulunun uygun görmesi durumunda İngilizce, Fransızca ve Almanca dillerinde yazılmış makalelere de yer verilebilir. **Bir sayıda yer alabilecek yabancı dildeki makale sayısı, o sayının toplam makale sayısının yüzde otuzunu geçemez.** Dergimizde araştırma, derleme, çeviri makalelerinin yanı sıra kitap tanıtımlarına da yer verilmektedir.
- Makalelerin değerlendirmeye alınabilmesi ve yayımlanabilmesi, her şeyden önce editörlerin makale hakkında dergiye uygunluk kararı vermesine bağlıdır. Editörlerin uygun görmediği makaleler hakem sürecine geçmeksizin reddedilebilir. Bununla birlikte bir makalenin hakemlerden olumlu rapor alması o makalenin kesin olarak yayınlanacağı anlamına gelmemektedir. Editör, yayın kurulu ya da alan editörü, hakemlerden olumlu rapor gelse bile bir makalenin yayımlanmamasına karar verebilir. Ancak böyle bir durumda editör söz konusu gerekçeyi yazara bildirmekle yükümlüdür. Her sayıda aynı yazarın en çok 1 adet makalesine yer verilebilir.
- Yazarlar dergimize gönderecekleri yazıların şekil açısından dergimize uygun olduğundan sorumludur. Editörler şekil açısından uygun olmayan makaleyi doğrudan reddedebilir.
- Dergimizde yayımlanan yazıların bütün sorumluluğu yazarlara aittir. Makalede sonradan tespit edilebilecek olan intihal vb. tüm etik ihlallerden yazar tümüyle

sorumludur. Edebî Eleştiri Dergisi ve editörleri yazıların içeriği nedeniyle hiçbir şekilde sorumlu tutulamaz. Dergimizde yayımlanan bir makaleden faydalanan bir araştırmacı bilimsel ölçütlere uygun olarak atıfta bulunmalıdır. Mayıs 2018 tarihi itibarıyla dergimize gönderilen yazılar iThenticate taramasından geçirilmektedir. Bu tarama ve editör kararı doğrultusunda bir makalenin reddedilmesine karar verilebilir.

- Bir yazarın Edebî Eleştiri Dergisi'nde aynı yıl içinde en fazla bir adet makalesi yayımlanabilir. Ayrıca bir yazarın ardışık yıllarda Dergimizde makalesi yayımlanamaz. Örneğin Dergimizin Ekim 2021 Sayısında makalesi yayımlanan bir yazar, en erken 2023 Mart Sayısında başka bir makalesiyle Dergimizde yer alabilecektir. Ayrıca bir yazar, devam etmekte olan makalesi ile alakalı süreç tamamlanmadan sisteme başka bir makale yüklememelidir. Böyle bir durumda yüklenen diğer makale ya da makaleler reddedilir. Özel sayılar, bu maddede belirtilen kuralların dışındadır.
- Yazarların makalenin sürecini sadece online olarak takip etmesi gerekmektedir. Gerekli durumlarda sadece teknik konularda problemler için editöre yazı yazılabilir. Bunun dışında makalenin hakem sürecindeki işleyişine ilişkin olarak hiçbir şekilde editöre yazı yazılamaz. Ayrıca hakemlerin verdiği kararlardan ötürü editör ve yayın kurulu hiçbir şekilde sorumlu tutulamaz.
- Dergimize gönderilen makaleler, değerlendirme aşamasına geçmeden ön inceleme aşamasında iken geri çekilebilir. Hakemlere gönderilerek değerlendirme aşamasına geçen makaleler geri çekilemez. Yazarların makalenin sürecini sadece sistem üzerinden takip etmesi gerekmektedir. Gerekli durumlarda sadece teknik konulardaki problemler için editöre yazı yazılabilir. Bunun dışında makalenin hakem sürecindeki işleyişine ilişkin olarak hiçbir şekilde editöre yazı yazılamaz. Ayrıca hakemlerin verdiği kararlardan ötürü editör ve yayın kurulu hiçbir şekilde sorumlu tutulamaz. Dergimize gönderilen her yazı (kitap tanıtımları dahil) gerekli ön şartları sağladıktan sonra en az doktor unvanlı iki hakeme yönlendirilir. Makale her iki hakemden kabul raporu alması durumunda editör onayı ile dergimizde yayımlanır. Hakemlerin her ikisinin red ya da bir hakemin red diğer hakemin de major revizyon raporu vermesi durumunda ise makale reddedilir. Hakemlerden birinin kabul diğerinin red raporu vermesi durumunda ise tasarruf hakkı editörde olmak üzere yazı üçüncü bir hakeme gönderilir ve neticeye göre nihai karar verilir. Hakemin düzeltme önerdiği bir makale için yazarın en geç 1 ay içinde sisteme düzeltme dosyası yüklemesi zorunludur. Hakemin düzeltme önerisini takiben 1 ay içinde düzeltilmiş metin yüklemeyen yazarların makalesi için değerlendirme işlemi sonlandırılacak ve makale reddedilecektir. Yazılar sisteme yüklenirken herhangi bir şekilde yazarın isim, adres, kurum vb. bilgilerine yer verilmemelidir. Bu bilgilerden birinin yer aldığı makaleler doğrudan reddedilir.

ETİK İLKELER

- **Yazarlar için Uluslararası Standartlar**
- Edebî Eleştiri Dergisi, bir makalenin tüm yazarlarından imzalı bir başvuru mektubu istemez ve yazarlara emir verici uygulamalarda bulunmaz. Edebî Eleştiri Dergisi'ne başvuran tüm yazarların uluslararası standartlara (Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) belirlediği etik ilkeler. <https://publicationethics.org/>) gönüllü olarak uyması beklenir.
- Yazarlar, yazılarının orijinal eserleri olduğunu onaylamalıdır. İntihal, uydurmacılık, sahtecilik, yinelenen yayın, veri üretimi... yasaktır.
- Yazarlar araştırmaya katılanlara fiziksel ve yasal zarar vermemelidirler ve psikolojik istismarda bulunmamalıdır. Ayrıca yazarlar araştırmalarına katılanlara özel yaşama gizlilik ve anonimlik garantisi vermelidirler.
- Yazarlar araştırmayı destekleyen kişileri ya da kurumları (sponsor) tanımlanmalıdır.
- Yazarlar, makalenin daha önce yayınlanmadığını ve şu anda başka bir yerde yayınlanmak üzere değerlendirilmediğini onaylamalıdır.
- Yazarlar, yazılarının oluşturulmasında kullanılan tüm kaynakları kaynak listesine eklediğinden emin olmalıdır.
- Bir yazar yayınlanmış eserinde önemli bir hata veya yanlışlık olduğunu keşfettiğinde, derhal Dergi editörünü veya yayıncısını haberdar etmek ve makaleyi geri çekmek veya düzeltmek için editörle iş birliği yapmak zorundadır.
- Yazarlar, herhangi bir çıkar çatışmasıyla ilgili durumu Edebî Eleştiri Dergisi'ne bildirmelidir.
- **Yayın Kurulu için Uluslararası Standartlar**
- Editörlerin ve Yayın Kurulunun üyelerinin Yayın Kurulu uluslararası standartlarına uyması gerekmektedir. Edebî Eleştiri Dergisi'nin editörünün ve yayın kurulu üyelerinin uluslararası standartlara (Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) belirlediği etik ilkeler. <https://publicationethics.org/>) gönüllü olarak uyması beklenir.
- Yayın Kurulu, gönderilen tüm yazılara ilişkin bilgileri gizli tutmalıdır.
- Yayın kurulu, gönderilen yazılar için yayın kararları almaktan sorumludur.
- Yayın Kurulu, okuyucuların ve yazarların ihtiyaçlarını karşılamak için çaba sarf etmelidir.
- Yayın Kurulu, Edebî Eleştiri Dergisi'nin kalitesini yükseltmek için çaba sarf etmelidir.
- Yayın Kurulu bilimsel kaliteye ve orijinallığe en üst düzeyde önem vermelidir.
- Yayın Kurulu gerektiğinde düzeltmeler, açıklamalar, geri çekilmeler ve özürler yayınlamaya her zaman hazır olmalıdır.
- **Hakemler için Uluslararası Standartlar**
- Hakemlerin hakemlik davetini kabul ettikten sonra Hakemlik uluslararası standartlarına uyması gerekmektedir. Edebî Eleştiri Dergisi'nin hakemlerinin uluslararası standartlara (Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) belirlediği etik ilkeler. <https://publicationethics.org/>) gönüllü olarak uyması beklenir.
- Hakemler yazıya ilişkin bilgileri gizli tutmalıdır.

- Hakemler, makalenin yayınlanmasını reddetmek için sebep olabilecek tüm bilgileri Editör Kurulu'nun dikkatine sunmalıdır.
- Hakemler, makaleleri bilimsellik açısından değerlendirmelidir.
- Hakemler, yazıları yalnızca özgünlüklerine, önemlerine ve derginin alanlarına uygunluğuna göre objektif olarak değerlendirmelidirler.
- Hakemler yazarlardan bağımsızdır. Yazar veya yazarlarla aynı kurumda çalışanlar hakem olarak görev yapamaz.
- Hakemler, herhangi bir çıkar çatışması hakkında Edebî Eleştiri Dergisi'ne bildirimde bulunmalıdır.
- Yazarlar, intihaldan kesinlikle kaçınmalıdır. Tüm yazılar Edebî Eleştiri Dergisi tarafından iThenticate aracı kullanılarak intihal kontrolü altında tutulmaktadır. Benzerlik raporunun %20'yi geçen sonuçlarının bulunduğu yazılar -yazıların gerektirdiği zorunlu durumlar dışında- Edebî Eleştiri Dergisi tarafından yayımlanmayacaktır. Edebî Eleştiri Dergisi'ne gönderilen makaleler orijinal olmalı ve basılmamalı veya başka bir yerde yayınlanmaya sunulmamalıdır.

YAZIM KURALLARI

- Dergimize gönderilecek yazılar Office 2010 ve üstü bir Word dosyasında hazırlanmış olmalıdır. Yazılar sisteme yüklenirken herhangi bir şekilde yazarın isim, adres, kurum vb. bilgilerine yer verilmemelidir. Bu şekilde bilgi verilen yazılar doğrudan reddedilecektir.
- **Kâğıt Düzeni ve Yazı Ölçüleri:** Gönderilen yazılar A4 sayfa boyutunda Office 2013 ve üzeri bir word programında yazılmalı ve sisteme mutlaka word formatında yüklenmelidir. Sisteme yüklenen makale dosyasının adında yazarın kimliği hakkında bilgi veren hiçbir ibare yer almamalıdır. Makalenin ilk sayfasında sayfa kenarlıkları bütünüyle 1 cm olarak ayarlanmalıdır. Diğer sayfaların tamamında bütün kenar boşlukları 3 cm olarak ayarlanmalıdır. Yazılar 1,15 satır aralığı ile iki yana yaslı olarak yazılmalı, paragraf boşluğu önce ve sonra 6nk şeklinde olmalıdır. Yazı fontu olarak Times New Roman yazı tipi kullanılmalı ve yazı boyutu 11 punto olarak ayarlanmalıdır. Makalede paragraf başları için (ilk satır) girinti değeri 0 cm olmalıdır. Makalede farklı bir yazı tipine ihtiyaç duyanlar bu yazı tipini makale dosyası ile birlikte göndermelidir. Öz ve abstract 9 punto ile yazılmalıdır.
- **Alıntılar:** Üç satırı geçmeyen doğrudan alıntılar paragraf içerisinde tırnak içinde, üç satırı aşan alıntılar ise ayrı bir paragrafta, tırnak içerisinde soldan 1 cm içeriden başlayacak şekilde (sağ girinti değeri 0 olmalıdır) verilmelidir. Bu tip alıntılar, ilk satırında girinti olmayacak şekilde ayarlanmalı ve yazı puntosu 10 olmalıdır. Alıntılarda italik yazı tipi kullanılmamalıdır. (ilk satır girinti değeri 0 olacak) Şiir alıntıları, tek satır aralığıyla ve paragraf aralığı önce ve sonra 2 nk olacak şekilde 10 punto ile yazılmalıdır.
- **Başlıklar:** Makalenin Türkçe başlığı koyu, her sözcüğün ilk harfi büyük, dik ve 12 punto olarak yazılmalıdır. Makalenin İngilizce başlığı bütün sözcüklerin ilk harfi büyük, italik ve 11 punto olarak yazılmalıdır. Makalede, giriş, sonuç, ek gibi başlıklar dışındaki tüm başlıklar mutlaka numaralandırılmalıdır. Giriş, sonuç, ek gibi başlıkların sadece ilk harfleri büyük ve 11 punto bold olarak ayarlanmalıdır. 1., 2. ve 3. derece başlıklar, her sözcüğün ilk harfi büyük olacak şekilde 11 punto, bold ve dik yazılmalıdır. 4. ve daha alt düzey başlıklar bold olmayacak şekilde 10 punto ve italik yazılmalıdır. Eğer makale lisansüstü bir tezden türetilmişse ya da herhangi bir sempozyum/kongre vb. toplantıda sunulmuşsa bu husus Türkçe başlığın yanına konacak bir işaret ile dipnotta belirtilmelidir. Türkçe dışındaki bir dilde yazılacak makaleler için de benzer şekilde uygulama yapılmalıdır. Ancak kör hakemlik uygulamasından dolayı lisansüstü tezlerden ya da bildirilerden türetilen makalelerin hangi tez ya da bildiriden türetildiği belirtilmemelidir. Hakem ve editör değerlendirmesinden başarıyla geçen makalelerde bu husus daha sonra açık bir şekilde belirtilecektir.
- **Tablo, resim ve şekiller:** Makalede yer alan tablo, resim, fotoğraf ve şekiller sayfaya ortalanmalıdır. Tablonun sayfaya sığmaması durumunda, iki yana yasla seçeneği tercih edilebilir. Tablo, resim, fotoğraf ve şekillerin hemen altına ortala olacak şekilde 9 punto ve dik olarak tablo, resim, fotoğraf ve şekillerin numarası (Tablo1., Resim1.,

Fotoğrafı., Şekilı. vb.) ve adı yazılmalıdır. Varsa bunların kaynakları, numara ve adın altına yine ortalı olacak şekilde 9 punto ve dik olarak yazılmalıdır.

- **Kaynak Gösterme ve Kaynakça Hazırlama:** Dergimize gönderilen makalelerde sadece APA yöntemi kullanılacaktır. Dipnotlar sadece zorunlu açıklamalar için kullanılabilir. Makalede, yazarın kendi görüşleri ve genelgeçer bilgiler dışında kaynağı belli olan her türlü bilgi, yorum, düşünce vs. için kaynak göstermesi ve bunu kaynakçada göstermesi zorunludur. Kaynağı verilmeyen ya da kaynakçada gösterilmeyen alıntılama ve göndermeler için Edebî Eleştiri Dergisi ve editörleri sorumlu tutulamaz. Bu konudaki bütün yasal ve ahlâki yükümlülük yazarlara aittir. Kaynakça 10 punto ve 1,15 satır aralığıyla yazılmalı, önce ve sonra 3 nk paragraf boşluğu bırakılmalı, asılı değer 1 cm olmalıdır. Soyadı kanunundan önceki yazar adları, kaynakçada olduğu gibi verilmelidir. (Rauf, M. değil Mehmet Rauf şeklinde verilmelidir.)
- Yazarların uymaları gereken kaynak gösterme ve kaynakça oluşturma rehberi aşağıdaki gibidir:

Tek Yazarlı Kitap

- Metin içinde: (Emiroğlu, 2014: 46). (Eğer metin içinde yazarın adından söz ediliyorsa sadece tarih ve sayfa verilir. (2014: 46). Kaynakçada: Emiroğlu, Ö. (2014). Türkiye'de Edebiyat Toplulukları, İstanbul: Akçağ Yayınları.

İki Yazarlı Kitap

- Metin içinde: (Sözen ve Tanyeli, 2014: 212). Kaynakçada: Sözen, M.; Tanyeli, U. (2014). Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Üç Yazarlı Kitap

- Metin içinde: (Göka, vd. 1996: 56). Kaynakçada: Göka, E.; Topçuoğlu, A.; Aktay, Y. (1996). Önce Söz Vardı, Ankara: Vadi Yayınları.

Çeviri Kitap

- Metin içinde: (Carlaui ve Fillox, 1985: 50). Kaynakçada: Carlaui, J.C.; Fillox, J.C (1985). Edebi Eleştiri, çev. Çakmaklı, A.H., Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Editörlü/Yayına Hazırlayanlı Kitapta Bölüm

- Metin içinde: (Sayın, 2006: 40) Kaynakçada: Sayın, Ş. (2006). "Edebiyat ve Bellek", Bellek Mekân İmge, ed. (veya haz.) Karakuş, M.-Oraliş, M. , İstanbul: Multilingual Yayınları.

Tek Yazarlı Makale

- Metin içinde: (Sakallı, 2004: 196) Kaynakçada: Sakallı, C. (2004). "Karşılaştırma Bilgisi (Komparistik) ve Yazınsal Karşılaştırma Üzerine", Littera, C.XIV, s. 195-205.

İki Yazarlı Makale

- Metin içinde: (Bingöl ve Timur, 2016: 1291) Kaynakçada: Bingöl, U.; Timur, K. (2016). "Postmodern Şiir Nedir?", Teke Dergisi, S. 5(3), s. 1288-1304.

Üç ve Daha Fazla Yazarlı Makale

- Metin içinde: (Gibbs vd. 2014: 575) Kaynakçada: Gibbs, R. W.; Bryant, G. A.; Colston, H. L. (2014). "Where is the Humor in Verbal Irony", The Journal of Humor, (27), s. 537-698.

Bildiriler

- Metin içinde: (Uçman, 2012: 103) Kaynakçada: Uçman, A. (2012) "Sezai Karakoç'un Şiiri", Uluslararası Sezai Karakoç Sempozyumu Bildiriler Kitabı, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Ansiklopedi Maddesi

- Metin içinde: (Uçman, 2011: 462) Kaynakçada: Uçman, A. (2011). "Tenkit", DİA, C.40, s. 462-465.

Tezler

- Metin içinde: (İslamoğlu, 2013: 65) Kaynakçada: İslamoğlu, F. (2013), Umberto Eco ve Orhan Pamuk'un Romanları Arasında Metinlerarasılık, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Diyarbakır.

Elektronik Kaynak

- Metin içinde: (Şengül, 2018: e-kaynak) Kaynakçada: Şengül, A. (2018). "Namık Kemal", Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü, <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/namik-kemal>. Erişim tarihi: 25.10.2020.



EEDER

Edebi Eleştiri Dergisi/Journal of Literary Criticism

e-ISSN: 2602-4616

Mart 2022, Cilt 6, Sayı 1

(March 2022, Volume 6, Issue 1)

İÇİNDEKİLER/CONTENTS

(Araştırma Makaleleri/Research Articles)

Enes YILDIZ

XVI. Yüzyıl Divan Şairi Ümîdî Paşa ve Dîvânçe'si

16th Century Divan Poet Umidi Pasha and His Divance (1-19)

(1-18)

Alev ÖNDER

Direnen Bir Kadının Romanı: Handan

Resisting Woman In The Novel "Handan"

(19-42)

İbrahim ÖZEN

Nüktedan Kimliği Ve Mizahi Yazılılarıyla Ankara'nın Güldüren Yüzü Paşa Kazım

Pasha Kazım, Putting A Smile On Ankara With His Humorous Character And Articles (45-55)

(43-61)

Şeyma BÜYÜKKAVAS KURAN

Safahat'ta Duyulan Sesler

Voices Heard in Safahat

(62-77)

Elmas KARAKAŞ

"Yunus Emre'ye Yazılmış Şiirler ve Şairlerin Yunus Emre Algıları Üzerine Bir Değerlendirme

The Poems Written For Yunus Emre And An Evaluation On The Poets' Perceptions Of Yunus Emre

(78-107)

İsmail ABALI

Mistik-Sembolik Bir Mekân: Türk Folklorunda Merdiven

A Mystic-Symbolic Space: The Staircase In Turkish Folklore

(108-126)

Selda UYGUR GÜRBÜZ

Baş Kişisi Olmayan Roman Örneği Olarak Oktay Rifat'ın Danaburnu Romanı

Danaburnu Novel Of Oktay Rifat As An Example Of A Novel Without A Main Character

(127-138)

Reşat ŞAKAR

Rusça ve Türkçede Çoğul Yapma Yolları Üzerine Karşılaştırmalı Bir Değerlendirme

A Comparative Evaluation on Plural-Making Ways in The Russian and Turkish Language

(139-151)

Ahmet UĞUR

Oflu Bilâl Efendi'nin Manzum Nasihatnâmesi

Oflu Bilâl Efendi's Nasihatname in Verse

(152-170)

Hakan DEĞİRMENÇİ

Halil Soyuer'in Şiirlerinde Doğa Farkındalığı: Ekoeleştiri Işığında Bir Okuma

Nature Awareness in Halil Soyuer's Poems: A Reading in the Light of Ecocriticism

(171-186)

Osman TÜRK-Esra KEŞKÜŞ

Ahmedi Dâî'nin Çengnâme Adlı Eserinde Birleşik Fiiller

Compound Verbs in Ahmedi's Work Title Çengname

(187-205)

(183-197)

Orçun AYDOĞDU

Edebi Eleştiri Dergisi

Mart 2022/March 2022

Cilt 6, Sayı 1 - Volume 6, Issue 1



EEDER

Edebî Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Mart 2022, Cilt 6, Sayı 1

EDİTÖR NOTU

Değerli Araştırmacılarımız, Sayın Hocalarımız,

Yayın hayatında altıncı yılına merhaba diyen Edebî Eleştiri Dergisi, 2022 Bahar dönemi 6(1) sayısı ile siz değerli araştırmacılar ve okuyucularla buluşmuştur. Aradan geçen zaman içerisinde ikisi özel olmak üzere on iki sayı yayımlayan dergimize olan ilgi ve alaka giderek artmaktadır. İlk sayıdan itibaren yazım ve yayın ilkelerine sıkı sıkıya bağlı kalan Dergimiz, bunun neticesinde TR Dizin ve MLA gibi önemli indeksler tarafından taranmaya dizinlenmeye başlamıştır. Ayrıca yayın kuruluna yurt dışındaki üniversitelerde görev yapan araştırmacılar da dâhil olmuştur. Bu başarının ardında, editör kurulumuzun makale süreçlerini titizlikle takip etmesi ve makalelere atanan hakemlerin hassasiyetle makaleleri incelemelerinin büyük payı vardır. Ayrıca siz kıymetli araştırmacıların Dergimize gönderdiği nitelikli çalışmalar, bu başarıyı daha da taçlandırmaktadır. Dergimiz, aynı çalışma disiplini riayet ederek yeni sayılarımızı hazırlamaya devam etmektedir.

Bu sayıda, 12 araştırma makalesi yer almaktadır. Bu münasebetle 2022 Güz dönemi için çalışmalarınızı en geç 15 Ağustos 2022 tarihine kadar Dergipark üzerinden bize gönderebilirsiniz. Çalışmalarınızla Dergimize vereceğiniz destek için şimdiden teşekkürlerimizi sunarız.

Saygılarımızla.

Editör

Doç. Dr. Ulaş BİNGÖL

24.03.2022



EEDER

Edebî Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Mart 2022, Cilt 6, Sayı 1

Atıf/Citation: Yıldız, E. (2022). "XVI. Yüzyıl Divan Şairi Ümidî Paşa ve Dîvânçe'si", *Edebî Eleştiri Dergisi*, 6(1), s. 1-18, DOI: 10.31465/eeder.962323

Enes YILDIZ*

XVI. Yüzyıl Divan Şairi Ümidî Paşa ve Dîvânçe'si** *16th Century Divan Poet Umidi Pasha and His Divance*

ÖZ


Biyografik kaynaklarda "Ümidî" mahlasını kullanan yedi şair bulunmaktadır. Bu şairlerden biri de Ümidî Paşa'dır. Kaynaklarda Ümidî Paşa'nın hayatı hakkında fazla bilgi yoktur. XVI. yüzyıl divan şairi Ümidî Paşa, Kanûnî Sultan Süleyman devri kaptanlarından Salih Paşa'nın oğludur. Kendisi de babası gibi denizci ve paşadır. İstanbul'da doğan şairin doğum yılı bilinmemektedir. Şair, 946 (1539-1540) yılında vefat etmiştir. Bu çalışma Ümidî Paşa'nın Dîvânçe'si üzerinedir. Ümidî Dîvânçe'sinin ulaşabildiğimiz tek nüshası Milli Kütüphane Türkçe Yazmalar Bölümü 06 Mil Yz B 191/5 arşiv numarasında kayıtlı divanlar mecmuası içerisinde yer almaktadır. Revî harfine göre mürettep olan Ümidî Dîvânçe'sinde 61 gazel ve 1 kaside vardır. Çalışmada öncelikle "Ümidî" mahlasını kullanan şairler hakkında bilgi verilecek, ardından Dîvânçe tanıtılacaktır. Çalışmanın sonunda Dîvânçe'den örnek olarak on beş gazelin transkripsiyonlu metni verilecektir.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Edebiyatı, XVI. Yüzyıl, Ümidî, Dîvânçe.

ABSTRACT

In the biographical sources, there are seven poets who use pseudonym "Umidi". One of these poets is Umidi Pasha. There is not much information about the life of Umidi Pasha in the sources. 16th century divan poet Umidi Pasha is the son of Salih Pasha, one of the captains of the reign of Suleiman the Magnificent. He is also a sailor and a pasha like his father. The birth year of the poet, who was born in Istanbul, is unknown. The poet died in 946 (1539-1540). This study is about Umidi Pasha's Divance. The only copy of Umidi's Divance we can reach is in the National Library Turkish Manuscripts Department It is included in the journal of divans registered in archive number 06 Mil. B 191/5. There are 61 ghazals and 1 eulogy in Umidi's Divance, which is composed according to the letter of revî. In the study, firstly, information will be given about the poets who use pseudonym "Umidi", then Divance will be introduced. At the end of the study, the transcribed text of fifteen ghazals from Divance will be given as an example.

Keywords: Classical Turkish Literature, 16th Century, Umidi, Divance.

* Dr., Ürdün Üniversitesi, Yabancı Diller Fakültesi, Türkçe Bölümü, enesedebiyat@hotmail.com  ORCID: 0000-0003-3614-579X

**Araştırma Makalesi, Geliş Tarihi: 04.07.2021 Kabul Tarihi: 13.11.2021 Yayın Tarihi: 24.03.2022

Giriş

Başta tezkireler olmak üzere biyografik kaynaklarda “*Ümîdî*” mahlaslı şairler hakkında bilgi bulunmaktadır. *Tezkirelere Göre Divan Edebiyatı İsimler Sözlüğü* adlı eserde “*Ümîdî*” mahlaslı 7 şair hakkında bilgi bulunmaktadır (İpekten vd. 1988: 511-512). *TEİS*’te (Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü)¹ ise 5 şair ile ilgili bilgi vardır. Kaynaklarda haklarında bilgi bulunan “*Ümîdî*” mahlaslı şairleri şu şekilde sıralayabiliriz:

Ümîdî, İmam Recep Çelebi: XVI. yüzyıl şairlerindedir. Merzifonlu olan şairin doğum tarihi bilinmemektedir. Asıl adı Recep’tir. Ebussuud Efendi’nin torunu Abdülkerim Çelebi’ye mülazımlık yapmıştır. İstanbul’da Bezirgân Camii’nde imamlık görevinde bulunan şair 1019 (1610) yılında vefat etmiştir. “*Nevmîd gitti dehr-i fenâdan Ümîdî hâ*” mısrası vefatına tarih olarak düşünülmüştür (İpekten vd. 1988: 511-512; Kocaaslan, 2009: 132):

Tîr-i müjesine deyme dil murgı urulmaz
Ebrûlarınun yâsı kolayına urulmaz

Nice aylar geçer bir gün kadem-i rencîde kılmazsun
Güyâ ey âfitâbum zerre denlü hâlbilmezsun

Helâk oldum hey âfet künc-i gamda intizârunla
Hele ‘ahd itme bâri ‘uhdesinden çünkü gelmezsun

Ümîdî, Abdurrahîm Çelebi: XVI. yüzyıl şairlerindedir. Isparta’da doğan şairin asıl adı Abdurrahîm’dir. Şam kadısı Ali Çelebi’nin kardeşi olan Ümîdî de kadılık yapmıştır. Âşıkâne ve rindâne tarzda şiirler yazan Ümîdî’nin şiirleri hakkında Ahdî şunları söyler: “*Fünûn-ı fezâyil ile ârâste ve kemâl-i hüsn-i hulk ile pirâste eş’arı selîs ve güftârı nefîs ve zebân-ı Fârisî’de nazm-ı dil-pesendi dil-peziir ve şi’r-i Türki’de tab’-ı bülendi bî-nazîrdür.*” (İpekten vd. 1988: 512; Solmaz, 2018: 104). Şu beyitler onun şiirlerindedir:

Zülf-i tu şod dest-i tu mahzûn u perîşân
K’û nîz çü men kerde fûrû ser-be girîbân

Felegün hâline ey h’âce nazar kılmazsın
Çarh-ı atlas ne kumaş idigüni bilmezsin

İbret aldı bunca gamlarla görüp âlem beni
Âh kim ibret-nümâ-yı âlem itdi gam beni

Saldı deryâ-yı gamun girdâbına devrân beni
Rûzgâr-ı nâ-muvâfik itdi ser-gerdân beni

Bahr-ı eşke gark kıldı dîde-i giryân beni
Saldı girdâb-ı belâya itdi ser-gerdân beni

Ümîdî, Ahmet: XVI. yüzyıl şairlerindedir. İstanbullu olan şairin asıl adı Ahmet’tir. Öğrenimine Bostan Efendi’nin yanında başlamış ve Kadızâde’den mülazım olmuştur. İlk mahlası “*Sıdkî*” olan şair, genç yaşta vefat etmiştir. Şiirlerinde Bâkî’yi örnek almış ve Bâkî’ye nazireler yazmıştır. Tevriye ve ihâm sanatına sıklıkla başvuran şairin bilinen tek eseri divanıdır. Divanda 12 kaside, 279 gazel, 13 kıt’a, 17 müfred, 7 matla bulunmaktadır. Divan üzerine iki yüksek lisans çalışması yapılmıştır (Buyruk, 2009; İpekten vd. 1988: 511; Kılıç, 2018: 153; Selvi, 2008). Ümîdî’nin ilk gazeli şöyledir:

¹ <http://teis.yesevi.edu.tr/>. Erişim Tarihi: 09 Şubat 2021.

Kâmetün gibi kanı nahl-i dil-ârâ cânâ
Leblerün gibi ya bir ağıza gelmiş hurmâ

Katre-i eşk-i teridür görinen sanma habâb
Acıyup gözlerimün yaşına aglar deryâ

Gice mey-hânede mestâne tokındum haylî
Münkesir oldı birez hâtır-ı câm-ı sahbâ

Hayli dil-teng idi yâd-ı leb-i la'lünle senün
Gonçe-i bâğı gelüp açdı birez bâd-ı sabâ

Tîgun ile kafese döndi dil-i sad-çâküm
Tûtîdür anda hayâl-i hah-ı sebzün gûyâ

Şimdi divânım ile Husrev-i mülk-i nazmam
Defter-i şi'ri Ümîdî n'ola dürse şu'arâ (Buyruk, 2009: 158)

Ümîdî: XVII. yüzyıl şairlerindedir. Edirne'de doğan şair, Pervâne-zâde Ahmet olarak tanınır. 1114 (1702-1703) yılında vefat etmiştir (İpekten vd. 1988: 512).

Ümîdî, Vâiz Şeyh Ahmed: XVII. yüzyıl şairlerindedir. Kızanlık kasabasında doğan şairin asıl adı Ahmed'dir. Celvetiye tarikatı şeyhlerinden İsmail Efendi'nin oğludur. Küçük yaşta pek çok alanda ilim tahsil ettikten sonra Celvetiye tarikatının âdab ve erkânını öğrenmiş, İstanbul'da Küçük Ayasofya'da Hüseyin Ağa zaviyesinde şeyhlik makamında bulunmuştur. Zamanın şeyhülislamı, Ümîdî'nin ilminden istifade edilmesi gerektiğini ifade etmiş ve onu Şehzade Cami'ine vâiz olarak tayin etmiştir. Şair, 1694'te vefat etmiştir. Cuma günleri kırk veya kırk sekiz sene boyunca tefsir üzerine vaazlar veren Ümîdî, böylelikle Kur'ân-ı Kerim'in tamamının tefsirini yapmıştır. Sûfiyâne sözleri, ilahi ve naatları ile meşhur olan Ümîdî'nin pek çok eserinin olduğu belirtilir. *Mecâlis-i Evliyâ* isimli bir risalesi olan şairin tıpla ilgili *Keşf-i Beyân* adlı kitabın tercümesini de yapmıştır. Ayrıca; ayet, hadis, duâ, ilahi ve çeşitli hikâyelerin yer aldığı yirmi bölümden oluşan *Mecâlis*'i vardır (Buyruk, 2020; Çapan, 2005: 71; İpekten vd. 1988:512):

Na't-ı Şerîf

Ey sa'âdet burcunun mâhı Muhammed Mustafâ
Merhabâ ey nûr-ı ümmet merhabâ yâ merhabâ
Çünkü togdun oldu âlem makdemünle pür-ziyâ
Merhabâ ey nûr-ı ümmet merhabâ yâ merhabâ

Küfr ü zulmet ref' olup açıldı kalb-i mü'minîn
Gıtdi fetret geldi rahmet âlemine ey Emîn
Hayr-makdem diyüben geldi melâ'ik Rûh-Emîn
Merhabâ ey nûr-ı ümmet merhabâ yâ merhabâ

Enbiyânun hayline şâh etdi Rabbe'l-âlemîn
Anunçün oldu zâtun "*rahmeten li'l-âlemîn*"
Senün ile bitdi bünyân-ı nübüvvet çün hemîn
Merhabâ ey nûr-ı ümmet merhabâ yâ merhabâ

Ey şefâ'at kâni fahr-i enbiyâ-i mürselîn
Tâ'atünde buldı devlet cümleten hep kâmilîn

Kıl Ümîdiye şefâ'at yâ şefî'a'l-müznibîn
Merhabâ ey nûr-ı ümmet merhabâ yâ merhabâ

Ümîdî: İstanbul'da doğan Ümîdî, Danişment şairlerindedir. Öğrenimiyle birlikte şiirle de ilgilenen şairin şiirleri âşıkânedir (İpekten vd. 1988: 512).

Ümîdî Paşa: XVI. yüzyıl şairlerinden olan Ümîdî Paşa'nın doğum tarihi bilinmemektedir. Asıl adı Ahdî'ye göre Mehmed Paşa, Âşık Çelebi'ye göre Mustafa Paşa'dır. Kanûnî Sultan Süleyman devri kaptanlarından Salih Paşa'nın oğlu olan Ümîdî, babası gibi denizci, paşa ve beylerbeyidir. Şair 946 (1539-1540) yılında vefat etmiştir (İpekten vd. 1988: 512; Kılıç, 2018: 154; Solmaz, 2018: 53). Âşık Çelebi, Ümîdî Paşa ile ilgili bilgilerden sonra şu örnek beyitleri verir:

'İşk bir deryâ durur kim mevcinün pâyânı yok
Sâhil-i deryâda gark olmuşların oranı yok

'İşk derdine devâdur hamdülillâh terk-i ser
Sanmanuz kim ehl-i 'ışkun derdinün dermânı yok

Ey Ümîdî görmek ile yâri oldun kâm-bîn
Câme-hâb içre uyur bulsan olurdun kâm-yâb

Bu gönül niçeye dek cân ile cânân arasın
Kesdi çün hançer-i hicrân ile cânân arasın

Dil-i sûzân kebâbdur gûyâ
Kanlu yaşum şarâbdur gûyâ

Dil-i gam-dîde bezm-i 'ışkunda
Şöyle iniler rebâbdur gûyâ

Her sözün kim çıkar dehânundan
Gaybdan bir hitâbdur gûyâ

Hikmet-âmîzdür Ümîdî sözün
Her biri bir kitâbdur gûyâ (Kılıç, 2018: 155).

Ahdî, Gülşen-i Şu'arâ adlı eserinde Ümîdî Paşa'nın hayatı ile ilgili bilgilerden sonra örnek olarak şu şiirleri verir:

Bu bahr-ı bî-kerân ki le'âl ile pür durur
Her beyti oldı gevher-i tâc-ı Sikenderi

Dâline şâh-ı Sidre n'ola egse başını
Rif'atle oldı ravzada Tubâ berâberi

Yâsına n'ola zevrak-ı ümmîddür dir isem
Mazmûmı oldı bahr-ı necâtuñ çü lengeri

Yir itse vâvına n'ola gönlüm visâl umup
Çün şeş cihetle eyledi 'uşşâka yâveri

Çün kim nihâl-i kâmet-i havrâdur ol elif
Bâg-ı ümîdün olsa n'ola sâye-güsteri

Nûmî ki oldı mahzen-i genc-i nihân-ı 'ışk
'Ahdî noktadır anda ma'ânî cevâhiri

Öldürüp girdi safâk-ves kanuma ol âftâb
Şimdi görünmez meger kim itdi kanumdan hicâb

Dil ruh-ı zîbânî gördükce yürek yansa n'ola
Penbe yanar sırçaya olsa mukâbil âftâb

Derd-i ıška yaz devâ-yı vasl yâ merk-i rakîb
Ey tabîb-i cân buyur ben hasteye şâfî cevâb

Kebkebün nakşıyla zînet bulalı rûy-i zemîn
Reşk idüp dir âsmân yâ leyteni küntü türâb

Ey Ümidî görmek ile yâri oldum kâm-bîn
Câme-hâb içre uyur bulsam olurdu kâm-yâb (Solmaz, 2018: 54).

Bu bilgilerden sonra üzerine çalıştığımız divançenin Ümidî Paşa'ya ait olduğunu, temkini elden bırakmadan, söyleyebiliriz. Çünkü divançede yer alan 5. gazelin matla beytiyle kaynaklarda verilen örnek gazelin matla beyti aynıdır. Divançedeki gazel şöyledir:

Öldürüp girdi şafak-ves kanuma ol âfitâb
Şimdi görünmez meger kim itdi kanumdan hicâb

Sırr-ı 'aşkuñ çıkmaya hergiz dehânundan benüm
Zehr-i hecrüñle olursa baña ger yüz biñ 'azâb

Âsumânda yıldıza yirde kıoma var hadd u 'ad
İtdügün cevri ü cefâya yok durur hergiz hisâb

Ğuşsa-i hâlün cibâl itdi bu cismüm şöyle kim
Nisbet olunsa baña 'anķâ kadardur her zübâb

Kışsa-i 'aşkum okıyup dinlemez ol bî-vefâ
Gerçi oldı ser-güzeştüm ey **Ümidî** bir kitâb

1. Ümidî Dîvânçe'si

Ümidî Dîvânçe'si² Millî Kütüphane Türkçe Yazmalar Bölümü 06 Mil Yz B 191 arşiv numarasında kayıtlı mecmua içerisinde yer almaktadır. 273 varaklık mecmua aslında bir divanlar mecmuasıdır. Mecmuanın içerisinde sırasıyla *Hayretî Dîvânı*, *Usûlî Dîvânı*, *Ahmed Dîvânı*, *Mesîhî'nin Edirne şehrengizi*, *Mesîhî Dîvânı*, *Zâtî Dîvânı*, *Ümidî Dîvânçe'si*, *Zâtî'nin gazellerine yazılmış nazireler ve Revânî'nin İşretnâme'si* bulunmaktadır. 257x280-130x96 mm. boyutlarındaki mecmua 23 satırdır. Kâğıt türü abadî, yazı türü ise ta'liklidir. Çalışmamıza konu olan Ümidî Dîvânçe'si ise mecmuanın 180a-190b varaklarında Zâtî Dîvân'ının der-kenar bölümünde yer almaktadır. Revî harfine göre mürettep olan Ümidî Dîvânçe'sinde 61 gazel ve 1 kaside vardır.

² Bu çalışmada makale sınırları gözetilerek Dîvânçe tanıtılmıştır. Devam eden çalışmamız neticesinde Dîvânçe'nin incelemesi, tam metni ve şiirlerin günümüz Türkçesine çevrilmiş hâli yayımlanacaktır.

1.1. Gazeller

Dîvânçe’de toplam 61 gazel yer almaktadır. Revî harfine göre mürettep olan gazelerde en çok “ra” harfinde olmak üzere 29 harfle gazel yazılmıştır. Gazellerin 56’sı 5, 5 tanesi ise 7 beyittir. Aşağıda revî harfi, gazel sayısı ve gazellerin beyit sayısı tablo hâlinde verilmiştir:

Revî Harfi	Gazel Sayısı	Beyit Sayısı
ا	3	5, 5, 5
ب	3	5, 5, 7
ت	4	5, 5, 5, 5
ث	2	5, 7
ج	2	5, 5
ح	2	7, 5
خ	2	5, 5
د	4	5, 7, 5, 5
ذ	1	5
ر	8	5, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5
ز	2	5, 5
س	1	5
ش	4	5, 5, 5, 5
ص	2	5, 5
ض	1	5
ط	2	5, 5
ظ	1	5
ع	2	5, 5
غ	2	5, 5
ف	3	5, 5, 7
ق	1	5
ك	1	5
ل	1	5
م	1	5
ن	2	5, 5
و	1	5
ه	1	5
لا	1	5
ی	1	

Tablo 1: Gazellerin Revî Harfi, Gazel Sayısı ve Beyit Sayısı.

Gazelerde dokuz farklı aruz kalıbı kullanılmış olup bunlardan en çok ise 32 gazelle remel bahrinin “*fā’ilātün fā’ilātün fā’ilātün fā’ilün*” kalıbı tercih edilmiştir. Her şairde olduğu gibi Ümîdî de “*tavsil/vasl (ulama), vasl-ı ayn, imâle, medd, zihaf, kasr*” gibi aruz tasarruflarına başvurmuştur. Genel olarak bakıldığında şairin aruz kullanımını iyi seviyededir. Aşağıda gazelerde kullanılan aruz kalıpları, sayıları ve bu kalıpların kullanım oranları verilmiştir:

Kalıplar	Sayı	Oran
<i>fā’ilātün fā’ilātün fā’ilātün fā’ilün</i>	32	% 52
<i>fā’ilātün fā’ilātün fā’ilün</i>	1	% 1,6
<i>fe’ilātün fe’ilātün fe’ilātün fe’ilün</i>	1	% 1,6

<i>mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün</i>	9	% 14
<i>mefâ'îlün mefâ'îlün fe'ülün</i>	3	% 4,9
<i>fe'ilâtün mefâ'îlün fe'ilün</i>	3	% 4,9
<i>mef'ülü mefâ'îlü mefâ'îlü fe'ülün</i>	3	% 4,9
<i>mef'ülü fâ'ilâtü mefâ'îlü fâ'ilün</i>	4	% 6,5
<i>mefâ'îlün fe'ilâtün mefâ'îlün fe'ilün</i>	5	% 8

Tablo 2: Gazellerdeki Aruz Kalıpları, Sayıları ve Oranları.

Divânçe'de *ek hâlinde*, *ek+kelime veya kelime grubu hâlinde* ve *kelime veya kelime grubu hâlinde* toplam 33 gazelde redif vardır. Bunlardan en çok kullanılan 14 gazelle kelime veya kelime grubu hâlindeki rediflerdir. Aşağıda redifler, sayıları ve oranları tablo hâlinde verilmiştir:

	Redifler	Sayı	Oran
Ek Hâlindeki Redifler	-dur, -sız, -mış, -dan, -dan, -ina.	7	% 21
Ek + Kelime veya Kelime Grubu Hâlindeki Redifler	-dur sana, -den cüdâ, -ın gözet, -dur ferruh, -den lezîz, -dan seher, -dan hazz, -ün yok, -ün senün, -umdur benüm, -ı eyler ârzû, -yı gördün mi.	12	% 36
Kelime veya Kelime Grubu Hâlindeki Redifler	ey dost, iltifât, olur bâ'is, kadeh, ferah, telh, eylerüm ümîd, sensiz, olmuş, hatt, dirîg, degül, ola, zülf.	14	% 42

Tablo 3: Gazellerdeki Redifler, Sayıları ve Oranları.

Ümidî Divânçe'sinde mücerred, mürdef ve müesses olmak üzere üç çeşit kafiye görürüz. Sadece revî harfî ile yapılan kafiye türü olan kafiye-i mücerred 15 gazelde görülür. Aşağıda bu kafiye türüne iki gazelin matla beyti örnek olarak verilmiştir:

Yârümi düşmen rakîb itmek diler **benden cüdâ**
Döstlar mümkün degüldür cân ola **tenden cüdâ**

Gidipdür 'aql u hüşum cümle **yek-ser**
İçelden dest-i sâķiden mül-i **ter**

Revî harfinden önce "elif, vav ve ye" harflerinden birinin bulunduğu kafiye türü olan mürdef kafiye 43 gazelde kullanılmıştır. Aşağıda bu kafiye türüne iki gazelin matla beyti örnek olarak verilmiştir:

Bülbül-i şeydâ egerçi kim **hezârândur saña**
Ey kaçşı yâ şanma kuluñ gibi **kurbândur saña**

Eyleyimez verd-i ħandân ħadd-i **cânân ile bahs**
Mâh-ı tâbân idemez ħurşid-i **rahşân ile bahs**

Revîden önce dahîlin, dahîlden önce de te'sîsin bulunduğu kafiye yani müesses kafiye ise 3 gazelde görülmektedir. Aşağıda bu kafiye türüne iki gazelin matla beyti örnek olarak verilmiştir:

Dehānuñ muşhaf-ı hüsnünde bir mīm-i melāhatdur
Kaşuñ miñnet çeken ‘uşşāka ‘ayn-ı rā-yı rāhatdur

‘Acep mi küyuñı görmekle olsa gönümüz kāni‘
Ki olur müdde‘iler çün yüzün görmeklige māni‘

1.2. Kaside

Dîvânçe’de gazellerden sonra 16 beyitlik bir kaside bulunmaktadır. Başlıksız kaside muzâf bahrinin “*mef‘ülü fā‘ilātü mefā‘ilü fā‘ilün*” ile kaleme alınmıştır. Kadisede “-âb+dan” şeklinde mürdef kafiye ve ek hâlindeki redif bulunmaktadır. Kaside tür olarak nasihatnâmedir:

Nice vefā umar kişi dehr-i harābdan
Kim kendi dağı hālî degül inkılābdan

Bu tāk-ı zer-nigār bu baħr-i kebūda
Bir kıubbedür ki oldu Şu üzre habābdan

2. Örnek Gazel Metinleri

-1-

fā‘ilātün fā‘ilātün fā‘ilātün fā‘ilün

1. Bülbül-i Őeydā egerçi kim hezārāndur saña
Ey kaşı yā Şanma kıuluñ gibi kıurbāndur saña
2. Leblerüñ esrārına gerçi ki vākıf kimse yok
Bu ‘acebdür halk-ı ‘ālem cümle hayrāndur saña
3. Āsitān-ı yārdan mehcūr olalı ey gönül
Dōstuñla dūŐmenüñ ğam-ğin ü Őādāndur saña
4. Zülfi zinciri ile çāh-ı zenehdānın görüp
Didüm ey dīvāne dil bu bend ü zindā[ndu]r saña
5. Bu Şeb-i tārīk-i hicrān içre görüp hālüñi
Ey **Ümīdī** ra‘d-ı nālān ebr-i giryāndur saña

-2-

fā‘ilātün fā‘ilātün fā‘ilātün fā‘ilün

1. Yārümi dūŐmen raķīb itmek diler benden cüdā
Dōstlar mümkün degüldür cān ola tenden cüdā
2. VaŐluña lāyık degüldür görmesen Őādī yüzün
Her ki cevrenden kıaçup olmak diler senden cüdā

3. Zülf-i şebdizün dağı gül-günüña itme hicāb
Eyleme ey meh bizi ol rüz-ı rüşenden cüdā
4. Nāşihā pend eyleyip men' itme cānāndan beni
Olmazam ya ammā ben ol vech-i aḥsenden cüdā
5. Kūy-ı cānāndan ıraḫ şorma **Ümidî** ḥālūmi
N'ola ḥālī bülbülün olduḫda gülşenden cüdā

-3-

fā' ilātün fā' ilātün fā' ilātün fā' ilün

1. Öldürüp girdi şafaḫ-veş ḫanuma ol āfitāb
Şimdi görünmez meger kim itdi ḫanumdan hicāb
2. Sırr-ı ' aşḫuñ çıḫmaya hergiz dehānumdan benüm
Zehr-i hecrüñle olursa baña ger yüz biñ ' azāb
3. Āsumānda yıldıza yirde ḫoma var ḫadd u ' ad
İtdügün cevri ü cefāya yoḫ durur hergiz ḫisāb
4. Ğuşşa-i ḥālün cibāl itdi bu cismüm şöyle kim
Nisbet olursa baña ' anḫā ḫadardur her zübāb
5. Ḳışşa-i ' aşḫum oḫıyup diñlemez ol bi-vefā
Gerçi oldu ser-güzeştüm ey **Ümidî** bir kitāb

-4-

mef' ulü fā' ilātü mefā' ilü fā' ilün

1. Bu çarḫ-ı çārüm üzre olursañ da āfitāb
Zir-i zemīne bir gün olısar yirün turāb
2. Gendüm mişālî tiz ögüte dāne-i vücūd
Toḫmuş durur çü çarḫ-ı felek şekl-i āsiyāb
3. Ṭayanma dehre āb-ı ḫayāt içdüñ ise de
Kim ne ḫadar ḫarār ide şu üzre bir ḫabāb
4. Yab yab ' imāret eyleyi gör āḫiret evin
Kim kıldı nice biñ ḫişiden ṫurduḫñ ḫarāb

5. Vir şoñ nefesde teşnene yā Rab şu cāmı kim
Maḥşerde mest-i ‘aşkuñ olup çekmeyem hicāb
6. Bezm-i belāda dem-be-dem eşküm şarābını
İçsem n’ola ki oldı ğam ile yürek kebāb
7. Yārān raḥmetüñden **Ümīdī** ümīd nice
Kesmez günāhı ger çeke bī-ḥadd ü bī-ḥisāb

-5-

mef’ülü fā’ilätü mefā’ilü fā’ilün

1. Yilse hevā-yı mihr ile zerrāt-ı kāyināt
Ṭañ mı ki vākıf olmadı zātına hiç zāt
2. ‘Aşkuñla meyl-i ḥüsñ ü cemāl itdüğüm bu kim
Gösterdi ḥüsñüñi senüñ āyine-i şifāt
3. Deryā-yı ‘aşkuñ içre iden kendüyi fenā
Oldı naşībi Hızır gibi çeşme-i ḥayāt
4. Gün gibi dehri rüşen idem şevk-i nazmla
Zātuñ güninden olsa baña zerre iltifāt
5. Şun teşne leb **Ümīdīye** luḥfuñla bir kadeḥ
Tā kim iki cihān eleminden bula necāt

-6-

fā’ilätün fā’ilätün fā’ilätün fā’ilün

1. Ey gönül geç tīr-i müjgāndan kemān kaçın gözet
Naқşına bakup cihānuñ қalma naққaşın gözet
2. Gel ḥarābātī vü rind-i lā-übālī-meşreb ol
Dehr ḥalkınuñ yiter taḥsīn ü sābāşın gözet
3. Қande biter pençe-i mercānı bilmek isteseñ
Baḥr-i eşküm içre sīnem zaḥm-i ḥün-pāşın gözet
4. Cān ile isterseñ ey ṭalib ḥaқīqat kılasın
Ka’be vü yoldan қoyup yār işigüñ taşın gözet

5. Pâyüñe yüz sürmeğiçün ey nihâl-i hõş-ıurâm
Cüy olup aqđı **Ümidîñüñ** gözi yaşın gözet

-7-

fâ' ilâtün fâ' ilâtün fâ' ilâtün fâ' ilün

1. Eyleyimez verd-i ħandân ħadd-i cânân ile baĥş
Mâh-ı tâbân idemez ħurşîd-i raĥşân ile baĥş
2. Her ne deñlü ser-firâz olursa serv-i hõş-ıurâm
Cânı yoĥdur iremez sen pâk-dâmân ile baĥş
3. Olmasun dürr-i binâ-güşüñ mu' âriz ħaddine
Kevkeb-i dürrî ider mi mâh-ı tâbân ile baĥş
4. 'Aşq-ı Leylânüñ dilâ esrârına buldum vuĥûf
Eylerüm şimdengirü Mecnûn-ı ħayrân ile baĥş
5. Küşte-gîr-i 'aşqa merd-efkenle kim tolaşdı dil
Şanki bir pervâne eyler nâr-ı süzân ile baĥş
6. Dil uzatmasun igende eşküme deryâ-yı Nîl
Ķatre teg ne ħaddi var kim ide 'ummân ile baĥş
7. Müdde'iler bu **Ümidî** şî'rine daĥl itmesün
Eyleyimez zâĥlar murĥ-ı hõş-elĥân ile baĥş

-8-

fâ' ilâtün fâ' ilâtün fâ' ilâtün fâ' ilün

1. Şol gedâ kim ĥâk-ı pâyüñi ider başına tâc
Pâdişâh-ı dehr olur iksire çekmez ihtiyâc
2. 'İyd-ı vaşluñda tena'umda ola ĥalk-ı cihân
Ben revâ mıdır ki ĥalam rûze-i hicründe aç
3. Derd-i hicrûñle gönül şol deñlü mu' tâd oldı kim
Ķam degüldür itmeseñ vaşluñ şarâb ile ilâc
4. Sırr-ı 'aşkuñ ĥalka fâş oldı düşelde gönlüme
Şu'le-i nârı bu rüşendür ziyâd eyler zücâc

5. Gün yüzinde zülf-i şeb-rengi perişân olalı
Misk-i Çine ey **Ümîdî** kalmadı hergiz revâc

-9-

fâ' ilâtün fâ' ilâtün fâ' ilâtün fâ' ilün

1. Eyleyelden derd-i hicrûnle dil ü cân imtizâc
Kalmadı vaşluñ şarâbına şabîbâ ihtiyâc
2. Mihrûni gönlümde ey meh nice pinhân ideyin
Hâyil olmaz pertev-i mihre bu rûşendür zücâc
3. Kâtl-i a' dâ eylemek ben variken lâyıq mıdur
Hâsteyi korusun şabîbâ şanma eylersin ilâc
4. Ben gedâya işigünde hâk-ı pâyin luğ idüp
Şâh-ı ' aşk itdi beni lâyıq görüp taht ile tâc
5. Ey şabîbüm şerbet-i la' lûnle emsem eyle kim
Fikr-i zülfünle **Ümîdî** oldu sevdâyî-mizâc

-10-

fâ' ilâtün fâ' ilâtün fâ' ilâtün fâ' ilün

1. Sâkiyâ bezm içredür altun yine gül-gün kadeh
Kim töludur lâlelerden tağla hâmûn kadeh
2. Gül gibi zerrîn kadeh çün kim donatdı gülşeni
Hâyf ola kim gün gibi devrânuma altun kadeh
3. Her ne deñlü serkeş olsa râm ider dilberleri
Bâde ey sâkî bilür mi yoğsa bir efsûn kadeh
4. Nüş ideydüm mihr-i hüsnüñ şevkine ey mâh-rû
Ger şafağ olsaydı bâde kâse-i gerdün kadeh
5. Tölular içildüince kaçma sâkî büseden
Meclis içre sâkiyâ çün kurdı bir kânün kadeh
6. Devletünde hâmdulillâh ey şeh-i ' âlî-cenâb
Her ne guşşam var ise dilden ider bîrûn kadeh

7. Şerha şerha cismüme mest olup urdum dağlar
Ey **Ümidî** derdümün her birin itdi on kadeh

-11-

fâ' ilâtün fâ' ilâtün fâ' ilâtün fâ' ilün

1. Gönlüme la' l-i lebün fikri virür her gün feraḥ
Nitekim virür kişiye bāde-i gül-gün feraḥ
2. Hınçer-i bürrānuña cān virdigüm cānā budur
Bir nefes olsun dirin bāri dil-i maḥzūn feraḥ
3. 'Aşkuñ için üşürüp ālām-ı dehri başuma
Āh kim itmez beni bu gerdiş-i gerdün feraḥ
4. Bir dem irersem vişāle çekdürür yüz biñ firāk
Dilerüm kim bulmaya hergiz bu dehr-i dün feraḥ
5. Ey **Ümidî** ğam-güsāruñ ğuşşa-i dildār idin
Kişiye olmaz cihānda yār-i bākī çün feraḥ

-12-

mefā' ilün mefā' ilün fe' ulün

1. Efendi bendeñi kıl ğamdan āzād
Baña ādemlik eyle ey perī-zād
2. Hevā-yı 'aşkuñı terk itmezem ben
Yanup oda gelem olursa bir yād
3. Ruḥ u zülfün hevesiyle şeb ü rüz
Çıkar evc-i semāya āh u feryād
4. Çü vīrān eyledün zulm ile gönüm
N'ola itsen yine 'adl ile ābād
5. Vefādan şimdi istiğnāsı vardur
Cefañ ile **Ümidî** oldu mu' tād

-13-

fe' ilâtün mefā' ilün fe' ilün

1. Çekdügince ğamuñ dil-i nā-şād
Oldı mihrün gönülde derd ziyād

2. Oldı şahrâyî lâle la' lüñ için
Düşdi tağa qaddüñ için Şimşād
3. Giryeme acıdı benüm deryā
Nāleme itdi tağlar feryād
4. İtmedi gönlüñe senüñ te 'şîr
Seng-i hārā midur yaḥūd pūlād
5. Ger qalem ola dehrüñ eşcārı
Hem bu deryālar ola cümle midād
6. Haşre dek yazsa ḥalk yazılmaz
Bu **Ümīdiye** itdüğüñ bî-dād
7. Çünkü gencüñ yiri ḥarābe imiş
Dil-i vīrānum olmasun ābād

-14-

meḥ'ülü fā' ilātü mefā' ilü fā' ilün

1. 'Aşq içre ben ki luṭf u nigāh eylerüm ümīd
Bir bendeyüm 'ināyet-i şāh eylerüm ümīd
2. 'Ayb itme işigüñde yer idinmek istesem
Lā-büd cihānda 'izzet ü cāh eylerüm ümīd
3. Güm-kerde rāh-ı vādī-yi hicrānuñum senüñ
Ser-menzil-i vişālüñe rāh eylerüm ümīd
4. Geçdi egerçi ḡaflet ile 'ömr-i nāzenīn
İllā ki yine 'avn-i İlāh eylerüm ümīd
5. Cürmüm ne deñlü çoğ ise Rabb-i Ğafūrdan
Kesmem **Ümīdī** 'afv-ı günāh eylerüm ümīd

-15-

fā' ilātün fā' ilātün fā' ilātün fā' ilün

1. Her kimi kim öldüre sevdā-yı ḥaṭṭ u zülf-i yār
Ḥāk olup her zerresinden çıka yüz biñ mūr u mār

2. Çâr-ebrû vech-i pâküñ üzre Hind ü hâl ile
Ka'bede şan bir yire geldi Bilâl ü çâr-yâr
3. Tâb-ı mihrûñ olmasa kalbinde ey meh âfitâb
Hırza girüp zerre-veş olmazdı her gün bî-çarâr
4. Ğirre olma câm-ı lu'be 'ıyş u nüş it kim cihân
Nice bezm-i Cem bozup câmına virdi inkisâr
5. Ebr-veş giryân gerek çeşmüñ **Ümîdî** dem-be-dem
Gülsitân-ı 'aşk olsan dirsüñ her dem bahâr

Sonuç

XVI. yüzyıl divan şairlerinden Ümîdî Paşa'nın doğum tarihi bilinmemektedir. Kanûnî Sultan Süleyman dönemi kaptanlarından Salih Paşa'nın oğlu olan Ümîdî, babası gibi denizcidir. Şair 946 (1539-1540) yılında vefat etmiştir. Ümîdî Paşa'nın şu an için bildiğimiz tek eseri Dîvânçe'si olup Dîvânçe'nin ulaşılabildiğimiz tek nüshası ise Millî Kütüphane Türkçe Yazmalar Bölümü 06 Mil Yz B 191 arşiv numarasında kayıtlı mecmua içerisinde yer almaktadır. 273 varaklık mecmua aslında bir divanlar mecmuasıdır. Bu mecmuada Ümîdî Dîvânçe'sinden başka *Hayretî Dîvânı*, *Usûlî Dîvânı*, *Ahmed Dîvânı*, *Mesîhî'nin Edirne şehrengizi*, *Mesîhî Dîvânı*, *Zâtî Dîvânı*, *Zâtî'nin gazellerine yazılmış nazireler ve Revânî'nin İşretnâme'si* bulunmaktadır. Dîvânçe, Zâtî Dîvân'ın derkenar bölümünde yer almaktadır. Dîvânçe'de 61 gazel ve 1 kaside bulunmaktadır. Revî harfine göre mürettep olan gazelerde en çok "ra" harfinde olmak üzere 29 harfte gazel vardır. Gazellerin 56'sı 5, 5 tanesi ise 7 beyittir. Gazelerde dokuz farklı kalıp kullanılmıştır. Bunlardan en çok ise 32 gazelle remel bahrinin "fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün" kalıbı kullanılmıştır. Dîvânçe'de ek hâlinde, ek+kelime veya kelime grubu hâlinde ve kelime veya kelime grubu hâlinde toplam 33 gazelde redif kullanılmıştır. Dîvânçede mücerred, mürdef ve müesses olmak üzere üç çeşit kafiye görürüz. Muhteva açısından baktığımızda gazellerin çoğu klasik üsluba uygun şekilde âşıkâne/rindâne tarzda yazılmıştır. Şair, gazelerde geleneğin sınırlarını belirlediği ortak hayal ve mazmunları benzer kelime kadrosu ile çizmeye çalışmıştır. Bunun yanı sıra nasihatnâme türünde değerlendirebileceğimiz gazeller ve beyit/beyitler de bulunmaktadır. Dîvânçe'de gazellerden sonra nasihatnâme türünde 16 beyitlik bir kaside vardır. Bu çalışma ile XVI. yüzyıl klasik Türk edebiyatının başarılı bir temsilcisinin küçük bir eseri tanıtılmaya çalışılmıştır. Böylece yapılacak daha kapsamlı çalışmalara bir kapı açılmıştır.

Kaynakça

- Buyruk, İ. E. (2009). *Ümîdî Ahmet Dîvânı (İnceleme-Metin-Özel Adlar Dizini)*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Ankara.
- Buyruk, İ. E. (2020). *Ümîdî, Vâiz Şeyh Ahmed Efendi. Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, <http://teis.yesevi.edu.tr/>, Erişim tarihi, 11/03/2021.
- Çapan, P. (2005). *Mustafa Safâyi Efendi Tezkire-i Safâyi (Nuhbetü'l-Âsâr min Fevâ'idi'l-Eş'âr) (İnceleme-Metin-İndeks)*. Ankara: AKM Başkanlığı Yayınları.
- Devellioğlu, F. (2004). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitapevi Yayınları.
- İpekten, H. vd., (1988). *Tezkirelere Göre Divan Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

- Kılıç, F. (2018). *Âşık Çelebi Meşâ'irü's-şu'arâ. Kültür ve Turizm Bakanlığı e-kitap web site: <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr.>*, Erişim tarihi, 11/03/2020.
- Kocaaslan, H. (2009). *Tuhfe-i Nâilî Metin ve Muhteva I. cilt s. 1-233*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Sivas.
- Pala, İ. (2003). *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: L&M. Yayınları.
- Saraç, Y. (2019). *Klasik Edebiyat Bilgisi Biçim-Ölçü-Kafiye*. Gökkuşbu Yayınları.
- Selvi, M. (2008). *Ümidî Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği ve Dîvânı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Afyon.
- Solmaz, S. (2018). *Ahdî ve Gülşen-i Şu'arâ'sı (İnceleme-Metin)*. *Kültür ve Turizm Bakanlığı e-kitap web site: <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr.>*, Erişim tarihi, 11/03/2020.
- Şemseddin Sami (1986). *Kâmus-ı Türkî*. İstanbul: Endurun Kitabevi Yayınları.

Çatışma beyanı: Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.

Destek ve teşekkür: Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.

Ek: Dîvânçe'den Bazı Gazellerin Tıpkıbasımı:

یله مولی مهله اولدن کابیات
کلکی که اولق اولدی اولدی اولدن
عقلم برص و جلاله اولدی اولدی
کونرویه حسابی سیرلیندی اولدی
دربانی عیشله اولدی اولدی
اولدی نصیبی هفت ای صیبه اولدی
کوه کیمی ووبی رونق اولدی اولدی
اولدی کوننده اولدی اولدی
صوفیه ننه لری بهیبه اولدی اولدی
ناملر که جهانه اولدی اولدی

سنان کورکه بل رفیقه اولدی اولدی
له کور کورده اولدی اولدی
کوه کورده اولدی اولدی
کوه کیمی اولدی اولدی
اولدی اولدی اولدی
اولدی اولدی اولدی
اولدی اولدی اولدی
اولدی اولدی اولدی
اولدی اولدی اولدی
اولدی اولدی اولدی



EEDER

Edebî Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Mart 2022, Cilt 6, Sayı 1

Atıf/Citation: Önder, A. (2022). "Direnen Bir Kadının Romanı: Handan", *Edebî Eleştiri Dergisi*, 6(1), s. 19-42, DOI:10.31465/eeder.1022274

Alev ÖNDER*

Direnen Bir Kadının Romanı: Handan **

Resisting Woman In The Novel "Handan"

ÖZ

Halide Edib Adıvar'ın 1912 tarihinde yayımlanan Handan romanı çelişki ve çatışmalarla dolu iç dünyası nedeni ile buhrana sürüklenen kadın karakterin trajedisini anlatır. Romanda hem geleneksel hem de modern değerlerin bir arada olduğu yenileşme döneminin, kadının bireysel ve toplumsal konumuna yansımaları yasak aşk ve evlilik teması üzerinden ele alınır. Bu çalışmada başta Handan olmak üzere roman karakterlerinin kimliklerinin kurgusu değerlendirilmektedir. Zıt unsurlara sıkça yer verilen romanda karakterlerin özellikle kadın erkek ilişkilerinde tahakküm kavramına yaklaşımları irdelenmektedir. Farklı karakterlerin gözünden anlatılan ve yasak aşk nedeni ile ölüme sürüklenen Handan'ın çelişki ve iç çatışmalarının sebepleri ele alınmaktadır. Kadınların eğitimi, siyasi ve sosyal hakları için mücadele etmiş önemli bir yazar olan Halide Edib'in bireysel kimliği romanda Handan'ın kimlik inşasına yansımıştır. Romanda karakterlerin dünyasındaki çelişki ve çatışmalara yazarın bakış açısı nasıldır? Çalışmamızda bu sorunun yanıtı araştırılmaktadır. Kadının sosyal yaşamda görünür olması ve haklarına kavuşması hususunda emek verdiği bilinen yazarın cesur bir tavırla yasak aşkı anlattığı Handan romanında ikircikli durum değerlendirilmektedir. Romanda Handan'ın tahassüsleri ve Handan'ın tahassüslerinden başlıklı bölümlerde kadın karakterin iç dünyasına ayna tutulup bastırılan şeylerin açığa çıkması benlik arayışında önemli role sahiptir. Halide Edib'in otobiyografisine ve bazı makalelerine başvurularak kadın karakterin özgürlük arayışı karşısında sergilediği tutum, kadınlık ve toplumsal cinsiyete bakış açısının romandaki izdüşümleri değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Halide Edib Adıvar, roman, Handan, kimlik, yasak aşk, özgürlük arayışı.

ABSTRACT

The novel 'Handan', written by Halide Edib Adıvar and published in 1912, tells the tragedy of a female character who is dragged into depression due to her inner world full of contradiction and conflicts. In the novel, the reflection of the renewal period, in which both traditional and modern values co-exist, on the individual and social positions of women are examined through the themes of forbidden love and marriage. In this study, the fiction of the novel's characters, particularly Handan, is evaluated. The approach of the characters to the concept of domination, particularly in male-female relationships, is examined in the novel, where contrary elements are frequently included. The reasons of contradictions and internal conflicts of Handan, who is told through the eyes of different characters and dragged to death due to forbidden love, are handled. Personal identity of Halide Edib Adıvar, an important writer who has fought for women's education, political rights, and social rights, is reflected in Handan's identity construction in the novel. In this study, the answer was sought to the question: what is the perspective of the author on the contradictions and conflicts in the world of the characters in the novel? An ambiguous situation is evaluated in the novel Handan in which an author who is known to have worked hard to ensure women's visibility in social life and gaining their rights, bravely tells about forbidden love. In the novel's chapters titled "Handan's visions" and "From Handan's visions", mirroring the inner world of the female character and revealing the suppressed feelings has an important role in these arch for selfness. By referring to Halide Edib's autobiography and some of the articles, the attitude of the female character towards the pursuit of freedom, the projections of her perspective on femininity and gender in the novel are evaluated.

Keywords: Halide Edib Adıvar, novel, Handan, identity, forbidden love, seeking freedom.

* Dr. Öğr. Üyesi, Adana Alparslan Türkeş Bilim ve Teknoloji Üniversitesi, aonder@atu.edu.tr  ORCID: 0000-0003-4012-3403

** Araştırma Makalesi, Geliş Tarihi: 11.11.2021 Kabul Tarihi: 17.12.2021 Yayın Tarihi: 24.03.2022

Giriş

Roman ve hikâye başta olmak üzere farklı türlerde eserler veren Halide Edib Adıvar, kadınların eğitimine büyük önem vermiş, siyasi ve sosyal haklarının kazanımı için mücadele etmiş öncü bir yazardır. Kadının sosyal yaşamda görünür olması, erkek öznelerle eşit haklara kavuşması ve ulusun geleceğinin inşasında rol sahibi olmasında kadının eğitimi önemlidir. “Kadınların ‘zihni ve bedeni’ seviyesini yükseltmek” (Kurnaz, 1997: 112) amacı ile kurulan Teali-i Nisvan Cemiyetinin kurucuları arasında Halide Edib de yer alır. Cemiyetin amacı millî değerleri de koruyarak kadınları kültür bakımından yükseltmektir. (Çakır, 2016:97)

Meşrutiyet ve Cumhuriyet yıllarında önemli siyasi ve sosyal olayların tanığı olan yazar, kadının duygu ve düşünce dünyasının zenginleşmesinde hem millî değerleri edinme hem de yabancı olanı tanıma/bilme hususunun önemine dikkat çeker. “Her münevver Türk, kültür ve tahsil bakımından hemen hemen daima Şark’la Garp’ın bir terkididir.” (Adıvar, 2009: 257) görüşü yazarın roman dünyasına da yansır. II. Meşrutiyet sonrasında gazete, dergi ve dernek faaliyetleri ile güç kazanan kadın hakları mücadelesinin Batılılaşma ile doğrudan bağlantısı kadın karakterlerin bireysel ve toplumsal kimliğinin kurgusunda etkilidir.

Yenileşme hareketleri ile yoğunlaşan modernleşme çabalarına bağlı olarak kadının değişen toplumsal konumu kadın temsillerinde etkisini gösterir. İlk romanlarında aşk ve mutsuz evlilik gibi konuları ele alan Halide Edib’in özellikle millî mücadele ve Kurtuluş savaşı yıllarına odaklanan eserlerinde kadının ulus tarihinde öncü kimliğini onun “ana, eş, hemşire” rolleri ile ilişkili kıldığı görülür. “Cenevre Türk Yurdu’na yazdığı, Türk kadınları hakkındaki mektup üzerine” İkinci Yurtçular Derneği Halide Edib’e ‘Türklerin Ulu Anası’ unvanını verir. (Enginün, 1995: 49) Ateşten Gömlek romanında görüldüğü gibi erkeğin yanında “yoldaş” olan kadının yaşamında millî dava ve idealler önemli yer tutar. Yazarın eserlerinde cinsiyetinden arınmış, ülküleri için yılmadan mücadele eden, vatansever kimlikleri ile ön planda olan kadın karakterler dikkat çeker. Karakterlerin yaşamına yön veren millî dava hususunu milliyetçi tavırla ele alan yazarın ilk dönem romanlarında aşk, evlilik ve kadın erkek ilişkilerine ağırlık verirken kadın bireyin misyonu, kimliği ve arayışlarına dair görüşlerini hissettirerek kurguyu şekillendirmesi söz konusudur. Yazarın ilk dönem romanlarından Handan, “kendi benlik aynasını kurmaya çalışan Osmanlı kadınının varoluş mücadelesinin psiko-sosyal boyutunu yansıtır.” (Şahin, 2010: 34) Başkişisi konumundaki kadın karakterin psiko-sosyal gerçekliği ortaya konulurken onun direnişi ve başkaldırısı varoluşsal bir mesele olarak yansıtılır.

1. Var Olma Çabasında Direnen Bir Kimlik: Handan

Halide Edib’in ilk dönem romanları arasında yer alan, 1912 yılında basılan Handan¹, esere adını veren kadın karakterin iç dünyasında kopan fırtınaları yansıtır. Var oluş sancıları içindeki Handan’ın yasak aşk nedeni ile sürüklendiği buhranı anlatan roman, iç dünyayı ortaya koyma hususunda “Mehmet Rauf’un Eylül’ünden sonra yazılmış en başarılı eser” (Bekiroğlu, 1987: 63; Kudret, 2016: 380) olarak değerlendirilir.² Kadının duygularının tüm çıplaklığı ile aktarılması noktasında öncü role sahip olduğu düşünülür. (Atasü, 2020: 65) Kamusal alana çıkan kadının

¹ Roman; Atlas Kitabevi, Özgür Yayınları ve Can Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Çalışmamızda romandan alıntılarda Can Yayınları’nın 2021 tarihli son baskısı kullanılmıştır.

² Handan romanında Eylül romanından söz edilmektedir. Refik Cemal, Server’e yazdığı 8 Şubat 1903 tarihli mektupta ayrıntı ve tahlile düşkün olan arkadaşına Paul Bourget ve Halid Ziya mektebini hatırlatır. Eylül romanının etkisi ile “hayatı didik didik etme arzusu”nun gençler arasında adeta salgın bir hastalığa dönüştüğüne işaret eder. Kendisinin farklı olduğunu belirten Refik Cemal, sade ve basit bir hayata sahip olduğunu vurgular. (Adıvar, s. 23)

duygu dünyasında yaşananlara odaklanan eserde kadın karakterin kimlik inşası merkezde yer alır. “Kadınların kendi ağızlarından duygularının anlatılması, hikâye ve romanda bir bakıma Halide Edip Adıvar ile başlamıştır. (Karaca, 2018: 27) Fatma Aliye, Emine Semiye, Nigar Hanım ve Makbule Leman hamlelerinden sonra bilinçli ve yüksek tonda ilk ses ondan gelir.” (Karaca, 2018: 153) Bu çalışmada Handan romanında kadının yükselen, alçalan ve kaybolan sesinin izleri sürülmektedir. Zıtlıklar, çelişki ve çatışmaların yoğun şekilde yer aldığı romanda yazarın kadın karaktere yaklaşımı ve “ideal kadın” modeline dair tutumunun esere yansımaları değerlendirilmektedir. Otorite, iktidar ağları ve özgürlük arayışına bakış açısı Handan’ın kimlik kurgusu üzerinden ele alınmaktadır.

Halide Edib’in kendi yaşamından izler taşıyan romanının yazarın bastırılmış duygularının dışavurum imkânı bulduğu bir eser olduğu anlaşılmaktadır. (Durakbaşı, 2012: 233; Adak, 2020: 162; İleri,2010: 13; Kanbolat,1994: 31) Romanın Salih Zeki’den alınmış “edebî bir intikam” olduğunu belirten İpek Çalışlar’a göre yazar ile Handan arasında çok sayıda benzerlik söz konusudur. (Çalışlar, 2021: 103) Yazarın otobiyografisinden faydalanarak benzerlikler ortaya konulurken Halide Edib’in öncü ve güçlü bir kadın yazar, siyasetçi ve akademisyen olarak korumaya çalıştığı toplumsal konumunun kurguya etkisine ışık tutulmaya çalışılmıştır.

Yazarın “kendi benliğinin mayasından alıp çıkarmışçasına bir gerçeklik ve canlılıkla” çizdiği Handan karakteri “cenk meydanında” can verir. Yakup Kadri, romanı otobiyografiye benzetme nedenini dile getirirken Handan’a dair “Madam Bovary soyundan günahkâr ve avare bir kadın değil” (Karaosmanoğlu, 2013: 259-260) açıklaması ile Halide Edib’in tepkisini önleme çabasıdır. Kadın hakları mücadelesi veren kadın yazar, erkek egemen toplumun dayattığı roller karşısında nasıl bir tutum sergilemiştir? İç dökme aracı olarak görülen mektuplarla örülü romanda yazan/yazılan kadının ikilemleri, çelişkileri ile yazarın ikircikli durumu/konumu arasındaki bağlantı nasıl açıklanabilir? Bu soruların yanıtları araştırılırken yazarın Mor Salkımlı Ev kitabından ve makalelerinden faydalanılmıştır.

Mor Salkımlı Ev’de Halide Edib’in doğrudan Handan romanına dair bazı bilgiler verdiği görülür. Kadın yazarın özgürlük arayışını kurgularken ataerkil toplumun dayattığı sınırlara bakış açısı farklı kadın kuşaklarınca değerlendirilir. Halide Edib, otobiyografisinde yüksek bir kültüre sahip babaannesinin kendisi üzerinde özellikle de “yazı yazma” işinde çok etkili olduğunu belirtir. Babaannesi yazdığı bir hikâyenin basılması için Halide Edib ile konuştuğunda yazar, kendinden çok uzaklaşarak kendi dünyasına ait olmayan şeyleri yazan ninesine olumsuz yanıt verir. Yazar, kadın bireyin kendi kimliğine yabancılaşması tehlikesine dair farkındalığını ortaya koyar. Handan romanını okumuş ve “herhangi bir münekkitten daha iyi anlamış” (Adıvar, 2020: 60) ninesi ile diyalogunda kadın yazarda “cesaret eksikliği” hususuna dikkat çekmesi önemlidir:

“Hep aşk hikâyesi, benimkinde seninkinden daha çok aşk var. Bir piyano bile soktum, âşıklar pencereden konuşuyorlar, sevişiyorlar. Seninki gibi ikisini de bir odaya koyamam. (...) Haminnenin ince ve zaaf derecesine varan hassasiyeti, insanları bazen günaha sevk eden maddi zaafı kabul etmiyordu. Handan’da ise ihtiras tarafının dozu kaçırılmıştı. Eğer haminne kendi iç mudilelerini ifade edebilecek bir şekilde yetişmiş olsaydı hiç şüphesiz bir Türk Jane Eyre’i yaratabilecekti” (Adıvar, 2020: 60).

Kadın öznenin iç dünyasına cesur bir bakışla ayna tutan bir roman kaleme alan yazarın çekinceleri ve zihnini kurcalayan sorularını düşündüren bu sözler geleneksel değerlerle örülü toplumsal kimliğin etki gücüne işaret etmektedir. Geleneksel ve modern değerlerin bir arada olduğu, değişen toplumda kadının hak ve rollerine dair önemli gelişmelerin yaşandığı dönemde hem kadın hem

de erkek bireyin yaşadığı bir çatışma söz konusudur. Halide Edib'in Türk edebiyatının "mektup-roman açısından zirve eserlerinden biri" (Kefeli, 2002: 48) olarak değerlendirilen Handan romanı bireysel ve toplumsal kimliklerde yaşanan değişim ve dönüşümü var olma sancuları içindeki kahramanların kendi kaleminden aktarır. Başkaları ile ilişkileri üzerinden romanın başkişisi Handan'ın kimliğinin parçaları birleşmeye başlarken kadın karakter kendini anlama/bilme çabasına girer. Kişilerin duygu dünyasına içtenlikli bakışın ifadesi olan mektup türü bu noktada önemli role sahiptir. Roman, Refik Cemal'in Server'e yazdığı bir mektupla başlar. Mektubun sağ üst köşesinde 1 Mart 1903 tarihi yer alır.³

Romanın ilk bölümünde Refik Cemal'in arkadaşına Neriman'la evlenmesine dair verdiği haber ve Neriman'ın, Handan'ı Refik Cemal'e tanıtması ön plandadır. Romanda Handan'ın kendisine ders veren Nazım ile ilişkisi, Nazım'ın evlenme teklifini reddedişi, eski hariciye mensubu Hüsnü Paşa ile mutsuz evliliği ve Neriman'ın eşi Refik Cemal'e duyduğu aşk sonrasında ölümüne sürüklenişi anlatılmaktadır. Güçlü, aktif, rasyonel olma hâli ile güçsüz, pasif, irrasyonel olma durumunun iç içe girdiği kurguda çelişki ve çatışmalar karakterlerin kimlik inşa serüvenine yön vermektedir.

1.1. Neriman, Refik Cemal ve Handan Üçgeninde İlişkiler

Neriman, Kuzguncuk Tepesi'ndeki büyük evde eniştesi Cemal Bey'in evinde yaşayan "alafranga kızlardan biri" olarak tanıtılır. Refik Cemal, özellikle Server ile yazışmalarında Neriman ve Handan'a dair duygu ve düşüncelerini paylaşır. Onun görüşlerindeki tutarsızlıklar ve ikircikli hâller bilinçli bir tercih ile kurguya girmiş olabilir. Yazarın öncelikle bir erkeğin bakış açısı ile kişileri tanıtması, olaylara dair bilgileri onun gözünden vermesi dikkat çeken bir husustur. Yazarın romanda Refik Cemal'e olumlu ve yardımsever biri olarak güvendiği hissettirilirken onun Neriman ve Handan ile ilişkisinde okurun dikkatini çeken hususlar söz konusudur. Refik Cemal, "kısa yeldirmeleri, serbest tavırları, hızlı İngilizceleriyle" betimlediği alafranga kadınların sokakta İngilizce konuşmalarından rahatsız olduğunu ifade eder. Romanda Refik Cemal'in kimi zaman geleneksel kadın modelini kimi zamansa modern kadını destekleyen çelişkili bir tutumunun olduğu fark edilir.

Romanın girişinde Cemal Bey'in ailesi hakkında bilgi verilirken yenileşme hareketine uygun olarak eğitim alan genç kadınların müzik aleti çalmaları ve spor etkinlikleri başta olmak üzere simgesel değer taşıyan unsurların altı çizilir. Handan gibi Neriman'ın da eğitim aldığı, musikiyi çok sevdiği, evde tenis oynadığı, iyi piyano çaldığı bilinir. Refik Cemal'e yazdığı 13 Nisan 1904 tarihli mektubunda Neriman, "eski kadınların evlenmek delilikleri" söz konusu olduğunda Handan ile bir olup karşı çıktıklarını ve özellikle Handan'ın bu konuyla alay ettiğini anlatır. Kendisi on dört yaşında evlenmiş olan teyzesine Handan'ın tahsili bitince, en erken yirmi yaşında evlenmesi gerektiğini söyleyen Neriman tepki görür. Teyzesi Handan'ın başka kızlara benzemeyen deliliklerinin "onu evde bırakacağı" korkusu ile doludur. "Bu delilikleri affettirecek kadar bari güzel olsa" (Adıvar, s. 60) diye düşünür. Bu noktada Neriman'ın da kendi içinde çelişen özellikler barındırdığı görülür. Cemal Bey'in Sabire Hanım ile aynı geleneksel bakışa sahip komşuları, Handan başta olmak üzere "alafranga kızlar" grubunun hepsini eleştirir. "Komşuların mutaassıp omuz silkmeleriyle yeni dünya kızları dedikleri ve bütün alafranga deliliklerine rağmen mahallede hiçbir gence dönüp bakmayan bu kızlar" (Adıvar, s. 11)

³ Romanda yer alan yayıncı notunda kitap hazırlanırken yazar hayatta iken yapılan son baskının, 1955 baskısının, esas alındığı belirtilir. (Adıvar, s.9) *Handan* romanında mektup sayısının 69 olduğunu belirten Nazan Bekiroğlu, karışıklığı önlemek adına rapor ve telgrafnamelerin de mektup olarak ele alındığını vurgular. (Bekiroğlu, 1987: 66)

romanın sonunda da aynı zihniyetin eleştirilerine maruz kalır. Komşuların tavrı modern ile gelenekselin çatışmasını yansıtırken kadınların varoluş mücadelesinin başında da sonunda da aynı sert eleştirilere maruz kaldıkları düşünülür.

Server'e mektubunda kendi durumunu "ben hâlâ biraz muhafazakârım" diye belirten Refik Cemal, Cemal Bey'in eşi, Neriman'ın teyzesi ve Sabire Hanım'ın kızlara verilen eğitimden memnun olmadığını yazar. Refik Cemal, hem Doğu hem de Batılı değerlerle yetişen genç kadınların "en sakin ve sessizi" Neriman'ı tercih ettiğini vurgular. "Beyazlar içinde, beyaz bir melek; saf ela gözleri, parlak kumral saçları ve iyi, pek iyi, pek müşfik tebessümüyle" (Adıvar, s. 13) tasvir edilen Neriman'ın kimliği geleneksel bakışın ürettiği eril söylemin kadın imgesine işaret eder. "Handan'ın ötekisi"(Uygun, 2010: 19) olarak kurgulanan Neriman, erkek egemen kültürün "anlayışlı, şefkatli ve uysal" eş ve anne kalıbına uyum gösteren bir figürdür. Refik Cemal'in kaleminde Neriman'ın geleneksel kadın kimliği şu sözlerle betimlenir:

"Neriman'da –bilmem bütün İngiliz terbiyesi alan kızlar öyle mi– sade ve iddiasız hayata kendini bir uyduruş var. Sonra ruhunda sevdiği adama itaat etmek için çırpınan bir şey var. (...) Hayatı bir işkence, bir burgu, bir ateş yapan kadınlardan ebediyen beni uzaklaştıran bu sade ve samimi kıza ne kadar merbut ve minnettarım..." (Adıvar, s. 21)

Refik Cemal, evliliği "sükûnet ve saadet limanı" olarak görmektedir. Kadının ikincil konuma mahkûm edildiği geleneksel toplumda otorite sahibi erkeğe "itaat eden" kadının varlığını onaylayan bir bakış söz konusudur. Kadının kimliğini şekillendiren yerleşik normların dayattığı kalıplarla başlayan roman, toplumda eğitim düzeyi ve yaş hususunda benzerlik veya farklılık olsa da aynı evde yaşayan kadınların kendilerine has özelliklerinin olduğunu, birbirlerine zıt özellikler taşıdıklarını hatırlatır. Ataerkil toplumun kadını "güçlü" erkek karşısında "nesne" kıldığı yerleşik söylemi hatırlatan Refik Cemal'in şu sözleri onun kafa karışıklığını ortaya koyar:

"[O] herkes gibi bu memleketin yetiştirdiği bir ruh değil, bir ot, bir çiçek, bir şey! (...) Kendi yeşil ve sakit yuvasının haricinde bir şey bilmek istemiyor. Anaları, büyük anaları gibi burada sakit yaşayıp ölümler etrafında bütün bir ırkın, bütün bir mülkün döküldüğünü, sefaletten, her türlü fena ve çaresiz deritten döküldüğünü duymuyor bile! Bilmem neden bunun aksini istiyorum ben de? Onu hangi kadın bilecekti? Yalnız bu tahsilleri ciddi olan kızların bu noktada daha canlı, daha meram anlatılır olacağını ümit etmişim." (Adıvar, s. 24-25)

Düşünen/sorgulayan, bilgili ve kültürlü kadın özne arayışını ifade eden Refik Cemal'in diğer taraftan Handan gibi kadınları tehlikeli bulduğunu açık biçimde ifade etmesi onun fikir dünyasındaki çatışmayı ortaya koyar. Neriman'ın pasif hâllerini beğenmez fakat aktif, güçlü, rasyonel ve bağımsızlığına düşkün kadınları da eleştirir. Refik Cemal'in bu noktada ikircikli tutumu dikkat çeker. "Handan'la her şey konuştu Neriman. Senin uykunu getiren içtimaiyat, iktisat, felsefe ve hatta politika, her şey konuştuk. (...) Yeğeninle dimağım tamamen anlaştı ve baş başa en mahrem iki dost şekliyle birbirine açıldı." (Adıvar, 37) sözleri Refik Cemal'in kültürlü bir kadınla geçirdiği zamanı anlamlı bulduğunu ortaya koyar. Eşi ile konuşamadığı pek çok şeyi onunla konuşurken kendi evliliğindeki boşlukları da fark eder. Refik Cemal, mutlu ve huzurlu olduğunu sandığı evliliğinde "erkeklerin tekelinde olan bilim, sanat ve felsefe" (Uygun, 2010: 19) karşısında ilgisiz tavırlar sergileyen Neriman ile ruhsal bakımdan tatmin olamaz. Çocuklarına fedakâr biçimde annelik yapan ve Handan ile geçirdiği vakitlerde eşini kıskanmayan, ona sorun çıkarmayan sessiz ve uyumlu eş Refik Cemal'in beklentilerine cevap veremez.

Handan ile aralarında sevgi ve şefkate dayalı bir bağ olduğunu hissettiren Neriman, Refik Cemal'e mektubunda Handan'ı anlatırken onun "öğrenme ihtirası" ile dolu olduğunu altını çizer. Dimağ, ruh ve kalp sözcükleri romanda önemli anahtar sözcüklerdir. Yazar hem duyguları hem de gerçekliği ifade etme arzusu ile Handan'ın iç dünyasında kopan fırtınaları hem zihin hem de kalbin uğradığı değişim ve dönüşüm üzerinden anlatır. Sadece kitabi bilgilerle dolu, bilgili kadının zihni değil sevecenliğini, duygularının sıcaklığını yitirmeyen bir kadını tasvir eden şu sözler yazarın madde-ruh ilişkisine bakıştaki sentezci tutumunu ortaya koyar: "Bilmek, daima bilmek, yalnız kitaplarda değil, tabiatta, insanlarda her şeyi, görünmez şeyleri bilip anlamak için onda ebediyen susamış bir dimağ vardır. Fakat âlim kadınların kuru dimağı değil, Refik. Onda bildiği şeyleri seven, derâguş eden bir şefkat, bir kadın kalbi vardır." (Adıvar, s. 41)

Neriman'ın tasvirinde belirttiği ve millî bir davanın ideal kadın kimliğini ortaya koyan bu özelliklere şüphe ile yaklaşan Refik Cemal, Handan'ı anlamaya çalışırken onu yargılamayı sürdürür. "Yoksa Handan şuh-meşrep bir kadın mı? Böyle herkesi, kimisini dimağıyla, kimisini ruhu ve ihtisatıyla tutabilecek nihayetsiz oltaları olan kadınlardan mı? Acaba gayri samimi bir mahlûk mu?" (Adıvar, s. 37) soruları kadın özneyi "fitne kaynağı" olarak gören ataerkil zihniyetin tezahürüdür. Kadını bütün olarak görmeyen, parçalara ayıran, kendi kategorilerine sıkıştırıp "öteki" kılan zihniyetin söylemi yeniden üretilir. Handan'ın eşi Hüsnü Paşa ile temaslarını izleyen Refik Cemal bundan rahatsız olur. Karı kocanın bir yabancıнын yanında birbirine dokunmasında, "muhabbetlerini teşhir eden" bir yakınlık sergilemesinde Handan'ı suçlar. Handan'ın "ilimden, ciddi şeylerden lezzet alır görünmesi de sahte, belki de değil, kim bilir" (Adıvar, s.38) diyen Refik Cemal'in kararsızlığı, çelişki ve çatışmaları Batılılaşma çabasındaki toplumun kadın bireyin kimlik inşasına yaklaşımındaki sorunlara da ayna tutmaktadır.

Romanda Handan'ın fiziksel bakımdan güzel olmadığına dair yapılan vurgu dikkat çekmektedir, çünkü "cinsel arzunun nesnesi olmadığı" (Adak, 2020: 168) vurgulanan ideal kadın; bilgisi, eğitim düzeyi ve yetenekleri ile ön planda tutulmaya çalışılır. Bu noktada romanda aslında Refik Cemal'in beklentisine cevap verme çabası da hissedilmektedir. "İnsan cemiyetinin ilk tohumu" olan ailede kurucu role sahip olan kadın "büyük ve kolektif bir aile yuvası" (Adıvar, 2009: 254) olan vatanın da koruyucusu olacaktır. Halide Edib, Batılılaşma sürecinde erkeğin de kadının da "yeni insan modeli" üzerinde düşünmesini ve onu doğru anlamasını bir taraftan arzu ederken diğer taraftan toplumsal bağlarla kuşanmışlığa dikkat çeker. İktidar ağlarının sadece kadının değil erkeğin de iç dünyasını alt üst ettiği görülmektedir.

Türk toplumunun yaşadığı modernleşme deneyiminin erkek öznelerde yarattığı "bunalım" Halide Edib'in ilk dönem romanlarında "diğer yazarların eserlerinde görmediğimiz bir boyutu" (Saraçgil, 2005: 188) ile ele alınır. Hüsnü Paşa ile cisimleşen, kadını cinsel nesne olarak gören, ona oldukça kaba davranan, şehvet düşkünlüğü ön planda olan olumsuz erkek figür ile anlayışlı, yardımsever ve idealist olumlu erkek figür kurgusu dikkat çekmektedir. Ayrıca erkek dünyasında da çelişkiler, çatışma ve tutarsızlıklara ayna tutulurken insan ruhunun karmaşıklığına işaret edilir. Refik Cemal'in Handan'a dair söz ve davranışları kadın öznenin yaşamında önemli etki gücüne sahiptir.

"Bu kadının pek kuvvetli, bence bir kadın için fazla kuvvetli bir şahsiyeti olmalı." (Adıvar, s. 24) sözleriyle tanıttığı Handan "güçlü bir kadın" imgesi ile tasvir edilir. Aynı Refik Cemal oğluna adını verdiği, intiharına çok üzüldüğü arkadaşı Nazım ile yaşadıkları nedeni ile Handan'a kızdığı anlarda onu sert bir dille eleştirir. Sosyalist Nazım'ın evlenme teklifini duygusuz/samimiyetsiz bularak reddeden Handan, "bir maksadın eşi" olmayı dayatan "yoldaş" kadın rolüne karşı çıkar.

Avrupa'ya kaçarken yakalanan ve tutuklanıp Fizan'a sürülen Nazım, cezaevinde intihar eder. Refik Cemal'in Handan'a karşı ilk tepkilerinin suçlayıcı/yargılayıcı olmasında bu durum etkilidir. Refik Cemal, Handan gibi "kanlı, korkunç" kadınların mahir pençelerinde boğdukları erkeklere acıdığını ifade ettiği mektupta Server'i bu tür kadınlara karşı temkinli olması için uyarır. Nazım'ın yaşadığı acılar karşısında öfkelenen Refik Cemal'in Handan'a yönelik suçlayıcı sözlerinde feminizm karşıtlığı dikkat çeker: "Erkeklere ruh ve fikir arkadaşı olmak iddiasıyla senelerce feminizm davası çıkardıkları halde, her temiz ve saf şeyi yıkan muhripler!" (Adivar, s. 85).

Kadınların eğitim, siyaset ve sosyal yaşam alanında haklara kavuşmasında önemli rol sahibi olan Halide Edib'in kendi topraklarına/kültürüne yabancı akım ve hareketlere olumsuz eleştiri ile yaklaştığı bilinmektedir. Bazı taklitçi ve propagandaya dayalı hareketleri eleştiren Adivar'a göre Avrupa ve Amerika'yı örnek alarak "milli izzet-i nefsimizi yaralayacak bir zihniyet" (Adivar, 2009: 253) tehlike kaynağıdır. Bu noktada kadın haklarını savunmakla birlikte yabancı ülkelerde gelişen kadın hareketlerine, başka bir kökün kaynağına bağlı olması sebebi ile eleştirel gözle yaklaşılması taraftarıdır. Halide Edib, kendi haklarına kavuşmuş, erkeğe ruh ve fikir arkadaşı/yoldaşı; ulus için 'anne' rolünü üstlenebilen kadınların öncülüğünde bir millî davayı destekler. "Yeni kadın" idealinin kapsadığı özelliklerin pek çoğuna sahip olduğu görülen Handan'ın eylem insanı olmayışı özellikle Refik Cemal ile ilişkisinde ortaya konulur. Yazarın kadın karakterin ruhsal açmazlarını/çıkılmazlarını onu merkeze alarak anlatma çabasının söz konusu olduğu anlaşılır. Pasif konumdaki eşini beğenmeyen fakat bilgili ve idealist Handan'dan da rahatsız olan Refik Cemal'in kadınlarla ilişkisi, birikim ve kültürel donanımı ile güçlü kadını "bir rakip ve düşman olarak gören ataerkil düşünce yapısı" (Uygun, 2010: 19) ekseninde şekillenir. Bu durum romanda hem karakterlerin ikilem ve çelişkilerini hem de yazarın "ikircikli" tavrını anlamlandırmada önemli hususlara ışık tutar.

Özellikle ilk dönem romanları ele alındığında kadının modernleşmesi hususunda "ikircikli" görüşleri ile dikkat çeken Halide Edib'in yaşadığı dönemin kadın bireyin kimliğine dair çizdiği sınırların dışına çıkmasa da "kadın ruhunun derinliklerine inme çabası" (Aksoy, 2009: 125) söz konusudur. Handan'ı önce sert bir dille eleştiren fakat onu tanıdıkça duyguları dönüşüme uğrayan Refik Cemal'in yakın çevresi ile mektuplaşması Handan'a dair kimlik inşasında önemli role sahiptir. Kamusal alana çıkan, bilgisi ve öğrenme aşkı ile çevresindekilerin beğenisini kazanan Handan'ı romanın başında "güçlü ve itibar sahibi" kadın olarak tanıtan yazar, onun mutsuzluğa ve koyu yalnızlığa sürüklenmesini siyah ve beyaz sembolleri arasındaki geçişlerin altını çizerek anlatır.

Handan ile tanıştığı andan itibaren onun duygu ve düşünce dünyasını anlama çabası sergileyen Refik Cemal olay ve durumları aktarmada gözlem gücü ile dikkat çeker. Hakkında soruşturma açılacağı uyarısı nedeni ile yurt dışına çıkan Refik Cemal'in Marsilya'da bir kilisede Handan ile karşılaşmış yüz yüze ilk kez görüşmesi ayrıntılı biçimde anlatılır. Handan'ın yalnız göz ve saçlardan ibaret olduğunu vurgulayan Refik Cemal onu siyah kirpikli gözleri, "sonbahar yaprakları gibi hem kızılıtlı hem kumral saçları" ve "pek sanatkârane" (Adivar, s. 36) bulunan başı ile tasvir eder. Refik Cemal, Neriman ile evlerinde duvardaki resimlerinde "[onların hayatını] ebediyen seyrediyor gibi" (Adivar, s.21) bakan/seyreden Handan ile ilk kez karşılaşmaktadır. Başkalarının yaşamını seyreden Handan'ın "anlatılan/tanıtılan" kimse olması önemli bir husustur. Refik Cemal'e "Handanımızı tanıtacağız" (Adivar, s.14) diyen Neriman için Handan, hayran olunan, anlatılmaya doyulamayan, erişilmeye çalışılan bir "arzu nesnesi"dir. (Ergişi, 2013:1743) Romanda Handan'ın kendi gerçekliğini anlamak/sorgulamak üzere sorular sorup çıkmazlara sürükleneceği an'a dek başkalarının bakışındaki imgeler ortaya konulur.

Handan'ın ruh hali ile uyumlu şekilde yapılan tasvirlerde mekân-insan ilişkisine dair ayrıntılar göze çarpar. Çoğu zaman tül ve siyah rengin olduğu tabloda betimlenen kadın karakterin koyulaşan yalnızlığı ve mutsuzluğu anlatılırken sembol değerindeki mekân ve renkler dikkat çekmektedir. Refik Cemal, Handan'ı ilk gördüğü an'ı şu sözlerle ifade eder: “Merdivenlerin şehre değil, denize hâkim bir noktasında siyahlı bir genç kadın parmaklıklara dayanmış, uzaklara bakıyordu.” (Adıvar, s. 33) Hüsni Paşa ile ani evliliği, Nazım'ın intiharından sonra yaşadığı acı, yurt dışında hissettiği yabancılik nedeni ile kendisini yalnız hisseden kadının “şehre değil” doğanın sakinliği ve huzuruna ihtiyaç duyduğu hissedilir.

Hamdullah Suphi'nin ifadesiyle “bir şekil ressamı olmaktan ziyade bir ruh ressamı” (Dürder, 1940: 18) olan Halide Edib romanda renklerin dilinden ustaca faydalanır. Handan'ın hastalandığı dönemin tasvirlerinde de siyah rengin ağırlığı söz konusudur. Gölgeler ve karanlık şekillerle dolu odada “Handan, siyah eşya, gölge” (Adıvar, s.148) olur. Bu dönüşümler romanda kadın karakterin ruh iklimine göre gerçekleşmektedir. Romanın sonlarına doğru Sicilya'da geçirilen zaman diliminde “Messina denizinin beyaz köpüklü dalgaları, Handan'a giydirilen bol beyaz kıyafetler, beyaz tül, beyaz ince manto” (Adıvar, s.177) dikkat çeker. Denizi seyredip uzaklara dalan, kendi özgürlüğünü duyumsama arzusunda olduğu hissedilen ama eyleme geçmeyen, bakan/bekleyen kadın karakterin Refik Cemal'in şefkatini hissettiği evrede beyazın hâkim olduğu bir tabloda anlatıldığı fark edilir. Handan'ın “toplum ve vicdan baskılarından kurtularak sadece duygularıyla başbaşa kaldığı” (Bekiroğlu, 1987: 69) bölümde beyaz rengin olması dikkat çekicidir. Paris, Londra, Sicilya gibi mekânların, romanın başında ve sonunda yeni kadın kimliğine karşı sert eleştiriler yönelten, kendi ahlak ve namus anlayışından yola çıkarak kadın bireyler üzerinde baskı kuran akraba ve komşulardan uzak bir coğrafyanın parçası olması bilinçli bir seçim olarak düşünülür.

Kadın özne üzerinde baskı kurarak ona özgürlük alanı bırakmayan muhafazakâr kimliklere sahip komşu ya da akrabaların yaklaşımlarına benzer tepkilerin Handan'ın yakın çevresinden de gelmesi önemli bir husustur. Modernleştiğine işaret edilen kimseler kadın bireyin özgürlüğünü kısıtlama taraftarı olarak geleneksel toplumun ahlak normlarını desteklemektedir. Handan'ın eğitimine rağmen “edilgen” rollere mahkûm edilmesini normalleştiren Refik Cemal, onunla vakit geçirirken kadın karakteri korunmaya muhtaç “nesne” gibi düşünür. Bu husus romanda Handan'ın Nazım ve Hüsni Paşa ile ilişkisinde de üzerinde durulması gereken bir noktadır. Batı'yı bildiği/tanıdığı düşünülen erkek öznelerin kadının söz ve davranışlarını yönetme eğilimi ön plandadır. “Nasıl yirmi üç - yirmi dört yaşında bir kadın yalnız bırakılır, hususıyla bir Türk kadını!” (Adıvar, s.35) cümlesinde Refik Cemal'in milliyet vurgusu, kadına ulus değerleri ve bağları üzerinden “kutsallık” atfederken onun bireysel kimliğini geri planda bırakan bakış açısına işaret eder. Handan'ın “o yaşında bir kadında olması lazım gelmeyen bir kendine güveniş, bir kendi kendinden mesul tavrı” Refik Cemal'i rahatsız eder. “Kadınlar daima rakik, emin bir himaye altında olmalıdırlar, değil mi Neriman?” (Adıvar, s.35) sorusunu yönelttiği eşinin kendisini destekleyeceğinden emin olan erkek özne, zayıf, pasif ve irrasyonellik atfedilen kadın imgesini yeniden üretir. Yurt dışında birlikte vakit geçirdikleri süreçte Handan'ın Hyde Park civarını görmek üzere evden çıkacağı bir anda ona yalnız gidemeyeceğini hem Neriman hem de Refik Cemal söyler. Neriman, “korunması gereken kadın” imajını doğru bulduğunu ortaya koyar. “Adam sen de ben dünyayı yalnız dolaşırım” (Adıvar, s.92) cevabını veren Handan, tek başına gitmek istediğini vurgularken edilgenlikten kurtulma çabasına girişeceğini düşündürse de onun eyleme geçmeyeceği anlaşılır. Refik Cemal, kadınları kendi başlarına bırakan “takımdan” olmadıklarını ifade ederek onunla gider. Handan'ın hastalandığı evrede ona bakan Refik Cemal

“yardımsever ve anlayışlı” erkek rolü ile olumlu figür olarak görülse de aslında kadın karakteri himaye eden, ona bakan erkek özneye de dönüşür. Hüsni Paşa’nın acı çektirdiği Handan, aldatan eşi karşısında da ezik, horlanmış ve beklemeye mahkûm edilmiş bir kadın olarak “gönderilmeyen mektuplar” kaleme almaktadır.

Romanda kadın karakterin kendi iç seslerini dinleme noktasında kimi zaman cesur adımlar atacağı hissini okurda uyandıran bir tavır söz konusu olsa da Handan, varoluş sancularından kurtulamaz. Kadın bireyin kendi duygu dünyasını anlamlandırma çabasında yalnızlığı ve mutsuzluğu çoğalır. Kitaplar, tablolar başta olmak üzere kültür ve sanat dünyasının değerli unsurlarının ona kimliğinin dağılmış parçalarını biraraya getirip anlamlı bütün oluşturma sürecinde destek olma umudu barındırdığı düşünülür. “Bir güzel parça dinlerken, büyük bir şiir okurken, bir nefis levhaya bakarken” Handan’ın hürriyetini duyumsadığına inanan Refik Cemal sanatın varoluşsal kaygıları azaltan, iyileştiren boyutuna işaret eder. Handan’ın sanatla adeta göğe uçarak sonsuz özgürlüğe eriştiğini düşünür. (Adivar, s.126)

Eşi Hüsni Paşa’nın gösteriş dolu, şatafatlı Avrupaî yaşamına ayak uyduramayan Handan’ın yalnızlığında onun şifasının sanat olacağı hissedilir. “Handan sanat ve şiirin bedii tecellileriyle yalnız ve sakit yaşıyordu. Yavaş yavaş eski musikişinasların, sevgili eski şairlerin, ressamların ve mimarların rüyaları, eserleri ruhuna süzülüyordu.” (Adivar, s.82) cümleleri vasıtasıyla kadın karakterin dış dünyanın katı ve sert gerçekliği karşısında bir başka gerçekliği sanatın gücünden faydalanıp inşa edeceği umudu ile dolan okur, varoluş mücadelesi veren Handan’ın özgürlüğe adım atacağını düşünür. Özgürlük “bağlıklarımız olan kimliklerimizi bulmak, yaratmak, onaylamak ve aynı zamanda sorgulamak ve eleştirmek yolunda daimi bir pratiktir.” (Weir, 2014:129) Bu bağlamda romanda Handan’ın iç hesaplaşmalarla dolu olan iç dünyasında kimliğinin uğrayacağı dönüşümün beklentisi söz konusu olur. Varoluşsal soruna ışık tutan romanda sanatın özgürleşmede araçsallığına işaret edilir. Handan kimliğinin otonomi kazanıp iç çatışmalardan arınması ve kendisine zarar verdiği düşünülen dürtülerin sanatla özgür bir yaratıcı alana taşınabilmesi olasılığı söz konusudur. Kendi ruhunun zincirlerini görmeye başlayacak kadın özne, sanat eserleri ile ilişkisinde yaratma edimi için gerekli gücü kendisinde bulup gerçek bir başkaldırının öznesi olabilecek mi sorusu okurun zihninde uyanır. Bağımlı kadın öznenin kendi özerkliğine kavuşmada içsel yolculuğunda ona eşlik eden sanat ve kültür mekânları varoluşsal soruna etkileri bakımından önemli duraklardır.

Kutsallık atfedilen sanatın anlamı ve insan yaşamına etkisi sorgulanırken onun “sıradan hayattan daha yüksek ve daha sahici bir varoluş barındırdığı” (Carey, 2020: 8) düşünülür. Bireye ilham kaynağı olan eserlerde sonsuzluğu çağrıştıran, yaraları iyileştiren bir gizil güç kaynağı olduğunu savunan görüşler söz konusudur. Kimlik ve beden ilişkisini sıkça sorgulayan sanatçılar “tek tek her bireyin zihninde ve bedeninde, toplumun ona yüklediği ad, işlev ve konumun sınırlarını kat kat aşan unsurlar” (Antmen, 2014:11) barındıran gri bölgelere ayna tutarlar. Londra’da kaldıkları evrede Handan Refik Cemal ile National Gallery’ye gider. “Schopenhauer’ın dediği gibi, güzel sanatlar Handan için zincirli, dikenli hayatında bir azatlık” diyen Refik Cemal onun gözleriyle sanatla yanan ışığı görür. Sevdiği tabloların önünde oturup onları incelerken “kendi muhitinden, kendi hayatından sıyrıldığını” düşündüğü Handan, özellikle Turner’ın levhalarına uzun zaman ayırır. Saint- Marc’ı da ilgiyle inceleyen Handan, Gerard David ve Jean Baptiste- Camille Corot’nun peyzajlarına da ilgi gösterir.

“Handan iyi bir sanat alımlayıcısı” (Günaydın, 2017: 170) olarak vaktini galeri ve müzeler başta olmak üzere sanat eserleri ile dolu mekânlarda geçirmeye çalışır. Resim sanatının önemli

isimlerinden William Turner'ın peyzajlarına duyduğu ilgi dikkat çeker. Turner'ın manzara resimlerinin Handan'ın ruhuna sükûnet verdiği dile getirilirken insan-sanat ve doğa ilişkisine ışık tutulur. Handan'ın iç dünyasındaki çelişki, çatışma ve gelgitler ile Turner'ın peyzajlarındaki “acıyla karışık hareket ve coşkulu ruh hali arasında bağıntı kurulmuştur.” (Günaydın, 2017: 170)

Romanda tablolar kadar Handan'ın ruhuna etki eden kitaplara da dikkat çekilerek farklı yazarların eserlerine değinildiği görülür. Handan ile Refik Cemal Londra'da kitaplarla dolu saatleri baş başa geçirirler. İngiliz Matematikçi ve felsefeci William Kington Clifford'un yazılarını okuyup üzerinde çalışırlar. “Efkârımız ne kadar mümkünse o kadar birbirine zıt. Ben ne kadar deterministsem o, o kadar mistik” (Adıvar, s.98) diyen Refik Cemal Handan ile ortak yanlarını da belirtir. Kendisinde köy hayatının sakinliği ve huzuruna rağmen “tuhaf bir rahatsızlık” olduğunu hisseden Refik Cemal, aynı hissin Handan'da da olduğunu ifade eder. Sürekli uzaklara dalan ve içindeki bıkkınlığa tahammül için mücadele ettiği düşünülen Handan'a göre yaşamsal gerçekleri farklı boyutları ile görmeyen ve “hayatın eşliğinde” bulunan kimseler determinist olur. Romanda düne ve bugüne dair zihinsel imgelerine ışık tutulan Handan'ın gerçekçiliğe dair yaklaşımı onun kimlik kurgusunda önemlidir. “Fakat eşği atlayıp da basit görünen hücrenin nihayet yolu bulunmaz bir labirent olduğunu anlayınca insan mistik oluyor” (Adıvar, s.98) sözleri onun varoluşsal sorunlarının kaynağına ışık tutar.⁴ Gerçek Handan'ın kendi ruh labirentinde sıkışıp kaybolacağına, bastırılan seslerin dışavurumunun özgürlük için yeterli olmayacağına dair düşüncelere sevk eden bu tahliller önemlidir. Handan insan doğasına dair analizlere girer; oysa romanın sonunda “tahassürler” başlığında onun bastırıldığı duygularla yüzleşirken çok acı çektiği fark edilir. Öz beninin, kendi gerçekliğinin farkında olmadan sürdürdüğü bir yaşam ile yüzleşir.

Romanda kadın birey kültürel zenginliği ve derinliğine rağmen başkalarının arzuladığı/beğendiği/hayran olduğu bir nesne olarak resmedilir. Nazım başta olmak üzere farklı hocalardan dersler alan Handan kendisini yetiştirme çabası ve birikimi ile dikkat çeken bir kadındır; fakat yaşamına giren üç erkekle kurduğu ilişkilerin tümünde yaşadığı mutsuzluk onun karmaşık bir ruh haline sürüklenmesinde etkili olmuştur.

1.2. İhtilalci Nazım ile İlişkisinde Handan

Handan'ın romanda sosyalist bir ihtilalci olarak tanıtılan Nazım ile ilişkisi kadın karakterin kimliğinin farklı boyutları üzerinde düşünülmesini sağlar. Handan; musiki, felsefe, edebiyat, toplum bilimi gibi alanlarda Nazım'dan ders almıştır. Tecrübeli ve birikimli erkeklerle sohbet etmekten hoşlanma hususu Handan'ın vurgulanan bir özelliğidir. Nazım, Handan'ın erkeklerden kaçması gerektiği vakitte kaçmayıp karşı cins ile vakit geçirme cesaretini önemser. Neriman da romanda Handan'ın özellikle yaşlı erkeklerle zaman geçirdiğini vurgular. Neriman'a Maltepe'den yazdığı mektupta Handan gençleri sevmediğini, onlarla konuşacak şey bulmakta zorlandığını açıkça ifade etmektedir. (Adıvar, s.44) Handan diğer kadınlardan bu konuda da ayrılır. Onun diğerlerine benzemeyen niteliklerinin altının çizildiği fark edilir. Vakit geçirmekten çok hoşlandığı Selim Bey'in özellikle “dinden bahsedişini” çok seven Handan, Allah-insan ilişkisinde

⁴ Mistisizme ilgi duyan Halide Edib'in İngilizce anılarında benlik inşası kurgulanırken onun “irrasyonel'e, nefsanîye, 'insanlığın gayri insani yanı'na, demonik'e ilgi duyduğu” anlaşılır. Halide Edib'in “benliğinin rasyonel tarafı da her zaman uyanık” (Durakbaşı, 2012: 233) olduğu için anılarında bir yıkım/çöküntü anlatılırken güçlü bir benliğin oluşum serüvenine dönüştürülür. Handan'ın yaşadığı deneyimde onun Halide Edib gibi yazarak kurtuluşu söz konusu olamaz. Ruhsal labirente sıkışan Handan yıkıma uğramaktan kurtulamaz. Yazar ile kadın karakterin kimliğindeki benzerliklerden yola çıkılıp “özdeşlik” kurulması noktasında Handan'ın direnç gösteren ve başkaldıran yanı, kültür tarihimizin önemli bir figürü olan yazarın kadınlıkla ilgili suskunluğu ile çelişir. Çelişkiler, gelgitler, çatışmalar, başkaldırı ve yıkım resmedilirken hem duyguların samimi bir dille tasvir edildiği hem de realist bir yaklaşımın söz konusu olduğu romanda mistisizm ve determinizm tartışmasına bilinçli şekilde yer verildiği düşünülür.

hoşgörü ve sevgi temelli yaklaşımın kendisini etkilediğine işaret eder. Kudret sahibi, ceza veren, ürküten kurtarıcının yerine iyilik dolu ve cömert bir “muhabbet ruhu” Handan’ın huzurlu vakit geçirmesini sağlar. İnsan ilişkilerinde de aslında sevgi ve şefkat temelli bir arayışı olduğu fark edilen Handan’ın olgun kimselerle diyalogunun fikrinsel ve duygusal alışveriş nedeni ile ruhunu zenginleştirdiği niteliğe sahip olduğu düşünülür.

Handan’ın sevgi ve şefkat arayışının yanı sıra onun romanda “güç” kavramı ile sorunlu bir ilişkisinin olduğu düşünülebilir. Yazar, romanın başında Handan’ın olumlu niteliklerini vurgulayarak aslında okurun gözünde yücelmesini sağlar. Kamusal alana çıkan, aldığı dersler ve okuduğu kitaplarla hem millî hem de yabancı kültürü edinme çabasını sürdürdüğü görülen Handan varlığının farkına varılmasını önemser. Nazım’dan dersler aldığı süreçte “Yalnız ben, birdenbire küçük, çirkin ve dilsiz, onu dinlerken beni kendime fevkalade gösterecek kadar bende büyük şeyler bulanlara kızdım. Nâzım’ın ziyadar şahsiyeti, büyüklüğüyle küçüldüm, soldum, hiç oldum” (Adıvar, s.47) itirafı onun iktidar kavramına yaklaşımının düşünülmesi gerektiğine işaret eder. Nazım ile müzik konusunda da benzer bir çatışma yaşadığı görülür. “Her küçükhanım gibi” çalması daha basit olan parçaları çalmasını bekleyen Nazım’a “onu şiiri, edebiyatı sevenlere bırakırım. Ben Liszt ve Wagner çalarım” (Adıvar, s.27) diye yanıt verir. Kendini kanıtlama, gücünü erkeğe gösterme çabası söz konusudur. Handan’ın Nazım’dan alacağı özel dersler konusunda karar alınacağı gün babası, Nazım ve Selim Bey bir odaya kapanırlar. “Ben bir sistem dairesinde çalışacak ve yaşayacakmışım” (Adıvar, s.53) cümlesinde duyduğu rahatsızlığı dile getiren Handan’ın kendi yaşamının akışını belirleme isteği ortaya çıkar.

Handan, Neriman’a yazdığı mektupta içinden bir sesin yükselip kendisine “var olduğunu, yaşadığını, düşündüğünü” söylediğini fakat henüz itiraza cesaretinin olmadığını belirtir. “[D]imağım biraz yükünü alsın, sonra görürüz” (Adıvar, s.54) çıkışı ile dikkat çeken Handan’ın Nazım ile ilişkisinde kendi kimliğine dönük sorgulamalarını derinleştirmede fark edilir. “Ben varım” diyen sesler “tahassürler” başlıklı bölümde de yükselir fakat “yaşayan/düşünen” kadının kimlik inşasında eyleyen dönüşümü söz konusu olmaz. Bunun ipuçları Nazım ile ilişkisinde “erkek gibi” olma vurgularında da ortaya çıkmıştır.

Güç yarışında Handan’ın bilinçli şekilde yüceltildiği bölümlerde onun “erkek gibi” oluşunun altı çizilmektedir. İngiliz at kostümü ile dikkat çeken Nazım’ın yanında kendisinin “erkek gibi” oturmasını Handan garipsemiştir. Günlük tutar gibi Neriman’a tüm ayrıntıları ile yazdığı at binme meselesinde attan ürkse de Nazım’a korkak gözükmek istemediğini belirtir. Handan, ne yaşarsa yaşasın doğal halini dışa vurmama çabasını sürdürmek için büyük gayret sarf eder. Handan’ın “beynimin parçalanacağını bilsem gözlerimde bir korku gölgesi göstermezdim” cümlesi dikkat çeker. Nazım’ın kendisine “ölçmek isteyen bir nazar” (Adıvar, s. 51) ile yaklaştığını vurguladığı anda da güç yarışı ve rekabet meselesi düşünülür.

Selim Bey’in kardeşi Salim Bey’in zengin kütüphanesini görünce çok mutlu olan Handan, Hamlet’ten parçalar okurken erkek dünyasında kendi varlığını bilgisi ile ortaya koyduğu hissinden kaynaklanan mutluluğu yaşar. Neriman’a yazdığı mektupta “Nâzım’ın bulunmadığı bir yerde benim en parlak olmam pek tabii” (Adıvar, s. 56) diyerek duygularını paylaşır. Orada da bir yarışa girildiği hissettirilir. Nazım, aynı ortama geldiğinde de kendisinin ön planda olmayı sürdürmesi Handan için sevinç kaynağıdır: “İlk defa olarak ikimizin beraber olduğumuz bir yerde ben cazibe merkeziydim. (...) Nihayet Nâzım’ın yanında sakit ve miskin durmaktan ilk defa kurtulmuş, eski ben olmuşum.” (Adıvar, s. 57) cümleleri bu ruh halinin ifadesidir. Handan’ın birincil konumdaki otoriter erkek karşısında varoluşsal yönüne yapılan bir vurgu söz konusudur.

Romanda kendi evinde de “erkek gibi” oluşundan söz edilen Handan’ın kadınlığından uzaklaştırılarak yüceltilmesi meselesi önemli bir husustur. Cemal Bey, eşi Sabire Hanım’a Nazım’ın Handan’a vermek istediği dersleri anlatırken “Handan’ın cinsiyetini kimse pek düşünmez, erkek gibi kız” (Adivar, s. 64) cümlesi “erkeklik” hususunun yinelendiği bir başka örnektir. Refik Cemal’in Neriman’a Handan’ı anlatırken “pek iyi, nazik, akıllı bir kadın; fakat kadın da pek diyemeyeceğim. Lakırdı söylerken, düşünürken onun kadın olduğunu bile insan düşünemiyor.” (Adivar, s. 35) sözlerinde de aynı tutum söz konusu. Halide Edib, kadın öznenin kamusal alana girişinin “bir ölçüde erkek kimliğine bürünmekle meşrulaştırıldığı” (Kandiyoti, 2020: 339) bilgisini hatırlatır. Modernleşme ile kamusal yaşama katılma hakkını kazanan “yeni kadın” a atfedilen roller, kadın kimliğinin arka plana itilmesine bağlıdır. Handan’ın saygınlık kazanmaya çalışırken “erkekleşir” ise buna ulaşabileceği hissine kapıldığına işaret edilir. Bu noktada Ömer Seyfettin’in “çok âlim hatta biraz erkekleşmiş bir âlim” olarak gördüğü Halide Edib’in romanlarına dair eleştirisi dikkat çeker. Halide Edib’in Handan ve Mev’ud Hüküm romanlarındaki “ihtiras ve heyecana rağmen daima bir realist” (2021: 966) olduğunu savunur. Hem öncü kadın rolüne sahip olmak isteyen hem de “erkekleşmiş bir âlim” olarak saygınlık kazanma çabasında olduğu düşünülen, kendi cinsiyetinin geri planda kalmasını bilinçli bir şekilde arzu eden yazarın bireysel tarihinin önemli hususları Handan romanında kadın karakterin kimlik inşasına yansır.

Handan, Nazım’ın “zengin ve canlı dimağı” karşısında benliğinin küçüldüğünü söyleyerek çok çalışması gerektiğini düşünür. Bu noktada da Halide Edib’in yeni kadın kimliğine dair savunduğu görüşleri hatırlatan bir durum söz konusudur. Her nesil büyüyüp yükseldikçe kendisinin de yükseleceğine duyduğu inancı vurgulayan Handan çok çalışması gerektiğini kararlı tonda ifade eder. Kendi adının bir hiç, fakat ruhunun her şey olacağını belirtir. Handan’ın silikleşmeyi göze alması, unutulmak fakat hizmetleri ile hatırlanma hayali, yazarın diğer romanlarında millî davayı idealist biçimde savunan kadın kahramanlarını hatırlatır. “Bu karanlık ve bedbaht memleketin başından başına dolaşarak benden evvel gelen büyük ve güzel ruhların insanlara mirası olan şeyleri memleketimin insanların ruhuna akıtacağım ve ruhum bütün arzuları ve kabiliyetleri ile memlekete dökülecek” (Adivar, s.48) sözleri Handan’ın vatanperverliğine işaret eder. Halide Edib, kadın özneleri “ailenin kurucusu ve millî ruhun koruyucusu” (Enginün, 1995: 528) olarak algılar. “Kadın sosyal görevlerini kusursuz olarak yapabilmek için, çok iyi bir şekilde eğitilmelidir.” (Enginün, 1995: 529) görüşünü savunur. Handan aldığı iyi eğitim neticesinde bir vazife üstlenme hevesinde olsa da harekete geçmez. Nazım’a en büyük emelinin tüm Anadolu’yu dolaşarak “halkın ruhunu, dimağını uyandırmak için vaaz etmek” olduğunu açıkladığı anlarda yazarın sesi kadın karakterin sesine karışır. Nazım’ın azıcık gülerek onu dinlediği belirtilir. Otorite sahibi erkeğin karşısında güçlü görünme çabası sergileyen Handan’ın toplumsal meselelere karşı duygu ve düşünceleri Nazım ile ilişkisinde ortaya konulur.

II. Abdülhamid Devri’nin yoğun baskısı romanda arka planda da olsa açık bir şekilde ifade edilir. Sokakta yürüyen “adamların ağızlarında kelepçe, dimağlarında bir çember” ile resmedildiği görülür. “Bütün efkâr ve tahassüs İstanbul’da durmuş gibi.” (Adivar, s. 27) cümlesi dönemin ağır koşullarına ayna tutar. Siyasi görüşleri nedeni ile cezalandırılan Nazım’ın Namık Kemal’in şiirini okuması Handan’ı çok etkiler. Namık Kemal’i beğenen Halide Edib, Tanzimat’ın başlangıcını daha fazla sevdiğini bir söyleşide belirtmiştir. Yazara göre Tanzimat’ın birinci kuşağı, “zihniyet bakımından daha yüksek” ve “daha kuvvetli ideal sahipleridir.” (Ünaydın, 1985: 162) Milliyetçi anlayışı ile siyaset tarihinde önemli bir figür olan Halide Edib’in Namık Kemal’in şiirini romana dâhil edip Nazım’ın ardından Handan’a okutması bilinçli bir seçimin ürünü olarak algılanır.

Romanda hürriyet için mücadele eden bir eylem insanı olup öz yurdundan kaçma teşebbüsüne girişmek zorunda kalan “Nazım”ın kendisi de bir Vaveyla” (Bekiroğlu, 1987: 77) olur. Handan, dinlediği şiiri “büyük vatanperverin feryadı” olarak algılar. Selim Bey dinlerken gözyaşlarını tutamaz. Handan “ben yalnız kalbimde ağladım” (Adivar, s. 50) der. Duygularını açığa çıkarmaktan çekinen tutumunun bu noktada da yineleniği fark edilir.

Refik Cemal’den Servet’e yazılan 23 Temmuz 1905 tarihli mektupta Londra’da Refik Cemal ve ailesinin yanında kalan Handan’ın yağmurlu bir akşam aniden Vaveylâ’yı okuduğu söylenir. Pek sevmediği halde bu şiiri etkileyici şekilde okurken özellikle Refik Cemal ve Neriman “hatıra yığınları arasından” yükselen “ölü sesi” işitip duygulanır. Hüsnü Paşa, sahte esneyişlerle ortamdan kaçmaya çalışırken “Vaveylâ’da bir hikmet var” (Adivar, s. 99) der. Geçmişten bir anının bilinç düzeyine çıkması olarak yorumlanan bu durumda da Handan’ın tereddütler, çelişkiler ve çatışmalarla dolu iç dünyasına ayna tutulur.

Handan’a davasında kendisine “yoldaş” olması için evlilik teklifinde bulunan Nazım’ı reddedişi de kadın karakterin karmaşık ruh halinin bir göstergesidir. Düşünce ve zevk bakımından ortaklıklarla dolu bu ilişkiden hızla uzaklaşması ve şehvet düşkünü Hüsnü Paşa ile evlenme kararı alması okurun zihninde soru işaretleri uyandırır. “Ben varım” seslerini duyduğunu, vatan için çok çalışması gerektiğini kararlıkla vurgulayan Handan, Nazım’a duyduğu ilgi ve sevgiye rağmen ondan uzaklaşır. “Handan’ın sıcak ruhundaki fırtınalar” (Adivar, s. 68) eksik olduğundan teklifi reddettiği görülür. Memlekette büyük şeyler yapma idealini paylaşan Nazım’ın kendisine “ateş, kan, duman ve ölüm yapanlardan olur musunuz” (Adivar, s. 69) teklifinde hiçbir incelik ve şefkat göremeyen Handan, “maksat evliliği” yapmak istemez. Araç olmak istemeyen kadın karakter, kendisini “arzu nesnesi” kılacak Hüsnü Paşa ile mutsuz bir evliliğe hızla sürüklenir.

1.3. Kadını Nesne Kılan Bakışı ile Hüsnü Paşa ve Handan

Eski bir hariciye mensubu olan Hüsnü Paşa ile evliliğinde Handan, cinsel arzuların nesnesi konumuna indirgenir. Farklı kadınlarla kendisini aldatan eşi karşısında edilgenliği Handan’a dair romanın başlarında çizilen güçlü ve akıllı kadın imajının yok olmasına neden olur. Roman okuru onun Hüsnü Paşa ile evlenmesinin nedenini sorgularken “cinsel çekim” hususunun altının çizildiği fark edilir. Nazım, Handan’ın duygularına seslenmeyip onun bireysel arzularını yok sayarken Hüsnü Paşa “gören” bir göz ile Handan’a dikkatle bakar. Beğenilmek ve arzu edilmek isteyen kadın bireyin kendi bedenini ve ruhunu keşfetme eğiliminde olacağı düşünülür. Cinselliğin özgür biçimde yaşanması hususunda kadın bedenini kontrol altında tutan erkek egemen toplumun kuşatmalarına rağmen Handan’ın kadınlığının farkına varma ve benliğini idrak yönünde eğilimleri olabilir düşüncesi doğar. Bu noktada Handan’ın kendi kimliğine dair özgürlük arayışının başlayacağı ümidi Hüsnü Paşa tarafından ezilmesi ve aşağılanması ile ortadan kalkar.

Hüsnü Paşa, Handan’ı gördüğü anda onun güzelliğine duyduğu beğeniye açık bir şekilde ifade eder. Erkek öznenin kendisine “dünyanın en acayip bir şeyi gibi” hayranlıkla bakması Handan’ı etkilemiştir. Handan, Hüsnü Paşa’yı kafese girer girmez kediye dönüşecek bir aslana benzeterek onun üzerinde hâkimiyet kurabileceğine inanır. “Ani surette tecrübekâr, senelerce Avrupa’da dolaşmış, bütün familyasının ve dünyanın gözünü korkutmuş bir adama hâkim oluvermek hissi!” (Adivar, s. 73) ile dolar. Kendini kanıtlama çabasını ortaya koyma biçimi noktasında kadın figürün hâkim olma ve itaat ettirme meselesine yaklaşımı önem arz eder. Oysa kendi sesinin daha baskın şekilde çıkacağını düşündüğü evlilikte edilgenliğe mahkûm olur. Hüsnü Paşa ile geleneksel bir evlilik töreni olmadan sessiz sedasız evlenen Handan’ın suskun ve dalgın duruşunun altı çizilir. “Asabından azıcık rahatsız” (Adivar, s. 75) olduğu vurgulanan Handan’ı

omuzlarından tutup sarsan Hüsnü Paşa'nın hem hareketleri hem de alay ve şakaları kadın özneyi bir nesne olarak algıladığını ortaya koyar. Kültürlü, güçlü ve aktif bir kadın olarak resmedilen Handan kendisine “güzel ve iştiha-amiz dakikalarında yenecek, koklanacak ve başka zamanlar ihmal edilecek bir meyve, bir çiçek gibi ” (Adıvar, s. 36)bakan Hüsnü Paşa ile evliliğinde pasif ve güçsüz birine dönüşür.

Neriman'ın “Handan, Hüsnü Paşa'yı sever mi ve nasıl sever” sorusuna aradığı yanıt düşündürücüdür. Romanda toplumsal cinsiyet rollerine uygun hareket eden Neriman'ın zıttı olarak kurgulandığı düşünülen Handan, Hüsnü Paşa karşısında ezikliği ve zayıflığı, Refik Cemal ile yakınlaştığı süreçte ataerkil toplumun ahlak kodlarına boyun eğişi ile edilgen konumdadır. Hüsnü Paşa kendisini aldattığında da sesini çıkarmayan Handan'ın sadece “onun hayatını” yaşama çabası söz konusudur. Juliette, Meli ve Mod başta olmak üzere farklı kadınlarla birlikte olan Hüsnü Paşa'yı Juliette ile eğlenirken gören Server'in tanık olduğu bir olay kadınlara değer vermediği anlaşılan Hüsnü Paşa'nın söz ve davranışlarındaki tutarsızlığa ayna tutar. Hüsnü Paşa, eşi Handan'ı Juliette'in yanında över. Onu güzel bulduğunu ve özlediğini Juliette'in öfkesine rağmen açık bir biçimde ifade eder.

Kadın karakterlerin onuru ile oynayan, kaba söz ve davranışları ile onları kıran Hüsnü Paşa, Handan ile şiddetli kavgalarında onun kıskançlıklarından bıktığını söyler. “Bir erkek, bir kadına münhasıran bağlansın, bunu nerede gördün, güzelim? Herhalde o erkek ben değilim ” diyen Hüsnü Paşa'nın sözleri karşısında ağlayan Handan'ın çaresizliğine işaret edilir. Kendisinin “paçavra gibi” küçük görüldüğünü üzülen Handan'ın tüm tepkilerine rağmen Hüsnü Paşa ona yönelik hakaretlerini sürdürür. Neriman'ın eşini ayartmaya çalışmakla suçladığı Handan'ın kalbini bir kuyuya benzetir. Bu kuyuya hangi duygu ne kadar verilirse verilsin alttan sızacak ve ona yetmeyecek diye düşünür. Bu kavgaya kulak misafiri olan Refik Cemal, ilk defa Handan'a acıdığını 5 Ağustos 1905 tarihli mektubunda Server'e söyler. Handan'ın “pek yüksek olan başının” azıcık eğildiğini ve “başına buyruk görünen hür ve becerikli tavrını” kaybettiğini fark eder. “Bu anlaşılmaz, yalnız, küçük kadının hayatına kendi hodkâm arzularını koyanlara” (Adıvar, s.102-103) öfkelenen Refik Cemal, Handan'ı zayıf gördüğünde ona merhametle yaklaşır. Hayat dolu bu kadının sevme sevilme hakkının korunması gerektiğini savunan Refik Cemal, Hüsnü Paşa'nın onun kalbine girme derdinde olmadığını, ona “hükmetmek” istediğini savunur. Oysa Refik Cemal de Server de Handan'ın “başına buyruk” hallerini eleştiri malzemesi yapmıştır. Kadın bireyin kendi kimliğini inşa serüveninde özgür davranması onlar için “tehlikeli” olmaya devam eder. Erkek figürlerin beklentisi geleneksel kadın imgesinin pekiştirilmesi yönündedir.

Ataerkil toplumun kadını ikincil konuma hapsedişini söz ve eylemleri ile sürdürüp destekleyen Hüsnü Paşa, ev işleri hususunda Handan'ı eleştirir: “Zaten sen kadın değilsin ki, evine bakmasını bilmezsin ki, eşya kıymetini anlamazsın ki!” (Adıvar, s. 107) Oysa Handan'ın kendisine kadınlığını yaşatması ümidi ile bu evliliğe adım attığı bilinir. Evde Handan'ın kırılan bir bardak ya da kopan düğmeden haberinin olmadığını söyleyen Hüsnü Paşa masrafları karşılayan kişi olarak “evin efendisi” (Adıvar, s. 111) olduğunu sık sık hatırlatır. Kadın öznenin ancak “bardak” ve “düğme” kadar değerli kılındığı fark edilir. Nesneleşen kadın ev içine hapsedilmeye başlanır. Sokağa çok çıkmayan Handan evde musiki ile meşgul olur. En çok Nazım'ın sevdiği şarkıları çalarken “gümbürtüyü kesin” diye seslenen Hüsnü Paşa'nın tepkisi ile müzik durur. “Handan uçarken kanadı kopmuş bir kartal gibi musikin en yüksek, en mühtez ve çılgın bir anında” (Adıvar, s.106) kemanı bırakır. Sesin yükselmesi ve aniden durdurulması kadın karakterin özgürlük arayışı ümidinin var olması ve aniden yok edilmesini çağırıştırır. Sanatın Handan'ın sığınağı olmasına izin vermeyen Hüsnü Paşa eşini Londra'da bırakıp metreslerinin yanına gider.

“Vücudum da o kadar senindi ki” seslenişi ile Hüsni Paşa’ya sitem dolu bir mektup kaleme alan Handan bunu göndermez. Kendi içindeki çelişki ve iç çatışmalar çoğalır. Eşinin giderken kendi benliğini de götürdüğünü söyleyen Handan, eşini neden memnun edemediğini uzun uzun düşünmeye başlar. Eşi memnun etme çabası romanın başında geleneksel kadını temsil eden karakterler ekseninde dile getirilirken bu noktada Handan’ın kadını “hizmetçi/köle” olarak algılayan zihniyeti normalleştiren tavrı ön plana çıkar. Kendi duygu dünyasının Hüsni Paşa için anlamsız ve değersiz olduğunun bilincinde iken dahi ondan vazgeçmediği anlaşılır. Gönderilmeyen mektup Handan’ın kısılan sesinin göstergesidir. “Sen metresinle, metresinin kolları arasında iken bu kelimeleri okuyup esneyeceksin, değil mi? Hayır, elem, ıstırap –ne ehemmiyeti var– nihayet beni kahredebilir, fakat beni söyletmez” ifadesinde bir direniş söz konusudur. Kadın karakterin acı çekerken yaşadığı iç hesaplaşmalara rağmen eşine kısa ve mesafeli bir not yazıp onu rahatsız etmeme çabası “fedakâr/cefakâr” kadın imgesini pekiştirir. Kendisine para göndermeyen Hüsni Paşa’ya bu konuda sitem etmeyen ve masraf olmaması için sokağa dahi çıkmadığını söyleyen Handan kısa mektubunu eğlence temennileri ile noktalar.

Hüsni Paşa’ya yazılmış fakat gönderilmemiş bir diğer mektupta iki husus dikkat çeker. Handan’ın çelişkilerle dolu iç dünyası nedeni ile tümlüğe/ bütünlüğe kavuşamama hâli söz konusu olur. Mektupta Refik Cemal ile yapılan okumalardan sonra dimağının her tarafa hâkim olduğunu “metin bir kadın kudreti” ile hareket ettiğini söyleyen bir Handan resmedilir. “Metin bir kadın kudreti” ile dolduğunu söylese de aynı mektupta onun evliliğe dair koşulsuz sadakat ve bağlılık vurgusu açıktır. Handan, temizliği ve sonsuzluğuna dikkat çektiği evlilikte eşine ihanet edenin lanetleneceğini savunur. Kâğıt sepetine giden mektuplar kendisini doğru ve açık biçimde ifade edemeyen kadın öznenin değersizleşme serüvenine ayna tutar. Hüsni Paşa, Handan’a yazdığı mektupta onarıcı/ iyileştirici bir eylemden söz etmez, ona sadece sabretmesini söyler. “Bu benim olan şey de benim elimi uzatacağım dakikayı beklesin” (Adivar, s.124) diyen Hüsni Paşa’nın “gaddar ve hilekâr” olduğunun bilincinde olan Handan’ın kâbusları çoğalır. Handan, “cinnetle pençe pençeye boğaz boğaza” kaldığı gecelerde kendisini “bir paçavra gibi, bir avuç toprak gibi” (Adivar, s.125) hissetmiştir.

Birlikte olduğu kadınları sadece bedensel özellikleri, cins kimlikleri ile anmayı uygun gören Hüsni Paşa, 27 Mart 1906 tarihli mektubunda “aşağı yukarı çok muhtelif şekilde aynı şeydiler: bir kadın!” (Adivar, s.138) diyerek küçümseyici tavrını ortaya koyar. Ocak/aile denilen bağın da kendisi için anlamsız olduğunu açıklayan Hüsni Paşa’nın Handan’a yönelik acımasız tavrında şiddet eğilimi de söz konusudur: “Seni sürükleyip yerlere yatırmak, seni ayaklarımla ezmek, senin başını çamurlara sürüklemek hevesiyle yanıyorum. Onun için, seninle yaşayamayacağım. Fakat sen benimsin ve benim kalacaksın.” (Adivar, s.139) Aşağılanan ve ötekileştirilen kadını bağımlı figür olmaya zorlayan bu sözler erkek hegemonyasının yansımasıdır. Tahakkümün bir aracına dönüşen otorite “emir komuta zinciri” oluşturur. “Bağımlı kişilerin kendilerini, yalnızca umutsuz birer kurban olarak görmemesi” için otoritenin “gözle görülür ve anlaşılır” hâle gelmesi gerekir. (Sennett, 2017: 212) Handan, hem bedeni hem de ruhunda acı dolu deneyime neden olan ezme-ezilme ilişkisi karşısında direnç gösterme ümidini barındırır da geleneksel değerlerin ürettiği kadın imgesine uygun davranışlar sergiler. Hegel’in köle-efendi diyalektiğini hatırlatan ilişkide kadın bireyin öncelikle “efendi” konumundaki eşinin güç kaynağına dair farkındalık yaşamayı beklenir. İçindeki efendiyi koymayı başaran kadının zihni özgürleşecektir. (Sennett, 2017: 57) Oysa Handan sadece bekler ve onun bu hareketsizliği kadın öznelerle ataerkil toplumun dayattığı cinsiyet rolleri ile uyumludur. Halide Edib, romanda erkek egemen toplumun baskı ve denetimini

ortaya koyarken “eril söylemin kadın imgelerini yeniden yaratmakla kalmaz, ataerkil etiği yeniden üreterek kadının varlığını verili ahlakî normlar içine hapseder.” (Uygun, 2001: 22)

Kendisini dengesiz/ tutarsız olmaya zorlayan, ateşli bir hastalığın pençesine düşmekten kurtulamayan Handan etrafındaki her şeyi parçalama isteği ile doludur. 20 Mart 1906 tarihli mektubunun sonunda “bitmemiş mektuplardan” notu dikkat çeker. Bitmemişlik, eksik bırakılma hali ve parçalılık kavramları hastalık sürecinin resmedilmesinde önemli rol üstlenir. Dimağ, ruh ve kalbi tahrip eden “bunalımlar, kişinin bilincinin doğasını değiştirir” (Sennett, 2017: 148) Menenjit teşhisi konulan hastalık sürecinde geçmişi sorgulayan Handan’ın iç hesaplaşmaları onun ben(lik)sorgusunun ürünüdür. Kendi ben’inin ötekisi ile yüzleşmeye başlasa da yasak aşkın pençesinde acı çeken ruhu ile resmedilmesi söz konusudur. “Handan’ın tahassüsleri” ve “Handan’ın tahassüslerinden” başlıklı kısımlar susturulan bedenin çağrısını yansıtır.

1.4. Bedenin Özgürlük Arayışı ve Kayboluşu

Evden ayrılan Hüsnü Paşa’nın ardından buhrana sürüklenen Handan’ın geçici bir bilinç kaybına uzanan hastalık süreci başlar. Romanda Handan’ın tahassüsleri başlıklı kısımda yer alan “Kendimi kaybettim, neredeyim?” (Adıvar, s.192) sorusu varoluşsal sorunun göstergesidir. Halide Edib’in Handan’a “kendini inkâr etme” (Sönmez, 1973: 98) mesajı verme biçimi sorgulanması gereken bir husustur. Romanının trajik sonu kadın bireyin romanın başında resmedilen güçlü halinden tamamen uzaklaşmış, çaresizce kendisi ölüme sürüklemiş olduğunu düşündürür. “Ruhun üç kudreti” olarak tanımlanan hafıza, kavrayış ve irade (Yates, 2020:60) kadın öznenin özgürlük arayışına yön vermektedir.

Kendini bilme, kendini doğru anlama ve tanıma noktasında yüzleşmelerin, iç hesaplaşmaların merkezde olduğu romanda “bilme” ve “bilinç” kavramları önemli rol oynamaktadır. “Bilmek, içimdeki bu birçok kırık şeyleri birbirine bağlamak için yanıyorum” (Adıvar, s.190) diyen Handan’ın ateşlenen bedeninin tepkileri onun bastırılmış kimliğini ortaya koymaktadır. Romanda geçmişi parça parça hatırlama ve sayıklamalarla acı içinde bir yüzleşme söz konusudur. Fakat geleceğe dair zihinsel imgelerin özgür bir biçimde ortaya konulmadığı anlaşılır. Hem geçmişin hem de şimdi’nin değerleri kurucu güce sahip olsa da geleceğe dair imgelemin yokluğuna ışık tutulur. Tümlenme/bütünlenme arayışına çıkacak gücün, umudun ve cesaretin bulunamayışı toplumsal normlarla ilişkilendirilir. Beden ve ruh acısı “insanın kendi kendisiyle ve başkalarıyla, dünyayla ilişki kurmasının farklı bir biçimidir.” (Borgna, 2013: 48) Handan’ın gerilim ve çıkmazları yansıtılırken kendisi ve yakın çevresi ile ilişkilerinde koyulaşan bir yalnızlık ön plandadır. Hem sosyal yönler hem de varoluşsal olgularla resmedilmeye çalışılan acı dolu deneyimde imkân ile imkânsızlığın, suç ile masumiyetin, kavuşma ile ayrılığın sorgusunda Handan “hiçbir suç işlenmediği hâlde de umudu dağılayan suçluluk hissi” (Borgna, 2013: 49) ile dolar. Kendi içsel bunalımının başından itibaren onu vefa ve sevgi ile tedavi ettikleri belirtilen “iki çift sevgili kardeş” diye tanımladığı Refik Cemal ve Neriman’a minnettarlığı onun duygu dünyasını şekillendirmede önemli role sahiptir. “Neriman, benim ninem, kardeşim, dostum, çocuğum, her şeyim” (Adıvar, s. 34) diye düşünen Handan, sayıklamalarında kimi zaman onu rakip olarak görüp düşmanca ifadeler kullanmış olsa da eşi ile yakınlaşmasını büyük bir “günah” olarak algılar ve iç hesaplaşmalara boğulur.

Yasak bir aşka sürüklenen Handan’ın Refik Cemal’e karşı hissettiği şeyin tehlikeli ve hain bir şeye dönüşeceğine inandığı, kendisini Neriman’ı kıskanan bir “hain” olarak görmeye başladığı, Hüsnü Paşa’ya yazdığı bu mektubun da eşine yazılmış fakat gönderilmemiş “kül yahut süprüntü” (Adıvar, s.132) mektuplar arasında yer alacağı belirtilir. Handan’ın bastırıldığı iç seslerini yükseltip

ben'i / benliği ile karşılaştığı anların samimi duygularını aktarma çabası söz konusudur. Daha önce kendisini anlamak/tanımak için bilinç, kalp ve ruhuna gerçek anlamda odaklanmadığı düşünülen kadın karakterin bedeni büyük bir gerilimin mekânı olur. Handan yasak aşka dair belirtileri fark ettiği andan itibaren kendi ölümüne doğru bir içsel yolculuğa çıkar. Kadın bireyin cinsel arzularına dair yaşadığı farkındalık onun kendisini suçlu addetmesinin temel nedenidir.

Cinselliğin tertibatı ve işleyişi, gücü elinde bulunduranlara bağlıdır; çünkü cinsellik, “iktidarın bedenler ve onların maddesellikleri, güçleri, enerjileri, duyuları ve hazları üzerindeki etkileri çevresinde düzene soktuğu” (Foucault, 2020: 111) önemli bir ögedir. Kadın özne kendi bedeninin sahibi olabilmek için iktidar ağlarına karşı mücadele etmelidir. Bireysel özgürlük arayışı mı yoksa sosyal kontrol mekanizması ile topluma uyumu mu tercih etmeli noktasında yaşanan kararsızlık, varoluşsal soruna işaret eder. Varoluşun zıtlıklardan kaynaklanan gerilim unsuru bireyin iç ve dış dünyasına şekil vermektedir. “[F]arklı yönelim ve duygulara sahip, kendisinden çok farklı seslerin çıktığı bir enstrüman” olarak insanın uyum arayışı “kendi içindeki uzun bir yürüyüş” (Taşdelen, 2013: 64) ile bir sonuca ulaşabilir. Handan’ın buhran geçirdiği ve duygularını denetleyemediği evrenin anlatıldığı bölümde kadın karakterin içsel yürüyüşünde kendisini “hain” ve “günahkâr” olarak tanımlayıp acısını çoğaltması onun iç çatışmalarının ürünüdür. “Ben artık zelil ve sefil bir günahkâr oldum. Ben artık tarihin en mel’un çehresi Yahuda’ya bir nazire oldum.” (Adivar, s.199) diyerek ihaneti nedeni ile kendisini de cezalandırılması gereken bir kimse olarak görür. Bedenden yükselen arzular suç unsuru olarak görülürken aşkın özgürleştirici gücü değil yıkıcılığı ön plandadır.

Özgür bir kadın birey olarak bu içsel uzun yolculuğu tamamlamak yerine onun kendisini intihar gibi algılanan bir ölüme doğru sürüklemesi söz konusudur. Handan’ın kendi uyumsuzluğu ile yüzleştiği içsel bunalımların anlatıldığı evrenin bilinç yitimi ile paralel olması önemlidir. Denetimin olmadığı noktalarda özgürlük arayışının ümit ışıkları yakılsa da bunun uzun soluklu bir kimlik dönüştürücü güce sahip olmadığı anlaşılır. Kadın öznenin erkek egemen kültürün ahlak ve namus anlayışı ile kendi kadınlığı arasında yaşadığı bocalama (Uygun, 2010: 23) onun içine kapanmasında etkin rol oynar. Yasak aşka hem Handan’ın hem de Refik Cemal’in bakışında “düşüş” olarak algılanan bir günahkârlık durumu söz konusudur, fakat onun bir başkası ile bu konuda yazışması dikkat çeken bir husustur. Kadın öznenin içselleştirdiği değerler onu çıkmaza/açmaza sürükler. Oysa erkek özne kendisini anlama ve anlatma çabası ile hareket etmeyi sürdürür.

Refik Cemal, Handan ile yasak aşka ilerleyen serüveni anlama çabası ile kendi değişen, dönüşen duygularını yazar. 4 Nisan 1906 tarihli mektupta iç dünyasında yaşananları aktarma imkânı bulan Refik Cemal, Server’e itiraflarda bulunarak Handan’ın onu çok etkilediğini ve ruhunda yarattığı eşsiz güzelliğin aslında öldürücü bir zehir olduğunun farkında olduğunu ifade eder. Kendi “dimağına, kalbine ve ruhuna” yerleşip yayılan bu duyguyu örtmeye çalışmanın artık faydasız olacağını düşünmektedir. (Adivar, s.146) Dimağ, kalp ve ruhta yaşanan değişim dönüşüm romanda önem arz eder. “Düşecek, yanacak, mahvolacaktım” diyen Refik Cemal, yanına Dr. Charles geldiğinde utanmasa çocuk gibi ağlamak ve onun boynuna atılmak istediğini belirtir. Refik Cemal Handan’a dair romanda önce olumsuz duygular barındırır, fakat ona özellikle hastalık sürecinde bakıcılık yaptığı evrede onunla yakınlaşır. Refik Cemal’in Handan’ı kendisine muhtaç halde gördüğü anlarda ona dair olumlu duygularının oluşması kadının zayıf ve edilgen temsillerinin kadın erkek ilişkilerinde uyumu sağlayıcı etkisini düşündürür.

Handan'ın eski ve yeni hâlini mukayese eden Refik Cemal: “Bu yeni alil Handan işte bu benim ruhumun sevgilisi” diyerek Handan'ın kendisine muhtaç, zayıf halinde “onun gözlerine ziya, onun ellerine değnek, onun bütün ihtiyacatının hizmetkârı” olacağını söyler. Handan'ın “yetim ve ebediyen yalnız sakat ruh” taşıdığını söyleyen Refik Cemal, 15 Mayıs 1906 tarihli mektubunda Server'e Handan'ın yeniden hatırlamaya başlamasından, “zekâsının geri dönmelerinden” azıcık korktuğundan söz eder. Romanda belirtilen nitelikleri nedeni ile Batılılaşmış, ilerici ve yenilikçi bir özne olduğu düşünülen Refik Cemal'in çelişkili bir tutum sergilediği anlaşılır. (Atabağsoy, 2019: 75) Refik Cemal'in Handan'ı bakıma muhtaç görme dileği onun duygu ve düşünce dünyasındaki ikilemlere ışık tutan önemli bir ayrıntıdır.

Romanda Refik Cemal yasak aşkı “düşüş” olarak niteler ve Handan'ın da “düşmeyecek” kadınlardan biri olduğunu savunur. Bu noktada kadının varlığını günah kavramı ile ilişkilendiren eril bakışın karakterler üzerindeki etkisine ışık tutulur. Refik Cemal, mektubunda Handan'a duyduğu aşkı dile getirirken Âdem ve Havva'nın “cennetten çıkmadanki hayatlarını yaşıyoruz.” (Adıvar, s.179) itirafında bulunur. Server, 9 Temmuz 1906 tarihli mektubunda Refik Cemal'e “Tevrat'a nazire mi yapmak istiyorsun” sorusunu yöneltir. “Fakat Âdem Babamızın Havva'dan önce evli ve çocuk sahibi olmadığını unutma” (Adıvar, s.182) uyarısında bulunur. Erkek öznenin iç seslerini duymasına aracı olan Server'in yargıları Refik Cemal'i düşündürür. Erkek özne kendi içinde yaşananları muhakeme edecek, güvenilir bir dost ile yazışmaktadır. Romancı olsa bu aşkı yazacağını ifade eden Server, “seninle Handan da edebiyatta ebedi birer çehre olursunuz.” (Adıvar, s.183) der. Reel dünyanın gerçeklerine ışık tutan Server kimi zaman dış ses kimi zamansa iç ses olarak konumlanır. Refik Cemal'in iç dünyası tasvir edilirken dışsal ve içsel etkilere hem kendisi hem de yakın arkadaşı tarafından ayna tutulur.

Handan'ın hayatında derin iz bırakan olay ve durumlara dair sanrıları, içsel sancılarının yoğunluğunu ortaya koyan sayıklamaları canlı bir tabloda ortaya konulmaktadır.⁵ Handan'ın dimağ, kalp ve ruhunda hapsedilmiş gerçekliği ile yüzleşme anları hastalık evresinde çelişki ve çatışmalarla dolu bir şekilde ortaya çıkar.⁶ Fiziksel benlik ile manevi benlik arasındaki ilişki özellikle hastalanma deneyimine odaklanarak dile getirilir. (Durakbaşa, 2012: 233) Kadın bireylere modern yaşama dâhil olurken şartlar sunan ve sınırlar çizen erkek egemen toplumun normları nedeni ile bilinçdışı hapsedilen duygular beden ve ruh sağlığını olumsuz etkiler. Julia Kristeva, depresyonun kaynağını “sözcükler ve duygular arasındaki boşluk/ayrılık” (Durudoğan, 2011:876) ile açıklar. Bastırılan kadınlığın dışavurumu, bedeninin sesinin yükselmesi ile ilişkilidir. Bilinç yitimine uğradığı andan itibaren Handan'ın kendi kimliğine yabancılığı ortaya çıkmaktadır.

“Öteki ben”i ile karşılaşan Handan, zihnine ve kalbine vurulmuş zincirler ile yüzleşir. Arzu ile aşka yönelen öznenin üzerindeki baskının şiddeti artar. “Handan'ın kendi ‘ben’ine

⁵ Hastalık günlerinin tasvirinin başarısında yazarın kendi deneyimlerinin etkisi söz konusu olabilir. 1910'da eşi Salih Zeki ikinci evliliğini yapma isteğinden vazgeçmediği için dokuz senelik hayat arkadaşlığını sona erdirdiğini Mor Salkımlı Ev'de belirten Halide Edib, üç ay yataktan çıkamayacak kadar kötü günler geçirmiştir. (Adıvar, 2020: 191) Yazarın Salih Zeki ile evliliğinde yaşananlara dair ayrıntılara yer vermeden yazdığı anılarında “gittikçe belirginleşen bir nesnellik ve hâkimiyetle metnine ve kendine özdenetim uyguladığı çok açıkça hissedilmektedir.” (Gökalp, 2015:123) *Handan* romanında bilincin yitime uğraması ve beyin hummasına yakalanma meselesi denetim dışına çıkan duyguların aktarımı ve öznellik hususunda önemlidir. Handan, gönderilmemiş olsa da kaleme aldığı mektuplar aracılığıyla cesur bir şekilde kendi duyguları ile yüzleşir.

⁶ Ruhsal sorunların ve tüberküloz vb. hastalıkların edebî eserlerde sıkça ele alınmaya başladığı bir dönemde Halide Edib'in “bir tür nevroz tablosu çizmeye çalıştığı” ve kahramanını “dönemin histeri anlatımlarının etkisinde” (User, 2020: 5) kurguladığı düşünülebilir.

yabancılaşması, her şeyden önce onun kendi ‘ben’ini, olumsuz ‘öteki’nin karanlık evreninde görmesiyle trajik çatışmaya dönüşür.” (Şahin, 2010:33) Handan, kendi gerçekliği ile yüzleşmeye başladığında varoluşsal sorun derinleşir. Benliğini özgürce keşfetme imkânının doğduğu alanda belleğinin geçici olarak kaybı “bilinçli özne” inşasında önemli bir husustur. “Bilinçli ve farkında ben yaşantısının “düşünümselliğe” dayanmasından yola çıkarsak bilincin gerek şartının hafıza olduğu” (Tuna, 2018: 53) anlaşılır. Handan hatırlamaya başladığında zihinsel faaliyetleri ile “bilinçli ben” arasındaki bağlantılar onun trajik öyküsünde resmedilir.

Çıkmaza sürüklenen özgürlük arayışında kendisini kokmuş, tefessüh etmiş bir leke, bir et parçası(Adıvar, s.200)olarak gören Handan, benliğini değersiz olarak algılar. Refik Cemal ile seviştiği anları ateşlendiği ve “dimağı hasta” bir insan olarak fena rüyalar gördüğü zaman dilimi tanımlar. Kadın karakterin özbeni ile yüzleşmeye başladığı anlarda sürekli çocukluk yıllarını hatırlaması dikkat çeken bir husustur. Masumiyete dönüşe işaret eden sayıklamalarda Refik Cemal kadın karakterin imgeleminde şefkat ile ona el uzatan ve güven duyulan “baba” figürü ile iç içedir: “Nasıl birdenbire zayıf bir kadın olduğumu hissettiren harareti, vefası ve kudretiyle kalbimi okşayan bir temas, onun elini çok seviyorum. İşte çocukken babamın elini nasıl seviyorsam yine öyle seviyorum sevgili, sevgili el!” (Adıvar, s. 202)

Hatırlama ve sayıklama anlarında babasının yüzüne bakmadığını söyleyen Handan’ın yüzündeki lekeleri “günah lekesi” addetmesi ve “yüzüme bakmayınız” uyarısını yinelemesi önemlidir. “Korkuya dayalı bir deneyim” olan otorite, modern toplumlarda “utanma duygusu” ile sağlanan denetimle sürmektedir. (Sennett, 2017: 112) Duygu geçişleri yaşadığı bir evrede toplumsal denetim mekanizmaları nedeni ile tahrip olmuş kimliği karşısında Handan büyük utanç duymaktadır. Kadın öznenin kirlenmişlik/günahkâr olma duygusu ile dolu olması iktidar ilişkilerine işaret eder. Handan kendisini “suçlu” görüp bedeninin denetim altında olmasına boyun eğerken imgeleminde masumiyeti çocukluk yıllarının geçtiği ev/yuva ile ilişkilendirir. Baba ilemutlu olunan yıllara sığınma çabası dile getirilirken masum ve suçlu olma zıtlığı ekseninde karmaşık bir zihnin varlığı söz konusudur. “Ben altı yaşındayım babacığım, kim demiş yirmi altı” diyen Handan, gerçekliğin sertliğini reddetmek ve ondan kaçıp kurtulmak için çabalar. “İnanınız, onlar birer masal, onları sen bir kitapta okumuştun. Hiç ben Handan olsam şimdi dizinde oturur muyum” (Adıvar, s. 208) cümlesi ile şimdi’nin krizini geçmişin iç huzuru ve masumiyeti ile aşmaya çabalayan Handan, babasına seslenir ve kendisinin artık “fena” olduğunu söyler. “Toprağın siyah ve soğuk zulmetine” (Adıvar, s.204) girdiği anda ruhunun lekesinin saklanabileceğini düşünen Handan’ın adeta intihar eder gibi ölüme sürüklendiği anlaşılır.

Halide Edib’in “kadının üstün özelliklerini, gücünü ve yüksek ahlâk anlayışının gerektirdiği soylu davranışını kanıtlama amacı” (Moran, 2004: 155) romanda kadın karakterin yaşadığı iç çatışmada baskın rol oynar. Handan romanın başında “yeni kadın” simgeleri ile betimlenirken onun akıllı ve kültürlü olduğu vurgulanır. Kurgulanan kadın karakterin yok oluşu, bellek yitimine uğradığı süreçte yüzleşmek durumunda kaldığı ben’i ile ortaya çıkan, onu toplumda “lekeli” hale getirecek arzuların da yok edilişidir. Yazar, bilgiye susamış, kültürlü bir modern kadını kurgularken bir taraftan da iç dünyasında acı çeken kadının ruhsal krizini resmetmektedir. “Handan, bir karakter olarak yazarın yarattığı ve psikolojik boyutları olan en etkileyici kadın tiplemesidir.” (Argunşah, 2016: 158) Yazarın zihnindeki ideal kadın imgesinin romanda kadın karakterin trajik sonunda etkili olduğu düşünülür.

Handan, Paris’teki hastanede ölür ve cenazesi İstanbul’a getirilir. İstanbul’da mahalle sakinlerinin Handan’ın ölümü karşısındaki tutumu onların yeni kadın kimliğine dair suçlayıcı ve ön yargılı

tavrını ortaya koyar. Hacı Murat Efendi, kendisine cenazeye neden katılmadığını soran Harbiyeli genç oğlu Haşim karşısında önce sessiz kalır, ardından “Kız Paris’te öldü diye mi baba” sorusuna karşılık “Allah taksiratını affetsin!” der. Handan’ı yargılayan sözlere karşılık oğlu: “Bana kalırsa etmiştir bile. Zavallı kadın!” (Adıvar, s.211) diye yanıtlar. İdeal kadın modelinde tasvir edilen Handan’ın kimliğini olumlayan Haşim, onu talihsiz bulur. Muhafazakar ailede Haşim’in olaya farklı bir çizgi ile yaklaşması yazarın toplumda yaşanan eski-yeni çatışmasını tüm tarafları ile yansıtma çabasını düşündürür. “Başları sıkışınca camiye koşarlar” (Adıvar, s.212) diyen baba figürü, modernleşme çabası içindeki bireylerin dinden uzaklaşmalarını eleştirir. Cenazede imamın cemaate sorusunu tuhaf bulduğunu dile getiren Haşim’e göre “ahirete gitmek için insanların teveccühünden yapılmış bir hüsn-i şehadet tezkeresi[ne]” ihtiyaç duyulmamalıdır. “Günaha girme, Haşim.” (Adıvar, s. 213) uyarısı onun ailesinin yaşam tarzından farklı bir işleyişe sahip zihne sahip olduğuna işaret eder. Handan’ı ataerkil toplumun ahlak ölçütleri doğrultusunda yargılayan ailesinin karşısında yeni neslin temsilcisi konumundaki Haşim, “yazarın sözcüsü” ve önyargılarla eleştirilen, horlanan, dışlanan kadının koruyucusu (Kefeli, 2002: 77) olarak düşünülebilir.

Haşim ailesinin ön yargılı tutumuna rağmen cenazede gözlemediği hususları anlatmayı sürdürür. “Bırakınız, ben tabutumu yalnız bile taşıyabilirim. Onu sağlığında benim kadar kim taşıdı? (Adıvar, s. 213) diyen Hüsnü Paşa’nın Refik Cemal’e saldırması törenin dikkat çekici sahnesidir. Hüsnü Paşa, karısının hastalığı kendisine bildirildiğinde metresi ile vakit geçirmeyi tercih etmiş bir eş olsa da cenazede adeta bir başka kimliğe bürünmüştür. Refik Cemal Bey’in yakasına sarılıp karısını öldürmekle suçlamıştır. Haşim, bu tabloyu resmederken Refik Cemal’i de Handan gibi “zavallı” bulur. “Eğer halkın helaline göz dikti ise gözü kör olsun. İnci gibi karısı var.” diyen annesi Lutfiye Hanım ile farklı düşünmektedir. Babasının ölümleri hayırla yad etmek gerektiği uyarısı karşısında annesinin şu sözleri kadın karakterin modern kadın kimliğine bakışını yansıtır: “Cemal Bey’in alafranga kızlarının büyüğü değil mi? İmansızlığın sonu budur, efendi. Acımana şaşıyorum. Allah ona ahrette yatacak yer verecek mi sanıyorsun? Bütün ömrü gâvur memleketlerinde geçti.” (Adıvar, s.214)

Handan’ın “ten serüvenine yaklaşımı açısından cesur, öncü bir roman” (İleri, 2010: 16) olmasına rağmen metnin sonunda kendi arzularına kulak vermeye çalışan, özgürlük mücadelesinin henüz başında olan kadın kimliğine tahammülsüz kimselerin sesi yükselir. Eril söylemin belirgin kılındığı bu son bölümde kendi varlığını inkâr etmeyip benliğine sahip çıkmak isteyen fakat “günahkâr” olarak algılanan kadınlara ceza verilmesi gerektiğini savunan figürün de kadın kimliğini taşıması önemlidir. Kadın figürlerin kendilerini var etmek için toplumun kurallarına uymak durumunda olduğunu hemcinsleri hatırlatır.

Cinsiyetlerinden arındırılmaya çalışılan, “iffetli” olmaları gerektiği vurgulanan kadın karakterlerin kurgusu kadının toplumsal konumunu belirleyen şartları ortaya koyar. Romanın sonunda Handan’ın ölümü ile “fitne bertaraf edilmiş, şeytan engellenmiş, kötülük kadın romancının kendisi tarafından savuşturulmuştur.” (Kandiyoti, 2007: 160) Eril söylem ile dikkat çeken romanın “Handan gibi sıradışı bir kişilik olma gücü taşıyan bir kadına yakışmayacak bir son” (Uygun, 2001: 25) ile noktalanması eleştirel bakışla değerlendirilmesi gereken husustur. İç çatışmaya sürüklenen kadın özne, hezeyanlardan kurtulması için gerekli gücü kendisinde bulamayıp pasif, zayıf ve çaresiz kılınmıştır. Başkaldırı olmadan bir dönüşüm sağlanamayacağı bilinci ile var oluş çabasındaki kadın bireyin yok oluş öyküsü anlatılmıştır.

Sonuç

Handan romanı esere de adını vermiş; başkişi konumundaki kadın karakterin trajik öyküsünü hem duygusal hem de realist bir tavırla yansıtır. Handan'ın kimlik kurgusunda yazarın savunduğu ideal kadın imgesinin etkisi söz konusudur. Romanın başında Handan dışadönük, aktif, enerjik ve bilgili, cesur, idealist, özgüveni yüksek, cesur bir kadın iken yıkıma sürüklendiği evrede güçsüz, pasif ve içedönük birine dönüşür. Romanda Cemal Bey'in "alafranga kızları" mahallelinin kınayıcı tavırlarına rağmen yeni kadını temsil eden bir yaşam tarzına sahiptir. Kadın özne kamusal alanda görünürlük kazanırken üstün niteliklerinin altı çizilir. Görgü ve kültürü ile öne çıkarılan kadının gündelik yaşam pratikleri Batılılaşan toplumda simgesel değer taşımaktadır. Hem aldığı dersler hem de okuduğu kitaplarla edindiği kültürel donanım, kadın karakterin eşi tarafından aldatılması ve bu nedenle hastalanması eserdeki otobiyografik unsurların göstergesi olarak okunabilecek hususlardır. Nazım'ın yanında Anadolu'ya gitme ve çok çalışıp ulusa faydalı olma düşüncesinden söz eden Handan'ın sesi Yeni Turan ve Ateşten Gömlek romanları başta olmak üzere millî dava meselesi ekseninde yazılan romanların kadın imgelerini düşündürür.

Handan, erkeğin hayatındaki "yoldaş" kadın olmak istemediği için Nazım'ın evlilik teklifini reddeder ve onun intiharından sonra acı çeker. Nazım'ın intiharının ona yüklediği olumsuz duygular aslında yaşamının ilerleyen yıllarında Handan'ın farklı mekân ve uzamlara taşıdığı bir acıdır. Seçimleri üzerinde düşünmek zorunda bırakılan, seçimleri nedeni ile bedel ödeyen Handan'ın Nazım ile ilişkisi onun kendi kimliğini anlama/tanımaya noktasında bir başlangıç gibi algılanır. Handan, birlikte olmak istediği erkeği seçerken kendi kadınlığının ve benliğinin de farkına varır. Nazım'ın yanında öne çıkma çabası, otoriter sesini duyurma, kendi gerçekliğini ortaya koyma, varlığını dış çevreye duyurma mücadelesinin göstergesi olarak okunabilir. Modernleşen toplumda kadının kimliği erkek otoritenin temsilcilerinin kontrolü altındadır. Oysa Handan, özellikle "güçlü" kadın olarak resmedildiği bölümlerde, söz ve davranışları ile isyanın seslerinin duyulmasını sağlar.

Otoriter bir figür olan Hüsnü Paşa'nın romanda Handan'ın gücünden rahatsız olduğu anlaşılır. Hüsnü Paşa ile cinsel bir çekim nedeni ile evlenen Handan, kadınlığının ilk kez baskın rolde olduğunu düşünmüştür. Bu evlilik kararının nedeni okur nezdinde anlaşılır değildir. Nazım'ın karşısında kendi sesini duyurma, bireyliğini ortaya koyma çabasındaki modern bir kadının özgürlük arayışına yöneleceği düşünülür, fakat Handan ani bir kararla evlenir. Kendisini aldatan eşi tarafından ezilip aşağılansa da onu bekleyen kadın karakterin çelişki ve iç çatışmayla dolu yaşamı giderek zorlaşır. Edebiyata, resim ve müziğe ilgi duyan Handan'ı sürüklendiği kuyudan sanatın çıkarabileceği hissi uyansa da bu kurtuluş gerçekleşmez.

Bilinç yitimine uğradığı evrede Refik Cemal ile yakınlaşan Handan, eril söylemin inşa ettiği namus ve ahlak anlayışına uygun davranmadığına inanarak kendisini hain ve günahkâr olarak algılar. Âdem ile Havva mitosunu kadın bireyin suçlu/günahkâr ilan edilmesini yüzyıllardır dolaşıma sokan ataerkil kültürün yaklaşımını pekiştiren bir tutum sergiler. Romanın hem başında hem de sonunda ataerkil kültürün dayattığı değerleri içselleştirmiş geleneksel kadın tiplere yer verilmesi erkek hegemonyasının köklerinin derinliğine işaret eder. Cemal Bey'in ve Hacı Murat Efendi'nin eşleri eski kuşağı temsilen yerleşik değerleri korurlar. Doğu- Batı çatışmasının kadın erkek ilişkileri, evlilik ve eğitim gibi konulara nasıl yansıdığı romanda zıtlıklarla örülür bir kurgu ile resmedilir. Değerler üzerinden yaşanan çatışma, Handan başta olmak üzere karakterlerin yaşamında mutsuzluğa neden olur.

Romanda anlayışlı ve efendi bir erkek olarak olumlu figürlerden biri olduğu gözlemlenen Refik Cemal'in yaşamının çelişkilerle dolu olması dikkat çekmektedir. Tehlikeli ve korkunç bir kadın olarak gördüğü Handan onun zihnindeki kadın imgesine uymadığı için önce dışlanır. Refik Cemal eğitilmiş ve anlayışlı erkeği simgelese de onun kendine dürüst davranmadığı anlaşılır. Sessiz, suskun ve anlayışlı eş/anne olan Neriman ile mutsuzdur. Evliliğindeki boşlukları sonradan fark eder. Kendi yaşamındaki ikiyüzlü tavrı ile yüzleşme imkânı bulduğunda da kendi gerçekliği onu rahatsız eder. Bireyin kendi arzularının farkına varması, yaşamını değiştirme gücü ile başkaldırıp yenilenmesi onun gözünde “düşüş” olarak algılanır. Verili değerlerle inşa edilmiş kimliklere ve rollere uyum sağlama zorunluluğu kabul görür. Kadın hakları mücadelesine büyük katkı sağladığı bilinen Halide Edib’inde romanın trajik sonunu kurgularken bu zorunluluğun tesirinde olduğu, toplumun sosyal ve kültürel şartlarını göz ardı etmediği anlaşılır.

Handan toplumsal bir değişimin öncüsü olabilecek kültür ve beceri ile donatılır; fakat yasak aşk nedeni ile ölüme sürüklenir. Özgürlük arayışında Handan kendi potansiyelini görüp inşa edeceği kimlik sayesinde tümlenmek/bütünlenmek yerine yenilgiyi tercih eder. İntihar eden Nazım gibi o da kendisini ölüme sürükler. Romanın sonunda Hüsnü Paşa, Refik Cemal ve Neriman başta olmak üzere Handan’ın yakın çevresindeki kimseler mutsuz ve yeniktir. Romanın sonu, hayatta kalanların kendi yaşamlarındaki boşlukları, varoluşsal kaygıları, ikiyüzlülükleri, baskı, çelişki ve çatışmalarına da ışık tutar. Handan romanı gelenek ve modernlik arasında yaşanan gerilimlerin bireylerin iç dünyasında yol açtığı yaraların bir etkeni olduğunu ortaya koyar. Bireylerin bunalım ve arayışlarının hem toplumsal-kültürel hem de varoluşsal yönler içermesi bakımından özgürleşme, bireyleşme mücadelesinin etkileyici bir biçimde aktarıldığı önemli bir eserdir.

Kaynakça

- Adak, H. (2020).“Otobiyografik Benliğin Çok-Karakterliliği: Halide Edibin İlk Romanlarında Toplumsal Cinsiyet”, Kadınlar Dile Düşünce, der. Sibel Irzık, Jale Parla, İstanbul: İletişim Yayınları, s.161-178.
- Adivar, H. E. (2009).Türkiye’de Şark-Garp ve Amerikan Tesirleri,İstanbul: Can Yayınları.
- Adivar, H. E. (2020). *Mor Salkımlı Ev*, İstanbul: Can Yayınları.
- Adivar, H. E. (2021). *Handan*, İstanbul: Can Yayınları.
- Aksoy, N. (2009). *Kurgulanmış Benlikler*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Antmen, A. (2014). *Kimlikli Bedenler*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Argunşah, H. (2016). *Kadın ve Edebiyat Kendini Yazmak*, İstanbul: Kesit Yayınları.
- Atabağsoy, N.(2019).“Handan Romanında Batılılaşmış Kadın Karşısında Batılılaş(ama)mış Erkekler”, *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 14, s.68-77.
- Atasü, E.(2020). “Yakup Kadri’nin “Hep O Şarkı”sı ve Halide Edip’in “Handan”ına Kişisel Bir Yaklaşım” *Varlık*, S. 1350, s.58-65.
- Bekiroğlu, N. (1987). *Halide Edib Adivar’ın Romanlarının Roman Tekniği Bakımından İncelenmesi*, Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Erzurum.
- Borgna, E. (2013). *Ruhun Yalnızlığı*, çev. Meryem Mine Çilingiroğlu, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Carey J. (2020). *Sanat Neye Yarar*, çev. Orhan Düz, İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.
- Çakır, S. (2016). *Osmanlı Kadın Hareketi*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Çalışlar, İ. (2021) *Halide Edib Biyografisine Sığmayan Kadın*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Durakbaşa, A. (2012). *Türk Modernleşmesi ve Feminizm*, İstanbul: İletişim Yayınları.

- Durudoğan, H. (2011). “Namusun İlmîği”, *Birkaç Arpa Boyu... 21.Yüzyıla Girerken Türkiye’de Feminist Çalışmalar Prof. Dr. Nermin Abadan Unat’a Armağan*, der. Serpil Sancar, C. 2, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, s.871-880.
- Dürder, B. (1940). *Halide Edib*, İstanbul: Çığır Kitabevi.
- Enginün: İ. (1995). *Halide Edip Adıvar’ın Eserlerinde Doğu ve Batı Meselesi*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Ergişi, A. (2013). “Psikanalitik Bir Çözümleme: Halide Edib Adıvar’ın Handan Romanı”, *The Journal of Academic Social Science Studies*, 6(2) s. 1737-1747.
- Foucault, M.(2020). *Cinselliğin Tarihi*, çev. Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gökalp Alpaslan, G. (2015).“Mor Salkımlı Ev’de Yazarın Bilinci”, *Türk Bilig Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, S. 30, s.115-128.
- Günaydın, U. A. (2017). *Kadınlık Daima Bir Muamma: Osmanlı Kadın Yazarların Romanlarında Modernleşme*, İstanbul: Metis Yayınları.
- İleri, S. (2010) “Handan Kendini Arıyor”, *Roman Kahramanları*, S. 3, s.13-16
- Kanbolat, Y. (1994). *Halide Edip Adıvar’ın Romanlarında Feminizm Sorunu*, Ankara: Bayır Yayınları.
- Kandiyoti, D. (2007). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kandiyoti, D. (2020). "Ataerkil Örüntüler: Türk Toplumunda Erkek Egemenliğinin Çözümlemesine Yönelik Notlar" haz. Şirin Tekeli, *1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar*, İstanbul: İletişim Yayınları, s.327-340.
- Karaca, N. (2018). *Yazmak, Kimlik ve Metin Odağında Türk Edebiyatında Kadın Yazarlar*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Karasomanoğlu, Y. K. (2013).*Gençlik ve Edebiyat Hatırları*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kefeli, E.(2002). *Anlatım Tekniği Olarak Mektup*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Konyar, B. (2013). “Türk Modernleşmesi Üzerine: Sanatçı Kadınlar”, *Türk Modernleşmesi*, ed. Arif Kolay, İstanbul: Yeditepe Yayınevi, s.177-191.
- Kudret, C. (2016). *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*, İstanbul: Kapı Yayınları.
- Kurnaz, Ş. (1997). *Cumhuriyet Öncesinde Türk Kadını*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Moran, B. (2004). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ömer Seyfettin (2021). *Makaleler*, haz Hülya Argunşah, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Saraçgil, A. (2005). *Bukalemun Erkek*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sennett, R. (2017). *Otorite*, çev. Kamil Durand, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sönmez, E. (1973). “The Novelist Halide Edib Adıvar and Turkish Feminism”. *Die Welt des Islams*, 14 (1-4), s. 81-115.
- Şahin, V. (2010). “Aynadaki Ben/lik ‘Handan’ın İmgesel Halleri ve Varoluş Süreci” *Roman Kahramanları*, S.3, s. 26- 34.
- Taşdelen V. (2013). *Felsefeden Edebiyata*, Ankara: Hece Yayınları.
- Tuna, S. M. (2018). *Zor Problem: Bilinç*, İstanbul: Metis Yayınları.
- User, İ. (2020). “Kadınların Anlatılarında Sağlık ve Hastalık Tanımları: Türk Edebiyatındaki Anlatılardan Birkaç Örnek” *Sağlık Sosyolojisinde Güncel Tartışmalar*, ed. Nurşen Adak, Ankara: Nobel Yayın Dağıtım, s.1-12.
- Uygun A. B. (2001). *Halide Edib Adıvar ve Feminist Yazın*, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü: Ankara.

- Uygun A. B. (2010). "Handan: Ataerkil Söylemin Kıyısında Biçimlenen Roman" *Roman Kahramanları*, S.3, s.17-23.
- Ünaydın, R.E. (1985). *Diyorlar ki*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: Ankara.
- Weir, A. (2014). "Taylor ve Foucault Arasında Modern Kimlikler", *Kimlik Politikaları*, ed. Fırat Mollaer, çev. Özlem Avcı ve Fırat Mollaer, Ankara: Doğu Batı Yayınları, s. 105-131.
- Yates, A. F. (2020). *Hafıza Sanatı*, çev. Ayşe Deniz Temiz, İstanbul: Metis Yayınları.

Çatışma beyanı: Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.

Destek ve teşekkür: Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.



EEDER

Edebi Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Mart 2022, Cilt 6, Sayı 1

Atıf/Citation: Özen, İ. (2022). "Nüktedan Kimliği Ve Mizahi Yazılarıyla Ankara'nın Güldüren Yüzü Paşa Kazım", *Edebi Eleştiri Dergisi*, 6(1), s. 43-61
DOI: 10.31465/eeder.1052145

İbrahim ÖZEN*

Nüktedan Kimliği Ve Mizahi Yazılarıyla Ankara'nın Güldüren Yüzü Paşa Kazım**

Pasha Kazım, Putting A Smile On Ankara With His Humorous Character And Articles

Öz

Paşa Kazım, Milli Mücadele ve Cumhuriyetin ilk yıllarında Ankara'nın nüktedan kimliğiyle tanınmış şöhretli bir isimdir. Onun paşalığı, Şam Harbiye Mektebi'nde öğrenciyken arkadaşlarıyla sahneledikleri bir tiyatro oyunundaki rolünden gelir. Bu oyunda kazandığı paşalık unvanı, ömrünün sonuna kadar isminin başında bir sıfat olarak kalmıştır. Hayatının merkezine neşeyi koyan ve bulunduğu meclislerin güldüren yüzü olan Paşa Kazım, Atatürk'ün sofrasında ve Anadolu seyahatlerinde yer alacak kadar Ankara muhitinde kendini sevdirmiştir. Onun mizahi kişiliğinde anılması gereken başlıca özellik, ilmi konuları tetkik ve tahlil eder gibi açıklamaya çalışıp kurduğu saçma cümleler ile muhatabını güldürmesidir. Bu yönüyle tanınan Paşa Kazım, davetli olarak yer aldığı konferanslarda, gazete röportajlarında, dostlarına yazdığı mektuplarda adından sıkça söz ettirmiş, mantıksız olayların anlatımında kullanılan "Paşa Kazım uydurması" tabirine kaynaklık etmiştir. Milli Mücadele yıllarından itibaren Paşa Kazım, aynı zamanda bir mizah yazarıdır. Sırasıyla *Anadolu'da Peyam-ı Sabah* gazetesinde, *Türk Hava Mecmuası*'nda, *Hâkimiyeti Milliye* gazetesinde mizah içerikli köşe yazıları, hatıralar, vecizeler, maniler ve şiirler kaleme almıştır. Bu çalışmada onun süreli yayınlarda tespit edilen yazıları incelenecek, yazılarından hareketle mizahi kişiliğinden bahsedilecektir. Çalışma hem Cumhuriyet döneminin unutulmuş bir mizahi kişiliğini tanıtmaya hem de topluma ulaşmada mizahın rolüne değinmesi bakımından önem arz etmektedir.


Anahtar Kelimeler: Milli Mücadele, Cumhuriyet Dönemi, Basın, Paşa Kazım, Mizah

ABSTRACT

Pasha Kazım is a famous character of Ankara renowned for his humorous character during the period of National Struggle and early times of the Republic. He had his pasha title after his role in a theater play during his pupillage in Damascus Military Academy. The title of pasha awarded by this play has remained as his epithet until the end of his life. Pasha Kazım has always become a favorite character in Ankara enough to have a seat at Atatürk's dinner table and Anatolia trips. The main feature in his humorous character is his endeavors to explain scientific matters by analyzing the facts and amusing his addressee with his nonsensical sentences. Known by this aspect of his, Pasha Kazım has always made a distinguished name for himself in the conferences he attended, in his newspaper interviews and the letters he wrote to his friends and served as a source for the expression "Figment of Pasha Kazım" as used to define the illogical events. As of the National Struggle years, Pasha Kazım is also a humorist. He has written humorous texts in *Anadolu'da Peyam-ı Sabah*, *Türk Hava Mecmuası*, *Hâkimiyeti Milliye*. In this study, his articles shall be reviewed, and his humorous character shall be scrutinized from the view of his articles. The study is of utmost importance in terms of both introducing humorous character of the Republican era and addressing the role of humor to reach out to the society.

Keywords: Period of National Struggle, Republican Era, Press, Pasha Kazım, Humor

* Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, i.ozen@hotmail.com

 ORCID: 0000-0001-7707-5252

** Araştırma Makalesi, Geliş Tarihi: 01.01.2022 Kabul Tarihi: 13.02.2022 Yayın Tarihi: 24.03.2022

Giriş

Paşa Kazım, Cumhuriyetin ilk yıllarında Ankara muhitinin yakından tanıdığı şöhretli bir isimdir. Onun yazı ve şiirlerinden önce hayatı hakkında kısaca bilgi vermek yazar kimliğinin daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır. Aslen Çanakkaleli olan Paşa Kazım, 1907 yılında Kuleli Askeri Lisesi'nden mezun olup Mekteb-i Harbiye öğrencileri arasına katılmıştır. Ancak askeri nizama uymayan disiplinsiz davranışlarından dolayı bir ay geçmeden Şam Harbiye Mektebi'ne sürgün edilmiştir. Paşalık unvanını burada kazanmıştır. II. Meşrutiyet'in ilanı üzerine mektep arkadaşlarıyla sahneledikleri bir tiyatro oyununa paşa rolüyle çıkmıştır. Başarıyla sahneleyip büyük beğeni topladığı paşalık rolü, adeta üstüne yapışmış, ömrünün sonuna kadar isminin başında bir sıfat olarak kalmıştır. Mekteb-i Harbiye'deki haşarılıkları Şam Harbiye Mektebi'nde devam eden Paşa Kazım, mezun olamamış, alaya çıkarılıp Akka Kalesi'ndeki Topçu bölüğüne gönderilmiştir. Askeri nizama burada da ayak uyduramayınca askeriyeden kaçmayı seçmiş, Hicaz Demiryolu hattında çeşitli memuriyetlerde çalışmıştır. I. Dünya Savaşı'nda ise gönüllü olarak Kanal Seferi'ne iştirak etmiştir.

Paşa Kazım, I. Dünya Savaşı'ndan sonra İstanbul'a dönmüş, bir müddet işsiz gezdikten sonra Beyoğlu'nda Ağa Camii yakınlarındaki taksilerde şoför muaviniği yapmıştır. İstanbul'un işgali üzerine 19 Haziran 1920'de Anadolu'ya geçerek Eskişehir'e yerleşmiştir. Eskişehir'de tren müfettişi olarak görev yapan Paşa Kazım, Ankara'da Atatürk'ün bulunduğu resmi bir törene davet edilmiş, önceden planlandığı üzere ciddi bir konu başlığıyla kürsüye çıkıp birbiriyle alakasız cümleler kurarak saçma bir konuşma yapmıştır. Bu konuşması ile Atatürk'ün “aşinalığına, iltifatına ve teveccühüne” mazhar olup o günden itibaren maiyetinde yer almış, pek çok yurt gezisinde yanı başında bulunmuştur (Paşa Kazım, 1944: 42). Onun bu iştiraklerdeki görevi, sohbetiyle Atatürk'ün meclisini şenlendirmektir. Paşa Kazım ile ilgili buraya kadar anlatılanlar kendi hatıralarından takip edilebilecek bilgilerdir.¹ Hayatının sonraki dönemine yönelik sadece bir ameliyat haberine ulaşılmıştır.

Hâkimiyeti Milliye (7 Ağustos 1930: 3) ve *Cumhuriyet* (9 Ağustos 1930: 3) gazetelerinin haberine göre Devlet Demiryolları'nda tren müfettişliği yapan Paşa Kazım, 1930 yılının Ağustos ayında ciddi bir ameliyat geçirmiş, Sıhhat Yurdu'nda tedavi altına alınmıştır. Aka Gündüz, bu ameliyat üzerine “ivaz ve maksat spekülasyonu olmadan herkes tarafından” sevilen “otuz beş senelik mektep ve dilek arkadaşı[nı]” gazetede köşesine taşıyarak Sıhhat Yurdu'ndaki ziyaretini okuyucularıyla paylaşmıştır (12 Ağustos 1930: 2).

Paşa Kazım'ın hayatı hakkında yeterli bilgi olmasa da kişiliğine yönelik basında çıkan pek çok yazı mevcuttur. Onunla ilgili en detaylı bilgiyi gazeteci Halil Lütfi [Dördüncü] bir köşe yazısında aktarır. Paşa Kazım, kısaya yakın orta boylu, şişman, dolgun ve kırmızı yüzlüdür. Duruşu, bakışı, sesi ve hareketleri kendine mahsustur; tam manasıyla “paşavari” bir kişiliktir. Sağlığı yerinde olduğu için fevkalade neşelidir. Her dili taklitle konuşur; tanıdığı insanları bile bu dilin ciddiyetine inandırır. Sesi ve alayları işitenlerin hoşuna gidecek türdendir. Etrafındakileri teessüre düşürecek kadar ciddiyetle ağlama ve birdenbire vazgeçerek kahrkaha ile gülme yetisine sahiptir. Gerek sohbetlerinde gerek yazılarında ilmî konular üzerindeki fikirleriyle etrafındakileri hayrete düşürür (6 Mayıs 1932: 4). Burhan Felek, Halil Lütfi'ye ilaveten onun edebiyata, musikiye ve tiyatroya meraklı, felsefeye düşkün, paraya âşık, dans etmeyi seven, iştah ile yemek yiyen, sohbeti tatlı bir kişilik olduğunu söyler (3 Haziran 1932: 3).

Halil Lütfi ve Burhan Felek'in verdiği bilgilerde mizahi bir kişilikten bahsedildiği aşikârdır. Peki, Paşa Kazım'ın hayatında mizahın yeri nedir? *Cumhuriyet* gazetesi ameliyat haberini verirken onun için “maruf nükte-perdazlardan” ibaresini kullanmıştır (9 Ağustos 1930: 4). Burhan Felek de benzer şekilde onu, “Son senelerin asrî Nasreddin Hocası” olarak tanıtır. Hatta “hayat ile alay eden ve her vakadan bir neşe hissesi çıkaran yaradılışlı filozof adamlar” arasına dâhil eder. Paşa

¹ Paşa Kazım hatıralarını önce *Yeni Sabah* gazetesinde on üç tefrika halinde yayımlamıştır (19 Mart- 1 Nisan 1944). Aynı yıl bu hatıralar kitap olarak da basılmıştır.

Kazım'da "bir 'dalkavuk' tavrı" görmeyen Felek, tam aksine onu "herkesle alay edip bunu tuhaflık şekline sokan" biri olarak düşünür (29 Mart 1929: 4).

Paşa Kazım, bir mizah yazarından öte hayatı mizaha dönüştürmüş nüktedan bir tiptir. Bu yönüyle mizahın yazılı kısmından önce sözlü kısmına dâhil edilmelidir. Diğer bir ifadeyle o şöhretini kalemiyle değil hayatıyla kazanmıştır. Dolayısıyla önce yazılarına değil mizahi kişiliğine dikkat çekilmelidir. Paşa Kazım'ın belki de en başta sayılması gereken özelliği, herhangi ilmî bir konuyu -sanki tüm yönleriyle, derinlemesine açıklıyormuşçasına- manasız cümlelerle muhatabına anlatıp saçma hale dönüştürmesidir. Cumhuriyetin ilk yıllarında davet edildiği konferanslardaki mizah amaçlı kürsü konuşmaları, kendisiyle yapılan gazete röportajlarındaki cevapları, gazetelere gönderdiği açık mektuplardaki cümleleri (11 Mayıs 1927:1), dostlarına gönderdiği mektuplarda gayet ciddi bir meseleyi müdafaa ve tahlil eder gibi yazıp başından sonuna kadar saçma bir içerik sunması bu özelliğiyle meşhur olmasını sağlamıştır.

Paşa Kazım'ın bahsi geçen özelliği, Çiğdem Usta'nın *Mizah Dilinin Gizemi* adlı kitabındaki "saçmalama" kavramıyla örtüşür. Usta, dil oyunları alt başlığında ele aldığı bu kavrama yönelik alıntılanan açıklamayı yapar: "Mantığı askıya alan saçma ifadelerin kullanılması, saçmalama oyununu doğurur. Saçma ifadeler, kişinin kavram dünyasıyla çok şiddetli bir şekilde çatıştığından bu dil oyununun güldürme oranı epey yüksektir." (2005: 95). Ancak şunu da belirtmek gerekir ki kolay gibi görünen saçmalamanın püf noktaları vardır, dikkat edilmediği takdirde güldürü amacına ulaşılamaz. Bunlardan biri, sıkıcı olmamak için saçmanın oranını iyi ayarlamaktır. Diğeri ise "saçma ifadeyi, anlamı varmış edasında ortaya koymaktır." (2005: 180). Böylelikle saçma ile gerçek arasında ikilem yaşayan okuyucuda ya da dinleyicide gülmenin oranı artacaktır. Mizahın hem sözlü hem de yazılı kısmında değerlendirilmesi gereken Paşa Kazım; akla mantığa aykırı hayaller, kelime oyunları ve ilginç hayat hikâyelerinden beslenip "saçmalama oyununa" başvurarak mizah yapmıştır.

Paşa Kazım'ın mizahi kimliğiyle ilgili yazılanları, bir röportajıyla örneklendirmek yerinde olacaktır. 1932 yılında Kütahya-Balıkesir tren hattının açılış töreninde *Cumhuriyet* gazetesinin sorularını cevaplayan Paşa Kazım, "saçma söylemekte nazirsiz bir üstat" ifadesiyle tanıtılır. Kendisine yöneltilen sorulara mülakatın başında tanıtıldığı gibi saçma cevaplar verir. "Balıkesir'i nasıl buldunuz?" sorusuna verdiği cevap da bu türdendir: "Balıkesir civarındaki Aladağ'ın şimdiye kadar hiçbir belediye tarafından sulanıp süpürülmediği gibi bir boya ve tamir dahi görmediğine şahit oldum. İşte saatte 125 mil kat edebilmesinin sebebi de budur." (29 Nisan 1932: 4). Mizah, cümlelerin mantık kurgusu ile doğrudan bağlantılı bir olgudur. Mantık açısından ilgisiz iki unsuru bir arada görmek muhatabına çarpıcı bir etki yaratır (Öngören, 1998: 24). Alıntılanan cevapta görüldüğü üzere mantığa aykırılık mizahın habercisi olmuştur. Paşa Kazım'ın saçma karşılanan cevaplarıyla ilgili şunu da belirtmek gerekir ki hepsinde gerçekle örtüşen bir eleştiri vardır. Nitekim Balıkesir'le ilgili cevabında şehrin bakımsızlığına yönelik bir gönderme mevcuttur. Yine kendisine yöneltilen "Dün gece ziyafette sizi görmedik. Yer bulamadınız mı?" sorusuna da oldukça manidar bir yanıt vermiştir:

"Balıkesir'i teşrifimi haber alan halk şerefime kendi iş ve güçleriyle meşgul olmuşlar, bütün araba ve otomobiller bana hürmeten para mukabilinde yolcu taşımışlar ve herkes kendi renklerini muhafaza etmiştir. İşte bunun içindir ki Balıkesir'e gelip gelmediğim malum olmadığından sofraya numarası verilememiş ve bilahare açılışla beraber mutfakta yenmiştir." (29 Nisan 1932: 4).

Paşa Kazım, bir taraftan kelimeler arasında mantıksal düzlemde uzaklaşarak, akıl dışı bir söylem ile mizaha yaklaşır, diğer taraftan yeterince değer görmediğini açıklar. Cumhuriyetin ilk yıllarında Ankara'da şöhret sahibi olmuş hatta Atatürk'ün sofrasına oturmuş nüktedan bir kişinin hayatı hakkında detaylı bilginin bulunmaması da bunun bir göstergesidir.

Paşa Kazım'ın daha çok "saçma söylemek" ile özdeşleşen mizah anlayışı, "Paşa Kazımlık" ve "Paşa Kazım uydurması" tabirine kaynaklık etmiştir. Falih Rıfkı Atay, Nurullah Ataç gibi dönemin köşe yazarları anlatmak istedikleri meseleyi örneklendirmek adına bahsi geçen tabir ile

Paşa Kazım'ı anmışlardır.² Aka Gündüz; “Paşa Kazımlık” ve “Paşa Kazım Uydurması” ile açıklanmak isteneni aslında tek bir vecizeyle özetlemiştir: “Her ilmî makalenin bir tek imzası vardır,” o da tabii ki Paşa Kazım’dır (10 Eylül 1931: 4).

Paşa Kazım, dostlarına yaptığı şakalarla, dost meclislerinde devrin güncel meselelerine yönelik ilginç yorumlarıyla ve hazırcevap kişiliğiyle adından söz ettirmiştir. Onun basına taşınan en dikkat çekici şakalarından biri Burhan Felek’e yöneliktir. Paşa Kazım’ın öldüğüne dair Eskişehir’den çekilmiş bir telgraf alan Felek, teessürünü bir yazı ile *Milliyet* gazetesindeki köşesine taşımıştır (29 Mart 1929: 4). Bu telgrafın asılsız olduğunu ise yine Paşa Kazım’dan aldığı ikinci telgrafla anlayabilmiştir:

“Suret-i vefatım hakkında yapılan tahkikat-ı fenniye ve tetkikat-ı baytariyede henüz vefat etmediğim gibi şimdilik etmeye de niyetim olmadığı kaydımdan anlaşılmalıdır. Mamafih bir yanlışlığa meydan vermemek üzere bizzat takibatta bulunacağımı arz ve İstanbul’daki sicilime ‘vefattan avdet’ suretiyle şerh verilmesini rica ederim efendim.” (2 Nisan 1929: 4).

Burhan Felek’in *Milliyet* gazetesindeki köşesi bu şakanın ardından yine aynı isimden hareketle iki defa şenlenmiştir.³ Paşa Kazım’ın mizahıyla ilgili dikkat çeken örneklerden bir diğeri *Hâkimiyeti Milliye* sütunlarında görülür. Bu gazetede tasarruf ve yerli malı kullanımı hakkında “şen ve faydalı” yazılarla adından söz ettiren Paşa Kazım, bir müddet yazılarına ara vermiştir. Bir mektup ile niçin ara verdiği sorulduğunda, çok yoğun olduğu için yazamadığını bildirmiştir. Ancak ertesi gün gönderdiği mektubunda pek mühim bir makale göndereceğini vaat etmiştir. İki gün sonra vaadini tutmuş, içi dolu bir zarf göndermiştir. Ancak zarfın içinde iki üç satırlık mektubun yanı sıra bir tomar müsveddelik kâğıt vardır. Paşa Kazım’ın zarftan çıkan mektubu şöyledir: “Çok işim var, bir dakika vaktim yok. Yazacağımı vadettiğim gayet mühim makalenin kâğıtlarını gönderiyorum, siz doldurup neşrediniz!” (5 Şubat 1930: 5). Gazete sütunlarında yer verilen bu tür satırlar, Paşa Kazım’ın nüktedan kimliğiyle tanınıp toplum tarafından sevildiğinin bir göstergesidir. Onun isminin bile anılması toplum nazarında mizahın habercisi olmuştur. Bu sebeple basında çıkan çeşitli yazılarda, tıpkı son örnekte olduğu gibi, Paşa Kazım’ın nüktelerine yer verilmiştir.⁴

Paşa Kazım, nüktedan kimliği ile dönemin roman ve hikâyelerine de taşınmıştır. Aka Gündüz, *Yaldız* (29 Kânunuevvel 1929: 3) ve *Yayla Kızı* (16 Haziran 1933: 4) adlı romanlarında fon karakter boyutunda Paşa Kazım’a yer vermiş hatta “Ankara Telefonunda Paşa Kazım” (27 Teşrinisani 1926: 5) adıyla bir de hikâye neşretmiştir. Adı geçen metinlerde Paşa Kazım tam olarak gerçek hayattaki kişiliğiyle yer almıştır. Tespit edilen roman ve hikâyelerin dışında Paşa Kazım adının, *Hâkimiyeti Milliye* sütunlarında yayımlanan “Barlar Destanı” (20 Kânunusani 1929: 4), “Garden Parti” (5 Ağustos 1930: 4), “Âşık ile Kiraz Hatun” (Devri, 17-19 Şubat 1929: 4) başlıklı şiirlerde yer aldığı görülür.

Şimdiye kadar mizahi kişiliğinden bahsedilen Paşa Kazım, aynı zamanda bir mizah yazarıdır. *Anadolu’da Peyam-ı Sabah* ve *Hâkimiyeti Milliye* gazetelerinde, *Türk Hava Mecmuası*’nda mizahi yazılar ve şiirler yazmıştır.

Paşa Kazım’ı en iyi tanıyan isimlerden biri, Askeri Baytar Rüşdiyesi’ndeki öğrencilik yıllarından itibaren dostlukları devam eden Aka Gündüz’dür (Oktay, 2008: 130). Devrin ünlü yazarı Aka Gündüz, pek sevdiği arkadaşını hem hayatından hem de yazılarından hareketle değerlendirmiştir. Bu değerlendirme, Paşa Kazım’ın mizah edebiyatındaki yerini belirleyecek ve onun mizah anlayışını özetleyecek içeriktedir:

“Harbi oynayarak, felaketi gülerek, saadeti tabii olarak karşılayan bu tam şöhretli dostumun mizah edebiyatının ne kalem ne dil tarzında hiç bir iddiası veya kurumu yoktur. O, iki tarzda da hakkıyla tasarruf ve istimal ettiği sanatını, sanat için değil, tam bir fayda için meydana döker: Kayıtsız şartsız

² İlgili yazılar için bkz.: (Falih Rıfkı 22 Kânunuevvel 1930: 2), (Ata, 14 Kânunusani 1933: 4), (T.İ., 20 Ekim 1944: 2).

³ İlgili yazılar için bkz.: (Felek, 12 Teşrinisani 1930: 4), (Felek, 3 Haziran 1932: 3), (Felek, 7 Mayıs 1938: 3).

⁴ İlgili yazılar için bkz.: (İsimsiz, 18 Eylül 1930: 3), (İsimsiz, 19 Mart 1930: 59), (İsimsiz, 28 Mayıs 1935: 8).

neşe... Bilir ki insan denilen motorun esansı neşedir. Buna kendisinin mum gibi doğru ve dürüst hayatı en iyi bir misaldir.” (Gündüz, 12 Ağustos 1930: 2).

Paşa Kazım neredeyse her yazısında topluma mesaj verme kaygısı gütmüştür. Ancak mesajını ciddi bir üslup ile değil, Aka Gündüz'ün belirttiği üzere “kayıtsız şartsız neşe” ile vermiştir. Dolayısıyla gündemine aldığı her konuyu mizah kisvesiyle bürüyerek okuruna sunmuştur. Zaten onun hayat karşısındaki tavrı da böyledir; bu bakımdan yazılarında yapmacık bir tavrın aksine gerçek hayattaki mizahi kimliği vardır.

Paşa Kazım'ın yazıları tasnif edilirken yukarıda adı geçen süreli yayınlar kıstas alınmıştır. Bunun başlıca sebebi onun her yayın organında farklı bir içerikle okurun karşısına çıkmasıdır. Diğer bir ifadeyle Paşa Kazım, gazetede kendisine biçilen rol ile yazılarının içeriğini şekillendirmiştir. Onun bu tutumu mizah yazılarını bir amaç için yazdığını, Aka Gündüz'ün ifadesiyle sanatını “tam bir fayda için meydana dök[tüğünü]” gösterir. Bahsi geçen fayda hiç şüphesiz ki toplum ve devlet faydasıdır. Millî Mücadele yıllarında savaşın basın cephesinde yer alan Paşa Kazım, Cumhuriyetin ilk yıllarında inkılapların destekçisi, millî politikaların savunucusu konumundadır.

1. Anadolu'da Peyam-ı Sabah Gazetesinde Bir Sermuharrir

Millî Mücadele yıllarında mizah yayınları, Ankara ve İstanbul Hükümetlerini destekleyenler olmak üzere iki gruba ayrılmıştır. *Anadolu'da Peyam-ı Sabah*, Millî Mücadele'yi destekleyen Ankara merkezli bir mizah gazetesidir. Bu gazetenin ilk on iki sayısı Ercüment Ekrem Talu ve Aka Gündüz tarafından *Alay* [1920] adıyla İstanbul'da çıkarılmıştır. Sonraki sayıları ise Aka Gündüz tarafından *Anadolu'da Peyam-ı Sabah* [1921-1922] adıyla Ankara'da yayımlanmaya devam etmiştir. Gazetenin çıkış amacı, başlık altı klişesinde yer alan “İstanbul'daki *Peyam-ı Sabah* sahtedir, doğrusu budur.” ifadesiyle belirtilmiştir (Aydın, 2009: 106). Daha açık ifadeyle bu gazete, Millî Mücadele'ye şiddetli muhalefet yürüten *Peyam-ı Sabah* gazetesine ve onun başyazarı Ali Kemal ile mizah yoluyla mücadele etme amacı gütmüştür.

Anadolu'da Peyam-ı Sabah gazetesinin mesul müdürü ve imtiyaz sahibi Aka Gündüz'dür. Yayın sorumlusu Lazistan Mebusu Dr. Abidin Bey'dir. Gerçek ve müstear imzaların yer aldığı gazetenin yazarları arasında Paşa Kazım da vardır. Hatta gazetenin bazı sayılarında sermuharrir sıfatıyla kayıtlıdır. Paşa Kazım, adı geçen gazetede mülakatlar vermiş, geniş bir konu yelpazesıyla çeşitli yazılar kaleme almıştır. Yazılarında genellikle kendine has mizah anlayışıyla dönemin siyasi ve sosyal meselelerini eleştirmiş, bazen de sadece bireysel meseleler etrafında mizahi metinler yazmıştır.⁵

1.1. Saçma Söylemekte Mahir Olan Paşa Kazım'ın Mülakatları

Paşa Kazım, *Anadolu'da Peyam-ı Sabah* gazetesinde ilk olarak mülakatlarıyla yer alır. Peş peşe yayımlanan üç mülakatın içinde hem hacmi hem de konusu itibarıyla en önemlisi birincisidir. Paşa Kazım, mülakatın başında “saçma sapan söylemekte mahir ve şiir ü hitabete kadar meşhur-ı memalik” bir zat ifadesiyle tanıtılır. “Bir sokak köşesinde cereyan eden mühim mülakat[ın]” soruları, Millî Mücadele aleyhinde bir duruş sergileyen *Peyam-ı Sabah* gazetesinin başmuharriri Ali Kemal'le ilgilidir. Paşa Kazım, kendisine yöneltilen sorular karşısında Ali Kemal için hakarete varan ifadeler kullanır. Mülakatta en dikkat çekici sorulardan biri, “Artin Kemal ile insaniyet arasındaki fark ne kadar tahmin buyurulur?” şeklindedir. Verilen cevap mülakattaki mizahi yönü açıklayacak içeriktedir. “- İnsan ile adem arasındaki mesafe ne kadar yakın ise Artin Kemal ile insaniyet arasında o nispette uzak olur. Bazı fen mütehassısları 122.500 kilometre tahmin etmektedirler.” Paşa Kazım mülakat müddetince Ali Kemal'i; “nâm-ı kılıkuyruk”, “ayarı bozuk gayr-ı kabil-i tamir”, “milliyetini değiştirmekle isbat-ı rüyet etmiş”, “kervancı katırı gibi

⁵ *Anadolu'da Peyam-ı Sabah* gazetesinin tüm sayıları mevcut değildir. Beyazıt Devlet Kütüphanesi bünyesindeki Hakkı Tarık Us Koleksiyonu'ndan ve Ankara Millî Kütüphane'den temin edilen sayılar incelenmiştir. Bu durumda gazetenin 1-11; 14-15; 17;29;32;35. sayıları taranmıştır.

kendisini kiraya ver[miş]” ifadeleriyle anmıştır. Damat Ferid Paşa’yla ilgili soruyu ise “bir bar vazosunda bir nesnedir.” cevabıyla geçiştirmiştir (31 Kânunuevvel 1921: 2).

Paşa Kazım’ın ikinci mülakatı ilkinde göre oldukça kısa, yedi soruluk bir içeriğe sahiptir. Röportaj soruları bu defa hayat pahalılığı ve Ankara gündemindeki meseleler eksenindedir. Ancak Paşa Kazım’ın mizah içerikli cevapları, soruları da önemsizleştirmiştir. Örnek verilecek olursa “Efendim sulh ne vakit olacak?” sorusuna “Harp biter bitmez.”; “Pahalılık ne zaman kalkacak?” sorusuna da “Ucuzluk olur olmaz.” diyerek adeta karşısındakiyle alay etmiştir. Mülakattaki en dikkat çekici açıklama, “yeni bulunan kömür hakkındaki” düşünceleridir. Paşa Kazım’a göre önceden kendi kendini yakan kömür artık kese taşıyanların canını yakmaya başlamıştır. Son olarak devrin modayı takip eden kadınlarına sıfat olan “Tangolar” hakkındaki soru karşısında Paşa Kazım, “Gel kulağına söyleyeyim...” cevabının peşi sıra “yan yoldan sıvış[ıp]” uzaklaşmıştır (6 Kânunusani 1922: 2).

Paşa Kazım’ın üçüncü mülakatı tamamen hayale dayanan, mantıksal düzlemde uzak bir içeriktedir. Zaten soru cevap faslı başlamadan önce, “İşbu mülakat tahminen yerden 125 bin milimetre arşında vuku bulmuştur.” açıklaması yapılarak bahsi geçen içeriğe okuyucu hazırlanmıştır. Mülakattaki ilk soru şöyledir: “Tayyarelerde kuyu hafriyatı meselesi hakkında lütfen tenvir buyurur musunuz?” Paşa Kazım’a yöneltilen böyle bir soru, beraberinde birbiriyle alakasız, “saçma” cümlelere zemin hazırlamış ve mülakat aynı minvalde neticelenmiştir (13 Kânunusani 1922: 2). Son mülakatta daha açık şekilde anlaşılacağı üzere Paşa Kazım’ın verdiği cevaplar kadar kendisine yöneltilen sorular da saçmadır. Dolayısıyla imzasız olarak yayımlanan mülakatların Paşa Kazım tarafından hazırlandığını söylemek mümkündür.

1.2. Gündemin Mizah İle İfadesi Yahut Eleştirisi

Paşa Kazım, *Anadolu’da Peyam-ı Sabah* gazetesinde günceli ilgilendiren neredeyse her konuyla ilgili yazı yazmıştır. Gazetede etkin rolü ve sütun doldurma kaygısı bu çeşitlilikte pay sahibidir. Zira ileriki başlıklarda görüleceği üzere *Türk Hava Mecmuası*’nda ve *Hâkimiyeti Milliye* gazetesinde sadece belli konular üzerine yoğunlaşmıştır. Burada ise Millî Mücadele, Ankara Belediyesi, kanun teklifleri, hayatın içinden sahneler ve toplumsal sorunlar başta olmak üzere Ankara’daki at yarışlarına kadar uzanan geniş bir konu yelpazesi mevcuttur.

Millî Mücadele, *Anadolu’da Peyam-ı Sabah* gazetesinin çıkış amacıyla uyumlu olarak Paşa Kazım’ın meselelerinden biridir. Bu konudaki yazılarının ilkinde Yunan Başkomutan Hacı Anesti (Yeoryos Hacıanestis) hedeftedir. Paşa Kazım, “Müteahhit Hacı Anesti” başlıklı yazısında Yunan komutanın 25 Ağustos 1338 [1922] tarihinden itibaren Türk ordusuna lüzumundan fazla otomobil verdiğini, harbin nihayetine kadar da “taahhüt üzerine” otomobilin yanı sıra tren ve erzak vermeye devam edeceğini bildirmiştir. Gerekli hesabın ise “az zaman sonra” Türk milleti adına Mehmetçikler tarafından İzmir’de görüleceğini dile getirmiştir (7 Eylül 1922: 2). Anlaşılacağı üzere Paşa Kazım, 26 Ağustos 1922’de başlayan Büyük Taarruz’un ardından Yunan ordusunun geri çekilişini mizahi bir dille ifade etmiştir. “Kumandanları Kim?” başlıklı bir diğer yazısında ise “Atina ajansının verdiği haberlere inanmak tasavvurunu hayalimizden geçirmek lütfunda bulunacak olursak” ifadesiyle cümlelerine başlamış, Yunan basınında çıkan Millî Mücadele haberlerini alaya almıştır (7 Eylül 1922: 2).

Paşa Kazım’ın gündemi ilgilendiren diğer yazıları genellikle halka uzanan hizmetlerle ilgilidir. Bu manada hedefindeki başlıca kurum, üç yazı ile hedef aldığı Ankara Belediyesi’dir. Yazılarının ilkinde belediyeyle ilgili iddialar, sorular ve istekler mevcuttur. Örnek verilecek olursa Ankara’da “isbat-ı ehliyet eden hırsızlar”, hırsızlık yaptıkları gece “harcırah almak üzere şehremanetine” müracaat etmişlerdir. Paşa Kazım, bu iddiasının yanı sıra belediye önünde düşmesine yol açan “gayr-ı muntazam kaldırım” hakkında belediye çalışanlarının düşüncelerini merak etmektedir. En ilginç de men-i meskurat kanunu dolayısıyla sarhoşların sokaklardan geçmediği düşünülerek kaldırımların düzeltilmemesi, caddelerde ise fener olmamasıdır. Bu durumda esrarkeşlerin niçin dikkate alınmadığı Paşa Kazım’ın merak ettiği bir husustur (17 Şubat 1922: 2).

Ankara Belediyesi'yle ilgili ikinci ve üçüncü yazılar da aynı minvaldedir. Paşa Kazım, "Aferin Belediyeye!" ifadesiyle başladığı ikinci yazıda, "bundan böyle Ankara Belediyesi hakkında hiçbir söz, hiçbir laf, hiçbir lakırdı, hiçbir konuşma, hiçbir idare-i kelâm, hiçbir yazı, hiçbir makale, hiçbir tahrirat kalmadığını memnuniyetle" dile getirmiştir. Ancak bu övgünün sebebi meseleye tamamen tersten bakıştır, istihza barındırır. Çünkü belediye hizmetindeki bir el arabası "çamurları ve süprüntüleri görmeyerek yolların temiz tarafı varsa oradan geçmek ve saatte elli metre süratle hareket etmek" vazifesini yerine getirir (1 Mart 1922: 2). Ankara Belediyesi'yle ilgili üçüncü yazı, suyu akmayan sokak çeşmeleri hakkındadır. Ancak hedef, belediye ile birlikte posta idarehanesine uzanmıştır. Paşa Kazım, "Belediye ile Posta Arasında Müsabaka" başlıklı bu yazısında, her iki kurumun "müstacel ve muntazam iş görmekte yekdiğeriyle müsabaka edencesine" çalıştığını; müsabaka sonucunda ise belediyenin "Ankara'da bilumum sokaklardaki çeşmelerin akmamasında gösterdiği sebat ve inat dolayısıyla birinciliği" kazandığını söyler. Paşa Kazım'ın eleştirisi belediye çavuşlarına da uzanır. Güya onlar aldıkları ortak karar ile *Öğüt* gazetesinde çıkan belediye aleyhindeki nümayişlere aldırış göstermeyecek, çeşme bulunan sokaklardan hiçbir belediye memuru geçmeyecektir (7 Eylül 1922: 2).

Paşa Kazım, belediye hizmetleri dışında halkın mağduriyet yaşadığı birkaç meseleye daha değinmiştir. "Pul Meselesi" başlığında, "Ankara'da pul bayilerine yüzde beş verilmesi yüzünden Hicaz pulu satışı[nın]" feshedilmesi üzerine elinde dilekçe ile "muameleli evrak gibi" dolaşan mağdurlardan bahsetmiştir (19 Mayıs 1922: 2). "Mecburi Teehhül Kanunu Münasebetiyle" kaleme aldığı yazısında bekârlık vergisi olarak adlandırılan bu kanun teklifinin uygulanamaz oluşunu mizahi bir anlatımla dile getirmiştir (1 Mart 1922: 2). Paşa Kazım'ın güncel meselelere dair bir diğer yazısı "Akıncı Koşuda"dır. 1922'de Ankara'da gerçekleşen Süvari Jandarmalar Koşusu'ndaki organizasyon problemi, kulak misafiri olunan izleyicilerin komik yorumları üzerine kurgulanmıştır (29 Eylül 1922: 2).

Ankara'nın ticari ve siyasi hayatına yönelik her türlü meseleyi gazeteye taşıyan Paşa Kazım, tanıdığı şahısları da göz ardı etmemiştir. "Mühim Mesail-i Siyasiye Hakkında Birkaç Söz" başlıklı yazısında, Ahmet Rasim'in oğlu Mazlum Rasim Bey'i köşesine taşımış, onun yeni getirdiği ve ucuz fiyata sattığı mallar üzerinden ticaretini eleştirmiştir (3 Şubat 1922: 2). "Mazlum Rasim Kimdir?" başlığı altında ise adı geçen ismi, "babasından hiçbir maharet zuhur eylememiş bir zat" olarak tanıtmış; fiziki özelliklerinden başlayarak sevdiği şeylere kadar pek çok yönüyle alaya almıştır (3 Mart 1922: 2). Bunun dışında; "Abdülhak Hamid Beyefendi'ye ithaf" ederek "Çalgıya Bir Nazire" (17 Şubat 1922: 2) adıyla şiir; "Evrak-ı vâride münasebetiyle" Ankara muhitinden "Şinasi Bey'e Cevab" (3 Mart 1922: 2) yazısı yayımlamıştır.

Paşa Kazım'ın "O Halde Ben Bir Esirim" başlıklı yazısı, şimdiye kadar ismi anılan ve içeriğinden bahsedilen yazılardan farklıdır. Bu farklılık mizah sınırlarının dışında kalmasından dolayıdır. Paşa Kazım, toplumdaki katil ve cani sürüsüne nezaket ve iltifat gösterildiğine yönelik haberler duyduğunu söyler. Konuyla ilgili iddiasını ise şu cümlelerle açıklar:

"Bu evvela Kayseri'de başladı. Bu kan içici canilere çay ziyafeti verilerek onlarla nutk-ı teali etmek kadar münasebetsiz, kanı kurumuşluk olur mu? Sonra milletin hışm u gazabından sakınarak arka kapıdan otomobille kaçırarak, gelir gelmez, çaylar, sigara hazırlamak, bin türlü nimetlere, külfetler gark etmek. Akşam kaz çorbası, hindi dolması vesaire yedirmek dünyanın hangi tarafında görülmüştür." (29 Eylül 1922: 1).

Paşa Kazım, bu kadar senelik çalışması karşılığında bahsettiği cani ve katil sürüsü kadar rahata eremediğini söyleyerek "Evet, o halde ben bir esirim." ifadesini kullanır. Hatta Paşa Kazımlıktan da istifa ederek, "Şu halde bugünden itibaren ben Paşa Kazım değilim!.. Ben Hacı Anestiyim farz edin..." diyerek tepki gösterir. Ancak Paşa Kazım, gazetede tespit edilen bu son yazısında kimi hedef aldığını açıkça belirtmemiştir.

1.3. Bireysel Konulara Bağlı Mizahi Metinler

Anadolu'da Peyam-ı Sabah gazetesi bir mizah yayınıdır. Dolayısıyla imzalı ve imzasız yayımlanan pek çok yazıda sadece mizah kaygısı ön plandadır. Paşa Kazım'ın yazıları tasnif

edildiğinde aynı durum onun için de söz konusudur. Bu tür yazılarda kendi başından geçen komik olaylara ya da hayal âleminde bambaşka boyuta ulaşan gerçekliklere yer vermiştir.

“Senin Defterin Kapansın” başlıklı yazı mizah kaygısının ön planda tutulduğu yazılara örnektir. Karaoğlan Çarşısı’nda tüccar Nedim Bey’den veresiye konserve alan Paşa Kazım, aynı işlemi tekrarlaması üzerine hanesine açılan borç defteriyle karşılaşır. Borç defterindeki ismini gördüğünde kıymet ve itibarının yükseldiğini düşünerek, “mütemadiyen ufak tefek eşya almaya ticarethanenin hasılatını artırma[ya]” devam eder. Ödeyemediği borcu yüzünden dükkân sahibi Nedim Bey’e görünmemeye gayret göstererek alışverişe devam eder. Bir gün tesadüfen balık pazarında karşılaştıklarında Nedim Bey’in, “Paşam! Defteri kapatalım.” sözüne karşı Paşa Kazım, “Senin Defterin Kapansın” başlıklı bir yazı kaleme almıştır (5 Nisan 1922: 2). Anlatılan bu olaydaki mizah zıtlıklar üzerine kuruludur. Paşa Kazım, ihtiyacı olduğu için alışveriş yaptığı halde ticarethanenin hasılatını artırmak istediğini hatta böylelikle Nedim Bey’e iyilik yaptığını söyler. Aynı şekilde borç defterini kapatamadığı için Nedim Bey’den utanır; buna rağmen Nedim Bey’in yüzünü görüp hiddetlenmemek maksadıyla yolunu değiştirdiğini belirtir. Aynı durum balık pazarında gerçekleşir. Paşa Kazım, güya Nedim Bey utanmasın diye onu görmezlikten gelir, hâlbuki borcundan dolayı asıl utanan kendisidir.

Paşa Kazım, aynı minvaldeki yazılarından “Ameliyat Neticesinde Vefat”ta kaybolup hanesine gelen bir tavuğu nasıl pişirip yediğini (Sermuharrir, 5 Mayıs 1922: 2); “Dayko’nun Hastalığı”nda hastalığına teşhis konamamış ancak son muayenede “dükkânından çalınan piliçlerden dolayı kahırla dimağında bir ördek yavrusu hâsıl” olmuş Dayko’yu (7 Eylül 1922: 2); “Garson Bahşişi”nde ise bir lokanta menüsünde yer alan “bütün yemeklerden bilhassa çorba ve kuru fasulyeden evvel (garson bahşişi) namı tahtındaki” ibareyi kendine has “Paşa Kazım uydurması” cümlelerle anlatmıştır (29 Eylül 1922: 2).

Ramazan ayında gazete ve dergilerde ramazana mahsus haberler, hikâyeler, fıkralar yayımlanır hatta özel sayılar çıkarılır. *Anadolu’da Peyam-ı Sabah* gazetesinde de benzer bir durum söz konusudur. Paşa Kazım özelinde bakılırsa onun bu aya mahsus olarak yazılarının içeriğini şekillendirdiği görülür. Ramazan ayıyla ilgili ilk yazısı, kendi başından geçen bir hadiseye dayanır. Ramazanın birinci günü “yataktan fırlayıp vazifeye yetişmek üzere en kestirme ve tenha bir sokaktan” yürürken gayriihtiyari bir sigara yakar. Ramazan olduğunu ise karşı sokaktan çıkan birini görünce hatırlar. Kendisi ağzındaki dumanı salıvermekten çekinirken karşısındaki şahsın ağzında ekmek parçası vardır. Bu suretle gülüşürken biri ağzındaki dumanı salar, diğeri de ağzındaki lokmayı yutar (Sermuharrir, 5 Mayıs 1922: 2). Paşa Kazım’ın 1922 yılının Ramazan ayında gerçekleşmiş gibi anlattığı bu olay, Hayfa’da çalıştığı dönemdeki bir hatırasıyla neredeyse aynıdır. Ancak bu hatıra karşısındaki isim Hayfa’nın önde gelen hocaları arasındadır (1944: 21-24). Onun yine aynı sayıda, hatıra kitabında mevcut olan Şam Harbiye Mektebi’ndeki haşarılıklarını anlattığı bir yazısı mevcuttur (5 Mayıs 1922: 2).

Paşa Kazım, “Sermuharririn Ziyafeti”nde, geleneksel iftar davetlerini hayali bir zemine taşımıştır. Yazının girişindeki açıklamada, Sermuharrir Paşa Kazım Beyefendi’nin “geçen günkü iftarda keşide buyurdıkları ziyafet listesi[nin]” sunulacağı yazar. İftar yemeğini oluşturan bu listede sırasıyla tereyağlı tekme, pirinçli yumruk, çelme yahnisi, ekşili kafa vurması, salçalı küfür böreği, zeytinyağlı muşta, kafa-göz yarma türlü, kaymaklı falaka, inkisar hoşafı, son olarak da soğuk kovulma yer alır. Yemeğin ardından bütün davetliler dermansız ve kan içinde arabalarla hastanelere yerleştirilir. Ertesi gün davetlilerin sağlık durumları hakkında tahkikat yapılır ve onların ahvali hakkında bilgi verilir (19 Mayıs 1922: 2).

Paşa Kazım, iftar yazısının peşi sıra “Nakz-ı Sıyam” başlığı altında, *İleri* gazetesinin sahibi Celal Nuri [İleri]’yi hedef alır. “İstanbul’dan yazılıyor:” ifadesiyle sunulan kısa haberin içeriği şöyledir: “*İleri* gazetesi zırtapoza Celal Nuri Bey’in geçen gün alâ-melei’n-nas son kalan bir parça aklını da ekmek peynirle yemekte olduğu görülerek alenen nakz-ı sıyam cürmüyle derdest edildiği rivayet olunmaktadır.” (19 Mayıs 1922: 2). Aslında bu cümleler Paşa Kazım’ın kendisine aittir; inandırıcılık katmak üzere İstanbul haberi şeklinde sunulmuştur.

Paşa Kazım'ın anılması gereken diğer yazısı, "Paşa Kazım'a Yaman Bir Rakip Çıktı" haberine cevabıdır. Bu haberde, *Anadolu'da Peyam-ı Sabah* gazetesinin idarehanesine imzasız olarak gönderilen bir methiyeden söz edilir. Methiyenin daha ilk beyitleri okunur okunmaz Paşa Kazım'ın şaka yaptığı zannedilir. Ancak ilerleyen bölümleri okunduğunda "Türk Seyyahı Nasih İslami Ahmet Tefrik Bin Şerif" imzasına tesadüf edilir, böylelikle Paşa Kazım iddiası ortadan kalkar. Ancak yazıda, "fakat ne olsa yine bizimkinin zekâ ve zarafeti başkadır vesselam." cümlesiyle Paşa Kazım anılmıştır (27 Kânunusani 1922: 2). Gazetede bu yazı tabii olarak Paşa Kazım'a cevap hakkı doğurmuştur. Bir sonraki sayıda kendi imzasıyla "Paşa Kazım Bey'in Haklı Protestosu" başlığıyla bir cevap yazısı yayımlanmıştır (3 Şubat 1922: 2).

Paşa Kazım, *Anadolu'da Peyam-ı Sabah* gazetesinin tanınmış bir yüzüdür. Adı geçen gazetede, millî bir görev bilinciyle Millî Mücadele yıllarının Ankara'sında zor şartlar altında çıkan bir mizah yayını ayakta tutmak ve okur sayısını çoğaltmak amacı gütmüştür. Gazetede yazılarının içerik bakımından çeşitliliği bu şekilde yorumlanabilir.

2. *Türk Hava Mecmuası*'nda Kalemle Uçan Bir Yazar

Türkiye Cumhuriyeti, kuruluşunun ilk yıllarından itibaren hava kuvvetlerine önem vermiş, Türk havacılığının gelişmesi için somut adımlar atmıştır. Bu adımların başında, 16 Şubat 1925 yılında kurulan Türk Tayyare Cemiyeti gelir. Günümüzdeki adı Türk Hava Kurumu olan cemiyet, havacılığa yönelik farkındalık yaratmak için basın yayın hayatında varlık göstermeye çalışır. 21 Mayıs 1925'te ilk süreli yayını *Tayyare*'yi, daha sonra bu mecmuanın devamı niteliğindeki *Türk Hava Mecmuası*'nı çıkarır (Akışlı, 2016: 19). Paşa Kazım, adı geçen mecmuada daha çok havacılıkla ilgili mizah içerikli yedi yazı yayımlanmıştır. Bahsi geçen yazılarda adeta kalemle hayal dünyasında uçan bir yazar vardır. Havacılıkla ilgili ciddi konular onun hayal dünyasında bambaşka bir boyuta ulaşır. "Paşa Kazım uydurması" tabirini tam olarak bu yazıların örneklendirdiğini söylemek mümkündür.

Paşa Kazım, *Türk Hava Mecmuası*'nin yazar kadrosuna "Hava Tayyareleri" başlıklı tefrikasıyla katılır. Tefrikadan önce Paşa Kazım'ın yazılarını tanıtıcı mahiyette aşağıdaki açıklama yapılmıştır:

"Bu nüshadan itibaren Paşa Kazım Beyefendi'nin 'Türk Hava Mecmuası' için suret-i mahsusada yazmaya başladığı hava tayyarelerinin tefrikasına başlıyoruz. Karilerimizin tayyareciliğin ve hava âlemlerinin henüz bizce bilinmeyen noktalarını kuvvetli ve vakıfâne bir kalemle tasvir eyleyen bu iki tefrikadan memnun olacaklarına eminiz. -Hava Tayyareleri- çok kıymetli ve pek muktedir güzide muharririmizin devamlı tetkikinin mahsulüdür. Paşa Kazım Beyefendi eserini mecmuamızda tefrika ettikten sonra Paris'e beynelmilel hava ittihadına göndermeyi vaat etmiştir. "Hava Tayyareleri" Paris ve New York'ta 2929 (Evet, yanlış değil tamam bin sene sonra) senesinin tayyarecilik mükâfatını kazanacak en kuvvetli bir eser addolunmaktadır." (13 Mart 1928: 571).

Alıntılanan açıklama, Paşa Kazım'ın mizahi yazılarına yönelik okuyucuları hazırlama, bir bakıma onları uyarma işlevi taşır. Bunun ipucunu veren ilk husus, yazı serisinin bir "tetkik mahsulü" olduğuyla ilgilidir. Ancak onun havacılıkla ilgili herhangi bir birikimi ya da gayreti yoktur, dolayısıyla bu inceleme yazılarının mizaha kapı aralayacağı aşikârdır. Diğer husus ise Paşa Kazım'ın "tetkik mahsulü" tefrikasını Paris'e "beynelmilel hava ittihadına göndermeyi" vaat etmesidir. Üstelik "Hava Tayyareleri" tefrikası, Paris ve New York'ta 2929 senesinin havacılık mükâfatını kazanacak en kıymetli eser kabul edilecektir. Anlaşılacağı üzere daha yazıların tanıtımında "Paşa Kazım uydurması" başlamıştır.

"Hava Tayyareleri" tefrikasında bir diğer "mukaddime" Paşa Kazım'a aittir. Hava kuvvetlerinin önemi, birbiriyle alakasız cümleler ile açıklanmaya çalışılır. Metinde anlamsızlığın ortaya çıkardığı bir mizah söz konusudur. Mukaddimenin ardından oldukça kısa tutulan metin ile tayyarelerin nasıl havada kaldığı anlatılır, hava boşluğuna kapılan bir tayyare tarif edilir. Tabii bu tarifin gerçekle uzaktan yakından ilgisi yoktur. Paşa Kazım'a göre bir uçağın hava boşluğuna kapılması "tayyare kabarcığı" ifadesiyle isimlendirilir:

“Yani küre-i arz-ı sathi üzerinden uçarak cazibe-i arzın taht-ı tesiri altından kurtulup hava-yı nesîmî cazibesi altına geçer ve yine aynı hava boşluğunu tehdit eder ki, buna -tayıyare kabarcığı- dahi tesmiye edilir.” (13 Mart 1928: 571).

Paşa Kazım’ın ikinci tefrikasında genel başlık “Harp Tayyareleri” adıyla değişmiştir. Bu genel başlığın ilki, “Tayyarelerde Paraşüt”tür. Pilotların tehlike anında kullanmaları gereken paraşüt, mizahi bir dille Paşa Kazım’ın kalemine taşınmıştır. Paşa’nın kendini de dâhil ederek mantığa aykırı kurduğu cümle örnekleri şöyledir:

“Malumdur ki, herhangi bir şekilde olursa olsun uçmakta olan tayyareler ve bu tayyarelerin de idare ve iaşesine memur pilotun tayyare üzerindeki hissesi itibarıyla teşkilat-ı bedeniyeye bir hakkı var demektir. Bunun için semada vukuu melhuz ani bir tehlike muvacehesi karşısında kalabilecek pilotun itidalini muhafaza şartıyla haftanın pazar ve perşembe günleri nısf-ı ücretle paraşüt istimal etmek hakkını haizdir. Aksi takdirde mezkûr paraşütler her kimin yedinde görülürse görülsün katiyen ifadesine bile müracaat etmeyerek %20 faizle kaçak eşya addedilerek kıymet-i hakikiyyelerinden bittezyil sath-ı arza sükûtundan yarım asır evvel paraşüt istirdat edilerek makbuz mukabilinde kâim pederim Bakkal Şemseddin Efendi’ye devren teslim edilir...” (15 Nisan 1928: 587).

“Harp Tayyareleri” başlığı altındaki ikinci yazı, “Tayyare Kazaları”dır. Yazının daha ilk cümleleri kelime oyunu üzerine kuruludur. Güya yolcu tayyarelerinde üç tür hadise mevcuttur. Bunların üç yüz metreye kadar olanlarına “tayyare nahiyesi”, sekiz yüz metreye kadar olanlarına “tayyare kazası”, bin metreden yukarıdakilerine “tayyare vilayet merkezi” adı verilir. Paşa Kazım, bu bilginin “katiyen doğru olmakla beraber birkaç kelime ile” aydınlatılmaya ihtiyacı olduğunu söyleyerek yazısına şu cümlelerle devam eder:

“Mesela: 300 metre mesafeden sükût eden tayyare nahiyelerinde iaşe nokta-i nazarından (fennin daha bu derece ileri gidemeyerek) mesafenin azlığı dolayısıyla rakibin paraşütünü istimal edemeyerek vereceği neticedir. 800 metre kazalar ise nahiyenin bütün bütün aksi olup paraşütü istediği gibi kullanmaya vakit kazandıracak mesafenin uzun olmasıdır. 1000 metreden hemen hemen 800 metre kazanın aynıdır. Yani kaza nahiyeye bölü 800= bin bölü üç yüzdür ki bu mübadeleyi fennen kabule mecburuz. Bundan da anlaşıyor ki: birinci madde vilayet merkezi diğer ikinci ve üçüncü hafif dört tonluk kazalardır.” (30 Nisan 1928: 587).

“Tayyarelerde Paraşüt” ve “Tayyare Kazaları”ndan alıntılanan cümleler, Paşa Kazım’ın mizah anlayışını açıklamak içindir. Anlaşılacağı üzere yazıların içerikleri mantığa aykırılık ve kelime oyunları ile şekillenmiştir. Onun, aynı kurguyla yazılmış “Tayyarelerde Zelzele” (15 Mayıs 1928: 639), “Tayyarelerin Vezaifi” (30 Mayıs 1928: 662) başlıklı yazıları da vardır. Bu yazılarda okuyucuya bilgi ya da mesaj verme kaygısı yoktur. Zaten okunan metin faydaya pek müsait değildir. Yazarın tek amacı okuyucuları eğlendirmektir.

Paşa Kazım’ın *Türk Hava Mecmuası*’ndaki yazılarından söz ederken Aka Gündüz’e değinmek gerekecektir. Çünkü Paşa Kazım’ın yazıları, yakın dostu Aka Gündüz’ün dikkatini çekmiş hatta “Paşa Kazım’a Nazire” yazmasına imkân vermiştir. İlmi bir yanı olmayan bu yazı, Paşa Kazım’ın havacılık yazıları gibi hayale dayanır. Nazirenin giriş cümleleri şöyledir:

“Dün boş bir zamanımda kendimi tayyareye binmiş farz ettim. Evet farz ettim. Sadece faraziyyat... Çünkü henüz ayağымda bir delik pabuç ve altında eskice ve katıca bir toprak bulduğüm, ikisinin arasında hava boşluğu bırakmak niyetinde değilim. Bunun için ayağımı yerden kessem, ancak faraza ve mesela ile keserim. Böyle olunca da keyfime ve tahayyülümüne payan bulamadım. Tuhaf değil mi? İnsan işsiz kalınca âlim oluyor. Ben de tarihin -Köprülüzâdemiz gibi- en derin mesafelerine uçtum. Aklıma Musa Aleyhisselam Efendimiz geldi. Dedim ki: Hazret-i Ekrem şimdi sağ olaydı, zavalılcık öyle yalın ayak, başıkabak, iki baş kuru soğanla bir avuç zeytin tanesi istemek için Tur-ı Sina’ya yayan çıkamazdı. Mükemmel bir avcı tayyaresine biner ve soğan zeytin yerine evlat ve ahfadına şilin, dolar hiç olmazsa Florinle İsviçre frangı isterdi.” (1 Mart 1927: 18).

Aka Gündüz, tarihin en derin mesafelerine hayal âleminde dalmış, dikkatini çeken hadiselere havacılık açısından bakmıştır. İki kanat, bir pervane ve “güdükçe bir kuyrukla” hayal âleminde gezindiğini söyleyen yazar, peygamberler tarihinden kendi çocukluk yıllarına uzanan bir hayli

ilginç hadiselerden bahsetmiştir. Bahsi geçen yazının Paşa Kazım'la bağı olağüstü hayalleri barındırmasıyla ilgilidir. Ancak Paşa Kazım'ın yazıları bu olağanüstü hayallerle sınırlı değildir, aynı zamanda mantığa aykırı ifadeler içerir. Yazıların bir paragrafında dahi zaman ve mekân mevhumunun sınırlarını aşan ilgisizlik mevcuttur.

Paşa Kazım'ın *Türk Hava Mecmuası*'nda havacılık konusu dışında iki yazısı daha vardır. Bunlardan ilki, hatıra kitabında yer alan Paşa unvanını nasıl aldığına yönelik hikâyesidir. “Anadolu'nun Nasreddin Hoca'sı gibi oldum.” diyen Paşa Kazım, girdiği her mecliste paşalığının merak edilmesi üzerine hikâyesini okuyucularla paylaşmıştır (15 Haziran 1928: 682-683). “Cinayet Vesikaları” başlıklı yazısında ise muhtelif devletlerde meydana gelen siyasi cinayetlerin bütün teferruatıyla gazete sütunlarına taşınmasını kendi mizah anlayışıyla alaya almıştır. Cümleler arasında mantıksal bağın olmadığı bu yazı, havacılıkla ilgili yazılarıyla aynı hayali yani “uydurma”yı barındırır (30 Haziran 1928: 692).

3. Hâkimiyeti Milliye Gazetesinde Cumhuriyet'in Mizah Cephesindeki Destekçisi

Paşa Kazım, *Türk Hava Mecmuası*'ndan sonra *Hâkimiyeti Milliye* sütunlarında görülür. Gazetenin “Halk Sayfası” ve “Şen Sayfa” başlıklarında, 1929 yılının Aralık ayından başlayıp 1930 yılının ortalarına kadar köşe yazısı, şiir, mani ve vecizeleriyle yer almıştır. Tıpkı *Anadolu'da Peyam-ı Sabah* ve *Türk Hava Mecmuası*'nda olduğu gibi bu yayın organında da görev bilinciyle yazdığı aşikârdır. Paşa Kazım, *Hâkimiyeti Milliye* gazetesinde Cumhuriyetin uyguladığı tasarruf politikasını ve yerli malı kullanımını mizahla beslediği kalemiyle topluma ulaştırmaya çalışmıştır. Bu bakımdan gazetede yazıların birinci alt başlığı bahsi geçen içeriğe göre belirlenmiştir.

3.1. Tasarruf Politikası ve Yerli Malı Kullanımıyla İlgili Yazı ve Şiirleri

Paşa Kazım'ın konu tercihini anlamak adına meselenin arka planından kısaca bahsetmek gerekecektir. Türkiye Cumhuriyeti, kuruluşundan itibaren ekonomik anlamda bağımsızlık mücadelesine girmiş, ulusal bir ekonomi oluşturma yolunda ilk adımını 17 Şubat 1923'te toplanan İzmir İktisat Kongresi ile atmıştır. Ekonomik bağımsızlık için yerli sermaye ve yerli kaynaklara başvuru gerekliliği siyasi irade tarafından her daim gündemde tutulmuştur. Bu politikanın ciddiyeti, Büyük Buhran olarak da anılan, 1929-1930 Dünya Ekonomi Krizi'yle daha iyi anlaşılmıştır. Türk lirasının ciddi manada değer kaybettiği süreçte Türkiye, ithalatı kısıtlayıp yerli üretimi desteklemiş, yerli üretimlerin öncelikli tüketimini özendirmiştir. Bahsi geçen politika sonucunda 14 Aralık 1929 yılında TBMM Reisi Kazım Özalp'ın başkanlığında yapılan toplantı ile Millî İktisat ve Tasarruf Cemiyeti kurulmuştur. Cemiyetin amaçları; israfla mücadele edip halkı hesaplı, tutumlu yaşamaya ve tasarruf yapmaya alıştırmaktır. Bunun yanı sıra yerli malları tanıtmak, sevdirmek, kullandırmak; yerli malları hariçteki mallar derecesine getirip ucuzlatmak; yerli malların sürümünü artırmaktır (Duman, 1992: 131). Millî İktisat ve Tasarruf Cemiyeti'nin halka ulaşmak için yaptığı propaganda faaliyetlerine 1929 yılında İş Bankası da katılmıştır. Halkın tasarruf yapmasını teşvik için düzenlenen “Kumbara Seferberliği”, 25 Aralık 1929 tarihinin “Tasarruf Günü” ilan edilmesi bu çerçevede değerlendirilmelidir (Karavar, 2018: 456-457).

Paşa Kazım'ın millî tasarruf ve yerli malı kullanımıyla ilgili metinleri Türkiye'nin ekonomi politikasını destekler içeriktedir. Bu metinler topluma ulaşmak adına mizah cephesindeki bir mücadeledir. Nüktedan kimliğiyle şöhret kazanmış bir ismin konuyla ilgili içerik üretmek adına teşvik görmesi dahi muhtemeldir. Paşa Kazım, kaleme aldığı yazıların hepsinde topluma mesaj vermeyi amaç edinmiştir. Yazıların mesajları gibi oluşum şeması da neredeyse hepsinde aynıdır. Genellikle gündemde olan bir konuyu ya da sıkça kullanılan bir atasözünü çıkış noktası alan Paşa Kazım, daha sonra bunu kendi mizah anlayışına uygun cümle ve örneklerle geliştirir. Ardından millî tasarruf ve yerli malı kullanımıyla ilgili vermek istediği mesajı birkaç cümleyle aktarır.

Paşa Kazım'ın “Kumaş, Ütü, Tasarruf” başlıklı yazısı bahsedilen şemaya göre incelenebilir. Onun bu yazıyı kaleme alma nedeni, yerli kumaşların ütülenmesine rağmen kırışık görünmesiyle ilgili halk arasında duyduğu sözlerdir. Paşa Kazım, kumaş meselesini farklı bir cepheye taşıyarak

inkılap devrinde insanın dış görünüşten önce zihnine önem vermesi gerektiğini; fikirsiz ve idealsiz insanlara tahammülünün olmadığını söyler. Tabii bu söylemini kendi mizah anlayışı çerçevesinde soyut bir zeminde dile getirir:

“Her insan ilk önce kafatasının içini temiz, şık bir surette akıl fikir denilen elbise ile giydirip kuşatmalıdır, çırpıplak bir beyinle el âlemin ortasına çıkmak, gömleksiz sokağa fırlamaktan daha ayıptır. İkincisi: İnsan kafasının içini giydirmekle iş bitmez, bir de kalbini doğruluk ve samimiyetle kuşatmalıdır. İnsanın yalnız vicdanı çıplak olmalıdır, bakanlar rengini, biçimini açıkça görsünler diye... Bununla da bitmez, dahası var, insan bir de dilini, kalemini, gidişini temiz pak giydirmelidir. Bunlar olupbitti mi, sıra ütüye gelir. Ütüsüz bir kafa elbisesi buruşuk olur, hâlbuki bizim bu inkılap devrinde buruşuk fikirlere hiç tahammülümüz yoktur, karşımızda hırpani kıyafetinde kafalar görmek istemeyiz.” (31 Kânunuevvel 1929: 5).

Paşa Kazım, yaptığı benzetmeler ile zihniyetin kıyafetten daha önemli olduğunu vurgulamıştır. Cümlelerinin devamında, dönemin ünlü Hollywood yıldızı [Rudoph] Valentino'nun giyim tarzından örnekler sunarak ütünün gereksizliğini savunur. Başvurduğu son örnek ise yazının özünü verecek içeriktedir. Güya İngiliz milyarderlerinden ve şıklarından Sir John Bil sabah kahvesine evine gelmiştir. Paşa Kazım misafirine şu soruyu yöneltmiştir: “Siz bu kadar zengin ve zevk sahibisiniz. Pantolonunuzda neden ütü çizgisi yok?” İngiliz milyarder pantolonun kıymeti ütüsünde değil, İngiliz yerli kumaşı oluşunda ve biçilişinde diyerek cevap vermiştir. Paşa Kazım'ın verdiği örnek iletmek istediği mesaja aracılık eder. Nitekim yazısını şu cümlelerle tamamlar: “Madde-i asliye yerli kumaşları kullanmaktır. Bu düstura ne ütü çizgi çekebilir, ne silindir bozabilir.” Görüldüğü üzere yerli kumaşların ütü tutmamasına yönelik söylentiler yazının çıkış noktasını oluşturmuş, devamında benzetmeler ve örneklerle yazının içeriği şekillendirilmiş ve son olarak mesaj iletilmiştir.

Paşa Kazım, tasarruf ve yerli malı kullanımıyla ilgili dikkat çeken yazılarından bir diğerini, dönemin popüler merakı olan ispritzmayla ilişkilendirerek köşesine taşımıştır. Paşa Kazım'ın gözlemlerine göre akşamları eş dost bir masa etrafında toplandığında konu ispritzmaya dayanır. Kendisi ise dostlarındaki bu meraka anlam veremez, ispritzmayı gereksiz bir sohbet mevzuu bulur. Yine bir dost meclisinde kalemiyle hayal âlemine uzandığında, “Ey masa etrafındaki dirilerin ruhları! İlk Eskişehir treniyle karşıma geliniz!” çağrısında bulunarak dirileri sorguya çekmeye başlar. Çağırdığı ruhlara yönelik ilk sorularından biri, “Şimdiden sonra ne yapmak istiyorsunuz ey dirilerin ruhları?” olur. Bu soruya karşılık hep bir ağızdan, “Millî tasarruf muharebesine girmek istiyoruz.” cevabını alır. Tasarruf muharebesi için gerekli teçhizatlarının olup olmadığını sorduğunda ise asıl mesajı barındıran yanıtla karşılaşır: “İş Bankası'ndan birer kumbara aldık, yerli kumaşlarla giyiniyoruz, fabrikamızı, çiftliğimizi arttırıyoruz, bir ithalat yerine bir ihracat için çalışıyoruz.” (8 Kânunusani 1930: 5).

Duydukları karşısında memnun kalan Paşa Kazım'ın asıl merakı, şimdiye kadar neden bu bilince erişemedikleri, diğer bir ifadeyle “asırlarca meydanda olmadıkları[yla]” ilgilidir. Ruhların cevabı, Osmanlı Devleti'nin yönetim anlayışına yönelik ciddi bir eleştiriyi barındırır: “Efendimiz biz zindanda kapalı idik, bizi kimse büyük rehberimizin gününe kadar keşfedip çağırmadı ki.” Böylelikle Atatürk'e seslenen Paşa Kazım, mesajlarını çağırdığı ruhlar üzerinden iletir, artık ruhların da dönüş vakti gelir. Bu sohbetten memnun kalan dirilerin ruhları, hep bir ağızdan “Yaşasın millî tasarruf,” diyerek neşe içinde geri dönerler. Topluma faydası olmayan uğraşların gereksizliğini dile getiren yazar, Cumhuriyeti yaşatacak toplumun millî tasarruf gibi daha faydalı işlerle uğraşmalarını yine aynı şema içinde kurgulayarak öğütlemiştir (8 Kânunusani 1930: 5).

Paşa Kazım, “Yanlış Atasözlerinden” başlığı altında “İşten artmaz, dışten artar.” atasözüne dikkat çekici bir yorum getirmiştir. Bu yoruma kapı aralayan husus, bütün atasözlerindeki mananın sorgulanmadan doğru kabul edilmesidir. Paşa Kazım'a göre atasözleri kendi devrindeki cemiyet ve hayat şartlarına uygundur. “İşten artmaz, dışten artar.” atasözü bunun tipik bir örneğidir. Dışten artması demek, yiyecek ve içecekten kesmeye, dolayısıyla kalorisiz kalmaya sebeptir. Ancak devrin şartları sağlam ve sıhhatli bir bünyeyi gerektirir. Yeterli beslenemeyen insan sağlam bünyeye sahip olamaz, dolayısıyla verimli çalışamaz. Bu çalışmaya karşılık da az para kazanır.

Az kazanan insanın tasarruf bir kenara karın tokluğuna çalışması muhtemeldir. Aynı şekilde “işten artmaz” sözü de yanlıştır; bu söz “bir çeşit mistik tembelliği” ifade eder. Devrin şartlarına uygun misaller ile topluma hitap edilmesini öğütleyen Paşa Kazım’ın kendi sunduğu düstur ise şöyledir: “Çok çalışacak, çok kazanacağız, kazancımızın yüzde ellisini sıhhatimiz için sarf edeceğiz, yüzde yirmi beşini sermayeye katacağız, kalan yirmi beşini de tasarruf edeceğiz.” (21 Şubat 1930: 5). Anlaşılacağı üzere Paşa Kazım, üstteki metinlerde gündemi çıkış noktası alırken bu yazısında atasözünden hareketle mesajını iletmıştır.

Şimdiye kadar örnek verilen üç yazı, Paşa Kazım’ın *Hâkimiyeti Milliye*’deki tasarruf ve yerli malı kullanımıyla ilgili yazılarını özetleyecek türdendir. Bunların dışında onun yine benzer içerik şemasıyla kaleme aldığı “Zaman, Manto, Kadın” (3 Kânunusani 1930: 5), “Yerli Malı, Karşılıklı İş” (4 Kânunusani 1930: 5), “Dünkü Tasarruf Günü” (6 Kânunusani 1930: 5), “Bir Kolaylık İlanı” (12 Kânunusani 1930: 5) başlıklı yazıları mevcuttur.

Paşa Kazım, tasarruf ve yerli malı kullanımıyla ilgili “Tasarruf Hakkında Tetkikler” (8 Şubat 1930:5) başlığı altında on bir, “Kendi Vecizelerim” (25 Şubat 1930: 5) başlığı altında ise dokuz vecize paylaşmıştır. Vecizeler arasında en dikkat çekenleri kendisini ilgilendirenlerdir. Paşa Kazım’a göre tasarrufun tek zararı vardır, o da kendisine her vakit çok para verenlerin “tasarruf devrindeyiz” diyerek artık az para verecek olmalarıdır. Bir diğer örnek ise “tasarruf yüzünden kaybolan kayınbaba[sının], tasarruf sayesinde 25 kuruşla bir hafta geçindikten sonra eve avdet etmiş.” olmasıdır (8 Şubat 1930: 5). Paşa Kazım, kayınbabasıyla ilgili vecizesine ilerleyen aylarda bir ilan formatında da yer vermiştir. Bahsi geçen ilanın içeriği şöyledir:

“Kayınbabam dört günden beri kayboldu. 57 yaşında, yakışıklı, tatlı dilli, nihaventten bir zattır. Beş kuruş yüzünden kaybolmuştur, kaynanamdan para istemiş, o da israf yasak oldu, tasarrufa riayet et diye beş kuruş noksan vermiş. Kayınbabam da kızmış evden çıkıp gitmiş, halâ meydanda yok. Bulanların tasarruf ve insaniyet namına kaynanama müjde vermesini rica ederim.” (27 Kânunusani 1930: 5).

Paşa Kazım, ilanın sonuna bir de not düşmüştür. İnanırcılık katma düşüncesiyle yazılan notta, güya kayınbabasının kaybolması önce şaka zannedilmiş ancak meselenin ciddi olduğu anlaşılınca gazeteye başvurulmuştur.

Paşa Kazım, “Tasarrufa Maniler” başlığı altında kendi kaleminden çıkan yedi mani yayımlamıştır. Bu manilerde; “Kazanç yolunu ara/Para biriktir para; Bir harca iki sakla/ Kıymet ver fikre, akla; Yirmi beşlik varsa at/ Kumbarana cancağızım” gibi dizelerle topluma öğüt vermiştir. Diğer taraftan, mizaha kapı aralayacak içerikte, manilere dâhil olarak bütçeden artan para ile Merkez Bar’a gitmek isteyen, para biriktiremeyenlere kumbara olma teklifi yapan, yaptırdığı ev ile israfa kaçmadığını söyleyen, evi için halı isteyen, yerli malı sevdiği için Ankara balı yediğini belirten bir Paşa Kazım vardır (26 Kânunuevvel 1929: 5).

Paşa Kazım, “Tasarrufa Dair” bir de şiir yazmıştır. Beş kıtalık şiirde her kıta kendi içinde tasarrufla ilgili bir çıkarımla sonuçlanır. Şair; tasarrufu saadet kapısına ve sigortaya benzetir. Tasarruf yapan insanları da paraya para katan, parayı kâra çeviren akıllı insanlar olarak değerlendirir. Müsrifler ise delidir; onların hayatları karanlık bir çöl, para harcamaları ırmak gibidir. İş Bankası’nın kumbara kampanyası yine gündemdedir. Kendisine para verenleri bankaya para vermekle eşdeğer gören Paşa, kumbaraya para atanların parayı kâra çevirdiğini belirtir. Son kıtada ise yine kendisinden bahseder; Eskişehir’de tasarrufta bulunarak bir konak yaptırdığını söyleyip bu tutumunun topluma örnek oluşturmasını diler:

Tasarrufla yaptırdım
Eskişehir’de konak
İşallah etrafa da
Salacaktır dalbudak (27 Kânunusani 1930: 5)

Paşa Kazım; kaleme aldığı yazılar, vecizeler, maniler ve şiirler ile millî tasarruf ve yerli malı kullanımını mizahi bir içerikle gündemde tutmuştur. Diğer bir ifadeyle *Hâkimiyeti Milliye* okuyucularını bir taraftan güldürürken diğer taraftan bahsi geçen politikayı hatırlatmıştır. Bunu

yaparken edebiyatın ifade gücünden faydalanmış, düzyazıdan şiire kadar çeşitli türlerde metin yazmıştır.

3.2. Diğer Konulardaki Yazı ve Şiirleri

Paşa Kazım, Ankara gündemindeki çeşitli meselelerle ilgili beş yazı ve dört şiir kaleme almıştır. Mizah içerikli bu metinlerden bazıları toplumsal konulara dönük eleştirel söyleme sahip iken bazıları da bireysel meseleler etrafında eğlendirme amacı gütmektedir. Onun iki yazı ile gündeme taşıdığı meselelerden biri, 1930 yılının kış mevsime dair günlük gazetelerde yayımlanan tutarsız hava tahmin raporlarıdır. Bu konuyla ilgili hedefindeki isimlerden biri Kandilli Gözlemevi'nin kurucusu ve ilk müdürü Fatin Efendi'dir. Diğeri ise fizik, astronomi, resmî yazışma usulü ve cebir dersleri okutan Abdülfeyyaz Mehmet Tefvik Bey'dir (14 Şubat 1930: 5). Paşa Kazım'a göre ilim erbabı insanların hava durumu hakkında kafa yormaları, kışın ahvaline dair tahminleri köşelerine taşımaları, böylelikle toplumu bu meselelerle meşgul etmeleri lüzumsuzdur. Konuyla ilgili eleştirisinin özü ise şu cümlededir: "Eğer yirminci asrın otuzuncu senesinde hâlâ işsiz güçsüz insanlar vardır da bu havadan şeyleri öğrenmekle vakit geçirmek istiyorlarsa kolay, ben onlara hepsini bir bir öğreteyim." (19 Şubat 1930: 5). Paşa Kazım mesajının ardından mizah içerikli hava tahmin raporlarıyla kendi kimliğini ortaya koyar: Güya köstebeklerin bir çizgide yuva yapmaları o sene kışın şiddetli, karışık yapmaları ise hafif geçeceğinin göstergesidir. Köstebeklerle ilgili genel bilgiye ek olarak kedilerin burunlarını havaya kaldırması yağmurun yağmasına, keçilerin kuyruklarını sallaması yağmurun sağanak halini alacağına, ortalığın bembeyaz kesilmesi karın yağacağına, kibritin ateş almaması havadaki rutubete işarettir.

Paşa Kazım'ın "Saadet Zinciri" başlıklı yazısı, yine aynı minvalde şuurlu bir toplum olma mesajı taşır. Ancak konu hava tahmin raporları değildir; "Bu zinciri bozmayınız, saadetini istediğiniz dokuz kişiye gönderiniz." mealindeki cümleler ile elden ele dolaşan dilek kâğıtlarıdır. Toplumun daha önemli işlerle uğraşması gerektiğini düşünen yazar, "Allah herkese zincirli saadet vereceğine münasip miktarda akıl fikir versin." nasihatıyla yazısını tamamlamıştır (7 Nisan 1930: 5).

Paşa Kazım'ın *Hâkimiyeti Milliye* sütunlarına taşıdığı meselelerden bir diğeri ekonomik buhrandır. Konuyla ilgili "Yegâne Çare" başlıklı yazısında, "meşhur iktisat mütehasıslarından biriyle" aralarındaki sohbeti paylaşır. Ekonomik problemlere karşı ısrarla sorduğu çözüm önerisine karşı, iktisat mütehasısının "Hükümet hiç olmazsa elli altmış milyon İngiliz lirasını derhal kasasına depo etmelidir." şeklindeki çözümsüz önerisi Paşa Kazım'a dahi saçma gelmiştir (16 Mart 1930: 5). Ekonomik buhran ve hayat pahalılığını en iyi anlattığı metin, "Meyvehoşname" başlıklı şiiridir. On dokuz beyitten oluşan şiirde sebze ve meyve fiyatlarının pahalılığı mevzubahistir. Her beytin ilk mısraında ismini andığı meyve ya da sebzenin fiyatını söyleyen şair, ikinci mısra da bunların pahalılığını kelime oyunları ile mizahi bir çerçeveye sokmuştur:

Otuzadır ıspanak
Haddin varsa ye de bak!

İki yüze patlıcan
Alan olur satlıcan.

Kırk kuruşa bir hıyar
Pahasına yok uyar

Taze sovan yüz para
Yaşa yavrum Ankara! (25 Mayıs 1930: 6)

Yukarıdaki örneklerin dışında marul, bamya, bezelye, semizotu, lahana, kiraz, çağla badem, çilek, lahana, turp ve sarımsak fiyatları şiirdedir. En güzelinin ekme yemek olduğunu söyleyen şair, "Paşa Kazım, sus artık/Sükûtu eyle katık" diyerek hayat pahalılığı karşısındaki eleştirisini sonlandırmıştır.

Paşa Kazım'ın ülke gündemini *Hâkimiyeti Milliye* sütunlarına taşımasının en güzel örneklerinden biri, kadınların siyasi haklarıyla ilgili yazdığı “İntihap Türküsü”dür. Türkiye’de 1930 yılında belediye seçimlerine katılmaya hak kazanan kadınlar; 1933 yılında muhtar, 1934 yılında ise milletvekili seçme ve seçilme hakkını elde etmiştir (Özer, 2013: 159). Dolayısıyla Paşa Kazım’ın 1930 yılında yayımlanan “İntihap Türküsü” belediye seçimleriyle ilgilidir. Koşma türünde yazılan dört kıtalık şiirin üstünde, “İşte size yeni sistem bir haşmetlû Reis Hanım!” yazılı resim vardır. Resimde başındaki fötr şapkası, ellerinde eldiveni ve ağzındaki sigarasıyla oldukça havalı duran; saçları yapılı, makyajlı bir kadın vardır. Her kıtası “Yaşasın reis Hanım!” mısrayla biten “İntihap Türküsü”nde, kadınlara yönelik bu siyasi hakkın erkekler üzerindeki tesiri anlatılır:

Hanımlar aza oldu,
Beylere ceza oldu,
Bu ceza seza oldu
Yaşasın reis hanım!

Hanımlar oldu reis,
Beylere çöktü yeis,
Düzelir artık servis
Yaşasın reis hanım!

Hanım reyini verdi,
Beyin kabardı derdi,
Ayağı suya erdi,
Yaşasın reis hanım!

Beyler uslu oturun,
Manası yok gururun,
Geçiyor, selam durun,
Yaşasın reis hanım! (23 Mart 1930: 5).

Kadınların oy vermeleri, aza ve reis seçilmeleri; “Beylere ceza oldu,” “Beylere çöktü yeis,” “Beyin kabardı derdi,” ifadeleriyle açıklanmıştır. Paşa Kazım, alıntılanan son kıtada görüleceği üzere, alaylı bir ifade ile erkeklere öğüt vererek şiirini sonlandırmıştır.

Eğlenen ve eğlendirmeyi seven Paşa Kazım için yılbaşı bulunmaz fırsatlardan biridir. “Yılbaşı Destanı” başlıklı şiirini bu çerçevede değerlendirmek gerekir. On kıtadan oluşan koşma türündeki şiirde, her kıtanın ilk üç mısraındaki ifadeler son mısra da anlam bütünlüğüne kavuşur. 1930 yılı için yazılan şiirde, Ankara’daki Yeni Bar, Merkez Bar, Yıldız Bar ve Alambra Bar’da kendisinin de katıldığı yılbaşı eğlencelerini anlatır. “Tarihten gene bir yaprak çevirdik[leri]” yılbaşı eğlencelerine içki, dans ve müzik hâkimdir. Şiirdeki ifadeyle herkes “eğlence babında o gece ‘bir’”dir. Paşa Kazım, anlattığı eğlence ortamlarının ardından Mustafa Kemal’e, İsmet İnönü’ye ve Cumhuriyet’e olan bağlılığını ifade edip millete saadet dileklerinde bulunmuştur:

Bağlıyız (Gazi)ye, şanlı (İsmet)e
Bağlıyız öz candan Cumhuriyete
Tanrı çok saadet versin Millete
Destanı burada dürdük devirdik. (4 Kânunusani 1930: 4).

Paşa Kazım’ın yayımlanan bir diğer şiiri “Vire Gaskon İçin” başlığını taşır. Atina’da gerçekleşen at yarışları için yazılan şiir, “Aldı Kirye” ve “Aldı Pş. Kazım” başlığıyla iki bölümden oluşur. Altı kıtadan oluşan birinci bölüm, koşma türünde yazılmış olup yarışta sonuncu olan Yunanlılara ait atın ağzından şive taklidi yapılarak yazılmıştır. “Aldı Pş. Kazım” başlıklı bölüm ise sekiz kıtadan oluşan koşma türünde bir şiirdir. Paşa Kazım, “Aferin be Vire Gaskon” diye başlayan şiirinde adı geçen atı; aslana, kaplana, ceylana, tufana, lokomotif benzettir. Diğer taraftan bu atı safkan olarak niteleyip nalın gümüştan olsun, caddelerde çık salın gibi ifadelerle över. Onun bu övgüdeki asıl derdi, Vire Gaskon’un sahibi Celal Nafiz Bey’e seslenerek mükâfattan pay sahibi

olmaktır. Nitekim “Ey Celal-Nafiz Beyim” diye seslenen Paşa, kendisine düşecek pay ile biraz safa etmek üzere Yalova’ya gitmek ister:

Methiyemi hoş yazdım
Sanmayın ki boş yazım
Azıcık sarhoş yazdım
Tek pay gönderesin sen. (17 Temmuz 1930: 6)

Paşa Kazım, *Anadolu’da Peyam-ı Sabah* ve *Türk Hava Mecmuası*’nda olduğu gibi *Hâkimiyeti Milliye* sütunlarında da kendi hatırasına yer vermiştir. “İkinci İmtihan” başlıklı bu yazı, II. Meşrutiyet’in ilanından sonra eğitimini tamamlayıp diploma almak üzere yazdığı bir dilekçenin hikâyesidir. Hatıra kitabında yer almayan bu yazı, Mekteb-i Harbiye’nin eğitim sistemine yönelik şiddetli bir eleştirî içerir. Zira “ahlaktan fakrûddeme müptela olduğun anlaşıldığından” ibaresiyle başlayan bir cevap ile isteği geri çevrilen Paşa Kazım, kendisi kadar mektebin de suçlu olduğunu dile getirmiştir (12 Kânunusani 1930: 4).

Sonuç

Paşa Kazım’ın Mekteb-i Harbiye sıralarından tren müfettişliğine uzanan maceralı hayatında yönlendirici güç neşe ve eğlencedir. Bu kişilik özelliğiyle şöhrete kavuşan, basında bir mizah malzemesine dönüşen hatta roman, hikâye ve şiirlerde adından söz ettiren Paşa Kazım, aynı zamanda bir mizah yazarıdır. Millî Mücadele’nin mizah cephesindeki savunucusu olan *Anadolu’da Peyam-ı Sabah* gazetesini Aka Gündüz ile birlikte çıkaran kendisidir. Onun bu gazetede üç ayrı mülakatının yanı sıra güncelin mizah ile eleştirisini yaptığı on iki yazı ve bir şiiri, sadece mizah maksadı taşıyan dokuz yazısı tespit edilmiştir. *Türk Hava Mecmuası*’nda havacılıkla ilgili ciddi konular arasında renklilik katmak, daha da önemlisi okur sayısını artırmak için mantık sınırlarını aşan yedi yazı ve bir “paşalık” hatırası ile adından söz ettirmiştir. *Hâkimiyeti Milliye* gazetesinde bilhassa millî tasarruf ve yerli malı kullanımını gündemde tutmuştur. Bahsi geçen konuyla ilgili yedi yazı, yirmi vecize, altı mani ve bir de şiir yazmıştır. Günceli ilgilendiren diğer konularda ise beş yazısı ve dört şiiri mevcuttur. Paşa Kazım, yazdığı tüm yazı ve şiirlerde ciddi konuları basitleştirerek, mantığa aykırı cümleler kurarak, kelime oyunlarına başvurarak, argo ifadelerle yer vererek mizahı yakalamıştır.

Paşa Kazım, esasında mizahın yazılı değil, sözlü kısmına dâhil edilebilecek bir isimdir. Şöhretini yazdıklarıyla değil yaşamıyla kazanmıştır. Toplum tarafından sevilen ve benimsenen bir şöhretin hitap ettiği insanlara tesir gücü kaçınılmazdır. Siyasi güç politikalarını topluma ulaştırmak, kabul ettirmek adına fazlasıyla etkili olan bu tesir gücünden faydalanmayı isteyebilir. Nitekim Atatürk’ün sofrasına oturacak, yurt gezilerine katılabilecek kadar yakınında bulunan, Ankara’nın siyasi muhitini yakından tanıyan Paşa Kazım’ın yazarlık serüveninde, millî politikaların desteklenmesi adına yönlendirici bir gücün yani siyasi iradenin rol sahibi olduğu düşünülmüştür. Zaten Paşa Kazım’ın köşe yazısı, şiir, mani, vecize formlarında kaleme aldığı metinlerdeki asıl gayesi toplum faydasıdır. Onun için mizahın güldüren ve eğlendiren yönü, edebiyatın ifade gücü ise mesajlarını iletmek için bir araçtan öteye geçmemiştir.

Paşa Kazım’ın yazar kimliği süreli yayın taramasıyla ortaya çıkmıştır. Cumhuriyetin ilk yıllarına yönelik yeni taramalar millî davaların mizah cephesindeki serüveninde yeni isimlerin tanınmasına, edebiyat-basın-siyaset ilişkisindeki değişim ve dönüşümlerin tespitine kapı aralayacaktır.

Kaynakça

- Aka Gündüz. (27 Teşrinisani 1926). “Ankara Telefonunda Paşa Kazım”, *Cumhuriyet*, s. 5.
Aka Gündüz. (1 Mart 1927). “Paşa Kazım’a Nazire”, *Türk Hava Mecmuası*, S. 19, s. 18.
Aka Gündüz. (12 Ağustos 1930). “Müşahede-Mütalaa: Sevilen Adam”, *Hâkimiyeti Milliye*, s. 2.
Aka Gündüz. (29 Kânunuevvel 1929). “Yaldız-56”, *Hâkimiyeti Milliye*, s. 3.
Aka Gündüz. (10 Eylül 1931). “Müşahede-Mütalea: Hususi Vecizeler”, *Hâkimiyeti Milliye*, s. 4.
Aka Gündüz. (16 Haziran 1933). “Yayla Kızı-9”, *Milliyet*, s. 4.

- Akışlı, T. (2016), *Türk Hava Mecmuası İndeks- Tahlil*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Aydın.
- Aydın, H. (2009). "Milli Mücadele'de Kemalist Anadolu'nun Mizah Organı: Anadolu'da Peyam-ı Sabah (1921-1922)", *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, S. 22, s. 106.
- Devri. (20 Kânunusani 1929). "Barlar Destanı", *Hâkimiyeti Milliye*, s. 4.
- Devri. (17-19 Şubat 1929). "Âşık ile Kiraz Hatun", *Hâkimiyeti Milliye*, s. 4.
- Duman, D. (1992). "Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti", *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, C. 1, S. 2, s. 127-141.
- Falih Rıfki. (22 Kânunuevvel 1930). "Politika: Büyük Adam", *Hâkimiyeti Milliye*, s. 2.
- Felek, [Burhan]. (29 Mart 1929). "Paşa Kazım", *Milliyet*, s. 4.
- Felek, [Burhan]. (2 Nisan 1929). "Ahiretten Avdet", *Milliyet*, s. 4.
- Felek, [Burhan]. (3 Haziran 1932). "Paşa Kazım Dostumuza", *Milliyet*, s. 3.
- Felek, [Burhan]. (12 Teşrinisani 1930). "Paşa'nın Mektubu", *Milliyet*, s. 4.
- Felek, [Burhan]. (7 Mayıs 1938). "Maşallah Hıdırellezimize!", *Tan*, s. 3.
- Halil Lütfi. (6 Mayıs 1932). "Müşahedeler: Paşa Kazım", *Son Posta*, s. 4.
- Karavar, H. (2018). "Ekonomi Toplum İlişkisi: 1929 Dünya Ekonomik Bunalımı Örneği", *Journal of Current Research on Social Sciences*, S. 8(4), s. 453-466.
- Nurullah Ata. (14 Kânunusani 1933). "En Büyük Üstat", *Son Posta*, s. 4.
- Oktay, M. (2008). *Aka Gündüz'ün Hayatı, Sanatı ve Eserleri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Konya.
- Öngören, F. (1998). *Cumhuriyet'in 75 Yılında Türk Mizahı ve Hicvi*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özer, S. (2013). Kadınlara Seçme ve Seçilme Hakkı Verilmesinin Türk Kamuoyundaki Yankıları", *Atatürk Araştırma Merkezi Dergisi*, C. 29, S. 85, s. 131-167.
- Paşa Kazım. (3 Şubat 1922). "Mühim Mesail-i Siyasiye Hakkında Birkaç Söz", *Anadolu'da Peyam-ı Sabah*, S. 6-18, s. 2.
- Paşa Kazım. (3 Şubat 1922). "Paşa Kazım Bey'in Haklı Protestosu", *Anadolu'da Peyam-ı Sabah*, S. 6-18, s. 2.
- Paşa Kazım. (17 Şubat 1922). "Paşa Kazım Beyefendi'nin Ankara Belediyesinden Birkaç Suali", *Anadolu'da Peyam-ı Sabah*, S. 8-20, s. 2.
- Paşa Kazım. (17 Şubat 1922). "Çalgıya Bir Nazire", *Anadolu'da Peyam-ı Sabah*, S. 8-20, s. 2.
- Paşa Kazım. (1 Mart 1922). "Paşa Kazım Beyefendi'nin Ankara Belediyesine Teşekkürü", *Anadolu'da Peyam-ı Sabah*, S. 10-15, s. 2.
- Paşa Kazım. (1 Mart 1922). "Mecburi Teehhül Kanunu Münasebetiyle", *Anadolu'da Peyam-ı Sabah*, S. 10-15, s. 2.
- Paşa Kazım. (3 Mart 1922). "Mazlum Rasim Kimdir?", *Anadolu'da Peyam-ı Sabah*, S. 9-21, s. 2.
- Paşa Kazım. (3 Mart 1922). "Evrak-ı Vâride Münasebeyle: Şinasi Bey'e Cevab", *Anadolu'da Peyam-ı Sabah*, S. 9-21, s. 2.
- Paşa Kazım. (5 Nisan 1922). "Senin Defterin Kapansın", *Anadolu'da Peyam-ı Sabah*, S. 11-23, s. 2.
- Paşa Kazım. (5 Mayıs 1922). "Maceralarım: Şam Harbiye Mektebi'nin Tensiki", *Anadolu'da Peyam-ı Sabah*, S. 15, s. 2.
- Paşa Kazım. (19 Mayıs 1922). "Sermuharririn Ziyafeti", *Anadolu'da Peyam-ı Sabah*, S. 17, s. 2.
- Paşa Kazım. (19 Mayıs 1922). "Nakz-ı Siyam", *Anadolu'da Peyam-ı Sabah*, S. 17, s. 2.
- Paşa Kazım. (19 Mayıs 1922). "Pul Meselesi", *Anadolu'da Peyam-ı Sabah*, S. 17, s. 2.
- Paşa Kazım. (7 Eylül 1922). "Belediye ile Posta Arasında Müsabaka", *Anadolu'da Peyam-ı Sabah*, S. 32, s. 2.
- Paşa Kazım. (7 Eylül 1922). "Dayko'nun Hastalığı", *Anadolu'da Peyam-ı Sabah*, S. 32, s. 2.
- Paşa Kazım. (7 Eylül 1922). "Kumandanları Kim?", *Anadolu'da Peyam-ı Sabah*, S. 32, s. 2.
- Paşa Kazım. (7 Eylül 1922). "Müteahhit Hacı Anesti", *Anadolu'da Peyam-ı Sabah*, S. 32, s. 2.

- Paşa Kazım. (29 Eylül 1922). “Akıncı Koşuda”, *Anadolu’da Peyam-ı Sabah*, S. 35, s. 2.
- Paşa Kazım. (29 Eylül 1922). “Garson Bahşışı”, *Anadolu’da Peyam-ı Sabah*, S. 35, s. 2.
- Paşa Kazım. (29 Eylül 1922). “O Halde Ben Bir Esirim”, *Anadolu’da Peyam-ı Sabah*, S. 35, s. 1.
- Paşa Kazım. (11 Mayıs 1927). “Dikene Traş”, *Traş*, S. 4, s. 1.
- Paşa Kazım. (13 Mart 1928). “Hava Tayyareleri”, *Türk Hava Mecmuası*, S. 45, s. 571.
- Paşa Kazım. (15 Nisan 1928). “Harp Tayyareleri: Tayyarelerde Paraşüt”, *Türk Hava Mecmuası*, S. 46, s. 587.
- Paşa Kazım. (30 Nisan 1928). “Harp Tayyareleri: Tayyare Kazaları”, *Türk Hava Mecmuası*, S. 47, s. 587.
- Paşa Kazım. (15 Mayıs 1928). “Paşa Kazım’ın Köşesinden: Tayyarelerde Zelzele”, *Türk Hava Mecmuası*, S. 48, s. 639.
- Paşa Kazım. (30 Mayıs 1928). “Tayyarelerin Vezaifi”, *Türk Hava Mecmuası*, S. 49, s. 662.
- Paşa Kazım. (15 Haziran 1928). “Bir Hitabe Meselesi”, *Türk Hava Mecmuası*, S. 50, s. 682-683.
- Paşa Kazım. (30 Haziran 1928). “Cinayet Vesikaları”, *Türk Hava Mecmuası*, S. 51, s. 692.
- Paşa Kazım. (26 Kânunuevvel 1929). “Tasarrufa Maniler”, *Hâkimiyeti Milliye*, s. 5.
- Paşa Kazım. (31 Kânunuevvel 1929). “Kumaş, Ütü, Tasarruf”, *Hâkimiyeti Milliye*, s. 5.
- Paşa Kazım. (3 Kânunusani 1930). “Zaman, Manto, Kadın”, *Hâkimiyeti Milliye*, s. 5.
- Paşa Kazım. (4 Kânunusani 1930). “Yılbaşı Destanı”, *Hâkimiyeti Milliye*, s. 4.
- Paşa Kazım. (4 Kânunusani 1930). “Yerli Malı, Karşılıklı İş”, *Hâkimiyeti Milliye*, s. 5.
- Paşa Kazım. (6 Kânunusani 1930). “Düinkü Tasarruf Günü”, *Hâkimiyeti Milliye*, s. 3.
- Paşa Kazım. (8 Kânunusani 1930). “İspritizma Merakı”, *Hâkimiyeti Milliye*, s. 5.
- Paşa Kazım. (12 Kânunusani 1930). “Bir Kolaylık İlanı”, *Hâkimiyeti Milliye*, s. 5.
- Paşa Kazım. (12 Kânunusani 1930). “Kıraat ve Halk Sütunu: İkinci İmtihân”, *Hâkimiyeti Milliye*, s. 4.
- Paşa Kazım. (27 Kânunusani 1930). “Kayınbabam Kayboldu”, *Hâkimiyeti Milliye*, s. 5.
- Paşa Kazım. (27 Kânunusani 1930). “Tasarrufa Dair”, *Hâkimiyeti Milliye*, s. 5.
- Paşa Kazım. (8 Şubat 1930). “Tasarruf Hakkında Tetkikler”, *Hâkimiyeti Milliye*, s. 5.
- Paşa Kazım. (14 Şubat 1930). “Müneccim Başları mı? Balıkçı Başları mı, daha iyi bilir? Yoksa ben mi?”, *Hâkimiyeti Milliye*, s. 5.
- Paşa Kazım. (19 Şubat 1930). “Havadan Hava İşleri”, *Hâkimiyeti Milliye*, s. 5.
- Paşa Kazım. (21 Şubat 1930). “YanlıŞ Atasözlerinden”, *Hâkimiyeti Milliye*, s. 5.
- Paşa Kazım. (25 Şubat 1930). “Kendi Vecizelerim”, *Hâkimiyeti Milliye*, s. 2.
- Paşa Kazım. (16 Mart 1930). “Yegâne Çare”, *Hâkimiyeti Milliye*, s. 5.
- Paşa Kazım. (23 Mart 1930). “İntihap Türküsü”, *Hâkimiyeti Milliye*, s. 5.
- Paşa Kazım. (7 Nisan 1930). “Saadet Zinciri”, *Hâkimiyeti Milliye*, s. 6.
- Paşa Kazım. (25 Mayıs 1930). “Meyvehoşname”, *Hâkimiyeti Milliye*, s. 6.
- Paşa Kazım. (17 Temmuz 1930). “Vire Gaskon İçin”, *Hâkimiyeti Milliye*, s. 6.
- Paşa Kazım. (1944). *Hatıralarım: Paşa Kazım Anlatıyor*, Eskişehir: Güzelış Matbaası.
- Sermuharrir. (5 Mayıs 1922). “Ramazan Haftası: Boğulmaya Ramak Kalmış İken”, *Anadolu’da Peyam-ı Sabah*, S.15, s. 2.
- Sermuharrir. (5 Mayıs 1922). “Ramazan Haftası: Ameliyat Neticesinde Vefat”, *Anadolu’da Peyam-ı Sabah*, S.15, s. 2.
- T.İ. (20 Ekim 1944). “Yankılar: Bir Sözde Tercüme Örneği!”, *Ulus*, s. 2.
- Usta, Ç. (2005). *Mizah Dilinin Gizemi*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- [İsimsiz]. (31 Kânunuevvel 1921). “Ahval-i Mühimme Hakkında Paşa Beyefendi’yle Mülakat”, *Anadolu’da Peyam-ı Sabah*, S. 2-14, s. 2.
- [İsimsiz]. (6 Kânunusani 1922). “Paşa Kazım Beyefendi’yle İkinci Mülakat”, *Anadolu’da Peyam-ı Sabah*, S. 3-15, s. 2.
- [İsimsiz]. (13 Kânunusani 1922). “Paşa Kazım Beyefendi ile Üçüncü Mülakat”, *Anadolu’da Peyam-ı Sabah*, S. 4-16, s. 2.

- [İsimsiz]. (27 Kânunusani 1922). “Paşa Kazım’a Yaman Bir Rakip Çıktı”, *Anadolu’da Peyam-ı Sabah*, S. 5-15, s. 2.
- [İsimsiz]. (5 Ağustos 1930). “Garden Parti”, *Hâkimiyeti Milliye*, s. 4.
- [İlan]. (7 Ağustos 1930). “Paşa Kazım B.”, *Hâkimiyeti Milliye*, s. 3.
- [İlan]. (9 Ağustos 1930). “Paşa Kazım’ın Ameliyatı”, *Cumhuriyet*, s. 4.
- [İsimsiz]. (5 Şubat 1930). “Hoş Bir Makale”, *Hâkimiyeti Milliye*, s. 5.
- [İsimsiz]. (19 Mart 1930). “Bayram Topları”, *Hâkimiyeti Milliye*, s. 5.
- [İsimsiz]. (18 Eylül 1930). “S. Fırka’da Faaliyet”, *Cumhuriyet*, s. 3.
- [İsimsiz]. (29 Nisan 1932). “Hikâye Yerine: Paşa Kazım’la Bir Saat”, *Cumhuriyet*, s. 4.
- [İsimsiz]. (28 Mayıs 1935). “Pazarola Hasan Bey: Diş Fırçası”, *Son Posta*, s. 8.

Çatışma beyanı: Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.

Destek ve teşekkür: Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.



EEDER

Edebi Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Mart 2022, Cilt 6, Sayı 1

Atıf/Citation: Büyükkavas Kuran, Ş. (2022). "Safahat'ta Duyulan Sesler", *Edebi Eleştiri Dergisi*, 6(1), s. 62-77, DOI: 10.31465/eeder.1055430

Şeyma BÜYÜKKAVAS KURAN*

Safahat'ta Duyulan Sesler**

Voices Heard in Safahat

ÖZ


Mehmet Âkif Ersoy'un *Safahat* adlı eseri Osmanlı topraklarının ve bütün İslâm coğrafyasının içinde bulunduğu siyasi ve sosyal durumu yansıtan bir "belgesel metin" niteliğiyle de dikkat çeker. Bu belgesel şiirde sadece görülenler değil duyulanlar da ayrı anlamlarla yüklüdür. *Safahat*'ta "duyulan sesler" şairin ruh ve fikir dünyası ile odağını yönelttiği coğrafyanın içinde bulunduğu hali yansıtan göstergelerdir. Duyulan sesler *Safahat*'ın geneline yayılmış niyeti, ana düşünceyi okura sezdirme işlevini yüklenmiştir. Çalışmada öncelikle *Safahat*'ın içsel evreni belirlenmeye çalışılmış ardından şairin iç ve dış dünyasında duyduğu seslerle kurduğu imgeler çözümlenmiştir. Çalışmanın amacı, şairin dış dünyaya ait kişisel algılarla özellikle sesle kurduğu anlama ulaşmaktır. "*Safahat*'ta şairin dikkatinin yöneldiği sesler hangileridir?", "Şair niçin bu seslere yönelmektedir?", "Şairin duyduğu seslerin kaynağı neresidir?", "Duyulan sesler hangi anlama gelir, okura ne söyler?" gibi sorular eşliğinde şairin temel meselelerini, duyulan ses unsuru açısından değerlendirmektedir.

Anahtar Kelimeler: Mehmet Âkif Ersoy, *Safahat*, ses, sessizlik, gösterge.

ABSTRACT

Mehmet Âkif Ersoy's *Safahat*, takes also attention as a documentary work reflecting political and social status of Ottoman's lands and all İslamic geography. In this documentary poem, not only things that can be seen but also voices heard also have other meanings. Voices heard in *Safahat* are indicators that reflect poet's spiritual and ideological world and the situation of geography to which he directed his focus. These voices have functions of perception of readers about the intention distributed throughout *Safahat* and main idea. In this study, firstly it will be studied to determine aural world of *Safahat*, then images of particularly voices heard by poet's internal world and outside will be examined. The aim of this study is to reach the meanings that created by poet with personal perceptions especially voices from outside world. And also to evaluate main matters of poet with the following questions in terms of voices heard; Which are the voices received poet's attention in *Safahat*? Why poet turns to these voices? Where is the sources of these voices? What are the meanings of these voices heard and what tells to the readers?

Keywords: Mehmet Âkif Ersoy, *Safahat*, voice, silence, sign.

* Doç. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, seyma.buyukkavaskuran@omu.edu.tr  ORCID: 0000-0002-2455-7482

** Araştırma Makalesi, Geliş Tarihi: 09.01.2022 Kabul Tarihi: 10.03.2022 Yayın Tarihi: 24.03.2022

Giriş

İnsanlar günlük hayatta en fazla görme ve işitme duyularını kullanarak çevrelerini algılar. En önemli iletişim vasıtası olan dil, etkisini bu birincil duyularla kurar. Resim, müzik, mimari, bale, sinema, tiyatro gibi sanat dalları da görme ve işitme duyusuna hitap eder. İnsanlar kültür ve uygarlıklarını büyük ölçüde görme ve işitme duyusu üzerine kurmuşlardır. (Cüceloğlu, 2015: 103) Görme ve duyma ile algıladıklarımızın bize sunduğu verilere dayanarak dış dünya hakkında kendi kuramımızı oluştururuz. Bu kuram daha sonra gelen duyuşal verilerle ya kuvvetlenir ya da zayıflayarak yerini başka geçici bir kurama terk eder. Her birey kuramını, kendi yaşantısı ve deneyimleri çerçevesinde kurar. Bu özelliğinden dolayı temelde algı son derece öznel bir süreçtir. İnsanın yarattığı her şey kendi algısal süreçlerinden geçerek oluşur. Uygarlık ve kültürün temelinde bu süreçler yatar. (Cüceloğlu, 2015: 99) Öte yandan sanatçı hassasiyetine sahip insanların görme ve duyma duyuları ile algı düzeyleri diğer insanlara göre elbette daha farklı ve yüksektir. Kaplan “Ruh için vücut bir vasıta, göz, kulak, burun ilh. dünyayı idrak için bir alettir.” (Kaplan, 1992: 232) der. Sanatçıların dünyada görüp duyarak idrak ettikleri ve seçtikleri hususlar eserlerinde kendilerine has konu, tasvir, kişi, olay, niyet gibi unsurlar olarak ortaya çıkar. Algıda seçici olmak her insan için geçerlidir fakat sanatçıların algılarındaki seçicilikler, onları orijinal kılan detayları ve kaynağı oluşturması bakımından daha önemlidir.

Safahat,* Mehmet Âkif’in gözünden Osmanlı topraklarının ve bütün İslâm coğrafyasının içinde bulunduğu siyasî ve sosyal durumu yansıtan “belgesel metin” niteliğiyle dikkat çeker. Eserde İstanbul, Berlin, Mısır, Mekke ve Medine’de, Anadolu’nun köylerinde dolaşılır; buraların görüntüleri, sesleri okura ulaştırılır. Girilen camilerde dinlenen vaazlar, bir dost ziyaretindeki karşılıklı konuşmalar naklen aktarılır. Savaş alanlarındaki can mahşeri, Anadolu köylerindeki sefalet, İstanbul’un sokaklarının karanlığı ve bakımsızlığı, Batı’nın bilim ve teknikle kurduğu ışıltılı ve konforlu hayat, fotoğraf gerçekliği ve belgesel detayıyla tasvir edilir. Mehmet Kaplan da Akif’i ve eserini bu yönüyle tanımlar: “Türk edebiyatında onun kadar içinde yaşadığı devri bütün teferruatı ile gören ve gösteren başka bir şair yoktur. *Safahat*, adeta muayyen bir nokta-i nazardan tasvir edilen bir manzum romana benzer.” (Kaplan, 1991: s.74) Bu manzum romanda yahut belgesel şiirde sadece görülenler değil duyulanlar da ayrı anlam taşır. *Safahat*’ta duyulan sesler, şairin hem kendi ruh ve fikir dünyasını hem de odağını yönelttiği coğrafyanın içinde bulunduğu hâli yansıtır. Âkif’in karakter özellikleri ve hayat görüşü bazı seslere karşı daha duyarlı olmasına, algısının bazı sesleri özellikle seçmesine sebep olur. Duyduğu sesler; eserin geneline yayılmış şairin niyetini, ana düşüncüyü okura sezdirir. Bu sesler “aygıttır, vasıta, mecradır; anlam ise gayedir.” (Dolar, 2013: 21) Şairin duyduğu sesler, okuyucuyu yönlendirmede ve şiirin duyuşal odağını vurgulamada etkili olan göstergeler olarak kabul edilebilir.

Safahat, Akif’i kendi gerçekliğine olduğu kadar hayata dair içerdiği seslerle hakikatin yalın gerçekliğine de yaklaştırır. Zira bu gerçeklik algıları şairin asıl gücü olur. Çünkü;

“Mehmet Âkif’in şiirleri romantik bir duyarlılıktan ziyade; geçmişe sığınmadan, gücünü bugünden alıp yola çıkarak geleceği kurgulayan bir şiirdir. Âkif, tarihselliğini şiirlerinde oluşturduğu kimlik kurgusu ve hitap ettiği kişilerle, kurduğu kolektif benlik algısına dönüştürür. İnsanlardaki kolektif

* Metinde parantez içerisinde gösterilen sayfa numaraları “Mehmet Âkif Ersoy (2014), *Safahat*, haz. Ö. Faruk Huyugüzel - Fazıl Gökçek - Rıza Bağcı, İstanbul: Dergâh Yayınları”na aittir.)

belleği ortaya çıkararak ortak bir kimlik tanımına ulaşır. Böylelikle kolektif kimlik, insanları birtakım değerler düzleminde bir araya getirir. Bütün bu nedenlerle onun şiir dilinin temel hedeflerinden biri kolektif kimliği güçlendirmektir. Ona göre, birey ve toplumun savaş alanında olduğu kadar kendine ait olanı korumada da kurtuluşu bu niteliklerin sürekliliğini sağlamakla mümkündür.” (Olpak Koç, 2021:187)

Safahat'ta duyulan sesler, şairin hem kendi ruh ve fikir dünyasını hem de odağını yönelttiği coğrafyanın içinde bulunduğu hâli temsil eder, yansıtır. Ses; insanı, toplumu yansıtan, şiirlerin bir başka anlam boyutunu oluşturan unsur olarak dikkat çeker. Mladen Dolar toplum ve ses arasındaki bu bağı şöyle açıklar: “Sanki ses, toplumun yanımızda taşıdığımız ve uzaklaşmadığımız nüvesidir. Ses sayesinde ve ses yoluyla toplumsal varlıklarızdır, ses toplumsal bağlarımızın ekseninde durur ve özneliğin mahrem çekirdeği kadar toplumsalın dokusu da seslerden oluşuyor gibidir.” (Dolar, 2013: 20) Âkif'in şiirlerinde “temel toplumsal bağın sesli [bir]bağ olduğu” (Dolar, 2013: 115) fark edilecektir.

“Safahat'ta şairin dikkatinin yöneldiği sesler nelerdir?”, “Şair niçin bu seslere yönelmektedir?”, “Şairin duyduğu seslerin kaynağı neresidir?”, “Duyulan sesler hangi anlama gelir, okura ne söyler?” gibi sorularla eser okunduğunda şairin temel meselelerinin ses unsurunun simgeselliğinden yararlanılarak dile getirildiği görülecektir. Bu simgesellik tespit edilirken Mehmet Kaplan'ın *Tanpınar'ın Şiir Dünyası* adlı çalışmasında ifade ettiği yöntem takip edilmiştir. Kaplan, şairin seçtiği bir rengi -bu çalışmada ses- “tesirli bir unsur veya sembol hâline getiren psikolojik âmili bulmak için Jung'un serbest çağrışımlardan komplekslere gitmesi gibi, şairin eserlerinde dağınık mısraları bir araya toplayarak, diğer alakalı unsurlarla birlikte incelemek lazımdır. O zaman bunların muayyen bir noktada toplandığı görülür ki, esas kaynak işte budur.” (Kaplan, 1982: 216) görüşündedir.

“Mehmet Âkif, hayatı boyunca neler gördü, neler duydu?” Hayat hikâyesi, hakkında yazılmış biyografiler, tarihî metinler bu sorunun gerçek dünyaya ait cevaplarını sunacaktır. Fakat “İslâm Şairi” Âkif'in, şiirlerinde ifadesini bulan görme ve duymaya ait algılarının neler olduğunu anlamak için şiirlerinin bir de bu açıdan değerlendirilmesi gerekir. (Karaca, 2021: 887) Âkif'in şiirleri, görme duyusunun seçtikleri bağlamında görsel unsurlar, tasvirler (Yardım, 2020), sinematografik unsurlar (İnan, 2021: 795) gibi başlıklarla incelenmiştir. Bu çalışmada Âkif'in şiirlerinde duyma duyusunun idrak edip algıladığı hususlara odaklanılarak şair benin neler duyduğu ve duyduklarının şiirindeki anlamı nasıl açığa çıkardığı üzerinde durulmuştur.

Safahat, şairin duyduğu sesler bağlamında değerlendirildiğinde ilk olarak A. “Duyulan Sesler” ve B. “Sessizlik” şeklinde iki temel ayrım dikkat çeker. “Duyulan Sesler” şöyle sınıflandırılabilir: 1. Sokağın sesleri, 2. Felaketin sesleri, 3. İncanın sesi, 4. Gücün sesi.

A. Duyulan Sesler

1. Sokağın Sesleri

“Sözüm odun gibi olsun hakikat olsun tek” (s.27) diyen Âkif'in şiirleri, toplumsal durumun yansıtıldığı bir belgesel özelliği taşır. Bu sebeple gerçeğe, hakikate yöneliktir. Şiirde duyulan sesler dış dünyaya ait seslerdir. Sokaktaki çocuk sesleri, pencerelerden sokağa taşan evlerdeki kadınların konuşmaları, sokakta, kahvehane ve meyhanedeki insanların konuşmaları gerçekliğin ses yönünü oluşturur. Bu sesler, şairin dikkat çekmek istediği sorunlarla ilgilidir. Söz gelimi “Mahalle Kahvesi” ve “Meyhane” adlı şiirlerde sahneleme yöntemiyle aktarılan diyaloglar özellikle toplumdaki yozlaşmayı, çürümeyi, aile gibi kutsal değerlerin nasıl yıkılmaya yüz tuttuğunu okura duyurur.

“Kör Neyzen” şiirinde hem kör dilencinin üflediği neyden çıkan matem iniltisi kadar acıklı ney sesi hem de neyzenin önündeki tabağa atılan bozuk paralardan çıkan tıkırtı Âkif’in dikkatini çeker. Bu iki sesin birbirine karışması şaire hüzün verir. Üstelik bir zaman sonra neyzeni elden ayaktan düşmüş inlerken görür. Sefalet sebebiyle nefesi kesildiği için neyi duyulmaz olur. O sırada birden başlayan yağmurun dilencinin çanağına çarparak çıkardığı çınlamalar, bozuk paralar çanağa atıldığı zaman çıkan seslere benzer. Kör dilencinin ümitle çanağa uzanan morarmış elini gören şairin hüznü daha da çoğalır. Şiirde duyulan; ney sesi, bozuk paranın ve yağmur damlalarının dilenci çanağına çarparak çıkardığı seslerdir. Bu sesler şiirin anlam ve duygu boyutunu oluşturur ve etkisini artırır. Şairin algısının yöneldiği sesler onun insanlara merhametle bakan yönünü açığa çıkarır.

Şair, “Âhret Yolu”nda adlı şiirine sokaktan gelen seslere dikkat kesilerek başlar. Bir tabutun başında edilen duaya “Âmin” diyen mahallelinin ve “Fatıha” diyerek duasını bitirip “Merhumu nasıl bilirsiniz?” diye soran imamın sesini ve kadınların ağlamalarını duyar. Âkif için bu hazin manzarada unutulmayacak olan ses, henüz beş yaşında yetim kalan küçük kızın “Babam ne oldu?” diye soran sesidir. Çocuğun sorusu ve hâli, şairin hiç unutmadığı bir ağıt olarak hatırasında kalır. Şiirde baştan sona şairin duyduğu seslere bağlı olarak bir anlam dünyası kurulur. Babanın ölümünün ardından yetim kalan çocuğunun hâli seslerden oluşan bir çerçevede resmedilir.

“İstibdâd” şiirinde şair; sokağa yayılan neşeli ya da acıklı seslere dikkat eder. Bazı evlerden safça konuşan kadın sesleri gelir bazılarında ud sesleri duyulur. Bir başka evden de davudî bir sesle okunan Kur’an sesi gelir. Duyulan bu sesler şair için evlerdeki, sokaktaki huzurun temsilcisidir. Fakat bu huzur başka bir evden yükselen feryatla bozulur, Kur’an ve udun nağmesi kesilir. Sokaktaki bütün evler sessizliğe gömülür. Bu ses, kocası askerler tarafından götürülen bir kadının feryatları ve ağlamasıdır. Öte yandan sokağa ölüm sessizliği hâkim olmuştur. Zulüm karşısında çaresiz ya da tepkisiz kalan insanların sessizliği şairi yaralar. Kadının feryadı ise bütün mazlumların, yetimlerin feryadı, ağlayıp inlemesi olarak beyninde öter durur. İstibdadın zulmü sebebiyle oluşan suskunluk, sinmişlik ve sessizliğe karşı başka bir seste teselli arar:

Dinle bak nerden **in’ikâs** etti
Arnavutluk’ta **gürleyen** toplar
Geliyor işte payitahta kadar (s. 169)

mısralarında ifade edilen II. Meşrutiyet’in ilanı için atılan top sesleridir. Şair feryatla dağılan huzurun top sesiyle tekrar temin edileceğini ümit eder.

“Hürriyet” adlı şiirde şair, II. Meşrutiyet’in yani hürriyetin ilanı ile sokaklardan duyulan seslere kulak kesilir. Çocukların “Yaşasın hürriyet!” diye haykırışlarını, alkış seslerini ve “Vatan Şarkısı” gibi marşları duyar. Onu asıl etkileyen bir başka ses daha vardır. O da yaşlı bir kadının hürriyet kutlamaları için sokağa çıkmalarına izin verdiği iki küçük torununun ardından istibdadın sürgün ettiği oğlu için “Ah bir kerre gelip görse Yemen’den babanız” (s. 172) diyerek ağlamasıdır. Şair, siyasetin topluma yansıyan yönünü çocuk ve kadın seslerinden hareketle gösterir.

“Âmin Alayı”nda şairin duyduğu sesler, okula başlayan çocukların şarkıları ve âmin sesleridir. Çocukların neşeyle yürürken “istibdat devrinin” memurlarının/hafiyelerinin arabası gelir ve yollarını keser. İşte tam bu sırada “bir iri ses” Âkif’in hep beklediği tepkiyi gösterir ve şu sözleri söyleyerek yolu açar:

Siz, ey heyâkil-i bî-rûhu devr-i mâzînin,
Dikilmeyin yoluna kârbân-ı âtînin;
Nedir târikini kesmekte böyle isti'câl ?
Durun, ilerlesin Allah için, şu istikbâl. (s. 262)

Âkif haksızlıklar, zulümler karşısında böyle yükselecek “bir iri sesi” hep bekler.

“Kocakarı ile Ömer” şiirinde Hz. Muhammed'in amcası Abbas; karanlık ve soğuk bir gecede evden çıkar. Şiirde ilk duyulan ses, Abbas'ın yolda karşılaştığı tebdil-i kıyafet içindeki Hz. Ömer'le selamlaşmalarıdır. Medine şehrine Hz. Ömer'in koruyuculuğunun huzuru ve gecenin sessizliği hâkimdir. Sessizlik şehrin dışındaki bir çadırdan yükselen “Açız açız!” diye bağıran çocukların feryadıyla bozulur. Çocukların feryadıyla asıl hikâye başlar. Bu feryat, halifenin yüklediği sorumluluğun zorluğunu ve büyüklüğünü hatırlatır.

Sokaklar her türden insan ve olayla karşılaşılacak mekânlar olduğu için çok farklı sesler barındırabilir. Fakat Âkif'in hassasiyeti, sokağa ait sesler içerisinde en çok merhamet duyduğu, acıdığı insanların yani çocuk ve kadınların seslerine yöneliktir. Oyun oynayan, bayram yerinde eğlenen, okula giden, açlıktan, kimsesizlikten ağlayan çocukların sesleri; şehit oğlunun ardından torunlarıyla ya da evlatlarıyla hayat mücadelesi veren annelerin ağlayışları, ağlayan ve feryat eden çaresiz kadın sesleri onun hisli yüreğine dokunan sokağa ait seslerdir.

2. Felaketin Sesleri

Safahat, içerdiği insan sesleri açısından bütünüyle değerlendirildiğinde en çok duyulan sesin “feryat” olduğu görülür. Şaire göre dünya, insanoğlunun feryat içinde kaldığı, ney gibi inlediği bir yerdir. İnsan dünyada geçinme belâsıyla, savunmasız oluşuyla ve yaşamak için verdiği mücadelelerle şaşkına dönmüştür. Dünya hayatı, köpüren denizlerin art arda öten dalgalarının sesleri ve ormanların dünyayı tutan uğultusundan oluşan bir korkunç gürültüdür. (s. 72) Dünyanın bu boğucu seslerine evladını kara toprağa gömmüş ve eli böğründe kalmış annelerin inlemeleri, bir lokma ekmek için namusunu kaybetmiş bahtsızların ağlama sesleri de karışmaktadır.

Dünyanın korkunç gürültüsünde en çok, felakete ve zulme uğrayan Müslümanların feryatları duyulur. “Tevhîd yahud Feryâd” adlı şiirin başlığı şairin feryat sesine yüklediği anlam açısından önemlidir. Müslümanlar ya birlik olup felaketlerden kurtulacak ya da feryatlar içinde kalmaya devam edecektir. “Ya istiklal ya ölüm” fikrinde olduğu gibi. Burada şair arbeye ve şathiye üslubunda dünyadaki zulümleri, kötülükleri sorgular. Bu kötülük ve zulümler karşısında kendisi de feryat eder. “Âkif'teki çılgınlıklar zaman zaman zaptedemediği bir isyan hâline” (Okay, 2019: 123) gelir.

Şair, dünyayı insanların feryat ve inlemeleri ile dolu bir yer olarak görür ve Allah'tan mazlumların feryadını dindirecek bir emrin gelmesini diler. Bir “cemiyet mistiği”^{*} (Kaplan, 1982: 41) olan Âkif'in derdi; caniler, katiller ve zalimlerin eline düşmüş çaresizlik ve feryat içinde kalmış olan mazlum insanlar, Müslümanlardır. Onların feryadının dinmesi için Allah'a şöyle yalvarır:

* Mehmet Kaplan, Namık Kemal'i yeniçağın en büyük hususiyeti olan cemiyet mistisizminin bizde ilk havarisi olarak kabul eder. Namık Kemal'le birlikte hem edebiyatımızın hem cemiyetimizin değişmeye başladığını belirtir. Cemiyet mistisizmini de aynı din mistisizmi gibi, bazı ulvî kıymetler yolunda feridin kendisini feda etmesi olarak tanımlar. Akif de hayatı, düşünceleri, eserleri ve faaliyetleri dikkate alındığında bir cemiyet mistiği olarak kabul edilebilir.

Zirâ ederek bunca sefâlet-zede **feryâd**;
Vâveyl sadâsıyla dolar sîne-i eb'âb
Ya Râb bu yüreklerdeki **ses** dinmeyecek mi?
Senden daha bir emr-i sükûn inmeyecek mi? (s. 48)

İnsanların feryatlarına ve şairin yalvarmalarına karşılık, göklerden sadece yankı sesinin gelmesini şair, “mesuliyet imanının eseri” (Topçu, 2021: 92) bir isyanla sorgular:

Yerden çıkıyor göklere bin **âh-ı şerer-bâr**,
Gökler ediyor sâde çıkan **nâleyi** tekrâr! (s. 48)

Müslümanların yaşadığı felaketler sebebiyle İslâm'ın çiğnenmiş diyarından yükselen sesler yürekler parçalayan ağıt ve ağlama sesleridir:

Geçenler varsa İslâm'ın şu çiğnenmiş diyârından;
Şu yüz binlerce yurdun kanlı, zâirsiz mezârından;
Yürekler parçalar bir **nevha** dinler reh-güzârından. (s. 354)

Müslüman yurtları viraneye dönmüş ve baykuş sesleriyle dolmuştur. Artık bu yurtlarda ezan sesleri değil uzayıp giden çan sesleri ve sarhoş naraları duyulmaya başlanmış ve binlerce minare susmak zorunda kalmıştır. Çan sesi ve sarhoş narası Müslüman bir ülke için felaketin sesidir. Felakete uğrayan topraklarda artık ölmek üzere olan insanların son feryatları ve yardım isteyen insanların çığlıkları duyulmaktadır:

Beş ayda kırk bini sönmüş ki yanmıyor tek ocak!
Sokak sokak dolaşan sayha: Vâpesîn **feryâd**;
Derin derin duyulan **ses: Enîn-i istimdâd**. (s. 502)

Balkanlarda Müslümanların yaşadığı mezalim yine duyulan seslerle tasvir edilir. Matem çığlıkları Müslüman Balkan şehirlerini mahşere çevirmiştir:

Şimâle doğru bütün Pirzerin, İpek, Yakova;
Fezâ-yı mahşere dönmüş **gırîv-i mâtemden**. (s. 508)

Kötülüğün ve katliamın ne kadar şekli varsa yaşanan bu topraklarda kalan tek şey yürek dayanmayan feryatlardır:

Kemik sûtûnları hâlinde fişkırان ecsâd;
Şu kül yığınları altında saklı gövdeleri
Tavâf eden, o yürekler dayanmayan **feryâd**. (s. 512)

Müslüman yurtlarında artık yabancı sesleri duyulmakta (s. 554), gökler yetimlerin iniltisiyle inlemekte (s. 580), mezarlardan feryat sesleri gelmektedir (s. 450). Şair bu kadar feryat, inleme, çığlık ve haykırışa sebep olan Batı'nın zulmünü durduracak bir ses arar:

Şu hânümânı yıkık üç yüz elli milyon can,
Nedense, mevte olurken biner biner mahkûm,
Çıkıp da etmedi bir **ses** bu hükme karşı hücûm!
Nedense duymadı Garb'ın o hisli vicdânı,
Hurûşu sîne-i a'sârı inleyen bu kanı!
Nedense, arşa kadar yükselen **enîn-i beşer**
Sizin semâlara akseyledikçe oldu heder! (s. 582)

Fakat ne aranan o ses bulunur ne de katledilen Müslümanların arşa yükselen inlemelerini dünya duyar. İnsan hakları ve medeniyet gibi kavramların gerekleri hatırlanmaz.

Müslüman yurtlarının yaşadığı savaş, atalet, yokluk ve hastalık gibi felaketler, Anadolu'nun köylerinden birindeki düğün manzaralarından gelen seslerle hissettirilir. Yokluğun ve sefaletin aynası olan bir köy düğününde çalınan davulların sesi güçlü zamanlardaki gibi güm güm ötmez (s. 656). Gelin arabası o kadar kırık döküktür ki tekerleklerinden “yanık mersiyeler” duyulur (s. 660). Âkif ülkenin bu hâle gelmesine sebep olan siyâsileri de dalkavuklarından çıkan sestense başka bir sese kulak vermemekle eleştirir:

Bir muhâlif hava yok, dinlediğin aynı **sadâ**:
“Zât-ı sâminize millet de, hükûmet de fedâ.” (s. 738)

Anadolu'nun bir zamanlar “insan **sesi** çağlayan vadileri” artık ıssız viranelere dönmüş, “binlerce hayatın ezeli **ahengi** dinmiş”tir. Her yere “harap *ıssızlık*” hâkim olmuştur. “Hangi vîrâneyi eşsen kopuyor bin **çığlık!**” (s. 760) mısrasında ifade edildiği gibi korkunç bir sessizlikle örtülmüş viranelerin içinde binlerce çığlık yani zulmün, katliamın, vahşetin sonuçları, dehşeti, derecesi duyulmaktadır. Her sönen ocağın ve viraneye dönen yuvanın içi bin türlü zulümle öldürülen Türk milletinin çığlıkları ile doludur. Bu zulmün, katliamın sonuçlarını görenler de korkudan, dehşetten yine feryat içinde kalacaklardır. “Bülbül” şiirinde de karanlık ve sessiz bir gecede tüm vadiyi saran bülbül sesi böyle bir çığlık gibidir:

Zalâmın sînesinden fışkıran memdûd bir **feryâd**,
O müstağrak, o durgun vecdi nâgâh öyle coşturdu:
Ki vâdiden bütün, yer yer, **eninler** çağlayıp durdu.
Ne muhrik **nağmeler**, yâ Rab, ne mevcâmevc **demlerdi**:
Ağaçlar, taşlar ürpermişti, gûyâ **Sûr-i Mahşerdi!** (s. 822)

Bülbülün feryadı, Doğu'nun hayırsız evlatlarının atması gereken çığlığın temsilidir. Çünkü onlar ecdadın toprağını; Selahaddin Eyyübîler'in, Fatihler'in emanetini baştan sona Batı'ya çığnetmiş, Osmanlı topraklarında ezan sesi yerine çan seslerinin duyulmasına sebep olmuşlardır (s. 824). Bu yüzden matem etmek, ağlayıp feryat etmek bülbüle değil Doğu'nun evlatlarına haklıdır. Âkif için feryat sadece can acısıyla, zulmün şiddetiyle oluşan bir ses değildir.

Nasibin yok mudur bir parça olsun âdemiyyetten
Nasil aldırımıyorsun yükselen **feryâda** milletten. (s. 154)

Bu mısralarda görüldüğü gibi feryat; felaketler, haksızlıklar ve zulümler karşısında bir tepki biçimidir. Âkif, zulme uğrayan insanların, halkın sessiz kalmasını değil hiç değilse feryat etmesini ister. Millet onun için feryadıyla var ve görünür olan, fark edilen, somutlaşan bir varlıktır. Âkif için milletin feryat etmesi, ses çıkarması; haksızlığa karşı çıkmasıdır. Millet elinde topu tüfeği yoksa bile sesi vardır. Millet haykırarak, sesini yükselterek zulme karşı koymalıdır. “İçinizden biri bir kötülük görürse onu eliyle, buna gücü yetmezse diliyle değiştirsin; buna da gücü yetmezse kalbiyle (ona karşı kin ve nefret beslesin). Bu ise imanın asgarî gereğidir.” (Özafşar, 2013: 451) hadisinde olduğu gibi feryat, eliyle gücü yetmeyen Müslüman'ın sesiyle, diliyle, konuşma veya yazmasıyla tepki göstermesidir. Ümmetten bu tepkiyi bekleyen Âkif'e göre feryat edebilmek Allah tarafından verilmiş bir yetenektir. Cüzi iradenin bir yansıması; zulme, haksızlığa karşı tepki gösterecek bir var oluşun, iradenin ispatıdır:

Hayır, sen rûh-i rahmetsin, bu **sesler** senden ister dâd,
Verir miydin, eğer dâd etmesen, **feryâda** isti'dâd? (s. 188)

Kullardan yükselecek feryat Allah'ın rahmetine, kurtulaşa ermek için bir araçtır. Yeter ki ümmet; içinde bulunduğu durumu, haksızlığı, zulmü idrak etsin, tepkisiz kalmasın ve hiç olmazsa feryat ederek Allah'ın rahmetini dileyecek bilinçte olsun.

3. İnancın Sesi

İslâm şairi Mehmet Âkif Ersoy'un *Safahat*'ında dinî hayat ve inançla ilgili ses unsurları ve bu unsurların barındırdığı anlam ve çağrışımlar sıklıkla yer alır. Eser boyunca şair; ezanları, tehlilleri, Kur'an okuyan, mevlit okuyan, dua eden, Fatih okuyan, âmin diyen sesleri duyar.

İslâm dini ve inanç sistemi ile ilgili duyulan sesler, İslâmiyet'in asr-ı saadet dönemindeki huzur ve mutluluğa şairin duyduğu özlemin de işaretidir. İslâmiyet'in yeryüzüne inişi Âkif için "hakkın sesinin dalâlin sesini" boğmasıdır (s. 716). Doğru yoldan, adaletten, iyilikten ayrılan insanoğlu İslâmiyet'in yeşil gölgesinde, adalete, iyiliğe, ümide yönelmiştir. Okunan ezan, Kur'an ve dua sesleri Hakk'ın ve adaletin sesleridir. İnsanoğlu bu sesleri duydukça dünyada iyiliğin, doğruluğun, erdemin, adaletin, merhametin var olduğunu hissedecek ve huzur bulacaktır. Hakk'ın seslerinin duyulmadığı bir dünya Allah'ın rahmetinden mahrum kalmış ıssız bir mezarlığa dönüşecektir. Yine Hakk'ın seslerinin duyulmadığı dünyada duyulacak tek ses ya feryattır ya da korkunç bir sessizliktir.

İslâmiyet'in günlük hayata yansıyan ses unsurları şaire göre hayatın varlığına, anlamına, kurtulaşa ve huzura işaret eder. Bu ses unsurlarının ilki ezandır. *Safahat* boyunca duyulan ezanlar hem şairin gönlünde hem de dünyadaki etkileri ile tasvir edilir. "Fatih Camii" şiirinde müezzinin sabah mahmurluğuyla okuduğu saladan uygulanan şair, ezanı beklemeden karanlık sokağa çıkar ve Fatih Camii'ne koşar (s. 30). Camide çocukluk zamanlarında babasıyla beraber bu camiye geldiği günleri hatırladığı sırada ezan okunmaya başlanır. Şair ezan sesinin etkisini şöyle dile getirir:

Sağım, solum, önüm, arkam huşu'a müstağrak
Zılâl-ı âdem iken bir **sadâ** bülend olarak
O kâinât-ı huzu'u yerinden oynattı
Fezâ-yı mahşere döndürdü gitti eb'adı. (s. 32)

Tevazu içinde bekleyen cemaat, ezan sesiyle birlikte bir mahşer yerindeymiş gibi ayağa kalkar velleleli sıradağlar gibi saf tutarak yürek yakan hüznü yalvarış ve inleyişlerle Allah'ın rahmetine ulaşır. Bir ses, ezan sesi bu kalabalığı yerinden oynatıp bambaşka bir güce ve huzura erişmenin yolunu açmıştır.

"Ezanlar" adlı şiirde bütünüyle ezan sesi konu edilmiştir. Şiir boyunca ezanın anlamı ve etkisi açıklanır. Şaire göre ezan; insanı sarsan ilahi bir sestir, Hakk'a yakarıştır. Ezanla birlikte sanki Allah'ın büyüklüğünün sıraları yeryüzüne iner, bütün yaratılmışlar Allah'ın varlığını tekrar idrak eder, Yaradan'ın nuruyla dolar ve adetâ o cânânı görür gibi olurlar. Seher vaktinde okunan ezanla uyuyan kalplerde hüznü bir inleyiş başlar. Gündüz duyulan ezanla geçim derdine mahkûm olan insanoğlu ezanın merhamet dolu sesi ve anlamıyla Allah'ı görmüş gibi olur ve dünya derdini unuttur. Güneş battıktan sonra başlayan hüznü, yalnızlık hissi ve derin sessizlik, akşam ezanıyla yok olur, her yer Allah'ın varlığıyla dolar. Yeryüzünde ezanın hiç susmaması Allah'ın saltanatının büyüklüğündendir. Okunan ezan, teşbih ve zikirler Allah'ın gücüne hürmetin ifadesidir. Gecenin sabaha döndüğü, hayatın bütün iniltisinin sustuğu vakitlerde uzun bir feryada benzeyen ezan duyulur:

Duyuldu sîne-i şebden medîd bir **feryâd**.
Semâya çıktı o **feryâd**, âh-ı ümmet olup!
Semâdan indi o **feryâd**, rûh-i rahmet olup! (s. 190)

Bu ses, ümmetin âhı olarak semaya yükselir ve rahmetin ruhu olup semadan yere iner. Minarelerden duyulan ezan sesi, mahşer günü ruhları diriltten İsrâfil'in ikinci kez üflediği suru gibi dünyaya yeniden hayatın ve sabahın başlangıcını müjdelir.

“Necid Çöllerinden Medine’ye” adlı şiirde Hz. Muhammed’in kabrinde dünyanın farklı yerlerinden gelmiş Müslümanların sessiz bekleyişlerinin okunan ezanların yankılanan sesiyle nasıl bir okyanus dalgalanmasına ve inleyen bir mahşere döndüğü tasvir edilir:

Birinci “Eşhedü en lâ ilâhe illâ’llâh”
Nidâlarıyla dönerken semâya doğru cibâh,
Duyuldu Merkad-i Pâk’in de, aynı ikrârı,
Derin derin gelen **âvâz**elerle tekrârı.
Bütün o ma’kese dönmüştü cebheler şimdi;
Onun **sadâ**ları artık muhîte hâkimdi.
İkinci mevc-i şehâdetle aynı **aks**-i medîd,
Hudâ’yı etti zeminden için için tevhîd.
Üçüncü oldu şehâdet ki: Tuttu eb’âdı,
Muhammed’in ebediyyet-güzîn olan yâdı.
Ne **gulguley**di o yâdın peyinde dalgalanan!
Nasıl uyanmadı bilmem ki uykudan Cânan? (s. 610)

“Ezanlar nevbetindir: İnletir eb’âdı haşyetten” (s. 828) mısraında ise ezan “Allah’ın saltanatını duyuran nevbet” olarak kabul edilir. Ezan’a İslâmîyet’in sesi, sembolü olarak anlam yüklenir. Müslüman yurtlarında ezanın susup çan sesinin duyulması yani Müslümanların yok edilmesi ve yurtlarının Batı’nın, Hristiyanların eline geçmesi tehlikesine karşı Müslümanlar birlik olmaya çağrılır.

Safahat boyunca şairin kulağına; okunan ya da söylenen mevlitlerin, tevhitlerin, tekbirlerin, ilahilerin, âminlerin sesleri gelir. Ney ve ud da şairin sesini duyduğu mûsikînin aletleridir. Kutsala, ötelere, Allah’a yaklaşır bu sesler canlı cansız bütün varlıkları coşturur:

Başlanır Mevlid’e mu’tâd olan âdâbıyla;
Önce Tevhîd okunur, gaşy ile dinler herkes.
O, güzel, sonra, müessir, sekiz on parlak **ses**,
Kimi yerlerde ilâhî, kimi yerlerde durak;
Kimi yerlerde cemâ’atle berâber coşarak,
Kalan üç bahri terennümle, çekerken “Âmîn!”
Tâ uzaklarda çakar zulmet içinden bir **enîn**...
O **enîn** karşıki sâhilden açılmaz mı biraz,
Sûr-i mahşer gibi **ses**ler çıkar, şimdi, Boğaz!
Tutuşur, cebhe-i Sînâ’ya döner, sîne-i cev:
Sanki yüzlerce yanık ney savurur, yer yer, alev!
Kayalardan, kıyılardan bir ateştir çağlar:
Lâhn-i Dâvûd ile inler yine gûyâ dağlar!
Âh o kudsi **nefes** eşbâha ederken sereyan,
-Karalar vecd ile pür-cûş, sular pür-galeyân-
Dem çekip, **dem** tutarak etmeye başlar **feryâd**,
Boğaz’ın her tarafından bir ilâhî **inşâd**:

“Sultân-ı Rusûl, Şâh-ı Mümecced’sin, efendim! (s. 890)

Türk-İslâm geleneğinde, tasavvufta önemli bir yeri olan dinî mûsikînin farklı tür ve biçimleri şairin algıladığı dinî sesler olarak *Safahat* boyunca duyulur.* Bu sesler dinin günlük hayata yansıyan yönü olarak insanları birleştirici, toplumsal hafızayı ve kimliği oluşturucu özellikleri sebebiyle dünyayı aşkın bir ruhla anlayan, manevi yönü ve ruh hassasiyeti çok yüksek olan şairin algısına hitap eder.

Safahat’ta dinle ilgili ezan, dua, tehlil gibi somut seslerin yanı sıra herkesin duyamayacağı şairin algıları ve hassasiyetleriyle ilgili içte duyulan, kaynağı bilinemeyen, gayba ait, lahutî sesler de yer alır. “İstiğrak” adlı şiirde Allah’a yakın olmak isteyen şair, sabah vakti tabiatın sessizliğinde aşkla dolu olduğu zamanda duyduğu böyle bir sesle Allah’ın varlığını ve yakınlığını hisseder. Dünyada ne görse, ne duysa O’ndan bir parça olduğunu anlar:

Açıklardan gelen emvâc-ı peyderpeyle, sâhilden
Demâdem oldu vecd-efzâ, hazin bir **nağme**, bir **şîven**.
Kulak verdim o **âhenge**; meğer âheng-i şî’rinmiş!
O cûşîş-zâr olan kulzüm, senin ummân-ı fikrinmiş. (s. 258)

Şair, Yaradan’ın varlığını daha yakından hissetmek, O’na kavuşmak ister. Bu isteğinin gerçekleşmemesinden mustarıptır. Bir yandan Allah’a yakın olmak, O’nun hikmetine erebilmek için yanıp tutuşur. Bir yandan da diğer bütün varlıkların Allah’ın yaratma sanatının bir eseri olduklarını hissettikleri için neşe ve aşkla çılgılık attıklarını duyar:

Şuhûdundan cüdâdır, çok zamanlar var ki, îmânım;
Bu vahdet-zâra -gûyâ!- geldim amma bin peşîmânım;
Huzûr imkânı yok, dünyâyı etmiş cezben istîlâ;
Ne hüsrandır, İlâhî, ma’bedim, çepçevre, **vâveyla** !
Derinlikler, kovuklar, kuytular, şellâleler, yarlar,
Bulutlar, yıldırımlar, çöller, enginler, sular, karlar,
Güneşler, gölgeler, aylar, şafaklar... Hepsi **çığlıkta**;
Gelir tarrâkalar çaktıkça ecrâmın karanlıkta! (s. 860)

Bütün yaratılmışların Allah aşkının cezbesiyle feryat içinde olduklarını duyan şair, kendisinin de bu aşka erme ve feryat içinde olma sırasının gelmesini bekler.

“Hasbihal” şiirinde duyulan bülbül sesi, şaire yoldaş olur ve ona huzur verir. Bülbülün bir akarsuyu andıran nağmeleri gökyüzüne ulaşmaktadır. Şair için bülbül Hz. Muhammed’in sembolüdür, söyledikleri de Allah’ın hitabı gibidir. (s. 104)

Bakma kabristânın ancak sâha-i **medhûşuna**,
Dur da bir müddet kulak ver **nâle-i hâmûşuna**! (s. 86)

Bu dizelerle başlayan “Mezarlık” adlı şiirde şairin kulağına yine böyle sezgisel sesler gelir. Mezarlığa sessiz bir inleme hâkimdir. Mezarlıktaki taşlar, şiirler okumaktadır. Dirilerin hırs ve alçaklık kirine bulanmış, geçim kaygısının çırpınışlarıyla dolu, velveleli ve gürültülü dünyasından kaçıp “Bu kâinât-ı huzûrun fezâ-yı **sâmiti**”ne (s. 88) sığınan şaire bu sessiz inlemeler, ilahi ahenkteki şiirler ne söyler? Mezarlıklar onun için masiva derdinden kurtulunan ve hayat denen sıkıntının sonu olduğunu gösteren, sonsuzluğa açılan kapılardır. Sezgisel olarak

* Âkif’in mûsikîye olan ilgisi için bkz. (Öksüzöğlü, 2021).

duyduğu seslerle şair, dünya telaşının sonu olduğunu, yaşamak denen gürültünün sessiz bir sona ulaşacağını anlayarak teselli bulur. Fakat bu sırada “Ellezî halâka'l-mevte ve'l-hayâte...” (s. 90)* diyen lâhûtî bir beste duyar. “Hanginizin daha iyi iş işlediğini belirtmek için, ölüm ve dirimi yaratan O'dur. O, güçlüdür, bağışlayandır.” diyen sesle beraber mezarlıktaki sessizlik sona erer. Kabirler, taşlar, serviler heyecanla ümitle inlemeye, aynı dilden konuşmaya başlar. Sessiz mezarlığa anlam katan, burada bulunuşlarının sebebini açıklayan ses, babasının mezarı başında Tebareke okuyan bir çocuğun sesidir. Allah'ın kelamından okuduğu sure hem mezardakilere hem de hayattakilere varlıklarının sebebini ve amacını söyler. Mezarlığı da hayatı da anlamlı kılan Allah'ın yaratma sebebidir. Şair duyduğu sesle hayatı anlamsız bulan, ölümü arzulayan ruh hâlinden sıyrılarak Allah'ın yaratma hikmetini hatırlayarak bir anlamda kendisine gelir.

“Necid Çöllerinden Medine'ye” şiirinde çöl sıcağında kalan şaire Hz. Muhammed, nefesiyle ve sesiyle yetişir. Şairin kalbiyle duyduğu Muhammed'in sesi, onu hayata bağlar ve bir amaca sevk eden sebep olur:

Yetişmeseydin eğer, yâ Muhammed, imdâda
Eserdi kumda yüzerken serin serin nefesin
Akarsular gibi çağlardı her tarafta sesin. (s. 616)

“Süleymaniye Kürsüsünde” adlı şiirde şair; Süleymaniye Camii'ndeki cemaatin seslerini, inleyişlerini, âmin deyişlerini, mahfilden gelen bir feryadı ve caminin ruhaniyetine sinmiş sesleri ve kürsüdeki hatibin sesini duyar. Hatip, Müslüman yurdunu baştanbaşa pek çok kez dolaşmış ve oraların perişanlığını görmüş bir kişidir. Onun zahmetli yolculuğunun sebebi de içinden gelen “durma, yürü azminde devam et” diyen bir sestir. İçinden gelen bu ses, din gayreti olarak açıklanır:

Bir **sadâ** benliğimin fişkırıp a'mâkımdan.
O **sadâ** işte benim gayret-i dîniyemdir,
Coşuvermez mi, içim sanki yanardağ kesilir. (s. 294)

Hatip, Müslüman ülkelerin geri kalma sebebini milyonlarca insandan çıkan “Böyle gördük dedemizden!” (s. 308) sesinde bulur. Cehalet, tembellik, tefrika gibi sorunların yol açacağı tehlikeleri çan sesiyle sembolize eder (s. 326).

Safahat şairi “Necid Çöllerinden Medine'ye” şiirinde peygamberin kabri başında bir “âh” sesi duyar: Bu “âh” sesi peygamberin huzurunda vefat eden bir Sudanlı'nın başucunda ağlayan bir Seylanlı'nındır. Müslüman coğrafyasının farklı iki ucundan gelerek peygamberlerinin kabri başında buluşan, birlik olan Müslüman kardeşin diğeri için âh etmesi yani Allah* adında birleşmeleri şairin ideali olan “İslâm birliğinin” simgesidir:

Sükûn içinde bir an geçti, sonra bir kısa “âh!”...
Ne gördüm, oh! Serilmiş zemîne Sûdanlı...
Başında, ağlayarak bir zavallı Seylânlı,
Öpüp öpüp kapıyor elleriyle gözlerini. (s. 616)

* “O, hanginizin daha güzel amel yapacağını sınamak için ölümü ve hayatı yaratandır. O, mutlak güç sahibidir, çok bağışlayandır.” (Mülk 67/2), (Kur'an-ı Kerim Meâli, 2011: 633).

* “Âh: Âşkın iç âlemindeki ateşin ve elemi ifade eden bir nida... Allah kelimesinin ilk ve son harfi bir araya getirilirse 'âh' meydana çıkar. O halde âh Allah demektir. Âşkın âh demesi O'na sığınması demektir.” (Uludağ, 2012: 26).

d. Gücün Sesi

Safahat'ta İslâm dünyasının yaşadığı felaketler; feryat, çılgılık, ağlama, inleyiş, baykuş ve çan sesleriyle duyulur ve duyurulur. Türklerin ve bütün Müslümanların geçmişteki güçlü günlerine dair hatırlayışlar da yine ses unsuru etrafında gerçekleşir:

Geçti rü'yâ gibi, Allâh'ım, o günler neydi!
Şu bayırlarda -ki vaktiyle bütün bağlardı-
Sesi dünyâyı tutan bir bereket çağlardı. (s. 660)

O eski güçlü ve zengin zamanlar “İnletir at sesi, kısarak sesi gömgök ovayı.” (s. 662) mısrasıyla tasvir edilir. Mutlu, güçlü günlerin düğünlerinde öten zurnaların sesiyle feza inler (s. 664). Güreş başlayacağı zaman çalınan davulların sesinin heybetinden fezanın kalbi küt küt atar (s. 666).

Safahat'ta gücün sesi özellikle Batılı insanların tasvir edildiği kısımlarda duyulur. *Hâtıralar*'da yer alan “El Uksur'da” adlı şiirde şair; Fransız, Alman ve İngiliz'den oluşan on üç kişilik bir seyyah grubuyla karşılaşır. Gruptan yükselen kadeh seslerini ve kahkahaları duyar. Kutlama ve gülme seslerini gücün, zenginliğin, hâkimiyetin yansıması olarak görür. Gülüp eğlenen insanların mensup olduğu milletlerin cebi para doludur, üstelik dünyayı borca bağlamışlardır. Onlar dünya üzerinde otorite kurmuş ve diğer milletleri kendi emirlerini bekler hâle getirmişlerdir. Yine askerî anlamda güçlü oldukları için her yerde onların sözü geçerlidir. Bu milletlerin fertleri kadeh sesleri arasında gülüp eğlenirken şairin ağlama sesleri okura ulaşır (s. 552). “Berlin Hatıraları”nda gücün sesi, Almanya örneğinde duyulur:

“Beyin”le “kalb”i hem-âheng edip de işleteli,
Atıldı vahdet-i milliyye sakfının temeli.
O vahdet işte, bütün ihtişamınızdaki sır,
Cihâna ra'şe veren ses onun sadâlarıdır. (s. 586)

Almanya beyinle kalbi, madde ile ruhu bir arada çalıştırıp güçlü hâle gelmiş, millî birliğine oluşturmuştur. Birlik oluşun ve gücün sesi yani sonuçları dünya milletlerinin Almanlara karşı korku ve saygı duymasını sağlamıştır. Alman milleti birlik olabildiği için. Çünkü onların ortak vicdanı aynı kaynaktan beslenmektedir. Bu ortak beslenme kaynağını şair, yine bir ses imgesiyle ifade eder:

Sizin işittiğiniz bir **terâne**, bir perde;
Beşikte, sonra eşiklerde, sonra mektepte.
Hülâsa her çatının altı aynı **sesle** dolu. (s. 586)

Gücün sesi; milletin birlik oluşuyla, ortak kaynaklardan beslenmesiyle ortaya çıkabilmektedir. Âkif, Müslümanların birlik olamayışlarının onları felaket sesleri içinde bıraktığını, Almanların birlik içinde oluşlarının da onları gücün sesine sahip kıldığını anlatır. Almanya'nın güçlü oluşunun sebeplerini yine ses unsurları çerçevesinde sıralar.

Ne çan **sadâsı** boğar san'atin **terânesini**,
Ne susturur medeniyet bu âhiret **sesini**.
Muhîtiniz ne acâib muhî-i velvedâr:
Ki her **gürültüsü** bir başka intibâha medâr !
Sanâyi'in ne var âfâkı tutsa **demdemesi** ?
Bedâyi'in de münevvim değil ki **zemzemesi**.
Ne müsikînize girmiş uyuşturur **nağamât**. (s. 588)

Almanya'da din ile sanat birbirini desteklemektedir. Orada çalışmaya, üretmeye dair pek çok ses duyulur ve seslerin her biri ayrı bir uyanışı sağlar. Almanya hem sanayide hem güzel sanatlarda gelişmiştir. Bu özellikler sesle ilgili sada, terane, ahiret sesi, velveladar, gürültü, demdeme, zenzeme, nağamat kelimeleri ile imgesel olarak tasvir edilir.

Âkif, Batı'nın güçlü olma sebeplerini ve gücün etkilerini "Berlin Hatıraları"nda ses merkezli tasvir ederken kendi milletinin ve ümmetinin niçin güçsüz düştüğünü sese dayandırarak açıklar:

Beşikte her birimiz bir **terâne**dir iştir,
Ki bestekârı tabiat değil de an'anedir.
Evet, bu an'enenin tellerinde mâzîmiz
Terennüm etse o parlak **sesi**yle râzîyiz.
Fakat mefâhir-i ecdâdı nakleden "ana" **tel**,
Bakılmayıp da asırlarca kalmadan mühmel. (s. 588)

Türk milletinin beşikten itibaren duyduğu geleneğin sesi; parlak maziden bahsetmeyerek, ümitsizlik aşılıyarak, daha doğmadan batacağın diyerek, ninnilerle uyutarak karamsar ve atalet içerisinde nesiller üretmiştir. Hâlbuki bu millet önceden kendi kahramanlarının destanlarını çocuklarına anlatıp onları zafer havasına doyurarak büyüten bir sese sahiptir. Fakat artık bu sesi kaybetmiştir.

Doğu'nun, özellikle Müslüman dünyasının güçlü zamanlarının sesi, *Safahat*'ta ud sesiyle sembolize edilir. "Sanatkâr" adlı şiirde ud sesinin tarifi ve etkisi şöyle dile getirilir:

O, perde perde tüten **nevha** neydi, yâ Rabbi!
Evet, bizim medenî Garb'ın ilk işittiği **ses**,
Çölün yanık yüreğinden kopup gelen bu **nefes**,
Nidâ-yı Hak gibi edvârı haşreden bu hitab. (s. 902)

Görüldüğü gibi ud sesine Hakk'ın seslenişine benzetilecek derecede yüksek bir anlam yüklenmiştir. Bu ulvî ses, Doğu'nun artık serap olan güçlü günlerini hatırlatır. Öte yandan bu ses bugünkü ümitsiz hâlin de sesidir.

2. Sessizlik

Safahat'ta ses, farklı varoluşlarla ayrı anlamlar taşıırken sesin yok olması, sessizlik de başka anlamların göstergesi olur. İlk olarak sessizlik; Âkif'in mizacının yatkın olduğu, aradığı bir hâldir. Eseri boyunca dünyanın gürültüsünden kaçıp günün gecenin sessiz zamanlarına ve yerlerine sığınan şairin dünyaya uzak, Allah'a yakın, her şeyden müstağni, inzivayı, huzuru, sakinliği, sessizliği aradığı dikkat çeker. "Sessiz yaşadım kim beni nerden bilecektir." (s.866) diyen Âkif'in sessizliği, tevazuunun ve merdümگیرizliğinin (Çantay, 2020: 70) işaretidir. İnananların içinde bulunduğu felaketleri durduramamanın verdiği karamsarlık ve hayal kırıklığı da Âkif'in sessizliğinin sebebidir.

Seller gibi vâdîyi **enînim** saracakken,
Hiç çağlamadan, gizli inen yaş gibi aktım.
Yoktur elemimden şu sağır kubbede bir iz;
İnler "Safahât"ımdaki hüsrân bile **sessiz!** (s. 789)

Sessizliğinden böyle şikâyet etmiş olsa da verdiği vaazlar, yazdığı şiirler ve üstlendiği zorlu görevleriyle Milli Mücadele'nin manevî lideri olmuş fakat "Yine bir şey yapabildim diyemem hatıranı" (s. 750) düşüncesiyle kendisini, yapıp ettiklerini yetersiz görmüştür. Orhan Okay Akif'in bu kişilik özelliğini şöyle değerlendirir:

“Âkif’in hayat karşısında, birbirine zıt iki farklı davranış tarzı var: Biri cemiyet içinde, kalabalıklarla beraber ve onların meselelerini kendi meselesi yapan, gönülleri sarsan, kitleleri arkasından sürükleyen insan. Diğeri, bütün bu sürükleyici şöhretine, kalabalıkların arkasından geldiklerine inanmasına rağmen, birçok şeyi eksik bıraktığının, kendi aczinin farkına varan ve bu yüzden yeis içinde yalnızlığını hisseden adam” (Okay, 2009: s.39).

Safahat’ta sessizlik; kimsesiz ve desteksiz kalışın, birlik olamayışın, tepkisizliğin, yok oluşun da göstergesi olarak anlam yüklenir. Âkif eseri boyunca çoğunlukla dışa dönük, mücadeleci bir tavır sergilemiş olsa da “Ye’se hiç düşmeyecek zerrece îmânı olan” (s. 330) dese de dünyadaki haksızlıkları görmekten, güçlünün zayıfı ezmesini anlayamamaktan dolayı karamsarlığa ve ümitsizliğe düşer. İçinde bulunduğu felaketi fark etmeyen, dini ezberleriyle işine geldiği gibi yaşayan, insani değerlerden, çalışmaktan ve ilimden uzaklaşmış insanlar ve birbirinin derdiyle dertlenmeyen Müslümanlar, Âkif’i derin bir yalnızlık ve kimsesizlik hissine iter. O, harap olan Müslüman yurtları, zulme uğrayan ve katledilen müminler için diğer Müslümanlara birlik olmaları, zulme karşı çıkmaları için haykırır. Fakat haykırışlarına karşılık olarak korkunç bir sessizlikle yani tepkisizlikle, ümitsizlikle, vurdumduymazlıkla karşılaşır.

Şair, “Cânân Yurdu” şiirinde sevgilinin yurdunun yani vatanın bir mezarlık gibi ıssız ve sessiz olmasından ve bu yurttan ancak kendi sesinin yankısını duymaktan dolayı mustarıptır. Bu sessizliğin sebebi cânân yurdunun yani Doğu’nun, Asya’nın, İslâm coğrafyasının ve Anadolu’nun Müslümanlar sahip çıkıp korumadıkları için işgal edilmesi, yakılıp yıkılarak harabeye dönmesidir. (Kuran, 2021: 918) Müslümanların birlik olamayışları yüzünden cânân yurdu mezarlık gibi sessiz kalmıştır. Şair bu korkunç sessizliği şöyle tasvir eder:

Geldim bu garîb yurda, **medhûş**.
Feryâdımı yok mu eyliyen gûş?
Yâ Rab, bu nasıl cihân-ı **hâmûş**:
Bir “yok!” diyecek **sadâ** da yokmuş! (s. 194)

Şair, yurdun düştüğü perişanlık karşısında feryat etmekte ama diğer insanlar tıpkı mezarlıktaki ölümler gibi tepkisiz ve sessiz durmaktadır. Bu hâl, sadece Osmanlı topraklarında değil tüm İslâm coğrafyasında aynıdır. Âkif’i en çok üzen, dertlendiren bu sessizlik, Müslümanların kendi yurtları için mücadele etmemelerinden ve Müslüman ülkelerin birbirlerine destek vermemelerinden doğar. Bu “kendisine katlanılamayan, tekinsiz, ölüme benzeyen bir sessizliktir”. (Dolar, 2013: 20) Aynı sessizlik başka şiirlerde de benzer ifadelerle dile getirilir:

Kimsesizlikten bunaldım, âşinâ yok mu?
Vatansız, hânümansız bir garîbim... Mültecâ yok mu?
Bütün yokluk mu her yer? Bâri bir “Yok!” der **sadâ** yok mu? (s. 356)

Balkan Savaşlarında, Müslüman yurtları ve ocakları yanarken dirilerin imdada koşmadığını yine sessizlik imgesiyle anlatır.

Âşinâ çehre arandım... O, meğer hiç yokmuş...
Yalnız bir kuru çöl var ki, ne sorsan: **Hâmûş!** (s. 360)

Bu topraklarda mazlum insanların gördüğü zulümlere karşı dünyanın duyarsız ve tepkisiz kalışını da Âkif yine sessizlik imgesiyle anlatır.

Şu **sessiz** kubbenin altında insandan eser yokmuş!
Diyorduk: “Bir buçuk milyar!” Meğer tek bir nefer yokmuş! (s. 350)

Aynı şiirde altı yüz bin Müslüman'ın birden boğazlandığı, günahsız ihtiyarların süngülerin altında kıvrandığı, ocakların kül olduğu, Haç'ın Hilal'in ışığını söndürdüğü masum Müslüman topraklara Allah'ın inayetini bekler. Yaradan'ın Müslümanların gördüğü zulümler ve yok olma tehlikesine rağmen tecelli etmemesini “Nedir ilhâdı imhâlin o **sâmit** infîâlinle?” (s. 352) sorusuyla yine arbede üslubuyla sorgular. Sessizlik, Müslümanların gördüğü zulümlere diğer insanların tepkisizliğinin göstergesi olduğu gibi Yaradan'ın da tecelli etmemesinin, inayet göstermemesinin ifadesidir. Fakat hisli yüreğinin yangınıyla sorduğu sorulardan şair, “Ne sandın? Fıtratın ahkâmı hiç dinler mi **feryâdı**?” (s. 352) dizesiyle vazgeçer. Çünkü insanoğlu ne kadar feryat ederse etsin yaradılışın hükümlerinin geçerli olduğunu hatırlayarak insana yardımın yine kendinden geleceğini, Allah'ın insana çalışmasının karşılığında başka bir şey vermeyeceğini* söyleyerek Müslümanlara ve kendisine sorumluluğunu hatırlatır.

Sonuç

Âkif'in gözü, kulağı, yüreği içinde yaşadığı toplumun sorunlarına, acılarına yönelmiştir. Safahat'ta şairin duyduğu sesler; toplumun özellikleri, değerleri, kutsalları ve sorunlarıyla ilgilidir. Şairin duydukları bağlamında Safahat değerlendirildiğinde bu seslerin eserin duygusal boyutunu ve şairin niyetini açığa çıkaran anlam göstergeleri olduğu tespit edilmiştir. Ses ve sessizlik *Safahat*'ta kendi anlam dairelerini oluşturmuştur. Ses; öncelikle varlığın, var olmanın, zulme, haksızlığa tepki göstermenin bir ifadesi olarak inancın sesi, sokağın sesi, felaketin sesleri, gücün sesi, inancın sesi başlıklarında değerlendirilebilecek anlamlarla yüklenmiştir. Sessizlik dünyaya karşı müstağni bir ruhun aradığı ya da içinde bulunduğu hâl olarak anlam kazansa da eserde baskın olarak ölümün, yok oluşun, zulme ve haksızlıklara tepkisizliğin ve Müslümanların birlik olamayışlarının ifadesidir.

Safahat'ta duyulan sesler ve sessizlik bir arada düşünüldüğünde bir savaş ya da deprem atmosferinin olası sesleri ile karşılaşılır: Kadın ve çocukların ağlamaları, insanların feryatları, çığlıkları, inlemeleri ve korkunç bir sessizlik. Bu feryatları ve sessizliği bitiren sesin ezan ya da okunan Kur'an sesi olması dikkat çeker. İslâm ittihadını savunan, müminleri birliğe çağıran Âkif'in; Müslümanları zayıflıktan, yok olmaktan kurtaracak olan gücün Allah'a inanmak ve bu inançta birleşmek olduğunu bir de eserine seçtiği sesler bağlamında ifade ettiği görülür.

Kaynakça

- Altuntaş, H.; Şahin, M. (2011). *Kur'an-ı Kerim Meâli*, Ankara: DİB Yayınları.
- Büyükkavas Kuran, Ş.(2021). “Cânân Yurdu Neresi?”, 3. *Uluslararası Mehmet Âkif Ersoy Sempozyumu, İstiklâl Marşı'nın Kabulünün 100. Yılı Bildiriler Kitabı*, ed. Karaca, M. - Gölen, Z. vd., Burdur.
- Cüceloğlu, D. (2015). *İnsan ve Davranışı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Çantay, H.B. (2020). *Âkif-nâme*, İstanbul: Erguvan Yayınevi.
- Dolar, M. (2013). *Sahibinin Sesi*, (çev. Barış Engin Aksoy), İstanbul: Metis Yayınları.
- Ersoy, M.A. (2014). *Safahat*, haz. Huyugüzel, Ö. - Gökcek F. vd., İstanbul: Dergâh Yayınları.
- İnan, R. (2021). “Âkif'in Küfe Adlı Manzum Hikâyesinde Sinematografik Bakış Açısı, Uluslararası Mehmet Âkif Ersoy Sempozyumu”, 3. *Uluslararası Mehmet Âkif Ersoy Sempozyumu, İstiklâl Marşı'nın Kabulünün 100. Yılı Bildiriler Kitabı*, ed. Karaca, M. - Gölen, Z. vd., Burdur.

* “İnsan için ancak çalıştığı vardır.” (Necm 53/39), (Kur'an-ı Kerim Meâli, 2011: 588).

- Kaplan, M. (1982). *Tanpınar'ın Şiir Dünyası*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M. (1991). *Şiir Tahlilleri I*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M. (1992). *Âliye Mektuplar*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Karaca, Ş. (2021). “Mehmet Âkif Ersoy’un Şiirlerinde Sesin Fenomenolojisi”, 3. *Uluslararası Mehmet Âkif Ersoy Sempozyumu, İstiklâl Marşı’nın Kabulünün 100. Yılı Bildiriler Kitabı*, ed. Karaca, M. - Gölen, Z. vd., Burdur.
- Okay, O. (2009). *Mehmed Âkif Kalabalıklarda Bir Yalnız Adam*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Olpak Koç, C. (2021). “‘Kolektif Kimlik Kurma’ Çabası Olarak Mehmet Akif’in ‘Benlik’ Özellikleri”, *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S.35., s.183-206.
- Öksüzoğlu, O. (2021). *Mehmet Âkif’in Mûsikî Dünyası*: İstanbul: Albaraka Yayınları.
- Topçu, N. (2021). *Mehmet Âkif*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Uludağ, S. (2012). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Kabcacı.
- Yardım, D. (2020). *Mehmet Âkif’in Şiirlerinde Tasvir Üzerine Bir İnceleme*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi: İzmir.

Çatışma beyanı: Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.

Destek ve teşekkür: Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.



EEDER

Edebi Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Mart 2022, Cilt 6, Sayı 1

Atıf/Citation: Karakaş, E. (2022). "Yunus Emre'ye Yazılmış Şiirler ve Şairlerin Yunus Emre Algıları Üzerine Bir Değerlendirme", *Edebi Eleştiri Dergisi*, 6(1), s. 78-107, DOI: 10.31465/eeder.1034682

Elmas KARAKAŞ*

Yunus Emre'ye Yazılmış Şiirler ve Şairlerin Yunus Emre Algıları Üzerine Bir Değerlendirme**

*The Poems Written For Yunus Emre And An Evaluation On The Poets'
Perceptions Of Yunus Emre*

ÖZ


Bu çalışmanın amacı Yunus Emre'ye yazılmış şiirleri tespit ederek şairlerin Yunus Emre algılarını ortaya koymaya çalışmaktır. Bunun için Yunus Emre'nin edebiyat dünyasına kazandırıldığı 1913 yılından itibaren Yunus Emre için yazılmış şiirler başta şair için hazırlanmış dergi özel sayıları olmak üzere antolojilerden ve çeşitli kaynaklardan taranarak bibliyografik bir liste hazırlanmış; bu liste esas alınarak bir tasnif denemesine gidilmiştir. İncelenen şiirlerde Yunus Emre'nin millî edebiyatın ve millî bilincin kaynağı olarak halk edebiyatı, tekke edebiyatı ve âşık edebiyatını beslediği, şairi hümanist dünya görüşü açısından değerlendiren birtakım şair ve yazarlarca sevgi, aşk, hak, adalet gibi evrensel temaları dile getiren bir şair olarak algılandığı ve Yunus Emre'nin dinî-tasavvufî yönüne odaklanan şiirlerin İslam akaidine bağlı bir Yunus Emre imgesi çizdikleri görülmüştür. Yunus Emre'nin esas portresinden yer yer uzaklaşan bu şiirler çoğu kez ideolojik yahut romantik karakterli bir yapı arz etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Yunus Emre, Millî edebiyat, Hümanizm, İslâmî edebiyat

ABSTRACT

The aim of this study is to identify the poems dedicated to Yunus Emre and try to reveal the poet's perceptions of Yunus Emre. For this, a bibliographic list was prepared by scanning the poems written for Yunus Emre since 1913, when Yunus Emre was introduced to Turkish literature, from anthologies and various sources, especially the special issues of the periodicals prepared for the poet; based on this list, a classification attempt was made in the poems analyzed. Yunus Emre is seen as a poet who noctures folk literature, lodge literature and minstrel literature as the source of national literature and national consciousness and is seen as a poet who express universal themes such as love, right and justice by some poets and writers who evaluate the poet from a humanist worldview. It has been seen that the poems focusing on Yunus Emre's religious-mystical aspect evaluate him within the Islamic framework. These poems, which diverge from the main portrait of Yunus Emre, often seem ideological or romantic character.

Keywords: Yunus Emre, National literature, Humanism, Islamic literature

* Dr., Aksaray Üniversitesi, elmasferik@gmail.com,  ORCID: 0000-0002-5184-3425

** Araştırma Makalesi, Geliş Tarihi: 09.12.2022 Kabul Tarihi: 14.02.2022 Yayın Tarihi: 24.03.2022

Giriş

Anadolu'nun Haçlı ve Moğol istilaları ile siyasi otoriteden yoksun olduğu çalkantılı bir dönemde sürekli değişen, kararında durmayan düzene karşı insanları değişmez ve ebedî olan metafizik alana davet eden Yunus Emre, söylemi ile tüm çağlara seslenen bir derviş hassasiyetini yansıttığı gibi, “şair” Yunus olarak da kendisinden sonra gelen şairlerin peşi sıra geleceği bir edebî yolu açmıştır. Tanpınar'ın “Yunus'un hanedanı kendisi ile başlar” (2016: 326) sözleri ile ifade ettiği bu durum şairin bu dönem Türk şiirine “kendi üzerine toplanma ve teksif kabiliyeti” (Şahin 2012) kazandırmasından ileri gelmektedir. Yunus Emre sadece Kaygusuz Abdal, Ümmi Sinan gibi tekke şairleri tarafından takip edilmekle kalmamış; modern dönemde de izleyicilerini bulmuştur. Yunus sadece şiir alanında takip edilmiş de değildir. Modern dönemde ondan bahseden roman, tiyatro metni gibi pek çok edebî ürün ve bunlar üzerine yapılmış geniş bir literatür karşımıza çıkmaktadır. Şairin bu geniş tesir sahasının dikkat çekici bir yönünü de Yunus Emre'ye yazılan şiirler oluşturmaktadır. Bu şiirler Yunus Emre'nin hayatından, dinî-tasavvufi yolundan, sanatından, öğretilerinden bahsederek şairi türlü cephelerden ele alan şiirler olduğu gibi bir kısmı da doğrudan doğruya Yunus Emre'ye ithaf edilerek yazılmıştır.

Çalışmanın amacı, Yunus Emre'ye yazılan bu şiirlerin tam bir listesini ortaya koymaya çalışmakla birlikte ana hatlarını büyük ölçüde Beşir Ayvazoğlu'nun *Yunus Ne Hoş Demişsin* isimli çalışmasından takip ettiğimiz Yunus Emre algılarını şiirlerde de izlemektir. Ele alınan şiirler sadece birinci sınıf şairler içerisinde değil geniş toplumsal tabakanın yansıması olan diğer şairlerin şiirlerinde de arandığı için Yunus'u anlatan bütün şiirler tespit edilmeye ve listelenmeye çalışılmıştır. Şiirlerin çoğunun isminde “Yunus Emre” kelimesi geçtiğinden ve mükerrer isimlere rastlanmış olmasından dolayı karışıklığı gidermek adına makalenin sonunda Yunus Emre'ye yazılmış şiirlerin künyelerini içeren alfabetik bir bibliyografya sunulmuştur.

1. Halk Edebiyatına Dönüş ve Millî Bilincin Kaynağı Olarak Yunus Emre

Önce 1913 yılında yazmış olduğu makale ile daha sonra da *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar* (1918) isimli eserinde şaire Hoca Ahmet Yesevi ile birlikte geniş yer ayıran Fuat Köprülü Yunus Emre'yi tekrar tarih sahnesine çıkaran isim olarak kabul edilmektedir. Yunus Emre'nin ortaya çıktığı çağ, Anadolu'da kuvvetli bir siyasi otoritenin olmadığı ve sosyal nizamın bozuk olduğu bir döneme denk gelmektedir. Bunun yanında 12. ve 13. yüzyıllarda Orta Asya'da ve diğer coğrafyalarda görülmeye başlayan tasavvufi cereyanlar çalkantılı bir dönemden geçmekte olan insanlar için bir çıkış kapısı aralamış; tekke ve zaviyeler sayesinde sufilik geniş halk kitleleri arasında kolayca yayılma imkânı bulmuştur. Yunus Emre de bu dönemde yetişmiş şairlerdendir. Ümmiliği noktasında Rıza Tevfik ve Abdülbaki Gölpınarlı'nın iki ucunu temsil ettiği görüşler ve tartışmalar bir kenara bırakılırsa, Yunus Emre'nin İslâm akaidine vâkıf, tasavvuf terbiyesi görmüş, bunun yanında Doğu efsanelerini bilen bir derviş olduğu genel kabul gören bir husustur. Bu açıdan “yaptığını bilen ve bunu bildiği, böyle istediği için yapan” (Tanpınar 2016: 136) Yunus Emre'yi Türk edebiyat tarihinde tesadüfi bir yere yerleştirmek mümkün gözükmemektedir.

Köprülü'nün Ahmet Yesevi'den sonra Türk edebiyatındaki en müessir tasavvufi şiirleri yazdığını belirttiği Yunus Emre aynı zamanda “millî zevkin pek az rastlanır temsilcilerinden”dir (2017: 396). “Yunus Emre'nin sanatı tamamıyla millî, yani tamamıyla Türk bir sanattır” (Köprülü 2017: 450). Bunun sebebi de İslâmî Neo Platoncu tesir ile onun şiirinin lisanında, biçiminde ve edasında tesirini gördüğümüz millî unsurdur. Köprülü'nün “tipik Türk dehâsı” olarak nitelendirdiği şair bu iki unsuru mezcederek kendi şahsına münhasır bir şiir dili vücuda getirmiştir. Dilindeki samimiyetle birlikte halkın anlayacağı sade bir Türkçe ile ve halkın nazım şekillerini kullanarak

yazdığı şiirleri eserlerinin asırları aşarak günümüze kadar gelmesini sağlamıştır. Onun yalnız halk üzerinde bir tesir bıraktığını düşünmemek gerekir. Kendi muasırlarından Âşık Paşa başta olmak üzere Kaygusuz Abdal, Eşrefoğlu gibi pek çok şairin şiirlerinde Yunus Emre'nin etkisi göze çarpar. Tekke edebiyatı içerisinde doğan şiiri âşık edebiyatında, saz şairleri arasında da etkisini gösterir.

Fuat Köprülü ile birlikte Yunus Emre'yi edebiyat camiasının nazarına sunan ve 10 Temmuz 1329 (1913) tarihli *Büyük Duygu* mecmuasının nüsha-i fevkaladesinde "Yunus Emre Hakkında Biraz Daha Tafsilat" başlığını taşıyan bir yazı neşreden Rıza Tevfik de Yunus Emre'yi Türklükle alakası olmayan Nev Eflatuncu ve hurufî bir şair olarak tanımlar. Ona göre, Yunus Emre'nin "milletinden ve lisanından başka Türklükle hiçbir alakası yoktur" (Rıza Tevfik 1329: 183). "Yunus Emre'yi Ziyaret" isimli makalesinde de Yunus Emre'den Türkmen kocası olarak bahsetmektedir (Rıza Tevfik 1330: 1). Ayrıca Bursa'yı ziyareti sırasında 20 Mayıs 1330 (1914) tarihinde "Yûnus Emre'ye Armağan" isimli şiiri yazmıştır (Uçman 2019: 24). Şiir *Serâb-ı Ömrüm* kitabı içerisinde yer almaktadır.

(...)
Boz bulanık bir çaydım
Aşk iline baş vurdum
Çalkalanıp safâ buldum
Süzülüp duru geldim

Yunus'un toprağına
Vardım yüzüm sürmeğe
Sildim gönül pasını
Yanuben aru geldim

(...)
Rıza Tevfik, Allah'tan
Ayrılma ol dergâhtan
Ben kurtuldum günahattan
Eğriydim, doğru geldim." (1949: 292-293).

Fuat Köprülü ve Rıza Tevfik'in yazdıkları ile birlikte Yunus Emre'nin Türk edebiyatı tarihinde millî edebiyatın temsilcisi olarak görülmesi, 20. yüzyılın başında hız kazanan milliyetçilik hareketi ve buna bağlı olarak gelişen milli edebiyatın teşekkülünde Yunus'un yeni bir kaynak heyecanı ile kucaklanmasına sebebiyet vermiştir. Fevziye Abdullah Tansel'in, "Millî Edebiyat Devri'nde Yunus Emre Hakkında Yazılan Şiirler" isimli makalesinde belirttiği gibi bu dönem şairleri halk edebiyatı ürünlerine yönelmişler; türkü, koşma, destan gibi türleri örnek alarak kendileri de eser verme gayretine düşmüşlerdir (1966: 114). Faruk Nafiz, Halide Nusret, Halit Fahri Ozansoy bu şairlerin başında gelmektedir. Ozansoy, "Dervişin Sözü" isimli şiirinde bu etkiyi taşıyor gibidir. Anadolu'yu yeni millî edebiyatın kaynağı ve millî uyanışın çıkış noktası olarak gören görüş şairin satırlarına şöyle yansır:

(...)
Senin bu sevgili Anadolunda
Bitmeyen dertlerden büyük mü derdin?"
İnledi: "Aşâmı tutmuyor elim
Bu yolu gülistan görmek isterim
Hepiniz benimle birlik olun da
Bu dikenli yola güller serpelim!..." (Ozansoy 1981: 145)

Anadolu ile sınırlı Türk milliyetçiliği hareketinin millî tarih ve millî kültüre ve aynı zamanda geçmişe yöneliminin (Andı 2012: 55) örneği olan bu ilk şiirler halk şiirinin formlarını kullanarak yazılmıştır. Şiirinde ölüm karşısında ürperti duyduğunu söyleyen Faruk Nafiz'in "Yunus'un Aşkı" isimli şiirinde de ilahileri ile dervişlerin dudaklarında yaşayan ve peşi sıra gidenlerin onun gibi Hakk'a ulaşmayı dilediği Yunus'un İlahî aşkı konu edilir:

"Kalbini gösterirdin birini sorsalardı
Kendisi yoksa bile yârinin aşkı vardı
Senin gözünde, Yunus, her yol Hakk'a çıkardı
Titriyorken biz bu gün "Sonumuz toprak! diye" (Çamlıbel 1966: 115)

İlk dönem şiirlerinde mistik-tasavvufî yönünden çok bir halk edebiyatı şairi olarak karşılık bulan Yunus Emre, millî edebiyatın devletin ideolojisine paralel bir çizgide gelişimi ile daha geniş çerçevede değerlendirilmeye başlamış gözükmektedir. Yunus Emre'nin Türklüğü, halkın konuştuğu arı Türkçe ile söyleyişi, tekke ve âşık edebiyatının, daha geniş manada halk edebiyatının en seçkin örneklerini vermiş olması, velayeti, Alevi-Bektaşî kültür ile ilişkisi, menkıbeleri, her zaman Hakk'ı arayıp haktan ve doğrudan yana tavır takınması gibi pek çok yönü bu geniş algının neticesidir. Ancak yine de millî edebiyat döneminde genel hatları oluşan bu portrenin Yunus Emre'nin ilk radikal yorumu olarak görebileceğimiz Sabahattin Eyüboğlu ile kırıldığı ve yeni bir Yunus Emre anlayışının yerleştiğini söylemek toptancı ve yanlış bir bakış açısı olacaktır. Şiir örneklerinden de görebileceğimiz üzere, Yunus Emre algılarının belirli dönemlerde ortaya çıkıp Yunus Emre'ye yazılan şiirleri şekillendirmesinden ve bir sonraki görüş ile ortadan kalkmasından çok; şairlerin bireysel duyularla bir Yunus Emre imgesi yaratması söz konusudur. Bu açıdan dönemsel algıların günümüze kadar ulaşan geniş bir zaman diliminde etkili olduğunu söylemek mümkündür.

Bu başlık altında değerlendirmeye çalışacağımız şiirlerde dikkatimizi çeken özelliklerden ilki Yunus Emre'nin Türklüğüne yapılan vurgudur. Niyazi Gençosmanoğlu "Yunmuş Yunus" şiirinde bunu şöyle dile getirir: "Türk Yunus, Derviş Yunus/ Dileğe ermiş Yunus/ Kendi de dermiş Yunus/ Yunus kanmış demektir" (1972: 44). Kimi şairlerce de Türkün iman sembolüdür: "Bu büyük vecd içinde itaat var her emre/ Seni yalnız türk değil, tanıyor bütün cihan/ Türkün iman sembolü ey aziz Yunus Emre!" (Önal 1966: 97).

Yunus Emre'nin Türklük ve Türkçe ile ilişkisinin en yoğun yansıması âşıkların yazmış olduğu şiirlerde karşımıza çıkmaktadır. Yunus Emre'yi öz Türkçe yazar Türk'ün yüce dervişi olarak tasvir eden Karslı Âşık Bürhanî (1981: 75), onu Türkçe dersini tam almış bir Türkmen dervişi olarak gören Âşık Sefil Selimî (1981: 173), onu Türkmen soyundan gelen bir deha olarak tasvir eden Âşık Gülhanî (1981: 93), "Yunus Gibi" şiirinde onu "Türkçenin arısı" olarak imgeleyen Develili Âşık Ali Çatak (1981: 65-66) ve Âşık Mevlüt İhsanî (1981: 103), Yunus'un Türkçeyi öğrettiğini söyleyen Âşık Şeref Taşhova'nın şiirleri (1981: 187) buna örnek olarak verilebilir. Bununla birlikte Yunus'un Türkçe söyleyişi diğer şiirlerde de karşılık bulmuş gözükmektedir. Ayhan İnal "Koca Yunus" şiirinde "Türkçe Türkçe, burcu burcu/ Söyler Koca Yunus söyler" (1981: 109) diyerek aynı zamanda onu bir Bektaşî kocası olarak görürken; Türkçe saf şiirin izini sürerken Yunus'un peşine düştüğünü söyleyen Seyfi Şirin sanatı ile toprağı vatan yapan cemre olarak gördüğü Yunus Emre'yi kardan ak, ana sütünden temiz Türkçe mısralar yazar bir şair olarak tanıdığını söyler (1990: 46).

Yunus Emre'nin Türk şairleri için olduğu kadar Azerbaycan şairleri için de önemli bir figür olarak kabul edildiği görülmektedir. Türkiye'de yayımlanan dergilerden tespit edebildiğimiz kadarıyla

Azerbaycanlı şairler de Yunus Emre ile ilgilenmiştir. Memmed Aslan “Yaşayan Yunis İmre” başlıklı şiirinde “Selam olsun, goca Yunis/ Selam Şerg’in söz çeşmesi/ Yüz illerin o üzinden/ Türk’ün aşib gelen sesi” (1987: 51) mısraları ile Yunus’u Doğunun söz çeşmesi olarak imgelemektedir. Onun diğer Türk topluluklarındaki aksi elbette ki bu çalışmadan ayrı ve daha geniş bir araştırmanın konusu olacaktır. Ancak ilk elden Azerbaycanlı şairler üzerinden karşımıza çıkan bu şiirleri Yunus Emre’nin Azerbaycan’da bulunan makamı dolayısıyla bu coğrafya hafızasında diri olmasına bağlamak mümkündür. Bahtiyar Vahapzade de “Yunis İmre” (1991: 328) şiiriyle bu sorunun cevabını aramakta; bir yerde ölüp bin yerde dirilen Yunus Emre’yi Türk’ün kopuzundan kopmuş bir ses olarak görmektedir.

Yunus Emre’nin şiiri aynı zamanda Türk kültürünün ve bu birikimin görüldüğü mazinin bir sergisidir. Tanpınar bu durumu “Ne zaman Orhan Gazi’nin çehresine biraz eğilsem, orada Yunus Divanı’ndan aksetmiş çizgiler görürüm ve bütün o fütühatların arkasında bu ruh kasırgası ile Türkçede doğan yapıcı değerler dünyasını selâmlarım” (2016: 328) sözleri ile ifade etmektedir. Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu’nun Yunus Emre’nin Erzurum’da bulunan makamını ziyaretinin ardından kaleme aldığı şiirde de görüldüğü gibi o, Türk’ün mazisinde onu aydınlatan bir yıldızdır.

“Şulesiz tarihimin ufkunda yıldız: Yunus!
Ey kararmış mazinin fecrinden bir iz: Yunus!

Rüzgârı tarihten sesler getiren
Yemyeşil bir köye nihayet vardım.
Bir ânda mazinin ufkuna eren
Ruhumu Yunus’un sesine sardım” (Fındıkoğlu 1966: 55).

Ancak onun etkisini sadece bulunduğu çağda aramamak gerekir. Mesud Akça’nın “Emre Demek Âşık Demek Yunus Demek Aşk Demek” şiirinde çağlar aşan Yunus’u şöyle tasvir eder:

“Geceleri gümbür gümbürdür yüreğim,
Çağlar ötesinden gelir pir Yunus.
Kıl üstünde sevgi şalını örenlere
Kaşla göz arasında cin atına binenlere,
Kefeni teneşiri unutup köşeyi dönenlere,
Yedi kat gökler ötesinde tek göz,
Yedi kat gökler ötesinde yağmur olur Pir Yunus
Bir kent değil bin renkli evren
Bir çift güvercin gibi uçar Selimiye’den
Akar dostluğun öz suyu...
Dişi karnında, taşı elinde olanların düşlerinden
Beyaz bir at üstünde geçer Yunus.” (Mesud Akça 1988: 205)

Şiirle geçmiş ile irtibat kurma ve bu irtibatın köklenme ihtiyacı ile ilgisine dair pek çok şiir örnek olarak gösterilebilir. Şiirlerde gördüğümüz bu ilişki, Yunus Emre’yi köklenilen mazide önemli bir fenomen olarak karşımıza çıkarmaktadır. Hatta bu teması halk şiirinde uğranılması gereken zorunlu bir durak yahut aşılması/hesaplaşılması gereken önemli bir eşik olarak görmek de mümkündür. Bibliyografyada yer tutan ve neredeyse tamamı halk şiiri çerçevesinde değerlendirebileceğimiz şairlerin/şiirlerin Yunus Emre imajları da bunu göstermektedir.

Yunus Emre’nin zamanımıza kadar gelebilmesini tekke ve zaviyeler çevresinde gelişen tekke edebiyatında doğmuş, bu edebiyatın mahsulü olan nefes, şathiye, devriye gibi türler ve ezgi ile söylenen ilahiler ile halkın gönlünde de yer etmiş bir şiir vücuda getirebilmesi ile gerekçelendiren

Rıza Tevfik, şairin âşık edebiyatına tesirini de aynı sebebe bağlar. Aynı tesir günümüze de aksetmiş görünmektedir. Şairden bahseden şiiirlerin önemli bir kısmını da âşıkların yazmış olduğu şiiirler oluşturmaktadır. Araştırmamızda 62 âşığın 94 şiiiri tespit edilmiştir. Bahsi geçen şiiirlerin bir kısmı Yunus Emre'nin kırk yıl Taptuk Emre'nin dergâhına odun taşınması ve döneminin diğer manevi önderleri ile ilişkisi gibi menkıbelerden rivayetle günümüze kadar gelen anlatıları yine şiiir diliyle hikâyeleştirmektedir. İranlı Âşık İsmail Azerî bu bağı "Tapduk Dede'nin elinden/ Hacı Bektaş'ın yolundan/ Mevlânâ'nın da dilinden/ Her sözün sevgiden yana" (2012: 149) şeklinde kurarken, Âşık Eminî "Sevgi Bahçesinin Gülüdür Yunus" şiiiri ile bağı genişletmekte, Yunus Emre'yi Hz. Muhammed'in, Hz. Ali'nin yoluna bağlamaktadır:

"Muhammed Mustafa beli yolunda,
Aslı imam nesli Ali Yolunda
Hünkâr Hacı Bektaş Veli Yolunda
Dergâhların yollarında Yunus var" (Âşık Eminî 2012: 163).

Bu şiiirlerde Yunus Emre âşıklık geleneğinin temsilcilerinden, hatta "pîr"lerindedir. Darendeli Fedâî onu menziline erişmiş, makamı âlâ bir gönül eri olarak tanımlamakta; mağripten maşrıka her dilde tesiri olan bir şair olarak anmaktadır.

"Arifler vasfını tavsif edemez
Gönüller sultanı Yunus Emre'nin
Tarih aciz kalır maarif yazamaz
Mevlâ'dan irfanı Yunus Emre'nin
Âşıklar Hünkârı dervîş'i azam
Dayanmaz ilminin gücüne mizan
Yön vermiş kalplere aşk ile nizam
Yıkılmaz divanı Yunus Emre'nin
(...)" (Darendeli Fedâî 1981b: 15).

Karslı Âşık Rüstem Alyansoğlu, "Yunus Emre" şiiirinde şairi âşıklık yolunda geçilmesi gereken önemli bir durak olarak nitelemektedir: "Gelip geçen âşıkların/ Yolu Yunus Emre'yimiş/ Hak yoluna mâşukların/ Kolu Yunus Emre'yimiş" (1981: 32). Aksaraylı Âşık Molla (Mehmet Akça) ise Yunus'u erenler meclisine girmiş bir pîr olarak tanımlamaktadır: "Erenler tahtına eren/ Aşk odu ile bağrını delen/ Âşık diye ismimi veren/ Pirim Yunus Emre geldi" (1981: 28). Şiiirlerin bir diğer ayırıcı yönü Yunus'a atfedilen sıfatlardır. "Koca Yunus" (Âşık Rehberî 2012: 169), "Âşık Yunus, Dervîş Yunus, Pîr Yunus"un (Âşık Şeref Taşlıova 2012: 157) ifadeleri şairin âşık edebiyatındaki tesirinin göstergeleridir.

Yunus Emre'nin yaratılanları din, mezhep, ırk ayırmaksızın Yaratan'ın bir aksi olarak okuması ve O'nun hürmetine sevmesi, canlı cansız her nesneye sevgi nazarı ile bakması, Allah aşkı ile benliğini yitirmesi ve adanmışlığı, şiiirlerini Türkçe söyleyişi, ezilenlere karşı haksızlığa uğrayanların tarafını tutması ve İslâm akaidine bağlılığına dair diğer konular da âşık edebiyatı çerçevesinde işlenmiştir.

2. Hümanist Yunus

Yunus Emre'nin Müslüman Türk sufisi imajı sonradan "Toprak" soyadını alacak ve Yunus Emre'nin divanını neşre edecek olan Burhan Ümit ile birlikte yeniden yorumlanmıştır. İsviçre'de tedavi gördüğü sırada Yunus Emre ile meşgul olmaya başlayan ve Yunus Emre'nin şiiiri ile kendi ruhu arasında bir ortaklık bulan Burhan Ümit, İstanbul'a dönünce "Yunus Emre: Ölümünden Hayat

Doğar¹ başlıklı bir makale neşretmiştir (Ayvazoğlu 2016: 44). Yazar, “Onu hücrelerinde yapıpalnız ve ölümü düşünen bir delikanlı olarak tasavvur ediyorum. Dünyada hiç kimsenin olamayacağı kadar yalnız ve kimsesiz...” (2016: 229) cümleleri ile başlayan makalesinde Yunus’u Tolstoy’un son zamanlarındaki buhranlarına benzer metafizik bir buhran içerisinde ve yalnız olarak tasvir etmiştir. Bu bakımdan Yunus Emre’nin şiirlerinde bahsettiği sıkıntıları daha dünyevi bir yerden okuyan Burhan Ümit’in tasavvurunun seküler bir kimliğe sahip olduğu söylenebilir.

Sonrasında divanına girecek olan ikinci makalesinde ise kendisine doğduğundan beri kimsenin seslenmediği şekilde samimi ve içten bir şekilde seslenen Yunus Emre ile Batı edebiyatı klasikleri arasında bağ kurmuştur. Burhan Ümit’e göre Yunus Emre Türk ortaçağında parlayan bir yıldızdır. Onun divanı da bizim *Divina Commedia*’mızdır (2006: 19).

Yunus Emre’ye Selam adını taşıyan kitabı ile 1966 yılı Türkiye’sinden halkı seven ve onun sevgilisi olmuş, Anadolu’dan dünyaya seslenen, halk dilinden konuşmuş, yüreğini ezenlere karşı ezilenlerin tarafına koymuş, sevgiyi yüceltmiş, insanları güzelliklere çağırılmış; kendisini, çevresini, çağını, dinini aşmış Türkmen kocası Yunus Emre’yi selamlayan Sabahattin Eyüboğlu, şair ile hümanizm arasında bağ kuranlardandır (1966: 5-6). Yunus ve hümanizm arasında kurduğu ilişkiyi kitap boyunca detaylı bir şekilde tartışan Eyüboğlu’na göre şairin başarısı Shakespeare, Cervantes, Dante gibi halk dili ile yazmasından ileri gelmektedir. Çokça vurgulanan dinî yönü de su götürmez bir gerçek olarak karşımıza çıkar; ancak buradaki dini softa ve yobazların din algısı ile karıştırmamak gerekir. Yunus’un dindarlığı “softaların cennetine, sırat köprüsüne değil, insanlığa, insan yüreğine, doğruluğa ve fakir fukaranın mutluluğuna çevriktir” (1966: 24). Hâl böyleyken biz de "kendi çağımızın, yep yeni inançların insanı olarak, geçmiş değil geleceği özleyerek, Yunus'un inandıklarına inanmayarak da sevip sayabiliriz onu" (1966: 10-11).

Yunus Emre’nin dinî kimliği sonraki sayfalarda da tartışma konusu olmuştur. Şairin hiçbir dinin adamı olmadığını, hatta bir adamı bile olmadığını savunan Eyüboğlu’na göre Yunus cami ve kiliselerin ötesinde tek dogması ve kuralı sevgi olan bir inancın mensubudur. Şiirinde İslâm inancına ait gibi görünen kavramlar da aynı tutumun bir yansıması olarak okunmalıdır. “Dost”, insanın derinden bağlandığı varlığı ifade ederken, “derviş” belli kuralları ve kitabı olmayan ahlaki bir disiplini işaret etmektedir (Eyüboğlu 1966).

Yunus’u daha evrensel bir çizgiye oturtma gayesi ile Talât Sait Halman gibi yazarların da dile getirdiği bu görüş Akbank Yunus Emre Semineri’nde de savunulmuştur. Hümanizmanın köklerini Antikite’de bulan Talât Sait Halman semavi dinlerin hümanizmanın temel kavramlarını getirdiğini fakat daha sonra gelen bağınaz ve yobaz yorumcuları tarafından bu kavramların çığnendiğini söyler. Halman, “önce Rönesans hümanizmasını, sonra da Batı’da 18’inci yüzyıldan beri gelişen modern hümanizmayı müjdelemiş, hattâ onların hâlâ erişemediği bir düşünce olgunluğuna ve şiirli söyleyiş gücüne ulaşmış” Yunus Emre’yi Doğu ve Batı hümanizmasının sentezini yapan bir şair olarak kabul eder (1970: 5). Daha sonra reaksiyon olarak ortaya çıkan pek çok çalışma ise burada dile getirilen düşünceleri Yunus Emre’nin eserinden ve ona akseden düşünce dünyasından uzak birer fantezi olarak kabul edecektir.

“(…)

Ballar balı gözlerde yanan ferdi Yunus

Yalnız sevisiz yürekten ürkerdi Yunus

¹ Makale *Yeni Türk Mecmuası* dergisinin 2. sayısında (Teşrinisani 1932, s. 120-128) yayımlanmıştır. Burhan Toprak’ın hazırlamış olduğu *Yunus Emre Divanı*’na girmeyen bu makalenin tam metnine Beşir Ayvazoğlu’nun kitabından ulaşılmıştır (Ayvazoğlu 2016: 229-240).

Bir insana ermektir ölümsüzlüğümüz
Sevmekle sevilmeğin tanrım hep derdi Yunus

Ömrünce yobaz kine göğüs gerdi Yunus
İnsan için aşk için savaş verdi Yunus
Kırmıştı yürek gücüyle çıplak kılıcı
En kutlu barışlarda muzafferdi Yunus

İnsandaki kutsallığa ilk erdi Yunus
Aşkın yeniden doğduğu mahşerdi Yunus
Bir taze güneş sundu karanlık dağına
Yüzyıllara öz tanrıyı gösterdi Yunus” (Halman 2012: 64).

Yunus Emre’yi dinî kimliğinden soyutlayarak ve şiirinde görülen kavramları yeniden yorumlayarak üretilen hümanist Yunus Emre kimliğinin çarpıcı bir portresi de Behçet Kemal Çağlar’dan gelmiştir. Çağlar, Yunus Emre’nin Erzurum Tuzcu Köyü’nde bulunan makamını ziyaret ederek yazdığı “Yunus Emre’ye Aynı Sesleniş” başlıklı şiiri Cumhuriyetin 26. yılına adanmıştır. Atatürk’e bağlılığını ve Türk aydınları ile halk arasındaki uçurumu haykırmak üzere kaleme aldığını söylediği şiirde Yunus’tan Taptuk Emre’nin kendisine bahsettiği sırrı sormakta; bu sırra vâkıf olarak halka “pîr” olmak istemektedir. Ona göre Yunus’un şiirindeki “mürşit” halktır ve halk, dervişlerin doldurduğu türden bir çileyi değil, savaşarak ve elindeki tüm varlığını harcayarak çektikleri başka türlü bir çileyi çekerek mürşit olmuştur.

“(…)
Gizleme benden, sana Tapduk’un verdiğini.
Gözlerim dolu dolu, göz çevrem halka halka,
Yeter sürünmeyeyim pîr olayım şu Halk’a;
Bir ses ver, başım hazır, seslenirsen “Ver” diye!
Galat-ı hilkat olduk bizler “münevver” diye!
(…)
Erdi her mertebeye bu yurt, işte Erzurum!
Kim demiş “Çile çeken beş on dervîştir”, Yunus?
Bu millet baştanbaşa geçmiş, ermiştir, Yunus!” (Ayvazoğlu 2016: 93).

“Yunus’la Beraber” isimli şiirinde de aynı yönelimi görmek mümkündür. “Yunus coşar Hak’ka söyler/ Çağlar coşar halka söyler/ Bana seni gerek seni” (1981: 60) mısralarıyla kendi yolunun ve arzusunun Yunus’tan farklılığını ortaya koyar. “Yunus Emre Karaman’da” şiirinde ise Türkçeye cemre gibi düşen Türk’ün eşsiz şairi Yunus Emre anlatılır. Behçet Kemal Çağlar’ın bu şiirlerinde şair İslâmî kimliğinden uzak Türkçü bir halk mistiği olarak karşımıza çıkmaktadır.

3. Kendisine Çift Sofra İnen Şair

Yunus Emre’nin daha çok İslâmî ve tasavvufî yönüne odaklanan bu görüşler Yunus Emre’yi hümanist olarak değerlendiren görüşlere tepki olarak ve özellikle 1971 yılından itibaren yoğunlaşmış gözükmektedir. Yunus Emre’nin bu cephesini 1965 yılında yazmış olduğu *Yunus Emre* isimli çalışması ile sistemleştiren Sezai Karakoç, Yunus Emre’yi “Anadolu-İslâm hareketini, dünya karşısına çıkarma ödeviyle yüklenmiş Asya kökenli müslüman türklerin bir şairi” (2013: 19-20) olarak görür. Ona göre Yunus Emre hiçbir ekole bağlı değildir. Ancak bu onun sanatsal yönünün eksik olduğu anlamına gelmez. Şair, “Kuran ve hadislerin ışıklarından örülen İslâm mesaj ve kültürünü, türkçede bir baştan sona bağlantı halinde işlemiş ve bu kültürü türk ruhuna geçirmiş, böylece çağının gereği şairlik ödevini yerine getirmiştir” (2013: 54).

Menkıbede de anlatılageldiği gibi o, kendisine gökten çift sofraya inen bir ermiştir². Bahsi geçen çift sofraya, din ve sanattır.

Yunus Emre üzerine geniş bir araştırma ve inceleme literatürü ortaya koyan Mustafa Tatçı'ya göre de Yunus'un ilk ve en önemli hususiyeti mutasavvıf bir şair olmasıdır. Bundan sonra Türk ve millidir. Onun dünyasını "Allah aşkı, tevhid düşüncesi, ahlâk ve gelenek" oluşturur. Bu açıdan onu panteist, mistik yahut hümanist olarak görmek mümkün değildir. Çünkü Yunus'un şiirinde karşılık bulan insan Kuran ve sünnet ile şekillenen ve özünde aşk cevherini barındıran insandır. Bu idealize insanın gayesi Allah'tır, Allah aşkıdır. Öte yandan toplumdan kopuk bir Yunus Emre'den de söz etmek mümkün değildir (Tatçı 2008: 99-108). Yunus Emre'nin şiirini Türk dilinin ve kültürünün taşıyıcısı olarak gören ve hakkında çok sayıda makale kaleme alan Mehmet Kaplan'a göre de Yunus Emre'yi dinî kimliğinden soyutlayarak İslâmiyetsiz ve tasavvufsuz bir şair olarak değerlendirmek mümkün değildir (1954: 347).

Yunus Emre'nin bu yönüne eğilen şiirlerle Cumhuriyetin erken vakitlerinden itibaren karşılaşmak mümkündür. Necip Fazıl Kısakürek 1929'da düzenlenen "Yunus Emre Günü"³ vesilesiyle okuduğu "Yunus Emre'ye" isimli şiirinde hakikat yolunu tutan şairden medet umar: "Rüzgâra bir koku ver ki hırkandan/ Geleyim izine doğru arkandan/ Bırakmam, tutmuşum artık yakandan/ Medet, ey şairim, Yunus'um medet!" (1972: 6). İkinci şiirine nispetle daha mistik karakterli olan bu şiirin ardından Necip Fazıl'ın 1972'de yayımlanan ikinci şiirinde şairin "dergâhın içinden" (Andı 2012: 56) bir şair olarak Yunus Emre'yi selamladığı görülür. "Bizim Yunus" ismini taşıyan bu şiirde Yunus Emre "Okunu kör nefsin kılıçla ezmiş", "Ölüm dedikleri perdeyi delmiş", "Toprakta devrilmiş, göğe çömelmiş", "Sayıları silmiş, BİR'e yönelmiş" (Kısakürek 1981: 122) bir derviş olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu başlık altında incelemeye çalışacağımız, en geniş manada Allah'ı arama ve Allah aşkı motifi ile karşımıza çıkan Yunus Emre'nin İslâmi-tasavvufî yönü aynı zamanda en çok işlenen yönü olmuştur. Arif Nihat Asya'nın aşağıdaki şiiri bunun örneklerindedir:

"Akıt nûr hâlinde ni'metleri
İçir "Hak!" diyen kalbe himmetleri
Elinden, dilinden kerâmetleri
Celi Yûnus'um!

Dilin vahye, ilhâma uygun beyân...
Yakından uzaktan duyar duymayan...
Ki şi'rinde -yer yer- Muhammed ayân
Ve -yer yer- Alî, Yûnus'um!" (Asya 1972: 11)

Yunus Emre şiirlerinin toplum hafızasına kazınmasında ve yüzyıllardır büyük bir coşku ile aktarılmasında Türk kültür yapısının rolü olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Pek çok yazar ve şairin Yunus ile ilk tanışıklıkları da çocukluğun erken evrelerinde bu kültür çevrelerinde gelişmiştir.

² Sezai Karakoç burada Yunus Emre ile ilgili aktarılan bir menkıbeye işaret eder. Menkıbeye göre şeyhinden ayrılıp gurbete doğru yola düşen Yunus Emre yolda üç kişi ile karşılaşır ve arkadaş olur. Arkadaşları akşam yemeğinde bir ermişin hatrına Allah'tan sofraya ister; her birine birer sofraya iner. Ermişin kim olduğunu bilmeyen Yunus ise, adına sofraya indirilen ermişin hatrına Allah'tan bir sofraya diler. Yunus Emre'ye iki sofraya iner. Ermişin kendisi olduğunu anlar (Karakoç 2013: 33-34). Metindeki özel kelimelerde görülen küçük harf kullanımı Sezai Karakoç'a aittir.

³ Türk Halkbilgisi Derneği tarafından 15 Nisan 1929 günü Ankara'da düzenlenen anma programı (Ayvazoğlu 2016: 34-35).

Mehmet Kaplan'ın "Mukaddes Uçurum" başlıklı makalesinde kendi anılarından hareketle anlattığı Yunus Emre tesiri de bunun göstergelerindedir. Özellikle nesir yazılarında karşımıza çıkan bu etkilenme biçimi Coşkun Ertepinar'ın, Mesud Akça'nın, M. Aziz Bolel'in, Emin Ülgener'in şiirlerinde de bir çocukluk anısı olarak şiir diline yansımıştır.

Âşık Gülhanî'nin "Vardır Vallahi" şiirinde ve geniş ölçüde âşık şiirinde Yunus'un Allah'a ulaşma yolunda model olarak algılandığı görülür. Bu durumu "Hakk'a vasıldım diyen âşıklar/ Önümüzde, Yunus vardır vallahi/ Kudret lokmasıyla, doyan âşıklar./ Nanımızda, Yunus vardır vallahi" (Âşık Gülhanî 1991: 142) dizeleriyle ifade eden âşığa göre bu yolun adabı Yunus Emre'den öğrenilmelidir. Bazı şairler için de bu yolun şeyhi Yunus, müritleri de şairlerdir.

"Şeyhim gibi biçareyim
Ben mecnunum avareyim
Huzuru aşka düşmüşüm
Yunus durur Şeyhim benim.
Yanık yüreğim dağlarım
Yunus durur Şeyhim benim." (Mengüşoğlu 1966: 61)

Son olarak vereceğimiz örnek ise Ahmet Kabaklı'ya aittir. Kabaklı Yunus yolunu tutanların ahireti kazanacaklarını şöyle ifade eder:

"Şol kâinat secd'eyleyü
Can, Çalab'a verilende
Bu mesel içre hâlimiz
Bir yüceden görülende...
Denir erenler katında
Açar gülleri Yunus'un" (Kabaklı 1972: 7)

SONUÇ

Yunus Emre'ye yazılan şiirler ilk örneklerini 1930'lardan itibaren, *Yunus Emre Divanı*'nın yayımlanmasından sonra vermiştir. Zaman içerisinde şairin ve şiirlerin farklı yorumları ise birbirinden farklı Yunus Emre portrelerinin ortaya çıkmasına sebep olmuş; değişen bu algılara paralel olarak Yunus Emre'ye yazılan şiirler de farklılaşmıştır. Ana hatlarını örneklerle izah etmeye çalıştığımız üzere bu şiirlerin dönemsel olarak farklılaşmasından çok, değişen algıların değişik dönemlerde etkilediği şairlerin Yunus Emre imajlarından söz etmek daha doğru görünmektedir. Beşir Ayvazoğlu'nun da dikkat çektiği üzere Yunus Emre ve şiiri üzerine en radikal yorum Burhan Ümit ve Sabahattin Eyüboğlu'na ve onu hümanizm çerçevesinde değerlendiren yazar ve şairlere aittir. Ancak bu çıkış kendi dönemiyle sınırlı kalmış; makaleye konu ettiğimiz şiirlerde tesirini gösterememiştir. Hemen her kesimden insanın/şairin bir yönüyle sahip çıktığı Yunus Emre şiirlerinde etkisini en geniş şekliyle izleyebildiğimiz imaj İslami-tasavvufi kimliğin ön planda olduğu Türk şairi imajıdır. Bununla birlikte Yunus Emre'nin Türkçe söyleyişi de –özellikle âşık edebiyatında- geniş yankı bulmuştur.

Başta *Türk Yurdu*, *Türk Edebiyatı*, *Türk Dili*, *Hisar*, *Hareket*, *Tohum*, *Mavera*, *Kardelen*, *Bizim Külliye*, *Sur* gibi dergiler olmak üzere Yunus Emre'ye yazılan şiirlerin derlendiği antolojilerden faydalanarak ve bunların tam bir listesini de oluşturmaya çalışarak hazırladığımız bu makale ile 458 şiir tespit edilmiştir. Şair isimlerini esas alarak alfabetik olarak hazırladığımız liste bu zamana kadar Yunus Emre'ye yazılan şiirlerin derlendiği en kapsamlı bibliyografya denemesi olsa da, yine de eksiklerin çıkabileceğini kabul etmek gerekir. Bu şiirlerden önemli bir kısmı âşık

edebiyatına ait iken büyük bir kısmı da edebiyat tarihlerinde isimleri ile karşılaşmadığımız şairlere aittir.

Yunus'a yazılan şiirler yapıları itibari ile Yunus Emre'nin şiir formuna benzer bir biçimde yazılmıştır. Serbest nazım şeklinde yazılan birkaç şiir dışarıda bırakılırsa şiirlerin tamamına yakını hece vezni ile halk şiirinin nazım formları kullanılarak yazılmıştır. Biçimdeki bu tasarrufu dikkate almak gerekir. Bu şairler sadece Yunus Emre şiirlerine benzer şiirler yazmamış; aynı zamanda Yunus Emre'ye has söyleyişi de taklit etmeye çalışmışlardır. Şiirlerin çoğunun dörtlükler biçiminde ve hece vezniyle yazılması; Yunus'un şiirinin karakterini yansıtan ifade kalıplarının aynen ya da onu anımsatacak şekilde kullanılması şairin şiir sesinin taklit edilmeye çalışıldığını da göstermektedir.

Öte yandan şiirde Yunus Emre'yi anma Türk şiirinin büyük bir şairini anmanın ötesinde bir anlama sahiptir. Şeyh Galip, Fuzulî, Bakî gibi pek çok şairin Türk şiirinde büyük iz bırakmasına ve modern dönemde de poetik olarak bu şairlerle irtibat kurulmasına rağmen kendilerine yazılan bu denli büyük bir şiir literatürüne sahip olmayışları meseleye farklı bir açıdan bakmayı zorunlu kılmaktadır. O halde şairleri Yunus Emre'ye şiir yazmaya iten sebep nedir? Yüzyılın başında yükselen milliyetçilik hareketleri ile millî edebiyatın teşekkülü, bu edebiyatın başlangıcında Türkçenin gür ve etkileyici sesi olarak Yunus Emre'nin ortaya çıkışı klasik edebiyatının hâkimiyetini kırmak isteyen o dönem şairleri için Yunus Emre'yi hem taze bir kaynak hem de bir model olarak sunmuş gözükmektedir. Şairin poetik olarak aşılması zor bir şiir dilini Arapça ve Farsça edebiyatın hâkimiyetine rağmen kurmuş olması da devletin ideolojisi tarafından desteklenen resmî edebiyat kanonunda Yunus Emre'nin bir model olarak sunumunu netice vermiş; hemen tüm şairler Yunus Emre hakkında bir şeyler söyleme ihtiyacı hissetmişlerdir. Kanona eklenme tavrı ile ortaya çıkan şiirlerden büyük bir kısmının poetik açıdan yüksek bir değere sahip olmadığını belirtmek gerekir.

Meselenin diğer yönü ise şairlerin yazdıkları şiirlerle poetik kökenlerini ortaya koymaya çalışmalarıdır. Özellikle âşık edebiyatında karşımıza çıkan bu ifade biçimi şairin şiirinin kaynağını gösterdiği kadar kendisini görmek istediği edebî damarı da işaret eden bir karakter taşımaktadır. Diğer bir ifadeyle de, Yunus Emre şiirinin büyüklüğü ve aşılmazlığı bir başka biçimde ispat edilmiş olmaktadır.

EK: YUNUS EMRE ŞİİRLERİ BİBLİYOGRAFYASI⁴

1. A. Gülşehri (1999). “Âşık Yunus”, *İslâmi Edebiyat*, C. 3, S. 29, s. 41
2. A. Lermioğlu (1966). “Yunus Emre İçin”, *Türk Yurdu*, S. 319, s. 163
3. A. Neşet Dinçer (1997). “Bizde Yaşar Yunus Emre’ m”, *Yunus Emre’ ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 91
4. A. Rahmi Balcıoğlu (1972). “Yunus’ ta Olmak”, *Türk Edebiyatı*, S. 5, s. 25
5. Abdullah Satoğlu (1981). “Yunus”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 162
6. Abdülcabbar Yurt (1991). “Gören Yunus’ tur”, *Yunus Emre’ ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 334
7. Abdülkadir Güler (1969). “Yunus Gibi”. *Tohum*, C. 4, S. 41, s. 10
8. Abdülkadir Güler (1981). “Yunus’ um”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 92
9. Abdürrahim Balcıoğlu (1997). “Yunus’ ta Olmak”, *Yunus Emre’ ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 35
10. Ahmet Efe (1979). “Yunus’ la Konuşmak”, *Gerçek*, C. 4, S. 8, s. 3
11. Ahmet Kabaklı (1972). “Yunus’ un Gülleri”, *Türk Edebiyatı*, S. 5, s. 7
12. Ahmet Kaplan (1991). “Yunus Emre”, *Yunus Emre’ ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 175
13. Ahmet Metin Şahin (1981). “Türkçem”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 183
14. Ahmet Tufan Şentürk (1981). “Cümle Kuşlar Yunus Diye Şakıyor”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 185
15. Ahmet Tufan Şentürk (1981). “Yunus’ tur O”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 186
16. Ahmet Urfalı (2012). “Yunus’ un Can Ocağında Söz Çatılır Söz Pişer”, *Dilimiz Yunus Söyler*, Haz. Mustafa Özçelik, Gökçe Ofset, s. 112
17. Aksaraylı Âşık Molla (Mehmet Akça) (1981). “Pirim Yunus Emre”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 27
18. Alırıza Saraçoğlu (1981). “Âşık Yünus’ um”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 160
19. Ali Murat Aydoğdu (1991). “Çerağ Yunus’ a”, *Yunus Emre’ ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 40
20. Ali Rıza Saraçoğlu (1991). “Bizim Yunus”, *Yunus Emre’ ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 263
21. Ali Rıza Saraçoğlu (1991). “Yunus’ un Cihana Mesajı”, *Yunus Emre’ ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 265
22. Ali Rıza Saraçoğlu (1997). “Âşık Yünus’ um”, *Yunus Emre’ ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 236
23. A. Kadir Ergin (1981). “Her Şey Yunus İçin”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 86
24. Akdemir Akmut (1987). “Yunus Emre’ de Bütünleşmek”, *Türk Edebiyatı*, S. 168, s. 31
25. Akdemir Akmut (1989). “Yunus’ la Yenilenmek”, *Türk Edebiyatı*, S. 193, s. 51

⁴ Bu bibliyografya hazırlanırken kaynakların açık ve anlaşılır şekilde verilebilmesi için Dergi Editörünün izniyle yazım kurallarından farklı bir yol izlenmiştir. Bibliyografya, başta Yunus Emre’ ye yazılmış şiirlerin derlendiği antolojiler olmak üzere Türk edebiyatında ön plana çıkan dergiler ile Yunus Emre için hazırlanmış özel sayıların taranması ile oluşturulmuştur. Çeşitli internet kaynaklarında bu tarz şiirlere rastlanmışsa da bilgilerin güvenilirliğini teyit etme imkânının olmaması ve kaynak yazarın belirtilmemesi gibi sebeplerden dolayı bu şiirler değerlendirmeye alınmamıştır.

26. Alaaddin Soykan (1989). “Yunus”, *Mavera*, C. 13, S. 153, s. 51
27. Alaattin Nacak (1991). “Yunus’a”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 227
28. Alâattin M. İsmail (1997). “Yunus’tan Olmak”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 154
29. Ali İhsan Aktürk (1991). “Yunus’umun Nefesi”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 14
30. Ali Gürbüz (1991). “Yunus Emremi Gördüm”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 146
31. Ali Şahin Acıyurtlu (1971). “Yunus Emre’ye”, *Tohum*, C. 5, S. 60, s. 17
32. Âlim Kahraman (1997). “Yunus’ca”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 156
33. Altınbek İsmailov (2012). “Yunus Emre”, *Dilimiz Yunus Söyler*, Haz. Mustafa Özçelik, Gökçe Ofset, s. 186
34. Anar Rızayev (2012). “Yunus Emre’ye”, *Dilimiz Yunus Söyler*, Haz. Mustafa Özçelik, Gökçe Ofset, s. 175
35. Ankaralı Âşık Ömer (Behçet Kemal Çağlar) (2016). “Yunus’un Mezarında”, *Yunus, Ne Hoş Demişsin*, Beşir Ayvazoğlu, Kapı Yay., 2. Baskı, s. 93
36. Ankaralı Âşık Ömer (1991). “Yazmışım”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 231
37. Ankaralı Âşık Ömer (1991). “Yunusumdan”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 233
38. Arif Çakmak (1991). “Yunus”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 86
39. Arif Eren (2012). “Yunus Emre”, *Dilimiz Yunus Söyler*, Haz. Mustafa Özçelik, Gökçe Ofset, s. 78
40. Arif Nihat Asya (1966). “Buğday”, *Türk Yurdu*, S. 319, s. 87
41. Arif Nihat Asya (1966). “Bahar”, *Türk Yurdu*, S. 319, s. 144
42. Arif Nihat Asya (1966). “Yunus Emre”, *Türk Yurdu*, S. 319, s. 144
43. Arif Nihat Asya (1972). “Yunus”, *Türk Edebiyatı*, S. 5, s. 11
44. Arif Nihat Asya (1989). “Yunusum”, *Türk Edebiyatı*, S. 193, s. 47
45. Aslan Kaynardağ (1981). “Yunus İle”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 117
46. Âşık Abdül Cabbar Yurt (1981). “Gören Yunus’tur”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 1201
47. Âşık Ahli Ramanî (1981). “Yunus Emre Gibi Olun”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 151 [Şairin ismi Ali Yakıcı’nın hazırlamış olduğu kitapta “Ali Rahmani” şeklinde verilmiştir]
48. Âşık Ahmet Poyrazoğlu (1981). “Yunus Emre”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 148 [Aynı şiir Ali Yakıcı’nın hazırlamış olduğu kitapta “Yunus Sensin” ismiyle kaydedilmiştir]
49. Âşık Ahmet Poyrazoğlu (1981). “Yunus Emre”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 149
50. Âşık Ahmet Poyrazoğlu (1997). “Gördüm Yunus’u”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 223
51. Âşık Ali Çiftçi (1981). “Yünüs’ün Üstüne”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 67-68
52. Âşık Ali Gürbüz (1981). “Yunus Emre’mi Gördüm”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 96-98
53. Âşık Aslı Bacı (Münevver Tolun) (1981). “Aslı Yunus’un İzinde”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 189

54. Âşık Aslı Bacı (Münevver Tolun) (1981). “Yunus Emre Yolundayız Biz”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 190
55. Âşık Ayşe Çağlayan (1997). “Yunus”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 64
56. Âşık Burhanî (1991). “Yunus Emre”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 67
57. Âşık Burhanî (1991). “Yunus Kadar Bilmek”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 69
58. Âşık Cenani (1997). “Yûnus”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 55
59. Âşık Ceylan (1981). “Yine Yunus...”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 54
60. Âşık Deryamî (1991). “Yunus’a”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 100
61. Âşık Eminî (1991). “Yunus Emre’m”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 110
62. Âşık Eminî (1991). “Sevgi Bahçesinin Gülüdür Yunus”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 112
63. Âşık Eminî Düştü (1981). “Gölleri Olsaydım”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 79
64. Âşık Fedâî (1991). “Yunus Emre’nin”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 125
65. Âşık Feryadî (1991). “Yunus”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 110
66. Âşık Feymanî (1991). “Bizim Yunusca”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 127
67. Âşık Feymanî (1991). “Yunus Gibi”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 129
68. Âşık Gazi Aksoy (1981). “Biz Yunus Emre’m”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 30
69. Âşık Gül Ahmet Yiğit (1997). “Yûnus ve Anadolu”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 297
70. Âşık Halil Karabulut (1995). “Yunus’un İlahî Aşk ve İnsanlara Vermek İstedikleri”, *Türk Edebiyatı*, S. 261, s. 23
71. Âşık Halil Karabulut (1997). “Manevi Sultan”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 163
72. Âşık Hasretî (1991). “Yunus’um”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 154
73. Âşık Haydarî (1991). “Yunus’un Değişikle Merhaba De Dost Gönül”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 158
74. Âşık Hayri Toprak (1997). “Yunus Emre Sevgi Yılı”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 274
75. Âşık Hilmi Şahballı (1997). “Yûnus Sevgisi”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 253
76. Âşık Hüdaî (1997). “Yunus’un Sülalesiyim”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 141
77. Âşık İhsanî (1981). “Yunus”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 102
78. Âşık İlhamî (1981). “Yunus Emre”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 105

79. Âşık İmamî (1997). "Ondan Geliyor", *Yunus Emre'ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 150
80. Âşık İsmail Cengiz (1981). "Yunus Emre", *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 53
81. Âşık Kul Nuri (1997). "Yûnus Gibi", *Yunus Emre'ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 207
82. Âşık Nurşah (1997). "Gönülden Gönüle", *Yunus Emre'ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 208
83. Âşık Mensubî (1997). "Yûnus", *Yunus Emre'ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 193
84. Âşık Mevlüt İhsanî (1991). "Yunus Emre", *Yunus Emre'ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 163
85. Âşık Meydanî (1997). "Düşündüm", *Yunus Emre'ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 198
86. Âşık Musa Merdanoğlu (1997). "Sen Bizim", *Yunus Emre'ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 195
87. Âşık Ömerî (1981). "Yunus Emre", *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 146
88. Âşık Saim Urungu Maraş (1997). "Zamansız Mekân", *Yunus Emre'ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 189
89. Âşık Samimî (1997). "Hep Yunus", *Yunus Emre'ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 234
90. Âşık (Selahattin) Dünder (1981). "Yunus Emre Dile Gelir", *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 78
91. Âşık Rehberî (2012). "Can Yunus", *Dilimiz Yunus Söyler*, Haz. Mustafa Özçelik, Gökçe Ofset, s. 169
92. Âşık Reyhanî (1981). "Nerde Bulurum?", *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 152
93. Âşık Reyhanî (1991). "O Bizdendir", *Yunus Emre'ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 251
94. Âşık Sefâî (1997). "Yûnus'un Yeri", *Yunus Emre'ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 240
95. Âşık Sefil Selimî (1981). "Gez-Alan", *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 163-164
96. Âşık Sefil Selimî (1981). "Yoktur", *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 165
97. Âşık Sefil Selimî (1981). "Denilen Ben", *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 166
98. Âşık Sefil Selimî (1981). "Arı ve Sinek", *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 167
99. Âşık Sefil Selimî (1981). "Etle Tırnak", *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 168
100. Âşık Sefil Selimî (1981). "Cennet-Cehennem", *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 169
101. Âşık Sefil Selimî (1981). "Meslek", *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 170-171
102. Âşık Sefil Selimî (1981). "Nokta", *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 172
103. Âşık Sefil Selimî (1981). "Dilli-Dilsiz", *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 173

104. Âşık Sefil Selimî (1981). “Üstten Üst”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 174
105. Âşık Sefil Selimî (1981). “Hali Yunus’u”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 175 [Bu şiir Ali Yakıcı’nın kitabında Âşık Sefilî ismine kaydedilmiştir]
106. Âşık Sefil Selimî (1981). “Yunus Emre’ye”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 176 [Bu şiir Ali Yakıcı’nın kitabında Âşık Sefilî ismine kaydedilmiştir]
107. [Âşık] Ummani Saraç (1991). “Yunus Emre”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 261
108. [Âşık] Ummani Saraç (1991). “Yunus”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 262
109. Âşık Yanık Umman (1997). “Âşık Yünus Değil Miydi”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 280
110. Âşık Yoksul Derviş (Şemsettin Kubat) (1981). “Yunus Emre’ye”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 128
111. Âşık Yoksul Derviş (2012). “Yunusca”, *Dilimiz Yünus Söyler*, Haz. Mustafa Özçelik, Gökçe Ofset, s. 167
112. Âşık Zeki Erdalî (1997). “Çözdü Yunus”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 108
113. Âşık Zülfikar Divanî (1997). “Uyan Yünus”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 93
114. Atanur Meriç (1997). “Hamdım, Yandım, Piştim”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 197
115. Aydın Oy (1981). “Yunuslayın”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 144
116. Ayhan İter (1997). “Yunus’u Anarken”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 149
117. Ayhan İnal (1981). “Yunus Emre”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 107
118. Ayhan İnal (1981). “Garip Yunus”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 108
119. Ayhan İnal (1981). “Koca Yunus”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 109
120. Ayhan İnal (1991). “Tecelli”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 170
121. Ayhan İnal (1991). “Yunusum”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 168
122. Ayhan İnal (2005). “Yunus Emre’ye”, *Türk Dili*, S. 643, s. 15
123. Aykut İlgöz (1981). “Yunus Emre’ye”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 104
124. Aysen Akdemir (2000). “Biz Yunus Toprağında”, *Bizim Külliye*, S. 6, s. 26
125. Ayşe Morgül (1991). “Dediler”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 223
126. Ayşe Öztürk (2001). “Bu Aşk Yunus’tan Satın Aldım”, *Altınoluk Yuvamız*, S. 186, s. 21
127. Ayten Lermioğlu (1981). “Aşk Yunus İçin”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 133
128. Azatlı Âşık Erzâde (1997). “Bizim Yünus”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 117
129. Azmi Güleç (1972). “Yunus Emre’ye”, *Türk Edebiyatı*, S. 5, s. 14
130. B. Dedeoğlu (1966). “Yunus’un Rüzgârı”, *Tohum*, C. 3, S. 26, s. 12

131. Bahattin Karakoç (1991). “Yürek Duyunca Yunus’u”, *Dilimiz Yûnus Söyler*, Haz. Mustafa Özçelik, Gökçe Ofset, s. 58
132. Bahri Ulaş (1981). “Yunus Emre”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 195
133. Bahtiyar Vahapzade (1991). “Yunis İmre”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 328
134. Bahtiyar Vahapzade (2012). “Yunus Emre’ye”, *Dilimiz Yûnus Söyler*, Haz. Mustafa Özçelik, Gökçe Ofset, s. 173
135. Baykur Bilgin (1997). “Ey Dost”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 44
136. Bayram Durbilmez (1997). “Bizim Yunus”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 95
137. Bayram İbrahim (1997). “Yunus Emre’nin Şiir Irmağı”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 142
138. Bedri Noyan (1966). “Elhamdülillah”, *Türk Yurdu*, S. 319, s. 109
139. Bedri Noyan (1966). “Gel, Gör Beni...”, *Türk Yurdu*, S. 319, s. 109
140. Behçet Kemal Çağlar (1981). “Yunus’la Beraber”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 60
141. Behçet Kemal Çağlar (1991). “Yunus”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 81
142. Behçet Kemal Çağlar (1991). “Yunus Emre Karaman’da”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 82
143. Behçet Kemal Çağlar (1997). “Yazmışım”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 62
144. Bekir Sıtkı Erdoğan (1981). “Yunus Yunus Diye”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 82
145. Bekir Sıtkı Erdoğan (1981). “Yunus”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 84
146. Bekir Sıtkı Erdoğan (1981). “Yunuslayın”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 84-85
147. Bekir Sıtkı Erdoğan (1991). “Yunus Yaşıyor”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 116
148. Bekir Oğuzbaşaran (2012). “Yunus Emre’ye Rubailer”, *Dilimiz Yûnus Söyler*, Haz. Mustafa Özçelik, Gökçe Ofset, s. 93
149. Berdan Karagöz (1997). “Sonbahar”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 165
150. Bestami Yazgan (1997). “Yunusça Sevgi”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 292
151. Bestami Yazgan (2008). “Bizim Yunus”, *Yüzakı*, S. 41, s. 23
152. Bülent Özcan (1997). “Yunus Gibi”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 2016
153. Cahide Gürsoy (1991). “Yunus” *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 151
154. Celalettin Kurt (2012). “Yunus Gibi”, *Dilimiz Yûnus Söyler*, Haz. Mustafa Özçelik, Gökçe Ofset, s. 116
155. Cenani Dökmeci (1991). “Yunuslayın”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 103
156. Cevat Tuna (1991). “Yunus Emre’ye Ağıt”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 308

157. Cevdet Savgar Kıratlı (1981). “Yunus Emre Yolunda”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 120
158. Cevdet Savgar Kıratlı (1981). “Yunus Emre”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 121
159. Coşkun Ertenpınar (1991). “Gönülcülüğü Gönüllerce Dolup Taşan Yunus”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 122
160. Coşkun Ertenpınar (1991). “Yunus Bahçesinde Açan Gül”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 124
161. Darendeli Âşık Fedâî (1981). “Yunus Emre’nin”, *Türk Edebiyatı*, S. 92, s. 15
162. Darendeli Âşık Mahsubî (1981). “Candı Yunus’um”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 134
163. Darendeli Âşık Mahsubî (1981). “Közün Yunus”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 135
164. Davut Güner (2006). “Yunus Emre”, *Ardıç*, S. 4, s. 47
165. Derviş Cemal (1991). “Yunus”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 72
166. Develili Âşık Ali Çatak (1981). “Yunus Gibi”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 65-66
167. Durdu Şahin (1991). “Hak Diyerek”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 289
168. Durmuş Kaya (1989). “Yunus Emre”, *Türk Edebiyatı*, S. 193, s. 12
169. Durmuş Kaya (1991). “Yunus’tan”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 184
170. Emin Şanlı (1975). “Yunus’a”, *Hareket*, C. 5, S. 111, s. 43
171. Emin Ülgener (1991). “Yunus’dan Suret”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 321
172. Emine Ertem (1997). “Yolundan İzinden”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 114
173. Enver Baki (2012). “Yunus Emre’nin Şiirinde Sevgi Yaşar”, *Dilimiz Yunus Söyler*, Haz. Mustafa Özçelik, Gökçe Ofset, s. 178
174. Enver Tunçalp (1981). “Yunus Vardır”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 191
175. Enver Tunçalp (1981). “Türk’ün Malı”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 191
176. Enver Tunçalp (1981). “Yunus Emre İçin”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 192-193
177. Erdal Sarıçam (2012). “Yunus İçin”, *Dilimiz Yunus Söyler*, Haz. Mustafa Özçelik, Gökçe Ofset, s. 133
178. Erdal Sümengen (1984). “Yunus Emre’m”, *İnanç*, S. 6, s. 36
179. Erdal Sümengen (1991). “Beklerim Yunus”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 287
180. Erdoğan Alkan (1981). “Yunus’a”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 31
181. Erhan Tıgılı (1991). “Doğ Yunusum Doğ”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 304
182. Ertuğrul Karakoç (1974). “Yunus”, *Hareket*, C. 5, S. 108, s. 39
183. Esat Anık (2012). “Yunus”, *Dilimiz Yunus Söyler*, Haz. Mustafa Özçelik, Gökçe Ofset, s. 110
184. Fahri Ali (1997). “Yunusça Yaşayıp Var Olmak”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s.13
185. Fahrioğlu Cemâl Oğuz Öcal (1952). “Safâ Geldiniz Yârenler”, *İslâmın Nûru*, S. 19, s. 33

186. Fahrioğlu Cemâl Oğuz Öcal (1952). "Hoşça Kalın Yârenler", *İslâmın Nûru*, S. 19, s. 33
187. Fahrioğlu Cemâl Oğuz Öcal (1952). "Kitâbe", *İslâmın Nûru*, S. 19, s. 33
188. Fahrioğlu Cemâl Oğuz Öcal (1969). "Yunus Gibi", *İslâm Medeniyeti*, C. 2, S. 19, s. 45
189. Faruk Nafiz Çamlıbel (1966). "Yunus'un Aşkı", *Türk Yurdu*, S. 319, s. 115
190. Feyzi Halıcı (1997). "Yûnus Emre'nin Manevî Duyarlılığı ile Dopdolu Olarak Dua", *Yunus Emre'ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 135
191. Feyzi Halıcı (1996). "Dörtlemeler", *Türk Dili*, S. 533, s. 1176
192. Fikret Akın (1991). "Yunus'a Sesleniş", *Yunus Emre'ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 10
193. Fuat Edip Baksı (1973). "Yunus Emre", *Müslüman Sesi*, C. 20, S. 350-351, s. 8
194. Fuat Edip Baksı (1973). "Yunus Emre", *Müslüman Sesi*, C. 22, S. 385, s. 9
195. Göktürk Mehmet Uytun (1991). "Yunus Emre ve Sonrası", *Yunus Emre'ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 317
196. Göktürk Mehmet Uytun (1991). "Derviş Yunus Ermiş Yunus", *Yunus Emre'ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 320
197. Gürünlü Âşık Gülhanî (1981). "Vardır Vallahi", *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 93
198. Gürünlü Âşık Gülhanî (1981). "Yunus'u Aradı", *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 94
199. Gürünlü Âşık Gülhanî (1981). "Kaptanıdır", *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 95
200. Hâlenur Kor (2006). "Yunus'ça", *Yüzakı*, S. 16, s. 64
201. Halil Gökkaya (2012). "Yunus, Aşkın Okyanusu", *Yüzakı*, S. 88, s. 19
202. Halil Karabulut (1981). "İki Kutup", *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 113
203. Halil Karabulut (1981). "Manevi Sultan", *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 114
204. Hasan Karabulut (1991). "Hak Âşığı Yunus", *Yunus Emre'ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 181
205. Halil Karabulut (1981). "Hak Aşığı Yunus", *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 115
206. Halil Soyuer (1981). "Yunus'um", *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 177-178
207. Halil Soyuer (1981). "Yunus", *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 180-181
208. Halil Soyuer (1991). "Yunusca Sevmek", *Yunus Emre'ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 283
209. Halil Soyuer (1991). "Yunus Gibi", *Yunus Emre'ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 285
210. Halil Soyuer (2000). "Yunus Emre'ye Sesleniş", *Türk Edebiyatı*, S. 325, s. 48
211. Halil Ulusoy (1991). "Yunusnâme", *Yunus Emre'ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 316
212. Halit Fahri Ozansoy (1981). "Dervişin Sözü", *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 145
213. Halit Soyuer (1989). "Gizlidir", *Türk Edebiyatı*, S. 193, s. 27
214. Halide Nusret Zorlutuna (1966). "Yunus'un Yollarında", *Türk Yurdu*, S. 319, s. 115
215. Halide Nusret Zorlutuna (1966). "Yunus'a Hasret", *Türk Yurdu*, S. 319, s. 115
216. Halide Nusret Zorlutuna (1966). "Yine O, Daima O!", *Türk Yurdu*, S. 319, s. 115
217. Halide Nusret Zorlutuna (1972). "Bir Görün", *Türk Edebiyatı*, S. 5, s. 7

218. Halide Nusret Zorlutuna (1966). “Yunus’un Türbesinde”, *Türk Yurdu*, S. 319, s. 116
219. Halim Yağcıoğlu (1981). “Yunus’un Külleri”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 198
220. Hamit Oral (1987). “Yunus Emre”, *Türk Edebiyatı*, S. 167, s. 58
221. Hasan Âli Yücel (1981). “Yunus Emre’ye”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 202
222. Hasan Hüsrev Hatemi (1991). “Yunus Gibi”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 156
223. H. [Hasan] Hüsrev Hatemi (2012). “Türk Dilinin En Büyük Şairine Rubailer”, *Dilimiz Yunus Söyler*, Haz. Mustafa Özçelik, Gökçe Ofset, s. 80
224. Hasan Hüsrev Hatemi (1970). “Yunus’a Rubai”, *Hareket*, C. 5, S. 49, s. 12
225. Hasan Kaya Manioğlu (1972). “Yunusum”, *Türk Edebiyatı*, S. 5, s. 28
226. Hasan Rüzgâr (1981). “Yunus”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 153
227. Hasan Mercan (1981). “Yunuslana Yunuslana”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 139
228. Hasan Soysal (1997). “Yunus Söyler”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 246
229. Hasan Yetkin (1997). “Bizim Yunus”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 294
230. Hayrettin Durmuş (2012). “Yunus Emre’m”, *Dilimiz Yunus Söyler*, Haz. Mustafa Özçelik, Gökçe Ofset, s. 128
231. Hayrettin Yazıcı (1991). “Yunus”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 331
232. Hayriye Taş (1991). “Yunus Aşığyım”, *Altınoluk Yuvamız*, S. 67, s. 30
233. Hülya Aydoğmuş (1981). “Yunus Gibi”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 40
234. Hünkar Dağlı (2011). “Yunus’a Tahmisler -1-”, *Kardelen*, S. 69, s. 39
235. Hünkar Dağlı (2012). “Yunus’a Tahmisler -8-”, *Kardelen*, S. 71, s. 37
236. Hüseyin Özcan (1991). “Yunus”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 238
237. İ. Mustafa Bayır (1991). “Kapına Geldim”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 53
238. İ. Muzaffër Çağlayan (1997). “Yünus”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 65
239. İbrahim Minnetoğlu (1974). “Yunus Emre’m”, *Türk Edebiyatı*, S. 31, s. 20-21
240. İbrahim Sağır (2012). “Yunus Gibi”, *Dilimiz Yunus Söyler*, Haz. Mustafa Özçelik, Gökçe Ofset, s. 74
241. İdris Ahmet Pura (1966). “Yunus Önüme Çıktı”, *Türk Yurdu*, S. 319, s. 83
242. İlhan Geçer (1987). “Yunus Emre”, *Türk Edebiyatı*, S. 168, s. 21
243. İsa Oğuz (1997). “Bizim Yunus’a”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 209
244. İsmail Adil Şahin (2012). “Yunus Emre”, *Dilimiz Yunus Söyler*, Haz. Mustafa Özçelik, Gökçe Ofset, s. 96
245. İsmail Ali Sarar (1981). “Yunus Emre”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 161
246. İsmail Ali Sarar (1991). “Yunus’un Katında”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 270
247. İsmail Karakurt (2012). “Mirim’in Hırkası Gülден”, *Dilimiz Yunus Söyler*, Haz. Mustafa Özçelik, Gökçe Ofset, s. 124

248. İsmail M. Alaattin (2012). “Yunus’tan Olmak”, *Dilimiz Yunus Söyler*, Haz. Mustafa Özçelik, Gökçe Ofset, s. 185
249. İsmail Özmel (1991). “Aşka Uzansın Elim”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 241
250. İsmail Özmel (1997). “Hece Taşları”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 219
251. İsmail Pervanî Çelik (1997). “Yunus’um”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 75
252. Kamil Bozdağ (1991). “Sana Geldim Yunus Emre’m”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 60
253. Karşlı Âşık Bürhanî (Dursun Durdağı) (1981). “Yunus Emre”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 73-74
254. Karşlı Âşık Bürhanî (Dursun Durdağı) (1981). “Yunus Emre”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 75
255. Karşlı Âşık Bürhanî (Dursun Durdağı) (1981). “Yunus Kadar Bilmek”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 76-77
256. Karşlı Âşık Rüstem Alyansoğlu (1981). “Yunus Emre”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 32
257. Karşlı Âşık Şeref Taşlıova (1981). “Yunus Emre”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 187-188
258. [Karşlı] Âşık Şeref Taşlıova (1997). “Yunus’u Gördüm”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 263
259. [Karşlı] Âşık Şeref Taşlıova (2009). “Uyan Yunus Emre’m Uyan”, *Türk Dili*, S. 691, s. 49
260. Kemal Çoruh (1991). “Dostluk Üstüne”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 97
261. Kemalî (1981). “Yûnus”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 118-119
262. Kenan Aydınoglu (2016). “Dünyanın En Güzel Şiiri Yunus Emre’den Gelip”, *Kardelen*, S. 88, s. 30
263. Kenan Erdoğan (2012). “Yunus’um”, *Dilimiz Yunus Söyler*, Haz. Mustafa Özçelik, Gökçe Ofset, s. 123
264. Kerim Aydın Erdem (2000). “Yunus Emre”, *Türk Dili*, S. 584, s. 131
265. Keskinli Âşık Haydarî (1981). Yunus’un Deyişleriyle Merhaba De Dost Gönül”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 100-101
266. Kuddusî (1981). “Yunus’un Şeyhin Tekkesine Odun Taşması”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 129
267. Kul Gazi (1991). “Yunus’um”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 133
268. Kul Mustafa (1997). “Yunus’u Düşündüm”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 205
269. Küçük Ozan Kürşad (1977). “Selâm Olsun Sana Yunus”, *Tohum*, C. 9, S. 103, s. 38
270. Lütfü Kılıç (2012). “Yunus Emre Gibi”, *Dilimiz Yunus Söyler*, Haz. Mustafa Özçelik, Gökçe Ofset, s. 108
271. M. Asım Görbil (1997). “Yunus’um”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 126
272. M. Aziz Bolel (1981). “Yunus Emre’ye”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 47
273. M. Aziz Bolel (1981). “Dörtlükler”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 48
274. M. Aziz Bolel (1981). “Yunusça...”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 49

275. M. Aziz Bolel (1981). “Yunus Yolu...”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 50
276. M. Cemil Uğurlu (1991). “Yunus Emre”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 314
277. M. Güner Demiray (1997). “Yunus”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 85
278. M. Halistin Kukul (1990). “Yunus Emre”, *Türk Edebiyatı*, S. 204, s. 22
279. M. Halistin Kukul (1991). “Hacı Bektaş-ı Veli, Yunus ve Taptuk Emre”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 199
280. M. Halistin Kukul (1991). “Gönül”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 204
281. M. Halistin Kukul (2012). “Yunus”, *Dilimiz Yunus Söyler*, Haz. Mustafa Özçelik, Gökçe Ofset, s. 85
282. M. İsmail Alaattin (1991). “Yunus’tan olmak”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 23
283. M. Nedim Kuru (1981). “Yunus Gibi”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 125
284. Mahir Sürmelibey (1997). “Yunus”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 252
285. Mahmut Bahar (1991). “Yunuscasına”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 46
286. Maksut Feryadî (1997). “Sevgi Yılı”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 119
287. Mehmet Ali Gül (1981). “Yunus’a”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 90
288. Mehmet Aydın (1981). “Bilge Yunus’un İzinde”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 38-39
289. Mehmet Bakır (1966). “Yunus Gibi Yanarım”, *Türk Yurdu*, S. 319, s. 67
290. Mehmet Baş (2012). “Yunus Emre”, *Dilimiz Yunus Söyler*, Haz. Mustafa Özçelik, Gökçe Ofset, s. 134
291. Mehmet Çağılıcı (1991). “Garip”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 80
292. Mehmet Salihoglu (1981). “Yunus Çağırısı”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 155
293. Mehmet Salihoglu (1981). “Yunus Emre Koçaklaması”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 156-157
294. Mehmet Sümbül (1997). “Selâm Olsun”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 250
295. Mehmet Cemil Uğurlu (1985). “Yunus Emre”, *Türk Dili*, S. 402, s. 554
296. Mehmet Cemil Uğurlu (1991). “Yunus Emre”, *Türk Dili*, S. 480, s. 471
297. Mehmet Şeref Hoşaf (1991). “Yunus Emre”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 160
298. Mehmet Turan Yarar (1981). “Yunus Emre Yolunda”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 199
299. Mehmet Yardımcı (1997). “Sevda Çiçeği”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 288
300. Mehmet Yardımcı (2012). “Yunus’um”, *Dilimiz Yunus Söyler*, Haz. Mustafa Özçelik, Gökçe Ofset, s. 91
301. Mehmet Zeki Akdağ (2012). “Yunus”, *Dilimiz Yunus Söyler*, Haz. Mustafa Özçelik, Gökçe Ofset, s. 56

302. Memduha Zeynep Arıcan (1991). “Yunus’um”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 27
303. Memmed Aslan (1987). “Yaşayan Yunus İmre”, *Türk Edebiyatı*, S. 162, s. 51
304. Memmed Aslan (2012). “Selâm Goca Yunus”, *Dilimiz Yunus Söyler*, Haz. Mustafa Özçelik, Gökçe Ofset, s. 176
305. Meriç Özdemirel (1991). “Yunus Olmak”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 240
306. Mesud Akça (1988). “Emre Demek Âşık Demek/ Yunus Demek Âşık Demek”, *Türk Dili*, S. 436, s. 205
307. Metin Önal Mengüşoğlu (1966). “Yunus Durur Şeyhim Benim”, *Türk Yurdu*, S. 319, s. 61
308. Metin Yüksel Karakaş (1991). “Yunus Diyorlar”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 183
309. Mevlüt Karaaslan (1981). “Yunus’a Gelmek”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattinoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 112
310. Mızarlı Âşık Mehmet Yılmaz (1997). “Yunus’u Bilmek”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 296
311. Mirza Belend (1991). “Derviş Yunus”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 55
312. Molla Murad (1981). “Hazreti Sultanü’l-Âşıkîn”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattinoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 142
313. Mualla Anıl (1981). “Işık Verdi”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattinoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 33
314. Muharrem Barut (1981). “Yunus Emre’ye Sesleniş”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattinoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 43
315. Muharrem Kubat (1981). “Yunus”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattinoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 126-127
316. Muharrem Kubat (2006). “Yunus’a Çağrı”, *Ardıç*, S. 4, s. 20
317. Muhsin Durucan (1997). “Kalplerde Yatan Yunus”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 99
318. Muhsin İlyas Subaşı (1966). “Kit’alarla Yunus Emre”, *Türk Yurdu*, S. 319, s. 42
319. Muhsin İlyas Subaşı (2012). “Sevdayı Donatır”, *Dilimiz Yunus Söyler*, Haz. Mustafa Özçelik, Gökçe Ofset, s. 83
320. Mukaddes Çıtlak (1997). “Yollar Nerede”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 78
321. Murat Çobanoğlu (1991). “Dilde Yunus Emre Vardır”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 96
322. Murat Çobanoğlu (1997). “Yunus Emre Sevgi Yılı”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 81
323. Murat Soyak (2006). “Yunus Emre”, *Ardıç*, S. 4, s. 50
324. Musa Tektaş (2012). “Yunus Emre”, *Dilimiz Yunus Söyler*, Haz. Mustafa Özçelik, Gökçe Ofset, s. 129
325. Mustafa Aykutluğ (1991). “Yunus’u Tahmis”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 43
326. Mustafa Ceylan (1981). “Haberin Var Mı?”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattinoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 57-58
327. Mustafa Ceylan (1991). “Yunus Emre”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 77
328. Mustafa Necati Bursalı (1980). “Yunus Gibi”, *Sur*, S. 51, s. 16
329. Mustafa Necati Bursalı (2008). “Yunus Aşkı”, *Yüzakı*, S. 42, s. 41

330. Mustafa Necati Karaer (1991). “Yunus Toprağı”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 182
331. Mustafa Ruhani (1991). “Sevgidir”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 253 [Vedat Genç’in hazırlamış olduğu antolojide şair “Âşık” olarak kaydedilmiştir.]
332. Mustafa Ruhi Şirin (1979). “Yunus Gibi”, *Yeniden Milli Mücadele*, C. 10, S. 483, s. 13
333. Mustafa Tahsinoğlu (1991). “Yunusların Dünyası”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 294
334. Mustafa Tan (1997). “Yunus Gibi”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 261
335. Mustafa Tatçı (1991). “Yunus”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 298
336. Mustafa Yıldırım (1966). “Davet”, *Türk Yurdu*, S. 319, s. 69
337. Muzaffer Tayyip (1991). “Yunus Emre”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 300
338. Müberra İmral Önal (1966). “Yunus Emre’ye”, *Türk Yurdu*, S. 319, s. 97
339. Müçteba Uğur (1972). “Yunus Gibi”, *İslâm Medeniyeti*, C. 3, S. 26, s. 17
340. Münevver Tolun (1991). “Aslı Yunus’un İzinde”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 305
341. Münevver Tolun (1991). “Yunus Emre Yolundayız Biz”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 307
342. Mürsel Sinan (1997). “Yûnus Emrem”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 245
343. Müşür Kaya Canpolat (1991). “Sevgi Yılı”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 71
344. N. Abbas Sayar (1952). “Yunus Gibi”, *İslâm Dünyası*, C. 1, S. 16, s. 7
345. Naci Gümüş (2006). “Yunus İkliminde Sevgi Solumak”, *Ardıç*, S. 4, s. 29
346. Nalân Saraçoğlu (1991). “Derviş Baba Yunus Baba”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 267
347. Naz Ferniba (2006). “Yunus’ça”, *Ardıç*, S. 4, s. 26
348. Necdet Uçak (2016). “Yunus Gibi”, *Kardelen*, S. 89, s. 36
349. Necip Fazıl Kısakürek (1972). “Yunus Emre’ye”, *Türk Edebiyatı*, S. 5, s. 6
350. Necip Fazıl Kısakürek (1981). “Bizim Yunus”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 122
351. Nedim Kuru (1991). “Yunus Gibi”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 194
352. Nedim Uçar (1991). “Kalplerdeki Yunus”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 313
353. Nedim Uçar (1997). “Yunus Var”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 277
354. Nevin konuk (2005). “Karaman’da Yunus’ça”, *Yüzakı*, S. 9, s. 60
355. Nevzat Tezelli (1991). “Sıla Sıtması”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 303
356. Nihat Kocabaş (1991). “Sesleniş”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 193
357. Niyazi Sabri (1981). [başlıksız], *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 154
358. Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu (1972). “Yunmuş Yunus”, *Türk Edebiyatı*, S. 5, s. 44
359. Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu (1991). “Tabduk Dilince Yunus”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 135

360. Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu (1997). “Yunus Emre”, *Yunus Emre'ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 124
361. Nurettin Duman (2012). “Derviş Yunus Meseli”, *Bizim Külliye*, S. 52, s. 6
362. Nuri Baş (1991). “Yunus Emre –K.S.”, *Altınoluk*, S. 61, s. 15
363. Nuri Mehmet (1991). “Yunus ve Dönüşüm”, *Yunus Emre'ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 216
364. Nuri Kahraman (1989). “Yunus Gibi”, *Türk Edebiyatı*, S. 193, s. 30
365. Nuriye Çağlayan (1966). “Yunuslayın”, *Türk Yurdu*, S. 319, s. 179
366. Nurullah Genç (1988). “Yunus Gülleri”, *Sur*, S. 149, s. 22
367. Nüzhet Erman (1972). “Ölmezlik Otu”, *Türk Edebiyatı*, S. 5, s. 28
368. Nüzhet Erman (1989). “Her Gün Yeni Doğarız (Yunus Emre)”, *Türk Dili*, S. 451, s. 47
369. Nüzhet Erman (1991). “Yunus Emre”, *Yunus Emre'ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 119
370. O. Nihat Kocabaş (1966). “Sesleniş”, *Türk Yurdu*, S. 319, s. 42
371. Orhan Seyfi Şirin (2001). “Yunus Emre'ye”, *Türk Dili*, S. 597, s. 265-266
372. Osman Attila (1971). “Yunus Emre”, *Hisar*, S. 93, s. 5
373. Osman Çizmeciler (1981). “Yunis Emre'ye Sesleniş”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 69
374. Osman Kemalî (2012). “Hazreti Yunus”, *Dilimiz Yunus Söyler*, Haz. Mustafa Özçelik, Gökçe Ofset, s. 19
375. Osman Tuğlu (2010). “İçimdeki Yunus Emre”, *Değirmen*, S. 22, s. 140
376. Ozan Ali Terimoğlu (1991). “Sır Oldu Yunus”, *Yunus Emre'ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 301
377. Ozan Rehberî (1991). “Can Yunus”, *Yunus Emre'ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 248
378. Ömer Kayaoğlu (1984). “Yunus Emre'ye Dilekçe”, *İnanç*, S. 3, s. 17
379. Ömer Kayaoğlu (1997). “Yunus'tan Gelen”, *Yunus Emre'ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 169
380. Ömer Kazazoğlu (2012). “Güneşli Bir Zamanda Yunus”, *Bizim Külliye*, S. 52, s. 7
381. Özbek İncebayraktar (2010). “Bizden Selam Olsun Yunus Emre'ye”, *Türk Dili*, S. 704, s. 146-147
382. Özkan Yalçın (1992). “Yunus Çağrısı”, *İslâmi Edebiyat*, C. 3, S. 15, s. 34
383. Posoflu Âşık Ummanî Saraç (1981). “Yunus Emre”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 158
384. Posoflu Âşık Ummanî Saraç (1981). “Yunus”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 159
385. Ramazan Çetin (1997). “Yunus'um”, *Yunus Emre'ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 76
386. Refet Körüklü (1966). “Yan Dedi Bana”, *Türk Yurdu*, S. 319, s. 23
387. Refik Zeka Handan (1991). “Yunus Diye Diye”, *Yunus Emre'ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 153
388. Reşit Salim (1991). “Yunus Emre İçin”, *Yunus Emre'ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 260
389. Rıfaz Araz (2012). “Kalbe Sevgi Eken Yunus”, *Dilimiz Yunus Söyler*, Haz. Mustafa Özçelik, Gökçe Ofset, s. 98
390. Rıfki Kaymaz (1976). “Yunus'a”, *Sur*, S. 7, s. 29
391. Rıfki Kaymaz (2012). “Bir Sevgi Kelebeği”, *Dilimiz Yunus Söyler*, Haz. Mustafa Özçelik, Gökçe Ofset, s. 100
392. Rıza Akdemir (2012). “Yunus Emre”, *Dilimiz Yunus Söyler*, Haz. Mustafa Özçelik, Gökçe Ofset, s. 60

393. Rıza Tevfik Bölükbaşı (1949). “Yunus Emre’ye Armağan”, *Serab-ı Ömrüm*, s. 292-293; (1972). *Türk Edebiyatı*, S. 5, s. 7
394. Rıza Tevfik Bölükbaşı (1981). “Yunus’un Mezarında”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 51
395. Rıza Ümit (1966). “Pîrim Yunus’a Sesleniş”, *Türk Yurdu*, S. 319, s. 25
396. Rıza Ümit (1991). “Gör Neyledi”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 323
397. Sabih Şendil (1991). “Yunus”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 291
398. Sadettin Kaplan (1971). “Yunus’a Özlem”, *Hareket*, C. 5, S. 70, s. 23
399. Sadettin Kaplan (2006). “Yunus’a Gideyim”, *Yüzakı*, S. 34, s. 64
400. Sadettin Kaplan (2009). “Nerde Yunus?”, *Yüzakı*, S. 57, s. 17
401. Salih Özdemir (1991). “Bu Gece”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 239
402. Sami Ateş (1981). “Yunus Dili”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 37
403. Samsunlu Âşık Kemali Bülbül (1981). “Yaşayan Yunus”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 52
404. Sarıkamışlı Âşık Mevlüt İhsanî (1981). “Yunus Emre Destanı”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 103
405. [Sarıkamışlı] Âşık Mevlüt İhsanî (1997). “Yolu Yunus”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 144
406. Selahattin DüNDAR (1991). “Selam Olsun”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 104
407. Selahattin DüNDAR (1991). “Yunus Emre’de”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 106
408. Selâhattin Kutlu (1966). “Yunus’u Anıyoruz”, *Türk Yurdu*, S. 319, s. 83
409. Selahattin Turfan (1981). “Yunus’un Sırrı”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 194
410. Selami şimşek (2012). “Yunus Kalpli Adam”, *Dilimiz Yunus Söyler*, Haz. Mustafa Özçelik, Gökçe Ofset, s. 131
411. Semih Serger (1991). “Yunusca”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 279
412. Semih Serger (1991). “Yunus Sevgi Demektir”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 281
413. Sergül Vural (2012). “Yunusça”, *Dilimiz Yunus Söyler*, Haz. Mustafa Özçelik, Gökçe Ofset, s. 127
414. Servet Gürcan Han (1991). “Yunuslu Düşünceler”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 149
415. Servet Yüksel (2005). “Can Yunus”, *Altınoluk*, S. 232, s. 20
416. Servet Yüksel (2009). “Bizim Yunus”, *Yüzakı*, S. 53, s. 71
417. Sevim Nariç (1991). “Orman”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 228
418. Seyfettin Başçılar (1973). “Yunus Emre İçin”, *Türk Dili*, S. 264, s. 370
419. Seyfi Şirin (1990). “Yunus Emre’ye”, *Türk Edebiyatı*, S. 197, s. 46
420. Sıddık Elbistan (1966). “Gönülden Yunusa”, *Türk Yurdu*, S. 319, s. 113
421. Sıdika Yüksek (1991). “Türk Şiirinin Sultanı Yunus Emre’ye Sesleniş”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 336
422. Sırrı Kudret Balpişiren (1981). [başlıksız], *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 42

423. Süheyl ünlü (1997). “Yunus’tan Bugüne”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 285
424. Süleyman Asaf Önen (1991). “Yunus Emre’ye”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 237
425. Süleyman Çelik (2012). “Hazreti Yunus”, *Dilimiz Yunus Söyler*, Haz. Mustafa Özçelik, Gökçe Ofset, s. 122
426. Şaban Abak (2012). “Buruk Hikâye”, *Dilimiz Yunus Söyler*, Haz. Mustafa Özçelik, Gökçe Ofset, s. 120
427. Şaban Akbaba (1991). “Yunusça”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 1
428. Şahinkaya Dil (1966). “Yunus Emre’ye Yakarış”, *Türk Yurdu*, S. 319, s. 176
429. Şemsi Belli (1981). “İkinci Ben”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 45-46
430. Şemsi Belli (1991). “Sevmek Ne Büyük İbadet”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 56
431. Şeref Akbaba (1981). “Yunus”, *Sur*, S. 67, s. 44
432. Şevket Turgut Çulphan (2012). “Hazret-i Yûnis Emre’yi Tasavvur”, *Dilimiz Yunus Söyler*, Haz. Mustafa Özçelik, Gökçe Ofset, s. 33
433. Şükriye Turan (1997). “Anahtar Yunus’ta Gizli”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 270
434. Tahir Kutsi Makal (1981). “Eksik Tamamlandı”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 136
435. Tahsin Akın Bornova (1997). “Düşümde Yunus”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 48
436. Talât Sait Halman (1981). “Yunus Rübailer”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 93
437. Tarık Kutlu (1966). “Dertli Dolap Yunus... Yunus...”, *Türk Yurdu*, S. 319, s. 23
438. Tayyip Atmaca (1997). “Yunus Emre”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 22
439. Turan Kurdoğlu (1966). “Kıydan Ummana”, *Türk Yurdu*, S. 319, s. 166
440. Turhan Şahin (1981). “Yunus Emre’miz”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 184
441. Turgut Çakır (1981). “Bizim Yunus Geldi”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 62-63
442. Türkmen Kızı (Sıdika Yüksel) (1981). “Türk Şiirinin Sultanı Yunus Emre’ye Sesleniş”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 203
443. Ülker Aygün (1997). “Yunus Sevgisi”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 30
444. Ülkü Tamer (1997). “Selâm Olsun”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 260
445. Vedat Genç (1997). “Bayrak Yunus”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 122
446. Vehbi Cem Aşkun (1991). “Sevelim Sevillelim”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 33
447. Verdi Kankılıç (1997). “Yunus Emre Yolunda”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 158
448. Vildan Murat (1991). “Yurt Sevgisiyle Söylenmiş Destandan”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 226
449. Yahya Akengin (1981). Gel Gör Bizi Yunus Emre”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 29

450. Yahya Akengin (1991). “Erenler Tutmuş Elimizden”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 9
451. Yaşar Faruk İnal (1981). “Yunus Emre Çağrısına Koşmamak Olmaz”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 106
452. Yusuf Baba (1991). “Yunus Emre”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 45
453. Yusuf Polatoğlu (1997). “Yunus Emre’ın Böyle Dedi”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Vedat Genç, Milli Eğitim Bakanlığı Yay., s. 221
454. Yücel İpek (2012). “Sevgi Pınarı”, *Dilimiz Yunus Söyler*, Haz. Mustafa Özçelik, Gökçe Ofset, s. 76
455. Zeki Çalar (1991). “Yunus Gibi”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, Haz. Ali Yakıcı, Kültür Bakanlığı Yay., s. 87
456. Zeki Ömer Defne (1981). “Selam Olsun”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, Haz. İrfan Ünver Nusrattınoğlu, Uğur Matbaa ve Ofset, s. 70
457. Zeynel Beksaç (2012). “Dilim Yunus Usum Yunus Der”, *Dilimiz Yunus Söyler*, Haz. Mustafa Özçelik, Gökçe Ofset, s. 183
458. Ziyaeddin Fahri Fındıkoğlu (1966). “Yunus’u Ziyaret”, *Türk Yurdu*, S. 319, s. 55

Kaynakça

- Akça, M. (1988). "Emre Demek Âşık Demek Yunus Demek Aşk Demek", *Türk Dili*, S. 436, s. 205
- Aksaraylı Âşık Molla (1981). "Pirim Yunus Emre", *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, (İ. Ünver Nusrattınoğlu Haz.), Eskişehir: Uğur Matbaa ve Ofset.
- Alyansoğlu, Karslı Â. R. (1981). "Yunus Emre", *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, (İ. Ünver Nusrattınoğlu, Haz.), Eskişehir: Uğur Matbaa ve Ofset.
- Andı, M. F. (2012). "Modern Türk Şiirinin Yunus Emreleri", *Türk Edebiyatı*, S. 460, s. 54-57
- Aslan, M. (1987). "Yaşayan Yunus İmre", *Türk Edebiyatı*, S. 162, s. 51
- Asya, A. N. (1972). "Yunus", *Türk Edebiyatı (Yunus Emre Özel Sayısı)*, S. 5, s. 5
- Âşık Eminî (2012). "Sevgi Bahçesinin Gülüdür Yunus", *Dilimiz Yunus Söyler*, (M. Özçelik, Haz.), Ankara: Gökçe Ofset.
- Âşık Gülhanî (1991). "Vardır Vallahi", *Yunus Emre'ye Şiirler*, (A. Yakıcı, Haz.), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Âşık İsmail Azerî (1997). "Yana", *Yunus Emre'ye Şiirler*, (V. Genç, Haz.), İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Âşık Rehberî (2012). "Can Yunus", *Dilimiz Yunus Söyler*, (M. Özçelik, Haz.), Ankara: Gökçe Ofset.
- Âşık Sefil Selimî (1981). "Dilli-Dilsiz", *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, (İ. Ünver Nusrattınoğlu, Haz.), Uğur Matbaa ve Ofset.
- Ayvazoğlu, B. (2016). *Yunus Ne Hoş Demişsin-Cumhuriyet Sonrası Yunus Emre Yorumları*, İstanbul: Kapı Yayınları, 2. Basım.
- Çamlıbel, F. N. (1966). "Yunus'un Aşkı", *Türk Yurdu Yunus Emre Özel Sayısı*, C. 5, S. 319
- Darendeli Fedâî (1981). "Yunus Emre'nin", *Türk Edebiyatı*, S. 92, s. 15
- Çatak, Develili Â. A. (1981). "Yunus Gibi", *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, (İ. Ünver Nusrattınoğlu, Haz.), Uğur Matbaa ve Ofset.
- Eyüboğlu, S. (1966). *Yunus Emre'ye Selam*, İstanbul: Çan Yayınları.
- Fındıkoğlu, Z. F. (1966). "Yunus'u Ziyaret", *Türk Yurdu*, S. 319, s. 55
- Gençosmanoğlu, N. Y. (1972). "Yunmuş Yunus", *Türk Edebiyatı (Yunus Emre Özel Sayısı)*, S. 5, s. 44
- Gürünlü Âşık Gülhanî (1981). "Vardır Vallahi", *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, (İ. Ünver Nusrattınoğlu, Haz.), Eskişehir: Uğur Matbaa ve Ofset.
- Halman, T. S. (1971). "Yunus Emre'nin Hümanizması", *Hisar*, Eylül, S. 3, s. 3-5
- Halman, T. S. (2012). "Yunus Rubailer", *Dilimiz Yunus Söyler*, (M. Özçelik, Haz.), Ankara: Gökçe Ofset.
- İnal, A. (1981). "Koca Yunus", *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, (İ. Ünver Nusrattınoğlu, Haz.), Eskişehir: Uğur Matbaa ve Ofset.
- Kabaklı, A. (1972). "Yunus'un Gülleri", *Türk Edebiyatı*, S. 5, s. 7
- Kaplan, M. (1954). "Halk Kültürü ve Yüksek Kültür", *Türk Yurdu*, S. 238, Kasım, s. 347-349
- Karakoç, S. (2013). *Yunus Emre*, İstanbul: Diriliş Yayınları, 18. Baskı.
- Karslı Âşık Bürhanî (Dursun Durdağı) (1981). "Yunus Emre", *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, (İ. Ünver Nusrattınoğlu, Haz.), Eskişehir: Uğur Matbaa ve Ofset.
- Kısakürek, N. F. (1972). "Yunus Emre'ye", *Türk Edebiyatı (Yunus Emre Özel Sayısı)*, S. 5
- Kısakürek, N. F. (1981). "Bizim Yunus", *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, (İ. Ünver Nusrattınoğlu, Haz.), Eskişehir: Uğur Matbaa ve Ofset.
- Köprülü, M. F. (2017). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*, İstanbul: Alfa Basım Yayın, 3. Baskı.
- Mengüşoğlu, M. Ö. (1966). "Yunus Durur Şeyhim Benim", *Türk Yurdu Yunus Emre Özel Sayısı*, C. 5, S. 319

- Ozansoy, H. F. (1981). “Dervişin Sözü”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, (İ. Ünver Nusrattinoğlu, Haz.), Eskişehir: Uğur Matbaa ve Ofset.
- Önal, M. İ. (1966). “Yunus Emre’ye”, *Türk Yurdu Yunus Emre Özel Sayısı*, C. 5, S. 319, s. 97
- Rıza Tevfik (1329). “Yunus Emre Hakkında Biraz Daha Tafsilat”, *Büyük Duygu*, S. 10-13,
- Rıza Tevfik (1330). “Yunus Emre’yi Ziyaret”, *Peyâm*, S. 43, s. 1-2
- Sarıkamışlı Âşık Mevlüt İhsanî (1981). “Yunus Emre Destanı”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, (İ. Ünver Nusrattinoğlu, Haz.), Eskişehir: Uğur Matbaa ve Ofset
- Şahin, İ. (2012). “Yunus Türkçesinin Şiir Kabiliyeti”, *Türk Yurdu*, S. 297, s. 65-67
- Şirin, S. (1990). “Yunus Emre’ye”, *Türk Edebiyatı*, S. 197, s. 46
- Tanpınar, A. H. (2016). *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 11. Baskı
- Tansel, F. A. (1966). “Millî Edebiyat Devri’nde Yunus Emre Hakkında Yazılan Şiirler”, *Türk Yurdu Yunus Emre Özel Sayısı*, C. 5, S. 319, s. 114-115
- Taşlıova, (Karslı) Â. Ş. (1981). “Yunus Emre”, *Yunus Emre Şiirleri Antolojisi*, (İ. Ünver Nusrattinoğlu, Haz.), Eskişehir: Uğur Matbaa ve Ofset
- Taşlıova, (Karslı) Â. Ş. (2012). “Yunus’u Gördüm”, *Dilimiz Yunus Söyler*, (M. Özçelik, Haz.), Ankara: Gökçe Ofset.
- Tatçı, M. (2008). *Yunus Emre Dîvânı I –İnceleme-*, İstanbul: H Yayınları.
- Timurtaş, F. K. (1972). “Yunus Emre Üzerine Notlar”, *Türk Edebiyatı (Yunus Emre Özel Sayısı)*, S. 5, s. 6-8
- Toprak, B. (2006). *Yunus Emre Divanı*, Eskişehir: Promat Basım Yayın. 3. Baskı.
- Uçman, A. (2019). “Rızâ Tevfik’in Kalemîyle Yunus Emre”, *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, S. 190, s. 24-32
- Vahapzade, B. (1991). “Yunus Emre”, *Yunus Emre’ye Şiirler*, (A. Yakıcı, Haz.), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Çatışma beyanı: Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.

Destek ve teşekkür: Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.



EEDER

Edebi Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Mart 2022, Cilt 6, Sayı 1

Atıf/Citation: Abalı, İ. (2022). "Mistik-Sembolik Bir Mekân: Türk Folklorunda Merdiven", *Edebi Eleştiri Dergisi*, 6(1), s. 108-126, DOI: 10.31465/eeder.1037894

İsmail ABALI*

Mistik-Sembolik Bir Mekân: Türk Folklorunda Merdiven **

A Mystic-Symbolic Space: The Staircase In Turkish Folklore

ÖZ

Günlük yaşamın her anında kullanılan ve oldukça işlevsel bir yapı olan merdiven, insanın yükseğe çıkabilmesini ve aşağı inebilmesini sağlayan bir araçtır. Bu özelliğiyle evrensel insan düşüncesinde mistik-mitolojik bir kavram alanı kazanmış olan merdiven, mitik anlatılarda ve kutsal metinlerde göğe yükselme, tanrısallığa erişme, bilinçlenme veya benliğini keşfetme gibi manevi dönüşümlerin ifadesinde bir araç olarak kullanılmıştır. Bu çalışmada, sayılan özelliklerine ek olarak merdivenin bir evin giriş ve çıkış mekânı olması niteliğiyle kolektif bellekte edinmiş olduğu mistik ve sembolik algı ele alınmıştır. Halk düşüncesini yansıtan ve sembolik ifade biçimleriyle kurulu folklorik ürünler üzerinde doküman çözümlemesi yönteminin kullanıldığı çalışmada, merdivenin mistik ve sembolik bir mekân olarak öne çıktığı halk yaratmaları mukayeseli olarak incelenmiş; söz konusu figür, işlev alanlarına göre sınıflandırılmıştır. Bu bağlamda, Türk folklorunda merdiven, içeri ile dışarı arasında bir ara mekân olması temelinde mistik âlemlere geçiş sağlayan bir yapı ve olağanüstü varlıkların eğleştiği bir yer olarak tezahür etmiştir. Aynı kapsamda merdiven, halk anlatılarında ve inanışlarında bir cezalandırma mekânıdır. Çalışmada, doğum-ölüm arasındaki dünya yaşamının da bir sembolü olduğu saptanmış olan bu figürün -aynı zamanda- psikanalitik tahliller neticesinde aşkı, evliliği ve cinselliği de simgelediği ortaya konmuştur. Böylece bir mekân olarak merdivenin Türk halk düşüncesinde yaratmış olduğu imge alanlarının sınırları çizilmiş; folklorik ürünlerdeki yansımaları tespit edilmiştir.


Anahtar Kelimeler: Halk Düşüncesi, Mekân, Tekinsiz Mekân, Simgecilik, Merdiven

ABSTRACT

The staircase, which is used in every moment of daily life and is a very functional structure, is a tool that allows people to go up or down. With this feature, the staircase, which has gained a mystical-mythological concept in universal human thought, has been used as a tool in the expression of spiritual transformations such as ascending to the sky, reaching the divine, awareness or self-discovery in mythical narratives and sacred texts. In this study, in addition to the listed features, the mystical and symbolic perception that the staircase has acquired in the collective memory, as it is the entrance and exit space of a house, is discussed. In the article, in which the document analysis method was used on folkloric products that reflect folk thought and are established with symbolic expression forms, folk creations in which the staircase stands out as a mystical and symbolic space were examined comparatively; the figure in question was classified according to its functional areas. In this context, in Turkish folklore, the staircase has appeared as a structure that provides a transition to mystical realms on the basis of being an intermediate space between inside and outside, and a place where extraordinary beings hold a place. In the same context, the staircase is a place of punishment in folk narratives and beliefs. In the study, it was revealed that this figure, which was determined to be a symbol of the worldly life between birth-death, also symbolizes love, marriage and sexuality as a result of psychoanalytic analyzes. Thus, the boundaries of the image areas created by the staircase as a space in Turkish folk thought were drawn; its reflections in folkloric products were determined.

Keywords: Folk Thought, Space, Uncanny Space, Symbolism, Staircase

* Dr. Öğr. Üyesi, Iğdır Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Iğdır-Türkiye, ismail.abali@igdir.edu.tr

 ORCID: 0000-0003-2361-039X

** Araştırma Makalesi, Geliş Tarihi: 17.12.2021 Kabul Tarihi: 14.02.2022 Yayın Tarihi: 24.03.2022

Giriş

Kültürel unsurların yaratılmasına, icra edilmesine ve en önemlisi de algılanmasına etki eden birçok etmen bulunmaktadır. Gerek millî perspektif gerek de evrensel insan düşüncesi çerçevesinde ortaya çıkan sözlü kültür ürünlerinin ifade edilmesi ve anlamlandırılması gibi durumlarda algılanabilir evrende bulunan hayvanlar, bitkiler, nesnelere, eşyalar vb. tüm öğeler hem düşünce, duygu ve hayallerin somutlaştırılmasında hem de ifadenin zenginleştirilmesinde önemli fonksiyonlar taşımaktadır. İnsan ve doğanın karşılıklı etkileşiminden doğan bu durum neticesinde, beşerî olmayan kimi unsurların da kolektif düşünceye tesir edip kültürü şekillendirmesi ve bir forma sokması mümkündür. Dolayısıyla bu dönüştürücü işlev, sadece insan zihninin doğayı ve mekânı biçimlendirmesi noktasında değil mekânın da insan düşüncesinde bazı zihinsel süreçler yaratıp bunlar üzerinde çeşitli tasarruflarda bulunması kapsamında söz konusu olmaktadır.

Bu bağlamda mekân, insan düşüncesine doğrudan sirayet eden ve insanın çeşitli anlamlar yüklemiş olduğu unsurlardan biridir. Günlük yaşamın icra edildiği mekânlar, kişisel ve psikolojik süreçlerin işlediği, algı ve tecrübelerin zihne ve bilince kaydedildiği yerler şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla mekân algısının birtakım duyumsal ve zihinsel işlemlerin ardından gerçekleştiğini söylemek mümkündür. Bireylerin sahip olduğu kültür ve deneyim unsurlarından oluşan psikososyal durumu, mekânda geçirilen zaman ya da mekânın fiziksel özellikleri mekânın algılanma biçiminde önemli bir rol oynamaktadır. Yani mekânsal algı, bireyin bir mekânın somut varlığını gösteren fiziki özelliklerinin yanında duyularla tanımlamaya çalışması neticesinde ortaya çıkmaktadır (Güleç Solak 2017: 14-18). Nitekim Shields'e göre gerçek mekânlar, hayali mekân ilişkilerinin simgesel mekânında cisimleştirildiği yerlerdir (Akt: Ölçer Özünel, 2017: 26).

Geleneksel yaratılmalarda mekân kurgusu ve algısı ortak kodlara dayanır. Bu anlatılarda, mekânın anlamlandırılması ve fonksiyonel hale getirilmesi, söz konusu toplumun mitoloji, din, tarih ve coğrafya gibi kültürel birikimlerine temellendirilmektedir (Aça, 2018: 6). Mekânın insan zihninde yaratmış olduğu algı, bireylere sağladığı sınırlılıklar ya da özgürlükler, sözlü ürünler başta olmak üzere birçok kültürel unsurun biçimlenmesine doğrudan etki etmekte ve bu bağlamda özgün bir zemin yaratmaktadır (Kurt, 2020: 1377).

Mekânlar, sadece fiziksel ortamlar değildir. Kültürel ve toplumsal bellekte oluşturduğu algı doğrultusunda yaratım ve icra merkezi olma özelliği de gösterir. Dolayısıyla mekân ve insan birbirine bağlı olmakla birlikte mekân, toplumu ve kültürü belli bir forma sokar (Kurt, 2020: 1379). O yüzdendir ki mekân, insanın gelenek ve göreneklerini, inanışlarını ve alışkanlıklarını düzenler; onlara biçim verir (Göka, 2001: 94). İnsan-mekân ilişkisi ve mekânın kültürel ürünler üzerindeki etkisi bağlamında, halk düşüncesinde yer alan ve folklorik ürünlere de sirayet eden mekânlardan biri de merdivendir.

Merdiven basit bir yapı olmasına rağmen insan zihnini oldukça meşgul etmiş ve folklorik ürünlerde çeşitli şekillerde ortaya çıkmıştır. Birçok toplumun mitik anlatılarında geniş bir kullanım alanına sahip olan merdiven imgesi, mitolojiye kök salmış unsurlardan biridir. Mitolojik yahut dinî metinlerde göğe yükseliş, merdiven veya buna benzer nitelikler taşıyan unsurlar aracılığıyla gerçekleşmektedir¹. Sözelimi Yahudilerde ve Hristiyanlarda, cennet ile dünya arasındaki bağlantının bir merdiven aracılığıyla sağlandığına inanılır ve Yakup Peygamber'in rüyasında meleklerin bu merdivenden inip çıktığı anlatılır (Biederman, 1992: 216). Mısırlılarda

¹ Mitlerde ve dinî metinlerde merdiven figürü için bkz. Sümer, 2018: 257-269.

ise iyi insanların ruhlarının, gökyüzünün dört kapısı önünde açılan yedi basamaklı Schmoun merdiveni ile güneş tanrısına ulaştığı inancı bulunmaktadır (Çetin, 2011: 86). Benzer motifler şamanlıkta da mevcuttur. Nitekim Borneo şamanları arasındaki inisiyasyon törenlerinde, şamanın bir ritüel merdiveni üzerinde gökyüzüne yolculuk yaptığına inanılmaktadır. Ekvator Ginesi’ndeki yerliler ise tanrıların insanlarla yerden göğe uzanan bir merdiven sayesinde iletişim kurduğu yönünde mitik anlatılara sahiptir. Buna paralel olarak Patagonyalı kadın şamanların da tanrılar ile sohbet edebilmek amacıyla bir merdivene tırmandığı bilinmektedir. Nepal’deki Mangar kabilesi ise ölü ruhlarının diğer dünyaya geçişini kolaylaştırmak maksadıyla mezara dokuz çentikli minyatür merdivenler koymaktadır (Siegeltuch, 2019: e-kaynak). Tanrının gökyüzünde olduğuna inanılan Türk şamanlığında da buna benzer uygulamalar mevcuttur. Sözelimi dualarda şaman, tanrıya ve oğluna “Üç merdivenle çıkan han, üç sürülü Bay Ülgön” (Radloff, 2008: 79) ve “Ülgen beyden ayrılmış olan üç merdivenli bay Karşıt” (Radloff, 2008: 320) şeklindeki sözlerle seslenmektedir. Bu da Türk mitolojisinde, diğer toplumlarda olduğu gibi merdivenin tanrıya ulaşmada işlevsel bir figür olduğunu göstermektedir².

Merdiven, mitolojik bir imge olduğu kadar psikomitik özellikler de göstermektedir. Yani arkaik anlatılarda, fiziki evren bağlamında tasavvur edilen ve merdiven aracılığıyla gerçekleşen yükseliş ya da iniş, aslında insan zihninin psikolojik işleyişine işaret etmektedir. Bu anlatılarda, genellikle göğe yükselme ya da gök ile irtibat kurma aracı olarak kullanılan merdiven, gökteki asıl hakikat ile yeryüzündeki sıradan gerçeklik arasındaki bağlantıyı sembolize etmiştir. Söz konusu bağlantı ise insanlığın yükselişi ile tanrısallığın dünyaya inişi arasındaki iki yönlü trafiktir. Böylece bir düzlemde başka düzleme ya da bir varlık biçiminden diğerine geçişi simgeleyen merdiven, mitik anlatılarda değişimin prototipi haline gelmiş ve mutlağa, aşkınlığa giden yolun somut bir tezahürü olarak algılanmıştır (Monaghan, 2008: 2). Bu geçiş ise Jung’a (2015, 158) göre merdiven ile sağlanmakta ve merdiven, basamakları ile birlikte psişik bir dönüşüme işaret etmektedir. Çünkü bireyin psişik tarih öncesi dönemi, istediği zaman harekete geçemediği için merdiven gibi bir araca ihtiyaç duyar. Bir başka deyişle merdiven imgesinin rüyalarda (ve dolayısıyla folklorik ürünlerde) ortaya çıkmasının bir nedeni de psişik dönüşümün kendi kendine gerçekleşememesidir. Yani merdiven bu dönüşüm için bir araçtır. Jung (2009: 56-57) merdiveni aynı zamanda bireyin öz benliğini keşfetmesi için de bir araç olarak görmektedir. Kendi öz yaşamının ve manevi gelişiminin bir özeti olarak yorumladığı rüyasında araştırmacı, merdivenlerden inmek suretiyle kendi evinin farklı bölümlerine girmesini bilinçaltını/benliğini keşfetmesi şeklinde anlamlandırmıştır. Dolayısıyla çift yönlü bir hareket alanına sahip olan merdivenin yükselmesi ilahi olana ve tanrısal değerlere erişmeyi, yer altına inmesi de bilincin derinliklerini keşfetmeyi simgelemektedir. Basamaklar da bu mertebeye ulaşmak için karşılaşılan zorlukların bir temsili konumundadır (Ersoy, 2000: 138-139).

Bu çalışmada ise merdiven, çok yönlü bir araştırmaya tabi tutulmuştur. Göğe yükseliş, yer altına iniş gibi mitolojik boyutları ve bilinçlenme, öz benliğini keşfetme gibi psikomitik görünümünden farklı olarak ele alınan merdiven figürünün folklorik ürünlerdeki işlevleri incelenmeye çalışılmıştır. Her ne kadar mitik veya psikomitik boyutları çalışmanın temel inceleme alanına dahil edilmese de bu özellikleri merdivenin mistik ve sembolik bir nitelik kazanarak halk düşüncesinde metaforik bir kavram kimliğine bürünmesinde oldukça etkili olmuştur. Bu bağlamda, Türk folklor ürünlerinde karşılaşılan merdiven figürünün işlev ve kavram alanını birbiriyle ilişkili dört başlık altında göstermek mümkündür.

² Türk kültüründe merdiven sembolü için bkz. Sağ ve Yıldırım, 2019: 182-199.

1. Mistik Âlemlerin Kapısı ve Olağüstü Varlıkların Mekânı Olarak Merdiven

Merdivenlerin olağüstü varlıkların mekânı olarak kabul edilmesinin birçok nedeni bulunmaktadır ve buna sebep olarak gösterilen unsurların tümü zihin-mekân algısı ilişkisine dayanır. İnsan zihni, günlük yaşamda üstlenmiş olduğu çeşitli fonksiyonlarla merdiven figürünü daha geniş bir kavrayış alanıyla değerlendirmiştir. Mekân algısının iç ve dış ikiliği çerçevesinde oluşturulduğu insan zihninde iç mekân, güvenli alan anlamına gelmekteyken dış mekân ise sınırsızlık ve belirsizlikle dolu güvensiz alana tekabül eder (Aça, 2018: 7). Bu bağlamda halk düşüncesinde ev, insanın bildiği ve içinde yaşadığı gerçek dünyayı temsil etmektedir. Evin haricindeki dış mekân ise bilinmeyen, görünmeyen ve tehlikelerle dolu mistik âlemleri simgelemektedir. Dolayısıyla ev ile dış mekân arasındaki bağlantıyı sağlayan merdiven bu ikisi arasında bir köprüdür. Ne ev içine ne de dışarıya ait olan merdiven, sadece yer değiştirmeye yarayan ara bir mekândır. Bu özelliğiyle de gerçek dünya ile mistik âlemler arasında bir geçiş kapısı olarak algılanmış ve folklorik ürünlerde aynı algılayış çerçevesinde bir nitelik kazanmıştır.

Merdiven figürünün bu bağlamda değerlendirilmesinde şeklinin ve diğer yapılarla olan münasebetinin de etkisi bulunmaktadır. Bir eve ait, sabit ve inşa edilmiş merdiven ile duvara ya da başka bir yapıya dayandırılmış olan taşınabilir merdivenler yapısı itibarıyla altında bir boşluk barındırmaktadır. Dolayısıyla hem sabit hem de taşınabilir merdivenin en belirgin özelliği bir tarafından diğer tarafına geçilmesine olanak sağlayan ve altından geçeni mistik boyutlara götürdüğüne ya da farklı âlemlerdeki olağüstü varlıklarla karşılaştırdığına inanılan delikler oluşturmasıdır. Kanımızca bu boşluklar, Türk halk kültüründe mevcut olan ve şifa kaynağı olarak kabul edilen delikli taşların taşıdığı fonksiyonla benzer bir işleve sahiptir. Nitekim bu taşlar, genellikle sağaltım amacıyla kullanılmaktadır. Hastalıkları iyileştirmek ya da var olduğuna inanılan olumsuz enerjiyi savmak amacıyla Türkler bu taşların ortasındaki delikten geçmek suretiyle büyüsel tedavi yöntemlerine başvurmuştur (Tanyu, 1968: 100, 113, 121). Çalışmamızın konusu kapsamında merdiven de aynı çerçevede değerlendirilmelidir. Sözelimi merdiven altından geçmenin uğursuzluk getireceği ve işlerin ters gideceği yönündeki halk inancı (Eşmeli, 2006: 45) bağlamında, tedavi amacı olmayan sağlıklı bir kimsenin bu boşluktan/delikten geçmesi zıt bir etki yaratacaktır. Çünkü bu mistik delikten, iyileşmek isteyen ve tedaviye uygun olan hasta kişilerin geçmesi gerekmektedir. Hâlihazırda herhangi bir ruhsal ya da bedensel rahatsızlığı bulunmayan kimselerin bu yönteme başvurup yeniden doğuş sürecine girmesi³, mevcut sağlığını kaybetmesine ve olumsuz enerjinin kapısını açarak kendisine tesir etmesine sebep olacaktır⁴.

³ Eliade'ye (2018: 111-118) göre buna benzer uygulamalar kökene dönme arzusuyla ilgilidir. Bir başka deyişle zamanın insan ruhuna ve bedenine yaptığı tahribatları (hastalık vb.) bertaraf etmenin tek yolu bebeklik dönemine, hatta ana rahmine geri dönüştür. Bu simgesel dönüş ise bedeni ve ruhu embriyo haline getirmekten geçer. İşte delikli taş veya merdiven altındaki boşluk da içinden eğilerek/bükülerek geçilmesini mecbur kılar ki bu, insanın embriyo haline gelmesinin sembolik bir ifadesidir. Dolayısıyla merdiven altındaki delikten/boşluktan geçmek de simgesel anlamda kişinin yeniden doğuş sürecine girmesi şeklinde düşünülmelidir.

⁴ Başka nesnelere dayandırılarak mistik bir boşluk oluşturduğuna inanılan merdiven, bu özelliğiyle gökkuşağıyla da özdeşleştirilmiş olmalıdır. Nitekim gökkuşağı, Türk halk düşüncesinde tanrıya ulaşmak için bir köprü gibi düşünülmüş ve şamanın sembolik yolculuğunda kullandığı bir yol şeklinde tasavvur edilmiştir. Dolayısıyla tıpkı merdiven gibi boyutlar arası bir delik oluşturduğu varsayılan gökkuşağı birçok halk inancında dönüştürücü etkisiyle bilinmektedir. Örneğin Anadolu'da gökkuşağının altından geçen kişinin cinsiyet değiştireceğine, günahlarının döküleceğine ya da kısırlığının tedavi olacağına inanılır (Turan, 2011: 55). Bu bağlamda merdiven altından geçmenin uğursuzluk sayıldığını içeren inanışların temelinde, basamaklardan oluşan merdivenin farklı renklere sahip gökkuşağına benzetilmiş olabileceği fikri yatmaktadır.

Merdiven, üzerinde ilerledikçe insanın yükseğe çıkmasına ve aşağıda iken göremediği yerleri görmesine imkân sağlayan bir yapıdır. Alçak bir konumda bulunurken etrafını göremeyip uzağa hâkim olamayan insan, merdiven sayesinde çevresinde olup bitenden haberdar olmuş, uzakları gözetleme fırsatı edinmiştir. Hatta taşınabilir merdivenler ile yüksek kayaların, duvarların ardına dahi erişme imkânı bulmuştur. Oldukça basit bir yapı/gereç olmasına rağmen merdivenin bu işlevsel yönü, insan zihninde söz konusu mekânın görünmeyeni gösterme noktasında sihirli bir araç şeklinde algılanmasına yol açmıştır. O yüzdendir ki Türk folklorunda merdiven, insan gözüyle görülemeyen mistik âlemlerin bir penceresi şeklinde düşünülmüştür.

Türk halk inanışlarına göre görünen dünyanın bir de görünmeyen kısmı vardır ki bu kısım, olağanüstü varlıkların yaşadığına inanılan bir âlemdir. Farklı bir âleme ait olsa da bu varlıkların, yaşayanların dünyasına erişebildiği ve insanların günlük yaşamına müdahale edebildiği birtakım tekinsiz mekânlar bulunmaktadır. Aça'ya (2018: 7) göre tekinsiz mekân algısı, edinilen bazı deneyimler sonucunda meydana gelmektedir. Tedirginlik, rahatsızlık, huzursuzluk veya üzüntü verici durumlarla ilişkilendirilen bu deneyim, yaşandıktan sonra araya mekânsal mesafenin girmesi ile zihinde muhafaza edilmekte ve tekrar aynı mekân ile karşılaşılınca bastırılmış olan benzer kaygının tekrar ortaya çıkması ile vuku bulmaktadır. Bu rahatsızlık ise söz konusu mekân bağlamında kişiye tekinsizlik algısı vermektedir. Türk halk inanışlarında kuytu, tekinsiz ve تنها yerlerde insanın karşısına çıkabilen doğüstü varlıkların bulunduğu inanılan mekânlardan biri de merdivendir. Bu bağlamda birçok halk inancı kapsamında insanlar, merdivende ya da merdiven altında gereğinden fazla vakit geçirmeme kaygısı gütmektedir. Çünkü merdivendeyken kişinin mistik güçlere karşı savunmasız olduğu inancı söz konusudur. Örneğin kırkı henüz çıkmış olan ve ilk gezmesini gerçekleştiren bebeğin koynuna merdivenden inerken ekme parçası konulması (Yılmaz, 2020: 66), söz konusu mekânın insan algısındaki tekinsizliği düşüncesinden kaynaklanmaktadır ve bu ritüelle ekmeğin, bebeği kötü karakterli olağanüstü varlıklara karşı koruması amaçlanmaktadır. Öyle ki olağandışı varlıkların merdivende belirdiği düşüncesi, Türk halk anlatılarından masal ve memoralara da yansımıştır. Sözelimi masal kahramanı merdivende iken bir kuşun gelip onu mistik âlemlere götürmesi (Ergüt, 2020: 138) ya da yılan kılığındaki kahramanın merdivenlerde insan kılığına bürünmesi (Ergüt, 2020: 227) aynı düşüncenin bir ürünüdür. *Padişahın Kızı ve İncili Padişahının Oğlu* masalında (Bahçeci, 1962: 2738) ise padişahın atını yiyen varlık, merdiven aracılığı ile insanların yaşamına müdahale edebilmektedir. Masalda, kahraman yüz seksen basamaklı bir merdivenin altına gizlenir ve failin olağandışı bir varlık (dev karısı) olduğunu saklandığı yerden görür. Benzer bir durum, bir başka tabiat dışı varlık olan Azrail için de geçerlidir. Bir masalda (Akyol, 2010: 293), kendisine evlendiği gün canını alacağını söyleyen Azrail, gerdek odasına çıkmak için merdivenin kırkinci basamağında kayan masal kahramanına görünmektedir. Tabiatüstü varlıklarla insanların karşılaşmasını anlatan memoralarda da merdiven aynı işlevi taşımaktadır. Memoralara göre albastı, merdivenleri süpüren insanların karşısına aniden çıkabilmektedir (Çobanoğlu, 2015: 137). Cinler ise evlere merdivenden gelmekte (Balaban, 2013: 651) veya insanları rahatsız etmek için merdivenden inip çıkarak gürültü yapmaktadır (Dervişoğlu, 2016: 303). Bazı cinler ise insanlara merdivende duran bir tavuk biçiminde görünmektedir (Türkmen, 2017: 176). Örneklerin de ortaya koyduğu üzere merdiven, insan zihninde mistik varlıkların tezahür ettiği, insanlarla iletişim kurabildiği bir mekân ve görünmeyen âlemleri gösteren bir yapı olarak algılanmaktadır.

Olağanüstü varlıkların bazıları ise ölmüş ataların ruhlarıdır ve Türk halk düşüncesine göre bu ruhlar; dünyayı terk etmemekte, yaşayanların günlük hayatına doğrudan müdahil olabilmekte ve insanlardan kanlı/kansız kurbanlar beklemektedir. Kendilerine sürekli saygı gösterilmesini ve

hayır yapılmasını isteyen ata ruhlarının genellikle ocaklarda, bacalarda ya da bunun gibi mekânlarda eğleştiği bilinmektedir. Aşağıdaki halk bilgisi ürünlerinden yola çıkarak bu mekânlara merdiveni de dâhil etmek mümkündür. Nitekim Türk halk inanışlarına göre ölmüş kimselerin ruhları, cuma günleri evin merdivenlerinin başında beklemekte ve kendisi için hayır yapılmasını talep etmektedir (Kılıç, 2010: 166). Bu hayır işlemi, lokma dökme, tuz dağıtma vb. kansız kurbanlarla gerçekleştirilebileceği gibi kanlı kurban uygulamaları da söz konusu olabilmektedir. Örneğin Alaşehir’de tespit edilen bir memorata göre Hızır bir eve konuk olur. Evin merdiveninde dua eden Hızır, yine aynı merdivende bulunan siyah bir tavuğun kesilmesini ister ve kesildikten sonra kanını heybesine damlatarak aniden ortadan kaybolur (Türkmen, 2017: 191). Ata ruhunun Hızır şeklinde tezahür ettiği söz konusu anlatıda, merdivende bulunan siyah tavuğun yine merdivende kurban edilmesi dikkat çekici olup hayır bekleyen ölü ruhlarının merdivenle özdeşleştirilmesine örnek teşkil etmektedir. Aynı şekilde, merdivenden aşağı sıcak su veya bulaşık suyu döküldüğü takdirde insanın çarpılacağı veya işlerinin rast gitmeyeceği yönündeki inanışla kurulu memoratları (Gündüz Alptürker, 2013: 160) da bu kapsamda değerlendirmek gerekmektedir. Çünkü halk algısına göre merdiven, ata ruhlarının mekân tuttuğu bir yapıdır.

Ata ruhlarının bulunduğu inanan mekânlardan biri de kapı eşiğidir. Bu sebeptir ki Türk kültüründe eşiğe basmak veya oturmak hoş karşılanmaz. Çünkü inanışa göre eşiğe yönelik yapılan buna benzer davranışlar, ata ruhları için bir saygısızlıktır. Evin hemen girişinde, insanın karşısına çıkan ilk yapı olması çerçevesinde merdivenin ilk basamağı da kapı eşiği ile benzer bir şekilde düşünülmüştür. Yani kimi bölgelerde merdivenin ilk basamağı da kutsal kabul edilmiştir. Dolayısıyla ata ruhlarının kapı eşiğinde olması gibi merdivenin ilk basamağında eğleştiği fikri de söz konusu olmuştur. Nitekim Türk halk inanışlarına göre gelinin, gireceği evde bulunan merdivenin ilk basamağını üç defa öpmesi (Şimşek, 2013: 333), kaynanasının merdivenlerde üç defa yatıp kalkması (Savaş, 2007: 29) ya da yeni taşınan evdeki merdivenin altına şerbet dökülmesi (Duvarcı, 2005: 135) gerekliliği bu bağlamda değerlendirilebilir. Aynı zamanda, merdivende oturanın cinler tarafından çarpıldığına yönelik anlatılan memoratlar (Keser, 2017: 37) da bu inanışların bir yansımasıdır. Dolayısıyla bu ritüeller ve inanışlar, Türk kültüründeki aile dışından gelen gelinlerin ata ruhlarına saygı göstermesi geleneğinin bir yansımasıdır ve aynı zamanda, ölü ruhlarının/ev iyesinin merdivende yaşadığı ve bu dünyaya merdiven aracılığıyla erişebildiği inancının bir göstergesi konumundadır.

Merdiven imgesinin mistik âlemlerde yaşayan varlıkların bu dünya ile iletişim kurabilmesine olanak tanıdığı yönündeki algı bağlamında aşağıdaki ağıt metni oldukça dikkate değerdir:

Görpü başına varmayın

Geçi altından görpe almayın

Habil'im gibi gana beleşirsiniz

Hatmam ile Alı'm gibi merdivende meleşirsiniz (Berker, 2018: 125)

Ağıtta, ağıtçının ölen yakını için duyduğu üzüntü katledilen İslam halifesi Hz. Ali'nin feryadı ve Hz. Fatma'nın yası ile özdeşleştirilmiştir. Ağıtçıya göre Hz. Ali ile Hz. Fatma'nın öbür dünyadaki feryadı, bu dünyada merdiven aracılığı ile hissedilebilmektedir. Bu da merdiven figürünün mistik âlemlere açılan bir kapı olduğu düşüncesiyle paralellik arz etmektedir.

Ölü ruhları, merdiven aracılığı ile bu dünyaya ulaşabilmekte iken yaşayanlar da öbür dünyayı yine merdiven sayesinde görebilmektedir. Mekân algısının, bir toplumun kültürel kodlarına göre şekillenmesi bağlamında merdivenin ata ruhları ile iletişim kurmaya yarayan bir araç şeklinde

algılanmasının mitik kökenleri bulunmaktadır. Nitekim ilkel toplumların, atalarına ulaşmak vasıtasıyla insan kemiklerini üst üste yığarak bir merdiven oluşturma çabası içerisinde oldukları bilinmektedir. Oluşturulan bu merdivenin her basamağı ise o toplumun eski kuşaklarını temsil etmekteydi (Siegeltuch, 2019: e-kaynak). Bu düşünce, zamanla sıradan merdivenlerin de aynı fonksiyona sahip olmasına yol açmış ve günümüzde merdiven, geçmişe ve ataların zamanına gidebilmenin bir temsili haline gelmiştir. Bu bağlamda Türk halk düşüncesinde de benzer bir algılayışın varlığından söz edilebilir:

Merdivene varayım
Ah anamı göreyim
Yarıl kara toprak yarıl
Ben anamı göreyim (Yolcu, 2011: 278)

Bir ucunun zeminde, diğer ucunun da yüksekte olmasından dolayı merdiven, gökyüzünden yer altına uzanan bir yapı olarak tahayyül edilmiş ve bu ikisi arasında bir köprü olarak düşünülmüştür. Yukarıdaki manide de merdiven imgesinin akla getirdiği hayal benzer şekilde kurgulanmıştır. Manide, ölen annesini görmek isteyen kişinin başvurduğu yer merdivendir. Türk halk inanışlarında ölü ruhlarının göğe yükseldiği inancı göz önüne alındığında merdiven, ruhun bulunduğu göğün katlarına uzanan bir yol olarak algılanmıştır. Ölenin cansız bedeni ise toprağa gömülür, dolayısıyla merdiven aynı zamanda yerin altına giden bir yola benzetilmiştir. Nitekim insanın hem göğe hem de yer altına erişebilmesi merdiven ile mümkün olmakta, bu da merdivenin görünmeyen âlemlere açılan bir kapı şeklinde hayal edildiğini ortaya koymaktadır.

Merdivenin göğe yükselme aracı olarak kullanılması oldukça eski bir düşünce şeklidir ve bu düşünce birçok toplumun mitik anlatılarında çeşitli şekillerde karşımıza çıkmakta olup Türk halk yaratmalarında da mevcuttur. Örneğin Nemrut'un, Allah'ı dövmek amacıyla gökyüzüne merdivenli bir yapı inşa etmesi epizodunu ihtiva eden bir Bitlis efsanesinde (Doğan, 2020: 328), eski Türk inanışlarının da tesiriyle Allah gökyüzünde olarak düşünülmüş ve ona ulaşabilmek amacıyla merdiven figürü tercih edilmiştir. Türk mitolojisinde de mevcut olan bu göksel merdiven hayalinin aşağıdaki bilmeceye aksetmiş olduğu rahatlıkla görülebilmektedir:

Çıktım merdiven yarısına
Baktım ayın sarısına
Kuşlar içinde bir kuş var
Meme verir yavrusuna-Yarasa (Elçin, 2004: 610)

Türk şamanlığında, şamanın trans halindeyken gökyüzüne seyahat ettiğine inanılmaktadır. Seyahati esnasında şamanın kuş donuna girip uçması mümkün olduğu gibi merdiveni simgeleyen çeşitli nesnelere kullanması da söz konusu olabilmektedir. Bu nesnelere biri, üzerinde kertikler bulunan ağaç parçalarıdır. Dalları gökyüzüne, kökleri de yer altına uzandığına inanılan Hayat Ağacı'nın bir temsil olarak bu parçaların üzerindeki kertikler ise evreni temsil etmektedir. İnanışa göre her kertik, gezegenlerin bulunduğu katmanları simgelemektedir. Buna göre güneş yedinci katta bulunmaktayken ay ise altıncı kattadır (Eliade, 2003: 119). Yukarıdaki bilmece de bu mitik düşüncenin izlerine rastlanmaktadır. Bilmeceye göre merdiven, göğün katlarına uzanan bir yoldur ve yarısına gelindiğinde ay ile karşılaşmaktadır. Bu da Türk düşüncesinde, merdivenin kertiklenmiş ağaç parçaları gibi göğe yükselme aracı olarak algılandığını göstermekte; aynı zamanda, merdivenin orta basamaklarında bulunduğu durumu tasvir etmesi suretiyle ayın yeryüzüne diğer gök cisimlerinden daha yakın olduğunun bilindiği bilgisini vermektedir.

Türk halk düşüncesi çerçevesinde oluşan evren tasarımında, gökyüzünde olduğu gibi yer altı dünyasında da çeşitli mistik âlemlerin var olduğu bilinmektedir. Genel itibariyle kötü ruhların ve varlıkların diyarı veya bir erginlenme mekânı olarak düşünülen yer altı dünyası, halk anlatılarında kahramanın çeşitli sebeplerle gitmek zorunda kaldığı bir âlem olarak simgeleştirilmiştir. Kimi anlatılarda bu yolculuk merdiven sembolü ile gerçekleşmektedir. Sözelimi bir Şahmeran efsanesinde, Şahmeran'ın kahramana anlattığı hikâyede, Süleyman Peygamber'in tahtı yedi deniz içinde olarak tasvir edilmektedir ve buraya ulaşımı sağlayan tek araç yedi basamaklı bir merdivendir (Çelik, 2020: 422). Yine bazı masalarda yer altı diyarına merdiven ile inilmektedir. Yer altına giden yolun kapısı niteliğinde olan kayaya sihirli sözcükler söyleyen masal kahramanı, kayanın açılmasıyla yer altı dünyasına merdivenlerden inmek suretiyle girebilmektedir (Şimşek Eğer, 2020: 53). *Oduncunun Kızı* masasında (Boratav, 2021: 192) da kahraman, Arap'ın yer altındaki mekânına bir taş merdiven aracılığı ile gitmektedir. Görünüş itibariyle bir ucu gökyüzüne dayandığı düşünülen merdiven figürünün yine aynı şekilde yer altına indiği yönündeki algı çerçevesinde bu sembol; mağara, göl, kuyu gibi mekânlara benzer bir biçimde yer altı dünyasının girişi olarak tahayyül edilmiştir.

2. Cezalandırma Aracı Olarak Merdiven

Merdiven, faydalı ve kullanışlı bir araç/yapı olmasının yanında insan için olumsuz sonuçlar da doğurabilmektedir. Yapısı itibariyle üzerinde yürüyen için tehlike arz eden, ciddi sakatlık ve yaralanmalara neden olan merdiven, kimi zaman ölümlere dahi sebebiyet vermektedir. İnsanı yüksekliğe çıkarabilmesi kadar bu yükseklikten düşüp zarar görmesine de sebep olan merdivenin özellikle basamakları, düşmekte olan kişinin kademeli olarak acı çekmesine neden olmaktadır. Dolayısıyla merdivenden düşmek ciddi bir durumdur. Sahip olduğu bu niteliğe ek olarak merdivenin tekinsiz ve olağandışı varlıkların mekânı olarak da algılanmış olması neticesinde bir ceza aracı niteliğiyle halk anlatılarında yer alması oldukça dikkate değerdir.

Merdivenin bir ceza mekânı olarak kullanılması noktasında memaratlar ön plana çıkmaktadır. Her ne kadar olağandışı varlık ve olayların anlatıldığı ürünler olsa da memaratlarda zikredilen mekânların gerçek dünyaya ait olduğu bilinmektedir⁵. Bu anlatılarda cezayı gerektiren davranış farklı bir mekânda gerçekleştirilmiş olsa da cezalandırmanın tezahür ettiği yer merdiven olarak karşımıza çıkmaktadır. Nitekim Amasya'da derlenmiş olan iki memorat, yasak olmasına rağmen türbeden ağaç dalı getirilmesi neticesinde olağandışı olaylar vuku bulmuştur. İlk anlatıya (Balaban, 2013: 600) göre bir kadın, türbede bulunan kutsal bir ağacın dallarını evine getirmiş ve bunun üzerine çocuğu merdivenden yuvarlanarak ağır şekilde yaralanmıştır. Diğer memorat (Balaban, 2013: 608) ise başka bir türbeden getirilen çam talaşları, evdeki merdivenin altına konmuştur. Çam talaşları, gece vakti kendiliğinden alev almış ve çıkan yangın sonucunda evde bulunan iki çocuk yanarak ölmüştür. Atalar kültü ve kutsal ağaç inancıyla harmanlanmış söz konusu memaratlar, olağanüstü varlıkların insanları merdiven aracılığıyla cezalandırması motifine dikkat çekici bir örnek oluşturmaktadır.

Merdivenin bir cezalandırma aracı/mekânı olarak kullanılması durumu masallar için de söz konusudur. Masalarda mekân her ne kadar hayali ve sembolik bir çerçevede tahkiye edilmiş olsa da bu ürünler de halk düşüncesinin somut bir dışavurumudur. Dolayısıyla diğer türlerle mukayese

⁵ Halk düşüncesinin bir tezahürü olan folklorik ürünlerde mekân, genellikle hayal mahsulüdür. Özellikle mit, masal, halk hikâyesi gibi anlatılarda mekânlar isim olarak zikredilse de esasında simgesel düşünce çerçevesinde tahkiye edilmektedir. Fakat efsane ve memaratlar için durum farklıdır. Bu anlatılarda gerçek bir mekân tasviri söz konusu olabilmektedir. En belirgin özelliklerinden biri inanma ve inandırma olan efsane ve memaratlarda mekân, yaşanan olağandışı olayın birer kanıtı mahiyetindedir (Aça, 2018: 7).

edildiğinde masal bünyesinde mevcut olan merdiven imgesinin gerçek yaşamdan izler taşımak suretiyle masal dünyasında yer aldığı görülebilmektedir. Sözelimi bir masalda (Ergüt, 2020: 206), cezalandırmak amacıyla oğluna tokat atan padişah, sonunda oğlunun merdivenden düşmesine neden olur ve merdiven dolaylı olarak oğlunun ceza çektiği mekân haline gelir. *Akıllı Oğlanlar ve Deli Oğlan* masalında (Boratav, 1969: 339-343) ise kardeşler arasındaki altın paylaşımında kendisi için de altın ayıran kadı, merdivenden düşerek bacağını kırar ve sonrasında kuyuya atılmak suretiyle cezalandırılır. Yine aynı masalda Deli Oğlan, misafir olarak kaldığı evde gece vakti yemek yemek ister ve nihayetinde merdivenden düşerek hayatını kaybeder. Görüldüğü üzere hak yiyen kadı ile adap kurallarına uymayan Deli Oğlan'ın masal dünyasındaki cezası merdivenden atılarak öldürülmektir. Masalda, tesadüfmiş gibi görünen bu cezalandırma, aslında masal mantığı çerçevesinde halk tarafından ilahi adaletin sağlanması amacıyla anlatıya dâhil edilmiştir. Fakat bazı masalarda, cezanın kendisi doğrudan merdivenden atılmaktır. Nitekim *Düzenli Kadın* masalında (Yunusoğlu, 1960: 2190), kendisini baldızı olarak tanıtip paşayla evlenen kadın merdivenden atılarak cezalandırılır. Bir başka masalda (Ergüt, 2020: 373) da evlendiği kızların kendisine yalan söylediğini sihirli bir kilit vasıtasıyla öğrenen oğlan, merdivenden atmak suretiyle eşlerine cezalar verir.

Masalarda merdivenden atarak cezalandırmanın yanında, kötülüğü temsil eden tipin merdivende bulunan çeşitli varlıklara parçatılması da söz konusu olabilmektedir. Örneğin *Zakkum Ağacı* masalında (Arseven, 1964: 3554), padişahın kızı Arap'ı merdivenden yuvarlar ve merdiven dibindeki aslana parçalatarak cezalandırır. *Padişahın Üç Kızı* masalında (Meteci, 2008: 102) ise evlendiği kişinin esasında bir dev olduğunu öğrenen kız, merdivenlere burçak dökerek devi düşürür ve aslan ile kaplana parçalar. *Haramibaşı Ahmet* masalında (Heybetli, 2019: 309) da merdivendeki aslan ve kaplan Ahmet'i parçalayarak öldürür. Merdivenlerde bağlı duran ve cezalandırılacak tipi parçalayan bu hayvanlar, şüphesiz mistik varlıkların merdivende eğleştiği inancıyla yakından alakalıdır. Yani masal kahramanı, öldürmek istediği kimseyi merdivene sevk etmekte ve düşmanın, merdivende var olduğuna inanılan ruhani varlıklarca cezalandırılmasını amaçlamaktadır.

Halk anlatılarında merdiven aracılığıyla cezalandırma motifi farklı şekillerde de ortaya çıkabilmektedir. Merdivenden atma ya da merdivendeki varlıklara parçalatma eylemlerinden farklı olarak masalın kötü tipi, söz konusu yapının çeşitli işlevsel özellikleri kullanılarak da cezalandırılabilir. Sözelimi *Kara Üzüm Hokkası* (Heybetli, 2019: 390) adlı masalda, kardeşlerini öldüren bir dervişin, kendisini de öldüreceğini anlayan kahraman, merdiven dibindeki denize önce dervişin gitmesini söyler. Kahraman, inmeyi reddeden derviş merdivenden zorla aşağı götürür ve sonrasında denize atarak öldürür. Bir başka masalda (Tikbaş Apak, 2017: 282) ise padişah, iki köpek yavrusu doğurduğunu sandığı karısını merdivenin baş tarafına koyar ve gelen geçen herkesin ona tükürmesini sağlar. Görüldüğü üzere merdiven, yer altına giden bir yol olarak algılanması nedeniyle öldürme ve baş tarafının yüksekte olması sayesinde de teşhir edilme mekânı olarak cezalandırılma motifi dâhilinde dolaylı da olsa masalarda yer almıştır.

Masalarda ve memoralarda karşılaşılan merdivenden atmak suretiyle cezalandırma işlemine, manilerde ve tekerlemelerde de rastlanmaktadır:

Kaynanaya n'etmeli	Nerede kaldı terbiye
Merdivenden atmalı	Doğru söyle terbiye
Kaynana şurdan gelirken	Doğru söyle arkadaş
Oğlu ile yatmalı (Uğurlu, 2018: 540)	Yaramazı tutarlar

Merdivenden atarlar
Tıngır mıngır giderken
Arkasından bakarlar (Göktaş, 2006: 154)

Tekerlemelerde ve manilerin ilk iki dizesinde anlamsal açıdan bir bütünlük söz konusu olmadığı fikri yaygın olsa da bazı hususlarda türler arası etkileşimden ve tutarlılıktan söz etmek mümkündür. Ait olduğu tür bünyesinde herhangi bir anlama ya da işleve sahip olmayan kimi sözler veya söz grupları bazı durumlarda halk düşüncesinden izler taşıyabilmektedir. Sözelimi yukarıdaki mani ve tekerleme dizelerinde mevcut olan “merdivenden atma” ifadesi; kafiye türetme, mizah kaygısı vb. amaçlarla söylenmiş gibi görünse de aslında halk anlatıları ve inanışlarındaki sayısız cezalandırma yöntemlerinden birine işaret etmektedir. Buna göre memoralarda kutsal yasağı çiğneyenler ile masallarda kötülük yapanlar nasıl merdiven aracılığıyla cezalandırılıyorsa -yukarıdaki dizelerde ifade edildiği üzere- gelinine kötü davranan kaynana ile yaramazlık yapan çocuklar da benzer bir ceza yöntemine tabi tutulmaktadır. Bu da Türk toplumunun kolektif belleğinde, suç işleyenlerin merdivenden atılarak cezalandırıldığı düşüncesinin varlığını ve bu düşüncenin hem mani ve tekerleme gibi türlere yansıdığını hem de çocuk zihnine dahi sirayet edebilmiş olduğunu ortaya koymaktadır.

3. Yaşam ve Ölüm Sembolü Olarak Merdiven

Kavramlar arasındaki benzerlik ilişkisine göre teşkil edilen sembolleştirme, çoğunlukla anlatımı kuvvetlendirmek ve dile getirilmesi güç olguları üstü kapalı bir şekilde ifade etmek amacıyla kullanılmaktadır. Dolayısıyla semboller, insan zihninde mevcut olan benzetmeye dayalı hayallerin ve düşüncelerin birer yansıması niteliğindedir. Bu bağlamda bir toplumun halk kültürünü yansıtan folklorik ürünlerindeki simgesel anlatımlar, söz konusu topluluğun metaforik düşünce sistemini anlamlandırma noktasında etkin bir araç konumundadır. Kavramlar, olaylar ve çeşitli durumlar arasındaki herhangi bir ilişkiye göre oluşturulabilen semboller; evrende bulunan nesne, yapı, mekân veya diğer unsurlardan seçilebilmektedir.

Türk halk kültüründe merdiven, sembol haline getirilmiş mekânlardan biridir. Ev ile dış mekânı birbirine bağlaması özelliğiyle diğer yapılardan ayrılan bu figür, Türk’ün düşünce dünyasında doğum ile ölüm arasındaki yolculuğu simgeleyen bir sembol olarak tahayyül edilmiştir:

Bu dünya bir merdiven
İnen giden derdinen
Ne kötüye yoldaş ol
Ne konuş namerdiven (Gösterir, 2011: 240)

İnsanlık, dünya üzerinde meydana gelmiştir ve varlığını yine dünya üzerinde sürdürmektedir. Bireysel ve dar anlamda düşünüldüğünde ev de kişinin doğduğu ve yaşamını devam ettirdiği tek mekândır. Dolayısıyla insan zihninde ev, bireyin kişisel dünyası şeklinde bir algı yaratmıştır. Evin dışarıya çıkış kapısı olan merdiven ise sonu ölümle bitecek dünya hayatını temsil etmektedir. Yaşamın her evresinin bir basamak olarak betimlendiği yukarıdaki maniye göre insan, yaşlandıkça yeni dertlerle karşılaşmakta ve nihayetinde son basamağa geldiğinde ölümle yüzleşmektedir. Bir başka deyişle merdivenden inmek suretiyle evinden uzaklaşmaya başlayan insanın bu devinimsel eylemi, kişinin yaşam yolculuğuna benzetilmektedir. Peki, merdivenden inme eyleminin doğum ile ölüm arasındaki yolculukla özdeşleştirilmesinin tek sebebi ev-dış mekân ilişkisi midir?

Bir evin giriş kapısı ile zemin arasındaki yüksekliğin getirdiği ulaşım sorununun tek çaresi merdivendir ve bu sebeple merdiven, üzerinde çıkma ve inme eyleminin mecburen gerçekleşmesi gerektiği bir yapıdır. Yukarıdaki mani çözümlenmesinde de karşılaşıldığı üzere evden dışarıya çıkış esnasında merdivenden inme eylemi söz konusu olmakta ve bu da yaşam-ölüm ilişkisi şeklinde yorumlanmaktadır. Bu eylemin doğum-ölüm arasındaki süreci temsil etmesinde, merdivenin iki farklı yüksekliği birbirine bağlaması özelliği elbette önemli bir yer tutmaktadır; fakat tek etkenin bu özellikte aranması kapsamsız bir değerlendirme olur. Yaşamın aşağıya doğru inen bir merdiven şeklinde tahayyül edilmesinin ardında evrensel insan algısının etkisi olduğu muhakkaktır.

Ölüm, evrensel insan zihninde yükseklikle ilişkilendirilmiştir. Çünkü gök ve yükseklik, eski dönemlerde insanın erişmesinin olanaksız olduğu bir boyut olarak düşünülmüş; göğe ancak insanüstü güçlerin ve varlıkların sahip olabileceğine inanılmıştır. Bir başka deyişle sıradan bir kimsenin göğe ancak öldükten sonra çıkabileceği fikri kolektif zihne daha uygun bir nitelik arz etmiştir. Dolayısıyla yükseğe çıkma, sembolik anlamda ölümle eşdeğer tutulmuştur (Eliade, 2003: 62). Bu bağlamda mitik anlatılarda merdiven çıkma motifi, ölümün bir ifadesi olarak algılanmıştır⁶. Fakat yukarıdaki mani örneğinde de görüldüğü üzere Türk halk düşüncesinde, insanın doğup büyümesi durumu, merdivenin yukarı yönlü değil aşağı yönlü hareket alanıyla özdeşleştirilmiştir. Bu düşüncenin şekillenmesinde, insan ruhunun tanrısal bir varlık olmasına kanaat getirilmesi ve bundan dolayı gök ile özdeşleştirilmesi etkili olmuş olabilir. Dolayısıyla ruh, göksel bir varlık olarak kabul edilmiş ve merdivenin gökten gelen bir yol olduğu düşüncesi çerçevesinde bu yapı vasıtasıyla bedene girdiği düşünülmüştür. Merdiven, aynı zamanda yerin altına giden yolu da temsil etmektedir. Ölü bedenlerin toprağa gömülmesi bağlamında göklerden merdiven aracılığıyla gelen insan, yine bu yapının oluşturduğu sembolik yol ile öbür dünyaya intikal edebilmektedir. Nitekim bu sayede merdiven, doğum ile ölüm arasındaki süreci ifade eden dünya yaşamının simgesel bir tezahürü olarak halk düşüncesini örnekleyen folklorik ürünlerde karşımıza çıkmaktadır. Kısacası bir kimsenin merdivenden inmesi, kişisel dünyası olan evinden uzaklaştığı, yani dünya yaşamının sonuna doğru ilerlediği anlamında bir sembol olarak kullanılmıştır. Bu bağlamda Türk halk inanışlarında karşımıza çıkan ve merdiven inmenin ölümün işareti olarak kabul edildiği bazı rüya yorumları (Şimşek, 2013: 349) bu zihinsel algıyı doğrulamaktadır. Nitekim bir kimsenin merdivenden indikçe görüş alanını kaybedip bir nevi karanlığa gömülmesi ve bunun sonucunda iç karartıcı bir ruh haline sahip olması bu düşüncenin doğmasına neden olan unsurlardan biri olarak kabul edilebilir. Dolayısıyla merdivenin zemine en yakın olan son basamağı, ölümün eşiği olarak nitelendirilebilir.

İnsanın merdivenden indikçe ölüme yaklaştığı fikrinin doğmasına neden olan unsurlardan biri de cenaze ritüelleridir⁷. Türk kültür coğrafyası dâhilindeki cenaze törenlerinde, nerede ölmüş olursa olsun ölen kimsenin naaşının son defa evine getirilmesi yaygın bir uygulamadır. Bu uygulamaya göre evin içerisinde, yakınları ölünün yüzünü son defa görür ve kefenlendikten sonra tabuta konulan naaş merdivenden indirilmek suretiyle bir daha dönmek üzere evinden ayrılmış olur.

⁶ Kutadgu Bilig’de, Odgurmış’ın görmüş olduğu bir rüyada da merdivenin yukarı yönlü hareket alanının ölümle ilişkilendirilmiş olması dikkati çekmektedir. Odgurmış, rüyasında elli basamaklı bir merdivenden yukarı çıkmakta ve sonunda havaya doğru yükselip gözden kaybolmaktadır. Bu bağlamda, gördüğü rüyayı ölüme yoran Odgurmış’ın, mitik anlatılardakine benzer bir düşünce şekline sahip olduğu söylenebilir (Çelepi, 2012: 170-171).

⁷ Bu kapsamda Anadolu’nun bazı bölgelerinde, ölünün taşınması işlemi esnasında tabut yerine taşınabilir merdivenlerin kullanıldığı bilinmektedir (Yılmaz, 2020: 185). Omuzda taşımaya elverişli olacak şekilde ayakları bulunan merdivenin bu özelliği, söz konusu figürün zihinlerde ölüm düşüncesini uyandırmasına neden olan unsurlardan biri olarak kabul edilebilir.

Bu ritüel çerçevesinde bir evin kapladığı alanın son sınırı olan merdiven, aynı zamanda yaşamın da son çizgisi şeklinde algılanmaktadır. Nitekim aşağıdaki ağıtta bu düşüncenin somut izleri açıkça görülmektedir:

Ağlama anne, ağlama sen benim için
Neden beni dünyaya getirdin? Ölmek için mi?
Merdivenlerden aşağı indiğimde, arkamdan bak
Kapıdan çıktığımda da, umudunu kes (Kamış, 2011: 87)

Merdivenin aşağı yönlü ilk basamağının doğumu, son basamağının ise ölümü temsil etmesi aşağıdaki ağıt metninde de sembolik bir biçimde yer almaktadır:

Merdiveni seksen ayak,
Seksene versem dayak,
Peygamber benizli yavrum,
Guru yere nasıl goyak (Temiz, 2005: 276)

Bir kimsenin ruhen ve bedenen en sağlıklı olduğu dönem şüphesiz doğumunun ilk yıllarıdır. Henüz hayatın çilesini çekmemiş bir çocuğun ruhu ve vücudu, yetişkin ve yaşlı bireylere göre tazeliğini ve sağlamlığını korumaktadır. Bu durum da ağıtta, merdivenin seksen basamaklı olmasıyla ifade edilmiştir. Okul çağındaki bir erkek çocuğun ölümü üzerine söylenen ağıtta, yaşamın henüz başında olma durumu merdivenin uzun, yani oldukça yüksek olmasıyla özdeşleştirilmiştir. Fakat çocuk, küçük yaşta öldüğü için merdiveni yıkılmıştır. Ağıtçı, “Seksene versem dayak” sözüyle merdiveni yüksek konumuna geri getirmek istemekte; bir başka deyişle çocuğun ölümünü engelleme ya da çocuğu tekrar yaşama döndürme arzusunu ifade etmektedir. Sonuç olarak -söz konusu ağıtta da simgesel bir anlatımla belirtildiği üzere- merdivenin yüksek kısmının doğumu, alçak kısmının da ölümü simgelediği açıkça görülmektedir.

4. Aşk, Evlilik ve Cinsellik Simgesi Olarak Merdiven

Merdiven sembolünün psikanalitik incelemelerde derin anlamları bulunmaktadır. Nitekim Freud (1996: 86), rüya çözümlerinde bu sembolün cinsel ilişkiye işaret ettiğini vurgular. Bu çözümlerinde araştırmacının odak noktası, merdivenin genel görünüşü ve basamakları olmuştur. Merdiven ile cinsel ilişki eylemini birbiriyle özdeşleştiren Freud, merdivende yürüyen kişinin bir dizi ritmik devinim ile giderek artan soluksuz kalması sonucunda zirveye ulaştığını ve birkaç hızlı sıçrayışla aniden en aşağı inebildiğini ifade etmektedir. Araştırmacıya göre merdiven çıkma ile cinsel eylemin ritmik örüntüleri benzer şekilde tezahür etmektedir. Folklorik ürünlerin, toplumsal bilinçaltının bir tezahürü olduğu göz önünde bulundurulursa benzer bir sembolün halk yaratmalarında da mevcut olması beklenir. Nitekim bazı ürünlerde, Freud’un saptamış olduğu merdiven çıkma sembolünün cinselliğe işaret ettiği görülebilmektedir.

Türk masallarında, erkek kahramanın cinsel ilişki yaşamak suretiyle erginlenmesi, olağanüstülüklerle dolu bir dizi maceradan sağ çıkabilmesine ve karşısına çıkan sınavları başarabilmesine bağlıdır. Bu zorlu süreci başarıyla atlatan masal kahramanı cinsel ilişkiye hazır hale gelmiş olur. Masal kahramanının cinsel ilişki yaşayacağı gerdek odasının merdivenle çıkılabilen bir mekânda tasvir edilmesi ise hem oldukça dikkat çekici hem de Freud’un görüşleriyle doğrudan ilişkilidir. Sözelimi bir masalda (Akyol, 2010: 293), kahramanın erginleneceği gerdek odasına kırk basamaklı merdivenle çıkılabilmektedir. *İran Şahının Oğlu* masalında (Uz, 1954: 880) da kahraman, gerdek odasına merdivenden çıktıktan sonra ulaşabilmektedir. *Kös Köse* adlı masalda (Hamamioğlu, 1950: 143) ise kahraman, sarayın

merdivenlerini çıktuktan sonra üç tane kız görür; kızların şerbetini içer ve bu kızları ağabeyleri ile kendisine nikâhlar. Görüldüğü üzere merdiven, cinsellikten hemen önce rastlanan bir mekân ve aşılması gereken bir zorluk niteliğinde olup kahraman için bir nevi küçük bir imtihan mahiyetindedir.

Bilindiği üzere bir toplumun kolektif düşüncesi ile simgesel ifade tarzı, folklorik ürünlerinin başka türlerinde de tezahür edebilmektedir. Bu kapsamda, merdivenlerden çıkıp kızlarla karşılaşma ve cinsel yakınlık kurma durumu manilerde de bulunmaktadır:

Lerdıvandan yuhari
Çıhsam odalarına
İki güzel yan yana
Girsem aralarına (Becer, 2006: 41)

Dikkat edileceği üzere masallarda ve yukarıdaki manide yer alan ve benzer şekilde teşkil edilmiş olan merdiven çıkma-cinsel ilişkiye girme özdeşleştirmesi tesadüfen oluşmayıp kolektif bellekte şuurlu bir biçimde meydana getirilmiştir. Freud'un tespitleri bağlamında, tıpkı rüyalarda tezahür ettiği gibi folklorik ürünlerde de merdiven çıkma eylemi, cinsel ilişki arzusunu sembolize etmektedir. Bu özdeşleştirmenin bilinçli bir şekilde kendiliğinden oluştuğu öylesine belirgindir ki sembolle ilgili bazı değişikliklerin meydana gelmesi neticesinde, temsil ettiği durumun da aynı doğrultuda bir değişim gösterdiği kolaylıkla görülebilmektedir:

Merdiven basak basak	Merdivenin uçları
Yukarı çıkmak yasak	Çıkamam yokuşları
Ankara' dan faks gelmiş	Yârime selam söylen
Oğlanlara kız yasak (Yolcu, 2011: 273)	Yedi köyün kuşları (Gösterir, 2011: 134)

Merdiven çıkmak, cinsel ilişkiye girmeyi işaret etmekte ise çıkamamak da aynı düşünce çerçevesinde cinselliğe ulaşamama anlamına gelmelidir. Sözelimi yukarıdaki manilerde, merdiven çıkma durumu yoktur; yani basamaklardan yukarı yöne doğru ilerleme söz konusu değildir. Bununla ilişkili olarak manilerin devamında sevgililerin (veya kızlarla oğlanların) kavuşmadığı, dolayısıyla cinsel ilişkinin gerçekleşmediği açık bir biçimde ifade edilmektedir.

Merdiven çıkmak bağlamında, aşağıdaki manide ise cinsel bir çağrı bulunmaktadır:

Merdivenin başında
Saçımı tarıyorum
Neredesin a yarım
Ben seni arıyorum (Yolcu, 2011: 308)

Manide, söz konusu sembol açıkça belirtilmemiş olsa da sevgilinin, merdivenin başında beklediğini ifade eden dizelerden erkeğin basamaklardan çıkmak suretiyle kızın evine gireceği (sembolik anlamda sevgilinin mahremiyetini sonlandıracağı) ve sonrasında cinsel ilişki yaşanacağı anlaşılmaktadır. Nitekim saç taramak da sevgilinin bulunduğu cinsellik çağrısının bir temsili olup erkeğin merdivenleri çıkması yönünde teşvik edici bir eylemdir. Dolayısıyla bu manide de tıpkı masallarda olduğu gibi cinsellik, merdivenin basamaklarından çıkmak ile özdeşleştirilmektedir.

Görüldüğü gibi merdiven çıkma eylemi, folklorik ürünlerde erkek bireyler için cinsel ilişki anlamına gelmektedir. Bu eylemin sahip olduğu sembolik anlatım sayesinde, halk yaratmalarında erkek cinselliği imalı bir şekilde dile getirilmektedir. Netice itibarıyla folklorik ürünlerde,

merdiven çıkan erkek kahramanın cinsel yakınlık kuracağı kızla karşılaşması tesadüf değil halk muhayyilesinin bir tezahürüdür. Peki, kadın cinselliği bağlamında da merdiven aynı şekilde mi sembolize edilmektedir?

Halkın düşünce şeklini yansıtan folklorik yaratmalar incelendiğinde görülmektedir ki kadın cinselliği veya kadın cinsel arzusu noktasında da yine merdiven sembolü ön plana çıkmaktadır. Fakat kadın cinselliğinin simgesel ifade biçiminde tercih edilen sembol merdiven inme eylemidir. Yani folklorik ürünlerde, erkek cinselliği merdiven çıkma ile tasvir edilirken kadın cinselliği için merdivenden inme eyleminin söz konusu olması gerekir. Bu sembolik ifadenin anlamlandırılması noktasında ise masal dünyasına göz atılması yerinde olacaktır. Nitekim Ölçer Özünel (2017: 28-31), masallardaki mekânların cinsler arasındaki ilişkiyi belirlediğini ifade etmekte ve erginlenmenin mekânsal boyutuna vurgu yapmaktadır. Mekânların toplumsal cinsiyet anlamında dönüştürücü bir etkisinin bulunduğunu belirten araştırmacı, ev içinin özel hayatı, ev dışının ise kamusal alanı simgelediğini ifade etmektedir. Buna göre pencere ise özel alan ile kamusal alan arasında bir ara mekân işlevi görür. Bir başka deyişle masal kızının çeşitli şekillerde pencere vasıtasıyla dış dünya ile ilişkiler kurması cinsel yaşama adım atarak erginlendiği anlamına gelmektedir. Pencerenin sahip olduğu bu dönüştürücü nitelik, merdiven için de söz konusudur. Çünkü evin çıkış mekânı olarak merdiven, içeri ile dışarıyı birbirine bağlamakta; dolayısıyla ev içindeki özel yaşamın toplumsal alana açılmasında bir geçiş mekânı olma vazifesi taşımaktadır. Bu çerçevede, halkın tefekkür sisteminde bir kızın evden dışarıya çıkması, bir başka deyişle merdivenden inmesi cinsel ilişki yaşadığı/yaşayacağı anlamına gelmektedir:

Merdivenden insene
Yönün bana dönsene
Koynundaki turuncun
Birin bana sunsana (Gösterir, 2011: 82)

Nitekim bu manide, erkeğin kadına olan cinsel arzusu merdiven inme sembolüyle dile getirilmektedir. Erkek ağzından söylenen manide, kızın ev içindeki özel hayatını terk edip evin dışına çıkması, başka bir deyişle bedenini kamusal alana taşıyarak mahremiyetini sonlandırıp cinselliği keşfetmesi talep edilmektedir. Merdiven inme sembolü, aşağıdaki manide de bulunmakta ve cinselliği temsil ettiğine dair ortaya atılan iddiayı desteklemektedir:

Merdivenden inerken
Boynuna sarılırken
Uyumuş da kalmışım
Gerdanından öperken (Demir, 2013: 292)

Bu sembol, aynı zamanda, dile getirilmesi ve davranışa dökülmesi sosyal normlarca yasaklanmış birtakım arzuların ifade edilmesinde örtük bir işleve de sahip olabilmektedir:

Mavi etek giyerim
Merdivenden inerim
Çok bakma sen enişte
Ben ablamdan güzelim (Uğurlu, 2018: 554)

Akrabalar arası cinsel ilişki yaşayışının mevcut olduğu bir toplumda, bir kızın eniştesine cinsel yakınlık duyması katı bir şekilde yasaklanmış durumdadır. Fakat sembol dili, bu arzunun dışa vurulması için engel değildir. Manideki “merdivenden inerim” sözü, kızın eniştesine olan cinsel

arzusunun imalı bir tezahürüdür. Böylece merdiven sembolü, açıkça dile getirilemeyen bazı istek ve düşüncelerin gizil bir ifadesi şeklinde kullanılabilir.

Bireyin dikey yöndeki sosyal statü değişikliğini tanımlayan erginlenme, toplumsal yaşamda pek çok biçimde tezahür edebilir. Çocukluktan yetişkinliğe erişme dönemindeki dönüşüm şeklinde düşünülen erginlenme, özellikle ilk cinsel ilişkinin gerçekleştiği evlilik kurumu bağlamında ele alınmaktadır. Evlenerek yeni bir sosyal konuma erişmiş olan bireyler için evlilik, yeni bir aile kurmanın yanında cinsel anlamda etkin ve üretken bir yaşamın ilk basamağı anlamına da gelmektedir. Türk toplumunun dinî ve geleneksel yapısı göz önüne alındığında, bireylerin yaşadığı ilk cinsel ilişkinin evlenme kurumu dâhilinde gerçekleştiği söylenebilir. Dolayısıyla merdiven inme sembolü, aynı zamanda evlenmenin de bir temsili haline gelebilmektedir:

Kız Münevver Münevver
Merdivenden iniver
Hıdır taksi getirmiş
Nazlanmadan biniver (Gösterir, 2011: 280)

Merdiven inme sembolünün evlilikle ilişkilendirilmesini, yalnızca cinsel ilişkinin evlilikten sonra gerçekleşmesi durumuna bağlamak eksik bir değerlendirme olacaktır. Nitekim Türk düğün gelenekleri çerçevesinde, merdivenin bu konuda önemli ve işlevsel bir yanı bulunmaktadır. Evlenme arzusunun ebeveynlere belli edilmesi amacıyla yapılan bazı geleneksel uygulamalarda merdiven ön plana çıkmaktadır. Sözelimi evdeki bekâr bireyin merdivene burçak dökmesi (Balaban, 2006: 91) ya da anne veya babasının ayakkabısını çiviyle merdivene çakması (Çiftcibaşı, 2018: 72) gibi uygulamalar, gencin evlenme isteği şeklinde yorumlanmakta ve merdiven figürünün evlilikle bağdaştırılması düşüncesine destek oluşturmaktadır. Bunun yanında, gelin alma merasimleri kapsamında evlenen kız, erkek akrabaları tarafından damada genellikle evin merdivenlerinde okunan dua sonrasında teslim edilmekte ve kız da merdivenlere çörek otu saçmaktadır (Çetin, 2008: 118). Böylece erginlenme sürecinde büyüsel bir ritüel ile evinden ayrılan genç kız için merdiven, önceki yaşamı ile yeni hayatı arasında bir köprü vazifesi görmektedir. Dolayısıyla merdiven inme arzusu, aynı zamanda düğünün ve evlenme dileğinin de simgesidir:

Merzivandan inmeli
Bir âşık edinmeli
Zengin kocaya varıp
Mersedes'e binmeli (Gösterir, 2011: 149)

Merdiven inme, evliliğe razı olmak ya da evlenme dileğini dile getirmek şeklinde değerlendirilirse merdiven inmemeye ise aksi durumu sembolize etmelidir. Bir başka deyişle merdiven inme eyleminin reddedilmesi, evliliğin de onaylanmadığı anlamına gelmektedir:

Merdivenden inmem ben
Naylon pabuç giymem ben
Teyze oğlu dururken
El oğluna varmam ben (Yazıcı, 2019: 66)

Nitekim manide, teyzesinin oğlu ile düğün yapma hayalleri kuran bir kızın başkasıyla evlendirilmek üzere olduğu, fakat kızın bu evliliğe karşı çıktığı kolayca anlaşılmaktadır. Bu evliliğe rızası olmadığını ise kız, merdivenden inmeyi reddettiği yönündeki sözleri ile muhataplarına duyurmaya çalışmaktadır.

Merdiven, yapısı gereği yükseklik ile zemini birbirine kavuşturmuştur. Aralarında ne kadar uzaklık bulunursa bulunsun aşağıda olan ile yüksekte olan, merdiven sayesinde rahatça birbirine erişebilmektedir. Bu özelliği söz konusu yapının bir kavuşma sembolü olmasına yol açmış ve âşıklar kavuşma hayallerini manilerde merdiven imgesiyle dile getirmiştir. Fakat yalnızca merdivenin mevcut olması bu kavuşma için yeterli değildir. Merdivendeki bazı simgesel engeller, vuslata mani olabilmekte ve âşıkları ayıran kişileri sembolize edebilmektedir:

Merdivenin taşları
Kıvırcıklı saçları
Gavur anan değil mi?
Her işlerin başları (Bıldır, 2008: 135)

Merdivenin taşlı olması, üzerinde yürümeyi ve inmeyi zorlaştırmaktadır. Dolayısıyla manide, merdivenden inememe durumu söz konusudur ve bu da âşıkların kavuşamamasını sembolize etmektedir. Âşıklara engel olan ise kaynanadır ve kaynananın saçları, merdivenin taşları ile özdeşleştirilmiştir.

Karabaş'a (1981: 113-115) göre manilerin simgesel evreninde, her sözcüğün geniş bir anlam dünyası bulunmaktadır. Örneğin kaya, kale, duvar gibi dayanıklı ve yüksek yapılardan inme simgesi, sağlam ve güçlü kişiliği terk edip cinselliğe yönelmeyi sembolize etmektedir. Bu doğrultuda "inmek" sembolü, toplumca saygı gösterilen bazı değerlerden taviz vermek veya bunlardan vazgeçmek anlamına gelmektedir:

Merdivenden inene
Elinde yeşil nane
Haram olsun bu dünya
Sevdiğinden dönene (Öcal, 1993: 140)

Nitekim bu manide yer alan "merdivenden inmek" sözü, sevdiğini aldatıp onu terk etmek anlamında kullanılmıştır. Bu da sağlam karakter yapısına uymayan davranışların ortaya çıktığı ve toplumsal değerlerin birey nazarında yitirildiği anlamına gelmektedir.

Sonuç

Evi oluşturan sıradan yapılardan olan ve günlük yaşamın hemen her anında kullanılan merdiven, sahip olduğu birtakım özellikler ve ilişkili olduğu diğer yapılarla insanların hayal dünyasında özel anlam kazanan bir mekân haline gelmiştir. Ev ile dışarıyı birbirine bağlaması merdivenin bilinenle bilinmeyen, bu dünya ile öbür dünya ve mahrem alan ile toplumsal alan arasında bir köprü oluşturduğu şeklinde düşünülmüştür. Bu nedenle folklorik ürünlerde merdiven; olağanüstü varlıkların mekânı şeklinde algılanmış, insanın dünyadaki yaşamını sembolize etmiş ve cinselliğin dile getirilmesinde imalı bir ifade haline gelmiştir. Bir başka deyişle bir kimsenin merdivenden inerek evinden ayrılması mistik boyutlarda var olduğuna inanılan ruhani varlıklarla karşılaşmasını, hayatının sona erip ölmesini ya da cinsel yaşamı keşfetmek üzere erginlenmesini simgelemektedir. Dolayısıyla merdivenin, insan yaşamında ve hayal dünyasında sembolik bir eşik şeklinde algılandığı aşikârdır.

Merdivenin bir ucunun yüksekte, diğer ucunun ise zeminde bulunması da bu figürün mistik-sembolik bir mekân kimliği kazanmasında oldukça etkili olmuştur. Merdivenin yüksek tarafı göğe uzanan ya da göklerden gelen bir yol şeklinde algılanmışken zemindeki alçak kısmı ise söz konusu yapının aynı zamanda yer altına indiği izlenimini yaratmıştır. Dolayısıyla bu imge, mitik

anlatılardan folklorik ürünlere değin göğe yükselişin veya yer altına girişin bir simgesi olagelmiş; farklı âlemlere uzanan bir geçit olduğu algısı nedeniyle zaman zaman ölümü de temsil etmiştir. Yüksekten alçağa doğru teşkil edilmiş yapısı ve basamaklı olması niteliğiyle merdiven bir cezalandırma mekânı olarak da halk düşüncesinde yerini almıştır. Gerek fiziki yapısı gerek de sahip olduğuna inanılan mistik özelliğiyle merdiven, çeşitli halk yaratmalarında suç işleyenlerin cezaya tabi tutulduğu bir mekân konumundadır.

Sonuç olarak mekân olgusunun kültürel ürünlere olan biçimlendirici etkisi bağlamında merdiven, evrensel insan zihni ve kolektif bellek çerçevesinde, Türk folklorunda geniş bir hayal dünyasıyla değerlendirilmiştir. Bu hayal ise yalnızca belirli türler bünyesinde teşkil edilmemiş, Türk'ün tefekkür anlayışının bir aynası konumunda olan birçok halk yaratması nazarında söz konusu olmuştur. Bir başka deyişle merdivenin insan zihninde yaratmış olduğu mekânsal algı, Türk toplumunun ortak düşüncesinde canlı bir biçimde varlığını korumakta ve folklorik ürünlerine bilinçli bir şekilde aktarılmaktadır.

Kaynakça

- Aça, M. (2018). “Türk Halk İnanışlarında Tekinsiz Mekân Algısı ve Doğu Karadeniz Bölgesi Memoratlarına Yansımaları”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11(55), s. 5-20.
- Akyol, E. (2010). *Muğla Masalları Metin-İnceleme*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Ankara.
- Arseven, V. (1964). “Bir Masal: Zakkum Ağacı”, *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, 9(183), s. 3553-3554.
- Bahçeci, M. (1962). “Bir Masal: Padişahın Kızı ve İncili Padişahın Oğlu”, *Türk Folklor Araştırmaları*, 7(154), s. 2737-2738.
- Balaban, T. (2006). *Sandıklı Halk İnanışları ve Uygulamaları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Afyonkarahisar.
- Balaban, T. (2013). *Amasya Efsane, Menkabe ve Memoratları (Derleme-İnceleme-Metin)*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Erzurum.
- Becer, M. (2006). *Türk Halk Bilimi İçinde Erzurum Manilerinin Yeri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Sakarya.
- Berker, Ç. (2018). *Mersin’de Ağıt Söyleme Geleneği ve Mersin Ağıt Örnekleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Mersin.
- Bıldır, F. (2008). *Dursunbey (Balıkesir) Yöresi Halk Edebiyatı ve Folklor Ürünleri Üzerine Bir Araştırma*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Balıkesir.
- Biederman, H. (1992). *Dictionary of Symbolism*, çev. James Hulbert, New York: Facts On File.
- Boratav, P. N. (1969). *Az Gittik Uz Gittik*, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Boratav, P. N. (2021). *Zaman Zaman İçinde*, 4. Basım, Ankara: İmge Kitabevi.
- Çelepi, M. S. (2012). *Türk Halk Kültüründe Rüya*, C. I, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Muğla.
- Çelik, T. (2020). *Uşak’tan Derlenen Efsaneler Üzerine Bir İnceleme*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Uşak Üniversitesi Lisansüstü Enstitüsü: Uşak.
- Çetin, C. (2008). “Türk Dügün Gelenekleri ve Kutsal Evlilik Ritüeli”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 48(2), s. 111-126.
- Çetin, N. (2011). *Türk Kültüründe Işık Kültü*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Sakarya.
- Çiftebaşı, S. (2018). *Nevşehir İli Derinkuyu İlçesi Halk Kültüründe Geçiş Dönemleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bülent Ecevit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Zonguldak.
- Çobanoğlu, Ö. (2015). *Türk Halk Kültüründe Memoratlar ve Halk İnançları*, (2. Baskı), Ankara: Akçağ Yayınları.
- Demir, N. (2013). *Türk Manileri*, Ankara: Gazi Kitabevi Yayınları.

- Dervişoğlu, M. (2016). *Edirne Efsaneleri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Edirne.
- Doğan, O. (2020). *Bitlis Efsaneleri Psiko-Sosyal ve Arketipsel Çözümleme*, İstanbul: Libra Kitabevi.
- Duvarcı, A. (2005). “Türklerde Tabiat Üstü Varlıklar ve Bunlarla İlgili Kabuller, İnanmalar, Uygulamalar”, *Bilig*, 32, s. 125-144.
- Elçin, Ş. (2004), *Halk Edebiyatına Giriş*, 8. Basım, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Eliade, M. (2003). *Dinler Tarihine Giriş*, çev. Lale Arslan, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Eliade, M. (2018). *Mitlerin Özellikleri*, 3. Basım, çev. Sema Rifat, İstanbul: Alfa Basım Dağıtım.
- Ergüt, H. M. (2020). *Ignacz Kunos'un Derlediği Türk Masalları'nın Propp Yöntemiyle İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Ankara.
- Ersoy, N. (2000). *Semboller ve Yorumları (Bölüm I)*, İstanbul: Zafer Matbaası.
- Eşmeli, İ. (2006). *Muğla-Yatağan ve Çevresi Halk İnanışları ve Uygulamaları Üzerine Bir Araştırma*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: İzmir.
- Freud, S. (1996). *Düşlerin Yorumu-II*, 2. Basım, çev. Emre Kapkın, İstanbul: Payel Yayınevi.
- Göka, Ş. (2001). *Bir Bütünün İki Farklı Görüntüsü-İnsan ve Mekân*, İstanbul: Pınar Yayınları.
- Göktaş, G. (2006). *Oyun Tekerlemelerinin Araştırılması ve İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Muğla.
- Gösterir, İ. (2011). *Ölüm Var Ayrılık Var-Çorum Manileri*, Çorum: Çorum Belediyesi Kültür Yayınları.
- Güleç Solak, S. (2017). “Mekân-Kimlik Etkileşimi: Kavramsal ve Kuramsal Bir Bakış”, *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(1), s. 13-37.
- Gündüz Alptürker, İ. (2013). *Nevşehir Efsaneleri Üzerine Bir Araştırma (İnceleme-Metin)*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Nevşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Nevşehir.
- Hamamioğlu, İ. (1950). “Bir Masal: Kös Köse”, *Türk Folklor Araştırmaları*, 1(9), s. 142-144.
- Heybetli, Ç. (2019). *Anadolu Sahası Türk Masallarında Kozmografya ve Tabiat*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Konya.
- Jung, Carl Gustav (2009). *İnsan ve Sembolleri*, 4. Basım, çev. Ali Nahit Babaoğlu, İstanbul: Okyanus Yayınları.
- Jung, C. G. (2015). *Rüyalar*, çev. Aylin Kayapalı, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Kamış, C. (2011). *Tören ve Ağutlar: İzmir ve Çevresi Ağut Analizi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: İstanbul.
- Karabaş, S. (1981). *Bütüncül Türk Budunbilimine Doğru*, Ankara: Pan Matbaacılık.
- Keser, A. (2017). *Nazilli Bölgesi Efsane ve Memoratları*, Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış: Denizli.
- Kılıç, E. (2010). *Osmaniye İli Düziçi İlçesi Halk Kültüründe Halk İnançları, Bayramlar ve Törenler*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Adana.
- Kurt, B. (2020). “Manilerde Sosyal Mekân Tezahürü: Pencerede Söylenen Maniler”, *Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi*, 13(32), s. 1376-1389.
- Meteci, S. (2008). *Çeşitli Motifleriyle Kıbrıs Türk Masalları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yakın Doğu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü: Lefkoşa/KKTC.
- Monaghan, P. (2008). “Up and Down Diotima's Staircase: Space and Metaphysics in Symbolist and Expressionist Theatre”, *Proceedings of the 2006 Conference of the Australasian Association for Drama, Theatre and Performance Studies*, s. 1-13.
- Öcal, A. (1993). *Boğazlıyan'da Mani Söyleme Geleneği ve Boğazlıyan İle Yöresi Manileri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Kayseri.
- Ölçer Özünel, E. (2017). *Masal Mekânında Kadın Olmak-Masallarda Toplumsal Cinsiyet ve Mekân İlişkisi*, 2. Basım, Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- Radloff, W. (2008). *Türklük ve Şamanlık*, çev. A. Temir, T. Andaç, N. Uğurlu, İstanbul: Örgün Yayınevi.
- Sağ, M.; Yıldırım, M. (2019). “Türk Kültüründe Merdiven Sembolü'nün Yorumlanması”, *Ahmet Yesevi Üniversitesi Türkoloji Dergisi*, 94(2), s. 182-199.

- Savaş, H. (2007). *Safranbolu ve Çevresi Halk İnanışlarının Dinler Tarihi Açısından Değerlendirilmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Elazığ.
- Siegeltuch, M. (2019). "Heavenly Ladders: The Social Roots of a Cosmological Image". https://www.academia.edu/40830697/Heavenly_Ladders_The_Social_Roots_of_a_Cosmological_Image. Erişim Tarihi: 05/09/2021.
- Sümer, N. (2018). "Mitolojik ve Dinsel Bir Yükseliş Simgesi Olarak Merdiven Motifi", *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 18(1), s. 257-269.
- Şimşek Eğer, H. (2020). *Anadolu Sahası Türk Masallarında Taş*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Konya.
- Şimşek, A. (2013). *Manavgat Yöresi Halk İnanışları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Isparta.
- Tanyu, H. (1968). *Türklerde Taşla İlgili İnançlar*, Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- Temiz, M. (2005). *Andırın (Kahraman Maraş)'dan Derlenen Ağıtlar (İnceleme-Metin)*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Elazığ.
- Tikbaş Apak, F. (2017). *Anadolu Sahası Türk Masallarındaki Olağanüstülük Motifi ve Uygulamalı Halk Bilimi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Samsun.
- Turan, F. A. (2011). "Orta Asya'dan Anadolu'ya Mitik Yolculukta Tabiat Olayları", *Milli Folklor*, (90), s. 49-59.
- Türkmen, O. (2017). *Alaşehir Yöresindeki Efsane ve Memoratlar*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Denizli.
- Uğurlu, M. (2018). *Adana Mani Söyleme Gelenegi ve Adana'da Söylenen Maniler (Derleme/İnceleme)*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Adana.
- Uz, M. (1954). "Bir Masal: İran Şahının Oğlu", *Türk Folklor Araştırmaları*, 3(55), s. 878-880.
- Yazıcı, M. (2019). *Denizli Manileri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Denizli.
- Yılmaz, Ç. (2020). *Nevşehir'de Geçiş Dönemlerinin Halk Bilimsel Yönden İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Sivas.
- Yolcu, M. A. (2011). *Balıkesir Yöresi Manileri*, Balıkesir: Balıkesir Belediyesi Kent Arşivi Yayınları.
- Yunusoğlu, N. (1960). "Bir Masal: Düzençi Kadın", *Türk Folklor Araştırmaları*, 6(132), s. 2189-2190.

Çatışma beyanı: Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.

Destek ve teşekkür: Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluşun destek alınmamıştır.



EEDER

Edebi Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Mart 2022, Cilt 6, Sayı 1

Atıf/Citation: Uygur Gürbüz, S. (2022). "Baş Kişisi Olmayan Roman Örneği Olarak Oktay Rifat'ın Danaburnu Romanı", *Edebi Eleştiri Dergisi*, 6(1), s. 127-138
DOI: 10.31465/eeder.1051880

Selda UYGUR GÜRBÜZ*

Baş Kişisi Olmayan Roman Örneği Olarak Oktay Rifat'ın Danaburnu Romanı **

Danaburnu Novel Of Oktay Rifat As An Example Of A Novel Without A Main Character

ÖZ


Edebi metinlerde eylem halindeki kişiler, onların davranış biçimleri konuyu belirleyen ana etmenlerdir. Kurmaca dünyanın yaşamla benzerliği kişiler ve onların davranışlarıyla sağlanır. Diğer öğeler kişiyi anlatmak için romancı tarafından oluşturulup bir araya getirilirler. Geleneksel romanda anlatının odak noktası ana kahramandır. Diğer kişiler ana kahramanın çeşitli yönlerini aydınlatmak ona çok boyutluluk katmak için onunla bağlantılı olarak konumlandırılırlar. Yani ilgi odağı ana kahraman ve ona en yakın kişilerdir. Bu algı 20. yüzyıl estetiğinin çoğulcu, çok katmanlı yapısıyla birlikte değişir. Yeni Roman akımının etkisiyle kişiler silikleşir. Ardından yine kişilerin belirgin olduğu romanlar yazılır; ancak görünürde olan davranışlar değil iç dünyadır. Bunun dışında edebiyatımızda Cumhuriyet'in ilanından sonra kaleme alınan kimi romanlarda ana kişilerin değil sosyal meselelerin ve durum anlatılarının ön plâna çıktığı görülür. Oktay Rifat'ın üç romanından biri olan *Danaburnu* da aynı çizgide yazılmış ana kahramanı olmayan romanlardan biridir. Edebiyatımızdaki bu örnekler incelendiğinde yazarların amacının odak kişileri anlatmak değil, toplumsal meseleleri, dönemin olumsuz eşitlikli yaşam koşullarını ortaya koymak olduğu görülür. Bu noktada Rifat'ın da amacının avangard bir deneme yapmak olmadığı, çeşitli kişileri ve onların içinde buldukları açmazları bir odak noktası belirlemeden hatta birbirine bağlamadan anlatmak olduğu söylenebilir. İncelemede, Oktay Rifat'ın *Danaburnu* romanı ana kahramanı olmayan roman örneği olarak bu yönleriyle ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Oktay Rifat, Danaburnu, roman, kahraman, başkişi

ABSTRACT

In literary texts, the people in action and their behaviors are the main factors that determine the subject. The similarity of the fictional world with life is provided by people and their behaviors. Other elements are created and put together by the novelist to describe the person. In the traditional novel, the focal point of the narrative is the main protagonist. Other people are positioned in relation to the protagonist in order to illuminate various aspects and add multidimensionality to her (or him). In other words, the focus of attention is the protagonist and the people closest to her (or him). This perception changes with the pluralistic and multi-layered structure of 20th century aesthetics. Under the influence of the New Novel movement, people become indistinct. Then again, novels are written in which the characters are prominent; but it is the inner world, not the apparent behavior. Apart from this, in some novels written after the proclamation of the Republic in our literature, it is seen that social issues and situation narratives come to the fore, not the main characters. *Danaburnu*, one of Oktay Rifat's three novels, is one of the novels written in the same line without a main protagonist. When these examples in our literature are examined, it is seen that the purpose of the authors is not to describe the focal people, but to reveal the social issues and the negative unequal living conditions of the period. At this point, it can be said that Rifat's aim is not to make an avant-garde experiment, but to describe various people and their dilemmas without determining a focal point or even connecting them. In the review, Oktay Rifat's *Danaburnu* novel will be discussed with these aspects as an example of a novel without a main protagonist.

Keywords: Oktay Rifat, Danaburnu, novel, protagonist, main character

* Dr. Öğr. Üyesi, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, suygur@nku.edu.tr  ORCID: 0000-0002-9922-9301

** Araştırma Makalesi, Geliş Tarihi: 31.12.2021 Kabul Tarihi: 23.12.2022 Yayın Tarihi: 24.03.2022

Giriş

Roman, sürekli değişime uğrayan katmanlı yapıya sahip bir edebi türdür. Bu süreklilik, romanın insan ve toplumun dönüşen yapısını eş zamanlı yansıtmasıyla ilgili olduğu kadar bir edebi tür olarak değişime uygun yapıya sahip olmasıyla da bağıntılıdır. Bahtin, romanın gelişmeyi sürdüren, yani tamamlanmamış tek tür olduğunu, bu nedenle hatlarının kesin olarak çizilemeyeceğini belirtir (Bahtin, 2020: 155). Zekiye Antakyalıoğlu da romanın esnekliğini tasvir, hikâye, söylem bağlamında birbirinin zıttı özellikleri taşıyabilmesi üzerinden açıklar: Roman, belli bir hikâye anlatabilir / anlatmayabilir, belirli bir ahlaki /politik/ ideolojik söylemi temsil etmek / vurgulamak isteyebilir / istemeyebilir, insana ve onun yaşam mücadelesine tuttuğu ayna çok detaylı tasvirler içerebilir /içermeyebilir (Antakyalıoğlu, 2013: 26).

Gelişimini sürdüren, sınırları çizilemeyen bu türün değişmez unsurları ise zaman, mekân ve bu incelemenin konusu olan “kişi”dir. Kişiler, nesnelere en geniş manada dünyanın daha farklı bir düzeyde algılanmasını sağlar. Beyinlerimizin çalışma yöntemi nedeniyle kişi algımız otomatiktir. “Ötekiler ve kendimiz ile ilgili deneyimlerimizin zorunlu bir parçasıdır” (Vermeule, 2012: 52). Mehmet Tekin, romancının muhayyile gücü ve yazma yeteneği doğrultusunda -bu dünyanın aslına benzer biçimde- ortaya çıkardığı romanında başlıca ilgi odağının kişi olduğunu belirtir. İlgi odağıdır; çünkü diğer öğeler onun için vardır ve söz konusu dünya onunla bir işlev ve anlam kazanmaktadır (Tekin, 2018: 75). Bu işlev ve anlamın kurgu içerisinde yer alma biçimi de ‘kişi’lere kahraman, karakter, tip özelliği kazandırır. Frye, edebi kurmacalarda konunun, ‘eylem halindeki kimseyi içerdiğini’ belirtir. Bu bir “bireyse, kahramandır ve yaptığı ya da yapamadığı şeyler onun hakkında yazar ve seyircinin tali beklentilerinin ortaya koyduğu varsayımsal bir konumda bulunan, yapabildiği ya da yapmış olabileceği şeydir.” Frye, kurmacanın bu nedenle sınıflandırılabilir olduğunu ahlaki açıdan değil; kahramanın, bizimkinden daha yüksek, daha az ya da kabaca aynı seviyede olan eylem gücü açısından belirlenebileceğini belirtir (Frye, 2015: 59). Frye, Aristoteles’in Poetika’sından yola çıkarak kahramanın iyi ve kötü oluşuyla ahlak arasında bağıntı kurar. Ona göre bu noktada önemli olan kahramanın eylem gücüdür ve kahraman eylemlerine göre sınıflandırılabilir:

- “1. Tür bakımından diğer insanlardan ve onların çevresindekilerden nispeten daha üstünse; kahraman ilahi bir varlıktır.
2. Diğer insanlar ve çevresine kıyasla, derece bakımından üstünse; kahraman tipik bir romans kahramanıdır, eylemleri olağanüstüdür ama kendisi insan olarak tanımlanmıştır.
3. Diğer insanlara kıyasla derece bakımından üstünken kendi doğal çevresine kıyasla herhangi bir üstünlüğü yoksa; kahraman bir liderdir.
4. Diğer insanlara ya da çevresine üstün değilse; kahraman bizden biridir: Onun evrensel insanlık hissine karşılık veririz ve şairden kendi tecrübemizde bulabildiğimiz aynı olasılık ilkelerini talep ederiz.
5. Güç ya da zekâ bakımından bizden daha aşağı seviyedeysen, esaret, hayal kırıklığı ya da saçmalık sahnesine tepeden baktığımız hissini yaşıyorsa; kahraman ironik kipe aittir.” (Frye, 2015: 59:60)

Frye, kahramanın özgürlüğün normlar tarafından yargılandığı durumlarda ise okurun da aynı yargılama ve yargılanma endişesi taşıyabileceğini, bu olasılığın ironik tonda gerçekleştiğini belirtir. Eleştirmen epik ve trajik eserlerde ana karakterlerin doğanın düzenine dâhil ve toplumsal eleştiriye tabi olsalar da bizim güç ve otorite seviyemizin üzerinde olduğu üstmimetik kipin karşısında komedyanın ve gerçekçi kurmacanın karakteri olan ve bizimle aynı seviyede eylem gücü sergileyen “altmimetik kip”i konumlandırır. Bu zıtlık, özellikle romanda kahraman niteliklerini muhafaza etmenin zorlaşmasına yol açar. Hatta kahraman olmayan kahramanların belirmesinin yanı sıra kahramanı olmayan romanların yazılmasının da önünü açar. Frye kahramanı olmayan romana Thackeray’ın Gurur Dünyası’nı örnek verir (Frye, 2015: 60).

Kahraman algısının değişime uğramasıyla ana kahraman da mitik, olağanüstü ve odak noktası olma işlevini yitirir. Frye'in bu sınıflandırması bağlamında modern roman kişilerinin süreç halinde 'bizden biri olan' ya da 'ironik kipe ait' kahramanlara dönüştüğünü söyleyebiliriz.

Kahramanın mitik işlevini yitirmesinde realizmin insan unsuruna çok boyutlu bir yapı kazandırmasının da etkisi vardır. Realistler, roman kişisini ya hâkim bir eğilimin bir örneği yahut vak'anın gölgesinde silik bir şahsiyet biçiminde sunar. Buna karşılık kişiler, hayata daha yakın olurlar (Tekin, 2018: 79).

“Gerçeklik akımının klasik dönemi, gücünün doruğuna çıkmış roman kahramanlarının -adeta- 'panteon'u gibidir: Madam Bovary, Goriot Baba, Bazarov, Raskolnikov, Jülien Sorel... alışılmış roman kahramanlarının ötesinde, ölümsüz birer simadrlar. Belki asılları taklit edilerek çizilmişlerdir; ancak onlar, asıllarını unutturacak kadar gerçek, yine asıllarını gölgede bırakacak kadar ölümsüzdürler (Tekin, 2018: 80).”

Realist dönemin roman kahramanlarının kimi zaman yazarlarının da ötesine geçmeleri ve simgeye dönüşmeleri Fransız yazar Alain Robbe Grillet'in öncüsü olduğu Yeni Roman akımının öncülüğünde eleştirilir. Davranışlarından, kullandığı nesnelere kadar uyumlu, etkileyici olanlar silikleşir yerlerini nesnelere etkileriyle şekillenen varlığı ve yokluğu kesin çizgilerle ayrılamayan kişilere bırakırlar. Ancak Yeni Romancıların nesneleştirme çabalarındaki aşırılığa karşın bireyi bu silik çizgiden uzaklaştıracak usta yazarlar eserler vermiştir (Tekin, 2018: 81). Modern roman örnekleriyle ve çoğulcu anlatımın etkisiyle kişi yine devingendir, belirgindir. Dönemsel değişiklikler gösterse de roman, yapısı gereği olayı sürüklemek için her zaman kişilere ihtiyaç duymuştur. Bu bakımdan romanda kişiler üzerinden yaşanan değişim, büyük ölçüde kurgunun odağında olup olmamak üzerinden yaşanmıştır. Bu odak büyük ölçüde roman kişilerinin “başkişi” ve “dekoratif kişiler” olarak sınıflandırılmasıyla somut hale getirilmiştir. Klasik bir romanda sürükleyici, bağlayıcı ve merkez konumunda bir başkişi vardır. Bu nedenle öncelikle roman başkişisi özellikleri nelerdir sorusunun cevabını aramak yerinde olacaktır. Stevick'e göre başkişi her zaman esere adını veren kişi değildir ayrıca kendisine en çok sempati ve takdir duyduğumuz kişi de başkişi olmayabilir. Ancak başkişi eserdeki değişim sürecini yaşayan, ilgi merkezi olan ve yapıyı oluşturan bütün unsurların merkezi olan kişidir. Başkişinin karakterinin ne olduğu ve okurun ona göstereceği tepki de önemlidir (Stevick, 2021: 143). Okurun başkişiyle kurduğu bu ilişki romanın bakış açısının belirmesinde de etkilidir. “Olaylar dizisi, başkişinin mutluluğu veya mutsuzluğu, planlarının başarı veya başarısızlığı ile çözüme kavuşur. Karakter, bir romanda başkişinin psikolojik motifleri, maksat ve hedefleri, alışkanlıkları, davranışları ve isteklerini kapsar... Düşünce unsuru ise, başkişinin ruh durumlarını, davranışlarını, muhakeme şeklini, duygularını, inançlarını, kavramlarını ve bilgisini ihtiva eder (Stevick, 2021: 145).”

Bütün bu değerlendirmeler bir romanda başkişinin önemini ortaya koyar. Figüratif kişilerin işlevsel katkılarından yararlanan yazarın sözcüsü başkişidir. Kesin tanımı yapılamayan, esnek bir zemine oturtulmuş roman türünde başkişisi olmayan, her karakterin başkişi olarak değerlendirilebileceği, olayların ve anlatılmak istenenin ön plânda olduğu romanlar da vardır. Bunlardan biri de *Danaburnu*'dur.

1. Oktay Rifat ve Danaburnu

1914 yılında Trabzon'da doğan Oktay Rifat (ölümü 1988), Türk Dil Kurumunun ilk başkanı, şair, aynı zamanda Cumhuriyetin kurucu aydın kadrosunda yer almış Samih Rifat'ın oğludur. Enis Batur'un ifadesiyle Oktay Rifat bir dil dünyasının içine doğar. Babası, Türk Dil Kurumunun

başkanı olmanın ötesinde, iliğine dek Türkçe sevdasının işlediği bir ülkü adamıdır (Batur, 2014: 71).

“Oktay Rifat kentli bir ailenin çocuğu olarak doğdu, bir kent insanı olarak yetişti ve yaşadı, ama gözünü “halk”tan ayırmadı. Karşılaştığı, kendisine yol soran köylüye “önce ceketini çıkart, şimdi yeleğini çıkart, kollarını sıva” deyişiyile ilgili anekdotu köylüye tepeden bakma olarak yorumlamak yanlış olur, asıl tasası, o sıcak havada karşındakini hafiflemeye davet etmektir (Batur, 2014: 55).”

Batur'un vurguladığı gibi Garip hareketinin öncü şairlerinden biri olarak tanınan 1930'dan 1988'e kadar şiir, tiyatro, roman türünde eserler veren Oktay Rifat'ın sosyal meselelere karşı duyarlılığı şiir yazdığı dönemlerde başlar. “Toplumsal Yarar” başlıklı yazısında sanatta arınma eğilimine toplumdunun kötü gözle bakmasının sebeplerini açıklar. Kolcu, Oktay Rifat'ın bu yazısında toplumcu yarar konusundaki yanlış algıları irdelediğini, sanatın insanoğlunu arındırması konusunda Aristo ile aynı düşüncede olduğunu vurgular. “Nitekim Oktay Rifat'ın örnek verdiği köy romanlarında da yazarlar o eserlerde seslenmeyi arzu ettikleri köylülere ulaşamamışlardır” (Kolcu, 2010: 87-89). Oktay Rifat toplumsuluğu güzel sanatların arındırma işleviyle birlikte ele alır:

“Şiirle resim bir güzel sanatlar ürünüdür. Güzel sanatlarda arınma eğilimi yüzyıllar önce başlamıştır. Dönüp dolaşıp yine topluma yarar sağlayacak olan bu eğilimin gelişimine karşı gelmeye çalışmak, güzel sanatların ne yolda geliştiğini bilmemek demektir. Biliyorum, bizi o kuru mantıkçılık yanıltıyor yine çelişmeye düşmekten korkuyoruz. Oysa, toplumcu sanat akımlarıyla güzel sanatlardaki arınma eğilimleri çelişmiyor tamamlıyor birbirini (Rifat-Akt: Kolcu, 2010: 85).”

Oktay Rifat bu anlayışını özellikle romanlarında belirgin biçimde gösterir. Şairliği ve tiyatro yazarlığıyla bilinen Rifat'ın romancılığına yönelik ilgi geri plânda kalmıştır; oysa Bir Kadının Penceresinden (1976), *Danaburnu* (1981) ve Kral Lear (1982) romanları; edebi kişiliğini, dünya görüşünü yansıtan eserler olarak portresini tamamlayıcı eserlerdir.

Başkişisi olmayan roman bağlamında inceleyeceğimiz 1980 yılında yayınlanan (1981 Madaralı Roman Ödülünü de alan) *Danaburnu* yazarın sosyal meseleleri ele aldığı romanlarından birisidir. Oktay Rifat, bir röportajında romanın kurgusunu gazetede okuduğu bir haber üzerinden şekillendirdiğini söyler. (Rifat: Akt: Özcan, 1999: 381). Tarık Özcan, “Oktay Rifat'ın Şiirlerinin ve Romanlarının İncelenmesi” adlı doktora çalışmasında romana çevre olarak seçilen Balıkesir Altınova'nın da yazarın yaşamından hareketle seçildiğini belirtir (Özcan, 1999: 381-382). Özcan'a göre romanın birinci derecedeki kahramanı Recep'tir (Özcan, 1999: 434). Bununla birlikte Recep, klasik anlamda olayı sürükleyen, figüratif kişilerin etrafında kümelendiği başkişi değildir. Bir anlamda Memduh Şevket Esendal'ın Ayaşlı ve Kiracıları (1934) romanındaki anlatıcı gencin üstlendiği işlevi *Danaburnu*'nda Recep üstlenmiştir. Anlatıcı, Ayaşlı ve Kiracıları romanında her biri farklı bir temsiliyeti üstlenen pansiyon sakinlerinin yaşadıklarını anlatmıştır. Recep de *Danaburnu* romanında anlatıcı konumunda olmasa da anlatıcının üzerinde en fazla durduğu roman kişisidir.

Roman, birbirinden farklı dört olayın farklı kişiler ekseninde anlatılmasıyla kurgulanmıştır. Bu kişilerin ve olayların tek ortak noktası, mekân unsurudur. Roman kişilerinin yolu -ölü ya da diri- bir şekilde Edremit civarlarındaki İncirlik'ten geçer. Birbirlerinden haberdar olmasalar dahi yolları bu kasabada kesişir. Recep'i başkişi olmaya yaklaştıran neden de mekânla ilişkilidir. Recep'i başkişi olmaya yaklaştıran bir diğer husus da bütün roman kişilerin onun başından geçenlerden haberdar olmasıdır. Bunlara rağmen romandaki asıl vurgu yalnızca Recep'in yaşadıklarına bağlı olarak belirmez. Romanın sorunsalı, kişilere değil toplumsal meselelere yoğunlaşmıştır.

Birbirinden bağımsız hikâyelerin kurgudaki anlatılış sırası şu şekildedir: 1. Yusuf Kendir ve Perihan Kendir'in hikâyeleri 2. Zeynel Usta ve ailesi 3. Alioğlu Mehmet Yalnız ve annesi 4. Berber Recep ve Emine'nin hikâyesi. Başkişi olduğu izlenimi uyandıran Yusuf Kendir'in hikâyesinin ardından Yalnızların Mehmet'in yolculuğu, ilk iki bölümden sonra da Recep'in hikâyesi anlatılır. Zeynel'in göç yolculuğu ve yaşadığı zorlukların kurgusu ise onun anlatıldığı bölümde geri dönüşlerle verilir. Romanda Berber Recep'in günlük yaşamı, arkadaşı Yorgo'yla ilişkisi, Yorgo ve Eleni'nin mutlu evliliği, genelevde çalışan Emine, Emine'nin geçmişi ve babalığının tacizine uğraması, Emine'ye gönlünü kaptıran üniversiteli gencin, Emine'nin genelevde çalışan arkadaşı veremli Zilha'nın öyküleri de anlatıyı besleyen, merkezinde yoksulluğun ve çaresizliğin olduğu yaşam kesitleridir. Anlatıcı yazar tarafından hâkim bakış açısı, bilinç akışı ve dış gözlem yollarıyla aktarılan bu kesitlerin amacı ana olay örgüsünü pekiştirmekten çok toplumsal yozluğu, yoksulluğu gözler önüne sermektir. Oktay Rifat, karakterlerini yaratırken ve onlara insana özgü değerler kazandırırken çoğunlukla açıklama yöntemini kullanır. Bu noktada *Danaburnu*'nun kişileri; giriş bölümünde ele aldığımız Frye'in modern roman kahramanlarını tanımlamada kullandığı 'bizden biri olan' özellikle yoksulluk ve değerler aşınmasının ortaya çıkardığı ironik durumları resmetmesi açısından 'ironik kipe ait' kahramanlar kategorilerinde değerlendirilebilir. Kurgu ilerledikçe başta anlatılan kişi ve olayların sonradan anlatılanlarla yolunun kesişeceği beklentisi boşunadır. Yazar, geleneksel çizgideki anlatı kalıplarının dışına çıkarak kişileri ve olayları değil mekânı birleştirici unsur olarak seçer.

2. Danaburnu'nun Kişilerinin Simgesel Anlam Halkaları

Günümüz romanında etkinliği, ağırlığı ve nitelikleri zayıflatılmış olan 'başkişi'ler, güçlü ve kimliği belirgin özelliklerle donatılmışsa (kahraman olmuşsa) okurun özdeşlik kurması kolaylaşır (Tekin, 2018: 90). Kahramana en yalın duygularla (sevme ya da nefret etme) yaklaşması da kolaylaşır. Bunun yanı sıra kahramanın nitelikleri sosyal ve tarihi koşullara göre belirlenmişse tipleşme olgusu da karşımıza çıkabilir (Moran, 1982: 105). Dolayısıyla kendine haslığı, bir temsil üstlenerek toplumsal ve tarihi koşulları hatta genel ortalamayı yansıtmayı roman kişilerinin tip ya da karaktere dönüşmesinde etkilidir.

Philip Stevick, kişilerin karaktere ya da tipe dönüşmesini düzlük ve yuvarlaklık ekseninde açıklar. Ona göre düz karakterler XVII. Yüzyılda insan mizacındaki hâkim unsurları temsil eden tipler ve karikatürler olarak tanımlanırlar. Düz karakterler, tek bir fikrin veya niteliğin sembolüdür.

"Düz karakterler, roman dünyasında görünür görünmez tanınırlar. Okuyucu onları, aklının gözünden ziyade, özel bir ismi hemen fark eden duygunun gözüyle tanır. Düz karakterler, yazarın söylemek istediğini tek bir darbeye ifade edebilmesini kolaylaştıran unsurlardır ve tekrar takdim edilmeleri gerekmediğinden, geliştirilmeleri gerekmediğinden, el altında hazır bulduklarından ve kendi atmosferlerini beraberlerinde taşıdıklarından, romancı için çok faydalıydılar (Stevick, 2021: 170)."

Ayrıca karakterin inandırıcı olmaması da yuvarlak görünen düz bir karakter olmasına bağlıdır. Böyle karakterlerde hayatın hesaba kitaba gelmeyen özelliği belirir. Romancı, böyle karakterleri bazen tek başına, ekseriya başka karakterlerle beraber kullanarak romandaki sosyal atmosferi ve sosyal ilişkiler ağını yaratır ve romanın öteki unsurlarıyla kaynaştırır (Stevick, 2021: 176). Yuvarlak karakterler ise düz karakterlere oranla çok boyutludur. Bir karakterin inandırıcı bir şekilde okuru şaşırtabiliyor olması Stevick'e göre onun yuvarlak karakter oluşunun ölçütüdür (Stevick, 2021: 176).

Forster da benzer şekilde roman kişilerini yalınkat ve yuvarlak biçiminde ikiye ayırır. Yalınkat kişilere on yedinci yüzyılda "humorous" (komik) adı verilir; bunlara kimi zaman "tip", kimi

zaman “karikatür” de denmektedir. Yalınkat kişi tek bir nitelik ya da düşünceden oluşur, yapısına birden çok nitelik girdi mi kenarlarından kıvrılarak yuvarlaklaşmaya başlar (Forster, 2019: 107). Bu kişiler bir kez okuyucuya tanıtıldılar mı, bir daha tanıtılmaları gerekmez kendi havalarını kendileri yaratan, geliştirilmeleri gerekmeyen tiplerdir (Forster, 2019: 109). Forster, Proust’un yalınkat kişileri olduğundan bahsederek romanda bu kişilere de ihtiyaç duyulduğunu vurgular.

Savaş ve Barış romanının, Dostoyevski ve yine Proust’un kişilerini yuvarlak kişilere örnek gösteren Forster’in romanda ölçüt sorunsalına bu kategorileştirmeyle yaklaştığı söylenebilir.

Oktay Rifat’ın kişileri için düz yuvarlak ya da tipleşmiş olarak keskin bir sınıflandırma yapmak mümkün değildir. Merkezi kişiler, yaşadıkları toplumdan soyutlandıkları, yalnızlaştıkları ya da değişim, dönüşüm yaşadıkları ve trajik eğilim gösterdikleri için yuvarlak karakterlere yakınlaşırken Perihan Kendir, Satı Kadın, Yorgo gibi kişiler de merkezdeki kişinin konumlandırılmasına katkı sundukları, tek boyutlu olarak ele alındıkları için düz karaktere daha çok benzerler. Bu noktada vurgulanması gereken kişilerin yalınkat ya da yuvarlaklığının yazarın asıl sorunsalı olmayışıdır. *Danaburnu* romanında kişileri, kurgudaki konumları bakımından belirsiz bir alana taşıyan asıl neden; sosyal meseleleri ön plana çıkarmak isteyen yazarın kişilerini karaktere dönüştürmemeyi tercih etmesidir. Dolayısıyla kişilerin romandaki oluş hali toplumsal sorunsalın görünür kılmasını sağlamaktadır. Bu durum, romandaki bakış açısını kişileri odağa yerleştirmeyecek kadar genişletir.

3. Yusuf Kendir ve Perihan Kendir

On bölümden oluşan *Danaburnu*’nunda ilk tanıtılan kişiler Yusuf ve Perihan Kendir çiftidir. Romanın başlangıç mekânı Edremit’in İncirlik bölgesindeki yazlık sitelerdir. Anlatıcı, doğal çevreyi ve yaz mevsimini hâkim bakış açısıyla betimledikten sonra yine çevreyle bağlantılı olarak kişilerin tanıtımına geçer.

“Tuhaf bir renkteydi günler, akçıl ve geçmişe benzemeyen. Yine de zaman iç içe, iç içe değil de tek, Perihan hanımın elinden düşürmediği yün örgüye benziyor. Eski ilmiklerdir bugünün ilmiklerini tutan. Perihan hanım kalkmış olmalı ki radyo sesi geliyor içerden. Bir radyo oyunun bugünkü bölümünden söz dizileri (Rifat, 1992: 15).”

Perihan Hanım radyo oyunları dinleyen, her öğlen muhakkak roman okuyan, köy yerinde araba kullanabilen, halsizliğini Faulkner’in bir kahramanıyla karşılaştıracak kadar romanla iç içedir. Romandaki ironik kip halkalarının ilki de yaşadığı yerle (mekân) ritüelleri (gündelik yaşamı) örtüşmeyen Perihan Hanım’la belirir. Eleştirel ve ironik ton, romanın her ayrıntısında vardır. Adında da simgesel çağrışım olan romanda fon olarak beliren radyo oyununda dahi haksız düzeni eleştiren Nazilerle ilgili bir oyun vardır. Romana adını veren danaburnu ilk kez bu bölümde geçer: “-Hayır hiçbir şey beklemiyorum. Sizi tanıdıktan sonra Hanneton’lar danaburnu da olabilir. Tamam danaburnu. Kocanız da hiç de konuksever değil madam. Bir küçük nokta (Rifat, 1992: 16).”

Kendir ailesinin işgalciliğinin Nazilerinkinden bir farkı olmadığı ilerleyen bölümlerde açığa kavuşturulur. Yusuf Kendir’in sömürücü kişiliği ile ilgili ilk ipuçları “Yusuf Kendir de kalktı, bu giden böceğin üstüne basarak ezdi. Patlayarak öldü böcek. Oysa dün bir ikisini pabucunun burnuyla iterek çevirmiş, sonra yürüyüp gitmelerini seyretmişti (Rifat:10).” cümlelerinde verilir. Yusuf Kendir’in kendisinden güçsüz olanla ilişkisi ezme-yok etme anlayışından ibarettir.

Yusuf Kendir Edremit’te yeni yeni yapılmaya başlayan ve zaman içine rant alanına dönüşen sitelerin kuruluşuna önyak olmuştur. Anlatıcı başlarda Kendir çiftini banyolarının fayanslarını -

Zeynel Usta'ya- yaptırmaya çalışan, bunun kaygısını güden, günü rehavet içinde ve günlük işlerle uğraşarak geçiren sıradan yazlıkçılar olarak tanıtır. Romanın başlarında ana kahraman oldukları düşünülen bu kişiler, ilerleyen bölümlerde tekrar görünürler. 180 kişilik sitenin kurulmasına ön ayak olan Yusuf Kendir 170 kişiyi siteye ortak yapar; ancak kendine fazla pay ayırır. İşler yolunda gidiyormuş izlenimi uyandırmak için Nuri Çoban adında -sözde- bir müteahhidi beş bin lira maaşla işlerin başına geçirir. Bu bölümde bilinç akışı ve dış gözlem teknikleriyle günü içki içerek geçiren, amaçsız ve bezgin Nuri Çoban'ın ruh hali ayrıca anlatılır. Yusuf Kendir, ortaklardan türlü bahanelerle defalarca para alır. Ancak evleri tamamlama vaadi bir türlü gerçekleşmez. Bitmiş olarak teslim edildiği iddia edilen evlerin -kendisinin hariç- hiçbiri tamamlanmamıştır, çoğunun lağım sorunu vardır. Yazarın amacı başlarda insani halleriyle tanıtılan ancak sonraları böcekleri rahatlıkla ezdiği gibi çıkarları uğruna insanları kandıran, altında çalışanları ezen, Yusuf Kendir'i ve onun temsil ettiği yozlaşmayı gözler önüne sermektir. Perihan Kendir ise kocasının sağladığı rahatlık sayesinde günü roman okuyarak, radyo oyunları dinleyerek geçiren entelektüel kimliğe sahip ancak içinde bulunduğu toplumun şartlarını gözlemlemekten uzak şehirli kadın tipi olarak çizilir. Bu çift için genel anlamda tiplenebilir. Geniş perspektifle anlatılan bu çift, olay örgüsünün odağında yer almaz. Bununla birlikte okur, anlatıcının gözlemlerinden elde ettiği deneyimlerle anlam çıkarma dürtüsünü zorlamadan asıl sorunsala ulaşır. Yusuf ve Perihan kendir çiftini başkişi ya da karakter olmaktan uzaklaştıran asıl neden romandaki bakış açıdır. Yusuf kendir ve eşi, kurgudaki kadar kısa sürede gerçek niyetlerini belli eder. Romanın bakış açısı, karakterlerin 'bilincinin mahremiyetine' (Vermeule, 2012: 54) ya da davranışlarının asıl nedenlerine ulaştırma amacını taşımaz. Bu nedenle kişiler, toplumsal eleştirinin görünür olmasını kolaylaştırmaktan öteye geçemez.

4. Zeynel Usta ve Ailesi

Zeynel Usta ve ailesinin öyküsü göç, göçün yarattığı yoksulluk ve geçim sıkıntısı sorunsalını ortaya çıkaran bir temsille kurgulanmıştır. Zeynel Usta, Yusuf Kendirlerin yazlık sitesinin yanındaki köyde annesi, karısı ve çocuklarıyla birlikte yaşar. Usta'nın elinden banyo tamirinden fayans döşemeye, marangozluğa kadar her iş gelir. Bulgaristan'dayken de ailesi gül yağı ihracatıyla uğraşır. Zeynel'in karısı ve çocukları, 'kira toprağına' karaburçak ekerek, balyalayarak geçinirler. Masraf ve kira çıktıktan sonra ellerine kalacak para için bütün gün tarlada çalışırlar. Yazar, Kendirler'i ve Kovancılar olarak da tanınan Zeynel Usta ailesini Zeynel'in köydeki evinde bir araya getirir. Kendirler, Zeynel Usta'ya banyo fayanslarını döşetecektir. Bu buluşma aynı zamanda sınıf farkının ortaya konması açısından simgesel anlam taşır.

"Oysa düvenin kısır olup olmadığı belli değil. Sadece boğaya gelmemiş bu ilk yaz. Sağlam ineği verip düveyi alan kişininse ya bir bildiği var, ya da sadece et değerine alıyor, kesip okka okka satacak. Böyle ince hesaplara aklı ermeyen üst tabakanın kuş beyinli insanlarına şimdi yüksekte bakıyor kadın.

-Ben at arabası koşardım zamanında.

Damdan düşer gibi bir laf. Yusuf Kendir aşağılatıldığını anlıyor. Perihan hanımsa batı romanındaki köylü tiplerini düşünüyor. Son okuduğu Simenon'da daha çok kasabalılar var (Rifat, 1992: 21)."

Köylüyü iş yaptırmak için kullanan şehirliyle, onun dünyasına uzak olanları kuş beyinli olmakla suçlayan köylü kadının içinde buldukları sahne tam bir yabancılaşma halidir. Şehirliyi küçük gören köylü kadının bilincinin yansıtılması bölümünde yine ironik kip belirgin hale gelir. Yazarın bu aileyi seçmesinin sebebi göç sorunuyla bu sınıf farkını ve köylü aydın yabancılaşmasını ortaya koymaktır. Zeynel'le Kendirlerin hikâyelerindeki bu kesişmenin ortaya çıkardığı sorunsal pazarcı Ahmet'in hikayesinin anlatılmasıyla daha belirginleşir. Pazarcı Ahmet'in hikayesi yoksul sınıfın dayanışmasını vurgulaması bakımından da anlamlıdır.

5. Yalnızların Mehmet ve Satı Kadın

Oktay Rifat, köylünün gerçekliğini ve şehre yabancılığını Mehmet Yalnız'ın kişiliğinde anlatır. İkinci bölümün girişinde yolculuğu ve çaresizliği anlatılmadan önce dış gözlem ve betimleme yoluyla Mehmet'in içinde bulunduğu sosyal ve çevresel koşullar aktarılır. Bu koşullar Mehmet'n hikâyesindeki toplumsal sorunların çerçevesini de çizmektedir:

“On üç evlik İnatlar halkından Ali oğlu Mehmet Yalnız anasını sırtına vurup yollara düştüğünde tanyeri hafiften ağarmaya başlamıştı. İnatlar bir dağ köyü. Dağın boynu akbabanın boynu gibidir, tepesine doğru çıplak. Bitki kuşağı özellikle zeytinlikler eteklerdedir. Bu zeytinlikleri işletenler, bu zeytinliklerden geçinenler, ağa, ortak, yanaşma, ırgat, İnatlar'da yaşayanları sokmak istemezler yörelerine. Uğursuzdur bu köyün halkı derler (Rifat, 1992: 25).”

Uğursuz olarak addedilen İnatlar köylüsünün de dışladığı Mehmet ve annesi Satı Kadın, başlarını soktukları damları ve keçileriyle tam bir tecrit halinde yaşarlar. Mehmet ve annesinin kasabaya, kalabalıklara yolculukları, Satı Kadın'ın sapsarı kesilip yataklara düşmesiyle başlar. Annesini sırtında taşıyarak kasabaya, doktora ulaştırmaya çalışan Mehmet'in hikâyesi ana oğulun birbirlerini rahatlatmaya çabaladığını gösteren diyaloglarıyla aktarılır. Bu bölümde Mehmet'in vicdan azaplarına, sahip oldukları tek keçinin yüklediği anlama dikkat çekilir. Mehmet'e göre annesini hastalanmasının sebebi kendisidir. Köy yasalarına uymamıştır.

“...Satı kadının böyle tepeden inme kötülemesine, döşeklere serilmesine bir anlam veremiyordu. Bir bit yeniği vardı bu işin içinde.
-Malı mundar ettim. Düzdüğüm keçinin mundar sütünü içirdim anama. Kırsal yörelerdeki yasayı o da biliyordu. Eşek, katır, kısrak gibi hayvanlar dururken sütü içilen, eti yenen mallara yanaşılmaz. Yanaşılırsa etleri de sütleri de mundar olur (Rifat, 1992: 27).”

Düşündükleri bir taraftan Mehmet'in neden dışlandığını diğer taraftan 'yasa' olarak adlandırılan köylü ahlakının ikilemini gözler önüne serer.

Dağ köyünden kasabaya gitmeye çalışan ana oğulun yolda rastladığı Hasan Kalender, Mehmet'in ağzından tafsilatlı bilgi alarak 'tek' keçilerinin dağlarda yalnız dolaştığını öğrenir. Hasan Kalender ve Mehmet'in diyalogu, konuştuğu herkese güvenen Mehmet'in saflığını gözler önüne serer. Kendisine verilen öğüt ise bir başka toplumsal soruna işaret eder. Hasan Kalender'e göre Mehmet, kasabada bir tanıdığı olmadığı sürece annesini doktora gösteremeyecektir. Mehmet'in yolda tanıştığı bir diğer köylü ise kasabaya gidince manav Reşit Civelek'i sormalarını onun kendilerine yardım edebileceğini söyler. Kasabada neredeyse hiç tanıdığı olmayan Mehmet için karşılaştığı her insan bir umut ışığıdır. Satı Kadın'ın kötüleşmesi, bir minibüsle kasabaya ulaşacaklarını planlamışlarken aktarma yapıp geceye kalmaları ana oğulun işlerini zorlaştırır. Öyküdeki düğüm noktalarından biri Mehmet'in minibüsün kendilerini bıraktığı ve sabahlamak zorunda kaldıkları İncirlik'te içinde ceset olan bir sandık bulmasıdır. Mehmet ve annesi minibüsteyken yani ceset bulunmamışken anlatıcı, ölü hakkında ip uçları vererek merak dürtüsünü pekiştirir. Özcan da romanın başında Berber Recep'in öldürülmesinin, cesedinin bulunmasının gerilimi arttıran entrika unsuru olarak romanın başında verilmesiyle dramatik eğrinin zirveye çıkarıldığını belirtir (Özcan, 1999: 386). Mehmet'in sandıktaki ölüyü bulup ihbarda bulunmasıyla işleri iyice aksar. Annesini ağaç altında bırakarak ifade vermesi, hastaneye götürme ihtimalinin azalması, morgu olmayan kasabada ölünün polis masasının üzerine yatırılması yazarın sorunlara ve olaylara ironik yaklaştığı kısımlardandır. Ancak bu ironi anlatıcı yazarın ortaya koyduğu trajedinin okur nezdindeki etkisini hafifletmez.

Üçüncü bölümde sonuçlandırılmayan Mehmet'in hikâyesi romanın son bölümü olan onuncu bölümde çözüme kavuşur. Mehmet annesini hastaneye hafta sonu ulaştırır; ancak doktorla

görüşmesi mümkün değildir. Köylünün salık verdiği manav Reşit Civelek'e ulaşmayı başarır, Reşit'in karısı Nazife hastaneden emekli bir ebedir. Satı Kadın'a bir bakar ve sarılık olduğunu, doktora gitmelerinin fayda vermeyeceğini söyleyerek evlerine gitmelerini öğütler. Yazarın değişimi köy evindeki "rahat döseği, ölüm döşegine dönüşmektedir, Yalnızların Mehmet'in kafasında (Rifat, 1992: 199)." Mehmet dağ köyünde yaşayan eğitimsiz, yoksul köylünün yaşadığı derin çaresizliğin temsilidir. Kendisini yargılayan ahlaki anlayışın ikilemlerini fark etmeyecek kadar bilinçsiz, konuştuğu herkese güvenecek kadar safdil, annesini doktora gösteremeyecek kadar çaresizdir. Mehmet'in yaşadıkları, köylü sınıfının kendi içindeki çelişkilerle toplumsal açıdan yaşadıkları sorunların iç içeliğini göstermektedir. Mehmet köylü bir kahraman olarak öykünün bütün unsurları arasından sıyrılıp ön plana çıkamadığı ve kendi kaderini belirleyemediği için toplumsal sorunlar ön plana çıkar.

6. Recep ve Emine

Romanın dördüncü bölümünden dokuzuncu bölümüne kadarki halka Recep ve Emine'yi anlatır. Recep ve Emine'nin öyküsü, çatışmanın yoğunluğu, Recep'in değişim yaşaması gibi sebeplerle romanın merkezindedir. Recep de roman türünün alışılmış başkişi özelliklerine sahip olmasa da merkezi olmaya en yakın roman kişisidir. Recep'i diğer roman kişilerinden ayıran yönü eylem gücüdür. Milan Kundera'ya göre insan eylem yoluyla/sayesinde başkalarından ayrılır: "İnsan, herkesin birbirine benzediği günlük hayatın sürekli tekrarlandığı evrenden eylem yoluyla çıkar, eylem yoluyla başkalarından ayrılır ve birey olur. Dante bunu söylemiştir... Her eylemde eylemi yapanın ilk niyeti kendi imgesini ifşa etmek, ortaya çıkarmaktır (Kundera, 2005: 35-36)." Anlatıcı, Recep'in fiziki portresinin yanı sıra arzularını, alışkanlıklarını da verir, onu eylem halindeyken tanıtır. Recep denize sevdalı bir berberdir. Berber dükkânının iskele meydanında olması Recep'in deniz arzusuna yaklaşmasını sağlar.

Recep'in trajedisinin başlangıcıysa Emine'yle yirmi gün kadar birlikte yaşamalarının sonucunda derin bir tutkuya kapılmasıdır. Emine karşılıklı ofislerde çalışan iki doktorun muayenehanelerinde sekreterlik yapar. Recep'in kendisine istediği yaşam olanaklarını sunamayacağını farkındadır. Bu sebeple Manisa'ya hasta annesine gideceği bahanesiyle Recep'in evinden kaçır. Recep, Emine'nin "gözü çizmede, çantada, incik boncukta (Rifat, 1992: 67)" olan bir kadın olduğunu farkındadır. Emine'nin gidişinin ardından dükkândan berber arkadaşı Yorgo'yla içmeye çıktıkları gün Emine'nin itiraflarını, aynı zamanda Ayten isimli bir fahişe olduğunu ve bunu Emine'den dinlediğini hatırlar.

Romanda merak unsurunu ve okur dikkatini diri tutan noktalardan biri odak sorunların çözülmesi ya da düğümlenmesinde tesadüfen yaşanan/anlatılan başka olayların etkisidir. Recep ve Yorgo'nun her zaman gittikleri Bahçeli lokantada tuvaletin yanındaki masalarına gelen Muharrem Karabulut'la sohbet ettikten ve ondan "Karıya mariya boş ver! Karı sevgisi nedir ki! Karı bilemedin uykularını kaçırır adamın. Bir zindan eder geceyi gündüzü. Girersin yatağa, aklından ovanın düzlüğü çıkmaz... (Rifat, 1992: 77-78)" öğüdünü aldıktan sonra Karabulut'un lokantada kurşunlanarak öldürülmesi, Recep'in hayatla ve ölümle yüzleşmesinin önünü açan ilk tesadüftür. Yazar, Recep'in sonunu Muharrem'in ölümüyle sezdirir. Emine ve Recep'in gerçekten yaşayamadıkları ilişkiler ile Yorgo ve Eleni'nin tarihi çocukluklarına dayanan saf aşkları tezat oluşturur. Emine'nin Recep'ten uzaklaştığı bölümlerde kadın erkek ilişkileri, genel olarak alt sınıf erkeğinin kadına ve cinselliğe bakışı gözler önüne serilir. Romanın bütününde duygusal derinliği ve günlük edimlerine en fazla yer verilen Recep dahi sosyal bir meselenin

görünür kılınmasına hizmet eder. Emine'yle ilişkisinde kendini ve muhatabını sorgularken bile kadın erkek ilişkilerine dair genel düşüncelerden yola çıkar:

“O zaman daha soğukkanlı düşünebiliyor, boğuntusunun sevdadan çok kadını avucunun içine alamamış, üstünde saltanatını kuramamış olmaktan doğduğunu anlar gibi oluyordu. Bir kadını paylaşmak, kadın özgür olduğu, ne yapacağı belli olmadığı sürece acılıydı, yuları verdin mi eline ortalık dümdüz. Sevgiden çok bir erkeklik sorunuymdu Recep'inki. Elde edememişti bu kadını ve suç güçsüzlüğünde değil, kadının doyumsuzluğundaydı (Rifat, 1992: 94).”

Altıncı bölümle Emine'nin geçmişi, yaşam koşulları, genelev günleri açıklığa kavuşur. Emine'nin kötücül, katı davranışlarının sebebi arkadaşı Zilha'nınkine de bağıntılıdır. Bu şekilde Emine'nin güç, rahatlık ve para istencinin altında yatan nedenler de belirir. Emine, çalıştığı genelevde Ayten kimliğine bürünerek aşk duygusuna karşı koyar. Kendisine âşık olan üniversiteli gence bu katı tutumla yaklaşır. Üvey babasının tecavüzüne direndiği için onu bıçaklayarak öldüren, hapishaneye düşen, kimsesiz kaldığı için bir geneleve götürülen genç kızın üniversiteli gencin ve Recep'in aşklarını reddetmek için kendince haklı sebepleri vardır. Kendisiyle aynı kaderi yaşayan Zilha'yla ilişkisinde şiirsel bir üslup tercih edilmesi; kötülüğün kadınlık ve içeridışarı sorunsalıyla görünür olduğu bir düzlem oluşturur. İki kadın da dış dünyanın ve evin kötülüklerine maruz kalmış, hangisinin daha az kötü olduğuna karar vermemiştir. Bu yüzden Zilha romanın sonunda öleceğini bildiği halde eve (doğup büyüdüğü memleketine) dönmek için yola çıkar.

Recep'in eylemleri ve dönüşümünün evreleri; Emine'nin çalıştığı Çilek Sokak'taki evin yerini öğrenmesi, peşine düşüp sokak ortasında yedi yerinden bıçaklaması, ardından beş yıl hapis cezasına çarptırılmasıyla ön plana çıkarılır. Hapishane Recep'i ve Recep'in saplantılı tutkusunun gidişatını değiştirmez. Hapisten çıktıktan sonra eski iş yerine gider, berberde yeniden işe başlama ihtimali vardır, arkadaşı Yorgo ona kucak açmıştır; ancak yine Emine'nin izini sürer.

“... daha insancıl olsaydı İstanbul yurmayabilirdi Emine'yi. Az gelişmiş toplumun bataklıklarında kavruk, açlıkla, yoksullukla, sevgisizlikle ezik bir çocukluk döneminden geliyordu. Ana rahminden gelse gibi iyi, mengenelerin doğal biçimi yok eden cenderesinden çarpılmış olarak ulaşmıştı gençliğine, gençliğinden oraya ve oradan buraya (Rifat, 1992:165).”

Recep'in Emine'yi beş yıl öncesinde gibi görmesi karakterin az gelişmiş bir birey olmasına bağlanır. Böylece Recep'in davranışlarının altında yatan kişisel ve toplumsal sebepler ortaya koyulur.

Roman, Emine'nin Recep'ten sonra evlendiği, para babası olarak bilinen İrfan Kutlu'nun evlerine çat kapı gelen karısının eski aşğını öldürmesiyle son bulur. Emine ve İrfan Kutlu iş birliği içinde kilimlere sarıp bir sandığa koydukları Recep'in cesedini bir kamyonla bilinmeyen bir yere doğru gönderirler. Yalnızların Mehmet'in sandığı bulmasından sonra Recep'in üzerinden Emine'nin adresinin yazılı olduğu sigara paketi çıkar, polisler cesedin başında bu paketten sigara içer. Roman, Emine'nin neden İrfan Kutlu gibi birini seçtiği, suçluların bulunup bulunmayacağına dair belirsizlikle sonlanır.

Danaburnu romanında kişi kadrosu genellikle kişisel tecrübelerini toplumsal sorunların ortaya çıkardığı gerçeklerle yüzleşerek geçiren kahramanlardan oluşur. Recep, romandaki kişi kadrosu arasında karakter zaaflarını toplumsal sorunlardan kısmen bağımsız bir düzlemde yaşadığı için de ön plana çıkar ve romanın başkişisi olmaya yakın durur.

Sonuç

Realizmin etkili olduğu dönemlerden itibaren daha belirgin hale gelen romanı sürükleyen yazarın sözcüsü olan okurun özdeşleştiği kimi zaman yazarın da önüne geçerek bir idol haline dönüşen roman kahramanı algısı, 20. yüzyılın başlarında değişir. Kahraman, modernizmin de etkisiyle bireyleşir, iç dünyasıyla ön plâna çıkar. Buna rağmen odak noktası olmaya devam eder. Günümüzde de kesin tanımı yapılamayan roman türünde başkişilerin sürüklediği olay örgüsüne rastlanmakla birlikte, olay örgüsünün başkişisi olduğu örnekler de vardır.

Oktay Rifat'ın üç romanından biri olan *Danaburnu* bu örneklerden biridir. *Danaburnu*'nda merkezi konumda olması, olay örgülerinin mekânsal bağlamda bağlantısını oluşturması, en fazla çatışma barındıran hikâyeyi sürüklemesi ve değişim göstermesi nedeniyle Recep'in başkişisi olduğu tespiti yapılabilir. Ancak Recep, edebiyat araştırmacılarının ortaya koyduğu başkişisi tanımlarıyla birebir örtüşmez. Çünkü romanda dört farklı olay ve durum dört farklı kişi ve çevresindeki figüratif kişiler ekseninde anlatılmaktadır. Bu durumda her olayın odağındaki kişinin kendi anlatısının başkişisi olduğu söylenebilir. Recep'in varlığı, "danaburnu" metaforu ve mekân ortaklığı *Danaburnu*'nu bağımsız hikâyeler topluluğu olmaktan çıkarır. Recep'in ön plana çıkmasının sebebi ise eylem gücüne sahip olması, iç dünyasının daha ayrıntılı tasvir edilmesidir. Bunula birlikte romandaki tesadüfler kişilerin değil olayların birbiriyle bağıntılı olmasının önünü açar. Ancak kurgudaki bu tesadüflerin olayların dördünü de bir araya getirecek bir işlev üstlenmediği söylenebilir. Olaylar büyük ölçüde toplumsal sorunları açığa çıkarmaları bağlamında birbiriyle ilişkilidir. Bu bakımdan yazarın kişileri yaratırken simgesel ve eleştirel roman dünyası yarattığı söylenebilir. Romanda her kişi ayrı bir değeri ifade eder. Yusuf Kendir sömürü düzeninin, Zeynel göç sorununun, Mehmet köylü cehaletinin ve köylünün yaşadığı zorlukların, Recep ise az gelişmiş toplumun yetiştirdiği bireyin simgeleridir. Bu kişileri birleştiren ortak noktalar ise sınıf sorunsalı, ekonomiye bağlı güç olgusu; şehir yaşamı, modernizmin getirdiği değişim gibi unsurlardır. Oktay Rifat, romanda kişi unsurunun teknik açıdan sorgulanabileceği bir yapıyı kişi ögesinin kazandığı işlevin sosyal ve siyasi şartlara göre değişimine göre ortaya koyduğu için oluşturmuştur. Yazma ve yaşama anının (1970'ler Türkiye'sinin) sosyal koşulları ve imkânsızlıkları yazarın kişi seçimini etkilemiştir.

Kaynakça

- Antakyalıoğlu, Z. (2013). *Roman Kuramına Giriş*, İstanbul: Ayrıntı
- Bahtin, M. (2020). *Karnaval'dan Romana*, çev. Irzık, S., İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Batur, E. (2014). *Oktay Rifat'a Doğru*, İstanbul: Sel Yayınları.
- Forster, E.M. (2019). *Roman Sanatı*, çev. Aytür, Ü., İstanbul: Milenyum.
- Frye, N. (2015). *Eleştirinin Anatomisi*, çev. Koçak, H., İstanbul: Ayrıntı.
- Kolcu, Prof. Dr. A. İ. (2010). *Oktay Rifat'ın Poetikası*, Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- Kundera, M. (2005). *Roman Sanatı*, çev. Bora, A., İstanbul: Can Yayınları.
- Moran, Berna. (Ekim 1982). "Roman Tip Olgusu ve Tipin İşlevi" (Soruşturma: Z. Karabay), *Yazko Edebiyat*, 24. (m)
- Özcan, T. (1999). Oktay Rifat'ın Şiirlerinin ve Romanlarının İncelenmesi, Yayımlanmamış Doktora Tezi, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*: Elâzığ.
- Rifat, O. (1992). "Danaburnu'nun Temel Olayını Hürriyet'te Okumuştum", *Şiir Konuşması*, İstanbul: Adam.
- Rifat, O. (1992). *Danaburnu*, İstanbul: Adam.

Stevick, P. (2021). *Roman Teorisi*, çev. Kantarcıoğlu, S., Ankara: Akçağ.

Tekin, M. (2018). *Roman Sanatı Romanın Unsurları 1*, İstanbul: Ötüken.

Vermelue, B. (2012). *Edebi Karaktere Neden Önem Veririz?*, çev. Sözen, M., İstanbul: Alfa.

Çatışma beyanı: Makalenin yazarı bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.

Destek ve teşekkür: Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.



EEDER

Edebi Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Mart 2022, Cilt 6, Sayı 1

Atıf/Citation: Şakar, R. (2022). "Rusça ve Türkçede Çoğul Yapma Yolları Üzerine Karşılaştırmalı Bir Değerlendirme", *Edebi Eleştiri Dergisi*, 6(1), s. 139-151
DOI: 10.31465/eeder.1052866

Reşat ŞAKAR*

Rusça ve Türkçede¹ Çoğul Yapma Yolları Üzerine Karşılaştırmalı Bir Değerlendirme**

A Comparative Evaluation on Plural-Making Ways in The Russian and Turkish Language

ÖZ

Varlıklara verilen isimler sayısı bakımından tek ve birden çok olan bir sayıyı karşılayabilmektedir. Dil bilgisel sayı kategorisi evrenseldir ve bu kategori içerisinde değerlendirilen çokluk kategorisi de evrensel bir kategori olarak bütün dillerde bulunmaktadır. Makale, evrensel bir kategori olarak çokluk kategorisinin Rusça ve Türkçedeki sözcüksel, dil bilgisel ve anlamsal yönlerini ele almaktadır. Bu bağlamda çokluk kategorisinin sayı kategorisi içerisindeki yeri gösterilmeye çalışılmaktadır. Makalenin amacı, farklı dil ailelerine mensup olan Rusça ve Türkçede çoğul yapma yolları arasındaki benzerlik ve farklılıklar ortaya koymaktır. Öte yandan, dil bilgisel sayı kategorisiyle çokluk kategorisinin morfolojik göstergeleri karşılaştırmalı olarak ele alınmaktadır. Sayı ve nicelik kavramları arasındaki farklar göz önüne alınarak her iki dile yansımaları gösterilmekte ve bu bağlamda Hint-Avrupa dil ailesine mensup dillerin nispeten ortak bir özelliği olarak Rusçada da yer alan sözcüklerin yalnızca tekil biçimi (singularia tantum) veya yalnızca çoğul biçimi (pluralia tantum) Türkçe ile karşılaştırmalı olarak incelenmektedir. Sonuç bölümünde ise söz konusu iki dilin çoğul yapma yolları tartışılmakta ve çözüm önerileri sunulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Rusça, Türkçe, dil bilgisel çokluk kategorisi, singularia tantum, pluralia tantum.

ABSTRACT

Nouns given to assets can meet a single or plural number in terms of their number. The grammatical number category is universal and the plurality category evaluated within this category is also found in all languages as a universal category. The article deals with the lexical, grammatical and semantic aspects of the plural category as a universal category in Russian and Turkish. In this context, it is tried to show the place of the plurality category within the number category. The aim of the article is to reveal the similarities and differences between the ways of making plurals in Russian and Turkish, which are members of different language families. On the other hand, the linguistic and semantic relationship between the grammatical number category and the plurality category is revealed, and in this context, the morphological indicators of the plurality category in the two languages are discussed comparatively. Considering the differences between the concepts of number and quantity, their reflections in both languages are shown, and in this context, as a relatively common feature of languages belonging to the Indo-European language family, only the singular form (singularia tantum) or only the plural form (pluralia tantum) of the words in Russian is also used in Turkish analyzed comparatively. In the conclusion part, the ways of making plural of these two languages are discussed and solutions are offered.

Keywords: Russian, Turkish, grammatical plurality category, singularia tantum, pluralia tantum

* Doç. Dr., Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, resatsakar@ybu.edu.tr  ORCID: 0000-0003-2886-9851

¹ Türkiye Türkçesi kastedilmektedir.

** Araştırma Makalesi, Geliş Tarihi: 03.01.2022 Kabul Tarihi: 06.03.2022 Yayın Tarihi: 24.03.2022

Giriş

Dil bilgisinin merkezi kavramı dil bilgisi kategorisi kavramıdır. Dil bilgisi kategorisi ise biçimsel araçlarla ifade edilen aynı türden bütün dil bilgisel anlamların sistematik karşıtlığı (Klobukov, 2013: 408-409) olarak açıklanabilir. Morfolojik kategoriler ise dil bilgisel kategorilerden farklı olarak hem anlamsal hem de biçimsel bir özellik olarak dil bilgisi kategorileri içerisinde ayrılmaktadır. Morfolojik kategori, ‘özellikle Slav dillerinde aynı türden içeriğe sahip dilin belirli kısımlarında (isimler, sıfatlar, fiiller vb.) cinsiyet, sayı vb. birbirine zıt morfolojik biçimler sistemi olarak tanımlanabilir. Burada ‘içerik’ teriminin kullanılmasının sebebi, bir kelimenin, içerisinde hem semantik olarak anlam taşıması hem de yapısal olarak dil bilgisel özellikleri taşımasıdır. Yani isim, sıfat vb. öğelerin dil bilgisel içeriği onun morfolojik olarak bir kategori olup olmadığını ortaya koymaktadır’ (Şakar, 2019: 4). Aynı türden dil bilgisi biriminin (sıklıkla isimler) tekil ve çoğul olarak ayrılmasını içeren sayı kategorisi de morfolojik kategorilerden birisidir.

İsimlerin semantik kategorileri evrenselidir. İsimlerle bağlantılı olarak çokluk kategorisi de evrenselidir ve hemen hemen bütün dillerde bulunmaktadır.

Dilde isimlerin dil bilgisel kategorileri anlam yönünden genel bir sınıflandırmaya tabiidir. Bu sınıflandırmalar da belirli ölçütlere göre belirlenmektedir. İsimlerin herhangi bir gruba sözcüksel-dil bilgisel açıdan ait olduğunu anlamak için sözcüksel, anlamsal, morfolojik ve kelime yapımsal açılardan belirli ölçütler göz önünde bulundurulmaktadır.

İsimlerin temel kategorilerinden olan sayı kategorisi, nesnelere niceliğini ifade etme görevi görmektedir. Sayı kategorisinin en temel özelliği ise nesnelere arasındaki teklik-çoğulluk arasındaki karşıtlığı ortaya koymaktır.

Dilde çoğul ifade araçları sözcüklerin çeşitli özelliklerine dayandırılmaktadır. Çoğul ifade biçimlerinin çeşitli tezahürleri ile ilgili Zaliznyak (2002), Çesnokova (2002), Sagiryants-Bilkova (2020) gibi araştırmacıların çalışmaları referans niteliği taşımaktadır. Çoğul yapı dil bilgisel, sözcüksel-anlamsal ve söz dizimsel seviyede kendini gösterebilmektedir.

İsimlerin sayı kategorisinin özünde dil bilimsel olarak nicelik ön plana çıkmaktadır. Rusça ve Türkçede dil bilgisel sayı kategorisi sözcüklerin tekil ve çoğul biçimleri ile ifade edilebilen teklik ve çoğulluk bileşenleridir. Bu bileşenler arasında karşıtlık; söz konusu nesne, eşya, canlı ve cansız varlıkların niceliğini belirlemede önemli bir yere sahiptir.

Farklı dil ailelerine mensup Rusça ve Türkçede, bu iki dilin yapıları bakımından birbiriyle benzerlik göstermesi sözcükleri çoğul yapmada da kendini göstermektedir. Her iki dilde de dil bilgisel açıdan düzenli olan sözcükleri çoğul yapmada sondan ekleme yöntemine başvurulmaktadır.

Çalışmanın Amacı

Makalenin amacı, çağdaş Rusça ile Türkiye Türkçesindeki işletim eki olarak çokluk ekinin hem dil bilgisi düzeyinde hem de anlamsal açıdan ifade etmenin yollarını sistematik olarak sunmaktır. Bir başka amaç ise hem farklı dil ailelerine mensup olmaları hem de farklı coğrafyalarda yer almaları sebebiyle Rusça ve Türkçeyi birbirlerine olan benzerlikleri ve farklılıkları açısından ele alıp incelemektir.

Çalışmanın Yöntemi

Makalede hem Rusçada hem de Türkiye Türkçesinde çoğul yapma yollarını sunarken, bu amaca ulaşmak için analitik-tanımlayıcı, karşılaştırmalı-tipolojik, analiz ve sentez gibi çeşitli araştırma yöntemleri kullanılmıştır.

1. Dil Bilgisel Sayı Kategorisi ve Çokluk Kategorisi Arasındaki İlişki

Sayı kategorisi dilin değişken kısımlarının bütün morfolojik yapısına etki eden evrensel bir dil bilgisi kategorisidir. İsimlerin nicelik ve miktarını belirleme görevi görmektedir.

Rusça öğrenilmesi zor dillerin başında gelmektedir. Yabancılar için bu zorluğun yanında, V. Pavlov (2017: 68), Rusçayı ana dil taşıyıcısı olarak kullananların da dilin bazı özelliklerini kavramada zorluk yaşayabildiğini, bu özelliklerin başında da dil bilgisel sayı kategorisinin geldiğini, hatta dil taşıyıcısı olarak bireyin beyninin sayı kategorisiyle esnek ve özgürce çalıştığını, bu yüzden de tekil ve çoğul isimleri birbirinden nasıl ayırt edeceğini anlamada birçok zorlukla karşılaşıldığını ileri sürmektedir. Buna gerekçe olarak da insan zihninin öğrenme sürecinde nesnelere ayırt etmede sözcüksel ve mantıksal ilkeleri kullandığını göstermektedir. Dil bilgisi kategorilerini ise “kolayca elimizde tutamadığımız ve mantık yasaları çerçevesine sokamadığımız yapılar” (Pavlov, 2017: 68) olarak açıklamaktadır. Bu bağlamda, çalışmaya konu olan dil bilgisi kategorilerindeki sayı ve çokluk kavramının tanımlamalarını vermekte yarar görülmektedir.

Sayı, Karaağaç’ın ‘Dil Bilimi Terimleri Sözlüğü’nde “varlıkların miktarını, tane olarak hesabını bildiren sözler, sayı adlarıdır. Sayılar, soyut sayıları bildirdiklerinde ve ad görevi yüklediklerinde bağımsız olarak kullanılırlar. Sayılar, ad veya zamirin sayısına işaret eden ve aslen adlar ve zamirlerle ilgili olan dil bilgisi konusudur” (2018: 644) şeklinde tanımlanmaktadır. Ahmanova da, aynı yaklaşımla, sayıları ‘nesnelere tekilliklerine ayrı bir çoğulluğu (iki, üç, üçten çok gibi varyasyonlarıyla) karşılaştırarak miktarının belirlenmesi’ olarak açıklamaktadır (2013: 516).

Sayı ve çokluk kategorisi arasında sıkı bir ilişki vardır. Sayılar, varlıklara tekil ve sayısı bilinmeyen çokluk anlamları yüklerler. Çokluk kategorisi ise tekillik bağıntısının karşıtıdır. Yani tekil bir varlığa çokluk işletme eklerinin eklenmesiyle birden çok olan aynı türden nesnelere karşılar. Sayı kategorisi özünde tekil (единственное) ve çoğul (множественное) olmak üzere ikiye ayrılır ve isimler de tekillik ve çoğulluk bağıntısını ortaya çıkarır.

Çokluk, Türk Dil Kurumu çevrimiçi sözlükte ‘1. Sayı veya ölçü yönünden çok olma durumu, çoğul, kesret, ekseriyet, teklik karşıtı. 2. Kelimelerin belirli eklerle birden çok varlığı veya kişiyi bildirme biçimi, çoğul, cem’ (TDK) gibi dil bilgisi yönünden iki farklı biçimde tanımlanmaktadır. O. Ahmanova ise çokluğu ‘dil bilgisi ve sözcüksel araçlarla ifade edilen ayrı bir kümenin kavramsal kategorisidir’ şeklinde tanımlamaktadır (2013: 237). O halde çokluk hem sayı kategorisi içerisinde ayrı bir kategoridir (категория множественности) hem de nicelik yönünden tekil karşıtı olarak sayı kategorisi ile bağıntılı dil bilgisi konusudur. Çokluk düzenli dil bilgisi kuralı gereği her dilde belirli ekler alarak sözcüğün sayıca birden fazla oluşunu, çoğul yapısını temsil eder. Ancak çokluk semantik olarak insan zihninde kavranması gereken bir olgudur. Bu yüzden düzenli dil bilgisel ekler almadan da bazı sözcükler çoğul yapıda ya da en azından zihinde birden çok ve bilinmeyen sayıda varlığı da temsil edebilir. Topluluk adları, eşya adları buna örnek olarak verilebilir. Rusça ve Türkçede de sadece sözcüğün zihindeki anlamsal kavrama sonucu tekil olmayıp çoğul bir varlığı temsil eden sözcükler bulunmaktadır [gözlük,

часы (çası-saat) vb.]. Dolayısıyla, yapı olarak tekil ancak anlamsal yönden bir grubu, topluluğu karşılayan sözcükler de yine sayıca çokluğu ifade ettiği için bu kategoride değerlendirilebilir.

İsimler geleneksel olarak neredeyse bütün dillerde öncelikle varlıklara verilmişlerine göre özel ve cins isimleri olmak üzere iki gruba ayrılmaktadır. Özel isimler tek ögeli ve aynı türden diğer nesnelere ayrılan nesnelere verilirken cins isimleri aynı türden nesnelere verilen genel ad olarak açıklanabilir. Cins isimleri de kendi içerisinde somut, soyut ve topluluk isimleri olarak ayrılmaktadır.

Tarihsel süreç içerisinde insanlığın başladığı dönemle birlikte somut ve soyut isimler, daha sonraları insanlığın gelişip ilerlemesine paralel olarak topluluk ismi gibi diğer isim türlerinin ortaya çıkmasını sağladığı düşünülebilir. Yukarıda da dile getirildiği üzere, topluluk isimleri anlamsal çağrışım yönünden birden fazla varlığı karşıladığı için burada topluluk isimlerine değinmekte yarar görülmektedir.

Önce nesnelere adlarını öğrendiğimiz dil sisteminde sözcükleri ilgilendiren her türlü dil bilgisi ise sonrasında öğrenilen söz konusu sözcüklere dair kavramlardır. V. Pavlov makalesinde bu durumu desteklemekte ve çoğul sözcüklerin tekillerin karşıtı olmadığını dile getirmekte ve çoğulları tekil sözcüklerin gelişmesi olarak kabul etmektedir (Pavlov, 2017: 69). Ancak her ne kadar dile ait nesnelere önce sözcük seviyesinde öğrensek de, sözcüklerin sadece dil bilgisi kuralıyla bağlantılı olmadan da tekillik-çoğulluk bağıntısının olduğunu hesaba katmak gerekir. Söz konusu karşıtlık sözcüksel, dil bilgisel, söz dizimsel ve her şeyden önemlisi anlamsal boyutta yer almaktadır.

Rusça ve Türkçe de dahil bütün dillerde anlamsal olarak kişi, nesne, eşya vb. gibi bölünemeyen bir bütünü ifade eden sözcükler bulunmaktadır. Dilin sözcük haznesinde önemli bir yere sahiptirler. Dolayısıyla topluluk isimlerini anlamsal yönden çoğul yapıdan ayırmak zordur. Bu noktada dil bilimciler arasında iki farklı görüş yer almaktadır. Bir kısım dil bilimciye göre (Reformatskiy 1960: 391) tekil ve çoğul korelasyonu olmayan topluluk isimleri sayı kategorisine girmemektedir. Ancak burada sayı kategorisine girmemekle birlikte bu türden isimlerin çoğulluk bağıntısı oluşturduğunu vurgulamak gerekir. O halde sözcüğün semantiğinde çoğulluk yer aldığından dolayı tüm çoğul sözcükler ister tekil karşılığı olsun ister olmasın sayı kategorisi içerisinde bu yönüyle keskin bir şekilde ayrılmaktadır.

Bazı dil bilimciler ise topluluk isimlerinde sayı kategorisi açısından tekillik korelasyonu olmasa bile morfolojik veya söz dizimsel açıdan dil bilgisel özelliklere sahip olduğunu, biçimsel yönden sayı kategorisinin özelliklerinin bulunduğunu ileri sürmektedir (Tutarişeva-Tutarişeva 2012). A. Şahmatov da “topluluk kategorisinin kendi içerisinde tekil ve çoğul ifade biçimi barındırdığını” ileri sürmektedir (Şahmatov, 1941: 439). Bu düşünce çalışmanın da hareket noktasını destekler niteliktedir. Tekil olan sözcüklerin karşıtı olarak semantik açıdan bir topluluğu, parçalanamaz olan bir bütünü temsil ettiği göz önüne alınarak çoğul bir anlama sahip olduğu düşünülebilir. Tekillik-çoğulluk ilişkisi dilin yapısına ve özelliklerine göre sözcüksel-mantıksal çerçevede kendini göstermektedir.

Türk dilinde topluluk ismi-çokluk ilişkisi Rusçadan dil bilgisel açıdan bazı durumlarda ayrılmaktadır. Rusçada hem anlamsal hem de dil bilgisel olarak çoğul bir yapıyı temsil eden durumlar yer alırken [*два народа* (dva naroda-iki halk) – *пять народов* (pyat narodov-beş halk)] Türkçede bu durum dil bilgisel açıdan (*iki halk, beş halk*) farklılık göstermektedir. Bu durum, Rus dilinin dil bilgisiyle de alakalı bir durumdur. Zira Rus dilinde *два* (dva-iki), *три* (tri-üç) ve *четыре*

(çetiri-dört) sayılarından sonra gelen isim tekil çekimlemeye tabi olurken, пять (pyat-beş) ve katları ise çoğul çekimlemeye tabi olmaktadır. Ancak semantik olarak çoğul bir ifade ortaya konulduğu görülmektedir. Bunun dışında hem Rusçada hem de Türkçede topluluk isimlerinin çoğul yapımında nicel belirleyicisi olduğu gibi belirsiz nicelik ifade şekilleri de bulunmaktadır [большинство профессуры (bolşinstva profesörü-çoğu profesör), все зверьё (vse zverye-bütün yırtıcı hayvanlar) vb.]. Örneklerden de görüleceği üzere (зверьё – zveryo-yırtıcı hayvanlar) Türk dilinde Rusçadan farklı olarak dil bilgisel yönden de çokluk yapım eki getirilmektedir. Dahası, her iki dili kıyasladığımızda Rusçada çoğul yapma ifade aracı olarak söz dizimi seviyesinde farklı çoğul yapma yollarının yer aldığı görülmektedir: два студента (dva studenta-iki öğrenci), пять столов (pyat stolov-beş masa) vb. Yukarıda da dile getirildiği üzere, bu noktada kesin, belirli bir nicelik ifade aracı için sayı sıfatlarından yararlandığı görülmektedir. Eğer sayıca kesinlik yoksa veya belirsizlik söz konusuysa bu durumda ise anlamsal olarak birden büyük olan çokluğu ifade etme aracı olarak много (mnogo-birçok), большинство (bolşinstvo-çoğu) vb. gibi belgisiz sıfatlar kullanılır.

Akay (2019: 266) makalesinde Rusçanın aksine Türk dillerinde sayı sıfatlarının kullanıldığı söz öbeklerinde çokluk ekinin kullanılmadığını dile getirmektedir. Ancak, her ne kadar ismin önünde sayı sıfatı ya da her, çoğu, birkaç gibi belirleyici sıfatlarla birlikte kullanım durumlarında isimlere çokluk eki eklenmese de (iki kalem, çoğu insan, birkaç kişi vb.), Korkmaz'ın da ifade ettiği gibi (2019: 276), bazı kişi ve topluluk adlarından özel ad yapımında (Dört Büyüklükler, Kırk Haramiler, Üç Silahşörler vb.) isme çokluk ekinin eklendiği görülmektedir.

Ayrıca maddi olarak bölünemeyen ve sayılamayan tekil isimler de hem Rusçada [серебро (serebro-gümüş), молоко (moloko-süt) vb.] hem de Türkçede (süt, saman vb.) topluluk isimlerine benzer bir işleve sahiptir. Burada da sözcüklerin tekil halleri yine bir bütünü/çoğulu ifade ederken çoğul yapılarına her iki dilde de dil bilgisel-anlamsal ölçekte karşılaşılmaktadır. Sagiryants-Bilkova'nın makalesinde ifade edildiği üzere (2020: 330), hem topluluk isimleri hem de somut isimler, çoğul anlamını sözlük anlamlarıyla iletir ve tekil anlamları içerik olarak boştur, sayıları nesnelere herhangi bir özelliğini göstermez, ancak yalnızca kelime biçimlerini niteler.

Rus dilinde Türkçeden farklı olarak tekil olmayan bir grup iş, hareket vs. yapıldığına işaret eden ve çoğul yapı ve anlamı olan bazı fiil kullanımları söz konusudur: наделать веников (nadelat venikov-süpürgeler yapmak), перечинить всё бельё (pereçinit vsyo belyo-tüm çamaşırları değiştirmek, onarmak), наговорить много интересного (nagovorit mnogo interesnogo-bir sürü ilginç şey konuşmak) vb. Burada hem ön eklerin hem de много, все gibi sözcüklerin çokluk anlamını birlikte verdikleri görülmektedir.

Topluluğu ifade eden sözcüklerle ilgili vurgulanması gereken başka bir nokta ise biçimsel açıdan tekil olmasına rağmen semantik açıdan çokluğu ifade eden sözcükler de çoğul yapılabilmekte (группа-группы; grup-gruplar) ve bu noktada hem semantik açıdan hem de biçimsel açıdan çokluğu karşıladıkları için bu türden sözcük gruplarının çokluk kategorisiyle birlikte düşünülebildiği görülmektedir. Bunun sebebi sözcüklerin semantiğinde yatmaktadır (diyebiliriz). Çünkü hem topluluk isimlerine hem de sadece tekil veya sadece çoğul sözcüklere baktığımızda zaten sözcüklerde birliğin-tekliğin zıttı olarak çokluk bulunmaktadır. Grup sözcüğü birden fazla kişi, nesne vb. olduğunu göstermektedir. Öte yandan topluluk isimlerinde de benzer olarak aynı, benzer türden olan nesnelere ortak özelliklerinin bir arada olduğu ve bütünü karşıladığından yine çokluk yer almaktadır.

Topluluk isimlerinde nesne, eşya, hayvan veya insana dair somut bir çokluk aranmaktadır. Çokluk kategorisinde ise topluluk isimlerinden farklı olarak hem sözcüksel hem dil bilgisel hem de anlamsal açıdan tekillik-çoğulluk aranmaktadır.

Her ne kadar tekillik-çoğulluk korelasyonu olmasa da çoğullarla birlikte anılan topluluk kategorisi ile sayılabilen ve sayılamayan eşya, madde vb. içerisine alan isimler sayı kategorisi içerisinde çoğulluk kategorisine yakın kategorilerdir ancak semantik açıdan her durumda birin üzerinde bir sayıya karşılık geldikleri için dil bilgisel sayı kategorisi dışında değerlendirilmektedir.

2. Rusça ve Türkçede Çokluk Kategorisinin Morfolojik Göstergeleri

Dil biliminin morfoloji alt bilim dalı, teklik-çokluk açısından sözcükleri, çokluk eklerini biçimsel yönden ele alarak inceleyen bilim dalıdır.

Her dilin kendine özgü biçimsel özellikleri vardır. Sözcük dizilişleri ve sözcüklere gelecek olan ekler bu biçimsel özelliklere göre yapılmaktadır. Rusça ve Türkçe hem farklı dil ailelerine mensup dil olmaları hem de biçimsel açıdan farklı özelliklere sahip olmaları bakımından sözcükleri çoğul yapmada da bazı farklılıklara sahiptirler. Diller arasında benzerlikler ve farklılıklar kaçınılmazdır. Her ne kadar çokluk yapma yollarında benzer özellikler sergilese de Rusça ve Türkçe kendi dil dünya görüşüne özgü eklerle çokluk yapma yolları saptamışlardır. Dilin özgün yapısı biçimsel özelliklerine de sirayet ederek kendi iç yapısını oluşturmakta ve dil kullanıcıları bu özgün yapıya uygun sözcükler ve sözcük türetme yolları benimsemişlerdir. Hem Rusça hem de Türkçede çokluk kategorisi (her ne kadar sayı kategorisi olarak anılsa da) belli başlı eklerin ve onların alomorflarının² yer aldığı morfolojik bir kategoriye temsil etmektedir.

“Dış dünyadan zihnimize yansıyan bilgiler diller sayesinde tanımaya, anlamaya, kavramaya, düşünmeye yoğurur. Psiko-sosyal yönümüz gereği bunları paylaşmak ister, dili, konuşmayı ve yazıyı kullanarak paylaşma ihtiyacı duyarız. Kendi dilimizle düşünür, kendi dilimizle konuşur ve yazarız. Bunu yaparken de dile özgü yapıyı kullanırız” (Aşkın Balcı, 2008: 658).

Makalenin konusu olan çoğullarla ilgili sözcük oluştururken çoğul eki olarak bir dil başka bir dilin işletim eki olarak çokluk ekini kullanmamış ve dil içerisinde kendine özgü çokluk yapma yol ve yöntemleri belirlenmiştir. *Öğretmen* sözcüğünü çoğul yapmak için *öğretmens* veya *öğretмены*; *учитель* sözcüğünü çoğul yapmak için de *учителлер* yapısı kullanılmamış ve kendi dil yasalarına göre kurallı ve sistemli dil bilgisel kuramlar oluşturulmuş ve dilde çoğul yapma yolları ortaya çıkmıştır.

Rus dilinin bağımsız bir parçası olan isimleri iki ana grupta incelemek mümkündür. İlk olarak birkaç sözcüksel-dil bilgisel sınıfa ayrılan (лексико-грамматические разряды существительных) isimler en geniş haliyle bu sınıflandırma içerisinde özel (собственные) ve cins (нарицательные) isimleri olarak yer almaktadır. Cins isimleri ise somut (конкретные) ve soyut (отвлечённые) isimler, topluluk (собирательные) ve eşya (вещественные) isimleri olarak 4 ana gruba ayrılmaktadır.

Türk diline bakıldığı zaman, isimler Rus dili ile benzer bir şekilde sözcüksel-dil bilgisel olarak sınıflara ayrılırlar. Türk dilinde de isimler yine özel ve cins isimlere, varlıkların somut veya soyut oluşuna göre ve topluluk isimleri olarak ayrıldığı görülebilir. Ayrıca, Türk dilinde varlıklar

² Bir morfemin ses uyumuna bağlı olarak farklı alternatiflerinin hepsine alomorf denilmektedir. *Dal biçim birimi* terimini kullanan Karağaç (2018: 259), “dildeki biçim biriminin kimliğini etkilemeyen, anlam ve görev değişikliğine yol açmayan, fark edilir her bir değişiklik, dal biçim birimi olarak bilinir” şeklinde tanımlamaktadır.

sayılarına göre, tekil ve çoğul isimler olarak bu sınıfa girmektedir. Ancak Rus dilinde isimler sayılarına göre morfolojik bir kategori olarak sayıldığı için, dil bilgisel sayı kategorisi olarak sözcüklerin ulamsal açıdan birbirinden ayrıldığı ikinci gruba dâhil edilir. Böyle bir ayrıma, Rus dilinde bazı tekil isimlerin çoğul halinin, belirli morfolojik kuralların dışında istisnai olarak yer alması [*человек – люди* (çelovek-insan – lyudi-insanlar), *ребенок – дети* (rebyonok-çocuk – deti-çocuklar)] gerekçe gösterilebilir (Şakar, 2019: 6).

Rus dilinde isimler sözcüksel-dil bilgisel sınıflandırmanın yanında dil bilgisel kategorilere ayrılmaktadır. “Bu dil bilgisel sınıflandırmalar yapılırken belli başlı dil bilgisel araçlar göz önüne alınmaktadır. İsimlerin morfolojik özellikleri başta olmak üzere, sözcüksel araçlar, kelime-yapım araçları ve söz dizimsel araçları dikkate alınır (Şakar, 2019: 7). Bu kategoriler içerisinde belirli dil bilgisel kurallara göre değişmeyen (несловоизменяемые категории имени существительных) (cinsiyet kategorisi, canlılık/cansızlık kategorisi) ve belirli dil bilgisel kurallara göre değişen (словоизменяемые категории имени существительных) (sayı kategorisi, durum-hal kategorisi) kategoriler olarak ikiye ayrılmaktadır.

Rus dilinde tekil isimlerin morfolojik göstergeleri kelime yapım açısından sıfır biçim birimler [*стол-Ø* (stol-masa), *карандаш-Ø* (karandaş-kurşun kalem), *стул-Ø* (stul-sandalye) vb.] ve bükümler [*книга* (kniga-kitap), *море* (more-deniz), *дерево* (derevo-ağaç) vb.] yardımıyla yapılmaktadır. Çoğul isimlerin morfolojik göstergeleri ise düzenli sözcükler için *ы, и, а* ve *я* ekleriyle sağlanırken [*стол – столы* (stol-masa – stolı-masalar), *книга – книги* (kniga-kitap – knigi-kitaplar), *окно – окна* (okno-pencere – okna-pencereler), *море – моря* (more-deniz – morya-denizler)], düzensiz olan birçok sözcük ise, farklı ekler alarak, ekin düşmesi veya yer değiştirmesiyle çoğul yapıya sahip olabilmektedir [*стул – стулья* (stul-sandalye – stulya-sandalyeler), *брат – братья* (brat-erkek kardeş – bratya-erkek kardeşler), *сын – сыновья* (sin-oğul – sinovya-oğullar), *крестьянин – крестьяне* (krestyanin-köylü – krestyane-köylüler)]. Türkçede ise tekil sözcüklerin morfolojik göstergeleri çoğul işletme eki olan *-ler/-lar* (*kitap-Ø, masa-Ø* vb.) eklerinin olmadığı sözcükler olarak karşımıza çıkmaktadır. Çoğul isimlerin morfolojik göstergeleri de sıklıkla *-ler/-lar* ekinin dilin ses bilgisine uyumlu bir biçimde getirilmesiyle kendini göstermektedir. Bilindiği üzere Türkçede ünlü uyumuna bağlı olarak son hecedeki ünlü harfin kalın veya ince olması durumuna göre *-ler/-lar* çokluk işletim eklerinden uygun olanı eklenmekte ve sözcüğün çoğul hali yapılmaktadır (*masa – masalar, kitap – kitaplar, çiçek – çiçekler* vb.). Rusçada bu açıdan bir uyum bulunmamakla birlikte *з* (g), *к* (k), *х* (h) gibi sessiz harflerden sonra *и* (i) [*книги* (knigi-kitaplar), *ручки* (ruçki-dolma kalemler) vb.] çoğul eki getirilerek sözcüğün çoğulu yapılabilmektedir.

Türk dillerinin tüm dil bilgileri *-lar* ekinin genel Türk karakterinden bahseder. *-lar* eki Çuvaşça hariç tüm eski ve modern Türk dillerinde kullanılmaktadır (Sagdiyeva-Fattahova, 2015: 155). Eski Türkçeden günümüze kadar birden fazla çokluk eki olmasına karşın Türkçede çokluk eki olarak *-lar* işlek eklerdendir (Yılmaz, 2003: 126).

Türkçedeki çokluk eki, Hengirmen’in de ifade ettiği gibi (1998: 231), hem isimlerle hem de fiillerle birlikte kullanılmakta, isimlerle birlikte kullanıldığında çokluk anlamının dışında ‘topluluk, aile, saygı, genelleme, zaman, benzerlik’ gibi anlamlara gelebilmekte, fiillerle birlikte kullanıldığında ise hem kişi hem de çokluk anlamı katacak şekilde bütün fiil çekimlerinde kullanılabilir. Ancak, Z. Korkmaz ise (2019: 275), ‘Türkiye Türkçesinde işletme eki olarak çokluk ekinin etkisinin yalnızca eklendiği adın sınırları içerisinde kalan ve işletme ekleri içerisinde (iyelik, aitlik vb.) kapsamı en dar olan ek’ olarak açıklamaktadır.

Rus dili çoğul yapma yolları açısından Türk diline kıyasla, istisnası fazla olan, diğer bir ifadeyle düzenli dil bilgisel yollarla yapılan ve *ы, и, а* ve *я* gibi Türkçedeki ‘-ler/-lar’ ekine karşılık gelen çoğul yapma eklerinin dışında hem sözcüksel olarak farklı çoğul yapımına tabi olan hem de farklı ekleri alarak çoğul yapılan bir yapıya sahiptir. Gövdenin farklı köklerle kullanıldığı (супплетивизм) [*человек* (çelovek-insan) – *люди* (lyudi-insanlar), *ребенок* (rebyonok-çocuk) – *дету* (deti-çocuklar)]; ses düşmesi ile birlikte çokluk eki getirilerek oluşan [*рисунок* (risunok-resim) – *рисунки* (risunki-resimler)], *снежок* (snejok-kar topu) – *снежки* (snejki-kar topları) vb.]; genel olarak tekil sözcüklere eklenen çokluk eklerinden farklı son eklerin getirildiği [*чудо* (çudo-mucize) – *чудеса* (çudesa-mucizeler), *мать* (mat-anne) – *матери* (materi-anneler) vb.] sözcükler de bulunmaktadır. Türkçede bu türden bir çokluk yapma yolu rastlanır bir durum değildir. Dolayısıyla söz konusu iki dilde biçimsel açıdan da farklı çokluk yapma yolları bulunmaktadır.

Biçimsel çokluğun yanında bazı dil bilimciler anlamsal çokluğa da dikkat çekmektedirler. Güner, Türk dilinde morfolojik açıdan -lAr ve -lArcA ekleri yardımıyla ortaya çıkan anlamsal çokluğu üç gruba ayırmaktadır: belirli çokluk, belirsiz çokluk ve belli belirsiz çokluk (2008: 18). Rusçada da dilin morfolojik özellikleri göz önüne alındığında çokluk açısından benzer anlamsal sınıflandırmanın ortaya çıktığı görülebilmektedir.

Tekillik-çoğulluk biçimsel açıdan, yukarıda da dile getirildiği üzere, bazı eklerin isimlere getirilmesiyle ortaya çıkmaktadır. Morfolojik özelliklerin yanında, dilin kendine özgü söz dizim özellikleri de anlamsal açıdan çokluğun göstergelerindedir. “Yalnızca biçim birimler veya kelimeler değil cümleler de anlam yönünden çokluğu ifade edebilir. Metnin anlamsal bütününe dikkat etmemek, yalnızca gramer kurallarına bağlı kalarak çokluk ekine şartlanmak bu cümledeki çokluk anlamını göz ardı etmemize neden olur” (Yavuz-Erdoğan, 2019: 367). Hem Rusçada hem de Türkçede söz dizim özelliklerine ve kullanılan özne-yüklem ilişkisine bakılarak da tekillik-çoğulluk göstergeleri elde edilebilir.

“Türkçede biçim bilimsel çoğul yapılar söz konusu olduğunda tümce içinde bazı özelliklerin bulunması şarttır. Bunlardan en önemlisi özne belirtildiğinde, belirtilen özne ile yüklem arasında uyum kurulması gerektiğidir. Özne ve yüklem arasında iki bakımdan uyum aranır: a) Tekillik, çoğulluk bakımından. b) Kişileri bakımından. Türkçe tümcelerde özne tekilse yüklem de tekil, özne insan ve çoğulsa yüklem de çoğul olur” (Aşkın Balcı, 2008: 659).

Ancak bu durum Rus dilinde rastlanılır bir durum değildir. Rus dilinde, özellikle fiillerin geçmiş zamanda kullanımında, cümlede söz dizimsel ve morfolojik açıdan tekillik-çoğulluk uyumu aranmaktadır. Cümlede özne tekil ise yüklem de tekildir [*ты приехал-ø* (tı priyehal-sen geldin)]. Yüklemde çoğul olması durumunda öznede de çoğulluk aranır [*мы приехали* (mı priyehali-biz geldik)]. Sadece saygı, nezaket göstergesi olarak *Вы* (vı-siz) şahıs zamirini saygı göstermek adına tek kişiye kullanıldığı durumlarda dilin morfolojik yapısına uygun olarak yüklemde çoğul yapısı kullanılmaktadır.

Anlamsal olarak çokluğun göstergelerinden birisi de isimler dışındaki dilin isim, sıfat, zamir gibi bazı diğer kısımlarıdır. Sayısal göstergelerden ve biçimsel çokluk eklerinden bağımsız olarak her iki dilde de niceliği ifade etme aracı olarak bazı isim, sıfat ve zarflar da kullanılabilir [*пара* (para-çift), *единственный* (yedinstvenny-tek), *несколько* (neskolko-birkaç), *много* (mnogo-birçok); *базы, birkaç, birçok* vb.]. V. Pavlov’un da ifade ettiği gibi, ‘dilde niceliği ifade etmenin yolu dil bilgisel sayılardır (имя числительное). İsimler, sıfatlar ve zarflar niteliğinin ifade araçlarıdır (Pavlov, 2017: 79). Rus dilinde bazı sözcüklerin kullanımı çoğul bir anlama sahip

olduğu için ve birden çok belirsiz bir sayıyı nitelediği için devamında kullanılan isimler de Rus dilinin morfolojik yapısından dolayı çoğul olmak zorundadır [*много дверей* (mnogo dverei- birçok kapı), *мало детей* (malo detey-az çocuk), *несколько людей* (neskolko lyudey-birkaç insan), *некоторые люди* (nekotorye lyudi-bazı insanlar) vb.].

Türkçede de hemen hemen her dilde olduğu gibi yapısal çokluk dışında anlamsal çokluk da yer almaktadır. “Çokluk anlamı, şekilsel bir gramer konusu olmanın dışında cümleyi meydana getiren ses, biçim, söz dizimi ve anlam yönüyle de karşılanabilen dil gibi bütüncül bir yapıya sahiptir” (Yavuz-Erdoğan, 2019: 365). Çokluk işletme eki Türkçede isme ve zamire eklendiğinde aynı türde birden çok varlığı, çekimli fiile eklendiğinde ise birden çok kişiyi karşıladığı görülmektedir. Yapısal açıdan düşünüldüğünde Türkçede çokluk işletme eki olarak *-lar* ekinin isme veya 3. çoğul şahıs fiillere eklenmesiyle çokluk anlamının ortaya çıktığı düşünülse de anlamsal açıdan bazı söz veya söz öbeklerinin isimlerle birlikte kullanılmasıyla çokluk anlamının kazanıldığı görülebilmektedir. Bu bağlamda belgisiz sıfatlardan, miktar bildiren zarflardan ve belgisiz zamirlerden yararlanır. Bu durum Rus dilinde de mevcuttur. Ancak Türkçede isimde yapısal bir değişiklik olmasa da (*birçok insan, çok az insan* vb.) Rus dilinde bu tarz söz öbeklerinin kullanımıyla isim değişikliğe uğramakta ve yukarıda da görüldüğü üzere çoğul bir yapıya bürünmektedir. Öte yandan özne-yüklem ilişkisine bağlı olarak Rusçada da, isimlere eklenen *-u* (i) çoğul eki ile fiillerin geçmiş zaman çekiminde çoğul yapısına eklenen ek benzerlik göstermektedir. Bilindiği üzere Rusçada fiillerin geçmiş zaman çekimi şahsa göre değil cinse ve teklik-çokluk bağıntısına göre çekimlenmektedir: *цвет расцвел* (tsvet rastsvetil-çiçek açtı) – *цветы расцвели* (tsveti rastsvetili-çiçekler açtı).

Türk dilinde özne çoğul olmasına rağmen yüklem tekil olabilmektedir (*Çiçekler sarardı*). Ancak Rusçada bu durumda morfolojik olarak çoğul uyumu aranmaktadır ve hem özne hem de yüklem çoğul olmak zorundadır (*цветы пожелтели* (tsveti pojelteli-çiçekler sarardı)]. Bir başka durumda ise Türkçede belgisiz zamirlerin kullanımında (*herkes buradaydı*) özne ve yüklem uyumsuzluğu bulunurken Rus dilinde geçmiş zaman kullanımında çoğul açısından özne ve yüklem uyumu göze çarpmaktadır [*все были здесь* (vse bili zdes-herkes buradaydı)].

Öte yandan Batı dillerinden Rus diline geçmiş olan ‘*такси* (taksi), *метро* (metro), *пальто* (palto) vb.’ gibi yabancı kökenli sözcüklerin hem çekimleri hem de çoğul yapıları bulunmamaktadır. Rusçadaki kullanımın aksine Türkçede bu sözcüklerin çoğul yapıları çokluk işletme ekiyle birlikte kullanılabilir: *taksiler, metrolar, paltolar* vb.

3. Rus Dilinde Singularia ve Pluralia Tantum ile Çokluk Kategorisi Arasındaki İlişki

Çokluk kategorisi bağlamında Hint-Avrupa dillerine bakıldığında, bu dil ailesinin dil bilgisi sisteminin genel özelliği olarak sadece tekil (singularia tantum) ve sadece çoğul (pluralia tantum) isimlerin olduğu görülmektedir. Almanca, İngilizce gibi dillerin yanında Rus dilinde de bu türden sözcükler karakteristik olarak bulunmaktadır. Pluralia tantum varlığı, Semenova’nın da ifade ettiği gibi; “Rusça, İngilizce, Almanca gibi birçok Hint-Avrupa dillerinin önemli tipolojik özelliğidir, sayı kategorisi yapısı içerisinde önemli bir yere sahiptir ve sürekli büyüyen hareketli sözcüksel-anlamsal gruptur” (Semenova, 2007: 74). Ancak Türkçe de bu tarz sözcükler nadiren yer almakla birlikte bulunmamaktadır.

Bu türden sözcükler Rus dilinde herhangi bir sayı korelasyonuna girmeyen sözcüksel-anlamsal isim gruplarıdır.

Singularia tantum – Sadece tekil biçimdeki isimleri kapsayan bu grup Rus dilinde daha çok soyut sözcükler [*тишина* (tişina-sessizlik), *тоска* (toska-özlem)], bazı eşya isimleri [*молоко* (moloko-süt), *сахар* (sahar-şeker)] ve bazı topluluk isimleri [*студенчество* (studençestvo-öğrenciler, öğrencilik), *лства* – (listva-yeşillik)] için kullanılmaktadır. Bu noktada, sayılabilen ve sayılamayan eşya isimlerinin varlığı dikkat çekmektedir. Sayılabilen isimlerde miktar ile tekillik-çoğulluk arasında bir ilişki söz konusudur. Sütten bir miktar alındığında süt yine sayılamayan bir nesneyi belirtirken kalemin yarısından bahsederken kalemin bir bütün olarak düşünüldüğünde artık kalemin bir kalem olmaktan çıktığını ve bir parçası konumuna geçtiğini göz önüne almak yerinde olacaktır. Bu yüzden, sözcüklerin biçimsel yönünün yanında anlamsal yönünün de dil-anlam çağrışımında önemli bir yere sahip olduğunu vurgulamak gerekmektedir.

Pluralia tantum – Sadece çoğul biçimdeki isimleri kapsayan ve tekil morfolojik özelliklere sahip olmayan isimler bu gruba girmektedir. Rus dilinde daha çok bazı somut isimlerin yer aldığı [*брюки* (bryuki-pantolon), *джинсы* (jinsı-kot pantolon), *ножницы* (nojnitı-makas)] bu gruba yine bazı soyut isimler [*именины* (imenini-isim günü), *выборы* (vıborı-seçimler) vb.], eşya isimleri [*сливки* (slivki-krema), *макароны* (makaronı-makarna) vb.] ve bazı özel isimler [*Альпы* Alpi-Alpler), *Жигули* (Jiguli) vb.] girmektedir.

Sadece tekil ve sadece çoğul isimleri karşılaştırdığımızda, Klobukov'un da ifade ettiği gibi (2013: 446), isimlerin sözcüksel ve anlamsal özelliklerinin önemli bir faktör olduğunu, yani soyut, topluluk ve eşya isimleri gibi belirli sözcüksel-dil bilgisel sınıfa ait isimler olduğu görülmektedir. Genellikle somut isimlerin tekillik-çoğulluk biçimleri bulunmaktadır. Bununla birlikte, eğer sadece tekil soyut veya eşya isimleri çoğul bir yapıda kullanılıyorsa, daha somut dil bilgisel bir anlam yüklemesine sahip ve somut olarak birden çok sayıda isim kastedilmektedir: *мощность завода* (moşnost zavoda-mandıra kapasitesi) – *мощности завода* (mandıra kapasiteleri) ; *красота города* (krasota goroda-şehir güzelliği) – *красоты города* (krasotı goroda-şehrin güzellikleri) (a. g. e.: 447). Yani, duruma sadece anlamsal açıdan bakmayıp, biçimsel-anlamsal yönden bakıldığında sadece tekil sözcüklerin de çoğul yapısının olabileceği görülebilmektedir.

Sadece tekil ve sadece çoğul isimlerin yer aldığı bu gruptaki sözcükler (*брюки, джинсы, грабли, ножницы* vb.) parçalarıyla birlikte nesnenin bütününe ifade ettiği için esasında anlamsal açıdan çoğul durumundadır. Ancak, Türkçede yapısal olarak çokluk, yukarıda da dile getirildiği üzere, nadir kullanımı dışında bu kategoride bulunmamaktadır. Türkçede *pantolon, makas* vb. sözcükler esasında tekil sözcüklerdir ve bu sözcükler zihinde de tekil bir çağrışımında bulunmaktadır. Öte yandan, yukarıda da ifade edildiği üzere, bu sözcükler çokluk işletme eki alarak çoğul bir yapıya sahip olabilmektedir (*pantolonlar, makaslar* vb.).

Rusçada, yukarıdaki sözcüklere benzeyen ancak sadece çoğul yapıda olmayan başka sözcükler de vardır: *рубашка* (rubaşka-gömlek), *пальто* (palto), *платье* (platye-elbise) vb. Akay'a göre (2019: 267) bu örnekteki gibi eşli kıyafet parçalarının da bir çift pantolon paçası gibi çift halinde kolları vardır. Ancak bu nesnelere zihinde gövdeyi ve kolları bir bütün şeklinde kavrayan tekil varlıklar olarak kavramsallaşmıştır.

Sadece çoğul olan varlıklar için birbirine benzeyen farklı yaklaşımlar bulunmaktadır. Pavlov, makalesinde, dil bilgisel açıdan 'один' (odin-bir) sözcüğünü kullanarak tekillik-çoğulluk bağıntısı kurmaktadır. "Eğer sözcük 'одни' sözcüğüyle bir araya gelebiliyorsa tekillik-çoğulluk karşıtlığı ortaya çıktığı için hem tekil hem de aynı sözcüğün çoğul durumu söz konusudur: *плитка* – *одни плитки*, *автомобиль* – *одни автомобили*, *окно* – *одни окна*... Eğer sözcük 'одни' sözcüğüyle bütünleşmiyorsa (*одни масло, одни молоко, одни сахар, одни ельник, одни*

молодежь, одни белизна, одни чистота, одни лень, одни доброта) bu durumda sözcük sadece tekil olan sözcükler grubundadır (2017: 75).

Öte yandan eğer sözcüğün çoğulu “один, одна, одно” sözcüklerinden birisiyle bütünleşebiliyorsa, yine tekilik-çoğulluk karşıtlığı ortaya çıktığı için hem tekil hem de aynı sözcüğün çoğul durumu söz konusudur: *ученики – один ученик, квартиры – одна квартира, окна – одно окно vb.* Eğer sözcüğün çoğulu “один, одна, одно” sözcüklerinden birisiyle bir araya gelemiyorsa (*ножницы, сливки vb.*) bu durumda da sözcük sadece çoğul olan sözcükler grubundadır (Pavlov, 2017: 75). Bu duruma benzer örnekleri Rus dilinin dil bilgisi özellikleri dolayısıyla başka sözcüklerle de bütünleşmesinde ya da bütünleşmemesinde (*двое, два, оба, обе...*) görmek mümkündür.

A. Zaliznyak’a göre sadece çoğul kelimelerde durum sadece tekil sözcüklere göre biraz daha farklıdır. Bu grubun en önemli sözcükleri arasında yer alan sayılabilen cansız nesnelere [*сани* (sani-kızak), *ножницы* (nojnititsi-makas), *ворота* (vorota-kapı), *сутки* (sutki-gün)] ele alınacak olursa, bilindiği üzere bu sözcükler bir veya birkaç uygun düşen nesneyi karşılayabilmektedir: *одни сани и многие сани, ворота нашего дома и ворота всех домов vb.* Dolayısıyla, bu türdeki sözcüklerin yalnızca çoğulluğun dış işaretleri olan sözcük biçimleri vardır, ancak bu sözcük biçimlerinin her birinin yalnızca çoğul anlamı değil, aynı zamanda tekil anlamı da vardır. Özellikle bu yüzden *ножница, ворота* gibi sözcük biçimleri [*лай* (lay-havlama), *медь* (medi-bakır) gibi sözcük biçimlerinin aksine] asla oluşmaz; aslında, bu kelime biçimlerinin oluşturulabileceği anlamlar, dilde *ножницы, ворота* gibi kelime biçimleri ile zaten iletilmiştir. Bu durumda *сани, ножницы, ворота* sözcüklerinin dış tarafındaki sözcük biçimlerinin olası iki anlamı arasındaki fark *стол ve столы, окно ve окна* arasındaki farkla tamamen aynıdır. Bu anlam farklılığının dışsal olarak ifade edildiği Rusça isimlerin ezici çoğunluğunun arka planına karşı, sıradan dil pratiğine göre *сани* gibi kelime biçimlerinde böyle bir ifadenin yokluğu, sayıların bir eş anlamlısı olarak kabul edilmelidir. Başka bir deyişle, örneğin, bir *сани* parçası, iki kelime formunun dış tarafıdır: *сани* (tekil) ve *сани* (çoğul) (2002: 58). Bu nedenle, *сани* türündeki hem singularia tantum hem de pluralia tantum, her iki sayıyı (tekil ve çoğul) da içeren bir paradigmaya sahip isimlerdir. Ancak aynı zamanda, “sıradan” isimlerden (*стол* gibi) tamamen farklı biçimde ayrılırlar. *лай* gibi sözcük, yalnızca çoğul sözcük biçimlerini nadiren kullanması bakımından *стол* sözcüğünden farklıdır. Aksine, *сани* kelimesi genellikle hem tekil hem de çoğul kelime biçimlerini kullanır; *стол* sözcüğünden tek farkı, her durumda (padejde³) bu iki kelime biçiminin eş sesli olmasıdır (2002: 58). Ancak yine de sadece tekil veya sadece çoğul sözcükler arasında bir kesinlik bulunmamaktadır ve farkı sadece çoğul olan sözcüklerin tüm padejlerde eş sesli sözcük biçiminde görünmeleridir. Bu yüzden, somut olan sözcükler dışında, sadece tekil görünümdeki sözcükler de hem biçimsel-anlamsal hem de söz dizimsel olarak yer aldığı kelime veya kelime gruplarıyla birlikte çoğul bir yapıya bürünebilmektedirler. Bu da Rusçadaki neredeyse tüm sözcüklerin, haklı olarak, çoğul yapılabileceği izlenimini vermektedir.

Bir dilde sadece çoğul olan sözcük başka bir dilde dil bilgisel olarak tekilik-çoğulluk karşıtlığı içerisinde değerlendirilip sadece çoğul sözcük grubuna dâhil edilmeyebilir: *студент-студенты-студенчество* (student, studentı, studençestvo); *öğrenci-öğrenciler*). Ancak burada, daha önce de belirtildiği üzere, zihinde semantik bir çağrışım olarak yine topluluk olarak bir teklik durumu ortaya çıkmaktadır.

³ En geniş ifadeyle Rusçada ismin halleri diye nitelendirilebilen ve sözcüklerin her duruma göre farklı ekleri aldığı dil bilgisi kategorisidir.

Sonuç

Genel dil biliminde sayı kategorisi içerisinde teklik-çokluk bağıntısının hesaba katıldığı çokluk kategorisinin Rusça ve Türkçedeki kullanım yollarının birbiriyle benzerlikleri ve farklılıkları ekseninde ele alındığı çalışmada her iki dilin de çokluk yapımında benzer özellikleri barındırdığı, ancak Türk dilinde yapısal açıdan çoğul yapımında dilin düzenli dil bilgisi kurallarına daha uygun morfolojik yolların izlendiği görülmektedir.

Teklik-çokluk bağıntısı her dilin özgün yapısına ve dil içi dinamiklerine göre sözcüksel-anlamsal çerçevede kendini gösterdiği görülmektedir. Rus dilinde genel geçer morfolojik kuralların yanında Rus dili dünya görüşüne ve içinde bulunduğu dil ailesinin genel özelliklerine bağlı olarak semantik, söz dizimsel ve farklı son ekleri alarak çokluk göstergesi açısından kelime yapımsal özellikleri de taşıdığı anlaşılmaktadır. Dolayısıyla, Türk dilinin düzenli çokluk yapma yönteminin aksine, Rusçada bilinen ekler dışında da çokluk yapma yollarının varlığı, bu dili yabancı dil olarak öğrenenlerin ezbere dayalı bir öğrenme yöntemi tercih etmesine yol açabilmektedir.

Çokluk durumu, çalışmada her iki dilin çokluk yapımında sahip olduğu morfolojik göstergelerine bakıldığında, hem Rusçada hem de Türkçede isim ve fiilleri kapsadığı görülmektedir. Öte yandan Rus dilinde bazı ön eklerin fiillere eklenmesiyle de çokluk anlamının sözcüğe/cümleye yüklenebildiği görülmektedir.

Sayı kategorisi içerisine koyabileceğimiz çokluk kategorisi ile ilgili Rusçada biçimsel özelliklerin yanında anlamsal özelliklerin de söz sahibi olduğu hesaba katılarak çokluk kategorisi ile ilgili daha kapsamlı bir sınıflandırmanın yapılması gerektiği düşünülmektedir.

Her iki dilde de topluluk isimlerinin çoğul isimlerle karıştırılabildiği görülmektedir. Çokluk kategorisinde topluluk kategorisinden farklı olarak sözcüksel, dil bilgisel ve anlamsal açılardan tekillik-çoğulluk aranmaktadır.

Rus dilinde sadece tekil ve sadece çoğul olan isimler dışında kalan bütün isimlerde bir tekillik-çoğulluk karşıtlığı bulunmaktadır ve bu durum dil bilgisel olarak görünür olmak zorundadır. Bu bağlamda Türk dilinde de sadece tekil olan sözcüklerde semantik çokluk göstergelerinin nadiren de olsa görüldüğü saptanmaktadır.

Hem topluluk isimleri hem de Rusçadaki sadece tekil olan sözcükler de çoğul yapılmak istendiğinde yine biçimsel açıdan çokluk işletme eki alarak (*народ, народы; halk-halklar*) semantik olarak çoğul ancak biçimsel olarak tekliği ifade eden sözcüklerin hem semantik açıdan hem de biçimsel açıdan çokluğu ifade ettiği görülmektedir.

Kaynakça

- Ahmanova, Olga (2013). *Slovar Lingvistiçeskih Terminov*. Moskva: Knijnyy Dom 'Librokom'.
- Akay, Oksana (2019). "Suşestvitelnye plurali tantum kak yazıkoviye lakuni", *Filologičeskiye nauki. Voprosı teorii i praktiki*, 12 (3), s. 265-269.
- Aşkın Balcı, Hülya (2008). "Farklı Sistemli Dillerde Çoğul Anlayışının Uyum Açısından İfadesi", *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 16 (2), s. 657-674.
- Elena, Sagiryants; Bilkova, Svetlana (2020). "Leksiko-Grammatičeskaya Sistema Virajeniya Mnojestvennosti v Sovremennom Russkom Yazıke", *Mir Nauki, Kulturi, Obrazovaniya*, 3 (82), s. 329-332.

- Güner, Galip (2008). “Şekil, İçerik ve Anlam Bağlantısı Bakımından Türkiye Türkçesi Gramerciliği”, *Erciyes*, 31 (362), s. 15-21.
- Hengirmen, Mehmet (1998). *Türkçe Dilbilgisi*. Ankara: Engin Yayınları.
- Karaağaç, Günay (2018). *Dil Bilimi Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Klobukov, Evgeniy (2013). “Morfolojiya”, *Sovremenniy Russkiy Literaturniy Yazık*, ed. P. Lekant, Moskva: Ast-Press Kniga, s. 402-585.
- Korkmaz, Zeynep (2019). *Türkiye Türkçesi Grameri: Şekil Bilgisi*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Liliya, Česnokova (2000). *Vırajeniye Kategorii Koliçestva Glagolnumi Formami Sovremennogo Russkogo Yazıka*, Taganrog: Izdatelstvo Taganrogskogo Gosudarstvennogo pedagogičeskogo instituta.
- Pavlov, V.V. (2017). “Grammatičeskoye i Leksiçeskoye Çislo Suşestvitelnogo”, *Mejdunarodnyy jurnal gumanitarnih i yestestvennih nauk*, 5, s. 68-82.
- Reformatskiy, Aleksandr (1960). “Çislo i Grammatika”. *Voprosı grammatiki: Sbornik statey k 75-letiyu ak. İ.İ. Meşaninova*. Moskova, Leningrad: AN SSSR, s. 372-400.
- Sagdiyeva, Ramilya; Fattahova, Ruzilya (2015). “O Genezisa Affiksa -lar v Tyurkskih Yazıkah”, *Filologičeskiye nauki. Voprosı teorii i praktiki*, 12 (54), çast 1, s. 155-157.
- Semenova, Galina (2007). “İmena pluralia tantum kak tipologičeskaya osobennost indoyevropeyskih yazıkov (na materiale russkogo, angliyskogo i nemetskogo yazıkov)”, *Vestnik Tambovskogo universiteta. Seriya: Gumanitarnıye nauki*, 10 (54), s. 70-74.
- Şakar, Reşat (2019). “Genel Dil Bilimde Dil Bilgisi Kategorisi ve Rus Dilinde İsimlerin Dil Bilgisel Kategorilerinin Türk Diliyle Karşılaştırmalı İncelemesi”, *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*, Ed. Mesut Gün, Eser Ördem, Ankara: Akademisyen Yay. S. 1-11.
- Türk Dil Kurumu Çevrimiçi Güncel Türkçe Sözlük. <https://sozluk.gov.tr/>. Erişim tarihi: 15.12.2021.
- Tutarişeva, Marziyat; Tutarişeva, Mariat (2012). “Sobiratelniye İmena Suşestvitelniye i Grammatičeskaya Kategoriya Çisla (Na Materiale Raznostrukturnih Yazıkov)”, *Vestnik Maykopskogo Gosudarstvennogo Tehnologičeskogo Universitete*, 3. <https://cyberleninka.ru/article/n/sobiratelniye-imen-a-suschestvitelniye-i-grammaticheskaya-kategoriya-chisla-na-materiale-raznostrukturnyh-yazykov/viewer>. Erişim tarihi: 19.10.2021.
- Yavuz, Serdar; Erdoğan, Ayşe (2019). “Ortaokul Türkçe Ders Kitaplarında Çokluk Kavramı-Anlamsal Çokluk”, *Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 16 (2), s. 363-393. DOI: 10.33437/ksusbd.629470.
- Yılmaz, Hikmet (2003). “Çokluk Eki: -lar, -ler üzerine”, *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, 15, s. 125-130.
- Zaliznyak, Andrey (2002). *Russkoye İmennoye Slovoizmeneniye: s priloeniyem izbrannih rabot po sovremennomu russkomu yazıku i obşemu yazıkoznaniyu*, Moskova: Yazıkı Slavyanskoy Kulturu.

Çatışma beyanı: Makalenin yazarı bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.

Destek ve teşekkür: Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.



EEDER

Edebi Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Mart 2022, Cilt 6, Sayı 1

Atıf/Citation: Uğur, A. (2022). "Oflu Bilâl Efendi'nin Manzum Nasihatnâmesi", *Edebi Eleştiri Dergisi*, 6(1), s. 152-170, DOI: 10.31465/eeder.1052952

Ahmet UĞUR*

Oflu Bilâl Efendi'nin Manzum Nasihatnâmesi**

Oflu Bilâl Efendi's Nasihatname in Verse

ÖZ


18. yüzyıl klasik Türk edebiyatı şairlerinden biri olan Oflu Bilâl Efendi'nin kütüphane kataloglarına girmiş Kıssa-i Yûsuf, Kıssa-i Erve, Nasihatnâme ve Hazret-i İbrahim'in Oğlunu Kurban Etmek İstemesi isimlerinde 4 eserinin olduğu bilinmektedir. Bu makale, Oflu Bilâl Efendi'nin "Pek Sakın" redifli nasihatnâmesi hakkındadır. Oflu Bilâl Efendi'ye ait kaside nazım biçimiyle yazılmış nasihatnâmenin şu ana kadar üç farklı nüshası tespit edilebilmiştir. İlk nüsha Millet Yazma Eser Kütüphanesi Ali Emiri koleksiyonu 7175 numarada; ikinci nüsha İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yazmaları koleksiyonu K.0633 numarada, üçüncü nüsha ise Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu 06 Mil Yz Cönk 16 numarada kayıtlıdır. Üç nüsha arasında hem beyit sayısı hem de kullanılan kelime ve kelime grubu sayısı bakımından birçok fark bulunmaktadır. Oflu Bilâl Efendi'ye ait bu nasihatnâme, daha önce neşredilmiştir. Ancak yapılan neşirde esas alınan nüshadaki eksiklikler, şairin sanat anlayışı ve vezin bilgisi yönünden yanlış değerlendirilmesine sebep olmuştur. Bu değerlendirmeyi yeniden düşünmek adına üç nüshanın karşılaştırılmasına yer verilen bu yazıda, nasihatnâmenin tenkitli metni oluşturulmuştur. Ayrıca, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yazmaları koleksiyonu K.0633 numarada kayıtlı nüsha ile Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu 06 Mil Yz Cönk 16 numarada kayıtlı nüshanın birçok yönden, neşredilen diğer nüshaya göre daha sağlam bir metin ihtiva ettiği belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Oflu Bilâl Efendi, manzum nasihatnâme, kaside, çeviri yazı.

ABSTRACT

It is known that, being one of poets of 18th century classical Turkish literature, Oflu Bilâl Efendi has four works, titled "Kıssa-i Yûsuf", "Kıssa-i Erve", "Nasihatnâme" and "Hazreti İbrahim'in Oğlunu Kurban Etmek İstemesi", recording into library catalogues. This article is about Oflu Bilâl Efendi's advice book with identity rhyme "Pek Sakın (Pretty Beware)". Three different copies of advice book, written in the verse form of qasida, belonging to Oflu Bilâl Efendi, has been able to be determined until now. The first copy is registered by number "Millet Yazma Eser Kütüphanesi Ali Emiri koleksiyonu (National Manuscript Library, Ali Emiri Collection) 7175"; second one is by number "İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yazmaları koleksiyonu (Collection of İstanbul Metropolitan Municipality Manuscripts) K.0633", the third copy is by number "Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu (National Library Manuscripts Collection) 06 Mil Yz Cönk 16". There are a lot of differences between three copies in terms of both number of couplet, and of word and word group used. Belonging to Oflu Bilâl Efendi, this advice book has been published before. But, deficiencies in the copy which were taken as a basis in the publication made caused for it to be misevaluate in terms of the poet's sense of art and prosody knowledge. To reconsider this evaluation, in this paper which a comparison of three copies was included, critical text of advice book, was created. In addition, it was stated that the copy, registered by number "İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yazmaları koleksiyonu (Collection of İstanbul Metropolitan Municipality Manuscripts) K.0633" and registered by number "Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu (National Library Manuscripts Collection) 06 Mil Yz Cönk 16" contains a more reliable text in comparison with other published copy in many.

Keywords: Oflu Bilâl Efendi, nasihatnâme in verse, qasida, transcription.

* Dr, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi-Fen-Edebiyat Fakültesi-Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Université d'Alger 2-Faculty of Arabic Language and Art&Oriental Languages-Department of Turkish and Russian Languages, ahmetugur510@gmail.com  ORCID: 0000-0003-2094-8133

** Araştırma Makalesi, Geliş Tarihi: 03.01.2022 Kabul Tarihi: 06.03.2022 Yayın Tarihi: 24.03.2022

Giriş

Toplumdaki ahlakî bozuklukları, aksaklıkları dile getiren ve bu aksaklıkların düzeltilmesi yönünde telkinlerin verildiği nasihatnâmeler, bir nazım türü olarak Türk edebiyatının didaktik eserleri arasındadır. Klasik Türk edebiyatı sahasında manzum ve mensur birçok örneğine rastladığımız bu nazım türü kimi zaman; Bahr-ı Nasâyih, Ahlâk-nâme, Bûstân-ı Nasâyih, Te'dîb-nâme, Nasâyih-i Şubbân, Tehzîbü's-Şiyem, Âyîne-i Nasihat, Öğüt Risâlesi, Pend-i Ricâl, Mürşidü'l-Ubbâd, İbret-nâme, Câmî'u'n-Nasâyih, Mirâtü'l-Ahlâk gibi (Canım, 2010: 181) isimlerle anılırken kimi zaman ise herhangi bir isim belirtilmeden divanlarda, cönklerde ve mecmualarda yer almıştır.

Klasik Türk edebiyatı sahasındaki eserlerin büyük bir çoğunluğunun yazılış sebebi eserin sebebi te'lif kısmında ya da herhangi bir bölümünde kısa da olsa belirtilir. Ancak yazılış sebebi belirtilmeyen eserler de vardır. Bu durum nasihatnâmeler için de geçerlidir. Manzum nasihatnâmelerle ilgili doktora tezi hazırlayan Parlakkılıç Mucan, şairlerin/yazarların nasihatnâme yazma sebeplerini; Allah'ın rıza ve ihsanını kazanma, bireyi ve toplumu irşat etme, cehennem ateşinden korunma ve bağışlanma, dünyaya kendisinden bir hatıra bırakma, ilimlerin önemini anlatma, insanların derdine deva olma, onlara zevk ve neşe verme, vefatından sonra yad edilme, birilerinin isteği, tavsiyesi ve yönlendirmesi üzerine yazma, Türkçeye kazandırma isteği biçiminde sıralamaktadır (2020: 109-130). Oflu Bilâl Efendi'nin nasihatnâmesinde neden yazıldığı bilgisi verilmemiştir. Yalnız, nasihatnâmede yer alan ifadelerden hareketle şairin amacının kişiyi kötü amellerden uzak tutmak olduğunu söyleyebilir, öğüt vermek düşüncesiyle manzumesini oluşturduğunu ileri sürebiliriz.

Manzum olarak kaleme alınan nasihatnâmelerin geneli mesnevi nazım biçimiyle yazılmakla beraber; kaside, terkibibent, terciibent vs. gibi çeşitli nazım biçimleriyle yazılmış olanları da vardır.¹ Farklı nazım biçimlerinde yazılabilen nasihatnâmelerle ilgili olarak Kaplan, içerisinde hemen hemen günlük her türlü konuda bilgiler ve tavsiyeler bulabileceğimiz bu türün konusu itibarıyla, dinî nasihatnâmeler, tasavvufî nasihatnâmeler, sosyal hayatla ilgili nasihatnâmeler ve çeşitli ilim dallarıyla ilgili nasihatnâmeler olmak üzere dört başlık altında incelenebileceğini söyler (2001: 791). Kaplan her ne kadar nasihatnâmeleri konusuna bakarak bir sınıflandırmaya tabi tutsa da aslında bu tür yazıların temelinde insan için yararlı olan ne varsa onun söylenmesi, tavsiye edilmesi amaçlanmaktadır. Yani ister manzum ister mensur olarak yazılsın şairlerin/yazarların isteği yine doğru olanın yapılması yönünde tavsiyelerini iletmek üzerinedir.

Genel olarak birer ahlak kitabı mahiyetindeki nasihatnâmelerde şairler/yazarlar, davranışın ya da yapılması uygun olmayan durumun felsefesini yapmamışlar, doğrudan yapılması en uygun davranışları tavsiye etmişler; yapılması uygun olmayan, topluma zararlı görülen davranışlardan sakınmak hususunda ise öğütler vermişlerdir (Kaplan, 2001: 133). İncelememize konu olan Oflu Bilâl Efendi'nin kaside nazım biçimi ile yazmış olduğu nasihatnâmesi de bu mahiyette bir nasihatnâme örneğidir.

Oflu Bilâl Efendi'nin nasihatnâmesi hakkında daha önce Muhammet Kuzubaş tarafından "Oflu Bilâl Efendi'nin 'Pek Sakın' Redifli Kasidesi" adıyla bir neşir çalışması yapılmıştır. Adı geçen çalışmada, nasihatnâmenin 81 beyitten meydana geldiği², tek bir nüshasının Millet Yazma Eser

¹ Manzum nasihatnâmeler hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Çalka, 2008), (Gümüş, 2020), (Kaplan, 2001). (Kaplan, 2002), (Kaplan, 2008), (Tuğluk, 2018).

² Aslında Millet Kütüphanesi'ndeki nüshada nasihatname 79 beyittir. Nüshanın sonunda nasihatnâmenin redifi dışında "Nazar kıldum cihânüñ yok vefâsı / Vefâsı olmaya ne beğâsı / Ne oynamağ ne gülmek ol kişiye / Ki 'Azrâ' il elindedür

Kütüphanesi Ali Emiri koleksiyonu 7175 numarada yer alan tarihsiz bir nüsha olduğu zikredilmektedir. Bu nüshadan hareketle Kuzubaş, eserin vezin kusurlarının bulunduğunu, hatta ilk mısra ile ikinci mısra arasında bile vezin farklılıkları olduğunu, yazarın sanat gösterme çabasından ziyade okuyucuyu bilgilendirmek amacıyla vezne önem vermediğini söylemektedir (2012: 129-130). Tabii klasik Türk edebiyatı sahasında yazılan eserlerin fazlalığını ve ürün çeşitliliğini göz önüne aldığımızda birçok şairin/yazarın ya da eserin daha incelenmemiş olan yazmalar içerisinde bulunabileceği ihtimali unutmamız gereken bir zorunluluktur. Bu sebeple burada daha önce yapılmış bir çalışma hakkında olumsuz değerlendirmelerde bulunulmayacak, aksine yeni nüshaları tespit edilen bir metnin eksiklikleri tamamlanmaya çalışılacaktır. Ofli Bilâl Efendi'nin sözü edilen nasihatnâmesi de bu minvalde bir değerlendirmeye tabi tutulacaktır.

1. Nüsha Tavsifi

1.1. Mecmua-i Hikâyât, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kütüphanesi, Bel. Yz. K.0633 (İBB).

210x150 mm dış ölçülerinde, iç ölçüleri muhtelif, 182 yaprak, manzum ve mensur eserler ihtiva eden nüsha. Ofli Bilâl Efendi'ye ait nasihatnâme, nüshanın 13b-23a sayfaları arasındadır. Bu nüshadaki nasihatnâme toplam 97 beyitten müteşekkildir. Nasihatnâmenin sonunda *Temmetü'l-Kitâb bi-‘avni’llâhi’l-meliki’l-vehhâb fi 6 rebî’ü’l-âhîr sene 1137* tarihi yazılıdır.

Ofli Bilâl Efendi'nin nasihatnâmesinin olduğu kısmın devamında manzum bir nasihatnâme⁴ daha vardır. H. 1126-1152/M. 1714-1739 tarihleri arasında istinsah edilen mecmuanın müstensihî ya da düzenleyeni hakkında herhangi bir bilgi verilmemiştir.

1.2. Cönk, Milli Kütüphane, 06 Mil Yz Cönk 16 (M)

205x102 mm dış ölçülerinde, iç ölçüleri muhtelif, 66 yaprak, Âşık Ömer, Gevherî, Semâî, Mahzûnî, Kuloğlu, Seyyidî, Mâilî, Neşâtî, Şerîfî, Za'fî gibi şairlerin şiirlerinin yer aldığı nüsha. Bu nüshanın müstensihî Molla Hasan'dır. H. 1197/M. 1782 yılında istinsah edilmiştir. Ofli Bilâl Efendi'nin nasihatnâmesi mecmuanın 47b-52b sayfaları arasında yer almakta olup 95 beyitten oluşmaktadır.

1.3. Mecmua, Millet Yazma Eser Kütüphanesi, AE Manzum 7175 (MK)

Litografya matbaasında basılan matbu nüsha. İçerisinde Ofli Bilâl Efendi'nin Yûsuf u Zelîha, Kıssa-i Erve ve nasihatnâme adlı eserleri yer almaktadır. Nasihatnâme, nüshanın 122a-125b sayfaları arasındadır. Ayrıca nasihatnâmenin sonunda iki beyitlik bir manzume bulunmaktadır. Bu nüshaya göre nasihatnâme 79 beyittir. Beyit sayısı ve beyitlerde yer alan kelimeler yönüyle diğer iki nüshaya göre oldukça eksiktir.

beğâsî” biçiminde iki beyitlik bir ifade vardır. Bu beyitler İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kütüphanesi Yazmalar koleksiyonunda K.0633 numarada kayıtlı nüsha ile Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu 06 Mil Yz Cönk 16 numarada kayıtlı nüshada yer almamaktadır.

³ Bu kitap, Allah'ın yardımıyla 23 Aralık 1724 tarihinde tamamlandı.

⁴ Adı geçen nasihatnameyi Timuçin Aykanat, Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisinde “Pend-nâme-i Za'fî” adıyla neşretmiştir (2017). Aynı şiir, Mustafa Tatçı tarafından Niyâzî-i Mısri'nin Bilinmeyen Bir İlâhîsi” başlığı ile Türk Edebiyatı dergisinde yayınlanmıştır (2011). İncelediğimiz bu mecmuada ve Timuçin Aykanat'ın adı geçen yazısında manzumenin yazarının adı zikredilmemektedir. Ancak, Mustafa Tatçı'nın Atatürk Kitaplığı'nda “Mecmua-i Resail”, OE.YZ. 1385, 4a-6b. sayfaları arasında tespit etmiş olduğu nasihatnamenin başında “Kutbü'l-ârifin sultânü'l-âşîkin merhûm ü mağfûrleh hazret-i şeyhü's-şuyûh “Mısri Mehmed Efendi” erbâb-ı sülûki irşâd için nasihat yüzünden terbiye buyurdıkları elfâz-ı dürer-bârlarıdır ki tahrîr olundu. Allâhu Te'âlâ mucîbiyle amel eylemeklüge cümlemize muvaffak eyleye, âmîn” (2011: 54) ifadesi yer almaktadır. Görüldüğü üzere Tatçı'nın işaret ettiği manzumede nasihatnamenin Niyâzî-i Mısri'ye ait olduğu belirtilmektedir.

2. Nasihatnâme'nin Biçim Özellikleri

Oflu Bilâl Efendi'nin nasihatnâmesi Fâ'ilâtün/Fâ'ilâtün/Fâ'ilâtün/Fâ'ilün vezninde, kaside nazım biçimiyle yazılmış 97 beyitlik bir manzumdur. Bu 97 beyitten 2'si nasihatnâmenin farklı yerlerinde tekrar edilmiştir. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kütüphanesi Bel. Yz. K.0633 numarada kayıtlı nasihatnâme ve Milli Kütüphane 06 Mil Yz Cönk 16 numarada kayıtlı nasihatnâme, Millet Yazma Eser Kütüphanesi AE Manzum 7175 numarada kayıtlı nasihatnâmeye göre -İBB nüshasında tekrar eden iki beyti dikkate almazsak- 16 beyit daha fazladır. Bu beyitler şu şekildedir:

Kaşd ile bir vaqt namâzı kılmayup terk eyleseñ
Bilmiş ol kırk yıl yanarsın nâr cahîmden pek şaşkın

Dâ'imâ beş vaqt namâzı kılmayup terk eyleseñ
Yıqılır dîn ile imân kırkacağdur pek şaşkın

Devr-i 'Âdem'den berü geldi ticâret 'âleme
Bağma gayra 'âkil iseñ kehl olandan pek şaşkın

Bir zamâna geldi 'âlem eyi gün farkı muhâl
İkisinden yâ üçünden zabt iderler pek şaşkın

Ne kışî belli ne yazı bir zamân geldi bize
Her şey'ün vaqtî bilinmez oldı 'âlem pek şaşkın

Niçe şeyler zâhir oldı pek yakındur âhîret
Bu 'alâmetler tekin ahvâl degüldür pek şaşkın

Bir kitâb olurdu yazsam cümle tafşîli 'ayân
Muhtaşar yazdum bu ebyâtın içinde pek şaşkın

Yazmağa hâcet mi var kâmil olanlar hep bilür
Hağ'dan imdâd olmaz ise gizli sırdur pek şaşkın

Ay yirinde gün yirinde hep nebâtât bitmede
Vaqtî gelmeyince olmaz gayrı tertîb pek şaşkın

Ehl-i dünyânın işi efkâr-ı fâsiddür hemân
Ehl-i 'uqbâ olur iseñ uyma aña pek şaşkın

'Aklıñ başına devşir 'aksine döndü cihân
Añlayış bu añlayışdur câhil olma pek şaşkın

Bunı mu'tâd eyledi halkın niçesi müşkil iş
Kimisi imsâk iderler şubh-ı şâdık pek şaşkın

*Ni' met-i dünyâya kalmasun derûnuñda hâsed
İki üç günlük tefâhürdür bu ni' met pek şaşın*

*Bir yire gelüp cehâletle niçe hâl eyleme
İderiseñ âhîret bâbından eyle pek şaşın*

*İstikâmet gösterüp halka mürâ'îligi ko
Haqqı bâtıldan ayırmazsan riyâdan pek şaşın*

*Eyleme dünyâ için mahlûka 'arz u ihtiyâc
Hâlik'in untdı dirlermiş melâ'ik pek şaşın*

*Çünkü bu hâl üzre olan tâ'ib ü fâhir gerek
Zâyi' itme bir nefes Haq'dan girüye pek şaşın*

Üç nüsha arasındaki farklar sadece bu beyitlerle sınırlı değildir. Millet Yazma Eser Kütüphanesi'nde bulunan yazmada eksik olan ekler, kelimeler ve kelime grupları diğer iki nüshada tamdır.

3. Nasihatnâme'nin Muhtevası

Manzum nasihatnâmeler genellikle, ibadet, ahiret hayatı, nefis terbiyesi, Allah yolunda işlenmesi gereken ameller, sosyal ilişkiler, yapılan bir kötülük nedeniyle tövbe etme, Allah'a şükretmek vs. gibi günlük hayattan çeşitli konuları içermektedir. Şairler bu türü öğüt vermek, ahlakî değerleri öğretmek amacıyla kaleme almışlardır.

İncelediğimiz nasihatnâmede şair, önce dinî ve ahlakî açıdan olumsuz olan davranışları belirtmiş, sonrasında ise bu davranışlardan kaçınmayı “pek sakın” redifiyle ifade etmiştir. Manzume, Allah'a yakın olmak, sadık kul olmanın gerekleri, namaz kılmak, riyadan uzak durmak, şüphe etmenin zararları, sünneti terk etmenin zararları, dünya işleriyle meşgul olanların durumları vs. gibi birçok konuda öğütler içermektedir. Bu öğütleri dinî, ahlakî ve sosyal olarak gruplandırabiliriz.

Dinî öğütler genellikle, ibadet merkezli bir bakış açısıyla ele alınmıştır. Ahlakî öğütler, yine dinî öğütlerle bağlantılı olmak kaydıyla; mâsivâdan uzak durmak, içki içmemek, şeytana uymamak, tövbe etmek, nefis terbiyesi, zina ve edepsizlik kavramları etrafında şekillenmiştir. Sosyal nitelikli öğütler ise genellikle insan ilişkileri özelinde; âlimlerin cahillerle sohbet etmemesi gerektiği, sır tutmak, ilimle meşgul olmak, gıybet etmemek, asi olmamak, haram ve helal kavramının gereklerini yerine getirmek hakkındadır.

Sonuç

Bu çalışma, tezkirelerde ve biyografik eserlerde hayatı hakkında pek bir bilgi bulunmayan Oflu Bilâl Efendi'nin daha önce neşredilmiş manzum nasihatnâmesi hakkındadır. Tek nüshadan hareketle hazırlanan önceki neşirde, esas alın mecmuadan kaynaklı eksiklikler, yazarın eksikliği ya da kusuru olarak değerlendirilmiştir. Yapılan bu değerlendirmeyi tekrar düşünmek adına söz konusu nasihatnâmenin 3 farklı nüshasından hareketle tenkitli metni oluşturulmuştur. Bu sayede nasihatnâmenin daha doğru bir metni ortaya çıkmıştır.

Manzum nasihatnâme türündeki bu eser aslında 81 beyitten değil, 97 beyitten müteşekkildir. Önceki neşirdeki hataların -ki bu hatalar metnin esas alındığı mecmua sebebiyledir- naşirden kaynaklanmadığı aşikardır. Yine aynı biçimde söz konusu nasihatnâmenin nüshalarından hareketle yazara atfedilen kusurların/değerlendirmelerin hatalı olduğu görülmüştür.

Oflu Bilâl Efendi eserinde sade bir dil kullanarak halka öğüt vermeyi amaç edinmiştir. Ancak, bunu yaparken klasik Türk edebiyatı şairlerinin genel olarak önem verdikleri vezin ve kafiye gibi teknik unsurları göz ardı etmemiştir. Nasihatnâmesinin son tespit edilen nüshaları bunu destekler niteliktedir.

Klasik Türk edebiyatı sahasında verilen ürün çeşitliliği ve fazlalığı düşünüldüğünde yapılacak olan her çalışmanın yeni sonuçlar çıkaracağı unutulmamalıdır. Özellikle de mecmualar, cönkler gibi çeşitli manzum ve mensur metinleri bünyesinde barındıran eserler üzerinde yapılacak çalışmalar yeni eserleri gün yüzüne çıkaracak, önceki neşredilmiş eserlere ise yeni bilgiler katacaktır.

Tenkitletli Metin

Transkribe Edilen Metinde Dikkat Edilen Hususlar:

1. Metinde Tr Times New Roman transkripsiyon sistemi kullanıldı.
2. Arapça âyet, hadis ve özlü sözler italik yazıldı ve anlamları dipnotta belirtildi.
3. Metne yapılan eklemeler köşeli parantez içerisinde gösterildi.
4. İstanbul Millet Yazma Eser Kütüphanesi (M), Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu nüshası (MK), İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yazma Eser Kütüphanesi nüshası ise (İBB) biçiminde isimlendirildi.
5. Tenkitli metin oluşturulurken hem daha eski tarihli olması hem de diğer iki nüshaya göre daha hacimli olması hasebiyle İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yazma Eser Kütüphanesi nüshası esas alındı.

Naşihat-nâme

Fâ'ilâtün / Fâ'ilâtün / Fâ'ilâtün / Fâ'ilün

Hağ'dan i' rāz eyleyen yārān olandan⁵ pek şağın
Añladuñsa ħasb-i ħālî yād olandan⁶ pek şağın

Kim ki⁷ şadıkdur cihānda ol kılar⁸ beş vaqt namāz
Nūri artarmış anuñ⁹ ammā riyādan pek şağın

Hem rükū⁶ ile sücūduñ ola itmām [u] tamām
Secdeden ħaldurma¹⁰ başuñ¹¹ uy imāma¹² pek şağın

⁵ i' rāz eyleyen yārān olandan: i' rāz eyleyenden M, i' rād eyleyeni yār olandan MK

⁶ ħasb-i ħālî yād olandan: ħasb - M, ħasb-i ħālî yār olandan MK

⁷ Kim ki: kim M, kimi MK

⁸ cihānda ol kılar: kılan M

⁹ Nūri artarmış anuñ: nūrlıdur M

¹⁰ Secdeden ħaldurma: secdede M

¹¹ başuñ: başını MK

¹² uy imāma: imāmdan M

Bir şürût¹³ ile kıyüdün¹⁴ kıl delîl ile beyân¹⁵
Kalmasun bir şeyde¹⁶ şübhen¹⁷ anı fehm it pek şaşkın

Sünneti terk itme kaçden¹⁸ ehl-i sünnet olagör
Ehl-i bid' at olma hergiz¹⁹ 'âlim isen²⁰ pek şaşkın

Kaşd ile bir vaqt²¹ namâzı kılmayup terk eyleseñ
Bilmiş ol kırk yıl yanarsın nâr cahîmden pek şaşkın²²

Dâ'imâ beş vaqt namâzı kılmayup terk eyleseñ²³
Yıkılır²⁴ dîn ile²⁵ imân²⁶ korkacaçdur²⁷ pek şaşkın

Şuğl-i dünyâyı bırak²⁸ vaqtiyle kıl her dem namâz
Tâ ki maqbûl iken anı²⁹ pek bilürsin pek şaşkın

Şubh-ı şâdıqda beñüm³⁰ mu' tād iden dāyim vüzü
H'âb³¹-ı ğafletde³² kalup şubh³³ uykusından pek şaşkın

Hem naşîbi³⁴ artar anuñ 'ömri efzün³⁵ olısar
Böyle³⁶ va' de var iken kendüñ³⁷ sivādan³⁸ pek şaşkın

¹³ Bir şürût: hem şürût M, Hep şürütını MK

¹⁴ kıyüdün: ku' üdını M

¹⁵ kıl delîl ile beyân: namâzın bil 'ayân M, namâzını bil 'ayân MK

¹⁶ bir şeyde: - M

¹⁷ şübhen: şübhe M, şübheñ MK

¹⁸ kaçden: - M

¹⁹ Hergiz: - M

²⁰ isen: iseñ M, iseñ MK

²¹ bir vaqt: -M

²² Bilmiş ol kırk yıl yanarsın nâr cahîmden pek şaşkın: - M, Yana seksan yıl cehennemde ğaflet itme pek şaşkın MK

²³ Dâ'imâ beş vaqt namâzı kılmayup terk eyleseñ: - M

²⁴ yıkılır: yıkılıp MK

²⁵ ile: - M

²⁶ imân: - M

²⁷ korkacaçdur: korkulıdur M, korkacaçdan MK

²⁸ Şuğl-i dünyâyı bırak: hem şuğl қо M

²⁹ anı: - M

³⁰ beñüm: - M

³¹ Metinde حاب biçiminde yazılmış.

³² H'âb-ı ğafletde: ğafletde M

³³ şubh: - M

³⁴ Hem naşîbi: naşîb M

³⁵ efzün: uzun MK

³⁶ Böyle: - M

³⁷ kendüñ: - M, kendüñi MK

³⁸ sivādan: sevdādan M, mäsivādan MK

Bulagör ‘ âlimleri anlarla³⁹ eyle iḥtilâṭ
Zevk-i⁴⁰ şoḥbet itme cāhil ile küfrden pek şaşın

Bir rasûle ümmet olmuşsun⁴¹ bilürsen ḳadrini
‘ Āşî ümmetden şaşın⁴² olma ḥazer kıl⁴³ pek şaşın

Ümmetin⁴⁴ ‘ āşîlerine⁴⁵ gerçi⁴⁶ vardur⁴⁷ riḳḳatı⁴⁸
Şimdi⁴⁹ ‘ āşîler çoğaldı ehl-i fâsıḳ⁵⁰ pek şaşın

Kimisi bilür de⁵¹ işler kimi bilmez cürmini⁵²
Mekr-i⁵³ şeyṭān ara yirde⁵⁴ bir ‘ adūdur pek şaşın

Niçesi⁵⁵ düşdi bu ḥalkuñ⁵⁶ bu⁵⁷ belā girdābına
Kizbi mu‘ tād eyleyüp⁵⁸ yirler ḥarāmı⁵⁹ pek şaşın

Şimdi⁶⁰ bu⁶¹ ‘ āḫir⁶² zamānda⁶³ ḥalkda⁶⁴ ḡybet çok⁶⁵ olur
Ey⁶⁶ benüm ‘ ömr-i ‘ azizüm sen⁶⁷ zinādan⁶⁸ pek şaşın

³⁹ anlarla: - M

⁴⁰ Zevk-i: - M

⁴¹ olmuşsun: olmuş M, olmuşsun sen MK

⁴² şaşın: - M

⁴³ ḥazer kıl: -M

⁴⁴ Ümmetin: ümmetüñ M, ümmetüñ MK

⁴⁵ ‘ āşîlerine: ‘ āşîleri M

⁴⁶ gerçi: - M

⁴⁷ vardur: çokdur M

⁴⁸ riḳḳatı: diḳḳatı M

⁴⁹ Şimdi: - M

⁵⁰ ehl-i fâsıḳ: ehl-i nârdan M

⁵¹ de: ve M

⁵² cürmini: hürmeti M

⁵³ Mekr-i: - M

⁵⁴ ara yirde: arada M

⁵⁵ Niçesi: nice M

⁵⁶ ḥalkuñ: - M

⁵⁷ bu: - M

⁵⁸ Eyleyüp: eylemekden M

⁵⁹ yirler ḥarāmı: - M

⁶⁰ Şimdi: - M

⁶¹ bu: - M

⁶² ‘ āḫir: ‘ āḫiret MK

⁶³ zamānda: zamānında MK

⁶⁴ ḥalkda: - M

⁶⁵ çok: çok çok M

⁶⁶ Ey: - M

⁶⁷ sen: - M

⁶⁸ zinādan: zebānuñ M

Hem⁶⁹ ğaraẓla hem⁷⁰ ħasedle⁷¹ buĝz u meĥldür⁷² bu⁷³ cihân
Bu ŧifatlar saña⁷⁴ lâyıķ mı a rūḥum⁷⁵ pek ŧaķın

ŧimdi bu ḥalka⁷⁶ ķul olan ḥâline uymaķ gerek
Ķul olursañ⁷⁷ Ḥaķķ'a ķul ol⁷⁸ bî-edebden pek ŧaķın

Ḥâlûñ üzre bir ḳanâ' atce⁷⁹ ticâret idegör
İtmez iseñ yuf⁸⁰ saña kim⁸¹ cerr-i ḥalkdan pek ŧaķın

Devr-i ' Âdem'den berü⁸² geldi ticâret ' âleme
Baķma ğayra ' âķil iseñ kehl olandan pek ŧaķın

Rūḥı⁸³ teslîm eyleyince ' ilm-i ḥâl ile geçür
Ḥalka ḥâlûñ⁸⁴ ' arz idersen⁸⁵ kendi⁸⁶ ḥâlûñ pek ŧaķın

Ḥâl ü aḥvâlin⁸⁷ duyarlarsa⁸⁸ alurlar ḥâlûñi⁸⁹
ŧimdiki insâna sırruñı duyurma⁹⁰ pek ŧaķın

Dürlü dürlü⁹¹ fikre düşme bu fenâ dünyâda sen
Ḥâlî⁹² bir⁹³ aḥvâle⁹⁴ uymaz mâsivâdan pek ŧaķın

Ne senüñ göñlüñe uyar ne işi güci⁹⁵ yeter
Tâ ki ḳabre varmayınca ḳurtuluş⁹⁶ yoķ pek ŧaķın

⁶⁹ Hem: bu M

⁷⁰ hem: - M

⁷¹ ħasedle: pür-ħased M

⁷² buĝz u meĥldür: baḥıldür M, toḫtolu oldu MK

⁷³ bu: - İBB, - MK

⁷⁴ saña: - M

⁷⁵ a rūḥum: cânım M

⁷⁶ bu ḥalka: - M

⁷⁷ Ķul olursañ: ķul ol M

⁷⁸ ķul ol: - M

⁷⁹ ḳanâ' atce: - M

⁸⁰ yuf: ḥayf M

⁸¹ saña kim: - M

⁸² berü: - İBB

⁸³ Rūḥı: rūḥ İBB

⁸⁴ ḥâlûñ: ḥâlin M

⁸⁵ idersen: iderseñ M, iderseñ MK

⁸⁶ kendü: kendi M, kendi MK

⁸⁷ aḥvâlin: aḥvâlûñ MK

⁸⁸ duyarlarsa: tıyarlarsa M

⁸⁹ ḥâlûñi: mâlini M

⁹⁰ duyurma: açma M

⁹¹ Dürlü dürlü: dürlü M

⁹² Ḥâlî: ḥâle M

⁹³ bir: - MK

⁹⁴ bir aḥvâle: - M

⁹⁵ işi güci: hem güç M

⁹⁶ ḳurtuluş: - M

Nâzenîn⁹⁷   omriñi şarf itme sefâhat yolına
Ġâfil olma tiz geçer⁹⁸ rûhum⁹⁹ bu günler¹⁰⁰ pek şaşkın

Râyiha-i tayyibeyle lihyeñi eyle¹⁰¹ meşâm
Ol¹⁰² habîşât râyihaıyla tûtsülenme¹⁰³ pek şaşkın

Ol kođu¹⁰⁴ ile niçe¹⁰⁵ t  at   ibâdet olunur¹⁰⁶
Ĥatm-i Ķur' n¹⁰⁷ oğur isen ol¹⁰⁸ kođuyla¹⁰⁹ pek şaşkın

Ĥađ Te' l  niçe¹¹⁰ ni' metler yaratmış yiseñe¹¹¹
Eglenemem dir iseñ zađđ mı¹¹² i me¹¹³ pek şaşkın

Hele inş f eyle r hum bir haber yazdum saña¹¹⁴
Cennet i re¹¹⁵  ođ¹¹⁶ neb t t var o yoğdur pek şaşkın

  Alim iseñ  hiretde saña vardur  ođ¹¹⁷   it b¹¹⁸
C hil iseñ¹¹⁹ saña    zr olmaz bu ađv l¹²⁰ pek şaşkın

şimdi tağv da olan varmaz¹²¹   av mın yanına
B b-ı Ĥađ' dandur rec sı¹²² eşkıy dan pek şaşkın

⁹⁷ N zen n: - M

⁹⁸ ge er: ge ersin M

⁹⁹ r hum: - M

¹⁰⁰ bu g nler: - M

¹⁰¹ lihyeni eyle: lihye-i ebleh M

¹⁰² Ol: - M

¹⁰³ t ts lenme: koğulanma M

¹⁰⁴ koğu: koğu M

¹⁰⁵ ni e: - M

¹⁰⁶   ib det olunur: mağv olur M

¹⁰⁷ Ĥatm-i Ķur' n: ĥatm M

¹⁰⁸ ol: - M

¹⁰⁹ koğuyla: koğuyla M

¹¹⁰ ni e: nice M

¹¹¹ yiseñe: yer iseñ M, yiyesin MK

¹¹² zađđ mı: ol zađđ m M, zađđ m MK

¹¹³ i me: - M

¹¹⁴ Hele inş f eyle r hum bir haber yazdum saña:  ut  ulađuđ ki tenb h idey m ben saña M

¹¹⁵ Cennet i re: cennetde M

¹¹⁶  oğ: - M

¹¹⁷  oğ: - M

¹¹⁸   it b:   i  b M

¹¹⁹ C hil iseñ: c hil M

¹²⁰ bu ağv l: - M

¹²¹ varmaz: - M

¹²² rec sı: ce's-i M

‘Ālimüñ ‘ilmi¹²³ ‘ameldür ‘aşıkın ma‘şūkı¹²⁴ Hâk¹²⁵
Cāhilin gönlinecdür¹²⁶ dünyā vü ‘uqbā¹²⁷ pek şaķın

Ol kadar tenbīh ü te‘kīd¹²⁸ eyledi Mevlā bize
Kullarum şeytāna uyman¹²⁹ o ‘adūdur¹³⁰ pek şaķın

Var ise ‘ilmin¹³¹ ‘amelden eyleme¹³² bir dem rüçü‘
Niçe kerre¹³³ okuyuben¹³⁴ bī-‘amelden¹³⁵ pek şaķın

Zālim olsun¹³⁶ fāşık olsañ¹³⁷ bunda kalur¹³⁸ yanına
Āhirette çok¹³⁹ ‘azāba müsteħaksuñ pek şaķın

Zālimüñ zulmi çoğaldı¹⁴⁰ fāşıkın fıskı ‘ayān
‘Ār u nāmūs¹⁴¹ gitdi¹⁴² halkuñ arasından¹⁴³ pek şaķın

Merd isen¹⁴⁴ nefsuñi zābt it¹⁴⁵ eyle zenden¹⁴⁶ ihtirāz
Fāhiş ile topdolı¹⁴⁷ oldu şoķaķlar¹⁴⁸ pek şaķın

Var ise ehl [ü] ‘ıyāl¹⁴⁹ nā-mahreme¹⁵⁰ meyl eyleme¹⁵¹
Hem zinā ile¹⁵² livāta eylemekden pek şaķın

123 ‘Ālimüñ ‘ilmi: Zāhidüñ kaşdı M

124 ma‘şūkı: - M

125 Hâk: ‘aşk M

126 gönlinecdür: gönlince M

127 dünyā vü ‘uqbā: dünyādur M

128 tenbīh ü te‘kīd: tenbīh M

129 uyman: uymañ M, uymañ MK

130 o ‘adūdur: - M

131 ‘ilmin: - M, ‘ilmüñ MK

132 eyleme: eyle M

133 kerre: kim M

134 okuyuben: - M

135 bī-‘amelden: bī-edebden MK

136 olsun: olsañ M, olsañ MK

137 fāşık olsun: - M

138 bundan kalur: belki kalmaz M

139 çok: - M

140 çoğaldı: - M

141 ‘Ār u nāmūs: ‘ār nāmūs M, ‘ār nāmūs MK

142 gitdi: - M

143 arasından: arasında MK

144 Merd isen: merd iseñ M, merd iseñ MK

145 zābt it: kıl M

146 eyle zenden: harāmdan M

147 topdolı: tolı M, toptolı MK

148 şoķaķlar: - M

149 ehl [ü] ‘ıyāl: ehlüñ M

150 nā-mahreme: aġyāra M

151 meyl eyleme: nażar M

152 ile: ve M

Ne kadar ‘āṣī günehkār¹⁵³ olsa bir k̄ul nefsine¹⁵⁴
Tevbe itse maḥv olur cümle günāhı¹⁵⁵ pek şaḫın

Ḥaḫḫ-ı ‘abdin¹⁵⁶ tevbe ile sāḫıṭ olması¹⁵⁷ muḥāl¹⁵⁸
Añladuñsa bunı ġāfil zālīm¹⁵⁹ olma pek şaḫın

Tevbe ol tevbe olur kim¹⁶⁰ bir daḫı itmeyesin
Şimdi kezzāb tevbesi¹⁶¹ çoḫdur idenden¹⁶² pek şaḫın

Ḥalk ile¹⁶³ dünyā için olmak ‘adū lāyık degül
Āḫiret aḫvāline uymazsa ḫālūñ¹⁶⁴ pek şaḫın

Saña nefsūñ dost degül dünyā¹⁶⁵ için belki¹⁶⁶ ‘adū
Ḥaḫḫ-ı ‘ālem saña¹⁶⁷ dost olmak ne mümkün pek şaḫın

Bir k̄ulunı sevse Mevlā cümle ḫalk anı¹⁶⁸ sever
Sevmeyince¹⁶⁹ Ḥaḫ¹⁷⁰ anı¹⁷¹ ḫalk sevmesi güc pek şaḫın

Hep ḫuṣūmet hep ‘adāvet¹⁷² cümlesi dünyā için
‘Āḫiret için¹⁷³ tedārük şimdi azdur pek şaḫın

Niçe¹⁷⁴ olmasın ki¹⁷⁵ insān¹⁷⁶ ehl-i dünyā niçesi¹⁷⁷
Ehl-i ‘uḫbā dost idinmek ḫatı azdur pek şaḫın

¹⁵³ günehkār: - M

¹⁵⁴ nefsine: Ḥālīḫ’a M

¹⁵⁵ günāhı: günāhdan M

¹⁵⁶ Ḥaḫḫ-ı ‘abdin: ‘Abd-i Ḥaḫḫ M, Ḥaḫḫ-ı ‘abd MK

¹⁵⁷ olması: olmak M

¹⁵⁸ muḥāl: hergiz muḥāl MK

¹⁵⁹ zālīm: - M

¹⁶⁰ Tevbe ol tevbe olur kim: tevbe oldur kim M

¹⁶¹ tevbesi: tevbesinden M

¹⁶² çoḫdur idenden: - M, çoḫdur idenler MK

¹⁶³ Ḥalk ile: ḫalka M

¹⁶⁴ ḫālūñ: ḫālī MK

¹⁶⁵ dünyā: riyā M

¹⁶⁶ belki: - M

¹⁶⁷ saña: - M

¹⁶⁸ anı: eli M

¹⁶⁹ Sevmeyince: sevmese M

¹⁷⁰ Ḥaḫ: Ḥālīḫ M

¹⁷¹ anı: - M

¹⁷² hep ‘adāvet: - M

¹⁷³ ‘Āḫiret için: ‘āḫirete M

¹⁷⁴ Niçe: nice M

¹⁷⁵ ki: - M

¹⁷⁶ insān: - M

¹⁷⁷ niçesi: cümlesi M

Bir zamāna geldi 'ālem eyi gün farkı muḥāl
İkisinden yā üçünden zabt iderler pek şaşın

Ne kışı belli¹⁷⁸ ne yazı bir zamān geldi bize
Her şey 'üñ vaḳti bilinmez oldu 'ālem pek şaşın

Niçe şeyler zāhir oldu pek yaḳındur āḫiret
Bu 'alāmetler tekin aḫvāl degüldür pek şaşın

Bir kitāb olurdu yazsam cümle tafşili 'ayān
Muḫtaşar yazdum bu ebyātın içinde pek şaşın

Yazmağa ḫācet mi var kāmil olanlar hep bilür
Ḥaḳ'dan imdād olmaz ise gizli sırdur pek şaşın

Ay yirinde gün yirinde hep nebātāt bitmede
Vaḳti gelmeyince olmaz ḡayrı tertib pek şaşın

Her işi¹⁷⁹ ārzü idinme ehl-i dünyā gibi sen
Fānīdür çünkim¹⁸⁰ bilürsin bākīyesin¹⁸¹ pek şaşın

Ehl-i dünyānın işi efkār-ı fāsiddür hemān
Ehl-i 'uḳbā olur iseñ uyma aña pek şaşın

Ḳādir isen dā'imā¹⁸² tāt at 'ibādet ideḡör
Ehl-i dünyādan güzār¹⁸³ kııl 'āḳil iseñ¹⁸⁴ pek şaşın

Sen eli¹⁸⁵ bildüñse aḫlā¹⁸⁶ seni kimse bilmesün
Ḥāl ü şānuñdur¹⁸⁷ nişān virme bu¹⁸⁸ ḫalka pek şaşın

¹⁷⁸ belli: bellü MK

¹⁷⁹ Her işi: her şeye M

¹⁸⁰ çünkim: - M

¹⁸¹ bākīyesin: bākīsinden M, fātīhasın MK

¹⁸² dā'imā: - M

¹⁸³ güzār kııl: ḫazer kııl M, ḫazer kııl MK

¹⁸⁴ 'āḳil iseñ: - M

¹⁸⁵ eli: anı M

¹⁸⁶ aḫlā: eger M

¹⁸⁷ Ḥāl ü şānuñdur: ḫālinden M, ḫāl şānuñdur MK

¹⁸⁸ bu: - M

Hâl ü ahvâlin¹⁸⁹ duyarlarsa¹⁹⁰ alurlar hâlünü¹⁹¹
Şimdiki insâna sırıruñı duyurma¹⁹² pek şaşın

Çünkü bildüñ bu fenâyı¹⁹³ dâr-ı mihnetdür hemân
Ne sürür ol ne ğamın çek¹⁹⁴ Ğâkil iseñ¹⁹⁵ pek şaşın

Vağtı¹⁹⁶ yok bir dem¹⁹⁷ müsâ id idesin zevğ ü sürür¹⁹⁸
İtdüğün zevğ ü şafâ¹⁹⁹ hicrâna yakın²⁰⁰ pek şaşın

Saña emr oldı Ğ ibâdetle Ğ itâ²⁰¹ ma rifet
Bunlara çoğdur²⁰² beşâret²⁰³ Hâk kelâmı pek şaşın

Nâzenin²⁰⁴ Ğ ömriñi şarf itme sefâhat yolına
Ğâfil olma tiz geçer²⁰⁵ rûhum²⁰⁶ bu günler²⁰⁷ pek şaşın

Ğ Ağluñı başına devşir Ğ aksine döndi cihân
Añlayış bu añlayışdur²⁰⁸ câhil olma pek şaşın

Yılda bir kez²⁰⁹ şâyim olup²¹⁰ şavmı tebdil eyleme²¹¹
Karnıña qoma hârâmı hem lisânüñ²¹² pek şaşın

Bir yire varsan müsâfir²¹³ vağtsiz iftâr itseler
Sen²¹⁴ Ğurûbı bilmeyince itme iftâr pek şaşın

¹⁸⁹ ahvâlin: ahvâlün MK

¹⁹⁰ duyarlarsa: tıyarlarsa M

¹⁹¹ hâlünü: mâlini M

¹⁹² duyurma: açma M

¹⁹³ fenâyı: fânîyi M

¹⁹⁴ Ne sürür ol ne ğamın çek: ne ğamın ola ne sürür çeke MK

¹⁹⁵ Ğâkil iseñ: - M

¹⁹⁶ Vağtı: vağt M

¹⁹⁷ bir dem: - M

¹⁹⁸ zevğ ü sürür: zevğ M

¹⁹⁹ zevğ ü şafâ: zevğ M

²⁰⁰ yakın: baqar M

²⁰¹ itâ²⁰¹ at: tã²⁰¹ at M

²⁰² çoğdur: - M

²⁰³ beşâret: işâret M

²⁰⁴ Nâzenin: - M

²⁰⁵ geçer: geçersin M

²⁰⁶ rûhum: - M

²⁰⁷ bu günler: - M

²⁰⁸ dur: - MK

²⁰⁹ kez: kerre M

²¹⁰ olup: olursun M

²¹¹ şavmı tebdil eyleme: biñ hüzün ile M

²¹² hem lisânüñ: - M

²¹³ müsâfir: - M

²¹⁴ Sen: - M

Yâ kazâ lâzım gelüp yâhûd kefâret anı bil
‘ Aksûñ işle hâtır-ı yârâna²¹⁵ bakma²¹⁶ pek şaşın

Bunı mu‘ tād eyledi halkın niçesi müşkil iş
Kimisi imsāk iderler şubh-ı şâdık pek şaşın

Ni‘ met-i dünyāya almasun derūnuñda hased
İki üç günlük tefâhürdür bu ni‘ met pek şaşın

Ni‘ met-i ‘ uqbāy²¹⁷ tahşil eyle kāmilsen eger
Bir iki loma yeter çoa uzanma pek şaşın

Bir yire gelüp cehâletle niçe hâl eyleme
İderisen āhıret bābından eyle pek şaşın

Bunda²¹⁸ yārān-ı haıat²¹⁹ dost idinsin²²⁰ bir kişi
Haı icrā eylemezsen dost degülseñ pek şaşın

Dostuñna lāyık mıdur kim²²¹ anı izlāl idesin
Bu şeyâ‘in²²² şan‘ atıdur²²³ itme zinhār²²⁴ pek şaşın

Halkı²²⁵ birbirine azdurmada üstād²²⁶ oldılar
almadı bir şey bilinmedük mu‘ ammā²²⁷ pek şaşın

İstikāmet gösterüp halka mürā’iliı o
Haı bā‘ıldan ayırmazsan riyādan pek şaşın

Her ne fi‘ lüñ²²⁸ var ise sen pek bilürsin hālilñi
Kimse bilmez²²⁹ hālilñi²³⁰ Ha’a ‘ ayāndur²³¹ pek şaşın

²¹⁵ hâtır-ı yārāna: hâtıra M

²¹⁶ bakma: - MK

²¹⁷ Ni‘ met-i ‘ uqbāy: himmet-i ‘ uqbāyı M

²¹⁸ bunda: fānī cihānda MK

²¹⁹ yārān-ı haıat: haıat MK

²²⁰ idinsin: idinsün M, idinse MK

²²¹ kim: - MK, dostlu öyle mi olur kim M

²²² şeyâ‘in: şeytān MK

²²³ şan‘ atıdur: işidür M, şıfātıdur MK

²²⁴ itme zinhār: bu şıfatdan M

²²⁵ Halkı: halk M

²²⁶ üstād: şeytān M

²²⁷ bir şey bilinmedük mu‘ ammā: şadı meger aldıysa azdur M

²²⁸ fi‘ l: fi‘ lüñ M, fi‘ lüñ MK

²²⁹ bilmez: - MK

²³⁰ hālilni: - M

²³¹ ‘ ayāndur: - M

Bir günâhı işlesen halk bilmez illâ²³² Hağ bilür
İt derünî²³³ tevbeyi kayd olmadan sen²³⁴ pek şaşın

Yoğsa²³⁵ her dem²³⁶ tevbe itmek bu zebân ile kolay
Niçe²³⁷ kerre²³⁸ tevbe idüp bozma anı²³⁹ pek şaşın

Hem²⁴⁰ harâm ile kız[i]bden²⁴¹ kalbe şeytân yol bulur
Çok fesâd iş²⁴² itdirür çıkması gücdür pek şaşın

Kızbi terk eyle harâm ile²⁴³ ma^c işet²⁴⁴ eyleme
Tâ ki pür-nür ola kalbin âyînesi²⁴⁵ pek şaşın

Kimsenin mevtin gözetme kendü mevtini gözet
Belki ańsız mevt irişe saña²⁴⁶ ğâfil pek şaşın

Varma ‘ aqlın irmedigi hâne-i bî-minnete
Şayd olursın bir tuzağa belki²⁴⁷ ańsız²⁴⁸ pek şaşın

Eyleme dünyâ için maħlûka ‘ arz u ihtiyâc
Hâlik’in unutdı dirlermiş melâ’ik pek şaşın

Hâlik’uñ unutmayan eyler mi dünyâya nazar
Âhîret²⁴⁹ bâkî sa^c âdetdür bu fânî²⁵⁰ pek şaşın

²³² illâ: anı MK

²³³ derünî: - M

²³⁴ sen: - M

²³⁵ Yoğsa: yoksa M

²³⁶ her dem: - M

²³⁷ Niçe: nice M

²³⁸ kerre: - M

²³⁹ bozma anı: bozmadan M

²⁴⁰ hem: - M

²⁴¹ kızbden: yalandan M, kızb MK

²⁴² iş: - M

²⁴³ harâm ile: harâmı dağı M

²⁴⁴ ma^c işet: ‘ işyân M

²⁴⁵ âyînesi: - M

²⁴⁶ saña: - M

²⁴⁷ belki: - M

²⁴⁸ ańsız: - M

²⁴⁹ Âhîret: âhîr ü İBB

²⁵⁰ fânî: cānı M

Ƙısmetüñi zātı için²⁵¹ kırık yıl evvel itdi halk
Sen derünî kul iseñ her işin²⁵² āsān²⁵³ pek şaķın

Ƙalmasun bir şeyde şübhen²⁵⁴ kim idesin²⁵⁵ ihtirāz
‘Āşīye ni‘ met²⁵⁶ virür Hāķ²⁵⁷ saña yoķ mı pek şaķın

Var mıdur dünyāda taķvā gibi devlet ādeme
Hāķķ’ın emrin²⁵⁸ farķ²⁵⁹ ider²⁶⁰ fetvāda olan²⁶¹ pek şaķın

Bu ķanā‘ at menzolidür bunda olmaz ihtişām
Eyleyen olur peşimān fā’ide yoķ²⁶² pek şaķın

Derdi çoķdur miħneti²⁶³ çoķ ‘āķil isen añla pek²⁶⁴
Yüz çevirme tā‘atinden²⁶⁵ ķulluķ eyle pek şaķın

Niçe²⁶⁶ aħbāb-ı haķīķat yārıña irdi ecel
Hāķıra gelmezdi mevti²⁶⁷ gizli sırdur pek şaķın

Bunca tedbir ü tedārūk eyler²⁶⁸ idi ‘aķl ile
Fā’ide olmadı aña saña var mı pek şaķın

Yapma köşk ile serāyı²⁶⁹ bunda bir²⁷⁰ mesken yeter
Çünki ķabre gireceksin ğāfil olma²⁷¹ pek şaķın

Çünki bu hāl üzre olan tā’ib ü tāhir gerek
Zāyi‘ itme bir nefes Hāķ’dan girüye pek şaķın

251 zātı için: - M

252 her işin: - M

253 āsān: - M

254 şübhen: şübhe M

255 idesin: idersün M

256 ni‘ met: kısmet M

257 Hāķ: - M

258 Hāķķ’ın emrin: Hāķ emrini MK

259 farķ: fevt M

260 ider: itmeden M

261 fetvāda olan: - M

262 fā’ide yoķ: - M

263 miħneti: miħnet M

264 añla pek: ey begüm M

265 tā‘atinden: - M

266 niçe: nice M

267 mevti: - M, fevti MK

268 eyler: ider M

269 köşk ile serāyı: köşkler hem M

270 bir: bu M

271 ğāfil olma: - M

Başuña neler gelür maşşerde bileydüñ²⁷² eger
Bunda²⁷³ hetm oldı begüm ʿ uqbā kelāmı pek şaşın²⁷⁴

Ne deli alur ne uşlu ne veli kalur ne şāh
Ne paşa alur ne aa²⁷⁵ ne²⁷⁶ efendi pek şaşın

Ne ana alur ne baba ne oul alur ne kıız
Cümlesi ehl-i seferdür yol uzadur pek şaşın

Niçe²⁷⁷ zev-i şobetin şoñında vardur bir elem
Göñlüñi virme bu zeve bî-vefādur pek şaşın

Cennetin zevin deişme iki günlük rāata
Kāmil isen bunu fehm it gāfil olma pek şaşın

Bu adar ebyātı²⁷⁸ yazdum dūnyevī vü urevī
Yazduum bir zerresidür bed-riyāsan²⁷⁹ pek şaşın

Temmetü'l-kitāb bi-ʿavni'llāhi'l-meliki'l-vehhāb fi 6 rebī'ü'l-āir sene 1137

Kaynaka

- Aykanat, T. (2017). “Pend-nāme-i Za'ifî”, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 60, s. 95-112.
- Canım, R. (2010). *Divan Edebiyatında Türler*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- alka, M. S. (2008). “Safî Mustafa Efendi'nin “Gülşen-i Pend” Mesnevisinde Din Görevlilerine Nasihatleri”, *Turkish Studies*, C.3(1), s. 242-250.
- Gümüş, M. Y.; Söylemez, İ. (2020). “Şeyh Mehmed Hayrî'nin Manzum Nasihat-nāmesi”, *Abant İzzet Baysal Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C.8 (1), s. 234-250.
- Kaplan, M. (2001). “Manzûm Nasihat-nāmelerde Yer Alan Konular”, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 9, s. 133-185.
- Kaplan, M. (2002). “Türk Edebiyatında Manzum Nasihat-nameler”, *Türkler Ansiklopedisi*, C.11, s. 791-799. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Kaplan, M. (2008). “Müellifi Meul Bir Öüt-nāme”, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, C.15(38), s. 111-128.
- Kuzubaş, M. (2012). “Ofllu Bilāl Efendi'nin “Pek Sakın” Redifli Kasidesi”, *Dede Korkut Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, C.1 (2), s. 128-141.

²⁷² bileydüñ: göreydüñ M, bilseydin MK

²⁷³ bunda: onda MK

²⁷⁴ Bunda hetm oldı begüm ʿ uqbā kelāmı pek şaşın: Gice gündüz alar idüñ şöyle bil hem pek şaşın M

²⁷⁵ aa: aalar M

²⁷⁶ ne: - M

²⁷⁷ niçe: nice M

²⁷⁸ ebyātı: ebyāt M

²⁷⁹ bed-riyāsan: bāisinden M

- Parlakkılıç Mucan, A. (2020). *Türk İslâm Edebiyatında Manzum Nasihat-nâmeler ve Uralı Ya'kûb Oğlu Hüseyin'in Miftâh-ı Cennet'i*, Doktora Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Konya.
- Tatçı, M. (2011). "Niyâzî-i Mısırî'nin Bilinmeyen Bir İlâhîsi", *Türk Edebiyatı Aylık Fikir ve Sanat Dergisi*, S. 447, s. 54-55.
- Tuğluk, M. E. (2018). "Kâdirî Muhyiddîn ve Manzum Nasihat-nâmesi", *Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 25, s. 577-608.

Çatışma beyanı: Makalenin yazarı bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.

Destek ve teşekkür: Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.



EEDER

Edebî Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Mart 2022, Cilt 6, Sayı 1

Atf/Citation: Değirmenci, Hakan (2022). "Halil Soyuer'in Şiirlerinde Doğa Farkındalığı: Ekoeleştiri Işığında Bir Okuma", *Edebî Eleştiri Dergisi*, 6(1), s. 171-186
DOI: 10.31465/eeder.1033216

Hakan DEĞİRMENCİ*

Halil Soyuer'in Şiirlerinde Doğa Farkındalığı: Ekoeleştiri Işığında Bir Okuma **

Nature Awareness in Halil Soyuer's Poems: A Reading in the Light of Ecocriticism

ÖZ

Çevre ile sınırlı ve bağlantılı bir sistemin içinde yaşayan insan, kendisini bu sistemin hâkimi olarak görmektedir. İnsanoğlu, sanayileşme döneminden çok sonra, hususen 1950'lerden itibaren çevreye verdiği zararların farkına varmaya başlamış ve adına ekoloji denilen bir farkındalık ve mücadele hareketi başlatmıştır. Ekoeleştiri ise bu hareketin edebiyata bakan yönü olarak görülen bir alt çalışma alanıdır. Edebiyat ile çevre arasındaki ilişkiyi inceleyen ekoeleştirin amacı, en basit şekliyle çevre sorunlarına dikkat çekmektir. Batı'da dahi henüz son otuz senede görülmeye başlanmış olan ekoeleştirel çalışmalar, Türk edebiyatında son yirmi yılda belirmiş ve hızla ilgi görmeye başlamıştır. Doğal olarak hem akademik çalışma alanlarında hem de sanat çevrelerinde birbiri ardına yapılan çalışmalar hızla artmaktadır. Türk şiirinin son altmış senesinde dikkatleri çeken şairlerden birisi olan Halil Soyuer, dizelerinde iyimser ve neşeli bir ruh hâli içinde sevgi, dostluk, vefa, yardımlaşma ve yaşama sevinci gibi konuları işlemiştir. Dolayısıyla böylesi "yaşamayı ve yaşatmayı" önceleyen bir tercihte, çevre ve doğanın korunması, onun şiirlerindeki başat konulardan olmuştur. Bu çalışmada Soyuer şiirlerindeki doğa farkındalığını çevreci eleştiri ışığında değerlendireceğiz.


Anahtar Kelimeler: çevre, doğa, ekoeleştiri, şiir, Halil Soyuer.

ABSTRACT

Living in a system that is limited and connected with the environment, people see themselves as the master of this system. Humanity, began to realize the damage it caused to the environment long after the industrialization period, especially since the 1950s, and started an awareness and struggle movement called ecology. Ecocriticism, on the other hand, is a sub-study of this movement as the minister of literature. It is to draw attention to showing the eco purpose in its simplest form in order to benefit from literature and the environment. Even in the West, eco studies, which started small in the last thirty years, quickly appeared in the last future in Turkish history and are in the field of interest. Naturally, it is rapidly advancing in both academic study and art circles. Halil Soyuer, who is one of the loving affections in the last sixty of Turkish poetry, dealt with topics such as love, friendship, fidelity, cooperation and the joy of living in an optimistic and cheerful mood. Therefore, in such a choice "to live and to live before", it has been the one that protects the environment and life, and overtakes it because of it. In this study, we will try to evaluate the awareness of nature in Soyuer's poems in the light of environmentalist criticism.

Keywords: environment, nature, ecocriticism, poem, Halil Soyuer.

* Öğr. Gör. Dr. Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı, hakan.degirmenci@adu.edu.tr

 ORCID: 0000-0002-1208-6628

** Araştırma Makalesi, Geliş Tarihi: 06.12.2022 Kabul Tarihi: 02.02.2022 Yayın Tarihi: 24.03.2022

Giriş

Dünyadaki bütün canlılar, çevre ile ilişkili bir sistem içinde yaşarlar. Bu sistemin merkezinde ise insan vardır. İnsan, muazzam bir sisteme sahip olan doğaya öteden beri ilgi duymaktadır. İnsan, bazen doğayı gözlemleyerek varlığını anlamlandırma gayreti gösterirken bazen de varlığını sürekli kılma çabası içinde nelere mâlolacağını bilerek veya bilmeyerek çevreyi tüketmektedir. Ekosistemi paylaştığı diğer biyotik unsurlar olan hayvanlara ve bitkilere de zarar veren insanoğlu, böylece sürekli ve giderek artan bir ölçüde çevresel dizgeyi ve evreni tehlikeli bir yere taşımaktadır. Küresel ısınma, ozon tabakasının tahribi, buzulların erimesi, diğer yandan çölleşme, radyoaktif kirlenme, asit yağmurları, seller, heyelanlar, hortumlar ve depremler... Bütün bunlara ilave edebileceğimiz her türlü çevresel tahribat; biyolojik türleri azaltmakta, hayvan türlerini yok etmekte ve insanla birlikte bütün canlıların yaşam alanlarını daraltmaktadır.

İnsanoğlu, zaman içinde gidişatın getirdiği tehlikeyi nihayet sezmiş ve gelinen noktada alışlagelmiş düşünce ve davranış kalıplarını sorgulamaya başlamıştır. Bu anlamda bilimsel bir takım mücadele şekilleri oluşturmuştur. Günümüzde ekoloji adı verilen bilim dalı tam da bununla ilgilidir. Çevre bilinci zamanla diğer disiplinlere de sıçramıştır. Bunlardan birisi de “ekoeleştiri”dir. Ekoeleştiri, edebiyat ile çevre arasındaki ilişkileri inceleyen disiplinlerarası bir çalışma alanıdır (Oppermann, 2021: 1) ve Türkçe’deki karşılığı “çevreci eleştiri” şeklindedir.

Ekoeleştiri kuramını ilk kez William Ruckert 1978 yılında kaleme aldığı *Literature and Ecology* adlı makalesinde kullanmıştır (Can, 2018: 340). Takip eden yıllarda Batı edebiyatlarında mesele, bu bakış açısı üzerinden geliştirilmiş ve neticede ekoeleştiri, edebiyat-çevre ilişkisini inceleyen, disiplinlerarası yeni bir çalışma alanı olarak görülmeye başlanmıştır. Ekoeleştiri hem çevreci bir dille yazılmış edebî metinlerin çalışılmasını hem de herhangi bir edebî eserin ekolojik içeriğinin ortaya çıkarılması amacıyla okunmasını amaçlar (Ergin ve Dolcerocca, 2016: 300). Ekoeleştirel incelemeler, insan merkezli düşünce yapısının kırılmasına zemin hazırlayarak doğa merkezci bir etik anlayışın yerleşmesine katkı sağlamıştır (Bulut, 2019: 229). Kuramın öncü isimlerinden olan Cheryl Glotfelty en yalın biçimde şu tanımları getirir:

“Çevreci eleştiri (ecocriticism) nedir? Basitçe söylemek gerekirse, edebiyat ve fiziksel çevre arasındaki ilişkinin çalışılmasıdır. Nasıl ki feminist eleştiri dili ve edebiyatı cinsiyet açısından ele alıyorsa, nasıl ki Marksist eleştiri metinlerin okunmasında üretim biçimleri ve ekonomik sınıf hakkında bir farkındalık yaratıyorsa, çevreci eleştiri de edebiyat çalışmalarına yeryüzü merkezli bir yaklaşım getirir” (akt. Özdağ, 2017).

Alanın ortaya çıkışı üzerine çeşitli kaynakların gösterdiği üzere çevreci eleştiri, en başından beri sadece disiplinlerarası bir akademik yaklaşım değil, aynı zamanda yeşil bir dünya yaratma uğrunda siyasi bir harekettir (Özdağ, 2014: 32). Dolayısıyla ekoeleştirininki biri “edebiyat” diğeri de “çevre” olmak üzere iki ayağı bulunmaktadır. Diğer taraftan “ekoeleştirininki edebiyat dünyasından mı hareket ettiği yoksa doğanın mekân algısı üzerinden mi anlaşıldığı” konusuna dikkat çeken Sazyek ve Sürücü (2018: 33) ekoeleştiri hususunda nasıl bir isimlendirme yapılırsa yapılsın, hedefin aynı ve tek doğrultuda olduğuna işaret ederler: Edebiyat dünyasından bir çılgılık atmak. Dönmez (2021: 305) disiplinlerarası bir eleştiri kuramı olan ekoeleştirininki içerisinde belli başlı yönelimler olduğundan bahisle derin ekoloji, toplumsal ekoloji, insan merkezli ekoloji gibi kavram ve yönelimlerden söz eder. Demek oluyor ki ekoeleştirininki tanımı, içeriği, sınırlılıkları problemi üzerinde epey mesafe alınmış gözükse de ekoeleştiri üzerine bilimsel tartışmalar henüz tamamlanmış değildir.

Türkiye’de 1950’den itibaren sanayi hamleleri başlamıştır. Batı dünyasının birkaç asır evvel başlayıp hallettiği bu sürecin bir bakıma taklidi ve telafisi olarak görebileceğimiz bu dönem, Türk

insanın toprakla olan bağı koparıp makinaya yönelmesi anlamına gelmiştir. Bunun tabii neticesi olarak köyden kente yoğun bir göç yaşanmıştır. Türk sosyolojisinde köyden şehre göç ya da kentleşme olarak adlandırılan bu sürecin sade sosyolojik, ekonomik ve siyasi sonuçları olmamış, sürecin çevre meselelerine kadar geniş bir yelpazeye yansımaları olmuştur. Bir bakıma, geç kalmışlığın telafisi için yapılanlar, geç kalmış olmaktan daha vahim sonuçlar doğurmuştur. Türk insanının başta toprak ve tabiatla olmak üzere, çevre ile arasına koyduğu mesafe, edebi eserlere de yansımış; sanatçılar, ortaya çıkan yeni duruma yavaş yavaş tepki göstermeye başlamıştır. Bu sanatçılara başta Garip ve İkinci Yeni şairlerinin pek çoğunu, örneğin Oktay Rifat, Melih Cevdet Anday, İlhan Berk, Edip Cansever, Cahit Külebi, Gülten Akın'ı ve Halikarnas Balıkcısı ile Can Yücel'i örnek gösterebiliriz. Sezai Karakoç ve İsmet Özel şiirinde ise tabiat biraz daha nitelik değiştirmiş, gerçek olmayan bir tasavvura, muhayyel bir mekâna evrilmiştir. Gerçeküstücülüğün de katkısıyla tabiat, gerçeklikten uzaklaşarak bizzat sanatçının bilincini tasvir eden, hatta onu temsil eden bir nesneye dönüşmüştür (Orhanoglu, 2010: 1750). Nihayetinde 1950-1980 arasında bir şekilde Türk şiirinin tabiatla ilişkisi güçlü bir şekilde sürmüştür. 1980 senesine gelindiğinde 12 Eylül askeri darbesinin getirdiği atmosfer, ekoeleştirinini kuramsal bir yöne evrilmesini sağlamıştır. İhtilal sonrasında apolitik bir söylem geliştirmek zorunda kalan edebiyat, kentleşme ve sanayileşme sorunlarının neden olduğu çevresel problemlere duyarsız kalmamış, böylelikle ekoeleştirel söylem edebi metinlerde sıklıkla işlenmeye başlamıştır (Erdem, 2021: 308). Bu dönemde Turgay Fişekçi, Elif Sofya, Anita Sezgener, Naze Nejla Yerlikaya, Güven Turan, Nazmi Ağıl, Süreyya Berfe, Gürgeç Korkmazel ve Hüseyin Kıran doğanın çığlığını duyup itiraz eden belli başlı şairler olarak dikkatleri çekmektedir.

Türk edebiyat eleştirisinde, doğa ve edebiyat arasındaki incelemeler çoğunlukla “doğanın edebî eserlerde nasıl yer aldığı” üzerinden gerçekleşmiştir.¹ Doğayı bir anlatım tekniği olarak gören araştırmacılar da vardır. Mesela Şahin daha çok romantik edebiyatta gördüğümüz biçimde, meselenin “şairin ruhu ve doğanın bunun taşıyıcısı olması” (2021: 654) üzerinden görüldüğüne dikkat çeker. Şair ve yazarların eserlerinde çevreci bir tutumun nasıl sergilendiği hususundaki “ekoeleştirel çalışmalar” Türk edebiyatında ancak son yirmi görülmeye başlanmıştır. 2009 senesinde Serpil Oppermann ve arkadaşlarının öncülüğünde düzenlenen Ekoeleştirinini Geleceği: Yeni Ufuklar adlı bir konferans Türkiye’de bu alandaki çalışmaların başlangıç noktası olmuştur. Bu çalışmanın ardından yine Oppermann’ın editörlüğünü üstlendiği *Ekoeleştiri: Çevre ve Edebiyat* adlı bir kitap yayımlanmış ve bunu Ufuk Özdağ’ın kaleme aldığı *Çevreci Eleştiriye Giriş: Doğa, Kültür, Edebiyat* adındaki kitap izlemiştir.² Ardından hızlı bir biçimde konuyla ilgili makaleler birbirini peşi sıra izlemeye başlamıştır. Son yirmi yılda kimi araştırmacılar romanlar üzerinde giderek konuyu incelerken kimileri de şiir ve çevre ilişkisini ele almışlardır. Bu bağlamda Karacaoğlan’dan Aşık Veysel’e, Sezai Karakoç’tan Fikret Demirağ, Elif Sofya ve Turgay Fişekçi şiirine kadar geniş bir yelpazede Türk şairlerinin meseleyi nasıl ele aldıkları ortaya konmuştur. Ekoeleştirinini Türk edebiyatı araştırmalarında Batı edebiyatına göre daha geç dikkat

¹ Özdağ ve Gökalp Alpaslan (2010), bu husustaki ilk çalışmanın Şükrü Elçin’in *Türk Edebiyatında Tabiat* adlı eseri olduğunu belirtir. Halk, divan ve yeni edebiyatı dönemlerinden örneklerle zenginleştirilen eserin önsözünde yazar “Türk Edebiyatında Tabiat adını verdiğimiz bu antoloji, başta toprak olmak üzere, yer altı ve yer üstü su kaynakları ile atmosferin türlü sebeplerle kirletilmesi, ormanların yakılması, yoğun şehirleşme, kültür mirasının yok olması, canlıların (bitki ve hayvan) ve hususiyile insan neslinin geleceği gibi bütün milletleri yakından ilgilendiren hayati meselelere eğitim-öğretim yolundan nasıl yardımcı olunacağı düşüncesinden doğdu.” notunu düşerek “çevreci” bir manifesto oluşturmuştur. Eserin yayımlanış tarihini dikkate aldığımızda bu cümlelerin kıymeti daha iyi anlaşılacaktır. Bkz: Şükrü Elçin (1993). *Türk Edebiyatında Tabiat*. Ankara: AKM Yayınları.

² Ayrıntılı bilgi için bkz: (Oppermann, 2012), (Özdağ, 2014).

çekmesinin sebebini Özdağ ve Gökalp Alpaslan “Batıya kıyasla geç tüketim toplumu olmamıza” bağlarlar (2010: 641).

Şairlerin pek çok ilham kaynağı vardır. Bunların en önemlilerinden birisi hiç kuşkusuz doğadır. Diğer dünya edebiyatlarında yer alan şiirlerde olduğu gibi, Türk şiirinde de tabiat ve çevre üzerine güçlü bir damar bulunmaktadır. Yukarıda ismini zikrettiğimiz şairlere gelene kadar, Türk şiirinde Fuzûlî, Nev’î, Hayâlî, Nedim ve Nâbî gibi şairlerin divanlarında yoğun bir biçimde doğayı işlediğini görürüz. Halk şiirinde ise çevre ve tabiata olan alâka, pastoral bir yönelişin sonucudur; diğer taraftan tekke-tasavvuf şiirinde ise tabiat unsurlarının mistik dikkatlerle ele alınıp işlendiğini derhâl fark ederiz. Bu şiirlerde tabiat, taşkın duygulara tercüman olan vasıta durumundadır. Örneğin denizin kabarıp taşması, öfke hâlinin; dalgaların çarşaf gibi uzanışı ise huzur ve sükûnetin ifadesidir. Deniz vahdet’i temsil etmiş, dalgalar ise kesreti yahut insanın hallerini anlatmıştır. Dolayısıyla bu şiirlerde çevrenin kirlenmesi, fabrika atıklarının gökyüzünü ve denizleri kirletmesi, teknolojinin diğer olumsuz etkileri, insanoğlunun doğaya müdahale ederek sellere, heyelanlara ve depremlere sebep olması vs. sözkonusu değildir. Esasen dönem itibarıyla henüz sanayileşme ve göç yaşanmadığı için, bu durumların şiirde mesele edilmesi beklenemezdi. Sanatçıların bu konuları gündeme taşınması, dikkatleri çekerek bir bilinç oluşturma çabası ve çözümler üretmesi doğal olarak son asra, hususen son çeyrek asra denk gelen kaygılardır. Dolayısıyla Türk şiirinde edebiyat-ekoloji ilişkisinin bir problematik olarak görülüp işlenmesi son dönem şairlerle başlamıştır. Sonuç olarak, bir metnin ekoeleştirel bir yaklaşımla değerlendirilebilmesi için tabiat tasvirlerine bolca yer verilmiş olması yahut tabiat unsurlarından yararlanılmış olması yetmeyecektir. Sonuç olarak, Türk edebiyatında çevreci eleştiri, bir “farkındalık ve koruma hassasiyeti” olarak başlamış, ancak son yirmi yılda bir “kuram niteliği” kazanmaya başlamıştır.

1. Halil Soyuer Şiirinde Doğa Sevgisi ve Çevre Bilinci

Şiirlerinde çevre farkındalığını en sık gördüğümüz şairlerden birisi de Halil Soyuer (Ocak 1921-17 Ocak 2004)’dir. 1950’de yayımlanan ilk şiir kitabı olan *Liman*’dan itibaren, sonuncusu 2003’te yayımlanan *Seninle*’ye kadar yayımlanmış on altı şiir kitabının tamamında, onun bu yönünü görmek mümkündür.³ Atmış yılı aşkın bir zaman, sanat hayatının türlü cephelerinde yer alan Soyuer, öncelikle bir şair, bestekâr ve gazetecidir.⁴

Fıtrat olarak neşeli bir kişiliğe sahip olduğunu kendisi üzerine yapılan çalışmalardan öğrendiğimiz Soyuer’in, şiirlerinde en çok öne çıkan tema “sevgi”dir. Bununla birlikte Soyuer “gelenekten beslenen yenilikçi bir şair”dir. Daha çok halk edebiyatı geleneğinden beslenen şair, çoğu şiirini hece vezni ile kaleme almış, divan şairlerinden tesirle yazdığı az sayıda şiirinde ise aruzu kullanmıştır. Şiirlerine bizzat Yunus Emre, Karacaoğlan, Emrah gibi isimler de koyan Soyuer, bu şairlerin büyük tesiri altında kalmıştır.⁵ Hatta son doğan evladına Emrah ismini

³ Soyuer’in yayımlanmış bütün kitapları ilk basım yılı sırasına göre şunlardır: *Liman* (1950), *Kin* (1952), *Aylak İnsanlar Kenti* (1965), *Kör Kuyu* (1970), *Akşamüstü* (1975), *Gönül Dağları* (1990), *Sonbahar Çiçekleri* (1993), *Sorma Hiç* (1994), *Zaman Akıp Gidiyor* (1994), *Sevgi Çiçekleri* (1996), *Sevgi Burcu* (1997), *Kader Faslı* (1997), *Yürektir Sevginin Vatanı* (1998), *Sevgi Bende Hiç İzine Çıkmadı* (1999), *Sevgi Seli* (2000), *Sevgi Bağları* (2001), *Bakış Mektubu* (2002), *Seninle* (2003) adlı şiir kitapları ve *Anılarla Şairler Albümü I* (1982), *Ankara Kabadayları* (1995).

⁴ Bu kadar uzun bir süre Türk sanat hayatının içinde yer almış şairin sanat anlayışı, şiirleri, edebi mücadeleleri hususlarında üzerinde durulmaya layık nice taraf bulunmaktadır. Ancak konumuzdan sapmamak için bu fasla girmiyor, yalnızca ondaki çevre ve tabiat hassasiyetini hazırlayan sebeplere yoğunlaşarak çalışmamıza devam ediyoruz.

⁵ Bizim tespit edebildiğimiz kadarıyla on şiirinde “Yunus” sözcüğü şiirlere başlık olurken, Gördüm ve Gizlidir şiirleriyle birlikte on iki şiiri doğrudan Yunus Emre ile ilgilidir. Yine şairin iki şiirinde de Karacaoğlan adı kullanılmıştır. Şiirlerin içinde geçen Yunus’a, Karacaoğlan’a, Köroğlu’na, Emrah’a ve Aşık Veysel’e atıflarla birlikte

vermesini sözünü ettiğimiz tesire bağlayabiliriz. Nitekim kendisiyle yapılan bir söyleşide anlattıkları bu tespitimizi güçlendirmektedir:

“Çocukluğumda Havran Pazarı’na, Darendeli seyyar kitapçılar gelir, kitap sergilerlerdi. Bu kitapları her cuma günü dört gözle beklerdim Ben Karacaoğlan ile Emrah ile Dertli, Seyrânî, Sümmânî, Aşık Kerem ile bu kitapçıların sergilerinde tanıştım. Oğlum dünyaya geldiğinde adını Emrah koydum, 1954 yılında. Şimdilerde bile Emrah adında delikanlıları ve çocukları görünce pek çok sevinirim. Halk edebiyatımızın kütüğüne kayıtlı pek çok halk ozanını usanmadan okudum... Yazdığım koşma tarzındaki şiirlerle, o yüce tükenmez kaynaktan bir damlacık olabildiysem ne mutlu bana...” (Güler, 1989: 7)

Tabiatıyla Halil Soyuer şiirinde doğa sevgisi Karacaoğlan, Emrah ve Aşık Veysel’den gelen bir tesirle oluşmuştur. Bu tesir, gelenekseldir. Ondaki hayata, olaylara, çevreye ve tabiata iyimser bir gözle bakan bu anlayışın, elbette Batılı kuramlarla hiçbir bağlantısı düşünülemez. Onunkisi bir tür sevk-i tabiidir. Fakat bu durum onun şiirlerini çevreci eleştiri çerçevesinde değerlendirmemize engel değildir.

Elçin (1993: 7) “İnsan zekâ ve muhayyilesinin ilk ilham kaynağı, ilk kudret membalarından biri tabiattır.” der. Balıkesir’in Havran ilçesinde dünyaya gelen ve çocukluğu “yeşil zeytin ağaçları arasında geçen” (Çolak, 1950: 7) şair için bu ilham elbette güçlü olmuştur. Güneyinde Burhaniye, batısında Edremit’in, kuzeyinde Kaz Dağlarının bulunduğu Havran için, Ceylan (2000: 12) “yeryüzünün en nadide körfezlerinden biri olan Edremit Körfezi’ne oldukça yakın, mükemmel bir cennet köşesi” olarak tanımlar. Bunlara ilçeye adını veren Havran Çayını, çevresindeki diğer küçük tepelerin eteklerinde boydan boya uzanan kır çiçeklerini, üzüm bağlarını, incir ve zeytin ağaçlarını da ilave ettiğimizde, hem şairin şiirlerine de yansıyan neşeli ruh hâlinin hem de ondaki tabiat sevgisinin temellerini anlamak zor olmayacaktır. 1933’de parasız yatılı sınavlarını kazanarak Edremit Ortaokulu’nda başladığı yurt hayatı, aynı yıl Balıkesir Lisesi orta kısmına yatay geçiş yapmasıyla şehir merkezine taşınmış ve Soyuer, liseyi bitirdiği yıl olan 1940’a kadar Havran’dan uzakta, Balıkesir’de kalmıştır. Ulaşım ve iletişimin günümüze göre çok daha zor koşullarda gerçekleştiği bu yıllar, Soyuer’in çocuk kalbine bir gurbet sızısı düşürmeye yetmiş olmalıdır. Deveci’ye göre genç şair bu dönemde “evinden ve doğduğu yerlerin güzelliklerinden ayrı kalmanın özlemi ile şiirlerinde gurbetin izini” (2018) sürmüştür. Halil Soyuer’in şiir hayatının birinci evresi bu coğrafyada geçmiştir. 1921’de dünyaya gelen şair, 1944 yılında Ankara’ya yerleşene kadar aradaki yirmi üç seneyi memleketinde geçirmiştir. Dolayısıyla şairin *Dersin* şiirindeki

Gideceğin yere beni de götür
Sorana derdimin dermanı dersin
Götür de istersen yerlere yatır
Elinde gönlünün fermanı dersin⁶ (s. 188)

mısralarında oluşan yakınma, bir bakıma ondaki tabiat sevgisini oluşturan, çok sevdiği ata topraklarından ayrılmının getirdiği üzüntü hâlinin yansımasıdır.

Büyükkavas Kuran, şairin kitaplarına isim olarak *Gönül Dağları*, *Sonbahar Çiçekleri* gibi ifadeler seçmesini bu anlamda manidar bulur (2016: 129). Buna ilaveten, şair, şiirlerinde sıkça tabiat tasvirlerine yer vererek ruh hâllerini, vehimlerini ve beklentilerini de dile getirmiştir. Örneğin,

düşünürsek, yayımlanmış 842 şiiri içinde şairin gelenekten beslendiğini kati biçimde düşünmemizi sağlayacak şiirlerinin sayısı ellinin üzerindedir.

⁶ “Ardından” adıyla ilk kez *Liman* kitabında yer alan bu şiir daha sonra İbrahim Özoral tarafından bestelenmiş, başta Emel Sayın olmak üzere pekçok sanatçı tarafından seslendirilmiştir

2001 yılının baharını büyük bir coşku içinde karşılayan şair, *Hoş Geldin Bahar* şiirinde “Beyaz beyaz gülüyorken tepeler / Kar suları derelere karıştı” diyerek baharın gelişini sezdirir. Artık “çiplak dallar yeşil yaprak doğurmuş”, kırlangıç ve leylekler geri gelmeye başlamıştır:

Santim santim boy atarken ekinler
Kırlar yine yeşil yeşil gülecek
Dallar yine meyvelerle gülecek
Göreceğiz neler neler gelecek (s. 798)

Şiirin son dördlüğünü oluşturan yukarıdaki satırlar, İsa Kocakaplan’ın ona niçin “Türk şiirinin neşesi” (2004: 40) dediğini de açıklar gibidir.

Halil Soyuer şiirinde mevsimler, aylar, gece ve gündüzün oluşumu gibi astronomik hadiseler, aşkı ortaya çıkarır. Yine doğaya ait unsurlardan dağlar, ırmaklar, denizler ve göller, aşkın hâllerini ve görünümünü ifade ediş aracı olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla onun şiir evreninde doğa ve aşk arasında efsunlu bir ilişki söz konusudur.

Şair tabiatın en çok şu üç unsura hayrandır: Dağlar, ırmaklar ve toprak. Dağlar, onun şiirinde bir tabiat parçası olmaktan çıkar, bambaşka anlamlara bürünür. Örneğin *Gözlerinin İçi* şiirinde:

Sendeki sınımsız duygularım ben
Ne emrin olursa uygularım ben
Sen Ağrı’nın yamacında karım ben
Eriyorum gözlerinin içinde (s. 84)

diyen şair, sevgiliyi dağa benzetmekle ona ulaşmanın zorluğuna işaret ederken, diğer yandan sevgilinin varlığı karşısındaki mahviyetini dile getirir. Buradaki dağın Ağrı Dağı olması da boşuna değildir. Ağrı Dağı, asırlar boyunca türkülere, ağıtlara, öykülere, romanlara ve şiirlere konu olmuştur. 5137 metre yüksekliği ile Türkiye’nin en yüksek dağı olan Ağrı, çoğu kez yüceliğin, kudretin ve ulaşılmazlığın sembolü olarak edebî metinlerde işlenmiştir. Bu şiirde ise Ağrı Dağı kadar ihtişamlı olan şairdeki aşkın büyüklüğüdür. Esasen şair sadece bu şiirde değil, pek çok şiirinde dağları ve ırmakları bu özelliğiyle kullanmıştır. Örneğin *Büyüyen Dağ* şiirinde

Ne olur yolundan çekme ayağı
Gel benimle yaşa en güzel çağı
Görmek istiyorsan büyüyen dağı
İçime eğil de hasretine bak (s. 536)

diyerek “sevgiliye hasretle büyüyen bir dağ”dan bahsetmektedir. Şair için dağ bazen de dertleşilen bir dosttur. *Dağlara Sesleniş* şiirinde

Yüce dağlar biraz anlayın beni
Saçımda beyazı kar sanıyorsunuz
Yanağıma sızan yaşlara bakıp
Gözlerimde ırmak var sanıyorsunuz
Oturur ağlarım sizden dönüşte
Sizi düşünürüm yoldan inişte
İçimdeki dünya bence geniş de
Siz onu başıma dar sanıyorsunuz (s. 524)

Burada hüsn-i ta’lîl ile saçındaki beyazları ve gözünden akan yaşları açıklayan şair, son dördlükte dostu olan dağa sitem etmektedir. Zira şair insan/dünya/yaratılış/hayat konularında bir sancı içindedir ve dağlar bunun farkında değildir.

Soyuer şiirinde sıklıkla karşılaştığımız ikinci dağ, Kaz Dağıdır. Zira Balıkesir Havranlı olan şairin Kaz Dağına yakın bir coğrafyada doğduğunu ve ilk gençlik yıllarını burada yaşadığını düşünürsek, buraya olan ilgisini anlamamız zor olmayacaktır. Dolayısıyla şairin kendini idrak ettiği, çocukluk ve gençlik zamanlarının sembolü olan Kaz Dağı, onun şiirinde daima özlemlerin yöneldiği tabiat parçası olur (Büyükkavas Kuran, 2016: 130). Şairin “Özledim yine yeşil eteklerini” deyişi bundandır. Kaz Dağının güzelliğinin yanı sıra, burada yaşatılan Sarıkız Efsanesi’ni de⁷ birkaç şiirinde işleyen şair için bu dağ, özlemin ve kavuşmanın/kavuşamamanın sembolüdür. *Kazdağ Özlemi* şiirine

Özledim yine yeşil eteklerini
Ey karlı dorukları göklere varan Kazdağ
Bir şey dolduramıyor içimdeki yerini
Ey karlı dorukları gökleri yaran Kazdağ
Bir denizin önünde düşüp yalvaran Kazdağ (s. 686)

mısraları ile başlayan şair, dağın güneyi boyunca uzanan Edremit Körfezi’ne paralel uzanışını “bir denizin önüne düşüp yalvarması” şeklinde benzetmesi, kanaatimizce son derece orijinal bir benzetmedir. Şiirin ilerleyen kıtalarında dağların zeytin ağaçlarına, ciğerlere hayat veren rüzgârına, kuş seslerine, yeşil eteklerine olan sevgisini Kaz Dağında somutlaştırmış ve son iki dizesinde “Ne desem ne yapsam dinmiyor yaşım Kazdağ / Kayalarından olsun ölürsem taşım Kazdağ” diyerek âdeta vasiyetini dile getirmiştir.

Gelme şiirinde ise şair Ankara’dan Edremit’e giden hemşehrî Sait Arkın’ı otobüse bindirirken Kaz Dağına olan özlemiyle birlikte burasının güzelliğini dile getirir. Arkadaşına “Esen rüzgârlarla yıka bağrımı / Kazdağı’na çık da dindir ağrımı” diye seslenen şair, uzun uzun buradaki floradan, çiçeklerden, burcu burcu kokan kekiklerden, zeytinliklerden ve sığırcık kuşlarından bahsettikten sonra:

Sabah olur Kazdağı’nı sis basar
Sarıkız sislere darılı küser
Güneş başka doğar yel başka eser
O yerin sırrına ermeden gelme (s. 806)

diye uyarılmayı ihmal etmez. Zira efsaneye göre Sarıkız, iffetine iftira atılmış masum bir kızcağızdır. Bu efsaneyi hatırlayan herkes insan, hayat, erdem, iyilik-kötülük kavramları üzerine tefekküre dalmalıdır.

Şairin dağ sevgisi üzerine yazdığı birçok şiirinin yanı sıra, bir kitabına da *Gönül Dağları*⁸ ismini vermesi manidardır.

İrmak, hususen Fırat nehri, Soyuer şiirinde sevginin ifade araçlarından birisidir. Mor, beyaz, sarı, yeşil, kırmızı ve siyah renkleri kullanarak sevgiliye övgüler düzdüğü *Isınma* şiirinde tabiat yasalarının kaynağı olarak sevgilinin güzelliği görülmüştür. “Çıplak ayağın yürüsün kumlarda / Soğuk denizlerin suyu ısınır” diyen şair, son dörtlükte konuyu Toroslar’dan akan soğuk sulara getirir:

Bir tanem hayatta böyle mi yasan

⁷ Kaz Dağları ve çevresi antik dönemlerden itibaren Batı Anadolu coğrafyasında mitolojilerin merkezi ve kesişme yeri olmuştur. Duymaz, Yunan mitolojileri ile Türk destanlarının bu bölgede iç içe olduğundan işaretle, bölgede pek çok Sarıkız varyantı olduğunu belirtir. Bkz: (Duymaz, 2001).

⁸ Bu kitabın ilk bölümünü oluşturan *Gönül Dağları* kısmında “Dağlar” başlığını taşıyan peşi sıra dört şiir bulunmaktadır. Bkz: (Soyuer, 1990).

Gönlüme sen oldun ilk ayak basan
Eğilsen de ellerini yıkasan
Torosların azgın suyu ısınır (s. 140)

Fırat nehri şairin pekçok şiirinde kullanılan bir semboldür. “Gideceğin yere beni de götür / Sorana derdimin dermanı dersin” mısralarıyla başlayan *Dersin* şiirinin üçüncü ve son kıtasında:

Duysalar da coşup çağladığımı
Bilmezler sana bel bağladığımı
Görenler olursa ağladığımı
Fırat’ın en coşkun zamanı dersin (s. 188)

Fırat nehri, Soyuer lirizminin zirvesi olarak karşımıza çıkmaktadır. *Gözlerin-2* şiirinde ise Fırat, şairin sarhoş bağrında sızan bir sağanak timsalidir:

Bazen uğrar sağanakların kahrına
Yüzün sanki döner Fırat nehrine
Bazen koşar gider sevda şehrine
Sokakta devriye gezer gözlerin (s. 292)

Her kıtası “Hayatı süt liman yapalım gel de” dizesiyle biten *Gel de* şiiri, isminden anlaşılacağı üzere sevgiliye bir davettir. Sevgiliye “Ömür yollarına bir fırsat yarat / Öyle akalım ki kıskansın Fırat (s. 554) diyen şair, ömrü akan bir ırmağa benzetmiş ve sevgiliyle uzun bir ömrü beraber geçirmeyi dilemiştir. Fırat, dağlardan sonra şairin en çok kullandığı metafor olarak karşımıza çıkmaktadır. Örnekleri çoğaltmak mümkündür.

Kozmik unsurlar, dünya ve güneşin hareketleri sonucu oluşan doğa olayları, mevsimler ve günün saatleri, Soyuer şiirini besleyen önemli ekolojik unsurlardır. *Sen* şiirinde sevgiliye “Sen güzeller güzeli, incenin en incisi / Tanrı güzelliğinin kuldaki güvencesi” diye bir iltifatıyla başlayan şair, devamında:

Kış günü yakan güneş, gül goncası baharda
Ne gelmiş senin gibi ne de gitmiş sencesi
Cennet bahçesi olur gündüzün gezdiğin yerler
Akşamları bakışın sanki kartal pençesi (s. 96)

mısralarıyla bahsini ettiğimiz ilişkiyi kurmaktadır. *Gelsin* şiirinde “Ben bendeki kara kıştan bıkmışım / Onu bahar eden yaz eden sensin” (s. 151), *Ne Vardı* şiirinde ise “Dallar çiçekteydi mevsim bahardı / Sevgim mevsimdeki bahar kadardı” (s. 474) mısralarında da buna benzer bir “sevgili-bahar” ilişkisi görmek mümkündür.

İnsanlık tarihinde cömertliğin, doğurganlığın, bereketin ve saflığın simgesi olan toprak, Soyuer’in bizzat *Toprak* ismini taşıyan şiirinde felsefî bir dille ele alınmıştır:

Toprak bu, yana yana
Nimet getirir sana
Yaşlı genç her inana
Verilmiş sözü vardır (s. 358)

Toprak, Aşık Veysel’den gelen bir tesirle Halil Soyuer şiirinin daima önemli bir unsuru olmuştur. Nitekim halk şiirinden beslenen bir şair olarak Halil Soyuer’in şiirlerinde Yunus Emre, Karacaoğlan, Emrah ve Aşık Veysel’e açık bir hayranlık hemen gözlemlenmektedir. Bizzat şairlerin adına yazılmış şiirlerin yanı sıra onlara atıflarla da sezdirilen bu hayranlık, kullanılan ortak tema ve sembollere de yansımıştır. Toprak, bunlardan en yaygın olarak kullanılan temadır.

Bir yerde Aşık Veysel'le dost olmak toprakla da dost olmak demektir. Nitekim doğrudan Aşık Veysel'i düşündürten *Kara Toprak* şiirinde “Ne şiirler ne yazılar / Yazılmış kara toprağa” (s. 462) denirken toprak ile insanlık tarihinde yaşanmış nice duygular arasında bir bağ kurulmuştur. Yine bir başka *Toprak* adlı şiirinde uzun uzun toprağın cömertliğini şöyle anlatır:

Ne arasan toprakta var
Neyin vardır eş toprağa
Varlığını sebil eyler
Yaz toprağa kış toprağa

Bu dizelerden sonra “Ne ektin de bitirmedi / Altındaki boş toprağa?” sorusuyla insanlığa “nankör olamamaları hususunda” ikazda bulunur. Şiirin ilerleyen mısraları boyunca “Benim sadık yârim kara topraktır” diyen Aşık Veysel'le aynı çizgide ilerleyen şair, son dörtlükte ani bir hamle ile

Koyun kuzu meleşince
Ot bitirir ince ince
Adı, Türkiye'leşince
Kurban olur baş toprağa (s. 633)

diyerek, meseleyi “toprak-vatan” düzlemine oturtur. Soyuer'in Uğur Derman'a ithaf ettiği *Yer* şiirinde toprak yerine yer kelimesini tercih etse de “Biz hep yer deriz de adı topraktır” diye ikazda bulunur. Şiirin ortasında “Yerin yalanı yok, her şeyi gerçek / Bize her teselli oradan gelecek” (s. 501) diyerek okurlarına yeniden “Benim sadık yârim kara topraktır” düşüncesini hatırlatır.

Bizim Köyün Baharı şiirinde bahar zamanı köyün görünümünü uzun uzun anlatan şair:

İşte biz böyleyiz böyle yaşarız
Hasat harman demez durmaz koşarız
Toprak çağırır da yola düşeriz
Kuşluk vakti bizim yol zamanımızdır (s. 112)

derken toprağa bağlı köy insanının zaman ve mekânla ilişkisini tamamen tabiat üzerinden kurguladığını anlatır.

Tabiat, Soyuer şiirinde çoğu kez ruh hâllerini anlatmada bir sembol olarak kullanılır. *Sen Yokken* şiirinde:

İnan ki açmadı çiçekler
İnan ki uçmadı kuşlar sen yokken.
Biri Dicle oldu, birisi Fırat
Gözlerimden taşı yaşlar sen yokken (s. 761)

diyene şair sevgilinin yokluğunda tabiat hadiselerini durdurur, varlığı kahır dolu bir yokluğa mahkum eder. Pekçok şiirinde sevgiliyle beraber geçirilecek güzel bir ömrün şahidi olan Dicle ve Fırat, bu kez sevgilinin yokluğunda gözlerden boşanan yaşların çokluğunu, yani “aşk ıstıbabını” anlatma aracıdır. *Gönül İklimi* şiirinde yer alan “Başımı ansızın saran şu duman / ne Ağrı ne Ilgaz ne Toros'ta var” mısralarında, “aşk sarhoşluğunun getirdiği şuur kaybı”, mezkûr dağların zirvelerinde ancak rastlanabilecek dumanlı havaya benzetilmiştir. Şiirin devamında ise “Gözümde şahlanan sel taşkınlığı / Ne Dicle ne Fırat ne Aras'ta var” (s. 787) denilmek suretiyle gözyaşları bu büyük ırmakların “akış gücüne” eş tutulmuştur.

Tabiata, toprağa büyük bir aşkla bağlı olan Halil Soyuer, bestekâr dostu Avni Anıl'a ithaf ettiği *Nar* şiirinde bütün meyveler içinde narı ayrı bir yere koymuştur. Zira bütün meyveler Hak katında mübarek olsa da nar, inci gibi dizilmesi bakımından “barış ve kardeşliği” (s. 396) sembolize

etmektedir. Bir içinde çok olabilen, çok iken yeri geldiğince “bir” olabilen nar, onun için özel bir meyvedir (Yıldırım, 2019: 127). Şair açısından bu bir bakıma sır’dır. Nitekim mevsimleri anlattığı *Sır* şiirinde, Tanrı ile kâinatın yaratılışı arasındaki gizeme değinirken:

Al çiçekler yola çıkmış yarına
Al taneler bir kabukla koruna
Zarları da konmuş aralarına
Bu gizli el kimin narlar içinde (s. 396)

diye sorarak konuyu Tanrı’nın azametine bağlar. *Nane* ve *Mısır* adlarını taşıyan şiirlerinde aynı bakış açısını kullanan şair, *Mısır* şiirinde şöyle demiştir:

Diş izleri kalmış yaralarında
Bir mimar eli var sıralarında
Hiç kavga çıkmamış aralarında
Ne de güzel sıralanmışlar (s. 467)

Tabiatla gördüğü işlere hayranlıkla bakarak tefekküre dalan şair, bu düzenin kurucusuna, Tanrı düşüncesine ulaşır.

Tabii (doğal) bir unsur olarak deniz, anaför ve dalgalarıyla şairlerin tasavvur âleminde çeşitli çağrışımlara kapı aralar. Bu bağlamda deniz, gark etme, helak etme gibi özellikleriyle olumsuz durumları çağrıştıran imgelere konu edilirken; durgun ve sessiz hâliyle “huzurun, rahatın ve sükûnetin sembolü” (Özarslan, 2010: 66) olarak da görülür. Bazı doğal özellikleriyle deniz, aştığını yaşadığı karşıt hâller, duygusal gelgitlerle ilişkilendirilir. “Sakin hâliyle huzur veren, duyguların ve hayallerin sığınağı olan deniz; taşkın hâliyle insanda tedirginlik yaratan bir özelliğe sahiptir.” (Bayrak, 2013: 85).

Halil Soyuer, şiirinde deniz ve göl, diğer tabiat unsurları kadar yer teşkil etmez. *Deniz Özlemi* şiiri, onun deniz unsurunu doğrudan ele aldığı tek şiiridir:

Nerde görsem maviyi içim yanar derinden
Duyar gibi olurum dalgaların sesini
Bir kitabım olaydı deniz köpüklerinden
Nakşederim kafama her bir sahifesini
Bir kitabım olaydı deniz köpüklerinden. (s. 688)

Bu dizelerde deniz, şairin hayata dair beklentilerini aradığı bir imgeye dönüşmektedir. Denizi seyrederken, bir kitabın sayfalarını nakşeder gibi dalgaları zihnine kazımak isteyen şair, bu şiirde “huzuru, rahatı ve sükûneti” aramaktadır. Burada dikkatleri çeken bir husus da şairin kitap okuma eylemini huzura kavuşmanın bir öncülü olarak görmesidir. Beyşehir Gölünde Akşam adlı şiiri ise derin felsefi ve tasavvufi anlamların yüklendiği bir göl şiiridir. Zaman-mekân-kent sacayağı üzerine yükselen şiirde, akşamın gelişiyi birlikte “bütün gün kaderinde susan” Beyşehir, göle gecenin inmesiyle birlikte konuşmaya, içindekileri dökmeye başlar. Bu esnada artık ay da göle inmiş, bu efsunlu sohbeğe iştirak etmeye başlamıştır. Yıldızlar ise gölün üzerinde “Mevlevince” dönerek aşağıda olup bitene ruhaniyet katmaktadır:

Uzaklar kaybolunca tepelerin ardında
Ay da indi göle bir kuşun kanadında
Yıldızlar Mevlana’nın yüce katında
Döndüler Mevlevince suda (s. 16)

2. Soyuer'in Şiirlerinde Doğanın Ölümü ve Ekolojik Şiddet

İnsanoğlunun tabiatla savaşı teknoloji vasıtasıyla olmuştur. Onu bu savaşa sürükleyen yegâne motivasyon ise “kapitalizm”dir. Kapitalizm ise “tüketim kültürüne” dayanan bir ekonomik modeldir. Üç aşağı beş yukarı bütün ekolojik hareketleri ve ekoeleştirel kuramları birleştiren dayanak noktası, tüketmeye değil, yaşatmaya ve böylece “birlikte yaşamaya” herkesi ikna etmeye dayalı bir ortak bilinç oluşturmak üzerinedir. Soyuer'in şiirlerinde yapmaya çalıştığı da tam olarak budur.

Henüz yirmi üç yaşında bir delikanlı iken Soyuer'in doğup büyüdüğü topraklardan ayrıldığını yukarıdaki satırlarımızda belirtmiştik. Halil Soyuer'in hayatının birinci dönemini oluşturan dağlar, dereler, denizler ve kırlarla dolu “Havran devresi” 1944 senesinde sona ermiş, istikamet Ankara olmuştur. Soyuer'in memuriyet hayatını ve aile kurmasını oluşturan, hayatının bu en uzun evresi aynı zamanda “betonlaşmış bir başkent”te geçen senelere işaret etmektedir. Dolayısıyla şairin vefatına kadar işlemeye devam ettiği doğa özlemi, ömrünün ilk çeyreğini geçirdiği Havran ve civarına dair hatırlayış ve özlemlerden ibarettir. Soyuer, yaşı gereği ülkenin yaşadığı kentleşme ve göç olgusu üzerinden gelişen sosyal, demografik ve kültürel süreçleri bizzat tecrübe ederek gözlemlene ve değerlendirme imkânı bulmuştur. İnsanoğlunun teknoloji marifetiyle doğaya açtığı ve kazandığını sandığı savaşı bizzat yaşamış, gözlemediği ekolojik şiddeti ve bunun sonuçlarını şiirlerinde işlemiştir. *Değiştirdiği* şiirinde

Dünya artık çıktı dünyalığından
Gülünde renk, dağında kar değişti
Nankör zaman ezip ezip geçiyor
Asfalt icad oldu yollar değişti (s. 804)

diyen şair, son derece pesimist bir ruh hâli içinde geçen zamanın değiştirdiği koşullara isyan eder. Şairin bu mısralarda iflahını kesen, onu isyan ettiren “asıl değişen” insanoğludur. İnsan giderek yozlaşmakta; iyiliği, merhameti, kanaatkâr olmayı, ahlaki yıkarak şairin ilk satırında da ifade edildiği gibi “dünyayı dünyalıktan çıkarmakta”dır. Dolayısıyla değişen ve bozulan sadece güllerin rengi, kavun-karpuzun tadı, peteklerdeki balların kıvamı değildir. Bütün bunlar olsa olsa birer sonuçtur. Şiirin son mısrasına kadar sitemini devam ettiren şairin “asfalt icad oldu yollar değişti” sözü, çok sevdiği Köroğlu'nun “tüfek icad oldu, mertlik bozuldu” söyleyişini andırmaktadır.

Soyuer, deprem başta olmak üzere sel ve yangın gibi felaketleri insanların kendi hatalarının sonucu olarak görür. Medeniyet dergisine verdiği bir röportajda “Ben depremleri hep toprağın isyanı olarak kabul ederim. İnsanoğlu bu ayaklanmadan hep yenik çıkmış” (1967: 1) demesi bundandır. Hususen 1999 Marmara Depremi'nden son derece mütehassıs olan şair, *Demek ki, Aman ha Aman, Deprem, On Üç Ekim ve İçimde* şiirlerinde deprem konusunu işlemiştir. *İki Binli Yıllar* şiirinde yer alan:

Temelde taş, harçta kumduk, çakıldık
Şehir şehir çöktük, dağ dağ yıkıldık
Sel sel battık deprem deprem yıkıldık
Siz böyle yapmayın burayı aman (s. 72)

ifadeleri bu hassasiyetin bir izdüşümüdür. Aşağıda bir dördlüğünü verdiğimiz *Dağlar* şiirinde orman yangınları konusunu işleyen şair, burada yine insanoğlunu sorumlu tutar. Sıra sıra, omuz omuza duran dağlar, “günler, aylar ve yıllar boyunca” suskun dururlar. Bahar geldiğinde çiçeklerin dilini anlayacak kadar iyi işiten dağlar böylelikle hem sükût eden hem işiten, halden

anlayan bir “derviş” gibidir. Günü geldiğinde orman, korkunç bir yangınla irkilir ve ağaçlar kendi feryatlarıyla baş başa kalırlar. Bu trajedinin mimarı hiç kuşkusuz yine insanoğludur.

Yaz gelir yüzleri gülecek derken
Alevler uykuda bastırır erken
Ormanı yangınla çatırdıyorken
Kendi feryadını dinler susarlar (s. 463)

Teknolojinin neden olduğu iklim değişiklikleri, *Vana* şiirinde

Son yıllarda bize kızgın bulutlar
Yağan yağmur taşan selin anası
Bize söyler misin ey teknoloji
Neresinde bulutların vanası? (s. 562)

sözleriyle ironik bir dille ele alınırken, *Dünya* şiirinde

Yeraltının sancısından koku var
Topraktan fişkırın mavi akımda
Hiç durmadan kan ağlıyor dağları
Yanan ormanları yoğun bakımda (s. 55)

mısralarıyla, bugünlerde çevreciler tarafından sıkça gündemde tutulan doğalgaz sondaj çalışmalarının ve boru hatlarının ekolojiye verdiği zarar gündeme taşınmıştır. Daha evvel *İki Binli Yıllar* şiirinde dünyanın içinde bulunduğu açmazı dile getiren şair, bu kez *Dünya* şiirinde iki binli yıllara savaş açmıştır. Teknoloji ne kadar ilerlemiş ve gökyüzüne sıra sıra uydular dizilmiş olsa da bütün bunlar dünyamızın hiçbir müşkülünü çözememiştir. Dünyadan hâlâ acı feryatlar göğe yükselmektedir, ne var ki orada bulunan uydular bu sesleri duymaktan uzaktır.

İki binli yıllar ve teknoloji
Gökyüzünde sıra sıra uydular
Ne gördüler bu halini dünyanın
Ne de acı feryadını duydular (s. 55)

İstanbul şiirinde her dörtlük “Yazık kaybolup gittin İstanbul’da İstanbul” mısrasıyla bitmektedir. Bir tür İstanbul mersiyesi olan bu uzun şiirde, şair sorumluların kim olduğunu pek iyi bildiği hâlde “Hangi vicdan büyütmüş sana karşı bu kini?” diye sormadan da edemez. İçler acısı hâline denizdeki martıların ağladığı bu koca şehir, eski ihtişamından pek çok şeyi kaybetmiş, artık uğruna bestelenen şarkılar da kesilmiştir. Şehrin yeşil alanları tahakküm altına alınmış, her yer gecekondularla yahut toplu konutlarla betonlaşmıştır. Şehir bir tür kuşatma altına alınmıştır. Bu, tam bir distopyadır.

Doğal güzelliğinin her yanını kazmışlar
Üstüne gecekondular toplu konut dizmişler
Güzellik pazarında terazini bozmuşlar
Hatıra gibi kaldın yaşlı dulda İstanbul
Yazık kaybolup gittin İstanbul’da İstanbul (s. 118)

Soyuer, *Yer* şiirinde kuraklık/çoraklık konusunu “Çorak toprakların hâlini görsün / Çok acı oluyor susması yerin” (s. 607) dizeleriyle gündeme alır. İklim değişikliğinin neden olduğu su kıtlığı, çoraklık ve çölleşme, *Yeşil Özlemi* şiirinde de dile getirilir:

Yeşil bir avizeden süzülen ışık benim
Yeşilin kapısını bekleyen eşik benim

Yeşile hasrettendir alnımda biriken ter
Vücudumu yaksalar dumanım yeşil tüter (s. 673)

Yakın dostu Cemal Yeşil'e adadığı ve tamamen çevre duyarlılığını işlediği şiir, âdeta yeşile serenattır. Bu mısralarda yeşile "bir tablo seyreder gibi" bakan ve o şekilde mest olan bir şair değil, bilakis yeşilin içinde olan, yeşilin bir parçası olan bir şair vardır. Dolayısıyla diğer doğa şiirlerinde olduğu gibi burada da "içeriden bir bakış" egemendir. İlerleyen mısralarda "baharın seccadesi yeşillerden örülü" derken, mevzuyu mistik düzlemlere kadar götüren şair, muradını son dörtlükte açığa çıkarır:

Ölürsem mezarıma yeşil bir dal eğilsin
Gelenler mezarımı ancak bu daldan bilsin
Yazılsın da taşımaya yeşile aşık diye
İstemem ne fatiha ne dua ne mersiye (s. 673)

Mezar taşına "yeşile âşık" notunu düşürtecek kadar gönlü tabiat sevgisi ile dolu olan şairin bu noktadan sonra bir duaya veya ağıda ihtiyacı yoktur. Bu şekilde bir vasiyetin yerine getirilmesi, şairin ruhunu şâd etmeye yetecektir.

Halil Soyuer'in doğup büyüdüğü çevre, Kaz Dağları eteklerinde, sulak ve bitki örtüsü bakımından verimli bir coğrafyadır. Dolayısıyla hayvancılık için elverişli bir yerde şuuru açılan Soyuer'in şiirlerinde hayvan sevgisi, doğa sevgisini bütünler bir çizgide karşımıza çıkmaktadır. Onun şiirlerinde en çok karşılaştığımız hayvan türü hiç kuşkusuz kuşlardır. Esasen kuşlar, Türk edebiyatının her döneminde varolmuş ve okuru bazen lirik bazen de mistik çağrışımlara sürüklenme aracı olarak kullanılmıştır. Halil Soyuer şiirinde ise kuşlar, hayvan hakları, hayvan adaleti ve hayvan özgürlüğü gibi eko-etik çalışmalara katkı olsun bilinciyle görünmezler. Onun şiirinde kuşlar, bir vicdan aynası vazifesi görürler. Nihayet çalışmamızın en başında da işaret ettiğimiz üzere Soyuer şiirinin anahtar kelimeleri iyilik, mutluluk ve sevgidir. *Biz İnsanlar* şiirinde:

Duymayız yaralı kuşun acısını
Gider bir de yuvasını bozarız
Karıncanın çabasını düşünmeyiz neden?
Baykuşun ötüşüne kızarız
Koca dalı ayırırız da gövdeden
Çekemeyiz bir tırnağın acısını (s. 7)

sözleriyle şair, insanlık üzerine felsefi bir hesaplaşmaya girişir. Ona göre insan zalimdir. Kendisi bir tırnağın acısını çekemezken, hayvanlara zarar vermekten hiç çekinmeyecek kadar merhametsizdir. *Diyorlar* şiirinde avcılarının hedefi olan her canlının acısını içinde hisseden bir vicdanın sahibidir:

Vurulan her canlıda kanayan yara benim
Büyün yaralar bende durmadan kanar durur
Namludan çıkan kurşun gelir beni de vurur (s. 215)

Yer şiirinde "Günlerce sessizce ağarmış otlar / Avcının bir kuşu vurduğu yerde" (s. 607) diyen şair, şiirin sonunda "bir kalbin bir kalbi kırdığı yerde" diyerek bir kuşu öldürmek ile insanı öldürmeyi eşit sayar. Kısa bir şiir olan *Rica*'da ise

İnsan beyni saatlere pil takıp
Elleri kurtardı kurma işinden
Avcılar da tüfeklere gül takıp

Vazgeçseler artık vurma işinden (s. 563)

diyen şair insan aklından ümidi kesmemiştir. Saatlere pil takıp hayatı kolaylaştıran/güzelleştiren insanoğlu, tüfeklere kurşun yerleştirmekten vazgeçse ne güzel olacaktır. Soyuer'in kuş sevgisi, kuşlar üzerine bu denli durması, öykülerinde kuşlara sıkça yer veren Sait Faik'in "günün birinde gökyüzünde, artık esmer lekeler göremeyeceksiniz" ikazı⁹nı hatırlara getirmektedir.

SONUÇ

Çevre ve insan arasındaki ilişkiyi inceleyen disiplinlerin bir alt çalışma alanı olarak karşımıza çıkan ekoeleştiri, çevre-insan-edebiyat sacayağı üzerinde yükselmekte ve edebiyat vasıtasıyla bir bilinç oluşturmaktadır. Dünyada edebiyatlarında dahi ancak son yarım asırda beliren bu bilinç, Türk edebiyat ve sanat çevrelerinde son yirmi yılda ortaya çıkan çalışmalarla gelişmiştir. Konu, hızlı bir şekilde sanatçısından okuruna, akademisyeninden yayınevi ve eleştirmenlerine kadar herkesin dikkatini çekmiş, birbiri ardına yapılan çalışmalarla çevre sorunlarına odaklanılmıştır. Geline nokta rahatlıkla diyebiliriz ki artık Türk edebiyatında da bu konularda ciddi ve önemli bir literatür oluşmuştur.

Halil Soyuer'in şiirinde öne çıkan yegâne tema sevgidir. Sevdiğine duyulan sevgi, tabiata sevgi, yaşama sevgiyle bağlanma, dostlara sevgi şeklinde bu liste uzayıp gidecektir. Doğa ise onun poetikasında sevgiyi ifade etmede kullanılan bir araç durumundadır. Dağlar, ırmaklar, denizler ve göller, aşkın hâllerini ve görünümünü ifade eder. Dolayısıyla onun şiir evreninde doğa ve aşk arasında önemli bir ilişki söz konusudur.

1930'da henüz ülkede bir sanayi hamlesi ve göç olgusu yaşanmamışken, Güney Marmara'da Kaz Dağlarının eteklerindeki bir küçük kazada dünyaya gelmiş olan Soyuer için dağlar, ovalar, ırmaklar, tabiatla iç içe yaşanmış bir çocukluğun hatıralarını canlandıran birer öğedir. Dolayısıyla onun şiirlerindeki lirizmin kaynağı doğrudan doğaya ait bu unsurlardan oluşmuştur. Örneğin "dağlar" aşkının büyüklüğünü anlatan, "ırmaklar" ise sevgiliye olan hasretinden gözünden akan yaşları temsil eden birer unsurdur. Diğer taraftan tabiatın önemli bir unsuru olan "toprak" Karacaoğlan ve Aşık Veysel'den gelen bir tesirle mistik ve felsefi bir unsur olarak Soyuer şiirinde yer almıştır. Tabiata ait bu unsurlar bir yandan onun ruh halini vermesi bakımından şiirlerini anlamamızı kolaylaştırmıştır; diğer yandan döneminin siyasi ve sosyal hayatını idrak etmemizi sağlamıştır.

Soyuer, 1944 yılında Ankara'ya taşınmış ve kalan ömründe burada yaşamıştır. Bu seneye kadar hayatının ilk çeyreğini geçirdiği Havran ve çevresi, onun şiirlerinde "doğa sevgisini oluşturan ve besleyen" bir dönemi işaret etmektedir. 1944 sonrasında "betonlaşmış kent" olan Ankara dönemi şiirleri ise yeşil Havran'ı, Kaz Dağları'nın güzelliklerini ve Edremit Körfezi'ni özlemle andığı; göç ve sanayileşme ile birlikte başlayan ekolojik, demografik ve kültürel sorunlardan şikâyet ettiği sanat evresini oluşturmaktadır. Şair, bu şiirlerinde teknolojinin doğa üzerindeki tahribatından yakını; sel, heyelan, deprem, yangın gibi çevre felaketlerinin sorumlusu olarak insanı görür. Çözüm önermekten de geri kalmayan şair, hayvanları ve doğayı sevmeyi, çevreye saygı duymayı, kanaatkâr olmayı, toprağa dönmeyi önerir.

⁹ Sait Faik, 1952'de Varlık'ta yayımladığı bu öyküde doğaya ve hayvanlara karşı sevgi dolu olan kahramanın gözünden, kuşları avlayan, hayvanlara tuzak kuran insanların yol açtığı felaketler dile getirilmektedir. Bu yönüyle sade Son Kuşlar değil, kitabın içindeki pekçok öykü de çevreci eleştirisinin bizdeki ilk önemli örneklerinden kabul edilir. Bkz. (Abasıyanık, 2012).

Halil Soyuer, 1950'den itibaren sonuncusu 2003'de yayımlanan on sekiz şiir kitabında yayımlanan şiirleri, deneme-anı türündeki iki kitabı, gazete ve dergilerdeki yazı ve söyleşilerinde sergilediği genel tutumuyla göstermiştir ki, o çevreye aşık bir sanatçıdır ve çevre konularında bir eko-bilgedir.

Kaynakça

- Bulut, F. (2019). "Nazmi Ağıl Şiirlerine Ekoeleştirel Bir Yaklaşım", *Ekoeleştiri, Folklor ve Edebiyat İncelemeleri*, Ankara: Kümen Yayınları, s. 227-252.
- Can, T. (2018). "Ekoeleştiri: Edebiyat Araştırmalarına Çevreci Bir Yaklaşım", *Batı Kültür ve Edebiyatlarında Yirminci Yüzyıl*, Ankara: AÜ DTCF Yayınları, s. 339-350.
- Ceylan, M. (2000). *Halil Soyuer*, Ankara: Minpa Matbaacılık.
- Çolak, H. (1950). "Hâl Tercümesi", *Liman*, Ankara: Gerçek Yayınevi.
- Deveci, M. (2018). "Halil Soyuer", *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/halil-soyuer> (Erişim tarihi: 14.11.2021)
- Duymaz, A. (2001). "Kaz Dağı ve Sarıkız Efsaneleri Üzerine Bir Değerlendirme", *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 5, s. 88-102.
- Ergin, M.; Dolcerocca, Ö. N., (2016). "Edebiyata Ekoeleştirel Yaklaşımlar: Ekoşiir ve Elif Sofya", *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, S. 36, s. 297-314.
- Güler, A. (1989). "Davutlarda Şair Halil Soyuer ile Şiirimizi Konuştuk", *Beşparmak Dergisi*, Ekim 1989, S. 2.
- Büyükkavas Kuran, Ş. (2016). *Türk Şiirinin Neşesi*, Samsun: Erol Ofset.
- Elçin, Ş. (1993). *Türk Edebiyatında Tabiat*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Erdem, D. (2021). "Turgay Fişekçi'nin Şiirlerine Ekoeleştirel Yaklaşım", *Edebî Eleştiri Dergisi*, C V, S II, s. 301-329.
- Kocakaplan, İ. (2004). "Türk Şiirinin Neşesi Söndü" *Türk Edebiyatı*, S. 365, s. 36-40.
- Oppermann, S. (2009). "Ekoeleştiri", *Green Pen Paneli*, <http://www.pen.org.tr/s/13/i/GreenPEN-Ekoele%C5%9Ftiri-Prof-Dr-Serpil-Opperman.pdf> (Erişim tarihi: 12.11.2021)
- Oppermann, S. (2012). *Ekoeleştiri: Çevre ve Edebiyat*, Ankara: Phoenix Yayınları.
- Orhanoğlu, H. (2010). "1950 Sonrası Türk Şiirinde Tabiat ve Dünya Algıları", *Turkish Studies*, Volume 5/3 Summer, s. 1712-1753.
- Özdağ, U. (2014). *Çevreci Eleştiriye Giriş: Doğa, Kültür*, Edebiyat, Ankara: Ürün Yayınları.
- Özdağ, U. (2017). *Çevreci Eleştiriye Giriş*, Ankara: Ürün Yayınları.
- Özdağ, U., Gökalp Alparlan, G. (2010). "Türkiyat Araştırmalarında Yeni Bir Alan: Çevreci Eleştiri" *III. Uluslararası Türkiyat Araştırmaları Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, C. 2, Hacettepe Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü 26-28 Mayıs, s. 641-652.
- Sazyek, H., Sürücü, Y. (2018). "Cahit Külebi'nin Şiirlerine Ekoeleştiri Çerçevesinden Bakmak", *Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 36, s. 25-38.
- Soyuer Gündüz, N. (2007). *Kazdağı Eteklerinden Ankara Doruklarına-Halil Soyuer*, Ankara: Saküder Kültür Yayınları.

Soyuer, H. (1967). ‘‘Toprağın İsyanı’’, *Medeniyet Dergisi*, 25 Temmuz 1967.

Soyuer, H. (1990). *Gönül Dağları*, Ankara.

Soyuer, H. (2014). *Bütün Şiirleri*, İstanbul: Pencere Yayınları.

Şahin, S. (2021). ‘‘Bilge Karasu’nun Apokaliptik Bir Anlatısı: İncitmebeni’’, *Folklor/Edebiyat Dergisi*, C. 27, S. 107, s. 649-660.

Yıldırım, S. (2019). *Halil Soyuer’in Şiirlerinin Şekil ve Tematik Açıdan İncelenmesi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, RTE Üniversitesi SBE: Rize.

Çatışma beyanı: Makalenin yazarı bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.

Destek ve teşekkür: Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.



EEDER

Edebi Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Mart 2022, Cilt 6, Sayı 1

Atf/Citation: Türk, O.; Keşküş, E. (2022). "Ahmedi Dâî'nin Çengnâme Adlı Eserinde Birleşik Fiiller", *Edebi Eleştiri Dergisi*, 6(1), s. 187-205
DOI: 10.31465/eeder.1054536

Osman TÜRK* - Esra KEŞKÜŞ**

Ahmedi Dâî'nin Çengnâme Adlı Eserinde Birleşik Fiiller ***

Compound Verbs in Ahmedi's Work Title Çengname

ÖZ

Dil, bir toplumun zihin yapısını gösteren insanla toplum arasında bağı gösteren en önemli kültür ögesidir. Sondan eklemeli bir dil olan Türkçe, kelime türetme yalnızca eklerle değil çeşitli yöntemlerle oluşturulan birleşik sözcüklerle de oluşturulur. Birleşik yapı sözcükler dilin anlatım gücünü ve zenginliğini derinleştiren farklı sözcük türlerini başka eklerle vücuda getirerek, dildeki sözcüklere mana vererek anlatıma renklilik katan önemli unsurların başında gelir. Söz varlığının önemli unsurlarından olan fiiller, tek kelimeyle karşılanamayan sözcükleri yardımcı fiillerle ifade etme ihtiyacını karşılar. Birleşik fiiller, bir ad ile bir yardımcı fiilin, ad soylu bir veya birden çok sözcükle bir ana fiilin birleşmesinden oluşun ve tek bir kavrama karşılık gelen kelime grubudur. Eski Anadolu Türkçesi döneminde eserlerini veren önemli müelliflerden biri olan Ahmed-i Dâî, Çengname adlı mesnevi çalışmaya konu olmuştur. Eser, Türkçe, Farsça manzum ve mensur telif eserleri yanında Arapçadan tercüme de bulunan Türkçe bir mesnevidir. Çalışmamızda dil ve imla özellikleri, transkripsiyon özellikleriyle beraber Gönül Alpay Tekin'in çalışmasında verilen metinden yola çıkılarak eserdeki yardımcı fiillerden yararlanılmıştır. Eserde yer alan "kal-, it-, ur-, ol-, dut-, vir-, dur-, eyle-, kal-" fiiller ile kurulan isim + yardımcı fiiller belirlenmiş; bunlar arasında aynı isimle oluşmuş birleşimler çalışmaya dâhil edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Eski Anadolu Türkçesi, Ahmed-i Dâî, Çengnâme, Birleşik fiiller, Yardımcı fiiller.

ABSTRACT

Language is the most important cultural element that shows the mental structure of a society and shows the bond between people and society. In Turkish, which is an agglutinative language, word derivation is formed not only with affixes, but also with compound words formed by various methods. Compound words are one of the most important elements that provide color to the expression by giving meaning to the words in the language by bringing different types of words into existence with other affixes that deepen the expressive power and richness of the language. Verbs, which are one of the important elements of vocabulary, meet the need to express words that cannot be met with a single word with auxiliary verbs. Compound verbs are a group of words that are composed of a noun and an auxiliary verb, one or more words with a noun and a main verb and correspond to a single concept Ahmed-i Dâî, who is one of the important authors who gave his works in the Old Anatolian Turkish period, has been the subject of the study called Çengname. The work is a Turkish masnavi with translations from Arabic as well as Turkish, Persian verse and prose copyrighted works. In our study, the auxiliary verbs in the work were used, based on the language and spelling features, transcription features, and the text given in Gönül Alpay Tekin's study. In the work, the noun formed with the suffixes "kal-, it-, ur-, ol-, dut-, vir-, dur-, eyle-, kal-" + auxiliary verbs were determined; The combinations formed with the same name among them were included in the study.

Keywords: Old Anatolian Turkish, Ahmed-i Dâî, Çengnâme, Compound Verbs, Auxiliary Verbs.

* Dr, Harran Üniversitesi, osmanturkgau@gmail.com,  ORCID: 0000-0002-9379-6225

** Araştırmacı, edebiyat.179@gmail.com,  ORCID: 0000-0001-6490-0612

*** Araştırma Makalesi, Geliş Tarihi: 07.01.2022 Kabul Tarihi: 19.03.2022 Yayın Tarihi: 24.03.2022

Giriş

Anadolu'da Oğuz Türkçesine dayalı olarak gelişen Batı Türkçesinin en büyük kollarından biri olan Türkiye Türkçesinin ilk tarihî dönemi Eski Anadolu Türkçesi dönemidir. Bu döneme F. Kadri Timurtaş'ın ifadesiyle Eski Anadolu Türkçesi (Eski Osmanlıca) veya Eski Türkiye Türkçesi de denir. Türk dilcilerce Eski Anadolu Türkçesi veya Eski Türkiye Türkçesi diye adlandırılan bu yazı dili Anadolu bölgesinde ve Oğuz-Türkmen lehçesi temelinde kurulup gelişmiş olan Türk yazı dilinin 13-15. yüzyıllar arasını kaplayan ilk dönemidir (Korkmaz, 2007: 75). Anadolu merkez olmak üzere 13. yüzyıldan itibaren Anadolu'da, Balkanlar'da, Kafkasya'da gelişmeye başlayan bu yeni yazı dili, Oğuz Türkçesi temelinde kurulmuş ve gelişmiştir. Kimi bilim adamları bu yazı dilini bu sebeple Oğuzca olarak adlandırır (Akalin-Tañç, 2004: 145). Oğuzların Anadolu'ya yerleşmeleriyle çeşitli ağız özellikleri görülmeye başlanmış aynı zamanda Oğuzca edebi dil haline gelmiştir. EAT Anadolu'nun yanında Kuzey ve Güney Azerbaycan, Irak ve Suriye gibi bölgelerde de kullanılmıştır. Siyasi olarak Anadolu Selçukluları, beylikler, Karakoyunlu ve Akkoyunlu dönemlerini de kapsamaktadır (Ercilasun, 2004: 442). Eser Batı Türkçesinin geçiş dönemi özelliklerini taşımaktadır. Ahmed-i Dâî Çengnâme'sinde birçok yerde sıklıkla yardımcı fiillerden yararlanmıştır.

1. Yardımcı Fiiller

Türkçede yardımcı fiiller konusunda birçok dilbilimcinin tanımlaması mevcuttur. Birçok araştırmacı birleşik fiiller hakkında çeşitli fikirler öne sürmüştür. Türkçenin temel sözcük türlerinden biri olan fiil, Türkçe Sözlükte, olumlu veya olumsuz olarak çekimli durumda zaman kavramı taşıyan veya zaman kavramı ile birlikte kişi kavramı veren kelime, eylem olarak ifade edilmiştir (TS, 2005: 700). Birleşik fiil ise isim soyundan bir kelime ile biçim veya anlam bakımından kaynaşıp bütünleşen fiil olarak tanımlanmış ve kaybol-, hasta ol- gibi örnekler verilmiştir. (TS, 2005: 283). Bu konuda en eski çalışmalardan birini yapan Gabain, birleşik fiilleri üç grupta ele almıştır: 1. Esas manayı taşıyan bir fiil ile yardımcı fiilden, 2. Bir esas fiil ile deskriptif fiilden, 3. Bir esas fiil ile modal bir yardımcı fiilden meydana gelmektedir (Gabain, 1953: 16-28). Fiil soylu kelimeler; iş, kılış, oluş gibi eylemleri karşılayan fiiller söz diziminin asıl belirleyicisi ve cümledeki anlamın yüklenicisidir. Sözcük türleri içerisinde çok önemli bir yeri olan fiiller günlük hayatta çok yoğun bir işleve sahiptir. Fiiller konusunda bulunan alt dallardan biri de birleşik fiillerin içerisinde yer alan yardımcı fiillerdir. Görevleri açısından diller, iki sözcük türüne sahiptir. Bunlar isim soylu ve fiil soylu olarak tasnif edilen kelimelerdir. Birleşik fiil, “bir yardımcı fiil veya yardımcı fiil gibi kullanılan öz anlamından boşanmış bir fiilin bir isme, isim öbeğine veya bir fiil şekline eklenmesiyle meydana gelen kelime birleşimidir (Delice, 2003: 24; Adıgüzel, 2017). Bir ad ile bir yardımcı fiilin veya iki ayrı fiil şeklinin yahut da ad soylu bir veya birden fazla kelime ile bir esas fiilin birleşmesinden oluşan ve tek bir kavrama karşılık olan fiil türleri olduğunu belirtmiş ve taşıdıkları birbirinden farklı anlam, yapı ve işlev özelliklerine göre kendi içinde ikiye ayrıldığını ifade etmiştir: 1. Esas anlamını korumuş veya esas anlamını korumakla birlikte birtakım işlev incelikleri kazanmış olan birleşik fiiller 2. Esas anlamını kaybederek deyimleşmiş olan birleşik fiiller (Korkmaz, 2003: 791). Birleşik fiili, isim unsurunun peşi sıra gelen yardımcı fiillerle kurulu olanlar, fiil unsurunun ardından gelen yardımcı fiille kurulu olanlar ve anlamca kaynaşmışlar olarak üçe ayırmıştır (Karahana, 1999: 36). Ediskun, “ikinci öbek”te ise bir ortaç üzerine getirilen ol- yardımcı fiili ile oluşturulan birleşikleri ele alıyor: başlama fiilleri (yapar ol- vb.), bitirme fiilleri (yapmış ol- vb.), davranma fiilleri (yapacak ol- vb.) (Ediskun, 2005: 228).

Birleşik eylemler, “yardımcı eylemlerle kurulmuş” olanlar, “iki eylemle kurulmuş” olanlar ve “deyimleşmiş” olanlar diye üçe ayırmıştır. Koç, bu tasnifiyle isim+ fiil biçimindeki yapılarda yer alan ikinci fiili yardımcı eylem olarak görmekte, fakat fiil+ fiil biçimindeki birleşiklerde yer alan unsurları birbirine denk unsurlar olarak nitelendirmektedir (Koç, 1990: 275). Tasvir fiillerini “yeterlik”, “sürek”, “ivedilik”, “yaklaşık” olmak üzere dörde ayırmış ve bunları da kelime türetme metotlarının haricinde tutmuştur (Banguoğlu, 2000: 488). Birleşik sözcükler, “birleşmiş olarak kullanılan yardımcı eylemler”, “bir adla bir eylemden kurulan” ve “iki eylem kökünden kurulan ulaçlı” birleşik fiiller olarak sınıflandırıyor (Hatiboğlu, 1982: 43- 45). Hatiboğlu, ol- fiili ile kurulu birleşik yapıların birinci unsurunun ya müstakil veya bir isim unsuru ya da ortaç almış bir fiil unsuru olduğunu belirtiyor (Hatiboğlu, 1982, 106- 107). Birleşik fiili, “bir yardımcı fiille bir isim veya fiil şeklinin meydana getirdiği kelime grubudur” şeklinde tanımlamıştır. Ergin, birleşik fiilleri isimle birleşik fiil yapan yardımcı fiiller ve fiille birleşik fiil yapan yardımcı fiiller olmak üzere ikiye ayırmış ve sıfat-fiiller üzerine yardımcı fiiller getirilerek oluşturulan birleşik fiilleri de isim+fiil bölümünde ele almıştır (Ergin, 2000: 386). Deny ise bir hareketi tasvir eden birleşik fiilleri 1. Karmaşık fiiller 2. Mürekkep fiiller şeklinde iki bölümde inceler. Mürekkep fiiller, bir isimle onun ardından gelen bir fiilden teşkil edilir. Karmaşık fiiller ise ikincisi yardımcı olarak kullanılan, bir küme suretindeki fiillerdir (Deny, 1941: 465-476). Gramer kitaplarına bakıldığında farklı adlandırmalar yapılmış olsa da genelde iki fiilin birleşmesiyle oluşanlar bir grupta, bir isimle bir fiilin birleşmesiyle oluşanlar diğer grupta yer alır. (Bilgegil, 1984: 280-282; Hengirmen, 1998: 266-274). Birleşik fiilleri bir isim ve bir yardımcı fiilden yapılanlar, bir sıfat-fiil ve bir yardımcı fiilden yapılanlar, bir fiil ve bir yardımcı fiilden yapılanlar (tasvir fiilleri), anlamca kaynaşmış ve deyimleşmiş birleşik fiiller olmak üzere dört grupta inceler (Vural-Böler, 2012: 244-247). Birleşik fiiller sözcük türetmede önemli görev üstlenmektedir. Türkçede yeni kelime yapma yollarından biri de birleştirme yolu olduğu belirtmiştir. Çeşitli benzetmeler ve mecazlar kullanılarak anlatım daha da etkili kılınmıştır (Koç, 2020: 264; Türk-Koç, 2021: 79).

2. Çengnâme'nin Konusu Ve Bilinen Nüshaları

Emir Süleyman adına 1405-1406 yılında kaleme alınmış bir eserdir. Çengnâme, çengin yirmi dört teli ve Doğu musikisindeki yirmi dört makamla bağlantılı olarak yirmi dört bölüme ayrılmış bir eserdir (Alpay Tekin, 1992: 83). Türk musikisinde özel bir yere sahip olan çeng, kanuna benzeyen ve dik tutularak çalınan, şekil bakımından Batı musikisindeki harpa benzeyen telli sazlardan biridir (Gültaş, 1993: 268). Çengnâme’de; ipek kıllar, servi ağacı, ahu derisi ve at kılından yapılmış perde gibi çengi oluşturan unsurların çeng hâline gelişleri hikâye edilerek tasavvufi mesajlar verilmektedir. Dâî, ipek tellerin, çengin çanağının, çanağın üzerindeki derinin ve at kılından perdelerin sergüzeştini; ipek böceğinin, servi ağacının, ahunun ve atın hikâyelerini anlatarak ortaya koyar (Alpay Tekin, 1992: 85). Çengi oluşturan bu unsurların her birinin kendi hikâyesi vardır. Şair, etkileyici bir dille bu unsurların kendi vatanlarından, ait oldukları yerlerden, ayrılışlarından ve çeng üzerinde bir araya gelişlerinden bahsederek aslında insanın mâcerâsını anlatmaktadır. Eser, aruzun mefâilün mefâilün feûlün kalıbı ile yazılmış 1446 beyitten ve yirmi dört bölümden meydana gelen bir mesnevidir (Kut, 1986: 58).

3. Bulgular

Çengnâme’de tespit edilen birleşik fiiller üzerinde durulmuştur. Eserde birleşik fiiller isim+fiil yapısıyla kurulmuştur. Tespit edilen isim+fiil yapısındaki fiiller kullanım önceliğine göre sıralanıp tasnif edilmiştir. İsim+fiil yapısıyla oluşan birleşik fiillerde bir isim ve bir (*kıl-, it-, ur-*,

ol-, *dut-*, *vir-*, *eyle-*, *kal-*, vb.) yardımcı fiil bulunur. Eser yapısındaki isim+fiil yapısındaki birleşik fiilleri almış oldukları yardımcı fiillere göre şu şekilde tasnif edilmiştir.

kıI- : Özellikle Eski Anadolu Türkçesinde daha yaygın kullanılan yardımcı fiillerdendir:

‘Adem’den **kıldı icād** ol vücūdı
(10)

Teferrüc kıI ‘aşāsın kaçrelerde
(16)

Ƙara toprağ u taşdan **zer kılandur**
(20)

Ƙuru ney mağzını **şekker kılandur**
‘**Ata kıI** rahmetünden cām
umaram (47)

Ebed Ahmed’dür ol kim **kıldı**
peydā (87)

Ahad sensin ilāhī sen **meded kıI**
(91)

Ezeld kılduğın luḫfi **ebed kıI**

Kime kim bir **nazar kıldıysa**
besdür (152)

Anuñ ‘**adli kıI**ur aḫkāmı iḫkām
(170)

Du’ayile kıIur ḫatm-ı kelāmın
(256)

ƘıIur dün gün **duāñı** dilde tekrar
(263)

Du’a kıImağ naşibümdür ezelden
(285)

Teferrüc kıI bu zībā gül-sitānı
(296)

Anuñ **zārı kıI**ur zār inledüğın
(303)

Ƙamusın nazm idüp **kıldum**
ziyāde (318)

Güneş ‘aksi **eşer kıldı** hevāda
(345)

Gül-efşānlık kıIur bustān içinde
(357)

Tebessümler kıIur gül ter
dudağdan (383)

Terennümler kıIur bülbül
budağdan

ƘıIur ayva güli ağ ağça **īşār** (389)

Bu şerbetden çü gönlüm **nüş kıldı**
(410)

İçüm yandı yüregüm **cüş kıldı**

Gül-efşānlık kıIur bād-ı bahārī
(428)

Ƙolını boynına **kılmış ḫamāyil**
(538)

Gönül çün bu ḫitābı **güş kıldı**
(583)

Maḫābbet cāmın içdi **cüş kıldı**
Taleb kıI bu imiş iken cevherīsin
(587)

Nazar kıI kim nedür maḫşūd-ı
ma’ nī (590)

Büzürg **āhengini kıI**sa nevedan
(616)

Ƙamu gizlülere **peydā kıI**an ol
(632)

Ƙamu ‘aşıkları **şeydā kıI**an ol
Gehī feryād u geh **zārı kıI**ur ol
(637)

Velī ‘ışk ehline **yārı kıI**ur ol
Gehī feryād ider geh **nāle kıI**ur
(651)

Buyur muḫrib **nevā kıI**sun hüseynī
(681)

Beneşī **nüş kıI** yüzün gül olsun
(688)

Ḥacil kıI bağ-ı cennet lāle-zārm
Peşīman **aşşı kıI**maz aña yarın
(690)

Eger **nāz u cefā kıI**sañ yiridür
(694)

Gül-efşānlık kıIur bustān içinde
(700)

ƘıIursū ‘alemi Hüdhüd gibi **seyr**
(730)

Gel imdi **luḫ kıI** iy sāz-ı dil-süz
(759)

Müberka’ perde içre **kıI**ma **şeh-**
nāz (760)

Figān u **nāle kıldı** çekdi āvāz
(765)

Eger **zārı kıI**ur nāy-i ‘Irāḫı (800)

Şular kim zühd ü **taḫva kıldı** ‘adet
(833)

Cevāba başladı *kıldı ser-āğāz*
(992)

İcābet kıldı Hāḡ anlar du‘ āsın
(1000)

‘Aceb bir kūr-hūne *kıldı būnyad*
(1032)

Ƙıluram nāle vū zārī vū feryād
(1054)

Ağaca *kıldum* ol dem ben *su‘ āli*
(1055)

Dibāğat kıldı ol nāzūk derūmi
(1208)

Alup biñ naz ile *perverde kıldı*
(1314)

Getirdi çenge daḡdı *perde kıldı*
Nazar *ma‘nīye kı* çok söz
gözetme (1388)

Öküş ni‘ metleri *erzānī kılduñ*
(1428)

Ne kim lāyık sañadur *anı kılduñ*
‘İnāyet kı senūñ luḡfūna ḡalduḡ
(1433)

Kerem kı ‘aybımız ört olmasun
fāş (1439)

it- /id-

Yaygın olarak kullanılan yardımcı fiillerden biri olan *it-* yardımcı fiili Türkçenin ana yardımcı fiillerindedir. Eserde görüldüğü üzere *it-* fiili en çok kullanılan yardımcı fiildir. Yoğun şekilde kullanılmasının yanı sıra yumuşamaya/sedalılaşıma-ötümlüleşme-tonlulaşıma uğramış kullanımı da mevcuttur. Aynı beyit içerisinde hem *it-* hem de *id-* şeklinde de kullanıldığını görüyoruz:

Anuñ tesbīhini *tekrār iderler* (15)

Anuñ birliğine *ıkrār iderler*

Felek gerdānını *gerdān idüpdür*
(21)

Bu sırda ‘ālemi *hayrān idüpdür*

Birisin *maḡv ider* birin ḡolunur
(22)

Çü *idrāk itmez* anı göz ne kılsun
(38)

İder līkin anı bilmekde *hayrān*
(39)

Bu nefsi-şüm elinden sen *ḡalāş it*
(59)

‘Umūm-ı rahmetūnden ḡayr-ı *ḡāş*
it

Bilürem ben baña *taḡşır iderem*
(61)

Bu deryādan dan *ḡalāş it* ben
esīri (73)

Me‘ ānī perdesin *ref‘ it* gözümden
(75)

Hāḡāyık gevherin *naẓm it*
sözümden

İşümde muşkilüm var ise *ḡall it*
(79)

Žamīrüm çeşmesini *ḡoş-güvār it*
(80)

Cehānda sözlerümi *yādigār it*

Yakın it ‘ilmümi ‘ilme’l-yāḡāne
(82)

Şefi’ it Aḡmed’e ol Aḡmed’i sen
(92)

Anuñla *faḡr ider* Musa’bni ‘İmrān
(107)

Nereye ‘*azm iderse fetḡ ider* ol
(142)

‘Atasın ‘*am ider* yoḡsula baya
(149)

Aña *ḡulluḡ iden* şeh-zādelerdur
(156)

Dükeli begler *itmişdür itā‘at* (167)

Anı *ḡuvvetlü itmiş* ḡudretinden
(169)

Anuñla *faḡr ider* uş dīn-i islām
(170)

Anuñla *faḡr ider* uş baḡt u devlet
(183)

Güneşden *farḡ ider* yılduzlar ayı
(205)

Müyesserdür neye kim *ḡaşd*
iderseñ (212)

Ezeld *baḡşış itmiş* saña Allah
(214)

Saña *alkış iderler* cān u dilden
(221)

Niçe kim *seyr ider* çarḡ uzre
ḡurşid (232)

Niçe kim *devr ider* bu çarḡ-ı
gerdün (234)

Getürdüm hazretünde 'arz iderven
(269)
Du' â-yı devletündür *farz iderven*
Yüce hazretde söz 'arz itmek olur
(272)
Olara *reşk ider* Sa' dî vü Selmân
(275)
Du' adur ger *kabül iderse* hânım
(284)
Kabül iderse sulţânım revâdur
(288)
Beni çün hazretiinde *kul idüpdür*
(291)
Eger ma' yüb hüner *maqbül idüpdür*
idüpdür
Anuñ kim 'aybını *maqbül ider* şah
(294)
Anuñ süz ile ol *sâz itdügini* (302)
Katı derd ile *âgâz itdügini*
Gerek kim *hall ideler* müşkilinden
(311)
Sözi her kavme *şerh itmek* dilince
(314)
Kamusın *nazm idüp* kıldum
ziyade (318)
Eger 'ibret dutarsañ *i'tibâr it*
(325)
Sözüm işit sözüni *ihtisâr it*
Kim oldur *keşf iden* her dürli razı
(326)
Gümâni *farq iden* 'ilme'1-
yağından (332)
Muqaddem şüreti *tertîb iderler*
(333)
Anı hayr ile her dem *yâd iderler*
(338)
Anuñ rûhın revânın *şâd iderler*
İlâhî ol qula luţf ile *rahm et* (339)¹
Hamel burcına *tahvîl itdi* hürşîd
(342)
Felek sulţâmı çün 'arz *itdi* menşür
(343)

Buhûr itmiş şabâ ' üd-ı Kûmârî
(364)
Şakâyık cübbesini *çâk ider* gül
(369)
Çemen bâzârım *der-hâk ider* gül
Mu' aţtar *müşg ider* reyhân
dimagin (370)
İşidüp gonca *çâk itmiş* yakasın
(371)
Şanavber *raşş ider* hem şâh-ı
şimşâd (375)
Senün ile kaçan bir *zevk idem*
dost (402)
İder kuşlar hevâ yüzinde *pervaz*
(404)
Reyâhîn *reşk iderler* güllerinden
(424)
Şanavber serv ile *bâzâr iderler*
(425)
Şükûfe aççalar *işâr iderler*
Çü zülfi turrasından *çîn iderler*
(448)
Gül üzre müşg ile *perçîn iderler*
Görüben *reşk ider* yâkût ile dür
(468)
İderler 'işret ü 'ayş u *şafâlar*
(502)
Tolular *devr ider* hem sağ u hem
şol (512)
İderler 'işret ü zevk ü temâşâ
(521)
Şafâ vü 'ayş *ider* hem zevk u
'işret (522)
Gehî 'ayş u neşâţ u *nâz iderler*
(546)
Tarab âhengini hoş *sâz iderler*
Gehî *seyrân iderler* bâğ içinde
(547)
Gehî gül yâdına mey *nüş iderler*
(550)
Gehî âvâz-ı bülbül *güş iderler*
Gehî luţf u vefalar 'âm *iderler*
(552)

¹ 339^a rahm et: rahm it İHE/339^{ab} ile İHE nüshasındas. 183 sona erer. s. 184'de ise VKM nüshasında 23^b-24^a arasında yer alan 571^{ab}-582^{ab} beyitleri bulunduğu için bu kısım s. 193-194 arasına yerleştirilmiştir. (bk. aşağıda nüsha

farkı notu 269). s. 185 ise tekrar 340^{ab} ile başlamaktadır. İHE/ IX: (Beyan-ı şıfat-ı bahâr)İHE'de 339^{ab} ile başlayan s. 185 ise sanki 571^{ab}-582^{ab} nin bir devamı gibi görünmektedir; bu başlık İHE'de yoktur./

Keremden ‘aşıkā *in‘ām iderler*
Şafālar *kesb iderler* her bucağda
(555)
Bu resme ‘ayş u nūşı *bīş iderler*
(559)
Gören taḥsīn ider kim *hoş iderler*
Gönül hod *meyl ider* aña zarüret
(565)
Kayırma gönlünü *şād it* hemīşe
(568)
Her işde Tañrıyı *yād it* hemīşe
Çürük sevdāları ço *iş idinme*
(569)
Cehānuñ fikrini *teşvīş idinme*
Çü gevher kānısıñ gevher *nisār it*
(577)
Sözün gevherlerini *yādigār it*
Haḥāyık perdesin *keşf itdi* yüzden
(585)
Deḳāyık cevherin *naẓm itdi*
sözden
Maḳāmāt içre çün *seyrān ider* ol
(596)
Arestō ‘aqlını *ḥayrān ider* ol
Tarab-engīz ider ḳavi ü gazelden
(602)
Ne yüz kim nagme-i ‘uşşāḳ *ider*
ol (611)
İşiden ṭāḳatini *tāḳ ider* ol
‘Irāḳ āhengini çün *yād ider* ol
(615)
Sipāhān içre çok *feryād ider* ol
Dīnerler *terk iderler* sözi savı
(619)
Anuñ āvāzını çün *gūş iderler*
(621)
Şafādan ‘aql u cān *bī-hūş iderler*
Sema‘ u *raḳş iderler* çarḥ ururlar
(624)
Göñüller sırrın andan *fāş iderler*
(631)
Aña taḥsin oḳup *şā-bāş iderler*
Sema‘ indan *iderler* cübbeler *çāk*
(632)
Ciğerde od yaḳar kim *ḳan ider* cūş
(640)
Gönül varmaz kim anı *terk idesi*
(643)

Aña ḳarşu *ider* ma‘şūḳa *nāẓın*
(644)
Gehī *feryād ider* geh nāle ḳılır
(651)
Anuñ derdini kim *ma‘lūm ider* ol
(652)
Eger ṭaş ise gönlin *mūm ider* ol
İder güyende bu şi‘ri *ser-āḡāz*
(659)
Ṭolu şun sāḡarı *tecdīd idelūm*
(664)
Ki diye bade *nūş itmiş* fülānī
(666)
Şafā sür vāktidür *zevḳ it* demidür
(674)
Şabā *seyr itdi* naḥlistān içinde
(700)
Şabāhın *seyr idüp* gül-zāra var
kim (702)
Oḳur hem *nūş ider* yāḳūt-ı ḥamrā
(716)
Aña dem-sāz olup *āheng iderler*
(719)
Anuñ fikrinde ‘aqlı *deng iderler*
Kimi *āheng ider* kimi dutar def
(721)
İder her laḥza bir āvāze *bünyād*
(723)
Bu esrārı saña kim *fāş idüpdür*
(748)
Ki cān taşvirine *naḳḳāş idüpdür*
Saña bu şan‘atı *ta‘līm iden* kim
(749)
Saña bu sözleri *tefhīm iden* kim
Tevakku‘ iderem bir cür‘a senden
(761)
Beyān it vaşf-ı ḥalūñ derd-i dilden
(764)
Dükelin *terk idüp* baña uyasın
(768)
Beyān itmek ne ḥācet kim
‘ayāndur (769)
İpek ḳıllar ki gördün *sāz iderler*
(775)
Çalıcaḳ zīr ü bem *āvāz iderler*
Ki cān taşvirine naḳşum *ider reng*
(779)
Ḳamu begler baña *i‘zāz iderler*
(785)

Beni hâlvetlere *hem-râz iderler*
 Bana şeşta vü 'ûd *âheng iderler*
 (797)
 Egerçi *seyr ider* her resme kânûn
 (803)
 Egerçi *sihr ider* nâzûk kemânçe
 (805)
 Gelür *ta' lîm ider* kavî ü terane
 (806)
 Benüm *taşnîf iden* kavî ü gâzeller
 (810)
Tarab-engîz idüp ' ışk u hevesde
 (811)
 ' İraķı *seyr iderven* hem Hicâzı
 (812)
 Benümle *vecd ider* pîr-i münâcat
 (814)
 Benümle *zevk ider* rind-i harabat
 Şular kim ' ışka *teslîm itdi* varın
 (819)
 Benümle eglenüp *ârâm iderler*
 (821)
 Maḥabbet tovsenini *râm iderler*
 Olaruñ derdine *dermân iden* ben
 (824)
 Yürek Yakup ciğerler *kan iden*
 ben
 Gönülde *naķş iden* fikr ü ḥayale
 (826)
 Egerçi cām-ı la' lîn *nüş iderler*
 (828)
 Velikin benden esrüp *cüş iderler*
 Gönül çün *kaşd ider* benden
 delalet (829)
 Benem *terfîb iden* yâbis dimağı
 (832)
İder hâlvetde çok ṭa' at ' *ibâdet*
 (833)
 Sema' u raķs ururlar *şevķ iderler*
 (836)
 Semâ' umdan şafâ vü *zevk iderler*
Ser-âğâz ideli ben pîş-revde (838)
 Kaçan *taşnîf idem* kavî ü terane
 (841)
 Beni *efsûn idüp* ' ilm ü hünerden
 (846)
 Ne müzdi *fikr iderven* ne vebali
 (851)

Ne *vaşf itmek* gerek sen ḥöd
 bilürsin (863)
 Anuñ ḥoşluğını *vaşf itse* olmaz
 (867)
 Bağırılar *baş idüpdür* sîne şerḥe
 (874)
Sülûk itmiş kamu yollarda seyrüm
 (885)
 Dekâyık *remz idüp* ' ışk u hevesde
 (888)
 Ḥakâyık *keşf iderven* her nefesde
 Niçe bir göz ucından *gamz idersin*
 (902)
 İşâret gösterürsin *remz idersin*
 Baña ḥalûñ nedür bellü *beyân it*
 (920)
 Ne gizlersin bu sırrı gel *âyân it*
Vefât itdi kamu ehli ' ayâli (926)
 Kaıza geldükde *şabr itmek* olur
 ḥüb (930)
 Vucûdi ḥâneķâhın *ḥalvet itdi*
 (935)
 Konuķlar geldi diyü *salvet itdi*
 Bu ḥikmet sırrına çok *fikr iderdi*
 (941)
 Bular raķş u sema' ol *zîkr iderdi*
 Yüreğın yimege *kaşd itdi* ol dem
 (944)
 Niçe kim *şabr ide* gördi velîkin
 (945)
 Egerçi *şabr iden* ' aşık cefâ-keş
 (948)
 ' Aşasın Mûsânuñ *şü'ban iden* sen
 (953)
 Mısırdâ Yûsufî *sultân iden* sen
Münâcât itdügi Ṭür 'un ḥaķıyçün
 (965)
 Hızır *nüş itdügi* şerbet ḥaķıyçün
 (971)
 Şu İlyas *itdügi da'vet* ḥaķıyçün
 Ki benden *keşf idesin* bu belâyı
 (987)
Münâcât itdiler kim yâ ilâhî (997)
 Giderdi *keşf idüp* zarr u belâsın
 (1000)
 Şu şudan içdi hem *gusl itdi* yundı
 (1002)
 Ḥaķa çok *şükr idüp* yavlaķ sevindi
 (1003)

- Yiyesi siñmese *şiltāg iderler*
(1018)
- Şom geñsüzün *istifrāg iderler*
Hünerde *sihr idüp* efsün oқıdı
(1033)
- Görürse *reşk ider* naққāş-ı Çīnī
(1041)
- Alup ba' zīsım *reng itdi* ğazzāz
(1044)
- Aña *tertīb idüp* ālāt u engāz
Öküş *ta'lim idüp* āyīn ü yengī
(1048)
- Kaçan bu ser-güzeşti *iderem yād*
(1054)
- Hüseynī perdesin āheng *idüp sāz*
(1056)
- Görürse *reşk iderdi* şāh-ı 'ar' ar
(1070)
- Görüben *reşk iderdi* bāğ-ı cennet
(1082)
- Şarāb u şāhid ile *kaavi iderler*
(1094)
- Zamīrüm *'arz iderdüm*
zeymürāne (1100)
- Ḳul iderdüm* emīr-i 'aşıqānı
(1106)
- Gelüp *ider* idi gölgeñde *'işret*
(1107)
- Ḳamusın heft-reng *itdi mülemma'*
(1137)
- Nevā *āheng idüp* çeng-i ciger-süz
(1152)
- Ḳ
Ḳutende *seyr idüp* çok yıllar aylar
(1156)
- Başup bir noқта iki *baḡş iderdüm*
(1167)
- Baña *teşbih ider* ehl-i zerafet
(1170)
- Ḳayālüm *naқş iderdi* cān içinde
(1172)
- Ḳalebden gerçi *ārām itmediler*
(1189)
- Velīkin avlayup *rām itmediler*
Kimin *taşvir idüp* naққāş-ı Çīnī
(1213)
- Aña *āheng idüp* hem-dem dutan
ben
(1220)
- Anuñ naқşına dürlü *reng iden* ben
(1222)
- Ötüp Ḳumrī gibi *āheng iden* ben
Su'āl itdüm şu Ḳıldan perdesine
(1226)
- Ki *şerḡ it* kim nedendür şerḡa sīne
Ḳayalar *kat 'idüp* tuynağ izinden
(1232)
- Cehānı *seyr idenler* Ḳāf-tā-Ḳāf
(1233)
- Ulu sultānlara çok *Ḳulluḡ itmiş*
(1235)
- 'Alī'nün Düldüli *meşhūr iden* ad
(1239)
- Binüp *pervāz iderdi* şāh Pervīz
(1241)
- Cehānı ser-te-ser *seyrān iderdüm*
(1244)
- Yidi iḲlimi h'ep *cevlān iderdüm*
Beriyye *seyr idüp* şahrā geçerdüm
(1246)
- Cehānı *seyr iden* başdan ayağa
(1277)
- Dükeli şehleri *sultān iden* ben
(1284)
- Cehānda Rustem'ı *destān iden*
ben
Benümle *faḡr ider* cündī sipāhī
(1285)
- Diyānet *terk idüp* dīnden geçenler
(1302)
- Ḳaza *taḡdīr idüp* Ḳaḡ buyruğın
(1309)
- Kimin *urgān idüp* Ḳatladı bükdi
(1311)
- Niçe kim her maḡāmı *seyr iderler*
(1321)
- Kimesne *ḡall idemez* müşkilümüz
(1372)
- Bizi kim gördün uş *keşf itdün*
esrar (1373)
- Velī her kim *Ḳabül itse* anuñdur
(1389)
- Sözi kim *feh̄m ider* şāhib-dil oldur
(1392)
- Velī *ma'lüm ider* şāhib-nazarlar
(1394)
- Yalan yigrekdür ol kim *şulḡ*
idersiz
(1400)

Olar kim her söze *temsîl iderler*
(1402)

Hıta Türkini *terk itmek* hañadur
(1404)

Hayâtın bākî dut ' ömrin *devam it*
(1418)

Se' adet birle zātın *müstedām it*
Şu kez kim *cān ider* tenden vedā' ı
(1422)

ur-

Türkçenin farklı dönemlerine özgü çalışmalarda ur-/vur- fiiliyle oluturulan deyimleşmiş birleşik fiillere fiil-tamlayıcı ilişkisi açısından bakıldığında Eski Türkçeden günümüze her üç dönemde de ur-/vur- fiilli deyimlerin eksiz yükleme durumundaki tamlayıcılarla birlikte kullanıldığı görülmektedir (Torun, 2017: 1318). Eski Anadolu Türkçesinde kullanılan *ur-* / *vur-* fiili gerek Eski Anadolu Türkçesi gerek Türkiye Türkçesindeki kullanımlarına bakıldığında deyimleşmiş birleşik fiil olarak farklı anlamlara gelecek şekilde kullanılmıştır. Çengnâme adlı eserde ise *ur-* şeklinin kullanıldığını tespit edilmiştir:

Bu cüzvî ma' rifetden *dem urur*
hāk (40)

Tururlar ma' rifetden *dem ururlar*
(43)

Ahaddan tā ki Ahmed *urmadı dem*
(89)

Anuñ fahriyle Cebra'il *urur lâf*
(100)

Gelürler yidi yirde *baş ururlar*
(166)

Toğan keklik bile *pervâz ururlar*
(225)

Şabā *dem urdı* çün ' İsi deminden
(346)

Nebātuñ haşrı oldı *şür uruldı*
(348)

Sevindi ra' d u *fabl urdı* bahāñ
(354)

Şabā *cā-rüb urur* tağlar başından
(361)

İşidüp *rağs urur* kuşlar hevāda
(400)

İrem bāğına beñzer *taht urulmuş*
(437)

Kulağ urmuş anuñ tatlu sözine
(535)

Sema' u rağs iderler *çarğ ururlar*
(624)

Çaçan kim *çeng urur* āhenge ol
saz (659)

Kimi güyendedür kimi *urur kef*
(721)

Sema' u *rağs ururlar* şevk iderler
(836)

Ne gizlü *fabl urursın* çinredüp taş
(908)

Isırdıkça *urur nişter* ya-höd oğ
(943)

Biledi dişini *zağm urdı* muhkem
(944)

Ayağuma benüm *zağm urdı*
muhkem (1127)

Semā' urup bulurlar zevk ü salvet
(1217)

Ayağı *zağm uran* deryāya tağa
(1277)

Çaçan kim *dest uruban* el kaçaruz
(1334)

Bu da' vî sūreta gerçi *urur lâf*
(1382)

Çü ma' ni olmaya *lâf urma* dek dur
(1383)

Günāhın *yüzine urma* ilāhī (1424)

ol-

ol- yardımcı fiili Türkçenin diğer bir ana yardımcı fiillerindendir. Hem Eski Anadolu Türkçesi Dönemi'nde hem de günümüzde çokça kullanılan bir yardımcı fiildir. Eserde de birçok yerde kullanılmıştır:

Niçeler bu denizde *zevrağ olmuş*
(42)

Şonı hayrān olup *mustağrağ olmuş*

Zebūn oldum hevā kaydından
mağbūn (50)
Niçe bir gül ile *hem-rāh olam* ben
(56)
Niçe bir yol azup *gum-rāh olam*
ben
Niçe bir hırş ile *gam-gīn olam* ben
(64)
Muqadder rızq için *miskīn olam*
ben
Nazarda germ ü rüşen *tāze olsun*
(77)
Cehānda şöhreti *āvāze olsun*
Ezel birle ebed çün *sermed oldı*
(88)
Aḥad zātına *mazhar* Aḥmed *oldı*
Şu gün kim ḥalk *ola mağfūr u*
merḥūm (116)
Şaḥabı ravzasına *vāşıl olsun*
(118)
Olaruñ zikri ḥayre *yād olsun*
(120)
Revānı rūḥi bizden *şād olsun*
Aña kim *yār olur* devlet hemişe
(141)
Ne Rustem *Rustem-i Destān*
olursa (173)
Emīr-i tāk-baḥş u *tāk-dār ol* (182)
Vezīr-i kām-rān u *kām-kār ol*
Hüner ‘Ankā şıfat *olmışdı*
ma‘dūm (189)
Cehānda *müstedām olsun* ḥayātı
(198)
Her işde baḥt u devlet *yār olsun*
(199)
Hemişe bekçisi *Cebbār olsun*
Süleymānlık sāña *teslim olalı*
(224)
Yazarsam ‘aql *ola ḥayrān u*
mużḥar (228)
Naşībūn olsun iy şāh-ı cüvān-baḥt
(231)
Müdām olsun şafa vu ‘ayş bākī
(233)
‘Utārid *ḥādīm olsun* Zuhre sākī
Neşāt-ı ‘ayş ile *şād ol* hemişe
(239)
Feraḥ bul ḡamdan *āzād ol* hemişe

Cehānda *müstedām olsun*
vucūduñ (240)
Günüñ günden *yig olsun* devletüñ
bay (242)
Cemālün tāze gülden *gölşen olsun*
(244)
Çirāḡuñ ay u günden *rüşen olsun*
Muzaffer leşkeruñ *manşūr olsun*
(246)
Ḥasūduñ duşmenüñ *maḥḥūr olsun*
Ḳamu fikrūñ *şavāb olsun* yüzüñ
aḡ (247)
Se‘ādet ḥayme devlet *üstün olsun*
(251)
Atuñ yügrük kılıcuñ *keskūn olsun*
Çü baḥtuñ yār olupdur *baḥtiyār ol*
(252)
Niçe kim şehr vardur *şehriyār ol*
Niçe kim *yād olup* Yāsin Tebārek
(253)
Bu devlet *ber-devām olsun* hemişe
(254)
Ḥayātuñ *müstedām olsun* hemişe
Se‘ādetdür baña ger *ḡul olursam*
(270)
Dükeli ‘ayb ile *maḡbūl olursam*
Du‘a *maḡbūl olur* ḥazretde bayık
(288)
Egerçi ḥazrete *olmazsa lāyık*
Dükeli ‘ayb olur gerçi *ola ḡüb*
(292)
Hemişe rūḥı bizden *şākir olsun*
(298)
Aña Ḥaḡ rahmet ile *zākir olsun*
Ġaraż çün *fēhm olmaz*
tercümānsuz (312)
Seḥer çün ḡarre-i *şubḥ oldı* ḡarrā
(340)
Cehān cennet gibi *oldı muḡarrā*
Nebātuñ *ḥaşrı oldı* şūr uruldı
(348)
Cehān cennet gibi *oldı müzeyyen*
(353)
Şular odsuz bınārlar *ḡaynar oldı*
(358)
Balıḡlar şu yüzinde *oynar oldı*
Benefşe baş şalar *mest olmış*
andan (366)

Zamîri *rüşen olmuş*
 zeymurānuh(380)
 Ki *mest olmuş* görüp maḥmūr
 nergis (391)
 Deñize *ğarḫ olur* nîlûfer anda
 (397)
 Şafādan ‘*andelîb olmuş* seher-hîz
 (399)
 Gülün rāzına bülbül *maḥrem
 olmuş* (402)
 Daḫi dürrāca ḫumrî *hem-dem
 olmuş*
 Melāletlü varursa *bî-ğam olur*
 (433)
 Görürse guşşalular *ḫurrem olur*
 Dirilmiş cümlesi *cem‘ olmuş* anda
 (445)
 İşiden kişiler *olurlar epsem* (601)
 Gehî *ser-ḫoş olur* geh ayıurlar
 (622)
 Deñizdür taşmış anlar *zevraḫ
 olmuş* (625)
 Anuñ mevcinde hep *müstagraḫ
 olmuş*
 Aña *ḫayrān olup* cümle ḫalāyık
 (626)
 Ayık *ser-ḫoş olur* ser-ḫoşlar ayık
 Çün ol *ḫurrem olur* anlar sevinür
 (629)
 Gönüller *şād olur* cānlar sevinür
 Şafāsından çü ḡāyet *germ olurlar*
 (630)
 İşidüp taş baḡırlar *nerm olurlar*
 Ne kim *fevt oldu* dün meclisde anı
 (664)
 Anı her kim görür *ḫayrān olur*
 deng (724)
 Ki *deng olmuşdur* āvāzuñ işiden
 (738)
 Çü benden *feth olur* bāb-ı ḫaḫīḫat
 (780)
 Ne sāzî kim baña *hem-dest olur* ol
 (795)
 Benüm cür‘ amdan esrür *mest olur*
 ol
 Ne rüḫ-efzā eger *cān-perver olsa*
 (799)
 Yaraşur meclisümde *çāker olsa*

Kaçan kim fikr ile *ḫayrān olurlar*
 (831)
 Ferāgat mülkine *sulṫān olurlar*
 Gönülde *derd ola* gözde ḫayālāt
 (865)
 İşitmekden *olur* görmege çok *farḫ*
 (876)
 Tekin yirde kişi *divāne olmaz*
 (917)
 Oda yanmaz şu kim *pervāne
 olmaz*
Helāk oldu dükendi mülk-i mālî
 (926)
 Kaçan Eyyüb-ı *şābir oldu* ḫāste
 (931)
 Vucüdî *mübtelā oldu* belāya (932)
 Oransuz derde *şabr olmaya*
 mümkin (945)
 Egerçi *şabr olur* şart-ı maḫbbet
 (946)
 Aña *mefṫūn olur* bürd-i Yemānî
 (1039)
 Güneşden başum üzre *tāc olurdu*
 (1058)
 Bahāruñ nev-cüvānı *pîr olurdu*
 (1103)
 Çiçekler ḫayḡudan *dil-teng olurdu*
 (1105)
 Benüm ile ḫamu *hem-reng olurdu*
 Kaçan şahrā yüzi *pür-nūr olurdu*
 (1113)
 Tenüm ‘ anber ṫonum *kāfūr
 oldurdu*
 Tenümde her ne ḫan kim *ḫüşḡ
 olurdu* (1174)
 Göbegümde gelürdi *müşḡ olurdu*
 Baña *mecnūn olurdu* görse Leylî
 (1181)
 Kayalar ṫuynaḡumdan *şakḫ olurdu*
 (1270)
 İşitdün *vāḫıf olduñ* derdümüzden
 (1324)
 Ğarībün gönli *tar olur* hemîşe
 (1348)
 İşî āḫ ile *zār olur* hemîşe
 Ğarībün ḫāṫırî *olur perîşān* (1349)
 ḫamu *bizār olur* cān u tenînden
 (1356)

Kimesne perdemüzde *maḥrem olmaz* (1370)
 Bize hiç kimse bir dem *hem-dem olmaz*
 Veli söz *feh̄m olm̄maz* müşkil oldur (1392)
Benatü 'l-fikr ola çün bîkr-i mestur (1403)
 Gice gündüz *ber-â-ber olmuş* idi (1409)

Cehân yüzi *münevver olmuş* idi
 Hemîşe baht u devlet *yâr olsun* (1419)
 'Azîz ü şād *ber-ḥor-dâr olsun*
 Ğarîk-i *rah̄met olsun* rāḥat içre (1423)
 Niçe kim cürm ile *müstagraḥ olduḡ* (1433)

dut-

Eserde örneklerine rastlanılan bir diğ̄er yardımcı fiil örneği şunlardır:

Elüm dut yoğise şu başdan aşdı (46)
Selāmet dut kıyāmet qorqusından (64)
 Beni benlik içinde *dutma mağrur* (83)
Ḳulaḡ tut diñle bir tañsuḡ ḥikāyet (295)
 Eger 'ibret *dutarsañ* i' tibār it (328)
 Ki nef̄s-i nāmı andan *dutdı kuvvet* (347)
 Gügercinler *dutar dem* z̄ir ü bemler (401)
 Söz içre *daḡ dutarlar* biñ nedime (497)
Yüce dut himmetün olma denī sen (586)
 Gözün aç gey *ḡulaḡ dut* müstemi' ol (588)
Peñşan dutma ḥāṭır müctemi' ol
Dutar çün perdesinde *rāst āhen* (608)
 Müberḡa *yüz dutar* şeh-nāz içinde (610)
 Ḳaçan kim z̄ir-keşde *bem dutar* ol (612)
 Maḡabbet ehlini *ḡurrem dutar* ol

Çiçekler *şaf dutar* meydn içinde (702)
 Revān *vācib dutarlar* ḡüşümālüm (794)
 Sikender gözgüsisin *dutmağil pās* (908)
Ḳulaḡ dut sözüme diñle me' ārif (923)
Ayağum dutmaz idi pāy-bendi (1166)
 Ağacını anuñ *muḡkem dutan* ben (1220)
 Aña āheng idüp *hem-dem dutan* ben
 Şadādur *bem dutan* z̄ir-i nevası (1221)
 Rehāvī perdesinde *dutdı āheng* (1227)
 Çeküp ol kılları *muḡkem dutan* ben (1318)
 Kimin geh z̄ir idüp geh *bem dutan* ben
 Ḳamu benden *dutar ādāb u erkān* (1322)
 Ḳayātın *bākī dut* ' ömrin devam it (1418)
 İlahī faẓluña *yüz dutdı* Dā'ī (1422)

vir-

Eserde çok fazla olmasa da bulunan örnekleri şu şekildedir:

Tanıkluk virür oldur Rabb-ı ma' bûd (14)
Ayak başduqça *el' virsuñ* dilegün (245)
İrişmek *zevkini virmez* residen (313)
Gönül virmeye kim elden koyalar (323)
Haber viridi hayātuñ 'āleminden (346)
Tanıkluk virür oldur ferd ma' bûd (408)
Gönül virmiş biri bir hoş nigāre (531)
Gönül virmiş nite kim ılduz aya (537)
Haber virür sünük içre ilikden (618)
Gönül virsem nigār-ı dil-fürüze (849)
Şular kim ğurbete *dil virmediler* (1344)

dur-

Eserde az bir öneğine rastladığımız bu ekin hem *dur-* hem de *tur-* şeklinin kullanıldığını görülmektedir:

Varup kol kavşurup *karşu dururlar* (166)
Anı kim *hağ durur* mutlak didün sen (898)
Önümde *karşu furmaz* gergedanlar (1262)
Cehān *şüret durur* ma' nī güzeldür (1401)

eyle-

Eski Anadolu Türkçesi döneminde çok fazla kullanılan bir yardımcı fiildir. Bu eserde de birçok örneğine rastlanmaktadır:

Ne *tedbîr eyleseñ* hükmün revāndur (216)
Şifatuñ 'aciz *eyler* gok debürin (229)
Du'a ben *eylerem* âmîn ferişte (230)
İcābet eylesün Hak eydün âmîn (256)
'*İbāret eylemiş* ma' nī yüzinden (299)
Anı tūñi görüp *eyler şeker-nîz* (399)
Hevāsı tende cānı *tāze eyler* (429)
Gönül hürrem revānı *tāze eyler*
Şabā zülfine çünkim *şāne eyler* (455)
Gül üzre müşğ ü 'anber *dāne eyler*
Kaçan gerdāniye *āvāze eyler* (614)
Gönül hürrem kıılır cān *tāze eyler*
Ne vaktin kim *nevaht eyler* revahī (619)
Nevāsı hoşluğa *eyler delalet* (636)
Dimağı ter dutar vaqti *hoş eyler* (657)
Mizācı germ ü 'aqlı *ser-hoş eyler*
Kağeh *nüş eyle* bir hoş yār elinden (676)
Eger *adl eylemez* olursa sākī (682)
Veger *luğ eyleseñ* ihsān senüñdür (694)
Ne kim *hüküm eyleseñ* fermān senüñdür (695)
Kağeh *devr eylesün* devründe sākī (711)

Rebâb eyler figân ü nâle zârî (720)
Seni bu ‘ilme *üstâd eyleyen* kim (746)
Saña tašnîfi *bünyâd eyleyen* kim
Anı *hall eylemek* gey müşkil işdür (767)
Hayâlin *mu‘nis eyler* dilde zikrin (823)
Tabîbem *eylerem* derdiñe *tîmâr* (858)
Ser-âğâz eyleye muṭrib hoş-âvâz (864)
Sözüm cân sırrını *âşkâre eyler* (881)
Gönül göynüklerine *çâre eyler*
Münâcât eyledi didi ilahî (949)
Halîle odı *bustân eyleyen* sen (952)
Şuyı Fir‘avn için *kân eyleyen* sen
Ağaç hemperdeden *keşf eyledi* râz (1056)
Haḳîkat vaşf-ı ḫâlûñ *eyle takrîr* (1151)
Kimin *dâm eyledi* vü dâne dökdi (1311)
Mübârek eylesün Haḳ bu cehâna (1414)
Bum her kim oğur *âvâze eyler* (1416)
Şehe devlet du‘asın *tâze eyler*
İlahî devletiñ *pâyende eyle* (1417)
Güneşdür ṭali‘iñ *tâbende eyle*
Girü *luḫf eyle* kim raḫmet seniñdür (1430)
Bir avuç toprağuz *‘afv eyle* bizden (1441)

kal-

Çengnâme’de birkaç yerde örneğine rastlıyoruz:

Velî *ḫayrân kalur* nâ-dân u ṭañlar (628)
Ta‘accübden *kalur* hep deng u *ḫayran* (860)
Anuñ *ḫayrân kalur* naḳşında Mânî (1035)

4. Tezlik fiili:

Eski Anadolu Türkçesinde, Eski Türkçede tezlik fiili olarak kullanılan fiillerden biri olan bér-filinin (Demirci, 2016: 511) ilk ünsüzünün sızcılaşmış ve ünlüsünün -é->-i- değişimine uğramış şekli olan vir - kullanılmaktadır (Timurtaş, 2012: 142; Şahin, 2015: 70). Çengnâme’ görüldüğü üzere sadece iki beyitte kullanılmıştır:

Baña tevfiḳ ile yol gösteri vir (72)
Yaḳamı nefis elinden kurtarı vir
O sırrı gel bize *tavzîḫ idivir* (907)
Kinâyet olmasun *tasnîḫ idivir*

5. İsim Unsuru Türkçe Sözcükten Oluşan Birleşik Fiiller:

aşşı kıl-, *yaḳın it-*, *ḳulluḳ it-*, *alkış it-*, *iş idinme*, *ḳan it-*, *baş it-*, *urğân it-*, *baş ur-*, *ḳulağ ur-*, *yüzine ur-*, *yig ol-*, *üstün ol-*, *keskün ol-*, *ḳul ol-*, *ḳaynar ol-*, *oynar ol-*, *epsem ol-*, *elüm dut-*, *ḳulaḳ ṭut-*, *yüce dut-*, *yüz dut-*, *pâs dut-*, (kökü belli değıl) *ayağum dut-*, *ṭanuḳluḳ vir-*, *el’ vir-*, *gönül vir-*, *ḳarşu dur-*, *ḳan eyle-*.

6. İsim Unsuru Arapça Sözcükten Oluşan Birleşik Fiiller:

îcâd kııl-, teferrüc kııl-, 'ata kııl-, meded kııl-, ebed kııl-, nazâr kııl-, 'adli kııl-, du'a kııl-, ziyâde kııl-, eşer kııl-, tebessümler kııl-, terennümler kııl-, îşâr kııl-, hamâyil kııl-, taleb kııl-, hacil kııl-, seyr kııl-, luğf kııl-, tağva kııl-, icâbet kııl-, su'âli kııl-, dibâğat kııl-, ma'nîye kııl-, 'Înâyet kııl-, kerem kııl-, tekrâr it-, îkrâr it-, hayrân it-, mahv it-, idrâk it-, hâlâş it-, hâş it-, tağşîr it-, ref' it-, nazm it-, hâll it-, şefî' it-, fâhr it-, 'azm it-, feth it-, 'am it-, kuvvetlü it-, itâ'at it-, fark it-, seyr it-, kaşd it-, devr it-, 'arz it-, farz it-, kabûl it-, mağbûl it-, su'âl it-, şerh it-, i'tibâr it-, ihtisâr it-, keşf it-, terûb it-, rahm et-, tahvîl it-, rağş it-, zevk it-, îşâr it-, şafâlar it-, işret it-, 'ayş it-, seyrân it-, in'âm it-, kesb it-, meyl it-, teşvîş it-, nisâr it-, 'uşşâk it-, terk it-, ma'lûm it-, tecdîd it-, nağkâş it-, ta'lim it-, tefhîm it-, tevakku it-, beyân it-, i'zâz it-, sihr it-, taşnif it-, vecd it-, teslîm it-, nağş it-, 'ibâdet it-, şevk it-, fikr it-, vaşf it-, sülûk it-, remz it-, gamz it-, 'ayan it-, vefât it-, şabr it-, hâlvet it-, salvet it-, şü'ban it-, sulţân it-, münâcât it-, da'vet it-, ğusl it-, şükr it-, istifrâğ it-, kavî it-, 'işret it-, mülemma it-, teşbîh it-, nağş it-, taşvir it-, kağ it-, meşhûr it-, cevân it-, tağdîr it-, fehm it-, şulh it-, temsîl it-, devam it-, müstedâm it-, şûr ur-, tağl ur-, rağş ur-, kef ur-, semâ' ur-, zevrak ol-, mustagrağ ol-, miskîn ol-, mağhar ol-, mağfûr u merhûm ol-, vâşil ol-, ma'dûm ol-, müstedâm ol-, Cebbâr ol-, teslim ol-, hayrân u muztar ol-, naş'bûn ol-, müdâm ol-, hâdim ol-, manşûr ol-, mağhûr ol-, şavâb ol-, mağbûl ol-, lâyıq ol-, 'ayb ol-, şâkir ol-, zâkir ol-, fehm ol-, şubh ol-, haşrı ol-, muğarrâ ol-, müzeyyen ol-, ğarğ ol-, 'andelib ol-, mağrem ol-, bî-ğam ol-, cem' ol-, fevt ol-, hayrân ol-, feth ol-, sulţân ol-, fark ol-, helâk ol-, şâbir ol-, mübtelâ ol-, meftûn ol-, kâfûr ol-, mecnûn ol-, şağğ ol-, vâkıf ol-, benatü'l-fikr ol-, münevver ol-, rahmet ol-, selâmet dut-, mağrur dut-, kuvvet dut-, 'ibret dut-, dağ dut-, bem dut-, şaf dut-, bâkî dut-, vâcib dut-, muğkem dut-, âdâb u erkân dut-, zevkîni vir-, haber vir-, hağ dur-, şûret dur-, tedbîr eyle-, 'aciz eyle-, icâbet eyle-, du'a eyle-, 'ibâret eyle-, delalet eyle-, 'adl eyle-, luğf eyle-, hükm eyle-, devr eyle-, hâll eyle-, mu'nis eyle-, âşkâre eyle-, münâcât eyle-, keşf eyle-, tağrîr eyle-, mübârek eyle-, 'afv eyle-, hayrân kal-

7. İsim Unsuru Farsça Sözcükten Oluşan Birleşik Fiiller:

zer kııl-, şekker kııl-, peydâ kııl-, zârî kııl-, gül-efşânîlık kııl-, nûş kııl-, cûş kııl-, gûş kııl-, âhengini kııl-, şeydâ kııl-, yâî kııl-, nevâ kııl-, nâz u cefâ (Fars.-Ar.) kııl-, şeh-nâz kııl-, nâle kııl-, ser-âğâz kııl-, bünyad kııl-, perverde kııl-, perde kııl-, erzânî kııl-, nûş it-, gûş it-, hoş-güvâr it-, yâdigâr it-, bağşîş it-, reşk it-, sâz it-, âğâz it-, yâd it-, şâd it-, buğûr it-, çak it-, der-hâk it-, müşg it-, pervaz it-, bâzâr it-, çîn it-, perçîn it-, nâz it-, bîş it-, hoş it-, tarab-engîz it-, tâğ it-, feryâd it-, bî-hûş it-, fâş it-, şâ-bâş it-, ser-âğâz it-, cûş it- bünyâd it-, mûm it-, âheng it-, deng it-, âvâz it-, reng it-, hem-râz it-, ârâm it-, râm it-, dermân it-, efsûn it-, zîkr it-, şiltâğ it-, bağş it-, destân it-, cân it-, dem ur-, lâf ur-, pervâz ur-, câ-rûb ur-, tağt ur-, çarğ ur-, çeng ur-, nişter ur-, zağm ur-, dest ur-, zebûn ol-, hem-râh ol-, gum-râh ol-, ğam-ğîn ol-, tâze ol-, âvâze ol-, sermed ol-, yâd ol-, şâd ol-, yâr ol-, Rustem-i Destân ol-, tâc-dâr ol-, kâm-kâr ol-, âzâd ol-, gülşen ol-, rûşen ol-, bağtiyâr ol-, şehriyâr ol-, berdevâm ol-, hûb ol-, mest ol-, hem-dem ol-, hurrem ol-, ser-hoş ol-, germ ol-, nerm ol-, deng ol-, hem-dest ol-, cân-perver ol-, çâker ol-, derd ol-, divâne ol-, pervâne ol-, şabr ol-, tâc ol-, pîr ol-, dil-teng ol-, hem-reng ol-, pür-nûr ol-, hüşg ol-, müşg ol-, tar ol-, zâr ol-, peñşân ol-, bîzâr ol-, ber-â-ber ol-, ber-hor-dâr ol-, dem dut-, peñşan dut-, râst âhen dut-, hurrem dut-, hem-dem dut-, âheng dut-, dil vir-, şeker-nîz eyle-, tâze eyle-, şâne eyle-, dâne eyle-, âvâze eyle-, nevaht eyle-, hoş eyle-, ser-hoş eyle-, nûş eyle-, rebâb eyle-, üstâd eyle-, bünyâd eyle-, timâr eyle-, ser-âğâz eyle-, çâre eyle-, bustân eyle-, dâm eyle-, pâyende eyle-, tâbende eyle-

8. Yardımcı Fillerle Oluşan Birleşik Filler

	TÜRKÇE	ARAPÇA	FARŞÇA
Kıl-	1	26	20
İt-	7	95	45
Ur-	3	5	11
Ol-	7	48	47
Dut-	6	9	6
Vir-	3	2	1
Dur-	1	2	
Eyle-	1	18	19
Kal		1	

Tablo 1. İsim + Yardımcı Eylem Şeklinde Oluşan Birleşik Filler

9. Tamlama Şeklinde Oluşan Birleşik Fiiller: İncelenen metinde birleşik fiile katılan tamlamalar kuruluşları bakımından Arapça ya da Farsça yapıdadırlar.

9.1. Arapça Tamlama Şeklinde Oluşan Birleşik Fiiller: Örneklerde görüldüğü gibi birleşğin Arapça tamlamadan oluşan kısmı örneklerde ikili öge şeklindedir.

mağfūr u merhūm ol-, hayrān u muztar ol-, benatū 'l-fīkr ol-, ādāb u erkān dut-

9.2. Farsça Tamlama Şeklinde Oluşan Birleşik Fiiller: Yapılan incelemede birleşik fiillerde kullanılan tamlamaların çoğunluğunun Farsça yapıda olduğu görülmüştür. Farsçada isim tamlaması Arapçada olduğu gibi önce tamlanan unsurunun sonra ise tamlayan unsurunun gelmesiyle yapılır.

gūl-u efşānlık kıl-, şeh-nāz kıl-, ser-āğāz kıl-, hoş-güvār it -, der-hāk it-, tarab-engīz it-, hem-rāh ol-, gum-rāh ol-, ğam-gīn ol-, tāc-dār ol-, kām-kār ol-, ber-devām ol-, hem-dem ol-, cān-perver ol-, şeker-īz eyle -

Sonuç

Yapılan çalışmada Eski Anadolu Türkçesi Dönemi'ne ait Çengnâme adlı eserde yer alan birleşik filler üzerinde duruldu. Birleştirme yolu ile kelime yapımı genel itibariyle Türkçenin söz varlığını zenginleştirmek ve kelime türetmek için en sık kullanılan yöntemlerinden biridir. Kavramları, nesnelere karşılamak için birleşik adlar yapıldığı gibi hareketleri, oluşları karşılamak için de birleşik fiil yapma yolu tercih edilmektedir. Eserde birçok yerde yardımcı eylemlerden yararlanılmıştır. Eserde kullanılan yardımcı fiillerin sayısı oldukça fazladır. Bu durum Türkçede birleşik fiillerin ne kadar sık kullanıldığını göstermektedir. Metinde, bu tür yapılar oluşturulurken en çok kullanılan yardımcı fiiller, kılış bildiren *it-* fiili ile oluş bildiren *ol-* fiilidir. Eserde kullanılan birleşik fiillere bakılacak olursa *kıl-* 60, *it-* 248, *ur-* 27, *ol-* 123, *dut-* 29, *vir-* 11, *dur-* 4, *eyle-* 43, *kal-* 4 kez kullanıldığı görülmektedir. Yardımcı fiillerin yanı sıra eser de tasvir fiili olan *tezlük* fiili iki beyitte kullanılmıştır. Bunların yanı sıra tamlama şeklinde kurulmuş birleşik fiillere de rastlanılmaktadır. Birleşik fiile katılan tamlamalar kuruluşları bakımından Arapça ya da Farsça

yapıdadırlar. Tasniflenen birleşik fiil malzemesi içerisinde çoğunlukla Farsça yapıda kurulmuş tamlamalara rastlanılmaktadır, az sayıda Arapça yapıda oluşturulmuş olanlar da vardır. Genel itibarıyla incelenen metinde birleşik fiile katılan isimler çok büyük oranda Arapça ve Farsça yapıda kurulmuş olmakla birlikte az sayıda Türkçe yapıda oluşturulmuş isimler de mevcuttur.

Kaynakça

- Adıgüzel, A. (2021). "Ali Bin İshak'ın Bâhnâmesinde Fiil Çekimleri ve Yapıları", *I. Uluslararası Dil ve Edebiyat Araştırmaları Kongresi Bildiri Kitabı*, İstanbul: Rimar Academy Yayınları.
- Adıgüzel, Ahmet. (2017). "Râhatu'n-Nüfûs'ta Yer Alan Aslı Fiillerin Yardımcı Fiil Olarak Kullanılması", *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume*, 12/5, s.1-10.
- Akalın, H.Ş.; Tanç, M (2004). "*Batı Türk Yazı Dilinin Kuruluşu*". Türk Dünyası Ortak Edebiyatı: Türk Dünyası Edebiyat Tarihi. Ç. 4. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını: 287, s. 145-158.
- Alpay Tekin, G. (1992). *Çengâme Ahmed-i Dâî*, Harvard University.
- Bilgegil, M. K. (1984). *Türkçe Dilbilgisi*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Delice, İ. (2003). *Türkçe Sözdizimi*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Demirci, Ü. Ö. (2016). *Eski Türkçede Fiille*, İstanbul: Umuttepe Yayınları.
- Deny, J. (1941). *Türk Dili Grameri-Osmanlı Lehçesi*, çev. Ali Ulvi Elöve, İstanbul: İstanbul Maarif Matbaası.
- Dilben, T. (2019). "Eski Anadolu Türkçesi Eserlerinden Çengnâme'nin Yeni Bir Nüshası ve Nüsha Farkları", *Oğuz Türkçesi Araştırmaları Dergisi*, (1), s. 48-107.
- Ediskun, H. (2005). *Türk Dilbilgisi*, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Ergin, M. (1993). *Türk Dil Bilgisi*, İstanbul: Bayrak Basım Yayım.
- Gabain, A. Von. (1953). "Türkçede Fiil Birleşmeleri", *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*, s. 16-28.
- Gültaş, A. (1993). "Çeng", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*. Cilt: 8, s.268-269.
- Hatiboğlu, V. (1982). *Türkçenin Söz Dizimi*, Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Hengirmen, M. (1998). *Türkçe Temel Dilbilgisi*, Ankara: Engin Yayınları.
- Karahan, L. (2010). *Türkçede Söz Dizimi- Cümle Tahlilleri*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Koç, F. (2020). "Kitâb-ı Güzîde'de Geçen Birleşik Fiiller Üzerine Bir Değerlendirme", *Diyalektolog Ulusal Sosyal Bilimler Dergisi*. 24, s. 263-281.
- Korkmaz, Z. (2009). *Türkiye Türkçesi Grameri Şekil Bilgisi*, Ankara: TDK Yayınları.
- Korkmaz, Z. (2007). "Eski Türkiye Türkçesinin Türk Dili Tarihindeki Yeri". *Uluslararası Eski Türkiye Türkçesi Toplantısı Bildiriler Kitabı*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Korkmaz, Z. (2003). *Türkiye Türkçesi Grameri (Şekil Bilgisi)*, Ankara: TDK Yayınları.
- Kut, G. (1989). "*Ahmed-i Dâî*", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, Cilt: 2, s. 56-58.
- Şahin, H. (2015). *Eski Anadolu Türkçesi*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Timurtaş, F. K. (2012). *Eski Türkiye Türkçesi*, İstanbul: Kapı Yayınları.
- Torun Öğretmen, Y. (2017). "Tanıklarıyla Tarama Sözlüğü Verilerine Göre Ur-/Vur- Fiilinin Deyimleşmiş Birleşik Fiillerdeki Kullanımları", *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 6(3), s. 1316-1333.
- Türk Dil Kurumu. (2005). *Türkçe Sözlük*, Ankara: Türk Dil Kurumu.

Türk, O.; Koç, F. (2021). “Yunus Emre’nin Risâletü’n-Nushiyye Adlı Eserinde Geçen Fiiller ile İnanç ve Tasavvuf İçerikli Fiillerin Semantik Açıdan İncelenmesi”, *Mecmua- Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 6/12, s. 78-90.

Vural, H; Böler, T. (2012). *Ses ve Şekil Bilgisi*, Ankara: Kesit Yayınları.

Katkı Oranı Beyanı

Makalenin yazarları, makaleye eşit oranda (%50) katkı yapmışlardır.

Çatışma beyanı: Makalenin yazarları, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkileri bulunmadığını dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan ederler.

Destek ve teşekkür: Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.