



INTERNATIONAL JOURNAL OF FILOLOGIA

ISSN: 2667-7318 Yıl 5, Sayı 7

EDİTÖR / MANAGING EDITOR

Prof. Dr. İbrahim Halil TUĞLUK
(Adıyaman Üniversitesi, Adıyaman / Türkiye)

EDİTÖR KURULU (ALAN EDİTÖRLERİ) / SECTION EDITORS

ESKİ TÜRK EDEBİYATI

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

YENİ TÜRK EDEBİYATI

Prof. Dr. Yakup ÇELİK
(Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul / Türkiye)

TÜRK HALK EDEBİYATI

Doç. Dr. Tuğçe ERDAL
(Yozgat Bozok Üniversitesi, Yozgat / Türkiye)

TÜRK-İSLAM EDEBİYATI

Prof. Dr. Abdullah AYDIN
(Kastamonu Üniversitesi, Kastamonu / Türkiye)

KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT

Doç. Dr. Fesun KOŞMAK
(Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir / Türkiye)

ESKİ TÜRK DİLİ

Dr. Resul ÖZAVŞAR
(Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Osmaniye / Türkiye)

YENİ TÜRK DİLİ

Doç. Dr. Burak TELLİ
(Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi,
Kahramanmaraş / Türkiye)

ÇAĞDAŞ TÜRK LEHÇELERİ

Doç. Dr. Nesrin GÜLLÜDAĞ
(Iğdır Üniversitesi, Iğdır / Türkiye)

DİL EDİTÖRLERİ / EDITORS OF LANGUAGE

ANA DİL EDİTÖRÜ

(NATIVE LANGUAGE EDITOR)

Doç. Dr. Türker Barış BULDUK
(Adıyaman Üniversitesi, Adıyaman / Türkiye)

YABANCI DİL EDİTÖRÜ

(FOREIGN LANGUAGE EDITOR)

Doç. Dr. Ulaş BİNGÖL
(Siirt Üniversitesi, Siirt / Türkiye)

YAYIN KURULU / EDITORIAL BOARD

- Prof. Dr. Gürer GÜLSEVİN (Ege Üniversitesi, İzmir / Türkiye)
Prof. Dr. Rıdvan CANIM (Trakya Üniversitesi, Edirne / Türkiye)
Prof. Dr. Habibe YAZICI ERSOY (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara / Türkiye)
Prof. Dr. Ebülfez RECEBLİ, (Bakü Devlet Üniversitesi, Bakü / Azerbaycan)
Prof. Dr. Xatira BEŞİRLİ (Azerbaycan Milli İlimler Akademisi, Bakü / Azerbaycan)
Prof. Dr. Serdar YAVUZ (Fırat Üniversitesi, Elazığ / Türkiye)

YAYIN DANIŞMA KURULU / BOARD OF EDITORIAL ADVISOR

- Prof. Dr. Atabey KILIÇ (Erciyes Üniversitesi, Kayseri / Türkiye)
Prof. Dr. Cafer MUM (İnönü Üniversitesi, Malatya / Türkiye)
Prof. Dr. Ekrem BEKTAŞ (Harran Üniversitesi, Şanlıurfa / Türkiye)
Prof. Dr. Gülsel SEV (Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu / Türkiye)
Prof. Dr. Halil ÇELTİK (Gazi Üniversitesi, Ankara / Türkiye)
Prof. Dr. Kemal TİMUR (Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Kahramanmaraş / Türkiye)
Prof. Dr. Kerime ÜSTÜNOVA (Uludağ Üniversitesi, Bursa / Türkiye)
Prof. Dr. Lokman TURAN (Atatürk Üniversitesi, Erzurum / Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet Dursun ERDEM (Uluslararası Balkan Üniversitesi, Üsküp / Makedonya)
Prof. Dr. Mustafa KARABULUT (Adıyaman Üniversitesi, Adıyaman / Türkiye)
Prof. Dr. Neslihan İlknur KOÇ KESKİN (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara / Türkiye)
Prof. Dr. Nesrin SİS (İnönü Üniversitesi, Malatya / Türkiye)
Prof. Dr. Salim KÜÇÜK (Ordu Üniversitesi, Ordu / Türkiye)
Prof. Dr. Şener DEMİREL (Fırat Üniversitesi, Elazığ / Türkiye)
Prof. Dr. Şerif Ali BOZKAPLAN (Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir / Türkiye)
Prof. Dr. Şevkiye KAZAN (Akdeniz Üniversitesi, Antalya / Türkiye)
Prof. Dr. Yakup POYRAZ (Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Kahramanmaraş / Türkiye)
Doç. Dr. Ferhat KORKMAZ (Batman Üniversitesi, Batman / Türkiye)
Doç. Dr. İlyas YAZAR (Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir / Türkiye)
Doç. Dr. Mustafa Uğurlu ARSLAN (Dicle Üniversitesi, Diyarbakır / Türkiye)
Doç. Dr. Serdar BULUT (Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi, Alanya / Türkiye)
Dr. Alev ÖNDER (Adana Alparslan Türkeş Bilim ve Teknoloji Üniversitesi, Adana / Türkiye)
Dr. Enser YILMAZ (Siirt Üniversitesi, Siirt / Türkiye)
Dr. Ömer İNCE (Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir / Türkiye)

YAZIŞMA ADRESİ / CORRESPONDENCE ADDRESS

Prof. Dr. İbrahim Halil TUĞLUK

Adıyaman Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Adıyaman / Türkiye

Dergi Web Adresi <http://dergipark.org.tr/tr/pub/ijof>

Dergi E-Posta: journaloffilologia@gmail.com

&

Prof. Dr. İbrahim Halil TUĞLUK

Adıyaman University Faculty of Science and Letters

Department of Turkish Language and Literature, Adıyaman / Turkey

Journal Web Address: <http://dergipark.org.tr/tr/pub/ijof>

Journal e-Mail: journaloffilologia@gmail.com

International Journal of Filologia'da yer alan yazılardaki fikir ve görüşler tamamen yazarlara ait olup International Journal of Filologia dergisi yönetiminin görüşlerini yansıtmazlar. [The opinions and views expressed in the articles are the authors' solely and do not reflect the views of the International Journal Of Filologia's owners]

İNDEKS BİLGİSİ (INDEX INFORMATION)

International Journal of Filologia dergisi aşağıdaki indekslerde taranmaktadır.

- 1. EBSCO**
- 2. MLA (Modern Language Association)**
- 3. SIS (Scientific Indexing Services)**
- 4. Research Bib (Academic Resource Index)**
- 5. Cite Factor (Academic Journal Index)**
- 6. Root Indexing (Journal Abstracting and Indexing Service)**
- 7. DRJI (Directory Research Journal Indexing)**
- 8. İdeal Online**
- 9. Asos İndeks**
- 10. İSAM (İslam Araştırmaları Merkezi)**

EDİTÖRDEN

Değerli International Journal of Filologia Okurları,

Türk Dili, Eski Türk Edebiyatı, Yeni Türk Edebiyatı, Türk Halk Edebiyatı, Türk İslam Edebiyatı, Karşılaştırmalı Edebiyat, Dilbilim, Çağdaş Türk Lehçeleri, Türkçe Öğretimi, Yabancılara Türkçe Öğretimi, Türk Folklor Araştırmaları ve Türkoloji alanı ile ilgili tüm araştırmalar başta olmak üzere dil, ve edebiyat ile ilgili alana katkı sunacak özgün akademik çalışmalara, derleme ve kitap tanıtımlarına yer veren International Journal of Filologia dergisinin 7. sayısını sizlerle buluşturmanın mutluluğunu yaşıyoruz. Bu sayıda makaleleri yayımlanan yazarlarımızı tebrik ediyoruz. Ayrıca bu sayıda hakemlik yaparak dergimize katkıda bulunan değerli hocalarımıza teşekkürü bir borç biliyoruz. Yeni sayımızda görüşmek dileğiyle...

Prof. Dr. İbrahim Halil TUĞLUK

Editör

BU SAYININ HAKEMLERİ

Prof. Dr. M. Fatih KANTER	Kilis 7 Aralık Üniversitesi
Doç. Dr. Abdulhakim TUĞLUK	Iğdır Üniversitesi
Doç. Dr. Can ŞEN	Bartın Üniversitesi
Doç. Dr. Çimen Günay ERKOL	Özyeğin Üniversitesi
Doç. Dr. Didem ARDALI BÜYÜKARMAN	Yıldız Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Ferhat KORKMAZ	Batman Üniversitesi
Doç. Dr. İrfan ATALAY	Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Doç. Dr. Maksut YİĞİTBAŞ	Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi
Doç. Dr. Mehmet GEDİZLİ	Manisa Celal Bayar Üniversitesi
Doç. Dr. Mustafa Sefa ÇAKIR	Sivas Cumhuriyet Üniversitesi
Dr. Ar. Gör. Yeşim ÇAĞLAR	Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Dr. Öğr. Gör. Ayşe DEMİR	Pamukkale Üniversitesi
Dr. Öğr. Gör. İbrahim KARAHANCI	Bursa Uludağ Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ali ŞEYLAN	Beykent Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Enes YILDIZ	Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Erol KUYMA	Hitit Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Fatma İMAMOĞLU	Haliç Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Hasan CUŞA	Munzur Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mahmut GİDER	Bingöl Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Melike ÜZÜM	Başkent Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Nazan YILDIZ	Karadeniz Teknik Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Osman TÜRK	Harran Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Talip ÇUKURLU	Siirt Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ünal KALAYCI	Batman Üniversitesi
Dr. Öznur YEMEZ	Selçuk Üniversitesi
Dr. Halil KURT	Milli Eğitim Bakanlığı
Dr. Eren YILDIRIM	

INTERNATIONAL JOURNAL OF FILOLOGIA DERGİSİ GENEL İLKELERİ

AMAÇ

International Journal of Filologia (IJOF); Türk dili, kültürü ve edebiyatına dair nitelikli bilimsel çalışmaları ilgili alanlara göre araştırmacıların hizmetine sunmayı ve her geçen gün gelişen ve dolayısıyla güncellenen ilmi ve edebî alana bir katkı sağlamayı amaçlamaktadır. Bu kapsamda dergimizin uluslararası camiada geçmişten günümüze uzanan kültür hazinemizin tanıtılmasında bir köprü vazifesini göreceğini umuyoruz.

KAPSAM

Yayın Sıklığı

Uluslararası hakemli dergi olarak yayın hayatına başlayan **International Journal of Filologia (IJOF)** 30 Haziran ve 30 Aralık tarihlerinde olmak üzere yılda iki sayı yayımlanmaktadır. Ancak yayın kurulu tarafından gerekli görülmesi durumunda özel sayı da yayımlanabilir.

Yayın Dili

Derginin yayın dili Türkiye Türkçesidir. Ancak, dergi her kurumdan ve her ulustan bilim insanlarının çalışmalarına açık olup farklı dillerde (diğer Türk lehçeleri, İngilizce, Almanca, Fransızca, Rusça, Arapça, Farsça vb.) yazılmış çalışmalara da yer vermektedir. Yabancı dilde yazılan çalışmaların özeti Türkçe olmalıdır.

Odak ve Kapsam

International Journal of Filologia (IJOF); Filoloji alanında hazırlanmış akademik çalışma, çeviriler, derlemeler, tenkit ve kitap tanıtımlarına yer vermektedir. Ayrıca aşağıda belirtilen çalışmalar dergimizin yayın odağında ve kapsamındadır.

- Eski Türk Dili
- Yeni Türk Dili
- Eski Türk Edebiyatı
- Yeni Türk Edebiyatı
- Türk Halk Edebiyatı
- Türk İslam Edebiyatı
- Çağdaş Türk Lehçeleri
- Türkçe Öğretimi
- Yabancılara Türkçe Öğretimi
- Türk Folklor Araştırmaları
- Karşılaştırmalı Edebiyat
- Dil Bilimi
- Türkoloji, dil ve edebiyat alanını doğrudan veya dolaylı olarak ilgilendiren her türlü akademik çalışma, derleme, tenkit ve kitap tanıtımları.

INTERNATIONAL JOURNAL OF FILOLOGIA- YAYIN İLKELERİ **(INTERNATIONAL JOURNAL OF FILOLOGIA PUBLISHING PRINCIPLES)**

1. Genel İlkeler / General Principles

- Dergiye gönderilen yazılar herhangi bir kurum veya kuruluş tarafından desteklenmişse, bu kurum veya kuruluş çalışmada belirtilmelidir.
- Daha önce, ulusal ya da uluslararası kongre ya da sempozyumlarda sunulmuş ve özeti yayımlanmış çalışmalar, bu nitelikleri belirtilerek gönderilmelidir.
- Yayımlanan yazılardan alıntı yapılması durumunda, kaynak belirtilmesi zorunludur.
- Dergide yayımlanması için gönderilen çalışmalar yayımlansın ya da yayımlanmasın iade edilmez.
- Bir sayıda aynı yazara ait birden çok makale yayımlanamaz.
- Yazar(lar), makalede hiçbir suç unsuru veya kanuna aykırı ifade bulunmadığını, araştırma yapılırken kanuna aykırı herhangi bir malzeme ve yöntem kullanılmadığını çalışma ile ilgili (varsa) ihtiyaç duyulan tüm izinlerin alındığını taahhüt eder.
- Dergi yazar(lar)ı yazılarının yayımlanması durumunda, etik kurallara uygun hareket edildiğini ve etik kuralların gözetildiğini ve bu konuda tüm sorumluluğun yazar(lar)da olduğunu taahhüt etmiş olurlar.
- Dergimize gönderilen makalelerin 12.000 sözcük ve 40 sayfayı aşmaması önerilmektedir. Ancak zorunlu olarak bu sözcük ve sayfa sayısının aşılması gerektiği durumlarda dergi editörlüğünün önceden haberdar edilmesi gerekmektedir.
- Dergimizin her sayısında lisansüstü tezlerden üretilen makaleler için o sayıdaki makale sayısı dikkate alınarak kota uygulanmaktadır.

2. Açık Erişim Politikası / Open Access Policy

International Journal of Filologia, açık erişimli bir dergidir. Açık erişim, tüm içeriğin kullanıcıya veya kurumuna ücretsiz olarak serbestçe erişilebileceği anlamına gelir. Yayıncı veya yazarın önceden izni alınmadan kullanıcılar, makalelerin tam metinlerini okumak, araştırmalarında kullanmak üzere indirebilir, kopyalayabilir, yazdırabilir, arama yapabilir, bağlantı kurabilir veya diğer yasal amaçlarla kullanabilir.

3. Ücret Politikası / Wage Policy

International Journal of Filologia Dergisi 2018 yılında, ücretsiz “Uluslararası Hakemli Dergi” olarak yayın hayatına başlamıştır. Dergimize yayımlanmak üzere gönderilen ve dergimizde yayımlanan makalelerden hiçbir şekilde ücret talep edilmemektedir.

4. Yayın Sıklığı / Publication Frequency

Dergi, **30 Haziran** ve **30 Aralık** tarihleri olmak üzere, **yılda iki** defa “online” olarak yayımlanır. Yayın Kurulunun uygun görmesi halinde Özel Sayı da yayımlanabilir.

5. Kapsam / Scope

Dergide, **Türk Dili, Eski Türk Edebiyatı, Yeni Türk Edebiyatı, Türk Halk Edebiyatı, Türk İslam Edebiyatı, Karşılaştırmalı Edebiyat, Dilbilim, Çağdaş Türk Lehçeleri, Türkçe Öğretimi, Yabancılara Türkçe Öğretimi, Türk Folklor Araştırmaları ve Türkoloji alanı ile ilgili tüm araştırmalar başta olmak üzere dil ve edebiyat ile ilgili alana katkı sunacak akademik çalışmalara, derleme ve kitap tanıtımlarına** yer verilmektedir.

6. Yayın Dili ve İmla / Publication Language and Spelling

- Derginin yayın dili Türkiye Türkçesi olmakla birlikte dergi, farklı dillerde yazılmış çalışmalara da yer vermektedir. Yabancı dilde yazılan çalışmaların özeti Türkçe olmalıdır.
- Dergiye gönderilen çalışmalarda dil bilgisi kurallarına (imla, noktalama, açıklık, anlaşılabilirlik vs.) azami derecede riayet etme zorunluluğu vardır. Yazım ve noktalamadan kaynaklanan problem ve

eleştirilerden tamamen yazar sorumludur. İmla ve noktalama açısından, çalışmanın ya da konunun zorunlu olduğu durumlar dışında Türk Dil Kurumu imla kılavuzu esas alınmalıdır.

7. Dergi İntihal Politikası / Journal Plagiarism Policy

Dergimize gönderilen çalışmalarla birlikte benzerlik raporu da sisteme yüklenmelidir. İntihal tespiti için iThenticate programı kullanılmalıdır. Bu sistem aracılığıyla makalelerin daha önce herhangi bir yerde yayımlanmadığı veya herhangi bir intihal içermediği teyit edilir. Benzerlik oranı %20'den fazla olan makaleler intihal olarak kabul edilir ve reddedilir.

8. Makale Değerlendirme Süreci / Article Evaluation Process

Makale değerlendirme süresi ortalama 3 aydır. Ancak bu süre hakemlerin geri bildirimlerine, gönderilen yazı ile ilgili hakemlerin düzeltme isteyip istememelerine, yazarların istenilen düzeltmeleri yerine getirmelerine vb. pek çok duruma göre azalıp artabilmektedir.

8.1. Editör Ön Değerlendirme Süreci / Editor's Pre-Evaluation Process

- Yazılar, yayın kuruluna gelmeden önce kurallara uygun yazılıp yazılmadığı editör(ler) tarafından makale şablonu, literatür, yöntem, bulgular ve sonuç açısından kontrol edilir; bir eksik ve/veya yanlış belirlendiğinde, düzeltilmesi için bir ön değerlendirme formu ile birlikte 15 gün içerisinde yazara iade edilir. Yazarın ön değerlendirme sürecinde Telif Hakkı Devir Formu ve gerekiyorsa "Etik Kurul Onay Formu" nu sisteme yüklemiş olmalıdır.
- Yazar editör(ler)in belirttiği düzeltmeleri yapmakla yükümlüdür. Ön değerlendirme sürecinde bir sorunla karşılaşılmayan ve dergi ilkelerine uygun olan yazılar hakemlendirme sürecine alınır.

8.2. Hakemlendirme Süreci / Refereeing Process

- Dergiye gönderilen çalışmalar Yayın Kurulu kararıyla en az iki hakemin değerlendirilmesine sunulur. Değerlendirmeye gönderilen çalışmalarda yazar(lar)ın ve hakemlerin isimleri karşılıklı olarak gizli tutulur. Yayın Kurulu gerekli gördüğü durumlarda çalışmayı ikiden fazla hakeme inceletebilir. Yayımlanacak çalışma ile ilgili nihai karar hakem çoğunluğunun görüşü de dikkate alınarak Yayın Kurulu tarafından verilir.
- Hakemlerin makaleyi incelemeleri için verilen süre 10 gündür. 10 gün içerisinde bildirimde bulunmayan hakemlere hatırlatma mesajı gönderilir. Hatırlatma mesajı gönderildikten 5 gün içerisinde bildirimde bulunmayan hakem, yayının hakem listesinden ve derginin hakem havuzundan silinir. Yayın Kurulu ilgili çalışmayı değerlendirmek üzere farklı bir hakeme gönderir.
- Hakemler dergiye gönderilen yazıyla ilgili birden çok kez düzeltme isteyebilir. Yazar(lar), yazıların yayımlanabilmesi için hakem ve yayın kurulunun görüş ve önerilerini yerine getirmek zorundadırlar.
- Yazar(lar)dan düzeltme istenmesi durumunda, düzeltmenin en geç 10 gün içinde yapılarak dergiye ulaştırılması gerekmektedir. Düzeltilmiş metin, gerekli görüldüğü hâllerde değişiklikleri isteyen hakemlerce tekrar incelenebilir.

8.3. Hakem Raporlarına İtiraz / Objection to Referee Reports

Yazar(lar) hakemlerin olumsuz görüşlerine karşı kanıt göstermek koşuluyla itiraz edebilirler. Bu itiraz Yayın Kurulu'nda incelenir ve gerekli görülürse farklı hakem görüşüne başvurulur.

8.4. Editör Değerlendirme Süreci / Editor Evaluation Process

Hakemlerden gelen görüşler doğrultusunda editör, yayın kurulu ile birlikte nihai kararını 1 hafta içerisinde verir. Editör, dergiye gönderilen yazılarda gerekli yazım düzeltmelerini, yabancı bir dilde yazılan özet ile ilgili düzeltmeleri ve gerekli gördüğü diğer düzeltmeleri yapma hakkına sahiptir.

8.5. Yayın Kurulu Değerlendirme Süreci / Editorial Board Evaluation Process

Editörler, hakem görüşlerine dayanarak verdikleri kararı 1 hafta içerisinde yayın kuruluna sunarlar.

Yayın kurulunda yayımlanması uygun görülmeyen yazılar intihal programında taranmaksızın reddedilir. Yayımlanması yönünde olumlu karar verilen yazılar intihal programında taranır. İntihal programından olumlu sonuç alınması durumunda yazının mizanpajı yapılır. Ardından makale sorumlu yazara son okuma için gönderilir. Yazarın son okumada metnin değerlendirme süresi 3 gündür. Son okumanın ardından yazıya DOI numarası temin edilir. Yazılar yayın kurulunun belirlediği sıraya göre yayımlanır.

9. Düzeltme ve Geri Çekme Süreçleri / Correction and Withdrawal Processes

9.1. Yazar için Geri Çekme Süreci / Withdrawal Process for Author or Authors

- Yazar(lar)ın yayımlanmış, erken görünüm veya değerlendirme aşamasındaki çalışmasıyla ilgili bir yanlış ya da hatayı fark etmesi durumunda, geri çekme işlemlerinde dergi editörüyle işbirliği yapma yükümlülüğü bulunmaktadır.
- Dergiye gönderilen yazılar ön kontrol adımı olduğu sürece yazar tarafından sistem üzerinden geri çekilebilir. Ancak hakemlendirme süreci başlayan bir makalenin geri çekilme isteği editöre gerekçesiyle birlikte yazılı ve ıslak imzalı olarak e-posta aracılığıyla dergi editörüne bildirilir.
- Editör, editör ve yayın kurulunun da görüşünü alarak konuyu değerlendirip yazara 20 gün içerisinde bildirimde bulunur.
- Yayın kurulu tarafından telif hakları gönderim aşamasında devredilmiş çalışmaların geri çekme isteği onaylanmadıkça yazarlar çalışmasını başka bir dergiye değerlendirme için gönderemezler.

9.2. Editör için Geri Çekme Süreci / Editor Withdrawal Process for

Yayın kurulu; yayımlanmış, erken görünümdeki veya değerlendirme aşamasındaki bir çalışmaya ilişkin telif hakkı ve intihal şüphesi oluşması durumunda çalışmayı ilişkin bir inceleme başlatır. Yayın kurulu yapılan inceleme neticesinde değerlendirme aşamasındaki çalışmada telif hakkı ve intihal yapıldığını tespit etmesi durumunda çalışmayı değerlendirmeden geri çeker ve tespit edilen durumları detaylı bir şekilde kaynak göstererek yazarlara iade eder.

Yayın kurulu, yayımlanmış veya erken görünümdeki bir çalışmada telif hakkı ihlali ve intihal yapıldığını tespit etmesi durumunda, en geç 15 gün içerisinde aşağıdaki geri çekme ve bildiri işlemlerini gerçekleştirir. Etik ihlali tespit edilen çalışmanın;

- Elektronik gösterimdeki başlığının başına “**Geri Çekildi**” ibaresi eklenir.
- Elektronik gösterimdeki *Öz* ve *Tam Metin* içerikleri yerine çalışmanın geri çekilme gerekçeleri, detaylı kanıt kaynakları varsa yazar(lar)ın bağlı olduğu kurum ve kuruluşların konu hakkındaki bildirimleri ile birlikte yayımlanır.
- Dergi web sitesinin ana sayfasından geri çekme bildirimini ilan edilir.
- Geri çekme tarihinden itibaren ilk yayımlanacak sayının elektronik ve basılı kopyasının içindekiler listesine “**Geri Çekildi: Çalışma Başlığı**” şeklinde eklenir, birinci sayfasından başlamak koşuluyla geri çekme nedenleri ve buna kaynak gösterilen orijinal alıntılar kamuoyu ve araştırmacılarla paylaşılır.
- Yazar(lar)ın bağlı olduğu kuruluş(lar)a yukarıdaki geri çekme bildirimleri iletilir.

10. Telif Hakkı Devri / Copyright Transfer

- Dergiye gönderilen yazının, yayımlanması durumunda yazının tüm yayın hakları süresiz olarak **International Journal of Filologia** dergisi'ne ait olur.
- Dergiye yazı gönderecek yazarlar, "Telif Hakkı Devir Formu" belgesini doldurmalıdır. Yazar(lar) doldurdıkları formu ıslak imza ile imzalamalıdır. İmzalanan form taranarak sisteme yüklenmelidir. "Telif Hakkı Devir Formu"nu iletmeyen yazarların çalışmaları yayımlanmaz.
- Dergiye gönderilen yazılar daha önce hiç bir yerde yayımlanmamış olmalı veya yayımlanmak üzere başka bir dergiye gönderilmemiş olmalıdır. Makalenin tümü ya da bir bölümü başka bir yerde yayımlanmış ise dergide yayımlanabilmesi için gerekli her türlü izin alınıp orijinal telif hakkı devir formu ile birlikte dergi editörlüğüne gönderilmelidir.

- Dergide yayımlanan makalenin içeriği, sunduğu sonuçlar ve yorumları konusunda, dergi yönetimi ve dergi editörlüğü hiçbir sorumluluk taşımamaktadır. Ayrıca daha önce herhangi bir yerde yayımlandığı belirtilmediği ya da belirlenmediği için yayımlanan çalışmalar ile ilgili telif haklarına ilişkin doğabilecek hukuki sonuçlar tamamen yazar(lar)a aittir
- Dergi yazar(lar)ı yazılarının yayımlanması durumunda, yazılarında hiçbir suç unsuru veya kanuna aykırı ifade bulunmadığını, araştırma yapılırken kanuna aykırı herhangi bir malzeme ve yöntem kullanılmadığını çalışma ile ilgili (varsa) ihtiyaç duyulan tüm izinlerin alındığını taahhüt etmiş olurlar.
- Yazar(lar), makalenin içeriği, sunduğu sonuçları ve yorumları konusunda, dergi yönetimi ve dergi editörlüğünün hiç bir sorumluluk taşımadığını kabul eder. Ayrıca yazar(lar), tüm yazarlar adına, telif hakkı ihlali nedeniyle üçüncü şahıslarca istenecek hak talebi veya açılacak davalarda dergi yönetimi ve dergi editörlüğünün hiçbir sorumluluğunun olmadığını, tüm sorumluluğun yazar(lar)da olduğunu kabul eder.

Bununla birlikte yazarların aşağıdaki hakları saklıdır;

- Patent hakları,
- Telif hakkı dışında kalan bütün tescil edilmemiş haklar,
- Çalışmayı satmamak koşulu ile kendi bilimsel amaçları için çoğaltma hakkı,
- Yazarın kendi kitap ve diğer akademik çalışmalarında, kaynak göstermesi koşuluyla, çalışmanın tümü ya da bir bölümünü kullanma hakkı,
- Çalışma künyesini belirtmek koşuluyla kişisel web sitelerinde veya üniversitesinin açık arşivinde bulundurma hakkı.

Yayın Etiği ve Kötüye Kullanım Beyanı (Publication Ethics and Abuse Statement)

1. Yayın Etiği / Publication Ethics

Aşağıda yer alan etik görev ve sorumluluklar Committee on Publication Ethics (COPE) tarafından yayımlanan öneri ve kılavuzlar temel alınarak hazırlanmıştır. Dergimiz aşağıda belirtilen etik ilkelerine uymayı taahhüt eder.

2. Yayıncıların Etik Sorumlulukları / Publishers' Ethical Responsibilities

- Yayıncı dergiyi yayımlamakla hiçbir maddi kâr amacı gütmemektedir.
- Yayıncı, dergiye gönderilen yazılarla ilgili editörlerin bağımsız kararlar almalarını taahhüt eder.
- Yayıncı, editörlere ilişkin her türlü bilimsel suistimal, atıf çeteciliği ve intihalle ilgili önlemleri alma sorumluluğuna sahiptir.
- Dergimize gönderilen makalelerin fikir özgürlüğü ve mülkiyet hakları gibi hususlar saygındır. Yayıncılar dergide yayımlanmış her yazının fikri mülkiyet ve telif hakkını korur. Dergi yönetimi olası ihlallerde derginin ve yazarların haklarını savunur.

3. Editörlerin Etik Görev ve Sorumlulukları / Editors' Ethical Duties and Responsibilities

3.1. Editörlerin Genel Görev ve Sorumlulukları / General Duties and Responsibilities of Editors

- Editör, dergide yayımlanan yazıların derginin yayın politikasına, derginin amaç ve kapsamına uygunluğunu sağlamalıdır.
- Editör, dergiye gönderilen yazılardaki kişisel verilen korunmasına özen göstermeli ve bu kişisel verileri, bireylerin açık rızası olmadan yayımlamamalıdır. Editör, dergiye gönderilen yazı ile ilgili tüm bilgilerin yayımlanana kadar gizli tutulmasını sağlamalıdır.
- Editör, dergide yayımlanan yazılarla ilgili eleştirileri titizlikle dikkate almalı ve bu konuda yapıcı bir tutum sergilemelidir.
- Editör, dergiye gönderilen yazılarla ilgili yazışma, dosya ve diğer kayıtları elektronik ortamda veya basılı olarak saklamalıdır.
- Editör, derginin ve yayının kalite standartlarını yükseltmek için gerekli çalışmaları yapmalıdır.
- Editör, akademik fikir çeşitliliğini ve bilimsel düşünce özgürlüğünü savunmalıdır. Aynı zamanda fikri mülkiyet hakları ile etik standartları gözeterek dergi işleyişini sürdürmelidir.

- Editör, dergiye gelen yazıları, yazarlarının etnik köken, cinsiyet, tabiiyet, dini inanış ya da politik felsefelerini dikkate almaksızın bilimsel içerik açısından değerlendirmelidir.
- Editör, yayın politikası gereği tüm yayın süreçlerinde (yayında herhangi bir sebeple düzeltme, değiştirme ve açıklama gerektiren konularda) şeffaflık ilkesini ön planda tutmalıdır.
- Editör, dergiye gönderilen yazılarda insan ve hayvan haklarının korunmasını sağlamalıdır. Editör, makalelerde kullanılan deneklerle ilgili etik kurul onayı veya deneysel araştırmalarla ilgili yasal izinlerin olmadığı durumlarda söz konusu makaleyi reddetmelidir.
- Editör, kör ve çift hakemlik süreçlerinin sağlıklı bir şekilde yürütülmesini sağlamalıdır.
- Yazılarıyla ilgili hakem atamasında sadece editör ve editör kurulu tam yetkiye sahip olup yazıların yayımlanması ile ilgili sonuç kararından da editör ve editörler kurulu sorumludur.
- COPE (Committee on Publication Ethics) tarafından hazırlanan "Editörlerin Genel Görev ve Sorumlulukları" dergimizde ilke olarak benimsenmiştir.

3.2. Editörlerin Dergi Sahibi ve Yayıncı ile İlişkileri / Relations of Editors with the Journal Owner and Publisher

- Editör ve yayıncı arasında editöryal bağımsızlık ilkesi bulunmalıdır.
- Editör ile yayıncı arasındaki ilişki yazılı bir sözleşmeye dayanmalıdır.
- Editörün dergideki yazılarla ilgili alacağı kararlar yayıncı ve dergi sahibinin müdahalesine açık olmayıp bağımsız olmalıdır.

3.3. Editörlerin Yayın Kurulu ile İlişkileri / Relations of Editors with the Editorial Board

- Editör, yayın kurulu ile iletişim halinde olmalıdır.
- Editör, yayın kurulunun dergiye katkı sağlayan ve dergi alanıyla uyumlu aktif üyelerden oluşmasını sağlamalıdır.
- Editör yayın kurulunun değerlendirmelerinde nesnel ve tarafsız olmalarını sağlamalıdır.

3.4. Editörlerin, Editör Kurulu ile İlişkileri / Relations of Editors with the Editorial Board

- Derginin editör kurulunda yer alan kişiler derginin gelişimine aktif olarak katkı sunmalıdır.
- Editör, editör kurulunu alanlarıyla ilgili yazı ve çalışmalarla ilgili bilgilendirmelidir.
- Editör, derginin yayın politikasını editör kurulunun da görüş ve önerilerini dikkate alarak şekillendirmelidir.

3.5. Editörlerin Yazarlarla İlişkileri / Relations of Editors with Authors

- Editör, yazarların derginin yayın ve yazım ilkelerinin ve makale şablonunun güncel haline ulaşmalarını sağlamalıdır.
- Editör, dergiye gönderilen yazılarda çok önemli bir sıkıntısı olmadığı sürece yazıları ön değerlendirme aşamasına almalıdır.
- Editör, yazarlara, yazılarının tüm aşamaları ile ilgili doğru, açıklayıcı ve bilgilendirici şekilde bildirim ve dönüş sağlanmalıdır.
- Editör, olumlu yöndeki hakem önerilerini göz ardı etmemelidir. Olumlu yöndeki hakem önerilerinin reddi durumunda ret nedeni bilimsel, etik, yasal vb. normlar çerçevesinde değerlendirmelidir.
- Editör, yazılara gelen eleştirilerle ilgili yazarlara cevap hakkı tanınmalıdır.
- Editör, hakemlerin istedikleri düzeltme önerilerini ivedilikle yazara iletmelidir.

3.6. Editörlerin Hakemlerle İlişkileri / Relations of Editors with Referees

- Editör, dergiye gönderilen yazılar için çalışmanın alanına ve muhtevasına uygun hakemler belirlemelidir.
- Editör, hakemlere yazıların değerlendirilmesi ile ilgili gerekli form ve dosyaları süresi içerisinde göndermelidir.
- Editör, süresi içerisinde dönmeyen veya hakemlik etiğine uymayan hakemleri hakem havuzundan çıkarmalıdır.
- Editör, yazarın yazı dosyalarında yaptıkları düzeltmeleri ivedilikle hakemlere iletmelidir.

- Editör, yayın değerlendirme sürecinde hakemlerin kimlik bilgilerini gizli tutmalıdır.
- Editör, bilim etiğine uymayan ve kırıcı değerlendirmeleri yazara ulaşmadan engellemelidir.
- Editör, derginin hakem havuzunu daima güncelleyip geniş bir yelpaze oluşturmaktadır.
- Editör, yazıları farklı hakemlere gönderme konusunda çaba sarf etmemelidir.
- Editör, dergiye gelen yazıları aralarında çıkar çatışması-çıkarcı birliği olmayan hakemlere yönlendirmelidir.
- Editör, hakemlerin yazıları tarafsız, bilimsel ve nesnel bir dille çalışmayı değerlendirmeleri için teşvik etmelidir.

3.7. Editörlerin Okuyucularla İlişkileri / Relations of Editors with Readers

Editör; okuyucu, araştırmacı ve uygulayıcılardan gelen geri bildirimleri dikkate almak ve bu geri bildirimler konusunda okuyucu, araştırmacı ve geri bildirimcilerle sağlıklı geri bildirim vermekle yükümlüdür.

4. Hakemlerin Etik Sorumlulukları / Ethical Responsibilities of Referees

4.1. Çift, Kör Hakemlik / Double, Blind Referee

Hakemler, kör değerlendirme sürecine uygun olarak tarafsızlık ve gizlilik içerisinde hareket etmelidir.

4.2. Gizlilik / Privacy

Değerlendirme için hakemlere gönderilen çalışmalar gizli tutulmalıdır. Çalışmalar başkalarına gösterilmemeli ve içerikleri tartışılmamalıdır. Gizlilik kuralı, hakemlik yapmayı reddeden kişileri de kapsamaktadır.

4.3. İvedilik / Urgency

Hakem değerlendirmesi yapmak üzere davet alan bir hakem, ilgili çalışma için hakemlik yapıp yapamayacağını 10 gün içinde editöre bildirmelidir. Hakem değerlendirme sürecini 10 gün içinde tamamlamalı ve yazarlar da sorumlu yazara bildirilen değişiklikleri 15 gün içinde tamamlamalıdır.

4.4. Kaynak Belirtme / Specifying a Resource

Hakemler, atıf yapılmamış yayımlanmış yayın tespiti, yazar tarafından yapılan telif hakkı ihlali ve intihal durumlarının farkına varmaları durumunda konuyu dergi editörlüğüne iletmelidir.

4.5. Tarafsızlık / Impartiality

Hakemler, çalışmayı tarafsız, bilimsel ve nesnel bir dille değerlendirmelidir. Hakemler hakaret ve kişisel yorumlardan kaçınmalı, asgari nezaket kurallarına uygun değerlendirme yapmalıdır. Hakemler, ilgili makaleyi bilimsel ölçütleri göz önünde tutarak değerlendirmelidir.

4.6. Nezaket / Kindness

Hakemler, ilmî olmayan veya hukukî sonuçları olabilecek mesnetsiz değerlendirmelerden kaçınmalıdır.

4.7. Uzmanlık / Expertise

Hakemler, uzmanlık alanı ile ilgili çalışmalarını kabul etmeli, uzmanlık alanı dışındaki çalışmalarını reddetmelidir.

4.8. Çıkar Çatışması-Çıkar Birliği / Conflict of Interest-Union of Interest

Hakemler, değerlendirdiği çalışma ile ilgili çıkar çatışması-çıkarcı birliği fark ederse hakemlik yapmayı reddederek bunu dergi editörlüğüne bildirmelidir.

5. Yazarların Etik Sorumlulukları / Ethical Responsibilities of Authors

- Yazar(lar) dergide yayımlanan çalışmanın her türlü yayın hakkının gönderdikleri dergiye ait olduğunu kabul eder. Yazar(lar) dergimize gönderdikleri yazılar için telif hakkı talep edemez.
- Yazar(lar) dergiye gönderdikleri yazıları derginin yayın ve yazım kuralları ile makale şablonuna uygun olarak sisteme yüklemelidir.
- Yazar(lar) dergiye yayımlanmak üzere gönderilen makalenin daha önce herhangi bir yerde, herhangi bir dilde yayımlanmadığını, yayımlanmak üzere başka bir dergiye gönderilmediğini, ya da yayımlanmak için değerlendirmeye alınmış olmadığını; eğer makalenin tümü ya da bir bölümü yayımlandı ise dergimizde yayımlanabilmesi için gerekli her türlü izin alındığını ve orijinal telif hakkı devri formu ile birlikte dergi editörlüğüne gönderildiğini beyan ve taahhüt etmelidir.
- Yazar(lar), aynı sayıda yayımlanmak üzere dergimize birden fazla yazı göndermemelidir.

- Yazar(lar), makaleye yazar olarak katkı sunmayan kişilerin ismini yazar olarak eklememelidir.
- Yazar(lar), dergiye gönderdikleri yazıların özgünlüğü temin etmelidir.
- Yazar(lar), dergimizde her türlü telifli materyal (tablo, şekil, katkı sunan alıntılar vb.) ile ilgili tüm sorumluluğu üstlenmelidir.
- Yazar(lar); başka yazarlara, katkıda bulunanlara veya kaynaklara uygun bir şekilde atıf yapmalı ve ilgili kaynaklar mutlaka belirtilmelidir.
- Yazar(lar), dergimize gönderilen çalışma ile ilgili bilinmesi gereken ve çalışmanın bulgularını ya da bilimsel sonucunu potansiyel olarak etkileyebilecek varsa mali ilişkiyi ya da çıkar çakışması (conflict of interest) veya rekabet (competing interest) alanlarını bildirmeli; çalışmaya yapılan tüm mali katkıları, sponsorlukları ya da proje desteklerini yazılı olarak belirtmelidir.
- Yazar(lar), dergiye gönderilen yazılar ulusal ya da uluslararası kongre ya da sempozyumlarda sunulmuş ve özeti yayımlanmış çalışmalar ise bu niteliklerini belirtmelidir.
- Yazar(lar), dergimizde yayımlanmış olan yazısında anlamlı bir bilimsel hata ya da uygunsuzluk tespit ettiğinde, yazısını geri çekme ya da yazıdaki hatayı düzeltme amacıyla hızlı bir şekilde editör ile temasa geçmelidir.
- Yazar(lar), dergimize gönderilen çalışmaların, bilimsel araştırma ve yayın etiğine uygunluğunu sağlamalıdır. Bu konuda YÖK Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesinde belirtilen kurallara titizlikle riayet etmelidir.
- Yazar(lar), dergi editörlüğünün, bir yazının ön kontrol, değerlendirme süreci ve düzenleme süreci devam ederken yazar(lar)dan makalenin etik durumuna ilişkin istediği ek belgeleri süresi içerisinde vermelidir.
- Yazar(lar), değerlendirme süreci başlamış bir yayını ile ilgili sorumluluklarını değiştirmemelidir. (yazar ekleme/çıkarma, sıra değiştirme)
- Yazar(lar), dergiye yayımlanmak üzere gönderdikleri yazılarda temel insan haklarına ve hayvan haklarına saygıyı esas tutmalıdır. Bu çerçevede makalelerde kullanılacak deneklere ilişkin etik kurul onayını mutlaka almalıdır.
- Dergi yönetimi, editör ve editör kurulu dergimize yayımlanmak üzere makale gönderen yazarların, yukarıda belirtilen koşullara uymayı kabul ettiklerini var saymaktadır.

Yazarlık ve yazar sorumlulukları konusundaki ICMJE yönergeleri için tıklayınız.

6. YÖK Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesine Uygunluk / Compliance with YÖK Scientific Research and Publication Ethics Directive

YÖK Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi, Madde 8'deki "Bilim araştırma ve yayın etiğine aykırı eylemler" başlığında aşağıda verildiği gibidir. Yazarların aşağıda ayrıntıları verilen hususlardan ciddiyetle sakıncaları gerekir:

a) İntihal: Başkalarının fikirlerini, metotlarını, verilerini, uygulamalarını, yazılarını, şekillerini veya eserlerini sahiplerine bilimsel kurallara uygun biçimde atıf yapmadan kısmen veya tamamen kendi eseriymiş gibi sunmak.

b) Sahtecilik: Araştırmaya dayanmayan veriler üretmek, sunulan veya yayımlanan eseri gerçek olmayan verilere dayandırarak düzenlemek veya değiştirmek, bunları rapor etmek veya yayımlamak, yapılmamış bir araştırmayı yapılmış gibi göstermek.

c) Çarpıtma: Araştırma kayıtları ve elde edilen verileri tahrif etmek, araştırmada kullanılmayan yöntem, cihaz ve materyalleri kullanılmış gibi göstermek, araştırma hipotezine uygun olmayan verileri değerlendirmeye almamak, ilgili teori veya varsayımlara uydurmak için veriler ve/veya sonuçlarla oynamak, destek alınan kişi ve kuruluşların çıkarları doğrultusunda araştırma sonuçlarını tahrif etmek veya şekillendirmek.

ç) Tekrar Yayım: Bir araştırmanın aynı sonuçlarını içeren birden fazla eseri doçentlik sınavı değerlendirmelerinde ve akademik terfilerde ayrı eserler olarak sunmak.

d) Dilimleme: Bir araştırmanın sonuçlarını araştırmanın bütünlüğünü bozacak şekilde, uygun olmayan

biçimde parçalara ayırarak ve birbirine atıf yapmadan çok sayıda yayın yaparak doçentlik sınavı değerlendirmelerinde ve akademik terfilerde ayrı eserler olarak sunmak.

e) Haksız yazarlık: Aktif katkısı olmayan kişileri yazarlar arasına dâhil etmek, aktif katkısı olan kişileri yazarlar arasına dâhil etmemek, yazar sıralamasını gerekçesiz ve uygun olmayan bir biçimde değiştirmek, aktif katkısı olanların isimlerini yayım sırasında veya sonraki baskılarda eserden çıkarmak, aktif katkısı olmadığı halde nüfuzunu kullanarak ismini yazarlar arasına dâhil ettirmek.

f) Diğer Etik İhlali Türleri: Destek alınarak yürütülen araştırmaların yayınlarında destek veren kişi, kurum veya kuruluşlar ile onların araştırmadaki katkılarını açık bir biçimde belirtmemek. İnsan ve hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalarda etik kurallara uymamak, yayınlarında hasta haklarına saygı göstermemek, hakem olarak incelemek üzere görevlendirildiği bir eserde yer alan bilgileri yayınlanmadan önce başkalarıyla paylaşmak, bilimsel araştırma için sağlanan veya ayrılan kaynakları, mekânları, imkânları ve cihazları amaç dışı kullanmak, tamamen dayanaksız, yersiz ve kasıtlı etik ihlali suçlamasında bulunmak.

Etik İlkelere Uymayan Durumun Editöre Bildirilmesi / Notifying the Editor of Non-Compliance with Ethical Principles

Editörler, hakemler, yazarlar ile ilgili etik ilkelere uymayan bir davranış ya da değerlendirme sürecindeki erken görünümdeki ya da yayımlanmış bir makale ile ilgili etik olmayan bir durumla karşılaşılması durumunda journaloffilologia@gmail.com adresine bildirilmesi gerekmektedir.

ETİK KURUL ONAYI / ETHICS COMMITTEE APPROVAL

TR Dizin 2020 yılı Dergi Değerlendirme Kriterleri Madde 8’de sosyal bilimler de dâhil olmak üzere tüm bilim dallarında yapılan araştırmalar için “Etik Kurul Onayı” alınmış olmasını, bu onayın makalede belirtilmesini ve belgelenmesini talep etmektedir. TR DİZİN Değerlendirme Kriterleri kapsamında Madde 8’de yer alan bu değişiklik üzerine süreci 2020 yılında başlayan etik kurul izni gerektiren çalışmalarda Etik Kurul Onayında yer alan izinle ilgili bilgilerin (etik kurul adı, tarih ve sayı numarası) makalenin yöntem bölümünde ve ayrıca makalenin ilk/son sayfasında yer alması zorunlu kılınmaktadır. TR Dizin’in “Etik Kurul Onay” belgesi için belirlediği kriterler şunlardır:

1. Sosyal bilimler dahil olmak üzere tüm bilim dallarında yapılan araştırmalar için ve etik kurul kararı gerektiren klinik ve deneysel insan ve hayvanlar üzerindeki çalışmalar için ayrı ayrı etik kurul onayı alınmış olmalı, bu onay makalede belirtilmeli ve belgelendirilmelidir.
2. Bu başlık altında, hakem, yazar ve editör için ayrı başlıklar altında etik kurullarla ilgili bilgi verilmelidir.
3. Makalelerde Araştırma ve Yayın Etiğine uyulduğuna dair ifadeye yer verilmelidir.
4. Ulusal ve uluslararası standartlara atıf yaparak, dergide ve/veya web sayfasında etik ilkeler ayrı başlık altında belirtilmelidir. Örneğin; dergilere gönderilen bilimsel yazılarda, ICMJE (International Committee of Medical Journal Editors) tavsiyeleri ile COPE (Committee on Publication Ethics)’un Editör ve Yazarlar için Uluslararası Standartları dikkate alınmalıdır.
5. Etik kurul izni gerektiren çalışmalarda, izinle ilgili bilgiler (kurul adı, tarih ve sayı no) yöntem bölümünde ve ayrıca makale ilk/son sayfasında yer verilmelidir. Olgu sunumlarında, bilgilendirilmiş gönüllü olur/onam formunun imzalatıldığına dair bilgiye makalede yer verilmesi gereklidir.
6. Kullanılan fikir ve sanat eserleri için telif hakları düzenlemelerine riayet edilmesi gerekmektedir.

Bu doğrultuda dergimize bundan sonraki süreçte yayımlanması için gönderilecek yazılarda;

1. Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen bütün araştırmalarda,
2. İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dahil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanıldığı araştırmalarda,
3. İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalarda,

4. Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalarda,

5. Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif araştırmalarda etik kurula ilişkin bilgilere ilgili bölümlerde yer verilmesi ayrıca araştırma ve yayın etiğine uyulması gerekmektedir.

Araştırma makaleleri dışında gönderilecek olgu sunumlarında ise;

6. Aydınlatılmış onam formunun alındığının belirtilmesi,

7. Başkalarına ait ölçek, anket, fotoğrafların kullanımı için sahiplerinden izin alınması ve belirtilmesi ve kullanılan fikir ve sanat eserleri için telif hakları düzenlemelerine uyulduğunun belirtilmesi gerekmektedir. Derleme makaleler için Etik Kurul Onayı istenilmeyecektir.

Dergiye gönderilen makaleler yayımlanması kabul edildikten sonra sorumlu yazarın makalenin son sayfaya “..... başlıklı çalışmada karşılaşılabilecek tüm etik ihlallerde ‘International Journal of Filologia’ Dergisinin hiçbir sorumluluğunun olmadığı, tüm sorumluluğun Sorumlu Yazara ait olduğunu taahhüt ederim.” şeklinde bir ifade ekleyerek imzalaması gerekmektedir. Üniversite mensubu olmayan araştırmacılarımız da etik kurul onayı gerektiren araştırmaları için bölgelerinde bulunan Etik Kurullara başvurarak Etik Kurul Onayını almaları gerekmektedir.

INTERNATIONAL JOURNAL OF FILOLOGIA YAZIM KURALLARI
(INTERNATIONAL JOURNAL OF FILOLOGIA WRITING RULES)

Yazı, Dergipark üzerinden Makale Takip Sistemi aracılığıyla, e-posta adresi ve parolayla girilen kişisel sayfadan gönderildikten sonra, aynı sistemden hakem süreci takip edilebilir. Bu aşamadan sonra, düzeltmelerin yapılması için, bütün hakemlerden raporların gelmesi beklenmelidir.

Yazar ad(lar)ı ve adresi: Yazının başlığının altında yazar adı, unvanı, görev yaptığı kurum ve kendisine ulaşılacak e-posta adresi gibi bilgilere yer verilmemelidir. Yazar adları, sistem yöneticisi tarafından görülebildiğinden, bu bilgiler, yazıya editör tarafından eklenecektir. Yazılar sisteme eklenirken, yazara ait herhangi bir bilginin yazıda yer almadığından emin olunmalıdır. Bu husus, makaleyi inceleyecek hakemlere daha rahat hareket imkânı tanınması açısından önemlidir.

Özel bir yazı tipinin (font) kullanıldığı çalışmalarda, kullanılan yazı tipi de yazıyla birlikte gönderilmelidir.

Makale Sayfa Düzeni: Makale A4 boyutunda (29.7×21 cm.) kâğıda, 2010 ve üzeri Word programında, 2,5 sayfa kenar boşluklarıyla Times New Roman Yazı Tipi, 11 Punto, paragraf önce 0, sonra 6, **satır aralığı en az, 1,15 aralıkla paragraf başlarında boşluk bırakılmadan yazılmalıdır.** Makale sayfaları numaralandırılmamalıdır.

Türkçe Başlık: Times New Roman yazı tipi, tamamı büyük kalın (bold) harflerle, 10 punto, ortalı

Öz (Başlık): Times New Roman yazı tipi, 9 punto, İlk harf büyük

Öz (Metin): Times New Roman Yazı Tipi, 9 punto, önce 0, sonra 6, iki yana yaslı, tek satır aralıklı, (150-200 kelime)

Anahtar Kelimeler (Başlık): Times New Roman yazı tipi, 9 punto, iki yana yaslı, sadece ilk harf büyük, (en az 5 en fazla 10 kelime)

İngilizce Başlık: Times New Roman yazı tipi, İlk harfleri büyük kalın (bold) harflerle, italik, 10 punto, ortalı

Abstract (Başlık): Times New Roman yazı tipi, 10 punto, İlk harf büyük

Abstract (Metin): Times New Roman Yazı Tipi, 9 punto, önce 0, sonra 6, iki yana yaslı, tek satır aralıklı, (150-200 kelime)

Keywords (Başlık): Times New Roman yazı tipi, 9 punto, iki yana yaslı, sadece ilk harf büyük, (en az 5 en fazla 10 kelime)

Giriş: Makalenin başında mutlaka “Giriş” kısmı bulunmalıdır. Giriş başlığı numaralandırılmamalıdır.

Başlıklar: Times New Roman, 11 punto, 1 no’lu başlıklar büyük harfle diğer başlıklar sadece ilk harfleri büyük, italik kullanılmayacak. “Giriş” ve “Sonuç” başlıklarına numara verilmeyecek. Başlıklar aşağıdaki şekilde numaralandırılarak düzenlenmelidir.

1. BÜYÜK HARF

1.1. İlk Harfleri Büyük

1.1.1. İlk Harfleri Büyük

1.1.1.1. İlk Harfleri Büyük

Ana Metin: Times News Roman yazı tipi, 11 punto, paragraftan önce 0, paragraftan sonra 6 nk boşluk, 1,15 satır aralıklı, iki yana yaslı, ilk satır girinti yok

Metin İçi Alıntılar: Metin içi alıntılar APA-7 Atıf Sistemine Göre (APA-7 Yazım Kurallarına bakılabilir) düzenlenmelidir. Doğrudan alıntılar üç satırdan az ise tırnak işareti içinde, italik olarak, metin içinde yazılır. Doğrudan alıntılar üç satırdan fazla ise soldan ve sağdan birer satır içeride, 10 punto ve tek satır aralıkla yazılmalıdır.

Tablolar ve Şekiller: Tabloların numarası ve başlığı bulunmalıdır. Tablolar metin içinde bulunması gereken yerlerde olmalıdır. Şekiller renkli baskıya uygun hazırlanmalıdır. Şekil numaraları ve adları şeklin hemen altına ortalı şekilde yazılmalıdır.

Resimler: Yüksek çözünürlüklü, baskı kalitesinde taranmış halde metin içerisindeki yerlerinde verilmelidir. Resim adlandırmalarında, tablo ve şekillerdeki kurallara uyulmalıdır.

Dipnot: Dipnotlarda otomatik numaralandırma yoluna gidilmelidir. Dipnotta yer alan bütün bilgiler 10 punto ve 1 satır aralığıyla yazılmalıdır.

Sonuç: “Sonuç” başlığı altında Times News Roman yazı tipi, 11 punto, paragraftan önce 0, paragraftan sonra 6 nk boşluk, **satır aralığı en az, 1,15 aralıkla**, iki yana yaslı, ilk satır girinti yok

Kaynakça: Times New Roman Yazı Tipi, 11 Punto Paragraf önce 0, sonra 6, **satır aralığı en az, 1,15 aralıkla**, paragraf başlarında ve ilk satırda boşluk bırakılmamalıdır. Kaynakça APA 7 Atıf sistemine göre hazırlanmalıdır. Kaynakçada asılı sistem 1,15 değer kullanılacaktır.

YAZIM KURALLARI (APA 7)

01.01.2022 tarihinden itibaren dergimizde değerlendirmeye alınacak makalelerin APA-7 kurallarına göre düzenlenmesi gerekmektedir. Buna göre dergimizde makale hazırlanırken esas alınacak metin içi ve metin sonu kaynakça kuralları ve örnekleri aşağıda yer almaktadır. Aşağıda verilen şablonda yer almayan hususlar ve APA-7 ile ilgili daha detaylı bilgi için aşağıdaki linke tıklayınız.

<https://apastyle.apa.org/style-grammar-guidelines/references/examples>

KİTAPLAR	
1. Tek Yazarlı Kitap	
Kaynakçada Kural	Yazarın soyadı, Yazarın adının baş harfi. (Yıl). <i>Kitabın adı</i> (Baskı Sayısı). Yayınevi.
Kaynakçada Örnek	Uçan, H. (2006). <i>Yazınsal eleştiri ve göstergebilim</i> . (1. Baskı). Hece Yayınları.
Metin İçinde Örnek	(Uçan, 2006, s. 22-27)
2. İki Yazarlı Kitap	
Kaynakçada Kural	Yazarın soyadı, Yazarın adının baş harfi. ve Yazarın soyadı, Yazarın adının baş harfi. (Yıl). <i>Kitabın adı</i> (Baskı Sayısı). Yayınevi.
Kaynakçada Örnek	Şentürk, A. A. ve Kartal, A. (2021). <i>Üniversiteler için Eski Türk Edebiyatı tarihi</i> . (19. Baskı). Dergâh Yayınları.
Metin İçinde Örnek	(Şentürk, A. A. ve Kartal, A. 2004, s.)
3. İki'den Çok Yazarlı Kitap	
Kaynakçada Kural	Yazarın soyadı, Yazarın adının baş harfi., Yazarın soyadı, Yazarın adının baş harfi. ve Yazarın soyadı, Yazarın adının baş harfi. (Yıl). <i>Kitabın adı</i> (Baskı Sayısı). Yayınevi.
Kaynakçada Örnek	Okuyucu, C. Kartal, A. ve Köksal, F. (2012). <i>Klasik dönem Osmanlı nesri</i> . (3. Baskı). Kesit Yayınları.
Metin İçinde Örnek	(Okuyucu vd., 2012, s. 55)
4. Editörlü Kitapta Bölüm	
Kaynakçada Kural	Yazarın soyadı, Yazarın adının baş harfi. (Yıl). <i>Kitap bölümünün adı</i> . Editörün adının baş harfi. Editörün soyadı (Ed.), <i>Kitabın adı</i> (Baskı sayısı, sayfa aralığı) içinde. Yayınevi.
Kaynakçada Örnek	Tuğluk, A. (2021). <i>Arketipçi eleştiri</i> . U. Bingöl ve E. Yılmaz (Ed.), <i>Edebiyat yazıları II – eleştiri kuramları ve metin tahlilleri</i> (1. Baskı, s.111-129) içinde. DBY yayınları.
Metin İçinde Örnek	(Tuğluk, 2021, s. 111)
5. Çeviri Kitap	
Kaynakçada Kural	Orijinal kitabın yazarının soyadı, Adının baş harfi. (Yıl). <i>Kitabın adı</i> (Baskı sayısı). (Çevirmenin adının baş harfi. Çevirmenin soyadı, Çev.). Yayınevi. (Orijinal eserin yayın tarihi)
Kaynakçada Örnek	Deny, J. (2013). <i>Türk Dili gramerinin temel kuralları</i> .(4. Baskı). (O. Şahin, Çev.). Türk Dil Kurumu Yayınları.
Metin İçinde Örnek	(Deny, 2013, s. 25)
MAKALELER	
1. Süreli Yayınlarda Tek Yazarlı Makale	
Kaynakçada Kural	Yazarın soyadı, Yazarın Adının Baş Harfi. (Yıl). Makalenin başlığı. <i>Süreli Yayının Adı</i> , <i>Cilt</i>

	(Sürelî yayının sayısı), Sayfa aralığı. http://doi.org/xx.xxxxxxxx
Kaynakçada Örnek	Ciğâ, Ö. (2020). Deneyisel edebiyat yönüyle müstakil bir şiir risâlesi: Cemâlî'nin (Bâyezîd) er-risâletü'l-'acîbe fi's-sanâyi' ve'l-bedâyi' adlı eseri. <i>Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi</i> , 8(16), 431-480. https://dergipark.org.tr/pub/susbid/issue/58684/838409
Metin İçinde Örnek	(Ciğâ, 2020, s. 435)
2. Sürelî Yayınlarda İki Yazarlı Makale	
Kaynakçada Kural	Birinci yazarın soyadı, Adının baş harfî. ve İkinci yazarın soyadı, Adının baş harfî. (Yıl). Makalenin başlığı. <i>Sürelî Yayının Adı, Cilt</i> (Sürelî yayının sayısı), Sayfa aralığı. http://doi.org/xx.xxxxxxxx
Kaynakçada Örnek	Kılınççeker, Ö. ve Gök, S. (2021). Doğu ve Güneydoğu Anadolu illerinden Türk ordusuna yapılan yardımlarda Türk Kızılayı'nın rolü (1940-1943). <i>Mecmua Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi</i> , 6 (11), 274-294. https://doi.org/10.32579/mecmua.849277
Metin İçinde Örnek	(Kılınççeker ve Gök, 2021, s. 275)
3. Sürelî Yayınlarda İki'den Çok Yazarlı Makale	
Kaynakçada Kural	Birinci yazarın soyadı, Adının baş harfî., İkinci yazarın soyadı, Adının baş harfî. ve Üçüncü yazarın soyadı, Adının baş harfî. (Yıl). Makalenin başlığı. <i>Sürelî Yayının Adı, Cilt</i> (Sürelî yayının sayısı), Sayfa aralığı. http://doi.org/xx.xxxxxxxx
Kaynakçada Örnek	Gönen M., Çelebi Öncü, E. ve Isıtan, S. (2004). İlköğretim 5. 6. 7. sınıf öğrencilerinin okuma alışkanlıklarının incelenmesi. <i>Millî Eğitim Dergisi</i> , (164), 7-35.
Metin İçinde Örnek	(Gönen vd., 2004, s. 30).
4. Gazetelerde Yayımlanan Makaleler	
Kaynakçada Kural	Yazarın soyadı, Yazarın Adının Baş Harfî. (Yıl, Ay Gün,). Makalenin başlığı. <i>Gazetenin Adı</i> .
Kaynakçada Örnek	Carey, B. (2019, March 22). Can we get better at forgetting? <i>The New York Times</i> .
Metin İçinde Örnek	(Carey, 2019, s.)
BİLİMSEL TOPLANTI VE SEMPOZYUM	
Kaynakçada Kural	Katılımcının soyadı, Adının baş harfî. (Yıl, Gün, Ay). Sunumun başlığı. <i>Konferans /Sempozyum adı</i> , Konferans / Sempozyumun Gerçekleştiği Şehir, Ülke.
Kaynakçada Örnek	Tuğluk, İ. H. (2012). 18. yüzyıl şâirlerinden Alî Rızâullâh Efendi: Hayatı, dîvânı ve edebî kişiliği. <i>VIII. Klâsik Türk Edebiyatı Sempozyumu</i> , Diyarbakır, Türkiye.
Metin İçinde Örnek	(Tuğluk, 2012, s. 123)
TEZLER	
Kaynakçada Kural	Yazarın soyadı, Yazarın adının baş harfî. (Yıl). <i>Tezin başlığı</i> . [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi / Yayımlanmamış doktora tezi]. Üniversitenin adı.
Kaynakçada Örnek	Tuğluk, İ. H. (2007). <i>Abbas Vesîm Efendi; Hayatı, eserleri, edebî kişiliği, Divanı'nun tenkitli metni ve incelemesi</i> . [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Gazi Üniversitesi.
Metin İçinde Örnek	(Tuğluk, 2007, s. 13)
SÖZLÜK	
Kaynakçada Kural	Yazarın soyadı, Yazarın adının baş harfî. (Yıl). <i>Kitabın adı</i> (Baskı sayısı). Yayınevi.
Kaynakçada Örnek	Karaağaç, G. (2013). <i>Dil bilimi terimleri sözlüğü</i> . Türk Dil Kurumu Yayınları.
Metin İçinde Örnek	(Karaağaç, 2013, s. 45)
ANSİKLOPEDİ	
Kaynakçada Kural	Yazarın soyadı, Yazarın adının baş harfî. (Yıl). Madde adı. <i>Ansiklopedinin Adı</i> .(C., ss.). Yayınevi.
Kaynakçada Örnek	Akün, Ö. F. (1994). Divan Edebiyatı. <i>Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi</i> (C.3, ss.112-115). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
Metin İçinde Örnek	(Akün, 1994, s. 160)

ARŞİV KAYNAKLARI	
Kaynakçada Kural	Arşiv Adı Kısaltması, Arşiv Adı. <i>Defter Adı [Defter Kodu]</i> . No. Numarası, (varsa) Gömlek No. Numarası. (varsa) Erişim Adresi
Kaynakçada Örnek	BOA, Osmanlı Arşivi. <i>Mühimme-i Asâkir Defterleri [A.DVNS.ASK.MHM.d]</i> . No. 989, Gömlek No. 7. https://katalog.devletarsivleri.gov.tr
Metin İçinde Kural	Defter Kodu, No. Numarası, (varsa) Gömlek No. Numarası
Metin İçinde Örnek	(A.DVNS. ASK.MHM.d, No. 989, Gömlek No. 7).
YAZMA ESERLER	
1. Müellifi Bilinmeyen Yazma Eserler	
Kaynakçada Kural	<i>Yazma Eser Adı</i> . Kütüphanenin Bulunduğu Şehir: Kütüphane Adı, Koleksiyon Adı, Kayıt Numarası, Varak Aralığı. Erişim Adresi
Kaynakçada Örnek	<i>Tefsîru suveri'l-Kur'ân</i> . Ankara: Milli Kütüphane, Yazmalar, 363/2, 48a-72b. http://yazmalar.gov.tr/ eser/tefs%C3%A9ru-suveril-kuran/4084
Metin İçinde Kural	(Yazma Eser Kısa Adı, Koleksiyon Adı, Kayıt Numarası)
Metin İçinde Örnek	(Tefsîru suveri'l-Kur'ân, Yazmalar, 363/2).
2. Müellifi Bilinen Yazma Eserler	
Kaynakçada Kural	Yazar Soyadı, Adı. <i>Yazma Eser Adı</i> . Kütüphanenin Bulunduğu Şehir: Kütüphane Adı, Koleksiyon Adı, Kayıt Numarası, Varak Aralığı. Erişim Adresi
Kaynakçada Örnek	Birgiwî, Mehmed ibn Pîr 'Alî. <i>Kitâb al-Ṭarîğah al-Muḥammadîyah</i> . Copenhagen: The Royal Library, Danish Collection, Cod. Arab. A.C. 5, 1a-227b
Metin İçinde Kural	(Yazar Soyadı, Koleksiyon Adı, Kayıt Numarası)
Metin İçinde Örnek	(Birgiwî, Danish Collection, Cod. Arab. A.C. 5)
TÜZEL YAZARLI ÇALIŞMALAR	
Kaynakçada Kural	Resmi Yayını Basan Kurumun Adı. (Yıl). Raporun adı (Yayın no.). Yayınevi. Resmi Yayını Basan Kurumun Adı. (Yıl). Raporun adı (Yayın no.). İnternet adresi
Kaynakçada Örnek	Türkiye İstatistik Kurumu. (2019). İstatistiklerle çocuk (Yayın no. 4581). https://biruni.tuik.gov.tr/yayin/views/visitorPages/index.zu
Metin İçinde Kural	İlk gönderme: (Türkiye İstatistik Kurumu [TÜİK], 2019, s.)
Metin İçinde Örnek	İkinci ve sonraki göndermeler: (TÜİK, 2019, s.)
İNTERNET SAYFASI KAYNAKLARI	
Kaynakçada Kural	Yazar Soyadı, Adının baş harfi veya Grup adı. (Yıl). <i>Çalışmanın başlığı</i> . İnternet sitesinin adı. URL adresinden tarihinde alınmıştır.
Kaynakçada Örnek	Pilav, S. (2013) <i>Âkif Paşa</i> . Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü (TEİS), http://www.turkedebiyatiisimlersozlugu.com/index.php?sayfa=detay&detay=1003 adresinden 12.04.2015 tarihinde alınmıştır.
Metin İçinde Örnek	(Pilav, 2013, s. 2)
DİĞER	
1. Aynı Yazarın Farklı Yıllarda Yayımlanan Eserlerine Gönderme:	(Arslan, 2007, s. 16; 2008, s. 28-44)
2. Aynı Gönderme Aynı Yazarın Aynı Yılda Yayımlanan İki Farklı Yayınına Yapılırsa:	(Akıncı, 2011a, s. 24-31; 2011b, s. 3-20)
3. Aynı Gönderme Ayrı Yayınlarla Yapılırsa:	(Demir, 2010, s. 37-44; Güneş, 2012, s. 55)

İÇİNDEKİLER / CONTENTS


ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

- Prof. Dr. Seval ŞAHİN** **1-16**
20. Yüzyılda Yeniden Yazılan Billur Köşk Anlatıları
Rewriting Billur Köşk Tales (Crystal Manor Folk Tales) in the 20th Century
- Prof. Dr. Mustafa KARABULUT-Ferhat KARASU** **17-26**
Orhan Pamuk'un "Veba Geceleri" Romanında Ölüm Kaygısı
Death Anxiety in Orhan Pamuk's Novel of "Veba Geceleri"
- Prof. Dr. Hanife Nalan GENÇ- Feray ŞAHİN** **27-38**
Nezihe Meriç'in Korsan Çıkmazı Adlı Romanında Toplumsal Cinsiyet Bakış Açısıyla Kadın ve Aile Olgusu
The Concept of Women and Family from a Gender Perspective in Nezihe Meriç's Novel Korsan Çıkmazı
- Dr. Elif TOPRAK SAKIZ** **39-47**
Bireysel Bellekten Kültürel Belleğe Geçiş: Heaney ve Dağlarca'nın Toprak Şiirleri
Passage from Personal Memory to Cultural Memory: Heaney and Dağlarca's Land Poetry
- Öğr. Gör. Dr. Muzaffer Zafer AYAR** **48-55**
Matthew Lewis'in *Keşiş* Romanında Birey ve Kilisenin Freud Bakış Açısıyla İncelenmesi
A Freudian Analysis of Individual and the Church in the Monk by Matthew Lewis
- Dr. Öğr. Üyesi Mustafa KOL** **56-59**
Prosper Mérimée'nin Kaleminde Mitleşen ve "Karşı Konulmaz" Bir Kadın Karakter: Carmen
A Woman of Character Becoming Mythical and the Fatal Woman under the Pen of Mérimée: Carmen
- Dr. Öğr. Üyesi Erdal AYDIN** **70-103**
Savunma Sanayiimizde Yerli ve Millî Askerî Araçlara Verilen Adlar
The Names Given to Domestic and National Military Vehicles in Our Defense Industry
- Dr. Öğr. Üyesi Ünal KALAYCI** **104-113**
İsimden İsim Yapım Eki +()Ş'nin İşlekliliği Üzerine
A Study on the Productivity of the Noun-to-Noun Suffix +()Ş

Dr. Öğr. Üyesi Fethullah ÇİFTÇİ	114-129
Kadıızâde Mehmed Efendi'nin Mebhas-ı İmân Adlı Eserinde İsim ve Fiil Çekimi <i>The Inflection of Nouns and Verbs in Mebhas-ı İmân, the Work of Kadıızâde Mehmed Efendi</i>	
Dr. Öğr. Üyesi Enes YILDIZ	130-151
Resâ'nın <i>Tuhfetü'l-Ebrâr</i> Adlı Manzum Tecvidi <i>Resa's Verse Tajweed named Tuhfetü'l-Ebrâr</i>	
Dr. Öğr. Üyesi Halil BATUR	152-170
Hoca Ahmed Yesevî'den Zârî'ye Cennet-Cehennem Münazarası <i>Debates of Heaven and Hell from the Time of Hodja Ahmed Yasawî to the Time of Zârî</i>	
Mehmet Sadık ÖZKAN	171-186
Redif Bağlamında Nedîm Dîvânı Üzerine Bir İnceleme <i>An Investigation over Divan Literature Related to the Rhyme</i>	
Zerrin GÜNEY	187-203
Hüseyin Atlansoy'un <i>İntihar İlacı</i> Kitabındaki Dilsel Sapmalar <i>Linguistic Deviations in Hüseyin Atlansoy's Book on İntihar İlacı</i>	

20. YÜZYILDA YENİDEN YAZILAN BİLLUR KÖŞK ANLATILARI

Rewriting Billur Köşk Tales (Crystal Manor Folk Tales) in the 20th Century

 Prof. Dr. Seval ŞAHİN

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, İstanbul, Türkiye, sevals@gmail.com

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş/Received:
10.03.2022

Kabul/Accepted:
13.04.2022

Sayfa/ Page:
1-16



Öz

Billur Köşk Masalları, Türkçenin en yaygın eserlerinden olan bilinen ilk masal derlemesidir. Masalların basılı nüshasından ilk bahseden Georg Jakob'dur. Tahir Alangu bu masalların derleyicisinin bilinmemekle beraber basım tarihinin 1840-1870 yılları arasında olduğunu belirtir. 20. yüzyıla gelindiğinde ise Peyami Safa, Selâmi Münir (Yurdatap) ve Tahir Alangu gibi yazarlar, bu masalları okurla yeniden buluşturur. Safa'nın "Server Bedi" takma adıyla kaleme aldığı kitap, 1925 yılında yayımlanan *Resimli Billur Köşk Hikâyesi*'dir. Safa'nın kitabı 1933 yılında bu kez Latin harfleriyle basılır ve bu baskıda yazardan "nâkil" diye bahsedilir. Oysa 1925 baskısında adı, "yazar" olarak geçmektedir. 1937 yılında yayımlanan Selâmi Münir'in eseri de yine aynı adı taşır. Kitap bu tarihlerin ardından da pek çok kez yayımlanır. Bu baskılar içinde en çok rağbet göreni Alangu'nun 1961 yılında Eflâton Nuri'nin resimleriyle yayımladığı *Billur Köşk Masalları*'dır. Bu makalede, *Billur Köşk Masalları*'nın yeniden yazımında, Ayşe Arzu Ertizman'ın 1916-1917'deki Arapça basma nüshaya dayanarak hazırladığı tezdeki metin ile Safa, Selâmi Münir ve Alangu'nun metinleri karşılaştırılarak aradaki farklar gösterilecek, her bir masalın özeti bu farklılıkların anlaşılması için Safa'nın kitabını temel alınarak verilecektir. Safa'nın kitabının temel alınmasının sebebi, *Billur Köşk Masalları*'nda ilk defa bir yazarın, eserde isminin yer alması ve Safa'nın bu masalları yeniden yazan ilk çağdaş yazar olmasıdır.

Anahtar Kelimeler: Masal, Peyami Safa, Tahir Alangu, Selâmi Münir Yurdatap, hikâye.

Abstract

Consisting of 14 different tales and being one of the most wide-spread works of Turkish, *Billur Köşk Tales (Billur Köşk Masalları in Turkish)* is the first known collection of fairy tales. Georg Jakob is the first to mention that there is a printed version of these tales. Tahir Alangu states that the compiler of these tales is unknown, and the date of publication corresponds to the years 1840-1870. *Billur Köşk Tales* attracted a great deal of attention by 20th century writers, and they were reproduced by many authors. In the 20th century, the story and tale narrators who recorded these tales were replaced by writers who read them from written texts. Among these names, such as Peyami Safa, Selâmi Münir (Yurdatap) and Tahir Alangu. The name of the book written by Safa under the pseudonym Server Bedi is *Resimli Billur Köşk Hikâyesi* and it is published in 1925. It is published in Latin letters in 1933 and in this edition, the author is referred to as "nâkil". However, Peyami Safa is directly mentioned as the author in the former edition of the book. Selâmi Münir's work, published in 1937, bears the same title. The book was later published many times, and the most popular among these prints was *Billur Köşk Tales*, published by Alangu in 1961 with the illustrations of Eflâton Nuri. This article investigates the similarities and the differences of various rewritings of *Billur Köşk Tales* by Safa, Selâmi Münir and Alangu comparing them with the text in the thesis prepared by Ayşe Arzu Ertizman based on the Arabic print copy from 1916-1917. In order to understand the differences between each fairy tale, short summaries will be given based on Safa's book. The reason why Safa's book is chosen is that he is the first author to publish the *Billur Köşk Tales* under his own name and he is the first contemporary literary writer to rewrite these tales.

Keywords: Fairy tale, Peyami Safa, Tahir Alangu, Selâmi Münir Yurdatap, story.



Giriş

Türkçenin en yaygın eserlerinden olan ve 14 masaldan meydana gelen *Billur Köşk Masalları*, edebiyatımızın bilinen ilk masal derlemesidir. Masalların basılı nüshasından en erken bahseden ise Georg Jakob'dur. Jakob, 1899 yılında üzerinde basım tarihi olmayan bir baskı ile karşılaştığını belirtir (Alangu, 1961, s. 6). Tahir Alangu, Jakob'un bahsettiği bu eserdeki masalların derleyicisinin bilinmediğini, araştırmaları sonucu eldeki mevcut baskıların 1876 yılına kadar gittiğini, ancak elde mevcut olmayan ilk baskıların 1840-1870 yılları arasında olduğunu ileri sürer. Masalların, meddah hikâyelerinden oldukça farklı, söyleyiş özellikleri açısından bakıldığında ise halk ağızlarından derlenmediğinin anlaşıldığı tespitini yapar: “*Belki İran veya Hint aslından bir masal dergisinden çevirdiler, belki de profesyonel hikâye anlatıcılarının aracılığı ile bu kitaba girdiler*” (Alangu, 1961, s. 7).

Pertev Naili Boratav, *Billur Köşk*'ün edebî dil ve tarz açısından sözlü kültür unsurlarını taşıdığını belirtir. *Billur Köşk* masalının, sözlü gelenekten biraz farklılaşarak ve masal unsurlarından bazılarını da yitirerek kitaba geçmiş bir halk masalı olduğunu düşündüğünü, halk arasında hâlâ sözü edildiği şekilde yaşamakta olduğunu, tam olarak benzerine başka milletlerde rastlanmamakla beraber içerdiği ana temanın çok eski ve milletlerarası bulunduğunu ifade eder (Boratav, 1979, s. 614).

Billur Köşk Masalları 20. yüzyıl yazarları tarafından ilgi görmüş, masallar onlar tarafından yeniden yazılmıştır. 19. yüzyılda bu masalları kaydeden hikâye ve masal anlatıcısı ya da dinleyip ardından yazanın yerini, bu kez yazılı metinlerden okuyan ya da belki dinleyerek yeniden okurla buluşturan yazarlar alır. Bunların arasında Peyami Safa, Selâmi Münir (Yurdatap) ve Tahir Alangu vardır. Safa'nın Server Bedi takma adıyla yazdığı kitabın adı *Resimli Billur Köşk Hikâyesi*'dir ve 1925 yılında yayımlanmıştır. Peyami Safa'nın yazdığı kitap 1933 yılında bu kez Latin harfleriyle basılır ve bu baskıda yazardan “nâkili” diye bahsedilir. Oysa 1925 baskısında yazar olarak geçmektedir. Selâmi Münir'in eseri de aynı adı taşır ve 1937 yılında yayımlanmıştır. *Billur Köşk* daha sonra pek çok kez yayımlanmış, bu baskılar içinde en çok rağbet göreni Alangu'nun 1961 yılında Eflâton Nuri'nin resimleriyle yayımladığı *Billur Köşk Masalları* olmuştur.

Bu makalede *Billur Köşk Masalları*'nın yeniden yazımında Ayşe Arzu Ertizman'ın (2020) 1916-1917'deki Arapça basma nüshaya dayanarak hazırladığı tezdeki metin ile Peyami Safa, Selâmi Münir ve Tahir Alangu'nun metinlerini karşılaştırarak aradaki farkları gösterecek, her bir masalın kısa özeti de farklılıkların anlaşılması için, Peyami Safa'nın kitabını temel alarak verilecektir. Safa'nın kitabının temel alınmasının sebebi, *Billur Köşk Masalları*'nda ilk defa bir yazarın eserin basılı nüshasında isminin yer alması ve Safa'nın bu masalları yeniden yazan ilk çağdaş edebiyatçı olmasıdır. Masallar, Safa'nın kitabındaki sıraya göre verilecek, her bir özeti ardından diğer yazarların eserleriyle aradaki farklılıklar tablolar aracılığıyla gösterilecektir.

1. Billur Köşk

Billur Köşk masalı, doğacak kızının zarar göreceğinin söylenmesi üzerine onu bir mağarada büyüten padişahın, kızının mağaradaki camdan dünyayı görerek dışarı çıkmak istemesiyle başlar. Ardından padişah kızı için billurdan bir köşk yaptırır ve bu köşkün şöhreti tüm dünyaya yayılır. Yemen padişahının oğlu da köşkü görmek için İstanbul'a gelir. Köşkün karşısına gemisiyle demir atmışken kız, şehzadeyi görür ve âşık olur. Şehzade de onu görür ama hemen ülkesine döner. Bunun üzerine kız babasından elmas bir gemi isteyerek şehzadenin peşinden gider ve onun memleketinde bir köşk tutar. Şehzade bu köşkteki kıza âşık olur ve evlenmek arzusuyla annesini ona göndererek ister ama kız üç kez onları geri çevirir; sonunda da İstanbul'a habersizce kaçır. Bunu duyan şehzade İstanbul'a gider, kızı bulur ve İstanbul'a gelip billur köşkün karşısında durduğunda âşık olduğu kız ile köşkteki kızın aynı kız olduğunu anlar.

Her bir masal için farklı eserlerdeki benzerlikleri ve farklılıkları göstermek için tablolardan yararlanılacaktır. Tabloda aynı rakama karşılık verilen ifadeler, aynı olay örgülerini göstermektedir.

Tablo 1: Billur Köşk Masalının Eserlerdeki Değişimini Gösteren Tablo

Tez Billur Köşk Masalları	Peyami Safa	Selâmi Münir Yurdatap	Tahir Alangu
Billur Köşk ile Elmas Sefine (başlık)	Billur Köşk (başlık)	Billur Köşk ile Elmas Sefine (başlık)	Billur Köşk ile Elmas Gemi (başlık)
Sultan, şehzadeden köprünün sonundaki mezarda ölü gibi yatmasını ister. (1)	(1) ¹	Sultan, şehzadeden köprünün sonundaki mezarda ölüymüş gibi yatmasını ister. (2)	Sultan, şehzadeden köprünün sonundaki mezarda ölüymüş gibi yatmasını ister. (2)
Kız mağarada dayesiyle birlikte kalır.	Süt ninesiyle birlikte kalır.	Hizmetçisiyle birlikte kalır.	Dadısıyla birlikte kalır.
Kız, saraydan delikanlıyı görünce gözünden yaş yerine kan gelir. (1)	(1)	Sadece göz yaşı döker. (2)	(2)
Şehzade, işte gemi, işte pupa yelken diyerek gemiyle gider.	Kız gözünü açtığında şehzadenin gidişini görür.	Şehzade şüpheyi davet etmemek için kaçır.	Kızın göz yaşlarından biri şehzadeye düşer o da böbürlenip gider.
Kız şehzadenin ülkesine varınca gemisine gelenleri karşılamak için hepsini bir örnek giydirebilir. (1)	(1).	(1)	Kızın ve mürettebatının kıyafetlerindeki ihtişamdan bahsedilir.
Şehzade annesinden kıza Kalam-ı Kadim'i götürmesini ister.	Şehzade annesinden kıza Kur'an götürmesini ister. (1)	Şehzade annesinden kıza Mushaf götürmesini ister.	(1)

Tabloya bakıldığında öncelikle dikkati çeken kelimelerdeki farklılıklardır: Daye, hizmetçi, süt nine; Kalam-ı Kadim, Kur'an ve Mushaf, anlatılarda aynı anlamda ancak farklı kelime tercihleriyle yer almıştır. Ağlayıştaki kuvveti belirtmek için kan ve gözyaşının birlikte kullanılmasına karşılık 20. yüzyıldaki yazımlarda sadece gözyaşı ile yetinilmiştir.

2. Helvacı Güzeli

Bir kız ve annesi babası ile erkek kardeşinin hacca gitmesi sebebiyle evde yalnız kalırlar. Bir gün müezzin ezan okurken bu kızı görür, ona âşık olur ve onu tuzağına düşürmek için mahallenin kocakarisından yardım ister. Kocakarı kızı kandırarak hamama götürür. Kız hamamda yıkanırken müezzin gelir ama kız müezzini alt ederek hamamdan kaçır, onu iyice döver ama kimseye de bir şey söylemez. İntikam almak isteyen müezzin, kızın babasına, kızın kötü yola düştüğüne dair bir mektup yazar. Bunun üzerine kızın ağabeyi kızı öldürmeye gelir ama ona kıyamaz, bir köpeğin kanını gömleğine sürer ve onu serbest bırakır. Kız dağlarda bir ağacın üstüne çıkar. Bu sırada bir şehzade o ağacın altındaki çeşmeye gelir, kızı görür, ona âşık olur ve onu sarayına götürüp onunla evlenir. Üç

¹ Parantez içinde verilen ve aynı sayıyı gösteren rakamlar, anlatılardaki aynılığı göstermek için kullanılmıştır.

çocukları olur. Bir gün kız, annesini özlediğini söyler, padişah da gitmesi için yanına vezirini de katarak izin verir. Vezir yolda kıza kendisine teslim olmasını yoksa üç çocuğunu da öldüreceğini söyler. Kız teslim olmaz ve vezir üç çocuğunu da onun gözünün önünde öldürür. Bir hileyle vezirden kurtulan kız, memleketine kaçar, burada erkek kıyafetiyle bir helvacının yanında çalışmaya başlar. Helvaları meşhur olur. Bir gün mahalleye helva yapmaya çağılır. Bu arada padişah da kendisine yalan söyleyen vezirine inat, karısını bulmak için onu da yanına alarak buraya gelir ve helva yenilecek evdeki sohbeğe çağılır. Müezzin de bu eve çağırılmıştır. Helvacı kız hikâyesini anlatırken kapının kilitlenmesini ister ve başından geçenleri anlatır. Padişah olan biteni anlar, kıızı alıp sarayına gider. Vezir ve müezzin de halk tarafından cezalandırılırlar.

Tablo 2: Helvacı Güzeli Masalının Eserlerdeki Değişimini Gösteren Tablo

Tez Billur Köşk Masalları	Peyami Safa	Selâmi Münir	Tahir Alangu
Helvacı Güzeli Hikâyesi (başlık)	Helvacı Güzeli (başlık)	Helvacı Güzeli Hikâyesi (başlık)	Helvacı Güzeli (başlık)
Kız müezzini hamama girdiğinde orada bulur. (1)	Kız hamamda yıkanırken müezzin gelir. (2)	(2)	(1)
Kız hamama girdiğinde kadın kaçıp gider. (1)	Kızın güzelliğini seyredip onu bırakıp gider.	(1)	Tarağımı unuttum diyerek kaçar gider.
Hamamda kız müezzini yıkar, müezzin kıızı yıkamaz. (1)	Hamamda önce müezzin kıızı yıkar, ardından kız müezzini yıkar. (2)	(2)	(1)
Müezzin kıızdan intikam almak için babasına, kıızın herkesle ilişkiye girdiğini yazar.	Kızın üstünden köpeklerin bile geçmekte olduğunu yazar.	Kızın adı bir sokak yosması olduğunu yazar.	Kızın herkesle sürüttüğünü yazar.
Kız evine gitmek için padişaha annesini özlediğini söyler. (1)	(1)	(1)	Ailesini, yurdunu özlediğini söyler.
Kız, vezirin elinden kurtulup memleketine geldiğinde erkek kıyafetleri giydiğini söyler.	(1)	Kız, vezirin elinden kurtulup erkek kıyafetleriyle memleketine girdiğini söyler.	Kız, vezirin elinden kurtulup memleketine geldiğinde küpelerini satıp erkek kıyafetleriyle değiştirdiğini söyler.
Kız mahallede çağırıldığı evin önce alt katında helva yapıp sonra üst kata geçer. (1)	Hangi katta olduğuna dair bir detay verilmez.	(1)	(1)
Kız konuşurken odada bulunan müezzinin karnına ağrı girer, kıızı kandıran kadından	(1)	(1)	Onu kandıran bohçacı kadının da alt katta olduğunu söyler.

söz edilmez. (1)			
Her şey anlaşıldıktan sonra kız ve padişah saraya giderler. (1)	(1)	Her şey anlaşıldıktan sonra kız ve padişah kızın evine giderler.	Her şey anlaşıldıktan sonra kız ve padişah önce baba evine, sonra dükkâna ardından saraya giderler.

Bu hikâyedeki temel farklılık detaylarda görülür. Hikâyenin sonunda nereye gidildiğine dair bir detay, 20. yüzyıl yazarlarının ilgisini çekmiş, kızın ve babasının her şey olup bittikten sonra gittikleri yer ev ve saray olarak değişmiştir. Müezzinin kızı kandırmak için hamama ondan önce mi sonra mı geldiği meselesi de değişen unsurlardandır.

3. Kahveci Güzeli

Bir delikanlı bir kahvede çalışmaya başlar. Herkesin kahveden çekildiği bir zaman bir derviş gelerek ondan bedava kahve ister. Bu böyle ikinci gün iki, üçüncü gün üç dervişin gelmesi ve bedava kahve içmeleriyle devam eder. Buna karşılık dervişler delikanlı için çeşitli dileklerde bulunurlar ve bunların hepsi gerçekleşir. Delikanlı başka bir ülkeye gider, burada da işleri yolundadır ve tüccarlar kızlarını ona vermek isterler. Delikanlı ilk tüccarın kızıyla evlendiğinde onun bakire olmadığını anlar. Bunu da ona itiraf ettirir, zira dervişler tarafından delikanlıya tüm uzuvları konuşturabilme kabiliyeti verilmiştir. Aynı şey ikinci ve üçüncü tüccarın kızlarında da devam eder. Delikanlı sonunda bir çoban kızıyla evlenir ve onun bakire olduğundan emin olur. Delikanlıdan intikam almak isteyen tüccarlar onu şikâyet ederler ancak o, kızların bakire olmadığını onlara söylettir ve onlar da davalarından vazgeçerler.

Kahveci Güzeli, *Billur Köşk Masalları* 'nın başlangıcından itibaren kaydedilen masallar arasındadır ve 20. yüzyıl yazarları da bu masalı kitaplarına almışlardır. Yazarlar içinde sadece Alangu, bu masalı müstehcen bulduğu için kitabına almaz, onun yerine kendi derlediği bir başka masal olan Mercan Kız'ı koyar.

Tablo 3: Kahveci Güzeli Masalının Eserlerdeki Farklılıklarını Gösteren Tablo

Tez Billur Köşk Masalları	Peyami Safa	Selâmi Münir
Hikâye-i Kahveci Güzeli (başlık)	Kahveci Güzeli (başlık)	Kahveci Güzeli Hikâyesi (başlık)
Delikanlı kahvede çalışırken bedava kahveye dervişler gelir. (1)	(1)	Kahveye seyyahlar gelir.
Delikanlının konuşmasını engelliyorlar.	Delikanlının evlendiği kızların bakire olup olmadıklarını kızların cinsel organları söylüyor.	Delikanlı elini ağızlarına koyunca ağızlar söylüyor.
Delikanlı kızın kulağına konuşunca kulak, kulak kızın bakire olmadığını söyler.	Delikanlı kızın bakire olmadığını gerdeğe girince anlar.	Delikanlı kızın ağızına elini koyunca ağız kızın bakire olmadığını söyler.
Delikanlı kızları boşayınca onlar hakkında konuşmak ister ve engel olurlar, ardından çoban kızıyla evlenir. (1)	Delikanlı önce tüccarların kızıyla evlenir, ardından çoban kızını tanır ve boşandığı kızlar hakkında konuşur.	(1)

Bu masal, eserlerde en çok değişime uğrayan anlatıdır. Bunun sebebi ise masala hâkim olan müstehcenliktir. Kızın bekâreti ve ahlaksızlık söz konusu olduğunda konuşan organların farklılığı ve ona dair üretilen söylemi de değiştirmiştir.

4. Ağlayan Nar İle Gülen Ayva

Bir padişahın üst üste kızı olduğu hâlde bir türlü oğlu olmaz. Sonunda padişahı, kızı olduğu hâlde oğlun oldu, diyerek kandırırlar. Sünnet olma zamanı geldiğinde kız bir ata binerek kaçır. At onu uzak bir ülkeye getirir ve eğer ihtiyacı olursa kendisini çağırması için ona üç kıl verir. Kılları birbirine sürttüğünde yanına geleceğini söyleyip gider. Kız, yolda gördüğü bir sarayın mutfağında hizmetçilik yapmaya başlar. Bu arada mutfak çalışanlarından her yıl padişahın kalbini yemeye gelen dev için yemek pişirildiğini öğrenir. Akşam olunca padişahın bulunduğu yere doğru giderken odalardan birinde allı bir kız dikkatini çeker. Padişah uykudayken dev gelir, ancak ondan önce kız atı çağırmış, ondan devı öldürecek kılıcı istemiştir. Bu kılıçla devı öldürür. Padişah hayatta kaldığı için ona şükran duyar ve ne isterse vereceğini söyler. Erkek kılığına girmiş olan kız, allı kızını ister. Padişah allı kıza sorar, o da önce devlerin taşını, ardından devlerin aynasını getirmesini ister. Kız, atın yardımıyla hepsini getirir. Ancak ikincisinde devlerin bedduası sebebiyle erkek olur. Allı kızın üçüncü isteği periler diyarındaki ağlayan nar ile gülen ayvayı getirmesidir. Çünkü aslında periler diyarının sultanıyla sevgilidir ve en baştan beri yerine getirilmesi çok zor isteklerde bulunmasının sebebi de budur. Sonunda ağlayan nar ile gülen ayva atın yardımıyla alınıp saraya getirildiğinde kızın sevgilisi periler sultanı da, seni hak eden o, onunla evlen, der ve ortadan kaybolur.

Tablo 4: Ağlayan Narla Gülen Ayva Masalının Eserlerdeki Farklılıklarını Gösteren Tablo

Tez Billur Köşk Masalları	Peyami Safa	Selâmi Münir	Tahir Alangu
Ağlayan Nar Gülen Ayva Hikâyesi (başlık)	Ağlayan Narla Gülen Ayva (başlık)	Ağlayan Nar ile Gülen Ayva (başlık)	Ağlayan Nar ile Gülen Ayva (başlık)
Evladınız oldu, deyip, usuletle zekerini gösterirler, denir.	Yine kız doğduğu anlaşılmasın diye kızını padişaha gösterirken balmumundan erkeklik organı yaparlar.	Ebe bir şarlatanlıkla bunu erkek diye yutturdu, denir.	Yeni doğmuş bebeği kundağıyla gösterip padişaha oğlun oldu derler.
Sünnetten kaçmak için bana yarım saat mühlet ver, der padişaha.	Atla gezmeye gideceğini söyler. (1)	(1)	Sünnet olunca gezemem diye atla dolaşmak ister.
Kız mutfaktakilere yalvararak kendini işe aldırır. (1)	(1)	(1)	Kız gördüğü sarayın mutfağında kimseye çaktırmadan önlük giyip çalışmaya başlar.
Kız devı öldürdükten sonra mutfakta padişahın herkese altın dağıttığından bahsederler. Kıza sen de git bahşiş istediklerinde kız, beni kovar der. (1)	(1)	Sen de git bahşiş istediklerinde kız, bana inanmaz, der.	Burada böyle bir şeyden bahsedilmez. Kız doğrudan padişahı bahşiş istemeye gider.
Padişahı allı kızını isteyince, ona bir	Padişah “Ayol... O kızını hiç kimse beğenip	Kızın isteklerine ya da kıza dair bir konuşma	Padişahı allı kızını isteyince, onu herkes

sürü yiğit alıverdim, hiçbirini beğenmedi, der.	de almadı. Fahişeyi ne yapacaksın? Öteki odalarda benim karalar giyinmiş has kızlarım vardır, onlardan birini sana vereyim.” der.	geçmez.	ister ama o kimseyi beğenmez, der.
Kız evlenmek için padişahı şemşirek taşının getirilmesini ister. (1)	(1)	Devlerin şimşir tarağını getirmesini ister.	Devlerin şimşek taşı getirmesini ister.
Devlerin beddualarının ardından kızın adeta erkek gibi zekeri olduğu söylenir.	Kız iken erkek olması aletleri değişmiş diye anlatılır.	Burada kız devlerin bedduası sonucu erkek olmasından bahsedilmez, sadece atın eğer kızsan inşallah erkek olursun demelerinden bahsedilir.	Devlerin beddualarının ardından kızın, kız iken erkek olması yüzünde sakal bıyık çıktı diye anlatılır.

Burada görüldüğü gibi erkeklik organına dair söylemler, kızın erkeğe dönüşmesi ve bunun söylemi masalın eserlerdeki ele alınışındaki temel farklılığı oluşturur. Masaldaki kızın seçtiği “allı kız” a dair söylem de bu farklılığı destekler.

5. Muradına Nail Olan Dilber

Bir anne ile kız evde otururken içeri giren kuş, kızın kırk gün bir cenazeyi bekleyeceğini ancak sonrasında muradına ereceğini söyler. Bunun üzerine kız ve annesi kaçarlar ancak kuş onları bulur ve kız bir saraya getirir. Burada güzel bir delikanlı ölü gibi yatmaktadır. Kız delikanlının başında beklemeye başlar, ancak bir gün kendine can yoldaşı olsun diye oradan geçen bir cariyeyi satın alır. Sonra da işini görmek için delikanlının yanından ayrıldığında cariyeyi orada bırakır. Tam o sırada delikanlı uyanır ve cariyeye beni sen mi bekledin, deyince cariyeye, evet, der, kızın onun halayığı olduğunu söyler. Kız hiçbir şey diyemez. Cariye ile delikanlı evlenir. Şehzade, bir gün uzak bir ülkeye gideceği için hem karısından hem de kızdan bir şey isteyip istemediklerini sorar. Kız bir sabır taşı, karısı da mücevher ister. Kız, eğer istediğimi unutursan gemin fırtınaya yakalansın, der. Delikanlı kızın isteğini unuttur, sonra fırtına çıkar ve hatırlayarak istediği taşı alıp eve döner. Gece olunca bu taşla kızın ne yapacağını merak eder ve kapı deliğinden onu gözetler. Kız taşı önüne koyup başına gelenleri anlatmakta taş da şiştikçe şişmektedir. Sonunda sabır taşı çatlar. Bunları duyan şehzade hemen kızını alır, karısını kovar ve mutlu sona ererler. Cariye de cezasını bulur.

Tablo 5: Muradına Nail Olan Dilber Masalının Eserlerdeki Farklılıklarını Gösteren Tablo

Tez Billur Köşk Masalları	Peyami Safa	Selâmi Münir	Tahir Alangu
Muradına Nail Olan Dilber Kızın Hikâyesi (başlık)	Muradına Nail Olan Dilber (başlık)	Muradına Nail Olan Dilber (başlık)	Muradına Eren Dilber (başlık)
Kız ve annesi kuştan kaçmak için başka bir haneye giderler. (1)	Saraya giderler. (2)	(2)	(2)

Bu masalda ismi dışında çok fazla değişiklik bulunmamaktadır.

6. Muradına Nail Olmayan Dilber

Doğurmak üzere olan bir kadın hamama gider. Kızını doğururken birden bir derviş belirir ve doğacak kızın ağlayınca gözünden inciler, gülünce yanaklarından güller, yürüyünce altınlar dökülsün, der. Sonra da bir bilezik verir ve eğer bu bileziği çıkarırsanız çocuğunuz ölür, der. Aile kız sayesinde zenginleşip bir konağa yerleşir. Bu arada Yemen padişahının oğlu bir gün rüyasında bir kız görür ve bu kızı anlattığında, saraydakiler bahsettiği kızın bu ağlayınca inciler, gülünce güller saçan kız olduğunu anlar. Şehzadenin annesi kızını istemeye İstanbul'a gelir. Evlilik kararlaştırılır, anne evine geri döner. Kız da arkadan sütninesi ve onun kızıyla yola çıkar. Ancak sütnine kızı hile yaparak iki gözünü de kör eder ve onun yerine kendi kızını geçirir. Saraya gidince kız ile şehzade evlenir ancak bu kızda ne inci ne gül ne de altın vardır. O da bunların yılda bir kere olduğunu söyler. Kör olan kız, dağlarda dolaşırken kervancılar onu bulur ve evlerine getirirler. Kızdaki hikmeti görünce de şaşırır ve onun sayesinde zengin olurlar. Kız, kervancıya al bu gülleri sarayın yanında dolan, seni çağırırlarsa da göz karşılığı veriyorum demesini tembihler. Adam kızın dediğini yapar, gül karşılığı kızın gözlerini alır ve kız gözlerine kavuşur. Sonrasında kız kervancıdan kendisine bir türbe yaptırmasını ister. Bu arada şehzade karısının satın aldığı gülleri koklayınca ve şehzade kendi kendine, o dilber hayattadır, deyince karısı, kızın hayatta olduğunu anlar. Bunun üzerine annesi cadı kadın, kızın bulunduğu eve gider, hileyle evlerinde yatıya kalır ve kızın kolundaki bileziği alır, kız ölür. Sabah uyandıklarında kızın öldüğünü görünce onu türbeye götürürler. Şehzade çok sıkıldığı bir gün dağda dolaşır, o sırada kulağına sesler gelir ve türbeyi bulur. Türbede kızını ve yanındaki bebeği bulur. Bebeği alıp saraya götürür. Sarayda karısı çocuğu oyalamaya çalışırken bebek bileziği alır, şehzade de bilezikle bebeği türbeye kızın yanına geri götürür. Bebek bileziği kızın koluna geçirir, kız uyanır ve olan biteni anlatır. Cadı ve kızını da cezalarını bulurlar.

Tablo 6: Muradına Nail Olmayan Dilber Masalının Eserlerdeki Farklılıklarını Gösteren Tablo

Tez Billur Köşk Masalları	Peyami Safa	Selâmi Münir	Tahir Alangu
Muradına Nail Olmayan Dilber Kızın Hikâyesi (başlık)	Muradına Nail Olmayan Dilber (başlık)	Muradına Nail Olmayan Dilber (başlık)	Muradına Ermeyen Dilber (başlık)
Kadının hamamdaki doğumuna Ayşe Hanım yardım eder.	Ayşe Molla yardım eder. (1)	(1)	Ana kadın yardım eder.
Süt ninenin kızının gözünden inciler dökülmeyince, bu yılda bir olur, der. (1)	(1)	Burası benim havamı bozdu, der.	(1)
Kız türbenin şemşirek taşından yapılmasını ister. (1)	(1)	(1)	Şimşek taşından yapılmasını ister.
Kız tabutun içinde, bebek memesini emiyor. (1)	(1)	Bebek parmaklarını emiyor. (2)	(2)
Derviş kızı pazubent takıyor. (1)	Bilezik takıyor. (2)	(1)	(2)

Masalda hamamda kadını doğurtan kişi ve dervişin kızın koluna ne taktığıyla ilgili farklılıklar vardır.

7. Tasa Kuşu

Bir padişahın kızı, hocasıyla konuşurken ona “Tasa nedir?” diye sorar. O da kıza bir tasa kuşu alıp getirir. Bu tasa kuşu bir gün, bak ben sana ne tasalar edeceğim, deyip kaçır. Kız aç susuz bir dağ başındayken bir çoban görür, erkek kılığına girer ve bir kahveye çirak olarak girer. Ancak akşam olunca kuş gelip her şeyi kırar, dağıtır, kız da işten atılır. Bu durum terzi ve avizecide aynen tekrarlanır. Dağa kaçan kız bir ağaca saklanır. O sırada bir şehzade onu kuş sanarak vurmaya çalışır ancak insan olduğunu anlayınca sarayına götürür. Yıkayıp paklanınca güzel bir kız olduğu anlaşılır ve şehzade ona âşık olup evlenir, ardından bir çocukları dünyaya gelir. Kuş kız uykudayken bebeği kaçıtır, kızın ağzına da kan sürer. Ertesi gün kızın bebeği yediği düşünülür. Bu durum da üç kez tekrar eder. Sonunda şehzade kıızı kovar ve öldürülmesini emreder ancak cellat ona kıyamaz. Kız dağda dolaşırken kuş onu bulur ve bir saraya getirir. Orada üç çocuğunun da hayatta olduğunu görür. Şehzade ise sarayında çok mutsuzdur. Bir gün şehzadeye hikâyeler anlatan Tiryaki dışarı çıkar ve kızla çocukların bulunduğu sarayı görür. Saraydan atılan gül onu kendinden geçirir, şehzade Tiryaki gelmeyince onu bulmaları için birilerini yollar. Tiryaki, saraya getirildiğinde başından geçenleri anlatır. Bunun üzerine meraklanan padişah bu saraya gelir ve içeri girdiğinde bir süre sonra çocuklarını ve karısını bulur, onları alıp sarayına götürür.

Tablo 7: Tasa Kuşu Masalının Eserlerdeki Farklılıklarını Gösteren Tablo

Tez Billur Köşk Masalları	Peyami Safa	Selâmi Münir	Tahir Alangu
Tasa Kuşunun Hikâyesi (başlık)	Tasa Kuşu (başlık)	Tasa Kuşu (başlık)	Tasa Kuşu (başlık)
Keloğlan adı hiç geçmez.	Masalda kız, avizeciden sonra Keloğlan diye çağırılır. (1)	Kız yahut Keloğlan diye çağırılm, denir.	(1)
Kız terziden sonra avizecide işe girer. (1)	(1)	Kız terziden sonra camcıda işe girer.	(1)
Saraydan aşağıya hasgöl atarlar. (1)	(1)	Göl atarlar.	Katmer gülü atarlar.

Masalın eserlerdeki ele alınışındaki temel farklılık, Keloğlan adının geçip geçmemesi ve gülün çeşididir.

8. Zümrüdü Anka Kuşu

Bir ülkeye musallat olmuş bir dev vardır. Bu devden kurtulmak için padişahın oğullarından en büyüğü onu öldürmeye karar verir. Devın geleceği zamanı bekler ancak dev gelince korkup kaçır. Aynı şey ortancanın da başına gelir. Küçük oğlan ise devi yaralar ve dev kaçır. Devın ardından gidip onu öldürmek isteyen küçük oğlanın yanına kardeşleri de katılır. Kan izlerini takip ederek bir kuyuya gelirler. Büyük ve ortanca, hileyle küçük kardeşi kuyuya indirirler. Oğlan, kuyuda üç güzel kız bulur ama en güzeli sonuncusudur. Kızları devden kurtarır ve kuyudan dışarı çıkarmak için kuyunun başındaki kardeşlerine seslenir. En güzel kız, ‘önce sen sonra ben çıkayım’, der ama oğlan dinlemez. Bunun üzerine kız ‘seni yukarı çekmezlerse bu kılları al birbirine sür t ayağının altına gelen ak koyunun sırtına bin’, der. Kız yukarı çıkınca kardeşler ipi keserler. Oğlan da kuyuda kılları birbirine sürter ve kara koyunun üzerine bindiğinden yerin yedi kat altına iner. Bir eve gelir, kadın onu evine kabul eder. Oğlan su içmek ister ancak su çok pistir. Kadın da ona her yıl çeşme başında güzel kızları bir deve feda ederlerse o zaman temiz suları olacağını, devın de gelmek üzere olduğunu söyler. Oğlan çeşmeye gider, padişahın kızını arkasına bağlar ve devi beklemeye başlar. Sonunda devi öldürür, kıızı

da kurtarır. Padişah da onu ödüllendirmek ister ancak o düşünmek için süre ister. Dağda dinlendiği bir vakit, ağaçtaki kuş yavrularını öldürmeye gelen yılanla karşılaşır ve onu öldürür. Tam o sırada Zümrüdü Anka kuşu gelir ve onu öldürmeye çalışır, ancak yavruları onun kurtarıcıları olduğunu ve yılanı öldürdüğünü söylerler. Zümrüdü Anka da ondan dileğini sorar. Oğlan yeryüzüne çıkmak istediğini söyler. Kuş da kırk koyun ve kırk şişe şarap ister. Bunları kanatlarına koy, acıkınca koyunları susayınca şarapları ver, seni yeryüzüne çıkarayım, der. Oğlan padişahın bunları ister o da verir ve kuş onu yeryüzüne çıkarır. Sonra oğlan kılık değiştirerek sarayın bahçesine gider, bahçevandan kendisine iş vermesini ister. Sarayın penceresinden onu gören kuyudan kurtardığı kızlar, tanır ve ölmediğine çok sevinirler. Bu arada kızlar şehzadelerle evlenmemişlerdir, evlenmekte ısrarcı olunca üstünde bir altın tavşanla bir altın taziye birbirini kovaladığı bir altın tepsi isterler. Oğlan da bu arada bir kuyumcuya iş bulmuştur. Bunu kendisinin kırk günde yapacağını söyler, bir odaya kapanır ve kırkıncı gün kılları birbirine sürtüp ortaya çıkan Arap'tan yardım ister ve isteneni yapıp çıkar, kuyumcu da saraya götürür. Bunun üzerine kızlar, bir kat elbise isteriz ki makasla kesilmemiş ve iğneyle dikilmemiş olsun, hem de fındık kabuğu içine sığsın, derler. Aynı şekilde oğlan bunu da terziye giderek yapar ve ona verir, terzi de saraya teslim eder. Düğün günü kılık değiştirerek cirit oynayanların arasına katılır, kardeşlerini yaralar. Padişah onu öldürmek isteyince de kimliğini açıklar, başına gelenleri anlatır. Kardeşlerinin öldürülmesini istemez ve hep birlikte düğünle evlenirler.

Tablo 8: Zümrüdü Anka Masalının Eserlerdeki Farklılıklarını Gösteren Tablo

Tez Billur Köşk Masalları	Peyami Safa	Selâmi Münir	Tahir Alangu
Zümrüdü Anka Kuşu Hikâyesi (başlık)	Zümrüdü Anka Kuşu (başlık)	Zümrüdü Anka Kuşu (başlık)	Zümrüdü Anka Kuşu (başlık)
Büyük oğlan devi görünce korkup kaçar. (1)	(1)	(1)	Büyük oğlan devi görünce altına yapar.
Ortanca oğlan devi görünce korkup kaçar. (1)	(1)	(1)	Ortanca oğlan devi görünce altına yapar.
Küçük oğlan yanına zehirli okunu ve Kelam-ı Kadim'ini alır.	Küçük oğlan yanına okunu ve Kuran'ı alır. (2)	(2)	Burada böyle bir şeyden bahsedilmiyor.
Kardeşler devi aramaya giderken bir kuyuyla karşılaşır. (1)	(1)	Kardeşler devi aramaya giderken önce bir kapı ardından bir kuyuyla karşılaşır.	(1)
Kuyunun ağzında kan bulurlar. (1)	Kuyunun ağzında bir taş bulurlar.	(1)	(1)
Çeşmenin önüne bir ejderha gelir. (1)	Çeşmenin önüne bir dev gelir.	(1)	(1)
Padişahın düşünmek için 3 gün süre ister. (1)	(1)	10 gün süre ister. (2)	(2)
Burada böyle bir ifade yoktur.	Burada böyle bir ifade yoktur. Ancak şehzade kuyumcuya gidince ondan Keloğlan diye	Kuyumcu, bre Keloğlan ben seni ne yapayım, der.	Şehzade bahçevana yalvarınca bra git Keloğlan, der.

	bahsedilir.		
Şehzade kılları birbirine vurunca bir Arap çıkar. (1)	(1)	(1)	Kuzguni fellah çıkar.

Masalda Keloğlan adının geçip geçmediği, kuyunun başındaki nesne, verilen müddetin miktarı ve korkunun şiddetinin anlatımı arasında farklılıklar bulunmaktadır.

9. İğci Baba

Bir gün iğci baba üç kız kardeşin yaşadığı evin önünden geçerken eve çağrılır ve iğlerini gösterir, fakat kızlar iğleri beğenmez. O da evimde daha güzelleri var, isterseniz oraya gidelim göstereyim, der. Büyük kızı alıp götürür, ancak eve girdiklerinde her tarafın insan leşiyle dolu bir mağara olduğunu anlayan kız çok korkar. İğci, sen al bu etlerden kes yemek pişir yiyelim, der. Kız da pişirir ama iğci sen de ye ,deyince yemez. O da parmağımı kesersen yer misin der, kız da, evet, der. İğci parmağını kesip kıza verir, kız da yemiş gibi yapıp masanın altına atar. İğci, parmağına neredesin, diye seslenince hemen eline geri gelir, iğci de kızı öldürür. Aynı şey ortanca kızda da tekrar eder. Küçük kız yanına kediyi de aldığından parmağı kediye verir, iğci parmağıyla konuştuğunda bir midede olduğunu söyleyince kızı alır kucaklar ve onu kızı ilan eder. Evden ayrıldığı bir gün kıza anahtarları verir ancak kırk birinci odayı açmamasını söyler. Fakat kız o gidince açar ve orada saçlarından asılmış çok güzel bir delikanlı görür. Delikanlı kıza, iğcinin aslında bir cadı olduğunu eğer saçlarını keserse özgür kalacağımı söyler. Kız da cadının saçlarını keser ve delikanlı özgür kalır. Birlikte kaçarlar. Kırk birinci gün cadı uyanır ve izlerini bulur. Kılık değiştirerek evlerine girer ve gece yatıya kalır. Ancak bu durumdan delikanlı şüphelenir. Cadı delikanlının başına bir şişe koyar, kızı da dövmeye başlar. Bu sırada duvardan gelen bir ses kıza şişeyi kırmasını söyler. Kız şişeyi kırar, delikanlı uyanır ve cadıyı öldürür. Kız ile delikanlı evlenir, mutlu ve mesut yaşarlar.

Tablo 9: İğci Baba Masalının Eserlerdeki Farklılıklarını Gösteren Tablo

Tez Billur Köşk Masalları	Peyami Safa	Selâmi Münir	Tahir Alangu
İğci Baba ile Üç Kız (başlık)	İğci Baba (başlık)	İğci Baba Hikâyesi (başlık)	İğci Baba (başlık)
Kıza kırk anahtarı verince kız delikanlıyı bulduğunda, bunu cadı yaptı, der. (1)	(1)	Bunu ihtiyar yaptı, der.	(1)
Kız, ihtiyarın saçını keser. (1)	(1)	(1)	Saçını koparır.

Görüldüğü üzere masalda cadı ve ihtiyar kullanımları dışında bir değişiklik yoktur.

10. Hırsız İle Yankesici

Bir kadının, biri hırsız biri yankesici iki kocası vardır. Birini sabah karşılar diğerini gece uğurlar. Bir gün bu iki koca da seyahate çıkar. Kadın yaptığı böreğin bir yarısını hırsız olana bir yarısını da yankesici kocasına verir. Bunlar tesadüfen karşılaşır ve yolda mola verip börekleri çıkarıp aynı börek olduğunu görünce aynı kadınla evli olduklarını anlarlar. Kadını alıp beraber hâkime giderler, o da ‘mesleğinde usta olan kadını alır’, der. İkisi birbirlerini aldatmaya çalışırlar. Hırsız olan karısına,

broşunu da ver de gidip satayım der, ancak yankesici hırsız yolda hile ile kandırır. Bu olay üç kez tekrar eder. Sonra baktılar olmuyor, birlikte bir gece padişahın sarayına giderler. Saraya girince hırsız, yankesiciye sen buradaki kazlardan birini al bahçede pişir, der. Kendisi de içeri girip padişahın yanındaki lalayı kandırarak onun yerine geçer ve başlarına gelenleri anlatır. Sabah olunca padişah lalasını tavanda asılı bulur, olanları anlar ve kadının hırsızın hakkı olduğunu söyler. Diğerini de para verip gönderir.

Tablo 10: Hırsız ile Yankesici Masalının Eserlerdeki Farklılıklarını Gösteren Tablo

Tez Billur Köşk Masalları	Peyami Safa	Selâmi Münir	Tahir Alangu
Hırsız ile Yankesici Hikâyesi (başlık)	Hırsız ile Yankesici (başlık)	Hırsızla Yankesici (başlık)	Hırsız ile Yankesici (başlık)
Evlenilen kadının adı Nazıma. (1)	(1)	Adı Hazime	Adı Fatma
Hırsız, kadının broşunu ister. (1)	(1)	Gerdanlığımı ister. (2)	(2)

Masalın eserlerdeki ele alınışında kadının adı ve kadından istenen nesne farklılık olarak yer almaktadır.

11. Sefa İle Cefa

Padişah ile vezirinin çocukları olmaz. Bir gün beraber dışarı çıktıklarında bir derviş onlara elma verir ve elmaların yarısını kendilerinin yarısını da eşlerinin yemesini, sonrasında çocuklarının olacağını, ancak çocuklara kendisinin gelip isim vereceğini, o günü beklemelerini söyler. Her ikisi de dervişin dediğini yapar ve birer erkek evlatları olur. İki erkek kardeş gibi büyürler. Derviş gelir ve onlara isim verir. Bir gün şehzade Sefa, bahçede dolaşırken derviş karşısına çıkıp ona bir kızın resmini gösterir. Sefa da kıza âşık olur ve hastalanır. Sonunda hastalığının sebebini söyler ve kızın resmini padişah tanır. Bu, Yemen padişahının kızıdır. Sefa ile Cefa yola koyulur ve Yemen'e varırlar. Burada bir kadının evine gelirler. Bu kadına kızıdan bahsederler, kadın da kızın hocası olduğunu, kızın Hint padişahı ile evleneceğini söyler. Ertesi gün Sefa, bir sonraki gün de Cefa kadın kılığında saraya giderler. Cefa, sultanla gece yalnız kalır, kız onu öpünce erkek olduğunu anlar. Bunun üzerine tüm olanları ve Sefa'nın ona olan aşkını anlatır. Kızla birlikte plan yaparlar, ertesi gün türbeye gider gibi yapıp türbede kızın yerine Cefa geçer ve Hint padişahına gider. Hint padişahının kardeşiyle bahçeden dolaşırken onunla konuşur, ondan hoşlanır ve kız onun erkek olduğunu anlayınca Cefa ile kaçar. Hint padişahı arkalarından fallı onları bulur ve büyüyle önce bir at sonra geyik gönderir. Her ikisinin de üstüne toz atan Cefa, onlardan kurtulmalarını sağlar. Ancak geyiği beğenen Sefa onu babası padişaha götürmek istemesine rağmen Cefa'nın sözünü dinlememesine bozulur ve saraya dönünce babasından onu cellada vermesini ister. Cellat Cefa'yı dağ başına götürür ama ona kıyamaz. Cefa dağ başında iki taş arasında Sefa'nın adını söyleyerek inler. Zaman zaman kervancılar onun sesini duyarlar. Bu arada Sefa da yaptığından pişman olur, Cefa'yı arar ve kervancıların yardımıyla onu bulup saraya götürür.

Tablo 11: Sefa ile Cefa Masalının Eserlerdeki Farklılıklarını Gösteren Tablo

Tez Billur Köşk Masalları	Peyami Safa	Selâmi Münir	Tahir Alangu
Sefa ile Cefa Hikâyesi (başlık)	Sefa ile Cefa (başlık)	Sefa ile Cefa (başlık)	Sefa ile Cefa (başlık)

Sefa, âşık olduğu kızın fotoğrafını Cefa'ya 40 gün sonra gösterir. (1)	Kızın fotoğrafını Cefa'ya hemen gösterir.	(1)	(1)
Padişaha gösterilen kızın resmini padişah tanır. (1)	(1)	(1)	Bir ihtiyar kervancıbaşı tanır.
Sultan kılık değiştirmiş Cefa'yı öpünce kız olmadığını anlar. (1)	(1)	Cefa'nın kız olmadığını konuşarak anlar.	Sultan Cefa soyununca, kız olmadığını anlar.
Kız kaçmak için türbede gideceğini söyler. (1)	Kız, türbedara gittiğini söyler.	Kız, arkadaşına gittiğini söyler.	(1)
Hoca hanım Sefa ve Cefa'nın üzerine bir geyik gönderir. (1)	(1)	Bir ceylan gönderir.	(1)

Masalın eserlerdeki ele alınışında, Cefa'nın kız olmadığını nasıl anlaşıldığı ve kızın kaçışyla ilgili farklılıklar göze çarpmaktadır.

12. Ali Cengiz

Bir gün sarayda padişahın camı sıkılır ve, Ali Cengiz oyununu bilen var mı, diye sorar. Bir delikanlı, bilmiyorum ama öğrenirim, diyerek Ali Cengiz'in evine doğru yola çıkar. Yolda bir dervişe rastlar, delikanlı derdini anlatır, derviş gel ben sana öğretim, der; onu bir mağaraya götürür, dinlenirken delikanlı mağarayı dolaşır ve güzel bir kız bulur. Kız ona dervişin onu okutacağını ama o okutmaya çalıştıkça yanlış okumasını, bunun bir tuzak olduğunu, kendisinin bu tuzağa düştüğü için orada hapis kaldığını anlatır. Derviş oğlanı okutmaya çalıştıkça tersini söyler o da sıkılır ve onu dağ başına atar. Oğlan evine geri döner ve annesine, ben bir at olacağım, yarın beni saraya sat, der. Annesi onu satar, sonra oğlan eve gelip bu kez, bir koç olacağım beni padişaha sat, der. Kadın onu satmak için saraya götürürken derviş oyunu anlar ve oğlanın Ali Cengiz oyununu öğrendiğini fark eder ve peşlerine takılır. Böylece kılıktan kılığa girerek birbirlerini alt etmeye çalışırlar, en sonunda oğlan sansar olup tavuk kılığındaki dervişini yer ve alt eder. Padişah da oğlanı ödüllendirir.

Tablo 12: Ali Cengiz Masalının Eserlerdeki Farklılıklarını Gösteren Tablo

Tez Billur Köşk Masalları	Peyami Safa	Selâmi Münir	Tahir Alangu
Ali Cengiz Hikâyesi (başlık)	Ali Cengiz (başlık)	Ali Cengiz Hikâyesi (başlık)	Ali Cengiz Oyunu (başlık)
Derviş güvercin kılığına girer. (1)	(1)	(1)	atmaca kılığına girer.
Bu kısım yok. (1)	(1)	Oğlan oyunu kazanınca dönüp evdeki kızını alır. (2)	(2)

Masalın eserlerdeki ele alınışındaki temel farklılık dervişin hangi hayvanın kılığına girdiği ve kızını alıp almadığı yönündedir.

13. Saka Güzeli

Padişah ve vezirin kızı bir gün sarayın önünden geçmekte olan sakaya hangisinin daha güzel olduğunu sorar. Saka da vezir kızının daha güzel olduğunu söyler. Buna sinirlenen padişah kızı, hastaymış gibi yapar ve hastalığını ancak vezirin kızının kanının içmekle geçeceğini söyler. Vezir kızına kıyamaz, bir kedinin kanını gönderir, kızını da bir sandığa koyup bit pazarına satar. Saka tesadüfen bu sandığı görür ve satın alır. Kız, saka evde yokken çıkıp evin ve onun işlerini görür. Sonunda saka durumu anlar. Bir süre sonra kız annesinin evine gider, bu arada sakaya karısının fahişe olduğu şeklinde bir mektup yazılır. O da karısını öldürmek için eve gelir, kız sakayı kamayla görünce kendini dereye atar. Dereye balıkçıların ağına takılır, onlardan kurtulur bu kez bir Yahudi'nin sonrasında bir çeşme başındaki şehzadenin yanına gelir. Şehzade onu beğenir, evlenirler. Kız şehzadeye, şuraya benim resmimi yaptır, buradan her su içen benim resmimi görsün, der. O da sözünü yerine getirir. Sırasıyla balıkçılar, Yahudi ve saka bu çeşmeye gelir ve kızın resmini görüp bayılırlar. Ardından hepsi saraya gelir, sakanın kızın eski kocası olduğu anlaşılır ve şehzade onları yeniden nikâhlar.

Tablo 13: Saka Güzeli Masalının Eserlerdeki Farklılıklarını Gösteren Tablo

Tez Billur Köşk Masalı	Peyami Safa	Selâmi Münir	Tahir Alangu
Saka Güzeli Hikâyesi (başlık)	Saka Güzeli (başlık)	Saka Güzeli (başlık)	Saka Güzeli (başlık)
Zulümden kurtulan kız annesinin evine gider. (1)	(1)	(1)	Kız hamama gider.

Görüldüğü üzere masalın eserlerdeki ele alınışında sadece kızın nereye gittiği konusunda bir farklılık bulunmaktadır.

14. Kara Yılan

Bir padişahın bir türlü çocuğu olmaz. Sonunda bir dervişin verdiği elmanın yarısını kendisi yarısını da karısı yer ve kadın hamile kalır. Ancak doğumda tüm ebeler ölmektedir çünkü kadının karnında bir yılan vardır. Sonunda ülkede ebe aranmaya çıkılır ve bir üvey anne kapıya gelenlere kızının ebe olduğunu söyler. Kız askerlerle saraya giderken öz annesinin mezardan sesini duyar. Annesi, bir kaba süt koy. Süte gelir, gelince de bir kaba koy, der. Kız denileni yapar. Saraydan bahşişlerle döner. Şehzade beş yaşına girince okumak ister ancak hocalarını sokup öldürür. Sonra yine bu kız akla gelir. Kız saraya götürülürken annesi mezarından, dikenli bir gül değnek al, yaklaştıkça vur, okut, der. Kız denileni yapar, bahşişlerle eve döner. Şehzade büyür, evlenmek ister. Ancak gelinleri sokarak öldürür. Sonunda yeniden kız akla gelir. Kız saraya götürülürken annesi mezarından, kirpi derileriyle vücudunu kapla, soyun derse önce sen soyun de, sonra derisini ateşe at, der. Kız denileni yapar ve yılan derisini çıkarıp kız deriyi ateşe atınca ortaya güzel bir delikanlı çıkar. Herkes çok memnun olur. Bir süre sonra şehzade bir geziye çıkar. Saraydaki cariyeler kızı kıskandıklarından şehzadenin ağzından kızın saraydan atılmasını emreden bir mektup yazarlar. Kız saraydan atılır, dağ başında bir türbeye gelir. Türbede bir delikanlı tabutta yatmaktadır. Delikanlı kıza, şimdi bir güvercin gelir, görürse seni öldürür, der ve onu tabuta alır. Böylece birlikte tabutta yaşamaya başlarlar. Bir süre sonra kız hamile kalır, çeşmenin yanına gelir, şehzadenin konağına gider ve çocuğunu doğurur. Delikanlı, Bahtiyar da kızla birlikte saraya gelir ve bir süre sonra güvercinden kurtulmayı başarır. Bu arada şehzade saraya dönmüş ve olanları öğrenmiştir. Kendini yollara vurup kızını aramaya başlar ve bir kahveye gelir. Başından geçenleri anlatırken Bahtiyar da onu duyar ve şehzadenin kim olduğunu anlar, onu saraya götürür. Kıza şehzadeyi gösterip seçim yapmasını ister, kız da şehzadeyi seçer. Birlikte saraya gider, tekrar düğün dernek yaparlar.

Tablo 14: Kara Yılan Masalının Eserlerdeki Farklılıklarını Gösteren Tablo

Tez Billur Köşk	Peyami Safa	Selâmi Münir	Tahir Alangu
--------------------	-------------	--------------	--------------

Masalları			
Kara Yılan yahut Sihirli Genç (başlık)	Kara Yılan (başlık)	Kara Yılan Hikâyesi (başlık)	Kara Yılan (başlık)
Padişah veziriyle dışarı çıktığında rastladığı dervişe onun padişah olduğunu ve çocuğu olmadığını bildiğini söyleyerek elma verir. (1)	Bu kısım yok.	(1)	(1)
Kız tabuttan çıkıp çeşme başında bekler, bir kız yanına gelir ve onun konağına gidip doğum yapar. (1)	Doğum zamanı geldiğinde kızla birlikte Bahtiyar tabuttan çıkıp kaçar.	(1)	(1)

Masalın yeniden yazımlarında, tabuttan kızın kendisinin çıkıp çıkmadığı ve padişahın bir dervişe rastlayıp rastlamadığı konusunda farklılıklar vardır.

Sonuç

Karşılaştırmalara bakıldığında 20. yüzyılın başından ortalarına kadar geçen bu yeniden yazımlarda masalların öncelikle hikâye adına evrildiği, yazılı kültürle birlikte giderek sözlü kültürden uzaklaşarak yazılı dilin varlığı sebebiyle hikâyeye yaklaştığı görülmektedir. Nitekim yukarıdaki karşılaştırmalara baktığımızda masalların yazılı dile geçtiği andan itibaren olay örgülerinin çok değişmediği, aradaki anlatıma dair unsurların detaylandırıldığı, betimlemelerin arttığı görülür. Bunlar içerisinde en detaylı anlatım Tahir Alangu'ya aittir, Peyami Safa ve Selâmi Münir detaydan çok masaldaki ana unsurları özetle anlatmak tarafında olmuştur. Masallar arasında yeniden yazım konusunda en çok değişime uğrayan Kahveci Güzeli'dir. Masaldaki müstehcenlik unsurunun varlığı bu değişimin temel sebebidir. Peyami Safa, eserdeki müstehcenliği korurken, diğerlerinde bu ortadan kalkmış, Tahir Alangu ise masalı, kitabına dahi almamıştır. Bunun dışında masalların yeniden yazımında kullanılan nesnelere, gidilen mesafeler, yerler, yanlarında bulunan kişiler, isimler değişime uğramıştır. Bu kişilerden özellikle Türkçe masalın önemli kahramanlarından Keloğlan'ın bulunduğu Tasa Kuşu ve Zümrüdü Anka, yukarıda da görüldüğü gibi iki anlatıda korunmuş, ancak diğer ikisinde adından bahsedilmemiştir. Bu masallar, birçok yazara ve şaire ilham vermiş, uzun yıllar eserlerde arzı endam etmiştir.

Kaynakça

- Alangu, T. (1961). *Billur köşk masalları*. Remzi Kitabevi.
- Boratav, P. N. (1979). *Billur köşk. İslâm Ansiklopedisi* (C. 2, 613-614). Milli Eğitim Basımevi.
- Ertizman, A.A. (2020). *Billur köşk masalları*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Server Bedi (1925). *Resimli billur köşk hikâyesi*. Orhaniye Matbaası.
- Yurdatap, S.M. (1937). *Resimli billur köşk hikâyesi*. Bozkurt Matbaası.

Sorumlu Yazar / Corresponding Author: Prof. Dr. Seval ŞAHİN

Çatışma Beyanı / Conflict Statement: Makalenin yazarı bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisinin bulunmadığını, herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan etmiştir.

Etik Beyanı / Ethical Statement: Makalenin yazarı “Etik Kurul İzni”ne gerek olmadığını beyan etmiştir.

Destek ve Teşekkür / Support and Thanks: Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.

Yayımlanan makalelerde araştırma ve yayın etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)’nin editör ve yazarlar için yayımlanmış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

ORHAN PAMUK'UN "VEBA GECELERİ" ROMANINDA ÖLÜM KAYGISI

Death Anxiety in Orhan Pamuk's Novel of "Veba Geceleri"



Prof. Dr. Mustafa KARABULUT

Adıyaman Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi. Adıyaman, Türkiye.
mkarabulut@adiyaman.edu.tr



Ferhat KARASU

Adıyaman Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Doktora Öğrencisi. Adıyaman, Türkiye.
karasuferhat02@gmail.com

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş/Received:
02.03.2022

Kabul/Accepted:
20.03.2022

Sayfa/ Page:
17-26



Öz

Ölüm kaygısı, insanoğlunun genel olarak en büyük kaygısıdır. Ölüm, insanın en büyük kaybıdır. Orhan Pamuk'un *Veba Geceleri* adlı romanında 1901 yılında Osmanlı Devleti'ne bağlı olan Minger Adası'ndaki veba salgını ile yapılan mücadele anlatılır. Romanın merkezinde veba salgını olmakla birlikte kimi zaman salgınla ilgili kimi zaman da salgından bağımsız aşk hikâyeleri, siyasi ilişkiler, polisiye olayları, Osmanlı'nın son dönemine ilişkin tarihi analizler farklı bakış açılarıyla ele alınır. Başkimyager Bonkowski Paşa ile Vali Sami Paşa arasındaki anlaşmazlık, Osmanlı'nın son dönemindeki sancılı süreç, hanedan içerisindeki hesaplaşmalar ve bir kadın olarak Pakize Sultan'ın duygu dünyası romanda göze çarpan önemli unsurlardır. Yazar, veba hastalığının belirtilerini, farelerden insanlara bulaşmasını, insandan insana bulaşma yollarını, hastalığın bulaştıktan sonraki belirtilerini, salgınla ilgili tedbirlerin alınmasını ve hastalığın insan psikolojisi üzerindeki etkilerini dile getirir. Vebanın ortaya çıkmasıyla adadaki huzur ortamı kaybolur ve insanlar ölüm kaygısı ile baş başa kalırlar. İnsanlardaki korkunun temel kaynağı vebadır. Vebaya yakalanan insana artık ölü gözüyle bakılır ve ölüm sırasının kimde olduğu endişesi derinden hissedilir. Vebanın bir tedavisinin olmaması, vebaya yakalanan herkesin bir süre sonra ölmesi Minger Adası'nda korkuyu en üst seviyeye çıkarır. Bu makalede amaç, Orhan Pamuk'un *Veba Geceleri* adlı romanındaki ölüm korkusu ve ölüm kaygısını ortaya koymaktır.

Anahtar Kelimeler: Orhan Pamuk, Veba Geceleri, Roman, Ölüm Kaygısı.

Abstract

Death anxiety is the greatest anxiety of humankind in general. Death is man's greatest loss. In Orhan Pamuk's novel called *Veba Geceleri*, the struggle with the plague epidemic in Minger Island, which was connected to the Ottoman Empire in 1901, is told. Although the plague epidemic is at the center of the novel, sometimes love stories related to the epidemic and sometimes independent from the epidemic, political relations, detective events, historical analyzes of the last period of the Ottoman Empire are handled from different perspectives. The disagreement between Chief Chemist Bonkowski Pasha and Governor Sami Pasha, the painful process in the last period of the Ottoman Empire, the reckoning within the dynasty and the emotional world of Pakize Sultan as a woman are important elements that stand out in the novel. The author expresses the symptoms of the plague, its transmission from mice to humans, the ways of transmission from person to person, the symptoms of the disease after it is infected, the precautions to be taken regarding the epidemic, and the effects of the disease on human psychology. With the emergence of the plague, the peaceful atmosphere on the island disappears and people are left alone with death anxiety. The main source of fear in humans is the plague. The person caught in the plague is now regarded as dead and the anxiety of who is on the death row is felt deeply. The fact that there is no cure for the plague, and that everyone who catches the plague dies after a while, the fear in Minger Island is at its highest. The aim of this article is to reveal the fear and anxiety of fear death in Orhan Pamuk's novel called *Veba Geceleri*.

Keywords: Orhan Pamuk, Veba Geceleri, Novel, Death Anxiety.



Atıf/Citation: Karabulut M. ve Karasu F. (2022). Orhan Pamuk'un "veba geceleri" romanında ölüm kaygısı. *International Journal of Filologia* ISSN: 2667-7318 5(7), 17-26.

Giriş

Korku ve kaygı kişinin tehlike karşısında hissettiği içsel bir reaksiyondur, benlikte endişe ve gerilim ile birlikte duyumsanır. Kaygı, orantısız bir gerilime dönüştüğünde duygusal açıdan çeşitli arızalara sebep olabilir. Kaygı hali korku ile ilişkili olmakla beraber kimi zaman psikolojik bozukluk şeklinde de görülebilir. "Kaygı bozukluklarında kişinin durumu değerlendirme şekli, yani içinde bulunduğu durumun tehlikeli olduğuna ilişkin düşünceleri önem kazanmaktadır" (Gençöz, 1994, s. 10). Genel olarak "nesne kaybı" kaygısı, bireyde anksiyete bozukluklarına ve depresyona yol açabilir. İnsanın genel olarak en büyük korkusu ve kaygısı ölümdür. Ölüm korkusu ile ölüm kaygısı birbirine yakın anlamlı gibi görünseler de aralarında farklar vardır. Ölüm kaygısı tam bir yok olma korkusuna karşılık gelirken, ölüm korkusu ölümün korkutucu olduğu inancı ile daha somut bir kavrama dönüşür. (Momeyer, 1988). Bunun sebebi, korku ve kaygının oluşmasında rol oynayan süreçlerin aynı olmayışıdır. "İnsan ölüm üstüne düşünmeye başladığı her durumda, bu düşünceyle tekrar tekrar yüzleşmeye başlar" (Kalaoglu Öztürk, 2010, s. 15). Birey kendi ölümünü tam olarak algılayamadığı için ölüm kaygısını bastırabilir.

Ölüm, bu dünya için bir bitiş olup kişinin en büyük kaybıdır. "Ontolojik ve dini bir mesele" (Şen, 2017b, s. 252) olan ölüm, dünya hayatının sona ermesi demektir. Yaşam ve ölüm birbirinden farklı kavramlar olsa da bir bütün olan "yaratılış"ın birer parçasıdır. "İnsan yaşamı boyunca sürekli farkında olduğu bu belirsiz ve kaçınılmaz kavram karşısında çeşitli tepkiler verebilmektedir. Ölüm kaygısı da doğumdan itibaren var olan ve yaşam boyu süren bir kavram olarak insan hayatında yerini almaktadır" (Karakuş vd., 2012, s. 43). Ölümü bir yok oluş olarak algılayanlar olduğu gibi yeni bir yaşamın başlangıcı sayanlar da vardır. Bununla beraber ölümsüzlük arzusu da insanın bilinçaltında yer alabilir.

Sokrates savunmasında, "İnsanların, korkularından en büyük kötülük saydıkları ölümün en büyük iyilik olmadığını kim bilir?" (Platon, 1998, s. 63) diyerek ölümün bir başka boyutuna değinir. Albert Camus, *Sisifos Söyleni* isimli yapıtında, "Gerçekten önemli olan bir tek felsefe sorunu vardır, intihar. Yaşamın yaşanmaya değip değmediği konusunda bir yargıya varmak, felsefenin temel sorusuna yanıt vermektir" (Camus, 2010, s. 15) der. Camus, bu sözlerinde hayatın yaşamaya değip değmediğini sorgular. Emile Durkheim, ölüm ile intihar temalarını birlikte irdeler. O, "melankolik intihar" ifadesiyle bireyi bunalıma sürükleyen hususlara dikkat çeker. "Bu, hastanın çevresindeki ilişkileri sağlıklı olarak kavramasına olanak bırakmayan genel bir aşırı bunalım ve yoğun üzüntü durumunda görülür. Hasta için zevklerin artık hiçbir çekiciliği kalmamıştır; her şeyi kapkara görür" (Durkheim, 1986, s. 24). Semavi dinlerde genel olarak ahiret inancı esas alındığından ölümün yaratıcının takdirinde olduğu anlayışı vardır. Buna göre sadece Allah ölümsüzdür.

Kur'an-ı Kerim'de ölüm ile ilgili olarak birçok ayet vardır. Ölümle ilgili, çok bilinen ve bu nedenle halk arasında sıklıkla zikredilen bir ayetin meâli şöyledir: "Her nefis ölümü tadacaktır. Sizi bir imtihan olarak hayır ile de şer ile de deniyoruz. Ancak bize döndürüleceksiniz." (Enbiyâ, 21/35). Bir başka ayette ise, "Her can ölümü tadacaktır. Sonra bize döndürüleceksiniz." (Ankebût, 29/57) ifadesi geçer. Sadece insanoğlu değil, yaratılmış bütün canlıların ölümlü olduğu Kur'an'da açıkça verilir. "Kur'an-ı Kerim'de ölümden sonra dirilmenin ve dirildikten sonra hiç ayırım yapılmadan hesaba çekilmenin kaçınılmaz bir gerçek olduğu da ifade edilir" (Koçin, 2003, s. 139). Bu bağlamda ölüm sonrasında insanın hesap vereceği de vurgulanır.

Türk Edebiyatı'nın önemli roman yazarlarından olan Orhan Pamuk'un *Veba Geceleri* adlı eseri, 2021 yılında Yapı Kredi Yayınları'ndan çıkmıştır. Romanın ön kapağında kurgusal olmakla birlikte Osmanlı Devleti'ne bağlı Minger Adası'nı resmeden bir fotoğraf yer alır. Ayrıca romanın iç sayfalarında Minger Adası'na ait bir haritaya yer verilmiştir. Haritaya göre Akdeniz'de konumlanmış olan Minger Adası iki bölüme ayrılmıştır. Adanın bir bölümünde Müslüman nüfusun sayıca fazla olduğu semtler ve bu semtlerde bireylerin dini vecibelerini yerine getirdiği cami ve tekkelerin yoğunlukta olduğu görülür. Diğer bölümde ise Hristiyan nüfusun çoğunlukta olduğu kiliseler vardır. Adanın merkezi ve vilayetin bulunduğu yer kiliselerin yoğun olduğu bölümdür. Minger Adası'nın güney tarafında tarihi Arkaz kalesi bulunur. Adanın çevresinde ise Girit, Rodos ve Kıbrıs gibi adalar vardır.

Panoramik sahnelerle örülü olan romanda yazar, geçmişteki ve günümüzdeki olayları okuyucuya aktarır. Yazarın genel olarak kullandığı bu anlatım tarzı okuyucuya yabancı değildir. Pamuk, romana başlarken, "*Dikkatli okurların hemen fark edebilecekleri gibi ön kapak resmi Vilayet Meydanı civarından Arkaz şehrini göstermesine rağmen, arka planda, uzaklarda kale ve şehir yeniden gözükmektedir*" (s. 2)¹ der. Bu sözler okuyucuya bir nevi uyarı niteliğindedir. Yazar, hayali olarak kurguladığı Minger Adası'nda geçen olayları ve Pakize Sultan, Kolağası Kâmil, Ramiz gibi hayali karakterler ile II. Abdülhamit, Bonkowski Paşa ve V. Murat gibi tarihte yaşamış karakterleri aynı olaylar içerisinde anlatır. Romanda ele alınan en önemli konulardan biri veba hastalığının insanlar üzerinde bıraktığı psikolojik etkidir. Vebaya yakalanan kişilere "ölü" gözüyle bakılmaktadır. Korku ve kaygı insanların yüzlerinden bile okunmaktadır. "*Kelimelerin duygulardan yoksun olması düşünülemez.*" (Yiğitbaş, 2019a, s. 12) Bu bakımdan Pamuk'un bu eserinde insanların yüzlerindeki korku hali ile sözleri arasında paralellik vardır. Hızla yayılan veba salgını karşısında birçok kişi ölüm korkusu ve kaygısını derinden hisseder.

1. VEBA GECELERİ'NDE TEMATİK DÜZLEM

Veba Geceleri romanında tematik düzlem veba salgını merkeze alınarak kurgulanır. Bununla beraber salgınla ilgili veya salgından bağımsız olarak aşk hikâyeleri, siyasi ilişkiler, polisiye olaylar ve Osmanlı'nın son dönemine ilişkin tarihi analizler farklı bakış açılarıyla ele alınır. Olay içerisinde başka bir olayın anlatılması eserin temel özelliğidir. Başkimyager Bonkowski Paşa ile Vali Sami Paşa arasındaki anlaşmazlık, Osmanlı'nın son dönemindeki sancılı süreç, hanedan içerisindeki hesaplaşmalar ve bir kadın olarak Pakize Sultan'ın duygu dünyası romanda göze çarpan önemli unsurlardır. Yazar romanın ana teması olan veba salgınına ele alırken genelden öze doğru hareket eder. Öncelikle salgının tanımı ve dünya üzerindeki tarihsel geçmişi anlatılmış, sonrasında ise modern tıbbın gelişmesiyle birlikte salgına yönelik tutum ve düşüncelerin de farklılaştığı vurgulanmıştır. Romanda Batı ile Çin, Hindistan ve Osmanlı özelinde salgına yönelik yaklaşımların farklılıkları ortaya konmuştur. Yazar bu romanında veba hastalığı hakkında bilgiler de verir. Orhan Pamuk, vebanın belirtilerini, salgının farelerden insanlara bulaşmasını, insandan insana bulaşma yollarını ve hastalığın bulaştıktan sonraki seyrini de gözler önüne serer. Romanda bu hastalıkla ilgili bir ilacın veya aşının bulunmadığını, ölüm oranlarını, salgınla mücadelede eski tedbirlerin etkisini, modern bir yöntem olarak karantinanın uygulanmasını ve salgının insan psikolojisi üzerindeki etkilerini kurgusal düzlemde anlatır. (Nakıboğlu, 2021, s. 318). Yazar olayların kurgulandığı Minger Adası'nda daha önceden görülen salgın hastalıklar ve karantina uygulamaları hakkında bilgiler verir. Adada daha önceden kolera salgını görülmüştür. Müslüman hacıların adaya döndüklerinde karantina uygulanması ve adada isyanların çıkması olumsuz bir hadise olarak zihinlerde kalmıştır.

Yazar, adada görülen salgının iki farklı yöntemle kontrol altına alındığını belirtir. Biri geleneksel uygulamalar diğeri ise modern uygulamalardır. Modern devletler, salgını kontrol altına alamayan devletleri işgal etmek amacıyla "hasta adam" olarak görmektedir. Buradaki temel yaklaşım iç karışıklık çıkartıp ilgili devletlerin topraklarını kontrol altına almaktır. Romanda modern devletler salgına karşı tedbir almak, hastalık hakkında bilgilendirme yapmak, salgını resmi olarak ilan etmek, modern karantina uygulama kararları almak, salgını kontrol altına almak, siyasi salgın iddialarını bastırmak, salgınla mücadele eden personeli korumak, halkın güvenini ve desteğini almak, süreci doğru bir şekilde organize etmekle yükümlüdür (Nakıboğlu, 2021, s. 326). Salgınla yeterince mücadele edemeyen devletler yönetimlerini de kaybederler.

Orhan Pamuk'un romanları genel olarak postmodern çizgidedir. *Veba Geceleri*, postmodern bakımdan birçok unsuru barındırır. "Postmodern anlatılarda yaygın olarak görülen bu mekânsal boşlukları okuyucu kendi algısı ve becerisine göre doldurur, süsler ve canlandırır" (Yiğitbaş, 2019b, s. 1628). Romanda Minger Adası'nda görülen veba salgını oldukça detaylı bir şekilde anlatılır. Veba sebebiyle ilk ölümlerin gerçekleşmesi, salgın ile ilgili tanı örneklerinin alınması ve incelenmesi, salgının nereden ve nasıl ortaya çıktığı, hastanelerin genel durumu, karantina koğuşlarının oluşturulması, hastanelerin yoğunluk sebebiyle yetersiz kalması, tekkelerin hastaneye dönüştürülmesi, hastalara hizmet veren eczaneler ve ilaçlarla ilgili ayrıntılı bilgiler aktarılır. Ayrıca karantina uygulamaları sonucunda

¹ *Veba Geceleri* romanından alıntılar (s. 2) vb. sayfa numarası verilerek gösterilecektir. Kaynak: Orhan Pamuk, *Veba Geceleri*, (1. baskı), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2021.

gündelik hayatın aksaması, geçim sıkıntısının ortaya çıkması, toplumsal düzenin bozulması, çetelerin ortaya çıkması, rüşvet, karaborsacılık gibi sorunların artması ele alınan diğer hususlardır. Adada salgının ortaya çıkmasıyla birlikte karantina heyetinin oluşumu, görev ve sorumlulukların belirlenmesi, tedbir kararlarının alınması ve bu kararların düzenli bir şekilde uygulanması da önemli yer tutar. Bununla birlikte halkın salgına yönelik tutumu, fikir ayrılıkları sebebiyle gruplaşmaların yaşanması, karantina heyetine yönelik farklı yaklaşımlar ve eleştiriler, salgının yaşandığı adaya konsoloslukların müdahalesi, salgına yönelik basında yer alan haberler, halkın salgına yönelik tutumu romanın temel kurgusu içerisinde irdelenen ana başlıklardır.

2. VEBA GECELERİ'NDE OLAY ÖRGÜSÜ

Orhan Pamuk'un *Veba Geceleri* adlı romanı "Giriş" ve "79 Bölüm"den oluşur. Ayrıca romanın son kısmında "Yıllar Sonra" başlığı altında bir bölüm vardır. "Giriş" kısmında "Doğu Akdeniz'in incisi" şeklinde nitelendirilen Minger Adası'nda yaşanan sarsıcı olayların altı aylık bir bölümünün anlatıldığı vurgulanır. Osmanlı Devleti'nde 1901 yılında yaşanan veba salgınının adadaki etkisi romanın başlıca konusudur. Otuz üçüncü Osmanlı Padişahı V. Murat'ın üçüncü kızı Pakize Sultan'ın 1901 ile 1913 yılları arasında ablası Hatice Sultan'a yazdığı 113 mektup anlatıcının olayları aktarırken esas aldığı temel kaynaktır. Roman anlatıcısı, Osmanlı İmparatorluğu'nun liman kentlerinden yazılmış İngiliz ve Fransız arşivlerindeki konsolos raporlarını okuyan, doktorasını yapmış ve akademik çalışmaları olan bir kadındır.

Orhan Pamuk bu romanında ana tema olarak 1901 yılında Osmanlı Devleti'ne bağlı olan Minger Adası'ndaki salgın ile mücadeleyi anlatır.

"Osmanlı Devleti'nin yirmi dokuzuncu vilayeti olarak hayal edilen Minger Adası Akdeniz'de Girit'in kuzey doğusunda, Rodos'un güneyinde yer alır. Arkaz, bu hayali adanın vilayet merkezidir. Rumlar, Türkler ve eski zamanda adaya gelip yerleşmiş olan Minger halkı burada yaşamaktadır. Ada tarih boyunca Venedik, Bizans ve Arap hâkimiyetine girmiş daha sonra Osmanlıların eline geçmiştir. Temel geçim kaynağı gül üretimi olan bu adada Hristiyanlar ile Müslümanlar ayrı mahallelerde yaşamaktadırlar. Seksen bin nüfusu olan adanın vilayet merkezi Arkaz'ın nüfusu yirmi beş bindir ve Müslüman ile gayrimüslim nüfus yarı yarıyadır." (Bingöl ve Yılmaz, 2021, s. 1827)

Bu romanda olayların geçtiği mekân önemlidir. Bir ada olması ve dışarıyla bağlantısının sınırlı olması sebebiyle adada yaşayanlar kendilerini hapsedilmiş gibi hissederler. Ada, etrafı sularla çevrili olması bakımından yazar tarafından sınırlılık ve çıkışsızlık manalarında imgesel olarak tercih edilmiştir. Minger'de veba ortaya çıktıktan sonra herkesin zihnini, "Dünyayı bir zindan olarak görme düşüncesi" (Şen, 2017a, s. 233) kaplar. Yazarın kurguladığı Minger Adası, yarısı Müslüman diğer yarısı Hristiyan topluluklardan oluşan bir Osmanlı vilayettir. Bu vilayetin yöneticisi devletin merkezi İstanbul tarafından atanmış bir validir. Adanın valisi Sami Paşa, Müslüman cemaati ile Hristiyan cemaati arasında denge kurmaya çalışır. Vali Sami Paşa'nın bu tutumu bir nevi Osmanlı yönetim sistemini temsil etmektedir.

Osmanlı Devleti'nin birçok vilayetinde görülen salgın hastalıklar 1901 yılında Minger Adası'nda da yayılınca o dönemde Osmanlı padişahı olan II. Abdülhamit, salgın hastalıklar konusunda oldukça tecrübeli ve başarılı olan Başkımayer Bonkowski Paşa'yı adaya gönderir. Bonkowski Paşa ve asistanı Doktor İlias ziyaret amaçlı İstanbul'dan Çin'e yola çıkan Aziziye adlı gemi ile Minger Adası'na gelirler. Vali Sami Paşa'nın özel misafirleri şeklinde ağırlanan Bonkowski Paşa adaya yönelik ilk izlenimlerinde olumsuz bir havanın varlığından şüphe etmiştir. Adada veba salgınına benzer bulguların olabileceği endişesi taşımaktadır. Zira daha önceden İzmir'de görevli iken benzer bulgulara rastlamış ve bu bulguların veba salgını olduğunu ortaya koymuştur. Bonkowski Paşa İzmir'de henüz salgın ilerlemeden erken teşhisi koymuş; yönetici ve halkın desteğiyle uyguladığı karantina tedbirleri sonucunda kısa sürede salgının yayılmasını önlemiştir. Benzer durumu Minger Adası'nda gözlemleyen Bonkowski Paşa, Vali Sami Paşa'dan acilen karantina heyetinin toplanmasını, gerekli tedbirlerin alınmasını ve karantina sürecinin başlatılmasını istemiştir.

Halkın bu ani olay karşısında endişeye kapılacağı ve bir kaos ortamının oluşacağı düşüncesini taşıyan Vali Sami Paşa temkinli davranır. Öyle ki aniden adada salgın hastalığın varlığından bahsetmek, karantina tedbirlerini uygulamak ve insanları mekânlara hapsedmek hem toplumun tepkisine sebep

olabilir hem de devlete karşı olumsuz bir düşünceye yol açabilir. Dolayısıyla Vali Sami Paşa öncelikle adadaki kışkırtıcı provokasyonlara yönelik tedbirli hareket eder. Başkimyager Bonkowski Paşa'nın bir anda ölüm haberinin gelmesi adada cinayet şüphesinin ortaya çıkmasına sebep olur. Zira Bonkowski Paşa'nın adaya gelişi bazı kesimler tarafından hoş karşılanmadığı düşüncesi okuyucuya aktarılır. Yazar, bir bölgede yaşanan salgın olaylarının içerisinde Bonkowski Paşa'nın sır ölümünü de katarak eserine polisiye romanı havası vermiştir. Romanın diğer bir önemli karakteri Osmanlı padişahı V. Murat'ın üçüncü kızı Pakize Sultan'dır. Bir süre önce Pakize Sultan amcası II. Abdülhamit tarafından Doktor Nuri ile evlendirilmiştir. II. Abdülhamit'in yakın takibinde olan yeğeni Pakize Sultan ve eşi Doktor Nuri Paşa Çin'e yapılan ziyaretteki heyetin içinde yer almışlardır.

Aziziye gemisi Minger Adası'nda Bonkowski Paşa'yı ve asistanı Doktor İlias'ı bıraktıktan sonra İskenderiye Limanı'na demir atar. Daha sonra Bonkowski Paşa'nın öldürüldüğü haberi duyulur Bonkowski Paşa'nın sır ölümü üzerine Padişah II. Abdülhamit, damadı Doktor Nuri Paşa'ya şifreli bir mesaj gönderir ve derhal Minger Adası'na giderek hem bu sır cinayeti açıklığa kavuşturma hem de adadaki salgını bertaraf etme emrini verir. Bunun üzerine Doktor Nuri Paşa eşi Pakize Sultan ve Kolağası Mingerli Kâmil ile birlikte Minger Adası'na gider. Doktor Nuri Paşa, Başkimyager Bonkowski Paşa'nın öğrencisidir. Ayrıca hocası ile birçok konuda çalışmalar yapmış, toplantılara katılmıştır. Dolayısıyla hocasının bu ani ölümü Doktor Nuri Paşa'yı derinden etkilemiştir. Adadaki bu cinayeti çözmek ve salgınla kararlı bir şekilde mücadele etmek istemiş ancak bu iki sorun karşısında işinin pek kolay olamayacağını tahmin etmiştir.

Vali Sami Paşa, Bonkowski Paşa'nın ölümü üzerine cinayet şüphesiyle tekke şeyhi olan Şeyh Hamdullah'ın üvey kardeşi Ramiz'i tutuklamıştır. Ayrıca olayın gerçekleştiği gün Bonkowski Paşa'nın asistanı Doktor İlias ve yakın arkadaşı Eczacı Nikiforo da gözaltına alınmıştır. Ancak Doktor Nuri Paşa'nın adaya gelip göreve başlamasıyla Doktor İlias ve Eczacı Nikiforo serbest bırakılmıştır. Doktor Nuri Paşa adada salgının yayılmasını engellemek için Vali Sami Paşa'dan kısa süre içerisinde Karantina Heyeti'ni toplamasını ve tedbir kararlarının alınmasını ister. Bunun üzerine Karantina Heyeti başkanı Nikolas toplantının yapılması için hazırlıkları başlatır. Salgın hızı yavaşlamayınca Osmanlı hükümeti adaya başka bir valiyi atar. Ramiz, yeni valiyi kaçırınca valinin adamları ile Ramiz ve adamları çatışır. Ramiz ve adamları idama mahkûm edilir. Bir süre sonra Minger'de bağımsızlık ilan edilir. Yeni vali çıkan çatışmada ölür. Kolağası Kâmil, adanın başına geçer. Daha sonra Zeynep ve Kâmil vebadan ölürler. Yönetimi Şeyh Hamdullah ve adamları ele geçirir. Veba salgını can almaya devam eder. Doktor Nuri ve Pakize Sultan veba salgını sebebiyle odalarından çıkamazlar. Vali Sami Paşa'nın idam edildiği haberi gelir. Şeyh Hamdullah ise vebadan ölür. Yönetimi Pakize Sultan ve Doktor Nuri alır. Doktor Nuri, salgını durdurmak için büyük çaba harcar ve sokağa çıkma yasağı ilan eder. O, ayrıca karantina tedbirlerini daha da sıkı uygular. Romanın sonlarında salgının bittiği görülür.

3. VEBA GECELERİ'NDE ÖLÜM KAYGISI

Ölüm kaygısı, kişinin ölümden kaçıp yaşama tutunmasına zemin hazırlar. Psikanalizde, id'in iki temel itkisinden olan "eros", kişinin yaşamsal ve yapıcı yönlerini, "thanatos" ise ölüme dair ve yıkıcı yönlerini oluşturur. Bireyde birbirine zıt içsel dürtüler arasında yaşam ve ölüm önemli yer tutar. "Freud, 1920'de yayımladığı *Haz İlkesinin Ötesinde* eserinde ilk defa ölüm dürtüsünden söz eder. Freud, bu dürtüyü daha sonra 'Thanatos' diye tanımlar. O, yaşam dürtüsünü de 'Eros' adıyla ifade eder" (Karabulut, 2013, s. 258). İnsanın hayatı yaşam dürtüsü ve ölüm kaygısı arasında trajik bir yapı gösterir.

Bireyde ölümden kaçma bir içgüdü şeklinde ortaya çıkabilir. Freud buna "ölüm içgüdü" der. Erich Fromm, ölüm içgüdü" organizmanın kendisine yönelmiş ise bunun kendini yıkıcı bir dürtü olduğunu; ama dışa yönelmişse, bu durumda kendinden çok başkalarını yıkıma uğratma eğiliminde olduğunu ifade eder. Fromm, ölüm içgüdü"nü insan organizmasının yapısından kaynaklanan kesintisiz bir uyarım olduğunu belirtir (Fromm, 2011, s. 35). Ölüm dürtüleri kişinin yaşamında anksiyete (korku) şeklinde de görülebilir. Varoluşçu psikanalizin önemli isimlerinden Irvin Yalom, ölüm korkusunun temel anksiyete kavramlarından biri olduğunu ve hayatın ilk evrelerinden itibaren var olduğunu ve bunun karakter yapısının oluşumunda önemli olduğunu ifade eder (Yalom, 2011, s. 303). Bu

bakımdan ölüm korkusunun ve kaygısının bireyin psikolojik yapısında önemli yer tuttuğunu belirtmek gerekir.

Canlıların yaşam süresinin dolduğunu ifade eden ontolojik bir olgu olan ölüm, ilk çağlardan günümüze kadar birçok düşünürün ilgi alanı olmuştur. "Ölüm ve ölüm kaygısı konularının modern psikolojinin konusu olması ise, 20. Yüzyılın ilk çeyreğine rastlamaktadır." (Ayten, 2009, s. 86). Freud, ölüm kaygısı ile çocukluk yıllarındaki çatışmalar arasında bağ olduğunu (1995: 75) ifade eder. Jung ise ölümü bireyleşme süreci içerisinde irdeler. İnsan, dünyaya geldiği andan itibaren ölümle yüz yüzedir. Ölüm düşüncesi kişinin bilincinde ve bilinçaltında farklı biçimlerde bulunur. "Ölüm kaygısı üstbenliğin yaşadığı en önemli kaygılardan biridir" (Karakuş vd., 2012, s. 53). Ölüm kaygısı kişide psikopatolojik ve psikosomatik hastalıklara yol açabilir.

Ölüm kaygısını ifade etmek için bazı yaklaşımlar ve kuramlardan bahsetmek gerekir. Bunlar arasında, psikodinamik, varoluşsal yaklaşımlar, bilişsel yaklaşımlar ile dehşet yönetim kuramı ön plana çıkar. Ölüm ve ölüm kaygısı farklı değişkenlere göre değerlendirilebilir. Özellikle cinsiyet, yaş, kişilik yapısı, sağlık durumu, dini algı, manevi hususlar ve sosyo-ekonomik durum bunlardan birkaçıdır. İnsan, ölüm gerçeğini bilmesine rağmen kendini koruma çabası içerisine girer. Ölüm kaygısı veya korkusuna yol açan en büyük sebep ise bedeni tamamen kaybetme korkusudur. Bununda beraber ölüm sonrasında, yani ahiret hayatında da cezalandırılma korkusu da kişinin ölümü istememesine yol açabilir. Ölümün ne olduğu ve öldükten sonrasının net olarak bilinmemesi de bu kaygıya zemin hazırlar. Ölüm kaygısına yola açan sebepler arasında yakınlarından, sevdiklerinden ve dünyevi nimetlerden ayrılma korkusu da önemli yer tutar.

İnsanoğlunu yaşamı boyunca birçok unsur tehdit eder. Bu tehditlerin en tehlikelisi ölüme yol açabilecek olanlardır. Orhan Pamuk, bu hususla ilgili olarak *Veba Geceleri*'ne Lev Tolstoy'un *Savaş ve Barış* romanından bir epigraf ile başlar:

"Tehlike yaklaşırken insanın içinde aynı derecede güçlü iki ses duyulur: Birincisi çok mantıklı bir sestir, insana tehlikenin cinsini ve özelliklerini incelemesini ve ondan kaçmanın çarelerini bulmasını öğütler. İkinci ses ise sanki daha da mantıklıdır: Yaklaşan tehlikeyi düşünmek yalnızca mutsuzluk ve acı vereceğine ve zaten insanın olacakları tahmin edip olayların genel gidişatını değiştirmeye gücü yetmeyeceğine göre, en iyisi, insanın başına gelene kadar korkunç olaylara gözlerini kapamak ve tatlı şeyler düşünmektir, der bu ikinci ses" (s. 5).

Veba Geceleri'nde Tolstoy'un belirttiği iki ses de yer alır. Sonuçta her ikisinde de hayati bir tehlikenin olduğu açıktır. İnsanın hayatını tehdit eden hastalık sadece veba değildir. Romanda Asya topraklarında sarı humma, Arap çöllerinde ise kolera olduğundan (s. 16) da bahsedilir.

Orhan Pamuk, bir röportajında ölüm korkusunun aşktan daha ileri bir duygu hali olduğunu söyleyerek bu romandaki "ölüm korkusu" hakkında şöyle der: "Aşk heyecanı ölüm korkusuna karşı size bir güç verebilir belki, ama böyle bir salgında ölüm korkusu aşktan daha hakim bir duygudur. Böyle bir korku başlayınca onu herkes duyar ve korku neredeyse toplumsal büyük bir güce dönüşür" (<https://www.youtube.com/watch?v=rUm0FOvLKcg>). Vebaya yakalananların neredeyse üçte biri öldüğü için ölüm korkusu, ölüm kaygısına dönüşerek kalıcı bir psikolojik gerilime yol açar.

Veba Geceleri, geçmişten yeniden kurgulayan, insanların hayata ve aşka bakışını, hayatta kalma mücadelelerini, korkularını vb. dile getiren bir eserdir. Bu romanın yazımında beş yıllık bir süreç olduğunu belirten Pamuk, romanını aşk, veba, karantina ve tarih ekseninde ele alır.

"Veba Geceleri romanı birçok açıdan yeni tarihselcilik anlayışı çerçevesinde kaleme alınmıştır. Romanın girişinde ve sonunda bulunan Mina Mingerli'nin prolog ve epilog mahiyetindeki açıklamaları anlatılanların tarihi geçekliğini desteklemiyor bilakis tarihin kurgusal olduğunu ortaya koyuyor. Romanda tarihin kurgusu, anlatı kurgusunun iskeleti olarak kullanılır." (Bingöl ve Yılmaz, 2021, s. 1816).

Yazar, ayrıca Padişah II. Abdülhamit'i de tarihi yapı içerisinde irdeler. "Kurguda Abdülhamit gerek düşüncesi gerekse de pratiğiyle pek de olumlu göremeyeceğimiz bir yolda karakterleştirilir; onun portresinin çizgileri, daha çok kötücül bir imgeyi çevreler gibidir" (Güngör, 2021, s. 21). Yazar, II. Abdülhamit'i genel olarak olumsuz bir çerçevede irdeler.

Orhan Pamuk, romanda veba salgını ile uygulanan karantina önlemlerini sosyal ve siyasi bir çerçeve içerisinde verir. Veba, tarihi süreçte dünyada büyük yıkımlara yol açmış bir hastalık olup Osmanlı'da da etkisini göstermiştir. Bu romanın ana yapısını veba salgını oluşturur. Eserdeki olayların yaşandığı 1901 yılında Osmanlı Devleti'nde veba vakaları görülmüş ve karantinalar uygulanmıştır. Roman karakterlerinden Bonkowski Paşa gerçekte önceleri İzmir'de kolera salgınıyla mücadele etmiş biridir. Veba salgını, Çin, Hindistan, Hong Kong ve Bombay gibi yerlerde binlerce kişiyi öldürmüştür. Dünyada durum çok kötüdür. Bonkowski Paşa, "Ne yazık ki veba Minger Adası'nda da görülmüştür." (s. 20) diyerek salgının romanın bu adada da görüldüğünü haber verir. Bu arada karantina uygulamalarının da yetersiz olduğu ve halkın buna tam anlamıyla riayet etmedikleri görülür. Romanın üçüncü bölümünde Minger Adası'nın Arkaz Kalesi zindanlarında yıllarca bekçilik yapmış olan Bayram Efendi'nin bu hastalığa yakalanması anlatılır. Karantina tedbirlerinin kendisini koruyamayacağını düşünen Bayram Efendi, ölüm kaygısını derinden hisseder. Ölüme yakın olduğunu anlayan Bayram Efendi, ağlar. Bunun "*Haksızlık*" (s. 26) olduğunu söyleyerek "niçin kendisinin seçildiğini" sorgular. Adadan karantinaya alınmadan son gemiye binme telaşına kapılanlar büyük bir korku içerisinde. Herkes canını kurtarma peşindedir. "*Hepsi bu felaket günlerini yaşamayıp ya da adadan uzaklaşıp hastalık bitene kadar başka bir yerde olmayı isterler*" (s. 169). Köylerine gidenler bile köydekiler tarafından iyi karşılanmaz. "*Vebanın ortaya çıkmasıyla adadaki huzur ortamı da bozulur*" (Taş, 2021: 1296). Bu huzursuz yapı, adanın özgürlüğünü ilan etmesine kadar sürer.

Veba, romanda korkunun temel kaynağıdır. Ölüm korkusunu ve kaygısını derinden hisseden kişiler, "vebaya yakalandım mı", "veba bana da bulaşacak mı" ve "sırada kim ölecek" gibi sorular sorarlar. "*Romanda da anlatıldığı üzere henüz vebanın bir tedavisinin olmaması, vebaya yakalanan ve hastaneye kaldırılan herkesin belli bir süre sonra ölmesi korkunun Minger Adası'nda giderek yayılmasına sebep olur*" (Bingöl ve Yılmaz, 2021, s. 1824). Minger Adası'nda veba salgınının yayılmasıyla insanlardaki korku da artar. "*Şehir yavaş yavaş ölüm korkusuna*" (s. 108) kapılır. Adada ölümler başlayınca telaş ve kargaşa artar. Doktor Mihailis hastanedeki bütün doktorları bodrum katındaki boş bir odada toplar ve uyarır. Çünkü Çin'deki vakalarda vebalılardan hastalık kapan birçok doktor ölmüştür. (s. 109). Romanda veba mikrobunun vücuda girmesinden sonra kişide yorgunluk, titreme, baş ağrıları, ateş, kusma gibi belirtilerin görüldüğü, vücutta yumrular oluştuğu da belirtilir. Sonraki kısımlarında veba salgınının yayılmasıyla gerginlik ve korku daha da artar. Bu arada Bonkowski Paşa öldürülür. Salgın için tedbirler artırılır. "*İstanbul'daki Osmanlı Sıhhiye Nezareti, Minger Vilayeti Karantina Heyeti'ne almaları gereken kararları gece telgrafla madde madde*" (s. 116) bildirilir. Daha sonra bütün okullar tatil edilir. Karantina tedbirleri genişletilir. Dışarıdan gelecek gemiler beş günlük karantinaya alınır. Bütün ölülerin kireçlendikten sonra belediye nezaretinde gömülmesi kararlaştırılır. Veba aşısının hala bulunamaması tedirginliği artırır. Bazı kişiler korkudan adadan ayrılmak için limana giderler. Ancak gemi bulmak çok sıkıntılıdır.

22 Haziran Cumartesi gününe gelindiğinde ölü sayısı yirmi bir olur. Bu durum romandaki gerilimin daha da üst seviyeye çıkmasına sebep olur:

"Haziran ortalarında şehrin üzerinde hep beliren bazan açık sarı, bazan renksiz, soluk ışık, şimdi herkese kendine özgü bir cehennemde olduğu duygusunu veriyordu. Sanki veba sarı renkteydi, gökтейdi ve her an Minger halkını seyrediyor, kimin canına okuyacağına fazla düşünmeden karar veriyordu. Sanki herkesin karar zamanı geliyordu. Bu soluk sarı renkli açmazdan çıkmak için herkesin içinde 'Bir şey olsun, bir olay çıksın da kurtulalım' beklentisi vardır" (s. 268).

Boş bir evde kimliği belirsiz iki gencin cesedi bulunur (s. 279). Bu durum korkuyu daha da artırır. Bir süre sonra her gün yirmi beş kişinin öldüğü haberleri yayılır. "*Bazı aileler evlerindeki ölümü Karantina Neferleri gelmesin diye gizler*" (s. 296). Hastalığı gizleyenler vebayı başka ailelere bulaştırmaya başlar. Bu bakımdan karantina istenilen seviyeye gelemmez. Tabut yetişmediği için insanlar artık tabutsuz gömülmeye başlanır. (s. 302). Memurlar korkudan işe gidemez olurlar. Bu arada Minger bağımsızlığını ilan eder. Bazı kimseler ölüm korkusu ve yalnızlıktan delirerek evlerinden dağlara kaçır. (s. 353). Bir süre sonra üç kişi idam edilir. "*Beyaz gömlekle üç ceset darağaçlarında üç gün sallandı*" (s. 361). Ölü sayısının sürekli artması halkın öfkesini artırır. (s. 445). Vebaya yakalanma korkusuna idamlar ve cinayetler de eklenince Minger halkı daha da trajik bir hale bürünür. Bir süre sonra Şeyh Hamdullah ölür.

Veba salgınına karşı neler yapılacağı hususunda zaman zaman birlik sağlanamaz. Bu durum, 2019-2022 arasında yaşanan COVID-19 salgını anıştırır: “Özellikle veba salgınının başlangıcında, örneğin hastalığın nasıl bulaştığı veya korunmak için neler yapılması gerektiği gibi tartışmalar içinde bulunduğumuz COVID-19 salgını sırasında yaşananlarla da benzeşmektedir” (Kesova, 2021, s. 349). Karantina uygulamaları sertleşir, buna bağlı olarak ölü sayılarında düşüş görülür.

“Veba salgınına önlemek için yetkililerin aldığı karantina önlemleri, ilk önce Bonkowski Paşa'nın önerileri daha sonra Doktor Nuri'nin tavsiyeleri, halkın karantinaya uymak istememesi, bilhassa Hristiyan ve Müslüman cemaatlerinin ileri gelenlerinden bazılarının karantinaya karşı çıkmaları ayrıntılı bir şekilde romanda anlatılır” (Bingöl ve Yılmaz, 2021, s. 1824).

Veba sebebiyle insanların davranışlarında da değişimler görülür. Ölüm kaygısını derinden hissedenler ile vebayı önemsemeyenler arasında tezat oluşur. Vebaya karşı tedbir almayanlar, hastalığı başka kişilere de bulaştırırlar. Salgın hastalıklar yeterli tedbir alınmadığında daha yıkıcı olabilir. Bu durum özellikle Minger Adası dışında yaşanmıştır. “Çin ve Hindistan'dan gelen hacılardan Hicaz'a, Hicaz'dan da Minger'e geldiği düşünülen veba içinden çıkılmaz bir hal alınca büyük devletler adayı ablukaya alarak giriş çıkışları denetlerler” (Bingöl ve Yılmaz, 2021, s. 1824). Minger şehrinin duvarlarına VEBA ve KARANTİNA yazılı ilanlar asılır. Bu levhalar şehirdeki salgın hastalıktan kaynaklanan korkuyu büyüterek derinleştirir. “Fırtınadan sonra şehre sinen sessizlik de pek çok kişinin zihnine felaketin başlangıcı olarak yerleşti” (s. 135). Kentte farelere karşı adeta savaş açılır. Bu arada vebadan ölmüş kişilerin eşyaları yakılmaya başlanır, şehir dezenfekte edilir. İnsanlar, Hindistan'da olduğu gibi, vebanın kendilerini tüketip bitireceği endişesine kapılır (s. 146). Veba hastalığı sebebiyle derin bir sessizlik başlar. Vali Sami Paşa, “Vebayla baş başa kaldık!” (s. 174) diyerek durumun vahametini dile getirir. Birçok kişi rıhtımda korkuyla bekler. “Ölüm korkusu ve terk edilme duyguları” (s. 174) insanları derinden sarsar. Son günlerde birçok kişi vebadan ölür. Doktor Nuri Bey, hastalıkla sıkı mücadele edilmesi gerektiğini ifade eder. Doktor İlias hastalanır. Damat Doktor Nuri, Doktor Nikos ve iki Rum doktorun panzehir bulma, kusturma çabaları fayda etmez. (s. 196) Doktor İlias kısa süre sonra ölür. Doktor İlias'ın vebadan mı, zehirden mi öldüğü tartışmaları çıkar. Bu arada idam edilme korkusu da insanların zihninde önemli yer tutar. İnsanlar sokaklara çıkmaktan korktukları için sokaklar genel olarak boştur. Farelerin ve onların üzerindeki pirelerin tehdidi devam etmektedir. Bu dönemde birçok ev hırsızlar tarafından soyulur. Son geminin 6 Mayıs'ta adayı terk etmesinin üzerinden on gün sonra, yani 16 Mayıs'a kadar toplam 19 kişi ölür. Bütün bu felaketler adayı distopyaya çevirir. “Veba Geceleri'nde Minger Adası'nı başlangıçta Pakize Sultan ve eşi Doktor Nuri, ütopyalara özgü bir kaçış mekânı olarak görürken adaya geldikten sonra, salgın döneminde bir ütopyanın nasıl bir distopyaya dönüştüğünü fark etmektedirler. Distopik kaos içerisinde ulus devlet kurma ideali ise ütopyik bir ideal olarak romantikleştirilerek parodileştirilmektedir. Salgın-iktidar ilişkisine eklemlenen her türlü unsur distopik kurguyu beslemektedir” (Nakıboğlu, 2021, s. 331). Bu bakımdan roman ütopyik bir algı içerisinde başlasa da dana sonra distopik bir esere dönüşür.

Sonuç

Ölüm kaygısı insanın en büyük problemlerinden biri olduğu için kişinin günlük hayatını olumsuz etkileyebilir. İnsanoğlu hayatta kalma içgüdüğü ile ölüm tehlikesi karşısında tavır alarak yaşama sarılmak ister. Sanatçıların en çok işledikleri temalar arasında ölüm korkusu ve ölüm kaygısı yer alır. Orhan Pamuk'un *Veba Geceleri* adlı romanının merkezinde veba salgını yer alır. Minger Adası'nda veba salgını sebebiyle ölümlerin gerçekleşmesi ile karantina uygulanır ve çeşitli önlemler alınır. Buna rağmen insanlar panik içindedir, çünkü veba tedavisi olmayan bir hastalıktır. Olayların cereyan ettiği 1901 yılında Osmanlı Devleti'nde görülen veba vakaları, halkın psikolojisini bozmaya başlar. Minger adasında huzur bozulur. İnsanlardaki korku ve kaygı hali üst düzeye çıkar. Veba salgınında ölüm oranı yüksek olduğu için ölüm korkusu, ölüm kaygısı şeklinde de görülür. Vebaya yakalanan kişiye “ölü” gözüyle bakıldığı için herkes kendisinin ve yakınlarının hayatından endişe eder. Bu hastalığa yakalananlar, ölüme yakın olduğunu hissettiğinden “neden ben seçildim?” diye isyan ederler. Herkes canının kurtarma peşinde olduğundan vebalı kişilerden mümkün olduğunca uzak durmaya çalışırlar. Veba günleri, “felaket günleri”dir artık. Köylerine dönenler, hastalık getirecekleri korkusuyla köydekiler tarafından pek iyi karşılanmazlar. Romandaki korku ve kaygının temel kaynağı olan veba, gerilim ve tedirginliğin artmasına yol açar. Vebanın tedavisinin olmaması yüzünden insanlar, “vebaya yakalandım mı”, “veba bana da bulaşacak mı” ve “sırada kim ölecek” gibi sorular sorarak iç

dünyalarındaki ölüm kaygısını dışa yansıtırlar. Minger adası yavaş yavaş ölüm korkusuna bürünür. Ölü sayısının artmasıyla halkın psikolojisi daha da bozularak kendilerini cehennemde hissetmelerine sebep olur. Hatta halk, vebanın her an kendilerini seyrettiğini düşünürler. Herkes, bir şey olsun, bir olay çıksın da kurtulalım diye beklenti içine girer. Romanda görülen idamlar ve cinayetler de ölüm korkusunun daha da artmasına yol açar

Kaynakça

- Ayten, A. (2009). Üniversite öğrencilerinde ölüm kaygısı: Türk ve Ürdünlü öğrenciler üzerine karşılaştırmalı bir araştırma. *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, IX (4).
- Bingöl, U. ve Yılmaz E. (2021). Tarihin kurgusu versus kurgunun tarihi: Veba Geceleri, *Turkish Studies-Language*, 16 (3), 1811-1830.
- Camus, A. (2010). *Sisifos söyleni*. (T. Yücel, Çev.). Can Yayınları.
- Durkheim, E. (1986). *İntihar toplumbilimsel inceleme*. (Ö. Ozankaya, Çev.). Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Freud, S. (1995). *Uygarlık, din ve toplum*. Öteki Yayınları.
- Fromm, E. (2011). *İnsandaki yıkıcılığın kökenleri I*. (Ş. Alpagut, Çev.). Payel Yayınları.
- Gençöz, T. (1994). Korku: sebepleri, sonuçları ve başatma yolları. *Kriz Dergisi*, 6 (2), 9-16.
- Güngör, B. (2021). Veba Geceleri: bir alegorik kurgu, iki büyük siyasi figür. *Yazıt Kültür Bilimleri Dergisi*, 1(1), 18-35.
- Halil Altuntaş, Muzaffer Şahin (2011). *Kur'an-ı Kerim Meâli*. Diyanet İşleri Başkanlığı.
<https://www.youtube.com/watch?v=rUm0FOvLKcg> (Erişim tarihi: 09.02.2022).
- Kalaoğlu Öztürk, Z. (2010). *Yaşlı bireylerde ölüm kaygısı*. [Yayımlanmamış Uzmanlık Tezi]. Çukurova Üniversitesi.
- Karabulut, M. (2013). *Edip Cansever şiiri-psikanalitik bir inceleme*. Öncü Kitap Yayınları.
- Karakuş, G., Öztürk, Z. ve Tamam, L. (2012). Ölüm ve ölüm kaygısı, *Arşiv Kaynak Tarama Dergisi (Archives Medical Review Journal)*, 21(1), 42-79.
- Kesova, E. (2021). Salgına üstkurmaca bakış: Veba geceleri. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*, (37), 345-351.
- Koçin, A. (2003). Ölüm gerçeğinin Türk kültürüne ve Anadolu Türk şiirine yansımaları. *U.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4 (5), 2003/2.
- Momeyer, R. W (1988). *Confronting death*. Indiana University Press.
- Nakıboğlu, G. (2021). Bir salgın romanı olarak Orhan Pamuk'un veba geceleri. *ASOS Journal, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9 (117), 315-334.
- Pamuk, O. (2021). *Veba geceleri*. (1. baskı). Yapı Kredi Yayınları.
- Platon. (1998) Sokrates'in savunması. (N. Berkes, Çev.). Cumhuriyet Yayınları.
- Şen, C. (2017a). Nurettin Topçu'nun hikâyelerinde hapisane. *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, 3 (2), 226-234.
- Şen, C. (2017b). *Körlüğü zedelemek, Necip Fazıl Kısakürek tiyatrosu üzerine bir inceleme*. Gece Yayınları.
- Taş, F. (2021). Veba Geceleri'ne eleştirel bir bakış. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 24 (Eylül), 1295-1299.
- Yalom, I. (2011). *Varoluşçu psikoterapi*. (Z. İyidoğan Babayiğit, Çev.). Kabalcı Yayınları.

Yiğitbaş, M. (2019b). Üstkurgusal düzlemde anlatılar serisi: Üç Anlatı. *Turkish Studies Language and Literature*, 14 (3), 1625-1668.

Yiğitbaş, M. (2019a). *Edebiyatın ebemkuşağı, Halit Ziya Uşaklıgil'in hikâyeciliğinde renklerin dili*. Günce Yayınları.

Sorumlu Yazar / Corresponding Author: Prof. Dr. Mustafa KARABULUT

Yazar Katkı Oranı Beyanı/Author Contribution Rate: Araştırmacılar çalışmaya eşit oranda katkı yapmışlardır.

Çatışma Beyanı / Conflict Statement: Makalenin yazarları bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisinin bulunmadığını, herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan etmişlerdir.

Etik Beyanı / Ethical Statement: Makalenin yazarları "Etik Kurul İzni"ne gerek olmadığını beyan etmiştir.

Destek ve Teşekkür / Support and Thanks: Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.

Yayımlanan makalelerde araştırma ve yayın etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'nin editör ve yazarlar için yayımlanmış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

NEZİHE MERİÇ'İN KORSAN ÇIKMAZI ADLI ROMANINDA TOPLUMSAL CİNSİYET BAKIŞ AÇISIYLA KADIN VE AİLE OLGUSU

The Concept of Women and Family from a Gender Perspective in Nezihe Meriç's Novel Korsan Çıkmaızı



Prof. Dr. Hanife Nalan GENÇ

Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Fransız Dili Eğitimi ABD., Samsun, Türkiye, ngenc@omu.edu.tr.



Feray ŞAHİN

Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Kadın ve Aile Araştırmaları ABD., Yüksek Lisans Öğrencisi, fer_aysahin@hotmail.com.

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş/Received:
15.11.2021

Kabul/Accepted:
14.03.2022

Sayfa/ Page:
27-38

Öz

Toplumsal cinsiyet, insanı ve onun iye olduğu toplum ve kültürü her yönüyle etkileyip biçimlendiren ve yazınsal evrenin sıklıkla üzerinde durduğu bir kavramdır. Bir başka deyişle yazınsal yapıtlar, toplumsal cinsiyet rollerinin yansıtılması ve sorgulanması bakımından oldukça önem taşıyan ve bu yönüyle de yazıldıkları dönemi anlamada önemli bir referans kaynağı olma işlevi üstlenen yaratımlardır. Çalışmada, Nezihe Meriç'in *Korsan Çıkmaızı* romanında yer alan kadın karakterlerin toplumsal cinsiyet rolleri açısından incelenmesi yoluyla 1950'lerin Türkiye'sinde 'toplum bilinci' tarafından biçimlenen kadına dair bir çözümleme yapmak amaçlanmış ve nitel araştırma yöntemiyle içerik analizi yapılmıştır.

Romanda kadına yönelik ayrılmış ve cinsiyetçi tutumları resmeden, cinsel tabuların sıklıkla kadınlar üzerinde baskı aracı haline getirildiği bir nizam sorgulanır. Bununla birlikte toplumsal cinsiyet rollerinin edinilmesinde ailenin, yakın çevrenin ne derece belirleyici olduğu yine modern anlayışı simgeleyen kadın kahramanlarla geleneksel rollerin ne ölçüde bağdaştığı da irdelenen konulardandır. Toplumsal cinsiyet tutumları kapsamında incelenen romanda evlilikte cinsiyet rolü yanında eşitlikçi ve geleneksel cinsiyet rolü kadının ve erkeğin cinsiyet rolü bağlamında incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Nezihe Meriç, *Korsan Çıkmaızı*, toplumsal cinsiyet, kadın, aile.



Abstract

Gender is a concept that affects and shapes people and the society and culture they belong to, and is frequently emphasized by the literary universe. In other words, literary works are creations that are very important in terms of reflecting and questioning gender roles, and in this respect, they serve as an important reference source in understanding the period in which they were written. In the study, it was aimed to make an analysis of the woman shaped by the 'social consciousness' in Turkey in the 1950s by examining the female characters in Nezihe Meriç's novel *Korsan Çıkmaızı* in terms of gender roles, and a content analysis was made with the qualitative research method.

In the novel, an order that depicts separatist and sexist attitudes towards women and in which sexual taboos are often turned into a tool of pressure on women is questioned. In addition, the extent to which the family and the immediate environment are decisive in the acquisition of gender roles is also one of the issues to be examined, to what extent the traditional roles are compatible with the heroines, who symbolize the modern understanding. In the novel, which is examined within the scope of gender attitudes, besides the gender role in marriage, the egalitarian and traditional gender roles are examined in the context of the gender role of women and men.

Keywords: Nezihe Meriç, *Korsan Çıkmaızı*, gender, woman, family.

Atıf/Citation: Genç, H. N., Şahin, F. (2022). Nezihe Meriç'in korsan çıkmaızı adlı romanında toplumsal cinsiyet bakış açısıyla kadın ve aile olgusu. *International Journal of Filologia* ISSN: 2667-7318 5(7), 27-38.



Giriş

Toplumsal cinsiyet rolleri birey ve toplum yaşamını doğrudan etkisi altına alıp onu şekillendiren ve zaman içerisinde kadın ve erkeği belli ölçütler içerisinde davranmaya ve/veya duyumsamaya iten güçlü bir yapı oluşturur. Bireylerin biyolojik cinsiyetlerinden bağımsız olarak ortaya çıkan toplumsal cinsiyet, adının imlediği gibi toplumsal beklenti ile pekişirken bireyleri hem özel hem de toplumsal alanda bağlayıcı bir norm oluşturur. “*Cinsiyet sosyal yapı içindeki algısıyla biyolojik cinsiyetten kesin bir şekilde ayrılır. Bu yüzden cinsiyet biyolojik ve toplumsal yönü olan bir olgudur*” (Genç, 2018, s. 16). Sosyal, siyasal, kültürel ya da ekonomik yönden toplumda cinsler arasında bir ayırım da sözü edilen bu normla birlikte gelişir. Bunun sonucu olarak da sosyal ilişkiler ve sistem gereği kadın ve erkek yaşadıkları toplumda belli algılarla değerlendirilmişlerdir. Her toplum kendi örf, adet, gelenek, görenek ve belirli kalıp yargılar çerçevesinde kadın ve erkeğe kimi cinsiyet rolleri yüklemiştir. Gerek kadın gerekse erkeği psikolojik, sosyal, ahlaki ve etik açıdan etkileyen ve zaman içerisinde kökleşerek bazı kalıp yargılara dönüşen toplumsal cinsiyet algısı kadın ve erkeği biyolojik cinsiyetleri ötesinde değerlendirir. Çoğunlukla toplum tarafından uygun bulunan ya da doğrudan dayatılan bu kurallar bireyi doğumundan itibaren cinsiyetine göre davranmaya koşullar. “*Doğumu takiben, hemen hiç gecikmeden, biyolojik cinsiyetimiz ekseninde oluşup anlam kazanan bir davranışlar örgüsünün mensubu haline ge(tiri)liriz*” (Vatandaş, 2007, s. 30). Bu davranış biçimi kişinin biyolojik cinsiyetine göre şekillense de bireyden toplumun belirlediği standartlar doğrultusunda davranış sergilemesi beklenir. Toplumun bireye biçtiği bu davranış örgüsü yalnızca kabullenmeyi değil aynı zamanda da buna göre davranışların düzenlenip uygulanması gerektiği anlamı taşır hiç kuşkusuz. Bu noktada bireyin biyolojik cinsiyetine koşut olarak geliştireceği roller, davranışlar ve tutumlar kesin bir çizgi ile birbirinden ayrılır. “*Toplumsal cinsiyet, biyolojinin kodladığı maddi bedenlere manevi anlamlar yükleyerek onları kültürel olarak tanımlamak ve ayırmaktır*” (Bingöl, 2014, s. 108). Bu yönüyle cinsiyet toplumsal yönden farklı bir anlam yüklenir. Alanyazın çalışmalarında cinsiyet (sex) ve toplumsal cinsiyet (gender) sözcüklerinin kullanılması da bu sebeptendir. Toplum bireyi cinsiyetine göre ayırarak onun toplumsal ayırım ve eşitsizliğe uğramasına neden olur. Bu ayırım ve eşitsizlik öncelikle cinsel kimlik üzerinden gerçekleşse de cinsiyete dayalı ön yargılar, cinsiyet ayrımcılığı ve rolleri de en az bu kavram kadar etkilidir. Zira ataerkil yapıda bu etki beraberinde kadın ve erkek arasında cinsiyet eşitsizliğini getirir. Bu eşitsizlik toplumsal ve siyasal haklar açısından son derece önemlidir.

Toplumsal cinsiyeti inceleyen sosyoloji, psikoloji, felsefe gibi önemli disiplinlerden biri de yazındır. Bu kavram açık ya da örtük biçimde yazınsal yaratımlarda yerini alır. Bu yansıma XVIII. yüzyılda Fransa’da özellikle de kadın yazarlarca savunulan ve diğer ülkelerde de taraftar bulan feminizm akımıyla kendini duyumsatır. Kadının gerek siyasal gerekse toplumsal açıdan erkekle eşit olması gerektiğini savunan feminizm kadın haklarını önceler.

Türk yazınının XX. yüzyılın ikinci yarısına kadar erkek egemen dünyasında eril bakış açısıyla yorumlanan kadın dünyası, özellikle Nezihe Meriç gibi kadını merkeze alan yazarlarca görünür kılınmıştır. Öykülerinde temel izlek olarak kadın sorununa eğilen Nezihe Meriç, yazınsal yapıtlara feminist pencereden bakanlar için kayda değer bir isimdir. Erkek egemen yazın evreninde kadın dünyasını odağına yerleştirmesi, aynı zamanda dişil deneyimi kadın yorumlayışıyla ele alan erken dönem yazarlarından biri olması bakımından yapıtları feminist çözümleyicilerce nirengi noktalarından biri olma işlevi görür. Nitekim yazarın *Korsan Çıkma* adlı romanı da bu bağlamda yorumlanabilecek nitelikleriyle diğer yazınsal üretimlerinin yanında yerini alır.

Nezihe Meriç’in 1962 yılında Türk Dil Kurumu Roman Ödülü aldığı *Korsan Çıkma* adlı romanını kadın ve aile olgusu çevreninde değerlendirmeden önce romandan kısaca söz edebiliriz. Otuzlu yaşlarını süren Meli ve Berni, Korsan Çıkma Sokağı’nda aynı apartmanda oturmaktadır. Bu iki kadının dostluğu çocukluklarına kadar uzanır. Liseyi birlikte tamamlar, üniversite eğitimi için yine birlikte İstanbul’a yerleşirler. Meli öğretmen olur. Berni ise konservatuvar eğitiminin ardından çalışmaz, ev hanımı olarak yaşamını sürdürür. Roman, 1959 yılının bir akşamüstü Meli’nin iş dönüşünde durakta otobüs beklerken iç monologlarıyla başlar. Meli’nin bu iç konuşması kendi ‘ben’ini ele verirken sözü bir anda Berni alır. Yine kahraman anlatıcının bakış açısıyla verilen bu kısa bölümde romana Berni’nin ardından bir üçüncü ses dahil olur:

“Ben Meli ile Berni'nin dostluğuyum. Dengeyim ben. Onlara çok küçük yaşlarından beri dayanak oldum. Onların en güvendikleri kişiyim. Biraz Meli'yim, biraz Berni. Bir Meli'yim, bir Berni. Ama ikisinden de ayrı, tek başıma, ikisinin de inandıkları, sevdikleri, saygı duydukları biriyim” (Meriç, 2020, s. 14)

diyen bu sesle romana yazar anlatıcı karışır ve roman boyunca iki kadın kahramanın duygularını, hatırlayışlarını emanet ettikleri kişiye döndürür. Yaşanan zaman bir akşamüstü ile aynı günün gece geç saatlerine sıkıştırılarak verilirken geriye dönüşlerle süredizimsel akış kırılır. Bu kırılma özellikle de özlemine duydukları çocukluk ve ilk gençlik günlerinin mutlu anlarına kapı aralar. Otobüs durağında Meli'nin iç sesiyle başlayan roman, Meli ve Berni'nin anılarıyla bir geçmişe bir şimdiye uzanarak Korsan Çıkmazı'nda son bulur.

Korsan Çıkmazı'nda içerik varoluşçu yansı ile temellenirken bilinç akışı, iç monolog, iç çözümleme teknikleriyle örülen anlatı ise modernist eğilimle şekillenir. Bu yolla yazar bir yandan kahramanlarının iç dünyasını aracısız bir biçimde yansıtırken diğer yandan okurla onların bilinçaltı ve karmaşık dünyasının derinliklerini paylaşır. Bilindiği gibi “yazar, yapıtının konu, izlek ve amacına uygun olan anlatım tekniklerini kullanarak okuyucuya ulaşmak ister” (Karabulut, 2012 1376). Roman modernleşme yolundaki toplumda bireyi odağına alırken başkışı Meli üzerinden kenter bireyin duygu, düşlem ve yönelimlerini zaman sıçramalarıyla güçlendirerek yakın ve uzak geçmişe yönelik anılar, çağrışımlar, duygular ve içsel konuşmalarla okura yansıtır. Romanda şimdiki zamandan çok anılara yönelmesinin asıl amacı modern bireyin içinde bulunduğu girdaptan ne yapsa da kurtulamadığının göstergesidir. Nitekim İstanbul'da denize bakan bir yerde olmalarına karşın yaşamları gibi her şey yine bir çıkmaz sokakta sonlanır. Nezihe Meriç, çağdaş anlatı tekniklerinden yararlanırken böylece romanını olaya değil duygu anlatımına yaslar. Romanda sıkça tekrarlanan “ilk gençlik yıllarımızdan bir film şarkısı: O lo ho” (Meriç, 2020, s. 8) kalıp ifadesi de bir leitmotife dönüşerek kahramanın duygulanımını ortaya koyma işlevi görür. “*Korsan Çıkmazı*'nda Nezihe Meriç, belirli bir olay örgüsü işlemeden, karakterlerinin belirgin portrelerini çizmeden, salt yaşanan anlarını yansıtarak şiir yazarcasına roman yazmıştır” (Asal, 2021, s. 18). Baştan sona şiirsel bir anlatımla yaratımını var eden Nezihe Meriç'in dil kullanımı romanın içeriğine bir derinlik kazandırırken onu çağrışım gücü yüksek, alışıldık anlatı biçimlerini aşan bir yapıya evirir.

Korsan Çıkmazı, yazarın birinci dönem öykülerinde ağırlıklı ele aldığı kadın-erkek ilişkileri izleğine yakınsanabilir. Romanda kadın ve aile olgusu ele alınmadan önce bu iki kavramla doğrudan ilişkili olduğu düşünülen toplumsal cinsiyet üzerinde durmanın yararlı olacağı öngörülmüştür.

1. TOPLUMSAL CİNSİYET

1.1. Cinsiyet-Toplumsal Cinsiyet

Kadın ve erkek arasındaki en temel ayrımlardan biri dişi veya erkek olarak doğan bireylerin sosyal yaşamla bütünleşme sürecinde bu biyolojik var oluşun sosyal olarak yapılandırılmasıyla gerçekleşir. Cinsiyet, biyolojik açıdan erilik ve dişilik kavramlarına gönderme yapsa da bununla sınırlı değildir. Bunun yanı sıra cinsiyete dayalı toplumsal yapı ve kimlikleri de ifade eder. Bu boyut da cinsiyet rolleri yanında diğer toplumsal rolleri de kapsar. “*Kadınlık ve erkekliğin biyolojik bir temeli vardır ve bu değişmez; ancak cinsiyet, bu temelden ibaret değildir, onun üzerine kurulan ve toplumsal bağlama göre değişen bir örüntü vardır: Toplumsal cinsiyet*” (Bora, 2008, s. 37). İki cins arasındaki biyolojik ayrım doğuştan gelen ve aynen sürdürülen özelliklere vurgu yaparken cinsiyetin sosyal ölçütlere göre değerlendirilip anlamlandırılan boyutu toplumsal cinsiyet kavramını imler. Cinsiyet, kadın-erkek arasındaki bölünmede bedene yoğunlaşırken toplumsal cinsiyet, sosyal alandaki eşitsiz bölünmeyi kavramlaştırır.

Toplumsal cinsiyet kavramı feminist kuramcılar tarafından ortaya atılmıştır. “*Feministler tabii ki, kadınların ve erkeklerin fiziksel ve üreme işlevleri bakımından farklı olduğunu onaylayabilir; ancak bunu yaparken bu farkların kadınların ve erkeklerin sahip olabileceği fırsatlar veya yapacakları faaliyetlerle bir ilgisi olduğunu reddederler. Bu tür toplumsal cinsiyet kuralları ve beklentileri toplumsal olarak kurulmuştur ve toplumsal olarak değişebilir*” (Young, 2009, s. 40-41). Böylece dişi ile erkek arasındaki ayrımın biyolojik özelliklere indirgenmesi, bedensel farklılıklar odağında erkeğin

kadına üstünlüğünün meşrulaştırılması çabalarına yöneltilen eleştiriler eşitsizliğin temeline salt cinsiyeti oturtan argümanları geçersiz kılmıştır. Feminist kuramcılar, cinsiyet kavramının çoğu kez biyolojik niteliklere vurgu yapan özelliğinin yetersiz olduğu fikrinden yola çıkmıştır. Onlara göre toplumsal cinsiyet, cinsiyetin tek başına biyolojik bir yansıma olduğunu yadsır. Eşit olmayan kadın-erkek ilişkileri sadece biyolojiden kaynaklanmaz ve bu eşitsizliğin toplumsal bağlamla olan ilişkisi önemlidir (Sancar, 2020, s. 176). Buradan anlaşılacağı üzere toplumsal cinsiyet, eşitsizliği biyolojik temele indirgeyen yaklaşımları çürüten açıklamalarla doğmuştur. Ne var ki cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasındaki ayırım konusunda da kesin bir uzlaşma yoktur. Özkazanç, biyolojik olanı toplumsal olanla mutlak ve kesin bir biçimde ayırarak düşünmenin olanaksız olduğunu söyler (2015, s. 112). Böyle düşünenler cinsiyetin toplumsal cinsiyeti besleyen yönüne vurgu yaparlar. Nitekim cinsiyet, biyolojik temelli bir kavram olmanın yanında kadın ve erkek arasında bir ayırım ya da eşitsizliği de imler. Bedenlerin dişi ve erkek olarak ikiye bölünmesi sosyal yaşantıya sirayet eden bir ayırımı da beraberinde getirir.

Kadın ve erkek arasındaki ayırımın ortaya çıkışında üzerinde durulması gereken öğelerden biridir kültür. İnsanların cinsiyet kimliği kültürle ilişkili olarak belirlenir. Toplumsal yaşamda kadın ile erkeğin farklı davranışları, tutumları biyolojik değil kültür temellidir. Toplumsal cinsiyet kavramı da bu noktada işlerlik kazanır. Kadınlık ile erkeklik niteliklerinin kültürel yaratımı toplumsal cinsiyet kavramıyla ifade edilir. Dişi ya da erkek olarak doğan bireyin sahip olduğu cinsiyete göre yaşamını nasıl sürdüreceğinde toplum ve kültür belirleyici olur (Atay, 2019, s. 19-20). Değişik zaman ve coğrafyalarda farklılaşan cinsiyete yüklenen anlam salt biyolojiyi esas alan açıklamaların yanlışlığını ortaya koyarken nedenselliğin odağına kültürü yerleştirir. Kavramın kültürle ilişkili olarak üstlendiği anlam daha derinlikli ve sosyal yaşamı düzenleyen bir işleve ve yaptırıma sahiptir. Hatta bu yaptırım birey üzerinde öylesine güçlü bir etkiye sahiptir ki onun özel, kamusal ve toplumsal düzlemdeki yaşamını, konumunu ve ilişkilerini düzenler. Bireyse sosyal yaşamda toplum dışına itilmemek, baskıya maruz kalmamak, yalnızlaşmamak hatta ötekileştirilmemek adına yazılı olmayan bu kural ve düzenlemelere uygun yaşamak durumunda kalır ve/veya bırakılır.

1.2. Toplumsal Cinsiyet Roller

Sosyal ilişkileri ve yapıyı yakından ilgilendiren rol kavramı sosyal psikolojiden antropolojiye, sosyolojiye hatta çalışma sosyolojisine kadar pek çok disiplinle ilgilidir. “*Rol, örgütlü sosyal bir yapı içinde bireyin bulunduğu pozisyonu, bu pozisyonla ilgili sorumlulukları, ayrıcalıkları ve diğer pozisyonlardaki insanlarla etkileşimi yönlendiren kuralları gösterir*” (Spence, 1985 akt. Dökmen, 2015, s. 28). Bu anlamda insan ilişkilerinde düzenleyici ve yönlendirici bir nitelik taşır. Linton (1936) rol kavramının kültür tarafından belirlendiğini ve bireyin o belirlenmiş olan ‘rol’ü sadece belirlendiği gibi oynadığını ifade eder.

Vatandaş’a göre rol kavramı toplumun bireyden yapmasını istediği davranış ya da tutumları imler. Rolün toplumsal ve bireysel boyutu vardır. Bir anlamda rol, toplumsal beklentinin birey tarafından eyleme dönüştürülmesidir. Rol kavramının toplumsal cinsiyetle bağı ise farklı şekillerde gerçekleşir. Rol ile toplumsal cinsiyet ilişkisinin temelinde eril ya da dişi oluş yatmaktadır (2007, s. 33-34). Şöyle ki kadın ve erkeğin davranış kalıpları hem cinsiyet kimliğinden hem de içine doğduğu kültürden bağımsız gelişemez. Bireyler ister istemez kendi kültürünün yaşam biçimlerini, değerlerini az ya da çok edinir. Toplumsal ölçütler çerçevesinde özellikle de ataerkil aile yapısında iki cins arasında kadını erkeğe göre ikincil konumda değerlendiren ya da gören bir anlayış söz konusu olabilmektedir. Bu ise kadın ve erkek arasında bir ayırım ya da eşitsizliği işaret eder. Ortaya çıkan bu farklar da cinsiyet rolleriyle açıklanır.

Cinsiyet rollerinin inşa edilmesinde ve sürdürülmesinde kurucu unsur toplumdur. Her iki cinsten de toplumun şekillendirdiği normlara uygun olarak rollerinin gerektirdiği şekilde davranmaları beklenir. Toplumsal cinsiyet rolleri, cinsiyetle ilgili kalıp yargıları veya toplumca belirlenen cinsiyet farklılıklarını aktarmak için kullanılır. Bu terim daha özeldir ise geleneksel olarak kadın ve erkek ilişkili olduğu onaylanan rolleri açıklamak için kullanılır. Çocuklar, toplumca kız veya erkek şeklinde etiketlenmelerinden sonra cinsiyetin kültürel anlamını öğrenmeye, kazanmaya başlarlar. Cinsiyetin kültüre ilişkin anlamları toplumsal cinsiyet rolleri olarak kabul edilir. Toplumsal cinsiyet rolü toplumca tanımlanan, mensuplarınca yerine getirilmesi beklenen cinsiyetle ilişkili beklentilerdir.

Kız ve erkek çocuk sosyalleşme süreci içinde çeşitli oyunları, nesnelere, meslekleri hatta kişilik özelliklerini kendileri için “uygun” veya “uygun değil” şeklinde ayırt etmeyi öğrenir (Dökmen, 2015, s. 29). Bu da beraberinde cinsler arası ayrışmayı getirmektedir.

Cinsiyet rollerinin kazanılmasında öğrenmenin ve öğrenilenlerin kuşaklar arası aktarımının rolü büyüktür. Ailede başlayan ve devamında bireyi çevreleyen her türlü maddi ve manevi çevresel etmenlerle beslenen cinsiyet rol algısı, bireyin şekillenmesinin paydaşlarından. Bu roller ailede anne-baba tarafından pekiştirilmekte ve toplumsallaşmayla birlikte de birey tarafından içselleştirilmektedir. Özellikle oğlan çocuklarının erkek olma sürecinde kız çocuklarından farklı davranış şekilleri geliştirmeleri yolunda birtakım kalıp yargılarla büyütüldüğü bilinen bir durumdur. Aynı şekilde kız çocuklarının da toplum tarafından erkeklerin özel olduğu dayatmasıyla ikincil olmayı öğrenerek ve/veya kabullenerek var oluşunu sürdürdüğü örnekleri görmek olasıdır. Bu düşünüş günlük dilde gelenekleri yansıtan atasözleri, deyimlerle kısacası cinsiyetçi dille beslenerek bireylerin bilişsel şemalarını şekillendirir. “Kadın ‘kadın’ olmak için erkek olmamaya, erkek de kadınlığa dair her türlü atıftan uzak durmaya çalışır” (Sezer, 2011, s. 81). Böylece her iki cins de kendi cinsiyetine uygun rolleri öğrenmiş ve/veya kabullenmiş olur. Çünkü kültür, cinsiyet kalıplarını ve davranışlarını ortaya çıkaran temel etmendir. Toplumsal beklentilere ilgisiz davranamayacak olan birey de bu kalıpların yönlendirmesiyle cinsiyet temelli bir rol edinir.

2. KORSAN ÇIKMAZI ROMANINA KISA BİR BAKIŞ

Meli, kırk beş dakikadır otobüs durağında beklemektedir ve eve geç kalmıştır. Evi, Beyoğlu’nda Korsan Çıkmazı Sokağı’ndadır. Üst katında yakın arkadaşı Berni, kocası Turan ve oğlu Bora ile yaşamaktadır. Meli, işe giderken Berni’ye emanet ettiği kızı Su’yu almak için geciktiğini düşünür. Uzun bekleyişin ardından otobüse binen Meli, arkadaşı Avukat Ahmet’e rastlar. İkisi Berni hakkında konuşurlarken Meli çocukluk günlerini anımsar. Meli ve Berni, çocuklukları uzak bir Doğu ilinde geçmiş iki yakın arkadaştır. Anne babaları da onlar gibi dosttur.

Otobüsten inen Meli ve Ahmet birlikte yemek yemeğe karar verirler. Meli, kocası Adnan’a haber verir ve onu da yemeğe davet eder. İki eski arkadaş dertleşirken bir süre sonra Adnan da onlara katılır. Gecenin ilerleyen saatlerinde lokantadan çıktıktan bir süre sonra Ahmet onlardan ayrılır ve Meli kocası Adnan’la Taksim’e doğru yürümeye başlar. Taksim’de karanlık bir sokakta birkaç sarhoş adamın Adnan ve Meli’ye musallat olmasıyla başlayan gerginlik polislerin gelmesi ve karakola gidilmesiyle son bulur.

Berni ise Meli’nin kızı Su’yu yatırmıştır ve Meli’nin gelmesini beklemektedir. Geçmiş zamanı hatırlayan Berni, Meli ile birlikte memleketlerinden bir Orta Anadolu şehrine, Neyyire Hala ile Mahir Amca’nın yanına liseyi okumak için geldikleri günlere döner. Lisenin ardından iki arkadaş yine kopmaz ve üniversite eğitimleri için geldikleri İstanbul’da da bir apartmanın çatı katındaki odada birlikte yaşamayı sürdürürler. Meli Edebiyat Fakültesine devam ederken Berni konservatuvarda öğrenim görür. Öğretmenlik yapmaya başlayan Meli aydın, düşünen, sorgulayan ve öğrencilerini de bu yönde yetiştirmeye çalışan biridir. Berni’nin evlenmesinin ardından güçlü bir kadın olarak tek başına ayakta durmaya çabalar. O yıllarda çok sonraları hatırladığında dahi kendisini incitecek bir olay yaşar. Meli’nin odası bir gece polislerce basılır. O akşam evde arkadaşı Ahmet bir de Meli’nin Sofiya adında mahalleli tarafından pek de ahlaklı bulunmayan bir komşusu vardır. Ahmet o gece hastadır ve Sofiya ile Meli onu iyileşmesi için evde alıkoyarlar. Ahmet hükümet tarafından aranan biridir. Karakola gidilir, zabıt tutulur. İki kadın serbest bırakılmıştır ancak olay Meli’nin arkadaşları, ailesi hatta öğrencileri tarafından duyulur. Ahmet temize çıkar, serbest bırakılır ancak Meli kötü kadın damgası yemekten kurtulamaz. Bu olay üzücü bir anı olarak belleğinde yer eder.

Meli bir gün dışçide ortak arkadaşlarının aracı olmasıyla Adnan’la tanışır ve evlenirler. Turan ile evlenen ve pek de anlaşılmayan Berni’nin aksine Meli’nin Adnan’la birlikteliği daha sevgi doludur. İki arkadaşın çocukluklarına dayanan ilişkisi Korsan Çıkmazı’nda bu kez eşleri ve çocuklarının varlığıyla bütünlenir. Bir otobüs durağında başlayan, çağrışımlarla, hatırlayışlarla iki kadının dününü ve bugününü açımlayan roman aynı günün gece geç saatlerinde Korsan Çıkmazı’nda sonlanır.

3. KORSAN ÇIKMAZI'NDA TOPLUMSAL CİNSİYETİN YANSIMALARI

3.1. Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Kazanılması

Toplumsal cinsiyet rolleri henüz çocukken öğrenilmeye başlanır ve özellikle ataerkil yapı tarafından bireylerin ve bütün bir toplumun belleğine ilmek ilmek işlenerek yer edinir. Hatta bu ataerkil sistemin içine doğan birey var olan bu cinsiyet rollerini bir kıyafet gibi üstüne giyer. Birey, toplumsal insanın belirleyişiyle hangi renk giyileceğinden hangi söz veya tavırların bir cinse uygun görülüp görülmediğine değin tüm konu ve durumlara göre kendine yön tayin eder. Nitekim Meli de Berni de kadını biçimlendiren bu imgelerle büyürken bu düşünce biçimini dışa vuran dil kullanımlarıyla kabullenışı somutlarlar:

- O iyi kadın değil!
- Ne biliyorsun?
- Yüzüne çok boya sürmüş.
- Meli öksürdü dolu dolu. Berni değişmiş bir sesle:
- Ama, senin annenle, benim annem de boya sürüyorlar, dedi.
- O başka. Onlar gezmeye giderken sürüyorlar. Komşuya giderken sürüyorlar mı? Hem böyle yuvarlak yuvarlak boyuyorlar mı yanaklarını? (Meriç, 2020, s. 61).

Kız çocuklarının tanımladığı “doğru kadın” imgesi toplum tarafından yaratılan ve kadının imajını çerçeveleyen sonsuz kalıptan yalnızca biridir.

Toplumsal cinsiyet rolleri erkeğin pek çok bakımdan serbest yetişmesine ortam hazırlarken kadın üzerinde özellikle onun bedenini tabulaştıran tutum ve uygulamalarla bir yaptırım uygular. Kız ya da erkek çocuklarının bu düşünce biçimine uyumu ise çoğu zaman sosyal öğrenme yoluyla gerçekleşir. Özellikle erken yaşlardan itibaren rol model alınan anne baba, çocukların toplumsal cinsiyet kalıp yargılarını içselleştirmesinde başat önemdedir. *Korsan Çıkma*'nda Berni ve Meli'nin kendilerini çevreleyen insanlar üzerine yaptıkları gözlemler, yetiştikleri ortamı yansıtan ayrılıkçı cinsiyetin verilerini ortaya koyar.

Berni yavaş sesle sordu:

- Sen Calibe hanımın ipekli elbisesini gördün mü?
- Hani kırmızı?
- Bütün kolları göğsü açık...
- Annem, ayıpmış diyor. Öyle elbise İstanbul'da giyilirmiş.
- Annem de bir tane öyle elbise diktirecekmiş, ama, babam razı olmuyor (Meriç, 2020, s. 65).

Romandan alıntılanan bu konuşmadan anlaşıldığı üzere Meli'nin babası, karısını kısıtlayıcı davranış sergilemekle birlikte başka kadınlara gösterdiği ilgideki serbestiyle geleneksel ataerkil zihniyeti yansıtır. Romanda buna benzer pek çok örneğe rastlamak olasıdır.

Meli gülmeye başladı:

- Biliyor musun, hani şu, şaşı Saniye'nin annesi var ya, şişko.
- Haa?
- İşte annem babama onu alacakmış.
- Yalan!
- Valla!
- Niye?
- İki şişko birbirine yakışır diye. O geçerken babam pencereye koşuyor.

Meli eliyle, babasını yansıladı:

-Babam böyle bıyık buruyor şakadan, annemi kızdırmak için. İki birden gülmeye başladılar (Meriç, 2020, s. 65-66).

Romandan alıntılanan bu örnekte erkek için ahlak tabusu, kadının aileden ya da yabancı olmasına göre farklı seyir izler. Aile üyesi olan kadına biçilen rol, korunup gözetim altında tutulma olurken diğerinin payına düşen erkeğin arzularına açık olmaktadır.

Cinsiyet rollerinin kazanılmasında her ne kadar başat rol anne-babanın olsa da çocuklar toplumsallaşmayla birlikte çevredeki diğer kişilerce de cinsiyetlerine uygun davranışlara yönelmeye itilirler. Kimi kez sözle kimi kez bir bakışla özellikle kadındır şekle sokulan, yol yordam öğretilen. Bunların temelinde de gelenekseli koruma içgüdüğü yatar. Bir yanımızla modern kucaklarken diğer taraftan geleneksel olana sarılırız. Zira,

“Geçiş halinde bir toplum ve gelenekselden moderne evrilen bir toplumsal yapılanma içindeyiz. Bu sebeple toplumumuzda yerli ve yabancı, eski ve yeni yan yana yaşıyor. Henüz geleneksel yaşam biçimine ait değer ve normlar tümüyle bırakılmış değildir. Bununla birlikte yeni değer ve normlar da hayatımıza girmektedir. Yani geleneksel yapı sarsılmakla birlikte modern yapının da tam anlamıyla yerleştiği söylenemez. Dolayısıyla toplumca eski ile yeni arasında bir yerde bulunmaktayız” (Güngör, 1989, s. 3).

Korsan Çıkmazı'nda eski ile yeni arasında oluşu temsil eden kahraman Neyyire Hala'dır. Aldığı müzik eğitimi, dansa olan ilgisiyle Batılı yaşamın izini süren Neyyire Hala davranışlarıyla bir ikilemi yansıtır. Moderne yaslanan hayat tarzı, Meli ve Berni'ye verdiği eğitimde geleneksel cinsiyetçi dayatmaları modellemesiyle örselenir. Bu yaklaşımın izlerini Berni'nin şu sözleri kanıtlar:

“Neyyire hala, bizimle durmadan uğraşır ama, onlara iyice kayıtsız bir bakışla bakardı. Biz, ekmekten lokma koparmayı, lokmamızı ağız kapalı çiğnemeyi, yüksek sesle değil, bulunduğumuz yere göre sesimizi ayarlayarak konuşmayı, kapının zilini zırlatmadan, duyulacak biçimde çalmayı öğrenirdik yavaş yavaş... Odada konuklar varken bizim yaşımızda bir kızın nereye oturması uygunsa oraya oturmasını bilirdik. Bize bir şey sorulmadan söze karışmazdık. Konuşma bizim duymamamız gereken bir yöne doğrulunca, belli etmeden odadan çıkardık. Ben konukların oturusharını, konuşmalarını yansılardım; gülmemizi yastıklara boğardık” (Meriç, 2020, s. 68).

Berni'nin geçmiş yıllara dönük bu hatırlayışı, lise eğitimini yanında tamamladıkları Neyyire Hala'nın geleneksel rollerle yetişmelerine rol model oluşunu göz önüne serer.

3. 2. Bir Toplumsal Dayatma Olarak Romanda Ahlak İzleği

Korsan Çıkmazı'nda eril figür olarak Meli'nin eşi Adnan değil gençlik yıllarından beri arkadaşı olan Ahmet ön plana çıkarken kadın-erkek ilişkileri de yine onun üzerinden yansıtılır. Meli, Ahmet ile yemek yediği ortamda tarif edemediği bir huzursuzluk yaşar. “İlerdeki bir masada oturan bir sırt da onu çekiyordu. Arada bir bakıyor, iyi göremiyordu. İçinde belli belirsiz rahatsız bir duygu vardı. Bu duygunun o sırttan geldiğini biliyordu” (Meriç, 2020, s. 43-44).

Yaşadığı sıkıntının, toplumsal dayatmanın var olan düzende kadını ve erkeği ideal davranış biçimi olarak kabul gören söz ve davranışlara boyun eğmeye zorlamasının bilinçaltına yansıması olduğu görülebilir. Bireylerin tutumları otoriteyi temsil edenler tarafından denetlenir. Eylemleri denetlenen, sınırlanan birey için bu durum acı ve endişe vericidir. Otoriteyle çatışmaktan zarar göreceği korkusu endişeye yol açar (Ergil, 2012, s. 56). Ahmet'le aralarında teklifsizlik vardır ancak bir yandan da sosyal çevrede toplum tarafından dayatılan düzeni belirleyen dengeyi de gözetmeden edemez. Bunu da “Öyle ya ben evliyim. Seninle de öylesi dedikodular çıkmış, peki ne diye, gene biz, benim kocam burada olmadığı halde, ikimiz baş başa, baksana bir de en kıyту köşeyi seçmişiz” (Meriç, 2020, s. 46) sözleriyle bunu açıkça ortaya koyar. Bu söyleyişte toplumun isteklerinin bireyce kabullenışı sezilenir. Her ne kadar görünürde muhatabı Ahmet olsa da sorumluluğu bütün bir topluma yöneliktir. Düşünüşte reddetmekle birlikte eylemsel olarak toplumsal cinsiyet rollerinin gerektirdiği bir yaşayış tarzını kabullenişin yansıması kaçınılmaz olarak kadın-erkek her ikisini de kuşatır. “Yanılma değil, bilinçaltı. Yaptığımız her işte çevreyi bütün boş vermelerimize karşı hep çevreyi düşünmek, alışkanlık oldu artık

bizlerde. Mesele bu” (Meriç, 2020, s. 47). Çevre, toplum beklentisi her ne kadar direnç göstermeye çalışsa da görmezden gelemeyeceği bir kontrol mekanizması olarak bireye yön verir.

Ahlak, cinsellik söz konusu olduğunda özellikle toplumun baskısına maruz kalan cins hiç kuşkusuz kadındır. Toplum, kadını “hizaya sokma” görevini ise kadının ötekisi olan erkeğe verirken cinsler arasındaki çatışma ve eşitsizliği de besler. Öteden beri var olan erkek egemen düzenin yarattığı cinsel tabuların şimdiki toplum düzenine aktarımı, bugünün dünyasında kendisine yer açması her iki cins arasındaki ayrımları koruyup besleyen toplumsal cinsiyet normları aracılığıyla gerçekleşir.

“Efendim, bugün memleketimizde, bu kızlık, kadınlık meselesi, bir facia durumunda yaşanmaktadır. Cinsi meseleler, manen de maddeten de yıkıcı, yıpratıcı, dengesizlikler doğurmaktadır. Zamanımızın kızları, düşünceleri ve duyguları bakımından yükselmiş, kolay bir doygunluğa kanmaz bir duruma gelmişlerdir. Bunun sonucu, evlenmenin güçleşmesi oluyor elbette. Bunlardan birçoğu hala kendini, dünün evde kalmış kızıyla ölçerek, bir aşağılık duygusuna kapılıyor sonunda. Böylece evlenmelerin, yüzdeye vurmayalım ama pek çoğu, bir “izale-i bıkır” evlenmesi oluyor. Bu aşağılık duygusundan, çevrenin baskısından kurtulmak için, kim olursa, nasıl olursa olsun bir evlenme yapıyorlar” (Meriç, 2020, s. 129).

Meli'nin kayıtsız kalamadığı, toplumsal yaşamda geçmişten bugüne süregelen kızlık konusu bir “facia” yaşatmaktadır kadınlara. Meli, namusu kızlık zarı ile eşleştiren bütün bir toplumu karşısına alırken bu dayatmanın öznesi olan kadınların bu düşüncü reddetmekle birlikte edimsel boyutta boyun eğen tutumlarına alaycı yaklaşır. Kadın, manevi anlamda ne derece yetkinleşse de toplumsal belirleyişin kuşatıcılığında hâkim düzene uyum sağlayan tavrını korur. Başka türlüşünü bilmediğinden değildir bu boyun eğiş. Nitekim toplumun namus hususundaki duyarlılığı sözsüz anlaşmalarla baskısını sağlamlaştırarak kadın cinsini kısılcasına alır. Kadın bedenine yönelik toplumsal kontrolün herkes tarafından bilinen örneklerinden biridir bekaret tabusu (İnceoğlu ve Kar, 2010, s. 138). Bu sebeple çevre daima ‘doğru yol’ a getirme göreviyle dikkatini kadın cinsine yöneltir. Bu yönelimde kadın ve erkek farklı farklı roller üstlenir ya da kazanır. “Toplum, rollerini dağıtırken yapısal özelliğini kişilere yansıtır ve en net halini belki de kadında teşhir etmektedir. Bir dişi; kız çocuğu olur, büyür genç kız olur, evlenir kadın olur, doğurur anne olur ve daha birçok ‘şey’ olur” (Öztaş, 2018, s. 14). Toplum sosyalleşme süreci içinde kadın ve erkeğe ayrı ayrı cinsiyet temelli bir namus algısı dayatır.

Meli, eve polis baskını yapıldığı ve arkadaşı Ahmet’le basıldığı olayların ertesinde yaşadıklarının etkisiyle sinir zafiyeti geçirir. Polis baskını, karakol, tutulan zabıt, duyulan ve yayıldııkça türlü biçim alan, dallanıp budaklanan senaryolar, Eğitim Bakanlığınca açılan soruşturma Meli’yi isyana sürükler. Yine de yaşadığı bu manevi baskı onu başka bir yaşamın olası olduğuna inandırır. “*Toplum içinde süregelen, boş, yanlış, çürük inançlardan, hatta, dini olan şeylerin tümünden kurtulmuş olarak, yalnız akilla, yalnız sağlam bir düşünce sistemi kurmakla, yalnız kendini bir ülkeye adamakla, okuyup, öğrenip çalışmakla kurtulabileceğini anlar. Kuvvetlenir* (Meriç, 2020, s. 126). Sorgulamaktan da geri durmaz. “*Bu hikâye, Meli’nin başına gelenlerin hikayesi mi, yoksa, bir toplumun anlama, düşünme yolunun mu?*” (Meriç, 2020, s. 120) sorusunun yanıtını 1959 yılı Türkiye’inde otobüste önündeki adamın okuduğu gazetede gözüne ilişen bir haber başlığında bulur Meli: “*Fatih’te, B. adında bir kadın... DOSTUYLA BASILDI*” (Meriç, 2020, s. 16). Pek çok yönden toplumun çözümlemesini ortaya koyan bu ifade geçmişte yaşadığı ve ruhunu acıtan olayı anımsatır. Salt kadının öznesi olduğu bir haberdir bu. Olayın ikinci ve eş öznesi olan bireyin -erkeğin- toplumun ayrılıkçı cinsiyet anlayışını tanıtlarcasına ‘suç’ a ortak etmediği, kolladığı bir ahlak çelişkisini ortaya koyar.

Modernleşme eğilimiyle kadın kimliğinde gerçekleşen değişim, sosyal yaşamdaki özgürleşme çabaları kadın üzerindeki denetimini sınırlayıp eril iktidarı sarsacağından hoş karşılanmaz. Özellikle cinsellik konusunda özgür seçimler çoğu kez engele takılır:

“Yani sizin anlayacağımız, kızlıklarını sevdikleri biriyle yatıp bozduracaklarına, ki bu dürüst bir iştir doğanın yasalarına göre; bazı toplumlarda da sizin buyurduğunuz gibi adları, sıfatları vardır... Evet, öyle yapacaklarına, nikah memurunun imzası ile yapıyorlar. Ben bu yolu beğenmediğim için, sevdiğim biriyle yattım. Dediğim gibi, evlenmek niyetinde de değilim” (Meriç, 2020, s. 130).

Muhatabının bu sözler karşısında sarf ettiği “edep” sözcüğü sadece onun değil bütün bir toplumun bakış açısının özeti olur. Edep, kadın özelinde konuşulan ve erkeğin azade olduğu bir alan olarak yine tek bir cins indirgenir ve erkeğin kadına baskısına araç olur. Annesinin müteahhit olan varlıklı dayısı Rahşan Koçakoğlu’nun villasında adeta “*sanık sandalyesinde*” (Meriç, 2020, s. 121) dir. Meli. Öğüt

verilmek için çağırıldığı evde zihninde gerçekleşen konuşmada “toplumun yasaları” (Meriç, 2020, s. 130) diye direten amcasının oğluna “*Biz eski teknede yoğrulan, yeni hamuruz*” (Meriç, 2020, s. 130) karşılığını verir. Kendi kuşağının yaşadığı değişimi toplumun sindiremeyişi karşısında aklından geçen ancak dile dökülemeyenler 1950’li yılların Türkiye’inde anlayış, yaşayış ikiliğinin yansımasıdır. Selim İleri’nin “*daha uygar daha mutlu bir topluma özlem*” (2015, s. 469) olarak okunabileceğini çıkarsadığı *Korsan Çıkmazı*’nda bu arayışın kahramanı Meli’dir.

Çeşitli sosyo-ekonomik katmanlarda ve coğrafyalarda tarifler değişmez ve toplumun kadın algısı ahlak konusunda yekpare bir özellik gösterir. Ahmet’in kadın tanımında kadın “*ev kızı, okumuş kız, çalışan kız, namuslu kız, hafif kız falan*” (Meriç, 2020, s. 44) olarak kategorilendirilir. Tarih boyunca akılla özdeşleştirilen ve yaşamın merkezine yerleştirilen erkeğin karşısında kadın, bedeniyle ve sıklıkla namusu ile konumlandırılmıştır. Namus çoğunlukla içinde iffet, ahlak, dürüstlük, ar, şahsiyet, onur ve şeref gibi anlamları barındırır (Tezcan, 2003). Nitekim namus erkek cinsi ile eşleşmeyen hatta erkek söz konusu olduğunda makbul sayılmayan sadece kadında aranan bir ölçüttür. Bu bakış açısı yalnızca erkek değil onun karşısında ikincil konumda olan kadın tarafından da sindirilir. Kadın cinsini değersizleştiren ve erkeğin ötekisi yapan her türlü statü yine kadın üzerinden güçlendirilip sonraki nesillere aktarılır. Sonuçta kadının kamburu olan toplumsal cinsiyet yine kadın eliyle kadının ikincil konumunun yaratılmasına, korunmasına ve sürdürülmesine hizmet eder.

Korsan Çıkmazı’nda kadınlara yönelik cinsiyetçi tutumlar salt erkekten kadına yönelen bir akış göstermez. Kimi kez kadın kahramanlar da bu tutumları besleyen söz ve davranışa yönelirler. Meli’nin Neyyire Hala’dan öğrendiği ve öğrencisi Selçuk’un annesini tanımlarken kullandığı “*çakıldaklı karı*” (Meriç, 2020, s. 73) ifadesi, durakta otobüs beklerken gördüğü kadın için sarf ettiği “*çürük dişli yelloz*” (Meriç, 2020, s. 11) nitelemesi de bunu doğrular. Bu tür ifadeler Korkmaz’a göre “*romanda hâkim ataerki söylemin yıkıcı zihinsel bağımlılık şeklindeki yansımalarının bir görünümünü*” (2019, s. 232) ortaya koyar.

3.3. Romanda Kadının Geleneksel Roller ve Aile Olgusu

Yüzlerce, binlerce yıl ev içine hapsedilen kadının rolleri de yine aile içindeki işlevi odağında şekillenmiştir. Her ne kadar toplum erkeği aile reisi olarak konumlandırırsa da ev içi roller kadının başat olduğu bir düzende biçimlenmiş; ev düzeni, hasta bakımı, yaşlı bakımı gibi çeşitli rolleri içinde kadının özellikle annelik rolü ön plana çıkmıştır. Kadının anne oluşunu pekiştiren en önemli etkenlerden biri toplumsal cinsiyet rolleri ve bunları ortaya çıkaran, besleyen toplumsal beklentidir. Bu beklenti zamanla kadının da sorgulamadan kabul ettiği, kanıksadığı, tersi davranış sergileyen, anneliği öncelemeyen kadının sadece erkek değil hemcinsleri tarafından da toplumsal bakışta kınandığı bir konuma dönüşmüştür. Meli, toplumsal dayatmalar karşısında belli ölçüde aydınlanmış yaşayan bir kadın olmakla birlikte annelik konusunda toplumsal beklentiye teslim olur ve anneliği kadına temel görev addeden görüşten kendisini soyutlayamaz. O da diğerleri gibi toplumsal beklentiye dolayısıyla toplumsal cinsiyet rollerini içselleştiren bir kadın imgesi olarak romanda toplumun yansıması olur. Zira “*Berni doğuracak, Meli sevecek. Kavilleri böyle. Su, her kadın doğurmalıdır, diye düşündüğü için doğdu*” (Meriç, 2020, s. 16) diyen Berni’nin çıkarsamasını “*çocuk önemlidir bir kadın için. Çok önemli*” (Meriç, 2020, s. 130) diyen Meli onaylar.

Romanda ev içi iş bölümünde erkeğe dair bir iz yoktur. Oysa Berni, ev düzeni konusunda belli bir duyarlılık ön plana çıkarılarak geleneksel rolleri özümsemişi vurgusuyla yer alır:

“Nakış işler, dikiş dikerim. Saçlarımı bigudiye sarar, bütün bir gün öyle gezebilirim. Kocaman bir haftayı Su’ya, kırmalı kabarık bir önlük dikmekle geçirebilirim. Üzerine minicik minicik dört yapraklı çiçekler işlerim. Halıları çırttırdıktan sonra, sirkeli suyla silmeye bayılırım. Aklıma esti de mayonez yapacağım değil mi, sabahtan akşama değin mutfaktayım. On beş günde bir, büyük temizlik yapılmazsa ölürüm. Hemen her gün, sandıkta dolapta yerleştirilecek şeyler vardır. Cumartesi günü sokağa çıkacaksam perşembe günü banyo yapıp saçlarımı sarmam, cuma günü ütü yapmam gerekir” (Meriç, 2020, s. 12).

Berni’nin dikiş dikme, temizlik yapma gibi geleneksel rollere yönelik adanmışlığının roman boyunca altının çizilmesi dikkat çekicidir. Ancak o, bu rollere yönelik olumsuz algı şöyle dursun tam tersine kanıksayan bir tavır sergiler. Başkaları hakkında hüküm verirken de onları aynı duyarlılıkla titiz, temiz olup olmadıkları bakımından değerlendirir. Fethi Naci’nin “*Öyle sanıyorum! Nezihe Meriç kadar*

mutfaktan, kadınların ev içi işlerinden söz eden bir başka hikayeci yoktur" (2002, s. 29) saptaması *Korsan Çıkmazı*'nda da karşılık bulur. Zira dünyası eve hapsolan yalnız o değildir. Berni'nin anımsayışında kendi annesi ve Meli'nin annesi de dikiş diker börek yaparken belirir. Romanın olay zamanı dikkate alındığında, kadınların kamusal alanda yeterince yer bulmadıkları göz önünde bulundurulursa annelerin geleneksel rollerle ön plana çıkmaları olağandır. Diğer taraftan, ataerkil düzenin kadına biçtiği yükümlülükler öğretmen olan Meli tarafından da sürdürülür ancak onda Berni'de olduğu gibi mutluluğuna araç olmaz.

Romanda sınırlı da olsa evlilik, kadın-erkek ilişkileri erkek bakış açısından yansıtılır. Ahmet için bir kadın ve erkeğin birlikteliği her iki cins için de eksikliği tamamlanışıdır:

"Bir kadın gerekli erkek için, kadın için de bir erkek. Bence bu, insanın doğmuş bulunması gibi doğal bir şey. Bütünlenmek dersek, uzun tanımlamalardan kurtuluruz. Çevremizde olup biten düzensizlikler, önce buradan başlıyor" (Meriç,2020, s. 42).

Ona göre bir kadınla yaşanan birliktelik hayatın düzene sokulabilmesi, insanın asıl hedefe yönelmesinden önce aşılması gereken bir eşiktir. Aile kurmak yaşamın bir amacı değil, yaşam döngüsünde aşılması gereken bir basamaktır. "*Yaşadığımız çevre, en geniş anlamıyla, yeryüzündeki bütün çevrelerde, insanoğlunun bir zorunlu olduğu durum var. Örneğin, doğmak, korunmak, beslenmek, çoğalmak...Önce bu düzeni kurmalı, ev, kadın, çocuk, onun verdiği sorumluluk, bu bir düzene giriş, anlatabiliyor muyum? Sevdiği şeye kendini verebilmek için bir yerine oturuş, bir istikrar!*" (Meriç, 2020, s. 43). Anadolu kültüründe aile olmaya verilen değer göz önüne alındığında Ahmet'in bu düşüncü sosyal çevrenin beklentileriyle tümüyle uyum içindedir. Ancak evlenmek istediği kadının var olan düzeni sindiren değil yaşadığı toplumu ve kendini tanıyan, aydınlık bir gelecek için gerekirse başkaldıran özgür düşünceli bir kadın olmasını arzular. Böyle bir kadının da Meli gibi toplumla çatışması kaçınılmazdır.

Sonuç

Feminist yaklaşımlar kadının erkekle siyasal, ekonomik, yasal düzlemde eşit haklara sahip olması gerektiğini savunur. Kadının ikinci cins olarak görülmesinin nedenleri üzerinde başlangıçtan bugüne yapılan tartışmalarda erkeklere ayrıcalık sağladığını ve kadının değersizleştirilmesine zemin yarattığını düşündükleri toplumsal cinsiyeti mücadelenin önemli basamaklarından biri olarak tanımlarlar. Cumhuriyet kuşağının ilk kadın yazarlarından Nezihe Meriç de kadın dünyasını, kadın duygusu ve duyarlığını öykü ve romanlarında ele alması ve feminist eleştiriye olanak sağlayan açıklamalarıyla bu savaşıma destek verir. Bu sebeptendir ki romanları feminist duyarlıkla örtüşür. Diğer pek çok eserinde olduğu gibi ataerkil sistemi, ayrılıkçı cinsiyetçi tutumları, kadın-erkek ilişkileri ve kadın dayanışmasını ele aldığı *Korsan Çıkmazı*'nda da gerçek dünyanın izdüşümünü sunar okura. Feminizmin Türk yazınındaki tarihi göz önüne alındığında 1959 Türkiye'sinde kadına dair çözümlenmesiyle öncü feminist bir yapıt ortaya koyduğunu söylemek yanlış olmaz. Nitekim roman boyunca 'kadın sesi'dir işitilen, 'kadının yalnızlığı'dır duyumsanan. Erkek ise cinsiyet rollerini dayatmada aracı görevi üstlenir. Akışa yön veren ise cinsiyet rollerine onu- erkeği- dayanak kılan toplumdur.

Korsan Çıkmazı'nda temel olay halkalarından biri, Meli'nin yalnız yaşadığı apartman odasında hükümet tarafından aranan arkadaşı Ahmet'le basılmasıdır. Karakola götürülüp hakkında önce tutanak tutulan sonrasında soruşturma açılan Meli toplum tarafından "kötü kadın" olarak yaftalanır ve aradan geçen yıllar da yaşadığı buhranı telafi edemez. Kadın bedeninin tabulaştırıldığı ve ataerkil ahlak anlayışının toplumca kontrolünün sağlandığı bir örnektir bu. Ancak Meli ve Berni çocukluklarından beri daha pek çok kısıtlayıcı söz ve davranışları özümseyerek büyütülürler. Bunların toplamı da romanda kadın kahramanların iç dünyasında beliren huzursuzluk, manevi baskı olarak karşılık bulur. Ataerkil düzenle yaşadığı çatışmalar Meli'yi içe dönük olmaya zorlarken kadın-erkek ilişkileri, kadının toplumla süregelen çatışmaları iç monologlar aracılığıyla betimlenir.

Romanda kadın kahramanların karşı olmakla birlikte cinsiyetçi tutumlara tam anlamıyla direnç gösterdikleri söylenemez. Kendi var oluşunu gerçekleştirirken öğretmen olarak öğrencilerinin de aydın, düşünen, sorgulayan bireyler olmasına çabalayan Meli; Batılı yaşam tarzını modelleyen

Neyyire Hala davranışlarıyla bir ikilemi yansıtır. Romanda her ne kadar Neyyire Hala'nın çocukluk günlerine değinilmese de Meli'nin bu ikileminin temelinde erken yaşlarda başlayan özellikle ailesi ve Neyyire Hala olmak üzere bütün bir toplumun dayattığı yaşam tarzı normları gizlidir. Ahmet ve Meli'nin yemek yedikleri ortamda imalardan ve tanıdık yüzlerden rahatsız olmaları, ancak Meli'nin eşi Adnan'ın onlara katılmasıyla rahat nefes almaları çevre baskısının bireyi "kendi" olmaktan uzaklaştırmasının, özgürleşmekten alıkoymasının göstergesidir. Cumhuriyet'in aydın, kentli kadını toplumun dayattığı normlara belli ölçüde boyun eğen tavrıyla toplumsal cinsiyet kavramını tam anlamıyla içselleştirememiş kafası karışık bir kadın profili çizer. Böylece *Korsan Çıkmazı* salt romanın adı olmaktan öte romandaki kadın kahramanların ve cinsiyetçi tutumlarla hırpalanan tüm kadınların "çıkılmaz"larını yansıtırken Nezihe Meriç'in 1950'lerin Türkiye'sine dair yaptığı çözümlenmelerle kadın sorununu görünür kıldığı böylece bilinç yükseltmeye katkı sağladığı düşünülebilir. Zira yazıldığı dönemin yaşam tarzı ikiliğinde roman, geleneksel değerler ile modernin sarmalında çırpınan, erkek egemen düzende özgürlüğe çıkış arayan kadını düşünmeye, düzeni sorgulamaya çağırır.

Kaynakça

- Asal, R. R. (2021). *Çılgın bir devinimdir yaşamak*. (1. Baskı). Doğan Kitap.
- Atay, T. (2019). *Çin işi Japon işi: cinsiyet ve cinsellik üzerine antropolojik değiniler*. (3.baskı). İletişim Yayınları.
- Bingöl, O. (2014). Toplumsal cinsiyet olgusu ve Türkiye'de kadınlık. *Kmü Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, 16 (özel sayı I), 108-114.
- Bora, A. (2008). *Kadınların sınıfı: ücretli ev emeği ve kadın öznelliğinin inşası*. (2. Baskı). İletişim Yayınları.
- Dökmen, Z.Y. (2015). *Toplumsal cinsiyet: sosyal psikolojik açıklamalar*. (6. Baskı). Remzi Kitabevi.
- Ergil, D. (2012). *Toplum ve insan: toplumbilimin temelleri*. (1. Baskı). Hayat Yayınları.
- Genç, H. N. (2018). Atasözlerinde toplumsal cinsiyet algısı olarak kadın. *Folklor/Edebiyat Dil ve Edebiyat Dergisi*, 24 (94), 13-34.
- Güngör, N. (1989). *Arabesk müzik ve toplumsallaşma*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Ankara Üniversitesi.
- İleri, S. (2015). *Edebiyatımızda sevdiğim romanlar kılavuzu*. (3. Basım). Everest Yayınları.
- İnceoğlu, Y. ve Kar, A. (2010). *Kadın ve bedeni: dişillik, güzellik ve şiddet sarmalında*. (1. Basım). Ayrıntı Yayınları.
- Karabulut, M. (2012). Yusuf Atılgan'ın 'Aylak Adam' romanında anlatım teknikleri, *Turkish Studies*, 7 (1), 1375-1387.
- Korkmaz, F. (2019). Feminist edebiyat ve eleştiri kuramları açısından Nezihe Meriç'in Korsan Çıkmazı romanı üzerine bir değerlendirme. *Edebi Eleştiri Dergisi*, 3 (3), 221-233.
- Linton, R. (1936). *The study of man*. d. appleton-century camp. inc.
- Meriç, N. (2020). *Korsan çıkmazı*. (10. Baskı). Yapı Kredi Yayınları.
- Naci, F. (2002). *Roman ve yaşam: eleştiri günlüğü III (1991-1992)*. (1. Baskı). Yapı kredi yayınları.
- Özkazanç, A. (2015). *Feminizm ve queer kuram*. (1. Baskı). Dipnot Yayınları.
- Öztaş, N. (2018). *Kültürel farklılık bağlamında namus ve bekâret algısı uluslararası ve Türkiyeli öğrenciler karşılaştırması*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Necmettin Erbakan Üniversitesi.
- Sezer, M. Ö. (2011). *Masallar ve toplumsal cinsiyet*. (2. Baskı). Evrensel Basım Yayın.

- Sancar, S. (2020). *Erkeklik: imkânsız iktidar. ailede, piyasada ve sokakta erkekler*. (5.Basım). Metis Yayınları.
- Tezcan, M. (2003). *Türkiye'de töre (namus) cinayetleri*. Naturel Kitap.
- Vatandaş, C. (2007). Toplumsal cinsiyet ve cinsiyet rollerinin algılanışı. *İstanbul journal of sociological studies*, (35), 29-56.
- Young, İris Marion (2009-Bahar). Yaşanan bedene karşı toplumsal cinsiyet: toplumsal yapı ve öznellik üzerine düşünceler. *Cogito*, 58, 39-56.

Sorumlu Yazar / Corresponding Author: Prof. Dr. Hanife Nalan GENÇ

Yazar Katkı Oranı Beyanı/Author Contribution Rate: Araştırmacılar çalışmaya eşit oranda katkı yapmışlardır.

Çatışma Beyanı / Conflict Statement: Makalenin yazarları bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisinin bulunmadığını, herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan etmişlerdir.

Etik Beyanı / Ethical Statement: Makalenin yazarları "Etik Kurul İzni"ne gerek olmadığını beyan etmiştir.

Destek ve Teşekkür / Support and Thanks: Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.

Yayımlanan makalelerde araştırma ve yayın etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'nin editör ve yazarlar için yayımlanmış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

BİREYSEL BELLEKTEN KÜLTÜREL BELLEĞE GEÇİŞ: HEANEY VE DAĞLARCA'NIN TOPRAK ŞİİRLERİ

Passage from Personal Memory to Cultural Memory: Heaney and Dağlarca's Land Poetry



Dr. Elif TOPRAK SAKIZ

Dokuz Eylül Üniversitesi, Rektörlük, İzmir, Türkiye. eliftopraksakiz@gmail.com

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş/Received:
04.04.2022

Kabul/Accepted:
20.05.2022

Sayfa/ Page:
39-47



Öz

Bu çalışmada kültürel belleğin aktarımı ve kültürel kimliğin oluşturulması bağlamında biri Türk diğeri İrlandalı iki şairin şiirlerindeki kültürel ortak öğeler ele alınmaktadır. 1995'te Nobel edebiyat ödülünü alan İrlandalı yazar Seamus Heaney ile modern Türk edebiyatının önemli şairlerinden olan Fazıl Hüsni Dağlarca'nın şiirlerinin temelinde yer alan konular ve bunların aktarıldığı dilsel/şiiresel özellikler incelenerek bu şiirlerde bireysel bellekten kültürel belleğe geçişin ne şekilde gerçekleştiği irdelenmektedir. Heaney'nin bataklık temalı şiirleri ile Dağlarca'nın *Toprak Ana* (1950) kitabındaki şiirleri özellikle toprak konusu etrafında dönmektedir. Heaney'nin *Bir Doğalcının Ölümü* (*Death of a Naturalist*) (1966) adlı şiir koleksiyonunda yer alan *Kazmak* (*Digging*) şiirinde bireysel bir hatıranın yerini yavaş yavaş kültürel belleğe bıraktığı gözlenmektedir. Fazıl Hüsni Dağlarca'nın *Buğdayın Sesleri* ve *İstek* şiirlerinde de benzer bir geçiş ve zamansal akışkanlık söz konusudur. Kültürel bellek ve kültürel kimlik anlayışlarını yansıtmada hem Heaney hem de Dağlarca'nın toprak ve tarımsal yaşam ile ilgili imgelerden yararlandıkları görülmektedir. Her iki yazarın da şiirlerinde toprağın işlevi, ait oldukları toplumların geçim ve hayat kaynağı olması ve toprakla uğraş sırasında harcanan emek idealize edilip yüceltilmektedir. Şiirlerin, hem kültür aktarımı hem de benlik duygusunun inşasındaki işlevsel yönleri gözlenmiş olup toprağa olan kutsayıcı yaklaşımları şiir ile kültürel bellek arasındaki sembiyotik bağı kanıtlar niteliktedir.

Anahtar Kelimeler: Kültürel bellek, toprak, şiir, imgelem, kültürel kimlik.



Abstract

This study focuses on common cultural elements in the poems of two poets, one of whom is Turkish and the other Irish within the framework of transmission of cultural memory and construction of cultural identity. The ways in which the passage from personal to cultural memory takes place are interrogated with close scrutiny of the themes and the verbal / poetic features that underlie the poems of Seamus Heaney, an Irish poet who was awarded the Nobel prize for literature in 1995, and the prominent Turkish modern poet Fazıl Hüsni Dağlarca. Heaney's bog poetry and Dağlarca's poems in *Toprak Ana* (1950) particularly revolve around the theme of land. It is discerned in Heaney's *Digging*, a poem from his collection called *Death of a Naturalist* (1966), in which a personal memory gradually gives way to the expression of cultural memory. Likewise, Dağlarca's poems *Buğdayın Sesleri* and *İstek* are characterized by a similar passage and temporal fluidity. To reflect their conception of cultural memory as well as cultural identity, both poets resort to imagery of land and agricultural life in their poetry. In the poetry of both authors, the function of land, land as livelihood and a source of living in their societies as well as labour in dealing with the land are all celebrated and idealized. The poems' role in the transmission of culture as well as the construction of self, and their celebratory approaches to land stand as a justification to the symbiotic relationship between poetry and cultural memory.

Keywords: Cultural memory, land, poetry, imagery, cultural identity.

Atf/Citation: Toprak Sakız, E. (2022). Bireysel Bellekten Kültürel Belleğe Geçiş: Heaney ve Dağlarca'nın Toprak Şiirleri. *International Journal of Filologia* ISSN: 2667-7318 5(7), 39-47.

Giriş

Kültürel bellek yirminci yüzyılın başlarından itibaren kültürel çalışmaların içinde yer almaya başlamış ve giderek artan bir şekilde disiplinler arası bir ilgi odağı haline gelmiştir. Genel anlamı ile kültürel bellek, bireysel bellek alanının sınırlarının ötesine geçerek, toplumların ortak davranış, tutum, ve inançları ile kültürün çeşitli öğelerinin bütününe oluşturduğu kolektif bir hatırlama olgusudur. Bireysel bellek bir iç olgu iken, yani insan zihninin iç alanını ilgilendiriyorken, kültürel bellek insan belleğinin dış boyutunu oluşturmaktadır (Assmann, 2001, s. 26). Bu nedenledir ki, birer topluluk deneyimi olarak görülebilecek mitler, anıtlar, tarih yazımı, ritüeller, konuşma hatıraları, kültürel bilginin şekillenmesi ve nöronal ağlar gibi yapılar tümüyle bu kapsayıcı terimin altında toplanmaktadır ve bu da “kültürel” belleğin yanı sıra “kolektif” veya “sosyal” bellek terimlerinin kullanılmasını da mümkün hale getirmektedir (Erll, 2008, s. 1). Ancak, Maurice Halbwachs tarafından 1920’lerde ilk kez kullanılan “kolektif bellek” (mémoire collective) oldukça tartışmalı ve farklı çağrışımlara neden olabilecek bir terim olduğundan, sosyo-kültürel bağlamı daha iyi yansıtan “kültürel bellek” terimi günümüzde daha yaygın halde kullanılmaktadır (Erll, 2008, s. 4). Bu kavramda bir araya gelen kültür ve bellek öğeleri birbirlerini karşılıklı olarak etkilemektedir. Kültürün ayrı ayrı birleşenleri topluluk belleğinin yapı taşlarını meydana getirir. Bunun yanı sıra, daima canlı bir yapıya sahip olan kültür ise toplumsal bellekten zaman içinde etkilenmektedir.

Kültür ve belleğin uzanımları materyal/somut bellek, sosyal bellek ve zihinsel bellek olmak üzere üçe ayrılmaktadır. Belleğin düzeyleri ise bireysel ve kolektif olarak ikiye ayrılır. Son olarak da bellek biçimleri, yani anımsamanın “nasıl” gerçekleştiği sorusuna yanıt olarak ortaya atılan ayırım yer alır: bunlar salt bellek veya tarih yoluyla hatırlamadır (Erll, 2008, s. 4-6). Jan Assmann belleği, mimetik bellek, nesnel belleği, iletişimsel bellek ve bu üç alanın belli ölçüde bütünlük içinde olduğu kültürel bellek şeklinde sınıflandırır. Mimetik bellek (taklit belleği), taklit sonucu edinilen davranışlarla ilgili iken, nesnel belleği bizi çevreleyen eşyaların geçmişimizi yansıtmaları ile oluşan hatırlama türüdür. İletişimsel bellek ise, başkalarıyla dil yoluyla geri dönüşlü etkileşim sonucu oluşan bellektir (Assmann, 2001, s. 27). Son olarak, kültürel bellek belleğin tüm bu yönlerinden beslenir. Taklit yoluyla edinilen davranışlar “gelenek” statüsü kazanırsa bu artık kültürel belleğin bir parçası haline gelir: “Gelenekler, kültürel anlamın devredilme ve canlandırılma biçimi olarak kültürel belleğin alanına girer” (Assmann, 2001, s. 27). İletişimsel belleğin kültürel belleğe dönüşmesinde etkin olan en önemli unsur ise, metin kavramıdır; diğer bir deyişle nesilden nesile aktarılan metinler yoluyla bireysel iletişim alanının ötesine geçilmiştir (Assmann, 2001, s. 30). Belleğin toplumsal yönünü vurgulayan kuramcılarının sayısı hiç de az değildir. Eleanor Winsor Leach’e göre insan belleğini ancak toplumun bir parçası olarak edinir (1998, s. 47). Alon Confino ise, toplumların kültürel bellek yoluyla ortak bir tarih bilinci geliştirdiğini öne sürer (2008, s. 79). Aleida Assmann’a göre kültürler, yaşayan, ölmüş olan ve henüz yaşamayanlar arasında bir bağ kurar ve bunu yapmanın yolu da hatırlama, yineleme, okuma, yorumlama, eleştirme ve tartışma süreçleri ile toplumsal anlam üretimidir (2008, s. 97). Burada da yine öne çıkan, kültürel hatırlamanın en önemli aracının dil ve metinler olduğu düşüncesidir.

Bu kuramsal kavramlar çerçevesinde ve burada belirtilen hatırlama süreçlerini somutlaştırmak adına, bu çalışma bir kültürel bellek unsuru olarak toprak temalı şiirleri ve onların kültürel belleği yansıtmadaki rolünü irdeleyecektir. Bu bağlamda, aşağı yukarı aynı dönemlerde ancak farklı coğrafyalarda yazmış olan iki yazar, Seamus Heaney (1939-2013) ve Fazıl Hüsni Dağlarca (1914-2008) toprak temalı şiirlerinde bireyselden kültürel belleğe geçişi yansıtmaları açısından bir takım benzerlikler göstermektedirler. Her iki şair de içinde yaşadıkları toplumların kültürünü köy ve tarım geleneklerine dayandırmakta, toprak ve köy yaşamını ele alan şiirleri yoluyla kültürel belleğin aktarımına katkı sağlamaktadırlar. Hem Heaney hem de Dağlarca geniş bir zaman dilimine yayılan çok sayıdaki şiir koleksiyonlarında çok çeşitli konularda yazmış olmalarına rağmen, iki yazarın da köklerine sıkı sıkıya bağlı oldukları, kültür ve dil öğelerini başarılı bir şekilde şiirlerinde harmanlamış oldukları dikkat çekmektedir. Heaney’nin bataklık temalı şiirleri ile Dağlarca’nın *Toprak Ana* (1950) kitabındaki şiirleri özellikle toprak konusu etrafında dönmektedir. Heaney’nin *Bir Doğalcının Ölümü* (*Death of a Naturalist*) (1966) adlı şiir koleksiyonunda yer alan *Kazmak* (*Digging*) şiirinde bireysel bir hatıranın yerini gittikçe kültürel benliğe bıraktığı gözlenmektedir. Fazıl Hüsni Dağlarca’nın *Buğdayın*

Sesleri ve İstek şiirlerinde de benzer bir geçiş ve zamansal akışkanlık söz konusudur. Dağlarca'nın şiirinde, geçmiş ile günümüz hep iç içedir; Cengiz'e göre, onun şiirinde “[d]il her zaman gezinmektedir. Bir an, dün, bugün, yarın yoktur; hepsi söz konusudur. İç içe. Bir gezinti halinde” (2005, s. 51). Bu yönleriyle, Heaney ve Dağlarca'nın şiirleri, Assmann'ın (2001) mimetik, nesnel ve iletişimsel bellek alanlarının tümünü kapsayan kültürel bellek anlayışını yansıtan metinler olarak değerlendirilebilir. Şiirlerin kendine özgü dili kullanım şekli ve zamansal akışkanlığı yansıtabilme gücü sayesinde kültürel belleği etkinleştirmedeki rolü bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır.

1. BİREYSEL BELLEKTEN KÜLTÜREL BELLEĞE GEÇİŞ: TOPRAĞA DAYALI KÜLTÜR ANLAYIŞI

Heaney ve Dağlarca'nın şiirlerinde belleğin rolü irdelenirken, kültür anlayışını yansıtmanın önemli bir yolu olarak geçmişle günümüzün harmanlanması ile somutlaştırıcı bir dil kullanımını karşımıza çıkar. *Kazmak* şiirinde, bir anlamda şairin doğup büyüdüğü topraklar ile ait olduğu kültür görünür hale gelir. Şairin İrlanda'ya özgü unsurlar ve sözcükler seçmesinin altında, Lloyd'a göre kırsal, Katolik ve uzak bir bağla da Galler kökenli bir kimlik anlayışını yansıtabilme arzusu yer alır (1985, s. 328). Kuzey İrlanda tarihinde ve coğrafyasında önemli bir yere sahip olan köy yaşamını, tarım kültürünü ve çiftçi emeğini konu alan şiirlerinde bataklık hem bir mekan duygusu yaratmakta hem de İrlanda millî kültürüne göndermeler yapmaktadır. Sanders'a göre, Heaney bataklığı, çok değerli bir “hazine”, “geçmiş ve kültürel kimliğimize ipucu sağlayan” açılması gerekli karanlık bir kutu olarak tanımlar (s. 115). Ülke topraklarının yaklaşık yedide biri bataklıklardan oluşmaktadır (*Illustrated Guide to Ireland*, s. 220). Bu bataklık toprakları nemli, yumuşak ve verimli bir özelliğe sahiptir. Bir yandan toprakla uğraşma işini kutsayan *Kazmak* şiiri, diğer yandan Brandes'a göre şairin en önemli ve çok yönlü metaforu olan yaratıcılık çabası ve hakikat arayışını yansıtır (2009, s. 21).

Bir çocukluk anısından söz edilen *Kazmak* adlı şiirde, bireysel bellek alanından kültürel bellek uzamına zihinsel ve kültürel bir yolculuk gerçekleşmektedir. “İrlanda tarihi, insanların toprakla kurdukları ilişkinin incelenmesine dayandırılmalıdır” (Becket, 1963, s. 17) düşüncesi Heaney'nin şiire yaklaşımımıza da rehberlik etmektedir. Şiir İrlanda'nın zengin tarım arazilerindeki kırsal yaşamın gereği olarak oldukça yorucu çiftçilik işleri ve yaşanan hayat mücadelesini konu alır. Şiire adını veren “kazmak” sözcüğü çok yönlü anlamlar içermektedir: bir ata geleneği olarak kazmak ve şairin, gizli kalmış hatıralarını gün yüzüne çıkarmak için geçmişi kazması. *Kazmak* şiirinde şair, çocukken pencereden dışarıyı seyrederken edindiği izlenimlerini, tıpkı babası ve büyükbabasının kazma ve kürekle toprağı bellemesi gibi, kendisi de kalemiyle geçmişini kazarken dile getirir. İlk dizeler kişisel bir tonla başlar; şiirde ses birinci tekil kişiye aittir. Şair işaret parmağıyla baş parmağı arasında tuttuğu kalemini bir silaha benzeterek bireyselin dışına adım atar. Silahtan bahsedilmesi hem ülkenin politik tarihine bir anımsatma niteliği taşır hem de ülke geçmişinde var olan şiddet ve kaosu akla getirir. İrlanda tarihindeki sömürgecilik ve mezhep çatışmaları şair tarafından göz ardı edilemez, çünkü Morrison'ın da belirttiği gibi şair, bir bakıma sadece kendisi değil toplum adına da konuşur (1982, s. 15). “Penceremin altında” sözleriyle başlayan dizede, yeniden kişisel ve şimdi / burada olana dönülür, toprağı inen belin sesi canlandırılarak duyulur hale gelir. Şiirin ilk iki biriminde geniş zaman kullanılması şairin yazma anıyla görme anının eş zamanlılığını vurgular. Ancak hemen sonrasında üçüncü kıta itibarıyla, belin toprağı inişi ve şairin babasının toprağı bellemesi imgesiyle geçmiş zaman kullanımına geçilmesi, adeta geçmişe doğru kayan bir sahne geçişi etkisi yaratmaktadır. Okuyucu artık tamamen geçmiş canlı bir film sahnesi gibi görüp hissedebilmektedir. Baba Heaney'nin yerlere kadar eğilip kendini vererek yapmakta olduğu ve sürekli yinelenen kazma eylemi yirmi yıl öncesine bir köprü kurar. Bu geçişle birlikte, şairin babası için söylediği “döner yirmi yıl öncesine” okuyucu için de geçerli hale gelir. Dördüncü kıta ise artık bu zaman diliminde ve kazmak eyleminde somutlaşmıştır; normalde pek de şiirsel olmayan imgeler (kazmak eyleminin kendisi gibi) bu dizelerde verilen somut detaylarla ustaca şiirsele dönüşür. Bunu sağlayan en önemli unsur, aşağıda göreceğimiz gibi dilin duyusalılığından faydalanılması, yani duyulara hitap edecek şekilde tanımlamalara ve imgelemlere yer verilmesidir:

Adi çizme sapın üzerine yerleşti, mil^[1]_[SEP]

Kararlı biçimde dizin içinde kalktı,^[1]_[SEP]

Uzun başları söktü kökünden, parlak ucunu gömdü derine

Ellerimizde serin sertliklerine bayılarak^[1]

Topladığımız yeni patatesleri dağıtmak için¹

Assmann'a göre “[h]atırlama figürleri belli bir mekânda cisimleştirilmek ve belli bir zamanda güncelleştirilmek isterler” (2001, s. 46). Bu nedenle de, hatırlamanın olabilmesi için Heaney'nin şiirinde olduğu gibi somut bir mekan ve zaman duygusuna ihtiyaç vardır. Bu dizelerde de bu somutlaşma net bir şekilde görülmektedir; mekan ailenin hem işlediği hem de yaşamını sürdürdüğü tarlalar ile içinde konumlanan evleridir. Şiirdeki zaman olgusu ise, somut olmakla beraber akışkandır: şimdiki zamanla başlayıp geçmişe, yirmi yıl öncesi hatta daha da eskilere gider, ancak yine şimdiki zamanda son bulur. Tek somutluk zaman ve mekan olgusu değil, canlandırma yoluyla oluşan görsel bir imgelemdir. Terry Eagleton, *Şiir Nasıl Okunur* (2011) kitabında, “cisimleşme” olarak adlandırdığı, şiir dilinin şiirde anlatılmak isteneni somut bir şekilde canlandırması durumuna güzel bir örnek olarak Heaney'in *Kazmak* şiirini seçer. Eagleton'a göre bu şiir, form ve içerik yönünden uyumludur; diğer bir deyişle şiirdeki fiziksel uğraş teması fiziksel imgeler içeren bir dil kullanımıyla etkili bir şekilde dışa vurulmuştur (2011, s. 96). Bu dizelerde cisimleşme açıkça görülmektedir:

Patates küfünün soğuk kokusu, şapırtısı ve şaplağı

Ipıslak turba yosununun, bir kenarın sert kesikleri

Yaşayan köklerle uyanıyor kafamda ...²

Şiirde bahsi geçen bahçıvan küreğinin sert kesikleri ile, dizelerde sıklıkla yer alan çoğunlukla tek heceli sözcüklerin (“adi”, “sap”, “küf”, “sert”, vb.) oluşturduğu kesik dil arasında bir ilişki vardır, çünkü bu sözcüklerin çoğu toprak, nem ve çamuru çağrıştırır (Eagleton, 2011, s. 96). Şiirsel bir sanat olarak yansıtma (onomatopoeia) kullanılması yoluyla da şiirde düşünceler somutluk kazanmaktadır: “şaplak” ve “şapırtı” sözcükleri içeriğe uyum sağlayarak, ses yoluyla bir anlam yansıtması sağlar. Tüm bu detaylar şairin zihninde hatıranın hâlâ canlılığını koruduğunu göstermektedir. Eagleton'a göre, *Kazmak* şiirinde bir bakıma “sözcükler, gösteren, gösterilen ve gösterge arasında hiçbir şeyin yerini değiştiremeyeceğimiz bir biçimde bahsettikleri sert toprak ve nemi kendi vücutlarında özümserler” (2011, s. 96). Böylece, şiirin dili okuyucuya duysal yollarla geçmişi anımsama imkanı sağlarken, bir yandan da bu hatıraların daha geniş çağrışımlarını yansıtır.

Dağlarca'nın şiirlerinde Türk dili ile ilişkisi, Heaney'nin kendi dili ile olan bağınyı anımsatır. Dilin kültürü yansıtma yönü her iki şairde de son derece güçlüdür. Cengiz (2005, s. 51), Dağlarca'nın şiirlerinde “eskiyi anımsattığı, tarihi yeniden yaratabildiği” bir dil kullandığını, hatta “salt öztürkçe sözcüklere dayanan” bir takım şiirleri olduğunu öne sürer. Şiirlerinde bireyselden toplumsala hatta evrensele uzanan bir yolculuğu vardır. Heaney gibi tarımla uğraşan bir aileden gelmemesine rağmen, Dağlarca'nın da toprak şiirlerinin kendi deneyim ve gözlemlerinden beslendiği görülmektedir; zira şair çocukluğundan beri Anadolu'nun birçok yerinde bulunmuş ve yaşamıştır. Tarım kültürünün baskın olduğu topraklarda şiirin konusunu (Heaney örneğinde gördüğümüz gibi) yine toprak oluşturmaktadır. *Toprak Ana* kitabında, somutlaşmış mekan olgusu Anadolu'nun her bir köşesi olarak karşımıza çıkar. Şair bu yerleri şiirinde somut imgelerle resmetmekte, böylece onları birer hatırlama figürü olarak ele almaktadır. Hatırlama figürleri, Assmann'ın belirttiği gibi, daima somut bir mekân ve zaman çerçevesinde şekillenirler (2001, s. 46). Heaney'de kutlanan bir unsur olarak kendi büyüdüğü topraklar öne çıkarken, Dağlarca için kutsal olan yurdun tamamıdır.

Buğdayın Sesleri şiirinde, Dağlarca tarım kültürünü yurdun tamamına yayılmış olarak görür; toprak ve buğday sevgisini yüceltir. Somut mekan Adana'dan Sivas'a uzanan geniş bir Anadolu coğrafyası iken, zaman biraz daha akışkan yani geniş kapsamlıdır. Eagleton'ın *Kazmak* şiiriyle örneklediği “cisimleşme” Dağlarca'nın şiirinde farklı bir boyuta ulaşarak kişileştirmeye kadar uzanır. Buğdayı kişileştiren şair, bu yolla sevgi ve bağlılık gibi soyut duyguların somut bir şekilde dışa vurumunu sağlar. Heaney'nin kalemini elinde tutması gibi, burada da yazma eylemine vurgu yapılmaktadır. Şair dizelerini buğdayın ağzından yazdığını açığa vurur:

Toprak işim, rüzgâr işim, su işim,

Varmış yeşilliğim, dağlara dek maşallah,

Torosların yücesinde uyanmışım aşk ile ben,

Dönmüş çoluk çocuk, üstüme,

Buğda der ki Adana'yı sevmişim (TA, 1999, s. 112)³.

Buğday (Dağlarca'nın deyimiyle “Buğda”) konuşur, şair yazar; halkın topyekûn toprak ve buğday sevgisi, buğday tarafından karşılıksız bırakılmaz. Bu verimli topraklar, ovalardan dağlara uzanan uçsuz bucaksız bir yeşillik olarak resmedilir. Buğdayın yolculuğu bu bölgeyle sınırlı kalmaz, “eski bereketlerimle unutulmuş” bozkırlara uzanırken tarihe de bir göz atar: “Parlak yıkık kervansaraylar tarla sınırlarından” (Dağlarca, 1999, s. 113). Anadolu'nun eski dönemlerde önemli ticaret yolları üzerinde yer alması nedeniyle inşa edilmiş olan çok sayıda kervansaray kimisi yıkık dökük halde olsa da günümüzde tarihe ışık tutmaktadır. Anadolu'nun içlerine yolculuğuna devam eden buğday gecenin sessizliğinde köklerini dinlendirmek ister: “Gece büyük, uyku has; / Rahat eder; cümle kökler, cümle deneler şimdiki” (Dağlarca, 1999, s. 113). Toprak denilince akla gelen “kökler” tıpkı Heaney'nin *Kazmak* şiirinde olduğu gibi burada da karşımıza çıkmakla kalmaz, birincil anlamının ötesine geçerek farklı çağrışımlar uyandırır. Heaney'de tanık olduğumuz köklerin kesilmesi imgesi burada yerini tam tersine köklerin rahatlaması hatta toprağa daha sıkı tutunması imgesine bırakır. Bu sırada, “Müslüman kuşlar uçar yamaçlardan” (Dağlarca, 1999, s. 113) dizesi köklerin huzurla toprakta dinlenmesine eşlik eder. Heaney'nin Katolik kökenlerine bağlılığı, doğup büyüdüğü İrlanda topraklarına bağlılığıyla harmanlanması durumu, Dağlarca'nın da beslediği dinî ve millî hislerle benzerlik göstermektedir. Toprağı köklendirme, kökleriyle bağ kurma arzusu her iki yazarın da dizelerinde öne çıkar. Bu şiirlerde köklere doğru yöneliş Assmann'ın işaret ettiği “kökeni göz önünde tutan, kökensel hatırlama” (2001, s. 60) türünü temsil etmektedir. Toprağı belleme işi, onların şiirlerinde uluslarının yüzyıllardır süregelen geleneğine somut bir örnek olarak yer alır. Bu bağlamda, bu gelenek Assmann'ın deyimiyle hatırlamayı ve kimliği destekleyen simgelerden oluşan “memoria” (2001, s. 60) kavramı içerisinde yer alır. Kazmak, belleme eylemleri Heaney'nin atalarını övmesi gibi, Dağlarca'nın bu şiirinde de kutlanmaktadır: “Çok şükür, bellemişim, bulmuşum” dizelerinde buğday istediği, özlemine çektiği verimi yeniden bulduğu için mutludur. Bu şiirdeki yolculuk ve çokseslilik, Cengiz'in Dağlarca şiirleri için öne sürdüğü düşünceye kanıt niteliğindedir: “Uzaklık, enginlik, düne ve yarına sözsöz yolculuk (imgesel) şairin şiirinde bir sesli gezinti oluşturur” (Cengiz, 2005, s. 52). Cengiz'in vurguladığı “sözsöz yolculuk” burada Anadolu toprakları boyunca buğdayın yapmış olduğu zaman ötesi bir yolculuktur. Yine Cengiz'in dikkat çektiği Dağlarca şiirlerindeki çokseslilik, burada belirgin olarak şairin kendi sesinin yanı sıra buğdayın, onun da ötesinde Türk insanının sesinin duyulmasıyla somutluk kazanmaktadır.

Kazmak şiiri gibi kişisel bir tonla başlayan Dağlarca'nın *İstek* şiirinin ilk dizeleri birinci ve ikinci tekil şahıs zamirlerinin kullanımıyla son derece bireysel bir kişiliğe bürünür:

Buğdam, seslene seslene,

Uyudum kaldım gayri.

Sen işitmezsin ama,

Beni dağ başı duyar.

Uzar geceye kazmam, sapanım,

Buğdam seslene seslene (TA, 1999, s. 37).

Kazmak'taki his yoğunluğu, ve bunu sağlayan dize tekrarları bu şiirde de karşımıza çıkar: “digging” ve “buğdam seslene seslene”. Kutsanan toprağı belleme işini somutlaştıran tarım araç gereçleri de yine her iki şiirde yer alır: “spear” ve “kazmam, küreğim”. *Kazmak*'ta çıkarılan patateslerin ıslaklığı ve sertliğini okuyucuya duysal yolla anımsatan dizeler burada yerini başak tanelerinin git gide “yaldız” gibi sarararak, içleri dolarak büyümesinin görsel imgelerle anlatıldığı dizelere bırakır:

Kuru sapsar heveslene,

Dola başaklar büyücek büyücek,

Şaşıra şaşıra görüncek ekinin yaldızını,

Tarlamın kuşları sabahtan (TA, 1999, s. 38).

Her iki şiirde de toprağın işlevi, bu toplumların geçim ve hayat kaynağı olan ürünleri beslemesi, büyütmesi idealize edilip yüceltilmektedir.

Heaney ve Dağlarca'nın şiirlerinde yer alan toprağa dayalı kültürel öğeler ve anlam alanları aşağıdaki tabloda özetlenmektedir:

	Toprağa dayalı kültür öğeleri	Anlam alanı / işlevi
Heaney şiiri	Kazma eylemi; kazma, kürek, bel vb. araçlar	Gelenek, çalışmak (hatırlama figürleri)
	Patates, turba yosunu, küf	Verimlilik (dilsel duyusallık)
	Bataklık, tarlalar, yazarın büyüdüğü topraklar ve ev	Verimlilik, çaba, hazine, yaratıcılık (somutlaşmış mekân)
	Zaman (şimdi ve 20 yıl öncesi)	Akışkanlık(somutlaşmış zaman)
	Kalem	Yazarlık geçmişi /tarihi kazmak, kutsayıcı millî kimlik anlayışı
Dağlarca şiirleri	Buğday (buğda/buğdam), toprağı bellemek, kervansaray	Gelenek, sevgi, bağlılık, geçim kaynağı (hatırlama figürleri)
	Kökler, buğdayın kökleri	Köklerle bağ kurma
	Anadolu'nun farklı köşeleri (Adana, Sivas, vb.)	Tarım kültürünü yansıtan yerler (somutlaşmış mekân)
	Zaman (değişim gösteren)	Akışkanlık(somutlaşmış zaman)
	Yurdun tabiat manzaraları, buğdam	Kutsayıcı millî kimlik duygusu, toprakla bütünleşmiş benlik anlayışı

2. KÖKLER VE TOPRAĞA DAYALI KİMLİK ANLAYIŞI

Heaney ve Dağlarca'nın şiirlerinde ortaya konulan benlik duygusu, Assmann'ın kültürel bellek kavramında olduğu gibi bir "somut kimliktir"; "toplumsal belleğin içinde, bir grubun öz imgesi ve hedefleri için anlamlı ve duygu dolu bir vatan ve yaşam öyküsü olarak ortaya çıkar" (2001, s. 48). Heaney'in *Kazmak* şiirinde, babasından büyükbabasına ve hatta atalarına uzanan bu hikaye, şairin daha küçük bir çocukken oluşmaya başlayan kimlik kavramının bir parçası olmuştur. Yazarın bu aile geleneğine ve vatan anlayışına bakış açısı bu tanımda olduğu gibi idealize edici, kutsayıcı ve duygusaldır. Her ne kadar şair kendini, toprağı bellemek yerine kalemiyle geçmişin köklerini kazmaya adasa da, toprağa dayalı aile ve ulus kültürüne saygıyla bakar. Üstteki dizelerde canlılıkla verilen köklerin sertçe kesilmesi imgesi bir anlamda şairin zihninde de bir kopmaya yol açar. Şair atalarını yüceltse de onların yolundan gitmeye niyetli değildir; kendi uğraşı kazmak yerine yazmaktır. Toprakla uğraşma işini devam ettirmeyen şair aile geleneğinden kopmuş ancak köklerinden kopmamıştır. Kalemiyle yapmaya çalıştıysa o kökleri yer yüzüne çıkararak onlara bağlılığını dile getirmektedir. Büyüklerinin peşinden gitmek için bir bele sahip olmasa da o durmadan geçmişin izini sürdüğü güçlü bir kaleme sahiptir. Ani bir kesme anı, şairin hatırasından tıpkı bir rüyadan uyanması gibi yeniden şimdiki zamana geçişine aracılık eder. En baştaki kıtanın tekrarı bu zaman değişimini belirgin hale getirmektedir:

İşaret parmağımla başparmağım arasında

Durur bir bodur kalem

Kazacağım ben de onunla.

Şiirdeki bu döngüsellik, tarihin ve geçmişin döngüsellikle doğrudan bağlantılıdır. Assmann'ın belirttiği gibi, "bellek yeniden kurma işlemine dayanır. Geçmiş, bellekte olduğu gibi kalmaz. İlerleyen şimdiki zamanın değişken ilişkileri çerçevesinde sürekli olarak yeniden örgütlenir" (2001, s. 50).

Burada da kültür geçmişi şairin kalemiyle ancak şimdiki bakış açısıyla yeniden şekillenmektedir. Heaney'nin İrlanda kültürel belleğini yeniden canlandırmaya olan ilgisi, Seamus Deane'nin “Ölmekte olan Kültür” anlayışıyla bağlantılı olarak kendi kültürüne bağlılığının bir göstergesidir (Malloy ve Carey, 1996, s. 19). Beiner'a göre, özellikle de folklorik kaynaklarda ifade bulan haliyle kültürel bellek, yerel-kırsal İrlanda halkının çevreleriyle olan kendine has ilişkisinde şekillenmektedir (2003, s. 192); Heaney de bir anlamda bu anlayışı kendi ailesinin deneyimlerinden yola çıkarak şiirinde yansıtmaktadır.

Kültürel belleğin çeşitli dil öğelerinde somutlaşmasının yanı sıra, ulusal kimliği yansıtmadaki rolü, Heaney'de olduğu gibi Dağlarca şiirlerinde de rastlanan durumlardan biridir. Metinlerde yansıtılan tabiat ve kırsal görüntüleri, ulus fikrinin inşası ve kültürün şekillenmesinde temel bir işleve sahiptir (Claval, 2007, s. 88). Bir anlamda, burada ele alınan şiirlerde görüldüğü gibi milli kimlik duygusu ile, söz konusu ülkelerin o dönemlerdeki genel tabiat manzaraları arasında sıkı bir ilişki vardır. Heaney'nin şiirinde olduğu gibi, Dağlarca'nın *Toprak Ana* koleksiyonunda yer alan *İstek* şiiri, kimlik anlayışını toprak unsurları ve imgeleriyle bütünleştirir, onların üzerine kurar. *Buğdayın Sesleri* şiirinde olduğu gibi, burada da temel imge buğday ve şairin buğdayla olan diyalogudur. Önceki şiirde ağırlıklı olarak duyulan buğdayın sesi iken, bu şiirde şairin buğdaya seslenişi hakimdir. Bu seslenişte en dikkat çekici unsur ise şairin buğdayı sahiplenmesinin, onunla özdeşleşmesinin bir göstergesi olarak kurguladığı ve şiir boyunca tekrarlanan “Buğdam” sözcüğüdür. Günümüz TDK sözlüğünde yer almayan bu kelime, Dağlarca'nın kendisinin oluşturduğu – sıklıkla diğer şiirlerinde de görülen – bir dil oyunu, bir kelime kurmacasıdır. Bu kelimeyi “buğdayım” olarak okumak ve bunun sonucu olarak da iki şekilde yorumlamak mümkündür: Buğday hem bir özne hem de nesne niteliği taşımakta, şair bir yandan buğdayı sahiplenerek ona seslenirken (nesne) diğer yandan da birinci tekil şahıs olarak kendinden buğday, veya buğdayın bir uzantısı (özne) olarak bahsetmektedir. Böylece buğdayın kimlik anlayışını belirlemedeki rolü ve önemi ortaya çıkmaktadır. İrlanda gibi Türk kültürü de tarım ve toprakla uğraşma geçmişine dayandığı için buğday gibi bir imgenin kimlik ile bağı şiirin merkezi haline gelmiştir.

İstek şiirinde bireyselden kültürel belleğe geçiş son birimin ilk ve son dizelerinde tekrarlanan “İnsan” sözcüğüyle belirgin hale gelmektedir. Artık sadece kendisi değil tüm halkın buğdayla ilişkisinin önemi ele alınır:

*İnsan buğdayda beslene,
Amma da yağız olur.
Ne kök haşlar bakraçta ninem,
Ne oğul, ot devşirir yamaçtan,
Ne dert kalır ne kasavet,
İnsan buğdayla beslene (TA, 1999, s. 38).*

Böyle bir toplumda, buğday en gencinden en yaşlısına toplumun tüm üyeleri için hem maddi hem de manevi bir değerdir. Çocuklar ve gençler buğdaydan üretilenlerle beslenerek Türk kültüründe olumlu çağrışımları olan bir niteliğe kavuşabilir; buğday onların “yağız” olmalarını olanaklı kılar. TDK'ye göre yağız; esmer, doru, yiğit, kuvvetli anlamlarını taşımaktadır; Türk kimliğiyle özdeşleştirilen bu sıfatlar şiirde tek bir kelimedede bir araya toplanmış olarak yer almaktadır. Aynı şekilde, yaşlı nineler de buğdayla geleneksel bir ilişki içindedir. Buğday köklerini bakraçlarda haşlama işinin de kültürel yönü, Türklerin geleneksel bir zanaati olarak bakırı işleyerek “bakraç” gibi gereçler yapmaları ve kullanmalarına değinilmesiyle açığa çıkmaktadır. Buğdayla ilgili her türlü uğraş, Türk kültüründe geleneksel bir geçim kaynağı olarak da yer alır. Bunu ailenin geçimini sağlamaktan sorumlu “oğul” yani erkeğin yamaçlarda ot toplamasının anlatıldığı dizede görebilmekteyiz. Buğday ayrıca tüm toplum için psikolojik bir destek unsurudur; insanların tüm üzüntü, dert, tasa, sıkıntı ve kaygılarından kurtulmalarında yukarıda bahsedilen şekillerde rol oynar. Bu durumda buğday, Türk kültüründe yalnızca bir tarım ürünü olmanın ötesine geçmekte, bu durum da Dağlarca'nın şiirinde millî kimlik anlayışının toprak ile ilgili imgelemler yoluyla belirginleşmesinde gözlenebilmektedir. Bu şiirde resmedilen günlük yaşam aslında Assmann (2001)'in kültürel bellek anlayışına bir örnek teşkil eder; mimetik yani taklide ve tekrara dayalı davranışlar zamanla bireysel alanın dışına taşarak bir kültürel

bellek unsuru haline gelir; toplumsal anlam kazanma yoluyla gündelik anlamlarının ötesine geçer. Heaney'nin *Kazmak* şiirinde tespit edildiği üzere kültürel belleğin bir yönü ait olduğu toplumun insanların toprak ile olan sıkı ilişkisinde temellenmektedir. Dağlarca'nın şiirlerinde de benzer şekilde Türk halkının toprak ile ilişkisi önemli bir kültürel bellek ögesi olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda, şiir türünün kültürel belleğin yansıtılması, canlandırılması ve aktarılmasında önemli bir rol oynadığı görülmektedir. Cengiz'e göre, Dağlarca şiirlerinde “bir insanın her şeyden, tarihten, tarihte olanlardan, insandan, insanın kendi zamanından, ülkesinden, iç gerçekliğinden insanın sorumlu olması gerektiğini göstermek ister gibidir” (2005, s. 49). Bir anlamda şair de bu sorumluluğu kendi adına şiirin işlevsel dilinden yararlanarak kültür birikimini kendinden sonraki nesillere hatırlatma şeklinde üstlenmektedir.

Sonuç

Şiir türünde kullanılan dil ve sıklıkla başvurulmuş sözsöz sanatların, okuyucuda yalnızca bir estetik anlayışı yaratmakla kalmadığı, dilin duyusalılığından ve kavram alanından faydalanarak kolektif olarak oluşturulmuş ve oluşturulmaya devam eden anlamların da aktarılmasına katkı sağladığı gözlenmiştir. Şiirde somutlaştırma, cisimleşme, kişileştirme ve ses-anlam yansıması gibi çeşitli sanatlar, belleğin harekete geçirilmesinde ihtiyaç duyulan ses, imge, koku ve hisler gibi uyaranların oluşmasına olanak sağlamaktadır. Heaney, şiirinde dilin duyusalılık özelliğini kullanarak form ve içeriği birbiriyle uyumlu hale getirir. Böylece, kendisinin İrlanda tarihi ve kültürü için hissettikleri okuyucu tarafından da duyumsanır. Bir anlamda şair, kendi bireysel belleği ile kültürel belleği bir araya getirmektedir ve bu hatırlama alanları arasındaki geçiş sistematik olmaktan çok zaman zaman meydana gelmekte ve döngüsel bir nitelik kazanmaktadır. Bu durum bireysel ile toplumsal belleğin birbirinden ayrılamaz yönünü ortaya koymaktadır. Aynı şekilde Dağlarca, Türk kültürü ve vatanı ile alakalı kendi yoğun hislerini şiirlerinde bireyselden toplumsala yaptığı yolculuklarda okuyucusuna da aktarır. Aslında tarım kültürünün güçlü olduğu bu toplumlarda, toprak konusu etrafında dönen bu şiirler işlevsel bir yapı kazanmıştır. Güçlü bir kolektif anlama sahip olan toprak, şiirlerde salt konu olarak kalmaz aynı zamanda bir kültürel bellek ögesi haline gelir. Benzer şekilde bu şiirlerde rastladığımız toprakla yakından ilişkili kök kavramı ve bu kavrama yüklenen çeşitli anlamlar ele alınan şairlerin kültürel geçmişleriyle bağlantı kurma çabalarını da ortaya koyar. Bir anlamda şiir kültürel belleğin beslendiği, yinelenildiği, canlandırıldığı ve yeniden inşa edildiği bir alan yaratmaktadır.

Farklı kültür ve coğrafyalarda yazmış olan iki şairin örnekleri ele alındığında, bu şairlerin şiirlerinde tespit edilen ortak özellikler şiirle ilgili evrensel bir olguyu görünür kılar. Kültürel belleğin yapı taşlarından olan kolektif hatırlama figürleri, şiirdeki mekân ve zaman olgularında somutluk kazanmakla kalmaz, aynı zamanda bu olguların akışkanlığından dolayı zaman ötesi bir nitelik kazanarak uzak nesillere ulaşır. Ele alınan şiirlerde bulmuş olduğumuz tematik ve biçimsel ortak yönler ile şairlerin toprağa ve köklerine olan kutsayıcı yaklaşımları şiirin kültürel bellek ile sembiyotik bağıni kanıt niteliktedir. Kökensel hatırlamanın ayrılmaz parçası olan dilsel veya dil dışı simgeler şiirlerin imgelem gücüyle birleşerek belleği daha etkin hale getirebilmektedir.

Notlar

1. Şiirin bu bölümünün çevirisi Terry Eagleton'ın *Şiir Nasıl Okunur* (2011) kitabının çevirmeni Kaya Genç'in çevirisidir.
2. Şiirin bu bölümünün çevirisi Terry Eagleton'ın *Şiir Nasıl Okunur* (2011) kitabının çevirmeni Kaya Genç'in çevirisidir. Çeviri eserlerde zaman zaman karşılaşılan imcelem sorunu buradaki şiir çevirisinde yer almamaktadır. Bu nedenle, şiirin çevirisi, yazıldığı dildeki gibi dilin duyusalılığını yansıtmada olabildiğince etkin olduğundan bu araştırmanın konusu açısından sorun yaratmamaktadır.
3. Dağlarca, bu şiirinde (diğer bazı toprak şiirlerinde olduğu gibi) buğday yerine “buğda” sözcüğünü kullanmaktadır. Anadolu'nun bazı bölgelerinde buğday sözcüğü “buğda” ve “genim” gibi isimler almaktadır; Dağlarca ise bu kelime seçimiyle buğdayın kültürel yönüne vurgu yapmaktadır.

Kaynakça

- Assmann, A. (2008). *Canon and archive*. A. Erll, A. Nünning ve S. B. Yound (Ed.), *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook* (1. Baskı, s. 97-109) içinde. Walter de Gruyter GmbH & Co.
- Assmann, J. (2001). *Kültürel bellek: eski yüksek kültürlerde yazı hatırlama ve politik kimlik* (1. Baskı). (A. Tekin, Çev.) Ayrıntı Yayınları. (1997)
- Becket, J. C. (1963). *The study of Irish history* (1. Baskı). Queen's University Press.
- Beiner, G. (2003). *Mapping the 'year of the French': the vernacular landscape of folk memory*. E. Calicott ve A. Fuchs (Ed.), *Cultural memory: essays on European literature and history* (1. Baskı, s. 191-208) içinde. Peter Lang Publishing.
- Brandes, R. (2009). *Seamus heaney's working titles: from 'advancements of learning' to 'midnight anvil'*. B. O'Donoghue (Ed.), *The Cambridge companion to Seamus Heaney* (1. Baskı, s. 19-36) içinde. Cambridge University Press.
- Cengiz, M. (2005). *Türk şiirine eleştirel bir bakış: Nazım'dan 70'li yıllara* (1. Baskı). Babil Yayınları.
- Claval, P. (2007). *Changing conceptions of heritage and landscape*. N. Moore ve Y. Whelan (Ed.), *Heritage, memory and the politics of identity: new perspectives on the cultural landscape* (1. Baskı, s. 85-93) içinde. Ashgate Publishing.
- Confino, A. (2008). *Memory and the history of mentalities*. A. Erll, A. Nünning ve S. B. Yound (Ed.), *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook* (1. Baskı, s. 77-85) içinde. Walter de Gruyter GmbH & Co.
- Eagleton, T. (2011). *Şiir nasıl okunur* (1. Baskı). (K. Genç, Çev.) Agora Kitaplığı. (2007)
- Erll, A. (2008). *Cultural memory studies*. A. Erll, A. Nünning ve S. B. Yound (Ed.), *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook* (1. Baskı, s. 1-19) içinde. Walter de Gruyter GmbH & Co.
- Heaney, S. (1966). *Death of a naturalist* (1. Baskı). Faber and Faber.
- Illustrated Guide to Ireland*. (1992). The Reader's Digest.^[1]_[2]
- Leach, E. W. (1998). Personal and communal memory in the reading of Horace's odes, books 1-3. *Arethusa*, 31(1), 43-74.
- Lloyd, D. (1985). Pap for the dispossessed: Seamus Heaney and the poetics of identity. *Boundary 2*, 13(2), 319-42.
- Malloy, C. & Carey, P. (1996). *Seamus Heaney: the shaping spirit* (1. Baskı). Associated University Presses.
- Morrison, B. (1982). *Contemporary writers: Seamus Heaney* (1. Baskı). Methuen Publishing.
- Sanders, K. (2009). *Bodies in the bog and the archaeological imagination* (1. Baskı). The University of Chicago Press.

Sorumlu Yazar / Corresponding Author: Dr. Elif TOPRAK SAKIZ

Çatışma Beyanı / Conflict Statement: Makalenin yazarı bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisinin bulunmadığını, herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan etmiştir.

Etik Beyanı / Ethical Statement: Makalenin yazarı "Etik Kurul İzni"ne gerek olmadığını beyan etmiştir.

Destek ve Teşekkür / Support and Thanks: Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.

Yayımlanan makalelerde araştırma ve yayın etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'nin editör ve yazarlar için yayımlanmış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

A FREUDIAN ANALYSIS OF INDIVIDUAL AND THE CHURCH IN THE MONK BY MATTHEW LEWIS

Matthew Lewis'in Keşiş Romanında Birey ve Kilisenin Freud Bakış Açısıyla İncelenmesi



Öğr. Gör. Dr. Muzaffer Zafer AYAR

Karadeniz Teknik Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu, Trabzon, Türkiye. zaferayar@ktu.edu.tr

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş/Received:

24.02.2022

Kabul/Accepted:

10.04.2022

Sayfa/ Page:

48-55



Abstract

Depicting the existence of social, ethical, and religious problems in institutional church and aristocracy, many of the novels written in Gothic tradition are critical of the aesthetics of the neoclassical period. Not only did gothic novels emerge as a reaction to the values and dynamics of the neoclassical period, but they also depicted a realistic panorama of the Romantic period with its usage of supernatural and mysterious elements. In this respect, Gothic tradition is a mixture of reality and hidden feelings that individuals and society had at that time. Being an anachronistic representation of the period, *The Monk* (1796) by Matthew Lewis is highly critical of the Medieval representation of the Church covering incestuous villains, oppressed religious characters like a villainous monk, seducing demon and evil nuns, the plot structure is an extensive presentation of the dark side of the human and problematic issues taking place in and around the Church along with the presentation of aristocratic life. Lewis presents not only what is visible but also highlights contradictory applications of the Church. This deep and dark relationship is one of the main issues of the Medieval period portrayed by Lewis in the late 18th century. In this context, this study intends to shed light on this interwoven and complicated relationship from a Freudian perspective by highlighting connections, especially between the id and superego to reveal hidden and deeper feelings inside human beings.

Keywords: Gothic novel, villain, Freud, id, superego

Öz

Kilise ve aristokrasideki var olan sosyal, ahlaki ve dini problemleri resmeden Gotik roman neoklasik dönemin estetik anlayışına eleştirel bir tutum sergiler. Gotik roman türü sadece neoklasik döneme bir tepki olarak ortaya çıkmamış, aynı zamanda doğüstü ve mistik unsurları kullanarak Romantik dönemin gerçeklerini yansıtmıştır. Bu bağlamda, Gotik roman o dönemin bireylerinin ve dolayısıyla toplumun içinde barındırdığı gizli duygularla gerçeğin harmanlanmasıdır. Yazıldığı dönemde bir zaman kayması yaşayarak Mathew Lewis *The Monk* (1796) adlı romanında orta çağın kötü insanlarını, baskı altındaki din adamlarını, yoldan çıkmış şeytani ve günahkâr rahip ve rahibeleri konu alır ve olay örgüsü de kilise ve aristokrat toplumlarında yaşayan insanların karanlık ve problemleri yanlarına odaklanır. Lewis sadece görüneni değil aynı zamanda kilisenin hastalıklı ve çelişkili yanlarını da gözler önüne serer. Orta Çağ kilisesinin en sorunlu ve en karanlık yanlarını 18 yy okurlarına anlatmaya çalışır. Bu bağlamda, çalışmamız bu sarmal ilişkiyi Freud'un psikanaliz teorisi kapsamında insanın derin ve karanlık yanlarını ortaya çıkarmak için id (bilinçaltı) ve süper ego terimleri kapsamında inceleyecektir.

Anahtar Kelimeler: Gotik Roman, kötü karakter, Freud, id, süper ego

Atıf/Citation: Ayar M. Z. (2022). A freudian analysis of individual and the church in the monk by Matthew Lewis. *International Journal of Filologia* ISSN: 2667-7318 5(7), 48-55



Introduction

The last three decades of the 18th century initiated a sort of transformation in terms of the social milieu. It was the time when the French Revolution in a social context and the rise of Evangelic movements in a religious sense had a paramount impact in Europe. From the collapse of the feudal land-owning system to the rise of the middle-class bourgeoisie, British society experienced a range of changes in terms of social, political, and religious developments as well as scientific discoveries. Establishments of Tory and Whigs as separate parties in the political arena, Erasmus Darwin's most prominent book *The Botanic Garden* (1789) in terms of scientific progress, and the rise of middle-class society as a reaction to land-owners marked a new beginning in the late 18th-century society in Europe and Britain respectively. Scientific developments sparked skepticism towards the superiority of the Bible and Evangelical romanticism was supported against reasonable Christianity (Garfinkle, 1955). Last but not the least, Industrial Revolution had a domino effect first in Britain and in all European countries and then over the rest of western countries and continents alike. In that sense, the rise of the middle-class is tough to be attributed merely to the emergence of The French Revolution since the Industrial Revolution also had a great share to account for the emergence of a new class in the European countries. As a result of all the above-mentioned development, the novel as an intellectual genre emerged as a realistic depiction of social observations.

Under the harsh influence of all sorts of turbulent developments, Matthew Gregory Lewis wrote *The Monk* (1796) at a time when there was social, political, and religious unrest within British society and the neighboring countries. The novel gave rise to a great controversy amongst the reading public and writers of the time alike. With its extraordinary plot and reflection of the gothic machinery-supernatural, vaults, incest, horror, terror- the novel deals with the skillful use of social and religious issues such as corruption in the Church, class consciousness, and hypocrisy in both society and the individual. Gothic machinery in the hands of Matthew Lewis "*becomes a fiction of unconscious desire, a release of repressed energies and antisocial fantasies*" (Botting, 1996, p.19). As Botting accentuates, such desires, energies, and fantasies find their expression mainly in the character of Ambrosio, a so-called reliable religious figure of the Church. Matthew Lewis uses this scandalous account of goings-on in monasteries and the prison of the Inquisition to sensational and horrific effect (Hennesy, 1978). His story is built on the traditional themes of Faust and Wandering Jew, personified through the narcissistic Spanish monk Ambrosio. Lewis describes "*the subversion of the religious man as the work of Satan, who induces the powerful sermonizer Ambrosio to abandon church-mandated celibacy and commit sensual atrocities*" (Snodgrass, 2005, p.235), which forms the very essence of the novel and the intricate web of events throughout the plot structure. In an attempt to highlight the negative influence of the Church over the individual subconscious by fostering repressed sensations and natural human desires, this article will deal with Matthew Lewis' *The Monk* from the perspective of Freud's id, ego, and superego. As it will be clarified later, the id is represented by the character of Ambrosio, and the superego is represented by the Church. However, the representation of ego is disputable and remains vague throughout the main plot of the novel.

At the very beginning of the novel, Lewis gives a short but vivid description of the corrupted church and hypocritical aristocrats and middle-class people in Madrid's Capuchin Church. It was Lewis's metaphoric presentation of the setting as he "*provides a social panorama of both Spanish society and, by extension, his own culture. The Spaniards are a metaphor for English people*" (Koç, 2005, p.107). The choice of Spain as the setting is an escape route from the further reaction of British society. The Capuchin Church seems to appeal to the tastes of people rather than moral values. Lewis's depiction of the atmosphere "*[d]oes not encourage the idea that the crowd was assembled either from motives of piety or thirst for information. ... The women came to show themselves, the men to see the women*" (Lewis, 1987, p.7) shows how the church distanced itself from its primary function. This scene is given deliberately by Lewis as a flash-forward for the upcoming events taking place in and out of the monastery in the course of the novel.

This study intends to go deeper into the human psyche through a Freudian perspective. Through the representation of internal conflicts of characters due to the conflict between the id, ego, and superego, the novel blends the darkness of the Middle Ages with the reasonable atmosphere of the late Neo-

classical period and the sentimental mood of the early Romantic period. Ethics of the time conflicts with human nature while romance is replaced by horror and terror caused by the human psyche. In this sense, this article will clarify all kinds of social, psychological, and moral conflicts that the writer narrates through the characters. However, the focal point will be the representation of id and superego; namely the 'pleasure principle' and the 'morality principle' both of which haunt the human psyche all through the main plot and sub-plot structures.

Highlighting Psychological Binaries: Conflicting Individual *id* and Institutional *superego*

Matthew Lewis clearly depicts the conflicting atmosphere apparent between human nature and the church as a social institution. Presenting this chaos in his attempt to clarify both ethics of the society and impulses of human nature, Lewis uses tragic and romantic elements by making them recognizable not only in the main plot but through the sub-plot. *The Monk* uncovers the centuries-long tyrannical obsessions of the church in the name of different characters throughout the plot structure. Human needs and basic instincts are obsessed by the harsh doctrines of the religious lifestyle of monastery life. Hence, Lewis' depiction of the social and psychological dimensions of society presents a mosaic of dualism: religious/secular, human needs/obsessed feelings, romance/reason, and surrender/rebellion. Intentional representation of natural and supernatural blends well with the gothic elements simultaneously undermines the institution and ethics as well as human psychology. Highlighting perverse sexuality through the plot structure, all the twisted relationships between the characters serve against the religious institution by reflecting the mindset of the new Age of Enlightenment.

The *Monk* is not a mere novel written in gothic tradition; however, it presents the events in harmony with the outstanding ethical, social, and cultural as well as historical facts along with background developments in the society. As a satirical novel in its tone, Lewis is critical of all institutional developments represented by different individuals. The story's two different plots serve to satisfy readers while the events in the course of the plot and subplot serve to prepare the downfall of Ambrosio, the anti-hero of the novel. Ambrosio is restricted by the rules, norms, and doctrines of the Church as he was raised there and had never been outside the walls of the monastery. Within this limitation by the monastery, Ambrosio is alienated from social relations, the very basic human needs. This alienation is a kind of isolation the society with repressed human desires and drives. In other words, it was, to great extent, "*cloistering in which flesh, body, and nature are repressed*" (Kilgour, 1995, p.143). Lewis clarifies that "[h]e (Ambrosio) is now thirty years old, every hour of which period has been passed in the study, total seclusion from the world, and mortification of the flesh" (1987, p. 14). This is not the case for Ambrosio throughout the novel. The naïve and seemingly most religious character at the beginning turns into a villain due to his education in the doctrines of the Church. He is a product of unnatural discipline, unnatural religious repression, including bodily, natural desires. Hence, his downfall from a prestigious position to an evil one constitutes his tragedy. As it is the case, it would be appropriate to examine his downfall from a Freudian perspective, as Freud describes the human psyche using the terms id, ego, and superego. Such terms serve to clarify the situation in which Ambrosio finds himself unwillingly but naturally.

Freud divides individual psychology into three basic components: id, ego, and superego. Our unconscious mind triggers our actions and thoughts predetermined by our instincts and pushed by the activities of life. The id as the utmost primitive part of the human psyche and personality covers and dominates all our instincts and innate impulses. "*The id is the mind we are all born with, a seething mass of wholly selfish desires and the impulses aimed at the immediate and complete gratification of those desires*" (Rennison, 2015, p.38). Depending on the pleasure principle, it aims to achieve pleasure that "*dominates the operation of the mental apparatus from the start*" (Freud, 1989, p.23). The id as the source of spiritual energy provides the power necessary for the operation of the other two systems that differs it from the latter two dynamics of the human psyche. It favors subjectivity rather than objective facts. As stated in psychoanalytic theory, pleasure is the psychic energy compelling people to satisfy their instinctive or libidinal drives such as sexuality, hunger, thirst, etc. The pleasure principle, which is valid for the id, in particular, operates intensely in childhood. The term 'unconscious' coined by Freud makes it clear for complexes that emerge with certain obsessed feelings (Kağit, 2020). "*But Freud had no doubt that these childhood attitudes were the genuine precursors*

and originating points for the adult concepts" (Fancher, 1998, p.35). In other words, these impulses that arise in childhood form the foundation of an adult's psychological problems because the drives of the id come from the unconscious mind. The main purpose of Freud's psychoanalysis is to make the unconscious conscious so that it tries to recover from mental disorders. The unconscious mind, namely the id, is completely incompatible with reality and logic. In this case, the feelings and thoughts here in this stage do not recognize the concept of time, place, harmony with the outside world (Çalrak et al., 2000). The main thing is the satisfaction of the impulses (the pleasure principle). The id uses the ego to satisfy these impulses, it puts pressure on the ego. Within the framework of this psychological motivation, *The Monk* as a gothic novel presents verisimilitude of the production of sexual intercourse through a process that clarifies the relationship between the components of the human psyche.

According to Freud's maps of the mind, *"the battle between conflicting conscious and unconscious desires causes the repression which leads to neurosis"* (Thurschwell, 2000, p.79). Ambrosio appears to be the one suffering from neurosis which has originated from his repressed desires. In his essay, Barry Doyle (2000) explains that oedipalized desire is based on Freud's theory that sometimes a crisis of repression is brought about by the sexual impulses that a son feels towards his mother and jealousy of his father. This seems to be the case that best accounts for Ambrosio's posture that he has never experienced such a feeling because he has been abandoned by her mother at a very early age. In Freudian explanation, the id serves within the direction of the unconscious, and *"id wants and desires in the here and now, it does not make plans for the future. Freud often claims that the unconscious (which is id) knows no time but present, no answer but Yes"* (Thurschwell, 2000, p.82). When we look deep into the case of Ambrosio, it is his unconscious that serves his sexuality. His seclusion from bodily needs and desire and also natural drives drifts him into being a perilous character who tries to satisfy his worldly desires under the pressure of heavenly restrictions. Ambrosio finds himself somewhere in-between his id- his desires and repressed drives- and the superego that prevents him from satisfying his natural needs. Superego is a kind of mechanism that *"judges the conscious and unconscious decisions of the id and the ego and the superego is allied with the sense of conscience and for it, the individual lives as a part of a community, responding and respond to others"* (Doyle, 2000, p.91). Ambrosio is deprived of his ego which is associated with human reason and sanity. Ambrosio's situation throughout the novel proves the essentiality of ego for humankind.

The Catholic Church, namely the Capuchin church, and Inquisition are representatives of the superego that controls, represses, and restricts the unconscious desires and bodily impulses Ambrosio feels towards Madonna, Matilda, and Antonia respectively. It is the Church that *"exercises equally through physical and ideological constraints, can work against basic human needs and desires- presented directly in the story in sexual terms- creating oppressive and violent character"* (Watkins, (1986, p. 121). Another violent character tied to the sanctions of the church is Mother St. Agatha, the prioress. Upon Ambrosio's wish to punish Agnes on account of her confession that she has been impregnated by Raymond, the prioress locks her in the sepulcher where she was left to die for her crime. Ambrosio demonstrates hypocrisy by punishing Agnes for something he is experiencing with Matilda, the so-called Rosario, who is in collaboration with Satan. Matilda enters the monastery in disguise as a novice and upon Ambrosio's realization that Rosario is female; he lets Matilda live in the monastery instead of expulsing her from the monastery. Ambrosio:

I will not compel you to quit the monastery: you have received my solemn oath to the contrary. But yet when I throw myself upon your generosity when I declare generous you the embarrassment in which your presence involves me, will you not release me from that oath?... I shall separate from you with regret, but not with despair. Stay here, and a few weeks will sacrifice my happiness and the altar of your charm (1987, p.53).

It is Ambrosio's id that cannot withstand Matilda's pleas, and this is the turning point in Ambrosio's monastery life. He is under the pressures of the monastery's sanctions that repressed his worldly desires and bodily drives. Ambrosio seems no longer to tolerate the pressures of the Church that plays a restrictive role in the believers. Lewis criticizes Church harshly for a lifestyle full of repressed feelings, totally dependent upon heavenly practices and distanced from the realities of genuine human requirements. Church, as the representative of the superego especially for religious characters, has a profound influence on the unhealthy development of characters. Lewis deliberately puts Matilda on

stage in collaboration with Satan. His intentional creation of Matilda, in disguise of Rosario, is Lewis's wish to demonstrate the repressive, tyrant, and cruel face of the Church. Matilda's first entry into the monastery seems very naïve and well-intentioned: *'Who is there?'* said Ambrosio at length. *"It is only Rosario," replied a gentle voice. 'Enter! Enter, my son!'*" (Lewis, 1987, p.33). Matilda tries to seduce and manages, in the end, to destroy the holy virtues Ambrosio has and Matilda also serves to demonstrate that homosexuality is another issue within Church life. Matilda's temptation scatters the effect of the superego, the Capuchin church, over Ambrosio in his way to keep on seducing, raping, and even murdering Antonio and Elvira.

The representative of the superego, the monastery acts as *"a self-styled stronghold of virtue, is made a repository of sin"* (Koç, 2005, p.123). The so-called virtue becomes a place where worldly desires are satisfied and torture, murder, incest, and terror are commonplace. Lewis' deliberate move to corrupt a respectful institution at that time derives from his wish to liberate those under the unfavorable impact of the monastery. Experiencing these unfavorable impacts of the monastery, Ambrosio becomes a villain, descends from a hero to an anti-hero, and finally, readers witness his downfall along with his being a raper, murderer, seducer as a result of the repressive and oppressive manners that the monastery imposes on him. His unconscious mind never leaves him alone and, on the contrary, serves to force him to satisfy his desires. In this sense, he never keeps a low profile that an ordinary monk is supposed to do. Ambrosio's lust for Matilda is expressed as follows by Lewis:

She started a sound and turned towards him hastily. The suddenness of her movement made her cowl fall back from her head; her features became visible to the monk's enquiring eye. What was his amazement at beholding the exact resemblance of his admired Madonna? The same exquisite proportion of features, the same profusion of golden hair, the same rosy lips, heavenly eyes, and majesty of countenance adorned Matilda (1987, p.62).

Matilda pioneers the revitalization of the id in Ambrosio. *"In his dream, he kisses Matilda and then the object of desire slips away and is replaced by the image of his favorite Madonna"* (Doyle, 2000, p. 65). Matilda is associated with Madonna in Ambrosio's unconscious mind. Ambrosio's realization of peril about Matilda comes very late, and his last endeavors do not yield any results rather than harming Ambrosio's position not only in the monastery but also in the eyes of people. This situation is reiterated by Kilgour who says that *"Ambrosio's downfall begins when the portrait of Madonna he admires becomes real"* (1995, p.156). Ambrosio is tried to be reduced to a position of being a seducer, and desirous of sexuality. However, while his id- the unconscious- serves to demolish him, his superego- the monastery- refrains him from being wholly a sinful human being. He got stuck in between his id and superego. He struggles to maintain his status quo even when his desires culminate. That is what Lewis tries to reveal about Catholic Church, criticizing its values that function against human nature and in time destroy human psychology. Ambrosio's id tries to make him in the direction of his bodily needs and drives while the superego endeavors to hinder him from committing sins contrary to the sanctions of the Church. He does not think of losing his secure and prestigious rank in the church. Along with his lustful and seductive attitudes toward to opposite sex, he pretends to be an honorable monk in the Church. Lewis clarifies his pretense to be a respected monk although he is with 'his other passions lay dormant', and adds:

He continued to the admiration of Madrid. The enthusiasm created by his eloquence seemed rather to increase rather than diminish. Every Thursday, which was the only day when he appeared in public, the Capuchin cathedral was crowded with auditors, and his discourse was always received with the same approbation. He was named confessor to all the chief families in Madrid; and no one was counted fashionable who was enjoined penance by any other than Ambrosio (1987, p.176).

As for the case with Antonio, *"[A]mbrosio's desire to experience a heteronormative relationship leads him, unwittingly, to commit incest and murder his own sister"* (Brewer, 2004, p.200). Following his first sexual intercourse with Matilda, Ambrosio's desire for Antonia cannot be underestimated. In Antonia's situation, it is Matilda again who arouses Ambrosio's id by showing him the bathing scene of Antonia in his magical mirror. Distanced from Matilda, Ambrosio inclines his lustful desires towards Antonia for the sake of whom he kills her mother. Matilda's attempts to lure Ambrosio through a magic mirror deviate him from the true path of the monastery. He becomes, on one hand, the

victor in the way of seducing her, and, on the other; the victim of Satan. Matilda declares his victory against Ambrosio by convincing and prompting him in the direction to seduce Antonia.

She put the mirror into his hands. Curiosity induced him to take it, and love, to wish that Antonia might appear. Matilda pronounced the magic words. Immediately, thick smoke rose from the characters traced upon the borders and spread itself over the surface. It dispersed again gradually; a confused mixture of colors and images presented themselves to the friar's eyes, which at length arranging themselves in their proper places, he beheld in miniature Antonia's lovely form (1987, pp.199-200).

Within the direction of his id, Ambrosio's lust for Antonia ends up losing his virtue. Ambrosio is in pursuit of satisfying his unconscious from the beginning to the end. Lewis's creation of the character of this type is an indication that Church and its members work against its primary function. While revealing this reality, Lewis tries to show us the other face of the coin that the Church functions in the opposite direction of human nature.

From the Freudian id, ego, and superego, the case is not the same for Raymond and Agnes. Raymond is a figure outside the Church, but Agnes is somewhat a member of the monastery on the way to becoming a nun. The love affair then the sexual intercourse between the two ends up Agne's breaking her vow of chastity and later she finds out that she is impregnated by Raymond. As Agnes clarifies her relationship with Raymond "[L]ong before I took the veil, Raymond was master of my heart: he inspired me with the purest, the most irreproachable passion, and was on the point of becoming my lawful husband. A horrible adventure, and the treachery of a relation, separated us from each other" (Lewis, 1987, p.58). When considering their situation from the viewpoint of id and superego, the case is not so different from that of Ambrosio's in its nature. Id- the unconscious- functions in the direction of serving for the couple to satisfy their physical and natural desire while the superego- the Church- serves to repress their bodily needs. In this case, it is Agnes, who is exposed to both physical and psychological repression, loses her newborn and is left to die in the dungeon of the monastery. The decision of persecution she is exposed to is given by Ambrosio and the Prioresses who are the so-called virtuous members of the Church. "Two of the oldest nuns now approaching Agnes, raised her forcibly from the ground, and prepared to conduct her from the chapel. "What!" she exclaimed suddenly, shaking off their hold with distracted gestures, "is all hope then lost? Already do you drag me to punishment? Where are you, Raymond? Oh! save me! save me!" (p.59). This is the way how Agnes is punished by someone who commits much more of the same crime inside the monastery. However, the situation for Raymond is different because he is the representative of ego due to his character traits. He is a passionate lover and has virtue when compared to Ambrosio.

The events in the main plot and the sub-plot reveal the very fact the natural order is restored at the end of the novel by Lewis. Ambrosio who acts in direction of id is victimized at the end of the novel. His death follows soon after he surrenders his soul to Satan to liberate himself from his sins. "The daemon continued to soar aloft, till reaching a dreadful height, he released the sufferer, Headlong fell the monk through the airy waste; the sharp point of rock received him; and he rolled from precipice to precipice, till bruised and mangled he rested on the river banks" (Lewis, 1987, p.323). Lewis's restoring the natural order is demonstrated in the cases of "Raymond and Lorenzo who regained their manhood and marry, and the novel's deviant "women" are punished. Agnes, Marguerite, and the Bleeding Nun, for instance, violate their vows or virtue and are imprisoned, raped, or killed" (Blakemore, 1998, p.535). The quotation highlights Lewis's effort to re-establish the social, cultural, and religious stability in society. *The Monk* (1987) is based upon two sequential plots achieved in the presentation of individual suppressed urges and morality of the time. In the main plot, the monk 'Ambrosio' loses his struggle against Satan, while Raymond re-unites with Agnes in the sub-plot accentuating the superiority of naivety over villainy. From the psychoanalytical perspective, in the story of Ambrosio, the power of institutional morality supersedes instinctual drives. However, in the sub-story between Raymond and Agnes, human nature along with instinctual drives overcome ethical and institutional superiority. In its ceaseless stress upon the traumas of the human psyche and the pressure of the Church's morality, the novel highlights the conflicts between the old form and the modern lifestyles. Consequently, the morality of middle-ages contradicts the modern human understanding settled on the relationships between Ambrosio and Matilda and Raymond and Agnes.

Conclusion

Lewis's harsh criticism towards sexually repressive members of the Church finds its expression in different characters. He makes it clear that human nature never surrenders to unnatural restrictions and pressures. This repression and reaction interrelation is presented especially by the character of Ambrosio. Being a clergyman, he never prevents him from realizing his worldly desires as it is against human nature not stepping beyond the walls of the monastery for thirty years or so. Ambrosio is always stuck in between his id and the superego -the Church- the controlling mechanism over him for the period. As it is understood from the Freudian commentary of the human mind, the id functions in the direction of present desires and never cares for the past and the future. But when repressed ceaselessly, the situation turns into a neurotic fact that is a perilous level of inciting the hatred inside a human being. This is the reality for Ambrosio whose in-betweenness id and superego causes him to be a tyrant and violent character. This is the aim Lewis sets to assault the Church from this weakest aspect and he tries to expose that the repressive character of the Church destroys the human psyche. As he is stuck in between the freedom of the id and the repression of the superego, Ambrosio finds himself in such an undesired situation that his neurotic situation never recovers. Lewis seems to reach his goal in revealing the fallen Catholic church- the superego. In the middle of conflicting psychic desires and morality principle, Lewis presents a clear-cut depiction of society all through the plot structure. Twisted and interrelated incidents are based on well-established binaries represented by varied characters being involved in various events.

References

- Blakemore, S. (1998). *Matthew Lewis's Black mass: sexual, religious inversion in "The monk"*. *Studies in the novel*, 30(4), 521-539.
https://www.jstor.org/stable/29533296?seq=1#metadata_info_tab_contents
- Botting, F. (1996). *Gothic*. Routledge.
- Brewer, W. D. (2004). *Transgendering in Matthew Lewis's The monk*. *Gothic studies*.
- Cooper, L. A. (2006). *Gothic threats: The role of danger in the critical evaluation of The monk and the mysteries of udolpho*. *Gothic studies*, 8(2), 18-34.
<https://www.eupublishing.com/doi/abs/10.7227/GS.8.2.2>
- Çalak, E. et al. (2000). *Psikanalitik kurama giriş*. Bağlam yayıncılık.
- Doyle, B. (2000). *Freud and the schizoid in Ambrosio: Determining desire in the monk*. *Gothic studies*, 2(1), 61-69.
<https://www.eupublishing.com/doi/abs/10.7227/GS.2.1.6?journalCode=gothic>
- Garfinkle, N. (1955). *Science and religion in England, 1790-1800: The critical response to the work of Erasmus Darwin*. *Journal of the history of ideas*, 16(3), 376-388. <https://doi.org/10.2307/2707638>
- Geçtan, E. (1998). *Psikanaliz ve sonrası*. Remzi kitabevi.
- Ellis, M. (2000). *The history of gothic fiction*. Edinburgh university press.
- Fitzgerald, L. (2003). *Crime, punishment, criticism: The monk as prolepsis*. *Gothic studies*, 5(1), 43-54. <https://www.eupublishing.com/doi/abs/10.7227/GS.5.1.3>
- Freud, S., Strachey, J., Hitchens, C., & Gay, P. (1989). *Civilization and its discontents*. W. W. Norton & Company.
- Hennessy, B. (1978). *The gothic novel*. Scott-Kilvert Ian (ed). Longman group ltd.
- Fancher, R. E. & Freud, S. (1998). *The origin and development of psychoanalysis*. York university.
- Kilgour, M. (1995). *The rise of the gothic novel*. Routledge.
- Koç, E. (2005). *Birth of English novel*. Çankaya university publication.
- Lewis, M. (1987). *The monk*. David Stuart Davies (ed). Wordsworth.

- Lui, Y. (2011). *Oedipus complex in literature work. Journal of language teaching & research.* Academy publisher.
- Rennison, N. (2015). *Freud and psychoanalysis: Everything you need to know about id, ego, super-ego and more.* Oldcastle books.
- Thurschwell, P. (2000). *Freud's maps of the mind. Sigmund Freud.* Routledge critical thinking,
- Snodgrass, M. E. (2005). *Encyclopedia of gothic literature.* Facts on file, inc.
- Watkins, D. P. (1986). *Social hierarchy in Matthew Lewis's the monk.* Studies in the novel.

Sorumlu Yazar / Corresponding Author: Öğr. Gör. Dr. Muzaffer Zafer AYAR

Çatışma Beyanı / Conflict Statement: Makalenin yazarı bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisinin bulunmadığını, herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan etmiştir.

Etik Beyanı / Ethical Statement: Makalenin yazarı "Etik Kurul İzni"ne gerek olmadığını beyan etmiştir.

Destek ve Teşekkür / Support and Thanks: Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.

Yayımlanan makalelerde araştırma ve yayın etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'nin editör ve yazarlar için yayımlanmış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

PROSPER MÉRİMÉE’NİN KALEMİNDE MİTLEŞEN VE “KARŞI KONULMAZ” BİR
KADIN KARAKTER: CARMEN

A Woman of Character Becoming Mythical and the Fatal Woman under the Pen of Mérimée: Carmen



Dr. Öğr. Üyesi Mustafa KOL

Kafkas Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türkçe Fransızca İngilizce Mütercim Tercümanlık Anabilim Dalı, Kars, Türkiye, mustafakol70@gmail.com)

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş/Received:
03.12.2021

Kabul/Accepted:
30.06.2022

Sayfa/ Page:
56-69

Öz

XIX. yüzyıl Fransız romantik yazarlarından Prosper Mérimée (1803-1870), arkeolog olması nedeniyle birçok ülkeye seyahat etmiş, farklı kültürleri ve tarihi yerleri tanımıştır. Yaşadığı dönemin seyahat modasına uygun olarak o da İspanya’yı gezmiştir. Bu gezilerinde hem arkeolojik hem de antropolojik notlar alan yazarımız bu notlarını eserlerinde ustalıkla kullanmıştır. Özellikle ele alacağımız “Carmen” hikayesinde bu notların izlerini görmek mümkündür. Bu izler yabancı ve egzotik kültürlerle meraklı olan Fransız okuyucularına yabancı olanı tanıma imkânı sunmuştur.

Bu çalışmamızda, Yunan ve Roma mitlerinden özellikler taşıyan ama öte yandan da yazarın gözlem ve bilgilerinden hareketle çingene kadınlarının hem fiziki hem de davranışsal özelliklerini harmanlayarak, edebî bir mit karakteri olarak ortaya çıkan “Carmen” isimli kahramanın aracılığıyla tarihi mitlerden edebî mite evrilişin süreci betimlemeli ve eklettik bir açıdan ele alınacaktır.

Ayrıca devlet ideolojisine bağlı bir yazar olan Mérimée’nin o dönemdeki erkeklerin “femme fatale” korkusunun bu hikâyede nasıl ele alındığı işlenecektir. Carmen hikâyesinde öne çıkan bazı ana temaları inceleyerek, köklere bağlılık ve köklerden kopuş gibi o dönemin yazarlarından olan Maurice Barrès gibi milliyetçi yazarların Mérimée’nin yazını üzerindeki etkilerini ve bu temaları Carmen’de inceleyeceğiz. Dominique Maingueneau’nun *Carmen: Les racines d’un mythe* isimli kitabını göz önünde bulundurarak, Carmen mitinin opera ile nasıl mit hâline dönüştüğü betimlemeli ve eklettik bir yöntemle ortaya konulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Edebî mitler; XIX. yüzyıl Fransız edebiyatı; Ideoloji; Ötekilik. Lilith, karşı konulmaz kadın.



Abstract

XIX. Prosper Mérimée (1803-1870), on of the XIX. century French romantic writers, traveled to many countries as an archaeologist and was able to learn about different cultures and historical sites. French society had a great interest in foreign and foreign countries because it was expensive to travel at the time, so one of the countries where he travelled was Spain which was fashionable at the time. Our author, who took archaeological and anthropological notes during his travels, used these notes in his works. It is possible to see the traces of these notes in the new title "Carmen" that we will analyze. These traces allow French readers who are interested in foreign and exotic cultures to get to know the foreign world.

In this study, the myth of Carmen containing the peculiarities of the Greek and Roman clams, will be approached in a descriptive and eclectic way, through the heroine named "Carmen" by the process of mythical evolution, that is, the passage from historical myth to literary myth. The creation of this as a literary myth was carried out by the mixture of the physical and behavioral characteristics of Gypsy women and with the observation and knowledge of the author.

In addition, the study will include how Mérimée, a writer devoted to the state ideology, dealt with the "femme fatale" fear of men at that time in this story. By analyzing some of the main themes that stand out in the Carmen story, we will examine the effects of nationalist writers such as Maurice Barrès, one of the writers of that period, on Mérimée's writing, and themes such as loyalty to roots and breaking away from its origins in Carmen. Considering Dominique Maingueneau's book *Carmen: Les racines d'un mythe*, it will be examined how the Carmen myth turned into a myth with opera.

Keywords: Literary myths; XIX. Century French literature; Ideology; Otherness; Lilith, Fatale woman.

Atıf/Citation: Kol, M. (2022). Prosper Mérimée’nin Kalemінде Mitleşen ve “Karşı Konulmaz” Bir Kadın Karakter: Carmen, *International Journal of Filologia* ISSN: 2667-7318 5(7), 56-69



Giriş

Geçmişte doğayı açıklamak, varlığı anlamlandırmak ve bilinmeyen olayları, nesnelere, vs. bilinir kılmak gibi amaçlara hizmet eden mitoloji zamanla bu işlevden soyutlansa da kültürel alanlarda ve ürünlerde kullanılmaya devam etmiştir. Türkçede “söylenbilim” anlamına gelen mitoloji, Yunanca kökenli bir sözcüktür (Rey-Debove, 1994, s. 1465). Mitoloji, insanoğlunun fizik veya metafizik âleminde cevabını bulamadığı sorular karşısında bilinmeyi bilinir, anlaşılmayı anlaşılır hale getirme çabasının bir ürünüdür. İnsan duygu ve düşüncesinin kadim ürünü olan mitoloji her çağda geçerliliğini koruduğu için her dönemde birçok yazar eserlerini meydana getirirken mitleri referans almış ve eserlerinin omurgasını bu esinlenmeyle oluşturmuştur. Yazarların bu seçimlerinin nedeni, mitolojiyi oluşturan anlatıların hem insanların duygusal ve ruhsal arzularını hem de içinde buldukları sosyal çevreyle o çevrenin dünyaya bakış açısı arasındaki çatışmayı yansıtması olarak görülebilir. Nitekim okuyucular tutkulu duygularını ve arzularını konu edinen edebî eserlerdeki karakterlerde kendi yaşantılarını veya özlemlerini bulur ve bu nedenle Mérimée, mitler üzerinden insan doğasının arketipini eserlerine yansıtmaya çalışır.

Yukarıda değinilen yönleriyle insanın düşünme yetisine katkı sağlayan mitler, onun kafasında oluşan sorulara cevap bulmasını, en azından aramasını sağlamıştır. Burada Carmen Afrodit gibi, cazibesıyla erkekleri kolayca kandırma ve ağına düşürme özelliğiyle doğa üstü bir varlık gibi görünmektedir. Tıpkı Lilith'in yılan şekline girerek Adem'i kandırması ve cennetten kovulmasına neden olmuştur. Carmen'in bu karşı konulmaz kadın özelliğini taşıması, yaşadığı çingene toplumun bir parçası olduğunu ve Endülüs'te yaşayan kadınlar gibi sıcak kanlı olması bu iklimin insan karakterini açığa vurmaktadır. Bu bağlamda Karen Armstrong, “*mit sayesinde kutsallık ürkünçlüğünü yitirmiş; ruhun bütün bölgeleri düşünmeye açık hâle gelmiş; şiir bilgelik ürünü olabilmıştır*” (Armstrong, 2014, s. 10) demektedir. Arkaik toplumlarda yazının bilinmemesi ya da tam manasıyla yaygınlaşmaması insanların kendilerini, belli bir sözlü anlatıyla ifade etme gereğini ortaya çıkarmıştır. Süreç içinde bu sözlü edebî ürünlerin, modern toplumsal yaşamda görsel bir olgu olarak toplum nezdinde sergilenebilmesi, mit ve onunla bağıntılı diğer kavramların, toplumsal yaşamda yazılı edebiyat geleneğine geçildiği andan itibaren, daha geniş bir edebî alana hitap eden sanatçıların eserlerinde bir o kadar genişlemiş ve çeşitlilik kazanmıştır. Mitlerin yaygın olarak üretildiği sözlü iletişim ortamından sözlü edebiyat geleneğinden yazılı iletişim ortamına Sözden yazıya dönüşen mitsel anlatılarla zenginleşen yazınsal ürünler de böylece geçmiş ve gelecek arasında bir bağ kurmuştur. Bir anlamda hayal ve kurgu ürünü olan mitler, onları okuyan veya dinleyen insanların gerçek hayatlarına yönelik onlara bir bakış açısı sağlamıştır. Nitekim Concetta Angelone'ye göre, “*gerçekle kurgu sınırındaki mit, kendisini atalara dayanan ve bin yıllık bilgeliğin gerçek bir hazinesi olarak oluşturarak milletlerin hayal gücünü her zaman meşgul etmiştir*” (Angelone, 2019, s. 198).

Mitler genel manada antik dönemlerden günümüze ulaşmış anlatılar olsa da yakın zamanda yazılan edebî eserler de mitleşmiştir; bir anlatının mitleşmesi o anlatının her kültürde ve toplumda kabul görmesi ve ortak insani sorunları ele almasına bağlıdır. Günümüzdeki eserlere baktığımızda, bunların konusundan çok onda yer alan karakterlerin mitlerden esinlendiğini görmekteyiz, bu karakterler arasında Faust, Don Juan ve Tristan ve Iseult gibi kahramanlar sayılabilir. Bunlardan biri de Fransız romantik yazarlardan Prosper Mérimée'nin 1845 yılında yazdığı, özgürlüğüne düşkün bir İspanyol çingene kadının öyküsünü konu alan novellası ile aynı ismi taşıyan Carmen karakteridir. Bu eserden sonra Carmen karakteri, Georges Bizet'nin 1875'te sahnelediği Carmen operası başta olmak üzere birçok sanat eserine konu ve esin kaynağı olmuş, hatta sinemanın ortaya çıkışıyla birlikte filmi izlenme rekorları kırmış ve bir mite dönüşmüştür. Bununla beraber Dominique Maingueneau, Mérimée'nin öyküsünde Carmen mitinin bulunmadığını, aksine bu mitin, daha sonraki yıllarda sahnelenmiş operasında mevcut olduğunu vurgular (Maingueneau, 1984, s. 11). Gerçekten de Carmen'in şöhret olmasının en önemli sebeplerinden biri, kuşkusuz önce operada sonra sinemada sahnelenmesidir. Yani Carmen tipi, kitabın tasvir içeren ve hayal gücü gerektiren anlatımından,

sahnenin direkt olarak görsel duyuya hitap eden cisimleşmiş yani beden kazanmış görüntüsüne dönüştüğünde bir anlamda sembolleşmiş bir mit hâlini almıştır. Güncel hayatımızda artık Carmen tipi saç modeli, Carmen tipi bayan elbiseleri, Carmen tipi ayakkabıları bulmamız mümkündür. Nitekim “Carmen miti” terimini kullanmayı seçen Feenstra, onun istediği gibi davranan ve ahlak değerlerini hiçe sayan “femme fatale” (karşı konulmaz kadın) arketipi üzerinde kurulduğunu ifade eder (Feenstra, 2011, s. 92).

“Carmen miti” olarak dile getirilen bu modern mitin, kökenlerini Yunan ve Roma mitolojisindeki “femme fatale” imajından aldığı yaygın olarak kabul edilmektedir. Örneğin Julie Grossman “Femme Fatale” başlığıyla yazdığı kitabın ilk cümlesinde bu kadın tipini “*zeki, hazırcevap, rol yapabilen, aldatici, öfkeli, sinirli, ayartıcı, paragöz, aleni bir şekilde seksi, korkusuz ve çivi gibi sağlam, göz alıcı görünümüyle fiziksel olarak özgüvenli*” olarak tanımlar (Grossman, 2020, s. 1).

“Femme fatale” suça eğilimlidir, ahlaki olarak toplumsal değerlerin dışında bir yaşam tarzına sahiptir, kaos, karanlık ve ölümlü iç içedir. Bu ölüm bazen erkeği bazen de kendisini bulur. Bedeni seyirlik bir arzu nesnesi olarak sunulur. Mutlaka dans eder ve bu dansıyla herkesi büyüler. “İdeal” bir eş, “makbul” bir evlat ya da anne değildir. O ölümcül bir tuzak ve tehlikeli bir maceradır. Çünkü ideolojik mantığında tam da aileyi, evliliği, anneliği ve bu kavramlar etrafında inşa edilen toplumsal normları ve değerleri tehdit eden bir figürdür.

Arpacı’ya göre “femme fatale” “in inşası, ataerkil yapının, modernleşmeyle birlikte kamusal alanda daha fazla yer alan kadın öznelliğine karşı geliştirdiği endişelerin, korkuların ve reflekslerin bir ürünü olarak görülür. Bu imge etrafında yürütülen tartışmalarla kadın bedenini gizem, kötülük ve felaketle özdeşleştiren geleneksel ideolojik araçlar yeniden üretilmiş ve bu araçlarla kadınları hedef alan politikalara toplumsal cinsiyet anlayışının hükmetmesi ve söylemsel bir meşruiyet kazandırılmaya çalışılmıştır. Bu bakımdan “femme fatale” karakteri ataerkil toplumun cinsiyet rejiminde olumsuz anlamda atıf yapılan bir dişil-öteki olarak temsil edilmiştir (Arpacı, 2019, s. 1). Arpacı bu durumu şu şekilde dillendirmektedir:

“Bu bakımdan bir öteki olarak sunulması bir yandan pronatalist politikaları güçlendirmeye yarar, bir yandan da kadınların bedenleri ve cinselliklerini denetleyip normalleştirmeye yönelik stratejileri açığa vurur” (Arpacı, 2019, s. 141).

Bu çalışmada, Carmen karakterinin mitolojideki tanrıçalarla benzerlikleri ve edebî bir mit hâline dönüşerek dünya çapında bir ün kazanmasını sağlayan özellikleri, ortaya konulmaya çalışılacaktır.

1. ÇİNGENE KADININ ÖZELLİKLERİ

Çingene olarak sınıflandırılan insan topluluğu, tarih boyunca ikinci sınıf olarak görülmüş ve buldukları toplum içerisinde her türlü olumsuzluğun sebebi ve kaynağı olarak kabul edilmiştir. Tarihsel bakımdan baktığımızda çingene olmayan kadının bile dışlandığı bir dönemde çingene kadının daha da dışlandığı yadsınamaz bir gerçektir (Wajeman, 1976, s. 57). İşte Mérimée dışlanmış bir toplumun üyesi bir çingene kadını ele alarak onu erkeklere hükmeden ve onları felakete sürükleyen bir Afrodit olarak okuyucusuna sunmuştur.

Laisney Vincent, VIII. ve XIX. yüzyıl Fransız edebiyatında çingene’nin yazınsal figürünü şu şekilde ifade eder:

Adı ister Carmen, Vellini veya Esméralda olsun – toplu bir bastırılmışlığın ifadesidir çingene figürü; kötü bir vicdanın pençesindeki tüm toplumun farklılık, ötekilik, vahşet, özgürlük, doğaüstü ve dizginsiz cinselliğini temsil etmektedir (Laisney, 2005, s. 233).

Mérimée’nin öyküsüyle aynı ismi taşıyan Carmen karakteri de bir çingenedir. Mérimée’nin Carmen’i tam bir “femme fatale” örneğidir. Mitolojideki en bilinen “femme fatale” karakterleri, Asurlulardaki

İştar, Yahudi geleneğindeki Ester, Yunan Mitolojisindeki Afrodit ve Roma Mitolojisindeki Venüs'tür. Avrupa edebiyatının en önemli esin kaynaklarından olan Yunan Medeniyetinde en önemli femme fatale Afrodit olduğu için Mérimée'nin Carmen'i de modern bir Afrodit olarak nitelenebilir. Carmen'in "femme fatale" ile ilişkilendirilmesinin yanı sıra, edebiyatta "çingene miti"nin başlangıcı sayılabilecek Cervantes'in "Çingene Kızı" hikâyesinden ve Victor Hugo'nun Esmeralda'sından günümüze kadar Avrupa'daki her hikâye ve romanda karşımıza çıkan çingene kadının da tipik bir tasviridir. Philippe Andrès, çingene figürünün, gerçek modern bir miti ve egzotik bir türü temsil ettiğini ve XX. yüzyılda bunun tam tersine çingene karşıtı bir söylem ya da çingene sembolü olan özgürlüğün yüceltilmesi olarak ön plana çıktığını dile getirmektedir (Andrès, 2008, s. 158-159). Marie-Claude Schapira'nın ifade ettiği gibi, Mérimée'nin İngiliz yazar George Borrow'un yazmış olduğu *The Zincali: An Account of the Gypsies of Spain* (1841) (Çingene Kadın: İspanya'nın Çingenelerinin Bir Anlatımı) adlı kitabından esinlenerek Carmen karakterini şekillendirdiğini belirtir. (Schapira, 2008, p. 120).

Çingeneler, farklı isimlerle adlandırılırsalar da dünya onları göçebeliği bir hayat tarzı olarak benimsemiş bir millet olarak tanır. Dünyanın farklı ülke ve iklimlerinde yaşayabilen çingeneler, mevsimin kötü şartlarına ayak uydurabilmekte ve tavanı kamışlarla kaplı köhne bir evde, çok lüks bir dairede uyur gibi yerde yatarak rahat edebilmektedirler. Çingene bir kadın en az erkek bir çingene kadar özgürdür; hayatını dans ederek, büyücülük yaparak rahatlıkla idame ettirebilir (Fragonard, 1841, s. 21). Çingene bir kadın yaşlandığında ise, çok çirkin ve nefret bir insana dönüşür.

Mérimée'nin de yaşadığı XIX. yüzyılda çingene kadın tiplemesi birçok romanda, bakışı parıltılıydı, duruşu şehvetliydi; hareketleri anlamlı ve hızlıydı. Bazen saçları dağınık, ateşli gözlerle, yere yorgunluktan yığılcaya kadar sanki delirmiş gibi kan ter içinde kalıncaya kadar dans ederdi. Yeşilimsi zeytine çalan yüz rengiyle, bakır teniyle, siyah gözleriyle, genç delikanlıların ruhunda gerçek bir hayranlık uyandırır. Bu gençlerin tümü bu çingene kadından bir gülücük elde etmek, ufak bir itirafta bulunmasını sağlamak ve kendisinden az da olsa faydalanmak istedikleri için sürekli peşinden koşarlardı şeklinde tasvir edilirdi (Fragonard, 1841, s. 21-22).

Yukarıdaki betimlemelerin kökeni aslında Dictionnaire Universel'de (1690), dile getirilen çingene kadın betimlemesine ve hatta daha eskilere kadar gider. Fransa'da XVII. yüzyılın ikinci yarısına kadar "Küçük Mısırlı" diye adlandırılan bu kadın tiplmeleri XVIII. ve XIX. Yüzyıla nazaran az da olsa iyi yönlerinin de olduğu dile getirilir. Ne var ki

XVIII. ve XIX. yüzyıl Fransız sözlüklerinde bu tanımlamalar çoğunlukla Çingene kadını karalamak için kullanılır. Dans etme yeteneği olan bu çingene kadın, güzelliğinin yanında sıkıntılı ve gizemli olması, özgür tavırları, geleceği tahmin etme yeteneği ile şeytani bir figüre dönüşür ve cadı, fahişe olarak gösterilen bu kadın, hırsız bir çingeneye benzetilir. Başka bir deyişle cumhuriyetin ideolojisi burjuva sınıfının ve Kilise'nin değerleriyle ters düşen aşağılanan bir kadın olur (Filhol, 2003, s. 1).

Borrow'un *Çingene Kadın* adlı eserindeki gibi, Mérimée'nin Carmen hikâyesi de İspanya'nın Kordoba şehrinde geçer. Anlatıcı-yazar ile Carmen arasında geçen konuşmanın ardından, Carmen anlatıcıya çingenelerle özdeşleşmiş bir başka özelliğini ortaya koyar: "*Size bir fal açmamı ister miydiniz? Carmencita'dan söz edildiğini hiç işittiniz mi? İşte o benim*" (Mérimée, 2014, s. 26). Görüldüğü üzere, Carmen'in tipik bir çingene olduğunu, fala baktığını hatta bu yönüyle de herkes tarafından tanındığını anlayabilmekteyiz.

Mérimée, hikâyenin ilk sayfalarında Carmen'i tanıtırken tasvirleriyle tipik bir çingene kadını portresi çizer:

Kadının saçlarında iri bir demet yasemin vardı. Bu çiçeğin yaprakları akşam olunca baş döndürücü bir koku yayar. Kadın son derece sade, belki de pek yoksul giyimliydi. Baştan ayağa karalar

giymişti, akşam sokağa çıkan yosmaların hemen çoğu gibi. (...) onun ufak tefek, genç, çok biçimli olduğunu ve gayet iri gözlere sahip olduğunu gördüm (Mérimée, 2014, s. 24-25).

Mérimée'nin bu betimlemesi tamamen olumsuz bir çingene tipini gözler önüne serer. Ayrıca, Carmen anlatıcıyla konuşmasının devamında bu tipik özelliklerine yukarıdaki tasvirlerle atıfta bulunurcasına şöyle der: "*Hadi canım benim çingene olduğumu pekâlâ anladınız*" (Mérimée, 2014, s. 26).

Anlatıcı bu sözler karşısında, kendisinin inancı bozuk birisi olduğunu ve bir büyücüyle konuşmaktan rahatsızlık duymadığını çünkü "*geçen hafta bir yol hırsızı ile yemek yedim, şimdi de gidip şeytanın hizmetçisiyle dondurma yiyelim*" (Mérimée, 2014, s. 26) der. Buradaki "büyücü" ve "şeytanın hizmetçisi" ifadeleri, çingeneleri inançsız ve şeytanın taraftarı, kötü insanlar olarak tanımlamak için kullanılır. Mérimée kahramanının fiziksel betimlemesini şu şekilde yapmaya devam eder:

Son derece pürüzsüz olan teni bakır rengine pek yakındı. Gözleri devrik ama kusursuz bir biçime sahipti, dudakları biraz etliydi ama pek biçimliydi ve ayıklanmış bademlerden daha da beyaz dişleri görünüyordu aralarından. Bunun yanı sıra "özellikle gözlerinde o zamandan beri hiçbir insan bakışında bulamadığım hem kösnül hem de yırtıcı bir anlatım vardı (Mérimée, 2014, s. 26-28).

Bu yapılan tasvirlerde Carmen'in dudaklarının dolgunluğu, hafifçe açık olması ve bakışlarının derinliği onun cazibesine vurgu yapar. Ölümcül kadın Lilith'in cazibesi Carmen'de de vardır. Kahramanımız onu ilk gördüğünde kendisine tutulur. Carmen'in fırlattığı sarıçipeği yerden alması kahramana göre ilk hatadır (Mérimée, 2016, s. 18). Çingene kadının cazibesi Don José'nin gözünü kör eder: "*Yalan söylüyordu, efendim, her zaman yalan söyledi. Bu kız hayatında bir tek gerçek kelime söyledi mi bilmiyorum, fakat o konuştuğunda, kendisine inanıyordum. Bu beni aşıyordu*" (Mérimée, 2014, s. 39).

Fransız romantikler, romanda, tiyatrodan ve şiirlerde Çingene figürlerinin tasvirlerini ön plana çıkarırlar. Tercihen tarihî bir ortamda ve Fransa dışındaki çingeneleri seçerler. Böylece okuyucularına üçlü bir çevre değişikliği sağlar: geçmişe yolculuk, yabancı bir ülkenin keşfi ve gizemli bir ırkın tanıtımı (Vaux de Foletier, 1976, s. 350).

Öte yandan Dominique Maingueneau'ya göre, *Carmen*'de iki ana tema öne çıkmaktadır. Birincisi kadın-erkek ilişkileri, ikincisi ise tarihsel sosyal çevre ve geleneklerdir. Birinci temada şu konular incelenebilir: Kader, iyiliğin ve kötülüğün mücadelesi, feminist drama, cinsiyetler arasındaki mücadele. (Maingueneau, 1984, s. 12).

Mérimée'nin hikayesinin geçtiği İspanya'nın sosyal yapısı çok çeşitlilik gösterir ve bir bütünlük arz etmez. Ülkenin farklı bölgelerinin sosyal yapısı incelendiğinde, güneyli insanların daha sıcak bir karaktere sahip oldukları görülür. Romantikler için İspanya, insanların içgüdüleriyle rahatça hareket ettiği bir başka deyişle arzuların rahatça yaşandığı ülke olarak bilinir. Mérimée, Carmen'in tasvirini yaparken onun ne kadar ateşli bir kadın olduğunu yürüyüşünden hareketle anlatmaya çalışır:

Kordoba Harası'nın dışı bir tayı gibi kalçalarını sallayarak ilerliyordu. Benim ülkemde bu elbiseyle dolaşan bir kadın herkese haç çıkarttırdı. Sevilla'da herkes ona giyim kuşamı yüzünden çapkınca laf atıyordu; o da her birine karşılık veriyor, göz süzüyor, gerçek bir çingene gibi hayâsızca utanmadan yumruğu kalçasında geçiyordu" (Mérimée, 2014, s. 37).

Romantik yazarların bu çingeneleri tasvir ederken toplumda oluşan genel kanıdan uzaklaşmadıklarını görürüz. Toplumdaki çingeneye bakış açısını şekillendiren unsurlardan birisi de edebiyat insanlarıdır. Bu insanlardan bir tanesi de Béranger 'dir; onun şarkıları kamuoyunu o denli etkilemiştir ki burada onlardan söz etmeden geçemeyeceğiz:

Yurtsuz, prensiz ve yasalar olmadan

Kıskanımlı hayatımız.

Tamamen bağımsız doğarız biz,

Bizi vaftiz eden bir kilise olmadan.
 Tamamen bağımsız doğarız,
 Bir kaval eşliğinde şarkılarla.
 İlk adımlarımız nettir bizim
 Uzaktır o eski önyargılardan (Vaux de Foletier, 1976, s. 353).

Bu şarkıların ortak tek bir yönü mevcuttur: Özgürlük aşkı:

[...] Kuşkusuz çingenelerin kendilerine ait bir ülkesi yoktur; geçtikleri veya yaşadıkları ülkelerin kanunlarına hemen boyun eğmezler. Ancak kendi sosyal yaşantılarında uymakla yükümlü oldukları yasaları, ayinleri, liderleri ve mahkemeleri olduğundan kuşku duyulmamalıdır. Çok katı olan görgü kuralları, aile veya kabile yaşamındaki davranışlarını yönetir ve evlilikleri kalıcıdır (Vaux de Foletier, 1976, s. 352-353).

Mérimée, hikâyesinde çingene tiplemesine gerçek bir kimlik kazandırmak ister; Carmen, Amerika'ya gittiği takdirde, özgürlüğünü kaybetmekten ve gittiği yerde hayatını sürdürmek için birine bağlanmaktan korkmaktaydı ve bu korku nedeniyle de Amerika'ya gitmeyi reddediyordu.

Carmen güzelliği, çekiciliği, erkekler üzerindeki gücü, yasak aşkları, şeytani ve kötücül yönüyle aşk tanrıçası Afrodit'e, fala bakarak insanlara geleceklerine dair haber verme yönüyle Odysseus'ta sıklıkla karşımıza çıkan büyücü tanrıça Kirke 'ye, cazibesıyla de kökleri Sümer'den Babil'e, Babil'den Yahudi söylencelerine kadar uzanan ölümcül kadın figürü Lilith'e, son olarak da entrikacı yönüyle Kleopatra 'ya benzetilebilir.

Afrodit gibi yasak aşkların peşinden koşan Carmen, Don José tarafından aranır durur ve sonunda onu Dorothée'nin meyhanesinde kendi alayından bir yüzbaşıyla yakalar ve düelloda bu askeri öldürür. Başka bir örnekte yine Don José, Carmen'den haber alamayınca Cebelitarık'a onu aramaya gider ve Çingene kadını bir İngiliz subayın evinin balkonunda görür. Carmen, onu yatıştırmak için kendisine kavuşuncaya kadar hasta numarası yapacağını söyler. Tabi ki aşkı gözlerini kör etmiş olan Don José bu yalana da inanır. Carmen, Kirke gibi büyü yapar:

Ben evde yokken, elbisesinin kenarındaki düğümü çözerek bir kurşun çıkarmıştı. Şimdi bir masanın önündeydi ve erittiği kurşunun bulunduğu su dolu bir kaba bakıyordu. Büyüsüyle o kadar meşguldü ki, geri döndüğümü fark etmedi bile” (Mérimée, 2014, s. 39).

Başka bir yerde de Don José'yle geleceklerini okur gibi fala bakar: “[...] birkaç defa kahve falında ikimizin birlikte öleceğini gördüm” (Mérimée, 2014, s. 39). Carmen, Michelangelo'nun Sistina Şapelindeki “İlk Günah ve Cennetten Kovuluş” konulu betimlemesindeki Lilith'e özdeş “yılan-kadın” figürünü anımsatmaktadır. Mérimée, Carmen'nin yılanla özdeşleşen Lilith'le olan benzerliğini, onun “yılan sokağında” bütün çekiciliğini ortaya koyduğu bir sahneyi anlatarak, okuyucunun bu bağı kurmasını sağlar:

Çingene kadın önce sessiz durmuştu; ama, Yılan Sokağı'nda -o sokağı siz de bilirsiniz, yaptığı o bir yığın kıvrımla adını hak etmiştir, doğrusu- önce başörtüsünü omuzlarına düşürmekle işe başladı, bütün isteği büyüü yüzünü bana göstermekti (Mérimée, 2014, s. 40).

Carmen'in erkeklere hükmetme arzusu aslında var olan erkek-egemen toplum yapısına bir başkaldırıdır. Çünkü:

Anlatılar erkeğin üstünlüğünü ve evrendeki merkezi rolünü vurgularken, bir yandan kadının ikincil, suçlu ve dolayısıyla cezalı rolünü belirginleştirmeye yönelmiştir. Ne de olsa “yasak meyve”nin (ki bunun cinsellik, dolayısıyla özdeşleşme ve kültür sürecine geçişin simgesi olduğu düşünülür) yenmesi ve cennetten (ebedi ve rahat hayattan) çileli hayata geçiş kadınlar yüzünden olmuştur. Bu sahneyi betimleyen bütün resimlerde, yasak meyveyi Havva'ya uzatan bir “yılan-

kadın" (Lilith) figürüdür ki bu, öyküyü tamamen Adem'in saf bir kurban, kadının her iki kimliğiyle de "kötü ve riyakâr" olduğu savına bağlar, insanlığın maruz kaldığı tüm talihsizliklerden kadını sorumlu tutmak için bir gerekçe oluşturur ve günümüze değin binlerce yıl, kadının toplumsal-cinsel-dinsel-siyasi-ekonomik özgürlüğüne ket vurmanın meşru zeminini kurar. Tanrı bir yandan (Lilith imgesiyle de -Freudyen görüşte fallus olgusuyla da- örtüştürülmüş, ilintilenmiş olarak) yılan ile kadını düşman kılar" (Özbay, 2013, s. 47).

Carmen'in Don José ile bir aile kurmak istememesi aşklarındaki eşitsizliği gösterir. Carmen özgürlüğü'ne düşkün olduğu için Amerika'ya gitmeyi reddeder çünkü Özbay'a göre ancak özgür ruhlar bilinçli bir aşk yaşar.

"Fakat "erkek" her daim dikenli bir egemenlik zırhı giyinmiş ve belki de kadın bu zırh karşısında gerçek kişiliğini saklayan örtü ve maskelerle yaşamak zorunda kalmıştır. Oysa, ancak özgürlükle mümkün olan öznellik (alabildiğine kendi olmak ve kendi olarak davranmak) her durumda aşkın zorunlu koşuludur.[...]. Nietzsche'nin dediği gibi "Özgür bir yaşam büyük ruhlar [ya da yetkin bilinçler] için olasıdır." "Özgür eylem için de özgür düşünce zorunludur" (Özbay, 2013, s. 56).

Carmen, erkeğine bağlılığı temsil eden Havva figürüyle Lilith figürü arasında bir seçim yapmak zorundadır ve özgürlüğüne düşkün olmasından dolayı o bir Lilith veya Afrodit olmayı tercih etmiştir. Zira Lilith "insan dünyasında yaşamaya entegre olamamış dolayısıyla toplumsal normlardan uzak kalmış; atıldığı okyanus dibindeki bir çukurda bile sapkın arzu ve ihtiraslarının peşinde koşmuştur" (Chevalier, J. , 1982, s. 663). İşte Carmen de Lilith ve Afrodit gibi ihtiraslarının esiri olmuştur. Lilith'in doğru yolu bulamayışı gibi Carmen de toplumsal normlara uymayarak çingenelerdeki o hiçbir yere bağlanamama ve özgürce hareket etme arzusundan vazgeçememiştir. Nihayetinde Carmen, evinin kadını olmakla arzu ve ihtiraslarının peşinde koşma ikilemi arasında kalmıştır:

Sözümüne ayartıcı, dizginsiz, Sümer metnindeki "eğitilemeyen yılan"la özdeş, eşitlik ve bağımsızlıkta ısrarcı Lilith karakteri ile sükût içinde tâbi olan Havva karakterinin karşı karşıya konulmuş olması, kadına yürürlükteki yeryüzü yasalarında ikisinden birine uyan bir duruş seçme zorunluluğu getirir (Özbay, 2013, s. 57).

Çingene kadın, toplumdan ayrışan bu özellikleri ile yaşadığı toplumun dışına itilerek beyaz içerisindeki siyah nokta gibi belirgin hale gelir öteki konumuna düşer ve çoğunluk tarafından dışlanan bir sosyal statüye hapsolür. Çingene tiplemesinin bu dışlanmışlığı, inanç, ten rengi, düşünce yapısı ve yaşam tarzları vb. yönleri ile ana toplumsal kitleden ayrılan, dışlanan veya hor görülenler genel olarak daha önce de belirtildiği gibi ötekini oluştururlar.

Ötekiliği, Denis de Rougemont *L'Amour et L'Occident* (Rougemont, 1979) (Aşk ve Batı) adlı eserinde, Batıda tutkulu aşkın ne kadar tehlikeli olabileceğinden bahsederek, tutkulu aşk iksiri, içeni ölüme götürür demektir. Don José'nin bu yabancı çingene kadınla aşk yaşaması Denis de Rougemont gibi düşünürlere göre büyük bir suçtur. Batıda tutkulu aşkın ne kadar tehlikeli olabileceğini gösterir ve bu iksiri içeni ölüme götürdüğünü söyler. Rougemont için gerçek evlilik, Hıristiyan evliliğidir. Sözü edilen bu yazar, kişi tutkulu aşk için değil de Tanrı'nın emrettiği gibi çocuk sahibi olarak ve evlilikte rahat bir hayat sürmek için evlenmelidir diye vurgular. Ötekilik konusuna gelirse, burada De Rougemont yabancı bir kadınla yaşanan tutkulu aşkın çok tehlikeli olabileceğini ve ölümlle sonuçlanabileceğini göstermek ister.

Carmen'nin kendisiyle yeni bir hayat kurma isteğini kabul etmemesi ve dünyada yalnız kalması yönüyle Don José Adem'e benzetilebilir. İki kadın arasında seçim yapmak zorunda kalan Âdem Havva'yı tercih etmiş, fakat Don José, Carmen'i öldürerek kendisini felaketin kucağına atmıştır. Zaten Afrodit, Venüs, İştâr, Ester ve Lilith gibi mitik kahramanlar yakınlaştıkları erkeklerin tamamını felakete sürüklemişlerdir; işte Mérimée Carmen'i bu mitolojik karakterlerin bir bileşkesi olarak okuyucularına sunmuştur.

Carmen adlı çingene kadının, toplumdan dışlanması sonucu, ötekileşmiş ve bunun sonucunda toplumun geneliyle bir zıtlasma ve çatışma durumu ortaya çıkmıştır. Carmen’i bir organ ve toplumu da vücudun tamamı gibi düşünürsek; burada Carmen vücudun reddettiği bir organ gibi görünmekte ve bu doku uyumsuzluğunun sonucu ise ciddi çatışmaların ortaya çıktığını gözlemlemekteyiz.

Mérimée’nin eseri olan Carmen’de karşımıza çıkan en önemli çatışma örnekleri iki temel kategoride ele alınabilir; bunlardan bir tanesi coğrafi köken farklılığı diğeri ise toplumsal statü farklılığıdır.

Montesquieu’nün “İklimler” Teorisinde de ifade ettiği gibi coğrafyanın insanların duyu ve davranışlarında çok önemli bir etkiye sahip olduğu artık günümüzde herkesçe bilinmektedir. Bu bağlamda, soğuk iklimlerde yaşayan insanların toplumsal ilişkilerinde daha mesafeli ve duygularını daha az belli ettikleri, sıcak bölge insanların ise tıpkı yaşadıkları iklim gibi daha sıcakkanlı ve dışa dönük oldukları söylenebilir. Bu tespit XIX. Yüzyıl yazar ve düşünürlerden birisi olan Hippolyte Taine’nin “İklimin Karakterler üzerine etkisi” ile ilgili düşüncelerinde de görülmektedir: “[...] her çağ, her ortam, her toplum, “baskın bir karakter” içerecek olan “temel bir ahlak” etrafında tanımlanır ve bu tanımlanan karakter ırkıyla, geçmişi ve zaman bileşenleri ile sınıflandırılır” (Nordmann, 1978, s. 21-22). Benzer şekilde, Pierre Larousse da sözlüğünde güneyli kadınların daha ateşli ve aşka meyilli olduklarını yazar:

Sıcak ülkelerde, kadınlar aşta sadece daha ateşli değil, aynı zamanda daha erken gelişmişlerdir... Sıcak ülkelerin iklimi, kadın cinsiyetinin şehvetli arzularını artırır. Ve Patani’de bu arzuların o kadar zorlayıcı olduğu ve erkeklerin kendilerini karşı cinsin cüretkâr girişimlerine karşı savunmak için kemerleri takmak zorunda kalmaktadırlar [...] Dolayısıyla İspanyollar Fransızlardan daha fazla âşık olmaktadır [...] Sıcak iklime ne kadar yaklaşırsanız, kadınlar erkeklere o kadar kolay teslim olmaktadır. (Larousse, 1965-1890, s. 202).

İşte bu hayal edilen erotik coğrafyada Carmen ortaya çıkar. Bu basmakalıp Endülüs kadını imgesi, aşırı derecede cinselliğe düşkün olarak tanıtılır. Endülüs’lü kadınlar topluluğu içinde, yazarlar, çingenelere ayrı bir yer verir. Mérimée’nin Carmen’i de ateşli kadın yönüyle bütün erkekleri baştan çıkarır. Menfaati için her şeyi yapar, hatta eski eşini hapisten kurtarmak için dişiliğini kullanmaktan çekinmez: “İki senedir onu kaçırmakla meşguldür. Buna muvaffak olamadı ta ki binbaşı görevden alınincaya kadar. Yeni atananla hemen bir anlaşma yolunu bulduğu rivayet edilir” (Mérimée, 2014, s. 30).

Mérimée’nin Carmen hikâyesinde, İspanya’nın kuzey ve güney bölgeleri arasındaki toplumsal farklılıklar ele alınırken, Navarra bölgesi ile Endülüs bölgesi arasındaki toplumsal anlayış ve yaşam farklılığı karşılaştırılmaktadır. Navarra bölgesi, kuzeyi ve soğuğu, Endülüs ise güneyi ve sıcaklığı temsil eder. Böylelikle karşımıza Kuzeyli Don José ve Güneyli Carmen çıkar.

Farklı kökenden ve bölgeden gelen bu insanlar, gerçek bir arketip çatışmasını gözler önüne serer: Kuzeyin adamı José, haklı olarak, "mantıktan" yoksun bu güneyliler arasında kendisini yabancı gibi hisseder, onlarla uyuşamayacağını farkına varır: “Bu Endülüs kadınları beni korkutuyor. Onların tarzına uymuyorum çünkü her şeyle alay ediyorlar. (...) Asla mantığa uygun bir kelime yok konuşmalarında” (Mérimée, 2016, s. 16).

Bu çingene kadınlar, cinsel arzularıyla itibar kazanmış kadınlardır ve bunlara “Küçük Mısırlı” kadınlar denildiğini daha önce belirtmiştik. Carmen de hikâyede sürekli olarak kaçakçılık yapmak için Mısır’a gider. İspanya, Endülüs veya Sevilla gibi isimler nakledilince, Fransızların hayalinde bu ateşli kadına ait bahsettiğimiz tüm özellikler canlanır. Bu miti oluşturmakla, Fransız toplumunun bir kısmının özlemine duyduğu yaşam tarzının, hayal âleminde de olsa canlandırılmasına yönelik olduğu anlaşılmaktadır.

2. KARŞI KONULMAZ KADIN (FEMME-FATALE)

Mitolojide aşk ve sevgi tanrıçalarının ortak özelliği karşı konulamaz derecede ateşli ve insanüstü güzellikte kadınlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Mérimée'nin kadın karakteri Carmen de karşı konulamaz çekicilikte ateşli bir çingenedir. Don José hapishanede anlatıcıya Carmen'den bahsederken çok ateşli bir kadın olduğunu söyler. Carmen ile ateşli bir birliktelik yaşar ve onun bir erkeği nasıl baştan çıkardığını anlatır:

[Carmen] boynuma sarılarak:

"__ borçlarımı ödüyorum, borçlarımı ödüyorum! dedi". Çingenelerin kanunudur bu! __ Ah beyefendi! O günü düşündükçe yarınki günü unutuyorum" (Mérimée, 2014, s. 24).

Don José'nin Carmen'e duyduğu his, onu kazanma isteğidir. Ancak bu hislerinde Don José, tehlikeli bir yolda ilerlemektedir. O kazanma hırsı nedeniyle, "yok etmeye" ya da "kendini yok etmeye" doğru gitmektedir. Ruh hâlindeki çatışmacı ve ikircikli hâli, onu başarısızlığa sürüklemektedir. Yani, Don José, Carmen'e duyduğu ölümcül tutkusunun kurbanı değil, onu kazanmayı başarma ve başarısını ispatlama isteğinin kurbanı olacaktır.

Ahlâksız ve uçarı bir kadın olarak tanıtılan Carmen, aslında ahlâkı pek önemsemez ve sadece inandığı yaşam tarzını korumaya çalışır. Ben özgür bir kadını diyerek, bir erkeğe bağlı olmadan da aşk yaşanabileceğini savunur (Mérimée, Carmen, 2016, s. 34). Toplumsal normlara değil de kendi arzularına uyan kadınların durumunu, Jules Michelet de bizim tespitimizi doğrularcasına *La Sorcière* (Cadı) isimli eserinde şöyle açıklamaktadır: "Eğer bir kadından nefret edilip, korkuluyorsa, bilinmelidir ki, o kadının geleneksel dine karşı bireysel bir düşünceye sahip olması ve özgürlüğünü savunmasıyla ilgilidir" (Michelet, 1966, s. 52). Carmen yaratılış bakımından erkeklerden daha çok ilkel bir doğaya sahiptir. Hayatı içinden geldiği gibi yaşar. Hiçbir engel onu durduramaz ve hayatını anlık yaşayarak içgüdüleriyle hareket eder. Zevk ve eğlencenin her türüsüne düşkün olan bu kadın, aşkı, parayı ve zevki bir paylaşım ve bir oyun gibi görür.

Güneşin kadını olan Carmen, erkekleri kendisine hayran bırakır, varlığı ile ışıldar; ay kadını olarak da çevrimsel aşkla kendini yeniler. Yalancı, hırsız ya da dolandırıcı bir karaktere sahip olmasının yanı sıra, iyilik yapabilme gücüne de sahiptir: Bir insanı tehlikeden korur, iyileştirir, yaşamasını sağlar. Tıpkı siyah bir güneş gibi, Carmen canlı bir ateş ile parlar ve bu parlıtyı karanlıkta bırakan şey erkeklerin onu anlayamamasıdır. Carmen'in yaşamış olduğu kader, günümüzde kadının her yönüyle, çekiciliği ve kişiliğiyle değerlendirilmesine yol açmış ve kadının halen canlı canlı toplum tarafından kurban edildiğinin, Carmen'in öldürülmesi gibi, bilincine varmamızı sağlamıştır. (Brunel, 1988, s. 272).

Don José, Carmen'e âşıktır. Ancak bu aşkı kalbi onaylarken mantığı reddetmektedir; çünkü bu aşkın kendisini acı bir sona götüreceğini görmeye birlikte büyüdü bir aşkın esiri olduğu için Carmen'in her istediğini yapar. Ancak Carmen'in yaşadığı *Candilejo* sokağında bulunan adaletin temsilcisi Don Pedro'nun heykelini görünce yaptığının yanlış olduğunun farkına varır. Zira Don Pedro o sokakta huzursuzluk çıkarıcı bir adamı öldürmüş ve yardımcısından suçlunun, başının kesilerek halka ibret olsun diye sokağın başında sergilenmesini istemiş, böylelikle toplum ve insan ahlakına aykırı davranışların akıbetini göstermiştir. Oysaki Don José'nin adaleti temsil eden birisi olarak suçlu olan Carmen'in evine gitmemesi ve onunla birlikte olmaması gerekirken; o tam tersini yapmıştır çünkü aklıyla değil duygularıyla hareket etmiştir.

Kural dışı yaşayan bu çingene kadın işlediği bir suç sonrasında Don José'ye:

"Eyvah! Bana ne olacak Efendim, bana merhamet edin. Siz o kadar genç, o kadar iyisiniz ki! (...) Sonra, daha alçak bir sesle: Kaçmama izin verin, size tüm kadınlar tarafından sevilmenizi sağlayacak bir parça bar lachi veririm..." (Mérimée, 2014, s. 19) diye yalvarır ve bütün cazibesini vurgular, hatta büyücü yönünü de sergilemekten çekinmez.

Buradaki büyücü özelliğini, Don José'nin geleceğini okurcasına sık sık *"benim yüzümden asılacaksın (...) Asılman hususunda talimat verildiğinde o gün çok güleceğim"* (Mérimée, 2014, s. 26) sözleriyle ortaya koymaktadır. Gerçekten de öykünün sonunda Don José asılacaktır.

Don José hapisteyken, başından geçenleri ve aldığı dersi anlatıcı-yazara şöyle aktarır:

Efendim, çingeneler hiçbir ülkeye ait olmadıkları için, her zaman seyahat ederler, tüm dilleri konuşurlar ve çoğu için Portekiz, Fransa, Katalonya, her yer kendi evleri sayılır; Magriplilerle ve İngilizlerle bile anlaşabiliyorlardı. Carmen Baskça'yı oldukça iyi biliyordu (Mérimée, 2014, s. 20).

İkinci anlatıcı Don José burada ne kadar tecrübesiz ve saf bir insan olduğunu yazarımıza anlatmaktadır. Tabii ki tecrübesiz Don José nasıl yanıldığını şu şekilde ifade eder:

- Elizondo'luyum" diye ona Baskça cevap verdim, benim dilimi konuştuğunu duymak beni çok etkiledi.

- Etchalar'danım, dedi. - Bizden dört saat uzakta bir ülke. - Çingeneler tarafından Sevilla'ya kaçırıldım (Mérimée, 2014, s. 20).

Mérimée, kahramanının hiç kurnaz davranmadığını ve aklını kullanmadığını göstermek ister. Yazar, insanın tanımadığı birisine hemen inanmayıp ona şüphe ile bakması gerektiğini vurgular. Mérimée, erkeklerin Carmen tiplemesindeki cazibeli ve aykırı kadınlara karşı dikkat edilmesi gerektiği mesajını vermek istemektedir. Carmen'de verilen ve dikkat edilmesi istenen bu özellikler, XIX. yüzyıl batı edebiyatında yaygın olarak işlenen "Mysoginie" (kadınlara karşı duyulan nefret ve korku) duygusu olup, XIX. yüzyıl yazarlarının birçoğunda görülmektedir. *"Carmen, ideal metres tipi olan "Doğu'nun kölesi" mitini anımsatır ve kadının erotik gücü ve baştan çıkarıcılığı karşısında, erkeğin zayıflığını ön plana çıkarır"* (Czyba, 1985, s. 139).

XIX. yüzyıl edebiyatında bu "karşı konulmaz" kadın karakterinden, bazı önyargılar nedeniyle dönemin burjuva sınıfının erkekleri korkmaktaydı. Edmond About, Zola, Freud vb. yazarlar, kadınları çocuk ile aynı statüde görmekteydiler. *"O dönemin tıp dünyası, kadınların ruh hâllerinin çocuklar gibi değişkenlik göstermesi nedeniyle "histerik" olduklarını vurgulamaktaydı"* (Wajeman, 1976, s. 57-65). Yani kadınları sorumluluk alacak olgun bir yaşta görmemekteydiler. Carmen eserinin yazarı Mérimée de aynı düşüncededir ve bu nedenle, Carmen, Don José ile buluştuktan sonra çocuk gibi şekerlemeler satın alır ve tüm parasını bunlara harcar:

[...] Sonra nihayet bir şekerlemeci dükkânına girdi ve ona geri verdiğim altın parayı, cebinde bir miktar parayı tezgâha attı; sonunda bana ne kadar param olduğunu sordu. Sadece bir madeni para ve ona verdiğim birkaç cuarto vardı, daha fazlasına sahip olmadığım için çok utanç duydum. Bütün dükkâni almak istediğini sanıyordum. Para olduğu müddetçe en güzel ve pahalı olan her şeyi, [...] meyveli şekerleri satın aldı (Mérimée, 2014, s. 24).

Mitolojideki tanrıçaların ve perilerin ölümlüleri kullanması ve etkileri altına almaları sıkça karşımıza çıkmaktadır. Ilyada'nın devamı niteliğindeki Odyssea Destanındaki gibi Ulysse ve adamları nasıl ki deniz kızlarının seslerine karşı koyamamışlarsa Don José de Carmen'e karşı koyamamaktadır:

"Yalan söylüyordu efendim, hep yalan söyledi. Bu kız hayatında hiç gerçeği söylemiş miydi bilmiyorum; ama o konuştuğunda ona inanıyordum: Bu karşı konulmaz bir güç gibiydi. Deli gibiydim, hiçbir şeye dikkat etmiyordum" (Mérimée, 2014, s. 20).

Kahramanımız aldatıldığının fakına varmasına rağmen yine de o büyüünün etkisindedir: *"Ve niçin cezalandırıldım? Benimle alay eden yaramaz bir çingene için ve şu anda kim bilir şehrin hangi köşe sokaklarında hırsızlık yapıyordur. Yine de onu düşünmeden de edemiyordum"* (Mérimée, 2014, s. 21). Görüldüğü üzere Carmen karakteri Afrodite gibi kurbanını etkisi altına almış bir nevi kölesi haline getirmiştir. Bir yere ait olmak o yerin kurallarına ve geleneklerine bağlılığı gerektirir. Carmen'in

toplum içerisinde ayrılmış olarak ayırt edici bir şekilde ortaya çıkmış olması aslında çingene kökenlerine bağlı kalmasının bir sonucudur.

3. KÖKLERE BAĞLILIK VE KÖKLERİNDEN KOPMUŞ TİPLEMESİ

Çingene toplumunun bir yerde yerleşmesi ve kök salması imkânsızdır çünkü çingene için sınırlar yok hükmündedir. Fakat çingeneler, kendi toplumsal normlarına sıkı sıkıya bağlıdırlar.

Prosper Merimée'nin *Carmen* adlı eserinde, köklerinden uzaklaşan ait olduğu toplumun kurallarına uymayan ve sosyal statüsünün gereğini yapmayan Carmen değil, Don José'dir. Çünkü o, toplumun geneli tarafından dışlanmış bir çingene kadına âşık olarak zaten ait olduğu toplumun genel kanaatine ters düşmüş ve aranan bir soyguncuya dönüşmüştür.

Öte yandan Carmen Pierre Masson'un incelediği, Maurice Barrès'in *Les Déracinés* (Köklerinden kopmuş insanlar) adlı romanında, "Köklerinden koparılmış bir kadın büyüleme gücüne sahiptir ve onunla iletişim kurmak tehlikeli olur. Bu gücü gösteren "kötü efendi ve güzel yabancı" arketip figürleri bulunur" (Masson, 1994, s. 146) tespitine tıpa tıp uymaktadır. Pierre Masson, stereotipin analizinde muhafazakâr bir strateji görür ve o dönemin muhafazakâr yazarlarının eserlerinde de bu konulara yer verir: Paul Bourget'nin *Cosmopolis* (Farklı kökenli insanlar) isimli eserinde ve Barrès'in *Les Déracinés* isimli eserinde köklere bağlılık ve köklerinden kopma gibi konuları Pierre Masson inceler:

[...] muhafazakâr kahraman her şeyden önce bir karşıt olarak tanımlanır; bu kahraman, kök salmanın erdemlerinin şampiyonu olduğu ölçüde, karşıt durumu dolayısıyla köküne bağlı kalan kişilere değer kazandıran kimse durumundadır ve değersiz olan kişilerde bağlarından kopmuş olanlardır. [...] Köksüzler, tanım gereği, temasını tehlikeli kılan ve kök salmada azmi değerli kılan onunla iletişimde olan insanları büyüleme gücüne de sahiptir: Bir yere bağlı kalmanın değeri burada vurgulanmıştır (Masson, 1994, s. 146).

Bahsi geçen yazarların eserlerinde ortaya çıkan ortak görüş, köklerine bağlı olanların hayatlarında başarı gösterirken, bağlı olmayanların ise felakete sürüklenerek yok olup gittikleri görülür. Hikâyedeki Don José, bu duruma verilebilecek en doğru örnektir:

Şimdiden elde ettiğimi sandığım astsubay sırmalarına elveda! Cezaevindeki ilk günlerim pek acıklı geçti. Asker olurken en azından subay olacağımı sanmıştım. Hemşerilerim olan Longa, Mina pekâlâ kıdemli yüzbaşılığa terfi etmişlerdi (Mérimée, 2014, s. 44).

Görüldüğü üzere kendisiyle aynı bölgeden olan ve aynı mesleği icra eden iki hemşerisi kıdemli yüzbaşılığa terfi ederlerken kendisi bir soyguncuya dönüşmüştür. Bunun temel sebebi köklerine bağlı kalmamak ve bulunduğu ve yetiştiği toplumun kurallarına uymamaktır.

Daha önce de belirttiğimiz gibi Carmen'in bir çingene olarak herhangi bir topluma, çingene toplumu hariç, bağlanmak gibi bir derdi yoktur. Carmen var olan düzene aykırı davranır, hatta küçümser ve bunu abartılı kahkahasıyla gösterir: "Beni ürperten yeni bir kahkahayla sözümü kesti" (Mérimée, 2014, s. 73).

Hikâyede, Carmen'in inançsız olduğu daha doğrusu toplumun ezici çoğunluğunun inandığı dine inanmadığı vurgulanmaktadır. Ancak Carmen'in kadere inandığına değinilerek, kaderini de fala bakarak belirlemeye çalıştığı belirtilmektedir. Yazarın unuttuğu veya dikkate almadığı ise kadere ve fala bakmanın da Endülüs'te o zamanlar bir çeşit yaşam biçimi olmasıdır. Hikâyede bu çingene kadının, inançsız olduğunun söylenmesi ise kendi inancından olmayana bakış açısını göstermektedir.

4. CARMEN'İN KADERCİ YÖNÜ

Carmen her ne kadar kaderci olsa da geleceği görme ve bunu bilebildiğini gösterme arzusundan da uzak kalamamaktadır. Sürekli olarak insanların ve Don José'nin fallarına bakarak onları yönlendirmeye çalışır: "Ben kaç kez kahve falında sonumuzun birlikte olduğumu gördüm. Adam sende

ne yazılmışsa o olur. Yalnızca onun saati de gelmişti o kadar! Bir gün seninki de gelir” (Mérimée, 2014, s. 75-76).

Akıllanmayan bir kadın olan Carmen kaderine yazılmış olan erkeğin arayışı içerisinde gibidir, bu nedenle bir erkeğe bağlı kalamaz ve sürekli olarak yeni aşklara yelken açar:

Bir köylü bana Cordoba’da boğalar bulunduğunu söyledi. İşte o zaman kanım hemen beynime hücum etti, çılgın gibi yola koyuldum, oraya gittim. Lucas’ı bana gösterdiler, parmaklığın hemen yanında bir sırada oturan Carmen’i tanıdım. Onu bir dakika görmek olaydan emin olmam için yeterliydi (Mérimée, 2014, s. 80).

Don José kendisini “eski bir Hıristiyan” olarak (Mérimée, 2016, s. 8) adlandırırken, Katolik geleneğe ait olduğunu öne sürer. Irkının antik çağlara dayandığını ve ahlaki değerlerinin de yüksek olduğunu savunur. Oysa Carmen’in herhangi bir inanca uzaktan veya yakından aidiyeti bulunmamaktadır. Sadece kadere güvenir. Carmen, ölümü göze alarak kaderine razı olur. Don José, kendisine yalvararak birlikte Amerika’ya kaçmayı teklif eder aksi takdirde canını alacağını söyler. Don José, elinde bıçakla beklerken, Carmen şu cevabı verir:

Beni öldürmek istiyorsun, bunu çok iyi anlıyorum; dedi, kader böyle yazılmış, ölümle bana boyun eğdiremezsin. (...) Sevgilisi Don José’nin terk edilmeyi asla kabul etmeyeceğini bilen ve farkında olan Carmen, onun tarafından öldürülmeye razıdır. Ama ölmeden önce özgürlüğünü onun yüzüne haykırır: “Benim rom ’um olarak beni öldürme hakkına sahipsin; ama Carmen daima özgür olacak. O calli (Calli: siyah çingene anlamındadır) doğdu, calli ölecek (Mérimée, 2014, s. 84).

Burada Carmen’in ölümüne meydan okumasını Mérimée gibi yazarları hep hayran bırakan Don Juan’a benzetebiliriz. Öyle ki Don Juan, Tanrı’ya, toplumun kurulu düzenine ve toplumun ahlâkına meydan okuyup hayatını kaybedinceye kadar zevklerinin peşinden koşar.

Bu kadının elbette ki iyi yönleri de vardır: Örneğin iki hafta boyunca yaralı olan Don José’nin başucundan ayrılmayıp onu tedavi eder. Bazı feminist yazarlar onun bu ölümü hakketmediğini de yazmışlardır. Carmen’in Don José ile Amerika’ya gidip yeni bir hayat kurmak istememesinin nedeni Hermes miti ile aynı özelliklere sahip olmasına bağlanır (Maingueneau, 1984, s. 129). Hermes de tıpkı Carmen gibi hırsızlığı sever ve sürekli seyahat eder:

“Hestia miti nasıl kapalı alanları, yerleşikliği, insanın iç dünyasını yansıtıyorsa, Hermes miti denilince de dışarı, dışa açıklık, hareketlilik, kendi dışında diğeriyle iletişim kurma anlamları akla gelmektedir” (Vernant, 1980, s. 124).

İspanyalıların hayatını XIX. yüzyılda birçok Fransız yazar merak ederek bu güneylilere eserlerinde yer verirler. Bu Fransız yazarlar çingene toplumuna, daha egzotik oldukları için ilgi duyarlar. Farklı bir toplumsal ve düşünce yapısına sahip olan çingeneler, azınlıkta oldukları ülkelerde hep öteki olmuşlardır. Bu nedenle, çingene toplumundan konu açıldığında “Ötekilik” kendini gösterir.

Rougemont, tutkunun sınır tanımadığını ve insanların kimliklerini kaybetmelerine neden olduğunu vurgular. İnsanın çevresinde dayanabileceği referanslara ihtiyacı vardır, kendi öz kültürü gibi ve tutku ile mantık devre dışı kalır ve insan sağlıklı düşünme yetisini neredeyse kaybeder. Ancak toplumsal kurallara aykırı olan bu aşk uzun ömürlü olmayacaktır.

Don José, kendi toplumuna ait olmayan ve mensup olduğu toplum tarafından daima öteki görülen bir kadına yani Carmen’e âşık olarak hayatını, öteki topluma mensup biri için feda etmiştir.

Sonuç

Edebî eserlerde genel olarak yazarlar, okuyucunun ilgisini çekmek için eserlerini olağanüstü olaylarla zenginleştirmeye çalışırlar. Carmen hikâyesinde de bu durumu görmek mümkündür. Hikâyede, Carmen sanki alımlı ve elde edilmesi zor olağanüstü bir kadın olarak sunulmaktadır. Bu yönü ile

mitlerdeki "femme fatale" in özelliklerine sahip tanrıça özelliği Carmen hikâyesinde bir araya toplanmıştır.

Carmen Afrodit, Kirke, Lilith, Kleopatra ve Hermès gibi ölümcül tanrıçalarla aynı özelliklere sahiptir ve sonu tıpkı Don Juan gibi ölümle biter.

Özgürlüğü'ne düşkün olan Carmen suça eğilimli ve toplumun ahlaki değerlerinden uzak bir yaşam sürmesiyle Lilith mitine benzetilmiştir. Bu hayatta, ya toplumdaki yasalara uyularak bir yaşam tarzı seçeneğimiz vardır ve huzur içinde geçecek bir ömrümüz olur ya da Carmen gibi topluma başkaldırırız ve yalnızlığa, dışlanmışlığa ve ölümü giden bir yola sürüklenir gideriz. Carmen miti tıpkı Lilith miti gibi karanlık ve ölümle iç içedir. Carmen'in kendisi ölümcül bir tuzak ve tehlikeli bir maceradır. Anne ve ideal bir eş olmaktan uzaktır. Carmen miti aynı zamanda toplumun farklılık, ötekilik, vahşet, özgürlük, doğa üstü ve dizginsiz cinselliğini 'de temsil etmektedir. Carmen bütün bu olumsuz özellikleriyle toplumda ötekileşmiştir.

Carmen hikâyesinde, kadın-erkek ilişkisi yalnızca tensel boyutta ele alınmış, tinsel boyutu göz ardı edilmiştir. Bu tek yönlü ilişki modeliyle Mérimée, kadın-erkek ilişkisinde dengeyi önemi üstü kapalı olarak da olsa okuyucuya vermeye çalışmıştır. Zaten bu hikâyenin sonunda olumlu ve mutlu bir ilişki görülememektedir.

Carmen ve Don José tamamen farklı karakterlere sahip kişiler olduklarından mutlu bir beraberlikleri olmamıştır. Burada da Mérimée, çiftlerin, uyumlu olmasına ve ilişkilerinin toplumsal normlara uygun olmasına da dikkat edilmesi gerektiği mesajını vermektedir.

Mérimée bu hikâyesinde kötü kadın tiplemesini oldukça yoğun işlemiştir. Dolayısıyla Carmen hikâyesindeki kadının yalnızca kötü tarafı ele alınmıştır. Fakat burada kötü kadın olarak vatansız ve köksüz bir çingeneyi model alması, bulunduğu toplumun tepkisini çekmemek istemesindedir. Hikâyede, sadakatsiz ve çapkın kadın imajıyla Carmen, birçok esere esin kaynağı olmasından dolayı, modern bir mite dönüşmüştür. Antik çağlardaki tanrıçalar ölümcüllerle münasebetlerinde onları nasıl hüsrana uğratmışlarsa, hikâyede de Don José, Carmen'e olan tutkusu nedeniyle hüsrana uğramıştır. Carmen'in bu kadar sadakatsiz olmasının sebebi yaşadığı toplum içerisinde farklı bir ırka mensup olmasından kaynaklanmaktadır.

Prosper Mérimée'nin *Carmen* adlı eserinde, Carmen isimli çingene kadın tiplemesinin, sadakatsiz, cinselliğini kullanarak erkekleri yoldan çıkartması ve felakete sürüklemesi tıpkı Afrodit, Venüs, Lilith vb. mitolojik karakterler gibi, bir ana örnek yani bir arketipe dönüşerek bu tarz kadın tiplemesini eserlerinde kullanacak olan yazarlara esin kaynağı olmuş ve mitleşmiştir.

Kaynakça

- Amstrong, K. (2014). *Mitlerin kısa tarihi*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Andrés, P. (2010). Le mythe des bohémiens dans la littérature et les arts en Europe. *Studi Francesi*.
- Angelone, C. (2019). La femme du midi dans les nouvelles de Stendhal et Mérimée. Nature, caractère et passions. Paris, Paris, Fransa.
- Arpacı, M. (2019). Cinsiyet, kötülük ve beden: Femme Fatale imgesinin kültürel inşası. *Ankara Üniversitesi KASAUM Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi*.
- Bayrakçı, K. (2007). Thèse de doctorat, Un mythe et ses trois versions: une étude comparée sur le mythe de Sodome et Gomorrhe chez Proust, Yakup Kadri et Giraudoux. Université Hacettepe institut des Sciences Sociales, Département de Langue et Littératures Françaises.
- Brunel, P. (1988). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Editions du Rocher.
- Chevalier, J. . (1982). *Dictionnaire des symboles*. Robert affont/Jupiter.
- Czyba, L. (1985). *Mysogynie et gynophobie dans la fille aux yeux d'or*. books.Openedition.org: <http://books.openedition.org/pul/414#text> adresinden alınmıştır.

- Feenstra, P. (2011). *New mythological figures in Spanish cinema: Dissident bodies under Franco*. Amsterdam University Press.
- Filhol. (2003). La Bohémienne dans les dictionnaires français (XVIIIe-XIXe. siècle): discours, histoire et pratiques socio-culturelles. *Terra*, 1.
- Fragonard. (1841). Types et caractères d'après des documents peints ou écrits. 21-22.
- Grossman, J. (2020). The femme fatale.
- Hamon, P. (1977). Pour un statut sémiologique du personnage. K. B. Barthes içinde, *Poétique du récit* (s. 115-167). Paris: Ed. Seuil, "Point Sciences Humaines".
- Laisney, V. (2005). *La Bohémienne, figure poétique de l'errance au XVIIIe siècle et XIXe siècles*. Persee.fr: <https://www.persee.fr/search?ta=article&q=la+boh%C3%A9mienne+et+laisney> adresinden alınmıştır.
- Larousse, P. (1965-1890). *Grand dictionnaire universel*. Larousse.
- Maineuneau, D. (1984). *Carmen, les racines d'un mythe*. Editions du Sorbier.
- Masson, P. (1994). Stéréotypes et stratégie conservatrice. *Colloque Cerisy- La Salle, Le stéréotype, Crise et transformation, Centre de Recherche sur la Modernité* (s. 141-153). Presses Universitaires de Caen.
- Mérimée. (2014). *Carmen*. İmge Kitabevi.
- Mérimée. (2014). *Carmen*. Dost yayın evi .
- Mérimée. (2016). *Carmen*. tv5monde.com: <http://bibliothequenumerique.tv5monde.com/livre/115/Carmen> adresinden alındı
- Michelet, J. (1966). *La Sorcière*. Paris: Garnier-Flammarion. http://classiques.uqac.ca/classiques/michelet__jules/sorciere/michelet__sorciere.pdf adresinden alınmıştır.
- Nordmann, J.-T. (1978). *Taine et le positivisme*. Persee.fr: <http://www.persee.fr/doc/roman> adresinden alındı
- Özbay, E. (2013). *Adem-Havva- Lilith figürleri izleğinde bir olanaksızlık miti: aşk*. doi:10.7816/idil-02-10-04
- Rougemont, D. d. (1979). *L'Amour et L'occident*. Plon.
- Stitou, E. (2011). *Entre fascination et rejet, l'image de la Bohémienne dans quelques écrits du XIXè. siècle*. doi:10.3917/tsig.047.0026
- Vaux de Foletier, F. (1976). *Les tsiganes et le romantisme français*. Revue des Deux Mondes: <http://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/les-tsiganes-et-le-romantisme-francais>. adresinden alınmıştır.
- Vernant, J. (1980). *"Hestia - Hermès" mythe et pensée chez les Grecs*. Maspero.
- Wajeman, G. (1976). Psyché de la femme: note sur l'hystérique au XIXe siècle. *Mythes et représentations de la femme* (s. 57-65). içinde.Edition Champion.

Sorumlu Yazar / Corresponding Author: Dr. Öğr. Üyesi Mustafa KOL

Çatışma Beyanı / Conflict Statement: Makalenin yazarı bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisinin bulunmadığını, herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan etmiştir.

Etik Beyanı / Ethical Statement: Makalenin yazarı "Etik Kurul İzni"ne gerek olmadığını beyan etmiştir.

Destek ve Teşekkür / Support and Thanks: Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.

Yayımlanan makalelerde araştırma ve yayın etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'nin editör ve yazarlar için yayımlanmış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

SAVUNMA SANAYİMİZDE YERLİ VE MİLLÎ ASKERÎ ARAÇLARA VERİLEN ADLAR

The Names Given to Domestic and National Military Vehicles in Our Defense Industry



Dr. Öğr. Üyesi Erdal AYDIN

Millî Savunma Üniversitesi, Hava Harp Okulu Dekanlığı, Türk Dili ve Edb. ABD, İstanbul, Türkiye, eaydin2@hho.msu.edu.tr

Araştırma Makalesi/Research Article

Öz

Geliş/Received:

16.03.2022

Kabul/Accepted:

06.04.2022

Sayfa/ Page:

70-103



Savunma sanayiileri milletlerin sahip olduğu kültürün teknoloji alanındaki yansımalarıdır; bir ülkenin eğitim, ekonomi, teknoloji ve sosyokültürel gelişmişliğinin en önemli göstergeleridir. Günümüzde yaşanan önemli siyasi olaylar, savunma sanayiindeki yerli ve millîliğin önemini bir kez daha göstermiştir. Üretilen her bir askerî ürün, bayraklaşan vatan topraklarının savunulmasında olduğu kadar, dil alanında da önemli bir yere sahiptir. Çünkü dil, bu alanlardaki ilerlemelere bağlı olarak gelişmekte ve dünyadaki nüfuzunu korumaktadır. Üretilen ürünler, sadece yurt içinde değil, başka ülkelerde de kullanılmaktadır. Türkçenin veritiler sözlüğüne bu yolla birçok yeni sözcük eklenmekte, teknoloji ihracının yanında türetilen Türkçe yeni adlar değişik kültürlerle aktarılmaktadır. Dilimizde yeni bir sözcük oluşturmanın değişik yolları bulunmaktadır. Eklemeli bir dil olduğu için kök ve gövdelere getirilen ekler yardımıyla sözcüklerin türetilmesi en temel yoldur. Bu yönüyle sınırsız bir üretim gücüne sahiptir. Ancak dilin türetme kurallarına uygun sözcüklerin dil uzmanlarının yardımıyla türetilmesi gerekmektedir. Çünkü yerli ve millîliğin sadece teknolojiyle sınırlı kalmaması, türetilen yeni sözcüklerin dile de doğru bir şekilde yansıtılması önemli bir konudur. Bu maksatla Savunma Sanayii Başkanlığının resmî sayfasında yayımlanan Türk Savunma Sanayii Ürün Kataloğu'ndaki yerli ve millî askerî ürünler köken, oluşturma yöntemi ve anlam açısından incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Savunma Sanayii, TSK, Askerî Araç, Yerli Üretim, Ad Verme.

Abstract

Defense industries are reflections of nations' culture in the field of technology; They are the most important indicators of a country's education, economy, technology, and socio-cultural development. The important political events experienced today have once again shown the importance of domestic and nationality in the defense industry. Each military product produced has an important place in the field of language as well as in the defense of the flagged homeland. Because the language develops depending on the progress in these areas and maintains its influence in the world. The products produced are used not only in the country but also in other countries. Turkish new names derived from the export of technology are transferred to different cultures. Since Turkish is an agglutinative language, it is the most basic way to derive words with the help of suffixes brought to roots and stems. In this respect, it has an unlimited power of derivation. However, the words in accordance with the derivation rules of the language should be derived with the help of linguists. Because it is an important issue that the local and nationality is not limited to technology only, and that the newly derived words are reflected in the language correctly. For this purpose, the products in the Turkish Defense Industry Product Catalogue published on the official page of the Defense Industry Presidency were examined in terms of origin, creation method and meaning.

Keywords: Defense Industry, TAF, Military Vehicle, Domestic Production, Naming.



Atf/Citation: Aydın, E. (2022). Savunma sanayimizde yerli ve millî askerî araçlara verilen adlar, *International Journal of Filologia* ISSN: 2667-7318 5(7), 70-103.

Giriş

Dil; ses, görüntü veya duygu aktarımı yoluyla insanlar arasındaki düşünce alışverişini sağlayan, canlı bir iletişim sistemidir. Kültürün en önemli yapı taşlarından biri olan dil, dönemindeki gelişmelere kayıtsız kalamayarak zaman içerisinde değişimler yaşayabilmektedir. Toplum yaşantısındaki farklılıklar, yeni sözcüklerin türetilmesini sağlarken zamanla bazı sözcüklerin de olmasına neden olmaktadır. Bu durum, dilin durağan bir yapıda olmadığını ve zaman içerisinde değişen canlı bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir.

Teknoloji ve iletişim çağını yaşadığımız bu zaman diliminde, toplumların birbirlerini etkileyebilme oranları daha da artmıştır. Dünyayı etkisi altına alan fikir ve kavramlardan kitle iletişim araçları vasıtasıyla hayatında hiçbir zaman yurt dışına çıkmamış kişilerin bile etkilendikleri görülmektedir. Çok hızlı gerçekleşen bu kültür aktarımlarının dile de yansımaları olmuştur. Ancak dil bilinci gelişmiş toplumlarda farklı dillerin olumsuz etkisine karşı daha koruyucu bir mücadele yürüttükleri gözlemlenmektedir. Dile karşı hassas davranmak, yeni bir teknoloji ve kavram türetemeyen toplumlarda, bir noktaya kadar yabancı dillere karşı etkili olmaktadır. Her yeni teknolojik ürün veya kavram, yeni terimler olarak anlam dünyasındaki yerini almakta, söz varlığına eklenmektedir.

Bir dilin söz varlığı; dili kullanan toplumun kültürünü, düşünce yapısını, dünya görüşünü yansıtan en önemli araçtır (Şahin, 2006, s. 124). Kültür ve bilim açısından ileri olan toplumlar daha çok düşünce ve eser üretmektedir. Böyle toplumların icat ettiği her yeni kavram kendi dillerinin sınırlarını genişletmektedir. Diller toplumun ihtiyaçlarına göre yeni sözcükler türetmezse diğer dillerden bazı sözcükleri ödünç almakta ve farklı dillerin etkisine maruz kalmaktadır.

Günümüzde, yedi binden fazla dilin konuşulduğu dünyamızda konuşulan dillerin %40'ı yok olma tehlikesi yaşamaktadır. Birleşmiş Milletler (BM) verilerine göre her iki haftada bir dil, içinde geliştiği entelektüel ve kültürel ortamla birlikte yok olmaktadır (BBC, 2022). Dillerin tek başına karşı koyabileceği, bu olumsuz tabloyu değiştirebileceği savunma mekanizmaları yoktur. Çünkü diller sadece konuşurlarının özverisiyle yaşar ve hayata tutunurlar. Üreten, devamlı kendini yenileyen, güçlü bir toplumun dilinin yok olması mümkün değildir.

Bugün, toplumumuzda bilim ve teknoloji açısından önemli gelişmeler yaşanmaktadır. Özellikle askerî sanayinde %80 oranında bir yerleşme meydana gelmiştir. Üretilen yeni savunma araç/gereçlerinin geliştirilmesiyle dışa bağımlılık önemli ölçüde azalmıştır. Özel veya kamu tüzel kişiliği bulunan kuruluşlar tarafından üretilen bu teknolojik ürünler ülkemizin dünyadaki itibarını da artırmaktadır. Sözcüklerimizin başka ülkeler tarafından benimsenerek yurt dışında kullanılmasına vesile olmaktadır. Peki, ülkemiz açısından hayati öneme sahip olan yerli ürünleri adlandırırken ne gibi ölçütler göz önünde bulundurulmuştur? Bu sorunun cevabı eldeki makalenin asıl konusunu oluşturmaktadır. Bu maksatla, T.C. Cumhurbaşkanlığı Savunma Sanayii Başkanlığının “Savunma Sanayii Ürünler Katoloğu”nda yer alan yerli üretim savunma araç/gereçler için türetilen adlar köken, oluşturulma yöntemleri ve anlamları açısından incelenmiştir.

1. SÖZ VARLIĞINI ZENGİNLEŞTİRME YOLLARI

Söz varlığı; dildeki kelimelerin tamamı olup dili kullanan toplumun kültürünü, düşünce yapısını, dünya görüşünü yansıtan en önemli araçtır. Bir dilin söz varlığı içinde deyimler, terimler, atasözleri, ilişki sözleri, kalıp sözleri bulunmaktadır. Tüm bunların zenginliği ve çeşitliliği bir dilin gelişmişliğinin ifadesi olarak kabul edilir (Şahin, 2006, s. 124). Türk dili, tarihin eski devirlerine kadar dayanması ve geniş bir coğrafyada konuşulması sayesinde taşıdığı kültürel çeşitlilik ile orantılı olarak zengin bir söz varlığına sahiptir. Toplumsal ve kültürel değişimle birlikte Türkçe birçok sözcük türetilerek dilin söz varlığı artmaya devam etmektedir. Örneğin, Kâmûs-ı Türki'de sözcük sayısı 29.085 iken (Rahimi, 2017, s. 201) Türkçe Sözlük'ün son sayısında bu sayı 122.423'tür (TDK, 2022). Bu durum, son asırda yeni ortaya çıkan kavramlar için ihtiyaç duyulan sözcüklerin dile eklenmesinin bir göstergesidir.

Bir bilim, sanat, meslek dalıyla veya bir konu ile ilgili özel ve belirli bir kavramı karşılayan sözcüklere terim denmektedir. Terimler, dil içerisinde kültürün adeta temel taşı hükmündedir. Çeşitli alanlarda kendi imkânlarını kullanarak çok sayıda terim türeten diller, bir kültür ve bilim dili olma özelliğine sahip olmaktadır (Pilav, 2008, s. 274). Türkçe yeni türetilen terimler sayesinde gücünü ve yayılma

alanını artırmaktadır. Bu yüzden, bu yeni terimlere Türkçe adların verilmesi son derece önemli bir konudur.

Yeni bir terim türetmek Türkçe için son derece kolaydır. Yapı bakımından eklemeli dillerden olan Türkçede yeni bir sözcük türetme, genellikle kök ve gövdelere eklenen yapım ekleri yardımıyla olmaktadır. Bu açıdan Türkçe, sınırsız sayıda yeni sözcük türetme gücüne sahiptir. Ancak dilimize giren yeni kavramları karşılamak için türetme dışında farklı yollara da başvurulmaktadır. Türkçede sözcük yapım yolları ile ilgili literatür incelendiğinde;

Ergin, dilde yeni kavramları karşılamamanın yabancı dilden yeni sözcük almak, yeni gövde ile sözcük grupları teşkil etmek şeklinde üç yolu olduğunu (Ergin, 2009, s. 148),

Dizdaroğlu, yeni sözcüklerin türetme, birleştirme, derleme ve tarama yöntemleriyle yapıldığını (Dizdaroğlu, 1962, s. 7),

Zülfikar; örneksime, yapım eklerinin kök ve gövdelere gelmesi, sözcük birleştirme, sözcük türlerini değiştirme, genel dilden sözcük aktarma, halk ağızlarından sözcük aktarma, Tarihî Metinlerden sözcük aktarma, çağdaş Türk lehçelerinden yararlanma gibi yöntemlerden yararlanıldığını (Zülfikar, 1991, ss. 162-182),

İmer; türetme, birleştirme, canlandırma, derleme, çeviri, yabancı sözcükleri Türkçenin sesletimine ve söylenişine yakınlaştırma, akraba dillerden ve aynı dil grubu içinde yer alan dillerden yararlanma (İmer, 2001, ss. 142-155),

Şahin; türetme, derleme, tarama ve birleştirmenin söz varlığını geliştirme yolları olduğunu (Şahin, 2006, s. 125),

Eker, kalıplaşma, türetme, birleştirme, karma, kısaltma, derleme, tarama, anlam kayması, ters türetme, uydurma, işlevsel değişim, ödünçleme gibi yöntemlerle oluşturulduğunu belirtmektedir (Eker, 2003, ss. 322-330).

Bu görüşler doğrultusunda söz varlığını geliştirme yöntemlerini kısaca açıklamak gerekirse;

1. Türetme: Kök ve gövdelere yapım ekleri getirilmesiyle yapılmaktadır. Ör. göz+lük>gözlük, çiçek+çi+lik>çiçekçilik.

2. Örneksime: Bir sözcüğün ses ve yapı özelliklerinin örnek alınmasıyla yeni sözcüklerin türetilmesidir. Ör. *güney* sözcüğüne bakılarak *kuzey* sözcüğünün; *kurultay* sözcüğünün yanında *yargıtay*, *danıştay* ve *sayıştay* sözcüklerinin türetilmesi (Zülfikar, 1991, ss. 159-160).

3. Kalıplaşma: Türkçedeki çekim ekleri ve tümceler bazen kendi işlevlerinin ve görevlerinin dışında kullanılarak yeni anlamlar ortaya çıkarmasına denir (Eker, 2003, s. 323). Ör. *çıktı*<çık-tı, *çoktan*<çok+tan.

4. Birleştirme: İki sözcüğün birleştirilmesiyle oluşturulur. Ör. ayak+kabı>ayakkabı, sinek+kaydı>sinekkaydı.

5. Sözcük Grupları Oluşturma: Sözcük grupları, cümle içerisinde tek bir sözcük gibi vazife görerek sadece bir kavramı karşılamaktadırlar (Ergin, 2009, s. 376). Ör. *yola düşmek*, *bata çıka*.

6. Sözcük Türlerini Değiştirme/İşlevsel Değişim: Aynı biçimin türünün farklı söz dizimsel işlevlerde kullanılmasıdır (Eker, 2003, s. 329). Ör. fiillerin birleşmesiyle ad işlevinde kullanılan *çekyat*, *kapkaç* vb. sözcükler.

7. Genel Dilden Sözcük Aktarma: Konuşulan dilde var olan bir sözcük ile yeni bir kavramı karşılamaktır. Sözcük, bu şekilde yeni yeni yan anlamlar kazanmaktadır. Ör. *fare*, *göz* vb. sözcüklerin değişen yaşam koşulları sebebiyle yeni anlamlar kazanmış olması.

8. Halk Ağızlarından Sözcük Aktarma: Yeni bir kavram için standart dilde olmayan; fakat ağızlarda varlığını sürdüren bir sözcüğü kullanmaktır. Bu maksatla Türk Dili Tetkik Cemiyeti (sonradan TDK adını almıştır.) tarafından yapılan derleme çalışmaları neticesinde, 1939-1957 yılları arasında Türkiye'de Halk Ağzından Söz Derleme Dergisi yayımlanmıştır. Sonraki yıllarda çalışmalar

sürdürülmüş ve Derleme Sözlüğü (1963-1982) adlı 12 ciltlik yapıt ortaya çıkmıştır (İmer, 2001, ss. 149-15). Ör. *aymak* “ayılmak”, *dolanmak* “dolaşmak”.

9. Tarihî Metinlerden Sözcük Aktarma/Tarama/Canlandırma: Dilin doğal bir süreç içerisinde kendi kendine yarattığı sözcüklerin eski metinlerden aktarılmasıdır. Bu sözcükler eski metinlerin taranması yoluyla elde edildiği için bu yöntem tarama veya canlandırma da denilmiştir. Ör. *ısı* “sıcaklık”, *il* “şehir”, *us* “akıl”.

10. Çağdaş Türk Lehçelerinden Yararlanma: Türkçede bu yoldan çok az yararlanılmıştır. Bunun tipik örnekleri *danıştay*, *sayıştay*, *yargıtay* sözcüklerindeki -tay sonekinin Moğolcadan Türkçeye aktarılması gösterilir (İmer, 2001, ss. 154-155).

11. Karma: İki sözcüğün hecelerini ya da parçalarını bir araya getirerek yeni sözcük oluşturma yoludur (Eker, 2003, s. 326). Ör. *albay* < alay+bay, *tümgeneral* < tüm+general.

12. Kısaltma: Sözcüklerin akılda kalıcı olması maksadıyla baş harf veya birden fazla harfinin birleştirilmesiyle daha kısa olarak ifade edilmesidir. Bu yöntemde sözcükler fazlaysa tercihen kısaltmaya dâhil edilebilmektedir. Ör. *TÜBİTAK* “Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu”, *ASELSAN* “Askerî Elektronik Sanayii”.

13. Ters(Geri) Türetme: Ayılmak ve bayılmak sözcüklerinde -l ekinin edilgenlik eki olduğunun sezilmesiyle argoda kullanılan *ay-*, *bay-* sözcüklerinin türetilmesiyle ters türetme yapılmıştır (Eker, 2003, s. 329).

14. Uydurma: Dilin var olan kuralları haricinde sözcüklerin türetilmesidir. Dil devriminde Türkçeyi yabancı dillerin etkisinden kurtarmak için bu yolla birçok sözcük türetilmiştir. Ör. *doğal*, *egemen*, *öykü*.

15. Yabancı dilden sözcük almak/Ödünçleme: Bir kavramı karşılamak üzere başka bir dilden sözcüğün alınmasıdır. Kültürel etkileşim neticesinde alınan sözcük, Türkçenin sesletimine uygun olarak dile aktarılmaktadır. Ör. Fr. *académie* > *akademi*, Ar. *ahbâb* > *ahbab*, İt. *bastone* > *baston*.

Yeni bir kavramı adlandırırken yukarıda sıralanan yöntemlerin yanında yer ve kişi adlarından yararlanma da başka kültürlerde sıkça tercih edilmektedir. Ör. Hundai’in *Santa Fe* ve *Tucson*; Seat’ın *Ibiza*, *Malaga*, *Toledo*, *Cordoba*, *Leon*, *Ateca* ve *Arona*; Fiat’ın *Siena* ve *Palio*; Chevrolet’in *Colorado* model arabaları aslında şehir adlarından dile kazandırılmıştır. Araba üreten toplumların marka olarak şehir adlarını kullanması, o ülkede yaşayan insanlar için ilk başlarda yadırganabilir. Fakat zaman içerisinde şehir adını almış araba markalarının tüm dünya üzerinde doğru bir stratejiyle pazarlanması, bu isimlerin zamanla olağan karşılanmasını ve farklı milletler tarafından bu sözcüklerin olağan bir şekilde kullanılmasını sağlamaktadır. Kişi adları açısından, genellikle özel şirket sahiplerinin kendi ad veya soyadlarını yaygın bir şekilde yeni bir kavramı adlandırmada kullandıkları bilinmektedir. *Eyüp Sabri Tuncer*, *Sarar*, *Kiğılı*, *Güllüoğlu*, *Hacı Şakir*, *Dolce and Gabanna*, *Mercedes*, *Lacoste*, *Vakko*, *Armani*, *Renault*, *Ferrari* gibi dünyaca bilinen marka adları, şahısların ad ve/veya soyadlarından oluşturulmuşlardır.

Askerî teknolojinin gelişmesiyle birçok yeni araç gereç üretilmiş ve bu yeni ürünlere çeşitli adlar verilmiştir. Küresel ihracat açısından dünyada en fazla pay %37 ile ABD’ye aittir (Bloomberght [BB], 2022). Söz konusu devlet dünya silah ticaretinin yaklaşık olarak yarısını karşılamaktadır. Çok gelişmiş bir askerî teknolojiye sahip ve devamlı üreten bir ülke olan ABD’nin askerî araçları incelendiğinde;

Zırhlı araçlara bu araçları çağrıştıran *Buffalo* “ Yaban Sığırını”, *Armored Knight* “Zırhlı Şövalye” gibi adların yanında *Patton*, *Abrams*, *Sheriden*, *Stuart*, *Lee*, *Sherman*, *Bradley*, *Che*, *Pershing* gibi general adları,

Helikopterlere *Black Hawk* “Kara Şahin”, *Chinook* “bir tür rüzgâr adı”, *Apache* “ Kızılderililerin ortak adı”, *Little Bird* “Küçük Kuş” gibi adlar,

Savaş uçaklarına F-16 için *Fighting Falcon* “Savaşan Şahin”, F-35 için *Lightning II* “Şimşek II”, F-4 için *Phantom II* “Hayalet II”, F-22 için *Raptor* “Yırtıcı Hayvan”, F/A-18 için *Hornet* “Eşek Arısı” gibi modeli tanımlayıcı adlar,

Uçak gemilerine *George H.W. Bush, Gerald R. Ford, Harry S. Truman, Ronald Reagan* vb. şahıs adları verilmiştir. Yeni askerî ürünlerin adlandırılmasında çoğunlukla benzetme yoluyla genel dilde olan sözcüklerden yararlanıldığı ve askerî kurumlar açısından önemli şahıs adlarına yer verildiği bilinmektedir.

2. SAVUNMA SANAYİNDE YENİ TÜRETİLEN SÖZCÜKLER

Ülkemizde savunma sanayimiz hızla genişlemekte ve üretilen yeni askerî teknolojik ürünler herkesin göğsünü kabartmaktadır. Savunma sanayinde geliştirilen yenilikler askerî kurumların yeterliliklerini de artırmaktadır (Aydoğan, 2022). Millî savunma sanayimiz 2021 yılında ihracatta %42’lik bir artış yaşamıştır (Hürriyet, 2022). Yeni üretilen askerî teknolojik ürünlerimizi dünyada birçok ülke kullanmaktadır. Türkçe adların kullanıldığı bu yeni ürünler tüm dünyada dilimize ait sözcüklerin kullanılmasını sağlamaktadır. Dilimizin en güncel verinti sözcüklerinden olan bu adlar, Savunma Sanayii Başkanlığının resmî sayfasında yayımlanan Türk Savunma Sanayii Ürün Kataloğu’nda (SSÜK) yayımlanmaktadır.

Çalışmaya katalogdaki başka bir ürünün alt sistemi durumunda olan, yani farklı bir araç/gerecin parçası konumundaki ürünler ile özel bir ad verilmeyenler dâhil edilmemiştir. Katalogdaki kara, deniz, hava araçları, füzeler ve mühimmatlar, namlulu silahlar başlıkları altında yer alan adlar; köken, oluşturma yöntemi ve anlam açısından tasnif edilmiştir. 2019 yılında yayımlanan SSÜK’de bulunmayan ancak medyada hakkında bilgi verilen Aksungur, Bayraktar Kızılelma ve TCG Anadolu araçları tabloya eklenmiştir. Bu araçlardan oluşturulan tablo aşağıda sıralanmış ve her bir yeni ürünün görseli ise ek bölümünde sunulmuştur.

2.1. Kara Araçları

2.1.1. Paletli Zırhlı Araçlar: Bir tankın veya bazı iş makinelerinin her türlü arazi koşulunda yol alması için lastik yerine iki yanında içinde tekerleklerin olduğu metal şeritler bulunduran, koruma zırhlı araçlardır.

Tablo 1: Paletli Zırhlı Araçlar

Sözcük	Köken	Oluşturma Yöntemi	Anlam
Altay	T.	Kişi Adlarından Yararlanma	Kurtuluş Savaşı’nda Yunanları süvarilerle kovalayarak İzmir’e ilk giren 5’inci Süvari Kolordusunun komutanı Fahrettin Altay’ın adı. ¹ Yeni Türetilen Anlam: Modern teknoloji silah sistemleriyle donatılmış, yüksek hareket ve beka kabiliyetine sahip, uzun menzilli ve etkili ateş/darbe gücü bulunan, elektronik yüksek hareket kabiliyetli 3+ nesil tank (SSÜK, 2019, s. 20).
Akıncı ZMA²	T.	Tarihî Metinlerden Sözcük Aktarma	Düşman ülkesine akın yapan savaşçı (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Ana muharebe tankları ile ortak hareket kabiliyeti bulunan; 15-19 tonluk, amfibi, paletli zırhlı araçların genel adıdır (FNSS, 2022).
Kaplan STA³	T.	1-Genel Dilden Sözcük Aktarma 2-Kişi Adlarından	Kedigillerden, enine siyah çizgili, koyu sarı postu olan, Asya’da yaşayan çevik ve yırtıcı hayvan (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: 21 bg/ton güç ağırlık oranına

¹ Gülperi Mezkit SABAN, “Türk Mitolojisinin Askerî Silah Adlandırılmasında Kullanımı” adlı makalesinde tankın adının Türklerin ilk anayurdu olan Orta Asya’daki yerleşim yeri anlamına gelen Altay sözcüğünden alındığını belirtmiştir. Ancak tank adlandırılırken Kurtuluş Savaşı kahramanlarından Fahrettin Altay’ın soyadından yararlanılmıştır.

² ZMA, “Zırhlı Muharebe Aracı”nın kısaltmasıdır.

³ STA, “Silah Taşıyıcı Araç”ın kısaltmasıdır.

		Yararlanma	ve otomatik şanzımana sahip, ana muharebe tankları ile ortak hareket kabiliyeti bulunan yeni nesil zırhlı muharebe aracı (FNSS, 2022).
Poyraz	Yun.	Genel Dilden Sözcük Aktarma	Kuzeydoğudan esen soğuk rüzgâr (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Mühimmat ikmal noktasından hızla yükleme yapabilen ve gerekli mühimmatı istenilen yer ve zamanda, zorlu iklim/arazi şartlarında Fırtına obüsüne aktarabilen mühimmat transfer sisteminin adı (ASELSAN, 2022).
Tulpar	T.	Tarihî Metinlerden Sözcük Aktarma	Türk mitolojisinde yer alan kanatlı at figürü (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Sınıfındaki en modern balistik ve mayın korumasına sahip, en zor iklim/arazi şartlarında üstün hareket kabiliyetine haiz, meskûn mahal ile barış gücü görevleri dâhil farklı operasyon sahalarına uygun geleceğin zırhlı muharebe aracıdır (SSÜK, 2019, s. 24).
ZPTP⁴	T.	Kısaltma	Zırhlı paletli taşıyıcı platform ⁵ sözcüklerinin kısaltması. Yeni Türetilen Anlam: Araç konfigürasyonu kullanıcının operasyonel ihtiyaçlarına göre tasarlanabilen, balistik ve mayın korumasına sahip; hava savunma, büyük ölçüdeki mobil radar, topçu ateş destek, lojistik destek, komuta kontrol, mühimmat taşıyıcı, kundağı motorlu topçu ve füze sistemleri için yapılmış bir platform (SSÜK, 2019, s. 25).

2.1.2. Tekerlekli Zırhlı Araçlar: Tekerlekli ve koruma zırhı bulunan araçlardır.

Tablo 2: Tekerlekli Zırhlı Araçlar

Sözcük	Köken	Oluşturma Yöntemi	Anlam
Amazon	Fr.	Genel Dilden Sözcük Aktarma	1-Savaşa katılan kadınlara eski çağların Amazonlarına benzetilerek verilen san. 2-Ata binen kadın (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: 7 kişi taşıma kapasiteli, mayın, balistik ve EYP'lere ⁶ karşı yüksek korumanın yanı sıra manevra kabiliyeti yüksek; merkezi lastik şişirme, patlak yol gider lastik, arka görüş kamerası, otomatik yangın söndürme, karartma ve kamuflaj ışığı gibi özelliklere sahip 4x4 araç (SSÜK, 2019, s. 26).
Arma	İt.	Genel Dilden Sözcük Aktarma	Bir devletin, bir hanedanın veya bir şehrin simgesi olarak kabul edilmiş resim, harf veya şekil, ongun (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Zorlu arazi koşullarında ve her türlü iklim şartında görev yapmaya hazır, yüksek seviyede

⁴ Zırhlı Paletli Taşıyıcı Platform.

⁵ Platform sözcüğü savunma sanayiinde çeşitli askerî mühimmat, personel vb. taşımaya yarayan araç anlamında kullanılmaktadır.

⁶ EYP "El yapımı patlayıcı"nın kısaltmasıdır.

			balistik ve mayın koruma sağlayan zırhlı modüler bir platform (SSÜK, 2019, ss. 26-27).
Cobra	Fr.	Genel Dilden Sözcük Aktarma	Kobragillerden, Afrika ve Asya'nın sıcak bölgelerinde yaşayan, çok zehirli, kızıl, esmer ve sarı renklerde bir tür yılan, gözlüklü yılan, Hint kobrası (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: İstihbarat, keşif, gözetleme, ambulans ve komuta yeri araç konfigürasyonlarına ihtiyaç duyulan farklı görevlerde kullanılabilen, üstün teknik ve taktik özellikler ile mayın ve balistik korumaya sahip personel taşıyıcı modüler bir platform (SSÜK, 2019, s. 27).
Ejder Kunter	Far.+T	1-Tarihî Metinlerden Sözcük Aktarma 2-Kişi Adlarından Yararlanma 3-Birleştirme 4-Sözcük Grubu Oluşturma	Ejder ismi ejderha anlamına gelmektedir. Farsça kund ve Türkçe er sözcüklerinin birleşmesiyle oluşan kunter sözcüğü ise sağlam yapılı, sert yiğit anlamındadır (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Yüksek arazi performansı ile meskûn mahaller ve zorlu kırsal alanlarda kötü hava şartlarında hizmet verebilen, tam bağımsız süspansiyon sistemine sahip 4x4, 6x4 ve 6x6 çekiş özellikli türleri bulunan özel amaçlı bir platform (SSÜK, 2019, s. 28).
Ejder Yalçın	Far.+T	1-Tarihî Metinlerden Sözcük Aktarma 2-Kişi Adlarından Yararlanma 3-Birleştirme	Farsça ejder ve Türkçe yalçın sözcüklerinin birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Yalçın sözcüğü dik, sarp anlamına gelmektedir (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Meskûn mahal ve kırsal alanlar dâhil her türlü arazi şartında harekât ihtiyaçlarını yerine getirmek maksadıyla geliştirilen yüksek koruma ve hareket yeteneğine sahip 4x4 bir platform (SSÜK, 2019, s. 28).
Hızır	Ar.	Kişi Adlarından Yararlanma	Birinin en sıkışık zamanında, beklemediği biri, yardımına yetişmek` anlamındaki Hızır gibi (imdadına veya yardımına) yetişmek deyiminde geçen bir söz (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Kırsal ve kentsel alanlardaki yoğun çatışma koşullarında komuta kontrol aracı, KBRN aracı, silah taşıyıcı araç (çeşitli silah sistemlerinin kolay entegrasyonu), ambulans aracı, sınır güvenliği aracı, keşif aracı olarak kullanılabilen dokuz personel kapasiteli, yüksek koruma seviyesine sahip çok yönlü bir platform (SSÜK, 2019, s. 28).
İlgaz	T.	Kişi Adlarından Yararlanma	Atın dört nala koşması ve hücum, akın anlamlarına gelmektedir (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Güvenlik güçlerinin zorlu meskûn mahal ile kırsal alanlarda toplumsal olaylara müdahale ve kamu düzenini sağlama maksadıyla tasarlanmış özgün bir platform (Nurol, 2022).
Khan	T.	1-Genel Dilden Sözcük Aktarma 2-Kişi Adlarından	1-Doğu ülkelerinde yerli beyler ve Kırım girayları için kullanılan unvan: Kırım hanları. Altın Orda hanları. 2-Osmanlı padişahlarının adlarının sonuna getirilen unvan.

		Yararlanma	Yeni Türetilen Anlam: Sekiz personel kapasiteli, yüksek balistik koruma ve hareket kabiliyetine sahip zırhlı güvenlik aracıdır (SSÜK, 2019, s. 29).
Kaya	T.	1-Genel Dilden Sözcük Aktarma 2-Kişi Adlarından Yararlanma	Büyük ve sert taş kütlesi. Yeni Türetilen Anlam: Mayına dayanıklı personel taşıyıcı araç (SSÜK, 2019, s. 29).
Kirpi	T.	Genel Dilden Sözcük Aktarma	Kirpigillerden, uzunluğu 25-30 santimetre olan, sırtı dikenlerle kaplı memeli hayvan (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Mayına karşı korumalı, 4x4 ve 6x6 türleri bulunan savunma aracı (SSÜK, 2019, s. 30).
Pars	Far.	Genel Dilden Sözcük Aktarma	Kedigillerden, genellikle Asya ve Afrika'nın sıcak bölgelerinde yaşayan, postu benekli, bazen de düz siyah, çevik, yırtıcı, etçil, memeli hayvan, leopar, panter, pelenk anlamına gelmektedir. (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Komuta kontrol, anti-tank, ileri gözetleme gibi özel maksatlı görevlerde kullanılmak üzere tasarlanmış, 4x4, 6x6 ve 8x8 türleri bulunan bir araç (SSÜK, 2019, ss. 30-31).
Pusat	Ar.	Tarihi Metinlerden Sözcük Aktarma	Silah, zırh vb. savaş aracı. (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Yerli ve millî motor, şanzıman, güç aktarma organları, süspansiyon gibi alt sistemlerin kullanıldığı, yüksek yerlilik oranına sahip 4x4 hafif sınıf zırhlı taktik tekerlekli araç (SSÜK, 2019, s. 32).
Ural	T.	Kişi Adlarından Yararlanma	"Kale, şehir, kent al; ele geçir" anlamında kullanılan bir ad (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Patlakgider lastikler, dar dönme çapı, sürekli 4 tekerden çekiş, yüksek ivmelenme, önde burulma çubuklu bağımsız süspansiyon, kilitlebilir merkezi diferansiyel ve özel tasarım şasiye sahip zırhlı personel taşıyıcı (SSÜK, 2019, s. 32).
Vuran	T.	Genel Dilden Sözcük Aktarma	Vurma eylemini yapan (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Dokuz kişi kapasiteli, yüksek koruma ve hareket yeteneğine sahip, monokok(tek) gövde, zırhlı kabin ve camları, acil çıkış kapağı, şok emici koltukları ile mayın ve balistik tehditlere karşı yüksek koruma sağlayan zırhlı bir araç (SSÜK, 2019, s. 33).
Yörük	T.	Genel Dilden Sözcük Aktarma	Hayvancılıkla geçinen, genellikle Toroslarda yaşayan göçebe Türk oymağı, Türkmen (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: En zorlayıcı ve asimetrik tehditler karşısında operasyonel üstünlük ve yüksek hareket kabiliyeti sağlayan, yüksek koruma ve düşük ağırlık özelliklerine sahip yeni nesil 4x4 taktik tekerlekli zırhlı araç (SSÜK, 2019, s. 33).

2.1.3. Taktik Tekerlekli Araçlar: Mühimmat ve kargo taşıyıcı, topçeker, kurtarıcı, akaryakıt ve su tankeri platformları gibi birçok alanda kullanılan tekerlekli araçlardır (BMC, 2022).

Tablo 3: Taktik Tekerlekli Araçlar

Sözcük	Köken	Oluşturma Yöntemi	Anlam
Efe	Yun.	Genel Dilden Sözcük Aktarma	Yiğit, özellikle Batı Anadolu köy yiğidi, zeybek; ağabey; kabadayı (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: 6 silindirli turbo dizel motorlu, 5 ve 10 tonluk türleri bulunan taktik tekerlekli araç (SSÜK, 2019, s. 34).
Derman	Far.	Genel Dilden Sözcük Aktarma	Güç, takat, mecal; ilaç; çıkar yol, çare (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Zırhlı kabine sahip, 8x8 zırhlı lojistik destek aracı (SSÜK, 2019, s. 35).
Kıraç	T.	Genel Dilden Sözcük Aktarma	Verimsiz veya susuz, bitek olmayan (toprak) (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Komuta kontrol ve iç güvenlik aracı, zırhlı personel taşıyıcı olarak yapılandırılabilir yeni nesil kriminal inceleme aracı (SSÜK, 2019, s. 36).
Seyit	Ar.	Kişi Adlarından Yararlanma	Çanakkale Zaferi'nin kahramanlarından Seyit Onbaşı'nın adı (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Muhabere sahasındaki operasyonel faaliyetlerde ihtiyaç duyabilecek kurtarma operasyonlarında üstün arazi kabiliyetine haiz, yüksek dayanımlı 8x8 kurtarıcı, yük taşıyıcı araç (SSÜK, 2019, ss. 37-38).
Pi Kam	Yun.	1-Özel Adlardan Yararlanma 2-Kısaltma 3-Kelime Grubu Oluşturma	Pi Makina adlı şirketin ilk sözcüğü ile kamyonet sözcüğünün kısaltması. Yeni Türetilen Anlam: 4x4 ve 6x6 türleri bulunan yük taşımada kullanılabilen kamyonet ve kamyonun adı (SSÜK, 2019, s. 37).

2.1.4. İstihkâm Araçları: Birliklerin hareket kabiliyetini artırmak maksadıyla, engelleri etkisiz hâle getiren, geçit açan, kuru ve sulu açıklıklardan geçişi sağlayan, muharebe yolları ve izlerinin inşa ve bakımını yapmaya yardımcı olan ve ileri bölge havacılığına istihkâm desteği sağlayan araçlardır (KKK, 2022).

Tablo 4: İstihkâm Araçları

Sözcük	Köken	Oluşturma Yöntemi	Anlam
BG Tosun	T.	1-Kısaltma 2-Genel Dilden Sözcük Aktarma 3-Kelime Grubu Oluşturma	Best Grup firmasının kısaltması ile danalıktan yeni çıkmış genç boğa; sağlıklı, tıknaz delikanlı anlamındaki tosun sözcüğünün bir arada kullanılması (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Terör operasyonları başta olmak üzere mayın, el yapımı patlayıcı ve yüksek mukavemetli hendek ya da barikalara karşı zırhlı olarak tasarlanmış, insansız olarak kullanılabilen

			uzaktan kumandalı zırhlı yükleyici (SSÜK, 2019, s. 40).
Kunduz	T.	Genel Dilden Sözcük Aktarma	Kemirgenlerden, kuyruğu geniş ve yassı, art ayak parmaklarının arası perdeli, ağaçları kemirerek beslenen, su kıyılarında yaşayan, yuvalar ve su setleri kuran, postu değerli bir hayvan (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Paletli, zırhlı, amfibi, bir mürettebat ve operatör ile kullanılan iş makinesidir (SSÜK, 2019, s. 41).
Samur	Ar.	Genel Dilden Sözcük Aktarma	Sansargillerden, Kuzey Avrupa'da yaşayan, çok yumuşak ve ince tüyleri olan, postu için avlanan küçük hayvan; bu hayvanın postundan yapılan (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Taktik harekât ihtiyaçlarına uygun, muharebede sulu açıklıklardan hızla ve emniyetle geçişi sağlayan bir nakliye takımı ve köprü sistemi (SSÜK, 2019, s. 42).
TAMGEÇ	T.	1-Kısaltma 2-Birleştirme	Mayınlı sahalarda geçit açma sistemi sözcüklerinin kısaltmalarından yararlanılarak “Bütün, eksiksiz” anlamındaki tam sözcüğü ile “bir yerden başka bir yere gitmek” anlamındaki geç-kökünün birleştirilmesi (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: 40 santimetre genişliğinde ve 50 metre uzunluğunda güvenli geçitler açan ve personel tarafından taşınabilen bir araç (SSÜK, 2019, s. 42).
TAMKAR	T.	1-Örnekseme 2-Birleştirme	TAMGEÇ sözcüğünden örnekseme yoluyla “Bütün, eksiksiz” anlamındaki tam sözcüğü ile “karıştırmak, birbirine katmak” anlamındaki kar-kökünün birleştirilmesi (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: 100 metre uzunluğunda ve 10 metre genişliğindeki alanlarda 1 metre derinliğe kadar geçit açabilen bir araç (SSÜK, 2019, s. 42).

2.1.5. İnsansız Kara Araçları: İnsan varlığına tehdit oluşturabilecek durumlar için üretilmiş, uzaktan kumanda edilebilen bomba imha, yük taşıma gibi amaçlarla kullanılan araçlardır.

Tablo 5: İnsansız Kara Araçları

Sözcük	Köken	Oluşturma Yöntemi	Anlam
Alkar R-4	T.	Tarihî Metinlerden Sözcük Aktarma	Loğusalara, yeni doğmuş bebeklere musallat olup onları boğduğuna inanılan (al elbise giymiş) hayalet (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Yerleşim alanlarında gerçekleştirilecek operasyonlarda kullanılmak üzere geliştirilmiş, uzaktan kumandalı, insansız bir kara aracı (SSÜK, 2019, s. 44).

Ertuğrul	T.	Kişi Adlarından Yararlanma	Doğru ve yiğit kimse (TDKS, 2022); Selçukluların uçbeyi ve Osmanlı İmparatorluğu'nun kurucusu Osman Gazi'nin babası. Yeni Türetilen Anlam: El yapımı patlayıcıların güvenli bir mesafeden etkisiz hâle getirilmesi için üretilmiş bir bomba imha robotu (SSÜK, 2019, s. 45).
Kaplan	T.	1-Genel Dilden Sözcük Aktarma 2-Kişi Adlarından Yararlanma	Kedigillerden, enine siyah çizgili, koyu sarı postu olan, Asya'da yaşayan çevik ve yırtıcı hayvan (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: El yapımı patlayıcıların güvenli bir uzaklıktan etkisiz hâle getirilmesi amacıyla geliştirilmiş bir bomba imha robotu ve yeni nesil insansız kara aracı ailesinin adı (SSÜK, 2019, ss. 45-46).
TMR-Çetin	İng. +T.	1-Kısaltma 2-Genel Dilden Sözcük Aktarma 3-Kişi Adlarından Yararlanma	Tactical mobile robot sözcüklerinin kısaltması ile amaçlanan duruma getirilmesi, elde edilmesi, çözümlenmesi, işlenmesi güç veya engeli çok olan, güç, zor, müşkül anlamlarına gelen çetin sözcüğünün birleşimi (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Hem zemindeki hem de yüksekteki hedeflere müdahale edebilen, rampa tırmanabilme, engel ve hendek geçebilme yetenekleri bulunan bir bomba imha robotudur (SSÜK, 2019, s. 47).
TMR-Dinçer	İng. +T.	1-Kısaltma 2-Genel Dilden Sözcük Aktarma 3-Kişi Adlarından Yararlanma	Tactical mobile robot sözcüklerinin kısaltması ile kuvvetli kimse, genç, erkek, yiğit anlamlarına gelen dinçer sözcüğünün birleşimi (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Yeni nesil palet takımları bulunan, taşınması kolay, toprak, beton, çakıl, çimen kum ve ıslak zeminlerde kullanılabilen sırt tipi bomba imha robotu (SSÜK, 2019, s. 47).
TMR-Zafer	İng. +Ar.	1-Kısaltma 2-Genel Dilden Sözcük Aktarma 3-Kişi Adlarından Yararlanma	Tactical mobile robot sözcüklerinin kısaltması ile savaşta kazanılan başarı; yengi; bir yarışma veya uğraşıda çaba harcayarak elde edilen başarı anlamlarına gelen zafer sözcüğünün birleşimi (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Kum, çakıl, beton, toprak, çimen ve ıslak zeminde kullanılabilen sırt tipi bomba imha robotu (SSÜK, 2019, s. 48).
TMR-Kutlu	İng. +T.	1-Kısaltma 2-Genel Dilden Sözcük Aktarma 3-Kişi Adlarından Yararlanma	Tactical mobile robot sözcüklerinin kısaltması ile uğurlu anlamına gelen kutlu sözcüğünün birleşimi (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Hendek ve engelleri geçebilme, rampa ve merdivenleri tırmanabilme özelliğine sahip her türlü araziye uygun bir bomba imha aracı (SSÜK, 2019, s. 48).
UKAP	T.	Kısaltma	Uzaktan kumandalı atış platformu sözcüklerinin kısaltması. Türetilen Anlam: İki tonluk yük taşıma kapasitesine sahip, farklı silah ve keşif/gözetleme ekipmanlarının

		entegrasyonu yapılabilen, düşük profilli ve uzaktan kumanda edilebilen bir platform (SSÜK, 2019, s. 49).
--	--	--

2.1.6. Kara Sistemleri İçin Kuleler: Çeşitli platformlar üzerine yerleştirilebilen havan, füze, makineli tüfek gibi silah sistemlerini içeren araçlardır.

Tablo 6: Kara Sistemleri İçin Kuleler

Sözcük	Köken	Oluşturma Yöntemi	Anlam
Alkar	T.	Tarihî Metinlerden Sözcük Aktarma	Loğusalara, yeni doğmuş bebeklere musallat olup onları boğduğuna inanılan (al elbise giymiş) hayalet (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Tırtıllı araçlara, taktik tekerlekli araçlara ve sabit platformlara entegre edilebilen, 120 mm'lik havan silah sistemi (SSÜK, 2019, s. 50).
Atılğan	T.	1-Genel Dilden Sözcük Aktarma 2-Kişi Adlarından Yararlanma	Çekinip korkmadan kendini tehlike veya güçlülere atan, acar; girişken (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Farklı araçlara konuşlandırılmaya uygun, kule tipi, kaideye monteli, çok alçak irtifa füze sistemi (SSÜK, 2019, s. 50).
Başok	T.	1-Kişi Adlarından Yararlanma 2-Birleştirme	Ok gibi sivri olan, her işte ön plana çıkan kimse (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Zırhlı muharebe araçları için tasarlanan, uzaktan komutalı, elektrik takatli stabilize türü de bulunan makineli tüfek platformu (SSÜK, 2019, s. 51).
Bozok	T.	1-Tarihî Metinlerden Sözcük Aktarma 2-Birleştirme	24 Oğuz boyundan on ikisine verilen ad. Osmanoğulları bu boydan gelmiştir (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Tek kişilik, manuel, makineli, kapalı silah kulesi (SSÜK, 2019, s. 51).
Keskin	T.	1-Genel Dilden Sözcük Aktarma 2-Kişi Adlarından Yararlanma	Çok kesici, iyi kesen; Tiz (ses); Kırıcı, incitici; Etkili, sert; Kıvrak; Hassas; Dikkatli (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Zırhlı araç koruması altında, gece/gündüz görüş sistemleriyle nişancının hedef tespitine olanak sağlayan uzaktan komutalı silah sistemi (SSÜK, 2019, s. 52).
Koralp	T.	1-Kişi Adlarından Yararlanma 2-Birleştirme	Ateşli, canlı, hareketli yiğit (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Her türlü paletli, tekerlekli, insanlı/insansız kara araçları ile sabit noktalara yöneltilebilen, 7,62 ve 12,7 olmak üzere iki versiyonu bulunan silah kulesi (SSÜK, 2019, s. 52).
Korhan	T.	1-Kişi Adlarından Yararlanma 2-Birleştirme	Ateşli, canlı, güçlü hükümdar (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Ateş gücü yüksek, modern hedef tespit ve takip sistemlerine sahip, çevresel farkındalık ve kendini koruma sistemleri ile kullanıcı ve sistem bekasını en üst seviyede sağlayabilen zırhlı muharebe sistemi (SSÜK, 2019, s. 53).

Mızrak	Ar.	Genel Dilden Sözcük Aktarma	Uzun saplı, sivri demir uçlu silah; atletizmde kullanılan, tek elle savrulan bir alet (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Zırhlı araçlar için tasarlanmış, araç içerisinde zırh koruması altındaki nişancı ve komutan tarafından uzaktan kontrol edilen silah sistemi (SSÜK, 2019, s. 53).
Nefer	Ar.	Genel Dilden Sözcük Aktarma	1-Er 2-Kişi (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Otomatik topların ve 7.62 mm makineli tüfeklerin takılabildiği, insansız kule sistemi (SSÜK, 2019, s. 54).
Saber	Fr.	Ödünçleme	Kılıç (BRTN, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Atış kontrol, ateş gücü ve beka alanlarında en yeni teknolojilere sahip, orta kalibre, elektrik tahrikli ve tek kişilik bir kule (SSÜK, 2019, s. 54).
Sarp	T.	1-Genel Dilden Sözcük Aktarma 2-Kişi Adlarından Yararlanma	1-Dik, çıkması ve geçilmesi güç (yer), yalman 2-Güç, zor (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Tank veya zırhlı araçlara makineli tüfek, otomatik bombaatar ile konfigüre edilebilen uzaktan komutalı silah istasyonu (SSÜK, 2019, s. 54).
Serdar	F.	1-Genel Dilden Sözcük Aktarma 2-Kişi Adlarından Yararlanma	Başkomutan (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Entegre edildiği araç üzerinden hedef tespit, takip fonksiyonlarını yerine getirebilen tanksavar füze atıcı sistemi (SSÜK, 2019, s. 55).
Teber	Far.	Tarihî Metinlerden Sözcük Aktarma	1-Balta. 2-Bazı dervişlerin taşıdıkları sapı uzun, keskisi ayça biçiminde, küçük ve hafif balta. 3-Meşin kesmek için kullanılan araç (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Orta kalibre otomatik top ile donatılmış ve üst seviye atış kontrol ile hedef tespit sistemine sahip, araç içerisindeki nişancı ve komutan tarafından uzaktan kontrol edilen bir kule sistemi (SSÜK, 2019, s. 55).
Üçök	T.	1-Tarihî Metinlerden Sözcük Aktarma 2-Birleştirme	Oğuz destanına göre 12 Oğuz boyuna verilen ad (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Aynı platformda uçaksavar makineli, makineli bombaatar veya tüfek olmak üzere üç temel silahın kullanılabileceği makineli tüfek platformu (SSÜK, 2019, s. 56).
Zıpkın	T.	Genel Dilden Sözcük Aktarma	Büyük balıkları vurup çekmeye yarayan ucu çengelli mızrak (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Stinger füzelerine; ağ merkezli harp, gece gündüz her türlü hava koşulunda tespit, teşhis ve taarruz özellikleri ile daha yüksek isabet oranı sağlayan kaideye monteli çok alçak irtifa füze sistemi (SSÜK, 2019, s. 57).

UKSP	T.	Kısaltma	Uzaktan kumandalı silah platformu sözcüklerinin kısaltması. Yeni Türetilen Anlam: Makineli tüfek ve otomatik bombalar da dâhil olmak üzere tüm silahların bağlanabildiği stabilize silah platformu (SSÜK, 2019, s. 57).
-------------	----	----------	---

2.1.7. Toplumsal Müdahale Araçları: Kalabalık bir insan topluluğunun bulunduğu olaylarda, asayişî sağlamak için geliştirilmiş, tazyikli su ile müdahale imkânı sağlayan araçlardır.

Tablo 7: Toplumsal Müdahale Araçları

Sözcük	Köken	Oluşturma Yöntemi	Anlam
TOMA	T.	Kısaltma	Toplumsal müdahale aracı sözcüklerinin kısaltması. Yeni Türetilen Anlam: Toplumsal müdahale aracı.
Ejder TOMA	Far.+T.	1-Tarihî Metinlerden Sözcük Aktarma 2-Kısaltma 3-Sözcük Grubu Oluşturma	Ejderha anlamına gelen Ejder sözcüğü ile Toplumsal Müdahale Aracı sözcüğü kısaltmasının birleşimi. Yeni Türetilen Anlam: Toplumsal olaylara hızlı ve etkin bir şekilde müdahale edilmesini sağlamak amacıyla üretilmiş, tam bağımsız süspansiyonlu, 4x4 hareket kabiliyetine ve özgün askerî şaseye sahip bir araç (SSÜK, 2019, s. 58).

2.2. Deniz Araçları

2.2.1. Harp Gemileri: Her türlü silah sistemleriyle donatılmış, savaş esnasında kullanılmak maksadıyla geliştirilmiş, taarruz ve savunma görevlerini icra edebilen gemilerdir.

Tablo 8: Harp Gemileri

Sözcük	Köken	Oluşturma Yöntemi	Anlam
MİLGEM	T.	Kısaltma	Millî gemi sözcüklerinin kısaltması. Yeni Türetilen Anlam: MİLGEM, inşa edilen çeşitli korvet tipi gemilerin yerli teknolojik imkânlardan en fazla şekilde faydalanılarak Millî Savaş Sisteminin oluşturulmasını, analizini, üretimini, testini ve entegrasyonunu içeren bir savaş sistemi projesidir (ASELSAN, 2022).
TCG Anadolu	T.	1-Kısaltma 2-Genel Dilden Sözcük Aktarma	Türkiye Cumhuriyeti gemisi sözcüklerinin kısaltması ile Türkiye'nin Asya kıtasında bulunan toprağı anlamına gelen Anadolu sözcüklerinin birleşimi (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: 2022 yılının Aralık ayında hizmete girmesi planlanan, üzerinde Atak helikopterleri ve SİHA'ların konuşlandırılacağı 232 metre boyu ile donanmamızın en büyük gemisi olacak amfibi gemi (Defenceturk [DTURK], 2022).

2.2.2. Harp Destek Gemileri: Denizde ikmal sağlamak, arama-kurtarma, yangın vb. faaliyetlerde kullanılmak üzere üretilmiş gemilerdir.

Tablo 9: Harp Destek Gemileri

Sözcük	Köken	Oluşturma Yöntemi	Anlam
DİMDEG	T.	Kısaltma	Denizde ikmal muharebe destek gemisi sözcüklerinin kısaltması. Yeni Türetilen Anlam: Deniz Kuvvetleri Komutanlığına ait platformların su, akaryakıt, gıda malzemesi, tıbbi malzeme, yedek parça, cephane gereksinimlerinin denizde ikmal edilmesi görevlerini icra edecek denizde ikmal muharebe destek gemisi (SSÜK, 2019, s. 86).
KURYED	T.	Kısaltma	Kurtarma ve yedekleme sözcüklerinin kısaltması. Yeni Türetilen Anlam: Su altı ve su üstü arama-kurtarma, yangın söndürme görevleri ile açık deniz yedekleme operasyonlarını icra etmek üzere dizayn edilmiş kurtarma ve yedekleme gemisi (SSÜK, 2019, s. 87).
MOSHİP	İng.	1-Karma 2-Ödünçleme	Mother ship sözcüklerinin birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Yeni Türetilen Anlam: Su altı ve su üstü kurtarma operasyonlarını, yangın söndürme görevlerini gerçekleştirmek amacıyla dizayn edilmiş, özel bir denizaltı kurtarma ana gemisidir (SSÜK, 2019, s. 89).
Yarbay Kudret Güngör	T.	1-Kişi Adlarından Yararlanma 2-Sözcük Grubu Oluşturma	1992 yılında Ege Denizi'ndeki NATO tatbikatında ABD'ye ait bir uçak gemisi tarafından vurulan TCG Muavenet muhribinde şehit düşen gemi komutanının adı. Yeni Türetilen Anlam: Özel bir Türk tersanesinde inşa edilen ilk gemi olma özelliğine sahip bir yakıt ikmal gemisi (SSÜK, 2019, s. 88).

2.2.3. Süratli Botlar: Denizde ani müdahale gerektiren olaylar için geliştirilmiş küçük gemilerdir.

Tablo 10: Süratli Botlar

Sözcük	Köken	Oluşturma Yöntemi	Anlam
Ares	Yun.	Kişi Adlarından Yararlanma	Yunan mitolojisinde savaş tanrısının adı (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Süratli devriye botu (SSÜK, 2019, s. 94).
Ares 65 Harpoon	Yun.+İng	1-Kişi Adlarından Yararlanma 2-Ödünçleme	Yunan mitolojisindeki savaş tanrısı ve İngilizce zıpkın sözcüklerinin birleşimi (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Ani müdahale botu

			(SSÜK, 2019, s. 95).
Ares 75 Hercules	Yun.	1-Kişi Adlarından Yararlanma 2-Ödünçleme	Yunan mitolojisindeki savaş tanrısı ve Zeus'un gücüyle meşhur yarı tanrı oğlunun adlarının birleşimi (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Süratli devriye botu (SSÜK, 2019, s. 95).
MRTPI5	İng.	Kısaltma	Multi role tactical platform sözcüklerinin kısaltması. Yeni Türetilen Anlam: Ani müdahale botu ve süratli taarruz botu gibi türleri bulunan süratli botlar (SSÜK, 2019, s. 99).
SNR	T.	1-Kısaltma 2-Kişi Adlarından Yararlanma	SNR Holding (Şener Petrol Denizcilik) şirketinin adı olup Şener özel adının kısaltılmasıyla yapılmıştır. Yeni Türetilen Anlam: Hızlı devriye botu ve arama kurtarma botu gibi türleri bulunan süratli botların adı (SSÜK, 2019, s. 103).

2.2.4. İnsansız Deniz Araçları: Denizlerde kullanılmak üzere geliştirilmiş içinde insan bulunmayan, uzaktan kumanda edilen deniz araçlarıdır.

Tablo 11: İnsansız Deniz Araçları

Sözcük	Köken	Oluşturma Yöntemi	Anlam
Albatros	Fr.	Genel Dilden Sözcük Aktarma	Fırtına kuşugillerden, 1 metre uzunluğunda, Atlantik Okyanusu'nda yaşayan iri bir tür kuş (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Hava ve su üstü platformlarının top ve güdümlü mermiyle icra edilen atış eğitimlerinde hedef konumundaki hareketli gemi görevlerinde kullanılmak amacıyla geliştirilmiş, süratli türü de bulunan insansız su üstü hedef botları (SSÜK, 2019, s. 104).
Levent	Far.	Genel Dilden Sözcük Aktarma	1-Osmanlı donanmasında ve kıyılarında görev yapan asker sınıfı. 2-Uzun. 3-Boylu boslu, yakışıklı (kimse) (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Asimetrik tehditler ile mücadele, mayına karşı önlem, liman ve boğaz güvenliği, kıyı gözetleme, istihbarat, keşif, gözetleme, hedef çekme ve lojistik amaçlı görevleri insansız olarak gerçekleştirmek amacıyla geliştirilmiş insansız su üstü aracı (SSÜK, 2019, s. 105).

2.2.5. Deniz Araçları İçin Silahlar ve Kuleler: Gemilerde kullanılmak üzere geliştirilmiş silah ve silah sistemlerinden oluşmaktadır.

Tablo 12: Deniz Araçları İçin Silahlar ve Kuleler

Sözcük	Köken	Oluşturma Yöntemi	Anlam
Bora	İt.	Genel Dilden Sözcük Aktarma	Genellikle arkasından yağmur getiren sert rüzgâr (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Deniz platformlarının hava savunmasına yönelik olarak geliştirilen kaideye monteli çok alçak irtifa füze sistemi (SSÜK, 2019, s. 106).
Gökdeniz	T.	Kişi Adlarından Yararlanma	Çakır gözlü kimse (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Konuşlu bulunduğu deniz aracını hedef alan anti-gemi füzelerine karşı etkinlik gösteren, nokta hava savunma sistemi (SSÜK, 2019, s. 106).
Muhafız	Ar.	Genel Dilden Sözcük Aktarma	1. Birini veya bir şeyi koruyan, kollayan, gözeten kimse, koruyucu. 2. Bir kalenin veya bir şehrin önemli yerlerini korumak, düzeni ve güvenliği sağlamakla görevli komutan (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: TV kamera, termal kamera ve lazer mesafe ölçme cihazı takılabilen, uzaktan kumanda edilebilen, modüler yapıya ve otomatik hedef takip özelliğine sahip, stabilize silah sistemi (SSÜK, 2019, s. 107).
Stamp	İng.	Ödünçleme	İngilizce “damga” anlamına gelen sözcük (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Uzaktan kumanda edilebilen, otomatik hedef takip özelliği bulunan, elektro-optik görüş birimleri içeren bir stabilize silah sistemi (SSÜK, 2019, ss. 107-108).
Stop	İng.	Ödünçleme	İngilizce “durmak” anlamına gelen sözcük (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Deniz platformları için tasarlanmış uzaktan kumanda edilebilen stabilize bir silah sistemi (SSÜK, 2019, s. 108).

2.2.6. Deniz Altı Savunma Harbi ve Karşı Tedbir Sistemleri: Deniz altından gelebilecek tehditlere karşı kullanılmak üzere geliştirilen silah sistemleri ve savunma maksatlı kullanılan karşı tedbir sistemlerini kapsamaktadır.

Tablo 13: Deniz Altı Savunma Harbi ve Karşı Tedbir Sistemleri

Sözcük	Köken	Oluşturma Yöntemi	Anlam
Hızır	Ar.	Genel Dilden Sözcük Aktarma	Birinin en sıkışık zamanında, beklemediği biri, yardımına yetişmek anlamındaki “Hızır gibi yetişmek” deyiminde geçen bir söz (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Su üstü gemiler için geliştirilmiş bir torpido karşı tedbir sistemi (SSÜK, 2019, s. 110).

Tork	İng.	Genel Dilden Sözcük Aktarma	Motorlu araçlarda üretilen gücün tekerleklerden yere aktarılmasını sağlayan dönme kuvveti (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Etkin mesafeye geldiğinde patlayarak tehdidi imha etmeye veya çalışamaz hâle getirmeye dayalı bir torpido karşı tedbir sistemi (SSÜK, 2019, s. 110).
Zargana	Yun.	Genel Dilden Sözcük Aktarma	Uskumrumsugillerden, 40-60 santimetre boyunda, vücudu silindir biçiminde, gaga gibi ince, uzun, sivri ağızlı bir balık (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Denizaltılar için geliştirilen, torpidoya karşı en yüksek savunma imkânı sağlayan bir torpido karşı tedbir sistemi (SSÜK, 2019, s. 111).
Zoka	Yun.	Genel Dilden Sözcük Aktarma	1-Büyük balıkları tutmakta kullanılan, küçük balık biçiminde, ucu iğneli kurşun parçası. 2-Aldatıcı şey, tuzak, hile (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Su üstü gemiler ve denizaltılar için torpido karşı tedbir sistemleri olan ZARGANA ve HIZIR'da kullanılan torpido karşı tedbir efektörleri (SSÜK, 2019, s. 111).

2.3. Hava Araçları

2.3.1. Sabit Kanatlı Platformlar: Eğitim ve taarruz maksatlı kullanılan uçaklardır.

Tablo 14: Sabit Kanatlı Platformlar

Sözcük	Köken	Oluşturma Yöntemi	Anlam
Hürjet	Ar. +İng.	1-Birleştirme 2-Örnekseme	Vecihi Hürkuş'un soyadından örnekseme yapılarak hür ve jet sözcüklerinin birleşmesiyle oluşturulmuş birleşik sözcük. Yeni Türetilen Anlam: Tek motorlu ve tandem kokpitli eğitim ve hafif taarruz uçağı (SSÜK, 2019, s. 138).
Hürkuş	Ar.+T.	1-Kişi Adlarından Yararlanma 2-Birleştirme	Vecihi Hürkuş'un soyadı. Yeni Türetilen Anlam: Tandem oturma düzenli, alçak kanatlı, tek motorlu hafif taarruz ve silahlı keşif uçağı (SSÜK, 2019, s. 138).
MMU Millî Muharip Uçak	T.	Kısaltma	Yerli savaşçı uçak anlamına gelen "millî muharip uçak" sözcüklerinin kısaltması. Yeni Türetilen Anlam: 5'inci nesil çok rollü muharip savaş uçağı (SSÜK, 2019, s. 140).

2.3.2. Döner Kanatlı Platformlar: Taarruz, keşif ve genel maksatlı olarak kullanılan helikopterlerdir.

Tablo 15: Döner Kanatlı Platformlar

Sözcük	Köken	Oluşturma Yöntemi	Anlam
Gökbey	T.	1-Kişi Adlarından Yararlanma 2-Birleştirme	Mavi gözlü bey (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Yerli imkânlarla geliştirilip üretilen ilk genel maksat helikopter (SSÜK, 2019, s. 141).
Atak	Fr.	Genel Dilden Sözcük Aktarma	Atılım; saldırı, saldırış, hücum, hamle, akın (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Taarruz ve taktik keşif helikopteri (SSÜK, 2019, s. 142).

2.3.3. İnsansız Hava Araçları: Uzaktan kumanda edilen, keşif, gözetleme ve taarruz maksatlarıyla kullanılan insansız hava araçlarıdır.

Tablo 16. İnsansız Hava Araçları

Sözcük	Köken	Oluşturma Yöntemi	Anlam
Alpagu	T.	Tarihî Metinlerden Sözcük Aktarma	1-Tek başına düşmana saldıran yiğit. 2-Eski Türklerde bir rütbe adı (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Tek er tarafından taşınabilen ve lançerden ateşlenebilen, anti-terör veya asimetrik harp alanlarında kullanılmak maksadıyla, uzaktan kumanda veya otonom olarak çalışabilen, gözetleme, keşif ve küçük ölçekli tehditleri etkisiz hâle getirebilen sabit kanatlı millî vurucu insansız hava aracı (İHA) (SSÜK, 2019, s. 143).
Altınay	T.	1-Kişi Adlarından Yararlanma 2-Birleştirme	Üstün nitelikli, değerli kimse (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Çok rotorlu yeni nesil bir İHA (SSÜK, 2019, s. 143).
Anka	Ar.	Tarihî Metinlerden Sözcük Aktarma	Masallarda adı geçen ve gerçekte var olmayan büyük bir kuş, simurg, zümrüdüanka (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Uzun süre havada kalışlı ve orta irtifaya sahip yeni nesil insansız hava aracı sistemi (SSÜK, 2019, s. 144).
Arı	T.	Genel Dilden Sözcük Aktarma	1-Temiz. 2-Yabancı şeylerden arınmış, katışıksız, saf(II), halis, öz(II). 3-Günahsız (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Döner kanatlı mini insansız uçan sistemi (SSÜK, 2019, s. 145).
Bayraktar Akıncı	T.+Far	1-Kişi adlarından yararlanma 2-Sözcük Grubu Oluşturma	Türkiye'nin ilk millî SİHA/İHA sisteminin üreticisi olan Selçuk Bayraktar'ın soyadı ile akın yapan kişi anlamına gelen sözcüklerin birleşimi. Yeni Türetilen Anlam: AESA radarı, EO/IR kamera, elektronik destek sistemleri ve uydu bağlantı gibi önemli yükler taşıyabilen, daha uzun havada kalma süresine ve

			gelişmiş keşif ve taarruz yeteneğine sahip taarruzî İHA sistemi (SSÜK, 2019, s. 145).
Bayraktar TB2	T.+Far.	1-Kişi adlarından yararlanma 2-Kısaltma	Türkiye'nin ilk millî SİHA/İHA sisteminin üreticisi olan Selçuk Bayraktar'ın soyadı ile taktik blok sözcüklerinin kısaltmasının birleşimi. Yeni Türetilen Anlam: İstihbarat ve keşif görevleri için geliştirilmiş orta irtifa, uzun havada kalış süreli bir İHA (SSÜK, 2019, s. 146).
Bayraktar Kızılelma MİUS⁷	T+Far.+T	1-Kişi adlarından yararlanma 2-Genel Dilden Sözcük Aktarma 3-Birleştirme 4-Kısaltma	Türkiye'nin ilk millî SİHA/İHA sisteminin üreticisi olan Selçuk Bayraktar'ın soyadı ile yeryüzündeki bütün Türkleri birleştirip büyük bir imparatorluk kurmayı amaç olarak alan ülkü anlamına gelen kıızılelma sözcüğünün muharip insansız uçan sistem sözcüklerinin kısaltmasıyla birleşimi. Yeni Türetilen Anlam: Geleceğin hava muharebelerinin insansız muharip jeti olarak tasarlanan kısa pistli gemilerden kalkış ve iniş kabiliyetine ve düşük radar kesitine sahip, gövde içinde taşıyacağı mühimmatları ile belirlenen hedeflere taarruz gerçekleştirebilen muharip insansız uçan sistem (SSST, 2022).
Aksungur	T.	1-Tarihî Metinlerden Sözcük Aktarma 2-Kişi Adlarından Yararlanma 3-Birleştirme	1-Eski Türk büyüklerine verilen san. 2-Kartalgillerden bir doğan türü, akdoğan (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: 750 kg faydalı yük taşıyabilen, en az 50 saat maksimum uçuş süresine sahip bir İHA sistemidir (SSST, 2022).
Karagöz	T.	1-Kişi adlarından yararlanma 2-Birleştirme	Kara gözlü kimse (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Balonlu gözetleme sistemi (SSÜK, 2019, s. 148).
Karayel	T.	1-Genel Dilden Sözcük Aktarma 2-Birleştirme	Kuzeybatıdan esen, genellikle soğuk yel (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: 120 kg mühimmatla görev yapabilme yeteneğine sahip İHA (SSÜK, 2019, s. 148).
Kargu	T.	Kişi adlarından yararlanma	Eskiden silah olarak kullanılan, ucu sivri demirli, uzun mızrak (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Anti-terör ve simetrik harp alanlarında kullanılmak maksadıyla tek er tarafından taşınabilen, uzaktan kumanda ile veya otonom olarak çalışabilen, gözetleme, keşif gibi görevleri icra edebilen, küçük ölçekli tehditleri etkisiz hâle getirebilme

⁷12 Mart 2022 tarihinde Baykar Savunma, aracın ilk uçuş testini 2023 yılında gerçekleştireceğini duyurmuştur. Bu aracın muharip bir jet olarak geleceğin hava muharebelerinin önemli bir basamağı olacağı düşünülmektedir. Türkiye ile ABD arasında krize neden olan F-35 uçaklarının son insanlı muharip jet uçaklar olabileceği düşüncesi savunma sanayiinde hâkim bir görüştür. Artık son nesil insanlı muharip uçakların yerlerini Baykar Kızılelma gibi insansız uçan sistemlerin dolduracağı öngörülmektedir.

			yeteneğine sahip döner kanatlı millî İHA (SSÜK, 2019, s. 149).
MİUS	T.	Kısaltma	Mini insansız uçan sistem sözcüklerinin kısaltması. Yeni Türetilen Anlam: İstihbarat, keşif ve gözetleme görevlerini yerine getirmek üzere geliştirilmiş elden atılabilen, asgari 15 km menzilde tam otonom görevleri icra edebilen mini insansız uçan sistem (SSÜK, 2019, s. 149).
Dolunay	T.	1-Genel Dilden Sözcük Aktarma 2-Birleştirme	Ay'ın tam bir daire olarak dolgun, parlak görüldüğü evre, ayın on dördü, bedir (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: 20 kg'a kadar olan faydalı yükleri, 500 m yüksekliğe çıkarabilen, kısıtlı alanlarda iki personel tarafından çok hızlı ve pratik bir şekilde kullanılabilen uçan balon (SSÜK, 2019, s. 150).
Doruk	T.	Genel Dilden Sözcük Aktarma	1-Dağ, ağaç vb. yüksek şeylerin tepesi, en yüksek yeri, zirve, şahika. 2-En üstün başarı düzeyi. 3-Heyecan, sevinç, coşku vb. duygularda ulaşılan en üst nokta (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: 300 kg'ın üzerinde faydalı yük kapasiteli, 1500 m'nin üzerinde yükseğe çıkabilen bir haftayı aşan sürelerde kesintisiz görev icra edebilen uçan balon (SSÜK, 2019, s. 150).
Tetron	İng.	1-Karma 2-Ödünçleme	Tethered drone sözcüklerinin birleşimi. Yeni Türetilen Anlam: Yere bağlı İHA sistemi (SSÜK, 2019, s. 151).
Serçe	T.	Genel Dilden Sözcük Aktarma	Serçegillerden, insanlara yakın yerlerde yaşayan, kışın göçmeyen, koyu boz renkli, ötücü küçük bir kuş (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Gözetleme, keşif ve istihbarat görevleri olmak üzere, sınır güvenliği ve yol trafik bilgisi gibi görevlere göre faydalı yüklerle donatılabilen, tam otonom görev yapabilen bir insansız uçan sistem (SSÜK, 2019, s. 151).
Tepegöz	T.	1-Tarihî Metinlerden Yararlanma 2-Kişi Adlarından Yararlanma 3-Birleştirme	1-Gözleri yukarı doğru kalkmış kimse. 2-Yaramaz çocuk. 3-Herkese çatan, kavgacı (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Kritik tesislerin ve ileri üs bölgelerinin karıştırmadan etkilenmeden erken uyarı kabiliyeti sağlanması ve uzun süreli korunması amacıyla geliştirilmiş kablolu çok rotorlu gözetleme sistemi (SSÜK, 2019, s. 151).
Togan	T.	1-Tarihî Metinlerden Yararlanma 2-Kişi Adlarından Yararlanma	Doğan; kartalgillerden, alıştırılarak kuş avında kullanılan, yırtıcı bir kuş (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Genel maksatlı gözetleme ve keşif görevlerinde kullanmak amacıyla, tek personel tarafından kullanılabilen ve taşınabilen, otonom olarak kullanılabilen veya uzaktan kumanda edilebilen, döner kanatlı, çok-rotorlu, millî mikro İHA platformu (SSÜK,

			2019, s. 152).
Uçankaya	T.	Birleştirme	Uçan ve kaya sözcüklerinin birleşmesiyle oluşan birleşik sözcük. Yeni Türetilen Anlam: dikine iniş kalkış kabiliyetli bir İHA (SSÜK, 2019, ss. 152-153).

2.3.4. Uzay: Uzayda dünyanın yörüngesinde yer alan ve keşif, gözetleme, istihbarat görevlerini icra etmek maksatlarıyla geliştirilmiş uydu sistemlerinden oluşmaktadır.

Tablo 17: Uzay

Sözcük	Köken	Oluşturma Yöntemi	Anlam
Göktürk	T.	1-Tarihî Metinlerden Yararlanma 2-Özel Adlardan Yararlanma 3-Birleştirme	VI-VIII. yüzyıllarda Moğolistan ve Orta Asya'da yaşamış eski bir Türk ulusu ve bu ulustan olan kimse, Köktürk (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Yüksek çözünürlüklü yer gözlem uydusu (SSÜK, 2019, s. 154).
Lağarı	Far.	Kişi Adlarından Yararlanma	IV. Murad döneminde barut macunundan hazırlanmış fişekler vasıtasıyla uçtuğu rivayet edilen Osmanlı mühendisinin lakabı (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Türkiye'nin ilk yüksek çözünürlüklü mikro uydusu (SSÜK, 2019, s. 156).
TUMSİS		Kısaltma	TSK x-band uydu muhabere sistemi sözcüklerinin kısaltması. Yeni Türetilen Anlam: Türksat 6A uydusuna entegre edilecek x-bant uydu (SSÜK, 2019, s. 158).
TÜRKSAT	T.+İng	Karma	Turkish Satellite sözcüklerinin birleşimi. Yeni Türetilen Anlam: Türkiye tarafından uzaya başarıyla gönderilen ilk haberleşme uydusu (SSÜK, 2019, s. 158).

2.3.4. Hedef Uçaklar ve Eğitim Araçları: Harbe hazırlık kapsamında pilotların tecrübe edinmelerini sağlamak için geliştirilmiş düşman uçak ve füzelerini canlandırabilen uçak sistemleri.

Tablo 18: Hedef Uçaklar ve Eğitim Araçları

Sözcük	Köken	Oluşturma Yöntemi	Anlam
Şimşek	T.	Genel Dilden Sözcük Aktarma	1-Bir bulutun tabanı ile yer arasında, iki bulut arasında veya bir bulut içinde elektrik boşalırken oluşan kırık çizgi biçimindeki geçici ışık, balkır, çakım, çakın, yalabık, yıldırak. 2-Parıltı (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Düşman uçaklarının, güdümlü mermilerin/füzelerin radar kesit alanı ve kızılötesi izine yakın izler yaratan hedef uçak sistemi (SSÜK, 2019, s. 159).

Turna	T.	Genel Dilden Sözcük Aktarma	Turnagillerden, Avrupa ve Kuzey Afrika'da toplu olarak yaşayan, göçebe, iri bir kuş (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Düşman füze ve uçaklarının benzetimini sağlayabilme ve düşük görev riski, kolay kullanımı, modülerliği, maliyet etkinliği, yüksek hız ve manevra kabiliyetine sahip hedef uçak sistemi (SSÜK, 2019, s. 159).
--------------	----	-----------------------------	--

2.4. Füzeler ve Mühimmatlar

2.4.1. Füzeler

Hedefleri etkisiz hale getirmek için roketlerden farklı olarak atmosferde çalışan değişik menzilli silahlardır.

Tablo 19: Füzeler

Sözcük	Köken	Oluşturma Yöntemi	Anlam
Atmaca	T.	Genel Dilden Sözcük Aktarma	Kartalgillerden, ava alıştırılabilen küçük bir yırtıcı kuş, akkuş (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: 220+ km menzili bulunan, su üstü harbindeki harekât ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla tasarlanmış; hücumbot, firkateyn ve korvetlerde kullanılabilen, yüksek hassasiyete sahip gemisavar ve karadan-karaya füze (SSÜK, 2019, s. 188).
Bora	İt.	Genel Dilden Sözcük Aktarma	Genellikle arkasından yağmur getiren sert rüzgâr (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: 280 km menzili bulunan, 8x8 taktik tekerlekli araç ve ROKETSAN çok namlulu roket atar silah sistemi üzerinden atılabilen bir füze (ROKETSAN, 2022).
Bozdoğan	T.	1-Genel Dilden Sözcük Aktarma 2-Birleştirme	1-Bir doğan türü. 2-Yeniçeriler tarafından kullanılan ve atların eyerlerinde asılı duran altı toplu gürz (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Hava üstünlüğü için yüksek performanslı görüş ötesi hava-hava füze sistemi (SSÜK, 2019, s. 189).
Bozok	T.	1-Kişi Adlardan Yararlanma 2-Birleştirme	Yirmi dört Oğuz boyundan on ikisine verilen ad (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Asimetrik savaş ortamında dost unsurları tehlikeye atmadan etkin savunma sağlayarak İHA'lara taarruz yeteneği kazandıran bir füze (SSÜK, 2019, s. 189).
Cirit	Ar.	Genel Dilden Sözcük Aktarma	1-At koşturup birbirine değnek atarak takım hâlinde oynanan oyun, cirit oyunu. 2-Bu oyunda atılan değnek (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Kara aracı, sabit kara platformu, İHA, helikopter, hafif saldırı uçağı, deniz platformları vb. farklı platformlardan ateşlenebilen lazer güdümlü füze

			(SSÜK, 2019, s. 190).
Gökdoğan	T.	1-Kişi Adlarından Yararlanma 2-Birleştirme	Kuzey yarım kürede yaşayan bir tür göçmen kuş (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Hava üstünlüğü için tasarlanmış yüksek performanslı görüş içi hava-hava füze sistemidir (SSÜK, 2019, s. 190).
Hisar	Ar.	Genel Dilden Sözcük Aktarma	Bir şehrin veya önemli bir yerin korunması için taştan yapılmış, yüksek duvarlı ve kuleli, çevresinde hendekler bulunan küçük kale, kermen, germen (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Sabit-hareketli birlikler ile kritik tesislerin savaş uçakları, İHA'lar, helikopterler, havadan karaya füzeler ve seyir füzelerine karşı korunmaları amacıyla geliştirilmiş NATO sistemleri ile uyumlu alçak/orta irtifa hava savunma füze sisteminin adı (DTURK, 2022).
Karaok	T.	Birleştirme	Tek er tarafından kullanılan güdümlü tanksavar füzesi (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Hava hücum, hava indirme ve amfibi harekâta komando ve piyade taburlarının düşman zırhlı ve mekanize birliklerini kısa mesafede geciktirme, kanalize etme, durdurma ve imha etme görevlerini gerçekleştirmek amacıyla kullanılan taşınabilir anti-tank füze sistemi (SSÜK, 2019, s. 193).
UMTAS	T.	Kısaltma	Uzun menzilli tanksavar füze sisteminin kısaltması. Yeni Türetilen Anlam: Zırhlı kara araçlarına ve diğer kara platformlarına entegre edilebilen uzun menzilli tanksavar füze sistemi (SSÜK, 2019, s. 194).
OMTAS	T.	Kısaltma	Orta menzilli tanksavar füze sisteminin kısaltması. Yeni Türetilen Anlam: Kendi sistemine özgü geliştirilen üç ayaklı atış platformundan atılabileceği gibi, kara araçlarına açık veya kapalı kule şeklinde yerleştirilerek kara platformları üzerinden de kullanılabilen orta menzilli tanksavar füze sistemi (SSÜK, 2019, s. 194).
SOM	T.	Kısaltma	Satha atılan orta menzilli mühimmat sözcüklerinin kısaltması. Yeni Türetilen Anlam: Hava savunma sistemlerinin etkili menziline girmeden hedeflerin büyük bir doğrulukla vurulmasını sağlayan ve hareketli su üstü hedefleri ile durağan sath hedeflerine karşı etkin bir şekilde taarruz etme becerisine sahip uzun menzilli, kızılötesi görüntüleyici (KÖG) arayıcıya ve havadan satha atılan turbojet motora sahip, sert beton hedeflerde etkinlik sağlamak amacıyla geliştirilmiş türleri de bulunan satha atılan orta menzilli mühimmat (SSÜK, 2019, ss. 195-196).
Kaplan	T.	1-Genel Dilden Sözcük Aktarma	Kedigillerden, enine siyah çizgili, koyu sarı postu olan, Asya'da yaşayan çevik ve yırtıcı hayvan (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Yüksek tahrip gücü ve isabet

		2-Kişi Adlarından Yararlanma	oranı sayesinde 20-120 km menzil arasındaki kritik hedefler üzerinde etkili ve yoğun ateş gücü yaratan, Çok Namlulu Roket Atar ve K+ Silah Sistemi ile uygun arayüzlere sahip farklı tipteki platformlar üzerinden atılabilen bir füze (SSÜK, 2019, s. 197).
Yıldırım	T.	1-Genel Dilden Sözcük Aktarma 2-Kişi Adlarından Yararlanma	1-Gök gürültüsü ve şimşekle görülen, hava ile yer arasındaki elektrik boşalması, saika. 2-Çok hızlı yapılan, olan (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Düşmanın lojistik ve altyapı tesisleri, hava savunma mevzileri gibi alanları etkisiz hale getirmek amacıyla tasarlanmış, 150, 300, 900 ve 2500 km menzile sahip dört modeli bulunan balistik füze ⁸ (SSÜK, 2019, s. 199).

2.4.2. Özel Mühimmatlar: Özel bir maksadı gerçekleştirmek üzere geliştirilmiş cephanelerdir.

Tablo 20: Özel Mühimmatlar

Sözcük	Köken	Oluşturma Yöntemi	Anlam
MAM	T.	Kısaltma	Mini akıllı mühimmat sözcüklerinin kısaltması. Yeni Türetilen Anlam: Personel, zırhsız ve hafif zırhlı kara araçları, radar antenleri, silah mevzileri gibi korunaklı olmayan hedeflere karşı etki sağlayan, hava platformlarının etkinliğini artıran, faydalı yük taşıma kapasitesi düşük mini akıllı mühimmat (SSÜK, 2019, s. 205).
Minyatür Bomba (MB)	Fr.+İt.	Sözcük Grubu Oluşturma	Bir şeyin küçük ölçekte kopyası anlamına gelen minyatür sözcüğü ile patlayıcı, ateşli silah anlamındaki bomba sözcüklerinin birleşimi (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Monte edildiği uçağın bir istasyonunda dört adet taşınabilen, tek sortide sekiz farklı hedefe saldırıya imkân veren, açılır kanatları ile 55 deniz mili menzildeki hedeflere karşı etkin, delici burun yapısı ile güçlendirilmiş betonu delebilen, hassas vuruş yeteneği ile çevresel hasarı az olan GPS/INS güdümlü bomba (SSÜK, 2019, s. 206).
NEB	T.	Kısaltma	Nüfuz edici bomba sözcüklerinin kısaltması. Yeni Türetilen Anlam: Yer altı ve yer üstündeki hedeflere karşı kullanılmak amacıyla geliştirilen, Ardışık Delici Harp Başlığı teknolojisine sahip, Türkiye’de geliştirilen ilk beton delici mühimmat (SSÜK, 2019, s. 207).
SARB	T.	Kısaltma	Sath altı ardışık bomba sözcüklerinin kısaltması. Yeni Türetilen Anlam: Yer üstü ve yer altındaki hedeflere karşı kullanılmak üzere tasarlanan, Ardışık Delicili Harp Başlığı teknolojisinin kullanıldığı, beton

⁸ 2500 km menzile sahip 4’üncü model Yıldırım geliştirme aşamasındadır.

			delici bir mühimmat (SSÜK, 2019, s. 208).
--	--	--	---

2.4.3. Ağır Mühimmatlar ve Roket Sistemleri: Etki gücü yüksek cephaneler ve roketleri ateşleme sistemlerinden oluşmaktadır.

Tablo 21: Ağır Mühimmatlar ve Roket Sistemleri

Sözcük	Köken	Oluşturma Yöntemi	Anlam
Atom	Fr.	Genel Dilden Sözcük Aktarma	Birkaç türü birleştiğinde çeşitli molekülleri, bir tek türü ise bir kimyasal ögeyi oluşturan parçacık (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Hava tehdit unsurlarının yüksek kinetik enerjiye ve penetrasyon yeteneğine sahip parçacıklardan oluşan bir bulut içerisinde bırakılmasına dayalı akıllı yakın hava savunma top mühimmatı (SSÜK, 2019, s. 209).
ÇNRA	T.	Kısaltma	Çok namlulu roketatar sistemi sözcüklerinin kısaltması. Yeni Türetilen Anlam: Yakın muharebe sahasından düşman derinliklerinde 107 mm ve 122 mm, 300mm roket ve füzeler kullanarak hedefler üzerinde yoğun kütle ateşleri açabilen, yüksek hareket kabiliyetine sahip modern ateş destek sistemi (SSÜK, 2019, ss. 212-213).

2.5. Namlulu Silahlar

2.5.1. Toplar ve Havanlar: Gülle veya şarapnel atmak için kullanılan büyük, ateşli silah sistemleridir.

Tablo 22: Toplar ve Havanlar

Sözcük	Köken	Oluşturma Yöntemi	Anlam
Boran	T.	Genel Dilden Sözcük Aktarma	Rüzgâr, şimşek ve gök gürültüsü ile ortaya çıkan sağanak yağışlı hava olayı (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: 17 km menzilde etkili olabilen, düşük ağırlıklı bir çekili obüs (SSÜK, 2019, s. 239).
Fırtına	İt.	Genel Dilden Sözcük Aktarma	Rüzgâr çizelgesinde hızı 34-40 deniz mili olan ve kuvveti 8 ile gösterilen, yağmur ve kasırga getiren çok güçlü rüzgâr (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: NATO standardındaki her türlü mühimmatı ateşleyebilen sistem, ya sahip, gelişmiş atış kontrol sistemi ve yüksek atış hassasiyeti sağlayan, 155 mm 52 kalibreli namlusu sayesinde ani atışlarda dahi üç mermiyi aynı hedefe düşürebilen, kundağı motorlu obüs (SSÜK, 2019, s. 240).
Korkut	T.	Kişi Adlarından Yararlanma	Korkusuz, yavuz, heybetli (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Mekanize birlikler ile hareketli unsurların hava savunmalarının etkin şekilde gerçekleştirilmesi amacıyla geliştirilmiş bir hava savunma

			sistemi (SSÜK, 2019, s. 241).
Panter	Fr.	Genel Dilden Sözcük Aktarma	Kedigillerden, genellikle Asya ve Afrika'nın sıcak bölgelerinde yaşayan, postu benekli, bazen de düz siyah, çevik, yırtıcı, etçil, memeli hayvan, leopar, pars (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Araç arkasında çekilerek nakledilen, sahip olduğu atış bilgisayarı sayesinde hedef üzerinde yüksek hassasiyetle baskı kurabilen, 40 kilometre menzile sahip çekili obüs (SSÜK, 2019, s. 243).
Yavuz	T.	1-Genel Dilden Sözcük Aktarma 2-Kişi Adlarından Yararlanma	Güçlü, çetin, mert, cesur (TDKS, 2022). Yeni Türetilen Anlam: Panter obüsünün 6x6 araç üzerine monte edilmiş versiyonu (SSÜK, 2019, s. 244).

2.5.2. Yüksek Teknolojili Silahlar: Konvansiyonel silahlardan daha üstün özelliklere sahip, uzun menzilli elektromanyetik silah sistemleri ile lazerli silahlardan oluşmaktadır.

Tablo 23: Yüksek Teknolojili Silahlar

Sözcük	Köken	Oluşturma Yöntemi	Anlam
Şahi	Far.	Tarihî Metinlerden Sözcük Aktarma	Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u almak için özel olarak döktürdüğü büyük topun adı. Yeni Türetilen Anlam: 1 MegaJoule depolanan enerji ile 12 mm'den 28 mm çap kalibreye kadar tüm mermi ve mühimmatları gece gündüz ve her hava şartında, asgari 2 km azami 12 km menzile fırlatabilen elektromanyetik top sistemi (SSÜK, 2019, s. 245).
Tufan	Ar.	1-Genel Dilden Sözcük Aktarma 2-Kişi Adlarından Yararlanma	1-Şiddetli yağmur. 2-Nuh Peygamber zamanında yağın ve bütün dünyayı su altında bırakan şiddetli yağmur (TDKS, 2022) Yeni Türetilen Anlam: Konvansiyonel sistemlere göre daha yüksek çıkış hızı (2500 m/s ve üzeri) ve böylelikle daha uzun menzil; konvansiyonel (roket motorlu) sistemlere göre daha düşük birim önleme maliyeti; hava savunma, ateş destek ve uzaya erişim gibi çok yönlü olarak kullanılabilen elektromanyetik fırlatma sistemi (SSÜK, 2019, s. 245).

2.6. Bulgular

Tablolarda yer alan 134 yeni askerî ürün adlandırılırken hangi yöntemlerin tercih edildiği üretimi yapan kurum/şirket tarafından paylaşılmadığından yeni sözcüklerin dilbilimsel özellikleri göz önünde bulundurularak tercih edilebilecek yöntemler sıralanmıştır. Bu maksatla bazı sözcükler için birden fazla yöntemin gözetilerek oluşturulduğu bilgisi verilmiştir. Ör. Tekerli Zırhlı Araçlar içerisinde yer alan Ejder Kunter için Tarihî Metinlerden sözcük aktarma, kişi adlarından yararlanma, birleştirme ve sözcük grubu oluşturma yöntemlerine göre oluşturulduğu belirtilmiştir. Tablodaki sözcükler oluşturulma yöntemleri açısından gruplandırıldığında genel dilden sözcük aktarma 60, kişi adlarından yararlanma 47, birleştirme 25, kısaltma 30, Tarihî Metinlerden sözcük aktarma 18, sözcük grubu oluşturma 5, karma 3, örneksime 2 sayıları bulunmuştur.

Tablolar incelendiğinde, askerî ürünleri adlandırmada en çok genel dilden sözcük aktarma ile kişi adlarından yararlanma yöntemlerinin kullanılması, dilde var olan sözcüklerin tercih edildiğini göstermektedir. Kök ve gövdelere ek getirilerek oluşturulmuş yeni bir sözcük türetimine rastlanılmamıştır. Teknolojik gelişmelerde zaman faktörünün önemli olmasının Oluşturma Yönteminin hiç kullanılmamış olmasına neden olduğu değerlendirilebilir. Askerî teknolojide her anın önemli ve değerli olması yeni sözcüklerin türetme yöntemlerine yansımış, ad koyma sürecinin kısa olmasına ve hızlıca gerçekleşmesine vesile olmuştur.

Köken açısından 77 Türkçe, 13 Arapça, 7 Fransızca, 7 Yunanca, 6 İngilizce, 6 Farsça, 4 İtalyanca sözcük ile 5 Türkçe ve Farsça, 4 Türkçe ve İngilizce, 2 Arapça ve İngilizce, 1 Arapça ve Türkçe, 1 Fransızca ve İtalyanca, 1 Türkçe ve Farsça kökenli sözcük ile birleştirilen Türkçe⁹, 1 Yunanca ve İngilizce kökenli sözcük veya eklerin birleşiminden oluşan sözcük/söz öbeğinden yararlanılmıştır. Teknolojinin yerli olması, adlandırmalarda Türkçe sözcük sayısının fazla olmasını ve söz hazinesinin zenginleşmesini sağlamıştır. Askerî sanayiinin yerli ve millî teknolojiyle donatılması, Türkçenin bu alanda farklı dillerin olumsuz etkisinden kurtulacağını göstermektedir.

Anlam açısından bakıldığında genellikle dilde var olan sözcüklere yeni anlamlar kazandırılmış ve dil söz hazinesi bu yolla genişletilmiştir. Kaplan, Cobra, Ejder, Kirpi, Pars, Tosun, Kunduz, Samur, Anka, Arı, Serçe, Togan, Turna, Atmaca, Panter hayvan adları ile Akıncı, Poyraz, Kaya, Yörük, Efe, Derman, Çetin, Dinçer, Atılgan, Keskin, Mızrak, Nefer, Zıpkın, Muhafız, Zoka, Uçankaya, Cirit, Hisar gibi kavramlar seçilirken ürünler ile aralarında benzerlik ilişkisi kurulduğu görülmektedir. Bunun yanı sıra Tulpar, Amazon, Ejder, Hızır, Alkar, Ares, Hercules, Bozkurt, Anka, Tepegöz, Tufan gibi mitolojik karakter veya olaylardan; Altay, Seyit, Ertuğrul, Kudret Güngör, Hürkuş gibi önemli tarihi şahsiyetlerin adlarından da yararlanılmıştır.

Sonuç

Türk Silahlı Kuvvetleri envanterine giren teçhizat ve araçlara verilen adlar, kök veya gövdelere eklerin getirilerek yeni bir sözcüğün türetilmesi şeklinde oluşturulmamış, genellikle Türkçede var olan sözcüklerden yararlanılarak verilmiştir. Yeni adlandırmalar, icat edilen ürüne benzerlik gösteren herhangi bir özellikten, hayvan, canlı veya cansız nesnelere adları, mitoloji ile özel kişilerin adlarından yararlanılarak oluşturulmuştur. Yani sözcüklere farklı yan anlamlar kazandırılmış, dilin anlam sınırları genişletme yoluna gidilmiştir.

Günümüzün en popüler savunma sanayii ürünleri şüphesiz Bayraktar SİHA'larıdır. Birçok muharebenin seyrini değiştiren bu ürünü temin etmek için farklı kıtalardaki ülkelerle ticari ve askerî iş birliği anlaşmaları tesis edilmektedir. Bu ürüne ad verilirken üreten kişinin soyadından yararlanılmıştır ve SİHA'lar bu adla üstün başarılar sergilemiştir. İhraç edildiği ülkelere teknoloji ihracının yanında doğrudan Türkçe Bayraktar sözcüğünün ihracı da yapılmıştır. Teknolojinin gelişmesine bağlı olarak dil hazinesinin zenginleştiği ve başka dillerde baskın olarak kullanıldığı görülmüştür.

Yeni bir kavrama ad verirken eklemeli bir dil olan Türkçenin asli sözcük türetme yollarının tercih edilmeyerek genellikle dilin söz varlığındaki sözcüklerin kullanılması zaman faktörünün savunma sanayinde hızlı bir şekilde cereyan etmesinden kaynaklanmaktadır. Teknoloji çağını yaşadığımız günümüz toplumunda her anın önemli olması ürünlere ad verirken de hızlı bir adlandırma sürecinin yaşandığını göstermektedir. Yeni sözcüklerin doğru bir şekilde türetilmesi dil uzmanlarının desteğiyle gerçekleştirilebilir. Savunma sanayimizdeki bu hızlı gelişimin hızla devam edeceği aşîkârdır. Bu maksatla, Türkçenin güncel problemlerine çözüm yolları bulma misyonu bulunan TDK'nin görüşleri alınarak bu ürünlere ad verilmesi Türkçe açısından önemli bir konudur. Yeni bir araç, buluş ve fikir üretmek kadar bu kavramlara yeni bir ad vermek de zor bir süreçtir. Yeni ürün henüz üretim aşamasındayken ad verme çalışmalarının da başlatılması gerekmektedir. Bilim ve teknoloji çağını yaşadığımız bu dönemde sözcük türetmeye olan ihtiyaç artarken üretilen yeni icatlara verilen Türkçe bir ad koymak dilin söz varlığına önemli bir katkı sağlayacaktır. Bu maksatla TDK'nin bu sürece dâhil edilerek sanayiideki yerleşmenin dile etkisinin planlı ve doğru bir şekilde yansıtılması gerekmektedir.

⁹ Bayraktar Kızılelma söz öbeği.

Kaynakça

- Akıncı ZMA*, FNSS Savunma Sistemleri A.Ş. (FNSS), <https://www.fnss.com.tr/tr/urunler/akinci-zma-zirhli-muharebe-araci> adresinden 28.02.2022 tarihinde alınmıştır.
- Aydoğan, S. (2022). Bir inovasyon olarak insansız hava araçlarının silahlı organizasyondaki kullanımının incelenmesi: bir betimsel analiz çalışması, *Journal of Aviation*, 4(1), 129-145. <https://dergipark.org.tr/en/pub/jar/issue/68702/1053181>
- Bayraktar Kızılma*, Savunmasanayist (SSST), <https://www.savunmasanayist.com/bayraktar-kizilma-miusnin-uretimi-basladi/> adresinden 28.02.2022 tarihinde alınmıştır.
- BBC, <https://www.bbc.com/turkce/haberler-47311366> adresinden 28.02.2022 tarihinde alınmıştır.
- Bloomberght, <https://www.bloomberght.com/en-fazla-silah-ihracati-ve-ithalati-yapan-5-ulke-2282119> adresinden 28.02.2022 tarihinde alınmıştır.
- Bora*, ROKETSAN, <https://www.roketsan.com.tr/tr/urunler/bora-fuzesi> adresinden 28.02.2022 tarihinde alınmıştır.
- Britannica (BRTN), <https://www.britannica.com/technology/saber> adresinden 28.02.2022 tarihinde alınmıştır.
- Dizdaroğlu, H. (1962) *Türkçede sözcük yapma yolları*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Eker, S. (2003). *Çağdaş Türk dili* (2. Baskı). Grafiker Yayınları.
- Ergin, M. (2009). *Türk dil bilgisi*. Bayrak Yayınları.
- Hisar*, Defenceturk (DTURK), <https://www.defenceturk.net/hisar-hava-savunma-sistemleri-2> adresinden 28.02.2022 tarihinde alınmıştır.
- Hürriyet, <https://www.hurriyet.com.tr/ekonomi/savunma-sanayii-ihracati-3-milyar-dolari-asti-41974563> adresinden 28.02.2022 tarihinde alınmıştır.
- İlgaz*, Nurol Makina (Nurol), <https://www.nurolmakina.com.tr/tr/ilgaz-ii> adresinden 28.02.2022 tarihinde alınmıştır.
- İmer, K. (2001). *Türkiye’de dil planlaması: Türk dil devrimi* (2. Baskı). Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kaplan STA*, FNSS Savunma Sistemleri A.Ş. (FNSS), <https://www.fnss.com.tr/tr/urunler/kaplan-sta-zirhli-muharebe-araci> adresinden 28.02.2022 tarihinde alınmıştır.
- MİLGEM*, ASELSAN, <https://www.aselsan.com.tr/tr/cozumlerimiz/deniz-sistemleri/savas-sistemi-tasarimi-ve-entegrasyonu/milgem-savas-sistemi-tedariki-projesi> adresinden 28.02.2022 tarihinde alınmıştır.
- Pilav, S. (2008). Terim sorunu ve eğitim öğretimde terimlerin yeri ve önemi, *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 16(1), 267-276. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/819051>
- Poyraz*, ASELSAN, https://www.aselsan.com.tr/POYRAZ_Muhimmat_Transfer_Sistemi_6424.pdf adresinden 28.02.2022 tarihinde alınmıştır.
- Rahimi, F. (2017). Ali Çiçek’in yazısı üzerinden Şemseddin Sami’nin Kâmûs-ı Türkî’sinin sözlük bilimi açısından değerlendirilmesi, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi* 6(1), 196-210. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/283960>
- Saban, G. M. (2021). Türk mitolojisinin askerî silah adlandırılmasında kullanımı. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 14(34), 484-493. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/mahder/issue/62512/925705>
- Savunma Sanayii Başkanlığı (2019). Türk savunma sanayii ürün kataloğu. <https://www.ssb.gov.tr/urunkatalog/tr/index.html>
- Şahin, H. (2006). Terimlerin genel dile yansımalarına dair bazı gözlemler. *Uludağ SBE Dergisi*, 20(1), 123-129. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/erusosbilder/issue/23753/253082>

TCG Anadolu, Defenceturk (DTURK), <https://www.defenceturk.net/lhd-anadolunun-liman-kabul-testleri-basliyor> adresinden 28.02.2022 tarihinde alınmıştır.

TDK, <https://www.tdk.gov.tr/icerik/duyurular/turkce-sozlukun-11-baskisi-cikti/> adresinden 28.02.2022 tarihinde alınmıştır.

































Türk Dil Kurumu Sözlükleri (TDKS), <https://sozluk.gov.tr/> adresinden 28.02.2022 tarihinde alınmıştır.


















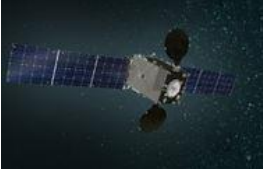














Zülfikar, H. (1991). *Terim sorunları ve terim yapma yolları*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

EK-Savunma Sanayiindeki Yeni Ürünlerin Fotoğrafları

			
Altay	Akıncı ZMA	Kaplan STA	Poyraz
			
Tulpar	ZPTP	Amazon	Arma
			
Cobra	Ejder Kunter	Ejder yalçın	Hızır
			
Ilgaz	Khan	Kaya	Kirpi
			
Pars	Pusat	Ural	Vuran
			
Yörük	Efe	Derman	Kıraç

			
Seyit	Pikam	BG Tosun	Kunduz
			
Samur	Tamkar	Tamgeç	Alkar
			
Ertuğrul	Kaplan	TMR Çetin	TMR Dinçer
			
TMR Zafer	TMR Kutlu	UKAP	Alkar
			
Atılgan	Başok	Bozok	Keskin
			
Koralp	Korhan	Mızrak	Nefer
			
Saber	Sarp	Serdar	Teber
			
Üçok	Zıpkin	UKSP	TOMA

			
Ejder TOMA	MİLGEM	TCG Anadolu	DİMDEG
			
MOSHİP	Yarbay Kudret Güngör	Ares	Ares 65 Harpoon
			
Ares 75 Hercules	MRTP15	SNR	Albatros
			
Levent	Bora	Gökdeniz	Muhafız
			
Stamp	Stop	Hızır	Tork
			
Zargana	Zoka	Hürjet	Hürkuş
			
MMU Milli Muharip Uçak	Gökbey	Atak	Alpagu
			
Altınay	Anka	Arı	Bayraktar Akıncı

			
Bayraktar TB2	Bayraktar Kızılelma MİUS	Aksungur	Karagöz
			
Karayel	Kargu	MİUS	Dolunay
			
Doruk	Tetron	Serçe	Tepegöz
			
Togan	Uçankaya	Göktürk	Lagari
			
TUMSİS	TÜRKSAT	Şimşek	Turna
			
Atmaca	Bora	Bozdoğan	Bozok
			
Cirit	Gökdoğan	Hisar	Karaok
			
UMTAS	OMTAS	SOM	Kaplan

			
Yıldırım	MAM	Minyatür Bomba (MB)	NEB
			
SARB	Atom	ÇNRA	Boran
			
Fırtına	Korkut	Panter	Yavuz
			
Şahi	Tufan		

Sorumlu Yazar / Corresponding Author: Dr. Öğr. Üyesi Erdal AYDIN

Çatışma Beyanı / Conflict Statement: Makalenin yazarı bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisinin bulunmadığını, herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan etmiştir.

Etik Beyanı / Ethical Statement: Makalenin yazarı “Etik Kurul İzni”ne gerek olmadığını beyan etmiştir.

Destek ve Teşekkür / Support and Thanks: Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.

Yayımlanan makalelerde araştırma ve yayın etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)’nin editör ve yazarlar için yayımlanmış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

İSİMDEN İSİM YAPIM EKİ +()Ş'NİN İŞLEKLİĞİ ÜZERİNE

A Study on the Productivity of the Noun-to-Noun Suffix +()Ş



Dr. Öğr. Üyesi Ünal KALAYCI

Batman Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Öğretim Üyesi, Batman, Türkiye. ukalayci@gmail.com

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş/Received:
19.03.2022

Kabul/Accepted:
24.04.2022

Sayfa/ Page:
104-113



Öz

Sözcükler gibi yapım eklerinin de işlekliliği hem artabilmekte hem de azalabilmektedir. Türkçenin ilk yazılı eserlerinde az sayıda örnekte rastlanan +()ş isimden isim yapım eki 1970'li yıllara kadar arkaik bir kalıntı olarak görülmüştür. 1974 yılında Tahsin Banguoğlu'nun *Türkçenin Grameri* adlı eserinde ekin sözcük türettiği iki alanda işlek olduğu dile getirilmiştir. O tarihten günümüze kadar kaynaklarda isimden isim yapım eki +()ş hakkında dört farklı yaklaşım gözlenmiştir. Birinci grup kaynaklar eke yer vermemiştir. İkinci grup kaynaklar ekin işlek olmadığını öne sürmüştür. Üçüncü grup kaynaklar ekin işlekliliği hakkında fikir beyan etmemiştir. Dördüncü grup kaynaklarda ekin işlek olduğunu vurgulamıştır.

Araştırmacıların ek hakkındaki bu farklı görüşlerinin nedeni ekin işlekliliğidir. Bir yapım ekinin kullanım sıklığı ve türettiği sözcük sayısı onun işlekliliğini belirleyen temel öğedir. Kullanım sıklığı ve türetilen sözcük sayısı ile ilgili belli bir sayı ve sınır olmadığı için kaynaklarda ekle ilgili farklı yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Bu yönüyle işleklilik görecelidir. Bunun yanında son elli yıllık süreçte ekin işlekliliği artmıştır. Ekin işlekliliğindeki değişiklik de kaynakların eke karşı farklı yaklaşımlarına neden olmuştur.

Çalışmada ele alınan başlıklarda +()ş ekiyle türeyen yüzü aşkın sözcüğe yer verilmiştir. Bu örnek sayısından yola çıkılarak isimden isim yapım eki +()ş'nin işlek bir ek olduğu görüşü vurgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türkçe, şekil bilgisi, ek, isimden isim yapım eki, +()ş.

Abstract

Like words, the productivity of the suffixes can both increase and decrease. The suffix +()ş, which is seen in a few examples in the first written works of Turkish, was seen as an archaic relic until the 1970s. In Tahsin Banguoğlu's work titled *Grammar of Turkish* in 1974, it was stated that the suffix is a frequently used one in two areas where it derives words. From that date to the present, four different approaches have been observed about the noun-to-noun suffix +()ş in the sources.

There are four different approaches about the name-to-name making suffix in the sources. The first group of sources did not include the suffix. The second group of sources implied that the suffix is not frequently used. The third group of sources did not give any opinion about the common usage of the suffix. The fourth group of sources emphasized that the suffix is used intensively.

The reason for these different opinions of researchers about suffix is the frequently usage of the suffix. The frequency of usage of suffix and the number of words that the suffix derives are the basic elements that determine the functionality of a suffix. Since there is no certain number and limit regarding the frequency of use and the number of derived words, different approaches have emerged in the sources regarding the suffix. In this aspect, functionality is relative. In addition, the frequently usage of suffix has increased in the last sixty years. The change in the status of the suffix has also caused sources to have different approaches to the suffix.

More than a hundred words that are derived from the suffix +()ş are included in the headings discussed in the study. Based on this number of examples, it has been emphasized that the name-to-name suffix +()ş is commonly used.

Keywords: Turkish, morphology, suffix, name-to-name suffix, +()ş.



Atıf/Citation: Kalaycı, Ü. (2022). İsimden isim yapım eki +()ş'nin işlekliliği üzerine. *International Journal of Filologia* ISSN: 2667-7318 5(7), 104-113.

Giriş

Çalışmanın amacı isimden isim yapım eki +()Ş'nin işlevlik durumunu tespit edebilmektir. Ekin, Eski Türkçe, Eski Anadolu Türkçesi, Osmanlı Türkçesi, Türkiye Türkçesi ve çağdaş Türk lehçelerinde varlığı ve kullanımı, ardından da çağdaş Türkiye Türkçesindeki işlevliği sorgulanmıştır. Yazılı kaynakların tanıklığına başvurularak elde edilen bilgi ve örnekler Türk dilinin genel kuralları çerçevesinde işlenmiştir.

Ek, sözcüklerin sadece ikinci hecesine eklenmesi yönüyle yapım eklerinden farklılık göstermektedir. Ekten sonra başka ekler gelebilmekte fakat eki ikinci heceden üç ve diğer hecelere atacak şekilde ekin önüne başka ekler gelmemektedir. Ek, ikinci heceye gelebilmek için de üç ve daha fazla heceli sözcüklerde “kırpma” yapmaktadır. Kırpma bilindiği gibi sözcüklerden bazı hecelerin atılmasıdır. Profesör sözcüğünün “prof” şeklinde, bütünleme sözcüğünün “büt” şeklinde söylenmesi ve yazılması sözcük yapımı açısından “kırpma” yöntemi olarak adlandırılmaktadır. Ek, tek heceli sözcükleri “aşk+ş>aşkoş” şeklinde iki heceye çıkarmakta, iki heceli sözcüklere eklendiğinde “baba+ş>babiş/babuş/baboş” sözcüğünde de görüldüğü gibi hece sayısı değişmemekte, üç ve daha fazla heceli sözcüklerde ise “İbrahim>İbo+ş>İboş” sözcüğünde de görüldüğü gibi kırpma yapmaktadır. Ekin sözcüklere eklenirken kendinden önceki biçim birimde meydana gelen değişikliği ve ekin önüne gelen yardımcı sesleri vurgulamak amacıyla “+()Ş” şeklinde gösterilmiştir.

1. TARİHİ SÜREÇTE +()Ş EKİ VE EK HAKKINDAKİ FARKLI TUTUMLAR

İsimden isim yapım eki olan ve eklendiği sözcüklere temelde sevgi, okşama, benzerlik, yumuşaklık ve küçültme anlamı katan +()Ş eki Türkçenin ilk yazılı eserlerinde birkaç sözcükte görülmektedir. Türkçenin sonraki dönemlerinde âdeta unutulmuş ek, son yıllarda dil bilgisi kitaplarında yer almaya başlamıştır. Aşağıda ekin Eski Türkçe, Eski Anadolu Türkçesi, Osmanlı Türkçesi ve günümüz çağdaş Türkçelerindeki durumuna değinildikten sonra Türkiye Türkçesinin özellikle son elli yıllık dönemdeki durumu irdelenmiştir.

1.1. Sekizinci Yüzyıldan Yirminci Yüzyıla Kadar +()Ş Eki

Türkçede Sekizinci Yüzyıldan Önce Kullanılan Ekler adlı çalışmada *ba:ğ>bağış* örneği verilmiş, ekin işlevinin belli olmadığı, +()Ş ile türetilen *bağış* sözcüğün *ba:ğ* ile aynı anlama geldiği ve ekin işlev olmadığı ifade edilmiştir (Clauson, 2007, s. 191).

Eski Türkçenin Grameri'nde, isim yapım ekleri arasında +()Ş eki için *seyrek* ifadesini kullanılmış ve dipnotta *bağ* ‘bağ’+ş>*bağış* ‘halat’ ve *büğü* ‘dirayet, büyücü’+ş>*büğüş* ‘dirayet’ örneklerine yer verilmiştir (Gaban, 1995, s. 45).

Orhun Türkçesinde ekin kullanımı üç örnekle açıklanmıştır: *öd* ‘zaman’, *öd+üş>ödüş* ‘tam gün, 24 saat’; *bağ* ‘bağlamak’, *bağ+ış>bağış* ‘bağ, ip’; *agı* ‘ipek, kumaş’, *agı+ş>>agış* ‘servet, hazine, mal mülk’ (Ata, 2011, s. 91).

Bahsi geçen ekin Eski Türkçedeki *seyrek* ve *çok seyrek kullanılan ekler* sınıfında olduğu görüşünü dile getiren araştırmacılar, bu gruptaki eklerin bir iki istisna dışında hemen hemen bütünüyle Eski Türkçeden sonraki devirlerde birer ikişer örnek veren arkaik kalıntı olduğunu ifade etmişlerdir (Korkmaz, 1989, s. 359-360).

Oğuzların Anadolu’yu yurt edinmeleriyle batı Türkçesinin ilk dönemi olan Eski Anadolu Türkçesi Dönemi başlamıştır. Dönemi ele alan *Eski Anadolu Türkçesinde Ekler* (Gülsevin, 1997), *Eski Anadolu Türkçesinde (14. yy.) Türetim Ekleri ve Söz Yapımı* (Karaoğlu, 2016), *Eski Anadolu Türkçesinde İsimden İsim Fiilden İsim Yapma Ekleri ve Fonksiyonları* (Genç, 2005), *Eski Anadolu Türkçesi El Kitabı* (Öztürk, 2017) adlı çalışmalarda +()Ş ekine yer verilmemiştir.

Osmanlı Türkçesi hakkında yazılan kaynaklarda da durum Eski Anadolu Türkçesi Dönemi’ni ele alan kaynaklardan farklı değildir. Mesela *Osmanlı Türkçesi Grameri*'nde (Develi, 2018), *Müeyyessiretü'l Ulûm* adlı eserde (Balaban, 2019, s. 351-353), yine Osmanlı Türkçesi ile kaleme alınan çalışmalardan biri olan *Terceme-i Yüsfu Züleyhâ* (Alper, 2011) adlı çalışmada da +()Ş ekine yer verilmemiştir.

Eski Anadolu Türkçesi ve Osmanlı Türkçesi Dönemi dil bilgisi kitaplarında eke yer verilmemekle birlikte o dönem metinlerinde ekle türetilmiş isimlere rastlamak mümkündür. 19. yüzyılın ilk yarısında

bilinen ve ikinci yarısında yaygınlık kazanan orta oyunundaki tiplerden birinin adı *İbiş*'tir. *Fadiş* adı mahkeme kayıtlarında geçmektedir (Barış, 2007, s. 8). Osmanlı Devleti'nde ayanlık yapan Tuzcuoğlu *Memiş* Ağa vardır (Hacısalihioğlu, 2012, s. 451).

Yirminci yüzyılda ekin işlevinde bazı değişimler olmuş ve ek peyderpey hem çağdaş Türkçeleri hem de Türkiye Türkçesini ele alan kaynaklarda yer almaya başlamıştır.

1.2. Çağdaş Türkçelerde +()Ş Eki

Özbek Türkçesinde benzerlik bildiren +(ş) ekinin şu örneklerde görüldüğü ifade edilmiştir: *aq+i+ş* 'akımsı', *kök+i+ş* 'mavimsi', *sârğ+i+ş* 'sarımsı' (Coşkun, 2000, s. 31).

Yeni Uygur Türkçesinde renk isimlerine getirilen ekin sözcüklere benzerlik anlamı kattığı dile getirilmiştir: *ék+i+ş* 'beyazımsı', *kök+ü+ş* 'göğümsü', *sa(r)ğ+u+ç* 'sarımsı' (Öztürk, 1994, s. 30).

Kırgız Türkçesinde ek, benzerlik anlamı katan sıfatlar yapmaktadır: *agış* '< ak+i+ş beyazımsı', *kögüş* '< kök+ü+ş mavimsi' (Çengel, 2005, s. 120).

Başkurtçada nadir kullanılan *kayneş* ve *ağaeş* sözcüklerinin +()ş ekiyle türediği görüşü olmakla birlikte bu görüşe şüphe ile bakmak gerektiği dile getirilmiştir (Korkmaz, 1989, s. 359-360).

Sibirya Tatar Türkçesinde sevgi ve küçültme işlevi bulunan +()ş ekinin işlek olmadığı dile getirilmiş ve babasıyla aynı adı taşıyan çocuğa seslenme sözcüğü olarak *atı+ş* ve han eşi anlamında *qan+iş* sözcüklerinin kullanıldığına yer verilmiştir (Alkaya, 2008, s. 221).

Altay Türkçesinde ek, +aş, +eş, +oş, +öş şekilleriyle isimlere eklenmektedir. Eklendiği sözcüklere küçültme ve sevgi anlamı katan, sözcükleri pekiştirme ve terim yapan işlek bir ek olduğu dile getirilmiştir: *kayınaş* 'küçük kayın', *kojoñoş* 'şarkıcılık', *biçigeş* 'kitapçık', *ayagaş* 'küçük fincan', *könögöş* 'küçük kova', *oogoş* 'küçükük', *çörçögöş* 'kısa masal' (Elcan, 2016, s. 39).

Kazak Türkçesinde ek, kişi adlarına ve bazı cins isimlere eklenerek onlara küçültme, nazlandırma ve sevmeye gibi manalar katmaktadır: *Abiş* 'Abdirahman'ın kısaltılmışı', *Gülüş* 'Gülsim, Gülnar', *Ürmiş* 'Üрман', *böpeş* 'bebeğim, bebekçiğim', *kaklaş* 'canım', *kökeş* 'anacığim'... (Arslan, 1997, s. 395).

Yukarıdaki örneklerden de görüleceği gibi ek, Altay Türkçesinde işlektir; çağdaş Özbek, Yeni Uygur ve Kırgız Türkçelerinde renk adlarıyla ilgili sınırlı sayıda sözcükte varlığını sürdürmektedir; Tatar Türkçesinde küçültme ve sevgi işleviyle kullanılmaktadır; Kazak Türkçesindeyse cins isimlere ve özel isimlere getirilmektedir.

Oğuz Türkçesinin Türkiye Türkçesi dışındaki kolları olan Gagavuz, Türkmen ve Azerbaycan Türkçesiyle ilgili ulaşılan kaynaklarda eke rastlanmamıştır.

1.3. Türkiye Türkçesi Döneminde +()Ş Eki

1.3.1. Eke Yer Vermeyen Kaynaklar

Dil bilgisini tümüyle ele alan çalışmalarda ayrı bir başlık altında incelenen yapım ekleri arasında bazı kaynakların bu eke yer vermediği görülmüştür: Emre, on dokuz işlek isimden isim yapım eki ve yüz civarında "serpiştirme rastlanan türeme isimler" başlığında ele aldığı isimden isim yapım ekleri arasında (Emre, 1945, s. 136-210), Ergin ele aldığı 43 isimden isim yapım eki arasında (Ergin, 1993, s. 145-169), Edizkun ele aldığı 15 isimden isim yapım eki arasında (Edizkun, 1999, s. 124-125), Gülensoy, ele aldığı 34 Türkiye Türkçesindeki başlıca isimden isim yapım eki arasında (Gülensoy, 2000, s. 369-374), Korkmaz ele aldığı 60 isimden isim yapım eki arasında (Korkmaz, 2009, s. 33-66) +()ş ekine yer vermemiştir.

Kaynak kitaplar yanında yapım ekleri, sevgi, küçültme ve benzerlik bildiren ekler üzerine yapılan çalışmalar arasında da eke yer vermeyen kaynaklar vardır: Yıldırım, Türkçede benzerlik ve eşitlik ifade eden ekler üzerine yaptığı çalışmada Özbek, Yeni Uygur, Kıpçak, Altay ve Çuvaş Türkçesinde +()ş ekinin varlığına örnekler verirken Türkiye Türkçesindeki varlığından bahsetmemiştir (Yıldırım, 2011, s. 14-15). Miandoab da Türk dilinde küçültme anlamı taşıyan 16 eki incelediği çalışmasında eklendiği sözcüğe küçültme anlamı da kattığı bazı kaynaklarda dile getirilen +()ş ekine yer vermemiştir (Miandoab, 2018).

1.3.2. Ekin İşlek Olmadığı Vurgulanan Kaynaklar

Kurul tarafından yükseköğretim öğrencileri için hazırlanan *Türk Dili ve Kompozisyon Bilgileri* adlı kitapta ele alınan 34 isimden isim yapım eki arasında +()ş ekinin işlek olmadığı dile getirilmiştir: “Eskiden de kullanılış sahası çok dar olan bir ektir. Bugünkü dilimizde birkaç kelimedede kalmıştır. Sevgi ve okşama bildirir. Şahıs adlarına da getirilir: *maviş, göğüş, minnoş, Aliş, Memiş*” (Korkmaz vd., 1992. s. 92).

Elcan, çalışmasında eke şu şekilde yer vermiştir: “+ş: İşlek bir ek değildir. Küçültme, sevgi, sevimlilik gibi anlamlar ifade eder: *Aliş, Zeliş, Fatoş, maviş, minnoş* vb.” (Elcan, 2016, s. 45).

Yokus sözcüğünde görülen +()ş ekinin seyrek kullanılan bir ek olduğunu ifade edilmiştir (Eren, 1999, s. 456).

Vural ve Böler, ek hakkında şu ifadelerle yer vermişlerdir: “Kullanılış sahası dar bir ektir. Bugün birkaç kelimedede kalmıştır. Küçüklük, sevimlilik, okşama anlamları katar. Kelimelerin genellikle kesik biçimlerine getirilir: *maviş (mavi), Aliş (Ali), Rabiş (Rabia), Veliş (Veli), tombiş (tombul)* vb.” (Vural vd., 2011, s. 179).

Türkçede çocukla ilgili sözcükler üzerine çalışan Güngör, küçültme ve sevgi anlamı katan +()ş ekinin çocuk dilinde karın ve mide ile ilgili sözcükler türetirken yoğun şekilde kullanıldığını ifade etmekle birlikte ekin genel kullanımı hakkında şu ifadelerle yer vermiştir: “İşlek olmayan, Anadolu ağızlarında kullanılan ve çoğunlukla akrabalık bildiren kelimelere gelerek sevgi ve küçültme anlamı veren bir ektir” (Güngör, 2016, s. 106).

1.3.3. Ekin İşleklığı Konusunda Değerlendirme Yapılmayan Kaynaklar

“-İş Ekiyle Türemiş Adlar” başlığı altında eylemden ad türeten ek iki madde hâlinde ele alınmış, örneklendirilmiştir. Başlığın sonunda ekin görev ve anlam değişikliğiyle ad soylu sözcüklere geldiği ifade edilmiş; *gün-eş, gen-iş, koğ-uş, gök-üş, mavi-ş, İbiş (İbrahim), Aliş, Memiş (Mehmet), Fatoş (Fatma)* örneklerine yer verilmiştir. (Gencan, 1971, s. 180). Gencan’ın yukarıda yer verilen -iş ekinin anlam ve görev değişikliğiyle isimlere geldiği ifadesi ekin oluşumuyla ilgili farklı bir görüştür. Mavi-ş örneği de verildiğine göre bu ek +()ş ekidir.

Türkçenin Ekleri adlı çalışmada bazı ad soylu sözcüklerin genellikle kesik biçimlerinin sonuna getirilen +()ş ekinin sözcüğe “küçük, sevimli, sevgili, okşamalık” anlamları kattığı dile getirilmiştir: *Aliş, Fatos, Memiş, Memoş, Rebiş, Veliş, maviş, tombiş* (Hatiboğlu, 1981, s. 144).

Türkiye Türkçesindeki yapım ekleri incelenirken tek şekilli ve üç işlevli ekler arasında görülen +ş’nin işleklığı hakkında fikir beyan edilmemiştir (Gedizli, 2012, s. 3368).

Ekin, renk adları türettiği eklendiği sözcüklere “küçültme” anlamı yanında diğer kaynaklarda bahsedilmeyen “-lı” anlamı kattığı dile getirilmiştir (Kaya, 2014, s. 34).

Son yirmi yıllık süreçte hitap sözcüklerinde ciddi değişimler yaşandığı, bu hitapların sosyal medya ve görsel iletişim araçları vasıtasıyla yayıldığı, bu hitapların özellikle +ş, +ko ve +to ekleri kullanılarak meydana getirildiği ifade edilmiştir (Alkan Ataman, 2018, s. 676).

Eker, ekin küçültme, sevgi ve sempati anlamı kattığını ifade ederek *Aliş, maviş, minnoş* örneklerine yer vermiştir (Eker, 2019, s. 269, 275).

Elâzığ yöresi ağızlarında ekin sözcüklere sevgi anlamı kattığı ifade edilerek *anoş, baboş ve gakkoş* sözcüklerine yer verilmiştir (Korkut, 2019, s. 141).

1.3.4. Ekin İşlek Olduğu Dile Getirilen Kaynaklar

Araştırmacı, ilk baskısını 1974 yılında yaptığı *Türkçenin Grameri* adlı çalışmasında ele aldığı 53 isimden isim yapım eki arasında +()ş ekine geniş yer ayırmıştır. Banguoğlu, ekin küçültme ad yapma fonksiyonunun canlı kalmadığını, buna karşın insan tipi belirten okşama sıfatları ile kişi adlarından okşama adları yapmada canlı kaldığını dile getirmiştir. Banguoğlu, ekin kişi adlarından yakıştırılabilenlerin hepsine getirilebileceğini ifade etmiştir (Banguoğlu, 1974, s. 182-183).

Akata, ekin işlek olduğunu şu ifadelerle dile getirmiştir:

“Kategori biçimbirimleri içinde küçültme ve sevimlilik kategorisinde yer alan +ş biçimbirimi, özel ve tür adlarda kullanılan seslenme öğelerinin işlek biçimbirimlerinden biridir. Ögenin doğrudan kullanımının yol açacağı birincil anlamın değerini olumlayarak vurgular. *Bebiş, tatlış ve ciciş* örneklerinde adlara gelerek küçültme ve sevimlilik anlamı kazandırır. Kullanıldığı bağlamda olumlayıcı işleviyle ön plana çıkan bu öğeler, sanal dil kullanımlarında yansıtılan yoğun sevginin göstergeleridir” (Akata, 2018, s. 75).

1.4. +()Ş Ekine Karşı Farklı Tutumların Nedenleri ve İşleklilik

Dil bilgisini ve ekleri ele alan bazı kaynaklar sınırlı sayıda ve sadece işlek ekler, bazı kaynaklara işleklilik derecesini vurgulayarak tüm ekler yer vermiştir. Ekin kaynaklarda yer almaması ya da ekin yer aldığı kaynaklarda işleklığı hakkında bir birinden farklı yargıların bulunması eklerin işleklığının tespitinde sorunlar olduğunu göstermektedir.

Eklerin işleklığı süreç içerisinde artabildiği gibi azalabilmektedir. Tarihî kaynaklarda kumsal gibi az sayıda sözcükte görülen +sAl eki günümüzde işleklilik kazanmıştır (Bayraktar, 2019, s. 138). Bencileyin, sencileyin sözcüklerinin geçtiği metinlerde görülen +cIIAyIn eki çağdaş Türkiye Türkçesinde kullanılmamaktadır. Ekle türetilmiş sözcük ya da sözcükler, kullanılan dilde yoksa o ek için kullanımdan düşmüştür, denilebilir. Var olan bir ekin işleklığını tespit etmek çok da kolay değildir.

Ergin, ek işleklığını şu ifadelerle açıklamıştır:

“Aynı cinsten yapım ekleri arasında hangisinin en çok örneği varsa o cinsten en işlek ekinin o olduğu anlaşılır. Diğerlerinin işleklilik derecesi de aynı şekilde kendi örneklerinin sayısı ile tespit edilir. Demek ki dilde bulunan ekler arasında da kullanıma bakımından, dilde rağbet görme bakımından bir fark, bir derece vardır. Bazı ekler çok başvurulmuş, bazıları ancak mahdut gövdeler için kullanılmıştır” (Ergin, 1993, s. 199). Sözlüklerde ekle türetilmiş sözcüklerin sayısına bakmak en genel geçer yöntem olarak görülmektedir. Bununla birlikte hangi tür sözlük ya da sözlüklere bakılacak? Ek kaç sözcük yapımında görev almışsa işlek olur? İncelenmekte olan +()ş eki, isimden isim yapım ekleriyle mi yoksa daha özelden sevgi, okşama, sevecenlik vb. ifade eden eklerle mi kıyaslanmalı? Bu ve benzeri soruların cevabı belirsizdir.

Ayrıca geleneksel çalışmalarda ekin türetkenliği, sözlükte o ekle türetilmiş sözcüklerin sayısı ile tespit edilmesine eleştiriler de var. Bu yöntemin, sadece sözlüğe giren sözcükleri içermesi nedeniyle oldukça sınırlı bir tespit yöntemi olduğu dile getirilmektedir (Erdem, 2016, s. 178).

İşlek ekle işlek olmayan ek arasındaki en önemli farkın konuşma sürecinde işlek eklerin hemen anlaşılması, işlek olmayanlarınsa aynı süratte sezinlenememesi şeklinde ifade edilmiştir (Eker, 2019, s. 265).

Demir, işleklığı açıklarken iki hususa dikkat çekmiştir: “İşleklilik bir ekin farklı kök ve gövdelere gelebilmesini ve kullanım sıklığını ifade eder. Eğer bir ek sık kullanılıyor, gerektiğinde yeni kelimeler türetebiliyorsa işlek sayılmaktadır. Sık kullanılmıyor, yeni kelime türetmeye yaramıyorsa işlek değildir. Çekim ekleri aynı türden her kelimeye eklenebildikleri için yapıları gereği işlektirler. Bu nedenle işleklilik daha çok, doğal sınırlılıkları olan yapım ekleriyle ilgili bir durumdur ve görecelidir” (Demir vd., 2020, s. 190).

Eklerin türetkenlik seviyeleri art süremlili ve eş süremlili derlem yardımıyla tespit edilebilir. Bu, derlemde yeni türetilmiş sözcüklerin gösterimleri işleklilik ölçümünde yardımcı olur (Ay, 2019, s. 10). Bir ekin iki farklı tarih arasında benzer özellikteki derlemde kullanım sayısı ve türettiği sözcük sayısına bakılarak ekin işleklilik durumuyla ilgili bazı somut verilere ulaşmak mümkündür. Böyle bir derlem özel olarak oluşturulabilir fakat hâlihazırda bir derlem bilinmemektedir.

Türkiye dışında da ek işleklığı konusunda farklı teoriler ve uygulamalar yapıldığı bilinmektedir (Erdem, 2016).

Yukarıda yer verilen görüşlerden de anlaşılacağı gibi eklerin işleklığını ölçen üzerinde mutabık kalınmış bir sistem yoktur. Konuyla ilgili farklı görüşler ve uygulamalar vardır. Hatta ek işleklığının göreceli olduğu görüşü bile vardır. Bu durumda ele alınan ekin işleklığını tespit etmek amacıyla

aşağıda ek farklı yönleriyle incelenmiş, bu inceleme yapılırken akademik kaynaklarda ekle türetilmiş sözcüklere yer verilmiş ve ekin sözcük yapma potansiyeline vurgu yapılmıştır.

2. FARKLI AÇILARDAN +()Ş EKİ

2.1. +()Ş Eki Hangi Sözcük Türlerine Getirilmektedir?

Her yapım eki belli alanlarda sözcük türettiği gibi incelenmekte olan +()ş eki de akrabalık adları, kişi adları ve hitap sözcükleriyle daha yoğun kullanılmaktadır. Eklendiği sözcüklere sevgi ve küçültme anlamı katmaktadır.

2.1.1. Akrabalık Adlarına Eklenerek Yeni Sözcükler Yapar

Giresun'da, büyükler tarafından çocuklara sevgi gösterisinde bulunmak amacıyla *oğluş* sözcüğü kullanılmaktadır (Balci & Kaya, 2015, s. 277).

Anadolu ağızlarında +()ş eki, çoğunlukla akrabalık adlarına getirilerek o adlara sevgi ve küçültme anlamı katılmaktadır: *abaş* < *aba*+*ş*, *abuş* < *aba*+*ş*, *abiş* < *abi*+*ş*, *baboş* < *baba*+*ş*, *babuş* < *baba*+*ş* (Güngör, 2016, s. 344).

Elazığ yöresi söz varlığı üzerine yapılan çalışmada yöre ağzından derlenen metinlerin taranması aşamasında; *gakkoş*, *anoş*, *baboş* gibi sevgi sözcüklerine sıkça rastlanmıştır (Korkut, 2019, s. 25).

2.1.2. Kişi Adlarına Eklenerek Yeni Adlar Yapar

Türkiye Cumhuriyeti nüfus kütüğüne kayıtlı adlardan hareketle 15.288 madde başı ve toplamda 87.904 kişi adına yer verilen çalışmada kişi adlarına +()ş eki getirilerek oluşturulan ve kişi adı olarak kullanılan pek çok ad yer almıştır:

Abduş (Abdullah>Abdul+*ş*>Abduş) 131 kişiye, *Aliş* (<Ali-*ş*) adı 424 kişiye, *Gülüş* (<Gülo-*ş*<Gülo<Gülay) 19 kişiye, *İboş* (İbo+*ş*<İbo<İbrahim) 8 kişiye, *Meloş* (<Melo-*ş*<Mel-o<Melahat) 9 kişiye, *Zeliş* (<Zeli-*ş*<Zeliha) 211 kişiye ve *Zeyniş* (<Zeyni-*ş* <Zeyni< Zeynep) 67 kişiye ad olarak verilmiştir (Nişanyan, 2022).

Bir özel adın belli bir bölgeyi diğer bölgelerden ayıracak yoğunlukta kullanılmasına ad bilimci bölge denmektedir. Taşeli yöresinde *Babacık*>*baboş*, *Emine*>*Emiş*, *Mehmet*>*Memiş* adlarının yoğun kullanımı bu adlar bakımından yöreyi diğer yörelerden ayırmaktadır (Şahin, 2021, s. 22).

Bayraktar, renk adlarından özel ad yapımı konulu çalışmasında *Gögüş* (<gök+*ş*) adının gök renginden hareketle oluşturulmuş kişi adları arasında olduğunu, *Maviş* (<mavi+*ş*) adının mavi renk adından hareketle oluşan kişi adları arasında bulunduğunu ifade etmiştir (Bayraktar, 2014, s. 103-111).

TDK'nin Kişi Adları Sözlüğünde +()ş ekiyle türetilmiş sözcüklere yer verilmiştir: *Aliş* 'Ali adının halk dilinde değişmiş biçimi.', *İbiş* 'bk. İbrahim', *Memiş* 'Mehmet adının halk dilinde bozulmuş biçimlerinden biri' (Komisyon, Kişi Adları Sözlüğü, 2021).

2.1.3. Hitap Sözcükleri Yapar

Üniversite öğrencilerinin arkadaşlarına kullandıkları hitaplar üzerine yapılan bir çalışmada ekin gençler arasındaki kullanımıyla ilgili bilgilere ulaşılmıştır. Çalışma ile eğitim fakültesinin sınıf, Türkçe, fen bilgisi, sosyal bilgiler ve matematik öğretmenliği bölümlerinin birinci ve dördüncü sınıfında öğrenim gören 576 öğretmen adayına "Günlük yaşamda arkadaşlarınıza hangi sözcüklerle hitap ediyorsunuz?" şeklinde açık uçlu bir soru sorulmuş, öğrencilerden beş hitap sözcüğü yazmaları istenmiştir. Veriler, yazılı olarak toplanmıştır. 215 farklı hitabın yer aldığı çalışmada 16 hitabın +()ş ekiyle türetildiği görülmektedir: *ablişkom*, *aşkoş/aşkoşum*, *bebişkom*, *bebiş*, *bebişim*, *caniş*, *canişkom*, *kankiş*, *kankiştoşum*, *maviş*, *panpiş*, *tatlış*, *tatlışım*, *yavruş*, *zülfüş* (Aktaş & Yılmaz, 2017, s. 594).

Hitaplar konusunda hazırlanan tezin "Hitaplarda Güncel Eğilimler" başlığı altında +()ş ekiyle türetilen *babişkom*, *dodoşum*, *minnoş*, *nonoş*, *pompişim* adlarına da yer verilmiştir. Çalışmanın devamında internette yapılan taramalara ve gözlemlere, popüler kültür çalışmalarına dayanarak konuşma dilinde tespit edilen güncel kullanımlar arasında *mavişim*, *bebişim*, *bebiško*, *yavruşum*, *babiş*, *babişim*, *babiško*, *anniş*, *anniško*, *minnoşum*, *nonoşum*, *teyzoş*, *kuziş*, *abliş*, *abliško*, *bebişim*, *minnoş*, *ponpiş*, *ponpişim*, *tatlış* ve *tontış* sözcükleri de yer almıştır (Alkan Ataman, 2018, s. 672-676).

2.1.4. Diğer

Bebeğin karın ve mide bölgesiyle ilgili *dıbiş, dübüş, göbüş* sözcüklerinin küçültme ve sevgi bildiren +()ş ekiyle yapıldığı ifade edilmiştir (Güngör, 2016, s. 106). Yine aynı çalışmada çocuğun cinsel organıyla ilgili kullanıldığı ifade edilen sözcüklerden *apuş, duduş, kipiş, nunuş, ve tutuş* (Güngör, 2016, s. 107) sözcüklerinin tahlile muhtaç olmakla birlikte sonlarındaki ş'nin konu edilen ek olduğu düşünülmektedir.

Türkçede Çocukla İlgili Söz Varlığı adlı çalışmada tombul sözcüğünden türetilen dört ayrı sözcüğe ya da sözcük grubuna yer verilmiştir: *tombul+ş>tombiş /tomuş /tontoş /tontoroş /topuş topuş* (Güngör, 2016, s. 187).

Yumoş (<yumuşak+ş) sözcüğünün hayvan adı, oyuncak adı ve çeşitli marka adı olarak kullanıldığı ifade edilmiştir (Yücel & Halifeoğlu, 2017, s. 178).

3. EKİN SÖZCÜKLERE KATTIĞI ANLAMLAR

3.1. Eklendiği Sözcüklere Sevgi, Sevimlilik ve Okşama Anlamı Katar

Ekin birincil işlevi eklendiği sözcüklere sevgi, sevimlilik ve okşama anlamı katmaktır. Bu ekle oluşan sözcükler seslenme, çağırma ve hitap işleviyle de kullanılır.

Nitelik bildiren kirlî sözcüğüne, sevimlilik anlamını katmak için sevgi eki +()ş getirilerek *kirloş* sözcüğü yapılmıştır (Güngör, 2016, s. 187).

Esen, Mamuş sözünün Mehmet sözcüğünden gelişini *Mehmet>Mem+o> Memoş/ Memiş/ Mamuş* şeklinde açıklayarak sözcüğün “sevgi” bildirdiğini ifade etmiştir (Esen, 2009, s. 180).

3.2. Eklendiği Sözcüğe Küçültme Anlamı Katar

Ekin bu işleviyle tarihi süreçte sözcükler türettiği ancak günümüzde bu işlevinin net olmadığı söylenebilir. Bununla birlikte bazı kaynaklarda ekin bu işlevinin devam ettiği ifade edilmiştir.

Maviş sözcüğünün kız adı olarak kullanıldığı ve +()ş ekinin burada küçültme işlevi gördüğü dile getirilmiştir (Bayraktar, 2014, s. 11).

3.3. Argo Anlamı Katar

Ekin, sözcüklere argo anlam kattığı argo sözlükteki sözcüklerden anlaşılmaktadır. Argo sözlüklerde bu ekle türetilmiş çok sayıda sözcük yer almaktadır: “*Abduş, anoş, keltoş, kömüş ‘davar, manda’, labuş, lantuş, lapış, lapuş, malbuş ‘Marlboro sigarası’, memiş, subiş, sübüş vb*” (Aktunç, 1998).

TDK'nin sözlüğünde yer alan *liboş ve kokoş* (Komisyon, Türkçe Sözlük, 2021) sözcüklerinin de +()ş eki ile yapılmış sözcükler olduğu bilinmektedir: *liberal> lib+o+ş> liboş ve kokona+ş>kokoş*

Bazı kaynaklarda *nonoş ve godoş* sözcükleri de +()ş eki ile türetilmiş sözcükler olarak yer almaktadır. Bu sözcüklerin kökeni sorgulandığında *godoş* sözcüğünün Ermenice olduğu ve *pezevenk* anlamında kullanıldığı görülmektedir (Komisyon, 2021). *Nonoş* sözcüğünün kökeni ise bilinmemektedir (Komisyon, Kubbealtı Lugatı, 2021). Dolayısıyla bu iki sözcüğün +()ş ekiyle türetilmediği söylenemez. Bununla birlikte *liboş ve kokoş* gibi sözcükler türetilirken *godoş ve nonoş* sözcüğünün yapısına öykünüldüğü söylenebilir.

4. EKİN BİRLİKTE KULLANILDIĞI EKLER (Ş+KO/+Ş[]M)

İsimden isim yapım eki +()ş aşağıda örneklendirilen iki farklı ekle birlikte yoğun olarak kullanılmaktadır. Bu yoğun kullanım eklerde bazen kaynaşmaya kadar gitmektedir:

Slav dillerinden alınan +ka küçültme ekinin +ko şekline dönüştüğü ifade edilmektedir (Tietze, 2002, s. 1171). Sevgi ve okşamanın derecesi +ko eki ile birlikte kullanılarak artırılmaktadır: *baba+ş+ko>babişko, bebe+ş+ko>bebişko*.

Tietze, *anaçko/aneşko* sözcüklerini çözümlerken ana sözcüğüne *hypocoristicum* eki ç/ş'nin eklendiğini söylemiştir (Tietze, 2002, s. 171).

“Olumlayıcı anlamlar içeren sözcüklere gelen birinci tekil şahıs biçimbirimlerinin kullanımına *bebişim*, *canım*, *cicim*, *şekerim*, *güzelim*, *ballarım* gibi kullanımlarda rastlanır. Bu ögeler, sevgi ve benimsemenin dil kullanımlarındaki göstergeleridir” (Akata, 2018, s. 74). Bu kullanıma şunlar örnek verilebilir: *ballı+ş+m>ballışım*, *tatlı+ş+m>tatlışım*.

Sonuç

Türkçenin yazılı ilk eserlerinde az sayıda sözcükte görülen +()ş isimden isim yapım eki Eski Anadolu Türkçesi ve Osmanlı Türkçesi dönemini inceleyen eserlerde görülmemektedir. Bununla birlikte yukarıda da örneklendiği gibi bu ek İbiş, Memiş, Fadiş gibi kişi adlarına eklenerek o dönemlerde de varlığını sürdürmüştür. Cumhuriyetin ilk yıllarında yazılan eserlerde de ek yer almamaktadır. Ulaşılan kaynaklardan hareketle eke geniş yer veren Banguoğlu'nun 1974'te yayımlanan *Türkçenin Grameri* adlı eseri ek açısından bir dönüm noktası olarak düşünülebilir. Ekin dil bilgisi kitaplarına girmiş olması arkaik bir kalıntı olmadığını ve kullanımının arttığını düşündürmektedir.

Ekin işleklığının artmasıyla birlikte 1970'ten sonraki döneme ait dil bilgisi kaynaklarında eke karşı dört farklı tutum ortaya çıkmıştır: Bunlar, eke yer vermeyen kaynaklar, ekin işlek olmadığını söyleyen kaynaklar, eke yer verip ekin işleklığı hakkında fikir beyan etmeyen kaynaklar ve ekin işlek olduğunu dile getiren kaynaklardır. Diğer bir deyişle bu dönemde ek hakkında ortak bir kanaate ulaşılamamıştır.

Eklerin işleklğini tespit ile ilgili çeşitli görüşler vardır. Sözlüklerde ekle türetilmiş sözcüklerin sayısına bakmak işleklığın geleneksel tespit yöntemidir. Bu yöntem daha çok eklerin kıyaslanması için kullanılabilir. İşleklığı artmaya başlamış ekle türetilen sözcüklerin tümü kısa sürede sözlüklere giremez. Dolayısıyla ele alınan ek için o yöntemin uygun olmadığı düşünülmüştür. Onun yerine sözlük ve akademik çalışmalar bir anlamda derlem olarak düşünülmüş ve o metinlerde bu ekle türetilmiş sözcükler ele alınmıştır.

Bu çalışmada ek, tarihî süreçte, günümüz Türk lehçelerinde ve özellikle Türkiye Türkçesinde farklı yönlerden ele alınırken sözlüklerde ve akademik çalışmalarda ekle türetilmiş 120 sözcüğe yer verilmiştir. Bunlardan 26 tanesi Türkçenin tarihî dönemlerinde ve çağdaş Türk lehçelerinde 94 tanesi ise çağdaş Türkiye Türkçesiyle ilgili sözlük ve akademik çalışmalarda geçmektedir.

Kaynaklarda geçen bu ekle türetilmiş sözcüklerin tümüne yer verilmemiştir. Bu ekle türetilmiş sınırlı sayıda kişi adına yer verilmiştir. Oysa yakıştırılabilen tüm kişi adlarına bu ek getirilerek iki heceli kişi adı yapılabilmektedir. Argo sözlüklerde bu ekle türetilmiş sözcüklerin bir kısmına yer verilmiş olup bu alanda da ekin yeni sözcük türetme potansiyeli vardır. Özellikle genç kuşak arasında hitap sözcükleri yapılırken bu ek yoğun şekilde kullanılmakta olup hemen hemen her sözcük bu ekle sevgi anlamı katılarak yeni bir sözcük yapılabilmektedir. Kaynaklarda geçen tüm örneklerde ek, sözcüklerin ikinci hecesine getirilmektedir. Ekten sonra başka ekler gelebilmektedir.

Sözcüklere sevgi, sevimlilik, okşama, küçültme ve argo anlamı katan +()ş eki yüzlerce sözcük yapmış ve yeni sözcük yapma potansiyeline sahip işlek bir ektir.

Kaynakça

- Akata, Z. H. (2018). Genel ağ dili seslenme ögelerinin toplumdilbilimsel sezdirimleri. *Mersin Üniversitesi Dil ve Edebiyat Dergisi*, XV(2), 63-83.
- Aktaş, E.-İ. Yılmaz (2017). Eğitim fakültesi öğrencilerinin kullandıkları hitapların toplumdilbilim açısından incelenmesi. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (59), 577-594.
- Aktunç, H. (1998). *Türkçenin büyük argo sözlüğü*. (1. Baskı). YKY.
- Alkan Ataman, H. (2018). *Türkiye Türkçesinde hitaplar*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Ondokuz Mayıs Üniversitesi.

- Alper, M. (2011). *Mehmed Bin Pûlâd'ın "Terceme-i Yûsuf u Züleyhâ" adlı eserinin ses ve biçim yapısı*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Ondokuz Mayıs Üniversitesi.
- Arslan, H. (1997). *Tarihî gelişimiyle Kazak Türkçesinde yapı ve görev bakımından isimler*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi.
- Ata, A. (2011). *Orhun Türkçesi*. (1. Baskı). Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Balaban, F. (2019). *Müyessiretü'l-Ulûm (Türkiye Türkçesine aktarımı-dizinler)*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Ege Üniversitesi.
- Balcı, S. ve Kaya M. (2015). Divan-ü Lügati't Türk'ten Giresun sosyalantropolojisine uzanan söz varlığı. *UKHAD*, 1(3), 250-316.
- Banguoğlu, T. (1974). *Türkçenin grameri*. (1. Baskı). Baha Matbaası.
- Barış, G. (2007). *2 No.lu (H. 1299 – 1304 / M. 1883 – 1888) Yozgat şer'iyye sicilinin transkripsiyonu ve değerlendirilmesi*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Erciyes Üniversitesi.
- Bayraktar, F. S. (2019). İşleklığı artan bir yapım eki: +sal, +sel. *Prof. Dr. Hidayet Kemal Bayatlı Hatıra Kitabı*. Şenyıldız Yayıncılık.
- Bayraktar, N. (2014). Türkçede kişi adlarında renk adları. *ACTA TURCICA*, VI(1), 1-15.
- Clauson, S. G. (2007). Türkçede sekizinci yüzyıldan önce kullanılan ekler. (U. Özalan, Çev.). *Dil Araştırmaları Dergisi*, I(1), 185-196.
- Coşkun, V. (2000). *Özbek Türkçesi grameri*. (1. Baskı). TDK.
- Çengel, H. K. (2005). *Kırgız Türkçesi grameri (Ses ve Şekil Bilgisi)*. (1. Baskı). Akçağ Yayınları.
- Demir, N. ve Yılmaz, E. (2020). *Türk dili el kitabı*. (9. Baskı). Grafiker Yayınları.
- Develi, H. (2018). *Osmanlı Türkçesi grameri I*. M. Duman, H. Bilteken, (Ed). (1. Baskı). Açıköğretim Fakültesi Yayını.
- Edizkun, H. (1999). *Türk dilbilgisi*. (6. Baskı). Remzi Kitabevi.
- Eker, S. (2019). *Çağdaş Türk dili* (12. Baskı). Grafiker Yayınları.
- Elcan, A. (2016). *Altay Türkçesi ile Türkiye Türkçesinin karşılaştırmalı ses ve şekil bilgisi*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Ardahan Üniversitesi.
- Emre, A. C. (1945). *Türk dilbilgisi*. (1. Baskı). TDK.
- Erdem, M. (2016). Türkçede türetkenlik ve türetkenliği ölçme yöntemleri. *Türkbilgi*, (32), 169-180.
- Eren, H. (1999). *Türk dilinin etimolojik sözlüğü*. (2.Baskı). TDK.
- Ergin, M. (1993). *Türk dil bilgisi* (21. Baskı). Bayrak Basım Yayım Tanıtım.
- Esen, M. A. (2009). Ahıska Türklerinde kişi adları. *Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, X(16), 167-187.
- Gabam, A. V. (1995). *Eski Türkçenin grameri*. (M. Akalın, Çev.). (2. Baskı). TDK.
- Gedizli, M. (2012). Türkçede tek şekilli ve çok işlevli yapım ekleri. *Turkish Studies*, VII(4), 3351-3369.
- Gencan, T. N. (1971). *Dilbilgisi*. (2. Baskı). Fen Fakültesi Basımevi.
- Genç, G. (2005). *Eski Anadolu Türkçesinde isimden isim fiilden isim yapma ekleri ve fonksiyonları*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Gülensoy, T. (2000). *Türkçe el kitabı*. (1. Baskı). Akçağ.
- Gülsevin, G. (1997). *Eski Anadolu Türkçesinde ekler*. (1.Baskı). TDK.
- Güngör, O. C. (2016). *Türkçede çocukla ilgili söz varlığı*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Erciyes Üniversitesi.

- Hacısalihioğlu, M. (2012). Tuzcuoğulları. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (C. 41, ss. 451-453). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Hatiboğlu, V. (1981). *Türkçenin Ekleri*. (2. Baskı). TDK.
- Karaoğlu, S. (2016). *Eski Anadolu Türkçesinde (14. yy.) türetim ekleri ve söz yapımı*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi.
- Kaya, H. (2014). *Doğu sahasında yazılan Hekimoğlu Satır Altı Kuran Tercümesi'nde kelime yapımı*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Akdeniz Üniversitesi.
- Komasyon. (2022). *Kişi adları sözlüğü*. tdk.gov.tr. <https://sozluk.gov.tr/adresinden> 10.03.2022 tarihinde alınmıştır.
- Komasyon. (2022). *Türkçe sözlük*. tdk.gov.tr. <https://sozluk.gov.tr/adresinden> 10.03.2022 tarihinde alınmıştır.
- Komasyon. (2022). *Misalli büyük Türkçe sözlük*. <http://lugatim.com/>. adresinden 10.03.2022 tarihinde alınmıştır.
- Korkmaz, Z. (1989). Yazılı devirlerdeki gelişmelere göre eski Türkçenin yaşı. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı- Belleten*, XXXVII, 353-370.
- Korkmaz, Z. (2009). *Türkiye Türkçesi grameri* (3. Baskı). TDK.
- Korkmaz, Z. vd. (1992). *Türk dili ve kompozisyon bilgileri*. (1. Baskı). Yükseköğretim Kurulu.
- Korkut, G. (2019). *Elâzığ yöresi ağızlarının isim söz varlığının tematik açıdan incelenmesi (ses, yapı, köken)*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi.
- Miandoab, N. Z. (2018). Türk dilinde küçültme kavramı ve küçültme ekleri. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, XXII(1), 213-237.
- Nişanyan, S. (2022). "Türkiye kişi adları sözlüğü" <https://turkadlar.com/?ad=Babi%C5%9F&c=adresinden> 13.03.2022 tarihinde alınmıştır.
- Öztürk, E. (2017). *Eski Anadolu Türkçesi el kitabı*. (1. Baskı). Akçağ.
- Öztürk, R. (1994). *Yeni Uygur Türkçesi grameri*. (1. Baskı). TDK.
- Şahin, İ. (2021). *Adbilim*. (2. Baskı). Pegem Akademi.
- Tietze, A. (2002). *Tarihi ve etimolojik Türkiye Türkçesi lügati (A-E)*. (1. Baskı). Simurg.
- Yücel, N. ve Halifeoğlu, M. (2017). Marka kişiliği algısı: sosyal medya markaları üzerine üniversite öğrencilerine yönelik bir araştırma. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, 27(2), 177-191.
- Yıldırım, G. (2011). *Türkçede benzerlik, eşitlik ifade eden isimden isim yapma ekleri*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Gazi Üniversitesi.

Sorumlu Yazar / Corresponding Author: Dr. Öğr. Üyesi Ünal KALAYCI

Çatışma Beyanı / Conflict Statement: Makalenin yazarı bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisinin bulunmadığını, herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan etmiştir.

Etik Beyanı / Ethical Statement: Makalenin yazarı "Etik Kurul İzni"ne gerek olmadığını beyan etmiştir.

Destek ve Teşekkür / Support and Thanks: Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.

Yayımlanan makalelerde araştırma ve yayın etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'nin editör ve yazarlar için yayımlanmış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

KADIZÂDE MEHMED EFENDİ’NİN MEBHAS-I İMÂN ADLI ESERİNDE İSİM VE FİİL ÇEKİMİ

The Inflection of Nouns and Verbs in Mebhas-ı İmân, the Work of Kadızâde Mehmed Efendi



Dr. Öğr. Üyesi Fethullah ÇİFTÇİ

Muş Alparslan Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Yeni Türk Dili Anabilim Dalı, Muş, Türkiye, f.ciftci@alparslan.edu.tr

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş/Received:

15.05.2022

Öz

Bu çalışma, XVII. yüzyılda yaşamış dönemin en önemli siyasi, dini ve edebi şahsiyetlerinden biri olan Kadızâde Mehmed Efendi'nin kaleme almış olduğu Mebhas-ı İmân adlı eserde geçen isim ve fiil çekimleri üzerinedir. Eser, IV. Murat devrinde Kadızâde Mehmed Efendi öncülüğünde başlayıp yıllarca devam eden KadızâdelilerHareketi'nin fikir dünyasına ışık tutan en önemli eserlerden biridir. Devrin tartışmalı konularından olan tütün kullanımı, kahve kültürü ve raks gibi konulara değinmesi yönüyle ön plana çıkan eser, muhteva açısından önemli olduğu kadar dönemin dil hususiyetlerinin aydınlatılması açısından da önemlidir. Klasik Osmanlı Türkçesi Dönemi'nde yazılmış olan eser, Eski Anadolu Türkçesi dil hususiyetlerinin çoğunu barındırması yönüyle önemlidir. Çalışmanın asıl konusunu oluşturan Mebhas-ı İmân'da geçen isim ve fiil çekimleri, eklerin tarihsel serüveni gözetilerek Eski Türkçe, Eski Anadolu Türkçesi ve Türkiye Türkçesinde geçen halleriyle karşılaştırmalı olarak verilecektir.

Kabul/Accepted:

21.06.2022

Sayfa/ Page:

114-129



Eserin tespit edilen 12 nüshası vardır. Çalışmada tespit edilen nüshalar arasında en eski tarihli nüshaolan Ankara Milli Kütüphane'de 06 Mil Yz A 2217 arşiv numarasıyla kayıtlı olan nüsha esas alınmıştır. 99 varak ve her varakta 19 satırdan oluşan Hicri 1064 tarihinin Ramazan ayında yazıldığı müstensihî tarafından notdüşülen nüsha, Kadızâde Mehmed Efendi'nin (1582-1635) yaşadığı döneme en yakın tarihli nüshadır.

Anahtar Kelimeler: Dilbilim, Kadızâde Mehmed Efendi, Mebhas-ı İmân, İsim ve fiil çekimeklere

Abstract



This study is about the conjugation of nouns and verbs in the work called Mebhas-ı İmân which was written by Kadızâde Mehmed Efendi, one of the most important political, religious and literary figures of the 17th century. This is regarded as one of the most important works which sheds light onto the intellectual world of the Kadızâdelis movement that started under the leadership of Kadızâde Mehmed Efendi during the reign of Sultan Murat IV and continued for years. The work, which comes to the forefront in terms of mentioning the controversial issues of the period such as tobacco use, coffee culture and dance, is important in terms of content as well as in terms of illuminating the language characteristics of the period. Written in the Classical Ottoman Turkish Period, the work is important in that it contains most of the Old Anatolian Turkish language features. The conjugation of nouns and verbs in Mebhas-ı İmân, which is the main subject of the study, will be given in comparison with the forms in Old Turkish, Old Anatolian Turkish and Turkey Turkish, taking into account the historical adventure of the suffixes.

There are 12 copies of the work identified. Among the copies identified in the study, the copy registered in the Ankara National Library with the archive number 06 Mil Yz A 2217, which is the oldest dated copy, has been taken as basis. The copy, which consists of 99 leaves and 19 lines in each leaf is the closest dated copy to the period when Kadızâde Mehmed Efendi (1582-1635) lived as the copyist noted that the date of the work as Hijri 1064 in Ramadan.

Keywords: Linguistics, Kadızâde Mehmed Efendi, Mebhas-ı İmân, Inflection of nouns and verbs

Atıf/Citation: Çiftçi, F. (2022). Kadızâde Mehmed Efendi'nin Mebhas-ı İmân adlı eserinde isim ve fiil çekimi, *International Journal of Filologia* ISSN: 2667-7318 5(7), 114-129.

Bu makale yazarın doktora tezinden türetilmiştir: Çiftçi, F. (2019). *Kadızâde Mehmed Efendi Mebhas-ı İmân (dil incelemesi-tenkitli metin-dizin)*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Dicle Üniversitesi.

Giriş

1582 yılında Balıkesir’de doğan Kadızâde Mehmed Efendi, babası Doğanîzâde Mustafa Efendi’nin kadı olmasından dolayı Kadızâde lakabıyla bilinir (Çavuşoğlu, 2001, s. 100). Ayrıca Kadızâde lakabı dışında bazı şiirlerinde kullanmış olduğu “İlmî” mahlasından dolayı İlmî olarak da bilinen (Deniz, 2008, s. 18) Kadızâde Mehmed Efendi, ilk tahsilini ilerde fikir dünyasından ziyadesiyle etkileneceği Birgivi Mehmed Efendi’nin talebelerinden alır. İlk tahsilinden sonra Balıkesir’den İstanbul’a giderek müderris Dursunzâde’nin yardımcısı olur. Buradan da H.1032 (1623) yılında Tercüme Tekyesi şeyhi Ömer Efendi’nin hizmetinde tasfiye ile meşgul olur. Lakin tasavvufun mizacına uymadığını düşünerek buradan ayrılır ve uzun süre Murat Paşa Camii’nde ders vermiş olan Birgîlî Efendîzâde Fazlullah Efendi yerine Sultan Selim vaizi olur (Çelebi, 1981, s. 163). 1631 yılından sonra Kadızâde Mehmed Efendi, önceleri klasik metinler okutmakla uğraşmış, daha sonra Osmanlı’da vâizlik mesleğinin zirvesini teşkil eden Ayasofya Camii’ne vâiz olarak atanmıştır. Etkili vaazları sayesinde kısa sürede kendine has bir dinleyici kitlesi oluşturmuş ve namını bütün İstanbul’a duyurmayı başarmıştır (Akpınar, 2015, s. 305). H. 1045 (1635)’te Ayasofya vâizi iken vefat etmiştir. Topkapı dışında Şeyhler kabristanına defnedilmiştir (Tahir, 1972, s. 373). Birçok kaynak Kadızâde Mehmed Efendi’nin 1635 yılında Ayasofya Camii’nde vâiz iken vefat ettiğinde ittifak eder. Ancak Tanyıldız’ın hazırlamış olduğu “İsmâil Rusûhî-yi Ankaravî Şerh-i Mesnevî Mecnû’atı’l-Letâyif ve Matmûratı’l-Ma’ârif: İnceleme-Metin-Sözlük” adlı doktora tezinde, Sâkıb Dede’ye dayandırdığı bilgiler ışığında, Kadızâde Mehmed Efendi’nin 1635 yılından sonraki bir tarihte vefat etmiş olabileceği sonucunu da çıkarmaktadır. Zira Kadızâde Mehmed Efendi’nin zikredildiği eserde onun IV. Murad ile beraber çıktığı Bağdat seferi sırasında Konya’da Mevlana türbesinde sara illetine yakalanıp İstanbul’a geri gönderildikten sonra vefat ettiği ifade edilmiştir (2010, s. 13).

Kadızâde Mehmed Efendi’nin Mebhas-ı İmân dışında bilinen; İrşâdü’l-‘ukûlî’s-selîme ile ‘l-usûlî’l-kaviyme li ibtâli’l-bide’i’s-sekîme, Sultan IV. Murad için yazdığı Duânâme, Mesâil-i Ehl-i Sünnet ve ‘l-Cemâat, Risâle-i Kadızâde, Mebahis-i Salat Risâlesi, “Bilmiş Ol” redifli manzume eserleri vardır.

Kadızâde Mehmed Efendi, eserinin giriş kısmında okuyucuların dikkatini çekmek ve eserinin önemine vurguda bulunmak maksadıyla eseri hakkında ayrıntılı bilgiler verir. Yazar, bir nevi sebep-i telif gibi eseri yazma sebebine değindiği bu bölümde, Ehl-i Sünnet ve Cemaât mezhebinin bazı sâlih ve mütedeyyin kişilerce tam olarak idrak edilemediğini, bunun neticesi olarak da bu sâlih ve mütedeyyin kişilerin yıllarca samimi bir şekilde Allah’a yapmış oldukları ibadet ve taâtlardan hiçbirinin kabul edilmediğini ifade eder. Eserini bundan dolayı kaleme aldığını söyleyen yazar, eserinin dikkatle ve sabırla okunması durumunda kişinin imanî manada bilinçleneceğini ve bazı hatalara düşmeyerek mümin-i kâmil sıfatına erişebileceğini iddia eder.

Kadızâde Mehmed Efendi, Mebhas-ı İmân’ı fasıllar halinde oluşturmuştur. Toplam 36 fasıldan oluşan eserde, fasıllar konu sınırlarını belirleme vazifesinde kullanılmıştır. Lakin fasıllardan bazıları, bir önceki fasılın devamı ve tamamlayıcısı mahiyetindedir. Bazı fasıllar ise tamamen farklı bir konu hakkındadır. Yazar, fasıllarda daha çok itikadî manada halkın yanlış bildiği bazı meseleler hakkında kaynak eserlerden ve rivayetlerden faydalanarak okuyucuları aydınlatmayı amaçlamıştır. Fasılların bazıları okuyucuya konu hakkında detaylı bilgiler sunarken bazı fasıllar ise birkaç cümle ile sınırlı tutulmuştur. Eserdeki fasılların ihtiva ettiği konular şunlardır:

1. Fasıl: İmânın tanımı ve Müslümanlığın dayandığı temel hususlar
2. Fasıl: İhtiyâr-ı cüz’î kavramının izahı
3. Fasıl: Kadîrî, Cebrî, Mutezilî, Ehl-i Sünnet ve Cemâat mezheplerinin ihtiyâr-ı cüz’î kavramı üzerinden karşılaştırılması
4. Fasıl: Tanrı Te’âlâ hakkında vâcib, muhâl ve câiz olan sıfatlar ile peygamberler hakkında vâcib, muhâl ve câiz olan sıfatlar
5. Fasıl: Tanrı Te’âlâ katında vâcib olan sıfatlar
6. Fasıl: Sıfât-ı subûtiyye (sıfât-ı zât ve sıfât-ı me’ânî)
7. Fasıl: Tanrı Te’âlâ katında muhâl olan sıfatlar
8. Fasıl: Tanrı Te’âlâ katında câiz olan sıfatlar
9. Fasıl: Peygamberler hakkında vâcib olan sıfatlar
10. Fasıl: Peygamberler hakkında muhâl olan sıfatlar

11. Fası: Peygamberler hakkında câiz olan sıfatlar
12. Fası: “Lâ ilâhe illâllâh Muhammeden Resûlullâh” sözünün manası
13. Fası: Farz-ı ‘ayn ve farz-ı kifâye olan ‘ibâdetler ve sâ’irtâ’atların kabulü
14. Fası: Kişiyi küfre götüren bazı ef’âl ve akvâller
15. Fası: Elfâz-ı küfr kavramı ve akâid risâlelerinin okunup dinlenilmesi meselesi
16. Fası: Mü’min ve muvahhidlerin oğullarına, kızlarına, kullarına ve hizmetkârlarına ‘itikâda ve küfre müteallik olan konuları öğretmeleri
17. Fası: ‘Akâ’id-i dîniyye kavramı
18. Fası: Müslüman ve mümin olmanın bazı şartları
19. Fası: Haccâc’ın hikayesi
20. Fası: Duhanın hangi millet ve bölgeden ortaya çıktığı
21. Fası: Nasihat-ı Kutbı’l-‘Ârifîn ve Mercî’î’s-sâlikîn Mevlânâ Hüsâme’d-dîn el-İstenskütî meddallâhazıllahu ‘aleynâ’nın Risâle-i Duhâniyyesi’nde duhân hakkındaki düşünceler
22. Fası: Kahvenin helalliği ve haramlığı hakkında
23. Fası: Tasavvuf ve nefsin mertebeleri
24. Fası: Tanrı’nın kemâl sıfatları
25. Fası: Ahlâk-ı zemîmeden, sū-i zandan ve riyâdan kalplerin arındırılması
26. Fası: İnsân için devlet-i ebediyye ve sa’âdet-i sermediyye kavramları üzerine
27. Fası: Ehl-i Sünnet ve Cemâ’atemuhâlif olan tâifeler
28. Fası: İslâm ve îmân hakkında
29. Fası: Allâh’ın sıfatları
30. Fası: Râfızîler’den bir grubun Hz. Ali ve Hz. Muhammed hakkındaki düşünceleri
31. Fası: Peygamberler ve gökten inen kitaplar hakkında
32. Fası: Peygamberlerin ‘aleyhimü’s-selâmun’adedlerinden olan ihtilâfların ve gayrinin beyânı
33. Fası: Hak Te’âlânın varlığına deliller
34. Fası: Mukallid ve istidlâl
35. Fası: Rakıs ve tevâcüdünün ortaya çıkışı
36. Fası: Elfâz-ı küfr ve ef’âl-i küfr

Eserin fasılları arasında en dikkat çeken fasıl, günümüzde de tartışmalı konulardan biri olan tütün kullanımının helalliği/haramlığı konusunun ele alındığı 20. fasıldır. Tarihi kaynakların hemen hepsinde IV. Murat dönemini ele alınırken bu mesele de zikredilir. 1043 yılının Safer ayında Cibali’de bir yangın çıkmış ve bu yangın İstanbul’un büyük bir kısmına yayılmıştır. Devrin ileri gelenlerinden biri olan Kadızâde Mehmed Efendi yangının temel sebebi olarak tütün ve tütünün içildiği mekan olan kahvehaneleri görmekteydi. Kadızâde, bu sebepten tütün kullanımının yasaklanması ve kahvehanelerin kapatılması gerektiği düşüncesindeydi (Kazıcı, 2000, s. 200). Bu yangından sonra IV. Murad tütün kullanımını ve kahvehaneleri yasaklamıştır. Birçok araştırmacıya göre IV. Murad tarafından getirilen bu yasakların temelinde, Kadızâde’nin IV. Murad üzerindeki etkisi yatmaktadır. Kadızâde Mehmed Efendi, tütün ve kahve fasıllarında, IV. Murad tarafından getirilen tütün ile alkolün yasaklanması ve kahvehanelerin kapatılması/yıkılması meselelerine değinmiştir. Yasakların halkta oluşturduğu memnuniyetsizliğin doğru bir davranış olmadığını, bazı rivayetler ve Mevlânâ Hüsâme’d-dîn el-İstenskütî’ye ait Risâle-i Duhâniyye adlı eserinden örnekler vererek ispatlamaya çalışmıştır. Rivayet ve kaynaklardan örnekler verdikten sonra tütün yasağını getiren padişaha methiyeler dizer. Hatta herkesin ibadetlerinde insanı küfre götüren tütünü yasaklayan padişaha duacı olması gerektiğini söyler.

Eser muhteva açısından olduğu kadar dönemin dil hususiyetlerini ortaya koyması yönüyle de önemli eserlerden biridir. Çalışmada, eserin mensur ve harekeli olarak kaleme alınmış olması, isim ve fiil çekimlerinin daha sağlıklı ortaya konmasını sağlamıştır. Eserden alınan isim ve fiil çekim örnekleri, Eski Türkçe, Eski Anadolu Türkçesi ve Türkiye Türkçesindeki durumları ile karşılaştırılarak verilmiştir. Eser, Eski Anadolu Türkçesi devrinden sonra yazılmış bir eser olmasından dolayı çalışmada, eklerin Eski Anadolu Türkçesindeki halleri ile kıyaslanması üzerine daha fazla durulmuştur.

1. İSİM ÇEKİM EKLERİ

1.1. Çokluk Eki

Çokluk eki "+lAr", Türkçenin yazıyla takip edilebilen her döneminde çokluk işleviyle kullanılmış olan eklerinden biridir. Köktürkçe ve Uygurcada "+lAr" eki yaygın bir kullanım gösterir. Karahanlı Türkçesi metinlerinde ise "+lAr" ekinin yanında "+lA" çokluk kavramı ifade eden bir ek de bulunmaktadır. Harezmi Türkçesinde de çokluk kavramı "+lAr" ekiyle sağlanmıştır. Karahanlı döneminde görülen "+lA" çokluk kavramı ekine, bu dönem metinlerinde rastlanmamaktadır (Kalsın, 2013, s. 20). Çalışma konusunu teşkil eden Mebhas-ı İmân'da da çokluk kavramı "+lAr" eki ile karşılanmıştır. Üstlendiği işlevin bir neticesi olarak metinde en sık kullanılan eklerden biri olan bu ekin kullanıldığı bazı örnekler şunlardır:

"küfürlerden 87a/16, kediler 13b/18, 'ibâdetler ve tâ'atlar14a/06, analar ve babalar 14b/04, ağaçlar 23b/06, âyetler36b/17, kitâblardur 45a/10, ayaklar 56b/18"

Türkçede sayı sıfatlarından sonra gelen isimler çokluk eki almazlar. Eserde tespit edilen bir örnekte bu kuralın dışına çıkmış olup sayı sıfatlarından sonra gelen isimlerde çokluk ekinin kullanıldığı görülmüştür.

"iki yüz biñ peygamberler 61b/12"

Eski Türkçede kullanılan "+An" ve "+z" çokluk ekleri, Eski Anadolu Türkçesi döneminde işlevini yitirerek sadece bir iki kelimedeki kalıplaşmış olarak kullanılır (Şahin, 2015, s. 48). Eski Anadolu Türkçesinde, Eski Türkçeden gelen bu eklerle kalıplaşarak çokluk ifade eden kelimelerin kendini aynı şekilde muhafaza ederek eserde de kullanıldığı tespit edilmiştir.

"dizden 65a/08, dizine 46a/17, gözlerin 54a/09, gözine 67a/15, oğlan 91b/18"

Eserde "+An" ve "+z"eki örneğinde olduğu gibi Eski Türkçede çokluk eki işlevinde kullanılıp zamanla eklendiği sözcükle kalıplaşan +t ekinin de bir örneği mevcuttur.

"kanat13a/08"

Eser dini bir eser olması nedeniyle Arapça kelime ve terkiplere sıklıkla başvurulmuştur. Bu durum Arapça çokluk eklerinin de eserde kullanımının görülmesine sebep olmuştur.

"i'tikâdât 2a/11, kelimât76a/16, vâcibât 81b/10"

1.2. İyelik Ekleri

İsmlere ve isim soylu sözcüklere gelerek sözcüğe kişi kavramı veren ek olan iyelik ekleri Türkçenin tarihsel serüveninde hem işlev hem de biçim açısından büyük bir değişim ve gelişime uğramayan eklerdendir. (Kalsın,2013, s. 20). İyelik eklerinin Eski Türkçeden günümüz Türkçesine gelene kadar ses bakımından tek farkı, ikinci şahıslardaki sesin dış değil, damak n'si olmasıdır (Ercilasun, 2012, s. 180). İkinci şahıs iyelik ekleri, Klasik Osmanlı Türkçesinde yazılmış eserde de ekin ünsüzü dış n'si yerine damak n'si ile karşılanmıştır. Bunun yanında eserde iyelik eklerinin düzlük yuvarlaklık uyumu açısından da henüz bir uyumundan söz edilemez. Eserde kullanılan iyelik ekleri karşıladıkları şahıslar dikkate alınarak altı altı katagoride verilmiştir.

1. Teklik Şahıs: +Im / +Um

Eski Anadolu Türkçesinde sürekli yuvarlak ünlü ile karşılanan bu ek, Mebhas-ı İmân'da üç sözcükteki kullanımları (sözüm 25b/19, düşümde 26b/04, rabbümdür 55b/02)dışında sürekli olarak düz ünlü ile karşılanmıştır.

"birliğimi 16a/06, günâhlarım 34a/01, hayâtım 95a/03, erimdür 34a/13, sırrım 68b/06"

2. Teklik Şahıs: +İñ / +Uñ

Bu ek Eski Anadolu Türkçesinde sürekli yuvarlak ünlü ile karşılanırken Mebhas-ı İmân'da hem yuvarlak hem de düz ünlülü şekilleri barındırması yönüyle dikkat çekicidir. Bu durum, dudak uyumunun bu dönemde kısmen de olsa gelişmeye başlamasıyla izah edilebilir.

"sükütñ15b/03, eriniñ 34a/13, 'aklıñ35a/09, 'ömrüñ 77b/16, gözün 83a/14"

3. Teklik Şahıs: +(s)I

Eserde üçüncü teklik şahıs iyelik ekinin ünlüsü Eski Anadolu Türkçesinde olduğu gibi günümüz Türkçesinden farklı olarak sürekli düz ünlü ile karşılanmıştır.

“boyuncığı 32b/06, dimâğını 32b/17, ‘ömrünün 77a/01, ‘ömri 83b/07, vücûdî 10a/07, yapıcısı 62b/08, döşeyicisi 62b/10, ba‘zısı68b/19”

Türkçede istisna bir kullanım olsa da bazen üçüncü kişi iyelik eki eklendiği sözcükte iyelik eki işlevini yitirip eklendiği kelime ile kalıplaşarak taban haline gelir. Bu durumdaki sözcüklere bazen tekrardan bir tane daha üçüncü teklik kişi iyelik eki gelir (Gülsevin ve Boz, 2004, s. 139). Ek yığılması olarak bilinen bu durum metnimizde bir örnekte tespit edilmiştir.

“biri-si 2a/08”

1.Çokluk Şahıs: +ImUz

Mebhas-ı İmân'da çokluk birinci şahıs iyelik ekinin daima ilk ünlüsü düz ikinci ünlüsü ise yuvarlak ünlü ile karşılanmıştır.

“mezhebimizdür 3b/05, karındaşlarımız 4a/08, hâlimüz 16a/16, hâkimlerimiz 19b/12, peygamberimizin 46b/15”

2.Çokluk Şahıs: +İñIz / +UñUz

Mebhas-ı İmân'da çokluk ikinci şahıs iyelik ekinin ünlüsü ikinci teklik şahıs iyelik ekinin ünlüsü gibi hem düz hem de yuvarlak olabilmektedir. Bu yönüyle ek, sürekli yuvarlak ünlü ile karşılanan Eski Anadolu Türkçesindeki kullanımından ayrılır.

“tâ‘atuñuz 42b/09, nefesiñiz 41a/01, ilâhiñiz 55a/12, şeyhiñize 80b/15, ‘ömürîñizde 67b/09”

3.Çokluk Şahıs: +IArI

Metnimizde çokluk üçüncü şahıs iyelik ekinin ünlüsü Eski Anadolu Türkçesinde olduğu gibi daima düz ünlü ile karşılanmıştır.

“oğulları 73a/05, mezheblerin 75b/06, mâbeynlerinde 69a/13, erleri-le 69a/18, kalblerine 79a/12”

1.3. İsim Durum Ekleri

1.3.1. Yalın Durumu

İsmin yalın durumu, ismin hiçbir çekim eki almamış ve nesne görevi yüklenmemiş durumudur (Korkmaz, 2003:23). Bir ismin tabanı eksiz durumda ise bu isim hem yalın hem de belirsiz durum işlevindedir (Gabain,1988, s. 63). Metnimizde ismin yalın durumunu örnekleyen çok sayıda sözcük mevcuttur. Bunlardan bazıları şunlardır:

“mezheb 39a/01, kitâb 39b/14, cehennem 3b/16, kalb 31b/16, duhân 26a/02, oğlan 66a/17, yumurta 94a/03, kuş 13b/17, kedi 99a/08, yol 19a/12, külünk 19a/03, ev 32a/15, beden 32b/11”

1.3.2. Tamlayan Durumu

Tamlayan ya da ilgi durumu, eklendiği isimle başka bir isim arasında bağlantı kuran isim durumudur (Korkmaz, 2003: 23). Bu yönüyle bu ek diğer durum eklerinden ayrılır. Zira tamlayan eki isimlere gelerek eklendiği ismi diğerleri gibi bir fiile değil bir isme bağlamaktadır (Şahin, 2015, s. 50). Ek, Eski Türkçede ünsüzle biten sözcüklerden sonra “+İñ”, ünlü ile biten sözcüklerden sonra ise “+nİñ” biçiminde kullanılır (Ercilasun, 2012, s. 181). Eski Anadolu Türkçesinde ise “+(n)Uñ” şeklindedir (Türk vd., 2011, s. 22). Eski Anadolu Türkçesinde sürekli yuvarlak ünlü ile karşılanan bu ek metnimizde günümüz Türkçesinde olduğu gibi hem düz hem de yuvarlak ünlü ile karşılanmıştır.

“kitâblarun isimlerin 2b/15, dünyânun kadri 11a/04, Tanrınunadıdır 19a/11, nûrunetrâfi 79b/07, nemâzunşerâ’iñlerin 81b/11, yatsunun son sünnetin 53b/07, risâleleriñba‘zısından 12b/03, fasılîñ evvelinden 32a/08”

1.3.3. Belirtme Durumu

Belirtme durumu, cümle içinde geçişli fiilin etkisi altında kalan ismin içinde bulunduğu durumdur (Korkmaz, 2003, s. 24). Ek, Eski Türkçede iyelik eki almamış isimlerden sonra “+(X)g”, iyelik

eklerinden sonra “+(D)n”, işaret ve şahıs zamirlerinden sonra ise “+nI” biçiminde kullanılmıştır (Ercilasun, 2012, s. 181). Batı Türkçesinin ilk evresi olan Eski Anadolu Türkçesi döneminde ise “+(y)I” ve “+n” biçiminde kullanılmıştır (Türk vd., 2011, s.22). Metnimizde ismin bu durumu, Eski Anadolu Türkçesinde olduğu gibi ünlüsü sürekli düz ünlü olup “+(y)I” ve “+n” şeklinde karşılanmıştır.

“şarâbı 71b/19, âbdesti73a/02, emrin 16b/03, cevâzı20a/14, kelimesin 32a/06, mecazı37a/08, ağacı 43a/14, kumaşı 15b/13, guruşu 15b/14, câzûyü33b/04, tahtayı 34a/04, ölmesin36b/08, şifâyı59b/01, nisâyı62a/11, tâ'ifeyi62a/18, zinâyı70a/15, 'ulemâyı70b/04”

Metnimizde ekin ismin belirtme durumu işlevi dışında yönelme durumunu da karşıladığı örnekler mevcuttur.

“ammâEhl-i Sünnet ve Cemâ'at bunun cümlesini harâmdur derler 62a/06”

“egerbunları lâzımdegildür dersin ne'üzubillâhite'âlâkâfirsın 85a/03”

1.3.4. Yönelme Durumu

Cümlelerde ve sözcük gruplarında, ismi fiile yönelme ve yaklaşma işlevi ile bağlayan durumdur (Korkmaz, 2003, s.24). Köktürkçede yönelme hâli eki “+kA” biçimindedir (Ercilasun,2012,s. 181). Bunun yanında pek sık olmamakla beraber nadiren “+A” ve “+yA” biçiminde de kullanımları mevcuttur (Gabain, 1988, s. 63). Ayrıca Eski Türkçede birinci baña (banga) ve ikinci saña (sanga) teklik şahıs zamirlerinde şeklinde yönelme hal eki kullanımı ekin bünyesinde “g” seslerinin olduğunu gösterir (Öztürk, 2017, s. 64). Eski Anadolu Türkçesi dönemi bilindiği üzere kelime tabanlarında ve eklerde bulunan “g” seslerinin yoğun bir şekilde erime ses hadisesini maruz kaldığı dönemdir. Bundan dolayı ek, Eski Anadolu Türkçesinde sadece “+(y)A” biçimindedir (Türk vd., 2011, s.22). Metnimizde de yönelme durumu, Eski Anadolu Türkçesi ve günümüz Türkiye Türkçesinde olduğu gibi “+(y)A” biçimindedir.

“nesneye10a/12, mü'minlere12a/15, 'azâba15b/05, mü'mine15b/09, Tevrâta25a/13, maraza 29a/12, bedene 29a/17, sıfata 40a/03, mi'râca 44a/15, pâdişâha52a/16, tâbuta53a/02, puta 55b/09, imâma 60b/05, halka 62a/12, ata 67b/16, konığa68b/08, üstâza 68b/09, hâtûna69b/04, baña 69b/09, kavma 69b/18, halâsa 71b/11, kula74a/02, 'ulemâya 74b/01, dünyâya 75a/06, cihete90b/08”

Diğer durum eklerinde olduğu gibi bu durum eki de kendi işlevi dışında araç ve belirtme durumu işlevinde de kullanıldığı görülmüştür.

“açupcâzû olanı âteşeyakarlar imiş 30b/05” (araç durumu)

“eger bu tokuz sıfata ve huya tahsil idüp ele getürdin ise her birisi altundan birer zencirdür 40a/03” (Belirtme durumu)

“bunda olan kizib ve bühtânıañlamayup ve bu sözüñma'nâsımadüşünmeyüp 75a/18” (Belirtme durumu)

1.3.5. Bulunma Durumu

Bu durum, fiillerdeki oluş ve kılışın yerini bildirir (Korkmaz, 2003, s.24). Köktürkçede bulunma hali eki “+DA”, aynı zamanda çıkma hali için de kullanılmıştır. Uygurcada da bu duruma örnek sayılabilecek çok sayıda örnek vardır (Ercilasun, 2012, s. 277). Eski Anadolu Türkçesi döneminde de değişik fonksiyonları karşılayan bu ek,”+dA” biçimindedir (Şahin, 2015, s.51). Metnimizde de bulunma durumu Eski Anadolu Türkçesinde olduğu gibi “+dA” eki ile karşılanmıştır. Günümüz Türkiye Türkçesinden farklı olarak ekin ünsüzü daima ötümlüdür. Ekin ünsüzünün tek şekilli olması ünsüz uyumunun henüz bu dönemde tam olarak oluşmamasından kaynaklanmaktadır.

“cehennemde3b/15, mahalde 6a/14, düğünlerde13b/04, âhiretde 15a/11, Şâmda15b/13, kalbde17b/10, suda 60a/10, zamânda 66a/01, i'tikâdda 67a/06, katında 68b/17, İslâmda69b/01, İstanbulda70a/16, melbûsâtda 73a/04, husûsda73a/16, anda 74a/01, sözde 75a/19, şerifde 75b/10, Edirne'de 76a/03, yerde 76a/13, âbdestde78a/02, hadisde78a/12, şehirde78b/01”

Metnimizde tespit edilen örneklerden birinde bulunma durumu eki, Eski Türkçede olduğu gibi ayrılma işlevinde kullanılmıştır.

“ba‘dehū ol işledūgima‘siyyetūnrāyiha-ı mūntinesi ayrık kalbinde çıkmaz 63b/05”

Metnimizde tespit edilen başka bir örnekte ise ekin yönelme durumu ekinin yerine kullanıldığı görülmüştür.

“kezālik şaki dahıdünyāda gelmezden evvel şakidürdimek olur 56b/06”

1.3.6. Ayrılma Durumu

Türkçenin yazılı metinlerle takip edilebilen ilk dönemi olan Köktürkçe döneminde ayrılma durum eki için hususi olarak kullanılan bir ek yoktur. Bulunma durumunda değinildiği üzere bu durum bulunma durum eki olan “+DA” eki ile karşılanmıştır (Ercilasun, 2012, s. 181). Bu ek Uygurcada ise “+tIn” ve +dIn ve n ağzında ise nadiren de olsa +tan şeklinde kullanımı söz konusudur (Gabain, 1988, s. 64). Karahanlı Türkçesi döneminde ise hem “+DA” bulunma hal eki hem de Uygur Türkçesi döneminden gelme “+DIn” eki ayrılma durumunu karşılamıştır (Ercilasun, 2012, s. 347). Eski Anadolu Türkçesi döneminde ayrılma durumu çoğunlukla günümüz Türkçesinde de olduğu gibi “+dAn” ekiyle karşılanmıştır. Bazı kelimelerde ise “+dIn” ekiyle karşılanmıştır. Lakin bu kullanım sadece kalıplaşmış bazı kelimelerde mevcuttur (Şahin, 2015, s. 52). Metnimizde ise ayrılma durum eki, Eski Anadolu Türkçesinde olduğu gibi çoğunlukla “+dAn” şeklinde karşılanmıştır. Günümüz Türkiye Türkçesinden farklı olarak ekin ünsüzü sürekli ötümlü ünsüzdür. Bu durumda bulunma durumunda olduğu gibi ünsüz uyumunun henüz tam olarak işletilen bir uyum olmamasından kaynaklanmaktadır.

“Hakdan 3a/10, kitābdan 4b/08, halkdan 5a/11, şirkden5a/15, eserden 5b/05, bizden 7b/11, kuldān 8a/13, hayrdan 9b/13, harāmdan 10b/14, ağızdan 22a/11, meyvādan23b/10, gussadan 31b/17, elemden 31b/17, kabirden 33b/05, kıbleden 33b/12, sebebden 34a/09, gökden 45a/02, nesihden 45b/01, Haticeden 45b/11, küfrden13a/06, bizden 15a/18, kiliseden 91b/07, ‘ilimden91b/13, gökden96b/16, peygamberden 97a/03, İslāmdan 97a/05”

Metnimizde “+dAn” eki dışında Uygurca döneminde kullanılmaya başlanmış “+dIn” ekinin de birkaç sözcükte ayrılma durum ekini karşıladığı tespit edilmiştir. Metinde geçen öñdin sözcüğü, yukarıda da zikredildiği üzere muhtemelen eklendiği sözcükle kalıplaşma şeklinde oluşmasıyla açıklanabilir.

“cümledin 36a/17, öñdin52a/05”

Metnimizde ayrılma durum eki, “kal-“yardımcı eyleminden önce kullanıldığında isimlerin kök veya gövdesine gelerek olumsuzluk ifade eden ve yaygın bir kullanıma sahip olan isimden isim yapım eki “+sIz” ekiişlevini karşılamaktadır.

“hareketdenkalup 18b/13, meyvādankalup 23b/10, ‘ameldenkalur 66b/04”

1.3.7. Araç Durumu

Araç durumu eki, Eski Türkçede “+n”, “+In”; n ağzında ise bazen “+An” ve yuvarlak ünlülerden sonra “+Un” şeklindedir (Gabain, 1988, s. 64). Karahanlı Türkçesi döneminde ise “+n” ve “+IA” ekleriyle karşılanmıştır (Hacıeminoğlu, 2019, s. 31). Batı Türkçesinin ilk evresi olan Eski Anadolu Türkçesi döneminde de araç durum ekinin Eski Türkçede olduğu gibi “+(In)” şekliyle karşılandığı örnekler mevcuttur. Bununla beraber bu dönemde ile edatı ve ekleşmiş biçimi olan “+(y)IIA” şeklinin de Karahanlı Türkçesinde olduğu gibi araç durumunu karşıladığı örnekler vardır.ileedatı ve +n eki dışında bile ve birle edatları da Eski Anadolu Türkçesinde araç durumunu karşılamıştır (Şahin, 2015, s. 52-53). “+n” araç durum eki, Eski Türkçe, Orta Türkçe ve Eski Anadolu Türkçesi dönemlerinde kullanıldıktan sonra Osmanlıca döneminde kullanımdan düşmüştür (İpek, 2008, s. 66). Bu durum Klasik Osmanlı Türkçesinin ilk evrelerinde yazılmış olan eserimizde de kendini göstermiştir. Zira Mebhas-ı İmân’da araç durum eki olarak “+n” ekinin kullanıldığı örnekler tespit edilmemiştir. Metnimizde araç durumunu, Eski Anadolu Türkçesi döneminde olduğu gibi bu işlevde kullanılan birle,ile edatları ve ile edatının ekleşmiş biçimi olan “+(y)IIA” kullanımı ile karşılanmıştır.

“tarikle 19a/08, devle 35b/07, sıfatlar-ıla41b/02, kan-ıla41b/17, vasıtası-la 43a/19, kulag-ıla43b/08, bunun birle 56a/13”

1.3.8. Yön Gösterme Durumu

Bu durum, Eski Türkçede “+gArU” ve nadiren de olsa “+kArU” ekleriyle karşılanmıştır (Gabain, 1988, s. 65). Karahanlı Türkçesi döneminde ise “+gArU”, “+kArU”, “+ArU”, “+rA” ve “+rU” ekleriyle karşılanmıştır (Hacıeminoğlu, 2019, s. 31). Bu ek, Eski Anadolu Türkçesi döneminde ise “+rA” ve “+ArU” şeklindedir (Türk vd., 2011, s. 22). Eski Türkçedeki “+gArU” eki, Eski Anadolu Türkçesi döneminde “g” sesinin düşmesi ile beraber “+ArU” şeklini almıştır (Şahin, 2015, s. 53). Metnimizde de bu durum, Eski Anadolu Türkçesinde olduğu gibi “+ArU” ve “+rA” ekiyle karşılanmıştır. Metnimizde bu ek sadece günümüze kadar gelen kalıplaşmış birkaç örnekte tespit edilmiştir.

“yukaruda 58b/07, içerü24a/06, taşra 23b/09, sonra 8b/05”

1.3.9. Eşitlik Durumu

Bu durum, eklendiği isim ile fiil veya cümlenin başka bir ögesi arasında karşılaştırmaya dayanan farklı niteliklerde eşitlik ilişkisi kurma durumudur (Korkmaz, 2003, s. 25). Eşitlik durumu, Eski Türkçede “+çA” eki ile karşılanmaktadır (Gabain, 1988, s. 71). Orta Türkçe devresinin başlangıcı olarak kabul edilen Karahanlı Türkçesinde de ek Eski Türkçede olduğu gibi “+çA” şeklindedir (Hacıeminoğlu, 2019, s. 30). Eski Anadolu Türkçesinde aynı şekilde kendini muhafaza eden bu ek, değişik fonksiyonlarda kullanılan ve zamanla türetme özelliği de kazanmış olan bir durum ekidir (Şahin, 2015, s. 53). Bu dönemde ekin ünsüzü tek şekillikten kurtulmuş olan bu ek, metnimizde de fonksiyonel özelliğini devam ettirmiş işlek eklerden biridir.

“böylece 10a/03, denlüce 22a/07, sâfice 28b/09, ardınca 46a/06, oñanca 47a/19, mısdâkınca57b/10, hoşca57b/14, muktezâsınca 74a/06”

2. FİİL ÇEKİM EKLERİ

2.1. Bildirme Kipleri

2.1.1. Bilinen Geçmiş Zaman Kipi

Bu zamanın Eski Türkçedeki çekimi “-dI,-dU,-tI, -tU” ekleriyle karşılanmıştır (Gabain, 1988, s. 80). Eski Türkçede bilinen geçmiş zaman ekinin ünsüzü hem ötümlü hem ötümsüz şekliyle kullanımı söz konusu olsa da ekin bu dönemde tam olarak ünsüz uyumuna girdiği söylenemez (Özdarendeli, 2005, s. 74). Karahanlı Türkçesi döneminde bilinen geçmiş zaman çekim eki üçüncü şahıs teklik çekimi dışında kendini Eski Türkçede olduğu şekliyle muhafaza etmiştir. Zira bu dönemde üçüncü şahıs teklik çekimi “- dI,-tI”ekleriyle yani sadece düz ünlülerle oluşturulmuştur (Hacıeminoğlu, 2019, s. 184). Eski Anadolu Türkçesi döneminde ise bilinen geçmiş zaman çekim ekinin ünsüzü sürekli ötümlü olup ek henüz ünsüz uyumuna tabi olmamıştır (Türk vd., 2011, s. 22). Bu dönemde ünsüz uyumunda olduğu gibi damak uyumunda da uyuma aykırı kullanımlar söz konusudur. Zira Eski Anadolu Türkçesi döneminde bilinen geçmiş zaman ekinin ünlüsü yalnız üçüncü kişi çekimlerinde düz, öbür kişilerde yuvarlaktır (Bozkurt, 1999, s. 335). Metnimizde de Eski Anadolu Türkçesi döneminde olduğu gibi ekin ünsüzü daima ötümlü olduğundan henüz ünsüz uyumunun gerçekleşmediği görülmektedir. Bilinen geçmiş zaman ekinin ünlüsü ise Eski Anadolu Türkçesinden farklı olarak, tespit edilen iki sözcükteki istisna haricinde, sürekli düz ünlü ile karşılanmıştır..

Teklik

1.Şahıs: “itdüm 12b/05, gördüm 26b/04, gördüm 24a/10, okudım 62b/15, buldım 62b/16, itdim 72a/14”

2. Şahıs: “bilmediñ 17b/15, kıldıñ 34b/17, virdiñ 34b/18, dilediñ 42b/17, bildiñ 72a/15, itdiñ 64b/18”

3. Şahıs: “saldı 73b/18, buyurdı 86a/13, oldı 61a/01, yazdı 58b/18, uyudı 68a/14, saçdı 69b/17”

Çokluk

1.Şahıs:”buldık 29a/12, gördük 29a/12 , baş kodık 34a/12, buldık 70a/11,bildik 5b/17, öğrenmedik 16b/01”

2. Şahıs: “katıl itdiñiz 76b/03, virmediñiz 81b/17”

3. Şahıs: “aldılar 21b/11, buyurdılar 24b/16, kodılar 34a/03, oldılar 66a/02, başladılar 80b/12, aldandılar 88a/07”

2.1.2. Duyulan Geçmiş Zaman Kipi

Duyulan geçmiş zaman ekinin tespit edilen en eski Türkçe kaynaklarından olan Bengü taşlarında sadece 3. şahıs çekimine rastlanmıştır (Ercilasun, 2012, s. 183). Gabain Eski Türkçede bu zaman için “-mİş”; n ağzında yer yer “-mAş”; yuvarlak ünlülerden sonra çok nadir olarak da “-mUş” şekilleri kullanıldığını (1988, s. 81) ifade eder. Eski Türkçenin yazılı kaynaklara dayandığı bu ilk döneminde, ekin ünlüsünün çoğunlukla düz ünlü ile karşılandığı bilinmektedir. Aynı şekilde Orta Türkçenin ilk evresi olarak kabul edilen Karahanlı Türkçesinde de bu ek yuvarlak ünlülü fiillere de “-mİş” şeklinde düz ünlü kullanılarak getirilmiştir (Hacıeminoğlu, 2019, s. 186). Eski Anadolu Türkçesinde de ekin ünlüsünün sürekli düz ünlü ile karşılandığı dikkate alındığında bu ek için Eski Türkçe döneminden Mebhas-ı İman'ın yazıldığı Klasik Osmanlı Türkçesi dönemine kadar bu özelliğini muhafaza ettiği ve Eski Türkçede olduğu gibi henüz ünlü uyumuna girmediği söylenebilir. Çünkü metnimizde de tespit edilen örneklerin tamamında ekin ünlüsü sürekli olarak düz ünlü ile karşılanmıştır. Metnimizde ekin kullanım sahasının bir yansıması olarak 1. teklik ve çokluk şahıs çekimleri örnekleri bulunmamaktadır. Eserde bu iki çekim dışında 2. çokluk şahıs çekimi örnekleri de bulunmamaktadır.

Teklik

- 1.Şahıs : Bu çekime ait eserde örnek bulunmamaktadır.
2. Şahıs: “agartmışsın 84b/12, kırdırmışsın 91b/02, olmuşsın 91b/03, itmişsin 24a/10”
3. Şahıs: “itmiş 24b/04, girmiş 24b/10, buyurmuş 31a/04, unutmış 32b/18, dimiş 35b/15 oturmuş 40b/18”

Çokluk

- 1.Şahıs : Bu çekime ait eserde örnek bulunmamaktadır.
2. Şahıs: Bu çekime ait eserde örnek bulunmamaktadır.
3. Şahıs: “yazmışlar 12a/19, oturmuşlar 26b/05, yakmışlar 32a/19, azarlamışlar 32b/13, görmüşler 33a/14, olmuşlar 82a/12”

2.1.3. Şimdiki Zaman Kipi

Türkiye Türkçesinde kullanılan şimdiki zaman eki “-yor”, Eski Türkçe ve Orta Türkçe döneminin başlarında mevcut olan eklerden biri değildir. Ek, Eski Anadolu Türkçesi dönemindeki “yoru-“ tasvirî fiilinin geniş zaman çekiminden hece yutumu neticesinde ortaya çıkmıştır (Korkmaz, 2003, s. 611). Lakin bu ekin kullanımı bu dönemde yaygın değildir. Metnimizde de Eski Anadolu Türkçesi döneminde olduğu gibi “-yor” ekinin henüz işlek olarak kullanılmadığı görülmektedir. Metnin genelinde şimdiki zaman ekinin kullanıldığı örnek tespit edilmemiştir.

2.1.4. Gelecek Zaman Kipi

Köktürkçede gelecek zaman çekimi “-DAÇI” ve “-sIk” ekleri ile karşılanmıştır (Ercilasun, 2012, s. 183). Uygurca döneminde ise “-DaçI” eki sıfat-fiil görevinde kullanılmış gelecek zaman işlevinde ise “-gAy” eki tercih edilmiştir (Ercilasun, 2012, s. 278). Orta Türkçenin ilk evresi olan Karahanlı Türkçesi döneminde de Uygur Türkçesinde olduğu gibi gelecek zamanı karşılamak için “-gA” yekinin kullanımı devam etmiştir. Harezmi Türkçesi sahasında yazılan eserlerde de gelecek zamanı ifade etmek için en çok kullanılan ek “-gAy”dır (Ata, 2014, s. 91). Batı Türkçesinin ilk evresi olan Eski Anadolu Türkçesi döneminde “-gAy” eki yerini “-(y)IsAr” ve “-(y)AcAk” eklerine bırakmıştır. Daha çok “-(y)IsAr” ekinin gelecek zaman işlevinde kullanıldığı bu dönemde “-(y)AcAk” eki daha çok sıfat-fiil görevinde seyrek olarak da zaman eki görevinde kullanılmıştır (Şahin, 2015, s. 65). Eski Anadolu Türkçesinin son dönemlerine kadar işlek bir sıfat-fiil eki olan “-(y)AcAk” eki XV. yüzyıldan itibaren gelecek zamanı çekimlemekte de kullanılmaya başlamıştır (Gülsevin, 1997, s.103). Bu kullanım ise ekin sıfat-fiil ekinden şahıs ekleriyle genişlemesi neticesinde ortaya zaman kavramı ifade etmeye başlayan bir kipe dönüşmesi şeklinde olmuştur (İlker, 2013, s.270). Metnimizde ise Eski Anadolu Türkçesinde olduğu gibi “-(y)AcAk” ve “-(y)IsAr” gelecek zamanı karşılayan ekler olmuştur. Eski

Anadolu Türkçesinden farklı olarak metnimizde daha çok “-(y)AcAk” eki kullanımı söz konusudur. Bu da “-(y)IsAr” ekinin bu dönemde işlekliliğini yitirmeye başladığını göstermesi açısından önemlidir.

“ideceğim 86b/18, çıkırsar 32a/18, bulırsar 92a/09, girecekdür 46b/10, bilmeyicegiz 84a/19, öğreñecekiz 68b/05, gelicegiz 18b/11, ideceklerine 82a/01”

2.1.5. Geniş Zaman Kipi

Türkçenin yazılı metinlerle takip edilebilen ilk dönemlerinden günümüz Türkçesine kadar herhangi bir değişime girmeden kendini aynı şekilde muhafaza eden eklerden biri geniş zaman eki olan “-(V)r” ekidir. Eski Türkçede bu ek hem geniş hem de şimdiki zamanı karşılayan (Ercilasun, 2012, s. 183) bir ekti. Metnimizde geniş zaman birinci şahıs çekiminde görülen hem “-(I)m” hem de “-(I)n” ekli çekim örnekleri mevcuttur.

Teklik

- 1.Şahıs: “zikriderim, 3b/01, dilerim 95b/04, ölürem 37a/06, kıların 89b/05”
- 2.Şahıs: “sohbet eylesin 77b/18,dersin 85a/08, öpersin 2a/11”
3. Şahıs: “der 86a/04,kılur 1b/14”

Çokluk

- 1.Şahıs: “teşbih iderüz 32b/01, süäliderüz 86a/11”
2. Şahıs: “buyurursız 26b/07, korkarsız 66b/14, görürsüz 75a/02”
- 3.Şahıs: “aldadurlar 77a/13, tuyarlar 79b/03, derler 81a/14”

Metnimizde geniş zamanın olumsuz çekimi Türkiye Türkçesinde olduğu gibi çoğunlukla “-mAz” eki ile karşılanmıştır.

Teklik

- 1.Şahıs: “virmezem 92b/06, bilmezem 24b/02, gitmezem 70a/05”
2. Şahıs:“bilmezsin 2a/11, dimezsin 37a/06, virmezsin 94b/10”
3. Şahıs: “girmez 77b/16, bitürmez 23b/14, girmez 36b/03”

Çokluk

- 1.Şahıs: “tekfiritmeziz 88a/12”
2. Şahıs: “itmezsiz 66b/15, olmazsız 17a/01”
3. Şahıs:“bilmezler 12b/15, istemezler 70b/14”

Metnimizde geniş zamanın olumsuz çekimi için kullanılan “-mAz” eki dışında Türkiye Türkçesinde de olduğu gibi “-mA” ekinin kullanıldığı örnekler de mevcuttur.

“kılmam 90b/04, dahil olmam 91a/01”

2.2. Tasarlama Kipleri

2.2.1. İstek Kipi

İstek kipi ve dilek kipi çekimleri, özellikle birinci şahıs çekimindeki benzerlikleri nedeniyle geçmişten günümüze Türk dilinin tartışmalı konularından biri olmuştur. Bu konuda fikir beyan eden isimlerden biri olan Ergin, birinci şahıs kendi kendine emredemez gibi yanlış bir düşüncenin ortaya çıktığını halbuki Türkçede emir birinci şahıslar için ayrı ayrı eklerin olduğunu ve bu eklerin aynı zamanda istek şekli için de kullandığını söyler (2009, s. 307). Gülsevin de Türkiye Türkçesi gramerlerinde emir ve istek için ayrı ayrı çekimlemelerin hem şekil hem de fonksiyonel açıdan doğru olmadığını söyler (2002, s. 37). Ergin ve Gülsevin'in aksine İ.Necmi Dilmen, j. Nameth, Tahir Nejat Gencan, Vecihe Hatipoğlu, Hikmet Dizdaroğlu, Haydar Ediskun, Kaya Bilgegil, Ömer Demircan, Faruk Timurtaş, Berke Vardar Oya Adalı, G. L. Lewis, Tahsin Banguoğlu, Nurettin Koç, Sezai Gümüş ve Mehmet Hengirmen gibi gramerciler emir kipinin birinci teklik ve çokluk çekimlerinin bulunmadığı

görüşündedirler (Korkmaz, 2003, s. 666). Biz de emir birinci teklik ve çokluk çekimlerinin olmadığı düşüncesinden hareketle metnimizde tespit edilen çekimleri istek birinci teklik ve çokluk çekimleri örneklerine dahil ettik.

Teklik

1. Şahıs: “kılâyın 90b/14, olayın 93b/08, getüreyim 65b/17, kalkayın 90a/09, bildüreyin 37b/03, kâfir olayın 93b/08”
2. Şahıs: “seçesin 39b/04, idesin 2b/09, göresin 32a/13, geydüresin 65a/17, diyesin 74b/07, işidesin 77b/06”
3. Şahıs: “bile 10a/01, gide 65a/08, diye 72b/04”

Çokluk

1. Şahıs: “kılalum 90b/19, varalum 33a/08, olalum 20a/12, görelim 33a/09, geledüm 35a/10, virelüm 52b/13”
2. Şahıs: “olasız 35b/19, açıviresiz 76a/09, idesiz 76a/10”
3. Şahıs: “bileler 79a/14, ideler 80b/06, añlayalar 5b/03, geleler 36b/02 dinleyeler 36b/10”

2.2.2. Emir Kipi

Bu kip tasarlanan hareketin emir şeklinde olduğunu ifade eder. (Karaağaç, 2013, s. 370). Emir kipi diğer kiplerden farklı olarak kendine iyelik ve zamir kökenli şahıs ekleriyle değil kendine ait şahıs ekleriyle çekimlenen kiplerdir. Eski Türkçede kipi birinci teklik şahıs “-(A)yIn”, ikinci teklik şahıs eksiz yahut “-gII/kII”, üçüncü teklik şahıs “-zUn/-çUn”, birinci çokluk şahıs “-AlIm/-AlAm”, ikinci çokluk şahıs “-n/-InAr”, üçüncü çokluk şahıs “-zUnAr” (Gabain, 1988, s. 79) ekleriyle karşılanmıştır. Orta Türkçenin ilk evresi olarak kabul edilen Karahanlı Türkçesi döneminde ise bu ekler bazı ses hadiseleri dışında aynı şekilde kendini muhafaza etmiştir (Hacıeminoğlu, 2019, s. 190-193). Orta Türkçe döneminde Batı Türkçesinin ilk evresi olan Eski Anadolu Türkçesi döneminde de bu eklerde bazı ses hadiseleri dışında Karahanlı Türkçesindeki şekilleriyle kullanılmaya devam edilmiştir. Klasik Osmanlı Türkçesine ait olan metnimizde de emir ekleri, Eski Anadolu Türkçesindeki şekilleriyle kullanılmaya devam edilmiştir. Lakin istek kipinde de değindiğimiz üzere birinci teklik ve çokluk emir çekimi ekleri tartışılan konulardan birisi olması nedeniyle hem istek hem de emir çekimi olarak düşünülen bu ekler çalışmamızda istek çekiminde verilmiş olup emir çekimine dahil edilmemiştir.

Teklik

1. Şahıs: Bu çekime ait metnimizde örnek bulunmamaktadır.
2. Şahıs: “gel 1b/04, ko 37a/08, bilgil 51a/11, olgıl 2a/01, anlagıl 56b/18”
3. Şahıs: “alsın 62a/13”

Çokluk

1. Şahıs: Bu çekime ait metnimizde örnek bulunmamaktadır.
2. Şahıs: “işlemen 7b/16, itmen 25a/12, fikr eylen 14b/16 “
3. Şahıs: “bilsinler 41a/14, gölgelensinler 46a/15, olsunlar 70b/07”

2.2.3. Dilek-Şart Kipi

Dilek-şart kipi, bütün dillerde yardımcı eylemin yüklemi olarak ortaya çıkar; daha sonra gerçekleşecek bir yapma veya olmanın gerçekleşebilmesi için gerekli olan eylemi bildirir (Karaağaç, 2013, s. 371). Eski Türkçede bu kip “-sAr” ekine şahıs ekleri getirilerek karşılanır (Gabain, 1988, s. 91). Ek çoğunlukla iyelik kökenli şahıs ekleriyle çekimlenmesine rağmen Eski Uygurcada birinci tip şahıs ekleri olarak adlandırdığımız zamir menşeli şahıs ekleri ile çekimlenmiştir (Şen, 2014, s. 67). Karahanlı Türkçesinde çoğunlukla “-sA” ekiyle karşılanan bu ek bazı örneklerde “-sAy” şeklinde de karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca bu ek, Eski Uygurca döneminde olduğu gibi zamir menşeli şahıs

ekleriyle çekimlenmeye devam etmiştir (Hacıeminoğlu, 2019, s. 188). Eski Anadolu Türkçesi döneminde iyelik kökenli şahıs ekleriyle çekimlenen bu ek metnimizde de Eski Anadolu Türkçesi ve günümüz Türkiye Türkçesinde olduğu gibi iyelik kökenli şahıs ekleri çekimlenmiştir. Metnimizde, çokluk ikinci şahıs çekimlerinde şahıs eki ünlüsünün hem de düz hem yuvarlak şekilleri tespit edilmiştir.

Teklik

- 1.Şahıs: “olmasam 93a/17, itmesem 42b/10, dilemesem 42b/12”
- 2.Şahıs: “görsen 62b/08, ikrar itsen 85b/07, itsen 51a/04, itmesen 24b/07”
- 3.Şahıs: “dise 8a/03, yapsa 93b/07, eylese 28a/14”

Çokluk

- 1.Şahıs: “beyân kılsak 80a/19, görsevüz 62b/06”
- 2.Şahıs: “dilesenüz 42b/07, itsenüz 16b/18, söylesenüz 16b/18, itseniz 42b/09, dileseniz 42b/12”
- 3.Şahıs: “haşlasalar 98b/03, görseler 39a/17, getürseler 16a/02, itseler 5b/03, isteseler 13b/08”

2.2.4. Gereklilik Kipi

Köktürkçede gereklilik kipini karşılayan bir yapı yoktur. Eski Uygurcada bu kipi karşılamak için “gU(IUK) (kergek)” kalıbı kullanılmıştır (Ercilasun, 2012, s. 279). Karahanlı Türkçesi döneminde ise “-gU + kerek” ve “kerek +-sA” (Hacıeminoğlu, 2019, s. 193) yapısı bu kipi karşılamıştır. Eski Anadolu Türkçesinde “-A” istek eki ve “-sA” gerek birleşik yapısı (Şahin, 2015, s. 67) ile karşılanmış olan bu kip, Mebhas-ı İmân'da sadece “-sA gerek” yapısı ile karşılanmıştır.

“olsagerekdür 42a/04, dirilse gerekdür 45a/10, kalmasa gerekdür 46a/10”

3. EK-FİİL

Ek-fiil çekim ekleri arasında hem fiil hem de isim çekimlerine girebilen ek olması yönüyle diğer çekim eklerinden ayrılır. Bu ek, isim soylu kelimeleri ve kelime gruplarını yüklem yaparken; fiillere gelerek birleşik zamanlı çekimler yapar (Keskin, 2003, s. 44). Ek-fiil, Eski Türkçedeki “er-” “olmak” yardımcı fiilinin “er->ir->i-” değişimi ile ekleşmiş olan biçimdir (Kartallıoğlu ve Yıldırım, 2007, s. 62). Ek-fiil asıl fiillerden farklı olarak yalnız bildirme niteliğinde dört kipi vardır (Korkmaz, 2003, s. 703). Bunlar; geniş zaman, bilinen geçmiş zaman, duyulan geçmiş zaman ve şart kipleridir.

3.1. Ek-Fiilin İsim Çekimi

3.1.1. Geniş Zaman

Ek-fiilin geniş zaman üçüncü şahıs çekiminde kullanılan ek diğer şahıslar için kullanılan eklerden farklıdır. Bu ek, Eski Türkçede “tur-” yardımcı fiilinin geniş zaman çekiminden “tur-ur >dur-ur>dİr / dUr” değişimine uğramış olan “dİr /dUr” ekidir (Korkmaz, 2003, s. 703). Metnimizde ek-fiilin geniş zaman çekimi sadece üçüncü şahıs çekimlerinde tespit edilmiştir. Metinde tespit edilen örneklerde ekin ünlüsünün sürekli yuvarlak ünlü ile karşılandığı görülmüştür.

“oldur 1b/05, düşmändur 21b/14, kâfirlerdür75b/16, şeytanilerdür 79a/18, körlerdür 81a/07, sevgülüdür 94a/08”

3.1. 2.Bilinen Geçmiş Zaman

Ek-fiilin bilinen geçmiş zaman çekimi, “-i-” fiiline “-dİ” bilinen geçmiş zaman ekinin eklenmesiyle yapılır. Metnimizde bilinen geçmiş zaman ekinin ünlüsü sürekli olarak düz ünlü karşılanmıştır. Ekin ünsüzü ise daima ötümlü ünsüzdür. Bu da metnimizin yazıldığı dönemde de hem dudak hem de ünsüz uyumunun henüz tam olarak işletilen uyumlar olmadığını göstermesi açısından önemlidir.

“degil idim 87b/06, kâfir idim 93b/04, mübtelâ idim29a/14, hâlüzre idiler 75a/05”

3.1. 3. Duyulan Geçmiş Zaman

Bu çekim, “i-”yardımcı fiiline “-mİş” duyulan geçmiş zaman ekinin eklenmesiyle yapılır. Metnimizde, bilinen geçmiş zaman ekinde olduğu gibi duyulan geçmiş zaman ekinin de ünlüsü sürekli olarak düz ünlü ile karşılanmıştır.

“elinde imiş 7b/01, bezirci imiş 24a/14, evliyâ-yı ‘ârifinden imiş 28b/04, levh-i mahfûzda imiş 57b/05”

3.1.4. Şart Kipi

Bu çekimde, i- fiili şart eki olan “-sA” ekini alarak ismi belli bir zamana dahil etmeden şart kavramına dahil eder (Şahin, 2015, s. 68). Metnimizde tespit edilen örneklerde bu kiple yapılan ek-fiil çekimleri çoğunlukla eklendiği isimden ayrı yazılmıştır.

“mü’min isen 1b/11, er isen 5a/17, sahih ise 11b/06, var ise 46b/04, sâlihden isen 65b/02, müslimân isen 85b/02”

3.1.5. Ek-fiilin Olumsuzu

Ek-fiilin olumsuz çekimi “degil” sözcüğü ile yapılır. Bu sözcük, ek-fiillerle yüklemleşmiş bütün isim soylu sözcüklere gelir; onlara olumsuzluk anlamı katar (Gencan, 1979, s. 349). Metnimizde tespit edilen örneklerden bazıları şunlardır:

“degil misin 93a/11, degiller 4b/04, degilsin 65b/03”

3.2. Ek-Fiilin Fiil Çekimi

Türkçede fiiller sadece basit zamanlarda çekimlenmezler. Basit zamanla çekimlenmiş bir fiile ekfiil eki olan “i-” fiili eklenerek birleşik zamanlı fiil çekimi yapılır (Kartalcık ve Bulgurcu, 2012, s. 98). Bu da ek-fiilin daha önce değindiğimiz üzere isimleri yüklemleştirme dışında fiillere gelerek birleşik zamanlı çekim yapma işlevidir. Ek-fiil birleşik zamanlı fiiller oluştururken; hikaye, rivayet, şart çekimlerine girer.

3.2.1. Hikaye Çekimi

Birleşik çekimli fiillerin hikâyesi, bir kip eki almış esas fiile “i-” ek-fiilinin bilinen geçmiş zaman kipi “-dI/ -dU” getirilerek oluşturulur (Korkmaz, 2003, s. 733). Bu birleşik çekimin eserde bilinen geçmiş zaman, duyulan geçmiş zaman, geniş zaman, istek ve şart çekimleri ile yapılan birleşik çekim örnekleri mevcuttur.

Eserde bilinen geçmiş zamanın hikaye çekimi sadece bir örnekte tespit edilmiştir.

“beyânlındı idi 57b/10”

Eserde öğrenilen geçmiş zaman kipinin hikâye çekimi diğer hikâye birleşik çekimlerine nazaran daha sık kullanılmıştır.

“sükût itmiş idik 26b/16, görmemiş idim 30a/07, kerâmet-i zâhirolmuş idi 33b/15, ‘ömringeçürmüş idi 33b/18, dimiş idik 42b/01, göndermiş idi 60b/01, atmış idi 69b/17, itmiş idi 88a/04”

Eserde geniş zaman kipinin hikâye birleşik çekimi sadece bir örnekte tespit edilmiştir.

“hastaolurdım 30a/09”

Eserde istek kipinin hikâye birleşik çekimi de geniş zaman kipinin hikaye birleşik çekimi gibi sadece bir örnekte tespit edilmiştir.

“ola idi 90b/08”

Şart kipinin hikâye birleşik çekimi de sadece bir örnekte tespit edilmiştir.

“olmasa idi 55b/15”

3.2.2. Rivayet

Bu birleşik çekim asıl fiil kiplerine “i-”yardımcı fiilinin duyulan geçmiş zamanının getirilmesiyle yapılan birleşik çekimdir. Her ne kadar duyulan geçmiş zaman eki eklense de bu ek burada zaman

ifade etmez. Burada daha çok bir nakil, bir anlatma, bir sonradan farkına varış ifade eder (Ergin, 2009, s. 323). Bu birleşik çekim eserin genelinde sadece geniş zamanın şartı ile çekimlendiği örnekler mevcuttur.

“bulurlar imiş 30b/04, yudar imiş 33a/07, fi'l-hâl olur imiş 33a/08, içmezler imiş 33a/12, tutmazlar imişler 76a/02”

3.2.3. Şart

Bu birleşik çekim asıl fiil kiplerinin karşıladığı hareketi şart şeklinde ifade eder. Bu kip, asıl fiil kiplerine “i-” yardımcı fiilinin şart şeklinin getirilmesiyle oluşturulur (Ergin, 2009, s. 325). Metnimizde bu birleşik çekim ile çekimlenmiş olan asıl fiillere bakıldığında sadece geniş zaman ve bilinen geçmiş zaman çekimine girmiş örnekler tespit edilmiştir.

Bilinen geçmiş zaman şart çekimi örnekleri metnimizde sadece iki örnekte tespit edilmiştir.

“togdısa 93b/03, aldısa 93b/04”

Metnimizde geniş zamanın şart çekimi örneklerine sıklıkla rastlanmaktadır.

“bilürseñ 1b/10, içerse 35b/14, sarf iderseniz 7b/14, istersen 39b/16, dilersen 15a/14, dilersenüz 42b/04, süälidersen 18b/12, virirsen 24a/12, görsen 62b/08, dirsen 25b/10, idersem 94b/19, içersen 26a/02, dirse 94b/19, mediderlerse 96a/15”

Sonuç

Klasik Osmanlı Türkçesi dönemine ait olan Mebhas-ı İmân adlı eser, dil hususiyetleri yönüyle Eski Anadolu Türkçesi dönemi dil hususiyetlerinin çoğunu yansıtmaktadır. Çalışmamızın konusunu oluşturan isim ve fiil çekimlerinde de bu durum kendini göstermektedir. Eserin bu konuda dikkat çeken bazı özellikleri şunlardır:

Eski Anadolu Türkçesinde, birinci ve ikinci teklik iyelik ekleri daima yuvarlak ünlü ile karşılanan eklerdendir. Metnimizde bu eklerin uyuma girmeye başladığı, yuvarlak ünlülü şekilleri dışında düz ünlülü şekillerinin de “birliğimi 16a/06, günâhlarım 34a/01, erinin 34a/13, aklın 35a/09” örneklerinde olduğu gibi, kullanıldığı tespit edilmiştir. Birinci çokluk iyelik eki kullanımında bu durum söz konusu olmayıp Eski Anadolu Türkçesi dönemindeki gibi daima yuvarlak ünlülü şekli kullanılmıştır. İkinci çokluk iyelik ekinde, birinci ve ikinci teklik iyelik eklerinde olduğu gibi “ilâhımız 55a/12, şeyhinize 80b/15” hem düz hem de yuvarlak ünlülü kullanım söz konusudur. Üçüncü teklik iyelik eki ise Eski Anadolu Türkçesinde olduğu gibi metnimizde daima düz ünlü ile karşılanmıştır. Bu durum iyelik eklerinin bu dönemde uyuma girmeye başlasa da uyumun henüz sağlam olarak işletilen bir uyum olmadığını göstermektedir.

Metnimizde hal eklerinin kullanımına dair en dikkat çeken husus, eklerin birbirinin yerine kullanımının sıklıkla karşılaşılan bir durum olmasıdır. Eserde bazı hal ekleri bazen birden fazla hal ekini anlamsal işlevde karşılamıştır. Metnimizde hal eklerinin kullanımına dair dikkat çeken diğer bir husus, ayrılma durum ekinin “cümledin 36a/17, öñdin 52a/05” örneklerinde olduğu gibi Eski Uygurca ile başlayan ve Orta Türkçe döneminde de kendini muhafaza eden “+dIn” şeklinin kullanımınıdır. Ayrıca metnimizde bulunma ve ayrılma durum ekleri, Eski Anadolu Türkçesinde olduğu gibi sürekli ötümlü ünsüz ile karşılanmıştır. Bu durum söz konusu eklerin bu dönemde henüz ünsüz uyumuna girmediğini göstermesi açısından önemlidir.

Duyulan geçmiş zaman eki metnimizin genelinde Eski Anadolu Türkçesinde olduğu gibi sürekli düz ünlü ile karşılanmıştır. Bilinen geçmiş zaman çekiminde ise ekin ünlüsü Eski Anadolu Türkçesinden farklı olarak birinci ve ikinci şahıs çekimlerinde hem düz hem yuvarlak ünlülü şekli ile kullanılmıştır. Ayrıca metnimizde bilinen geçmiş zaman eki Eski Anadolu Türkçesinde olduğu gibi sürekli ötümlü ünsüz ile karşılanmıştır. Bundan dolayı bu dönemde söz konusu kip ekinin kısmen ünlü uyumuna girdiği lakin ünsüz uyumuna henüz girmediği görülmüştür.

Eski Anadolu Türkçesinde gelecek zamanı karşılamak için çoğunlukla “-(y)IsAr” eki kullanılmıştır. Metnimizde de gelecek zamanı karşılamak için “-(y)IsAr” ekiyle çekime girmiş fiiller mevcuttur.

Lakin metnin genelinde daha çok Türkiye Türkçesinde olduğu gibi “-(y)AcAk” ekinin kullanımı söz konusudur. Bu durum “-(y)IsAr” ekinin işlekliliğini bu dönemde yitirmeye başladığını göstermesi açısından önemlidir.

Kaynakça

- Akpınar, M. R. (2009). *Kadızâdeliler ve sivâsiler arasındaki fikhî tartışmalar*. [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Ata, A. (2014). *Çağatay Türkçesinin ilk devresi Harezmi-Altın Ordu Türkçesi*. (2.Baskı). Ankara Üniversitesi Yayınevi.
- Bozkurt, F. (1999). *Türklerin dili*. (1. Baskı). Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Çavuşoğlu, S. (2001). Kadızâdeliler. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 24, ss. 100-102). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları
- Çelebi, K. (1981). *Mizanü'l-hak fi ihtiyari'l-ehak (İslâmdatenkid ve tartışma usûlü)*. M. Kara. (Haz.). Marifet Yayınları.
- Deniz, S. (2008). Kadızâde Mehmed İlmî'nin Sultan IV. Murad için yazdığı manzum duânâme'si. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 1 (1), 9-40. <https://dergipark.org.tr/en/pub/devderg/issue/4683/63740>
- Ercilasun, A. B. (2012). *Başlangıçtan yirminci yüzyıla Türk dili tarihi*. (12. Baskı). Akçağ Yayınları.
- Ergin, M. (2009). *Türk dil bilgisi*. Bayrak Basım Yayım Tanıtım Yayınları.
- Gabain A. V. (1988). *Eski Türkçenin grameri*. (M. Akalın, Çev.). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Gencan, T. N. (1979). *Dil bilgisi*. [4. Baskı]. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Gülsevin, G. (1997). *Eski Anadolu Türkçesinde ekler*. (1. Baskı). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Gülsevin, G. (2002). Eski Türkiye Türkçesinde istek kipi üzerine. *İlmi Araştırmalar: Dil, Edebiyat, Tarih İncelemeleri*. (13), 35-50.
- Gülsevin, G. ve Boz, E. (2004). *Eski Anadolu Türkçesi*. (1. Baskı). Gazi Kitabevi.
- Hacıeminoğlu, N. (2019). *Karahanlı Türkçesi grameri*. (4. Baskı). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- İlker, A. (2013). Gelecek zaman ve şimdiki zaman kiplerinin önümüzdeki süreçte fonetik olarak değişebilirliği. *Geçmişten Geleceğe Türkçe Elginkan Vakfı I. Türk Dili ve Edebiyatı Kurultayı Bildirileri*, Türkiye.
- İpek, B. (2008). Türk dilinde vasıta hâli. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (23), 63-97. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/257927>
- Kalsın, Ş. (2013). *Harezmi Türkçesi grameri-isim (Memlük Kıpçak ve Kuman Kıpçak Türkçesiyle karşılaştırmalı)*. (4. Baskı). Gazi Kitabevi.
- Karaağaç, G. (2013). *Türkçenin dil bilgisi*. Akçağ Yayınları.
- Kartalcık, V. ve Bulgurcu, A. (2012). *Türk dili yazılı ve sözlü anlatım bilgileri*. Altınpost Yayıncılık.
- Kartallıoğlu, Y. ve Yıldırım, H. (2007). *Türkiye Türkçesi*. A. B. Ercilasun. (Ed.) *Türk lehçeleri grameri*. [1. Baskı, s.31-80] içinde. Akçağ Yayınları.
- Kazıcı, Z. (2000). *İslâm tarihi (siyasî-dinî- kültürel-sosyal)*. (XII.Cilt). Kayihan Yayınevi.
- Keskin, R. (2003). *Türkçe dil bilgisi ve kompozisyon bilgileri*. (1. Baskı). Çizgi Kitabevi.
- Korkmaz, Z. (2003). *Türkiye Türkçesi grameri şekil bilgisi*. (1. Baskı). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Özdarendeli, N. (2005). Türk dilinde geçmiş zaman. *Journal Of Social Science* 2(7), 73-108. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/321820>

- Öztürk, E., (2017). *Eski Anadolu Türkçesi el kitabı*. (1. Baskı). Akçağ Yayınları.
- Şahin, H. (2015). *Eski Anadolu Türkçesi*. (2. Baskı). Akçağ Yayınları.
- Şen, S. (2014). *Eski Uygur Türkçesi dersleri*. (1. Baskı). Bilge Kültür Sanat Yayınları.
- Tahir, M. (1972). *Osmanlı müellifleri 1299-1915 Cilt I*. Yavuz, A. F. ve Özen İ., (Haz.). Meral Yayınevi.
- Tanyıldız, A. (2010). *İsmâîlRusûhi-yiAnkaravî Şerh-i Mesnevî (Mecmû'atu'l-Letâyif veMatmûratu'l-Ma'ârif (incelem-metin-sözlük)*. [Yayınlanmamış doktora tezi]. Kayseri Erciyes Üniversitesi.
- Türk, V., Doğan, Ş. ve Şerifoğlu, Y. (2011). *Eski Anadolu Türkçesi dersleri*. (1. Baskı). Kesit Yayınları.

Sorumlu Yazar / Corresponding Author: Dr. Öğr. Üyesi Fethullah ÇİFTÇİ

Çatışma Beyanı / Conflict Statement: Makalenin yazarı bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisinin bulunmadığını, herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan etmiştir.

Etik Beyanı /Ethical Statement: Makalenin yazarı“Etik Kurul İzni”ne gerek olmadığını beyan etmiştir.

Destek ve Teşekkür /Support and Thanks: Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.

Yayımlanan makalelerde araştırma ve yayın etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'nin editör ve yazarlar için yayımlanmış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

RESÂ'NIN TUHFETÜ'L-EBRÂR ADLI MANZUM TECVİDİ

Resa's Verse Tajweed named Tuhfetü'l-Ebrâr



Dr. Öğr. Üyesi Enes YILDIZ

Ürdün Üniversitesi, Yabancı Diller Fakültesi, Türkçe Bölümü, Amman, Ürdün, enesedebiyat@hotmail.com

Araştırma Makalesi/Research Article

Öz

Geliş/Received:

09.03.2022

Kabul/Accepted:

20.04.2022

Sayfa/ Page:

130-151



Klasik Türk edebiyatının kaynaklarından birisi İslam dini olduğu için yüzyıllar içerisinde birçok dinî tür ortaya çıkmış ve binlerce dinî eser kaleme alınmıştır. Kur'an temelli dinî türlerden biri de manzum tecvitlerdir. Şairler, şiir dilinin sağladığı akıcılık ve ahenkten faydalanarak özellikle medrese talebelerinin kolay öğrenmeleri ve rahat ezberlemeleri için manzum tecvitler yazmışlardır. Manzum tecvit yazar şairlerimizden biri de Mustafa Maksûd Resâ'dır. XIX. yüzyıl şairlerinden Mustafa Maksûd Resâ Efendi'nin kaleme aldığı manzum tecvitin adı *Tuhfetü'l-Ebrâr*'dir. Resâ, 125 beyit ve 21 bölümden oluşan mesnevisinin yazılış tarihini de belirtmiştir. Buna göre şair, mesnevisini 1247 (1831-1832) yılında yazmıştır. *Tuhfetü'l-Ebrâr*'in müstensihisi ise Yoğurtçu İmam Mehmed Efendi'dir. Çalışmamızda öncelikle tecvit ilmi ve klasik Türk edebiyatında yazılan manzum tecvitler ile ilgili genel bilgiler verilecek ve ardından kaynaklardan elde edilen bilgilerle mesnevinin müellifi Resâ ve müstensihisi Yoğurtçu İmam Mehmed Efendi'nin hayatına değinilecektir. Yazının asıl bölümünde ise *Tuhfetü'l-Ebrâr* şekil, muhteva, dil ve üslup açısından incelenecektir. Makalenin sonunda mesnevinin ulaşabildiğimiz tek nüshasından transkripsiyonlu metni okuyuculara arz edilecektir. Böylece klasik Türk şiiri manzum tecvit geleneğine yeni bir eser kazandırılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Şiiri, Manzum Tecvit, Resâ, *Tuhfetü'l-Ebrâr*

Abstract

Since one of the sources of classical Turkish literature is the religion of Islam, many religious genres have emerged over the centuries and thousands of works have been produced. One of the religious types based on the Qur'an is verse tajweed. The poets wrote verse tajweeds especially for the madrasah students to learn and memorize easily by taking advantage of the fluency and harmony provided by the language of poetry. One of our poets who wrote verse tajweed is Mustafa Maksûd Resa. The name of the verse tajweed written by Mustafa Maksûd Resâ Efendi, one of the 19th century poets, is *Tuhfetü'l-Ebrâr*. Resa also stated the writing date of his masnavi, which consists of 125 couplets and 21 chapters. Accordingly, the poet wrote his masnavi in 1247 (1831-1832). The copyist of *Tuhfetü'l-Ebrâr* is Yoğurtçu İmam Mehmed Efendi. In our study, first of all, general information about the science of tajweed and verse tajweeds written in classical Turkish literature will be given, and then the life of the masnavi's author Resa and its copyist Yoğurtçu İmam Mehmed Efendi will be mentioned with the information obtained from the sources. In the main part of the article, *Tuhfetü'l-Ebrâr* will be examined in terms of form, content, language and style. At the end of the article, the transcribed text of the masnavi will be presented to the readers from the only copy we can reach. Thus, a new work will be brought to the verse tajweed tradition of classical *Turkish poetry*.

Keywords: *Classical Turkish Poetry, Verse Tajweed, Resa, Tuhfetü'l-Ebrâr*

Atıf/Citation: Yıldız, E. (2022). Resâ'nın *Tuhfetü'l-Ebrâr* adlı manzum tecvidi, *International Journal of Filologia* ISSN: 2667-7318 5(7), 130-151.



Giriş

Klasik Türk edebiyatının ana kaynaklarından birisi İslam dini olduğu için yüzyıllar içerisinde Allah, Hz. Muhammed, sahabeler, Kur'an, itikat, amel, mübarek zamanlar ile ilgili tevhit, münacat, na't, miraciyye, mevlit, manzum kırk hadis tercümesi, medh-i çâr-yâr, ramazaniyye, ıydiyye, itikatnâme, manzum Kur'an çevirisi, manzum tefsirler, süver-i Kur'an, manzum ilmihâl... gibi manzum türler ortaya çıkmıştır. İslam dininin kutsal kitabı olan Kur'an'ı merkeze alan türlerden biri de manzum tecvitlerdir. Klasik Türk şiirinde Kur'an'ın belli kurallar ve düzen içerisinde tam ve kusursuz yani "tertil" üzere okunmasını amaçlayan tecvit ilminin esaslarını konu alan manzumeler yazılmıştır.

Sözlükte "bir şeyi güzel ve sağlam yapmak, onu süslemek" anlamındaki "tecvid" kelimesi için "ifrat ve tefrite kaçmadan sıfatlarına uygun şekilde harfleri mahreçlerinden çıkarmak", "Kur'an harflerinin mahreç ve sıfatlarının konu edildiği ilim", "Kur'ân-ı Kerîm'i harflerin mahreç ve sıfatlarına riayet edip vakıf, vasıl, sekte vb. tilâvet kurallarına uyarak güzel ve hatasız okumayı öğreten ilim" gibi tanımlar yapılmıştır. Tecvit ilmi nazârî bilgilere dayanmaktadır ancak tecvitte önemli olan pratik yapmaktır. Tecvit ilminde bilgi ile birlikte temrinlerle meleke kazanılır. Kur'ân-ı Kerîm'de tecvit kelimesi bulunmama ile birlikte "Kur'an'ı yavaş yavaş, tane tane, düşünerek okuma" anlamında "tertil" (Furkân suresi, 32; Müzzemmil suresi 4) geçmektedir. "Tecvid" kelimesini de ilk defa Hz. Ali'nin kullandığı söylenir. Mûsâ b. Ubeydullah el-Hâkânî'nin *el-Kasîdetü'r-râ'iyye (el-Kasîdetü'l-Hâkânîyye)* adlı elli bir beyitlik kasidesi tecvit ilmine dair ilk eser olarak bilinir. Daha sonra bu kasideyi Ebû Amr ed-Dânî şerh etmiştir. Ebü'l-Hasan Ali b. Ca'fer b. Muhammed es-Saîdî ve Mekki b. Ebû Tâlib tecvit ilminde ilk eserleri veren âlimlerdendir. Bunlardan başlayarak İbn Sînâ, Ebü'l-Fazl er-Râzî, Ebü'l-Kâsım Abdülvehhâb b. Muhammed el-Kurtubî, İbnü'l-Bennâ el-Bağdâdî, İbn Atıyye el-Endelüsî, Alemüddin es-Sehâvî, Ca'berî, İbnü'l-Cezerî, Cemzûrî, Sehâvî gibi âlimler tecvit ile ilgili birçok eser ortaya koymuştur. Yine Abdurrahman Karabaşı'nın *Karabaş Tecvidi* adlı çalışması, Birgivî'nin *ed-Dürri'l-yetîm*'i, Saçaklızâde Mehmed Efendi'nin *Cühdü'l-mukull*'i, Mehmed Zihni Efendi'nin *el-Kavlü's-sedîd fi ilmi't-tecvîd*'i, Ali Rıza Sağman'ın *Sağman Tecvidi-Kur'an Nasıl Okunur* adlı çalışmalar da bu alanda yazılan pek çok eserler arasında zikredilebilir (Çetin, 2011, s. 253-254; Koyuncu, 2017, s. 1497-1533; Kılıç, 2019, s. 1085-1100; Yiğiz & Çokur, 2019, s. 645-664). Tecvit ilmi ile ilgili eserlere bakıldığında genel olarak şu konuların ele alındığı görülür: "Mahâricü'l-hurûf (harflerin çıkış yerleri, okunuşları ve sıfatları); tenvin; nûn-ı sâkin ve mîm-i sâkin; ta'rîf lâmu; sukûn; med; hemze; kalkale; Allah lafzının okunuşu; hük-m-i râ; idgam; izhâr; zamir; sekte; vakf; vasl; secde âyetleri." Temelde tecvidin amacı Arapçanın ses yapısına uyarak belli kurallar ve düzen içerisinde İlahî kelâmı hatasız okumaktır.

Tecvit konusunda verilen eserler içinde mensurların yanında manzum tecvitlerin de kaleme alındığı görülmektedir. Zira tecvit alanındaki ilk eser *el-Kasîdetü'r-râ'iyye* kaside nazım şekli ile yazılmıştır. Âlimlerin tecvit ilminin kurallarını manzum şekilde ele almalarının nedeni ise aruz, kafiye ve redifin sağladığı akıcılık ve ahenkten yararlanarak bu ilmi talep edenlerin meseleyi kolayca öğrenmesi ve bu ilim ile ilgili kuralları rahatlıkla ezberlemesidir.

"İslam ilimlerini ihtiva eden eserlerden tecvitlerin, manzum olarak yazılmasının başlıca sebepleri şunlardır:

- Tecvîd ilmini öğreten kişinin şâir kişiliği,
- Kolay ezberlenebilmesi,
- Öğretimde kolaylık sağlaması,
- Ahenk, kafiye, vezin gibi vesilelerle edebî zevk uyandırması,
- Manzum eserlerin mensur eserlere göre daha revaçta olması.

Manzum olarak yazılan tecvitlerin ekserisi mesnevi ve kaside nazım şekliyle yazılmıştır. Birkaç eserde ise gazel nazım şeklinin kullanıldığı görülmüştür. Yine tecvit türü eserlerde aruz ölçüsü kullanılmış ve müellifler aruzun çeşitli kalıplarını tercih etmişlerdir." (Yiğiz & Çokur, 2019, s. 647; Yılmaz, 2015, s. 96).

Aşağıda bazı manzum tecvit örnekleri verilmiş ve bunlar kısaca tanıtılmıştır:

1. **Nazmü'l-Ehemm Fî 'İlmi Tecvîdi'l-Elzem:** Hafız Mehmed Efendi adlı bir şaire ait olan bu eser, 224 beyit ve 44 bölümden müteşekkildir. Aruzun *müstef'ilün/ müstef'ilün/ müstef'ilün/ müstef'ilün* kalıbı ile kaleme alınan manzum tecvitte müellif, 44 bölümün 5'i gazel, ilk yedi ve son bölümü mesnevi tarzında ve sekinci bölümden itibaren de –bölüm başlıkları olsa da– beyitler birbiriyle bağlantılı olup kaside nazım şekli ile kaleme almayı tercih etmiştir (Yılmaz, 2017, s. 1311-1334; Akkaya, 2020, s. 18-19).
2. **Tercüme-i Manzûme-i İbn-i Cezerî:** Mehmed Emîn Tokâdî'nin kaleme aldığı bu eser, 18 bölümden meydana gelen bir mesnevidir. Menzum tecvit aruzun *mefâ'ilün/mefâ'ilün/fe'ülün* vezninde kaleme alınmıştır (Akkaya, 2020, s. 21-22).
3. **Risâle-i Manzûme-i Tecvîd:** Halvetî tarikatinden Şeyh Sinân'a ait bu eser, 17 bölüm ve 268 beyit olarak aruzun *fâ'ilâtün/fâ'ilâtün/fâ'ilün* kalıbında, mesnevi nazım şekliyle kaleme alınmıştır (Güler, 2017, s. 145-171).
4. **Manzûm Risâle-i Tecvîd:** Nâcî mahlaslı/adlı bir şaire ait olduğu düşünülen bu eser, 10 bölüm ve 309 beyitten oluşan bir mesnevidir. Eser aruzun *fâ'ilâtün/fâ'ilâtün/fâ'ilün* kalıbıyla yazılmıştır (Yılmaz, 2015, s. 89; Özmen, 2019, s. 1988-2005; Akkaya, 2020, s. 26-27).
5. **Dürr-i Mekkûn:** Hüseyin Amâsî tarafından kaleme alınan eser 1193 beyitlik bir mesnevidir. Eserde *fâ'ilâtün/fâ'ilâtün/fâ'ilâtün/fâ'ilün* vezni kullanılmıştır (Özbek Aktaş, 2016).
6. **Manzûm Tecvîd:** Sürûrî Halîl adlı bir şaire ait olan bu manzum tecvit, 96 beyitlik bir kasidedir. Eser aruzun *mefâ'ilün/mefâ'ilün/mefâ'ilün/mefâ'ilün* kalıbıyla yazılmıştır (Yılmaz, 2015, s. 93; Akkaya, 2020, s. 28).
7. **Manzûme-i Tecvîd:** Müellifi ve istinsah tarihi belli olmayan bu manzum tecvit 16 bölüm ve 43 dörtlükten oluşmaktadır. Eserde aruzun *fâ'ilâtün/fâ'ilâtün* kalıbı kullanılmıştır (Yiğiz & Çokur, 2019, s. 645-664).
8. **Manzûm Tecvîd Risâlesi:** 13 bölüm ve 63 beyitten müteşekkil bir kaside olan manzum tecvidin müellifi bilinmemektedir. Eser aruzun *fâ'ilâtün/fâ'ilâtün/fâ'ilâtün/fâ'ilün* kalıbıyla kaleme alınmıştır (Akkaya, 2020, s. 28-29).
9. **Zafer Tecvîdi:** Şumnulu Hâfız Hilmî Efendi ait olan eser, 25 bölüm ve 71 beyitten oluşan bir mesnevidir. Eserde *fâ'ilâtün/fâ'ilâtün/fâ'ilâtün/fâ'ilün* vezni kullanılmıştır (Yılmaz, 2020, s. 519-538).
10. **Nazm-ı Risâle-yi Mersûmât mine't-Tecvîd:** Müellifi ve istinsah tarihi belli olmayan eser 71 beyitten oluşan bir mesnevidir. Eser *fâ'ilâtün/fâ'ilâtün/fâ'ilün* kalıbı ile kaleme alınmıştır (Yılmaz, 2015, s. 91).
11. **Manzûm Tecvîd:** Eserin müellifi bilinmemektedir. Mesnevi nazım şekliyle yaklaşık 80 beyitten oluşan eser ölçsüz olarak kaleme alınmıştır. Son derece basit bir dil kullanılan eser 15 bölümden meydana gelmektedir (Yılmaz, 2015, s. 88; Akkaya, 2020, s. 31).
12. **Nazmü't-Tecvîd:** Eserin müellifi bilinmemektedir. Eser aruzun *fâ'ilâtün/fâ'ilâtün/fâ'ilün* kalıbıyla 69 beyit ve 12 bölüm olarak mesnevi nazım şeklinde kaleme alınmıştır (Akkaya, 2020, s. 32-33).
13. **Tuhfetü'l-Ebrâr:** XIX. yüzyıl şairlerinden Mustafa Maksûd Resâ Efendi tarafından kaleme alınan bir mesnevidir. 126 beyitlik mesnevi *fâ'ilâtün/fâ'ilâtün/fâ'ilün* kalıbıyla yazılmıştır. Bu çalışmanın konusu olan mesnevi hakkında aşağıda bilgi verilmiştir.

1. MUSTAFA MAKSÛD RESÂ VE TUHFETÜ'L-EBRÂR ADLI MANZUM TECVİDİ

1.1. XIX. Yüzyıl Şairlerinden Mustafa Maksûd Resâ Efendi

Çalışmamıza konu olan *Tuhfetü'l-Ebrâr* adlı manzum tecvidin son beytinde şair “Resâ” olarak mahlasını kullanmıştır. Aynı beyitte Resâ, mesnevisinin ismini ve yazılış tarihini de belirtmiştir. Buna göre şair, mesnevisini 1247 (1831-1832) yılında kaleme almıştır. Bu bilgilerden yola çıkarak tezkireler ve biyografik kaynaklarda “Resâ” mahlasını kullanan tek şairin Mustafa Maksûd Efendi olduğunu görürüz. Mustafa Maksûd Resâ Efendi, 1215 (1800-1801) yılında bugün Bulgaristan sınırlarında, Tuna nehri kıyısında bulunan Rusçuk şehrinde doğmuştur. Şiirlerinde “Resâ” mahlasını kullanan şair, Mustafa Maksûd Efendi adıyla bilinmektedir. II. Mahmud döneminde hâcegâna katılan şair, 1265

(1848-49) yılında İstanbul'a gelmiştir. Şair ve münşilerden ârif bir zât olan Resâ, İstanbul'a geldiğinde divan kâtipliği, kalem memurluğu ve kethüdalık gibi görevlerde bulunmuştur. Sa'diye tarikatı şeyhlerinden Edirne'de Taşlık Câmii Şerifi avlusunda medfun Şeyh Ahmed Senârî'ye intisab etmiş olduğu "Münyetü'l-Sâlik"¹ isimdeki tasavvufî eserinde açıklanmıştır. Hicaz dönüşü sırasında Hezargrat'a giden Resâ, 1259 (1843-1844) yılında vefat etmiştir. Vefatıyla ilgili Sultan Abdülmecid devri sonlarında öldüğü de ifade edilmektedir. Resâ'nın *Dîvânçesi* yanında *Kasîde-i Bürde'*ye Türkçe tahmisi vardır. Şiirleri âşıkâne ve ârifânedir (Akbar, 1996, s. IV/1375; Bülbül, 2020; Çiftçi, 1996, s. 167-168; Kılıç & Bülbül, 2007, s. 58; Koç, 2021, s. 498-546; Odabaşı, 2009, s. 203; Şemsettin Sâmî, 1996, s. III/2275; Yavuz & Özen, 1972, s. 320-321).

Kaynaklarda şiirlerinden² şu örnekler vardır:

Gazel:

Bir dil ki hâk-ı fahr-ı Rasûlden cilâ alır
Mîhr-i cihân-nümâ o gönülden ziyâ alır
Hikmet ne olduğun maraz-ı aşkda anlayan
Lokmân olur o cümle giyâhdan devâ alır
Kâf-ı gönülde tâ'ir-i aşk olsa lâne-sâz
Bahr-ı muhît-i ilm-i ledünden gıdâ alır
Yağdırsa ebr-i âh-ı seher eşk-i hasreti
Feyz-i visâlden çemen-i dil nemâ alır
Mısr-ı vücûda mâlik olursa azîz-i aşk

¹ Eserin şimdilik tespit edilen tek nüshası, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı Osman Ergin Türkçe Yazmaları Nu. 135'te kayıtlı mecmuanın 70b-134b varakları arasında yer almaktadır (Koç, 2021, s. 494).

² Mustafa Maksûd Resâ Efendi, Fatin Tezkiresi'nin hitamı ile ilgili şöyle bir tarih manzumesi yazmıştır. Ayrıca şair, Eş-Şeyh Hâfız Ahmed Sünnârî'nin ölümü ile ilgili bir tarih manzumesi kaleme almıştır:

Cenâb-ı Abdülmecîd ol şeh-i melek-seyri
Ebed-nümûn ide Hakk bir serîr-i dâd-geri
Mehâsin-i nazar-ı pâdişâh çün mehzûl
Be-kâm olmada alan hüner-verin beheri
Açıldı mekteb-i irfân okunmada şimdi
Maârifin zer-endûd-ı nussha-i hüneri
Ulûm u marifet u dâniş-i kemâl u fûnûn
Olunca şâh-ı cihânın bu rütbe muteberi
Hurûf-ı ma'rifeti zîb-i levha-i ezhâr
Hemân itmede asrın şâhen-şinasları
Bu şevk u hâiş ile kıldı himmet-i ma'mûr
Fatîn Efendi zeban-ger-i tiğ-i nükte-veri
Menâkıb-ı şuarâda nazîr u misli adîm
Kitâb eyledi te'lif ihâle kıldı nazîri
Beyânı mümkün olan karn-ı mâzi vü halin
Esâmi-i büleğâsı bütün kalem-güdârı
Muvaffak eyleye emsâline Hudâ itdi
Maârif ehline nev-yâdigâr bu eseri
Kitâb-ı gaybdan aldım **Resâ** bu târihi
Fatîn Efendi kodu nev zehî bihin eseri (Sene 1269) (Çiftçi, 1996, s. 45)

Ruşçuklu El-hâc Mustafa Maksûd Resâ Efendi'nin söylemiş olduğu târih-i mevzûndur:

Der-tarîk-i Kâdirî bu şeyh-i efham-i hûb-siyer
Mürşid-i kâmil-i mükemmel vâris-i hayru'l-beşer
Mevlidi Sünnâr olup irşâd için seyyâh idi
Eyledi bunda nihâyet mülk-i ukbâya güzer
Nakline târih-i rengîn tamâm buldum
Resâ Kıldı Sünnârî Efendi âlem-i kudsi makarr (Adıgüzel & Gündoğdu, 2014, s. 1489).

Âşık o demde Yûsuf-ı cândan bahâ alır
 Sûrâh-ı kalb-i âşika ayb itme zâhidâ
 Revzen olursa dârda günden ziyâ alır
Maksûd sanma kâle-i aşka revâc yok
 Kâlâ-yı tâzedir anı arz it **Resâ** alır

Beyitlerinden:

Vuslati yâr için ağyâre müdârâ eyler
 Zehr içer âşık-ı dil-haste şifâ niyyetine

Mısra'larından:

Râgıb bu fenâ mülküne rü'yâda mı geldin (Çiftçi, 1996, s. 167-168; Yavuz & Özen, 1972, s. 320-321).

1.2. Tuhfetü'l-Ebrâr

Araştırmalarımız sonucu *Tuhfetü'l-Ebrâr*'ın bir nüshasına ulaşılmıştır. Mesnevinin ulaşılan nüshası ise Millî Kütüphane, Çankırı İl Halk Kütüphanesi Koleksiyonu, 18 Hk 254/7 arşiv numarasında kayıtlı mecmuanın 113b-115a varaklarındadır. Mesnevinin başı ve sonu şöyledir:

Başı:

Hamd aña kim virdi ol abl-ı met̄in
 Kim yapışdı aña cümle mü'min̄in

Sonu:

RESÂ gel târih̄in izhâr kıl
 Nâmını hem *Tuhfetü'l-Ebrâr* kıl

Mesnevinin sonunda “*men neseha Yoğurtçu İmâm Mehmed Efendi*” şeklinde *Tuhfetü'l-Ebrâr*'ın müstensihî belirtilmiştir. Buna göre müstensih Sütçü veya Yoğurtçu lakabıyla bilinen Mehmed Efendi'dir. Fatih dersiâmlarından, vâiz ve zâhid Yoğurtçu Mehmed Efendi, Trabzon'un Of ilçesinde doğmuştur. Kaynaklarda hayatına dair fazla bilgi yoktur. Babasının adı Hasan, dedesinin adı Muhammed'dir. İlk öğrenimini Of yöresinde gördükten sonra 1838'de İstanbul'a gidip Fatih'te Hırka-i Şerif Camii'nin çevresinde ikamet etmiştir. Hayvancılıkla uğraştığı için Sütçü/Yoğurtçu Mehmed Efendi diye tanınmıştır. Mehmed Emin Efendi, Fâtih Camii'nin yanı sıra diğer yerlerde etkileyici vaazlar vermiştir. Mehmed Emin Efendi, tasavvuf ve tarikatlardaki bozulmalara dikkat çektiği gibi toplumda yaygın hâle gelen sigara ve nargile türünden keyif verici maddeler konusunda yazdığı bir risalede sigara içmenin haram olduğuna hükmettiğinden kitabı yasaklanmış ve iki yıl sürgün cezasına çarptırılmıştır. XIX. yüzyılda Kadızâdeliler'in görüşlerini temsil eden bir âlim olarak da değerlendirilen Mehmed Emin Efendi'nin mezarı Fâtih Camii hazîresindedir. Mehmed Emin Efendi irili ufaklı yirminin üzerinde risâle kaleme almıştır (Elmalı, 2019, s. 221).

Tuhfetü'l-Ebrâr 125 beyit ve 21 bölümden müteşekkil bir mesnevidir. Bölümlerin uzunlukları konuya göre farklılık göstermektedir. Arapça olan başlıklar “*Bâbu... ve Faslun...*” ibareleriyle başlamaktadır. Besmele ile başlayan mesnevinin bir başlığı yoktur. Klasik Türk edebiyatı mesnevi geleneğinde bazı eserlerde mesnevinin adı ve yazılış yılı zikredilmektedir. Resâ da son beyitte mesnevinin adını ve yazılış yılını ifade eder. Buna manzum tecvidin adı “*Tuhfetü'l-Ebrâr*” Arapça “*armağan, hediye*” anlamına gelen “*tuhfe*” ve “*hayır işleyen, sâlih kimse*” anlamına gelen “*berr*” kelimesinin çoğulu “*ebrâr*” kelimelerinin terkiibinden oluşmaktadır. Resâ aynı beyitte mesnevinin yazılış yılını da ebce hesabıyla verir. Buna göre *Tuhfetü'l-Ebrâr* 1247 (1831-1832) yılında kaleme alınmıştır:

RESÂ gel târih̄in izhâr kıl

Nâmını hem *Tuhfetü'l-Ebrâr* kıl (b. 125)

Klasik Türk edebiyatında müstakil bir kitap olarak yazılan mesneviler ve divanlarda yer alan küçük/kısa mesneviler için aruzun özel bir kalıbı yoktur. Mesnevilere genel olarak baktığımızda daha çok aruzun kısa vezinlerinin tercih edildiği görülür. “Özellikle uzun mevzular ile hikâyelerin yazımında kullanılan mesnevilerde, hem konuların işlenip anlatılması hem de okunup ezberlenmesine sağladığı büyük kolaylıktan dolayı oluşumundan itibaren Arap, Fars ve Türk edebiyatlarında genellikle aruzun kısa kalıpları tercih edilmiş ve kullanılmıştır.” (Kartal, 2014, s. 84). Resâ da mesnevisinde aruzun kısa kalıplarından remel bahrinin “*fâ' ilâtün/fâ' ilâtün/fâ' ilün*” kalıbını kullanmıştır. Ayrıca şair, mesnevisinde kullandığı kalıbı bir beyitte ifade eder. Resâ'nın aruz kullanımında başarılı olduğunu söyleyemeyiz. Mesneviyi yazmasındaki amaç bir ilim dalında bilgi vermek olduğundan sanatsal kaygı ile hareket edilmemiştir. Bu nedenle mesnevide birçok aruz hatasını/tasarrufunu görürüz:

Fâ' ilâtün fâ' ilâtün fâ' ilün

Okı Qurân-ı 'azîmi dün ü gün (b. 124)

Resâ, *Tuhfetü'l-Ebrâr*'da çoğunlukla mücerred ve mürdef kafiye kullanmıştır. Mesnevide sadece bir beyitte (b. 39) müesses kafiye görürüz. Resâ'nın kafiye kullanımında yer yer başarısız olduğunu söyleyebiliriz. Bazı beyitlerde kafiyenin sağladığı ahenkten hiç yararlanamamıştır. Hatta bazı beyitlerde (b. 25, b. 58, b. 69, b. 83, b. 92, b. 120) hiç kafiye yoktur. *Tuhfetü'l-Ebrâr*'da redif kullanımına baktığımızda çoğunun ek hâlindeki redifler olduğu görülür. Bununla birlikte “*olur (b. 25), kıl (b. 65), oldular (b. 69), için (b. 83), ola (b. 92), eyledi (b. 114), olur (b. 120), kıl (b. 125)*” kelimeleri de redif olarak kullanılmıştır.

1. **Bölüm:** Başlıksız olan ilk bölüm sekiz beyittir. Resâ, eserine “*besmele-hamdele ve salvele*” ile başlar. İlk bölümde tecvit ilminin önemi ve mutlaka öğrenilmesi gerektiği vurgulanır. Tecvit ilmini öğrenmek müminler üzerindeki farz-ı aynlardan biridir. Bir hadise göre bir mümin tecvit öğrenmeden Kur'an okursa Kur'an ona lanet eder. Zaten Allah da Kur'an'ın “*tertil*” yani tilavet usullerine göre tam ve yavaş yavaş okunmasını emretmiştir.
2. **Bölüm:** “*Bâbu Ta'rîfî't-tecvîd*” başlıklı beş beyitlik bölümde Resâ, tecvidi tarif eder. Buna göre tecvit ilmi harflerin mahrecini, sıfatlarını konu alır. Bu ilimle her bir harf hakkıyla okunur.
3. **Bölüm:** “*Bâbu Mehârici'l-Hurûf*” başlıklı on beyitlik bölümde harflerin mahreçleri anlatılır. Cümle mahrecin 17 olduğu ifade edilip cevîf (ağız boşluğu), halk (boğaz), lisan (dil), dudaklar ve hayşumdan (geniz) hangi harflerin çıktığı anlatılır.
4. **Bölüm:** “*Bâbu Evşâfi'l-Hurûf*” başlıklı altı beyitlik bölümde evşâf-ı hurûf yani ince ve kalın harfler hakkında bilgi verilir.
5. **Bölüm:** “*Bâbü'l-meddât*” başlıklı on iki beyitlik bölümde hurûf-ı medd ve meddler hakkında bilgi verilir. Medd harfleri “*elif, vav ve ye*”dir. Meddin çeşitleri ise medd-i tab'î, medd-i lîn, medd-i muttasıl, medd-i munfasıl, medd-i 'ârız, medd-i lâzımdır. Resâ, bu bölümde medd ile ilgili kısa kısa bilgiler verir.
6. **Bölüm:** “*Bâbü's-şifâti'l-hurûf*” başlıklı altı beyitlik bölümde tenvin ve nûn-ı sâkin konusu ele alınır. Tenvin ve nûn-ı sâkinden sonra gelen harflerin durumuna göre *izhar, idgâm, ihfa ve iklab* hakkında kurallar verilir.
7. **Bölüm:** “*Faşlun İdgâmi's-şemsiyye ve'l-izhâri'l-kameriyye*” başlıklı dört beyitlik bölümde idgâm-ı şemsiyye ve izhâr-ı kameriyye hakkında bilgi vardır. İdgâm-ı şemsiyye; lâm-ı ta'rîf denilen “*elif-lâm*”dan sonra şemsi harf olarak isimlendirilen 14 harfin gelmesidir. İzhâr-ı kameriyye lâm-ı ta'rîf denilen “*elif-lâm*”dan sonra kamerî harf olarak isimlendirilen 14 harfin gelmesidir.
8. **Bölüm:** “*Faşlun fi'l-idgâmi'l-misleyn ve'l-mütecâniseyn ve'l-mütekaribeyn*” başlıklı üç beyitlik bölümde birer beyit ile idgâm-ı misleyn, idgâm-ı mütecâniseyn ve idgâm-ı mütekaribeyn anlatılır.
9. **Bölüm:** “*Faşlun fi'l-mîmi's-sâkin*” başlıklı iki beyitlik bölümde mîm-i sâkinin 3 hâli kısaca anlatılır.

10. **Bölüm:** “*Faşlun fi'r-râ 'i's-sâkin*” başlıklı altı beyitlik bölümde “*râ*” harfinin kalın ve ince okunduğu hâller anlatılır. Buna göre kısaca “*râ*”dan öncesi fetha ve zamme olursa kalın, kesre olursa ince okunmaktadır.
11. **Bölüm:** “*Faşlun fi-lafzatu'llâh 'azze ismihû*” başlıklı üç beyitlik bölümde lafzatullâhın okunuşu hakkında bilgi verilir. Lafzatullâhtan önce gelen harfin harekesi üstün ve ötre ise “*Allâh*” lafzı kalın, kesre ise ince okunur.
12. **Bölüm:** “*Bâbü'z-zamâyir*” başlıklı sekiz beyitlik bölümde zamir konusu ele alınır. Tecvit ilminde zamir yani “*hâ*” lafzının hangi durumlarda uzatılacağı ve hangi durumlarda uzatılmayacağı hakkında bilgi verilir.
13. **Bölüm:** “*Faşlun fi'l-hâ 'i's-sekte ve'l-vâride fi'l-Kurân*” başlıklı dört beyitlik bölümde *hâ-i sektenin* Kur'an'da nerelerde olduğu belirtilir. Buna göre Bakara suresi, 259., En'am suresi, 90., Hakka suresi, 19 ve 25., Hakka suresi, 20, 26. 28. ve 29., Karia suresi, 10. ayetler olma üzere dokuz yerde *hâ-i sekte* vardır.
14. **Bölüm:** “*Faşlun fi's-sekte bi'l-hafş*” başlıklı dört beyitlik bölümde Kehf suresi, 1-2. ayetindeki “*ivecen kayyimen*”, Yasin suresi, 52. ayetindeki “*minmergadinâ hâzâ*”, Kıyame suresi, 27. ayetindeki “*vekilemen râk*” ve Mutaffifin suresi, 14. ayetindeki “*illâ bel râne*” kelimelerinde yapılan sekte hakkında bilgi verilir.
15. **Bölüm:** “*Faşlun li'l-huşûşâti li'l-Hafş*” başlıklı üç beyitlik bölümde imâle yani uzatma ile ilgili kısaca bilgi verilir.
16. **Bölüm:** “*Faşlun fi't-teshîlât*” başlıklı beş beyitlik bölümde teshil yani birbirini takip eden iki hemzeden ikincisini, hemze ile elif, vav veya ya arası bir sesle okuma hakkında bilgi verilir.
17. **Bölüm:** “*Faşlun fi'r-revm*” başlıklı dört beyitlik bölüm *revm* yani harekeyi hafif bir sesle okuma hakkındadır.
18. **Bölüm:** “*Faşlun fi'l-işmâm*” başlıklı iki beyitlik bölümde Kur'an'da sadece Yûsuf suresi 11. ayetteki “*lâ te'mennâ*” lafzında olan *işmâm* yani dudakların ileriye doğru yumulması, toplanması hakkında bilgi verilir.
19. **Bölüm:** “*Bâbü'l-vukûfi'l-vâride fi'l-kurân*” başlıklı dokuz beyitlik bölümde vakıf işaretlerinden “*mîm, sâd, cîm, lâ, tî, zî*” hakkında ve bunların hükmü ile ilgili bilgi verilir.
20. **Bölüm:** “*Faşlun fi'tenvî'i'l-vukûf*” başlıklı on beyitlik bölümde vakfın çeşitleri yani *vakf-ı tâm, vakf-ı kâfi ve vakf-ı hasenin* hükümleri hakkında bilgi verilir.
21. **Bölüm:** “*Bâbü'l-hemezât*” başlıklı on bir beyitlik bölüm hemzeler yani *vasl ve kat* hemzeleri ve hükümleri hakkındadır. Bölümün sonunda Resâ, eserin aruz vezni, ismini ve yazılış tarihini de verir. Şairin nasihatı ise Kur'an'ın gece gündüz her zaman okunmasıdır.

Resâ, *Tuhfetü'l-Ebrâr* adlı manzum tecvidinde toplam 21 bölümde tecvit kurallarını okuyucuya aktarmıştır. Resâ bazı bölümlerde tecvit kaidelerine dair ayrıntılı bilgi verirken bazı yerlerde ise kuralı ismen zikredip geçmiştir. Şair, eserini manzum olarak kaleme alarak aruzun sağladığı akıcılıktan faydalanmıştır. Eser dinî ve öğretici bir metin olduğu için dilin “*göndergesel*” işlevi kullanılmıştır. Bu nedenle çalışmamıza konu olan mesnevide edebî sanatları, divan şiirinin kendine has mazmunlarını göremeyiz. Resâ, tecvit kurallarının kolay öğrenilmesi ve rahatlıkla ezberlenmesi için “*doğrudan anlatımla*” tasvirler yapmıştır. Eser bir ilim dalına ait olduğu için doğal olarak tecvit ile ilgili birçok terim ve kavram zikredilmiştir.

2. Metin

Bismillâhirrahmânirrahîm

fâ' ilâtün fâ' ilâtün fâ' ilün

[113b]

1. Hâmd aña kim virdi ol hâbl-ı metîn
Kim yapışdı aña cümle mü'minîn

2. Hem şalât olsun resûle bî-kıyâs
Âline kim nûrın itdi iktibâs
3. Diñle imdi ‘ilm-i tecvîdden haber
Kim anuñla oldı Qur’ân mu‘teber
4. Dir resûl Qur’ân oğur çok kişiler
Lîki Qur’ân kendüye la‘net ider
5. Hağ Te‘âlâ farz idüpdür mü‘mine
‘İlmin anuñ cehd idüben ögrene
6. Hağ buyurdu *rattili'l-Kur’ân*³ pes
Ya‘nî tecvîd ile oқи hûb-neses
7. Hem de *rattelnâhu tertîlâ*⁴ didi
Ya‘nî kevnden tecvîd ile inerdi (?)
8. Farz-ı ‘ayn oldı kamûya bu beyân
Bilmedikçe mümkün olmadı ‘ayân

Bâbu Ta‘rîfî’t-tecvîd

9. İmdi tecvîd lafzı taşîndür hemân
Kim hurûfuñ mağrecin kıllur beyân
10. Hem şifâtı her birine virile
Her birinüñ hağğı yirine gele
11. Oldı ızhâr ile idğâm ey ağı
Hem de ihfâ ile iqlâbdur dağı
12. Harf-ı isti‘lâyı istiflâyı bil
Her birini merkezinde cârî kıll
13. Hem dağı envâ‘-ı meddi bil ey cân⁵
...

Bâbu Meğârici'l-Hurûf

14. Evvelâ bil mağreci ey ehl-i dil
Cümle mağrec on yedidür hem-sebîl
15. Hâ’ vü hemze mağreci aqşâ-yı halk⁶

³ Kur’ân’ı tertîl üzere (tane tane, hakkını vererek) oku (Müzzemil, 73/4).

⁴ Kâfir olanlar “Kur’ân ona bir kerede (topluca) indirilseydi ya!” dediler. İşte böylece, kalbini onunla iyice pekiştirmek için (peyderpey indirdik) ve onu tane tane okuduk (Furkan, 25/32).

⁵ Bu beytin ikinci mısrası yazmada bulunmamaktadır.

...

16. ...
Ya' nî boğaz ucı dilûn dibidür⁷
17. Hem de kâfuñ maḥreci dil dibidür
Kâfuñ andan bir sehil aşığıdur
18. Cîm ü şîñ ü yâ maḥreci dil arqası
Cânibi dâduñdur ey teñri ḥâşî
19. Lâm u nûn râ üç müretteb dil ucı
Didi kurrâ üçünüñ bir maḥreci
20. Öñ dişüñ dibindedür tâ ṭâ vü dâl
Uçlarında cârîdür şâ zâ vü zâl
21. İki dişler arasından çıkar
Şâd ile sîn daḥî ze maḥrec aḥar
22. Alt dudaḡla üst dişüñ ucında fâ
İki dudaḡ arası mîm vāv yâ
23. Oldı ġayna maḥreci ḥayşûm nâm
Ḥarf-i medler cevfi oldı ve's-selâm

Bâbu Evşâfi'l-Ḥurûf

24. Diñle evşâf-ı ḥurûfi muḥtaşar
Oldu isti' lâ' [vü] istiflâ bular
25. Ḥarf-i isti' lâ müdâm ḡalın olur
Ḥarf-i istiflâ müdâm ince olur
26. Hem de isti' lâ şoñında ḥarf-i med
Ḥalın olur ince istiflâ gözet
27. Ḥarf-i isti' lâ yedidür ġâlibâ
ġayn [u] ḥâ kâf şâd [u] dâ [u] ṭâ [u] zâ
28. İşbu ḥarfler oldı bil müsta' liye
Her ne ise bâḡîsi müstefliye
29. Nûnda vardur nice envâ' -ı keşîr
Lîki bunda merkezi oldı ḡaşîr

⁶ Bu beytin ikinci mısrası yazmada bulunmamaktadır.

⁷ Bu beytin ilk mısrası yazmada bulunmamaktadır.

Bâbü'l-meddât

30. Vāv elif yā harf-i meddür ey oğul
Hem sebab hemze sükûn bilmiş ol
31. Altıdur envâ' -ı meddüñ ey püser
İşbu beyt içre kılalum muhtaşar
32. Medd-i ṭab'î muttaşıl lâzım bular
Vâcib oldı zıddı cā'iz oldılar
33. Harf-i med olup bulunmasa sebab
Medd-i ṭab'î didiler ey hûş-edeb
34. Medd-i lîn olur işit zıddı anuñ
Ḳabli meftûh vāv ü yâ'-i sâkinüñ
35. Kim sebab hemze olursa muttaşıl

[114a]

Muttaşıl olmasa di munfaşıl

36. Ger sükûn-ı lâzım olsa anı bil
Medd-i lâzım didiler bî-kāl ü kıl
37. Medd-i 'arız didiler zıddı anuñ
Üç elif miqdârıdur umar cānuñ
38. Üç elifde munfaşıldur ey hû'âce
Lîn dağı böyledür cā'iz nice
39. Muttaşılı lâzım üç vâcibleri
Dört biridür beş biri cā'izleri
40. Medd-i ṭab'î bir elifdür bî-gümân
O dağı vâcibdür ancağ hemân
41. Añlağıl miqdâr-ı elfi ey niyâm
Her 'aded bir elif miqdârıdur tamâm

Bâbü's-şifâti'l-ḥurûf

42. Başka başka idelüm harfi beyân
Tâ ki zâhir ola gün gibi 'ayân

43. H̄arf-i ızhâr altı oldu der-^çaded
^çAyn [ü] hâ hâ hâ [vü] hemze gör meded
44. Dördür aġam h̄arf-i ġunne ile pes
Vāv ü yâ[?] vü mīm [vü] nūn ey h̄ōş-nefes
45. Lām u rā da ġunnesüz idġām olur
Yā daġı iqlāb ta^çyīn olunur
46. On üç oldu bākī on beş h̄arf kalur
Añla daġı h̄arf-i ihfā denilür
47. Nūn-ı sâkin tenvīn olsalar qarīn
Ol zamān da her biri bulur yerin

Faşlun İdgāmi's-şemsiyye ve'l-ızhâri'l-kameriyye

48. Hecâ h̄arfīn gel iki bul geri (?)
Elf [ü] lâmdan şoñra oġı anları
49. H̄af^ç aġimeh v'ebġa h̄acceġ h̄arfleri
Elf [ü] lâmdan şoñra ızhâr kamerī
50. Pes bulardan bākīsi idġām olur
Adına idġām-ı şemsiyye dinür
51. İmdi anlar vâcib oldu bī-gümān
Her birin yerlü yerince tut hemān

Faşlun fi'l-idġāmi'l-mişleyn ve'l-mütecâniseyn ve'l-müteġāribeyn

52. İki h̄arf bir cins olur ise eger
Olur ol idġāma mişleyn didiler
53. İkisi bir maġrec olsa mücteme^ç
Dinür idġām mütecānis yok mena^ç
54. Yā şıfat yā maġreci bir olsalar
Aña idġām müteġārib didiler

Faşlun fi'l-mīmi's-sâkin

55. Mīm-i sâkin h̄âli üç ey oġul

Oldı mişleyn mîme⁸ uğrar ise ol

56. Oldı iḥfâ bâya uğrasa hemân
Sâkine uğrasa izhârdur 'ayân

Faşlun fi'r-râ'î's-sâkin

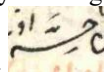
57. Râ'-i sâkin ḳabline tâbi' olur
Feth u zamme olsa o ḳalın oḳınur
58. Kesr olursa ince oḳınur medâr
Ḳabl-i ḳabli bu ḳıyâsdur bil 'ayân
59. Kendi ḥâlin hem buña eyle ḳıyâs
Kesr ile ince oḳı ey Ḥaḳ-şinâs
60. Râvîler bile (?) rivâyet eyledi
Kesr-i 'ârız olsa mâ-ḳabli didi
61. Yâ da isti' lâ ola mâ-ba' di hem
Râ'-i sâkin ḳalın olur ey dedem
62. Lîki fevḳ-i muḥallefdür ey ulu
Bâḳisin yerlü yerinde bilmelü

Faşlun fî-lafzatu'llâh 'azze ismihü

63. Lafzattullâhdan işit bu kez ḥaber
Bunı daḥı zabṭ idüp ol mu' teber
64. Ḳabli anuñ fetha zamm olsa 'ayân
Ḳalın oḳı lâminı olsa beyân
65. Ḳabli anuñ kesr olursa ince ḳıl
Zikredenüñ özüñe eglence ḳıl

Bâbü'z-zamâyir

66. Hem zamâyir ḥâli neyler diñlegil
Medd-i ḳaşrın sebebi ne añlaḡıl
67. Bil zamirüñ ḳabli sâkin olsa ger
Ḳaşr olunur meddi olmaz mu' teber

⁸ Tecvit kurallarına göre mîm-i sâkinin üç hâli vardır. Bunlardan birincisi idgâm-i misleyndir. Eğer mîm-i sâkinden sonra bir mîm harfi gelirse idgâm-ı misleyn olur. Bu kuraldan yola çıkarak yazmada  şeklinde yazılan kelime “mîme” şeklinde okunmuştur.

68. abli sâkin olmasa anuñ   ayân
Medd olunur bil zâmâyir ol zamân
69. Yerzâhû lem yefahû aşr oldılar
Anuñ iun kim bular cezm oldılar
70. Yefahû mâ nefahû aşr oldılar
Zîrâ bunlar al kelime geldiler
71. Lîki ur[â]n ire bir geldi zâmîr
abli sâkin yine olmadı aşîr
72. Geldi fîh oldu eerinde mehân

[114b]

Uydı Hâf [u] İbn-i Keîr bu zamân

73.   İleti bu arıı olmayalar
Gelse bunlar her birin alayalar

Faşlun fi'l-hâ 'i's-sekte ve'l-vâride fi'l-urân

74. Hâ' sekt olur daı urânda bil
Nerde gelse dâ'imâ iskânda ıl
75. *Lem-yetesenne* Baarada ey oul
İtedih En'âm iinde bilmi ol
76. Altı Hâa mâliye sulâniye
İkier kitâbiye hisâbiye
77. Birisi el-ârî'ada mâhiye
Vâcib oldu tâliye cezm eyleye

Faşlun fi's-sekte bi'l-hâf

78. Hâf iin dört sekte urânda hemân
Bir Muaffifinde ki *kellâ bel rân*
79. Hem ıyâmetde biri *men râ'dadur*
Biri *min meradinâ* Yâsîndedr
80. Biri daı yuarıdadur ey cân
Sret'l-Kehfde *'ivecen ayyimen*
81. Kes sesi kesme nefes ey batlu
Didiler anuñ adına sekt diy

Faşlun li'l-ḥuṣṣāti li'l-Ḥafş

82. Hem imâle daḥı teshîl var durur
Revm ü işmâm daḥı vâkı' ler durur
83. Pes imâle birdür Ḥafş için
Kıldı Hûdda lafz-ı mecrihâ için
84. Di imâle medd-i beyneyn itmege
Ya' nî elfüñ meyli yâya gitmege

Faşlun fi't-teshîlât

85. Ḥafş için teshîl yedidür ey [imâm]
İki kul ez-zekkerayn En'âm maḳâm
86. Üçi daḥı sûre-i Yûnusdadur
Biri kul Allâh iki âl-ânedür
87. Biri Nemlde Allâhu ey aḥî
Pes bularuñ câ'iz işâli daḥı
88. Bir a' cemî Fuşşiletür maḳâm
Bunda ibdâl yok faḳaḫ teshîl be-nâm
89. Didiler teshîl aña bil ey yigit
Hemze-i şanıyi hâya doḡrı git

Faşlun fi'r-revm

90. Revm ü işmâm câ'iz olsa olmasa
Lîki yekdür sende şübhe ḳalmasa
91. Ḥarf-i maẓmûm ya da meksûr vaḳf ola
Revm odur ki rub' hareke virile
92. Fetḫada câ'iz degildür revm ola
Ala şol ḫarf-i müşedded vaḳf ola
93. Bi'z-zarûrî revm olur anda aḥî
İşidilür anda bir şavt-i ḫafî

Faşlun fi'l-işmâm

94. Ḥafşuñ işmâmı faḳaḫ bir yerdedür
Lafzatullâh lâ-te'mennâ Yûsufdadur

95. Meyl-i fem itmek dudak işmâm dimek
Pes buları zabtına çek emek

Bâbü'l-vuķûfi'l-vâride fi'l-Ķurân

96. Vaķf-ı Ķurân-ı 'azîmi diñlegil
Altı oldu zıkr ideyüm añlağıl
97. Lâzım u muţlak u câ'iz oldılar
Bir mücevvez bir muraĥĥaş lâ oldu
98. Her birine bunlaruñ var bir nişân
Añla anı ħalmaya sende gümân
99. Lâzıme mîm muţlaķa tî virdiler
Câ'ize cîm zî mücevvez ħıldılar
100. Şâd muraĥĥaş lâ vaķıf lâdur 'ayân
Her birinüñ ĥükmi var bellü beyân
101. Lâzım oldu vaşl olunsa ey aĥî
Anda ma' nâ gökcek olmaz bir daĥı
102. Muţlak oldur ki anuñ mâ-ba' dine
İbtidâ itmek ĥasendür hem yine
103. Câ'iz oldur vaķfi vaşlı bir olur
Hem mücevvezde vaşl oķudı gelür
104. Hem muraĥĥaş inķitâ' bula nefes
Lâ-vaķıf oķıda olmaz dest-res

Faşlun fî tenvî'i'l-vuķûf

105. Bu vaķıflar üç kıyımdur ey ĥasen
Birisî tām biri kâfî bir ĥasen
106. Tām budur ki lafzuna ma' nāsına
Ĥiç ta' alluķ olmaya mâ-ba' dine
107. Vaķf-ı kâfi olur o mâ-ba' dine
Bir ta' alluķ buluna ma' nāsına

108. Bil ḥasendür lafzuna hem ol yine
Ger ta' alluḡ eylese mâ-ba' dine

[115a]

109. Pes bu[la]rdan ġayrı yerde vaḡf ola
O ḡabîḡdür bi'z-zarûrî dūn ile
110. Kes sesi eyle teneffüs ey aḡî
Bu vaḡıfdur diñle sözi daḡı
111. Bunda aşıl olan sükūn oldu velî
Ba' zılarda revm ü işmām itmeli
112. Ba' z kelime āḡirinde elf olur
Ke'z-zunūnā ve'r-rasūlā ki gelür
113. Sā'irlerūñ vaḡf u vaşlın bir ḡılır
Ba' zı işbāt ba' zı işḡāt gelür
114. Ḥafş anı vaḡfında işbāt eyledi
Vaşl ḡālinde anı işḡāt eyledi

Bābü'l-hemezāt

115. Hem daḡı Ḳurānda vardur hemzeler
Kimi ḡaḡ' kimi vaşıl oldılar
116. İmdi bil ḡaḡ'î sekizdür ey oḡul
Cem' -i istifhām tekellüm bilmiş ol
117. İsm-i tafḡîl münādî zū'l-celāl
Bāb-ı ef' āl nefsi-i māzî vaż' ı āl
118. Pes bularuñ ḡaḡ' ı vācibdür hemān
Vaşlı cā'iz olmayısar bî-gümān
119. On beş oldu hemze-i vaşl ey ulu

- İbtidâda olsa meksûr olur o
120. ‘ Ayn fi‘ le tâbi‘ olsa zamm olur
Aşl-ı kaç‘ ı lâmi ile feth olur
121. Hemze-i ibn ibnem hem ibnetin
İsm-i ümmet imra ’in imra ’etin
122. Hem dahı işneyn işneteyn eymen
Lâm-ı ta‘ rifile şülâşî emrinüñ
123. Cümlesi vaşl oldı bunlar ey niyâm
Vaşl olunsa sâkıf olur bi’t-tamâm
124. Fâ‘ ilâtün fâ‘ ilâtün fâ‘ ilün
Oķı Kūrān-ı ‘ aẓîmi dün ü gün
125. **RESÂ** gel târîhin izhâr kııl
Nâmını hem *Tuhfetü'l-Ebrâr* kııl

men neseħa Yoğurtçı İmâm Mehmed Efendi

Sonuç

Klasik Türk edebiyatında manzum tecvit kaleme alan şairlerden birisi de Resâ’dır. XIX. yüzyıl şairlerinden Mustafa Maksûd Resâ Efendi, 1215 (1800-1801) yılında bugün Bulgaristan sınırlarındaki Rusçuk’ta doğmuştur. Şiirlerinde “Resâ” mahlasını kullanan şair, Mustafa Maksûd Efendi adıyla bilinmektedir. Resâ, II. Mahmud döneminde 1265 (1848-49) yılında İstanbul’a gelmiş ve divan kâtipliği, kalem memurluğu ve kethüdalık gibi görevlerde bulunmuştur. Şair, Şeyh Ahmed Senârî’ye intisab etmiş ve Hicaz dönüşü sırasında Hezargrat’a giden Resâ, 1259 (1843-1844) yılında vefat etmiştir. Şairin manzum tecvidinin adı, mesnevisinde belirttiği üzere *Tuhfetü'l-Ebrâr*’dır. 1247 (1831-1832) yılında yazılan mesnevinin müstensihisi Sütçü veya Yoğurtçu lakabıyla bilinen Mehmed Efendi’dir.

Tuhfetü'l-Ebrâr 125 beyit ve 21 bölümden müteşekkil bir mesnevidir. Şair, mesnevinin son beytinde *Tuhfetü'l-Ebrâr*’ın yazılış yılını ebcet hesabıyla verir. Buna göre *Tuhfetü'l-Ebrâr* 1247 (1831-1832) yılında kaleme alınmıştır. Çoğunlukla mücerred ve mürdef kafiyeyi gördüğümüz mesnevide aruzun kısa kalıplarından remel bahrinin “fâ‘ ilâtün/fâ‘ ilâtün/fâ‘ ilün” kalıbı kullanılmıştır. 21 bölümlük *Tuhfetü'l-Ebrâr*’da sırasıyla “tecvit ilminin mutlaka öğrenilmesi ve tecvidin gerekliliği, tecvidin tarifi, harflerin mahreçleri, ince ve kalın harfler, hurûf-ı medd ve meddler, tenvin ve nûn-ı sâkin, idgâm-ı şemsiyye ve izhâr-ı kameriyye, idgâm-ı misleyn, idgâm-ı mütecâniseyn, idgâm-ı mütekâribeyn, mîm-i sâkinin, “râ” harfinin hükümleri, lafzatullâh, zamir, hâ-i sekte, sekte, imâle, teshil, revm, işmâm, vakıf ve vakfın çeşitleri, vasl ve kat” üzerinde durulur.

Bu çalışma ile klasik Türk edebiyatı manzum tecvit literatürüne yeni bir eser eklenmiş ve yapılacak yeni çalışmalar için bir adım atılmıştır.

Kaynakça

- Adıgüzel, N. ve Gündoğdu R. (2014). *Ahmed Bâdî Efendi, Riyâz-ı Belde-i Edirne 20.yüzyıla kadar Osmanlı Edirne'si II*. Trakya Üniversitesi Yayınları.
- Mehmed Süreyya. (1996). *Sicill-i Osmanî*. (C. IV.). Akbayan, N. (Haz.). Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Akkaya, M. (2020). *Türk edebiyatında manzum tecvit metinleri*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Kırıkkale Üniversitesi.
- Bülbül, T. (2020). Resâ, Mustafâ Maksûd Resâ Efendi. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, <http://teis.yesevi.edu.tr/> (Erişim tarihi: 21.09.2021).
- Çetin, A. (2011). Tecvîd. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 40, ss. 253-254). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Çiftçi, Ö. (1996). *Fatîn Davud Hâtimetü'l-Eş'âr (Fatîn Tezkiresi)*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İnönü Üniversitesi
- Elmalı, H. (2019). Mehmed Emin Efendi Oflu. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. Ek 2, ss. 221). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Güler, M. (2017). Şeyh Sinân Efendi'nin manzum tecvîd tercümesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10 (52), 145-171.
- Kartal, A. (2014). *Doğu'nun uzun hikâyesi Türk edebiyatında mesnevi*. Doğu Kütüphanesi Yayınları
- Kılıç, F. & Tuncay B. (2007). Bulgaristan doğumlu divan şairleri. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (43), 49-66.
- Kılıç, S. (2019). Sehâvi ve El-Kasîdetü'n-Nûniyye adlı manzûm tecvid eseri. *Diyanet İlmî Dergi*, 55, 1085-1100.
- Koç, M. (2021). Mustafa Maksûd Resâ Efendi'nin Kasîde-i Bürde tahmisi. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* 27, 489-546.
- Koyuncu, R. (2017). Kur'ân eğitiminde manzûm tecvîd geleneği: Cemzûrî ve Tuhfetü'l-Etfâl adlı manzûm eseri. *Cumhuriyet İlahiyat Dergisi*, 21(3), 1497-1533.
- Odabaşı, M. (2009). *Tuhfe-i Nâilî metin ve muhteva 1. cilt S. 234-467*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Cumhuriyet Üniversitesi.
- Özbek Aktaş, E. (2016). *Hüseyin Amâsî hayatı ve Dürr-i Mekkûn isimli manzûm tecvidi*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Özmen, A. (2019). Türk edebiyatında manzum tecvîdlerden risâle-i tecvîd. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 8(4), 1988-2005.
- Şemsettin Sâmî (1996), *Kâmûsu'l-A'lâm*, (C.III.). Kaşgar Neşriyat Yayınları.
- Yavuz, A. F. ve İsmail Ö. (1972). *Bursalı Mehmet Tahir Efendi-Osmanlı müellifleri 1299-1915*, (C.II). Meral Yayınları.
- Yılmaz, O. (2015). Türk İslam edebiyatında manzûm tecvîdler. *IV. Lisansüstü Çalışmaları Kongresi-Bildiriler Kitabı* (3/81-100) içinde. İstanbul.
- Yılmaz, O. (2017). Diyarbakırlı Şeyhülkurrâ Hâfız Mehmed Efendi ve “Nazmu'l-Ehemm fi İlm-i Tecvîdi'l-Elzem” adlı Türkçe manzûm tecvîd eseri. *Uluslararası Diyarbakır Sempozyumu Bildiriler Kitabı* (3/2, 1311-1334) içinde. Diyarbakır, Türkiye,
- Yılmaz, O. (2019). Tecvîd eğitim öğretiminde manzûm eser yazma geleneğine bir örnek: Şeyhî'nin Nazmu'l-Ehemm'i (Tenkitli Metin). *Tasavvur Tekirdağ İlahiyat Dergisi* 5 (2), 1051-1116.
- Yılmaz, O. (2020). Şumnu Hâfız Hilmî Efendi'nin Zafer adlı Türkçe manzûm tecvidi. *Cumhuriyet İlahiyat Dergisi*, 24 (1), 519-538.
- Yiğiz U. ve Çokur S. (2019). *İslamî ilimlerden olan tecvîdin öğretiminde manzûm tecvîdlerin rolü ve manzûm bir tecvîd örneği*. Keşf-i Kadîmden Vaz'-ı Cedîde İslâm Bilim Tarihi ve Felsefesi. Divan Kitap.

Ek: Tuhfetü'l-Ebrâr'ın Tıpkıbasımı

بِسْمِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

هم صلوة اولسون رسول بے قیاس
 کیم کیم آنکه اولدر قرآن معتبر
 حواشی فرض ایبدر مؤمنه
 یعنی تجویز اولدر قرآن خوب نفس
 فرض عن اولدر تجویز بوسیان
 ادر تجویز لفظی تحسینر هان

کیم یا شدی اکاجله مؤمنین
 دکله ادر علم تجویز جنبر
 لیکن قرآن کفر و بیعت ایبر
 حواشی در قرآن القرآن پس
 نفع کوندر تجویز اندری

باب تعرف الهمزة

هم بر یک حتی برینه کله
 حرف استغلاب استغلاب بل

هم صفاتی هر برینه و بر بله
 هم ده اخفا ایله اقلایر دنی
 هم حرف انواع مدر بل ای جان
 جمله مخارج ادر بیدر هم سبل

باب مخارج الحروف

هوا و هزه مخارج اقصای حلق
 یعنی بوغاز اوجی دبلک دبیر

کافک اندر سهل است غیر
 لام ون را اوج درت دل اوجی
 او جلز جاریر شاطا و ذال

جیم و سین و یافخ جی دل ادر ده
 دبیر قرآ اوجنک بر مخارجی
 ایله در ساراکنده چقار

الت دود قلا اوست دیشدا و حنزه
 حرف مد احوق اولدر و العلم

ایک دود ادر سسی میم و او یا

باب اوصاف الحروف

حرف استغلابم قالین اولدر
 قالین اولدر اوجی استغلاب کوز
 اشبر و فل اولدی بل مستغلبه
 لیکن بوندر مرکز اولدر قضیر
 هم سبب همزه سکون بخش اول
 مد طبعی متصل لازم بولر
 مد طبعی دید برای خوش ارب
 کم سبب همزه اولدر متصل

حرف مد احوق اولدر و العلم
 اولدر استغلاب استغلاب اول

هم ده استغلاب کوندر حرف مد
 غنیم ضاق و صاد ضاط و ظا

نونده واردر نیجه انواع کثیر
 و او الف یا حرف مد برای او غل

این بو بیت اوجی قلام مختصر
 حرف مد اولوب بولنر سبب

قیط مفتوح و او و یا ساکنک

حمد الکلم و ردی اول جبلتین
 الله کیم نورین اندر اقباس
 ابر رسول قرآن او قدر حوی
 علمی آنک جهه ایوبن او کز
 هم ده رنگاه تر تیلای دیری

بلجه کیم یکن اولدر عیان
 اتم حرف و فک مخرجن صلوة بیان
 اولدر اظهار ایله اذ غام افی
 هر برینه دراز نه جابر قیل
 اولدر بل مخرجی ای اهل دل

هم ده قانک مخرجی دل دبیر
 جانیه ضاد کله ای تکی حای
 او ک دیشک و بیمنده در تا طاوول

صاد ایله سین دخی زجج افار
 اولدر غننه مخرجی حیستوم نام

دکله اوصاف حرف مختصر
 حرف استغلابم ادر اوجی لور

حرف استغلابم ادر غالب
 بوندر ایتیه مستغلبه

باب المدات

الهمزة انواع مدک الهمزة
 و او اولدر صخر جان اولدر
 قد لین اولدر ایتیه صخر آنک

متصل اولی در منفصل
 مد عامون دیریلر ضد تراک
 لیں دین بویله در جائز نیجه
 مد طبعی قدر بے کمان
 هم عدو الف مقدار دیر تمام
 تا که ظاهر اوله کون کی عیان
 در تراغام و غنه ایله بیس
 یا در الملاب یقین اولمور
 نون سان تنوین اولسا قریب
 هم جاض کل الیک بول کری
 الف لاری صکره اظهار قری
 ادر از مد واجب اولم بیکمان
 ایله جوقه جزیس اولور ایسه اگر
 دینورا غامه متجانس بیس
فصله الیم سان
 اولدر انفا بایه اوغور هان
 راسان قبله تا بل اولور
 قبل قبله بویله کسدر سل عثمان
 راولر بیلر روایت ایلدر
 راسان قالن اولور ادم
فصله لفظه انه زاسم
 قبله انه فتح ضم اولر عثمان
 ذکر نکره اولر که کلج قیل
 مد قصر زین سبب اکل غل
 قبله ساکن اولر انک عثمان
 انکیجه بولر جزم اولر بیلر
 بیکله قرین ایجه بیکله رضم

کر سکون لازم اولر آنی بیل
 اوج الف مقدار دیر او مار جانک
 متصل لازم اوج و جیلری
 اودنی واجبه راجح هان
باب الصفات للمحروف
 حرف اظهار الی اولدر در عدد
 و او و یاء و میمون ای خوش نفس
 اوز اوج اولدر باقی اوز بیس حرفه
 اولر زمانه هم بی بولور بیس
 الف لاری صکره اوق انری
 بیس بولار دین باقی اوج غام
 هم برین بولور بیس جوط هان
 اولدر اولر و غامه مثلین دیریلر
 یا صفت یا نحو بر اولر
 بیس ساکن حاله اوج ای اوغور
 ساره اوغور اظهار اولر عثمان
 فتح و ضم اولر اوق لیں قند
 کندر حال هم بویله ای قیاس
 کس عارض اولر ما قبله دیر
 بیکله فوق مختصه رای اولر
 لفظه الهمزة ایست بوز جبه
 قالن اوق لانه اولر بیان
باب الضمائر
 بیل ضمیر قبله ساکن اولر
 مورا لیمور سل ضمائر اولر زمانه
 یفقه ما نفقه قصر اولر بیلر
 قبله ساکن بیله اولمادر قصر

مد لازم دیریلر بے قال و قبل
 اوج الفه منفصله از خروج
 درت بیدر بیس بی جانز رای
 اکل غل مقدار ای نیلم
 باشقه باشقه اولمور غنی بیان
 عین صفاها هم بولور
 لام و اوج غنه سز اوغور اولر
 اکل دوزخ اوج غنه و نیلمور
فصله اوج غنه و اظهار الی
 خف عظیمه و اوج جله جملری
 آدنه اوغور شمشه دینور
فصله اوج غامه المثلین المتجانسین
 ایکیس بخرج اولر جمع
 اکل اوغور صفا رب دیریلر
 اولدر مثلین حسته اوغور اولر
فصله اوج اولر
 کس اولر کس اکل اولر سز
 کس لیه اوج اوق ای حقیق
 یاده استغلا اولر با بعد ضم
 باقسن بولور سز بملبو
 بوز دوق صفا ایست اولر معتبر
 قبله آنک کس اولر سز اکل قبل
 هم ضمائر حال غیره کله کل
 قصر اولر لیمور سز اولر نماز معتبر
 بیه ضم لم بیته قصر اولر بیلر
 زین اوج اصل کله کله بیلر
 کله رفیع اولر اوج سز زمانه

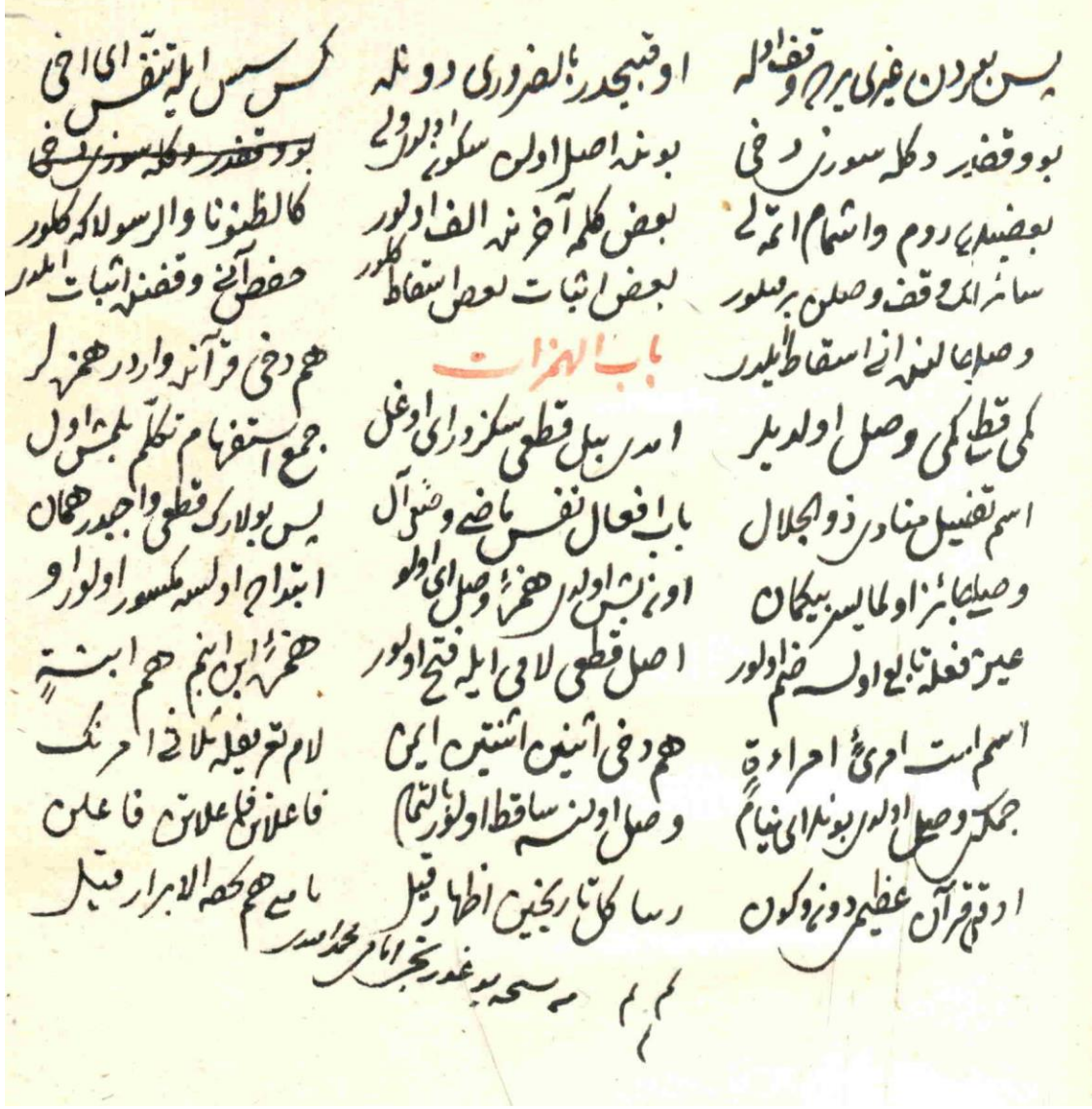


اوید حصص ابن کثیره بوزمانه
مصدر الراء السكتة الواردة في
 لم يتسخته بقية ده ای اوغل
 اکیسه کتا بیه حصص بیه
مصدر السکتة بـ
 هم قیامتده برین راقده
 سورة الکهفده عوجا قیما
مصدر لاصحاب الحفص
 راناله برده حصص کون
 یعنی الفک حیلله یاه کتنگه
 ایله قیل الذکر سن انعام
 به نکلده اتقه ای اخی
 بونه ایدان بوق فقط شهیلین
فصل في الروي
 حروف مضموم باء کسور وقف اوله
 الاستول حروف مستدرو
فصل في لا شام
 میل فام تک دووق تمام دیک
 وقف قرآن عظیمی وکلده کل
 به تجوز برده حصص لاول
 لازمه مع مطلقه علی ویریل
 هر بر نیک حکمی واریللو بیان
 مطلق اولدر که ائمه ما بعدنه
 هم مجوزده وصل اندر قلد
مصدر تنوع الوقف
 تام بودر که لفظنه معناسنه
 بر تعلق بولنه طعناسنه

علته بوقار شوق اولما بیه
 همد سکت اولور دو قرآننه میل
 افنده انعام کجینه سکت اول
 بر ایله الفارعه حاصبه
 حصص کجینه ایز سکتة قرآننه
 بر ایس مرتدنا سینه
 کس کس کس کس کس کس
 هم امانه راق شهیل واردر
 نکلدر هودده لفظ مجزیه
فصل في التسميات
 اوید و سورته بونسه
 یس بولار کجا ایضا در
 دیدیلر شهیل کابیل ایکت
 روم و اشما جاضر اولسه
 روم او در کون حوکه درله
 بالفردی روم اولور انندی
 حصصک اشما بی فقط بر
 یس بولار ضبطنه حکامک
 الیه اولور ذکر ایسه ایم اکلده
 هر برینه بوندک وار بر نشان
 جائزه جم ذی مجوز قلدیل
 لازم اولور وصل اولن اخی
 ابتدا اتمک حسنه هم سینه
 هم حصص انقطاع بوله نفس
 بوو فخر اوج حسنه رای حسن
 هیهی تعلق اولمیه ما بعدنه
 سبیل حسنه لفظنه هم اولینه

کل بونله هر برین اکلده یل
 نرده کل دانه اسکاننه قبل
 الیه حاوئه نالیه سلطانیه
 واجد اولور نالیه حرم المیه
 بر مطففینه که کلابل ران
 بری ذی بوق برده در اخی جان
 دیدیلر اتمک ادینه سکت دبو
 روم و اشما جاضر اولدر
 در امانه تد بینین اتمک
 حصص کجینه شهیل بیدرای
 بری قیل انسه ایتمک الان در
 بر اخی فصلتده مقابلی
 هجته نمانه یه هایه دو غری کیت
 لیکه بیکر سنه شهیه فالسه
 نتمه جاضر دکلدر روم اول
 اسند بولور انده بر صوت خلقی
 لفظه الله لا تا حنا بوسفده
باب الوقف الواردة في العمارة
 لازم مطلق و جائز اولدر
 اکلده انه قالمیه سنه کان
 صادر حصص لاوقف لاد رعیا
 انه معنی کویجی اولما زردی
 جائز اولور وقفی وصل بر اولور
 لاوقف اوق ده اولما زردی
 برستی تام بری کانی بر حسن
 وقف کانی اولور او ما بعدنه
 کر تعلق ایسم ما بعدنه





Sorumlu Yazar / Corresponding Author: Dr. Öğr. Üyesi Enes YILDIZ

Çatışma Beyanı / Conflict Statement: Makalenin yazarı bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisinin bulunmadığını, herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan etmiştir.

Etik Beyanı / Ethical Statement: Makalenin yazarı "Etik Kurul İzni"ne gerek olmadığını beyan etmiştir.

Destek ve Teşekkür / Support and Thanks: Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.

Yayımlanan makalelerde araştırma ve yayın etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'nin editör ve yazarlar için yayımlanmış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

HOCA AHMED YESEVÎ'DEN ZÂRÎ'YE CENNET-CEHENNEM MÜNAZARASI

Debates of Heaven and Hell from the Time of Hodja Ahmed Yasawî to The Time of Zârî



Dr. Öğr. Üyesi Halil BATUR

Batman Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Türk İslam Edebiyatı, Batman, Türkiye. halilbaturr@gmail.com

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş/Received:
13.04.2022

Kabul/Accepted:
15.05.2022

Sayfa/ Page:
152-169



Öz

Edebî türler açısından oldukça zengin olan klasik Türk edebiyatı türlerinden biri de münazaradır. Münazara, bir konu üzerinde belli kurallar çerçevesinde yapılan tartışma, üstünlük yarışına girme gibi anlamlara gelmektedir. Gerek Doğu edebiyatlarında gerekse Batı edebiyatlarında birçok örneğine rastlanan münazara hem manzum hem de mensur olarak yazılabilir. Türk edebiyatı münazara türündeki eserler bakımından son derece zengin bir edebiyattır. Münazaralar müstakil bir eser olarak yazılabildiği gibi herhangi bir eserin bir bölümü hâlinde de karşımıza çıkabilmektedir. XI. yüzyılda ilk örneklerine rastladığımız münazaranın Türk edebiyatındaki ilk örneklerinden biri de Hoca Ahmed Yesevî'nin Dîvân-ı Hikmet'inde yer alan cennet-cehennem münazarasıdır. Cennet-cehennem münazarası örneklerinden birini de XIX. asır şairlerinden Zârî yazmıştır.

Bu çalışmada öncelikle, klasik Türk edebiyatında münazara ile ilgili genel bilgiler verilmiştir. Sonrasında Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yazma Eserler Koleksiyonunda kayıtlı olan Zârî Dîvânı kısaca tanıtılmıştır. Daha sonra Hoca Ahmed Yesevî ile Zârî adlı şairin cennet-cehennem konusunda yazdıkları münazaralar tanıtılıp şekil ve muhteva açısından birbirleriyle mukayese edilmiştir. Bu mukayesenin ardından, şimdiye kadar yayımlanmamış olan Zârî'nin münazarasının transkripsiyonlu metni verilmiştir. Bu çalışma vesilesiyle hem bilinmeyen bir divan tanıtılacak hem de münazara literatürüne küçük de olsa bir katkı sağlanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Ahmed Yesevî, Zârî, münazara, cennet-cehennem.



Abstract

Debate is only one example of the classical Turkish Literature, which is known to be rich in literary genres. A debate is a discussion on a topic within the framework of certain rules or a contest for supremacy. The type of debate found in Eastern and Western literature can be written in verse or prose. Turkish literature is enormously rich in works written in the form of debates. They may be written as stand-alone works or as part of a larger composition. One of the debates written in Turkish literature, the first examples of which date back to the eleventh century, is the Heaven and Hell Debate in Dîvân-ı Hikmet by Hodja Ahmed Yasawî. One of the nineteenth-century poets, Zârî, is also known to have written about the heaven-hell debate. This study begins with a brief overview of the debate in classical Turkish literature. It then briefly introduces Zârî's Dîvân, which is preserved in the manuscript collection of the Faculty of Theology at Ankara University. Afterwards, the debates on the topics of heaven and hell written by Hodja Ahmed Yasawî and the poet Zârî are presented and compared in form and content. After this comparison, the transcription of Zârî's debate, which has not been published before, is presented. This study attempts to present an unknown piece of Diwan and to make a small contribution to the debate literature.

Keywords: Ahmed Yasawî, Zârî, debate, heaven-hell.

Atıf/Citation: Batur, H. (2022). Hoca Ahmed Yesevî'den Zârî'ye cennet-cehennem münazarası, *International Journal of Filologia* ISSN: 2667-7318 5(7), 152-169

Giriş

Arapça kökenli bir sözcük olan münazara, kelime anlamı itibariyle “gerçeğin ortaya çıkarılması için yapılan tartışmaların esaslarını inceleyen bilimin adı”, “bahs edişmek”, “bir nesneye misil ve nazir olmak ve bir şeyi, şey-i âhere nazir kılmak”, “kâide ve usûl dâhilinde mübâhase”, “bir konu üzerinde belli kural ve yöntemlere uyularak yapılan tartışma”, “bir konu üzerinde belirli usûl ve kurallara uyularak yapılan tartışma, delil ve misal getirerek karşılıklı konuşma” gibi anlamlara gelmektedir (Şemseddin Sâmî, 2004, s. 667 ve Benli, 2019, s. 5 ve Yavuz, 2006, s. 576). Edebî bir terim olarak ise birbiriyle ilgili, çoğu kez de karşıt iki ya da daha çok varlık, nesne ya da kavramın kişileştirilip (teşhis) zebân-ı hâl ile konuşturulması (intâk) yoluyla oluşan bir yazı türü şeklinde tanımlanmıştır (Tezcan, 1983, s. 49).

Münazara, sadece edebiyatın değil bilimin de kullandığı tarz veya türlerden biri olarak kabul edilir. Zira ilmî münazaralar tarih boyunca pek çok meselenin açıklığa kavuşturularak daha iyi anlaşılmasını sağlamıştır. Nitekim konu ile ilgili olarak Kâtip Çelebi şunları söylemektedir: “Bu ilim, mantık gibi bütün ilimlere hizmet eder. Bir şeye karşı, iki yönden bakıştır. Hasma doğruyu göstermek içindir. İlmî meseleler, günden güne artmakta ve ona yeni düşünce ve görüşler eklenmektedir. Tabiat ve zihin derecelerinin ayrılığından dolayı hiçbir ilim düşüncelerin çarpışmasından kurtulmuş değildir. Fikirlerin çürütülmesi, değiştirilmesi, ret ve kabulü hususunda iki tarafın konuşmaları farklı olur. Bu takdirde, bir tarafın tahakkümünü önlemek, konuşulanları dinlemeyi temin etmek ve makbul olanı ortaya çıkarmak için mübâhase usullerini öğreten bir nizama ihtiyaç vardır.” (Diriöz, 1980, s. 20).

Aralarında münazara yapılan tarafların her biri kendi üstünlük ve meziyetlerini, rakibinin ise eksik, zayıf ve kusurlu taraflarını ortaya atarak bu mücadelede üste çıkmaya, münazarayı kazanmaya çalışır. Bunun yanı sıra zaman zaman münazarayı daha canlı ve ilginç kılmak adına taraflar ironi, mizah ve yergiye de başvururlar. Mukayese ya da münazara edilen varlıkların anlam veya tabiat olarak birbirine zıt mahiyette olduğu görülür. Birbirine zıt özellikte olan varlık ya da nesnelere, münazarayı belli kurallar doğrultusunda gerçekleştirir. Asıl maksat, hakikatin ortaya çıkmasını sağlamaktır.

Klasik Türk edebiyatında olduğu kadar halk edebiyatında da yaygın olarak kullanılan münazara, farklı araştırmacılar tarafından “tür, şekil, form, tarz” gibi farklı adlar altında da incelenmiştir (Çapraz, 2018, s. 25 ve Benli, 2019, s. 14).

Âgâh Sırrı Levend, münazara türündeki eserleri mizahî, hikemî-ahlâkî-tasavvufî ve sanatkârane olmak üzere üçe ayırmaktadır (Levend, 1978, s. 506).

Münazaralar yazılış şekilleri bakımından ise üç başlık altında incelenebilir:

- Müstakil bir eser olarak yazılanlar
- Bilhassa mesnevilerde ve kimi manzum-mensur eserlerin içinde bölümler veya müstakil şiirler hâlinde yer alanlar
- Karşılıklı konuşma tarzında kaleme alınmış kısa şiirler (Köksal, 2006, s. 580).

Münazaralar eserde işlenen konunun kahramanları bakımından da sınıflandırmaya tabi tutulmuştur. Bu tasnife göre münazaralar 5 başlık altında incelenebilir:

- Kahramanları insan olanlar
- Kahramanları hayvan olanlar
- Kahramanları cansız varlıklar olan alegorik tarzda olanlar
- Soyut kavramlar kavramlarla ilgili olanlar
- Değişik unsurlarla alakalı olanlar (Köksal, 2006, s. 580 ve Benli, 2019, s. 52-299).

Dünya edebiyatlarında ortak olarak işlenen başlıca münazara konuları şunlardır: mevsimlerin münazarası, ayların münazarası, gece-gündüz münazarası, yer-gök münazarası, güneş-ay münazarası, mükeyyifat münazarası, ok-yay münazarası, kılıç-kalem münazarası, gül-şarap münazarası, şarap-su münazarası, yemeklerin münazarası, ruh-beden münazarası, organların münazarası, hayvanların münazarası, akıl-aşk münazarası, zenginlik-fakirlik münazarası (Benli, 2019, s. 52-55).

Dünya edebiyatlarında en çok yazılmış ortak münazara konularının başında mevsimlerin münazarası ve ruh-beden münazaraları gelmektedir. Arap, Fars ve Türk edebiyatlarında ise en çok işlenen ortak konu kılıç-kalem münazaralarıdır. Keyif verici maddelerin münazarası konusunda ise dünya edebiyatında açık bir şekilde en çok Türk edebiyatında işlenmiştir (Benli, 2019, s. 338).

Münazara türünün kökeni ile ilgili kesin bir bilgi elimizde bulunmamaktadır. Genel kabul, bu türün Fars edebiyatı kanalıyla Arap kültüründen Türk edebiyatına geçtiği yönündedir (Tanyıldız, 2005, s. 3). Arap edebiyatında münazara türünün bilinen en eski örneği Câhiz'e (öl. 255/869) aittir. Câhiz, *Mufaharetü'l Cevari ve'l-Gulman* isimli münazarasında genç kız ve erkeklere münazara yaptırmıştır (Durmuş, 2006, s. 577). Fars edebiyatındaki ilk münazara örneği ise insana olan faydaları itibariyle karşılaştırılan keçi ile hurma ağacının münazarasını konu alan, *Dıraht-i Asûrik* adlı eserdir. İslamî Fars edebiyatı döneminde ise ilk manzum münazara örneklerini Esed-i Tûsî (öl. 465/1073) kaleme almıştır. Şairin *Zemin u Asman, Ruz u Şeb, Mug u Müselman, Rize vü Keman* adlı münazara türünde eserleri vardır (Öztürk, 2006, s. 578).

Türk edebiyatında münazara geleneğinin tarihi oldukça eskiye dayanır. İslamî dönem Türk edebiyatına ait ilk eserlerin yazılmaya başlandığı XI. yüzyıldan XX. yüzyıla kadar münazara türünde pek çok eser kaleme alınmıştır. Türk edebiyatında münazara türündeki eserler en çok XVI. ve XVII. asırlarda kaleme alınmıştır (Benli, 2019, s. 338). *Dîvânü Lugâti't-Türk*'te yer alan yaz ile kış arasındaki münazara bu tarzın ilk örnekleri olarak kabul edilmektedir (Çapraz, 2018, s. 27). Yine XI. asırda yazılan *Kutadgu Bilig*'de Ögdülmiş ile Ogdurmuş arasında geçen diyalog da münazara olarak değerlendirilmektedir. XII. asırda yazılan *Dîvân-ı Hikmet*'te yer alan cennet-cehennem münazarası da türün ilk örnekleri arasında sayılabilir. Cennet-cehennem münazarasının bir örneğini de XIX. yüzyıl şairlerinden Zârî yazmıştır. Şairin söz konusu münazarası *Zârî Dîvânı*'nda yer almaktadır.

1. ZÂRÎ VE DÎVÂNI

Üzerinde çalıştığımız *Zârî Dîvânı* müellifi Zârî hakkında tezkirelerde, biyografik kaynaklarda ve şairin kendi divanını oluşturan nüshada kendisine ait kesin olarak kim olduğunu tespit edecek miktarda bilgiye sahip değiliz. Biyografik ve bibliyografik kaynaklar incelendiğinde “Zârî” mahlasını kullanan 9 şair, TEİS'te (Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü)¹ ise 12 şair ile ilgili bilgi vardır (İpekten vd. 1988, s. 445). Ancak bunların hiçbiri, üzerinde çalıştığımız Zârî'nin özellikleri ile tam olarak örtüşmemektedir. Kendisine ait divanı olduğu ifade edilen sadece tek bir “Zârî” mahlaslı şair vardır. Ancak söz konusu şair XVII. yüzyılda yaşamıştır. Elimizdeki eser ile söz konusu şair arasında herhangi bir ortak özellik olmadığı, iki divanın incelenmesi neticesinde anlaşılmıştır.

Üzerinde çalıştığımız eserin müellifi olan Zârî'nin XIX. asırda yaşadığı tarafımızca tespit edilmiştir. Şair, *Dîvân*'ının bir yerinde hacca gitme hikâyesini anlattığı gazelde “Sinnim kırka erince bilip kendimi gördüm” ifadesini kullandıktan hemen sonraki beyitte “Sene bin iki yüz seksen üçte kıldı nasib” mısrasına yer vermiştir. Şaire 1283'te, 40 yaşında iken hacca gitmek nasip olmuştur. Bu bilgilerden hareketle şairin doğum yılı 1243 olarak tespit edilmiş olur ki bu da miladi olarak 1827/1828 yıllarına tekabül etmektedir.

XIX. asırda yaşayan ve Zârî mahlasını kullanan bir şaire dair elimizde bilgi mevcuttur. Buna göre 1855-1856 yıllarında Konya'nın Ovaloğlu Mahallesi'nde dünyaya gelen ve asıl adı Mehmet olan şairin mahlası Zârî'dir. Kör Müsevvid namıyla meşhur Mustafa Fehmi Efendi'nin torunu, ulemadan Hacı Adil Efendi'nin de oğludur. Babası ile amcası Müftü Abdullah Vahdi Efendi'den okuyup icazet aldı. Mehmet Zârî Efendi, bilgisiyle ve düzgün sözüyle tanınmış vaizlerdendir. Müderrisliğinin yanında, Sultan Selim ve Kapı Camii vaizlerinden olduğu da bilinmektedir. Aynı zamanda iyi bir hattat olan Zârî Efendi; sülüs, nesih ve talik yazılarda mahirdir. Ömer Nesefî'nin akaid metnini nesih yazı ile yazmıştır. Zârî Efendi, medreseden yetişmiş olmasına rağmen saz ve söz meclislerine katılmaktan çekinmez, lâtifeden hoşlanan hoşsohbet bir insanmış. Zârî Efendi, imtihanla getirildiği Adliye Medresesi müderrisliğine, vefatına kadar devam etti ve talebe okuttu (Uz, 2013). Hayatının son demlerinde *Tuhfe-i Vehbi*'ye manzum bir şerh üzerinde çalışan Mehmet Zârî Efendi bu çalışmasını tamamlayamadan, 10 Şaban 1320 / 12 Kasım 1902 tarihinde bir vaaz dönüşü kalp krizi neticesinde, 48 yaşında genç denecek bir yaşta vefat etmiştir. Kabri, kaldırılan Şems Kabristanı'nda, İshak Paşa

¹ <http://teis.yesevi.edu.tr/>. Erişim Tarihi: 23.03.2022.

Türbesi'nin kuzey doğu köşesinde. Sadettin Nüzhet Ergun'un *Konya Vilâyeti Halkıyât ve Harsiyâtı* adlı eserine aldığı 1290/1874 kılığı ile ilgili destanından başka elimizde şiiri yoktur (Uz, 2013 ve Ergun, 2002, s. 200).

Yaptığımız incelemede üzerinde çalışma yapmakta olduğumuz *Zârî Dîvânı*'nın müellifi ile yukarıda sözü edilen ve Konya'nın tanınmış vaizlerinden biri olan şair arasında tarihsel olarak bir yakınlık ve şairin kaynaklarda verilen şiiri ile elimizdeki *Dîvân*'da bulunan şiirler arasında tarz, üslup ve dil bakımından büyük bir benzerlik söz konusudur. Ancak Mehmet Zârî Efendi'nin doğum tarihi 1855-1856 olarak gösteriliyorken bizim tespitlerimize göre şair 1827/1828 yılında dünyaya gelmiştir. Dolayısıyla iki kaynak arasında 28 yıl gibi göz ardı edilemeyecek kadar bir zaman farkı söz konusudur. Bu konudaki araştırmalarımız devam etmekte olup şu an için tam anlamıyla elimizdeki *Zârî Dîvânı* adlı eserin şairi ile yukarıda tanıtılan şairin aynı kişi olup olmadığı konusunda kesin bir yargıya varılamamıştır.

Zârî Dîvânı, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Kütüphanesi Yazma Eserler Koleksiyonunda 1494 numarası ile Zârî adına kaydedilmiştir. Şairin eserinin içerisinde yer alan aşağıdaki ifadeleri, şairin eserine bizzat kendisinin de dîvân denmesi gerektiğini doğrulamaktadır:

“Oğuyanlar dîvânımı

Diñlesinler figânımı

Verdim dôsta bu cânımı

Oldum şem‘âya pervâne”

Kütüphane kataloğunda eser ya da müellif ile ilgili başka herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Yaptığımız incelemede divan ile ilgili şu bilgiler tespit edilmiştir: Eser, 100 sayfadan oluşmakta olup ilk sayfasının yarısı, dikey olarak sağ taraftan yırtık olduğundan bu sayfanın geri kalanı anlam olarak tamamlanamamaktadır. Sayfalar bazen bir, bazen iki, bazen de üç sütun hâlinde yazılmıştır. Eserin tamamı siyah renkli mürekkep kalem ile yazılmıştır. *Dîvân*'daki tüm şiirlerde “Zârî” mahlası kullanılmıştır. Ancak bazı şiirlerde “Hacı” ve “Baba” ifadelerinin de Zârî ile birlikte kullanıldığı görülmektedir.

Zârî, biri hâriç tüm manzumelerde başlık kullanmayı tercih etmiştir. En çok kullanılan başlıklar sırasıyla şunlardır: gazel, ilahi, dâsdân, na't. Bu başlıkların yanı sıra müseddes gazel, zıkr, divanî, kalenderî, koşma gibi başlıklar da kullanılmıştır. Şair/müstensih her bir şiirden ötekine geçerken şiirler arasına çizgi çekerek şiirleri birbirinden ayırmıştır. *Dîvân*'ın tamamı, dinî-tasavvufî içerikli şiirlerden meydana gelmektedir. Şairin şiirlerinin tamamında İslam ahlakı, ibadet ve imanın önemi ve faydaları, ahirete çalışmanın gerekliliği, günahlardan uzak durmanın ve kâmil bir insan ve Müslüman olmanın yolu ve önemi üzerinde durulduğu görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında şairin estetik kaygılardan çok, İslam dini ve ahlakını, geniş halk tabakalarının anlayabileceği sade bir dille halka yayma amacını taşıdığı anlaşılmaktadır. Bu amaç doğrultusunda şairin devrinde kullanılan sanat dilinden ve klasik edebiyatın dil anlayışından farklı olarak Türkçe kökenli kelimelere nazaran Arapça ve Farsça kökenli kelimelere az yer verdiği ve eserini oldukça sade ve anlaşılır bir halk Türkçesi ile yazdığı görülmektedir. Eserin basit bir Osmanlıca hat ile yazıldığı görülmekte olup yazının gerek tarzında gerek imlasında gerekse şiirlerin vezninde bariz hatalar ve kusurlar göze çarpmaktadır. Bu açıdan bakıldığında eserin yukarıda sözü edilen Konya'nın tanınmış vaiz, hattat, müderris ve âlimlerinden biri olan Mehmet Zârî Efendi'ye ait olma ihtimali oldukça düşüktür. Bu hususun dışında Mehmet Zârî Efendi'ye ait olduğu düşünüldüğü takdirde eserin halktan biri tarafından kendisi için istinsah ettiği bir nüsha olarak düşünülebilir.

Zârî Dîvânı'nda toplam 120 şiir vardır. Eser, her ne kadar şair tarafından ve eserin kütüphane kaydında “dîvân” olarak tavsif edildiyse de eserin tanzim ve tertibi mürettep bir divan özelliği göstermemektedir. Değişik tarz, şekil, tür ve muhtevadaki manzumeler herhangi bir kurala ya da düzene uyulmaksızın rastgele sıralanmaktadır. Eser tür ve şekil açısından oldukça zengindir. Eserde gazel, müseddes ve na't gibi klasik edebiyat ürünlerine yer verildiği gibi ilahi, divanî, kalenderî,

destan ve koşma gibi halk edebiyatının nazım şekil ve türlerine de yer verilmiştir.² Dolayısıyla eserde kimi şiirlerin aruz, kimisinin de hece vezni ile yazıldığı tespit edilmiştir. Münazarada eserin tamamında olduğu gibi yer yer vezinde ve kimi sözcüklerin imlası ile ilgili problemler bulunmakta olup metin tamiri yapılmıştır. Söz konusu kusurlar dipnotlarda gösterilmiş, yapılan eklemeler “[]” içerisinde gösterilmiştir. Zârî ile alakalı elimizde yeterince bilgi bulunmadığından bu vezin ve imla hatalarının şairin mi yoksa müstensihinin mi hatası olduğuna dair bir yargıya varmak mümkün olmamıştır. Eserin tespit edilen bir başka nüshası olmadığından karşılaştırma ya da düzeltme imkânı da bulunmamaktadır.

2. HOCA AHMED YESEVÎ İLE ZÂRÎ'NİN CENNET-CEHENNEM MÜNAZARALARININ MUKAYESESİ

İslamî Türk edebiyatının ilk temsilcilerinden ve ilk mutasavvıflarından olan Hoca Ahmed Yesevî'nin 1085-1095 yılları arasında dünyaya geldiği tahmin edilmektedir. Yesevî, günümüzde Kazakistan'ın Çimkent şehri yakınlarında bulunan Sayram kasabasında dünyaya gelmiştir. Annesini ve babasını henüz yedi yaşındayken yitiren Yesevî, ablası Gevher Şehnaz'ın yanında bir müddet yaşadıktan sonra ablası ile beraber Yesi'ye, günümüzdeki adıyla Türkistan'a gitti (Erarslan, 1991, s. 94). Yesevî, öncelikle burada meşhur İslam âlimi Arslan Baba'dan, sonrasında ise devrinin mühim ilim merkezlerinden olan Buhara şehrine giderek Şeyh Yusuf el-Hemedanî'den (öl. 535/1140) uzun yıllar ders aldı (Bice, 1993, s. 12). Hocası Yusuf el-Hemedanî'nin vefatından sonra onun halifesi sıfatıyla irşat vazifesini ifa etti. Bir süre sonra Yesi'ye dönerek vefatına dek burada dinî ve tasavvufî alandaki irşat ve eğitim-öğretim faaliyetlerini sürdürdü. Tarihî olarak kesin olamamakla birlikte 562/1167 yılında vefat ettiği tahmin edilmektedir (Güzel, 2007, s. 53).

Hoca Ahmed Yesevî'nin en tanınmış eseri *Dîvân-ı Hikmet* olup eserin dünya kütüphanelerinde ve özel kitaplıklarda pek çok yazma ve basma nüshası bulunmaktadır. *Dîvân-ı Hikmet*, Yesevî'nin Türkçe şiirlerini içine alan derleme bir eser olup eserin nüshaları, muhteva açısından olduğu gibi dil bakımından da önemli farklılıklar gösterir. Bir kısmı kaybolan ya da zamanla değişikliğe uğrayan hikmetler derlenirken yeni hikmetler eklenmiş, böylece ana metin kısmen aslından uzaklaşmıştır. Bu durum, şiirlerin farklı kişilerce kaydedilip derlendiğini gösterir. Bununla birlikte, bütün hikmetlerin temelinde Yesevî'nin inanç ve düşünceleri ile tarikatının esasları bulunur (Tosun, 2015, s. 8).

Yesevî'nin hikmet adını verdiği şiirleri, Türkler arasında bir duygu, düşünce ve inanç birliğinin oluşması açısından oldukça önem arz etmektedir. Şiirlerinde tevhid inancı, Hz. Muhammed sevgisi, kıyamet ve ahiret hayatı, cennet cehennem tasvirleri ve tasavvufa dair diğer konuları sıkça işlemiştir. Yazdığı tüm şiirlerin temel amacı genel anlamda İslam dinini, ahlakını ve peygamber sevgisini halka yaymak ve sevdirmektir. Hoca Ahmed Yesevî, şiirlerinde işlediği millî ve dinî konularla Türklere İslam'ı sevdirep dinî düşünce ve hayatın canlılığına ve gelecek nesillere edebiyat ve şiir yoluyla aktarılmasına büyük katkılarda bulunmuştur.

Türk edebiyatı tarihi içerisinde *Dîvân-ı Hikmet* pek çok açıdan önemlidir. Ancak özellikle eserin iki özelliği ön plana çıkmaktadır. Birincisi, Ahmed Yesevî XII. yüzyılda vefat etmesi itibariyle bu eser İslamiyet'ten önceki Türk edebiyatının *Kutatgu Bilig*'ten sonra en eski örneğini göstermektedir. İkincisi ise eski halk edebiyatının birçok unsurunu alarak İslam ruhunu o unsurlarla yani eski millî şekiller ve eski vezinlerle ifade eden ilk eser olma bakımından da *Dîvân-ı Hikmet*, tasavvufî Türk edebiyatının en eski ve en önemli abidesi sayılır (Köprülü, 1991, s. 119-120).

Dîvân-ı Hikmet'te İslam dini ve inancına dair pek çok şiirin yanı sıra Türk edebiyatının ilk münazara örneklerinden biri olarak kabul edilen cennet-cehennem münazarası da bulunmaktadır. Manzume yüzyıllarca farklı derleyiciler tarafından farklı nüshalara kaydedilmiştir. Çalışmamızda Prof. Dr. Necdet Tosun'un çalışmasını esas aldık (Tosun, 2015). Zira bu çalışmada eserin Kazak Türkçesi ile olan hâlinin yanı sıra eser, Türkiye Türkçesi ile de verilmiştir. Tosun'un çalışmasında eserin Rusça ve İngilizce tercümeleri de yapılmıştır. Hoca Ahmed Yesevî'nin cennet-cehennem münazarasının metninin günümüz Türkçesi ve alfabesi ile olan şekli aşağıda verilmiştir:

1 Cennet cehennem çekişir, çekişmekte beyan var,

² Bu çalışmada makale sınırları göz önünde bulundurularak *Zârî Dîvânı* kısaca tanıtılmıştır. Devam eden çalışmamız neticesinde *Zârî Dîvânı*'nın incelemesi ve tam metni müstakil bir kitap olarak neşredilecektir.

- Cehennem der: “Ben üstünüm, bende Firavun, Hâmân var.”
Cennet der ki: “Ne dersin, sözü bilmez söylersin,
Sende Firavun varsa, bende Yûsuf Ken’ân var.”
- 2 Cehennem der: “Ben üstün, cimri kullar bende var,
Cimrilerin boynunda ateşli zincir kelepçe var.”
Cennet der ki: “Ben üstün, peygamberler bende var,
Peygamberler önünde Kevser, huri, gılman var.
- 3 Cehennem der: “Ben üstün, Hristiyan, Yahudi bende var,
Yahudi, Hristiyan önünde türlü yakıcı azap var.
Cennet der: “Ben üstünüm, mümin kullar bende var;
Müminlerin önünde türlü türlü nimet var.”
- 4 Cehennem der: “Ben üstünüm, zalim kullar bende var,
Zalimlere vermeye zehir, zakkum çokça var.”
Cennet der: “Ben üstünüm, âlim kullar bende var,
Âlimlerin gönlünde âyet, hadis, Kur’an var.”
- 5 Cehennem der: “Ben üstünüm, münafıklar bende var,
Münafıklar boynunda ateşten tasma kelepçe var.”
Cennet der: “Ben üstünüm, zâkir kullar bende var,
Zâkirlerin gönlünde Sübhân’ın zikri ve fikri var.”
- 6 Cehennem der “Ben üstünüm, namazsızlar bende var,
Namazsızlar boynunda yılan ile çıyan var.”
Cennet der ki: “Ben üstünüm, cemal görmek bende var,
Cemalini göstermeye Rahim adlı Rahman var.
- 7 Cehennem orada durdu, cennetten özür diledi,
Kul Hoca Ahmed ne bildi, bildirici Yezdan var (Tosun, 1995, s. 167-172).

Manzume, şekil itibarıyla toplam 6 dördlük, 1 beyit hâlinde verilmiştir. Beyit olarak düşündüğümüzde 13 beyit, mısra olarak 26 mısradan oluşmaktadır. Yesevî, iki mısra hâriç tüm mısralarda “bar” (var) redifini kullanmıştır. Yesevî'nin münazarası, şiirin Kazak Türkçesi ile verilen hâlinde 14'lü hece ölçüsü ile yazılmış olup şiirde düz kafiye örgüsü kullanılmıştır. Şiirin Kazak Türkçesi ile verilen aslı incelendiğinde hece vezninde herhangi fazla ya da eksik bir hece olmadığı görülmektedir.

Zârî'nin münazarası elimizdeki mevcut bilgilere göre XIX. asırda yazılmıştır. Şiir, dördlük nazım birimi ile yazılmış olup tamamı 20 dördlük, yani 80 mısradan oluşmaktadır. Dolayısıyla Zârî'nin

münazarası Hoca Ahmed Yesevî'nin münazarasından daha hacimlidir. Mısra sayısının fazlalığı itibariyle şiirin destan nazım şekli ile yazıldığı söylenebilir. Şiirin kafiyelenişi şu şekildedir: xaxa/bbba/ccca/ddda... Zârî'nin şiiri de tıpkı Yesevî'nin şiiri gibi “var” redifi ile yazılmıştır. Şiir 11’li hece ölçüsü ile yazılmıştır. Yesevî'nin münazarasında ölçü açısından herhangi bir kusur görülmemektedir. Ancak Zârî'nin şiirinin 11 mısrasında ölçü açısından kusurlar vardır. Bunlardan beş mısrada hece eksikliği, altı mısrada ise hece fazlalığı vardır. Bu kusurlar metin üzerinde belirtilmiştir.

İki şiir muhteva olarak değerlendirildiğinde de dikkat çekici benzerlikler hemen göze çarpmaktadır. İki şiirin ilk mısraları şu şekildedir:

Hoca Ahmed Yesevî:

“Cennet cehennem çekişir, çekişmekte beyan var” (Tosun, 1995, s. 167).

Zârî:

“Cennetle cehennem bahs eylediler”

Yesevî, cennet ve cehennemin çekiştiğini, Zârî ise onların kendi aralarında söyleştiklerini, bahse tutuştuklarını ifade ederek şiirlerine başlamışlardır.

Her iki şiirde baştan sona kadar cennet ve cehennem, intak sanatı çerçevesinde konuşulmakta, kendi üstünlük ve meziyetlerini sayarak münazarada galip gelmeye çalışmaktadırlar. Bir dörtlükte cennet konuşulurken diğerinde de cehennem konuşulur. İki şiirde de mısralar “Cennet der... cehennem der” şeklinde kalıp ifadeler ile başlamaktadır. İki şiirde de söze cehennem başlamıştır. Hoca Ahmed Yesevî'nin şiirinde cennet ve cehenneme altışar kez, Zârî'de ise onar kez söz hakkı verilmiştir.

Yesevî'nin münazarası şu ifadelerle bitirilmiştir:

“Cehennem orada durdu, Cennet'ten özür diledi,

Kul Hoca Ahmed ne bildi, bildirici Yezdan var.” (Tosun, 2015, s. 172).

Dolayısıyla cennet münazarayı kazanmış, cehenneme galip gelmiştir. Cehennem sözün bittiği yerde durmuş, cennetten özür dilemiştir. Yani münazaranın galibi ilan edilmiştir. Yesevî gayb konularından olan cennet ve cehenneme ait özellikleri âyet ve sahih rivayetlere dayanarak anlattığından dolayı “Kul Hoca Ahmed ne bildi, bildirici Yezdan var” diyerek bu gerçeği dile getirmektedir (Oral, 2017, s. 310).

Zârî'nin münazarası ise şu dörtlük ile bitmektedir:

“Bî-çâre ZÂRÎ'yem ‘afv it günâhum

Secde-gâhum sensüñ Qâdir İlâh'um

Cennet cemâlûñle şâd eyle şâhum

Dînüm İslâm hamdi vü şükrânum var”

Zârî, şiirinin son dörtlüğünde Allah'a münâcâta bulunmakta, ondan af dilemektedir. İslam dinine mensup olduğu için hamd ve şükretmektedir. Allah'ın cemalini dileyerek cenneti talep etmektedir. Dolayısıyla Zârî'nin münazarasının kazananı, galibi ifade edilmemiştir.

Hoca Ahmed Yesevî, toplam 14 ayrı unsurla cennetin güzellikleri ifade ederek cennete inananları teşvik etmeye çalışmıştır. Buna karşılık Zârî münazarasında cenneti 34 unsur ile anlatmıştır.

Hoca Ahmed Yesevî	Zârî
Âlim kullar	Allah'ın çok ihsanları
Allah'ın zikri ve fikri	Allah'ın nakşı
Âyet	Âmâde olan ağaçlar
Gılmanlar	Ayş ü işret
Hadis	Bâdeler

Huriler	Burak
Kevser	Cennet bağları
Kur'an	Cennet nehirleri
Mümin kullar	Düldül
Peygamberler	Ebediyet
Rahim ve Rahman olan Allah'ın cemali	Gılman
Türlü nimetler	Hakk'ın cemali
Yusuf-ı Ken'an	Huriler
Zâkir kullar	İki cihanın sultanı Hz. Muhammed
	Kevser
	Köşk
	Saray
	Hânümân
	Kürsü
	Me'va
	Müminler
	Müslüman kullar için hazır nigârlar
	Müslümanlar
	Nebiler
	Rümman
	Salih kullar
	Selsebil
	Şehitler
	Temelleri inci mercandan olan cennet evleri
	Tuba ağacı
	Türlü zinetler
	Vasfedilemez gülistanlar
	Veliler
	Vildan

Tablo 1: Münazaralardaki cennet ile ilgili unsurların karşılaştırılması

Hoca Ahmed Yesevî, inananları cehennemden sakındırmak için tıpkı cennette olduğu gibi yine 14 unsuru ön plana çıkarmıştır. Zârî ise münazarasında cehennemin çirkinliğini müminlere daha etkili anlatmak için cehenneme ait olan 30 unsuru kullanmıştır.

Hoca Ahmed Yesevî	Zârî
Akrepler	Ateşle dolu vadiler
Ateşli zincirler	Ateşperestler
Ateşten tasmalar	Azap edecek ateşler

Bolca zehir zıkkım	Boğaza takılan zincirler
Firavun	Dağlar, sahralar dolusu ateşler
Hâmân	Gece gündüz hiç bitmeyen azaplar
Hristiyanlar	Günden güne artan azaplar
Kelepçeler	Hak düşmanları için hazırlanmış intikamlar
Münafıklar	Her azası kömür gibi dağlanan kâfirler
Namazsızlar	Hiç kapanmayan yaralar
Türlü azap ve inlemeler	İnsanların birbirini göremeyeceği dar mekânlar
Yahudiler	İnsanların kafasına vurulan direkler
Yılanlar	Kâfirleri bağlayıp cezalandıracak olan pehlivanlar
Zalim kullar	Kâfirleri sırat üstünden cehenneme atacak kahramanlar
	Katır kadar büyük olan akrepler
	Katır kadar büyük olan yılanlar
	Katrandan elbiseler
	Kayıt, pranga ve kelepçeler
	Köpek bağırtılarına benzeyen figanlar
	Külhandan beter yakıcı ateşler
	Mel'unlar
	Münafıklar
	Münkirler
	Müşrikler
	Pek çok perişanlıklar
	Putperestler
	Sıcak ve kızgın sular
	Zakkum ağacı
	Zebaniler
	Zemheri

Tablo 2: Münazaralardaki cehennem ile ilgili unsurların karşılaştırılması

Zârî'nin şiirinin daha uzun olması hasebiyle her iki tarafın daha fazla ifade ile münazarada söz alıp konuştuğu görülmektedir. Görüldüğü gibi her iki şiirde kullanılan kelime kadrosu da birbirine oldukça benzemektedir.

Hoca Ahmed Yesevî, ilk olarak cehenneme söz hakkı vererek münazarayı başlatmıştır. Cehennem üstün olduğunu zira hem Firavun'un hem de onun veziri Hâmân'ın kendi tarafında olduğunu söylemiştir. Bunun üzerine söz alan cennet, cehenneme sözü bilmeden konuşmaya başladığını, kendisinde Kenanlı Yusuf olduğunu ifade ederek ona mukabele etmiştir.

Cehennem boyunlarında ateşli zincir ve kelepçeler olan cimri kulları barındırdığı için üstünlük taslarken buna mukabil cennet kendisinde peygamberlerin, Kevser'in, huri ve gılmanın olduğunu söylemiştir.

Cehennem türlü feryat figanlarla Yahudi ve Hristiyanların kendisinde inlemekte olduğunu, bu yüzden de üstün olduğunu iddia etmiş, buna karşılık cennet önlerinde türlü nimetler bulunan mümin kulların

kendisinde olduğunu ifade etmiştir. Bu defa önlerinde zehir zıkkım bulunan zâlim kulların kendisinde olduğunu söyleyen cehenneme cennet, kendisinde gönlünde Allah'ın ayetleri, Resulullah'ın hadis-i şerifleri ve Kur'an olan âlim kulların olduğunu söyleyerek karşılık vermiştir.

Cehennem, boynunda ateşten tasma ve kelepçelerle bağlanmış münafıkların kendisinde olduğunu söylemiş; cennet ise gönlünde Allah'ın zikri ve fikri olan zâkir kullara sahip olduğunu söyleyerek mukabele etmiştir.

Boynunda yılan çıyanla duran namazsız insanlara sahip olduğunu söyleyen cehennemın sözlerine karşılık cennet, kendisinden cemalini göstermek isteyen Rahîm ve Rahman bir Rab olduğunu söylemiştir.

Tüm bu iddia, çekişme ve atışmalardan galip çıkan, sonunda cennet olmuş; cehennem de özür dileyerek yenilgiyi kabul etmiştir. Münazaranın sonunda kendisini "Kul Hoca Ahmed" diye tavsif eden şair, kendisinin bir şey bilmediğini "bildirici"nin Allah olduğunu ifade ederek münazarasını sonlandırmıştır.

Zârî de tıpkı Hoca Ahmed Yesevî gibi evvela sözü cehenneme vermiştir. Cehennem üstünlük sadedinde ilk olarak ateş ile övünürken buna karşılık cennet, kendisinde mümin kullar için köşkler, saraylar ve evler olduğunu söylemiştir.

İkinci dörtlükte cehennem; zakkum ağacı, her gün azap üzerine azap verdiği kelepçelenmiş kâfirleri ile övünmüş, buna mukabil cennet; tuba ağacı, veli, şehit ve Müslüman kullar ile övünmüştür.

Cehennem; ateşle dolu vadiler, insanlara ve cinlere türlü türlü acılar çektiren devasa yılanlar, çıyanlar ve zebanileri öne sürerek üstünlük iddiasında bulunmuştur. Cennet ise buna, kendisinde müminler için her emre âmâde ağaçlar, Selsebil, Kevser ve cennet nehirleri, inanan kullar için huri, gılman ve cennet çocuklarına sahip olduğunu söyleyerek karşılık vermiştir.

Cehennem, müşrik ve münkirleri yakmak ve onlara azap etmek için hazırlanan ateş ve zemheri ile beraber üstünde sırat köprüsünün kurulduğunu ve kâfirleri kendi içine getirecek olan kahramanlara sahip olduğunu ifade etmiş; buna karşılık cennet ise vafedilemez derecede güzel gülistanlara, türlü ziynetlere, veli kulların girdiği bağlara, üstünde badeler içilen kürsülere sahip olduğunu söyleyerek münazarayı sürdürmüştür.

Cehennem günbegün azabını arttırdığını, Hak düşmanlarından intikam aldığını ve bu kulların feryat ve figanlarına hiç merhamet etmediğini ve ayrıca kendisine evliyanın uğramadığını söyleyerek üstünlük iddiasını sürdürmüştür. Cennet de ona Mevla'dan korkarak kalbini temiz tutanların kendisinde baki kalacaklarını ve onlara türlü meyveler ikram edeceğini söyleyerek mukabele etmiştir.

Cehennem, hiç bitmeyen derin bir heyecan ve aşk ile dünyada putperest, ateşperest, münafık ve melun insanlara prangalar ve zincirler ile azap edeceğini iddia etmiş; buna karşılık cennet, kendisinde Düldül ve Burak sayesinde tüm uzakların yakın hâle geldiğini, Hakk'ın cumadan cumaya mümin kullarına kendisinden cemalini göstereceğini söylemiştir.

Cehennem kibirli olan insanların katrandan elbiseler giydiklerini, böyle kulların hiç bitmeyen yaralar ile yaşayacaklarını hem ovalarının hem de dağlarının ateşle dolu olduğunu söyleyerek üstünlük iddiasını öne sürmüştür. Cennet ise bu makamda binalarının temellerinin dahi inci ve mercandan yapıldığını, kendisine gelenlerin ne ihtiyarladığını ne de öldüğünü, huriler ile pek çok mutluluklar yaşayacağını söyleyerek üstün olduğunu vurgulamıştır.

Cehennem, kendisine gelenleri fırından beter yaktığını, bu yüzden de köpek iniltisinden beter şekilde bunların feryat figan ettiklerini, bunların pişmanlıklarından ötürü kimisinin nefesine, kimisinin ise şeytana lanet ettiğini ifade etmiştir. Cennet ise kendisine asla doyumlandığını, gönül ne isterse kendisinde bulunduğunu, hiçbir kemalinin zeval bulmadığını, bunların dışında da pek çok ihsanının olduğunu ifade ederek münazarayı sürdürmüştür.

Cehennem, kâfirleri şeytan sayesinde bağladığını ve bunların her bir azasını kömür gibi dağladığını, ayrıca kendisine gelenlerin hiçbirinin birbirini göremeyecek dar yerlerde hapsedildiğini ifade etmiştir. Cennet buna mukabil kendisinde Allah'ın nakşı, süsü bulunduğunu; Tuba ağacı gibi salınan güzel sevgililerin kendisinde olduğunu söylemiştir.

Cehennem, kendisine gelenlere kaynar su ikram ettiğini, boğazlarına zincir takarak âdeta köpek misali bir yere bağlandıklarını, kafalarına büyük büyük sütunlarla, direklerle vurulduğunu ifade ederken cennet iki cihana rahmet olan, peygamberler serveri Muhammed Mustafa'nın kendisinde olduğunu zikrederek sözlerine nihayet vermiştir.

Zârî, şiirinin son dörtlüğünde kendi dininin İslam olduğunu, bunun için Allah'a hamd ve şükrettiğini bu yüzden de Allah'tan günahlarının silinmesini talep ederek kendisini cennet ve cemali ile şad etmesini istemektedir. Zârî de tıpkı Hoca Ahmed Yesevî gibi şiirinin son dörtlüğünde mahlasını kullanmaktadır.

Her iki münazaranın tamamı incelendiğinde Yesevî'nin Kenanlı Yusuf ile cennete özendirerek Firavun ve onun veziri Hâmân ile cehennemden sakındırmak istediği, Zârî'nin ise sadece Hz. Muhammed ismini kullanarak cenneti teşvik ettiği görülmektedir. Bunlar dışında her iki şairin başkaca özel kişi adı kullanmadığı anlaşılmaktadır.

Hoca Ahmed Yesevî'nin şiirlerinin toplandığı *Divan-ı Hikmet* dinî, tasavvufî ve öğretici bir eser olup eserin en önemli yazılma amacı, halka İslamiyet'i hikmetli ve kolay bir şekilde öğretmektir. Bu yüzden şiirlerinin her birine "hikmet" adı verilmiş ve bu hikmetler yüzyıllarca Orta Asya ve Anadolu'da yayılarak halkı derinden etkilemiştir. Yesevî'nin İslamiyet'in esaslarını, imanın şartlarını ve ahlakî değerleri yaymak amacıyla eserlerini kaleme aldığı bilinmektedir. Hoca Ahmed Yesevî; cennet-cehennem münazarası ile de imanın şartlarından ahirete imanın cüzlerinden olan cennet ve cehennemi konuşarak cennetin güzellikleri ve nimetlerini anlatıp inananları iman ve ibadete teşvik etmek, cehennemin de çirkinlik ve azaplarını tasvir ederek de insanları cehennemden kurtulmak için ibadete ve haramdan kaçınmaya teşvik etmiştir. Aynı şekilde Zârî'nin de *Divân*'ındaki diğer şiirleri de göz önünde bulundurularak İslamiyet'i sade bir dille anlatmayı gaye edindiği söylenebilir. Hemen hemen tüm Türk mutasavvıf şairleri gibi Zârî'nin de Hoca Ahmed Yesevî'den etkilendiği açık bir şekilde görülmektedir. Zârî de aynı şekilde pek çok açıdan Yesevî'nin şiirine benzeyen manzumesi ile aynı amaç, şekil, üslup ve tarz ile eserini kaleme almıştır.

Hoca Ahmed Yesevî ve Zârî'nin yazdıkları cennet-cehennem münazaraları, yazılış şekilleri itibariyle "bir eserin muhteviyatı içerisinde yer alan münazaralar" grubuna dâhil edilebilir. Zira her iki şairin de münazarası divânları içerisinde yer almaktadır. Tarz bakımından iki münazaranın da tamamen manzum olarak kaleme alındığı görülmektedir. Yine her iki şairin eserleri, "kahramanları cansız varlıklar olan alegorik tarzda yazılan münazaralar" sınıfında değerlendirilebilir.

Üzerinde durduğumuz iki şiir nazire geleneği çerçevesinde değerlendirilebilir. Bir şiirin nazire olup olmadığını tespit ederken nazım şekli, ölçü, kafiye ve redif ortaklığının yanı sıra tarz, üslup, anlam ve içerik de dikkate alınması gereken öğeler arasında sayılmaktadır. Buna göre, zemin şiirde üzerinde durulan kavramların, konunun, vurgulanan bazı hususların nazirede de ele alınması söz konusudur. Dikkat çekici bir husus da nazire şairi, zemin şiirin sahibini manzumesinde zikretmeyebilir (Köksal 2006, s.31-47).

İki şiire redif, kafiye, ölçü, anlatım özellikleri ve teşbihler açısından bakıldığında Hoca Ahmed Yesevî'nin şiiri zemin/model şiir, Zârî'nin şiiri ise nazire olarak değerlendirilebilir. Zira her iki şiirin de kafiyesi "var" kelimesidir. Yesevî'nin şiiri 14'lü hece ile yazılmışken Zârî'nin şiiri 11'li hece vezni ile kaleme alınmıştır. Yesevî'nin şiirinde iki mısra hâriç tüm mısralar birbiri ile kafiyeli iken Zârî'nin şiirinde her dörtlüğün son mısraları birbiri ile kafiyelidir. Yukarıda görüldüğü gibi muhteva itibariyle de Zârî'nin şiiri Hoca Ahmed Yesevî'nin şiirinin naziresi olarak değerlendirilebilir.

Sonuç

Klasik Türk edebiyatı edebî türler bakımından oldukça zengin bir edebiyat olup bu türlerden biri de münazaradır. Türk edebiyatında farklı varlıklar ve konular çerçevesinde pek çok münazara yazılmıştır. Bu konulardan biri de cennet cehennem münazarası olup Türk edebiyatının ilk münazara örneklerinden biri olan Hoca Ahmed Yesevî'nin münazarası, cennet-cehennem münazarasının ilk örneğidir. Cennet-cehennem münazarasının bir örneğini de XIX. yüzyıl şairlerinden olan Zârî yazmıştır. Zârî'nin münazarası gerek şekil gerekse muhteva bakımından Hoca Ahmed Yesevî'nin şiirinin bir naziresi olarak değerlendirilebilir. Redif, ölçü, dil, üslup, ortak ve hatta kimi yerde aynı

kavramların zikredilmesi ve kronolojik açıdan kıyaslandığında Hoca Ahmed Yesevî'nin şiirinin zemin şiir, Zârî'nin münazarasının şiirinin ise ona yazılmış bir nazire olduğu anlaşılmaktadır. Her iki şiir de hece ölçüsü ile yazılmıştır. Yesevî'nin şiiri 14'lü, Zârî'nin şiiri ise 11'li hece ölçüsü ile yazılmıştır. Ölçü itibarıyla Yesevî'nin şiiri kusursuz iken Zârî'nin şiirinde yer yer kusurlar görülmektedir. İki şiirin de dörtlüklerle kaleme alındığı görülmektedir. Yesevî'nin münazarası 6 dörtlük ile bir beyitten oluşmakta, Zârî'ninki ise 20 dörtlükten oluşmakta olup daha hacimli bir şiirdir. Her iki şiirin de redifi "var" kelimesidir. Yesevî'nin şiirinde cennetin galip geldiği ifade edilmekte ancak Zârî'nin şiirinde böyle bir ifade kullanılmamaktadır. Her iki şair de mahlaslarını şiirlerinde kullanmışlardır.

Yesevî, inananları cennete teşvik etmek ve cehenneme karşı korkutmak amacıyla çeşitli ifadeler ile bu iki kavramın öne çıkan özellikleri ile konuşturmuştur. Zârî'nin de aynı üslup ve benzer ifadeler ile cennet ve cehennemi konuşturduğu görülmektedir. İki şairin kullandığı kelime kadrosu da büyük oranda birbirine benzemektedir.

METİN

Cennet ile Cehennem Dâsdanı

- 1 Cennetle cehennem bahş eylediler
Cehennem der nârı vü nîrānum var
Cennet der mü'min [ü] şāliḥ kıllara
Köşki vü sarāy [ü] ḥānımānum var
- 2 Cehennem der zaḳḳūm ağacı bende
Ṭutup kāfirleri kıoyarum bende
‘Azābı elemi eylerüm günde
Bî-ḥesāp cünüdı pehlüvānum var
- 3 Cennet der ṭübā [vü] eşcārı bende
Cānuñ ne isterse biter hep anda
‘Ayşı vü ‘işretler iderler günde
Bunca velî şehîd müselmānum var
- 4 Cehennem der nārıa ṭolu vādiler
Mişāl-i bağıl ‘aḳreb [ü] māriler
Cinni vü inse idibser neler³
Emrime muntazır çok zebānım var
- 5 Cennet der āmāde her bir eşcārum
Aḳıtdum selsebîl kevşer enhārum
‘İbād-ı müslim için hāzır nigārum⁴
Vildān ile ḥūrî vü ğilmānum var

³ Bu mısradaki bir hece eksiktir.

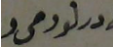
⁴ Bu mısradaki bir hece fazladır.

- 6 Cehennem der nârı zemherî bende
Müşriki [vü] münkeri yaqđum bende
Quruliser şırâť benüm üstümde
Küffârı atmaġa qahramānum var
- 7 Cennet der bende dürlü zînetler⁵
Giriser bāġuma velî nebîler
Qurulup kürsiler içüp bād[e]ler
Dil ile vaşf olmaz gülistānum var
- 8 Cehennem der evliyā gelmez yanuma⁶
İntiqām iderem Hāq düşmānına
Merħamet idmezem hîç fiġānına
Yevmen fe-yevmen kim yamanum var⁷
- 9 Cennet der Mevlā'dan kılanlar ħavfı
Temizleyüp qalbin kılanlar şāfî
Giriser me'vāya kılsar bāqî
Nice dürlü remi⁸ (?) vü rummānum var
- 10 Cehennem der dünyāda büt-perestlere⁹
Münāfıq mel'ün [ü] od-perestlere
Selāsil [ü] aġlāl ħāzır anlara
Gice gündüz dā'im 'arzūmānum var
- 11 Cennet der var bende Düldül [ü] Burāq
Bir anda seyr ider yaqını ırāq
Mü'mine cemālin gösteriser Hāq
Cum'adan cum'aya bir dīvānum var
- 12 Cehennem der şahrā cibālüm pür-nār
Begenüp kendüyi kılanlar vaqār

⁵ Bu mısradaki bir hece eksiktir.

⁶ Bu mısradaki bir hece fazladır.

⁷ Bu mısradaki bir hece eksiktir.

⁸ 

⁹ Bu mısradaki bir hece fazladır.

- atr n[dan] lib sın giyerler her  n
 T kenmez baş olma bir zam num var
- 13 Cennet der b ny dum d rr ile merc n
 Ne ocar ne  l r girenler her  n
  p p h r leri olurlar Őad n
 Bunca neŐ'e-n m  fir v num var
- 14 Cehennem der yaarum k lhandan beter¹⁰
 Kimisi nefsini mel met ider
 Kimisi Őeyt na o la' net ider
 MiŐali bir kil b-veş fiĒanum var
- 15 Cennet der Őaf ma aŐl  doyulmaz
 G n l ne isterse hi giri ılmaz
 Bil rler kem li hem zev l olmaz
 Dai bundan mezid ok iŐs num var
- 16 Cehennem der Őaydımı g nde avlarum¹¹
 K firleri Őeyt n ile baĒlarum
 Her a' z sın k m r gibi d Ēlarum
 Birbirin g remez dar mek num var
- 17 Cennet der bende H d 'nuŐ naıŐı
 Őatılır Ő ret urulur  rŐ ¹²
 ılurlar c nbiŐi ehline arŐu
 Őalınur T b -veş h r m num var
- 18 Cehennem der  bı ham md r yer m
 BoĒazına zencir akup serir m
 ' Am d ile depesine ururum
 Dai bundan eŐer perifŐanum var
- 19 Cennet der beni halk itdi H d ¹³

¹⁰ Bu mısradada bir hece fazladır.

¹¹ Bu mısradada bir hece fazladır.

¹² Bu mısradada bir hece eksiktir.

¹³ Bu mısradada bir hece eksiktir.

Nebîler serveri Muḥammed Muştafâ¹⁴
 Girüp ümmetiyle kılısar şafâ
 Dü-cihâna rahmet bir sultânüm var

- 20 Bî-çäre ZĀRĪ'yem 'afv it günâhum
 Secde-gâhum sensün kâdir İlah'um
 Cennet cemâlünle şād eyle şâhum
 Dînüm İslâm ḥamdi vü şükrânüm var

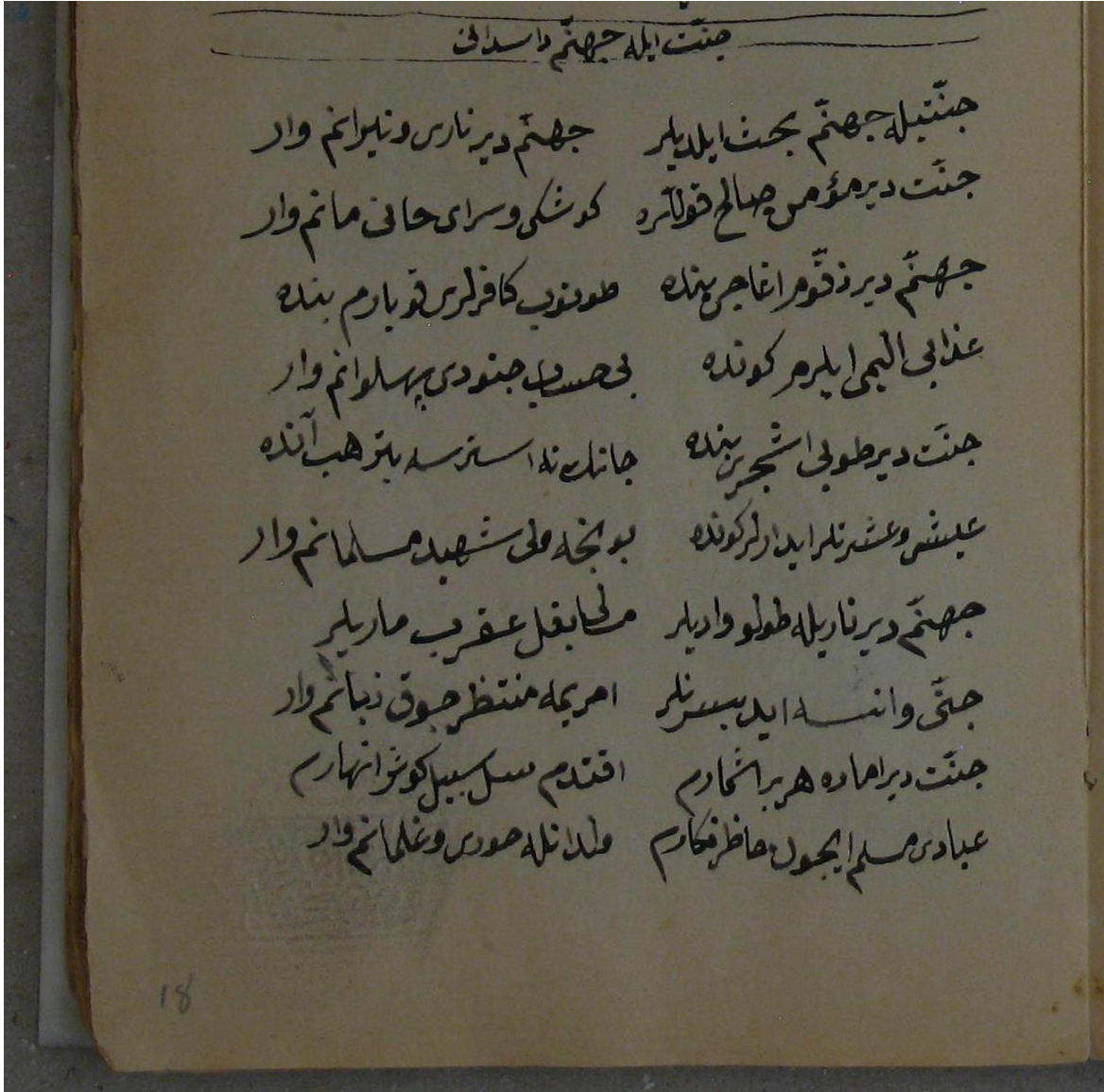
Kaynakça

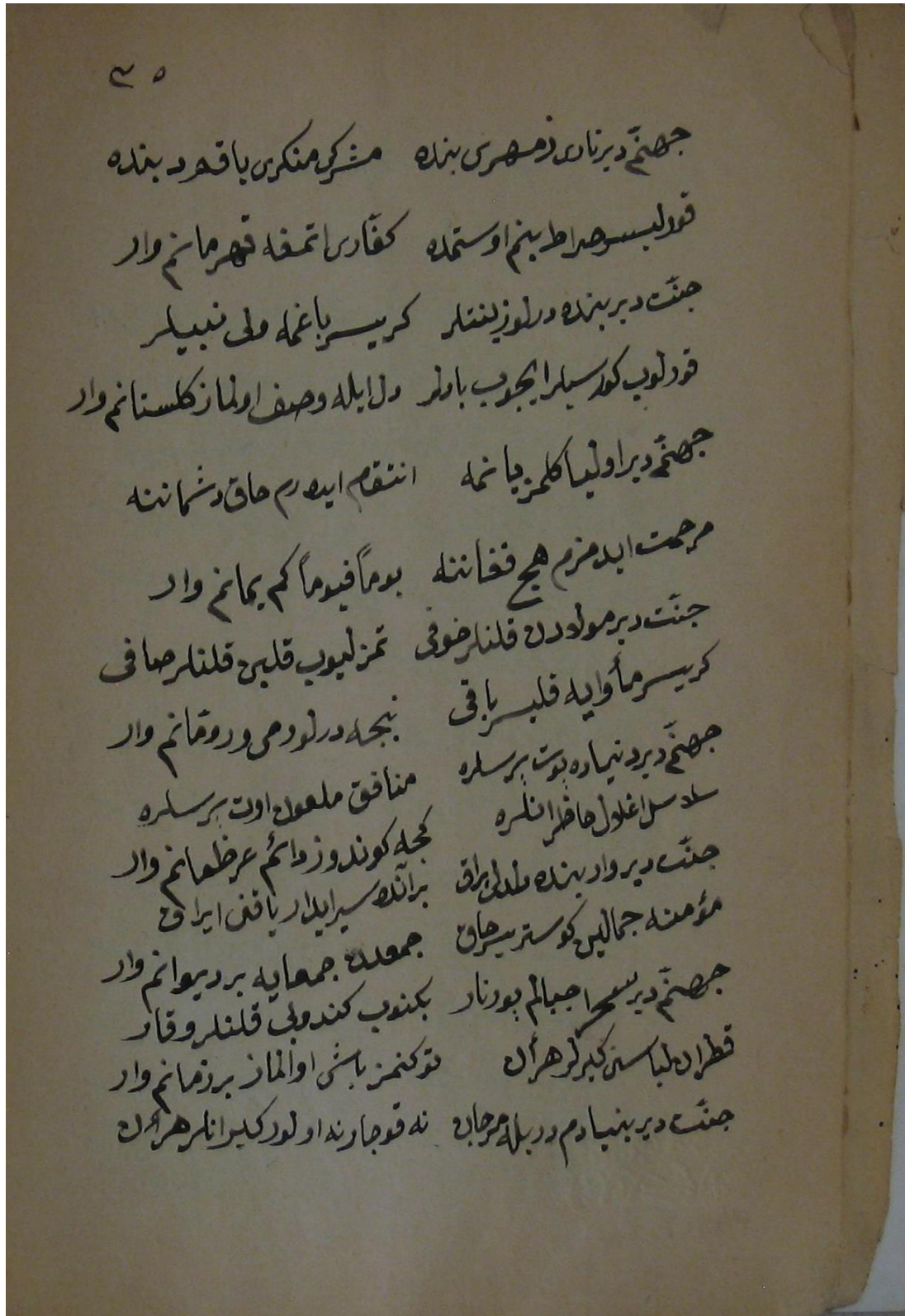
- Benli, Ş. (2019). *Klasik Türk edebiyatında münazara*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Bice, H. (1993). *Hoca Ahmed Yesevî ve dîvân-ı hikmet*. TDV Yayınları.
- Bice, H. ve Tatçı, M. (2017). *Dîvân-ı hikmet Hoca Ahmed Yesevi*. Hoca Ahmet Yesevi Uluslararası Türk-Kazak Üniversitesi Yayınları.
- Çakır, E. (2014). Zârî, Mehmed. Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/zari-mehmed> adresinden 31/03/2022 tarihinde alınmıştır.
- Çapraz, E. (2018). Mücadele'den münazara'ya: Türk edebiyatında münazaranın kaynağına dair içtimai bir bakış. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 58 (1), 21-41. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/489403>.
- Diriöz, M. (1977). Türk edebiyatında münazara. *Millî Kültür*. 2/1. Kültür Bakanlığı.
- Durmuş, İ. (2006). Münazara. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 31. ss. 577-579). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Ergun, S. N. (2002). *Konya vilâyeti halkiyat ve harsiyatı*. Ofset Matbaacılık.
- Güzel, A. (2007). *Ahmed Yesevi'nin fakrnâmesi*. Öncü Kitap.
- Erarslan, K. (1989). Ahmed Yesevî. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 2. ss. 159-161). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Köksal, M. F. (2006). *Sana benzer güzel olmaz divan şiirinde nazire*. Akçağ Yayınları.
- Köksal, M. F. (2006). Münazara-Türk edebiyatı. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 31, ss. 579-580). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Köprülü, F. (1966). *Edebiyat araştırmaları*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Köprülü, F. (1993). *Türk edebiyatında ilk mutasavvıflar*. DİB Yayınları.
- Levend, Â. S. (1978). *Divan edebiyatı*. İnkılap Kitabevi.
- Oral, O. (2017). Hoca Ahmed Yesevî'nin cennet ve cehennem çekişmesi şiirindeki hikmetler. *Türk İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (10), 122-145.
- Öztürk, M. (2006). Münazara *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 31. ss. 577-579). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Şemseddin Sâmî (2004). *Kâmûs-ı Türkî*. Çağrı Yayınları.
- Tanyıldız, A. (2005). *Firdevsî-i tavîl münâzara-i seyf ü kalem*. [Yüksek lisans tezi]. Hacettepe Üniversitesi.

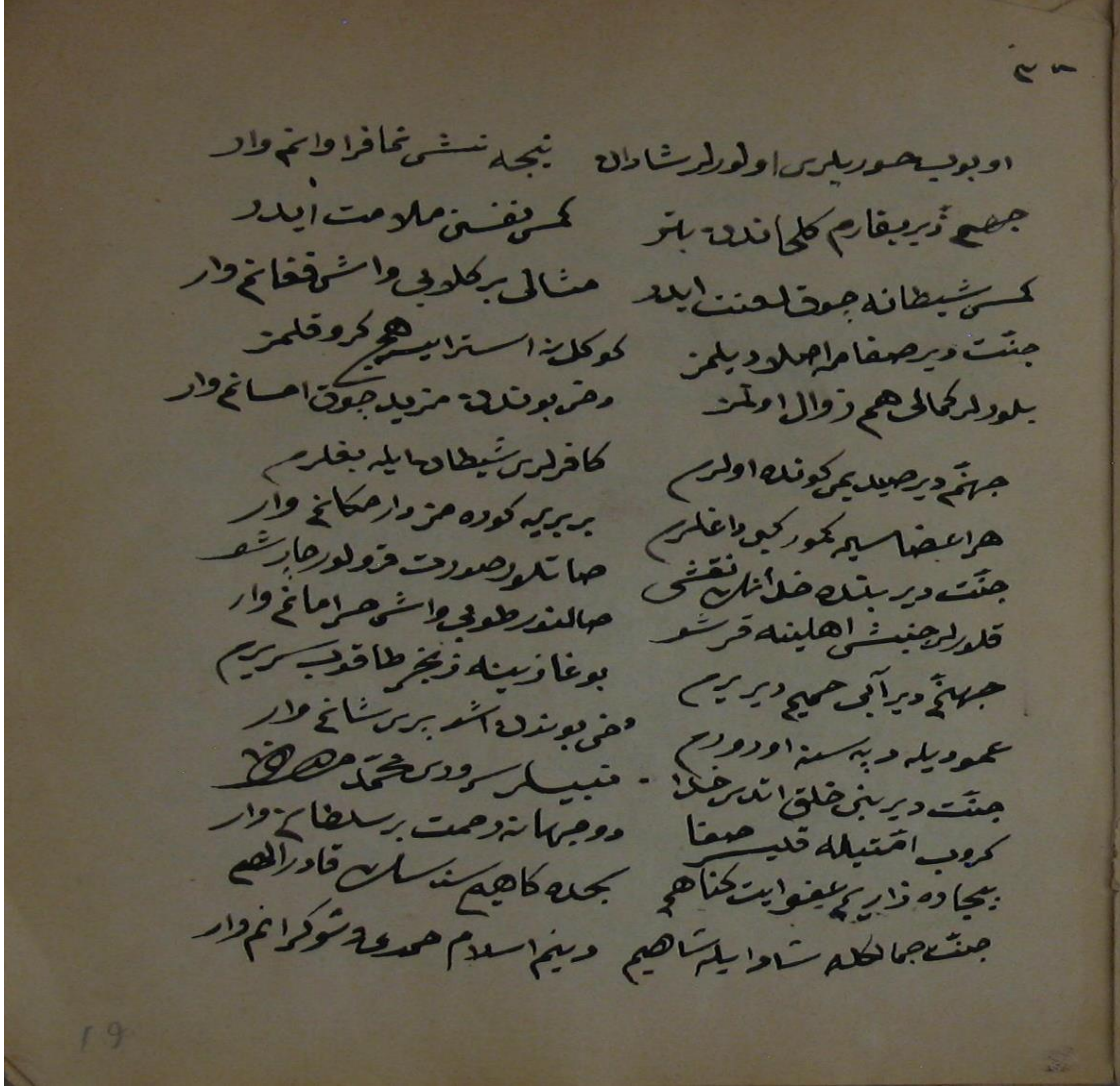
¹⁴ Bu mısradaki bir hece fazladır.

- Tezcan, N. (1983). Lâmi'nin gūy u çevgān'ından iki münazara, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, 28-29 (1980-1981), 49-63. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/642953>.
- Tosun, N. (2015). *Ahmet Yesevî*. Hoca Ahmet Yesevi Uluslararası Türk-Kazak Üniversitesi.
- Uz, M. A. (2013). *Konya âlimleri ve velileri*. <http://konyaninalimvehocalari.konyacami.com/mehmet-zari-efendi/> adresinden 31/03/2022 tarihinde alınmıştır.
- Yavuz, Y. Ş. (2006). Münâzara. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 31, ss. 576-577). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Zârî'nin Cennet-Cehennem Münazarasının Tıpkıbasımı:







Sorumlu Yazar / Corresponding Author: Dr.Öğr. Üyesi Halil BATUR

Çatışma Beyanı / Conflict Statement: Makalenin yazarı bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisinin bulunmadığını, herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan etmiştir.


Etik Beyanı / Ethical Statement: Makalenin yazarı "Etik Kurul İzni"ne gerek olmadığını beyan etmiştir.

Destek ve Teşekkür / Support and Thanks: Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.

Yayımlanan makalelerde araştırma ve yayın etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'nin editör ve yazarlar için yayımlanmış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

REDİF BAĞLAMINDA NEDİM DÎVÂNİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

An Investigation over Divan Literature Related to the Rhyme

 Mehmet Sadık ÖZKAN

Dicle Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Doktora Öğrencisi, Diyarbakır, Türkiye. mehmentsadikozkan@hotmail.com

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş/Received:
12.12.2021

Kabul/Accepted:
02.04.2022

Sayfa/ Page:
170-185



Öz

Klasik Türk edebiyatı; altı asır boyunca edebiyat, sanat ve kültür iklimimizde derin etkiler bırakmış, zengin kaynaklara sahip köklü bir edebiyattır. Bu dönemde çok geniş bir coğrafyaya yayılan bu edebiyat, en verimli ve en saygın çağlarını yine bu dönemde yaşamıştır. 18. yüzyıl da Osmanlı saray ve toplum hayatının her açıdan renkli, eğlencesi bol ve gösterişlerin en yoğun olduğu zirve dönemlerin başında gelir. Bu dönemde resim, nakış, minyatür, şiir ve edebiyat gibi alanlarda Nedim, Levni, Seyyid Vehbi, Râşid Efendi gibi büyük ustalar yetişmiştir.

Şiir ve edebiyat alanında Lale Devri'nin zevk ve eğlence rüzgârını arkasına alan Nedim, şiirlerindeki ustalık ve getirdiği birçok yenilikle dîvân şiirini adeta yeniden ihyâ ederek 18. asır Klasik Türk edebiyatına damgasını vurmuştur. Bu çalışmada, en büyük şairlerinden biri olarak kabul edilen usta şair Nedim'in tek eseri olan "Nedim Dîvânı", ahenk unsurları açısından "redif" bağlamında incelenmiştir.

Bu çalışma giriş ve redif bölümünden oluşmaktadır. Girişte redif hakkında bilgi verilmiş ve "Nedim Dîvânı" tanıtılmıştır. Redif bölümünde divan taraması yapılmış, nazım şekilleri üzerinde rediflerin tespiti yapılmış, bunlar tablolar ile gösterilmiştir. Sonuç kısmında ise redif bölümünde elde edilen tespitler üzerinde genel bir değerlendirme yapılmıştır. Çalışmaya kaynaklık eden eserler kaynakçada belirtilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Nedim, redif, divan, ahenk unsurları, 18.yy.



Abstract

Classical Turkish literature; It is a deep-rooted literature with rich resources that has left a deep impact on our literature, art and culture climate for six centuries. Spreading over a very wide geography in this period, our literature lived its most productive and most respected times in this period. In the 18th century, Ottoman palace and social life is prominent of the peak periods when it comes to colorful, entertaining and ostentatious style in every aspect. During this period, great masters such as Nedim, Levni, Seyyid Vehbi and Raşid Efendi were trained in fields such as painting, embroidery, miniatures, poetry and literature.

Taking the wind of pleasure and entertainment of the Tulip Era behind him in the field of poetry and literature, Nedim left his mark on Classical Turkish literature of the 18th century by reviving Divan poetry with his mastery of his poems and many innovations he brought. Nedim's only work, "Nedim's Dîvân", has been investigated in the context of "rhyme" in terms of harmony elements.

This study consists of an introduction and a rhyme section. In the introduction, information about rhyme is given and "Nedim Dîvân" is introduced. In the rhyme section, the divan was scanned, the rhymes were determined on the poetry forms, and they were shown with charts. In the conclusion, a general evaluation was made on the determinations obtained in the rhym part. The works that are the source for the study are stated in the bibliography.

Keywords: Nedim, rhyme, divan, elements of harmony, 18th century.

Atıf/Citation: Özkan, M. S. (2022). Redif bağlamında nedim dîvânı üzerine bir inceleme. *International Journal of Filologia* ISSN: 2667-7318 5(7), 170-185

Giriş

Şiir, dilin en üst seviyede kullanıldığı bir ifade tarzıdır. Malzemesi dil olan şair, muhayyilesinin süzgecinden geçirdiği duygu ve düşüncelerini en güzel biçimde ifade edebilmek için, dilin bütün imkânlarını sonuna kadar kullanma çabası içinde olur. Divan şiirinde dilin kullanımını büyük ölçüde kafiye, redif ve vezin gibi ritmik alışkanlığı sağlayan biçimsel unsurlarla söz sanatları ve mazmunlar belirlemektedir. Böyle bir sanat anlayışında “hâkim olan esas, söylenen şey değil, söyleyiş tarzıdır.” (Tanpınar, 1977, s. 180).

Klasik Türk edebiyatı geleneğinde söyleyiş mükemmelliğini yakalamak, şairlerin en nihaî hedefidir. Bu hedef doğrultusunda her şair gelenek içerisinde kendince bir yol izlemeye çalışmış, şiirin âhengini sağlama konusunda çeşitli unsurlar kullanarak mükemmeli amaçlamıştır. Bu unsurlar arasında önem arz edenlerden biri de şüphesiz redif ve onu kullanmadaki ustalıktır.

Redif; mısra sonlarındaki yazılışları, anlamları ve türleri aynı olan ses benzerliğidir. Divan şiirinin vazgeçilmezlerinden olan redif, şiiri hem ses hem de konu bakımından bir merkez etrafında toplar. Şiire tatlı bir ahenk, kulağa hoş gelen bir tat verir ve her dönemde hemen her şair tarafından çokça yararlanılan en önemli ahenk unsurlarından biridir.

Redifin sözlük anlamı “arkadan gelen”dir. Uyak sözcüğünün revî harfinden sonra gelen harf, ek, takı ve sözcüklere denir (Dilçin, 2005, s. 68). Revî ise Arap ve Fars edebiyatlarında kafiyeyi teşkil eden kelimenin son harfine denir. Yani “gelmesinler ve bilmesinler kelimelerinde revî harfini ‘l’, sonrasında gelen “me – sin - ler” ekleri ise redifi oluşturur.

Redifin, revîye yakınlık derecesine göre “vasıl, hurûc, ridf, te’sis ve dahîl şeklinde adlandırılmış ve bu altı harfli kafiye düzenine Fars edebiyatında “kayd, mezîd, nâire” adıyla yeni kafiye harfleri eklenmiş birçok çeşidi vardır. Revî harfinden sonraki her şeye redif denilmesi gerektiğini, böylece vasıl, hurûc, mezîd ve nâire tabirlerine ihtiyaç kalmayacağını, bunun da zorluğu ortadan kaldıracığını söyleyen Muallim Nâci redifi, “mısra veya beyitlerin sonunda revîyi takip eden ve aynen tekrarlanan bir veya birden ziyade şey” olarak tanımlamıştır. Ayrıca tanımdaki “şey” kelimesini “bir harf, bir kelime veya ifade” şeklinde açıklamıştır. Muallim Nâci’nin bu teklifi daha sonra genel kabul görmüş ve Türk edebiyatı ürünlerinin kafiye düzeni tanımlanırken bir ölçü olarak benimsenmiştir (Albayrak, 2007, s. 524).

Divan şiirinde redifi belirleyen etkenlerden biri türdür. Özellikle kelime seviyesindeki rediflerle metnin anlamı arasında bir ilişki vardır. Konu, çoğu kez redifi belirler. Mesela, mersiyelerde kullanılan rediflerle tevhitlerde kullanılan redifler müştereklik arz etmez. Redif, şiirde âhengi artırarak okuyucuyu/dinleyiciyi etkilemenin yanı sıra şiirin çağrışım dünyasını da zenginleştirir. Bu bakımdan divanlarda redifli gazellerin sayısı redifsizlerden fazladır (Macit, 2004, s. 92-93).

Redifli şiirlere “müreddef” denir. Redif, özellikle Türk ve İran şiirine özgü bir ses ögesi olarak kullanılmaktadır. Arap şiir geleneğinde şairler redife yeterince ilgi göstermemişlerdir. Redifin önemli bir işlevi de divan şiirinde bazı gazellere ve özellikle kasidelere ad olmasıdır. Necâtî Bey’in “döne döne”, Hayâlî Bey’in “bilmezler”, Şeyhülislâm Yahyâ’nın “gönül”, Nedîm’in “kâfir” redifli gazellerinde redifler söz konusu gazelleri adlandırmada kullanılmıştır. Bu bağlamda Ahmed Paşa’nın “kerem” redifli kasidesi “Kerem Kasidesi”, Fuzûlî’nin “su” redifli kasidesi “Su Kasidesi”, Bâkî’nin “sünbül” redifli kasidesi “Sünbül Kasidesi”, Sünbülzâde Vehbî’nin “sühan” redifli kasidesi “Sühan Kasidesi” olarak anılmaktadır (Albayrak, 2007, s. 524).

Şiir lügatinin zengin olup olmadığı tartışılan şairlerden biri de Nedîm’dir. Bizce Nedîm, şiir lügati zengin olmayan şairlerdendir. Bulduğu bir imajı veya hoşuna giden benzetme unsurlarını tekrar tekrar kullanır. Onun asıl kudreti dili kullanmadaki ustalığında saklıdır. Konuşma dilinden gelen söyleyişleri kullanmadaki dehâsı ve âhengi sağlamadaki titiz işçiliği onu çağdaşlarından ayırır. Kafiye, redif ve vezin kullanımındaki başarısı, şiirlerinde ritmik akışkanlığın sağlanmasında etkili olmuştur. Redif ve kafiye kullanımında geleneğe bağlı olan şairin ara sıra Türkçe kelime ve eklerle yaptığı kafiyelerdeki doğallık, daha önceki şairlerde az rastlanan bir özelliktir. Nedîm arûzun musikisini yakalayan ve şiirinde âdeta bir âhenk unsuru olarak kullanan divan şairlerinden biridir. Şiirlerinin ve özellikle de şarkılarının bestelenmeye elverişli bir yapısı vardır. Onun için, şairin yaşadığı dönemden başlayarak musammatları ve gazelleri bestelenmiştir (Macit, 2017, s. 9).

Nedîm Dîvânı'nın birçok farklı yazması bulunmaktadır. Bizim bu çalışmada temel aldığımız kitap Muhsin Macit tarafından hazırlanan, 2017 yılında basımı yenilenen ve “Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü” tarafından internet ortamında yayımlanan eserdir. “Nedîm Dîvânı”nda “42 kasîde, 87 kıt'a, 13 nazım, 3 mesnevi, 44 musammat, 2 koşma, 164 gazel, 2 müstezad, 11 ruba'i, 23 matla ve müfreden oluşan toplam 391 şiir bulunmaktadır.

1. NEDİM DÎVÂNI'NDA REDİFLERİN KULLANIMI

1.1. Kasîde¹

Nedîm Dîvânı'nda yer alan 42 kasidenin 28'i redifsiz, 14'ü rediflidir. Bu rediflilerden 8'i tek kelimededen, 5'i ekten ve 1'i de kelime ve ekten oluşmaktadır. 14 redifin tamamı Türkçe ek ve kelimelerden oluşmaktadır. Kelime rediflerin 3'ü isim, 5'i çekimli fiilden ibarettir.

Kasidelerinde “üstüne, verir, üzre, gibi, eyledi, geldi, oldu, olsun” gibi klasik edebiyat geleneğinde alışıldık kelime redifleri kullanan Nedîm, kendisinden önce söylenmişlerin pek de dışına çıkamamıştır.

Kasidesini Türkçe bir kelime redifle oluşturan şair, “erbâb-ı ırfân üstüne – telkin-i îmân üstüne – mâh-ı tâbân üstüne – câm-ı dırâhşân üstüne, tâk-ı eyvân üstüne - müjgân üstüne, gülistân üstüne, rindân üstüne” gibi ifadelerle “üstüne” redifine canlılık katmıştır:

Mısrâ'-ı ber-ceste-i ikbâl ola ser-levhası

Ma'delet bâbında dâ'im tâk-ı eyvân üstüne (K. 2/50)²

Redif hem ses hem de konu bakımından şiiri bir mihver etrafında toplar, bir dizi çağrışıma yol açar. Bir konu ve hayal etrafındaki bu toplanış şiiri yek-ahenk kılar. Tanpınar, konunun kafiye ve redifle ilgisini şöyle açıklar: “Şiirde asıl temanın kafiye ve redif olduğunu iddia etmek hiç de yanlış olmaz. Şairin ilhamını hemen tek başına bunlar idare eder. Bu itibarla şairlerimizin getirdikleri yeni redif ve kafiyelere göre şiirin orkestrasına ilave ettikleri şeyi bulmak daima mümkündür (Tanpınar, 1988, s. 20). Bundan hareketle “gibi” edatı aşağıda sadece bir beyit örneği verilen bütün bir kasideyi bir benzerlik ilgisi etrafında toplamıştır:

Söyle ey kilik-i sühanver bülbül-i gûyâ gibi

Böyle hâmûş olma nakş-ı gonca-i dîbâ gibi (K. 16/1)

Gâh düşsen firkate gâhî ümmîd-i vuslata

Dem-be-dem cûş eylese sînen hum-ı sahbâ gibi (K. 16/7)

Şiirinin redifini “ına” (-ı: üçüncü tekil şahış iyelik eki, -n: kaynaştırma harfi, -a: yönelme hal eki) eklerinden oluşturan şair, önceki ve sonraki beyitlerle hem mana hem de ses uyumu açısından bir ahenk yakalamıştır. Bu şiirde ayrıca, kasidenin nesib kısmında Nedîmâne üslûba uygun bir Sa'dâbad tasviri yapan şair, ses manasındaki “âheng” kelimesini hem renkli olarak ifade etmiş hem de ilk satırdaki “reng-â-reng” ile arasındaki ses uyumundan (üç ses benzerliği) bir müzikalite oluşturmayı amaçlamıştır. Ve yine “âheng” kavramı ile ikinci satırdaki “dağın, aşk divanesi-çılğını bülbülün feryatlarını yankılaması” durumu arasındaki musikiden yararlanarak şiirdeki müzikaliteyi artırmak ister:

Turfa reng-â-reng âheng eylemiş sahrâyı pür

Kûh ses verdikçe şeydâ bülbülün efgânına (K. 19/8)

1.2. Kıt'a

Divanda bulunan 87 kıt'adan 45'i redifli, 42'si ise redifsizdir. Redifli şiirlerin 26'sı eklerden, 13'ü tek kelimededen, 4'ü ek ve kelimededen, 1'i üç kelimededen, 1'i de iki kelimededen oluşmaktadır. Redifli şiirlerin 44'ü Türkçe kelime ve eklerden, 1'i de Farsça bir kelimededen ibarettir. Kelime rediflerin 12'si çekimli fiillerden, 1'i fiilimsiden, 5'i tek isimden ve 1'i de iki isim bir fiilden meydana gelmiştir.

¹ Bu çalışmada incelenen şiirler “Nedîm Dîvânı” tertibine göre sıralanmıştır.

² K: Kaside

Şiire hem anlam hem de ses açısından oldukça yakışan “göstermek istemiş” redifi, klasik edebiyatta pek de alışık olmadığımız, şairin kendine has orijinal rediflerindedir:

Değilmiş kasdı hançer çekmek ol ser-mest-i tannâzın
Hemân âgûş açup zerrin kemer göstermek istemiş (K₁, 81/1)³
Tebessümle nigâhından hayâl etdim senin zâlim
Bize la‘l-i şeker-bârın güher göstermek istemiş (K₁, 81/2)

Döneminde birçok iltifatını gördüğü Sultân Ahmed’e air sarayın uğurlu olması hususunda dua eden Nedîm, “olsun” redifini Allah’tan bir istek manasında duasına dâhil ederek uyumu arttırmaya çalışır:

Du‘â edüp Nedîmâ söyledi bu mısra‘ı ol dem
Bu kasr-ı pâk Sultân Ahmede yâ Rab sa‘îd olsun (K₁, 22/23)

1.3. Nazm

Divanda bulunan 13 nazmdan 10’u redifli, 3’ü ise redifsizdir. Redifli şiirlerden 2’si Türkçe, 1’i Farsça olup ek biçimindeki rediflerden oluşmaktadır. Kelime rediflerden 2’si tek kelimededen, 1’i iki kelimededen, 3’ü bir ek ve bir kelimededen ve 1’i de bir ek ve iki kelimededen meydana gelmektedir. Kelime rediflerin 3’ü çekimli fiilden, 4’ü de isim soylu sözcüklerden oluşmaktadır.

Kadehe seslenerek sevgilinin dudaklarının ayrıntılarını öğrenmek isteyen şair, merakını “-dan ne haber” redifiyle giderme uğraşı verir ve redifte bulunan istifham sanatı da şiire ayrı bir ahenk katar:

Gel ey piyâle hat-ı la‘l-i yârdan ne haber
Sevâd-ı kışver-i bûs u kenârdan ne haber (N. 9/1)⁴

Nedîm’in Çağatay Türkçesi ile söylediği ender şiirlerden biri olan aşağıdaki beyit, sonuna geldiği kelimelere “süsleyen, süsleyici” anlamı katarak birleşik sıfatlar yapan Farsça “-ârâ” redifiyle oluşturulmuştur. Bu şiir ayrıca, Nedîm’in Türkçe şiirlerinde ender görülen Farsça rediflerdendir:

Közni min cünbiş kılatur ol saf-ı müjgân-ârâ
Ağnar âhû da nice mundak sıra peykân-ârâ (N.13/1)

1.4. Mesnevî

Divanda toplamda 92 beyitten oluşan 3 mesnevi bulunmaktadır. Bu şiirlerden 26’sı rediflidir. Rediflerden 16’sı eklerden, 8’i tek kelime rediften, 1’i bir ek ve bir kelimededen, 1’i de iki ek ve bir kelimededen oluşmaktadır.⁵

Mesnevi alanında Atayî’yi beğendiğini dile getiren Nedîm’in, 3 Türkçe mesnevisinin yanında 1 tane de Farsça mesnevisi bulunmaktadır.

“Söyleyim” redifleri ile şiirinde ritimsel bir uyum yakalamaya çalışan şair, rediften önceki kelimelerin son iki harfi olan “ân” kafiyeleriyle de bir uyum yakalamaya çalışır:

Sana bir aceb dâstân söyleyim
Kulak tut ki sihr-i beyân söyleyim (M. 1/15)⁶

Redifini “mı” soru edatı ve “-dir” bildirme ekinden oluşturan şair, kurduğu benzetme ilgilerini soru yoluyla daha dikkat çekici hâle getirmiştir. Sonraki beyitte de redifini oluştururken yine soru edatından yararlanan şair, aslında vâkıf olduğu bir konuyu sorgulamak ister:

Çemen mi bu yahud gül-istân mıdır

³ K₁: Kıt’a

⁴ N: Nazm

⁵ Mesnevilerde redif konusu kafiye özellikleri bakımından sadece bir beyitle sınırlı kalacağından bu nazım şeklinde redif konusu üzerinde etraflıca durulmamıştır.

⁶ M: Mesnevi

Dükân-ı tebessüm-fürûşân mıdır (M.1/25)

Sirişkim mi eksik figânım mı yok

Niyâza münâsib zebânım mı yok (M.1/11)

1.5. Musammatlar

1.5.1. Terki-i Bend

Birinci bendi “oldu” redifli, ikinci bendi “-ler” çokluk eki redifli, üçüncü bendi redifsiz, dördüncü bendi “-sin” (ikinci teklik şahıs, ek fiil “-dir” eki düşmüş), beşinci bendi “-ın” ilgi eki ile redifli olmak üzere divanda bir tane terki-i bend bulunmaktadır.

Sultanının sağlığına kavuşması hasebiyle şiirine Rabbine şükranlarını sunarak başlayan şair; âlemin sevinçle dolduğunu, gönüllerdeki hüznün yerini sevince bıraktığını ifade eder. “oldu” redifleriyle şiirini süsleyen şair, gerçekleşen mutlu hadiselerle bizzat tanık olmuş gibidir:

Bi-hamdillah ki âlem yine mesrûl-cenân oldu

Açıldı gül gibi mahzûn gönüller şâdmân oldu (T. I/1)⁷

1.5.2 Terci-i Bend

Dîvânda toplamda 6 bentten oluşan ve tazmin suretiyle oluşturulmuş 1 terci-i bend bulunmaktadır. 6 bentten sadece 2’si rediflidir. Her ikisi de kelime redif olup “ola” ve “ede” çekimli fiillerinden oluşmaktadır.

Cihan sultanının her dem sevinçli olmasını dileyen Nedîm, düşmanlarının da sultanın kahır mili ile kör olmasını isteyerek “gözlere mil çekme” hadisesine telmihte bulunur. Ayrıca “ola” redifini “olsun” manasıyla şiirinde kullanan şair, bu redifinde sultan için iyi dileklerini “mesrûr” sözcüğü ile; düşmanlar için beddualarını “kûr” sözcüğü ile ifade eder:

Dâimâ şâh-ı cihân mesrûr ola

Mîl-i kahr ile adûsu kûr ola (T₁. III/1)⁸

Dönemin vezir-i azamı için gönülden dualar eden şair, “ede” rediflerini “etsin” manasında kullanır:

Hak vezir-i a’zamı dil-şâd ede

Himmetiyle âlemi âbâd ede (T₁. V/1)

1.5.3 Tesdis

Divanda 7 bentten oluşan ve Sultan III.Ahmed’in beytine tazmin suretiyle oluşturulmuş bir tane tesdis bulunmaktadır. Bentlerin hiçbiri redifli değildir. Her bendin sonunda tekrar eden beyitler birer “beyit redif” örneğidir.

1.5.4. Müseddes

Divanda 6 bentten oluşan 1 müseddes bulunmaktadır. 2’si ek, 1’i çekimli fiil ve 1’i de üç kelime rediften oluşan şiirin 4 bendi redifli, 2 bendi ise redifsizdir. Ayrıca her bendin son iki dizesinde tekrar eden beyitler de birer “beyit redif” örneği sayılabilir.

Aynı vezinde altı mısralık bentlerin birleşmesiyle oluşan musammatlara müseddes adı verilir. Genelde ilk bendin dizeleri birbiriyle kafiyeli, diğer bentlerin de son iki dizeleri ilk bent ile kafiyeli olur. Aşağıdaki bendin ilk dört dizesinde “olmasın yâ Rab” redifini kullanan şair, son iki dizede de “olsun” redifini kullanmıştır. Bu durum, aslında ilk bakışta redifler arasında anlam açısından bir çelişki hissi verebilir fakat Nedîm’in şiire hâkimiyeti ve dili kullanmadaki eşsiz ustalığı sayesinde bir çelişki gibi görünen “olmasın – olsun” redifleri arasında hem mana hem de akustik açıdan oluşan uyum dikkatleri çeker:

⁷ T: Terki-i Bend

⁸ T₁: Terci-i Bend

Çerâğî kimsenin âhımla bî-nûr olmasın yâ Rab
 Benim çün subh-ı vuslat şâm-ı deycûr olmasın yâ Rab
 Alan cânım bu işret-hânedan dûr olmasın yâ Rab
 Çekenler sâgarım hem-vâre mahmûr olmasın yâ Rab
 Beni mahrûm-ı bezm-i vasl eden mest-i müdâm olsun
 Dil-i mecrûhumun kanın içenler şâd-kâm olsun (M₂. / V)⁹

1.5.5. Tardiyye

Divanda 12 bentten oluşan 1 tane tardiyye örneği bulunmaktadır. Bu bentlerin hiçbiri kendi içinde redifli değildir. Fakat her bendin sonundaki “-dır” bildirme ekleri rediftir:

.....
 Ârâyîş-i arsa-i cihandır (T₂. I/5)¹⁰

 Perverde-i hâk-i âstândır (T₂. II/5)

 Anlarsa bir eski dâstândır (T₂. IV/5)

1.5.6. Tahmîs

Divanda toplamda 23 bentten oluşan 4 tahmîs örneği bulunmaktadır. 18 bendi redifli olan bu şiirlerin 9’unda redif, eklerle; 3’ünde de ikisi isim, biri çekimli fiil olmak üzere kelime rediflerle sağlanmıştır. Diğer redifler de 3’ü iki kelimedenden; 3’ü de bir ek ve bir kelimedenden oluşturulmuştur. Ayrıca her bendin sonunda tekrar eden ek ve kelimeler de redif olarak değerlendirilebilir.

Şair Râzî’nin “durdukça dur” redifli bir beytini, aynı vezin ve kafiye de üçer mısra ekleyerek tahmîs eden Nedîm, şiire yeniden hayat vermiştir. Şiirde kullanılan “durdukça dur” redifi, klasik edebiyatta pek de alışık olmadığımız rediflerdendir. Bu redifte geçen “dur” ifadesi, “durasın, kalasın” manasındadır. Yani atfedilen kişinin uzun ömürlü olması adına “cihan olduğu sürece sen de olasın” anlamında bir iyi dilek ifadesi olarak kullanılmıştır:

Dehrin âb-ı rûyusun bu hâk-dân durdukça dur
 Âlem içre mushaf-ı mu‘ciz-nişân durdukça dur
 Sidre vü Cibrîl ü Tûbâ vü cinân durdukça dur
 Ey sehî serv-i kerem bâğ-ı cihân durdukça dur
 Gülşen-i pür-ziynet-i kevn ü mekân durdukça dur (T₃. 1/I)¹¹

Neşâtî’nin çok beğenilen meşhur “bile” redifli şiirini Nedîm de çok beğenmiş olacak ki tahmîs etmiştir. Sevgilinin yokluğu sonrası hiçbir şeyin tat vermediğini ve duyulan acıyı ifade etmek için dizilmiş olan bu şiirde Neşâtî’nin “cân ve yârân”ına, Nedîm “efgân, hicrân ve nâlân” mefhumlarını ekleyerek acıyı daha da katlamış ve sevgilisiz bir tesellisinin mümkün olmadığını belirtmiştir. Redif olan “bile” bağlacı da şiirin bütününde ses ve mana açısından bir çağrışım ortaklığı oluşturmuştur:

Çarha peyveste edüp âh ile efgânı bile
 Firkatin başa getirdi gam u hicrânı bile
 Bend-i zülfünde götürdün dil-i nâlânı bile

⁹ M₂: Müseddes

¹⁰ T₂: Tardiyye

¹¹ T₃: Tahmîs

Gitdin ammâ ki kodun hasret ile cânı bile
İstemem sensiz olan sohbet-i yârânı bile (T₃. 3/I)

1.5.7. Taştîr

Divanda 8 bentten oluşan 1 taştîr bulunmaktadır. 4'ü redifli olan bu bentlerin 1'inde ek, 2'sinde çekimli fiil ve 1'inde de bir ek ve bir kelime ile redif sağlanmıştır. Ayrıca her bendin sonunda tekrar eden “olmasın” sözcükleri de birer redif sayılabilir.

Taştîr, bir şairin gazelinin her bir beytinin arasına aynı vezin ve kafiyede üç mısra ekleyerek yapılan tahmistir. Bu nazım şekline “tahmîs-i mutarraf” da denir.

Birinci ve beşinci dizeleri 17. asır dîvân şairlerinden Nedîm-i Kadîm'e ait olan bu beyti, arasına üç dize ekleyerek taştîr eden Nedîm; şiire hoş bir ahenk veren “olmasın” redifiyle bir endişeyi dile getirir:

Derdin nedir gönül sana bir hâlet olmasın
Bîmâr eden bu gûne seni râhat olmasın
Bizden tesettür etme abes külfet olmasın
Bî-câ tabîbe varmağa hiç hâcet olmasın
Sad el-hazer ki sevdiğin ol âfet olmasın (T₄. / I)¹²

1.5.8. Muhammes

Divanda 5 bentten oluşan 1 muhammes bulunmaktadır. Bu şiirde 1'i ek, diğeri de kelime rediften oluşan iki redif bulunmaktadır. Ayrıca her beş bendin sonunda tekrar eden beyitler de birer “beyit redif” örneği olarak kabul edilebilir.

“Sana” redifiyle iyi bir ahenk yakalayan Nedîm, hükümdar elbisesinin ve o dönemde çok beğenilen bir elbise türü olan “buldârî”nin başkasına değil, sadece ve sadece sevgiliye yakışacağını redifle vurgular:

Mû-miyânım pek güzel yakışdı buldârî sana
Hem muvâfık düşdü bu destâr-ı hünkârî sana
Goncasın söyle sabâya eylesin bârî sana
Reng-i gülden câme bûy-ı yâsemenden pîrehen
Bâğa gel ey gül-beden açıl gül ey gonca-dehen (M₄. / III)

Nedîm'in bu muhammes örneğinde son iki mısra her bendin sonunda aynen tekrar etmektedir. “Dîvân şiirinde son iki mısrası nakarat olan muhammes, edebiyatımızda çok az kullanılmıştır (Alıcı ve diğ., 2015, s. 132).”

Kâkülünden perde çekmişsin ruh-ı tâbânına
Âferîn ey gonca-i bâğ-ı edeb irfânına
Nâz-perversin ederlerse sezâdır şânına
Reng-i gülden câme bûy-ı yâsemenden pîrehen
Bâğa gel ey gül-beden açıl gül ey gonca-dehen (M₄. / IV)¹³

1.5.9. Şarkı

Klasik edebiyatta Nedîm'in en başarılı olduğu alanların başında şarkı gelir. Bu alanda klasik geleneğin en usta şairlerinden biri olan Nedîm, somut tasvirleri, içten, canlı ve hayatın içinden anlatımlarıyla farklılığını hissettirir.

¹² T₄: Taştîr

¹³ M₄: Muhammes

Divanda 31'i redifli, 2'si redifsiz 33 şarkı bulunmaktadır. 147 bentten oluşan bu şiirlerde, 56'sı eklerden, 24'ü tek kelimededen, 5'i birden fazla kelimededen, 4'i bir ek ve kelimededen oluşan redifler kullanılmıştır.

33 şarkının 20'sinde şarkı nazım şeklinin bir özelliği olarak ilk bendin ikinci ve dördüncü dizeleri aynı olması sebebiyle dize şeklinde redifler kullanılmıştır. Yine bu şiirlerde dize redifler, her bendin dördüncü satırında aynen tekrar etmiş ve hem ses hem de mana bakımından uyumlu redifler oluşmuştur.

Nedîm'in şiirlerinde çokça adı geçen ve dönemin ünlü gezinti yerlerinden biri olan "Sa'd-âbâd"ın da bir yer adı olarak redifler arasında kendine yer bulması dikkate değerdir:

Bir safâ bahş edelim gel şu dil-i nâ-şâda
Gidelim serv-i revânım yürü Sa'd-âbâda
İşte üç çifte kayak iskelede âmâde
Gidelim serv-i revânım yürü Sa'd-âbâda (Ş. 40/1)¹⁴

Nedîm'in bilinen şiirlerinden biri de "olduğum" redifli şarkısıdır. Kendini sevgiliye kurban ederek seslenen şair, uzun süre onların yolunu gözler ve hiç olmazsa bir bayram günü gezintiye çıkmalarını ister. Redifi de içine alan "yeksân olduğum, kurbân olduğum, nâlân olduğum, kurbân olduğum" ifadelerindeki uyum, diz çökmüş bir aşğın sevgiliye adeta yalvarırcasına seslenişini ifade etmektedir:

Sevdiğim cânım yolunda hâke yeksân olduğum
Iyddır çık nâz ile seyrâna kurbân olduğum
Ey benim aşkında bülbül gibi nâlân olduğum
Iyddır çık nâz ile seyrâna kurbân olduğum (Ş. 25/1)

Şairin "olduğun bilmez misin" redifli şiiri de hatırdâ iz bırakan şarkılardan biridir. Önceki bendin devamı olarak sevgiliye seslenişini sürdüren şair, redif kısmıyla içindeki heyecanı sitemle karışık haykırır gibidir:

Cümle yâran sana uşşâk olduğun bilmez misin
Cümlenin tâkatları tâk olduğun bilmez misin
Şimdi âlem sana müştâk olduğun bilmez misin
Iyddır çık nâz ile seyrâna kurbân olduğum (Ş. 25/2)

1.5.10. Koşma

Divanda 9 bentten oluşan 2 koşma örneği bulunmaktadır. Toplamda 9 bentten oluşan bu şiirlerin 6'sında 8 redif kullanılmıştır.¹⁵ Bu rediflerden 3'ü eklerden, 5'i de kelimelerden oluşmaktadır.

Çokça yakınlığını gördüğü hünkârına dua niteliğinde şiir yazan Nedîm, "olup" redifi ile duasını pekiştirir:

Dâimâ devletin ber-karâr olup
Her zamân müsâ'id rûzgâr olup
Gülşenin hemîşe nev-bahâr olup
Türlü türlü ziynet bula hünkârım (K₂. 2/4)¹⁶

¹⁴ Ş: Şarkı

¹⁵ Divanda 9 bentten oluşan 2 koşma bulunmaktadır. Bu bentlerden 6'sı redifli, 3'ü ise redifsizdir. Her iki koşmanın ilk bendinde koşma nazım şeklinin bir özelliği olarak 1 ve 3. dizeler ile 2 ve 4. dizeler ayrı ayrı rediflidir. Bu sebeple 6 bentte toplam 8 redif bulunmaktadır.

¹⁶ K₂: Koşma

1.6. Gazel

Nedîm, birçok nazım şekliyle redifli şiir yazmıştır fakat redifleri kullanmadaki asıl başarısı gazellerindedir. Nedîm Dîvânı'nda rediflerin şiire olan etkisinin en güzel ve dokunaklı örneklerini gazellerinde net olarak görebilmekteyiz. Divanda bulunan gazellerin tamamına yakınının redifli olması da şairin rediflere verdiği önemin açık göstergesidir.

Gazellerinde “olmuş sana, kâfir, gösterir kendin, oldu bugün, meşrebimcedir, olsa da mâni' değil, etdin beni” gibi özgün birçok redife sahip olan Nedîm, yaşadığı dönemde şiirleri, bilhassa gazelleri halk arasında geniş bir coğrafyaya yayılan, çok sevilen ve çokça ezberlenen iyi bir şöhrete sahiptir.

Yapılan divan incelemesinde Nedîm'in 164 gazeli bulunmaktadır. Bu gazellerden sadece 5'i redifsiz, geriye kalan 159 tanesi de rediflidir. Bu rediflerin 42'si tek kelimedenden, 15'i iki kelimedenden, 58'i eklerden, 33'ü bir ek ve bir kelimedenden, 7'si bir ek ve iki kelimedenden, 3'ü bir ek ve üç kelimedenden, 1'i de iki ek ve bir kelimedenden meydana gelmektedir.

“Olmuş sana” redifli gazel, Nedîm'in en sevilen ve en tanınmış gazellerinden biridir. Bu gazel, klasik edebiyatta beyitler arasındaki ses uyumu açısından incelenmesi gereken önemli şiirlerden biridir. Mısralara serpiştirilen “yâl ü bâl olmuş sana, ruhsâr-ı âl olmuş sana, dest-mâl olmuş sana, nâl olmuş sana, hâl olmuş sana, su'âl olmuş sana, ne hâl olmuş sana, muhâl olmuş sana, hayâl olmuş sana” ifadeleri arasındaki uyum dikkate değerdir. Birinci ve ikinci dizelerde aslında çok basit gibi görünen fakat simetrik kullanılan “geçmiş ve süzölmüş” sözcüklerindeki “-miş” ekinin de şiire kattığı ahenk önemlidir. Bir bütün olarak bu gazel, kulağı okşayan tatlı melodisi ve hatırlara kazınan mana zenginliğiyle dilden dile, kuşaktan kuşağa aktarılarak günümüzde de tüm canlılığını korumayı başarmıştır:

Haddeden geçmiş nezâket yâl ü bâl olmuş sana

Mey süzölmüş şîşeden ruhsâr-ı âl olmuş sana (G. 2/1)¹⁷

Leblerin mecrûh olur dendân-ı sîn-i bûseden

La'lin öpdürmek bu hâletle muhâl olmuş sana (G. 2/7)

Nedîm'in hafızalara kazınan gazellerinden biri de “seni” redifli şiiridir. Sevgilinin giydiği elbisenin üzerindeki gül desenlerindeki güllerin dikenlerine ait gölgenin nazik sevgiliye inciteceğinden endişe duyan şair, mübalağa çitasını oldukça yukarılara taşır:

Güllü dîbâ giydin ammâ korkarım âzâr eder

Nâzenînim sâye-i hâr-ı gül-i dîbâ seni (G. 152/3)

Gönlünü bülbüle benzeten şair, ona “bir gül bahçesi ile sevgili”nin gerekli olduğunu “lâzım sana” redifiyle dile getirir:

Çünkü bülbülsün gönül bir gül-sitân lâzım sana

Çünkü dil koymuşlar adın dil-sitân lâzım sana (G. 6/1)

Nedîm'in çok bilinen şiirlerinden biri de halk arasında “kâfir” redifli olarak bilinen “mısın kâfir” redifli gazelidir. Bu redif, ahenge sağladığı katkının yanında sevgiliye duyulan sevginin ve sitemin birbiriyle yarıştığı bir çağrışım zenginliğine sahiptir:

Tahammül mülkünü yıkdın Hülâgû Han mısın kâfir

Amân dünyâyı yakdın âteş-i sûzan mısın kâfir (G. 41/1)

Nedîm, sevgilinin düzgün boyunu aslında sevdiğini ancak şairlik mesleği gereği bazen farklı hatta yalan konuşabildiğini açıkça belirtir. Gazelini “söylerim sana” redifiyle oluşturan şair, bu redifle hem hoş bir ahenk oluşturur hem de yalan ile söylemek arasındaki kalıplaşmış uyumu yakalar:

Ben şâ'irim o kâmet-i mevzûnu doğrusu

¹⁷ G: Gazel

Sevmem desem de belki yalan söylerim sana (G. 3/3)

“Etdin beni” redifli şiir, işret meclislerine hayranlığı ile bilinen Nedîm’in ahvalini anlatır. Meyhanelerde şarap dağıtmakla görevli olan sâkîye seslenerek “Nîm sun peymâneyi sâkî tamâm etdin beni” diyen şair, öncesinde sâkînin tatlı bir gülüşünün, kendisini içkiden daha tesirli bir biçimde aşka getirdiğini ve o anki ruh halinin “aşk ile dolup taşma safhası” olduğunu anlatır. Bu durum, tamamen bir sarhoş olma hâlidir ve dolayısıyla sunulacak dolu bir kadehi içemeyeceğini belirten şair, bu sebeple sâkînin yarım kadeh sunmasını ister. Gazele oldukça tesirli bir anlam veren bu berceste mısrayı mahlas beytinde yineleyen şair, redd-i matla örneği oluşturur:

Bir şeker handeyle bezm-i şevke câm etdin beni

Nîm sun peymâneyi sâkî tamâm etdin beni (G. 159/1)

Böyle ser-mest ü harâb etme Nedîm-i zâr-veş

Nîm sun peymâneyi sâkî tamâm etdin beni (G. 159/5)

Farsça karışıklık, kargaşalık manasındaki “âşûb” kavramını redif olarak seçen şair, sarhoş gözlerdeki yoğun karmaşıklığa işaret eder. Ayrıca bu sözcük, Nedîm’in eserinde kullandığı ender Farsça rediflerden biridir:

Olunca dîde-i mestin leb-â-leb-i âşûb

Düşer vücûd-ı dile lerze-i teb-i âşûb (G. 8/1)

Şarap meclislerinin müdavimi olduğunu söyleyen şair; içkinin yaratılışında var olduğunu, sevinç ve coşkunluğun da huy ve karakterinde zaten bulunduğunu belirtir. Gazelinde klasik edebiyatta kullanımı pek de kolay olmayan “meşrebimcedir” redifini kullanan şair, kulaklarda tatlı bir ezgi bırakır:

Bezm-i şarâbdan geçemem doğrusu Nedîm

İşret tabi‘atımca tarab meşrebimcedir (G. 13/5)

Gazelinin redifini “midir” soru edatından oluşturan şair, sevgiliye çeşitli sorular yönelterek cevap arar. İkinci dizedeki “yoksa” bağlacı da redifin gücünü artırır:

Gelişin âşık-ı küstâhını âzâre midir

Yohsa pürsîden-i hâl-i dil-i bîmâre midir (G. 17/1)

Nedîm’in şiirlerinde çok az kullandığı Farsça rediflerden biri de Türkçe bildirme ekiyle kullanılan “çespândır” redifidir. “Lâyük, uygun, münasip” anlamlarına gelen bu kelime, sevgiliye yakışan durumları ifade etmede yerinde bir ahenk unsuru oluşturur:

Aceb mi dil o siyeh çeşm-i şûha olsa esîr

Kebik rübûdegî-i şâh-bâza çespândır (G. 18/4)

Bu beyitte redif, “-dir” bildirme ekiyle sağlanmıştı. Redif öncesinde “vârestedir, nev-restedir, eşkestedir, peyvestedir” ifadelerinde bulunan “este” kafiyeleleri, denk getirilmesi çok zor eklerdendir. Ayrıca bu kafiyelelerin hem ahenge sağladığı katkı hem de redif ile uyumu dikkate değerdir:

Hatt-ı leb dîvân-ı hüsne mısra‘-ı bercestedir

Anda gûyâ kim dehânın ma‘nî-i ser-bestedir (G. 40/1)

Şiir geleneğinde rediflerin uzun olması, şiire hâkim olacak anlam çerçevesini daraltır. Bu sebeple şiirde redifin uzunluğu şairin işini biraz daha zorlaştırır. Bu hususta şiirini “olsa da mâni‘ değil” gibi uzun bir rediften oluşturan şair, hem anlam hem de ritim açısından estetik bir hava oluşturmayı başarır:

Hüsnünü seyreyleyim de gördüğüm yer ol gülü

Gül-sitân olmazsa hammâm olsa da mâni‘ değil (G. 74/3)

Şiirdeki “benden sor” redifiyle âdeta “başkasından değil, bilhassa benden sor” diye seslenen şair, kendine olan güveni kendinden emin bir şekilde yansıtır:

Zamân-ı va‘d-i tahassürde başkadır âlem

O telh şerbet-i şîrin-güvârı benden sor (G. 33/4)

Bu örnek gazeller dışında da “olur peydâ, oldu hep, tartıp, tâzedir, kokar, için saklar, vaktidir, bulunmaz, eylemez, olur giderek, edinceye dek, bülbüllerin, olmuş senin, etmez misin, gel, ey gönül, olduğum, kurbân olayım, düşürdüm, ol benim, çekilsin, eylesin, olmayasın, almadan, çemen, ancak bu, âlûde, var içinde, eyler beni, gayri, zülf ü hat, olduğun gördük, gösterir kendin, oldu bugün, husûsunda, benden sor” gibi çok zengin bir redif kültürüne sahip olan Nedîm, gazellerini anlam ve ses açısından süslemeyi başarmış bir sanatçımızdır.

1.7. Müstezad

Divanda bulunan 2 müstezadın ikisi de redifsizdir.¹⁸

1.8. Ruba‘î

Divanda yapılan incelemede 6’sı redifsiz, 5’i de redifli toplamda 11 ruba’î bulunmaktadır. Rediflerin 1’i tek kelimededen, 1’i iki kelimededen, 2’si de eklerden oluşmaktadır.

Meclisteki rakkasa seslenen şair, “oyunda mıdır, boynunda mıdır, şeb-i rûze gibi, koynunda mıdır” redifleriyle oluşturduğu ahenge, istifham sanatından da yararlanarak şiirine hoş bir hava katmıştır:

Rakkâs bu hâlet senin oynunda mıdır

Âşıklarının günahı boynunda mıdır

Doymam şeb-i vaslına şeb-i rûze gibi

Ey sîm-beden sabâh koynunda mıdır (R. 3)¹⁹

Gül yüzlü sevgiliye seslenerek ondan yardım dileyen şair, “şitâb eylersin, bî-tâb eylersin, ez-dil ü cân sevdiğim, itâb eylersin” redifleriyle yakaladığı hareketliliği, son dizedeki “bilirsin ve eylersin” fiilleri ve “hem ... hem” bağlaçları ile sentezleyerek belirgin bir uyuma dönüştürür:

Meded ey mâh-rû şitâb eylersin

Cünbiş-i nâzükün bî-tâb eylersin

Ben seni ez-dil ü cân sevdiğim

Hem bilirsin de hem itâb eylersin (R. 7)

Şairin “etdi bana” redifli şiiri de oluşturduğu müzikalite açısından incelenmeye değerdir. Redifin de yer aldığı “kâr etdi bana, târ etdi bana, vallah billah, pür-humâr etdi bana” ifadeleri, kulağa hoş gelen ve şiirdeki ahenge uygun ses değerlerini bünyesinde toplar:

Sâkî nigehin tamâm kâr etdi bana

Hayretle cihân yüzünü târ etdi bana

Sahbâya bahâne bulma vallah billah

N'etdiyse o çeşm-i pür-humâr etdi bana (R. 1/1)

1.9. Matla‘ ve Müfred

Her biri tek bir beyitten oluşan ve bu şekilde değerlendirilen “matla ve müfredler”²⁰ divanda çok fazla kullanılmamıştır. Bu bölümde 20 matla, 3 müfred²¹ olmak üzere 23 şiir bulunmaktadır. Matlaların 13’ü

¹⁸ Yedi beyitten oluşan ilk müstezat örneğinde sadece 3, 4, 5 ve 7. beyitlerin ilk dizeleri ile ilk ziyadeler arasında redif uyumu vardır. İkinci müstezat örneğinde de ziyade mısralar arasında herhangi bir ahenk uyumu bulunmamakta sadece uzun dizeler arasında redif uyumu göze çarpmaktadır. Şiirin bütünlüğünde herhangi bir redif uyumu bulunmadığı için müstezatlarda redifsiz şiirler olarak değerlendirilmiştir.

¹⁹ R: Ruba‘î

redifli, 7'si redifsizdir. Bu rediflerin 3'ü tek kelime rediften, 1'i iki kelimededen, 7'si eklerden, 2'si de bir ek ve bir kelimededen oluşmaktadır.

Tek beyitlik şiirinde “oldu dil” redifiyle bir ahenk oluşturmayı başaran şair, redifin hemen öncesinde yer alan “medhûş” ve “hamûş” ifadelerindeki “ûş” kafiyeleri ile de şiirin ahengine iyi bir katkı sunmuştur:

Serde fikr-i tal'atın berk urdu medhûş oldu dil

Sînede aşkın zebân depretdi hâmûş oldu dil (M₅. 11)²²

Nedîm Dîvânı'daki rediflerin kullanım şekli ve yeri ile ilgili detaylı bir tablo hazırlanmıştır. Tabloda hangi nazım şeklinde kaç şiir olduğu ve bu şiirlerin kaçının redifli, kaçının redifsiz olduğu; kaçının kelime rediften, kaçının ek rediften ve kaçının hem ek hem de kelime rediften meydana geldiği konusunda detaylı bir inceleme yapılmıştır. Bu incelemelerin daha anlaşılır olabilmesi için elde edilen sayısal verilerin yer aldığı “Nedîm Dîvânı'ndaki Şiirlerin Redif Tablosu” adıyla bir redif tablosu oluşturulmuştur:

<u>Nazım Şekilleri</u>	Toplam Şiir Sayısı	Redifli Şiir Sayısı	Redifsiz Şiir Sayısı	Kelime Redif	Ek Redif	Ek + Kelime Redif
Kasîde	42	14	28	8	5	1
Kıt'a	87	45	42	15	26	4
Nazm	13	10	3	3	3	4
Mesnevî	3	26	66	8	16	2
Terkib-i Bend	1 (5 bent)	4	1	-	4	-
Terci-i Bend	1 (6 bent)	2	4	2	-	-
Tesdîs	1 (7 bent)	-	7	-	-	-
Taşîr	1 (8 bent)	4	4	2	1	1
Muhammes	1 (5 bent)	2	3	1	1	-
Müseddes	1 (6 bent)	4	2	2	2	-
Tardıyye	1 (12 bent)	-	12	-	-	-
Tahmîs	4 (23 bent)	18	5	6	9	3
Şarkı	33 (147 bent)	89	58	29	56	4

²⁰ Bu nazım şekillerinde, redif taraması tek beyitle sınırlı kalacağından redif konusu üzerinde etraflıca durulmamıştır.

²¹ Müfretler, zaten kafiyesiz ve redifsiz şiirler olduğu için redif bahsinde değerlendirilmemiştir.

²² M₅: Matla'

Koşma	2 (9 bent)	6	3	5	3	-
Gazel	164	159	5	57	58	44
Müstezad	2	-	2	-	-	-
Ruba'i	11	5	6	2	3	-
Matla'	23	13	10	4	7	2
Toplam	391	401	261	145	194	63

Tablo 1: Nedîm Dîvânı'ndaki Şiirlerin Redif Tablosu

Sonuç

Bu çalışmada “Nedîm Dîvânı”nı, redif bağlamında inceledik. Eserde yer alan rediflerin sayısal olarak taramasını yaptık. Rediflerin şiire olan katkısının yanında niteliği, türü ve ahenge olan etkisi üzerinde çeşitli değerlendirmeler yaptık.

Yapılan incelemelerde Nedîm'in, şiirlerinin önemli bir kısmında redifli şiirleri tercih ettiğini belirledik. Şairin hem “usta malı” redifleri kullanarak geleneğe bağlı bir görüntü sergilediği hem de kendinden önce söylenmemişleri söyleyerek redif konusunda kendine has bir çizgi çizdiğini tespit ettik.

Dîvân'da bulunan 573 şiirin (musammatlar bent şeklinde 228 olarak hesaplanırsa) 402'si müreddeftir. Bu oran, eserin yaklaşık yüzde 70'ine karşılık gelir ki oldukça yüksek bir orandır. Şiirlerinin 194'ünde eklerle redifi sağlayan şair, 145'inde kelimelerle, 63'ünde ise hem kelime hem de eklerle sağlamıştır. Eklerle kurulan rediflerin, kelime rediflere belirgin bir üstünlüğü söz konusudur.

Divandaki rediflerin değerlendirmesini 14 maddede topladık:

1. Nedîm, dîvânında redifli şiirleri tercih etmiştir. Redifliler sayıca, redifsizlerden çok daha fazladır. Dîvân'da bulunan 391²³ şiirin 402'si redifli, 260'ı ise redifsizdir. Şiirlerin 145'i kelime rediflerden, 194'ü ek rediflerden, 65'i ise hem ek hem de kelime rediflerden oluşmaktadır.
2. Nedîm Dîvânı'nda ek rediflerden “-ın / -in / -un / -ün 25, -a (ya) / -e (ye) 12, -dır / -dir 11, -den / dan 10” defa; kelime rediflerden “olsun 8, ile / -le 8, gibi 6, var 6, oldu 6, eyledi 4, üzre 3” defa kullanılmıştır.
3. Özellikle gazellerinde sıklıkla redif kullanan şair, çoğunlukla yeni redifler denemiş ve redifin mana ve musiki açısından şiirlerine sağladığı imkânlardan faydalanmıştır. Eserde yer alan 164 gazelin 159'u rediflidir ki bu sayı gazellerin yüzde 97'sine karşılık gelen oldukça yüksek bir orandır. Rediflerin 58'i eklerle, 57'si kelimelerle ve 44'ü de hem kelime hem de eklerle sağlanmıştır.
4. Nedîm, klasik edebiyatta yoğun kullanılan “gibi, oldu, ile, olsun, olmasın, olmuş, olsa, olup gider, olur, sen, seni, senin, söylerim sana, tutmuş, üzre, var, vardır” gibi redifleri de kullanarak hem geleneğe olan bağlılığını göstermiş hem de bu geleneği bir adım ileri taşımanın gayretinde olmuştur.
5. Şairin, klasik edebiyat geleneğine nazaran Türkçe ek ve kelimeleri daha fazla redif olarak seçmesi, 15. asırda Necati Bey ile başlayan, 16. asırda Bâkî, 17. asırda Şeyhülislam Yahyâ ile gelişen mahallileşme veya yerlileşme evresinin 18. asırda Nedîm ile zirveye ulaşmış, en olgun halini yansıtır.
6. “Almadan, âşûb, budur bizim, bülbüllerin, çekilsin, çemen, çespandır, düşürdüm, eylesen, girmişdir, gösterir kendin, hasret, için saklar, -mısın kâfir, kurbân olayım, lâzım sana, meşrebimcedir,

²³ Dîvân'da 391 şiir bulunmaktadır. Bu sayıya, bentlerden oluşan nazım şekilleri toplamda 46 şiir olarak hesaplanıp dâhil edilmiş fakat redif bağlamında 228 bent ayrı ayrı incelendiği için tabloda bu husus, (redifli ve redifsiz şiir sayısı ile toplam şiir sayısı) bir tutarsızlıkmiş gibi yanlış bir algıya sebep olabilir.

oldu bugün, olduğun gördük, olmuş sana, olmuş senin, olur peyda, tartıp, tâzedir, vaktidir ” redifleri, Nedîm’in kendine has rediflerinden bazılarıdır.

7. Nedîm, kendi mahlasını 2 şiirinde²⁴ redif olarak kullanmıştır. Mahlasını redif şeklinde kullanarak farklı bir redif türünü örnekleyen şair, ilk şiirinde Nedîm’in sıradan biri olmadığı mesajını verir ve mahlasını olmaz fiiliyle birlikte kullanır. İkinci şiirinde de mahlasını olsun fiiliyle kullanır ve sevgiliye fedakârlıkta sınır olmayacağını bildirir:

Her gülün şevkiyle bülbül gibi zâr olmaz Nedîm
Değme bir zülf-i girih-gîre şikâr olmaz Nedîm
Her gül-istânda çü şeb-nem hâksâr olmaz Nedîm
Değme bir dil-ber beğenmez bir dil-i nakkâdı var (Ş. 20/5)
Sen açıl gül gibi zâr ile hezâr olsun Nedîm
Bend bend olsun ham-ı zülfün şikâr olsun Nedîm
Sen salın cânâ yolunda hâksâr olsun Nedîm
İydidir çık nâz ile seyrâna kurbân olduğum (Ş. 25/5)

8. Lale Devri’nin en mühim gezinti yerlerinden biri olan “Sadabad”, Nedîm’in şiirlerinde yer adı olarak kendine yer bulabilen tek rediftir. Bu durum, söz konusu yerin şairdeki önemini de ortaya koyar:

Bir safâ bahş edelim gel şu dil-i nâ-şâda
Gidelim serv-i revânım yürü Sa‘d-âbâda
İşte üç çifte kayık iskelede âmâde
Gidelim serv-i revânım yürü Sa‘d-âbâda (Ş. 40/1)

9. Nedîm’in “olmuş sana, kâfir, eyler beni, meşrebimcedir, kurbân olduğum, oldu hep, göstermek istermiş, ey gönül, var içinde, gösterir kendin” gibi birçok şiiri redifiyle anılır olmuştur.

10. Nedîm, az da olsa bazı şiirlerinde mısra başı redif kullanmıştır. “Ey” nidası, “ne” soru sözcüğü ve “her” sıfatı birer mısra başı rediftir:

Ey sabâ lutf edüp esnâ-yı tekellümde ona
Ey Nedîm ağladıcı deyü hitâb eylesin (G. 97/5)
Her turrasında bin şiken-i dil-rübâsı var
Her bir şikenc-i turrada bin mübtelâsı var (G. 25/1)
Ne berk-i güldür o leb çiğnesem şeker sanırım
Ne goncadır o dehen koklasam şarâb kokar (G. 16/2)

11. Şiirlerinin genelinde redifi, bir mısra sonu ahenk unsuru olarak kullanan Nedîm; bazı şiirlerinde de dizenin veya beytin tamamına serpiştirmiş ve şiirdeki müzikaliteyi en üst seviyelere ulaştırmayı başarmıştır:

Tâ kemergâhına **dek** gamzesi hâb-âlûde
Tâ giribânına **dek** çeşmi şarâb-âlûde (G. 118/1)
Çünkü bülbülsün gönül bir gül-sitân lâzım sana
Çünkü dil koymuşlar adın dil-sitân lâzım sana (G. 6/1)

12. Redif özelliği aranırken şiirlerde redif bağlamında bir bütünlük dikkate alınmıştır. Söz gelimi 40 beyitten oluşan şiirin 30 beyti redifli olan fakat geriye kalan kısmında redif özelliği olmayan şiirler

²⁴ Her iki şiiri de şarkı nazım şekliyle kaleme almıştır.

redifsiz şiirler olarak değerlendirilmiştir. Yani birinci beyti “tenhâda / sahrâda”, ikinci beyti “âmâde”, üçüncü beyti “dünyâda”, dördüncü beyti “deryâda” ve beşinci beyti “beğ-zâde” olan bir şiirin²⁵ her ne kadar 1, 3 ve 4. beyitlerinde redif olsa da şiirin tamamında bir bütünlük oluşturmadığı için bu tür şiirler redifsiz şiirler olarak değerlendirilmiştir. Yine aynı şekilde birinci beyti “tırâz u zîveri”, ikinci beyti “mülk-i Kayserî”, üçüncü beyti “sipihr-i serverî”, dördüncü beyti “tâc-ı zeri” ve beşinci beyti “ser-zemîn-i dâveri” sözcükleri ile sonlanan bir şiir²⁶ bir bütünlük oluşturmadığı için redifli sayılmamıştır.

13. Nedîm Dîvânı’nda “ikileme” biçiminde herhangi bir redif kullanılmamıştır.

14. Nedîm Dîvânı’nda “çapraz redif” olarak nitelenen (Bir beyit matla beytinin ilk dizesiyle, bir beyit matla beytinin ikinci dizesiyle dönüşümlü olarak redifli olan şiirler. Bâkî’nin “işde ben / işde sen redifli gazeli örnek verilebilir.) herhangi bir redif kullanılmamıştır.

Bu çalışmanın, Klasik Türk edebiyatı sahasında özellikle ahenk unsurlarından redif ile ilgili yapılacak çalışmalara, herhangi bir eserdeki şiirlerinin redif bağlamında incelenmesi gibi konulara yardımcı olacağını, ayrıca bu alanda yapılacak benzer çalışmaların da redif konusunu daha da belirgin hale kavuşturacağını düşünüyoruz.

Kaynakça

Albayrak, N. (2007). Redif. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C.34, s.523-524). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

<https://islamansiklopedisi.org.tr/redif--edebiyat> adresinden 15.10.2021 tarihinde alınmıştır.

Ciğâ, Ö. (2015). Şeyh Gâlip’in kasîde ve gazellerinde redif kullanım analizi. *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7(13), 240-256.

Çınarcı, N. (2010). Nesîmî’nin Farsça ve Türkçe divanında redif meselesi. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(20), 13-29.

Devellioğlu, F. (2006). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lügat*. Aydın Yayınları.

İpek, A. (2013). *Nedîm’in sanatı üzerine bir tahlil denemesi*, [Yayımlanmamış doktora tezi]. Fırat Üniversitesi.

Kandemir, F. (2008). *Bâkî ve Nedîm’in gazellerinde sevgilideki güzellik unsurları*, [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Trakya Üniversitesi.

Kurnaz, C. (2011). *Divan dünyası*. Kurgan Edebiyat Yayınları.

Kurnaz, C. (1997). *Divan şiirinde belge redifler*. Divan Edebiyatı Yazıları. Akçağ Yayınevi.

Macit, M. (2004). *Divan şiirinde ahenk unsurları*. Kapı Yayınları.

Macit, M. (2016). *Nedîm dîvânı*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Macit, M. (2017). *Nedîm dîvânı*, T.C. Kültür ve turizm bakanlığı kütüphaneler ve yayımlar genel müdürlüğü, (<https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56214,nedim-divanipdf.pdf?0>) adresinden 15.08.2021 tarihinde alınmıştır.

Mazıoğlu, H. (2012). *Nedîm’in divan şiirine getirdiği yenilikler*. Akçağ Yayınları.

Mermer, A., Deniz, S., Bayram, Y., Koç Keskin, N., Alıcı, L. ve Eflatun, M. (2018). *Eski Türk edebiyatına giriş*. Akçağ yayımları.

²⁵ Gazel, 127/1,2,3,4,5

²⁶ Kaside, 4/1,2,3,4,5

- Okuyucu, C. (2020). *Divan edebiyatı estetiği*. Kapı Yayınları.
- Özkan, M. S. (2015). *Nedim dîvânı'nda kültür unsurları*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Adıyaman Üniversitesi.
- Tanpınar, A. H. (1988). *19. asır Türk edebiyatı tarihi*. Dergah Yayınları.
- Ulucan, M. (2006). Nedim'in bir gazelinin şerhi ve yapısal açıdan incelenmesi. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 16(1), 89-107.
- Yaraşır, Ö. (1996). *Nedim divânı'nın tahlili*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Trakya Üniversitesi.
- Zavotçu, G. (2013). *Klasik Türk edebiyatı sözlüğü*. Kesit Yayınları.

Sorumlu Yazar / Corresponding Author: Mehmet Sadık ÖZKAN

Çatışma Beyanı / Conflict Statement: Makalenin yazarı bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisinin bulunmadığını, herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan etmiştir.

Etik Beyanı / Ethical Statement: Makalenin yazarı "Etik Kurul İzni"ne gerek olmadığını beyan etmiştir.

Destek ve Teşekkür / Support and Thanks: Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.

Yayımlanan makalelerde araştırma ve yayın etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'nin editör ve yazarlar için yayımlanmış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.

HÜSEYİN ATLANSOY'UN *İNTİHAR İLACI* KİTABINDAKİ DİLSEL SAPMALAR

Linguistic Deviations in Hüseyin Atlansoy's Book on İntihar İlacı



Zerrin GÜNEY

Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Yeni Türk Edebiyatı ABD, Ankara, Türkiye, ze_erin@hotmail.com

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş/Received:
25.04.2022

Kabul/Accepted:
21.06.2022

Sayfa/ Page:
186-203



Öz

Şiirdeki sözcükler bilinen anlam ve biçim düzeylerinin dışında kullanılmaktadır. Bu durum, sözcüklerin çağrışım alanlarını değiştirmekte ve anlam düzeylerini genişletmektedir. Farklı bir ifade tarzına ve anlatıma ulaşmak isteyen şairler, çeşitli yollara başvurarak anlamla birlikte biçimsel yeniliğe de yönelmektedir. Özellikle son dönem şairlerinin yeni ve kapalı bir ifadeye ulaşma düşüncesini karşılamak amacıyla yapılan dilsel sapmalar, anlamı yüzeyden derine taşımaktadır. Bu amaçla, dilin kullanımındaki geleneksel yapının dışına çıkarak dilsel sapmaları meydana getirmektedirler. Değiş bilimin önemli inceleme alanlarından biri olan dilsel sapmalar yazım, ses, biçim, söz dizimi ve anlam bakımından farkındalık içinde yapılan yeni sözcük ve biçim oluşturmaya yönelik kullanımlardır. Bu çalışmada konuya temel oluşturmak için öncelikle dil sapmaları hakkında kısa kuramsal bilgiler verilmiş, ardından 1980 sonrasında önemli şairlerinden Hüseyin Atlansoy'un *İntihar İlacı* (2014) adlı ilk şiir kitabındaki sapmalar tespit edilmiştir. Kitaptaki şiirlerde sapmalara yoğun olarak rastlanması bilinen dil bilgisi, yazım ve noktalama kurallarının dışına çıktığını, bazı sözcüklerin yeni bir anlama ve biçime kavuşturulduğunu göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Şiir, Dilsel Sapmalar, 1980 Sonrası, Hüseyin Atlansoy, *İntihar İlacı*



Abstract

The words in the poem are used outside of the known meaning and form levels. This situation changes the connotation fields of words and expands their meaning levels. Poets, who want to reach a different expression style and expression, resort to various ways and turn to formal innovation as well as meaning. Linguistic deviations, especially in order to meet the idea of reaching a new and closed expression of the poets of the last period, carry the meaning from the surface to the deep. For this purpose, they create linguistic deviations by going beyond the traditional structure in the use of language. Linguistic deviations, which is one of the important research areas of the science of idiom, are the uses for creating new words and forms with awareness in terms of spelling, sound, form, syntax and meaning. In this study, firstly, brief theoretical information about language deviations was given to form a basis for the subject, and then the deviations in the first poetry book of Hüseyin Atlansoy, one of the important poets of the post-1980 period, called *İntihar İlacı* (2014) were determined. It shows that the grammar, spelling and punctuation rules, which are known to be frequently encountered deviations in the poems in the book, have been violated and that some words have been given a new meaning and form.

Keywords: Poetry, Linguistic Deviations, Post 1980, Hüseyin Atlansoy, *İntihar İlacı*

Atıf/Citation: Güney, Z. (2022). Hüseyin Atlansoy'un *İntihar İlacı* kitabındaki dilsel sapmalar, *International Journal of Filologia* ISSN: 2667-7318 5(7), 186-203.

Bu makale Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı (Yeni Türk Edebiyatı) Ana Bilim Dalında Prof. Dr. Nurullah ÇETİN danışmanlığında yürütülmekte olan "Hüseyin Atlansoy'un Hayatı, Sanatı ve Eserleri" başlıklı doktora tezinden türetilmiştir.

Giriş

Şiir, yapısal olarak diğer edebî türlerden farklı niteliklere sahiptir. Şiirin oluşum sürecinde şairlerin üslubu dil, sözcük ve ifade seçimlerine dayanmaktadır. Kendine özgü kuralları ile var olan şiir, özel bir söylem aracı olarak kullanılmaktadır. Bu yüzden şiirde kullanılan dil, kullanıcının amacı doğrultusunda özel bir yapı ile karşımıza çıkmaktadır. Kimi zaman, dili kullananla onu anlamlandıran arasında ortaya çıkan farklılaşmanın altında da bu özel yapı rol oynamaktadır. Şiirin söz ve söz grupları, düşüncenin alt yapısı ile ilgili olduğu gibi kimi zaman da özel bir kurgunun aracı olmaktadır. Şiirdeki bu özel yapının çözümlenmesiyle şiirin bütünü anlamak daha kolay hâle gelmektedir (Aytaş, 2011, s. 37). Türk edebiyatında özellikle 1970'li yıllardan itibaren şiir incelemesinde dil bilimsel yöntemlere yer verilmiş, şiir dili tüm ayrıntısıyla çözümlenmeye başlanmıştır. Böylece günlük konuşma dilinden farklı bir yapıya sahip olan şiir dilinin geleneksel dil kurallarının dışına çıkan ve sınırlarını zorlayan kullanımları belirlenmek istenmiştir.

Duygu ve düşünceleri ifade etmek için günlük hayatta kullandığımız dildeki sözcükler ve söz kalıpları çoğu zaman yeterli gelmez. Ancak bunları dille ifade etmek için doğal dil göstergeleri dışında başka bir araç da yoktur. Doğal dili şiire özgü bir dil hâline getirmek için dil göstergelerine yeni anlam, ses ve söyleyiş değerleri yüklemeye ihtiyaç duyulur. Bu yeni değerlerin kuralı ve sözlüğü yok denilebilir. Bu bakımdan yeni ifadelerin anlam düzeyi ortaya çıktığı döneme, kişiye, ruh hâline, hareket noktası olarak kullanılan dilin ses ve kültür birikimine, diğer diller ve kültürlerle ilişkisine göre oluşur ve şekil kazanır. Böylece dil göstergelerine bir yandan yeni anlam ve değerler yüklenirken bir yandan da ses ve söyleyiş bakımından yeni değerler kazandırılır (Aktaş, 2011, s. 33).

Şiir dili, alışılmış günlük dilin kuralları yıkılarak ve sınırları zorlanarak şairlerce kendilerine özgü yeni bir ifade biçimiyle oluşturulmaktadır. Özgün bir dilin oluşturulmasında çıkış noktası öncelikle sözcüklerdir. Sözcükler üzerinde meydana getirilen çeşitli biçimsel ve anlamsal değişiklikler, şairlerin üslup bakımından birbirlerinden ayrılmasını sağlamaktadır. Bu bağlamda şiir dilini oluşturan, zenginleştiren, farklılaştıran ve sıradan dil kurallarının yıkılmasını sağlayan unsurların başında *dilsel sapmalar* gelmektedir.

Sapma, “bazı kelimelerin kurallara göre almaları gereken biçimlerden uzaklaşması durumu” (Türkçe Sözlük, 2005, s. 1701) olarak ifade edilebilir. Sözcük, ifade ya da cümle yapılarında bilinen kurallara ve alışılmış yapıya aykırı olarak bazı değişiklikler, bozmalar, türetmeler ve uydurmalar yapmak genel olarak kuralları sabit dile aykırı sapmalar olarak değerlendirilir (Çetin, 2004, s. 166). Bu bakımdan dilin kalıplaşmış genel yapısının dışına çıkan sanatsal kullanımlar sapma olarak ifade edilebilir. Çeşitli yöntemlerle meydana getirilen bu sapmalar, şiir incelemelerinde şairin dilini ve üslubunu ortaya koyması nedeniyle başvurulan bir unsur olarak görülmektedir. Özellikle son dönem şairlerinin yeni ve kapalı bir ifadeye ulaşma düşüncesini karşılamak amacıyla yapılan sapmalar, anlamı yüzeyden derine taşımaktadır. Şiirdeki sapmalar dildeki kuralların kısmen yıkılmasını, daha önce görülmemiş sözcüklere yer verilmesini, yeni anlatım biçimlerine ulaşılmasını, belirli anlam kalıplarına sahip olan sözcüklerin farklı bağlamlar içerisinde kullanılmasını sağlamaktadır.

Şiir dili, sıradan konuşma dilinden farklı özelliklere ve kullanım şekillerine sahip bir “üstdil”dir. Bu dilin kendine ait, onu diğerlerinden farklı kılan yönleri sistematik bir biçimde incelendiği zaman büyük ölçüde sapmalarla oluşturulduğu ve sapma örnekleri içerdiği görülmektedir. Sapmaların yazım yanlışlığı ya da anlatım bozukluğu gibi görülmesi doğru değildir. Çağdaş dil bilimsel çalışmaların da gösterdiği gibi sapmalar özgün dil kullanımının birer göstergesidir. Bununla birlikte her dilsel deformasyon ya da dil oyununun sanatsal nitelikte estetik bir değer taşımayacağı da unutulmamalıdır (Kul, 2008, s. 388).

Genel olarak şiirin doğasına uygun bir kullanım olan sapmalar bazen biçim bazen de anlam üzerinde görülebilmektedir. Bununla birlikte aynı anda hem biçim hem anlam üzerinde görüldüğü de olur. Bu anlamda sapmalar sözcüklerin ses ve biçim bakımından değiştirilmesi, daha önce rastlanmayan yeni sözcüklerin türetilmesi, geleneksel yapıdaki söz diziminin bozulması, sözcüklere yeni anlamlar yüklenmesi, alışılmamış bağdaştırmaların, imgelerin ve çağrışımların kullanılması, ölçünlü dilin dışına çıkılması gibi farklı ve aykırı kullanımlar olarak ifade edilebilir.

Bu çalışmada 1980 sonrası şairlerinden Hüseyin Atlansoy'un (doğ. 1962) ilk kitabı *İntihar İlacı*'ndaki şiirlerinde görülen sapmalar tespit edilmiştir. Birden fazla şiir kitabı olmakla birlikte tüm kitaplarındaki sapmaları tespit etmek bu çalışmanın sınırlarını aşacaktır. Bu bakımdan onun hem ilk eseri olması hem de diğer kitaplarından daha fazla sapma içermesi nedeniyle *İntihar İlacı*'ndaki şiirlerinin incelenmesi uygun görülmüştür. İlk şiir kitabı üzerinden de olsa yapılacak olan dilsel sapma incelemesinin Hüseyin Atlansoy'un o dönemki üslubu, dili kullanma becerisi ve anlatım tarzı hakkında fikir vermesi bakımından edebî literatüre kaynak oluşturacağı düşünülmektedir.

1. DİLSEL SAPMALAR (Linguistic Deviations)

Şiir dilini oluşturan, zenginleştiren ve sıradan dil kurallarının yıkılmasını sağlayan dilsel sapmalar dil bilimciler tarafından çeşitli biçimlerde sınıflandırılmıştır. Bu dil bilimcilerden Levin, “*iç sapmalar* ve *dış sapmalar*” olmak üzere sapmaları iki türde toplamıştır. Leech sapmaları “*sesbilimsel, sözcüksel, dilbilgisel, anlamsal, yazımsal, lehçe, kesim ve tarihsel devreler*” şeklinde ayırmıştır (Özünü, 1997, s. 131-132). Bu iki dil bilimciden yararlanan Ünsal Özünü ise dil sapmalarını “*yazımsal, sesbilimsel, sözcüksel, dilbilgisel, anlamsal, lehçesel, kesimsel ve tarihsel dönem sapmaları*” şeklinde sınıflandırmıştır (1997, s. 132-145). Doğan Aksan, sapma türlerini “*sözcüksel, biçimbilimsel, anlambilimsel, sessel ve öteki sapmalar*” biçiminde ifade etmiştir (2013, s. 165-182). Osman Toklu sapmaları “*alışılmamış bağdaşturmalar, sözcüksel, sözdizimsel ve sessel sapmalar*” olarak belirtmiştir (2003, s. 19-43).

Tüm bu tasniflerden yola çıkılarak Hüseyin Atlansoy'un *İntihar İlacı*'ndaki şiirlerinde yer alan dil sapmaları onun şiir özellikleri de göz önünde bulundurularak *yazım sapmaları, ses sapmaları, sözcük sapmaları, biçim birim sapmaları, söz dizim sapmaları* ve *anlam sapmaları* olarak altı başlıkta incelenmiştir. Söz konusu şiirlerde tespit edilen sapmalar sayıca fazla olduğu için çalışmanın sınırlarını aşmamak düşüncesiyle tablolar üzerinde sadece ilgili yerler verilerek gösterilmiştir.

1.1. Yazım Sapmaları (Graphological Deviations)

Sözcüklerin geleneksel yazım kurallarından başka şekillerde yazılması ile oluşan sapmalardır. Belirli kurallarla bir kalıba sokulan yazım biçimleri, şiir dilinde alışılmışın dışında ve bilinen yapısından farklı kullanılarak yazımsal sapma meydana getirmektedir. Bu bakımdan bir şair, şiirlerinin çoğunda benzer yazım sapmalarına yer veriyorsa bu tutum onun bilinçli bir yönelim içinde olduğunu göstermektedir. Bu tarz bir kullanımın ifade edilmek istenen duygu durumunu desteklemesi amacıyla yapıldığı söylenebilir. Geleneksel yapıdaki kurallara karşı bir duruş sergilenmesi de söz konusu olabilir. Şair, kendince sıradanlaştırdığı veya önemseydiği durumları vurgulayabilir ya da geri planda tutabilir. Bu yazımsal tercihler tamamen şairin özgün ifadesi olarak kabul edilmekte ve onu diğer şairlerden farklı kılmaktadır.

Nurullah Çetin, yazımsal sapmalar arasında özel isimlerin küçük harfle başlatılması, küçük harfle başlaması gereken sözcüklerin büyük harfle başlatılması, bazı sözcüklerin tamamen büyük harfle yazılması, bazı mısraların tamamen büyük harfle yazılması, sözcüklerin bölünerek hecelerinden ayrı ayrı mısralar oluşturulması, yabancı sözcüklerin yanlış yazılması, mısralar arasında uzun bir boşluk bırakılması, bazı sözcüklerin koyu yazılması, harflerin ayrılması ve deyimlerdeki sayıların rakamla gösterilmesi gibi durumlara rastlandığını ifade etmektedir (2004, s. 168-170). Bunların yanı sıra dizelerin küçük harfle başlatılması, birleşik ya da ayrı yazılması gereken sözcüklerin tam tersi yazılması, kesme işaretinin doğru ve yerinde kullanılmaması, noktalama işaretlerinin eksik ya da gereksiz kullanılması da yazımsal sapmaya dâhil edilebilir. Söz konusu bu yazımsal sapmaların çoğunu Hüseyin Atlansoy'un *İntihar İlacı*'ndaki şiirlerinde görmek mümkündür.

1.1.1. Büyük ve Küçük Harf Sapmaları

1.1.1.1. Dize Başında Küçük Harf Kullanımı

Şiir düzeninin en geleneksel özelliği, her dizenin büyük harfle başlayarak bir dış sapma özelliği göstermesidir. Aslında biçim açısından şiiri düzyazıdan ayıran en önemli özellik, her dize başının büyük harfle yazılması olmuştur. Şiirin bu geleneksel özelliğinin dışındaki kullanımlar şiirdeki yazımsal dış sapmalardır (Özünü, 1997, s. 132). Bu anlamda bir şiirin bütün dizelerine geleneksel kullanımın dışında küçük harfle başlanabilir ya da karışık olarak istenilen dizelerde büyük ya da küçük harf kullanımı tercih edilebilir. Bu tutum şairin anlatımını ya da vermek istediği duyguyu destekleyen biçimsel bir yapı olarak görülebilir.

İntihar İlacı'ndaki şiirlerin sırasıyla dize başlarında büyük ve küçük harf kullanımına yönelik durumu aşağıdaki tabloda verilmiştir:

Şiir Adı	Toplam Dize Sayısı	Büyük Harfle Başlayan Dize Sayısı	Küçük Harfle Başlayan Dize Sayısı
'Batıda Kan Var'	21	16	5
İlmühaber	9	9	-
Metropol İnsanları	17	7	10
Metropol-İten Şarkı	44	30	14
Yolculuk	23	22	1
Rutubet	60	7	53
Yağmurlu Prenses	18	6	12
Ha İçi Boş Ha Dolu Dışı Maun Bir Tabut	37	5	32
Kedi Tırnağında Nar Çiçeği	36	3	33
Yüzü Çıplak Bir Hintli Kadın	31	5	26
İntihar İlacı	90	13	77
Çirkin Gece Kuşu	55	1	54
Deli Deniz Gömleği Seni İstanbul Giymeyeceğim	49	6	43

Tablo 1: Dize Başında Büyük ve Küçük Harf Kullanımı

İntihar İlacı kitabındaki 13 şiirde toplam 490 dize vardır. Bu dizelerin 130'u büyük harfle, 360 dizesi yazımsal sapma yapılarak küçük harfle başlatılmıştır. Dize başı büyük-küçük harf kullanımı bakımından sapmanın görülmediği tek şiir *İlmühaber* adlı şiirdir. Bu şiirin tüm dizeleri alışılmış dize düzenine uygun olarak büyük harfle başlatılmıştır. *Yolculuk* adlı şiirde bir dize hariç tüm dizeler büyük harfle başlatılmıştır. Bunun aksine *Çirkin Gece Kuşu* adlı şiirde bir dize hariç tüm dizeler küçük harfle başlatılmıştır. Şiirler arasında bütün dizeleri küçük harfle başlatılan şiir ise bulunmamaktadır.

Kitaptaki şiirlerden '*Batıda Kan Var*', *İlmühaber*, *Metropol İnsanları*, *Metropol-İten Şarkı* ve *Yolculuk* adlı şiirlerde alışılmış düzene uygun bir şekilde dizelerin çoğu büyük harfle başlatılırken *Rutubet*, *Yağmurlu Prenses*, *Ha İçi Boş Ha Dolu Dışı Maun Bir Tabut*, *Kedi Tırnağında Nar Çiçeği*, *Yüzü Çıplak Bir Hintli Kadın*, *İntihar İlacı*, *Çirkin Gece Kuşu* ve *Deli Deniz Gömleği Seni İstanbul Giymeyeceğim* adlı şiirlerde ise dizeler çoğunlukla küçük harfle başlatılmıştır. Bu kapsamda kitaptaki şiirlerin dize başlarında büyük-küçük harf kullanımının neredeyse tamamen karışık bir düzene sahip

olduğunu, küçük harfle başlayan dize sayısının daha fazla bulunduğunu, geleneksel yapıya uygun kullanımın dışına çıkılarak yazımsal sapmanın görüldüğünü söylemek mümkündür.

1.1.1.2. Özel İsimlerin Küçük Harfle Başlatılması

Türkçede yazım kuralı gereği özel isimler büyük harfle başlatılmalıdır. Bu kuralın dışındaki kullanımlar yazım sapması olarak kabul edilmektedir. Özellikle son dönem şiiirlerinde sıkça görülen bu sapma şairin duygu dünyası, ifade ettiği durumlara yaklaşımı ve bazı konulardaki tavrı hakkında bilgi vermesi bakımından dikkate değerdir.

İntihar İlacı kitabındaki şiiirlerde bu sapmaya sıklıkla rastlanmaktadır. Aşağıdaki tabloda küçük harfle başlatılan bu özel isimler gösterilmiştir:

Şiir Adı	Küçük Harfle Başlatılan Özel İsimler	Sayfa Sayısı
Metropol-İten Şarkı	don juanlara	18
Rutubet	buharalı	25
	kızılderilileri	27
Ha İçi Boş Ha Dolu Dışı Maun Bir Tabut	fransız, italyan	29
	amerikan, italyanlar	31
Kedi Tırnağında Nar Çiçeği	tatar	32
	evliya çelebi, kıızılderilinin, ispanyol	33
	endülüs, türklerin	
Yüzü Çıplak Bir Hintli Kadın	hintlilerin, ingiliz, mısır, kızıl denize, yusuf	36
	hintli	38
İntihar İlacı	aksaray, beyoğlu, üsküdar, istanbula, venedik	40
	venüs	41
	üsküdar'a, istanbul, konstantin, hintli	42
	kadıköy	44
	rembrandt	47
Çirkin Gece Kuşu	isabel, mohikan	48
	şengül, ömer	49
	kadıköyden, istanbul	52
Deli Deniz Gömleği Seni İstanbul Giymeyeceğim	galata köprüsü, yediler parkında	54

Tablo 2: Küçük Harfle Başlatılan Özel İsimler

Bu yazımsal sapma, bazı sözcüklerin özel isim olma yönlerinin arka planda bırakılarak sıradanlaştırılması veya daha önemli bir başka yönünün öncelikli tutulması amacıyla yapıldığını düşündürebilir. Her iki durumda da sözcüğün vurgulanması ve ön plana çıkarılması esastır.

1.1.1.3. Bazı Sözcüklerin Tamamen Büyük Yazılması

Şiir dilinde bazı sözcükler tamamen büyük yazılarak sapma oluşturulmaktadır. *İntihar İlacı* kitabındaki sadece bir şiiirde bu sapmaya rastlanmaktadır. Aşağıdaki tabloda tamamen büyük harfle yazılan bu sözcük gösterilmiştir:

Şiir Adı	Tamamen Büyük Yazılan Sözcük	Sayfa Sayısı
İntihar İlacı	(...) ölümü balıklara benzeten yüzme bilmeyen ÇOCUKLARDIR. Onlar tombul kar çiğnemekten yorgun	40

Tablo 3: Tamamen Büyük Harfle Yazılan Sözcük

Şiirdeki bu sapmanın, tüm şiir boyunca önemli görülen bir ifadeye özellikle dikkat çekmek amacıyla yapıldığı söylenebilir. Çocuk masumiyetinin ön planda tutularak bu durumun yüceltilmesi ve ifadenin güçlendirilmesi düşüncesi söz konusudur. *İntihar İlacı* şiiirinin geneline hâkim olan ölüm vurgusunun hissettirdiği duygunun tam karşısına çocuk saflığının ve henüz kötülüğü tecrübe etmekten uzak masum çocuk bakışının çıkarılması, şairin bilinçli bir tercihi olarak görülebilir. Bu bakımdan tamamen büyük harflerle yazılan bu ifade, şiirin anlamını bulması noktasında dikkate değerdir.

1.1.1.4. Dizenin Tamamen Büyük Yazılması

Şiirde bazı dizelerin tamamen büyük yazılması sapma oluşturmaktadır. *İntihar İlacı* kitabındaki bazı şiirlerde bu sapmaya rastlanmaktadır. Aşağıdaki tabloda tamamen büyük harfle yazılan bu dizeler gösterilmiştir:

Şiir Adı	Tamamen Büyük Yazılan Dizeler	Sayfa Sayısı
Metropol-İten Şarkı	KADIN ERKEK ve ERGEN	19
Yüzü Çıplak Bir Hintli Kadın	GÖKYÜZÜNÜ KUŞLARLA TAMAMLAYAN KIZ	35
	YÜZÜNÜ KUŞLARA BAKARAK DENİZDEN ALDIĞIM KIZ	37
	BİR GÜVERCİN KANADINDA KAN KIRMIZI GÜLÜŞ GÖZLERİN	38
	YÜZÜNDE KUŞLARA ŞADIRVAN SUNDUĞUM KIZ	
İntihar İlacı	ESMERLİĞİME ALDANMA BEN BİR ZENCİYİM	43
	SİLİNDİR BİR TABUTTUR KENTLERDE PANALĞİN	
Deli Deniz Gömleği Seni İstanbul Giymeyeceğim	GÖZBEBEKLERİNDEN ASMALI BU KENTİ İNSANLARINDAN	47
	TABUTUNU GİYMEEYCEĞİM İSTANBUL	57
	İNAN SÖZÜMÜ KENDİM GİBİ TUTARIM	

Tablo 4: Tamamen Büyük Harfle Yazılan Dizeler

Bu tarz bir sapmanın şiirde önemli görülen bazı dizelerin göze çarpması, anlamı üzerinde toplaması ve hisleri yansıtması amacıyla yapıldığı söylenebilir. Şair, bir şiir boyunca asıl duygusunu ve düşüncesini taşıyan dizeyi tamamen büyük yazarak şiirini anlaşılır kılmak isteyebilir.

1.1.2. Birleşik ve Ayrı Yazılan Sözcük Sapmaları

Yazım kuralı gereği sözcükler birleşik yazılırken bir ses olayı ya da anlam değişmesinin varlığı gözetilmektedir. Bu durumlardan biri söz konusuysa eğer o sözcükler birleşik yazılmaktadır. Şiir dilinde bazen ifadeyi vurgulamak için bazen de şairin özgün dil kullanımını gereği bazı sözcüklerin bitişik ya da ayrı yazılması kuralı geri planda tutulup önemszenmeyebilir.

1.1.2.1. Ayrı Yazılması Gereken Sözcüklerin Birleşik Yazılması

İntihar İlacı kitabındaki bazı şiirlerde bu sapmaya rastlanmaktadır. Aşağıdaki tabloda ayrı yazılması gerekirken birleşik yazılarak sapma oluşturan bu sözcükler gösterilmiştir:

Şiir Adı	Ayrı Yazılması Gerekirken Birleşik Yazılan Sözcükler	Sayfa Sayısı
İlmühaber	kulakmemeleri	15
Rutubet	merkezüssü	24
	üstüste	26
Kedi Tırnağında Nar Çiçeği	solukbenizli	32
Yüzü Çıplak Bir Hintli Kadın	karpuziçi	36
	yeniyetme	37
	senbir, yoksagüller	38
İntihar İlacı	ardarda, peşisıra, pupayelken	40
	yolgöstermez, gecegezen	41
	özgeçmiş, uzunyol, gemiardı	44
Çirkin Gece Kuşu	hoşgeldin, mezartaşı, kimbilir	51
Deli Deniz Gömleği Seni İstanbul Giymeyeceğim	yirmidört, onaltı, otuzüç, yirmiiki	54
	güleryüzlü, haftasonu	56

Tablo 5: Ayrı Yazılması Gereken Sözcüklerin Birleşik Yazılması

Bu sapmanın geleneksel yazım kurallarını yıkmak, dikkat çekmek ya da sözcüklere yeni ve farklı anlamlar yüklemek amacıyla yapıldığı söylenebilir. Bilinen sözlük kullanımından uzaklaştırılan bu sözcüklerin anlam sınırları yıkılarak yeniden biçimlendirilmesi ve özgün bir ifadeye kavuşturulması söz konusudur. Bu tarz bir kullanım zamanla dilin zenginliğini ve çeşitliliğini yansıtan bir duruma dönüşmektedir.

1.1.2.2. Birleşik Yazılması Gereken Sözcüklerin Ayrı Yazılması

İntihar İlacı kitabındaki sadece bir şiirde bu sapmaya rastlanmaktadır. Aşağıdaki tabloda birleşik yazılması gerekirken ayrı yazılan bu sözcük gösterilmiştir:

Şiir Adı	Birleşik Yazılması Gerekirken Ayrı Yazılan Sözcük	Sayfa Sayısı
Yüzü Çıplak Bir Hintli Kadın	mısır kızıl denize benzeyen yeni bir yusuf olurdu	36

Tablo 6: Birleşik Yazılması Gereken Sözcüğün Ayrı Yazılması

Bu sapmanın, söz konusu ifadedeki rengi özellikle vurgulamak ve yeni bir anlama ulaşmak amacıyla yapıldığı söylenebilir. Kızıldeniz, Afrika ile Asya arasında yer alan Hint Okyanusu'na bağlı bir deniz adıdır. Şiirde ise bu konumdan yola çıkılarak Hz. Yusuf'un mezarının vasiyeti üzerine Mısır'da aranıp bulunması ve yarılan Kızıldeniz'den geçirilerek Filistin'e götürülmesi varsayımına (Bardakçı, 2020) gönderme yapıldığı düşünülebilir. Bu bakımdan hem dikkat çekmesi hem de yeni bir anlama ulaşması için bitişik yazılması gereken bu isim ayrı yazılmıştır.

1.1.3. Sözcük ve Dize Düzenine Aykırı Sapmalar

Alışılmış şiir yapısında dizeler belirli bir düzen içinde ve genellikle alt alta gelecek şekilde yazılmaktadır. Şairler alışılmış bu dize düzeninin dışına çıkmak, farklı bir tutum sergilemek ve dikkat çekmek amacıyla şiirin düzeninde çeşitli görsel değişiklikler yapabilmektedir. *İntihar İlacı* kitabındaki bazı şiirlerde bu sapmalara rastlanmaktadır. Aşağıdaki tabloda sözcük ve dize düzenine aykırı bu sapmalar gösterilmiştir:

1.1.3.1. Sözcüklerin Ayrılarak Yazılması

Şiirdeki sözcükler şair tarafından bilinçli bir şekilde herhangi bir yerinden ayrılarak yazılabilir. Böylece belirli anlama sahip olan bir sözcük yeni okumalara açık hâle getirilebilir ya da farklı bağlamlarda kullanılabilir. *İntihar İlacı* kitabındaki birkaç şiirde bu sapmaya rastlamak mümkündür. Aşağıdaki tabloda ayrılarak yazılan bu sözcükler gösterilmiştir:

Şiir Adı	Sözcüklerin Ayrılarak Yazılması	Sayfa Sayısı
Ha İçi Boş Ha Dolu Dışı Maun Bir Tabut	gülüm/sem	29
Kedi Tırnağında Nar Çiçeği	ağ/la tabut/u/mu	34
Yüzü Çıplak Bir Hintli Kadın	serse/fil gül/ü/vermem gangster/lin	37
Çirkin Gece Kuşu	sevgi/li	51
Deli Deniz Gömleği Seni İstanbul Giymeyeceğim	ilk/bahar	56

Tablo 7: Sözcüklerin Ayrılarak Yazılması

Bu sapmanın, ayrılan sözcükler üzerinden anlamın çeşitlendirilmesi ve çoğaltılması amacıyla yapıldığı düşünülmektedir. Dile yeni bir ifade gücü kazandırılarak farklı duygu durumları yansıtılmakta ve değişik anlam ilişkileri kurulmaktadır.

1.1.4. Yabancı Sözcüklerle İlgili Sapmalar

Şairler bazen yabancı dilden aldıkları sözcüklerin yazımı konusunda özgün bir tutum içinde olabilmektedir. Özellikle Türkçenin en belirgin özelliklerinden biri olan sözcüğün okunduğu gibi yazılması kuralına uydurulan yabancı sözcüklerin yanlış yazılması sapmaya yol açmaktadır. *İntihar İlacı* kitabındaki sadece bir şiirde bu sapmaya rastlanmaktadır. Aşağıdaki tabloda yanlış yazılan bu yabancı sözcük ve doğru yazımı gösterilmiştir:

Şiir Adı	Yanlış Yazılan Yabancı Sözcük	Doğru Yazımı	Sayfa Sayısı
İntihar İlacı	panalgin	panalgine	43

Tablo 8: Yanlış Yazılan Yabancı Sözcükler

Bu sapmanın, yabancı bir kelime de olsa bilinçaltına yerleşen alışılmış bir tutumla okunduğu ya da söylendiği gibi yazılma düşüncesiyle yapıldığı ifade edilebilir.

1.1.5. Noktalama İşaretleriyle İlgili Sapmalar

Yazım kuralı gereği bir yazının doğru ve anlaşılır bir şekilde ifade edilebilmesi için noktalama işaretlerine ihtiyaç vardır. Ortak bir kullanıma sahip noktalama işaretlerinin duygu ve düşüncelerin ifadesinde, vurgu ve tonlama yapılmasında, cümledeki duraklama yerlerinin belirtilmesinde etkisi oldukça fazladır. Bu bakımdan metnin anlamsal düzeyinin doğru ifade edilebilmesi için noktalama işaretlerine başvurulması gerekmektedir. Fakat şiir dilinde şair özellikle anlamda kapalılığa gitmek ve okuyucuyu düşündürmek için noktalama işaretlerini kullanmaktan kaçınabilir ya da kendine özgü bir kullanımda verebilir. Bu durum, okuyucuyu şiir üzerinde düşündürmesi ve dikkat çekici olması bakımından önemlidir.

1.1.5.1. Noktalama İşaretlerinin Eksik Kullanılması

İntihar İlacı kitabındaki çoğu şiirin sonunda herhangi bir noktalama işareti bulunmamaktadır. Kitaptaki toplam 13 şiirden *Yolculuk* ve *Yağmurlu Prenses* adlı 2 şiirin sonunda nokta kullanılmış, geri kalan 11 şiirin sonunda ise herhangi bir noktalama işareti kullanılmamıştır. Bu tutum şiirlerin yorumuna açık bırakıldığını, noktalama işaretleri ile anlamın sınırlandırılmadığını ve sona erdirilmediğini düşündürmektedir.

Şiirlerin sonundaki dizelerin dışında, şiirin akışındaki bazı yerlerde de gerekli noktalama işaretlerinin kullanılmadığı görülmektedir. Bu bakımdan kitaptaki şiirlerde en çok soru işaretinin kullanım eksikliği ile ilgili sapmalara rastlanmıştır. Aşağıdaki tabloda soru işareti kullanılması gerektiği hâlde kullanılmayan dizelere yer verilmiştir. Bu dizeler şiirde yazıldığı gibi alıntılanmış ve sadece ilgili yerler gösterilmiştir.

Şiir Adı	Soru İşaretinin Eksikliği	Sayfa Sayısı
'Batıda Kan Var'	-Kimsiniz	14
Metropol-İten Şarkı	/Vapur kaçta -6.45- Ne yapmalıyız	18
Yolculuk	Neden	20
	(...) hangi lâlelide ineceksiniz.	21
	var mısın ölesiye ölmeye	23
Rutubet	sahi neden panaljin; grip misin / söyle niçin eflatun güzel bir renktir	24
	(...) he mi gözlerin yoksa örtü mü (...)	26
	(...) söyle he' mi gözlerin	26
Yağmurlu Prenses	Hangi saat izleyebilirdi (...) (...) bakışların nerede gizli hangi şehirde kaç ince bıçak (...) hangi damlada asılı kaldın	28
Ha İçi Boş Ha Dolu Dışı Maun Bir Tabut	yoksa ben miyim	31
	/evliya çelebi kedi miydi yoksa kediler çelebi mi /	33
Kedi Tırnağında Nar Çiçeği	/kim bey kim sevgili (...) sevgi mi bırakacaksın yoksa tabut/u/ mu	34
İntihar İlacı	(...) niçin sessiz	39
Deli Deniz Gömleği Seni İstanbul Giymeyeceğim	(...) anneni mi göreceğim (...) durgun mu sular nişanlı mısın (...)	55

Tablo 9: Soru İşaretinin Eksikliği

Şiirde gerekli noktalama işaretlerinin yerinde kullanılmaması, şairin bu konuda bilinçli bir tutum içinde olduğunu düşündürmektedir. Herhangi bir noktalama işaretinin sınırlandırması olmadan sözcüklerin anlam alanının açık bırakılması şiirin ifade boyutunu genişletebilmektedir.

1.1.5.2. Özel İsimlerdeki Eklerin Kesme İşaretiyle Ayrılması

Yazım kuralı gereği Türkçede özel isimlere getirilen çekim ekleri kesme işareti ile ayrılmalıdır. Bu kurala uymayan kullanımlar yazım sapması olarak görülmektedir. *İntihar İlacı* kitabındaki bazı şiirlerde bu sapmaya rastlanmaktadır. Aşağıdaki tabloda kesme işareti ile ayrılması gereken fakat ayrılmayan özel isimler gösterilmiştir:

Şiir Adı	Kesme İşaretiyle Ekleri Ayrılmayan Özel İsimler	Sayfa Sayısı
Metropol-İten Şarkı	hindistanı, uzakdoğuda	17
Rutubet	batıya	22
Kedi Tırnağında Nar Çiçeği	12.42 de	34
Yüzü Çıplak Bir Hintli Kadın	kızıl denize	36
İntihar İlacı	istanbula	40
Çirkin Gece Kuşu	kadıköyden	52

Tablo 10: Kesme İşareti ile Ekleri Ayrılmayan Özel İsimler

Bu sapmada özel isimler hem küçük harfle başlatılmış hem de isimlere gelen çekim ekleri kesme işaretiyle ayrılmamıştır. Bu tutum söz konusu sözcüklerin cins isim gibi görüldüğünü, özel isim gibi algılanmadığını ve sıradanlaştırıldığını düşündürmektedir.

1.1.5.3. Özel İsim Olmayan Sözcüklerin Kesme İşaretiyle Ayrılması

Yazım kuralı gereği Türkçede kesme işareti özel isimlere getirilen çekim eklerinin ayrılmasında kullanılır. Özel isim olmamasına rağmen bazı sözcüklerdeki eklerin kesme işareti ile ayrılması yazım sapması oluşturmaktadır. Bu tutum şairin o sözcüğe yüklediği anlamı düşündürmesi bakımından önemlidir. *İntihar İlacı* kitabındaki bazı şiirlerde bu sapmaya rastlanmaktadır. Aşağıdaki tabloda kesme işaretiyle ayrılan ve özel olmayan bu isimler gösterilmiştir:

Şiir Adı	Kesme İşaretiyle Ekleri Ayrılan Özel Olmayan İsimler	Sayfa Sayısı
Rutubet	n'olur söyle he'mi gözlerin	23
Deli Deniz Gömleği Seni İstanbul Giymeyeceğim	dirim'i	54

Tablo 11: Kesme İşaretiyle Ekleri Ayrılan Özel Olmayan İsimler

Bu yazım sapmasının özel isim olmadığı hâlde kesme işaretiyle eki ayrılan sözcüğün ön plana çıkarılması, diğer ifadelerden ayrılması ve özellikle yüklenen anlamın vurgulanması amacıyla yapıldığı söylenebilir.

Hüseyin Atlansoy'un *İntihar İlacı* kitabındaki şiirlerde yazımsal sapmalara yoğun olarak rastlandığı görülmektedir. Bu noktada, şiirlerdeki yazım sapmalarının sözcüklerin yazımı üzerinden anlamı çeşitlendirmek ve birden fazla okuma biçimine olanak sunmak için yapıldığı ifade edilebilir. Böylece geleneksel olarak yıllardır bilinen ve alışılan okuma biçimlerinin dışına çıkılarak yaratıcı okumanın sınırlarının zorlandığı çok anlamlılığa doğru bir yönelim söz konusudur.

1.2. Ses Sapmaları (Phonological Deviations)

Şiirde ölçünlü dilin dışına çıkılarak kullanılan sözcüklerdeki bazı sesler üzerinde yapılan değişiklikler bu sapma türünü oluşturmaktadır. Sıradan dil kullanımından uzaklaşarak şiirdeki anlamsal ifadenin sesler üzerinden artırılması amacıyla dizelerdeki bazı ses, hece ve ünlü harflerdeki uzatma işaretinin doğru kullanılmaması şiir dilindeki ses sapmalarını oluşturmaktadır. Böylece duygu ve düşünceler sözcüklerin sesleri üzerinde yapılan çeşitli değişikliklerle sağlanabilmekte, şairler kendilerine özgü bir tutumla farklı ifade biçimi kurabilmektedirler.

Şairler tarafından sözcüklerin ya da ifadelerin seslerinde yapılan bu değiştirmelerde genellikle halkın konuşma dilinde, lehçelerde ve bölge ağızlarında yer alan söyleniş biçimleri olduğu gibi şiire yansıtılmaktadır. Şair doğup büyüdüğü ya da içinde yaşadığı bölgenin ağızında yer alan, kullanılan ölçünlü dilde bulunmayan yerel ve bölgesel sözcüklere yer verebilir. Bu bakımdan ses sapmaları arasında ünsüz düşmesi, ünlü ekleme, yöresel ağız özellikleri, ünlü uzatmaları, ünlü düşmeleri ve ünlü değişiklikleri yer alır (Çetin, 2004, s. 171-172).

İntihar İlacı kitabındaki bazı şiirlerde ses sapmasına rastlanmaktadır. Aşağıdaki tabloda şiirlerdeki ses sapmalarının görüldüğü sözcüklere ve bu sözcüklerin TDK'ye (<https://sozluk.gov.tr>) göre doğru yazımlarına yer verilmiştir:

Şiir Adı	Ses Sapmaları	Doğru Kullanımları	Sayfa Sayısı
'Batıda Kan Var'	göğ ^ğ ermez	gö ^ğ vermez	13
İlmühaber	göğ ^ğ ermez	gö ^ğ vermez	15
Metropol İnsanları	iğ ^ğ reti	eğ ^ğ reti	16
Metropol-İten Şarkı	kalubelâ	kalubela	18
Yolculuk	iğ ^ğ reti	eğ ^ğ reti	21
Rutubet	hinlenmeyin	kinlenmeyin	24
Yağmurlu Prenses	astiğ ^ğ mat	astigmat	28
Ha İçi Boş Ha Dolu Dışı Maun Bir Tabut	arslanağ ^ğ zı	aslanağ ^ğ zı	30
Kedi Tırnağında Nar Çiçeği	iğ ^ğ reti	eğ ^ğ reti	34
Yüzü Çıplak Bir Hintli Kadın	rüyâ	rüya	37
İntihar İlacı	soyuk	soğ ^ğ uk/soyulmuş	42-46
	ilâç	ilaç	42
	fatihâsı	Fatiha'sı	46
Çirkin Gece Kuşu	câmekân	camekân	49
	hayâl	hayal	50
	duâ	dua	51
	ilâçlarına	ilaçlarına	52
Deli Deniz Gömleği Seni İstanbul Giymeyeceğim	kağıdına	kâğıdına	56
	lâzımdı	lazımdı	
	hâki	hâkî	

Tablo 12: Ses Sapmaları

Bu kitaptaki ses sapmaları genellikle sözcüklerin Türkçe kullanımları yerine Arapça ve Farsça yazım biçimlerinin tercih edilmesi nedeniyle oluşmuştur. Türkçede çok sayıda Arapça ve Farsça sözcük yer alsa da bu yabancı kökenli sözcükler Türkçenin dil özelliklerine ve yazım kurallarına uygun yazılmakta, özellikle uzun ünlü kullanımı konusunda daha özenli olunmaktadır. Buradaki şiirlerde ise bu yazım biçimine uyulmamaktan kaynaklanan ses sapmaları oluşmuştur. Bazı sözcüklerin konuşma dilindeki biçimlerinin yazılması da ses sapmasına yol açmıştır. Söz konusu bu sapmalar, şairin dili kullanma tutumunu yansıtmakla birlikte dikkat çekici olmak ve şiire hareketlilik katmak düşüncesiyle de yapılmış olabilir.

1.3. Sözcük Sapmaları (Lexical Deviations)

Alışılmış ve kurallı sözcük kalıplarının yıkılarak yeni anlamların ortaya konabilmesi için sözcük sapmalarına başvurulmaktadır. Sözcük sapmaları “*genel, ortak ve yaygın dilde kullanılmayan kelime biçimlerine yer verme, kelimelerin bilinen yapılarını bozma, ek ve köklerinin yerlerini değiştirme, kelimenin önüne, içine veya sonuna bazı ekler ilâve etme, kullanımdan düşmüş eski kelimelere yer verme*” (Çetin, 2004, s. 173) şeklinde ifade edilebilir.

En çok başvurulan sapma türlerinden biri olan sözcük sapmalarıyla dilde var olan kök ve ek biçim birimlerin yeni yeni birleşimler içinde ve yeni öğelerin türetilmesinde kullanıldığı, böylece dilde bulunmayan göstergelerden yararlanıldığı görülür. Sık rastlanan bu tip sapmanın, bir birime ön ya da son ekin eklenmesi biçimindeki sapmalar olduğu söylenmektedir (Aksan, 2013, s. 166). Sözcüksel sapmalar, şairin yaratıcılık sürecinin en önemli belirtisidir. Şairler aslında dilde var olan çeşitli yapım

ve çekim eklerini kullanarak genel dilin söz varlığında bulunmayan yeni sözcükler ya da dil bilgisi ve biçim bilgisi kurallarının dışına çıkan farklı yapılar oluşturarak değişik çağrışım ve tasarımlar yaratmaktadır (Toklu, 2003, s. 32).

Sözcük sapmaları sözcüklerdeki ses ya da seslerin çıkarılması, değiştirilmesi ya da yeni ses veya eklerin getirilmesiyle oluşturulmaktadır. Bu kapsamda şair, sözcükler üzerinden vermek istediği anlamsal değeri kendince daha anlaşılır bir hâle getirme düşüncesindedir. Oluşturulan bu yeni sözcükler hem anlam hem de şekil bakımından şaire özgüdür. Şiirin oluşum sürecinin doğasında var olan bu tür sapmalar, şairin yaratıcılığının ve gelişmişliğinin bir bakıma ifadesidir. Bu kapsamda *İntihar İlacı* kitabındaki sözcük sapmaları “yeni sözcük türetme, dil bilgisine aykırı ek getirme, ek ve sözcük eksiltme” olarak üç başlık altında incelenmiştir.

1.3.1. Yeni Sözcük Türetme

Sözcük sapmaları içinde şairler tarafından türetilen yeni sözcüklerin kullanımına sıkça rastlanmaktadır. Dilde daha önce bulunmayan bu tür yeni sözcüklerle oluşturulan şiirlerde duygu ve ifadeler daha kolay yansıtılmaktadır. Bu tür yeni sözcüklerin türetilmesi konusunda *neolojizm* teriminden söz etmek gerekmektedir. Neolojizm, “*söz türetmecilik ve uydurmacılık*” (Türkçe Sözlük, 2005, s. 1468) olarak ifade edilmekle birlikte “*türenti*” (<https://sozluk.gov.tr>) olarak da bilinmektedir. Bu bakımdan dile sonradan getirilen ve herhangi bir kavramı ifade etmek için türetilen bu yeni sözcükler bilim, sanat ve felsefe gibi çeşitli alanlardaki terimlerin karşılığı olarak kullanılmaktadır.

Dil değişmesi, söz varlığında yapılan yenilikleri akla getirmektedir. Dünyadaki ve toplumdaki yenilikler ve değişmeler yeni ögeler sayesinde dilde anlatım bulmaktadır. Bu anlamda neolojizm (yeni öge) “*sözlüksel dizgedeki üretme kurallarına uygun olarak yeni sözlüksel birimlerin yaratılması*” olarak ifade edilebilir. Türetme ve birleştirme, söz varlığındaki yeni ögelerin ortaya çıkmasında başvurulan en önemli yollar arasındadır (İmer, 1991, s. 18). Yeni sözcük türetme dilde olmayan ve kullanılmayan yeni sözcükler uydurmadır. Uydurma sözcük, bir milletin gerek konuşma gerek yazı dilinde bilip kullandığı yerleşik sözcüklerin dışında başkaları ya da şair tarafından uydurulmuş olabilir. Şairin böyle sözcüklere yer vermesinin amacı tespit edilmelidir. Bu durumda şair, duygu ve düşüncelerini mevcut sözcüklerin ifade edemediğini düşünüyor olabilir (Çetin, 2004, s. 173).

Şairler tarafından türetilen yeni sözcüklerin şiirin anlam düzeyine uygun bir nitelikte oluşturulması beklenmektedir. Fakat şaire özgü bir yapıya sahip olan bu yeni sözcükler bazen dil bilgisi kurallarının dışında kalabilmektedir. Bu bakımdan türetilen sözcüklerle oluşturulan anlamsal yapının sözcüksel sapmanın işlevini ve başarısını da yansıttığı söylenebilir. *İntihar İlacı*’ndaki iki şiirde rastlanan ve yeni türetilen bu sözcükler şöyledir:

Metropol-İten Şarkı şiirinde,

(...)

-ki tüm sırlarından soyuklanmış

Aynalarda seçilmeyen yüzüyle kadın. (s. 19)

Yüzü Çıplak Bir Hintli Kadın şiirinde,

(...)

Yüzünden kuşlar ağan kız (s. 38)

şeklindeki dizelerde yeni türetilen sözcükler ve dize içindeki anlamsal yapıları görülmektedir. Şair kendince türettiği bu sözcüklere farklı bir ifade gücü ve yeni bir işlev kazandırmıştır. Ayrıca duygu ve düşüncelerini en iyi şekilde aktarmak için böyle bir sapmaya başvurduğu söylenebilir.

1.3.2. Dil Bilgisine Aykırı Ek Getirme

Dil bilgisine aykırı ek getirme, dilin kurallarına uygun olmayan eklerin sözcüklere getirilmesi ile yapılan sapmalardır. Sıradan dil kurallarının dışına çıkabilen şair, kendine özgü bir şiir dili oluşturmaktadır. *İntihar İlacı* kitabındaki sadece bir şiirde bu sapma örneğine rastlanmaktadır.

Yolculuk şiirinde,

(...)

Meydanlarda sapkalanmış atlar dolaşırken (s. 21)

dizesinde dil bilgisine aykırı ek getirilen bir sözcük vardır. Burada “şapka takılmış” anlamında kullanılmak amacıyla bu sapmanın yapıldığı düşünülmektedir.

1.3.3. Ek ve Sözcük Eksiltme

Bir dizedeki sözcüğe ya da bir sözcüğün alması gereken eke yer verilmemesi sapma oluşturmaktadır. Bu bakımdan hem ek hem de sözcük eksiltmelerinin *İntihar İlacı*'ndaki şiirlerde görüldüğünü söylemek mümkündür. Kitaptaki eklerin kullanılmamasından kaynaklanan ek sapmaları aşağıdaki tabloda verilmiştir:

Şiir Adı	Ek Eksikliği Sapmaları	Sayfa Sayısı
Yolculuk	Yollardan siyah saçlar ağar(ır)ken	21
	Veya karar(ır)ken toprağı alını karlı adamlar	
Rutubet	(...) bir dörtlü arasında/ delikan(lı) durmuyor	25
Yağmurlu Prenses	Kanatla(ndırı)r mı sanırsın rüzgâr (...)	28
Ha İçi Boş Ha Dolu Dışı Maun Bir Tabut	çün(kü) yürürken “kuğu gölü”nü yüzüyor sanki	30
Kedi Tırnağında Nar Çiçeği	/çok mu uzun gözlüyüm hakim bey yoksa müebbet (miyim)/	32
	önce(den) de söylemiştim	33
İntihar İlacı	babam(ın), uzunyol şoförü olacağı ayaklarından belli	44
Deli Deniz Gömleği Seni İstanbul Giymeyeceğim	Krizantemler seninle birlik(te) bir garip (...)	53
	(...) gözüm(deki) yaşımı tabutta saklayan bir can	54

Tablo 13: Ek Eksikliği Sapmaları

Şiirlerde görülen bu ek sapmaları kimi zaman ritmin sağlanması için kısaltma yapılarak kimi zaman da eksik kalan yerin okuyucu tarafından tamamlanması amacıyla yapılmıştır. Bu bakımdan söz konusu bu eksiltmeler, okuyucuyu şiirin anlamsal yaratımına dâhil etmekte ve bu sayede şiirin anlamsal boyutunu da genişletmektedir.

İntihar İlacı kitabındaki şiirlerde sözcük eksikliği nedeniyle oluşan sapmalar aşağıdaki tabloda verilmiştir:

Şiir Adı	Sözcük Eksikliği Sapmaları	Sayfa Sayısı
Metropol-İten Şarkı	(...) yavaş (gidelim), yakınsa koşalım	18
Yolculuk	(...) kardan evlerine konuk (olmuyor)	20
Rutubet	(...) usul (usul) akarken sözlerime	22
Kedi Tırnağında Nar Çiçeği	ben kedi mi dedim yoksa aşk mı (dedim)	33
Yüzü Çıplak Bir Hintli Kadın	senin için elimde canlı	35

	büyük denizi titreten karanfil (var)	
İntihar İlacı	GÖZBEBEKLERİNDEN ASMALI BU KENTİ İNSANLARINDAN (ASMALI)	47

Tablo 14: Sözcük Eksikliği Sapmaları

Şiirlerde görülen sözcük eksikliğinden kaynaklanan sapmaların çoğunlukla anlamı genişletmek ve derin bir ifadeye ulaştırmak amacıyla yapıldığı söylenebilir. Sıradan dil kullanımının dışına çıkılarak yapılan bu sapma türü, şairin üslubunu ve dili kullanma becerisini ortaya koymasından dikkate değerdir.

1.4. Biçim Sapmaları

Sözcüklerdeki dil bilgisi kurallarını inceleyen biçimsel sapmalardır (Özünü, 1997, s. 137). Ortak dilde bulunan sözcüklerin yapılarında bilinçli değişikliklere gidilerek, sözcükler halk dilindeki kullanımlarıyla şiire aktararak ya da çeşitli yöresel ağızlardaki biçimleriyle verilerek yapılan kullanımın şiirde görülen yaygın eğilimdir (Toklu, 2003, s. 41). Bazı sanatçılar ortak dilin bilinen, kalıplaşmış eylem çekimlerinde, sözcüklerin başka sözcüklerle bağdaştırılmasında bilinçli değişikliklere gitmekte, bir çeşit özgürlük yaratma ve beklenmeyen kullanımlardan yararlanmayı denemektedirler (Aksan, 2013, s. 173). *İntihar İlacı* kitabındaki şiirlerde görülen biçim sapmaları aşağıdaki tabloda verilmiştir:

Şiir Adı	Biçim Sapmaları	Biçimsel Doğrusu	Sayfa Sayısı
'Batıda Kan Var'	(...) vursun yüzümüzü hayat	vursun yüzümüze	13
Yolculuk	Karanlıkta karlar gülüşümüzü	kar yağdırır gülüşümüze	21
Ha İçi Boş Ha Dolu Dışı Maun Bir Tabut	devlet opera ve balesinden yürüyen	balesinde yürüyen	30
	çün yürürken "kuğu gölü"nü yüzüyor sanki	"kuğu gölü"nde	
Yüzü Çıplak Bir Hintli Kadın	Annen eline seni sesliyor	eliyle seni sesliyor	38
Çirkin Gece Kuşu	Kimbilir bebekten atılmış delikanlılar (...)	bebekken atılmış	52
	Mümkünü ket vuran boralarda	mümküne ket vuran	
Deli Deniz Gömleği Seni İstanbul Giymeyeceğim	(...) hep seni güleceğim	sana güleceğim	55
	Dirim benden kaldı (...)	bende kaldı	56

Tablo 15: Biçim Sapmaları

Buradaki şiirlerde görülen biçim sapmaları çoğunlukla şairin kendi dil tarzını ve tutumunu yansıtmaktadır. Bu anlamda şiirin tekrar tekrar okunması ve üzerinde düşünülmesi bakımından oldukça dikkat çekicidir. Sıradan dil kullanımının dışına çıkılarak yapılan bu sapma türü, şairin üslubunu ve dili kullanma becerisini ortaya koymasından önemlidir.

1.5. Söz Dizim Sapmaları (Syntactic Deviations)

Sözcüklerin cümle içindeki sıralanışlarını inceleyen sapmalardır (Özünü, 1997, s. 137). Türkçede kurallı bir cümle için özne başta, yüklem ise sonda yer almalıdır. Şiir dilinde bu kuralın yıkılması sonucu oluşan devrik cümle yapısının duygu ve düşüncelerin anlatımında vurgulayıcı bir ifadeye ulaşılmasına katkı sağladığı düşünülmektedir. Bu kapsamda şiir dilinde kullanılan söz diziminin günlük dildeki söz diziminden çok daha farklı, karmaşık ve anlaşılması güç bir yapıda olduğunu söylemek mümkündür.

Söz dizim sapmaları bilinen dil bilgisi kurallarına aykırı kullanımlardır. Fiil çekimlerinde ya da diğer dil bilimsel yapılarda değişiklikler yapılmaktadır. Bunlar arasında edatların yanlış kullanımı, kelimelere yanlış ek getirme, kelimeler arası yer değiştirme, ikilemeleri ters çevirme, alışılmamış tamlamalar kurma, parantez içi cümle ve ifadelere yer verme, geçişsiz fiili nesne ile kullanma yer

almaktadır (Çetin, 2004, s. 179-182). Bu bakımdan şairler duygu, hayal, anlam ve imge bakımından dili kullanım şekliyle, sözcüklerde meydana getirdiği farklılaşmalarla ve özgün yapısıyla ön plana çıkmak istemektedir. *İntihar İlacı* kitabındaki şiirlerde görülen söz dizim sapmaları ve olması gereken doğru kullanımları alt alta parantez içerisinde aşağıdaki tabloda verilmiştir:

Şiir Adı	Söz Dizim Sapmaları (Söz Dizimsel Doğruları)	Sayfa Sayısı
'Batıda Kan Var'	(...) <i>kirpi kesildi saçlarımız karanlığa</i> (saçlarımız karanlığa kirpi kesildi)	13
	<i>öğrendik vahşiliğimizi kitaplardan</i> (vahşiliğimizi kitaplardan öğrendik)	14
Metropol İnsanları	<i>unutulunca yağmur takma dişler ve şemsiye</i> (yağmur, takma dişler ve şemsiye unutulunca)	16
	<i>Yağmuru farketmezsiniz vursa da köpüğü iskeleye</i> (yağmuru fark etmezsiniz köpüğü iskeleye vursa da)	
Yolculuk	<i>Yılanlar iskeletlerini yemekte elmaların</i> (Yılanlar elmaların iskeletlerini yemekte)	20
	<i>Veya kararken toprağı alnı karlı adamlar</i> (alnı karlı adamlar toprağı kararken)	21
	<i>Şaşırıp beyinlerini ihtiyarlar midelerine kurşun sıkar</i> (ihtiyarlar şaşırıp beyinlerini midelerine kurşun sıkar)	
Rutubet	<i>Hiç tanıdık yok sene başı paralel bir yanlış buharalı</i> (sene başı paralel bir yanlış, hiç Buharalı tanıdık yok)	25
	(...) <i>boş geçersin poetik ve küflü bakışlara</i> (poetik ve küflü bakışlara boş geçersin)	
	(...) <i>gözler üstüste yürüyor üstünden körlerin</i> (gözler körlerin üstünden üst üste yürüyor)	26
	<i>tabii sesi duyulmuyor تنها köpeklerin</i> (tabii تنها, köpeklerin sesi duyulmuyor)	
Yağmurlu Prenses	<i>kanatlar mı sanırsın rüzgâr atların yevelerini</i> (rüzgâr atların yevelerini kanatlandırır mı sanırsın)	28
	<i>koparmıştır işkencesini sahte yağmurların</i> (sahte yağmurların işkencesini koparmıştır)	
	<i>rüyâlarında senin yağmurun ilkesi</i> (yağmurun ilkesi senin rüyâlarında)	
Ha İçi Boş Ha Dolu Dışı Maun Bir Tabut	<i>hacıyatmaz değil çünkü yaşamak</i> (çünkü yaşamak hacıyatmaz değil)	29
Kedi Tırnağında Nar Çiçeği	(...) <i>geç kalışı türklerin</i> (Türklerin geç kalışı)	33
Yüzü Çıplak Bir Hintli Kadın	(...) <i>uğruna bir elif'in</i> (bir Elif'in uğruna)	36
	<i>kimsenin yanına yazılmadı ismin</i> (ismin kimsenin yanına yazılmadı)	37
İntihar İlacı	<i>ay tutulması bir gecedir güzelliğim</i> (güzelliğim ay tutulması bir gecedir)	40
	<i>tekrar bulmalıyım tüyelerini sevebileceğim bir kedinin</i> (sevebileceğim bir kedinin tüyelerini tekrar bulmalıyım)	42
	<i>işte o kız küpelerine kulaklarını aramaktadır</i> (işte o kız kulaklarına küpelerini aramaktadır)	44
	<i>tezgâhında ellerin topraktan bir parça ekmek</i> (ellerin tezgâhında bir parça topraktan ekmek)	45
	<i>nedir muşamba masalara kurulmuş</i> (muşamba masalara kurulmuş nedir)	
	<i>seni tüyelerini farketmeseydim masumluğunun</i> (masumluğunun tüyelerini fark etmeseydim)	47

Çirkin Gece Kuşu	(...) <i>ilk ağlayanı sen bir şiirin</i> (bir şiirin ilk ağlayanı sen)	51
Deli Deniz Gömleği Seni İstanbul Giymeyeceğim	<i>/deniz gömleği bir 200istanbul büyük</i> (İstanbul büyük bir deniz gömleği)	53

Tablo 16: Söz Dizim Sapmaları

Bu kitaptaki şiirlerde kurallı cümlelerin bir özelliği olarak sonda olması gereken yüklem farklı yerlerde olduğu, tamlamaların yer değiştirdiği veya aralarına başka ilgisiz sözcüklerin girdiği görülmektedir. Şiir dilinde olağan kabul edilen bu sapmaların ön plana çıkarılmak istenen ifadeler üzerinde özellikle bilinçli bir tercih olarak yapıldığı düşünülmektedir. Kurallı cümlelerin sıralama düzeninde yapılan bu sapmalar, okuyucunun ifadeyi zihninde yeniden kurmasıyla anlamını bulmaktadır.

1.6. Anlam Sapmaları (Semantic Deviations)

Şiir dilinin oluşmasında önemli bir yere sahip olan sapmalar, yalnızca anlam düzleminde değil ses, sözcük ve söz dizimi düzlemlerinde de görülmektedir. Bunlardan şiir dilinde en belirleyici olan hiç kuşkusuz anlamsal sapmalardır (Toklu, 2003, s. 19). Anlamsal sapmalar imge, mecaz ve alışılmamış bağdaştırmalar yoluyla şiirin anlamını çoğaltan unsurlardır. Günlük dilde kişilerin iletişim kurabilmesi ve birbirini doğru anlayabilmesi için sözcükler bilinen ve alışılan bağlamlarında kullanılmalıdır. Geleneksel kullanımındaki pek çok tamlama, söz grubu, deyim ve atasözü alışılmış bağdaştırmaya uygun bir biçimdedir. Alışılmamış bağdaştırmalar ise anlamsal sapmalarla meydana getirilmekte ve sözcüklerin uzak çağrışımlarından yararlanılmaktadır.

Sözcüklerin belirtme ve adlandırma güçleri her zaman nesnel gerçekleri, duygu, düşünce ve heyecanları karşılayacak, taşıyacak kapsam ve nitelikte olmazlar. Sözcüklerin karşılıklı etkileşiminden doğan yeni anlamları, karanlıktan gelen gizli anlamları vardır. Bunları karşılamaya sözcüklerin sözlüksel anlamları yeterli değildir (İnce, 2011, s. 23). Bu noktada şairler sözcüklerle ve onların bağdaştırılma biçimlerini değiştirerek dilde daha önce kullanılmamış türetme ve birleştirmelerle anlam bakımından daha güçlü bir dil sunmaya, yepyeni değişik tasarımlar ve imgeler oluşturmaya yönelmektedir (Aksan, 2013, s. 175).

Edebî yapıtlarda yazarlar genellikle gündelik dilden farklı ses, sözcük, söz dizimi ve anlam düzlemlerinde özel bir dil kullanmaktadır. Özellikle şiirde sık sık başvurulan sapma biçimlerinden biri gündelik dilin seçme ve birleştirme kurallarının dışına çıkarak oluşturulan alışılmamış bağdaştırmalardır (Toklu, 2003, s. 19). Alışılmamış bağdaştırmalarda birbiriyle anlam ilgisi olmayan kavramlar bir arada kullanılırken sözcükler yeni bir bağlam içinde anlamlandırılmaktadır. Bu sayede sözcüklere yeni anlamlar verilerek daha önce rastlanmayan anlam ilişkileri ve imgeler ortaya çıkarılmaktadır. Şairler tarafından sözcüklere yüklenen bu yeni anlamlar şiirin farklı ve özgün oluşunu desteklemektedir.

Alışılmamış bağdaştırmalarda sözcüklerin yan anlamlarının, uzak çağrışımlarının, duygu değerlerinin okuyucuyu etkilemesi, onda değişik imge ve tasarımlar uyandırması amaçlanmaktadır. Özellikle son dönem şiirinde sıklıkla rastlanan alışılmamış bağdaştırmalar, şairlerin kendi üslubunu özgün bir biçimde ortaya koyma ve farklılaşma düşüncelerinin bir sonucudur. Şairler, bu tutumları ile şiirlerini ön plana çıkarma ve fark edilme düşüncesindedir. *İntihar İlacı* kitabında şiirlerdeki anlam sapmalarını oluşturan alışılmamış bağdaştırmalar aşağıdaki tabloda verilmiştir:

Şiir Adı	Alışılmamış Bağdaştırmalar	Sayfa Sayısı
'Batıda Kan Var'	(...) kirpi kesildi saçlarımız karanlığa	13
İlmühaber	Kalan küflü bakışlarınız	15
Metropol İnsanları	ihiyar çoğaltılan gecelerde (...)	16
	(...) içtenlik aparıyorlar merhamet torbalarından	17

Metropol-İten Şarkı	Bak çocukların ağzına havadan ilişivermiş gülümseme	18
	Tınmayan yürüyüşlere, korkak gülüşlere, metropol yüzlere	
	Uyuyan gizli denizanalarına benzeyen aşk	
	(...) dehşet doğulu bir ayaz	19
	Sahte ayin insanların yüzünü kesiyor	
	(...) Bir saat camında kırılırken hayat	
(...) Ürperen kahkaha kadın		
Rutubet	kedi gözlerinle ört beni	24
	demli dudaklarında (...)	25
	(...) gözler üstüste yürüyor üstünden körlerin	26
	okyanus kaynağı çağlayan gülümseyişimle	27
Yağmurlu Prenses	bıçaklar biledi bakışların	28
	(...) mumya bakışların nerede gizli	
	yaşlı yağmurun tarihinde gökkuşağını yansıtan sen hangi damlada asılı kaldın	
	ince astigmat bakışlar	
Ha İçi Boş Ha Dolu Dışı Maun Bir Tabut	üçünün de sınırları kurşun	29
	dışı maun bir tabut yaşıntın	31
Kedi Tırnağında Nar Çiçeği	gözlerimin sisine uzanıyorum	32
	kedi tırnağında nar çiçeği sevgim	34
Yüzü Çıplak Bir Hintli Kadın	büyük denizi titreten karanfil	35
	(...) ölüme tayini çıkmıştı bir canın	
	vurguncu dişlerine kompliman bir ölümlüydüm	
	BİR GÜVERCİN KANADINDA KAN KIRMIZI GÜLÜŞ GÖZLERİN	37
	esmer benzeyen nar eziği gül eşiği bahar	38
İntihar İlacı	saçları kente serilmiş en ilkel sevinçli kızların	39
	kirpiklerinde gizlenirken coşku ve kan	
	benzerlerine yumuşak, bir ilgisiz kirpidir sesim	
	ay tutulması bir gecedir güzelliğim	40
	(...) insanları dişleyen boğuntu	41
	(...) intiharı bile silindir bir güzellik	
	(...) âmâ ölüm figüran bir artist bozması	
(...) can kusan uçaklar		
Çirkin Gece Kuşu	kedi beşiği dolaşık gözlerim naçar	50
	hatırlanan kurşun ülke	
	gözlerin maruf bir kan	
	Senin o deniz yansıması aydınlığın	

Deli Deniz Gömleği Seni İstanbul Giymeyeceğim	saçlarımın karanlığına sığınmıyorum	53
	deniz gömleği bir istanbul büyük	
	kendi dirimi saklayan bir tabut giyiyordum	54
	eski bedenimi öldürüp tabutuna giydirdim	56
	ölümle nişanımı bozuyorum	57

Tablo 17: Anlam Sapmaları

Bu kitaptaki şiirlerde yer alan anlam sapmaları alışılmamış bağdaştırmalar üzerinden ifadesini bulmuştur. Her ne kadar daha önce karşılaşılmayan anlam ilişkilerine rastlansa da şiirlerin anlam katmanına uygun ve kendi içinde mantıksal bütünlük sağlayan bir ifade eksenine ulaşılmıştır. Bununla birlikte alışılmamış bağdaştırmalar her okurda farklı çağrışımlar yaratmakta ve metnin yorumunu okurdan okura değiştirebilmektedir. Bu durum hem metnin anlamının çoğaltılmasına katkı sağlamakta hem de şairin üslubunu farklı kılmaktadır.

Sonuç

Bu çalışmada, 1980 sonrasının önemli şairlerinden biri olan Hüseyin Atlansoy'un kendi şiir tarzını oluşturduğu *İntihar İlacı* kitabındaki dilsel sapmalar tespit edilmiştir. Bu kapsamda şairin üslubu ve ifade biçimi belirlenerek yazım, ses, sözcük, biçim, söz dizim ve anlam özellikleri bakımından çeşitli istendik sapmalar yapıldığı; ayrıca şiir dilinde daha önce rastlanmayan yeni ifade ve anlatım biçimlerinin kullanıldığı görülmüştür. Şiirlerde görülen bu sapmalar anlamın derinleşmesine, kapalı ve özgün bir dilin kurulmasına, ifade gücünün artmasına katkı sağlamıştır. Sapmalar aracılığıyla geri planda tutulan anlam, her okuyanda yeni bir yaratımla çoğalmıştır. Böylece şiirler farklı okumalara açık bir hâle gelmiştir. Ayrıca gerektiği yerde ve ölçülü olarak yapılan bu sapmalar şiir dilini zenginleştirmiştir.

İntihar İlacı kitabındaki şiirlerde tespit edilen sapmalardan en fazla yazım sapmalarının görüldüğünü söylemek mümkündür. Bu bakımdan hem büyük-küçük harf kullanım tercihleri hem birleşik ya da ayrı sözcüklerin yanlış yazımı hem de noktalama işaretlerinin eksikliği üzerinden yazım sapmaları meydana getirilmiştir. Kitaptaki şiirler yazım kurallarının sınırları yıkılarak alışılmamış dışında özgün bir tutumla oluşturulmuştur. Yoğun olarak görülen bir diğer sapma ise ses sapmalarıdır. Sözcük sapmalarından yeni sözcük türetme ve dil bilgisine aykırı ek getirme nedeniyle oluşan sapmalar az sayıda görülürken ek ve sözcük eksiltme nedeniyle oluşan sapmalar nispeten fazladır. Biçim sapmaları, sözcüklerin diğer sözcüklerle bağdaştırılmasında bilinçli değişikliklere gidilmesi yoluyla sağlanmıştır. Söz dizim sapmaları özellikle devrik yapıları ifadelerden yüklem başta ve ortada olması ile tamlamaların yer değişikliğinden kaynaklanmaktadır. Anlam sapmaları ise alışılmamış bağdaştırmalar, çeşitli çağrışımlar ve metaforlar üzerinden çok sayıda tespit edilmiştir. Bu bakımdan anlamsal sapmaların ifadeyi çok yönlü bir düzlemde yeni, derin ve farklı okumalara açık hâle getirdiği söylenebilir.

Hüseyin Atlansoy'un *İntihar İlacı* kitabındaki şiirlerinde sıkça rastlanan sapmaların varlığı bilinen dil bilgisi, yazım ve noktalama kurallarının dışına çıkıldığını, değiştirildiğini ve farklı kullanımlara imkân tanındığını göstermektedir. Sapmalarla birlikte bazı sözcüklerin yeni bir anlama ve biçime kavuştuğunu da söylemek mümkündür. Şiir dilinin en önemli unsurlarından biri olarak sapmalara yer verilmesi dile yeni bir yön ve hareket kazandırmak, anlatımı daha etkili kılmak ve farklı duyguların oluşumunu sağlamak olarak değerlendirilebilir. Bununla bağlantılı olarak şiir kurallarının yıkılıp yeni bir söyleme ulaşılmadaki temel etken geleneksele karşı çıkışla birlikte modern/postmodern dönem içinde yeni ve farklı bir şiir tarzı ortaya koyma düşüncesidir. Bu açıdan Hüseyin Atlansoy'un duygu dünyasının, ifade derinliğinin, vurgulamak istediği düşüncenin ve anlam düzeyinin anlaşılmasında farkındalık içinde yapılan dil sapmaları dikkate değer niteliktedir.

Kaynakça

- Aksan, D. (2013). *Şiir dili ve Türk şiir dili (dilbilim açısından bakış)*. (7. Baskı). Bilgi Yayınları.
- Aktaş, Ş. (2011). *Şiir tahlilleri teori-uygulama*. (2. Baskı). Akçağ Yayınları.
- Atlansoy, H. (2014). *İntihar ilacı*. (1. Baskı). Hece Yayınları.
- Aytaş, G. (2011). *Çağdaş gelişmeler ışığında şiir tahlilleri*. (2. Baskı). Akçağ Yayınları.
- Bardakçı, M. (2020). *Mısır'da ortaya çıkartılan bu mezar Hazreti Yusuf'a mı ait?*. <https://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/2682136-misirda-ortaya-cikartilan-bu-mezar-hazreti-yusufa-mi-ait> adresinden 11.03.2022 tarihinde alınmıştır.
- Çetin, N. (2004). *Şiir çözümleme yöntemi*. (3. Baskı). Öncü Kitap Yayınları.
- İmer, K. (1991). Türkçenin sözcüklerindeki yeni öğeler. *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, (2), 18-28. <http://dad.boun.edu.tr/pub/issue/29237/312999>
- İnce, Ö. (2011) *Şiir ve gerçeklik*. (4. Baskı). İmge Kitabevi Yayınları.
- Kul, E. (2008). Şiir dilinde sapmalar ve bir uygulama. *Humanities Sciences*, 3(3), 373-389. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/nwsahuman/issue/19942/213390>
- Özünlü, Ü. (1997). *Edebiyatta dil kullanımları*. Doruk Yayıncılık.
- Toklu, M. O. (2003). *Şiir dili ve çevirisi*. Akçağ Yayınları.
- Türkçe sözlük*. (2005). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Türkçe sözlük-çevrim içi*. <https://sozluk.gov.tr/> adresinden 10.03.2022 tarihinde alınmıştır.

Sorumlu Yazar / Corresponding Author: Zerrin GÜNEY

Çatışma Beyanı / Conflict Statement: Makalenin yazarı bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisinin bulunmadığını, herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan etmiştir.

Etik Beyanı / Ethical Statement: Makalenin yazarı "Etik Kurul İzni"ne gerek olmadığını beyan etmiştir.

Destek ve Teşekkür / Support and Thanks: Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.

Yayımlanan makalelerde araştırma ve yayın etiğine riayet edilmiş; COPE (Committee on Publication Ethics)'nin editör ve yazarlar için yayımlanmış olduğu uluslararası standartlar dikkate alınmıştır.