

ISSN: 2149-5866

Çeşm-i Cihan

Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları E-Dergisi

The E-Journal of History-Culture and Art Researches

Cilt/Volume:9 Sayı/Issue:1 Yıl/Year: Yaz-Summer 2022



Bartın ve Yöresi Tarih-Kültür Araştırmaları
Uygulama ve Araştırma Merkezi (BAYTAM)

2022-9

1



Bartın Üniversitesi
Bartın ve Yöresi Tarih-Kültür Araştırmaları
Uygulama ve Araştırma Merkezi

Çeşm-i Cihan

Tarih, Kültür ve Sanat Araştırmaları E-Dergisi

ISSN: 2149-5866

Cilt: 9 Sayı: 1
Yaz 2022

BARTIN

Sahibi / Owner

Doç. Dr. İbrahim GÜMÜŞ
Bartın ve Yöresi Tarih – Kültür Araştırmaları Uyg. ve Araş. Merkezi (BAYTAM) Müdürü

Editör / Editor

Doç. Dr. İbrahim GÜMÜŞ

Editör Yardımcısı / Assistant of Editor

Dr. Öğr. Üyesi Musa SALAN

Yayın Kurulu / Editorial Board

Prof. Dr. Ali Yakıcı (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. M. Mete TAŞLIOVA (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi)
Prof. Dr. M. Öcal OĞUZ (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Doç. Dr. Can Şen (Bartın Üniversitesi)
Doç. Dr. Haluk ÖNER (Bartın Üniversitesi)
Doç. Dr. Macit BALIK (Bartın Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Emine ÇAKIR (Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Gülşah HALICI (Bozok Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Yılmaz TOP (Bartın Üniversitesi)

Bilim Kurulu / Advisory Board

Prof. Dr. Abdulkadir Emeksiz (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Alsou KAMALİEVA (Bartın Üniversitesi)
Prof. Dr. Alyona Yuldaşkızı BALTABAYEVA (Ahmet Yesevi University, Kazakistan)
Prof. Dr. Gous Mashkoor Khan (Jawaharlal Nehru University, Hindistan)
Prof. Dr. Ramiz ASKER (Bakü Devlet Üniversitesi, Azerbaycan)
Prof. Dr. İbrahim DİLEK (Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Metin EKİCİ (Ege Üniversitesi)
Prof. Dr. Muharrem KAYA (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Prof. Dr. Naciye YILDIZ (Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Nezir TEMUR (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Ruhi ERSOY (Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Sedat YAZICI (Bartın Üniversitesi)
Doç. Dr. Eşgane BABAYEVA (AMİA Nizamı Edebiyat Enstitüsü, Azerbaycan)
Doç. Dr. Naila ASKAR (Dicle Üniversitesi)
Doç. Dr. Şerife Seher EROL ÇALIŞKAN (Bartın Üniversitesi)
Doç. Dr. Xhemile ABDİU (Tiran University, Arnavutluk)
Doç. Dr. ALTAY (Bartın Üniversitesi)
Doç. Dr. Sevda KAMAN (Bartın Üniversitesi)
Dr. Ferya ERSÖZ (Fransa)
Dr. Nejla KAYALI ORTA (University of Uppsala, Sweden)

Dizgi / Typographic
Arş. Gör. Ahmet CAN

İletişim Adresi / Correspondence Address

Bartın Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi
74100 Merkez - BARTIN

Telefon / Phone

0378 501 12 03

Faks / Fax

0378 501 10 15

e-mail

cesmicihandergi@bartin.edu.tr

Internet

<http://baytam.bartın.edu.tr/> <http://dergipark.gov.tr/cesmicihan>

© **Copyright:** BÜ Bartın ve Yöresi Tarih – Kültür Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi (BAYTAM). **Çeşm-i Cihan yılda iki sayı olarak yayınlanan uluslararası hakemli bir dergidir.** Dergide yer alan yazılarda ileri sürülen görüşler yazarlara aittir. Dergi yayın kurallarına <http://dergipark.gov.tr/cesmicihan> adresinden ulaşılabilir.

Dergimizin Tarandığı İndeksler



Sahibi / Owner

Doç. Dr. İbrahim GÜMÜŞ
Bartın ve Yöresi Tarih – Kültür Araştırmaları Uyg. ve Araş. Merkezi (BAYTAM) Müdürü

Editör / Editor

Doç. Dr. İbrahim GÜMÜŞ

Editör Yardımcısı / Assistant of Editor

Dr. Öğr. Üyesi Musa SALAN

Yayın Kurulu / Editorial Board

Prof. Dr. Ali Yakıcı (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. M. Mete TAŞLIOVA (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi)
Prof. Dr. M. Öcal OĞUZ (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Doç. Dr. Can Şen (Bartın Üniversitesi)
Doç. Dr. Haluk ÖNER (Bartın Üniversitesi)
Doç. Dr. Macit BALIK (Bartın Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Emine ÇAKIR (Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Gülşah HALICI (Bozok Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Yılmaz TOP (Bartın Üniversitesi)

Bilim Kurulu / Advisory Board

Prof. Dr. Abdulkadir Emeksiz (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Alsou KAMALİEVA (Bartın Üniversitesi)
Prof. Dr. Alyona Yuldaşkıızı BALTABAYEVA (Ahmet Yesevi University, Kazakistan)
Prof. Dr. Gous Mashkoor Khan (Jawaharlal Nehru University, Hindistan)
Prof. Dr. Ramiz ASKER (Bakü Devlet Üniversitesi, Azerbaycan)
Prof. Dr. İbrahim DİLEK (Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Metin EKİCİ (Ege Üniversitesi)
Prof. Dr. Muharrem KAYA (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Prof. Dr. Naciye YILDIZ (Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Nezir TEMUR (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Ruhi ERSOY (Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Sedat YAZICI (Bartın Üniversitesi)
Doç. Dr. Eşgane BABAYEVA (AMİA Nizamı Edebiyat Enstitüsü, Azerbaycan)
Doç. Dr. Naila ASKAR (Dicle Üniversitesi)
Doç. Dr. Şerife Seher EROL ÇALIŞKAN (Bartın Üniversitesi)
Doç. Dr. Xhemile ABDİU (Tiran University, Arnavutluk)
Doç. Dr. ALTAY (Bartın Üniversitesi)
Doç. Dr. Sevda KAMAN (Bartın Üniversitesi)
Dr. Ferya ERSÖZ (Fransa)
Dr. Nejla KAYALI ORTA (University of Uppsala, Sweden)

Dizgi / Typographic
Arş. Gör. Ahmet CAN

İletişim Adresi / Correspondence Address

Bartın Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi
74100 Merkez - BARTIN

Telefon / Phone

0378 501 12 03

Faks / Fax

0378 501 10 15

e-mail

cesmicihandergi@bartin.edu.tr

Internet

<http://baytam.bartın.edu.tr/> <http://dergipark.gov.tr/cesmicihan>

© **Copyright:** BÜ Bartın ve Yöresi Tarih – Kültür Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi (BAYTAM). **Çeşm-i Cihan yılda iki sayı olarak yayınlanan uluslararası hakemli bir dergidir.** Dergide yer alan yazılarda ileri sürülen görüşler yazarlara aittir. Dergi yayın kurallarına <http://dergipark.gov.tr/cesmicihan> adresinden ulaşılabilir.

Dergimizin Tarandığı İndeksler



ÇEŞM-İ CİHAN
Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları E-Dergisi

Cilt: 9 Sayı: 1

ISSN: 2149-5866

Yaz 2022

İÇİNDEKİLER

Doç. Dr. İbrahim GÜMÜŞ
Editörden 1

MAKALELER

Dr. Öğr. Üyesi Halil YAVAŞ
Orta Çağ İngiltere'sinde Şeriflik Kurumunun Gelişimine Dair Mukayeseli Bir Değerlendirme..... 2

Dr. Fazıl ÖZDAMAR
Zencan'da Derlenen "Dede Korkut Rivayeti"nde Hz. Muhammet ve Hz. Ali 19

Doç. Dr. Zeliha KAYAHAN - Doç. Dr. Naile ÇEVİK
Yaratıcılıkta Sezgisel Süreci Odağına Alan Bir Sanatçı; Crystal Wagner 33

Sevim GÖREN
Modern Tiyatroya Yansıyan Masal Dünyası: Necip Fazıl Kısakürek'in Sabır Taşı Piyesi ve Axel
Olrıc'in Epik Kuralları 45

Öznur ÇINAR
Peyami Safa'nın *Gün Doğuyor* Piyesinde Anlatıcı Ve Anlatım Teknikleri 60

Özge Nur ÜNAL
Bamsı Beyrek Boyunun Bursa/İnegöl Varyantı Bey Böyrek ve Akkavak Kızı Üzerine Bir İnceleme .. 72

Aygül KURT
16. Yüzyıla Ait Yedi Şehrengizde Çiçeklerin Kullanımı 87

Koray CEBECİ
Kastamonu Yöresinde Lâkap Verme Geleneği Üzerine Bir İnceleme 120

Arif DEMİRER
Hayal ile Gerçek Arasında Timbuktu İmgesi 131

KİTAP TANITIMI

Doç. Dr. Yenal ÜNAL
Türk Ulusunun İnşası Ortak Tarih Söylemi 145

Merve ŞENER
Çocukluk ve Roman 150

EDİTÖRDEN

Merhaba kıymetli okur,

T.C. Bartın Üniversitesi Bartın ve Yöresi Tarih - Kültür Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezinin süreli yayını olan ÇEŞM-İ CİHAN Tarih - Kültür ve Sanat Araştırmaları E - Dergisi'nin Yaz 2022 sayısıyla karşınızdayız. Dergimiz MLA, Sobiad, SIS, ESJI gibi uluslararası indeksler tarafından taranmaktadır.

Dergimizin 9. cildinin 1. sayısında farklı disiplinlerden 9 makale, 2 kitap değerlendirmesi yer almaktadır. Farklı alanlardan kıymetli araştırmacıların yazılarının alanlarına katkı sağlayacağını umuyoruz. Çalışmalarıyla dergimize katkıda bulunan değerli araştırmacılarımıza ve dergi hakemliğini kabul ederek dergimize yaptıkları katkı için de hakemlerimize şükranlarımızı sunuyoruz. Bu sayının teknik hazırlığını üstlenen Arş. Gör. Ahmet CAN ve editör yardımcımız Dr. Öğr. Üyesi Musa SALAN başta olmak üzere emeği geçen herkese katkı ve desteklerinden ötürü teşekkür ederiz.

Kış 2022'de yayımlanacak olan 17. sayıda görüşmek dileğiyle...

Doç. Dr. İbrahim GÜMÜŞ
Editör

**ORTA ÇAĞ İNGİLTERE’SİNDE ŞERİFLİK KURUMUNUN GELİŞİMİNE DAİR MUKAYESELİ
BİR DEĞERLENDİRME
Dr. Öğr. Üyesi Halil YAVAŞ***

Öz: Çalışmamızda, İngilizce konuşulan birçok ülkede görülen şeriflik kurumunun Orta Çağ İngiltere’sindeki kökenleri ve gelişim süreci araştırılmıştır. Bunun için kurumun Anglo-Sakson krallıkları döneminden itibaren oluşumu incelenmiş, devamında yetkilerinin genişlemesi ve daralması ele alınmıştır. Şerifliğin, gerefa, reeve, kont, vikont, aldermen gibi muhtelif görevlilerle ilişkisi, onların taşrada, asayiş, yargı ve yürütme erkelerine sahip olma süreçleri, sonrasında da zamanla bu yetkilerindeki daralmaları incelenmiştir. Özellikle mali konularda kralın işini kolaylaştırmakla birlikte yine aynı hususlarda muhtelif sorunların çıkmasına sebep olan kişiler oldukları tespit edilmiştir. Öte yandan kralın taşradaki merkezileştirme aracı olarak soylu sınıfının tepkisini çekmeleri ve reform çalışmalarının çoğunda onlarla ilgili maddelerin yer aldığı görülmüştür. Bütün bu değerlendirmeler için Henry of Huntingdon ve Roger of Howden gibi dönem kaynaklarından bazı örneklerle birlikte; William Stubbs, F. W. Maitland, William A. Morris, Judith Green ve Keith Feiling başta olmak üzere bu alanda önemli çalışmalar yapmış modern araştırmacılardan istifade edilmiştir. Ayrıca şeriflik ile benzer fonksiyonlara sahip olan Kıta’daki vikont ve İslam dünyasındaki kadılık kurumlarıyla kıyaslamalarda bulunulmuştur. Bu doğrultuda kadılıkla ilgili Nizamü'l-Mülk ve İmam Maverdi’nin bazı değerlendirmeleri nakledilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Şeriflik, Gerefa, Aldermen, Reeve, Kadi.

**A COMPARATIVE EVALUATION OF THE DEVELOPMENT OF THE SHERIFF’S
OFFICE IN MEDIEVAL ENGLAND**

Abstract: In our study, the origins and development process of the sheriff’s office in Medieval England, which is seen in many English-speaking countries, has been investigated. For this purpose, the formation of the institution from the period of the Anglo-Saxon kingdoms has been studied. Afterwards, the expansion and contraction of its powers were discussed. The relationship of the sheriff’s office with various officials such as gerefa, reeve, count, viscount, aldermen has been analyzed. In addition, their processes of having security, judicial and executive powers in the provinces, and then their loss of some of these powers were examined. It has been determined that they cause some problems, especially in financial matters, while making the king’s job facilitate. On the other hand, they drew the reaction of the noble class as a means of centralizing the king in the provinces. For this reason, it has been seen that most of the reform studies include provision related to them. For all these evaluations, some examples from period sources such as Henry of Huntingdon and Roger of Howden were used. Afterwards, modern researchers who made important studies in this field, especially William Stubbs, F. W. Maitland, William A. Morris, Judith Green and Keith Feiling, were used. In addition, comparisons were made with the viscount in the Continent, which has similar functions with the sheriff, and the kadi in the Islamic world. For this purpose, some of the opinions of Nizamü'l-Mülk and Imam Maverdi on the institution of kadi have been conveyed.

Keywords: Sheriff, Gerefa, Aldermen, Reeve, Kadi,

* Hitit Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü, ORCID ID: 0000-0001-5642-0141, halil.yavas@yahoo.com.

Giriş

Şeriflik, genel olarak İngilizce konuşulan ülkelerde bilinen, dokuz yüzyıldan fazla bir süredir ayırt edici özelliklerini koruyarak varlığını sürdüren tek laik kurumdur (Morris, 1918, 20). Bu konuya girmeden evvel Orta Çağ İngiltere'sindeki idari yapılanmaya kısaca değinmekte fayda vardır. İngiliz monarşisi, gelişmiş taşra teşkilatı nedeniyle XI. yüzyılın Batı Avrupa'sındakilere nazaran sıra dışı uygulamalara sahiptir. Norman fethi sonrasında İngiltere'nin büyük bir kısmı güneyde *yüz*, kuzeyde *wapentake* denilen yapılar başta olmak üzere muhtelif idari birimlere ayrılmıştır. Bunlar, şeriflerin yetkisi altında *shire* denilen daha büyük bir idari birim altında gruplandırılmışlardır. Shirelar ise bir çeşit bölgesel valilik pozisyonundaki kontluklara bağlıydı (Green, 1989, 118). Bu yapılanma, sadece idari amaçla oluşturulmamış, yargı, asayiş ve dini faaliyetlerin yürütülmesinin kolaylaştırılması da hedeflenmiştir (Stubbs, 1926, 104).

Anglo-Sakson kayıtlarında daha geç dönemde görülen Wapentake ve yüz, Tacitus'un zikrettiği *pagus*, İskandinavya'daki *haerred*, Almanya'daki *huntari* veya *gau* denilen yapılara denk gelmektedir. İngiltere'nin bir dönem Viking hâkimiyetinde kalan orta ve kuzey bölümlerinde bulunmasından yola çıkılarak Wapentake'in İskandinavlarla ilişkili olduğu düşünülmektedir (Stubbs, 1926, 104). Nitekim dönemin İzlanda'sında rastlanılan *vapnatak* (İng. weapon-taking) sözcüğü bu düşüncüyü desteklemektedir. İzlanda'da althing denilen genel kurullarda, toplantı konusu karara bağlanılana kadar üyeler silahlarını geride tutarlardı. Karar bir neticeye ulaştıktan sonra, tahminimize göre silahlar birbirlerine vurularak “vapnatak” denilen bir çeşit oylama tezahüratı yapılmaktaydı (Du Chaillu, 1890, 521). Genellikle güneyde karşımıza çıkan yüz ise daha geç bir dönemde coğrafi bir ifade olarak kullanılmıştır. Buna göre, yüz *hide*'lik¹ bir bölgeyi ifade etmekle birlikte krala yüz asker sunan yerleşimlere de karşılık gelmektedir. Başka bir yoruma göre her biri tek bir savaşçı temin eden yüz *hide*'a denk gelmektedir (Stubbs, 1926, 105). Bunların yanında bu sözcük söz konusu bölgelerdeki Yüzler mahkemesi ile de anılmaktadır. Onuncu yüzyılın ortalarına ait Yüzler Nizamnamesi, bu mahkemenin dört haftada bir toplanıp görevini yerine getirdiğini bildirmektedir (Miller, 2014, 249).

Wapentake ve yüz'den sonraki bir üst konumdaki idari birim olan “scir” veya “shire”dir. Fakat Bu sözcükler de yüz'de olduğu gibi muhtemelen erken dönemlerde belirli bir yargı

¹ Anglo-Sakson dönemlerinde bir ailenin bir yılda işleyebileceği büyüklükteki araziye ifade eden bir sözcüktür. Norman fethinden sonra da bir süre daha kullanılmaya devam edilmiştir. Bkz. The Oxford English Dictionary, 207. ¹ *hide* yaklaşık 0,5 kilometre kareye denk gelmektedir. Bkz. <https://converterin.com/area/square-kilometer-km2-to-hide.html>

bölgesini ifade etmek için kullanılmakta olup, daha sonraları sınırları belirlenmiş idari bir yerleşim bölgesi anlamı kazanmıştır (Williams, 1999, 54). Her shire birkaç tane yüz içermekle birlikte bu sınıflandırma çok sistematik değildir. Shire'in örgütlenmesi, yüzlerinkiyle hemen hemen aynı karakterde olup, erken dönemlerde aldermen veya gerefa denilen üst düzey görevliler tarafından idare edilmekteydi (Stubbs, 1926, 124). Anglo-Sakson kralı Athelstan (925-941) dönemindeki ünlü *Ludicia Civitatis Lundonie* isimli kanun, gerefa'nın olduğu bölgeyi bir scir olarak tanımlamaktadır. Bazı araştırmacılar, shire için scir kelimesinin kullanımının daha uygun olacağını ifade etmişlerdir (Morris, 1918, 21). Wessex'te, Hamptonscire, Dafnascire, Bearocscire gibi shire'a denk gelen scir ile biten isimlere çok erken dönemlerde rastlanılmaktadır. Tüm krallığın shire denilen birimlere ayrılması ise Edgar'a (959-975) kadar tamamlanamayacaktır (Stubbs, 1926, 123; Stone, 1983, viii). Bu genel tanımlamalardan sonra şeriflik kurumunu daha iyi anlamak için shire'ların idari biçimlerini ve daha erken dönemde burada karşımıza çıkan görevlileri ele alabiliriz.

Erken Orta Çağ İngiltere'sinde Taşra İdaresi

Erken Orta Çağ'da İngiltere'de taşrada iki tane üst düzey idareci karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan aldermen denilenler, daha üst konumda olduğunu düşündüğümüz ve bir çeşit kont olarak da tanımlayabileceğimiz görevlilerdir. Bu görevlilere eski Anglosakson dillerinde *heretoga*, eski Almancada *herizohho* ve modern Almancada ise *herzog* denilmektedir. Tacitus bunu dük diye ifade etmektedir (Kemble, 1849, 125). Erken dönemlerde ilçelerdeki yargı sisteminin idaresini yürüten aldermenler, hem kamu hem de ceza davalarında geniş yetkilere sahip olup, ayrıca cezaların infazından da sorumlulardı. Scirgerefan veya şerif denilen görevliler ise ona bağlı çalışmaktaydılar. Ayrıca Frank grafi gibi, shire'daki aldermen de askeri bir liderdi. "Shire" ve "reeve" (memur, görevli) sözcüklerinin terkibinden oluşan "sheriff" (Shire- reeve) kelimesi, isimden de anlaşılacağı üzere shire denilen idari birimlerde aldermen'e bağlı veya birlikte çalışan yöneticileri ifade etmektedir. Ancak kayıtlarda erken dönemler için reeve sözcüğünden ziyade gerefa kelimesi kullanılmaktadır. Peki, bu gerefalar kimdi (Kemble, 1849, 137). Bu sözcük de genellikle yalnız kullanılmayıp shire'in karşılığı olan scir ile birlikte scir-gerefa şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bede'nin *Ecclesiastical History*'sinin Eski İngilizce versiyonunda gerefa (giroefa) olarak geçen sözcüğün Latince karşılığı "praefectus"tur. Hem gerefa hem de praefectus, taşrada en alt seviyedeki reeve denilen memurlardan yüksek rütbeli kraliyet memurlarına kadar geniş bir anlama sahiplerdir (Chadwick, 1963, 228-230; Williams, 1999, 51).

Gerefa sözcüğünün etimolojik kökenine incek olursak en eski ve en popüler iddiaya göre kıdemi ifade eden kelimelerle ilişkilidir. Almanca *grau*, Anglosaxon dilinde *graeg*, günümüz

İngilizcesinde *gray* (gri) kelimeleriyle bağlantılı olduğu düşünülmektedir. Gri renk ile ilişkilendirilmesi muhtemelen, Türkler başta olmak üzere bazı halklarda görülen aksakallı nitelimesinde olduğu gibi tecrübeli ve yaşlı kişileri ifade etmektedir. İleri yaşı belirten sözcüklerin daha fazla tercih edilmesi bu konuda önemli destek olarak kabul edilmiştir. Bir başka görüş, *gerefa*'nın, yağmalamak anlamındaki *reafan*'dan türeyen *gereafa*'ya dayandığını ileri sürmektedir. Bu tez, görevlilerin para cezalarını ve benzerlerinin tahsil etmeleri hasebiyle sıkça tahsildar şeklinde tercüme edilmesine dayanmaktadır. Son olarak değineceğimiz iddia ise ünlü anlamındaki *rof* ile yüksek sesle çağırmak anlamındaki *rofan* sözcükleriyle bağlantılıdır. Bu durumda *gerefa* ismi, celp veya ilân eden memur anlamı taşımaktadır (Kemble, 1849, 152-154).

Tarihçiler, *gerefa* ile *aldermen*in görevleri arasındaki ayrım konusunda karmaşa yaşamaktadırlar. Zira her iki görevlinin de ilçenin başında bir arada olduğu varsayılmış ve bu düşüncenin içerdiği ikili kontrolü açıklamak için çeşitli teoriler öne sürülmüştür. Bu nedenle, *aldermen*in ulusu temsil ettiği, *gerefa* veya *shire-reeve*'in ise kralın kişisel bir memuru olduğu iddia edilmiştir. Ama bu pek mümkün görünmemektedir. *Scir-gerefa* kelimesi daha erken dönemlerden beri varken, her ilçede bir *aldermen*'in olduğundan söz edilemez (Chadwick, 1963, 230). Morris, *aldermen*in *shire* meclisinin başı olarak yargı görevlerini şahsen yerine getirdiğini ifade eder. *Aldermen*'in yokluğunda bu vazifeyi şerif yerine getirmektedir. Bu durumda şerifin yargı yetkileri, *aldermen*'e dayandığı düşünülmektedir (Kemble, 1849, 137; Morris, 1918, 28). Bütün bunlardan anlaşıldığı üzere şerifin çıkarları ile *aldermen*'in çıkarları arasında aktif bir karşıtlık olması pek mümkün görülmemektedir (Morris, 1918, 40).

Sonraları *gerefa* sözcüğü yerine kullanılan *reeve*'lerin ortaya çıkışı, merkezi bir karardan ziyade yereldeki ihtiyaca binaen şekillenmiş olması muhtemeldir. Anglo-Sakson krallıklar döneminde her aristokratın sorumluluğundaki bölgede genellikle bir *reeve* olması icap etmekteydi. *Aethelstan* döneminde ise benzer şekilde toprak sahiplerinin, her bir çiftlikte bir *reeve* bulundurması gerekmekteydi. Söz konusu mülkte yaşayanlar arasındaki düzeni korumaktan sorumlu olan bu görevliler, anladığımız kadarıyla bir çeşit kâhya işlevine sahipti. Bunları ifade etmek için kullanılan sözcüğün görev tanımı da anlamı da sonraları genişleyecektir. Örneğin bir kasabanın *reeve*'i için *port-gerefa* sözcüğü kullanılacaktır ki bunlar daha ziyade ticareti denetimle vazifelidirler (Chadwick, 1963, 229-232). Yaşlı Edward (901-925) onları dört haftada bir tertip edilen davaların günlerinin belirlenebileceği bir toplantı yapmakla görevlendirmiştir. Böylece sözcük bir çeşit yasama ve yargılama anlamı da kazanacaktır (Stafford, 2014, 397). Daha sonraları ülkede her yere kolay bir şekilde ulaşamayan kralların, kendi adlarına asayiş ve adaleti sağlayacak birimler oluşturmalarıyla birlikte bu vazife daha da belirgin hale gelecektir. İşte bu süreçte yüzler ve *shire* mahkemeleri taşrada önemli bir

fonksiyon üstlenmişlerdi (Green, 2007, 38). Kurumsal gelişmeye ilişkin bu görüşler doğruysa, şerifin yükselişi, X. yüzyılda yerel yönetimin merkezleşmesini sağlayan kapsamlı hareketin bir aşamasıdır. Yani hızlı toprak genişlemesi neticesinde ortaya çıkan idari baskının arttığı Athelstan'ın döneminin bir sonucudur (Morris, 1918, 24). Biraz daha geniş bir şekilde bakacak olursak Athelstan'ın babası Yaşlı Edward yasalarının yürürlüğe girmesi ile torunu Edgar'ın ölümü (975) arasındaki yarım yüzyılda şekillendiği düşünülmektedir (Morris, 1918, 23; Gorski, 1999, 5). Resmi belgelerde, kraliyet mülklerindeki reeve'lerden de söz edilmektedir. Bunların sosyal statüleri hakkında bilgimiz yoktur (Chadwick, 1963, 229). Fakat kraliyet reevelerinin nüfuzlu konumlarını kullanarak servet biriktirdikleri düşünülmektedir (Williams, 1999, 52).

Norman ve Angevinler Döneminde Şeriflik

Fetihten sonra kontlar (aldermen) ile şerifler arasındaki bağ değişecektir. Şerifler, artık kraliyetteki diğer mahalli idarecilerden (reeve) ayırt edilmeye başlanmış ve birçok ilçede öne çıkmışlardır. Fetih sonrasında eski kontların çoğu bu görevlerinden alınırken yerlerine çok az kont atanmıştı. Böylece birçok şerif doğrudan krala bağlı olarak onun yereldeki temsilcisi olmuşlardır. Çoğunun zengin toprak sahibi olması, pozisyonlarını daha da güçlendirmiştir (Green, 1989, 119). Akabinde şerifler, çeşitli yürütme ve kolluk görevinde istihdam edilmek üzere ilçe düzeyinde kralın en önemli memurları pozisyonuna yükselmişlerdir. Ayrıca o dönemde tam anlamıyla sistemleşmemişse de kraliyet gelirlerini tahsil etmek gibi mali görevleri de bulunmaktaydı. Fetih sonrası dönemdeki askeri işlevleri sanıldığından daha önemli olabilirdi. Çünkü bazı önemli kontluklarda inşa edilen yeni kalelerin sorumluluğu da onlara verilmiştir. Bununla birlikte, en önemlisi, shire ve yüz'deki mahkemede yer almaları onları çok önemli bir pozisyona getirmişti. Çünkü geniş toprakların Normanlara aktarılmasından kaynaklanan anlaşmazlıkların çoğu şeriflerin onayından geçmekteydi (Green, 1983, 129). Tees ve Ribble nehirlerini sınır olarak kabul ettiğimizde İngiltere'nin kuzeyinde bu idari yapılanmaya gidilmemiştir. Güneyin kralları Kuzey'i daha az ziyaret etmişler ve orada daha az mülk sahibi olmuşlardır. Aynı şekilde piskoposlukların hâkimiyeti de çok azalmıştır. Bu farklılıklar neticesinde kuzeyde adalet ve asayiş görevleri, şeriflerden ziyade yerel lordların elinde olmuştur (Green, 2007, 38-40).

Fatih William sonrasında yereldeki gücü iyice artan İngiliz şerifinin sahip olduğu yeni pozisyonlar ile Norman vikontu arasında büyük benzerlikler olduğu görülmektedir. Özellikle XII. yüzyıl başlarından itibaren yapılan değişikliklerle şerifin yetkileri daha da artmış, Anglo-Sakson döneminin scirgerefa'sından ziyade vikont gibi görünmeye başlamıştır. Shire'in soylu rahiplerinin gölgesinde kalan ılımlı bir adam değil, tam tersine, genellikle kendi bölgesinin en büyük adamıydı ve nadiren de olsa kilisenin bir üyesiydi. Kral ile arasında resmi bir üst

bulunmadığı için, büyük hareket özgürlüğüne sahipti (Morris, 1918, 153). Bu benzerliklerine rağmen vikont'un çok daha güçlü bir konumda olduğu ve daha geniş bir bölgeyi yönettiği açıktır. O, bağlı olduğu dükün birliklerini komuta eden ve kalelerini koruyan askeri bir liderdir. Düzeni sağlamakla görevlidir ve dükün kararlarının duyurusunu yapmaktadır. Yine şerif gibi bulunduğu bölgedeki vergileri toplamaktadır. Dahası dük adına taşrada adaletin yürütülmesinden sorumlu olup, davalara bakardı. Şeriften en önemli farkı, bu görevleri kalıtsal hale gelebilmekteydi (Haskins, 1909, 469). Bu benzerliklerden olsa gerek ki Latince'deki *vicecomes* sözcüğü İngilizceye şerif olarak tercüme edilmiştir. Dönemin Norman-Fransızcasında ise vikont şeklinde küçük bir değişime uğrayarak varlığını muhafaza etmiştir (Stenton, 1908, 422; Cam, 1912, s. 42).

William döneminde kontların sayısında azalma olduysa da Chester kontluğunda olduğu gibi bazı kontlar şerifin faaliyetlerini kontrol etmekte ve kralın yetkilerini kullanmaktaydı. Fakat I. Henry de William gibi kraliyet otoritesini yerel düzeyde yaymak için kontlukların sayısını mümkün olduğunca azaltmış ve şerifleri bizzat kendisine bağlamaya çalışmıştır (Green, 1989, 118). Lakin iç savaş sırasında (1139-1153) şeriflik kurumu çökmeye başlamıştır (Green, 2007, 38). Belki de bunun en önemli sebebi Stephen ya da Matilda tarafından çok sayıda yeni kontlukların oluşturulmasıdır. Nitekim Savaş öncesinde on altı kontluk var iken 1154'te bu sayı yirmi dörde ulaşmıştı. Ancak II. Henry ile birlikte kontlara karşı yeniden politika geliştirilmiş ve 1154'teki 24 konttan görevi bitenlerin ya da ölenlerin yerine yeni atama yapılmamıştır. Böylece kontların sayısı azaltılmış ve saltanatının sonunda on iki kont kalmıştı (Warren, 1973, 365). Bununla birlikte II. Henry ile başlayan Angevinler döneminde şerifin yetkisi de sürekli daraltılmış ve bu durum 1300'e kadar sürmüştür (Gorski, 1999, 6).

II. Henry'nin başlattığı bu yeniden şekillendirme ve merkezîyetçi yaklaşım hakkında Pipe Rolls denilen mahkeme kayıtlarında önemli bilgiler bulunmaktadır. Bu belgeler, bilhassa mali faaliyetler hakkında çok şey ortaya koymaktadır. Öncelikle II. Henry'nin, yeterli performans göstermeyen şeriflere karşı net bir duruş sergilediği görülmektedir. Bunun altında devraldığı borç yükünü sonlandırılmak istemesi yattığı düşünülmektedir. Bunun için de topladığı vergileri merkeze göndermede gevşeklik gösteren ve borçları biriken şeriflerin görevlerine son verilmekle kalınmamış, ayrıca borçlarını hızlı bir şekilde ödemeleri için onlara baskı yapılmıştır. Örneğin Lincolnshire'daki Jordan de Blosseville'in borçları tahsil edilmekle kalınmamış 1157'de şeriflikten alınmıştır (Amt, 1996, 94).

Söz konusu merkezîyetçi yaklaşım 1194'ten itibaren daha da artmıştır. Bunun neticesinde de şerif, gerçek yürütme yetkisine sahip bölgesel bir diktatörden, başlıca idari amacı çok sayıda kraliyet emrini tatbik eden bir bürokrata dönüşmüştür (Gorski, 1999, 6). Fakat Maitland'ın da ifadesiyle bu sırada merkezi idarenin güçlenmesine katkı sağlayacak başka

kurumların da ortaya çıkması, şeriflerin gücünü kaybetmelerine sebep olmuştur. Onun, “şerifin düşüşü” diye tanımladığı ve yüzyıllara yayılan bu değişim, İngiliz tarihinde önemli bir süreç olarak görülmektedir. Şeriflerin yargı görevleri önce kralın gezici yargıçları tarafından, sonrasında da sulh hâkimleri aracılığıyla yerine getirilmesini müteakip bu yetkilerini kaybetmişlerdir. Cezaların uygulanması da yine yargıçlar tarafından yerine getirilmeye başlanmıştır. Böylece şerif sadece ilçe mahkemelerinde küçük borçlara bakan bir görevli haline gelmiştir (Maitland, 1909, 233). Maitland'ın bu çıkarımı doğru olmakla birlikte bu değişimler şerifi krala daha sıkı bir şekilde bağlı kılmış ve beraberinde onu taşrada kraliyet otoritesinin bir uygulayıcısı haline getirmiştir (Cam, 1963, 28). Nitekim II. Henry'den beri başlayan şeriflerin yetkilerinin kısıtlanması politikasına rağmen onların toplumsal önemlerinde hemen hemen hiç azalma olmamıştır (Stubbs, 1880, 225).

Şeriflerin Seçimi ve Gelirleri

Şeriflerin seçilmesi sırasında kralların bir denge gözetmesi icap etmekteydi. Öncelikle ilçelerdeki toprak sahibi ve askeri aristokrazi üzerinde otorite uygulamak için yeterli statüye sahip adamlardan atama yapması gerekmektedir lakin bunların yerleşik ve hesap sorulmaz olmaları da istenmemekteydi. Özellikle şeriflik makamının miras olarak devredilmemesi hassas bir konuydu. Çünkü makam, aristokrat bir ailenin malı olursa, kralın görevlendirme takdiri ve denetimi zayıflar. Örneğin 1070'lerde Gloucester'in şerifi Roger de Pitres'den sonra kardeşi, oğlu ve torunu onun görevini üstlenmişlerdir (Bartlett, 2000, 150).

Orta Çağ'da birçok görevlendirmede olduğu gibi şerifler de erkeklerden seçilmekteydi. Fakat dönemin İngiltere'sinde iki kadın şerifin seçilmiş olması dikkat çekmektedir. 1215-1217 iç savaşı sırasında, Brattleby'deki Lincolnshire baronluğunun iki kez dul kalan varisi Lady Nicholaa de la Haye, bu bölgenin en önemli görevlisi olmuştur. Benzer şekilde, Salisbury'nin dul kontesi Ela Longespée'ye, Wiltshire'ın şerifliği verilmiştir. İki kadın şerifin ortaya çıkışı kadın hareketleri açısından büyük bir adım olarak nitelenemese de hem Nicholaa hem de Ela'nın ataerkil devlet idaresinde üstlendikleri bu rollerin zikredilmesinde fayda vardır (Wilkinson, 2004, 111).

Şeriflerin seçimi ve görev yeri hususunda zikredilmesinde fayda gördüğümüz bir diğer husus çift bölge şeriflerdir. Seçilen şeriflerin genellikle bir tane bölge bulunmakla birlikte küçük olan veya birbirine çok yakın durumdaki iki ilçeye bir şerifin görevlendirildiği de olmuştur. Bu türden kalıcı çift şeriflikler Derbyshire/Nottinghamshire, Norfolk/Suffolk, Buckinghamshire/Bedfordshire'dır. Bazen bu, bölge mahkemelerinin de ortaklaşa toplandığı anlamına gelmektedir. Örneğin Derbyshire ve Nottinghamshire'ın ortak bir mahkemesi bulunmaktadır (Bartlett, 2000, 149). Bu dönemde şerifler buldukları bölgenin en büyük kasabasının ismini soyadı olarak taşımaktadır (Morris, 1918, 155).

Seçilen şeriflerin gelirlerini incelediğimizde karşımıza Osmanlı'daki iltizam² usulüne benzer bir yöntem çıkmaktadır. XII. yüzyıldan itibaren şerifler, krala yıllık olarak “çiftlik” denilen belirli bir ödeme yapma koşuluyla bulunduğu bölgenin vergisini toplama hakkını kazanmaktadırlar. Bu işlem müzayede ile yapılmakta olup en fazla ücreti veren kişi söz konusu bölgenin şerifi olmaktadır (Angelucci, Meraglia, Voigtländer, 2017, 3-11; Schlight, 1973, 95). Böylece maliye bakanlığı, söz konusu bölgeleri yakinen kontrol etme zahmetinden kurtulmaktadır. Ancak bu durum başka sorunlara da sebep olmuştur ve bunların çözümü kolay olmamıştır (Warren, 1973,268). II. Henry'nin yönetiminin ilk on yılında İngiltere'deki barışçıl ortamın da etkisiyle ülkede refah artmıştır. Bu süreçte şerifler, krala ödediklerinden çok daha fazla gelir elde eden şerifler artık baronlara benzemeye başlamışlardır. Bunun üzerine II. Henry, şeriflerin yıllık ödemelerinin artırılacağı ilçeleri belirlemek için bir araştırma yaptırmıştır. Tahkikat meyvesini hemen vermemiş ancak iki yıl içinde sonuç fark edilir hale gelmişti. 1165'e kadar altı ilçenin şeriflerini değiştirmiş ve bunun neticesinde söz konusu ilçelerden krala verilen yıllık şerif ücretleri yaklaşık yüzde altmış artmıştır (Schlight, 1973, 95-96).

Burada İslam dünyasındaki kadılar ile şerifleri kıyaslamak isteriz. Şerifler, genellikle iltizam usulüyle gelir elde ederlerken, kadılar maaşlı çalışmaktaydılar. Nizamu'l-Mulk Siyasetname'de kadıların harama meyletmemeleri için ihtiyaçlarını karşılayacak miktarda onlara maaş bağlanması gerektiğini ifade etmektedir (Nizamu'l-Mulk, 2018, 53). Öte yandan, dinî vazifelerde bulunan çeşitli görevlilerde olduğu gibi kadılara maaş yerine ikta verildiği de olmuştur (Tarifci, 2021, 253). Bunun yanında onlara birtakım malî ayrıcalıklar tanınmıştır. Örneğin avâriz ve kısım denilen olağanüstü hal vergilerinden muaf tutulması bunlardan bazılarıdır (Tarifci, 2021, 254). İmam Maverdi, kadıların baktıkları davalar hasımsız ve tartışmasız da olsa hediye almalarını uygun görmemekteydi. Şayet bir hediye kabul etmişler ve mallarına karışmamışsa söz konusu hediye mümkünse sahibine iade edilmeli, bu mümkün değil ise hazineye devredilmelidir. Bütün bu imkânlar ve kısıtlamalar onların adil karar vermesi içindir (İmam Maverdi, 1976, 84).

Şeriflerin görev sürelerine gelecek olursak bu konuda yerleşik bir uygulama bulunmamaktadır. Fatih William'ın önde gelen şerifleri genellikle ömür boyu görevde kalmış, hatta bazıları bu görevlerini I. Henry'in saltanatında bile sürdürmüştür (Morris, 1918, 150). Bununla birlikte onların görev süresinin ömür boyu olmadığı iyi bilinen bir kuraldı (Morris, 1918, 26). Bu uygulama şeriflerin Fransa ve Almanya'daki kont ve vikontlarda olduğu gibi

² Lüzüm kökünden türeyen iltizam sözcüğü, terim olarak özel bir şahsın yıllık bir bedel mukabilinde devlete ait herhangi bir vergi gelirini toplamayı üstlenmesi anlamına gelmektedir. En güzel örneklerinden birisini Osmanlı devletinde uygulanmakla birlikte aslında İlkçağdan XX. yüzyıla kadar dünyanın birçok yerinde bu yöntemin tatbik edildiği görülmektedir. Bkz. Genç, 200, 154.

soylulaşmalarını engellemiştir (Bartlett, 2000, 150). 1258'de Oxford Hükümlerinde,³ şeriflerin yalnızca bir yıl süreyle görevde kalması istenmektedir. 1340'ta III. Edward da benzer bir karara imza atacaktır (Stubbs, 1880, 225-226). Fakat kısa görev süresinin olumsuzlukları da görülmüştür. Şerifler arasında fırsatçı ve çarpık davranışlar yaşanmış, kasabalardan sayısız şikâyet gelmiş ve bunun sonucunda ortaya çıkan çok sayıda kraliyet soruşturması yaşanmıştır. Bu tür şikâyetler, özellikle kral savaştayken ortaya çıkmıştır (Angelucci, Meraglia, Voigtländer, 2017, 2).

Şeriflerin görev süresiyle ilgili bu genellemenin istisnaları da olmuştur. Örneğin Cheshire ve Durham, kendine özgü yönetime sahipti. Domesday Book, Cheshire'daki tüm toprakların doğrudan krala değil, Chester kontuna bağlı olduğunu bildirir. Nitekim bu iki bölge kendi şeriflerini atamıştır. İngiltere'nin diğer ilçeleri her yıl maliye bakanlığına hesap verirken, Cheshire ve Durham, krallığın gezici yargıçları tarafından ziyaret edilmemektedir. Hatta Durham, merkezden verilen kalıpları kullanarak da olsa İngiltere'de kendi darphanesine sahip olmasına izin verilen birkaç bölgeden birisiydi (Bartlett, 2000, 148). Bunların yanı sıra kralın büyük kiracıları olan ve uzun süre görevde bulunan bazı şerifler, tacın güvenilir adamları olarak görülmektedir. Morris bu kişileri “baron şerif” diye tanımlamaktadır (Green, 1983, 129).

Görev süresi konusunda İslam dünyasındaki kadılarda da benzer uygulamalar görülmektedir. Onlar da bu vazifeyi kalıtsal ve ömür boyu sürdürmeyip, belirli bir müddet için yerine getirmektedirler. Ayrıca kadıların, bölgelerindeki insanlarla dostluk kurup yargı otoritesini zayıflatmaları riskine karşılık iki veya üç yılı geçmeyecek şekilde tayin edildikleri olurdu. İmam-ı Azam Ebu Hanife ise olaya farklı bir şekilde yaklaşmış ve kadılık görevinin kişiyi ilim öğrenmekten alıkoyacağını düşünerek bir kimseye bir yıldan fazla süreyle bu vazifenin verilmesini doğru bulmamıştır (Atar, 2001, 68).

Şeriflerin Görev ve Sorumlulukları

Şeriflerin başlıca maliye, asayiş, askeri, yargı ve yürütme konularında yetki sahibi olduğunu zikretmiştik. Görüldüğü üzere kralın geniş yetkilerinin küçük ölçekli olarak yerelde kullanımı söz konusuydu. Öncelikle onlar, kralın taşradaki gelirinin tahsilatının büyük bir kısmından sorumlulardı. 1130'a gelindiğinde, çoğu kraliyet malikânesinin kiralari şerifler tarafından kayıt altına alınıp muhasebesi tutulmaktadır (Green, 1989, 119). İsyancıların veya kraliyet tarafından cezalandırılmış kişilerin mülklerine el koymanın yanı sıra borçların veya para cezalarının tahsilatından da sorumlulardı. Eğer borçlu, gerekli ödemeyi yapamaz ise malları

³ 1258 Nisan'ın da Leicester, Gloucester Norfolk kontları, kralı bazı reformlar yapması için zorladılar. Buna göre 24 kişilik bir konsey seçilmiştir. Bu konsey çalışmalarına başlamış ve Haziran ayında bir program hazırlayıp, bunu Oxford'da bir manastırda krala sunmuşlardır. Bkz. Feiling, 1948, 169.

haczedilirdi. Şerif detaylı bir araştırmadan sonra borcu karşılayacak kadar mal bulamazsa borçludan, iflas ettiğine dair yeminli bir beyan alarak onu borçtan muaf tutardı. Lakin bu muafiyet geçici olup söz konusu borcun silindiği anlamına gelmemektedir. Şayet borçlu sonrasında durumunu düzeltirse ödemesini yapmakla mükelleftir (Warren, 1973, 270; Morris, 1918, 164). Şerifler, bütün bu parasal işlemlerle ilgili Maliye Bakanlığı yetkililerine hesap vermekteydiler. Nitekim I. Henry döneminde 1128-1129'daki bir denetim sırasında hesaplarda büyük açıklar tespit edilmiş ve vergi borcu çıkan şeriflerin çoğu 1130'a kadar görevden alınmıştır (Amt, 1996, 93).

Şeriflerin adli ve kolluk görevleri aslında iç içe geçmiş vaziyettedir. Genellikle onların başkanlığında her ay toplanan büyük bölge mahkemeleri, kral adına adaleti tesis etmek için taşrada faaliyet gösterirken, her üç haftada bir toplanan yüzler mahkemesi, küçük ceza davalarına bakmaktaydı (Walker, 2006, 92). Şerifler ve kralın özel memurları (bailiff) jüri üyelerini seçmekten ve mahkemede bulunmalarını sağlamaktan sorumlulardır. Bu iki yetkili, mahkemeden talep gelmesi durumunda potansiyel jüri üyelerinin listesini oluşturmaktaydı (Masschaele, 2008, 10). Bölge mahkemesinin oturumunda, gezici yargıçlar, başpiskoposlar, piskoposlar, başrahipler, kontlar, baronlar, şövalyeler, mülk sahipleri, mahalli görevliler (reev), her kasabadan dört adam ve her ilçeden on iki şehirli bulunurdu. Toplantının sorumluluğu şeriflerde olurdu (Stubbs, 1880, 223). II. Henry jüriyi ön plana çıkartırken bu konuda şerife daha az itimat etmekteydi. Arazideki hakları kalıcı biçimde belirleyen büyük jürilerin seçimi, kendileri de önemli bir arazi sahibi olan ve bu konuda önyargıları veya çıkarları olabilecek şerifin seçimine bırakılmazdı (White, 1974, 89). 1264'teki Clarendon Hükümleri, şeriflerin ve gezici yargıçların, suç işleyen kişilerin ülke çapında araştırılmasının yapılmasını emretmektedir. Sonrasında ele geçirilen katil, hırsız soyguncu gibi suçlular jüri önünde su çilesiyle birlikte yargılanacaktır.⁴ Yine Clarendon Hükümlerine göre eğer soygun, cinayet veya hırsızlık gibi suçlardan aranan kişiler bir ilçeden başka bir ilçeye kaçarlarsa suçun işlendiği ilçenin şerifi, suçlunun bulunduğu yerdeki şerife haber verir. Böylece bilgilendirilen şerif mücrimi tutuklar (Stubbs, 1960, 172). Şeriflerin yönetimindeki shire'lar, IX. ve X. yüzyıllarda askeri açıdan önemli görevlere sahiplerdi. Nitekim Vikinglerle mücadele sırasında kendi aldermenlerinin emri altında çaba göstermişlerdir (Cam, 1912, 42). I. Henry ile birlikte onların askeri faaliyetleri hakkında

⁴ Su çilesinde zanlı, önceden papaz tarafından kutsanmış bir göletin içine atılmaktadır. Eğer zanlı suyun üstünde kalırsa suçlu kabul edilir ve ayağı kesilip mallarına el konulur. Şayet suyun dibine batarsa hemen sudan çıkarılır ve masum olduğuna hükmedilir. Ancak bu yöntem karşı zamanla kuşkular oluşmuştur. Nitekim sanık aleyhinde sürekli şikâyetler bulunuyorsa ve son suçlamada sağlam kanıtlar var ise o zaman çileden beraat olsa bile en azından sürgün cezasına çarptırılırdı. Bkz. Salzman, 1917, 184.

önceki dönemlere nazaran daha az atıf bulursa da onların askeri yetkilerinin azaldığı sonucuna varamamaktayız (Green, 1989, 119).

Şeriflerde olduğu gibi İslam dünyasındaki kadılar, ülkeye ve zamana göre değişmekle birlikte genel olarak taşradaki en yetkili isimler arasındadırlar. Onların temel görevi yargılama olmakla birlikte Emeviler'den itibaren yetkilerinde genişleme yaşanmış olup, birçok ülkede asayiş ve yürütmeden de sorumlu hale gelmişlerdir. Bunun yanında yetimlerin ve akıl hastalarının mallarında tasarrufta bulunmak, vakıflara nezaret etmek, vasiyetleri yerine getirmek, velileri bulunmayan yetim kızları denkleleriyle evlendirmek ve şeriflerde olduğu gibi cezaları infaz etmek gibi muhtelif görevlere de sahiplerdi. Yine şeriflerde olduğu gibi şehrin asayiş ve emniyetinin sağlanması, belediyeyle ilgili görevlerin yerine getirilmesi, şahitlerin ve maiyetindeki memurların denetlenmesi gibi görevlere sahip olması dikkatimizi çekmektedir (Atar, 2001, s. 68). Endülüs'te Murabıtlar döneminde bunlara ilaveten ticari meselelerde çözüm yeri kadılar olmuştur. Ayrıca şeriflerin kralın mali haklarını korumakla mükellef olmaları gibi onlar da beytülmâl'in muhafazası, muhtesibin atanması, azli ve kontrolüne kadar birçok vazifeden sorumlular (Dinç, Emine Nurefşan, 2019, 879).

Şerifler Kurumu İçin Reform Çalışmaları

Kralın yokluğunda yerel yetkilileri kontrol altında tutmak, özellikle Haçlı Seferleri gibi uzun savaşlar sırasında önemli bir sorun olmuştur. Bu dönemlerde onlar hakkında sayısız şikâyetler alınmıştır. Örneğin, Huntingdonlu Henry, "Görevleri yasayı uygulamak olan şerifler ve yargıçlar, hırsızlardan ve soygunculardan daha açgözlü ve korkunç suçlulardan daha kötüydüler." diye yazmıştı (Henry of Huntingdon, 1853, 217; Angelucci, Meraglia, Voigtländer, 2017, 11). Aynı sorun iç savaş sırasında da görülmüş olup, vergi toplama ve adaleti sağlama işlerinde aksamalar yaşanmıştır (Amt, 1996, 93). Örneğin, Stephen'ın saltanatında, kralın taşradaki kontrolü kaybetme tehlikesi doruk noktasına ulaşmıştır (Bartlett, 2000, 150). Bu sebeptendir ki Stephen ve Henry arasında 1153'te yapılan barış anlaşmasında şeriflerin durumu hassaten ele alınmıştır (Amt, 1996, 93). Bütün bu olumsuzluklar sırasında çıkarıcı şekilde davranan şerifler, Orta Çağ İngiliz edebiyatının önemli kötü adam figürleri haline gelmişlerdir. Robin Hood baladları ve Gamelyn'in Öyküsü gibi eserlerde, baskıcı ve hatta yozlaşmış memurluk, sıklıkla kralın ülkedeki çıkarlarını temsil eden adam tarafından kişileştirilmiştir (Özer, 2019, 252-253; Amt, 1996, 91).

Bu olumsuzluklar neticesinde onlar hakkında birçok soruşturma yapılmış olup, bunlardan en önemlisi II. Henry tarafından başlatılmıştır. Henry, uzun süre sonra 1170 baharında Kita'dan ülkeye döndüğünde, şeriflerin yargı yetkilerini baskı unsuru olarak kullandıkları ve muhtelif şantajlar yaptıklarıyla ilgili birçok şikâyetle karşılaşmıştır. Bunun

üzerine aynı yılın Paskalyasından kısa süre sonra geniş bir tahkikat başlatmıştır (Stubbs, 1960, 174). Son dört yıl içinde şeriflere ve diğer memurlara ödenen tüm paralarla ilgili araştırma başlatılmış ve alınan rüşvetler tespit edilmeye çalışılmıştır (Salzman, 1917, 189). 1170 soruşturması neticesinde şeriflerin yetkisiz geçiş ücretleri aldıkları ve uygunsuz zamanlarda ve yerlerde jüri üyesi olmaları için kasabalıları çağırarak shire mahkemelerini kötüye kullandıkları tespit edilmiştir (Angelucci, Meraglia, Voigtländer, 2017, 12). Sonuç olarak, o yılın Michaelmas'ına (Eylül) kadar yirmi dokuz şeriften yirmi veya yirmi ikisi görevlerinden alınmış ve yerlerine tecrübeli kraliyet memurları görevlendirilmiştir. Bu karar, şeriflerin taşradaki ileri gelenlerden seçilmesi teamülünün sonlanması anlamına gelmektedir (Barratt, 2007, s. 254; Bartlett, 2000, 150). Görünüşe göre II. Henry, halkın şikâyetlerinden yararlanarak shire ve yüzler mahkemelerinin yanı sıra parlamento, baronlar ve taşranın idaresinde genel bir hâkimiyet tesis etmeye çalışmıştır (Stubbs, 1960, 174). Nitekim Howden'lı Roger'ın "kral birçok şerifi görevden aldıktan sonra yenilerini getirdi ve daha ağır yeni vergiler koydu" ifadesinden anlaşıldığı üzere halkın lehine bir gelişme yaşanmamıştır (Roger of Howden, 1917, 325).

II. Henry'den sonra diğer krallar döneminde de şeriflere yönelik baskıcı politikalar devam etmiş ve şerifler üzerindeki kontrol sıkılaştırılmıştır (Amt, 1996, 96). 1170'teki sorgu öncesine benzer şekilde, 1274-1275'teki sorguda da 1.000'den fazla yetkiliyle ilgili şikâyet yaşanmıştır. Şerifler, keyfi şekilde para cezası uygulamak, herhangi bir resmi suçlama olmaksızın tutuklama yapmak, borçları iki kez tahsil etmek için tahsilat sırasında uygun makbuzları vermeyi reddetmek ve izinsiz geçiş ücretleri almakla suçlanmışlardı (Angelucci, Meraglia, Voigtländer, 2017, 12).

Bu soruşturmalarla birlikte krallar bazı reformlarla sorunu kalıcı şekilde çözüme yoluna da gitmişlerdir. Daha William'dan önce Cnut, (1017-1036) şeriflerine ve diğer yetkililere adaleti manipüle etmemelerini veya haksız yere para toplamamalarını, adil kararlar vermelerini emretmişti (Stafford, 2014, 397). Bildiğimiz kadarıyla 1086-1307 yılları arasında yapılan en az 34 büyük reform ile ya görevlilerin yetkilerini sınırlayarak ya da onları denetlemek için yeni ofisler oluşturarak bu sorun çözülmeye çalışılmıştır. Örneğin, XII. yüzyılda şerifin yargı yetkilerini kısıtlamak için yerel yargıçlar ve sorgu görevlisi getirilmiştir. Benzer şekilde, 1110 yılında maliye bakanlığınca görevlendirilen memurlar, şeriflerin hesapları üzerindeki kontrolü sıkılaştırmıştır (Angelucci, Meraglia, Voigtländer, 2017, 12). 1204'te kral John, birçok şerifi görevden almış ve yerine II. Henry gibi çiftçilerin dışından memurlar atamıştır. Bu yeni görevliler tüm gelirleri Maliye Bakanlığı'na devretmekle yükümlü olan maaşlı memurlardır. Ancak bu sistemden gerekli verim elde edilemeyince kaldırılmıştır (Harris, 1964, 532). Magna Carta'da 1217'de yapılan değişiklik ile bölge mahkemelerinin ayda bir defadan fazla toplanması

ve şerifin yılda ikiden fazla tur⁵ yapması yasaklanmıştır. Nitekim üç yıl sonra Surrey şerifi, bu mahkemenin üç hafta içinde ikinci defa toplanmasına izin verdiği için para cezasına çarptırılmıştır (Bartlett, 2000, 151; Angelucci, Meraglia, Voigtländer, 2017, 12).

Şeriflerle ilgili kısıtlamalar XII. yüzyıl ortalarında daha da artmıştır.1258'de Oxford Hükümleri ile şeriflerin, saray mensupları veya profesyonel yöneticilerden değil, yönettikleri ilçelerdeki arazi sahiplerinden (vavasourları) seçilmesi istenmekteydi (Coss, 2006, 36). Bu şekilde taşradaki toprak sahiplerinin gönlü alınmakla birlikte onlar üzerinde otorite kurulmaktan da geri durulmamış. Bunun için her ilçede dört şövalyenin katılımıyla oluşturulan mahkemelerin, özellikle şeriflerin sebep oldukları sorunları dinlemesi istenmiştir (Feiling, 1948, 170). 1258'in Ekim ayında en az 15 kontlukta şövalyenin de hazır bulunduğu parlamentoda Şerif Yasası çıkarılmış ve bu yasaya göre yerel şövalyelerden seçilen 19 şerif atanmıştır ().⁶ Bununla birlikte şeriflerle ilgili tartışmalar bitmemekteydi. Onların sebep oldukları sorunlardan dolayı 1259'da Westminster Koşulları denen yeni bir belge hazırlanmıştır. Bu belgeye göre yerel görevlilerin yetkileri sınırlandırılmaktaydı. Taşradaki önemli davaların çözümü için şövalyelerin, şeriflerden ve yerel görevlilerden oluşturulacak mahkemelerdeki daimi üyelerin yeminle göreve getirmelerine karar verilmiştir (Feiling, 1948, 171).

Sonuç

Anglo-Sakson krallıklar döneminden beri İngiltere'nin idari yaşamında önemli bir misyona sahip olan şeriflik kurumunun şekillenmesinde Roma'dan Frank krallıklarına kadar bir çok kültürün etkisinin olduğunu görmekteyiz. Fakat bu kurum, Orta Çağ İngiltere'sinde kendine has bir şekilde tesis edilmiş ve merkezileşme hususunda önemli bir araç haline gelmiştir.

Aslında şerifler veya gerefalar erken dönemlerde taşradaki küçük yerleşimlerin kendi kendilerini idare etme aracı iken, Fatih William'dan itibaren kralın taşradaki en önemli temsilcisi haline gelmişlerdir. Bunun neticesinde şeriflerin yetkisi sürekli artarken adeta taşrada kralın gölgesi gibi hareket etmekteydiler. Onların görev sürelerinin kısa tutulması ve Frank krallığındaki vikontların aksine makamlarının kalıtsal olmaması için gösterilen çaba, Kıta'daki feodal ayrılıkların İngiltere'de görülmesini engellemiştir. Bu da aynı şekilde merkezileştirme yönünde önemli bir adım olmuştur.

⁵ “Tur”, şerifin Yüzler'i (hundred) dolanması ve buralardaki mahkemelerde başkanlık etmesine denmektedir. Bkz. Angelucci, Meraglia, Voigtländer, 2017, 12.

⁶ Bazı iddialara göre dönemin İngiltere'sinin önemli soylularından ve muhalif politikacılarından Simon de Montfort'un bu reformları IX. Louis'nin yapmış olduğu reform çalışmasından aldığı ileri sürülmektedir. Bu düşüncüyü savunanların en büyük dayanağı Simon de Montfort'un sık sık Fransa'ya gitmesiydi. Ancak bu durum açık değildir. Çünkü öncesinden de İngiltere'de benzer reform çalışmaları mevcuttur. Bkz. Hamilton, 2010, 38.

Burada dikkatimizi çeken husus, erken dönemlerde onların idari misyonu ön plandayken, özellikle II. Henry'den itibaren mali konulardaki görevlerinin daha fazla önem arz etmeye başlamasıdır. Kıta'ya baktığımızda Frank krallığında benzer bir pozisyonda olan vikontlar da geniş yetkilere sahip olmakla birlikte bunu feodal amaçlar doğrultusunda düke bağlı olarak yürütmekteydiler. Ayrıca vikontların askeri niteliği daha fazla ağırlık kazanmaktadır. Daha doğuya gittiğimizde İslam dünyasındaki kadılar da taşra teşkilatında benzer bir pozisyona sahipken, onlarda yargı temel vazife olmuştur. Bununla birlikte her iki görevli de taşradaki itibarları veya en yüksek görevli olmaları hasebiyle diğer vazifeleri de uhdelerine almışlardır.

Şerifler, taşradaki mali politikaların en önemli aracı olmakla birlikte çeşitli sorunların da merkezinde yer almıştır. Nitekim reform çalışmalarının çoğunda onlarla ilgili hükümler yer alması bunun göstergelerindendir. Yapılan soruşturmalar sırasında birçok şerif görevinden alınmışsa da bu kurumun varlığının ısrarla muhafaza edildiğini görmekteyiz. En önemlisi de dönemin İngiltere'sinde birçok alanda Fransız kültüre ve anlayışı hâkim olmasına karşın, şeriflik kurumunun feodalleşmeden varlığını koruması merkezileşme yolunda önemli bir kazanç olmuştur.

Kaynaklar

Amt, Emilie, "The Reputation of the Sheriff 1100-1216", *The Haskins Society Journal Studies in Medieval History* 8, Edit. C. P. Lewis, Emma Cownie, Suffolk: The Boydell Press, 1996.

Angelucci, Charles,- Meraglia, Simone,- Voigtländer, Nico, "The Medieval Roots of Inclusive Institutions: From the Norman Conquest of England to the Great Reform Act", *PIEP Conference Research Group on Political Institutions and Economic Policy*, (December 2017).

Atar, Fahrettin, "Kadı", *Diyanet İslam Ansiklopedisi*, Cilt 24: 66-69, İstanbul: TDV Yayınları, 2001.

Barratt, Nick, "Finance and the Economy in the Reign of Henry II", *Henry II: New Interpretations*, Edit. Christopher Harper-Bill and Nicholas Vincent. 242-256, The Boydell Press, Woodbridge 2007.

Bartlett, Robert, *England Under the Norman and Angevin Kings, 1075-1225*, Oxford: Clarendon Press, 2000.

Cam, Helen M, *Liberties & communities in medieval England*, London: Merlin Press, 1963.

Cam, Helen M., *Local Government in Francia and England*, London: University of London Press, Ltd., 1912.

Chadwick, H. Munro, *Studies on Anglo-Saxon Institutions*, New York: Russell & Russell Inc, 1963.

Coss, Peter, “An age of deference”, *A Social History of England, 1200-1500*, Edit. Rosemary Horrox, W. Mark Ormrod. 31-73, Cambridge University Press, Cambridge, 2006.

Dinç, Emine Nurefşan, “Murâbitlar Devleti'nde Fukahanın Konumu”, *Tekirdağ İlahiyat Dergisi*, c. 5, s. 2, (Aralık 2019): 871-910.

Du Chaillu, Paul B., *Viking Ages I*, New York: Charles Scribner's Sons, 1890.

Feiling, Keith, *A History of England*, Norwich: Fletcher and Son Ltd., 1948.

Genç, Mehmet, “İltizam”, *Diyanet İslam Ansiklopedisi*, Cilt 22: 154-158, İstanbul: TDV Yayınları, 2000, ss..

Gorski, Richard Christopher, *The Fourteenth-Century Sheriff: English Local Administration in the Late Middle Ages*, Being a Thesis submitted for the Degree of Doctor of Philosophy In the University of Hull, 1999.

Green, Judith A., *The Government of England Under Henry I*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Green, Judith, “King Henry I and Northern England”, *Transactions of the Royal Historical Society*, Sixth Series, Vol. 17, (2007): 35-55.

Green, Judith, “The Sheriffs Of William The Conqueror”, *Anglo-Norman Studies V*, Edit. R. Allen Brown, Woodbridge: Boydell Press, 1983.

Hamilton, J. S., *The Plantagenets*, London: Continuum, 2010.

Harris, Brian E., “King John and the Sheriff's Farms”, *The English Historical Review*, Vol. 79, No. 312, (July 1964): 532-542.

Haskins, C. H., “Normandy under William the Conqueror”, *The American Historical Review*, Vol. 14, No. 3, (April 1909): 453- 476.

Henry of Huntingdon, *Chronicle*, Trans. Thomas Forester, London: Henry G. Bohn, 1853.

<https://converterin.com/area/square-kilometer-km2-to-hide.html>

İmam Maverdi, *El Ahkamu's-Sultaniyye*, çev. Ali Şafak, İstanbul: Bedir Yayınevi, 1976.

Kemble, John Mitchell, *Saxons in England II*, Longman, Brown, London: Green, and Longmans, 1849.

Maitland, F. W., *The Constitutional History of England*, Cambridge: Cambridge University Press, 1909.

Masschaele, James, *Jury, State, and Society in Medieval England*, New York: Palgrave Macmillan, 2008.

Miller, Sean, “Hundreds”, *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Anglo*, Edit. Michael Lapidge, John Blair, Simon Keynes, Donald Scragg, Oxford: John Wiley & Sons, Ltd., 2014.

Morris, William A., “The Office of Sheriff in the Anglo-Saxon Period”, *The English Historical Review*, Vol. 31, No. 121, (January 1916): 20-40.

Morris, William A., “The Office of Sheriff in the Early Norman Period”, *The English Historical Review*, Vol. 33, No. 130, (April 1918): 145-175.

Nizamul-Mulk, *Siyasetname*, çev. Mehmet Taha Ayar, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2018.

Özer, Gülnur; “Orta Çağ İngiltere'sinde Özgür bir Okçu: Robin Hood”, *Ortaçağ Araştırmaları Dergisi*, c.2, S.2, (Aralık 2019): 248-263.

Roger of Howden, *The Annals of Roger de Hoveden I*, Trans. Henry T. Riley, London, 1853.

Salzman, L.F., *Henry II*, London: Constable and Company, 1917.

Schlight, John, *Henry II Plantagenet*, New York: Twayne Publishers, 1973.

Stafford, Pauline, “Reeve”, *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Anglo*, Edit. Michael Lapidge, John Blair, Simon Keynes, Donald Scragg, John Wiley & Sons, Ltd., Oxford, 2014.

Stenton, Frank Merry, *William the Conqueror*, New York: G. P. Putnam's Sons, 1908.

Stone, A. P., *History of England*, Boston: Thompson and Brown Company, 1883.

Stubbs, William, *Select Charters and Other Illustrations Of English Constitutional History*, Oxford: Clarendon Press, 1960.

Stubbs, William, *The Constitutional History Of England I*, Oxford: The Clarendon Press, 1926.

Stubbs, William, *The Constitutional History Of England II*, Oxford: The Clarendon Press, 1880.

Tarifci, Sinan, “Büyük Selçuklular Devrinde Kadıların Maaşları, Gelir Kaynakları ve Maddî Durumları Üzerine Bir Araştırma”, *Akademik Bakış*, Cilt 14, Sayı 28, (Yaz 2021): 249-265.

The Oxford English Dictionary Vol VII, Edit. R. W. Burchfield, Oxford: Clarendon Press, 1989.

Walker, Simon, “Order and law”, *A Social History of England, 1200-1500*, Edit. Rosemary Horrox, W. Mark Ormrod, 91-112, Cambridge University Press, Cambridge, 2006.

Warren, Wilfred Lewis, *Henry II*, Los Angeles: University of California Press, 1973.

White, Albert Beebe, *Self-government at the King's Command*, Westport: Greenwood Press, 1974.

Wilkinson, Louise J., "Women as Sheriffs in Early Thirteenth Century England", *English Government in the Thirteenth Century*, Edit. Adrian Jobson, 111-124, The Boydell Press, London, 2004.

Williams, Ann, *Kingship and Government in pre-Conquest England c.500-1066*, London: Macmillan Press Ltd., 1999.

ZENCAN'DA DERLENEN “DEDE KORKUT RİVAYETİ”NDE HZ. MUHAMMET VE HZ. ALİ Dr. Fazıl ÖZDAMAR *

Öz: Dede Korkut Destanlarının anlatıcısı olarak kabul edilen Dede Korkut hakkındaki bilgiler, hem Dede Korkut Kitabı'nın Mukaddime bölümünde hem anlatmalarında hem de bazı tarihî kaynaklar ile sözlü rivayetlerde geçmektedir. Sözlü rivayetlerden biri de günümüzde İran'ın Zencan şehrinde yaşayan Âşık Ferruh Bayat'tan derlenen “Dede Korkut Rivayeti”dir. dört kısımdan oluşan bu rivayetin ilk kısmında Dede Korkut'un bir nebi veya derviş olduğu ve Türkler üzerinde söz sahibi olduğu gibi çeşitli özelliklerinden bahsedilmiştir. İkinci kısmında Dede Korkut'un Mekke'ye gidip Hz. Muhammet ile görüşerek Müslüman olması ve İslamiyet'in usullerini öğrendikten sonra Azerbaycan'a dönüp Müslümanlığı Türklerle tebliğ etmesi anlatılmıştır. Üçüncü kısım Hz. Muhammet'in vefatının ardından hakkı olduğunu iddia ettiği Hz. Ali'ye halifelik için verilmediği yorumlanmasını içerir. Son kısımda ise halifelik Hz. Ali'ye verilmemesinden sonra Dede Korkut'un bir kopuz yapıp okuduğu şiir ve anlattığı destanlarla Hz. Ali'nin halifelik hakkını savunmasını ihtiva eder. Rivayette geçen Dede Korkut hakkındaki bazı bilgiler, hem Dede Korkut Kitabı'nda hem de tarihî kaynaklardakilerle benzerlik taşıırken bazıları söz konusu kaynaklarda yoktur. Bu kısımlar İran'ın siyasi ve dinî yapısıyla şekillenmiştir. Örneğin Dede Korkut'un Hz. Ali'nin hakkını savunmak için sanatını icra etmesi bu bağlamda düşünülebilir. Ayrıca İran Türklerinin millî kimlik inşasında ve korumasında Dede Korkut'u bir araç olarak kullanıldıkları bilinmektedir. Dolayısıyla metnin derlendiği bölgenin dinî ve siyasi yapısı dışında millî kimliğin inşası ve korunması için de önemli olan bu rivayet, adı geçen üç unsur temel alınarak incelenmiştir. Sonuç olarak Zencan'dan derlenen ve Dede Korkut'un Hz. Muhammet ile görüşmesi ile sazı icat edip bununla yaptığı icralarda Hz. Ali'yi savunmasını ihtiva eden bu rivayetin Dede Korkut'un farklı özellikleri ile ilgili bilgiler içermesi bakımından Dede Korkut çalışmalarına katkı sağlayacağı düşüncesindeyiz.

Anahtar Kelimeler: Dede Korkut, Hz. Muhammet, Hz. Ali, Rivayet, Âşık Ferruh Bayat.

PROPHET MOHAMMAD AND CALIPH ALI IN THE “DEDE QORQUT NARRATIVE” COLLECTED IN ZANJAN

Abstract: The information about Dede Qorqut, who is accepted as the narrator of the Dede Qorqut Epics, is included both in his narrations in the Introduction section of the Book of Dede Qorqut and in some historical sources and oral narrations. One of the oral narrations is the “Dede Qorqut Narrative” compiled from Âşık Ferruh Bayat, who lives in the city of Zanjan, Iran today. In the first part of this narrative, which consists of four parts, various features of Dede Qorqut such as being a nebi (prophet) or dervish and having a say over the Turks are mentioned. In the second part, it is explained that Dede Qorqut went to Mecca and met with Prophet Mohammad and became a Muslim, and after learning the methods of Islam, he returned to Azerbaijan and conveyed Islam to the Turks. The third part includes the interpretation of why Ali was not given the caliphate, which he claims after Prophet Mohammad's death. In the last part, after the caliphate was not given to Ali, it includes Dede Qorqut's defense of his right to the caliphate, with the poems he read and the epics he told, making a qopuz. While some of the information about Dede Qorqut mentioned in the narration are similar to those in the Book of Dede Qorqut and in historical sources, some of them are not in the mentioned sources. These parts have been shaped by the political and religious structure of Iran. For example, Dede Qorqut's performance of his art to defend Ali's rights can be considered in this context. It is also known that Iranian Turks used Dede Qorqut as a tool in the construction and protection of their national identity. Therefore, this narration, which is important for the construction and protection of national identity apart from the religious and political structure of the

* Ege Üniversitesi, Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü, ORCID ID: 0000-0002-1729-0265, fazilozdamar@hotmail.com.

region where the text was compiled, has been examined on the basis of these three elements. As a result, we think that this narration, which is compiled from Zanjan and contains Dede Qorqut's meeting with Mohammad, inventing saz (a stringed instrument) and defending Ali in his performances with it, will contribute to Dede Qorqut's studies in terms of containing information about different features of Dede Qorqut.

Keywords: Dede Qorqut, Prophet Mohammad, Caliph Ali, Narrative, Âşık Ferruh Bayat.

Giriş

Anadolu'dan Balkanlara, İran'dan Kazakistan ve Özbekistan'a kadar geniş Türk coğrafyasında bilinen Dede Korkut Destanları; Dresden, Vatikan ve Türkmen Sahra'da bulunan 3 nüshadaki 13 farklı anlatmadan ibarettir. "Kitabı Dedem Korkut alâ lisân-i tâife-i Oğuzân" adını taşıyan ilk nüsha, Almanya'nın Dresden Kral Kütüphanesi'nde yer alır ve 12 anlatmayı ihtiva eder. "Hikâyet-i Oğuznâme-i Kazan Beg ve Gayri" başlığını taşıyan ve Vatikan Kütüphanesi'nde yer alan ikinci nüshada ise Dresden Nüshası'nda da bulunan altı anlatma vardır (Ergin, 1997, 64-66). "Türkmen Sahra Nüshası" adını taşıyan ve 2019'da yapılan yayınlarla (Ekici, 2019a; Azmun 2019; Shahgoli vd. 2019: 147-379) haberdar olduğumuz nüsha ise bilinen 12 anlatmanın dışında "Salur Kazan'ın Yedi Başlı Ejderhayı Öldürmesi" adlı anlatmayı ihtiva etmektedir (Ekici, 2019b, 5-13).

Söz konusu nüshalardaki anlatmaların bazı kısımlarında veya sonunda Dede Korkut çeşitli sebeplerle anlatıya dâhil edilir. Her bir anlatıda Dede Korkut'un bir/kaç özelliği okuyucuya sunulur. Anlatmalarda parça parça verilen özellikler, nüshaların "Mukaddime" bölümlerinde bütün olarak verilmiştir. Söz konusu bölümlerdeki Dede Korkut'un özellikleri arasında; onun Hz. Muhammet zamanına yakın yaşadığı, Bayat boyuna mensup olduğu, Oğuzların bilicisi olduğu ve birçok müşkülünü çözdüğü, gaipten çeşitli haberler verdiği, çocuklara ad verdiği, toy yaptığı, çok uzun yaşadığı vd. sayılabilir (Ergin, 1997, 73;198).

Destanlar ve mukaddimeler dışında bazı sözlü anlatmalar ve çeşitli tarihî kaynaklarda da Dede Korkut'un belli başlı özellikleri rivayet edilmektedir. Makalenin ilk başlığında da verileceği üzere bu rivayetlerin bir kısmı bazı tarihî kaynaklara intikal etmişken bazıları sözlü gelenekte yaşamaya devam etmektedir. Bu rivayetlerden biri de Zencanlı Âşık Ferruh Bayat'tan derlenen "Dede Korkut Rivayeti"dir. Günümüzde İran'ın Zencan şehrinde yaşayan ve sanatını burada icra eden Âşık Ferruh, söz konusu rivayeti ustası Âşık Beşir'den öğrendiğini iddia etmektedir.

Makale, Âşık Ferruh Bayat'ın anlattığı bu rivayet temelinde kurgulanmıştır. Dede Korkut'un belli başlı özelliklerinin, Hz. Muhammet ile görüşerek Müslüman olmasının ve Müslümanlığı Türklere tebliğ etmesinin anlatıldığı bu rivayet, ayrıca Hz. Muhammet'in vefatının ardından halifeliğin Hz. Ali'ye verilmemesi üzerine Hz. Ali'nin hakkını savunmasını ihtiva etmektedir. Bunun yanında bu rivayet Dede Korkut hakkında çeşitli bilgiler vermekle birlikte bir anlatıya dinî ve siyasi kaygıların nasıl intikal ettiğini göstermesi bakımından da önemlidir.

İlgili rivayete geçmeden önce hem Dede Korkut Kitabı'nda hem de tarihî ve sözlü kaynaklarda Dede Korkut'un hangi özelliklerinin ön plana çıkarıldığını hatırlatmak, rivayette geçen bilgilerin incelenmesi ve değerlendirilmesi açısından bize yardımcı olacaktır.

1. Dede Korkut'un Çeşitli Özellikleri ve Müslüman Olduğuna Dair Bilgiler

Dede Korkut'un geçtiği tarihî kaynaklar ve rivayetlerle ilgili birçok çalışma vardır. Biz bu çalışmaların listesini vermek gayesinde değiliz. Nitekim Dede Korkut ile ilgili hem Türkiye'de hem de Türkiye dışında yapılan çalışmalarla ilgili önemli külliyat oluşmuştur (Bekki, 2015; Türkmen ve Pehlivan, 2021). Söz konusu çalışmalarda Dede Korkut'un hangi tarihî kaynaklarda hangi özelliklerle anıldığı ile ilgili çeşitli bilgiler mevcuttur. Biz bu kısımda makalede kullandığımız “Dede Korkut Rivayeti”nde geçen Dede Korkut'un Hz. Muhammet'le görüşüp Müslümanlığı kabul ettiği, Türkler arasında İslamiyet'i tebliğ ettiği ve kopuzu icat ettiğini anlatan kaynaklar hakkında bilgi vermek istiyoruz. Bu sayede rivayette geçen iddiaların diğer kaynaklarda olup olmadığını ve iddiaların yaygınlığını sorgulamak istiyoruz.

Dede Korkut adının geçtiği en eski tarihî kaynak Reşidüddin'in “Câmi'üt-tevârih” adlı eseridir. Reşidüddin'in 1305'te, bir heyetle yazdığı eserinin “Târih-i Oğuz u Türkân u Hikâyet-i Cihangiray” adını taşıyan kısmında dört hükümdarın çağdaşı olarak karşımıza çıkan Korkut Ata, Bayat boyundan olup Kara Hoca'nın oğludur. Bu rivayetleri Reşidüddin'e anlatan kişi, Dede Korkut'un 295 yıl yaşadığını iddia etmiştir. Söz konusu eserde; Dede Korkut'un güzel sözler ve kerametler söylediği, hikâyelerinin çok olduğu, Peygamber'i gördüğü, İslam'ı kabul edip Oğuzlar arasındaki İslam'ın tebliğcisi olduğu söylenmektedir (Togan, 1982, 55;103; Ergin, 1997, 35; İnan, 1998, 166; Jirmunskiy, 2016, 89). Bu kaynakta geçen Dede Korkut ile ilgili bilgilerden; hanların akıl hocası, sözü geçer bir devlet adamı ve keramet sahibi olması, Peygamber zamanında yaşaması, Bayat boyundan olması, çocuklara ad vermesi ve güzel sözler söylemesi, Dede Korkut Kitabı'nın Mukaddeme kısmındakiler ile büyük oranda aynıdır (Ergin, 1997, 35).

Dede Korkut hakkında bilgi veren bir diğer kaynak ise III. Murat devrinde Bayburtlu Osman'ın yazdığı “Tevârih-i Cedîd-i Mir'at'i Cihan” adlı eserdir. Söz konusu eserin “Bayındır Han” bölümünde; Hz. Muhammet'in zuhurunun ardından Bayındır Han'ın Kazan Han ve Dündar Bey'i Hz. Muhammet'in yanına gönderdiği ve onların da İslamiyet'i kabul ettiği geçmektedir.

Türk yurduna dönüşte onlarla birlikte Demirkapı Derbent'e gelen Selman-i-Farisi, İslamiyet'in usullerini öğrettikten sonra Dede Korkut'u onlara şeyh yapıp Hz. Muhammet'in yanına geri dönmüştür (Ergin, 1997, 40-41). Benzer bilgi Tebrizli Hasan b. Muhammed Bayatî'nin Osmanlı Padişahları silsilenamesi mahiyetindeki "Câm-ı Cem-âyîn (1482)" adlı kitabında da geçmektedir. Eserde Oğuz hanlarından olan Kara Han, Korkut Ata'yı Hz. Muhammet'e elçi göndermiştir. Korkut Ata, Selmân-ı Fârisî ile birlikte geri dönüp Oğuz kavmine İslam şeriatını öğretmiştir (Gökyay, 2004, 136; Boratav, 1977, 861). Bu bilgilerden yola çıkarak Korkut Ata'nın bilgelik ve kutsallık halesiyle çevrelenmiş bir şahıs olduğu ve Oğuzların İslamiyet'i kabul etmesinden sonra bu şekilde kaldığı söylenebilir. Müslümanlaştırmadaki bu uç şekil Korkut Ata'yı Hz. Muhammet'in çağdaşı, müşahidi ve Oğuzlar arasında İslam'ın tebliğcisine dönüştürmüştür (Jirmunskiy, 2016, 89).

Dede Korkut'un Hz. Muhammet ile görüştüğü iddiasının geçtiği bir diğer bilgi ise Adam Olearius'un "Moskova ve Pers Yolculuğu" adlı eserinde geçmektedir. Alman imparatorunun Moskova ve İran elçisi olan Adam Olearius, 1638 yılında Derbent/Siriderya yakınlarında görüp anlattığı bir mezarın "İmam Korkut" diye andığı Dede Korkut'a ait olduğunu söylemektedir. Olearius'un naklettiği yerel rivayete göre Korkut, Salur Kazan'ın taraftarıdır ve putperest Lezgileri İslam'a davet etmek için gittiğinde Lezgiler tarafından öldürülmüştür. Yine menkıbeye göre Dede Korkut; Hz. Muhammet'in sahabesidir, onun yanında bulunmuş, ondan eğitim almış ve Hz. Muhammet'in vefatından sonra 300 yıl daha yaşamıştır (Gökyay, 1994, 78; Jirmunskiy, 2016, 88; Köprülü, 1976, 19). Amerikalı diplomat Eugen Schuyler'in eserinde de geçen ve günümüzde "Korkut Ata Türbesi" olarak anılan bu mezar, yöre halkının önemli ziyaretgâhlarından biridir (Gökyay, 1994, 78; Karadağ, 1987, 31; Jirmunskiy 1961, 614; İnan, 1998, 170).

Kazak efsanelerinde de Hz. Muhammed'in çağdaşı olarak geçen Korkut Ata, Siriderya yakınlarında doğmuştur. Oğuzların Bayat boyuna mensup olan Korkut'un doğumu efsanelerde olağanüstülüklerle süslenmiştir (Şişman, 1998, 51-53). Aslında yakın bir tarihte tanık olduğumuz bir olayda da hatırlanacağı üzere Dede Korkut'un Türkmen Sahra Nüşhası'nı bulan Veli Muhammet Hoca, bu nüshayı bulmasını Korkut Ata'nın türbesini ziyaretinden sonra türbenin onarımına vesile olmasına bağlamıştır (Ömeroğlu, 2019, 20;22).

Dede Korkut ile ilgili bir diğer bilgi de Başkurdistan'ın Ufa şehrinde Kırgızlardan derlenen bir efsanede geçmektedir. Burada yaşayan Kırgızlar, büyük büyük babaları olarak zikrettikleri Korkut Ata'yı "seyyidzâdelerden Korkut Ata" şeklinde tanırlar (İnan, 1998, 172) ve Korkut Ata'yı Hz. Muhammet'in soyundan gelen seyitlerden biri olarak takdim ederler (Özdemir,

2003, 29). Alishir Nevaî de Dede Korkut'u velilik mertebesine yükselterek onun bir veliullah olduğu iddiasındadır (İnan, 1998, 168).

Son olarak Karakalpakistan'da derlenen bir efsanede Korkut Ata kopuzun mucidi olarak gösterilir. Söz konusu efsanede Korkut Ata, saz yapımını deneme sürecinde uygun ağacı bulmak için gittiği ormanda şeytanlarla karşılaşır ve şeytanlara yapmak istediği çalgı aletinin yapım sürecindeki başarısız denemelerinden bahseder. Şeytanlarla görüşükten sonra oradan ayrılıp ormandan çıkmış gibi yaparak şeytanların sohbeti esnasında saz yapma konusundaki tüm detayları gizlice dinleyen Korkut Ata sazı icat eder. Masal motifiyle süslenen bir yöntemle sırrı öğrenen Korkut Ata, bu sayede yapmayı öğrendiği kopuzun mucidi ve piri kabul edilir (İnan, 1998, 168; Gökyay, 2004, 138; Özdemir, 2003, 29).

Söz konusu eserler çoğaltılabilir ancak birçok çalışmada yukarıdaki eserler referans alındığı için Dede Korkut hakkındaki bu bilgiler tekrarlanmaktadır. Genel anlamda tarihî kaynaklarda geçen ve çoğu rivayet olarak nakledilen bilgilerde; Dede Korkut'un güzel sözler ve kerametler söylediği, Hz. Muhammet'e elçi gönderildiği ve Peygamber'i gördüğü hatta onun sahabesi olduğu, İslamiyet'i kabul edip Oğuzlar arasında İslam'ın tebliğcisi olduğu veya Türk yurduna dönüp Türklere İslamiyet'in usullerini öğrettiği, Türkler arasında İslam şeyhi olduğu, son olarak İslamiyet'i tebliğ esnasında putperest Lezgiler tarafından öldürüldüğü ve kabrinin türbeye dönüştürüldüğü vd. özellikler geçmektedir. Ayrıca görüldüğü gibi kaynakların bir kısmında Dede Korkut, Türkler arasında dinî bir hüviyete büründürülmüştür. İslamiyet'in Türkler arasında kabul edilmesinde Dede Korkut'un önemini vurgulandığı bu kaynaklar, bir bakıma halkın Dede Korkut'u nasıl tasavvur ettiğinin bir fotoğrafıdır ve Dede Korkut, Dede Korkut Kitabı'nda zikredilen özellikleri dışında menkıbevi bir kişiliğe dönüştürülmüştür. Ancak eldeki kaynakların hiçbirinde Dede Korkut'un Hz. Ali ile görüşmesi veya onu desteklediği hakkında malumat yoktur. Makalede kullandığımız metni farklı kılan da budur. Çünkü söz konusu rivayette Dede Korkut, "Şii gömleği giydirilerek" sunulmuştur. Kanaatimizce bunun sebebi İran Türklerinin inanç yapısının bu rivayete intikali kadar İran yönetiminin saz çalma konusundaki yasaklarına karşı İranlı âşıkların Hz. Ali'yi "dokunulmaz bir kalkan olarak" kullanmasından ileri gelmektedir.

2. Zencanlı Âşık Ferruh Bayat ve Naklettiği Dede Korkut Rivayeti

1941'de İran'ın Zencan şehrinde doğan Âşık Ferruh Bayat, saz ve âşıklık eğitimini Âşık Zeynüddin Karabulağı (1911-1991) ve Âşık Beşir'den (1900-1991) olarak 20 yaşında âşıklığa başlamıştır. Günümüzde Zencan ve çevresinde âşıklık yapmaya devam eden âşığın anlattığı birçok destan ile bir kısmı usta malı olmak üzere icra ettiği birçok şiiri vardır (Kerimi, 1396/2017, 107-108).

Naklettiği “Dede Korkut Rivayeti”ni ustası Âşık Beşir’den öğrendiğini iddia eden Âşık Ferruh, Âşık Beşir’in yanında çıraklık yapan diğer âşıklar gibi kendisinin de Dede/Baba Korkut adını ilk kez Âşık Beşir’in anlattığı bu rivayetten öğrendiğini iddia etmektedir. Âşık Beşir’e göre Dede Korkut, Şah-ı Merdan (Hz. Ali)’in zapt edilen halifeliğinin ona verilmesi için 25 yıl sazıyla destan anlatıp şiir okumuştur (Kerimi, 1396/2017: 49).

Bu kısımda “Dede Korkut Rivayeti”nin metni; anlatıcının üslubuna dokunulmadan, sadece metnin anlaşılabilirliğini kolaylaştırmak için bazı kelimelerin Türkiye Türkçesindeki karşılıkları köşeli parantez [xxx] içinde yazılarak verilmiştir:

Dede Korkud, bir nebi idi. O, Türkler arasında bir derviş idi. Halk ona inanıp her suali ondan soruşardılar. Her ne dese idi heman olardı. Yalan diline gelmedi. Allah’dan sonra heç kime [kimseye] baş eğmedi. Allah Teâla onun üreyine [kalbine] ilham ederdi.

Peygamber, İslam davetine başlayanda Dede Korkud ilk Türk idi ki ona iman getirdi. Azerbaycan’dan yola düşüb Mekke’de Peygamber’in huzuruna çatdı [vardı]. İslam dininin usullerini örgeşdi [öğrendi] ve Azerbaycan’a kayıdıb [dönüp] İslam’ı tebliğ etdi.

Peygamber cenabları [hazretleri] rihlet edenden [vefat ettikten] sonra imamet [halifelik] Hz. Eli’ye [Ali’ye] çatdı [geçti]. İmam Ebubekir, koca [tecrübeli] olduğu ve hamıdan [herkesten] büyük olmasına göre [olduğu için] Peygamber’in naibi [vekili] seçildi.

Bir haldaki [dönem] Peygamber, Gadir-i Hum’da Hz. Eli’ni öz [kendisi] yerine imam tanıtdırmışdı. Bundan bele [Hz. Abubekir’in halife seçiminden sonra] Hz. Eli, Müselmanlar arasında vahdeti pozmasın [birlik bozulmasın] diye sükûteledi [sessiz kaldı]. Bu sükût 25 il tul çekdi [gecikti]. Bu zaman Dede Korkud, İmam Eli aleyhisselamın hakkını eda elemek için kopuz eline aldı. O, bir tahta [tahta] kasa götürüb üstüne neçe [birkaç] sim [tel] çekdi. Elleri [illeri] dolamb şehirleri gezdi ve her yanda “Hak Eli’nindi” söyledi.

Bu hadisi buyurub Hazreti Peygamber özü [kendisi]
Âleme Hazreti Peygamber’in hacetdi [gerekti] sözü
Olsa kalbinde kimin zerre eğer eşk-i Eli [Hz. Ali aşkı]
Allah’ın cenneti vacibdi o eşhase [kişilere] beli [kesinlikle]

Bu sözlerinin Hz. Eli’nin hakkından difa eyledi [savundu]. Şiirler, medhler [methiye] ohudu. İmam yerini hilafet ile terifeledi [etti]. Onun nezerinde hilafeti koy kırağa [dışına atılıp], gasb olunsa da imamet [halifelik] Eli’nin idi (Kerimi, 1396/2017, 177).

Bir anlatı olarak değerlendirildiğinde bu rivayet, dört kısımdan oluşmaktadır. Bunlar Dede Korkut'un takdimi, Hz. Muhammet'le görüşmesi, Hz. Ali'nin hakkının gasp edilmesi ve Dede Korkut'un Hz. Ali'yi destekleme yöntemidir.

Söz konusu metin incelenirken İran'ın siyasi ve dinî yapısı kadar İranlı Türk âşıklarının yaşadığı sorunlar ve İran Türklerinin kimlik algısının da göz ardı edilmemesi gerekmektedir. Çünkü İran Türkleri, Kacar döneminde uygulanmaya başlanan ve Pehlevi döneminde zirve yapan yasaklardan dolayı Türkçeyi yazı dili olarak serbestçe kullanamamışlardır. Bu yasak İslam Devrimi ile kısmi olarak kaldırılmışsa da sadece resmî kurumlardan onay alan eserlerin basımına izin verilmektedir (Nesibzade, 1997, 93). Dolayısıyla İran Türklerinin kimlik algısı farklı bir boyutta sürdürülmüştür. Bu sebeple İranlı Türk aydınlar, baskı altında gördükleri millî kimliklerini koruyup yeniden inşa etme sürecinde sözlü ürünleri temel alarak Köroğlu, Şah İsmail, Babek Hurremi ve Dede Korkut gibi bazı kahramanlar ve temaları merkeze koymuşlardır (Özdamar, 2021, 201). Bundan hareketle ilgili metin incelenirken bu hususlar temelinde ele alınacaktır.

Rivayetin ilk kısmında Dede Korkut'un çeşitli özelliklerinden bahsedilmiştir. Bunlardan biri Dede Korkut'un bir nebi ve derviş olduğudur. Halk muhayyilesinde kutsal kabul edilen veya halk üzerinde etki gücü yüksek olan şahsiyetlerle ilgili değerlendirmeler kaçınılmazdır. Aynı değerlendirme Dede Korkut Kitabı'nın Mukaddime kısmına sirayet etmiştir ve Dede Korkut'un "gaipten haber verdiği" gibi İslâm itikadı açısından sıkıntılı olan bir konu (Pehlivan, 2015, 236) yazılı kaynağa da intikal etmiştir. Rivayette geçen "nebi" kelimesinin de anlatıcı/aktarıcının bu inanç temelli değerlendirmesi sonucu metinde yer aldığı düşüncesindeyiz. Ayrıca rivayette Dede Korkut'un bir derviş olduğu iddiası da bu bağlamda düşünülebilir. Dede Korkut'un veliliğindeki sembolü kopuza sahip olmakla açıklayan çeşitli araştırmacılar vardır (Ögel, 2000, 8). Şamanların da bir özelliğinin gaipten haber vermek olduğunu bu kısımda hatırlatmak gerekmektedir (Pehlivan, 2015, 236). Çünkü Dede Korkut'un veli olarak adlandırılması İslami bir söylemden ziyade geleneksel inancın kalıntısıdır (Jirmunskiy, 2016, 80). Özbeklerde anlatılan bir rivayette Müslümanların sıkıntıya düştüklerinde Hz. Muhammet'e, bakışların ise Korkut Ata'ya müracaat ederek medet umdukları söylenmektedir (İnan, 1998, 167). Dolayısıyla da Dede Korkut'la ilgili velilik meselesi ve onun gaipten haber vermesi, İslam öncesi geleneksel inancın dönüştürülmesi şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Yine rivayette geçen Dede Korkut'un her dediğinin gerçekleştiği, hiç yalan söylemediği ve Allah'ın Dede Korkut'un kalbine ilham ettiği iddiaları da onun bir nebi olduğu tasavvurunun devamıdır ve Dede Korkut olağanüstü kişiliğe büründürülmüştür.

Rivayette geçen diğer özellikler ise Dede Korkut'un Türkler üzerinde önemli derecede etkili olduğu, Türklerin birçok şeyi Dede Korkut'a sorduğu ve Allah'tan başka hiç kimseye

eğilmediğidir. Rivayette geçen özelliklerin bazıları Dede Korkut Kitabı'nın Mukaddime'sinde geçen "Resül 'aleyhi's-selâm zamanına yakın Bayat boyundan Korkut Ata dirler bir er kopdı. Oğuzun ol kişi tamam bilicisi-y-idi. Ne dir-ise olur-idi. Gayıbdan dürlü haber söyler-idi. Hak Ta'alâ anun könlüne ilham ider-idi. ... Korkut Ata Oğuz kavminun müşkilini hall ider-idi. Her ne iş olsa Korkut Ata'ya tanışmayınca işlemezler-idi. Her ne buyursa kabul iderler-idi. Sözüünü tutup tamam iderler-idi." (Ergin, 1997, 73) ifadelerle ve yukarıda yer verdiğimiz tarihî kaynaklardaki rivayetlerle büyük ölçüde aynıdır. Okuma yazma oranının artmasıyla birlikte İran'daki âşıklar da yazılı kaynaklardan önemli ölçüde yararlanmaya başlamışlar ve bu bilgileri yaratımlarında kullanmışlardır. Köroğlu, Kurbanî gibi geleneksel konu ve kahramanların yanında artık İran Türkleri âşıklarının eserlerinde Babek, Hacı Bektaş Veli, Settar Han, Sefer Han, Dede Korkut gibi tarihî kahramanları da görmek alışık olunan bir durumdur (Özdamar, 2021, 201). Dolayısıyla söz konusu metnin anlatıcısı Âşık Ferruh'un Dede Korkut Kitabı'yla ilgili ne kadar alakadar olduğu veya Âşık Beşir'den öğrendiği bu rivayete ekleme yapıp yapmadığı konusunda elimizde malumat yoktur. Bu konudaki tek bilgi, Âşık Ferruh'un bu rivayeti ustası Âşık Beşir'den öğrendiği ve ondan öğrendiği şekilde naklettiğidir (Kerimi, 1396/2017, 107). Bu sebeple rivayetin ilk bölümündeki bilgiler, hem Dede Korkut Kitabı'nda hem de diğer kaynaklardaki malum bilgilerin tekrarı niteliğindedir.

Rivayetin ikinci kısmında Dede Korkut'un Mekke'ye gidip Hz. Muhammet ile görüşerek Müslüman olması ve İslamiyet'in usullerini öğrendikten sonra Azerbaycan'a dönüp Müslümanlığı Türklere tebliğ etmesi ele alınmaktadır. Yukarıda hakkında ayrıntılı bilgi verilen "Câmi'üt-tevârih"te Dede Korkut'un Hz. Peygamber'i gördüğü, İslam'ı kabul edip Oğuzlar arasında İslam'ın tebliğcisi olduğundan (Togan, 1982, 55;103; Ergin, 1997, 35; Jirmunskiy, 2016, 89) bahsetmiştik. Aynı iddia "Tevârih-i Cedîd-i Mir'at'i Cihan" ve "Câm-ı Cem-âyîn" adlı eserlerde de yinelenmiş, Dede Korkut'un Selmân-ı Fârisî ile birlikte Türk yurduna geri dönüp Oğuz kavmine İslam şeriatını öğrettiği iddia edilmiştir (Ergin, 1997, 40-41; Gökyay, 2004, 136). Rivayetteki bir ayrıntı da Müslüman olan ilk Türkün Dede Korkut olduğudur. Bu iddia da ilk kısımda Dede Korkut için atfedilen menkıbevi hayatın gereği olarak düşünülmüş olmalıdır.

İlk iki kısımda zikredilen bilgilerin bazıları, Dede Korkut Kitabı'nın Mukaddime bölümündekilerle bazıları ise tarihî kaynaklardaki bilgilerle büyük oranda örtüşmektedir. Ancak Dede Korkut ile Hz. Ali arasındaki münasebet ile bu kısımda verilen bazı ayrıntıların bu rivayete girmesinde İran'ın dinî ve siyasi yapısı başta olmak üzere İran Türkü âşıkların yaşadığı baskılar gibi birçok sebep etkilidir.

Rivayetin üçüncü kısmında Hz. Muhammet'in vefatının ardından hakkı olduğunu iddia ettiği Hz. Ali'ye halifeliğin niçin verilmediğinin yorumlanması ve bu haksızlığa karşı Hz. Ali'nin

tepkisi anlatılmaktadır. Rivayet bu kısımda "bir araca" dönüşmeye başlamıştır. Rivayetin nakledicisi olarak zikredilen Âşık Beşir de Âşık Ferruh da Şii inancına mensuptur. Şii genel anlamda; "Hz. Peygamber'in vefatından sonra devlet yönetiminin Hz. Ali'ye ve onun soyundan gelenlere ait olduğu düşüncesi etrafında birleşen çeşitli grupların ortak adıdır." (Öz, 2010a, 111). Aktarıcı/lar/ın bu mensubiyeti, rivayeti önemli ölçüde şekillendirmiştir. "Hz. Muhammet'in vefatıyla birlikte halifeliğin Hz. Ali'ye geçtiğine" dair iddia rivayette kesin bir dil kullanılarak nakledilir ve Gadir-i Hum'a yapılan bir telmihle iddia güçlendirilmeye çalışılır. Bilindiği gibi Şii inancına göre Mekke ile Medine arasındaki Gadir-i Hum, Hz. Muhammet'in veda haccı dönüşünde Hz. Ali'yi vekil tayin ettiği yerdir ve bu tayin iddiası, Şii gruplarında gerçekliğine inanılan bir olaydır (Sofuoğlu, 1984, 461-470; Fırlalı, 1996, 179-180). Peygamber'in ölümünden sonra Hz. Ebubekir'in halife olmasının sebebi de Hz. Ali'nin bu duruma tepkisi/tepkisizliği de yaratıcı/aktarıcının düşünce sisteminden etkilenilerek verilen rivayette Hz. Ebubekir'in halifeliği, onun en yaşlı kişi olmasına bağlanırken Hz. Ali'nin bu durum karşısındaki tutumu ise Müslümanlar arasındaki birliğin bozulmaması düşüncesiyle açıklanır.

Rivayetin son kısmında ise halifeliğin Hz. Ali'ye verilmemesinin ardından geçen 25 yıllık süre bahis konusudur. Bu süre zarfında bilindiği gibi Hz. Ebubekir, Hz. Ömer ve Hz. Osman halifelik yapmışlardır. Hz. Ebubekir'in dışında diğer halifelerin adının zikredilmediği rivayetin bu kısımda "Diğer halife isimlerini aktarıcılar mı zikretmedi, yoksa kitabın yayın sürecinde yasağa maruz kaldığı için mi bu isimler çıkarıldı?" bilmiyoruz. Çünkü İran devletinin yayın politikası gereği bir kitap devlet idarecileri tarafından kontrol edildikten sonra onay aldığı takdirde yayımlanabilir. Sonuç olarak rivayette bu detaya girilmeden halifeliğin dışında tutulan Hz. Ali'nin 25 yıllık süreçteki tutumu nakledilir. Gadir-i Hum meselesindeki gibi bu kısımda da Hz. Ali'nin sessiz kalması Şii bakış açısıyla açıklanmıştır. Çünkü Şii inancına göre Hz. Ali'nin bu sessizliği bir nevi takıyyedir (Öz, 2010b, 453). Bu takıyye de rivayette kendisine yer bulmuştur.

Rivayetin bu kısmında ayrıca Dede Korkut'un bir kopuz yapması ile bu kopuzla şiir okuyup destan anlatarak Hz. Ali'nin hakkını savunması anlatılmaktadır. Kopuzun Dede Korkut tarafından icat edildiğine dair rivayetlerden yukarıda bahsetmiştik (İnan, 1998, 168; Gökyay, 2004, 138; Özdemir, 2003, 29). Bu rivayet de aynı bilgiyi destekler niteliktedir. Hâlihazırda günümüz âşıklarının atası sayılan Dede Korkut, âşıklık geleneğinde önemli bir yere sahiptir. Ayrıca Kazak/Kırgızlarda ilk kopuz çalan kişi olarak Korkut Ata kabul edilmektedir (Jirmunskiy, 2016, 80). İncelediğimiz rivayette kopuzun mucidi olarak görülen Dede Korkut'un bir başka özelliği zikredilir. Kopuzun nasıl icat edildiği hususu rivayette verildikten sonra Dede Korkut, Hz. Ali'nin destekçisi olarak karşımıza çıkar. Artık rivayette Şii inancının tesiri daha belirgindir. Hz.

Ali'ye verilmeyen hakkını Dede Korkut okuduğu şiirler ve anlattığı destanlarla halka anlatıp halifelğin "hak edene" verilmesi için çaba sarf eder.

Bu kısımda bir hususu daha belirtmek gerekmektedir. Rivayeti aktaran kişilerin âşık olmaları bu hususu daha önemli yapmaktadır. Çünkü Pehlevi döneminde mollaların saz çalmanın günah olduğu ve âşıkların kâfir olduğu yönündeki iddiası, İran âşıklık geleneğini ciddi oranda etkilemiştir (Başgöz, 2013, 374). Söz konusu durum 1979 İslam Devrimi'nden hemen sonra yeniden gündeme gelmiş ve saz çalmak İslam'a aykırı görüldüğü gerekçesiyle bir süre yasaklanmıştır (Özdamar, 2014, 203). Yasak her ne kadar günümüzde kaldırılmış olsa da âşıkların sanatını icra etmesi, idarecilerden alınması gereken çeşitli izinlere tabidir (Kobotarian Azeroğlu ve Azizpour, 2020, 145). Dolayısıyla metnin derlendiği İran'ın siyasi ve dinî yapısı, belirli dönemlerde âşıklara uygulanan yasak, rivayeti belli ölçüde etkilemiştir. Rivayette Dede Korkut'un Hz. Ali'nin hakkını saz çalarak aramasında bir araç olan saza veya saz çalan âşıklara yapılacak olası bir dinî, dolayısıyla da siyasi, baskı karşısında Hz. Ali bir "kalkan" olarak kullanılmıştır.

Son olarak İranlı Türk aydınlar Köroğlu, Babek, Şah İsmail vd. kahraman ve konularla birlikte millî kimliğin korunması ve inşasında Dede Korkut'u da merkeze koymuşlardır. İran'da Türklere uygulanan yasaklar karşısında Türk kültürünün korunması için yapılan mücadelede Dede Korkut önemli bir konumdadır. Aslında İran Türkleri arasında Dede Korkut'un bu hususta bir tema olarak görülmesi Bulud Karaçorlu Sehend'in Dede Korkut Kitabı'ndaki anlatmaları nazma çektiği "Sazımın Sözü", "Kurtarış", "Kardeş Andı" ve "Dedemin Kitabı" adlı kitaplarla başlamıştır. Pehlevi döneminde Türklere uygulanan asimilasyon faaliyetlerine karşı Sehend, okuduğu Dede Korkut Kitabı'nı kendisine yüksek sesle haykıracağı bir kaynak olarak görmüştür. Bu kaynaktaki metinler, şairin yeteneğiyle birleşince sadece İran Türklerini değil Bütöv Azerbaycan Türklüğünü etkileyen önemli bir propaganda aracına dönüşmüştür (Akpınar, 2019, 487). Aslında Dede Korkut'un millî kimlik inşası için rol model olarak alınması Türkiye, Azerbaycan ve Türkmenistan'da denenmiştir (Güvenç, 1995, 111-112; Duymaz, 2015, 19-33; Meeker, 2021, 351-388). Ancak bu ülkeler bağımsızdır ve Dede Korkut'taki kahramanlar veya kitaptaki birçok değer, devlet desteğiyle vatandaşlara sunulmuştur. Bu sebeple İran'daki millî kimliğin korunmasında Dede Korkut'un birçok yasağa rağmen ısrarla kullanılması belki de Sovyetler Birliği döneminde Dede Korkut'a yapılan yasaklardaki kültürel mücadeleye benzemektedir (Bayram, 2009, 716; Çeribaş 2012, 756). Sehend ile başlayan bu mücadele İran'da önemli yol kat etmiştir ve birçok âşık Dede Korkut Kitabı'nda yer alan bazı anlatmaları öğrenerek bazı bölümlerine yapılan ekleme ve çıkarmalarla bazı destanları yeniden yaratmışlar. Bu bağlamda Dede Korkut Kitabı'nda yer alan destanlar günümüzde İran'daki toplantılarda

âşıklar tarafından saz eşliğinde nazım ve nesir karışık olarak geleneksel "âşık hikâyesi/destanı" formunda anlatılmaktadır. Dolayısıyla İran'da da millî kimliğin korunmasında Dede Korkut seçilen rol modellerden biridir ve Dede Korkut'u hem anlatan hem de yaşatan âşıklar bu korumada önemli görev üstlenmektedirler.

Sonuç

Yazılı nüshalarındaki metinler dışında sözlü gelenekte de birçok varyantı ile Dede Korkut Destanları, Türk Dünyası'nın önemli anlatmalarından biridir. Söz konusu kitaba adını veren ve birçok destanda çeşitli rollerde karşımıza çıkan Dede Korkut ise hem nüshalarda hem de çeşitli kaynaklarda farklı farklı özelliklerle okuyucuya sunulmaktadır.

Zencan'da derlenen bu rivayette de Dede Korkut'un çeşitli özellikleri geçmektedir. Dört kısımda ele alınan bu rivayetin ilk iki bölümünde geçen özellikler; Dede Korkut'un bir nebi veya derviş olduğu, Türkler üzerinde söz ve keramet sahibi olduğu, yalan söylemediği, Hz. Muhammet ile görüşmek için Mekke'ye gittiği, Müslüman olan ilk kişi olduğu ve Müslümanlığın usul ve erkânını öğrenip Türklerle İslamiyet'i tebliğ ettiği. Bu özellikler hem Dede Korkut Kitabı'ndakilerle hem de diğer tarihî kaynaklarla aynıdır veya kısmi benzerlik taşımaktadır.

Rivayetin son iki kısmında anlatılanlarda söz konusu kaynaklarda olmayıp İran'ın siyasi ve dinî yapısı ile İran Türklerinin kimlik algısı ve âşıkların günümüzdeki durumundan etkilenme söz konusudur. Bu kısımlarda Hz. Muhammet'in ölümünden sonra halifeliğin Hz. Ali'ye verilmemesi ve bunun neticesinde Hz. Ali'nin tutumu ile Dede Korkut'un sazı icat edip bununla yaptığı icralarında Hz. Ali'nin hakkını savunması anlatılmaktadır. Kanaatimizce bunlar Şii inancının söz konusu rivayete etkisidir. Yine Dede Korkut'un kopuz çalarak Hz. Ali'yi savunması İran'da bir dönem uygulanan saz çalma yasağına karşı bir meşrulaştırma girişimidir. Ayrıca İran Türklerinin millî kimlik inşasında ve korunmasında Dede Korkut Destanlarının bir araç olarak kullanıldığı bilinmektedir. Tıpkı "Koroğlu, Şah İsmail" vd. bazı manzumeler gibi Dede Korkut ve ona atfedilen anlatılar, İran Türklerinde kimliklerini korumak için bir araç olarak kullanılmaktadır. Bu sebeple ilgili rivayet de bu düşüncenin bir mahsulü olarak değerlendirilebilir.

Sonuç olarak Dede Korkut'un belli başlı özelliklerini, Hz. Muhammet'le görüşmesini, Türklerle İslamiyet'i tebliğ etmesini ve icat ettiği saz ile okuduğu şiir ve anlattığı destanlarda Hz. Ali'yi savunmasını ihtiva eden bu rivayet; Dede Korkut, Hz. Muhammet ve Hz. Ali üçgeninde kurgulanmış ve Şii inancıyla zenginleştirilmiştir. İran'ın dinî ve siyasi yapısı kadar bu rivayet, ayrıca İran'da sanatını ifa eden âşıklar üzerinde uygulanan baskılara karşı "Hz. Ali'nin hakkının saz ile müdafaası" örnekleminde görüleceği üzere olası bir saz çalma yasağına karşı Hz. Ali'nin bir "kalkan" olarak sunulduğunu da göstermektedir.

Kaynaklar

Akpınar, Yavuz. "Sehend". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Ek-2: 487-488, 3. Baskı, İstanbul: TDV Yayınları, 2019.

Azmun, Yusuf. *Dede Korkut'un Üçüncü Elyazması / Soylamalar ve İki Yeni Boy ile Türkmen Sahra Nüshası / Metin-Çeviri-Sözlük-Tıpkıbasım*. İstanbul: Kutlu Yayınevi, 2019.

Başgöz, İlhan. "İran Azerbaycan'ında Türk Hikâye Anlatma Geleneği". çev. Fazıl Özdamar, *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi* 8/2 (Kış 2013): 371-386.

Bayram, Bülent. "Halk Edebiyatı Metinlerine Sovyetler Birliği Döneminde İdeolojik Yaklaşım: Alankay Batır Örneği". *Turkish Studies* 4/8 (Sonbahar 2009): 710-724.

Bekki, Salahaddin. *Dedem Korkut Kitabı Bibliyografyası Üzerine Bir Deneme (Türkiye'deki Yayınlar 1976-2015)*. Ankara: Berikan Yayınları, 2015.

Boratav, Pertev Naili. "Korkut Ata". *İslâm Ansiklopedisi*. 6: 860-866, İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 1977.

Çeribaş, Mehmet. "Sovyetler Birliği Döneminde Kırgızistan'da Folklor Çalışmalarında İdeolojik Yaklaşımlar: Er Soltonoy Destanı Örneği". *Turkish Studies* 7/1 (Kış 2012): 753-780.

Duymaz, Ali. "Türkmenistan'da Kültürel Kimliğin Kaynağı Olarak Dede Korkut Geleneği". *Millî Folklor* 107 (Kış 2015): 19-33.

Ekici, Metin. *Dede Korkut Kitabı Türkistan/Türkmen Sahra Nüshası / Soylamalar ve 13. Boy / Salur Kazan'ın Yedi Başlı Ejderhayı Öldürmesi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2019a.

Ekici, Metin. "13. Dede Korkut Destanı: 'Salur Kazan'ın Yedi Başlı Ejderhayı Öldürmesi' Boyunu Beyan Eder Hanım Hey". *Millî Folklor* 122 (Yaz 2019b): 5-13.

Ergin, Muharrem. *Dede Korkut Kitabı I (Giriş-Metin-Faksimile)*. 4. Baskı, Ankara: TTK Basımevi, 1997.

Fığlalı, Ethem Ruhi. "Gadir-i Hum". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 13: 179-180, İstanbul: TDV Yayınları, 1996.

Gökyay, Orhan Şaik. "Dede Korkut". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 9: 77-80, İstanbul: TDV Yayınları, 1994.

Gökyay, Orhan Şaik. *Dedem Korkudun Kitabı*. 2. Baskı, İstanbul: MEB Yayınları, 2004.

Güvenç, Bozkurt. *Türk Kimliği Kültür Tarihinin Kaynakları*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995.

Jirmunskiy, V. M. "'Kitabı Korkud' ve Oğuz Destanı Geleneği". çev. İsmail Kaynak, *Bellesten* 25/100 (Ekim 1961): 609-629.

Jirmunskiy, V. M. "Dede Korkut Kitabı/Kitab-ı Dedem Korkut' Oğuz Kahramanlık Destanı ve 'Kitab-ı Korkut' ('The Book of Dede Korkut/Kitab-ı Dedem Korkut' Oghuz Heroic Epic and 'The Book of Dede Korkut')". çev. Atilla Bağcı, *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi* 41 (Bahar 2016): 51-91.

İnan, Abdülkadir. "Kitab-ı Dede Korkut Hakkında". *Makaleler ve İncelemeler*. I: 165-172, 3. Baskı, Ankara: TTK Basımevi, 1998.

Karadağ, Metin. "E. Schuyler'in Türkistan Seyahatnamesindeki Folklor Unsurları". *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi* 2/1 (1987): 27-34.

Kerimi, Muhammet Rıza. *Manna Yurdunun (Zenganın) Âşıkları*. Zencan, 1396/2017.

Kobotarian Azeroğlu, Nabi ve Azizpour, Roghahieh. "İran Türkleri'nde Sözlü Gelenek Bağlamında Âşıklık Geleneği ve Milli Bilinç". *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi* 8/21 (Mart 2020): 140-150.

Köprülü, Fuad. *Türk Edebiyatı'nda İlk Mutasavvıflar*. Haz. Orhan F. Köprülü. 3. Baskı, Ankara: TTK Basımevi, 1976.

Meeker, Michael E. "Dede Korkut Etiği". çev. Metin Ekici, *Korkut Bitig -Dünyada Dede Korkut Araştırmaları-*. Haz. Fikret Türkmen ve Gürol Pehlivan. 351-388, İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2021.

Nesibzade, Nesib. *İran'da Azerbaycan Meselesi (XX Esrin 60-70-ci İlleri)*. Bakü: Ay-Ulduz, 1997.

Ögel, Bahaeddin. *Türk Kültür Tarihine Giriş, Türk Halk Musikisi Aletleri (Uygur Devleti'nden Osmanlılara)*. 3. Baskı, C 9, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı, 2000.

Ömeroğlu, Yakup. "Dede Korkut Türkmen Sahra Nüşhasını Bulan Veli Muhammed Hoca: Türkmen, Türk Edebiyatına Dede Korkut Gibi Bir Bilge, Bugüne Kadar Gelmiş Değil Hem de Gelmeyecek". çev. Sara Behzad, *Kardeş Kalemler* 151 (Temmuz 2019): 7-22.

Öz, Mustafa. "Şia". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 39: 111-114, İstanbul: TDV Yayınları, 2010a.

Öz, Mustafa. "Takıyye". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 39: 453-454, İstanbul: TDV Yayınları, 2010b.

Özdamar, Fazıl. *Tebriz Âşıklık Geleneği ve Tebrizli Âşık Ali (Ali Feyzullahî Vahid)*. Ankara: Berikan Yayınları, 2014.

Özdamar, Fazıl. "İran Türklerinde Yeniden Yaratılan Bir Destan: Kan Turalı ve Selcan Destanı". 4. *Uluslararası Dede Korkut Türk Kültürü, Tarihi ve Edebiyatı Kongresi, Kongre Kitabı*. 174-203, Bakü: İksad Yayınevi, 2021.

Özdemir, Hasan. "Dede Korkut'un Kişiliği İle İlgili Efsaneler". *Türkoloji Dergisi* 16/2 (Mayıs 2003): 23-33.

Pehlivan, Gürol. *Dede Korkut Kitabı'nda Yapı, İdeoloji ve Yaratım*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2015.

Shahgoli, Nasser Khaze, Valiollah Yaghoobi, Shahrouz Aghatabai ve Sara Behzad. "Dede Korkut Kitabı'nın Günbet Yazması: İnceleme, Metin, Dizin ve Tıpkıbasım". *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi* 16/2 (Haziran 2019): 147-379.

Sofuoğlu, Cemal. "Gadir-i Hum Meselesi". *AÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi* 26/1 (1984): 461-470.

Şişman, Bekir. "Kazakistan'da Korkut Ata ile İlgili Söylenceler". *Millî Folklor* 37 (Bahar 1998): 51-53.

Togan, Zeki Velidi. *Oğuz Destanı, Reşideddin Oğuznâmesi, Tercüme ve Tahlili*. 2. Baskı, İstanbul: Enderun Yayınları, 1982.

Türkmen, Fikret - Pehlivan, Gürol. *Korkut Bitig, Dünyada Dede Korkut Araştırmaları*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2021.

YARATICILIKTA SEZGİSEL SÜRECİ ODAĞINA ALAN BİR SANATÇI; CRYSTAL WAGNER
Doç. Dr. Zeliha KAYAHAN*
Doç. Dr. Naile ÇEVİK**

Öz: Sanatsal yaratım sürecinde her sanatçı farklı bir tecrübe ile öznel bir deneyim süreci yaşar. Kullanılan malzeme, teknik ve üretim olanaklarına bağlı olarak sanatçı, duyu ve düşüncelerini en etkili şekilde yansıtmaya ve sanatsal pratiklerini oluşturmaya çalışır. Bu araştırmada, sanatsal yaratım sürecinde sezgisel bakışın etkisine dair eser analizi yaratıcılık bağlamında ve Crystal Wagner özelinde değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme kapsamında, Wagner'ın çağdaş sanatın çarpıcı özelliklerini içinde barındıran büyük boyutlu dış mekân heykel üretimlerini odağına almasının yanı sıra sanatçının disiplinlerarası çalışmaları da ortaya koyulmaktadır. Üretimlerinde farklı malzemeleri kullanan sanatçı, baskıresim alanında aldığı eğitim ile mekâna göre şekillendirdiği heykeller aracılığı ile özgün üretimlerde bulunmaktadır.

Sanatçının sezgisel olarak önceden belirlediği bir mekâna ve atmosfere uygun olarak tasarladığı çalışmaları o "an" a dair yaratıcılık çözümlerini de beraberinde getirmektedir. Ancak sanatçı bu öngörülemez durumu bir gerilim veya kaygı sorunsalı olarak görmez. Bu durum, Wagner için spontanlık ve yaratıcılığın sezgisel olanaklarının deneyimlenmesi biçiminde yorumlanmaktadır. Bilinçli bir spontanlığın hissedildiği büyük ölçekli enstalasyonlarında sanatçı, cesur renkleri ile ilgi çekici bir mekân deneyimi ortaya çıkarması üretim sürecinde yoğun emek odaklı çalışmasının da bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Sanat, Yaratıcılık, Enstalasyon, Crystal Wagner.

AN ARTIST FOCUS ON THE INTUITIVE PROCESS IN CREATIVITY; CRYSTAL WAGNER

Abstract: In the artistic creation process, each artist experiences a subjective experience with a different experience. Depending on the material, technique and production possibilities used, the artist tries to reflect his feelings and thoughts in the most effective way and to create his artistic practices. In this research, the analysis of the work on the effect of intuitive perspective in the artistic creation process was evaluated in the context of creativity and in particular Crystal Wagner. Within the scope of this evaluation, Wagner's large-scale outdoor sculpture productions, which include the striking features of contemporary art, as well as the artist's interdisciplinary works are revealed. The artist, who uses different materials in his productions, makes original productions through the sculptures he has shaped according to the space with the education he received in the field of printmaking.

The works that the artist has intuitively designed in accordance with a predetermined space and atmosphere bring along creative analyzes of that "moment". However, the artist does not see this unpredictable situation as a problem of tension or anxiety. This situation is interpreted as experiencing the intuitive possibilities of spontaneity and creativity for Wagner. In his large-scale installations where a conscious spontaneity is felt, the artist's creation of an interesting space experience with his bold colors can also be considered as a reflection of his intense labor-oriented work during the production process.

Keywords: Contemporary Art, Creativity, Installation, Crystal Wagner.

* Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Sanat Bilimleri Bölümü, ORCID ID: 0000-0001-9644-9715, z.kayahan@hbv.edu.tr.

** Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, ORCID ID: 0000-0001-6448-1534, naile.cevik@hbv.edu.tr,.

Giriş

Çağdaş sanatın ilk izlerini 20. yüzyılın ilk yarısında görmek mümkündür. Bu süreçte birçok sanatçı yavaş yavaş kendi bireysel tarzlarını ön plana çıkarmaya başlamış ve sanat dünyasının yerleşik ve evrenselleşen kurallarına karşı başkaldırmaya başlamışlardır. Gelişen ve değişen sosyolojik yaşamın da etkisi ile sanat, hem teknik hem de düşünsel anlamlarda dönüşümler yaşamıştır. Bu dönüşümlerin sanattaki en belirgin yansıması disiplinlerarası üretimler ve sergileme pratikleri alanlarında deneyimlenmiştir. Günümüzde sanatçılar birden fazla akım/hareketten beslenerek ya da tümüyle bağımsız bir bakış açısı ile eserler üretmekte ve farklı disiplinleri sanatsal üretim süreçlerinin içerisine özgürce dâhil edebilmektedir.

Tarih boyunca birçok sanatçı düşüncelerini kendi tarzı ve potansiyeli ile ortaya koymuştur. Sanatın düşünce ve duyguları harekete geçirmede etkili bir alan olması durumu söz konusudur. Bu durum sanatçıların yaratım süreçleri kapsamında üretimleri ile kurdukları bağ ile daha da derinleşmektedir. Özellikle bir deneyim alanı olan sanatsal üretim olgusu sanatçıların bilinç/bilinçdışı süreci, yaratıcılık özellikleri, duyguların ifadesi gibi eserine eklenen parametreler olarak ön plana çıkar. Bu makale kapsamında sanatın sezgisel yaratım süreçlerine odaklanması bağlamında ele alınan kavramsal çerçeve bu doğrultuda oluşturulmuştur.

Günöz'e (2008) göre "sezgi (*intuition*), kelime kökeni olarak Latince "intueri" sözüne dayanır. Kelime olarak "bir şeye ya da bir şeyin içine bakmak" anlamındadır, terim olarak ise "doğruya nüfuz etmek", "doğruyu kavramak" anlamındadır". Sezgi; her insanın günlük yaşamında bile sıklıkla deneyimlediği ancak çoğu zaman tam tanımlanamadığı bir durum olarak değerlendirilebilir. Somut olarak anlamlandırılmayan sezgi teması sanat alanında bir ifade unsuru olarak kullanılmıştır. Bu açıdan değerlendirildiğinde öznel bir deneyimi merkezine alan sanatsal pratiklerde sezgisel güç bilinçli ya da bilinçsiz birçok sanatçı tarafından kullanılmaktadır. Ancak sezgisel üretim yoluna yönelik bir düşünme sistemi geliştirmek ve bilinçli olarak bu süreci deneyimlemek açısından değerlendirildiğinde özellikle günümüz sanat çalışmaları dikkat çekicidir. Bu makale kapsamında hem sanatçı ve eseri bağlamında sezgisel yaratım süreci araştırılarak incelenecek hem de yaratıcılıkta sezgisel süreci odağına alan bir sanatçı olarak Crystal Wagner'in eserleri ve yaratım süreci değerlendirilecektir.

Çağdaş Sanatta Yaratıcılık ve Sezgiselliğe Dair

Önder'e (2005, 43) göre "sanatsal yaratı; İnsan yaşamına katkı sunan, ruhlarının yücelmesine hizmet eden ve insan etkinliğini olumlayan bir yapıya sahiptir. Söz konusu bu olumlama durumu farklı sanat alanları ile mümkün olabilmektedir". Bir noktada sanat, alımlayıcının/ izleyicinin ilgisine, dikkatine veya beğenisine sunulmuştur. Dolayısıyla her birey

kendi beğeni algısı çerçevesinde sanat alanlarıyla ve üretimleri ile iletişime geçer. Nihai sonuç ise sanatçı ve izleyici arasındaki etkileşimdir.

Modern çağ ile görünür hale gelen bilimsel ve sanatsal gelişmelerin hızı günümüzde de devam etmektedir. Bu gelişmeler sanatı ve sanatçıyı hem üretim bağlamında hem de düşünsel dinamiklerde daha özgür kılmış ve sonrasında anlam/anlamlandırma açısından geleneksel kalıpların yıkılmasına kadar uzanmıştır.

Danto'ya (2014) göre çağdaş sanat, geçmişin sanatına karşı gelmemekle birlikte kendinden önceki sanat anlayışlarını reddedenlerin aksine bugünün sanatçısı ona nasıl bir fayda biçmek istiyorsa o şekilde kullanıma açık olmasına imkân vermektedir. Sanatçının kullanımına açık olmayan şey, geçmişin sanatının üretildiği ruhtur. Çünkü çağdaş sanatın ruhu tamamen farklıdır ve çağdaş ruhun temel algısında sanatın neye benzemesi gerektiği hakkında bir ölçüt ya da müzenin barındırdığı yapıtların uygunluk göstermesi gereken bir anlatı yoktur.

San'a (1985) göre *“yaratıcı süreçleri oluşturan, sadece zihnin düşünsel yetileri değil, aynı zamanda duyumlar, duygular, imgelem gücü gibi yetiler ve bunların tümünün birbirleriyle bağlantılarıdır”*. Tüm bu yetilerin bileşeni olarak yaratıcılık yalnızca sanatsal üretimde bireyin sahip olmasını beklediğimiz bir özellik değildir. Her birey günlük yaşantısında verdiği kararlarda yaratıcı bir tavır ve bakış açısı sergileyebilir. *“Yaşamın hemen her aşamasında insanların karar verme durumu söz konusudur ve karar verme iki farklı bilgi işleme türüne dayanır. Birincisi, otomatik ve hızlı işleyen, çalışan hafızayı kullanmayı gerektirmeyen **sezgisel işlem** sürecidir. İkincisi ise, nispeten daha yavaş, çaba gerektiren, analitik, kural tabanlı ve çalışma belleği gerektiren **analitik ve akılcı işlem** sürecidir”* (Soyer, v.dğr., 2021: 1837). Bu açıdan değerlendirildiğinde sosyal yaşantımızda kararlarımızı verirken eğilim gösterdiğimiz bu iki işlem süreci sanatçıların üretim süreçlerinde de etkili olmaktadır. Daha analitik, var olan bilgilerin ışığında etkili bir sentezleme becerisi ile yeni olana ulaşan sanatçılar olduğu gibi, yaratıcılık sürecinde daha içsel tavırlar sergileyerek yaşama ve yaşamın kendisinde bıraktığı izlere odaklanan sanatçılar da vardır. Bu bağlamda gündelik yaşamda kullandığımız yaratıcı tavrı sanat ile ayıran nokta; *“bilimlerde daha çok neyin söylendiği, sanatta ise neyin nasıl söylendiği önemli olmaktadır”* (Yetişken,1998, 63).

Sanatta doğru ya da yanlış biçiminde kısıtlayıcı bir bakış açısı olmamasına rağmen sanatçılar, düşüncelerini kendi tarzı ile yansıtmaya çabasında. Bu bağlamda sezgi kavramını, sanatçıların üretim süreçlerinde bir tavır olarak düşünebilmek mümkündür. Crystal Wagner sanatsal üretimlerinde sezgiyi bilinçli kullanan güncel sanatçılardan birisi olarak bu araştırmada yer almaktadır.

Crystal Wagner ve Sanatsal Pratikleri Üzerine

Çağdaş sanatta enstalasyon, performans, dijital sanat gibi yeni ifade olanakları aracılığı ile tanımlanan sanatsal üretimlerin yanı sıra sanatçılar tarafından geliştirilen bireysel üslupların farklı alanlar ile birleştirildiği melez üretimler de söz konusudur. Bu melez üretimler fikir, malzeme, yorumlama gibi birçok alanda olabileceği gibi izleyici ile sanat eseri arasındaki iletişimi ve etkileşimini de farklılaştırmaktadır. İlişkiselliğin ön planda olduğu, izleyicinin sanat eserine dâhil edildiği çalışmaların yanı sıra sosyal yaşamda her an içinde olabileceğimiz “sıradan” olarak tanımlanabilecek mekânların sanat galerisi olarak kullanımı izleyiciyi ile sanatçı üretiminin karşılaşmasında belirgin sınırların yok oluşuna işaret eder. Bu durum izleyiciyi bir anlamda pasif durumdan aktif konuma taşımakta ve izleyiciyi sanatın içine “doğrudan” dahil etmektedir. Söz konusu olan bu süreç bir anlamda kendiliğindenliği, doğallığı ve bilinmeyeni de yanında getirir. Ancak unutulmamalıdır ki, bu sürecin sanatçı ve izleyici için en çekici yanı da tam olarak bu bilinmezliğin değişkenliğidir. Bu değişkenlik hem sanatçı hem izleyici açısından sonsuz varyasyonları içinde barındırır.

Tüm değişkenlikler açısından değerlendirildiğinde çağdaş sanatı anlayabilmek için eserin düşünsel alt yapısını da anlamak/anlamlandırmak gerekmektedir. Yaratım süreçleri, eserin sergilendiği ortam, izleyicide bıraktığı etki gibi tüm değişkenler aslında sanat eserinin bir parçasıdır ve kapsayıcı bir karakteristiğe sahiptir.



Şekil 1. Crystal Wagner, Chroma, Serigrafi, 38x55 cm, 2016

Şekil 2. Crystal Wagner, Drawing.

Amerikalı sanatçı Crystal Wagner eserlerini sergilediği farklı alanlar, sergileme şekli ve üretim olanakları açısından değerlendirildiğinde son yıllarda özgün yorumlamaları ile dikkat çekmektedir. Sanat kariyerine bir süre akademisyen olarak devam eden sanatçı akademi hayatından ayrılarak kendi özel stüdyosunda çalışmalarına odaklanmıştır. İki ve üç boyutlu formları birleştirmeye olan ilgisini kendi stüdyosunda geliştiren sanatçı alternatif malzeme kullanımı ve baskiresimdeki melez (hibrit) yaklaşımları ve mekâna özgü büyük ölçekli yerleştirmeleri aracılığı ile yapıtları uluslararası platformda dikkat çekmektedir. “*Art Grant ve SEE.ME, Art Takes Paris uluslararası sanat yarışmasının Heykel ve Enstalasyon Kategorisi’nde ödül sahibi olmuştur. Sanatçı ayrıca 2015 yılında, plastik sanatlar alanında oldukça önemli olarak kabul gören Pollock-Krasner Grant ödülüne layık görülmüştür*” (Treason Gallery, ts.). Sanatsal çalışmalarına çizim ve baskı resim (Şekil 1-2) ile başlayan sanatçı sonrasında bu çalışmalarının ışığında büyük boyutlu enstalasyon çalışmalarına yönelir.



Şekil 3. Crystal Wagner, NEXUS, Geri Dönüştürülmüş Malzemeler, 2018, Treason Galeri, ABD.

<https://treasongallery.com/crystal-wagner-nexus>

Sanatçı tek kullanımlık malzemeler ile büyük ölçekli renkli heykeller ve hayali biçimler oluşturmaktadır. “Wagner kökenleri kağıt sanatına dayanan duvara asılı heykeller oluşturmakta ve serigrafi baskılı kağıtları kesip bükerek büyük ölçekli enstalasyonlarında yer alan egzotik biyoformlar haline getirmektedir” (Erman, 2018). 2018 yılında gerçekleştirdiği kişisel sergisi NEXUS, boşlukta süzülen bir sarmaşığın doğal büyüme süreci ile mekânı kaplaması hatta mekâna nüfus etmesi biçiminde de değerlendirilebilir (Şekil 3, 4, 5). Organik olmayan, geri dönüştürülmüş kâğıt benzeri malzemeleri kullanıldığı NEXUS çalışmasındaki renkli amorf biçimlerin kendilerine ait bir yaşamı varmış gibi algılamak mümkündür.



Şekil 4, 5. Crystal Wagner, NEXUS, Detay

<https://treasongallery.com/crystal-wagner-nexus>

Crystal Wagner’ın mekân içerisinde duvardan duvara bir ağ gibi kaplanarak yeni ortamlar yarattığı çalışmaları izleyici için de farklı bakış açıları sunar. Bu deneyim izleyicinin mekânın beyaz ve durağan görünümüne tezat canlı renkleri ve akışkan formu ile bir kelebeğin çok renkli kanatları arasında gezindiği ve izleyiciyi sarıp sarmaladığı bir koza olarak da değerlendirmek mümkündür. Sanatçı mekân bağlamında bir deneyim olarak değerlendirdiği çalışmalarını ve sanatsal pratiklerini aşağıdaki gibi yorumlamaktadır;

Bu gezegende nefes alan, yaşayan, hareketli bir formum. Enstalasyonlarımı, yapay ve organik dünyalar arasındaki melezler olarak görüyorum; doğaya ve insan deneyimine bağlı olarak bize yabancı olan şeylerle ilişkimizin keşifleri onlar. İnsanları çevreleyen ortamların dışında ve içinde var olan mekânlar ve nesnelere arasındaki diyalogu inceliyorlar. Yeniden üretilmiş malzemelerle yapılan bu sözde manzaralarla, tüketici kültürünün, yapay materyallerin ve teknolojinin gerçek deneyimler ve nesnelere olarak gittikçe artan şekilde düz ve sentetik olanlarla yer değiştirdiği fikrini araştırmaya çalışıyorum. Bu yeni ikili dünya, içinde bulunduğumuz ile yaşadığımız tecrübeyle, fiziksel benliğimizle ve mekân duygumuzla nasıl ilişki kurduğumuzu tanımlamaya başlıyor. İnsanların dünyaları, fiziki bölgeyi terk eden gerçek, düz, nesne odaklı teknolojik manzaraların ikili versiyonları haline geliyor. Çalışmamla, görünüşte

başka bir dünyaya ait olan kaynaklardan doku ve şekillerden yararlanıyorum, ama hepsi, egzotik flora, mikro ve makro organizmaların derin görsel ve heykelsi diline ve dış mekânda gelişen şeylerin temeli olarak var olan, insanları modern manzaralarla çevreleyen ekili alanların büyümesine dayanıyor (Kurt, 2018).



Şekil 6. Crystal Wagner, Hiperbolik, 2016, Polonya

<https://www.designboom.com/art/crystal-wagner-hyperbolic-art-installation-lodz-poland-10-21-2016/>

2016 yılında Crystal Wagner'ın Polonya'da gerçekleştirdiği Hiperbolik isimli enstalasyon çalışmasında malzeme olarak tel, naylon ve kablo bağlarını kullanılmıştır (Şekil 6, 7, 8). Sanatçı bu üretiminde binanın dış yüzünü geri dönüşüm malzemeleri ile bir sarmaşık gibi kaplamıştır. Şehrin kentsel peyzajına ve kamusal mekânına canlı renkleriyle çarpıcı bir etki yaratan bu çalışma 100 yıllık binanın klasik aurasına çağdaş bir etkiyle katkı sağlamaktadır. *“Michal Biezynski'nin küratörlüğünde Uniqa Art Lodz için yaratılan bu çalışmada sanatçı organik formları ile bina arasındaki diyalogu görselleştirmektedir”* (Azzarello, 2016).



Şekil 7, 8. Crystal Wagner, Hiperbolik, 2016, Polonya

<https://www.designboom.com/art/crystal-wagner-hyperbolic-art-installation-lodz-poland-10-21-2016/>

Wagner sanatsal pratiklerini uygulamaya geçirmesi esnasında planlı biçimde kullandığı mekân ve malzemelerin dışında sezgisel sürece de önem vermektedir. Mekâna ve malzemeye göre üretimlerinde anlık kararlar verebilmektedir. Bu durum sanatçının üretimlerinin önceden tahmin edilemez olmasının bir sonucu olarak üretimlerine özgünlük ve özgürlük sağlamaktadır. Bu öngörülemez durumu sanatçı şöyle ifade etmektedir;

Çoğu şeyde olduğu gibi, üretim sürecimin her bir aşamasının zorlu yönleri var. Her parça koşullara bağlı. Sezgilerimle çalıştığım için, tel kullanılarak oluşturulan parçadaki hareketin her yönü, herhangi bir proje/alan için elinizde bulunan zamana, ateşin işte gezinme süresine kadar, hepsi yapım sürecinin ve dolayısıyla meydan okumanın koşullu yönlerinin bir parçasıdır. Üretim süreci, mecazi olarak hem dans etmek hem de konuşmaktır. Hiçbir şeyi planlamıyorum. Bunun yerine, çalışmayı büyütme için koşulların durumunu şablon olarak kullanarak mekâna tepki veriyorum. Genellikle, mekâna özgü büyük ölçekli bir çalışmayı tamamlamam, 14-16 saat günlük çalışmayla iki hafta sürmekte. Enstalasyonlar, mekânla gerçekten reaksiyon içindeler. Sezgisel dünyayı inşa etmek için güven gereklidir. Üretim sürecime, estetik dağarcığıma, ilerlediğim yöne güveniyorum. Daha çok, sorun çözme kabiliyetimi kullanmak zorundayım, mekânı çözer, kararları hızlıca alır, böylece benim için çalışan insanları yönlendirebilirim. Bu, tüm zaman boyunca seninle konuşan insanlarla bir şiir veya şarkı yazmak gibi (Kurt, 2018).

Uluslararası boyutta tanınmış büyük markalar ile ortaklaşa gerçekleştirdiği çalışmalar ile sıkça açından söz ettiren sanatçı son dönemde Warner Brothers, Nike ve Viacom gibi uluslararası şirketler için büyük ölçekli enstalasyonlar gerçekleştirmiştir. Çeşitli malzeme ve

teknik süreçleri ile disiplinlerarası bir bağlam yakalayan sanatçı, yapay ve organik formlar ile amorf heykeller üretmektedir. Ayrıca Wagner'ın devasa boyuttaki bu amorf biçimleri mekân ile ilişkilendirildiğinde yapay ortamla kurulan organik bir bağ olarak da değerlendirmek mümkündür.



Şekil 9. Crystal Wagner, Alüvyon, Virginia Çağdaş Sanat Müzesi, 2016

<https://www.crystalwagner.com/alluvioninstallation.html>

Yakından bakıldığında oldukça karmaşık ve yoğun görünen eserler, uzaktan birbiriyle uyumlu bir ahenk içerisindedir. Bu durum sanatçının çalışmalarındaki mikro-makro algısına gönderme yapar niteliktedir. Farklı renk kombinasyonları, kıvrımlı dalgalar mekân içerisinde yeni bir mekân anlayışı oluşturur. Wagner'ın sezgisel çalışmasının bir diğer dikkat çekici tarafı ise eserlerin öngörülemez bir süreç sonucunda oluşmasının bir yansıması ya da sonucu olarak son derece özgün ve taklit edilemez olmasıdır. Sanatçı bilinçli olarak belirgin bir sistematığı benimsememiştir ve onun her çalışması o mekâna ve “an” a özgüdür.

Mikro ve makro arasında geçiş yapıyorum. Bu kafa karıştırıcı olabilir. Ben buna kamçı diyorum. İşin ölçeği bir yana, en önemlisi farkının ne olduğu. Tüm eserler sezgisel olarak hem büyük hem de küçük olarak yaratılıyor... Büyük ve küçük işler birbirini besler ve sonuçta bu değişim, işin nereden geldiğini gösterir. Her gün en az bir saat çiziyorum (Kurt, 2018).

Ulusal ve uluslararası alanda birçok mekânda sanatsal üretimlerde bulunan Wagner üzerinde çalışmak istediği özel alanlar arasında The Guggenheim (ABD), Atina Akropolisi (Yunanistan), Burj Khalifa (Dubai), Çin Seddi (Çin), Ayasofya (Türkiye), Taj Mahal (Hindistan) ve Giza Piramitleri'ni (Mısır) sıralamaktadır. Ayrıca sanatçının en ilgi çekici dış mekan olarak tanımladığı alan ise “uzay”dır. Günümüzde uzaya gitme eylemlerinin sıkça söz edildiği ve hatta “uzay yolculuklarının” büyük girişimler olarak planlandığı bu dönemde sanatçıların ufuklarının da o yöne çevriliyor olması sanatın “yenilikçi” ana temasını merkezine alan en büyük karakteristik özelliklerinden biri olarak da değerlendirilebilir. Wagner'in özellikle yaratıcılık temasına odaklanan düşüncelerine göre;

Çünkü söyleyecek, paylaşacak, ifade edecek bir şeyimiz var ve bireysel kelime dağarcığımızın önemi, içinde yaşadığımız dünyaya bir katkı olabilir. Bir kültür oluşturucu olarak, bu dünyada insanların içinden geçtiği dokuyu yaratma yeteneğine sahibiz. Yaratıcılığın inovasyon için bir katalizör olduğuna inanıyorum (Voyage Houston, 2018).



Şekil 10. Crystal Wagner, Yolculuk Tutkusu, Singapur Ulusal Müzesi,

<https://www.crystalwagner.com/alluvioninstallation.html>

Sonuç ve Değerlendirmeler

Çağdaş sanatın değişen dinamikleri açısından düşünüldüğünde sanatçının kendine ait koruduğu en temel söylemin özgünlük olduğu dikkat çekicidir. Zaman, mekân, malzeme, konu,

anlam, bağlam gibi sınırlılıkları içinde barındırmayan bu sanatsal eylem bir anlamda sanatçının en büyük motivasyonu olarak da değerlendirilebilir. Özgürlük ve özgünlük anlamsal olarak birbiri ile aşkınlaşan bir süreci de beraberinde getirmektedir. Bu durum özellikle çağdaş sanatta disiplinlerarası süreçte hem sanatçı hem de izleyici için deneyimsel süreçlere de zemin hazırlamaktadır.

Deneyimin sanatsal sürece dâhil edilerek özellikle yaratıcılıkta sezgisel süreci odağına alan bir sanatçı olarak Crystal Wagner'ın üretimlerinde mekânın önceden öngörülemez bir şekillendirilmesi olarak da değerlendirilebilir. Özellikle sanatçının üretim süreci kendisinin de ifade ettiği gibi tümüyle bir planlamanın ürünü değildir. Ana mekânsal tasarımın dışında değerlendirildiğinde sanatçının üretimlerinin büyük çoğunluğu sezgisel bir süreci yansıtır. Bu üretim şeklini bilinçli olarak tercih eden Wagner tasarım sürecinde genel yapıyı kurarken ana iskeleti planlı bir düşünce ekseninde oluşturur. Ancak sonrasında üretim sezgisel bir dinamizm içine girer. Spontanlığı ve tesadüfleri kullanan Wagner, üretim yolculuğunda ortaya çıkan her türlü etkileşim ve ilişkinin o işin bir parçası olduğu görüşündedir ve durum izleyici içinde önceden tahmin edilemez farklı deneyimler sunabilmektedir.

Kaynaklar

Azzarello, Nina. "Crystal Wagner wraps an amorphous growth around art nouveau building in lodz" (21 Ekim 2016). Erişim 03 Kasım 2021. <https://www.designboom.com/art/crystal-wagner-hyperbolic-art-installation-lodz-poland-10-21-2016/>

Danto, Artur C. *Sanatın sonundan sonra: Çağdaş sanat ve tarihin sınır çizgisi*. Çev. Zeynep Demirsu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014.

Erman, Maria. "Crystal Wagner recycles single-use materials into gigantic colorful sculptures" (08 Ağustos 2018). Erişim 03 Kasım 2021. <https://www.designboom.com/art/crystal-wagner-recycle-single-use-materials-gigantic-colorful-installations-08-08-2018/>

Günöz, Önen. *Mimari tasarım stüdyolarında sezgisel bilginin mimarlık bilgisine dönüşümü*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, 2008.

<https://ajournal.blog/Ajournal/Icerik/sezgisel-dunyayi-insa-etmek>.

Kurt, İlkin. "Sezgisel Dünyayı İnşa Etmek" (31 Mayıs 2018). Erişim 03 Kasım 2021.

Önder, Aydın. *Modern heykel sanatında yaratıcılık*. Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi, 2005.

San, İnci . "Sanat ve Yaratıcılık Eğitimi Olarak Tiyatro". Ankara University Journal of Faculty of Educational Sciences (JFES) 18 / 1 (Eylül 2019): 99-112 .

Soyer, Makbule Kalı- Keskinoglu, Muhammet Şerif - İme, Yakup. “Kişilik Özelliklerinin Karar Verme Stilleri ve Yaratıcı Düşünmeyi Yordama Düzeyleri”. *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi* 22/ 2 (Ağustos 2021): 1828-1863.

TG, Treason Gallery. “Crystal Wagner” (ts.) . Erişim 03 Kasım 2021. <https://treasongallery.com/crystal-wagner>

VH, Voyage Houston. “Art & Life with Crystal Wagner” (5 Aralık 2018). Erişim 03 Kasım 2021. <http://voyagehouston.com/interview/art-life-crystal-wagner/>

Yetişken, Hülya. *Estetiğin ABC'si*, İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, 1998.

**MODERN TİYATROYA YANSIYAN MASAL DÜNYASI: NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN
SABIR TAŞI PİYESİ VE AXEL OLRIC'İN EPİK KURALLARI
Sevim GÖREN ***

Öz: Sözlü anlatı geleneğimiz içinde yer alan masallar, nesiller boyunca aktararak gelmektedir. Bu aktarımda kültürel bellek önemli bir rol oynamaktadır. Bünyesinde evrensel mesajlar taşıyan masallar, günümüz dünyasının sanatçısının da kültürel belleğinden, vermek istediği mesaj dolayısıyla eserine yansıyabilmektedir. Bu anlamda Necip Fazıl Kısakürek'in *Sabır Taşı* piyesi, ana hatlarını eski bir Türk masalından alması dolayısıyla anlatı dünyasının masalının modern tiyatro sahnesine taşındığını gösteren bir örnektir. Tiyatro sahnesine taşınan masalda, imgelerden oluşan "gösterilen"lerin tiyatro sahnesinde simge olan "gösterge"ye dönüştüğü görülmektedir.

Bu çalışmanın asıl konusunu, ana hatlarını eski bir Türk masalından alan *Sabır Taşı* piyesinin anlatı dünyasının kurallarını taşıyıp taşımadığı veya ne derecede taşıdığı tespit edilmesini oluşturmaktadır. Bu yüzden piyes, Axel Olric'in geniş bir biçimde "sage" adını verdiği ve bütün anlatılara uygulanabileceğini söylediği epik kurallar doğrultusunda incelenmiştir. Piyenin masal biyolojisi taşıyıp taşımadığı tespit edilmiştir. Yapılan incelemeye göre modern tiyatronun bir ürünü olan *Sabır Taşı* piyesi, Axel Olric'in tespit ettiği epik kuralların çoğunluğuna uymakta fakat "bir sahnede iki kuralı" ve "ilk ve son durumun önemi" kurallarına uymamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Necip Fazıl Kısakürek, Sabır Taşı, Axel Olric, Epik Kurallar, Masal, Modern Tiyatro.

**WORLD OF FAIRY TALES REFLECTED ON THE MODERN THEATRE: NECİP FAZIL
KISAKUREK'S PLAY SABIR TASI AND AXEL ORLIC'S EPIC RULES**

Abstract: Fairy tales, which are included in our oral narrative tradition, are passed down through generations. Cultural memory plays a significant role in this transfer. Tales carrying universal messages can be reflected on the work of today's artists through their cultural memory because of the message they want to give. In this sense, the play named Sabir Tasi by Necip Fazıl Kısakurek is an example showing how a fairy tale from the narrative world has been brought to the stage of modern theatre, since it is mainly rooted from an old Turkish fairy tale. In the fairy tale put on the stage, the "signified", which consisted of images, was observed to turn into the "sign", which was a symbol on the theatre stage.

The main aim of this study is to determine whether or to what extent the play of Sabir Tasi, which is mainly rooted from an old Turkish fairy tale, carries the rules of the narrative world. For this reason, the play was studied in accordance with the epic rules that Axel Olric widely named as "sage" and said that they could be applied to all narratives. In addition, the play was examined to see whether it had fairy tale biology or not. According to the examination carried out, the play named Sabir Tasi, which is a product of modern theatre, mostly complies with the epic rules set by Axel Olric but does not comply with the rules of "the law of two to a scene" and "the law of initial and final positions".

Keywords: : Necip Fazıl Kısakurek, Sabir Tasi, Axel Olric, Epic Rules, Fairy Tale, Modern Theatre.

* Bartın Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi, ORCID ID: 0000-0002-1353-0436, sevimgoren@hotmail.com,

Giriş

Necip Fazıl Kısakürek'in *Sabır Taşı* piyesi, ana hatlarını eski bir Türk masalından alması nedeniyle dikkat çekmektedir. Piyeste Kısakürek'in oluşturmaya çalıştığı dünya, gerçek dünyanın kurallarıyla ölçülemeyecek derecede olağanüstü olay ve kişilerle doludur. Dini-tasavvufi mesaj vererek piyeslerinde kendi savunduğu davayı devam ettirdiği görülen Kısakürek'in neden modern tiyatro sahnesinde oynanmak üzere bir masalı kendisine model olarak seçtiği ve piyeste anlatı dünyasının kurallarının bulunup bulunmadığı, halk bilimsel açıdan araştırılmaya değerdir. Bu yüzden piyes, Axel Olric'in epik kurallarına göre incelenmiştir.

Necip Fazıl Kısakürek tiyatro yolculuğuna Muhsin Ertuğrul ile çıkmış (Şen, 2017, 29), onun teşvikiyle piyes yazmaya başlamıştır. 1934'te Abdülhakîm Avrasî ile tanışan Necip Fazıl, manevî bir değişim süreci geçirmiştir. Kısakürek'in 1935'te *Tohum*'la başlayan piyes yazma yolculuğu da bu içsel değişiminden sonra gerçekleştiği için Necip Fazıl'ın on yedi piyesinin tamamının dinî-toplumsal bir boyutta yazıldığı söylenebilir. Sanatı tüm şubeleri ile Allah'ı aramanın bir aracı olarak gören Necip Fazıl'ın piyesleri de bu görüşü doğrultusunda şekillenmiştir ve toplumun körlüğünü zedelemeyi hedefleyen bir anlayış içindedir (Şen, 2017, 39-45).

Tiyatroyu, "*birçok insanın, bir ân, böyle birbirini göremez hâlde bir noktaya bakıp bir çerçeve içinde her gün yaşadığı hayattan bir parça gösteren bir sanat şekli*" (Kısakürek, 2016, 10) olarak gören Necip Fazıl'a göre tiyatro aynı zamanda sanatın üç boyut kazandığı yerdir ve o maziyi de istikbali de seyretmeye imkân tanımaktadır (Kısakürek, 2016, 10). Sanatın tiyatrodaki kazandığı üç boyut, onu diğer sanatlara göre ön plana çıkarmakta ve onun gerçek hayatı yansıtma derecesini artırmaktadır. Bu yüzden tiyatroyu "*sanat sahasının en büyük keşiflerinden biri*" (Kısakürek, 2016, 10) olarak gören Necip Fazıl, tiyatroyu kendi fikir ve ideallerini yansıtma için "*ruhi ve içtimai vaaz kürsüsü*" (Kısakürek, 2016, 37) olarak kullanmıştır.

Necip Fazıl Kısakürek'in tiyatrosunun kaynaklarına bakıldığında yararlandığı kaynaklardan birinin de "Türk halk edebiyatı" olduğu görülmektedir. O; halk şiiri, masal, menkıbe gibi halk edebiyatı unsurlarından ilk piyesi *Tohum*'dan itibaren yararlanmıştır (Şen, 2017, 91). Bu aşamada Necip Fazıl'ın ana hatlarını eski bir Türk masalından aldığını söylediği *Sabır Taşı* piyesi, Türk halk edebiyatı unsurlarının yoğun kullanıldığı bir piyes olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sabır Taşı piyesi 1940'ta yazılmıştır. Üç perdelik bir piyestir. Necip Fazıl bu piyesle 1946 yılının yaz aylarında, CHP'nin 1947 yılının Halkevleri'nin 15. kuruluş yıldönümü olması münasebetiyle düzenlediği bir yarışmaya katılmış ve birinci olmuştur fakat siyasî nedenlerden ötürü piyesin kazandığı birincilik CHP yönetimi tarafından verilmemiştir (Şen, 2017, 30-31).

Piyes, konusunu Tahir Alangu'nun derlediği Billur Köşk Masalları'nda yer alan Muradına Eren Dilber adlı masaldan almıştır (Alangu, 1961, 61-69). Ana hatları masalla aynı doğrultuda ilerleyen piyesin içinde masalda yer almayan kişiler ve olaylar bulunmaktadır (Bastem, 2015, 222-226). Oyunda kişi olarak Genç Kız, Nine, Derviş, Şehzade, Cariye, Birinci Cin, İkinci Cin, Üçüncü Cin, Gözbağcı, Zebellâhi, Kaptan, Bir Tayfa, O Yolcu, Şu Yolcu, Aptal Tayfa ve Zindancı bulunmaktadır. Necip Fazıl'ın tiyatroyu dinî-tasavvufî mesaj verme kürsüsü olarak kullanışı, diğer piyesleri gibi bu piyeste de bulunmaktadır. Necip Fazıl, masalda olmayan Derviş tipini kullanarak piyesi dinî-tasavvufî bir yapıya büründürmüştür (Törenek, 2016, 1177). Derviş piyeste öyle kilit bir roledir ki onun "sabır taşı" anahtarı olmazsa piyesin kilidi açılmaz ve olaylar çözülmez.

Necip Fazıl, Sabır Taşı piyesiyle bir Türk masalının bazı noktalarını değiştirip genişleterek gelenekten yararlanmanın, geleneği dönüştürmenin başarılı bir örneğini vermiştir (Şen, 2017, 96-97).

1. Modern Tiyatronun Masalla Kesişimi ve İmge Olan "Gösterilen"den Simge Olan "Gösterge"ye Dönüşüm

Necip Fazıl'ın *Sabır Taşı* piyesinin konusunun gelenekteki bir masalla kesişmesi bir tesadüf değildir. Bu durumun hem Necip Fazıl'ın kültürel belleğiyle hareket etmesiyle ve vermek istediği mesajla hem de masal türüyle ilişkili olduğu düşünülebilir.

Kültürel bellek, Alman kültür bilimci [Jan Assmann](#)'a göre belleğin dış boyutuyla ilgilidir. Kültürel belleğin neleri içerdiğini, bu içeriklerin organize edilmesini ve ne kadar süreyle saklanacağını daha çok dış koşullar yani toplumsal ve kültürel çevrenin koşulları belirlemektedir. Belleğin dört farklı dış boyutu vardır, bunlardan sadece anlam aktarımıyla ilgili olan kültürel bellektir. Rutin taklitler "gelenek" statüsünü kazandığı yani amaca yönelik anlamın ötesinde bir anlama sahip olduğu zaman taklitçi belleğin sınırları aşılır. Gelenekler, kültürel anlamın devredilme ve canlandırılma biçimi olarak kültürel belleğin alanına girer (Assmann, 2015, 26-28). Necip Fazıl'ın da modern bir tiyatro eserinin ana hatlarını bir Türk masalından yani gelenekten alırken kültürel belleğiyle hareket ettiğinden söz edilebilir. O, tiyatromuzun millî ve manevî değerlerimize uygun olmasını istemekte, tiyatroyu da bir vaaz kürsüsü olarak kullanmaktadır. Tiyatro adlı vaaz kürsüsünde millî ve manevî değerlerimizi içerisinde en iyi şekilde barındıran, piyesinde mesajını en iyi verebileceği tür olarak da anlatı geleneğimizdeki bir masalı görmüştür. Masallarımız da geçmişten günümüze anlatılarak gelmiş, gelirken de toplumun kültürel belleğine ait bütün kodları bünyesinde taşımıştır. *Muradına Eren Dilber* masalının, Necip Fazıl'ın yaşadığı çağdaki bir sorunu anlamlandırma ve yansıtma çabasına yön vererek sabrı vurgulayan *Sabır Taşı* piyesine dönüştüğü söylenebilir.

Masallar, kolektif bir bilinç tarafından, bilincin ve bilinçaltının insanlığın hangi problemlerini evrensel görüyorsa ona göre biçimlendirilmesi ve bu problemler için uygun görünen çözümlerin üretilmesinin sonucudur (Bettelheim'den akt. Ölçer Özünel, 2017, 23). Bu anlamda masalların teması evrenselidir ve ana fikir olarak doğruyu, erdemli insan olmayı vurgulamaktadır (Gümüş, 2018, 37). *Sabır Taşı* piyesinin teması sabırdır, Genç Kız ile simgelenen bu sabır insan-ı kâmil olgunluğundadır. Piyeste, masaldan farklı olarak dinî-tasavvufî unsurlar fazla olsa da Necip Fazıl'ın evrensel bir mesaj vermek istediğinden söz edilebilir. Necip Fazıl'ın, piyesinde yer alan kişilere özel isimler vermeyip onlara Genç Kız, Şehzâde, Nine, Cariye, Derviş gibi isimler vermesi de onun evrensel mesaj verme kaygısını desteklemektedir. Bu durum Necip Fazıl'ın diğer piyeslerinde de karşılaşılan bir durumdur. Örneğin Necip Fazıl, *Para* piyesindeki kişilere de isim vermemiş, işlediği şahsı ve konuyu evrensel bir çerçeveye taşımak istemiştir (Şen, 2017, 314).

Muradına Eren Dilber masalının modern bir tiyatro eseri olan *Sabır Taşı* ile kesiştiği noktada, masalın daha çok hayalde canlandırılan imge dünyasından, tiyatronun göstergelerin hâkim olduğu dünyasına geçiş gözlemlenmektedir. Gösterge, dil biliminde gösterenle gösterilenin yani ses imgesi ve kavramın birleşmesiyle oluşur (Aksan, 2006, 33-34; Saussure, 1998, 111). Kubilay Aktulum, imgenin simge gibi bir gösterge olduğunu, göstergenin içeriğinin alegorik yapıda olduğunda içeriğin bir imgeyle temsil edildiğini, belli bir anlamı olduğunu ve belli bir duyarlılığa gönderme yaptığını belirtir. İmge, içsel olarak güdülendiği için bir simge değeri taşımaktadır. Simge ise somut bir göstergedir. Olmayan bir şeyle doğal bir ilişki kurarak örtük bir anlam uydurmaktadır (Aktulum, 2018, s. 9). Bir masal anlatılırken zihnimizde o masala ait imgeler canlanırken o masal tiyatrodaki sahnelendiğinde artık tiyatronun göstergeler dünyasına adım atılmaktadır. Piyesteki Genç Kız, insan-ı kâmil olgunluğunda sabrı simgelemektedir. Nejla Kayalı Orta, kahramanın sinemadaki dönüşümünü ele alırken “*eskiden kahramanların anlatılarak ve kulaktan kulağa kahramanlaştığı, günümüzde ise kahramanların görüldüğü zaman kahramanlaştığı*” görüşünü belirtmekte geleneksel kahramanların da dönüştüğünü, geleneğin sürekliliği içinde yeniden şekillendiğini söylemektedir (Kayalı Orta, 2017, 19). Necip Fazıl'ın da *Sabır Taşı* piyesiyle geleneğin anlatı dünyasının kahramanını vermek istediği sabır teması ekseninde simge (sembol) olan bir gösterge haline getirmek istediğinden bahsedilebilir.

1. Sabır Taşı Piyesinin Axel Olric'in Epik Kurallarına Göre İncelenmesi

Axel Olric, halk anlatıları ile ilgilenen herhangi bir kimsenin uzaktaki bir halkın edebiyatını okuyunca bu halk ve onun geleneksel anlatılarının o kimseye o zamana kadar yabancı bile olsa bu anlatılarla daha önce karşılaşmış gibi bir duyguya kapılacağını ifade

etmektedir (Olrıc, 2006, 67). Başka bir millette değil ama yüzyıllar öncesinden gelen bir masalın tiyatroya yansması düşünüldüğünde acaba Necip Fazıl, ana hatlarını bir masaldan alan Sabır Taşı piyesini okuduğumuzda bize anlatı dünyasını ne kadar duyurabilmiştir? Anlatı dünyasının masalı modern tiyatro sahnesine aktarılırken ne derece değişmiştir? Necip Fazıl, anlatı dünyasının kurallarından tamamen vazgeçmiş midir veya bu kuralları piyesinde ne ölçüde uygulamıştır? Bu çalışmanın asıl konusunu oluşturan, *Sabır Taşı*¹ piyesinin anlatı dünyasının kurallarını taşıyıp taşımadığını tespit etmek için piyes, Axel Olric'in "Halk Anlatılarının Epik Kuralları" ışığında incelenecektir.

Giriş ve Bitiriş Kuralı: Sagenin başlangıcının ve bitişinin birdenbire olmayacağını belirten A. Olric, giriş ve bitirişi "*Sage durgunluktan coşkunluğa doğru giderek başlar ve çoğu zaman başlıca kişilerinden birinin başına gelen bir felaketi içeren bir sonuç olayından sonra coşkunluktan durgunluğa giderek biter*" (Olrıc, 2006: 68) şeklinde ifade eder.

Piyes, Genç Kız'ın bir akşam gergefini işlerken yükten sesler duyması sonra dışarıdan bir kuşun cama vurarak kıza seslenmesi ve ona kırk gün kırk gece bir ölüyü bekleyeceğini sonra da muradına ereceğini söylemesiyle başlar. Kuşun söylediği sözlerden sonra olaylar hızla bu doğrultuda gelişir yani durgunluktan coşkunluğa doğru gidiş görülür. Nine ve Genç Kız'ın Derviş'ten "sabır taşı" sözünü işitmesi, Genç Kız'ın kuş tarafından saraya bırakılması, Genç Kız'ın kırk gece otuz dokuz gün ölü Şehzâde'yi beklemesi, Genç Kız'ın satın aldığı cariye'nin Şehzâde'ye yalan söyleyerek onunla kendisinin evlenmesi, düğünün kırkinci günü hacca giden Şehzâde'nin dönerken Genç Kız'a getireceği sabır taşını unutmamasıyla kızın âhının Şehzâde'yi tutması, Derviş'in verdiği sabır taşı ile geminin kurtulması piyeste coşkunluğa doğru giden kısımlardır. Genç Kız'ın derdini sabır taşına açması ve taşın çatlaması ile zirveye ulaşan gerilimin sonucunda gerçekleri öğrenen Şehzâde'nin Genç Kız'la evlenmeye karar vermesi yani kızın muradına ermesi ile coşkunluktan durgunluğa gidilmiş olur. Piyes bu şekilde bitmez, bir de Şehzâde'nin Cariye'yi cezalandırmak istemesi kısmı vardır. Axel Olric bu kısma "son durgunluk ögesi" demektedir. A. Olric'e göre bu son durgunluk ögesinin sürekli olarak yeniden ortaya çıkması, bunun sadece anlatıcının isteğine bağlı olmadığını fakat bir epik kuralın zorlayıcı etkisi ile belirlendiğini gösterir. Bu bir bitiriş kuralıdır (Olrıc, 2006, 68-69).

Piyes, geleneksel anlatı geleneğine uygun olarak başlamış ve bitmiştir.

Yineleme Kuralı: A. Olric, yazılı edebiyatta yinelemelere çok da gerek duyulmayabileceğini çünkü edebiyatın anlatılmak istenileni ayrıntılarına girerek anlatma tekniğine sahip olduğunu söyler. Buna nazaran halk anlatıları "*bu tam anlamıyla ayrıntılara inme*

¹ Çalışmada *Sabır Taşı* yerine "ST" kısaltması kullanılmıştır.

teknîğinden yoksundur (...). Geleneksel sözlü anlatımımızda yalnız bir seçenek vardır; yineleme. (...) Anlatıda, ne zaman çarpıcı bir sahne ortaya çıksa durum olayın akışını kesmeyecek şekilde uygunsuz, sahne yinelenir” (Olrıc, 2006, 69).

Piyesteki en belirgin olay tekrarı pencereye her akşam bir kuşun aynı vakitte gelip aynı döngüyü tekrarlayarak kıza aynı sözleri söylemesidir. Piyes içinde Genç Kız ve Nine'nin konuşmalarından her akşam pencereye bir kuşun geldiği, pencereye gagasıyla beş kez vurduğu² ve her seferinde aynı kalıp ifade³ ile kıza seslendiği ve üç beş dakika ara ile de ikinci kez gelip aynı durumu⁴ tekrarladığı anlaşılır (ST, 15-20). Masalda üç kez gelen kuşun (Alangu, 1961, 61-62) piyes içinde de iki kez, daha önce de bir kez daha geldiği kesindir fakat geliş sayısının üçten daha fazla olduğu piyeste “her akşam” ifadesi ile vurgulanır. Bunun dışında, üçüncü perde sekizinci tabloda Zebellâhi Cariye'nin ayağını eline alıp üç kere öper ve başına koyar (ST, 79).

Eserde kişilerin konuşmalarıyla, bu konuşmaların başkaları tarafından –özellikle olağanüstü varlıklar– söylenmesiyle oluşan ve bir olay gerçekleşirken sürekliliği anlatmak için verilen tekrarlar oldukça fazladır. Birinci perde birinci tabloda Genç Kız'ın gergef işlerken söylediği “Dağlarda, meşelerde; / Gülyağı şişelerde... / Yârim elimden gitti / Ben kaldım köşelerde” türküsünü ikinci kez tekrar etmektedir. İkinci kez tekrar etmeye başladığı sırada türkünün birinci ve üçüncü mısraları ikişer kez Genç Kız tarafından tekrar edilirken ikinci ve dördüncü mısraları da yükten gelen sesler tarafından tekrar edilir. Sonra kız hayretle türkünün ilk iki mısrasını tekrar okur (ST, 13-14). Genç Kız durumu ninesine tarif ederken “Ben türkünün bir kolunu söylüyorum, sesler öbür kolunu.” (ST, 16) diyerek yinelemeyi tarif eder. Genç Kız'ın söylediği “Allah, Allah! Nedir benim başıma gelenler?” sözleri, yükten gelen sesler tarafından “Allah, Allah! Nedir şunun başıma gelenler?” şeklinde tekrarlanır (ST, 14). Genç Kız'ın kendi kendine söylediği “Kuyudan su çekiyor! Kuyudan su çekiyor!” sözleri yükten gelen sesler tarafından aynen tekrarlanır (ST, 15). Aşağı kattan gelen hızlı çıkrık seslerinin aynısı yükten de

² GENÇ KIZ – (...) Şu pencerede beş tane nokta. Tak, tak, tak, tak, tak! Kuş gagasıyla beş kere pencereye vurdu (ST, 16).

³ Aynı kalıp ifadeler piyes içinde kuş tarafından iki kez tekrarlanmakta (ST, 15; 20) ve ifadeler kendi içinde de bir tekrarı içermektedir. İfadeler şu şekildedir:

DIŞARDAN GELEN SES – Hu, Hu! Kız orda mısın, hu?

GENÇ KIZ – Kuş gene geldi!

DIŞARDAN GELEN SES – Hu, Hu! Kırk gün kırk gece bir ölü bekliyeceksin! Hu, hu! Kırk gün kırk gece bir ölü bekliyeceksin! Sonra da muradına ereceksin. Hu, hu! Sonra da muradına ereceksin (ST, 15)!

⁴ GENÇ KIZ – Allahın günü bu vakitler kuş pencerede. Hem de üç beş dakika arayla bir kere daha geliyor (ST, 17).

NİNE – (...) Gûya kuş iki kere geliyormuş (ST, 18).

Kuş her seferinde aynı kalıp ifadeyi tekrarlar:

GENÇ KIZ – Her akşamki lâfını... Tıpkısı, elifi elifine (ST, 17)!

gelir (ST, 15). Genç Kız'ın duyduğu tekrarlanan sesleri ve konuşmaları daha önce duyamayan Nine, yüke saklandığında duyar (ST, 19-20).

Birinci perde ikinci tabloda bir derviş Yunus Emre şiirleri söylemektedir. Derviş elindeki su dolu bakır tası doldurup çeşmeye boşaltırken “Benim adım dertli dolap, / Suyum akar yalap yalap, / Böyle emreylemiş Çalap, / Anın için ben ağlarım.” şiirini söyler. Sonra şiirin ikişer mısrasını toplamda üç defa tekrarlar. Tekrarlanan mısralar sırayla şiirin üç ve dördüncü, ikinci ve üçüncü, birinci ve dördüncü mısralarıdır (ST, 22). Derviş'in yanına gelen Genç Kız ve Nine, Derviş'le konuşurlar. Bu konuşma sırasında Derviş konuşmalara hep şiirle karşılık verir. Genç Kız ve Nine'nin konuşmaları hikmetli şiirlerle Derviş tarafından cevaplanırken çoğu şiirin içinde Genç Kız ve Nine'nin konuşmalarından bazı kelime veya kelimeler tekrarlanır.⁵ Derviş'in tekrarladığı bir söz de “sabır taşı”dır. Derviş bu sözü iki kere tekrarlar (ST, 25). Bu söz, eserin birçok yerinde de sabır kavramını vurgulamak için leitmotiv olarak kullanılmıştır (Şen, 2017, 456). Genç Kız iki konuşmasında üçer kere “git” sözcüğünü tekrarlar (ST, 26).⁶ Genç Kız, “kuş” sözcüğünü konuşması sırasında dört kere tekrarlar.⁷

Birinci perde üçüncü tabloda piyese dâhil olan üç cinin hem kendi aralarındaki konuşmalarında hem de kendilerini göremeyen insanların konuşmalarını ve yaptıklarını tarif ederken kelime ve ses tekrarları yaptıkları görülmektedir.⁸

İkinci perde dördüncü tabloda da cinlerin ses tekrarları devam eder.⁹ Bu tablodan sonra piyeste bir daha cinler yer almaz. Ses tekrarları da biter.

⁵ Piyeste yer alan bu tekrarlar fazla olduğundan şu şekilde örnek verilebilir:

NİNE – Derviş baba, torunumla ben **sırat** köprüsünün üstündeyiz. Bize yol göster!

DERVİŞ – **Sırat** kıldan incedir,
Kılıçtan keskincedir,
Varıp anın üstünde
Evler yapasım gelir (ST, 23).

GENÇ KIZ – (...) Sanki **kuşdili** söylüyor.

DERVİŞ – (...) Süleyman **kuş dilin** bilir dediler,
Süleyman var Süleymandan içeru (ST, 24).

⁶ GENÇ KIZ – (...) Git, git, git, hiç dibi yok mu?

NİNE – Yok!

GENÇ KIZ – (...) Git, git, git, hiç (ST, 25)?

⁷ GENÇ KIZ – (...) kuş geliyor, mahut kuş! Nokta filan değil o, kuş, kuş (ST, 27)!

⁸ BİRİNCİ CİN – (...) Tısssssss!!! (...) tısssssss!!! (...) Tısssssss!!!

KORO– Tısssssss, tısssssss, tısssssss (ST, 34)!!!

İKİNCİ VE ÜÇÜNCÜ CİNLER – (...) Büyük merdivenden iniyor. Tıp, tıp; tıp, tıp; tıp, tıp (ST: 35)!

BİRİNCİ CİN – Geliyor, geliyor, geliyor!

İKİNCİ VE ÜÇÜNCÜ CİNLER – Gel, gel, gel (ST, 35)!

GENÇ KIZ – (...) Ya sonra ne olacak?

İKİNCİ CİN – (...) Ya ne olacak sonra (ST, 37)?

⁹ İKİNCİ CİN – (...) Cariye geldi, cariye geldi!

ÜÇÜNCÜ CİN – (...) Cariye geldi, cariye geldi (ST, 43)!

İkinci perde altıncı tabloda Şehzâde, hacca gitmeden önce karısı olan Cariye'nin sözlerini¹⁰ tekrarlar. Yine aynı perde ve tabloda, Genç Kız'ın sabır taşını unuttuğunda başına gelecekler konusunda ettiği beddua¹¹ Şehzâde tarafından da tekrarlanır.

Piyenin birçok yerinde; kırk gün kırk gece, muradına erme, kırk, üç sözcükleri tekrar edilmektedir. Bu motifler sözlü anlatı geleneğinde de en sık karşılaştığımız unsurlardandır.

Sabır Taşı piyesinin özellikle birinci perdesinin ve ikinci perde dördüncü tablosunda sıkça yer alan yineleme ve ses tekrarlarının olması, bu tekrarların çoğunun olağanüstü varlıklar tarafından gerçekleştirilmesi eseri bu dünyanın gerçekliğinden çıkarıp masal evrenine sokmaktadır. Yazar; olağanüstü varlıklar, yinelemeler ve ses tekrarlarıyla kurguladığı dünyayı okuyucuya/izleyiciye daha masalsı bir şekilde verebilmiştir. Yapılan bu bilinçli tercih, anlatı dünyasının kurallarına da uygundur.

Üçler Kuralı: A. Olic'e göre masalarda, mitlerde, efsanelerde çokça karşılaşılan üç sayısının, sayısız halk geleneğinde karşımıza en sık çıkan sayı olduğu yeteri kadar açık ortaya konmamıştır (Olic, 2006, 69).

Sabır Taşı piyesinde ana olayları etkileyen üç sayısının varlığından söz edilemeye de ikinci derecede öneme sahip durumlarda üç sayısının karşımıza çıktığı görülmektedir. Axel Olic, üçler kuralının bazı anlatılarda etkisinin azalabildiğini "*Homeros'ta bu kural etkisini yitirmiştir. Ve bu bir eylemin kaç kez yapıldığı gibi ikinci derecede önemli ayrıntılarla sınırlandırılmıştır.*" (Olic, 2006, 70) şeklinde dile getirir.

Piyeste, Zebellâhi Cariye'nin ayağını eline alıp üç kere öper ve başına koyar (ST, 79). Birinci perde üçüncü tabloda karşımıza piyes kahramanı olarak üç cin çıkar (ST, 30). Kuş Genç Kız'ı sarayın yukarı katının balkonuna bırakalı üç saat olmuştur, kızın baygınlığı üç saat sürmüştür (ST, 34). Şehzâde ve Cariye'nin düğünleri sırasında Genç Kız da arkalarında olduğu hâlde ilerlerken onlara kalabalık ve üç meşaleci eşlik eder (ST, 55). Gemi yolculuğu sırasında, geminin arkası açık önü kapkara duman olmasının müsebbibi aranırken yolcular birbirlerine üç gün evvel ne yaptıklarını, hangi günahları işlediklerini sorarlar (ST, 71). Şehzâde ile Cariye'nin düğününde çengilerin dansı tam üç dakika sürüp biter (ST, 51). Yine düğünde Gözbağcı yanına iki adam çağırıp onları birbirlerinden üç adım mesafe ile açar (ST, 53). Her akşam gelen kuşu

İKİNCİ CİN – (...) Tur, tur, tur, tur...

(...)

İKİNCİ CİN – (...) Tur, tur, tur, tur...

(...)

İKİNCİ CİN – (...) Tur, tur, tur, tur... (...) Tur, tur, tur, tur (ST, 46)...

¹⁰ CARİYE – Güllerin uçuk rengi sana kimsesiz karını hatırlatsın (ST, 63).

¹¹ GENÇ KIZ – Eğer sabır taşını unutursanız geminizin önü kapkara duman olsun! Arkası açık, önü kapkara duman (ST, 64)!

duyabilmek için yüke giren Nine, yükte üç dakikadan fazla beklemeyeceğini söyler (ST, 19). Sarayda insan boyunda ve yerden üç karış yüksekliğinde mermer bulunmaktadır (ST, 29).

Sabır Taşı'nda üçler kuralının etkileri bulunmakla birlikte üç sayısından çok daha fazla piyesi etkisi altına alan sayı kırk sayısıdır. A. Orlıc'e göre de sagede üç dışında sayılar bulunabilir fakat "*bunlar sadece toplam soyut nicelikleri belirtmek için*" (Orlic, 2006, 69) kullanılmaktadır. Kırk sayısı da anlatı dünyasında çok kullanılan sayılardan biri olarak Sabır Taşı piyesinde karşımıza çıkmaktadır. Kırk sayısı ve özellikle "kırk gün kırk gece" kalıp ifadesi piyesin tamamında sürekli tekrar edilmektedir. Bu anlamda "kırk gün kırk gece" ifadesinin de "sabır taşı"na paralel olarak piyeste, yine sabrı vurgulamak için leitmotiv olarak kullanıldığı söylenebilir.

Piyeste anlatı dünyasında kullanılan sayılardan olan yedi ve kırk bir sayılarına da yer verilmektedir (ST, 19).

Bir Sahnede İki Kuralı: Katı bir kural olan bir sahnede iki kuralına göre "*bütün anlatı boyunca sadece iki kişi aynı sahnede*" (Orlic, 2006, 70) yer alabilir. "*Edebî tiyatroda çok kullanılan üç veya daha fazla kişinin konuşmasına halk anlatılarında yer verilmemektedir*" (Orlic, 2006, 70).

Sabır Taşı piyesinde, bir sahnede iki kuralına uyulan yerler bulunmasına rağmen aynı sahnede üç ve üçten fazla kişinin yer alabildiği ve konuşabildiği görülmektedir. Bu nedenle Necip Fazıl'ın piyesinde anlatı dünyasının bu katı kuralını uygulamadığı söylenebilir.

Piyeste bir sahnede iki kuralı ikinci tabloda Genç Kız, Nine ve Derviş'in aynı sahnede bulunup konuşması (ST, 22-25); beşinci tabloda Şehzâde ve Cariye'nin düğün sahnesi (ST, 50-55); altıncı tabloda Genç Kız, Cariye, Şehzâde ve Zebellâhi'nin bahçede konuşmaları (ST, 59-64); yedinci tabloda açık deniz ortasında, yelkenli bir gemi güvertesinde geçen sahne (ST, 67-75); sekizinci tabloda hacdan dönen Şehzâde ile Genç Kız, Cariye ve Zebellâhi'nin aynı sahnede konuşmaları (ST, 82-83) sırasında bozulmaktadır. Bu sahneler dışında da bir sahnede ikiden fazla kişi yer alabilmektedir fakat ön planda olup konuşan iki kişi yer almaktadır. Piyeste yer alan üç cin de sarayın mermer odasında ölü olarak yatan Şehzâde'nin yanında kendi aralarında konuşmaktadır (ST, 30-46). Önce Genç Kız cinlerin bulunduğu odaya gelir ve ölü halde yatan Şehzâde ile konuşur, sonra cinlerle beraber aynı odada Cariye ve Genç Kız'ın konuşması geçer. Bu sahnelerde, bir sahnede iki kuralının bozulmadığı söylenebilir çünkü odada var olan cinleri insanlar görememekte cinlerin kişilerin konuşmalarına herhangi bir etkileri olmamaktadır.

Zıtlık Kuralı: A. Orlıc'e göre sagedeki zıtlık, epik yapısının önemli bir kuralıdır. Bu kural "*Genç ve ihtiyar, büyük ve küçük, insan ve canavar, iyi ve kötü. (...) Sage'nin başkahramanlarından, özellikleriyle ve eylemleri başkahramana zıt olma gereksinimiyle belirlenen diğer bireylere kadar*" etkili olmaktadır (Orlic, 2006, 70).

Sabır Taşı piyesinde başkahraman (merkezî kişi) olan, iyi huylu, cinler tarafından da “dünyanın en saf kızı” olarak nitelenen Genç Kız'ın karşısına onun tam zıttı özelliklere sahip köyü huylu Cariye çıkartılır. Piyese, temel çatışmayı oluşturan bu iyi-kötü zıtlığı üzerinden ilerler. Bu zıtlık eserde cinlerin konuşmalarıyla net bir şekilde verilir.¹²

İkizler Kuralı: A. Olric'e göre sagede iki kişi ortaya çıktığında ikisi de “küçük ve zayıf” olarak betimlenmektedir. Yakından ilişkili olan bu iki kişi, zıtlar kuralının etkisinden çıkarak ikizler kuralının etkisine girmektedirler. Geniş anlamda düşünülmesi gerektiği belirtilen ikiz kavramı hem gerçek anlamda ikiz hem de aynı rolde olan iki kişi olabilmektedir. İkizlerden biri önemli bir role geçtiğinde ise zıtlık kurallarıyla karşılaşmakta, diğerleriyle zıtlasmaya başlamaktadır (Olric, 2006, 71).

Sabır Taşı piyesinde gerçek anlamda ikiz bulunmamakla birlikte, zıtlık kuralının etkisinden çıkarak ikizler kuralının etkisine giren kişiler vardır.

Piyeste zıtlık kuralının etkisinde kişiler olarak karşımıza çıkan Genç Kız ve Cariye, iki yerde zıtlık kuralının etkisinden çıkarak ikizler kuralının etkisine girmişlerdir. İkizler kuralının etkisinin görüldüğü birinci yer, Genç Kız'ın Cariye'yi satın aldığı, Cariye'nin saraya geldiği sahnede yaşanır. Saraya gelen Cariye, Genç Kız'ın elini öpmek ister. Genç Kız, Cariye'ye mâni olur ve ona “*Vazgeç bunlardan sen benim cariyem değil, arkadaşım olacaksın.*” der (ST, 48). Saraya geldiği ilk andan itibaren Cariye'yi kendisiyle eşit, arkadaş olarak gören Genç Kız, Cariye ile onun Şehzâde'ye kırk gün kırk gece başında bekleyenin kendisi olduğunu söyleyip Genç Kız'ı da Şehzâde'ye cariyesi olarak tanıtan kadar (ST, 49) ikizler kuralının etkisindedir. Bu sahneden sonra Genç Kız ve Cariye, ikizler kuralının etkisinden çıkarak zıtlık kuralının etkisine girerler. Genç Kız'ın yerine geçip Şehzâde ile evlenen Cariye, Genç Kız'la bahçede yalnızken konuştuğu bir sahnede “*Bana yalnızken sultanım demesen de olur.*” (ST, 57) diyerek Genç Kız'la eşit durumda olduklarını ima eder. Genç Kız ise zıtlık kuralının etkisinden çıkıp ikizler kuralının etkisine girmeyerek “*Hepsi bir sultanım, ha yalnızken ha kalabalıkta!*” (ST, 57) şeklinde cevap verir.

İlk ve Son Durumun Önemi: “*Bir sürü kişi veya nesne peş peşe ortaya çıkınca en önemli kişi öne gelir. Buna rağmen sonuncu gelen kişi anlatının duygudaşlık doğurduğu kişidir*” (Olric, 2006, 71).

¹² ÜÇÜNCÜ CİN – (Cariye konuşurken onun siyah saçlarını uzun tırnaklı parmaklarıyla kaldırıp kaldırıp bırakır.) Ne yalanlar söylüyor, ne yalanlar! Fas sultanının dokuzuncu kızımış. Halbuki cariyesiydi. Kayalıklarda dolaşırken onu korsanlar çalmış. Halbuki gemi tayfasından birine kaçtı. Korsanların kaptanı ona göz koymuşmuş. Halbuki tayfa onu şirretliği yüzünden esir diye kaptana hediye etti. Kaptan onu bütün gün ucu kurşunlu kamçılarla dövüyormuş. Halbuki asıl, o, kaptanın kamçısı ile esirleri dövdüğü için, kaptandan yalnız bir kere keskin bir tokat yedi. A, a, a, a!!! Dünyanın en sâf kızımış, en sâf kızı!!!

İKİNCİ CİN – (Genç kızın saçlarıyla oynayarak.) İşte dünyanın en sâf kızı (ST, 45)!

İlk ve son durumun önemini üçler kuralıyla birleştiren A. Olric'in bahsettiği gibi bir durum *Sabır Taşı* piyesinde bulunmamaktadır. Merkezî kişi olan Genç Kız'ın üç kardeş veya arkadaştan en büyük veya en küçük olma, başta veya sonda ön plana çıkma nedeniyle duygudaşlık doğurma durumu bulunmamaktadır. Piyeste Genç Kız ile okuyucu/izleyici arasında duygudaşlık durumu bulunmaktadır fakat bunun nedeni ilk ve son durumun önemi kuralına değil, Genç Kız'ın Cariye karşısında dezavantajlı durumda bulunmasına dayanır.

Tek Çizgi Kuralı: A. Olric'e göre çağdaş edebiyat entrika çizgilerini birbirine karıştırmaktan hoşlanmaktadır. Bunun yanında sage, bir olay çizgisini başkasıyla karıştırmamaktadır yani "(...) halk anlatıları her zaman tek çizgildir. Eksik kalan ayrıntıları tamamlamak için geriye dönüş yapmaz. Eğer daha önceki olaylar hakkında bilgi vermek gerekiyorsa; bu bir konuşmanın içinde verilir" (Olric, 2006, 71).

Sabır Taşı piyesinde olaylar tek çizgili bir şekilde ilerlemiştir. Piyenin başında kuşun söylediği "*Kırk gün kırk gece bir ölü bekliyeceksin! Sonra da muradına ereceksin.*" (ST, 15) sözü olayların akışını tayin eder. Sonrasında Nine ve Genç Kız yollara düşer, Derviş'le karşılaşılır ve ondan "sabır taşı" parolası alınır, kız kuş tarafından saraya bırakılır ve ölü Şehzâdeyi bekler, Cariye yalan söyleyerek Şehzâde ile evlenir. Düğün yapılır. Düğünden kırk gün sonra Şehzâde hacca gider. Dönüşte Şehzâde'nin sabır taşını unutsa da Derviş'in yardımıyla sorun çözülür. Şehzâde, Cariye Genç Kız'ı Zebellâhi ile evlendirmek üzereyken son anda yetişir. Genç Kız'ın derdini anlatması ve sabır taşının çatlamasıyla gerçekleri öğrenen Şehzâde Genç Kız'la evlenme kararı alır ve Genç Kız sonunda muradına erer. Cariye'yi cezalandırmak isteyen Şehzâde'yi Genç Kız engeller ve piyes biter.

Olaylar yaşanırken herhangi bir geriye dönüş yapıldığı görülmez, Genç Kız'ın derdini uzun uzun sabır taşına anlattığı sahnede kız, taşa başından itibaren yaşadıklarını konuşmalarıyla anlatır (ST, 84-89).

Kalıplaştırma Kuralı: "*Aynı çeşitten iki insan veya durum, elverdiği ölçüde değişik değil, elverdiği ölçüde birbirine benzerdir*" (Olric, 2006, 72).

Sabır Taşı piyesinde halk anlatılarına benzer şekilde kalıplaştırma, birinci perde birinci tabloda kuşun her akşam aynı vakitte gelerek aynı şekilde cama vurarak aynı sözleri söylemesiyle yapılmaktadır (ST, 15-20). Bu olayın tam olarak kaç kez tekrarlandığı piyeste verilmez. Sadece "her akşam gelen kuştan" bahsedilir (ST, 17).

Büyük Tablo Sahneleri Kuralı: "*Sage her zaman Büyük Tablo Sahneleri ile doruğuna erişir. Bu sahnelerde Sage kahramanları yan yana gelirler: Kahraman ve atı; kahraman ve canavar; (...)*" (Olric, 2006, 72).

Sabır Taşı'nda büyük tablo sahnesi diyebileceğimiz sahne bulunmaktadır. Genç Kız, dayanma gücünün son noktasına geldiğinde derdini sabır taşına açar. Genç Kız anlattıkça fındık, iri bir ceviz, nar, Hindistan cevizi büyüklüğüne ulaşan taş, kızın anlatmaya devam etmesiyle şiddetle kımlıdır sonra hareketsiz kalır ve sonunda çatlar (ST, 84-89). “*Bir geçicilik duygusu değil, bir çeşit zaman içinde süreklilik*” (Olrıc, 2006, 72) özelliği taşıdığını söyleyebileceğimiz bu sahne, kahraman ve piyesi çözen anahtar olan sabır taşını yan yana getiren sahnedir.

Sage'nin Mantiği Kuralı: A. Olric'e göre sagenin bir mantığı olmalıdır. İşlenen tema, konunun ana hatlarını, temaların anlatıdaki yoğunluğuyla orantılı olarak etkilemelidir. “*Sage'nin bu mantığı her zaman doğal dünyanın mantığı ile ölçülemez. Animizme ve hatta mucize ve büyüye olan eğilim, onun temel kuralıdır*” (Olrıc, 2006, 72).

Birinci perde birinci tabloda itibaren piyeste olağanüstülükler görülmeye başlar. Genç Kız yükten sesler duyar (ST, 14). Her akşam aynı vakitte gelen kuş, gagasıyla cama vurur ve aynı kalıp ifade ile konuşur (ST, 15). İnsanları gören ama insanların göremediği cinler konuşurlar (ST, 30), Genç Kız'a yemiş ve şerbet taşırlar (ST, 47). Genç Şehzâde kırk gece için ölür ve sonra dirilir, ölü bulunduğu sırada bir sese kendisini kırk gün kırk gece bekleyecek genç kızla evleneceğine söz verir (ST, 48). Gözbağcı iki adamın iki kolunu omuz başlarında koparır atar ve kollar karanlıkta havada uçuşur (ST, 53). Zebellâhi de farklı bir dünyadandır; bir dudağı yerde bir dudağı göktedir, kapkaradır (ST, 60). Sabır taşını unutan Şehzâde'yi Genç Kız'ın âhı tutar ve geminin ünü açık arkası kapkara duman olur (ST, 73). Derviş'in Şehzâde'ye sabır taşını vermesinden sonra karaltı hızla çözülür (ST, 75). Genç Kız'ın derdini sabır taşına anlatmasıyla sabır taşı çatlar (ST, 89).

Necip Fazıl, *Sabır Taşı* piyesinde aynı masal dünyasındaki gibi gerçek dünya ve olağanüstü dünyanın bir arada olduğu bir evren oluşturmuştur. Bu evrene; konusundan esinlendiği *Muradına Eren Dilber* masalındaki olağanüstülüklerden farklı olarak cinler, Zebellâhi, ve Gözbağcı'yı da eklemiştir. Derviş ise keramet gösteren bir kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Derviş, anlatı dünyasında görülebilecek bir kişi değildir, İslamî bir yönü vardır fakat keramet gösteren bir kişi olarak piyeste olağanüstülüklerin olduğu masal mekânına uyum sağlar. Necip Fazıl'ın piyesine eklediği olağanüstü kahramanlarla oluşturmak istediği masalımsı evren, gerçek dünyanın kurallarıyla ölçülemez. Bu evren, anlatı dünyasının mantığına uygundur.

Tek Entrika – Epik Birlik ve İdeal Epik Birlik Kuralı: Bir başlıkta toplanan üç kural, birbirini tamamlayan kurallar olduğu için beraber ele alınmıştır.

“*Tek entrika Sage için bir ölçüdür. Bu en iyi gerçek Sage ile edebi eser karşılaştırınca görülür*” (Olrıc, 2006, 72). *Sabır Taşı*'nın entrika unsurlarını, piyesin başında kuşun Genç Kız'a söylediği “*Kırk gün kırk gece bir ölü bekliyeceksin! Sonra da muradına ereceksin.*” (ST, 15) sözleri

doğrultusunda Genç Kız'ın başına gelen olaylar oluşturmaktadır. Kuşun sözleri, daha piyesin başında Genç Kız'ın başına gelecekleri ve sonunda ne olacağını öngörmemizi sağlamaktadır. Piyeste gerçekleşen olaylar, sonuçta Genç Kız'ın, kuşun sözlerindeki gibi muradına erme sonucuna bağlanır. Kuşun sözleriyle Genç Kız'ın etrafında gelişen olaylar, piyeste epik birliği de oluşturmaktadır yani *"bütün anlatı öğeleri (...), en baştan beri ortaya çıkma ihtimali görülen ve artık gözden uzak tutulamayan olaylar"* (Olrıc, 2006, 72) meydana getirmektedir. Genç Kız'ın çevresinde var olan kişiler ve gelişen olaylar da hep onun bir ölüyü bekleyerek sonunda muradına ermesi amacına hizmet eder. Bu durum, A. Olric'in *"birçok anlatı öğeleri, kişiler arasındaki ilişkileri en iyi şekilde aydınlatmak için bir araya gelirler"* (Olrıc, 2006, 73) şeklinde açıkladığı ideal epik birliği göstermektedir. Örneğin Piyesteki kuş Genç Kız'a *"Kırk gün kırk gece bir ölü bekleyeceksin! Sonra da muradına ereceksin."* (ST, 15) demek ve kızı saraya ulaştırmak için vardır, sonrasında yoktur. Derviş piyeste "sabır taşı" için vardır. Derviş, Genç Kız'la birinci karşılaşmasında ona "sabır taşı" parolasını (ST, 25), ikinci kez yer aldığı sahnede ise Genç Kız'a götüreceği sabır taşını unutan Şehzâde'ye sabır taşını verir (ST, 74) ve Derviş'in görevi biter. Piyesteki cinler yemiş, şerbet taşıyıp Genç Kız'a eşlik ederler (ST, 47). Üçüncü ve dördüncü sahnelerden sonra görevi biten cinler piyeste yer almaz. Birinci ve ikinci tablolarında yer alan Nine Genç Kız'a evde ve yolda eşlik eder, sonrasında bir daha görülmez. Cariye, Genç Kız muradına *"Allah ne zaman isterse o vakit"* (ST, 47) ereceği için vardır. Sayılanlar gibi pek çok unsur, piyesin anlatı dünyasına da uygun gidişatını gerekli şekilde yönlendirmek için olaylara dâhil olur.

Dikkati Baş Kahraman Üzerine Toplama Kuralı: *"Halk geleneğinin en büyük kuralı Dikkati Baş Kahraman Üzerine Toplama'dır"* (Olrıc, 2006, 73).

Piyeste var olan tek entrika, epik birlik ve ideal epik birlik dikkatin başkahraman üzerine toplanması sonucunu da doğurmaktadır. Genç Kız piyeste merkezî kişidir. Piyes başından itibaren, kırk gün kırk gece bir ölü bekleyip sonra da muradına ermesi beklenen Genç Kız adlı başkahramanın etrafında dönen olaylardan oluşmaktadır. Piyes onunla başlamakta ve yine onunla bitmektedir.

Sonuç

Geleneğimizden gelerek kültürel belleğimize yerleşen masallar, günümüz dünyasını bir şekilde etkileyebilir. Masal tanımlarında geçen, masalın belirli bir zamanının ve mekânının olmaması aslında masalın her zamana ve mekâna rahatlıkla uyum sağlayarak evrensel olabilmesiyle ilgilidir.

Necip Fazıl Kısakürek, *Sabır Taşı* piyesinin ana hatlarını eski bir Türk masalından almıştır. Yazarın bu tercihi vermek istediği mesaj için masal türünün uygunluğu etkili olmuştur. Necip Fazıl, millî ve manevî değerlerimize uygun olarak vermek istediği evrensel

mesajı *Muradına Eren Dilber* masalının kahramanını imge olan gösterilenden, tiyatrodaki simge olan göstergeye dönüştürerek verebilmiştir. Bu durumda Necip Fazıl, mesajını vermek için kültürel belleğinden yararlanmıştır.

Çalışmada, gelenekteki bir masalın, ana hatlarını masaldan alan bir piyese dönüştürürken anlatı dünyasının kurallarını taşıyıp taşımadığı Axel Olric'in epik kurallarına göre incelenmiştir. İnceleme sonucunda piyesin Axel Olric'in epik kurallarının büyük çoğunluğunu taşıdığı görülmüştür. Bir olaya bağlı olarak olmasa bile piyeste yer alan ses ve söz tekrarları, bir anlatıda olabileceğinden çok fazladır. Bu tekrarların daha çok olağanüstü varlıklar tarafından yapılması piyesi masal evrenine daha fazla yaklaştırmaktadır. Piyeste anlatı dünyasının iki kuralının bulunmadığı görülmüştür. Bu kurallar “bir sahnede iki kuralı” ve “ilk ve son durumun önemi” kurallarıdır. Bu bağlamda geleneğin anlatı dünyasının, kültürel belleğin etkisiyle birlikte, günümüz insanının sanatına etki ettiği görülmüştür. Ana hatlarını bir masaldan alan *Sabır Taşı* piyesinin A. Olric'in epik kurallarını taşıması modern tiyatro sahnesinde anlatı dünyasının evrensel etkilerini işaret etmektedir.

Kaynaklar

- Aksan, D. (2006). *Anlambilim Konuları ve Türkçenin Anlambilimi*. Ankara: Engin Yayın Evi.
- Aktulum, K. (2018). “İmgelemin Antropolojik Yapıları” ve Folklor: Gilbert Durand'ın Arketipsel Sınıflandırma Modeline Giriş. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, (19), 1-14.
- Alangu, T. (1961). *Billur Köşk Masalları*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Assmann, J. (2015). *Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik* (A. Tekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bastem, N. (2015). Necip Fazıl'ın 'Sabır Taşı' Adlı Tiyatro Eseri ile Billur Köşk Masallarından 'Muradına Eren Dilber' Adlı Masal Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma. *Turkish Studies*, 10(16), 315-330.
- Gümüş, İ. (2018). *Türk Masalları ve Max Lüthi Yöntemi*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Kayalı Orta, N. (2017). Türk Anlatı Geleneğindeki Kahraman Tiplerinin 1980 Sonrası Türk Sinemasındaki Yolculuğu. *Doktora Tezi*.
- Kısakürek, N. F. (2016). *Tiyatro ve Tesiri*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Kısakürek, N. F. (2018). *Sabır Taşı*. İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Olric, A. (2006). Halk Anlatılarının Epik Kuralları. *Halk Biliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1* (s. 66-74). içinde Ankara: Geleneksel Yayınları.

Ölçer Özünel, E. (2017). *Masal Mekânında Kadın Olmak Masallarda Toplumsal Cinsiyet ve Mekân İlişkisi*. Ankara: Geleneksel Yayıncılık.

Saussure, F. de. (1998). *Genel Dilbilim Dersleri* (B. Vardar, Çev.). İstanbul: Multilingual.

Şen, C. (2017). *Körlüğü Zedelemek: Necip Fazıl Kısakürek Tiyatrosu Üzerine Bir İnceleme*. Ankara: Gece Kitaplığı.

Törenek, M. (2016). Necip Fazıl'ın Tasavvufî Oyunları. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*(56), 1175-1184.

**PEYAMİ SAFA'NIN GÜN DOĞUYOR PİYESİNDE ANLATICI VE
ANLATIM TEKNİKLERİ
Öznur ÇINAR***

Öz: Türk edebiyatında romancı kimliğiyle ön plana çıkan Peyami Safa, *Gün Doğuyor* (1938) adlı tek piyesi ile tiyatro türünde de eser vermiştir. Yazarın bu alanda başka eser vermemesi sebebiyle bu eseri geri planda kalmıştır. Ayrıca tiyatro genel olarak bir sahne sanatı olarak kabul edildiği için tiyatronun edebî boyutu üzerine hazırlanan çalışmalar diğer edebî türlere kıyasla daha azdır. Tiyatronun edebî olarak incelendiği çalışmalarda anlatıcı unsurunun irdelenmesi de son yıllara kadar büyük ölçüde ihmal edilmiştir. Makalemizde Peyami Safa'nın bu eseri anlatıcı ve anlatım teknikleri bağlamında incelenecektir. Böylelikle hem Peyami Safa'nın tiyatro yazarlığı yönüne eğilerek yazar hakkındaki çalışmalara hem de tiyatronun edebî bir tür olarak incelendiği çalışmalara anlatıcı unsuru ve anlatım teknikleri bağlamında katkıda bulunmayı amaçlamaktayız.

Anahtar Kelimeler: Peyami Safa, *Gün Doğuyor*, tiyatro, anlatıcı, anlatım teknikleri.

The Narrator and Narration Techniques of Peyami Safa's Play *Gün Doğuyor*

Abstract: Peyami Safa, who comes forward with his novelist identity in Turkish literature, gave work at the type of theatre too with his only play *Gün Doğuyor* (1938). For the reason of the writer had no other works at this type, this work of him falls behind. Besides, since the theatre is known as a stage of art, the works that were mad efor the theatre's literary extent lacks of when compared with the other literary types. The examination of the factor of narrator in the works that the theatre is examined as literature has been ignored mostly since the last years. This work of Peyami Safa will be examined through the narrator and narration techniques in our article. By this way, we aim at contributing both to the studies about the author by leaning to Peyami Safa's theater authorship aspect and to the works that theater is examined as a type of literature in the context of narrator factor and the narration techniques.

Keywords: Peyami Safa, *Gün Doğuyor*, theater, narrator, narration techniques.

* Bartın Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi, ORCID ID: 0000-0003-0921-5078, oznurcinar158@gmail.com.

Giriş

Türk romanının önemli isimlerinden Peyami Safa, *Gün Doğuyor* adlı tek piyesini 1938'de yayınlamıştır. Safa, uzun yazarlık hayatında tek bir piyes yazmış olmasına rağmen tiyatroyla gençliğinden itibaren yakinen ilgilenmiştir (Firidinoğlu, 2021: 106-108). On beş yaşındayken oyuncu olmak için Darülbeydi'nin sınavına giren ve burada eğitim görme hakkı kazanan Peyami Safa, kurumun başındaki Fransız tiyatro uzmanı Andre Antoine'ın I. Dünya Savaşı sebebiyle ülkesine dönmesi sebebiyle hayâl ettiği oyunculuk eğitimini alamamıştır (Firidinoğlu, 2021: 106-107). Buna rağmen tiyatroya karşı ilgisi bitmeyen Safa, yazarlık serüveninde tiyatroyla ilgili yazılar yazarak Türk tiyatrosunun sorunlarını ele almış ve kendi tiyatro düşüncesini ortaya koymuştur.¹ Bunun yanında 1924 tarihli *Mahşer* romanına I. Dünya Savaşı yıllarındaki Türk tiyatrosunu sorunlarını yansıtan bir kesit ekleyerek tiyatroya karşı ilgisini romancılığına da taşımıştır (Şen, 2021: 149-153). Hatta 1941'de Muhsin Ertuğrul yönetmenliğinde sahnelenen *Hamlet* temsiline yaptığı eleştiriler sebebiyle "Hamlet Davası" olarak bilinen tartışma ve dava sürecinde Peyami Safa da yer almıştır (Özcan, 2008: 7-95).

Safa'nın makalemizde inceleyeceğimiz *Gün Doğuyor* piyesi Murat ve arkadaşlarının Millî Mücadele serüvenine ışık tutarken, Millî Mücadele'nin başlangıcından bitişine kadar yaşanan olayları da şahıslar üzerinden okuyucuya/seyirciye aktarmıştır. Piyeste, Millî Mücadele'nin başlaması üzerine savaşa katılmak isteyen Murat ve arkadaşlarının İstanbul hükûmetinin baskılarına rağmen zorlu şartlar altında Anadolu'ya geçişleri, cepheye katıldıklarında yaşadıkları ve zaferle geri dönmeleri gibi savaşın başından sonuna kadarki süreçte yaşanan olaylar işlenmiştir.

Çalışmamızda Peyami Safa'nın bu piyesini anlatıcı kullanımı ve anlatım teknikleri açısından inceleyeceğiz.

1. *Gün Doğuyor*'da Anlatıcı

Peyami Safa'nın *Gün Doğuyor* piyesi anlatıcı kullanımı açısından incelendiğinde karşımıza, yazar anlatıcı ve karakter anlatıcı olmak üzere iki tür anlatıcı çıkmaktadır. Hâkim bakış açısına sahip olan yazar anlatıcı genel olarak her şeyi görür ve bilir. Yazar anlatıcı, piyeslerde genellikle parantez içi açıklamalar şeklinde görülmektedir. Parantez içi açıklamalar ile şahısların diyaloglarında verilemeyecek olan bilgiler yazar anlatıcı vasıtasıyla okuyucuya aktarılır. Örneğin, iki kişi konuşurken konuşma esnasında karşısındaki kişinin hâl ve hareketlerini bildirmediği sürece okuyucu bunları bilemez. Bu nedenle diyaloglarda

¹ Safa'nın tiyatro konulu yazıları hakkında bir değerlendirilme için bakınız: (Firidinoğlu, 2021: 111-118).

aktarılamayacak bu tip bilgileri aktaracak birine ihtiyaç vardır, piyeslerde bu yazar anlatıcı ile sağlanır:

“Biz, piyeslerdeki yazara ait parantez içi açıklamaların anlatıcı meselesi bağlamında değerlendirilmesi gerektiğini düşünüyoruz. Karşılıklı konuşmalarla devam eden bir metinde okur kişilerin hareketlerini bilemez. Yazarlar diyaloglarda verilmesi mümkün olmayan bunun gibi bilgileri parantez içindeki açıklamalar vasıtasıyla okura aktarırlar (...)” (Şen, 2017b: 27).

Piyeler diyalog ve monologlar üzerine kurulu olduğu için yazar anlatıcı, kişiler konuşurken aradan çekilir ve sadece gerekli yerlerde parantez içi açıklamalarla onların hareketleri, olaylar karşısındaki tepkileri, ruh hâlleri, jest ve mimikleri hakkında bilgi verir (Şen, 2017b: 28). Bu sayede okuyucular diyaloglarda verilmesi mümkün olmayan şahısların hareket ve duygularını öğrenirler ve eserin dramatik kurgusunu buna göre takip ederler.

Peyami Safa'nın piyesinde yazar anlatıcı eserin başında mekân, şahıslar ve onların hareketlerini hakkında bilgi vermiştir. Okuyucu bu sayede zihninde bir çerçeve oluşturup piyesi o doğrultuda okuyacaktır. Burada amaç okuyucunun bu üç unsuru zihninde gerekli yerlere oturtarak, gerçeklik algısını bir bütün içinde vermektedir:

“Orta halli bir Türk evinin oturma odası. Dekorda hiçbir fevkaladelik yok. Dipte, ortada, çifte kanatlı bir kapı. Sağda, ikinci planda, tek kanatlı bir kapı.

Sahnede Halime Hanım ve Seyhan. Birini bekliyorlar. Endişeleri besbelli: Seyhan kapıya gidiyor, kanadı aralık ediyor, dışarısını dinliyor. Kanepede oturan ve bir yün örerken birdenbire başını kaldıran Halime Hanım'ın gözleri Seyhan'ın üzerinde. Kız ona doğru ağır ağır bir iki adım atıyor. Bakışıyorlar. İkisinin de gözlerinde hayret ve endişe” (Safa, 1938: 3).

Bu sayede okuyucu, olayların nerede ve nasıl bir ortamda başladığını zihninde canlandırır ve gerçeklik algısı oluşturabilir. İlk perdede öncelikle mekânın sunulması okuyucuyu, okuyacağı metne hazırlamaktadır. Örnekte de görüldüğü gibi yazar anlatıcı tarafından sahnede yer alan şahısların kim olduğu, hâl ve hareketleri ve endişeli ruh hâli içinde birini bekliyor oluşlarının aktarılması okuyucunun ilgisini esere yönlendirdiği gibi merak duygusunu canlı tutmaktadır. Aynı zamanda yazar anlatıcı tarafından verilen parantez içleri oyunu sahneye koyacak oyuncular içinde oyunu nasıl sahneye koymaları gerektiğini göstermektedir.

Yazar anlatıcı, sınırlandırılmış bir hâkim bakış açısına sahiptir. Her şeyi bilir ama aktarmaz. Tarafsız bir konumdadır; bildiği, gördüğü şeyleri aktarırken kamera tarafsızlığı ile hareket eder (Şen, 2017b: 28). Birinci perdenin dördüncü sahnesinden bir parçayı buna örnek olarak göstermemiz mümkündür:

“MAKSUT – (Büyük bir sıkıntı ile içini çekerek) adam akıllı geç kaldım.

RÜSTEM – Anlaşıldı, siz de bizim Murat gibi yaşamının manasını bilmiyorsunuz. Bir durun bakayım. (Küçük kapıdan çıkar.) (Yalnız kalan Maksut, sıkıntılı ve keskin nefesler bırakarak odanın içinde geniş adımlarla gezinir)” (Safa, 1938: 26).

Bu örnekte görüldüğü üzere yazar anlatıcı olaylara hâkimdir, Maksut'un içinde bulunduğu sıkıntının sebebini bilir ama bunu okuyucuya aktarmaz. Bir kamera gibi sadece dışarıdan gördüklerini olduğu gibi tarafsız bir şekilde okuyucuya aktarır, böylece okuyucunun zihninde sinematografik bir canlandırma yapmasını kolaylaştırır. Burada amaç, verilmek istenen gerçeklik algısını desteklemek ve okuyucunun metni bu bağlamda okumasını sağlamaktır. Okuyucu da yazar anlatıcı tarafından aktarılan kadarını bilir. Birinci perdenin dördüncü sahnesini buna örnek olarak göstermemiz mümkündür:

“RÜSTEM – (Hayret içinde) Ya... Demek Murad'ın arkadaşı değilsiniz?

MAKSUT – Hayır.

RÜSTEM – (Göze çarpmak bir alaka ile doğrulur, önünü iliklemek ister gibi ellerini düğmelerine götürerek) Buyurunuz... (Bir koltuk gösterir) Şöyle oturamaz mısınız?” (Safa, 1938: 18).

Yukarıda da görüldüğü gibi yazar anlatıcı, okuyucuyu bilgilendirmektedir. Okuyucu parantez içindeki bilgiler sayesinde olayları zihninde daha rahat canlandırır, karakterlerin ruh hâllerini ve olaylara karşı verdiği tepkileri bilir. Bu sava üçüncü perdenin ikinci sahnesinden örnek göstermemiz mümkündür:

“RÜSTEM – (Sağ elindeki bavulu yere bırakarak, lakayt ve acele bir temenna eder, bavulu tekrar eline alırken) Ya... Teşerrüf ettim.

HALİME – Fakat Muradın yalancı arkadaşı değil, hafiye değil, sahici arkadaşı. Beraber muharebe etmişler. Demin burada olsaydın da dinleseydin...

RÜSTEM – (Arkasını Ferruha dönerek) Nerede kaldı bu herif? (Saatine bakar) Yediye kadar gelecekti.

HALİME – Acelen ne? Ekspres dokuzda kalkıyor, Daha iki saat var.

RÜSTEM – Ekspres yarın da var. Fakat ben gitmek istiyordum. (Oradaki çift kanatlı kapıya doğru yürür.)

SEYHAN – (Birdenbere doğrularak) Oradan gitmeyiniz.

RÜSTEM – (Duru ve Seyhana döner) Ne var? (...)

SEYHAN – (Gülerek) Kapalı. Murada bir sürpriz yapmak için kapadım (...)

RÜSTEM – (Düşüncelerine temamile yabancı iki kelime telaffuz eder gibi, aksi seda halinde) Murada sürpriz...

(Dışarıdan 'Ordumuz etti yemin' nevinden eski milli bir şarkı çalarak bir klarnet ve arkasından 'Yaşasın ordu, yaşasın millet' diye bağırın bir kalabalık geçer)” (Safa, 1938: 78-79).

Piyeste yazar anlatıcının parantez için açıklamalarından çokça yararlanmış olması Peyami Safa'nın tiyatroyu yakından bilen bir yazar olmasıyla bağlantılı olarak düşünülebileceği gibi (Firidinoğlu, 2021: 112) titiz romancılığının bir yansıması olarak da değerlendirilebilir.

Kapalı biçim özelliği gösteren *Gün Doğuyor* piyesinde yazar anlatıcı haricinde az da olsa karakter anlatıcıyla da karşılaşmaktayız. Karakter anlatıcı, piyeslerde genellikle yazarla okuyucu/seyirci arasında iletişim kuran ve şahıs kadrosundan olan bir "üst kişilik"tir (Şen, 2017b: 22). Daha çok açık biçimli piyeslerde görülen karakter anlatıcıdan Peyami Safa, piyesin kapalı biçimini bozmadan yararlanmıştır.

Buradan da anlaşılacağı gibi karakter anlatıcı, olayların içinde olan ve olayları okuyucu ya da seyirciye bizzat aktaran kişidir. Olayları bizzat yaşayan ve yeri geldiğinde anlatıcı rolünü üstlenerek aktaran konumundadır. Karakter anlatıcı şahıslardan biri olduğu için taraflı veya öznel olabilir. Bu noktada Peyami Safa'nın karakter anlatıcı kullanımına birinci perde yedinci sahneden örnek vermemiz mümkündür:

"MURAT - (Öfkeli) (...) Aklıma ilk gelen şey şu oldu: Bu nefer Anadoluludur, belki de işgal gören topraklarımızdan birinin çocuğudur, belki de nasılsa içine düştüğü merkez kumandanlığı hizmetinde, gönlü razı olmayarak emre itaat ediyor. (Mendili ile alınının terini siler.) Yola çıkar çıkmaz sordum: 'Nerelisin sen hemşerim?', Ödemişliyim dedi. Ödemiş! İlk işgal gören topraklardan biri. Düşmanın o havalide neler yaptığını biliyoruz. Gece yarısı köyleri nasıl bastığını, kundaktaki çocukları süngülerin ucuna takarak havada nasıl sallandığını duyduk. (...) Arada bir duruyor, bebeklerinin içinden sarı yıldırımlar geçen gözlerle yüzüme bakıyordu. 'Seninkiler ne oldu?' diye sordum. Bir sarnıcın dibinden gelen uğultular gibi uzak bir sesle: 'babamı kestiler.' dedi, yutkundu ve sustu. (...) Kolunu tuttum: 'Halil dedim, kardeş, hemşerim, geliyor musun?' Koca Türk çocuğu, koca Halil, sipsivri bakışlarını yüzüme sapladı: 'Geliyorum.' dedi. O kadar. Hemen geri döndük. Dosdoğru buraya! (Herkesin yüzüne ayrı ayrı bakar) Anladınız mı? (Annesine ve Seyhan'a) Çabuk benim dengimi hazır ediniz, şimdi gidiyoruz" (Safa, 1938: 35-36).

Burada karakter anlatıcı şahıs kadrosunda yer alan karakterlerden biri olan Murat'tır. Yazar, Murat'a piyesin belirli yerlerinde anlatıcılık görevi verir, bu sayede Murat olayların arka planını aktarır. Safa'nın burada karakter anlatıcıdan yararlanmasının sebebi de piyeste ortaya koyduğu temayı Murat aracılığıyla okuyucuya gerçekçi bir şekilde aktararak onların duygularını harekete geçirebilmektir. Okuyucu Murat ile kendini özdeşleştirecek ve kendini onun yerine koyacaktır.

Gün Doğuyor piyesinde karakter anlatıcı ve yazar anlatıcı iç içe geçmiş durumdadır diyebiliriz. Karakter anlatıcının olduğu yerlerde yazar anlatıcı da vardır ve karakter anlatıcının aktaramadığı yerleri parantez içinde aktarır. Üçüncü perden birinci sahneden buna örnek verebiliriz:

“FERRUH – ‘Bu çiçekler de anneme ve Seyhan’a gidecek, sana emanet ediyorum, mümkün olursa götürürsün’ dedi. (Zarfı almak için acele eden Halime Hanım’a ve Seyhan’a ayrı ayrı bakarak) Biraz müsaade ediniz... Ben şaşırılmışım. Birdenbire cam vuruldu. Şaban dışarıdan: ‘Açınız, açınız’ diye bağıyordu, nefes nefese içeri girdi: ‘Bizimkiler yakalandılar’ dedi. (...) Murat dürbünü alarak tahta merdivene çıktı, dışarıya baktı. ‘Bizimkileri ağaçlara bağlıyorlar, dört askerin ellerinde meşale var’ dedi. Sonra merdivenden inerek bağırdı: ‘Haydi çıkıyoruz.’ Murat’ın o halini hiç unutmuyacağım. Yüzü kıpkırmızıydı. Gözleri sanki, içi ateş dolu bir kazana açılmış iki delikten farksız, kızıl birer oyuktu. Burnundan soluyordu. Dar bir aralıktan ıslık çalarak geçen bir fırtına gibi nefesi genzini yırtarak dışarıya uğruyordu. Bana ‘Sen yapacağın işi biliyorsun, tepeye’ diye bağırdı (...)” (Safa, 1938: 72).

Bu parçada görüldüğü üzere Safa, şahıs kadrosunda yer alan Ferruh’a anlatıcı rolünü vermiştir. Sahnede Ferruh, Halime Hanım ve Seyhan vardır. Ferruh, Murat’ın mektubunu isteği üzerine ailesine getirmiş ve cephede yaşanan olayları aktarmıştır. Ferruh, geçmişte yaşadıklarını aktardığı için anlatıcı konumundadır. Olayları yaşayan da aktaran da Ferruh’tur. Bu sayede olaylara hem içeriden hem de dışarıdan bakabilmektedir.

Karakter anlatıcının bir özelliği olan tarafılığını Ferruh’ta da görmekteyiz. Ferruh, kendi duygu ve düşüncelerini de olaylar içerisine yerleştirerek okuyucuya aktarmaktadır. Okuyucu bu sayede kendisini Ferruh’la özdeşleştirebilmektedir:

“ (...) Ömrümün en büyük heyecanını orada yaşıyordum. Yere yapışan göğsümün içinde kalbimin toprağı dağıtacak gibi çarptığını duydum. Harbin dehşetine karşı bir tek ilaç harekettir. Böyle cenaze gibi uzanmış bir cesedin içinde beklemek, beklemek... Ne zor şey! Keşke Murat’la beraber gitseydim...(...)” (Safa, 1938: 73).

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı gibi olayları yaşayan ve aktaran kişi şahıs kadrosunda yer alan Ferruh’tur ve bununla bağlantılı olarak tarafı bir bakış açısına sahiptir. Ferruh, Millî Mücadele yanlısı olduğu ve cephede savaştığı için olaylardan etkilenmiş ve bunu da yansıtmaya çalışmaktadır.

Daha önce de belirttiğimiz gibi *Gün Doğuyor* piyesinde karakter anlatıcının yer aldığı yerlerde yazar anlatıcıdan da yararlanılmıştır. Karakter anlatıcının aktaramayacağı hususlar okuyucuya yazar anlatıcı aracılığıyla parantez içlerinde aktarılmış ve okuyucunun olayları,

detaylarıyla birlikte bir bütün içinde canlandırabilmesi sağlanmıştır. Üçüncü perde birinci sahneden bir kısmı buna örnek olarak göstermemiz mümkündür:

“(…) FERRUH – Hemen yerimden fırlayarak mahzene geldim. Selahattin telefon etmişti. Aleti kapadı, hemen ayağa kalktı. Süratle telleri kopardı ve eline bir keser alarak telefonu parçaladı. Feneri söndürdük ve dışarıya fırladık. Tepenin yanındaki fundalıklar arasından var kuvvetimizle koşmaya başladık. Yarım saat, bir saat koştuk. Önümüze çıkan dereyi çenemize kadar suya batarak geçtik. Ortalık ağarıyordu. Bizimkilerden bir keşif koluna rastladık. Biraz dinlendikten sonra tekrar yola çıktık. Karargâha yaklaşırken, şafakla beraber, Türk topları gülemeye başladı. (Dışarıda fişek sesleri. Haykırışlar devam ederken uzaktan “Türk askeri, Türk askeri sayende... Dünyalara emanettir Kemalim...” havasını söyleyerek yaklaşan bir kalabalığın sesi yükselir. Üçü de bu sesi huşu içinde dinler ve ses uzaklaşınca kadar susarlar. Halime Hanım gözlerini siler.)

FERRUH – Düşman derhal kazayı tahliye etti ve biz tam bir buçuk saat sonra oraya tekrar vardık. Ben Murad’ın da, Şaban’ın da, Halil’in de bin parça olarak havaya uçtuğundan emindim. Fakat tabur kumandanı ile infilakın nasıl vukua geldiğini öğrenmek istiyorduk (...)” (Safa, 1938: 74).

Alıntılanan örnekte sahnede üç kişi vardır ve olayları aktaran şahıs kadrosundan Ferruh’tur. Ferruh, burada karakter anlatıcı görevini üstlenerek olayları Halime Hanım ve Seyhan’a anlatmaktadır. Ferruh’un konuşması devam ederken yazar anlatıcı araya girer; dışarıda olanları, sahnedeki kişileri ve onların hareketlerini okuyucuya aktarır. Yazar anlatıcının aktarımdan sonra Ferruh, anlatmaya devam ederek karakter anlatıcı görevini tekrar üstlenir. İki anlatıcı türü de içi içe geçmiş şekilde birbirini tamamlar. Karakter anlatıcının aktarımadaki boşlukları yazar anlatıcı araya girerek tamamlar. İki anlatıcının kullanılması aynı zaman da kapalı biçimin özelliği olan gerçeklik algısının desteklenmesini de sağlamaktadır.

2. Gün Doğuyor’da Anlatım Teknikleri

Tiyatro, anlatım teknikleri bakımından roman ve hikâye gibi diğer edebî türlere göre daha kısıtlıdır. Tiyatronun bu kısıtlılığı diyaloglar üzerine kurulmuş bir edebi tür olmasından ileri gelmektedir (Şen, 2017a: 434-435). İki ya da daha fazla kişinin konuşmasından meydana gelen diyalog, yazarın aradan çekilerek şahısların karşılıklı olarak konuşması anlamına gelmektedir (Mocan, 2012: 1835). Diyalog tekniğinde anlatıcı dışarıda kalır ve okuyucu doğrudan doğruya şahısların konuşmalarını takip eder (Karabulut, 2012: 1380).

Peyami Safa’nın *Gün Doğuyor* piyesi ağırlıklı olarak diyalog tekniği üzerine kurulmuştur. Tiyatroda temel anlatım tekniği diyalog olduğu için, diyalogların sağlıklı ve güçlü bir şekilde kurulması gerekmektedir. Tiyatro metninde güçlü bir diyalog kurulması için de cümlelerin net

ve anlaşılır bir şekilde ortaya koyulması gerekir. Anlaşılır olmayan bir tiyatro metni hem izleyicinin hem de okuyucunun olaylardan kopmasına neden olabilir. Piyelerde güçlü bir diyalog oluşturmak, mümkün olduğunca anlaşılır ve sade bir dil kullanımından geçmektedir (Şen, 2017a: 435-448). Buna üçüncü perdenin onuncu sahnesinden bazı kısımları örnek gösterebiliriz:

“SEYHAN – Bu kapı en güzel ufuklara açılır.

RÜSTEM – Anlamadım.

SEYHAN – Bu kapı bir doğuya açılır. Oradan, karanlığı söken öyle bir aydınlık fışkırır ki...

RÜSTEM – Acaip şey.

SEYHAN – Bu kapı en büyük zafere, en büyük sevince, en büyük nura açılır.

Oradan yürümeğe cesaretiniz var mı?

RÜSTEM – (Güler ve saatine bakarak) Yarım saatim daha var. Lütfen aç şu kapıyı da sürprizinizi de göreyim.

SEYHAN – Bu kapı, sahiden, yalnız Murat için değil, sizin için de bir sürpriz olacak.

RÜSTEM – (Korku ve hayret içinde) Benim için de mi?

SEYHAN – Bu kapı Türk fırtınasının ortalığı temizlemesi ile beraber doğan güneşe açılır.

RÜSTEM – (Artan bir merakla) Aç da göreyim.

SEYHAN – Güneşe doğru yürüyebilir misiniz?” (Safa, 1938: 94).

Piyeler diyaloglar üzerine kurulduğu için eserde yer alan diyalogların metnin tamamına orantılı bir şekilde dağıtılması gerekmektedir. *Gün Doğuyor* piyesi bu bağlamda incelendiğinde diyalogların orantılı bir şekilde dağılmadığı görülmektedir. Safa, savunduğu ya da ortaya koymak istediği görüşü okuyucuya yansıtmak için şahısları olması gerektiğinden daha uzun konuşturmuştur. Piyeste orantsız bir diyalog dağılımı görülmektedir. Kısa başlayan diyaloglar birden uzamakta, özellikle öne çıkan bazı şahıslar sık sık ve daha uzun konuşturulmaktadır. Bu sava birinci perde birinci sahneden bazı kısımları örnek gösterebiliriz:

“HALİME – Arka odada saatlerce ne konuştular? Sen bir ara yanlarına girdin.

SEYHAN – Ben girince sustular. Yalnız bir tanesinin son sözleri kulağıma geldi: ‘Evela üçümüz gideriz’ diyordu.

HALİME – Nereye gideceklermiş?

SEYHAN – Anadolu’ya galiba... (...)” (Safa, 1938: 5).

“HALİME – (Başını sallayarak ve gülümseyerek) Anlıyorum. (Bir müddet düşündükten sonra yan gözle Seyhan’a bakarak) Asker karısı ve asker anası olmak zordur, yavrum. Onlar muharebede iki defa, üç defa yaralanırlar, bir defa ölürlük.

Asker karısı ve asker anası, onları düşünerek her gün yaralanır, her gün ölüp ölüp dirilir. Benim Fuat'ım, rahmetli büyük oğlum, Köprü köyünde Ruslarla muhabere ederken şehit olduğu zaman, ben, İstanbul'da, her gün ölüp ölüp diriliyordum. (...) Düşün, kızım, ben ki Fuat'ımın süzgün ela gözlerine bir kurum tanesi girse telaş eden kadın, çocuğunun gözlerine bu şarapnellerin girdiğini düşünürüm (...)" (Safa, 1938: 10).

“SEYHAN – Dayımı çok severdiniz değil mi?

HALİME – A... O nasıl söz? Elbette, kızım. İlk göz ağrım olduğu için değil sade. Onun hali başkaydı. Çok doğru adamdı Seyhan (...) Bir sıkıntısı olduğu zaman kendisi söylemezse, ben soramazdım. O gece artık cesaret ettim. Birdenbire yatağın içinde oturdu. (...) ‘Halime, dedi, sana yalan söyledim ben. Çarşı kapanmıştı. Ben yün almayı unuttum. Utandım da sana yalan söyledim. Sonra yalanımdan daha çok utandım’ (...)

SEYHAN – Rüstem Bey'e hiç benzemiyormuş” (Safa, 1938: 8).

Piyeslerde uzun konuşmalar monotonluğa yol açarak okuyucuyu sıkıp, olaylardan uzaklaştırabileceği için mümkün olduğunca daha kısa ve dengeli bir diyalog dağılımı yapılmalıdır. Yukarıdaki örneklerde de görüldüğü üzere Seyhan daha az konuşturulurken Halime Hanım ise daha uzun konuşturulmuştur. Diyaloglardaki bu orantısızlık okuyucuyu bir monotonluğun içine sokacağı gibi ondaki merak duygusunun zedelenmesine de yol açabilir.

Gün Doğuyor piyesindeki ikinci anlatım tekniği özetlemedir. Özetleme tekniği ile yaşanmış bir olay şahısların biri tarafından kısaltılarak yani olayın önemli yerleri alınarak okuyucuya aktarılır (Şen, 2017a: 449-450). Diyalogların gereksiz yere uzatılmasının piyese zarar vermesi gibi özetleme tekniğinin uzatılması da piyesin yapısına zarar verebilir. Özetleme tekniğinde fazla detaya girmeden olay ana hatlarıyla verilmeli, sayfalarca uzatılmamalıdır. Özetleme tekniğinin uzatılması da okuyucuyu sıkıp olaylardan kopmasına neden olabilmektedir. *Gün Doğuyor* piyesinde Safa, geçmişte yaşanan olayları, karakterlerden birinin diğerine anlatmasında özetleme tekniğinden yararlanmışır. Dolayısıyla piyeste bu tekniğin kullanımı karakter anlatıcı kullanımıyla doğrudan bağlantılıdır.

Safa, kendi görüş ve düşüncesini okuyucuya aktararak, onun duygu dünyasını harekete geçirmek adına olayları detaylarına inerek aktarmıştır. Piyeste iki üç sayfayı bulacak şekilde özetlemeler yer almaktadır. Bunu üçüncü perdenin birinci sahnesi ile örneklendirebiliriz:

“FERRUH – ‘Bu çiçekler de anneme ve Seyhan'a gidecek, sana emanet ediyorum, mümkün olursa götürürsün’ dedi. (Zarfı almak için acele eden Halime Hanım'a ve Seyhan'a ayrı ayrı bakarak) Biraz müsaade ediniz... Ben şaşırımtım. Birdenbire cam vuruldu. Şaban dışarıdan: ‘Açınız açınız’ diye bağıırıyordu, nefes nefese içeri girdi: ‘Bizimkileri yakaladılar’ dedi. (...) Meğer bizimkilerin üstüne gaz

boşaltıyorlarmış. Zavalluları ateşe vereceklermiş. (Halime Hanım ve Seyhan bir çığlık koparırlar.) Pencerelerde kıpkızıl bir aydınlık peyda oldu ve uzaktan keskin insan çığlıkları gelmeğe başladı. (Halime Hanım başını önüne eğerek iki tarafa doğru mütemadiyen sallanır.) (...) Ne zor şey! Keşke Muratla beraber gitseydim... (Sabırsızlıktan sipsivri gerilen Halime hanıma ve Seyhan'a bakarak) Derken... Altımızdaki toprağı sarsan, etrafımdaki bütün toprağı tıka basa dolduran korkunç bir patlayış... Bir daha... Bir daha... Oh... Gökyüzüne alevler yükseliyordu. Önümdeki uçurumun dibinde haykırışlar... Patlayıp sönen bir aydınlık içinde kaçışan, sendeleyeyen, yere kapaklanan insan gölgeleri... (...) Hemen yerimden fırlayarak mahzene geldim. Selahattin telefon etmişti. Aleti kapadı, hemen ayağa kalktı. Süratle telleri kopardı ve eline bir keser alarak telefonu parçaladı. (...) Fakat ikisi de uzun müddet baygın yatmışlar. Şaban'ın kaburgaları kırılmıştı. Amma şuuru yerinde idi. Vaziyeti anlattı. (...)” (Safa, 1938: 72-75).

Alıntılanan örnekte de görüleceği gibi olaylar Ferruh tarafından en ince ayrıntısına kadar Halime Hanım'a ve Seyhan'a anlatılmıştır. Bu aktarım dört sayfayı bulacak şekilde tek bir kişi tarafından yapılmış olduğundan piyesin akışını yavaşlatmıştır. Bu durum okuyucunun piyesten kopmasına da neden olabilir.

Gün Doğuyor piyesinde kullanılan diğer anlatım tekniği leitmotivdir. Leitmotiv, kelime anlamıyla ana motif, tema, tekrarlanan öge anlamlarına gelmektedir (Karabulut, 2012: 1381). Edebî eserlerde, eserin farklı yerlerinde tekrar edilen kavramlar aracılığıyla duygu ve düşüncüyü vurgulamak için leitmotiv tekniğinden sıkça yararlanılır (Şen, 2017a: 453). İncelenen piyeste Safa'nın Anadolu ve vatan kavramlarını piyesin belli yerlerinde tekrarladığı tespit edilmiştir. Bu kavramların tekrarındaki amaç okuyucuda millî duyguları harekete geçirmektir. Bu tespitimize birinci perdenin birinci sahnesinden örnek verebiliriz:

“HALİME – Nereye gideceklermiş?

SEYHAN – Anadolu'ya galiba...” (Safa, 1938: 5).

Bu görüşe yine birinci perdenin yedinci sahnesinden örnek verebiliriz:

“MURAT – Anadolu'ya gidiyorum. Bu kokuşmuş İstanbul'da bir saat daha kalamam, çünkü...” (Safa, 1938: 33).

“MURAT – (...) 'Halil! Burada ne duruyorsun? Anadolu'ya geçsene... (...)

Gitsene Anadolu'ya, gitsene, ne duruyorsun?' (...)” (Safa, 1938: 36).

Kurtuluş mücadelesi Anadolu'da başlamıştır. Safa, okuyucunun dikkatini bu gerçekliğe çekebilmek için Anadolu kavramını sıklıkla tekrarlamıştır. Safa için, Anadolu'nun kurtuluşu vatanın kurtuluşu demektir. Bu nedenle Anadolu kavramının yanında vatan kavramı da sık sık tekrarlanmıştır. Bu doğrultuda Rüstem gibi Kurtuluş mücadelesini kavrayamayanlara / karşı olanlara diğer şahısların ve dolayısıyla yazarın tavrı oldukça serttir:

“RÜSTEM – (...) ‘Bu hülyalardan vazgeç, bize de vaktiyle hamiyeti vataniye denilen o yaldızlı hapları yutturdular, ne oldu? İşte zaferi nihainin sonu.’ dedim. Bir parlayış parlasın. Üstüme geldi, burnumun hizasına iki yumruğunu da kaldırdı ve bağırdı: ‘Rüstem Bey, Rüstem Bey. Bu millet ölmemiştir. Onun son nefesi bile bir fırtınadır, senin elindeki endam aynasını da seni de alır, uçurur’ (...)” (Safa, 1938: 21).

Sonuç

Gün Doğuyor anlatıcı kullanımı bakımından incelendiğinde piyeste yazar anlatıcı ve karakter anlatıcı olmak üzere iki tür anlatıcının yer aldığı tespit edilmiştir. Kapalı biçim özelliği taşıyan piyesin başından sonuna kadar yazar anlatıcı hâkimdir. Karakter anlatıcıdan ise okuyucunun üzerinde derin bir etki uyandırmak, empati oluşturmak ve okuyucuyu düşünmeye sevk etmek istenilen yerlerde yararlanılmıştır. Yazar anlatıcının varlığı, bir tiyatro metninin sağlıklı bir şekilde okunmasını sağlarken aynı zamanda okuyucuyu da yönlendirmektedir. Yapılan bu yönlendirme sayesinde okuyucunun sahne ve diyaloglar arasında olaylardan kopmadan bağlantı kurması kolaylaştırılır. Yazar anlatıcı olmadığı taktirde diyaloglar kuru bir konuşmadan ibaret kalacak olup okuyucunun sıkılmasına da yol açabilir. Yazar anlatıcının yönlendirmeleri sayesinde piyes, okuyucunun gözünde canlanır ve hayat bulur. Peyami Safa da incelediğimiz piyesinde okuyucuyu yönlendirmek, bilgilendirmek, sahnedeki kişilerden, dekordan vb. haberdar etmek adına yazar anlatıcıdan yararlanmıştır. Piyeste ortaya koyduğu, savunduğu görüş ve düşüncelerini okuyucuya daha iyi aktarmak, onları da kendi tarafına çekebilmek için de karakter anlatıcıdan yararlanmış ve bunu başarıyla gerçekleştirmiştir.

Piyeste mekânın, dekorun ve sahnedeki oyuncuların tasvirinde yazar anlatıcıdan yararlanılmıştır. Piyeste yer alan parantez içi bilgileri aktaran yazar anlatıcı vasıtası ile tiyatro metni aydınlatılmış ve okuyucu yönlendirilmiştir. Yazar anlatıcı sayesinde okuyucu, piyesi nasıl okuması gerektiğini bilir ve metni o doğrultuda okur. Piyeste karakter anlatıcının varlığını ise Murat, Ferruh, Halime Hanım gibi şahıs kadrosunda yer alan karakterlerin yaşadıkları olayları okuyucuya aktarması ile görmekteyiz.

Safa'nın bu piyesinde diyalog, özetleme ve leitmotiv olmak üzere üç anlatım tekniğinden yaralandığı tespit edilmiştir. Tiyatro, diyaloglar üzerine kurulu olduğu için, içerdiği anlatım teknikleri bakımdan diğer edebî türlere göre daha sınırlıdır. İncelenen piyeste diyalogların dağılımında bir orantısızlık hâkimdir. Safa, Millî Mücadele dönemini işlediği bu piyesinde, okuyucunun duygularını harekete geçirmek adına şahısları uzun ve sık konuşturmuştur. Özetleme tekniğinden de yararlanan Safa, karakter anlatıcı vasıtasıyla yaşanan olayları en ince ayrıntısına kadar uzun uzadıya okuyucuya aktarmıştır. Sayfalar süren özetlemeler, okuyucuyu

sıkabileceği gibi olayların akışını durdurduğu için aksiyonu zedelemiştir. Safa, leitmotiv tekniğinden ise başarılı bir biçimde yararlanmıştır. Piyenin başından sonuna kadar sık sık vurgulanan “Anadolu” kavramını Millî Mücadele’nin önemini vurgulayıp, vatan, millet gibi duyguları okuyucuda canlı tutmak için bir araç olarak kullanmıştır.

Kaynaklar

Firidinoğlu, N. (2021). “Peyami Safa’nın Tiyatro İdraki ve Tiyatro Aşkı Üzerine”, *Parçadan Bütüne Peyami Safa Kitabı*. Ed. Seval Şahin vd. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Karabulut, M. (2012). “Yusuf Atılgan’ın Aylak Adam Romanında Anlatım Teknikleri”. *Turkish Studies*, 7(1), 1375-1387.

Mocan, A. (2012). “Yalnızız’da Anlatım Teknikleri”. *Turkish Studies*, 7(3b), 1831-1841.

Özcan, M. (2008). “İstanbul Sehir Tiyatrosu’nda 1941 Yılında Oynanan Hamlet Piyesinin Sebep Olduğu Tartışma ve Davalar”. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (24), 7-101.

Safa, P. (1938). *Gün Doğuyor*. Ankara: Cumhuriyet Halk Partisi Gösterit Yayımı.

Şen, C. (2017a). *Körlüğü Zedelemek: Necip Fazıl Tiyatrosu Üzerine Bir İnceleme*. Ankara: Gece Kitaplığı.

Şen, C. (2017b). “Edebi Bir Tür Olarak Tiyatroda Anlatıcı Meselesi”. *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2(2), 19-37.

Şen, C. (2021). “Peyami Safa’nın Mahşer Romanında Türk Tiyatrosunun Sorunları”. *Peyami Safa - 60. Yıl Hatırası*. Ed. Cengiz Karataş. Ankara: İbilge Yayıncılık

**BAMSİ BEYREK BOYUNUN BURSA/İNEGÖL VARYANTI BEY BÖYREK VE AKKAVAK
KIZI HİKÂYESİNİN DERLENMESİ VE İNCELENMESİ**
Özge Nur ÜNAL*

Öz: Dede Korkut kitabı Türk yaşayışının sözlü ve yazılı kültürel kodlarını taşıyan hafızalarındandır. Nesillerin kimlik ve hafızasını diri tutacak nitelikteki bu eser geleceği ve yolu tayin etmede kılavuz niteliğindedir. Azerbaycan ve diğer Türk sahalarında varyantlarıyla yaşayan boylar ülkemizde de farklı bölgelerde eş metin halinde yaşamaktadır. Anadolu’da en çok çeşitlemesi tespit edilen Dede Korkut boylarından biri Bamsı Beyrek’tir.

Bu çalışmada söz konusu olan *Bamsı Beyrek Boyunun Bursa/İnegöl Varyantı Bey Böyrek ve Akkavak Kızı Hikâyesi* eski adı Gelene olan, bugünkü ismiyle Kayapınar köyünden derlenmiştir. Çalışmanın amacı varyantlarıyla yaşamaya devam eden *Dede Korkut* hikâyelerinin yaşatılmasına katkı sağlayarak sözlü kültürün devamlılığına ve Dede Korkut yoluyla Türk kültürüne katkı sunmaktır. Bursa İnegöl bölgesinde hikâyenin bir varyantı tespit edilmiş olup, bu varyant tarafımızca derlenmiş ve metin merkezli kuramlardan Tarihi-Coğrafi Fin kuramı esas alınarak varyantın asıl metinle ilişkisi, benzer ve farklı yönleri ortaya konulmuştur. Bamsı Beyrek boyundaki temel motiflerin derlediğimiz varyantta ne kadar korunduğu ve hangi noktalarda farklılaştığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Dede Korkut Kitabı, Kam Püre’nin Oğlu Bamsı Beyrek, Bey Böyrek, Bamsı Beyrek’in İnegöl Varyantı.

**COMPILATION AND ANALYSIS OF THE BURSA/ İNEGÖL VARIANT OF THE BAMSİ
BEYREK CLAN THE STORY OF BEY BÖYREK AND AKKAVAK DAUGHTER**

Abstract: *Dede Korkut* book is one of the memories that carries the oral and written cultural codes of Turkish life. This work, which will keep the identity and memory of generations alive, is a guide in determining the future and the way. Tribes living with their variants in Azerbaijan and other Turkish areas also live in different regions in our country as a variant. Bamsı Beyrek is one of the *Dede Korkut* tribes with the most variations in Anatolia.

In this study, the Bursa/İnegöl Variant of the Bamsı Beyrek Clan, the Story of Bey Böyrek and the Akkavak Daughter, was compiled from the village of Kayapınar, formerly known as Gelene. The aim of the study is to contribute to the continuity of oral culture and to Turkish culture through Dede Korkut by contributing to the survival of Dede Korkut stories, which continue to live with their variants. A variant of the story has been identified in Bursa İnegöl region, this variant has been compiled by us and the relationship between the variant and the original text, its similarities and differences have been revealed based on the Historical-Geographic Fin theory, one of the text-centered theories. It has been determined how much the basic motifs of the Bamsı Beyrek neck are preserved in the variant we have compiled and at what points they differ.

Keywords: Dede Korkut Book, Kam Püre's Son Bamsı Beyrek, Bey Böyrek, Bamsı Beyrek's İnegöl Variant.

* Bartın Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi, ORCID ID: 0000-0003-3359-2199. unalozgenur57@gmail.com.

Giriş

Oğuzların yaşamını, çevresiyle ilişki ve etkileşimlerini konu alan Dede Korkut kitabı, aynı zamanda Oğuzların tahrif edilmemiş gelenek ve göreneklerini ihtiva etmesiyle de Türk edebiyatının en nadide eserlerinden biridir. Yaşamları boyunca göçler ve coğrafi sebepler dolayısıyla yer değiştiren Türkler, destan yaratma ve oluşturmada geri kalmamıştır. Gittikleri yere sözlü kültür ürünlerini de getirmiş; coğrafyaya ve yaşam şartlarına uygun yeni yaratmalar oluşturmuşlardır. Millî birliklerini devam ettiren edebî yaratmaların başında gelen Dede Korkut kitabı kahramanların şahsiyeti, toplumun bilinci ve dönemin şartlarını en net gösteren eserlerden biridir.

M. Fuad Köprülü'nün *Dede Korkut* kitabı için sarf ettiği sözler şüphesiz bu kitabın yerini ve önemini tahsis etmede yol gösterici olmuştur. “*Bütün Türk edebiyatını terazinin bir gözüne, Dede Korkut'u öbür gözüne koysanız, yine Dede Korkut ağır basar*” (Ergin, 2018: 7). “*Dede Korkut kitabı Türk çocuklarının ruh ve kafa yapısını tek başına sağlam tutacak kudrette ve karakterde bir eserdir. Bu kitabı okuyan ve hazmeden bir Türkün kolay kolay yolunu şaşırmayacağı emniyetle söylenebilir*” (Ergin, 2018: 12).

Dede Korkut kitabı ulaşılan son verilere dayanarak 13 müstakil hikâyeden ve 1 mukaddimeden oluşur. Dresden diğer adıyla “Kitâb-ı Dedem Korçut ‘alâ lisân-ı tâife-i Oğuzân” nüshasında 12 hikâye, Vatikan nüshasında ise 6 hikâye ile sözlü ve yazılı kültürümüzü aktarmaktadır. Veli Muhammed Hoca tarafından İran’da satın alınan, Metin Ekici tarafından 2019 yılının Nisan ayında Bayburt’ta Türk Dünyasına tanıtılan Türkistan Nüshası diğer anlatılardan farklı olarak Salur Kazan’ın 7 Başlı Ejderhayı öldürmesini konu alır.

Dede korkut Kitabında yer alan Bamsı Beyrek hikâyesi Anadolu’nun çeşitli bölgelerinde halen anlatılmaktadır. “*Toplumsal şartların ve coğrafyanın değişmesi sonucunda Kam Püre Oğlu Bamsı Beyrek Boyu masal türüne dönüşerek Anadolu’da Bey Böyrek, Bağ Böyrek gibi isimlerle varlığını sürdürmektedir*” (Alptekin, 2016: 1). Bamsı Beyrek, Dresden nüshasında üçüncü boy, Vatikan nüshasında ikinci boydur. Eş metni ile Anadolu’da en çok yayılan anlatılardan olan Kam Püre’nin Oğlu Bamsı Beyrek sözlü kültürün zenginliğini yansıtır. “*Dede Korkut Kitabının 12 hikâyesinden üçüncüsü olan Bay Böre Bey Oğlu Bamsı Beyrek hikâyesidir. Bu hikâyenin çok eski ve âlemşümül destan ve masal motiflerini taşıması, mevzuunun güzelliği ve zenginliği ve bilhassa beşerî vasıfları, onu zamanımıza kadar yaşamasını ve Türk illerinde çok yayılmasını temin etmiştir*” (Boratav, 1939: 141).

Tarihi-Coğrafi Fin kuramı 19. yüzyılın romantizm ve ulusçuluk hareketlerinin etkisinde İskandinav ülkelerinde, her kültürün kendi köken arayışında ve sözlü kültürde ortaya çıkmıştır. Bu kuram, *Karşılaştırmalı Folklor Kuramı*, *Fin Folklor Kuramı* olarak da isimlendirilir.

Karşılaştırmalı Folklor Kuramı olarak anılmasının sebebi halkbilimi ve halk edebiyatı ürünlerini karşılaştırarak sonuca ulaşma çabasıdır. Masalları incelemek üzere geliştirilen Tarihi-Coğrafi Fin kuramına göre her bir masal belli bir mekân ve zaman dahilinde yaratılmıştır. Yöntemin amacı sözlü kültür ürünlerinin kökenini, ilk hâlini (Ur-form) ortaya koymaktır. Kurama göre halkbilimci bulabildiği tüm eş metinleri toplayarak ilk metne ulaşmalıdır. *Karşılaştırmalı folklor uzmanı, "Fin-Tarih Coğrafya Yöntemi"yle karmaşık bir halk masalının tarihini, bir türkünün veya başka bir folklor ürününün konusunu yeniden kurmaya çalışır* (Türkmen, 2008: 114). Kurucuları, Julius Krohn ve onun ölümünden sonra çalışmaları devam ettiren oğlu Kaarle Krohn'dur.

Baba-oğul Krohn'lerden sonra Tarihi-Coğrafi Fin kuramının uygulayıcıları Axel Olrik, Anti Aerne ve Stith Thompson folklor ürünlerinin çözümlenmesini sağlayan çalışmalar ortaya koymuştur. Axel Olrik, 1909 yılında yayımladığı *"Halk Anlatılarının Epik Yasaları"*, Anti Aerne *"Masal Tipleri Kataloğu"*, Stith Thompson *"Halk Edebiyatı Motif İndeksi"* ile kurama katkı sağlamıştır.

Bu kuram ışığında ele aldığımız ve çalışma konumuz olan metin kulaktan kulağa yayılmasına rağmen asıl unsurlarını kaybetmeden icracıların rikkati ve dinleyenlerin dikkati ile korunmuştur. Olay örgüsü zamanla değişikliklere uğrasa da motifler muhafaza edilmiştir (Yılar, 2000: 47). Metnin motiflerinin kaybolmadan muhafaza edilmesindeki önemli etkenlerden biri bağlamın göz ardı edilmemesidir. 1929 yılında Ahmet Baha Gökoğlu, tarafından Safranbolu Hacılar Obasında anlatılan bizim çalışmamızın da eş metni olan Bey Böyrek anlatısında bağlam ilk kez dikkate alınarak derlenmiştir. Gümüş'e göre Ahmet Baha, Türkiye'de halkbiliminin yeni tanınmaya başladığı dönemde metnin dışındaki etkenleri de kayıt altına almıştır (Gümüş, 2018: 142). Bamsı Beyrek'in eş metni Bey Böyrek ile ilgili bunlardan başka pek çok çalışma yapılmıştır.¹

¹Bkz: Mehmet Alptekin (2015) "Bey Böyrek Türküsü", Mehmet Alptekin-Tuba Kaplan (2017) "Bamsı Beyrek Destanında Selamlaşma", Onur Aykaç-Hüseyin Aksoy (2019) "Bamsı Beyrek Hikâyesinin Karaman Varyantı: "Bengiboz ile Bey Böğürek", Mehmet Emin Bars (2014) "Epik Anlatıdan Masala Ana-Metinlerin Ciddi Düzende Dönüşümüne Bir Örnek: Bey Böyrek", Musa Çimen (2004) "Bamsı Beyrek Hikayesi'nin Türkiye Varyantları Üzerine Bir İnceleme", Metin Ergun (1992) "Bamsı Beyrek ile Alpamış Destanının Coğrafyası", Selami Fedakar (2001) "Alpamış Destanı ve Bey Böyrek Hikayesi Arasında Bir Karşılaştırma", İbrahim Gümüş (2018) "Metin, Doku ve Konteks Bakımından Bey Böyrek'in Safranbolu Eş Metni", Turgay Kabak (2020) Bamsı Beyrek Boyunun Trabzon Varyantı Bası Böyrek Üzerine Bir İnceleme, Gülten Küçükbasmacı (2017) "Bey Böyrek Anlatılarının Eş Metin Oluşma Sürecine Metinlerarası Bir Yaklaşım", Tuba Saltık Özkan (2010) "Bamsı Beyrek ve Bey Böyrek Anlatılarında Arketipik İmgeler", Tuba Özkan (2006) "Bey Böyrek Anlatılarının Kahramanın Yolculuğu Açısından İncelenmesi", Saim Sakaoğlu (1988) "Bey Böyrek Hikayesindeki Kıyafet Değiştirme Motifi ile Diğer Bazı Motiflerin Anadolu Masallarında Görülmesi", Ömer Yılar (2000) "Dede Korkut Kitabındaki Bamsı Beyrek ile Anadolu'da Anlatılan Bey Böyrek Hikayeleri ve Masalları Üzerine Motif Bakımından Bir Karşılaştırma Denemesi".

Müstakil bir anlatı olarak Bamsı Beyrek Boyunun eş metni olan Bey Böyrek ve Akkavak Kızı, *Dede Korkut* hikâyelerinin ana temalarından olan hüner gösterme, alplık, ava çıkma, aileye değer verme, tutsaklık, savaş ve mücadele temlerini taşır. Hikâyede; Savaşçı Kahraman, Bilge Kişi, Kahramanın Yardımcıları yer alır. Kam Püre'nin Oğlu Bamsı Beyrek boyu ile pek çok ortak motif ve tema bulunduran anlatıda olaylar, kişi kadrosu ile benzerlik kurulmuştur. Bey Böyrek ve Akkavak Kızı anlatısı *Dede Korkut* hikâyelerinin asıl unsuru olan Bayındır Han'ın beylere verdiği ziyafet ile başlamaz. Çocuksuzluk asıl unsur olarak karşımıza çıkar. Ailenin birliğini ve devamlılığını temin eden çocuğun eksikliği durumunda sosyal hayatta kargulamalara sebep olur. Kahramanların çocuksuzluk sorununu dile getirip sorunun çözümü için arayışa girmeleri ve serzenişleri ile anlatıya giriş yapılır. Çocuksuzluk burada "erkek" çocuk sahibi olmamak ile karşılaşılır. Dünyaya gelecek çocukların cinsiyeti, soyun devamını şekillendirmeleri ve sürekliliğini sağlamaları açısından geçmişten günümüze pek çok toplum için önemli olmuştur. Toplumların aile ve akrabalık biçimlerine, yaşam ve geçim şekillerine, dinî inanışlarına, mitolojilerine, dünyayı ve evreni algılayış biçimlerine göre kız ya da erkek çocuk sahibi olmak zaman zaman bir statü ve güç sembolü olarak değerlendirilmiştir. Kutsanan, ailesine ve diğerlerine karşı güç ve statü kazandıracak cinsiyette çocukların dünyaya gelmesi, çoğu zaman doğanın kendi işleyişine bırakılmamıştır. Kadının istenen cinsiyette çocuklar doğurması için toplumlar, kendi kültürleri çerçevesinde birtakım geleneksel uygulamalardan, doğaüstü güçlerden, büyüden, kozmik sembollerden, ritüellerden faydalanmışlardır (Erol Çalışkan, 2017: 462-463). Edebi metinlere baktığımızda ise "*Çocuksuzluk motifi destan kahramanını yüceltmek ve olağanüstülüğünü belirgin hâle getirmek için gelenek tarafından kurgulanır*" (Yıldız, 2009: 79).

Hayatın üç ana safhasından ilki doğumdur. Doğum her zaman ve her yerde mutlu bir olay olarak kabul edilmiştir. Dünyaya gelen her bebek anne ve babayı sevindirmenin yanında akrabaları, komşuları ve soyu da sevindirmiştir. Buna sebep çoğu zaman ailenin, akrabaların, soyun ve kabilenin sayısının artmasıdır. Sayının artması ise kuvvetin artması demektir. Özellikle küçük toplumlarda ve etnik gruplardaki aileler, nüfuslarının fazlalığı oranında kendilerini kuvvetli hissettiklerinden doğum önemlidir. Başka bir sebep ise doğumun kadına duyulan saygıyı arttırması ve onun aile, akraba ve toplum içindeki yerini de sağlamlaştırmasıdır. Doğum baba için de "evlat sahibi" olmak, bu sayede geleceğe güvenle bakmak, dostları ve yakınları arasında itibar kazanmak demektir. Çünkü kısır kadın, çocuk sahibi olamadığı için, çevresi tarafından ne kadar hor görülür ve bunun acısını çekerse, erkek de aynı şekilde küçümsenmenin ve erkek yerine konmamanın toplumsal ve psikolojik baskısı altında ezilir (Erol Çalışkan, 2021:

63-64). Bu büyük sorunu gidermek için de bazı pratikler uygulanır. Bizim derlediğimiz varyantta da uygulanan ritüel elma yiyerek çocuk sahibi olma ve bir ulu kişinin yardım etmesidir.

1. Kahramanlar

Bey Böyrek: Dede Korkut kitabındaki Bamsı Beyrek'e tekabül eder. Ana kahraman Dede Korkut boylarındaki diğer kahramanlardan farklı olarak olağanüstü biçimde dünyaya gelir. Olağanüstü doğum toplumun beklenti ve geleneklerine uygun şekilde gerçekleşir. Pîr-Dede elinden anne babasının yediği elma ile ana rahmine düşen Bey Böyrek'in doğumu olağanüstü nitelik taşır. Kan dökerek adını kendi kazanan destan kahramanından farklı olarak 15-16 yaşına geldiğinde adını vermesi için dedeyi beklerler. Dede mevlit esnasında ismini verir. Olağanüstü doğan kahramanın alelade bir kadınla evliliği söz konusu olamaz. At binen, kılıç kuşanan, düşmanla çarpışan, Oğuz Bey'i yerinden kalkmadan ayağa kalkan evin dayacağı tipi kadın olağanüstü kahramanın eşi konumundadır.

Akkavak Kızı: Boylardaki kadın kahramanların yiğitlik, alplık ve mücadelede erkek kahramanlardan farkı yoktur. Sosyal hayatta er kişi gibi gerektiğinde evin reisliğini yapan gerektiğinde savaşan gerektiğinde çocuk yetiştiren kadın kahramanlar toplumun aynasıdır. Akkavak Kızı, Bey Böyrek ile olan mücadelesinde bunu gösterir. Dede Korkut kitabındaki Banı Çiçek'in karşılığıdır. Anlatıda dillere destan güzelliği ve mücadelecilik kimliği ile öne çıkar. Masallarımızdaki bu kızın en önemli vasfı olağanüstü bir güzelliğe sahip oluşudur. *"Böyrek hikâyesine geçişi de onun güzelliği ile ilgilidir"* (Aslan, 1995: 70-71). Bey Böyrek ile mücadelesi sonunda evlilik vardır. Dede Korkut kitabındaki evin dayacağı tipi kadın kahramanlardan biridir.

1.2. Olağanüstü Kahramanlar

Dede: Kahramanın yardıma ihtiyacı olduğu anda beliren yardımcı figürler vardır. Bunlar hayvan ya da insan olarak ayrılabilir. Bir nesne ya da öğütle gelen yaşlı bilgiler Tanrısal gücün simgesi olarak kahramana yardım ederler (Özkan, 2010: 82). *Eski Türk inanç sistemindeki "koca"lar İslamiyet'ten sonra Hızır-İlyas kültü ile devam etmiştir* (Ögel, 2002: 89).

Dede Korkut kitabında kahramana yol gösteren, ad veren, doğaüstü bilge kişi Korkut Ata'dır. *"Dede Korkut, Türk kültür tarihindeki 'ulu kişi kültü'nün temsilcisidir. O, miti tam olarak bünyesinde bütünleştiren bir güç merkezidir. Dede Korkut Oğuz'un koruyucusu, hamisi, ozanı yani şairi, şamanı yani bilicisi, talihini aydınlığa kavuşturan, belalardan koruyan, bir nevi ilk ve son dayanak noktasıdır. O, yetkili bir devlet adamı, bilgin ve kılavuzdur"* (Eliuz, 2000: 146).

Bey Böyrek ve Akkavak Kızı anlatısında bu görevi üstlenen kişinin ismi geçmez, *"Dede"* olarak bilinir. Dede, anne-babanın çocuk sahibi olması ve kısraklarının yavrulaması için elma yedirir. Yol gösterici, ulu kişi konumundadır. Sözü dinlenen, bilici kişidir. Toplumu yönlendiren manevi lider olan dede bünyesinde kutsallık ve güç birleşmiştir.

1.3. Kahramanın Yardımcıları

Bengiboz: Göçebe yaşamın etkisi ile sosyal hayatta, edebiyatta, tarihte, müzikte, sinemada, dilde yer alan at ile ilgili göstergeler atın toplum için ifade ettiği anlamdır. Her birinin kendi adının olması ne kadar önemli olduğunu gösterir. *“Alp tipi atların mutlaka bir adının olması da ata yüklenen “kişiliğin bir damgası hükmündedir”* (Emeksiz, 2016: 72). Kırat, Bengiboz, Aşkar, Düldül, Şubar, Akkula vd... Sözlü kültürde ve söz varlığımızda yerini alan “At murattır, At Türk’ün kanadadır” gibi ifadeler ata biçilen önemle eş değerdir. Türk kültüründe kahramanın en önde gelen yardımcılarından biridir. Rivayete göre Türkmenistan’da atların dişi kırıldığında yerine altın diş takılır. Bu anekdot toplum için atın değerini ortaya koymada önemli bir husustur. At’ın yanında kahramana yardım eden Boz atlı Hızır (a.s) görülür. Türklerle ilgili birçok anlatıda at, sahibinin en yakın yoldaşı ve destekçisidir. Türk toplumu için çok şey ifade eden “güç” timsali olan at; kuvveti, akli, hissiyatı ile sahibinin sağ koludur (Çoruhlu, 2020: 274). İslamiyet öncesi Eski Türk inanç sisteminin de bir parçası olan at, İslamiyet’in kabulünden sonra İslami anlatılarla adaptasyon sağlamış motiflerdendir. Kahramanın kendisi gibi olağanüstü biçimde dünyaya gelen atı Bengiboz, Bey Böyrek’in doğumunda yedirilen, dünyaya gelişini simgeleyen elmanın kabuklarını yiyen kısrağın yavrusudur. Atın doğumunda da olağanüstülük söz konusudur. Bey Böyrek’e ad veren Dede “Seni geçen bulunmasın” duasıyla Bengiboz’un adını vermiştir. Olay örgüsünün devamında Bey Böyrek’in Akkavak Kızı ile olan sınavında akıl veren, geleceği görebilen bilge at konumundadır. Böyrek’in tutsaklığı süresince olay örgüsünde adı geçmeyen Bengiboz, Bey Böyrek döndüğünde bahçede sahibini tanıyıp eşelenir.

Kara Mustafa: Bey Böyrek’in yakın arkadaşıdır. Zindanda Bey Böyrek ile kalmıştır. Anlatının ilerleyen bölümlerinde karısı ortaya çıkar. Kara Mustafa ismini daha çok karısı ile duyarız. Anlatıda pek aktif bir kahraman değildir.

Kırk Delikanlı: Türklerin destanlarında, efsanelerinde, masallarında en sık karşılaştığımız motiflerden biri kırk sayısı ve kırk delikanlı-kırk kız motifidir. *“Karşılaştırmalı etnoloji araştırmalarına göre, bu kırklar kurumunun yüksek barbar kültürüne ulaşan, küçük ve büyük derebeylikleri ellerinde tutan alplerin çevresinde teşekkül edip geliştiği anlaşılmaktadır”* (İnan, 1987: 183). Ölümle ve lohusalıkla ilgili inanışlar, Peygamberlik hadisesi, kırklar meclisi, dört kapı kırk makam, kırk hamamı, kırk gün kırk gece yapılan düğün ve eğlenceler 40 sayısı ile sabittir. Kırk sayısının tamamlayıcı ve sınırlandırıcı oluşu, kutsallık ifade etmesi bu formelden yararlanmayı sağlamıştır.

Bey Böyrek’in yanındaki kırk delikanlı zindanda ona yardım eden, tepe tepe yığılıp ışığı görmesini sağlayan erlerdir. Bu kırk delikanlı köle soyundan olmayıp, soylu aileden gelen erlerdir. Kahramanın gücünü ortaya koymasına yardım ederler (Yardımcı, 2007:7).

Kızlar: Toplumun idealini ve ülküsünü gerçekleştirecek olan destan kahramanının Tanrı tarafından gönderilmiş yardımcıları vardır. Bu yardımcılar koşulsuz şartsız kahramana tabii olmaları ile tanınırlar. Bey Böyrek'in yanındaki kırk delikanlıya denk han kızlarının, han eşlerinin yanında kırk kız; kırk ince belli kız vardır. Bey Böyrek'e yardım eden delikanlılar gibi Akkavak kızına yardım eden bu kızlar düğünde, dernekte, yasta, obada hanımlarının yanından ayrılmazlar. *Kırk ince kız, hatuna onun için ölümü göze alacak derecede bağlıdırlar. Kırk yiğit motifi gibi kırk kız da diğer Türk destan, menkıbe ve efsanelerinde ortak bir motiftir* (Köksel, 2012: 85).

Padişahın Kızı: Bey Böyrek'in esir edildiği zindandaki padişahın kızıdır. Böyrek'e âşıktır. Zindanda sepet ören Böyrek'e yardım eder. Daha sonra zindandan kaçmasına da yardım eden padişahın kızı âşık olmasına rağmen kötülük yapmaz.

1.4. Kötü Karakterler

Kara Mustafa'nın Karısı: Asıl metindeki Kısırca Yenge'yi karşılar. Müspet özellikleri yoktur. Bey Böyrek'in yakın dostu Kara Mustafa'nın karısı olmasına rağmen hakkında iyi şeyler söylemez.

Kel Vezir: Bamsı Beyrek boyundaki Yalancıoğlu Yaltaçuk Bey, Böyrek ve Akkavak Kızı varyantında Kel Vezir'dir. Böyrek'in tutsaklığından faydalanıp Akkavak Kızını gelin almaya çalışır, düğün dernek kurulur. Bezirgânlardan aldığı haberler ile Kel Vezir'in ihanetini öğrenen Bey Böyrek zindandan kurtulup düğün meydanına gelir, düğünü engeller. Akkavak kızı ile evlenemeyen Kel Vezir Bey Böyrek'in kız kardeşi ile evlenir.

2. Anlatının Şekil ve İçerik Özellikleri

Anlatı, Bamsı Beyrek boyunun asıl metni gibi bir toy esnasında başlamaz. Çocuksuzluk sorununun direkt olarak söz konusu edilmesiyle başlayan hikâye bir dedenin gelişi ve olağanüstü şekilde karı-kocayı anne baba yapmasıyla devam eder. Elma ve nar bereketi, bolluğu, soyun devamını simgeleyen motiflerdendir. Köye gelen Dede elindeki elmanın bir yarısını anneye diğer yarısını babaya yedirir. Kabuklarını ise yavrulamayan kısrağa yedirir. Dirse Han oğlu Boğaç Han boyunda gördüğümüz gibi çocuksuzluğun giderilmesi ile soyun devamını sağlama esastır. Yine diğer boylardan ayrı olarak Oğuz erlerinin kendi adını kazanma çabasını bu varyantta göremiyoruz. Bey Böyrek, on beş aşına kadar adsız kalmış; arkadaşları arasında alay konusu olmuştur. Oğuz illerinde bir çocuğun orduya kabul edilme yaşı on beştir. On beş yaşına kadar adı olmayan oğlan er sayılmaz. Beşik kertmesi Akkavak Kızı asıl metinde Banı Çiçek'tir. Banı Çiçek'in Böyrek'i sınamalarında erliğini ispat edip onunla evlilik yapma hakkı kazanması diğer varyantlarda da ortaktır. Anlatıda yer alan manzum kısımlar yer yer ikili yer yer üçlü bent şeklindedir. Manzum kısımlarda bir standardın olmaması anlatının sözlü hafızada yaşaması ve

kulaktan kulağa aktarılması ile açıklanabilir. “Çok az nazım ihtiva eden varyantlarıyla, âşık meclislerinden ziyade, koca nineler arasında rağbet görür ve intişarı da masallarınkine benzer” (Boratav, 2002: 44). Benzerlikler ve farklılıklar açısından değerlendirildiğinde temel motiflerin aynı olduğu; yer adlarının, kişi adlarının, manzum bölümlerin farklı olduğu saptanmıştır. Manzumelerin yer aldığı bölümde heyecan unsuru artar; Bey Böyrek, Akkavak Kızının düğününe yetiştiğinde sazı eline alıp türküler söylemeye başlar (Kabak, 2020: 186).

Derleme esnasında icracı Kıymet Yakut, dinleyenlere bu anlattığının bir masal olduğunu anlatıya başlarken kullandığı “Bir varmış bir yağmış Allah’ın bir diyarından bir karı bir de koca varmış” formeliyle anlatacaklarının şimdiki zamandan ayrı gayrimuayyen bir zamanda meydana geldiğini belirtir. Anlatının Karaman varyantı da masal tekerlemesiyle başlar. Bu tekerleme sayesinde halk hikâyesinden masala geçiş sürecini takip edebilmek mümkündür (Aykaç ve Aksoy, 2019: 72). İcra esnasında sessiz ve anlatılana pür dikkat kulak verilen bir ortam vardır. İcra yer yer türkülerini hatırlamakta zorlanmıştır. Yer adları kendi muhayyilesine ve yaşadığı yere uygun olarak tasavvur edilmiştir.

3. Anlatının Epizot Şeması

1. Bey Böyrek’in anne ve babası takdim edilir.
2. Anne- babanın çocuğu olmaz.
3. Dede gelir, bir elma verir, anne baba çocuk sahibi olur. Yavrulamayan kısrağın yavrular.
4. Çocuk büyür okula gider, okulda herkes adsız çocuk adsız çocuk diye onunla alay eder.
5. Dede gelir çocuğa ad verir. Atın da ismini verir.
6. Oğlan evlilik çağına gelir. Akkavak Kızı ile evlenmek ister.
7. Akkavak Kızı talip olanlarını sınamaya kalkar. Bey Böyrek’i sınar, Böyrek sınavı geçer.
8. Düğün günü Böyrek ve arkadaşları ava gider. Avda zindana düşerler. 7 yıl uyurlar.
9. Böyrek bezirgânlardan Akkavak kızının evleneceğinin haberini alır. Zindandan kaçır.
10. Köye döner. Karşılaştığı herkesten Akkavak kızının haberini sorar.
11. Yolda karşılaştığı kızlar onu derviş zanneder, düğün meydanına getirirler. Alır sazı eline türkü söyler. Kara Mustafa’nın karısının fırlattığı terlik nineye gelir. Nine yuvarlanır. Böyrek kaçır.
12. Annesinin bahçesine gider. Kız kardeşi tatlı ve ekmek verir. Bengiboz bahçede eşinir durur.
13. Geri düğün yerine döner. Söylediği türküyü onun Bey Böyrek olduğu anlaşılır.
14. Kel Vezir kaçır, kümese girer.
15. Bey Böyrek annesinin bahçesine döner, orada bekleyen Akkavak Kızı ile kavuşur.
16. Sonunda Akkavak kızı ile evlenir, Kel Vezir’e de kız kardeşini verir.

Sonuç

Türklerin en önemli kültürel mirası olan Dede Korkut kitabı üzerine yapılan araştırmalar tüm dünyada yaygınlık kazanmıştır. Von Diez'in 1815 yılında başlattığı çalışmalar günümüzde araştırmacılar tarafından devam ettirilmiştir. Genellikle Türkiye ve Azerbaycan sahası temelli yapılan araştırmalar boyların eş metinlerinin tespiti, epizot tahlilleri üzerine yoğunlaşmıştır. Oğuzların kendi içinde ve dışında olan mücadelelerini yansıtan bu eser, Türk yaşayışını resmen yansıtır.

Dede Korkut kitabı barındırdığı derinlik ve incelik ile Türk Edebiyatının yeri doldurulamaz eserlerinden biridir. İçerisindeki manzum ve mensur kısımların birlikte yer almasıyla hem Türk yaşayışına dair izleri hem de edebi unsurları barındırır. Türk tarihinin ve inanç sisteminin temsili olan Dede Korkut kitabındaki anlatılar sorunların giderilmesinde ve milli kimliğin yaşatılıp sürdürülmesinde kilit noktadadır.

Bamsı Beyrek ve Bey Böyrek boyu arasında benzerlikler bu anlatının Dede Korkut kitabında yer alan asıl metin Kam Püre'nin Oğlu Bamsı Beyrek boyunun bir varyantı olduğunu kanıtlar niteliktedir. Karakterlerin isimleri, davranışları ve motifler bu iki anlatının Anadolu'nun farklı coğrafyalarında ve geniş bir alanda yaşadığını gösterir. Anlatı birliğinde yer alan kahramanların davranışları ve nitelikleri sabittir. Dede Korkut kitabının en eski anlatılarından biri olan Bey Böyrek boyu, sözlü gelenekte varlığını halen sürdürmekte ve geleneğin koruyucusu olan nesillere türkülerıyla aktarılmaktadır.

Sözlü Kaynak

Kıymet Yakut. 1949 Bursa İnegöl doğumlu. İlkokul mezunu. Ev Hanımı. Bursa/İnegöl-Kayapınar (Gelene) Köyünde ikamet ediyor. Hikâyeyi babaannesinden öğrenmiş.

Yazılı Kaynaklar

Alptekin, Ali Berat (2016). *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Alptekin, M. & Kaplan, T. (2017). "Bamsı Beyrek Destanında Selamlaşma". *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 6 (4), s. 152-163.

Aslan, Namık (1995). "Beyrek Hikâyesinin Yozgat'ta Derlenen İki Yeni Varyantı Üzerine". *Milli Folklor Dergisi*, 4 (27), s. 70-72.

Aykaç ve Aksoy (2019). Bamsı Beyrek Hikâyesinin Karaman Varyantı: "Bengiboz ile Bey Böğürek". *Karaman Araştırmaları 2*, s. 69-80, Konya: Palet Yayınları.

Bars, M. E. (2014). "Epik Anlatıdan Masala Ana-Metinlerin Ciddi Düzendeki Dönüşümüne Bir Örnek, Bey Böyrek". *Turkish Studies Dergisi*, 9(6) s. 133-146.

Boratav, Pertev Naili (1939). *Bey Böyrek Hikâyesine Ait Metinler*. Ankara.

Boratav, Pertev Naili (2002). *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Çimen, Musa (2004). "Bamsı Beyrek Hikayesi'nin Türkiye Varyantları Üzerine Bir İnceleme". Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Erzurum.

Çoruhlu, Yaşar (2020). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Emeksiz, Abdülkadir. (2016). *Dede Korkut'un Paltosu*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.

Ergun, Metin (1995). Bamsı Beyrek ile Alpamış Destanının Coğrafyası. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı- Belleten*, 40 (1992), s.75-80.

Erol Çalışkan, Şerife Seher (2017). "Anadolu Kültüründe Doğum ve Cinsiyet Belirleme Ritüelleri". *I. Uluslararası Dil ve Edebiyatta Modernleşme ve Gelenek Sempozyumu Bildiriler Kitabı*. Karabük: Karabük Üniversitesi Yayınları, s. 457-469.

Erol Çalışkan, Şerife Seher (2021). "Bartın İli Doğum Ritüelleri". *Çeşm-i Cihan Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları E-Dergisi*, 8 (2), s. 62-82.

Fedakar, Selami (2001) "Alpamış Destanı ve Bey Böyrek Hikayesi Arasında Bir Karşılaştırma". *Milli Folklor Dergisi* 13(51), s. 51-64.

Gümüş, İbrahim (2018). "Metin, Doku ve Konteks Bakımından Bey Böyrek'in Safranbolu Eş Metni". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11(60), s. 141-147.

İnan, Abdülkadir (1987). Dede Korkut Kitabı'ndaki Bazı Motifler ve Kelimelere Ait Notlar. *Makaleler ve İncelemeler*. Ankara. s. 182-190.

Kabak, Turgay (2020). "Bamsı Beyrek Boyunun Trabzon Varyantı Bası Böyrek Üzerine Bir İnceleme". *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 8 (21), s. 178-197.

Köksel, Bediye (2012). "Dede Korkut Kitabı'nda Dinî-Mitolojik Yardımcı Kahraman Motifi". *TSA*, 16 (1), s. 73-88.

Küçükbasmacı, G. (2017). "Bey Böyrek Anlatılarında Eş Metin Oluşturma Sürecine Metinlerarası Bir Yaklaşım". *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. (38), s. 1-13.

Ögel, Bahaeddin (2002). *Türk Mitolojisi II*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Özkan, Tuğba (2010). "Bamsı Beyrek ve Bey Böyrek Anlatılarında Arketipik İmgeler". *Millî Folklor Dergisi*, 22 (85), s. 81-90.

Özkan, Tuğba (2006). "Bey Böyrek Anlatılarının Kahramanın Yolculuğu Açısından İncelenmesi". Doktora Tezi. Ankara.

Sakaoğlu, Saim (1994). "Bey Böyrek Hikâyesindeki Kıyafet Değiştirme Motifi ile Diğer Bazı Motiflerin Anadolu Masallarında Görülmesi". *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı- Belleten* 36 (1988). s.130-139.

Türkmen, Fikret (2008). Mukayeseli Edebiyat ve Mukayeseli Folklor Çalışmaları Üzerine Görüşler, *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 4 (2), s. 111-116.

Yardımcı, Mehmet. (2007). *Türk Destanlarında Tipler ve Motifler*. İzmir: Ürün Yayınları.

Yılar, Ömer (2000). "Dede Korkut Kitabındaki Bamsı Beyrek ile Anadolu'da Anlatılan Bey Böyrek Hikâyeleri ve Masalları Üzerine Motif Bakımından Bir Karşılaştırma Denemesi". *Millî Folklor Dergisi*, 12 (48), s. 43-47.

Yıldız, Naciye (2009). "Türk Destanlarında Çocuksuzluk". *Millî Folklor Dergisi*, 21 (82), s. 76-88.

Ek: Bey Böyrek ve Akkavak Kızı Hikayesi

Nisan 2021 Bursa/İnegöl.

Bir varmış bir yoğmuş Allah'ın bir diyarından bir karı bir de koca varmış. Evlenmişler çocukları olmamış. Hiç çocukları olmamış. Evlerine bir misafir gelmiş. Ev sahipleri yemeklemişler, çaylamışlar, konuşmuşlar, muhabbet etmişler demiş dede bizim bir çocuğumuz olmuyor. Bak kaç senedir evliyiz çocuğumuz olmuyor. Dede "Eee napcaz?" demiş. Bana demiş 3 tane elma getirin. Gitmişler bu 3 elmayı birini karıya vermiş birini kocaya vermiş birini o dede yemiş. Dedeye tam da demişler bizim kısrağ da yavrulamıyor. Kabuklarını da demişler kısrağa veriver. Günlerden bir gün olmuş bunların çocukları olmuş. Demiş bak çocuğunuz olursa adını ben koycam demiş. Çocuk bir olmuş büyümüş, yürümüş, okula gitmeye başlamış. Gali okulda "adsız çocuk adsız çocuk" maskara etmişler çocuğu. Bile gelinmiş çocuk eve gelmiş. Ya benim adımı koyun demiş annesine babasına maskara ediyolar beni çocuklar. Eee. 1 gün değil 5 gün değil dede gelecek de koycak diye bekliyorlar ya. Dede gelmemiş. Git demişler bir mevlüt okuyalım da adını koyalım demişler. Mevlüt okutmağa çıkınca dede gelmiş. Biz demişler bunun adını komadık seni bekliyoruz. Demişler mevlüt okutalım öyle koyalım diye karar verdik. Ondan sonracığzıma çağırın gelsin çocuk demiş. Hemen çocuğu çağırıyola geliyola çocuğa senin adın Bey Böyrek olsun diyola. Seni diyor yıkan bulunmasın. Eee. Kısrağ noldu? Kısrağ noldu demiş. Hemen kısrağın yanına gidiyo, şöyle sırtını okşuyor. Senin adın *Bengiboz* olsun seni geçen bulunmasın diyor. Gali büyümüş, delikanlı olmuş çocuk evlenme çağı gelmiş. Bir de güzelmiş bi de güzelmiş ki böyle yani dünyalar güzeliymiş. Anasına babasına demiş ben demiş duydum bir yerde demiş Akkavak Kızı var demiş. Yarış atılan yarış ediyor demiş. Kim geçerse onu alıyormuş demiş. Bu atını almış gidermiş. Ben sanyom Ayvalar'a gidiyor (İnegöl'de Kayapınar Köyünde bir yer adı) Orda bir adamın biri çift sürüyormuş. Amca kolay gelsin hoş geldin sefa geldin. Nereye gidiyon oğlum. Akkavak kızı varmış at yarışıyla atı eğer ben de geçersem kızı alacam diyor. Oğlum diyor şu güzelliğine bak diyor. Akkavak kızı kaç tanesinin boynunu kesti de bina yaptı demiş. Şu güzelliğine bak gitme yavrum demiş. Valla amca gidecem demiş. Gideceğdim gitmeyceğdim faslından sonra gitme oğlum sana kız mı bulunmaz şu güzelliğin var dünya güzelisin sen demiş. Valla amca kafaya koydum gidecem demiş. Atına binmiş gitmiş. O da köydeymiş kız. Varyor. Bey Böyrek geldi Bey Böyrek geldi gali köyde bir şamataya varmış, vesveye kalkmış. Öööh diyor kız. Ben diyor kaç tanesinin boynunu kopardım da onun mu boynunu koparamıycam diyor kız. Bunlar şimdi atları hazırlıyor. Bu atlara biniyolla gali git Allah git Allah git Allah atlar da varmış kendileri de varmış. Akkavak Kızı diyor: "Bey Böyrek şurda bir dinlenelim pek yorulduk koşa koşa ölsen" diyor. Şimdi kurnaz ya Akkavak Kızı yorulmuşlar Bey Böyrek oturmuş oraya uykusu gelmiş, yatıvermiş. Kız kurnaz onu uyuttum diyor. Atına

biniyor kaçırıyor. Bengiboz gelmiş burnu kokarımış. Bey Böyrek bi uyanmış “eyvah diyor benim kelle gitti bu sefer”. Ordan *Bengiboz* da dile geliyor: “Ağam diyor hiç korkma” diyor. 3 tane şımka kes. Benim diyor üzengiye ko ayağını birini vur, birini de tam oturunca vur. Birini de tam hareket edeceği zaman vur. Aynı şimdi dediği gibi yapıyor seninkisi bir biniyor ata şımkayı yine hemen üzengiye koyuyor ayağını o zaman vuruyor. Bir de oturuyor bir daha vuruyor. Bir de gideceği zaman vuruyor. Gelmiş de kızı geçivermiş. Ordan ikisi yanayan gideriken hah diyor beni aldın diyor. Parmağında da yüzük varımışmış. Bir vuruyor oğlanın başına yüzük oraya gömülekalmış. Beni aldın gali diyoyu. Seninki bunla varıyor Bey Böyrek kazanmış gali köyde vesvese olurmuş. Ordan bunlar atlarla şıkır şıkır geliyorlar anasının babasının yanına. Bir düğün yapıyorlar. Düğünde bu ikindiyle gelini indiriyola. Gelinin yanına vermemişler çocuğu. Arkadaşları da toplanmışlar: “Hadi arkadaş be ava gidelim, hadi ava gidelim arkadaşlar.” Daha ortalık ikindi. Bunlar 40 tane delikanlı tüfekleri aliyolla ava gidiyolla. Avda gezeriken gezeriken yorulmuşla. Hadi diyolla bi dinlenelim. Bunlar yatıyolla dağda uyuyakalıyorlar. Tam 7 sene hiç uyanmadan uyuz uykusuna yatmışla hiç uyanmamışlar. 7 seneden sonra biz burada uyuyakaldık demişle. Ordan bunlar tekrar gene herhalde yattılar mı bir daha uyanmamışlar. Padişahın da bir bekçisi varımış. Bekçisi de tarlaları gezerken bi varıyor bulut gibi delikanlılar yatarımış. Elleri silahlı ışıl ışıl yatarımış. Hemen gerisingeri gidiyor. Padişahım diyor: “Bizim dağda 40 tane eli silahlı yatıyolla” diyor. Napcez onları ben korktum geri geldim diyor. Padişah. “Korkma oğlum” diyor. Katırları al git diyor onlar uyanmaz. Başlı götlü sar diyor 40 tane katırla al gel buraya diyor. 40 tane katırla bu delikanlıları sarıp geliyor. Dutuyorlar bunları zindana atıyorlar. Zindan da böyle bir tepede bir aydınlık varımış. Her taraf kapalı tam bu kadarlık bir aydınlık varımış. Delikanlılar hey arkadaş biz nerdeyiz, nerde kaldıydık biz o ona derimış o ona derimış. Hepsi bir uyanıyorlar zindanda. Bey Böyrek diyor: “Hepimiz böyle yatalım o benim tepeme yatsın, sen onun tepesine yat yat ta tepeye çıkalım.” Adamların hepsi gali birbirin üstüne nası yaptılarsa yatmışlar tepeye çıkarmışlar Bey Böyrek’i. Bey Böyrek’in de babasıgilin dükkânı varmış her şey satıyomuşlar. Ordan şangır şungur katırlarla gelirimış. Şangır şungur geçiyor. Bey Böyrek: “Ah diyor benim babamın bezirgânları geçiyor.” Hemen çıkıyor o delikten tepeden kafasını çıkarıyor bakıyor:

“Bezirgânım bezirgânım bezirgânım benim canım diyor

Sorarım sorarım haber sorarım annem babam sorarım”

Bezirgân: *“Annen baban ağlaya ağlaya gözleri kör oldu”* diyor.

Eyvah diyor anam babam kör olmuş ağlaya ağlaya napcam böyle. Ordan gene aradan gün geçiyor. Gene şangır şungur katırla kapacak satıyollamış. Bak diyoyu babamın bezirgânları geçiyor diyor. Gene bu türküyü söylüyor:

*“Bezirgânım bezirgânım bezirgânım benim canım diyoyu
Sorarım sorarım haber sorarım Akkavak Kızı'nı sorarım”*

Bezirgân:

*“Ne sorarsın masum gülüm
Akkavak kızını gelin olmuş duydum
Kel Vezir'e düğün yapıyolla”* diyor.

Ordan diyor Akkavak Kızını Kel Vezir'e veriyolla Kara Mustafa diyor. Eee napcez? Ordan padişahın kızı da onun yüzünü görmemiş ama konuşmasına âşık olmuş. Onu gali o kadar ararımış. Padişahın kızına şey diyor. Bana söğütlerden söğüt kes gel de ben sele sepet örem diyoyu. Hemen kız söğüt kesip geliyor. Bunlar gali zindanda sele sepet örerimişler ordan da satıverirmişler onları. Para zindanda neye yarayacak. Ordan ben diyor kapıyı vuruyor. Bey Böyrek çıksın diyor. Eyvah diyo Kara Mustafa. Yaktın bizi Bey Böyrek! Çık çık Bey Böyrek diyor. Ben Bey Böyrek'i istiyorum diyor. O da gali korkusundan büzüle büzüle çıkıyor. Bir eve götürüyor Bey Böyrek'i. Evde gali kızla evlenecekler ya kız Bezirgândan elbise diktirmiş. Bey Böyrek'e giydirmiş. Bey Böyrek böyle titrerimmiş. Beni keserler öldürürler diye. Padişahın kızı pek güzel giydirmiş, donatmış Bey Böyrek'i. Ötten babası geliyomuşmuş padişah. Eyvah diyor. Bey Böyrek babam geliyor hinci seni keser diyoyu. Napcaz. Eee sen beni buna mı çağırdın diyor Bey Böyrek. Çarşafı ekliyor ekliyor camdan sallıyor bu çarşafarla. Çarşafın da ipi kopuyo mu! Löptek yere düşüyor. Hinci gali sürüne sürüne gitmiş bir yere kaçmış. Giderken giderken dağdan giderimmiş gali nereye gidiyosa. Bir çobana rast gelmiş. Çoban diyor sen elbiseleri çıkar diyoyu ben elbiselerimi sana verecem diyor. Çoban: Ağam diyor seninki sende yakışır benimki bende yakışır. Sen elbiselerin bana yakışmaz diyor. Bey Böyrek çıkar çıkar diyor. Hemen çoban soyunuyor Bey Böyrek de soyunuyor. Kendi eski püskü çoban elbiselerini giyiyor. O gelirken gelirken anasigilin evine kendi köyüne geldi. Kendi köylerinde gali düğün yaparımışlar, Keşkek kazanları kaynarmışmış. (Külenaltı sannediyorum. İnegöl'de Kayapınar köyünde yer adı Hamamönü olarak da biliniyor) Orada kızlar kınaya giderimmişler onun da sazı varmış elinde kızlar geçerken cıngit cıngit saz çalarımış. Kızlar da bir bakıyorlar eski püskü perişan halde. Hadi abdal diyolla seni yemeğe götürelim. Bunu kınaya götürüyolla. Emme diyor Bey Böyrek Akkavak kızının kına türküsünü ben söylersem öyle gelirim. Söylersin söylersin diyolla. Bunlar kınaya varyolla Akkavak kızı oynuyor gelin olmuş gali.

Bey Böyrek türküyü söylüyor:

Ne bakarsın kinli kinli ben bilirim seni iki dinli diyor.

Kara Mustafa'nın karısı: “Hay Allah diyor, Allah belanı versin!” Ayağından terliği çıkarıyor bir atıyor Bey Böyrek'e orda da merdiven başında nine varımış. Nine de merdiven

başından tangır tungur yağlanıvermiş. Eyvah diyor beni keserle hinci. Bey Böyrek gidiyor annesigilin avlusuna. Bengiboş var ya atı da gali onun kokusunu duydu tarıs tarıs damı eşelerimiş. Böyrek de annesigilin gül bahçesine oturmuşmuş. Kız kardeşi çıkmış kıza diyor bana bir sahan datlıylan bi ekmek getir diyor. Kız geliyor diyor anne diyor bak bizim güllerin dibinde bir Abdal var diyor. Kınaya da geldi diyoyu. Anası da hadi kızım götürüver diyor. Bir dilim ekmeklen bi sahan datlı koyuveriyor. Götürüyor orda yiyor. Orda gali Bengi de eşinirmiş onun yanına gitcek. Annesi a kuzum diyor o beygir de eşinir ölecek çıkar da bahçede ölsün, damdan kemiklerini çıkaramayız diyor. Ordan kız çıkarıyor beygiri bahçeye. Bey Böyrek gali hamle ederimiş fındık dibinde sinerimiş güllerin içinde ordan nine öldü diye korkusundan büzülürmüş. Gine sümtüklene sümtüklene gidiyor oraya Keşkek kazanları kaynıyormuş. Gine bakıyor kızlar o orada. Biri vermiş bir avuç leblebi öbürü vermiş bir avuç fıstık öteki vermiş üzüm. Hadi abdal seni gene götürcez kınaya. Bey Böyrek diyor he diyor bir daha gider miyim oraya nine öldü siz beni döversiniz orda diyor. Kızlar: Aha boş ver nine yaşlı başlı öldü gitti diyolla. Bunu alıyolla gidiyolla kınaya. Emme diyolla Kara Mustafa'nın karısı türküsünü ben söyleyecem diyor.

Yarım elmanın yarısı dışına vurdu sarısı

Orta yerde oynayan Kara Mustafa'nın karısı

Diye türkü söylüyor. Vallah da Bey Böyrek diyolla billah da Bey Böyrek diyolla. Gelin de öylece Bey Böyrek'i takip ederimiş. Öyleydi böyleydi derken düğün olmuş gene gitmiş anasıgilin bahçesine. Kız diyor bana bir dilim ekmekle bir sahan datlı getir pek karnım acıktı diyor. Kız da Kel Vezir'in keşkek kazanına git de yeyiver diyor. Benden ne istiyosun diyor. Bey Böyrek de ben senden istiyorum diyoyu. Gene götürüyor kız bir dilim ekmek bir sahan pancar datlısı. Veriyor, yiyor ordan gali bundan Bey Böyrek bu Bey Böyrek vallahi da billahi de Bey Böyrek bu diyolla. Hinci Bey Böyrek olduğunu anlayınca Kel Vezir kaçacak yer ararımış. Kaz kümesine girmişmiş. Kel Vezir, Bey Böyrek hinci beni öldürür diye kaz kümesinde bakıyor takkesini başından çıkarıyor. Bey Böyrek geri gidiyor anasıgilin gül bahçesine hemen Akkavak Kızı da Bey Böyrek'i bahçede bekliyor.

Durdum ak gül arası vurduğum hatem yarısı diyor Bey Böyrek. Ak Kavak kızı bir fırlıyor güllerin arasından orda gali sarmaş dolaş oluyolla gali bunlar ondan kere evleniyola.

Bey Böyrek de Kel Vezir'e kendi kız kardeşini vermiş, Akkavak Kızı ile evlenmiş. Bu masal da burda bitmiş.

16. YÜZYILA AİT YEDİ ŞEHRENGİZDE ÇİÇEKLERİN KULLANIMI* Aygül KURT **

Öz: Şehrengiz, bir şehrin güzelliklerinin ve güzellerinin tanıtıldığı eserdir. Şehrengizdeki güzeller, güzellik özellikleriyle birlikte tanıtılır. Bu sebeple güzellerin tanıtımında kendi başına da bir güzellik olan çiçekler kullanılır. Çiçek; zarıflığın, narinliğin ve güzelliğin simgesidir. Çiçekler; şeklinden, renginden ve kokusundan dolayı beyitlere güzellik unsuru olarak konu olmuştur. Çalışmada, şehrengizlerin estetik dünyasında güzellerin tasvir ve tanıtımında çiçeklerin kullanımının ortaya koyulması amaçlanmıştır. Şehrengizlerin Türk edebiyatında yaygınlık kazandığı 16. yüzyıla ait yedi önemli şehrengiz belirlenerek çalışmanın kapsamı bu eserlerle sınırlandırılmıştır. Araştırmada “Şehrengiz ve çiçek arasında nasıl bir ilişki vardır?” “Klasik Türk edebiyatında önemli bir yeri olan çiçekler şehrengizlerde hangi yönleriyle ele alınmıştır?” gibi soruların cevabı aranmıştır. İncelenen yedi şehrengizde çiçekler, tarama yöntemi kullanılarak belirlenmiş, kullanım alanlarına göre sınıflandırılmıştır. Araştırma evrenini oluşturan eserlerde, güzellerin kendilerinin ya da her bir uzvunun ayrı bir çiçeğe konu olduğu görülür. Çiçekler; yüz, saç, ten başta olmak üzere insana ait güzellik unsurları çerçevesinde şiire konu olmuştur. Çiçeklerden en çok gül, lâle, sümbül, yasemin, gonca şehrengizlerde ön plana çıkar. Şehrengiz geleneğinde çiçekler birbirinin tamamlayıcısı olmuştur. Şehrengizlerde bir beyitte bile olsa mutlaka gül ile sümbül birlikte kullanılmıştır. Bu iki çiçeğin kullanıldığı beyitlerde genellikle gül yüz, sümbül ise saçtır. Çiçekler şehrengizlerde sadece güzellerin tasvirinde kullanılmamıştır. Âşıkların tavsifinde; söz konusu edilen şehre ait kale, cami, bahçe gibi çeşitli mekânların tanıtımında, aynı zamanda şehrengizlerin münâcât, hasb-i hâl, sebab-i te'lîf, hâtıme, duâ gibi bölümlerinde de çiçekler sıklıkla kullanılmıştır. Sonuç olarak şehrengiz geleneği içerisinde çiçeklerin yoğun bir kullanım alanına sahip olduğu görülmüştür. Bu sebeple çiçeklerle bütünleşmiş bir özellik gösteren şehrengizlerde çiçek estetiğinin bu geleneği besleyen önemli bir kaynak olduğunu söylemek mümkündür.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Edebiyatı, Şehrengiz, Çiçekler, Güzeller, Şehirler.

THE USE OF FLOWERS IN SEVEN ŞEHRENGİZS OF THE 16TH CENTURY

Abstract: Şehrengiz is a work that the beauties and beauties of a city are introduced. Beauties in şehrengiz is presented with their beauty features. For this reason, flowers, which are a beauty in themselves, are used in the presentation of beauties. Flower is the symbols of elegance, delicacy and beautifulness. Flowers have been the subject of couplets as an element of beauty due to their shape, color and smell. In this study, it is aimed to reveal the use of flowers in the description and presentation of the beautiful in the aesthetic world of the şehrengiz. The scope of the study was limited to these works by determining seven important şehrengizs belonging to the 16th century, when shehrengizs became widespread in Turkish literature. In this research, answers were sought such as “What is the relationship between şehrengiz and flower?”, “Which aspects of flowers, which have an important place in classical Turkish literature, are dealt with in şehrengizs?”. Flowers in the examined seven şehrengizs were determined using the scanning method and classified according to their usage areas. By the works in the population of the study, it is seen that the beauties themselves or each of their limbs are the subject of a various flowers. Flowers; it has been the subject of poetry within the framework of human beauty elements, especially face, hair and skin. Rose, tulip, hyacinth, jasmine and rosebud are the most prominent flowers in şehrengizs. In the şehrengiz tradition, flowers have been complementary to each other. In şehrengizs, rose and hyacinth are used together, even in a couplet. In couplets where these two flowers

* Bu makale, 10-12 Nisan 2020 tarihlerinde online olarak gerçekleştirilen Econdor 2020 II. Uluslararası İktisat, İşletme ve Sosyal Bilimler Kongresi’nde sunulan sözlü bildirinin genişletilmiş şeklidir

** Bartın Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı yüksek lisans öğrencisi, ORCID ID: 0000-0003-1024-2460, aygulkurt1960@gmail.com.

are used, rose is usually the face and hyacinth is the hair. Not only are flowers used to describe the beauties of people, but also for the presentation of such places in the mentioned cities like castles, mosques and gardens. Flowers are also frequently used in parts of şehrengizs such as münâcât, hasb-i hâl, sebeb-i te'lîf, hâtîme, duâ. As a result, it has been seen that flowers have an prevalent usage

Keywords: : Classical Turkish Literature, Şehrengiz, Flowers, Beauties, Cities.

Giriş

Şehrengiz sözcüğünün sözlüklerdeki anlamıyla edebî terim olarak kullanımı farklılık göstermektedir. Şehrengiz sözcüğü sözlüklerde genel olarak “şehir karıştıran” ifadesi ile karşılık bulmaktadır. Edebî bir terim olarak şehrengiz, şehrin güzellerini ve güzelliklerini anlatan bir eserdir. Şehrengizlerde genellikle erkek güzellerin ön plana çıkarıldığı görülür. Sayısı çok az olsa da kadın güzellerin övüldüğü şehrengizler de vardır. Güzel denildiğinde gençler daha çok ön plana çıkmaktadır. Şairler de şehrengizlerini oluştururken bu hususa dikkat etmişlerdir. Şehrengizlerdeki güzellerin çoğunu şairin tanıdığı, gördüğü, bildiği genç erkekler oluşturmaktadır. Şehrengizler sadece bir güzelin övüldüğü eserler değildir. Farklı meslek gruplarından birden fazla güzel, şehrengiz içerisinde konumlandırılmaktadır. Güzellerin övüldüğü beyit sayısı en az 2, en fazla 8 beyit olmaktadır. Beyit sayısının 2-8 arasında değiştiğini söylemek mümkündür. Türk edebiyatı tarihi incelendiğinde en eski şehrengiz örneklerinin 16. yüzyılda olduğu görülmektedir:

Türk edebiyatında şehrengizlerin ilk örneklerini 16. yüzyılda Mesihî ve Zâtî vermiştir. 16. yüzyıldan önce de şehrengizlerin yazıldığı bilinmektedir. Ancak onlara dair elimizde herhangi bir örnek bulunmamaktadır. Bu türün çok kısa bir sürede pek çok örneği verilmiştir. Şairler tarafından çok sevilmiştir. Hatta bazı şairlerin iki tane şehrengizi vardır. Taşlıcalı Yahya Bey ve Defterdâr-zâde Ahmed Cemâlî iki şehrengiz yazan şairlere örnektir (Gök, 2015, 1110).

Şairler şehrengizlerde sadece şehrin güzellerini övmemişlerdir. Aynı zamanda şehirleri de övmüşlerdir. Şehirlerin güzelliklerini tanıtmışlardır. Şehirlerin kalelerini, camilerini, bahçelerini daha birçok yerini tanıtmışlardır. Türk edebiyatında en fazla şehrengizin yazıldığı yüzyıl 16. yüzyılken en fazla kullanılan nazım şekli ise mesnevi nazım şeklidir. Mesnevilerde bulunan münâcât, na't, sebeb-i te'lîf, esas konu ve duâ bölümü şehrengizlerde de bulunmaktadır. Bu çalışmada 16. yüzyıl şehrengizlerinden yedi tanesi seçilmiş ve bu şehrengizlerin içerisindeki

çiçekler incelenmiştir. İncelenen şehrengizlerin de mesnevi nazım şekliyle yazıldığı görülmektedir. Bu çalışmada şehrengizlerin estetik dünyasında çiçeklerin; güzellerin tasvirinde, tanıtımında kullanılmasının ortaya koyulması amaçlanmıştır. Çalışmada öncelikle, incelenen 16. yüzyıl şehrengizlerinin tanıtımına yer verilmiş, ardından çiçeklerin güzellerin övgüsünde, tanıtımında, tasvirinde kullanım yerleri açıklanmış, güzellerin övgüsü dışında kullanımı üzerinde durulmuştur. Güzellerin tanıtımında çiçeklerin kullanımı ortaya koyulurken çiçekler ile sıfatlar arasında bir ilişki kurulmuştur.

1. 16. Yüzyıl Şehrengizlerinin Kısa Tanıtımı

Bu çalışma için 16. yüzyılda kaleme alınmış farklı şairlere ait yedi şehrengiz seçilmiştir. Bunlar; Beyânî'nin *Sinop Şehrengizi*, Fakîrî'nin *İstanbul Şehrengizi*, Azîzî'nin *İstanbul Şehrengizi*, Kâtib Davud'un *İstanbul ve Vize Şehrengizi*, Hayretî'nin *Belgrad Şehrengizi*, Hâdî'nin *Serây Şehrengizi*, Usûlî'nin *Yenice Şehrengizi*'dir.

Beyânî'nin Sinop Şehrengizi: Beyânî, Sinop Şehrengizi'nde Sinop şehrinin güzelliklerini ve güzellerini anlatmaktadır. Sinop şehrengizi aruzun mefâ'îlün/mefâ'îlün/ fe'ûlün kalıbıyla mesnevi şeklinde yazılmıştır. 227 beyitten oluşmaktadır. Sinop şehrindeki kadın güzeller övülmektedir. Şehrengizin ilk bölümü "Münâcât" başlığını taşır. Bu bölüm toplamda 36 beyittir. Bu bölüm için tevhid özelliği taşıyor demek mümkündür. Çünkü Allah'ın sıfatlarının zikredildiği görülmektedir. Bir sonraki bölüm ise Tazarru'at adını taşımaktadır. Bu bölüm ise 20 beyittir. Bu bölümde şair, ibadetlerini yapmadığı için Allah'tan affını istemektedir. Sıfat-ı Şeb ve Sebeb-i Nazm-ı Şehr-engîz bölümü eserin yazılma sebebinin ortaya koyulduğu sebep-i te'lîftir. Şair bu bölümden sonra ilk olarak şehrin güzelliklerini övmeyi tercih etmiş, ardından cami, kale, bahçe ve şehrin güzellerini anlatmaya başlamıştır.

Fakîrî'nin İstanbul Şehrengizi: 16. yüzyıl özellikleri gösteren bir şehrengizdir. Bu şehrengiz de mesnevi nazım şekliyle yazılmıştır. Eser 278 beyitten oluşmaktadır. Ancak 259 beyti Fakîrî'ye aittir. 260-278. beyitler Mesîhî'nin *Edirne Şehrengizi*'ne aittir. Mefâ'îlün/mefâ'îlün/ fe'ûlün kalıbı ile yazılmıştır. Eserde şehrengizlerde daha çok tercih edildiği şekliyle erkek güzeller övülmektedir. Eser farklı bölümlerden oluşmaktadır. İlk bölüm "Münâcât" başlığını taşır ancak bu bölüm münâcât özelliğinden farklı bir şekilde ön plana çıkmaktadır. Şair, Allah'a karşı vazifelerini yerine getirmediği, dünyevi güzelliklere yöneldiği için üzülmemektedir. Der-Medh-i Pâdşâh bölümü Kanuni Sultan Süleyman'ın anlatıldığı, övüldüğü bir bölümdür. Bu

bölümün sonuna doğru son 13 beyitte padişah övgüsünün yerini Allah övgüsünün aldığı görülmektedir. Üçüncü bölümü Mahbûb-ı Fakîr'dir. Bu bölümde 61-69. beyitlerde Hz. Muhammed'in övüldüğü görülmektedir. Ardından bahar tasviri yapılır. Dördüncü bölüm "Der-Medh-i Kostantiniyye" ismini taşımaktadır. Bu başlıktan sonra şehrin güzellerinin övgüsü başlamaktadır.

Azîzî'nin İstanbul Şehrengizi: Bu şehrengiz 16. yüzyılda mesnevi nazım şekliyle yazılmıştır. Toplamda 224 beyittir. Şehrengizin kalıbı mefâ'îlün/ mefâ'îlün/ fe'ûlün kalıbıdır. Bu şehrengizi diğer şehrengizlerden ayıran önemli bir husus vardır: Bu şehrengizde erkek güzeller değil kadın güzeller övülmektedir:

Eserin ilk on beyitlik başlangıç bölümünde şair kendisine seslenerek, İstanbul'un ünlü güzel kadınlarını anlatan bir eser yazması gerektiğini dile getirir. *Sıfat-ı Şeb-i Pür-Kevkeb* başlıklı beş beyitlik bölümde, dul bir kadına benzeten feleğin, damada benzeten dünyaya gelin olmaya hazırlandığı gecenin tasviri yapılmıştır. *Sıfat-ı Rûz-ı Pîrûz* başlığı altında ise, seher vakti güneşin doğuşuyla gecenin karanlığının son buluşu anlatılmıştır (Çetinkaya, 2014, 235).

Eserin bir diğer bölümü de sebeb-i te'lîf bölümüdür. Burada şair, eseri neden yazdığını anlatmıştır. Devamında ise kadın güzellerin övgüsüne geçilir. Toplamda elli kadın güzel övülür. Sonrasında Hâtîme-i Rengîn-nâme adlı bölüm gelmektedir. Bu bölümde şair, güzellerin güzelliklerinin daim olması için duâ eder.

Kâtib Davud'un İstanbul ve Vize Şehrengizi: Kâtib Davud'un İstanbul ve Vize Şehrengizi'nde İstanbul ve Vize şehirlerinin güzelleri ve güzellikleri tanıtılmaktadır. Eser mesnevi nazım şekli ile yazılmıştır. Müstakil bir eserdir. Eser toplamda 682 beyittir. 238. beyte kadar İstanbul şehri ve güzelleri anlatılır. Buradan sonra ise Vize şehrinin güzellikleri ve güzelleri anlatılır. Eserde mesnevi ve gazel şekli ile yazılmış beyitler vardır. Dolayısıyla da farklı vezinler kullanılmıştır. Şehrengizin baş tarafı eksiktir. Şair İstanbul'da Ayasofya ve Galata çevrelerini tasvir etmiştir.

Eserin muhtevası şu şekildedir: eserin merkezinde Mustafa Bey vardır. Şair onunla Ramazan ayında Yeni Cami'de karşılaşmıştır. Kıldıkları teravih namazlarından sonra bir arkadaşıyla Çorlu ve Vize'ye gelmeleri anlatılmıştır. Vize ve çevresi güzelleriyle tasvir edilmiş, ardından şair Çorlu'ya giderek Mustafa Bey ile orada görüşmüş ve İstanbul'a dönmüştür (Kaya, 2015, 641).

Hayretî'nin Belgrad Şehrengizi: Hayretî'nin *Belgrad Şehrengizi*, 261 beyittir. Müstakil bir şekilde oluşturulmuş bir eserdir. Şehrengizin ilk bölümü diğer şehrengizlerde olduğu gibi Münâcât bölümü ile başlamaktadır. Münâcât bölümü diğer şehrengizlerde farklı şekilde konumlandırılırken bu şehrengizde münâcât kuralına uygun olarak Allah'a yakarış vardır. Bu

şehrengizi diğer şehrengizlerden ayıran önemli bir diğer özellik ise şehrin güzelliklerini anlatmamasıdır. Eserde şehre ait cami, kale, çeşme vb. mekân ve yapılardan söz edilmemiştir.

Hâdî'nin Serây Şehrengizi: Hâdî'nin *Serây Şehrengizi*, 484 beyitten oluşur. Çoğu şehrengize göre beyit sayısı oldukça fazladır. Eser mesnevi nazım şekli ile kaleme alınmıştır. Eserin vezni mefâ'îlün/ mefâ'îlün/ fâ'ülündür. Eserde erkek güzeller tanıtılmıştır. Müstakil bir eserdir. Bu şehrengizde hem şehrin güzelleri hem de şehrin güzellikleri tanıtılmış ve övülmüştür. Şehrengizin sonunda duâ bölümü bulunmaktadır. Şair, bu bölümde güzellerin güzelliklerinin daim olmasını istemektedir.

Usûlî'nin Yenice Şehrengizi: *Usûlî Dîvânı*'nın sonunda bulunur. Toplamda 191 beyitten oluşmaktadır. Münâcât bölümü ile başlamaktadır. Usûlî *Yenice Şehrengizi*'nde Münâcât bölümünden sonra beyleri, esnafı tanıtır. Sonrasında girizgâh ile güzelleri tanıtır. Sonrasında ise Hâtîme bölümü vardır. Hâtîme bölümü toplamda 9 beyittir. Eserde erkek güzeller övülür. Eser müstakil bir eserdir.

2. Şehrengizlerde Çiçeklerin Kullanılması

Çiçek, geçmişten günümüze her alanda karşımıza çıkmıştır. Kimi zaman narinliğin, zarafetin kimi zaman sevginin kimi zaman ise güzelin, güzelliğin simgesi olmuştur. Çiçek denildiğinde akla gelen ilk çiçek güldür. Gül, çok eski zamandan beri ön planda olan bir çiçektir çünkü Hz. Muhammed'i anlatır; onun kokusu gül kokusudur. Gül, Hz. Muhammed'in simgesi olmuştur. Türk kültüründe çiçek farklı farklı anlamlar ifade etmiştir. Osmanlı Devleti zamanında bir evin balkonunda ya da penceresinde yer alan sarı çiçeğin anlamı, "Bu evde bir hasta var", kırmızı çiçeğin anlamı ise "Bu evde genç bir kız var" şeklindedir. Çiçek hasta ziyaretinin, tebriklerin, evlilik törenlerinin baş tacı olmuştur. Her alanda olduğu gibi klasik Türk edebiyatında da çiçeklere büyük önem atfedilmiştir. Klasik Türk edebiyatında çiçek özellikle sevgili ile karşılık bulmuştur. Âşıklar, sevgililerini anlatırken çiçekleri kullanmışlardır. Her bir çiçek sevgilinin yani güzelin bir güzellik unsuru olmuştur. Gül genellikle güzelin yüzü ile kullanılırken sümbül, saç anlatan bir güzellik unsuru olmuştur. Gül ve sümbül birlikte kullanıldığında güzelin yüzüne dökülen saçları karşılamaktadır. Güzelin ağzı ise küçüklüğünden dolayı goncaya benzetilmiştir. Yasemin ise beyazlığı nedeniyle ten ile ilişkilendirilmiş, kimi zaman da sine olarak karşılık bulmuştur. Karanfil tane tane oluşundan dolayı güzelin yüzündeki benlerle ilişkilendirilmiştir. Çiçeklerin hepsinin güzelde bir karşılığı bulunmaktadır. Günümüzde güzel denildiğinde akıllara kadın güzeller gelmektedir. Çiçek denildiğinde ise kadın akıllara

gelmektedir. Geçmişimize, tarihimize bakıldığında bu durumun çok farklı olduğu dikkat çekmektedir. Çiçeklerin yoğun olarak kullanıldığı şehrengizlerdeki güzeller çoğunlukla erkek güzellerdir; çiçekler ise erkek güzellere ait güzellik unsurları olarak kullanılmaktadır. Şehrengizlerde çiçeklerin bir başka kullanım alanı ise şehrin güzelliklerinin tanıtımıdır. Bazen bir caminin, bazen bir kalenin, bazen de bir çeşmenin süsleyicisi çiçeklerdir. Çiçek, bazı şehrengizlerde gerçek mekânı olan bahçe ile de anlatılmıştır. Kimi zaman ise güzel için değil âşık için kullanıldığı görülmektedir.

2.1. Çiçeklerin Güzellerin Övgüsünde, Tasvirinde Kullanılması

Sümbül: Bahar mevsimini güzelliğiyle süsleyen, kokusuyla büyüleyen bir çiçektir. Farklı renkleri vardır ve çoğunlukla mor, pembe, sarı, kırmızı ve beyaz renklidir. Klasik Türk şiirinde en fazla kullanılan çiçeklerden biridir. Edebiyatımızda “perişan çiçek” şeklinde atfedilmektedir. Bunun sebebi sümbülün dağınık olmasıdır ve daha çok saça benzetilmiş olmasıdır. Saç da dağınıktır ve âşığı peşinden sürükler. Çoğu zaman beyitlerde sümbül tek başına karşımıza çıkmaz, gülle birlikte kullanılır. Gül, güzelin yüzü olduğunda, sümbül ise güzelin yüzüne dökülen saçtır. Saç, kulağın arkasında yer alır. Sümbülün ise genellikle kulağın arkasına takıldığı görülür. Sümbül, klasik Türk şiirinde en çok insanın bir parçası olarak ön plana çıkmıştır. Tek başına çiçek anlamıyla kullanımı daha azdır. Bu kullanımlarının dışında sümbül; başörtüsü, kalem, süpürge, zincir vb. eşyalar için de kullanılmıştır.

Sümbül-Saç İlişkisi: Sümbül, beyitlerde genellikle saç ile ilişkilendirilmiştir. Sümbül, şeklinden ve kokusundan dolayı saça benzetilmektedir:

Nihâli kadd-i dilber gibi bâlâ

*Perîşân **sümbüli** zülf-i mutarrâ*

BSŞ¹/89²

“Fidanı, güzelin boyu gibi uzun incedir. Sümbül ise güzelin göz alıcı(hoş) saçları gibi perişandır(dağınıktır).”

¹ BSŞ kısaltması Beyânî'nin Sinop Şehrengizi'nin kısaltılmışıdır.

² Bu çalışmada beyitlerin altında yer alan numaralar incelenen beytin şehrengizdeki numarasıdır.

Klasik Türk edebiyatında sümbül çoğunlukla saç için kullanılmaktadır. Yukarıdaki beyitte de sümbülün perişanlığı ile saçın perişan yani dağınık görünümü arasında bir ilişki kurulmuştur. “Sümbül dağınık ve kıvrımlı oluşundan dolayı saça benzetilmiştir. Sümbülün çok çiçekli bir bitki oluşu, onun karmaşık görünmesine neden olur. Saç ve sümbül dağınık ve karmaşık olmalarından dolayı perişandırlar.” (Karaman, 2012).

*Yüzi gül saçları **sümbül** sehî-kad*

Bugün gülzâr-ı hüsn içre ser-âmed

FİŞ³/158

“Yüzü gül, saçları sümbül, fidan boylu güzel, güzellik bahçesinde (ki güzeller arasında) başı çekmektedir.”

Beyitte şair, güzelin tasvirini yaparken saç için sümbül çiçeğini kullanmayı tercih etmiştir. Beyitte saçın, kokusu ve şekli itibarıyla sümbülü andırmasına değinilmiştir. Çünkü saç sümbül gibi güzel kokmaktadır. Aynı zamanda sümbül gibi perişandır. “Güzellerin tasvirinde şair, sümbülü gül ile kullanır. Bunun nedeni sümbüle benzetilen saçların güle benzeyen yüz üzerine dökülmesidir.” (Karaman, 2012).

*Perîşân-hâl olup gül üzre **sümbül***

Bezenmiş levha-i kâfura fülful

FİŞ/170

“Sümbül (saçlar), gül (yanak) üstüne dağılmış, kâfur levha (gerdan) karabiber (gibi olan ben)lerle bezenmiş.”

Fakîrî, beyitlerinde genellikle sümbül ile gülü birlikte kullanmaya özen göstermiştir. Sümbülü güzelin saçını anlatmak için kullanmıştır. Gülü de ona yardımcı bir güzellik unsuru olan yüz için kullanmıştır. Beyitte şair, güzelin tasvirini yaparken Azîzî’de de görüldüğü gibi çiçek-koku-güzellik unsurları arasında da bir ilişki kurmuştur. Bu beyitte özetle saçların yüz üzerine dökülmesi anlatılmak istenmiştir.

³ FİŞ kısaltması Fakîrî’nin İstanbul Şehrengizi’nin kısaltılmışıdır.

Biri Küçük Nisâ bir şûh u şengül

*Saçı **sümbül** beni fülful yüzi gül*

AIŞ⁴/162

“Güzellerden Küçük Nisâ, saçı sümbül, beni fülful, yüzü gül olan neşeli ve güler yüzlü bir güzeldir.”

Beyitte şair, Fakîrî gibi sümbül ve gülü birlikte kullanmış, güzelin güzellik unsuru olan saçın güzelin yüzünün üzerine döküldüğünü anlatmıştır. Saçın yüz üzerindeki dağılımını sümbülün dağınıklığı ile ilişkilendirmiştir.

*Perîşânlık koma **sümbüllerine***

Erişdirme yavuz yel güllerine

UYŞ⁵/55

“Sümbüllerini perişan hâle getirme (saçlarını dağıtma)! Sert rüzgârı güllerine (gül yanaklarına) eriştirme.”

Şair, beyitte sümbül ile saçı kastetmiştir. Saç dağınık ve karmaşıktır. Sümbül de çok çiçekli bir bitki olduğundan dolayı karmaşıktır. Bu sebeple her ikisi de perişan görünmektedir. Şair, sert rüzgârın güzelin saçını dağıtmamasını ve sevgilinin gül yanaklarına zülflerin temas edip perde olmamasını, yani yanakların güzelliğini gölgelememesini dilemektedir.

*Nev-resîde gülsin iy saçları **sümbül** serv-kad*

Solmamaklık ister isen saklağıl iy yâr 'ahd

KİVŞ⁶/256

⁴ AIŞ kısaltması Azîzî'nin İstanbul Şehrengizi'nin kısaltılmışıdır.

⁵ UYŞ kısaltması Usûlî'nin Yenice Şehrengizi'nin kısaltılmışıdır.

⁶ KİVŞ kısaltması Kâtib Davud'un İstanbul ve Vize Şehrengizi'nin kısaltılmışıdır.

“Ey servi boylu, sümbül saçlı sevgili! Sen taze bir gülsün. Ey yâr! Solmak istemiyorsan vefalı ol.”

Beyitte sümbül, güzelin saçları için kullanılmıştır. Saçları için kullanılmasının en büyük nedeni kokusu ve dağınıklığıdır.

Yasemin: Çok yoğun kokusu olan bir çiçektir. Bu sebeple daha çok koku üretiminde kullanılır. Renk olarak genellikle beyaz renklidir. Ancak sarı, mor, pembe renginin olduğu da bilinmektedir. Klasik Türk edebiyatında yasemin, beyazlığı ile ön plana çıkmaktadır. Daha çok sevgilinin yüzü, yanağı, teni ile ilişkilendirilir. Yasemin sadece sevgili için kullanılmamıştır. Doğal ve kozmik öğeler (yıldız, güneş vb.) ile eşyalar (elbise, kefen, varak, sayfa vb.) için de kullanılmıştır.

Yasemin-Yüz İlişkisi: Yasemin çiçeği yukarıda da zikredildiği üzere beyaz renkli bir çiçektir. Yüz de beyazdır. Bu sebeple yasemin beyitlerde çoğu zaman güzelin yüzü ile ilişkili olarak kullanılır.

Meh-i burc-ı vefâ [vü] vech-i hüsnüdür

Semen-sîmâ vü bir sîmîn-bedendür

BSS/203

“O güzel, yasemin yüzlü ve beyaz tenlidir; vefa burcunun ayıdır ve güzel yüzlüdür.”

Şair, bu beyitte sevgilinin yüzünün beyazlığını anlatmak için yasemini kullanmıştır. Aynı zamanda sevgilinin yüzünün beyazlığının yanında beyaz tenli olmasına da değinmiştir. Burada şair, yasemin ve beyaz renk arasında bir uyumluluk oluşturmuştur.

Semen-sîmâ güzel gonçe-dehendür

Gül-i ra'nâleyin nâzük-bedendür

AIŞ/91

“Güzel; yasemin yüzlü, gonca ağızlı ve hoş görünümlü bir gül gibi nazik bedenlidir.”

Semen sîmâlular nâzük bedenler

Ölüler tâzeler şîrîn sühanlar

KİVŞ/54

“Semen simalılar, nazik bedenler, şirin sözler ölüleri diriltmeye muktedirdir.”

İncelemiş olduğumuz beyitlerde şair yasemin yüz ilişkisine değinmiştir. Yasemin, beyitlerde rengi dolayısıyla daha çok ön plana çıkmaktadır. Bu beyitte de şair, güzelin yüzünün beyazlığını anlatmak için yasemin çiçeğinden yararlanmıştır.

Yasemin-Göğüs İlişkisi: Göğüs âşığın başını yaslamak, huzur bulmak istediği bir yerdir. Beyazlığı ile ön plana çıkmaktadır. Yasemin de beyaz ve yoğun kokulu bir çiçektir. Kokusuyla âşıkları peşinden sürükler.

*Birisi Penbe ‘Aynı bir **semen-ber***

Teni mânend-i penbe nâzük ü ter

AİŞ/69

“Güzellerden Penbe ‘Aynı beyaz göğüslüdür. O güzelin teni; pamuk gibi yumuşak ve tazedir.”

Şair, bu beyitte Penbe ‘Aynı isimli güzeli övmektedir. Güzelin göğsünün beyazlığını anlatmak için yasemin çiçeğini kullanmıştır. Yasemin beyazlığı ile ünlü bir çiçektir. Genellikle beyitlerde göğüsle birlikte kullanılmaktadır. Beyitte pembe renk adı olarak kullanılmamıştır. Pembe, pamuk anlamıyla beyte konu olmuştur. Şair, pamuğu güzelin göğsünün yumuşaklığıyla ilişkilendirmiştir.

*Biri ‘attârlarda bir **semenber***

Beni fülfüldür anun zülfi ‘anber

FİŞ/254

“Yasemin göğüslü güzellerden biri attardır. Onun, beni fülfüldür, saçları amber kokuludur.”

Beyitte şair, yasemin göğüs ilişkisine değinmiştir, yaseminin beyaz olmasından yararlanarak güzelin beyaz göğüslü olmasını anlatmıştır. Aynı zamanda şair, yasemin çiçeği ile aktarlık mesleği arasında bir ilişki oluşturmuştur. Aktar, şifalı bitkiler satan kişidir. Yasemin çiçeği de bazı hastalıkların tedavisinde kullanılan şifalı bir bitkidir. Yaseminin de aktarın da işi şifa dağıtmaktır.

Yasemin-Yanak İlişkisi: Yasemin, klasik Türk edebiyatında daha çok beyaz renkli olmasından dolayı beyitlerde kullanılır. Beyaz renkli olması sebebiyle kullanıldığı bir diğer alan da yanaktır:

Birisi de Velizâde Hasandur

*Boyu serv yanağı **yasemendür***

HSS⁷/264

“Güzellerden birisi de Velizâde Hasan’dır. O servi boylu, yasemin yanaklıdır.”

Beyitte güzelin yanağı yasemin çiçeğine benzetilmiştir. Yasemin beyaz renkli bir çiçektir. Beyaz renkli oluşundan dolayı yasemin çiçeği güzelin yanağıyla birlikte kullanılmıştır.

Yasemin-Ten İlişkisi: Ten kokusu, güzeli hatırlatması sebebiyle âşıklar için önemlidir. Yasemin tam bu noktada ortaya çıkan bir çiçektir. Çünkü çevresindeki herkesi kokusuyla büyüler ve sarhoş eder. Tenin bir diğer özelliği de beyazlığıdır. Beyazlık; ten ve yasemin arasında güçlü bir ilişki oluşturur.

*Ol **semen**-ten yüzi gül kâmeti tûbâ mıdur ol*

Ya İrem gülşeninün gonca-i handâni mıdur

KİVŞ/606

“O; yasemin tenli, gül yüzlü tuba boylu güzel midir ya da İrem gül bahçesinin gülen goncası mıdır?”

Beyitte güzelin teni yasemin çiçeğine benzetilmiştir. Dolayısıyla güzelin teni beyazdır.

⁷ HSS kısaltması Hâdî’nin Seray Şehrengizi’nin kısaltılmışıdır.

Lâle: Sembol bir çiçektir. Türkiye'yi temsil eder. Farklı renkleri olan bir çiçektir. Her renginin de farklı bir anlamı vardır. Örneğin kırmızı lâle sevilen kişilere verilir, pembe lâle Anneler Günü'nde verilir, sarı lâle hastalara verilir. Klasik Türk şiirinde bizim için önemli olan rengi ise kırmızıdır. Lâle kırmızı renginden dolayı daha çok dudak ve yanak için kullanılır. Lâle, klasik Türk edebiyatında şahıslar (sevgili, güzel, hizmetçi, peri vb.), doğal ve kozmik öğeler (güneş, ateş, hayvanlar, yıldız vb.), uzuvlar (yanak, yüz, dudak, dil vb.), eşyalar (kadeh, tabak, çanak vb.) ve soyut kavramlar(cennet, mahşer, ayrılık vb.) için kullanılmıştır.

Lâlenin, ortasında yalnız duran bir sapı vardır. Bu sapından dolayı lâleni bir ayağı olduğu düşünülür. Lâlenin bir diğer özelliği ise dikensiz oluşudur. Özellikle Necâti Beğ, lâlenin bu özelliğiyle incitmeyeceğini düşünür ve beyitlerde gül kullanmaktansa lâle kullanmayı tercih eder. Çoğu çiçeğin kokusu varken lâle kokusu olmayan bir çiçektir. Bu nedenle kokulu çiçekler varken özellikle de gül varken şairler lâleyi kullanmayı çok tercih etmezler. (Kartal, 1997).

Lâle-Yanak İlişkisi: Güzelliğin simgelerinden biri de al yanaktır. Güzelin al al ya da pembe pembe olan yanakları edebiyatımızda lâle ile ilişkilendirilmiştir:

Yanağı lâle-i gül-gûn olupdur

Dehânı gonçe-i mehzûn olupdur

AİŞ/128

“Güzelin yanağı gül renkli (pembe) lâle, ağzı ise düzgün/orantılı gonca olmuştur.”

Klasik Türk edebiyatında lâle daha çok güzelin yanağı ve dudağı için kullanılmıştır. Beyitte şair, lâlenin renginin gül renkli olduğunu ifade etmiştir. Beyitte lâle, güzelin yanağı olarak düşünülmüştür. Bu durumda beyitteki güzelin yanakları gül renklidir.

Pür olmuş her tarafda lâle-hadler

Salınur gûşe gûşe serv-kadler

FİŞ/130

“Lâle yanaklılar her tarafı doldurmuş, servi boylular ise her köşe başında salınmaktadır.”

Beyitte yanak, lâleye benzetilmiştir. Lâleler şekli itibari ile dolu gözükmektedir. Güzellerin yanakları da lâle gibi dolgundur.

Perî-peyker melek-manzarlarından

Sehî-kad lâle-had dil-berlerinden

FİŞ/197

“(Oranın) peri yüzlü, melek çehreli, düzgün boylu, lâle yanaklı güzellerinden ...”

Bu beyitte şair, şehrin ser-âmedi saydığı güzelini tasvir etmektedir. Onu peri yüzlü meleğe benzetmektedir. Fidan boylu, lâle yanaklı olduğunu söylemektedir. Klasik Türk edebiyatında güzelin yanağı şeklinden ve dolgun gözükmekten dolayı lâleye benzetilmiştir. Şehrin ser-âmedi olan güzeli de dolgun yanaklı bir güzeldir.

Gonca: Sözlüklerde genel olarak gonca, açılmamış çiçek anlamına gelmektedir. Gülün açılmamış şeklidir. Gonca küçük bir çiçektir. Edebiyatımızda goncanın daha çok ağız yerine kullanıldığı görülür. Bülbül, âşık; gül ise sevgilidir. Bülbül, goncayı gördüğünde üzülür, çünkü sevdiği güzel kendini gizler. Gonca açılıp gül olduğunda ise güzel, konuşmaya başlar, kendini gösterir. Âşık yani bülbül mutlu olur.

Gonca-Ağız İlişkisi: Goncanın kapalı ve küçük olmasından dolayı şehrengizlerde ağız ile ilişkilendirildiği görülür. Gonca kapalıyken konuşmayan, sırlarını anlatmayan bir ağız gibidir. Gonca açılmaya başladığında sırlarını açığa çıkaran, ortaya döken, kimi zaman gülen bir ağza dönüşür.

Semen-sîmâ güzel gonçe-dehendür

Gül-i ra'nâleyin nâzük-bedendür

AIŞ/91

“Güzel; yasemin yüzlü, gonca ağızlı ve hoş görünümlü bir gül gibi nazik bedenlidir.”

Yanağı lâle-i gül-gûn olupdur

Dehânı gonçe-i mevzûn olupdur

AIŞ/128

“Güzelin yanağı gül renkli (pembe) lâle, ağız ise düzgün/orantılı gonca olmuştur.”

Açılmamış gonca, güzelin ağzının kapalılığını ifade etmektedir. Bu beyitlerde şair, güzelin ağzının kapalı iken orantılı, düzgün görünümünü gonca ile ifade etmiştir.

Kimi bülbül gibi eyler tekellüm

*Kimisi **gonçeveş** eyler tebessüm*

FİŞ/131

“Kimisi bülbül gibi konuşur. Kimisi gonca gibi tebessüm eder.”

Beyitte güzelin ağzı, açmaya başlayan goncaya benzetilmiştir. Beyitte şair bazı güzellerin gonca gibi tebessüm ettiğini bazılarının ise bülbül gibi konuştuğunu söylemektedir.

Bülbül-i şûrîdenün hâlin açılmış gül bilür

***Gonca-i handân** imişsin şimdi bildüm ben seni*

KİVŞ/125

“Âşık bülbülün hâlini açılmış gül bilir. Gülen goncaymışsın, ben seni şimdi bildim.”

Beyitte şair, güzelin ağzını açılmaya başlamış goncaya benzetmiştir.

Gonca-Dudak İlişkisi: Gonca kapalı olmasından dolayı ağza benzetildiği gibi bazen de dudak için kullanılır.

Muyu Bâlî biri bir bî-bedeldür

*Lebi **gonca** beli ince güzeldür*

HBŞ⁸/156

“Güzellerden biri Muyu Bâlî’dir; onun yerini kimse tutamaz. Dudakları gonca, beli ince bir güzeldir.”

Beyitte şair, güzelin dudaklarını goncaya benzetmiştir. Güzellerin dudakları da gonca gibi mühürlüdür, açılmaz. İçi sırlar ile doludur.

⁸ HBŞ kısaltması Hayretî’nin Belgrad Şehrengizi’nin kısaltılmışıdır.

Gonca-Güzel İlişkisi: Güzeller nazlıdır. Kendilerini âşıklarından gizlerler. Âşıklarla konuşmazlar. Gonca da kendini gizler, dışarıdan gelen her şeye kapalıdır. Bu sebeple gonca ile güzeller arasında sıkı bir ilişki vardır.

*Cihân gülzârı içre **goncalardır***

Dil-i dîvâneme eğlencelerdir

UYŞ/55

“(Güzeller,) dünya gül bahçesinin içindeki goncalardır. Deli gönlümün eğlenceleridir.”

Şair, güzelleri gül bahçesindeki goncaya benzetmiştir. Gonca açılmamış taze güldür. Güzeller de taze, açılmamış gül olarak düşünülmüştür. Deli gönlünün onlarla eğlendiğini, onlarda takılıp kaldığını söylemektedir.

Gül: Farklı renkleri olan güzel kokulu bir çiçektir. Çiçekler arasında birinci sırada yer alır. Gül, dini ve efsanevi şahıslar için oldukça fazla kullanılmaktadır. Gül, Hz. Muhammed’in simgesidir. “Hz. İbrahim” ateşe atıldığı zaman ortaya çıkan bahçenin baş tacı olmuştur. Gül için cennet çiçeği ifadesini kullanan insan sayısı da oldukça fazladır. Edebiyatımızda gül-bülbül mazmununun başkahramanıdır. Gül pek çok eserde farklı anlamlarda kullanılmıştır. Şehrengizlerin sık kullanılan çiçeklerden biridir. Klasik Türk şiirinde gülün kullanım alanını sınırlandırmak da çok zordur. Soyut ve manevî unsurlar, doğal ve kozmik ögeler, şahıslar, uzuvlar ve eşyalar gülün temel kullanım alanlarıdır.

Gül-Beden İlişkisi: Gül, güzel kokusuyla âşıkları büyüler. Güzellerin bedenleri de etrafına güzel kokular yayar. Bu sebeple gül beden için kullanılan bir çiçek olmuştur. Aynı zamanda gülün farklı renkleri bulunmaktadır. İnsan bedeninde de farklı renkler mevcuttur.

Semen-sîmâ güzel gonçe-dehendür

***Gül-i ra'nâleyin** nâzük-bedendür*

AİŞ/91

“Güzel; yasemin yüzlü, gonca ağızlı ve hoş görünümlü bir gül gibi nazik bedenlidir.”

Gül-i ra'na dışı sarı, içi kırmızı olan özel bir güldür. Güzel kokuludur. Beyitte şair, güzelin nazik bedenini gül-i ra'naya benzetmiştir. Güzelin bedeni de gül-i ra'na gibi farklı renklerdedir. Örneğin; güzelin yüzünün beyaz, yanağının pembe olması bedeninde farklı renklerin bulunduğu göstergesidir.

*Ayak üzre turup serv-i **gül**-endâm*

Ele zerrîn kadeh almışdı hâm

FİŞ/83

“Gül endamlı (Gövdesine gül sarılmış) servi (gibi olan güzel), ayakta durarak eline, içerisinde olgunlaşmamış şarap bulunan altın bir kadeh almış.”

Bayte göre, servi boylu ve gül endamlı olan güzel, eline zerrin kadeh yani nergisi almıştır. Nergis, klasik Türk edebiyatında elinden kadehi hiç düşmeyen insanlar için de kullanılmıştır. Beyitteki güzelin bedeni güle benzetilmiştir.

Bahâr oldukça her serv [ü] sanavber

*Lebi gonçe **gül**-i nâzük-bedenler*

FİŞ/140

“Bahar oldukça servi ve çam fıstığı ağacı boylu, gonca dudaklı, gül gibi nazik bedenli güzeller”

Şair, güzellerin bedenini güle benzetmiştir. Güzellerin bedeninin güle benzetilmesinin sebebi bu bedenlerin güzelliği ve kokusudur. Âşığa göre güzellerin bedenleri gül kadar naziktir. Kokusu da gülün kokusunu andırmaktadır.

Gül-Yanak İlişkisi: Gülün en fazla kullanılan rengi kırmızı ve pembedir. Beyitlerde, yanakların üzerindeki allık ve pembelik gül ile ilişkilendirilmiştir.

Birisi Mustafâ bir hoş püserdür

*Yanağı berg-i **gülden** tâze terdür*

HŞŞ/236

“Güzellerden birisi de Mustafa adlı hoş bir çocuktur. Onun yanağı gül yaprağından daha taze ve canlıdır.”

Gül yaprağının üstünde sabahları su damlacıkları oluşur. Bu su damlacıkları yaprağın taze kalmasını sağlar. Aynı zamanda yaprağın teri olarak da düşünülebilir. Güzelin yanağı güldür. Şair, güzelin yanağının gül yaprağından bile daha taze olduğunu söylemektedir. Bu durumda şair, güzelin yanağının gülden daha güzel olduğunu ifade etmiştir.

*Ruh-ı rengîni gerçi **gül gül** olmuş*

Velîkin zülfi Hindû sünbül olmuş

HSŞ/251

“Gerçi renkli yanağı gül gül olmuş. Ama saçları Hindû, sümbül olmuş.”

*Yaraşmış benleriyle hadd **gül gül***

Ruhın gören sanur saçma karanfil

HSŞ/365

“Gül gül olan yanağına benler yakışmış. Yanağını görenler, üzerine karanfil saçıldığını sanır.”

Beyitlerde güzellerin yanakları güle benzetilmiştir. Yanakların güle benzetilmesinin nedeni rengidir. Güzellerin yanakları gül gibi al al olur. Al yanak bir güzellik unsurudur. Yanağın üzerindeki karanfiller ise güzellik unsurlarından benleri tasvir etmek için kullanılmaktadır.

Gül-Yüz İlişkisi: Yüz ve yanak birlikte renk bakımından güle benzetilmiştir. Ancak yüz, beyazlığı sebebiyle öne çıkarken yanak, kırmızılığı ya da pembeliği sebebiyle öne çıkmaktadır. Yani yüz beyaz güldür, yanak ise kırmız ya da pembe güldür.

Biri Küçük Nisâ bir şûh u Şengül

*Saçı sünbül beni fülful yüzi **gül***

AİŞ/162

“Güzellerden Küçük Nisâ; saçı sümbül, beni karabiber, yüzü gül olan neşeli ve güler yüzlü bir güzeldir.”

*Okusa kürside ‘Aşr ol yüzi **gül***

Öter san âşiyânı içre bülbül

HSS/203

“O gül yüzlü güzel, kürsüde ‘Aşir okusa sanki bülbül, yuvasında öter sanırsın.”

Güzellerün biri Halvâcı İslâm

*Lebi şekker yüzi **gül** çeşmi bâdâm*

HSS/430

“Güzellerden biri, Halvâcı İslâm’dır. Onun dudağı şeker, yüzü gül, gözleri bademdir.”

*Yüzi **gül** sözi şîrîn serv-i bâlâ*

Nice zîbâ yaratmış Hak te’âlâ

KİVŞ/269

“Yüzü gül, sözü tatlı, servi boylu... Hak Te’âlâ çok güzel yaratmış.”

Klasik Türk edebiyatında gül çoğunlukla yüz ile ilişkilendirilmiştir. Kimi zaman gül yüze benzetilir. Kimi zaman da yüz güle benzetilmektedir. İncelemiş olduğumuz beyitlerde yüz, şeklinden dolayı güle benzetilmiştir.

Gül-Renk İlişkisi: Gül beyitlerde kırmızı, pembe, sarı ve beyaz renkleriyle ön plana çıkmaktadır. Rengine göre kullanım alanı da değişmektedir. Bazen ise çok renkli oluşuyla gül-i ra’nâ olarak karşımıza çıkar.

Semen-sîmâ güzel gonçe-dehendür

***Gül-i ra’nâleyin** nâzük-bedendür*

AİŞ/91

“Güzel; yasemin yüzlü, gonca ağızlı ve hoş görünümlü bir gül gibi nazik bedenlidir.”

Gül-i ra’na dışı sarı içi kırmızı olan özel bir güldür. Güzel kokuludur. Beyitte şair, gül-i ra’na ile güzelin nazik bedeninin renginin ve kokusunun güzelliğini ifade etmiştir.

‘Aceb mi hüsnile olursa meşhûr

*Bir ak **güldür** cihân bâğında ol hûr*

AİŞ/172

“O huri dünya bağında bir ak güldür. Güzelliğiyle cihanda meşhur olsa(buna) şaşılır mı?”

Beyitte tasviri yapılan güzelin adı Ak ‘Âlem’dir. Şair, güzelin tasvirini yaparken onu adı gibi ak bir güle benzetmiştir. Ak gül güzelin saflığının ve temizliğinin ifadesi olarak kullanılmıştır.

Güzel Olarak Gül: Gül denildiğinde ilk akla gelen gül-bülbül mazmunudur. Gül, güzel için kullanılırken bülbül, âşık için kullanılır. Bülbül gülü görmek için bekler. Gülün açılması bülbüle mutluluk verir.

Seher tûtî vü kumrî çok senâlar

*İder ol **gül** için bülbül du’âlar*

KİVŞ/172

“Seher vakti dudu kuşu ve kumru, o gülü çokça methederler. O gül için bülbül de duâlar eder.”

Beyitte şair; dudu kuşu ve kumru sabah gülü methederken, bülbülün de aşkından dolayı gül için duâ ettiğini söylemektedir.

*Nev-resîde **gülsin** iy saçları sünbül serv-kad*

Solmamaklık ister isen saklagıl iy yâr ‘ahd

KİVŞ/256

“Ey servi boylu, sümbül saçlı sevgili! Sen taze bir gülsün. Ey yâr! Solmak istemiyorsan vefalı ol ve sözünde dur.”

Şair, güzeli yeni yetişmiş bir güle benzetmektedir. Yani güzel, daha yeni yetişmeye başlamış bir gençtir.

Gelincik: Dışı kırmızı, ortası siyah olan bir çiçektir. Şakâyık-ı Nu'mâniye yani gelincik lâlesi (yaban lâlesi) olarak bilinir. Gelincik kendini gösterdikten yani açıldıktan sonra yaprakları dağılmış bir hâl alır, perişan görünür. Çiçeğin ortasındaki siyahlığın ise sevgilinin yanağını kışkandığı için oluştuğu bilinmektedir. Bu siyahlık bir yaradır.

Gelincik-Yanak İlişkisi: Gelinciğin yapraklarındaki kırmızılık yanağın kırmızılığıdır. Ortasındaki siyahlık ise güzelin yanağını kışkandığı için oluşan bir yaradır. Beyitlerde gelinciğin yer yer bu şekilde karşımıza çıktığı görülür. Gelinciğin bir diğer ismi de şakayık lâlesidir.

Saçı dil bâğınun zülf-i nigârı

Gelincik çiçeğidür san 'izârı

ÂİŞ/73

“Güzelin saçı, âşığın gönül bağının resmedilmiş/güzel saçıdır. Güzelin yanağı da sanki gelincik çiçeği gibidir.”

Beyitteki güzelin yanağının rengi kırmızıdır. Bu nedenle gelincik lâlesine benzetilmiştir. Güzelin yanağı o kadar çok kırmızıdır ki gelincik lâlesi bile onun yanında solgun kalmaktadır.

Bahûr-ı Meryem: Bu çiçek, “Meryemana” karşılığı ile sözlüklerde ve halk arasında kullanılmaktadır. “Rivayetlere göre Hz. Meryem, İsa Peygamber'i dünyaya getirirken çok güçlük çekmiştir. Hz. Meryem bir eliyle bu çiçeğe tutunup ondan yardım istemiştir. Çiçek bir anda el şekline dönüşmüştür. Bugünden sonra ebeler doğumların kolay bir şekilde gerçekleşmesi için yanlarında bu çiçeği bulundurmıştır.” (Pala, 2015).

Güzellik deyrinün 'İsî-demidür

Siyeh zülfi bahûr-ı Meryem'idür

AİŞ/80

“(O güzel) Güzellik kilisesinin İsa nefeslisidir. Onun siyah saçları da (bu kilisenin) bahûr-ı Meryem çiçeğidir.”

Beyitte Bahûr-ı Meryem çiçeği iki farklı şekilde kullanılmıştır. İlk kullanımı şu şekildedir: Bahûr-ı meryem çiçeği Hz. İsa Peygamber’i ve Hz. Meryem’i çağrıştırmaktadır. Beyitte bu sebeple çiçekle birlikte Hz. İsa peygamber de geçmektedir. Anlatılanlara göre bu çiçeğin oluşması şu şekildedir: Hz. Meryem, Hz. İsa Peygamber’i dünyaya getirirken çok sıkıntı çekmiş ve bir çiçeği tutmuştur. Çiçek bir anda el olmuştur. Bu sebeple bu çiçek Meryemana eli olarak bilinmektedir. İkinci kullanımı şu şekildedir: İncelemiş olduğumuz beyitte bahûr-ı meryem çiçeği güzelin siyah saçı ile ilişkilendirilmiştir. Çiçeğin ortasında bulunan tohum siyahtır. Şair, bu siyahlığı saç olarak nitelendirmiştir. Güzelin saçı kokusundan dolayı âşıkla etkiler. Bahûr-ı Meryem çiçeği de kokusu ile ünlüdür. Çiçeğin ortasındaki tohumdan yukarıya çiçeğin güzel kokusu yayılır. Beyitte bu koku güzelin saçının kokusu olarak geçmektedir. (Pala, 2015).

Karanfil: Farklı renkleri olan güzel kokulu bir çiçektir. Bir senede iki defa açtığı bilinmektedir. Her bir karanfilin anlamı farklıdır. Kırmızı karanfil daha çok aşkı sembolize ederken pembe karanfil duygusallık ifade eder. Edebiyatımızda nokta nokta oluşundan dolayı benle ilişkilendirilmektedir. Karanfilin, nokta nokta oluşu sadece ben için değil, gökyüzünde yıldızların nokta nokta şeklinde konumlanmasıyla da beyitlere konu olmaktadır. Karanfil, klasik Türk edebiyatında sadece çiçek olarak değil aynı zamanda bir baharat olarak da kullanılmaktadır. Daha çok sevgilinin uzuvları için kullanılan karanfil, âşıklar için de kullanılmıştır.

Karanfil-Ben İlişkisi: Karanfilin kurutulmuş hâli tane tanedir. Güzelin yüzündeki güzellik unsuru olan ben de tane tanedir. Bu sebeple şairler, ben ve karanfili çoğu zaman benzetme sanatına konu etmişlerdir.

Yaraşmış benleriyle hadd gül gül

*Ruhın gören sanur saçma **karanfil***

HŞŞ/365

“Gül gül olan yanağına benler yakışmış. Yanağını görenler, üzerine karanfil saçılmış sanır.”

Beyitte güzelin yanağının üzerindeki benler karanfil olarak düşünülmüştür. Karanfilin kurutulmuşu ben gibidir. Güzelin gül yanağına benlerin dağılmış olmasını şair, karanfil saçılmış şeklinde yorumlamıştır

Nilüfer: Farklı renkleri olan bir çiçektir. Beyaz nilüfer masumiyeti anlatırken mavi nilüfer bilgiyi temsil eder. Çoğu çiçek karada yetişirken nilüfer, suyun içerisinde yetişir. Bu yönüyle diğer çiçeklerden farklılık göstermektedir. Nilüfer, hep gıpta edilen bir çiçektir. Çünkü hep suda tek başına yaşamayı tercih etmiştir. Edebiyatımızda daha çok güzellerin yanağı, dudağı, yüzü için kullanılır. Klasik Türk edebiyatında âşıklar için ve kozmik öğelerden güneş, ay, yıldız için kullanıldığı beyitler de vardır.

Nilüfer-Tazelik İlişkisi: Nilüfer suda olmasından dolayı hiç solmayan sürekli taze kalan bir çiçektir. Güzelin genç olması da tazeliği ifade etmektedir. Nilüfer ve güzel arasında, tazeliklerinden dolayı beyitlerde bir ilişki kurulmuştur.

Gine nilüfer-i ter bitdi suda

Çiçekler kalmadı hergiz bu suda

KİVŞ/404

“Yine suda taze nilüfer bitti/yetişti. Bu suda başka hiçbir çiçek kalmadı.”

Nilüfer çiçeği güzel bir çiçektir. Onu diğer çiçekler kıskanmaktadır. O özel bir çiçektir. Onun olduğu yerde başka çiçek yoktur. Yani tek güzeldir. Güzeller nilüferin kıskanılacak kadar güzel ve taze olmasından dolayı nilüfere benzetilir.

Nilüfer-Mizaç İlişkisi: Nilüfer, hâl ehli bir çiçektir. Bu sebeple hoş ve güzel mizaçlı bir çiçektir. Dolayısıyla güzellerin hoş ve güzel mizaçlı olmaları nilüfer ile ilişkilendirilmiştir.

Şarâbı ergavânîden benefşe şerbetindendir

Mizâcı hoş güzel tutar şarâbı tâze nilüfer

KİVŞ/408

“O güzelin şarabı erguvandan şerbeti menekşedendir. (Güzelin,) Mizacı hoş ve güzel tutan şarabı da taze nilüfer (den)dir.”

Erguvan: Kırmızı ve mor, eflatun renkli bir çiçektir. Edebiyatımızda özellikle de şehrengizlerde daha çok kırmızı ya da eflatun rengiyle ön plana çıkmaktadır. Kırmızı ya da

eflatun görünüşüyle şarabı andırır. “Erguvanın kırmızıya yakın bir rengi vardır. Erguvan şarabı, soğuk olması münasebetiyle sarhoşları kendine getirmektedir.” (Keleş, 2014).

Erguvan-Şarap (Ferahlık) İlişkisi: Erguvan çiçeği soğuk olmasından dolayı ferahlık verme özelliğine sahiptir. Güzelin aşkından sarhoş olan âşıklara da bu çiçek ferahlık vermektedir.

Şarâbı ergavânîden benefşe şerbetindendür

Mizâcı hoş güzel tutar şarâbı tâze nilûfer

KİVŞ/408

“O güzelin şarabı erguvandan şerbeti menekşedendir. Nilüfer mizaçlı, hoş görünümlü o güzel taze şarabı tutar, sunar.”

Beyitte güzeller, güzellikleriyle erguvana benzetilmiştir. Güzeller, güzellikleriyle âşıkları sarhoş ederler. Ferahlık verme özelliğinden dolayı güzeller, güzellikleriyle erguvana benzetilir. Erguvan çiçeği ferahlık vermesi ve kırmızıya yakın bir çiçek olmasından dolayı beyitlerde şarapla birlikte kullanılmaktadır.

Menekşe: Bu çiçek baharın gelişinin simgesidir. Bahar geldiğinde kokusu ve rengiyle çevreyi süslemektedir. Edebiyatımızda “benefşe” şeklinde kullanıldığı da görülmektedir. Menekşe, ilkbahar mevsiminde zor şartlarda yetişen bir çiçektir. Kısa boylu, yaprakları yere bakan bir çiçektir. Dini şahsiyetler için de kullanılmıştır. Hz.Mûsâ, Hz.Îsâ peygamber için kullanılmıştır. “Menekşenin kokusu misk kokusunu andırır. Güzelin beni ve ayva tüyü için kullanılır.” (Pala, 2015).

Şarâbı ergavânîden benefşe şerbetindendür

Mizâcı hoş güzel tutar şarâbı tâze nilûfer

KİVŞ/408

“O güzelin şarabı erguvandan şerbeti menekşedendir. Nilüfer mizaçlı, hoş görünümlü o güzel taze şarabı tutar, sunar.”

Menekşe çeşitli renkleri olan güzel bir çiçektir. Kokusu ile ünlüdür. Şerbet de kokusu çok güzel olan bir içecektir. İçenleri kendinden geçirmektedir. Güzellerin kokusu da âşıklar için etkileyicidir. Güzellerin kokusunu duyan âşıklar da kendinden geçer. Güzeller, âşıkları kendinden geçirdiği için menekşe şerbetine benzetilmiştir.

Reyhan: Sözlüklerde ismi “fesleğen” olarak geçer. Kokusu etkileyici olan bir çiçektir. Edebiyatımızda güzelin saç ve ayva tüyleri için kullanılır. Kokusundan dolayı saç için kullanılırken tohumunun küçük küçük oluşu sebebiyle ayva tüyleri için kullanılır.

Reyhan-Ayva Tüyü İlişkisi: Reyhan güzel kokulu taze bir çiçektir. Güzelin yüzündeki ayva tüyü de tazedir. Ayva tüyü güzellerin yüzünü süslemesinden dolayı şehrengizlerde reyhana benzetilmiştir.

Sabâ gördi yüzini oldı hayrân

*Yüzin zeyn eylemiş sünbülle **reyhân***

KİVŞ/482

“O güzelin yüzünü sümbül ve reyhan süslemiş. Saba rüzgârı onun yüzünü gördüğünde hayran olmuş.”

Reyhan, beyitte güzelin yüzünü süsleyen bir süs olarak işlenmiştir. Reyhan bu beyitte ayva tüyleri için kullanılmıştır. Reyhan devamlı taze yaprakları olan bir çiçektir. Bu sebeple tazeliği yönüyle güzelin ayva tüyleri reyhana benzetilmiştir. Bu beyitte aynı zamanda sümbül de saç için kullanılmıştır.

Reyhan-Saç İlişkisi: Güzeller yürüdüklerinde saçları salınır. Saçların güzel kokusu etrafa yayılır. Reyhan çiçeğinin ve güzellerin saçlarının ortak özelliği güzel kokulu olmalarıdır. Beyitlerde de saç konu olduğunda reyhan güzel kokusu ile yerini almaktadır.

Görüp zülfini sünbül oldı hayrân

*Saçın yolardı şeb-bûy ile **reyhân***

KİVŞ/622

“Güzelin saçını gören sümbül, hayran oldu. Şebboy ve reyhan saçlarını yoldu.”

Reyhan tazeliğinden, kokusundan ve şeklinden dolayı beyitlerde güzelin saçına benzetilir. Ancak güzelin saçı o kadar güzeldir ki onun güzelliğinin karşısında reyhan ve şebboy saçlarını yolar.

Şebboy: Farklı renkleri olan bir çiçektir. Kırmızı, turuncu, pembe, sarı, beyaz ya da mor renkte şebboylar vardır. En çok beyaz rengi yaygındır. Diğer çiçeklere nazaran beyitlerde daha az ön plana çıkmıştır. Onu diğer çiçeklerden ayıran önemli özellik gece açmasıdır. Bu sebeple âşıklarla ilişkilendirilir. Çünkü geceleri âşıklar, sevgililerini düşünür ve uyumazlar. Yani âşıklar da şebboy gibi geceleri uyanıktır. “Şiirlerde şebboy sarı renkli oluşu sebebiyle görünüşü itibarıyla saçı andırmaktadır.” (Keleş, 2014).

Görüp zülfini sümbül oldı hayrân

Saçın yolardı şeb-bûy ile reyhân

KİVŞ/622

“Güzelin saçını gören sümbül hayran oldu. Şebboy ve reyhan saçlarını yoldu.”

Şebboy renginden ve kokusundan dolayı güzelin saçıdır. Ancak beyitte ele alınan güzelin saçı ondan üstündür. Bu yüzden şebboy, reyhanla birlikte saçını yolmaktadır.

2.2. Çiçeklerin Bahar ve Mekân Tasvirinde Kullanılması

İncelemiş olduğumuz yedi şehrengizde çiçeklerin yoğun bir şekilde kullanıldığı dikkat çekmektedir. Şehrengizlerde şairler tek bir bölümde ya da tek bir beyitte çiçekleri kullanmamıştır. Şairler, çiçekleri şehrengizin geneline yaymıştır. Münâcât, Hasb-i Hâl, Sebeb-i Te'lîf, Der-Medh-i Pâdşâh, Bahar Tasviri, Hâtîme gibi bölümlerde çiçekler kullanılmıştır. Çiçekler aynı zamanda mekânların tasvirinde de kullanılmıştır. Bazen bir bahçe bezen bir cami bazen de bir kaleyi anlatırken kullanılmıştır.

Dem-â-dem hey'et-i nergis ider âh

Çenâr el kaldurup dir Allâh Allâh

FİŞ/48

“Nergis heyeti/topluluğu, şekliyle daima ah eder. Çınar ellerini duâya kaldırıp Allah Allah der.”

Bu beyit Kanuni Sultan Süleyman'ın övüldüğü bölümdeki bir beyittir. Nergisin yaprakları hep açıktır. Bu onun uyumadan ayakta durduğunu gösterir. Bir de nergisin çiçeği biraz aşağıya doğru eğiktir. Beyitte bütün bu özellikleriyle nergise, kulluk görevini yapmak için daima ayakta olan bir insan kimliği kazandırılmıştır. Aynı zamanda çınar da elini kaldırıp Allah Allah demektedir.

*Açup **güller** bu bezme cân kulağın*

*Eline almışdı **lâle** ayağın*

FİŞ/84

“Güller can kulağıyla meclisi dinlemeye koyulmuş, lâle eline kadehini almıştı.”

Beyitte şair bahar tasviri ile çiçeklerin özelliklerini tanıtmaya çalışmıştır. Şekil olarak gül, kulağa; lâle de kadehe benzer. Şair, güllerin yapraklarının kulağa benzemesinden yararlanarak bu çiçeğe “kulak vermek/can kulağıyla dinlemek” eylemlerini yüklüyor Aynı zamanda şair bahar tasviriyle birlikte işret meclisi tasviri de yapmıştır. Beyitteki ayak kelimesi kadeh için kullanılmıştır. Bu nedenle mekân için işret meclisi ifadesini kullanabiliriz.

Terâne eyleyüp kumrî vü bülbül

*Perîşân-hâlidî 'aşkıla **sümbül***

FİŞ/86

“Sümbül, aşk sebebiyle perişan hâldeydi. Kumru ve bülbül nağme söylerdi.”

Şair, bahar tasviri ile çiçekleri tanıtmaya devam etmektedir. Sümbül çok çiçekli bir bitki olduğundan dolayı karmaşık, perişan bir biçimde görünür. Kumru ve bülbül de baharın gelişyle birlikte öter yani şarkı söyler.

*Bu **güllerle** gülistân-ı Serây'ı*

İlâ-yevmi'l-kıyâm âbâd eyle

HSS/482

“(Allah’ım!) Seray’ın bahçesini/bahçelerini kıyamet gününe kadar şen ve bayındır eyle.”

Şair, duâ bölümünde Seray’daki güllerin yani güzellerin kıyamet gününe kadar orada kalmalarını ve güzelliklerinin hiç solmamasını ister. Güzelleri gül olarak nitelendirdiği gibi güzellerin bulunduğu Seray’ı da gül bahçesi olarak nitelendirir.

*Yazılmış hurdekârîlerle **güller***

Hatâyî rûmî yapraklar göreler

BSS/138

“Güller, Hatâyî, Rûmî yapraklar sanatkârane yazılmış, görsünler.”

Bu beyit Der-Vasf-ı Câmî’başlıklı bölümden alınmıştır. Şair, bu beyitte caminin duvarlarına/mihrabına/kubbelerine/kemerlerine ince ve sanatkârane bir tarzda yapılan çiçek süslemeleri, motifleri, tezyinatlardan, gül ve yaprak motifli süslemelerden bahsetmiştir.

Ne zîbâ bâğçedür bu bâğ-ı Handek

*Toludur sebz ü **gül ü lâle zambak***

BSS/145

“Bu Hendek Bahçesi ne süslü bahçedir. İçi yeşillikle, gül, lâle ve zambakla doludur.”

Şair bu beyitte Hendek Bahçesi’ni tanıtmaktadır. Şair, beyitte çiçekleri akla ilk gelen anlamları ile işlemiştir. Çiçeklerin Hendek Bahçesi’ni süsleyen, güzelleştiren bitkiler olduklarını anlatmıştır.

*Ya **zambaklar** sūrâhî serv-i sîmîn*

*Ya rengîn **lâlelerdür** câm-ı la’lîn*

BSS/150

“(Meclisteki) sürahi rengiyle ve şekliyle gümüş serviyi ve zambağı andırır, la’l renkli kırmızı kadeh, renkli lâleleri andırır.”

Şair bu beyitte Hendek Bahçesi’nin tasvirine devam etmiştir. Şair, beyitte lâle, câm ve la’l sözcükleri ile lâle-kadeh ilişkisine değinmiştir. Lâle kırmızı rengi ve şekli sebebiyle kadehi andırır. Şair, kırmızı kadehle Hendek Bahçesi’ndeki lâlenin renginin kırmızı olduğunu anlatmak istemiştir. Şair, gümüş servinin ve zambağın sürahi ile olan ilişkisine de değinmiştir. Sürahi, rengi itibarıyla billur, beyaz bir kaptır. Gümüş servi ve zambak da beyaz renklidir. Şair, Hendek Bahçesi’ndeki gümüş servinin ve zambağın beyazlığını, parlaklığını anlatmak için sürahiye kullanmıştır.

Gözin açmağa yokdur iktidârı

*Dahı def idemez **nergis** humârı*

BSS/152

“Nergisin, gözünü açmaya takati yoktur. (Zira) henüz sarhoşluktan ve baş ağrısından kendini toplayamamış bir hâldedir.”

Şair, Hendek Bahçesi’ndeki çiçekleri tanıtmaya devam etmektedir. Beyitte şair nergisin, gözünü açmaya dermanının olmaması ve baygın bir şekilde bakmasıyla mitolojiye telmihte bulunmuştur.

Mitolojideki anlatılanlara göre Narsis adında aşktan haberi olmayan delikanlı varmış. Onu çok seven, üzüntüsünden bitkinleşen kızlar Narsis’i tanrılara söylemişler. Tanrılardan aldığı ceza ile Narsis’in kendi görüntüsünü suda karşısına çıkar ve kendine âşık olur. Bir anda suya dala ve suda boğulur. Bedeni çürür. Bedeninde gözü andıran bir çiçek oluşur. Artık bugünden sonra etrafındaki bütün güzelleri şaşkın şaşkın izler. (Pala, 2015).

*Şükûfeyle müzeyyen **lâle-zârı***

Degül eksik anun her dem bahârı

BSS/174

“O lâle bahçesinin baharı hiçbir zaman eksik değildir (yani bu bahçede her an taze çiçekler görme imkânı vardır) çünkü; (onun) lâle bahçesi çiçeklerle süslüdür.”

Şairin bu beyti şehrengizin Ta'rif-i Bozdepe başlıklı bölümünden alınmıştır. Şair bu beyitte Boztepe tasviri yapmıştır. Boztepe'de her zaman baharın olduğunu söylemiştir. Oradaki lâle bahçesinin çiçeklerle süslü, dolu olduğunu söylemiştir.

2.3. Çiçeklerin Âşıkların Tanıtımında Kullanılması

Klasik Türk edebiyatında çiçekler, sadece güzeller ve onların güzelliği için değil aynı zamanda âşıklar için de kullanılmıştır. Şairler, âşıkların yaşadıklarını çiçeklere benzeterek anlatmışlardır. Çiçeklerin âşıklar için kullanımı çok yaygın değildir; çiçeklerin daha çok güzeller için kullanıldığı dikkat çekmektedir. Sümbül, nergis, gonca, gül âşıklar için en çok kullanılan çiçeklerdir.

Sümbül-Âşık İlişkisi: Âşıklar, güzellerden gelen her şeye razıdır. Güzelin cefa etmesi, naz etmesi âşık için mutluluk kaynağı olur. Sümbül güzellerde kullanıldığı gibi “perişanlık” sıfatıyla karşımıza çıkar. Âşıklar güzellere kavuşmak için hâlden hâle, şekilden şekle girer. Güzeli için her şeyi yapar. Âşığın bu hâli perişanlıkla yani sümbülle ilişkilendirilir.

*Vücûdum bâğı olmuşıdı **gül gül***

*Perişân-hâl idüm mânend-i **sümbül***

FİŞ/97

“Vücudumun bahçesi gül gül (yaralarla dolu) olmuştu. Sümbül gibi perişan hâldeydim.”

Âşık, aşk ateşiyle yanıp tutuşmaktadır. Aşk acısı çekmektedir. Bu sebeple perişandır. Âşık, perişanlığını sümbüle benzetmiştir.

Nergis-Âşık İlişkisi: Nergis çiçeği, mitolojiye göre sersem, baygın şekilde bakmasıyla anılır. Aynı zamanda nergis sarı renklidir, yani sararıp solmak şeklinde ifade edilir. Âşıklar güzeli seyredirken kendilerinden geçer ve hiçbir şeyi gözleri görmez; adeta sarhoş bir hâl alırlar. Aşk ateşiyle yanıp tutuşan âşıklar sararıp solar. Bu özelliklerden dolayı nergis çiçeği âşıkların yerine kullanılır.

*Yüzüm **nergis** gibi zerd olmuşıdı*

Yidüğüm içdüğüm derd olmuşıdı

FİŞ/99

“Yüzüm nergis gibi sararmıştı. Yediğim içtiğim dert olmuştu.”

Nergis çiçeği baygın, sarhoş, hayran hayran bakışlarıyla âşığa benzetilir. Nergisin sarı renkte olması da âşığın baygın, kendinden geçmiş oluşundan dolayı sararıp solmasıyla ilişkilendirilmiştir.

Gonca-Âşık İlişkisi: Gonca açılmamış taze çiçektir. Ancak açılmaya başladığında üzerindeki kıyafetler parçalanıyormuş gibi bir hâl alır; âşıklar da böyledir. Güzele kavuşamayan âşıklar perişan hâlde kendilerini parçalar, harap olurlar. Bu sebeple gonca bazı beyitlerde âşık ile ilişkilendirilir.

Kılup bülbül gibi feryâd u efgân

*İderdüm **gonçeveş** çâk-i girîbân*

FİŞ/95

“Bülbül gibi feryat ve figan edip gonca gibi yakası yırtık bir âşığım.”

Beyitte âşık aşk acısı ile gama düştüğünü söylemektedir. Âşık, gönlünü açılmamış güle yani goncaya benzetmektedir. Goncanın açılmamış olmasını gönlündeki gama bağlamaktadır. Gonca, kenarlarından hafif açıktır. Âşık, goncanın bu durumunu aşkından perişan olup yakasını paçasını yırtmasına bağlamıştır.

Gül-Âşık İlişkisi: Klasik Türk edebiyatında en fazla kullanılan çiçek güldür. Daha çok güzeller için kullanılır. Âşıklar için kullanımı rengiyle ilişkilidir. Ateşe yaklaştıkça insan vücudu kızarır, kırmızı bir renge dönüşür. Aşk ateşiyle yanıp tutuşan âşıkların vücudu da aşk ateşi arttıkça kırmızılaşır.

*Vücûdum bâğı olmışıdı **gül gül***

*Perîşân-hâl idüm mânend-i **sümbül***

FİŞ/97

“Vücudumun bağı gül gül olmuştu. Sümbül gibi perişan hâldeydim.”

Âşık, aşk ateşiyle yanmaktadır. Bu sebeple vücudunun bahçesinin aşk ateşiyle gül gibi kızardığını söylemektedir.

Sonuç

Çiçek; zarıflığın, narinliğin, güzelliğin simgesidir. Çiçekler şeklinden, renginden, kokusundan, yaprağından ve daha birçok özelliğinden dolayı beyitlere güzellik unsuru olarak konu olmuştur. Özellikle güzellerin vasıflarının anlatımında çiçekler önemli bir rol üstlenmiştir. Çiçekler, şehrengizlerde yaygın olarak kullanılmıştır. İncelemiş olduğumuz şehrengizlerde güzellerin kendilerinin ya da her bir uzvunun ayrı bir çiçeğe konu olduğu görülmüştür. Çiçeklerden en çok gül, lâle, sümbül, yasemin ve gonca şehrengizlerde ön plana çıkmaktadır.

Gül, incelemiş olduğumuz şehrengizlerde daha çok güzelin yüzünü ifade etmek için kullanılmıştır. Gül, rengi dolayısıyla da ön plana çıkmaktadır. Güzellerin bedenleri, yüzleri, yanakları gül renklidir. Beyitlerde gül, kokusu ile de güzellerin bir özelliği olmuştur. Lâle ise dolgunluğundan dolayı daha çok yanak için kullanılmıştır. Sümbül, çok bitkili olduğundan karmaşık görünür. Bu özelliğinden dolayı incelemiş olduğumuz şehrengizlerde daha çok perişanlık kavramı ve saçla birlikte kullanılmıştır. İncelemiş olduğumuz şehrengizlerde mutlaka bir beyitte bile olsa gül ile sümbül birlikte kullanılmıştır. Bu iki çiçeğin kullanıldığı beyitlerde genellikle gül yüz, sümbül saçtır. Şairler güzelin saçlarının yüzüne doğru inerek onu güzelleştirdiğini anlatmak için böyle bir duruma başvurmuşlardır.

Yasemin çiçeğinin ise beyitlerde daha çok beyazlığıyla birlikte kullanıldığı gözlenmiştir. Yasemin çiçeği beyazlığından dolayı güzelin yüzü, göğsü, yanağı ve teni olmuştur. Gonca ise daha çok güzelin ağzı, dudağı olmuştur. Güzellerin ağzının ve dudaklarının kapalılık özelliklerinden dolayı goncaya benzetildiği gözlenmiştir. Şehrengizlerde gonca sadece güzeller için değil âşıklar içinde kullanılan bir çiçektir. Âşıkların aşk acısı ile yakalarını yırtmaları goncanın yavaş yavaş açılışına benzetilmiştir. Nergis çiçeği şehrengizlerde daha çok güzel yerine âşık için kullanılmıştır. Nergisin hayran, sarhoş, baygın bakışları âşığın özelliklerini temsil etmiştir. Sümbülün hem güzel hem de âşığın vasfında kullanıldığı gözlenmiştir. Sümbül perişan görünümünden dolayı âşıkların aşk acısından dolayı perişan olmaları ile ilişkilendirilmiştir.

Çiçekler mekânların tasvirinde de çok kullanılmıştır. Özellikle Beyânî'nin şehrengizindeki Hendek Bahçesi'nde çiçekler daha fazla ön plana çıkmaktadır. Şehirlerin tanıtımında, şehirlerin içerisindeki kale, cami gibi güzelliklerin tanıtımında çiçeklerin kullanıldığı gözlenmiştir. İncelemiş olduğumuz şehrengizlerde çiçekler en az Hayretî'nin

şehrengizinde kullanılmıştır. Çiçekler en fazla Beyânî, Fakîrî ve Kâtib Davud'un şehrengizlerinde kullanılmıştır. İncelemiş olduğumuz şehrengizlerden altısında erkek güzeller tanıtılmıştır. Sadece Azîzî'nin şehrengizinde kadın güzeller tanıtılmıştır.

Kaynaklar

Açıl, Berat."Klasik Türk Şiirinde Estetik Bir Unsur Olarak Çiçekler". *Fsm İlmî Araştırmalar İnsan Ve Toplum Bilimleri Dergisi* 5 (Bahar 2015): 1-28.

Aydemir, Yaşar." Hâdî'nin Seray Şehrengizi". *İlmi Araştırmalar* 12 (2001): 31-56.

Ayvazoğlu, Beşir. *Güller Kitab. İstanbul: Ötüken, 1992.*

Bayram, Yavuz. " Klasik Türk Şiirinde Duyguların Dili: Çiçekler". *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* 2/4 (2007): 209-219.

Çavuşoğlu, Mehmed."Hayretî'nin Belgrad Şehr-Engizi". *Güneydoğu Avrupa Araştırmaları Dergisi* 3/2 (Mart 2012): 325-356.

Çetinkaya, Ülkü. "Bir Kadın Şehrengizi: Azîzî'nin İstanbul Şehrengizi". *Ankara Üniversitesi Dil Ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* 54/1 (2014): 229-268.

Demirel, Şener. "Divan Şiirinde Erguvân". *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* 4/8 (2009): 995-1014.

Gök, Taner."Beyânî'nin Sinop Şehrengizi". *International Periodical For The Languages, Literature And History Of Turkish Or Turkic* 10/8 (2015): 1107-1136.

Gök, Taner."Fakîrî'nin İstanbul Şehrengizi". *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı* 21 (Güz 2015): 233-282.

Gökyay, Orhan Şaik 1990 "Divan Edebiyatında Çiçekler". *Tarih ve Toplum* 76 (Nisan 1990): 3.

İsen, Mustafa.*Usûlî Divanı*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1990.

Karaman, Gülay. "Perîşân Çiçek Sünbül Ve Klasik Türk Şiirinde İşleniş". *İnsan Ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi* 1/2 (2012): 288-319.

Kartal, Ahmet. *Klasik Türk Şiirinde Lâle*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1998.

Kaya, Bayram Ali. "Klâsik Türk Şiirinde Şifâlı Bitkiler Üzerine Bir Deneme". *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* 15 (İstanbul 2015): 263-314.

Kaya, Hasan."Kâtib Davud'un İstanbul Ve Vize Şehrengizi". *International Periodical For The Languages, Literature And History Of Turkish Or Turkic* 10/12 (Yaz 2015):631-686.

Keleş, Reyhan."Gâlib'in Has Bahçesinin Gülleri". *Türk Dünyası Kültür Başkenti Ajansı (Tdkb)* (Mayıs 2014): 593-611.

Önal, Sevda. *International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* 4/2 (2009): 911-927.

Pala, İskender. *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2015.

KASTAMONU YÖRESİNDE LÂKAP VERME GELENEĞİ ÜZERİNE BİR İNCELEME Koray CEBECİ *

Öz: İnsanlar, sahibi oldukları adlarına tarihin her döneminde önem atfetmiştir. Öyle ki her millet bir “ad verme geleneğine” sahiptir. Adlar, milletlerin kökenleri ve geçmişteki yaşantılarından izler barındırır. Türk kültürünün de kendine has bir “ad verme” geleneği vardır. Bu geleneğin tarihsel arka planı Orta Asya’ya dek uzanır. Ad verme geleneğinden başka Türk kültüründe bir “lâkap verme” geleneği görülür. Lâkaplar, bahsi geçen kişinin rahat tanıtılabilmesi yahut hatırlanabilmesi için kendi adından önce getirilen bir “tanıtıcı ön ad”dır. Lâkaplar verilirken o kişinin özellikleri göz önünde bulundurulur. En dikkat çekici ve hatırlanması kolay olan özelliği, lâkap olarak verilir. Türk kültüründeki lâkap verme geleneğinin, Kastamonu yöresinde derleme çalışması yapılarak elde edilen veriler ışığında Türk kültüründeki yeri ve önemi incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Lâkap, Lâkap verme, Kastamonu, Derleme, Kültür.

AN ANALYSIS OF THE TRADITION GIVING-NICKNAMES IN KASTAMONU REGION

Abstract: People have attached importance to their names at all times in history. So that every nation has a “tradition of name-giving”. Names contain traces of the origins of nations and their past lives. There is also a tradition of “naming” in Turkish cultural life. The historical background of this tradition extends to Central Asia. Apart from the tradition of naming, there is also a tradition of “giving nicknames” in Turkish folk life. Nicknames are an “introductory pre-name” that preceded his or her own name so that the person in question could be easily introduced or remembered. When giving nicknames, the characteristic of that person are taken into account. It’s most remarkable and easy to remember feature is given as a nickname. In this study, we demonstrated the tradition of giving nicknames that still live among the Turkish people by conducting compilation work in the field.

Keywords: : Nickname, Giving-Nickname, Kastamonu, Compilation, Culture.

* Bartın Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi, ORCID ID: 0000-0001-9420-6920, koraycebeci@outlook.com.

Giriş

İnsanlar, sahibi oldukları adlarına tarihin her döneminde önem atfetmiştir. Öyle ki her millet bir “ad verme geleneğine” sahiptir. Adlar, milletlerin kökenleri ve geçmişteki yaşantılarından izler barındırır. Türk kültür yaşantısında da bir “ad verme” geleneği vardır. Bu geleneğin tarihsel arka planı Orta Asya’ya dek uzanır. *“Kişi adları yer adları gibi bir milletin geçmişini, kültür düzeyini, dinî inancını ve dünya görüşünü araştırmak açısından önemlidir”* (Abdurrahman, 2004). Yeryüzünde ad verme eyleminden yoksun tek bir topluluk ya da toplum görmek mümkün değildir. İnsanlar bir kişinin, bir nesnenin, bir durumun ya da bir olayın adını koymadan; onu bir işaretle, bir sıfatla, bir özellikle nitelendirmeden rahat edemezler. Belli olan, belirli kılınan, bilinen şey insanı rahatlatır; karışıklığı, yanılma ve yanlışlığı önler, ilişkiyi düzenler (Erol Çalışkan, 2016).

Türk kültüründe hâlen varlığını sürdüren bir “lâkap verme geleneği” bulunur. “Lâkap” kökeni Arapça olan bir kelimedir. Türk Dil Kurumu sözlüğünde, *“Bir kimseye, bir aileye kendi adından ayrı olarak sonradan takılan, o kimsenin veya o ailenin bir özelliğinden kaynaklanan ad”* (URL-1) şeklinde tanımlanır.

Türkiye Türkçesinde “Lâkap” şeklinde kullanılan sözcük, diğer Türk lehçelerinden, Azerbaycan Türkçesinde “lâgâp”, Başkurt Türkçesinde “Kuşamat/lâkâp isim”, Kazak Türkçesinde “Lakap”, Kırgız Türkçesinde “Lakap at”, Özbek Türkçesinde “Lakap”, Tatar Türkçesinde “Kuşamat/lâkâp isim”, Türkmen Türkçesinde “Lakam”, Uygur Türkçesinde “Lâkâm” şeklinde karşımıza çıkar. Bu sözcükler; lâkap takma geleneğinin, Türk topluluklarının bulunduğu değişik coğrafyalarda da devam ettiğini ve hemen hemen aynı sözcüklerle ifade edildiğini göstermesi bakımından önemlidir (Yaldızkaya, 2000, 176).

Lâkaplar, bahsi geçen kişinin rahat tanıtılabilmesi yahut hatırlanabilmesi için kendi adından önce getirilen bir “tanıtıcı ön ad” dır. Özdemir & Erdem’in Elmalılı’dan aktardığına göre:

Lakap ilk isminden sonra, bir kimsenin üstünlük veya eksikliğini belirtmek için kendisine takılmış ikinci isim olarak ifade edilebilir. Elmalılı’nın ifadesiyle, “Medhi veya zemmi iş’ar eden isim veya vasıftır.” Dikkat edildiğinde lakap aynı amaçla verilerek ismin yerini tutmakta ve aynı işlevi görmektedir. Lakap, kişilerin fiziki özelliği, davranışı, konuşması, giyinmesi, yaşayış biçimi veya ailesinden gelen davranışlardan dolayı insanların birbirlerine verdikleri isimdir (Özdemir & Erdem, 2016, 249).

İnsanlar doğuştan yahut sonradan kazandığı özellikleriyle diğer insanlardan ayrılırlar. Bir kişiye lâkap verilirken onun bu özelliği göz önünde bulundurulur. Eğer bu özelliği herkes

tarafından kabul edilirse, kendisine verilen lâkap ile yaşar. Lâkaplar, kişinin belirgin bir özelliğini fark eden herkes tarafından takılabilir. Başlangıçta sadece takan kişinin kullandığı lâkap, çevre tarafından onaylanırsa, yani lâkabin kişiye uygunluğu kabul görürse, yavaş yavaş yaygınlık kazanır ve kültürün tüm üyeleri tarafından kullanılmaya başlanır. Lâkaplar, zamanla öylesine işlerlik kazanır ki kişinin asıl adı kullanılmaz olur ve kişi sadece lâkabıyla anılır (Kabak, 2014, 12). Soyadı Kanunu'ndan önce insanların kimliklerinin birbirine karışmasını engellemek amacıyla verilen lakaplar, Soyadı Kanunu'ndan sonra kişilerin beden durumları, kişilikleri, zekâ durumları, maddi durumları, bedeninin ve kıyafetlerinin temiz ya da kirli olması gibi pek çok özelliklerine göre verilmeye başlanmıştır (Demirci, 2014, 1).

Lâkap verme geleneği günümüzde Kastamonu ilinde -özellikle kırsal kesimlerinde- hâlâ tüm canlılığı ile devam etmektedir. Kastamonu iline bağlı bazı kırsal kesimlerde ve şehir merkezinde yapılan bu derleme çalışması ile lâkap verme geleneğinin yörede ne şekilde var olduğu tespit edilmiştir. Tespit edilen lâkaplar, kaynak şahısın ağzından çıktığı gibi kaydedilmiştir. Yöresel ağız özelliklerinden dolayı bazı lâkapların karşılığı tırnak içerisinde günümüz Türkçesi ile eklenmiştir.

KASTAMONU YÖRESİNDE AD VERME İLE İLGİLİ TESPİTLER

1. İşi-Uğraşı ve Meslek Erbabı Oluşuna Göre Verilen Lâkaplar¹

Lakap verme geleneğinin kendisini en belirgin gösterdiği alan, insanların işi-uğraşı ve meslek erbabı oluşuna göre aldıkları lakaplardır. Bu bölümdeki lakaplarda insanlar hangi iş ile geçimini sağlıyor ya da geçmiş zamanda sağlamışsa buna göre lakap aldıkları tespit edilmiştir. Yalnızca kendileri değil, atalarından kalma bir meslekleri varsa bu mesleği devam ettirmeseler de hâlâ bu meslek adı ile lakap aldıkları görülür. Özellikle kırsal kesimlerde yaşayan insanlar arasında kişi yaptığı mesleği ile tanınır, bir nevi yaptığı iş onun üzerine yapıştır.

Müdür Sabahattin: Mesleği garsonluk olduğu için. (K.Ş.-3)

Çıracı Yaşar: Çıra ve odun satışı yaptığı için. (K.Ş.-5)

Köpekçi Hasan: Av köpeği yetiştirip sattığı için. (K.Ş.-5)

Caba Seyin: "Caba Hüseyin" Gömlek dikim işi yaptığı için. (K.Ş.-1)

Sütçü İbrahim: Köylerden süt toplayıp sattığı için. (K.Ş.-3)

Bazlamaççılar: Bazlama üretimi yapıp sattıkları için aileye verilmiş bir lâkap. (K.Ş.-7)

¹ Erol Çalışkan, Ş. S. "Türk Folklorunda Lâkap Verme Geleneği: Bartın Örneği". *CBÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 14/3 (Eylül 2016): 103-126.

Börekçiler: Ataları börek ustası ve börekçi dükkânları olduğu için verilmiş bir lâkap. (K.Ş.-1)

Çoban Ahmet: Çobanlık mesleğini yaptığı için. (K.Ş.-3)

Çilingirler: Ataları çilingirlik ve kapı işleri yaptığı için aileye verilmiş bir lâkap. (K.Ş.-7)

Galıpcılar: İnşaatin kalıp dökme işinde usta oldukları için aileye verilmiş bir lâkap. (K.Ş.-7)

Geleneksel mesleklerin tarihini incelemek demek, aslında insanlık tarihini incelemektir. Çünkü gelenek, insanın kendisiyle birlikte var ettiği bir olgudur. İnsan yoksa gelenek de yoktur. İnsan varsa gelenek de var olur (Teke; Erol Çalışkan, 2018). Bu bağlamda Kastamonu da lakaplar verilirken aslında insanların zanaatları, becerileri de verilen lâkaba bir şekilde konu olmuştur.

2. Kişinin Belirgin Özelliğine Göre Verilen Lâkaplar²

İnsanların dış görünüşlerine göre bir lakap aldıkları tespit edilen bu bölümde, bazı canlı/cansız varlıkların benzetmelere konu edildiği görülür. Kilolu insanlar için ayı benzetmesi, ince/zayıf olduğu için çekiç benzetmesi yapıldığı dikkati çekmektedir. Bu da insanların bir kişiye lakap verirken çevrede gördükleri canlı/cansız varlıklardan etkilendiklerini gösterir.

2.1. Vücut Yapısına Göre Verilenler

2.1.1. Vücut yapısı diğer insanlara nazaran daha iri olan kişilere verilen bazı lâkaplar:

Goca Meğmet: “Koca Mehmet” (K.Ş.-1)

Dana Fahri: (K.Ş.-2)

Hopan Mısdafa: “Hopan Mustafa” (K.Ş.-1)

Ayuca Hikmet: “Ayıca Hikmet” (K.Ş.-4)

Çam Hüseyin: (K.Ş.-5)

Kalınbacak Mehmet: Baldırları çok kalın ve kaslı olduğundan dolayı. (K.Ş.-5)

2.1.2. Vücut yapısı diğer insanlara nazaran daha zayıf olan kişilere verilen bazı lâkaplar:

Şipi Seyin: “Şipi Hüseyin” (K.Ş.-4)

Gopil Meğmet: “Kopil Mehmet” (K.Ş.-1)

Kirkir İsmayıl: “Kirkir İsmail” (K.Ş.1)

Külteknesi Sadiye: (K.Ş.-1)

Gano Seyin: “Kano Hüseyin” (K.Ş.-4)

Çeküç Eğmed: “Çekiç Ahmet” (K.Ş.-1)

² Erol Çalışkan, Ş. S. "Türk Folklorunda Lâkap Verme Geleneği: Bartın Örneği". *CBÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 14/3 (Eylül 2016): 103-126.

3. Fizikî Özü, Eksikliği, Hastalığına Göre Verilenler

İnsanların diğer insanlardan farklı olarak bazı fizikî özellikleri bulunabilir. Bu özellikleri doğuştan ya da sonradan yaşanan bir olay ya da hastalıktan ötürü meydana gelebilir. Bu farklılıkları, çevrelerinde bulunan insanların onlara bu özelliklerinden dolayı lâkap vermelerine sebep olur. Çünkü bu farklılıkları onları diğer insanlardan hemen ayırt etmeye yarar. Bu da hatırlanmalarında ve tanıtılmalarında kolaylık sağlar.

Pötür Hakkı: Ayakları aksadığı için. (K.Ş.-5)

Belügırık Mısdafa: “Belikırık Mustafa” Belinden sürekli hasta olduğundan dolayı. (K.Ş.-1)

Sessüz Mehir: “Sessiz Mahir” Gırtlak ameliyatı olup, sesi çıkmadığından. (K.Ş.-1)

Kütağa Emin: Bacakları kesik olduğu için. (K.Ş.-1)

Sallabaş Yavuz: Hastalığından dolayı başını devamlı oynattığı için. (K.Ş.-1)

Alakaya Arif: Vücudunun bazı yerlerindeki deri renkli olduğu için. (K.Ş.-1)

Boncuk Tefvik: Bir gözü kör olduğundan dolayı. (K.Ş.-2)

Kel Hüsnu: Saçları olmadığı için. (K.Ş.-1)

Körmehmetler: Dedelerinin gözleri görmediği için aileye verilmiş bir lâkap. (K.Ş.-7)

4. Kişinin Tavrı ve Davranışlarına Göre Verilen Lâkaplar³

Davranış biliminde insanların bilinçli veya bilinçsiz, açık veya kapalı, içsel veya dışsal verdiği tüm tepkilere davranış denir. Bu davranışlarını ısrarla sürdüren insanlar diğer insanların ilgisini çeker. Bu ilgi sonucunda da yaptıkları davranışa binaen kendilerine bir lâkap verilir. Bu başlık altında görüldüğü gibi insanların daima yapmaya devam ettikleri davranışları onlara bir lâkap kazandırmıştır.

Deli Mağmut: “Deli Mahmut” Olur olmadık yerde deli gibi hareketleri olduğu için. (K.Ş.-6)

Karabela Salim: Kendini tehlikeli bir insan olarak tanıttığı için. (K.Ş.-3)

Sinek İssan: “Sinek İhsan” El-kol hareketlerini takip etmesi zor olduğundan dolayı. (K.Ş.-

6)

Gırkkanat Hüseyin: “Kırkkanat Hüseyin” Çok hızlı ve çabuk hareketleri olduğu için. (K.Ş.-

1)

Çınak İssan: “Çınak İhsan” Saldırgan bir kişiliğe sahip olduğu için. (K.Ş.-1)

Çatma Sıtkı: Çok aksi olduğundan dolayı. (K.Ş.-1)

Civo Meğmed: “Civo Mehmet” Çok atik olduğu için. (K.Ş.-4)

Zorzoro Hakkı: Sohbet ortamlarında rastgele/safsata bilgiler verdiği için. (K.Ş.-4)

Gırık Bahattin: “Kırık Bahattin” Konuşurken sağa sola çok eğildiği için. (K.Ş.-1)

³ Erol Çalışkan, Ş. S. "Türk Folklorunda Lâkap Verme Geleneği: Bartın Örneği". *CBÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 14/3 (Eylül 2016): 103-126.

Palavra Orhan: Her şeyi abarttığı için. (K.Ş.-1)

İngiliz Ahmet: Sürekli olarak İngiliz mallarının kalitesinden bahsettiği için. (K.Ş.-2)

Pitir Ahmet: Nazik yürümesinden dolayı. (K.Ş.-2)

Tenüke Seyin: “Teneke Hüseyin” Sohbet esnasında herkesin gönlüne göre şeyler söylediği ve kimseyi üzmediği için. (K.Ş.-1)

Çıkı Numan: Cüzdan yerine cebinde para kesesi taşıdığı için. (K.Ş.-2)

5. Hayvanlara Benzetme Yoluyla Verilen Lâkaplar

Kırsal kesimde doğmuş, büyümüş yahut bir dönem burada yaşayıp sonra göç etmiş insanların doğa ile olan ilişkileri her zaman diğer insanlara göre daha iyi olmuştur. İnsanların birisine lâkap verirken, doğadan ve canlı yaşamlarından etkilenerek onların taşıdığı özelliklerine göre lâkap verdikleri tespit edilmiştir.

Baykuş Eğmed: “Baykuş Ahmet” Gece çok dolaştığı için. (K.Ş.-1)

Gece Püresi Mehir: “Gece Piresi Mahir” Geceleri çalışmayı sevdiğinden dolayı. (K.Ş.-1)

Vampir Ahmet: Başkalarından geçinmeyi iyi bildiği için. (K.Ş.-2)

6. Askerlik Görevi ile İlgili Olarak Verilen Lâkaplar

Türkiye coğrafyasında askerlik, kutsal bir görev sayılmıştır. Özellikle kırsal kesimde yaşayan erkek bireyler, gençliklerinin uzun sayılabilecek bir dönemini askerlik hizmetinde geçirmiştir. Bu süreçten sonra memleketlerine döndüklerinde, yaptıkları askerlik vazifesi ile ilgili olarak bazı lakapları almışlardır. Askerlikte buldukları rütbeler, askerliklerini yaptıkları birimler ya da memleketlerine göre lakap aldıkları tespit edilmiştir.

Onbaşı Mahir: Askerliğini onbaşı rütbesinde yaptığı için. (K.Ş.-2)

Tebdil* Muhittin: Askerde hastalanıp teskere aldığı için. (K.Ş.-1)

Levâzım Mustafa: Askerliğini levâzım sınıfında yaptığından dolayı. (K.Ş.-5)

Dıramalı Meğmet: “Dıramalı Mehmet” Büyük dedesi Dırama isyanını bastırma görevinde şehit olduğu için. (K.Ş.-1)

Posof Nuri: Askerliğini Posof ilçesinde yaptığı için. (K.Ş.-2)

Abduçavuşlar: Ataları askerliğini çavuş rütbesinde yaptığından dolayı bu lâkap ile tanınan bir aile. (K.Ş.-7)

Haşımçavuşlar: Ataları askerliğini çavuş rütbesinde yaptığından dolayı bu lâkap ile tanınan bir aile. (K.Ş.-7)

Kolağasılar: Ataları Osmanlı Devleti’nde Kolağası rütbesinde bir asker olduğu için aileye verilmiş bir lâkap. (K.Ş.-7)

* “Tebdil havalı”: Askerlik ile ilgili bir terimdir. Askerlik yaparken ortam değişikliğine ihtiyacı olduğu düşünülerek bir süre izinli olarak askerliğe ara verme hakkı tanınmış askerin durumunu ifade eder.

7. Kişinin Sahip Olduğu Yeteneklerine Göre Verilen Lâkaplar

Bir kişinin sahip olduğu yetenekleri onu diğer insanlardan farklı kılar. Yetenekleri ile tanınan insanları tarif etmek için onlara sahip oldukları yetenekleri ile ilgili lâkaplar takılır. Kişinin yetenekleri üzerine verilmiş lâkaplar, zamanla mensubu oldukları aileye de sirayet eder. Aileleri, ileriki kuşaklarda da bu lâkap ile tanınmaya devam ederler.

Vayvalak Murat: Ud çaldığı ve yüksek sesle şarkı söylediği için. (K.Ş.-2)

Çeşit Eğmed: “Çeşit Ahmet” Çeşitli müzik âletlerini çalabildiği için. (K.Ş.-1)

Fort Hikmet: “Ford Hikmet” Ford marka kamyonların tamiratından anladığı için. (K.Ş.-2)

Atabinenler: Ailecek at binmek konusunda yetenekli oldukları için takılmış bir lâkap. (K.Ş.-7)

8. Soyu-Etnik Kökeni ve Soyadına Göre Verilen Lâkaplar

Kişilerin veya ailelerin soyları, soyadları, mensup oldukları etnik grupları onları çoğunluktan ayırmaktadır. Bu yüzden daha kolay tanımlanmaları için birer lâkap almışlardır. Özellikle şehir dışına göç edip tekrar geri döndüklerinde, göç ettikleri şehirlerin isimleriyle anılırlar.

Bizil Celâl: Soyadı Bizil olduğu için. (K.Ş.-5)

İnguş* Hüseyin: Soyu İnguş halkına dayandığı için. (K.Ş.-5)

Elekçiler: Ağızları bozuk, kavgacı ve geçimsiz bir aileye yörede bu lâkap verilmiştir. (K.Ş.-6)

Kürtler: Kökenleri Kürt olduğu için bu lâkap ile tanınan bir aile. (K.Ş.-6)

Abazalar*: Kökenleri Abazan olduğu için, oradan göç ettikleri için bu lâkap ile tanınan bir aile. (K.Ş.-7)

Hacıbekirler: Dedeleri hac vazifesini yerine getirdiğinden dolayı aileye bu lâkap verilmiş. (K.Ş.-7)

İstanbulular: Köyden önce İstanbul'a daha sonra tekrar köye göç etmiş bir aileye verilmiş lâkap. (K.Ş.-7)

Kıbrıslılar: 19. yüzyıldaki Kıbrıs göçmenlerinden oldukları için bu lâkap ile bilinen bir aile. (K.Ş.-7)

* Kuzey Kafkas halklarından birisidir.

* Kuzey Kafkas halklarından birisidir.

9. Düşkün Olduğu Yiyecek ve İçeceklere Göre Verilen Lâkaplar⁴

Bazı insanların özel bir yiyecek ya da içeceğe ayrı bir sevgisi vardır. Oturduğu sofrada, gittiği lokantada ya da misafir olarak bulunduğu bir evde her şeyden evvel bu gıdayı arar. Bu gıdaya olan düşkünlükleri, çevresindeki insanların dikkatini çeker. Bu durumda kendilerine o gıda ile ilgili bir lâkap verilerek, tanıtılmaları ve hatırlanmaları kolaylaştırılır.

Şayık Ahmet: İçkiye çok düşkün olduğundan dolayı. (K.Ş.-2)

Guru Feyzi: "Kuru Feyzi" Her lokantaya gidişinde mutlaka kuru fasulye yediği için. (K.Ş.-3)

Ayrancılar: Her sofraya kurulduğunda mutlaka ayran da koydukları için aileye takılmış bir lâkap. (K.Ş.-7)

10. Neden Verildiği Tespit Edilemeyen Lâkaplar

Veriliş sebebi bilinmeyen lâkaplar, zaman içerisinde ne için söylendiği unutulmuş lâkaplardır. Aynı zamanda bu lâkapların ne sebeple verildiğini bilen kişilerin hayatta olmamasından dolayı da anlamları tespit edilememiştir. Bu lâkaplar kişilere olduğu gibi aile-soy-köken nâmına da verilmiştir.

Terman Dede (K.Ş.-4)

Garabatan (K.Ş.-6)

Altıkışan (K.Ş.-6)

Patpatçılar (K.Ş.-6)

Zırto (K.Ş.-6)

Zilgirola (K.Ş.-7)

Yişirle (K.Ş.-7)

Ütelekle (K.Ş.-7)

Tıngışla (K.Ş.-7)

Tantanla (K.Ş.-7)

Sağcola (K.Ş.-7)

Örsembele (K.Ş.-7)

Opbalala (K.Ş.-7)

Nagıpla (K.Ş.-7)

Lavlovola (K.Ş.-7)

İziböyükle (K.Ş.-7)

Gıylola (K.Ş.-7)

⁴ Erol Çalışkan, Ş. S. "Türk Folklorunda Lâkap Verme Geleneği: Bartın Örneği". *CBÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 14/3 (Eylül 2016): 103-126.

Geçola (K.Ş.-7)

Dülgerola (K.Ş.-7)

Çüşüşle (K.Ş.-7)

Abacola (K.Ş.7)

Abayınla (K.Ş.-7)

Çekerimkopmazla (K.Ş.-7)

Sonuç

Lâkaplar, bahsi geçen kişinin rahat tanıtılabilmesi yahut hatırlanabilmesi için kendi adından önce getirilen bir “tanıtıcı ön ad”tır. Özellikle kırsal kesimde yaşayan insanlar için bir kişiye lâkap vermek onu hatırlatmak ve daha iyi tanımlayabilmek içindir. Lâkaplar, kişinin özellikle iyi birisi mi kötü birisi mi olduğunu yahut zengin mi fakir mi olduğunu ya da fizikî özelliklerini ve davranış şekillerini bizlere gösterir. Kültürel yozlaşmanın en çok hissedildiği bu devirde özellikle kırsal kesim insanının bu gelenekten vazgeçmediği görülmektedir.

Lâkapların tespiti ile ilgili olarak, özellikle kişilerin davranışlarından etkilenecek verildikleri görülmektedir. İnsanların gösterdikleri davranışlar, çevresindeki insanların dikkatini çektiği için ve sürekli tekrar edildiği için bir lâkap olarak kendilerine geri dönmüştür. Bazı insanların, aldıkları lâkaplar hoşuna gittiği için davranışlarına devam ettikleri de derleme sırasında sözlü olarak tarafımıza beyân edilmiştir. Bu da konuya farklı bir bakış açısı olarak kendini gösterir.

İnsanların yaptıkları mesleklerde usta oluşu, atalarından beri bu mesleği devam ettiriyor oluşları da onlara birer lâkap kazandırmıştır. Böylece diğer insanlardan kolaylıkla ayırt edilip, hatırlanırlar. Bu durumun, -mesleği devam ettirmeseler bile- ileriki kuşaklarda da devam ettiği görülür.

İnsanların doğuştan sahip oldukları ya da daha sonradan belirginleşen vücut yapıları da onları diğer insanlardan ayırt etmekte kullanılan bir unsur hâlini almıştır. Şişman, zayıf ya da çelimsiz olmaları onlara birer lâkap kazandırmıştır.

Kırsal kesimlerde, hastalıklar ve hastalık geçirenler çok çabuk duyulur. Hem iyi hem de kötü haberler çok çabuk insanlara ulaşır. Bunun nedeni, insanların birbirleriyle olan iletişimlerinde hâla güçlü olmalarıdır. Doğuştan hastalıklı olanlar ya da daha sonradan hastalık geçirenlere de birer lâkap verilerek onların ayırt etmeleri sağlanır.

Görüşme kayıtlarını düzenlerken bir husus dikkatimizi çekmiştir. Kastamonu merkeze bağlı Alpi Köyü’nde yaşamış ve vefat etmiş “Pötür Hakkı” (ayakları aksadığı için) ile Kastamonu/Seydiler ilçesine bağlı Şalgam Köyü’nde yaşayıp vefat etmiş “Pitir Ahmet” (nazik yürümesinden dolayı) lâkaplarının birbirine benzediğini fakat farklı anlamlar taşıdığını gördük.

Kelime içerisindeki vokallerin değiştiği, konsonantların ise aynı kaldığı bir kelimenin birbirinin tersi bir anlamı ifade etmesi ilginçtir.

Kastamonu ilinin merkezine ve bazı kırsal kesimlerine mensup olan kaynak kişiler ile yaptığımız görüşmeler sonucunda, “lâkap verme” geleneğinin bu yörede hem geçmişte var olduğunu hem de günümüzde hâlâ devam ettiğini tespit ettik. Görüşmeler sırasında kadınların erkeklere oranla daha az katılım gösterdiği ve bilgi vermekte çekindiğini gözlemledik. Görüşmelerden elde edilen lâkapların sıklıkla erkeklere verildiğini tespit ettik. Bu duruma sebep olarak kadınların özellikle kırsal kesimlerde sosyal hayattan biraz daha geri kalmaları gösterilebilir. Çünkü erkeklerin bir arada olduğu ortamlar, kadınlara göre daha fazladır. Bu da erkeklerin kendi aralarında yaptıkları sohbetlerde, lâkapları ortaya çıkardıklarını göstermektedir.

Sözlü Kaynaklar

K.Ş.-1: Ahmet Cebeci, Lise Mezunu, 59 yaşında, Emekli, Memleketi: Kastamonu

K.Ş.-2: Aydın Demirci, Lise Mezunu, 39 yaşında, Esnaf, Memleketi: Kastamonu/Seydiler

K.Ş.-3: Sebahattin Ömeroğlu, Lise Mezunu, 42 yaşında, Esnaf, Memleketi: Kastamonu

K.Ş.-4: Celalettin Keskin, İlkokul Mezunu, 73 yaşında, Çiftçi, Memleketi: Kastamonu

K.Ş.-5: İbrahim Gürol, Lise Mezunu, 55 yaşında, Emekli, Memleketi: Kastamonu/Araç

K.Ş.-6: Perihan Sakallıoğlu, Ortaokul Mezunu, 45 yaşında, Ev Hanımı, Memleketi: Kastamonu

K.Ş.-7: Halil İbrahim Büyükacar, Üniversite Mezunu, 49 yaşında, Öğretmen, Memleketi: Kastamonu/Tosya

Yazılı Kaynaklar

Abdurrahman, Varis. “Türklerin Ad Koyma Gelenekleri Üzerine Bir İnceleme”. *Millî Folklor* (2004): 124.

Demirci, Ümit Özgür. “Ardahan'ın Hanak İlçesinde Kullanılan Lakaplar”. *Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi* (2014): 1.

Erol Çalışkan, Şerife Seher. “Türk Folklorunda Lâkap Verme Geleneği: Bartın Örneği”. *CBÜ Sosyal Bilimler Dergisi* 14/3 (Eylül 2016): 103-126.

Kabak, Turgay. “Lâkaplar ve Uzuncaburç Kasabası'nda Lâkap Verme Geleneği Üzerine Bir İnceleme”. *ACTA TURCICA Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi Online (Thematic Journal of Turkic*

Studies, www.actaturcica.com) “Kültürümüzde İsim”, Editörler: Emine Gürsoy Naskali, Hilal Oytun Altun. Yıl VI, Sayı 1-1, 2014.

Özdemir, Seyhan; Erdem, Ramazan. “Akademik Örgütlerde İdârî Personel Arasında Kullanılan Lakaplar Üzerine Bir Çalışma”. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3/25 (2016): 247-261.

Teke, Tuğba; Erol Çalışkan, Şerife Seher. “Geçmişten Günümüze Devrek’te Bastonculuk Geleneği”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11/56 (Nisan 2018): 95-100.

URL-1: <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 03.02.2022)

Yaldızkaya, Ömer Faruk. “Emirdağ’da Lâkaplar Üzerine Bir Araştırma”. *Afyonkarahisar Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri*. Afyon: Lider Ajans Matbaacılık (2000).

HAYAL İLE GERÇEK ARASINDA TİMBUKTU İMGESİ * Arif DEMİRER**

Öz: Sahra çölünün güney kıyısında kurulmuş olan Timbuktu, mevcut fiziki gerçekliği ve efsanevi yönüyle iki farklı imgeye sahiptir. Mansa Musa'nın hac yolcuğu sırasında Kahire'de yüklü miktarda altın dağıtması Sahraaltı Afrika'sına büyük bir ün kazandırmış, bölge Avrupalıların ilgisini çekmeye başlamıştır. Dikkatlerin üzerine en çok yoğunlaştığı şehir ise Timbuktu olmuştur. Mayorkalı Abraham Cresques tarafından İspanya kralı için çizilen Katalan Atlası'nda, Mansa Musa elinde altın küre ile birlikte Timbuktu'nun yanı başında tasvir edilmiştir. Timbuktu kazandığı bu ünle birlikte tüccarları ve âlimleri de kendine çekerek büyüyüp gelişmiştir. Şehrin ticari gelişimi efsanevi ününü de artırmış Timbuktu'ya ulaşmanın Batı Afrika altın kaynaklarına ulaşmak olacağı düşünülmüştür. Avrupalılar hem kuzeyden Sahra çölü üzerinden hem de güneyden Gine kıyılarından Timbuktu'ya ulaşmanın bir yolunu aramışlardır. Şehre ulaşarak burası hakkında bilgi getirecek olan kişiye verilmek üzere ödüller konulup cemiyetler kurmuşlardır. Bu çalışmamızda Avrupalı kâşiflerin Timbuktu'ya ulaşma serüvenlerini ve şehre ulaştıkları ilk izlenimlerini ele alacağız. Ayrıca Timbuktu'nun efsanevi yönünü nasıl oluşturduğu, uzun yıllar nasıl koruduğu, ne gibi gerçekliklerden esinlendiği, hangi deyim ve sözlere kaynaklık ettiği gibi sorulara yanıt arayacağız.

Anahtar Kelimeler: Timbuktu, Timbuktu Algısı, Mansa Musa, Afrika'nın Avrupalı Kâşifleri, Afrika Altını.

THE IMAGE OF TIMBUKTU BETWEEN IMAGINE AND REALITY

Abstract: Established on the southern coast of the Sahara desert, Timbuktu has two different images with its current physical reality and its mythical aspect. Mansa Musa's distribution of large amounts of gold in Cairo during his pilgrimage journey brought a great reputation to sub-Saharan Africa. In this way, the region began to attract the attention of Europeans. Timbuktu was the city where the attention of Europeans was most concentrated. In the Catalan Atlas drawn for the king of Spain by Majorcan Abraham Cresques, Mansa Musa is depicted next to Timbuktu with a golden globe in her hand. With this reputation, Timbuktu has grown and developed, attracting traders and scholars. The commercial development of the city also increased its legendary reputation, making people think that reaching Timbuktu would be reaching West African gold resources. Europeans sought a way to reach Timbuktu both from the north via the Sahara desert and from the south from the Guinean coast. They established societies by placing awards to be given to those who would reach the city and bring information about this place. In this study, we discuss the adventures of European explorers to reach Timbuktu and their first impressions when they reach the city. In addition, we will look for answers to questions such as how Timbuktu's legendary aspect was created, how it was preserved for many years, what realities it was inspired by, which idioms and words it was the source of.

Keywords: : Sheriff, Gerefa, Aldermen, Reeve, Kadi,

* Bu çalışma hazırlanmakta olan "Kuruluşundan Ortaçağ Sonlarına Timbuktu (Timbüktü) Şehri" başlıklı doktora tezinden türetilmiştir.

** Araştırma Görevlisi, Bartın Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü, ORCID ID: 0000-0001-7419-2891, ademirer@bartin.edu.tr.

Giriş

“Timbuktu” kelimesi, şehir ismi olmasının yanında günümüz Mali Devleti'nin kuzey batısını içine alan, yüzölçümü olarak en büyük alana sahip ve çoğunluğunu Sahra çölünün oluşturduğu 8 idari bölgeden birisinin adlandırılmasında da kullanılmaktadır. Bu bölgenin nüfus yoğunluğu çok az olup, en kalabalık yerleşim yeri Timbuktu'dur. Şehir Nijer nehrinin güney doğuya doğru büklüm yaptığı yerde, nehrin sol kıyısına 10 km kadar uzaklıkta kurulmuştur. (Chatwin, 1996, 27; Kavas, 2012, 190).

Timbuktu konusunda temel başvuru kaynağı olan Ta'rih al-Sudan, şehrin kuruluş tarihi olarak 1100'leri vermektedir. Bu eserde geçen kuruluş hikâyesine göre kışları Aravan bölgesinde geçiren Maghsharan Tevârikleri yaz aylarında nehir civarına gelerek kıyısındaki taşkın sularının çekildiği alanlarda hayvanlarını otlatmak için kamplar kurmuşlardır. Suların yükseldiği kış aylarında ise kuzeye hareket etmeden önce sahip oldukları bir takım erzak ve eşyaları Kabara'nın kuzeyindeki taşkından uzak bölgede depolayarak, kendi dillerinde “Tinbuktu” (koca göbekli) lakabıyla tanınan yaşlı bir köle kadına emanet etmişlerdir. Bu mekân bir süre sonra köle kadının adıyla anılmaya başlamış ve mevcut Timbuktu'nun kurulduğu yer olmuştur (Al-Sa'di, 2003, 29-30; Kavas, 2012, 190).

Coğrafi konumu itibariyle kuzeyden Sahra çölü üzerinden gelen kervanlarla güneyden Nijer nehri vasıtasıyla gelen teknelerin buluşma noktasında kurulan Timbuktu zamanla büyümüş tüccarları ve her yönden gelen insanları kendine çekerek 14. yüzyılda bölgenin önemli şehirlerinden biri haline gelmeye başlamıştır (Saad, 1963, s.5-6). Adından ilk defa 1353'te İbn Battuta'nın bahsettiği şehir öncelikle Mali İmparatorluğu (1285-1433) hâkimiyetine girmiş sonrasında Tevarikler (1433-1469) hâkim olmuş ve devamında Songhayların (1469-1592) egemenliği altında varlığını sürdürmüştür (Kavas, 2012, 190).

Bu çalışmada Timbuktu'nun efsanevi ününü kazanmasına vesile olan Mansa Musa'nın hac yolculuğu, altın ticaretinin etkisi, hangi deyim ve söylemlere konu edildiği ve Avrupalı kâşiflerin şehre ulaşma serüvenleri ele alınarak şehrin nasıl bir gerçekliğe ve efsanevi üne sahip olduğu ortaya konulmaya çalışılmıştır.

1- Timbuktu'nun Tanınmasında Mansa Musa Etkisi

Timbuktu'nun kendi sınırlarını aşan bir şöhrete kavuşmasına vesile olan en önemli olay İbn Fazlullah El-Ömeri'nin aktardığı, Mali İmparatoru Mansa Musa'nın 1324'de yapmış olduğu hac yolculuğudur. Mansa Musa'nın liderlik ettiği hac kervanı Sahra çölü üzerinden Kahire'ye

uğrayarak Mekke ve Medine'ye ulaşmıştır. Mansa Musa Kahire'de yüklü miktarda altın harcamış, Memluk Sultanı Muhammed bin Kalavun'a 50.000 dinar altın hediye etmiş, ayrıca Mekke ve Medine'de de 10.000 dinar sadaka dağıtmıştır. (Levtzion, 2011, 424; İbn Fazlullah el-Ömerî 2001, 70) Mısır halkı bu durum karşısında şaşırılmış, bölgede birkaç yıl süren altın bolluğu altın fiyatlarına değer kaybettirmiştir. Mansa Musa'nın hac yolculuğu ve dağıttığı altınlar o kadar çok konuşulmuştur ki dedikodular Akdeniz limanlarında ticaret yapan tüccarlar aracılığıyla Avrupa'ya kadar ulaşmıştır. Bu kervanın Mali'de toplanmış olmasının yanı sıra Mansa Musa'nın da yüklüce altınla hac yolculuğuna çıkmış olması bir anda dikkatleri bölgenin üzerinde yoğunlaştırmıştır. Altının bu yörede bitkiler üzerinde yetiştiği ve yerden nabit halinde toplandığı, evlerinin altınla sıvanmış olduğu gibi söylentiler yayılmaya başlamıştır (Gardner, 1968, 5; Villiers and Hirtle, 2007, 76-77; English, 2018, 14; Eaton, 2011, 3). Söylentiler asılsız olsada Timbuktu'nun tanınması ve ticari gelişimi üzerine olumlu etkiler yapmış, artık bölge altın ve zenginlikle birlikte anılmaya başlanmıştır. Mali'nin servet hikâyeleri Kuzey Afrikalı tüccar ve gezginleri Sahra'nın güneyine çekmiş, Akdeniz kıyılarından ve Kahire'den tüccarlar Walata, Timbuktu, Gao, Cenne gibi şehirleri daha sık ve düzenli ziyaret eder olmuşlardır (Conrad, 2005, 41).

İbn Battûta, şehre dair ayrıntılara değinmese de Mali bölgesinde altının bolluğundan bahsederek bölgedeki giyim-kuşam kültüründe ve müzik aletlerinde altın kullanımına dikkat çekmiştir. Timbuktu, İbn Battûta'nın eserinde geniş bir yer tutmamış olsa da Gırnatalı şair Ebu İshâk es-Sâhilî'nin ve İskenderiyeli tacir Sirâceddîn b. Kûyûk'ün kabirlerinin bu şehirde medfun olduklarından söz etmesi Timbuktu'nun artık tacirlerin ve ulemanın uğrak yeri haline geldiğini destekler. (İbn Battûta, 2016, 667-680).

2- Şehrin Tanınmasında Altın'ın Rolü

Altın, Sahra çölünü aşmış Mısır pazarlarına ve Akdeniz limanlarına gelip oradan Avrupa'ya taşınırken kaynağına dair efsane ve söylentileri de beraberinde götürmüştür. Bu söylentiler Avrupalıların zihinlerini uzun süre meşgul etmiş olmalı ki; 1375 tarihinde Abraham Cresques, çizdiği Katalan Atlası'nda Mali bölgesini tasvir ederken Mansa Musa'yı başında Avrupalılara özgü bir taç ve elinde altın bir küreyle tahtına oturmuş vaziyette Timbuktu'nun yanına resmetmiştir. Haritanın üstüne *"Bu zenci kralın ismi Musa Mali'dir. Gine zencilerinin en zengin efendisi ve en asil kralıdır. Onun topraklarında altın bolca bulunur"* notunu düşmüştür.



Görsel 1: Abraham Cresques'in Çizdiği Katalan Atlasında Mansa Musa ve Timbuktu Tasviri.

Cresques, atlasında Mali şehirleri arasında Timbuktu'ya da yer vermiş, Mısır, Fas ve Batı Sudan ülkelerinin ticaret yollarının kesiştiği noktada şehri göstermiştir (Smith-Collage, 1985, 13; <http://www.cresquesproject.net/> Erişim Tarihi:22.09.2019). Katalan Atlası'nda Timbuktu'ya yapılan bu ticari vurgu, şehrin Avrupalıların bilgi dağarcığında yer edindiğini ve zenginlikle özdeşleştirildiğini göstermektedir.

Şehrin altın ve zenginlikle özdeşleşen imajının efsane ve söylentilerle dolu yönü bulunsa da bu söylentileri oluşturan bir gerçeklik de bulunmaktadır. Bu gerçeklik ve söylentilere konu olan nesne ise altın ve onun kaynağıdır. 14. yüzyılın başlarında Avrupa darphanelerinin ihtiyacı olan altın üretiminin üçte ikisinin Sahraaltı Afrika'sında, üçte birininse Macaristan'da gerçekleştiği tahmin edilmektedir (Watson. 1967, 30; Levzion, 1973, 132; Smith-Collage, 1985, 13). Sahraaltı Afrika'sında altının çıkarılması ve üretilen altının Akdeniz dünyasından Avrupa'ya olan yolculuğu düşünüldüğünde güzergâhındaki ticaret merkezlerini etkilemiş olması kaçınılmazdır. Bölgeden bolca çıkarılıp ticari dolaşıma sokulan bu değerli madenin kaynağı, hem Avrupa'da hem de Akdeniz limanlarında tüccarlar arasında merak konusu haline gelmiştir. Bu merakın kaynaklara yansımış halini Tuat'ta ticaret yapan Antonio Malfante'nin 1447'de yazdığı mektubunda verdiği bilgilerde görmekteyiz. Malfante; patronuna sık sık "altının nerede bulunduğunu ve toplandığını" sormuş, patronu her zaman şu yanıtı vermiştir. "Ben siyahların

ülkesinde 14 yıl kaldım ve bu soruyu net bilgilerle cevaplayanı ne duydum ne de gördüm. Bu, benim altının nasıl bulunduğuna ve toplandığına dair deneyimim. Açık bir şekilde görülüyor ki, altın uzaktan ve bence belirli bir bölgeden geliyor” (Malfante, 2010, 90). Altının kaynağına ilişkin oluşan bu muamma haliyle efsane ve söylentilerin oluşum nedenidir. Bu durum altın madenlerini değil ticaretinin yapıldığı şehirleri ön plana çıkarmış, bunlardan birisi de Timbuktu olmuştur.

Şehrin altın ile özdeşleşen imajını perçinleyen kişi ise 1500’lerin başında Timbuktu’yu ziyaret eden Afrikalı Leo’dur. Eserinde şehrin bolluk ve zenginliğinden bahsederken; “Timbuktu’nun zengin kralının 1300 libre (1 libre =0,453 gr) ağırlığında altın plakaları ve asaları vardı. Kral mükemmel ve çok iyi döşenmiş bir saraya sahipti.” ifadelerine yer vermiştir (Leo Africanus, 1896, 824; Smith-Collage, 1985, 15).

3- Deyim ve Söylemler de Timbuktu Algısı

Timbuktu, kendi sınırları ötesinde sadece zenginliğiyle tanınmamış ayrıca “gizemli”, “mistik”, “sonsuzlukta kaybolmuş”, “ulaşılması güç bir yer”, “hayal edilebilecek en uzak mekân” olarak da tasavvur edilmiştir (Pelizzo, 2001, 268; Conrad, 2005, 41; English, 2018, 13; <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com> Oxford İngilizce Sözlük Taraması “Timbuktu”, Erişim Tarihi:30.09.2019). Şehrin uzaklık ile özdeşleşen imajı “Timbuktu’ya kadar yolun var”, “buradan ta Timbuktu’ya kadar” ifadeleriyle deyim olarak kullanılmıştır (Chatwin, 1996, 27-28) Bu deyimleşmenin sebeplerine baktığımızda etkili olan iki unsur karşımıza çıkmaktadır. Birincisi şehrin sahip olduğu coğrafi konumu ve donatısıdır. Uçsuz bucaksız Sahra çölünün güney kıyısında yer alan şehir, Akdeniz bölgesinden buraya ulaşmak isteyenler için çetin bir güzergâha sahipti. Bu nedenle insanların zihninde burası uzak ve ulaşılması güç bir mekân olarak yer edinmiştir. İkincisi ise 18. ve 19. yüzyıllarda buraya ulaşmak isteyen Avrupalı kâşiflerin girişimlerinin birçoğunun başarısızlığa uğramış olması ve trajedilerle son bulmasıdır (Jeppie, 2017, 630; Sidi, 2017, 21).

Timbuktu ismi geçtiğinde yabancıların zihninde oluşan algının neler olduğundan yukarıda bahsettik. Ya, ahalsinin zihninde oluşan algıdan? Bu sorunun cevabını verdiğimizde şehrin oluşturduğu imge genel çerçevesiyle ortaya konulmuş olacaktır. Şehrin yetiştirdiği önemli tarihçilerden olan Mahmoûd Kâti (1468-1593) *Târihu’l-Fettâş* adlı eserinde; “Timbuktu’nun Bilad es-Sudan (siyahların ülkeleri) şehirleri arasında dengi yoktur, o en zirvededir. Timbuktu halkı, şehrin kurumlarının dayanışması, siyasi özgürlüğü, ahlakının saflığı, kamu güvenliği, fakirlere karşı şefkat, yabancılara karşı nezaket, öğrencilere ve bilim adamlarına hürmet edilmesi, tüm medreselere ve öğrenenlere duyulan saygı ve yardım miktarı ile övünmektedir” diye şehirden bahsetmiştir (Mahmoûd Kâti, 1913. 313; Clarke, 1964, 125). Bir diğer Timbuktulu tarihçi olan

Al-Sa'di (1596-1656) ise şehirden; “*Böylece, doğduğum ve kalbimin arzuladığı; ilahi iyilik, sağlıklı bir iklim ve ticari faaliyetlerle kutsanmış bu erdemli, saf, kirlenmemiş ve gururlu kent yerleşim alanını belirlediler. Putlara tapılmayan, hiç kimsenin, merhametli Tanrı'ya kendilerini kurtarması için secde etmek zorunda kalmadığı bir şehirdir; bilgili ve erdemli halkın sığınağı, azizler ve sofuların uğrak yeri, karavan ve teknelerin buluşma yeri olan bir şehir.*” diye bahsetmiştir (Al-Sa'di, 2003, 29). Yaşadıkları şehirden övgülerle bahseden bu iki müverrih görüldüğü üzere şehrin refah, huzur, ticaret, dini yaşayış ve ilim-kültür açısından üstün değerlere sahip olduğunu vurgulamışlardır. Her ikisinin de buluştukları ortak nokta ise ilme ve ilim ehline, öğrenmeye verilen değer bu şehirde daha üstün olduğu yönündedir. Bu üstün değerlere ilişkin bir Sudan atasözü der ki; “*Tuz kuzeyden, altın güneyden, gümüş beyaz adamın ülkesinden gelir; Allah'ın kelâmı ve bilgeliğin hazineleri ise sadece Timbuktu'da bulunur*” (Dubois, 1897, 216.; Sidi, 2017, 20). Görüldüğü üzere Timbuktu ahalisinin ilme ve âlimlere verdiği önem atasözlerine kadar işlemiştir. Bu kıymet biraz daha ileriye taşınmış, şehirde yaşayıp vefat etmiş olan eski devirlerin âlim, hâkim ve liderleri birer veli gibi halktan hürmet görmüş, mezarları üstüne türbeler inşa edilmiştir. Zamanında birileri bu türbelerin 333 tane olduğunu saymış, bu sayı uğurlu kabul edildiğinden Timbuktu ahalisi de burayı “*333 Velinin Şehri*” olarak anar olmuştur (English, 2018, 22; Sidi, 2017, 74).

4- Avrupalı Kâşiflerin Timbuktu'ya Ulaşma Serüvenleri

Timbuktu, imajını oluşturan birden fazla değere sahip olsa da en çok ticari zenginliğiyle anılmış; bunu öğrenme, ilmi ve kültürel hayatın canlılığı takip etmiştir. Timbuktu uzun süre bu değerleri korumuş olsa da burayı ziyaret eden ilk Avrupalı kâşifleri hayal kırıklığına uğratmıştır. Avrupalıların Timbuktu'ya ulaşma serüveninde yaşanan başarısızlıklar şehre olan ilgiyi daha da artırmış, burası esrarengiz ve hayalî bir yer olarak düşünölmeye başlanmıştır. Şehre ulaşmak için girişimde bulunup yola çıkan ilk Avrupalı kâşif ise, 1788'de Afrika Cemiyeti tarafından görevlendirilen Amerikalı John Ledyard olmuştur. Ledyard, Marsilya'dan gemiyle İskenderiye'ye oradan da Kahire'ye ulaşmıştır. Kahire'den kervanlara katılarak Fizan'a, buradan da Timbuktu'ya gitme planları yapmış, ancak Kahire'de hastalanarak ölmüştür (English, 2018, 38-43; Gardner, 1968, 10). Ledyard'tan kısa bir süre sonra Simon Lucas da 1788'de Trablus'a doğru yola çıkmış fakat Güney Libya'daki isyanın Timbuktu'ya giden yolu kapadığını duyunca Akdeniz sahilinden güvenli bir şekilde geri dönmüştür (English, 2018, 57). Daha sonra Afrika cemiyetine gelen İrlandalı asker Daniel Houghton, 260 sterlin karşılığında Gambiya içlerine ulaşmayı, meşhur Timbuktu şehrini bulmayı, Nijer nehrinin bilinmeyen güzergâhını takip etmeyi teklif etmiş ve cemiyet tarafından kabul edilmiştir. 1790 tarihinde yola çıkarak Mali'nin batısında

kurulmuş olan Kaarta Krallığı'ndaki Simbing yerleşiminden¹ Dr. Laidley'e yazdığı bir mektupta, sağlığının iyi olduğunu bildirmiş ancak bu bilgiden sonra kendisinden bir daha haber alınmamıştır (Marr 2013, 83; English, 2018, 57).

Şehre ulaşmak için yapılan başarısız girişimlerden sonra Timbuktu'ya en çok yaklaşan kaşif Mungo Park olmuştur. Park, Afrika içlerine doğru iki kez keşif gezisi düzenlemiştir. Bu gezilerinden ilki 1795-97 tarihleri arasında Segou ve Bomako şehirlerine kadar olmuş, ikincisi ise 1805-6 tarihleri arasında Nijer nehri üzerinden Timbuktu'nun limanı olan Kabara'ya oradan nehir yoluyla Bussa şehrine kadar sürmüştür ve Bussa'da boğularak ölmüştür (Park, 1887, 21; Smith-Collage, 1985, 17; Gardner, 1968, -17). Park, Kabara limanına geldiğinde Tevâriklerin saldırılarına uğramış, Timbuktu'ya çok yaklaşmış olmasına rağmen şehre girmesine izin verilmemiştir.²

Timbuktu'ya ulaşma serüveni Avrupa'da milletlerarası rekabete dönüşmüş, Fransız, İngiliz ve Alman kâşifler arasında Timbuktu'ya ulaşmak bir saplantı halini almıştır. Mungo Park'ın ilk seyahati döneminde yola çıkan Alman Friedrich Hornemann 1799'da Fizan'a ulaşip kayıplara karıştıktan 20 yıl sonra, 1801'de Nijerya'da öldüğü haberi Britanya'ya ulaşmıştır. İngiliz Henry Nicholls 1804'te Gine Körfezinden yola çıkmış 1 yıl sonra öldüğü haberi gelmiştir. 1817'de Afrika Cemiyeti tarafından görevlendirilen İsviçreli Johann Ludwig Burckhardt da Sudan'a gitmeye hazırlanırken Kahire'de dizanteriye yakalanarak ölmüştür (English, 2018, 68.69; Gardner, 1968, 12).

Timbuktu'ya ulaşma yarışına katılan Fransızlar, 1920'lerde Paris'te Societe de Geographie'yi (Coğrafya Topluluğu) kurmuşlardır. Yeni kurulan bu topluluğa 217 alim iştirak etmiş, yapılan bağışlarla Timbuktu'yu bulacak kişiye 10.000 franklık ödül verilmesi yönünde karar alınmıştır. Bu ödül şarta bağlanmış olup Timbuktu'ya gidecek kişi bölgenin coğrafyası, üretimi, ticareti, su kuyuları, insanları, örf ve adetleri hakkında bir rapor tutacak ve geçtiği bölgeleri haritalandıracaktır. (English, 2018, 79-80).

¹ Mali'nin Kayes şehrinin 200 kilometre doğusunda yer almaktadır.

² Bir raporda verilen bilgilere göre Park ve adamları Kabara limanını geçerken Tevâriklerin saldırısına uğramışlar ve buradan uzaklaşmak zorunda kalmışlardır. Kabara limanında bir gün kalmışlar. İnsanlara beyaz bayrak sallamışlar, ancak limandakiler beyaz bayrağın ne anlama geldiğini bilmedikleri için tekneye yanaşmamışlardır. Bunun üzerine Park'ın teknesi gece karanlıktan istifade ederek limandan ayrılmıştır. Smith, "The Image Of Timbuktu In Europe Before Caillé", s. 17; Oskar Lenz, **Timbuktu Reise Morokko Die Sahara Und Den Sudan**, Leipzig F A Brockhaus, Leipzig 1884, s.118.

1825'te İskoçyalı Major Alexander Gordon Laing, Coğrafya Topluluğu'nun Timbuktu'yu bulma ödülü için mektup ile başvurmuştur. Başvurusunun kabul edilmesinin ardından seyahatine Trablus'tan başlamıştır. Sahra çölü üzerinden Timbuktu'ya giden bir tüccar ile anlaşarak yola çıkmış, yolda Tevâriklerin saldırısına uğrayıp ağır yaralanmış olsa da 13 Ağustos 1826'da şehre ulaşmayı başarmıştır. Timbuktu'daki siyasi kargaşadan dolayı burada fazla kalamamış ve buradan Trablus'a bir mektup göndermiştir. Mektubunda *“orta Afrika'nın büyük başkentinin”* boyutu hariç her açıdan *“beklentilerini tamamen karşıladığını”* söylemiş ve Segu'ya vardığında daha fazlasını yazma vaadinde bulunmuştur. Laing Timbuktu'dan ayrılıp kuzeydeki çöle Aravan'a doğru yola çıktığında tutmuş olduğu rehberi tarafından öldürülmüş ve bavulu alt üst edildikten sonra tuttuğu notları, yazdığı mektupları etrafa savrulmuştur. Böylece Laing de Timbuktu uğruna ölen kaşifler listesine dahil olmuş, gizemini korumayı sürdürmüştür (Krayza, 2006, 1-10; Gardner, 1968, 97-101).

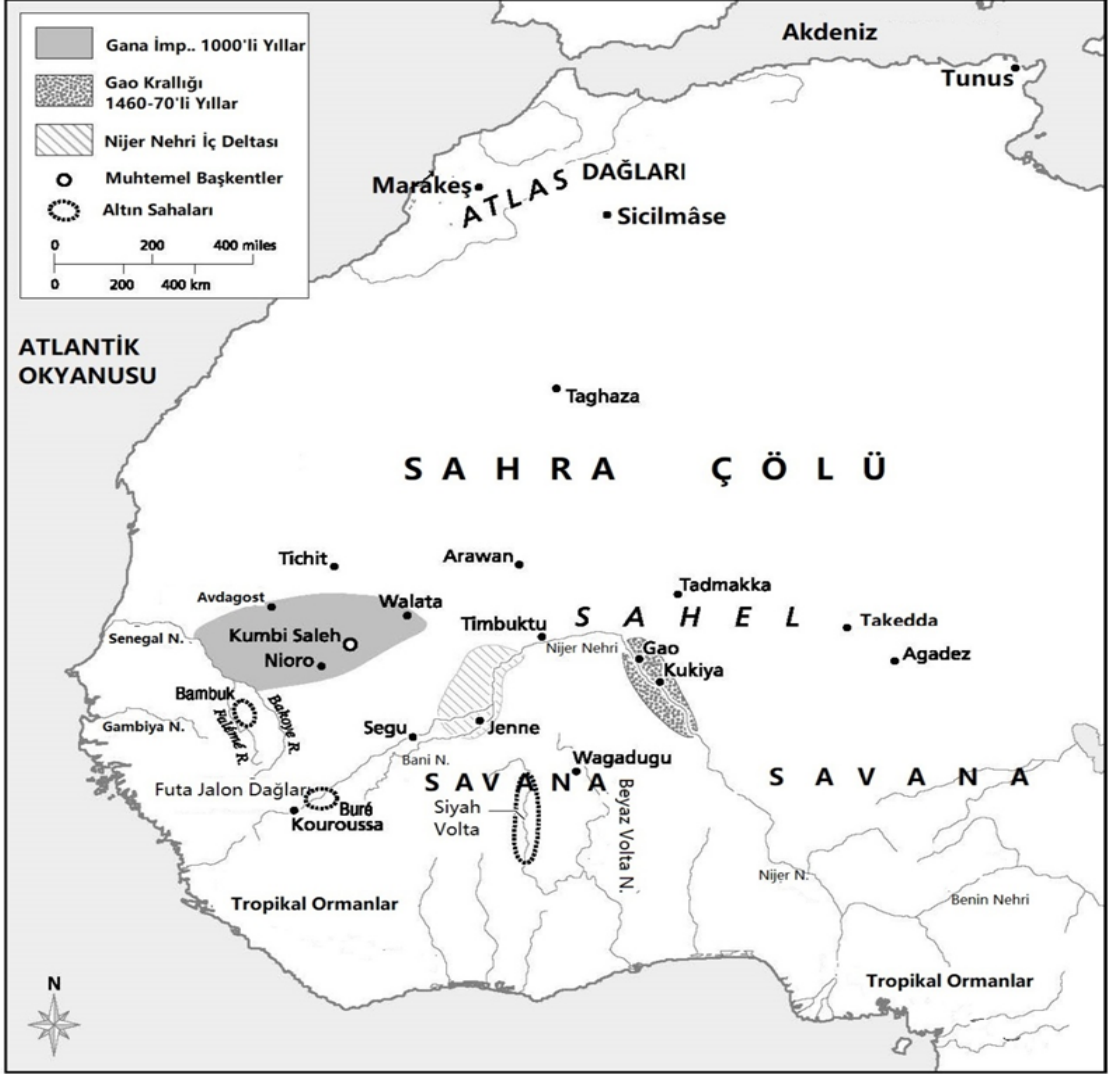
Timbuktu'nun cazibesi Britanyalı Binbaşı John Peddie emrindeki bir grup askeri de kendisine çekmiştir. Sefere Nunez nehri³ ağzından çıkmıştır. Burası bataklıklar ile kaplı ve sıtmanın hâkim olduğu bir güzergâhta bulunduğundan Peddie henüz sahile çıkamadan hummadan ölmüştür. Gruptaki subayların yarısının 480 kilometre yol kat ettikten sonra hayatlarını kaybetmesiyle askerler geri çekilmek zorunda kalmışlardır. Britanyalılar azimle Gambiya üzerinden bir kez daha şanslarını denemişlerdir. Bondu kralı bu sefer için Binbaşı William Gray'dan hediyeler istemiştir. Bu hediyeleri temin için bir ikmal kervanı düzenlenmiş, bu yolculuğa Rene Caillie de katılmıştır. Kervan az miktarda suya karşılık fazla yük nedeniyle büyük zorluklar yaşamış, insanlar idrarlarını içmek zorunda kalmışlardır. Callie hummaya yakalandıktan sonra Fransa'ya dönmek zorunda kalmıştır. Rene Caillie Timbuktu'ya gitme arzusundan vazgeçmemiş, bu uğurda Arapça öğrenerek, İslami ilimler üzerine çalışmıştır. Fransız birlikleri tarafından çocuk yaşta kaçırılan ve ülkesine dönmek için çeşitli mücadeleler veren Mısırlı bir genç rolüne girebilmek adına üç yıl pratik yapmıştır. Gine kıyılarından 19 Nisan 1927 günü yola çıkan Caillie, Nijer nehri güzergâhını takip ederek önce Cenne'ye gelmiş, burdan tekne ile Timbuktu'nun limanı Kabara'ya ulaşmayı başarmıştır (Krayza, 2006, 256; English, 2018, 88). Kabara'dan Timbuktu'ya gidiş yolunda şehri ilk gördüğünde Caillie; *“Şimdi Sudan'ın çok uzun zamandır ulaşmayı hayal ettiğim başkentini görmüş bulunuyorum. Avrupa'nın medeni milletleri için merak ve ilgi kaynağı olan bu gizemli şehre girer girmez, tarifi imkânsız bir tatmin duygusuyla doldu içim. Daha önce hiç böyle bir duyguyu tatmamıştım ve coşku had safhadaydı”*

³ Gine'de Futa Jalon dağlarından kaynağını alan bir nehirdir. Franco Siccardi, **Rivers of Africa**, Cima Research Foundation, Savona 2017, s. 72.

(Caillé 1830, 300). sözleriyle duygularını dile getirmiştir. Ancak şehre yaklaştıkça heyecanı sönmeye başlamış; *“Şehir ilk bakışta, topraktan yapılmış kötü görünümlü evlerden oluşan bir yığından başka bir şey değil gibiydi. Hangi yöne baksanız, sarımsı beyaz renklerden oluşmuş uçsuz bucaksız kumullardan başka bir şey görünmüyordu. Gökyüzü ufuk boyunca soluk bir kıvılcıkla boyanmıştı. Doğa tamamen kasvetli bir havanın esiri olmuştu ve her şeye derin bir sessizlik hâkimdi. Kuş şakımaları dahi yoktu”* diyerek yaşadığı hayal kırıklığını dile getirmiştir (Caillé, 1830, 301). Altın çatılı evlerle dolu bir Timbuktu bulma hayalleriyle yola çıkan Caillé'nin karşılaştığı manzara ve yazdıkları notlar Avrupalıların zihinlerinde büyük bir karmaşa yaratmıştır. Özellikle Britanyalılar bir Fransızın şehri kendilerinden önce ulaşmasının yarattığı kıskançlıkla Caillé'nin vermiş olduğu bilgilerin gerçek olamayacağını, Berberi sahillerinde gemisinin battığını ve iç kısımlara ilişkin ulaştığı bazı bilgileri kendisine aitmiş gibi aktardığı yönünde iddialarda bulunmuşlardı. Britanyalıların yüksek miktarda paralar harcayıp ulaşmayı başaramadığı şehre; cahil, iyi eğitim bile almamış bir Fransız nasıl olurdu da onlardan önce hem de ülkesini hiçbir masrafa sokmadan ulaşırdı? Timbuktu'ya ulaşmak için ortaya konulan ödüller ve milletlerarası rekabet ortamı son yıllarda çok sayıda asılsız iddianın ortaya atılmasına neden olmuştur. Caillé'nin söylediklerinin de bunlardan birisi olduğu iddia edilmiş ancak söylenenler doğrudur. Artık şehre dair oluşan imajın içi boşalmış ama bu herkesin arzuladığı şekilde olmamıştır. (English, 2018, 92-93).

Timbuktu'nun altın ile özdeşleşen imajının Caillé'nin seyahatiyle artık eski günlerde kaldığı anlaşılmıştır. Ancak Caillé'den 25 yıl sonra yola çıkıp, 1853'ün sonlarında Timbuktu'ya ulaşan Henry Barth, şehri ilme-öğrenmeye ve kitaplara verdikleri değerler yönüyle tanıtmıştır. Şehre güvenli şekilde ulaşmış olan Barth, şehrin ruhani ve siyasi lideri Şeyh El-Bakkai tarafından gayet misafirperver bir şekilde karşılanmıştır (Barth, 1857. 437-450). Barth, şehirde kütüphaneler bulunduğunu işitmiş ancak kendisine el-Bakkai hazine gibi sakladığı eserlerin küçük bir kısmını göstermiştir. El-Bakkai'yle buluşmasının ardından Barth, ona bir kaç kez hediyeler yollamış fakat Bakkai durmasını söylemiş, ondan sadece İngiltere'ye döndüğünde *“Majestelerinin Hükümeti'nden kendisine birkaç sağlam ateşli silahla bazı Arapça kitaplar göndermesini”* unutmamasını söylemiştir (Barth, 1857, 457). El Bakkai'nin kitap talebine şehirde ilme ve öğrenmeye duyulan açlığın nişanesidir diyebiliriz. El Bakkai'nin talebelerine İslami metinleri ezbere okutma biçimi, kâşifi derinden etkilemiş ve bu durumu şu sözlerle ifade etmiştir; *“Günün belli bir kısmında şeyh Buhari'nin hadislerinden belli bölümleri okuyup aktarırken, genç oğlu yüksek sesle Kuran derslerini tekrarlıyordu ve akşamları öğrenciler güzel sesleriyle kutsal kitabın bazı surelerini ilahi olarak okuyorlardı. Benim için bu uçsuz bucaksız çöllerde yankılanan sesleriyle okudukları bu güzel mısraları duymaktan daha etkileyici bir şey*

yoktu” (Barth, 1857, 511; English, 2018, 134-137). Görülmektedir ki Timbuktu Barth’ın ziyaret ettiği dönemde ilmi canlılığını korumakta ve ziyaretçilerini etkileyecek düzeyde ilmi bir atmosfere sahiptir.



Harita-1:Timbuktu’nun Coğrafi Konumu, 1000’li Yıllarda Gana İmparatorluğu ve Gao Krallığı.⁴

Sonuç

Anglo-Sakson krallıklar döneminden beri İngiltere’nin idari yaşamında önemli bir misyona sahip olan şeriflik kurumunun şekillenmesinde Roma’dan Frank krallıklarına kadar bir

⁴ Bu harita David Conrad’ın eserinden alıntı yapılarak Türkçeleştirilmiş olup Basil Davidson’un eserindeki haritadanda faydalanılarak eklemeler yapılmıştır. Conrad, **Empires of Medieval West Africa Ghana, Mali, and Songhay**, s.19.

çok kültürün etkisinin olduğunu görmekteyiz. Fakat bu kurum, Orta Çağ İngiltere’sinde kendine has bir şekilde tesis edilmiş ve merkezileşme hususunda önemli bir araç haline gelmiştir.

Aslında şerifler veya gerefalar erken dönemlerde taşradaki küçük yerleşimlerin kendi kendilerini idare etme aracı iken, Fatih William’dan itibaren kralın taşradaki en önemli temsilcisi haline gelmişlerdir. Bunun neticesinde şeriflerin yetkisi sürekli artarken adeta taşrada kralın gölgesi gibi hareket etmekteydiler. Onların görev sürelerinin kısa tutulması ve Frank krallığındaki vikontların aksine makamlarının kalıtsal olmaması için gösterilen çaba, Kıta’daki feodal ayrılıkların İngiltere’de görülmesini engellemiştir. Bu da aynı şekilde merkezileştirme yönünde önemli bir adım olmuştur.

Burada dikkatimizi çeken husus, erken dönemlerde onların idari misyonu ön plandayken, özellikle II. Henry’den itibaren mali konulardaki görevlerinin daha fazla önem arz etmeye başlamasıdır. Kıta’ya baktığımızda Frank krallığında benzer bir pozisyonda olan vikontlar da geniş yetkilere sahip olmakla birlikte bunu feodal amaçlar doğrultusunda düke bağlı olarak yürütmekteydiler. Ayrıca vikontların askeri niteliği daha fazla ağırlık kazanmaktadır. Daha doğuya gittiğimizde İslam dünyasındaki kadılar da taşra teşkilatında benzer bir pozisyona sahipken, onlarda yargı temel vazife olmuştur. Bununla birlikte her iki görevli de taşradaki itibarları veya en yüksek görevli olmaları hasebiyle diğer vazifeleri de uhdelere almışlardır.

Şerifler, taşradaki mali politikaların en önemli aracı olmakla birlikte çeşitli sorunların da merkezinde yer almıştır. Nitekim reform çalışmalarının çoğunda onlarla ilgili hükümler yer alması bunun göstergelerindendir. Yapılan soruşturmalar sırasında birçok şerif görevinden alınmışsa da bu kurumun varlığının ısrarla muhafaza edildiğini görmekteyiz. En önemlisi de dönemin İngiltere’sinde birçok alanda Fransız kültüre ve anlayışı hâkim olmasına karşın, şeriflik kurumunun feodalleşmeden varlığını koruması merkezileşme yolunda önemli bir kazanç olmuştur.

Kaynaklar

Amt, Emilie, “The Reputation of the Sheriff 1100-1216”, *The Haskins Society Journal Studies in Medieval History* 8, Edit. C. P. Lewis, Emma Cownie, Suffolk: The Boydell Press, 1996.

Angelucci, Charles,- Meraglia, Simone,- Voigtländer, Nico, “The Medieval Roots of Inclusive Institutions: From the Norman Conquest of England to the Great Reform Act”, *PIEP Conference Research Group on Political Institutions and Economic Policy*, (December 2017).

Atar, Fahrettin, “Kadı”, *Diyanet İslam Ansiklopedisi*, Cilt 24: 66-69, İstanbul: TDV Yayınları, 2001.

Barratt, Nick, "Finance and the Economy in the Reign of Henry II", *Henry II: New Interpretations*, Edit. Christopher Harper-Bill and Nicholas Vincent. 242-256, The Boydell Press, Woodbridge 2007.

Bartlett, Robert, *England Under the Norman and Angevin Kings, 1075-1225*, Oxford: Clarendon Press, 2000.

Cam, Helen M, *Liberties & communities in medieval England*, London: Merlin Press, 1963.

Cam, Helen M., *Local Government in Francia and England*, London: University of London Press, Ltd., 1912.

Chadwick, H. Munro, *Studies on Anglo-Saxon Institutions*, New York: Russell & Russell Inc, 1963.

Coss, Peter, "An age of deference", *A Social History of England, 1200-1500*, Edit. Rosemary Horrox, W. Mark Ormrod. 31-73, Cambridge University Press, Cambridge, 2006.

Dinç, Emine Nurefşan, "Murâbitlar Devleti'nde Fukahanın Konumu", *Tekirdağ İlahiyat Dergisi*, c. 5, s. 2, (Aralık 2019): 871-910.

Du Chaillu, Paul B., *Viking Ages I*, New York: Charles Scribner's Sons, 1890.

Feiling, Keith, *A History of England*, Norwich: Fletcher and Son Ltd., 1948.

Genç, Mehmet, "İltizam", *Diyanet İslam Ansiklopedisi*, Cilt 22: 154-158, İstanbul: TDV Yayınları, 2000, ss..

Gorski, Richard Christopher, *The Fourteenth-Century Sheriff: English Local Administration in the Late Middle Ages*, Being a Thesis submitted for the Degree of Doctor of Philosophy In the University of Hull, 1999.

Green, Judith A., *The Government of England Under Henry I*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Green, Judith, "King Henry I and Northern England", *Transactions of the Royal Historical Society*, Sixth Series, Vol. 17, (2007): 35-55.

Green, Judith, "The Sheriffs Of William The Conqueror", *Anglo-Norman Studies V*, Edit. R. Allen Brown, Woodbridge: Boydell Press, 1983.

Hamilton, J. S., *The Plantagenets*, London: Continuum, 2010.

Harris, Brian E., "King John and the Sheriff's Farms", *The English Historical Review*, Vol. 79, No. 312, (July 1964): 532-542.

Haskins, C. H., "Normandy under William the Conqueror", *The American Historical Review*, Vol. 14, No. 3, (April 1909): 453- 476.

Henry of Huntingdon, *Chronicle*, Trans. Thomas Forester, London: Henry G. Bohn, 1853.

<https://converterin.com/area/square-kilometer-km2-to-hide.html>

- İmam Maverdi, *El Ahkamu's-Sultaniyye*, çev. Ali Şafak, İstanbul: Bedir Yayınevi, 1976.
- Kemble, John Mitchell, *Saxons in England II*, Longman, Brown, London: Green, and Longmans, 1849.
- Maitland, F. W., *The Constitutional History of England*, Cambridge: Cambridge University Press, 1909.
- Masschaele, James, *Jury, State, and Society in Medieval England*, New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- Miller, Sean, "Hundreds", *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Anglo*, Edit. Michael Lapidge, John Blair, Simon Keynes, Donald Scragg, Oxford: John Wiley & Sons, Ltd., 2014.
- Morris, William A., "The Office of Sheriff in the Anglo-Saxon Period", *The English Historical Review*, Vol. 31, No. 121, (January 1916): 20-40.
- Morris, William A., "The Office of Sheriff in the Early Norman Period", *The English Historical Review*, Vol. 33, No. 130, (April 1918): 145-175.
- Nizamu'l-Mulk, *Siyasetname*, çev. Mehmet Taha Ayar, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2018.
- Özer, Gülnur; "Orta Çağ İngiltere'sinde Özgür bir Okçu: Robin Hood", *Ortaçağ Araştırmaları Dergisi*, c.2, S.2, (Aralık 2019): 248-263.
- Roger of Howden, *The Annals of Roger de Hoveden I*, Trans. Henry T. Riley, London, 1853.
- Salzman, L.F., *Henry II*, London: Constable and Company, 1917.
- Schlight, John, *Henry II Plantagenet*, New York: Twayne Publishers, 1973.
- Stafford, Pauline, "Reeve", *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Anglo*, Edit. Michael Lapidge, John Blair, Simon Keynes, Donald Scragg, John Wiley & Sons, Ltd., Oxford, 2014.
- Stenton, Frank Merry, *William the Conqueror*, New York: G. P. Putnam's Sons, 1908.
- Stone, A. P., *History of England*, Boston: Thompson and Brown Company, 1883.
- Stubbs, William, *Select Charters and Other Illustrations Of English Constitutional History*, Oxford: Clarendon Press, 1960.
- Stubbs, William, *The Constitutional History Of England I*, Oxford: The Clarendon Press, 1926.
- Stubbs, William, *The Constitutional History Of England II*, Oxford: The Clarendon Press, 1880.
- Tarifci, Sinan, "Büyük Selçuklular Devrinde Kadıların Maaşları, Gelir Kaynakları ve Maddî Durumları Üzerine Bir Araştırma", *Akademik Bakış*, Cilt 14, Sayı 28, (Yaz 2021): 249-265.
- The Oxford English Dictionary Vol VII*, Edit. R. W. Burchfield, Oxford: Clarendon Press, 1989.

Walker, Simon, “Order and law”, *A Social History of England, 1200-1500*, Edit. Rosemary Horrox, W. Mark Ormrod, 91-112, Cambridge University Press, Cambridge, 2006.

Warren, Wilfred Lewis, *Henry II*, Los Angeles: University of California Press, 1973.

White, Albert Beebe, *Self-government at the King's Command*, Westport: Greenwood Press, 1974.

Wilkinson, Louise J., “Women as Sheriffs in Early Thirteenth Century England”, *English Government in the Thirteenth Century*, Edit. Adrian Jobson, 111-124, The Boydell Press, London, 2004.

Williams, Ann, *Kingship and Government in pre-Conquest England c.500-1066*, London: Macmillan Press Ltd., 1999.

TÜRK ULUSUNUN İNŞASI ORTAK TARİH SÖYLEMİ

Doç. Dr. Yenal ÜNAL*

Mustafa Oral, *Türk Ulusunun İnşası Ortak Tarih Söylemi*, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul, 2015, 256 Sayfa, ISBN 978-605-5895-58-7.



Prof. Dr. Mustafa Oral, Türkiye’de tarih metodolojisi alanında bilimsel çalışmalara imza atan ilk araştırmacılardan biridir. Ankara Üniversitesi, Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü bünyesinde yapmış olduğu “İmparatorluktan Ulusal Devlete Türkiye’de Tarih Anlayışı (1908-1937)” başlıklı doktora teziyle bu alanın gelişimine ciddi bir katkıda bulunmuştur. Söz konusu çalışmasıyla bu sahada yapılacak yeni birçok çalışmaya ön ayak olmuştur.

Oral’ın üzerine bazı değerlendirmeler yaptığımız “*Türk Ulusunun İnşası Ortak Tarih Söylemi*” başlıklı eseri, 2015 yılında Yeni İnsan

Yayınevi tarafından okuyucuyla buluşmuştur. Toplam 256 sayfadan oluşan eserin sonunda konuyla alakalı ayrıntılı bir kaynakçası vardır.

Bu eserin yazarı Prof. Dr. Mustafa Oral, 1971’de Burdur Bucak’da dünyaya gelmiştir. Lisans ve yüksek lisans eğitimini Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi (DTCF) Tarih Bölümü’nde, doktora eğitimini aynı üniversitenin Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü’nde

* Bartın Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü, [ORCID ID: 0000-0002-4043-8424](https://orcid.org/0000-0002-4043-8424), yunal@bartin.edu.tr.

tamamlamıştır. 2003 yılında Akdeniz Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü'nde Yrd. Doç. Dr. olarak göreve başlamıştır. 2006'da Doçent, 2014'te ise Prof. unvanını almıştır. Halen Aksaray Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, Siyaset Bilim ve Kamu Yönetimi Bölümü'nde öğretim üyesidir. Tarih metodolojisi, tarih anlayışı, 20. Yüzyıl Türkiye'si kültür ve düşünce hayatı konuları üzerinde akademik çalışmalarını sürdürmektedir.

Oral, kaleme almış olduğu *“Türk Ulusunun İnşası Ortak Tarih Söylemi”* adlı eserde, Türkiye'de, imparatorluğun yıkılışı ve cumhuriyetin kuruluş sürecinde ulus temelli yeni devletin inşa sürecinde ortak bir söylem olarak Türk Tarih Tezi ve bu tezle doğrudan veya dolaylı yönden ilişkili konuları mütekâmil bir bakış açısıyla derinlemesine analiz, tahlil ve tenkit etmiştir. Yazar, eserin temel tartışma konusunun okuyucu tarafından çok daha iyi kavranabilmesi amacıyla Türk Tarih Tezi'nden önceki dönemlerde gelişen tarihçilik anlayışını eserinin giriş bölümünde doyurucu bir metinle değerlendirmiştir. *“Osmanlı Döneminde Romantik Tezler”* başlıklı söz konusu giriş bölümünde özellikle 19. Yüzyılda Osmanlı Devlet'inde ve Batı dünyasında Türk tarihi ve tarih anlayışı üzerine çalışan ve eserler veren düşünce adamlarının fikirlerinden hareketle, Türkiye'de tarih anlayışının cumhuriyet dönemine kadar hangi süreçlerden geçtiğini anlatmıştır. Yazar, Osmanlı döneminden itibaren tarihçilik araştırmaları ve uluslaşma düşüncesinin birbirini güdüleyerek gelişim kaydettiğini, bunun da tarih anlayışında köklü değişimleri beraberinde getirdiğini belirtmiştir. Diğer bir ifadeyle Oral, Türk tarih tezini sadece 1930'lu yıllarla sınırlamamış, bir önceki yüzyıldan devralınan mirası da göz ardı etmemiştir. Adı geçen kısımda yer alan *“Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan modernleşme sürecinde uluslaşma düşüncesi tarihçilik uğraşısı ile birlikte gelişmiştir. Dolayısıyla eski Türk tarihinin yeniden keşfiyle birlikte ulusal düşüncenin laiklik temelinde gelişmesi, hatta Orta Asya/Türkistan konusunun tarihin omurgası gibi algılanması durumunu ortaya çıkarmıştır. Bu durum ise İslam tarihinin bir devamı gibi görülen Selçuklu-Osmanlı çizgisindeki tarihçilik merakının Orta Asya/Türkistan bağlantısı ile yeniden değerlendirilmesini beraberinde getirmiştir. Bu yeni bakış açılarının ise Osmanlı düşünce dünyasından değil; Batılı oryantalist çevrelerden gelmiş olması anlamlıdır. İşte bütün bu etkileri bir noktada toplayan kişi Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Kemal Atatürk olmuştur”* yorumu bu duruma bir örnek olarak gösterilebilir.

Başta *“Türkiye'de Romantik Tarihçilik”* adlı bilimsel çalışması olmak üzere Oral'ın metodoloji sahasında kaleme almış olduğu eserleri dikkate alındığında yazarın incelediği konuları son derece derinlikli, nitelikli ve etraflıca analiz ettiği görülmektedir. Nitekim Oral *“Türk Ulusunun İnşası Ortak Tarih Söylemi”* adlı yapıtında da benzer nitelikleri sürdürmüştür. Eser toplam iki bölümden oluşmuştur. *“Türk Tarih Tezi'nin Oluşumu”* başlıklı birinci bölümde Kemal Atatürk'ün gerçekleştirmiş olduğu tarih çalışmaları, Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti'nin

ortaya çıkışı ve bilimsel faaliyetleri, I. ve II. Türk Tarih Kongreleri ile Türk Tarih Tezi kavramı merkezinde irdelenmeye çalışılmıştır.

“*Türk Tarih Tezi'nin Etkileri*” başlıklı ikinci bölümde yine Türk Tarih Tezi'yle ilişkili olarak Güneş Dil Teorisi, Üniversite Reformu, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü ile Ankara Etnografya Müzesi ve İnkılap Şubesi'nin ortaya koyduğu çalışmalar muhtelif cephelerden analiz edilmiştir. Bu bölümlerin peşine “*Çıkış*” serlevhası altında “*Atatürk Sonrası Tarih*” anlayışı başlıklı bir kısım eklenmiş, akabinde “*Sonsöz*” adıyla sonuç bölümüne yer verilmiştir.

İmparatorluğun küllerinden çağdaş ve medeni yeni bir ülkenin tesis edilmeye çalışıldığı 1920'li ve 1930'lu yıllarda tarih, o döneme kadar olan süreçte hiç olmadığı ölçüde önemsenmiş ve o yıllarda sadece hızla gelişen bir bilim dalı olarak değil; Türkiye'nin ulus devlet temelli teşekkülünde çok önemli bir enstrüman olarak görülmüştür. Oral, adı geçen eserinde bu enstrümanın yapısını keşfetmeye çalışmıştır. Tarih biliminin, Türk ulusal bilincinin gelişimine tesirlerinin incelendiği ve yakın dönem Türk tarihine ilişkin bazı can alıcı meselelerin masaya yatırıldığı “*Türk Ulusunun İnşası Ortak Tarih Söylemi*” adlı çalışmanın kitap tanıtım yazısında şu değerli bilgilere yer verilmiştir: “*Model olarak iki farklı geleneği birleştirmeye çalışan Türk ulus devleti; siyasal yapısını Fransız geleneğinden, toplumu ortak kültür etrafında yeniden yapılandırma özelliğini Alman geleneğinden aldı. Ortak kültür, ortak dil ve ortak tarih oluşturma çabaları toplumun homojenleşmesi bakımından önemlidir. Bu bağlamda ortak kültür, ortak dil ve ortak tarih oluşturma çabaları farklı kurumsal yapıları ortaya çıkardı. Bu durum aynı zamanda formal ve informal öğrenme/öğretme yoluyla toplumun homojenleştirilmesi anlamını taşımaktadır. Türk Tarih Tezi bu bağlamda en önemli örneklerdendir. Bu kitabında Mustafa Oral, resmi tarih tezi olarak tanımlanan Türk Tarih Tezinin ortaya çıkış sürecini Tanzimat dönemi romantik Türkçüleri çerçevesinden, I. Türk Tarih Kongresine ve oradan Türk Tarih Tezinin kültürel etkilerine kadar geniş bir yelpazede satır aralarını okuyarak yeni bir bakış açısı sunuyor.*” Tanıtım yazısında da genel hatlarıyla temas edildiği üzere, bu yapıtında Türk toplumunun çok daha homojen bir yapıya kavuşabilmesi amacıyla gerçekleştirilmesi planlanan ortak kültür, ortak dil ve ortak tarih söylemlerinin temellendirilmesinde Türk Tarih Tezi'ni başat bir özne olarak almış ve yorumlamaya çalışmıştır.

Bilindiği üzere I. Dünya Savaşı insanlık tarihinde çok mühim bir yer işgal etmektedir. Dört yıl süren ve beraberinde büyük bir yıkımı getiren bu savaş aynı zamanda dünya üzerinde birçok imparatorluğun yıkımına sebep olmuştur. Çarlık Rusyası, Avusturya-Macaristan ve Osmanlı İmparatorlukları, I. Dünya Savaşı ve sonucunda ortaya çıkan siyasi ve askerî gelişmeler neticesinde tarih sahnesinden silinmişlerdir. Bu imparatorlukların dağılmasından sonra başta Doğu Avrupa olmak üzere dünyanın birçok farklı bölgesinde yeni devletler kurulmuştur. Bu

savaşla Osmanlı İmparatorluğu, Arap yarımadasındaki bütün topraklarını kaybettiği gibi başkenti İstanbul ve Anadolu'nun birçok bölgesi emperyalistlerin işgali altına girmiştir. Bu süreçte yıkılan imparatorlukların yerine kurulan yeni devletler çoğunlukla ulus devlet temelinde organize edilirken, bu organizasyona en uygun rejim olan cumhuriyet giderek daha fazla ön plana çıkmıştır. 30 Ekim 1918 tarihli Mondros Mütarekesi ve hükümlerine dayalı olarak Türk ulusunun üzerinde yaşadığı ana toprak parçası olan Anadolu ve Trakya bölgelerine gerçekleştirilmiş olan işgallere karşı verilen Milli Mücadele hareketi neticesinde, Türk ulusu emperyalistleri bu topraklardan büyük mücadeleler sonucunda çıkarmayı başarmıştır. Lozan Barış Antlaşması'nın imzalanması ve cumhuriyetin ilan edilmesinden sonra bir taraftan Atatürk'ün "*Türkiye'nin çağdaş medeniyetler seviyesinin üstüne çıkarılması*" ideali yolunda köklü inkılap hareketlerine imza atılırken, diğer taraftan Osmanlı İmparatorluğu'nun kozmopolit yapısı ve bu yapının imparatorluğa ödediği bedeller göz önünde bulundurularak olabildiğince homojen bir toplum yaratma gayreti içerisine girilmiştir.

Sadece günümüzde değil, Atatürk'ün ölümünden hemen sonra Türk Tarih Tezi'nden sapmalar ve teze ağır eleştiriler getirilmiş olması, belirli açılardan anlaşılabilir bir durumdur. Ancak tezin hiçbir anlam ve öneminin bulunmadığını savunmak, ilgili dönemi anlamamak adına atılan bir dev adım olarak tezahür etmektedir. Çünkü tezin ortaya çıkmasında kanaatimizce iki temel etken vardır: Birincisi halk egemenliği ilkesine dayalı cumhuriyet rejimi etrafında bütün toplumu tarihî bilgi ve duygularla güdülemek. İkincisi ise Anadolu'yu işgale gelmiş olan emperyalistlerin örneğin Yunan, İtalyan ve diğer devletlerin tarihsel temellere dayanarak Anadolu toprakları üzerinde hak iddia etmelerine karşı bir anti-tez geliştirmek.

Bunlara ilave olarak belirtilebilir ki Türk Tarih Tezi bilimsel anlamda yanlışlanabilir birçok bilgiyi bünyesinde barındırmakla birlikte; etki ve tesirleri söz konusu olduğunda cumhuriyet döneminde devleti ve ulusu teokratik nitelikte çevreleyen çemberlerin kırılmasında hayati bir önemi haizdir. Bu tezle yeni Türk Devleti'nin Anadolu coğrafyasında yaşamış eski uygarlıklarla ilişkileri tarihî boyutta değerlendirilerek hukukî bir perspektif kazandırılmaya çalışılmıştır. Tezi ortaya atanlar 1920'li yıllardan itibaren tarih biliminin önemini kavramışlar, bu alanda çeşitli eylemler ortaya koymuşlardır. Örneğin tarihin yardımcı şubeleri bu dönemde daha da önem kazanmıştır. 1928 yılında Wells'in "*Cihan Tarihinin Ana Hatları*" adlı eseri tercüme ettirilmiştir. Bununla Atatürk devlet okullarında bilimsel bir görüşü hâkim kılmak istemiştir. Türk Tarihi Tetkik Cemiyeti'nce hazırlanan, 4 ciltlik kitap (TARİH I, II, III, IV) bu dönem eğitim hayatı için çok önemli bir fonksiyon üstlenmiştir. Tarih çalışmalarını teşkilatlandırmak için Türk Tarih Kurumu kurulmuş, buna ilerde Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi de eklenmiştir. Kısacası Türk Tarih Tezi, ulusal benliğin oluşturulmasında sistematik olarak geliştirilmeye çalışılmış bir tarihsel araç olarak gün yüzüne çıkmıştır. Prof. Dr. Mustafa Oral, "*Türk Ulusunun İnşası Ortak*

Tarih Söylemi”nde temas edilen bütün bu hususları kimi zaman kronolojik kimi zaman neden-sonuç ilişkisi içinde olabildiğince nesnel bir bakış açısıyla yorumlamaya çalışmıştır.

Genel itibarıyla değerlendirildiğinde Oral’ın, “*Türk Ulusunun İnşası Ortak Tarih Söylemi*” adlı eseri, Türk Tarih Tezi’nden hareketle hem o dönemde hem de günümüzde Türk tarihçiliğinin yaşadığı gelişimin yorumlanması ve anlamlandırılması noktasında derinlikli bir metin olarak karşımıza çıkmaktadır. Atatürk ile İnönü dönemi ve 1950 sonrası süreçte Türk tarihçiliğinin yaşadığı serüvenin daha sıhhatli bir biçimde analiz edilmesinde “*Türk Ulusunun İnşası Ortak Tarih Söylemi*” sadece araştırmacıların değil; nitelikli okuyucunun da uğrak noktalarından biri olmalıdır. Türk Tarih Tezi, basit bir tarih savı değil; kökleriyle teması sağlanarak yeniden şekillendirilmeye çalışılan Türk ulusunun teşekkülünde ciddi bir dönüm noktasıdır. Bu yorumdan hareketle; söz konusu dönüm noktasının anlaşılmasında, eserin ciddi bir sentez örneği olduğunu belirtebiliriz.

ÇOCUKLUK VE ROMAN Merve ŞENER*

Çocukluk ve Roman, Betül Mutlu. İstanbul: Çizgi Kitabevi, 2022.

Çocuk, sanatın anlatamayacağı kadar saf duygulara mı sahiptir, sanatın kendisi gibi görünecek kadar içten midir? İnsan çocuk olmaktan uzaklaştıkça çocukluğun değerini anlar mı? İnsanlar gibi tarih, psikoloji, sosyoloji, felsefe de değişip geliştikçe çocukluğun değerini anlamış mıdır? Çocuğa seslenmekle çocukluğa seslenmek arasında ne fark vardır? Hangi yazarlar çocukluğun büyüü âlemini keşfedebilmiştir? Betül Mutlu'nun bu sorulara cevap arayan *Çocukluk ve Roman* kitabı 2022 yılında Çizgi Yayınlarından çıktı.

Betül Mutlu kitabında, edebi eserlerde çocukluğun nasıl inşa edildiğini sorgulamakta ve çocuk karakterlerin merkezde olduğu, çocukluğa ilişkin temel sorunsalların ele alındığı romanlar üzerine çözümlerle yapmaktadır. *Çocukluk ve Roman* kitabı, 'İçindekiler, Ön Söz ve Sonuç' haricinde; 'Çocukluk Üzerine Notlar', 'Modern Türk Romanında Çocuk ve Çocukluk Üzerine Notlar', 'Çocukluk Ekseninde Roman İncelemeleri' olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Her üç başlık da yine kendi içerisinde alt başlıklara ayrılmaktadır.

Çocukluk ve Roman'ın ön sözünde Edip Cansever'in *Bezik Oynayan Kadınlar* adlı şiir kitabında yer alan "Gökyüzü gibi bir şey şu çocukluk/Hiçbir yere gitmiyor." dizelerini alıntılaman Betül Mutlu; çocukluğu "kimi yetişkinler tarafından büyüü bir çağ, nostaljik bir cennet, bir kaçış sığınağı ya da sonsuz özgürlük; kimilerince de bedensel, duygusal ya da ekonomik sömürüyle karartılmış bir dönem olarak ifade edilse de çocukluk hakkında değişmeyen şey, insanın kişiliğindeki vazgeçilmez kurucu rolüdür" (Mutlu, 2022, 9) sözleriyle açıklar. *Çocukluk ve Roman*'da, yazar; çocuk karakterlerin ve çocukluğa ilişkin temel sorunsalların merkezde olduğu *Kimsecik* üçlüsünü oluşturan *Yağmurcuk Kuşu, Kale Kapısı ve Kanın Sesi* (Yaşar Kemal); *Çocuktaki Bahçe* (Feyyaz Kayacan); *Sevgili Arsız Ölüm* (Latife Tekin); *Uçurtmayı Vurmasınlar* (Feride Çiçekoğlu) romanları üzerine çözümlerle yer vererek, çocukluğun romanlarda nasıl inşa edildiğini ele almıştır. Mutlu, bu romanları seçmesindeki asıl nedeni şöyle açıklar: "Bu incelemenin asıl hareket noktası çocuk karakterlerin merkezde olduğu romanlarda çocukluğun

* Uzman/ Araştırmacı, Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, ORCID ID: 0000-0002-0864-0008, senermerve92@gmail.com.

Başvuru/Submitted: 20 Nisan 2022 **Kabul/Accepted:** 27 Nisan 2022

başlı başına bir sorunsal boyutunda nasıl ele alındığıdır. Bu esasa bağlı olarak roman düzleminde inşa edilen çocukluğun birleşenlerinin neler olduğu ve romanın merkezindeki çocuk öznenin kendi olarak ne ölçüde etkin olduğu sorularına yanıtlar aranmıştır.” (Mutlu, 2022, 11)

Eserin “Çocukluk Üzerine Notlar” başlıklı ilk bölümü; “Çocukluğun Kısa Tarihi”, “Çocukluğa Disiplinlerarası Bakış” ve “Çocuğu Tanımlayıcı Ögeler” alt başlıklarına ayrılmaktadır. Mutlu, çocukluğun tarihine ilişkin çalışmaların elli yıllık, oldukça kısa bir geçmişe sahip olduğu belirtirken; “Çocukluğun Kısa Tarihi”nde, Philippe Aries’in *Çocukluğun Yüzyılı* adlı eserinin bu çalışmalar için bir başlangıç noktası kabul edildiğini ifade etmiştir. Yine bu bölümde, “Orta Çağ Batı dünyasında çocuğa ilişkin temel yaklaşımın ve dini öğretinin çerçevesinde geliştirilen “günahkâr” çocuk imgesinin 16.-17. yüzyıllarda değişmeye başladığını, John Locke’un ve Jean Jack Rousseau’nun çocuğa ilişkin görüşlerinin farkındalık eşiği olarak öne çıktığını belirtilmektedir. Mutlu, 17. ve 20. yüzyıllar arasında, çocuğun yetişkinlerden ayrı bir özne olduğu düşüncesinin ortaya çıktığını fakat “*Modern dünyanın ortalama çocuğu, gelişme evrelerine göre belirlenen çocukluk anlayışına uygun olarak sosyal yaşama kendisi için tasarlanmış mekânlarda benzer oyunları oynamakta, benzer eğitim süreçlerinden geçmekte ve yetişkinliğe hazırlanmakta*” (Mutlu, 2022, 20) olduğu ifade etmektedir. Bu bağlamda, çocuğun tek tip değerlendirmeye tabi tutulduğunun altını çizen Mutlu; çocukluğa ilişkin söz konusu algının 21. yüzyıl başlarında değiştiğini, Modernizm’in 1980’lerden başlayarak evrensel ve evrimci çocukluk anlayışına karşı çıkarak çocukluğun farklı kültürlerdeki temsillerine yönelen yeni çocukluğun artık ‘sosyal ve kültürel bir inşa’ olarak ele alındığını, çocukların geleneksel yaklaşımdaki gibi ailelerin doğal uzantıları olarak değil, aktif ve özerk özneler olarak görüldüğünü belirtmektedir. Mutlu; disiplinlerarası alanlarda bu tür çalışmalarla sıklıkla karşılaşıldığını, “farklı kültürlerdeki çocukluk yaşantılarına, çocukluğun değişen dünyasına ve çocukluk rollerinin dönüşümüne vurgu yapıldığı”nı (Mutlu, 2022, 20) da ifade etmektedir. Bu bakımdan “Çocukluğa Disiplinlerarası Bakış” alt başlığında; psikoloji, sosyoloji, pedagoji gibi farklı disiplinlerde ve resim, sinema, edebiyat gibi sanat alanlarda verilen eserlerde çocuk özneler ve çocuğa dair yaklaşımlar incelenmiştir. Freud, Melanie Klein, Eric Ericson, Jean Piaget tarafından ortaya konmuş kuramlara değinilen bölümde; Colin Heywood, Alan Prout, Allison James çocukluk Sosyolojisi alanında öne çıkan isimlere ait görüş ve düşüncelere de yer verilmiştir. Mutlu, “Çocuğu Tanımlayıcı Ögeler” alt başlığında; çocukluğun tanımlayıcı öğelerinin belirlenmesinde ekonomik ve kültürel boyut farklılığına dayanan eğitim sistemleri, aile yapısı, eğlence kültürü ve dini yaşam biçimleri gibi unsurların etkili olduğuna, sadece farklı ülkelerde değil aynı ülkenin farklı bölgelerinde, her ailenin farklı çocukluk yaşantısına sahip olabileceğine işaret eder. Ancak “yetişkinlerin farklı değişkenler çerçevesinde tahayyüllerinin dışında hemen her çağda geçerli olabilecek kimi tanımlayıcı öğelerden” (Mutlu, 2022, 35) de söz edilmesinin

isabetli olacağını düşünen Mutlu, edebi eserlere de yoğun bir şekilde yansıyan ve çocukluk yaşantılarının birer göstergesi olan bu tanımlayıcı öğeleri; “düş gücü”, “oyun” ve “dil” olarak açıklamaktadır. Eserde, çocuğun “düş gücü”, Piaget’in “Çocuk Gözüyle Dünya” adlı araştırmasından yararlanılarak yorumlanırken, Freud’un çocuk düşleri üzerine düşüncelerine de yer verilmiştir. Mutlu, çocukların düş dünyasının zenginliğine, kendine özgü dinamikleri olan çocuk düşüncesinin amaca yönelik olduğuna, çocukların düş gücüne yaratıcı dinamikler eklediğine, düş ile gerçeği iç içe yaşadıklarına ve bazen de gündüz düşlerine eğilim gösterdiklerine değinmektedir. Yazar, “oyun”un çocukların bilişsel gelişimindeki etkisine, eğlenme faktörü dışında hayata hazırlayan bir rolü olduğuna, çocuğun gündelik hayatta başından geçenleri, anlamaya çalıştığına ve hayal ettiklerini oyuna ve oyuncağa aktararak kendini ifade biçimi yarattığına; “oyun”un çocuğun dili olduğuna, sözel olarak dışa vurmadığı pek çok duyguyu bu yolla açığa çıkarmasında yardımcı olduğuna işaret eder. Karl Groos, Gander ve Gardiner, Piaget, Vygotsky, Freud’un çocuğun oyuna yaklaşımı üzerindeki düşünce ve görüşlerine dikkat çeker. Çocuk ve “dil” konusunda ise Giorgio Agamben, Heidegger, Jean Piaget, Vygotsky’nin görüşlerine yer verir. Dil gelişimine ilişkin; çocuklarda dil ediniminin çevreyi taklit ile gerçekleştiği, çocukların dili hayatın olağan akışı içerisinde edindiği, yani çocuğun dil becerilerini taklit yoluyla kazandığı, dil gelişiminin çocuğun çevresiyle sosyo-kültürel etkileşimini ön plana çıkardığı, çocuğun dil gelişiminin bilişsel gelişimine bağlı olduğu görüşlerine de yer vermektedir. Eserde özellikle Piaget’in kuramını dayandırdığı bilişsel gelişim dönemleri maddeler halinde sıralanmıştır. Mutlu, *“Çocuk, doğduğu andan itibaren özgül etkenler çerçevesinde ve çeşitli dönemlerden geçerek dil edinimini gerçekleştirmektedir. Çocuğun kimi zaman yetişkinlerden duyduklarını örnekseyerek, kimi zaman da kendi algılama kapasitesine uygun bir şekilde sözcükler uydurarak, çeşitli yapım eklerini ekleyip çıkararak günlük dilde yer almayan özgün bir anlatım imkânına kapı araladığı söylenebilir”* ifadelerini kullanarak; çocuk diline yönelik ilginin pek çok edebiyatçı için sadece çocuk öznelerine yönelik bir kullanım değil anlatım imkânını geliştiren, özgürleştiren, ilham verici ve çekici bir kaynak olarak kabul edildiği (Mutlu, 2022, 52) görüşünü ortaya koyar. Yazar bu bölümde genel olarak, incelediği romanlardaki temel sorunsal olan çocukluğun kavramlaştırılmasına, tarihsel süreçte alımlanışına, farklı disiplinlerdeki ele alınış biçimlerine ve disiplinleri bir arada çalışmaya yönelten kuramsal altyapıya dikkat çekmektedir.

Eserin “Modern Türk Romanında Çocuk ve Çocukluk Üzerine Notlar” başlıklı ikinci bölümünde; çocukluk olgusunun Türk romanına hangi açılardan ve nasıl yansıdığı; çocuk karakterin Türk romanında ortaya çıkışı, gelişimi ve son dönem Türk romanındaki genel görünümü ele alınmıştır. Yazar, Tanzimat Döneminin “sosyal, siyasi ve kültürel alanlardaki modernleşmenin” ve aynı zamanda “modern çocukluk anlayışının başlangıcı” (Mutlu, 2022, 54)

olduğunu öne sürer. Öte yandan, çocuğun, “ilk dönem romanlarının baskın sosyal iletilerinin bir aracı olarak arka planda kalmış, kendine özgü bir varlık alanı olarak değil yetişkinliklerin düşünsel/didaktik söyleminin bir nesnesi” olarak kaldığını ifade eder (Mutlu, 2022, 53). Tanzimat’tan sonra İkinci Meşrutiyet Dönemine doğru, çocuğa yönelik yayınların sayısı artmış olsa da bu dönem eserlerinde çocuğun aldığı eğitim, ebeveyn davranışları, yakın sosyal çevreyle ilişkiler gibi konulara yer verildiği belirtilmektedir. Servet-i Fünûn Dönemi öykü ve romanlarında ise “çocuklara ve çocukların dünyasına en çok yer veren” (Mutlu, 2022, 57) isim olarak Halit Ziya Uşaklıgil işaret edilmektedir. Eserde, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Tevfik Fikret, Mehmet Akif Ersoy, Ömer Seyfettin, Halide Edip Adivar, Ziya Gökalp, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Sabahattin Ali ve Reşat Nuri Güntekin gibi yazarların eserlerinde çocuğun nasıl ele alındığı örneklenerek açıklanmıştır. Mutlu, çocukluğun tema bakımından eserlerde işlenişini hakkında şu görüşü belirtir:

“Tanzimat’tan erken Cumhuriyet yıllarına kadar Türk romanında çocukluğun ya sosyal bir olgunun ya da bir tezin birleşeni olarak çıktığı söylenebilir. Çocuk eğitiminin önemi, eğitimin modernleştirilmesi, eğitimde aksayan yönler gibi doğrudan sosyal yaşama bağlanabilecek izleklerin yanı sıra çocuk dünyasına özgü olgular olarak çocukların yaşam koşulları öne çıkar. Bu çocukların pek çoğunun dünyasında acı, zulüm ve sefalet vardır. Anne-baba sevgi ve ilgisinden mahrum, üvey ebeveynleri tarafından horlanan, evlatlık verdikleri ya da çalıştıkları yerlerde sevgi görmeyen tam tersine çeşitli şiddetlere maruz kalan hatta kimi zaman hayatını kaybeden çocuklar romanların dramatik boyutunu derinleştirirler. (Mutlu, 2022, 63)

Mutlu, özellikle Tanzimat’tan bu yana süregelen mazlum ve mağdur çocuk imgesinin Kemalettin Tuğcu ile hem zirveye ulaştığı hem de dönüşüme uğradığı görüşündedir. Mağdur çocuk çalışıp didinerek içinde bulunduğu koşulların dışına çıkabilmektedir artık. 1940’ların romanında, bilhassa Sait Faik Abasıyanık, Cevat Şakir Kabaağaçlı ve Orhan Kemal gibi yazarların eserlerinde “çalışan çocuk” imgesinin ön plana çıkmaya başladığı da bir başka bulgudur. 1960’lı yıllara ilişkin Aziz Nesin’in *Şimdiki Çocuklar Harika* adlı eserine dikkat çeken yazar, 1970’li yıllardan “edebiyatımızda politik söylemin ağırlığına koşut olarak çocuk edebiyatının da toplumcu didaktik çerçevede tartışıldığı yıllar” olarak söz eder. Ona göre; “*Dönemin toplumcu gerçekçi çocuk edebiyatı ürünlerinde toplumsal bilinçlendirme yoluyla çocukları paylaşımcı olmaya, sosyal sorunlara duyarlı olmaya ve üreticiliğe teşvik etmeye odaklı araçsal bir çocuk edebiyatı anlayışı gözetilmektedir.*” (Mutlu, 2022, 67). 1980’li yıllarda roman ve çocukluk ilişkisi Oğuz Atay, Tezer Özlü, Latife Tekin, Feyyaz Kayacan gibi isimlerin temsil değeri taşıyan eserleriyle orta konulmuştur. 2000 yılı öncesinde, popülerleşen türlerden biri olan yaşamöyküsel romanlar ve bunların değindikleri çocukluk yaşantıları, çocuklara yönelik önemli tespitlerde bulunan Oğuz Atay, Atilla Şenkon, Zeynep Oral, Leyla Gencer gibi isimlerle

örneklendirilirken; 2000’den günümüze kadar olan dönem için yaşamöyküsel romandan çocukluk dönemine ayrıntılı biçimde eğilen Ayşe Kulin ve İpek Çalışlar’dan söz edilmiştir. Mutlu, “*çocukluk modern edebiyatımızda karakterin kişiliğini derinleştirmenin yanı sıra özlem duyulan bir çağ ya da romanın ana izleğini belirginleştiren yardımcı figürler olarak*” (Mutlu, 2022, 73) birçok romanda karşımıza çıktığını ifade eder ve Buket Uzuner, Figen Şakacı, Irmak Zileli, Ayfer Tunç, Selahattin Yusuf, Filiz Aygündüz, Cemil Kavukçu, Nedim Gürsel, Kamuran Şipal, Tahir Abacı, Orhan Pamuk, Murathan Mungan gibi isimleri örnek gösterir.

Eserin “Çocukluk Ekseninde Roman İncelemeleri” başlıklı üçüncü bölümünde, yazar, Yaşar Kemal’in *Kimsecik* üçlüsünü oluşturan *Yağmuncuk Kuşu*, *Kale Kapısı* ve *Kanın Sesi*; Feyyaz Kayacan’ın *Çocukluktaki Bahçe*; Latife Tekin’in *Sevgili Arsız Ölüm*; Feride Çiçekoğlu’nun *Uçurtmayı Vurmasınlar* romanlarını; psikanaliz, felsefe, psikoloji, sosyoloji, pedagoji gibi farklı alanlara ait verilerden yararlanarak izlek bağlamında çözümlenmiştir.

Eserde, *Kimsecik* üçlüsünü oluşturan *Yağmuncuk Kuşu*, *Kale Kapısı* ve *Kanın Sesi* adlı romanlar “Korku ve Düş Sarmalında *Kimsecik’ler* Mustafa Salman” başlığı altında incelenmiştir. Yazar, *Kimsecikler* üçlüsünün konusunu oluşturan; Mustafa’nın ailesinin Birinci Dünya Savaşı’nın kargaşasından kaçarak Van’dan Çukurova’ya göç edişi, yeni bir köye yerleşmeleri ve babasının katledilişinin ardından hayata tutunma çabalarının Yaşar Kemal’in yaşamöyküsü ile örtüşmekte olduğunu belirtir. Mutlu; Yaşar Kemal’in kendi yaşam öyküsünün yanı sıra üçlemenin Yaşar Kemal’in İstanbul’un kimsesiz çocuklarıyla yaptığı röportajlardan edindiği birikimi de yansıttığını belirtir. Bu bölüm; “Doğa’nın Çocukları”, “Korku’nun Çocukları” ve “Düş’lerin Çocukları” adlı üç başlığa ayrılmaktadır. “Doğa’nın Çocukları” alt başlığında, *Kimsecikler* üçlemesinde çocuk karakterlerin köyde doğal ortamda yaşadığından, köyün olağan gündelik yaşamında kendi kendilerine büyüdüklerinden, ücra köyün merkeze uzak olduğundan ve bu yüzden çocukların okula ulaşamadıklarından söz edilmiştir. Mutlu, bu bağlamda Rousseau’nun pedagojik düşüncelerine yer verir. Üçlemede Mustafa ve arkadaşları “doğayla iç içe yaşar, eğlenir ve büyürler. Dağlar, ırmaklar, gökyüzü, kuşlar, arılar, çiçeklerle aralarında yakın bağlar vardır. Doğaya ilişkin tüm ayrıntılar iyisiyle kötüsüyle onların hayatlarının birleşenidir.” (Mutlu, 2022, 81-82) Fakat Mutlu, çocukların gündelik hayatta yaşadıklarının sadece bu türden masum deneyimler olmadığını, aslında *Kimsecikler*’de anlatılanın “bir çocukluk cenneti” olmadığını (Mutlu, 2022, 83) çocukların yetişkinlerin dünyasında karşılaştığı travmatik şiddete, köy baskınları, cinayetler, tehditler, silahlı kavgalar ve yangınlar gibi kötü olaylara değinerek açıklar. Üçlemede çocukların oyunlarında okurlara birer ipucu verdiğine, bu oyunların çocukların hem gündelik yaşantılarını hem psikolojik durumlarını ortaya koyduğuna dikkat çeken yazar, “Korkunun Çocukları” başlığında ise *Kimsecikler* üçlemesinin iki ana karakteri olan Mustafa ve Salman’ın kendi iç dünyalarında ayrı ayrı süregiden korkularıyla mücadelesini ele

almaktadır. “Düş’lerin Çocukları” alt başlığında ise, yine aynı üçlemede yer alan çocukların düşlerine, çocukların hayal dünyasını zenginleştiren öğelere yer verilmektedir. Burada Freud’un psikanaliz kuramından yararlanan Mutlu, “Diziyi oluşturan romanlarda korku ve kaygı düşlerinin yanı sıra istek ve arzuları doğrudan yansıtan düşlere de anlatım imkânı olarak başvurulduğu”nu (Mutlu, 2022, 97) ifade eder.

“Akvaryumdaki Şen Kirpi: Feyzi” başlığı altında, Feyyaz Kayacan’ın *Çocuktaki Bahçe* adlı romanını inceleyen Betül Mutlu, kitabın Feyyaz Kayacan’ın çocukluğundan derin izler taşıdığını belirtir. *Çocuktaki Bahçe*’nin incelendiği bu bölüm, “Hangi çocukluk?”, “Analar Vakti...” ve “‘Oşarılan’ Bahçe!” alt başlıklarına ayrılmıştır. *Çocuktaki Bahçe*; çocukluk dönemine atfedilen ‘çocukluk cenneti’ ve ‘kutsal anne’ kavramlarını tersyüz eden; çocukluğunu ‘korkunç bir bahçenin zindanında geçen tutsaklık’ olarak nitelendiren Feyzi’nin çocukluk dünyasına odaklanan bir roman” (Mutlu, 2022, 110-111) olarak ele alınır. Mutlu; “Analar Vakti...” başlığında romanın başkışisi Feyzi’nin annesine dair duyguları, annesinden gördüğü fiziksel ve psikolojik şiddet üzerinde dururken, “‘Oşarılan’ Bahçe!” başlığında ise annesinin Feyzi’ye çocukluğunda “özgür alan olarak sadece köşkün bahçesini” göstermiş olması bakımından “bahçe”nin roman çerçevesinde çocukluğa ilişkin önemli mekânlardan biri olduğunu belirtir. Eserde, Feyzi’nin “bahçeden dış dünyaya baktığı; duyduğu sesleri, gördüklerini ve düşlediklerini birleştirerek kendine bir imgelem dünyası kurduğu, bahçede dedesinin gölgesinin ve annesinin gözlerinin ulaşamayacağı noktalarda dolaştığı, onların bilemeyeceği düşünceleri düşlediği, kendince sevdiği dost ağaçlarla konuştuğu” (Mutlu, 2022, 127) bir yer olduğu ve bu bakımdan önem taşıdığı belirtilir. *Çocuktaki Bahçe*’yi üç başlık altında çözümleyen Mutlu; romanın başkışisi Feyzi’nin düş dünyasını, animizmini ve psikolojisini kitaptan alıntılarla ortaya koymuştur.

Eserde, Latife Tekin’in *Sevgili Arsız Ölüm* adlı romanı, “Masalın Âsi Kızı: Dirmit” başlığında ele alınmıştır. Mutlu; izleğini “küçük bir kız çocuğunun özgürleşme mücadelesi” olarak nitelendirdiği *Sevgili Arsız Ölüm*’de, “Beş çocuklu bir ailenin köyden kente göç süreci”nin (Mutlu, 2022, 136) ailenin küçük kızı Dirmit’in bakış açısı ile anlatıldığını belirtir. Yine Mutlu, eserin ana hatlarıyla Latife Tekin’in yaşamöyküsü ile de örtüştüğünü vurgular. Kitapta *Sevgili Arsız Ölüm*, “Cinli Kız”, “Ana-Kız”, “Anlatıcı Kız” alt başlıklarında incelemektedir. “Cinli Kız” başlığı altında Mutlu, Dirmit’in zengin düş gücünden dolayı hurafelerin ve batıl inançların baskın olduğu bir köyde dışlanması ile yaşadığı yalnızlığı ve ötelenmişliği, annesi tarafından maruz kaldığı baskıyı vurgular. Dirmit’in bunların sonucunda kendi hayal dünyasına kaçarak, orada kendi düşsel dünyasını inşa ettiği belirtilir. Eserde, Dirmit’in düş dünyasının bileşenleri, çocukluğun gelişim evreleri ile ortaya konmuştur. Bu bağlamda Anna Freud’un düşüncelerinden yararlanılmıştır. Mutlu, *Sevgili Arsız Ölüm*’ün temelde “Ana-Kız çatışması” üzerine kurulu olduğunu belirtir. Dirmit’in annesi Atiye’nin baskıcı ve kontrolcü olduğundan söz edilirken, Atiye’nin özyaşam

öyküsüne, onu bu duruma getiren sosyolojik ve psikolojik etmenlere de değinilmiştir. Mutlu, Dirmit'in "annesine ve annesinin temsilini yüklediği ataerkiye karşı doğrudan ilk isyanının şiir yazmasının yasaklanması" (Mutlu, 2022, 152) üzerine olduğu belirtir ve Dirmit'in şiir yazmasını, "özne olarak yazma yoluyla özgürlüğünü kazanma" (Mutlu, 2022, 159) olarak yorumlar ve bu noktada Agamben'in çocukluk ve özne konusundaki görüşlerini paylaşır. Eserde Dirmit'in tutkulu ve düşü kimliği ile hurafelere inanan annesi arasındaki mücadelesinin annesi ölünceye kadar devam ettiği belirtilir. Yazar "Anlatıcı Kız" başlığı altında *Sevgili Arsız Ölüm*'ün üçüncü tekil anlatıcı tarafından aktarıldığına ve eserin "geleneksel halk hikâyelerinin ve masal türünün zaman, dil, olağanüstülük gibi bileşenlerini içerdiğine" (Mutlu, 2022, 157) değinmiştir.

Feride Çiçekoğlu'nun *Uçurtmayı Vurmasınlar* adlı eseri "Gökyüzü Düşleyen Çocuk: Barış" başlığı altında incelenmiştir. "Dört-beş yaşlarındaki küçük bir çocuğun cezaevindeki yaşamının 'düşsel mektuplar' aracılığıyla aktarıldığı", mektupların sahibinin annesiyle cezaevinde kalan küçük Barış ve muhatabının İnci adlı genç bir kadın olduğu (Mutlu, 2022, 160) eserde, cezaevinde geçirdikleri uzun sürenin ardından Barış ve İnci arasında oluşan güçlü sevgi bağı konu edilmektedir. Yazar, İnci'nin cezaevinden çıkmasıyla Barış'la iletişimi mektuplar aracılığıyla sürdürmeye başladıklarından söz eder. *Uçurtmayı Vurmasınlar* adlı eserin, Çiçekoğlu'nun "12 Eylül Askeri Darbesi sürecindeki cezaevi yaşantısından izler" (Mutlu, 2022, 160) taşıdığını belirten Mutlu; eseri "Yanıtsız Mektuplar", "Yanıtsız Sorular", ve "Çerçevesiz Gökyüzü" alt başlıkları ile incelemiştir. "Yanıtsız Mektuplar" alt başlığında, Barış'ın diğer mahkûm kadınlara yazdırdığı 43 mektubun "çocuğun cezaevinde olan bitene ilişkin gözlem, yorum ve sorularını kendi bakış açısından ve kendi biliş ve duyuş düzeyine göre aktardığı" (Mutlu, 2022, 162) belirtilir. Burada Mutlu, Barış'ın İnci'ye duyduğu sevginin sebebini, Barış'ın yaşamı öğrenme yolunda İnci'yi kendine rehber olarak benimsemesi, "İnci'nin ona sevgiyle yaklaşması, onu dikkate alması, onunla ilgilenmesi, hem gündelik yaşama hem de dışarıya ilişkin merak ettiği sorulara bıkmadan cevap vermesi" (Mutlu, 2022, 163-164) ile açıklar. "Yanıtsız Sorular" alt başlığında Barış'ın, İnci'ye mektuplarında sorduğu; kendisine yönelik sorular, İnci'ye yönelik sorular, soyut kavramlara ilişkin sorular yer alır. Mutlu, "Feride Çiçekoğlu'nun çocuk Barış'ın gözünden aktardığı sorular aracılığıyla; şiir/kitap okuma, halkını sevme, düşünce suçu gibi kavramları ağır ve güncel bağlamlarının dışına çıkararak naif bir sadelikle ortaya koyduğu, bir yandan da bu türden eylemleri suç olarak kabullenen zihniyetle bunları anlamakta zorlanan çocuğun algı dünyasının uzlaşmamasını eleştirel yaklaşımının temel hareket noktası olarak öne çıkardığını" (Mutlu, 2022, 169) ifade eder. Son olarak "Çerçevesiz Gökyüzü" başlığı altında yaşamı avluyla koğuşlar arasına sıkışmış olan Barış'ın ruh halini ve düş dünyasını ortaya koyan Mutlu, cezaevi müdürünün cezaevi avlusunun göğünde beliren kocaman kırmızı bir uçurtmayı izleyen mahkûmların dağılmaması üzerine görevlilerden uçurtmayı vurmalarını istediği gün,

Barış'ın yaşadıklarını ve hislerini sorguladığını belirtir. Burada, çocuğun “cezaevinin oyunsuz, oyuncaksız ve arkadaşsız karamsar atmosferini gökyüzü, umut ve özgürlüğü simgeleyen mavi uçurtma hayalleri ile renklendirdiği” (Mutlu, 2022, 176) düşüncesini ortaya koyar.

Sonuç olarak, *Çocukluk ve Roman* adlı eserinde Betül Mutlu, Türk edebiyatından çocuk karakterlerin merkezde olduğu romanları incelerken çocuğu kendine özgü sorunsalları, algısı ve anlayışı ile özel bir varlık olarak ele almakta; romanların merkezindeki çocuk öznenin kendi olarak ne ölçüde etkin olduğunu ve özne bağlamında inşasını, farklı alanlardaki bilimsel veriler ışığında disiplinlerarası bir çerçevede titizlikle ortaya koymaktadır.

Kaynaklar

Mutlu, Betül. *Çocukluk ve Roman*. İstanbul: Çizgi Kitabevi, 2022.