

Edebi Eleştiri Dergisi

Ekim 2022
Cilt 6 Sayı 2





EEDER

Edebî Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Ekim 2022, Yıl 6, Cilt 6, Sayı 2

25.10.2022

EDİTÖR/MANAGING EDITOR

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

ALAN EDİTÖRLERİ/SECTION EDITORS

YENİ TÜRK EDEBİYATI

Prof. Dr. Kemal TİMUR

(Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi,
Kahramanmaraş, Türkiye)

ESKİ TÜRK EDEBİYATI

Prof. Dr. İsmail Hakkı AKSOYAK

(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara,
Türkiye)

DOĞU DİLLERİ VE EDEBİYATLARI

Prof. Dr. Yahya SUZAN

(Batman Üniversitesi, Batman, Türkiye)

TÜRK DİLİ

Prof. Dr. Fevzi KARADEMİR

(Düzce Üniversitesi, Düzce, Türkiye)

TÜRK HALK EDEBİYATI

Doç. Dr. Erhan SOLMAZ

(Uşak Üniversitesi, Uşak, Türkiye)

BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI

Doç. Dr. Fatime Gül KOÇSOY

(Fırat Üniversitesi, Elazığ, Türkiye)

KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT

Doç. Dr. Engin BÖLÜKMEŞE

(Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir,
Türkiye)

YAYIN KURULU/ EDITORIAL BOARD

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

DANIŞMA KURULU/ BOARD OF EDITORIAL ADVISOR

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

TÜRKÇE DİL EDİTÖRÜ/MAIN LANGUAGE EDITOR

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

YABANCI DİL EDİTÖRÜ/FOREIGN LANGUAGE EDITOR

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

İLETİŞİM/CORRESPONDENCE ADDRESS

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

e-mail: edebielestiridergisi@gmail.com

BU SAYININ HAKEMLERİ

- Prof. Dr. Fatih SAKALLI (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet GÜNEŞ (Marmara Üniversitesi)
Prof. Dr. Murat Ali KARAVELİOĞLU (İğdır Üniversitesi)
Prof. Dr. Ozan YILMAZ (Sakarya Üniversitesi)
Prof. Dr. Yakup POYRAZ (Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi)
Doç. Dr. Nurtaş ERGÜN ATBAŞI (Hacettepe Üniversitesi)
Doç. Dr. M. Halil SAĞLAM (Siirt Üniversitesi)
Doç. Dr. Şerife AĞARI (Karabük Üniversitesi)
Doç. Dr. Selim SOMUNCU (Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi)
Doç. Dr. Cemal PAYAK (Pamukkale Üniversitesi)
Doç. Dr. Fatih YALÇIN (Gümüşhane Üniversitesi)
Doç. Dr. Hatem TÜRK (Giresun Üniversitesi)
Doç. Dr. Sevgül TÜRKMEÑOĞLU (Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi)
Doç. Dr. Mustafa Uğurlu ARSLAN (Dicle Üniversitesi)
Doç. Dr. Nusret YILMAZ (İğdır Üniversitesi)
Doç. Dr. Ferhat KORKMAZ (Batman Üniversitesi)
Doç. Dr. Abdülkadir DAĞLAR (Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Mümin TOPÇU (Düzce Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi İbrahim ÖZEN (İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Selda UYGUR GÜRBÜZ (Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet ÖZDEMİR (Sakarya Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Duygu OYLUBAŞ KAFTAR (Kapadokya Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Şebnem SUNAR (İstanbul Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Yasemin BAYRAKTAR (Isparta Süleyman Demirel Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Demet KOÇYİĞİT (Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Emine ULU ASLAN
Dr. Öğr. Üyesi Tuncay ÖZTÜRK (Trakya Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Fethi YANARDAĞ (Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Elif KAYA (Artvin Çoruh Üniversitesi)
Dr. Feyza BULUT (Dicle Üniversitesi)

EDİTÖR NOTU

Değerli Araştırmacılarımız, Sayın Hocalarımız,

Yayın hayatında altıncı yılını geride bırakmak üzere olan Edebi Eleştiri Dergisi, 2022 Güz dönemi 6(2) sayısı ile siz değerli araştırmacılar ve okuyucularla buluşmuştur. Aradan geçen zaman içerisinde ikisi özel olmak üzere on iki sayı yayımlayan dergimize olan ilgi ve alaka giderek artmaktadır. İlk sayıdan itibaren yazım ve yayın ilkelerine sıkı sıkıya bağlı kalan Dergimiz, bunun neticesinde TR Dizin ve MLA gibi önemli indeksler tarafından taranmaya dizinlenmeye başlamıştır. Ayrıca yayın kuruluna yurt dışındaki üniversitelerde görev yapan araştırmacılar da dâhil olmuştur. Bu başarının ardında, editör kurulumuzun makale süreçlerini titizlikle takip etmesi ve makalelere atanan hakemlerin hassasiyetle makaleleri incelemelerinin büyük payı vardır. Ayrıca siz kıymetli araştırmacıların Dergimize gönderdiği nitelikli çalışmalar, bu başarıyı daha da taçlandırmaktadır. Dergimiz, aynı çalışma disiplini riayet ederek yeni sayılarımızı hazırlamaya devam etmektedir.

Bu sayıda, 18 araştırma makalesi yer almaktadır. Bu münasebetle 2023 Bahar dönemi için çalışmalarınızı en geç 01 Şubat 2023 tarihine kadar Dergipark üzerinden bize gönderebilirsiniz. Çalışmalarınızla Dergimize vereceğiniz destek için şimdiden teşekkürlerimizi sunarız.

Saygılarımızla.

Editör

Doç. Dr. Ulaş BİNGÖL

25.10.2022



Edebi Eleştiri Dergisi/Journal of Literary Criticism

e-ISSN: 2602-4616

Ekim 2022, Cilt 6, Sayı 2
(October 2022, Volume 6, Issue 2)

İÇİNDEKİLER/CONTENTS

(Araştırma Makaleleri/Research Articles)

Adem GÜRBÜZ

Yaşar Kemal'in "Binboğalar Efsanesi" Romanına Ekoeleştirel Bir Yaklaşım

An Ecocritical Approach to Yaşar Kemal's Novel "Binboğalar Efsanesi"

(1-14)

Büşra ŞENGÜL

Kayıp Kadınlar ve Çirkinlik: Refet'in Mücadelesi

The Lost Women and Ugliness: The Struggle of Refet

(15-28)

Ülfet DAĞ

Yıldız Lejyonları'nın Dis(Ü)topik Kurgusunda Anaerkillik-Ataerkillik İkiliği

Matriarchy-Patriarchy Duality in the Dys(U)topic Fiction of The Stars Are Legion

(29-42)

Taner TURAN

Folklor, Metinlerarasılık ve Beş Şehir

Folklore, Intertextuality and Beş Şehir

(43-56)

Merve Esra ÖZGÜRBÜZ

Postmodern Masalarda Cinsiyet Kurgusu ve Anlatı Stratejileri: Kırmızı Başlıklı Kız Masalının Yeniden Yazımları

Gender Fiction and Narrative Strategies in Postmodern Tale: Rewritings of Little Red Riding Hood

(57-78)

Nesrin YILMAZ

Mehmed Es'ad Dede ve Beyân-ı Vahdet (Tevhidnâme) İsimli Manzumesi

Mehmed Es'ad Dede and His Poem Named Beyân-ı Vahdet (Tevhidnâme)

(79-103)

Murat Yusuf ÖNEM-Selim SOMUNCU

Mustafa Miyasoğlu'nda Gelenek ve Metinlerarasılık: Kerem ile Aslı'dan Bir Aşk Serüveni'ne
Tradition and Inter-Texts in Mustafa Miyasoglu: from Kerem and Asli to A Love Adventure
(104-115)

Esengül SAĞLAM CAN

Ahmet Midhat Efendi'nin Taaffüf Romanında Edebî Bir Kaynak Olarak Mitoloji
Mythology as a Literary Source in Ahmet Midhat Efendi's Taaffüf Novel
(116-125)

Mehmet Fetih YANARDAĞ-Gamze ZAFER

Denemeci Kimliği ile Erendiz Atasü
Oflu Bilâl Efendi's Nasihatname in Verse
(126-132)

Çağla AKAR ERBİL

"Beyaz Mantolu Adam" Öyküsünde Ötekileştirmenin Görünümleri
Appearances of Othering in The Story of "The Man in a White Coat"
(133-141)

Osman ORUÇ

Cengiz Aytmatov'un "Beyaz Gemi" Romanında Gelenek ve Kimlik İnşası
Tradition and Identity Construction in Cengiz Aytmatov's Novel "The White Ship"
(142-152)

Mustafa AYDEMİR-Bilcan TUNÇTAN

İhsan Oktay Anar'ın *Tiamat* Adlı Romanında Postmodern Özellikler
Postmodern Features in İhsan Oktay Anar's Novel Tiamat
(153-164)

Mehmet ÖZDEMİR

Şeyhülislâm Hocaşâde Esad Efendi'nin Gül-i Handân'ında Gülistân Sözlüğü
Gülistân Dictionary in Sheikh al-Islam Hocaşâde Esad Efendi's Gül-i Handân
(165-191)

Enser YILMAZ

*Hyde Park'tan Geçerken Şiirine Yazılan Bir Nazire: Tepedelenizâde Hüseyin Kâmil'in Bursa'dan Gelirken
Yahut Türrehâtımdan Bir Parça Başlıklı Şiiri*

*An Imitative Poem For "Hyde Park'tan Geçerken": Tepedelenizâde Hüseyin Kâmil's Poem Entitled "Bursa'dan
Gelirken Yahut Türrehâtımdan Bir Parça"*

(192-209)

Dinçer ÖZTÜRK

Ziya Osman Saba'nın Geçen Zaman Şiir Kitabında Günün Vakitleri ve Mevsimler

Times of the Day and Seasons in Ziya Osman Saba's Poetry Book of Elapsed Time

(210-223)

Murat Ali KARAVELİOĞLU

*16. Yüzyıl Şairlerinden Mahremi'nin Balkan Coğrafyasındaki Hayatı ve Tarihi Hadiseleri Ele Alışı
Hakkında Bazı Tespitler*

*Some Findings About Mahremi, One of the 16th Century Poets, Handling the Life and Historical Events in the Balkan
Geography*

(224-234)

Yunus KAPLAN

Biyografik Kaynaklara Girememiş Bir Divan Şairi: Köstendilli Dürrî ve Şiirleri

A Divan Poet Who Couldn't Enter Biographical Resources: Durri from Köstendil and His Poems

(235-268)

Mehmet Emin TUĞLUK

*Türkiye Türkçesinde ve Türkiye Türçesi Ağızlarında Renk Adlarıyla Oluşturulmuş Bitki Adları
Plant Names Formed with Color Names in Turkey Turkish and Turkish Dialects*

(269-296)



EEDER

Edebi Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Ekim 2022, Cilt 6, Sayı 2

Atıf/Citation: Gürbüz, A. (2022). "Yaşar Kemal'in "Binboğalar Efsanesi" Romanına Ekoeleştirel Bir Yaklaşım", *Edebi Eleştiri Dergisi*, 6(2), s. 1-14.

Adem GÜRBÜZ*

Yaşar Kemal'in "Binboğalar Efsanesi" Romanına Ekoeleştirel Bir Yaklaşım**

An Ecocritical Approach to Yaşar Kemal's Novel "Binboğalar Efsanesi"

ÖZ


Modern bir kuram olan ekoeleştiri, insanın ekosistemin parçalarından herhangi biri olduğunu iddia eden, insanoğlunun evren ve ekosistem üzerindeki egemenliğini reddeden, çevre konusunda duyarlılık oluşturmaya çalışan bir kuramdır. Temel hedef, insanın doğa ile olan ilişkisi üzerine odaklanmak ve bir nevi insanı tabiat konusunda terbiye etmektir. Özellikle sanayi inkılabı sonrasında yaşanan teknolojik yenileşmeler, tabiatın fütursuzca tahrip edilmesine ve ekosistemdeki bütün unsurların insan yararı düşünülerek kullanılmasına neden olmuştur. Ekoeleştiri, doğanın sadece insanlar için bir yaşam merkezi olmadığını, insan dışındaki varlıkların da en az insanoğlu kadar ekosistem üzerinde pay sahibi olduğunu savlar. Edebiyat yoluyla okuyucularda çevreye karşı belli bir bilinç ve duyarlılık oluşturmaya çalışır. Makalede inceleme konusu yapılan Binboğalar Efsanesi romanı, Osmanlı'nın son dönemlerindeki iskân politikasına karşı çıkan Türkmen Yörüklerinin son kalıntılarını işleyen bir eserdir. Anlatıya göre Türkmen Yörükleri, doğaya âşık olan, doğal şartlar altında yaşamlarını sürdürmek için türlü fedakârlıklara katlanan, ekosistemi tahrip etmeyen ve ekosistemle barışık bir yaşam sürdürmek isteyen küçük bir topluluktur. Romanda tabiata ciddi bir şekilde vurgu yapılmış, geleneğin yitirilmesi ile tabiatın tahrip edilmesi arasında paralellikler kurulmuştur. Anlatıda çevreye yapılan yoğun vurgu, bu eserin örnek olarak seçilmesinin temel gerekçesidir. Bu çalışma, ekoeleştiri kuramının Binboğalar Efsanesi romanında ne ölçüde karşılık bulduğunu irdelemeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ekoeleştiri, Eleştiri, Çevre, Yaşar Kemal, Binboğalar Efsanesi.

ABSTRACT

Ecocriticism, which is a modern theory, is a theory that claims that man is any part of the ecosystem, rejects the dominance of human beings over the universe and ecosystem, and tries to create awareness about the environment. The main goal is to focus on man's relationship with nature and, in a way, to educate people about nature. Technological innovations, especially after the industrial revolution, led to the irresponsible destruction of nature and the use of all elements in the ecosystem with human benefit in mind. Ecocriticism argues that nature is not only a life center for humans, but that non-human beings also have a share in the ecosystem at least as much as human beings. It tries to create a certain awareness and sensitivity towards the environment in the readers through literature. The novel Binboğalar Efsanesi, which is the subject of analysis in the article, is a work that deals with the last remnants of the Turkmen Yoruks who opposed the settlement policy in the last period of the Ottoman Empire. According to the narrative, Turkmen nomads are a small community that falls in love with nature, enduring all kinds of sacrifices to live under natural conditions, does not destroy the ecosystem and wants to maintain a life in peace with the ecosystem. Nature has been seriously emphasized in the novel, and parallels have been established between the loss of tradition and the destruction of nature. The intense emphasis on the environment in the narrative is the main reason for choosing this work as an example. This study aims to examine to what extent the theory of ecocriticism finds a response in the novel Binboğalar Efsanesi.

Keywords: Ecocriticism, Criticism, Environment, Yaşar Kemal, Binboğalar Efsanesi

* Doç. Dr., Bingöl Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, ademgurbuz@bingol.edu.tr  ORCID: 0000-0001-6212-1500

** [Araştırma Makalesi], Geliş Tarihi: 05.01.2022 Kabul Tarihi: 06.06.2022 Yayın Tarihi: 25.10.2022 DOI: 10.31465/eeder.1053863

Giriş

Çevreye alışılmışın dışında bir gözle bakan ekoeleştiri, 20. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan modern bir yaklaşımdır. Kuram, esas olarak tabiat ile insan arasındaki ilişkiler üzerinde durur ve bunun edebiyat üzerindeki yansımalarını sorgular. Temel hedef edebiyat yoluyla insanoğlunu doğaya karşı bilinçlendirmek, insanın evrenin mutlak hâkimi olmadığını ortaya koymak ve onu kâinattaki canlı/cansız tüm unsurlara karşı saygılı olmaya yöneltmektir. Özellikle sanayi inkılabı sonrasında teknolojinin gelişmesiyle çevrenin/ekosistemin zarar görmesi ve insanın doğayı sömürülmesi gereken bir hammadde deposu olarak görmeye başlaması çeşitli problemlerin ortaya çıkmasına neden olur. Bu durum bir karşı tepki oluşturur, çevreye karşı duyarlı olan kişiler/gruplar türer ve ekoeleştiri kuramının ortaya çıkması için uygun bir zemin hazırlanır. Bu bağlamda ekoeleştiri, "çevreci eleştiri" olma savıyla ortaya çıkmış bir kuramdır. Kuramın önde gelen isimlerinden Glotfelty, *The Ecocriticism Reader* adlı eserinde ekoeleştirin tanımı şu şekilde yapar:

"Ekoeleştiri nedir? En basit tanımıyla, edebiyatla fiziksel çevre arasındaki ilişkinin incelenmesidir. Tıpkı feminist eleştirin dili ve edebiyatı cinsiyet bilincine sahip bir bakış açısıyla incelemesi veya Marksist eleştirin metin okumalarına, üretim tarzlarına ve ekonomik sınıflara dayalı bir bilinç katması gibi, ekoeleştiri de edebiyat çalışmalarına yeryüzü merkezli bir yaklaşım getirir" (Glotfelty 1996'dan akt: Garrard, 2012: 15).

Tanımdan da anlaşılacağı üzere ekoeleştiri, edebiyatı yeryüzü, çevre veya doğa ekseninde inceler/değerlendirir; muhatap olduğu kitleyi duyarlı kılmayı hedefler ve "edebiyatın sosyal ve toplumsal sorumluluğunu ön plana çıkarıp edebiyatta çevre bilincini yerleştirerek doğanın yok edilmesinin önüne geçmeyi" (Bulut, 2005) amaçlar. Ekolojinin bir diğer tanımı edebiyat eleştirisi ve kültürel ekoloji alanında birçok eser kaleme alan Greg Garrard tarafından şu şekilde yapılır: "Ekoeleştiri en geniş tanımıyla, insanla insan dışı arasındaki ilişkinin insanlığın kültürel tarihi boyunca incelenmesi ve bizzat 'insan' kavramının eleştirel bir incelemesidir" (Garrard, 2017: 17). Görüldüğü gibi Garrard'ın tanımında "insan" olgusu ön plana çıkarılır; kendini doğadan ayırtıran, üstün tutan ve tabiatın hâkimi olarak gören insanın aslında doğadaki diğer unsurlardan çok da farklı olmadığı savunulur. Çünkü insan da tabiatın yer kaplayan, belli bir hacme ve büyüklüğe sahip olan bir varlıktır, insanın ekosistemdeki diğer unsurlardan herhangi bir üstünlüğü yoktur. Bu bağlamda ekoeleştiri, insanın doğa üzerindeki tahakkümünü sorgulayan/reddeden, insanı tabiatındaki diğer varlıklar mesabesine indiren ve çevreye karşı duyarlılık geliştirmeye çalışan bir kuram olarak değerlendirilebilir.

Doğanın haklarını savunma veya doğaya karşı duyarlılık oluşturma anlayışı; neredeyse dünya üzerindeki her toplumda, inançta, kültürde ve edebiyatta işlenen temalardandır. Bununla birlikte doğaya karşı bilinçli bir yaklaşım oluşturma ve bunu kuramsallaştırma anlayışı ilk olarak Amerikan edebiyatında başlar. Ekoeleştirin beşiği olan Amerikan edebiyatında doğanın haklarını savunma geleneği on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren başlar. 1870'li yıllarda ünlü doğa yazarı ve natüralist John Muir (1838-1914) ilk kez doğanın yaşam hakkını savunup yazılarında insanın çevreye karşı sorumluluk taşıdığını dile getirir. Muir'den sonra pek çok Amerikalı yazar, sadece doğal alanların ve insan-doğa etkileşimlerinin üzerine değil, aynı zamanda insan olarak doğaya karşı sorumluluklarımızı hatırlatan sayısız eser verir. Örneğin Mary Austin, 1903 yılında California'nın güneyinde çöl bölgelerini tutkuyla anlattığı *The Land of Little Rain* adlı eserini yayımlar. Bir diğer Amerikalı yazar Abbey ise endüstrileşmenin doğal alanları

ele geçirmesine dikkat çeken yazılar yazar ve doğanın korunması için çeşitli derneklerin kurulmasına önyak olur (Özdağ, 2017: 9,11). Bu tür yaklaşımlar, ekoeleştirisinin kuramsal olarak ortaya çıkmasına zemin hazırlar. Böylece doğanın korunmasının ve insanoğlunun sınırlanmasının edebî platformlarda dile getirilmesinin ne kadar gerekli olduğu anlaşılır. Çünkü edebiyat, büyük bir okuyucu kitlesine hitap etmekte ve okuyucular üzerinde belli oranda etkide bulunmaktadır. Ekoeleştirisinin edebiyat sahasındaki ortaya çıkışı da edebiyatın bu işlevinden yararlanma arzusunun kaynaklarıdır.

Ekoeleştirisinin terim olarak ilk kullanımına 1978’de William Rueckert’in *Literature and Ecology* (Edebiyat ve Ekoloji) adlı makalesinde rastlanır. Rueckert, ekoeleştiriye ekoloji prensiplerinin edebiyata uyarlanması olarak yorumlar ve bu tür bir yaklaşımın gerekliliğini savunur. Ekoeleştirisinin edebiyat çalışmalarında akademik bir alan olarak ilk ortaya çıkışı ise ABD’de 1992 yılında “Edebiyat ve Çevre Çalışmaları Derneği”nin (ASLE) kurulmasıyla gerçekleşir. 1993 yılına gelindiğinde ekoeleştiri Amerikan üniversitelerinde edebiyat çalışmalarında yeni ve önemli bir eleştiri akımı olarak kabul görmeye başlar, özellikle Cheryl Glotfelty ve Harold Fromm’un öncülüğünde tüm dünyada tanınır hâle gelir. Küresel çevre krizlerinin giderek büyümesi, ekolojik farkındalık ve çevre bilincinin öneminin artması nedenleriyle araştırmacıların ve edebiyatçıların ekoeleştiriye yönelimi gittikçe artar. 1995’ten bu yana iki yılda bir düzenlenen ASLE konferansları da ekoeleştirisinin gelişimi ve devamlılığı açısından önemli işlevler üstlenir (Opperman, 2012: 10-11).

Ekoeleştirisinin Türk toplumundaki geçmişi oldukça yenidir. Kuramın akademik camiadaki ilk yansıması, *The Future of Ecocriticism: New Horizons* (Ekoeleştirisinin Geleceği: Yeni Ufuklar) adlı eserle olur. Serpil Opperman, Ufuk Özdağ, Nevin Özkan ve Scott Slovic editörlüğünde yayımlanan kitap, 32 makaleden oluşur. 2009 yılında Antalya’da düzenlenen konferans sonrasındaki bildirilerden oluşan eser, ekoeleştirisinin Türkiye’de tanınmasını sağlar (Opperman, Özdağ, Özkan ve Slovic, 2011). Ekoeleştiriyle ilgili bir diğer kıymetli eser yine Serpil Opperman öncülüğünde çıkarılan *Ekoeleştiri Çevre ve Edebiyat* (2012) adlı kitapla olur. On makaleden oluşan kitap, ekoeleştirisinin geçmişini ve geleceğini tartıştığı gibi kuramı örnek metinler üzerinden de somutlaştırır. Ufuk Özdağ’ın *Çevreci Eleştiriye Giriş* (2017) adlı eseri, ekoeleştirisinin tarihsel serüvenini aşama aşama anlatan kıymetli bir eserdir. Greg Garrard’ın *Ekoeleştiri: Ekoloji ve Çevre Üzerine Kültürel Tartışmalar* adlı eseri ise 2016 yılında Türkçeye tercüme edilmiş temel kaynaklardandır. Yukarıdaki temel eserlerin dışında 2010’lu yıllardan itibaren ekoeleştiriyle ilgili birçok makale yazılmış ve kuramın esasları çeşitli şiir, roman ve tiyatrolar üzerinden somutlaştırılmaya çalışılmıştır.

Ekoeleştirisinin genel çerçevesi ve tarihi gelişimi hakkında kısaca bilgi verdikten sonra iyi bir ekoeleştirmenin hangi vasıflara sahip olması gerektiği de irdelenebilir. Doğayı edebiyata aksettirmeyi ve insanlarda çevreye karşı duyarlılık oluşturmayı hedefleyen ekoeleştirmede eleştirmenin vasıfları da önem taşır. Çünkü çevreci bir eleştirmenin ne tür özelliklere sahip olması gerektiği ve hangi yöntemlerle hareket etmesi gerektiği de önemlidir. Konuyla ilgili çevre aktivisti Barry, iyi bir ekoeleştirmenin özelliklerini şu şekilde sıralar:

“1. Doğal dünyanın temsiline özel bir ilgiyle, başlıca edebi eserleri çevre merkezli bir perspektiften tekrar okur;

2. Büyüme ve enerji, denge ve dengesizlik, ortak yaşama (simbiyoz) ve karşılıklılık, enerji ve kaynakların sürdürülebilir ve sürdürülemez kullanımları gibi bir kısım çevre merkezli kavramların uygulama alanlarını genişletir;
3. Eserlerinde doğa konusunu geniş bir şekilde ele almış yazarlara (örneğin Amerikan transandantalistleri, İngiliz Romantikleri) özel bir vurgu yapar;
4. Deneme, seyahatname, anı kitapları ve bölgesel edebiyat gibi topografik materyal sunan gerçeklere dayalı eserlere yeni bir vurgu yapmak suretiyle edebi-eleştirel pratiğin alanını genişletir;
5. Baskın edebiyat kuramlarının dış dünyayı dilbilimsel ve toplumsal kurgulayışını benimsemeyerek bunun yerine dikkatli gözlemlerin çevre merkezli değerlerine, kolektif etik sorumluluklara önem verir" (Özdağ, 2017: 34-35).

Görüldüğü gibi iyi bir ekoeleştirmenden hayatın her alanında çevreci yaklaşım sergilemesi ve bunu eserlerine yansıtması beklenmektedir. Çünkü toplumda doğa, çoğunlukla sömürülmeye açık bir obje olarak görülmekte ve doğaya insan egemen bir bakışla yaklaşılmaktadır. İnsanoğlu, kendisini evrenin efendisi, doğayı ise hükmü altındaki bir kölesi gibi görebilmektedir. Ekoeleştiri ise doğayla insanı birbirinden ayırt etmeyen, her iki unsuru da kâinatın eşit bir objesi olarak gören/görmeye çalışan bir yaklaşımdır. Dolayısıyla ekoeleştiri, temelde dünyaya insan egemen bir bakış açısıyla yaklaşılmasını reddeder ve bunun yerine insanın da doğanın bir paydaşı olarak görüldüğü bir anlayışı ikame etmeye çalışır. Bu bağlamda çevreci eleştiriye göre doğadaki diğer unsurlar, faydalanılması veya sömürülmesi gereken unsurlar olarak değil; aynı haklara sahip olunan ve birlikte bütünleşilerek yaşanması gereken varlıklar olarak görülmeli, onların varlığına ve bireysel/türsel özelliklerine saygı duyulmalıdır. İnsanın doğa üzerindeki etkisini pasifize eden ve onu da herhangi bir obje konumuna indirgeyen bu yaklaşım, derin ekoloji ve ekofeminizm gibi alt türlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlar.

Derin ekoloji, Norveçli filozof Arne Naess'in temellerini attığı önemli çağdaş doğa felsefesi akımlarından biridir. Naes, 1973 yılında yayımladığı bir makalede ilk kez derin ekoloji terimini kullanır. Naes'e göre toplumsal yapıda çevre, insanlığın dışındaki bir obje gibi algılanmaktadır. Oysa insan, çevrenin dışında olan bir varlık değil, bilakis ekosistemin parçası olan bir varlıktır. Bu bağlamda doğa, insanlardan ayrıştırılabilecek olan bir unsur değil, tam tersine insanlara bağlı ve bağımlı bir unsurdur. İnsan, doğanın bir parçası olarak diğer varlıklara gereksinim duyar ve varlığını diğer unsurlarla birlikte sürdürür. Derin ekolojistler, doğadaki tahribata dikkat çekmek isterler; fakat tahribatın sadece insan nesli üzerindeki etkilerine odaklanmazlar. Aksine tüm türlerin ve ekosistemlerin yaşam hakkını göz önünde bulundurarak "bir bütün olarak yaşam" ilkesini benimserler (Dindar, 2012: 59-62). Bu bağlamda insan odaklı bir bakış açısı yerine, evrensel bir bakış açısı önerisinde bulunurlar. Onlara göre dünyanın refah ve gelişmişliği yaşamsal ihtiyaçlar dışında insani amaçlar için kullanılmamalı ve doğadaki tüm unsurlara eşit olarak dağıtılmalıdır. Yine bu akıma göre uzun vadede insan nüfusu azaltılmalıdır. Çünkü nüfus artışıyla birlikte tarım arazileri azalacak, ormansızlaşma gibi çevresel sorunlar derinleşecek, gelişmiş ülkelerdeki zenginlikle birlikte evsel atıkların bertarafı ve sera gazı gibi sorunları derinleştiren hızlı ekonomik büyüme ölümcül sonuçlar doğuracaktır (Garrard, 2017: 42). Kuramın öncü isimlerinden Naess ve Sessions'un üzerinde anlaşarak formüle ettikleri derin ekolojinin temel ilkeleri şu şekilde sıralanabilir:

"1- Yeryüzündeki insan ve insan dışı yaşamın iyi durumda olması ve gelişmesi kendi başına [Eş anlamlıları: içsel değer (intrinsic value), doğasında bulunan değer (inherent value)] değerlidir. Bu değerler insan dışı dünyanın insan amaçları için yararlı olup olmamalarından bağımsızdır.

- 2- Yaşam formlarının zenginliği ve çeşitliliği bu değerlerin gerçekleştirilmesine katkıda bulunur ve kendi başlarına da bir değerdir.
- 3- Yaşamsal gereksinimlerini karşılamak dışında insanların bu zenginliği ve çeşitliliği azaltmaya hakları yoktur.
- 4- İnsan yaşamının ve kültürlerinin gelişimi, insan nüfusunun önemli ölçüde küçülmesiyle bir arada olabilir. İnsan dışı yaşamın gelişimi daha küçük bir insan nüfusunu gerektirir.
- 5- İnsan dışı dünyaya mevcut insan müdahalesi aşırıdır ve bu durum hızlı bir şekilde kötüleşmektedir.
- 6- Dolayısıyla politikalar değişmelidir. Bu politikalar temel ekonomik, teknolojik ve ideolojik yapıyı etkilemektedir. Bu değişikliğin gerçekleşmesi halinde ortaya çıkan durum, mevcut durumdan derin farklı olacaktır.
- 7- İdeolojik değişiklik gittikçe yükselen bir yaşam standardına bağlı kalmaktan çok, temelde yaşam niteliğini takdir etme (önemini anlamak) (içsel değer durumlarında yaşama) yönünde olacaktır. İrilik (bigness) ve büyüklük (greatness) arasındaki farka ilişkin engin bir bilinç oluşacaktır” (Şakacı, 2011: 192).

Derin ekolojinin temel ilkelerine bakıldığında insanoğlunun evren üzerindeki egemen konumunu sorgulayan, insan dışındaki varlıkların hukukunu ön plana çıkaran ve insanı törpülemeye çalışan bir anlayışın hâkim olduğu görülecektir. Özellikle 1 ve 4. ilkeler, insanı sınırlayan, insanla diğer varlıklar arasında herhangi bir hiyerarşik yapının olmadığını savunan, ekosistemin doğal yapısını korumaya çalışan ve insan dışındaki varlıkların yaşam kalitesini arttırmaya yönelik maddeler olarak yorumlanabilir. Derin ekolojinin insanın doğa üzerindeki egemenliğine karşı çıkması ve insan dışındaki varlıkları ön plana çıkarması, feminist akımların da bu kurama ilgi duymasına neden olur. Feminist akımlar, bu kez doğaya insan-insan dışı pencereden bakmak yerine kadın-erkek penceresinden yaklaşır. Ekoeleştirin doğru olarak anlaşılması için ekofeminizmin de genel yaklaşımından bahsetmekte yarar vardır.

Ekofeminizm, kadının ve doğanın baskı altına alınmasıyla ilişkilendirilebilecek sosyal, politik ve akademik bir eylemci hareket olarak adlandırılabilir. Hem kadın hem de doğa üzerinde kurulan tahakküm üzerine odaklanır (Kümbet, 2012: 171). Ekofeminizm terimini kadının baskı altına alınması ile doğanın baskı altına alınması arasında açık bağlantılar gören ve feminist hareketin çevreci hareket ile birleştirilmesini savunan Fransız feminist Françoise d'Eaubonne 1974 yılında literatüre sokmuştur. Ekofeminist çalışmalar, hem kadın hem de doğa üzerinde kurulan tahakkümü sergilemeyi, aralarındaki ilişkiyi anlamayı ve ortadan kaldırmayı amaçlar. Ekofeministlere göre, erkeğin kadın üzerindeki egemenliği ile insanın -daha doğrusu, erkeklerin-doğa üzerindeki egemenliği -dolayısıyla çevre bozulması- arasında bir bağlantı vardır. Onlara göre, doğanın tahribinden sorumlu olan insan merkezcilik değil, erkek merkezciliktir. Kuramın öncülerinden Rosermary Radford Reuther'e göre, Batı uygarlığının tarihinde İbranilerden bu yana doğa ile kadın özdeşleştirilmiş, erkekler aşağı yukarı eş zamanlı olarak hem doğayı hem de kadınları tahakküm altına almışlardır. Merchant'a göre de kadın ile doğa, modern doğa biliminin ortaya çıkışından çok önceleri özdeşleştirilmiştir (Ünder, 2005: 605). Bu bağlamda ekofeminizm, doğa karşısındaki insanoğlunu cinsiyet ayrımına giderek anlamlandırır, doğa ile kadını erkek cinsinin tahakkümü altında olan ve sömürülen varlıklar olarak değerlendirir ve özdeşleştirir. Böylece ortaya doğa ile kadının bütünleştiği ve erkek cinsinin hedef alındığı bir tablo çıkar.

Edebiyat alanında ekoeleştiri; doğadaki canlı-cansız, insan-insan dışı tüm varlıkların edebî eserlere nasıl aktarıldığını sorgular. Okuyucularda çevre bilinci ve ekolojik benlik oluşturmaya

çalışır ve sanat/edebiyat eserine sorumluluk yükler. Amaç, okuyucuda çevreye karşı duyarlılık uyandırmak, insanoğluna dünyanın sahibi/egemen gücü olmadığı bilinci vermek, insana ve doğadaki diğer varlıklara daha temiz/yaşanabilir bir çevre bırakmak, insanın kâinattaki diğer varlıklara saygı duymasını sağlamaktır. Ekoeleştiri, bu düşüncenin edebiyat/sanat eserlerine ne ölçüde yansıdığını irdeleyen bir kuramdır ve bu çalışma, ekoeleştiri kuramının Yaşar Kemal'in *Binboğalar Efsanesi* romanında ne ölçüde karşılık bulduğunu irdelemeyi amaçlamaktadır.

1. Yaşar Kemal'in "Binboğalar Efsanesi" Romanına Ekoeleştirel Bir Yaklaşım

Cumhuriyet Dönemi toplumcu gerçekçi romancılarından olan Yaşar Kemal, Van'dan Osmaniye'nin Hemite köyüne göç eden bir ailenin oğludur. Kırsal yaşam içinde ve Türkmenler arasında geleneklerine bağlı bir şekilde büyüyen yazar; eserlerinde özellikle Toros köylülerini, ağalarla ırgatlar arasındaki ilişkileri, eski ile yeni arasındaki değişimi ve yozlaşmayı destansı bir dille işler. Yazarın dil ve üslubu türkülerle, tekerlemelerle, halk söyleyişleriyle şekillenir ve Anadolu insanını yansıtan bir hüviyete bürünür. Bu durum, yazarın çocukluğundan itibaren Anadolu insanıyla iç içe bir yaşam sürdürmesinden kaynaklanır. Yaşar Kemal, aynı zamanda iyi bir doğa gözlemcisi ve savunucusudur. Canlı doğa tasvirleri, teknolojik yeniliklerin oluşturduğu tahribat, insan dışı varlıklara olan ilgi (hayvanların, ağaçların, bitkilerin, dağların, akarsuların vb. yoğun ve canlı bir şekilde işlenmesi) Yaşar Kemal'in romancılığının temel özelliklerindedir. Berna Moran, yazarın romanlarındaki doğa hassasiyetini şu sözlerle dile getirir:

"Yaşar Kemal'in yarattığı Çukurova dünyasında insan kadar önemli bir yer tutan doğa, çeşitli işlevler gören bir öğedir. Dağları, ovaları, bataklıkları, otları, ağaçları, kuşları, böcekleriyle tüm doğayı romanlarında böylesine coşkuyla işlemiş başka bir Türk yazarı yok. Yaşar Kemal'in doğayı çeşitli amaçlarla kullandığını biliyoruz. Doğa her şeyden önce insanın yaşadığı çevre olarak vardır; kimi zaman yaşamak için boğuştuğu bir düşmandır, kimi zaman bazı ahlaksal değerlerin simgesi olarak iş görür. Kimi zaman da estetik değer kazandıran bir öğedir, çünkü Yaşar Kemal'in yapıtlarındaki şiirselliğin bir kaynağı, söylemeye gerek yok ki, tüm zenginliğiyle sergilenen doğadır" (Moran, 2012: 167).

Yaşar Kemal, çocukluğundan itibaren doğa ile yakından alakadar olan ve doğaya hayranlık duyan bir sanatçıdır. Yazar, bu durumu çocukluk hatıralarında şu sözlerle dile getirir: "Çocukluğumun dünyası anlatılamayacak kadar zengindi. Doğada her yaratık, her renk, koku beni sevinçten delirtiyor, kendimden geçirtiyordu" (Kemal, 2014: 42). O, doğayı sadece estetik bir obje veya tasvirde ihtiyaç duyulan bir öge olarak işlemez, aynı zamanda doğaya "bir roman kişisi gibi bakar" (Naci, 2012: 383). Eserlerinde tabiata yönelik olumlu ve olumsuz yargılarda bulunur, doğal yaşamın insan yaşamı üzerindeki etkilerine dikkat çeker, özellikle insanoğlunun doğa üzerindeki tahribatına odaklanır. Makalede inceleme konusu yapılan *Binboğalar Efsanesi* romanı, ekolojik öğelerin yoğun olarak yer aldığı romanlardandır ve bu çalışma, ilgili romanı ekoeleştirel yönden irdelemeyi hedeflemektedir. Çalışmanın daha iyi anlaşılması için romanın kısaca tanıtılmasında fayda vardır.

Binboğalar Efsanesi, Osmanlının son dönemlerinde varlığını sürdüren Yörüklüğün Cumhuriyet dönemindeki son kalıntılarını konu edinir, değişen şartlara ayak uyduramayan ve yerleşik hayata geç(e)meyen Yörüklerin dramatik öyküsünü işler. Türkmen Yörüklerinden Karaçullu obası, Osmanlının iskân politikasına karşı çıkmış bir obadır. Oba halkı, Çukurova'nın sıcaklığında kavrulmamak için yazın yaylalara çıkmış, kışın ise kışlak olarak Adana'nın kırsal kesimlerine yerleşmiştir. Osmanlı, tüm uğraşlarına rağmen obayı yerleşik hayata ikna edememiş; oba halkı, rüşvet vermek suretiyle bile olsa göçebe olarak yaşamayı sürdürmüştür. Fakat teknolojinin

gelişmesi, tarım faaliyetlerinin yaygınlaşması ve göçebe Yörüklerin çoğunun yerleşik hayata geçmesiyle toprak sıkıntısı baş göstermeye başlamıştır. Karaçullu obası, başlangıçta bu tür problemleri yerleşecekleri yörelerin zenginlerine ve makam sahiplerine rüşvet vermek suretiyle çözmeye çalışır. Fakat zamanla toprak iyice kıymetlenir ve obanın ayak basacağı bir toprak parçası bile bulunamaz. Oba halkının toprak arayışının farkında olan sömürgeci tipler (beyler, ağalar, kamu görevlileri vb.); onları kandırır, sömürür ve oba üzerinde baskı kurar. Öyle ki obanın üzerinden geçtiği yollardan/dağlardan bile ayakbastı parası istenir. Roman, oba halkının yerleşik hayata geçmekte gecikisinin getirdiği pişmanlığın, çaresiz bir şekilde toprak arayışının, toprak ağalarının/sahiplerinin obayı sömürüşünün âdeta bir ağıttır. Yazar, romanda Karaçullu obasının bir yıllık yaşam hikâyesini konu edinir. Geçmiş yüzyıllara dayanan ve çadırlarında sultanları ağırlamış olan oba; bu bir yılın sonunda teknolojiye, çağa, medeniyete ayak uydurmak zorunda kalır ve dağılır. Böylece bir geleneğin daha sonu gelmiş olur. Roman, bu bir yıllık süreçte obanın toprak arayışını, toprağa yüklediği manayı, gelenek ile modern yaşam arasındaki sıkışmışlığı konu edinir.

Ekoeleştiri, temelde insanın doğa üzerindeki egemenliğini sorgular, doğadaki varlıklara türsel özelliklerinden dolayı değer verir ve doğayı sömürülmesi gereken bir obje olarak değil, hayatın ikame edilmesi noktasındaki bir paydaş olarak değerlendirir. Ekoeleştiri, doğaya ait bu olumlu/yüceltici bakış açısının edebiyat ortamındaki yansımalarını irdeler. Bu bağlamda Yaşar Kemal'in *Binboğalar Efsanesi* romanı ekoeleştirel olarak incelendiğinde şu başlıklar altında irdelenebilir: Toprağa sevgi/saygı ve toprak arayışı, teknoloji karşıtlığı, insan dışındaki varlıklara özel ilgi.

1.1. Toprağa Sevgi/Saygı ve Toprak Arayışı

Ekoeleştiri, insanı doğa konusunda bilinçlendirmeyi, muhatap olduğu kitleye farkındalık kazandırmayı ve doğanın korunmasını hedefler. *Binboğalar Efsanesi* romanı, bu bağlamda çevreci bir eser profili çizer. Eser boyunca toprağın ne kadar kıymetli olduğu vurgulanır, topraksızlık veya sığınılacak/ayak basılacak bir toprak parçasının bulunmaması dünyanın en büyük felaketi olarak gösterilir, toprağa gelenekler çerçevesinde büyük saygı duyulur.

Ekoeleştiri kuramına göre toprağa sevgi, saygı ve hayranlık duymadan ve toprağın değerini bilmeden toprakla insan arasında etik bir ilişki kurulamaz (Özdağ, 2005: 53). Toprağa sırf insanoğluna yarar sağladığı için değil, içsel değerlerinden dolayı da önem verilmelidir. Ancak bu türden bir davranış şekli, doğayı sömürmek istemeyen ve doğayla bütünleşmek isteyen bir bakış açısı olabilir. Yaşar Kemal, *Binboğalar Efsanesi* romanında geleneklerine bağlı olan göçebe bir Türkmen obasını konu edinir. Karaçullu obası, yüzyıllardır göçebe olarak yaşamış bir topluluktur ve geleneksel bir yaşam sürdürmektedir. Bu yaşam şekli, doğa ile insanın bütünleştiği ve doğanın değer gördüğü bir anlayışa sahiptir. Bu anlayışta toprak, saygı duyulup karşısında niyazda durulması gereken kutsal bir varlıktır. Örneğin obada Hıdırellez günü kutlanırken davulcular sahneye çıkar ve gösteride bulunur. Davullar sustuktan sonra ise tüm oba halkı şu şekilde toprağa saygı gösterir: “Davulun sesi birden kesildi. Davulcu iki dizinin üstünde toprağa niyazda durdu. Eğildi üç kere toprağı öptü. Sonra toydan teker teker kalkıp davulcunun yanına geldiler, yere diz çöktüler, toprağı üç kere öpüp niyaza durdular. Herkes geldi. Hastalar, sayrılar, çocuklar da gelip niyaza durdular” (Kemal, 2014: 14-15). Görüldüğü gibi Türkmen obasında akli eren/ermeyen herkes, gelenekler çerçevesinde toprağa büyük saygı gösterir ve toprağı yüceltir. Bu saygı, hem toprağın insan neslinin devamı açısından kritik bir öneme sahip olmasından hem de kendi içsel

değerlerinden kaynaklanır. Çünkü onlara göre “toprak bereketli, toprakta yüz bin, bir milyon doğurganlık” (Kemal, 2014: 16) vardır. Dolayısıyla eserde toprağa sadece insan merkezli bir bakış açısıyla değil, aynı zamanda toprağın kendi içsel/türsel özelliklerinden dolayı da değer verilir.

Yaşar Kemal, *Binboğalar Efsanesi* romanında yaşamın ekolojik sistemdeki diğer unsurlardan ayrı bir şekilde devam ettirilemeyeceğini vurgular, toprak arayışı içerisinde olan bir obanın dramını işler. Ekoeleştiri kuramına göre insanoğlu, yaşamsal gereksinimleri dışında doğadaki çeşitliliğe ve zenginliğe zarar vermemelidir (Şakacı, 2011: 192). Bu bağlamda toprak da insanoğlunun yaşamsal bir gereksinimidir, yaşamın sürdürülebilmesi için ikamet edilebilecek ve geçimi sağlayabilecek bir toprak parçasına ihtiyaç vardır. *Binboğalar Efsanesi* romanında yaşamını sürdürebilecek/barınacak kadar bile toprak parçası bulamayan Karaçullu obası işlenir. Türkmen yürüğü olan oba halkı, yüzyıllar boyunca göçebe bir yaşam sürdürmüş, 19. yüzyılın sonlarında Osmanlının çıkardığı iskân politikasına karşı çıkmış ve toprağa yerleşmemek için büyük bir direnç göstermiştir. Bu süreçte diğer Yörükler, yavaş yavaş yerleşik hayata geçmiş; fakat Karaçullu obası, geleneklerinden taviz vermeye yanaşmamıştır. Bu arada teknolojinin gelişmesiyle tarım faaliyetleri yaygınlaşmış, tarım arazileri azalmış ve birçok toprak ağası türemiştir. Netice itibarıyla toprak kıymetlenmiş, sähipsiz topraklar sahiplenilmiş; Karaçullu obası kışlaklar ve yaylaklar bulmakta zorlanmaya başlamıştır. Yaşam, anlatı zamanında Karaçullu obası için her geçen gün zorlaşmaktadır. Oba, zamanında yerleşik hayata geçmediği için pişmanlık duymakta; fakat bu duruma bir türlü çözüm üretememektedir. Devletten toprak talebinde bulunmakta, toprak satın alınmaya çalışılmakta; fakat bu uğraşlar herhangi bir neticeye ulaşmamaktadır. Obanın son umudu ise Hıdırellez günüdür. Hıdırellez inanışına göre “o gece doğudan çıkan bir yıldızla batıdan çıkan bir yıldız gökyüzünde birleşirler. Bu iki yıldızın birleştiği an akan suların ölümsüzlük suyu akar, dilek pınarları coşar. Tam bu sırada dilekte bulunan insanların bütün dileklerinin gerçekleştiğine inanılır” (Cengiz, 2014: 270-271). Hıdırellez gününde kutsal anı yakalayan kişilerin dileğinin kabul olacağına inanan Karaçullu obası, yaylak ve kışlak dileğinde bulunmak üzere aralarında söz birliği yapar. Çünkü obanın en temel problemi, yaşamı ikame edebilecek kadar bile olsa toprak sahibi olabilmektir: “Oba karar vermişti. Bu sefer kim görürse yıldızı, suyu, Çukurdan toprak, Aladağdan yayla isteyecekti” (Kemal, 2014: 24). Fakat Hıdırellez gününde kutsal anı sadece roman karakterlerinden Kerem yakalayabilir; fakat nefesine yenik düşer ve obanın kararına muhalefet ederek Allah’tan bir keklik dileğinde bulunur. Böylece obanın umutları yine boşa çıkmış olur.

Yaşar Kemal, roman boyunca ekosistemin bir parçası olan toprağın değeri üzerinde durur ve toprağı yüceltir. İnsan soyunun ancak toprak sayesinde varlığını sürdürebileceğini Karaçullu obası üzerinden somutlaştırır. Öyle ki oba halkı, yaşamını sürdürebilecek kadar bir toprak parçasına sahip olabilmek için evlatlarını feda etmeyi bile göze alır. Birçok aile, kız çocuklarını toprak sahipleriyle evlendirir ve bu yolla bir çadır kurabilecek kadar bile olsa toprağı kavuşmuş olur. Birçok genç kız, sırf bu yüzden hastalanarak ölür veya intihar eder. Netice itibarıyla ekosistemin bir tamamlayıcısı olan toprağın, insanoğlunun yaşamını sürdürmesi için vazgeçilemez bir olgu olduğu Karaçullu obası tarafından deneyimlenmek suretiyle öğrenilir. Romanda bir yandan toplumsal değişim ve yozlaşma eleştirilirken öbür yandan doğaya ait unsurların ne kadar değerli olduğu vurgulanır. Ekosistemin parçaları konumundaki hayvanlar, dağlar, ovalar, akarsular; dünyanın en değerli unsurları olarak görülür. Bunun farkında olan

Türkmenler doğayla baş başa kalabilmek için yüzyıllarca yaylalara çıkmış ve ancak kışları (doğal şartların zorlamasından dolayı) çadırlarını yerleşim yerlerine kurmuştur. Bu bağlamda romanda doğa; bozulmamışlığı, geleneği, temizliği ve saflığı simgeler. Toprak, bünyesinde birçok türü bünyesinde bereketli bir obje konumundadır. İnsanoğlu, toprakla var olmuş ve bu sayede varlığını sürdürmüştür. Bu bağlamda eserde toprağa büyük bir sevgi/saygı duyulur ve kutsiyet atfedilir.

Romanda toprak dışındaki ekolojik unsurlara da kutsiyet atfedilir. Geleneklerine bağlı bir şekilde yaşam sürdüren Yörüklerin ekosistemin parçası olan birçok türe özel bir ilgi ve saygı gösterdiğine değinilir. Örneğin Karaçullu obası, göç ettiği topraklarda çeşitli kötülükler görür; obanın çadırları yağmalanır, oba taşlanır ve obanın zenginlikleri sömürülür. Oba lideri Süleyman Kâhya, tüm bu olanlara karşı sükûnetini korur ve yapıcı olmaya çalışır. Fakat obanın köpeklerinin öldürülmesi Süleyman Kâhya için kabul edilemez bir olgudur ve Türkmen Yörükleri bu gaddarlığı yapan kişilerden ilk kez hesap sorar (Kemal, 2014: 156). Böylece doğanın bir parçası olan köpek türünün oba tarafından adi bir hayvan olarak görülmediği ve büyük değer gördüğü anlaşılır. Çünkü oba halkı, canına ve malına kastedilmesi karşısında sessiz kalmış; fakat köpeklerinin öldürülmesini kabullenilemez bir olgu olarak değerlendirmiştir. Karaçullu obasının ekosistemin parçalarına duyduğu saygı sadece köpek türü ile sınırlı değildir, koyunlara da kutsiyet atfedilir: “koyun kutsal bir varlıktır. Ta Âdem babamızdan bu yana” (Kemal, 2014: 197). Yine eserde böcek, çiçek, ot vb. unsurların ölümsüz olduğu ve ebediyete kadar varlıklarını sürdürecekleri de vurgulanır: “Böcekler ölmez, otlar da, çiçekler de ölmezler. Kıyamete kadar böcekler, çiçekler, otlar ardı ardına ulanırlar, öylece ölmezleşirler” (Kemal, 2014: 29). Görüldüğü gibi eserde sadece insan türü ön plana çıkarılmaz, insan dışındaki varlıklara da hem insanlığa katkısından hem de içsel değerlerinden ötürü değer verilir ve saygı duyulur. İnsan dışındaki varlıkların da doğanın bir parçası/paydaşı olduğu, yaşama haklarının olduğu ve değer görmeleri gerektiği vurgulanır. Doğadaki varlıkların değeri, sadece insan odaklı bir bakış açısıyla değerlendirilmez; tam tersine varlıklar, kendi türsel özelliklerine göre değer görür ve ekosistemi tamamlayan birer parça olarak anlamlandırılır.

1.2. Teknoloji Karşıtlığı

Ekoeleştiri, teknolojiye karşı değildir; çünkü teknoloji çok yönlü kullanılabilir olan bir unsurdur, ekosisteme fayda sağlayabileceği gibi zarar da getirebilir. Bu bağlamda ekoeleştiri, teknolojinin kendisine değil, doğa üzerindeki hükümlerine karşı çıkan ve çevreye zarar veren uygulamalarını eleştiren bir anlayışa sahiptir. Örneğin ekoeleştiri, karbon salınımını azaltan çevre dostu teknolojiyle barışıktır, ekosistemde tahribat oluşturmayan teknolojileri benimser, teknolojinin doğayla uyumlu olması gerektiğini savunur, teknolojinin doğa üzerindeki yıkıcı etkilerini ise reddeder/eleştirir. Genel olarak ekoeleştiri ve özellikle derin ekoloji, teknolojinin sadece insana bakan yönüyle ilgilenmez, bunun ekosistem içerisindeki diğer varlıklar üzerindeki etkisini de sorgular. Örneğin ekoeleştiri, teknolojinin doğurduğu çevre kirliliğine doğadaki tüm unsurları gözetmek suretiyle yaklaşır, konuya sadece insanoğluluyla sınırlanmış sığ bir bakış açısıyla yönelmez.

İnsanlığın gereksinimi, teknolojinin ekolojik ilkelere uygun olarak ve toplum ile doğa arasında yeni bir uyuma katkı sağlayacak şekilde geliştirilmesidir, ileri teknolojinin topyekûn olarak reddedilmesi söz konusu olmamalıdır. Ekoeleştiri, çevremerkezci etik çerçevesinde insanın doğayla faaliyetlerinin uyumlu olmasını sağlayan, fiziksel sınırları gözetken ve yıkıcı sonuçlar doğurmayan uygun teknolojiyi destekler (Şakacı, 2011: 289, 295). Romanlarında çevreye karşı

duyarlı bir profil çizen Yaşar Kemal, teknolojik ilerleme ile doğadaki yozlaşma arasında paralellik kurar. Doğadaki yozlaşmayı; insanların huylarını, geleneklerini, göreneklerini değiştiren bir obje olarak değerlendirir ve eleştirir. Gelişmiş toplumlardaki doğadan kopuşun ve doğadaki tahribatın insanın kendine/özüne yabancılaşmasına neden olduğunu düşünür. Teknolojik gelişmenin, "Makinanın doğayı yok etmesi, ormanların yok olması, denizlerin, suların kirlenmesi, havanın ağıya dönüşmesi, şehirlerin cehennemden beter olması" (Kemal, 2014: 160) anlamlarına geldiğini düşünür.

Binboğalar Efsanesi romanında daha çok teknoloji karşıtı bir tutum takınılır, teknolojinin gelişmesi ile yozlaşma ve bozulma paralel olgular olarak değerlendirilir. Bu bozulma, hem toplumsal ve geleneksel bağlamda hem de doğa üzerinde etkisini gösterir. Örneğin roman karakterlerinden Demirci Haydar Usta, demircilikle iştiğal eden göçebe bir Türkmen yörügüdür. Ömrünü dağlarda, yaylalarda geçiren ve doğa ile baş başa bir yaşam sürdüren Haydar Usta, gelişen teknolojiyi hayranlık ve ürküntüyle izler. Uçakları demir kuşlara, otomobilleri yıldırım gibi beygirlerle, tarım arazilerini süren traktörleri ise toprağı yiyen, yerken uluyan canavarlara, ağızlarından yalım fişkırtan demir şahmaranlara benzetir (Kemal, 2014: 11, 61). Böylece teknoloji karşıtı bir tutum takınmak suretiyle okuyucularında çevre bilinci oluşturmaya çalışır, tabiata zarar veren teknolojiyi eleştirir.

Yaşar Kemal, eserde sözünü Haydar Usta'ya emanet eder, onun üzerinden teknoloji karşıtı bir tutum takınır ve teknolojinin doğurduğu kudreti/ihtişamı büyük bir korkuyla yansıtır. Yıllarca kent merkezine inmeyen Haydar Usta, obasına toprak temin edebilmek için bölgenin büyükleriyle görüşmek ve onlardan toprak talebinde bulunmak ister. Bu amaçla yıllar sonra ilk kez Adana'ya iner ve gördüğü yenileşme karşısında hayranlıkla karışık bir korkuya kapılır. Her evde bulunan elektriğı ışık tarlası olarak yorumlar, çok katlı apartmanları bin gözlü devlere benzetir, şehrin gürültülü ortamından kendisini ve atını korumaya çalışır; çünkü bu ortam doğal değildir, ekosistemin dengesiyle uyuşmaz. Anlatıcı, Haydar Usta'nın şehirde yaşadığı ürküntüyü şu sözlerle dile getirir:

"Amma da çok ışık, ortalık gündüz gibi. Güneşi yüz bin parçaya bölmüşler getirmişler bu şehrin her bir evine asmışlar. Bu bir köy değil, şehir değil, ışık tarlası... Bir de bin gözlü devlere benzeyen üç kavak boyu evler. Başını kaldırıp da tepesine bakamazsın. Baksan göremezsın. Haydar Usta bu evlerden, bu ışıklardan, bu devlerden, uzayan, her an bambaşka olan, sallanan, koşan, her an yiten, sonra geriye gelen gölgelerden basbayağı ürkütü... Işıklı, kocaman, çok yüksek olmayan, bir dağ gibi genişlemesine yayılmış, oturmuş bir yapının önünden geçtiler. Yapının içinden bir gürültü, bir şakırtı, uğultu, gümbürtü geliyordu ki, aman Allah, kulakları sağır eden. Haydar Usta atını üzengiledi, gürültülü yapıdan hızlıca uzaklaştı" (Kemal, 2014: 171).

Binboğalar Efsanesi, yaşamı göçebe Türkmenlerin gözünden yansıtan bir romandır. Eserde geleneksel kültür yüceltilir, geleneğin karşıtı konumundaki teknolojik yenilikler ise yadırganır. Örneğin roman karakterlerinden Fehmi, göçebe yaşamı terk ederek yerleşik hayata geçmiş zengin bir karakterdir. Zenginleştikçe geleneklerinden ve doğal yaşamdan kopmuş, bunun yerine modern bir yaşam sürdürmeye başlamıştır. Anlatıcı, Fehmi'nin bu tutumunu eleştirel bir tonla şu şekilde okuyucuya aktarır: "Dedesinin atlarını, geleneklerini unutmuştu. Onlardan kim yanında söz açarsa buruluyor, ona düşman kesiliyordu. Şimdi traktörleri, biçerdöverleri, özel otomobili, kamyonları, parti başkanlığı, radyoları, teypleri, çeltik tarlaları, çiftliğiyle övünüyordu... Bu gece karyolasında, yaldızlı mobilyalar arasında rahat, mutlu bir uyku uyuyacaktı" (Kemal, 2014: 74). Görüldüğü gibi eserde, Fehmi'nin teknolojiye yönelmesi ile geleneklerinden kopması arasında

paralellik kurulmuş ve ekosisteme zarar veren teknoloji, insan fitratını bozan bir unsur olarak gösterilmiştir. Anlatıya göre teknolojik gelişmeler, sadece geleneklere bağlılığı zedelememiş, aynı zamanda geleneksel yaşam şartlarını da hızla değiştirmiştir. Anlatıcı, yazarın sözünü emanet ettiği karakterlerden Haydar Usta'nın teknolojik yenileşme ve bu yenileşmenin doğa üzerindeki korkunç ve hayret verici etkisini şu sözlerle ortaya koyar:

“Haydar Usta'nın anlamadığı, hiçbir zaman da anlayamayacağı bir şeyler olup bitmişti. İnsanlar, Çukurova, sihirbazın çubuğu değmiş gibi bir değmiş, ak kara, kara ak oluvermişti. Ama bu iş bir anda oluvermişti. Kimse kimseyi tanımıyordu. Sular, ağaçlar, tepeler, ormanlıklar da değışivermişti. Bir bakmışsın uçsuz bucaksız bir gölün, bir bataklığın, bir büklüğün yerinde bir orman gürelemiş çıkmış. Göz açıp kapayınca kadar, ekini biçip döven, çuvallayıp tarlanın ortasına atan dev böcekler... Demirden, ateş yutan böcekler. Vesuphanallah... Süphanallah, suphanallah!” (Kemal, 2014: 51).

Görüldüğü gibi anlatıcı, bir yandan teknolojinin baş döndürücü kudreti karşısında büyük bir hayranlık duymakta, öbür yandan teknolojinin doğurduğu bu değışimden/dönüşümden ürkmektedir. Bu bağlamda eserde teknoloji, hayranlıkla karışık bir korku ile tasvir edilmekte; teknolojinin faydalarından çok, toplumsal yapı ve doğa üzerindeki olumsuz tesirlerine odaklanılmaktadır. Yazar, eserde doğa ile insanın iç içe geçtiği, insanların doğa ile barışık bir yaşam sürdürdüğü, teknolojinin doğayı sömürmediği bir dünyayı yüceltir. Bu idealize dünyada binaların, makinelerin, teknolojinin yerini tabiatın doğal unsurları olan tarlalar, çiçekler, böcekler, hayvanlar, akarsular almaktadır. Bu bağlamda eserde teknoloji, geleneği ve doğayı yozlaştıran bir unsur olarak görülür ve eleştirel bir dille işlenir.

1.3. İnsan Dışındaki Varlıklara Özel İlgi

Ekoeleştiri, insanoğlunu tabiattaki herhangi bir varlık olarak görür ve insanoğlunun çevre üzerindeki baskın tutumunu reddeder. Kurama göre insan türü; dağ, taş, koyun, keçi, akarsu vb. ekolojik unsurlardan çok da farklı bir değere sahip değildir/olmamalıdır ve ekosistemdeki diğer varlıklar gibi düşünülmemelidir. Bu bağlamda tabiattaki unsurların insan yararına kullanılmasına karşı çıkılır ve doğal zenginliklere ancak yaşamsal gereksinim duyulması halinde başvurulması gerektiği savunulur. Şu halde ekoeleştirel bir eser, insan dışındaki varlıklara odaklanan, tabiattaki diğer varlıkları da konu edinen ve onların haklarını savunan bir yapı arz eder/etmelidir.

Binboğalar Efsanesi romanında dağların heybeti, çiçeklerin kokusu, akarsuların çağılması vb. ayrı ayrı resmedilir ve ön plana çıkarılır. Örneğin en zor anlarında insanların yardımına yetişen yüce kişi konumundaki Hızır (a.s.); eserde sadece insanları değil, tabiattaki diğer canlıları da gözetken bir konumda çizilir: “O Hızır ağaçlara yaprak, çiçektir, kokudur. Işıktır, dünyanın sıcaklığıdır” (Kemal, 2014: 22). Anlatıda, dağlara özel bir önem verilir. Göçebe bir yaşam sürdüren Türkmen Yörüklerinin dağlar olmadan bir yaşam sürdüremeyeceği, dağların serin ve temiz havasında yaşayabilmek için her türlü zorluğa katlandıkları vurgulanır. Örneğin yazar, şu cümlelerde Aladağ'ı tam bir doğa harikası olarak tanıtır:

“Aladağın ardında uzun bir koyak var. Koyak baştan ayağa ormanlık. İçinden yüzlerce pınar kaynıyor. Dört yanları naneli, pürenli, içleri çakıltaşı, soğuk, aydınlık pınarlar. Pınarlardan su yerine aydınlık kaynıyor, oluklardan su yerine ışık şakırdıyor... Yörükleri ne bu kışlaktan, ne bu yaylaktan, kolay kolay ayıramazsın, ölürler. Bir kayanın doruğunda bitmiş bir ot nasıl inatla köklerini sert çinke taşlarına sarmuş, tutunmuşsa, Aladağ yürüğü de öyledir” (Kemal, 2014: 9).

Görüldüğü gibi dağlar, eserde Yörükler için yaşamsal bir gereksinim olarak gösterilir ve Yörüklerin bu ekolojik unsura nasıl bağımlı oldukları vurgulanır. Yazar, anlatıda tabiata ait her

unsura özel bir ilgi gösterir. Çünkü yazara göre tabiat; bozulmamışlığı, doğallığı, evrensel olanı yansıtır. Bu bağlamda eserde koyun kokusundan sabah rüzgârına, taze sağılmış süttten kuru samana kadar her ayrıntıya büyük önem verilir. Örneğin aşağıdaki paragrafta yazar, ekolojik unsurları hayranlıkla anlatır:

“İlk güzün seherini taze, buğulu bir süt bir koyun kokusu doldurdu. Yumuşak, iç acıcı. Seher vaktinde esen ince yelde insan bir cennete girer, bütün bedeni, seher yeli yüzüne çarptıkça uçar gibi olur. İçini tarifsiz bir sevinç doldurur... Hele ilk güzde, hele Çukurova’da, hele Ceyhan Irmağı ovaya serilmiş, kendini ilk gün ışığına bırakmışken, hele taze süt, hele güneşte kavrulmuş yanmış, kurumuş çiçek, kurumuş ot kokuları içinde, dalga dalga gelen... Samana, toza karışmış. Toz seher vaktinde, kuru samanla, çiçek ölüleriyle karışmış, çiy yağmış toprağa, güz yapraklarına. Güz yapraklarının güz otlarının, sarı sığırkuyruklarının, devedikenlerinin ince toz tabakaları çiyden çamur olmuş, iri çoban köpeklerinin uzun havlamaları, gür sesleri, Çukurova’da, hele seher ıssızlığında çın çın eden” (Kemal, 2014: 64).

Ekolojik unsurların çok yoğun bir şekilde işlendiği eserde, hayvan sevgisi de geniş yer tutar. Yörükler, hayvanlarını neredeyse kendi canlarından üstün tutar; koyunlarına, köpeklerine gözü gibi bakar. Bununla birlikte eserde “şahin” türüne özel bir ilgi gösterilir, roman kurgusu bir şahin edinebilmek için türlü badireler atlatan Kerem’in öyküsüyle şekillendirilir. On iki yaşındaki Kerem’in en büyük arzusu bir şahin sahibi olabilmektir. Kerem, bunun için Hıdırellez gününü fırsat bilir, gece boyu uyumaz ve kutsal anı yakalayarak Allah’tan bir şahin diler. Bu sırada Kerem’in de dâhil olduğu Karaçullu obası, yerleşecek bir toprak parçası bile bulamamakta ve gittikçe yok olmaktadır. Oba, Hıdırellez gününde herkesin Allah’tan “toprak” dilemesi için aralarında söz birliği yapmış; fakat kutsal anı yakalayan tek kişi olan Kerem, obası için toprak isteyeceğine kendisi için “şahin” dilemeyi tercih etmiştir. Bu bağlamda Kerem’in şahin sevgisi, dünyadaki her şeye baskın gelen bir sevgidir. Anlatıcı, Kerem’in şahin tutkusunu şu sözlerle dile getirir: “Kışlak, yaylak istemem, diyordu. Ben kışlak, yaylak istemem. Toprak istemem. Ben suyun durduğunu görünce bir şahin yavrusu isterim. Onu Hızır bana getirir, ben de onu büyütürüm” (Kemal, 2014: 64). Hıdırellez gününde kutsal anı yakalayan Kerem’in dileği bir müddet sonra gerçekleşir. Artık Kerem, dünyanın en mutlu insanıdır. Fakat bir müddet sonra Kerem’in şahini oba tarafından bir kumandana hediye edilir ve Kerem, şahinini geri alabilmek için türlü maceralar atlatır. Böylece kurgunun önemli bir kısmı Kerem ve şahin etrafında şekillenir.

Binboğalar Efsanesi romanında tabiat unsurları çok geniş bir şekilde işlenir; ekoloji, “bir roman kişisi gibi” (Naci, 2012: 383) ilgi görür. Ekosistem içerisinde yer kaplayan cansız varlıklar, cansız bir kütle olarak değil, yaşayan, hisseden, dönüşüm geçiren bir kahraman gibi tasvir edilir. Yaşar Kemal, doğaya yönelik bu tutumunu bir çocukluk hatırasıyla şu şekilde anlatır:

“Her böceğin, bir ağaçtaki her yaprağın, bir daldaki her çiçeğin, aynı renkteki, aynı büyüklükteki her kelebeğin bir kişiliği vardı. Bir böceği alıyor, uğur böceklerine çok meraklıydım, daha da en sevdiğim böcek uğur böceğidir, aşağı yukarı her romanımı bir uğur böceği onurlandırır, bir uğur böceğini alıyor, ona günlerce bakıyor, öteki uğur böceklerinden ayrıcalığını bulmaya çalışıyordum. Sonunda da buluyordum. Demek ki, her çiçeğin, her böceğin, her yaratığın, sineğin bir kişiliği vardı” (Kemal, 2014: 109).

Görüldüğü gibi, Yaşar Kemal’in ekosisteme ilgisi çocukluğundan beri vardır. Yazar, ekosistemi insan odaklı bir bakış açısıyla değerlendirmez, doğadaki her varlığın bir kişiliğinin/kimliğinin

olduğunu düşünür. Ayrıntılı tasvirlerle manzarayı somutlaştırır ve tabiat unsurlarına kişilik kazandırır. Bu yönüyle Yaşar Kemal, çevreci bir yazar profili çizer.

Sonuç

Ekoeleştirici, 19. yüzyılda ortaya çıkmış ve 20. yüzyılda yaygınlık kazanmaya başlamış modern bir kuramdır. Kuram, insan-çevre ilişkilerini, çevre kirliliğini, doğa karşıtı teknolojilerin çevreye verdiği zararı vb. işler. Edebiyat sahasında ekoeleştirici ise sanat eserleri yoluyla okuyucuları bilinçlendirmeyi, okuyuculara çevre ve ekosistem konusunda duyarlılık kazandırmayı hedefler. Şüphesiz edebiyat eserleri, okuyucular üzerinde az veya çok tesir eden ve yazarla okurun baş başa kaldığı platformlardır. Bu durumda çevreci veya çevre konusunda duyarlı olan bir yazar, eserlerinde okuyucularına bu yönde telkinlerde bulunabilir ve bu yolla içinde yaşadığı ekosisteme katkıda bulunabilir.

Yaşar Kemal, doğa konusunda duyarlılık gösteren, teknolojinin ekosisteme verdiği zararların bilincinde olan, gelenek ile modernliği karşılaştıran, gönlüyle geleneğe bağlıyken aklıyla teknolojinin yanında duran bir romancıdır. İnceleme konusu yaptığımız *Binboğalar Efsanesi* romanı, yazarın çevre konusundaki duyarlılığını ortaya koymasından dolayı iyi bir örnektir. Yaşar Kemal, bu romanda şu yönleriyle ekoeleştirici bir sanatçı duyarlılığıyla hareket eder:

1. Ekosisteme sevgi ve saygı duyması. Geleneklerinden kopan ve modern bir yaşama yelken açan insanoğlu, son dönemlerde daha çok fabrikasyon ve yapay ürünlerle yaşamını sürdürmektedir. Yaşar Kemal ise romanda doğadan kopmak istemeyen bir obayı konu edinir. Oba halkı, doğayı bünyesindeki tüm unsurlarıyla birlikte içselleştirir; doğadaki varlıkları insana kazandırdığı faydalardan ötürü değil, ekosistemin bir paydaşı olması münasebetiyle yüceltir. Özellikle anlatıda toprağa duyulan sevgi ve saygı, geleneksel düşüncenin ekosistemle nasıl barışık bir yaşam şekli olduğunu göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

2. Teknolojinin doğa üzerindeki hükümlerini eleştirmesi. Modern toplumda insan ve insanoğlunun ürettiği teknoloji, çoğunlukla sadece insana hizmet eden, insan yaşamını kolaylaştıran, teknik yenileşmelerin doğa üzerinde oluşturduğu tahribatı göz ardı eden/umursamayan bir tutum sergiler. Yaşar Kemal, *Binboğalar Efsanesi* romanında bu olguya dikkat çeker, teknolojik yenilikler ile geleneksel yaşamın yok olması arasında ters bir ilişki kurar, teknolojik yenileşmelerin hem doğa üzerinde olumsuz bir tesir bırakmasından hem de insanı özünden/geleneklerinden koparmasından şikâyetçi olur.

3. İnsan dışındaki varlıklara özel ilgi göstermesi. Yaşar Kemal romanda ekosistemin paydaşları olan dağ, akarsu, kuş, at, köpek vb. unsurları bolca işler; bu unsurları sadece insana yararlılıklarından dolayı değil, onların kendi türsel özelliklerinden dolayı yüceltir. Ekosistemdeki canlı/cansız varlıkları uzun uzun tasvir eder ve tahribata uğramamış olan tabiat güzelliklerine büyük bir hayranlık duyar.

Yukarıda saydığımız özelliklerden dolayı genel olarak Yaşar Kemal, özel olarak ise *Binboğalar Efsanesi* romanı ekoeleştirici bir görünüm arz eder. Okuyucuda belli bir bilinç oluşturmayı, çevredeki güzelliklere daha farklı bir bakış açısıyla yaklaşılmasını sağlar. Tabiattaki tahribat ile geleneklerin yitimi arasında ilgi kurar ve okuyucuyu bu noktada teyakkuz halinde olmaya teşvik eder.

Kaynakça

- Bulut, D. (2005). "Çevre ve Edebiyat: Yeni Bir Yazın Kuramı Olarak Ekoeleştiri", *Littera*, 17, http://www.littera.hacettepe.edu.tr/TURKCE/17_cilt/dilek.htm. Erişim Tarihi: 13.09.2021.
- Cengiz, G. (2014). "Geleneksel Hıdırellez Etkinliği", *Alevilik-Bektaşılık İncelemeleri Dergisi* (9), s. 269-272.
- Dindar, G. (2012). "Derin Ekoloji Hareketi ve Ekoeleştiri: Bir Garip Şair Orhan Veli", *Ekoeleştiri: Çevre ve Edebiyat*, ed. Serpil Oppermann, Ankara: Phoenix Yayınevi, s. 59-92.
- Garrard, G. (2017). *Ekoeleştiri: Ekoloji ve Çevre Üzerine Kültürel Tartışmalar*, çev. Ertuğrul Genç, İstanbul: Kolektif Yayınları.
- Glotfelty, C. (1996). "Introduction" (Cheryll Glotfelty and Harold Fromm), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Londra: University of Georgia Press.
- Kemal, Y. (2014). *Binboğalar Efsanesi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kemal, Y. (2014). *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor: Alain Bosquet ile Görüşmeler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kümbet, P. (2012). "Ekofeminizm: Kadın, Kimlik ve Doğa", *Ekoeleştiri: Çevre ve Edebiyat*, ed. Serpil Oppermann, Ankara: Phoenix Yayınevi, s.171-206.
- Moran, B. (2012). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2: Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Naci, F. (2012). *Yüz Yılın 100 Türk Romanı*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Oppermann, S. (2012). "Ekoeleştiri: Çevre ve Edebiyat Çalışmalarının Dünü ve Bugünü", *Ekoeleştiri: Çevre ve Edebiyat*, ed. Serpil Oppermann, Ankara: Phoenix Yayınevi, s. 9-57.
- Oppermann, S., Özdağ, U., Özkan, N. ve Slovic S. (2011). *The Future of Ecocriticism: New Horizons*, England: Cambridge Scholars Publishing.
- Özdağ, U. (2005). *Edebiyat ve Toprak Etiği: Amerikan Doğa Yazınında Leopold'cu Düşünce*, Ankara: Ürün Yayınları.
- Özdağ, U. (2017). *Çevreci Eleştiriye Giriş: Doğa, Kültür, Edebiyat*, Ankara: Ürün Yayınları.
- Şakacı, B. K. (2011). *İnsanmerkezcilik ve Çevremerkezcilik Ekseninde Derin Ekoloji Yaklaşımının Çözümlemesi ve Eleştirisi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ünder, H. (2005). "Çevre Felsefesi", *Felsefe Ansiklopedisi*, ed. Ahmet Cevizci, C. 3, Ankara: Babil Yayınları, s. 598-606.

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

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



EEDER

Edebî Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Ekim 2022, Cilt 6, Sayı 2

Atıf/Citation: Şengül, B. (2022). "Kayıp Kadınlar ve Çirkinlik: Refet'in Mücadelesi", *Edebi Eleştiri Dergisi*, 6(2), s. 15-28

Büşra ŞENGÜL*

Kayıp Kadınlar ve Çirkinlik: Refet'in Mücadelesi**

The Lost Women and Ugliness: The Struggle of Refet

ÖZ


Fatma Aliye'nin Refet adlı romanındaki başkarakterin çirkinliği estetik, sağlık ve ekonomik açıdan öne çıkarılmıştır. Refet'in bir kadın olarak hem de çirkin bir kadın olarak yaşadığı toplumda mücadele edebilmesini etkileyen fiziksel bazı zeminler vardır. Çirkinliğin ekonomik durumla da bağlantılarının çıkarılabileceği, hastalıklı bir bedenle ilişkilerinin kurulabileceği bu kurmaca eserde Fatma Aliye, başkarakterini diğer romanlarında da görüldüğü şekilde belli kavramlar doğrultusunda büyütür ve geliştirir. Bu perspektiflerle çirkinlik ve güzellik estetiği kurmaca ve kahraman bağlamında tartışılacak, bu estetiklerin Fatma Aliye'nin roman anlayışı çerçevesinde katalizör etkisi gösterip göstermediği üzerinde durulacaktır. Ardından çirkinlik mefhumunun ekonomi ve hastalıkla olan ilişkisi çerçevesinde Osmanlı toplumunda bu mefhumun nasıl bir gerçekliğe karşılık geldiği ve bahsedilecek olan estetik değerlerin kadına ya da insana bakışta başka hangi kavramlarla yan yana geldiği üzerinde durulacaktır. Son olarak Refet'in bir birey olarak hayattaki arzu ve amacında bahsedilen özelliklerin tahakkümü ve psikolojik etkilerine odaklanılacaktır. Bu bağlamda, çalışmamızda ekonomik ve psikolojik kavramların bir toplumu nasıl şekillendirdiği, fiziksel ve estetik değerlerin 19. yüzyılda bir kadını nasıl çizdiği, kabul edilmiş kadınlık ve güzellik kavramları üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Refet, kadınlık, güzellik, çirkinlik, hastalık, ekonomi

ABSTRACT

The ugliness of the protagonist in Fatma Aliye's novel Refet is highlighted in terms of aesthetic, health and economy. There are some grounds of ugliness that affect Refet's ability to struggle as a woman, moreover, as an ugly woman in her society. Fatma Aliye raises and develops her protagonist in the direction of the certain norms as her other novels in this fiction, in which the connection of ugliness with the economic situation can be deduced, and relations with a sick body can be established. From these perspectives, the aesthetics of beauty and ugliness will be discussed in the context of both protagonist and fiction; whether these mentioned aesthetics demonstrate any catalytic effects will be undermined in the framework of Fatma Aliye's conception of the novel. Then, it will be emphasized how the concept of ugliness corresponds to a reality in the Ottoman society within the framework of its relationship with the economy and disease, and what other concepts are brought together with the aesthetic values to be mentioned in the view of woman or human. In addition to that what other concepts these aesthetic values are brought side by side about concerning to women or human beings in society will be emphasized. Finally, in determining Refet's desire and purpose in life as an individual, it will be focused on the domination and psychological effects of the above characteristics. In this context, in our study, it will be tried to show how the economic and psychological concepts shape a society, how physical aesthetic values draw a woman in the 19th century, and then accepted concepts of femininity and beauty.

Keywords: Refet, femininity, beauty, ugliness, sickness, economy

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Boğaziçi Üniversitesi, busra.sengul@boun.edu.tr  ORCID: 0000-0001-5801-0226

** Araştırma Makalesi, Geliş Tarihi: 05.01.2022 Kabul Tarihi: 06.06.2022 Yayın Tarihi: 25.10.2022 DOI: 10.31465/eeder.1053938

Giriş

On dokuzuncu yüzyılın sosyal ve kültürel paradigmaları içinde kadının kendisi ile toplumdaki varlığı üzerinden tartışmaya açık hâle getirilen argümanların zemin bulduğu en etkili yollardan biri edebiyattır. Dönemin ünlü simalarından Ahmet Cevdet Paşa'nın kızı Fatma Aliye hem kurmaca hem de kurmaca dışı yazılarında kendi fikirlerini belli kavramlar ve sınırlar doğrultusunda işleyip kadın konusunu temel meselesi hâline getirmiştir. Kendi tartışmaları neticesinde, yaşamın herhangi bir alanında tekil olarak yer bulamamanın, zor şartlar içerisinde yaşamamanın, bir sese sahip olamamanın hemcinsleri açısından neler ifade ettiğini sorgularken geleneksel/İslami çizgiden çok da ayrılmayan bir tutum sergiler. Osmanlı Devleti'ndeki ataerkil yapının ve din odaklı yaşam biçiminin kadına sınırlamalar getirmesi üzerine Fatma Aliye önerilere ve çözümlere odaklanır. Erkeklerin desteği olmadan kendi ayakları üzerinde durabilmenin koşulları ve imkânları hakkında yazar ancak bunu başarabilmesi yine eril bir gücün üzerinden olur. Ahmet Mithat Efendi'nin desteği ve ilgisinin ona sağladığı imkânlarla çalışmalarını yayımlayabilme şansı elde etmesi bir erkek varlığı olmadan kadının tam olamayacağı fikrini doğurur. Ahmet Mithat Efendi'nin gazetesinde yazılarını daha önce bahsedilen geleneksel/İslami çerçevede devam ettirir, İslam'da kadının durumunu aynı Ahmet Mithat Efendi'nin inandığı çizgide olumlu şekilde ele alır fakat romanlarında daha farklı bir yaklaşım sergiler. (Esen, 2012: 114) Kadın karakterlerine ve onların yaşamlarına dair söylemleri romanları içerisinde her ne kadar daha radikal dursa da metinlerin altyapısında ataerkil yapının sebep olduğu bakışlar ve sınırlar kendini gösterir. Sınır, iyi bir eş ve iyi bir anne olmanın kadın için öncül zorunluluklardan biri olması iken; bakış, fakir veya çirkin birinin yaşayabileceği sorunların erkek egemen toplumda bu özelliklere karşı tavrın sonuçlarından biri olmasıdır. Sınırlar ve bakışların Fatma Aliye'nin feminizm anlayışı çerçevesinde kurmaca metinlerinde öncelikle bir problem olarak inşa edilmesi, ardından yine İslami ve geleneksel yapının yerleşebileceği şekilde imkânlarla doğru açılmaları genel olarak tüm kadın karakterlerin örüntüsünü açıklar niteliktedir. Yazarın kurmaca eserlerinde aynı veya benzeşen karakterlerin, isimlerin ve yaşantıların karşımıza çıkmasıyla bir metinlerarasılıktan bahsedebilmesi, (G. Demircioğlu, 2010: 105) eserlerdeki izleklerin de benzer temellere dayandığını ortaya koyar. Yazmış olduğu beş roman arasından Refet'in (1896-97) aynı adlı başkarakterinin diğer roman karakterlerine karşın belirgin ve ısrarla altı çizilen bir özelliği vardır: çirkinlik. Metinlerarası bir yaklaşımla görülebilecek hususlar Refet için de kendi ayakları üzerinde durabilmenin, eğitimin, ekonomik durumun ne kadar önemli olduğunun altını çizer ancak Refet ne Udî (1897-98) romanındaki Bedia gibi zengin bir aileye sahiptir ne de Muhadarât (1892) romanındaki Fazıla gibi çok güzeldir. Üstelik bu negatif özelliklerin yanında bir de hastadır ve çağdaşları arasında çirkinlik, hastalık ve fakirlik meselelerinin tek bir kadın karakter üzerinden işlendiği ilk isimdir. 1908'den önce ünlü olmuş birçok kadın yazarın¹ ortak kaygılar, meseleler ve örnekler üzerinden betimledikleri kurgusal dünyaların içinde Refet, her ne kadar Fatma Aliye pozitif değer yargılarını onda temsilleştiriyorsa da geri kalandan ayrılan özellikleriyle farklı bir profildir. Olay örgüsü içerisinde kurmacanın bağlamı çirkinliğin zemine yerleştiği bir odakta toplanır ve çirkinlik kendini başkarakterin fizyonomisinde, fakirliğin yarattığı acziyette, hastalığın tanımlandığı

¹ Modern Türk Edebiyatı'nda Tanzimat'ın ilanı ile gerçekleşen değişimler ve hareketlerin kadınlar ve kadın yazarlar üzerinde olumlu etkileri olmuştur. Feminizm adı altında olmasa da bir kadın hareketinden bahsedebilmenin edebî eserler ve kurmaca dışı yazılarla gündeme getirildiği bu dönem hakkında son zamanlarda önemli çalışmalar yapılmıştır. (Timuroğlu, 2020: 699-704)

kelimelerde açığa çıkar. Daha önce bahsettiğimiz sınırlar ve bakışlar burada altı çizilecek olan çirkinlik meselesinin tarihsel ve sosyal döngüde nasıl da eril tahakkümün inşa ettiği mekanizmalar ile şekillendiğini gösterir. Öte yandan Fatma Aliye'nin yazar olarak niyeti dışında, karakterine eklediği bu özelliğin estetikle olan bağıntısı metni yeni bakış açılarıyla okumayı sağlar. Buradan hareketle Fatma Aliye'nin Refet romanının on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı dünyasında birbirleriyle ilişki içerisinde olan kadınlık, ekonomik durum, hastalık kavramlarının çirkinlik meselesiyle nasıl bir bütün oluşturduğunu, yazarın niyeti dışında okura hangi anlam kapılarını açacağını bulmak için öncelikle yazarın romancılık anlayışı ekseninde Refet romanı irdelenip ardından da estetik çalışmaları özelinde güzellik ve çirkinliğin tarihsel ve felsefi temellerine bakılacaktır.

1. Hayattan Kurmacaya Doğru: Fatma Aliye'de Kadınlık ve Refet'in Yazgısı

Fatma Aliye on yedi yaşında ileri derecede Fransızca öğrenmiş; İslam, Osmanlı, Arap tarihi ve Fransız edebiyatı üzerine iyi eğitim almış olan bir kadındır. (Adak, 2005:191) Ailesindeki herkesin eğitilmiş oluşu, babasının ve ağabeyinin tahsil görüyor olmaları çocukluk ve olgunluk evresini hayli etkilemiş ve onun öğrenmeye merakını arttırmıştır. Kendisinin yeteneği hem babası hem de Ahmet Mithat Efendi tarafından fark ve takdir edilmiştir. Öyle ki Fatma Aliye'nin henüz çocukluktan çıkmadığı dönemlerde dahi eğitime fazlasıyla hevesli ve istekli olması Ahmet Mithat Efendi (2016: 36) tarafından yazılan biyografide aktarılır. Ahmet Mithat Efendi'nin hem Ahmet Cevdet Paşa hem de Faik Bey ile kurduğu ilişki neticesinde Fatma Aliye ile olan yakınlığı birçok engeli ortadan kaldırmıştır. (Argunşah, 2016: 187) Öğrenmeye olan yatkınlığı, haremde çok selamlıkta vakit geçirmesi, burada önemli isimlerle sohbet etmesi, ağabeyi için yapılmış kimya laboratuvarında çalışmaları izleyip deneylere katılmasıyla klasik kadın profilinden ayrı bir tutum sergiler. (Doğrusadık, 2018: 4) Bulunduğu aile ortamındaki eğitim imkânları Fatma Aliye'nin gelişimi için elbette önemlidir ancak asıl çabanın ağabeyi için olması nedeniyle Fatma Aliye ancak bu imkânların kenarından köşesinden yararlanabilmiştir. (Esen, 2012: 112) Ahmet Mithat Efendi'nin onu bir kızı ve öğrencisi gibi görmesi, destek olması da bir taraftan olumsuz etkilere sahip olmuştur çünkü yazar, eril bir yönlendirmenin tahakkümü altında kalmıştır. (Argunşah, 2016: 188) Nüket Esen, Fatma Aliye'nin ev ortamı içerisinde evlenene kadar önu kapatılmamışsa da bilgi ve eğitimden doğal olarak yararlandığını, özel bir ilgiye mazhar olmadığını ve kendisinden bir şey beklenmediğini dile getirir. (Esen, 2012: 112) Evliliği sırasında ise aksi şekilde bir engelleme ile karşılaşan Fatma Aliye ancak uzun bir süre sonra çalışmalarına devam edebilmiş ve ilk çevirisini yayımlamıştır. Tüm bu kısıtlamalar ve çabalamaların yanında ise ağabeyi Ali Sedat Bey kız kardeşinin yazarlığını hiçbir zaman kabul etmemiş, buna sıklıkla karşı olmuştur. (Esen, 2012: 113) Söz konusu zorluk ve olumsuzlukların yanı sıra Tanzimat Dönemi'nin kadınlar konusundaki yargıları da negatif bir yansımaya sahiptir çünkü bu dönemin erkek yazarları da ideal kadını Fransızca bilen, okumuş, piyano çalan, itaatkâr, “hoş ve güzel” olarak çizerler. (G. Baylı, 2018: 599) Böylelikle ortaya çıkan bir hakikat vardır ki Fatma Aliye kendi yaşamı üzerinden bu hakikatin nelerle beslendiğini görmüş olur. Kadınların eğitim görmesi, en azından formal bir eğitim görmesi imkânsızdır ancak güçlü ailelere mensup oldukları müddetçe bir şeyler öğrenebilme şansı elde ederler. Kadınlar ailelerindeki erkeklerin gözünde dahi bir şeyler başarabilen, kendi ayakları üzerinde durabilen kişiler değillerdir. Öyle ki Osmanlı iktidarının taşıyıcı ve kurucu figürleri olan erkekler dahi kadınları itaatkâr, hoş ve güzel gibi sıfatlarla biçimlendirip, onları birer figür hâline getirirler. Tanzimat Dönemi'ndeki

modernleşmenin etkileriyle Batı'daki örnekler üzerinden kadınların Fransızca öğrenmeleri ve piyano çalmaları da onları idealleştirme yolunda bu kapsama eklenmiştir. Fakat her bir tanım gösteriyor ki kadın kamusal alanda da ev yaşamında da daima ikincil konumda ve daima erkeğin sözü ve isteği doğrultusunda bir hayata sahip olur. Bu durumun muhtelif koşullarla ilişkisi düşünüldüğünde (ekonomik durum, fiziksel yapı, sağlık, ırk vs.) kadın olmanın ağır şartları ve mücadeleyi esas kılan yapısı Fatma Aliye'nin şahsi hayatında da kendisini görünür kılar. Modernleşme söylemlerinin yaygınlaşmasının yanında bir kadın hareketinin oluştuğunu gözlemleyebildiğimiz bu evrede Fatma Aliye de yazılarını yaşadığı toplumdaki meselelerin yansması ve dönüştürücüsü niteliğinde kaleme almıştır. Fatma Aliye "Roman bir ahlak dersidir." diyerek onlardan hem iyilik hem de kötülük öğrenileceğini söylemiştir (Enginün, 2014: 283) ve bu söylem neticesinde kadın sorunu ortaya atıldığında hayat-kurmaca ilişkisini farklı bağlamlar aracılığıyla yaşatan romanlar yazmıştır. Romanlarında kendini var etmek adına türlü zorluk ve çirkinliğin arasında İslam'ın hakiki özüne yabancılaşmadan ve kadının geleneksel örüntüdeki temel görevlerini yadsımadan en yaşanılabilir hâliyle bu ortamı yaratmanın amacını güder gibidir. Romanı ahlakla, iyilik ve doğrulukla, bilgiyle harmanlanmış şekilde üretilen bir tür şeklinde ele alan Fatma Aliye yanlış, çirkin ya da kötü unsurların anlatılıp işlenmesi karşısında okuyucunun eserlerdeki hataları yapmaması gerektiğini söyler. Romanlardan, her okuyucunun kendi kişisel birikimleri, doğruyu ve yanlışını ayırabilme yeteneğine göre farklı anlamlar çıkarılabileceğine de inanmaktadır. (Canbaz, 2005: 66)

Fatma Aliye'nin kurmacaları söz konusu olduğunda küçüklüğünden bu yana Fransız edebiyatından edindiği bilgiler ve onu manevi kızı olarak kabul eden Ahmet Mithat Efendi'nin etkileri hayli belirgindir. Çünkü olaylar karşısında sadece bir gözlemci olarak yer almayıp müdahalelerde bulunması, sorunlara çözüm bulmaya çabalaması, olay akışı esnasında rastlantılara ve aniden ortaya atılan bilgilere yer vermesi tam olarak Ahmet Mithat tarzının niteliklerindedir. (Kızıltan, 1993: 88) Ahmet Mithat'ın meddah hikâyeciliğine dayanan bu tarzı benimsemesi hakkında Berna Moran, geniş bir okur kitesine ulaşma, okuyucu ile konuşma, kıssadan hisse çıkarma gibi halkı eğiten bir amaca hizmet edildiğine dikkat çeker. (Moran, 2013: 26) Edebiyat kurumundan beklenen fayda toplumu her kesimi ile birlikte eğitmesi ve ahlakı işlemesiyle "Kadın yazarlar tarafından yazılan romanlara bakıldığında kadınların en büyük sorunlarının ve bu doğrultuda en çok arzuladıklarının aile içerisindeki konumlarının değişmesi üzerine olduğu görülür." (A. Çelik, 2019: 4) Başlıca meselenin sürekli erkek kimlikler arasında varlık bulabilme ve eğitim hakkını elde edebilme olmasının yanında karakterlerin temsil ettiği değerler, çizildikleri ortamlar ve içinde buldukları şartlar itibarıyla romanlarda duygusal ya da fiziksel bir mücadelenin içinde bulunmaları da işlenir. Kadın karakterlerin kendilerinden, kamusal alandan ya da çevrelerindeki erkeklerden kaynaklı, ahlaki ve duygusal açıdan kötü ve çirkin olarak adlandırılacak her türlü olaydan Fatma Aliye'nin gerçek hayatta yankı bulmasını istediği temsiller inşa edilir. Kocasını tarafından aldatılan Bedia, (Udi) üvey annesi tarafından kötü muamele gören Fazıla (Muhadarât) ve hastalığı sebebiyle dışlanan Refet (Refet) son kertede zorluklarla sarmalanmış kadınların ayakta kalabileceğini, olumsuzluklara göğüs gerebileceğini gösteren örneklerdir. Yazarın üçüncü romanı olan Refet ise diğer metinlerinde ele aldığı izleklerin en yoğun işlendiği kurmacadır fakat Refet özerk bir karakter oluşuyla, annesi ile yaşayıp etrafında hiçbir erkeğin bulunmayışıyla tipik olarak nitelendirilebilecek bir kadın kahraman değildir. Üstelik beş parasız, sağlık ve sıhatten yoksun, hor görülüp ezilmiş ve güzellikten nasibini alamamıştır. Yazarın kalemiyle çocukluğundan gençlik çağına dahil edildiği her sahnede bir

ezilmişliğin ve çirkinliğin içinde belirir. Annesi Binnaz'ın Hayati Efendi'nin ölümü sonrası hor görülmeden ve ezilmeden yaşayabilmek için İstanbul'a gidişiyse, Refet'in orada oyun oynayan çocukların aralarına girmeye çalıştığı sahnede ilk olarak hastalığı öne çıkarılır:

“Refet'in sıska vücudunu ve zafiyetten sararmış yüzünü, ıstıraptan çatılmış kaşlarını, ağlamış suretini gören çocuklar eyyam-ı sabavetin şan ve şöhreti olan tebessümlerden, handelerden, koşmalardan, hoplamalardan mahrum bulunan bu çocuğu hoş göremiyorlardı. (...) Lüzumu veçhile koşamıyor, saldırıp yakalayamıyor. Yağ satarım bal satarım oyununda arkasına yediği yemek havlusunun topacının acısınıysa sair çocuklar gibi kahkahalarla geçiremiyor. Zira zavallı çocuğun diğerleri gibi sırtında eti olmadığından acısı ciğerine çöküyor, ağlamaya başlıyor.” (Fatma Aliye, 2019: 27)

Yüz ve beden, hastalıkla zayıflığın göstergeleri olan kelimelerle tasvir edilir ve diğer insanlar arasındaki ayrıştırılmanın zemini oluşturulur. Çocuklar zayıflık karşısında acımasız olabilirler ve Refet'in de bir çocuk olarak yüzleşmek zorunda kaldığı acizliği istedikleri doğrultuda yönlendirebilirler. Anlatının ilerleyen kısımlarında da görüleceği üzere olağan bir akış sırasında Refet kendinde barındırdığı hastalıklı ve çirkin bedenin dayandırıldığı kalıptan yola çıkılarak ötekileştirilir. “Her gün en sonraya o bırakılıyor, hem de ekser defalar sıra ona gelince bir defa daha gitmeye lüzum görülmeyip ‘Oyun bitti,’ denilerek onu asla ‘en güzel’ şerefine nail etmeksizin o oyuna hatime veriliyor.” (Fatma Aliye, 2019: 31) En güzel kızı seçerek kurulan bir oyunda Refet'in asla tercih edilmemesi onu da düşündürür. Diğer çocuklarınsa Refet'i seçerek “duçar-ı istihza olmak”, alaya alınmaktan korkmaları bir yandan çirkinliğin kolektif bir bakışla ve kültürel bir altyapı ile alakalı olduğunun işaretini verir. Kabul edilmiş kimi yargılara dayanan çirkin kavramının ilişkisel bir yönü vardır ve özne ile nesne arasındaki bağıntıya dayanır. Bu bağıntı da tarihsel ve kültürel dönüşümün etkileri neticesinde karşılıklar bulur. Küçük yaşta “fiziksel görüntüsü” üzerinden maruz kaldığı yaklaşımlar ve tutumlar karşısında yine bir çocuk olarak ağlamak ve üzülmeğe başka bir şansı olmayan Refet'in yaşamı ilerleyen yaşlarında yetişkin ve akli ermeye başlayan bir kadın olarak içselleştirilmiş ama amacı ve arzusu doğrultusunda bireysel bir mücadelenin itici gücü olmuştur. Metin boyunca Refet başta olmak üzere tüm kadınların yaşam mücadelelerinde fiziksel ya da içlerinde buldukları şartlardan kaynaklı çirkinlik, Fatma Aliye'nin meselesini dile getirmesi, kadınlar ile denkleştirilmesi ve toplumsal resimde bir estetik olarak alımlanışıyla var olur.

2. Estetik Kaygılar: Kim Çirkin Kim Güzel?

Estetik kavramı bir alan olarak değişkenin alanıdır ve hızlı ya da yavaş dönüşümlerle belirginleşir. (Timuçin, 2013: 28) Değişkenlik, ortada sağlam temellere dayalı karar mekanizmalarının veya kesin yargıların estetikte söz konusu olamayacağını gösterir. Estetik kelimesi söylendiğinde akla öncelikli olarak güzelliğin gelmesinde ona yüklenmiş olan faydanın önemi vardır. Oysa “Çağlardan çağlara değişmeden geçen evrensel yargılar yoktur estetikte.” (Timuçin, 2013: 28) Demek oluyor ki genel anlamda her dönemi kapsayan tek bir güzellik anlayışı yoktur. Güzelliğin karşıtı olarak kabul edilen çirkinlik ise sıklıkla güzelliğin bir kolu olarak anılır ya da çirkinliğin içinden de güzelliğin bulunabileceği düşüncelerine yer veren klasik estetik anlayışta ahlaki, fiziksel ya da etimolojik temellere dayalı olarak ifade bulur. Fayda sağlayan, iyiyi temsil eden güzel; çirkinin estetik değerinin karşısında sarsılmaz bir yere sahip gibi durur çünkü çirkin ahlaki olarak tehlikeli varsayılanla, fiziksel olarak kusurlu olanla, etimolojik olarak ise kötülükle eş

değer tutulur. Fakat estetik öncelikle duyusaldır² ve kültürel/tarihsel devinim içerisinde oluşur. “Sürekli şekil değiştiren bir tanımlayıcı olarak ‘çirkin’ genelde gözlemlenen kişinin (nesnenin) niteliklerinden çok gözlemleyen kişinin bakış açısını yansıtır.” (Henderson, 2016: 32) Çirkinliğin varlık bulduğu insan ya da nesnede böylelikle çağın toplumsal algısının karşılıkları yer alır. Çirkin güzel gibi fayda sağlayan, iyiyi doğuran ya da hoşnutluk veren bir kavram olarak genel bir ölçüte sıkıştırılır ancak estetik olarak ona yaklaşıldığında güzellikle homojen sınırlar paylaştığını ve anlam açısından kötüyü karşıladığında bunun yalnızca sosyolojik bir temeli olduğu anlaşılır. Rosenkranz bitkiler ve hayvanlardan yola çıkarak önce doğada çirkinliğin özünü araştırır ve ulaştığı noktada onlardaki biçim zenginliğinde çirkinliğin olumlu bir anlama karşılık geldiğini ifade eder. (Rosenkranz, 2018: 30-35) Ruha ve insana/insan bedenine geçtiğinde ise farklı çıkarımlarda bulunur. Özgürlük, irade, içsel erdemler ruh ve vücuttaki çirkinliğin olumsuz görüntüsünü unutturabilir. (Rosenkranz, 2018: 38). Çirkinlik artık etimolojik temellerinden ve doğal bir kusurluluk, çözülemez ve kabul edilemez bir kategori olmaktan çıkar. Çirkinin estetiğinde, onun problemleri bir yapıya sahip olduğu anlayışının aksine kendi içinde bir denge ve düzene sahip olması söz konusudur. Rosenkranz’ın, çirkinliği yerleştirdiği estetik kategoride kavramın karşılık bulduğu nesne veya kişilere bakıldığında doğal olanın (hayvan, bitki vs.) yanında insana ve onun bedeniyle ruhuna yönelik yaklaşımda çirkinin ancak hastalıkla var olduğu fakat bunu da çeşitli şekillerde pozitif bir yapıya dönüştürebileceği düşüncesi vardır. Kötü ve çirkin olanın özünde alışkanlık hâline gelmesi, insanın fizyonomisini çirkinleştirir çünkü gerçek özgürlüğün olumsuzlaştırılışında ortaya çıkan bağımlılık hâli çirkinliğin kendisidir. (2018: 39) Kötü duygulardan ve kötü şartlardan arınmış olarak yaşamak insan fizyonomisini etkileyen bir güce sahiptir. Örneğin, kıskançlık veya hırs duygularına sahip olan birisinin sürekli olarak içlerinde bu duyguyu ateşlemeleri onların görünümüne çirkinlik verir. Ruh, fiziğe yansyarak o kusurlu ve bozulmuş görünüme sebep olur. Refet’in annesi ile konuşurken düşüncelere dalmasıyla, anlatıcının ruhsal durumdaki değişikliğin Refet üzerindeki yansımalarını ifade edişinde tıpkı Rosenkranz’daki çirkinliğin çözülmesi gerçekleşir: “Düşündükçe yüzündeki bu letafet artıyordu. Refet’in o halde düşündüğü şeylerin pek güzel, pek ulvi şeyler olduğu buradan anlaşılıyordu. (...) O halde, o anda Refet güzel olmuştu.” (Fatma Aliye, 2019: 58) Yazarın kendisi dahi Refet’in çirkinliğine bu denli kani olmuş ve çirkinliğin estetiği neticesinde hangi koşullarda ortada olduğunu ya da güzelliğin sınırına gelebildiğini Refet üzerinden göstermiştir. Çirkinlik, Refet üzerinden de aktarıldığı üzere, kabul edilemez ya da çözülemez bir kusur değildir yalnızca kimi şartlar sebebiyle görünürlük kazanan estetik bir algıdır. Ruhun güzel ve çirkin olanak verdiği ortam olarak bedende çirkinliğin ortaya çıkması bir de bağımlılık ile ilgilidir çünkü “Gerçek bağımsızlık, her durumda güzelin, bağımsızlık ise çirkinin temelidir.” (2018: 65) Bir hastalığa ya da kötü şartlara bağımlı olmak estetik olarak çirkinliği de beraberinde getireceğinden bağımsızlık meselesi önem kazanır. Hasta, yetim, ekonomik olarak zayıf konumda olan Refet’in bağımlılığı da bu bakış açısından yola çıktığımızda kurgu boyunca altı çizilen çirkinliğini iyice yerleştiren bir unsur olur. Fatma Aliye’nin niyeti istikametinde Refet’i mücadele eden, öğretmen olarak kendi ayakları üzerinde durmasıyla bağımsızlığını elde edebilen bir karakter olarak çizmesi, öne çıkarılan çirkinliğinin anlatı içinde olumlu bir yöne kavuşarak onun aslında güzel

² Karl Rosenkranz, “Duyumsal olarak temellenemeyen bir şey estetik olamaz” der (Rosenkranz, 2018: 24). Çirkinlik ile yan yana getirilen negatifliğin, ölçüsüz olanın, hiçliğin de duyumsal yönlerinin olmaması sebebiyle aslında çirkinlik estetiğinde karşılık bulamayan kavramlar olduğunu dile getirir. Bu düşünce çirkinliğin de güzellik gibi biçimsel zenginlikleri olan ama kendinde net kavramları barındırmayan bir estetik alanı olur.

olabileceğinin kanıtıdır. Bahsedilen estetik düzen içinde Refet karakterinin fiziksel ve mekânsal ortamı arasında benzerlikler olsa da Refet'in genel çirkinlik estetiği bağlamının dışında kültürel bir karşılığı olan çirkinlik meselesinin yansımaları da vardır eserde. Hatta metin dahilinde yalnızca başkarakterin değil diğer tüm kadınların çizimi, bir şekilde toplumsal ve kültürel odakların da beslediği güzellik ve çirkinlik sıfatlarıyla bir pilot oluşturur. Metin dolayında bu odakların ivme kazandırıcı niteliği Refet romanının başkarakter dahil olmak üzere her unsurunun birbirine bağlı ve benzer temeller üzerinden kaderlerinin çizilmesine karşılık gelir. Hastalık ve ekonomik durum da çirkinliği olay örgüsü ekseninde yoğunlaştırır.

Edebiyat kurumu söz konusu olduğunda çirkinliğin kimliği kendisinin zıttı olan güzelliğe dayanarak inşa edilse de yine edebiyat içerisinde çirkinlik güzellik kadar gerekli ve bağımsız bir hâledir. Özerk biçimde edebiyat metinlerinde var oluşlarıyla çirkin insanlar estetik deneyimin nesnesi olurlar. Metin aracılığıyla tanıştığımız karakterler, okurun duyuşsal melekeleri sayesinde algılanıp kategorize edilir. Bir insana ya da nesneye estetik değer kazandırabilmek ve onu güzel veya çirkin diye nitelendirebilmek için özne olarak onu algılamamız gerekir. Özne ile nesne arasındaki ilişki üzerinden bir değer ortaya çıkar. Bakan kişi, (beholder) dolayısıyla okuyan kişi, karşısındaki nesneyle kendi dünyası arasında kurduğu ilişki çerçevesinde bir değerlendirme yapar, öznel alımlamalar söz konusudur. “Güzellik ve çirkinlik kendi şahsi ilgilerimizle arzuladığımız ya da tiksindiğimiz şeylerdir, nesnenin doğasıyla alakalı değildir.” (Baker, 2010: 14) Beğeni ve hoşnut olma, bir şeyi güzel ya da çirkin olarak niteleme hem yaratma hem de algılama açısından bireysel kökenlere sahiptir. Özne ile nesne arasında, onların doğalarına ve karakterlerine yönelik bir iletişimin açığa çıkaracağı ilişki vardır. Edebiyat metinlerinde gerçek özne olarak yazarın niyeti ile kurgusal özne olan karakterlerin yarattıkları anlam dünyasının okur ve metin arasındaki ilişki boyutu belirlediğine tanıklık edilir ki daha önce bahsedilen estetiğin değişken yapısı burada etkilidir. Yazarlar çirkinliği salt “kötü” ve “iğrenç” olanı ifade etmek niyetiyle de kullanabilirler ancak oradan dahi öznel yargıların izin verdiği ölçüde bir zihinsel karşılık ortaya çıkar. Fatma Aliye'nin Refet'i yazarının gözünden bireysel ölçekte kültürel bir olgunun altını çizen unsur olarak okurunun gözünden ise çirkin ve güzelin çatışmasına düşen bir kahraman olarak algılanır. Çirkin, hasta ve fakir olan Refet, estetik karşılığı bir tarafa, toplumsal ve kültürel bir birikimin nitelendirmesi neticesinde çirkinliğiyle mücadelesini sürdürür. Özellikle kadın olması, hastalık ve ekonomik durumundan daha önce sıkıntılarının merkezinde yaşamını kurmaya çalışmasında onun önünde engel olur.

3. Kadın Olmanın Zorluğu: Ruj İzindeki Hüzün

Bedene yöneltilen biçimsel kusursuzluk algısı erkekten ziyade kadının yaşam sahasında kritik bir rol taşır. “Çirkinlik, kadınla ilgili olduğunda beden bir özelliği iken; erkek söz konusu olduğunda daha ziyade zekâyı ilgilendirir.” (Sagaert, 2020: 8) Tarihsel perspektifte kadın erkek eşitsizliğinin belki de biricik göstergesi olan çirkinliğin kadınlara içkin bir kategori olarak incelenmesi günümüzde dahi parametrelerini olabildiğine güçlendiren bir mekanizma olarak kendi içinde bir yıkıma dönüşür. Aynı zamanda kadını bedenine hapseden, ikinci konuma düşüren bir kavram olur. Güzellik daima eril varlıkla eşleştirilirken kadının zayıf, narin ve kırılğan hâli çirkinin kucağındadır ve bu durum kadınların görünümünün baskın gerçekliğine hapsolmasına sebep olmuştur. Böylelikle kadınlar hiçbir çağda zekâları ya da ruhlarıyla bir değerlendirmeye tabi tutulmamış, fiziksel açıdan tamamlanmak zorunda oluşlarıyla fizyonominin alanına sıkıştırılmış insanlar olarak yaşamışlardır. Beden ve kadın arasındaki bağlantının en güçlü olduğu

dönemse on dokuzuncu yüzyıl olmuş ve varlıkları hem sembolik hem de sosyal olarak güzelliklerine bağlanmıştır. (Worley, 1991: 368) Güzellik cinsiyetsiz bir estetik kavram değildir artık, kadınlara aittir. Kamusal alanda kendini gösterebilecek bir yer bulmak adına kadınların yapabilecekleri dış görünüşlerini düzeltmeye yönelik girişimler olacaktır. Bunun ardında ise erkekler tarafından beğenilmek gerekliliği yatar. Olağan koşullarda kendilerini temsil edemeyen kadınlar erkekler tarafından çirkinlikleri nedeniyle göz ardı edilince tamamen silinirler. İlk olarak İstanbul'daki akrabaları tarafından hastalığı ve vızıldamaları (Aliye, 2019: 24) yüzünden istenmeyen, sonrasında çocuklar arasında sıksa vücudu, zafiyetten sararmış yüzü, kansızlıktan kül rengine gelmiş dudaklarının görüntüsüyle itilen Refet çirkinliğin toplum içinde imkân verebildiği o küçük ve dar çevrede büyümeye çalışmıştır:

“Fakr var, zaruret var! Sıhhat yok, güzellik yok! (...) Fakat meyus olmuyorum. Evet! Keşke ben de güzel olaydım diye hatıra gelmemek mümkün değil! Lakin servet yoksa gayrete iki elimle sarılmak istiyorum. Bir zevç yüzünden, ev bark bulmak için güzelliğim yoksa alınımın teriyle ev bark idare edebilmek servet ve güzelliğe nispet vermek istiyorum.” (Fatma Aliye, 2019: 55).

Özellikle yüz ve bedenin sergilediği özellikler etrafında bir değerlendirmeye tabi olmak, toplumun genelinde kabul görmüş olan güzellik unsurlarına sahip olmayana yaklaşılmamasından hicap duyulan bir ortamda var olmak Refet'in olumsuzluklar içerisinde büyürken gençliğinde de çirkinliği üzerinden yaşamını şekillendirmesine sebep olmuştur. Açık bir şekilde annesi Binnaz ile olan konuşmasında, kabul edilmiş güzellik unsurlarından yoksunluğu onu başka bakış açısına iten bir gerçekliğe dönüşmüştür. Refet, hakikati bilir ama bunun karşısında alması gereken tavrı da yapabilecekleriyle birlikte alıntılanan cümlelerde olduğu gibi tartar.

4. Paranın Yarattığı Özgürlük Alanı

Refet, herkes tarafından sevilmenin ve hürmet görmenin yalnızca güzellikle elde edilemeyeceğine inanan bir kişiliğe bürünmüştür. Alıntıda da görüldüğü üzere o dönem Osmanlı'sında bir kadının tek başına ayakta kalabilmesi için sahip olması gereken temel niteliklerden biri olan ev ve ekonomik durum evlilikle gerçekleşebilir. Evlilik söz konusu olduğunda da erkeklerin güzel kadınları tercih ediyor olması Refet'in içinde bulunduğu çıkmazı daha da derinleştirir. Çirkinlik hayatında o denli yer almıştır ki hiçbir surette evlenemeyeceğine, evlense dahi sevilleceğine inanmaz. Hayatında aklına ve amacına o kadar büyük bir kuvvetle sarılmıştır ki güzelliğin sağlayacağı kalbî hevesler ve mutluluklara kendini kapatmıştır. “Ben doğrudan doğruya kalbimden gelen heves ve arzunun ilcaatıyla hareket etmem” diyerek Şule'ye çirkin olduğunu hatırlatıp, onun gibi bir yaşama sahip olamayacağını bunun için de çalışması ve ekonomik olarak özgür olması gerektiğini açıklar. (Aliye, 2019: 186) Öğretmen olup kendi ayakları üzerinde durabilecek kadar para kazanma hedefine kilitlenmesindeki en büyük rollerden biri fakirliktir. Fakirlik de çirkinlik ile birlikte oluşan bir gerçektir. Ekonomik durumun bozukluğu hem ruhsal hem de fiziksel olarak kişiyi etkiler. On dokuzuncu yüzyıl sonu Osmanlı'sında ataerkil yapı ile din merkezli gündelik yaşam kadınların çalışmasını uygun bulmaz, ancak Fatma Aliye geleneksel temayüllere karşı olmayan bir yazar olarak kadınlara öğretmenlik mesleğini önerir çünkü onların iffetini ve namuslarını koruyup İslam'a aykırı olmayan bir biçimde yaşamaları için en uygun meslek budur. Kadın olmak, çirkin olmak ve fakir olmak zorken dönemin sosyal yapısındaki eşitsizlikler mücadeleyi kızıştırır. Böylelikle zor şartlar altında okumaya ve meslek sahibi olmaya çalışan insan daha da sıkıntı çeker ve ruhsal olarak da fiziksel olarak da yorgun düşer. Güzelliğin kendini “zahmetli ve sağlıksız bir mesleğin” etkisi altında göstermemesi, çirkin kişilerin

sağlıksız beslenmeleri ve sürekli yorulmaları çirkinliği arttırır. (Sagaert 2020: 128-129) Maddi duruma bağlı olan barınma ve yemek sorununun kişi ve mekânlara yansması fakirliğin beden ve ruh üzerindeki etkilerini göstermek açısından idealdir. Okula giderken giydiği ayakkabılarının artık giyilemeyecek hâle gelmesi sonucunda Binnaz ve Refet'in kömür ile sıcak yemekten kısımaya başlamalarıyla evde geçirdikleri o zor gece fakirliğin çirkinliği tetiklemesine bir örnektir:

“Bu haller anayla kızın malumu olduğundan akşam odaya avdetlerinde ‘Ekmek mi, kömür mü?’ demek gibi birbirlerinin yüzüne bakıyorlardı. Fakat o kadar acıkmışlardı ki öncelikle ekmeği düşündüler. (...) Dışarıda şiddetle esen rüzgâr, harap pencere çerçevelerinden içeri giriyor. Yalnız rüzgâr mı ya? O rüzgârın savurduğu kar parçaları da nüfuz ediyor, pencerenin içeri tarafındaki kenarına yığılıyor. (...) Potinler kesildikten sonra Refet şiş ayaklarında bir kaşınmak duydu. Kaşındıkça ayaklar daha ziyade şişiyor, şiştikçe bir yanmak geliyordu.” (Fatma Aliye, 2019: 73-75)

Yaşamaya devam edebilmek için ellerinde avuçlarında ne varsa düşük fiyatlara satan, insanüstü bir çabayla evlere temizlik yapmaya giden ve okuldaki eksikleri için soğuk odalarında dikmiş dikmeye çalışan Refet ve Binnaz bu müşkül yaşamın dönütlerini bedenlerinde taşırlar. Binnaz giderek daha da hasta olur, Refet'in yüzü besin yetersizliğinden, yorgunluktan ve sürekli çabalama hâlinde olmaktan dolayı daha da solgunlaşır ve çirkinleşir. Aksaray'da yürürken rastladığı simitçiden gelen simit kokuları karşısında arzusu ve aklı arasında sürekli yaşadığı ikilemin sebebi genel itibarıyla parasız olmasıdır. Nasıl çirkinliği sebebiyle gönlüne ve kalbî arzularına gem vuruyor ve evliliği kendine yaraştırıyorsa fakirliği sebebiyle de canının istediği maddî unsurlar karşısında arzularını bastırma eğiliminde olur. Şule ile birlikte Cazibe Hanım ile hemşiresi Şahap Hanım'ın Göztepe'deki köşküne tatil maksatlı giden Refet'in burada geçirdiği refah ve sağlıklı zaman, fiziğinde ve ruhunda etkisini göstermiştir. Kahvaltıda, öğle ve akşam yemeklerinde yedikleri; temiz havaya sahip bahçede dinlenmeleriyle “Velhasıl kızcağız âdeta sıhhatini kazanıyordu. (...) O açık kırlar, o safî hava sanki Refet'in göğsünü genişletiyor, vücut etlendikten başka kemikler de irileşiyor gibi görünüyordu.” (Aliye, 2019: 132) Köşkte geçirdiği süre içinde dahi kendine söz geçirmenin sıkıntısını taşır. Şartlarını bilerek, onların hayatında sarsılmaz temeller olduğunun farkına vararak rahatlığa ve güzelliğe dair umutların karşısında yer alır. Elinde kitabı bahçede güzel havanın tadını çıkarırken deneyimlediği rahatlık ve mutluluk karşısında temaşaya dalar fakat bu ona müthiş bir korku ve telaş verir:

“Yarabbi! Yarabbi! Vücutça kazandım. Fikirce kaybettirme!” dedi. Ve biraz durduktan sonra elini şiddetle çarpmakta olan kalbi üzerine ‘Sen ne demek istiyorsun? Kendi mevcudiyetini bana bildirmek mi? Benim sana emrim, benim sana hükmüm bu değildir. Ben seni inkâr ediyorum. Hükm etmek istiyorsan çık git, kendine layık bir vücut bul, bu haraphane, bu gamhane sana mekân olacak bir şey değildir. Nafîle çırpınma. Ben yine seni inkâr edeceğim,’ elini kalbi üzerine bastırarak ‘Ben burada miskin ve zavallı vücutta cevalan-ı deme hizmet eden kalp dedikleri bir et parçasından başka bir şey tanımıyorum.’ (Fatma Aliye, 2019: 143)

Birini sevmek ya da birileri tarafından sevilme için gerekli olan kalbî duyguların bedensel kıstaslar tarafından belirlendiği bir dünyada Refet kendisine bambaşka bir yol çizmişse de bir insan olarak bu hisleri taşımaktan kendini alıkoyamaz. Kendi vücudunu “haraphane, gamhane” bir mekân; miskin ve zavallı bir beden olarak tasvir ederek hiçbir zaman çirkinliğinin ona kalple bağlanmış arzu ve duyguları getirmeyeceğine inanır. İnanıcı o kadar derindir ki onu güzelliği, sevgi, rahatlık ve keyfe sürükleyecek hiçbir etkiye kapılmayacak, kendini sürekli durduracaktır. Kalbine bir et parçası olarak muamele etmesi, onu bu biçimde görmek için aklına söz geçirmeye çalışması çirkinliği tarafından hâkimiyet altına alındığının ifadesidir. Refet, tüm olumsuzlukların

yanında çok zeki ve akıllı bir kadındır. Zekâsı sayesinde yaşadığı dünyanın gerekliliklerini ve şartlarını çok iyi analiz etmiş, ne yapması gerektiğini bilen biri olmuştur. Güzellikleri ile ün salmış Türk kadınlarının haremde bulunan kadınlar olmaları, zenginliğin ve refahın içinde olmaları Osmanlı camiasındaki diğer tüm erkeklerin de eş seçiminde, kadınlara dair beğenilerinde etkili olmuştur. Nitekim on sekizinci yüzyılda Batı tarafından haremdeki kadınların işlevinin sultanlar için cinsel obje olarak çizilmesi çeşitli araştırmalar sonucunda ortaya atılmıştır. (Madar, 2011: 3) Kadın figürü Osmanlı sahasındaki minyatür sanatında dahi benzer niteliklerle çizilir. On sekizinci yüzyıl minyatürlerinde, hangi statüde olursa olsun bir kadın kıyafetleri ve güzelliği açısından ev ya da banyo gibi herhangi bir yerde resmedilerek dönemin bir yansıması olurken zamanla bu güzelliklerin mücevher ve dekoratif objelerle tamamlanması da kadının yerini görebilmek için idealdir. (Yıldırım, 2016: 32) Dikkate değer olmak için ya güzelliğe ya da güzelliği öne çıkaracak yardımcıları ihtiyaç vardır. Yardımcılar ise harcamayı gerektiren malzemelerdir: takılar, kozmetik ürünleri, parfümler ve kıyafetler... Refet bunlara sahip olmadığı için bitmek bilmez çirkinlik ve fakirlik derdinin içinde kendini bulsa da Fatma Aliye kadın karakterlerini bu ateşten çembere karşı entelektüel olarak direniş gösteren bir bakış açısına sahip olarak çizer.

“Cazibe tebessüm ederek hemşiresine, ‘Zavallılar kendilerine şair ve edip süsü vermek için ne kadar zahmet çekiyorlar! Lakin boyalarla yüzlerini boyayan kimseler ne kadar güzel olabilirlerse işte bunlar da o kadar kendilerini beğendirebiliyorlar’ derdi. (...) Cazibe, sahte tavırların, yapmacıkların ne kadar çirkin şeyler olacağını hemşiresine anlatırdı.” (Fatma Aliye, 2019: 146)

Öyle ki Refet de vaktiyle annesi ile yaptığı o konuşmada (Aliye, 2019: 55) söylediği gibi takdir kazanmak ve güçlenmek için güzel olmaya ihtiyaç olmadığını dile getirmiştir. Kadınlar, bilgilendikçe ve çalıştıkça hayatın içindeki güzelliğe kavuşurlar. Güzelliğin, özellikle de kadın güzelliğinin temsil edildiği resim sanatının Göztepe’de geçirdikleri tatil sırasında okura sunulan sohbet konusu olarak işlenmesi de manidardır. RoseMaury’nin tablolarından birine bakarken Refet’in tablonun güzelliği karşısında köşkün bahçesinde yaşadığı ruh hâline bürünecek gibi olması, “Refet güç halle kendini tutuyordu. Benzi sarardı, gözleri mahmurlandı. Bahçede vuku bulan halin kendisine gelmesinden korkuyordu. Başu dönmeye, beyni karışmaya başladı.” (Aliye, 2019: 151) Refet’in, yine çirkinliği sebebiyle içinde bulunduğu çabanın zorluğunu hatırlatsa da bir kadın birliği şeklinde sohbet ederek ve zihinlerinde dolaşan fikirleri birbirleriyle paylaşım zaman geçirmeye devam etmeleri güzellik konusunu ikinci plana iter. Nitekim, çirkinliğin sınırlarında gezen veya onu temellendiren ve nitelendiren her şey Refet’in aklıyla hareket etmesi karşısında ve metnin diğer karakteriyle ördüğü kurguda bir hoşluğa ve başarıya dönüşür. Çirkinliğin başlıca sebeplerinden olan ekonomik felaketler yüzünden soğuktan donmak üzere ölümü düşünmeleri ve bu ölümün nasıl da mesut bir ölüm olacağını ana-kız bağına değinerek kabul etmeleri; yine parasızlıktan kaynaklı olarak gayet insani ihtiyaçlarına bile daima gem vururken bir simidin kokusu karşısında kendi arzusuna hâkim olsa da Nezaket’in yetim çocuklarını ve anasını sevindirmek için elindeki paradan değerlendirerek iyilik ve ahlak örneklerini sunması çirkinliklerin önüne geçer. Kendi için tehlikeli olduğunu düşündüğü hissî ve ruhsal tecrübelerden uzak dururken, bunları yaşayacağı o köşk ortamında bilgi edinmeyi ve muhabbetle dostluk kurmayı tercih etmesi Fatma Aliye’nin yaratmak istediği atmosferin taşıyıcılarıdır. Okur, okuma ediminin onu sürüklediği kasvetli hayat şartlarının ve çirkinliğin zihinsel olarak yarattığı tüm olumsuzlukların sonucunda Refet’in tercihleri ve eylemleri sayesinde umut ve hoşnutluk hisseder.

5. Hasta Olanın Kusurluluğu

Refet'in fiziği, davranışları, yaşadığı ortam ve çevresi imgelemde hoş ve güzelin aksi bir biçimde oluşur. Fakat çirkinliğin estetiği burada kapsadığı zayıflık, iradesizlik, kötü olan, iğrenç olan üzerinden bağımsızlığa ve yüceliğe yol açtığı için hem güzel hem de çirkin için sınırların kaybolduğu bir tablo çizer. Fizyonomi ve ekonomik durumun yanı sıra hastalık da çirkinliğin kurgu içinde önemli bir bağlantısıdır. Hastalık, genel olarak da çirkinle özdeşleşen ve biçimsizliği, olumsuzluğu getiren bir kavramdır. Kadın bedeni on altıncı yüzyılda erkeklerle karşılaştırıldığı takdirde hastalıklı ve zayıf olarak tanımlanır. "Kadın bedeninin zayıf ve hastalıklı olduğunu itiraf etmeliyim; zayıftır, çünkü erkeklerle karşılaştırıldığında tüm doğa edimlerinin aracı, sürdürücüsü ve dayanağı olan bedensel güçlerin bağlı olduğu doğal ısıya daha az sahiptir." (Sagaert, 2020: 23-24) Hastalık da tıpkı engellilik gibi vücudun biçimsizliğine yol açıp düzeni bozduğunda ve ahenk üzerinde olumsuz bir etki sağladığında algılayanın gözünde tuhaflaşır çirkinliği açığa çıkaracaktır. Refet özelinde sıhhsizliğin yerleşik bir hâl alması ondaki çirkinliği arttıran bir unsurdur. Ondaki bu hastalıklı hâl daha çok ekonomik durumu ile kol kola gider çünkü iyi beslenip barınmadığı sürece hâlsizliği ve yüzünün solgun hâli artar. "... Mürüvvet Hanım gideli yiyeceklerini kendileri tedarike mecbur olalı, hane kirasını vermek için daha ziyade müzayaka çekiyorlardı. Refet'in sarı benzi daha ziyade sarardı", "Zaten zayıf olan Refet'i bir kat daha zayıflattı. Yüzünde damarları seçiliyordu" (Aliye, 2019: 69-121) gibi birçok yerde Refet'in hastalıklı hâli onun kimliğinin dikkate değer bir parçası olur. Sağlıksız bir vücutla gündelik hayata devam edebilmek, hareketli olmak ve koşturabilmek neredeyse imkânsızdır. Biyolojik olarak bedende meydana gelen kimi deformasyonlar ya da farklılıklar güzelliğin sınırlandırılmış kalıplarına dahil olmayan görünümlere sebep olduğu için de hastalıklı bir kadın öncelikle güzellikten mahrum olur. Özellikle yüzde hastalıktan oluşan lekeler ve renkler çirkinliğin temelini oluşturur niteliktedir çünkü insan bedeninde yüz öncelikli olarak göze çarpan bölgedir. İnsanın yüzüne; "Kimlik duygusunu yansıtır; güzellik ya da çirkinliğin sayısız nüanslarının ve çekiciliğin yer edindiği özdeşleşme matrisidir." (Sagaert, 2020: 170) cümleleri ile de dikkat çekilmiştir.

"Meduvvin birinci talebenin diploma ve mükâfatlarını almak üzere vüruduna muntazır olduklarında Refet çıktı. Her mükâfat için çıktıkça koltukları doluyordu. O kadar ki hazirun kendisini alkışladı! Etraftan 'Güzel değil fakat ne kadar halavetli kız!' ve 'Gözlere bak gözlere, zekâsını nasıl gösteriyor. Tevekkeli birinci olmamış,' deniliyordu. Bazı taraftan da 'Yüzü hiç güzel değil ama yürüyüşü, duruşu, tavrı, bakışı ne kadar latif! Ne edibane bakış ve duruş! Kendi güzel değil ama hali ve tavrı çok güzel.' deniliyordu." (Fatma Aliye, 2019: 179)

Kandan yoksun yüzündeki cansızlık onun hâlihazırda cinsiyetinden kaynaklı görülmeyen oluşunu ikiye katlar ve Refet iyice görünmez olan bir insana benzetilebilir. Fatma Aliye ise alıntıda görüldüğü üzere tüm bu biçimsizlikten, hastalıktan, fakirlikten ve doğal olarak çirkinliğin içinden bir aydınlık çıkarır. Refet zeki, ahlaklı, olgun ve nihayetinde amacına nail olan bilgili bir Osmanlı kadını olmuştur. Diplomasını alıp öğretmenliğe adım atacağı ânı beklerken ruhundan vücuduna yansıyan vakar, kurmaca içinde diğer insanların algısını etkilerken okurun zihninde de yüceleşen bir figüre dönüşür. Refet üzerindeki bu dönüşüm yazarın niyeti neticesinde vurgulanarak Refet'i yüceleştirir.

6. Arzular ve İmkânlar

Refet'in geleceğini inşa ederken attığı adımlara ve isteklerine birinci dereceden etki eden fakirlik, hastalık ve fiziksel görünüm onun aslında çizdiği yolu belirlemedeki temeller olmuştur. Bir

karakterin arzularını şekillendiren unsurlar, çevresinden de kendinden de bağımsız olamaz. Rene Girard'ın (2017) “üçgen arzu” olarak nitelediği arzu modeline göre bakıldığında bir dolayımın varlığı belirlenir. İki öznenin ve bir nesnenin bulunduğu bu model Refet'in arzularının oluşumunun açığa çıkarılması için kullanıldığında spesifik bir öznenin ziyade ortaya “öğretmenler” grubu çıkar. Bu dolayımdayıcı dışsal dolayımdayıcıdır çünkü “dışsal dolayımın kahramanı, arzusunun gerçek niteliğini yüksek sesle açıklar.” (Girard, 2017: 29) Refet her zaman arzusunu dile getirir ve bunun için çabaladığını gösterir. Öğretmenleri ifade eden bu dolayımdayıcıyla ulaşmak istediği nesne diplomadır. Bir ötekinin etkisiyle oluşan bu üçgende ilk bakışta görünmeyen içsel dolayım öznesi ise güzel kadınlardır çünkü on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı toplumunda onların evlilik yoluyla rahata ermelerinin karşısında Refet aynı gücü elde etmek amacıyla, güzelliğin getirdiği rahatlığa ulaşmak için çabalar. Annesi Binnaz ve Şule ile yaptığı konuşmalarda, yazarın anlatıcı olarak Refet'in duygu ve düşüncelerini aktardığı sahnelerde evlilik konusu başlıca mesele hâlini alır. Çalışabilir, para ve itibar kazanabilir ama evlenemez çünkü çirkindir. Kendi arzularını denetleme noktasında Göztepe'deki köşkte duygularıyla ve hisleriyle büyük çatışmalar yaşayan Refet, güzel kadınların kolayca sahip olduklarını akli ve çalışkanlığı ile elde edecektir. Yazarın niyeti doğrultusunda pozitif bir karşılık bulan karakter ve arzularının birlikteliğinin belirleyicisi çirkinliktir. Fiziksel çirkinliğin yanında ekonomik durum ve hastalık da arzularının oluşumunda ateşleyicidir ancak bir kadın olarak on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı dünyasında çirkinliğin en göze çarptığı nokta fiziksel görünümüdür ve kadınların geleceğini güvence altına almak için kilit roledir. Yalnızca Osmanlı ile sınırlı olmayan bu durum evrensel bir gerçeğin adıdır. On dokuzuncu yüzyılda romantik aşka dayalı evliliği destekleyen güçler sadece görünüşe yapılan vurguya katkıda bulunabilirler çünkü kadının güzelliği romantik aşk taleplerinde büyük rol oynar ki uzun süren evliliklerin garantisi güzellik olur. (Worley, 1999: 368) Çirkinliğin anlamsal ve görünüm olarak koşut gittiği fakirlik de Refet'in arzusunun ikincil destekleyenidir. Varlıklı bir ailede büyümek, ekonomik bir güvenceye sahip olmak kadınların çirkin de olsalar geleceklerinden kaygı duymalarını önleyen güçlerdir. Büyürken kendi ile birlikte çektiği cefalarına şahitlik ettiği annesini rahata erdirmek için çok çalışarak diplomasını elde etme arzusu da annesi özelinde bir gerçeği gözler önüne serer. Binnaz Hanım da Hayati Efendi'nin cariye olarak aldığı bir kadındır ve kocasının ölümüyle hiçbir güvenceye sahip olamamanın başat örneğini oluşturur. Çirkinliği ontolojik olarak içinde barındıran kadınlığın kendisi başlı başına mücadeledir ve arzuların oluşumunda kritik bir etkidir. Annesi Binnaz Hanım'ın ölümüyle yaşadığı mutsuzlukta onu hayata bağlayanın annesinin sevgisi olduğunu söylemesiyle çirkinliğinden dolayı ona gerçek sevgiyi gösterenin yalnız annesi olduğunu düşündürten bir ifadedir. Çirkinliği, hastalığı ve şartlarının kötülüğü bakidir ama tüm zorluklar karşısında ona itici güç olan tek duygusal güç annesinin sevgisidir. “Bundan sonra bu dünyada ne işim ne vazifem kaldı! Bu miskin ve çirkin vücudu sürüklemek için mi yaşayacağım? Ah! Nineciğim! Bu çirkin vücut her türlü ıstırabını senin tarafından sevmekle unutuluyordu.” (Fatma Aliye, 2019: 182) cümleleri Refet'in arzularını gerçekleştirme yolunda sevginin kıymetini belirtir. Fatma Aliye her bir olumsuzluğu kahramanına üstesinden gelinebilecek bir durum olarak çizer ve Refet burada da dostlarında bulduğu sevgi ile amaç ve arzularının devamını getirecek olan bir kadın olur.

Sonuç

Arzular, şartlar ve kazançlar arasında Refet başta olmak üzere metindeki bütün kadınlar üzerinden vermek istediği mesajı çarpıcı biçimde aktaran Fatma Aliye, kadın sorununu işleyebileceği en etkili kavramla yoğurmuştur: çirkinlik. Kurmaca içerisinde çirkinlik hem estetik hem de kültürel olarak karşılığını bulur. Çirkinliği korkulacak, tiksindirici ya da negatif olarak görmektense onun formuyla özü üzerinden incelenmesi sonucunda fiziksel görünümün, fakirliğin ve hastalığın da birer çirkin varyantı olarak Refet'i ulaştırdıkları nokta toplumdaki kadın sorunu için olumluydudur. Var olan tüm sorunlar karşısında Fatma Aliye kadının tek başına ayakta kalıp başarılı olabileceğini Refet karakteri ile döneminin kadınlarına anlatmış olur. Çirkinlik, estetik olarak kurguda bu karşılıkları alırken kültürel ve tarihsel perspektifte kadının eril tahakküm ve dinsel etki sahasının genişliğinden dolayı adaletsiz bir kategorileştirme olarak belirir. Eril iktidar ve bu iktidar tarafından dinin kısıtlayıcı bir araca dönüştürülmesiyle kadın ötekileştirilirken çirkinlik bu durumu fazlasıyla arttırır. Kendi yaşamı dolayısıyla şahit olduğu geride kalmışlığın çözümü için romanlarında kadının eğitimi meselesini sıklıkla işleyen Fatma Aliye, Refet sayesinde bu problemi daha da zorlaştıran şartlarla birlikte roman olarak kurgular. Yine de Fatma Aliye'nin düşüncesi bellidir: tüm zorluklara ve engellere rağmen kadın okunmalı ve çalışmalıdır. Kendi ayakları üzerinde durabilen kadın figürlerini geleneksel yapıya aykırılıştırmadan var eden Fatma Aliye'nin Refet'i kahramanları arasında en zorlu mücadeleyi veren isimdir. Döneminde kadınlara atfedilen güzellik ölçütleri ve yaşam standartlarının kimler için pozitif bir karşılık bulunduğunu görebildiğimiz bu roman bize toplumun kadınlar özelinde panoramasını sunar. Tüm zorluklara rağmen başarıya ulaşan ve bu başarıyı elde ederken çirkinliğin bütün yönleriyle etrafı sarılan Refet ise güzelliğin ve hoşnutluğun her şeye rağmen ortaya çıkabileceğini temsil eden biri olur. Yaratmak istediği bu kurmaca evreninde çirkinlik, Fatma Aliye'nin kullanabileceği en etkili kavram olmuştur. Esasen Fatma Aliye'nin gerçek yaşam ve kurmaca arasında işlemek istediği hakikatin sertliğini ortaya koyabilmek adına kullanacağı en iyi katalizör çirkinlik meselesidir çünkü "çirkin" kelimesi anlamı itibarı ile yanına geldiği her kavramı negatifleştirir. Dönemin, Fatma Aliye gibi yazarlar da dahil olmakla birlikte, hiçbir metninde kadının konumunda estetik kaygının belirleyiciliği üzerinde durulmamıştır. Bu çalışmada çirkinlik mefhumunun başka kavramlarla ilişkisi neticesinde bir kadının hayatında sebep olduğu çıkmazlar Refet romanı üzerinden incelenmiştir. Refet'in zorluklarla geçen hayatının her yerine çirkinlik yerleşmiştir ancak yine de Fatma Aliye'nin klasik tutumu ona bu mücadeleyi olumlu bir biçimde tamamlar.

Kaynakça

- Ahmet Mithat Efendi. (2016). *Fatma Aliye Hanım: Yahut Bir Muharrir-i Osmaniye'nin Neşeti*, ed. A. Asır. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Adak, H. (2005). Gendering biography: Ahmet Mithat (on Fatma Aliye) or the canonization of an Ottoman male writer. *Querelles.Vol.Band 10*. 189-204.
- Aliye, F. (2019). *Refet*. İstanbul: Turkuvaz Yayınları.
- Argunşah, H. (2016). *Kadın ve Edebiyat / Babasının Kızı Olmak*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Aydoğdu Çelik, M. (2019). Tanzimat'tan Bir Kadın Profili: Fatma Aliye Hanım'ın Refet Öğretmeni. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (Ö5), 146-157.
- Baker, N. (2010). *Plain Ugly: The Unattractive Body In The Early Modern Culture*. UK: Manchester University Press.

- Canbaz, F. (2005). *Fatma Aliye Hanım'ın Romanlarında Kadın Sorunu*. Ankara: Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Bilkent Üniversitesi.
- Doğrusadık, Z. (2018). *Fatma Aliye'nin Son Dönem Osmanlı Toplumundaki Kadın Görüşleri*. İstanbul: Maltepe Üniversitesi.
- Esen, N. (2012). Bir Osmanlı Kadın Yazarının Doğuşu: Fatma Aliye. *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*. İstanbul: İletişim Yayınları. 111-120.
- Gençtürk Demircioğlu, T. (2010). Hayattan Kurmacaya: Fatma Aliye Hanım'ın Dört Romanında Metinlerarası İlişkiler. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. cilt 3. sayı 13.
- Girard, R. (2017). *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki*, çev. İldem, A.E., İstanbul: Metis Yayınları.
- Gezer Baylı, G. (2018). *Osmanlı'da Kadının Uyanışı: Fatma Aliye Hanım*. Cedrus, 6, 597-611. DOI: 10.13113/CEDRUS.2018.28
- Henderson, G. E. (2018). *Çirkinliğin Kültürel Tarihi*, çev. Çavdar, A.M., İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Kızıltan, M. (1993). Türk Kadın Hakları Mücadele Tarihinde Fatma Aliye Hanım'ın Yeri. *Kuram Kitap*. 83-93.
- Madar, H. (2011). Before the Odalisque: Renaissance Representations of Elite Ottoman Women. *Early Modern Women*, 6, 1-41. Retrieved February 12, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/23617325>
- Moran, B. (2013). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1: Ahmet Mithat'tan A. H. Tanpınar'a*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Rosenkranz, K. (2018). *Çirkinin Estetiği*, çev. Özdemir, M., İstanbul: Muhayyel Yayıncılık.
- Sagaert, C. (2020). *Kadın Çirkinliğinin Tarihi*, çev. Kenç, S., İstanbul: Maya Kitap (Orijinal yayım tarihi 2015).
- Timuçin, A. (2013). *Estetik*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Timuroğlu, S. (2020). Edebiyatta Feminist Söz: Akıldan Kalbe Yazmak (1872-1923), ed. F. Saygılıgil, N. Berber. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Feminizm içinde* (699-715. ss.). İletişim Yayınları: İstanbul.
- Worley, L. (1991). The Body, Beauty, and Woman: The Ugly Heroine in Stories by Therese Huberand Gabriele Reuter. *The German Quarterly*, 64(3), 368-378. doi:10.2307/406398
- Yıldırım, B. (2016). *Woman Figure In Two Ottoman Miniature Painters*. Boletín de Arte (N.º 16), pp. 30-42. ISSN 1853-0710. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata.

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

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



EEDER

Edebî Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Ekim 2022, Cilt 6, Sayı 2

Atf/Citation: Dağ, Ü. (2022). "Yıldız Lejyonları'nın Dis(Ü)topik Kurgusunda Anaerkillik-Ataerkillik İkiliği", *Edebî Eleştiri Dergisi*, 6(2), s. 29-42..

Ülfet DAĞ *

Yıldız Lejyonları'nın Dis(Ü)topik Kurgusunda Anaerkillik- Ataerkillik İkiliği**

*Matriarchy-Patriarchy Duality in the Dys(U)topic Fiction of The Stars
Are Legion*

ÖZ

Ütopya ve distopya geleceğe dönük olsa da temelde içinde bulunulan toplumsal sorunları gözler önüne seren iki türdür. Her ikisi de şimdinin eleştirisini yapar. Ütopya bunu daha iyi bir gelecek toplumu nasıl olur düşüncesinden hareketle kurgular. Distopya mevcut durumun kötüleşmesi hâlinde toplumu bekleyen tehlikeler konusunda uyarır. Feminist hareketlerle birlikte feminist perspektiften bakılan ütopyalar cinsiyet eşitsizliğinin olmadığı alternatif toplumlar yaratırken distopyalar kadınların ataerkil bir düzen tarafından tamamıyla tahakküm altına alındığı ve sınırlandırıldığı bir toplumu tasvir eder. Kameron Hurley *Yıldız Lejyonları*'nda alternatif bir alan açarak sadece kadınlardan oluşan farklı bir toplumsal düzen yaratır. Eşitlik, kardeşlik, yardımlaşma gibi unsurlar esere ütopyik bir vizyon kazandırırken savaş, şiddet, mücadele ve hâkimiyet kurma gibi ayrıştırıcı unsurlar eseri distopyaya dönüştürür. Eserin bu özelliği karşılaştırmalı yöntemle incelenmesini mümkün hâle getirmiştir. Karşılaştırmalı bakış açısıyla eserdeki ütopyik söylemler anaerki, yaratıcılık ve yaşamla ilişkilendirilirken distopyik söylemler ataerki, yıkıcılık ve ölümle bağlantılıdır. Kadınlara rahimleri olduğu için iktidar ve güç veren şey aynı zamanda onları kadın karakterlerde gizil hâlde bulunan ataerkil bir ideolojinin kölesi hâline getirmiştir. Yazar rahmin işlevini bozarak anaerkil mitlerin parodisini yapmıştır. Böylelikle kadın bedeninin fallus merkezli temsillerinin muadili olduğunu göstermiştir. Anaerkil bir düzenin iktidara geldiğinde neler olacağına dair olumsuz izdüşümü olsa da anaerkil düzeni birlikte oluşturan eril ve dişil güçler olmuştur.

Anahtar Kelimeler: feminist ütopya, feminist distopya, anaerkil düzen, simbiyotik form.

ABSTRACT

Even though utopia and dystopia are future-oriented, they are basically two genres that reveal the current social problems. Both genres criticize the present. Utopia fictionalises this based on the idea of what a better future society would be. Dystopia warns society of the dangers that await if the current situation deteriorates. With the feminist movements, utopias from a feminist perspective create alternative societies without gender inequality, while dystopias describe a society where women are completely dominated and limited by a patriarchal order. Kameron Hurley creates an alternative space in *The Stars Are Legion* and a different social order made up of women only. While elements such as equality, fraternity and cooperation bring a utopian vision to the work, divisive elements such as war, violence, struggle and domination transform the work into a dystopia. This feature of the work has made it possible to examine it with a comparative method. From a comparative point of view, while utopian discourses in the work are associated with matriarchy, creativity and life, dystopian discourses are connected with patriarchy, destruction and death. What invest women with power and potency precisely because they are in possession of a womb, yet also makes them slaves to a patriarchal ideology lurking in female characters. The author has parodied matriarchal myths by disrupting the function of the womb. Thus, it has shown that it is the equivalent of the phallus-centered representations of the female body. Although there is a negative projection of what will happen when a matriarchal order comes to power, there have been masculine and feminine forces that make up the matriarchal order together.

Keywords: feminist utopia, feminist dystopia, matriarchal order, symbiotic form.

* Dr., Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü, E-posta: ulfetdag@selcuk.edu.tr  ORCID: 0000-0003-3775-6525

** Araştırma Makalesi, Geliş Tarihi: 09.05.2022 Kabul Tarihi: 29.08.2022 Yayın Tarihi: 25.10.2022 DOI: 10.31465/eeder.111403

Giriş

Bilindiği üzere olmayan yer (Ou-topia) ve tatlı yer (Eu-topia) anlamına gelen Yunanca sözcük ütopya, daha iyi bir yer, mükemmel bir toplum ve siyasî yönetimi kurgulayan türdür. “Mümkün olmayan, ancak insanın bulunmak için heves ettiği bir dünyada yaşamak” (Kumar, 2005: 9) olarak tarif edilir. Bilinen ilk ütopya örneği Platon’un *Devlet* (M.Ö. 375) isimli eseri olsa da, Cicero’nun *De Re Publica* (M.Ö. 52), Aziz Augustinus’un *De Civitate Dei* (M.S. 426) ve Dante’nin *De Monarchia* (1308) ütopya izleri taşıyan eserlerdendir (Sağlam, 2022: 25). Thomas More’un *Ütopya* (1516), Tommaso Campanella’nın *Güneş Ülkesi* (1602) ve Francis Bacon’ın *Yeni Atlantis* (1626) eserleri de türün ilk örnekleri arasında yer alırlar. 19. yüzyılda ütöpik kurguya eleştiri olarak Yunanca dys (kötü) ve topos (yer) sözcüklerinin birleşiminden oluşan distopyya ortaya çıkmıştır. İlk kez 1868 yılında John Stuart Mill tarafından kullanılan bu terim 20. yüzyılda yaygınlaşmıştır (Claeys, 2018: 156). Ütopyaların distopyyaya dönüşmesinde rol oynayan etmenler farklı sosyal, politik ve ideolojik değişim ve dönüşümlerdir. Distöpik romanlar da bu değişim ve dönüşümlerin ortaya çıkardığı durumların edebî yansımalarıdır: “Distöpik romanlar, insanın binlerce yıllık; varlık, evren, doğa, toplum, değer ve gündelik hayat algısına yapılan topluca müdahalenin doğurduğu geleceğe yönelik sosyal kaygının (social anxiety) edebî paylaşımıdır” (Çelik, 2015: 62). Genellikle sosyal ve politik hayata yönelik eleştirileri ile tanımlanan distopyalar ütopyanın aksine mutluluk, umut ve iyimserlik vaat etmez. İnsanın doğasından kaynaklanan bir takım duygu ve arzular mutluluktan çok mücadele ve rekabeti beraberinde getirir. Dünya tarihindeki savaşlar, Aydınlanma Çağı, sanayileşme gibi siyasal ve sosyal sebepler insanların iyiye olan inancını sarsmıştır (Sağlam, 2022: 61-62). Günden güne gelişen teknolojiyle beraber insana olan ihtiyacın azalması, teknolojinin kötüye kullanılması, makineleşmenin giderek artması, insanların yoksullaşması distopyaların hem mevcut duruma hem de geleceğe dair uyarıcı metinler olduğunu gösterir.

İlk distöpik roman örnekleri arasında Richard Jefferies’in *After London*’ı (1885), H. G. Wells’in *Zaman Makinesi* (1895) ve *Efendi Uyanıyor İki Asırlık Uykudan* (1899), Jack London’ın *Demir Ökçe* (1908) ve Yevgeni Zamyatin’in *Biz*’i (1924) yer almaktadır (Sağlam, 2022: 67). Aldous Huxley’in *Cesur Yeni Dünya* (1932) ve George Orwell’in *1984*’ü (1949) bu türde önde gelen eserler arasındadır. Görüldüğü gibi ütöpik ve distöpik eserler öncelikle erkek yazarların egemenliğinde olmuş, kadın yazarlar, 20. yüzyılın ortalarında bu türün ilerlemesine katkıda bulunmuştur. Calvin’e göre “1970’lerin ve 1980’lerin bazı feminist bilimkurgu metinleri, ütopya/distopya biçimini, ya var olan toplumsal koşulları eleştirmek ya da başka bir var olma olasılığının koşullarını ortaya koymak için kullanır” (2012: 9). Günümüz çağdaş dünyasında *Yıldız Lejyonları* öncüllerinin ilkeleri ışığında başka bir varoluş hikâyesi sunma açısından ütopya, mevcut durumu eleştirme adına distopya olarak okunabilmektedir. Anaerkil bir toplumsal düzen eserin ütöpik yönüyken, mevcut ataerkil sistemin eleştirisi eseri distopyaya çevirir. Burada iki kavramın tanımı yapmak önemlidir. Genellikle erkek egemen bir sistem olarak tanımlanan ataerkil kavramının geçmişte ve günümüzde kullanımı farklıdır. Önceden geniş çaplı bağlamda kullanılan kavram, kadın, çocuk, hizmetçi, köle vb. kişilerin erkek egemenliğinde bulunması anlamına gelirken günümüzde özellikle feminist açıdan erkekle kadının güç ilişkisi şeklinde tanımlanır ve erkeğin kadına egemen olduğu bir ilişki biçimini ve kadınların ikincil konuma düşmesini ifade eder (Sultana, 2019: 418). Anaerkil kavramı genellikle ataerkilin karşıtı olarak görülse de anaerkilliğin kadın biyolojisini "temelleştirmediğini" belirtmek önemlidir. Tipik anaerkil toplumlarda, çocukları olsun ya da olmasın tüm kadınlar anne olarak kabul edilir ve tüm kadınlar evde olduğu kadar tarlada da çalışır (Christ, 2016: 218). Eserde anaerkil kavramı hem ataerkilin karşıtı olarak hem de tüm kadınların anne olarak kabul edildiği bir sistem olarak

karşımıza çıkmaktadır. Eserin bu yönü anaerkil toplumu eşitlikçi bir toplum olarak düşündürse de bu anaerkil toplumun temelinde yatan düşünce insanları şiddetle baskı altına alarak güç elde etmektedir. Dolayısıyla modern toplumun en büyük sorunlarından biri olan şiddetin cinsiyetle bağıntılı olmadığını, evrensel bir sorun olduğu hem de birçok sosyal sorunun kaynağı olduğu görülmektedir.

Çalışmanın amacı, eserdeki ütopyik ve distopyik unsurları belirlemek ve ataerkil düzen eleştirisinin temelinde salt anaerkil düzenin de getireceği olumsuz durumların neler olduğunu ortaya çıkarmaktadır. Bu bağlamda eserden hareketle aslında her türlü totalitarizmin, tahakkümün ve despotluğun cinsiyet farkı gözetmeksizin insanlığa zarar getireceği düşüncesi önem arz etmektedir.

1. Ütopya ve Distopyanın Feminist Çehresi

19. yüzyılla "kadın sorununun" ön plana çıktığı yeni bir düşünce yapısının filizlenmiş ve yeni tematik kaygılara sahip yeni bir yazar grubu edebiyat alanına adım atmıştır. "Sizin-ütopyanızın" "benim-ütopyam" olmadığı düşüncesiyle kadın yazarlar, feminizm ve ütopya, uzay ve zamanın (anlatı) boşluklarına ve (anlatı) işlevine ilgi duymaya ve ütopyanın feminist amaçlara yönelik potansiyelini fark etmeye başlamışlardır (Mohr, 2005: 21). Kadın yazarlar ancak bu tür vasıtasıyla kendileri için ideal olan dünyanın tasvirini yaparlar. Öyle ki kadın yazarlar cinsiyet farklılıklarını göstermenin ve bilim kurguya değerli fikirler katmanın bir yolu olarak sıklıkla alternatif dünyaları kullanmaktadırlar (Hughes Patrick, 2017: 14). Kumar bunun doğal olduğu görüşündedir çünkü tarihte bilinen hiçbir topluluk kadınlara somut bir eşitlik sağlamamıştır, eski ütopyalarda bile yerleri hep ikinci planda olmuştur (2005: 161). 19. yüzyılda kadın yazarlar tam olarak bu cinsel statükoyu araştırarak kadının konumunu ütopyik edebiyatın merkezine almışlardır. Toplumsal cinsiyet rolleri sorgulanmış ve özgür kadınların olduğu, ataerkil olmayan toplumların geleceklere ve ütopyik vizyonları yaratılmıştır. Çoğu kadının üniversite eğitiminden mahrum bırakıldığı bir zamanda Mary Griffith tarafından yazılan *Three Hundred Years Hence* (1836) en eski feminist ütopyalardan biridir (Donawerth, 1990: 539). Suffragette Hareketi'nden önce Mary Bradley Lane tarafından kaleme alınan *Mizora ve Bir Kehanet* (1890), genellikle daha az bilinen ilk İngiliz kadın ütopyası olarak kabul edilirken, Charlotte Perkins Gilman, *Kadınlar Ülkesi* (1915) ve onun devamı *With Her in Our Land* (1916), o dönemin en belirgin kadın ütopyaları arasında yer almaktadır (Mohr, 2005: 21-23). Bunların yanı sıra Gaspıralı İsmail tarafından tefrika şeklinde kaleme alınan ve 1891 yılında tamamlanan, Doğu toplumlarındaki kadın algısının eleştirildiği *Kadınlar Ülkesi* romanı bu türün Türk edebiyatındaki ilk örneğidir (Sağlam, 2022: 89).

Feminist ütopyalar içerik açısından erkek ütopyalarından önemli ölçüde farklılık gösterir. Tematik olarak, odak noktası kadın gerçekliği ve gündelik hayattır. Eserlerde toplum ve aile içindeki güç yeniden yapılandırılır ve dağıtılırken, cinsiyete göre ayrılmış emek reddedilir. Özellikle cinsiyet eşitliği, ortak karar alma, işbirliği, eğitim ve ekolojik konular vurgulanır. Bu yolla hiyerarşisiz ve sınıfsız gelecek toplumları yaratılarak ataerkilliğe meydan okunur (Mohr, 2005: 24). Patai'ye göre bu bir dönüşümdür çünkü kadın ütopyacılar için daha iyi bir toplum sadece siyasî ve ekonomik yapıların değil aynı zamanda cinsiyet kimliğini belirleyen en temel toplumsal yapıların dönüştürülmesi anlamına gelir (1983: 150). Burada şu noktaya dikkat çekmek gerekir. Her ütopyada içkin olarak bulunan distopya görüşü feminist ütopyaların eril distopyalar olarak yorumlanmasını kapsamaz (Tüysüz, 2021: 41).

1960'lı yıllarla birlikte kadın yazarların ilgi alanına çeşitli toplumsal katmanlardaki sorunlara odaklanan distopyalar girmiştir. Bu dönem aynı zamanda feminizmin üç dalgasının da ortaya

çıkıldığı dönemdir. 19. ve 20. yüzyılın ilk dalga feminizmi, kadınlara oy ve mülkiyet hakları biçiminde yasal alanda zemin kazanmaya odaklanırken ikinci dalga feminizm, cinsellik, aile, işyeri ve üreme hakları açısından eşitsizlik sorunlarına dikkat çekmiştir (1960'lar ve 1970'ler). Üçüncü dalga feminizmde toplumsal cinsiyet baskısının ve diğer insan baskısı biçimlerinin nasıl birlikte yaratıldığı ve birbirini nasıl sürdürdüğü üzerine düşünülmüştür (Larsson, 2015: 6). Feminizm hareketleri edebiyata da sirayet etmiştir. Showalter, kadın edebî alt kültürünün tarihsel gelişiminin, “kadınsı”, “feminist” ve “kadın” adını verdiği üç evreden oluştuğunu dile getirir. İlk evre (1840-1880), baskın geleneğin yaygın yöntemlerinin taklit edilmesidir. Bu evrede kadınlar, erkek kültürüne ait olduğu düşünülen bilimkurgu, fantezi ve suç türlerinde yazmışlar ve kendilerini erkek kültürüyle tanıtmışlardır. George Eliot, Currer Bell, Acton Bell ve Ellis Bell gibi yazarlar erkek takma isimleri kullanarak yazmışlardır. İkinci olarak, feminist evrede (1882-1920), Yeni Kadın Hareketi gelişmiştir. Kadınlar oy kullanma ayrıcalığını kazanmış ve kadınlığın klişe imajını reddetmeye ve sorgulamaya başlamışlardır. 1890'larda erkek hükümetine, erkek yasalarına meydan okumak için Amazon Ütopyaları yazmışlardır. Elizabeth Robins ve Francis Trollope bu dönemde öne çıkanlar yazarlar arasındadır. Üçüncü yani kadın evresi (1920'den itibaren), kendini keşfetmenin gerçekleştiği kısıtlamadan kurtulmuş bir içsel dönüş ve bir kimlik taraması olarak adlandırılır. Bu evrede hem bir kimliğe bürünmenin hem de meydan okumanın güveniyle kadın yazarlar kendilerini birey olarak ifade etmeye başlamışlardır. Distopik edebiyat da bu evreye aittir (2011: 12-13). Tarihsel gelişim açısından feminist distopyanın en eski örneği Mary Shelley'nin *Son İnsan* (1826) eseri sayılabilir. Eser, yayımlandığı tarihte bilinmese de günümüz bakış açısıyla ilk modern kıyamet sonrası ve pandemi romanı olarak da görülebilir (Hunt, 2022: 5). Charlotte Haldane'in *Man's World* (1927), Katharine Burdekin'in *Swastika Geceleri* (1937), Doris Lessing'in *Şiddetin Çocukları* (1968), Angela Carter'ın *Heroes and Villains* (1969), Joanna Russ'un *Dişi Adam*'ı (1975) ve Margaret Atwood'un *Damızlık Kızın Öyküsü* (1985) feminist distopyalara örnektir.

Kadın yazarlar kaleme aldıkları ütopya ve distopyalarda toplumsal cinsiyete yaklaşımları ve ataerkil düzeni sorgularlar. Her ikisinin ortak noktasını Ögüt şu şekilde açıklar: “Feminist yazarlar bir yandan kadınların özgürleştiği toplumları betimleyen ütopyalara, bir yandan da totalitarizmin baskısı altında ‘şeyleşen’ kadını da gündeme getiren distopyalar kaleme aldılar. Ancak her iki türde de kökleşmiş toplumsal cinsiyet meselesini ve dildeki eril egemenliği dert edindiler” (2007: 73). Feminist ütopya kadın lehine mevcut ve muhtemel sorunları aşmak için daha iyi bir toplumun nasıl kurulacağına odaklanırken, feminist distopyalar kadın aleyhine mevcut gidışatın doğurabileceği sonuçları en ağır biçimiyle ortaya koymaya çalışır. Şunu belirtmek gerekir ki feminist distopyalar feminist ütopyalara göre daha etkili olmuştur. Feminist distopyalarda yazarlar, “patriyarkal zihniyetin bir yansıması olarak kadınların sosyal ve siyasal alanlardan uzak tutuldukları, bedenlerinin denetlendiği ve istismar edildiği baskı, ayrımcılık ve şiddetin hüküm sürdüğü dramatik dünyalar kurarlar” (Sağlam, 2022: 446). Ataerkil toplumlarda kadın, birey olarak kabul görmez. Kadının görevi sadece dünyaya çocuk getirmektir. Her şeyin merkezi erkektir, kadınların kendi vücutları hakkında dahi söz hakları olmaması ve erkeklerin isteklerini kayıtsız şartsız yapmak zorunda olmaları yaşamı onlar için bir cehenneme çevirir (Yarım, 2017: 31). Feminist distopyaların amacı patriyarkayı eleştirmek, cinsiyet ayrımını ortadan kaldırmak ve kadının kimliğini koruyarak sosyal yaşamı bu bağlamda biçimlendirmektir (Sağlam, 2022: 446-447).

Kadın yazarlar tarafından kaleme alınan distopik eserleri erkek yazarlarınkinden ayıran birçok özellik vardır. Baccolini bu özellikleri üç şekilde belirlemiştir: Birincisi, distopik metinlerin bir direniş aracı olarak kullanılmasıdır. Bahsedilen direniş, hegemonik bir ideolojiye karşı

mücadeledir. İkinci özelliği, okur için iyi bir geleceğin işareti olarak kabul edilebilecek umudu içermesidir. Hikâyenin sonunda kahramanlar için umut vardır. Belirsiz ve açık uçlu bırakılan hikâyeler bu eserlere ütöpik bir vizyon kazandırır. Üçüncüsü, kadın distopya yazarları ataerkil, anaerkil ve eşitlikçi sosyal düzeni analiz ederek alternatif hükümet ve organizasyon sistemleri kurar; cinsiyet rolleri yeniden belirlenir; doğallaştırılmış cinsiyet-toplumsal cinsiyet ilişkisini yok ederek çeşitli cinsellik durumlarını yansıtır (Baccolini, 2004: 520). Bu özelliklere sahip feminist distopyalarda kadınlığın yanında anne ve annelik rolü de baskın temadır ancak bu noktada feminist hareketin amaçları değişikçe distopik kurgudaki kavram ve fikirlerin de değiştiği gözlemlenmiştir. 1960 ve 1970'lerin romanlarında annelik ve anneliğin temsili, bedensel özgürlük fikri ön plana çıkarken ikinci dalga feminizmle beraber bedensel işlevler, üreme özgürlüğü ve kadınların bedenlerini yönetme konuları ağırlık kazanmıştır. Anneler cinsel üremeden özgür ya da onun kölesi gibi resmedilirken 20. yüzyıl sonlarındaki ve 21. yüzyıldaki distopyalarda anne rolü gözden geçirilmiş, hem anne hem lider olunabileceği ve kadının bir üreme aracından daha fazlası olduğu gösterilmeye çalışılmıştır (Hughes Patrick, 2017: 18-20).

Distopik romanların başlangıcında genellikle anneler, erkeklerle nadiren eşit olan zayıf kızlar veya cinsel nesnelere olarak tasvir edilir. Tehdit olarak algılandıkları için, genellikle tecavüz, "gönüllü" köleleştirme, suni dölleme vb. yoluyla kendi istekleri dışında üreme durumlarına zorlanırlar. Vücutları insanlığı yeniden üretmenin tek yolu olduğundan, bir meta hâline getirilir. Teoride, bir toplumu yeniden inşa etmek için yalnızca bir "adam" gerekebileceğinden, kontrolü ele alıp iktidarı ele geçirmesi gerektiğini fark eden erkek bunu sadece kadınlar üzerinden yapar. Erkek doğuran cinsiyeti kontrol ediyorsa, toplumu kontrol eder. Bir kadını üreme organına indirgemek, kadın gücü korkusunu doğurur. Erkekler anneye tapsalar da, onun ataerkilliğe yönelik tehdidini de görürler ve bu nedenle toplumdaki önemini azaltmayı seçerler (Hughes Patrick, 2017: 15). Annelik, cinsiyete dayalı işbölümünün merkezinde yer alır. Kadınların annelik rolünün, kadınların yaşamları, kadın ideolojisi, erkekliğin ve cinsel eşitsizliğin ve emek gücü biçimlerinin yeniden üretimi üzerinde derin etkileri vardır. Anne olarak kadın, toplumsal yeniden üretim alanında önemli role sahiptir (Chodorow, 1978: 11) Böylelikle yazarlar doğumdan sonra sosyal gücü azalmayan, giderek büyüyen bir kadın yaratarak anneliği yeniden tanımlamaya başlamışlardır. Anne tapılacak bir figür olarak değil, tamamen anlaşılabilir ve erkeğin yanında eşit tasvir edilen bir figür olarak kabul edilir (Hughes Patrick, 2017: 18).

Kadın anlatılarını erkek merkezli yazılardan hareketle yeniden şekillendiren başka özellikler de bulunmaktadır. İlk olarak, cinsiyet baskısı bu tür eserlerde ana temadır. İkincisi, kadınlara güç, bağımsızlık ve erkeksi birçok özellik vererek toplumsal cinsiyet rollerinin yapısını bozma ve geleneksel cinsiyet rolünü kırmadır (Baccolini, 2004: 520). Bu yapıbozumla beraber yazarlar eserlerde kadın cinselliği, kadınların bedenlerini geliştirmeleri ve kontrol etmeleri gibi kritik meselelere ağırlık vermiştir. Bunların temelinde cinsiyet eşitsizliği ilkesi yatmakta ve cinsiyete dayalı kimliklerin "doğal" olmadığını, aksine totaliter bir söylemin ürünleri olduğunu göstermektedir (Baccolini, 2006: 1-4). LaPerrière'e göre erkek merkezli yaratılan dünyalarda erkekler baskın ataerkillikten totaliterliğe uzanan bir çizgide tabiri caizse "erkek evrimi" yaşarlar. Feminist distopyalarda kadın-erkek ilişkilerini sorunlu kılan işte bu "erkek evrimi" ve kadınlarla devam eden ilişkilere. "Mükemmel dünyaların" yaratılmasında bu çatışma kaynağının önüne geçmek için sonraki romanlarda erkek değişkeninin çıkarıldığını ileri sürer (1994: 41). Burada erkek değişkeninin çıkarılmasından kast edilen erkek karakterlerin olmaması, erkeklerin baskın

rolünün ortadan kaldırılması ya da cinsiyet olarak erkeğin fiziken olmayıp bazı kadınlara erkek rolleri yüklenmesi olabilir. Nitekim *Yıldız Lejyonları*'nda da cinsiyet olarak erkek yoktur ancak bazı kadınlar erkeksi kişiliğe ve erkek özelliklerine sahiptir.

Distopik kurgudaki kadın ve erkeğin geleneksel rol değişimi kahraman özellikleri üzerine düşünmeye sevk eder. Kahraman noktasında da bir yapıbozum göze çarpmaktadır. Distopik kurgu yeni bir tür kadın rol model sunar. Buradaki süreçte okurun etkisi bulunmaktadır çünkü kadınlar cinsiyete özgü okuma yöntemlerine açık olduklarından türler, edebî gelenek ve kimlikler yeniden inşa edilir ya da yapısı bozulur. Lofquist, cinsiyet rollerindeki değişikliğin özellikle son dönemdeki distopik romanlarda fenomen hâline geldiğini, pek çok distopik anlatıda erkeksi tavırlar sergileyen kadınların bulunduğunu belirtir (2015: 14). Kadınlar, ev içi rollerine, görünümüne ve itaatlerine dayanan geleneksel tarzlarda nadiren temsil edilirler. Öte yandan erkekler hâlâ erkeksi aktif kahramanlar olarak temsil edilmektedir. Kadınlar, onları geleneksel rollere, kurtarılmaya muhtaç bakirelere, hizmetçilere, eşlere ve annelere döndüren ataerkillik kısıtlamalara tabidir (Woloshyn, Taber ve Lane, 2013: 151). Ataerkillik toplum bir kadının bedenini ve yeteneklerini baskı altına aldığı için kadın, kırılabilir, kaotik ve köklü değişikliklere ihtiyaç duyan biri olarak görülür. Toplumu değiştirmeye çalışarak, bir sonraki uygarlığın daha iyi olacağı umuduyla mevcut yaşamları mahvedilir. Bedenleri bir yaratılış yeri olduğu için, yeni bir hayatın başlangıcını, yeni uygarlığı ve yeniden inşa edilecek yeni bir yeri ifade eder. Hem kahraman hem de anne olmaya çalışmak, onların bütünlük kavramlarını karmaşıklaştırır. Yeni toplulukların yaratıcıları olarak, genellikle (bazen yanlışlıkla) anne olarak kendi rollerini yok ederler. Bu romanlardaki kadınlar için bütünlük, yaratıcı ve yok edici ikili yönlerini kullanmalarından gelir. Kadın kahramanın bedeni ve toplumdaki yeri, aynı anda eski toplumu yok ederken yeni, eşitlenmiş bir toplumun yaratıcısı olarak işlev görür (Hughes Patrick, 2017: 23).

Son zamanlardaki distopyalarda kadınlar, yabancı, canavar, çok güçlü veya kötü olarak temsil edilirler. Ailelerinin sorumluluğunu alırlar ve onlar için hayatlarını feda ederler. Burada erkek kahramanların bazı özellikleri yansıtılır. Ataerkillik toplumsal düzenlerde olduğu gibi egemen eril pratikler sürekli olarak mevcuttur; erkekler, kadınların efendileri, güçlü koruyucuları ve öncüleridir. Egemen erkeklik ve vurgulanmış kadınlık son dönemdeki feminist distopyalarda, edebiyattaki toplumsal cinsiyet rolünün yapısını bozmak için değiştirilir (Woloshyn vd., 2013: 151).

Distopik eserler kaleme alan kadın ve erkek yazarlar, cinsiyet konusundaki yazılarında tamamen farklıdır. Erkek yazarlar distopik anlatılarında toplumsal cinsiyet yapıbozumunu nadiren kullanırlar. Erkek karakterler güçlü pozisyona sahip kahraman olarak tasvir edilir çünkü ataerkillik toplumunda kadın temelde erkeğin hayatındaki yardımcı karakter olarak görülmektedir. Erkekler dünyayı değiştirir ve kadınlar onlara yardım eder. Erkek karakterlerin destekçisi olarak gösterilen veya ikincil roller üstlenen nispeten az sayıda kadın karakter vardır. Öte yandan, 1960'ların ortalarından sonra distopik türde yazan kadın yazarlar, yazılarında cinsiyet rollerini yapıbozuma uğratarak türe değişiklik kazandırmıştır. Özellikle kadın yazarlar tarafından kaleme alınan eserlerde kadın karakterler gerçekten erkeksi veya basmakalıp kadınsı özelliklere sahip değildir. Toplumdaki siyasî ve mekanik değişiklikler kadın yazılarını ve cinsiyet rollerini etkilerken kadın karakterlere de değişiklikler getirmiştir (Genegel, 2014: 23-24).

Temel olarak feminist distopyalar, ataerkillik düzenin, toplumun kültürel, ekonomik ve siyasî yapılarının her alanına nüfuz etmesinden duydukları endişeyi ön plana çıkararak bir toplum

eleştirisi sunar. Ayrıca, ataerkinin devamlılığını sağlayacak erkek toplumsal cinsiyeti dışında kalan ve öteki olarak adlandırabileceğimiz tüm diğer cinsiyetlerin karışılacağı olumsuzlukları feminist bakış açısıyla irdeler ve bu hususlarla ilgili olarak farkındalık yaratmaya çalışır. Feminist distopya genellikle ataerkilliğin aleni gücünün uyarıcı bir hikâyesi olarak kullanılsa da Judith Little'a göre, belirli eril veya feminist fikirlerin zararlı sonuçlarına karşı uyarır ve belirli bir politik veya ahlaki teoriyi, insanların sistematik baskısını temel aldığı bir geleceği tasvir ederek eleştirir (2007: 16). Bu görüş doğrultusunda *Yıldız Lejyonları* anaerkil bir düzenin iktidara geldiğinde ortaya çıkacak olumsuz durumları yansıtır. Burada dikkat çeken nokta anaerkil düzendeki figürlerin ataerkil özellikler sergilemesidir. Eserde ataerkillikle özdeşleşen dinamikler anaerkil kisveye büründürülmüştür.

2. *Yıldız Lejyonları*'nda Ütopik ve Distopik İzlekler

Kameron Hurley'nin 2017'de kaleme aldığı *Yıldız Lejyonları* (*The Stars are Legion*), “Yüzeye Çıkış”, “Aşağılarda” ve “Diriliş” isimli üç bölümden oluşur. Eser, Dünya'dan uzakta farklı gezegenlerde geçmesi açısından uzay operasıken, bütün karakterlerin kadın olması bakımından feminist izler taşımaktadır.

Toplu bir şekilde lejyon olarak bilinen canlı dünya gemileri ve bu canlı gemilerin hızla çürümesi tamamı kadın sakinlerden oluşan kurgusal bir yıldız sisteminde sürekli çatışmaya yol açar. Gezegenler de diğer canlılar gibi ölüme mahkûmdur. Öyle ki kaplamalarındaki etsi dokuda meydana gelen yaralar ve çürümeler yaşlılık ve ölüm belirtisidir. Ölmek üzere olan dünyalar birbirleriyle mücadele hâlindeki Katazyrna ve Bhavaja adlı iki lejyon arasında savaşa neden olur. İki lejyonun da hedefi canlılığını ve diriliğini koruyan Mokshi gezegenine sahip olmaktır çünkü Mokshi'ye sahip olan diğer lejyonlara da hükmedebilecektir. Mokshi'nin diğer ayırt edici yönü bağımsız bir yörüngeye sahip olması ve istediği yere gidebilmesidir. Ana kahramanlar Zan ve Jayd, kendisini ve diğer dünyaları yenileme gücüne sahip olduğu söylenen bir dünya gemisine erişerek işleri yoluna koymayı amaçlarlar. Romanın itici gücü Zan'ın ölüp önceki yaşamına ait çok az hatırayla tekrar dirilmesidir. Katazyrnalar ve Bhavajalar arasındaki savaşı bitirmek için Jayd'in Bhavajalar'ın lideri Rasida ile evlenmesi, Bhavajalar'ın Katazyrnalar'a saldırması ve Zan'ın kendi dünyasının çekirdeğine sürüklenmesiyle yeniden yüzeye doğru tehlikeli bir yolculuk gerçekleştirmesi savaş, intikam ve kendini keşfetme hikâyesi olarak karşımıza çıkar.

Yıldız Lejyonları, erkeklerin tamamen yokluğuna rağmen cinsiyetçi gerçekleri korur. Lejyon'un tüm kadınlarının rahimleri vardır, ancak her biri, dünya gemilerine az ya da çok faydası olan farklı türde varlıklar örneğin, organik donanım, canavar yaratıklar, yiyecek vb. doğurur. Roman, rahmi bir teknoloji alanı olarak çerçevelemenin yanı sıra, okuyucuları doğumun “aşağı” bir cinsiyetin amacı olmadığı bir bağlamda (yeniden) üretim üzerinde düşünmeye teşvik eder (Gibson ve Whyte, 2021: 24-25). *Yıldız Lejyonları*'nın feminist dokusunu çeşitli kadınlık durumları oluşturur ancak şiddet, savaş ve çatışma durumları eseri feminist distopyaya dönüştürür. Ataerkil sistemle özdeşleştirilen şiddet, savaş, kadın cinselliğinin kontrolü ve özel mülkiyet gibi durumların salt kadınlardan oluşan bir toplumda da mevcut olması tüm bunların biyolojik farklılıktan kaynaklanmadığı gösterir (Christ, 2016: 214). İnsanı hâkimiyet altına alma zihniyeti değişmediği sürece, iktidar gücü kadının elinde olsa da despotizmin devam edeceği düşüncesi eserin çıkış noktasını oluşturur. Bu bağlamda eser, diğer feminist distopyalardan farklılık arz eder.

Romanda erkek karakterlerin ortadan yok olduğu ya da başka bir yere gönderildiğine dair herhangi bir bilgi yoktur. Bu evrende erkek hiç olmamıştır. Karakterler arasında duygusal ve

cinsel yakınlaşmalar lezbiyen formdadır. Zan ve Jayd arasındaki ilişki bu türdendir. Bu iki karakter aynı zamanda eserin iki anlatıcısıdır. Olaylar bir bölümde Zan'ın diğer bölümde Jayd'in bakış açısından sunulur ve olay örgüsü birbirini bu şekilde tamamlayarak devam eder.

Eserin en dikkat çekici noktası doğurganlık olgusudur. Kadınlar tek başlarına doğurma özelliğine sahiptir. Bu da iki cinsiyetin tek bedende olması yani "hermafrodit (erdişi)" olarak açıklanabilir. O hâlde bu gezegende erkek fiziksel ve cinsiyet olarak yoktur ama kadının içinde gizil olarak vardır. Doğurmanın sınırları yedek parçadan çarklara kadar çok geniştir. Her şey kadınlar tarafından doğurulabilir: "Dünya bir şeye ihtiyacı olduğuna karar verdiğinde, bunu onun için doğurmak zorundasın" (Hurley, 2017: 156). Burada rahmin işlevselliği ön plana çıkar. Rahim çocuk doğurma dışında başka işlevlere de sahipse faydalıdır. Öyle ki dünya ölmeye başlarsa, bu durum nadir de olsa, durum ancak başka bir dünya doğurularak onarılabılır (Hurley, 2017: 155). Kadının bir dünyayı doğurması onun yaratıcı ve koruyucu gücünü ortaya koymaktadır. Her şeyin gezegenlerin dahi canlı birer organizma olması doğurulan her şeyin organik olduğu anlamına gelirken ekolojik kaygıyı beraberinde getirir. Yazar, kadının sahip olduğu üreme pozisyonuyla oynayarak "norm"dan sapar ve bir nevi babalık yasasını çiğneyerek üremeyi yapıbozuma uğratar. Bu evrende kadın doğurganlığı doğayla ve ekolojiyle bağdaştırılırken teknolojinin az kullanılması ve geri planda kalması onun eril olarak nitelendirildiğini düşündürür. Böylelikle teknoloji ve ekoloji eril dişil karşıtlığını oluşturur.

Doğum aynı zamanda gezegendeki kadınları eşit konuma getirir. Herkes kız kardeşir (Hurley, 2017: 57). Doğuramayan kız kardeşler için rahim takası yapılabilir ki bu durum taşıyıcı anneliğe gönderme olarak düşünülebilir. Böylelikle bedenın tabiri caizse modifiye edilmesiyle bütün kadınların doğurması sağlanarak eşit bir kız kardeşlik inşa edilir. Kadınlardan oluşan, bütün kadınların kız kardeş olduğu, rahim takasıyla beraber hepsinin doğurgan olduğu ve her şeyi doğurabildiği bir evren tasavvuru ütopyik gibi görülse de distopik izler taşımaktadır. Ütopik dünyayı distopyaya çeviren ölmekte olan dünyalardır ve lejyonlar arasındaki savaşların kaynağı da budur. Kadınların kontrolü altında olan bir dünyada şiddet ve savaş eşitliği yok eden unsurlardır. Savaş lordlarının kendilerine karşı çıkanları geri dönüşüme yollaması despotizmi ortaya çıkarır. Söz konusu despotizm temeldeki ütopyik toplumun yozlaşmış hâlidir ve Zan bunu şu şekilde dile getirir: "Acaba yukarıdaki tarlaları kim işliyor? Elbette ki gösterişli cübbeleri içindeki bu kadınlar değil. Mutantlar olabilir mi? Eğer pisliği görmezseniz, çok dikkatle bakmazsanız, barışçıl ve mükemmel bir toplum aslında! Belki de her toplum tüm katmanlarını soyup en alttaki şeye baktığımızda bir ütopyadır" (Hurley, 2017: 270). Ütopya temeli üzerine kurulmuş hiyerarşik düzenin amacı yaşayan gezegenin sahibi olmak için verilen güç savaşlarıdır. Yönetme arzusu, güçlü olma isteği, yaşama içgüdüğü mevcut düzenin bozulup yerine daha ölümcül, kötü ve mücadelecı olan bir yenisi getirmektedir. Feminist fantezi ataerkil şiddet kurallarıyla birleşince alt üst edilen, kadınların daha fazla ezilebileceği bir toplumsal düzen meydana getirmektedir.

Despot yönetimin oluşmasını tetikleyen lejyonların başında lordlar bulunur. Lord unvanı erkeği çağırırsa da elbette lejyonların başı kadın lordlardır. Lord Katazyrna ve Rasida yönetici lider konumunda karşımıza çıkan karakterlerdir. Lord Katazyrna ya da diğer adıyla Anat, lejyonu bir arada tutan tek kişidir. Onun için dünyanın yüzeyine egemen olma isteği her şeyi yapması anlamına gelir. Kimse Anat'tan daha kanlı bir yumruğa sahip değildir. Anat'ın en önemli özelliği demir bir kola sahip olmasıdır. Rasida Bhavaja ise zeki ve etkileyici bir kadın olarak tasvir edilir

(Hurley, 2017: 59; 79). Jayd'in Rasida'ya dair şu sözleri onun kişiliğini anlama açısından önemlidir:

“Kendimi bildim bileli, Rasida Bhavaja ve ailesi gerçek anlamda korktuğum tek şey olmuştur. Rasida'dan, annemden korktuğumdan çok daha fazla korkuyorum, çünkü Lejyon'da ona meydan okuyacak güce sahip tek kişi o. Bununla birlikte, korkum saygıyla karışık, çünkü Rasida benim yapamadığımı başardı, Anat'ın ondan korkmasını sağladı” (Hurley, 2017: 81).

Anat ve Rasida arasındaki güç ve iki lejyonun iktidar savaşı bir diğer tarafa avantaj sağlamaz ve herkesin sonunu getirir. Çıkarlar için içine girdiğinde iki lejyon arasında bir barış sağlanır çünkü Bhavajalar yeni dünya kurma yeteneğine sahipken Katazyrnalar onlardan daha fazla kıza sahiptir. Bhavajalar bir çocuk sahibi olabilmek için altı dünya işgal etmişlerdir. Bir kadının ve çocuğun onları kurtarabileceğine inanmaktadırlar. Onların aradığı kadın ve çocuk Jayd ile karnındaki bebeğidir. Savaşı sonlandırma adına Jayd, Rasida'ya verilir ve böylelikle Lejyon'un kurtulacağı düşünülür. Görünürde barışa vesile olacak bu durumun altında Rasida'nın korkunç planı yatar. Evlilik töreninde Katazyrnaları yok etme planı işe yarar ve onlardan geriye sadece Jayd ve öldüğü sanılan Zan kalır. Böylelikle Anat ve Rasida anne figürünün hem güçlü hem de yıkıcı yönünü ortaya koymaktadır. İkisi bir tür aile reisini temsil ederken aynı zamanda sinsi annelik örnekleridir. Ancak Rasida'nın rolü biraz farklıdır. Rasida'nın bakış açısından kadının işlevi sadece çocuk doğurmaktır. Bu da Rasida'yı ataerkil düzenin temsilcisi yapar. Öte yandan Anat, çocuğu savaşın bitmesi ve yaşamaya devam edebilme adına aracı olarak kullanır. Böylelikle kadının işlevi sadece çocuk doğurmaktan çıkar ve yaşamın sürekliliğini işaret eder. Anat bu açıdan anaerkil düzeni simgeler. Demek oluyor ki Katazyrna ve Bhavaja savaşı cinsel statükonun da bir savaşıdır. Bhavajalar ataerkil toplum olarak değerlendirildiğinde, Rasida kadının üreme statüsünü baskı altına almak için kullandığından anaerkil düzene meydan okur. İster anaerkil ister ataerkil düzende olsun üreme gücü iktidarı elinde tutmanın yegâne yoludur.

Rasida, Jayd ile evlenerek hem çocuğu hem de lejyonlara hükmetme arzusunu gerçekleştirme yolunda ilerlerken öldüğü zannedilen Zan aslında geri dönüşüme gönderilmiştir. Eserde gemilerde (lejyonlarda) ölen, öldürülen, yanlış doğan çocuklar hatta yanlış doğan her şey geri dönüşüme gönderilir (Hurley, 2017: 287). Zan, Anat tarafından Mokshi'yi ele geçirmesi için görevlendirilen bir askerdir. Bu görevi yerine getirmek için çıktığı görevlerde başarısız olmuş ve geri dönüşüme gönderilmiştir. Geri dönüşüme her gittiğinde hafızasında bazı şeyler kaybolur ve önceki yolculuklarına dair bir şey hatırlayamaz. Bhavajalar'ın saldırısında ise geri dönüşüme değil alt seviyelere gönderilir. Zan'ın alt seviyelere gönderilmesi ve oradan kurtulma çabası Joseph Campbell'ın dünyadaki kahraman mitlerini inceleyerek oluşturduğu “monomit” şemasını hatırlatır. *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (2013) isimli eserde monomit, yola çıkış, erginlenme ve dönüş aşamalarından oluşur. Indick'e göre Campbell, arketipik erkek kahramanın psikolojik gücünü ortaya koyar. Kahramanın çıktığı yolculuk sadece dışsal değildir aynı zamanda içsel bir benlik keşfidir (2007: 132). *Yıldız Lejyonları*'nda bu aşamalar Yüzeye Çıkış, Aşağılarda ve Diriliş şeklindedir. Bahsedildiği üzere Zan hem dışsal bir yolculuğa hem de daha önceki yaşamında ve yolculuklarında kendi ile ilgili geride bıraktığı izleri takip ederek kendini keşfetme yolculuğuna çıkmıştır. Yazar erkek kahramanlar için oluşturulmuş bu şablonu kadın kahraman için kullanmıştır. Cinsiyet rolündeki değişiklik, aktif kahraman olarak erkek yerine kadının tercih edilmesi ve erkek kahramana yönelik oluşturulmuş şablonda kadın kahramanın başrol oynaması cinsiyet algısını yapıbozuma uğratan bir diğer unsur olarak karşımıza çıkar. Aslında Zan'i erkeksi kahraman dönüştüren Jayd ile olan ilişkisidir. Bu ilişkide annenin yaratıcı rolü Jayd'e yıkıcı rolü

Zan'e aittir. Diğer bir tabirle Jayd dışıl yönü Zan eril yönü temsil etmektedir. Zan'ın dişiliğinin altında gizil bir erillik bulunmaktadır. Burada yazarın tercihi de önemli bir rol oynar çünkü "kahramanın yolculuğu temel bir monomitin iskeletini taşımakla birlikte, değişik toplumların ihtiyaçlarına göre adapte edilebilir" (Yücel, 2014: 28). Yazar kahramanını yarattığı kadınsı ve kadınları annelikle sınırlamayan bu alternatif yerin ihtiyacına göre belirlemiştir. Dayatılmış rolleri yapıbozuma uğratan yazar belirgin erkek ve kadın temsillerini bulanıklaştırmıştır. Nitekim Zan kadın olarak erkek kahraman aşamalarını yerine getiren özne hâline getirilmiştir. Kahramanın kendi dünyasından başka bir dünyaya doğru gitmesi, güçlüklerle karşılaşması ve başarı sağlayarak geri dönmesi (Campbell, 2013: 42) Zan için de geçerli olmuş ve onu dönüşüme uğratmıştır.

Yola çıkış aşaması, eserde Yüze Çıkış bölümüyle eşdeğerdir. Bu bölümde Zan'ın hafızasını kaybetmiş bir şekilde geri dönüşünden tekrar gelerek Mokshi'ye saldırması için hazırlandığına şahit olunur. Kahramanın yola çıkması için maceraya çağırılması ve çağırının kabul edilmesi burada başlar. Zan burada birtakım sınavlardan geçer. Başına neler geldiğini hatırlamaya çalışırken Mokshi'ye saldırması hem içsel bir savaşım hem de lejyonu için hayatta kalma mücadelesidir. Bu aşamada Jayd ve Sabita onun bu mücadelesinde yardım aldığı kişilerdir. Campbell kahramanın yardım aldığı kişilerin ufak tefek yaşlı bir kadın veya erkek figür olabileceğini belirtir. Eserde iki yardımcı da kadındır. Bu aşamanın önemli evrelerinden biri ilk eşik aşılmasıdır. Eşik kahramanın karşılaştığı engeldir. Burası kahramanın korkusunu yansıtan eşik gardiyanları tarafından korunur. Kahraman buradan galip de çıkabilir mağlup da olabilir (Campbell, 2013: 65-109). Zan açısından değerlendirildiğinde Zan'ın hissettiği birtakım korkular vardır ve bu korkular bilinçle bilinçdışını yansıtır. Hafızasını kaybettiğinden ötürü korkuları tam olarak bilinmez. Hatırladığı tek şey bir çocuğu fırlatıp atmasıdır. İçinde bulunduğu durum en büyük korkusudur: "Hafızası olmayan biri kadar korktuğum hiçbir şey yoktur. Hafızası olmayan kişi, ne diliyorsa yapmakta özgürdür" (Hurley, 2017: 15). Jayd her ne kadar yardımcı rolünde olsa da aynı zamanda onun hayatına dair bir şeyleri hatırlamasına engel olmaktadır. Jayd bu aşamada hem yardımcı hem de eşik gardiyanı rolünde görünür. Zan burada yenilgiye uğrar, alt dünyaya gönderilir. Campbell'ın tabiri ile sembolik olarak ölür ve yeniden doğuş alanına girer. Bu alan onun dönüşüme uğrayacağı yerdir. Kavram olarak "balinanın karnı" denmiştir. Balinanın karnı rahim imgesidir. Zan, alt dünyada yaşadığı zorlukları yenerek sembolik olarak tekrar doğacaktır. Onun "Aşağıda dünyanın merkezinde ne var? Yaratılış mı? Her şeyin başlangıcı mı? Ama bazen, tekrar başlamak için, önce her şeyi yıkmalısın" (Hurley, 2017: 359) sözleri bu yeni doğuşun habercisidir. Zan, hafızasını yeniden kazanarak esasen geriye doğru bir doğuş yaşar.

Aşağılarda bölümü kahramanın yolculuğunda erginlenmeye denk gelir. Burası kahramanın geçmesi gereken bir dizi sınavdan oluşur. Kahraman burada hem zekâsı hem de fiziksel gücüyle sınanır. Kahramanın kahramanlığına onay verilmesi bu aşamada kahraman korkularını yenerek karşı cinsiyle ruhsal bütünlüğünü sağlar. Yolculuğa neden çıktığını anlayarak korkularını ve ölümü aşar. En nihayetinde soyut veya somut bir şeyle ödüllendirilir (Campbell, 2013: 113-200). Zan alt dünyada pek çok canavar sürüsü, mutant kabileler ve böceklerle savaşır. Bu düşmanlarla tek başına mücadele etmez, tıpkı yüze çıkıştaki gibi yardımcıları vardır. Bu aşamadaki yardımcıları Das Muni ve Casamir'dir. Zan kendi sözleriyle burayı tanımlamaktadır: "Dünyaya geri dönmek her zaman bir eziyettir" (Hurley, 2017: 167). Aşağıdan yukarıya çıktıkça bir kapı açılır ve açılan her kapı onun için bir tehdittir. Kapılar onun için aşması gereken zorlukları ifade

eder. Bunlardan biri de kişiliğinin eril ve dişil yönlerinin uyumudur. Campbell, erkek kahraman şablonu çizdiği için psişenin dişil yönü olan animayı temel alır. Animanın olumlu yönünü “tanrıça”yla olumsuz yönünü “baştan çıkarıcı kadın” imgesiyle açıklar. Zan açısından baktığımızda her ne kadar eril özellikler sergilese de onun psişesinin tek yani dişil yönü vardır. Jayd, hem tanrıça hem de baştan çıkarıcıdır:

“Beni gerçekten seviyor mu yoksa tamamen rol mü yapıyor tıpkı benim en başta yaptığım gibi [...] tüm bunları Zan’e olan aşkımdan yaptığımı inandım ama şimdi, Sabita kanlı ellerini vücudumdan çekerken, her şeyi Zan’dan çok daha büyük bir amaç uğruna yaptığımı anlıyorum” (Hurley, 2017: 346-347) .

Görüldüğü gibi Jayd Zan’ın animasının iki yönünü de simgeler. Ona hem âşık kadın rolündedir hem de onun rahmini alarak, onu kendi amacı uğruna mücadele etmesi ve kendi yolundan çekilmesi için zorlukların önüne atar. Sirenler gibi aşk sözcükleri fısıldarken onu ölümün pençesine atmıştır.

Monomitin son ve tamamlayıcı döngüsünü dönüş aşamasıdır. İçsel aydınlanma yaşayarak yola çıktığı dünyaya dönen kahraman, sembolik olarak yeniden doğar. Burası yola çıkış aşamasıyla benzese de kahramanın bu defa erginleşmiş ve mükemmelleşmiş olması açısından farklıdır (Özdemir, 2015: 244). Eserde bu aşama Diriliş bölümü ile eşdeğerdir. Zan’ın bu yolculuk esnasında kadınlığın tüm aşamalarıyla karşılaşması ve kendi hakkındaki gerçekleri öğrenmesi onun erginlenmesidir. Dönüşte aldığı armağansa Jayd ile beraber başardığı yeni dünyanın doğumudur. Yeni dünya her ne kadar Jayd’in doğum yapmasıyla ilgili gibi görünse de Zan’ın yolculuğunda öğrendiği en hakiki gerçek bu doğumla ilgilidir. Aslında Jayd’in yerine Zan hamiledir ve Bhavajalar’a verilecektir. Jayd, güçlü ve Katazyrmalı olmadığı için Bhavajalar’a vermek istemediği, Bhavajalar’ın kötü davranmasından korktuğu Zan’ın rahmini alır (Hurley, 2017: 408). Aslında doğumu yapıp dünyayı kurtaracak olan Zan iken Jayd bu durumu engeller. Lejyonun geleceğini kurtarma adına yapılan bu değiş tokuş o sırada hamile olan Zan’ın bebeğini gözden çıkarmasına neden olur: “ demek ki çocuğumu gerçekten de fırlatıp atmışım. Mokshi’nin geri dönüşüm cehenneminin karanlığına. Bütün dünyayı kurtarmak adına çocuğumu fırlatıp attım” (Hurley, 2017: 40). Burada rahim yaşamla ilişkilendirildiğinde ölüm ile arasında bir karşıtlık görülür. Aynı zamanda cinsiyet ilişkisinde özne ve nesne ya da efendi ve kurban konumunu oluşturmaktadır. Rahme sahip olan Jayd yaşam ve iktidarı elde etme arzusunda özne hâline getirilirken, ölüm ve kurban olma Zan’ın payına düşmüştür. Rahim tamamen yaşam ve ölüm diyalektiğini yansıtmaktadır. Aynı zamanda kahraman Zan’ın de rahminin alınması ve alt dünyaya gönderilmesi sonrasında gerçekleri öğrenmesi sembolik olarak yeniden doğuşudur. Zan ironik bir şekilde gücünü alt dünyadan alır.

Rahim eserde anaerkil iktidarın gücüdür. Kişilere güç veren diğer unsur demir koldur. Demir kola sahip olmak için cinayetler işlenir. Demir kol, Mokshi gezegeninin kodlamasını değiştirme gücüne sahip fiziksel bir paneldir. Demir kolun kişiden kişiye geçmesini sağlayan da Jayd’dir. Zan’dan çaldığı kolu Anat’a hediye etmiştir. Anat’ın öldürülmesiyle kol, Rasida’nın olmuştur. En nihayetinde kol tekrar sahibine Zan’e dönmüştür (Hurley, 2017: 346, 392). Kolun teknolojik olması doğal olan rahimle eril-dişil ya da anaerkil-ataerkil karşıtlığı oluşturur. Kolun yapısı itibariyle fallusu anımsatması iktidar düzeninde rahimle birlikte rol oynadığını gösterir. Dişil olanın erkeğe göre konumlandırıldığı bir fallusmerkezcilik yoktur. Zan’ın hem rahme hem de kola sahip olması ikisinin de eşit işlevini gösterir. Rahim Zan’ın dişil yönüdür. Kola sahip olma onun alter-egosunu yansıtır. Böylelikle kendisini anne-dişi arasında ataerkil yapılandırmaya uydurarak bir güç konumuna yerleştirir. Bu da romandaki bütünlüğü ortaya çıkarır. Romandaki kadınlar için bütünlük yaratıcı ve yok edici yönlerini kullanmalarından gelir. Yaratıcılık dişillikten yok edicilik ise erillikten gelir. Kadınların bedeni ve toplumdaki yeri, eşitlenmiş bir

toplumun yaratıcısı olarak işlev görür. Eşitlik kadınlara erkek rollerinin yüklenmesiyle ortaya çıkmıştır.

Sonuç

Ütopya ve distopya türüne ait izlekler ışığında değerlendirdiğimiz *Yıldız Lejyonları*'nda kadınlar için alternatif bir yaşam alanı sunulurken dişil ve eril normlar birlikte kullanılmıştır. Her iki unsur biyolojik tabirle simbiyotik yapıdadır. Yazar cinsiyet eşitsizliğine dikkat çekme adına tamamı kadınlardan oluşan bir toplum yaratmış ve aynı zamanda bazı karakter ve figürleri eril özelliklerle donatmıştır. Bu da kadınların ataerkil düzenden tamamen özgürleşmemiş olduğunu göstermektedir.

Yazar kadınlığı annelikle sınırlamamış, kadının annelik dışında, lider ve kahraman olabileceğini göstermeye çalışmıştır. Annelik sadece çocuk doğurmakla sınırlanmamış tamamen bir dünya yaratmakla eşdeğer tutulmuştur. Bunun en büyük göstergesi ihtiyaç olunan her neyse gebe kalınıp doğurulmasıdır ki doğum olayında erkeğin rolü bertaraf edilmiştir. Rahmin işlevi sadece doğuma yer hazırlama değil aynı zamanda iktidar gücünü elde etme ile genişletilmiştir. İktidar gücünü elde etmede rahim tek başına yeterli değildir. Yeni bir dünya doğurulabilir ancak onu yönetmek rahimle beraber fallus temsili sayılabilecek demir kol ile mümkündür. Yönetimdeki eşit düzen bu şekilde sağlanmıştır.

Yazar, anneliği kendi içinde yaratıcı ve yıkıcı olmak üzere ikiye ayırmıştır. Yıkıcı anne rolü eril özelliklerle tasvir edilmiştir. Yaratıcı anne ve lider konumundaki Anat; yıkıcı anne ve lider konumundaki Rasida'dır. Zan hem dişil hem eril özelliklere sahiptir. Ona bu iki özelliği temin eden güç, rahimdir. Rahminin takas yoluyla alınması, alt dünyaya gönderilmesi ve oradan erkek kahraman unsurlarıyla sembolik olarak yeniden doğması eril özellikleridir. Gebe olması ve çocuğunu amaç uğruna feda etmesi dişiliğinden vazgeçtiğini göstermiştir. Doğumun kadınlara özgü bir deneyim olması, Jayd'in bunu amacına uygun bir şekilde kullanma isteği, rahme sahip olma, dünyayı doğurma ve iktidar arzusu söylemini anıttırır. Böylelikle yazar, kadın kimliğinin aslında anneliğin ikonik statüsüne bağlı olmadığını Anat- Rasida ve Jayd-Zan ikiliği ile ortaya koymuştur.

Zan'ın gerçeklerle yüzleşmesini sağlayan unsur ise yolculuktur. Bu yolculuğun aşamaları her ne kadar erkek kahraman için oluşturulmuşsa da yazarın erkek kahramana ait unsurları kadın kahraman için kullanması monomitin cinsiyetlere göre uyarlanabileceğini göstermektedir. Hurley, Campbell'ın mitik erkek kahramanları inceleyerek oluşturduğu bu şablonu temel izlek olarak almış ve gelecekte, erkeğin olmadığı tamamen kadınlardan oluşan bir toplumda kadın kahraman için kullanmıştır. Zan kadın olarak hem mitik kahramanın özelliklerini taşır hem de yeni kültürün ve ortamın özelliklerine göre değişmiş ve dönüşmüştür. Eserde kahramanın sonsuz yolculuğu değişen zaman ve mekân algısına ve var olan şartlara ve koşullara göre yeniden tanımlanmış ve güncellenmiştir. Yola çıkış, erginlenme ve dönüşten oluşan üç aşamada Zan, hem kendini gerçekleştirdiği hem de geleceğe dönük umudunu yeşerttiği bireysel bir deneyim yaşar. Bilinmeze doğru yaptığı bu yolculuk kendisinin huzursuz olmasına yol açan durumları ortadan kaldırdığı gibi eksik taraflarını da tamamlayan bir dönüşüm süreci olmuştur.

Hurley şiddet içeren, sürdürülemez bir yaşam ve ölümün olduğu dünyada ekoloji ve doğum teknolojilerinin rahatsız edici olmadığını ileri sürmektedir. Eser, hafıza, doğum ve ölüm ekseninde dönen feminist bir gelecek üretmiştir. Bu geleceğin itici gücü umuttur, yani bir çocuğun ve yaşamın doğmasıdır. Bir diğer potansiyel de hafızadır. Zan için hafıza tehlikeli ve duygusal

olarak yıkıcı olsa da daha iyi bir dünya inşa etmek için gerekli olmuştur. Zan'ın hafızasını kaybetmesi kadını tarihten arındırır da gerçeklerle yüzleşmekten de alıkoymamıştır.

Kaynakça

- Baccolini, R. (2004). "The Persistence of Hope in Dystopian Science Fiction", *Modern Language Association* 119.3, s. 518-521.
- Baccolini, R. (2006). "Dystopia Matters: On the Use of Dystopia and Utopia", *Spaces of Utopia: An Electronic Journal*, s.1-4.
- Calvin, R. (2012). "Feminist Science Fiction", *A Virtual Introduction to Science Fiction*, ed. Schmeink, L., s. 1-14.
- Campbell, J. (2013). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Chodorow, N. (1978). *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, University of California Press.
- Christ, C. (2016). "A New Definition of Patriarchy: Control of Women's Sexuality, Private Property, and War", *Feminist Theology*, 24(3), s. 214–225.
- Claeys, G. (2018). *Ütopya Edebiyatı*. çev. Demirsü, Z., İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Çelik, E. (2015). "Distopik Romanlarda Kurgu", *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, 18 (1), s.57-79.
- Donawerth, J. (1990). "Utopian Science: Contemporary Feminist Science Theory and Science Fiction by Women", *The Johns Hopkins University Press NWSA Journal*, 2 (4), s. 535-557.
- Genegel, S. (2014). "Girl on Fire The Role of Female Protagonists and the Romance Genre in Young Adult Dystopian Fiction", Leiden University, s. 1-70.
- Gibson, J. D.; Whyte, K. P. (2021). "Science Fiction Futures and (Re)visions of the Anthropocene. The Oxford Handbook of Philosophy of Technology", ed. Vallor S., DOI: 10.1093/oxfordhb/9780190851187.013.2
- Hughes Patrick, M. M. (2017). *Creator/Destroyer: The Function of the Heroine in Post-Apocalyptic Feminist Speculative Fiction*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Graduate Faculty of the University of Louisiana at Lafayette.
- Hunt, M. E. (2022). "Mary Shelley's The Last Man: Existentialism and IR Meet the Post-apocalyptic Pandemic Novel", *Review of International Studies*, s. 1-23.
- Hurley, K. (2017). *Yıldız Lejyonları*, çev. Koç, A. S., İstanbul: Eksik Parça Yayınları.
- Indick, W. (2007). *Senaryo Yazarlığı İçin Psikoloji*, çev. Taştan, Y.- Yılmaz, E., İstanbul: +1 Yayınları.
- Kumar, K. (2005). *Ütopyacılık*, çev. Somel, A., İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.
- LaPerrière, M. (1994). *The Evolution of Mothering: Images & Impact of The Mother-Figure in Feminist Utopian Science-Fiction*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Faculty of Graduate Studies McGill University: Montreal.
- Larsson, N. (2015). "Superkids and Feminism in The Hunger Games and Winter's Bone", *School of Language and Literature/English*, s. 1-35.
- Little, J. (2007). *Feminist Philosophy and Science Fiction: Utopias and Dystopias*. Amherst, New York: Prometheus Books.
- Lofquist, I. (2015). *Hold Him in Your Arms: Deconstruction of Gender Roles in the Post-Apocalyptic Novel The Road*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, University of North Carolina: Abd.
- Mohr, M. D. (2005). *Worlds Apart: Dualism and Transgression in Contemporary Female Dystopias*. Abd: McFarland Company.
- Öğüt, H. (2007). "Kadımlardan Feminist Ütopyalar". *Varlık Dergisi*, Mart, s.73-78.
- Özdemir, S. D. (2015). "Kahramanın Sembolik Yolculuğu Bağlamında Ferhat ile Şirin Hikâyesi Üzerine Bir İnceleme", *International Journal of Eurasia Social Sciences*, 6 (20), s. 242-253.
- Patai, D. (1983). "Beyond Defensiveness: Feminist Research Strategies", *Women and Utopia: Critical Interpretations*. ed. Bar, M.- Smith, N., Lanham, MD: University Press of America, s. 148-169.
- Sağlam, H. M. (2022). *Distopik Romanlarda Kaygı*, Ankara: Dün Bugün Yarın Yayınları.

- Showalter, E. (2011). *The Feminist Novelists (From A Literature Of Their Own: British Novelists From Brontë to Lessing)*, Women's Writing. Princeton University Press.
- Sultana, A. (2019). "Ataerkillik ve Kadının İkincilliği; Kuramsal Bir Analiz", çev. Altay, S., e-Şarkiyat İlmî Araştırmalar Dergisi, 11 (1), s. 417-427.
- Tüysüz, D. (2021). "Feminist Distopyalarda Tahakküm ve Direnişin Temsili: Damızlık Kızın Öyküsü Dizi Film Örneği", *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 25, s. 35-70.
- Woloshyn, V.; Nancy, T.; Lane, L. (2013). "Discourses of Masculinity and Femininity in The Hunger Games: "Scarred," "Bloody," and "Stunning", *International Journal of Social Science Studies*, Redfame Publishing, s. 150-160.
- Yarım, E. (2017). *Feminist Distopya Örnekleri Olarak Katharine Burdekin'in Swastika Geceleri Ve Zoe Fairbairns'in Kadınlar Kulesi*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Erzurum.
- Yücel, V. (2014). *Kahramanın Yolculuğu: Mitik Erkeklik ve Suç Draması*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

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

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



EEDER

Edebi Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Ekim 2022, Cilt 6, Sayı 2

Atf/Citation: Turan, T. (2022). "Folklor, Metinlerarasılık ve Beş Şehir", *Edebi Eleştiri Dergisi*, 6(2), s. 43-56.

Taner TURAN*

Folklor, Metinlerarasılık ve Beş Şehir**

Folklore, Intertextuality and Beş Şehir

ÖZ


Bir metinlerarasılık veya söylemlerarasılık perspektifinde metne dâhil edilmiş pek çok folklorik unsur çözümlenmek, anlamlandırmak, ayrıca konumlandırmak bir ulusun kültürünü canlı tutmaya olanak sağlayan çözümlenme yollarından birisidir. Folklorik unsurlar, metinleştiklerinde birer göstergeye dönüşerek yazınsal bir metnin kültürel ya da düşünsel boyutunu oluştururlar. Folklorik olanın en küçük birimi olarak tanımlanan söz konusu göstergeler birer folklorbirim işlevi kazanırlar. Her folklorbirim doğal olarak ulusal kimliğe, ortak düşünüşe gönderimde bulunur ve onun izlerini taşır. Bir folklorik gösterge değeriyle ulusal kimliğin ayırıcı bir unsuru durumuna gelir, yer aldığı metinde ayrı bir okumabirim olarak değerlendirilmeyi bekler. Beş Şehir’de yer alan folklorbirimler, metinlerarasılık veya söylemlerarasılık perspektifinde değerlendirilip anlamlandırılabilir. *Beş Şehir*’deki beş anlatı (*Ankara, Erzurum, Konya, Bursa’da Zaman, İstanbul*) içerisinde bulunan Evliya Çelebi, Hacı Bayram Veli, Yunus Emre, Nedim, Baki, vb. gibi isimlerden yapılan alıntılar, metnin izlekselliğinden de hareketle folklorik gösterge değeri kazanarak metin içerisinde ayrı birer okumabirimine dönüşürler. Bu okumabirimleri, folklorbirim ve mimaribirim kavramı aracılığıyla yorumlanabilir. Bu çalışmada söz konusu folklorik göstergeler söylemlerarasılık perspektifinde folklorbirim ve mimaribirim kavramlarından hareketle değerlendirilmiş ve metnin derin yapısı ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Hamdi Tanpınar, Beş Şehir, folklorbirim, mimaribirim, metinlerarasılık.

ABSTRACT

Analyzing, making sense of, and also positioning many folkloric elements in an intertextuality or interdiscursive perspective is one of the ways of analysis that allows to keep a nation's culture alive. Folkloric elements, when they become texts, turn into signs, and form the cultural or intellectual dimension of a literary text. These indicators, which are defined as the smallest unit of the folkloric, gain a folklore function. Each folklore naturally refers to national identity and common thought and carries its traces. It becomes a distinctive element of national identity with a folkloric indicator value, waiting to be considered as a separate reading unit in the text in which it is included. Folklore in *Beş Şehir* can be evaluated and interpreted from the perspective of intertextuality or interdiscursivity. Quotations made from names such as Evliya Çelebi, Hacı Bayram Veli, Yunus Emre, Nedim and Baki, who are among the five narratives in *Beş Şehir* (*Ankara, Erzurum, Konya, Bursa’da Zaman, İstanbul*), gain the value of a folkloric sign based on the thematicity of the text and turn into a separate reading unit in the text. These reading units can be interpreted through the concepts of folklore and archereme. In this study, the folkloric signs in question were evaluated in the perspective of interdiscursivity, starting from the concepts of folklore unit and architectural unit, and the deep structure of the text was tried to be revealed. In this study, the folkloric signs in question were evaluated in the perspective of interdiscursivity, starting from the concepts of folklore and archereme, and the deep structure of the text was tried to be revealed.

Keywords: Ahmet Hamdi Tanpınar, Beş Şehir, folklore, archereme, intertextuality.

* Arş. Gör. Dr., Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, tanerturan@osmaniye.edu.tr  ORCID: 0000-0003-4747-2331

** [Araştırma Makalesi] Geliş Tarihi: 27.06.2022 Kabul Tarihi: 03.10.2022 Yayın Tarihi: 25.10.2022 DOI:10.31465/eeder.1136633

Giriş

Folklor, metinlerarasılık ve bu doğrultuda söylem ve söylemlerarasılık kavramları bir bütün olarak folkloru, folklor söylemini anlamlandırmak açısından önemlidir; çünkü folklor, kültürün canlı tutulmasına olanak sağlar. Folklor ve söylemlerarası kavramları ışığında bir metin çözümlenirken folklorik göstergelerin belirlenmesi gerekir. Bu folklorik göstergeler, metnin (*Beş Şehir*) anlam evreni dâhilinde bir folklorbirim ya da mimarîbirim özelliği kazanarak okumabirimine dönüşürler. Bu bağlamda söz konusu kavramların çalışmanın sınırları dâhilinde folklor ve folklor söyleminden hareketle açıklanması yerinde olur.

Folklor temel olarak halk bilgisi olarak anlaşılabilir. Ancak folklorun tanımı gün geçtikçe genişlemektedir. Dundes, *Folklor Nedir?* başlıklı çalışmasında *Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend* isimli çalışmadan hareketle folklorun yirmi farklı tanımı olduğu üzerinde durur (2005: 17). Bu tespitten sonra Dundes, folklor kavramının doğasını ele alır. Anlatı yoluyla aktarılan avcılık teknikleri, düğün âdetleri gibi olguların çok az kişi tarafından folklor olarak kabul edildiğini belirttikten sonra folklorun basılı ve yazılı ürünlerini konu edinir (2005: 17). Ancak kökenbilimsel olarak bakıldığında “folke” halk anlamına gelirken “lore” bilgi anlamına gelir. Folklor, *Webster’s Encyclopedic Unabridged Dictionary*’de de bu anlamda tanımlanır: “1. Bir halk arasında korunmuş gelenekler, masallar, sözler, danslar veya sanat biçimleri. 2. Folklor ile ilgilenen bir bilgi dalı” (Webster, 2022: e-kaynak). Folklor kavramı beraberinde bir sorunu daha getirir. Bu durum folklorun söylem olarak ele alınmasından kaynaklanır. Bu açıdan söylemin de tanımlanması gerekir. Charaudeau ve Maingueneau’ya göre söylem kavramı, dilbilimde G. Guillaume tarafından öne sürülmüş, yapısalcılığın gerilemesi ve edimsel akımların yükselişiyle büyük bir ivme kazanmıştır (2002: 185). Böylelikle söylem, özellikle sözce ve sözceleme kavramlarıyla birlikte ele alınmış ve tanımlanmaya çalışılmıştır. Maingueneau’ya göre söylemin altı değişik tanımından söz edilebilir. Bu tanımlardan ilkinde söylem, Saussure’ün söz kavramının eş anlamlısıdır. Söylem kavramını dilbilimsel bir düzleme oturtmak ve kavramak için yine Saussure’ün dil/söz kavram çiftlerinden hareket edilir. *Genel Dilbilim Dersleri* adlı çalışmada söz, dilyetisinin bireysel yanını, dil ise yine dilyetisinin toplumsal yanını ifade eder (1985: 11). Söylem, söz düzleminde ele alınır ve folklor söylemi içerisinde ise söz, yerel olana karşılık gelir: “Ben kişi adını öne çıkarır, ancak varlığını sürdürebilmesinin temel koşulu sen’e bağlıdır” (Aktulum, 2013: 10). Burada ben-sen arasında kurulan diyalektik ilişki folklor söylemini, söylemlerarası bir düzleme taşır. Ben’in algılanması sen’i gerektirdiği için bir söylem, başka söylemlerle ilişki kurar.

Folklor ve söylem arasındaki ilişki de genellikle yukarıdaki söylemlerarasılık tanımı üzerinden şekillenir. Buna ek olarak söylem konusunda Benveniste’in görüşleri de söylemlerarasılık çerçevesinde oldukça önemlidir. Söylem de bir sözcüktür ve sözceleme özgü koşula dikkat etmek gerekir. Çünkü “sözceleme bireyin dili söyleme dönüştürmesini gerektirir. Burada sorun -güç ve fazla incelenmemiş bir sorun- anlamın nasıl sözcüklerle oluştuğunu, bu iki kavramın ne ölçüde birbirinden ayrılacağı ve aralarındaki etkileşimin nasıl betimleneceğidir” (1995: 140). Folklor ürünleri de bir söylem biçimidir. Folklor söylemi tanımlanırken metinlerarasılık veya söylemlerarasılık, bu folklor söyleminin bir ölçütü olur. Bir alıcı -bu alıcı hal, bir toplumsal grup, vb. olabilir- ve verici -masal anlatıcısı ya da icracı olabilir- arasında kimi zaman tek yönlü kimi zaman karşılıklı bir ilişki söz konusu olabilir. İşte sözlü bir ürünün aktarımı bu süreçle ilgilidir.

Bu süreç dahilinde anonim bir ürün olan herhangi bir yapıt, yinelenir ve her yinelendiğinde bu yapıtın değişik biçimleri ortaya çıkar (Aktulum, 2013: 26).

Söylemlerarasılık ve metinlerarasılık arasındaki ayrımı da vurgulamak gerekir. Söylemlerarasılık, “bir söylemin üretilme aşamasına gönderen bir sözceleme ve söylem sürecine; metinlerarasılık ise bu sürecin sonunda elde edilen, somut bir kategori olan yazılı bir sözcüye ilişkindir” (Aktulum, 2013: 21). Söz konusu tanım söylemin diğer söylemlerle çok biçimli bir ilişkiye girdiğini açıkça gösterir, çünkü söylem “ancak başka söylemlerin evreni içerisinde anlamını kazanır, bu söylemlerin arasından kendi yolunu çizer” (Aktulum, 2013: 10). Söylem/metin ikilisinin folklor bağlamında ele alınmasının sebepleri açıktır. Folklor ve hatta bir ulusun bütün bir kültürü, ortak duyuşu ve ulusal kimliği, şüphesiz söylemlerarası bir doğrultuda sürdürülür. Böylece uluslar, kendi kültürlerini yineleyerek farklı bağlamlarda ele alır, onu canlı tutar ve söylemlerarası bir süreç başlatılmış olur.

Folklor bağlamında sözün, dil düzlemine geçmesi yazı aracılığıyla gerçekleşir. Yazıya geçirilmesiyle birlikte folklor, “dil düzleminde ait olduğu türe hangi bakımlardan katkı sağladığının anlaşılması da gerekmektedir” (Aktulum, 2013: 10). *Beş Şehir*'de yer alan folklorun alanına ait olan metinlerarası unsurlar da bu bağlamda ele alınabilir. Folklorik unsurların metinlerarasılık kavramı çerçevesinde ele alınması, yazıya geçirilen folklor söyleminin durağanlaşmasını da ortadan kaldırır.

Folklorun dil düzlemine aktarılmasıyla folklorik unsurlar birer gönderge hâline gelirler ve en nihayetinde göstergeleşirler. Bu göstergeleşmeyi Benveniste'in “dil gerçekliği yeniden yaratır” (1995: 30) düşüncesiyle de açıklamak mümkündür. Böylece yazın içerisinde kullanım değerleri sorgulanmaya başlanır ki bu da metinlerarası bir düzlemde gerçekleştirilmelidir. Çünkü “metinleşen her folklorik unsur bir göstergedir, bir kültürbirim ya da folklorbirim değeri taşır, bu özellik ulusal kimliğe gönderme yapan, kalıplaşmış bir bilgi türünü kapsayan söz ve söylem düzlemine ilişkindir” (Aktulum, 2013: 11). Folklorun metinlerarası kavramı bağlamında ele alınmasının pek çok getirisi vardır. Folklorik unsurlar, metinlerarasılık/söylemlerarasılık düzleminde göstergeleşerek anlam kazanmakla birlikte, gelenekle bağ kurulmasına olanak sağlar. *Beş Şehir*'in sözceleme öznesi de bu durumun farkındadır ve metinlerarasılık düzleminde anlaşılabilir bir sözce oluşturur: “Yaşanmış hayat unutulmuyor, ne de büsbütün kayboluyor, ne yapıp yapıp bugünün veyahut dünün terkiğine giriyor” (Tanpınar, 2011: 22). Bu sözcede bellek, tarihî bir bellek olarak anlaşılabilir; çünkü anlatılmaya çalışılan şeyi bireysel bellekle ilişkilendirmek güçtür. Şehir kişileştirilir ve şehrin bir bellek sahibi olduğu özellikle vurgulanır. “Yaşanmış hayat” tamlaması burada bireysel değil kolektif belleği ifade eder. Çünkü kolektif bellek, bireysel bellekleri de içerisine alır, ancak onlardan ayrı durur. Kendi yasaları doğrultusunda dönüşüme uğrar ve böylece kişisel bir bilinç içermeyecek bir şekilde bütünlüğe kavuşur (Halbwachs, 2018: 64). Genel-geçer bir sözce hâline getirilmiş bu yapı, biçimsel olarak da metinlerarası süreç dâhilinde okunabilir. Çünkü okumak anlamlar bulmak olarak tanımlanabilir. Anlamlar bulmak da onları adlandırmaktır; fakat bu adlandırılan anlamlar başka adlara doğru yönelir; adlar birbirini çağrıştırır, toplanırlar. En nihayetinde hepsinin yeniden adlandırılması gerekir (Barthes, 2006: 21). Metinlerarasılık da okuyup anlamlar ve ilişkiler bulmayı ifade eder. Yukarıda da belirtildiği gibi folklor, bu şekilde devingenlik kazanır. Sözce, biçimsel olarak ele alındığında, özellikle biçimbirimsel yinelemelerin çok sık kullanıldığını, hatta biçimbirimsel bağlamda öncelendiği görülmektedir. Bu da alımlayıcıda bu sürecin algılanmasına

olanak sağlar. Özellikle –yor şimdiki zaman ekinin yinelenmesi, “yapıp yapıp” şeklinde ikizleme kullanılması, farklı bağlaçlar aracılığıyla sözcenin dizimsel düzlemde kazandığı çizgisellik bu duruma katkı sağlamaktadır. Ancak bu çizgisellik dizisel düzlemde ise evrenselin anlatılmasına olanak sağlar. Bunu unut-, kaybol-, bugün ve dün sözlükbirimleriyle algılamak ve anlamlandırmak mümkündür.

Folklor ve gelenek bağlamında belirtmek gerekir ki devingenlik, bir yenidenyazmayı ve bir anlamsal dönüştürümü beraberinde getirir. Geçmiş, günümüze metin düzleminde aktarılırken bir seçme işlemine tabi tutulur. Bu durum dilbilimsel bir düzlemde kavramlaştırıldığında dizimsel ve dizisel süreçler öne çıkar. Geleneğin aktarılma biçimi dizimsel düzlemle ilişkilendirilirken geleneğin anlamsal dönüştürümü dizisel düzlemle çok yakından bağlantılıdır. Strauss’un da şu tespitleri bu düşünceyi destekler niteliktedir: “Geleneksel yorumların sürdürülmesine olanak kalmayınca, yeni yorumlar geliştirilmekte, bunlar da öncekiler gibi, nedenliliklerden (Saussure’ün anladığı anlamda) ve düşünsel kalıplardan esinlenmektedir” (2011: 193). Strauss’un burada yorumların sürdürülmesine koşut olarak söylediği “yeni yorumlar geliştirmek” ve bunu Saussure bağlamında ele alması kolaylıkla dizisel düzlemle ilişkilendirilebilir. Çünkü “gösterge ancak bir başka göstergenin yüzüne açılan bir çatlaktır” (Barthes, 2016: 59) Yeni yorumlar asıl olarak bir yineleme düşüncesini de beraberinde getirir. Böylece folklor söylemi ve gelenek bağlamında söylemlerarası ilişki devreye girer.

Metinlerarası veya söylemlerarası sürecin folklor bağlamında belki de en önemli katkısı, geleneğin yeniden yorumlanması/anlamlandırılması sürecini vurgulamasıdır. Çünkü bu süreç dahilinde geleneğin ve folklor söyleminin özellikle alımlayıcının bakış açısından kendisini güncel tuttuğunu söylemek mümkündür. Alımlayıcı (inceleme bağlamında metinlerarası okur da denebilir), metinlerarası sürecin içerisine dâhil olur. Ancak “metinlerarası okuma sırasında, okurun bir metinde, başka metinlere ait olan izleri bulup çıkarması yetmez, onları yorumlaması, anlamlarını açığa çıkarması gerekir” (Aktulum, 2014: 152). Bu iz, Gerard Genette’e göre palimpsest kavramıyla açıklanır. Genette, palimpsesti analogik bir bakış açısıyla, kendi düşüncesine uyarlar. Genette’e göre metinsel ilişkiler alanında nesnenin ikiyüzlülüğü, eski palimpsest analogisiyle temsil edilebilir. Aynı parşömen üzerinde bir metin, bir başkasının üzerine getirilebilir ki bu, metin üzerinde çok da gizlenmez, ama içinden geçmesine izin verilerek onun gösterilmesini sağlar. Bu yüzden öykünme ve yansılama yazını bir parşömen olarak gösteren Genette için oldukça önemlidir (1997: 398-399). Geçmişin, şimdikiyi biçimlendirmesi de bu bağlamda okunabilir. Palimpsest üzerinden hareket edildiğinde bir A metni (*Beş Şehir*) –bunu anametin olarak ele almak gerekir- B metnini –folklor söylemi bağlamında da ele alındığında bunu B-C-D... şeklinde çoğullaştırmak mümkündür ve bunları alt-metinler/gönderge metinler olarak ele almak yerinde olur- gönderge olarak kullanılarak folklorik unsurlarla yeniden anlamlandırılır, hatta bu unsurlar bağlamı değiştirilerek yenidenyazılır. Tespit edildiği gibi “metinlerarası yöntem bir folklor bağlamında geleneksel unsurların daha çok kurgusal bağlamda dönüştürülerek yeniden kullanıma sokulmasını sağlayan bir araç olarak karşımızda durmaktadır” (Aktulum, 2013: 18).

Beş Şehir’de folklor bağlamında ele alınabilecek pek çok somut göndergeye rastlamak mümkündür. Çalışmanın amacı bütün bunları “folklor söylemi” bağlamında değerlendirmektir ve değerlendirme üzerinde düşünmek gerekir. *Beş Şehir*, bilindik gezi anlatılarından farklı olup bir çokseslilik çerçevesinde ele alınabilir. Çoksesli olarak ele alınabilmesinin sebeplerinden biri

metnin pek çok söylem biçimini bünyesinde barındırması ve pek çok metinlerarası unsura yer vermesi olarak gösterilebilir.

1. Folklorbirimler ve Beş Şehir

Beş Şehir'de yer alan anlatıların tamamı şehirlerin belleklerinin yeniden kurgulanması hatta yeniden yazılması şeklinde okunabilir. Bu argümanı kanıtlamak adına *Folklorbirimler ve Beş Şehir* başlığı altında yazınsal ve folklorik unsurları, folklorik olanın en küçük birimi olarak tanımlanan folklorbirim kavramı çerçevesinde ele alarak metin içerisinde nasıl yinlendiklerini aynı zamanda dönüştürdüklerini göstermek gerekir. Bu bağlamda *Beş Şehir*'in ilk yazınsal metni olan Ankara'da, yalnızca yazına dair folklor ürünleri göstergeleştirilerek yeniden yazılmakla kalmaz. Diğer pek çok ürün bir folklorbirim olarak ele alınır. Bu açıdan ilk olarak Roma kartalının, Ankara Kalesi bağlamında ele alınışı üzerinde durmak yerinde olur:

“Etilerin, Frigyalıların, Lidyalıların, Roma ve Bizans'ın, Selçuk ve Osmanlı Türklerinin zamanlarında bu, hep böyle olmuştur. Roma kartalı şarka doğru uçuşu için bu kaleyi seçmiş, Bizans-Arap mücadelesinin en kanlı safhaları burada geçmiştir. Selçuk zamanında Bizans'ın Anadolu içinde son savleti 1197 yılında burada kırılmıştır. Kılıç Arslan'ın ve Melik Danişmend'in müşterek zaferi olan bu muharebeden sonra Bizans Kartalı bir daha Anadolu'da uçamaz” (Tanpınar, 2011: 14).

Alıntılanan sözce, tarih söyleminin de yazınsallaştırılmasıdır. Bu noktada sözceleme öznesi, düzdeğişmeceli bir anlatımla Roma Kartalı'nı göstergeleştirir. Birçok kültürde olduğu gibi kartal, bir sembol olarak Romalılar için de oldukça önemlidir. Anlatılana göre MÖ 104 yılından itibaren lejyon sancaklarında standart hâline gelmiştir. Bu yıldan itibaren kartalla özdeşleştirilen lejyonlarda kullanılan kartal sembolü lejyon sancaklarında yer alır. Bir lejyon için en büyük utanç ise kartal sancağının kaybedilmesidir. Bu gerçekleştiğinde Roma ordusunun onurunu ve sadakatini kaybettiği düşünülür (Şirin, O. A. ve Kolağasıoğlu, 2015: 16-17). Bizans ve Roma Kartalı'nın burada bir imge olarak da kullanıldığını belirtmek gerekir. Durand'a göre “şiirsel sezgi için, Roma kartalı ve Germen-Kelt kargası esasen göksel iradenin habercileridir” (1999: 127). Sözceleme öznesi de Roma Kartalı'nı bir imge olarak ele alır ve bu perspektifte kullanır, Roma Kartalı'nın Anadolu'da bir daha uçamayacak olması göksel iradenin ve dolayısıyla Bizans'ın sahip olduğu erk kaybını imler. Bu bilgilerden hareketle Roma Kartalı, bir folklorbirim olarak ele alınabilir ve geçmiş, bugünün bakış açısıyla da şekillendirilmiş olur. Sözceleme öznesi Roma Kartalı'nı, Doğu Roma'nın kendisi olarak ifade eder. “Bizans Kartalı bir daha Anadolu'da uçamaz” sözcüğü bunun kanıtıdır.

Ankara'da yer alan pek çok gönderge, sözceleme öznesi tarafından bir folklorbirime dönüştürülür. Ankara'nın belleği yazınsal bir düzlemde kurgulanır; bu noktada Kurtuluş Savaşı, Ankara'nın en büyük değişimini temsil eder. Sözceleme öznesi bu değişimi, göstergelerarası bir bağlamda ve ekphrasis (sanat eserinin betimlenmesi) aracılığıyla ifade eder: “Atatürk'ün hemen herkesin gördüğü, mektep kitaplarına kadar geçmiş bir fotoğrafı vardır. Anafartalar ve Dumlupınar'ın kahramanı, son muharebenin sabahında tek başına, ağzında sigarası, bir tepeye doğru ağır ağır ve düşünceli çıkar” (2011: 14)

Metin düzlemine taşınan Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün bu fotoğrafı, metin içerisinde yeniden yazılır. Göstergelerarası bir süreçte ele alındığında bu fotoğraf ve dolayısıyla Gazi Mustafa Kemal Atatürk, Ankara'nın bir sembolü hâline gelir, Ankara'nın kurucusu, kültürbirimi/folklorbirimi olarak değer kazanır. Böylelikle Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün

fotoğrafı, söz bağlamından (yerellikten) dil bağlamına (evrenselliğe) bir geçişin de başlangıcı bağlamında yorumlanabilir.

Sözceleme öznesi, metinlerarası/göstergelerarası süreci yalnızca yazın dışı unsurlar aracılığıyla sürdürmez. Ankara'yı bir bütün olarak ele almak, onun kültür coğrafyasını, folklorunu kavramak ister. Bu açıdan ilk göndergesi, Hacı Bayram olur. Hacı Bayram'ın çilehanesini yazınsallaştırır. Bununla da kalmaz Hacı Bayram'ın hayatını metnin bir parçası hâline getirir. Böylece metnin bir kez daha çoksesli bir metin hâline geldiği anlaşılır. Bu bağlamda Hacı Bayram'ın şu şiiri Riffaterre'in dilbilgisel aykırılık olarak kavramlaştırdığı bir biçimde alıntılanır:

“Bilmek istersen seni
Can içre ana canı
Geç canından bul anı
Sen seni bil sen seni!” (2011: 18).

Bu şiirin alıntılanmasının sebebi anlatıda ele alınan ve somut bir gönderge olan Hacı Bayram'ın kişiliğiyle özdeş olduğu düşüncesidir. Çünkü sözceleme öznesi, Hacı Bayram'ı daha çok yardımsever kişiliği ve tarikat ehli olması bağlamında ele alır. Bu açıdan çilehaneyi göstergeleştirirken bu unsurları özellikle vurgular. Sonunda ise sözü, doğrudan alıntıya bırakarak metinlerarası süreci başlatmış olur. Bu alıntıyı kendi içerisinde öncelikle kapalı bir yapıt olarak değerlendirmek gerekir. Şiirin öznesinin alımlayıcıyı hedef aldığı görülür. Bunu daha çok dilin çağrı işlevine başvurarak yapar. Son dize olan “sen seni bil sen seni!” bunun doğrudan ifadesidir. Bununla beraber ikinci tekil kişi adılının yinelenmesi de iletinin alıcı üzerine odaklandığını gösterir. Pek çok folklorik üründe olduğu gibi alıcı ya da bu çalışma bağlamında metinlerarası okur pek çok dil-bilgisel unsurla uyarılır. Şiirde de bu unsurlara rastlamak mümkündür. Uzun ve zamanın olmaması, ikinci tekil kişi şart kipi ekinin kullanılması oldukça önemlidir. Bu yüzden ki sözceleme öznesi, bu şiiri alıntılıyarak Hacı Bayram'ın düşünce evrenini kendi metninde anlamlandırmıştır. Yine Hacı Bayram dâhilinde İstanbul'un Fethi'nde önemli rol oynayan Akşemseddin de somut bir gönderge olarak ele alınır ve onun İstanbul'un Fethi'nden sonra köyüne dönmesi davranışı bizzat sözceleme öznesi tarafından şu alıntıyla ifade edilir: “Eğer padişaha huzur-ı sûrimiz matlup ise biz anda varırız veya padişahla diyar-ı Arabı beraberce feth ederüz” (Tanpınar, 2011: 20). Akşemseddin'in bu alçakgönüllülüğü yine folklorik bir ürün olan Hacı Bayram'dan bir alıntıyla pekiştirilir:

“Nâgehân ol şara vardım, ol şarı yapılırd gördüm,
Ben dahi bile yapıldım, taş ve toprak arasında” (2011: 20).

Bu alıntıyla beraber Akşemseddin ve Hacı Bayram birer folklorbirim olarak Ankara'nın yapısal bir parçası hâline getirilir. Sözceleme öznesinin bu alıntılara yer vermesi ve anlamı bu şekilde vurgulamasının sebebi, temel olarak onun retrospektif bir bakış açısıyla şehri, şehrin kültürünü anlatılaşdırma çabasının bir ürünüdür. Bu yüzden ki *Beş Şehir*, tür bağlamında bir gezi anlatısından ziyade çoksesli bir anlatıya dönüşmüştür. Böylece *Beş Şehir*'in türsellik ya da türsel etki kavramı dahilinde söylemleştirme ve yorumlama süreci ele alınabilir; çünkü “türsellik, bir metnin ucu açık öteki türsel kategorilerle ilişkilendirilmesidir” (Aktulum, 2020: 10) Bu durum metin içerisinde folklorbirimler aracılığıyla sağlanır.

Ankara anlatısını sonlandırmadan folklorik bir unsur, gönderge bağlamında Evliya Çelebi'nin de üzerinde durmak gerekir. Sözceleme öznesi doğrudan Evliya Çelebi'yi gönderge olarak ele alır. Hacı Bayram'ı anlamak/anlamlandırmak için Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesi'ne başvurur:

“Evliya’nın Hacı Bayram-ı Veli için bir hatim başladığı halde kendisini unutmasına üzülen Erdede Sultan gece onun rüyasına girmekle kalmaz, aynı zamanda gaipten gönderdiği bir elçiyle sabahleyin ona kendi merkadini gösterir” (2011: 23). Evliya Çelebi, gezi anlatılarında sıklıkla metinlerarası bir unsur olarak yer alır. Ancak burada sözceme öznesi onu farklı bir düzlemde okuduğunu belirtir: “Zaten ben Evliya Çelebi’yi tenkit etmek için değil, ona inanmak için okurum” (2011: 23). Sözceme öznesinin Evliya Çelebi’yi inanmak için okuduğunu vurgulaması son derece önemlidir. Belirtildiği gibi folklor ürünleri geçmişin, bugünden anlaşılabilmesine olanak sağlar ve çoğu zaman kılık değiştirmiş bir biçimde canlılıklarını korurlar. “İnanmak için okurum” sözcüsü, bütün bu kavramsal tanımların bir özeti gibidir. İnanmak için okumak, yani inanmak bu noktada dönüştürme karşılık gelir. Bu dönüştürüm sonucunda folklorik ürünler canlılıklarını korurlar. Bütün bunları bir metnin düşünüyapıbirimi olarak da ele almak mümkündür. Çünkü “bir metnin düşünüyapıbirimi metnin sözcülerinin bir bütün (metnin kendisi) olarak dönüşmesine, bu bütünü tarihsel ve toplumsal olarak konumlandırmaya olanak sağlar” (Aktulum, 2013: 37). Böylelikle folklorik bir ürünün devamlılığı sağlanmış olur.

Erzurum anlatısında yine Ankara’ya koşut bir kurgusal yapı görülür. Ancak *Erzurum* anlatısında farklı folklorik ürünler bağlamında Erzurum’un kültürel belleği metinlerarası bir süreçte oluşturulur. Bu noktada masallar, halk hikâyeleri ve özellikle türküler gönderge olarak kullanılır. Bunlardan ilk dikkati çeken *Âşık Kerem*’dir. *Âşık Kerem*, doğrudan Kerem ile Aslı hikâyesini anıştırır:

“Bu dağlardan sonra *Âşık Kerem* benim için bir hayalet yolcu gibi kervanımıza takılmıştı. Zaten ninemin sık sık hatırlayışları yüzünden bu yolculuk biraz da onun namına yapıyor gibiydi. Bu Trabzonlu kadının bütün coğrafya bilgisi memleketiyle gençliğinde gittiği Yemen, Mekke, bir yana bırakılarsa, bu hikâyeden gelirdi” (2011: 28).

Âşık Kerem’in somut bir gönderge olduğu açıktır. Ancak burada halk hikâyelerinin evrenselliği de söyleme dâhil edilir. Kadının bütün coğrafya bilgisinin bu hikâyeden gelmesi hikâyenin Anadolu’da ne kadar yaygın olduğuna bir göndermedir. Duymaz’a göre “Kerem ile Aslı hikâyesi, Türkiye’de ve Oğuz grubu Türk boylarında olduğu gibi bazı başka milletlerde de (Ermeni, Gürcü, Lezgi vb.) bilinen ve sevilen bir halk hikâyesidir” (2001: 35). Bu durumun Kerem ile Aslı özelinde pek çok eş metni de beraberinde getirdiği bilinmektedir. *Erzurum* anlatısında, Kerem ile Aslı hikâyesi bir folklorbirim olarak algılanabilir ki sözceme öznesinin bu bağlamdaki gönderimleri bunu yansıtmaktadır. Evliya Çelebi’den yapılmış olan şu alıntı da bunu açıkça gösterir: “Hakirin kâtibi bulunduğum gümrük bundadır. Dört çevresinde Arap, Acem, Hint, Sint, Hitay, Hoten bezirgânlarının haneleri de vardır. İstanbul ve İzmir gümrüğünde sonra en işlek gümrük bu Erzurum gümrüğüdür. Zira tüccarına adalet ederler” (2011: 35).

Sözceme öznesi, Erzurum’u yazınsallaştırmak niyetinde olup bunu yaparken Erzurum’u daha çok metinler üzerinden alımlar. Bu göndermelerin bir diğer sebebi de budur. Erzurum şehrinin yaşayışını bütüncül bir bakış açısıyla folklorik göstergeler aracılığıyla aktarma amacı güder. Şu kesit bunun açık örneğidir:

“Halk tatil günleri, en fakirine varıncaya kadar, cumalık elbiselerini giyerek yazlık mesire yerlerine, bilhassa varlıklı şehir halkının çadıra çıktığı Boğaz’a, cirit oyunlarına, güreşlere giderler, ayakta zıgva şalvar, belde Acem şalı, silahlık, daha üste gazeki denen cepken ile aba, hartı denen palto ile başına çok defa İstanbul’un Kandilli yazması saran esnaf, kış gecelerine de benim yetişemediğim Aynalı Kahve’de (Tebriz Kapısı’nda) *Âşık Kerem*, Battal Gazi hikâyeleri okuyan Geyik Destanı söyleyen, saz çalan, tıpkı Kerem’in zamanında olduğu gibi şiir müsabakası yapan, birbirine tarizli

cevaplar veren, yetiştikleri memleketin güzelliği öven, geçtiği yolları gurbet duygusunu anlatan şairlerin, halk hikâyecilerinin etrafında toplanır, yahut da aşağı yukarı on asırlık bir gelenekle sürüp gelen sıra gezmelerinde kendi aralarında eğlenirmiş” (2011: 39).

Erzurum’daki yaşayış, birtakım folklorikbirimler aracılığıyla yazınsallaştırır. Bunların tamamını metinlerarası alıntı olarak ele almak mümkündür. Yazılı/basılı olmayan ancak yazınsallaştırılan acem şalı ya da acem kuşağı, silahlık, cepken, aba, hartı gibi folklorikbirimlere yer verildiği görülmektedir. Bu birimlerin kendi yerel isimleriyle kullanılması anlatının folklor ve metinlerarasılık bağlamında değerlendirilmesine olanak sağlamaktadır. Metin hüviyetine de sahip olan Geyik Destanı, Battal Gazi Hikâyeleri gibi folklorik metinler ise folklorun sözlü kısmına doğrudan göndermede bulunur. Bunların dışında Sarı Gelin, Yemen Türküsü gibi sözlü ürünlerde anlatı dahilinde anlamlandırılır ve pek çok türkü doğrudan alıntılanır. Ancak bu türküler alıntılanırken günümüzden geçmişe yani retrospektif bir bakış açısı benimsenerek yeniden yazılır. “Şimdi o kadar sene üzerinden bütün bu besteleri, mayaları, hoyratları, Zihnî, Sümmânî, ağızlarını dinlediğim zaman bakıyorum, musikinin, nağmenin bir topluluğun hayatının yerini anlıyorum” (2011: 57) diyen sözceleme öznesi, bütün bu folklorik ürünleri divan şiirinin alanına taşır. Ancak bu iki kültürü birleştirirken metinlerarası bir tutum izler ve Baki’nin “Bâkî kalan bu kubbede bir hoş sadâ imiş” dizesini alıntılar. Folklorik ürünler ve Divan şiiri birbirinin anlamlandırılmasında birbirlerinin yerine geçerler. Bu durumu bağlamın değiştirilerek yeniden yazılması olarak da düşünmek mümkündür.

Tanpınar’ın *Beş Şehir*’inin sıradan bir gezi yazısı, seyahatname olmamasının sebebi vardır. Seyahatname ya da gezi yazısı bir yazarın yurt içinde veya dışında yaptığı geziler sonucunda gördüklerini yazınsallaştırması olarak tanımlanır. Bu eserlerde gezgin (metin dahilinde sözceleme öznesi), “bir toplumun yaşayışını, gelenek ve göreneklerini, türlü açılardan dikkatini çeken ve okurun dikkatini çekeceğini umduğu başkılıkları sergilemeye çalışır” (Gökyay, 2018: 457). Tanpınar’ın anlatısı da Gökyay’ın tanımıyla büyük ölçüde örtüşmektedir; fakat *Beş Şehir*’de sözceleme öznesi, toplumun yaşayışını, gelenek ve göreneklerini göstergeler üzerinden alımlamaya ve anlatmaya, onları yeniden yazarak söz konusu şehirleri açık bir şekilde yazınsallaştırır. Bursa’nın yazınsallaştırıldığı *Bursa’da Zaman* adlı anlatıdaki Evliya Çelebi gönderimlerini bu şekilde okumak yerinde olur. Bu doğrultuda sözceleme öznesi, Bursa’yı Evliya Çelebi’yle algılamaya çalışır, bu yüzden ruhaniyetli bir şehir olarak Bursa’yı ele alır ve öznellik vurgulanır. Aynı şekilde Gide’e ve Gide’in *La Marche Turque* eserine gönderimde bulunulur. Ancak amaç yine şehrin belleğini yazın ve folklor bağlamında vurgulamak olduğundan Yunus Emre’den alıntı yapılır:

“Emîr Sultan dervişleri,
Tebîh ü sena işleri, Dizilmiş humâ kuşları
Emir Sultan türbesinde” (2011: 107-108).

Yine aynı kullanımı Kul Hasan’ın Eşrefoğlu’na vermiş olduğu cevapta da görmek mümkündür:

“Arı vardır uçup gezer,
Teni tenden seçip gezer,
Canan bizden kaçıp gezer
Arı biziz, bal dizdedir” (2011: 115).

Bu alıntıların dışında Bursa, büyük ölçüde mimarî üzerinde anlamlandırılmaya çalışıldığını belirtmek yerinde olur.

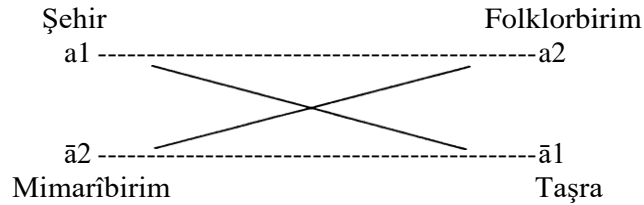
İstanbul anlatısında şehrin gündelik yaşayışına dair unsurlar bir folklorbirim gibi yinelenir. Bu bakımdan önce giyime dair göstergelerin folklorleşmesi üzerinde durulur, sarık, kalpak, fes gibi göstergeler, folklorbirim olarak metin içerisinde yer alır. Burada sözcüleme öznesinin amacı İstanbul'un yaşayışındaki çarpıklığı vurgulamaktır:

“Gümrükten geçen her şey Müslümanlaşıyordu. Kazaskerin sırtında İngiliz sofu, hanımının sırtında Lyon kumaşından çarşaf, üst tarafına asılmış Yesarîzâde yazması yüzünden Fransız üslûbu konsol, Bohemya işi lamba hep Müslümandı. İngiltere'den dün gelmiş rokoko saat, melez döşenmiş aynalı, saksılı, Louis XV. üsluplu otoman ve markizetli yahut patiska minderli odaya girer girmez çok Müslüman bir zamanı saymağa başladığı için derhal Müslümanlaşır, kuvvetli ilâhiyat tahsili yüzünden az zamanda ulema kisveni taşımağa hak kazanan bir mühtedi yahut hiç olmazsa Keçecizade İzzet Molla'nın meclisinde Kur'an ve Hadîs bilgisiyle asıl Müslümanları susturan Hançerli gibi bir şey olurdu” (2011: 126).

Tanpınar hem zamanın karşısında hem de zamanın içerisinde mücadele eden bir kalemidir. Yalnızca *Beş Şehir*'de değil *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanında, Ne İçindeyim Zamanın -ki bu şiirin dizelerinin şairin mezar taşında yazması da son derece çarpıcıdır- şiirinde modernizmin belki de en temel sorunsallarından biri olan zamanı ele alır, onunla mücadeleye girer, doğu-batı karşıtlığı içerisinde zaman ve dolayısıyla ölçü kavramı üzerinde durur. Bundandır ki Tanpınar metinlerinde zaman, çoğunlukla metafora dönüşür. *Bursa'da Zaman* anlatısında yekpare olarak nitelendirdiği zamanı burada Batı'ya ait bir form içerisine yerleştirir. İngiltere'den gelen rokoko saat'in Müslümanlaşması/yerelleşmesi ve bir noktada folklorleşmesi bundan kaynaklanır. Böylece *İstanbul* anlatısı diğer dört anlatıdan büyük ölçüde ayrılır, çünkü burada doğu-batı karşıtlığı kurgunun ciddi bir bölümünü oluşturur. Örnekler çoğaltıldığında geçmişe sığındığı gözlemlenen sözcüleme öznesinin sokak satıcılarını bir folklorbirim olarak anlatıya dâhil ettiği, yazınsallaştırdığı da görülmektedir. Sokak satıcısının “lamba” sattığı özellikle belirtilir. Bunun karşısına ise gramofon ve radyo arasında kalan ve satıcı sesini anımsayamayan bir çocuk imgesi yerleştirilir. Böylece hem geçmişe hem de şimdiye dair pek çok gösterge şehrin belleğinin nasıl oluştuğunu göstermek adına okura/alımlayıcıya yardımcı olur.

2. Folklorbirimlerden Mimarîbirimlere Beş Şehir

Beş Şehir'in ilk anlatısı olan Ankara'da, Ankara şehrinin bir gösterge olarak ele alınıp yazınsallaştırılması bağlamında göstergelerarası bir söylemin benimsendiği açıkça belirtilmişti. Bu açıdan mimarî ve yazın iki farklı gösterge alanı olarak birbiriyle etkileşime girer. Çünkü Tanpınar metinlerinde mimarî ve mimarîye ait değerler göstergeleşir, bu göstergeleşme dâhilinde mimarîye ait değerler birer mimarîbirime dönüşür; böylelikle mimarîbirim kavramı metnin kendisi açısından belirleyici olduğu gibi folklorbirim kavramının yerine geçer. Bu durum göstergebilimsel dörtgen¹ aracılığıyla şu şekilde ifade edilebilir:



Şekil 1: Göstergebilimsel Dörtgen ve Beş Şehir

¹ Göstergebilimsel dörtgen hakkında bilgi için bkz. (Greimas ve Courtes, 1982: 308-311).

Üst karşıtlar eksenine yerleştirilen şehir-folklorbirim ve alt-karşıtlar eksenine yerleştirilen taşra-mimarîbirim kavramları anlatıların temelinde yer alan düşünceyi ifade eder. Bütünleyim ekseninde ise şehir-mimarîbirim ve taşra-folklorbirim kavramları yer alır. Böylece şehir, kendi kültürünü, folklorunu önce mimârî üzerinden tanımlar ve bunu kimi zaman bir folklorbirime dönüştürür. Özellikle *Konya*, *Bursa'da Zaman* ve *İstanbul* anlatılarında bu durum açıktır. Ankara ve Erzurum ilk olarak Anadolu şehirleri olarak gösterilerek belirli yönlerden diğer üç şehirden ayrılır. Fakat Ankara'nın başkent oluşu ve Cumhuriyet'in sembolü hâline gelmesi yapıyı değiştirerek Ankara'yı şehir durumuna getirir. Bundan hareketle Ankara anlatısında yer alan şu sözceyi aktarmak yerinde olur:

“Her tarafta bir şantiye manzarası vardı. Hiçbirini üslubu yanı başındakini tutmayan, çoğu mimari mecmularından olduğu gibi nakledilmiş villalarıyla, küçük memur mahalleleriyle yeni şehrin kurulduğu devirdi bu. (...) İran Sefareti eski Sâsânî saraylarının hâtıralarından bir şark üslûbu aramıştı. Biz birkaç arkadaş Belçika Sefareti'nin sakin ve gösterişsiz, klasik yapısını seviyorduk. Bu tecrübeler arasında Türk mimarîsi de kendine bir üslup yaratmaya çalışıyordu. Türk Ocağı binası, Etnografya Müzesi olan bina, Gazi Terbiye Enstitüsü, İstanbul'da Yeni Postahane ve Dördüncü Vakıf Hanı ile başlayan tecrübenin devamı idiler” (2011: 16).

Ankara'nın içerisinde bulunduğu kültürel dönüşüm evresi mimarînin yazınsallaştırılmasıyla anlatılır. Bu açıdan Türk Ocağı binası, Etnografya Müzesi olan bina, Gazi Terbiye Enstitüsü öncelikle birer somut göndergedir, gerçeklikte yansıması vardır. Ancak sözceleme öznesi bununla yetinmez, bunları yazın içerisinde göstergeleştirerek onlara yeni değerler yükler. Bu değerlerin başında Ankara'nın imârî ve değişen sosyal hayatı vardır. Söz konusu göstergeler modern şehir anlayışının bir anlatımıdır. Dizisel düzlemde Türk Ocağı binası, Cumhuriyet'in temelinde yatan Türkcülük düşüncesine, Etnografya Müzesi, tarihin bir bütün olarak ele alınıp başkent bünyesinde şekillendirildiğine, Gazi Terbiye Enstitüsü ise değişen eğitim anlayışına dolaylı yoldan bir göndermedir. Sözceleme öznesi tarafından bağlam içerisinde gösterilenler (anımlar) değiştirilerek birer kültür ürünü hâline getirilirler. Böylelikle mimarî ve yazın arasında bir metinlerarası/göstergelerarası süreç de başlar. Yine metnin sonraki kesitinde yer alan ve ekphrasis aracılığı ile ortaya konan pek çok mimarî eser bu bağlamda okunabilir: İyonya tarzında bir sütun başlığı veya arkitrav fırlar, ötede bir türbe merdivenin basamağında bir Roma konsülünün şehir gelişini kutlayan kadim bir taş, vb.

Konya anlatısında *Şehnâme*, *Oğuz Destanı*, Yunus Emre ve şiiirleri somut göndergeler olarak yer alır ve bütün bunların Konya kültürünün oluşmasındaki rolü vurgulanır. Fakat *Konya* anlatısının bu çalışma dâhilinde en belirleyici özelliği mimarî yapısıdır. Yine ekphrasis olarak adlandırılabilir bu yazımda sözceleme öznesi, mimarîyi kendi süzgecinden geçirir, ona yeni bir anlam yükler ve yazınsallaştırır. Elbette “Mimarî folklorun bir parçası mıdır?” sorusu sorulabilir. Mimarînin bu şekilde bir folklorbirim olarak ele alınmasının sebebi bir yapı olarak *Konya* anlatısının kendisinden kaynaklanır. Belirtildiği gibi *Beş Şehir*, sıradan bir gezi anlatısı değil, çoksesli ve çok biçimli bir anlatıdır. Bu anlatı içerisinde mimarî ve mimarî etki, sözceleme öznesi tarafından bir folklorbirim gibi kurgulanır. Bu noktada mimarînin edebiyat içerisinde alınılması üzerinde kısaca durmak gerekir. David Spurr, *Architecture & Modern Literature* (tr. Mimarî ve Modern Edebiyat) adlı çalışmada mimarînin yazınsal eserlerde kullanımı üzerine birtakım tespitlerde bulunur. Spurr, Walter Benjamin'in “mimarlık bir toplumun gizli mitolojisinin önemli bir tanığıdır” görüşünden hareketle mimarînin folklorik bir yapısı olduğuna dair gönderimde bulunur. Ancak mimarî ve yazın ilişkisi modernizmden çok öncelere dayanır ki

Spurr da imgesel bir düzlemde *İlyada ve Odysseia*'yı bu bağlamda ele alır (2012: 1-9). Mimarînin yazın içerisinde öncelenmesi, göstergelerarası bir unsur hâline getirilmesi iki sanat alanının alışverişine sahne olur. Mimarînin bir sanat olarak alımlanması ve yazın içerisinde bir unsur hâline gelmesi adına Gadamer'in anlayışı etkili olmuştur. Çünkü Gadamer, sanatlar arasındaki farkı daha farklı terimler yoluyla tanımlamaya çalışır. Mimarî eser, her zaman bir problemin çözümü olduğundan, anlamı dünyadaki yerinin, biçimi ve çevresindeki bağlam arasındaki ilişkiye göre bir işlevidir. Bu işlev dâhilinde Gadamer'in şu tespitinin mimarî ve yazın arasındaki göstergelerarası ilişkiye ışık tutacağı düşünülebilir:

“Büyük mimarî eserler, en azından, geçmişin yaşayan tanıkları olarak şimdinin hayatı içinde var olmaya devam ederler; her miras alınmış teamülü, davranışı, imajı ve dekorasyonu muhafaza etme, aynı şeyi yapmak durumundadır; çünkü o da şimdinin hayat tarzıyla geçmiş hayat tarzlarını birbirine bağlar” (2008: 119).

Gadamer'in mimarî üzerine “şimdinin hayat tarzıyla geçmiş hayat tarzlarını birbirine bağlar” görüşünün folklorun temel bir ilkesi olduğu belirtilmişti. Bu görüşten ve sözceleme öznesinin anlayışı doğrultusunda *Beş Şehir* özelinde yazınsallaştırılan mimarî eserler bir folklorbirim olarak okunabilir. Tanpınar'ın bu yapıtından üretilen yazınsal anlamın kendisi, mimarî biçim ve yazara ait anımsama tarafından üretilen diğer anlamların yeniden yazımıdır. Bu bağlamda metin içerisinde sözcelere ayrılan şu kesiti alıntılar yapmak yerinde olur:

“(1) Sahip Ata'nın yaptırdığı İnce Minareli'nin cephesi tiftikten dokunmuş büyük bir sultan çadırına benzer.

(2) Süs olarak sadece iki Kur'an suresini (Yasin ile Sûre-i Feth) taşıyan ve onların, kapının tam üstünde çok ustalıklı bir düğümle birbirinin arasından geçerek yaptıkları düz pervazla, Allah kelâmının büyüklüğü önünde insan talihinin biçareliğini anlatmak ister gibi mütevazî açılan asıl giriş yerini çerçeveleyen bu kapı bütünü, nev'inin hemen hemen yegânesidir. (3) Sultan Hanı, Sırçalı Medrese (Karatay Medresesi) ve asıl büyük Sultan Hanı Kervansarayı'nın yapıldığı devirde birdenbire şahit olduğumuz bu değişiklik, Erzurum'da Çifte Minare ve Sivas Darüşşifası'nın cephelerinin daha bütün görünüşleri yanında belki yeni bir dinî hassasiyeti ifade eder. (4) Bu binaların duvarlarını, geniş eyvanlarını içerden sırlı tuğlalar veya çiniler süslerdi. Tuğla inşaatta, tıpkı minarelerde olduğu gibi, bu renk dışarıya da süslerdi. Selçuk çinisi dediğimiz mücevherciliğe koyu zümrüt yeşili, çok koyu lâciverdi ile asıl tonunu verirdi. Yekpare taştan kafes gibi işlenmiş pencerelerden belki de renkli camlar arasından süzülerek gelen çok iyi idare edilmiş bir ışık, bu renk cümbüşünün üzerine düşerdi. (5) Bu binaları yaptıran, kan içinde yüzen, haris, mağrur ve dindar vezirler etraflarında her şeyin en güzelini, en sanatkârcasını istiyorlardı” (2011: 80).

Beş sözce şeklinde kesitlere ayrılan bu alıntının ilk sözcesinde yapı, bir bütün olarak tiftikten dokunmuş büyük bir sultan çadırına benzetilir. Bu benzetme bir süreci, bir biçimsel değişikliği ifade eder. Sözceleme öznesi, Türk kültüründe önemli bir yeri olan çadırı yapıyla bütünleştirir, onun sınırları içerisinde, onun gözünden alımlar. İkinci sözcede ise yapının dışındaki işlemler ele alınır. Bu bağlamda dilin şiirsel işlevine de başvurulur. Mimarî yazınsallaştırılırken ona yeni bir anlam yüklenir, yapı insan talihinin çaresizliği olarak görülür. Üçüncü sözcede ise diğer mimarî göstergelerden yararlanılarak âdeta mimarîlerarasılık/göstergelerarasılık bağlamında bir tutum benimsenir, bu tutum içerisinde İnce Minareli Medrese, diğer göstergelerle bağdaştırılarak anlamlandırılır. Dördüncü sözcede yapı, kapalı bir yapıt anlayışı çerçevesinde betimlenir, onun mimarîbirim olarak adlandırılacak unsurları yazınsallaştırılır. Beşinci ve son sözcede, bu yapı tarihle buluşturulur. Kesitlere ayrıldığında açıkça görülmektedir ki mimarî, sözceleme öznesi

tarafından anlatının bir folklorbirimi hâline getirilmiş ve metinlerarası bir süreç işletilerek anlamı genişletilmiştir.

Bursa'da Zaman hususunda yukarıda da üzerinde durulduğu gibi, Bursa, daha çok mimarî üzerinden anlamlandırılmaya çalışılır. Bu açıdan şu iki mimarî eser, folklorbirim olarak anlamlandırılabilir: Yeşil Cami ve Emir Sultan Türbesi. Sözceleme öznesi bu iki mimarî yapıyı mimarîbirimleri yineleyerek folklorbirime dönüştürür. Bundaki amacı Türk mimarisinin Bursa dahilinde şekillendiğini göstermektir: “Bayezıt ve Süleymaniye'nin mükemmeliyetine ve ihtişamına doğru yol alan oluş hâlinde bir tekniğin bu camide en güzel ve en fazla telkin edici tereddütlerinden birini geçirdiği de muhakkaktır” (2011: 107). Sözceleme öznesinin Yeşil Cami için söyledikleri bir köken arayışının ifadesidir; o, mimarînin de yinelenerek şekillendiğini/dönüştüğünü düşünür, mimarîyi şehrin belleğinin bir parçası hâline getirerek onu folklorbirime dönüştürür. Aynı durum *Emir Sultan Türbesi* için de geçerli olup bu türbeye olan bakış açısı yazına dair birtakım gönderge metinlerle ifade edilir. Bu bakımdan Hoca Sadeddin'in Tarih, Taşköprülü'nün *Şakayık-ı Osmaniye* ve Belig'in *Güldeste* isimli eserlerine gönderimde bulunulur; bu eserlerdeki menkıbeler, bir halk anlatısı gibi anlatılarak Bursa'nın bir panoraması çizilmiş olur.

Beş Şehir'in gönderge metinleri içerisinde büyük bir yere sahip olan Seyahatname, İstanbul'un anlamlandırılmasında da kullanılır; ancak İstanbul dâhilinde söz konusu metin daha çok mimarî bağlamında alıntılanır. İlk olarak sözceleme öznesi Bayezıt Camii'ni İstanbul'un mimarîbirimi hâline getirir ve bütüncü içerisinde onu folklorbirime dönüştürür. Evliya Çelebi'ye de tam da bu noktada başvurulur; Bayezıt Camii hakkındaki rivayetler aktarılır. İstanbul söz konusu olduğunda Mimar Sinan'dan bahsedilmemesi düşük bir ihtimaldir. Bu noktada Mimar Sinan'ın eserlerinde yer alan mimarîbirimler sırasıyla vurgulanır:

“İşte Sinan bunu yapar. Yaratıcı, nizam verici hamleleriyle İstanbul ufkunu, mermeri, kalkeri, porfiri, kubbeyi, kemeri, istalaktiti, asırlık şekilleri birbirine karıştırır; nisbetleri değiştirir, tenazurları kırar, sanki dehasıyla kendisinden öncekilerin tecrübelerini, buluşlarını bir sonsuzluğa taşımak istiyormuş gibi, her şeyi genişletir, büyütür, sayıları çoğaltır, her motiften ayrı ayrı şekiller ve terkipler çıkartır” (2011: 137).

Sözceleme öznesi, Mimar Sinan yapılarını göstergelerarası bir düzlemde okur/alımlar. Asırlık şekilleri birbirine karıştırır, kendisinden öncekilerin tecrübeleri, her motiften ayrı ayrı şekiller ve terkipler çıkartır gibi söylemler bunun ifadesidir. Böylelikle sözceleme öznesinin mimarîbirimleri, söylemlerarasılık bağlamında okuduğu görülür; çünkü amacı İstanbul'un panoramasını, İstanbul'un belleğini inşa etmektir. Bu bağlamda dikkati çeken diğer bir mimarîbirimin Yeni Cami olduğunu söylemek mümkündür:

“Yeni Cami'in kubbe sistemi, Sultanahmet'e yakındır. Fakat onun güzelliğini planından ziyade teferruatındaki mükemmellikte, şehrin bir sahilinde henüz karaya yaklaşmış masal gemisi durumunda aramalıdır. Bütün XVII. asır Türkiye'si, burada yazının, tezhibin, ciltçilik sanatının mimariyi âdeta giydirdiği âhenk mücizesinde aranmalıdır. Şüphesiz burada da Sinan vardır; hattâ yan cephe hemen hemen Süleymaniye'yi tekrarlar fakat daha oynak, daha duygulu, hayatla birtakım münasebetler arıyor gibi. Yine onun mirası içinde olduğumuzu bilmekle beraber, başka bir iklimde girdiğimiz ilk bakışta görülür. Bu musikiyi, bu dinamik rakı XVI. asır veremezdi. İnsan bu cepheyi seyrederken büyük muasırları, meselâ İtrî, Hâfız Post veya Seyyid Nuh'tan birer beste dinliyor hissine düşer. Bu pencereler ve kapı, bu kemerler bize Neşatî'den veya Nâilî'den birer gazel gibi gelirler” (2011: 144).

Sözceleme öznesi öncelikle Yeni Cami'nin bir mimarîbirim olarak görülebilecek kubbesini Sultanahmet'le karşılaştırır ve sırasıyla ona dair mimarîbirimleri öznel bir dille, dilin sanatsal işlevine başvurarak ele alır. Burada dikkati çeken sözceleme öznesinin bir göstergeyi ve göstergeye dair şeyleri başka bir gösterge alanıyla açıklamaya çalışmasıdır. Böylece ilk olarak göstergelerarası bir süreç başlar; yazın, musiki ve mimarî iç içe geçer. Bütün bunların folklorbirime dönüşmesi ise sonradan yapılan bir metaforla gerçekleştirilir. MİMARÎ ROMANDIR kavramsal metaforundan hareketle sözceleme öznesi, Yeni Cami'nin hikâyesini roman üzerinden alımlar, onun hakkında olan rivayetleri roman formu dâhilinde aktarmaya çalışır, yapının bir psikolojik macerası olduğunu ileri sürer. Bu psikolojik macera ve roman metaforu *İstanbul* anlatısını diğer dört anlatıdan ayırır; çünkü İstanbul, Tanpınar'ın bu anlatısında büyük ölçüde arada kalmışlık izleği üzerinde kurgulanmış ve İstanbul'un bütün bir yaşayışı, folkloru bu bağlamda ele alınmıştır. Yeni Cami için söylenenler de bunun açık örneğidir.

Sonuç

Tanpınar'ın romanları ve öyküleri dışında kendine özgü bir yere sahip olan *Beş Şehir*, bünyesinde bulundurduğu beş farklı anlatıyla şehirlerin kültürel belleklerine dair birçok saptama içerir, hatta şehirlerin kültürel bellekleri bu anlatılarda yeniden kurgulanır. Bu kurgulanma sürecinde sözceleme öznesi, şehre dair pek çok folklorik öğeyi anlatıların içerisine yerleştirir, şehirleri bu unsurlar üzerinden hem alımlamaya hem de açıklamaya çalışır. Söz konusu folklorik öğeler, metin içerisine birer folklorbirim gibi dâhil edilir. Bir okumabirimi olarak da ele alınan folklorbirimler, metin içerisinde dönüştürülür. Dönüştürüm, söylemlerarası süreci başlatmış olur.

Beş Şehir içerisinde ele alınan beş anlatının beşi de folklor bağlamında anlamlandırılabilir. Şöyle ki yazına dair (türkü, destan, şiir, vb.) ve yazın dışı folklorik öğeler (giyim-kuşam ürünleri, kültürel göstergeler, vb.), anlatılarda birer folklorbirim olarak yer alır. Evliya Çelebi'nin *Seyahatname*'si başta olmak üzere, pek çok anonim ya da anonim olmayan sözlü kültür ürünlerinden doğrudan ya da dolaylı olarak alıntı yapılır; bu alıntılar aracılığıyla bir gösterge olarak görülebilecek şehrin gösterileni dizisel düzlemde yeniden yazılmış olur ve gösteren de buna göre şekillenir. Gösterenin buna göre şekillenmesi özellikle mimarîbirimlerin folklorbirimlere dönüştürülmesi ya da iki kavramın birbirinin yerine geçmesi/geçirilmesi sonucunda gerçekleşir. Bütün bunlar folklorbirim ve folklorleşen mimarîbirim olarak adlandırılabilir birimlerin metnin anlam evreninde belirleyici olduğunu açıkça gösterir. Çünkü şehirlerde yer alan mimarî yapılar, folklorbirime dönüşerek bir gösterge olan şehrin kültürel belleğinin nasıl oluştuğuna, nasıl aktarıldığına ve nasıl anlamlandırıldığına dair anlambilimsel yapılar oluşturmaktadır, bu yapılar aracılığıyla da hem metin dâhilinde hem de metin dışında kültürel süreklilik sağlanmaktadır. Bu bakımdan Ankara'da, Konya'da, Bursa'da ve özellikle İstanbul'da yer alan mimarî yapılar (sözceleme öznesi özellikle İstanbul anlatısında Mimar Sinan'ın yapılarını şehrin göstereni hâline getirir), şehir için bir mimarîbirim olmakla birlikte söz konusu mimarî yapıların şehre ve şehrin kültürüne yaptığı katkılar dolayısıyla folklorbirim olarak ele alınabileceklerini de belirtmek gerekir.

Kaynakça

- Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*, Ankara: Kanguru Yayınları.
 Aktulum, K. (2013). *Folklor ve Metinlerarasılık*, Konya: Çizgi Kitabevi.
 Aktulum, K. (2020). *Moda ve Metinlerarasılık*, Konya: Çizgi Kitabevi.
 Barthes, R. (2006). *S/Z*, çev. Kasar, S. Ö., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Barthes, R. (2016). *Göstergeler İmparatorluğu*, çev. Yücel, T., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benveniste, E. (1995). *Genel Dilbilim Sorunları*, çev. Öztokat, E., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Charaudeau, P.; Maingueneau, D. (2002). *Dictionnaire D'analyse du Discours*. Seuil.
- Dundes, A. (2008). "Folklor nedir?", *Halkbiliminde Kuram ve Yaklaşımlar I*, haz. Oğuz, M. Ö., Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- Durand, G. (1999). *The Anthropological Structures of the Imaginary*, çev. Sankey, M.; Hatten, J., Avustralya: Boombana Publications.
- Duyamaz, A. (2001). *Kerem ile Ash Hikâyesi Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Gadamer, H. G. (2008). *Hakikat ve Yöntem Sorunları Cilt I*, çev. Arslan, H.; Yavuzcan, İ., İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in Second Degree*, çev. Newman, C.; Doubinsky, C., Lincoln: University of Nebraska Press.
- Gökyay, O. Ş. (1973). "Türkçede Gezi Kitapları", *Türk Dili*, 258, s. 457-467.
- Greimas, A. J.; Courtés, J. (1982). *Semiotics and Language An Analytical Dictionary*, Bloomington: Indiana University Press.
- Halbwachs, M. (2018). *Kolektif Bellek*, çev. Karagöz, Z., İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Levi-Strauss, C. (1994). *Yaban Düşünce*, çev. Yücel, T., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Saussure, F. D. (1985). *Genel Dilbilim Dersleri*, çev. Vardar, B., Ankara: Birey ve Toplum Yayınları.
- Spurr, D. (2015). *Architecture and Modern Literature*, Michigan: University of Michigan.
- Şirin, O. A. ve Kolağasıoğlu, M. (2015). "Kartal", *Müze Dergisi*, 18, s. 16-21.
- Tanpınar, A. H. (2011). *Beş Şehir*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Webster. (2022). "Folklore". *Merriam-Webster*, <https://www.merriam-webster.com/dictionary/folklore>. Erişim Tarihi: 12.10.2021.
- Zariç, M. (2014). "Geyik Destanı (Destan-ı Geyik), Ebû Zerr ve Kardeşlik Eğitimi", *Heceöykü*, 63, s. 144-153.

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

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



EEDER

Edebî Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Ekim 2022, Cilt 6, Sayı 2

Atıf/Citation: Özgürbüz, M.E. (2022). "Postmodern Masallarda Cinsiyet Kurgusu ve Anlatı Stratejileri: Kırmızı Başlıklı Kız Masalının Yeniden Yazımları", *Edebî Eleştiri Dergisi*, 6(2), s. 57-78.

Merve Esra ÖZGÜRBÜZ*

Postmodern Masalarda Cinsiyet Kurgusu ve Anlatı Stratejileri: Kırmızı Başlıklı Kız Masalının Yeniden Yazımları**

Gender Fiction and Narrative Strategies in Postmodern Tale: Rewritings of Little Red Riding Hood

ÖZ

Masallardaki eril unsurlar, feminist kuram çerçevesinde değerlendirilmek üzere zengin bir malzeme sunmaktadır. Sınırlı sayıda ve kalıplaşmış davranış şekilleriyle hareket eden karakterlerden oluşan anlatı yapısında, cinsiyet temsilleri ile cinsel yönelim farklılıklarına dair kalıplaşmış anlayışlar sürdürülerek yeniden üretilmektedir. Söz konusu cinsiyetçi tavrı görünür kılmak ve dönüştürmek amacıyla halk kültürü içinde doğan ve bugünlere kadar gelen masallar, yazarlar tarafından yeniden kaleme alınarak ataerkil ideolojiye hizmet eden karakterler ile onlarla eşleştirilen eylem nitelikleri geleneksel yapıdan ayrılmaktadır. Küçük bir kız ile kurt arasındaki olaylara dayanan ve bir Avrupa halk masalı olan "Kırmızı Başlıklı Kız" anlatısı; cinsiyetçi tavrı sürdüren, dünya çapında büyük bir üne sahip olan ve yeniden yazımları üretilen masalların başında gelmektedir. Çalışmada *Kırmızı Başlıklı Kız* masalının üç farklı yeniden yazımı olan *Kim Korkar Kırmızı Başlıklı Kız'dan?*, *Kitaptan Düşen Kurt*, *Başka Bir Kırmızı Başlıklı Kız adlı eserler* postfeminist eleştiri perspektifinde biçim ve içerik bakımından incelenecek, ilk yazılan hâli ile sonrasında türetilen formlar arasındaki farklılıklar ve benzerlikler ortaya konulacak, incelenen üç metnin ilk metne yapıbozum uygulayıp uygulamadığı tartışılacaktır. Bu masalların çocuklara alternatif pozisyonlar sağlayıp sağlamadığı dikkate alınarak metinler analiz edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Kırmızı Başlıklı Kız, postfeminizm, resimli çocuk kitabı, toplumsal cinsiyet, yapıbozum

ABSTRACT

Masculine elements in fairy tales provide rich material that can be evaluated within the framework of feminist theory. In the narrative structure, which consists of a limited number of characters acting with stereotypical behavior patterns, stereotypical perceptions of gender representations and differences in sexual orientation are reproduced by being maintained. In order to make visible and change the said sexist attitudes, the fairy tales that originated in popular culture and survive to this day are rewritten by the authors and the characters serving the patriarchal ideology and the action characteristics associated with them are removed from the traditional structure. The story "Little Red Riding Hood", a European folk tale based on the events between a little girl and a wolf, is one of the fairy tales that maintain a sexist attitude, enjoy a great reputation worldwide and are reproduced. This study examines *Kim Korkar Kırmızı Başlıklı Kız'dan?*, *Le Loup Tombé du Livre*, *Otra Caperucita Roja* as three different rewritings of the fairy tale *Little Red Riding Hood* from the perspective of postfeminist criticism on form and content, and highlights the differences and similarities between the first written version and the later derivative forms. It is presented and discussed whether the three texts studied apply deconstruction to the first text. The texts are analyzed from the point of view of whether these fairy tales offer alternative positions for children.

Keywords: Little Red Riding Hood, postfeminism, picture book, gender, deconstruction

* Arş. Gör. Dr., Karadeniz Teknik Üniversitesi, mervesrapolat@gmail.com  ORCID: 0000-0002-0616-5071

** [Araştırma Makalesi] Geliş Tarihi: 31.03.2022 Kabul Tarihi: 04.10.2022 Yayın Tarihi: 25.10.2022 DOI:10.31465/eeder.1096554

Giriş

Çocuk edebiyatında toplumsal cinsiyet rolünün etkisinin incelendiği çalışmaların sayısı, postmodern kuramlarla beraber artan bir ivme yakalamıştır. Söz konusu çalışmalar arasında çocuk edebiyatının geleneksel mesajları ile masalların feminist yeniden yazımlarının karşılaştırılması ve egemen ideolojiye meydan okumak için alternatif söylemlerin üretilmesi önemli bir yer tutmaktadır. Bu makalede, *Kırmızı Başlıklı Kız* masalının yeniden yazımları olan *Kim Korkar Kırmızı Başlıklı Kız'dan?*, *Kitaptan Düşen Kurt* ve *Başka Bir Kırmızı Başlıklı Kız* isimli resimli çocuk kitaplarında, cinsiyet kurgularını şekillendiren iyilik-kötülük, güzellik-çirkinlik, etkenlik-edilgenlik, erillik-dişilik gibi kavramlar çerçevesinde cinsiyet inşalarının yapıbozumu üzerinde durularak postfeminist bir analiz hedeflenmektedir. Farklı uluslara ait edebiyatlardan seçilen, *Kırmızı Başlıklı Kız* masalını öncel metin olarak kullanan, toplumsal cinsiyet rollerini birbirinden ayrı yaklaşım ve daha eşitlikçi kurgularla yansıtan üç kitap örneğinde değer atfedilen kavramların mutlak olmadığı ortaya konulmaya çalışılacak, cinsiyetçi yapıya direniş gösterilirken kalıp yargılar üretilip üretilmediği sorgulanacak ve geleneksel yapının dönüştürülmesi sürecinde görülen benzerlik ve farklılıklar değerlendirilecektir. İncelenen eserlerde eşitlik yerine “özerklik” kavramının konularak farklı düşünme, farklı tercihlerde bulunma ve farklı olabilme hakkının talep edilip edilmediği üzerinde özellikle durulacaktır.

Çocuk edebiyatında resimli kitap türünün seçilmesinin nedenleri; görsel imgelerle metnin, anlamlandırma sürecinde beraber hareket ederek aynı anda hem çocuklara hem de yetişkinlere hitap etmesi ve çocuk okurların hayal dünyalarına ulaşmada etkili olmasıdır. Sözcükleri okumadan önce resimlerle etkileşime geçen çocuklar (Whalley, 2009), eserin görsel kompozisyon unsurlarıyla direkt temas kurarken metin kısmı yetişkinler tarafından onlara aktarılır. Çocuğa okunacak eser seçiminde belirleyici olan ebeveyn, metni okurken hem ondan etkilenir hem de onu kendi anlam dünyasında yeniden yaratarak çocuğa iletir. Ayrıca, metinler arası referansların kullanılması, gerekli bağlantıları kurmak ve ortaya çıkan uyumsuzlukları kavramak için okuyucunun geleneksel masallar hakkında arka plan bilgisini gerektirdiğinden yetişkinin süreçteki rolü artmaktadır. Eğer çocuk öncel metin ile öncesinde karşılaşmışsa okuduğu metin ile klasik masal arasında ilişki kurmaya çalışır ve söz konusu çaba onun bilişsel gelişimine katkı sağlar. Çocuk okurun ilişkileri algılaması, metni anlamlandırması ve öncel metin ile işbirlikçi bir tutum içine girerek metni çözümlemesi; yeniden yazımların önemini arttırmaktadır (Tüfekçi Can, 2014: 291). Yeniden yazımlarda anlatı ve resimlemenin etkileşiminin esere esneklik, açıklık ve yaratıcılık katması (Goldstone, 2009); her okur için içeriğin farklı noktalara kaymasına sebep olabilir. Zira görsel imgeler, oluşturulan anlamdan daha fazlasını ifade edebildiği gibi tamamen farklı anlamlara da gelebilir. Böylelikle ortaya çıkan çok anlamlı yapıyı, hayal gücünü geliştiren bir unsur olarak değerlendirmek mümkündür.

Çalışmanın özgün değeri, tek boyutlu çocuk yaratma eğilimini destekleyen *Kırmızı Başlıklı Kız* masalının geleneksel/ klasik yapısının yapıbozuma uğratarak çok yönlü kavramlar temelinde mutlak, kesin ve ideal kabul edilen durumların reddedildiğinin ve cinsiyetler arasındaki sınırların geçmişe oranla belirsizleştirildiğinin ortaya konulmasıyla daha önce karşılaştırılmamış eserler örneğinde çoğulcu kültürel bir karşılaştırmanın mümkün kılınmasıdır. Ayrıca masalların yeniden yorumlanması yoluyla toplumsal cinsiyet eşitliğini öğretme çabalarının başlamasından bu yana uzun yıllar geçtiği hâlde yeniden yorumlanan masallar hakkında bugüne kadar yeterli çalışmaların yapılmaması, modern masalların incelenmesini gerekli kılmaktadır. Feminist söylemi üreten masalların çok kültürlü bir bakış açısı kullanılarak gerçekleştirilen eleştirel analizi, iletilen mesajları ortaya çıkararak daha açık hâle getirebilir.

Yeniden yazılan bu eserlerde söz konusu cinsiyet normlarının kırılmasına odaklanıldığından çalışmanın kuramsal altyapısını, klasik masal yapısını dönüştürerek masalların yeni yazımlarını mümkün kılan postfeminizm oluşturmaktadır. Yöntem ise postyapısalcı teorilerin metodu olan, özellikle Hélène Cixous, Julia Kristeva, Luce Irigaray gibi Fransız feministlerin savunduğu dişil dili mümkün kılan ve Jacques Derrida tarafından ortaya konulan yapıbozumdur. Bununla beraber incelenen eserlerin derin yapısına ulaşmak ve söylem çözümlemesini yapmak için metinlerarasılık ve göstergelerarasılık kullanılmaktadır. Modernizmin eleştirisinden geçerek postmodern bir içerik kazanan postfeminizm, yeni toplumsal eleştiri paradigmaları geliştirerek ve evrenselci olmadan karşılaştırmacı anlayışı hedefleyerek dilin; cinsiyet ve cinsel yönelimleri ne şekilde kurguladığı ile onlar üzerinde yarattığı psikolojik, politik, iktisadî ve toplumsal baskıları vurgulamaktadır. Böylelikle bütün rol ve temaların değişmez olduğunun vurgulandığı bir sistemde kurgunun yinelemeli mekanizmalara indirgenip basmakalıp fonlar hâlinde muhabata sunulmasına karşı çıkılır ve türün ikili yapısı ortaya konur. Söz konusu noktadan hareket eden ve masalın kalıplarını tekrarlayarak dönüştürmek isteyen yazarlar, hegemonik hiyerarşiyi görünür kılıp yapıbozuma uğratarak geleneksel yapıyı ihlal eder ve türün nitelik kıstaslarıyla oynar. Dolayısıyla katı ve kuralcı yapının; akışkan ve tanımlanamaz bir yapıyla yer değiştirmesiyle cinsiyet ve cinsel yönelim farklılıklarına alan açılır; dışlayıcı politikaların yerini kapsayıcı politikalar olarak bireylerin özgün varoluşları öne çıkarılır.

Klasik masal metinlerine yöneltilen postfeminist eleştiri; geleneksel ataerkil değerleri yansıtan hikâyelerin hayatta kaldığı, karakterleri kabul edilen davranış sınırlarının dışına çıkan masalların ise unutulmaya yüz tuttuğu gerçeğine dayanmaktadır (Parsons, 2004: 137). Böylece anlatılagelen masallar ile yeniden anlatılanlar, türün mutlak temsilcisi değildir. Aksine, yıkıcı metinlerin sessizce gözden geçirilmesinin doğrudan bir sonucudur (Lurie, 1990: 20). Yeniden yazımlar, geleneksel masalları tekrardan işlemekte ve yazarın metne ilişkin yeni vizyonunu oluştururken hangi orijinal unsurları koruyacağı ve hangilerini çürüteceği konusundaki kararına işaret etmektedir. Masalların feminist yeniden yazarları, ataerkil ideolojiyle çelişen veya bunlara meydan okuyan söylemleri kodlamak için türün geleneklerini kullanmaktadır. Diğer bir deyişle yeniden yazımlar, geleneksel yapının kendi unsurlarıyla yapıbozuma uğratılması anlamına gelmektedir.

Eserlere yorumlayıcı bakış açısıyla yaklaşılarak metin ve resim odaklı çözümlemenin yapılacağı çalışmanın amacı, derin yapıdan anlam çıkarmak ve açıkça söylemese bile metin ile resmin neyi varsaydığını, içerdiğini veya örtük olarak ifade ettiğini belirlemektir. Bu amaçla eserler; anlatının genel yapısı, metnin bölümlenmesi, figürler düzlemi ve yüzeysel yapı, tahkiye düzlemi ve derin yapı, tematik düzlem ve derin yapı analiz planına uygun olarak metindeki karakterler, resimlerdeki karakterler, cinsiyet, metnin başlığı, ana karakterler, karakterlerin geleneksel olup olmadığı, aktif-pasif durumu, içeride-dışarıda meselesi, diğer karakterler ve meslekler maddeleri altında değerlendirilecektir. Bahsi geçen planda genel hatlarıyla değinilen resimler; görsel nitelik, kompozisyonel unsurlar, renk, gruplama/yan yana koyma ölçütleri bakımından analiz edilecektir.

1. Çocuk Edebiyatı ve Masal

XVII. yüzyılda sosyal ve kültürel bir olgu olarak çocuk ve çocukluğun keşfedilmesiyle beraber çocukluk ayrı bir dönem kabul edilerek çocuk edebiyatı, genel edebiyattan ayrılır ve bağımsız bir edebiyat türü olarak ortaya çıkar. Bu dönemden itibaren ayrı bir alan şeklinde var olan çocuk edebiyatı; çocukların zevk ve algılarını şekillendiren, altta yatan toplumsal mekanizmalar hakkında ipuçları sunan zengin bir kaynaktır. Maria Nikolajeva, bu zengin kaynağın kendine özel

bir kodu ya da kodlar sistemi olduğunu belirtir. Hem genel hem de yetişkin edebiyatından farklı olan kültürel kod sistemi, ikili kodlar üzerinde temellenmektedir (Nikolajeva, 1995: 39).

Çocuk edebiyatı, çocukları eğlendirmek ve/veya eğitmek için üretilmiş yazılı çalışmalar ve bunlara eşlik eden resimleri kapsamaktadır. Tür içinde dünya edebiyatının tanınmış klasikleri, resimli kitaplar, peri masalları, ninniler, masallar, halk şarkıları ve sözlü olarak aktarılan diğer materyaller gibi çok çeşitli çalışmalar yer almaktadır. Çalışmada üzerinde durulacak tür olan masallar, folklordan kaynaklanan edebi peri masallarından daha modern hikâyelere kadar uzanan anlatılardır. Hayatın içinde doğan ve muhafaza edilen, müşterek bir yapı ve ortak motiflere dayanan, gelenek içinde olağanüstü unsurlarla gelişen masallar (Günay, 1975: 17), eğlendirerek öğrettiği için önemli bir eğitim ve öğretim metodudur. Çocuğun bilinçsiz özelemlerini, umutlarını ve mücadelelerini ifade eden masallar; onların anladığı dilde konuşarak çocuğa bu dünyanın perspektifini verir ve onun eylemlerini etkiler.

Bir çocuğun edebiyata temas etmesine aracı olan eserler arasında Grimm Kardeşler veya Charles Perrault'nun klasiklerinden birinin türevi olan masallar öne çıkmaktadır. Masallar, uygun davranış modelleri ile arzu nesnelere ulaşan, okurun veya dinleyicinin dikkatini arzulara, değerlere ve onaylanmış davranışlara çeken metinlerdir. Çocuklar okudukları metinler aracılığıyla söz konusu onaylanmış davranışları içselleştirerek uygular. Dolayısıyla masallar, ataerki düzende onaylanmış arzu kalıplarını ve geleneksel özne konumlarını ele almak için incelenmesi gereken edebî ürünler arasındadır. Çocuklar masallarda kendilerini, çevrelerini, arzularını, mücadelelerini ve korkularını tanıdıkça karakterlerle özdeşleşir; özellikle bu karakterler kültürel yolla öğrendiklerini yeniden onayladığında özdeşleşmenin derecesi artar. Böylece kahramanın konumuna ve öznelliklerine sahip çıkılarak başkarakter için mümkün ve kabul edilebilir olan, okur için de mümkün ve kabul edilebilir hâle gelir.

Masalların nasıl olunması gerektiğini dayatan güçlü kültürel ajanlar olduğunu iddia eden Linda T. Parsons, bu metinlerin karmaşık kültürel normların geliştirilmesinde ve söz konusu normların düşünme ve davranışlara entegre edilmesinde araçsal bir unsur olduğunu öne sürer (2004: 136). Masallarda temsil edilen kültürel normlar, onları okuyan çocuğun sosyalleşme süreçlerinde büyük rol oynar ve tekrar eden karşılaşmaların çocukların öz-değerlerinin gelişimi üzerinde olumsuz etkilere yol açması mümkündür (Paterson ve Lach, 1990). Kültürel normların içinde, çocuğun yaşadığı toplumdaki toplumsal cinsiyet rollerine dair ortak inançlar da yer almaktadır. Masalların idealleri, *uygun* kadın ve erkek rolleri çerçevesinde ebeveynlerden çocuğa yayılır. Cinsiyet idealini; bir grubun, erkeğin veya kadının sahip olması gerektiğini düşündüğü özellikler, davranış kalıpları, değerler kümesi ve bir dizi kültürel beklenti şeklinde tanımlamak mümkündür. Lori Baker-Sperry, masallar gibi geleneksel metinleri okurken çocukların kendilerinden beklenen cinsiyet rolleriyle tanıştığını belirterek özellikle bu noktayı vurgulamaktadır (2001).

Cinsiyet kimliğinin gelişimi, bir çocuğun kendini algılayışının ayrılmaz bir parçasıdır. Judith L. Meece'e göre cinsiyet kavramları sadece kendini değil aynı zamanda başkalarının davranışlarını anlamak için de önemlidir (2002: 409). Çocuklar büyüdükçe, erkeklerin ve kadınların nasıl davranması gerektiğine dair teoriler oluşturmak için ebeveynlerinden, akranlarından, okullarından, edebiyattan ve medyadan gelen bilgileri kullanır. Genel olarak edebiyat ve özel olarak masallar, toplumsal cinsiyet rolleri hakkında taşıdığı ortak inançlar nedeniyle cinsiyetçi çocuklar yaratmaya meyillidir. Masallarda tasvir edilen karakterler; bir çocuğun kültüründeki davranış, özellik veya mesleğe uyarlandığında çocukların erkek veya kadın olmanın ne anlama geldiğini sınırlı kalıplar içinde belirlemesine neden olur. Bu doğrultuda basitleştirilmiş cinsiyet stereotipleriyle masallar (Demarest ve Kortenhuis, 1993: 220), çocukları cinsiyet konusunda nasıl

davranmaları gerektiği hususunda yönlendiren güçlü kültürel unsurlardır. İngiliz akademisyen Karen Coats, baskın sosyal ideolojileri aktarmaya yatkın olan çocuk edebiyatının bir direniş unsuruna dönüşmesi üzerinde durarak çocukların cinsiyeti anlama şeklini değiştirmenin zorluklarına değinmektedir. Çocuk edebiyatının şeyleri ve ilişkileri temsil etme biçimleriyle alakalı geçmişten bugüne süregelen kalıpları tespit eden yazar, resimli kitapların şema ve senaryoları somutlaştıran kültürel araçlardan biri olduğunu savunmaktadır. Dönüşen dünya düzeniyle beraber kurgulanan şema ve senaryoların değişikliğe uğradığını ifade eden araştırmacı, özellikle okuma yazma bilmeyen çocukların cinsiyetin nasıl gerçekleştirildiği ve cinsiyete hangi kriterler eşliğinde değer verildiği konusunda kültürlerinde aktif olarak ipuçları arayan “cinsiyet dedektifleri” olduğunu iddia etmektedir (Coats, 2018).

Çocukların cinsiyet kimliğini geliştirmede etkili olan masallardaki mesajların incelenmesi önem arz etmektedir. Günümüze ulaşan geleneksel Avrupa masal kanonunun, yaratıldığı toplumun değerlerini yansıtan ve yeniden üreten masallar olduğu uzun zamandır kabul edilen bir gerçektir (Kuykendal ve Sturm, 2007: 39). Marcia Lieberman'a göre milyonlarca kadın psiko-cinsel benlik kavramlarını, neyi başarıp neyi başaramayacaklarını, ne tür davranışların ödüllendirileceğini ve ödülün doğası hakkındaki fikirlerini kısmen en sevdikleri masallardan etkilenecek şekilde oluşturmaktadır (1972: 385). Bu masallar kadınları zayıf, itaatkâr, bağımlı ve fedakâr; erkekleri ise güçlü, aktif ve baskın sıfatlarıyla tasvir etmektedir. Kadınlar güçsüz, güzel nesnelere şeklinde tanımlanırken erkekler kendi kaderleri ile kadınların kaderlerini değiştirmeye muktedir karakterlerdir. Masallarda söz konusu tanımlara karşı gelen karakterler olsa dahi bu meydan okumaların muhakkak bir bedeli vardır. Güçlü kadınlar ekseriyetle kötü veya çirkindir. Kötülüğün cadılıkla özdeşleştirildiğini ifade eden Fulya İçöz, arketipsel sembollerden birinin mitoloji ve efsaneler kökenli cadı figürü olduğunu savunur:

Hıristiyanlık inancına bağlı olmayan, toplumdaki bağımsız yaşayan ya da topluma kafa tutmuş kadınlar, toplumsal reddettikleri için dışlanmış ve ötekileştirilmişlerdir. Toplumdaki diğer kadınlara örnek teşkil etmemeleri gerektiği için de masallarda hep yalnız, toplum dışında, kötü ve korkulması gereken olarak gösterilmişlerdir. Bu yüzden masallarda cadı, kadındır ve kötüdür. (İçöz, 2008: v)

Kötü karakterlerin genellikle kadınlar olduğu masallardaki (Gün, 2008: 35) söylem, ataerkil düzende oluşturulduğu için kadın yalnızca kötü olarak kurgulanmaz. Düzenin ihtiyacı olan itaatkâr kadın rolü de masallar aracılığıyla dayatılır. Kadın ev içinde kaldığı sürece kendine çizilen sınırları aşmadığı için *makbul kadın* kabul edilir:

Ev dışı mekânın genellikle erkeğe ait olma özelliğiyle ön plana çıktığı gözlemlenmiştir. Bu nedenle, ev dışına çıkan kadın, arınma ve kendini savunmaya ihtiyaç hissetmektedir. Kadının ev dışında erkeksiz varolabilmesi ise, ancak erkeksizleşmesiyle yani erkek kılığına girmesiyle gerçekleşmektedir. Masallarda ev içi hiyerarşisinin, kadın ve erkeğin biyolojik cinsiyetlerinin toplumsal cinsiyet rollerine, koşut biçimde oluşturulduğu görülmektedir. Kadın bedeninin “kışkırtıcı fitne” olarak algılanması, ev içine kapatılmasına neden olmuştur. Ev içine kapatılan kadın, doğurganlığını kullanarak orada iktidarını sağlamlaştırmaya çalışmaktadır. Dolayısıyla kadının iktidar ve yaşam alanı, cinsel olarak işlevsel ya da işlevsiz oluşuna göre biçimlenmektedir. Erkek, cinsel olarak işlev ve çekiciliğini yitirdiği zaman “ermiş” olurken kadın “kocakarı”ya dönüşmektedir. Masallarda, toplumsal cinsiyet rollerine bağlı bazı simgelerle sıkça karşılaşılacaktır. (Ölçer, 2009: v)

Cinsel bakımdan erkeğe itaat etmeyen femme fatale; gücü elinde tutan, erkeğin fallusuna girmesine izin vermeyerek onun yalnızca penisini alan, ona hükmeden ve onu köleleştiren kadındır (Sezer, 2015: 55). Bu yüzden tehlikeli kabul edilen kadın erkek söylemi tarafından cadılaştırılır. Özellikle cadı olarak çizilen kötü kadınların yer aldığı masallarda henüz çocuk yaşta

belleğe yerleştirilen figürler toplumun devamını sağlayacak nesillerce benimsenir. İpek Artun, ataerkil söylemin ürettiği kadın figürünü neredeyse bütün çocukların maruz kaldığı dört popüler masal¹ üzerinden değerlendirmektedir:

Kullanılan iyi-kötü, güzel-çirkin gibi ikili opozisyonlar masalı okuyan çocukların kendilerine hangi modelleri seçeceğini büyük ölçüde belirler. Masalarda dilin kullanımını ikili karşıtlıkları oluştururken karşıtlıklar arasında kalan yumuşak geçişlere genellikle yer vermemektedir. Daha belirgin bir örnekle, masallar gri tonuna yer vermeksizin siyah ve beyaz zıtlığı çerçevesi içerisine sıkışmıştır. Siyah tonunu simgeleyen kötü kalpli kraliçe femme fatale rolüne mahkûmken, beyaz tonunda iyiliği ve güzelliği ile övgü toplayan masum prensesler vardır. Masum prensesler femme fatale'in aksine ataerkil toplumun normlarıyla hareket ederler. Dille kurgulanan bu diyalektikte çocukların özdeşleşmek istedikleri karakterler iyi ve güzel olanlardır. Başka bir deyişle, ataerkil toplum düzenini bozmayanlar, bu otoriteye boyun eğenlerdir. (Artun, 2012)

Hansel ve Gretel'de kötü karakter olarak okurun karşısına iki kadın çıkar. Üvey anne –masalın orijinal versiyonunda anne özür (Tatar, 1987: 36) aç kalma korkusuyla çocuklarını terk etmek ister ve babayı ikna eder. Çaresiz baba razı olmak zorunda kalır. Çocuklar aileleri tarafından terk edilip ormanda kaybolduklarında masalın diğer kötü kadını olan ve onları yemek isteyen cadının eline düşerler. Çaresiz baba ve üvey anne motifi *Kül Kedisi*'nde de vardır. Sindrella'ya, üvey annesi ve kardeşleri tarafından zulmedilir. Onu, kötü anne ve kardeşlerinin elinden kurtaran *kahraman* prenstir. Pamuk Prenses'i öldürmek isteyen de prensesin annesidir. Daha sonra karakter, *Hansel ve Gretel*'de olduğu gibi bir annenin kendi çocuğuna eziyet ettiği imgesinin yaratılmaması için üvey anne şeklinde değiştirilir (Gün, 2008: 32). Üvey anne, Pamuk Prenses'i öldürmesi için avcıya emir verir. Ancak avcı emri yerine getirmeyerek prensesin hayatını bağışlar. Hayatı bağışlanan prenses yedi erkek cücenin yanına sığınır. Kraliçe ikinci defa prensesi öldürmeyi dener, yine bir erkek olan kurtarıcı rolündeki prens, *kötü* kadının planlarını bozar. Bütün bunlar yaşanırken babanın hiçbir şeyden haberi yoktur; çünkü ülkeyi yönetmek gibi yapılacak çok daha *önemli* işleri vardır (Gün, 2008: 75). Eril zihniyeti yansıtan *Pamuk Prenses* masalındaki olay örgüsünün benzerine *Uyuyan Güzeli* masalında da rastlanır. Kötü kalpli bir kadın tarafından lanetlenen prenses, on sekiz yaşına geldiğinde kehanetin gerçekleşmesi sonucunda saray halkıyla beraber yüz yıllık bir uykuya dalar. Onu uykudan uyandıran, cesaretiyle bütün engelleri aşan cesur bir prenstir.

Marina Warner sevilen klasik masalarda dişi şeytan figürlerinin, üvey annelerin, çirkin kız kardeşlerin, kötü perilerin, cadıların; devler ve gulyabaniler gibi erkek figürlerinden daha çok olduğunu ifade eder. Figürler arasında niceliksel farklar olduğu gibi niteliksel farklar da vardır (1991: 22). Örneğin; *Kırmızı Başlıklı Kız* masalının kötü figürü olan kurt, çocuklar için korkutucu bir karakterken *Hansel ve Gretel*'in cadısı tiksindiricidir. Masalarda kadınların fazla konuşması dahi cadılıkla özdeşleştirilir ve cadıların cezasının kazığa bağlanarak yakılmak olduğu belirtilir (Gün, 2008: 27). Ataerkil düzen içinde öngörülen ideal kadın, düzene boyun eğen sessiz kadındır. Bu sebeple masalarda olumlu kurgulanan kadınlar uysal, sessiz, boyun eğen, yakışıklı prensini bekleyen karakterlerdir.

Simone de Beauvoir, kadınların ikinci cinsiyet olarak görülme durumunu kabullenmemelerini, kendilerini ataerkil iktidar üzerinden üretilen söylemlerle değil de kendi özgür tasarımı ve serüvenleriyle tanımlamalarını ister (1993: 210). Böylece kadınlar ataerkil düzenin onlara yüklediği “eksiklik mantığı”ndan kurtulabilme uğraşını içine girebilecektir (Agacinski, 1998: 65).

¹ Söz konusu dört popüler masal; *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*, *Kül Kedisi Sindrella*, *Kırmızı Başlıklı Kız* ve *Kurbağa Prenses*'tir.

Vanda Zajko, patriarkal bir düzen içinde üretilen anlatıların feministler tarafından yeniden yazıldığından bahseder. Yeni varyasyonlarda kadınlar artık güzel olduklarında sahip olunması gereken, kötü olduklarında ise öldürülmesi ya da cezalandırılması gereken kurbanlar değildir (2009: 396-97). “Feminist mit eleştirmenleri, ataerkil söylem tarafından yüzyıllardır kadınlar üzerinde bir baskı unsuru oluşturan mitlerin yeniden üretilmesi gerektiğini savun[ur]” (Ölçer, 2003: 51). Berna Gün; masalların klişe tipler yarattığını, feministler tarafından bu duruma yeniden üretilen masallarla son verilmeye çalışıldığını söyleyerek yeniden yazılan *Kırmızı Başlıklı Kız* masalındaki *Kırmızı Başlıklı Kız*’ın “Galiba biz hepimiz kalıp tipleriz.” cümlesini örnek gösterir (Gün, 2008: 70). *Kırmızı Başlıklı Kız* masalının farklı versiyon ve varyantlarını inceleyen Kinga Varga-Dobai sözlü halk masallarının yazıya aktarılma sürecinde tespit edilebilen pratikler ile feminist yazarların masal türünü yapıbozuma uğratması üzerinde durmaktadır. 1960’ların ırk, sınıf ve cinsiyete ilişkin sosyal ve politik perspektiflerin değişmesi nedeniyle çok kültürlü edebiyat fikirlerini ortaya çıkardığını belirten Varga-Dobai, *Kırmızı Başlıklı Kız* masalında erkeklerin agresif, tehlikeli, otoriter, aktif, maceracı, kurtarıcı ve fiziksel bakımdan güçlü; kadınların ise pasif, domestik ve sıradan özelliklere mahkûm edildiğini ifade eder (2008: 22). Çocuklara yeni bir ideal kadın imajı sağlamak için metindeki kadın karakterler daha cesur, aktif ve bağımsız olarak tasvir edilmeye başlanır. Çocuk edebiyatında toplumsal cinsiyet tasvirlerinin incelenmesi hem kültürel hem de feminist çalışmalar tarafından yakından izlenmektedir, çünkü kültürün üyeleri olarak kadınlar edebiyatta sıklıkla *öteki* olarak temsil edilmektedir. Bu nedenle feministler, çocuk edebiyatındaki her türlü yanlı aktarım veya cinsiyet klişesinin üstesinden gelmek için çalışmaktadır. Böylelikle kadını mitsel canavarlara dönüştüren ve ikili yapılar yaratan tüm söylemler, yeni yazımlarda feministler tarafından reddedilerek ikili karşıtlıklara karşı çıkılır, kadın karakterler güçlendirilir, bakış açıları genişletilir ve biricik varoluşlar öne çıkarılır.

2. *Kırmızı Başlıklı Kız* Masalına Feminist Yorum

Çoğu okur, *Kırmızı Başlıklı Kız* masalının Grimm Kardeşler veya Charles Perrault versiyonlarına aşinadır. Masalın bilinen versiyonunda kırmızı kapüşonlu ve pelerinli (Perrault versiyonu) veya başlık yerine şapkalı (cap) (Grimm versiyonu) küçük bir kız vardır. Kız, bir gün hasta büyükannesini ziyarete gitmek için yola çıkar ve nereye gittiğini söylediği bir kurt yanına gelir. Kurt, kızın dikkatini dağıtır, büyükannenin evine gider ve yaşlı kadını yer. Daha sonra büyükannenin kılığına girer, kızı kandırarak onu da yer. Ardından kurt uyuyakalır. Bu esnada kurtarıcı rolünde bir avcı (kimi versiyonlarda oduncu) belirir ve kurdun karnını yarar. *Kırmızı Başlıklı Kız* ve büyükannesi zarar görmeden kurtulurlar ve kurdun vücudunu ağır taşlarla doldururlar. Kurt uyanır ve kaçmaya çalışır, ancak taşlar onun çökmesine ve ölmesine neden olur. Grimm versiyonunda ise kurt evi terk eder ve bir kuyudan içmeye çalışır, ancak midesindeki taşlar kurdun suya düşmesine ve boğulmasına neden olur.

Masum bir çocuk olan *Kırmızı Başlıklı Kız*’ın, annesi tarafından büyükannesine yiyecek götürmeye giderken oyalanmaması için uyarılması hikâyenin kilit noktasıdır; çünkü kurdun kızı ve büyük annesini yemesinin sebebi, kızın yapılan uyarıya itaatsizliğidir. Kurban konumundaki *Kırmızı Başlıklı Kız* ile babaannesinin kahraman bir avcı tarafından kurtarılması ise cinsiyetler arasında yaratılan ikili yapının göstergesidir. Masalın en bilinen versiyonunda anne ev kadını, küçük kız cahil ve itaatsizken, büyükanne çaresiz kurbandır. Korunmasız kadınların ihtiyaç duyduğu kahraman ise erkek cinsiyetiyle özdeşleştirilen mesleklere sahip olan avcı veya oduncudur. Büyük ve güçlü erkek kurt, kadınları kurnazlığı sayesinde kolay bir şekilde yenilgiye uğratar; bir erkek olan avcı ise onları kurtarır. İtaati vurgulayan masalın iki kadın karakterinin başka bir kurtla karşılaştığı ikinci bir bölümü daha vardır. İkinci bölümde küçük kız ve babaanne

avcının yardımını olmadan kurdu yenilgiye uğratmak için akıllıca bir plan yapar. Ancak masalın bu kısmı birçok çeviriden çıkarılmıştır. Zira tipolojik karakter ve kurguya dayanan *Kırmızı Başlıklı Kız* masalında amaç, okura farklı bakış açıları kazandırmak değil; tek yönlü düşünce dünyasını empoze etmektir. Devamlı telkin veren ve indirgeyen sistem karşısındaki duruşa göre rol, eylem ve akıbetlerin belirlendiği masalda suçlu, kurban ve kurtarıcının başına gelenler; sistemin insanlara bir nevi ikazı niteliğindedir. Dayatılan sınırları aşanların cezalandırıldığı masal, tehditkâr mesajları vasıtasıyla ataerkil hegemonyaya hizmet etmektedir.

Bu çalışmada üç metnin karşılaştırıldığı *Kırmızı Başlıklı Kız* masalının olay örgüsü 7 bölümden oluşmaktadır. “Zamanın birinde” sözleriyle başlayan masaldaki ilk bölümde Kırmızı Başlıklı Kız, hasta babaannesine yiyecek götürmek için evden ayrılır. İkinci bölümde kurtla karşılaşır. Üçüncü bölümde kurt, küçük kıza büyükannenin evine gidip önceden haber vereceğine dair teklifte bulunur. Dördüncü bölümde kurdun büyükanneyle karşılaşması konu alınır. Beşinci bölümde Kırmızı Başlıklı Kız büyükannesinin evine varır. Altıncı bölümde kurdun küçük kıza yutması anlatılır. Son bölümde ise Kırmızı Başlıklı Kız ile büyükannesi avcı tarafından kurtarılmakta ve kurt cezalandırılmaktadır. Olay örgüsünden de anlaşılacağı üzere *Kırmızı Başlıklı Kız* masalı, cinsiyet stereotiplerini takip etmesi nedeniyle feminist kuram çerçevesinde değerlendirilmek üzere veriler sunmaktadır. Metnin öne çıkan mesajı, kız çocuklarını düz ve dar yoldan çıkıp dünyayı kendilerinin keşfetmesinin tehlikeleri konusunda uyarmak ve kendilerine söylenenleri yapmaya devam etmeleri gerektiğini ima etmektedir.

Annesi küçük kıza bir yolculuğa gönderir. Kız, tehlikeli ormanda tek başına seyahat ederek hasta büyükannesini görmesi istendiğinde annesinin emirlerine pasif bir şekilde itaat eder. Böylelikle otoriteyi körü körüne takip edeceğini ve otoriteye kesinlikle karşı çıkmayacağını gösterir. Ancak annesinin talimatlarına aykırı olarak yolculuğunda kurtla karşılaştığı zaman kurda boyun eğmez. Kurt, çiçek bulması için kızın ormandaki patikadan çıkmasını sağlayarak kız üzerindeki etkisini kanıtlar. Kurt erkektir, bir kadın olan anne karakterinden daha güçlüdür ve kız üzerinde anneden daha fazla hâkimiyet kurar. Masalın üç kadın karakterinden biri olan büyükanne de kurdun evine girmesine izin verdiği için kurt tarafından kolayca manipüle edilir. Söz konusu manipülasyonlar, kadınların erkekler kadar zeki olmadığı ve onlar tarafından kolayca yenilgiye uğratıldığı söylemini üretmektedir. Kurdun eve girdiğinde büyükanneyi bir lokmada yutması, kadınların nesneleştirilmesine ve kolay bir şekilde erkeklerin egemenliğine girmesine örnek teşkil eder. Aynı zamanda erkeklerin kadınlar üzerinde gücü olduğunu simgeler. Kırmızı Başlıklı Kız büyükannesinin evine varduktan sonra kurt, kendisini büyükannesi sanması için onu ikinci kez kandırır. Kız ile büyükannenin kurdun oyununa gelip avcı tarafından kurtarılması; kadının savunmasızlığının, erkeğin ise güçlü zekâsının ve kurtarıcı olarak üstünlüğünün göstergesidir. Hem kadınları kurtaran hem de kurdu kolayca öldüren avcı figürü, kendisini kurtaramayacak kadar çaresiz olan kadınlar üzerinde erkek egemenliğinin sergilenişi ile kadınların nasıl zorla alınabilecek veya kazanılabilecek nesnelere/ödüller olarak görüldüğünü gösteren geleneksel erkek kahramanı temsil etmektedir.

3. Postmodern Zamanlarda *Kırmızı Başlıklı Kız* Masalı

3.1. Kurdun Temsili: Eril Failliğin Yapıbozuma Uğratılması

Sara Şahinkanat'ın yazdığı, Ayşe İnan Alican'ın resimlediği *Kim Korkar Kırmızı Başlıklı Kız'dan?* adlı eser, klasik masala mizahi bir dil ile farklı bir bakış açısı getirmektedir. Toplam yirmi sekiz sayfadan oluşan ve ilk baskısı Kır Çiçeği Yayınları tarafından 2009 yılında yapılan eserin büyüklüğü A4 kâğıdı boyutundadır. 1. sınıf kuş kâğıda basılan kitap, ofset baskı tekniğiyle üretilmiştir.



Resim1: *Kim Korkar Kırmızı Başlıklı Kız'dan* kitabının ön kapağı

Metnin başlığı ile kapak resmi kitabı okumaya başlamadan okura ipuçları sunmaktadır. Kitabın ön kapağında büyük puntolarla kırmızı renkte “KİM KORKAR Kırmızı Başlıklı kız'dan?”, arka kapakta ise yine kırmızı harflerle “Zamane Yavru Kurtları Bir Başka!” yazılıdır. Yazımında daha büyük puntolar kullanılan “KİM KORKAR” kısmı üst tarafta yer almakta ve başlığın hemen yanında Kırmızı Başlıklı Kız görünmektedir. Klasik masalın aksine başlıkta korkutucu özenin Kırmızı Başlıklı Kız olduğu vurgulanmakta, masaldaki klasik karakter kurgusu dönüştürülmektedir. Küçük kızın ne şekilde korkuyla özdeşleştirildiğinin bilgisi verilmese de kızıdan korkanın kurt olduğu kapak resminden anlaşılmaktadır. Resimde anne kurdun kucağındaki yavrusuyla sallanan sandalyede oturması ve ikisinin de karşı tarafa sevgi dolu bir imaj vermesi, *kurdun kötülüğü* mitinin henüz kitabın kapağında yapıbozuma uğratıldığı anlamına gelmektedir. Yavru kurdun elinde pembe oyuncak tavşan tutması ve başucunda kurt figürünün yer aldığı bir kar küresinin bulunması olumlu imajı geliştirici unsurlardır. Anne ve yavru kurdun her iki tarafında kitaplar vardır. *Şimdiki Kurtlar Harika*, *Ninemin Kurdu*, *Benim Adım Kırmızı*, *Çizmeli Kurt*, *Yavru Kurtların Gelişimi* gibi kitapların arasında Kırmızı Başlıklı Kız ile kurdun

hikâyesinin anlatıldığı kitap açık durmaktadır. Açık olan sayfalardaki resimlerde kurt korku doluyken Kırmızı Başlıklı Kız neşelidir. Kapak resminin merkezinde açık sayfalar ile yavru kurt konumlanırken sağ üst köşede yer alan pencerede ormanın içindeki Kırmızı Başlıklı Kız görünmektedir. Anne ile kurdun içerde, küçük kızın ise dışarıda resmedilmesi; güvende olmak isteyen kurt olduğu, küçük kızın ise ormanda rahatça dolaştığı anlamına gelmektedir. Orijinal metinde küçük kızın evinin sınırları dışında yani ormanda bulunduğu bölümde tehlikede olduğu özellikle belirtilirken bu metinde içeri-dışarı karşıtlığı yeniden yorumlanarak yapıbozuma uğratılmaktadır. Böylelikle kadınlıkla eşdeğer tutulan zayıflık ve korumasızlığın erkek kurt tehdidiyle vurgulanmasıyla cinsiyet rolleri arasında yaratılan ve çocukları söz konusu rolleri birbirinden tamamen farklı görmeye zorlayan gerilim son bulmaktadır.

Eser “Yavru kurt sarıldı annesinin boynuna.” (Şahinkanat, 2020) cümlesiyle başlamakta ve ilk resimde de yavru kurdun neşeli bir şekilde annesine sarılması betimlenmektedir. Ardından kurt, annesine büyüdüğünü ve ormana tek başına gitmek istediğini söyler. Bu sevgi dolu görsel kompozisyon ve istekle beraber okur, orijinal masaldaki rollerin değiştiğinden emin olmaktadır. Endişelenen anne, yavrusunu kucağına oturtarak öncelikle birkaç soruya cevap vermesini ister. Yavru kurdun ormana çıkamaması ve annenin çıkma isteği karşısındaki endişesi, öncesinde belirtildiği üzere korkulan kişinin artık kurt yerine Kırmızı Başlıklı Kız olduğunu belirgin kılmaktadır. Masalın orijinalinde kötülüğü için tatmin edici bir nedenin dahi olmadığı *büyük ve korkunç* kurdun yerini yavru kurdun alması da bakış açısının değiştirilmesi gerektiğini ima etmektedir. Yalnızca insan yavrusu merkeze alınarak anlatılan hikâyenin merkez karakteri kurt yavrusuyla değiştirilerek karşı tarafa söz hakkı verilmektedir.

Anne; masalın orijinalindeki olay örgüsüne sadık kalınarak yavru kurdun ormanda küçük kızla karşılaştığında, üşümüş ve acıkmış bir hâlde büyükannenin evini gördüğünde, karnı tok ve uykusu çokken derenin kenarında bir ağaç bulduğunda ne yapacağını sorar. Bahsi geçen soruların sorulmasındaki amaç, kurdun konuşmasına fırsat vererek tek taraflı anlatılan bir masalı bir de karşı taraftan dinlemektir. Bu metnin de bir bakıma orijinali gibi tek taraflı olduğunu söylemek mümkündür; çünkü Kırmızı Başlıklı Kız anlatı boyunca okurun karşısına çıkmamaktadır. Küçük kız; oyuncak bebek, küp blok, kitap, kitap ayracı, tual ve duvardaki resimde ya da kurdun hayal gücünde bir figür olarak yer almaktadır. Masalın bilinen versiyonunda kurt olumsuz kurgulandığı için tek yanlı bakış açısını değiştiren anlatı hem metin hem de resim bakımından tam anlamıyla anne ve yavru kurt merkezinde inşa edilmekte ve metin boyunca hikâye kurt tarafından anlatılmaktadır. Ancak burada, diğer masalda olduğu gibi bir tarafın olumsuz fiillerle itham edilmesi yerine daha önce suçlanan bir grubun kendini anlatma endişesi ve gayreti söz konusudur.

Kurt artık hikâyenin kötü karakteri değilse kötü karakter kimdir? Geleneksel yapının aksine bu anlatıdaki karakterlerin hiçbiri *kötü* rolüne uymamaktadır. Çünkü hikâyenin kötülükle ilgili unsurları; otoriter olarak yeniden üretilen, doğallaştırılan ve kötü karakterleri iyi tanımlanmış rollere ve olay örgülerine sabitleyen popüler hâle getirilmiş geleneksel masal kalıplarıdır (Williams, 2010: 266). Şahinkanat ve İnal; dayatılan davranış şekilleri ile onlara yüklenen niteliklerin boğucu etkisini ortaya koyarak her türlü etiketlenmenin vazgeçilmez ve doğal olmadığını, onlara itiraz edilebileceğini gösterir. Metin ve resimde çatışmaları sahneleyen iki isim, iyilik-kötülük kurgusunun otoritesine meydan okur. Diğer bir deyişle *Kim Korkar Kırmızı Başlıklı Kız'dan?* adlı eserin masal türünü yapıbozuma uğratması, bu anlatıları engellemesine dayanmaktadır. Eserin, kendinin farkında olan karakterler ve “yeni bir anlam alanı yaratmak” (Aktulum, 2004: 34) için kullanılan metinlerarası göndermeler gibi geleneksel olmayan masal niteliklerini kullanması; türün sınırlarını aşar ve türün olanaklarını genişletir.

Anlatı boyunca masalın geleneksel yapısındaki motifler tekrar edilir, fakat eylem alanı farklıdır. Kurt annesinin ilk iki sorusuna, klasik masaldaki kurdun yaptıklarından farklı cevaplar verir. Kırmızı Başlıklı Kız'ı gördüğünde ona görünmeden çalılıklara kaçıp saklanacağını, büyükannenin evini gördüğünde kesinlikle içeri girmeyeceğini, kimselere görünmeden başka yere kaçacağını söyler. Üçüncü soruda ise masalın *klasik* kurdunun yaptığının aynısını yaparak karnı tok ve uykusu çokken dere kenarında bir ağaç gölgesinde uyuyacağını ifade eder. Anne bunu hata olarak değerlendirir; çünkü avcının gelip yavrusunu öldüreceğini düşünür. Annesinin telaşlandığını gören yavru; yanında bir yazı taşıyacağını, onu arkasındaki ağaca asacağını ve sonra rahatça uyuyacağını belirtir. Anne kurt afişi okuduğunda endişesi kaybolur:

“Dikkat! Dikkat!

Sevgili Avcı Amca,

Büyükanne ormanın diğer ucunda. Kırmızı Başlıklı Kız'ın ve ailesinin yanında. Belki biraz şişlik varsa karnımda, inan sadece brokolili makarna. Lütfen karnımı boşuna yarma. Biz vazgeçtik artık et yemekten. Bıktık masalarda kötülenmekten.” (Şahinkanat, 2020)

Yavru kurdun yazdığı not, klasik masaldaki olay örgüsüne göndermede bulunup onu dönüştürmektedir. Notun üzerinde el ele ve mutlu resmedilen Kırmızı Başlıklı Kız ile büyükanne, ormanda dolaşan mutlu kurt ve karnı bir okla işaretlenen korkmuş kurt ile kötülendiği masalları okuyarak sinirlenen kurt figürleri notla uyumludur. Ayrıca mutlu ve korkmuş kurt figürlerinin siyah, kızgın kurt figürünün ise kırmızı kalemle çizilmesini de renklerle mesaj verildiğinin kanıtı olarak değerlendirmek mümkündür. Eserin geneline bakıldığında kullanılan pastel (yumuşak) renk tonları, rahat bir durumu simgeleyen kalın, bulanık ve kabarık çizgiler, özellikle kurtların yumuşak hatlı çizimleri ile iyimser yüz ifadeleri görsel kompozisyonla metnin uyum içinde ilerlediğini göstermekte ve okura sakin bir ruh hâli sunmaktadır. Resimlerin hiçbirinde dış ya da iç çerçeve kullanılmaması, hikâyenin tam bir yaşamsal deneyimi yansıttığı, imgelerin sonsuz ve özgür olduğu anlamlarına gelmektedir (Moebius, 1988). Neredeyse her resimde kullanılan pencere ve bahçe kapısı imgeleri ise güvenli ortamın temsilidir. Evin dışı sadece Kırmızı Başlıklı Kız için değil, bütün yavru türleri için tehlike barındıran yerler arasındadır. Dolayısıyla resimlerin genelinde evin sınırları dâhilinde bulunan anne ve yavru kurt pencereden dışarıya bakarken ve pencerenin dışından görülen babaanne şöminenin yanı başındaki yatağında huzurlu bir şekilde kedisini severken güven içindedir. Hayallerinde dışarıda olan yavru kurt ise güvende değildir. Örneğin dere kenarındaki resimde minik kurdun bir gözü açıktır, çünkü tehlikeye karşı tetiktir. Aynı şekilde son görselde elinde notuyla yalnız başına ormana giden çocuğuna el sallayan anne ile yavru arasında bahçe kapısı vardır ve bu kapı sınırları belirlediği için okura güven vermektedir. Diğer bir ifadeyle küçük kurt evin dışında olduğu hâlde güven duygusu bahçe kapısıyla sağlanmaktadır.

Geleneksel olay örgüsünde tek lokmada büyükanne ve torununu yutan kurt, bu metinde vejetaryendir. Kurdun yazdığı nota kadar okur onların vejetaryen olduğunu bilmesee dahi eser boyunca söz konusu durumun ipuçları verilmektedir. Mutfakta ve yemek masasında resmedilen anne kurt ile yavru kurt sahnelerinde tezgâhta ve masada brokoli, havuç, soğan, turp, sarımsak gibi sebzeler ile brokolili makarna ve salata vardır. Metnin kapanışında yavrusunu ormanda yalnız dolaşmaya gönderen annenin yavrusuna akşama geç kalmamasını ve mantarlı pizzayı soğutmamasını söylemesi; vejetaryenliğin metnin son cümlesinde dahi vurgulandığı anlamına gelmektedir. Aynı şekilde orijinal metinde olayın Tavşan Ormanı'nda geçmesinin ve adına rağmen kurt yüzünden ormanda hiç tavşan olmamasının aksine yavru kurdun elinde notuyla beraber ormanda dolaşmaya çıktığının anlatıldığı son resimde tavşanlar vardır.

Kurdun vejetaryen olması, Kırmızı Başlıklı Kız ile büyükannesinden saklanması ve avcıya not yazması; orijinal masaldaki şiddetin eleştirisidir. Masalın Grimm Kardeşler veya Charles Perrault versiyonları ürkütücüdür. *Kırmızı Başlıklı Kız* masalı; çocukları huzur içinde uyutacak, mutlu, barış dolu bir yatma zamanı hikâyesi değildir. Masalın düzenlenmemiş ilk hâli kurdun küçük kıza büyükannesinin kanını içirmesi, etini yedirmesi, kızın elbiselerini ateşe attırması ve çıplak bir şekilde yatağa yatırması gibi daha fazla istismar ve şiddet barındıran pornografik öğeler içermektedir. *Kırmızı Başlıklı Kız*, kökeni X. yüzyıla kadar uzanan eski bir masaldır. Küçük kızları dostça görünseler bile yabancıları dinlememeleri konusunda uyarmak için anlatılan bu masalda çocuklara iyi davranışlar öğretmek istenirken tek yönlü bir bakış açısı dayatılmaktadır. Söz konusu tek yönlü bakış açısının kırıldığı *Kim Korkar Kırmızı Başlıklı Kız'dan* adlı eserde, orijinalinde olduğu gibi şiddet yoktur ve okura şiddet aracılığıyla mesaj verme kaygısı güdülmemektedir. Ne kurt büyükanne ile torununu yemekte ne de avcı kurdu öldürmektedir. Mesaj anne kurt ile yavrusunun sevgi dolu konuşmalarıyla, kurdun avcıya yazdığı notla verilmektedir.

Genel olarak Şahinkanat ve İnal'ın, orijinal *Kırmızı Başlıklı Kız* masalını yeniden inşa ederek masalda yaratılan sınırlı ve basmakalıp imgeleri hem görünür kılıp hem de yapıbozuma uğrattığını söylemek mümkündür. Yazıyı ve resmi ikili kalıplara direnme yolu olarak seçen isimler, klişeleşmiş rolleri reddetme pozisyonunu almaktadır. Merkez karakterin Kırmızı Başlıklı Kız'dan kurda evrilmesiyle anlatının tüm yapısı değişmektedir. Tahmin edilemezliği ortak bir paydaya indirgeyip nicel olarak eşitlenmiş hipotezlerin ortasında duran metinde, masal dünyasında ideal normun gölgesinde kalan kurt karakteri; kapsama, kucaklama, ekleme, genişleme gibi yöntemlerle varlık sahnesine çıkarılmaktadır. Böylelikle *Kırmızı Başlıklı Kız* masalının karakter ve kurgu bağlamında temel nitelikleri yaratıcı yenilikçi bir kullanıma sokularak kendi dışına açılmakta, karakterlerin biricik varoluşları ön planda tutulmakta, eylem ve karakter niteliklerine yüklenen iyi-kötü gibi değerler dönüşmekte ve alternatif özne pozisyonlarının tasavvur edilebilmesi sağlanmaktadır.

3.2. Kitap İçinde Kitap: Metinlerarası Alanda Kötülüğün Dönüşümü

Thierry Robberecht'in yazdığı, Grégoire Mabire'in resimlediği *Kitaptan Düşen Kurt*, *Kırmızı Başlıklı Kız* masalını yeniden yorumlayarak kurt ile Kırmızı Başlıklı Kız arasındaki ilişkiyi farklı bir boyuta taşıyan resimli çocuk kitabıdır. Toplam otuz iki sayfadan oluşan ve ilk baskısı 2015 yılında yapılan eserin büyüklüğü yaklaşık A4 kâğıdı boyutundadır. Hamur kalitesi 1. sınıf kuşe kâğıt olan kitap ofset baskı tekniğiyle üretilmiştir.

Klasik hikâyenin mizahi şekilde dönüştürüldüğü *Kitaptan Düşen Kurt*'un renkli illüstrasyonları ve *Kırmızı Başlıklı Kız* masalının başlangıcıyla bitmesi, çocukların tanıştıkları kurtla beraber hayal gücünde masalı yeniden yazmalarına, eski hikâyeyi yeni bakış açılarıyla geliştirmelerine yardım edecektir. *Kırmızı Başlıklı Kız* masalıyla küçükken tanışmış yetişkinlerin ise bir hikâyeyi tek yönlü dinlemenin veya okumanın her zaman gerçekte böyle olduğu anlamına gelmediğini anlamalarını sağlayacaktır.

Büyük bir kütüphanede yere bir kitap düştüğünde, eserin hikâyesinden siyah bir kurt fırlar. Kurt ilk başta kitabın altına saklanabileceğini düşünür ama aç bir kedi onu takip etmeye başlar. Geldiği hikâyeye girmeye çalıştığında yanlış yer ve zamanda girdiği için kovulur. O zaman başka bir kitaba girmeyi dener. Kitaptan kitaba zıplayan kurdun yeni bir yuvaya kavuşma ve akşam yemeği olmaktan kurtulma yolculuğu; olay örgüsünün yanlış yerinde bulunduğu, uygun kıyafeti giymediği ya da yanlış çağda olduğu için girdiği eserlerin her birinden atılmasıyla sonlanır. Kurt,

anlatının sonunda kendine göre bir yer bulmayı başarır. Kırmızı başlıklı küçük bir kız, kendisi gibi birinin hikâyeye gelmesini beklemektedir.

Kitabın ön kapağında büyük puntolarla kırmızı renkte “Kitaptan Düşen Kurt” yazmakta ve çok sayıda kitabın yer aldığı bir kütüphane alttan bakış açısıyla resmedilmektedir. Bu bakış açısının sebebi; hem kitabın başlığındaki düşmek fiilini vurgulamak hem de kurdun gözüyle bulunduğu ortama, kitaplara ve kediyeye bakabilmektir. Üst raftaki sarı kediyle göz göze gelmiş ve geriye çekilmiş şekilde resmedilen siyah kurt şaşkın ve korkmuştur. Düştüğü yeni dünyayı anlamlandırmaya çalışmaktadır. Rengârenk kitapların içinde siyahlığı onu vurgulamaktadır. Böylelikle hem perspektif hem renk tonlaması hem de başlık aracılığıyla kitaptaki başkarakterin kurt olduğu, henüz kapak kısmındayken okura hissettirilmektedir.²



Resim2: *Kitaptan Düşen Kurt* adlı eserin ön kapağı

Anlatıda kurdun düşüğü kitap, onun için evi simgelemektedir. Bu yönüyle masalın orijinalindeki evden dışarda veya uzakta olma hâline gönderme yapılmaktadır. Tanıdık olmayan bir bölgedeyken sadece Kırmızı Başlıklı Kız'ın değil; herkesin, dolayısıyla kurdun da biraz korktuğunun altı çizilmektedir. Zira kurdun kitabın içindeki öyküde simsiyah tüyleri, sipsivri dişleriyle çok korkutucu olduğu, ancak kendini hiç bilmediği bir odada tek başına bulunca korkma sırasının ona geldiği metnin başında özellikle vurgulanmakta ve dışarının tehlike barındırdığı okura hissettirilmektedir. Kurdun kediyi korkutmak için kitaptaki korkunç kurt olduğunu iddia etmesi ama kedinin “Sen bir masal kurdusun. Kitaptaki öyküde korkunç olabilirsin, ama artık kitapta değilsin. Deniz’in odasındasın ve burası benim evim.” (Robberecht, 2019) şeklinde cevap

² Kitabın devamında renk tonlaması ile perspektif kullanımı aynı şekilde sürdürülmektedir.

vermesi; gerçek ile kurmaca arasındaki ilişkiyi sorgulamakta ve sorunsallaştırmaktadır. Kurdun öyküdeki karakteri ile öykü dışındaki karakterinin farklı olması, durumun ikili karşıtlıklara indirgenmeyecek denli karmaşık olduğu anlamına gelmekte ve yıkıcı teknikler yoluyla masalın orijinalindeki anlam dünyası parçalanmaktadır. Kedi ile kurdun diyaloguna ek olarak anlatılagelen kurt ile koyun hikâyelerinin aksine kurdun kurguya erken girmesi nedeniyle sınırlı bir koyun tarafından kitaptan dışarı itilmesi, şaşkın bir şekilde koyuna bakmaktan başka bir şey yapmaması, kurtlar tarafından kovulurken ve “korkunç” kediden kaçarken anlatıcı tarafından “zavallı” şeklinde nitelenmesi de kurdun orijinal masalda salt kötü ve korkunç kurgusunun dönüştürüldüğü anlamına gelmektedir. Sürekli bir kovalamaca ve kaçış hâlinin sürdüğü eserde kedinin kurda göre oldukça büyük çizilmesi *korkunç* ve *zavallı* nitelemelerini pekiştirmekte, kullanılan ince ve zayıf çizgiler hareketlilik ile hızı temsil ederken koyu renkler kurdun kitaptan düşmesiyle ortaya çıkan kargaşayı simgelemektedir.

Kurdun girdiği ve prensesin öyküsünün anlatıldığı kitapta uşaklardan birinin “Eğer bu öyküde kalmak istiyorsanız buraya uygun bir balo kıyafeti giymeniz gerekiyor.” (Robberecht, 2019) cümlesi; prens, prenses, kral, kraliçe, saray, balo gibi masal türünün basmakalıp unsurları kullanılarak kurmacanın indirgeyici kurallarına yapılan bir göndermedir. Kurt balo kıyafeti giymek zorundadır; çünkü başka türlü o baloda bulunması mümkün değildir. Bu durum kurdun zamanından erken girdiği yani olay örgüsünü bozduğu ve yanlış bir tarih çağını seçip hikâye zamanına uymadığı için kitaplardan atılması meseleleriyle de benzerlik taşır. Kişi, mekân, zaman, olay örgüsü; masalın yapı unsurlarıdır ve görünürde masallar çok çeşitli olsa da aynı biçimselliği taşır. Söz konusu tekbiçimli yapı Vladimir Propp’un masalları yedi eylem alanı ve otuz bir işlemlerle indirgelediği *Masalların Biçimbilimi* adlı yapısalçı çalışmasını tamamlamasına imkân vermiştir. Propp’a göre kendi içinde bütünlük ve farklılıkları olsa bile masalların çeşitliliği, onların tekdüze olmasına engel değildir (Tüfekçi Can, 2014: 168). *Kitaptan Düşen Kurt*’ta tekdüze yapı yıkılarak yeni anlatım olanaklarının yolu açılır; alternatif bir kurgu ve dil kullanılarak farklılıklar olumlanır. Yeni anlatım olanaklarının yolu açılırken yanlış kesinlikler üretilmekten kaçınılır, genellemeler yapılmaz. Evrensel çapta tek bir anlama ulaşılamayacağını vurgulayan metin; çoğulluk, çokluk ve heterojenlik ışığında eşit haklar sunmayan yapının değişimine katkıda bulunmak ve tek yönlü bakış açısını kırmak amacındadır. Dolayısıyla eril özelliklerle kurgulanan masalın geleneksel anlatı kalıpları sarsılarak tür yapıbozuma uğratılmakta ve yeni olasılıkların önü açılmaktadır.

Kuralcı yapı eleştirisi, kurdun girdiği kitapta karşılaştığı kırmızı elbiseli ve şapkalı kızla sürdürülmektedir. Kızın ormanda yalnız bir şekilde ağladığını gören kurdun üzülmesi ve ona niye ağladığını sorması, kızın ise büyükannesine kurabiye ve tereyağı götürdüğünü, bulunduğu noktada kurtla karşılaşması gerektiğini ama kurdun olmadığını, eğer geç kalırsa öyküsünün mahvolacağını söylemesi; metnin üstkurmaca ve karakterizasyon özelliklerini vurgulamaktadır. *Kırmızı Başlıklı Kız* masalında kötü karakter olan kurdun ortadan kaldırılması anlatıda büyük bir boşluk bırakmakta ve kızın varoluşu da kurdun yokluğuyla anlamsızlaşmaktadır. Kötü kurt gibi popüler hâle getirilmiş geleneksel masal karakterlerinin belirlenmiş rolleri ile bu rollerin postmodern yeniden tanımlanmaları arasında gerilim yaratılarak masal karakterlerinin statik, önceden belirlenmiş rollerine meydan okunmaktadır. Gerilimin; okuyucuların geleneksel cinsiyet kalıpları, imajı ve kodları hakkındaki görüşlerini değiştirmesi veya bahsi geçen konularda farkındalık yaratması mümkündür.

Geleneksel masal figürünün birkaç karaktere dönüştürüldüğü, metinlerarasılıkla masalların çarpıştırıldığı ve karakterlerin bir masal döngüsünde *kendi yerlerinin* farkında olduğu anlatıda, bilinen masal motifleri ile tanınabilir olay örgüsü ortaya konmaktadır. Masal türü ile kötü kurt

figürünün yeniden anlatılması ve okuyucuların masal ve kurt hakkında bildikleri ile bekledikleri arasında yaşanan gerilim; masallar için başka olasılıkların keşfedilmesine olanak tanıyan metinlerarası bir alan yaratmaktadır. Masal geleneklerinin bir araya getirilmesi, karakterlerin durumları ile motivasyonlarını giriftleştirir ve hikâyenin sonuna alternatif yollar eklenmesini sağlar. Bir nevi belirlenmiş/ dayatılmış kaderlerine devam eden karakterler rollerini canlandırırken metin, kendini bilinen masallarla karşılaştırarak ve onların yapısını karıştırarak derin yapıdaki hikâyeyi ortaya çıkarır. Önceden belirlenmiş masal işlevlerine karşı mücadele edilerek olayların döngüsü dönüştürülmeye çalışılır ve kuralların *doğal* olmadığı gösterilir. Özellikle kurt aracılığıyla odak noktası değiştirilip geleneksel kötüyle özdeşleşme reddedilir ve tek boyutlu cinsiyetlendirilmiş karakter türlerinin sınırlamaları, masal türünün temel dayanakları anlatı düzleminde çöktürülerek ortaya çıkarılır. Karakter geçişleriyle, kitap içinde kitap metaforuyla³ gerçek ile kurmaca arasındaki ilişkiye ek bir boyut kazandıran eser; biçimsel olarak kendini keşfetmesi yoluyla insanların dünya deneyimlerini nasıl inşa ettikleri sorusunu araştıran bir araç hâline gelmektedir. Parodik şekilde metinlerarasılık ile kurgulanan *Kitaptan Düşen Kurt*, atıfta bulunulan dış metinler veya konuları dönüştürdüğü gibi kendi de dönüştürdükleri üzerinden anlam kazanmakta veya anlamsızlaşmaktadır.

3.3. Masalı Bir de Benden Dinleyin: Kendi Hikâyesini Anlatan Kırmızı Başlıklı Kız(lar)

Juan Scaliter'in yazdığı, Delia Iglesias'in resimlediği *Anti Klasikler* serisinin ilk kitabı olan *Başka Bir Kırmızı Başlıklı Kız*; masalın kendi kahramanlarının ağzından aktarıldığı bir yeniden yazımdır. Toplam yirmi sekiz sayfadan oluşan, ilk baskısı 2012 yılında yapılan, ofset baskı tekniğiyle üretilen eserin hamur kalitesi 1. sınıf kuşe kâğıttır ve metin kısmı, çalışmada incelenen iki kitaba kıyasla daha fazladır. Kitabın ön kapağında eşit olmayan punto kullanımıyla “Başka Bir KIRMIZI BAŞLIKLİ KIZ” yazmaktadır. Büyük puntolarla yazılan “Kırmızı” kelimesinin rengi kırmızıyken diğer kelimeler sarıdır.

Eserde bir hayvan tarafından kandırılan Kırmızı Başlıklı Kız'ın öyküsünün dünyanın her yanında küçüklere anlatıldığı, bazı masalarda kızı kandıran hayvanın ya da kızın giydiği elbisenin renginin değiştiği ama tüm bu masalarda değişmeyen ortak şeyin kötü hayvanı yenenin hep erkek avcı olduğu ifade edilmektedir. Bir gün dünyanın dört bir yanındaki kırmızı başlıklı kızların hep birlikte “Artık bu kadarı da yeter!” diyerek bir araya gelip yazdığı masal ile orijinal metin arasında açık bir metinlerarasılık ilişkisi bulunmaktadır. *Kırmızı Başlıklı Kız* masalının alt metin olarak kullanıldığı eser, daha başlıkta “başka bir” ifadesiyle farklılığını ortaya koyar. Kapak sayfasında “kızlar ve oğlanlar için” vurgusunun yer alması, resimde muhataba bakan kendinden emin kırmızı pelerinli bir kız ile onu itaatkâr şekilde takip eden beyaz dişi kurdun resmedilmesi yazınsal ve görsel sapmanın işaretleridir. Bu yeniden yorumlar, daha kapak sayfasında yazarın apayrı bir şey anlatmak istediğini okura hissettirir ve okuru bir nevi karşılaşıcağı değişikliklere hazırlıklı olmaya çağırır (Kurt, 2012: 763).

³ Resimlerde özellikle öne çıkarılan kitaplar; *Alis Harikalar Diyarında*, *Güliver'in Seyahatleri*, *Mikado*, *Bebek*, *Kurt*, *Andersen Masallar*, *Üç Silahşörler*, *80 Günde Devri Âlem*, *Aya Seyahat*, *Mitoloji*, *Dede Korkut*, *Masallar*, *Sindirella*, *Pamuk Prenses*'tir.



Resim 3: *Başka Bir Kırmızı Başlıklı Kız* kitabının ön kapağı

Başka Bir Kırmızı Başlıklı Kız'da okura üç farklı şekilde hitap edilmektedir: (1) siyah ve düz yazı şekliyle Karolina adlı masal anlatıcı ninenin masalın yeniden yazma sürecini anlattığı ton, (2) italik ve mor harflerle yeniden yazılan masalın anlatıldığı ton, (3) düz veya italik şekilde önsözde mavi, metinde kırmızı harflerle vurguların yapıldığı ton. Böylelikle anlatıcı kimlikleri ayrılmakta ve bazı noktalara özellikle dikkat çekilerek okurun vurgulanan meseleleri gözden kaçırmamasının önüne geçilmektedir. Farklı tonların kullanımı metne çokseslilik ve çok boyutluluk katmakla beraber sesler ve boyutlar arası geçişleri de somutlaştırarak okura kolaylık sunmaktadır (Baykal, 2012: 142).

Eser *Kırmızı Başlıklı Kız* masalı özelinde olsa dahi hem metinde hem de resim kurgusunda *Güzel ve Çirkin*, *Deniz Kızı Masalı*, *Külkedisi Sindirella*, *Uyuyan Güzel*, *Rapunzel* ve *Pinokyo* gibi masallara göndermeler vardır. Her masalın okurlara ayrı birer ders verme peşinde olduğunun savunulduğu önsözde bahsi geçen masalların olay örgüsü ve karakter kurgusunun inandırıcı olmadığına dikkat çekilir:

Epey düşünüp taşınıp araştırdıktan sonra anladık ki bunların her biri bizlere ayrı birer ders verme peşinde. Örneğin, *Güzel ve Çirkin*: Bizlere görünüşe katiyen aldanmamamız gerektiğini öğütüyor. *Deniz Kızı Masalı*, kötü insanlardan uzak durmamızı öğretiyor. *Külkedisi Sindirella*'ysa, iyilik yapan iyilik bulur diyor. *Kırmızı Başlıklı Kız*'a gelince, siz siz olun tanımadığınız insanların sözlerine kanmayın, annenizin babanızın sözünden sakın ha dışarı çıkmayın diyerek bizleri ta onlarca yıldan bu yana tekrar tekrar uyarıp duruyor. Fakat aynı zamanda da tüm bu masallar bizlere ısrarla şunu söylüyor: Birileri hoppadanak ortaya çıkıverecek, masallar da mutlu sonla bitecek! Eğer

Kırmızı Başlıklı Kız'daki avcı çıkıp gelmese, *Deniz Kızı* yakışıklı prensi bulmasa, iyi kalpli büyücü *Sindirella*'yı kollamasa masal masal olmuyor. Yani sanki biraz uydurma gibi. (Scaliter, 2017: 3)⁴

Masalların mutluluk hikâyeleri anlatan maskesi ile gizliden gizliye yürüttüğü fikir aşılama ve bilinçaltı şekillendirme etkilerine değinen, bu yönlendirmeler konusunda hedef kitleyi bilinçlendiren ve masalları eleştiren söylem (Baykal, 2012: 138); masalın anlatıcısı Karolina Nine tarafından sürdürülür. Onun küçük dinleyicilerine göre Karolina'nın masalları tuhaftır; çünkü hiçbiri “ Bir varmış, bir yokmuş...” diye başlamamaktadır. “Bir olur, bir olmaz” diye başlayan bir şey olmayacağını savunan nine, *Kırmızı Başlıklı Kız* masalını 53. kez anlatacağını söyler. Ancak masala geçmeden önce kırmızı renkle vurgulanan sorular sorar. İlk sorusu büyüklere yönelttiği “Acaba bu masalda ne anlatılıyormuş?” olur. Orijinal masalın büyüklerde bıraktığı etkiyi sorgulayan sorunun ardından diğerleri gelir: “Avcı, kurdu neden daha önce yakalayamamış? E madem, *Kırmızı Başlıklı Kız*, kurdun kötü bir kurt olduğunu anladı, nasıl oldu da ona kanmış? Nasıl olur da anneanne kurdu torunu sanıp eve almış? Kurt anneanneyi kandırdı, kız da kandırdı ama, neden avcıyı kandırmamış?” (2017: 4-5).

Dünyanın tüm kırmızı başlıklı kızlarının kafasında bahsi geçen sorular dolaşıp dururken ülkenin birindeki *Kırmızı Başlıklı Kız*, soruları ciddiye alıp masalı değiştirmeye karar verir. Eleştirel düşünen yazarları temsil eden bu kız, masallarla bilinçaltının şekillendirildiğini öne sürerek masalarda hedef kitleye sunulan fikirleri değiştirmek ve onları yeniden yazmak amacıyla Dünya *Kırmızı Başlıklı Kızlar Kongresi*'ni toplamaya karar verir. Uykudan önce ortaya çıkan masal kahramanlarının hepsinin bir arada toplandığı bir kütüphanede buluşan kırmızı başlıklı kızlar tartışmaya başlar. Tartışma ortamının resmedildiği görsel kompozisyonda farklı ülkelerden gelen kırmızı kıyafetli kızların yanında diğer kitap kahramanları da bulunmaktadır. Bazıları tartışmayı ilgiyle dinlerken bazıları sestem rahatsız görünmektedir. Özellikle siyah beyaz resmedilen Platon'un gürültüden rahatsız şekilde betimlenen hâli, filozofun erkek ve kadın kimliği hakkında ataerkil anlayışlar geliştirmesine yapılan bir göndermedir. Zihin ve beden düalizmini savunan Platon, cinsiyet eşitsizliğine yol açan teorileri ve kadınları aşağılayan olumsuz görüşleriyle feministler tarafından eleştirilmektedir. Kadınların düşündüğü ve fikirlerini sunduğu bir toplantıda onları *irrasyonel* ve *duygusal* kabul eden bir filozofun rahatsız bir şekilde resmedilmesi elbette ki tesadüfi değildir. Aynı görselde kırmızılı Japon kızın “Hep bir şeylerden korkmamız şart mı?” sorusuna verdiği cevabın yer alması da önemlidir. Bu cevaba göre erkekler özgür ve cesur kadınlardan çekindiği için onları korkutan ve yiyip yutan yaratıklar yaratmaya meyillidir; çünkü masaldaki kadınlar korkunca masalı dinleyen küçük kızların da aynı tepkiyi vermesi olasıdır.

Masalın orijinalinde *kadınları korkutan kurt* figürünün Çin'de kaplan, Endonezya'da korkunç bir canavar, Afrika'da tilki ya da sırtlan, Amerika'da ise ayıya dönüşmesi meselesi; önsözde kadınları sindirmek için anlatılan hikâyelerin uydurma olduğu iddiasını desteklemektedir. Yeni masal için bir canavar yaratmak isteyen kırmızı başlıklı kızlar, kendi masallarındaki her kötü yaratıktan bir parça alıp bunları birleştirir. Ortaya balık gibi pullu, sivri dişli, simsiyah, kocaman ve inandırıcı olmayan bir yaratık çıkar. Çizilen yaratık, her şeyin kurgu kurallarına göre işlediği masalların mantıksızlığına göndermede bulunmaktadır. Nihai öğüde ve ödüle ulaşmak için bir dizi uydurma koşulla sınanan kahraman için masalların yeniden yazımının önemi daha büyüktür. Zira bu metinde olduğu gibi içinde bulunduğu masalın keyfi kurallarına tabi olan kahraman, kendi

⁴ Mavi renkteki vurgular metne aittir.

hikâyesini kendi yazıp o durumlarda ne yapacağı üzerine düşünerek eyleme geçme hakkına sahip olacaktır.

Fransa'dan gelen kırmızı başlıklı kızın kırmızı renk vurgusuyla yazılmış “Neden kırmızıymış bu pelerin ve başlık?” sorusuyla renk meselesi irdelenir. Meksikalı kırmızı başlıklı kızın; eskiden kadınların en sevdiği renge, doğadaki çiçeklere, kimi meyvelere ve güneşin batışı sırasında bulutların aldığı renge bakıp kırmızı adının verildiği ve dünyadaki bütün dillerde kırmızı denilince akla hep aynı şeylerin geldiği açıklaması ile açıklamaya kongrede bulunan herkesin şaşırması yaşanan dünyanın yanlı nitelendirmelerine ve doğallaştırma süreçlerine dikkat çekmektedir. Açıklamadan sonra diğer masalardaki karakterlerin de kendi hikâyelerini doğruluk bakımından sorgulaması ve bundan sonraki hayatlarını tümünden değiştirecek yepyeni öyküleri hiç farkında olmadan akıllarında yazmaya başlaması yeni yazımları teşvik etmektedir.

Kırmızı başlıklı kızlar tarafından yazılan yeni versiyonda Kırmızı Başlıklı Kız'ın ayın, yıldızların parlamadığı karanlık gecelerde dışarıda dolaşması, diğer çocukların yaptığı gibi köyün ortasındaki kuyudan değil uzaktaki dereden su çekmeye gitmesi, çevresindekilere zor sorular sorması ve herkesten farklı düşünmesi; onu, gündüz vakti ormana gitme konusunda endişeleri olan ve kurt tarafından kolayca kandırılan karakter kurgusundan uzaklaştırmaktadır. Orijinal masaldaki kurt figürünün de dönüşerek çizimlerde görüldüğü üzere kızın hem oyun hem de yol arkadaşı olması, hikâyedeki kötülüğün hastalık salgınına evrilmesi masalın dayanak noktalarını yapıbozuma uğratmaktadır. Çörek pişiren annenin yerini evin aşçısı pozisyonunda babanın alması ve annenin icat yapmakla meşgul olması karakter düzlemindeki yapıbozumu sürdürmektedir. Kırmızı Başlıklı Kız sağlığı hakkında bilgi edinmek ve bir ihtiyacı olup olmadığını öğrenmek için ormanın ortasında yaşamakta olan anneannesine giderken kızlarının sepetine koymak için babanın çörek pişirmesi, annenin ise kendi icatları arasından derenin üzerinde ıslanmadan uyumayı sağlayan sazan balığı şeklinde bir çadır ve toprakta görülmeyen ayak izlerini görmeye yarayan küçük bir lamba seçmesi iş bölümünü belirginleştirir. Bu iş bölümüyle besleyen, hizmet eden *ücretsiz ev içi işçisi* kadın algısıyla beraber politika, bilim ve ekonomi gibi alanlarla ilgilenen ailenin reisi erkek rolleri dönüşmektedir. Böylelikle ev içi görevler ve annelikle etkinlik alanı sınırlandırılmayan kadın, toplumsal hayatta kendini gerçekleştirme şansına kavuşmaktadır.

Masalın bilinen versiyonunda kahraman rolünde kurgulanan avcı karakteri de yeni yazımda büyük değişikliğe uğramaktadır. Üzerinde rengi atmış giysileriyle, kötü ıslak yosun kokusuyla avcı; hayvanları avlayan ve kimse istemediği için onları köydeki kuyuya atıp bütün halkın hastalanmasına sebep olan karakterdir. Kırmızı Başlıklı Kız ile anneanesi avcının yarattığı sorunu çözerek köylü ile beraber avcının kuyuyu temizlemesine, hayvanlara zarar vermemesi için avcılık yapmasının yasaklanmasına, ona örgü örme ve dikiş dikmenin öğretilerek köye yararlı biri olmasına karar verir. Böylelikle ataerkil düzenin *erkeksi* kabul ettiği bir meslek canlılara zarar verdiği için eleştirilerek yine aynı düzenin *kadınsı* addettiği daha *faydalı* bir uğraşla yer değiştirmektedir. Kitapta avcının dönüşümünün anlatıldığı iki görselin ilkinde avcı omuzunda tüfeği ve vurduğu tavşanla anneannenin kapısını çalarken kadın gördüğü manzara karşısında kızgın ve şaşkındır. Bir sonraki görselde ise üzerinde tavşan desenli kazağıyla örgü ören avcı, avcının ördüğü rengârenk kazakları giyen Kırmızı Başlıklı Kız ile avcıya örgüsünü işaret eden anneanne neşeli bir şekilde resmedilmektedir. Bu renkli kompozisyon içinde anneannenin bacaklarına sarılmış mutlu bir tavşan avcıya bakmakta ve karşısında küçük beyaz kurt durmaktadır. Tavşan metaforu, orijinal masalın mekânı Tavşan Ormanı ile kurt yüzünden ormanda hiç tavşan kalmamasına yapılan bir göndermedir. Bilinen versiyonda avcı, kurdu öldürüp hem kadın karakterleri hem de tavşanları kurtarıırken bu masalda insanlara ve hayvanlara

zarar veren avcının kendisidir. Küçük kız ile anneanesi, onu yanlış yaptığına ikna ederek kurtarı ve eski masalda bir arada bulunması mümkün olmayan karakterlerin aynı görsel kompozisyonda barış ve mutluluk içinde yer almasını sağlar. Avcının bir süre sonra örgüde ve dikişte ustalaşıp ünlenerek *Akıllı Terzi* masalının başkahramanı olması, yeniden kurgulanan bir masal içinde başka bir yeniden yazımın daha gerçekleştiğinin kanıtıdır. Kısacası bu dönüşümlü ve iç içe geçen kurguyla beraber kurban ve kahraman rolleri tamamen değişikliğe uğramakta ve orijinal masaldaki tipler farklı özelliklere sahip karmaşık karakterlere dönüşmektedir. Örneğin; kırmızı vurgulu “**Hem korkmuş hem de üşümüş ama ulaşmış anneanneciğinin evine sonunda.**” (18)⁵ ifadesi, korkma ve üşüme hissi özelinde kahramanın bütün duyguları yaşayan derin ve karmaşık bir insan olduğunun göstergesidir. Bilinen versiyonda sabit bir zihniyette kalma eğilimindeki kurbanların kahramana dönüşmesi ve kahramanın düz ya da statik bir karakter şeklinde kurgulanmaması hem farklı bakış açılarını desteklemekte hem de metinlerin her anlatışta/ yazışta yeniden doğduğu fikrini imlemektedir.

Kırmızı Başlıklı Kız’ın ormandaki yolculuğunda korktuğunun belirtilmesi ile yolculuğun betimlendiği resimde kızın ağacın arkasına gizlenerek korkmuş bir şekilde etrafına bakması ve kurdun bütün görsellerde havada olan kuyruğunun bacaklarının arasına sıkışmış hâlde yerde sürünmesi, okuru tekinsiz bir mekânda olma üzerine düşündürür. Günlük rutinde köyün dışına çıkarak dereden su çeken kızın korkmasının sebebi bilinmeyen bir yoldan anneannesine gitmesidir. Dolayısıyla tehlikeli olan bütün orman değil, bilinmeyen kendisidir ve temkinli olmak gerekir. Böylelikle çocuklara her zaman değil ama bazen korkmaları ve kendilerini korumaları gerektiğinin mesajı, orijinal masala kıyasla şiddet unsuruna başvurmadan iletilmekte ve çocuğun tehlikeli olanı anlaması, buna karşı tavır geliştirmesi davranış boyutunda kendisine kazandırılmaya çalışılmaktadır.

Hastalıklı köylülerin siyah elbise giymesi, kızın hastalık kapmaması için yolda karşısına çıkan kişilerle konuşmaması gerektiği uyarısı, uyarı sebebiyle onlara rastlamak istemeyen kızın bilinmeyen yoldan gitmesi ve anneanne ile avcı arasında geçen masalın en bilinen diyalogu; bu metnin klasik masalla ilişkisini ortaya koymaktadır. Siyah elbise giyen köylülerin renk ve tehlike benzerliğiyle orijinal masaldaki kurdun yerine geçmesi, kötülük kavramını dönüştürür. Anneanne ile avcının kapıdaki konuşması da hem metnin üzerine inşa edildiği masalı anırtır hem de yeni bir metnin ortaya konulduğunun göstergesidir:

- “Gözlerin neden o kadar iri?”, diye sormuş avcı anneanneciğe.
- “Merak ettiğim şeylerin cevabını araştırmaktan ve kitap okumaktan tabii ki!”, diye cevap vermiş anneannecik,
- “Ama”, demiş avcı, “Kulakların da kocaman senin!”
- “Elbette öyle, çünkü bana söylenenleri çok dikkatli dinlemeliyim!”
- “**Peki ya ağzın? Ağzın da tabak kadar büyük neredeyse**”, diye çekinerek sormuş avcı.
- “Ne sandın avcı! Gerçekleri herkese duyurmak için öyle olması gerek ağzımın da!” (21-22)⁶

Anneannenin avcıya verdiği cevaplar; metinlerarasılık düzeyinde ilişki kurulan öyküye farklı bir yorum getirmektedir. Masalın yaygın versiyonundaki daha iyi görebilmek, duyabilmek ve yiyebilmek gibi eylemlerin amacını dönüştürerek kadınlık ile akıllı kullanma yetisini bir araya getiren metin; annenin icat yapması, babanın mutfakta üretmesi, avcının dikiş ve örgüye

⁵ Kırmızı renkteki vurgular metne aittir.

⁶ Kırmızı renkteki vurgular metne aittir.

yönelmesi metaforlarını sürdürerek ataerkil düzende bilimin erkeklere özgü bir alan kabul edilmesini eleştirir. Böylelikle bilimde kadını ikinci plana iten dişil mitlerin üretimi ile ataerkil ideolojinin duygusal ve düşünsel işbölümüne karşı çıkılır. Duygusallaştırma, dişileştirme ile eş anlamlı hâle geldiğinden sert olan erilkem yumuşak olan dişidir. Uzaklaşma ve ayrılmayla birbirinden köklü bir şekilde koparılan özne ile nesne ilişkisi, bilim ve doğa ilişkisidir. Kadınlar kişisel, duygusal ve tikel olanın koruyucularıyken gayri şahsi, rasyonel ve genel olanın alanı kabul edilen bilim erkeklere tahsis edilir. Evelyn Fox Keller; modern bilimin erkek ve kadın, kamusal ve özel alan, ev ve iş arasındaki bölünmeyi destekleyerek tercihini kültür ve doğa, akıl ve duygu, öznel ve nesnel arasında çok daha büyük bir kutuplaşmadan yana kullandığını/ kullanmaya zorlandığını savunur. Bilim, kadınların cinselliklerinin yok edilmesine koşut olarak cansız, kutsallıkları alınmış ve makineleşmiş bir doğa anlayışı sunar. Böylece ataerkil ideolojinin yapıp etmeleri doğrultusunda onun en değerli destekleyicisi hâline gelerek erkekleri yüceltip diğerlerini ikincil konuma iten veya marjinalleştirip tamamen dışlayan düzenin sürdürülmesine yardım eder (Keller, 2016: 31-105). Ancak *Başka Bir Kırmızı Başlıklı Kız*; bilim, ırk, cinsiyet, meslek dalı gibi tasnif edilen kategorilerin geleneksel ve yapay sınırlarını dil ve görsel kompozisyonlarla genişleterek yüksek ivmeli değişimi desteklemektedir.

Sonuç

Klasik bir masalın yeniden yorumlandığı farklı dildeki edebiyatlara ait üç eserin çok kültürlü eleştirel analizinin gerçekleştirildiği bu çalışma, incelenen masalların biçim ve içeriğine odaklanmıştır. Postmodern feminist masallar, orijinal *Kırmızı Başlıklı Kız* masalının bazı yönlerden değiştirildiği modern varyasyonlardır. Özellikle okul öncesi döneme hitap eden resimli kitap türünde çocuklar görsel uyarıcılarla direkt ilişki kurabilirken metinler, okuma yazma bilmeyen çocuklara ebeveynler veya öğretmenler tarafından okunduğu için eserlerin muhatabı sadece çocuklar değil aynı zamanda yetişkinlerdir. Okuyucuya, belirli noktaları birleştirmesi ve *her türlü* anlamı yaratması için genellikle aktif bir katılımcı olarak rol verilir. Bazı durumlarda, metin ve okuyucu arasında doğrudan bir etkileşim biçimi kurulur. Dolayısıyla her iki grup da türün hedef kitesidir. Geleneksel masallar hakkında bilgi sahibi olan eğitici pozisyonundaki yetişkinlerin çocuklara *doğru* iletilerin aktarılmasını sağlayan aracılık görevi, çocuklardan önce onların yanlı bakış açılarının değiştirilmesini incelemekte, okur farklı yorum ve okumalara davet edilmektedir.

Kırmızı Başlıklı Kız hakkında bilgi sahibi olan okuyucu, yeni masalların parçaladığı geleneksel metni kolayca tanıyabilmektedir. Üç masal da türün belli kurallarına uyararak kalıplaşmış söylemleri görünür kılmakta, onlara meydan okumakta ve farklı bakış açıları sunarak geleneksel cinsiyet kalıpları, imgeler ve kodlar hakkındaki görüşleri değiştirmeye çalışmaktadır. Alternatifler öneren metinler, geleneksel malzemenin söylemsel temellerini yeniden düzenlemesine izin veren ve yazarın bilinçli seçimlerinin bir sonucu olan anlatı stratejileriyle gelenekleri değiştirmektedir. Böylelikle kültürel cinsiyet normlarının sorgulanıp analiz edilerek cinsiyet manzarasının değiştirilmesi mümkün kılınmaktadır. Örneğin üç metinde de hikâyenin diğer yönlerinin sunulması için geleneksel her şeyi bilen anonim anlatıcılığı kullanan anlatı stratejileri tercih edilmiştir. Daha önce susturulmuş ve nesneleştirilmiş olanlara söz hakkı, faillik ve öznellik verilmesi; okuyucuları geleneksel *Kırmızı Başlıklı Kız* masalında nesneleştirilen ve kötülünen bir karakterle empati kurmaya davet etmektedir. Böylelikle masallardaki karakterler yeniden tanımlanarak geleneksel güç dinamiği çarpıtılmakta ve ataerkil kültürün ikilikler üzerinden inşa ettiği stereotipler altüst edilmektedir.

Yazarlar ve illüstratörler, sıfırdan başlamayıp tanınmış figürleri ve motifleri kullanarak özellikle yetişkin okuru klasik ile yeniden yazımlar arasında bir karşılaştırma yapmaya zorlar. Böylece *Kırmızı Başlıklı Kız* başta olmak üzere çeşitli masalların motifleri ile işlevleri etkisiz kılınır ve ortadan kaldırılır. Yalnızca geleneksel masal anlayışına değil, aynı zamanda masal ve folklor çalışmalarının yapısalcı temeline de meydan okunur. Örneğin kurdun karakterizasyonu; Propp'un katı eylem alanları, cinsiyetlendirilmiş işlevleri ile sınırlayıcı motiflerinde mümkün olmayan anlamlara izin vermek için farklı bakış açısı ve yorumlarla değerlendirilir. Söz konusu bakış açıları ve yorumlar, tür için yeni bir ideal oluşturmaz; ancak kalıplar için olasılıklar üreterek onu daima akış içinde devingen bir türe dönüştürür.

İncelenen özgürleştirici metinler; toplumsal cinsiyet rollerini birbirinden ayrı yaklaşım ve daha eşitlikçi kurgularla yansıtarak çocukları ve yetişkinleri kendi dünyalarını anlayabilecekleri ve öznelliklerinin inşasında bilinçli şekilde hareket edebilecekleri alternatif pozisyonlar oluşturmaya teşvik etmektedir. Masalın orijinalindeki baskın söylemi belirleyip bozan yeniden yazımlar, günlük yaşam deneyiminin bir parçası olarak bireylerin hegemonik söylemler hususunda farkındalık geliştirmesine ve onlarla mücadelesine yardım eder. Masalın üç modern yorumunda rollerin değiş tokuşu veya bir araya getirilişi; önyargılı toplumsal cinsiyet kavramlarını, iyilik-kötülük, güzellik-çirkinlik gibi ikili karşıtlıkları sorgulamaya ve bunların *itaatkâr kadın* ile *güçlü, korkutucu veya kurtarıcı erkek* nitelendirmelerine tam olarak uymadığını anlamaya yönlendirir. Kısacası bu çalışmanın bulguları sonucunda masalın fazlasıyla kalıplaşmış bir tür olmasına rağmen yazar ve illüstratöre özgün bir tarz uygulayacak kadar hareket alanı sağladığını, bir anlatı örüntüsünün yaygın olmasının tür için gerekli olduğu anlamına gelmediğini ve incelenen metinlerin çocuklara masal okurken aktarılan cinsiyet, kimlik, cinsel yönelim hakkındaki inançlara yeni görüşler sunduğunu iddia etmek mümkündür.

Kaynakça

- Agacinski, S. (1998). *Cinsiyetler Siyaseti*. Çev. İsmail Yerguz. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Aktulum, K. (2004). *Parçalılık/Metinlerarasılık*. Ankara: Hilmi Usta Matbaası.
- Artun, İ. (2012). "Masallar ve Toplumsal Cinsiyet: Kadın Kimliğinin Ataerkil Söylemlerle Yeniden Yapılandırılması". <http://iletisim.ieu.edu.tr/karine/?p=265>, Erişim Tarihi: 10.12.2020.
- Baker-Sperry, L. (2001). "Negotiating Subjectivity: Exploring Personal Agency in Children Through Gendered Text". Purdue University, Unpublished Ph.D.
- Baykal, N. (2012). "Murathan Mungan'ın "Zamanımızın Bir Külkedisi"ni Marksist Kuram Çerçevesinde Okumak". *Milli Folklor*, 24: 137-147.
- Coats, K. (2018). "Gender in Picturebooks". *The Routledge Companion to Picturebooks*. Bettina Kummerling-Meibauer (Ed.). London: Routledge.
- De Beauvoir, S. (1993). *Kadın "İkinci Cins" I Genç Kızlık Çağı*. Çev. Bertan Onaran. İstanbul: Payel Yayınları.
- Demarest, J. ve Kortenhaus C. M. (1993). "Gender Role Stereotyping in Children's Literature". *Sex Roles* 28(3): 219-232.
- Farish Kuykendal, L. and Sturm, B. W. (2007). "We Said Feminist Fairy Tales, Not Fractured Fairy Tales! The Construction of the Feminist Fairy Tale: Female Agency over Role Reversal". *Children and Libraries*: 38-41.
- Fox Keller, E. (2016). *Toplumsal Cinsiyet ve Bilim Üzerine Düşünceler*. Çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Metis Yayınları.
- Goldstone, B. (2009). "Postmodern Experiment". *Children's Literature: Approaches and Territories*. Ed. Janet Maybin, Nicola J. Watson. United Kingdom: Palgrave, Mcmillan Publishing.
- Gün, B. (2008). *Masallara Feminist Bir Bakış ve Cinsiyet Meseleleri*. Ankara Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Günay, U. (1975). *Elazığ Masalları*. Atatürk Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi.

- İçöz, F. (2008). *Masalda Cadı: Ötekinin Arketipi*. Ege Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Kurt, V. (2012). “Murathan Mungan’ın ‘Zamanımızın Bir Külkedisi’ Adlı Öyküsünün Metinlerarası İlişkiler Bağlamında Okunması”. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* 7(2): 761-768.
- Lieberman, M. (1972). “Some Day My Prince Will Come: Female Acculturation through the Fairy Tale”. *College English* 34(3).
- Little Red Riding Hood*. <https://www.pitt.edu/~dash/type0333.html> (erişim tarihi: 25.10.2020).
- Lurie, A. (1990). *Don't Tell the Grown Ups: Subversive Children's Literature*. Boston: Little Brown.
- Meece, J. (2002). *Child and Adolescent Development for Educators*. New York: McGraw Hill.
- Moebius, W. (1988). *Words and Pictures*. New York: Farrar Straus Giroux.
- Nikolajeva, M. (1995). “Children's Literature as a Cultural Code: A Semiotic Approach to History”. *Aspects and Issues in th History of Children's Literature*. Ed. Maria Nikolajeva. London: Greenwood Press.
- Ölçer, E. (2003). *Türk Masallarında Toplumsal Cinsiyet ve Mekân İlişkisi*. Bilkent Üniversitesi,
- Parsons, L. T. (2004). “Ella Evolving: Cinderella Stories and the Construction of Gender Appropriate Behavior”. *Children's Literature in Education* 35(2): 135-154.
- Paterson, S. ve Lach, M. A. (1990). “Gender Stereotypes in Children's Books: Their Prevalence”. *Gender and Education* 2(2).
- Robberecht, T. (2019). *Kitaptan Düşen Kurt*. Res. Grégoire Mabire. Çev. Ömer Erduran. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Scaliter, J. (2017). *Başka Bir Kırmızı Başlıklı Kız*. Res. Delia Iglesias. Çev. Celil Denктаş. İstanbul: Nota Bene Yayınları.
- Sezer, M. Ö. (2015). *Masallar ve Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Şahinkanat, S. (2020). *Kim Korkar Kırmızı Başlıklı Kız'dan?*. Res. Ayşe İnan Alican. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tatar, M. (1987). *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales*. New Jersey: Princeton University Press.
- Tüfekçi Can, D. (2014). *Çocuk Edebiyatı: Kuramsal Yaklaşım*. Konya: Eğitim Yayınevi.
- Varga-Dobai, K. (2008). “From Folk Tales to Popular Culture: Poaching and Relevance in the Process of History”, *Folklore (Estonia)*, 40(40): 21-36.
- Warner, M. (1991). “The Absent Mother, Or Women Against Women”. *Old Wives Tales: Lecture Delivered as "Tinbergen Professor" at the Erasmus University Rotterdam, Faculty of Societal History and Study of the Arts, on January*.
- Whalley, J. I. (2009). “Text and Pictures: A History”. *Children's Literature: Approaches and Territories*. Ed. Janet Maybin, Nicola J. Watson. United Kingdom: Palgrave, Mcmillan Publishing.
- Williams, C. (2010). “Who's Wicked Now? The Stepmother as Fairy-Tale Heroine”. *Marvels & Tales* 24(2): 255-271.
- Zajko, V. (2009). “Women And Greek Myth”. *The Cambridge Companion To Greek Mythology*. Ed. Roger D. Woodard. New York: Cambridge University Press.

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

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



EEDER

Edebi Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Ekim 2022, Cilt 6, Sayı 2

Atıf/Citation: Yılmaz, N. (2022). "Mehmed Es'ad Dede ve Beyân-ı Vahdet (Tevhidnâme) İsimli Manzumesi", *Edebi Eleştiri Dergisi*, 6(2), s. 79-103.

Nesrin YILMAZ*

Mehmed Es'ad Dede ve Beyân-ı Vahdet (Tevhidnâme) İsimli Manzumesi**

*Mehmed Es'ad Dede and His Poem Named Beyân-ı Vahdet
(Tevhidnâme)*

ÖZ


Mehmed Es'ad Dede, 19. asrın ikinci yarısında yaşamış, mesnevîhânlık yapmış bir Mevlevî şeyhidir. Selânik'te doğmuş olup birkaç yıllık memuriyet hayatından sonra İstanbul'a gelmiştir. Arapça ve Farsça öğrenerek ilmî mânada kendisini yetiştiren Es'ad Dede, birçok tarikatten icâzet almıştır. Devrin tanınmış önemli isimlerinden eserler okumuş, dinî konulara nüfuz etmiş ve sonrasında kendisi de bazı Farsça eserleri okutmaya başlamıştır. Gerek çeşitli mektep ve medreselerde okuttuğu Farsça dersler, gerekse bazen camilerde ve bazen de hususi olarak okuttuğu *Mesnevî-i Şerif* ve *Fusûsu'l-Hikem* gibi tasavvufî eserler ve yetiştirdiği talebelerle Osmanlı'nın son dönemine damga vurmuş önemli din âlimlerinden biridir. Ahmed Avni Konuk, Tâhirü'l-Mevlevî, Hüseyin Vassaf gibi önemli münevverlerimizin de hocası olan Es'ad Dede, hayatı boyunca birçok sıkıntıya maruz kalmıştır. Kendisi hayatta iken zengin kütüphanesinde bulunan -kendi yazdıklarının bir kısmı da dâhil olmak üzere- birçok nadide eser, Yenikapı Mevlevîhânesi yangınında yanıp kül olmuştur. Şiirlerinin bir kısmı çeşitli eserlerde parça parça yer alan Es'ad Dede'nin "Tevhidnâme" adıyla meşhur bir manzumesi bulunmaktadır. "Beyân-ı Vahdet" adıyla bir yazma eserde karşımıza çıkan bu kayıp şiir, ilk defa bu çalışmada ve çeviri yazılı metni ile verilmiştir. "Görünen cümle eşyadan Hüdâ'dır/ Sakın sanma anı senden cüdâdır" matlaıyla başlayan şiir, tasavvufun en önemli konularından biri olan "vahdet-i vücûd" görüşünü işlemektedir.

Anahtar Kelimeler: Mehmed Esad, Esad Dede, Tevhidnâme, Beyân-ı Vahdet, vahdet-i vücûd

ABSTRACT

He is a Mevlevî sheikh who lived in the 2nd half of the 19th century and was a mesnevîhân. He was born in Thessaloniki and came to Istanbul after a few years of civil service. He trained himself scientifically by learning Arabic and Persian and received approval from many sects. He read works by well-known important names of his period, deepened in religious subjects and then he began to teach some Persian works. He is one of the important religious scholars who left his mark on the last period of the Ottoman Empire with his mystical Works such as the *Mesnevî-i Şerif*, *Fusûsu'l-hikem* he taught and the students he trained. Es'ad Dede, who was also the teacher of important intellectuals like Ahmed Avni Konuk, Tâhirü'l-mevlevî, Hüseyin Vassaf, was exposed to many troubles through his life. Many rare works, including some of his own writings, which were in his rich library when he was alive, were burned down in the fire of Yenikapı Mevlevîhânesi. Es'ad Dede, some of his poems are included in various works piece by piece, has a famous poem called "Tevhidnâme". This lost poem, which appears in a manuscript called "Beyân-ı Vahdet", is given for he first time in this study and with its transcribed text. The poem, which begins with the introduction of "Görünen cümle eşyadan Hüdâ'dır/ Sakın sanma anı senden cüdâdır", deals with the subject of "vahdet-i vücûd", which is one of the most important subjects of mysticism.

Keywords: Mehmed Esad, Esad Dede, Tevhidnâme, Beyân-ı Vahdet, vahdet-i vücûd

* Doktora öğrencisi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, nesrin-ylmz@hotmail.com  ORCID: 0000-0002-9701-5019

** [Araştırma Makalesi] Geliş Tarihi: 07.07.2022 Kabul Tarihi: 03.10.2022 Yayın Tarihi: 25.10.2022 DOI:10.31465/eeder.1142086

Giriş

“İlim müminin yitiğidir, onu nerede bulursa alır.” düsturu, asırlarca birçok isme rehber olmuştur. “İlim kesbi” için elbette birçok yol, yöntem söz konusudur. Bunlar arasında farklı kişilerden, eğitim kurumlarından istifade etmenin yanı sıra, aynı amaçla tâliplerin, bazen farklı diyarlara revân olmayı dahi göze almaları sayılabilir. Elbette “Aramakla bulunmaz, bulanlar ancak arayanlardır.” fehvâsınca bazen bulunanlar, yeni arayışları da beraberinde getirecek ve ilim, hep biraz “yitik” kalacaktır. Ancak “aramak” eylemi de mukaddes bir amaç için olunca mukaddes hâle gelecek, bu süreç de mütemâdiyen uzayıp gidecektir. Mehmed Es’ad Dede de ilim arayışında olan isimlerden biridir. O, hocaları, okuduğu ve okuttuğu dersler, talebeleri ve çok sevdiği kitapları ile dolu dolu bir hayat geçirmekle kalmamış, her çiçekten bal alan arı misali pek çok isimden ders ve icazet almış, farklı ülkelere ilmî maksatlı seyahatlerde bulunmuş çok yönlü bir âlim ve şairdir.

Meşhur *Mesnevî* şârihi ve mesnevîhan Es’ad Dede’nin telif, tercüme ve şerh sahasında yazdığı birçok önemli eseri vardır. Kitapları çok seven ve içerisinde çok kıymetli nadir eserlerin de bulunduğu zengin bir kütüphaneye sahip olan Es’ad Dede, bazı talihsiz olaylarda bu kitapların çoğunu yitirmiştir. Yazma eser kütüphanelerinde kayıtlı ve bilinen iki eseri (şerh ve tercüme türünde) akademik düzeydeki çalışmalarla ilim âlemine kazandırılan Es’ad Dede’nin şiirlerinin bir kısmı da yayımlanmıştır.¹ *Tevhidnâme* adıyla bilinen ancak bulunamamış şiirinin, şaire ait en meşhur manzumesi olduğunu söyleyebiliriz. Es’ad Dede’nin hayatını ele alan eserler onun bu şiirinin matlâna mutlaka yer vermişlerdir. Tamamı elde olmayan bir şiirin çeşitli eserlerde bir iki beytinin bulunması, bu şiirin zihinlerde ne kadar önemli bir yer tuttuğunun da kanıtı niteliğindedir diyebiliriz.

Es’ad Dede henüz hayattayken yazıya geçirildiğini düşündüğümüz *Tevhidnâme* nüshası, bir yazma eser içerisinde yer almaktadır. “Vahdet-i vücûd” görüşünü konu alan bu uzun manzume, müstensihinin, muhtemelen kendisi için yazdığı bu eser sayesinde bugün gün yüzüne çıkabilmiştir. Bu çalışmada Es’ad Dede’nin hayatı ve eserleri hakkındaki bilgilerin ardından *Tevhidnâme* hakkında açıklamalar yapılmış ve metin, çeviri yazı yöntemiyle okuyucuya sunulmuştur.

1. Mehmed Es’ad Dede

Mehmed Es’ad Dede, 1843 yılında (h. 1259/r. 1257) (Muhammed Es’ad: 1a), Selânik’te doğar.² Ticaretle meşgul olan bir ailede büyüyen Es’ad Dede’nin babası Recep Efendi, Selânik avdetlilerinden Paşaral adıyla bilinen bir aileden gelmektedir. Annesi ise Hânuş Hanım’dır. Bu ailenin dördü erkek beş çocukları vardır ve Mehmed Es’ad üçüncü çocuktur. Diğer erkek çocuklar babaları gibi ticaretle ilgilenmiş ve tekstil sahasında faaliyette bulunmuşlardır. Zamanla işi büyüten kardeşler önce Selânik’te bir şirket kurmuşlar, ardından da Manchester’de bir şube açmışlardır. Epeyce bir servet ve itibar elde eden kardeşler, Mehmed Es’ad’a maddi anlamda destek olmayı ihmal etmemiştir. (Vassaf: 106)

Mehmed Es’ad, ilk eğitimine Selânik’te başlar. Kapan’da bulunan ibtidâî mektebinden çıktıktan sonra Arapça ve Farsça dersler alır. (Belge: 363) Daha buluş çağına girmeden evvel gördüğü bir rüyada kendisi kuyuya düşmüş iken, Peygamber Efendimiz mübarek elini uzatarak kuyudan onu

¹ bkz. (Tatçı ve Kurnaz, 2000: 245-279; Başkan, 2013)

² Doğum tarihi hakkında ayrıca bkz. (Öktay, 2008: 22)

kurtarır. Bu rüyayı bir talebesine anlatmış ve Hüseyin Vassaf da *Sefîne-i Evliyâ* isimli eserinde bu bilgiyi nakletmiştir. (Vassaf, 2006: 402)

On altı yaşında Selânik mâliye kaleminde memur olarak çalışmaya başlar. Beş sene bu memuriyete devam ettikten sonra 1280 (1863-1864) yılında, yirmi üç yaşında, İstanbul'a gelir. Selânik'te iken evlendiği eşinden, evlilik hukukuna dair bazı vazifelerin îfâsındaki eksiklikler sebebiyle İstanbul'da boşanır. Ardından da eşini tekrar Selânik'e yollayan Dede, boşanma sebebi hakkındaki bu bilgileri, talebesi Ahmed Avni Konuk'la paylaşmıştır. Bundan sonra bir daha evlenmemiş olup bir kızı ve oğlu bulunmaktadır. (Başkan, 2013: 55, 94)

İstanbul'da önce Hoca Şevket Efendi'den, ardından da manevi bir işaretle Hoca Âdil Efendi'den ilmî mânada istifade eder. Âdil Efendi'den icâzetini de alan Es'ad Dede (Tâhirü'l-Mevlevî: 171), Fatih'teki Çayırılı Medresesi'nde ikamet etmeye başlar. Arapça ve Farsçasını iyice ilerleten Dede, mesnevîhân olur ve senede bin iki yüz kuruşluk bir ücret kendisine tevcih edilir. (Vassaf: 3-4) 1282 (1865-1866) yılında Farsça seyyar muallimliği sınavını kazanarak Davutpaşa Rüşdiyesi'ne tayin olunur ve yine Aksaray'da, Mahmudiye Rüşdiyesi için açılan sınavı kazanıp ek memuriyetle buraya görevlendirilir. (Albayrak, 1980: 209-210) 1291 (1874-1875) senesinde Edirne müderrisliği görevine getirilen Es'ad Dede, sonraları Nümûne-i Terakki Mektebi'nde Farsça hocalığı yapar ve yaşlılık sebebiyle oradan emekli olur. Ayrıca Fâtih Câmii'nde *Mesnevî-i Şerif*, odasında özel olarak bazı talebelerine de *Kaside-i Tâiyye*, *Fusûsu'l-Hikem* gibi önemli eserleri okutmuştur. (İnal, 1969: 328)

Vefatından iki yıl önce Kasımpaşa Mevlevîhânesi mesnevîhânlığı görevine getirilen Es'ad Dede'nin hayatında iki elim yangın söz konusu olmuştur. Bunlardan birincisi, İstanbul'a geldikten sonra ikamet etmeye başladığı Çayırılı Medresesi'nde gerçekleşmiştir. Medrese yanınca oraya yakın olan Tâhir Ağa Tekkesi'ne bitişik hücrede yaklaşık bir yıl kalıp sonrasında tekrar medresede kalmaya devam etmiştir. (Vassaf: 3-4) İkinci yangın ise, Yenikapı Mevlevîhânesi'nde gerçekleşmiştir. Kitapları çok seven ve kazandığı parayla birçok kitap satın alan, hatta farklı ülkelerden dahi kitap getirten Dede, bir ara Hintli âlim İmdâdullah Tehânevî'ye yakın olmak için kitaplarının bir kısmını sahaflar çarşısında satmıştır.³ (Vassaf: 5) Yenikapı Mevlevîhânesi yangınından evvel ise Beyazıt Devlet Kütüphanesi'ne yedi yüz cilde yakın kitap hediye etmiştir. Ancak bunlardan başka yani satılan ve hediye edilenler dışındaki iki bin cilt kadar kitap, bu yangında zâyi olmuştur. (Öktay, 2008: 34; Belge: 363)

Yenikapı Mevlevîhânesi yangınından altı ay evvel burada kalmaya başlayan Es'ad Dede, yangında yitirdiği kıymetli eserlerden ötürü çok müteallim olmuştur. (Bezmen, 1994: 138) Bu olaydan sonra Kasımpaşa Mevlevîhânesi mesnevîhânlığı görevine getirilmiş ve iki yıl kadar bu görevi îfâ etmiştir. Yıllardır çekmekte olduğu rahatsızlıkları iyiden iyiye ilerleyen Dede (İnal 1969: 328), 9 Ağustos 1911 (13 Şaban 1329) tarihinde rahmet-i Rahmân'a kavuşmuştur. Vefat ettiğinde yetmiş iki yaşındadır ve ertesi gün cenaze namazı Kasımpaşa Câmii-i Kebîri'nde kılınarak Kasımpaşa Mevlevîhânesi haziresine defnedilmiştir. (Vassaf: 7) Vefatına düşürülen tarihler şunlardır:

“Mesnevîhân kenz-i esrâr-ı hikem Es'ad Dede
Âlem-i devrânda dervîş-i hümâ-pervâz idi
Feyz-i nutkun ahz edenler dediler târihini

³ Bu durum, kitaplarına çok düşkün olan ve onları geride bırakmak istemeyen Esad Dede'nin, kitapların tamamını götürmeyecek olmasından kaynaklanmış olmalıdır.

Gitdi sûy-ı lâ-mekâna nâtık-ı mümtâz idi⁴

“İrci’î emr-i celîliyle bugün
Hâcemiz eyledi ikmâl-i kelâm
İrticâlen dedi Hâkî târîh

Etdi Es’ad Dede dersi itmâm⁵ (Ergun, 1936: 1318)

Bunların yanı sıra vefatına düşürülen bir başka tarih de (1329) Abdülbâki Dede’nin Es’ad Dede’yi anlattığı mektubunda yer almaktadır:

“Hazret-i Şeyh Mehmed Es’ad
İrtihâl eyledi ol merd-i nikû
On iki pir düşürdü târîh

Mesnevîhân Dede göçdü yâ hû” (Başkan, 2013: 62)

Es’ad Dede’nin kabri, sonradan, mevlevîhânenin yıkılıp mektep olarak inşa edilmesi sebebi ile Tâhir Ağa Tekkesi’ne taşınmıştır.⁶ (Tuman, 2001: 136)

Es’ad Dede, hayatı boyunca farklı sebeplerle çeşitli ülkelere ziyarette bulunmuş, hatta bazı yerlerde uzunca bir zaman ikamet etmiştir. İlk olarak hac maksadıyla yola çıkmış ve önce Şam’a giderek burada, başta Muhyiddin İbnü’l-Arabî hazretlerinin kabri olmak üzere birçok önemli makamı, mekânı ziyaret etmiştir. Bu şekilde ilk hac vazifesini, 1311 (1893-1894) tarihinde yerine getirmiştir. Hacca giderken Konya’ya da uğramış ve ikinci Konya ziyaretini de daha sonraları Hulusizâde Osman Nuri Efendi ile yapmıştır. (Vassaf: 4) 1894 senesi yazında hacdan İstanbul’a dönen Dede, birkaç ay sonra talebesi Tâhirü’l-Mevlevî’nin ısrarı üzerine yeniden hacca gidecektir. (Tatçı ve Kurnaz, 2003: 469) İstanbul’dan İskenderiye’ye doğru vapurla yola çıkan Es’ad Dede ve talebesi, İskenderiye’de iki gün kalmış ve önemli âlimlerin türbelerini ziyaret etmişlerdir. Kâhire’de mevlevîhânedeki misafir olmuşlar ve yine birçok türbe ziyaretinden sonra yola devam etmişlerdir. (Tâhirü’l-Mevlevî: 30-31) Altı defa Hicaz’a gittiği bildirilmekle beraber bir defasında üç dört yıl kadar orada kalmıştır. Bu süre zarfında vefat ettiği haberi dolaşmaya başlayınca ber-hayat olduğunu ve Mekke-i Mükerrreme’de ders okuttuğunu, gazeteye mektup göndermek suretiyle bildirmek durumunda kalmıştır.⁷ (İnal, 1969: 329) Bunların dışında Bursa, Eskişehir, Kütahya ve Akşehir’e de gitmiştir. (Tatçı ve Kurnaz, 2000: 247)

Yukarıda, hayatını özet halinde ele aldığımız bu Mesnevî şârihinin tasavvufî yönü üzerinde de durmak istiyoruz. Zira Es’ad Dede, öncelikle bir Mevlevî şeyhidir ve Dede vasfını bu sebepten almıştır. Akrabalarından Âdil Eren Bey’in verdiği bilgilere göre Es’ad Dede, Selânik’te iken herhangi bir tarikate intisab etmemiş, fakat bir müderristen dersler almıştır. Ancak İstanbul’a geliş maksadı ilim tahsili olarak bildirilmektedir. (Vassaf: 108) Şâzeliyye tarikatının esaslarını Mağribî Şeyh Mustafa Efendi’den öğrenen Es’ad Dede, Kâdiriyye, Şâbâniyye ve Nakşibendiyye tarikatlarının icâzetlerini ise Osman Şemsi Efendi’den almıştır. Bunların yanı

⁴ 1329 tarihini veren bu dördlük kabir kitabesinde yer almaktadır.

⁵ Bu tarih Emin Hâkî tarafından düşürülmüştür ve son mısraı 1329 tarihini vermektedir.

⁶ Cenaze merasimi ve mevlevîhânenin sonraki durumu için bkz. (Vassaf: kapak ve 7) Baha Tanman’ın, “Kasımpaşa Mevlevîhânesi” maddesinde verdiği bilgilerle Hüseyin Vassaf’ın, gözlemlerine dayanarak bahsettiği hususlar örtüşmektedir. Karşılaştırmak için bkz. (Tanman, 2001: 554)

⁷ Es’ad Dede’nin, Mekke-i Mükerrreme’de, Hintli âlim ve Mesnevî şârihi İmâdullah Tehânevî ile tanıştığı, ondan çok feyizler aldığı hatta yanında, hizmetinde on sekiz yıl kaldığı bilgisi de yer almaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. (Elgin, 1965: 65)

sıra İdrisiyye tarikatı esaslarını öğrendiği Şeyh İsmail Nüvvab'ın emri ile kırk gün boyunca halvete girmiş, Ekberiyye tarikatı icâzetini Halep'li âlim Yâsin Efendi'den almıştır. (Vassaf: 5) Daha önce bahsettiğimiz Hintli âlim İmdâdullah Tehânevî, Çiştîyye tarikatı şeyhlerindedir ve ondan da icâzet alarak bu sülûkünde de şeyhi nezdinde halvet çıkarmıştır. Son olarak Mevlevî tarikatı icâzetini Eskişehir Mevlevîhânesi şeyhi Hasan Dede'den alan Es'ad Dede (Tatçı ve Kurnaz, 2003: 469; Vassaf, 2006: 403), vefat ettiğinde Kasımpaşa Mevlevîhânesi mesnevîhânıdır. Bu şekilde pek çok tarikatle ileri düzeyde alakası bulunan kişilere “câmiu't-turuk” denmektedir ve bu ifade Es'ad Dede için de kullanılmıştır. (Vassaf: 5)

Es'ad Dede'nin dersine katılan, ondan çeşitli eserler okuyarak nasipleneler arasında birçok önemli isim vardır. Bunlar arasında talebeleri Hüseyin Vassaf ve Avni Konuk ilk sırada sayılabilir. Bu iki isim, Dede hakkındaki biyografik malumatın en önemli kaynaklarıdır. *Esadnâme*'de bulunan bilgiler ve oraya alınan şiirleri olmasaydı muhakkak surette Es'ad Dede'yi bu kadar iyi tanıyamayacak, hatta belki yazdığı bazı eserlerden dahi haberdar olamayacaktık. Zira yangında yanan kitaplarından geriye kalanlar da Hakkâklar çarşısında satılmıştır. (İnal, 1969: 328) Hüseyin Vassaf, medresede iken, hocasından *Kaside-i Hamriyye* okumuş olup Tâhirü'l-Mevlevî de onun *Mesnevî* derslerinden istifade etmiştir. Ayrıca Mehmet Âkif Ersoy, Tâhir Ağa Dergâhı Şeyhi Ali Behcet Efendi, Şeyh Abdülhay, Abdülbâki Efendi de *Mesnevî* derslerinde bulunanlar arasındadır. (Vassaf: 3-7)

Mehmed Es'ad Dede, birçok eser yazmıştır.⁸ Telif, şerh ve tercüme türündeki eserleri sırasıyla şunlardır:

- a. Nümûne-i Kavâid-i Fârisî: *Esadnâme*'de matbu olduğu bildirilen bu eser İstanbul'da, 1308'de basılmıştır. (Tatçı ve Kurnaz, 2003: 470)
- b. Usûl-i tarikate dair risale.
- c. Maâd'a dair risale.
- ç. Istilâhât-ı Sûfiyye: Geniş hacimli bir tasavvuf terimleri sözlüğü.
- d. Divançe: Mehmed Es'ad Dede'nin şiirleri küçük bir divan oluşturacak kadar vardır. Ancak birçoğu elimizde olmayan şiirlerinden elde kalanlar *Esadnâme*'de yer almaktadır.⁹
- e. Tevhidnâme: 294 beyitlik bir şiir olduğu bildirilen manzume, bu makalenin konusudur.
- f. Mesnevî Şerhi: Mesnevî'nin ilk cildine yazılmış mufassal bir şerhtir. Senelerce Mesnevî dersleri okutan Dede'nin zengin görüş ve açıklamaları bu eserinde yer almaktadır. Konya Mevlânâ Müzesi Yazmaları'nda kayıtlı olan iki nüsha, karşılaştırmalı bir şekilde yüksek lisans tezi olarak çalışılmıştır.
- g. Mesnevî'nin ilk beytinin şerhi.
- h. Kaside-i Tâiyye'nin ilk beytinin mufassal şerhi ve ayrıca elli üç beytinin mücmel şerhi.
- ı. Molla Câmi'nin Rubâilerinin şerhi.
- i. Ebû Said Ebu'l-hayr'ın Rubâilerinin tercüme ve şerhi.

⁸ Eserleri hakkındaki bilgiler *Esadnâme*'den hareketle verilmiştir.

⁹ Bu şiirleri topluca, önce Mustafa Tatçı ve Cemal Kurnaz tarafından bir makalede yayımlanmış, ardından Azime Merve Başkan tarafından hazırlanan tezde (yüksek lisans) verilmiştir.

j. Ziyâu'l-Kulûb Tercümesi: Es'ad Dede bu eserde, yıllarca hizmetinde kaldığı Şeyh İmdâdullah Tehânevî'nin Farsça eserini tercüme etmiştir. Tercüme, Adnan Kaya tarafından yüksek lisans tezi olarak çalışılmış ve ardından kitap olarak yayımlanmıştır.

k. Cevâhir-i Aynî isimli eserden tercümeler.

l. Molla Câmî'nin Tarîk-i Teveccüh-i Hâcegân isimli eserinin tercümesi.

m. Hz. Ömer'in oğlu hakkındaki hadd-i şer'îye dair Farsça bir eserin tercümesi.

2. Mehmed Es'ad Dede'nin Beyân-ı Vahdet (Tevhidnâme) İsimli Manzumesi

Es'ad Dede, tasavvufî konulara şiirlerinde sıkça yer vermiştir. Edebî açıdan oldukça güçlü ve coşkulu olan şiirlerin çoğunluğunun sade ve anlaşılır olduğu, sanatlı ve girift söyleyişlere çok fazla yer vermediği görülmektedir. Genellikle ele aldığı hususlar tasavvufun bilinen konuları olup bunlar; Allah aşkı, gönül aynasını tathir için mâsivâyı terk, peygambere bağlılık, zikir, seyr ü sülûk, fenâ-bekâ, dünya-ukbâ, Mevlânâ sevgisi, aşk ve vahdet-i vücûd'dur. Elbette şiirler de bu dünyaya veya kültüre aşinâ olan kişilere hitap etmektedir.

“Vahdet-i vücûd”, temeli İbnü'l-Arabî'ye dayandırılan, tasavvufun derin/felsefî konularından biridir. Buna göre; “Varlık birdir, o da Hakk'ın varlığıdır.” Yani varlığın zorunlu ve mümkün diye ikiye bölünmesi mümkün olmayıp bunlar bir bütündür. Diğer bir deyişle varlıkla Hakk arasında bir ayniyet mevcuttur. (Demirli, 2012: 431) Şayet iki ayrı müstakil vücud olsaydı, iki mabud olması durumunda nasıl şirk ortaya çıkacaksa, vücud mefhumunda da öyle bir ikilik ortaya çıkacaktı. Yani Hakk'ın ve mahlukun vücudu aidiyet üzerinden tahdit edilmiş olsaydı Hakk'ın vücuduna da sınır getirilmiş olacaktı ki bu durum O'nun sonsuzluğu ile çelişmektedir. Allah'ın vücudu ise “mukayyed” değil “mutlak”tır. (Tahralı ve Eraydın, 2014: 51) Çok kısa bir şekilde izahını yapmaya çalıştığımız bu görüş, yalnızca mutasavvıflar arasında değil, birçok şair ve yazar tarafından da kabul görmüş ve bu etki ile eserler meydana getirilmiştir.

Bu fikri benimseyen mutasavvıflar, dini/şer'î birtakım deliller ortaya koymuşlardır. İslam'ın temel kaynakları üzerinden getirilen bu deliller arasında “Kullarından tevbeyi kabul eden ve sadakaları alan O'dur.” (Tevbe: 104), “Ektiğiniz şeyi siz mi yetiştiriyorsunuz; yoksa Biz mi?” (Vâkıa: 63,64), “Yüzünüzü nereye çevirirseniz Allah'ın yüzü oradadır.” (Bakara: 115) gibi âyet-i kerimelerin yanı sıra; “Sadaka fakirin eline düşmeden Allah'ın eline düşer.” gibi hadis-i şerifler de bulunmaktadır. Müntesiplerinin işte buna benzer deliller öne sürdüğü ve kendi içinde sistemli bir temellendirmesi yapılan “vahdet” görüşü sayesinde mensuplarına göre birçok problem hallolmakta, hatta Allah'ın vücûd birliğini ispat etmek için başkaca delillere ihtiyaç kalmamaktadır. (Yılmaz, 2002: 290-292)

Tasavvufun anlaşılması en zor konularından biri olan vahdet-i vücûd, aynı zamanda tartışmalı konularından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle İbnü'l-Arabî'nin talebesi Sadreddin Konevî'den (ö. 1274) itibaren eserlerde bir terim olarak kullanılan vahdet-i vücûd felsefesini kabul edenlerin yanı sıra, sakıncalı bulan, reddeden, hatta bu görüş sahiplerini dini açıdan son derece olumsuz bir biçimde itham edenler de bulunmaktadır. Daha çok tasavvuf dışı çevrelerden yapılan bu eleştirilerin odağında, vahdet-i vücûdçuların “Varlık Hak'tır” söylemleri yer almaktadır. Yaratıcıya “varlık” denmesinin kelâm ilmi açısından problemlerini dile getirenler İbnü'l-Arabî'nin, “İnsan ve tüm varlıklar, Allah'ın tecelli ettiği bir ayna hükmündedir.” düşüncesini de sakıncalı bulup eleştirmiştir. Bu itirazlara yine aynı ismin (İbnü'l-Arabî), “Rab Rab'dir, kul da kuldur.” sözleri ile karşılık verilmiş ve yaratıcı ve yaratılan arasındaki fark

belirginleştirilmiştir. Vahdet-i vücûd itirazlarını, en sistemli şekilde Tefâtânî ele almıştır. Kelâm âlimlerinin yanı sıra tasavvuf çevresinden isimler arasında da vahdet-i vücûda karşı çıkanlar bulunmaktadır. Onların bir kısmına göre vahdet-i vücûd, geçilmesi gereken bir hâl iken, bazılarının göre ise “vahdet-i şühûd” yani varlıkta Allah’ın görülmesi ve birleşmesi daha doğru bir yaklaşımdır. (Demirli, 2012: 434) “Vahdet-i vücûd” konusunun panteizm ile anılması, karıştırılması veya bir görülmesi karşılaşılan bir durum olsa da bu ikisinin tamamen ayrı yaklaşımlar olduğunu kanıtlamak için de birtakım çalışmalar yapılmış, eserler yazılmıştır.

Allah’ın varlığının, “vechi”nin her yerde ve her şeyde olduğunu bilen ve artık bu ilimle yaşayan sûfî, yaşadığı birtakım sıra dışı tecrübeler neticesinde çeşitli sözler söyleyebilir. İslâm’ın zâhiri ile doğrudan bağdaştırmanın mümkün olmayacağı bu türden kelâmlar, tam da “vahdet-i vücûd” görüşüne karşı çıkanların malzeme bulacakları türdendir. Örneklerini Bâyezid-i Bistâmî, Hallâc-ı Mansur gibi mutasavvıflarda göreceğimiz “vecd” hâlinde söylenmiş bazı sözler sebebiyle, söz sahipleri tekfir edilmişlerdir. “Ben kendimi tesbih ederim, benim şanı ne yücedir.” Anlamındaki sözleriyle Bâyezid-i Bistâmî kendi varlığından geçtiğini, tek mevcudun varlığında yok olduğunu ifade etmekte iken, “Ene’l-Hakk (Ben Hakk’ım)” diyen Hallâc-ı Mansur da aynı hakikati farklı kelimelerle dile getirmektedir. (Yılmaz, 2002: 284) Her ne kadar bu cümlelerin farklı bir tecrübe boyutunda söylendiğinin dikkate alınması gerekse de Hallâc, bu sözleri sebebiyle idam edilmekten kurtulamamıştır.

Mevlânâ ve Yunus Emre, Anadolu sahasında vahdet-i vücûd düşüncesini benimseyip eserlerine yansıtan ilk isimler arasında sayılmaktadır. Yine Niyâzi-i Mısırî, Salahaddin-i Uşşâkî, İsmail Hakkı Bursevî ve Muhammed Nûrî’l-Arabî’de, İbnü’l-Arabî ve onun düşüncelerinin izlerini açıkça görmek mümkündür. Son dönemde bu fikrin takipçileri veya İbnü’l-Arabî’den feyz alanlar arasında Mehmet Ali Aynî, Ömer Ferit Kam, İsmail Fenni Ertuğrul, Sezai Karakoç gibi isimler bulunmaktadır. (Kılıç, 2015: 358)¹⁰

Başta *Mesnevî-i Şerif* olmak üzere Hazret-i Mevlânâ’nın birçok eserinde “vahdet-i vücûd” görüşünün izlerini görmek mümkündür. Mehmed Es’ad Dede bir Mevlevî şeyhi olarak *Mesnevî*’den feyz aldığı için aynı izler onun eserlerinde de söz konusudur. Manzumelerinden birinde o, tüm âlemlerin yok mesâbesinde olduğunu, var olanın ise ancak “Hudâ-yı lem-yezel” olduğunu, Hakk’ı gören gözü ile âlemin gölge veya hayalden ibaret olduğunu söylemektedir. Âlemleri bir anda “mahv”, bir anda ise “ayân” eyleyen Allah’tır ve O’ndan feyz alan kişi kendini mahv eylemiştir. Böylelikle kendisinin de “vahdet-i vücûd” görüşüne mensup olduğunu ifade etmiş olan Dede, daha çok sözler söyleyebilecektir ancak yanlış anlaşılmaktan korktuğunu da itiraf etmektedir:

Vâr olan ancak Hudâ-yı lem-yezel
Ser-be-ser âlemleri yok bil hemân

Âlemin zıll u hayâlât olduğun
Dîde-i Hak-bîn ile gördüm ayân

Ân-be-ân âlemleri Hak mahv eder
İsm-i Rahman der-akab eyler ayân

¹⁰ Kendi içinde birçok mertebesi ve ıstılahı olan vahdet-i vücûd düşüncesi ekseninde yer alan “Ekberîlik”, bir tarikattan ziyade “felsefî veya entelektüel tasavvuf” veya “mektep” olarak anlaşılmaya daha müsait olup, “irfan yolu”, “neşve ve zevk hâli” olarak da tanımlanmaktadır. (Kılıç, 2015: 358)

Var tecellî-i Hudâ'da çok sözüm
Korkarım yanlış anlar in ü ân

Kendini mahv eyledi Es'ad gibi
Bâde-i feyz-i Hudâ'dan zevk alan (Vassaf: 38)

Çalışmamıza konu olan *Tevhidnâme*¹¹ isimli manzume, adından anlaşılacağı üzere vahdet konusunu ele almaktadır. Mesnevî nazım şekliyle ve aruzun “mefâilün/mefâilün/feülün” kalıbıyla yazılan bu şiir, Es'ad Dede'nin, “Görünen cümle eşyâdan Hudâ'dır/ Sakın sanma anı senden cüdâdır” matlalı meşhur manzumesidir. Dede, burada ilk beyitle birlikte, evvelâ, “vahdet-i vücûd” görüşünü anlatan dizelere yer vermektedir. O'na göre varlıkta görünen ne varsa o, Allah'tır ve Allah, varlıktan başka veya ayrı değildir. Ancak “Mevlâ”, varlığın bizâtihi kendisi değildir:

Görünen cümle eşyâdan Hudâ'dır
Sakın şanma anı senden cüdâdır

Hemân zât-ı Hudâ'dır 'ayn-ı eşyâ
Velî eşyâ degildir 'ayn-ı Mevlâ

“Celâl”inde “cemâl”inin gizli olduğunu bilen “ârif”ler de bu bilinçle her bir belâyâ katlanmışlardır:

Olanlar 'ârif ol zât-ı Hudâ'ya
Taḥammül itdiler her bir belâyâ

Eğer kişi, gönlünde “Hüdâ”yı bulmak dilerse, oradan “mâsiva nakışlarını” da çıkarıp gönül aynasını tertemiz kılmalıdır. Allah dışındaki her şey bu aynayı kirletecektir:

Çıkar dilden nuḳûş-ı mâsivâyı
Görem dirseñ gönülde sen Hudâ'yı

Gönül âyîne-i vech-i Hudâ'dır

¹¹ Çeşitli eserlerde yalnızca bir iki beyitle karşılaştığımız şiirin, Yenikapı Mevlevîhânesi yangınında yanan eserler arasında olduğu düşünülmekteydi. Karşımıza çıkan nüshası, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı yazmaları arasında, OE 1111/2 numarada yer almakta, “*Beyân-ı Vahdet*” adını taşımakta ve yazma eserin ikinci kısmını teşkil etmektedir. Kaynaklarda *Tevhidnâme* olarak bilinen şiirin *Beyân-ı Vahdet* ismiyle yer alması, Es'ad Dede'nin bu şiire iki isim vermesinden kaynaklanabileceğini düşündürmektedir. Şiirin başında bulunan Es'ad Dede ile ilgili kayıtlar ve ilk iki beytinin biliniyor olması, bu manzumenin kayıp *Tevhidnâme* şiiri olduğunu ispatlamaktadır. Tamamı 294 beyit olarak bildirilen manzumenin, elimizdeki nüshada 146 beyti yer almaktadır. Eserin ilk kısmının tahrir kaydında, Nakşibendiyye-Kadiriyye tarikatından olduğu anlaşılan Cemâleddin b. Ali'nin adı yer alıyor ve metin, 30 Receb 1324 (19 Eylül 1906) tarihinde yazılmış. İkinci kısım olan *Beyân-ı Vahdet* de aynı hatla istinsah edilmiş. Kuvvetle muhtemeldir ki müstensih Cemâleddin b. Ali, bu şiiri, Es'ad Dede hayattayken, hatta Yenikapı Mevlevîhânesi yangınından önce yazmıştır. Ancak metnin sonunda bittiğine dair bir kayıt yok. Bu durum, şiirin tamamının yazıya geçirilememiş olması düşüncesini akla getirmekle birlikte, ilk kısmı ile karşılaşmış olmamız, diğer kısım veya elde olmayan eserler adına ümidimizi güçlendirmektedir. (Bahsi geçen yazma eserin ilk kısmı *Kaside-i Vahdet-i Vücûd Şerh*'dir ve tarafımızdan çalışılmaktadır.)

Anuñ jengi nuķûş-ı mâsivâdır

Kalbin cılası ancak zikir ve Allah'ı tefekkürdür. Bunlar kısaca “tezekkür” ve “tefekür” olarak dile getirilmiştir şair tarafından:

Cilâ-yı dil hemân zıkr-i Ğudâ'dır

Daĥi fikr-i şıfât-ı kibriyâdır

Tefekkür kııl şıfât-ı kibriyâyı

Tezekkür eyle esmâ-i Ğudâ'yı

Ne zaman ki Hakk'ın vahdet güneşi doğar, o vakit O'nun “vechi” de zâhir olacaktır:

Ṭulû' idicek şems-i vahdet-i Ğaķķ

Ṣuhûr idince vech-i pâk-i Muṭlaķ

Bu sayede gölgeler kaybolacak, aslolan, yani tek mevcûd olan Hakk'ın zâtı ortada kalacaktır:

Ṣılâl olur arada maḥv u nâbûd

Hemân kalur o zât-ı pâk-i mevcûd

Şiirin ilk yirmi beyitlik kısmında vahdet-i vücûd felsefesini ele alan şair, bundan sonraki ilk beyitlerde peygambere ittiba etmenin önemini ve O'nun nuruyla her şeyin var olduğunu, dolayısıyla Hz. Muhammed'in (s.a.v.) vahdete bir âyine olduğunu ifade etmektedir:

Cenâb-ı Aĥmed'e kııl iķtidâyı

Bulam dirseñ eger râh-ı rızâyı (...)

Pes andan şoñra eşyâ oldu zâhir

Anuñ nûrıyla oldu cümle bâhir

Es'ad Dede, devamında dua faslına geçmekte ve Allah'tan, isyan ve günahları için af talep etmektedir:

Derûnum 'âşî mücrim ismim Es'ad

Ğunâhım 'afvidüp sen eyle es'ad

Şair, bizzat kendisi de defalarca çeşitli ülkelere gitmiş ve birçok isimden feyizler almıştır. Ona göre kişi, bir “merd-i âgâh”ı Allah'tan talep etmeli ve o nerede ise oraya dek gitmelidir:

Göñül bir merd-i âgâhı taleb it

Velev Çîn'de olursa Çîn'e dek git

Bundan sonra Es'ad Dede, “âgâh merd” olarak önerdiği ve kendisi için de bir kandil olmuş isimlere yer vermektedir. Bunlar arasında başta Hz. Mevlânâ vardır. Onun *Mesnevî*'si gece gündüz okunmalı, dillere vird olmalı ve bu vazife, emir telakki edilmelidir:

Kitâb-ı Meşnevî'yi ĥırz-ı cân it

Gice gündüz oķu vird-i zebân it

Hız. Mevlânâ'dan sonra mısralarında, *Fusûsu'l-Hikem* yazarı İbnü'l-Arabî'ye yer veren Es'ad Dede, onun adını anmakla kalmıyor, *Fütûhât-ı Mekkiyye* isimli eserinin nice manevi fethe sebep olduğunu da ifade ediyor:

Ez-ân cümle Fuşûş-ı Şeyh-i Ekber
‘Azîz oldu mişâl-i misk-i ezfer
Fütûhât'ı sebep fetih ü fütûha
Mevâki ‘i bedel keştî-i Nûh'a

Şeyh-i Ekber'i, hem ilim hem amelde kendisine imam kabul etmekte, böylelikle “vahdet-i vücûd” görüşüne bağlılığını ifade etmektedir:

İmâmımdır benim ‘ilm ü ‘amelde
Velîdir bil anı rûz-ı ezelde

Devamında yine zikrin önemi, neticeleri ve vahdete vusuldeki rolünden bahseden şair, bir hikâyeye eşliğinde Abdülkâdir Geylânî'yi de anmaktadır. Seyr ü sülûk yolcularına birtakım tavsiyelerde bulunan şair, sâliklerin beden hapsinden kurtulmak istiyorlarsa onun ikazlarını dinlemelerini istemektedir:

Bu yolda lâzımı sen diñle benden
Rehâ ister iseñ hâbs-i bedenden

Zikirde Allah'ın isimleri, O'nun marifetine ulaşabilmek için şarttır:

Muķâbildir bil esmâ-i İlâhî
Dilerseñ ma‘rifet Hakk'a kemâhî

Manzumenin sonlarına doğru yine bir hikaye ile müridlere çeşitli tenbihlerde bulunan Dede, “fenâ fillâh” ve “makâm-ı cem ‘-i cem ‘” konusunda gayret ve kararlılıkla cehd içinde olmak gerektiğini söylemektedir:

Gice gündüz fenâ fillâha sa ‘y it
Maķâm-ı cem ‘-i cem ‘e gel ķarâr it

Maķâm-ı cem ‘ imiş ķurb-ı nevâfil
Fenâ-yı muṭlak ancak bunda hâşıl

Yukarıda olduğu gibi manzumenin son beyitlerinde, yine sâiklere birtakım ikazlarda bulunulmuştur.

Manzume boyunca bahsi geçen konulara beyitler eşliğinde açıklamalarda bulunmaya çalıştığımız şiir, Mehmed Es'ad Dede'nin, tasavvufa dair görüşlerini ve “vahdet-i vücûd” konusunu ele aldığı *Tevhidnâme* isimli şiiridir. *Beyân-ı Vahdet* adıyla karşımıza çıkan eser, Es'ad Dede'nin şiirlerinin toplandığı *Esadnâme*'de yer alanlar dışında yayımlanacak ilk şiiridir. Bu şiirinde Mehmed Es'ad Dede, akıcı ve coşkulu bir dil kullanmıştır. Her ne kadar tasavvufî kavramlar yoğun bir şekilde yer alsın da bu durum, dilinin anlaşılır olmasına mâni değildir. Şiirde edebî sanatlarla pek yer verilmemiş, zaman zaman aruz kusurlarına düşülmüş, estetik kaygı yerine anlaşılabilirlik hedeflenmiştir.¹² Şair, anlam ilişkisi çerçevesinde bazı Arapça ifadeleri

¹² “Es'adâ san'at-ı eş'âra tekkelif etme/ Âlemin raġbetine sâde-edâdır bâis” (Vassaf: 34)

mısralar içerisine yerleştirmiştir. Bu ifadeler bazen meşhur Arapça bir şiirden birkaç kelime, bazen ise bir ayetten alıntı şeklinde karşımıza çıkabilmektedir. Bu telmihlerle sözü/mânayı daha da etkili kılan Es'ad Dede, geniş ilmî bilgisini mısralarına yansıtmayı başarmıştır.

1. sayfa: **Beyân-ı Vahdet**¹³

Şâhib-i Nazm Tarîk-ı Mevleviyyeden Meşnevî-ğân Meḥmed Es'ad Dede

Görünen cümle eşyâdan Ḥudâ'dır
Şakın şanma anı senden cüdâdır

Hemân zât-ı Ḥudâ'dır 'ayn-ı eşyâ
Velî eşyâ degildir 'ayn-ı Mevlâ

Cehennem mazhar olmuşdur Celâl'e
Belî cennet durur mazhar Cemâl'e

Cemâlinde celâli gizlidir bil
Celâlinde cemâli gizlidir bil

Olanlar 'ârif ol zât-ı Ḥudâ'ya
Taḥammül itdiler her bir belâya

Belâya ba'zılar 'âşık oldılar
Cefâya ba'zılar lâyıq oldılar

Hemân def'-i belâ[y]çün Haḳḳ'a yalvar
Gice gündüz şakın sen eyleme 'âr

Ki şân-ı 'abd zilletle recâdır
Ganiyyün 'ani'l- 'âlemîn¹⁴ ancak Ḥudâ'dır

Seniñ her neye varsa ihtiyâcîñ

¹³ Çeviri yazılı metni verilen şiirin bulunduğu nüshada, sayfa kenarlarında bulunan küçük notlar, bulunduğu yere sadık kalınarak dipnot yöntemiyle verilmiştir. Altı çizili isimler yine altı çizili gösterilmiştir. Harekeli kelimeler harekesine uygun olarak yazılmıştır. Fazladan yazılmış harfler yuvarlak parantezle (...), eksik harfler ise köşeli parantezle [...] belirtilmiştir. Sayfa numaraları, okuma kolaylığı sağlaması için tarafımızdan verilmiştir.

¹⁴ Âl-i İmrân sûresi 97. ayet. ("Onda apaçık deliller, makâm-ı İbrahim vardır. Oraya kim girerse, güven içinde olur. Yolculuğuna gücü yetenlerin haccetmesi, Allah'ın insanlar üzerinde bir hakkıdır. Kim inkâr ederse, şüphesiz Allah bütün âlemlerden müstağnidir." Âyetin şiirde geçen son kısmı "Allah'ın hiçbir şey ihtiyacı yoktur." meâlinde.)

Hemân Hakk' dan durur ancak 'ilâcîñ

Bilürsün mâ halallâh¹⁵ çünkü bâtıl
Tefekkür kılmayanlar oldu 'âtıl

Çıkar dilden nuqûş-ı mâsivâyı
Görem dirseñ gönülde sen Hudâ'yı

Gönül âyîne-i vech-i Hudâ'dır
Anıñ jengi nuqûş-ı mâsivâdır

Cilâ-yı dil hemân zıkr-i Hudâ'dır
Dağı fikr-i şifât-ı kibriyâdır

Tefekkür kılm şifât-ı kibriyâyı
Tezekkür eyle esmâ-i Hudâ'yı

2. sayfa: Gelür hayret seni senden alınca
Ve zâkir zıkr u mezkûr bir olunca

Muḥâldir bil ki tebdîl-i haḳâyık
Beyân itdi bunı ehl-i deḳâyık

Ne Mevlâ 'abd olur ne 'abd Mevlâ
Velî ḳalḳar aradan "lâ" ve "illâ"

Ṭulû' idicek şems-i vahdet-i Hakk
Zuhûr idince vech-i pâk-i Muṭlaḳ

Zılâl olur arada maḳv u nâbûd
Hemân ḳalur o zât-ı pâk-i mevcûd

Budur mi 'râc-ı cümle evliyânıñ
Budur maḳşûdı erbâb-ı Hudâ'nıñ

¹⁵ "İyi biliniz ki Allah'tan başka her şey bâtıldır." Muallaka sahibi meşhur şair Lebid'in şiirinden bir mısra. Şiirde geçen kısım "Allah'tan başkası" anlamına gelmektedir.)

Vâsıl olmaz hiç kes bu hayrete
İktidâ itmezse ger ol hazrete

İktidâsıdır anuñ şehri kemâl
İnhirâfidır anuñ tih-i¹⁶ zalâl

Anuñcün rûz şeb fahr-i cihânyân
Du ‘â eylerdi evvelinde hayrân

Cenâb-ı Aḥmed’e kııl iktidâyı
Bulam dirseñ eger râh-ı rızâyı

Anuñ yolında ger kııl ‘akl kurbân
Odur ancak devriyye cânda cânân

O mir’ât-ı mücellâ-yı Hudâ’dır
Şakın şanmayasın Ḥaḳḳ’dan cüdâdır

Rızâ-yı Ḥaḳḳ’a kimse vâsıl olmaz
Vişâl-i Bâri’yi bir kimse bulmaz

Meger cûş eyleye ol ‘ayn-ı rahmet
Nübüvvet ma‘deni kân-ı mürüvvet

Tecellî eyledükde Ḥaḳḳ te‘âlâ
Ki nâbûd idi mevcûdât-ı eşyâ

Degildi feyze kâbil ‘ayn hîç şey
Meger ‘ayn-ı nihân Ḥazret-i Vey¹⁷

Pes andan soñra eşyâ oldu zâhir
Anuñ nûrıyla oldu cümle bâhir

¹⁶ şahrâ

¹⁷ bima ‘nâ o

3. sayfa: İlâhî hâk-i pâyini anî sen

Naşîb it ki çekeyim dîdeye ben

Derûnum 'aşî mücrim ismim Es'ad¹⁸

Günâhım 'afvidüp sen eyle es'ad

Çarîb eyle anı ehl-i Allâh'a

Muğârin eyleme ehl-i günâha

Göñül bir merd-i âgâhı taleb it

Velev Çîn'de olursa Çîn'e dek git

Anuñ hizmetini zîkr-i Hudâ bil

Rızâ-yı Muştafâ vü Murtezâ bil

İtâ'at eyle emrine kemâhî

Ki milk-i kalbün oldur(ur) pâdişâhı

Halîfe 'ayn-ı müstaḥlef idügin

Beyân itdi Celâlü'l-hakkı ve'd-dîn

Odur erbâb-ı 'irfân pîş-i râhı

Odur mülk-i me'ânî pâdişâhı

Kitâb-ı Meşnevî'yi hırz-ı cân it

Gice gündüz oḡu vird-i zebân it

Cenâb-ı Hazret-i Vâcib Te'âlâ

Te'âlâ şânühû 'ammâ sivâhâ

Buyurdi mâ ḡalaḡtû'l-cinne¹⁹ ol şâh

Berâ-yı tâ'at-i mâ ḡâh u bîḡâh

¹⁸ nâzım

¹⁹ Zâriyât Sûresi 56. âyet. ("Ben, insanları ve cinleri yalnızca bana kulluk etsinler diye yarattım." meâlindeki âyetin, şiirde "cinleri yarattım" anlamına gelen kısmı yer almaktadır.)

‘İbâdından murâdı ibn-i ‘Abbâs
Buyurdu ma ‘rifet ol a ‘lem-i nâs

Sefer eyle gice gündüz yüri git
Ṭarîk-i ma ‘rifetde cidd ü cehd it

Ola bir mürşid-i ḥayyı bulasın
Ṭarîk-i ma ‘rifetde yed alasın

Anuñ emri ile leyl ü nehârñ
Daḥi şayf ü şitâ faşl ü bahârñ

Oḡu ṭurma kitâb-ı evliyâyı
Ki âsân bulasın râh-ı Hüdâ’yı

Ez-ân cümle Füşûş-ı Şeyḥ-i Ekber
‘Azîz oldu mişâl-i misk-i ezfer

4. sayfa: Fütûḥât’ı sebep fetḥ ü fütûḥa
Mevâki ‘i bedel keştî-i Nûḥ’a

O ḥall-i müşkilât itdi kemâhî
Odur mülk-i binânuñ pâdişâhı

Odur ehl-i yakînüñ muḳtedâsı
Odur ehl-i kemâlüñ reh-nümâsı

Gürûhı evliyânuñ ekmelidir
Hem ehl-i yakînüñ efzalidir

Odur ḥâtem maḳâm-ı Aḥmedîye
Odur rehber ṭarîk-ı sermedîye

İmâmımdır benim ‘ilm ü ‘amelde
Velîdir bil anı rûz-ı ezelde

Velîler gerçi muhtâçdır sülûke
Müşâbihdir velî hâtem-i mülûke

O bir ser-çeşme-i feyz-i kadîmdir
O bir yebû' -i esrâr-ı 'alîmdir

Anîñ deryâ-yı feyzi ile yâ Rab
Derûn-ı kalbimi sen eyle sır-âb

Senüñ zikründe ben bulam huzûrı
Hicâb olmaya tâ gayruñ zuhûrı

Huzûr-ı kalbdir istigrâk-ı dâ'im
Budur olmağ şeb ü rûz zikre kâ'im

Bu zikre mazhar olanlar celîsi
Hudâ'dır gice gündüz hem enîsi

Huzûrdur Bârî itmî'nân-ı kalbe
Huzûrdur vâsıl iden seni lübbe

Bulursun ba' dezân fetḥ-i Hudâ'yı
İder meftûḥ saña bâb-ı recâyı

Pes andan sonra ilhâm-ı İlâhî
Gelür kalbe görürsün sen kemâhî

Çıkınca aradan nefsün hicâbı
Görürsün şüphesiz ol âfitâbı

Muḳârin olur a' mâlûñ rızâya
Olursun garḳ o dem nûr-ı Hudâ'ya

5. sayfa: Olan senden o dem nâṭık Hudâ'dır
Gören senden Cenâb-ı Kibriyâ'dır

Lisânîñ gâh olur sem ʿûñ ħ^vâbîñ
Gehî gûşunda²⁰ zâhir nuṭkı nâsîñ

Niçe biñ çeşm olur her mûda²¹ zâhir
Niçe biñ nuṭk olur sûda²² bâhir

Gelür bir ħâl saña zıkr-i Ĥudâ'dan
Firâr eylersin ol dem aḳrabâdan

Olunca münḳalib ervâha eşbâh
Ne ħâcet vâir ide iṭ ʿâm-ı eṭbâh

Bulursun kuvveti zıkr-i Ĥudâ'da
Daḫi ħubb-ı cemâl-i Muştafâ'da

Doyar ḳarnîñ seniñ zıkr-i Ĥudâ'dan
Kesersin iḫtilâṭı aḡniyâdan

Zuhûr eyler derûnda bir ħalâvet
Zehir içseñ saña gelmez merâret²³

Ümîddir ki yediñde nefis-i Şeyṭân
Ola ʿavni ile Hakk'ıñ müselmân

Olur ol dem beden rûḫa mübeddel
İder i ʿrâz hevâdan nefis-i a ʿkal

Olur kârı müdâm zıkr-i İlâhî
Görürsün maḳşadı sen de kemâhî

Degil mümkin göre göz zâtı ancaḳ
Göresin dâr-ı ʿuḳbâda budur ḫaḳ

²⁰ kulak

²¹ kıl

²² tarafda

²³ acı

Görür Haqqı hemân nûr-ı başîret
Velî görmez başar ey nîk-sîret

Zuhûrudur hicâb ol veçh-i pâke
Başîretle görüb gel düşme bâke

Hikâye

Vâr idi karn-ı sâdis içre bir merd
Cihânda zühd ü taqvâda idi ferd

Dir idi gördüm göz ile İlâhı
Yoğidi müdde ‘âda iştibâhı

Anı nehy itdiler bu müdde ‘âdan
Didiler geç hemân sen bu hevâdan

6. sayfa: Degil mümkün göz ile Haqq’ı görmek
Gerekdir ehl-i îmân(a) bunu bilmek

Didi ki yok benim hiç iştibâhım
Gözüm gördi benim nedir günâhım

O bezm içre hem idi gavş hâzır
Cenâb-ı Hazret-i Şeyh ‘Abdü’l-kâdir

Didi bî-şübhe şâdıkdır sözünde
Gözi gördi ider mi şek özünde

Hemân vardır bunuñ zevkünde noqşân
Şakın şanma kemâl-i zevki âsân

Gören Haqq’ı hemân nûr-ı başîret
Degildir göz inan ey nîk-sîret

Velâkin nûr-ı kalbün cûşa geldi
Taşarruf kalmayub göz boşa yeldi²⁴

Şanubdur kim gören gözdür kemâhî
Anuñcün eyledi bu iştibâhı

Didiler âferîn ey şâh-ı taḥkîk
Seniñ zâtına maḥşûşdur bu tevfiḳ

Seniñ ḥükmüdedir mülk-i taşavvuf
Seniñdir cümle ʿâlemde taşarruf

Didiler gerçi çok gelmiş cihâna
Velî şıgmaz seniñ vasfuñ beyâna

Anuñ deryâ-yı feyzini İlâhî
İçer sîr-âb olunca ben kemâhî

Seniñ zikriñde bende ola nâbûd
Taşarruf olmaya hiç bende mevcûd

Cemâdâta çevir ḥâlim İlâhî²⁵
Tecellî eyleyüb zâtıñ kemâhî

İlâhî mâr-ı nefsimden rehâyı
Virirseñ eylerim ben pârsâyı

Bu yolda lâzımı sen diñle benden
Rehâ ister iseñ ḥabs-i bedenden

Nazar mümkün degildir rûy-ı yâre
Görünmez herkese ol mâh-pâre

²⁴ döndi

²⁵ ʿafâ

7. sayfa: Meger levh-i dili hubb-ı sivâdan

İdesin pâk çika jengâr aradan

Küşâde kııl hemân yenbû⁶-ı çeşmi

Olunca 6âlemin nâbûd cismi

Zuhûr eyler derûnda 6aşk-ı cânân

Velî kimse görünmez dîde hayrân

Bunuñ şartı begim bil 6atş ü cû 6dur

Me 6âsîden hemân Haqq'a rücû 6dur

Dağî şart-ı diger oldı tezellül

Dağî olmak gerek giryân çü bülbül

Derûn-ı şebde gel terk eyle h^vâbı

Zuhûr eyleye 6aşkuñ âfitâbı

Şağın zıkr-i Hudâ'yı eyleme terk

Begim bil kim nefis beynindedir merg²⁶

Şıyâmı tâkatiñ vâr ise vaşl it

Gece gündüz yime içme yürî git

Cenâb-ı Şeyh-i A 6zam Ğavş-i Muṭlak²⁷

Penç eyyâm ta 6âm itmezdi el-ḥaḳ

Mürîdi didi kim görmedim aşlâ

Müges²⁸ yâ bit ola üstünde peydâ

Ne ḳalmışdır eşer didi beşerden

Çekem hayvân ile zaḫmet bu serden

²⁶ ölüm

²⁷ 6Abdülkâdir

²⁸ küçük bir hayvan

Yemedim içmedim leyl ü nehârda
Dağı şayf ü şitâ faşl u bahârda

Melekden de mücerredir bu cismim
Belî insan olubdur ancak ismim

Geçürdüm nefsimi semm-i hayâtdan
Velî tırmaz yine dil ihtiyâtdan

Na‘îm ü cenneti ben bunda buldum
Tabî‘atden bugün bir hoşça oldum

Tabî‘atden kim eylerse seyâhat
İder bahr-i haqîkatde seyâhat

Eger olmaz ise cezbe Hudâ’dan
Ne mümkün geçmek ey cânân hevâdan

8. sayfa: Penâh eyle Cenâb-ı Kibriyâ’yı
Dağı râh u rızâ-yı Muştafâ’yı

Gerekdir ma‘rifet vaşf-ı Hudâ’ya
Dağı esmâ-yı pâk-i Kibriyâya

Muqâbildir bil esmâ-i İlâhî
Dilerseñ ma‘rifet Hakk’a kemâhî

Muzill ü Hâdî ismân(1)-i²⁹ Hudâ’dır
Biri birinden âşârı cüdâdır

Muzil ismine mazhar oldu şeytân
Anuñçün kârı dâ‘im oldu ‘işyân

Nebîdir mazharı ism-i Hudâ’nıñ
Nebîdir rehberi râh-ı Hudâ’nıñ

²⁹ iki

Nebîye tâbi   oldu ehl-i î mân
Velî kâfir durur metbû   -ı şeytân

Dile Hâk'dan hemân sen istiķâmet
Olur mâni   saña zîrâ kerâmet

Hikâye

Vâr idi bir zamân bir merd-i âgâh
Sûvâr olurdu şîre gâh u bîgâh

Elinde tâziyâne'ydi siyah mâr³⁰
Zebûn idi anîñ emrine nâçâr

Vâr idi ol zamân bir pîr ü dâna
Nazîriñ görmemişdi ehl-i ma  nâ

 İtâb idüb anı didi be kıtmîr³¹
Olan âdem ider mi raġbet-i şîr

Seniñ kaşdıñ hemân hubb-ı sivâdır
Baña nisbet bu bir kibr ü riyâdır

Kemâl ister iseñ  ind-i Hudâ'da³²
Şebât eyle tarîķ-i Mustafâ'da

Odur ser-çeşme-i cümle kemâlât
Odur deryâ ki yokdur aña ġâyât

Nazar kıılma nuķûş-ı mâsivâya
Nazar kııl lâ-tehud zîkr-i Hudâ'ya

 Aceb kırķ yıl murâd-ı nefsi virdiñ
Maķâm-ı evliyâdan niye irdiñ

³⁰ yılan

³¹ köpek

³²  afâ

9. sayfa: Görem dirseñ vilâyetden nişânı

Bulam dirseñ derûn-ı cânda cânı

Günâh bil varlığıñ terk eyle ‘ârı

Uzaqdır bul hâkîkat ile (bu) yârı

Gice gündüz fenâ fillâha sa‘y it

Maķâm-ı cem‘-i cem‘e gel qarâr it

Maķâm-ı cem‘ imiş ħurb-ı nevâfil

Fenâ-yı muṭlaķ ancaķ bunda hâşıl

Maķâm-ı cem‘-i cem‘ ħurb-ı ferâ’iz

Beķâ ba‘d ez-fenâyı oldı fâyiz

Nevâfilde olur Hâķķ ‘abde âlet

Ferâ’izde olur ‘abd Hâķķ’a âlet

‘Aķıl başda iken zinhâr u zinhâr

Şerî‘at hikmeti dâ’im nigehdâr

Göñül müttefik olduķda Hudâ’da

Ķalur mı ‘abd ile teklîf arada

İçinde bir gürûhı ħıfz ider Hâķķ

Dinürmüş anlara maḥfûz-ı muṭlaķ

Bu hâlde ‘abd iderse me‘âşî

Anı sen şanma oldı Hâķķ’a ‘âşî

Eger ‘ârif bu hâlden red olursa

Eger eşyâyı fark idüp bilürse

Mükellef bil anı emr-i Hudâ’da

Ķalışsun rûz-ı şeb râh-ı rızâda

İderse eger aḥkâmı inkâr
Özine bakdur hemân-dem eyle inzâr

Sonuç

Mehmed Es'ad Dede, 1911 yılında vefat etmiş, birçok eser yazmış ve talebe yetiştirmiş önemli bir İslâm âlimidir. Üzerinde, tasavvufun ve özellikle Mevlevîliğin etkisi yoğun olarak görülmekte ve bu durum, verdiği derslerden yazdığı eserlere kadar yansımaktadır. Şüphe yok ki o, Osmanlının son döneminin en büyük mesnevîhânlarından biridir. Günümüze ulaşan eserleri *Mesnevî Şerhi* ile *Ziyâu'l-Kulüb* isimli Farsça bir eserin Es'ad Dede tarafından yapılan tercümesidir. Bunların yanı sıra şiirleri bir divançe oluşturacak kadardır ve elde bulunanları ise talebeleri ve sevenleri tarafından derlenen bir kitapta (*Esadnâme*) yer alanlardan ibarettir. Biyografisinin yer aldığı çeşitli eserlerde bahsedildiği üzere Es'ad Dede'nin *Beyân-ı Vahdet (Tevhidnâme)* isimli bir manzumesi bulunmaktadır. Bu şiir, tasavvufun en önemli konularından olan “vahdet-i vücûd” görüşünü, şairinin bakış açısıyla ele almaktadır.

“Vahdet-i vücûd” konusu, İbnü'l-Arabî'nin yazdığı metinlerde kullandığı dilin “mücmel” ve ilk bakışta “tezatlı” gibi görünmesi (Tahralı ve Eraydın, 2014: 35, 40), bu yolun sâliklerinin vecd hâlinde söylediği dine aykırı gibi görünen sözler, ayrıca bu felsefenin kavranmasının zorlukları gibi hususlar nedeniyle, çeşitli dönemlerde birtakım dini tartışmaların merkezinde yer almıştır. Lehte görüş beyan edenlerin yanı sıra, bu düşünceye karşı olanlar da bulunmaktadır. Es'ad Dede, vahdet-i vücûd görüşüne mensup bir âlimdir. O, İbnü'l-Arabî'nin, kendisine ilim ve amelde imam olduğunu, *Fütûhât-ı Mekkiyye* ve *Fusûsu'l-Hikem* gibi eserlerinin nice fetihlere sebep olduğunu beyan etmektedir. Çalışmamıza konu olan şiirde bu hususu açıkça görmek mümkündür. Ayrıca Es'ad Dede'nin, ilk kısımda bahsettiğimiz gibi *Mesnevî*, *Fusûsu'l-Hikem*, *Kaside-i Tâiyye* gibi eserleri okutması rastgele bir tercih değil, “vahdet-i vücûd” görüşünü ele alan bu metinleri talebelerine anlatma amacına yöneliktir.

Kullandığı kelimelerden şiirin biçimsel özelliklerine kadar Es'ad Dede, divan şiirinin geleneksel kalıpları içerisinde bir manzume vücuda getirmiştir. Tasavvufun önemli kavram ve konularının yer aldığı metin, âyet iktibasları, bir başka Arapça şiirden kesitler ve hikâyelerle zenginleştirilmiştir. Okuyucunun istifadesinin amaçlandığı şiirde akıcı ve anlaşılır bir dil kullanılmış ve şaire rehberlik eden isimler ve eserlere yer verilmiştir. Eserde, “vahdet-i vücûd” görüşü temel konu olarak ayrıntılı bir biçimde işlenmiştir. Gerçekten de Es'ad Dede, tasavvufî görüşlerini şiirinde başarıyla ve özgün bir biçimde yansıtmıştır. Şiirin bazı beyitleri öyle samimi ve etkileyici bir üsluba sahiptir ki gerek mâna gerekse dizeler okuyucunun zihnine nakşolacak niteliktedir.

Kaynakça

- Albayrak, S. (1980). *Son Devir Osmanlı Ulemâsı*, İstanbul: Medrese Yayınları, C. 3.
- Başkan, A. M. (2013), *Hüseyin Vassâf'ın Es'adnâme Adlı Eseri (Metin-İnceleme)*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: İstanbul.
- Bezmen, P. (1994). “Mevlevî Seyhi, Sâir, Yazar, Mesnevihan Mehmet Esat Dede”, *Antik&Dekor*, C. 23, s.138-141.
- Demirli, E. (2012). “Vahdet-i Vücûd”, *DİA*, C. 42, s. 431-435.

- Elgin, N. (1965). *Mevlânâ Güldestesi*, Konya: Turizm Derneği.
- Ergun, S. N. (1936). *Türk Şairleri*, İstanbul, C. 3.
- İnal, M. K. (1969). *Son Asır Türk Şairleri*, İstanbul: M.E.B. Basımevi.
- Kılıç, M. E. (2011). “Ekberiyye”, *Türkiye’de Tarikatlar Tarih ve Kültür*, ed. Ceyhan, S. , İstanbul: İSAM Yayınları.
- Tahralı, M.; Eraydın, S. (2014). *Fusûsu’l-Hikem Tercüme ve Şerhi*, terc. ve şerh: Ahmed Avni Konuk, İstanbul: M. Ü. İlahiyat Vakfı Yayınları, C. 1.
- Muhammed Es’ad Dede, *Şerh-i Mesnevî*, Konya Mevlânâ Müzesi Yazmaları, nr. 5792.
....., *Beyân-ı Vahdet*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Atatürk Kitaplığı Yazmaları, nr. OE 1111/2.
- Öktay, N. (2008), *Muhammed Esad Dede ve Mesnevî Şerhi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: İstanbul.
- Tâhirü’l-Mevlevî. (1342). “Merhum Esad Dede Efendi’ye Dair Bazı Hâtırat”, *Mahfil*, III/35, s. 171-172, V/50, s. 30-31.
- Tanman, B. (2001). “Kasımpaşa Mevlevihânesi”, *DİA*, C. 24, s. 554-555.
- Tatçı, M.; Kurnaz, C. (2003). “Mehmed Esad Dede”, *DİA*, C. 28, s. 469-470.
..... (2000). “Mehmed Es’ad Dede Hayatı, Eserleri ve Şiirleri”, *Türklük Bilgisi Araştırmaları Âgâh Sırrı Levend Özel Sayısı*, 1/24, s. 245-279.
- Tuman, M. N. (2001). *Tuhfe-i Nâilî*, haz. Kurnaz, C.-Tatçı, M., Ankara: Bizim Büro Yayınları, C. 2.
- Vassaf, H. *Esadnâme*, 1289-1348, Süleymaniye Kütüphanesi Yazma Bağışlar, nr. 2324/2.
..... (2006). *Sefîne-i Evliyâ*, haz. Akkuş, M.-Yılmaz, A., İstanbul: Kitabevi Yayınları, C. 1.
- Yılmaz, H. K. (2002). *Anahatlarıyla Tasavvuf ve Tarikatlar*, İstanbul: Ensar Neşriyat.
- Ulemâ Sicili Dosyası, İstanbul Müftülüğü Meşihat Arşivi, nr. 363.

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

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



EEDER

Edebî Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Ekim 2022, Cilt 6, Sayı 2

Atıf/Citation: Önem, M.Y.; Somuncu, S. (2022). "Mustafa Miyasoğlu'nda Gelenek ve Metinlerarasılık: Kerem ile Aslı'dan Bir Aşk Serüveni'ne", *Edebî Eleştiri Dergisi*, x(x), s. 104-115.

Murat Yusuf ÖNEM* Selim SOMUNCU**

Mustafa Miyasoğlu'nda Gelenek ve Metinlerarasılık: Kerem ile Aslı'dan Bir Aşk Serüveni'ne***

Tradition and Inter-Texts in Mustafa Miyasoglu: from Kerem and Asli to A Love Adventure

ÖZ

Gelenek ve metinlerarasılık anlamlı bir ilişki kurarak birbirlerini çoğaltırlar. Gelenegin sürdürülebilir olması ancak zamanın ruhuna uygun olarak dönüşmesi ile mümkündür. Mustafa Miyasoğlu, gelenekçi yönünün de etkisiyle metinlerarasılığa sıkça başvuran yazarlar arasındadır. Metinlerarasılık aracılığıyla aktarmak istediği değerlere ve kaynaklara göndermede bulunan yazar, yazdığı eserlerde Doğu'nun yanında Batı'ya da yer verir. Miyasoğlu özdeki değere yönelerek evrensel olana zaten ulaşabileceğimizin güvenini tesis etmeye çalışmaktadır. Önemli bir parçasını gelenegin oluşturduğu kültürel unsurların millet tarafından muhafaza edilmesinin ve gelecek nesle aktarılmasının ön koşulu, gelenek üzerinde birtakım güncellemeler yapılarak dolaşıma tekrar sokulmasıdır. Kerem ile Aslı Türk folkloru içinde en çok bilinen halk hikâyeleri arasındadır. Hikâyenin aşk ve onun için verilen mücadeleyi konu alması aynı temanın işlendiği diğer türlerde metinsel ilişkiyi kolaylaştırmaktadır. Miyasoğlu'nda Kerem ile Aslı hikâyesinin ilk izlerini Pancur öyküsünde buluruz. Daha sonra aynı izlek yazarın Bir Aşk Serüveni romanında da karşımıza çıkar. Her iki eserde de olay, kişiler, zaman ve mekân tamamen güncellenmiştir. Doğu-Batı, gelenek-modernizm ikilemi ve ideal gençlik arayışı aşk temasıyla paralel olarak işlenmektedir. Bu çalışmanın amacı; gelenek bağlamında gerek Pancur'daki gerekse Bir Aşk Serüveni'ndeki metinlerarası ilişkileri tespit etmektir. Bu modern aşk anlatılarında kavuşamamak artık aşkın önündeki en büyük engel değildir. Modernizm kendi sorunlarını üretmiştir ve aşk yeni imtihanlardan geçmek zorundadır.

Anahtar Kelimeler: Mustafa Miyasoğlu, Gelenek, Metinlerarasılık, Kerem ile Aslı, Bir Aşk Serüveni.

ABSTRACT

Tradition and intertextuality reproduce each other by establishing a meaningful relationship. It is only possible for the tradition to be sustainable by transforming it in accordance with the spirit of time. Mustafa Miyasoglu is one of the authors who frequently applies to intertext due to his traditionalist side. In particular, it tries to show that spiritual values have repercussions in the East and in the West. Miyasoglu is trying to establish the confidence that we can already reach the universal by turning to the core value. An important part of the tradition is the precondition for the preservation of cultural elements formed by the tradition by the nation and the transfer to the next generation, by making some updates on the tradition and reintroducing it into circulation. Miyasoglu benefits from intertextual relationships for his comments on intellectual issues, while continuing this preference for mainstream and secondary follow-ups in his narratives. Kerem and Asli are among the most well-known folk tales in Turkish folklore. The fact that the story is about love and the struggle for it facilitates the textual relationship in other genres in which the same theme is processed. In Miyasoglu, Kerem and Asli find the first traces of the story in the Pancur story. It later appears in the same follow-up author's novel A Love Adventure. In both works, the event, people, time and place have been completely updated. East-West, tradition-modernism dilemma and ideal youth search are processed in parallel with the theme of love. The aim of this study is to; to identify intertextual relationships in both Pancur and A Love Adventure in the context of tradition. In these modern love narratives, not being able to meet anymore is not the biggest obstacle to love. Modernism has produced its own problems, and love has to go through new tests.

Keywords: Mustafa Miyasoglu, Tradition, Intertextuality, Kerem and Asli, A Love Adventure.

* Dr., Uluslararası Balkan Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe Öğretmenliği Bölümü, Üsküp, Kuzey Makedonya, m.onem@ibu.edu.mk

ORCID: 0000-0003-4279-4059

** Doç. Dr., Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Fen- Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, selimsomuncu@hotmail.com

ORCID: 0000-0001-9014-0944

*** [Araştırma Makalesi] Geliş Tarihi: 18.06.2022 Kabul Tarihi: 27.09.2022 Yayın Tarihi: 25.10.2022 DOI: 10.31465/eeder.1132622 (Bu makale birinci yazarın doktora tezinden üretilmiştir.)

Giriş

Sanatçıların duygu ve zihin dünyasını şekillendiren temel etmenler aldıkları eğitim ve kültürdür. İçselleştirilmiş birikim sanatçının bünyesinde kendi dinamikleri hayal gücü, zekâ, fikir, duygu vb. aracılığıyla değişim, dönüşüm ve başkalaşım geçirerek metin şeklinde ortaya çıkar. Beslenen kaynakların ortaya çıkan ürüne tesir etmemesi düşünülemez. Mustafa Miyasoğlu (1946-2013) birincil olarak millî kültürü oluşturan sözlü ve yazılı birçok kaynaktan beslenir. Küçüklükten itibaren edindiği değerler onu kültürel açıdan Batı ile sürekli olarak bir mukayese hatta mücadele içine sokar. Edebiyat başta olmak üzere sosyoloji, tarih, felsefe gibi sahalarda kendine okuma alanları oluşturur. Kayseri’de büyümüş olması da yine Miyasoğlu’na Anadolu kültürünü yakinen tanıma, sözlü ürünler ile tanışma olanağı sağlamıştır. Hayatının büyük bölümünün geçmiş olduğu İstanbul ve yurt dışı tecrübeleri de göndergesel olarak eserlerine yansır. Tüm bu birikim eserlerinde metinlerarası ilişkinin sınırlarını zenginleştirir. Metinlerarasılık, Miyasoğlu’na hem düşün dünyasının hem de bu çerçevede oluşan gelenekçiliğinin romana yansımaları sağlamak için geniş imkânlar sunar. Bu çalışmanın amacı, Mustafa Miyasoğlu’nun metinlerarasılık aracılığıyla geleneği nasıl aktardığını özellikle *Pancur* (1976) ve *Bir Aşk Serüveni* (1995) anlatıları üzerinden ortaya çıkarmaktır. Nitel bir araştırma olan çalışmada içerik analizi yapılmıştır. Yakın ve karşılaştırmalı okuma teknikleriyle eserler tetkik edilmiştir. Çalışma metinlerarasılık ve metinlerarası ilişkileri gelenek bağlamında kavramsal olarak tartıştıktan sonra Miyasoğlu’nun anlatılarında metinlerarasılığın kullanımına dikkat çekmektedir.

1. Gelenek ve Metinlerarasılık

Edebiyat Üzerine Düşünceler’in ön sözünde Sevim Kantarcıoğlu Eliot’ın edebiyat teorisini değerlendirirken onun Evrim Teorisi’nden etkilendiğini belirtir. Bu dönemde sanat ve edebiyat artık önemsenmeyen din ve geleneğin yerini alarak değerlerin üretildiği bir zemin oluşturmaktadır. Antropolojik olarak edebiyatın medeniyet ve kültürün oluşumundaki yeri Eliot tarafından tarif edilir. Batı medeniyetinin değişik kültürlerin terkihiyle varlık bulduğunu ve bu varlığın sürdürülebilirliğinin ise farklılıkların değiş tokuşu ile mümkün olduğunu vurgular (Eliot 2007: X-XII). Eliot sanatta tekâmülü kabul etmezken “Sanatın maddesi” olarak millî kültür varlığını kastetmektedir, sanatın sürekli bir değişim ve gelişim içinde olduğu üzerinde durur. Bu tekâmül süreci işlerken hiçbir kültür ögesi de israf edilmez (Eliot, 2007: 4-5). Lavoisier’in “Maddenin Sakınımı Kanunu” bu açıdan anlamlıdır. Burada pozitif bilimlerdeki gelişmelerin sanat ve edebiyatı nasıl etkilediği görülebilir. Bu kanuna göre tabiatta hiçbir madde yoktan var olamaz; varken de yok olamaz. Maddelerin birbiri ile reaksiyona girmeden önceki münferit ağırlıklarının toplamı, reaksiyon sonrasında ortaya çıkan bileşiğin ağırlığı ile aynıdır. Kültürel öğeler her ne kadar değişim, dönüşüm ve farklı unsurlar ile etkileşim içinde olsalar da ortaya çıkan yeni unsurlar öncekilerle organik bir bağ içinde varlıklarını sürdürürler. Maddenin Sakınımı Kanunu hâlen basit kimyasal hesaplamalar için geçerliliğini koruduğu hâlde Einstein’ın İzafiyet Teorisi ile sarsılmıştır. Einstein’e göre enerjinin kendine göre bir kütlesi vardır. Kütlelerin hareket hızına göre enerji kütlesi ortaya çıkmaktadır. Yeni kütle hesap edilirken durağan kütle ile enerji kütlesinin toplamı esas alınmaktadır (Karadeniz, 1994: 147). Gelenek unsurları da bir madde olarak kütleyle sahipken bir değer olarak da kültür içinde dolaşım hızına sahiptir. Toplumların yaşantıları esnasında kültürel değerler farklı dönüşüm ve gelişim aşamaları ile dinamik bir duruma geçip enerji olarak an içinde kullanılırlar. Bu kullanım içinde kültürel değerler kütle ve enerji olarak farklı boyutlara ulaşabilirler. Sanat ve edebiyat ürünleri söz konusu olduğunda bir

madde olarak önceki bir metnin sonraki metinlerdeki kullanım şekli ve boyutları -yani metinlerarasılık- geleneğin bir enerji olarak da değişim ve dönüşümü ile anlamlandırılabilir.

Metinlerarasılık, kavramsal olarak Mihail Bahtin, Julia Kristeva ile başlarken tanımın kapsamı ve içeriği Gerard Genette, Roland Barthes, Michael Riffaterre gibi araştırmacılarca genişletilir. Genel olarak özetlemek gerekirse kavramdan da anlaşılacağı üzere metinlerarasılık, sanat ve özellikle edebiyat ürünleri arasındaki biçim ve içerik yönünden kurulan ilişki olarak tanımlanır (Öztekin 2008: 131-132). Metinlerarasılığın kavramsallaşması her ne kadar yukarıda anılan kuramcılar tarafından sağlansa da gelenek bağlamında düşünüldüğünde malumun ilamı olarak değerlendirilebilir. Eliot'ın sanat eserini tarif ederken geçmiş üzerinden yaptığı yüklem metinlerarasılıkla doğrusal bütünlük gösterir (Eliot, 2007: 3).

Metinlerarasılıkta esas olan bir metnin tek başına var olamayacağıdır. Metinler kendisinden öncekilerle temas hâlinindedir ve onlardan bağımsız olarak düşünülemezler. Yenilikçiler eski olanı tamamen inkâr etseler de farklı şekillerde ondan faydalanmaları kaçınılmazdır. Böylece “Kendi ötekisini yaratan bir akım her şeyden önce bir sanat ve edebiyat geleneğinin oluşmasına hizmet eder.” (Kolcu, 2011 302). Geleneğin taşınması metinlerarasılıkla doğal ve kolay şekilde gerçekleşir.

Yıldız Ecevit, metinlerarasılığı üstkurmacanın bir türeği olarak nitelerken kavramın gelenekle ilişkisine göndermede bulunur. Çağdaş edebiyatçılar içeriğe değil de biçime önem vermelerinin bir sonucu olarak neyi anlattıklarından ziyade nasıl anlattıkları üzerine yoğunlaşırlar. Gerçekliğe yabancılaşmak ve onu kabullenememek üstkurmaca yazarının yaşadığı önemli bir durumdur (Ecevit, 2011: 110). Yazar, mevcut gerçekliği içselleştirip aktarımını yapmakta zorlanınca, önceki metinleri yeniden kurgulayarak oluşturduğu gerçekliği yansıtır.

Metinlerarasılıkta önemli bir husus da okuyucu ile ilgilidir. Sadece metnin kendisinden öncekilerle ilgisi tek başına bir anlam ifade etmez. Okuyucunun gelenekle olan irtibatı metinlerarasılığın ortaya çıkmasında önemlidir. Metinlerarasılığa kurgusunda yer veren bir metnin okuyucu tarafından tamamen yeni bir kurgu olarak algılanması, eseri biçim ve içerik açısından anlamsızlaştırır. Böylece metinlerarasılık okuyucu ve metin açısından çok boyutlu bir geleneksel alışverişe dönüşür. Alımlama kuramı çerçevesinde metinlerarasılığın okura yönelik bir uygulama olduğu ileri sürülebilir. “1960'ların sonunda ise ortaya atılan kuramların çoğu doğrudan doğruya okur merkezli olmasalar bile hiç değilse okura dönük yönleri olan kuramlardır.” (Moran, 2006: 240). Metinlerin okur ve yazar arasında belli bir sosyal çevre içinde bir tür kültürel iletişim olduğu metinlerarasılığın öncü isimleri için yaygın bir kabuldür (Kolcu, 2011: 303).

Son yıllarda alanda yapılan çalışmalarda metinlerarasılık denilince gelenek, gelenek denilince de metinlerarasılık anılmaktadır. “Edebiyat ve sanatta geleneğin mirasından faydalanmak sanatçılar için bir gereklilik”tir (Somuncu, 2016: 59). Bu bağlamda metinlerarasılık, eserlerde anlamı zenginleştirirken okuyucu için farklı tecrübeleri, yazar için ise geniş anlatım imkânları sağlar (Somuncu, 2016: 71).

2. Miyasoğlu'nun Anlatılarında Gelenek ve Metinlerarasılık

Miyasoğlu'nun anlatılarında metinlerarası ilişkiler genel olarak alıntılar, metin ve şahıs düzeyinde göndermeler, alt/üst metinsel ilişkiler şeklinde kendini gösterir. Onun eserlerinin alt yapısını

oluşturan ya da metinlerinde bir dip akıntı şeklinde eşlik eden gölge metinler gelenekçiliğinin bir sonucudur.

Kaybolmuş Günler (1975) olay örgüsü açısından değerlendirildiğinde bir olaydan daha çok bir durum ya da bir dönemin enstantanelerini sunar. *Kaybolmuş Günler* tezini tamamlayamadığı için mezuniyetini geciktiren bir öğrencinin arkadaşlık ilişkileri içinde psikolojik ve sosyolojik varlığını sorguladığı bir öznenin hikayesi şeklinde teşekkül eder. Bu hâliyle başkahraman Beşir Güner, Mehmet Kaplan'ın tarifine göre ferdi özellikleriyle öne çıkarak bir karakter özelliği gösterirken zamanın ürettiği bir insan tipi olarak "tip" hususiyetlerini de taşır (Kaplan 1985: 7). Eser, Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ı (1972) ile aynı dönemde yayımlanmıştır. *Kaybolmuş Günler*'in daha sonra yayımlanmış olması Miyasoğlu'nun, romanı bireydeki tutunamama sendromuna bir çözüm önerisi olarak yazdığı izlenimi verir. Roman kişileri arasındaki benzerlikler bu durumu doğrular niteliktedir. *Kaybolmuş Günler*'in Beşir Güner'i ile *Tutunamayanlar*'ın Selim Işık'ının ad ve soyadlarındaki anlam yakınlığından söz edilebilir. Tutunamama hâli her iki başkişi için kendi sosyal ortamlarında önemli bir sorundur. Ortamların farklı oluşu çözüm noktasında da farklılıklar getirir. Sonuç olarak, Selim intihar ederek hayatını sonlandırırken, Beşir inancının gereği olarak ümitsizlik içinde varlığını sürdüremez. Beşir isminin "müjdecî" anlamı da düşünüldüğünde kurgu içinde Beşir daha da anlam kazanır. Burada Miyasoğlu'nun gelenek ve dünya görüşü açısından takipçisi olduğu Mehmet Akif'in *Âtiyi Karanlık Görerek Azmi Bırakmak* (Ersoy, 2007: 404) şiirinin bütünü düşünüldüğünde, Miyasoğlu'nun Selim'e bakışı ve Beşir'i kurgulayışı arasındaki ilişki daha anlamlı bir bütüne kavuşacaktır. Şiirde geleceğe dair öneriler İslamî gelenekle şekillenmiş bakış açısını yansıtır. Şiir kapsayıcı bir reçete sunarken Selim'den Beşir'e, sonra tüm topluma bir teklif sunmaktadır. Yukarıda adı geçen şiirde ve Mehmet Akif'in birçok şiirinde bilhassa *Asım*'da da rastladığımız bu aydın misyonunu taşımayı Miyasoğlu kendine görev olarak görür.

Kaybolmuş Günler'in kadın kahramanı Kamuran da Batı değerlerini temsil etmesi açısından bir geleneğin ve dolayısıyla metinlerarası ilişkinin bir parçası olarak belirir. Aynı zamanda Beşir, Peyami Safa'nın *Fatih Harbiye*'sindeki (1931) Neriman karakteriyle de ortak özellikler barındırır. İkisinin Doğu-Batı noktasındaki tercihleri Beşir'in Neriman'ın izdüşümü olduğunu destekler. Miyasoğlu, *Kaybolmuş Günler*'de alıntı ve gönderge türü ilişkileri sıklıkla kullanır. Gelenek bu romanda modernleşme ve Doğu-Batı medeniyetleri zemininde fikirselsel olarak işlendiğinden yoğun ve farklı metinsel ilişkilerle karşılaşırız. Miyasoğlu, Doğu ve Batı medeniyetlerini karşılaştırmak ve evrensel değeri ortaya çıkarmak uğraşındadır. Batı'yı yermek suretiyle kendi değerlerimizi yüceltmek gayesi gütmeyiz. Batı'da ortaya çıkan bir değer Doğu'da karşılık bulmalı ve ona sırt çevrilmemelidir. Doğu kendi değerine ve geleneksel birikimini benimseyerek evrensel anlamda var olacak değere zaten sahiptir. Miyasoğlu bu anlayışı romanlarında fikirselsel olarak tartışırken göndermeleri kullanmanın yanı sıra alıntılar yoluyla başta kendi geleneğini sonra Batı'yı metinsel anlamda romanına taşır. Andre Gide'nin *Dar Kapı* (1909)'sı ile Necip Fazıl'ın *Büyük Kapı*'sını (*O ve Ben*, 1975) karşılaştırmalı olarak değerlendirirken aşkı metafizik boyutuyla ele alan Miyasoğlu insanî aşktan ilahî aşka geçiş konusunu Doğu-Batı ekseninde tartışır. *Dar Kapı*, bir ayetten hareketle İncil'deki öğretiyi doğrultusunda Hristiyan tasavvufunu işler. "Dar kapıdan girin. Çünkü yıkıma götüren kapı geniş ve yol enlidir. Bu kapıdan girenler çoktur. Oysa yaşama götüren kapı dar, yol da çetindir. Bu yolu bulanlar azdır." (Matta, 13-14). Bu ayet aşk düzlemine taşınca hayat aşkın bir hâl alır. *Büyük*

Kapı ise Necip Fazıl'ın yaşamındaki evreleri anlatır. Onun hayatındaki en büyük dönüşüm Abdülhakim Arvasî ile tanıştıktan sonra başladığı manevi yolculuktur.

Halk edebiyatı ürünleriyle diğer romanlarında farklı metinlerarası ilişkiler kuran Miyasoğlu, *Kaybolmuş Günler*'de bir tekerlemeden faydalanır. Annesinin Beşir'i uyutmak için söylediği bu tekerlemenin mısraları zaman zaman tekrar edilir. “Ay dede evin nerede / İncesu'da / İncesu'nun neresinde” (Miyasoğlu, 2009: 180). Yunus Emre'nin mısraları da *Kaybolmuş Günler*'in yapısında gelenek ve metinlerarasılığın doğal birlikteliğini gösterir. “Şol cennetin ırmakları / Akar Allah deyu deyu... Yunus Emre'm var yarına / koma bugünü yarına” (Miyasoğlu, 2009: 155).

Dönemeç metinlerarasılık açısından diğer romanlarına göre daha sınırlı sayıda veri içerir. Miyasoğlu'nun üçüncü romanı olan *Güzel Ölüm*, *Dönemeç*'in devamı niteliğinde olduğundan *Dönemeç* bir alt metin olarak değerlendirilebilir. Eser klişe-basmakalıp söz kullanımlarının aktarılmasıyla oluşan ve anonim kolaj uygulaması olarak niteleyebileceğimiz kullanımlar açısından metinlerarasılık ve gelenek bağlamında nitelikli örneklerini verir. Romanda Miyasoğlu'nun gelenekçiliğini sergileyecek gönderge ve alıntılarla karşılaşmak mümkündür. Miyasoğlu'nun gelenekselciliğine işaret eden Kur'an'dan alıntılara *Dönemeç*'te sıklıkla karşılaşıyoruz. Kur'an ayetleri bazen asılları ile bazen de meali ile verilir. Romanda geçen çok sayıdaki deyim ve atasözleri ile birlikte klişe kullanımıyla ilgili metinlerarası ilişkiler oluşturur. “Tebdil-i mekânda ferahlık var...” (Miyasoğlu, 1980: 300). “Geçmişe mazi yenmişe kuzu...” (Miyasoğlu, 1980: 245). *Güzel Ölüm*'ün alt metni olarak iç metinlerarasılıktan¹ bahsedebileceğimiz *Dönemeç*'te, Yunus Emre'den alıntılanan “Şehre varam feryadı figan koparam” dizesinin tekrarlandığını görürüz. (Miyasoğlu, 1980: 300; Miyasoğlu 1982: 126).

Halk hikâyelerinin tesiri *Güzel Ölüm*'de de görülür. Yakın ve uzak tarihimizdeki savaşlarda geçen aşk hikâyeleri onu etkilemiştir. Bu eserde aşka geleneksel bir yaklaşımla farklı bir boyut da katılır. Serpil'in şehadetiyle birlikte aşk son bulmuş, Şakir de manevi bir ölü hâline gelmiştir. Aşkını yaşayamayan Şakir sevdiğinin ölümündeki anlamla mütenasip bir şehit hükmündedir. Böylece aşk “cihat”a maşuklar da “mücahit”lere dönüşmüştür.

Güzel Ölüm'de alt metin olarak izi sürülebilecek eserlerden biri de Knut Hamsun'un *Victoria* (1898)'sıdır. *Victoria*'da kavuşmanın gerçekleşmediği bir aşkın hikâyesi anlatılır. Johannes ve Victoria çocukluk döneminden beri birbirlerine âşıktırlar. Victoria soylu ve zengin bir ailenin güzel kızıdır. Johannes ise fakir bir değirmencinin oğludur. Bu yüzden kavuşmaları da mümkün olmaz. İki kahraman da farklı insanlarla nişanlanır. Bu macera içinde Victoria hastalanır ve ölür. Miyasoğlu “Evrensel klişe” olarak nitelediği bu romanı, “Basit, basit olduğu kadar da samimi bir anlatımla yazılmıştı.” diyerek tarif eder (Miyasoğlu, 1981: 105). Buradan hareketle Miyasoğlu'nun Knut Hamsun'dan etkilendiği söylenebilir. Aşk ve nihayetindeki ölüm izlediği *Güzel Ölüm*'de felsefi ve metafizik alanda anlamlandırılmaya çalışılır. Beşerî aşk tüm evrende aynı özü paylaşırken, sonuçları itibarıyla ikisinin de manalarına ulaşacakları kanaati hâkimdir. Bu noktada Doğu ve Batı'da farklılıklar oluşabilmektedir. Aşk izleğiyle ilgili olarak Miyasoğlu bu romanda birçok alıntıda bulunduğu Hilmi Ziya Ülken'in *Aşk Ahlâkı*'nı ve Knut Hamsun'un anlayışını Doğu-Batı açısından karşılaştırılırken kendi terkiğini oluşturmaya çalışır (Miyasoğlu, 1981: 106).

¹ İç metinlerarasılıkla kastedilen yazarın kendi eserleri arasında oluşturduğu ilişkidir. Kavram bunun ifadesi olarak tarafımızca oluşturulmuştur.

Aşk ve ölüm izlekleri edebiyatta sıklıkla bir arada işlenirken tasavvuf söz konusu olduğunda ilk akla gelen Mevlâna'dır. Aşk, Mevlâna felsefesinin ve şiirinin ana eksenidir. Tasavvuftaki mecazi aşkın ilahi aşka köprü olacağı anlayışı Mevlâna'da da görülür. Bu anlayışın izlerini Miyasoğlu'nda da görmek mümkündür. Mevlâna ve Şems arasındaki tasavvufi aşk da menkıbevi rivayetlerden hareketle Miyasoğlu'nu metinsel olarak besleyen bir ilişki şeklinde teşekkül eder. Ölüm de tasavvuftaki aşk anlayışı doğrultusunda Mevlâna'da şekillenir. Mevlânâ ölümünü "Şeb-i Arûs" yani "Sevgiliye kavuşma" olarak tarif eder. "Her nefis ölümü tadacaktır. Sonra ancak bize döndürüleceksiniz" (Ankebût, 29/57) ayetinden hareketle insanın Allah'a dönüşü esastır. "Ölümden kurtulsun, kurtuluşa erişsin... çünkü sevgiliyi görmek, Âbı- hayat içmektir." (Mevlânâ, 1991: 376). "Ölümün kötülüğü gitti mi zaten artık o ölüm değildir, ölümün bir suretidir, bir göçmeden ibarettir o." (Mevlânâ, 1991: 378). *Güzel Ölüm*'de bu anlayış günümüze bir gelenek olarak aktarılmak istenir. Aşkın doğru anlamının ancak gelenekteki bu hâliyle yaşanacağı vurgulanır. Bazı araştırmacılar da romandaki ölüm izleğinin Mevlâna'dan kaynaklandığı fikrindedir (Yalçın, 2011: 442).

Klasik Türk Müziği örnekleri özellikle *Güzel Ölüm*'de sıklıkla karşımıza çıkar. Alıntılanan nakaratlar bağlamı güçlendirmek, müziğin ritmi ve duygusunu metnin atmosferine katmanın yanı sıra geleneksel zenginliği sergilemeyi hedefler. Miyasoğlu'nun geleneğe bakışında önemli yeri olan Yahya Kemal'in "Şarkılar romanlarımızdı..." (Miyasoğlu, 1981: 121) sözü de onu harekete geçirici niteliktedir. Özellikle aşk izleği şarkı ve türkülerin metne dahil edilmesiyle işlenir. Müzikteki melodi ve duygu da metne karışır. Klasik Türk müziği eserlerinin güfteleri ve türküler metinsel bir ilişki içinde alıntılanırken popüler müzik ürünleriye Miyasoğlu'nca tercih edilmezler. Ancak bunun tek istisnası *Bir Aşk Serüveni*'nde yer alır. Üç Hürel'in 1974'te çıkardığı albüm içinde yer alan *Üzülmeye Değmez Hayat* şarkısıdır. Şarkı, Ekrem'in Asuman ile olan ilişkisinin çıkmazlarına tercüman olur. Tasavvufi bir içeriğe de gönderme yapan bu şarkı, fani dünyaya önem verilmemesi gerektiğini Miyasoğlu'na hatırlatır. Şarkı sözleri romanda tekrar eden bir motife dönüşür. Klasik Türk şiirinden beyitlerin de araya dahil olmasıyla eser gelenek bağlamında daha anlamlı bir metne doğru evrilir. Miyasoğlu bu mısralardaki fikir, duygu, hayal, inanç, metafizik vb. unsurları yeri geldikçe kullanarak klasik şiir aracılığıyla da geleneği bir kaynak olarak aktarır.

Güzel Ölüm de anlatıma şekil veren montaj tekniğidir. Pastiş ve parodiye rastlanmaz. Eserde gazete pasajlarından doğrudan alıntılar yapıldığı görülür. Bunlar gündemin siyasi, sosyal haberleri olabildiği gibi üçüncü sayfa haberleri de olabilmektedir (Miyasoğlu, 1981: 118, 140). Yine *Güzel Ölüm*'de felsefi anlamda katkı sağlamak ve aşk kavramına bu açıdan yaklaşarak onu çözümlmek için Hilmi Ziya Ülken'in *Aşk Ahlakı* eserinden de yoğun alıntılar yapılmıştır (Miyasoğlu, 1981: 95,100,106,16).

3. Kerem ile Aslı'dan Bir Aşk Serüveni'ne

Pancur Miyasoğlu'nun ilk hikâyelerindendir. *Bir Aşk Serüveni* ise *Pancur*'un romanlaştırılmasıyla oluşturulmuştur. Hikâye de roman da *Kerem ile Aslı* hikâyesinin günümüze uyarlanmasıdır. Çalışmanın bu bölümünde *Kerem ile Aslı* ile bu hikâye ve roman metinlerarası ilişki açısından değerlendirilecektir.

Pancur ve Bir Aşk Serüveni, Miyasoğlu'nun hikâye için teorik olarak ortaya koyduğu gelenekten moderne yaklaşımının uygulaması niteliğindedir. Bütün dünyada halk hikâyelerinin roman ve hikâye türünün oluşumunda önemli rolü olduğunu, roman türünün ortaya çıkışı öncesinde bu

anlatıların bir ihtiyaca cevaben toplumun kültürel belleğinde yer edindiğini düşünen Miyasoğlu buradan ulaştığı terkiplere hikâye ve romanın millî ve evrensel bir değer taşıması için bu kaynaklardan beslenmesi gerektiğini düşünür.

Pancur ve Bir Aşk Serüveni'nde kişiler ve kısmen olay *Kerem ile Aslı* hikâyesiyle alegorik bir ilişki içindedir. Miyasoğlu, *Kerem ile Aslı* hikâyesini günümüze aktararak kuramsal olarak savunduğu geleneğin kaynak olarak kullanılması fikrinin uygulamasını yapmıştır. Bu alegorik yapı içinde oluşan anlam katmanları hikâyenin çekiciliğini artırmakta ve metinlerarası ilişkiyi de ortaya çıkarmaktadır. Alt metin olarak kullanılan Kerem ile Aslı'nın macerası, Ekrem ile Asuman'ın hikâyesine dönüşür. Miyasoğlu'nun Kayserili oluşu (Çocukluk ve gençlik yılları burada geçmiştir.), *Kerem ile Aslı* hikâyesinin de bir bölümünün yine burada geçmiş olması, yazarın hikâye ile kendi arasında bağlantı kurmasını kolaylaştırmıştır. Yazar, okuyucunun bazı alegorik çözümlenmeleri yapamayacağını düşünerek birtakım ipuçlarını kendi varlığını öykü içerisinde hissettirme pahasına da olsa verir. Hikâyenin başında Ekrem'in Kerem olduğu belirtilir. Öyle ki Ekrem kendisine Kerem olarak seslenilmesini garipsemez (Miyasoğlu, 1976: 39).

Varyasyonlarda farklılık gösterse de Kerem genellikle İsfahan Şahı'nın oğlu olarak gösterilir. İsfahan Şahı ve Keşiş arkadaşlardır. İlerleyen aşlarına rağmen çocuk sahibi olamamışlardır. Sorunu çözmek için türlü arayışlar içine girmiş olmalarına rağmen sonuç alamazlar. Birlikte bir yolculuğa çıkarlar. Karşılaştıkları bir dervişin tılsımlı elması sayesinde çocukları olacaktır. Ancak derviş, olacak çocukların birbiriyle evlenmesini şart koşmuştur. Elmayı eşlerine yedirdikten bir müddet sonra çocukları olur. Şahın oğlu Kerem'in asıl adı Mirza'dır. Doğmadan onları evlendirmeyi kabul etmiş olmalarına rağmen büyüdüklerinde aralarındaki aşktan rahatsız olan Keşiş, kızını dinî gerekçelerle bir Müslüman'a vermek istemez. Kızını kaçıtır. Kaçışlarına da Keşiş'in sihirle uğraşan kardeşi yardımcı olmaktadır. Böylece Kerem ile Aslı'nın kavuşma imkânlarını sihirle ortadan kaldırır. Kerem ise arkadaşı Sofu'yla Aslı'nın izini sürer. Anadolu'nun doğu illeri onların macera mekânı hâline gelir. "Ahlat, Van, Muş, Kars, Erzurum, Erzincan, Kayseri, Halep..." Kerem iyi eğitilmiş ve sözü güçlü bir ozan oluşuyla gittiği yerlerde verdiği mücadeleden dolayı iltifat görür. Bunda babasının itibarının da katkısı vardır. Bazı entrikalarla zor durumlarla da karşılaşır. Kerem ile Aslı, maceraları esnasında zaman zaman kısa kavuşmalar yaşasalar da Keşiş her zaman Aslı'yı kaçırmayı başarır. Sonunda Halep'te Halep paşasının yardımıyla Aslı'ya kavuşan Kerem onunla evlenir. Ancak Keşiş'in Aslı'nın elbisesine yaptırdığı bir büyüden dolayı düğün gecesi Kerem Aslı'nın elbisesindeki düğmeleri çözdükçe onlar tekrar iliklenir. Büyünün tesirini yok edemeyen Kerem alevler içinde yanarak kül olur. Onu kurtarmaya çalışan Aslı ise bir kıvılcımla saçlarından alev alarak aynı kaderi paylaşır. Kavuşmak öte dünyaya kalır (Elçin, 2000: 12-20).

Kerem ile Aslı hikâyesinde kahramanların âşık olma şekilleri varyasyonlara göre farklılık gösterir. Halk hikâyelerinde kahramanların âşık olma motifleri değişiklik gösterirken şu dört tarz öne çıkar: Aşk şerbeti (bâde) içerek, kardeş olarak büyüdükleri halde kardeş olmadıklarını öğrendiklerinde, ilk görüşte ve resme bakarak âşık olma (Abalı, 2009: 99). Kerem için bâde içerek âşık olduğunu aktaran epizotlarla birlikte, ilk görüşte âşık olduğunu aktaran epizotlar da vardır. Her iki durum da Kerem ile Aslı'nın olay örgüsü içinde tedrici olarak işlenir.

Aslında kahramanların kaderi daha ana rahmine düşmeden kesişmiştir. Babaları onlar daha doğmadan, evlenmeleri üzerine karar almışlardır. Ama olayların akışı, bundan bağımsız olarak kahramanların genç yaşta âşık olmasını getirmiştir. Böylece kahramanlar hayatta iki kez aynı

düzlemde bir araya gelirler. *Pancur*'da da kahramanlar hayatlarında iki kez karşılaşırlar. İlkokulu Kayseri'de aynı sınıfta okumuşlardır. Çocuk yaşta birbirlerine ilgi duyarlar. On beş yıl kadar sonra İstanbul'da tekrar karşılaşmışlardır. Yarım kalan aşkları bu noktada yeniden başlamıştır. *Pancur*'un sonunda Asuman ve Ekrem aşkı, halk hikâyesindeki gibi ayrılıkla sonuçlanmıştır. *Pancur*'un devamı olarak *Bir Aşk Serüveni*'nde ise âşıklar tekrar kavuşmanın imkânlarını aramaktadırlar. Bu durum Kerem ile Aslı'nın Keşiş'in oyunlarıyla kavuşamamalarını hatırlatır.

Halk hikâyelerindeki ilk görüşte aşk motifi *Pancur*'da da karşımıza çıkar. Çocukluktaki ilgileri düşünülmezsizin İstanbul'daki karşılaşmaları Ekrem için bir ilk görüşte aşk tablosudur. "Siyah saçlı, badem gözlü, gülümseyen bir yüz hafif hafif sallanarak yanına geldi..." "...kızın geniş alnını, sevimli burnunu, kahverengi gözlerini ve küçük boyasız dudaklarını dikkatle süzdü." (Miyasoğlu, 1976: 10-11). Ekrem'in Asuman'ı tasviri halk hikâyesinde Kerem'in Aslı'yı tasvirine benzerlik gösterir.

"Biraz bahaya çekmiş ince belini
Boyu benzer selvi dalına
...
Benim yavrum incelerden incedir
Göğsünde gül nameleri goncadır
Saçı sünbül topuğundan yücedir
Bir telini virmem dünya malına

İncü midir sedef midir dişleri
Kalem ile çekilmiştir kaşları
Sağ yanında siyah siyah saçları
Salındıkça döker ince beline" (Duyamaz, 2001: 264).

Kerem ile Aslı hikâyesinde Aslı'nın annesi diş tedavileriyle uğraşmaktadır. Bunu öğrenen Kerem Aslı'yı görebilmek için bütün dişlerini çektirir. *Bir Aşk Serüveni*'nde Asuman'ın diş hekimliğinde okuması, Ekrem'in tedavi amacıyla orada bulunduğu sırada karşılaşmaları da iki metin arasındaki metinsel ilişkisinin göstergelerindedir.

Divan edebiyatındaki mesnevilerden sonra halk hikâyeleri olarak da karşılaştığımız, Arap ve Fars halk hikâyelerinden aktarılmış olan Leyla ve Mecnun hikâyesi Türk edebiyatında aşkın işlenmesi açısından önemli bir yere sahiptir. Bu hikâye divan edebiyatından günümüze kadar hâlâ farklı edebî türlerin ana malzemesi olabilmektedir. Metinlerarasılık açısından da yaygın bir kullanımdan söz edilebilir. Shakespeare'in *Romeo ve Juliet*'i Batı edebiyatı, tiyatrosu, sineması, şiiri üzerinde ne kadar etkili olmuşsa, *Leyla ve Mecnun* da Doğu'da en az onun kadar etkili olmuştur. *Leyla ve Mecnun*'da kahramanların küçük yaşta âşık olmaları bir motif olmanın ötesinde Türk sinema ve edebiyatında kült bir unsur olarak işlenmiştir. Miyasoğlu *Pancur*'da bu motifi Ekrem ve Asuman'ın aşklarının başlangıcı olarak kullanır. Bu ilk aşk için mekânın okul olarak tercih edilmesi de yine *Leyla ve Mecnun* hikâyesinden esinlendiğinin göstergesidir.

"Men mektebe getdiğüm zamânlar/ Hıfz-ı sebak etdiğüm zamânlar

Bir şahs mana görindi nâgâh/ Oldum perî olduğundan âgâh" (Fuzulî, 2000: 334).

Masallarda ve halk hikâyelerinde karşımıza çıkan sosyolojik, ekonomik ve kültürel zengin-fakir çatışmasının *Kerem ile Aslı* hikâyesindeki karşılığı kahramanların farklı dinlerden oluşuyla ortaya çıkar. Maceranın konusunu, ana sebebini bu farklılığın teşkil ettiği engel oluşturmaktadır.

Pancur'da bu durum farklı bir şekilde görülür. Taşra-İstanbul çatışmasını da içeren bu durumda Ekrem, Anadolu'yu ve değerlerini temsil eder. Bu değerlerin savunulması ve yaşatılması için gerekli mücadelenin verilmesi gerektiği düşüncesi onun aslı özelliğidir. Bu yönüyle Ekrem Anadolu'lu bir kahraman hükmündedir. Çocukluğundan itibaren bu asaleti taşır (Miyasoğlu, 1976: 40).

Asuman'ın ailesi ise Batı tarzı bir hayatı tercih etmiştir. Bu uğurda değerlerinden uzaklaşmışlardır. Kayseri'de bir memur hayatı sürerken “özel işler çevirmiş”, zenginleşmiş bir ailedir. Asuman'ın babası “epeyce nüfuzlu bir iş adamı”dır. Bir hukukçu olan Ekrem, bazı usulsüz işler sonucu kazanç sağlandığını fark eder. İstanbul'daki akrabalarından soruşturduğu kadarıyla da düşüncelerinde haklı olduğunu anlar. Bu olumsuz tiplmeyi Ekrem, bizzat *Kerem ile Aslı* hikâyesindeki Keşiş'e benzetir. Hatta Keşiş'in dahi bu kadar kötü olamayacağını dile getirir. Keşiş bir Hristiyan olarak kızını bir Müslümana vermek istemediği için zalim bir konumdadır. Kendi açısından haklı görülebilecek bir uğraşı içindedir. Fakat Asuman'ın babası çıkar için her türlü ilkeyi hiçe sayabilecek biridir. Bir Müslümanın da Hristiyanın da asla olmaması gereken bir hayat sürmektedir (Miyasoğlu, 1976: 41). Anlatı içinde Ekrem'in bizzat kendisinin Asuman'ın babasını, *Kerem ile Aslı*'daki keşişe benzetmesi doğrudan metinsel bir gönderge olarak eserde yer alır.

Pancur her ne kadar *Kerem ile Aslı* hikâyesindeki motifleri kullansa da modern bir şekilde kurgulanmıştır. Mekân ve zaman, olay ve kahramanlar orijinal hikâyeden çok farklı boyutlara taşınarak daha karmaşık bir duruma getirilmiştir. Olaylar ve kahramanlar çok boyutludur. Hayata bakışları, onu kavrayışları akıl ve duyguların gelgitleri arasında şekil almaktadır. Halk hikâyelerindeki gibi doğrusal bir zeminde hareket etmezler. Maddî değerler manevî değerlerle çatışırken, insanların nazarında manevî âlem gerileyerek maddî dünya ön plana çıkar. Ekrem bu çatışma içinde ilkeler ve değerler dünyasının sınırlarında kalmanın bir erdem olduğuna inanmaktadır. Asuman'la sınırı geçmiş olduğunu düşünerek ilişkilerini daha ileriye götürememiştir. Halk hikâyeleri ve masallarda kahramanın yolculuğu maceranın asıl unsurunu oluşturur. Ekrem de bir yolculuk içindedir, ancak bu yolculuk aşk ya da aşk arayışı için değildir. Okul çağında ayrıldığı arkadaşını aramak için gurbette de değildir. Bu yönüyle halk hikâyesindeki kurgudan ayrılır. Aşk onun yolculuğunda bir amaç değildir. Ancak sürdürülecek yolculuk aşkı anlamlandırmaktadır. Ekrem fiziki olarak bir gurbeti yaşasa da onun asıl yolculuğu içsel bir gelişimi takip eder. İstanbul'da Asuman'la karşılaşmalarının akabinde, henüz birbirlerine karşı duyguları belirginleşmeden aşkla ilgili alaycı sözlere yer verilmesi dikkate değerdir: “Dünyada iki iyi kadın var; biri ölmüş, diğeri bulunamamış.” “Aşk kaynamış mısıra benzer. Yersin yersin elinde koçanı kalır.” Bunlardan sonra Ekrem'in yolculuğunu tarif edecek ifadeler belirir. “Romantikler doğar doğmaz ölür, realistler öldükleri zaman yaşar, idealistler de öldükten sonra yaşarlar.” (Miyasoğlu, 1976: 13). Miyasoğlu'nun idealist bir insan tipini öncelediği açıktır. Hikâye de bu amaca hizmet etmek için kurgulanmıştır. Burada “ideal nedir?” sorusunun cevabı üzerine merak uyansa da tam anlamıyla bir karşılık verilmez. Ancak bunu sezdirenen işaretlere rastlanır. Bu minvalde, Batı karşıtı bir söylem üzerine millî bir şuur ve duruşu muhafaza etmek ve gelenekle geleceğin inşası idealinden söz edilebilir. Kerem, aşkı uğruna mücadele etmiş ve bu uğurda yanmıştır. Asuman da bu aşkın kurbanı olmuştur. Miyasoğlu aşk ve ideal kavramlarını aynı düzlemde tekrar kurgulayarak ideal uğruna aşkı feda etmiştir. Asuman Ekrem'i sevmektedir ve onu tüm değerleriyle kabul edecek aşka duçardır. Ancak Miyasoğlu *Kerem ile Aslı*

hikâyesinden daha acı bir şekilde, hikâyenin sonunu gençlerin ideallerinden taviz vermemesi üzerine kurgular.

Pancur ve Bir Aşk Serüveni'nde Faruk halk hikâyesinde Kerem'e yoldaşlık ve yarenlik eden Sofu'ya karşılık gelir. Faruk Ekrem'in hem dostudur hem de onu bir lider olarak görmektedir. Ekrem'in kendisini geri plana almasına tahammülü yoktur. Romanda ve hikâyede bahsi geçen Faruk *Kerem ile Aslı* hikâyesi ile ilgili yaptığı bir incelemede farklı bir anlam katmanına işaret ederek Doğu ve Batı medeniyetleri arasındaki uyumsuzluğa dikkat çeker. Kerem ile Aslı ve Ekrem ile Asuman'ın ilişkilerindeki zorluklar bu ilgiye bağlanır. "...O yüzden de incelemesinin başına 'Doğu doğudur, Batı da batı' diyen Rudyard Kipling'in sözünü epigraf olarak koymuştu... Kerem ile Aslı'nın bu yüzden mutlu bir beraberliğe kavuşamadıklarını özellikle belirtiyordu..." (Miyasoğlu, 1995: 44).

Faruk, öykünün başlangıcında, halk hikâyelerinin yeniden yayımlanmak istendiği bir projede *Kerem ile Aslı*'yı çalışacağını gündeme getirir. Miyasoğlu, bu çalışmayla *Kerem ile Aslı* hikâyesinin medeniyet problemlerimizi içinde barındıran bir anlamı olduğunu tartışarak alegori içinde yeni bir anlam katmanı oluşturmak istemektedir.

"... Kerem Aslı'yı uzun bir arayıştan sonra bulur. Bunların birleşmesini istemeyen Aslı'nın babası Keşiş, bir beyin zoruyla razı olur. Kızına gerdek gecesi öyle bir gömlek giydirir ki, Kerem bir türlü "vuslata eremez" ... O bu acıya dayanamayarak öyle bir "ah" çeker ki yanar gider. Küllerini saçlarıyla toplayan Aslı da arkasından... Bununla Batılılaşma problemimiz arasında büyük bir benzerlik var. Avrupa bize verdiği, gerçekten ihtiyacımız olan şeylere öyle bir biçim vermiştir ki, biz bir türlü içine giremiyor, yıllardan beri yanıp yakılıyoruz." (Miyasoğlu, 1976: 16).

Asuman'ın babası Süleyman Sarıca, *Pancur*'da halk hikâyesindeki Keşiş'le özdeşleştirilmiş, ondaki olumsuz özellikler kendisine yüklenmiş bir karakterdir. *Bir Aşk Serüveni*'nde de aynı yaklaşım sürdürülmüştür. Süleyman Sarıca bir "Mason" olarak gösterilmiştir. Para için ilkesiz ve ahlaksız bir örgütlenme içindedir. Onun bürokrasi içinde ilerleyişi, sonra ticaretteki yükselişi dinî ve millî bütün değerlerini satarak elde ettiği bir ikbaldir. Tüm ailesini bu uğurda kullanmaktadır. Maddi olarak ihtiyacı olmadığı hâlde kızını dış hekimliğinde okutup, münasip bir evlilik yaptırarak göz önünde tutmak istemektedir. Ekrem avukat olması nedeniyle onun hukuksal problemlerini aşmak açısından ideal bir damattır. Ancak Ekrem onun kirlî hayatında yer almamak için *Pancur*'da geri çekilmiştir (Miyasoğlu, 1976: 41). *Bir Aşk Serüveni*'nde ise Süleyman Sarıca ona ulaşma planlarını sürdürmektedir. Ekrem'in arkadaşı Faruk üzerinden onu kendine çekmeyi, şirketinde çalıştırmayı hedeflemektedir. Halk hikâyesinde kızını kaçırmak için türlü hileler ve sihirler kullanmasına rağmen hiçbir sonuç alamayan üstüne bir de evladını kaybeden (Keşiş) *Bir Aşk Serüveni*'nde strateji değiştirerek kendi kontrolü altında bir birliktelik arayışındadır.

Kerem ile Aslı hikâyesinde Kerem, Aslı'nın Müslüman olması için de mücadele vermiştir. Romanda ise buna benzer bir içerikle Ekrem kendi değerlerinden uzaklaşma tehlikesi altındadır. Masonluğu kesin olan biri için çalışmak Ekrem'in millî ve dinî tüm geleneklerinden soyunması anlamına gelmektedir. Roman bu hâliyle modernizm ve en geniş anlamıyla geleneğin çatışma alanını oluşturmaktadır. Ekrem, *Pancur*'da olduğu gibi, Anadolu bir prens olarak gelenek dışı tüm unsurlarla çarpışmaktadır. Böylece Miyasoğlu Ekrem'de dünya görüşünü temellendirmektedir. "Ekrem Müslüman olduğu kadar milliyetçi bir gençtir..." (Miyasoğlu, 1995: 147). Miyasoğlu bundan dolayı kurguladığı diğer kişileri Ekrem'i idealize etmek için kullanır. Asuman'ı burjuvaziden, Şefik'i ise sol ideolojiden devşirmek suretiyle *Kerem ile Aslı* hikâyesindeki dinsel farklılıklarla oluşturulan zıtlığı ideolojiler üzerinden inşa ederek bir

söylemsel karşıtlık oluşturur. Ekrem, sosyalist Rasih'le yaptığı tartışmalarda ona karşı galip gelerek kendi dünya görüşünün zaferini ilan eder. Kerem'in küllerinden Ekrem doğmaktadır. Aslı'yı ise Keşiş babasının elinden kurtarmıştır. Miyasoğlu Mehmet Akif'in "Asım'ın nesli" olarak nitelendirdiği ve idealize ettiği gençliğe de bu anlamda göndermede bulunmaktadır. Asım, Ekrem'in şahsında tecessüm etmektedir. "Tamam dercesine başını sallayan Asuman, artık ne söylese ne istese hayır demeyecekti Ekrem'e ve ona evet demekle mutlu olacaktı. Arkalarından gelen Faruk ve Sevim'in de bu beraberliği örnek almalarına yardımcı olacaklardı..." (Miyasoğlu, 1995: 204).

Sonuç

Miyasoğlu'nda metinlerarasılığın yoğunluğunu artıran bir diğer etken onun bir dünya görüşüne sahip olmasıdır. Yaşadığı dönem ve edebî faaliyetlerinin yoğunlaştığı 1970-1990 arası düşünüldüğünde savunduğu düşünceler, karşı tarafın düşüncelerini çürütme çabaları ve verdiği reaksiyonlar için gerekli referanslar onun yazdıklarında metinlerarası ilişkiler açısından incelenebilecek bir içerik oluşturur. Siyasi olaylar karşısında da taraf olan Miyasoğlu anlatıcı ya da kahraman vasıtasıyla görüşlerini ortaya koyup eleştirirken haklılığının göstergesi olarak metinlerarasılığı kullanır. Doğu-Batı ilişkisinde oluşan çarpıklıklar onun eserlerinde sıklıkla konu edilir ve gerilim noktaları oluşturur. Türk modernleşmesinin sağlıklı bir yol izlenmesi için getirdiği öneriler ve tenkitlerin delillerini göndergeler ve alıntılar aracılığıyla aktarır.

Miyasoğlu, fikrî mevzulardaki yorumları için metinlerarası ilişkilerden faydalanırken anlatılarında ana ve tali izlekler için de bu tercihinin sürdürür. Aşk metinlerarası ilişki biçimlerinin en basitinden en karmaşığına kadar kullanılan bir izleğe dönüşür. Alt metin olarak takip ettiği metinlerarasılığın yanı sıra türler arasındaki ilişki ve benzeşmeyi kullandığı üstmetinsellik de örneklenir. Halk edebiyatı ürünleri (halk hikâyeleri, türkü, ninni, atasözü, deyim vb.) alt metinler olarak anlatılarında karşımıza çıkar. Miyasoğlu'nun metinlerarasılığı kullanımı günlük hayattaki atasözü ve deyimlerin kullanım amacına benzer. Atasözü ve deyimler anlatımı güçlendirir, özlü ve etkili bir anlatım sağlar. Miyasoğlu da aynı maksatla metinlerarası ilişkiler kurar.

Miyasoğlu'nda iç metinlerarasılıkla da karşılaşırız. Alt ve üst metin olarak kendi edebî eserlerini kullanır. Romanları birbirinin devamı olabildiği gibi [*Dönemeç* (1980) ve *Güzel Ölüm* (1982)] daha önce yazdığı hikâyelerin romanlaşmasıyla da [*Panjur* (1976)-*Bir Aşk Serüveni* (1995), *Tespîh* (1976)- *Yollar ve İzler* (2002)] oluşur. Böylece ortak izlekler ve kahramanlarla roman ve hikâyelerinde de karşılaşılır.

Miyasoğlu, metinlerarasılığı postmodern roman anlayışının bir uygulaması olarak kullanmaz. Hatta bu tarz kullanımları samimiyetsiz bularak eleştirir. Romanlarında kullandığı alıntılar özellikle geleneğe içkindir. Bunlar millî, dinî, medeniyet boyutu vb. özelliklerle geleneğe gönderme yapar. Geleneği salt olarak taşımak amacıyla da eserlerinde bu alıntılara yer verir.

Kaynakça

- Abalı, N. (2009). "Türk Halk Hikâyesinde İlk Görüşte Aşk Motifi, Ensest Yasağı ve Egzogami", *Millî Folklor*, S. (83), s. 97-102.
- Aktulum, K. (2014). *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*, Ankara: Kanguru Yayınları.
- Duymaz, A. (2001). *Kerem ile Aslı Hikâyesi Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

- Ecevit, Y. (2011). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Elçin, Ş. (2000). *Kerem ile Aslı Hikâyesi (Araştırma-İnceleme)*, Ankara: Akçağ.
- Eliot, T. S. (2007). *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, çev. Kantarcıoğlu, S., İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Ersoy, M. A. (2007). *Safahat*, haz. Akbaş A.V., Ankara: Beyan Yayınları.
- Fuzulî (2000). *Leylâ ve Mecnun*, haz. Doğan, M.N., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Karadeniz, O. (1994). “Bilim Din İlişkisi Üzerine”, *Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. (8), s. 131-178.
- Kaplan, M. (1985). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 3, Tip Tahlilleri*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kolcu, A. İ. (2011). *Edebiyat Kuramları*, İstanbul: Salkımsöğüt Yayınları.
- Mevlâna (1991). *Mesnevî*, çev. İzbudak, V., Ankara: MEB Yayınları.
- Miyasoğlu, M. (1976). *Geçmiş Zaman Aynası*, İstanbul: Nakışlar Yayınevi.
- Miyasoğlu, M. (1980). *Dönemeç*, İstanbul: Elifbe Yayınevi.
- Miyasoğlu, M. (1981). *Güzel Ölüm*, İstanbul: Suffe Yayınları.
- Miyasoğlu, M. (1982). *Muhacir*, İstanbul: Suffe Yayınları.
- Miyasoğlu, M. (1995). *Bir Aşk Serüveni*, İstanbul: Ötügen.
- Miyasoğlu, M. (2009). *Kaybolmuş Günler*, Ankara: Akçağ, Yayınları.
- Öztekin, Ö. (2008). “Modern Türk Şiirinde Geleneği Yeniden Üreten Bir Şair Nazım Hikmet ve Metinlerarasılık”. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, S. 25(1), s. 129-150.
- Saussure, F. (1985). *Genel Dilbilim Dersleri*, çev. Vardar, B., Ankara: Birey ve Toplum Yayınları.
- Somuncu, S. (2016). “Metinlerarasılık ve Şiirde Gelenek Açısından Fuzuli ile Şukûfe Nihal Üzerine Bir İnceleme”, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. (26)1, s. 59-73.
- Yalçın, A. (2011). *Çağdaş Türk Romanı 1946-2000*. Ankara: Akçağ Yayınları.

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

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



EEDER

Edebî Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Ekim 2022, Cilt 6, Sayı 2

Atf/Citation: Can, E. S. (2022). "Ahmet Midhat Efendi'nin Taaffüf Romanında Edebî Bir Kaynak Olarak Mitoloji", *Edebî Eleştiri Dergisi*, 6(2), s. 116-125.

Esengül SAĞLAM CAN*

Ahmet Midhat Efendi'nin Taaffüf Romanında Edebî Bir Kaynak Olarak Mitoloji **

Mythology as a Literary Source in Ahmet Midhat Efendi's Taaffüf Novel

ÖZ

Türk edebiyatının çok yönlü yazarlarından biri olan Ahmet Midhat Efendi, mitolojiyi, edebî eserleri besleyen bir kaynak olarak görmüş, süreli yayınlarda kaleme aldığı yazı dizilerinde mitolojinin önemine dikkat çekmiştir. Yazar, 1895 yılında kitap hâlinde yayımlanan *Taaffüf* adlı romanında ise kahramanın çatışmasını kadim temsillerle anlatma yöntemini tercih ederek mitolojinin roman türünde hangi usullerle kullanılabileceğini örneklendirmeye çalışmıştır. Romanda, Roma mitolojisinin iki tanrıçası aracılığıyla kahramanın evlilik hayatındaki önemli bir dönemde yaşadığı mücadele anlatılmıştır. Sâniha'nın iffetli olmak ve olmamak arasında verdiği bu mücadele, aynı zamanda bir insanlık sorunu olarak ele alınmış, mesele Venüs ve Minerva arasındaki karşıtlık durumu ile ilişkilendirilmiştir. Yazarın sözcüsü konumundaki Râsih aracılığıyla resim, heykel ve mitoloji konularında bilgi sahibi olan Sâniha'nın evlilikteki aşk ve sadakat dengesini yeniden kurması, romanda işlevsiz dekorlar olarak değil temel çatışmanın iki zıt noktası olarak önem kazanan Venüs ve Minerva arasındaki mücadeleden Minerva'nın galip çıkmasıyla gerçekleşmiştir. Bu çalışmanın amacı, Ahmet Midhat Efendi'nin mitoloji hakkındaki görüşlerinin bir izdüşümü olan *Taaffüf* romanında mitolojinin muhtelif işlevlerini ve anlatıya dâhil edilme yollarını tespit etmektir.


Anahtar Kelimeler: Türk romanı, Ahmet Midhat Efendi, Taaffüf, Roma mitolojisi, Venüs, Minerva

ABSTRACT

Ahmet Midhat Efendi, one of the versatile writers of Turkish literature, saw mythology as a source that feeds literary works and drew attention to the importance of mythology in the series of articles he wrote in periodicals. In his novel *Taaffüf*, published as a book in 1895, the author preferred the method of telling the conflicts of the heroine with ancient representations and tried to exemplify how mythology takes part in the novel genre. In the novel, the heroine's struggle in her marriage is narrated through two characters from Roman mythology. Sâniha's struggle between being chaste and not being chaste is considered a human problem associated with the opposition between Venus and Minerva. Sâniha gets knowledge of painting, sculpture, and mythology thanks to Râsih who is the spokesperson of the author. Venus and Minerva don't play roles as dysfunctional decoration figures in the novel. While Sâniha re-establishes the balance of love and loyalty in her marriage, the struggle between Venus and Minerva gains importance as two opposite points of the principal conflict. This study aims to determine how mythology is incorporated into the narrative and its various functions based on the novel *Taaffüf* which is a projection of Ahmet Midhat Efendi's views about mythology.

Keywords: Turkish novel, Ahmet Midhat Efendi, Taaffüf, Roman mythology, Venus, Minerva

* Arş. Gör., Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü (İstanbul, Türkiye), esengulsaglam@gmail.com

 ORCID: 0000-0003-3614-0219

** [Araştırma Makalesi] Geliş Tarihi: 14.02.2022 Kabul Tarihi: 06.08.2022 Yayın Tarihi: 25.10.2022 DOI: 10.31465/eeder.1073243

Giriş

İnsanın dünyayı anlamlandırmasına katkı sağlayan ve düşünme mekanizmasını şekillendiren mitoloji sanatın bütün türlerine nüfuz etmiş, konu ve ilham kaynağı olarak varlığını yüzyıllardır devam ettirmiştir. Donna Rosenberg'e göre bir toplumun dünya görüşünü ve önemli inançlarını temsil eden söylenceler [mitler], ait oldukları toplumun kültürü tarafından değer verilen ve muhafaza edilen insani deneyimlerin simgesi ve manevi değerlerini yansıtan "ciddi öyküler"dir. Varlık ve yaşam odaklı sorulara mitler aracılığıyla verilen cevaplar toplumdan topluma farklılık gösterse de konuları itibariyle birbirine benzeyen geniş bir mit evreni ortaya çıkmıştır. Düşünen her insanın sorduğu, "Ben kimim? Yaşadığım evrenin doğası nedir? Bu evrenle nasıl bir ilişki içindeyim? (...) Toplum ve aileme karşı sorumluluklarımla kendi arzularım arasındaki dengeyi nasıl kurarım? Nasıl tatmin edici bir hayat sürdürebilirim?" gibi sorulara cevaplar üreten mitlerin en önemli amaçlarından biri de insanlara, ait oldukları topluma göre başarılı olmaları için gerekli davranış ve tavırları öğretmektir. (2003: 17-19)

İlk anlatılar olarak tarih sahnesinden bugüne ulaşan mitler ile modern insanın edebî anlatıları, anlamsal çerçeveleri ve amaçları itibariyle birbirleriyle bağlantılıdır. Mitolojiyle ilgili araştırmalardan edinilen bilgiler ya da kolektif bilincin oluşturduğu kodlar; doğrudan aktarma ya da değiştirme/dönüştürme yöntemiyle, bilinçli bir şekilde ya da bilinçdışından kaynaklanan sebeplerle, benzerliklerin ya da farklılıkların karşılaştırılması yoluyla modern anlatıların yüzey ya da derin yapısında yer almaktadır. Roman türü ise yeniden üretimine imkân tanıdığı mitlere simgelerin ve kodların işlenebileceği bir zemin sağlamış, mitlerin edebiyatın içerisinde nasıl yaşandığı ve hangi işlevlerle kullanıldığı mitoloji merkezli edebiyat okumalarının temel dinamiğini oluşturmuştur.

Eliade, anlatsal düzyazının, özellikle de romanın, modern toplumlarda, geleneksel toplumlardaki mitler ve masalların ezberden okunmasının yerini aldığı düşüncesindedir. Okuma eylemi ile gerçekleştirilen "zamandan çıkış" edebiyatın işlevini mitolojinin işlevine en çok yaklaştıran özelliktir. Yabancı evrenlere girme ve bir öyküdeki beklenmedik olayları izleme gereksinimi değişmeyen bir insanlık durumudur ve bu durum mit evreninde yaşayan insan ile modern insan arasındaki en önemli benzerliklerden birini teşkil eder:

"İyice vurgulanması gereken nokta, anlatsal düzyazının, özellikle de romanın, modern toplumlarda, geleneksel ve popüler toplumlardaki mitler ve masalların ezberden okunmasının yerini almış olmasıdır. Dahası, bazı modern romanların 'mitsel' yapısı ortaya çıkartılabilir, mitolojiyle ilgili büyük temaların ve kahramanların, yazın alanında varlıklarını sürdürdükleri kanıtlanabilir. (Bu, özellikle inisiyasyon tema'sı için, Kurtarıcı-Kahraman'ın geçirildiği sınamalar ve onun canavarlara karşı giriştiği savaşlarla ilgili tema, Kadın ve Zenginlik mitolojileri için doğrulanabilir.) Aynı bakış açısına göre romanlara gösterilen modern anlamdaki aşırı ilgi, kutsallığı kalmamış ya da yalnızca 'dindışı' biçimler altına gizlenmiş, olabildiğince çok sayıda 'mitoloji öyküsü' dinleme isteğini ortaya koyar." (Eliade, 2001: 231-232)

Tökel'e göre (2012), mitolojik anlatı ya da mitik karakterin edebî metinlerden dışlanması hiçbir zaman söz konusu olmamıştır. Simgeler veya imgeler aracılığıyla eserini kuran yazar; mitolojik varlıklar, nesnelere, tarih ve mekânlar, kişi ve olaylara gönderme yaparak aynı zamanda okur üzerinde güçlü bir etki sağlamayı amaçlamaktadır. Sihirli, gizemli ve bir o kadar da tanınmış kalıplarla çevrili dünyasıyla, simge ve imgelerle örülüp çok katlı ve derin yapısıyla mitoloji, sanatçıyı cezbeden, ona ilham veren zengin bir kaynaktır:

“Hemen hemen bütün büyük sanatkarlar; kadim çağların, tabiat olayları, doğum ve ölüm gibi önemli hadiseler, dünyanın yaratılışı ve sonu, tanrı ve insan ilişkisi, büyük kahramanlık vakaları üzerine oluşturulan olağanüstü olaylarla örülü hikayeleri olan mitolojik anlatılara, her devirde sanat ve edebiyat eserlerinde bazen bir temel anlatı, bazen bir imge veya simge olarak başvurmuşlardır.” (Tökel, 2001: 60)

Yunan ve Roma mitolojileri, konu, simge ve kahramanlarıyla özellikle Avrupa edebiyatına tesir etmiştir. Mitolojik referansları daha çok İran mitolojisine dayanan Türk edebiyatında ise Batı mitolojisine yönelik rağbetin oluşması Tanzimat Dönemine tekabül etmektedir. *Télémaque* çevirisi ve diğer çeviri faaliyetleri, Şemsettin Sami ve Nabizâde Nazım'ın *Esâtir* adlı eserleri, Ahmet Midhat Efendi'nin *Tercüman-ı Hakikat*'te çıkan mitoloji konulu yazıları, *Ahmet Metin ve Şirzat* ile *Taaffüf* romanları bu ilginin ürünleri arasındadır.

Ahmet Midhat Efendi, romanlarında ve gazete yazılarında mitolojinin de roman gibi insanları eğitme işlevi olduğuna dikkat çekmiş, *Taaffüf* romanında kahramanı kurgularken ilham aldığı mitolojik şahsiyetlere bu perspektifle değer atfetmiştir. Bu çalışmada, düşünceden kurguya evrilen edebî süreçte ve edebiyat-mitoloji çerçevesinde, Roma mitolojisinin anlatıya nasıl ve hangi işlevlerle dâhil edildiği tespit edilecektir.

Venüs ve Minerva'dan Sâniha'ya, Roma Mitolojisinden Türk Romanına: Taaffüf

Türk edebiyatının değişim sürecinde Batı edebiyatının örnek alınması, Yunan ve Roma mitolojilerine yönelik bir ilginin doğuşunu da beraberinde getirmiştir. Mitolojiye dair tercüme ve telif eserlerin kaleme alındığı bu dönemde Şemsettin Sami ile Nabizâde Nazım *Esâtir* adlı eserleriyle öne çıkmaktadır. Şemsettin Sami (2007), 1878 yılında yayımladığı çalışmasında mitolojinin mahiyetini açıklarken avam ve havas karşıtlığı üzerinde durarak bu iki sınıfın mitolojik öğeleri farklı şekillerde yorumladıklarını belirtir. Şöyle ki avam mitolojik tasvirlerle tapınırken bu tasvirlerin neyi temsil ettiği bilgisine sahip olan havas eserlerinde mitolojiden imgeler düzeyinde faydalanır. Yunan ve Roma mitolojileri arasında pek az fark olduğunu belirten Şemsettin Sami, tanrılar hakkında özet bilgiler verir ve onların Roma mitolojisindeki adlarını zikretmeyi uygun görür. Bu durumu, Avrupalıların genellikle Romalı tanrı adlarını kullanıyor olmaları ile açıklar. Ahmet Midhat da benzer bir tutumla *Taaffüf*'te Athena yerine Minerva, Aphrodite yerine de Venüs isimlerini tercih etmiştir. Nabizâde Nazım ise 1893 yılında yayımladığı aynı adlı eserini Şemsettin Sami'nin açtığı yolda kaleme almış, mitolojinin tanımından başlayarak farklı milletlerin mitolojileri hakkında özet bilgiler vermiştir. Nabizâde Nazım'a göre her milletin mitolojisi hayal ve tasavvurlarına göre şekillenmiştir. Doğal olayların şahıslştırılması ise ilah ve ilahelerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Mitolojileri havastan avama intikal eden anlatıların ortaya çıkardığını belirten yazar, eserinde en geniş bölümü ayırdığı Yunan ve Roma mitolojilerini birlikte ele almış ve benzer şekilde tanrıların isimlerindeki farklılıkları belirtmiştir. (Çakmak, 2019)

Edebiyatın makul bir seviyede Batılılaştırılmasını savunan Ahmet Midhat Efendi de Batı edebiyatının birincil kaynakları arasında yer alan mitoloji hakkında araştırmalar yapmış, zenginleştirdiği bilgi birikimini gerek gazete yazıları gerekse romanları aracılığıyla okurların dikkatine sunmuştur. 1871'de *Dağarcık*'ta yayımlanan “Esâtir-i Evvelin”, mitoloji hakkındaki ilk araştırmalardan biri olması bakımından önemlidir. Ahmet Midhat bu yazısına mitolojinin tanımıyla başlamış, Batılıların “mitoloji” adını verdikleri “esâtir-i evvelin” ya da “hurafât-ı evvelin”in, çok eski zamanların ilah ve ilahelerini ya da insanüstü özellikleri olan hükümdar ve

kahramanlarını konu eden hikâyeler olduğunu belirtmiştir. Mitolojilerin dinî boyutlarının kalmadığını vurgulayan yazar, hayalî kişilerin temsil ettikleri değerler ile öne çıktığını ve hikâyelerinin de ibret verici olmaları sebebiyle rağbet gördüğünü söyler. 28 Mart 1890'da *Tercüman-ı Hakikat*'te yayımlanan "Mitoloji ve Şiir" adlı yazısında mitolojinin sadece didaktik olması nedeniyle değil, edebiyatı anlamak için de öğrenilmesi gerektiğini savunur. Çünkü mitolojiyi tanımak hem kendi edebiyatımızın hem de başka milletlerin edebiyatlarının layıkıyla tanınmasını, aralarındaki benzerliklerin tespit edilmesini ve bilhassa şiirlerini mitolojinin üzerine inşa eden Batı edebiyatının anlaşılmasını sağlar. Ahmet Midhat Efendi, bu yazısında mitolojiye sadece din ile ilişkisi nispetinde bakmamış, mitolojinin ahlak ve medeniyet ile ilişkisine de dikkat çekmiştir. "Mitoloji ve Şiir" in devamı niteliğindeki 2 Nisan 1890 tarihinde yayımlanan "Tekrar Mitoloji ve Şiir" de ise mitoloji ile arkeoloji bilimi ve heykeltirlik sanatı arasındaki bağlar üzerinde durmuştur. (Demirci, 2011)

Ahmet Midhat Efendi'nin mitoloji araştırmalarının edebî ürünlere dönüşmesi *Ahmet Metin ve Şirzat* ile *Taaffüf* romanları ile gerçekleşmiştir. 1892'de yayımlanan *Ahmet Metin ve Şirzat*'ta mitolojinin "kocakarı masalı" olmadığı fikrini bir Batılıya karşı savunan Ahmet Metin'e göre edebiyatın temel kaynaklarından biri olan mitoloji evrenseldir ve her bir mitolojik hikâyeden bir roman mevzuu çıkabilir. 1895'te yayımlanan *Taaffüf* ise yazarın "Tekrar Mitoloji ve Şiir" de öne sürdüğü görüşlerini destekler nitelikte mitoloji ile heykel sanatı arasındaki münasebet etrafında şekillenmiş, iki tanrıça arasındaki karşıtlık ilişkisi ile kahramanın çatışmasına ışık tutulmuştur.

Taaffüf e "İfade" başlıklı bir mukaddime ile başlayan Ahmet Midhat Efendi, eserinin yenilikçiler tarafından "eski masallardan" addolunarak değer görmeyebileceğini ancak bu kişiler arasında hakikate değer verenlerin de var olduğunu belirtir. Yazar, eski masallar ifadesiyle iki noktaya temas eder. Bunlardan birincisi üçüncü bir kişinin varlığıyla sarsılan karı-koca ilişkisi mevzuu, ikincisi ise mitolojik anlatılarda önemli bir yeri olan Venüs ve Minerva karşıtlığıdır. "Mukaddime"de "Beğenen beğenir, beğenmeyen dahi beğenebileceği şeyleri arar." (Ahmet Midhat, 2000: 74) diyen yazarın yenilik taraftarlarına vadettiği şey bu iki eski anlatıdan yeni bir anlatı vücuda getirecek olmasıdır. Çünkü romanın başından sonuna kadar kahramanın macerası tanrıça temsilleriyle anlaşılır kılınacaktır.

Yedi bölümden oluşan romanda her bir bölümün ayrı bir başlığı vardır. "Mektup Parçaları", "Turfanda-Turfa", "Sırr-ı İzdivâc", "Âşık Âşık; Karı Koca", "Bir Kadın Nasıl Yanılır?", "Venüs ve Minerva", "Muanaka" başlıkları, bölümlerin konuları hakkında ön bilgi vererek okurun bir odak noktası belirlemesini sağlamaktadır. Romanda, Sâniha ve Râsih'in mutlu evlilikleri, hayatlarına Râsih'in arkadaşı Tosun'un girmesiyle sıkıntılı bir hâl alır. Sâniha, aşk ihtiyacıyla kendisine meyleden Tosun'un mektuplarına "mukabele ve müdafaa" niyetleriyle karşılık verir. Bu gerçeği öğrenen Râsih ise iki tarafa da durumdan haberdar olduğunu söylemeden, Sâniha'nın doğru yolu bulmasını sağlamaya çalışır. Malumatlı bir genç olan Râsih, Sâniha'ya resim ve heykel sanatları, mitoloji ve çalışma odalarında bulunan Venüs ve Minerva heykelleri hakkında bilgi verir. Gayesi, iyi eğitilmiş bir kız olan Sâniha'nın aklına hitap ederek ruhuna ulaşmak, onu iffet dairesinde tutmaktır.

İnci Enginün'e göre *Taaffüf*, mitolojinin günlük hayat içinde kullanıldığı ilk eserlerden biridir. (2014: 205) Romanın başlangıç bölümünde kahraman için yapılan benzetmeler bu görüşü destekler niteliktedir. Alafranga bir odada bulunan alafranga bir hanımefendi, Sâniha, güzellikte "kadim Yunan ilahelerine" benzemekte, bir piyanist gibi parmaklarını hareket ettirmek suretiyle

yazı yazmaktadır. Sâniha'nın güzelliği, anlatıcının kalem kabiliyetini yetersiz kılmıştır: “Ya bu genç kadının kendi hüsnü, kendi cemali? Oo, bunları kalem ile tasvire kudret-i şâirânenin kifayeti istibat olur. Fırça ile tasvir için kudret-i ressamâneye müracaat etmeli.” (Ahmet Midhat, 2000: 80) Şiir ve resmin tasvir kudretiyle anlatılmaya layık bir kadın olan Sâniha'nın ruhani güzelliği, Yunan tanrıçaları ile Sâniha arasındaki bağın ilk sebebinin “doğuştan” olduğuna işaret eder. Her şeyden önce kahraman, fiziksel ayrıcalığı ve üstünlüğü sayesinde bu dünyanın güzellik normlarının dışında görünmektedir.

Romanın mitoloji ile ilişkisi kahramanın fiziksel özelliklerinin yanında, davranışlarıyla da bağlantılıdır. Birinci bölümde Tosun'a mektup yazan Sâniha Venüs'e benzetilir: “(...) sanki henüz denizden çıkan Venüs'e bir mevc-pârenin kemâl-i tahassür-i müştakâne ile zânû-pûş olmaya davrandığını tahayyül ettiriyor.” (Ahmet Midhat, 2000: 80) Daha sonra onu Minerva heykeliyle mukayese eden anlatıcı “Minerva heykelini âdetâ Sâniha Hanımın heykelidir zannediverirsiniz.” (Ahmet Midhat, 2000: 81) diyerek aralarındaki özdeşliği vurgular ve okura ileriye dönük bilgi vermiş olur. Eserde, Venüs ve Minerva arasındaki zıtlık ilişkisi, Minerva'nın ve beraberinde Sâniha'nın lehine bir görünüm sergilemektedir.

Ahmet Midhat, ön sözde belirttiği üzere, gerçekçi bir roman örneği vermek gayesiyle *Taaffüf*'ü kaleme almış, bu sebeple alafranga tarzda döşenmiş konağı bütün ayrıntılarıyla okura anlatmaya çalışmıştır. Çünkü yazar romanın gerçekliğini, verilen bilgilerin gerçekliğiyle ölçmektedir. (Arslan, 2007: 199) Ancak mekâna ait eşyalar içerisinde dikkat çeken iki heykel kurgunun ana unsurları olarak öne çıkmaktadır. Bunlar, Sâniha'nın iş odasında şöminenin iki tarafına konulan “cemal ve sevda müekkilesi Venüs” heykeli ile “sanâyi-i nefise ve akıl ve hikmet müekkilesi Minerva” heykelidir. (Ahmet Midhat, 2000: 79) Osmanlı âleminde mitolojik şahsiyetlerin heykellerine rağbet olmadığı hâlde “âsâr-ı üstâdaneden” sayılacak kadar ince işçilikle yapılmış bu heykellerin konaktaki mevcudiyeti hane sahiplerinin alafrangalık düzeylerini gösterir niteliktedir. Ancak Venüs ve Minerva heykelleri yalnızca konağın alafranga olduğunu göstermekle kalmayacak, Sâniha'nın kendini tanımasına ve Râsih'in evliliğini kurtarmasına yardım işlevlerini de üstlenecektir. Bu bağlamda Orhan Okay, *Taaffüf* romanında bu iki heykelin vakanın kuruluşunda mühim bir rolü olduğuna dikkat çekmektedir: “Romanda, vak'ayı teşkil eden Sâniha ve Tosun Bey münâsebetini, Râsih konaktaki Venüs ve Minerva heykelciklerinin mitolojik mânâsını kendi hayatlarına tatbik eden bir sohbetiyle müsbet ve ahlakî bir neticeye sevkeder.” (1991: 348/381)

Romanın “Venüs ve Minerva” başlığını taşıyan ve en hacimli bölümünü oluşturan altıncı bölümü, Râsih'in Sâniha'ya ilgi göstermesi ve bilgi hazinesini eşiyile paylaşması üzerine kurulur. Eşini kendisine yeniden âşık etmek isteyen Râsih, Sâniha'nın mitoloji konusundaki eksikliklerini kapatmak amacıyla “makale” formatında açıklamalar yapar: “Zevcesinin ‘şu hikmeti şerh et’ diye verdiği emre Râsih'in imtisali ber-vech-i ati bir makale-i mahsûsa teşkil eyledi.” (Ahmet Midhat, 2000: 163) Râsih'in ele aldığı konulardan ilki resim ve heykel sanatının İslamiyet'teki yeri üzerinedir. Konağın duvarları Sâniha'nın babası tarafından tablolarla süslenmiştir. Kendisi de resim sanatına değer veren Râsih, hane içinde resim bulundurmanın bir mahzuru olmadığını söyler. Râsih'e göre, İslamiyet'teki resim yasağı, putlara tapma ihtimalinin önüne geçebilmek için alınmış bir tedbirdir; tapmak söz konusu değilse resim yapmak ya da evinde resim bulundurmamak günah değildir.

Râsih'in, resim ve heykel sanatları etrafında üzerinde durduğu ikinci mevzu mitolojinin izahı hakkındadır. Râsih'e göre mitoloji; "insanların ilk akide-i diniyelerini teşkil eyleyen hurâfât ve esâtir"dir. (Ahmet Midhat, 2000: 169-170) Râsih, mitolojinin kitaplardan önce heykellerde yaşadığını ancak semavi dinlerin ortaya çıkmasıyla insanların heykellere tapınmayı bıraktığını belirtir. Mitolojinin hikmetten masala geçişi de bu süreçle ilişkilidir:

"Evet her sanem ya âfakda ya enfüsde hükmü cari bir melekeyi tasvir eylerdi. Muahharen türlü türlü meslek-i hikemiyye meydan alarak onlara nispetle mitoloji muamma nevinden bir şey-i behem hükmünü almış ve bilâhare buna birçok da hayâlat karışarak masal gibi bir hâle gelmiştir. Lâkin ne kadar lâtif bir masal! Hem hâlâ da zimniyyâtı biraz kurcalanacak olsa parlak parlak envâr-ı hakayik-ı hikemiyye erbâb-ı dikkatin enzar-ı ibret ve intibahını kamaştırıverir." (Ahmet Midhat, 2000: 170-171)

Râsih son olarak Venüs ve Minerva'nın mitolojik maceralarını ve temsil ettikleri değerleri detaylıca anlatır. Doktor Fratenberg, Sâniha henüz on beş yaşındayken ona "hüsn ü cemal ilahesi" Venüs ile "akıl ve hikmet ilahesi" Minerva'nın heykellerini hediye eder, ancak onların evli kadınlar hakkındaki hükümlerini anlatmayı genç kızın müstakbel kocasına bıraktığını söyler: "Bir de bunların müteehhil kadınlar hakkında bir hükümleri vardır. Onu da sana kocan anlatsın. İnşallah bunu sana anlatabilecek bir kocaya düşersin." (Ahmet Midhat, 2000: 169) Bunun üzerine Sâniha, Râsih'e Venüs ve Minerva'nın evli kadınlar ile alakasının ne olduğunu sorar. Râsih de mitoloji bahsindeki geniş bilgisiyle konuya açıklık kazandırmaya çalışır. Venüs ve Minerva'yı tanıtmak Sâniha için Râsih'e, okur için de yazara düşmektedir.

Yunan tanrılarını ve mitlerini benimseyen Roma mitolojisine göre Venüs, meyve bahçelerinin koruyucusu olarak saygı görmüş, Yunan tanrıçası Aphrodite ile bir tutulmuştur. (Erhat, 2008: 290) Deniz köpüklerinden doğduğu kabul edilen Venüs, aşk, güzellik ve cinsel arzu tanrıçası olarak bilinmektedir. Minerva'nın Yunan mitolojisindeki muadili ise Athena'dır. Roma'nın başlıca üç tanrıçasından biri olan Minerva güzel sanatlar, zanaat, savunma savaşları ve akıl tanrıçası olarak bilinmektedir. (Rosenberg, 2003: 30-34) Çok zeki ve akıllı olduğu için babasının en sevdiği çocuğu, dâhil olduğu anlatılarda kendisine en çok saygı duyulan tanrıçalardan biri olmuştur. Minerva, özerk ve büyük saygınlığa sahip tanrıçalar arasında yer alır; kendisiyle ilişkilendirilen bilgelik kuşu, mızrak ve zeytin dalı onun çok özellikli bir tanrıça olduğunu gösterir. (Bonney, 2000: 455) Anlatılarda, Venüs kadar güzel, Minerva kadar becerikli olmak ideal bir kıstas olarak dikkat çekmektedir. Ancak Râsih'e göre her ne kadar Venüs güzelliğiyle nam salmış olsa da güzelliğin tek temsilcisi sadece Venüs değildir; esasen bütün ilaheler güzeldir. Venüs'ün özelliği, güzelliğin içinde cazibeyi öne çıkarmasıdır:

"Venüs cemal içinde muharrik-i ihtisâsât-ı şehvâniyye olan cazibenin timsalidir. (...) İhsasın bu sureti ise işte bir meleke, bir huy, bir tabiattır. Meselâ bir güzele 'dilber' dersiniz, 'dilârâ' dersiniz. Güzellik başka, gönül kapıcılık, gönül tezyin edicilik de başkadır. Bir dilber ve dilârâyâ bu meczubiyetten sonra bir de onun visaline iştihâlanırsınız. Tahassüsât-ı vâkıanız dahi beyhude olmaz. Mutlaka nâil-i emel olursunuz. İşte sizdeki bu incizâb ve iştihâyı mucip olan ve sizi nâil-i emel eyleyen şey 'Venüs' diye şu heykel suretinde tahayyül ve tasavvur edilmiştir. Yoksa başka türlü güzeller de vardır. Onların ihsasları cezbleri de vardır. Güzellikleri nazar-rübâ olmakla beraber huylarındaki meselâ iffet-i mahza, ismet-i kat'iyye sizin için de taaffüfü mucip olarak ihtisâsât-ı şehvâniyyeden sizi meneyler. Bu tecelli ise Venüs'ün tecellisi değildir. Melekenin bu türlüüne de 'Minerva' diye şu heykel suretinde suret verilmiştir." (Ahmet Midhat, 2000: 171-172)

Güzelliği Venüs gibi “aşüftegâne” olmayan Minerva sert çehreli, haşin tabiatlıdır; kendisi âdeta “mitoloji âleminin betülü”dür. Tanrıçaların melekelerinin atalarından sirayet eden özelliklerle bağlantılı olduğunu söyleyen Râsih, Jüpiter'in beyninden doğan Minerva'nın akıl ve hikmet ile alakasının makul olduğunu belirtir. Bu husus, Sâniha'nın Minerva gibi kendisine babasından tevarüs eden üstün meziyetler sayesinde Venüs'ün tecellisini, müziğin hareketlendirdiği shevi hislerini bertaraf etmeye çalışmasıyla bağlantılıdır. Minerva, Pandora'ya dikiş dikmeyi, Arakhne'ye iplik bükmeyi öğretir. Kimsenin kendisine yaklaşmasına müsaade etmez, hatta iffetini korumak için Teiresias isimli delikanlıyı kör eder, ancak sonradan merhamet ederek ona akıl ve hikmetinden bir miktar bahşeder, uzun bir ömür sürmesini sağlar: “Demek oluyor ki kadın, muhâfaza-i ismet uğrunda kendi mesturâtını gören gözleri çıkaracak kadar gâyur olmakla beraber, betûliyeti, azrâiyeti aleyhinde kasıt hissiyle mütehasşis olanlar hakkında bile şefik ve rahim olmalıdır.” (Ahmet Midhat, 2000: 176)

Kadınların örtünmesi gerekliliğini Minerva'nın iffetli görünümünden hareketle bir kez daha dile getiren Râsih, İslamiyet ile mitoloji arasında bir münasebet kurmaktadır. Minerva, bir elinde kalkan diğer elinde mızrak ve yanı başında bir baykuş ve pergel, cetvel, gönye gibi aletlerle tasvir edilir. Ancak Venüs tasvirleri yarı çıplak yahut çırılçıplaktır. Bu konu ile ilgili olarak Bedrettin Cömert, Venüs tasvirlerinde zaman içinde kapalıktan açıklığa varan büyük değişimler olduğunu belirtmektedir. Sanatçılar, yüzyıllar boyunca yetkin bir kadın güzelliği gerçekleştirmek amacıyla yavaş yavaş ideal bir “Aphrodit tipi” geliştirmişlerdir:

“Ne ki, bu yetkin güzelliğe ne kadar çok yaklaşılmışsa, tanrıçanın tanrısal özelliği de o kadar azalmış ve dünyasal insansal tip üstün gelmiştir; çünkü bu saptayıta, sanatçıların kullandıkları hafifmeşrep kadın modellerinin etkisi de olmuştur. Tanrıçayı, arkaik heykelerde tümenden giyinik olarak görüyoruz. Hatta başı bile örtüktür. İ. Ö. V. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, vücudunun kimi bölümleri açılmaya başlar. (...) Helenistik dönemde ise, en cinsel ve dürtücü çıplaklık üstün gelir.” (Cömert, 2010)

İki tanrıçanın sadece güzellik cihetiyle birbirlerine benzediğini söyleyen Râsih'in zihninde arkaik ve insani cazibesinden sıyrılmış bir Venüs imajı olmadığı açıktır. Râsih, bu tanrıçalara atfedilen yortuların da iffet noktasında farklılıklar gösterdiğini belirterek sonuç itibarıyla kadınların Minerva'dan feyiz almaları, Venüs'ü yanlarına uğratmamaları gerektiğini vurgular.

Bu izahatı dinleyen Sâniha yoğun hislerini taşıyamayacak seviyeye gelir ve baygınlık geçirir. Uyandığında kocasına karşı duygularını büyük bir aşkla dile getirir. Aynı gece evlerine Tosun geldiğinde ise Sâniha'nın neşesini kaybetmesi üzerine musiki icra edilmez. Peyker, Sâniha'nın Tosun'a yazdığı mektubu gizlice Râsih'e teslim eder ve Sâniha'nın, Tosun'u tamamen reddettiği bu mektup Râsih'i rahatlatır. Sâniha, bu mektubun Râsih'in eline geçeceğini biliyordur ve olaylar onun istediği şekilde gelişmiştir. Bu olaydan birkaç gün sonra Sâniha'nın Râsih'e mektubun akıbetini sorması üzerine birbirleriyle ilk kez yüzleşmiş olurlar. Sâniha, Râsih'e anlayışı sebebiyle minnet duyduğunu, ona tekrar âşık olduğunu söyler. Yaşadıklarının sorumlusu olarak ise “Venüs aşüftesi”ni gösterir. Roman, Sâniha'nın iki zıt tesirin etkisi altında kalıp bunlardan doğru olanı nasıl seçtiğini açıkladığı didaktik cümlelerle kapanır. Sâniha, altı yedi aylık mektuplaşma faslını kapatmış olmaktan memnun bir şekilde Râsih'e hissiyatını açıklar. O, Venüs'ün “imla ve ihsasıyla” yazdığı mektubu, oğlunun “Anne!” nidasıyla yırtmıştır. Çünkü Nurullah'ın bu seslenişi, âdeta Minerva'nın aracılığıyla olmuştur:

“Râsihim sana yeniden âşıkım! Fakat yalnız o tesâvir bahsini, o mitoloji bahsini sair her gûne mesâil-i ilmiyye ve hikemiyyeni bir sûret-i fevkaladede hallederek bu cihetten erkek nev'inin en

bergüzidelerinden olduğun için değil! O mektup parçalarını yeniden tertip ederek zevcenin epeyce bir kabahatine vâkıf olduğun hâlde onu yüzüne vurarak kendisini mahcup ve şerm-sâr görmeyi istememek derecesinde semahat-i kahramânânede bulunduğu için dahi sana yeniden âşık oldum Râsihim! Maahaza iffetim için endişe edilecek hiçbir şey zaten yoktu. Ben o parçalanan mektubu son kelimesine kadar yazdığım zaman meğer şu Venüs aşüftesinin imlâ ve ihsasıyla yazıyormuşum. O aralık oğlun Nurullah ‘Anne!’ diye bir ses çıkardı. Bu ses bana azim bir tesir etti. Oğlumu bir aşüfte-zade etmemek gayretini müteakip kocamı da bir aşüfte refiki etmemek gayreti galeyana geldi. Râsihim! Sevgili kocacığım meğer o ‘Anne!’ sedası oğlun Nurullah’ın ağzından Minerva’nın ısdar eylediği bir âvâze imiş.” (Ahmet Midhat, 2000: 189)

Wellek&Warren’a göre bir yazarın bir mite ihtiyacının olması, “onun, içinde yaşadığı toplumla birleşmeyi ve onun içinde bir fonksiyonu olmasını arzuladığı” anlamına gelmektedir. (1983: 258) Ancak Ahmet Midhat Efendi’nin mite duyduğu ihtiyacın sebebi bu tespitle örtüşmemektedir. *Taaffüf*’te yazar, geleneğin içinden değil, Roma mitolojisinden figürler seçerek okurun yabancı olduğu bir konuya edebiyat kurgusu dâhilinde açıklık kazandırmak istemiştir. Çünkü okurun mitleri tanıması, hem Batı edebiyatının bu vazgeçilmez kaynağıyla hem de *Taaffüf* romanıyla sağlıklı bir iletişim kurabilmesi için zaruridir.

Ahmet Midhat Efendi *Taaffüf*’e bir yan metin olarak dâhil ettiği Venüs ve Minerva’nın hikâyeleri ile ideal ve öteki kadın tiplerini Roma mitolojisinden seçerek roman türü için önemli bir adım atmıştır. Yazar, önce Batılılaşmayı doğru anlamış alafranga bir kadının eşini aldatma teşebbüsünü “mine’l-ezel ilelebet aşüfte” olarak nitelenen Venüs’ün tesirine bağlamış, daha sonra onu Venüs’ten uzaklaştırıp Minerva’nın etki alanına sokarak, sorunu yine Batı’dan, yani Roma mitolojisinden yardım alarak çözmüştür. (Turgut, 2012: 292)

“Her şeye kâdir karakterler hakkında bir hikâye anlatma eğilimi”nin, akla yatkın ya da inandırıcı bir hikâye anlatma eğiliminin çekimine tedricen girdiği görüşündeki Northrop Frye’a göre tanrıların mitleri, kahramanların efsanelerinde; kahramanların hikâyeleri, tragedya ve komedyaların öykülerinde; tragedya ve komedyaların öyküleri ise gerçekçi kurmaca içinde karışıp kaybolmaktadır. (2015: 80) Bu durumu edebî türlerin değişiminden ziyade, toplumsal bağlamın değişmesiyle açıklayan Frye’in görüşü ile ilişkili olarak her şeye kâdir Venüs ve Minerva’dan gerçek bir roman kişisi olan Sâniha’ya ulaşan değişim sürecinde varılan son noktada yazar tarafından bir sentez sunulduğu görülmektedir. Sâniha, girdiği sınavdan galip çıkarak kendi öz varlığına erişmiş, ulaştığı son nokta onu ideal bir modelle, Minerva ile bütünleştirmiştir. *Taaffüf*’ü Venüs ve Minerva’ya yüklenen sembolik değerler ile şekillendiren Ahmet Midhat Efendi, birbirinin karşıtı olan iki tanrıça aracılığıyla temel çatışmayı kurgulamış, mitolojik kahramanlar ile roman kahramanları arasındaki münasebeti Sâniha üzerinden örneklendirmiştir.

Sonuç

Edebî anlatıların doğru şekilde yorumlanması için atılması gereken ilk adımlardan biri de yazarın kurmaca içinde yararlandığı kaynakları tespit etmektir. Mitolojinin geniş çatısı altında toplanan mitler ve mitik öğeler ise edebiyatın zengin ve işlevsel kaynaklarının başında gelmektedir. Ahmet Midhat Efendi, *Taaffüf* romanında Roma mitolojisinin iki önemli tanrıçasını, kendilerine atfedilen değerler ile birlikte ele almış, onları hem somut dekorlar hem de kahramanın ikileminin iki soyut kutbu olarak kurmacaya dâhil etmiştir. Yazarın bu tercihi, romanın mitoloji ile münasebetini inceleme zorunluluğunu ortaya çıkarmıştır.

“İffetli olmak, ahlaka aykırı şeylerden kaçınmak” anlamını taşıyan “taaffüf” kelimesi Roma mitolojisinde iffetiyle saygı gören Minerva ile özdeşleşmiş, Venüs bu bahiste Minerva'nın karşısında yer almıştır. Aynı adı taşıyan *Taaffüf* romanı ise alafranga bir Müslüman kadın olan Sâniha'nın, evlilik hayatında iffetli kalma mücadelesini anlatmıştır. Bu bağlamda romanın baş kahramanı Sâniha'nın kültürlü ve bilgili bir genç kadın olması önem kazanmaktadır. Babası ve Doktor Fratenberg tarafından iyi yetiştirilen Sâniha, döneminin olumsuzlanan alafranga tiplerinden biri değildir. Bir Avrupalı genç kız kadar tahsil ve terbiye görmeye birlikte dinî ve geleneksel terbiyenin dışında da kalmamıştır. Sâniha'nın kendisi gibi kültürlü ve iyi eğitilmiş olan eşi Râsih de Doğu ahlakı ile Batı kültürünü şahsında sentezlemiş müspet bir kişidir. Akıllı ve donanımlı bir genç olan Râsih, Sâniha'nın hayatındaki üçüncü yol gösterici erkek rolünü üstlenmiştir. Bu üç erkeğin karşısında ehl-i keyf bir yarı aydın portresi çizen “Şık Tosun” ise Râsih'in arkadaşı olarak konağa gelip gitmiş, Sâniha'yı mektuplarıyla bir süre etkisi altına almıştır. Ancak bu gizli mektuplaşmadan haberdar olan Râsih, karısına hiçbir şey söylemeden, planlı bir şekilde evliliğini kurtarmaya çalışmıştır. Çünkü yazara göre evlilik hayatında tecrübesiz kadınları korumak erkeklerin vazifesidir ve Râsih bu görevi üstlenebilecek donanımda bir erkektir. Evliliklerde eşler arasında denkleğin, karşılıklı anlayışın telkin edildiği *Taaffüf*'te kadınların eğitimi bahsine özel bir yer verilmiştir. Râsih bilgisi ve zekâsıyla Sâniha'nın hatasında devam etmemesini sağlamış, Sâniha da Râsih'in akli ve manevi telkinlerini idrak edecek yeterlikte olduğu için büyük bir pişmanlık duyarak hatasından dönmüştür. Böylece Sâniha ile Râsih'in müspet evlilikleri, bir aile içi badirenin atlatılmasında etkili olmuştur.

Ahmet Midhat Efendi'nin, kahramanın çatışmasının sebepleri ve tahlili için Roma mitolojisine başvurması yeni ve uzlaştırıcı bir tercihtir. Yazar, kadınlar için iffetli olmayı yüceltirken kahramanın mitolojik bir rol model üzerinden kurgulamış, ancak bunu yaparken dinin ve geleneklerin dışına çıkmamaya özen göstermiştir. Sâniha, Minerva gibi âşığına kendisini göstermemiş, onunla son derece müphem bir ilişki yaşamıştır. Kahramanın farkındalık ve rahatlama yaşaması eşinin -okur için yazarın- aracılığıyla mitoloji rehberliğinde kendisini analiz etmesiyle gerçekleşmiştir. Bu noktada yazar yeni bir kadın tipini temsil eden Sâniha'nın geleneksel kodların dışına çıkılarak anlaşılabilirliğini vurgulamaktadır. Sâniha, yeni ve yüzünü Batı'ya çeviren bir kadındır ve onu anlamak yeni ve Batılı usullerle gerçekleşmelidir. Bu sebeple Ahmet Midhat Efendi, bu temayı Batı'nın geçmişten bugüne miras kalan temalarını kullanarak yansıtmaya çalışmıştır.

Romanda, yazarın sözcüsü konumundaki Râsih aracılığıyla mitolojinin tanımı ve işlevleri hakkında verilen bilgiler, Sâniha'nın aydınlanmasını ve sarsılan evliliğinde dengeyi yeniden kurmasını sağlamıştır. Bu noktada, Sâniha'ya, Doktor Fratenberg tarafından armağan edilen Venüs ve Minerva heykellerinin önemli bir görev üstlendikleri görülür. Bu tanrıça heykelleri bir yandan evin alafranga dekorunu tamamlarken bir yandan da romanın ana fikrinin taşıyıcısı olmuşlar, eşya-karakterizasyon ilişkisine örnek teşkil etmişlerdir.

Taaffüf; resim, heykel, mitoloji gibi Müslüman bir toplumda ihtilaf yaratan mevzuların ele alındığı önemli edebî kaynak olarak değerlendirilmelidir. Çünkü bu eserde yazar hem bu meseleler hakkındaki görüşlerini roman kahramanları aracılığıyla tekrar dile getirmiş hem de bir roman kurgusu içerisinde onlardan nasıl istifade edilebileceğini örneklendirmeye çalışmıştır. Yazara göre Batı'yı anlamak, mitolojilerini öğrenmekten geçer; ancak Batılılaşma mevzuunda olduğu gibi bu hususta da esas mesele doğru seçimler yapabilmektir. Batı'dan, dinî ve millî

değerler sistemine uyan ve insanı ileriye taşıyacak olan öğeler seçilmeli, uymayanlar ise dışarıda bırakılmalıdır. Romanda Venüs'ün karşısında Minerva'nın yüceltilmesi, Batılılaşma sürecindeki Osmanlı kadınına Minerva gibi olmalarının telkin edilmesi hem yazarın görüşüyle hem de dinî ve toplumsal değerlerle paralel bir nitelik taşımaktadır.

Mitoloji ve edebiyat arasında farklı biçimlerle örülmüş bir ilişki ağı mevcuttur. Bunların en yaygın olanlarından biri ise bir mitolojik kahramanın, taşıdığı hususiyetler itibarıyla modern bir anlatıya taşınması yöntemiyle gerçekleşir. Romanda insani bir mesele olarak ele alınan sadakat ve ihanet karşıtlığı, modern bir kadın olarak tasvir edilen Sâniha'nın şahsında iki tanrıça aracılığıyla açıklanmıştır. Ahmet Midhat Efendi'nin hem mitoloji konusundaki düşüncelerini dile getirdiği hem de mitolojik temsillerden kurgu düzeyinde yararlandığı *Taaffüf* romanı, mitoloji-edebiyat ilişkisinin örneklediği önemli bir zemin görünümünü sergilemektedir.

Kaynakça

- Ahmet Midhat Efendi (2000). *Taaffüf*, haz. Ali Şükrü Çoruk, Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Arslan, N. (2007). *Türk Romanının Oluşumu-Dış Gerçeklik Açısından Bir İnceleme*, Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Bonnefoy, Y. (2000). *Antik Dünyada ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü*, haz. Levent Yılmaz, Ankara: Dost Kitabevi. C. 1 (A-K).
- Cömert, B. (2010). *Mitoloji ve İkonografi*, Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Çakmak, N. (2019). “Nâbizâde Nâzım'ın Mitolojik Eseri: Esâtir”, *Sinop Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 3/2, s. 179-198.
- Demirci, N. (2011). ““Mitoloji ve Şiir'in İzinde Ahmet Midhat Efendi'nin Mitolojiye Dair Görüşleri”, *Türklük Bilimi Araştırmaları*, S. 29, s. 103-120.
- Eliade, M. (2001). *Mitlerin Özellikleri*, 2. bs., çev. Sema Rifat, İstanbul: OM Yayınevi.
- Enginün, İ. (2014). *Yeni Türk Edebiyatı-Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Erhat, A. (1996). *Mitoloji Sözlüğü*, 6. bs., İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Frye, N. (2015). *Eleştirinin Anatomisi-Dört Deneme*, çev. Hande Koçak, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Okay, O. (1991). *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Midhat Efendi*, İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Rosenberg, D. (2003). *Dünya Mitolojisi-Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi*, 3. bs., Ankara: İmge Kitabevi.
- Şemsettin Sami (2007). *Esâtir-Dünya Mitolojisinden Örnekler*, haz. Cengiz Batuk, İstanbul: İnsan Yayınları.
- Tökel, D. A. (2001). “Sanat ve Edebiyatın Kaynağı Olarak Mitler”, *Bilig*, S. 16. s. 59-81.
- _____ (2012). “Edebiyat Mitolojinin, Mitoloji Edebiyatın Neresinde”, *Bizim Külliye*, S. 51, s. 23-29.
- Turgut, C. Ö. (2012). “Osmanlı Toplumunun Batılılaşmasında Göçün Etkisi ve Taaffüf”, *Frankofoni*, Ankara: Ortak Kitap-No: 24, s. 277-296.
- Wellek, R.; Warren, A. (1983). *Edebiyat Biliminin Temelleri*, çev. Ahmet Edip Uysal, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

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

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



EEDER

 debi Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Ekim 2022, Cilt 6, Sayı 2

Atıf/Citation: Yanardağ, Mehmet F.; Zafer, G. (2022). "Denemeci Kimliği ile Erendiz Atasü", *Edebi Eleştiri Dergisi*, 6(2), s. 126-132.

Mehmet Fetih YANARDAĞ* Gamze ZAFER**

Denemeci Kimliği ile Erendiz Atasü ***

Erendiz Atasü With Essayist Identity

 z


Deneme; Türk edebiyatına Tanzimat döneminde girmiş olan, Montaigne'in *Denemeler* adlı eseriyle kendine özgü özelliklerini kazanmış bir edebi türdür. Deneme hem Batı edebiyatında hem de Türk edebiyatında sıklıkla tercih edilir. Diğer edebi türlere göre kısa olması, her konuda yazılabilmesi, yazarın görüşlerini ispatlama zorunluluğunun olmaması sanat lar arasında denemeyi sık tercih edilen bir tür h line getirmektedir. Bu gibi sebeplerle roman, hik ye, şiir türlerinde eserler kaleme alan sanat ların pek çoğunun deneme türünde de eserlerinin olduğu görülmektedir. Yazdığı roman ve hik yelerle tanınan Erendiz Atasü de bu sanat lardan biridir. Atasü, deneme kitaplarında kurgusal eserlerinde olduğu gibi kadın konusuna sıklıkla değinmiş; bunun yanında edebi eleştiri türünde ve sosyal-siyasal konularda denemeler kaleme almıştır. Bu  alışmada Erendiz Atasü'n n deneme kitapları hakkında bilgilendirme yapılacak ve denemeciliği üzerinde durulacaktır. Çalışmanın amacı hikâye ve romancılığı ile tanınan Erendiz Atas 'n n denemeciliğine dikkat çekmek, denemeciliğine dair belirlenen tespitleri temalandırarak sunmaktır.


Anahtar Kelimeler: Erendiz Atas , deneme, kadın yazar, tema.

ABSTRACT

Attempt; It is a literary genre that entered Turkish literature in the Tanzimat period and gained its unique characteristics with Montaigne's Essays. Essay is frequently preferred in both Western literature and Turkish literature. The fact that it is short compared to other literary genres, that it can be written on any subject, and that the author does not have to prove his views makes the essay a frequently preferred genre among artists. For such reasons, it is seen that most of the artists who wrote works in the genres of novels, stories and poems also had works in the essay type. Erendiz Atas , known for his novels and stories, is one of these artists. Atas  has frequently touched upon the subject of women in her essays, as in her fictional works; In addition, he wrote essays on literary criticism and social-political issues. In this study, information about Erendiz Atas 's essay books will be given and his essayism will be emphasized. The aim of the study is to draw attention to the essayism of Erendiz Atas , who is known for his story and novel writing, and to present the determined determinations about his essayism by theming.

Keywords: Erendiz Atas , essay, woman writer, theme.

* Dr.  ğr.  yesi, Kahramanmaraş S t cu İmam  niversitesi, fyanardag@hotmail.com  ORCID: 0000 0001 9903 542X

** KS , Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans  ğrencisi, gamzezf@gmail.com  ORCID: 0000 0002 9997 8249

*** [Araştırma Makalesi] Geliş Tarihi: 06.04.2022 Kabul Tarihi: 08.10.2022 Yayın Tarihi: 25.10.2022 DOI: 10.31465/eeder.1099421

Giriş

Denemenin edebi bir tür olarak anılmaya başlanması Montaigne'in *Denemeler* adlı eserini yayımlamasının ardından gerçekleşir. Deneme edebi türler arasında sık kullanılan bir edebi türdür. Deneme türünde eserler kaleme alanlar; sanatçılar, felsefeciler, gazeteciler ve çeşitli konuda düşünce üreten kişiler olabilir. Bir deneme yazarı aynı zamanda şair, hikâye ve roman yazarı da olabilmektedir. Yazı ile ilgilenen pek çok sanatçının deneme türünde de eseri bulunmaktadır. Bu durumun türe ait özelliklerle ilişkisi vardır. Deneme, sanatçılara düşüncelerini rahatça ifade edilebildikleri bir alan sunar. Denemede konu bakımından da büyük bir özgürlük ve serbestlik söz konusudur. "Serbest düşüncenin ifade alanı ve nesrin bir türü olarak deneme, yazarın gözlemediği ya da yaşadığı olay, olgu, durum ve izlediği varlıklarla ya da herhangi bir kavramla ilgili izlenimlerini belli bir plana bağlı kalmayarak tamamen kendi kişisel görüşüyle serbestçe yazıya döktüğü birkaç sayfayı geçmeyen yazı türüdür." (Çetin, 2005: 23)

Batı kökenli olan deneme türünün temelinde Yunan ve Latin edebiyatı sanatçılarının bu türde kaleme aldıkları yazıları yer almaktadır. Özellikle bu türde öne çıkan isimler: Sokrates, Eflatun, Plutarkhos, Lucretius, Seneca ve Çiçero'dur ve bu edebi türün temellerini atan sanatçılardır.

"Bir yazı türü olarak deneme, on altıncı yüzyıla birlikte Fransız yazarı Montaigne'in elinde şekillenir. Köken itibarıyla Latince *exagium*, *exigere* kelimelerinden gelmektedir. Fransızca *essai* kelimesinin karşılığı olarak başlangıçta Türkçede bent, tecrübe-i kalemiyye ve kalem tecrübesi kelimeleri kullanılmıştır. Yirminci yüzyıla birlikte deneme kelimesi bütün kavramların yerini tutacak denli bir anlam zenginliği kazanır." (Özcan, 2006: 523)

Temelleri Batılı kimi düşünür ve sanatçılar tarafından atılmış olsa da denemeye günümüzdeki anlamını kazandıran Montaigne'dir. *Les Essais* adlı eserinde sanatçı, türü okura şu şekilde tanıtmaktadır:

"Okuyucu, bu kitapta yalan dolan yok. Sana baştan söyleyeyim ki, ben burada yakınlarım ve kendim dışında hiçbir amaç gütmедim. Sana hizmet etmek yahut kendime ün sağlamak hiç aklımdan geçmedi; böyle bir amaç peşinde koşmaya gücüm yetmez. (...) Kısacası, okuyucu, kitabımın özü benim. Boş zamanlarını bu kadar sudan ve anlamsız bir konuya harcama akıl kârı olmaz. Haydi, uğurlar olsun." (Montaigne, 1987: 25)

Yazar, aynı eserin devamında, bu eserinin amacının çeşitli olayları ve fikirleri yazıya dökmek ve yazı sayesinde ruhundaki arayıştan kurtulmak olduğunu söyler. (27, 28) Fransız edebiyatında bir tür hâline gelen deneme, 16. yüzyıl ve devamında Batı'ya yayılarak gelişmeye devam eder. Montaigne'in ardından en büyük atılım Bacon ile gerçekleşir. Bacon deneme türünde alt başlık olan "eleştirel deneme"nin kurucusu sayılır. Albert Camus, Andre Gide, Locke gibi isimler türün diğer öncüleri arasında yer alır.

Türk edebiyatına deneme türünün ilk örneklerinin verilmesi Tanzimat döneminde gerçekleşir. Ancak bu noktada dikkat çeken bir husus vardır: Roman, hikâye, modern tiyatro gibi türlerle aynı dönemde Türk edebiyatına giren deneme, literatürünü daha geç oluşturur ve bu türlerin yanında arka planda kalır. *Türk Edebiyatında Deneme Literatürü* (2006) adlı eserinde Yunus Balcı konuyla ilgili şunları söyler:

"Türk edebiyatında deneme konusuna geldiğimizde durumun biraz daha karışık olduğunu görürüz. Batılı edebiyat türlerinin hemen hepsi içerik ve şekil özellikleriyle XIX. yüzyılda edebiyatımıza girmişken denemenin *essay*'ın karşılığı olan deneme adıyla ve bunun ifade ettiği şekil ve içerik bilinciyle edebiyatımıza girişi daha geç olmuştur. Aslında bunda Batı edebiyatlarında da denemenin tam olarak sınırlarının belli olmamasının etkisi bulunmakla birlikte bir roman, hikâye, tiyatro, gazete kadar öncelikli bulunmamasının da etkisi vardır. Adına deneme denememiş olsa da aslında edebiyatımızda Tanzimat sonrasında deneme benzeri yazılar yazıla gelmiştir. Bunu ifade ederken Batılı bir bilinçle işlenmiş *essay* tarzı yazıları kastetmekteyiz. Aslında Eski edebiyatımız içerisinde

bir bütün halinde olmasa da tarz açısından Batı edebiyatlarındaki denemeye benzeyen yazılar bulmak mümkündür.” (Balcı, 2006: 313)

Türk edebiyatında, gazetenin gelişimine paralel olarak, deneme türündeki yazılara ilk kez Tanzimat döneminde rastlanır. Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa gibi sanatçılar yazdıkları nesirleriyle denemeye yakın eserler kaleme almışlardır. Tanzimat’ın ilk döneminde yazılan denemelerde, sanatçıların eser yazma amacı halkı eğitmek üzerinde yoğunlaştığı için Batılı tarz denemelerde görülen bireyselliğe bu yazılarda rastlanmaz. Balcı, Türk edebiyatında denemenin Batılı tarz denemeye yaklaşmasını Tanzimat’ın ikinci dönemi ile edebiyatımıza girmeye başlayan bireyselleşmeye bağlar ve konuyla ilgili olarak şöyle der:

“Tanzimat’ın ikinci neslinde birey ve sanat merkezli bir anlayışın oturmaya başlaması denemenin ruhuna uygun bir zemin hazırlar. Şahsi bakışın değer kazanması, acemice de olsa birey merkezli bir tenkit anlayışının yavaş yavaş oluşması bunda etkilidir. Recaizade Mahmut Ekrem’in, Abdülhak Hamid’in, Muallim Naci’nin ve edebiyat ortamının zenginliğine katkıda bulunan diğer yazar ve şairlerin deneme kategorisine koyabileceğimiz bazı nesirleri bulunmaktadır.” (Balcı, 2006: 314)

Tanzimat döneminde ilk örnekleri verilmiş olan deneme türünde, Servet-i Fünun devri ile beraber Batılı ölçütlere uygun eserler edebiyatımızda görülmeye başlanır. Canbek, *Yeni Türk Edebiyatında Bir Anlatı Türü Olarak Deneme* adlı çalışmasında denemede olması gereken bireyselliğin Servet-i Fünun devriyle beraber oluştuğunu söyler: “Denemenin gerektirdiği bireysel, özgür tutum Servet-i Fünun döneminde oluşmaya başlar ve “kalem tecrübesi” olarak adlandırılan denemenin klasik tanımına uygun nitelikte yazılar dergi ve gazete sayfalarında görülmeye başlar.” (Canbek, 2001: 5) Tevfik Fikret’in dil ve edebiyat ile ilgili yazıları, Ahmet Rasim’in fıkraları, Ahmet Haşim’in *Bize Göre*, *Gurabhane-i Laklakân*, Yahya Kemal’in *Tarih Muhasebeleri*, *Edebiyata Dair*, Aziz İstanbul gibi eserleri deneme türünün başarılı örnekleri arasında sayılmaktadır.

Cumhuriyet devrine gelindiğinde deneme türünde yazılan eserlerin sayısında ciddi bir artış yaşanır. Bu artışın sebebi olarak özellikle, Cumhuriyet devrine hâkim olan özgür düşünce ortamının etkisinin söz konusu olduğu söylenebilir. Denemede önemli bir nokta olan “ben söylemi” Cumhuriyet devri sanatçılarında belirgin olarak kendini gösterir. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Beş Şehir*, *Edebiyat Üzerine Makaleler* gibi eserleri deneme türünün önemli örneklerindedir. Tür için Nurullah Ataç’ın eserleri mutlaka örnek olarak verilmelidir: Türk edebiyatında Nurullah Ataç denemeciliği ile öne çıkan bir sanatçıdır. *Günlerin Getirdiği*, *Karalama Defteri*, *Sözden Söze*, *Okuruma Mektuplar* gibi çeşitli deneme kitapları vardır. Yine adını denemeciliği ile duyurmuş bir başka sanatçı olan Cemil Meriç’in *Bu Ülke*, *Mağaradakiler*, *Kırk Ambar* gibi çeşitli deneme kitapları vardır. Mehmet Kaplan’ın *Kültür ve Dil*, *Edebiyatımızın İçinden*, *Nesillerin Ruhü*; Nurettin Topçu’nun *Türkiye’nin Maârif Davası*, *Var Olmak*, Hilmi Yavuz’un *Yazın Üzerine*, *Dilin Dili*, *Okuma Notları*; Memet Fuat’ın *Unutulmuş Yazılar*, *Eleştiri Sorumluluğu*; Oktay Akbal’ın *Önce Şiir Vardı* gibi eserlerinin yanında Doğan Hızlan, Sezai Karakoç, Rasim Özdenören, Cahit Zarifoğlu, Nermi Uygur, Berke Vardar gibi sanatçıların deneme kitapları deneme literatürünü oluşturan önemli eserlerden bazılarıdır.

Türk edebiyatında deneme türünde eserler kaleme alan sanatçılar arasında adı sayılan aynı zamanda roman ve hikâye yazarı olan bir diğer yazar da Erendiz Atasü’dür. Atasü yazarlığına hikâye ile başlar. Hikâyenin ardından roman türünde eserler yayımlayan Atasü, çeşitli dergi ve gazetelerde yazdığı denemelerini kitaplaştırarak yayımlar. Oldukça zengin bir külliyatı olan Atasü’nün sekiz adet deneme kitabı vardır: *Benim Yazarlarım*, *İmgelerin İzi*, *Kadınlığım-Yazarlığım-Yurdum*, *Kavram ve Slogan*, *Düşünce Sefaletin Kıskaçında*, *Bilinçle Beden Arasındaki Uzaklık*, *Yıllar Geçerken: Hayat ve Roman*, *Saldırganı Hoş Tutmak*.

Atasü'nün deneme kitapları daha önce çeşitli dergi ve gazetelerde yayınlanmış yazılarının bir araya getirilmesinden oluşur. *Benim Yazarlarım* (2000), Atasü'nün yayımlanan ilk deneme kitabıdır. Eser “Kadınların Edebiyatı” ve “Erkeklerin Dünyasından” başlıklarıyla iki bölüme ayrılır. Yazarın eserde yer alan denemelerinde beğendiği eserler ve yazarlar hakkındaki düşüncelerine yer verdiği görülür. Eserin çoğu yazısı eleştirel deneme özelliklerini taşır. Atasü'nün yazılarında özellikle “Kadınların Edebiyatı” bölümünde Feminist düşünce ile yazılan eserlere dair incelemeler sunar.

Kadınlığım, Yazarlığım, Yurdum (2001) adlı ikinci deneme kitabında Atasü kadın edebiyatı üzerindeki düşüncelerine yer verir. Özellikle “kadın edebiyatı” tanımı üzerinde durur. Yazılarında kadın yazar olarak kendini tanımlamanın öneminden sıklıkla bahseder. Eser, dört bölümden oluşur. Bölümlerin adları sırasıyla “Kadınlığım, Yazarlığım, Yurdum”, “Kadınlık/Yazarlık”, “Kadınlar”, “Kadınlar/Erkekler”, “Kadın Özgürlüğü Sorunsalı”dır. Yazar, kitabında şunları ifade eder:

“Yirmi yılda öykülerin, romanların dışında ne çok yazı kaleme almışım! Kavga yazıları, barış yazıları, içe bakış yazıları... Edebiyat, seyahat düşünceleri... Yitirdiklerimizin ardında kalan boşluğun ve acının yazıları... Kadın olmakla yazar olmanın kesiştiği noktada duran, kadınlığını yazma yeteneğiyle birlikte keşfetmiş-yaratmış diyelim derseniz- bir insanın, hep acılar çekmiş ve çektirmiş bir yurdun kaygılı yurttaşının, kadınların özgürlüğü ve laik toplum düzeni için mücadele etmiş bir insanın yazıları bunlar.” (Atasü, 2001: 5)

İmgelerin İzi (2003), adlı deneme kitabı; “Edebiyat Yazıları”, “Etik ve Edebiyat”, “Sinema Yazıları”, “Gezi Yazıları” olmak üzere dört başlıktan oluşur. Bu kitabında Atasü yine eserlerindeki en belirgin düşünce olan kadın konusuna eğilir. Kadın yazarları ele alırken bir yandan da erkek yazarların kadın yazarlar hakkındaki düşüncelerine yer verir. Erkek yazarların kadın yazarları tam anlamadığından yakındır. Kadın konusunun yanında yazılarıyla roman ve hikâye poetikasına dair bilgiler aktarır.

Kavram ve Slogan (2004), kitabıyla Atasü önceki eserlerinden farklı konulara eğilir. Bu eserde toplanan yazılarında Atasü'nün siyasî konulara eğildiği görülür. Atasü'nün bu kitabından sonra yayımlanan *Düşünce Sefaletin Kıskaçında* (2008) adlı eserinde Türkiye'nin güncel sorunlarına dair düşünceleri yer alır. Atasü toplumsal ve siyasî meselelerini işlemeye devam eder, bununla beraber kadın konusuna yer vermeyi de ihmal etmez. Toplumsal ve sosyal konuları işlediği diğer deneme kitapları şunlardır: *Bilinçle Beden Arasındaki Uzaklık* (2009), *Yıllar Geçerken: Hayat ve Roman* (2013) ve *Saldırganı Hoş Tutmak* (2015).

1. Erendiz Atasü'nün Denemeci Kimliği

a. Kadın Teması

Erendiz Atasü, öykü, roman ve denemelerinde en çok kadın konusunu işler. Atasü'nün kadın konulu denemeleri kendi içinde farklı gruplara ayrılabilir. Kadın sorunlarının ele alındığı denemeler, kadın yazar olmanın ele alındığı denemeler, eserlerdeki kadınların hemcinslerine bakışı ve kadın yazarların kadın konusunu ele alışları gibi. Bu çalışmada tek başlık altında Atasü'nün denemelerindeki kadın teması incelenmektedir. Atasü, kadınların sorunlarını, feminist düşüncelerini, kadın yazar olmanın sorumluluklarını ve boyutlarını ele alır. Kurgusal metinlerinde düşüncelerini bir karakter yoluyla söyleyen sanatçı denemelerinde türün verdiği imkânları kullanarak düşüncelerini rahatça dile getirmiştir. Atasü; *Kadınlığım, Yazarlığım, Yurdum* adlı kitabında, eserlerinde işlediği kadın konusu ile ilgili şunları söyler:

“Kadınlık yaşantıları edebiyatın hammaddesidir, diğer bütün yaşantılar ve insanlık halleri gibi. Kendini gerçekleştirme imkânları kısıtlanmış, hayatını yakınlarının – sanki onlar fiziksel özrüllüleri gibi – hizmetine adanmış buluveren kadın, kalemi eline boşalma ihtiyacıyla değil,

yaratma tutkusuyla alıyorsa, evcil boğuntusunu, bikkınlığını, okuru bıktırmayan bir biçimde yoğurabilmeli, kadınlık deneyimini insanlığın ortak kültür mirasıyla kaynaştırabilmelidir.” (Atasü, 2001: 35)

Atasü’ye göre kadına yüklenen günlük hayattaki sorumluluklar onun sanat ve edebiyatla ilgilenmesinin önüne geçer. Kadınların bölünme yaşadığını söyleyen Atasü, bölünmeye rağmen okumaya vakit bulabilen kadınların şiire değil roman ve hikâyeye yöneldiğini söyler. Atasü’ye göre şiir daha fazla odaklanma isteyen bir türdür ve şiir yazabilmek için çeşitli okumalarla beslenmiş olmak gerekir. Ancak daracık vaktinde eline kitap alabilen kadın, dikkatli okuma isteyen şiire değil gerektiğinde bölünebilecek düzyazıya yönelir. Yazar, Türk edebiyatında kadın şairlerin az olmasını da günlük hayatta kadına yüklenen sorumluluklara bağlar. Atasü kadın yazarların genellikle kentli olmasına da dikkat çeker.

Atasü, toplumun kadına yüklediği sorumluluklarla onu edebiyatın dışına itmesinin yanında kadına seçebileceği belli meslekler sunmasını da eleştirir. Kadınların meslek seçiminde erkekler kadar serbest olamadığından şikâyet eder. Kendisi de farmakoloji profesörü olan Atasü örnek olarak eczacılığı verir. Bu meslek kadınlara uygun olarak görülmektedir çünkü kadın işiyle beraber evi ile de ilgilenmeye zaman bulacaktır. Atasü erkeklere tanınan meslek seçimi serbestliğinin kadınlara tanınmadığını söyler.

Erkeklerin serbest kadınlarınsa özgür olamadığı bir başka konu olarak aşkı gösterir. Yazara göre kadınlar istedikleri kişiye âşık olma onunla evlenme özgürlüklerini çok geç kazanmışlardır. Toplum, kadını ikinci plana atmakta, erkeğin korumasına muhtaç saymakta ve erkeklerin peşinden koşacakları bir ideal ya da cinsel bir obje olarak görmektedir. (Atasü, 2001: 200) Yazar toplumun kadınlara bakışını, *Bilinçle Beden Arasındaki Uzaklık* adlı eserinde şöyle ifade eder: “Geleneğin talep ettiği kadın, bütün uygarlıklarda Üç S ve Üç Kâr kuralına uymak zorundadır! Sessiz, sadık, silik; vefakâr, cefakâr, fedakâr! Aksi halde çatışma başlar.” (Atasü, 2009: 85)

Atasü’nün denemelerinde kadının cinselliği ile ilgili çeşitli görüşleri yer alır. Kadın bedeninin medya tarafından metalaştırılmasına karşı çıkan Atasü, çıplak kadın vücutlarının kullanılmasını toplumun kadına bakışının yansıması olarak değerlendirir. Kadının cinselliği konusunda yazarların bu konuya temas etmemesini eleştirir. Atasü, bir birey olarak kadının eserlerde her yönüyle yer alınması gerektiğini savunur. Erkek yazarları bu konuda başarılı bulmayan Atasü, erkek yazarların kadınları cinsellikten uzak, kimi zaman yaşlı olarak ve sorunlarını anlamadıklarını belli edecek şekilde eserlerinde ele almalarından yakınır.

Atasü; özellikle *Kadınlığım, Yazarlığım, Yurdum* (2001) adlı deneme kitabında “kadın yazar” bahsi üzerinde durur. Kadın yazar olduğunu söylemenin doğal ve gerekli olduğunu vurgular. Kendini kadın yazar olarak tanımlamayan sanatçıların hemcinslerine kötülük yaptıklarını söyler. (Atasü, 2001) Atasü hemcinslere yapılan kötülükler bağlamında kadınlar arası iletişim kopukluğundan da şikâyet eder.

b. Sanatçı ve Sanatçıların Eserlerini Ele Aldığı Denemeler

Atasü’nün denemelerinde kadın konusundan sonra en çok ele aldığı konular, okuduğu/beğendiği sanatçılar ve onların eserleridir. Sanatçı öznel bir tutumla denemelerinde kimi eserlerin beğendiği veya beğenmediği yönlerinden bahseder ya da direkt bir sanatçıyı anlatır. *Benim Yazarlarım* kitabındaki pek çok yazı bu başlık altına uygun düşmektedir. Bu eserinde Atasü, ilk bölümde “Adalet Ağaoğlu, Dr. İhsan Fahri, Peride Celâl, Simone de Beauvoir, Nazlı Eray, Buket Uzuner, Ayla Kutlu, Feyza Hepçilingirler, Şadan Karadeniz, Zeynep Aliye, Lütfiye 199 Aydın, Mina Urgan, Azime Korkmazgil, Furuğ Ferruhzad, Virginia Woolf” gibi yazarları ve eserlerini değerlendirir. Kitabın “Erkeklerin Dünyasından” başlıklı ikinci bölümünde; “Micheal

Cunningham, Thomas Mann, Micheal Ondaatje, Nedim Gürsel, Orhan Pamuk, Hasan Ali Toptaş, Nihat Genç, Talat Halman, Murathan Mungan” gibi yazarlara dair değerlendirmelerine yer verir. *Kavram ve Slogan* isimli deneme kitabında da Atasü’nün; “Ruhi Su, Aysel Gümrükçüoğlu, Behçet Aysan, Aziz Nesin, Onat Kutlar, Dr. Ergin Atasü, Düriye Köprülü, Nesrin Arman, Advieye Aysan” gibi hayatında iz bırakan kişiler hakkındaki yazılara yer verdiği görülür. *Bilinçle Beden Arasındaki Uzaklık*’ta “Dostoyevski, Leonid Tsypkin, Andrey Bely ve Nurdan Gürbilek” gibi sanatçılar ve kimi eserleri üzerinde durulduğu görülür.

Erendiz Atasü, *İmgelerin İzi* deneme kitabında okuduğu eserlerin yanında izlediği filmlerden de bahseder. Tüm bunlar Atasü’nün kültürel birikimlerinin deneme eserlerine yansımaları olarak düşünülebilir. Yazar olarak yaptığı okumalar ve edebî birikimi denemelerinde kendini gösterir. Hikâye ve romanlarını besleyen alt yapılar, denemelerinde başlıca düşünce konusu haline gelir. Sanatçının özellikle üzerinde durduğu yazarların kadın yazarlar olması ve onların kadın sorunlarına değinen eserlerini ele alması tesadüfî değildir. Atasü, kadın yazar olarak diğer kadın yazarlar ve onların eserleriyle yakından ilgilenmiştir.

c. Toplumsal, Siyasal ve Sosyal Konulu Denemeler

Atasü’nün işlediği toplumsal konuların başında göç gelmektedir. Annesi ve babasının göç tecrübesine sahip kişiler olması Atasü’yü bu konuya duyarlı hâle getirir. Türk edebiyatında göç olgusuna yer veren sanatçıların eserleri üzerine incelemeler yaparak konu hakkındaki görüşlerini dile getirme fırsatı bulur. Göç konulu denemelerinde Atasü, hem Türk edebiyatındaki eserlere dair incelemeler sunar hem de bu eserlerdeki göç temasını irdeler. Atasü’nün ele aldığı eserler arasında; “*Sevgili Arsız Ölüm, Parasız Yatılı, Viran Dağlar*” romanları gösterilebilir. Göç konusunda Erendiz Atasü’nün Balkan göçüne de değindiği görülmektedir.

Atasü, *Kavram ve Slogan* deneme kitabında toplumdaki bellek yitiminden bahseder. Yazarların bellek yitimine uğramaması ve toplumda önemli olayları halka unutturmaması gerektiğinden belirtir. Aynı kitapta Atatürk’ün yeterince anlaşılmadığını söyler. Atatürk’ün toplumsal sorunları çözen bir kahraman olduğunun altını çizer ancak her sorun için kahraman beklemenin yanlışlığına dikkat çeker. Toplumda ortaya çıkan sorunların çözülmesi için “Öyleyse tek bir çözüm var... ‘Kahraman’ın özelliklerinin kitleleştirilmesi, deyim yerindeyse, demokratikleştirilmesi... Kahramanı insanüstü bir varlık gibi algılamak yerine, onu pek çok insansal özelliğin sıra dışı bileşimi olarak çözümlenmek ve onun niteliklerini özümlemek...” (Atasü, 2004: 59-60) şeklinde bir fikir ileri sürmektedir.

“Düşünce Sefaletin Kıskaçında” adlı deneme kitabında Atasü’nün çeşitli toplumsal konuları işlediği görülür. “Eserde toplumdaki düşünce eksikliği, okullarda öğrencilere düşünme yeteneğinin kazandırılmaması, Türkiye Avrupa ilişkileri, yabancı uyruklu kişilere seçme ve seçilme hakkının verilmesi, “Türklük” kavramı, Kıbrıs sorunu, üniversiteler konuları yer almaktadır.” (Suroğlu, 2011: 208)

Atasü’nün bu tarzdaki denemelerinde Türkiye’nin güncel sorunlarına yer verdiği görülmektedir. Atasü’nün hikâye ve romanlarında arka planda işlenen ve romanı besleyen unsur olan siyasi ve sosyal olaylar; denemelerinde ayrı birer tema olarak ele alınmıştır. Atasü, siyasi-sosyal konulu denemelerinde gerek Cumhuriyet yılları gerekse günümüz Türkiye’si hakkında çeşitli değerlendirmeler sunar.

Sonuç

Erendiz Atasü Türk edebiyatında hikâye, roman, deneme türlerinde yazdığı eserlerle ve işlediği kadın konularıyla önemli bir yere sahiptir. Yaşayan ve yazmaya devam eden sanatçı, bir kadın yazar olarak kendini topluma karşı ve özellikle de kadınlara karşı sorumlu hisseder. Kurgusal

eserlerinde kadın sorunlarına, kadınların toplumdaki yerine, kadının eğitime ve daha pek çok konuya temas eden Atasü; denemelerinde de aynı izlekler etrafında yazmaya devam eder. Onun denemeciliğinde kadın, göç, edebi eserlerde yer alan kadın karakterler, okuduğu ve beğendiği yazarların eserlerine dair görüşleri ve sosyal-siyasal konular ön plana çıkmaktadır. Özellikle ilk denemelerinde kendi yazarlığının başlama serüvenine ve kadın yazar olmanın sorumluluklarına değinen yazar, son deneme kitaplarında daha siyasi ve sosyal temalara yönelir. Atasü, denemenin geniş imkânlarından özellikle düşünce serbestliğinden yararlanarak Feminist düşüncelerini okurla paylaşma imkânı bulur. Atasü'nün denemeciliğine bakıldığında; kadınların yaşadıkları sorunlara dikkat çekme ve kadın karakterlerin kimliklerine, sorunlarına odaklanan sanatçıların eserlerini okura tanıtmaya amacının öne çıktığı tespit edilmiştir. Eserlerin incelenmesi sonucunda Erendiz Atasü'nün deneme yazıları ile kurmaca eserlerinin aynı çizgide yazıldığı görülmüştür.

Kaynakça

- Atasü, E. (2000). *Benim Yazarlarım*, İstanbul: Bilgi Yayınları.
- Atasü, E. (2001). *Kadınlığım, Yazarlığım, Yurdum*, İstanbul: Bilgi Yayınları.
- Atasü, E. (2003) *İmgelerin İzi*, İstanbul: Can Yayınları.
- Atasü, E. (2004). *Kavram ve Slogan*, İstanbul: Can Yayınları.
- Atasü, E. (2008) *Düşünce Sefaletin Kıskaçında*, İstanbul: Bilgi Yayınları.
- Atasü, E. (2009). *Bilinçle Beden Arasındaki Uzaklık*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Atasü, E. (2013). *Yıllar Geçerken: Hayat ve Roman*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Atasü, E. (2015). *Saldırganı Hoş Tutmak*, İstanbul: Can Yayınları.
- Atasü, E. (1992). “Yazarlığımın Hikâyesi”, *Gündoğan Edebiyat*, (4), 21–25.
- Balcı, Y. (2006). “Türk Edebiyatında Deneme Literatürü”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, (8), 311-330.
- Canbek, N. (2001). *Yeni Türk Edebiyatında Bir Anlatı Türü Olarak Deneme*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mersin.
- Çetin, N. (2005). *Milli Eğitim Dergisi*, Ankara: Milli Eğitim Yayınları.
- Montaigne. (1987). *Denemeler*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul: Cem Yayınları.
- Özcan, T. (2006). Deneme, *Türk Edebiyatı Tarihi*, (4), İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Suroğlu, K. (2011). *Erendiz Atasü Hayatı-Eserleri-Sanatı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

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

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



EEDER

Edebî Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Ekim 2022, Cilt 6, Sayı 2

Atıf/Citation: Akar Erbil, Ç. (2022). ““Beyaz Mantolu Adam” Öyküsünde Ötekileştirmenin Görünümleri”, *Edebi Eleştiri Dergisi*, 6(2), s. 133-141.

Çağla AKAR ERBİL*

“Beyaz Mantolu Adam” Öyküsünde Ötekileştirmenin Görünümleri **

Appearances of Othering in The Story of “The Man in a White Coat”

ÖZ

Oğuz Atay, eserlerini içinde bulunduğu topluma yabancılaşan, “tutunamayan” karakterler çerçevesinde şekillendirir. Korkuyu Beklerken adlı öykü kitabında yer alan “Beyaz Mantolu Adam” öyküsü ait olduğu toplumdan uzak, sahip olduğu veya olmadığı nitelikler sebebiyle toplum içerisinde “öteki” olarak var ola(maya)n bir birey etrafında gelişir. Kalabalık içinde konumlandırılan öykü kişisi, ayrıksı duruşu ve iletişimsizliğiyle içinde bulunduğu kalabalıktan kopuk gözükür. Öykü, kalabalık ve öykü kişisi arasındaki gerilimi aktararak toplum-birey çatışmasını merkeze alır. Kalabalığın kişiyi nitelemeye ve bir kimlik içerisine sokmaya çalıştığı görülür. Ancak belli bir sınıfa, kategoriye, kimliğe dâhil edilemediğinde kalabalığın kişiye karşı acımasızlaştığı, onu insan dışı muameleye maruz bıraktığı görülür. Kalabalığın bu tavrının öykünün sonuna doğru şiddetlenerek kişiyi günah keçisi hâline getirmeye kadar vardığı gözlenir. Denebilir ki ötekileştirme gitgide artan bir şiddette görülmektedir. Bu çalışmada sosyolojik bir kavram olarak ötekileştirmenin öyküde nasıl yer aldığı irdelenmiş, ötekileştirmenin öykü içerisindeki görünümleri ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Oğuz Atay, “Beyaz Mantolu Adam”, ötekileştirme, sosyoloji

ABSTRACT

Oğuz Atay, build his works in context of stranger characters to the society they live in. The story “The Man in a White Coat” in the story book *Waiting For Fear* develops around an individual who is distant from the society to which he belongs, who exists as the “other” in the society due to the qualities he has or has not have. The subject, who is in a community, seems disconnected from the society because he can not communicate and exhibits an eccentric stance. The story centers conflict of society and individual by narrating tension between community and the subject. It is seen that the community tries to characterise and put the subject into some identities. However when the subject can not be included any social class, category and identify, it is seen that the community commence to be cruel and treats him unhuman. This behavior of the community become violent and they see the subject as a scape goat. It can be said that there is an increasing severity of othering violent. In this study, how othering takes place in the story as a sociological concept has examined and the appearances of othering in the story has revealed.

Keywords: Oğuz Atay, “Beyaz Mantolu Adam”, othering, sociology

* Arş. Gör., Kastamonu Üniversitesi, caglaakar@kastamonu.edu.tr  ORCID: 000-0003-2249-143X

** [Araştırma Makalesi] Geliş Tarihi: 24.06.2022 Kabul Tarihi: 12.10.2022 Yayın Tarihi: 25.10.2022 DOI: 10.31465/eeder.1131649

Giriş

Felsefe, psikoloji, sosyoloji başta olmak üzere pek çok disiplinde yer alan yabancılaşma kavramı uzaklaşma, kopma, ayrılma ve kontrolü kaybetme şeklinde açıklanmaktadır. Kavramın her disiplinde farklı anlamlara gelebildiğini ve farklı biçimlerde yorumlanabildiğini belirtmek gerekir. Ancak temel düzeyde yabancılaşmanın bireyin toplumdan, Tanrı'dan kopması, kendinden uzaklaşması anlamlarına geldiği söylenebilir (Kırman ve Atak, 2020: 289). Pek çok kapsamı olan yabancılaşma; güçsüzlük, anlamsızlık, kuralsızlık, tecrit edilmişlik ve kendine yabancılaşma olmak üzere beş temel boyuta sahiptir. Yabancılaşan insan kontrolsüzlük sebebiyle kendini güçsüz hisseder, düştüğü boşlukta büyük bir anlamsızlığın içine hapsolür. İçinde bulunduğu toplumdan kopan insan, toplumun koyduğu kurallara riayet etmeyip kuralsız bir biçimde hareket edebilir. Bu da toplumdan tecrit edilmeyi beraberinde getirir. Son olarak kişi kendinden uzaklaşarak kendine de yabancı hâle gelir (Ofloğlu ve Büyükyılmaz, 2008: 116). Tarihi Eski Ahit'e kadar dayanan yabancılaşma söylemi özellikle on dokuzuncu ve yirincinci yüzyıllarda belirgin bir biçimde artış gösterir (Ege, 2000: 7). 19. ve 20. yüzyıllarda sanayileşme, teknolojik ve bilimsel gelişmeler insanların dünya görüşlerini, ideolojilerini ve dine bakışını büyük ölçüde değiştirmiştir. Bu değişim insanın kendini güvensiz bir dünya içerisinde yalnız hissetmesine sebep olmuştur. Dünya savaşlarının getirdiği olumsuz sonuçların da etkisiyle bu hissin arttığı ve insanın doğaya, topluma ve kendisine yabancılaştığı görülür.

Yabancılaşma, modern dünyanın önemli bir sorunu olarak edebî eserlerde de yansımaları bulur. Çağdaş edebiyatta bu kavramın temel sorunsal olarak işlendiği görülür: “20. Yüzyıl edebiyatı, çok katmanlı bir yabancılaşmalar evrenini sunar bize; insan-toplum, insan-doğa, insan-tinsellik arasında yaşanan bu kopuşu ya da ruh-madde, akıl-duygu boyutları arasında oluşan aşılmaz ‘yabancılaşma’ uçurumunu metnin ana izleği yapar.” (Ecevit, 2013: 43) Türk Edebiyatı'nda da çağın meselesi olarak irdelenen yabancılaşmayı eserlerinde işleyen önemli yazarlardan bir tanesi de Oğuz Atay'dır. Uyumsuzluk ve iletişimsizlikle karakterize olan yabancılaşma, Oğuz Atay'ın yarattığı karakterlerin de temel özelliğidir. Yazarın eserlerinin merkezine toplum-birey çatışmasını aldığı gözlenir. Yazar, toplumun olumsuz anlamda etkilediği bireyleri ele alır ve bir toplum eleştirisi gerçekleştirir. Ancak belirtmek gerekir ki bu eleştiri, “çok belli bir tarihe ve coğrafyaya hapsolmuş bir toplumun eleştirisi değil toplumun ‘toplum’ olduğu için eleştirisi[dir].” (Akatlı, 2018: 44) Dolayısıyla yazarın eserlerinde içinde bulunduğu topluma yabancılaşmış, bu yabancılaşmanın sonucu yalnız kalmış, toplum-birey çatışması içinde hastalanmış “tutunamayan” bireyler yer almaktadır. Öykülerini, romanlarından farklı olarak biçimsel bir arayış içinde olmadan klasik denebilecek bir yöntemle yazan (Tosun, 2018: 17) Oğuz Atay, içerik bağlamında romanlarından farklılaşmayan bir tutum sergiler. “Öykülerinde, ortak/benzer duygularla/doğrularla bir cemaat olarak yaşayan toplumlarda, birey olmak isteyen insanların yaşadığı açmazları, cemaatleşmemiş bireyin yenilgilerini anlat[ır].” (Tosun, 2018: 10) 1975'te yayımlanan tek öykü kitabı *Korkuyu Beklerken*'de bu cemaatleşmemiş bireyin etrafında “ağırlıklı olarak yabancılaşma, umutsuzluk, uyumsuzluk, bunaltı konularını işler.” (Tosun, 2018: 12) Kitabın ilk öyküsü olan “Beyaz Mantolu Adam”da içinde bulunduğu topluma ayak uyduramamış, yabancılaşmış, iletişimsiz bir öykü kişisi anlatılmaktadır. Öykünün başlangıcından itibaren kalabalığın karşısında konumlandırılan öykü kişisiyle toplum-birey çatışması vurgulanır. Yanı sıra öyküde “toplumun bir kukla hâline getirdiği, birey olma hakkını bile tanımadığı insanın, ‘das Man’a, topluma karşı isyanı anlatıl[dığı]” (Karaca, 1990: 63) da söylenebilir. Öykü boyunca aykırılığıyla bir öteki kimliğine sahip kişi “kalabalık”la birlikte verilir. “Kalabalık” tarafından

türlü adlandırmalar, nitelendirmeler ve tanımlamalara maruz kalan kişinin toplumdan dışlandığı, ötekileştirildiği görülür. Öykünün bu ötekileştirme etrafında şekillendiği söylenebilir.

1. “Beyaz Mantolu Adam” Öyküsünde Ötekileştirme

İnsan, dünyaya geliştinden itibaren diğer insanlarla etkileşim içerisinde. “... insan insanların arasında doğar, karşılaştığı ilk şey insanlardır, yani yaşayacağı dünya ‘insanlardan oluşan bir çevre’ olarak başlar” (Gasset, 2019: 110) Yaşadığı çevre içerisinde insan, kimliğini oluştururken kendini ait hissettiği bir “biz” grubuna ihtiyaç duymanın yanı sıra bir de “onlar” grubuna gereksinim hisseder. Bu karşıt ilişki her zaman birbirini besleyen ve hatta birbirini oluşturan bir özelliğe sahiptir. “Biz” kimliğinin kurulmasında “onlar” etkin bir rol oynar. “Biz” ve “onlar” ifadelerinin iç grup ve dış grup olarak da adlandırıldığını belirten Bauman, bu ilişkideki zorunluluğu şöyle ifade eder:

“Dış grup, tam da iç grubun kendi hayali zıddıdır ve iç grubun özkimliği, tutarlılığı, kendi içindeki dayanışması ve duygusal güvenliği için ona ihtiyacı vardır. (...) Hatta denebilir ki, gerçekte bir dış gruptan beklenen davranışı gösteren bir grubun fiili mevcudiyeti ne orada ne buradadır; böyle bir grup yoksa bile kendi sınırlarını çizmek ve korumak için, kendi içinde sadakati ve işbirliğini temin etmek için bir düşman varsayması gereken grubun tutarlılığı ve bütünlüğü aşkına icat edilecektir.” (Bauman, 2018: 58)

Toplum içerisinde konumlandırılan biz ve onlar ayrımı onlara/diğerine bakışın ileri boyutta olumsuzlaşması ötekileştirmeyi beraberinde getirir. Onların/diğerinin tehdit olarak algılanması ve bu durumun olumsuz ön yargıları doğurması sonucu öteki addedilenin dışlanması söz konusu olur. Ötekileştirme, “ben’in, öteki’ni nesne konumuna indirilmesi, kendi dışında bir tehdit ya da azınlık olarak görmesi olarak özetlenebilir.” (Noyan, 2022: 16) “Biz”den ol(a)mayan, toplumun içinde yer almasına rağmen toplumla bağ kuramayan ve toplum normlarının dışında kalan bireyler de toplum tarafından ötekileştirmeye maruz bırakılır.

Oğuz Atay’ın tek öykü kitabı olan *Korkuyu Beklerken*’deki ilk öykü “Beyaz Mantolu Adam” toplum-birey çatışmasını merkeze alır. Beyaz mantolu adam ile içinde yer al(ama)dığı kalabalık öykünün temelini oluşturur. Ecevit, öyküde modernist bir imge bulunduğunu ve bu imgenin esasını beyaz mantolu adam ile kalabalığın oluşturduğunu ifade eder:

“Kloş etekli beyaz ve uzun bir kadın mantosunun içinde dolaşan, hiç konuşmayan, ayrık görünümlü grotesk adam ile, karşısında tek bir organizmaymışçasına devinerek onu kullanan farklı bir evrenin insanları, Atay’ın metninde oluşturmaya çalıştığı bu odak imgenin iki ana yapıtaşıdır.” (Ecevit, 2017: 477)

Öykü boyunca beyaz mantolu adam ile kalabalık arasında bir gerilim artan bir şiddetle devam eder. Kalabalığın beyaz mantolu adamı bir kimlik içerisinde görme arzusuyla tanımlamaya, nitelemeye çalıştığı görülür. “O kimine göre “kötü hastalıklı biri”, kimine göre “turist”, kimine göre de “sapık”tır.” (Tosun, 2018: 15) Kalabalığın tanımlamaya çalıştığı beyaz mantolu adama bakış açısı gitgide olumsuzlaşan bir görünüm sergiler. Öncelikle dilenci, turist gibi bazı kategorilere sokulmaya çalışılırken sonrasında insan dışı bir muameleye tabi tutulur; suçlayıcı ve dışlayıcı bir tutumla ötekileştirilir.

1.1. Kategorileştirme

Kategorileştirme, insanların var olan gerçeği anlaşılır kılmak için başvurduğu bir yöntemdir. Bu yöntem, en temelde “bilinmezi bilinen kılarak bireyin gündelik yaşantıyı yönlendirmesini, nesnelere ve deneyimleri tanımlamasını sağlar. Kategoriler, bireysel ve kolektif oluşuma ilişkin

toplumsal bir sürecin ürünüdür.” (Schnapper, 2005: 154) Kategorizasyon, kimlik inşa sürecinin bir parçası olarak “ben/biz” olanı tanımlar ve “ben/biz”in dışında olanları ayırarak konumlandırma işlevi görür. (Uyan Semerci, vd. 2017: 2) “insan düşüncesinin ve eyleminin önkoşulu(…)” (Schnapper, 2005: 154) olan kategorileştirme, ön yargıyı da beraberinde getirerek kategorize edilen gruplara olumlu/olumsuz nitelikler yüklenmesine ve değer atfedilmesine sebep olabilir. Kategorize edilen gruplara yüklenen olumsuz niteliklerin yoğunlaşması ve bu çerçevede bu gruplara yöneltilen bakış açısı ötekileştirmeye varan bir sürecin başlangıcı olabilir.

“Beyaz Mantolu Adam” öyküsü, öykü kişinin tanıtımıyla başlar: “Kalabalık bir topluluk içindeydi. Başarısızdı. Parası yoktu. Dileniyordu.” (Atay, 2016: 11) Öykünün başlangıcında kişinin kalabalık bir topluluk içinde olduğu vurgusu yapılır. Bu vurgu, öykü boyunca devam edecek olan toplum ve birey çatışmasını işaret eder niteliktedir. Cami avlusunun bir kenarında duran öykü kişisi, dilenmesine yarayacak bir niteliği bulunmadığı için dilenmekte bile başarısız addedilir: “Özellikle avlusu: dilenenler için en önemli yer. Bir kenarda duruyordu. Hiçbir hüner göstermediği için ya da acındırıcı bir garipliği olmadığı için dilenirken de başarısızdı.” (Atay, 2016: 11) Öykü kişisi, etrafında bulunan diğer kişilerle karşılaştırılır: “ne kırmızı cüppeli bir müneccime benzeyen ihtiyar” (Atay, 2016: 11) gibi kulübesi vardır onun ne de “şişman kötürüm” gibi motosikletli tezgâhı. Kişi, toplumun acıma duygusuyla kabullendiği bir grup içinde yer alan bu insanların kategorisine dahi dâhil edilmemiş olur.

Fusun Akatlı, (2018: 44) Oğuz Atay’ın öykülerinde oluşturduğu gizli bir ironi olduğundan bahseder ve bu gizli ironiyi “...öykülerini besbelli hak verdiği kişilerinin değil karşı safın merceğinden yazmakta (...)” olmasına bağlar. “Beyaz Mantolu Adam” öyküsünde de aktarımın toplumun penceresinden gerçekleştirildiği söylenebilir. Öykünün toplumun bakış açısından yansıtıldığı düşünüldüğünde kişinin dilenci olduğundan şüphe duyulması kaçınılmaz olur. Öykünün başlangıcında anlatıcı tarafından dilendiği aktarılan öykü kişinin ilerleyen satırlarda “caminin duvarına yaslanmaktan başka ilgi çekici bir eylemde bulunm[adığı]” ve üstelik “avcunu açma teşebbüsüne bile geçme[diği]” (Atay, 2016: 12) belirtilir. “Öyle ki, ‘beyaz mantolu adam’ın suskunluğu, anlatıcıyı dahi adım adım yanılığa sürükler. (...) Oysa, anlatıcı onu okura ilk kertede, dilenci olarak tanıtmıştı; fakat anlatıcı da onun suskunluğu ile diyaloga girmekten kendini alamayacak ve diyalogun neticesinde kendi sözlerinin iptal edilmesi durumu ile karşı karşıya kalacaktır.” (Yaşat, 2018: 36) İlk cümlelerde dilendiği belirtilmesine rağmen dilencilikle bağdaştırılabilecek herhangi bir eyleminin olmadığı görülen öykü kişinin dilenci olarak tanıtılması, toplumun kategorize etmeye olan eğilimiyle ortaya çıkan, bireyleri belli bir grubun içine dâhil etme arzusunun bir tezahürü olarak okunabilir.

Cami duvarına yaslı bir şekilde duran öykü kişisini sakat sanan çarşafly bir kadın, kişinin avcunu açarak para yerleştirir. Yardımsever kadın, yüzüne bakarken göz bebeklerini hiç oynatmayan öykü kişisini kör sanır. Öykü kişisi ise bilinmeyen bir sebeple ne avcuna konulan paraya bakar ne de avcunu kapar. Avcuna tekrar para konduğunda çıkan sesle paraların farkına varır. Yanına kucağında çocuğuyla bir kadın gelir ve “iki leke gibi” (Atay, 2016: 12) yan yana dururlar. Yan yana duran iki dilenci görüntüsünün “iki leke gibi” ifadesiyle tasvir edilmesi bakış açısını göstermesi bakımından önemlidir. Öykü kişinin ve yanında duran kadının kirlilik ve farklılığını imleyen leke kelimesiyle aktarılması dilencilerin toplumun gözündeki durumlarını çarpıcı bir şekilde belirtir. Kadının öykü kişinin yanından ayrılması ifade edilirken kadın için “açık leke”

(Atay, 2016: 12) ifadesinin kullanılması ise kişinin toplumun gözünde bulunduğu konumu vurgular niteliktedir.

İlk olarak dilenci olarak addedilen öykü kişisi, bu konumda toplum tarafından suçlanır: “Sağlam adamsın utanmıyor musun dilenmeye? “Bir iş verilse çalışmazsın.” (Atay, 2016: 13) Bu suçlamaların ardından bir müddet bavul taşıyarak hamallık yapar. Hırpalandığı için biraz sallanan öykü kişisini sarhoş olmakla suçlarlar. Rıhtımda bavul, sandık taşıma işi yaparken kalabalık onun hakkında tahminlerde bulunmaktadır: “Onu sağlam sayanlarla sakat sananlar arasında gitti geldi.” (Atay, 2016: 13) Bir bebeğin onu gördüğünde ağlamasıyla yaptığı hamallık işinden uzaklaşarak yoluna devam eden öykü kişisi, bir tesadüfle karşısına çıkan beyaz bir kadın mantosunu tek bir kelime etmeden satıcıdan almayı başarır. Önceleri “kılıksız”, “dilenci” olarak nitelendirilen karakterin bu yeni kılığı karşısında toplum şaşırır ve “onu nasıl karşılamak gerektiğini bileme[z]” (Atay, 2016: 16) Üstüne giydiği bu beyaz kadın mantosuyla öykü kişisinin öteki kimliği vurgulanmış olur: “Üzerinde taşıdığı beyaz manto, birey ve toplum arasındaki gerilimin, topluma karşı durmanın, ‘öteki’ olmanın sembolü gibidir.” (Yağcıoğlu, 2018: 50)

Kalabalık, onu takip etse de arkasına bakmadan yürüyen beyaz mantolu adamı bir süre sonra kaybederler. Bir köprüünün üstüne gelen beyaz mantolu adam, yakıcı güneşin altında mantosuyla terlediği için bir tarak satıcısının gölgesine sığınır. Bu yerde de etrafındaki kalabalık onun kimliğine dair yorumlarda bulunmaya başlar. Turist olduğu sanısıyla bildikleri yabancı kelimeleri söyleyerek kimliğini anlamaya çalışırlar.

Köprüünün üzerinde birkaç satıcının yanında daha durup hatta birinin tuvalet molasında yerine baktıktan sonra köprüden ayrılan beyaz mantolu adam, bir vitrinin önüne gelir. Dükkân sahibinin sorduğu soruya karşılık alamamasından sonra farklı bir adam yanına yaklaşarak ona turist muamelesi yapmaya başlar. Elindeki gömlekleri sattırmaya çalışan adam, beden diliyle de iletişim kurmayı başaramayınca gömlekleri beyaz mantolu adamın eline tutuşturup “Sen getirmek gömlek Fransa Almanya. Yok para. Satmak.” (Atay, 2016: 18) diyerek sokağın köşesine gider. Beyaz mantolu adam, ilk müşterisinin sorduğu soruya cevap vermeyince köşedeki satıcı onun “esrarkeş” olduğunu düşünerek sinirlenir ve müşteriye giderek onun sağır olduğunu söyleyerek müşteri ile beyaz mantolu adam arasında iletişimi sağlar gibi yapar ve gömlekleri satar. Gömlekler tükenince mantosunun cebine on lira koyup “Goodbye” diyerek ayrılır yanından.

Öykünün bu noktasına kadar toplumun öykü kişisini tanımlamaya ve nitelendirmeye çabaladığı görülmektedir. Öncelikle dilenci olarak algılanan öykü kişisi zaman zaman sarhoş, kılıksız, esrarkeş gibi niteliklerle suçlanır. Ardından turist olduğu düşünülür. Kalabalık, kategorize etme amacıyla öykü kişisini değerlendirmeye çalışır. Bu değerlendirmeler esnasında kalabalığın kişiyi suçlamaya varan dışlayıcı bir tavır takındığı görülür. Öykü kişisinin beyaz bir kadın mantosu giyerek cinsel kimlik anlamında bir kafa karışıklığı yaratmasıyla toplum gözündeki belirsizliği artmış olur. Denebilir ki beyaz mantolu adam, toplumla iletişim kurmayarak “susku” ile toplumun sunduğu kimliklerden arınır. (Yaşat, 2018: 36)

1.2. İnsandışlaştırma

“Biz”in karşısında konumlandırılan “onlar” veya “diğeri” karşıt bir sınıftan görülmekle birlikte her daim kötü muameleye uğratılmaz. Ancak “biz” karşısında konumlandırılan karşıt sınıflardan farklı olarak öteki kimliğine belirsizliği sebebiyle toplum içerisinde tamamıyla olumsuz ön yargılarla yaklaşılır. “Onlar/diğeri” hakkındaki olumsuz düşüncelerin ötesinde ötekinin toplum içerisinde konumlandırılmayıp, tümünden dışlanması söz konusudur. Öteki, toplumdan tamamıyla

kopuk değerlendirilebilir ve toplumun yaklaşımı bir insana yöneltilebilecek en olumsuz uç noktaya varır: “... ‘diğeri’nin aksine öteki, belirgin hale gelmesi gereken ahlâki normların ötesinde tanımlanıp sınıflandırıldığında yalnızca iç grupla sınırlanılmakla kalmaz, onu iç grup üyeleri ile ortaklaştırabilecek tek çerçeve olan insanlığın da dışına çıkarılır.” (Uyan Semerci, vd. 2017:38) İnsandışılaştırma olarak nitelendirilebilen bu durumda bireyin nesne konumuna indirildiği gözlenir.

Öyküde öykü kişinin toplum tarafından belli bir sıfatla tanımlanmaya çalışıldığı görülür. Kalabalık onu dilenci, turist, sarhoş, esrarkeş gibi pek çok adlandırma üzerinden algılamaya çabalar. Öykünün bu noktasında ise kategorileştirmenin ötesinde bir durum görülür. Beyaz mantolu adam üzerinden gömlek satışı yapan adamı gören dükkân sahibinin olanları izledikten sonra beyaz mantolu adamdan kendisinin de yararlanmaya çalışmasıyla kişiye karşı alınan tavır insandışılaştırma adı verilen seviyeye gelir.

Öykü boyunca “dilenci”, “sakat”, “turist”, “sarhoş”, “esrarkeş”, “sağır” gibi nitelendirme ve tanımlamalarla kategorize edilmeye çalışılan öykü kişinin kimlik belirsizliği arttıkça toplumun ona olumsuz yaklaşımı artar. Belirsiz bir kimliğe sahip ve toplumla iletişimi olmayan öykü kişinin nesne konumuna indirilerek insan dışı bir muameleye tabi tutulduğu görülür. Bir dükkân sahibi bir satıcının beyaz mantolu adam üzerinden gömleklerini sattığını görünce onu içeri çağırır fakat Türkçe anlamayacağını düşünerek gömlek satıcısının yaptığı gibi onunla bozuk bir Türkçeyle konuşur. Ancak herhangi bir cevap veya hareketini beklemeden onu kolundan tutup dükkâna alır. “Manken” gibi durmaktan başka bir şey yapmayan beyaz mantolu adamı dükkânında nasıl kullanacağını bilemeyen dükkân sahibi onu manken olarak kullanmayı düşünür. Tıpkı bir manken gibi onu vitrine iter. Pantolonu ve ayakkabılarındaki kirleri kapatmak içinse bez sarılır. Bu haliyle “müzedeki bir mummyaya” (Atay, 2016: 19) benzeyen beyaz mantolu adamın kollarını açarak bir poz verirler: “‘Böyle put gibi durmasın,’ dedi tezgâhtar. ‘Güzel bir poz verelim ona.’ Gene düşündüler. ‘Kollarını açalım,’ dedi patron. ‘Vitrini doldursun.’ ‘Yorulur, kollarını oynatıp durur.’ Naylon iplerle tavana asmaya karar verdiler sonunda kolları. Bir kolu ileri uzattılar, bağladılar ve ipi vitrinin üstündeki bir çiviye tutturdular. Öteki kolu da, duvarda boşalttıkları bir rafa yerleştirdiler.” (Atay, 2016: 19)

Mankenleri hazır olduğunda ise “Canlı İsveç Mankeni” getirdiklerini bağırarak reklam yaparlar. Beyaz mantolu adam, sargıları sebebiyle mummyaya benzetilir, etraftaki kimseler tarafından canlılığı sorgulanır ve kukla olduğu dahi iddia edilir: “‘Cansız bu, kukla’ diyenler çıktı.” (Atay, 2016: 19) Toplum tarafından belli bir kategoriye dâhil edilemeyen beyaz mantolu adamın öykünün bu noktasında insan dışı bir pozisyona alınarak ötekileştirildiği görülür.

1.3. Günah Keçisi

Günah keçisi, başkalarını suçlamının en ilkel yöntemini açıklayan bir kavramdır. Günah keçisi, toplum içerisinde yaşanan felaketlerin, sıkıntıların sorumlusu olarak tayin edilen ve kötülüklerden arınmak amacıyla kurban edilen birileri/bir şeyleri temsil eder. İnsan, hayvan veya nesnelere günah keçisi ilan etme, yaşanan problemlerin asıl kaynağına ulaşmak yerine daha basit bir çözüm bulma psikolojisinden ortaya çıkan suçlu bir kurban arama anlayışıdır. Ancak Girard’ın (2005: 163) da vurguladığı üzere günah keçisi ilan edilenler suçlu değil nedensiz bir kinin kurbanıdır. Bu kurban yaratma ihtiyacı insanlık tarihi kadar eskidir: “Önce, suçlama vardı. Âdem Havva’yı suçladı, Havva yılanı. Biz de o zamandan beri bununla uğraşıyoruz.” (Campbell, 2020: 13) İnsanoğlunun kötülüklerden, felaketlerden sorumlu tutulacak birini bulmaya olan ihtiyacının

arkasında suçluluk duygusundan kurtulmak arzusu yatmaktadır. Arzunun yanı sıra insan, kötülüklerden sorumlu tutulan kişi/şey sayesinde suçluluktan kurtulacağına inanır. Bu inançla da insanoğlu, tarih boyunca cinsel, dinsel, ırksal vb. farklı niteliklerde kurbanlar yaratır.:

“Her tarihcisi kültürün, toplumdan kötülüğü kovmak için yaptığı birtakım seremoniler vardır. Bunlar çok çeşitlilik gösterdikleri halde değişmeyen bir şey söz konusudur: Günahın bir varlıktan diğerine, bir objeden bir başkasına aktarılabilen somut bir varlık olduğuna ve bu şekilde suçluluk hissinden kurtulabileceğimize dair inanç.” (Campbell, 2020: 31)

Bir parka giren beyaz mantolu adam, bankta ihtiyar bir adamla oturur, onun dertlerini dinler. Burada “derli toplu insanlar” bulunmadığı için Mantolu Adam garip durmaz ve kimsenin dikkatini çekmez ancak ihtiyarla onun isteği üzerine durağa yürümeye başladıklarında tekrar bir kalabalık kaplar etrafını ve iki adam tarafından suçlayıcı bir ötekileştirme yapılır:

“Allah belasını versin bu pis yabancıların,” dedi birisi; gömleğini pantolonun üstüne çıkarmış, bütün yüzü bıyık içinde kara bir adam. ‘Bedava yaşıyorlar bu ülkede.’ Arabasının kapısına dayanmış, müşteri beklerken, yağlı, kıymalı bir şeyler yiyen şoför de bu düşünceye hak verdi: ‘Paramızın değeri de bu yüzden düşüyor abi.’ (Atay, 2016: 23)

İki adam arasında yaşanan bu diyalogda ötekileştirmenin sebebi görünür olmaktadır: Toplumdaki birtakım sorunlar için günah keçisi bulmak. Yasir İslam Kaplan, *Tutunamayanlar* ve “Beyaz Mantolu Adam” üzerine yazdığı tezde öyküdeki bu suçlu kurban arayışından bahseder: “Burada halihazırdaki düzene yönelik memnuniyetsizlik karşısında bir suçlu kurban arayışı söz konusudur. Her iki karakterin dilinden aktarılan yukarıdaki cümlelerin klişe oluşları bir yana, aradıkları kurban için korumasız olanı tercih ettikleri ortadadır.” (Kaplan, 2019: 117) Beyaz mantolu adam, belirsiz kimliği ve kalabalıkla iletişim kurmamasıyla topluluk tarafından kurban olarak seçilebilecek bir durumdadır. Girard; (2005: 24) kültürel, dinsel ve fiziksel birtakım özelliklerinin kişiyi hedef haline getirebildiğini belirtir ve bunu “kurbanlık işaretleri” olarak adlandırır. Girard’a (2005: 33) göre “(...) kurbanlar, kendilerine atfedilen suçlar nedeniyle değil, taşıdıkları kurbanlık işaretleri nedeniyle” seçilirler. Beyaz mantolu adamın kimliği müphem görünümünün ve sessizliğinin onu suçlanabilecek bir konuma getirdiği söylenebilir.

Öykünün sona yaklaşan bu noktasında beyaz mantolu adama karşı uygulanan ötekileştirmenin günah keçisi ilan etme haline gelmesi söz konusudur. Kurban konumunda olma durumu beyaz mantolu adam’ın İsa ile benzeşmesine yönelik göndermelerle de örtüşür çünkü günah keçisi terimini ilk kez kullanan ve İncil’in İngilizce çevirisiyle tanınan “Tyndale’in Kutsal Kitap’a ait gösterdiği günah keçilerinin başı, en büyük kurban, insanoğlunun tüm günahları için çarmıhta ölen Tanrı’nın oğlu İsa’ydı.” (Campbell, 2020: 57) Öyküde yer yer beyaz mantolu adam, İsa’yı çağrıştıracak bir temsil niteliği taşır: Otobüsten indikten sonra geniş bir meydanlığa gelen beyaz mantolu adam, “Tozunu alalım mı abi?” diye soran ayakkabı boyacısının sandığına ayaklarını koyar ve ayakkabıları temizlenir. Kuşlar için mısır alıp “kollarını iki yana açarak serp[en]” beyaz mantolu adama yönelen dış gözlerin bakışı tekrar belirir: “Parkın girişindeki duvarın üstünde oturan kasketli bir genç, yanındakine, ‘Put gibi olmuş, şuna bak,’ dedi. ‘Çarmıh,’ diye düzeltti öteki. Güldüler.” (Atay, 2016: 22)

Günah keçisi ilan edilebilecek bir kurban olarak görülmeye başlanan beyaz mantolu adam üzerindeki baskı gitgide artar. Önce kategorileştirme kapsamında toplumun alt sınıflarına eklenen veya toplum dışında kalan (turist) olarak nitelendirilen beyaz mantolu adam, insandıışılaştırmaya da maruz kaldıktan sonra toplumun nefretini ve öfkesini aksettirdiği günah keçisine dönüştürülür.

Toplum tarafından herhangi bir kategoriye sığdırılmayan, kimliği belirsiz oluşu ve aykırı duruşuyla kalabalık için huzursuzluk oluşturan beyaz mantolu adam kurban olarak görülmeye ve suçlanmaya açık hale gelir.

Beyaz mantolu adama yöneltilen ithamlar polis çağırılması gerektiğinin dile getirilmesine kadar gelir çünkü o suçlu görülür. Son olarak bir halk plajında kalabalığın içine giren beyaz mantolu adam, burada da kalabalık tarafından türlü suçlamalara maruz bırakılır. Bu tutum karşısında beyaz mantolu adam, kendini denize bırakarak intihar eder. Öykünün bu sonu iki türlü okumaya müsaittir: “...Beyaz Mantolu Adam’ın intiharı, hem bir isyan hem de bir vazgeçişir; varoluşun çaresizliği ve anlamsızlığı karşısında sessiz bir sızıdır.” (Yağcıoğlu, 2018: 56) Kalabalığın sokmaya çalıştığı kimliklere karşı direnen beyaz mantolu adam bu direnişini bir başkaldırı olarak intiharıyla devam ettirir veya sonuçsuz kalan direnişini bir çaresizliğin ifadesi olan intiharıyla sonlandırır. Aykırı duruşu ve iletişimsizliğiyle suçlu görülen ve sonunda âdeta bir günah keçisi ilan edilen beyaz mantolu adam, bir günah keçisi olarak kurban edilmez ancak toplum içerisinde toplumun kurallarına uymadığı ve onların belirlediği kimliklerden birine dâhil olmadığı sürece ona yaşam alanı da tanınmaz. Nitekim Campbell da insanoğlunun ötekileştirme konusunda aslında hâlâ ilkel zamanlarındaki gibi davrandığını vurgular: “Günah keçisi ilan edilen insanların kurban edildiği dönemleri okuduktan sonra böyle zalimce yöntemleri aştığımızı sanabiliriz ama aşmadık, sadece yöntemler değişti. Aslında hâlâ aynı ilkel varlıklarız.” (Campbell, 2020: 23)

Sonuç

Oğuz Atay, eserlerinde topluma yabancılaşmış, kendi deyişiyile “tutunamayan” karakterleri işler. Yazarın eserlerinin temel özelliklerinden olan bu karakterlerden topluma belki de en uzak duranı, öyküye adını da veren, beyaz mantolu adamdır. Beyaz mantolu adam; iletişimsizliği, toplum içerisinde aykırı duruşuyla öteki kimliğine sahip bir öykü kişisi olarak işlenir. Öteki kimliğindeki kişi, öykü boyunca kalabalık tarafından ötekileştirilir. Öykü, toplum-birey çatışmasını toplumun bireyi ötekileştirmesi merkezinde işler. Kişinin iletişimsizliğiyle birlikte bu ötekileştirmenin yıkıcı boyutlara ulaştığı gözlenir. Öyküde toplumun bireyi ötekileştirmesi odak noktası hâlinedir, denebilir. Öykü boyunca kişi, sürekli kalabalığın yargılayıcı bakışları altında kalır. Kalabalığın beyaz mantolu adama yaklaşımı öncelikle onu bir kategoriye dâhil etme, bir kimliğe sokma çabası şeklinde ortaya çıkar. Ancak beyaz mantolu adam toplumun bu çabasına karşılık vermez. Kalabalığın bir kimliğe sokamadığı beyaz mantolu adamı ötekileştirmesi insan dışı muamele etme noktasına kadar varır. Öykünün sonlarına doğru ise bu toplum dışı kişinin kurban olabilecek savunmasızlığıyla kalabalık onu âdeta günah keçisi ilan eder. Kalabalığın suçlayıcı ve yargılayıcı tavrının öykü boyunca artan bir şiddetle devam eden bir görünüm sergilediği söylenebilir. Öyküde, kategorileştirmeden günah keçisi ilan etmeye dek uzanan bir ötekileştirme süreci gözlenir. Bu ötekileştirmenin bir sonucu olarak da beyaz mantolu adam, kendini kalabalığın arasına dâhil et(e)mez ve diren(eme)yerek intihar eder.

Kaynakça

- Akatlı, F. (2018). “Öykücü Oğuz Atay”, *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum*, haz. İnci, H.-Türker, E. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atay, O. (2016). *Korkuyu Beklerken*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bauman, Z. (2018). *Sosyolojik Düşünmek*, çev. Yılmaz, A., İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Campbell, C. (2020). *Günah Keçisi Başkalarını Suçlamanın Tarihi*, çev. Kastamonulu, G., İstanbul: İthaki Yayınları.

- Ecevit, Y. (2017). “*Ben Buradayım..*” *Oğuz Atay’ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ecevit, Y. (2013). *Kurmaca Bir Dünyadan*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ege, U. (2000). *Batı Kültüründe Yabancılaşma Kuramları ve David Storey’nin Romanlarında Yabancılaşma Teması*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Gasset, O. (2019). *İnsan ve Herkes*, çev. Işık, G., İstanbul: Metis Yayınları.
- Girard, R. (2005). *Günah Keçisi*, çev. Ergüden, I., İstanbul: Kanat Kitap.
- Kaplan, Y. İ. (2019), *Oğuz Atay’ın Eserlerinde Mesiyaniç Umutlar: Tutunamayanlar ve “Beyaz Mantolu Adam”da İsa Peygamberin Temsilleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: İstanbul.
- Karaca, A. (1990). “Çağdaş İnsanın Bunalımı ve Oğuz Atay’ın Hikâyeleri”, *Millî Eğitim Dergisi*, S. 95, s. 61-67.
- Kırman, T.; Atak, H. (2020). “Yabancılaşma: Kavramsal ve Kuramsal Bir Değerlendirme”, *Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 2(10), s. 279-295.
- Noyan, S. (2022). *Modern Türk Şiirinde Ötekileştirme*, Ankara: Hece Yayınları.
- Ofluoğlu, G.; Büyükyılmaz, O. (2008). Yabancılaşmanın Teorik Gelişimi ve Tarihsel Süreç İçinde Farklı Alanlarda Görünümleri”, *Kamu-İş İş Hukuku ve İktisat Dergisi*, S. 1(10), s.113-144.
- Schnapper, D. (2005). *Sosyoloji Düşüncesinin Özünde Öteki ile İlişki*, çev. Sönmezay A., İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Tosun, N. (2018). “Yabancılaşma, Aydın Eleştirisi ve İroni: Oğuz Atay Öyküleri”, “*Korkuyu Beklerken*” *Gelenler*, der. Tezgör, H., İstanbul: İletişim Yayınları.
- Uyan Semerci, P.; Erdoğan, E.; Sandal Önal, E. (2017). “*Biz”liğin Aynasından Yansıyanlar*, İstanbul: İstanbul Bilgi Yayınları.
- Yağcıoğlu, H. (2018). “Modern Bir Mesih: ‘Beyaz Mantolu Adam’”, “*Korkuyu Beklerken*” *Gelenler*, der. Tezgör, H., İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yaşat, D. (2018). “Oğuz Atay’ın Öykülerinde ‘Susku’ İzleği”, “*Korkuyu Beklerken*” *Gelenler*, der. Tezgör, H., İstanbul: İletişim Yayınları.

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

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



EEDER

 debi Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Ekim 2022, Cilt 6, Sayı 2

Atıf/Citation: Oruç, O. (2022). "Cengiz Aytmatov'un "Beyaz Gemi" Romanında Gelenek ve Kimlik İnşası", *Edebi Eleştiri Dergisi*, 6(2), s. 142-152.

Osman ORUÇ*

Cengiz Aytmatov'un "Beyaz Gemi" Romanında Gelenek ve Kimlik İnşası**

Tradition and Identity Construction in Cengiz Aytmatov's Novel "The White Ship"

 z

Aytmatov, Sovyet Rusya döneminde Kırgızların hik yesini bütün yönleriyle ama örtük bir biçimde anlatmayı başaran Türk dünyasının önemli romancılarından birisidir. Yazmanın, bilhassa Sovyet idaresinin boyunduruğu altında bir Türk romancı olarak yazmanın, milli/geleneksel kıymetleri dillendirmenin, yedeğinde ağır bir bedel ödemeyi taşıdığı bir ortamda Aytmatov, etin bir vazifeyi üstlenmiş; müstemleke bir halde yaşayan Kırgızlara millet olma bilincini aşılamış ve böylece onlara "kendilik"lerini idrak ettirmiştir. Bu anlamda Cengiz Aytmatov'un eserleri sadece Kırgızlar açısından değil, bütün Türklük nezdinde önemli bir kıymeti haizdir. Bu eserlerin hemen tamamına sinen h kim izlek "mankurtlaşma" karşısında, bütün olumsuzluklara rağmen kendini yeniden var edebilme, geleneğin diriltici gücünü kuşanarak geleceği kucaklama ve milli bir kimlik tesis etme izleğidir. Geleneğin birikiminden istifade ederek eserlerini inşa eden Aytmatov böylelikle mensubu olduğu millete tarihi bir mesaj vermek ister. Bu mesaj geçmişten ilham alınarak bir gelecek tahayyülünün yaratılacağı anlamını içerir. Bu çalışmada yazarın Beyaz Gemi adlı romanında geleneğin taşıyıcı unsurlarından biri olan masaldan hareketle bir kimlik inşasının imk nları üzerinde duruldu.


Anahtar Kelimeler: Cengiz Aytmatov, Beyaz Gemi, Gelenek, Kimlik.

ABSTRACT

Aytmatov is one of the most important novelists of the Turkic world, who managed to express the story of the Kyrgyz in all its aspects but implicitly during the Soviet Russia period. In an environment where writing, especially as a Turkic novelist under the yoke of the Soviet administration, voicing national/traditional values, bears a heavy price to pay, Aytmatov has undertaken a difficult task. He instilled in the Kyrgyz people, who lived in a colonial state, the consciousness of being a nation through national romance, and thus made them realize their "self". In this sense, the works of Cengiz Aytmatov have an irreplaceable value not only for the Kyrgyz but also for all Turkic. The dominant theme that affects almost all of these works is the theme of being able to re-create oneself despite all the negativities, embracing the future by embracing the revitalizing power of tradition and establishing a national identity in the face of "mankurtism". Aytmatov, who built his works by benefiting from the accumulation of tradition, thus wants to give a historical message to the nation he belongs to. This message includes the meaning that an imagination of the future will be created by being inspired by the past. In this study, the possibilities of constructing an identity based on the fairy tale, which is one of the carrier elements of the tradition in the author's novel "The White Ship", were emphasized.

Keywords: Cengiz Aytmatov, The White Ship, Tradition, Identity.

* Dr.  gr. Üyesi, Bayburt Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, osmanoruc@bayburt.edu.tr

 ORCID: 0000-0002-2610-185X

** [Araştırma Makalesi] Geliş Tarihi: 24.06.2022 Kabul Tarihi: 11.10.2022 Yayın Tarihi: 25.10.2022 DOI: 10.31465/eeder.1135313

Giriş

Gelenek kavramı bir toplumun tarih sahnesine çıktığı günden itibaren yüzyıllar içinde tabiatla, insanla kurduğu ilişkiler/etkileşimler, eşya ve hadiseler karşısında aldığı tavırlar neticesinde ortaya çıkan ve sürekli bir biçimde tekâmül eden bir kıymetler manzumesini ifade eder. Bütün bu kıymetler manzumesi tarihi süreç içerisinde bir topluluğa ‘millet’ olma imtiyazını temin eder. Bu bağlamda kolektif şuurun ürettiği mahsuller olan destanlar, masallar, efsaneler vb. bir topluma millet olma yolunu açan bir kıymeti haizdir. “Destan, efsane, masal, hikâye, ninni, atasözü gibi dil ürünü her ne varsa kültürel yapıyı az ya da çok taşımakla mükelleftir” (Akkoyun Koç, 2021: 207). Bu bakımdan geleneğin taşıyıcıları olan ve bir milletin kendilik kodlarını barındıran destan/masal/efsane gibi sözlü kültür kaynaklarının yaşatılması ile bir milletin kimliğini oluşturan bütün unsurlarıyla ayakta kalması arasında derin bir koşutluk mevcuttur. Geçmişten bugüne intikal eden ve bugünün pratiklerini önemli ölçüde düzenleyen geleneğin “kesin kriteri, insan eylemlerinin düşünce ve muhayyile aracılığıyla yaratılmış olması ve bir kuşaktan diğerine intikal etmesidir” (Shils, 2003: 110).

Bir grubun/topluluğun hayatiyetini devam ettirme arzusu ile geleneğin kuşaktan kuşağa aktarılması arasında güçlü bir bağ vardır. Kimliğin korunmasını öğütleyen masallar, destanlar(Güvenç, 2016: 5) gibi geçmişten devralınan anlatılar, metinler geleneğin akışını sağlar. Geleneğin taşıyıcı ve biçimlendirici unsurlarından mitler ve efsaneler de kimlikle ilgilidir ve bizim kim olduğumuz, nereden geldiğimiz sorularına cevap verirler. “Bir grubun birlik ve özgüllük bilincini temellendiren kutsal anlatıları korurlar” (Assmann, 2018: 152). Sosyal aidiyet bilincini tesis eden toplumsal kimlik, ortak bir dilin konuşulması ile ulaşılan ortak bilgi ve belleğe katılma dayanır. Bu ortak bilgi ve belleğin oluşmasında geleneğe ait unsurlar önemli bir rol üstlenirler (Assmann, 2018: 148/149).

Bireylerin ve toplumların sahip olduğu kimlikler bugünden geçmişe uzanan süreklilikler zincirinin halkalarını teşkil eder(Sözen, 1999: 9). “Kimlik, bir insanın kim olduğunu, bir insan olarak kendini tanımlayan temel niteliklerin neler olduğunu anlaması gibi şeyleri gösterir” (Taylor, 2018: 46). Kişilerin, grupların, toplumların ‘Kimsiniz, Kimlerdensiniz?’ sorularına verdikleri cevap olan kimlik(Güvenç, 2016: 3) aidiyetlerimiz kadar herhangi bir şekilde aidiyet ilişkisi içinde olmadıklarımız, karşı durduklarımız hakkında da bilgi verir. Bu anlamda “kim olduğumuzun ve varlığımızın bilincine, kimlere karşı olduğumuzun bilgisi ve yardımıyla varırız” (Güvenç, 2016: 3).

Törelere, geleneklerin, göreneklerin kimliği belirlediği geleneksel toplumlarda kimlik bir sorun değilken (Güvenç, 2016: 5), toplumsal hayatta gözlenen sosyal-kültürel değişimler, birbirlerinden farklı mensubiyetlere sahip toplulukların tarihi süreçte karşılaşmaları ve özellikle sanayi devrimi sonrası modernleşme süreçlerini tamamlayan ve böylelikle teknik sahada üstünlüğü ele geçiren toplumların diğerleri üzerinde bir tahakküm kurma ve onlara kendi kimliklerini dayatma arzusu neticesinde kimlik bir sorun olarak ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu gerçekliğin yanı sıra toplumu önceleyen ve bireyi ikinci plana atan “sosyo-kültürel modernleşme sürecinde birey, rasyonalizasyon adına, topluma feda edilmiş veya insani değerlerden arındırılmıştır. Bu gelişmelere karşı birey kendiliğini ortaya koymak isterken, kendi benliğini, kendi bilincini ve varlığını; kendi adıyla, kendi sesiyle duyurmayı amaçlamaktadır” (Sözen, 1999: 13).

1. Dededen Çocuğa Aktarılan Bilinç: Geleneğin İhyası ve Kimliğin İnşası

"Toplumcu gerçekliğin dışında her türlü edebi faaliyet, anlayış ve yönelişin yasak olduğu bir ortamda" (Kara, 2003: 308) eserlerini kaleme alan Aytmatov Beyaz Gemi romanına, "ONUN iki

masalı vardı. Biri kendisinin ve başka kimse bilmezdi. Ötekini ise dedesi anlatmıştı ona. Sonra ikisi de yok olup gitti. Şimdi biz bunlardan söz edeceğiz” (Aytmatov, 2007: 5) cümleleriyle başlar. Bu ifadelerden de anlaşıldığı üzere roman çocuğun hikâyesi ve dedesinin ona anlattığı masaldan müteşekkildir. Çocuğun bireysel hikâyesini biçimlendiren de yoğunlukla dedesinin ona anlatmış olduğu "Boynuzlu Maral Ana" efsanesidir. Yazar, yok olup giden bu iki masalı romanlaştırarak Kırgızlara kendilik kodlarını yeniden hatırlatır. Zira masallardan, destanlardan, efsanelerden müteşekkil bir geçmişe sahip olmak “millet olmak”la eşdeğerdir.

San-Taş vadisinde yaşayan insanlar Mümin Dede'ye "Kıvrak Mümin" diye hitap ederler. Oysa Mümin Dede, her fırsatta herkese yardım eden, Buğuların sevincinde ve kederinde onların yanında olan, geçkin yaşına rağmen en ağır işleri üstlenen biridir. Kendisinin de mensup olduğu Buğu aşiretinin yas şölenlerinde geleneğin/ritüellerin yerine getirilmesinde işlevsel bir konuma sahiptir. Assmann'a göre “ritüeller bir grubun kimliğini sürdürmesi için vardır ve kimlik sisteminin alt yapısını, kimliği kollayıcı anlamın aktığı kanalları, ‘damarları’ oluşturur” (2018: 152-153). Mümin Dede'nin ritüeller aracılığıyla Buğu aşiretinin kimliğini muhafaza etmeye yönelik bir tavır sergilemesine rağmen onun hakaretamiz bir sıfatla nitelendirilmesi, esasen toplumun yozlaştığının bir ifadesidir. Geleneğin temsilî figürü olan Mümin Dede'yle alay edilmesi bir anlamda toplumun kendi mensubiyetlerini hafife alması manasını içerir.

"Köydeki aksakalların 'Kıvrak Mümin' diye adlandırdıkları ihtiyarı çevrede herkes tanırdı ve onun da tanımadığı yoktu. Bu lakabı ona, uzak yakın herkesle çok iyi geçindiği, herkese güler yüz gösterip yardıma koştuğu için takmışlardı. Bununla birlikte, onun bu çabasına, bu iyiliğine kimse önem vermezdi. Eğer herkese karşılıksız dağıtacak olsalar altının da değeri olmazdı zaten. Onun yaştakilere gösterilmesi gereken saygıyı da çok görürlerdi ona. Onunla herkes pek rahat, kendi yaşıtıymış gibi konuşurdu. Buğu aşiretinin anlı-şanlı bir yaşlısı öldüğü zaman verilen yas şöleni için kurbanı o keser, ileri gelen konukları o karşılar, onların attan inmelerine o yardım eder, çayları o ikram eder, hatta bazen odun kırar, su taşırdı. (...) Onun yerinde kim olsa çatları kahrından. Ama o hiç aldırımıyordu bunlara” (Aytmatov, 2007: 14).

Mümin Dede'nin bütün hareketlerini idare eden saik 'aidiyet' duygusudur. O, Buğu aşiretini teşkil eden fertler arasında eski dayanışma ruhunun kalmadığı ve herkesin birbirine yabancılaştığı gerçeğinden yola çıkarak kendi hareketlerine çekidüzen verir. Eylemleriyle geleneğe sadakatini her fırsatta öne çıkaran Mümin Dede bir anlamda geleneğe sırt çevirenlere karşı tek başına bir mücadelenin kahramanı olur: "Boynuzlu Maral Ana soyundanız biz. O kutsal Maral Ana, yaşayanlarımıza da ölenlerimize de dost olmamızı istedi bizden..." (Aytmatov, 2007: 15).

Mümin Dede'ye ait olan yukarıdaki cümleler, onun, uğruna savaş verdiği temel sorunu da açığa çıkarır. Bu sorun, Buğu aşiretinin geçmişiyle bağlarını koparmış olmasıdır. Bunun içindir ki o, romanın sonuna kadar bu kültürel kırılmayı tamir etmenin yollarını arar. Onun nazarında geçmiş/gelenek kutsaldır. "Boynuzlu Maral Ana adına yemin ederim ki..., Maral Ana'ya and olsun ki..." (Aytmatov, 2008: 18) ifadeleri bu kutsallık izafesinin en açık delillerindedir. “Mümin Dede'nin kutsal bildiği maral soyuna gösterdiği saygı, onu kendisiyle ve evrenle barışık kılan bir değer özelliği taşır” (Korkmaz, 2004: 187).

Aidiyet, Mümin Dede'nin bütün hareketlerini düzenleyen bir değerdir. “Kıvrak Mümin işte böyle mümin idi” (Aytmatov, 2007: 15) cümlesindeki vurguyu yüklenen “mümin” kelimesi muhtevasında barındırdığı bütün kıymet hükümleriyle, onun geleneğe iman derecesinde sadıklığını vurgular. “Kendine sadık olmak, kendi özgünlüğüne sadık olmak demektir. ... Tıpkı bireyler gibi bir Volk(halk)'un da kendine, yani kendi kültürüne sadık olması gerekir” (Taylor, 2018: 51-52). Geleneği unutturmama, onu bugüne ve geleceğe taşıma çabası içinde görülen Mümin Dede, aynı gaye ile torununa çobanların söylediği türkülerini dinletir ve akşamları da ona

masal anlatır. “Baskı koşullarında hatırlama bir direniş biçimidir” (Assman, 2018: 81). Kolektif şuurun yaratımları olan ve bir milletin geçmişten bugüne taşıdığı kendilik kodlarını yüklenen türküler ve masalların çocuğun belleğine işlenmesinde Mümin Dede işlevsel bir konumdadır. Çocuk günün birinde bir balık olup dere boyunca yüzerek Isık-Göl’e ulaşır babasıyla buluşacağı günü ve onunla konuşmalarını hayalinde iç monolog şeklinde aktarırken dedesinden kendisine intikal eden geleneği sahiplenme bilinciyle hareket eder: “Dedem, Isık-Göl’de yaşayan herkesin bu masalı bilmesi gerektiğini söylüyor. Onu bilmemek günah imiş” (Aytmatov, 2007: 46).

Mümin Dede’yi üzen tek şey bütün fedakârlığına rağmen kendisine saygı gösterilmemesi, bir birey olarak görmezlikten gelinmesi değil; geleneğin içerdiği ritüellerin, adetlerin yerine getirilmemesidir. Kendisinin anma şölenlerine çağrılmayışını da bu zaviyeden değerlendirir. “Onu üzen, çok eskiden beri uygulanan bir geleneğe göre, ölen büyüğe karşı borcunu ödeyememek idi.” (Aytmatov, 2007: 17)

Öte yandan Mümin Dede’nin San-Taş vadisindeki köyde olaylara müdahale edememesi onun zayıflığı/acziyeti ile alakalıdır. Her ne kadar işlerin düzelmesini arzu etse ve zaman zaman bu yolda birtakım eylemlere girişse de etkili olamamakta, kötülüğün önüne geçememektedir. Bu durum, tıpkı Kırgızların Sovyet yönetimi karşısında kendiliklerini gerçekleştirebilecek bir imkândan uzak olmaları gibi, onun egemen güç karşısındaki çaresizliğini ispatlar. Mümin Dede hiçbir şeyin yolunda gitmediğinin farkındadır fakat bu gerçeklik karşısında eli kolu bağlıdır. Sorumluluklarıyla şahsiyeti arasında sıkışıp kalmış bir karakter olan Mümin Dede, zaman zaman insanlığını, şahsiyetini ayaklar altına alma pahasına Orozkul’un (egemen güç) suyuna gitmek mecburiyetinde kalır. Karısı ve torunundan ibaret ailesinin geçimini temin etmek, Orozkul’un karısı ve kendi kızı Bekey’in daha fazla şiddet görmesine mani olmak, torununu okula götürüp getirmek gibi sorumlulukları vardır. Bununla birlikte manevi değerleri önceleyerek Kırgız kimliğini gelecek kuşaklara taşımak gibi bir amacı da vardır.

Romanın sonunda Mümin Dede’nin sarhoş bir halde sahneye çıkması ve içinde Buğu (Kırgız) soyunun bütün kıymetler bütünü simgeleyen Maral Ana’nın pişirildiği kazanın altına odun atarken görülmesi, onun bütün çabalarına rağmen “kötülük/yozlaşmışlık” a teslim olduğunu işaret eder. Bu sahne, çocuğun dedesinden ilk defa olarak uzaklaştığı, ona yabancılaştığı sahnedir.

“-Dede! diye bağırdı çocuk omuzlarından tutarak.

Yaşlı adam dönüp baktı ve çocuk onu tanıyamadı. O da sarhoştü çünkü. O güne kadar onu hiç öyle görmemişti.

...

Yaşlı adam dönüp torununa baktı. Ama uzak, tuhaf, yabancı bir bakışla. Yüzü yanıyordu, kıpkırmızıydı. Torununu görünce daha da kızardı” (Aytmatov, 2007: 149).

Roman kişilerinden Orozkul ve Seydahmet’in, kendilik kodlarından/gelenekten ayrı düşmenin sonucu olarak benimsedikleri otorite, ki bu otorite Sovyet yönetimidir, zaman zaman Mümin Dede tarafından reddedilir. Bu reddediş, onun hareketlerini tanzim ederken geleneğin değerlerini referans aldığını gösterir. Bu hayat felsefesi; geleneğin sahiplenilip ondan alınan güçle Sovyet yönetiminin dayattığı otoriteye karşı çıkılması, muhtevasında Mümin Dede’nin başkaldıran yönünü de açığa çıkarır: “Çocuğun başındaki kasket, dedesinin resmî korucu kasketiydi. Ama Mümin utandığı için onu giymiyordu. ‘Ne olacak yani, âmir-memur muyum ben? Şu Kırgız papağımı hiçbir şeye değişmem’ derdi” (Aytmatov, 2007: 22).

1.1. Dar/Kapalı Mekândan Açık/Geniş Mekâna-Tabiat Unsurlarına Sığınma Arzusu

Romanda olayların geçtiği mekân San-Taş vadisidir ve burada üç ev ve sekiz kişiden oluşan bir yaşam hüküm sürmektedir. Burası çocuk, dedesi ve Bekey Hala başta olmak üzere hemen romanın bütün şahısları için "kapalı/dar" bir mekân hüviyeti taşımaktadır. Zira burada huzurlu olan tek bir kimse dahi yoktur. Bu huzursuzluğun ölçüsü çocuk ve Mümin Dede'de en üst düzeydedir. Çünkü onlar bu vadiye sürüp giden yaşamın, katı hakikatin çirkinliğini idrak seviyesindedirler. Bu idrak seviyesi "Boynuzlu Maral Ana" masalı aracılığıyla Mümin Dede'ye, ondan da çocuğa intikal etmiştir ve bu durum onları, San-Taş vadisinin diğer sakinlerinden, birer şahsiyet olarak var olma anlamında epeyce ayırıştırır.

Romancı, bir romanda mekân unsurunu olayların cereyan ettiği çevreyi tanıtmak, roman kahramanlarını çizmek, toplumu yansıtmak ve atmosfer yaratmak amacıyla kullanabilir (Tekin, 2001: 129). Bu bağlamda Aytmatov, Beyaz Gemi romanında mekân unsurunu olayların cereyan ettiği çevreyi tanıtmak amacıyla kullandığı gibi bir atmosfer yaratmak amacıyla da kullanmıştır. San-Taş vadisinde birkaç evden müteşekkil yaşam alanı, sömürgeci tahakküm eliyle yürürlüğe konan sıkıştırılmışlığı/kuşatılmışlığı imlerken, Karavul Dağı ve oradan görülen Isık-Göl açılmayı/özgürlüğü ima eder. Bu anlamda *Beyaz Gemi* romanında mekân olgusal/işlevsel karakterdedir. Zira romanın başından sonuna kadar çocuğun hareketlerini idare eden düşünce, dar/kapalı mekândan geniş/açık mekâna kaçış düşüncesidir. Çocuk için San-Taş vadisi yaşamdan ziyade ölümü düşündüren, özgürlüğü kısıtlayan ve onu adeta tutsaklaştıran bir mekândır. Bu yüzden o, sık sık vadinin yukarısına tırmanır ve Karavul Dağı'nın zirvesinden Isık-Göl'ü seyrederek. Karavul Dağı, onu aşağıdan yukarıya, tutsaklıktan özgürlüğe, ölümden yaşama yaklaştırması yönüyle nefes alabildiği tek mekândır.

İnsanî hiçbir ilişkinin olmadığı bir ortamda Mümin Dede, torununa masal ve tabiatın biçimlendirdiği bir dünya kurmanın gayreti içindedir. Bu anlamda Mümin Dede çocuğun ilk öğretmeni mesabesinde. O, çocuğa geleneği aktaran temsilî bir figür konumundadır ve kendisinden sonraki nesil (Orozkul, Bekey Hala ve diğerleri) "masal ve tabiat"tan ayrı düştükleri için, kendilerine ve kendilik değerlerine yabancılaşmışlardır. Bu anlamda Mümin Dede, bu kırılmayı tamir etmenin uğraşı içinde geçmiş (masal/gelenek) geleceğe (çocuk) taşımaya çalışır. Çocuğun, üzerinde yaşadığı coğrafyaya ait tabiat unsurlarıyla bir aidiyet ilişkisi kurmaya çalışması bu bağlamda değerlendirilebilir.

Çocuğun tabiata ait unsurlara ad vermesi ve onlarla konuşması, onun yalnızlığını bu biçimde paylaşma ve anne-babasından ayrı olmanın eksikliğini tabiata sığınarak giderme ihtiyacıyla ilgili olmakla beraber, insanın bilinçaltında var olan, yaşadığı yeri kendinin kılma ve böylece orayı vatan tutma gerçeğini de işaret eder. Çocuk her fırsatta San-Taş vadisindeki insanlardan uzaklaşır ve tabiata sığınır. Bu vesileyle o, tutsak ve mutsuz bir hayattan tabiat aracılığıyla özgür ve kısmen huzurlu bir hayata geçiş yapmış olur.

1.2. Geleneğin İç Sesi: Boynuzlu Maral Ana Masalı

Romanda çocuk ve Mümin Dede'nin hikâyesiyle birlikte entrik yapıyı ve tematik gelişimi tesis eden ve yazar tarafından verilmek istenen mesajı yüklenen "Boynuzlu Maral Ana" efsanesi çerçeve hikâyenin içine yerleştirilen bir iç hikâyedir. "Kırgızların varoluş hikâyesini anlatan Boynuzlu Maral Ana masalı" (Çağlıyan Şakar, 2020: 895)'nda 'maral/dişi geyik' bütün bir değerler manzumesini temsil boyutunda karşımıza çıkar. "Beyaz Gemi adlı romanın içerisine bir masal olarak yerleştirilen Boynuzlu Maral Ana, Kırgız toplumunun ortak bilinçdışı değerlerini yansıtan yüce birey arketipidir" (Özher, 2006: 82). Bu bağlamda "Orta Asya'da kutsal ve iyilik

getiren bir hayvan olarak tanınan geyik...” (Ögel, 2010a: 573) geleneği içselleştirmenin, atalar kültürünü sahiplenmenin, kolektif şuuraltının ve tabiatla uyum içinde yaşamının simgesidir.

“Maral Ana, dedesinin çocuğa anlattığı bir masaldır. Fakat bu masal, anlatının temel izleklerinden birisi olan geleneğin devamı, korunması ve yozlaşma meselesini doğrudan etkileyen ve artık milli benliğini yitirmiş olan Orozkul ile hâlâ geleneklerine sahip çıkan Mümin Dede'nin farkını ortaya koyan önemli bir oluntudur. Zira geleneklerinden kopmuş, yozlaşmış karakterler Maral Ana'ya karşı umursamaz, alaycı ve düşmanca bir tavır alırken; geleneklerine sahip çıkan Mümin Dede, çocuk ve Kulubeg gibi karakterler içinse Maral Ana, yüceltilmiş bir değerdir. Hatta çocuğun intiharı, balık-insan olma ideali de Maral Ana'nın öldürüldüğünü ayırsamasıyla olmuştur” (Kallimci, 2018: 211).

Romanda Boynuzlu Maral Ana'nın Kırgızları terk etmesiyle çocuğun köyü terk etmesi arasında bir paralellik söz konusudur. İyilikle kötülüğün mücadelesinde kötülüğün kazanması neticesinde iyiliğin, saflığın, bozulmamışlığın simgeleri olan Maral Ana ve çocuk kötülük tarafından ele geçirilmiş ortamlardan uzaklaşırlar.

Boynuzlu Maral Ana masalında Kırgızlar yaşlı başbuğlarının cenaze töreninde düşmanları tarafından soykırıma uğrarlar. Bu baskın sırasında Kırgızların tamamı öldürülür.

“Görülmemiş derecede bir korkunç bir soykırım başladı. Düşman cesur, savaşçı Kırgızları yok etmek için böyle bir günü fırsat bilmiş, böyle bir kalleslik etmişti. Hepsini, hepsini öldürdüler Kırgızların. Hiçbiri sağ kalıp bu olayı hatırlamasın, kallesliklerini duyurmasın ve oç almaya kalkışmasın, törelere aykırı bu olay unutulup gitsin, bütün izler savrulan kumlar arasında yok olup silinsin istiyorlardı. İşte böyle yaptılar... yaptılar ama...” (Aytmatov, 2007: 56).

Bu soykırımdan yalnızca biri kız diğeri erkek olmak üzere iki Kırgız çocuk kurtulur. Sonrasında Boynuzlu Maral Ana bu iki çocuğu evlat edinir ve Isık-Göl'ün bulunduğu yere götürür. Böylece Kırgızlar eski vatanları Enesay'dan Isık-Göl'e gelmiş olurlar. Kırgızların yeniden dirilişi bu iki çocuk sayesinde gerçekleşir. Erkek çocuk bir delikanlı, kız çocuk da ergin bir kadın yaşına gelince evlenirler. Buğubay adında bir çocukları olur. “Hangi soydan, hangi boydan oldukları anlaşılсын diye, çadırların girişine maral boynuzu işareti koyuyorlardı” (Aytmatov, 2007: 64). Bu noktada maral (geyik), Buğular'a (Kırgızlar) ne olduklarının, kim olduklarının bilgisini aktaran, kendilik kodlarını işaret eden bir sembol olarak karşımıza çıkar.

Maalouf'un, bireyin/toplumun özgünlüğüne/biricikliğine gönderme yapan kimlik tanımını(2020: 16-23) hatırlatan ve Mümin Dede'nin kendi kimliğini açık eden/kim olduğunun bilgisini yüklenen “Boynuzlu Maral ana soyundanız biz. O kutsal Maral Ana, yaşayanlarımıza da, ölenlerimize de dost olmamızı istedi bizden...” (Aytmatov, 2007: 15) cümleleri, bir yandan geçmiş yaşantıların/geleneğin bugüne ruh üfleyen bir kıymeti haiz bir boyutta ele alındığını ima ederken, öte yandan bir millete mensup olma keyfiyetinin ancak milletin diğer bireyleriyle tesis edilecek aidiyet bağıyla mümkün olacağını ifade eder.

1.3. Sömürgeci Tahakkümün Temsili

Egemen gücü temsil eden Orozkul, Mümin Dede'den buyruklarını kayıtsız şartsız yerine getirmesini bekler. Bunun dışında Mümin Dede'nin en küçük bir itiraz içeren ifade veya tavırları Orozkul tarafından şiddetle bastırılır. Bu şiddet zaman zaman fizikseldir, çoğu zaman da hakaret etme, aşağılama şeklindedir. Bu bağlamda Kırgız soyunun ve değerlerinin temsilcisi konumunda olan Mümin Dede, Orozkul (egemen güç) tarafından susturulmuş, bir bakıma dilsizliğe mahkûm edilmiş olur. Bu gerçeklik Sovyet yönetiminin bütün Türkistan coğrafyasında yürürlüğe koyduğu katı asimilasyon politikasıyla örtüşür. Rejim ve onun uygulayıcıları, ki bu uygulayıcılar arasında mankurtlaştırılmış/köleleştirilmiş zihniyetin taşıyıcıları da vardır, Mümin Dede gibi kendilik değerlerini gündeme getiren, manevi kıymetleri gündelik hayatta dolaşıma sokma endişesi taşıyan

kimseleri konuşurmazlar. Zira Mümin Dede gibilerin konuşması, bastırılmaya/unutturulmaya/yok edilmeye çalışılan değerlerin yeniden diriltilmesine yönelik bir eylemdir. Sembolik iktidarın (Orozkul) dayattığı sorumlulukları yerine getirmesi bağlamında eylem halinde olmasına izin verilen Mümin Dede, geleneğin sesini duyurmaya ve kendini gerçekleştirilmeye yönelik en küçük adımda etkisizleştirilir.

Romanda karşı değerleri kişi düzleminde temsil eden Orozkul'un diğer insanlarla ilişkisi, Mümin Dede'nin tamamen karşılıksız bir biçimde kurduğu ilişkinin tam tersi bir görünüm arz eder. Orozkul, ötekiyle olan bütün alışverişinde menfaatçi bir niyetle hareket eder. Bu anlamda onun birlikte yaşadığı insanlarla arasındaki bağ mekaniktir. Yine onun çok istediği halde bir çocuk sahibi olamaması hayatını cehenneme çevirir. Çünkü o, bu anlamda geleceği olmayan bir adamdır. Geleneğe sırt çevirmesi, bununla kalmayıp, romanın sonunda Boynuzlu Maral Ana'nın öldürülmesinde birincil bir rol üstlenmesi, dolayısıyla geleneği düşmanlaştırması, son tahlilde onu "geleceksiz" bir adam yapar. Bu bağlamda Orozkul romanda, geleneği dışlaması yönüyle "geçmişsiz" ve bir evlat sahibi olamaması yönüyle "geleceksiz" bir tip olarak yer alır. Bu gerçekten yola çıkılarak denilebilir ki Aytmatov, okuyucuya örtük bir biçimde mankurtlaşmış bireylerin yahut toplumların yarına dair beklentileri/umutları olamayacağı mesajını vermek istemektedir.

Mümin Dede'nin çabası torununun da Orozkul gibi mankurtlaşmamasına yöneliktir. "Mümin" adı geleneksel kıymetleri sahiplenmeyi, "Orozkul" adı ise kendilik değerlerini reddedip sömürgecinin kölesi olmayı sembolize eder. "Adına yakışır bir biçimde (Orozkul-Rus kulu) adeta Rus kölesi gibi Sovyet ve Rus varlığının ve mutlak iktidarının sadık uygulayıcısıdır" (Kara, 2013: 125). Bu bağlamda Mümin Dede ile Orozkul arasındaki mücadele kimliğin korunması/kimlik inşası ve kimliğin ortadan kaldırılması/öz yıkım ekseninde cereyan eder. "Savaş meydanı kimliğin öz yurdudur" (Bauman, 2019: 95). Mümin Dede, geleneğin diriltici gücünü ihtiva eden masaldan aldığı ilhamla, bu savaş meydanında mankurtlaştırılmaya karşı kendi kalmanın mücadelesini verir.

Romanın başından sonuna kadar sarhoş bir durumda sahneye çıkan Orozkul, bu haliyle bilinçsizliğin, iradesizliğin ve son tahlilde mankurtlaşmış insanın sembolüdür. "Orozkul'un habis eylemleri vasıtasıyla okur, Ruslaşmayı sembolize eden sarhoşluğun, büyüklere saygısızlığın, çevreye karşı kötü muamelenin ve Kırgızların geleneksel destanlarına karşı düşmanlığın kültürel olarak katıksız bir Ruslaşmanın sonucu olduğunu keşfeder" (Kara, 2013: 125-126). Ormanı korumakla görevli bir korucu başı iken ormana zarar verir, rüşvet karşılığında kaçak tomruk keser, Baltek'i (köpek) öldürmek ister, Maral Ana'yı öldürtür, geleneği tahrip eder, içip içip karısını döver, etrafındaki insanlara zarar verir. "Kaba bir hayvan gibi, her şeyi öfkeyle tekmeleyip ezen Orozkul, yaşama ilişkisini, bir türlü biyolojik düzlemin üstüne çekemez" (Korkmaz, 2004: 152). Eylemlerini 'zarar verme, yok etme ve öldürme' dürtülerinin idare ettiği Orozkul, üzerinde yaşadığı tabiata, bu tabiat parçası üzerinde yüzyıllar içerisinde inşa edilen geleneğe ve birlikte yaşadığı insanlara düşmandır. Bu bağlamda o, bir kötülük simgesi olarak yaşamdan ziyade ölüme yakındır. Bu noktada denilebilir ki 'iyilik/Tanrı' tarafından terk edilmiş, buna mukabil 'kötülük/şeytana teslim olmuş bir tiptir. Tabiata ve geleneğe rağmen bir hayat biçimini benimsemesinin neticesi olarak o, bir an olsun huzura eremez. Çok istediği halde bir çocuk sahibi olamaz ve böylece soyunu devam ettiremez.

Orozkul'un kendi eylemlerinin sonucunda yaşadığı trajediye benzer bir tablo Aytmatov'un Cengiz Han'a Küsen Bulut romanında da okuyucunun karşısına çıkar. Bu romanda Avrupa seferine çıkan Cengiz Han'ı sefer sırasında sürekli olarak küçük bir bulut takip eder. Cengiz Han

sefer neticeleninceye kadar doğumları yasaklar. “Cengiz Han böylece, askerî zaferler uğruna, doğa kanunlarını zorluyor, Tanrı'nın gücüne gidecek şekilde davranmış oluyordu” (Aytmatov, 2019, 34). Fakat Yüzbaşı Erdene ve karısı Togulan bu yasağı ihlal ederek bir çocuk dünyaya getirirler. Herkesten gizlemeye çalıştıkları bu gerçek günün birinde ortaya çıkar ve emirlere karşı gelmenin bedelini hayatlarıyla öderler. Cengiz Han'ın tabiattan ayrı düşmesi, tabii olana savaş açması, sefere çıktığından beri gökyüzüne her baktığında gördüğü küçük beyaz bulutun kendisini terk etmesine yol açar. Zira Cengiz Han, soyun devamını temin eden doğal bir eylemin neticesinde Yüzbaşı Erdene ve karısı Togulan'ı ölümle cezalandırmıştır.

“Oraya kadar onu hiç terketmeyen küçük beyaz bulut, birdenbire kaybolmuştu. Ertesi gün, daha ertesi gün, hatta kayboluşundan on gün sonra da görünmedi. O küçük beyaz bulut Büyük Han'ı terketmişti artık.

Cengiz Han, İdil kıyılarına ulaşmıştı. Ama artık ‘Gök’ün, Gök Tengri'nin ondan yüz çevirdiğini anlamıştı” (Aytmatov, 2019: 85).

Aynı şekilde doğaya, geleneğe savaş açan Orozkul da Sovyet yönetimi tarafından zihinsel anlamda ‘iğdiş edilmiş’ bir tip olduğu için bir gelecek tahayyülüne sahip olmadığı gibi kısırlığından dolayı bedensel anlamda da kendi soyunun devamı mümkün değildir. Diğerleriyle olan bütün münasebetlerini menfaat düşüncesinin şekillendirdiği Orozkul, hayalinde idealize ettiği hayat biçimini “Evde yalnız Rusça konuşulurdu. Köyde konuşulan kaba kelimelerle beyinlerini doldurmak ne işe yarar? İşte böyle yetiştirirdi çocuklarını. 'Papıçka, mamıçka, haçu, to, hauç eto...' derdi çocuklar” (Aytmatov, 2007: 73) cümleleriyle özetler. Yine onun, rejimin onayladığı bir tip olduğunu ispat eden “Kazakistan bizi ilgilendirmez” (Aytmatov, 2007: 79) cümlesi Sovyet yönetiminin ayrıştırıcı söylemiyle örtüşür mahiyettedir.

1.4. Eksik Özne'nin Geçmiş ve Yurt Arayışı

Romanın ana karakterlerinden biri olan ve bir şefkat sembolü anne ve bir koruyucu simge olan babadan yoksun bulunan çocuk eksik bir öznedir ve bu eksikliğini kendince icat etmiş olduğu ve bilinçaltının yönlendirdiği çözümlerle gidermeye çalışır. O, bu yolda zaman zaman tabiatın müşfik ve koruyucu kucağına kendini bırakır. Şıralcın adı verilen bitkilerin arasında olduğu gibi suyun içinde de kendisini güvende ve özgür hisseder. Böylelikle çocuk, San-Taş vadisinde yaşayan insanlar arasındaki yabancı durumundan yine tabiata sığınarak kurtulmuş olur. O, suyun içinde, dışarıda kendisini tedirgin/tehdit eden bütün durumların uzağında bir çeşit özgürlük alanı inşa etmiş olur. Bu rahatlığın temin ettiği güvenle, dışarıda onu çevreleyen katı gerçeği buradan eleştirme cesaretini gösterir. Çocuğun, tabiatın içinde kendisini güvende, rahat ve yurdunda hissetmesi; diğerlerinin kendi tabiatlarına, insanî değerlere ve ormanı korumakla mükellef Orozkul ve arkadaşlarının ormana ve hayvanlara zarar vermeleri bağlamında içinde yaşadıkları tabiata yabancılaşmaları ile ilgilidir. Bu anlamda çocuğun kaçıışı yozlaşmış toplumsal hayattan doğal bir yaşama ve insanî öze yönelik bir karakter taşıır.

"Söğüt dallarından birine tutunur, başını suya daldırırdı. Su, başının üzerinde hışırdarak kapanır, dalgalar sırtını, bacaklarını ısırdı. İnsan suya girince dışarının sesi duyulmazdı. Yalnız suların hışırtısı gelirdi kulağına. Gözlerini iyice açıp suyun dibinde ne varsa görmek isterdi. Gözleri de acırdı biraz ama buna aldırılmazdı. Gururla gülümserdi. Hatta alay ederek dilini bile çıkarırdı. Ninesi için yapardı bunu" (Aytmatov, 2007: 32).

Çocuğun annesiz ve babasız oluşu (anne ve babası tarafından terk edilmiştir) onun geçmiş-gelenek gibi değerlerden koparılmasıyla ilişkilidir. Anne ve babadan yoksun oluşu, içinde yaşadığı kitleye kendini ait hissetmemesi gerçeğinden hareketle çocuğun bütün eylemlerini belirleyen dürtünün bir yuva/yurt arayışı ekseninde gerçekleştiği söylenebilir. Mekânsal boyutta

bu arayışın nesnesi tabiat, Isık Göl ve Beyaz Gemi iken; manevî boyutta gelenek ve ailedir. Bu bağlamda o, üzerinde yaşadıkları mekâna/vatana ve kıymet hükümlerine/geleneğe karşı ihanet sayılabilecek bir duyarsızlıkla hayatlarını devam ettiren diğerlerinin aksine, bu iki unsurla güçlü bir bağ kurmanın savaşını verir. Bu noktada çocuğun Beyaz Gemi simgesi üzerinden anne ve babaya ulaşma çabasını esasen bir geçmiş yaratma, bir geçmişe sahip olma; tabiatla bir aidiyet bağı kurmasını ve onu sahiplenmesini ise vatan edinme ihtiyacının dışavurumu olarak okuyabiliriz. Zira çocuk geçmişsiz ve vatansızdır.

“Günlerden bir gün, Karavul dağının tepesinden bakarken Isık-Göl’ün masmavi sularında o bembeyaz gemiyi ilk defa gördüğü zaman, o güzellik karşısında büyük bir heyecan duymuş, yüreği kafesinden çıkacakmış gibi çarpmıştı. Ve o gün, Isık-Göl’de gemicilik yapan babasının da bu beyaz gemide olabileceğini, orada çalıştığını düşünmüştü. Sonra bu düşünceye tamamiyle inandırdı kendisini. Çünkü böyle olmasını yürekten istiyordu, bunun doğruluğuna ihtiyacı vardı” (Aytmatov, 2007: 36).

Çocuk özelinde ele alınan bu gerçeklik esasında on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Çarlık Rusyası'nın bütün Türk dünyasında yürürlüğe koyduğu baskıcı yönetimin neticesinde Kırgız topraklarının ilhaki ve geleneği yasaklayan insanlık dışı muamelenin anlatımından başka bir şey değildir. Zira “Türkistan, 19. yüzyılın ikinci yarısında Çarlık Rusyası tarafından işgal edilince, verimli arazilere Rusya'dan getirilen göçmenler yerleştirilmiş, toprakları ellerinden alınan Kırgızlar ise dağlık bölgelerde yaşamaya mecbur edilmişlerdir” (Karakaş, 1996: 301).

Çocuğun düş kurması, onun katı gerçekten kaçışını temin eder. Boynuzlu Maral Ana masalı ve beyaz gemi çocuğu gerçeğin düzleminden masalın düzlemine taşır. Bu noktada dürbün ve çanta, dar/kapalı mekândan uzaklaşmanın imkânları/araçları olarak karşımıza çıkar. Yaşadığı gerçeklikten uzaklaşmak için hayallere ve masallara sığınır. Zira yozlaşmış gerçeklik/ortam karşısında kendini var edemeyen birey kendi içine, düşlere sığınır. Bu anlamda çocuk dış gerçekliğe gözlerini kapatırken iç dünyasında bir yolculuğa çıkmış, dışa kapanmış, içe açılmış olur.

Öte taraftan çocuk, tabiat unsurlarıyla bir ilişki kurduğu gibi sahip olduğu eşyalarla da konuşur. Bu eşyalar dedesinin ona almış olduğu çanta ve dürbünden ibarettir. Çocuğun bu eşyalarla konuşması ve böylece onları özneleştirilmesi, birlikte yaşadığı insanlarla iletişimsizliğinden kaynaklanan bir durumdur. Kendi tabiatlarına yabancılaşmış insanlar arasında bulamadığı özneyi söz konusu eşyalarda arar. Bu iki nesne, daha doğru ifadeyle çocuğun gözünde özneleşmiş nesne, tıpkı tabiatın ona bahşetmiş olduğu gibi, onu kısırılmışlıktan kurtarır ve hayali bir simge olan "Beyaz Gemi"ye taşır. Dürbün, uzakları yakınlaştıran, onu kapalı/dar mekândan açık/geniş mekâna taşıyan bir nesne olması, bir anlamda hayali gerçeğe yaklaştıran yönü; çanta ise boğucu bir hayattan kurtaracak bir 'imkân' unsuru olması itibarıyla birer sembol değeri taşır.

Romanda çocuğun adının, okurun meçhulü olması, annesiz ve babasız oluşu itibarıyla örtük bir biçimde bir geçmişe sahip olmayışını imlediği gibi, ancak dedesinin tedrisatından geçtikten sonra geleneği içselleştirmesiyle bir kimliğe kavuşabileceği mesajını içerir. Çocuk, ona bir kimlik bahşedecek olan geleneği imha eden Orozkul ile geleneği ihya etme çabası veren dedesi arasındaki mücadelede bir irade ortaya koyarak tarafını seçip kendi yolunu çizdiğinde bir “ad”a, bir kimliğe sahip olacaktır. Her ne kadar romanın sonuna değin çocuğun adı belirsiz kalsa da, O, geride “Beyaz Gemi” efsanesini bırakarak bir kimliğe erişmiş olur.

Çocuğun balık olup beyaz gemiye ulaşma arzusu, kendisini korkunç derecede yalnız ve yitlik hissettiği kapalı mekândan açık mekâna taşınma arzusunu açık eder. Bu durum, çocuk muhayyilesinin yarattığı, içinde bulunduğu bunaltıcı ortamdaki kaçıp kurtulma isteğinin

dışavurumu olmakla birlikte, yukarıda söz konusu edildiği üzere yine onun tabiata ait bir unsurun içinde kendisini güvende hissetmesi gerçeğiyle de ilgilidir. Orozkul'un buyruklarının ve eylemlerinin biçimlendirdiği hayat düzeni çocuğun zihninde korku ve endişe yaratır. Çocuk, bu korku ve endişe ortamından uzaklaşıp güvenli bir yaşam alanı olan suyun içinde dışarının rahatsız ediciliğinden, tehlikelerinden uzaklaşmış olur: "... bir balık olup akıntı boyunca ta uzaklara kadar yüzmeyi hayal ediyordu.... İnsan suya girince dışarının sesi duyulmazdı.... Neler vermezdi suda balık olmak için" (Aytmatov, 2007: 31-32).

Öte yandan balık donuna girme motifine Türklerin mitolojik anlatılarında da rastlanır. Ögel, Hoca Avul Türklerinin destanlarında mollalarla arası iyi olmayan bir çocuğun kurtulmak için bir balık olduğundan söz eder(2010b: 535). Bu bağlamda eserlerinde mitolojik anlatılardan yoğunlukla beslenen Aytmatov'un, kolektif şuurun yaratımları olan destan motiflerini işlemesi onun romancı kimliğiyle örtüşür.

Romanın sonunda çocuğun intiharı soysuz bir yaşamın reddi ve akabinde, geride bıraktığı "Beyaz Gemi" masalıyla yaşamı/bir gelecek tahayyülünü imleyen, soylu bir ölümün tercihidir. Çocuk, bedeniyle ölmüştür fakat bir milletin kıymetler bütününe/değerler manzumesinin şekillendirdiği ve bu kıymetlerle kaim "vicdanın yaşatılması" noktasında bir irade ortaya koymuştur.

Sonuç

Aytmatov, hemen bütün eserlerinde efsane/masal/destan öğelerine başvurur. Aytmatov'a göre efsane "bir ulusun anıtı, yaşantının özü, felsefesi ve tarihidir. ...gelecek kuşaklara birer vasiyettir" (Aytmatov, 2007: 166). Cengiz Aytmatov'un bir sanatçı olarak dar alanda hareket ediyor olmasına rağmen (kuşatılmış zihin), destan/masal/efsane unsurlarına başvurmasını bu çerçevede değerlendirmek gerekir. Beyaz Gemi romanında çocuğun kendisi için kapalı/dar mekân hüviyetinde bulunan San-Taş vadisinin boğucu/bunaltıcı atmosferinden kurtulmasını temin eden dürbünle Karavul Dağı'ndan Isık-Göl'ü seyretmesi gibi, Aytmatov da Sovyet yönetiminin belirlediği resmi edebiyat anlayışının dışına eserlerine yedirdiği masal/efsane vb. unsurlarla çıkar.

Romanda çocuğun zulme/kötülüğe karşı olan direnci, nefreti bir anlamda kendi olma/varolma mücadelesidir. Fakat kötülüğün iyilik karşısında baskın olması çocuğun bedensel anlamda varoluşunu engeller. Buna mukabil çocuk, ölümü pahasına zulme boyun eğmeyip direnerek geride bir masal bırakıp tinsel anlamda var olmayı başarır. Romanın, Maral Ana'nın ve çocuğun ölümüyle sonlanması örtük bir biçimde hayatın yüce değerlerle, erdemlerle, insanî olanla kaim olabileceğine gönderme yapar. Maral Ana'nın ve çocuğun temsil ettiği bu değerlerin hayattan tasfiye edilmesi yaşamın sona ermesiyle koşutluk arz eder.

Yozlaşmanın ve masumiyetin/insanî erdemlerin çatıştığı romanın sonunda yüzey yapıda, yozlaşmayı temsil eden kötülerin kazandığı görülmektedir. Bununla birlikte nasıl ki Mümin Dede, torununa Maral Ana masalını anlatarak, söz konusu masala bir hayatiyet kazandırmışsa, Cengiz Aytmatov da çocuğun masalını anlatarak, kurgusal düzlemde ona bir hayatiyet kazandırmıştır. Dolayısıyla soy/milletin devamlığında çok önemli işlevleri haiz olan masal/destan/efsane yaşatıldıkça Kırgızlar da yaşayacaktır. Masumiyet, insanî değerler yok edilmiştir ancak iyilerin kötülerle mücadelesinin devam edeceğine dair bir beklenti, bir ümit de varlığını devam ettirmektedir.

Beyaz Gemi, Isık Göl'de ve o coğrafyada Kırgız soyunun hayatiyetini temin eden bir semboldür ve çocuğun hikâyesi bir efsaneye dönüşerek Kırgızları bir arada tutan, onlara bir gelecek tahayyülü temin eden bir değer halini alır. Çocuk romanın sonunda Beyaz Gemi'ye ulaşamamıştır ancak romanın son cümlesinde yazar, "Merhaba Beyaz Gemi, ben geldim!" (Aytmatov, 2007:

164) diyerek esasında çocuğun, hikâyesiyle mensup olduğu millete, ileride filizlenip olgunlaşacak diriltici bir tohum bıraktığı mesajını vermiş olur. Nitekim bu mesajı destekleyici nitelikte kötülöklere, yozlaşmışlığa rağmen 'insanî öz'ün her koşulda yaşayacağını "Yeryüzünde bizi neler beklerse beklesin, insanoğlu doğdukça ve öldükçe, insanoğlu yaşadıkça, hak ve doğruluk denen şey de var olacaktır" (Aytmatov, 2007: 164) cümlesiyle ima eder.

Romanda tarihi unutturma, tarihsiz bir toplum yaratma ve bu toplumu arzu ettiği biçimde şekillendirme, ona kendi dayattığı kimliği giydirmeye çalışma şeklinde gözlenen sömürgecinin tahakkümüne karşı dede ve torun geçmişin, geleneğin gücünü kuşanarak sonuna kadar direnirler. Orozkul'un temsil ettiği mankurtlaşmış tipler ise gücü elinde tutan sömürgecinin suyuna giderler ve son tahlilde dehşet verici bir öz yıkım yaşarlar.

Kaynakça

- Akkoyun Koç, T. (2021). *Dede Korkut Hikâyelerinin Söylem Çözümlemesi ve Kültürel Kimlik Ögeleri*, Bayburt: Bayburt Üniversitesi Yayınları.
- Assmann, J. (2018). *Kültürel Bellek*, çev. Tekin A., İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Aytmatov, C. (2007). *Beyaz Gemi*, çev. Özdek R., İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Aytmatov, C. (2019). *Cengiz Han'a Küsen Bulut*, çev. Özdek R., İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Bauman, Z. (2019). *Kimlik*, çev. Hazır M., Ankara: Heretik Yayınları.
- Çağlıyan Şakar, K. (2020). "Cengiz Aytmatov'un 'Beyaz Gemi' adlı eserinde iki ana karakter: Dede ve Çocuk", *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 21, s.889-897.
- Güvenç, B. (2016). *Türk Kimliği*, İstanbul: Boyut Yayınları.
- Kallımcı, İ.T. (2018). "Cengiz Aytmatov'un 'Beyaz Gemi' Adlı Romanına Göstergibilimsel Bir Yaklaşım", *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 33, s.205-216.
- Kara, H. (2003). "Cengiz Aytmatov: Kuşatılmış Bir Zihin", *TUBA*, 27 (II), s.293-308.
- Kara, H. (2013). "Sömürgeciyi Tahayyül Etmek: Cengiz Aytmatov'un Kurmacasında Rusların Edebî Temsili", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 45(45), s.113-138.
- Karakaş, Ş. (1996). "20. Yüzyıl Türk Dünyası Edebiyatı Üzerine Bir Deneme", *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, 2, s.279-317.
- Korkmaz, R. (2004). *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*, Ankara: Türksöy Yayınları.
- Maalouf, A. (2020). *Ölümcül Kimlikler*, çev. Bora A., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ögel, B. (2010a). *Türk Mitolojisi*, C.1, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Ögel, B. (2010b). *Türk Mitolojisi*, C.2, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Özher, S. (2006). "Beyaz Gemi Adlı Romandaki Yüce Birey Arketipi", *Bilig*, 37, s.81-90.
- Shils, E. (2003). "Gelenek", çev. Arslan H., *Doğu Batı*, 25, s.101-132.
- Sözen, E. (1999). *Kafesten Plastiğe Kimliklerimiz*, İstanbul: Birey Yayınları.
- Taylor, C. (2018). "Tanınma Politikası", çev. Salman Y., *çokkültürcülük/tanınma politikası*, haz. Gutmann A., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tekin, M. (2001). *Roman Sanatı I*, İstanbul: Ötüken Yayınları.

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

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



EEDER

Edebî Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Ekim 2022, Cilt 6, Sayı 2

Atıf/Citation: Aydemir, M.; Tunçtan, B. (2022). "İhsan Oktay Anar'ın *Tiamat* Adlı Romanında Postmodern Özellikler", *Edebî Eleştiri Dergisi*, 6(2), s. 153-164.

Mustafa AYDEMİR* Bilcan TUNÇTAN**

İhsan Oktay Anar'ın *Tiamat* Adlı Romanında Postmodern Özellikler***

Postmodern Features in İhsan Oktay Anar's Novel Tiamat


ÖZ


On dokuzuncu yüzyılın romanı, bilimin öncülüğünde şekillenir. Pozitivizmin etkisiyle bu yüzyılın romancısı, gerçeküstü olana yer vermez daha çok realist eserlere yer verir. 20. yüzyılla birlikte özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın insanlar üzerinde yarattığı yoğun bunalımlı hava romanın kalıplarını kırar ve postmodernizm geniş bir alana yayılma imkânı bulur. Bireyi ve özneliği ön plana alan bu yeni anlayışla dil, anlatım teknikleri ve kurgulama değişir. Postmodernizm akımının doksanlardan sonraki güçlü ve renkli yazarlarından birisi olan İhsan Oktay Anar, ilk romanı Puslu Kıtalar Atlası'ndan (1995) itibaren yazdığı her romanı ile edebiyat dünyamızın ilgi çekici yazarlarından birisi olur. Romanlarında tarihten, felsefeden, dinlerden, mitolojiden fazlasıyla beslenen yazar, okuru romanları vasıtasıyla kurduğu tarihin içinde fantastik bir dünyaya götürür. Alışılmadık anlatım teknikleriyle alaycı üslubuyla yepyeni kurgular oluşturur. Okurla bir oyun oynadığını hissettirecek şekilde bir dil kullanır. Çalışmanın amacı, *Tiamat* (2022) romanında postmodern anlatımın kurgusal yöntemlerini tespit edip bunları kategorik bir sınıflandırmaya tabi tutmaktır. Bu bağlamda giriş kısmında postmodern akımın ana ilkelerine değinildikten sonra Anar ve romanlarındaki kurgu dünyası hakkında kısaca bilgi verilmiştir. Çalışmanın temelini oluşturan *Tiamat* romanında biçimsel özellikler, metinlerarasılık, fantastik unsurlar, olaylar dizgesi, mekân, zaman ve kişiler incelenmiştir. **Anahtar Kelimeler:** İhsan Oktay Anar, *Tiamat*, postmodernizm, metinlerarasılık, fantastik.

ABSTRACT

The novel of the nineteenth century is shaped by the leadership of science. Under the influence of positivism, the novelist of this century gives place to realist works rather than the surreal. With the 20th century, the intense depressed atmosphere created on people, especially by the Second World War, breaks the mold of the novel and postmodernism finds the opportunity to spread over a wide area. With this new understanding that puts the individual and subjectivity in the foreground, language, expression techniques and editing change. İhsan Oktay Anar, one of the powerful and colorful writers of the postmodernism movement after the nineties, becomes one of the interesting writers of our literary world with every novel he has written since his first novel, Puslu Kıtalar Atlası (1995). The author, who is fed with history, philosophy, religions and mythology in his novels, takes the reader to a fantastic world within the history he has established through his novels. He creates brand new fictions with his cynical style with his unconventional narrative techniques. He uses language in a way that makes the reader feel like he is playing a game. The aim of the study is to identify the fictional methods of postmodern narrative in the novel *Tiamat* (2022) and to classify them categorically. In this context, after mentioning the main principles of the postmodern movement in the introduction part, brief information is given about Anar and the fictional world in his novels. *Formal* features, intertextuality, fantastic elements, sequence of events, space, time and people have been examined in *Tiamat's* novel, which forms the basis of the study.

Keywords: İhsan Oktay Anar, *Tiamat*, postmodernizm, intertextuality, fantastic.

* Doç. Dr., Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, maydemir758@hotmail.com  ORCID: 0000-0002-6039-6081

** Doktora öğrencisi, Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, bilcan_201@hotmail.com,  ORCID: 0000-0001-5012-7876

*** [Araştırma Makalesi] Geliş Tarihi: 03.06.2022, Kabul Tarihi: 03.10.2022, Yayın Tarihi: 25.10.2022 DOI: 10.31465/eeder.1139962

Giriş

“Modernizm sonrası” veya “ötesi” anlamlarına gelen postmodernizm; mimariden felsefeye, edebiyattan modern sanatlara kadar pek çok farklı alanda kendini gösterir. Bu nedenle postmodernizmin tek bir tanımın yapılması oldukça zordur. Postmodern teoriyi ortaya atan veya onu yorumlayan eleştirmenlerin farklı değerlendirmeleri de postmodernizmin tek bir tanımın olmasını zorlaştırır. Postmodernizm, ilk defa 1930’lardan itibaren duyulmaya başlanır. Yirminci yüzyılın ilk yarısında “Postmodern sözcüğünü sosyo-kültürel bağlamda ve yeni bir dünya görüşü olarak ele alan ilk kişi ise tarihçi Arnold Toynbee’dir. 1947’de yayınladığı *A Study of History* (Bir Tarih İncelemesi) kitabının birinci cildinde Tonybee, 1875’ten itibaren Batı uygarlığının iç kapayıcı yeni bir tarih kesitine girdiğini söyler ve bu döneme post-modern adını verir (Doltaş, 2003: 33). Bir sanat akımı olarak postmodernizm, 1950’lerin sonlarından itibaren kendinden söz ettirmeye başlar, 1960’lardan bu yana Batı edebiyatlarında kendini hissettirir, asıl yaygınlığı ve günlük hayata girişini de 1980’lerin başında gerçekleştirir (Çetişli, 2015: 163).

Bilimin öncülüğünde şekillenen on dokuzuncu yüzyılın romanında, Pozitivizmin etkisiyle gerçeküstü olandan ziyade realist konulara yer verilir. Ancak 20. Yüzyıla birlikte özellikle İkinci Dünya Savaşı’nın insanlar üzerinde yarattığı yoğun bunalımlı hava, romanın kalıplarını kırar ve daha özgürlükçü bir anlayış ortaya çıkar. Bu dönemde etkisini gösteren varoluşçu felsefenin de edebiyata yansımalarıyla birlikte bilimsellik yerini gerçek dışı ve öznel olana, toplumsallık ise yerini bireyciliğe bırakır böylece postmodernizm de kendine geniş bir yayılma alanı bulur.

Postmodernizm, modernizmin ortaya koyduğu değerlerin artık işlevlerini yitirdiği iddiasındadır. Aydınlanma ve modernizmin daha iyi, daha gelişmiş huzurlu bir dünya; ekonomi ve sosyal hayattaki yeni gelişmelerle daha mutlu olacak insan vaatlerinin gerçekleşmediğini; bu iyimser amaç ve beklentilerin sömürüye, savaflara, yıkıcı birçok şeye çare oluşturmadığını öne süren postmodernizm; çoğu yönden modernizme karşıt bir düşünceye sahiptir. 1950’lerden sonra Jorge Luis Borges, İtalo Calvino, Umberto Eco, Jacques Derrida, Alain Robbe-Grillet, Paul Austervd. gibi postmodern yazarlar özellikle modernizmden farklı olarak roman türüne yeni bir anlayış getirirler (Aydoğdu, 2015: 237). Toplumsal ilerlemeye, insanlar arası iletişimin gelişimine olan iyimser inancı paylaşamayan bu yazarlar dış dünyaya ve topluma değil de insanın iç dünyasına, bilincin karmaşıklığına eğilirler. Klasik gerçekçi romanın dört ana öğesi; yani olay örgüsü, karakter, zaman ve mekan postmodern romanda önemini yitirir ve onların yerine simge, imge, üstkurmaca, metinlerarasılık, kolaj, çoğulculuk, okur merkezlilik, ironi, pastij, parodi, metafor vb. unsurlar geçer.

Gerçekçi roman okura, bir kurmaca yapıt olduğunu unutturmaya ve okurda, gerçek olaylar içindeymiş duygusunu uyandırmaya çalışır. Karakterleri, olayları, çevreyi inandırıcı kılmak yazarın başlıca kaygılarından. Postmodern yazarlar ise tersine romanın uydurma olduğunu olgusunun altını çizer ve kurmaca kavramını kurcalarlar ve bu kurumsal sorunu yazdıkları romanların konusu haline getirme eğilimleri vardır. Bu yazarlar, dış dünyayı birebir yansıtmaktan özellikle kaçınır. Çünkü birden fazla gerçeklik bir arada bulunur ve insan gerçeği olduğu gibi kavrayamaz. Postmodern düşüncede ise gerçeklik, onu algılayan özneye göre yani okura göre anlam kazanır. Romanın değerini belirleyecek olan tek ölçüt okurun öznel beğenisidir. Her şeyi bilen romancının yerine okuru merkeze alan ve kendini eserinde belli ettirmemeyi çabalayan bir anlayış geliştirir. Alaya alan üslubu ile okuru yönlendirmek yerine eğlendirmeyi aynı zamanda bunu yaparken de okurun sorgulaması amaçlanır. Yazar tarafından oluşturulan kurmaca, okur tarafından yeniden kurgulanır. Postmodern romanlarda çizgisel ve kronolojik olmayan, “şimdi” kavramı ön plana çıkarılan örtük bir zaman dilimi vardır. Mekân, okuyucunun kendi zihninde

oluşturması için belirsizleştirilerek verilir. Klasik romanın idealist, güçlü ve topluma örnek olacak nitelikte güçlü insan tipinin yerine sıradan ve pasif kişilere yer verilir.

Postmodernizmle birlikte Türk edebiyatında tarihsel romana karşı bakış açısı 1980’li yıllardan sonra farklılaşır ve bu farklılaşma yeni tarihselcilik kuramını ortaya çıkarır. Geleneksel tarih anlayışında tarih; kralların, kraliçelerin, sultanların olaylarını anlatan bir üst kültür ürünü olarak kabul edilir. Bu nedenle metinlerde de gerçeğe yakın bir tutum izlenir. Yeni tarihselcilik kuramıyla birlikte geleneksel, nesnel tarih anlayışı yıkılmaya yüz tutar ve yerine yazarın hayal dünyasına kendini bırakan öznel değerlendirmeler ortaya çıkar. Her tarihî gerçekliğin mutlak doğrulardan oluşmadığı ve gerçeğin çok yönlü olabileceği üzerinde durulur. Yeni tarihselciler, tarihsel olaylara sorgulayıcı, kuşkulu bir bakış açısıyla yaklaşır. Buna bağlı olarak da romanlarda yer alan tarihsel olayın tamamen kurgudan ibaret olduğunu ve okumayı da metnin gerçekliğini esas alarak yapmamızı önerirler (Akbulut, 2021: 17-18). Bu nedenle postmodern yazar, tarihi de kurgusal bir metin olarak değerlendirir ve yeniden kurgular. Efsane ve mitolojilerden de yararlanarak sınırsız bir fantezinin kapılarını aralar (Argunşah, 2002: 20).

Türk edebiyatında tarihsel romanlar özellikle 1990’lı yıllardan itibaren değişmeye başlar. Postmodern kurgu ile oluşturulan tarihî romanların yazarları, yepyeni bir tavırla tarihe yaklaşır ve Türk edebiyatında yeni bir dönemin başlamasını sağlar. Türk edebiyatında tarihsel romanlarda postmodern tavır takınarak eser veren yazarların başında Orhan Pamuk, Adalet Ağaoğlu, İhsan Oktay Anar, Nedim Gürsel, Elif Şafak, Zülfü Livaneli, Buket Uzuner, Nazan Bekiroğlu gibi isimleri örnek gösterebiliriz.

Postmodern roman anlayışıyla eserler veren İhsan Oktay Anar’ın Puslu Kıtalar Atlası (1995), Kitabü’l Hiyel (1996), Efrasiyab’ın Hikâyeleri (1998), Amat (2005), Suskunlar (2007), Yedinci Gün (2009) ve Galiz Kahraman (2014) adlı romanlarında kullandığı kurgu dikkat çeker. Konularını genellikle tarihten seçen İhsan Oktay Anar, tarihi dekor olarak kullanır. Bu dekorun içine olağanüstü unsurlar da ekleyerek sanki geçmişte yaşanmış hissi oluşturur. Böylelikle yazar kendine göre yeni bir tarih meydana getirerek ne kendisinin yazmakta olduğu eserin ne de geçmişte yazılan tarihin gerçek olmadığını ortaya koyar (Teker Garcia, 2010: 69). Amaç tarihsel olayları vermek değil, tarihsel ortam içinde sıradışı kişilerin davranışlarını ortaya koymaktır. Esere gerçeklik hissini uyandırmak için yer yer Kur’an’dan, İncil’den, Tevrat gibi kutsal kitaplardan, ayetlerden, hadislerden alıntılar yapar (Gündüz, 2012: 37). Bu dinsel olguları kullanmakla yazar tarihi yeniden kurgular ve yerine yenisini yaratır çünkü gerçek olarak bildiğimiz şeylerden şüphe duymak gerektiği düşüncesini taşır. Anar’ın romanlarında egemen olan ana düşünce, yaşanabilir güzel bir dünya için ölümsüzlük peşinde koşmak yerine, dünyayı sevgi ile yaşanabilir bir hâle gelebileceğidir (Gündüz, 2012: 39).

Anar’ın diğer romanlarında olduğu gibi son romanı *Tiamat*’da da felsefi söylemler, tarihsel olaylar, fantastik, dini ve mitolojik unsurlar içeren kurgu sıra dışı bir şekilde verilir. Eser, 1915 yılında Birinci Dünya Savaşı sırasında terk edilmiş bir yük gemisine rastlayan Osmanlı denizaltında bulunan askerlerin bu gemiye çıkıp hazine zannettikleri sandıktan çıkan canavarın oluşturduğu fantastik bir hikâyeden oluşur. Eserin kişileri edilgen bir yapıdadır. Kişiler, aniden kendini kontrol edemediği olayların içinde bulur. Olağanüstü olaylar ve unsurlar karşısında yenik düşerler. Bununla yazar değer yargılarıyla alay ederek gerçeğin ne denli değişken olduğunu göstermeye çalışır. Ayrıca denizaltının karanlık ve kasvetli ortamında yaratılan kaosun içine bilim, din, zekâ, özgürlük, varlık, düşünme biçimleri gibi felsefi konulara yer verir.

1. *Tiamat* Romanının Biçimsel Özellikleri

Antik Babil mitolojisinden alınma ismiyle *Tiamat* bol bol mitolojik referanslar içerir. Romanda mitolojik öğeler birer simge konumunda verilir ve birer gizem unsuru olarak kullanılır. “Cehennemî ışığını yayan fenerbalığının avlarının yuvalandığı batığa” (Anar, 2022: 9) yaklaşmasıyla başlayan roman yine aynı fenerbalığının tahtelbahrin etrafında dolaşmasıyla ve iki meleğin gülümsemesini görmesiyle sona erer. Fenerbalığını da tuz denizinin ilkel su Tanrıçası Tiamat yaratmıştı. Çünkü mitoloji de Tiamat’ın bir diğer adı her şeyin yaratıcısı anlamına gelen “Ummu-Hubur”dur. Kitabın ismi *Tiamat*, Antik Babil mitolojisine göre kaosun yaratıcısı ve okyanus tanrıçasıdır. Bu nedenle romanın kurgusunu da “kaos” ve “su” oluşturur. Tiamat, mitolojide kadın olarak anılır ve parıldayan anlamına gelir. Daha genç tanrılar üretmek için tatlı su Tanrısı Apsu ile çiftleşir. Babil yaratılış destanı Enuma Elis’e göre, Apsû, çocuklarının tahtına el koymayı planladıklarını düşünerek çocuklarına savaş açar fakat öldürülür. Tiamat öfkelenir ve kocasını öldürenlere savaş açar. Büyük bir deniz ejderhası, bir canavar şekline girse de daha sonradan Enki'nin oğlu fırtına tanrısı Marduk tarafından öldürülür. Marduk daha sonra Tiamat'ın bölünmüş bedeninden gökleri ve Dünya'yı oluşturur.

Marduk’un kaos yaratıcısı Tiamat’ı öldürmesi gibi eserde de geminin kumandan yardımcısı Mülazım da gemide canavarı öldürerek parçalar ve kaos biter. Bu kaostan sadece iki kişi sağ kurtulur. Bunlar en masumlarıdır: aşçı Karagümrük ve en genç oğlan Hamamcı. Romanın sonunda her şeyin yaratıcısı, kader tabletinin sahibi parıldayan Tiamat’ı görür gibiler. Gökyüzünün parıldayan yıldızlarını seyre dalarlar. İlk olarak tepelerinde denizcilerin koruyucusu ve ikizler takımyıldızındaki en parlak iki yıldız olan Kastor ve Polluks’u görürler. “Garpte Zühal ve onun üstünde Merih’i, ağaran Şark tarafında ise, ışığın içinde artık kaybolmaya başlayan Ejderha takımyıldızını seçtiler. O anda sanki denizin temiz ve tuzlu havasını değil, yıldızlar ve burçların gösterdikleri kaderlerle birlikte bütün gökyüzünü içine çekip sindirmişlerdi” (Anar, 2022: 54). Böylece evrenin hikâyesi anlatılmış olur.

Yazarın, eserde kullandığı bir diğer simge de yedi rakamıdır. Yedi rakamı, masallarda, efsanelerde ve halk öykülerinde sıklıkla kullanılır. Eserde yedi çivinin her biri kurbanların peşine düşer, onların kanını ve ruhunu emerek öldürür. Bu hadise Hristiyanlık inancındaki yedi ölümcül günahı çağırıştırır. Yedi ölümcül günah; kibir, açgözlülük, şehvet, kıskançlık, oburluk, öfke ve tembelliktir. Bu yedi ölümcül günahın yer yer romanın karakter özelliklerinde de görüldüğünden yazar kurgusunda Hristiyan günah anlayışından esinlenmiştir denilebilir. Günahların sınıflandırılmasındaki amaç insanlara, davranışlarını nasıl kontrol altına alabileceklerini öğretmek ve kötülüğe eğilimi olan bu yönlerine galip gelmelerini sağlamaktır (Güngör, 2014: 57).

Anar’ın diğer romanlarında birbirinden bağımsız görünen evrenler, kitabın sonunda buluşup bütünü meydana getirir. *Tiamat* ise bölümlere ayrılmadan verilir. Tek bir planda olaylar başlar ve biter. Eserin sonuna dek korku, gerilim ve macera hız kesmeden devam eder. Geleneksel anlatı formlardan yararlanarak alt kültürün söyleyiş tarzına, sayılara, objelere, birtakım söz kalıplarına, deyimlere yer verir.

2. Olaylar Dizgesi

Eserlerini genellikle bölümlere ayıran Anar, *Tiamat*’ta geçen olayları tek bir bölümde verir. Olayların bir gün içinde kısa bir süre içerisinde gerçekleşmesi, gerilimin hızını kesmeden tek bir solukta vermek istemesinden kaynaklandığı düşünülebilir.

Olaylar, 1915 yılında Tiamat kodlu Abdülhamit sınıfı bir tahtelbahir gemisinde yani bir denizaltında geçer. Mürettebat, bir destroyer (savaş gemisi) yok ettikten sonra terk edilmiş bir

şilebe (yük gemisi) rastlar. Mürettabattan bazıları şilebe, erzak ve ganimet bulma umuduyla gider. Şilebin etrafında kafatasları delinmiş ve içi boş, tuhaf cesetlerle karşılaşılır. Ardından bir sandık bulurlar. Bu sandığı ve yine şilepte rastladıkları yedi çiviye de tahtelbahir gemisine getirirler. Sandığın gelmesiyle esrarengiz olaylar ve uğursuzluklar başlar. Askerler, sandığı açmakta zorlanırlar ve levye yardımıyla sandığın kapağını biraz aralamayı başarırlar. Sandığın kapağı, o aralıktan içeri elini sokan gedikli çavuşun kolunun üstüne kapanır ve kolu kopar. Ardından hareket halinde olan kol sandığın dışında ortaya çıkar ve Karagümrük'ün bileğini kavrar fakat yaralı çavuş bulunamaz. Sandık, tekinsiz bir nesne haline dönüşür ve etraftakilere korku salar. Bir anda kapkara kesilir, üstündeki melekler ifrite döner ve içinden bir canavar çıkar. Bu canavar karnına kömür atıp onları tutuşturarak güçlenir.

Canavarın ateşle olan bu ilişkisi bize Şeytan'ı çağırıştırır. Şilepten aldıkları yedi çivi insanların kafasına saplanır. Çivi saplandığı kafayı aniden terk edip fırlayarak tavana çarpar ve ceset çuval gibi yere yığılır. Ayrıca, kafasına çivi düşen herkes de canavar yahut sandığın içindeki kötücül varlık tarafından manyetik bir güçle kontrol edilir. Böylece kontrol ettiği insan sayısı kadar zekâya sahip olan kötücül varlığın zaafının da bilgi olduğunu anlar ve bir plan yapar:

“Aptal akıllıyı, akıllı da aptalı öngöremez. Aptal olarak bilgi karşısında tokgözlüyük. O bizden zeki olduğu için açgözlü. Bilgi konusunda seçici olmadığı, iştahlı ve şehvetli olduğu için kendi kuyruğunu ona yutturacağız. Zekâsıyla birlikte güveni de arttı. Onu kibriyle de vuracağız. Onun planı bizim hiçbir şey yapamayacağımız üzerine kurulu. Ama yapacağız. Ondaki zekâ sarhoşluğunu kullanacağız” (Anar, 2022: 135-136). Bu kötücül varlığın ayrıca kibrinin olması yine Şeytanı anımsatır.

Korku ve gerilim içeren olaylar; zekâ, düşünme biçimleri, inanç, özgürlük, akıl gibi çok katmanlı bir düşünsel yapıyla beraber verilir. Bu olağanüstü olaylar karşısında Kumandan yedi çiviye dışarı savurur ve “Polis yahut hafıye değiliz. İşimiz yapmak, düşünmek değil. Bu işin meraklısı çok, bırakın başkaları düşünsün, boş vakti olan boş kişiler, polisiye tutkunları, feylesoflar, fen adamları, ayağı yere değmez, kafası bulut delen kim varsa” (Anar, 2022: 41). Başçarkçı Züp de ona katılır ve devamında şunları söyler: “İlim adamlarının işi beyaz kuğular. Biz ise siyah kuğuyu ararız. Almanların harpte çuvalmaları da kitabî olmalarından. Akılcı hasımları yine akılcı olan onları öngörebiliyor. Akıldan akla yol var çünkü. Onlar beyaz kuğu. Ama bizim erlerimiz öyle değil, bazen akıl dışı davrandıkları için tahmin edilemezler, ancak deli bir kumandana yenilirler. Her biri siyah kuğu” (Anar, 2022: 41). Yazar bu cümlelerle Geç Osmanlı dönemi donanması leventlerinin inisiyatif aldıkları, korkusuz ve atılgan olduklarını betimler.

Romanın sonunda Canavar gemideki birçok kişiyi çiğneyerek yutar. Sağ kalan son üç kişiden biri olan Mülazım, büyük bir fedakârlık örneği sergiler. Bir bombayla canavarın ağzından girerek onu patlatır. Tahtelbahir gemisi su yüzeyine çıkar. Karagümrük ve Hamamcı sağ kurtulur. Karagümrük yaşama sevincini bir tarafa iter ve gözünden ilk kez bir damlacık yaş akar ve ölen arkadaşlarına seslenir: “Bekleyin dostlar yakında görüşeceğiz” (Anar, 2022: 155).

3. Metinlerarasılık

Metinlerarasılık, genel anlamda iki veya daha fazla metin arasındaki alışveriş ya da yeniden yazma olarak adlandırılabilir. Bir yazar, başka bir yazara ait metinden çeşitli parçaları alıp kendi metninin içine yedirir ya da kendi metninin bağlamında onu dönüştürerek yeniden yazar. Metinlerarasılıkta, her metnin kendinden önce yazılan metinlerden ayrı düşünülemeyeceği ve önceki metinlerden izler taşıdığı düşüncesi hâkimdir. *Tiamat*'da metinlerarası ilişki daha çok anıştırma, kolaj, alıntı, pastiş, parodi, yansılama, üslup gibi yöntemlerle karşımıza çıkar.

Anar, kutsal kitaplarda yer alan hikâyeleri eserlerinde sıklıkla kullanır. Eser düşsel yolculuğuna Kuran'da geçen "Ol!" emrini hatırlatmakla başlar.² "Tabiat Ana, apışarası ve koltukaltında kokusundan anlaşılan, hatta bizzat parmakla yakalanıp çıt diye ezilen canlılardan ibaret ikinci bir hayat başlatmıştı (...) kör bir tesadüf ile kendiliğinden değil, ilahî nizamı başlatan bir 'Ol!' emriyle ortaya çıktığı konuşulurdu" (Anar, 2022: 12).

Sandıktan çıkan iki melek, daha sonra ifrite dönmüş ve kötülükler yapmışlardır. Eser de bu kötücül meleklerin isimleri verilirse de akla iki melek Harut ile Marut'u getirmektedir. Kur'an da "melekeyn" diye Harut ile Marut'un Hz. Süleyman döneminde Babil'de yaşadığı ve insanlara Allah'ın izni ile sihir öğrettikleri inanılan iki melektir. Ayette büyüün kötü olduğunu dolayısıyla Hz. Süleyman'ın da büyüyle alakası olmadığı bilgisi verilir (Bakara, 102. 103. ayet). Harut ile Marut kıssası yalnızca Kur'an-ı Kerim'de değil İslam'dan önceki kaynaklarda da karşımıza çıkar. Ayrıca Pers mitolojisinde, Zerdüştlük'te, Yahudi ve Hristiyan kaynaklarında da geçer. Bazı tefsirlerde, Harut ile Marut'un melek değil insan olabileceği de dile getirilmiştir.

Kıssaya göre; Harut ile Marut aralarındaki sohbetlerinde "insanlar yerine biz duygu sahibi olsaydık sürekli ibadet ederdik" derler. Allah onlara "Size şehvet duygusunu verseydim siz insanlardan daha çok günah işlerdiniz" der. Allah onlara şehvet duygusunu verip dünyaya indirir. Bu iki meleğin başına dünya güzeli bir kadın gönderir. Kadın kendisiyle beraber olmak isteyen o iki meleğe bir şartla onlarla birlikte olacağını söyler. Ya kocasını öldürecek, ya puta tapacak ya da şarap içeceklerdi. Onlar da şarap içmeyi tercih ederler. Ancak kadın bir şartta daha bulunur. Aşk duygusuna kapılan Harut ile Marut bu şartı da kabul ederler. Kadının şartı ona ism-i azamı öğretmeleri olur. İsm-i Azam'ın öğrenen kadın gökyüzüne çıkar. Allah kadını Zühre yıldızının üstüne koyar ve Harut ile Marut'u da Babil'de bir yerde baş aşağı kıyamete kadar durma cezasına çarptırır (Demirci, 1997: 264).

Romanda askerler kadın plağı dinleyince kendilerinden geçerler ve şehvet duygusuna kapılınca Harut ve Marut'taki gibi kötü olaylar yaşanır. Çiviler kafalarına çakılır ve ölürler. Yine askerler şarap içince çiviler harekete geçer ve başka kurbanların peşine düşerek onları da öldürür. Ayrıca sağ kurtulan iki kişiden biri olan Karagümrük, canavardan korkunca Zühre gibi İsm-i Azam'ı okur ve onun gibi mükâfatlandırılır. Gökyüzünde yıldızlara bakar, Zühre ve diğer yıldızlara selam verir. Romanın son satırında da fenerbalığının birbirini selamlayan iki altın meleğini gülümseyerek görmesi yazarın bu kıssadan esinlenerek kurguyu oluşturduğu düşünülebilir. Anar, bu öyküyü romanın düşsel boyutuna yerleştirir ve iyilerin ödüllendirildiği, kötülerin Şeytana uydukları bunun sonucunda da cezalandırıldıkları iletisini verir.

Anar, eserde sık sık Kur'an ayetlerine ve hadislere başvurur. Bu ayetlerin kullanımı daha çok Allah'ın yardım ve himayesini istemek amacıyla kullanılır ve Arapça nakledilir. Eserde Hafız Efendi dine bağlılığını ve sadakatını gösterir ve şu hadisi mırıldar: "Allahümme inni euzü bike min mebbleke bihi ve faddalenî alâ kesirin mim men heleka tafdilâ" (Anar, 2022: 43).³

Gemideki mürettebat, gizemli ve olağanüstü hadiseler karşısında korkar ve Ali İmran⁴ suresinden esinlenerek şu duayı eder: "Allahümme inni euzü bike min amelışşeytanî ve seyyiâtil ahlam" (Anar, 2022: 51). Bu dua korkulu rüya gördüğümüz zaman kimselerin okuyacağı duadır. Anar, dua aracılığıyla rüya motifini kullanır. Böylece yazarın kurguyu gerçekten uzaklaştırıp anlatıyı

² O, bir şey yaratmak istediğinde, ona: "Ol." der. O da hemen olur. (Yasin 23/ 82)

³ Tirmizi'de geçen hadis-i şerif'e göre; Peygamber efendimiz (s.a.v.) belaya uğrayanı görünce "beni, seni mübtela kıldığı şu şeyden esirgeyen ve beni yaratıklarının birçoğundan üstün kılan Allah'a hamd olsun " derse, o bela ona sirayet etmez buyurmuştur (Tirmizî, De'avât, 38; İbn Mâce, Dua, 22).

⁴ Allah'ım, şeytanın şerrinden ve rüyanın kötüsünden sana sığınırız anlamına gelir. (Ali İmran 173)

masallaştırma isteği olduğu düşünülebilir. Ayrıca rüyasından uyanan kişi uyanmış olsa dahi bir hayalin içinde yaşamaktadır. Bu biçimde okuyucunun da kendi yaşadığı gerçeklikten şüpheye düşmesi amaçlanmaktadır denilebilir (Hüküm, 2017: 43).

Yine Enfâl suresinden⁵ “Hasbinallâhü ve ni’mel vekil ve ni’mel Mevlâ ve nimen nas’iyr!” (Anar, 2022: 52) duasını okurlar. Sıkıntıları gidermek için kullanılan bir duayla askerlerin, gemide yaşanan tuhaf hadiseleri Allah’a havale ettiği görülür. Bu da Allah’a tam teslimiyet ve bağlılık içinde olduklarını gösterir. Yine korkunç hadiseler karşısında arkadaşlarının cesetlerini anımsayan Abdulbeş, çenesi titreyerek korkuyla Peygamberimizin (s.a.v) bir topluluğun geleceğinden endişe duyduğu zaman ettiği bu duayı mırıldar: “Allahümme innâ nec’alüke fi nühûrihim ve ne’üzü bike min şürûrihim”⁶ (Anar, 2022: 133). Bu duanın devamında Kibar, gemiyi bir çelik mezara ve yaşanan günü de kıyamet gününe benzeterek Mülazım’a sorar: “İsrafil Sûru üfleyince mi kıyam edeceğiz? Abdülbeş duamıza başlasın mı? Telkin falan versin, şöyle iç rahatlatıcı, gönül açıcı şeyler okusun ezberden, Yasin, Fatiha mesela” (Anar, 2022: 133). Bu satırlarla Anar, okuyucuya İsrâfil’in kıyamet günü Sûr’a üflemesi hadisesini de hatırlatır.

Anar, askerlerin hayatta kalmak için verdiği mücadelede korku ve gerilimli bir atmosfer yaratmak için ölüm meleği Azrail’e de yer yer göndermelerde bulunur. “Azrail Aleyisselam, adamların gönül tellerine demir mızrabıyla tek tek vurup titreterek sanki bir kadansa kalkmış, ama yedinci teli anca bir çınlattıktan sonra duraksadığından işte bu hisli ton, üstlerinden karar ve emir bekleyen biçarelerin ruhlarında yankılanır olmuştur” (Anar, 2022: 69-70).

4. Fantastik Unsurlar

Fantastik, geçmişten günümüze eserlerde sıklıkla kullanılan önemli bir unsur olur. Postmodernizm; düşünce açısı, teknikleri, üslûbu yönünden fantastik türünü etkisi altına alır. “Aklın yüceliğinin yanı sıra doğaüstünü denkleştirmeye çalışan yönüyle fantastik, postmodernizmin çizgisinde görünmektedir” (Cihanker, 2009: 37). Anar; fantastiği mitolojiyle, din ve manevi unsurlarla harmanlar. Olağanüstüyü de hayatın bir parçası olarak kabul eder ve bu durumu romanlarına taşır.

Romanın önemli bir kişisi olan sandığın içinden çıkan canavarın yaptıkları çerçevesinde esere fantastik unsurlar dâhil edilir. Ateşle hayat bulan yaratık olağanüstü niteliklere sahiptir:

“Yaratığın göz yuvaları bomboştu. Sonuna kadar açık ağzında ise, alt ve üst çeneler boyunca dişler yerine, delikli minik üfleçler sıralıydı. İşte neden sonra bunlardaki o deliklerden, ağızdaki tükürüğü zaman zaman köpürterek ‘fissssss’ sesiyle, çürük yumurtamsı o ziyade pis kokulu hidrojen sülfüt gazı sızmaya başladı (...) Böylece canavarın ağzında, tıpkı asrı mutfaklardaki hava gazlı ocaklarda olduğu gibi masmavi alevler halinde ışıltılı kıpırtılı, korkunç dişler peyda oluvermişti” (Anar, 2022: 66).

Yaratığı görenler korkulu, ağlamaklı ve hiçkırıklı olurlar. Canavar, kurbanlarını sandığa atar. Sandık da onların kanını ve canını emer. İfrite dönüşen heykelciklerden cızırtılar gelir, çiviler ters tarafa döner; titreşirler ve havaya fırlar. İnsanların kafasına saplanarak insanların zekâsını ele geçirir. Anar; bu gibi olağanüstü kişi ve nesnelere, esrarengiz ve ürkütücü hadiselerle romanda korku ve gerilim atmosferi oluşturur. Korku; romanda fantastikle iç içedir, hatta fantastik kurgunun en önemli birleşenlerinden biridir.

Korku ve gerilim sonucu kişilerde kişilik çatışması yaşanır. Mürettebattaki askerler; karamsarlık, yalnızlık, umutsuzluk gibi hisleri derin yaşarlar ve kendilerini sorgularlar. Mülazım:

⁵ Allah Teâlâ bize yeter, O ne güzel vekildir. Ne güzel Mevla ne güzel yardımcıdır anlamındadır. (Enfal 40)

⁶ Allahım! Senin korumanı onlara karşı siper ediniyoruz. Onların şerlerinden sana sığınıyoruz” (Ebû Dâvûd, Vitir 30)

“Şu altın sanduka, yaldızlı melekli, cicili bicili, süslü püslü. Acaba hepimiz hayal mi gördük? Cümleten çıldırdık mı? Altını demirle mi karıştırdık, meleği ifritle, Tanrı'yı şeytanla? Işığa gidelim derken karanlığa mı daldık? Cennet yerine cehennemi mi seçtik? Mızrak çuvala sığıdı, ama olanlar aklıma sığmadı” sözleriyle aklının karıştığı anlaşılır” (Anar, 2022: 85). Bu satırlarda yazar, insanların açgözlü oluşuna da vurgu yapar.

Anar, Mülazım'ın diyaloglarında olay örgüsünün bütünündeki olağanüstü ve gizemli olayları akıl ve ilim yoluyla izahını yapar. “Tabiatüstü değil. Tabii ve tabiatüstü diye bir şey yok. İlmî ve ilimdışı var (...) Açıklamayacağız. Bir kâhin yahut şarlatan olsaydı hemen açıklardı. Böylece belki bir din kurar ve kim bilir, o canavara tapınırdık. Bu yüzden sebepleri üzerinde düşünüp hurafe üretmeyeceğiz” (Anar, 2022: 135). Fantastik olaylara ve unsurlara bireysel bir zihne sahip olan Sancı vasıtasıyla mantıklı cevaplar verilir.

Anar, akılcı tutumuna rağmen romanın sonunda bütün bu fantastik olayların ve kişilerin bir hayal, kâbus veya hastalık olduğu kanısına kesin bir şekilde varmaz. Romanın sonunda Hamamcı'nın “başkalarına ne diyeceğiz” sorusuna karşın “palavra atacaksın, doğruyu söyleyen inanmazlar (...) Kendine de palavra sıkacaksın” (Anar, 2022: 155) sözleriyle gerçek ile hayalin iç içe olduğunu belirtir. Yazar, bir yandan ciddi görülen pek çok bilginin göreceli, metnin ise kurmaca olduğunu düşündürürken bir yandan da tarihi olayları ironik bir üslupla yorumlayarak fantastik unsurlarla zenginleştirir (Yalçın-Çelik, 2005: 157).

5. Kişiler

Klasik romanlarda kişiler birer kahraman olarak verilir. Postmodern eserlerde ise kişiler siliktirler ve sıradandırlar. *Tiamat*'ta kişiler, postmodern kurguya uygun birer figür ve sembol olarak verilir. Karakter kadrosu, denizaltındaki askerlerden oluşur. Anar, birçok ikiliği insan ilişkileri ve dünya görüşlerine dair fikirlerini karakterleri üzerinden verir. Mürettebatın Kumandanı, kibirlidir. Emir verirken yardımcısı Mülazım'ın yüzüne bile bakmaz. Mülazım ise sesini yükselten ilk karakterdir. Öncelikle alt ve üst yönetim ilişkisine dikkat çeker. “Amiri olma üstünlüğüyle Kumandan onun suratına bakmadığı için, gözlerindeki müstehzi parıltı fark edilmeyen Mülazım bu sözleri, dil hacmini küçültüp ağız boşluğunu büyüterek sesini bir perde pesleştiren bitirimler gibi söylemişti” (Anar, 2022: 18). Anar, emre itaat etmenin insanlara rahatlık sağladığını ve insanların rahatlık arayışı içinde olduklarına dikkat çeker. Mülazım karakteriyle iyi bir liderin özelliklerini verir. Kumandan canavarı gördükten sonra ödünün patlamasıyla ölür. Mülazım'ın liderliği ele alması, kriz anında kararlar alması, rolleri dağıtması diğerleri için bir rahatlık sağlar. Çünkü kimse karar alıcı olmak istemez ve zor anda irade gücü sağlayabilecek bir lider olamaz. Alaylı Mülazım'la Züp dedikleri züppe mühendis çarkçıbaşı arasındaki gerilim dikkat çeker. Mülazım kriz anında herkesin gözü önünde görevini yerine getirmeyen Züp'ü vurur, bir üstünlük sağlar. Böylece mürettebat korkuyla karışık saygı duyar. Ayrıca mürettebatı da bir umut ve amaç etrafında birleştirir.

Romanda dikkat çeken bir diğer kişi ise Sancı'dır. Sancı'nın zihni zehir gibidir. Sancı, talim ve terbiyeyle zihinleri pürüzsüz hale gelecek kadar törpülenmiş ani sorulara zıncı diye cevap verebilen aydınların aksine bir “entelektüel”dir. Anar'ın “kendilerince tabiat ve tabiatüstü arasında sınır bulunmadığı, hatta ikisi aynı şey olduğundan, mürettebatın rütbesizleri için o tekensiz sandık ve içinden çıkan mahlûk izaha fazla muhtaç değildi. Ergitilmiş tunç dökülen kalıptan çıkma mamulden farksız o sapaşğlam beyinleri, sanki pürüzleri talim ve terbiye ile raspalanıp ışıltılı parlattılarak aydınlatılmış, işte bu zihinsel aydınlanma onlar da apansız tehlikelere şipşak tepki veren (...)” (Anar, 2022: 86) satırlarından anlaşıldığı üzere zihninin işleyiş biçimi bireysel olan Sancı'dan yana bir tavır içinde olduğu görülür. Mülazım, emri izleyen

ideal bir askerdir. Sancı ise bağımsız düşünebilen bir zihindir. Fakat aklının ışığında ilerleyen Sancının yine de hür olmadığına vurgu yapar:

“Ancak hür olduklarını düşünmelerine rağmen (...) onlar hesaplama ve ispatta, matematiğin ve mantığın esaslarına kuzu kuzu ve hürmetle boyun eğen, itaatkâr ve yumuşak başlı matematikçiler gibiydiler. Çünkü esareti altında yaşadıkları aklın hükümlerini bir ferman gibi kabul etmediklerinde hayatta olmayacaklardı. Var kalmayı hür kalmaya tercih ettiklerinden ruhları, içinde dışlilerin tıkrıdadığı bir hesap makinesinden farksız zihinlerinde hapisti” (Anar, 2022: 88).

Anar, bu kişilerin özgürlük hasretlerini az da olsa sanatla giderdiklerini ifade eder. Kumandan, Mülazım, Sancı, Züp dışında kel Baltanur, tombul Bom, kıllı ve iriyarı Kibar, gözü kara Daz, Dindar Hafız, tikli Parlakçı, acılarla yoğrulmuş aşçı Karagümrük, genç oğlan Hamamcı gibi çeşitli özelliklerde farklı karakterler bulunur.

6. Mekân

Anar, eserlerinde genellikle gerçekçi mekânlar kullanmakla birlikte, bunları destekleyen hayali mekânlardan da faydalanır. Yer yer ironik bir üslupla ve fantastik özellikleriyle zenginleştirilmiş mekân betimlemeleri kullanır. *Tiamat*'ta tüm olaylar bir denizaltında geçer. Bu nedenle romanın tek mekânı düşman gemilerini yok eden bir Osmanlı tahtelbahir gemisidir. Abdülhamid denizaltısı, Osmanlı'da 1886 yılında ilk defa denize indirilen denizaltı, 1888 yılında ise ilk torpido talimini gerçekleştiren denizaltıdır.

Denizaltı metalden yapılmış bir makinedir ve yirminci yüzyıl teknolojisinin bir ürünüdür. Romanın doğası bu nedenle teknolojik bir doğa özelliği içerir. “Dünya üzerinde bulunun yerin adı değil, sadece teknik terminolojideki koordinatları vardır. İnsanlar gerçek doğadan kopuk bir şekilde, bir savaş makinesinin içinde yaşarlar. Bu makine aynı zamanda onlara kendi gerçekliğini de dayatmaktadır ve bu mekanik bir gerçekliktir” (Nakıboğlu, 2022: 75). Mürettebatın tüm çabası içinde yaşadıkları bu makinenin hayatta kalmasını sağlamaktır. Yirminci yüzyıl teknolojisi insanları makineye bağımlıdır ve makineyi insanların hizmetine sunarken fark etmeden kendisi makinenin hizmetine girer. Kişiler, teknolojinin bir parçası olmaktan mutludurlar. Makine üzerinden iletişim kurmaktadır. Makineye bağımlı olarak yaşarlar ve makinenin ihtiyaçlarını karşılamaktadırlar. Çünkü kişilerin hayatları, makinenin hayatta kalmasına bağlıdır. “İşte teknolojinin insanı sürüklediği bu açmazı yazar, romanına taşır” (Nakıboğlu, 2022: 75-76).

Anar, okuyucuda gerilim ve dehşet uyandırmak ister. Gerekli olan atmosferi yaratabilmek ve bunu eser boyunca sürdürebilmek için mekân unsuruna belirleyici bir rol yükler. Mekân, gotik türde "tekinsizlik" kavramıyla önem kazanır. "Tekinsizlik", yabancı ve tehlikeli olanı çağrıştırır. Bu yabancı ama anlaşılamayan şekilde tanıdık şeyin tekrar tekrar belirişi endişenin, korkunun kaynağı olmaktadır. Bilinmeyen daima insana ürküntü veren tehdit edici özelliği aynı zamanda tekensiz mekân unsurunun imgesidir.

Korkunun malzemeleri karanlık, gölge, gece, siyah gibi sözcükler ve kaygı, kasvet veren iç ve dış mekân tasvirlerinden oluşur. “Soğuk ve karanlık dipler boş ve anlamsızdı. Kadim batıklarda ölü denizcilerin kıpır kıpır yakamozlu ruhları, yakarırçasına kolları yukarıda, yosunlar gibi akıntıda kıvrılıp kıvrılarak salınıyor, zeminde çürümüş leş katmanından ölümün nabızı gibi tek tük atan kabarcıklar tıp tıp koparak yükseliyordu” (Anar, 2022: 9). Bu gibi tasvirlerde iç karartıcı ve korkutucu bir gecenin sessizliği hâkimdir. Karanlık bir gecede denizaltının karanlığında kapalı bir mekânda ölüm korkusu yaşanır. Çılgınlıklar, belirsiz uğultular, inlemeler, yaşayan ölüler, cesetlerle örülü mekân tasvirleriyle yazar gerilim, kaygı ve korkularla kurulu havayı okuyucuya aktarır.

7. Zaman

Postmodern yazarlarda belirli bir zaman kalıbından söz etmek mümkün değildir. Bir olaydan söz edilirken bir başka zamandaki olaya geçilebilir ya da eş zamanlı olarak ikisi beraber verilebilir. Bu anlayışla postmodern yazarlar, zamanın çizgisel algısını değiştirir, parçalar, üst üste bindirerek öznelştirir (Gündüz, 2012: 158). Genellikle zaman karmaşık yapıdadır ve yapay bir zaman dilimi belirlenir. Olayların sırası ve süresi düzenli verilmez yani zaman, alışılmışın dışındadır ve kronolojik değildir. Zamanda sıçramalar, ileriye ve geriye dönük atlamalar görünür.

Romanda zaman, “Miladi 1915 Zemheri bitimi Port Said’in 40 mil poyraz tarafında, karanlık çöktüğü vakit” tir (Anar, 2022: 10). Olaylar, Abdülhamid sınıfına ait Tlamat kodlu gemiye sandığın alınmasıyla başlar ve denizaltında geçen karanlık bir gecenin sonunda ölüm kalım savaşının bitmesiyle bir günde sona erer.

Eserde zaman, korku ve heyecan yaratmada önemli bir işlev konumundadır. "Gelecek korkusu", “zamanın geri döndürülemez akışı” ve “dünyanın geçiciliği” gibi zamana dair korku ve kaygılar yaşanır (Eke, 2014: 84). Ayrıca kişilerin gerilim dakikalarında genellikle etraf karanlıktır; kişiler kendilerini güvende hissetmez çünkü zararlı ve tehlikeli bir şeylere karşı tehdit durumu oluşur. “Başlangıçta her şey soğuk boş ve anlamsızdı. Kutsal Rüzgâr sular üzerinde okşar gibi anaforlarla esiyor, güneş ve ayın, burçlar ve yıldızların henüz yaratılmadığı zifiri gecede, gözleri mücizevî bir dokunuşla açılmış halde bizzat kendini, yani karanlığın yine ta kendisini gören kör tabiatı sanki teselli ediyordu” (Anar, 2022: 10) gibi zaman tasvirlerinde hava rüzgârlıdır, gök gürültüleri karanlığa eşlik eder böylece kasvet ve korku içeren gotik bir atmosfer oluşur.

Anar, zamanı belli bir tarihsel dönemi anlatmaktan ziyade romanın işleyişinde yardımcı bir unsur olarak kullanır. Romanda zaman kutsallığından arındırılmış ve döngüsel denilebilir. Mitolojik öğelerin sıklıkla kullandığı eserde zaman “yeniden doğuşu” ve “yeniden yaratılmayı” hatırlatır.

8. Dil ve Üslup

Postmodern romanın bir diğer önemli unsuru da oluşturduğu özgün dil kurgusudur. Dil; kurallı, anlamlı, anlaşılır bütünlüğünden kopartılır. Değişik, belirsiz, karmaşık bir hale bürünür. Anar’ın en önemli özelliklerinden biri, oluşturduğu dili ve üslubudur.

Anar, romanlarında oluşturduğu kendine has dili ve anlatımı sayesinde derin bir tarihsel atmosfer oluşturur. Bu atmosferi, ironik ve mizahi bir üslupla verir. Örneğin gemide anten olması, geminin bir iletişim aracı olması, 3d printer, canavarın mangal gibi yellenmesi ve küllerini boşaltması gibi mizahi unsurlar da eseri eğlenceli hale getirir. Yazarın gerçekçi bir tavır yerine oyun oynadığını belli eden bu ironik tavrında meddahvari üslubunun da etkisi vardır.

Anar, genellikle sözcüklerini metnin ve dönemin içeriğine göre düzenler. Çoğunlukla kullanımdan düşmüş sözcükler ve deniz terimleriyle dolu betimlemeler yapar. Kitabın önemli kısmı bunun gibi eski Türkçe ve teknik terimler içerir:

“İstim verildikten sonra fokurdayan soda kazanında tazyik hemen yükselince, giderek artan vuruntularla inip çıkan pistonlar, pervane şaftını döndürmeye başladı. Makineler soda ile dakikalar içinde çalışmaya başlasa bile, yarım yoldan daha yüksek sürat için tahtelbahir gemisi buhar kazan tazyikini, külhanında yaktığı Westfal taşkömürünün harurî kuvveti ile sağlamaktaydı” (Anar, 2022: 13).

Telsizle haberleşme, dış dünya ile iletişim kurmanın tek şeklidir ve dil mors alfabesidir. Teknoloji, insanın en doğal varlığı olan dil ile de arasına girer. Romanda, teknoloji sadece insanın dış dünya ile iletişimini kendisine bağlamakla kalmayıp gemide yaşayan insanların birbirleriyle iletişim kurmak için onun terminolojisini kullanmaya mecbur olmalarını sağlamaktadır. “Teknik

dünyanın yeni insanı, gelenekteki doğallığından uzaklaşarak yapay bir dilin esiri olur. Nitekim geleneğin doğal dilini romanda günlük hayatta din ile ilgili olan ve sürekli kullanılan “vallahı, billahi, âmin, inşallah” gibi kelimeler ve dualar temsil eder. Yapaylığın simgesi durumundaki teknik terimlerle, doğalın simgesi durumundaki dinî terimlerin oluşturduğu zıtlık ve çatışma romanın dil düzlemine yerleştirilen iki farklı kutbu temsil eder” (Nakıboğlu, 2022: 77).

Anar’ın önemli özelliklerinden biri de ikiliklerden yararlanarak ironi oluşturmasıdır. Dindar hafız ile tahsilli Züp arasında yaşanan tartışmada Anar, din ve tapınma ihtiyacını, alaylı okullu çekişmesi, açgözlülüğü ve lider arayışını ironik bir üslupla şöyle aktarır:

“Tahsil ve terbiyeleri için servetler harcanmış iki efendinin bu kadar kolay parlamaları için herhalde birkaç kuşak daha geçmesi gerekecekti. Servete konmuş fakirin üç kuşak fakirlik kokması ve açlığın yerini açgözlülüğün alması yahut dinden çıkmış Müslümanın üç kuşak daha hacı yağlı kokması ve takvanın yerini bağnazlığın alması doğrudur” (Anar, 2022: 46).

Anar; hurafeler, batıl inançlar, tılsımlar, büyüler karşısında pozitif bilimin ironilerle dolu eleştirisini mizahi dehasıyla yapar:

“Allah bizi bildiğimizden, gördüğümüzden ayırmasın” diye mırıldanan Karagümrük’ü “camide imamın hutbesini yahut bir şeyh vaazı dinliyor zannedirdi. Allah için, mürettebatın dini bütün olan neredeyse tamamı, ölümden sonra dirilişe ve meleklerle kamilen iman ettiklerinden, yani inanılması en zor ve hatta imkansız şeylere bir kez inandıklarından tabiatüstü görünen diğer şeyleri (...) alelade sayıp hayatın ve hayatlarının olağan akışı içine zaten çoktan yerleştirmişlerdi. Çünkü hem imanları hem batıl itikatları gayet sağlamdı” (Anar, 2022: 86).

Sonuç

Postmodern roman, klasik romanın oluşturduğu birçok unsuru değiştirir. Roman türüne birçok yenilik getirir. Bunların başında kişiler edilgen hale gelir. Zaman ve mekân belirsizleşir. Olaylar, çoklu bakış açısıyla göreceleşir. Bu türün romanlarında okurla sohbet eden, romanın içinde kendini belli eden, gerçekçi bir tavır yerine oyun oynandığı belli olan bir tutum sergilenir.

Postmodern akımın önemli temsilcilerinden olan Anar; toplumun her kesiminden seçilen renkli karakterleri, kullanılan birbirinden farklı anlatım teknikleri, ironik ve meddahvari anlatımıyla Türk edebiyatında ayrı bir öneme sahiptir. Tarih, felsefe, din ve mitoloji gibi çeşitli kaynaklardan beslenen olay örgüsüyle düş ve gerçeği birleştirir.

Anar, sekiz yıl aradan sonra okurlarıyla buluştuğu *Tiamat*’ta tarihi gerçekler ve mitolojik hikâyeleri fantastik unsurlarla harmanlar, orijinal karakterler yaratır. Okuyucuyu denizaltında fantastik bir yolculuğa çıkaran yazar, korku ve gerilimi eser boyunca canlı tutar. Aklın yol göstericiliğinin önemine değinen yazar olağanüstülüklerden, büyülerden ve batıl inançlardan medet uman anlayışı ironik bir mizahla eleştirir.

Kaynakça

- Anar, İ. O. (2022). *Tiamat*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Argunşah, H. (2002). “Tarihî Romanda Postmodern Arayışlar”, *İlmi Araştırmalar*, S.14, s.17-27.
- Aydemir, M. (2014). “İhsan Oktay Anar’ın Yedinci Gün Romanında Postmodern Kurgu Evreni”, *International Association Of Social Research*, S. 1, s.121-127.
- Aydoğdu, Y. (2015). “Postmodern Bir Roman Çözümlemesi”, *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 9, s.235-258.
- Cihankar, Ü. K. (2019). *İhsan Oktay Anar’ın Romanlarında Bir Tür Olarak Fantastiğin İzleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Giresun.
- Çetişli, İ. (2009), *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*, Ankara: Akçağ Yayınları.

- Demirci, K. (1997). “Harut ve Marut”, *İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Doltaş, D. (2003). *Postmodernizm ve Eleştirisi*, İstanbul: İnkılap Kitabevi Yayınları.
- Ecevit, Y. (2001). *Türk Romanında Postmodern Açılımlar*, İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Uçan Eke, N. (2014). *Muhibbî Dilinden Kanunî Sultan Süleyman'ın Korkuları*, Korku Kitabı, İstanbul: Kitapevi Yayınları,
- Gündüz, O. (2012). *İhsan Oktay Anar'ın Kurgu Dünyası*, Ankara: Grafiker Yayınları.
- Güngör, M. (2014). “Hristiyanlıkta Yedi Ölümcül Günah”, *Dini Araştırmalar*, S. 45, s. 36-59.
- Hüküm, M. (2017). “İhsan Oktay Anar'ın ‘Puslu Kıtalar Atlası’ Romanının Metinlerarası İlişkiler Açısından Değerlendirilmesi”, *Akademik Matbuat*, S.1, s. 38-51.
- Nakıboğlu, G. (2022). *İhsan Oktay Anar'ın Tiamat Romanında Teknolojinin ‘Para-Anormal’ Görünümleri, Filoloji Alanında Teori ve Araştırmalar*, İzmir: Serüven Yayınevi.
- Teker García, A. (2010). *Latin Amerika Edebiyatı'nda Büyülü Gerçekçilik*. Ankara: Ürün Yayınları.
- Yalçın Çelik, S. Dilek (2005). “Eski Zaman Mucitlerinin İnanılmaz Öyküleri Kitabı’1 Hiyel: Hiyel mi Yoksa Hayal mı?”, *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Katkı Oranı Beyanı

Makalenin yazarları, makaleye eşit oranda (%50) katkı yapmışlardır.

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

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



EEDER

Edebi Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Ekim 2022, Cilt 6, Sayı 2

Atf/Citation: Özdemir, M. (2022). "Şeyhülislâm Hocaşâde Esad Efendi'nin Gül-i Handân'ında Gülistân Sözlüğü", *Edebi Eleştiri Dergisi*, 6(2), s. 165-191.

Mehmet ÖZDEMİR*

Şeyhülislâm Hocaşâde Esad Efendi'nin Gül-i Handân'ında Gülistân Sözlüğü**

*Gülistân Dictionary in Sheikh al-Islam Hocaşâde Esad Efendi's Gül-i
Handân*

ÖZ


Gülistân, Sadî-i Şîrâzî (ö. 1292) tarafından Salgurlu hânedanından Ebû Bekir b. Sad b. Zengî adına 1258'de kaleme alınmıştır. Eser, münâcât, naat ve sebab-i telifini anlatan bir mukaddime ile başlar. Akabinde padişahların hâl ve hareketlerini, dervişlerin ahlâkını, kanaatin faziletini, susmanın faydalarını, aşk ve gençliği, güçsüzlük ve ihtiyarlığı, terbiyenin etkisini ve sohbet âdâbını konu alan sekiz bölüm yer alır. Günlük hayatta karşılaşılan olaylar dikkate alınarak bunlardan ahlâkî ve edebî sonuçlar çıkarılabilen hikâyeler, nükteler ve beyitlerle süslenen eserin 14. yüzyıldan günümüze değin pek çok dile tercümesi yapılmıştır. Osmanlı medreselerinde Farsça öğretiminde ders kitabı olarak okutulacak kadar rağbet gören Gülistân'ın Türkçeye pek çok tercüme ve şerhleri yapılmıştır. Ayrıca eserin kelime kadrosunu ihtiva eden eser sözlüğü niteliğinde sözlükleri de hazırlanmıştır. Gülistân'ın Türkçe tercümelerinden biri de Sultan I. Ahmed adına Hocaşâde Esad Efendi tarafından Gül-i Handân adıyla yapılan tercümedir. Gülistân'ın aslına uygun olarak manzum bölümleri nazmen, mensur bölümleri nesir formunda tercüme eden Esad Efendi, Gül-i Handân'ın sayfa kenarlarına Gülistân'da geçen Arapça-Farsça bazı kelimelerin anlamlarını not ederek küçük bir Gülistân sözlüğü oluşturmuştur. Çalışmada Esad Efendi'nin hayatı ve Gül-i Handân adlı tercüme eseri hakkında bilgi verilmiş, sayfa kenarlarında yer alan söz konusu sözlük, eser sözlüğü bağlamında incelenerek çeviri yazılı metni araştırmacıların dikkatine sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Hocaşâde Esad Efendi, Gül-i Handân, Gülistân Tercümesi, Gülistân Sözlüğü.

ABSTRACT

Gülistân was written by Sadî-i Şîrâzî (d. 1292) on behalf of Abu Bakr b. Sad b. Zengî from the Salgurlu dynasty in 1258. The work begins with an introduction describing the munajat, naat and the reason why it is written. Afterwards, there are eight chapters on the behaviors and attitudes of the sultans, the morality of the dervishes, the virtue of modesty, the benefits of silence, love and youth, weakness and old age, the effects of education and the manners of conversation. The work, which is decorated with stories, jokes and couplets, from which moral and literary conclusions can be drawn, taking into account the events encountered in daily life, has been translated into many languages from the 14th century to the present day. Many translations and commentaries of Gülistân into Turkish were made, which was so popular that it was used as a textbook in Persian teaching in Ottoman madrasahs. In addition, dictionaries in the form of a work dictionary containing the vocabulary of the work have also been prepared. One of the Turkish translations of Gülistân is the translation made by Hocaşâde Esad Efendi on behalf of Sultan Ahmed I under the name Gül-i Handân. Esad Efendi, who translated the verse sections in verse form and the prose sections in prose form in accordance with the original of Gülistân, created a small Gülistân dictionary by noting the meanings of some Arabic-Persian words in Gülistân on the margins of the pages of Gül-i Handân. In the study, information was given about Esad Efendi's life and his translation work named Gül-i Handân, and the translated text was presented to the attention of researchers by examining the dictionary in question in the context of the work dictionary.

Keywords: Hocaşâde Esad Efendi, Gül-i Handân, Gülistân Translation, Gülistân Dictionary.

* Doç. Dr., Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, mehmet.ozdemir@bilecik.edu.tr  ORCID: 0000-0003-0544-9280

** [Araştırma Makalesi] Geliş Tarihi: 31.07.2022 Kabul Tarihi: 04.10.2022 Yayın Tarihi: 25.10.2022 DOI: 10.31465/eeder.1151711 (Bu çalışma, Mehmet Özdemir tarafından hazırlanan *Türk Edebiyatında Gülistân Tercümeleri ve 17. Yüzyıl Yazarlarından Hocaşâde Es'ad Mehmed Efendi'nin Gül-i Handân (Terceme-i Gülistân)*'i başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.)

Giriş

Sadî-i Şirâzî'nin *Gülistân* adlı eseri yazıldığı tarihten itibaren büyük rağbet görüp birçok dünya diline çevrilmiştir. Bununla beraber eserin Farsça ve Türkçe şerhleri yapılmış ve eserin anlaşılması için sözlükler hazırlanmıştır. *Gülistân*'ın etkisiyle Muînüddîn Cüveynî'nin *Nigâristân*'ı, Câmî'nin *Bahâristân*'ı, Mecd-i Hâfi'nin *Ravza-i Huld*'u ve Kemalpaşazâde'nin *Nigâristân*'ı gibi nazireler de yazılmıştır (Yazıcı, 1996: 140-141). Osmanlı medreselerinde Farsça öğretiminde ders kitabı olarak okutulacak kadar rağbet gören *Gülistân*'ın Türkçeye pek çok tercüme ve şerhleri yapılmıştır. Ayrıca eserin Arapça-Farsça kelime kadrosunu ihtiva eden eser sözlüğü niteliğinde sözlükleri de hazırlanmıştır (Kartal, 2001: 101-115; Özdemir, 2011: 1-25; Çelik, 2017: 45-83).

Gülistân'ı Türkçeye *Gül-i Handân* adıyla tercüme eden Hoca-zâde Esad Efendi eseri tercüme etmekle kalmayıp *Gülistân*'da geçen seçilmiş bazı Arapça-Farsça kelimelerden oluşan bir *Gülistân* sözlüğü de hazırlamıştır. Burada Esad Efendi'nin hayatı ve *Gül-i Handân* adlı tercüme eserine dair bilgi verilmesi, sonrasında bahse konu sözlüğün içeriği ile çeviri yazılı metninin ortaya konulması uygun olacaktır.

1) Hoca-zâde Esad Efendi (1570-1625)

Hoca-zâde Esad Efendi 14 Haziran 1570 yılında İstanbul'da doğmuştur. 1598-1599 arası şeyhülislâmlık görevinde bulunan ve Tâcü't-tevârih adlı eseriyle tanınan Hoca Sadeddin Efendi'nin oğludur. Babasına nispetle "Hoca-zâde" nâmıyla anılan Esad Efendi, tahsil hayatına babasından ve Molla Tefvik Gilânî'den aldığı derslerle başlar. 1588'de, on sekiz yaşında iken Haseki medresesine mülâzım olur (Aktepe, 1995: 340; Kahraman-Güntekin-Dadaş, 1998: 360-361) Sahn-ı Semân, Sultan Selim ve Süleymaniye medreselerinde müderrislik görevlerinin ardından Temmuz 1593'te Dârü'l-hadîs'e, Şubat 1596'da Edirne kadılığına tayin edilir (Aktepe 1988, IV: 3589). Babası şeyhülislâm iken Esad Efendi İstanbul kadılığı makamındadır. Çelebi Müftü lakabı ile tanınan ağabeyi Hoca-zâde Mehmed Efendi'nin şeyhülislâmlığı döneminde Anadolu kazaskerliğine getirilir. Ağabeyinin görevinden ayrılmasını müteakip 6 Ocak 1603'te Anadolu kazaskerliğinden azledilen Esad Efendi'nin bürokrasideki bu atama ve hızlı yükselişi babasının nüfuzu ve padişah üzerindeki tesirine bağlanmaktadır (Solakzâde, 1989: 377).

1604-1605 ve 1606-1608 tarihleri arasında iki defa Rumeli kazaskerliğine tayin edilen Esad Efendi, ağabeyi Şeyhülislâm Mehmed Efendi'nin ölümünün ardından 46 yaşında iken şeyhülislâmlığa tayin edilmiştir (Danişmend, 1972: 121). Esad Efendi, padişahlığın I. Ahmed (ö. 1617), I. Mustafa (ö. 1639), II. Osman (ö. 1622) ve yine I. Mustafa, IV. Murad (ö. 1640) arasında dört defa el değiştirdiği dönemde iki defa bu makama tayin edilir ve toplam sekiz yıl altı ay şeyhülislâmlık yapar. Mensup olduğu aile ve şahsî meziyetleriyle devrinin en tanınmış simaları arasına girer ve devlet işlerinde çok faal rol oynar (Aktepe, 1995:340)

Esad Efendi, I. Ahmed'in vefatından (1617) sonra I. Mustafa'nın tahta geçmesinde ve ardından da hallinde etkili olup (1618), kendisinden önce amcasının tahta çıkmasında oynadığı rol dolayısıyla da II. Osman'ın düşmanlığını kazanır (Aktepe, 1995: 340). II. Osman padişah olduğunda Esad Efendi'nin yetkisini sınırlayarak ona yalnız fetva işlerini bırakıp ilmiye mansıplarının tevcihini, yani ulemânın sırasını düzenleme yetkisini hocası Ömer Efendi'ye verir (Peçevi İbrahim Efendi, 1992: 346).

Şeyhülislâmların sefere gitmesi âdet olmadığı halde Esad Efendi, II. Osman'ın gönlünü almak için Hotin seferine katılmıştır. Ancak ordu İsakça'da iken, rahatsızlığı sebebiyle seferden dönmek zorunda kalır. II. Osman geleneğin dışına çıkarak Esad Efendi'nin kızı Âkile (Ukayla) Hanım ile evlenme isteğine Esad Efendi başlangıçta karşı çıksa da sonra güçlkle rıza gösterir. II. Osman tarafından Aziz Mahmûd Hüdâyî Efendi vekil tayin edilmek suretiyle nikâh akdi gerçekleşir (Uzunçarşılı, 1998: 461).

Aralarındaki soğukluk sebebiyle damadından daima uzak duran Esad Efendi, ancak çok önemli meseleler ortaya çıktığında saraya gitmiştir. II. Osman'ın hacca gitme isteğine Esad Efendi ve diğer bazı ulema karşı çıkıp padişahı hacca gitmekten vazgeçirmeye çalışır. Esad Efendi, padişahların hacca gitmekten çok adaletle hükmetmesi gerektiğini, zira büyük bir fitne tehlikesinin baş gösterdiği fetvasını verdiyse de padişah -bir rivayete göre- fetvaları yırtmış ve Hoca Ömer'in de etkisiyle kararından dönmemiştir. II. Osman'ın katliyle sonuçlanan ayaklanmada Esad Efendi padişahla isyancılar arasında arabuluculuk yapma çabasında olan ulema arasında yer alır (Aktepe,1995: 340; Solakzâde, 1989: 477-483).

Esad Efendi, bütün çabalarına rağmen olayların büyüüp önü alınamayacak boyutlara ulaşmasına ve çıkan isyanda II. Osman'ın öldürülmesine engel olamaz. Damadının cenazesine de katılmayınca görevinden istifa etmiş sayılır (21 Mayıs 1622/10 Recep 1031). Bir yıl sonra, Ekim 1623 (Zilhicce 1032)'te IV. Murad zamanında, halefi Zekeriyâyâde Yahya Efendi'nin, veziriazam Kemankuş Ali Paşa'nın tesiriyle azlini müteakip ikinci defa şeyhülislâmlığa tayin edilen Esad Efendi, bu ikinci görevi sırasında veziriazamla geçinemez (Aktepe 1995: 340). Esad Efendi, bir yıl yedi ay süren bu görevi sırasında 14 Şaban 1034'te (22 Mayıs 1625) vefat eder ve Eyüp'te babasının yaptırdığı aile mezarlığına defnedilir. Şu mısralar ölümüne düşülen tarihlendir:

Eyle Es'ad Efendi cennet-i 'adni mekân (Ergun, 1936: 1320)

Es'adu'r-Rûm gitdi 'ukbâya

Uzunçarşılı, Esad Efendi'nin devrin meşhur mutasavvıfı Aziz Mahmud Hüdâî'ye (ö. 1628) intisap ederek ondan Celvetiyye tarikatında hilafet aldığını nakleder (Uzunçarşılı, 1988: 461). Devrinin şâir ve münşîlerinden Azmizâde Mustafa Hâletî'nin mektupları içinde Esad Efendi'ye hitâben yazılmış mektuplar da vardır (Azmizâde Mustafa Hâletî, 2003: 27-29; Woodhead, 2007: 53-68). Yine çağdaşı ve devrin büyük şâiri, kaside ustası Nefî de Esad Efendi'nin methi için iki kaside yazmıştır (Akkuş,1993: 230-233).

Türkçe, Arapça ve Farsçaya son derece hâkim olan Esad Efendi, küçük yaşta babasından ve hocalarından ilim tahsil etmiştir. Esad Efendi, çeşitli üst düzey memuriyet hayatının akabinde Osmanlı bürokrasisinin en üst kademelerinden biri olan şeyhülislâmlık makamında görev yapmıştır. Esad Efendi, *Gülistân'ı Gül-i Handân* adıyla Türkçeye tercüme etmenin yanında dört halifenin hilyelerini anlatan *Gülistân-ı Şemâil*, Cuma gününün faziletlerini konu alan *Fezâil-i Cum'a* ve yazıldığı dönemden bugüne İslâm dünyası için her dönemde rağbet gören *Kaside-i Bürde Tahmisi* adlı eserlere imza atmıştır.

Esad Efendi'nin, şiirlerinde Türkçe atasözü ve deyimlerden de yararlandığı, Türkçeyi kullanma konusunda bilinçli ve istekli olduğu *Gül-i Handân* adlı eserinin mukaddimesinde zikredilir. Zira Esad Efendi, *Gül-i Handân'ı* tercüme etmekle Farişî elbise giymiş bir güzel gelinin elbisesini değiştirip Türkî elbise giydirdiğini ifade etmektedir. *Gül-i Handân*'daki manzumeler ahenk unsurları bakımından incelendiğinde birkaç manzumede vezin kusurları olsa da Esad Efendi'nin vezin ve kafiye konusunda da yeterli alt yapıyı taşıdığı görülür.

2) *Gül-i Handân (Terceme-i Gülistân)*

Gül-i Handân, Şeyh Sadî-i Şirâzî'nin *Gülistân* adlı eserinin Hocaşâde Esad Efendi tarafından Türkçe'ye yapılmış tercümesidir. Esad Efendi *Gül-i Handân*'ı I. Ahmed adına inşâ ettiğini aşağıdaki manzumede şöyle ifade etmiştir:

Kıt'a li-mü'ellifihi

Şeyh Sa'dî Sa'd-i Zengî nâmına te'lîf idüp
Eyledi aña *Gülistân*'ı içinde çok senâ

Hazret-i Câmî dahı Sultân Hüsey'n'ün nâmına
Söyleyüp itdi *Bahâristân*'ını behçet-fezâ

Hazret-i Sultân Ahmed nâmına Es'ad dahı
Eyleyüp inşâ *Gül-i Handân*'ı itdi dil-güşâ

Dergehinde bir kara kul olsa idi yaraşır

Sa'd bin Zengî ile Sultân Hüsey'n-i Baykara (Gül-i Handân, N1: 34^a-35^b).

Mütercim, *Gülistân*'ın aslına sadık kalarak eserin manzum bölümlerini nazmen, mensur bölümleri de nesir formunda tercüme etmiştir. Esad Efendi *Gül-i Handân*'da, *Gülistân*'ın orijinal metninde bulunmayan hem mensur hem de manzum ilavelere yer vermiştir. Bu yönüyle *Gül-i Handân* genişletilmiş bir tercüme hüviyetindedir. Manzum ilavelere mesnevi, kıt'a, nazm, şiir, beyt, mısra kelimelerin "li-müellifihi" şeklinde başlıklar yazılmıştır. *Gül-i Handân*'da bazı manzumeler "tercüme-i dîger" başlığı ile mükerrer tercüme edilmiştir. "Mesnevi li-müellifihi, Kıt'a li-müellifihi, Nazm li-müellifihi, Şi'r li-müellifihi" ya da "li-müellifihi" gibi başlıklarda ise Esad Efendi kendi şiirlerine yer vermiştir. *Gül-i Handân*'da Esad Efendi'ye ait olan şiirlerin 50'si beyit, 23'ü nazım ve 11'i mesnevi nazım şeklinde yazılmıştır (Özdemir, 2011: 48).

Esad Efendi *Gül-i Handân*'ı telif sebebini 5^a-6^a varakları arasında anlatmaktadır. Özetle, Sadi'nin bir takım güzel sıfatlarla mücehhez olan *Gülistân*'ını Farsça bilmeyen Rum şairlerinin de faydalanması için tercüme ettiğini vurgulayıp sebeb-i telif için ise şu gerekçeyi ortaya koymaktadır:

Esad Efendi, *Gülistân*'ın faydalı öğütler içerdiğini, Anadolu'da da meşhur olduğundan zaman içinde itibar ehlinin gözlerini nurlandırması ve büyük-küçük herkesin damaklarını tatlandırması gayesi ile bir yadigâr olmak üzere tercüme ettiğini anlatır. *Gülistân*'ı Şirâz elbisesi giymiş bir geline teşbih ederken eserin kendisi tarafından tercümesi olan *Gül-i Handân*'ı da Rûmî elbiseler giydirilmiş bir gelin olarak tahayyül eder. *Gülistân*'ı tercüme etmekle bu güzel geline Rûmî elbiseler giydirdiğini, "-Bahar çiçeklerinin arasına Rûmî bir çiçek olarak- Şiraz gömleğiyle süslü gelinin elbisesini tagayyür-i libâs ve tebdîl-i câme ile Rûmiyâne hil'at giydirip gelin ortaya çıkarıldı" ifadeleriyle dile getirir. Tercümeyle o mesture gelinin güzel yüzünden perdenin kaldırıldığını, bilinmeyen ve görülmeyen güzelliklerin böylece anlaşılır ve farkedilir hale geldiğini anlatır. Gelini süsyeleyen, hazırlayanların gerekli malzemeleri temin etmesi gibi Türkçeye tercüme için dil süslemelerinin zarifâne yapıldığını, heşt-behişt gibi sekiz bab üzere tertip edilip padişaha ithaf ve ihdâ olduğunu ifade eder (Gül-i Handân, N1: 5^a-6^a).

Esad Efendi, Sultan I. Ahmed'e takdim edilen eserin cennet hurileri gibi süslendiğini ve eserin sultana takdimini "gelinin çehresindeki örtünün padişah tarafından açılması" teşbihi ile ifade eder. Eserin, padişahın nazarlarına mazhar olup değer bulması için adap ve dua usulüne uygun olarak takdim edildiğini de kaydeder (Özdemir, 2011: 43-53). *Gül-i Handân*'ın yurt içi ve yurt dışı

yazma kütüphanelerinde bugüne kadar tespit edilebilen 10 yazması bulunmaktadır. *Gül-i Handân*'ın yazma nüshalarının yer aldığı kütüphaneler ve yazmaların yer numaraları şöyledir:

- 1) Nuruosmaniye Kütüphanesi 0004204 (N1).
- 2) Nuruosmaniye Kütüphanesi 0004203 (N2).
- 2) Nuruosmaniye Kütüphanesi 003736 (N3).
- 4) Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Revan Köşkü, Nu. 1912 (R).
- 5) İzmir Hisar 000559 (İ).
- 7) Milli Kütüphane 06 Mil Yz A 69 (M1).
- 6) Milli Kütüphane 06 Mil Yz B 162 (M2).
- 8) Mısır Milli Kütüphanesi Türkçe Yazmaları, Edebi Türkî Kula 58 (MS1)
- 10) Hidiv Kütüphanesi Türkçe Yazmaları, 5566 (MS2)
- 9) Mısır Milli Kütüphanesi Türkçe Yazmaları, Tasavvufî Türkî 2 (MS3).

3) Sözlük Bilimi ve Sözlüklerin Tasnifi

Sözlüklerin yazılış amaçları ve sözlük yazımında kullanılan yöntemler, çeşitlilik arz eden pek çok sözlüğün ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu açıdan bakıldığında sözlüğün tek ve eksiksiz bir tanımı üzerinde uzlaşmanın güç olduğu ortadadır. Bu durumun sözlük bilimi terimi için de geçerli olduğunu söyleyebiliriz.

Sözlük bilimi, ülkemizdeki pek çok araştırmacının çeşitli akademik yayımlarına rağmen henüz üzerinde uzlaşamayan ve tartışmaların devam ettiği bir araştırma alanı olarak görülmektedir. Sözlük yazımı, araştırmacılığı ve kuramcılığı için Batı'da leksikografi terimi kullanılırken ülkemizde sözlükbilim, sözlük bilimi, sözlükbilgisi ve sözlükçülük gibi terimler kullanılmaktadır (Kaynak, 2021: 83).

Usta ve Akalın "leksikografi" sözcüğüne karşılık olarak "sözlükçülük" terimini önermektedir (Usta 2010: 93; Akalın 2010: 164). Boz ise, sözlükçülük terimini "leksikografi"nin "meslek" tarafını karşılama ve sözlük yazımı ve düzenlemesi dışında; sözlük satma, sözlük koleksiyonu yapma vb. işleri de anımsatabileceği için bu terimi sıkıntılı bulur (Boz, 2011: 13).

Yukarıda özetlenen görüşler, konu hakkında yapılan çalışma ve tartışmaların ülkemizde çok eskilere dayanmadığını ve sözlük bilimiyle ilgili tartışmaların günümüzde devam ettiğini göstermektedir. Bu durum alanla ilgili araştırma yapan bilim insanlarının terim konusunda henüz bir uzlaşma sağlayamadığını ve sözlük bilimi ile ilgili terim tartışmalarında alanın sınırlarının tam olarak ortaya konulamadığını göstermektedir.

"Sözlükçülük" ve "sözlükbilimi" terimini kullananlar araştırmacılar belli bir dönemde oluşturulmuş olan sözlük külliyyatını ve geleneğini kastederken, "sözlükçülük" kelimesini kullanmaktadır. Bu yönüyle "sözlükçülük" içerisinde somut olarak bir sözlük ortaya koyma anlamını da içermektedir. Sözlük araştırma, inceleme, sınıflandırma, yöntem ve ilkelerini belirleme çalışmaları için "sözlükbilimi" teriminin kullanılması yerinde olacaktır (Kaynak, 2021: 84).

Sözlükler içerdikleri söz varlığı, madde sıralaması, yazıldığı dil, hedef kullanıcı, verilen bilginin seviyesi gibi çeşitli kriterler doğrultusunda sınıflandırılmaktadır. Sözlükbilimi konusunda çalışma yapan araştırmacılar bu alanın gelişimi çerçevesinde sözlüklerin çeşitli özelliklerini dikkate alarak farklı sözlük tasnifleri ortaya koymuşlardır. Bu tasniflerin en eski ve en çok bilinenlerden biri

Doğan Aksan'ın tasnifidir. Aksan, sözlükleri şöyle tasnif etmiştir üç ana başlık ve alt başlıklar halinde şöyle tasnif etmiştir:

Temel Başlık	Alt Başlıklar
Bir veya birden çok söz varlığını ele alması açısından	a. Tek dilli sözlükler b. Çok dilli sözlükler.
Alfabetik sıradan hareketle hazırlanma bakımından	a. Alfabetik sözlükler b. Kavram alanı sözlükleri.
Ele alınan söz varlığının niteliğine göre	a. Genel sözlükler b. Ağız ve lehçe sözlükleri c. Etimolojik (köken bilgisi) sözlükler d. Tarihsel sözlükler e. Eş anlamlı, zıt anlamlı, eşadlı kelime sözlükleri f. Terim sözlükleri (uzmanlık alanı sözlükleri) g. Okul sözlükleri, 1. Argo sözlükleri i. Yabancı kelimeler sözlükleri j. Yeni ögeler sözlükleri k. Metin sözlükleri l. Deyim ve atasözü sözlükleri m. Yanlış kullanılan ögeler (galat) sözlükleri n. Tersine sözlükler vb.

Tablo I: Aksan'a göre sözlük türleri (Aksan, 1982).

Atkins ve Rundell'ın birlikte yaptıkları sınıflandırma da kapsamlı tasnif denemelerinden biridir. Bu sınıflandırmada sözlüğün dili, kapsamı, boyutu, ortamı, düzeni, dili, kullanıcıların dilleri, kullanıcıların becerileri ve sözlüğün kullanım amacı ana başlıkları altında çeşitli alt başlıklardan oluşan bir tasnif yapılmıştır (Atkins ve Rundell, 2008: 24-25; akt. Bekdaş, 2017: 55:

Atkins ve Rundell'ın sınıflandırmasını esas alan Baskın, sözlükleri maddelerin sıralanışı, boyutu, yayımlanma biçimi, kullanıcıların durumu, kullanım amacı, kaynak dil ve hedef dil arasındaki ilişki, maddelerin açıklanış biçimi ve dil kurallarını açıklama biçimi kriterlerine göre çeşitli alt başlıklar çerçevesinde ele alan bir tasnif denemesi yapmıştır (Baskın, 2012: 395-400).

Yukarıda bahsedilen ayrıntılı tasnifler yanında sözlüklerin sınıflandırılmasında teklif oraya koyan başka araştırmacılar da vardır. Kocaman, sözlükleri betimlemeli/kuralcı sözlükler, eş zamanlı/art zamanlı sözlükler, genel/teknik sözlükler, genel kullanım/öğrenim amaçlı sözlükler ve tek dilli/iki ya da çok dilli sözlükler başlıkları altında 5 gruba ayırmıştır (Kocaman, 1998: 111). Usta'nın tasnifinde sözlükler ansiklopedik sözlükler ve filolojik sözlükler olmak üzere iki başlık altında sınıflandırmıştır. (Usta, 2006: 223-242). Esen, sözlükleri dilbilim sözlükleri, psikoloji sözlükleri, sosyoloji sözlükleri, işaret bilimi sözlükleri olmak üzere dört grupta toplamıştır (Esen, 2009: 475). İlhan ise sözlükleri ortam ve yazılış biçimlerine göre çeşitli alt başlıklarla birlikte üç gruba ayırır: İşledikleri ürünler açısından sözlükler, malzemenin kaydedildiği ortam açısından sözlükler, yazılış biçimleri açısından sözlükler (İlhan, 2009: 538).

4) Eser Sözlüğü Niteliğindeki *Gülistân* Sözlükleri

Bilindiği gibi sözlükler, genellikle dil öğretimi maksadıyla yazılsa da bir eserdeki söz varlığını aktarma fikrinden hareketle hazırlanmış sözlükler de vardır. Daha önce telif edilmiş belli bir manzum ve mensur eserlerin daha iyi anlaşılması için hazırlanmış bu tür özel sözlükleri eser sözlüğü olarak tanımlamak mümkündür. Aksan'ın tasnifinde "ele alınan söz varlığının niteliğine göre" sınıflandırılan sözlüklerin alt başlığında "metin sözlükleri" de yer almaktadır. Hocaşâde Es'ad Efendi, *Gülistân* çevirisi olan *Gül-i Handân* adlı eserinin kenarına *Gülistân*'da geçen 354 kelimenin anlamlarını yazarak bir metin/eser sözlüğü oluşturmuştur. Bu bağlamda değerlendirildiğinde ve yukarıdaki tasnifi dikkate alındığında bahse konu sözlük bir metin/eser sözlüğü niteliğindedir.

Türk edebiyatında Mevlanâ'nın *Mesnevi'si*, *Bostân* ve *Gülistân*, *Bahâristân*, *Şehnâme*, *Târih-i Vassâf*, *Târih-i Nâdirî*, *Siyer-i Veysî* eser sözlüğü hazırlanan önemli eserlerdir (Çelik, 2015: 166-167). Yukarıda bahsi geçen tercüme ve şerhlerinin yanında *Gülistân*'ın tamamı, bilinmeyen kelimeleri ya da hazırlayan kişi tarafından seçilmiş belli başlı kelimelerini açıklamak ve öğretmek için manzum-mensur pek çok sözlük hazırlanmıştır. *Gülistân*'ın yazıldığı tarihten günümüze kadar doğrudan kelime kelime tercüme, manzum lügat formatında ya da yalnızca Arapça ve Farsça kelimelerin Türkçe karşılıklarının verilmesi gibi yöntemlerle hazırlanmış *Gülistân* sözlükleri şunlardır (Çelik, 2015: 168-172).

a) *Kitâb-ı Lügât-i Gülistân*

Müellifi belli olmayan ve tahminen 16. yüzyılda yazılan bu sözlük risalesi, *Gülistân*'da geçen Arapça ve Farsça kelimelerin Türkçe karşılıklarını vermektedir. Bazı Arapça ve Farsça kelimelerin okunuşları yazıyla verilmiş, Arapça çoğul kelimelerin tekil şekilleri de kaydedilmiştir. Bazı kelimelerin hangi dile ait olduğu belirtilmiştir. Arapça ve Farsça olarak yaklaşık 350 civarında madde içeren *Kitâb-ı Lügât-ı Gülistân*'da, maddelerin tertibi için herhangi bir başlık kullanılmamıştır. Bu eserden sonra yazılan *Gülistân* lügatleri, bu eserin birer özeti niteliğinde olup maddeler ve tertip hususiyetleri bu sözlükle benzerlik göstermektedir (Öz, 1996: 269; Çelik, 2017: 168-169).

b) *Müşkilât-ı Gülistân* (1593)

Müellifi belli olmayan bu sözlük Şevval 1001/Temmuz 1593 tarihinde tamamlanmıştır. *Gülistân*'dan derlenen Arapça ve Farsça kelimeler, esere bağlı kalınarak tertip edilmiş ve lügatte yer alan maddeler sekiz bâba ayrılmıştır. *Müşkilât-ı Gülistân* 1000 civarında kelime maddesi ihtiva etmektedir. Kelimeler lügate metinde geçtiği şekilde alınmış ve Arapça kelimeler harekelenmiştir (Öz, 1996: 272; Kartal, 2001: 117; Çelik, 2017: 168-169).

c) *Lügât-i Gülistân* [*Gül-i Handân*'da *Lügât-i Gülistân*]

Hocaşâde Esad Efendi (ö. 1034/1625) tarafından *Gül-i Handân* adıyla yazılan *Gülistân* tercümesinin sayfa kenarlarına yazılmış notlardan oluşan mensur sözlüktür. Mezkûr sözlükle ilgili ayrıntılı bilgi çalışmanın ilerleyen sayfalarında "Eser Sözlüğü Bağlamında *Gül-i Handân*'ın *Gülistân* Sözlüğü" başlığı altında verilmiştir.

d) *Lügât-i Cûy-ı Rahmet* (1669)

Hasan Rızâyî'nin Safer 1080/ Haziran 1669'da tamamlanan yaklaşık 10.000 beyit civarında Türkçe manzum *Gülistân* tercümesi olan *Cûy-ı Rahmet* içinde kayıtlı olup yaklaşık 5000 beyit civarındadır. Yazmanın 11b vараğından başlayarak daha ziyade yaprakların derkenar bölümlerine

yazılan bu sözlük, *Gülistân*'ın sözlükleri içinde bilinen tek manzum sözlüktür (Çelik, 2017: 168-169).

e) *Miftâh-ı Gülistân*

Ali b. Hacı Osmân tarafından telif edilen eserin müellifi hakkında kaynaklarda bilgi bulunmamaktadır. *Gülistân* için yazılmış olan bu sözlük risalesi, Türkçe bir mukaddime ile başlar. Müellif, bu bölümde eserini "ihvân-ı safâ ve halvet-i vefâ" diye tabir ettiği bir mecliste dostlarının kendisinden *Gülistân*'ın zor kelime, tabir ve beyitlerinin anlaşılmasını giderici bir sözlük yazmasını rica etmesi üzerine kaleme aldığını ve onu Sıhâh-ı Acemî usûbu üzerine bina ettiğini belirtir. Otuz dokuz yapraktan oluşan *Miftâh-ı Gülistân* beş bölümden meydana gelmektedir. Birinci bölümde *Gülistân*'da geçen ya da işaret edilen ayetlere, ikinci bölümde hadislerle, üçüncü bölümde veciz sözlere, dördüncü bölümde anlaşılması güç bazı beyit ve şiihlere yer verilmiş ve bunların Türkçe tercümelemleri yapılmıştır. Beşinci bölümde ise, *Gülistân*'dan derlenmiş izaha muhtaç Arapça ve Farsça kelimelerin Türkçe karşılıkları verilmiştir. Bu bölümde yer alan maddelerin önemli bir kısmı Arapçadır. Kelime maddeleri *Gülistân*'da geçtiği şekilde yazılmıştır (Öz, 1996: 367; Kartal, 2001: 118; Çelik, 2017: 170-171).

f) *Lügat-i Gülistân-ı Sa'dî*

Müellifi belli olmayan bu lügat, tahminen 18. yüzyılda telif edilmiştir. "Hâzâ Lügat-i *Gülistân*-ı Sadi" ibaresiyle başlayan ve yanlışlıkla Cifr el-imâm Ali adına kayıtlı olan on dokuz yapraklık bu sözlük risalesi, dört bâbdan oluşmaktadır. Birinci bâbda, *Gülistân*'da geçen 340 civarında Arapça ve Farsça kelimenin Türkçe karşılığı verilmiştir. Maddeler, ilk harfler esas alınarak alfabetik olarak 27 fasla ayrılmış, kelimelerin Türkçe karşılıkları da satır aralarına yazılmıştır (Öz, 1996: 368; Kartal, 2001: 118; Çelik, 2017: 171-172).

g) Ahmed Mazhar, *Gülistân ve Lügat-i Gül-deste*

Ahmed Mazhar, bu eserinde *Gülistân*'da geçen kelimeleri bir araya toplamış ve topladığı kelimelerle ilgili bilgi vermiştir. Eser İstanbul'da basılmıştır (Olgun, 1978:122; Kartal, 2001: 119; Çelik, 2017: 172).

5) Eser Sözlüğü Bağlamında *Gül-i Handân*'ın *Gülistân* Sözlüğü

Derkenâr, Farsça olup sözlükte "kenara veya alta yazılmış yazı, not, esas metne göre çıkma" anlamlarına gelir. Osmanlı bürokrasisinde resmî yazışmalarda kullanılan evrakın üst, yan veya alt taraflarında o işle ilgili olarak daha önce yapılmış muamele, kayıt, şerh gibi durumları ihtiva eden açıklayıcı ve tamamlayıcı yazılara bu ad verilirdi. Ayrıca çeşitli tarihî, edebî ve dinî kitaplarda unutulmuş veya izahına ihtiyaç duyulan ibareler asıl metnin yan tarafına yazılır ve bu da genellikle derkenâr ifadesiyle belirtilirdi (Çetin, 1994: 179-180).

Tercüme eserlerde mütercim, metnin daha iyi anlaşılabilmesi maksadıyla orijinal metinde geçen bazı kelimelerin bilinmediğini düşündüğü anlamlarını ya da metin bağlamı anlamını açıklama gereği duyabilir. Bu açıklamalar bazen bir sözlük oluşturacak nitelikte ve hacimde olabilir.

Hocaşâde Esad Efendi de Sadi'nin *Gülistân* adlı eserini *Gül-i Handân* adıyla Türkçeye çevirirken *Gülistân*'da geçen çoğu Arapça-Farsça kelimelerin anlamlarını ve kelimelerle ilgili çeşitli izahları eser kenarına yazarak sözlük niteliğinde bir çalışma ortaya koymuştur.

Gül-i Handân'ın derkenâr metni olarak eser içinde yer alan *Gülistân Sözlüğü*'nü sözlük türünün tasnifinde dikkate alınan kriterlere göre değerlendirdiğimizde şunları söyleyebiliriz:

Gül-i Handân'ın *Gülistân Sözlüğü*, *Gülistân*'da geçen kelimelere yer verdiği için tematik bir sözlük olarak kabul edilebilir. Sözlükte yer alan kelimeler alfabetik olarak değil tercüme edilen eserin orijinal metnindeki sıraya göre anlamlandırılmıştır. Söz konusu sözlük Arapça-Farsça kelimelerin Türkçe karşılıklarını verdiği için iki dilli sözlükler sınıfına dâhil edilebilir. Kapsamı ve boyutu açısından terim sözlüğü ve küçük sözlükler grubundadır. Yayımlanma biçimine göre yazma sözlükler kategorisinde değerlendirilebilir. Eğitim amaçlı ve maddeleri açıklar nitelikte bir sözlüktür. Sözlük, bazı kelimelerin etimolojisini yatığı ve bağlam anlamını verdiği için kısmen etimolojik sözlük ve bağlam sözlüğü olarak da kabul edilebilir.

Gül-i Handân'ın derkenâr metinleri, *Gülistân*'ın daha iyi anlaşılmasını sağlayacak açıklamaları içeren metinlerdir. Esad Efendi *Gülistân*'da geçen kelimelerin sözlüğünü oluştururken herhangi bir sınıflandırma, sıralama ya da metot uygulamamış; ancak tercüme yaparken sırası gelen kelimeyi anlamlandırma ya da izah ihtiyacı duyduğunda bu işlemi sayfa kenarına yazmak suretiyle yapmıştır. Mütercimim hazırladığı *Gülistân* sözlüğüne alınmış kelimeleri dört grupta toplayabiliriz:

a) Etimolojisi Yapılan Kelimeler

Esad Efendi'nin *Gül-i Handân* adlı eserinin sayfa kenarlarında yer alan *Gülistân* sözlüğü metinlerinde etimolojisi yapılan kelimeler hemen her sözlükte anlamına rastlanan sıradan kelimeler değildir. Bu kelimeler, genellikle başka kelimelerle karıştırılma ihtimali olan, herkes tarafından anlamı bilinmeyen, imlasında ihtilaf olan kelimelerdir. Aşağıda yer alan metin bu gruptaki kelimelere örnek olarak verilebilir:

be-düstî (بدوستی): "Be-düstî" 'ibâretinde bâ harf-i kâsemdür. Âhirindeki bâ harfi maşdardur. Dostlık haqqiy'çün ol maḥbûbdan şoñra gayrilerle şoḥbet ḥarâmdur dimekdür. Yâ vaḥdetdür diyen işâbet itmemişdür (225b).

kiş (کش): Kesr-i kâf iledür. Aşlında "ki eş" idi. Hemze fethasıyla bile ḥazf olunup sîn kâf'a vaşl olundu. Zebân-ı Fârisî 'de zamâyiriñ mā-ḳabli meftûḥ olduğı cihetden "ke's" feth-i kâf ile okunur diyen işâbet itmmişdür (177b).

ruhbanîyyet (رهبانیت): Feth-i rā ile ve teşdîd-i yā ile ruhbanlık ma'nāsına olan "reh-bîn"e nisbetdür. Aşlında ḥavf ma'nāsına olan "rehbet"den me'ḥûzdur. Zirā rāhibler kemāl-i ḥavflarından dünyānuñ lezzāt u shevātın terk idüp ḥalḳdan munḳatı' olup şoḥbetden ictināb iderlerdi ve nesflerine dürlü dürlü cefā cefā vü 'azāb iderlerdi. Kimi kendüsini ḳat' idüp dāyire-i racūliyyetden çıkar idi. Kimi nefsine ihānet için boynuna demür zencîr ḫaḳar idi ve buña beñzer nice riyāzet şāḳa iderler idi (284a).

b) Vezin ve Kafiye ile İlgili Kelimeler

Gül-i Handân'ın sayfa kenarlarında yer alan bazı kelimelerin fonetik özelliklerinin vezin ve kafiye etkisi de izah edilmiştir. Bu kelimeler *Gülistân*'ın manzum bölümlerindeki aruz tasarrufları ve manzumelerin ahenk unsurlarını etkileyen fonetik durumlarla ilgili bilgi vermektedir. Aşağıdaki metinler bu gruptaki kelimelere örnek gösterilebilir:

çine (چینه): Mısrā'-ı evveldeki ḳuş yemi ma'nāsınadır. Mısrā'-ı şānîde "çi" lafzı zarûret-i vezn için işbā' olunup bir miḳdâr medd olunur (64b).

güest (گست): Sîn-i evvelîñ fethi ile lügatdür. Ammā bu maḫalde zarûret-i ḳāfiye için Sîn'in fethi lâzımdur. Ma'nāsı kesildi ve üzüldü dimekdür (307b).

bisyār-ḫ'ār (بسیار خوار): Ba'zı nüḫḫa[larda] "bisyār-ḫ'ār" yerine "bisyār-bār" vāḳi' olmuş. Bu taḳdîrce beytde ḳāfiye mükerrer olmaduğı muḳarrerdür. "bisyār-ḫ'ār" nüḫḫasında daḫı yine ḳāfiye

mükerrer degildir. Zîrâ mısrâ'-ı evvelde "bisyâr-h'vâr" çok yiyici ma'nâsınadır. Mısrâ'-ı şânide ziyâde hâkîr ve h'vôr ma'nâsınadır. Ba'zılar iki nüshada bile "bisyâr-h'vâr"ı çok yiyici ma'nâsına tutup yine kâfiyeye zarar virmez demiş ammâ işâbet itmemişdür (345b).

c) Bağlam Anlamlı Kelimeler

Derkenâr metinlerinde yer alan kelimelerin bazıları da metinden kaynaklı anlam değışikliğı gösteren kelimelerdir. Bu kelimeler metinde, sözlükte ifade ettiğı anlam dışında kullanıldığı için yazar tarafından derkenâr metinleri içerisine alınmıştır. Bazı kelimelerin ise sadece sözlükteki anlamları verilmiştir. Aşağıda yer alan metin bu gruptaki kelimelere örnek olarak verilebilir:

âhenin çengâl (آهنين چنگال): Bu maħalde "âhenin çengâl" den murâd *zür-ı bâzûya mâlik âdem* dimekdür (324b).

enbân (انبن): "Enbân" *tağarcuğ*dur. Ammâ bu maħalde murâd mutlakâ *deridür*. Başmağcılar işledükde dişleri ile saħtiyân ve meşini çiyneyüp çekişdürmege mu'tâdlardur. Aña ta'rîz idüp dir ki: "kızuñ dudağı saħtiyân ve meşin degildür ki dişlersin ve bu kabâhati işlersin" (146a).

engüş (انگشت): "Engüş" burada *barmağ* ma'nâsına degildir. Belki *çivîdüñ dânesidür*. Zamân-ı sâbıkda bir evden bir ulu kişi vefât itse soğak kapusunun üst bâbını çivîd ile boyarlarmış. Hacc-ı şerîfe varanların kapularını kireç ile ağartdukları gibi (339a).

d) Önceki Anlamlandırmalara Yapılan Reddiyeler

Esad Efendi *Gül-i Handân*'ın sayfa kenarlarında not ettiğı sözlük metninde bazı kelimeleri anlamlandırırken *Gülistân*'ın daha önce yapılmış tercüme, şerh ya da sözlük çalışmalarında ilgili kelimeye verilen anlama da göndermede bulunmaktadır. Eser ya da müellif adı zikretmeden daha önce yapılan anlamlandırmanın/tercümenin yanlış olduğuna vurgu yapılan değerlendirmelerin yer aldığı kelimelere aşağıdaki metinler örnek verilebilir:

bütân-ı yağmâyî (بتان يغمایي): *İlleriñ yağma itdikleri maħbûblar* ma'nâsınadır. Ba'zılar "dünyânuñ göñüller yağma idici maħbûbları dimekdür" demiş ammâ evvelki ma'nâ ensebdür (284b).

mürdemî (مردمی): Mürdemî 'ibâreti feth-i Dâl iledür. Ba'zılar feth-i mîm ve zamm-ı dâl ile zabt idüp "merdüm parsâ idüm dimekdür" demişler ammâ lafz u ma'nâ cihetinde rekâketi hafî degildür (124a).

nîmrüz (نیم روز): "Türkistân vilâyetinde bir şehrin ismidir" demişler. Ba'zılar daħı "nısf-ı âlemüñ pâdişâhı dimekden kinâyyetdir" demişler. Ammâ bu fağîrûñ añladuğı budur ki *rub'-ı meskûn-ı pâdişâhî* dimekden kinâyyetdir. Zîrâ âfitâb, şabâħdan nısfu'n-nehâra dek kürre-i arzuñ rub'ını kaç'ider (175b).

Başka eserlerde genellikle müstensihler tarafından ilave edilen bu metinlerin *Gül-i Handân*'da müellif tarafından ilave edildiğı anlaşılmaktadır. Derkenâr metni olarak yazılan sözlüğün diğerk nüshalarda da bulunması, N1 ve N2 nüshalarında sah kaydının yer alması, aynı kâtip elinden aynı kalemden çıkmış olması sözlüğün mütemmim cüz olarak görüldüğü ve sonradan eklenmediğine işaret etmektedir. *Gül-i Handân*'da yer alan sözlük metni mütercimnin *Gülistân*'a hâkimiyetinin yanında Arapça, Farsça bilgisinin de ileri seviyede olduğunu, *Gülistân*'ı tercüme ederken çeşitli kaynaklardan istifade ettiğini, terminolojiye hâkim olduğunu ve sözlük konusuna meraklı olduğunu düşündürmektedir.

Sonuç

Yazıldığı tarihten günümüze kadar rağbet görmüş ve çok okunmuş eserler arasında yer alan *Gülistân* birçok dünya diline tercüme edilmiş eserlerdendir. Türkçeye tercümeleri yanında şerhleri de yapılan eserin daha iyi anlaşılması amacıyla *Gülistân* sözlükleri de hazırlanmıştır. Bu çalışma Hocazâde Esad Efendi tarafından *Gül-i Handân* adıyla yapılan *Gülistân* tercümesinin kenar sayfalarında yer alan ve eser sözlüğü niteliği taşıyan *Gülistân* sözlüğünün çeviri yazılı metnini ortaya koymayı hedeflemiştir. Bu çalışma ile daha önce bilinen *Gülistân* sözlüklerine eser sözlüğü bağlamında bir sözlük daha eklenmiştir.

Söz konusu sözlükte *Gülistân*'da geçen 314 kelimenin Türkçe anlamlarına yer verilmiştir. Ancak bu sözlük seçilen kelimelerin sadece Türkçe anlam karşılığını vermekle yetinmemiştir. Sözlükte geçen bazı kelimelerin etimolojisi yapılmış, bazılarının da bağlam anlamına yer verilmiştir. Bunun yanında *Gülistân*'ın manzum kısımlarında yer alan kelimelerde vezin ve kafiye için yapılan tasarruflar ile bazı kelimelerin daha önce yapılan tercümelelerdeki yanlış anlamlandırmalara itirazlar da içermektedir.

Gül-i Handân'ın *Gülistân Sözlüğü*, muhteva olarak sadece *Gülistân*'da kelimelerden oluşan bir sözlük olduğundan ve *Gülistân*'ın daha iyi anlaşılmasını hedeflediğinden tematik ve eğitim amaçlı bir sözlük niteliğindedir. Sözlükte yer alan kelimeler *Gülistân*'ın yazıldığı dil olan Farsça ve eserde geçen Arapça kelimelerdir. Sözlükte anlamlandırılan kelimelerin, herhangi bir Arapça ya da Farsça lügatte kolayca bulunamayacak, vezin ya da başka zaruretlere sebebiyle çeşitli fonetik değişikliğe uğramış kelimelerden seçildiği görülmektedir.

Esad Efendi'nin hazırladığı *Gülistân* sözlüğünde yer alan bazı ifadelerden onun *Gül-i Handân*'ı hazırlarken daha önce yapılmış *Gülistân* tercümelerini, şerhlerini ve *Gülistân* sözlüklerini tetkik ettiği anlaşılmaktadır. Mütercim, kelimeleri anlamlandırırken zaman zaman daha önce yapılan anlamlandırmalara göndermelerde bulunmakta ve bu anlamlandırmalarla ilgili şahsi görüşünü beyan etmektedir. Bu durum Esad Efendi'nin *Gül-i Handân*'ı ve eserin sayfa kenarlarında kayıtlı *Gülistân* sözlüğünü hazırlarken etraflı bir hazırlık yaptığını ve bilimsel bir metot ile çalıştığını işaret olarak kabul edilebilir. Söz konusu sözlük kapsamı ve boyutu açısından terim sözlüğü ve küçük sözlükler grubunda olsa da yazma sözlükler kategorisindedir. Sözlükte bazı kelimelerin etimolojik izahları yapıp bağlam anlamı da verilmiştir.

Esad Efendi tarafından hazırlanan *Gülistân* sözlüğü manzum ve mensur formlarda kaleme alınan *Gülistân* sözlüklerinden farklı olarak *Gül-i Handân* adlı tercüme eserin sayfa kenarına yazılmıştır. Söz konusu sözlük tercüme eserin içinde yer alan ve sayfa kenarına yazılan ilk sözlük olma özelliğini taşımaktadır. Daha sonra bu usulle yazılan ikinci *Gülistân* sözlüğü ise *Gülistân*'ın Hasan Rızâyî (ö. 1676?) tarafından Cûy-ı Rahmet adıyla yapılan tercümesinin sayfa kenarında yer alan sözlüktür.

Gül-i Handân'da Kayıtlı Gülistân Sözlüğünün Çeviri Yazılı Metni¹

- ‘**amiyân** (عاميان): Taḥfîf-i mîm ile "āmî"nüñ cem'idür. Egerçi lisân-ı 'Arabda teşdîd-i mîm iledür. Ammâ zebân-ı Fâriside mîmi taḥfîf iderler (76b).
- ‘**amm** (عام): 'Arabide teşdîd-i mîm iledür. Ammâ 'Acem taḥfîf-i mîm ile okur. Bu maḥalde taḥfîf iledür (332b).
- ‘**anâkıd** (عناقد): 'Ankûd'uñ cem'idür. Bu maḥalde murâd *ḥurmâ şalkımıdır* (285a).
- ‘**aşâ** (عشاء): Bu ḥadîs-i şerîfde mezkûr olan "aşâ" fethi 'ayn iledür. *Aḥşam ta'âmı* ma'nâsınadır. İkinci "işâ" kesr-i 'Ayn iledür, şalât-ı mağrib ma'nâsınadır. Şalât-ı 'aşâ ma'nâsına degüldür (279a).
- ‘**azîmet** (عزيمت): Lafz-i 'Arabîdür. Fârsice *efsûn* ma'nâsınadır (243a).
- ‘**azûl** (عذول): 'Ayn-ı mühmileniñ fethi ve zâl-i mu'cime ile *melâmet idici* ma'nâsınadır. zamm-ı 'ayn ve dâl-i mühmile ile degüldür (233b).
- a'râf** (اعراف): *Cennet cehennem arasında bir 'azîm sūruñ ismidür* (57b).
- âb-ı şūr** (آب شور): *Acı şu* dimekdür (169a).
- âgen** (آكن): "Āgenîden" maşdarından müştakdur. *Bir nesneyi bir nesneye takmak ve taldurmak* ma'nâsınadır (342b).
- âhek** (آهك): Alçı ve kirece itlâk olunur. Bu maḥalde murâd *kireçdür* (98a).
- âhenîn çengâl** (آهنيں چنگال): Bu maḥalde "âhenîn çengâl" den murâd *zūr-ı bâzûya mâlik âdem* dimekdür (324b).
- âmâc** (آماج): *oḡ atdıkları nişândur* ki 'Arabide *hedef* Türkide *pota* dirler.
- âmûht** (آموخت): Lâzım ile müte'addî ortasında müşterekdür. Beyt-i evvelde müte'addîdür; *ta'lîm itdi* ma'nâsına. Beyt-i şânide lâzımdur; *ta'lîm itdi* ma'nâsına (220b).
- ân ki** (آنكه): *Mürğa* işâretdür (319b).
- arslân ve âgûş** (ارسلان و آغوش): Bir kıldan kinâyetdür. Ferîdün ve Siyâvuş gibi (271a).
- aṭlas-püş** (اطلس پوش): Şeyḥ Sa'dîñüñ 'aleyhi'r-raḥme "aṭlas-püş" dimekten murâdı *libâs-ı fâḥiregî* dimekdür. Yoḡsa ḥâşâ şer'an ḥarâm olan libâsı giymege ruḡşat degüldür (107b).
- âstîn-efşândî** (آستين افشاندی): Āstîn-efşândî 'ibâreti *i'râzdan* kinâyetdür (239a).
- āvâzeş** (آوازش): "Āvâzeş" 'ibâretinde elif maḡşûrdur. Āvâzlığında *kaşr daḡı* luğatdur, *āvâz* ma'nâsına olan "āvâze" *kaşr-ı elif ile âvâzcı* luğat olduğı gibi (120a).
- âzer mâh** (آزر ماه): *Mart ayıdır*. (287a)
- âzerm** (آزرم): Elif-i memdüde ile *ḥürmet* ma'nâsınadır. Ammâ bunda vāv meftûḥ ve elif sâkin okunu; *zarûret-i vezn için* (190a).
- bâ-gürsinegî** (با گرسنگی): "Bâ-gürsinegî" 'ibâretinde rā sâkin ve sîn muḡarrekdür. Bu daḡı luğat-ı faşîhadur. Hareket-i rā ve sükûn-ı sîn ile luğat-ı faşîḡa olduğı gibi. Pes "zarûret-i vezn için rā sâkin kılındı" diyen işâbet itmişdür (285b)

¹ Sözlük maddeleri hazırlanırken tüm nüshalar dikkate alınmış ancak madde açıklamasındaki varak numaraları N1 nüshasına göre verilmiştir. Sözlük maddeleri yazmadaki sıralamaya göre değil alfabetik sıraya göre düzenlenmiştir.

- bāht** (باخت): *Bāhten* ma'nāsınadır. Lâzım ve müte'addî beyninde müşterektür. Bu mahâlde müte'addî murâddur ki *uyanmağ* ma'nāsınadır (192b).
- bahtî** (بختی): Bā'nuñ zammesıyla ve hâ-i mu'cime ile *beserek deve* ma'nāsınadır (114a).
- bäre** (باره): Bā-i 'Arabî ile *bārū* ma'nāsına (180a).
- bäre** (باره): *Bākir at* ma'nāsınadır (261b).
- bārgâh** (بارگاه): "Bārgâh" lafzında "bār" *icâzet ve ruḥṣat* ma'nāsınadır. Mülük ve a'yānuñ meclislerine duḥül icâzete mevķūf olduğı'uçün serāyları ḳapusına bārgâh dirler (36a).
- bār-sālār** (بار سالار): *Kārvān başıdır* (167b).
- bāşed** (باشد): "Bāşed" lafzında sekte vardır. Elif'ine ḫareket virilse selâset-i vezn ḫāşıl olur (162a).
- bāybest** (بای بست): *Temel* ma'nāsınadır (243a).
- bāz-pes** (باز پس): "Bāz-pes" 'ibâretinde "bāz" *girü* ma'nāsınadır. "Pes" *şoñra* ma'nāsınadır. *Şoñra girü virecek degül* dimektür. "Aşlında bāz u pes idi; 'atf-ı tefsîrî ile şoñra vāv ḫazf olundı" diyen işâbet itmemişdür. Zîrâ "bāz" *şoñra* ma'nāsına müsta'mel degüldür (224b).
- bāzū-yı gerdān** (بازوی گردان): "Bāzū-yı gerdān" 'ibâreti Kāf-ı 'Acemî'nüñ fetḫiyledür. *Dönegen* ma'nāsınadır. Murād ḫâteñlikdür. Filde ol şıfat yokdur. Zîrâ ḳolnuñ mafşalı yokdur. Kāf-ı 'Acemî'nüñ zammıyla olmağ daḫı cā'izdür. *Bahādır* ma'nāsına olan "gerd"üñ cem'î olur (273a).
- be-dāngî vü nīm** (به دانگی و نیم): "Be-dāngî ü nīm" 'ibâretinden zāhir-i mefhüm olan *bir bucuğ dāng ile* dimektür. Bu daḫı cā'izdür ki *bir dāng ile yāḫūd nısf-ı dāng ile* demek ola. Bir dāng bir dirhemiñ rub'ıdır. Mısrā'-ı s̄āniye bedel nüşhadur. Bir bucuğ dāng ile yegdür eli kesdirmekden (171b).
- bedraḳa** (بدرقه): "Bedraḳa" lügatde *ḳulavuzdur*. Ammā burada *emîn ü ḫāfiż* ma'nāsınası murâddur (182a).
- bedrūd** (بدرود): *Zamān-ı seferde vedā' idüp esenleşmek* mā'nāsınadır (223b).
- be-düstî** (بدوستی): "Be-düstî" 'ibâretinde Bā ḫarf-i ḳasemdür. Āḫirindeki bā ḫarfî maşdardur. *Döstlik ḫaḳḳı'çün ol maḫbūbdan şoñra ḡayrilerle şoḫbet ḫarāmdur* dimektür. "Yā vaḫdetdür" diyen işâbet itmemişdür (225b).
- be-ḫod ber** (بخود بر): "Be-ḫod ber" *ber-ḫod* ma'nāsınadır (316b).
- Bektāş ve Ḥayltāş** (بكتاش و خيل تاش): *Şāhnāmede meşṫür olan iki pehlevānuñ ismidür* (180a).
- be-nām-ı Sa'd Ebūbekr** (بنام سعد ابوبکر): Siyāḳ u sibāḳa münāsib olan *Ebūbekr'üñ şehzādesi Sa'd Mirza* murād olmağdır. *Ebūbekr'üñ nām-ı sa'dine* dimege daḫı 'ibārenüñ taḫammüli vardır. Ḥāmilāmīnüñ Be-nām-ı Sa'd bin Zengî tamāmeş didügi vech-i ulā iḳtizā ider (34a).
- ber-bäre ber** (بر باره بر): "Ber-bäre ber" 'ibâretinde "bäre" *ḫişār bārūsı* mā'nāsınadır. İkinci "ber" *ilet* ma'nāsına emrdür (312b).
- bere** (بره): *Ḳuzı* ma'nāsınadır (339b).

- berencem** (برنج): "Berencem" 'ibâretinde bā meftūh olup "der-rencüm" ma'nāsına *rencideyem* dimekdür. Kesr-i yā ile fī'l-i muzâri' olup *incinürem* ma'nāsına olmak dağı cā' izdür (195b).
- berü ber** (برو): "Berü ber" 'ibâretinde ikinci rā evvelki rā'yı te'kīd için tekrîr olmuşdur (321a).
- bes nekerde** (بس نکرده): *İktifâ itmedi* ma'nāsınadır. "Çok eylemedi" ma'nāsını viren *haṭâ* itmışdür (235a).
- beser āred** (بسر آرد): *Geçinür* ve 'ömr geçirür (187a).
- Beylekān** (بيلقان): Bā'nuñ ve lām'uñ fethaları ile *Bedaḥşān vilāyetinde bir nāhiyenüñ* ismidür (311b).
- bī-berg** (بی برگ): *Yapraksız* dimekdür. Tevriye *ṭarīki* ile fakīr ü *bī-nevā* ma'nāsınadır (262a).
- bīd-i müşg** (بيد مشك): *Söğüt ağacından bir nev'dür* ki rāyiḥa-i ṭayyibesi vardır (292b).
- bināgüş** (بنا گوش): *Ḳulaḳ tozıdır*. Ammā bu maḥalde "mūy-ı bināgüş"dan murād *saḳaldur*. Bu maḥalde *burşöd* ma'nāsınadır (212a).
- bīnī** (بينی): "Bīnī" 'ibâretinde evvelki yā'da sekte vardır. Bir hareket ile vezne selâset gelür (349b).
- bisyār-ḥ'ār** (بسيار خوار): Ba'zı nüshâ[larda] "bisyār-ḥ'ār" yerine "bisyār-bār" vāki' olmuş. Bu taḳdīrce beytde *ḳāfiye mükerrer* olmaduğı muḳarrerdür. "Bisyār-ḥ'ār" nüshasında dağı yine *ḳāfiye mükerrer* degildür. Zīrā mısrā'-ı evvelde "bisyār-ḥ'ār" *çok yiyici* ma'nāsınadır. Mısrā'-ı şānīde ziyāde *ḥaḳīr* ve *ḥ'ör* ma'nāsınadır. Ba'zılar iki nüshada bile "bisyār-ḥ'ār"ı *çok yiyici* ma'nāsına ṭutup yine "ḳāfiyeye zarar virmez" dimiş ammā işābet itmemişdür (345b).
- bīyālāyed** (بيالاید): *Bulaşdırdı* dimekdür (108b).
- būḳalemün**: "Būḳalemün" bunda *Gülistānī kemḥā didikleri ḳumāşdur* ki her ne cānibden nazar olunsa bir türlü naḳş gösterür (31b).
- buḳalemün** (بوقلمون): *Bir ḳumāşdur ki anda dürlü dürlü elvān görünür*. 'Älemde dağı günāgün şüret müşāhede olınuğı'yçün "ḳarḥ-ı bukaemun" dirler (215a).
- bügsiled peyvend** (بگسلد پيوند): "bügsiled peyvend" 'ibâretiniñ ma'nāsı *rişte-i cānınuñ ta'allüki üzilür* dimekdür. Ba'zılar dağı peyvendi *eñ* ma'nāsına ṭutup *maḫşalları üzilür* dimiş ba'zılar dağı peyvendi *köstek* ma'nāsına ṭutup zebān-ı Türkīde *kaçmak* maḳāmında *üzdi kösteği* dirler (273b).
- bülbül** (بلبل): "Bülbül" lafzında ikinci lām'da sekte vardır. Bir hareket ile vezne selâset gelür (31a).
- bünān** (بنان): "Bün"üñ cem'idür. *Diken dibleri* ma'nāsınadır. *Mezārı üzre ḳucaḳ ḳucaḳ dikenleri bitdi* dimekdür (226a).
- bütān-ı yağmāyī** (بتان يغمایي): *İlleriñ yağma itdikleri maḫbūblar* ma'nāsınadır. Ba'zılar "dünyānuñ gönüller yağma idici maḫbūbları dimekdür" dimiş ammā evvelki ma'nā ensebdür (284b).
- cānavar** (جانور): *Cānlu* ma'nāsınadır (159b).
- cevşen-ḥāy** (جوشن خای): *Ḥabbe delici* dimekdür (273b).

- ciğer-bend (جگر بند):** Böbrekdür. Zebân-ı Fârisîde *gürd* dahı dirlir. ‘Arabca’da *külye/kulli* dirlir (69a).
- cihānī (جهانی):** Yā’sı nisbet içündür. *Cihān halkı* dimekdür (291b).
- cülnār (جلنار):** *Enār çiçegidür*. Gülnār’uñ mu’arrebidür. Kāf-ı ‘Acemī cīm’e kalb olunmuşdur (134b). (Kelime sadece sadece M1’de kayıtlıdır)
- cüvānī (جوانی):** “cüvānī” de olan yā maşdariyyedür (284a).
- çāder (چادر):** Dāl’uñ fethi iledür. Bu maħalde murād ‘avret büründüğü çārdur (322b).
- çeşm-i teng (چشم تنگ):** “Çeşm-i teng” den murād *aç göz*dür (167b).
- çi (چه):** “Çi” lafzlarında olan kesre bir miqdār işbā’ ile okınmak gerekdür ki vezne noķşān gelmeye (338b).
- çine (چینه):** Mısrā’-ı evveldeki *kuş yemi* ma’nāsınadır. Mısrā’-ı şānīde “çi” lafzı zarüret-i vezn için işbā’ olup bir miqdār medd olunur (64b).
- çire (چیره):** Cīm-i ‘Acemīnün kesri ile *cür’etli ve yürekli* ma’nāsınadır (310b).
- çün ziyed (چون زيد):** *Nice dirilür* dimekdür (199b).
- çünin h’āndem (چنین خواندم):** *Hikāye kitāblarında şöyle okudum ki* dimekdür (240a).
- dāme sa’ dehū (دام سعده):** “Dāme sa’ dehū” du’āsında sa’d ibāreti sa’adet ma’nāsına olup *Ebūbekr pādişāha du’ādur*. Şeyh Sa’dī’nün maħşuş müterebbisi olan *Şehzāde Sa’d* murād olmağa dahı müteħammildür (22b).
- debīķ (ديبكي):** Dāl’iñ fethi ve bā’nuñ kesri ile *bir kaşabanuñ* ismidür. “Debīķī” ol kaşabada işlenen kumaşa dirlir (146b).
- defter (دفتر):** “Defter” den murād *bu kitābuñ beşinci bābıdır* (240b).
- dehān-ı sülinc (دسلنج):** *Yelme marazına mübtelā olan ağızdur* (102b).
- dehānş (دهانش):** “Dehānş” ibāretinde nūn zarüret-i vezn için sākin bir yerde cem’ olmuşdur (242a).
- delķ (دلک):** *Hırķa* ma’nāsınadır (107a).
- der-i Çīn (در چین):** “Der-i Çīn” ibāretinün rā’sında sükūt ve hareket ikisi dahı cāyızdır. (139b). (Kelime sadece M1 nüshasında kayıtlıdır)
- dervīşān (درویشان):** Burada “dervīşān” lardan murād *kalenderīler*dür (339a).
- destār (دستار):** “Destar” bunda *destmāl* ma’nāsınadır (27b).
- devħa (دوحه):** *Büyük ağac* ma’nāsınadır. Ol *Gülistān*’uñ agacları birbirine karīb sık olmağıla cümlesi güyā ki şecer-i ‘azīm idi dimege işāret vardır. İkinci beytde mīvesi gün-ā-gün ibāreti bu ma’nāya delālet ider (31b).
- deycūr (ديجور):** *Ķarañu gice* ma’nāsınadır (283a).
- dīde-i teng (ديده تنگ):** *Aç göz* ma’nāsınadır (316b).
- dihħudā (ده خدا):** Ya’ni *kūy ıssı* (339b).
- dihħān (دهقان):** “Dihħān”, “dih ħān” dan ta’rīb olunmuşdur. *Kūy kethūdāsı* ma’nāsınadır. Muṭlaķā kūylı olana dahı dihħān dirlir (165b).
- dimāğ (دماغ):** “Dimāğ” bu maħalde *meşām* ma’nāsınadır (187a).

- dimāğ** (دماغ): Türkîde taḥrîf idüp *damağ* didikleridür. Ammâ bu maḥalde mecâzen *fıkr* ma'nâsını murâddur. Zıkr-i maḥal ve arada ḥâl ḳabîlindür (60b).
- dīv** (دیو): "Dīv" den murâd *şeytândur*. E'aznâ Rabbünâ min şerrihî (198a).
- dümm** (دم): "Dümm" de teşdîd-i mîm zârûret-i vezn içündür (334a).
- edîm** (ادیم): *Saḥtiyân* ma'nâsınadır (263a).
- efânîm** (افانین): *Eşcârîñ dalları ve budağlarıdır*. "Efnân"uñ cem'idür. "Efnân" daḥı cemî'dir. Müfredi "fenen"dür (134b).
- eğânî** (اغانی): "Uğniye"nüñ cem'idür *ra'nâ* ma'nâsınadır ki Türkîde *ırlanan nağş ve şüret* dimekdür ve şavtuñ ağânîye izâfeti 'âmmuñ ḥâşşa izâfeti maḳûlesindendür. Ya'ni eġânî maḳûlesi olan şavta meyl olunur. "Eğânî" aşlında teşdîd-i yâ iledür. Bu maḥalde taḥfîf olunmuşdur (120a).
- eğânî** (اغانی): Şşında teşdîd-i yâ iledir. Bu maḥalde taḥfîf olmuşdur. "Uğniye"nüñ cem'idür. *Irlanan nağş ve şavt* ma'nâsınadır (175a).
- ehl-i dil** (اهل دل): Bu kitâbuñ ekşer-i maḥallinde ki "ehl-i dil" ta'biri vâkı' olmuşdur. *Ḥazret-i Şeyḥ Sa'dî nefsinî murâd ider* demek menkûldür (Kelime sadece N3'te kayıtlıdır).
- enbân** (انبان): "Enbân" *tağarcuğdur*. Ammâ bu maḥalde murâd muṭlakâ *deridür*. Başmağcılar işledükde dişleri ile saḥtiyân ve meşîni çiyneyüp çekişdürmege mu'tâdlardur. Aña ta'rîz idüp dir ki: "kızıñ dudacı saḥtiyân ve meşîn degildür ki dişlersin ve bu ḳabâḥati işlersin" (146a).
- enbân** (انبان): *Tagarcuğ* ma'nâsınadır ammâ bu maḥalde *meşîn* murâddur (263a).
- enbâz** (انباز): *Ortağ* ma'nâsınadır (303a).
- enduh** (انده): *Ġam ve ġuşşadır*. "Endüh"dan muḥaffefdür (188b).
- engür-ı nev-âverde** (انگور نو آورده): "Engür-ı nev-âverde"den murâd *ṭurfanda üzüm*dür. "Ġüre ma'nâsınadır" diyenler işâbet itmemişlerdür (232a).
- engüş** (انگشت): "Engüş" burada *barmağ* ma'nâsına degildür. Belki *çivîdüñ dânesidür*. Zamân-ı sâbıḳda bir evden bir ulu kişi vefât itse soğaq ḳapusınuñ üst bâbını çivîd ile boyarlarmış. Ḥacc-ı şerîfe varanlaruñ ḳapularını kireç ile ağartdukları gibi (339a).
- erre** (اره): *Bıçkı* ma'nâsınadır. Bu maḥalde teşdîd-i râ iledür. Ba'zılar "teşdîd-i râ zârûret-i vezn içündür" demiş ammâ işâbet itmemişdür. Zîrâ teşdîd ve taḥfîf-i râ ikisi daḥı lügatdur (300b).
- esbâb** (اسباب): "Esbâb"dan murâd *esbâb-ı ma'âş*dir. Esbâb-ı 'ilâca ḥaml idenler işâbet itmemişler. Zîrâ hem siyâğ ve hem sibâğ muvâfıḳ-ı vâkı'a muṭâbıḳ degildür (156b).
- esb-i tâzi** (اسب تازی): *Arabî at* dimekdür (170b).
- eşir** (اشر): Kesr-i şîn ile şıfat-ı müşebbehedür; mütekebbir ve *ma'rûr* ma'nâsınadır (188a).
- evbâş** (اوباش): Cemî' şîğasıyla müsta'meldür. *Levendler* ma'nâsınadır (327b).
- eyvân** (ايوان): Lisân-ı 'Arabîde kesr-i hemze ile *şofa-i 'azîme* ma'nâsınadır. Ammâ zebân-ı Fârsîde fetḥ-i Hemze ile isti'mâldür. Çâr-ṭâğ ma'nâsınadır (243a).
- ez-dest-i to müşt ber-dehân ḥorden / ḥöşter ki be-dest-i ḥvîş nân ḥorden**: Bu beytde "dehânüm, nânüm" 'ibâretleri ki Mîm-i tekellümü ḳaldırıp dehân-ḥorden nân-ḥorden yazanlar vezne ḳuşûr getürmüşlerdür.

- ez-tü** (از تو): "Ez-tü" lafzınıñ zammesini işbâ' ile oqumaq gerekdir ki vezne hâlel gelmeye (348a).
- fercām** (فرجام): "Encām" gibi *āhir ü 'ākibet* ma'nāsınadır (190b).
- ferheng** (فرهنگ): *Edeb ü 'aql u hüner* ma'nalarında müsta'meldür (191b).
- ferr** (فر): Luğat-i Fārisi'dür. *Revnaq* ma'nāsınadır. Bu maħalde teşdid-i rā ileddür (92a).
- fersüde** (فرسوده): "Fersüde" aşlında *aşınmış* ma'nāsınadır. Ammā isti'mâlde *mużtarib ve bî-hużür* ma'nāsınadır (159b).
- ferzini** (فرزینی): Şāha rü-keş itmekden fehm olunur ki bu maħalde "şaṭranc"dan murād *şaṭranc-ı Türki*'dür; Frengi degildir (289b).
- fişāndī** (فشانندی): Ekşer-i nüshada "fişāndī" vaķi' olmışdır. Fā ile *şaçduķ* ma'nāsına. Ba'zı nüshada "nişāndī" vaķi' olmışdır; nūn ile. Fā nüshası bi-hasebi'l-mā'nā evlādur (211b).
- fürüd** (فرود): *Aşağı* ma'nāsınadır (135b). (Kelime sadece M1 nüshasında kayıtlıdır)
- fürü-māye** (فرو مایه): *Bed-aşl* ma'nāsına müsta'meldür (146a).
- füsüs** (فسوس): *Hayf* ma'nāsınadır (235b).
- halka be-güş** (حلقه بکوش): Rüsüm-ı 'Acem'dendür. 'Abd-i memlūkāt kulağına halka geçürmek sâ'ir hizmetkârlardan mümtāz olmağ için şoñradan halka be-güş 'ibāreti *abd-i memlūk* ma'nāsına isti'māl oluna (54b).
- hāşā'id** (حصانید): "Hāşāide"nüñ cem'idür. *Biçilmiş ekin* ma'nāsınadır. Bu ḥadīs-i şerīfde insānuñ lisāni orāğa ve söyledügi kelām orāğıle biçilmiş ekine teşbīh olunmuşdur (320b).
- gāv-ı 'anber** (گاو عنبر): "Gāv-ı 'anber"den murād budur ki ba'zılar taḥkīķ itdügi üzre 'anber deñz-i şuğrānuñ tersinden ḥāşıl olur (286b).
- ğazbān** (غضببان): "Ġayn"uñ fethi ile *ğazab-nāk* ma'nāsınadır. "Ķaf"uñ zammı ve "ğayn"uñ fethi kâfiyeye żazar virmez (31a).
- hazef** (خزف): *Saksı* ma'nāsınadır (163a).
- ğāzī** (غاضی): "Ġāzī" lafz-ı müşrekdür. *Ehl-i ġazāya ve cānbāza* dirler (328a).
- gedā** (گدا): Bu maħalde "geda"dan murād *cerrārdur* (139b).
- gendnā** (گندنا): Türkide *pırasa* didükleridür. 'Arabīsi *kürrāşdur* (212a).
- gevher** (گوهر): "Gevher"den murād bunuñ gibi yirlerde *nisbetdür* (328b).
- ḥimā** (حمی): Hā'nuñ kesri ve mīm'in fethi ile *davār girmekden ḥimāyet olunan qorıdır* (127a).
- ḥimā** (حمی): *Qorı* ma'nāsınadır (230a).
- 'ışk-bāzī** (عشق بازی): " 'İşk-bāzī"de olan yā vaḥdet içündür. "Ḥitāb içündür" diyenler müce söylemişlerdür (201a).
- 'icl** (عجل): *Buzağıdır*. Fārsīsi *kūsāledir* (171a).
- 'īs** (عيس): 'Ayn'uñ kesriyle *kızıla mā'il āķ develer*dür. "a'yes"uñ cem'idür. "Zemmera'l-'īs" ibāreti *kārvānuñ develerine zimām urulup çekilip gitdi* dimekdür (182b).
- gīr ü dār** (گیرو): *Tutma ve kapma* ma'nāsınadır (130a).
- girāmī** (گرامی): Kāf-ı 'Acem'üñ kesriyle ve yā-yı aşliyye ile *'aziz ve şerif* ma'nāsınadır (264a).
- girān** (گران): *Sakıl* ma'nāsınadır. Ammā bu maħalde *'azim* dimekdür (273b).

- girev** (كرو): *Rehin* ma'nâsınadır (173a).
- girev** (كرو): *Rehin* ma'nâsınadır. Kâf-ı 'Acemî'nün kesri iledür. Ba'zı "Kâf-ı 'Arabî'nün fetih ile zabt idüp *keştî* ma'nâsınadır" demişler ammâ lügat kitâblarında meşhûr degildür (240b).
- gür** (كور): Kâf-ı 'Acemî ile *hımâr-ı vahşdur*. Türkîde *yaban eşegi* didükleri cânavardur. Behrâm bir 'azîm pâdişâh idi ki hemân hımâr-ı vahş şikârı ile muqayyed idi. Anuñçün Behrâm-ı Gür dimekle mezkûr u meşhûr oldı (129a).
- güş dârend** (كوش دارند): *Şaklayup hıfz iderler* ma'nâsınadır (349b).
- güyî** (كویی): *Güyâ gibi ke'enne* ma'nâsınadır (223b).
- güsest** (كسست): Sîn-i evvelîñ fetih ile lügatdür. Ammâ bu maħalde zarûret-i kâfiye için Sîn'iñ fetih lâzımdur[r]. Ma'nâsı *kesildi ve üzüldü* dimekdür (307b).
- güzîr** (كزير): *Ayırmaq* ma'nâsınadır. Ayrılması kâbil olmayan dosta yâr-i nâ-güzîr dirler. 'Arabîsi lâ-büd dür (30b).
- ħamm** (خم): "ħamm" uñ mîm'inde teşdîd zarûret-i vezn içündür (273b).
- hân** (هان): Edât-ı teşbîhdür. *Ġâfil olma âğâh* ol ma'nâsınadır (290a).
- ħanzal** (حنظل): *Ebû Cehl karpuzı* didükleri nesnedür ki zehr menkûlesindendür (157b).
- ħanzal** (حنظل): *Ebû Cehl karpuzı* didükleridür (302b).
- ħâr u ħas** (حار و حس): *Çalı ve çırpıdır* (161a).
- ħaṭṭ-ı şâhed** (خط شاهد): "ħaṭṭ-ı şâhed" 'ibâreti *ħaṭṭ-ı maḳbûl ve maḳbûb* ma'nâsınadır. Nev-ħaṭ olmaqdan kinâyetdür (211b).
- ħâvî** (خاوی): *Ĥâlî* ma'nâsınadır (66a).
- ħazef** (خزف): *Saksı* ma'nâsınadır (163a).
- hedy** (هدى): Hâ'nuñ fetih ve dâl'uñ sükûtı ile *Ĥarem-i Mekke-i Mükerrmeye ihdâ olunan ħurbân* maḳşûşdur (278a).
- hemedân** (همدان): *Diyârı-ı 'Acemde* bir şehrdür (230b).
- hemîdûn** (هميدون): *Hem-çünân* ma'nâsınadır. Türkîsi *ancılayın* dimekdür (190a).
- her-âyine** (هر آيينه): *Elbette* dimekdür (325a).
- her-âyine** (هر آيينه): Hâ'nuñ ve râ'nuñ fetihyle *elbette* ma'nâsınadır. Lafz-ı müfreddür, mürekkeb degildür (87a).
- hevâdic** (هوارج): "Hevdec" uñ cem'idür. *Bir nev' miħaffedür* ki üsti örtülidir. Bir deveye ancak birin yükledürler (294a).
- ħirsek** (خرسك): *Oğlancıkların oynadıkları uzun eşek oyunudur* (258b).
- ħire-re'y** (خيره راي): *Alçak fikirlü* dimekdür (326a).
- ħire-ser** (خيره سر): *Āciz ü müteğayyir ü mu'âned* ma'nâlarında müsta'meldür (261a).
- ħoş** (خوش): "Ĥoş" lafzı kâfiyesi olan "şeş" lafzına muvâfık olmağ için ħâ'nuñ zammesi zamme ile fetih ortasında okunur (40a).
- ħişt** (هيشت): *Ĥodu ya'ni terk eyledi* ma'nâsınadır (298b).
- ħüşide** (خوشيده): Ĥâ-i mu'cime ile *buruşmuş ve kurumuş* ma'nâsınadır (128b).

- huşt** (خشت): *Kerpiç* ma'nāsınadır. "Huşt"uñ hā'sında keşr ü zamm cā' izdür. Bu maħalde zamm-ı hā iledür. Müşt kâfiyesine muvâfık olmağ için (199a).
- huşub** (خشب): Hā [ve] Şin'uñ zammeleri ile "haşebe"nüñ cem'idür. Bunda qurı ağaçlar ma'nāsınadır (257a).
- huvār** (خوار): Zamm-ı hā-i mu'cime ile *şığır āvāzı* ma'nāsınadır (171a).
- hürrem** (خرم): *Şād* ma'nāsına olduğı te'addi haber tāli'-ra 'ibāretindeki rā harfı zā'id olur (220a).
- h'āhī** (خواهی): "H'āhī" lafzınuñ başında sekte vardur. Hareket ile vezne selāset gelür (84b).
- iħāf** (احاف): *İbrām* ma'nāsınadır (281b).
- īn** (این): "Īn"kelimesi *derbāna*, "ān" kelimesi *kilt*eye işaretdür (74b).
- inā** (انا): "Īnā" zarf ma'nāsınadır (348b).
- inkār** (انكار): Kāf-ı 'Acemī ile şığa-i emrdür. *Zann ile* dimekdür (103b).
- iymin** (ایمن): Hemze'nüñ ve mīm'iñ kesreleriyle *bī-pervā vü emīn* ma'nāsınadır (177b).
- iymin** (ایمن): Hemze'nüñ ve mīm'üñ keşreleriyle *bī-pervā, emīn* ma'nāsında müsta'meldür (56b).
- ķabāle** (قباله): *Hüccet* ma'nāsınadır (315b).
- kāħ** (كاخ): *Kaşrdur, köşk* ma'nāsınadır (238b).
- kām** (كام): Kāf-ı 'Arabī iledür. Bu maħalde murād hemān *murād* ma'nāsınadır. *Dimāğ* ma'nāsına ħaml iden işābet itmemişdür (241b).
- ķapuyı firāz itmek**: *Bend itmek* ma'nāsınadır (64b).
- kār-üftāde** (كار افتاده): *Şāħib-i tecrübe ve başına iş düşmiş ādem* dimekdür. Bu maħalde "kār-üftāde"den murād Şeyħ Sa'dī 'aleyhi'r-raħme kendisidür (240b).
- ķavī-bāl** (قوى بال): "Ķavī-bāl" 'ibāretinde bāl lafzı 'Arabī olup *ķalb* ma'nāsına ve *ħāl* ma'nāsına olmağ cā' izdür ve lafz-ı Fārisī olup *ķol* ve *bāzū* ma'nāsına olmağ daħı cā' izdür (273b).
- ķazz** (قز): Teşdid-i zā-i mu'ceme ile *ipekdür*. Bu maħalde zarūret-i vezn için zā taħfif olunmuşdur (179b).
- ķedd-i yemīn** (كد يمين): *El emegi* ma'nāsınadır (175b).
- ķem gīrī** (كم كبرى): *Zāħirā ķillet* ma'nāsınadır. Ammā murād *cengi bi'l-külliyeye terk itmek*dür (80b).
- ķen'ān** (كنعان): *Ķazret-i Nūħ nebīniñ 'alā nebiyyinā ve 'aleyhi's-selām āşī olan oğlıdur* ki ĝarķ oldu (328b).
- ķenār** (كنار): Bu maħalde "ķenār" *ķoltuğ*dur (259a).
- ķenīzek** (كنيزك): *Cāriye* ma'nāsınadır (173b).
- ķetif** (كتف): Kāf'uñ fetħi tā'nuñ kesri ile *yağrın* ma'nāsınadır (273a).
- ķırķ** (قرق): Bu maħalde "ķırķ" 'ibāreti ħaşr için degildür. *Mücerred keşret*den kināyetdür. Zīrā Ķārūn'uñ ħazīnelerinuñ miftāħlarını yetmiş deve çekerdı. Her bir miftāħ ile yetmiş ķapu açılırdı diyü rivāyet olunmuşdur (77a).
- ķi der-āferīniş** (كه در آفرینش): "Ķi der-āferīniş" mışra'ında *ħalākakūm min nefsin vāħidetin* kerīmesine işāret vardur (61a).

- kift** (کفت): Ba'z-ı nüşhalarda "dest" yerine "kift" vâki' olmuştur. Kâf-ı 'Arabî'nüñ kesri ve tâ'nuñ sükûti ile *yağrındur*. Fârisîde *şâne* dirler (200b).
- kirm-i pile** (کرم پيله): *İpek kurdı* ma'nâsınadır (264a).
- kîş** (کیش): *Hind serhaddinde bir hazîredir* (166b).
- kiş** (کش): Kesr-i Kâf iledür. Aşlında "ki eş" idi. Hemze fethasıyla bile *hazf* olunup sîn kâf'a vaş olundu. Zebân-ı Fârisî'de zamâyiriñ mâ-ķabli meftûh olduğı cihetden "ke's" feth-i kâf ile okunur diyen işâbet itmişdür (177b). (Kelime sadece N3 nüshasında kayıtlıdır)
- ķurbânî** (قربانی): "Ķurbânî"de yâ nisbet içündür. *Ķurbâna lâyıķ davar* ma'nâsına (278a).
- ķuzbân** (قضببان): Kâf'ıñ zammiyle "ķazîb"üñ cem'idür. Bu maħalde *budaķlar* ma'nâsınadır (31a).
- külûķ** (كلوخ): Kâf-ı 'Arabî'nüñ zammiyle *kesik taş* ma'nâsınadır (84a).
- külûķ zer-endüd** (كلوخ زر اندود): *Altun yaldızlı kesek* dimekdür (335b).
- küng** (کنک): Žamm-ı Kâf-ı 'Arabî ile *dilsiz* ma'nâsınadır (325a).
- küşüb** (کثب): Kâf'ıñ ve şâ-i müşelleşenüñ zammeleri ile cem'i keşîbdür. *Ķavm-i Bağbengerî* ma'nâsınadır (294a).
- lâ-cerem** (لاجرم): Aşlında *lâ-muħâle* ve *lâ-büdde* ma'nâsınadır. Şoñra *yemîn* ma'nâsına *ħaķķâ* ma'nâsına isti'mâl olındı (184b).
- lâ-ħavle** (لاحول): "Lâ-ħavle" güyında ya'nî seni esirgemek şeklin gösterip *lâ-ħavle* ve *lâ-ķuvvete illâ bi'llâh* dirler (188b).
- lâyed** (لايد): "Lâyiden"den müştakdur. *Kelbün ağızın açup ürmesidür* (236a).
- leb-i dil-berî** (لب دلبری): *Çeşm-i ħorûsa* teşbîh ider. Müdevver ve sürĥ ve küçek olmaķda (235a).
- lemz** (لمز): Aşlında *göz ile işârete* dirler. Şoñra *dil ile ta'n* ma'nâsına isti'mâl idilir (188a).
- lüc** (لوج): Cîm-i 'Arabî ile *aħvel* ma'nâsınadır. Türkîsi *şaşıd*dur (323b).
- mâ'stehâ** (ماشتهی): "Mâ'stehâ" 'ibâretinde "mâ" devâmiyyedür. *Mâdâm ki iştiħâ eyleye* dimekdür (285a).
- maħall-i birüz** (محل بروز): Ki *ħâşâ ħelâd*dur (166a).
- maşrıķeyn** (مشرقیین): "Maşrıķeyn"dan murâd tağlîb tarîķi ile *maşrıķ u mağrib*dür. Yâħud maşrıķ-ı zayf ile maşrıķ-ı şitâdur. Süre-i Zuħruf'de vâki' olan kelâm-ı şerîfden iķtibâs olunmuşdur (214b).
- meges** (مکس): *Siñek*dür (135b). (Kelime sadede M1 nüshasında kayıtlıdır)
- merdiyēt** (مردیت): "Merdiyēt" 'ibâretinde yâ-i maşdarî sâkindür (37b).
- merdüm-gezây** (مردم گزای): *Ĥalka ziyâde irişdürici ve noķsân getürici* ma'nâsınadır (268b).
- meşânî** (مثنای): "Meşnâ"nuñ cem'idür. *İki kollı sâz* ma'nâsınadır (175a).
- meşşâta** (مشاطه): *Ķızlaruñ ve gelinleruñ zülüflerin tarayup zîb ü zînet viren 'avrete* dirler. Fârisice aña "zen-pîrâne" dirler (36a).
- mi koned** (میکنند): "Mi koned" 'ibâretinde žamm-ı kâf ve feth ikisi daħı câ'izdür. Evvelkisi *iderler* ikincisi *ķoparurlar* ma'nâsınadır (242a).
- mî-büsēnd** (می بوسند): Sîn-i mühmile ile *büs iderler* ma'nâsınadır. Ba'z şâriħler tâ-yı Fârisî ile ve şîn-ı mu'cime ile "mî püşēnd" tutup taşvîr-i ma'nâda "Bezme ħâlî ki Ka'beye

giyürürler" demiş ammā min-vech işābet itmemiştir. Zevk-i selîmi olan fehm ider (264a).

- mihmānī** (مهمانی): "Mihmānī"de yā maşdariyyedir. *Konukluk* ma'nāsınadır (278a).
- min nevālik** (من نوالك): "Min nevālik" 'ibāretinde "min" *bedel* ma'nāsınadır (194a).
- mīnā** (مينا): Burada "mīnā" *yeşil sırça* ma'nāsınadır (31b).
- miskīn** (مسكين): "Miskīn"iñ nūn'ında sekte vardır. Bir hareket ile vezne selāset gelür (333a).
- misma'ī** (مسمعی): Mīm-i ūlānuñ keşri ve mīm-i şānīnūñ fethi ile ism-i 'āletdür. *Kulağ* ma'nāsınadır (230a).
- mīşīn** (ميشين): Türkīde taħrīf olunup *meşin* didükleridür (263a).
- mu'āfi** (معافی): Müfā'ale bābindan ism-i mef'ūldür. *'Āfiyet üzere olan kimesne* dirler. Taqṭī'i i'lām içün bir kelime iken böyle mufaşşal yazılmışdır (230a).
- mu'nim** (منعم): Kesr-i 'ayn ile *şāhib-i ni'met ve devletlü* ma'nāsınadır (173b).
- mukibb** (مكب): Bu kelāmda olan "mukibb" 'ibāreti *lüzüm u mülāzemet* ma'nāsına olan "ekbāb"dan olıcağ fakra isnādı isnād-ı ḥaḳīḳī olur. *Kebebtühū 'alā vechihi* fi'līnūñ maṭāvi'i olan "ekteb"den olıcağ fakra isnādı isnād-ı mecāzī olur. Zīrā yüzi üzere "mukibb" olan ḥaḳīḳatde faḳīrdür faḳr degildür. (279b).
- muḳīm** (مقيم): "Muḳīm" demekde *القناعت كنز لا يفنى (Kanaāt tükenmez bir hazinedir)* ma'nāsına işāret vardır (151a).
- mūriyāne** (موريانه): Şol paşdur ki demürü delik delik eyler (119a).
- mücāveret-muḥāveret** (محاوره - مجارت): "Mücāveret" cīm ile *koñşılık* ve "muḥāveret" ḥā ile *muşāḥabet* ma'nāsınadır (215a).
- mürdemī** (مردمی): "Mürdemī" 'ibāreti feth-i dāl iledür. Ba'zılar feth-i mīm ve zamm-ı dāl ile zabt idüp "merdüm parsā idüm" demekdür demişler ammā lafz u ma'nā cihetinde rekāketi ḥafī degildür (124a).
- mürğ** (مرغ): Mu maḥalde "mürğ"dan murād mürğ-i ḥānegīdür ki *tavuk*dur (78a).
- müst** (مست): "Müst" *gam u guşşa ve şikāyet* ma'nalarına ıtlāk olunur. "Müstmend" *gam u guşşayı mazlūma* dirler (78b).
- müste'ār** (مستعار): "Müste'ār" 'ibāretinden murād *mücerred lafz-ı bī-ma'nā* demekdür. Yāḥud *edāsı kendi kuvvet-i tab'ından degildür, gayriden eküp şatar* demekdür (290a).
- naḥl-bend** (نخل بند): Naḥl bağlacıdır. Naḥl Türkī'de taḥfīf idüp *naḳıl* didükleridür (38b).
- nāmī** (نامی): "Nāmī" 'ibāretinde yā ḥarf-i nisbet olup nāmdār ma'nāsınadır. Lafz-ı Fārisī'dür. Bu daḥı mümkindür ki "nāmī" lafz-ı 'Arabī olup "nūmū"dan ism-i fā'il ola. Bu taḳdīrce "nāmī"lük ḥaḳīḳī olmaz iddi'ā olur (264a). (Kelime sadece N3 nüshasında kayıtlıdır)
- ne pīçem** (نه پيچم): "Ne pīçem" 'ibāreti nūn-ı nefy iledür. *Başına urulmuş mār gibi pīç ü tāb itmege mālīk degilem* demekdür. Ba'zılar "pīçem, bā ile fi'l-i müşbetdür ḳatlı olunmuş mār gibi harekete ḳādir degilem demekdür" demişler ammā çendān münāsib degildür (234a).
- nedānist** (ندانست): "Nedānist" 'ibāreti ma'nā-yı istifhāmı mutazammındır. *Bilmedi mi* demekdür (308b).

- negirifti** (نكرفتي): Fâ'ili qarâra râci' zamîrdür. *Ol kimse ki anı qarâr-ı h'vâb tutmaz idi* dimekdür. "Ol kimse ki qarâr u h'vâbı tutmazdı dimekdür" diyü şerh eyleyen ma'kûs şerh eylemişdür. *Lâ-ta' hüzühü sinetün ve-lâ nevm* kelâm-ı şerîfî bizüm didigümüze şâhiddür (226a).
- nerm-i sühân** (نرم سوهان): *Yumşak eñe* ma'nâsınadır (342b).
- nesaq** (نساق): Nûn'uñ ve sîn'in fethaları ile *üslûb ve tarîk* ma'nâsınadır (298a).
- nesrîn** (نسرین): "Gül-i nâşırî" didikleridür ki *şarı güldür* (187a).
- neyendüht** (نیندوخت): *Qazanmadı* dimekdür (300a).
- nigâr** (نكار): Bu maħalde "nigâr" *naqş* ma'nâsınadır (215b).
- nîmrüz** (نیم روز): "Türkistân vilâyetinde bir şehrin ismidir" demişler. Ba'zılar daħı "nısf-ı 'âlemiñ pâdişâhı dimekten kinâyyetdir" demişler. Ammâ bu faķırüñ añladuđı budur ki *rub'-ı meskûn-ı pâdişâhî* dimekten kinâyyetdir. *Zirâ âfitâb, şabâħdan nısfu'n-nehâra* dek kurre-i arzuñ rub'ını kaťıder (175b).
- nîm-şeb** (نیم شب): "Nîm-şeb" 'ibâreti sükûn-ı mîm ile *nısfu'l-leyl* ma'nâsınadır. Ba'zılar kesr-i mîm ile tutup "izâfet-i bi-ma'nâyîdür" demiş ammâ ħaťâ eylemiş (220a).
- nitersed** (نترسد): "Nitersed" 'ibâreti nûn iledür. İstifhâm ma'nâsı mutazammındur. *Ĥavf eylemez mi* dimekdür (60b).
- niyâm** (نیام): *Kın* ma'nâsınadır (29b).
- nümâyed** (نماید): Mûte'addî vü lâzım beyninde mezkûr beyt evvelinde ve beyt-i şânîde lâzım; *görinür* ma'nâsınadır. Beyt-i şâlişde mûte'addîdür; *göstermek* ma'nâsınadır (195b).
- pâk bisüht** (پاك بسوخت): "Pâk bisüht" 'ibâreti *cümlesin yakdı* dimekdür (301b).
- pâybest** (پایبست): *Temel* ma'nâsına. 'Arabî "esâs"dur (38a).
- pây-merd** (پایمرد): "Pây-merd" şol kimseye dirler ki *bir kimse için kalkıp ayâğ üzre turup ba'z nesne cerr eyleye* (152b).
- pedîd** (پدید): *Zâhir* ma'nâsınadır (278b).
- perdedâr** (پرده دار): *Derbândur*. 'Arabîsi *ħâcib*dür (288a).
- pesîc** (پسیج): "Pesîc" bu maħalde *söz söylemek tedârüki* ma'nâsınadır (314a).
- pesîc** (پسیج): Pâ-i Fârisî ve cîm-i Fârisî ile *sefer yarağın görmeye* dirler. Bu maħalde murâd *âħiret yarağın görecek zamânda 'amel-i şâliħüñ yoğ iken bu rızq u ribâ ile ne tedbîr idersin* dimekdür (280a).
- peşşe** (پشه): *Sivri siñek*. Ekşeriyâ eş'ârda peşşe-yi fîl ile bir yerde zıkr itdikleri anuñçündür ki "peşşe"nüñ daħı fîl gibi ħortümü vardur ve fîliñ ekşeriyâ zevâli ħortümına peşşe girmek iledür (181a).
- peykâr** (پیکار): *Şavaş* ma'nâsınadır (84a).
- peyvend** (پیوند): *Ĥısm ve kavm* ma'nâsınadır (169a).
- peyveste** (پیوسته): *Dâyim* dimekdür (344b).
- pîç pîç** (پیچ پیچ): Gâħ *maķâm-ı medħde gâħ maķâm-ı zemme* müsta'meldür. Bu maħalde murâd *zemm* ma'nâsıdır (187a).
- pîlver** (پیلور): *Çerçi* ma'nâsınadır (29b).

- pindārī** (پنداری): "Pindārī" 'ibareti *ma'nā-yı istifhāmı* mutazammındur (263b).
- pīr-i lāşe** (پیر لاشه): "Pīr-i laşe"den zāhiran murād *Sultān Maḥmūd* olmak görünür. Ammā muṭlak tutulmak *ma'nā* cihetinden evfaḫdur (43a).
- pīş** (پیش): Pā-yı Fārisī iledür. "Bā-i 'Arabī iledür" diyenler işabet itmemişdür (87b).
- porsīdeyiş** (پرسیدیش): "Porsīdeyiş" 'ibaretindeki şīn qarīne-i maḫām ile *har şāhibine* rāci'dür. "Dümm-i ḫareş" 'ibraretindeki şīn daḫı aña rāci'dür (334a).
- püstīn mi dered** (پوستین می دردد): "Püstīn mi dered" 'ibareti *ḡıybet ve müsāvī ider* dimekden kināyedür (268b).
- rākibāt** (راکبات): "Rākibāt" 'ibaretinde olan vāv ḫarfı rubbedür (294a).
- refte der-püstīn** (رفته در پوستین): "Refte der-püstīn" 'ibareti *ḡıybet ü mezemmet itdi* *ma'nāsına* müsta'meldür (336b).
- reşf** (رشف): *Şuyı şormak* *ma'nāsınadır* (220a).
- revzen** (روزن): *Baca vü penceredür*. Bunda *ocaḫdur* ki 'Acem *buhārī* dir (333b).
- rīşān** (ریشان): *Mecrūh* *ma'nāsına* olıcaḫ elif ve nūn ile cem'î kıyāsa muvāfiḫ olur. "Elif ve nūn ile cem'î şāzdur" diyen işabet itmişdür. Rīşān bu maḫalde "rīş"üñ cem'idür; *mecrūh* *ma'nāsınadır*. Cerāḫat *ma'nāsına* degildür ki cerāḫat lafzınuñ azāfetini tevcihde tekellüfe irtikāb olına (217a).
- rūde** (روده): *Bagırsak* *ma'nāsınadır*. Ammā bu maḫalde murād *mi'de* idüḡi zāhirdür (316b).
- rufḫa** (رفقه): Rā'nuñ zammı ve kesri ile *seferde refiḫ olan cemā'āte* dirler (207a).
- ruhbāniyyet** (رهبانیت): Feth-i rā ile ve teşdīd-i yā ile *ruhbānlıḫ* *ma'nāsına* olan "reh-bīn"e nisbetdür. Aşlında ḫavf *ma'nāsına* olan "rehbet"den me'ḫūzdur. Zirā rāhibler kemāl-i ḫavflarından dünyānuñ lezzāt u shevātın terk idüp ḫalkdan munḫatı' olup şöḫbetden ictināb iderlerdi ve nesflerine dürlü dürlü cefā cefā vü 'azāb iderlerdi. Kimi kendüsini ḫat' idüp dāyire-i racūliyyetden çıkar idi. Kimi nefsine ihānet için boynuna demūr zencīr taḫar idi ve buña beñzer nice riyāzet şāḫa iderler idi (284a).
- rūstā** (روستا): *Kūy* *ma'nāsınadır* (254a).
- rūy** (روی): *Tucdur* (38b).
- rūyīn-çeng** (رویین چنگ): *Tuc dırnaḫlu* dimekdür (38b).
- rūzī** (روزی): Yā-i aşliyye ile *rızḫ* *ma'nāsınadır* (263b).
- sā'id** (ساعده): *Bilek* *ma'nāsınadır* (80b).
- ṭabl** (طبل): Türkīde taḫrīf olunup *ṭavul* didikleridür. Ammā bu maḫalde murād *kendini bī-hūde medḫ idüp lāf u ḡüzāf iden şaḫş-ı bī-hünerdür* (280a).
- şabr** (صبر): Bu maḫalde "şabr" ihām tarīḫi ile mezkūrdur. Aşıl *ma'nāsı taḫammül-i ḫarār*dur. Ma'rūf u meşhūr olan acı devāya daḫı taḫammüli vardır. Egerçi ol acı devā *ma'nāsına* olan şabr bā'nuñ kesriyledür. Ammā żarūret-i vezn için sükūt-ı bā ile cā'izdür ve meşhūrdur (202a).
- şald** (صلد): Şād'üñ fethi ve lām'üñ sükūmi ile *ḫatı* *ma'nāsınadır* (127a).
- ṭavīle** (طویلہ): Türkīde taḫrīf olunup *ṭavla* didikleridür (215b).
- şāye-perver** (سایه پرور): *Nāz u ni'met içinde büyümiş ādem* dimekdür (324b).

- sâzed** (سازد): "Sâzî"den müştakdur; *Kanâ'at* ma'nâsına müsta'meldür (187a).
- sebük** (سبك): Aşlında *hafîf* ma'nâsınadır ammâ bu maħalde *fevrî* dimekdür (236b).
- sebüksâr** (سبکسار): *Hafîf* ma'nâsınadır sebük-ser gibi (190a).
- sehm-gîn** (سهمگین): *Korkunc* ma'nâsınadır (287b).
- selîm** (سليم): "Selîm" bu maħalde *sâde-dil ile* ma'nâsınadır (304b).
- sengî** (سنكى): "Sengî" 'ibâretinde yâ nisbet içündür (325b).
- ser** (سر): Bu maħalde "ser" *sevdâ vü hevâ* ma'nâsınadır (217b).
- serheng** (سرهنك): *Çeribaşı ve çâvuş* ve anuñ emşâline itlâk olunur (189a).
- serheng**: Bu maħalde "serheng" *ser-asker* ma'nâsınadır (337b).
- ser-i dînâr** (سر دينار): "Ser-i dînâr" 'ibâretindeki "ser" *sevdâ* ma'nâsınadır (300a).
- ser-keşî** (سرکشی): "Ser-keşî" 'ibâreti "dânişî" 'ibâretine kâfiye olmakda rekâket yokdur. Zir[â] kâfiyeye ħarf-i vaşl lâhiķ olicaķ ihtilâf-ı tevcîh ki reviyiyi sâkiniñ mâ-ķablinüñ hareketidür; câ'izdür (323b).
- ser-mest** (سر مست): "Ser-mest" 'ibâreti *bî-pervâ ve hevâyî* ma'nâsına müsta'meldür. Bu maħalde "âħir" kelimesi mücerred *taķrîr ve te'kîd* için ziyâde olunmuş lafzdur. *Ta'rîz ve ta'accüb* ma'nâsında daħı isti'mâl olunur. Lafz-ı Fârisîdür 'Arabî degüldür. Bu taşrîħ olunmuşdur. Zebân-ı Türkîde isti'mâl olunan "âħî" 'ibâreti bu âħir lafzından taħrîf olunmuşdur (206b).
- setîze-rüy** (ستیزه روی): *Yüzsüz, küstâh* ma'nâsınadır (132a).
- sifle** (سفله): *Alçaķ* ma'nâsınadır (262a).
- sîħ** (سيخ): *Kebâb* demürdür (78a).
- silâħ-şür** (سلحشور): "Silâħ-şür" 'ibâretinde "silâħ", "silâħ"dan taħfîfden olunmuşdur. "şür" bunda *ķarışdıрмаķ* ma'nâsınadır. Zirâ silâħşür âlât-ı ħarbüñ gâħ birini gâħ birini ele alup oynar (184a).
- sîmîñş** (سيمينش): "Sîmîñş" 'ibâretinde nûn ve şîn zarûret-i vezn için sükûn ile bir yerde cem' olmuştur (259a).
- sinân** (سنان): *Gönder* ma'nâsınadır (218b).
- ħîre** (طيره): *Ħişm u ħâzab* ma'nâsınadır (271b).
- ħîre** (طيره): Kesr-i ħâ ile *ħâzab u ħişm* ma'nâsınadır (315b).
- sitiz** (ستيز): *Ħuşûmet ve inâd* ma'nâsınadır (179b).
- süħten** (سوختن): "Süħten" bu maħalde lâzım olup *yanmaķ* ma'nâsına olmak ve müte'addî olup *yanmaķ* ma'nâsına olmak ikisi daħı ķabildür (305b).
- süb** (سبع): Muşâħib-i şerîf kenârında yedi taķsîm olup ta'yîn olunan kısımlardur ki Ħâzret-i ħabîb-i ekrem 'aleyhi's-şalâtü ve's-selâm bu üslûb üzre haftada bir ħatm-i Ķur'ân-ı 'azîm iderler idi. Ba'zî kütübde daħı muşħaf-ı şerîf yediye taķsîm olup şöyle yazılmışdur ki; her kim ki Ķur'ân-ı 'azîmi cum'a günü evvelinden süre-i En'âma, cum'a irtesi süre-i En'âmdan süre-i Yûnus 'a, yek-şenbe süre-i Yûnus'dan süre-i Tâħâ'ya, dü-şenbe süre-i Tâħâdan süre-i 'Ankebût'a, se-şenbe süre-i 'Ankebût'dan süre-i

Zümeer'e, çār-şenbe sūre-i Zümeer'den sūre-i Vākı 'a'ya, penç-şenbe sūre-i Vākı 'a'dan āhır kelām-ı kādīme dek hatm idüp du 'ā itse du 'āsı maḳbūl olur (203a).

süheyl (سهيل): Bir *kevkebdür*. Ekşer diyār-ı Yemen üzerine tulu' ider. Hāşşası ba'z eşyāya kırmızılık levnin virmekdür (263a).

sütüde (ستوده): Sīn'ün zammesi ile 'āciz ve mürümende ma'nāsınadır (114a).

sütür (ستور): *Sivār olacak tavadur* (167b).

şarḫ (شرط): Şīn'ün fethi ile *poyraz* dimekdir (168b).

şehrvā (شهروا): Aşlında "şehr" ile "revā" lafzından mürekkebdür. 'Acem şāhlarından biri şıgır göni üzerine altın ve akçe sikkeler ėarb itdirüp mücerred emrini icrā için ėarben ve kaḫran altın akçe yirine kendü vilāyetinde gön yüridürdi. Bu zulmi revā gördiği'yçün aña "şehrvā" didiler (174a).

şereh (شره): Şīn'ün ve rā'nuñ fethaları ile 'Arabī lafızdır. *Ziyāde hırş ve tama'* ma'nāsınadır (178b).

şerze (شرزه): *Ġazabdan diş sıırdan ḫayvānuñ şıfatıdır* (184b).

şerze (شرزه): *Ġazabnāk* ma'nāsınadır. Yavuzluğundan diş sıırdan cānavar dirler (273b).

şikem-derd (شکم درد): Vaşf-ı terkībīdir. *Derd-i şikem* ma'nāsınadır. "Mi'dede imtilā olup derd-i şikem peydā olıcaḫ cümle esbāb-ı ma'aş muntazam olmaḫ ne fā'ide virür" dimekdir. Şikem-i mi'deye ma'tūf tutup "çünkü mi'de vü şikem pür ola, derd peydā olur" diyü şerḫ idenler işābet itmişlerdir (156b).

şikift (شکفت): Şīn'ün ve kāf-ı 'Arabī'[nüñ] kesri ile 'aceb ma'nāsınadır. Şeyḫ Sa'dī 'aleyhi'r-rahme hücesine yāri bi'z-zāt gelmiş iken ziyāreti ḫayāline istinād itmekden murād yāruñ 'ālī-cenāb olmağıle bi'z-zāt gelmesini istib'āz itmekdür (205b).

şingerf (شنگرف): *Zencifer* (267b).

şubān (شبان): Zamm-ı Şīn ile *çübān* ma'nāsınadır (310b).

şūḫ (شوخ): Bu maḫalde "şūḫ" *küstāḫ* ma'nāsınadır (231a).

tā naḫş (تانهش): "Tā naḫş" ibāretinde "tā" intihā-yı gāyet içündür (267b).

ta'cīn (تعجين): *Yoğurmaḫ* ma'nāsınadır (319b).

taḫakküm borden (تحكم بردن): *Bir kimsenüñ ḫükmi altında olmaḫ* ma'nāsınadır (254a).

tārek (تارك): Feth-i rā ile *depe* ma'nāsınadır (218b).

tāzī (تازي): *Lisān-i 'Arabī* ma'nāsınadır. Ya'ni ehl-i Bağdād lisān-ı 'Arabīyi niçe ḫüb bilirler ise Sa'dī daḫı 'aşıklık resm ü āyinesini öyle ḫüb bilür (240b).

teğābün (تغابن): *Aldanmaḫ* ma'nāsınadır (309a).

temīz (تميز): "Temiz" bu maḫalde bir yā iledür. Aşlı temizdür. Tahfifen bir yā ḫazf olunmuşdur (319b).

ten-āsān (تن آسان): Vaşf-ı terkībīdür. *Ehl-i ḫuzūr ve rāḫat* dimekdir (68b).

tenşā (تنشأ): Aşlında mehmüzü'l-lāmdur. Bu maḫalde hemzesi elife ḫalb olunmuşdur (23a).

teşvīr (تشوير): *Ḫacālet* ma'nāsınadır. *Teşvīş* ma'nāsına daḫı isti'māl olunur (240b).

tīz (تيز): *Keskīn ve yavuz* dimekdir (316b).

tūşe (توشه): *Azıḫ* ma'nāsınadır (163a).

- tüv** (تو): "Tüv" kelimesinde Tâ'nuñ zammesi zarûret-i vezn için işbâ' olunur (67b).
- tüvângerân-râ** (توانگرانرا): "Tüvângerân-râ" lafzınıñ âhir elif'inde sekte vardır. Bir hareket ile selâset gelür (278a).
- tüyî** (تویی): "Tüyî" ibâretinde ikinci yâ vahdet içündür yâhüd tenkîr içündür. "Hiṭâb içündür" diyen ḥaṭâ itmişdür (321b).
- üfted** (اوفتد): *Üfted* ma'nāsına lügatdur (220a).
- ürdübeheşt** (اردبهبشت): *Bahār faşlınıñ ikinci ayıdır* (31a).
- vâ'il** (وائل): *Bir kabîlenüñ ismidür* (190b).
- vâmeş** (وامش): "Vâmeş" 'ibâretinde Şîn izmâr-ı kable'z-zikrdür. "Ān ki"ye râci'dür (318b).
- vārūn** (وارون): *Naḥs* ma'nāsınadır (172b).
- ve kâne'l-müte'addi 'amran** (وكان المتعدى عمراً): Başka mişâldür ve müte'addi lafzı kesr-i dâl iledür. Ya'ni *'Amr te'addi ve tecävüz itdügi için ma'ērüb oldı* dimekdür. Müte'addi 'ibâreti feth-i dâl ile zabt idüp ma'ērüb ma'nāsına şerḥ eyleyen münâsib söylememişdür (221a).
- vech** (وجه): "Vech" bunda *ḥarc* ma'nāsınadır (278b).
- ver bikenî** (ور بكنی): Feth-i kâf ile *yolarsan* dimekdür (212a).
- vurḳ** (ورق): Vāv'ıñ zammı ve rā'nuñ sükütü ile cem'î "verḳâ"dur. *Siyâha mâ'il aḳ gögercindür* ki rengi gökdür. Türkîde *taḥta gügercini* dirler (230a).
- yavuz pars** (ياووز پارس): "Yavuz pars" didikleri *cânavardur* (212a).
- Yünis** (يونس): "Yünis" isminiñ nün'ında zamme ve fethâ ve kesre üçi daḥı luğatdur. Bu maḥalde kesr-i nün iledür. "münis" kâfiyesine muvâfiḳ olmağ için (346a).
- yüzinüñ yarısı sürḥ olmuş anuñ yarısı şarı:** *Yarısı âteş-i 'aşkile kızarmış ve yarısı daḥı miḥnet-i firâkile şararmış* dimekdür. Bir daḥı vech-i laṭîfdür ki *yârdan olan taraḫı kızarmış ve ayrılan taraḫı şararmış* demek ola. (224a)
- zād-büm** (زاد بوم): Vaşf-ı terkîbîdir. *Ādem'üñ toğup büyüdüğü vilâyet* ma'nāsınadır. "büm" vāv iledir. "Ātf-ı tefsîrîdir" diyenler işâbet itmişlerdir (173b).
- zay'am** (ضيعم): Lafz-ı 'Arabîdür. *Arslan* ma'nāsınadır (235a).
- zemî** (زمی): "Zemî" daḥı *zemîn* ma'nāsına laşka luğatdur. Ba'zılar zann itdügi gibi Nün zarûret-i kâfiye için ḥazf olunmuş degüldür (225b).
- zenbür** (زنبور): *Arı* ma'nāsınadır. Lafz-ı 'Arabîdür. Fârisîsi *müncedür*; zamm-ı mîm ile (230b).
- zenbür-ı dürüş** (زنبور درشت): "Zenbür-ı dürüş"den murâd *eşek arısıdır* (338a).
- zen-i bive** (زن بيوه): *Tul* 'avretdür (333a).
- zen-i kün** (زن کن): İştîlâḫ-ı 'Acem'de *te'ehhül ile* demekdür (37b).
- zerr-i ṭilâ** (زر طلا): *Yaldız altını* dimekdir ki gâyet ḥâlis u kâmilü'l-'ayâr olur. Bu maḥalde zerr teşdîd-i rā iledir. Zarûret-i vezn için (174a).
- zevzen** (زوزن): İki zâ-yı mu'ceme ile *bir şehrin ismidür* (84a).
- zimaşşer** (زمحشر): *H'ârzem nevâhîsinden bir nâhiyedür* (220b).
- zülâl** (زلال): Lafz-ı 'Arabîdür, *ṭatlu* ma'nāsınadır (102b).

Kaynakça

- Akalın, Ş. H. (2010). Sözcük Bilimi ve Sözlükçülük. *Türk Dili*, (698), 162- 169.
- Akkuş M. (1993). *Nef'i Dîvânı*. Akçağ Yay.
- Aksan, D. (1982). *Her Yönüyle Dil -Ana Çizgileriyle Dilbilim-* C. 3. Türk Dil Kurumu Yay.
- Aksoy, H (1978). Esad Efendi. *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*. Dergâh Yay.
- Aktepe, M. (1988). Esad Efendi. *İslâm Ansiklopedisi*. Milli Eğitim Bakanlığı Yay.
- Aktepe, M. (1995). "Esad Efendi, Hocaşâde". *DİA*, C. 11. Türkiye Diyanet Vakfı Yay.
- Bekdaş, M. (2017). Sözlük Türlerinin Tasnifi. *Route Educational and Social Science Journal*, Volume 4(4), June 2017, s. 52-59.
- Boz, E. (2011). Leksikografi Teriminin Tanımı ve Türkçe Karşılığı Üzerine. *Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (4), 9-14.
- Çelik A. (2017). *Türk Edebiyatında Gülistân ve Hasan Rızâyî'nin "Cûy-ı Rahmet" Adlı Manzum Gülistân Şerhi (İnceleme-Metin)*, 2. Cilt. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Selçuk Üniversitesi.
- Çelik, A. (2015). Eser Sözlüğü Bağlamında *Gülistân* Lügatleri. *4th International Conference On Language and Literature (Uluslararası Dil ve Edebiyat Konferansı) "In Memory of Sami Frasheri" (Şemseddin Sami Hatırasına) Proceedings Book/(Bildiri Kitabı)*. Hena e Plote Beder University-Tirana/Albania.
- Çetin, A. (1994). Derkenar. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 9. Türkiye Diyanet Vakfı Yay.
- Danişmend, İ. H. (1972). *İzahlı Osmanlı Tarihi Kronolojisi*. Türkiye Yayınevi.
- Esen, M. A. (2009). Rus Sözlükbilimine Genel Bir Bakış. *Turkish Studies, International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 4 (4), 467-480.
- İlhan, N. (2009). Sözlük Hazırlama İlkeleri, Çeşitleri ve Özellikleri. *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 4 (4), 534-554.
- Kahraman S. A., Gültekin A. N., Dadaş, C. (1998). *İlmiye Salnamesi*. İşaret Yay.
- Kartal, A. (2001). Sadî-i Şîrâzî'nin *Gülistân* İsimli Eseri'nin Türkçe Tercümeleleri. *Bilig*, S. 16. Hoca Ahmed Yesevî Üniversitesi.
- Kaynak, M. (2021). Ana Çizgileriyle Sözlük Bilimi ve Türk Sözlükçülüğü. *Kafdağı*, 6 (1), 79-101.
- Kocaman, A. (1998). Dilbilim, Sözlük, Sözlükçülük. *Kebikeç*, (6), 111-113.
- Öz, Y. (1996). *Tarih Boyunca Farsça-Türkçe Sözlükler*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Ankara Üniversitesi.
- Özdemir, M. (2011). *Türk Edebiyatında Gülistân Tercümeleleri ve 17. Yüzyıl Yazarlarından Hocaşâde Es'ad Mehmed Efendi'nin Gül-i Handân (Terceme-i Gülistân)'ı*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Gazi Üniversitesi.
- Peçevi İbrahim Efendi (1992). *Peçevî Tarihi*. (Hzl. Bekir Sıtkı Baysal). Kültür Bakanlığı Yay.
- Solakşâde Mehmed Hemdemî (1989). *Solakşâde Tarihi* (Hzl: Vahit Çabuk). Kültür Bakanlığı Yay,
- Usta, H. İ. (2006). Türkçe Sözlük Hazırlamada Yöntem Sorunları. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 46 (1), 223-242.
- Usta, H. İ. (2010). Sözlükçülük ve Sözlük Araştırmacılığı. *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, 7 (2), 92-101.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1998). *Osmanlı Tarihi*. Türk Tarih Kurumu Yay.
- Yazıcı, Tahsin (1996). *Gülistân*. *DİA*, C. 14. Türkiye Diyanet Vakfı Yay.

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

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



EEDER

Edebî Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Ekim 2022, Cilt 6, Sayı 2

Atf/Citation: Yılmaz, E. (2022). "Hyde Park'tan Geçerken Şiirine Yazılan Bir Nazire: Tepedelenizâde Hüseyin Kâmil'in Bursa'dan Gelirken Yahut Türrhâtımdan Bir Parça Başlıklı Şiiri", *Edebî Eleştiri Dergisi*, 6(2), s. 192-209.

Enser YILMAZ*

Hyde Park'tan Geçerken Şiirine Yazılan Bir Nazire: Tepedelenizâde Hüseyin Kâmil'in Bursa'dan Gelirken Yahut Türrhâtımdan Bir Parça Başlıklı Şiiri**

*An Imitative Poem For "Hyde Park'tan Geçerken": Tepedelenizâde
Hüseyin Kâmil's Poem Entitled "Bursa'dan Gelirken Yahut
Türrhâtımdan Bir Parça"*

ÖZ


Klasik Türk edebiyatında büyük bir öneme sahip olan nazire geleneği Tanzimat Dönemi Türk edebiyatında da devam etmiştir. Klasik Türk şiirinin önde gelen isimlerinin şiirlerine nazireler yazıldığı gibi Tanzimat Dönemi'nin önemli şairlerin eserlerine de nazireler kaleme alınmıştır. Söz konusu dönemde şiirlerine nazire yazılan şairlerden biri de Abdülhak Hâmid Tarhan'dır. İngiltere'deyken kaleme alınan *Hyde Park'tan Geçerken* şiiri birçok şair tarafından beğenilmiş ve bu şiire nazireler yazılmıştır. Söz konusu şiire nazire yazanlardan biri de Tepedelenizâde Hüseyin Kâmil'dir. Hüseyin Kâmil'in *Bursa'dan Gelirken Yahut Türrhâtımdan Bir Parça* başlıklı naziresi "Hâmidane" söyleyişe oldukça yakındır. Ara Nesil edebiyatçıları arasında adı anılan Hüseyin Kâmil, Hâmid'in büyük bir hayranı olduğu gibi birçok eserinde ona öykünmüştür. *Bursa'dan Gelirken Yahut Türrhâtımdan Bir Parça* başlıklı şiiri de bu hayranlığın bir ürünü olarak değerlendirilebilir. Şair, sözü edilen şiirinde Hâmid gibi tabiat karşısında hayranlığını dile getirir, Allah'ın varlığının tabiattaki tecellisini temaşa eder. Romantik bir sanat anlayışıyla kaleme alınan şiirde şairin ferdi duyguları tabiat ile birlikte ifade edilir. Şiirde tabiatla özdeşleşim kuran şairin bireysel huzursuzluğu karşılıklı olarak anlatılır. Bu çalışmanın amacı daha önce bütünüyle Latin harflerine aktarılmayan Hüseyin Kâmil'in *Bursa'dan Gelirken Yahut Türrhâtımdan Bir Parça* başlıklı şiirini Latin harflerine aktarmak ve tahlil etmektir.

Anahtar Kelimeler: Abdülhak Hâmid, Tepedelenizâde Hüseyin Kamil, Nazire, Özdeşleşim, Romantizm.

ABSTRACT

With its great importance in Classical Turkish literature, the nazire (here on imitative poem) tradition continued during the Tanzimat period Turkish literature. Just as imitative poems were written for the poems of prominent poets of Classical Turkish poets during this era, imitative poems were worded for the poems of important figures of the period, too. One of the poets for whose poems imitative poems were written in the Tanzimat period was Abdülhak Hâmid Tarhan. His poem 'Hyde Parktan Geçerken' which was penned during his stay in England was praised by many poets and imitative poems were written up for this poem. Tepedelenizâde Hüseyin Kâmil was one of those who wrote imitative poem to this poem. Hüseyin Kâmil's imitative poems entitled 'Bursa'dan Gelirken Yahut Türrhâtımdan Bir Parça' is highly close to Hâmidian saying. Hüseyin Kâmil, said to be among the literators of 'interim period' generation, was a great admirer of Hâmid and imitated him in many of his own works as well. His imitative poem entitled 'Bursadan Gelirken Yahut Türrhâtımdan Bir Parça' can be regarded as a work of this admiration. Like Hâmid, the poet expressed his admiration for the nature in his present poem and observed the reflections of Allah in nature. Written up in a Romantic Literary style, poet's individual feelings were stated along with nature in the poem. The individual unrest of the poet who showed empathy for the nature was explained reciprocally. This paper aims to transcribe Hüseyin Kâmil's poem called 'Bursa'dan Gelirken Yahut Türrhâtımdan Bir Parça' into Latin words that hasn't completely been written in Latin words before and analyze it.

Keywords: Abdülhak Hâmid, Tepedelenizâde Hüseyin Kamil, Nazire (imitative poem), Empathy, Romanticism

* Dr. Öğr. Üyesi, Siirt Üniversitesi, enseryilmaz@siirt.edu.tr  ORCID: 0000-0001-6147-0805

** [Araştırma Makalesi] Geliş Tarihi: 16.08.2022 Kabul Tarihi: 09.09.2022 Yayın Tarihi: 25.10.2022 DOI: 10.31465/eeder.1163130

Giriş

Tanzimat sonrası gelişen Türk edebiyatında Ara Nesil denilen bir edebiyat oluşumundan söz edilir. Ara Nesil, bir mektep olmasa da birçok araştırmacı tarafından benzer sanat düşüncesine sahip şahısların belli bir dönem aynı dergilerde yazmaları nedeniyle bir edebî oluşum olarak değerlendirilir. İlk defa bu oluşumdan söz eden Mehmet Kaplan, Ara Nesil'i küçük hassasiyetler devri olarak tanımlar (1987: 13). Genellikle 1880'li yıllar ile Servetifünun Edebiyatı'nın başladığı 1895 yılı arasındaki dönemde özellikle şiir, roman ve edebî tenkit alanında eser veren birçok genç edebiyatçı Ara Nesil sanatçısı olarak ele alınmıştır. Söz konusu sanatçıların Ara Nesil başlığı altında değerlendirilmesinin temel nedeni, Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı'nın ikinci nesli olarak kabul edilen Abdülhak Hâmid, Recaizade Mahmut Ekrem ve Samipaşazade Sezai ile Servetifünun Dönemi arasında etkili olmalarıdır.¹

Ara Nesil sanatçılarının kimler olduğu hakkında tam bir fikir birliğine varıl[a]mamıştır. Araştırmacıların, yirmi beş ile altmış arasında değişen sayılarda edebiyatçının Ara Nesil başlığı altında ele aldıkları görülür. (Kaya, 2013:151) Mehmet Kaplan, Ara Nesil edebiyatçıların sayısının yirmi beş ile otuz arasında olduğunu belirtirken (1987: 22) Mahmut Babacan ise sadece edebi tenkit sahasında Ara Nesil ediplerinin sayısının elli dokuz olduğunu ifade eder (1993: V-VI). Menemenlizade Mehmed Tahir, Nabizade Nazım, Mehmet Celal, Beşir Fuad, Mehmed Ziver, Abdülhalim Memduh ismi Ara Nesil ile anılan ünlü şahsiyetlerden bazılarıdır.

Bir edebî mektep haline gelemeyen Ara Nesil edebiyatçıları zaman zaman birbirinden farklı sanat anlayışlarına bağlı kalmışlardır. Cafer Gariper, Ara Nesil edebiyatçıların sanat görüşleri açısından sınıflandırırken onların sanat anlayışlarından hareket eder. Gariper'in yaklaşımına göre Ara Nesil edebiyatçıları üç gruba ayırmak mümkündür: Birincisi Şeyh Vasfi, Hoca Hayret Efendi ve Muallim Feyzi gibi isimlerin bulunduğu gruptur. Bu grubun en temel özelliği klasik edebiyat zevkini sürdürmek istemesidir. İkinci grup ise Batı edebiyatının ve klasik edebiyatın etkisindedir ve bu grubun eserlerinde dönemin ikiliğini görmek mümkündür. Üçüncü grup yenilikçilerdir. Türk edebiyatının Batılı bir mahiyete bürünmesinde etkili olan bu grup Servetifünun edebiyat topluluğunun teşekkülünde önemli rol oynar (2009: 117-118).

Ara Nesil edebiyatçıları genellikle aynı dergilerde yazılar kaleme almışlardır. Mehmet Fatih Andı'nın da ifade ettiği üzere dergicilik faaliyeti Ara Nesil döneminde büyük gelişme kaydeder. *Afâk, Âsâr, Berk, Envâr-ı Zekâ, Gayret, Gülşen, Güneş, Haver, Hizmet, Maarif, Mekteb, Musavver Muhit, Nilüfer, Terakki* başta olmak üzere birçok dergi bu dönemde yayın hayatına başlamış fakat çoğu kısa ömürlü olmuştur (1995: 4). Buna rağmen bu dergilerde ciddi anlamda edebiyat tartışmalarının yaşandığını, özellikle edebiyat ve sanat hakkında önemli yazıların kaleme alındığını belirtmek gerekir. Ara Nesil edebiyatçıları edebiyat eleştirisi açısından dikkat çekici bulan Mahmut Babacan, onların “edebiyat nedir, eleştiri deyince ne anlıyoruz, şiir nedir ve şair kimdir, roman, hikâye ve tiyatro gibi türlerin tanım ve işlevleri nelerdir?” gibi sorulara cevap aradığını ifade eder (2003: 72). Edebiyat teorisinde yaşanan gelişmelerin yanında Ara Nesil edebiyatçıları edebiyat ders kitaplarına da yoğunlaşmışlardır. Ersin Özarslan Ara Nesil edebiyatçıların yazdıkları edebiyat ders kitapları ile ilgili şu tespitte bulunur:

¹ Mehmet Kaplan ilk defa Ara Nesil ifadesini kullanmıştır. Buna rağmen farklı adlandırmalara da rastlamak mümkündür. Örneğin Necat Birinci, Ara Nesil yerine *Arayışlar Devri* (1987: 5), M. Fatih Andı ise *Aktarıcı Nesil* (1995: 3) ifadesini kullanmayı yeğler.

“İdadi ve sultani mekteplerinin kurulmasıyla başlayan standart tahsilin yaygınlaşması üzerine, ortaya çıkan okul kitabı telifi ihtiyacının karşılanmasında Ara Nesil mensuplarının mühim gayretleri vardır. Mehmet Celal Osmanlı Edebiyatı Nümuneleri, Menemenlizade Mehmet Tahir Osmanlı Edebiyatı, Abdülhalim Memduh Türkçede edebiyat tarihi adını taşıyan ilk kitap olan Tarih-i Edebiyat-ı Osmaniye’sini, Mustafa Reşid de İnşa Muallimi ve Ahmet Rasim’le birlikte yazdığı Mükemmel Münşeât adlı kitaplarını neşreder” (1993: 12).

Akademik çevrelerde Ara Nesil edebiyatçıları hakkında giderek daha fazla çalışma yapılmaktadır. Özellikle edebî eleştiri açısından oldukça zengin bir malzeme sunan Ara Nesil edebiyatçıları ayrıca dikkat çekici şiirler ve tiyatro eserleri de kaleme almışlardır. Ara Nesil edebiyatçıları eserlerinin Latin harflerine çevrilmesi ve eserlerinin tetkik edilmesi edebiyat tarihi açısından oldukça önemli olduğu gibi bir devrin edebiyat ve sanat anlayışını kavrama adına da üzerinde durulması gereken bir husustur.

Adı Ara Nesil şairleri arasında geçen Tepedelenlizâde Hüseyin Kâmil (1865-1921)², büyük bir şair olarak adından söz ettirmese de özellikle Abdülhak Hâmid Tarhan’ın tesiri ile kaleme aldığı şiirleri ile dikkate değerdir. *Gülşen* dergisinde ilk şiirlerini yayımlayan Tepedelenlizâde, Mehmet Celal gibi romantik bir sanat anlayışı benimsemiş ve daha çok Hâmid’in etkisinde kalmıştır. Şiirleri yanında bir de *Mesruk Çocuk* adlı romanı vardır. Fakat onun asıl başarılı olduğu tür manzum hikâyedir. Bu manzum hikâyelerden biri *Numûne-i Şecâat* başlıklı mesnevisidir.³

1. Tepedelenlizâde Hüseyin Kâmil ve Abdülhak Hâmid Tarhan

Edebiyat tarihi kitapları dışında ismi pek duyulmayan bir şair olarak görülen Hüseyin Kâmil’in aşk, ölüm ve tabiat üzerine şiirler kaleme aldığını ifade etmekte yarar vardır. Söz konusu temlerde kaleme aldığı şiirlerinde Hâmid’in imaj dünyasından etkilenen şair, onun sanatından beslendiğini gizlemez. “Hâmid’in tesirinde kalmasının ötesinde onun gibi olmaya çalışır. *Latife* adlı piyesinin mukaddimesinde *Latife*’yi *Eşber*’i taklit ederek, *Maşuka* adlı piyesini ise *Nazife*’yi taklit ederek kaleme aldığını açık bir şekilde belirtir” (Bingöl, 2020: 412). Hâmid’e yazdığı nazirelere rağmen edebiyat tarihlerinde kendisi hakkında kısa bilgiler verilmiştir. Bunda Fevziye Abdullah Tansel’in de ifade ettiği üzere Hüseyin Kâmil’in “eserlerinin edebî kıymet itibarıyla vasatı aşamamasının” (1953: 188) etkili olduğunu söylemek gerekir.

Edebiyat hayatına Ali Kemal’in çıkardığı *Gülşen* dergisindeki şiirleriyle başlayan Tepedelenlizâde Hüseyin Kâmil, değişik dergilerde yayımladığı şiir ve tiyatrolarıyla yenilik

²Hüseyin Kamil hakkında kaynaklarda oldukça sınırlı bilgi yer almaktadır. *Son Asır Türk Şairleri* adlı eserinde İbnülemin Emin şu bilgileri aktarır: “Hüseyin Kamil [Bey], Tepedelenli Ali Paşanın torunu Vüzeradan İsmail Rahmi Paşa’nın oğludur. 1865 [1281 H.] te İstanbul’da doğdu. Aksaray’da Mahmudiye Rüşdi ve Mülki İdadi Mekteplerinde okuduktan sonra Şûrâ-yı Devlet Reisi Akif Paşa’nın tensibiyle Tanzimat Dairesi Kalemine maaşsız olarak devam etti. Saniye rütbesi tevcih olundu. Maaş tahsis edilmediği halde devam için icbar olduğundan münfail olarak kalemi terk ve birkaç sene inziva etti. İki defa Tesalya’ya gidip oradaki arazisini sattı. Vefatına kadar bir işle meşgul olmadı. 1921 [18 Rebiülahir 1340] de Haydarpaşa’da Koşuyolu’ndaki evinde vefat etti. Merkez Efendi kabristanında annesinin yanına defnolundu” (İnal, 1969: 883).

³Abdülhakim Tuğluk bu eser için şu yorumu yapar: “Numûne-i Şecâat, özellikle II. Meşrutiyet’le yükselen Osmanlı Devleti’nin geçmişteki zaferlerini yâd etme bilincinin erken bir tecellisi olarak görülebilir. Hüseyin Kâmil Bey’in bu küçük manzumesi, millî bilincin oluşumuna katkı sunmuş fakat unutulmuş öncü eserlerden biridir. Millet, hamiyet gibi kavramlara muhtevasında yer veren Numûne-i Şecâat, bu hususta Namık Kemal’in açtığı yolu devam ettirmiştir.” (Tuğluk, 2022:192)

taftarı şairlere yakın durmuştur. Mehmet Celal'in etkisinde olup eski tarzda gazeller kaleme almasına karşın Tepedelenlizâde Hüseyin Kâmil, yeniliğin iki ismi olan Recaiade Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hâmid'in etkisindedir. Recaiade Mahmut Ekrem'in *Bu da Bir Şiir-i Muhzın Diğ̃er* başlıklı şiirine yazdığı nazire ile yeni şiir anlayışını över ve onu benimsediğini kabul eder (1302: 86). Ümran Ağca, Tepedelenlizâde'nin sanat dünyasının şekillenmesiyle ilgili şu tespitte bulunur: "Recaiade Mahmut Ekrem'in tesiri şiir konusundadır. Tiyatroları ve manzum hikâyelerinde ise kuvvetle Abdülhak Hâmid'in tesiri altında kalmıştır. Tepedelenlizâde Hüseyin Kâmil'in *Maşuka* ve *Latife* adlı tiyatroları Abdülhak Hâmid'in *Nazife* ve *Eşber*'ini örnek yazılmıştır" (2001: 31). Ali İhsan Kolcu ise Tepedelenlizâde'nin Ekrem'in çevresinde bulunduğunu belirtir fakat onun aynı zamanda Hâmid'in ikinci dereceden mukallidi olduğunu ifade eder. Ayrıca şairin Ara Nesil sanatçıları arasında eski ile yeni arasında ortada durduğunu ileri sürer (2018:8-20).

Abdülhak Hâmid'in Hüseyin Kâmil'in tiyatro eserleri üzerinde etkisinin olduğu doğrudur fakat Hâmid'in aynı zamanda onun şiirleri üzerinde de ciddi bir tesirinin olduğunu belirtmekte fayda var. Söz gelimi Hüseyin Kâmil'in, "*Mesken-i İ'tila* şiirinde şairliğinin kaynağı olarak tabiatı görmesi açısından Hâmid'in *Bir Şairin Hezeyânı* şiirine öykündüğü fark edilir:

Şu ormanlar, şu dağlar her biri su'-ı ilâhidir
Bütün yıldızlar, aylar hep onun nûr-ı nigâhıdır
Sayılmak ihtimali yoktur onlar lâ-tenâhidir
Güneşlerdir, kumrulardır, şafaklardır seherlerdir
Şu halimde beni şair eden bu yerlerdir." (Bingöl, 2020: 413)

Yine Tepedelenlizâde'nin *Validem* adlı eserinde de Abdülhak Hâmid'in *Makber*'inin tesirini görmek mümkündür. Hatta bu şiirin mukaddimesi ile *Makber Mukaddimesi* arasında ciddi paralellikler mevcuttur. Tepedelenlizâde de Hâmid gibi kendisi için şiirini yazdığını belirterek şiirde ferdiyetçi bir tutum sergiler ve eserinin şiir ile alakalı olmadığını ifade eder.⁴

Tepedelenlizâde, Hâmid'i taklit etmeyi büyük bir onur olarak değerlendirir. Nitekim *Latife* piyesinin mukaddimesinde yazdığı şu sözler ile Abdülhak Hâmid'in sanatını takip ettiğini açıkça dile getirir:

"*Latife* unvanıyla yazdığım şu manzum tiyatro hakiki değilse de büsbütün hayali de değildir. Bizde manzum tiyatro yazma usulünü en evvel icat eden edib-i mârifet-perver Abdülhak Hâmid Beyefendi'dir. Bundan mukaddem *Maşuka* namıyla neşrettiğim faciâ-yı manzume ile *Nazife*'yi taklit emek istemiştim. Bununla da *Eşber*'i etmek istiyorum" (1320: 99).

Tepedelenlizâde Hüseyin Kâmil'in *Bir Müteverrimenin Hissiyâtı* başlıklı şiiri de Hâmid'in etkisinde kaleme alınmıştır. Eserin ön sözünde şu sözlere yer verilir: "Bir Müteverrimenin Hissiyâtı namıyla meydan-ı intişara çıkan şu küçük kitap bedîa perdezân-ı edepten Abdülhak Hâmid Beyefendi'nin en son neşrolunan Bir Sefilenin Hasbîhâli ünvanlı manzum ve mensur eseri nefisine taklit olunarak yazılmıştır." (1304: 3) Hâmid'in Victor Hugo'nun *Sefiller* adlı eserinden mülhem olarak yazdığı *Bir Sefilenin Hasbîhâli*, kadının toplumsal konumunu ve yaşadığı

⁴ "Şu sahifeleri teşkil eden ebyât o tesirât-ı şedide arasında ve ihtiyârım hâricinde zuhur etmiş birtakım manzum sözlerdir ki şiir ile hiçbir münasebetleri olmadığı için evvelce zapt etmeyi düşünmemiştim. Muahhiren bunların muttasıl bünyemi tâzyik etmesi bende yeni bir fikir uyandırdı. Yanız kayd u zapt ile kalmayarak ta'b u neş ettirmeye karar verdim." (Tepedelenlizâde Hüseyin Kâmil, 1321: 1)

sıkıntılarını dile getirmesi açısından o dönemde büyük bir ses getirmiştir. Hüseyin Kâmil de eserinde kadını merkeze alarak Hâmid'e öykünür.

Hüseyin Kâmil'in imaj dünyasında yine Hâmid'den gelen tesirleri görmek mümkündür. Söz gelimi Hâmid'in eserlerinde sıkça geçen tabiat ile bütünleşmiş kadın imajı, Allah ile tabiatın bütünleşmesini anlatan imajlar, ölüm ve mezar ile ilgili imajlar o dönemde birçok şairi etkilediği gibi Tepedelenlizâde'nin muhayyilesini de beslemiştir. Örneğin Tepedelenlizâde'nin *Çemendeği Melek* adlı şiirinde tabiat ile bütünleşen kadın imajını kullanırken Hâmid'in henüz *Sahra*'dan itibaren kullandığı kadın imajı akla gelir:

Bakınız şu meleğin tal'âtına
Ne kadar nazlı sevimli dilber
Nereye eylemiş âyâ ki nazar?
O kadar gözleri vakf-ı hayret
Bilebilsem ne sebep vakf-ı hayretine?
Ne peri-rû ne güzel bir âfet
Ne de şühâne uzanmış çemene! (1885: 22)⁵

Tepedelenlizâde'nin sanatında Hâmid'in etkisi başlı başına bir araştırma konusudur. Bundan dolayı burada verdiğimiz örnekler şairin Hâmid'den ne derece etkilendiğini göstermesi açısından yeterlidir.

Hâmid'e olan hayranlığını açıkça dile getiren ve onun sanatından beslendiğini belirten Tepedelenlizade Hüseyin Kâmil, ona nazireler de kaleme almıştır. Abdülhak Hâmid'in en önemli şiirlerinden biri olan *Hyde Park'tan Geçerken* şiirine *Bursa'dan Gelirken Yahut Türrhâtımdan Bir Parça* başlıklı bir nazire yazan Hüseyin Kâmil, Hâmid'in sanatını bir anlamda takdir ve takip ettiğini ifade etmiştir. Şiir *Gülşen* mecmuasının 22 Mayıs 1302 tarihli 17. sayısında yayımlanır. Söz konusu sayının ilk sayfasında bulunan şiir şu şekilde takdim edilir: "Tepedelenlizâde Kâmil Beyefendinin ihdâ buyurdıkları bir manzume-i belîğânedir ki maateşekkür ve'l-mesâr derç ile tezyin-i sûtûn iftiğâr eyleriz."

Tepedelenlizâde Hüseyin Kâmil, *Hyde Park'tan Geçerken* şiirinden oldukça etkilenmiş olmalı ki *Gülşen* mecmuasının 19. sayısında bir nazire daha kaleme alır. *Bursa'ya Giderken Yahut Bir Nümûne-i Hezeyân* (1302: 75) başlıklı bu şiirde, Hâmid'in yolundan giderek bireysel ıstırapıyla tabiat arasında özdeşleşim kurar.

2.Bursa'dan Gelirken Yahut Türrhâtımdan Bir Parça Şiirinin Tahlili

Daha önce bütünüyle Latin harflerine aktarılmamış olan *Bursa'dan Gelirken Yahut Türrhâtımdan Bir Parça* şiirini konu, fikir, biçim, dil ve üslup açısından inceleyeceğiz. Metni incelerken Hâmid'in şiiriyle de kıyaslayarak açıklamaya çalışacağız. Bu şekilde iki şiir arasındaki paralellik daha iyi anlaşılabilir olacak. Öncelikle şiirin Latin harflerine aktarılmış halini vermekte fayda vardır.

⁵ Bu şiirde kullanılan birçok imaj Hâmid'in *Bunlar O'dur* kitabındaki *Hacer-i Mütetarrik* adlı şiirini de akla getirmektedir. Örneğin Tepedelenlizâde'nin "Tek ü tenhâ yatıyor bir eline/dayamış veçhe-safâ-âverini" dizeleri ile Hâmid'in "Ne hoş bir köylü kız gördüm geçende/ Tek ü تنها oturmuş bir çemende" (Tarhan, 2013: 211) dizeleri birbirini hatırlatır.

Bursa'dan Gelirken Yahut Türrehâtımdan Bir Parça

Neden şu karşıki ormanları handân eder bir ses
Havayı kuşları daim sürûr-efşân eder bir ses
Neden lâkin dem-â-dem kalbimi virân eder bir ses
Te'sir-yâb hicr eyler beni giryân eder bir ses

Denizler dalgalar taşlar bulutlar neşve-zâ olmuş
Çiçekler serviler azade-i derd ü belâ olmuş
Çimenler zevke dalmış cûylar mest-i safâ olmuş
Serâpâ ka'inatı 'aşkla raksan eder bir ses

Neden olmakdayım bilmem safa vü zevkden bî-hûş
Meserret görsem etmez şâdmân eyler beni medhûş
Neden hurşide his eyler gönül bir nâle-i hâmûş
Nedendir gûş-ı hazînemde bugün efgân eder bir ses

Uçar envâr yer yer lem'azâr-ı sermediyetde
Gezer ervâh-ı kûdsiyye zalâm-ı bî-nihâyetde
Döner bir savt-ı rahmânî nevâgâh-ı meşiyetde
Bu hâle hayret eyler hayretin i'lân eder bir ses

Gece zulmet basınca her taraf nâlân olur güyâ
Lisân-ı gayb ile sertâba hep söyleşir eşyâ
Olur her köşeden peydâ hafî bir nağme-i ra'nâ
Zalâm-ı leyl içinde sû-be-sû cevân eder bir ses

Yeşil bir kuş öter ormanda bir âvâz-ı vahdetle
Durup dinler kemâl-i hakkı mevcudât-ı hayretle
Dolar meşcer bütün aheng-i 'ulvi-i tabi'atle
Saçar etrafıma hayret beni hayran eder bir ses

Gelir bir nağme fevkimden sükût eyler bütün eşyâ
İner eflâkden bir nûr-ı cismânî sûtûn-âsâ
Tecessüm eyler ol ân arşda bir levhâ-i ulyâ
Ziyâ-yı zulmeti dembeste-i şükrân eder bir ses

Çıkar her mevceden bin lem'a-i kudret uçar yer yer
Düşer semt-i semâdan nâgehân bir cism-i hüzn-âver
.....⁶
Bu hâlat-ı hüküm-âmuzi istihsân eder bir ses

Karanlıkda ğusûni bir hazin nâğme ider bî-zâr
Olur güya teccessüm eyleyip karşımdaki eşcâr
Libâs-ı zulmeti giymiş hayâlat-ı cefâ anlar

⁶ Bu mısra, şiirinin yer aldığı *Gayret* mecmuasında da bu şekilde geçmektedir.

Bu hâl-i dehşeti müzdâd u bî-pâyan eder bir ses

Bana ba'zen müsa'id olmak ister çehre-i rûşen
O dem tâban olur karşımda bir ümid-i nûr-efgen
Bu hâl-i neşve-i bahşâyı görüp de gülmek isterken
Muhtır ettirir ahvâlimi talan eder bir ses

Aceb nerde ne oldu sevdiğim yâr-i vefâ-girdâr
Eder ol nâzenini cüst u cû zihnindeki efkâr
Onun tasvir-i hüsn ü âtîdir hep yazdığım eş'âr
Onun derdiyle cevelân-gâhımı zindân eder bir ses

Bugün bedbaht u nâlânım perişânım fakat mesrûr
Firâk u hecr ile turmam şitâbanım fakat mesrûr
Belâdan kurtuluş yok zâr u giryânım fakat mesrur
Şu dünyayı bana matem-geh-i hicrân eder bir ses

Durup vahdet-gehimde fikr ederken hâlîmi tenhâ
Neden bilsem çıkar bir nûr-ı 'ulvî karşıma âyâ
Gidip gizlenmek ister da'imâ efkârıma güyâ
Hayâl u fikrimi bilmem neden nâlân eder bir ses

Usandım bıktım artık ben cihânın her safâsından
Fakat memnun u mesrûrum bugün cevri belâsından
Mükedder ki bu hâlin zulmet-i bî-intihâsından
Zalâm-ı vahşete dehşet verip lertzân eder bir ses
Tepedelenlizâde H. Kâmil

2.1.Konu

Batı tesirinde gelişen Türk şiirinde değişim ilk önce konuda başlamıştır. Daha önce Divan şiirinde sıkça geçen konuların ele alınış şekli ve işleniş, Tanzimat Dönemi Türk şairleri tarafından önemli ölçüde değişime uğrar. Söz konusu dönemin şairleri, bir yandan modern Batı kültürünü yakından tanıma fırsatı bulmaları neticesinde daha önce Türk cemiyetinin yabancı olduğu kavramları işlerken öbür yandan tabiat, aşk, kadın, Allah, ölüm gibi önceden de işlenen konuları yeni bir bakış açısı ile ele alırlar.

Tabiat, Divan şairlerinin en çok işledikleri konulardan biri olmakla birlikte aynı zamanda bu şairlerin imgelem dünyasını besleyen büyük bir kaynaktır. Aşk, Tanrı, ölüm ve savaş ile ilgili yazılan bir şiirde tabiattan kaynaklanan birçok unsur rastlamak mümkündür. Özellikle sevgiliye yönelik imajların büyük oranda tabiattan kaynaklanmış olması şairlerin tabiata olan ilgi ve alakaları bakımından önemlidir. *Kur'an-ı Kerim*'de birçok ayette tabiattaki mucizelere ve Allah'ın kudretinin tabiattaki tecellisine dikkat çekilmiştir. "Kur'an'da tabii olgulara yapılan işaretler ve kutsal kitabın ayetleriyle tabii olaylara aynı şekilde *ayet* denmesi, İslam görüşünün temelinde ilahi ve tabii düzenler arasında temelde bir yakınlığın bulunduğunu gösterir" (Yıldırım, 2004: 156). Divan şairleri, tasavvufun da etkisiyle tabiatı Kadir-i Mutlak'ın bir aynası olarak görürler. "Divan şiirinde tabiatı insanı ve insanda tabiatı görme hususu, tasavvufta insan-tabiat

ilişkinine dayanır. Bu açıdan da bakılınca, ister dinî-tasavvufi, isterse tasavvuf dışı gibi görünen edebî metinlerde tasavvufun mevcudiyeti söz konusudur” (Sarı, 2017: 64).

Şinasi ile birlikte Türk şiirinde başlayan değişimlerden birini tabiata yaklaşım biçiminde gözlemek mümkündür. Mehmet Kaplan, Şinasi'nin *Münacaat*'ını tahlil ederken şairin tabiata yaklaşımının Divan şairlerinkinden farklı olduğuna işaret edip Allah'ın varlığının onun şiirinde ayrıntılar içerisinde kaybolmadığına vurgu yapar (1998: 35). Panteist düşünceyi benimseyen Abdülhak Hâmid Tarhan, Tanzimat Dönemi Türk edebiyatında tabiat konusunda en fazla şiir yazarlardan biri olduğu gibi fert ile tabiat arasında kurduğu münasebet açısından birçok şairi etkilemiştir. Henüz ilk şiir kitaplarından biri olan *Sahra* 'da tabiata yüklediği anlam Türk şiiri için bütünüyle yenidir. Mehmet Kaplan'ın da ifade ettiği üzere;

“Yeni Türk edebiyatında ilk defa olarak Abdülhak Hâmid, *Sahra* adlı kitabı ve diğer eserleri ile bize tabiat hakkında külli bir görüş getirdi; tabiatı felsefi bir düşünce konusu yaptı; derin duyguların doğduğu ve inkişaf ettiği bir muhit haline koydu; bilhassa yeni unsurlar ile dolu ve geniş ufuklu manzaralar resmetti” (Kaplan, 2016: 303).

Sahra, *Bunlar O'dur* gibi şiir kitaplarının yanında *Kürs-i İstiğrak* ve *Külbe-i İştîyâk* gibi şiirlerinde Hâmid tabiatı bir bütün olarak gözlemleyerek düşünce ve duygularını zaman zaman panteizm çerçevesinde dile getirir. *Sahra*'da tabiat ile bütünleşen kadın imajını *Dühter-i Hindû* piyesinde daha da geliştirerek işler ve bu imajın birçok kişi tarafından kullanılmasında öncü rolü oynar.

Hâmid'in fert ile tabiat arasında kurulan münasebeti en iyi anlatan şiirlerinden biri de *Hyde Park'tan Geçerken* başlıklı şiiridir. Bu şiirde gerek kullanılan imajlar gerek ferdin tabiat karşısında takındığı tutum birçok şairi etkilemiştir. Bu şairlerden biri olan Tepedelenlizâde Hüseyin Kâmil, yazdığı nazirede Şair-i Âzam'ın tabiat anlayışını benimser.

Tepedelenlizâde, henüz genç yaşta yazdığı *Bursa'dan Gelirken Yahut Türrehâtımdan Bir Parça* başlıklı naziresinde Hâmid'in sanat anlayışını benimsemiş gibidir. İki şiirin başlıklarında bile ciddi bir benzerlik görünür. *Hyde Park'tan Geçerken* ve *Bursa'dan Gelirken Yahut Türrehâtımdan Bir Parça* başlıkları aynı anlam evrenine işaret etmeleri bakımından dikkate değerdir. Özne iki başlıkta da anlaşıldığı üzere hareket halindedir ve olayın gerçekleştiği zaman, olayın gerçekleştiği yer ile birlikte vurgulanır. Hüseyin Kâmil *Türrehâtımdan Bir Parça* (Saçmalamalarımın Bir Parça) ifadesini ekleyerek kendi benliğini daha çok öne çıkarır. *Hyde Park'tan Geçerken* ifadesi metnin tabiat ile olan münasebetini daha çok vurgular.

Hüseyin Kâmil'in şiirinde tabiat bir ormanın içerisinde seyredilir ve temel olarak tabiatın gelen bir ses ile özne dış evrendeki güzelliğinin farkına varır:

Neden şu karşı ki ormanları handân eder bir ses
Havayı kuşları daim sürûr-efşân eder bir ses
Neden lâkin dem-â-dem kalbimi virân eder bir ses
Te'sir-yâb hicr eyler beni giryân eder bir ses

Hâmid'in şiirinde olduğu gibi Hüseyin Kâmil de kendi şiirinde tabiatın bütün unsurlar arasındaki tenasübe dikkat kesilir. Özellikle göze ve kulağa hitap eden yönüyle tabiatı gözlemleyen şair, söz konusu tenasübe hayran kalır ve bunu dile getirir. Orman, deniz, dalga, gökyüzü, çemen, çiçek, meşcer gibi tabiat unsurları karşısında muhtelif duygular hissederek mutlak bir varlığın (Allah) tecellisinin farkına varır. Bu bağlamda şairin, Hâmid'in izinden gittiğini belirtmek gerekir. Hâmid de *Hyde Park'tan Geçerken* şiirinde tabiatı gözlemleyen kendi

ruh halini tabiat unsurları üzerinden anlatır. Eşi Fatma Hanım'ı Beyrut'a toprağa gömen Hâmid uzun zaman yaşadığı acıyı eserlerine aktarmaya devam etmiştir. Söz konusu şiirinde de tabiatın içinde kendi halini anlatır:

Bugün bir makberin müştâkıyım ben, eylerim feryâd
Seninçün de yarım hasretle etsin makberim feryâd
Onun gûşunda da bilmem olur mu sözlerim feryâd
Nedir Yârab, beni feryâd ile mutad eder bir kuş? (Tarhan, 2013: 582)

Hüseyin Kâmil'in şiirinde de tabiattaki güzellik ve intizam anlatılırken ferdin bu atmosfer içerisinde neden kederli olduğu dile getirilir. Bireyin kederi ile tabiatın neşesi arasında tezadı anlatan şair bu bağlamda Hâmid'in yolunu takip eder. Bilindiği gibi tezat, Şair-i Âzam'ın sanatını anlatan önemli kavramlardan biridir. *Makber*'den başlayarak birçok eserine yansıyan tezat; şairin kimi zaman kararsızlığından, kimi zaman evren ve birey arasındaki farklılıktan kimi zaman ise ölüm ile hayat arasındaki ayırımından kaynaklanır. İsmail Hami Danişmend'in de ifade ettiği üzere Hâmid'in ruh âlemindeki tezatlar tabiattaki tezatlardan daha fazla öne çıkar (1940: 380). Şair-i Azam esas itibarıyla tabiatta büyük bir nizam görür fakat iç âleminde yaşadığı çelişkiler zaman zaman tabiatı anlatırken tezatlara başvurmasında belirleyici olur. Hüseyin Kâmil, şiirinde tezadı öne çıkararak bu bağlamda üstadının izinden gitmiştir.

Tepedelenlizâde'nin şiirinde kullandığı imajlar da tabiatla ilgili olmakla birlikte Hâmid'in şiirindeki imajları hatırlatır. Özellikle *ses* imajını öne çıkararak şiirini yazan Tepedelenlizâde, *Hyde Park'tan Geçerken* şiirindeki *kuş* imajına göndermede bulunur. Bütün tabiata büyük bir huzur ve mutluluk getiren *ses* karşısında şair şaşkınlık yaşar ve kendi durumunu sorgulamaya başlar. Hâmid'in şiirlerinde kuş imajı ve kuşun sesi önemli bir yer tutar. Henüz çocuk yaşta gittiği Çamlıca'da duyduğu kuş sesleri onun muhayyilesini ciddi anlamda besler. Nitekim Samipaşazade Sezai'ye yazdığı bir mektubunda kuştan söz eder (Tarhan, 1995: 202-205). Kuş ve genel olarak tabiatı şairlerin asıl ilham kaynağı olarak görür:

“Ya, umûmen kuşların sâye-i şafakta icra ettikleri o hüsn-i sadâ çağlayanının letâfetini, o zâde-i medeniyet dediğimiz araba gürültüleri, velvele-i terakkî bildiğimiz para çingirtıları bize nasıl unutturabilir? Şüphe yoktur ki, bizim gibiler füyûzât-ı edebiyeyi bedayi-i tabiattan iktibâs ederler. Efrâd-ı beşer istidâdlarına göre hep inkılabât-ı tabiattan mülhem olur. Şuara, baharın yetiştirdiği mahlûkattandır. Her telif-i latif bir mevki-i tabiinin tâsvir-i manevisi, her müellif bir mesire-i küdretin mâhluk-ı bedayi'idir, her cûybar bir hiss-i müteheyyic, her ağaç bir fikr-i sâkin, her sehab bir hayâl-i ulvidir.”(Tarhan, 1995: 203)

Tepedelenlizâde Hüseyin Kâmil, tabiattaki unsurların oluşturduğu nizamı bütün güzelliğine rağmen bir karanlık içinde izler. Tabiat unsurlarını bütün canlılığı ile anlatan şairin karanlık imajına yönelmesi yine Hâmid'in etkisiyledir. Hâmid, *Hyde Park'tan Geçerken* şiirinde olduğu gibi birçok eserinde karanlık ve karanlıktan kaynaklı imajları sıkça kullanır. Söz konusu şiirinde de kuşun sesini gecenin karanlığında duyar:

Acep gönlüm müdür meyus olup nûr-ı hakikatten
Zalâm-ı leyde, karşımda istimdâd eder bir kuş. (Tarhan, 2013:282)

Tepedelenlizâde de şiirinde birkaç kez karanlık imajını kullanarak tabiatta duyduğu ses ile karanlık arasında münasebet kurar:

Gece zulmet basınca her taraf nâlân olur güya
...

Zalâm-ı leyl içinde sû-be-sû cevân eder bir ses

...

Ziyâ-yı zulmeti dembeste-i şükân eder bir ses

...

Karanlıkda ğusûni bir hazin nâğme eder bi-zâr

Karanlık temelde eşyanın üstünü örter ve onun gözükmemesini engeller fakat Hüseyin Kâmil'in şiirinde *ses* o kadar güçlüdür ki öznenin karanlığın ardındaki anlamlara ulaşmasını sağlar. Ayrıca karanlık ile bireyin ruhsal vaziyeti arasında kurulan münasebet şiirde verilmek istenen mesajı daha da kuvvetlendirir.

2.2. Fikir

Bütün sanat şubelerinde olduğu gibi şiirde de verilmek istenen duygu ile birlikte bir fikir vardır. Bu fikir bazen açık bir biçimde bazen daha kapalı bir şekilde dile getirilir. Fikirden ziyade duygu ile ilişkilendirilen şiir sanatında, fikre ulaşip onu değerlendirmek oldukça zahmetli bir uğraştır. Üstelik Hâmid gibi çelişki ve tezatları sanatının merkezine yerleştiren bir şairin fikir âleminde içeri girmek büyük bir çaba ister. Ahmet Hamdi Tanpınar, Hâmid'in şiirinde felsefî fikirlerin olduğunu açıklar: “Hâmid kendisinin iddia ettiği ve başkalarının çok defa inandığı gibi felsefî fikirlere pek yabancı değildir. Bilâkis diyalektik lisanı gayet iyi bilir. Bizzat kendi ifadesine göre Mevlâna'nın ve Hugo'nun mekteplerinde yetişmiş olan bir şairde buna taacüb edilmez” (1998: 544). Hoca Tahsin gibi hem İslam felsefesini çok iyi bilen hem Batı felsefesini takip eden birinin öğrencisi olan Hâmid'in şiirlerinde dağınık şekilde de olsa birçok fikre temas edildiği; ölüm, hayat, tabiat, hürriyet, adalet gibi fikirlerin ise sürekli işlendiği görülür.

Hamid'in *Hyde Park'tan Geçerken* şiirinde romantik duygu neticesinde tabiatı algılayan bir öznenin vaziyeti dile getirilir. Bu bağlamda şiirdeki fikir, ferdin kendini anlatırken takındığı romantik duygu etrafında ele alınabilir. Tepedelenizâde Hüseyin Kâmil'in yazdığı şiirde de romantik duygu ile evrenin algılanması söz konusudur.

XVIII. yüzyılın sonları ile XIX. yüzyılın ilk yarısında etkili olan romantizm bir sanat anlayışı olmakla birlikte felsefî temelleri olan bir mektep gibidir. Özellikle J.J. Rousseau'nun düşüncesinden beslenen romantizm, klasik sanat anlayışına tepki olarak gelişmiştir. Bireyselliğe ve insanın duygularının özgün oluşuna önem veren romantizm bir anlamda öznelliğe vurgu yapar. Afşar Timuçin'in de ifade ettiği üzere romantizmde “ben” dünyanın merkezine yerleştiğinden, benmerkezcilik temel düşünce haline gelir. Dış dünya karşısında sanatçının “ben”i büyük bir değer olarak vardır. “Ben” kendini tek başına ortaya koyamadığından tabiatta bazı dayanaklar arar. Bulduğu dayanaklar vasıtasıyla kendisini anlatır (2005: 102). Romantik eserlerde imajların birçok noktadan tabiatın kaynaklanmasının asıl nedeni, sanatçının tabiat ile kurduğu özdeşleymidir. Sevincin gökyüzündeki güneşle anlatılması veya öfkenin fırtınayla ifade edilmesinin romantik bir yanı vardır.

Lamartine, Chateaubriand ve Victor Hugo gibi romantik Fransız şairlerinden oldukça etkilenen Hâmid'in şiirlerinin en belirleyici özelliklerinden birisi romantik olmasıdır. Panteist tabiat anlayışı ve şairin tabiatı gözlemlerken kendi varlığını duyumsaması onun şiirlerinde sıkça rastlanan durumlardır. *Hyde Park'tan Geçerken* şiirinde kuş imajını merkeze alarak şair tabiat ile kendi “beni” arasında birtakım paralellikler kurar; kendi varlığını tabiatdaki olay ve olgular üzerinden anlatır:

Eser görmekteyim Yarab şu hayvancıkta rikkatten
Olur fikrimdeki mağribale bahis, rûz-ı hilkatten,
Acep gönlüm müdür meyûs olup nûr-ı hakikatten,
Zalâm-ı leylden, karşımda istimdâd eder bir kuş. (Tarhan, 2013a: 582)

Hâmid, tabiatı büyük bir neşe içerisinde görmesine karşın kendisinin büyük bir ıstırap içerisinde olduğunu anlatarak tabiattaki eşyanın muhayyilesinde uyandırdığı çağrışımlara değinir. Henüz *Garam* şiirini yazarken varlık ve yokluk meselelerine değinen, ölümün anlamını sorgulayan ve ölümün ötesini keşfetmeyi deneyen Şair-i Azam'ın sanatında, *Makber* şiiri ile birlikte metafizik endişe en üst seviyeye ulaşır. *Makber*'den sonra kaleme alınan *Ölü*, *Hacle* ve *Bunlar O'dur* gibi eserleri de aynı konular etrafında döner. Aralık 1885'te Londra Sefareti Başkâtipliğine atanan Hâmid, İngiltere'nin tabiatına ve İngiliz kültürüne büyük bir hayranlık duyar. Nitekim hatıralarında şu sözleri sarf eder: "Londra'da dâimî' t-tevakkuf bir şey varsa İngilizliktir. Londra düşünüen ve düşündüren bir memlekettir. Orada güneş, ay, yıldızlar, ağaçlar, evler, her taraf, her şey düşünür, her şey İngiliz ve bir İngiltere'dir" (2013b: 188).

İngiltere'deyken yazdığı ve içinde İngilizlere yönelik hayranlık ifadelerinin yer aldığı (Acep hürriyeti ey kuş, bu milletten mi öğrendin?) *Hyde Park'tan Geçerken* şiirinde, şairin henüz eşi Fatma Hanım'ın ölümünün etkisinde olduğu anlaşılmaktadır:

Bugün bir makberin müştakıyım ben, eylerim feryâd,
Seninçün de yarın hasretle etsin makberim feryâd,
Onun aguşunda da bilmem olur mu sözlerim feryâd.
Nedir Yarab, beni feryad ile mutad eder bir kuş? (Tarhan, 2013a: 583)

Tepedelenlizâde Hüseyin Kâmil'in şiirinde de fikir açısından Hâmid'i takip ettiği görülür. Bilhassa şairin tabiatı anlatırken kendi "ben"ini merkeze alması, tabiat unsurları ile kendi "ben"i arasında münasebetler kurması açısından, Şair-i Azam'a öykündüğü gözlemlenir. *Orman*, *deniz*, *dalga*, *çemen*, *kuşlar* şairin duyduğu ses ile neşelenir, coşar fakat bir tek şair mutsuzdur. Bu mutsuzluğun nedeni açık bir şekilde şiirde anlatılır:

Aceb nerde ne oldu sevdiğim yâr-ı vefâ-girdâr
Eder ol nâzenini cüst u cü zihnindeki efkâr
Onun tâsvir-i hüsn ü âtîdir hep yazdığım eş'âr
Onun derdiyle cevelân-gâhımı zindân eder bir ses

Hâmid'in şiirinde tabiatın bütün neşesi karşısında bir tek şairin kendisi mutsuzdur, bunun nedeni eşi Fatma Hanım'ın ölümüdür. Tepedelenlizâde Hüseyin Kâmil'in şiirinde ise şair sevdiğinden uzak kalmıştır, sevgilinin başına ne geldiği ve nerede olduğu belli değildir. Şair sevgilisini düşünerek büyük bir ıstırapa giriftar olur ve dışarıdan gelen *ses* onun "ben"inde büyük bir yankı uyandırır. Şairin tabiatı gözlemlerken birden kendi ıstırabını düşünmeye başlaması romantik sanat algısıyla doğrudan ilişkilidir. Victor Hugo'ya göre şiir tabiattan doğar ve şiirin asıl kaynağı olan muhayyile de tabiattan beslenir (2005: 56). Alman düşünür Schelling, bir şiir olan tabiatı da bir sanat eseri gibi görmek gerektiğinden söz eder (Soykan, 2006: 14). Hüseyin Kâmil, tabiata baktığı an keşfettiği ilk şey büyük bir intizamın olmasıdır. Tabiattan yükselen sesle birlikte bütün eşya huzura ve neşeye gark olur:

Denizler dalgalar taşlar bulutlar neşve-zâ olmuş
Çiçekler serviler azade-i derd ü bela olmuş

Çimenler zevke dalmış cûylar mest-sâfâ olmuş
Serâpâ ka'inatı 'aşkla raksan eder bir ses

Şair tabiattaki güzellikler karşısında hayranlığa kapılırken Allah'ın varlığını unutmaz. Bütün eşyada esasında gördüğü şey ilahi bir kudretin tecellisidir. Panteist düşünceyi akla getiren bu tutum, Hâmid'in *Kürs-i İstiğrak* ve *Külbe-i İştîyâk* gibi şiirleri başta olmak üzere birçok eserinde dile getirilmiştir. Hüseyin Kâmil, bu yönüyle de üstadının izinden giderek Allah'ın varlığını tabiattaki eşya üzerinden takdir eder:

Uçar envâr yer yer lem'azâr-ı sermediyette
Gezer ervâh-ı kûdsiyye zalâm-ı bî-nihâyetde
Döner bir savt-ı rahmânî nevâ-gâh-ı meşîyyette
Bu hale hayret eyler hayretin i'lân eder bir ses

Allah'ın sonsuzluğunu esasında sonlu olan nesnelere üzerinde keşfetmek panteist anlayışın bir ürünüdür. Şair, eşyaya esasında Allah'ın bir vasfı olan sonsuzluk manasını yükler ve Allah iradesinin tabiat ile birleştiğini belirtir. Taylan Altuğ'un da ifade ettiği üzere romantik sanat anlayışı insandaki Allah bilincini duyuşal biçim içinde sunmak suretiyle mutlak hakikati duyguya açar (2012:101). Allah'ın varlığını, kudretini kavrama adına insanın görünenden uzaklaşmasına gerek olmadığını düşünen romantikler, bilakis duyulan ve görünen dünyanın varlığında Allah'a ulaşırlar. Hüseyin Kâmil'in şiirinde de öne çıkan temel hususlardan biri de Allah'ın tabiat ile bütünleşmiş olmasıdır.

Allah'ın varlığının tabiattaki yansımalarının yarattığı güzellik ve yücelikten söz ettikten sonra Hüseyin Kâmil tekrar kendine yönelir. Tabiat karşısında yüce duygular duyan şair, tıpkı Hâmid'in şiirlerinde olduğu gibi sevinç ve üzüntüyü bir arada yaşar. Bir yandan sevgilisinden ayrı kalmasının neden olduğu üzüntü öbür yandan tabiatı müşahede ederken hissettiği huzur şairi sarmalar:

Bugün bedbaht u nâlânım perişânım fakat mesrûr
Fîrâk u hecr ile turmam şitâbanım fakat mesrûr
Belâdan kurtuluş yok zâr u giryânım fakat mesrûr
Şu dünyayı bana matemgeh-i hicrân eder bir ses

Burada da üzerinde durulması gereken temel husus, şairin tabiatı anlatırken veya tabiattaki unsurlarla özdeşleşim kurarken kendi "ben"ini bir değer olarak ortaya koymasındır. Tabiat ve tabiat unsurları adeta şairin ruh hâlini anlatmada bir vasıta görevi görür. Şairin muhayyilesi dış dünyayı yeniden tasarlarken şairin bireysel yönünden hareket eder. Bu romantik sanatın keşfettiği yeni bir sanatsal değer olarak ele alınır. Onur Bilge Kula'nın da söylediği üzere romantizmde değerler yaratılabilir, amaçlar belirlenebilir. Bu durum, kural ve yasalara uymaksızın, muhayyilenin gücüne dayanan sanatçının sanat yapıtını yaratmasına benzer. Sanatçı, sanat yapıtında kendi özneliğini sergiler (2010:49). Hem Hâmid'in hem Hüseyin Kâmil'in şiirinde bireysel duyuş her şeyin önüne geçer ve şairin varlığı başlı başına bir değer olarak gözüktür.

3.1.Biçim

Tanzimat sonrası gelişen Türk edebiyatında şairler, Batı'dan gelen yeni fikirleri anlatırken bile uzun zaman eski biçimlere bağlı kalmışlardır. Gerçi Şinasi ile birlikte birtakım değişimler

başlamış fakat Namık Kemal gibi biri bile eski şiirin biçimine bağlı kalmaya devam etmiştir. Abdülhak Hâmid Tarhan eski şiire biçim yönünden en büyük darbeyi vurmuş ve kendisinden sonra gelen şairlerin bu açıdan eski şiirin tesirinden kolayca kurtulmasını sağlamıştır. Hâmid'in bu yönü üzerinde oldukça durulmuş ve yeni edebiyat taraftarlarınca şair övülmüştür. Gerek *Duhter-i Hindû*'da sarmal kafiye ile yazılan *Tagannum* şiiri gerek ilk şiir kitabı olan *Sahra*'da Divan tertibinin bütünüyle dışına çıkması Hâmid'in şekil açısından büyük bir inkılapçı olarak değerlendirilmesini sağlamıştır. Örnek olması hasebiyle Cenap Şahabettin'in *Sahra* hakkındaki şu değerlendirmelerine bakılabilir:

“Edebiyatımızı beş uzun asır gazel hiç değişmek bilmeyen bir kalıp içinde eskitmiş. Öldürmüş, soğutmuş bir nazm-ı kadîd hâline getirmişti. Artık her ümîd-i ba'ise bî-hayat kafiyeler kuru kemiklerini göstermekten başka cevap vermiyorlardı. Pertev Paşa'nın Victor Hugo'dan tercüme ettiği Ninni manzumesindeki yenilik ve hatta Hâmid Bey'in *Duhter-i Hindû*'sundaki neşidelerin şekli mazhar-ı intişâr olamamıştı. Şiirimizin feyz-i âtisinden kat'-ı ümîd etmek lâzım gelecekti. İşte bu sırada Sahra bütün bir müjde-i zindegi ile ortaya çıktı. Bu viladet bizim târih-i edebiyâtımızda, sanıyorum ki en büyük merhale-i inkılâbdır. Fikirlerimiz birkaç seneden beri saplanan bir zincir ile artık kafiyelere bağlı değildir. Bilâkis kafiyeler bir gölge gibi inkıyad ile zekâ-yı şâ'iri takip edeceklerdi, ilk defa olarak dimağımız istibdâd-ı elfâzdan kurtuluyordu.” (1335: 1)

Hâmid'in yaşamı boyunca farklı denemelerde bulunduğu özellikle şiirin biçimsel özellikleri üzerinde ciddi anlamda değişikliklere gittiği bilinmektedir. Onun şiirde yaptığı atılımlar Türk şiirinin Divan şiirinin şekillerinin etkisinden kurtulmasını hızlandırmıştır.

On dokuz dörtlükten oluşan *Hyde Park'tan Geçerken* şiirinde Hâmid, Divan şiirinin biçimsel özelliklerinin oldukça uzağındadır. Şiirin kafiye şeması aaaa/bbba/ccca/ddda/eeee (...) şeklindedir. Hüseyin Kâmil'in *Bursa'dan Gelirken Yahut Türrhâtımdan Bir Parça* şiiri on dört dörtlükten oluşur ve kafiye şeması şu şekildedir: aaaa/bbba/ccca/ddda/eeee (...) Fakat Hüseyin Kâmil'in şiirinde sekizinci dörtlüğün üçüncü mısraı boş bırakılmıştır. Hâmid'in şiirinde de on sekizinci dörtlükte bulunan *hürriyet* kelimesi, şiir ilk defa *Gayret* mecmuasında yayımlandığında yazılmaz ve boşluk bırakılır. Politik göndermeden dolayı böyle bir tasarrufta bulunduğu düşünülebilir. Hüseyin Kâmil'in sekizinci dörtlükte bir mısraı boş bırakması hakkında herhangi bir bilgiye rastlamadık. Dergi yönetiminin mi dörtlükteki mısraı kaldırdığını yoksa şairin mi bilinçli bir şekilde böyle yazdığını bilmiyoruz.

Aruz vezni üzerinde sıkça değişikliklere giden Hâmid, söz konusu şiiri *mefâ'ilün /mefâ'ilün /mefâ'ilün/ mefâ'ilün* kalıbıyla yazmıştır. Hüseyin Kâmil de şiirini aynı aruz kalıbıyla kaleme almıştır.

2.4. Dil ve Üslup

Dil ve üslup açısından Tanzimat Dönemi Türk edebiyatının en renkli şahıslarının başında Abdülhak Hâmid Tarhan gelir. Birçok edebî tartışmanın merkezinde yer almasında şairin tercih ettiği dilin büyük tesiri olmuştur. Uzun bir ömür süren Şair-i Azam'ın yazdığı eserlerinde kimi zaman farklı dil ve anlatım biçimlerine rastlanır. Bu, şairin sürekli yenilik peşinden koşmasından kaynaklanır, nitekim kendisi de *benim bir üslubum yok esâlibim var* (Tarhan, 2013b: 54) derken bu yönüne dikkat çekmiştir. Hâmid'in üslubunun zenginliğini ve farklılığını ilk fark edenlerden biri Recaizade Mahmut Ekrem'dir. *Tâlim-i Edebiyat*'ta şiirlerinden en fazla örnek verdiği birinci kişi Namık Kemal, ikinci kişi ise Hâmid'dir. “İlk defa *Hâmidâne* üsluptan bahseden kişi olan

Ekrem, yazdığı şiirlerle bu üsluba olan hayranlığını ortaya koyduğu gibi yeni yetişen nesillerin söz konusu üsluba ilgi duymasını da sağlamıştır” (Bingöl, 2020: 364).

Hâmid’in üslubu bir yandan Fuzûli ve Şeyh Gâlib’e uzanan Klasik Türk şiirinden beslenir öbür yandan Lamartine ve Victor Hugo gibi romantiklerden izler taşır. Onun üslubunun en temel özelliklerinin başında tezatlı söyleyişler, sorgulayıcı ifadeler ve daha önce kullanılmamış bağdaştırmalar gelir. Tabiatı ferdiyetçi ve romantik bir algılayışla ele alan Hâmid, Ömer Faruk Akün’ün de ifade ettiği gibi eserleriyle edebiyatımızda birtakım modalar yaratmıştır (1967: 110). Ara Nesil edebiyatçılarından Servet-i Fünûn şairlerine, Mehmet Akif’ten Rıza Tevfik’e kadar *Hâmidane* bir söyleyişin izlerini gözlemek mümkündür.

Hyde Park’tan Geçerken şiirinde *Makber*, *Ölü* ve *Hacle* kitaplarından aşına olduğumuz kararsızlık, sorgulama, merak, çaresizlik ve ferdiyetçi bakış kendini hissettirir. Yukarıda kısaca değindiğimiz üzere Hâmid söz konusu şiiri yazarken henüz eşi Fatma Hanım’ı kaybetmesinin acısını hissetmektedir. Nitekim şiirde *Makber*’e göndermeler yer alır. Söz konusu şiirde *Hâmidane* söyleyişe örnek olarak yedinci dördlüğü incelemek mümkündür:

Nedir, mücrim değil, işkenceden dürum, fakat bedbaht!
Dahîl-i cennetim, hem-sohbet-i hûrum, fakat bedbaht!
Saadet-yâb-ı sıhhat, şâd u mesrûrum, fakat bedbaht!

Nasıl bir yâdgârın derdidir bu, yâd eder bir kuş? (Tarhan, 2013b: 581)

Nedir ve *nasıl* gibi soru ifadeleriyle yaşadığı durumu kavramakta güçlük çektiğini anlatan Hâmid, iki tür duyguyu aynı anda yaşar. İçinde bulunduğu dış dünya ona büyük bir huzur vermekle birlikte iç âlemi acıdan kaynamaktadır. *Mesrur* ve *bedbaht* ifadelerinin oluşturduğu tezat dördülüğün temel duygusunu yansıtması açısından önemlidir.

Tepedelenlizâde Hüseyin Kâmil yazdığı nazirede *Hâmidane* bir söyleyişi yakalamaya çalışmıştır. O da Hâmid gibi önce dış evrenin güzelliğinden bahsetmiş, dışardaki dekoru ayrıntılarıyla anlatmış ve bundan haz aldığını ifade etmiştir. Daha sonra kendi iç âlemine yönelince üzüntüsünü dile getirmeye başlamıştır. Sorgulama, şaşırma ve tezat Hüseyin Kâmil’in şiirinde de öne çıkmaktadır:

Neden olmakdayım bilmem safa vü zevkden bî-hûş
Meserret görsem etmez şâdmân eyler beni medhûş
Neden hurşide his eyler gönül bir nâle-i hâmûş
Nedendir gûş-ı hazinemde bugün efgân eder bir ses

Üst üste sorulan sorular ve şairin dehşete düşercesine irkilmesi, yaşadığı duruma anlam verememesi Hâmid’in üslubunu hatırlatır. Şairin sevinç karşısında dehşete düşmesi, sessiz bir çılgınlığın gönül tarafından iletilmesi yine Hâmid’in şiirlerinden aşına olduğumuz hallerdir. Nitekim şiirin son dördülüğünde bu kararsızlık hali devam eder: *Usandım bıktım artık ben cihânın her safâsından /Fakat memnun u mesrûrum bugün cevr ü belâsından.*

Sonuç

Tanzimat Dönemi Türk edebiyatının renkli simalarından biri olan ve eserleriyle büyük yankı uyandıran Abdülhak Hâmid, birçok kişi tarafından eleştirildiği gibi bazı kesimler tarafından da takdir ve takip edilmiştir. Onu takdir ve takip eden şairlerden biri olan Tepedelenlizâde Hüseyin Kâmil, Şair-i Azam’ın *Hyde Park’tan Geçerken* şiirine yazdığı *Bursa’dan Gelirken Yahut Türrehâtımdan Bir Parça* başlıklı nazire ile *Hâmidane* söyleyişi yakalamaya çalışmıştır. İki şiirde

de tabiatın güzelliği ve yüceliği karşısında hayran kalan şair öznenin kendi iç âlemine yönelince yaşadığı üzüntü, keder ve kararsızlığı işlenir. Romantik sanat algısıyla kaleme alınan *Hyde Park'tan Geçerken* şiirinde olduğu gibi *Bursa'dan Gelirken Yahut Türehâtımdan Bir Parça* şiirinde de tabiat yer yer panteist bir bakış ile anlatılmış, öznenin bu evren ile olan münasebeti vurgulanmaya çalışılmıştır. Tabiattaki dekor bütün yönleriyle bir vahdete ve ilahi bir güzelliğe göndermede bulunacak şekilde göze çarparken şair, manzarayı tefekkür ederken birden kendi “ben”i üzerine yoğunlaşarak yaşadığı ıstırabı dile getirir. Tepedelenlizâde'nin şiiri biçim ve üslup açısından Hâmid'in şiirinin bir tekrarı gibi durur.

Kaynakça

- Ağca, Ü. (2001). “Tepedelenlizade Hüseyin Kamil Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri”. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisan Tezi, Kayseri.
- Akün, Ö. F. (1967). “Abdülhak Hâmid'in Basılı Eserleri Hakkında Yeni Bilgiler”, Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, C. XV, S. 15, Temmuz 1967, s. 107-159.
- Altuğ, T. (2012). *Son Bakışta Sanat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Andı, M. F. (1995). *Ara Nesil Şairi Mehmet Celal: Hayatı-Görüşleri-Şiiri*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Babacan, M. (1993). *Ara Nesil'de Tenkid*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Babacan, M.(2003). “Ara Nesil'de Eleştiri”, *Hece* (77-78-79), 71-85.
- Bingöl, U. (2020). *Deha İle Sahte Bir Put Tartışmaları Arasında Abdülhak Hâmid Tarhan*. Konya: Çizgi Kitapevi.
- Birinci, N. (1987). *Nabizâde Nâzım*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Cenap Şehabettin (1335). “Abdülhak Hâmid: Sahra I”, *Peyam-ı Sabah*, 18 Eylül 1335, s.1.
- Danişmend, İ. H. (1940). “Abdülhak Hâmid'e Ait Hatıralar”, *Türklük*, C. III, S. 13, Nisan 1940, s. 375-384.
- Gariper, C. (2009). “Geçiş Dönemi ve Ara Nesil”, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı* içerisinde, Grafiker Yayınları: Ankara.
- İnal, İ. M. K. (1969). *Son Asır Türk Şairleri Cüz II*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Kaplan, M. (1987). *Tevfik Fikret Devir-Şahsiyet-Eser*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M. (1998). *Şiir Tahlilleri I Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M. (2016). *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar I*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaya, A. İ. (2013). “Türk Edebiyatında Ara Nesil”. Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Yıl: 5, S.9, s. 148-149.
- Kolcu, A. İ. (2018). *Ara Nesil Edebiyatı*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- Kula, O. B. (2010). *Hegel Estetiği ve Edebiyat Kuramı I*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Özarslan, E. (1994). “Ara Nesil Edebiyatçısı ve Gazetecisi Mustafa Reşid Bey Hayatı ve Eserleri”, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum.
- Sarı, G. (2017). “Necâti Bey'in “Gül” Redifli Kasîdesinde İnsan-Tabiat İlişkisi”. *Folklor/Edebiyat*. 23 (92): 63-78.
- Soykan, Ö. N. (2006). *Kuram-Eylem Birliği Olarak Sanat*. İstanbul: MVT Yayıncılık.
- Tansel, F. A. (1953). “Muallim Naci ile Recaizade Ekrem Arasındaki Münakaşalar ve Bu Münakaşaların Sebep Olduğu Edebî Hadiseler”, *Türkiyat*, C. 10, 159-200.

- Tanpınar, A. T. (1988). *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitapevi.
- Tarhan, A. H. (1995). *Mektuplar I*. (haz. İnci Enginün). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tarhan, A. H. (2013a). *Bütün Şiirleri*. (haz. İnci Enginün). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tarhan, A. H. (2013b). *Hatıraları*. (haz. İnci Enginün). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tepedelenlizade Hüseyin Kâmil, “Çemende Bir Melek”, *Gülşen*, Mart 1301, No. 6, s.22.
- Tepedelenlizâde Hüseyin Kâmil (1302). Bursa’ya Giderken Yahut Bir Nümüne-i Hezeyân, *Gülşen*, No: 19, s.75.
- Tepedelenlizade Hüseyin Kâmil, “Latife”, *Gülşen*, Mart 1302, No. 20, s.99.
- Tepedelenlizade Hüseyin Kâmil, *Bir Müteverrimenin Hissiyatı*, Asır Kütüphanesi, İstanbul 1304.
- Tepedelenlizade Hüseyin Kâmil, “Mesken-i İ’tıla” Gencine-i Belagat içinde, haz. İbrahim Necati, Şirket-i Mürettibiye Matbaası, İstanbul 1312, s. 25.
- Tepedelenlizade Hüseyin Kâmil, *Vâlidem*, Şirket-i Mürettibiye Matbaası, İstanbul 1321, s. 20.
- Timuçin, A. (2005). *Eстетik Bakış*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Tuğluk, A. (2021). *Mekteb-i Sultânîden Yüzelliliklerin Eşiğine Midillili Mehmed Zîver Bey (Hayatı-Edebî Şahsiyeti-Yazıları)*. İstanbul: Efe Akademi.
- Tuğluk, Abdulkâmil. "Numûne-İ Şecâat (Tepedenlizâde H. Kâmil)". *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü*, <http://tees.yesevi.edu.tr/madde-detay/numune-i-secaat-tepedenlizade-h-kamil>. [Erişim Tarihi: 11 Ağustos 2022].
- Victor Hugo (2005). *Cromwell’e Önsöz*, Romantizm Antoloji içinde. haz. Erdoğan Alkan, İstanbul: Varlık Yayınları, s. 50-56.
- Yıldırım, A. (2004). “İslamın Tabiat Anlayışı ve Divan Şiirine Yansımaları”. *İlmi Araştırmalar*, 17 (1): 155-173.

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

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

Ek1: Gülşen Mecmuası'nın 17. Sayısının ilk sayfa

برنجی سنه: نومرو ۱۷

بجشنه

۲۲ مایس ۱۳۰۲

گلشن

مرکز توزیعی باب عالی جاده
سنده کیرقور اقتدیك ۴۴
نومروی عصر کتبخانه سیدر.
اوراقی کوندردک واپونه اولوق
استیانیلر دخی محل مذکورہ
مراجعت ایتلیدر.

استانبول ایچون بر سنه لک
ابونه بدلی ۲۰ غروشدر .
طشیره ابونلرینه ساحلر
ایچون بش . داخلر ایچون
بدی بیجق غروش بوسته
اجرتی ضم اولتور.

مطبعه سی : شرکت مرتیبه

بر نسخہ سی ۲۰ یار ددر

صاحب و ناشری | معارف نظارتک رخصتیه هفته ده بردفمه نشر اولتور ادبی ونئی رساله در | کتابچی کیرقور

ادبی

تیه دنلی زاده کامل بک اقتدیك اهدا یوردقلری بر منظومه
بلیغانه درکه مع التفسیر والمسار درج ایله تزین ستون اختصار
ایلرز.

بروسه دن کلیرکن
با خود
ترهاتمدن بر پارچه

نهدن شوقار شوکی اورمانلری خندان ایدر برس
هوایی قوشلری دائم سرور افشان ایدر برس
نهدن لکن دمام قلبی ویران ایدر برس
تأریب هجر ایلی بی کریمان ایدر برس

دکولر طالعلمر طاشار بلوطلر نشودنا اولمش
چیچکلر سرولر ازاده درد وبلا اولمش
جنار ذوقه طللمش جو بلر مست صفا اولمش
سرا با کثاتی عشقله رقصان ایدر برس

نهدن اولمقدیم نلیم صفا وذوقدن بیوش
مسرت کورسهم ایتمز شادمان ایلی بی مدهوش
نهدن هرشیده حس ایلی کوکل بر ناله خاموش
نهدندر کوش حزنمده بوکون انغان ایدر برس

اوجار انوار بربر لمعزار سرمدیده
کرر ارواح قدسیه ظلام بی نهایتده

دوز برصوت رحمانی نواکاه مشیدده
بو حاله حیرت ایلیر حیرت اعلان ایدر برس
کیجه ظلمت باصنجه هر طرف نالان اولور کویا
لسان غیب ایله سر تابیلا هب سویاشیر اشیا
اولور هر کوشدن پیدا حقی بر نغمه رعنا
ظلام لیل ایچنده سویسو جولان ایدر برس

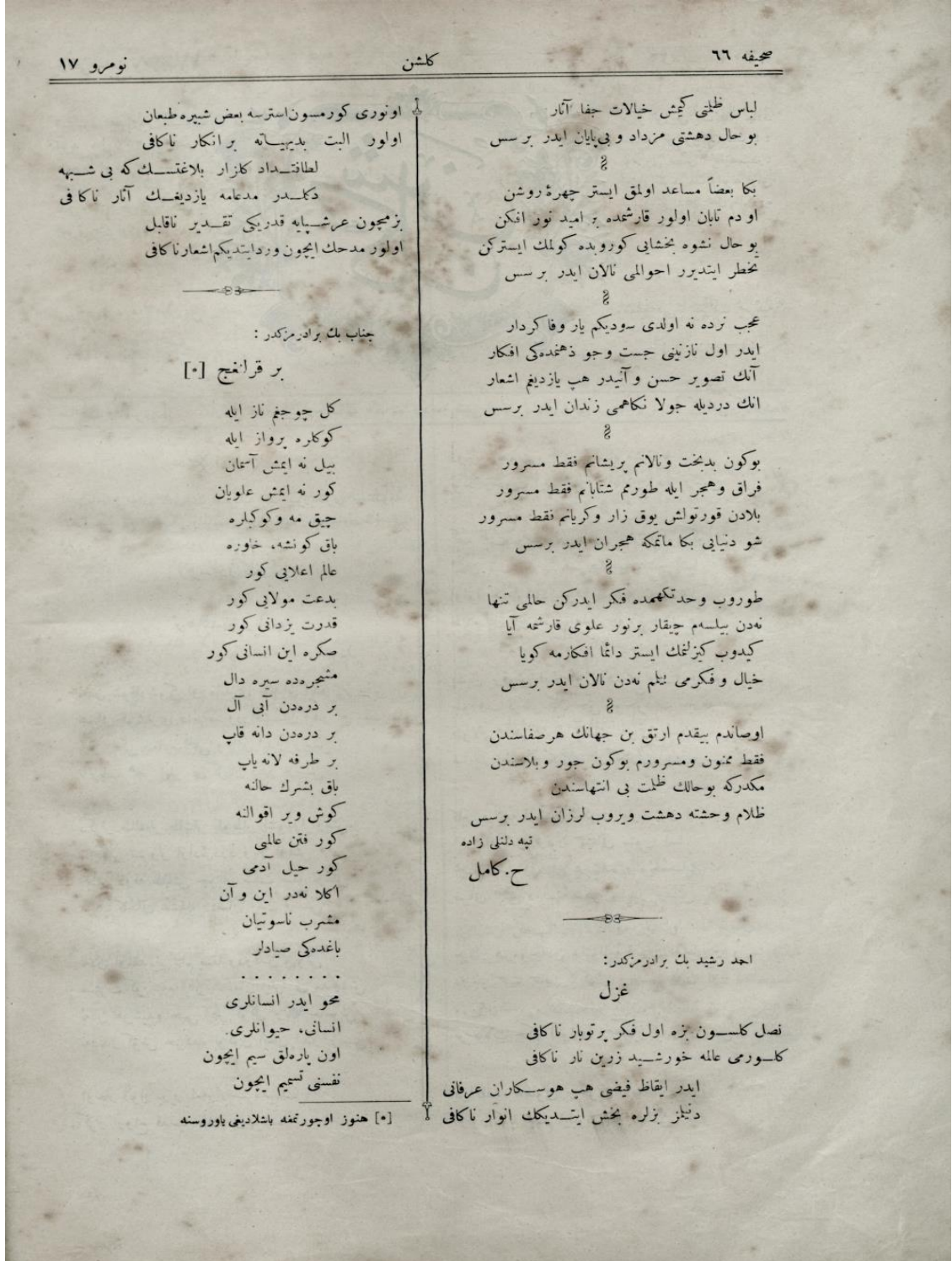
یشیل بر قوش اوتر اورمانده بر آواز وحدتله
طوروب دیکلر کمال حقی موجودات حیرتله
طولار مشیجر بتون آهنگ علوی طبعته
صاجار اطرافه حیرت بی حیران ایدر برس

کلیر بر نغمه فوقدن سکوت ایلیر بتون اشیا
اینز افلاکدن بر نور جسمانی ستون آسا
نجسم ایلیر اول آن عرشده بر لوحه عالیا
ضیایی ظلمتی دمبسته شکران ایدر برس

چیقار هر موجهدن بیگ لمة قدرت اوجار بر بر
دوشر سمیت سمدن نا کمان بر جسم حزن آور
.....
بو حالات حکم آموزی استخوان ایدر برشتن

قرا کقده غصونی بر حزن نغمه ایدر بیدار
اولور کویا نجسم ایلیوب قار شمه کی اشجار

Ek 2: Gülşen Mecmuası'nın 17. Sayısının 66 ve 67. sayfaları.





EEDER

Edebî Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Ekim 2022, Cilt 6, Sayı 2

Atf/Citation: Dinçer, Ö. (2022). "Ziya Osman Saba'nın Geçen Zaman Şiir Kitabında Günün Vakitleri ve Mevsimler", *Edebî Eleştiri Dergisi*, 6(2), s. 210-223.

Dinçer ÖZTÜRK*

Ziya Osman Saba'nın Geçen Zaman Şiir Kitabında Günün Vakitleri ve Mevsimler**

Times of the Day and Seasons in Ziya Osman Saba's Poetry Book of Elapsed Time

ÖZ


Türk edebiyatının önemli isimlerinden Ziya Osman Saba, Cumhuriyet dönemi ilk edebiyat topluluğu Yedi Meşaleciler arasında yer alan ve şiir yazmaktan vazgeçmeyen en etkin altı şairdendir. Saba, Yedi Meşalecilerden sonra Ahmet Haşim'den aldığı şiir yoğunluğunu kendine özgü bir şekilde yorumlayıp edebiyat dünyasında bireysel varlığını sürdürmesi ve Türkçeyi kullanımındaki yeteneğiyle edebiyatımızda kalıcı bir yer edinmiştir. Bu makalede, şair olarak ün kazanan ve küçük hikâye türünde de eserler veren Ziya Osman Saba'nın soğuk bir çehreden mutlak bir teslimiyete doğru değişimi hakkında bir açıklamaya gidilecektir. Daha sonra da şiirlerinde zamana dair pek çok kelime kullanan Saba, zamanı döngüsel yönüyle kullanmak suretiyle maziyi, anı ve geleceği bütün olarak ele aldığı *Geçen Zaman* eserindeki şiirlerinden hareketle günün vakitleri ve mevsimlerin nasıl algılandığı gösterilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Ziya Osman Saba, Yedi Meşale, Geçmiş Zaman, Mutluluk, Cumhuriyet dönemi.

ABSTRACT

Ziya Osman Saba, one of the important names of Turkish literature, is one of the most influential figures of the six poets of the first literary group of the Republic period, Yedi Meşaleciler, who did not give up writing poetry. Saba has gained a permanent place in our literature by interpreting the poetry density he received from Ahmet Haşim in his own unique way after the Seven Torches, maintaining his individual existence in the world of literature and using Turkish language. In this article, an explanation will be made about the change of Ziya Osman Saba, who gained a reputation as a poet and also wrote short stories, from a cold face to an absolute surrender. Later, Saba, who uses many words related to time in his poems, will try to show how the times of the day and the seasons are perceived, based on his poems in the Last Time, in which he deals with the past, the present and the future as a whole by using time in a cyclical way.

Keywords: Ziya Osman Saba, Seven Torches, Past Tense, Happiness, Republican Era.

*Dr. Öğr. Üyesi, Iğdır Üniversitesi, Sağlık Hizmetleri Meslek Yüksekokulu, Tıbbi Dokümantasyon ve Sekreterlik Programı, dincer_ozturk@hotmail.com  ORCID: 0000-0003-0028-7841

** [Araştırma Makalesi] Geliş Tarihi: 23.08.2022 Kabul Tarihi: 04.10.2022 Yayın Tarihi: 25.10.2022 DOI: 10.31465/eeder.1165806

Giriş

Sanatkâr ile dönemin ruhu ve sanat akımları arasında ortak bir ilişki bulunur. Kimi zaman dönem, sanatı şekillendirirken kimi zaman da sanat, dönemin niteliğini belirleyebilir (Gombrich, 1993: 3). Canlılar içerisinde duygu dünyası en çok çeşitlilik gösteren varlık insandır. Bireyler, hassas duygulara sahip oldukları için hislerini/duygularını her zaman dışa yansıtmazlar. Bunu doğrudan ya da dolaylı bir şekilde aktarma çabası içerisine girerler. Tarih boyunca bu çabayı ürüne dönüştürenler, sözlü ve yazılı edebî eserler ortaya koyan edebiyatçılar olmuştur. Nasıl ki bir eser ortaya çıktığı toplumdan bağımsız değilse onu ortaya koyan yazarın geçmişinden tamamen bağımsız değildir. Çünkü eser, uzun bir olgunlaşma neticesinde ortaya çıkar. Bu bağlamda duygularını hatıra ve hayalleriyle dile getiren Ziya Osman Saba, Yedi Meşale grubunun en genç üyesi olarak yaşamını/yaşanmışlıklarını, kaleme aldığı eserlerinde ortaya koyarak adından söz ettirmiş, üslup sahibi bir şair olmuştur. Saba'nın fitratı ile hayatı ve eserleri arasında sıkı bir münasebet vardır. O, şiiri bir sığınak olarak görmüş; geçmişini, anılarını, duygularını burada dile getirmiştir. Bu noktada Ziya Osman Saba'nın şiirleri ve diğer eserleri onun otobiyografisinin kısa bir özeti mahiyetindedir.

Eski İstanbul hayatının zenginliklerini ve kalabalığını bir araya getiren bir yalıda, mesut bir çocuklukla bütün eserlerinin malzemesini ve konularını bulan (Miyasoğlu, 1999: 1), çekingen, ürkek ve içine kapanık bir mizaca (Kaplan, 2019: 454) sahip Saba'nın henüz lise yıllarında yazdığı ilk şiirinde gelecekte umutlu olmayan ve kasvetli bir tablo vardır. Saba'nın ilk şiirlerinde, kalabalık bir aile ortamından sonra yatılı bir okulda yalnız kalmasının ve kendisini terk edilmiş hissetmesinin etkisi görülür (Kanter, 2017: 14-26). Saba'nın şiirleri ile hayatı arasındaki münasebet, 1945 yılından sonra yazdığı şiirlerde önemli bir değişikliğe neden olur. 1945'te yaptığı ikinci evliliği ve bu evlilikten olan çocukları, Saba'ya aile saadetini getirir (Kırcı, 1991: 332) ve şiirlerindeki kasvetli ruh hâli yerini yavaş yavaş yaşama sevincine bırakır (Kanter, 2017: 29).

İlk sanat çalışmalarına annesinin ölümü üzerine başlayan Saba, Yedi Meşale topluluğuna gelinceye kadarki süreçte Türk ve Fransız şairlerinden istifade etmiş, özellikle sembolist şairlere fazlasıyla alaka duymuştur (Miyasoğlu, 1999: 3). O, şiirini oluşturanlar arasında Baudelaire, Mallarme, Regnie ve Rimbaud gibi şairlerden çeviriler yapmıştır (Demirel, 2007: 6). Önceleri Servet-i Fünûn şairlerinin etkisiyle bol sıfatlı ve tasvire ağırlık veren karamsar şiirler yazmıştır. Sonra, ikinci kuşak hece neslinin şiir dilini ve üslubunu kendine yakın bulmuştur. Buna rağmen 1940'tan sonra yayımladığı serbest vezinli şiirlerinde Ziya Osman'ın hep kendine has bir atmosfer kurma çabası içinde olduğu görülür (Miyasoğlu, 1999: 4-5). İlk dönem şiirlerinde büyük bir anne özlemi, kötümserlik, ümitsizlik ve kaçış vardır. Bu durum sanatçının Servet-i Fünûn şairlerinin etkisinde kaldığının da bir kanıtıdır. Ancak bunu tek parametre olarak göstermek doğru değildir. Çünkü başka şairlerden etkilenmesinin yanı sıra şairin yaşadığı duygu durumu da şiirlerinin ana eksenini oluşturur. Bu şiir anlayışı, Servet-i Fünûn döneminden hatta biraz daha geriye gidersek Tanzimat'ın ikinci döneminden gelir. Sonraki dönemlerde şairin kendi sesini oluşturan ve edebî yönünü ortaya koyan şiirler yazdığını görmekteyiz. Bunda Fransız sembolistlerinin etkisi büyüktür.

1. Soğuk Çehre: Ziya Osman Saba

Sanat hayatına lise yıllarında başlayıp ilk şiirlerini Servet-i Fünûn dergisinde yayımlayan, 1928 yılında Yedi Meşale grubu içinde yer alan Ziya Osman Saba, şiirlerinde otobiyografik bilgilere

yer veren şairlerimizdendir. Onun şiirlerinde işlediği konularda genel olarak sıradan bir yaşamın özlemini çeken, mütevazı, utangaç, ılımlı, karamsar ve melankolik bir karakterin yansımaları görülmektedir. Büyük ve kalabalık bir yalıda dünyaya gelen şairin erken yaşta annesini kaybetmesi, akabinde Galatasaray Lisesi'ne yatılı olarak verilmesi onun ruhunda onarılması güç yaralar açmıştır. Terk edilme duygusu beraberinde derin bir yalnızlık, içine kapanma ve melankolik bir ruh hali yaratmıştır. Nitekim eğitim sürecinde içine kapanık bir birey olarak, şiir ve edebiyatla iştiğal ederek avunmaya çalışır (Yüksel, 2006: 16). Şairin yaşadığı bu ruh hali, şiirleri için kaynak oluştururken şiirin kendisi için de sığınak olmuştur. Bu nedenle şairin ilk dönem şiirleri kötümser, melankolik, kısır bir döngü biçimini alan anne özlemi, ölüm ve kaçış gibi çeşitli ruh hallerinin yansımalarını taşımaktadır. Dönemin sosyal, siyasî ve tarihî olayları ile Servet-i Fünûn ve Fecr-i Ati şairlerinin yazıları, onun karakterinin şekillenmesinde büyük etkiye sahip olmuştur. Tüm bu tesirler altında şairin ilk dönem şiirleri onda soğuk bir çehre oluşmasına yol açmıştır.

Yaşanan zamandan memnuniyetsizlik, gerçeklerden kaçış, anne ve babasının erken ölümü gibi soğuk çehreyi oluşturan, çeşitli ruh hallerini gösteren şairin şiirlerinde geçen “karanlık sokaklar, aç köpekler, kanlı aylar, keder, akşam, sonbahar ve yağmur” gibi kelime grupları, şiirde kötümser bir atmosfer yaratmıştır. Bu her şeyi olumsuz görme ruh hali şairde içe kapanma, terk edilme ve sevilme duygusunu geliştirmiştir. Bu duygu durumu içinde Ziya Osman, geldiği yeni ortamda kimseyle bir bağ kuramamış ve yalnızca kendi acısıyla baş başa kalmayı tercih etmiştir. Onun “Kışa Girenken” adlı şiiri bu ruh halini ortaya koyması açısından önemlidir.

“İndirin perdeleri, indirin perdeleri...
Sonbahar ağaçlarda ağlarken yaprak yaprak,
Hışıldayan bu altın yağmuruna dalarak,
Dinleyin içerimde serinleyen kederi” (Saba, 2021: 63).

Şairin ev eşyalarına yüklediği anlam, onun ruh dünyasındaki çıkmazların adeta birer anahtarı olmuştur. Evin eşyası olan perdeler, eve hem bir aidiyet hem de mahremiyet duygusu katmıştır. Özellikle evin içinin görülmesini engellemesi ve içeride yaşananların sadece orada kalmasını sağlaması, yaşanan duyguya bir öznellik ve de özel olma durumu getirmiştir. Özne, yaşadığı duygu durumundan kimsenin haberdar olmasını istememiştir. Böylelikle dış dünyayla bağını koparan şair, kendisiyle baş başa kalmıştır. Bu tavır, kendi benlik arayışına yaptığı sancılı bir yolculuktur. Şiirin devamında çektiği ıstırapı ferahlık veren bir duygu olarak yansıtan şair, yarattığı zıtlıkla bu ıstıraptan hoşlandığını, dolayısıyla bu hâlini kimseyle paylaşmak istemediğini dile getirir.

Şairin gençlik dönemindeki şiirlerinden hareketle doğduğu eve, annesine ve çocukluğuna büyük özlem duyduğu görülmektedir. Bu günlere tekrar dönememenin yarattığı elem, onu derinden sarsmakta ve ümitsizliğe sevk etmektedir. Bu yüzden anılarına ve geçmişine Ahmet Haşim gibi (Yuva, 2009: 1687) sığınan şair, mutluluğu orada arar. Saçlarını okşayan anne parmakları, başını koyup uyumasını bekleyen anne dizi, uyumasını sağlayan anne masalları ve naftalin kokan beyaz anne geceliği, onun hafızasında yer edinmiş güzel anılardır. Ancak şairin bunlardan ayrı kalması, o mesut günleri bir daha yaşayamamış olması ruhunu adeta sarsmıştır. Nitekim “Açmak İstersen Eğer” adlı şiirinde anne özleminin onda yaratmış olduğu derin bir yalnızlık görülmektedir.

“Ömrüm kadar upuzun ve beyaz eteğinle
Bir an gözlerime bak ve uzat ellerini

...
Ah benden her saniye ayrılan için için
Bir sabah ellerini son defa öpmek için
Zayıf parmaklarında günleri sayıyorum” (Saba, 1947: 64).

Şair, bu şiirinde annesine duyduğu özlemi gerçekleşmesi mümkün olmayan arzular içerisinde ifade etmektedir. Annesinin mezarının açılmasını ve beyaz eteğiyle kendisine gelen annesinin uzattığı ellerini öpmeyi arzular ve garip duygular içinde bulunur. “Ömrüm kadar upuzun ve beyaz eteğinle” dizesinde şairin küçük yaşta annesini kaybettiğini ve ondan ayrı çok uzun bir zaman geçtiğini söylemektedir. Buradaki ‘beyaz etek’ tamlaması için aynı zamanda, annesinin kefeni sarılı bedenini kast ettiğini de ifade edebiliriz. Saba, şiirin devamında dolaylı olarak annesinin hastalığına vurgu yapmakta, annesinin zayıf ve cılız parmaklarında ona kavuşmak için günleri saymakta olduğunu ifade etmektedir. Tüm bunlar şairin sürekli ölümü arzulamasına ve bu türden sığınacak bir liman aramasına neden olmuştur. Çünkü o; dün de kalmış, bugünü yaşayamayan ve yarını düşünemeyen bir ruh hali ile sürekli bir anne özlemi çekmiştir. “Yağmurlu Bir Günde” (Saba, 1947: 66), adlı şiirinde geçmişe, anılarına ve annesine duyduğu özlemi dile getiren özne, o günlere dönme iştihayı içerisinde. Fakat bunun gerçekleşmeyeceği düşüncesi hiçbir zaman onu rahat bırakmamaktadır. Bu nedenle onda hep isteyen bir ruh hali vardır. Sanatçının yatılı olarak liseye verilmesinin o günlerde kendisinde meydana getirdiği kötümser ruh halini şair, “Hayat! Ömrüm Boyunca” şiirinde şöyle dile getirmiştir:

“Hayat ömrüm boyunca bana sunduğun keder
Mektep karyolasında sessiz ağlayan çocuk
Biteviye yağmurlu geçip giden o günler
Akşamlarla içimi dolduran o mahzunluk
Rutubetli avlular, koğuşların kasveti
Sabahlara bir sevinç getirmez olan güneş
Yalnız uzak ümitler ve her şeyin hasreti
Öpemediğim anne, bulamadığım kardeş” (Saba, 1947: 80).

Sıcak aile yaşamından rutubetli ve kasvetli bir ortama giren şair, güneşin dahi sevinç getirmekten aciz oluşunu ümitsiz bir şekilde dile getirmektedir. Annesine ve kardeşlerine hasret, yalnız büyüyen bu çocuk, yaşadığı sıkıntılar nedeniyle çevresine kötümser yaklaşmaktadır. Şiirde geçen “keder, yağmur, ağlayan çocuk ve akşam” ifadeleri onun melankolik ve karamsar bir ruh haline büründüğünü gösterir. Onun şiirde çizmiş olduğu çevre dekoru, insan psikolojisinin üzerinde etkili olan akşam vakti ile bir anlam kazanmıştır. Bir yanda ağlayan bir çocuk, günlerce yağın yağmur ve karabasan gibi çöken akşam vaktinin meydana getirdiği atmosferi şairin çocuk ruhunda büyük üzüntü, keder ve soğuk bir çehre yaratmıştır.

“İndir perdeleri şu biten günümüzün
Kapıyı sen kilitle, sen yanı başımda kal!” (Saba, 1947: 65).

Oda, kişilerin kendilerini bulma yolunda icra ettikleri zihinsel ve duygusal faaliyetlerin merkezi (Tuğluk, 2017: 170), varoluşsal bir ilişkidir (Conoğlu, 2009: 493). “Oda” adlı bu şiirinde dışarının keşmekeşliğinden kaçan şair, kapalı bir mekâna sığınmıştır. Mekâna yüklenen değerlerde bireylerin geçmişi önemlidir (Fedai, 2009: 1231). Hüznün ve kederin simgesi olan akşam, burada yerini başka bir hüznün mekânı olan odaya bırakmıştır. Saba, biten günün, aslında onun tükenen umutları olduğunu ifade etmektedir. Çünkü her yeni gün yeni umutlara gebe dir. Ancak perdelerin inmesiyle bu umutlar sönmüş ve şair kendi yalnızlığıyla baş başa kalmıştır. Onun yalnızlığına

saçaklardaki kuşlardan gelen hüznün eşlik etmekte ve bu durum acısını daha da artırmaktadır. Şairin yaşadıklarını kendi ruh dünyasında içselleştirmesi, onun melankolik yapıya ve soğuk çehreye bürünmesine yol açmıştır. Bu ruh hali, yaşamdan zevk almama ve hayatı sürdürmeme gibi karamsar bir tablo ile devam etmiştir. Nitekim 1940 yılında yazdığı “Yaşamak Bundan Sonra” adlı şiir, bu ruh halini yansıtır.

“Yaşamak bundan sonra katlanılmaz eziyet
Bir şey istemiyorum ne teselli ne umut
Hareket edeceğiz, kalbim, dünyayı unut
Dağlar, taşlar elveda; gün, hakkını helal et” (Saba, 1947: 82).

Şiirin başından sonuna kadarki anlatımda, sürdürdüğü hayata devam etmek istemeyen şair, onu mutlu edecek hiçbir şeyi istemez. Çocukluğunu, geçmişini ve anılarını kaybolmuş bir bahara benzeten şair, oraya büyük bir özlem duymakta ve kendini bu şekilde avutur. Ancak bu durum çok uzun sürmez. Çünkü dış dünyadaki sıkıntılar onu iyice içine çeker ve şair, bu durumdan kurtulmak için çareyi şiire sığınmakta bulur. Yaşamının katlanması zor bir eziyet olduğunu ifade eden Saba'nın, ölümü arzuladığı ve bunu yaparken de kalbiyle bir pazarlık halinde olduğu görülür. Çünkü onun yalnızlaşan ve mutsuzlaşan tarafı ölümü isterken ‘kalbim dünyayı unut’ diyecek kadar hayata bağlı olan tarafı ise onu bir ikileme sürükler. Bir çıkmazda olan şair; dağlara, taşlara ve güne veda edecek kadar yalnız kaldığını adeta haykırmaktadır. Şairin ilk döneminde karamsar ve soğuk bir çehreyle 1929 yılında yazmış olduğu “Minareler” adlı şiirinde yaşamış olduğu buhran mısralara şu şekilde dökülmüştür:

“Rabbim seni son defa selamlayacağım...
Mademki tasımızda su yerine kum vardır” (Saba, 1947: 40).

Bu şiirde özne, kendisini hayat karşısında yenilgiye uğramış, çaresiz, bedbin ve ümitsiz hissetmektedir. Bu durum, onu kendi hayatına son verme isteğine kadar götürmüş ve o, bu hali “Rabbim seni son defa selamlayacağım” dizesiyle adeta ifşa etmiştir. Daha önce de belirtildiği üzere şairi bu duygulara götüren çok sebep vardır. Hayat karşısında beklediğini alamayan şair, hayal kırıklığı yaşamış ve bunu da “Mademki tasımızda su yerine kum vardır” dizesiyle ifade etmiştir. Hemen arkasından gelen “Bir an avunmak için her yalana kanalım” dizesi ise onun geçmişe sığınmanın boş bir çaba olduğu bilincine eriştiğini göstermektedir. Bu satır, Tevfik Fikret söyleyişinin izlerini de taşımaktadır. Nitekim Tevfik Fikret “Hayat” adlı şiirinde “İnan Haluk ezeli bir şifadır aldanmak” dizesiyle benzer bir anlayışı ortaya koymuştur (Fikret, 2005: 270).

Şairin yukarıda verdiğimiz şiirleri dışında “Merdivenler”, “Gece”, “Ay ve Köpekler”, “Sönen Gözler”, “Gece ve Köpekler” gibi pek çok şiiri, onun her şeye olumsuz yaklaşmasını, mutsuz karamsar ve melankolik durumunu (soğuk çehresini) ortaya koymasından dikkate değerdir. Ancak şairin sadece belli bir dönemini yansıtan bu şiirleri; onun modernizm ideolojisinin şairler üzerinde bıraktığı temel izlerden ölüm (Örgen, 2008: 160) duygusuyla hemhal oluşunu, ölüm karşısındaki sükûnetini ve teslimiyetini büyük bir tefekkürle ortaya koymasını sağlamıştır.

2. Saba'da Mutlak Teslimiyet

Ölüm, yok edici ve değiştirici gücüyle insanları bulunduğu mevcut durumdan başka bir duruma taşır (İlhan, 2012: 99). Hayatının belli bir döneminde karamsar, melankolik ve kötümser olan Ziya Osman Saba, ölüm duygusunu olağan bir durum gibi teslimiyetçi bir bakışla vermiş, mutlak olana karşı koymama anlayışıyla yaklaşmıştır. Bu teslimiyet beraberinde, ona sevecen, mütevazı ve ılımlı bir kişilik de getirmiştir. O, yeryüzündeki her canlıya değer vermiş, sevgiyi ve hoşgörüyü

hayatının merkezine koymuştur. Bu nedenle ilk dönem şiirlerindeki kötümser atmosfer ortadan kalkmış, Yunus anlayışlı ve Mevlana nefesli bir hoşgörü ortaya çıkmıştır. Nitekim Yunus Emre'nin

“Ten fanidir can ölmez, gidenler gene gelmez
Ölür ise ten ölür, canlar ölesi değil” (Kaya, 2009: 38).

dizeleri mutlak bir teslim olmanın izlerini taşımakla beraber, İslami öğretilerin etkisiyle ölümden korkmanın yersiz oluşunu ruhun ölümsüzlüğü ile vurgulamıştır. Aynı durum Saba'nın “Her Sabah Uyanınca” şiirinde şu şekilde görülmektedir:

“Beklemekteyiz, Rabbim, sonunu ömrümüzün
Yarımız burada kaldı, gitti gelmez yarımız” (Saba, 1947: 83).

O, her sabah uyandığında ölen annesini, babasını ve yakınlarını düşünmektedir. Onların geri gelmeyeceğini bilen şair, kendi sonunu beklediğini teslimiyetçi bir eda ile ifade etmektedir. Bu durum, onun mutlak teslimiyete giden yolda mutlak varlığı bilmesi ve ona itaat etmesi ile yakından ilişkilidir.

Şair “Geç Kaldık” adlı şiirinde ise Allah ile samimiyetle konuşarak ona içini dökmektedir. İslami anlayışa göre Allah ile kul arasına kimsenin giremeyeceği düşüncesi, şairde yaratana karşı sonsuz bir güven duygusu yaratmıştır. Bu yüzden o, bütün yaptıklarıyla yaratana hesap vermeye razı oluşunu teslimiyetçi bir tavırla ortaya koymuştur.

“Geç kaldık, Yarab, geç kaldık!..
Şu hayat işte, gök, dallar, gün
Bizi sardı, çok oyalandık
Bırakıp fazlasını ömrün
Koşup sükûnuna ermeye
Koşup sana hesap vermeye
Geç kaldık, Yarab, geç kaldık!” (Saba, 1947: 55).

Şairin sevdiği bir dostu ya da yakını ile konuşur gibi Allah ile konuşması, ondaki boyun eğme, tutumun samimiyete dökülmüş halini verir. Her şeyi ile ona teslim olduğunu ve hesap vermeye geldiğini söyleyen Saba, bunu utangaç bir ruh haliyle vermiştir. Şairin mutlak varlıkla böylesi bir yakınlaşım kurması, şiirlerinin tasavvufi bir anlayışın izlerini taşımasını sağlamıştır. Şair, bu tasavvufi anlayışı da

“Bırakıp fazlasını ömrün
Koşup sükûnuna ermeye” (Saba, 1947: 55)

mısralarıyla ortaya koymuştur. Yukarıdaki şiirinde dünya işlerinin kendilerini oyaladığını ve bu nedenle Allah'ın huzuruna çıkmakta ve ona hesap vermekte geç kaldıklarını belirten Saba, “Rabbim Nihayet Sana” adlı şiirinde ise ölümü dünyadaki hırstan, geçici heveslerden ve kinden kurtuluş yolu olarak görmüş ve rabbine şu şekilde sığınmıştır:

“Rabbim nihayet sana itaat edeceğiz...
Artık ne kin ne haset ne de yaşamak hırsı
Belki bir sabah vakti, belki gece yarısı
Artık nefes almayı bırakıp gideceğiz.
Ben artık korkmuyorum, her şeyde bir hikmet var
Gecenin sonu seher, kışın sonunda bahar
Belki de bir bahçeyi müjdeliyor şu duvar...
Ümitler içindeyim, çok şükür öleceğiz” (Saba, 1947: 41).

Ölümü sevdiklerine kavuşmanın bir adımı olarak gören Saba, bunu “Her şeyde bir hikmet var” dizesiyle dile getirmektedir. Bu durum onu, ölüm karşısında heyecanlı hale getirmiştir. “Belki de bir bahçeyi müjdeliyor şu duvar” dizesiyle cennete gönderme yapan şair, cenneti anmadan onun güzelliklerini anlatmaya çalışmıştır. Ona göre orada gece değmemiş sema, dalga bilmeyen deniz ve bir ağaç altında bekleyen sevgilisi yani annesi vardır. Şair, çizdiği bu dekorla ölüm duygusunu, Mevlana'nın ‘şeb-i arûs’ dediği bir düğün gecesine yani sevgiliye kavuşma anına dönüştürmüştür. Nitekim şiirin devamında bu heyecanlı duygu hali “çok şükür öleceğiz” dizesiyle mutlak bir teslim olmaya dönüşmüştür. Bu karşı koymama anlayışı ile ilgili olarak Mustafa Şerif Onaran, “Ziya Osman Saba, ölümü özleyen bir gölge gibi yaşadı aramızda. Ölümü bir kurtuluş, bir umut olarak gördü” (Onaran, 2010: 35) der. Ziya Osman Saba’da görülen bu teslim olma anlayışı, ölümü bir kurtuluş olarak görmesine neden olmuştur. Ancak yaşadıkları ve hayatı boyunca uğradığı yıkımlar, bu duyguyu ziyadesiyle yaşamasına yol açmıştır. Bu durum Türk edebiyatının bir diğer önemli şairi olan Mehmet Akif Ersoy’un “Kendim İçin” adlı şiirinde şöyle görülmektedir:

“Çöz de artık yükümün kördüğüm olmuş bağıni
Bana çok görme ilahi, bir avuç toprağıni” (Turinay, 2021: 19).

Ziya Osman Saba, mutlak güç sahibi olan Allah’a “Ümitler içindeyim, çok şükür öleceğiz” diyecek kadar teslim olmasını dile getirirken Mehmet Akif, aynı güç karşısında ona yalvarmakta ve bir avuç toprağıni ondan esirgememesini istemektedir.

“Bu garip dünyada ben yadırgadım yerimi...
Yıllardan sonra bir gün, görüp çektiklerimi
Tanrım bir meleğine emredecek: “yetiştir!” (Saba, 1947: 27).

Estetik değerinden taviz vermeden okurların anlayabileceği şekilde yazan (Kolcu, 2008: 105) Saba, “Ahret” adlı şiirinde çektığı acıların ve ruhunda hissettiği kötümserliğin, onu bu dünyaya ait değilmiş gibi hissettirdiğini ifade etmektedir. Bu duygu beraberinde, yaşamdan zevk almama ve melankolik bir ruh halini getirmiştir. Şair, çektığı acıları gören bir varlığın olduğunu bilmekte ve ona kendini verme “Tanrım bir meleğine emredecek: yetiştir!” dizesiyle dile getirmektedir. Ondaki bir halden diğer hale geçiş durumu, tasavvufi anlamda ‘zühd’ kavramıyla ele alınabilir. Nitekim Mehmet Yavuz Şeker, “Tasavvuf Geleneğinde Kamil Zühdün İki Temel Parametresi: Marifet ve Rıza” adlı makalesinde ‘zühd’ kavramı ile ilgili şöyle demektedir:

“Zühdde, dünyaya, maddeye ve eşyaya tasavvufi kullanımıyla ‘masiva’ya değer vermeme, dünyadan ve dünyalık peşinden koşmaktan yüz çevirme, hayatı ahrete dönük yaşama söz konusudur” (Şeker, 2014: 826).

Bu ifadelerden hareketle Saba'nın dünyadaki yerini yadırgaması ve dünyayı sevmemesi, ona tasavvufi bir yaşam görüntüsü kazandırmıştır. Bahsi geçen şiirin devamında kendini verme daha da derinleşerek devam ettiği dikkat çeker. Ölüm karşısında munis bir tavır takınan şair, ölümü sessiz bir şekilde beklediğini, teneşir tahtasının hayattaki bütün yorgunluğuna ve sıkıntılılarına son vereceğini büyük bir tefekkür ile dile getirir. Ölümün onun için sondan ziyade bir başlangıç oluşu, ondaki karşı koymamayı gün yüzüne çıkarmış ve ölüm kavramını bir kurtuluş olarak göstermiştir. “Kurban” adlı şiirinde (Saba, 1947: 28), Onun ölüm duygusu ile barışık olduğu, bir tasavvuf ehli gibi mutlak olan sonu beklediği görülür. Ölüm, insan için bir davet, yaşarken bir gün bu davete mutlaka icabet edileceği gerçeği hiçbir vakit akıldan çıkarılmaması gerektiğine inanır. O, ölüm duygusunu korkulandan ziyade beklenene dönüştürerek ölümü olağan bir duygu haline getirmiştir. Mutlak olan güce karşı boyun eğme var oluşu, şairdeki ölüme bakışı değiştirmiştir.

Ölümün soğuk ve karanlık tarafını anlatmaktan ziyade onu güzelleştirmeye çalışması şairin hem sanatına hem de şiirine tasavvufî bir anlam yüklemiştir. O, ölüme adeta estetik bir güzellik katmıştır. Ölümün güzelliği ve gerekliliği; onu metafizik bir ürperme olmaktan çıkarmış, dinî duygularla yumuşatılan mutlak bir karşı koymamaya dönüştürmüştür.

3. Ziya Osman Saba ve Zaman

Tabiat, aşk, mutluluk, yaşama sevinci, ölüm, iman, yalnızlık ve zaman gibi temalar, sanatın temel konuları arasında yer alır. Günün sabah, seher, gündüz, akşam, gece gibi dilimleri tarih boyunca şiirde bolca kullanılmıştır. Şiirde, mecaz anlamlar kazanan bu zamanlar, şairin ruh dünyasını yansıtmıştır. Sabah, seher ve gündüz; genellikle yeniden doğuşu, yeni bir başlangıcı, hayatı, ümidi ve mutluluğu; akşam ve gece ise ölümü, mutsuzluğu, karamsarlığı ve inzivayı çağırır. Yine başka zaman dilimleri olan mevsimler de günün vakitleri gibi farklı çağrışımlar barındırır. Bahar ve yaz; mutluluğu, dirilişi, ümidi, hayatı çağırırken kış ve sonbahar; ölümü, her şeyi kapkara görmeyi, ümitsizliği, içe kapanıklığı çağırır.

Şiirlerinde zamana dair pek çok kelime kullanan Ziya Osman Saba, zamanı döngüsel yönüyle kullanmak suretiyle maziyi, anı ve geleceği bütün olarak ele alır. Onun şiirlerinde vakit ve mevsim adlarının kullanım sıklığı; gün 162, gece 64, akşam 60, sabah 56, bahar 42, güz 30, yaz 27, kış 25 tane şeklindedir (Eraslan 2016: 154-155). Şair 8 şiirinde günün vakitlerini, 9 şiirinde ise mevsimleri izlek olarak kullanmıştır (Eraslan 2016: 162).

Şiirlerinde birçok tema işleyen Saba için anne özlemi, hiç dinmeyen derin bir yalnızlığın ifadesi olmuştur. O, şiirlerinde küçük insanın hayatını ve kendi ruhsal dünyasını, mazisinin etkisiyle yazmıştır. Şiirlerinde ölüm, yaşama sevinci, çocukluk, geçmiş özlemi, kadere boyun eğiş, Allah'a kulluk, ev, aile gibi temaları işlemiştir. Onun şiirlerinde özellikle hayat ile ölüm bir arada bulunur. Hayat ve ölümü bir terkip hâlinde duyumsayan; Yunus anlayışıyla mütevekkil ve mistik bir yaklaşımla ölümü kucaklayan Saba, âdeta içinde yaşadığı anın değil, mâzinin sözcüsü gibidir. Yaşadığı andan mutluluk duymayan Saba, geçmişi bir sığınak olarak görerek, saadeti mazide arar. Saba'nın şiirlerinde geçmişten kalan çocukluk, dertlerin, kederlerin olmadığı bir cennet diyarına ve bir daha geri gelmesi mümkün olmayan mesut, tasasız günlere, uzak kaderlere işaret eder (Kanter, 2017: 9-33).

4. Geçen Zaman Adlı Kitapta Günün Vakitleri ve Mevsimler

Geçen Zaman eserinde, geçmişe duyduğu özlemi dile getiren Saba, geçmişi canlı tutmayı, anılarını unutmamayı istemektedir. Özellikle çocukluk yıllarını hatırlayan, yaşadığını yazan (Kırcı, 2010: 40) şair için çocukluk bir arz-ı mev'uddur (Kanter, 2017: 33). Hatıralar ile yaşamayı isteyen şair, hep geniş ailenin bir evde, bir arada bulunduğu geçmiş günlerin özlemini yaşamaktadır. Şairin evi, huzur ve mutluluk üreten sıcak bir mekân/yuva olarak duyumsamasında çocukluk günlerinde kalabalık ailesiyle birlikte yaşadığı evin inşa ettiği ontik güven duygusunun etkisi söz konusu olmalıdır (Kanter, 2017: 40). Saba, "Geçen Zaman" (1947: 7) şiirinde "Eski geceler, sevdiklerimle dolu odalar..." dizesiyle saadet dolu geceleri, "Güneş, getir bir bayram sabahını" dizesiyle de bütün ailenin bir arada bulunduğu bayram sabahlarını özlediğini ve o günleri tekrar yaşamak isteğini görmekteyiz.

Şair, "Bilemiyorum" (Saba, 1947: 9) şiirinde, geçmişe özlem duymakta, geleceği sorgulamaktadır. Yaşadığı andan hoşnutsuz olan bireyin kendisine çeşitli sığınma ve kaçış alanları bulmasının yansımaları (Kanter, 2017: 35) olarak

“Anıyorum gençliğimi, özlüyorum çocukluğumu
Fakat bilemiyorum yarını”

dizeleri ile geçmişine duyduğu özlemi dile getirmekte, geleceğinden emin olamamaktadır. Mazinin mutlu anları, belirsiz geleceğin önüne geçmektedir. Yine şiirin devamında ontolojik bir bakış açısıyla kendini sorgulayan şair;

“Rabbim! Beni yaratmışsın
İnsan şeklinde görünürüm
Terlerim yazın, üşürüm kışın
Düşünürüm, düşünürüm”

mısralarıyla mevsimlerin üzerindeki etkisini anlamlandırmaya çalışmaktadır. Bu bağlamda şair, İslami bir inançla bedenın faniliğine ve ruhun ebediliğine ilişkin bir göndermede bulunur (Kanter, 2017:46).

Saba, “İyilik” (Saba, 1947: 10) şiirinde doğanın yaşama sevincine olan etkisini anlatan şair, sabahın olması ile doğanın uyandığını ve kendisinde de yaşama sevincini uyandırdığını anlatmaktadır. “Sabah... Ah şükrederek çıkmak geceden” dizesi ile gecenin bitmesini şükretme vesilesi olarak, sabahın başlamasını ise bir sevinç olarak görmektedir. “Sabah, beliren evim, bahçeler ve sen” diyerek gecenin örttüğü ama sabahın görünür kıldığı anılarını belirtmektedir. Sabahı yeni bir başlangıç olarak gören şair, “Bir yol başlıyor gibi ümitli, rahat/Tanrım! Bu sabah içim senin eserin” mısralarıyla bu durumu yaratan Tanrı'ya minnettardır. Şair günü nasıl yeni bir başlangıç, umut olarak algılıyorsa “Şu bahar, mavi gökler, yeşil sükûn” dizesinde de baharı öyle algılamıştır. Bahar, şairin içine huzur vermekte ve yaşama isteği uyandırmaktadır. O, baharı tabiatın kuş, koyun, kırlar, çimenler, ağaçlar, dereler gibi diğer unsurları ile bir bütün olarak vererek yaşama sevincini tenasüp ile pekiştirmektedir.

“Bahar Beklerken Yazılmış Şiir”de (Saba, 1947: 12) o, baharı eser adı olarak kullanmıştır. Pastoral unsurlarla örölü bu şiirde bahar, bir ümit metaforu olarak nitelendirmiştir. “Bir sabah dökülecek baharların baharı”, “Bu bahar yalnız mesut günler taşımaktadır”, “Bu bahar güleceğiz en içten bir sevinçle” mısralarında şairin bahara duyduğu arzuyu görmekteyiz. Bahar mevsimi, baharı çağrıştıran gökyüzü, ufuk, deniz, tomurcuk, su, yeşil, çayır, koyun gibi sözcükler vasıtasıyla vurgulanmıştır. Şair, şiirde sabah ile baharı denk tutmuş; bahara yüklediği anlamı “Göreceğiz bir sabah yeşil tomurcukları” dizesinde sabaha yüklemiştir. Sabah da tıpkı bahar gibi yeni şeylere gebedir, doğanın uyanması ile günün uyanması hep yeni ümitleri de uyandıracaktır.

Ziya Osman Saba “Artık Yaşamak İçin” (Saba, 1947: 13) şiirinde, yaşama sevincini dile getirir. Baharı, sabahı, akşamı hep sevinç dolu zamanlar olarak tahayyül etmektedir: “Geceler mehtapları ve gündüzler seheri”, “Çıkacak önümüze beyaz dallarda bahar”, “Tekrar yaşayacağız ümitli sabahları”, “Kol kola, sükûn dolu akşam gezmelerini” Akşam ve gece, genel olarak olumsuz duyguları çağrıştırsa da bu şiirde şaire mutlu zamanları hatırlatmaktadır. “Beyaz Ev” (Saba, 1947: 14) şiirinde şair, hayalini kurduğu evi ve bu evin içindeki aile hayatını tasvir eder. Bir mutluluk mekânı olarak betimlediği evi, umudu çağrıştıran imgelerle bütünler (Kanter, 2017: 42). Bu ev “Gece, penceresinden sızacak ışık/Kışın tütecek bacası”, “Açık panjurlardan o gün dolacak gündüz” şeklindedir. Gece ve kış, şiirde genellikle yalnızlığı, kimsesizliği ifade etmektedir. Işığı yanmayan, bacası tütmeyen bir ev, adeta yokluğa mahkûm olmuştur; ancak şairin betimlediği evde pencereden ışık sızıyor, baca tütüyor ve panjurlardan gün doluyor. Şairin tahayyül ettiği ev, günün/yılın her zamanında hayat belirtilerine sahip bir mekândır. “Çocukluğum” (Saba, 1947:

17) şiirinde, çocukluğuna duyduğu özlemi dile getirmektedir. Mutluluklarını, üzüntülerini ve ‘her bir şeyim’ olarak ifade ettiği çocukluğunu “O sabahlar, o geceler” dizesi ile zamana bağlayarak genellemektedir. Sabahı ve geceyi bir bütün olarak değerlendiren şair, günün her anını özlediğini belirtmektedir. “Beraber” (Saba, 1947: 23) adlı şiirinde şair, yaşayamadığı şeylerin özlemini çekmektedir. İştten çıkıp eve gelen bir kocanın karısı tarafından karşılanması ve aralarındaki diyaloglar şeklinde gelişen şiirde zaman döngüsel olarak verilmektedir. “Bütün Saadetler Mümkündür” (Saba, 1947: 37) adlı şiirde, sevdiğine kavuşmayı “Bahar, kuşlar, gündüz” dizesiyle bahar mevsimi ve gündüz üzerinden ifade eden şair, “Ebedî bir sabahta buluşmamız bir daha” mısraları ile bütün sevenlerin yine bir sabahta kavuşacağını belirtir. Burada Saba, baharı, sabahı ve gündüzü kavuşma zamanı olarak tahayyül eder.

“Ölümler” (Saba, 1947: 19) adlı şiirinde, ölmüş olan sevdiklerine seslenir, onlara duyduğu özlemi dile getirir. Her nereye baksa ölen sevdiklerini hatırlayan şair, onların yokluğunu “Artık gündüzleriniz gece” dizesiyle ifade ederek yokluklarını gece ile özdeşleştirmiştir. “Ne Oldu” (Saba, 1947: 24) şiirinde, karısına duyulan özlemi dile getiren şair, “Ne oldu o geceler, eski akşamlarımız” sorusu vesilesiyle eşi ile geçirdiği mutlu geceleri ve akşamları hatırlamaktadır. Karısıyla geçirdiği güzel günleri “Ben diyeyim kış şarkısı, sen de yaz türküsü” ifadesi ile mevsimler üzerinden tarif etmektedir. “Nasıl Anmazsın” (Saba, 1947: 26) şiirinde yine geçmişe duyduğu özlemi dile getiren şair, “Bahçemizde ılık, uzayan günlerdi yaz/Bir beyaz âlemde kış” dizeleri ile geçmiş özlemini, güvenli ve beyaz zamanların hâkim olduğu mukaddes (Kanter, 2017: 36) yaz ve kış mevsimleri üzerinden ifade etmiştir. Yaz günleri şairin yaşadığı mutlulukla koşut olarak uzayıp gitmekte ve tıpkı mutluluğu gibi beyaz, saf olan kış mevsimi ayrı bir dünya olmaktadır. “Kurban” (Saba, 1947: 28) şiirinde, tam bir teslimiyet içinde ölümü beklemektedir. “En geniş bir sabahı düşünerek her gece/Ben, Tanrım şuracıkta bekliyorum günümü” dizeleriyle ölümü sonsuz bir sabah, yani aydınlık olarak düşünmüştür. Genellikle sabah, yaşamı ifade ederken gece, ölümü ifade etmektedir. Burada hayatın gece ile ölümün sabah ile verilmesi genel duruma aykırıdır. Saba, düğün gecesini bekleyen mutasavvıf bir ruhla ölüm ve zaman ilişkisini işlemiştir. “Güz” (Saba, 1947: 29) şiirinde, diğer pek çok eserde üstü kapalı olarak verilen bir durum açık şekilde ifade edilmiştir. Şiirin ilk bendinde ifade edilen çiçeğin renginin solması, kuşun şarkısının bitmesi, suyun durgun, yolun تنها olması, tahtanın tabut yapılması gibi ifadeler kişiyi kışa yani ölüme hazırlamıştır. Ardından şair, “Bahar ümit yerine, ey kış içimde korkun” dizesinde baharın ümit, kışın ise korku getirdiğini söylemiştir. Şairin ikinci evliliğini yaptığı (1945) ve ilk çocuğunun olduğu yıllara denk gelen şiir, şairin bahar-kış ikilemini anlamlı kılar. “Rabbim Nihayet Sana” (Saba, 1947: 30) şiirinde ölüm karşısındaki tutumunu ortaya koyan şair; ölümü bahtiyarlık, aydınlık, temizlik olarak görür. Tam bir teslimiyet içinde olan şair, ölümün ne zaman geleceğinin bilinmezliğini “Belki bir sabah vakti, belki gece yarısı” dizesiyle, ölümün yeni bir başlangıç oluşunu da “Gecenin sonu seher, kışın sonunda bahar” dizesiyle dile getirir. “Minareler” (Saba, 1947: 40) şiirinde ölümü arzulayan şair, “Rabbim, ben bu sabah da Rabbim, ben yine sağım” dizesiyle ölmediği için sitem etmektedir. O, “Yarın başka bir güne erişecekler gibi/Uzun minarelere bu gece tırmanalım” diyerek ölümün gece gelmesini isteyip sabahı görmek istememektedir. Şair, ölüm ve hayat kavramlarını yine sabah ve gece ile sembolize etmektedir. “Kavuşmalar” (Saba, 1947: 58) başlıklı şiirde ölüm temasını işleyen şair, ölüm vesilesiyle sevenlerin kavuştuklarını düşünmektedir. “Çünkü o henüz küçükken annesi ve diğer yakınları ölmüştür. O da sevdiklerini özledikçe ve baş edemediği dertlerinden bunaldıkça Allah’a, öte dünyaya ve ölüme sığınmaya başlamıştır” (Miyasoğlu, 1999: 8). Bu nedendir ki Saba, “Korku

dolu gecemiz tertemiz seherine/Kış içinde yılımız umulmaz baharına” dizelerinde hayatı gece ve kış, ölümü ise seher ve bahar ile ilişkilendirmiştir. “Kuyular” (Saba, 1947: 70) adlı şiirde, hayattan kaçan ve ölüme yaklaşan şair, kuyuların içinde kaybolmak ister. İçinin karanlığı ile kuyuların karanlığını bir tutar, kuyuların karanlığını daha da pekiştirmek için geceden yararlanır; “Her gece karanlıkla dolarken bütün sular” dizesiyle gece-karanlık-kuyu arasında tenasüp yapar.

Her Akşamki Yolumda (Saba, 1947: 33) başlıklı şiirde, hayattan yorulup Allah’a sığınarak münzevi bir hayat yaşamak isteyen birisi karşımıza çıkmaktadır: “Her akşamki yoluma kaybolmuş gidiyorum/Her akşamdan vücudum bu akşam daha yorgun/Öyle istiyorum ki bu akşam biraz sükûn/Bir cami eşliğinde yatıversem diyorum.” O; akşamı, kaçış için en uygun zaman dilimi olarak görür; çünkü akşam insanın diğer her şeyden saklanması için en uygun zamandır. Allah’a daha yakın yaşamak ve sonsuz sessizliği dinlemek isteyen şair, “Bu akşam artık seni anmayan İstanbul’un/Bomboş bir camiinde yaşamak istiyorum” der.

Saba, “Şehir Üstünden Yükselen Ay” (Saba, 1947: 41) adlı şiirde, kasvetli bir şehir tasviri yapar ve “Ey şehir, isyanların nasıl yatıştı yer yer/Sen şimdi kaybolurken gecelerin sisinde” dizlerinde şehrin gözlerden kaybolmasını sisli bir geceyle anlatır. “Sabah” (Saba, 1947: 44) şiirinde, sabah ile geceyi karşılaştıran şair, “Sükûn dolu gecene Rabbim, doymadık henüz” diyerek geceyi huzur olarak, “Sabahınla her rüya yine kalacak yarı” dizesiyle sabahı, huzuru dağıtan zaman olarak görür. Sabahın olmasıyla insanların dertlerinin belirginleştiğini, güneşin ‘sarı bir duman gibi’ şehre yayıldığını ifade eder. Ona göre “Sabah, insanlara gerçek hayatın monotonluğunu ve sorumluluklarını hissettirir” (Koşar, 2009: 9). “İyi Sabah” (Saba, 1947: 52) adlı şiirde şair, mutluluğun geldiği zamanı “Bu sabah kapımı çalan ilkbahar” şeklinde ifade eder, mutluluğun ilkbaharla ve sabah geldiğini belirir.

Şair, “Yaz Öğlesi” (Saba, 1947: 53) şiirinde, yaşama sevincini dile getirir. Yaz mevsimini huzur, dinginlik olarak algılar. “Yaz öğlesi... Bir havuz, fiskiyenin oyunu”, “Yaz öğlesi... Yemyeşil bahçelerin sükûnu” dizeleriyle tarif ettiği yaz mevsimini, yaz mevsiminin çağrıştırdığı havuz, fiskiye, yeşil bahçe, sükûn kelimeler ile de verir. “Söz konusu mevsimde tabiat, durgun ve huzurlu bir şekilde anlatılır. Yarı insan, yarı keçi şeklinde tasvir edilen Yunan mitolojisindeki kır ve çoban tanrısı Pan’ın insan ve hayvanların uyuduğu ıssız yaz öğlelerinde kavalını çalarak uyandırmasına da gönderme yapılır” (Koşar, 2009: 28). “Kışa Girerken” (Saba, 1947: 62) adlı şiirinde şair, inziva temasını işlemekte ve kış mevsiminin yaklaşmasından mutluluk duymaktadır. Şair, “Sonbahar ağaçlarda ağlarken yaprak yaprak”; “Sonbahar, ölen günle basamakta duruyor” dizeleriyle sonbaharın yavaş yavaş bittiğini ve kışın gelmekte olduğunu ifade etmektedir. Kışın başlaması ile artık dış dünyayla ilişkisini koparan şair, evin içine kapanmayı tercih etmektedir. Şair, kış mevsimini kendi iç dünyasına dönmek için uygun bir zaman olarak algılamaktadır. “Bu Vakitsiz Giden Yaz” (Saba, 1947: 71) adlı şiirinde şair, yaz mevsiminin bitmesinden üzüntü duymakta, “Bu vakitsiz giden yaz, erken inen akşamla” diyerek yazın erken bitmesinden, akşamın ise erken gelmesinden dolayı sitemde bulunmaktadır. Burada şair, yaz ile mutluluğu ilişkilendirmiş ve mutluluğun kısa sürdüğünü belirtmiş, akşam ile hüznü ilişkilendirerek hüznün erken geldiğini ifade etmiştir. “Beyaz” (Saba, 1947: 72) başlıklı şiirde, kış mevsiminin bitmesi ile heyecanını “Kış bitti... Uzaklarda ilk ümitler gibi yaz/Duyuyorum bu sabah, kış içimden çıkalı/İçimin dört duvarı bembeyaz badanalı” şeklinde dile getiren şair, yeni ümitlerini “Bahar pınarlarından içime damlayan su” dizesiyle bahar mevsimine bağlamıştır. “Hayat! Ömrüm Boyunca” (Saba, 1947: 80) adlı şiirinde Saba, melankolik bir tavır takınmış, burada yine günün vakitlerinden

yararlanmıştı. Şiirinin bütününe hâkim olan “keder, sessiz ağlayan çocuk, yağmurlu geçip giden günler, rutubetli avlular, kasvetli koşuşlar, uzak ümitler, öpemediğim annem, bulamadığım kardeş” gibi ifadeler, “Akşamlarla içimi dolduran o mahzunluk” kalıbının kaynağını oluşturmaktadır. Şair, akşamların getirdiği mutsuzluktan kurtulmak için “Sabahlara bir sevinç getirmez olan güneş” demek suretiyle bütün mutsuzlukların dağılacağı zaman olan sabahı beklemektedir.

Sonuç

Ziya Osman Saba, tahrir hayatının başlangıcında şiirlerini, Servet-i Fünûn edebiyatının etkisiyle “Yağmurlu Bir Günde”, “Sessizlik”, “Gitmek” ve “Kuyular” başlıklı şiirlerini oluşturmuş ve bu dönemin tasvir üslubunu kullanmıştır. Daha sonra bu üslubundan vazgeçip, öze dönük sade bir tavır ile şiirlerini kaleme almıştır. Şiirlerindeki sadelik ve sıradanlıktan ziyade manzumelerinin arka planındaki derin manalar dikkat çeker. Çünkü o şiirle tıpkı gelenekteki “az sözle çok şey anlatma” üslubunu yakalamıştır. Şiirlerinde çatışmadan çok, bir iç dünyasını yansıtmaya çabası görülür.

Düşünen, duyan, yaşayan ve yazan biri olarak fikirde ve sanatta toplumun vicdanı olan Saba’nın hayatının, çocukluğundan itibaren dünyayı ve insanı derin bir teemmül ve tefekkür vasıtasıyla kavrama şeklinde geçtiğini söyleyebiliriz. Burada manzumelere zaman zaviyesinden bakıldığında Saba’nın, şiirlerinde zamanı ve zamanın kısımlarını kimi zaman tema olarak seçmesine karşın, onda genellikle bir imge şeklinde görülür. Onun şiirlerinde günün vakitleri ve mevsimler hem şiir geleneğinde kullanıldığı hem de aksi anlama geldiği gibi yer almıştır. Günün vakitleri ve mevsimlerle alakalı temaları şiirlerinde kendine has bir duygu ve düşünüşle ifade eden şair, o anda yaşadığı duygu durumuna göre zaman ifade eden kelimelere anlamlar yüklemiştir. 1945’ten önce yazdığı şiirlerde kullandığı zamanla ilgili kelimeler; genellikle çocukluğa dönüş, maziye hatırlama ve ölüm manalarını taşıırken 1945 yılından sonra yazdığı şiirlerinde yaşama sevinci, yeni umutlar, mutluluklar anlamlarına gelmektedir. Bu bağlamda onun şiirlerinde kendi geçmişine dönmesindeki önemli etkenin, günün vakitleri ve mevsimlerle kurduğu bağ ve anlam ilişkisi olduğu düşünülebilir.

Şiirlerinden hareketle soğuk çehre olarak nitelendirilen Ziya Osman Saba, sonradan ortaya koymuş olduğu boyun eğme ile bu soğuk çehreyi dağıtmış; mütevazı, ılımlı ve utangaç bir kişilik sergilemiştir. Öyle ki ilk olarak çocuk yaşta annesini kaybetmesi ve yatılı olarak Galatasaray Lisesi’ne verilmesi onun yalnız ve mutsuz bir kişilik sergilemesine neden olmuştur. Şair, ilk dönem şiirlerinin çoğunda, mutsuz, umutsuz, melankolik, her şeye menfi bakan bir ruh hali ortaya koymuştur. Bunda şüphesiz yaşadıklarının etkisi olmakla beraber dönemin şartlarının da tesiri olmuştur. *Geçen Zaman* eserinde, geçmişe duyduğu özlemi dile getiren Saba, geçmişi canlı tutmayı, anılarını unutmamayı istemiştir. Bu bağlamda şiirlerinde, geçmişi canlandırabilme, okuyucunun iç dünyasında yeniden yaşatabilme gücüne ve hissettirdiği edebiyat duygusuna dikkat çekmiştir. Hatıralarla yaşamayı arzulayan şair, geçmiş günlerin, saadet dolu gecelerin özlemine çekmiştir.

Canlılık, samimiyet ve daima yenilik ilkesiyle yola çıkan Yedi Meşale topluluğunun sanat anlayışına sonuna kadar bağlı kalan Saba, hem şiirlerine hem de hikâyelerine kendi hayatını aksettirmiştir. Saba’nın eserleri kronolojik bir okumaya tabi tutulursa kendi hayat serencamı ile eserlerinin içeriğinin ne derece örtüştüğü rahatlıkla görülebilir. O, şiiri bir sığınak olarak görmüş;

geçmişini, anılarını, duygularını burada dile getirmiştir. Ziya Osman Saba, günün vakitleri ve mevsimler ait izlenimlerini *Geçmiş Zaman* adlı kitapta dile getirirken, “Baharı Beklerken Yazılmış Şiir”, “Bu Vakitsiz Giden Yaz”, “Güz” ve “Kışa Girerken” Mevsimlerdeki değişim ve dönüşümleri olduğu gibi vermektense içinde bulunduğu ruh haline göre dile getirmiştir. Ontolojik bir bakış açısıyla kendisini sorgulayan Ziya Osman Saba, şiirlerinde kendini homojen ve kronolojik bir düzen içerisinde ilerleyen zamanın bölümlerinde anlatırken ilkbahar mevsimi ile çocukluğunu ve gençliğini, betimlemeye çalışmıştır. Şair, çocukluğunu, geçmişini ve anılarını kaybolmuş bir bahara benzetererek, oraya büyük bir özlem duymuştur. Yaz mevsimini huzur, dinginlik olarak algılamıştır. Yaz ve kış mevsimleri arasında kalan güz mevsimini hayatın geçiciliğine benzetmiştir. Kış mevsimi ise saflığı, masumiyeti ve temizliği simgelemiştir. “Her Akşamki Yolumda”, “Akşam”, “Her Akşam Bu Odada”, “Her Sabah Uyanınca”, “İyi Sabah”, “Bu Sakin Öğle Vakti”, şiirlerinde günün vakitlerinin ihtiva ettiği duygu durumlarından sabah vakti kimi zaman yeni bir başlangıcı kimi zaman ölümü, öğle vakti, sakinliği ve dinginliği çağrıştırmıştır. Genellikle sükûn kavramıyla verilmeye çalışılan akşam vakti ise yorgunluk, sesizlik, mahzunluk, ömrün sonu gibi durumlarla verilmiştir.

Kaynakça

- Çonoğlu, S. (2009). “Ziya Osman Saba'nın Yurdu: Ev”, *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 4/3 Spring, s. 492-511.
- Demirel, S. (2007). *Ziya Osman Saba'nın Şiirinde Ev*, Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi, Türk Edebiyatı Bölümü, Ankara.
- Fedai, Ö. (2009). “Ziya Osman Saba ve Sabri Esat Siyavuşgil'in Şiirlerinde Aidiyet Duygusu ve Mekân Düşüncesi”, *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 4/8 Fall, s. 1229-1252.
- Fikret, T. (2005). *Rûbab-ı Şikeste*, İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Gombrich, E. H. (1993). *Sanatın Öyküsü*, (Çev. B. Cömert), İstanbul: Remzi Kitapevi Yayınları.
- İlhan, N. (2012). “Gülten Akın Şiirinde Kent, Göç ve Gecekondu Algısı”, *TEKE Dergisi*, Sayı 1/4, s. 85-106.
- Kanter, B. (2017). “*Sılası Yitik*” Münzevi Ziya Osman Saba, Ankara: Edebiyat Dergisi Yayınları.
- Kaplan, M. (2019). *Şiir Tahlilleri 2 Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaya, D. (2009). *Yunus Emre ve Seçme Beyitler*, Sivas: Vilayet Kitabevi.
- Kırcı, M. (1991). *Ziya Osman Saba (Hayatı- Eserleri-Sanatu)*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Samsun.
- Kırcı, M. (2010). *Hüzünlü Anlar Fotoğrafçısı Ziya Osman Saba*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Kolcu, A. İ. (2008). *Edebiyat Kuramları*, Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- Miyasoğlu, M. (1999). *Ziya Osman Saba*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Onaran, M. Ş. (2010). “100. Doğum yılında Ziya Osman Saba'yı Anımsamak”, *Varlık Dergisi*, S. 1230, s. 35-38.
- Örgen, E. (2008). “1940 Sonrası Türk Şiirinde Ölüm”, *TÜBAR-XXIV-/2008-Güz*, s. 159-175.
- Saba, Z. O. (1947). *Geçen Zaman*, İstanbul: Varlık Yayınları.
- Şeker, M. Y. (2014). “Tasavvuf Geleneğinde Kamil Zühüdün İki Temel Parametresi: Marifet ve Rıza”, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, C. 3, S. 4, s. 824-839.

- Tuğluk, A. (2017). “Bir Mahremiyet Mekânı Olarak Servet-i Fünûn Romanında Oda”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 10, S. 54, s. 169-179.
- Turinay, N. (2021). *İstiklal Marşı'nın 100. Yılında Mehmet Akif Ersoy Şiir Külliyyatı Safahat*, Ankara: TBMM Yayını.
- Yardım, M. N. (2004). *Ziya Osman Saba Sevgisi*, İstanbul: Nesil Yayınları.
- Yuva, H. (2009). “Türk Şiirinde Zaman Teminin Değişimi”, *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 4 /1-II Winter, s. 1653-1717.
- Yüksel, B. (2006). “Ziya Osman Saba ve Dergilerde Saklı Kalmış Şiirleri”, *Bilig*, S. 38, s. 15-34.

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

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



EEDER

Edebî Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Ekim 2022, Cilt 6, Sayı 2

Atf/Citation: Karavelioğlu, M.A. (2022). "16. Yüzyıl Şairlerinden Mahremi'nin Balkan Coğrafyasındaki Hayatı ve Tarihi Hadiseleri Ele Alışı Hakkında Bazı Tespitler", *Edebî Eleştiri Dergisi*, 6(2), s. 224-234.

Murat Ali KARAVELİOĞLU*

16. Yüzyıl Şairlerinden Mahremi'nin Balkan Coğrafyasındaki Hayatı ve Tarihi Hadiseleri Ele Alışı Hakkında Bazı Tespitler**

Some Findings About Mahremi, One of the 16th Century Poets, Handling the Life and Historical Events in the Balkan Geography

ÖZ

Türk Edebiyatının, gerek hayatı gerekse zengin tarihsel arka plana sahip eserleriyle son derece ilginç ve orijinal şairlerinden olan Tatavlı Mahremi hakkında kaynakların verdiği malumat hem çok sınırlı hem de birbirinin tekrarı şeklindedir. Bu membarlara bakılınca onun, hayatının son yıllarında Selanik'te bulunduğu dışında Balkan coğrafyasındaki hayatı ve faaliyetlerine dair hiçbir bilgiye rastlanmaz. Makalede şairin özellikle üç kasidesi ile kaynaklarda bulunan bilgiler birlikte değerlendirilecektir. Buna göre Mahremi, Balkanlarda yaklaşık on beş yıl yaşamış, bu süre zarfında memuriyet hayatının yanı sıra Kanuni Sultan Süleyman'ın Belgrad Seferine ve Mohaç Meydan Muharebesine iştirak etmiştir. Katılarak bizzat şahit olduğu tarihi olayları kasidelerinde detaylı bir şekilde anlatması onun son derece iyi bir gözlemci olduğunu, askeri dile hâkim bulunduğunu göstermektedir. Yaşanan bazı tarihi hadiseleri titiz ve teferruata dalarak, Türkçenin ifade kudretini bütünüyle kullanarak göz önüne sermeyi başarmıştır. Öte yandan sade Türkçe ile kaleme aldığı ve bugün elimizde bulunan birkaç parça şiiri ile olduğu gibi bu tarihi metinlerle de Türkçenin tarihsel gelişimine katkıda bulunmuştur. Disiplinler arası çalışmaların örnekleneceği makalede şairin bilhassa üç kasidesinden hareket edilerek 16. yüzyılın ilk yarısında Türk dili ve tarihine yaklaşımı ele alınacak, tarihi dil ve edebiyat çalışmalarında hem şair/yazarın eserleri hem de farklı disiplinlerin bulguları beraber değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Mahremi, 16. yüzyıl, Kaside, Klasik Türk Şiiri, Tarih

ABSTRACT

The information in the historical sources about Tatavlı Mahremi, one of the interesting and unique poets of Turkish literature with his life and his works which have a rich historical background is very limited and repeatedly. There is no information in the sources about his life and activities in the Balkans except last years of his life in Salonica. In this article, Mahremi's three qasidas are going to be evaluated together with the information from the historical sources. According to this, Mahremi lived fifteen years in the Balkans and while he was an official, he attended to the Belgrade campaign of Suleiman, the Magnificent and the Mohaç War. His detailed descriptions of the historical events that he witnessed improve that he was a successful observer and he has a full knowledge of military language. He used the expression wealth of Turkish successfully with depicting some historical events detailly. On the other hand, he contributed to the historical progress of Turkish with his poems written by plain Turkish and also historical texts. In this article, interdisciplinary studies are going to be illustrated and his approaches on Turkish language and history in the first half of the 16th century are going to be held according to his three qasidas of Mahremi. And also, Mahremi's works and the findings of the other disciplines in the historical language and literature studies are going to be evaluated.

Keywords: Mahremi, 16th century, Qasida, Classical Turkish Poetry, History

1. Mahremi Kimdir?

Klasik Türk edebiyatının, 16. yüzyılın ilk yarısında yaşadığı bilinen en ilgi çekici yaşam öyküsüne ve bir o kadar ilginç şiir kabiliyetine sahip şairi Mahremi'nin, Balkanlar coğrafyasındaki hayatına ve bilhassa tarihi hadiseleri not ettiği eserlerinin değerlendirmesine geçmeden önce kaynakların, kendisi hakkında sundukları malumatı kısaca ele almak gerekir. Bu bize iki açıdan yarar sağlayacaktır: Bir kere, başta tezkireler olmak üzere kaynakların şair hakkında verdikleri bilgilerin, onun Balkan coğrafyasındaki hayatına dair hemen hiçbir şey ihtiva etmediği görülecek ve bu meyandaki bilgi yetersizliği, bizzat şairin kasidelerinden ayıklanarak giderilecektir. Bu ise bize, müellif-eser ilişkisinden hareketle edebiyat tarihi yazımında eserden yararlanmanın önemini gösterecektir. İkinci olarak, kroniklerin kullanımında gösterilmesi gereken azami dikkat ve eleştirel yaklaşımı örnekleyecektir. Nitekim Mahremi'nin, kroniklerde yer alan terceme-i hâl varyantları, neredeyse bütünüyle birbirinin tekrarıdır ve birazdan arz edileceği üzere onun, hayatının asıl mühim kısmını teşkil ettiğine inandığımız yıllarına dair bilgilerden yoksun oldukları açıkça görülecektir.

Son derece zarif, mükrim ve nüktedan olan Mahremi hakkındaki bilgiler, neredeyse tamamıyla Latifi ve Âşık Çelebi'nin tezkirelerine dayanır. Bu iki önemli şura tezkiresinde yer alan "Mahremi" maddesi okunduğunda onun, günümüzde İstanbul'un Kurtuluş adı verilen semti civarına karşılık gelen Tatavla isimli köyden olduğunu öğreniriz¹. Bu köy, o çağlarda Galata köylerinden biri kabul edilmektedir. Bir miktar medrese tahsili gördüğü ve yaklaşık yirmi sene Galata kadılığında naiplik (=kadı yardımcılığı) yaptığı, kaynakların ittifak ettiği bilgiler arasındadır. Bu uzun süre, aşağı yukarı 15. asrın sonları ile 16. asrın ilk yıllarına tekabül eder. Çünkü biz, şairi, en geç 1521 yılından önce Rumeli'nde görmekteyiz. Şu hâlde onun, yirmi yaş civarında memuriyet hayatına başladığını varsayarsak 1475-80 yılları civarında dünyaya geldiğini farz edebiliriz (Canım, 2000: 493-94; Kılıç, 2010: 784-88).

Mahremi'nin Balkanlar macerası, uzun yıllar birlikte çalıştıkları Galata Kadısı Beyşehirli Hasan Çelebi'nin Selanik Kadılığına tayini üzerine onunla birlikte gitmesiyle başlar. Bu tayinin, en geç 1520 yılı civarında olduğunu tahmin edebiliriz. Çünkü aşağıda görüleceği gibi şair, 1521 Belgrad Kalesi fethine dair bir kaside yazmıştır ve buradan hareketle onun, muhasaraya bizzat katıldığı çok kuvvetli bir ihtimaldir. Mahremi'nin Selanik'teki memuriyet hayatıyla ilgili ne yazık ki hiçbir bilgiye sahip değiliz.

Kaynakların, Mahremi'ye dair verdiği bundan sonraki bilgiler, onun ailesiyle birlikte İstanbul'a dönüşü hakkındadır. Şair ve ailesi dönüş için deniz yolunu tercih etmişler, bir gemiye binmişlerdir. Asıl macera bundan sonra başlar. Bindikleri gemi korsanların saldırısına uğrar, diğer yolcularla birlikte Mahremi ve ailesi de tutsak edilir. Korsanların elinde ne kadar müddet esir kaldıklarını tespit etmek güç olsa da şairin kısa bir esaretten sonra ailesini rehin bırakarak, rehineleri kurtarmak için gereken bedeli tedarik etmek üzere başka bir gemiyle İstanbul'a ulaşmaya çalıştığını bilmekteyiz. *Tezkiretü'ş-şuara* müellifi Kınalızade Hasan Çelebi'nin, nice aylar ve yıllar tutsak kaldığını yazması, bir mesnede dayanmamaktadır (Kutluk, 1989: 856). Bu arada Âşık Çelebi, şairin, seferde bulunan Kaptan-ı Derya Barbaros Hayreddin Paşa'ya yazdığı bir murabba üzerine Paşa'nın emriyle serbest bırakıldığını söyler (Kılıç, 2010: 785). Doğrusu bize göre bu bilgi, hakikate pek yakın görünmüyor. Çünkü gemiyi tutsak eden deniz eşkıyaları, yolcuları ya gemide veya karada bir yerde hapsediyorlar. Şair, böyle bir ortamda, Tunus seferinde bulunan Osmanlı Kaptan-ı Deryasına şiir yazıyor ve ulaştırıyor. Sonra da Paşa, Mahremi'nin

¹ Geniş bilgi için bkz. (Aynur, 2003: 390-391).

hürriyetini temin ediyor. Niçin ailesinin, hatta gemideki herkesin kurtulmasını sağlamıyor? Hem Osmanlı donanmasından binlerce mil uzaktaki korsanlar, bir gemiye saldırıp onu ele geçiriyorlar, sonra Paşa'dan korkuyorlar mı? Nitekim Âşık Çelebi'nin naklettiği söz konusu murabbam iki bendinde de şairin kurtarılmayı beklediğine dair bir ima dahi yoktur. Hatta bu şiir, Paşa'nın övgüsünde herhangi bir zamanda yazılmış görünmektedir:

Ey gazâ kâni yüri bin bin diyâr-ı düşmen aç
Toplar ile kal'a-i küffâra yir yir revzen aç
Emr-i şâh ile tonanma zeyni içün mahzen aç
Vaktidür hey Gâzi Hayrüdîn Paşa yelken aç

Akdenizi kılıcunla kendüne itdün korı
Bir tonuzdur ol korunun içre Anderya Torı
Ol tonuzı öldürüp ol korumu muhkem korı
Vaktidür hey Gâzi Hayrüdîn Paşa yelken aç (Kılıç, 2010: 785)

Mahremi, bu mısralarda Barbaros'tan, "Paşa" diye bahsettiğine ve Andrea Doria'yı andığına, öte yandan Barbaros'un 1534 yılında Kaptan-ı Derya olduğu bilindiğine göre şairin, Paşa'nın çıktığı Tunus seferi için bir methiye yazdığı düşünülebilir. Korsanların maksadı para veya benzeri maddi gelir ele geçirmek olduğuna göre, ailesini rehin tutup Mahremi'yi, rehine bedelini bulup getirmek için salıvermeleri çok daha makuldür. Üstelik bu muameleyi, gemideki pek çok yetişkin erkeğe yapmış olmaları pek tabiidir. *Meşairü's-şuara* müellifinin, şiirin hapisten yazılıp gönderildiğini söylemesi, bu durumu değiştirmez (Kılıç, 2010: 785).

Şuara tezkirelerinde, Mahremi'nin bundan sonraki macerası, Kızılhisar kıyılarına varışı, şair arkadaşı Esiri ile karşılaşması, Hakk'a yakarışı, Seydi Ali Reis ve Nakkaş Haydar ile buluşması, ailesini kurtarmak için gerekli parayı bulmak üzere İstanbul'a gitmesi ve burada aniden vefat etmesi kısaca anlatılır (Kılıç, 2010: 786-87; Kutluk, 1989: 857; aynı yazar, 1997: 251; İsen, 1994: 272; Ş. Sami, 1996: 4175). Doğrusu bu, çok hüznü ve acıklı bir tablodur. Yakın dostu Nakkaş Haydar'ın, gereken parayı topladığı ve Mahremi'nin ailesini -ne yazık ki geçen süre zarfında bir oğlu esarete ölmüştür- kurtardığı yine tezkirelerin kimisinde yer alan bilgilerdendir.

Şairin, şiir söylemekteki kudreti, şiirlerinin parlaklık ve sağlamlığı, kaynaklarda övücü ifadelerle dile getirilir. Bir taraftan da yerli ve milli bir edebiyatın (!) temsilcisi olduğu söylenir. Bunlar, konumuzu doğrudan ilgilendirmediklerinden burada teferruata girmek lüzumu görmüyoruz. Ancak, Mahremi'nin tarihi hadiselerle olan ilgisi, aşağıda görüleceği gibi sadece kasidelerinde fark edilmez (Karavelioğlu, 2012: 139-168; aynı yazar, 2013: 380-455; aynı yazar, 2013a: 217-236; aynı yazar, 2015: 152-60; aynı yazar, 2021: 117-23). Onun, Sultan 2. Bayezid, Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman'ın bazı askeri ve siyasi faaliyetlerini anlattığı *Şehname* adı verilen bir eseri bulunmaktadır.² Burada şair, dönemin bazı tarihi hadiselerini öyle canlı tablolar halinde sunar ki hadiseye bizzat şahit olduğuna hükmedilebilir. Hem bu eseri hem de kasidelerinde son derece sağlam bir şekilde yer alan tarihi arka plan, onun aynı zamanda bir tarihçi olduğu hakikatini gözler önüne sermektedir.

2. Niçin Mahremi?

Bu soruya cevap vermek aslında son derece kolaydır. Hiçbir sanatkâr, ait olduğu cemiyetten ayrı düşünülemeyeceği gibi toplumsal olaylara bigâne kalamaz. Az veya çok hadisata tabi olur ve

² Ayrıntılı bilgi için bkz. (Aynur, 1993)

onları, -en azından sanatının bir istinatgâhı olarak- kullanır. Başlangıcından tarih sahnesinden çekilinceye dek klasik Türk edebiyatı verimleri de tarihi hadiselerin ya doğrudan yahut dolaylı şekilde akisleriyle doludur. Mahremi ise eserlerinde, bilhassa kasidelerinde tarihe ve toplumsal olaylara yoğun bir biçimde yer vermiş bir sanatçıdır. Özellikle askeri faaliyetler, onun şiirlerinde geniş yer tutar. Üstelik o, eserlerinde konu edindiği tarihi hadiseleri son derece canlı ve akıcı bir üslupla aktarmayı başarmış biridir. Metni okuyan bir kimse, şairin mutlaka anlattığı olayların içinde yer aldığını rahatlıkla söyleyebilir. O derece ki, bazen anlatımları, ancak orada bulunan birinin gözlemleri sayılacak kadar gerçekçi ve teferruatlıdır.

Mahremi'nin, doğrudan manzum bir tarih olan *Şehname*'si bir tarafa bırakılırsa kasidelerinin pek çoğu 16. yüzyılın ilk otuz-otuz beş senesine tekabül eden zaman dilimine ait veriler sunması bakımından çok kıymetlidir. Bir askeri harekâtın, hazırlık safhasından doğurduğu sonuçlara varıncaya, katılan komutanlardan stratejilere, hava ve arazi durumundan askeri sınıflara kadar detaylı anlatılması, onun ilgili kasidelerinin başlıca özelliklerindedir. Üstelik bu metinler, anlattıkları kişi veya konular hakkında bilgi veren kaynakların belki de hepsinden önce kaleme alınmıştır. Bu sebeple bazı kasidelerinden hareket etmek suretiyle onun, Balkan coğrafyasında geçen ve neredeyse hiç bilinmeyen yaşamının izlerini sürmek elzemdir.

3. Kasidelerinden Hareketle Mahremi'nin Tarihi Hadiseleri Anlatımı ve Balkanlarda Geçen Hayatına Dair Tespitler

Edebi eserler, sırf sanat gayesi güdülerek, herhangi bir kişiye veya hadiseye istinat etmeden yahut bütünüyle kurgulanmış olarak kaleme alınan metinler değildir. Tamamıyla hayal dünyasının eseri olsalar bile, şairin/yazarın benliğinden, fikirlerinden ve ait olduğu cemiyetin dinamiklerinden etkilenmesi kaçınılmazdır. Bilhassa müellifin, başından geçenleri kâğıda dökmesi, edebiyat ve tarih bilimlerinin en güçlü müşterekliği sonucunu doğurur. Nitekim gerek tarih gerekse edebiyat tarihi araştırmacıları, tarihe mal olmuş kişi yahut olayları araştırırken her iki bilim dalının verilerini kullanırlar, kullanmak zorundadırlar. Böylece tarih kaynaklarında yer bulmamış bir bilgi kırıntısına, kuşkuyla yol açmış yahut hâlâ tartışılan bir konu hakkında veriye ulaşmak mümkün olabilir. Bu hususu desteleyen pek çok çalışma yapıldığı bilinmekle birlikte biz de bazısına “Kaynakça”da yer verdiğimiz kimi çalışmalar yaptık. Bu ve benzeri çalışmalar, bize edebi eserlerin tarihsel değerini göstermiş bulunuyor. Söz konusu araştırma alanında Mahremi, çok özel bir yere sahiptir. Onun kasidelerine bu açıdan yaklaşıldığında araştırmacılara, teferruatlı, canlı, tarihi membalarla uyuşan ve hatta onlardan önce doğru bilgiler veren metinlerle karşılaşılır.

Mahremi'nin, tamamı *Mecmua-i Kasaid-i Türkiyye*'de yer alan kasidelerinden bilhassa üçü, onun Rumeli'ndeki hayatı ve faaliyetleri hakkında bize bazı bilgiler sunar. Böylece biz, başka hiçbir kaynaktan yer almayan bilgiler sayesinde onu daha iyi tanır, Balkanlar'ı ve buralardaki bazı tarihi gelişmeleri içeriden canlı bir şahidin ve iyi bir gözlemcinin kaleminden okuruz. Bu kasidelerden ilki, 168. sıradaki “kal'a” redifli, elli üç beyit uzunluğunda olan kasidedir ve baştan sona Belgrad'ın, Kanuni Sultan Süleyman tarafından 1521 yılındaki fethini anlatır (Karavelioğlu, 2015: 808-811). Kaside, fethin bir sabah vakti yahut sabaha karşı gerçekleştiğini bildirerek başlar:

Sepîde-dem ki küşâd'oldı bu revân kal'a

Kılâ'-ı zulmet-i şeb tutdı yüz revân kal'a

[Öyle uğurlu ve güzel bir an ki, gece karanlığının kaleleri yüzlerce yürür kule tutunca bu kale (=Belgrad Kalesi) derhal feth oldu. **Yahut** Bu akıp giden (=dönüp duran) (felek) kalesinin açıldığı o kutlu anda (=seherde) hareket halindeki yüzlerce kale gece karanlığının kalelerini tuttu (=tutmuştu).]

Görüldüğü gibi henüz matla beytinde şair, bir gökyüzü tasviri yapmakta, gökyüzü kalesinin, güneşin doğuşuyla açılmasını, Belgrad Kalesi'nin fethi ile özdeşleştirmekte, böylece kalenin fethi vaktini vermektedir. Bu bilgi, başkasından duyularak öğrenilmiş bile olsa Mahremi'nin, olaylar karşısındaki dikkatini, titizliğini ve ayrıntıya önem verişini göstermektedir.

Kasidenin 22. ve 23. beyitlerinde Belgrad Kalesinin çok çetin, muhkem ve kan dökülmeden alınamayacak kadar dayanıklı olduğu; yine de Osmanlı ordusunun tüm unsurlarıyla hücum ederek onu, gözüne sürme çekmiş gibi kapkara bir duman hâline getirdiği anlatılır:

Ne denlü hısn-ı hasîn ü metîn ü muhkem ise
Bu çerh-kâide hûn-hâr ü bî-emân kal'a

Büzürg ü kûçek üşüp top ile hisâr itdi
Acebdür olmaz ise kühl-i İsfahân kal'a

[Bu gökyüzü temelli (=sağlam), kan dökücü, amansız kale ne denli çetin, sağlam ve dayanıklı ise de büyük küçük herkes üşüşüp toplarla kuşattılar. Kale, İsfahan sürmesi olmazsa buna şaşılır.]

Bu beyitlerde Mahremi, kaleyi, sağlamlığı yönünden dile getirir. Tasvirleri, iyi tanıdığı zalim bir insanı anlatır gibidir. Öte yandan kaleye yapılan hücumlardan -özellikle fethi sağlayan son ve topyekûn taarruzdan- bahsederek, topların ateşlenmesiyle ortalığı kapkara duman bürüdüğünü söyleyerek kendisinin de yaşadığı muhtemel atmosferi okuyucunun gözü önüne serer. Ardı sıra gelen beyitlerde ise ordunun silah gücünü, sancakları ve mücadelenin ne denli kanlı geçtiğini tasvir eder:

Sihâm kesretiyile rimâh vefretini
Gören gümân ile dir k'oldı neysitân kal'a

[(Ordunun) oklarının çokluğuyla mızraklarının bolluğunu gören, kuşkuya düşerek (=bocalayarak) "kale, neyistan oldu" der.]

Alemler ile sipeh lâlezâr olup yek-ser
Şehîd hûnyile oldı gülsitân kal'a

[Ordu, sancaklarla tümüyle lale tarlasına dönüp kale, şehit kanıyla gül bahçesi (gibi) oldu.]

Kasidenin hemen her beytinde olduğu gibi bu beyitlerde de canlı tasvirlerle şahit olunur. Aşağıda söz konusu edilecek başka bir kasidenin bir beytinde de görüleceği üzere Mahremi, asker olmasa bile kadı naibi veya kâtip olarak bu mücadelenin içinde bizzat bulunmuş olmalıdır. Bu görüşü destekleyen beyitlerden biri de çetin çarpışmalardan sonra kaledekilerin aman dilediklerini ve kale anahtarlarını padişaha teslim ettiklerini anlatan aşağıdaki beyittir:

Kilîd-i fethi rızâyile virmez idi eger
İşâret itmesedi husrev-i zamân kal'a

[Eğer zamanın hükümdarı işaret etmeseydi kale, fetih kilidini gönül rızasıyla vermezdi.]

Beyitte kalenin, rıza ile yani bir askeri terim olan "vire" ile fethedildiği, bunun da padişahın bir işaretiyle olduğu üzerinde durulur. Padişahın bir işaretinin bile Belgrad Kalesi gibi müstahkem bir kalenin fethini sağladığından bahsedilmesi Osmanlı ordusunun gücünü ve padişahın kudretini gösterir. Kasidenin son beytinin ikinci mısraı olan;

جهانده آچيله او رسمه هر زمان قلعه

ifadesi tarih mısraıdır ve bize hicri 927 tarihini verir ki bu, kalenin fethedildiği 1520-21 tarihine tekabül eder. Yani henüz Belgrad Kalesinin fethine dair herhangi bir eser kaleme alınmış değildir.

Şu hâlde Mahremi'nin, hadisenin ne şekilde gerçekleştiğini söyleyebilmesi ancak orada bulunmasıyla mümkün görünüyor.

Belgrad Kalesinin fetihten önceki uzun zaman dilimi içinde gerek ekonomik, gerek teknik, gerekse asker sayısı ve yerleşik nüfus bakımından perişan bir durumda olduğu, tarihi kaynaklarda bahsedilen bir konudur. Mahremi'nin, bu tür eserleri okumuş olma ihtimali bulunmakla birlikte aşağıdaki beyitten, fetih esnasında bizzat orada olduğu rahatlıkla düşünülebilir:

Küşâde olmaga cânlar virürdi içerüden
Egerçi göz göre olmuşdı cân-sitân kal'a

[Gerçi kale görünürde can alıcı (güzellikte) bir yerdi, ama içeriden bakınca açılmak (=feth olunmak) için canlar verirdi.]

Beyitten anlaşılıyor ki kalede yaşayanlar, hem kaledeki yaşantının kötülüğünden hem de kuşatmanın şiddetinden bunalmış ve kaleyi teslim etme arzusu duymuşlardır. Sağlam surları, etrafını çeviren nehirler ve sık ormanlarla son derece güzel bir yer olsa da içeriden çürümüş bulunan Belgrad, teslim olmak istemektedir. Şairin bu tespiti, fethedilme dair yazılan diğer pek çok eserde anlatılanlarla örtüşmektedir. Bu da bize yine Mahremi'nin Balkan coğrafyasındaki yaşamı hakkında önemli ipuçları veriyor.

Kasidenin 35. beyti olan;

Velâyet ancak olur kim hevâya ağdı çü murg
Kopup yiriyile bir demde nâgehân kal'a

[Kale, bir anda aniden yeriyle beraber (=temelinden) kopup kuş gibi havaya ağdı. Velayet ancak böyle olur.]

beytinde Osmanlı ordusunun Belgrad Kalesine son taarruzu ve ünlü Neboysa (=Benoyisa) Kulesinin yerle bir olması anlatılır. Kuşatmanın çok çetin sürdüğü, kalenin, sağlam surlarına ve Avrupa devletlerinin yardım vaatlerine güvenilerek müdafaa edildiği bilinmektedir. Böyle güçlü direnç karşısında bizzat padişahın emriyle lağımçı askerleri devreye girmiş, kalenin en yüksek kulesi olan Neboysa kulesinin altına tüneller kazılmış ve kule, temelinde barut dökülüp ateşlenerek çöktürülmüştür. Tarihi kaynaklarda teferruatıyla anlatılan bu olay çok dehşetli olmuş, şairin dediği gibi kule adeta kuş misali havaya uçmuştur. Kalenin, muhasara sebebiyle sağlam kalan tek kulesi olan bu yapı, komutanların da sığındığı ve müdafaaaya devam etmeye çalıştıkları bir yerdir. Bu beyit de Mahremi'nin, Rumeli'ye geldikten sonra bulunduğu yerlerden yahut katıldığı askeri harekâtlardan haber veren bir vesika kıymetindedir. Çünkü daha evvel dile getirildiği gibi böyle bir teferruatı fetihten hemen sonra verebilmek için ancak orada bulunmak icap eder.

Belgrad Kalesi ile birlikte civardaki başka kalelerin de ele geçirildiğini haber veren aşağıdaki beyit, kasidenin 46. beytidir.

Degül bu kal'a şu denlü kılâ' alındı kim
Kimesne diyemez alınmadı fülân kal'a

[Sadece bu kale (=Belgrad Kalesi) değil, öyle çok kale ele geçirildi ki hiç kimse filan kale alınmadı diyemez.]

Tarihi membalardan öğrendiğimize göre, 1521 Belgrad Seferinde civardaki pek çok kale de ele geçirilmiştir. Bunların çoğunun Belgrad Kalesinden önce, kaleye desteği kesmek amacıyla alındığı bilinmektedir. Belgrad Seferini anlatan kaynaklar henüz kaleme alınman önce Mahremi'nin bu hususa değinmesi çok önemlidir. O, Böğürdelen ve Zemun gibi bazı kalelerin isimlerini kasidesinde anarken bazılarını zikretmez. Ancak bunların dışında Uylak, Perkas,

Kulpenik, Karlofça, Salankamen ve Bariç gibi kalelerin de bu sefer esnasında fethedildiği bilinmektedir. Bu kayıt da bize şairin Rumeli hayatı hakkında mühim bilgiler sunmaktadır.

Belgrad Kalesinin fethinde Osmanlı donanmasının payı büyüktür. Tuna Nehri yoluyla Belgrad'a doğru gelen donanma kuvvetleri, nehir kıyılarındaki küçük kaleleri ve istihkâmları etkisiz hâle getirmiş ve böylece kaleye buralardan gelmesi muhtemel yardımların önüne geçilmiştir. Aşağıdaki beytinde Mahremi, bu detay bilgiye atıfta bulunurken aynı zamanda kasidesinin redifinin "kal'a" olduğunu hatırlatmaktadır:

Degül bu şi'r ki ebyât-ı âb-dâr ile bu
Şu bahrdür ki ola anda her kerân kal'a

[Bu bir şiir değildir. Parlak beyitlerle bu, her kıyısında kaleler bulunan bir denizdir.]

Kasidenin, yalnızca bu birkaç beyti, kadı naibi olarak Selanik'e giden ve Balkan coğrafyasında uzun yıllar yaşayan Mahremi'nin, o bölgelere ve o yıllara ait hayatı hakkında ipuçları sunarken Kanuni Sultan Süleyman'ın ilk sefer-i hümayunu olan Belgrad Seferi ve kalenin fethi hakkında da ilk bilgileri bize vermektedir.

•••••

Bugün, Mahremi'nin, Mohaç Meydan Muharebesine iştirak ettiğine dair şua tezkirelerinde veya tarihi membalarda en küçük bir bilgiye sahip değiliz. Yukarıda da vurguladığımız gibi esasen şairin, Rumeli hayatına dair bir malumata malik bulunmuyoruz. Dolayısıyla, -her sanatkâr için söylenebileceği gibi- onun, ele aldığımız kasideleri bu konuda eşsiz kıymette ipuçları, hatta veriler sunuyor. Bilindiği üzere Mohaç Meydan Muharebesi 1526 tarihinde gerçekleşmiş ve Türk ordusunun kesin zaferiyle son bulmuştur. Türklere Macar ülkesinin kapılarını açan bu zafer, tarihi kaynaklarda geniş yer tutmuş, hatta "Mohaçname" adıyla eserler kaleme alınmıştır. Mahremi de zaferden hemen sonra yazıldığı anlaşılan ve iki yüz altmış beyit uzunluğuyla Türk edebiyatının en uzun kasidelerinden biri olan, *Mecmua-i Kasaid-i Türkiyye*'de 145. sırada yer alan eserinde seferin ve savaşın bütün safhalarını teferruatıyla anlatmıştır (Karavelioğlu, 2015: 703-22). Böylece hem adı geçen tarihi hadiseyle ilgili bize ilk vesikalardan birini bırakmış hem de oradaki yaşamına dair bazı verileri paylaşmıştır.

Kasidenin 12. ve 13. beyitleriyle şair, konuyu anlatmaya başladığını haber verir:

Kıtâl ü gayret-i şehden haber murâd ise ger
Gönül kulagın açun kim açıldı râh-ı makâl

Gazâ vü ceng ü cidâl ü me'ârikinden anun
Birini şerh ideyim dinlenüz ale'l-icmâl

[Eğer padişahın savaş ve mücadelesinden haber almak isteniyorsa işte söz yolu açıldı, siz de gönül kulağını açın. Onun gazalarından, savaş ve mücadelelerinden birini özetle anlatayım da dinleyin.]

Uzun bir girişten sonra işte bu iki beyitlik girizgâhla konuya giriş yapılır ve daha şu bir tek beyitte padişahın tavrı özetlenir:

Reh-i anâda kadem basdı gayreti elden
Komadı virmedi bâc itmedi resûl irsâl

[Zahmetli bir yola ayak bastı, gayreti elden bırakmadı, vergiye mahkûm etmedi ve barış elçisi göndermedi.]

Beyitten anlaşıldığına göre padişah, savaşmakta ve Macar ülkesini bütünüyle ele geçirmekte kararlıdır. Bu sebeple vuruşmayı seçmiş, vazgeçmeyi asla düşünmemiş, Macarları vergi ödemeye

mahkûm edip dönmeyi tercih etmemiş ve herhangi bir barış akdi için elçi göndermemiştir. Yani Kanuni Sultan Süleyman ve ordusu son derece güçlü bir düşman ordusu karşısında bir o kadar kararlıdır. Kaside, savaşın bütün detaylarını uzun beyitler boyunca haber verdikten sonra 117. beyitte Varadin Kalesinin fethinden, yani Macar payitahtına giden yolun açılmasından söz eder:

Temâm oldu çü emri hisâr-ı Varadinün
Çekildi kal'a-i Lök üstine kıtâr-ı cimâl

[Varadin Kalesinin fethi işi tamamlanınca deve katarları Lök Kalesine çekildi.]

Beyitte sözü edilen yalnızca Varadin Kalesinin fethi değildir. Aynı zamanda Lök adı verilen bir başka kaleden ve ordunun -en azından bir kısmının- bu kaleye çekildiğinden bahsedilir. Biz, henüz Mohaç Zaferinin tarihi yazılmadan önce Mahremi'nin bu ve benzeri ifadelerinden orduda çok sayıda deve bulunduğunu anlıyoruz. Nitekim bir sonraki beyitte Lök ismi ile devenin “çök”mesi ve içindeki düşman askerlerinin kindarlığıyla “deve kını” arasında ilişki kurularak kalenin tasvirine girildiği görülür.

Mahremi'nin, 1526 yılında Mohaç Ovasında bulunduğuna delil olabilecek iki beyit daha anarak bu kasideye dayalı olarak bu husustaki değerlendirmelerimizi tamamlamak istiyoruz. İlk beyitten anlaşıldığına göre Belgrad yakınlarındaki Sirem Adası civarında pek çok kale bulunuyordu ve bu kalelerin komutanları, elçiler vasıtasıyla kalelerin anahtarlarını padişaha göndermişlerdi. Padişah ve ordusunun Budin üzerine yürüyüp Dirada Nehrini geçmesi de şairin verdiği detaylardan biridir. Öte yandan kasidenin 215. beytinde geçen “Sipâhı cümle kırıldı üzildi gidi kırıl”, birinci mısradaki bir eksiltme işaretiyle hesaplandığında 932 yılını verir ki bunun miladi karşılığı 1525-26 senesidir. Keza kasidenin son mısraı da aynı tarihi verir. Şu hâlde Mahremi, Balkanlar coğrafyasına geldikten sonra Selanik'teki memuriyet hayatında kalmamış, büyük ihtimalle orduda kadılık veya kadı yardımcılığı yahut kâtiplik veya şehnamecilik görevleriyle yer almıştır. Aşağıdaki beyitlerde bir kere daha görülen detayları ve tarihi bilgilerle sonradan örtüşecek olan malumatı verebilmesi bunu açıkça gösterir.

Sirem cezâresinin çün kılâ'ı ser-cümle
Resûl-i feth ile gönderdi husre ve akfâl

.....

Dirada suyunu çün geçdi bahr ü ber-peymâ
Budın azîmetine oldu seyl-veş seyyâl

[Sirem Adasının bütün kaleleri, fetih elçisiyle anahtarlarını padişaha gönderdi. (...) Dirada Nehrini, denizleri ve karaları geçer gibi geçince sel gibi akarak Budin'e yöneldi.]

Mohaç Meydan Muharebesini anlatan uzun kasideden alınan şu birkaç beyit, meramımızı ifadeye kâfi olsa gerektir. Mahremi'nin bir de Ahmet Paşa methinde bir kasidesi vardır ki Rumeli hayatını bu kasideden de bir parça okumak kabildir.

•••••

Mahremi'nin, Rumeli macerası hakkında bilgi sunmasının ötesinde onun askerlikte ve ordugâhtaki durumuna dair en kıymetli bilgileri veren kasidesi bir methiye olup Osmanlı vezirlerinden Hain Ahmet Paşa övgüsünde kaleme alınmıştır. Ahmet Paşa, 1521 Belgrad Seferine Rumeli Beylerbeyi olarak katılmış, kuşatma stratejisi ve planları üzerinde etkili olmuş, bilhassa Böğürdelen Kalesini zapt ederek büyük saygınlık kazanmış bir devlet adamıdır. Bunların yanı sıra Veziriazam Piri Mehmet Paşa ile aralarında anlaşmazlıklar olduğu bilinir. Hatta veziriazamın azlinde parmağı olduğu bile söylenir. Veziriazam olamayınca Mısır valisi olmak istemiş, orada büyük nüfuz elde edip sultanlığını ilan etmiş, bu ihanetinin sonucunda katledilmiştir (Özcan,

1989: 113). Ahmet Paşa'nın, Rodos'un fethinin hemen ardından, Belgrad'ın fethinin üzerinden henüz iki yıl geçmişken Mısır'a tayin olunduğu bilindiğine ve Mahremi'nin Rodos kuşatmasına katıldığına dair en ufak bir bilgiye sahip bulunmadığımızı göre şairin, söz konusu kasideyi Belgrad kuşatması esnasında veya kuşatmanın hemen akabinde yazdığı neredeyse kesindir.

Mecmua-i Kasaid-i Türkiyye'nin 265. şiiri olan altmış dört beyitlik bu kaside, konusu itibariyle gerçekten de son derece ilgi çekici bir metindir (Karavelioğlu, 2015: 1135-39). Çünkü bu metin, bir methiye olduğu kadar şairin, kendi ahvalini açıkça anlattığı beyitler içeren bir arzuhâl gibidir. Böylece biz, Mahremi'nin, 16. asrın ilk çeyreğinde, Rumeli'de ne durumda olduğunu öğreniriz.

Kasidesine bir sabah tasviriyle başlayan şair, bir süre sonra Ahmet Paşa'yı övmeye girişir ancak bunu on iki beyitle geçiştirerek sözü kendisine getirip şöyle der:

Âsefâ hâlümü arz itmege geldüm kapuna
Dinle ahvâl-i perîşânını ben hâk-i derün

[Ey vezir, hâlümü arz etmek için kapına geldim. Ben kapı toprağının şu perişan ahvalini dinle.]

Bu girişten sonra yaşadığı zorlukları anlatmaya başlayan şair, kasidenin bir yerinde şunları söyler:

At u ton kalmadı yıprandı kara çulda kodı
Âh elinden seferün dâd elinden seferün

[At ve elbise kalmadı, yıprandı, kara çula döndü. Seferin elinden âh, vah!]

Bu beyit, Mahremi'nin, Balkanlar'da bulunduğu süre içinde, belki bunun bir kısmında çok sayıda sefere katıldığını açıkça gösterir. Şair, seferin zorluklarından bahseder ve düştüğü perişan durumu Ahmet Paşa'ya anlatır. Elinde ne atının, ne zırhının kaldığını, hatta elbiselerinin çula döndüğünü haber verir. Şairin, henüz 1521 yılı civarında son derece zor koşullar altında olduğu görülmektedir. Aşağıdaki beyitler de onun Rumeli'deki zorlu yaşam koşullarını dile getirmektedir:

Hâzır ol diyü münâdî çıgırup ikide bir
Görmeden râhat olup dahi huzûrın hazarun

[Rahat görmeden, istirahatın huzurunu yaşayamadan çağırıcı, ikide bir hazır ol diye bağırır.]

.....

Bana dirlerdî inanmaz idüm ammâ gördüm
Cümleden artug imiş kahrı belâsı nökerün

[Bana derlerdi de inanmazdım, ama memuriyet hizmetinin kahır ve belasının her şeyden çok olduğunu gördüm.]

Yukarıdaki iki beyitte iki husus dikkati çekmektedir. Bunlardan ilki 16. yüzyılın ilk çeyreğinde Balkanlar coğrafyasındaki askeri hareketlilik, fetihler ve mücadeleler; ikincisi de şairin, orduda bir memuriyet ile yer aldığıdır. Bu hususa, daha önce temas edilmişti. Askerlik mesleğinden olmayan Mahremi'nin, orduda kadılık, kadı yardımcılığı yahut kâtiplik benzeri bir vazife ile bulunduğu, kendi ifadeleriyle açığa çıkmıştır.

.....

Sefer ile sakarun farkı çü bir noktadurur
Nâre teşbîh iden âlâmını hak dir seferün

Niçe aylar olup âvâre evünden hergiz
Ölü misin diri misin işidilmez haberün

Tag çekmez yorılır gice vü gündüz yükünü
Cevşen ü nîze vü tîg u teber ile siperün

[Sefer kelimesiyle cehennem anlamına gelen sakar kelimesinin farkı bir nokta olduğu için seferin elemlerini cehennem ateşine benzeten doğru söyler. Nice aylar boyunca evinden uzakta serseri dolaşıp hiçbir suretle ölü müsün diri misin haberin duyulmaz. Gece gündüz taşınan zırhın, mızrağın, kılıcın, baltanın ve miğferin yükünü dağ bile çekemez, yorulur.]

Son üç beyitte Mahremi, seferin güçlüklerinden, sefer ile cehennemden birbirinden adeta farksız olduğundan, aylardır evinden uzak bulunduğundan, ölü mü diri mi kimsenin haberi olmadığından, aylar süren seferlerde sırtında taşıdığı ağır yüklerden söz eder. Öyle anlaşılıyor ki şair, Beyşehirli Hasan Efendi'nin yanında Selanik'e kadı naibi olarak atandıktan sonra -ne kadar zaman sonra olduğunu kestirebilmek mümkün görünmüyor- Kanuni Sultan Süleyman'ın Balkan fütuhatına iştirak etmiş, Belgrad'ın fethinde ve Mohaç Meydan Muharebesinde bizzat bulunmuştur. Yaşadığı ve şahit olduğu hadiseleri bilahare *Şehname*'sinde yazdığı gibi buraya bazı beyitlerini örnek olarak aldığımız kasidelerinde de anlatmıştır. Eldeki bu bilgilerden hareketle onun, Rumeli topraklarında hareketli, zorlu ve yararlı bir hayat sürdürdüğüne; yaşadığı önemli hadiseleri kaleme alarak da hem Türk tarihine hem de Türk dili ve edebiyatına önemli hizmetlerde bulunduğu hükümlenabilir.

Sonuç

Şimdi önümüzde, hayatının bir kısmı hakkında muasır kaynaklarda ve sonradan kaleme alınmış kroniklerde hiçbir bilgiye tesadüf olunmayan bir şair ile bahse konu hususlarda birkaç kasidesi duruyor. Bunlar okunduğunda karşımıza çıkan hakikat, sanatkâr ve eseri arasındaki güçlü bağın varlığıdır. Ne var ki Mahremi, yalnızca böyle bir ilişkiyi göstermekle kalmaz, aynı zamanda şiirlerini tarihi birer vesika olarak sunmak suretiyle hem kendisi hem de hadiseler hakkında bizi aydınlatır. Dolayısıyla bir taraftan Kanuni Sultan Süleyman'ın Belgrad Seferi ve Mohaç Zaferi tarihine, öte yandan kendi hayat hikâyesine önemli katkılar sunar. Bu da bize, gerek tarih gerekse edebiyat tarihi araştırmalarında edebi eserlerin ne denli mühim kaynaklar olduğunu ifadeye kâfidir.

Şehname ile diğer eserlerini ve pek çok kasidesini bir yana bırakarak sadece üç kasidesinden hareket ettiğimiz Mahremi, hadiseleri bir sanatçı titizliğiyle gözlemlemeyi ve kaleme almayı başarmış, Rumeli topraklarında geçirdiği uzun yıllarda ne durumda olduğunu -kısmen de olsa- haber vermiştir. Onun, belki bir kısmı sefer esnasında, ama tamamı hadiselerin hemen ardından yazılan şu kasidelerinin, muasır membalara dahi kaynaklık ettiğini söyleyebiliriz. Kasidelerin, sadece çok erken bir tarihte kaleme alınmış olmaları bile edebi eserlerin tarihsel kıymetini gösterir. Buna ilave olarak, Mahremi'nin, yazdıklarında teferruata girmesi, gözlemlerini iyi yansıtmaması, hele kendi ahvalinden açıkça bahsetmesi bu metinlerin manasını ve değerini göz önüne sererken edebi eserlere yaklaşımımızı da belirler.

Kaynaklardaki bilgiler ile edinilen malumat birleştirildiğinde Mahremi'nin, Selanik'te memuriyette bulunduğu, bilahare o yıllarda tahta yeni geçmiş olan genç padişahın Avrupa'ya dönük seferlerinden bazılarında iştirak ettiği anlaşılır. Seferlerde bulunduğu senelerde çeşitli güçlüklerle uğradığı, hem maddi olarak hem seferin zorlukları yüzünden hem de ailesinden uzakta bulunmak mecburiyetinden mustarip olduğu öğrenilir. Bütün bu malumat bir araya getirildiğinde tarih-edebiyat müşterekliği çerçevesinde sanatkârın terceme-i hâlinin yeniden yazılması gerektiği muhakkaktır.

Kaynakça

- Aynur, H. (1993). *Mahremî ve Şehnâme'si: I. Kısım Yavuz Sultan Selim Dönemi, İnceleme-Metin-Sözlük-Dizin*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: İstanbul.
- Aynur, H. (2003). "Mahremî", *DİA*, c. 27, s. 390-391.
- Canım, R. (2000). *Latîfi: Tezkiretü'ş-Şuara ve Tabsıratü'n-Nuzamâ (İnceleme-Metin)*, Ankara: AKM Yayınları.
- İsen, M. (1994). *Kühü'l-Ahbâr'ın Tezkire Kısmı*, Ankara: AKM Yayınları.
- Karavelioğlu, M. (2012). "About Mahremî's Poems", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, c. 45, s. 139-168.
- Karavelioğlu, M. A. (2013). "Tarihin Edebiyatı 15. ve 16. Yüzyıl Kasidelerinde Tarihi Arka Plan", *Kasideye Medhiye: Biçime, İşleve ve Muhtevaya Dair Tespitler*, İstanbul: Klasik Yayınları, s. 380-455.
- Karavelioğlu, M. (2013a). "Mahremî'nin Mohaç Fetihnamesi Örneğinden Hareketle Edebî Metinlerin Tarihi Olayları Anlatımına Dair", *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, c. 11, s. 217-236.
- Karavelioğlu, M. A. (2015). *Mecmua-i Kasaid-i Türkiyye*, Ankara: TDK Yayınları.
- Karavelioğlu, M. A. (2021). *Mahremî'nin Belgrad Fethine Kasidesi Ya da Kanuni Methiyesi*, İstanbul: Dün Bugün Yarın Yayınları.
- Kılıç, F. (2010). *Âşık Çelebi: Meşâ'irü'ş-Şuarâ (İnceleme-Metin)*, c. 2, İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları.
- Kutluk, İ. (1989). *Hasan Çelebi: Tezkiretü'ş-Şuarâ*, c. 2, Ankara: TTK Yayınları.
- Kutluk, İ. (1997). *Beyânî: Tezkiretü'ş-Şuarâ*, Ankara: TTK Yayınları.
- Özcan, Abdülkadir (1989). "Ahmed Paşa, Hain", *DİA*, 2, s. 113.
- Şemsettin Sami (1996). *Kâmusu'l-A'lâm*, c. 6, Ankara: Kaşgar Neşriyat.

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

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



EEDER

Edebî Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Ekim 2022, Cilt 6, Sayı 2

Atf/Citation: Kaplan, Y. (2022). "Biyografik Kaynaklara Girememiş Bir Divan Şairi: Köstendilli Dürrî ve Şiirleri", *Edebî Eleştiri Dergisi*, 6(2), s. 235-268.

Yunus KAPLAN*

Biyografik Kaynaklara Girememiş Bir Divan Şairi: Köstendilli Dürrî ve Şiirleri **

*A Divan Poet Who Couldn't Enter Biographical Resources: Durri from
Köstendil and His Poems*

ÖZ

Klasik Türk edebiyatı alanında metin merkezli çalışılacak eserlerin sayısının sınırlı oluşu ve bu alandaki araştırmacı sayısının her geçen gün artmasıyla birlikte son yıllarda mecmuaların sahip oldukları zenginliklerin inkişafına yönelik çalışmalar büyük bir ivme kazanmış durumdadır. Hâl böyle olunca sahip oldukları zengin muhtevalarıyla mecmualar, araştırmacılara yeni konular ve çalışma zeminleri teşkil etmekle kalmamakta; aynı zamanda bünyelerinde barındırdıkları eserler ve manzumelerle sahip olduğumuz edebî zenginliğe yenilerinin eklenmesi hususunda erbabına önemli imkânlar sunmaktadır. Mecmuaların sahip oldukları bu zenginliklerin inkişafına matuf olarak yapmış olduğumuz taramalar neticesinde Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde bulunan "R. 1973" arşiv numaralı mecmuada hayatı hakkında biyografik kaynaklarda herhangi bir bilgi bulunmayan Köstendilli Dürrî'nin birçok manzumesi tespit edilmiştir. Söz konusu mecmuada hepsi şairin kendi dest-i hattıyla kaydedilen 3 tahmis, 37 gazel, 8 kıt'a ve 1 müfred olmak üzere toplam 49 manzume bulunmaktadır. Bu çalışmada eldeki manzumelerinden hareketle 16. yüzyılın son çeyreği ile 17. yüzyılın ilk çeyreğinde hayatta olduğu anlaşılan Köstendilli Dürrî'nin tespit edilen manzumeleri, önce şekil ve muhteva itibarıyla tahlile tabi tutulmuş; akabinde klasik divan tertibine uygun olarak çeviri yazılı metinlerine yer verilmiştir.


Anahtar Kelimeler: Klasik Türk şiiri, 16.-17. yüzyıl, Köstendilli Dürrî, şiirler.

ABSTRACT

With the limited number of text-based works in the field of classical Turkish literature and the increasing number of researchers in this field, studies on the development of the richness of the journals have gained great momentum in recent years. Under these circumstances, journals with their rich content do not only constitute new subjects and working grounds for researchers; at the same time, they offer important opportunities to the connoisseurs to add new ones to the literary richness we have with the works and poems they contain. As a result of the scans we have made in order to develop the richness of the journals, many poems of Köstendilli Dürrî, whose life is not found in biographical sources, have been identified in the journal with archive number "R.1973" in the Topkapı Palace Museum Library. In the mentioned journal, there are 49 poems in total, 3 tahmis, 37 ghazals, 8 stanzas and 1 müfred, all of which were recorded with the poet's own dest-i hat. In this study, the poems of Köstendilli Dürrî, who were understood to be alive in the last quarter of the 16th century and the first quarter of the 17th century with reference to the poems we have, were first analyzed in terms of form and content; then, in accordance with the classical divan arrangement, the translated texts of these poems were included.

Keywords: Classical Turkish literature, 16.-17th century, Köstendilli Dürrî, poets.

* Prof. Dr., Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: yunuskaplan80@gmail.com

 ORCID: 0000-0002-2421-253X.

** [Araştırma Makalesi] Geliş Tarihi: 06.09.2022 Kabul Tarihi: 08.10.2022 Yayın Tarihi: 25.10.2022 DOI: 10.31465/eeder.1171900

Giriş

Klasik Türk edebiyatı, Osmanlı'nın tarih sahnesinde boy gösterdiği yaklaşık altı yüzyıllık bir dönem zarfında canlılığını muhafaza etmiş köklü ve zengin bir edebî gelenektir. Bu edebî gelenek dâhilinde sanatkâr kimlikleri ve farklı meziyetleri haiz, belli bir şöhreti yakalamış birçok şair yetişmiştir. Nitekim sahip oldukları meziyetlerle yaşadıkları dönemde temayüz eden ve bu edebî geleneğin iyi birer temsilcisi olan birçok şairin isminin kaydedildiği tezkireler ve biyografik kaynaklar, bu zenginliğin sahip olduğu ihtişamı geçmişten günümüze aksettirmeleri bakımından oldukça önemlidir. Aynı şekilde bu ihtişamın canlı parıltılarından izler taşıyan bir diğer eser türü de mecmualardır.

Çok renkli ve zengin muhtevalarıyla tertip edildikleri devrin edebî zevkini ve sanat telakkisini yansıtan mecmualar, klasik edebiyatın önemli eser türlerinden biri kabul edildikleri gibi aynı zamanda edebiyat tarihine önemli katkılar sunan, kırkambar hüviyetine sahip çok kıymetli eserlerdir. Birçok bakımdan önem arz eden bu eserlerin¹, ilim âlemine ve erbabına katkı sağladığı noktalardan biri de çeşitli sebeplerden dolayı biyografik kaynaklarda kendine yer bulamamış olan şairler hakkında bilgi vermeleri ve bu şairlerin şiirlerini ihtiva ediyor olmalarıdır. Taranıp gözden geçirildikçe bünyelerinde barındırdıkları zenginlikleri cömertçe muhatabıyla paylaşan bu eserlerin kıymeti bilhassa son yıllarda daha da iyi anlaşılır hâle gelmiş ve birçok bilimsel çalışmaya zemin teşkil etmişlerdir.

Bu çalışmanın vücut bulması da mecmuaların sahip oldukları zenginliklerin inkişafına matuf olarak yapılan taramalar neticesinde, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde “R. 1973” arşiv numarasıyla kayıtlı mecmuada Köstendilli Dürri'ye ait birçok manzumenin tespit edilmiş olmasıdır. Bu çalışmada; Köstendilli Dürri'ye ait manzumelerin şekil ve muhteva özellikleri üzerinde birtakım değerlendirmelerde bulunularak bunların çeviri yazılı metinlerine yer verilmiştir.

1. Dürri'nin Biyografisi

Dürri, tezkireler ve biyografik kaynaklarda kendine yer bulabilme fırsatını yakalayamamış şairlerden biridir. Şairin hayatı hakkında eldeki sınırlı bilgiler, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde “R. 1973” arşiv numaralı mecmuada kayıtlı olan bazı manzumelerinden hareketle elde edilen çıkarımlardan ibarettir.

Yukarıda künyesi mezkûr mecmuada şairin Mehmed Paşa'nın 1000/1592 yılındaki ölüm tarihi için tanzim ettiği manzumenin başlığındaki “Güfte-i Dürri el-Köstendilî Târîh-i Mehmed Paşa Sakız” ibaresi, günümüzde Bulgaristan sınırları içinde kalan Köstendil'den olduğunu göstermektedir. Aynı zamanda Dürri'nin bu mecmuadaki “limuharririhî'l-fakîr” notuyla bazı şiirlerini kaydettiği sayfanın sonunda, bu manzumeleri kayda geçirdiği tarihi belirtmek için kullanmış olduğu ve 3 Ramazan 1016 (22 Aralık 1607) tarihini veren “tahrîren est şehri ramazânî'l-mübârek fi-yevmi's-selâse sene sitte aşer ve elf mine'l-hicreti'l-nebeviyye” ibaresi bulunmaktadır. Hem Mehmed Paşa'nın ölümüne düşürülen tarih hem de manzumelerin kayıt tarihi göz önünde bulundurulduğunda Köstendilli Dürri'nin 16. yüzyılın son çeyreği ile 17. yüzyılın ilk çeyreğinde hayatta olduğu anlaşılmaktadır. Ne var ki biyografik kaynaklarda bu tarihlerde hayatta olduğu belirtilen, Köstendilli olup Dürri mahlasını kullanan herhangi bir şaire tesadüf edilememektedir.

¹ Mecmuaların bu anlamda sahip oldukları önem ve araştırmacılara sağladıkları katkılar için daha ayrıntılı bilgi için bk.: (Aydemir, 2001); (Aydemir, 2007); (Köksal, 2012).

Tezkirelerde bu dönemde yaşadığı belirtilen ve aynı mahlasa sahip Bahrîzâde nisbeli bir şair daha bulunmaktadır. Ancak tezkirelerde hem bu şairin Köstendilli olduğuna yönelik bir ifadenin olmaması hem de bu şaire ait olarak verilen beyit ve şiirlerin Köstendilli Dürrî'nin şiirleriyle örtüşmemesi bu şairlerin farklı kişiler olduğunu göstermektedir.²

2. Dürrî'nin Tespit Edilebilen Manzumeleri

Köstendilli Dürrî'nin bu çalışmanın da konusunu teşkil eden şiirlerinin hepsi Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde “R. 1973” arşiv numarasıyla kayıtlı şiir ve fevaid mecmuasında³ şairin kendi dest-i hattıyla kayıtlıdır. Mecmuada şaire ait 3 tahmis, 37 gazel, 8 kıt'a ve 1 müfred olmak üzere toplam 49 manzume bulunmaktadır.

Dürrî, kaleme aldığı 3 tahmisin ikisini Hayâlî'nin, birini de Abdî'nin gazeline yazmıştır. Şairin tahmiste bulunduğu şair tercihi, edebî anlamda kimleri beğendiğini ortaya koymasından önemlidir.

Hemen hemen bütün divan şairleri gibi Dürrî'nin de en çok tercih ettiği nazım şekli gazel olmuştur. Eldeki 1'i nâ-tamam 37 gazelinden 16'sı yedi, 15'i beş, 3'ü altı, 2'si dokuz ve 1'i de 3 beyitten müteşekkildir. Şair bu nazım şeklinin sahip olduğu beyit, vezin, kafiye ve redif gibi şekil özelliklerinin tatbikinde oldukça başarılıdır.

Dürrî'nin mevcut manzumelerinin hepsi aruz vezniyle tanzim edilmiştir. Aruzun sık kullanılan kalıplarının tercih edildiği bu manzumelerde kullanılan kalıplar ve bunların sayıca dağılımı aşağıdaki tabloda gösterilmiştir:

Kullanılan Kalıp	Kullanım Sıklığı
fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün	21
mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün	10
mef'ülü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün	8
fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün	5
mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün	3
mefâ'ilün mefâ'ilün fe'ülün	1
fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün	1
Toplam	49

² Sadettin Nüzhet Ergun, *Türk Şairleri* adlı eserinde Bahrîzâde Dürrî (ö. 1616) hakkında bilgi verirken çalışmamızı teşkil eden manzumelerin kayıtlı olduğu mecmuada yer alan Köstendilli Dürrî'ye ait bazı şiirleri de görmüş ve bunların kuvvetle muhtemel Bahrîzâde Dürrî'ye ait olabileceğini belirtmiştir (Ergun (t.y.): 1184). Ergun, yukarıda da zikredildiği üzere Dürrî'nin bazı şiirlerini mecmuaya kaydettiği tarihi belirtmek üzere düştüğü 3 Ramazan 1016 (22 Aralık 1607) kaydına istinaden bu ihtimali dile getirmiştir. Ergun'un böyle bir ihtimal üzerinde durmasının sebebi mecmuanın başka bir sayfasındaki “Güfte-i Dürrî el-Köstendili Târih-i Mehemmed Paşa Sakız” ibaresini görmemesi ve her iki şairin de aynı dönemde yaşamış olmasıdır.

³ Dürrî'nin manzumelerinin kayıtlı olduğu bu mecmua, 330x180 mm ölçülerinde olup toplamda 221 varaktır. Kahverengi deri ciltli ve kenarları kurt yeniklidir. Tertip/istinsah tarihi belli değildir. “Li-muharrihi” başlıklı farklı şairlere ait şiirleri ihtiva etmesinden birden fazla şahıs tarafından derlendiği anlaşılmaktadır. Aharlı kâğıda değişen sütun ve satırlarla, farklı hatlarla yazılmıştır. Bazı sayfalar rutubet lekeli. Ayrıca tamir gördüğü için bazı sayfaların kenarlarındaki ibareler okunamadığı gibi ciltlenme esnasında sayfalar birbirine karışmıştır. Birçok başlıkta kırmızı mürekkep kullanılmıştır. Eserde belli bir tertip düzeni gözetilmemiş, manzum ve mensur metinler rastgele kaydedilmiştir. Şair kadrosu ve düşürülen bazı tarihlere istinaden 17. yüzyılın ilk çeyreğinde derlendiğini söylemek mümkündür.

Kafiyeden yana tercihi büyük oranda mürdef ve mücerred kafiye olan şairin 25'i mürdef, 10'u mücerred ve 2'si ise mukayyed kafiyeyle sahip olan 37 gazelinin 20'sinde ek veya kelime hâlindeki redif kullanılmıştır.

Dürrî, klasik edebiyat geleneğinde var olan yaygın temayüle mütenasip bir şekilde şiirlerinde daha çok aşk, sevgili, hasret, vuslat ve hicran gibi konuları işlemiştir. Bu duygu ve düşüncelerini terennüm ederken yaygın mazmunlar ve edebî sanatlardan istifade etmeyi de ihmal etmemiş, bu unsurları kullanmada sanatkârlığını konuşturmasını bilmiştir.

Genel itibarıyla Dürrî'nin şiirlerinde karşılaşılan en bariz vasıf, âşıkane ve rindane bir mahiyete sahip olmalarıdır. Onun şiirlerindeki aşkın temelini, merkezinde sevgilinin oluşturduğu beşerî aşk teşkil eder. Aşkın ruhunda ve bedeninde oluşturduğu tedaileri lirizmin en coşkun hâliyle beyitlere aksettiren şair, aşkı hissettiği kadar hissettirmeye de muvaffak olmuştur. Dürrî'nin şiirlerinde aşkın hâllerini temsil eden birkaç beyit aşağıdaki gibidir:

Sâķî-i dehr şunsa mey-i hoş-güvâr-ı 'ışķ
Nüş it başuñdan olmasun eksük ĥumâr-ı 'ışķ (G. 21/1)

Kimüñ ki lâleveş 'ışķ âteşinden dilde dâĝı var
Ne ĝam yir ĥânķâh-ı dehrde rüşen çerâĝı var (G. 10/1)

İçenler cām-ı 'ışķuñ bir ķadeĥ şâfî şarâbından
Geçer ser-mest olup lâ-ķayd dünyānuñ ĥicâbından (G. 28/1)

Şevķ-i ĥüsnüñle hevâ-yı zülf-i 'anber-fāmda
Bir ışķdur şem'-i bezm-ārâ diyâr-ı Şāmda (G. 30/1)

Aşkın ruhunda ve bedeninde oluşturduğu tedailer dışında Dürrî'nin şiirlerinde en sık karşılaşılan tema, rintliktir. Yaşama sevinciyle birlikte hayattan kām alıp dünya nimetlerinden faydalanma duygularının hâkim olduğu rindane eda, onun şiirlerinde adeta karakteristik bir özelliğe dönüşmüş gibidir:

Ben ol rind-i nazar-bāzam dü-'ālemden ferāĝum var
Güneş gibi yanar dâĝ-ı derūnumdan çerāĝum var (G. 12/1)

Bir güzel destinüñ üzre baş ķomaķ mey-ĥānede
Bālîş-i rāĥat degül midür bu miĥnet-ĥānede (G. 32/1)

Āsumānuñ bu toķuz cām-ı zümürüd-fāmını
Bir aradan nüş idüp terk itdüm 'ışķ ālāmını (G. 36/1)

Klasik Türk şiirinde âşık-maşuk-rakip dışında önemli bir tiplene olarak karşımıza çıkan zahit, ahiret endişesiyle dünya işleri ve nimetlerinden kendini soyutlayan kişidir. Bu kişilerin en bariz vasfı; rint bir hayat felsefesine sahip olan âşıkları hor görerek onları bu hayat tarzından vazgeçirmeye çalışmalarıdır. Zahitlerin bu tutumlarına karşılık hemen hemen bütün divan şairlerinin takındığı ortak tavır ise rindane hayat tarzına sahip çıkarak her fırsatta zahitlere çatmaktır (Kaplan 2019: 367-68). “Zâhid, nâsih, sufi, müddeî, vâiz” ve “hâce” olarak adlandırılan kaba sofulara karşı divan şairlerinin takındığı bu ortak tavrı Dürrî de benimsemiş ve o da her fırsatta kaba sofulara çatmaktan geri durmamıştır:

La‘l-i mey-gūnuñ hayâli birle ey Yūsuf-bahā
Tevbesin şırdı muḳarrer bezmümüz görse naşūh (G. 5/5)

Her bir cevāna şanma gönül bend ider beni
Zāhid elümde olsa benüm ihtiyār-ı ‘ışk (G. 21/2)

Toḳunma şūfiyā gel geç ḫarābāt ehline şakın
Çü nār-ı ‘ışkdan şu‘le anuñ yalın yarağı var (G. 10/4)

Tarihin her devrinde sanatkârlar, sanat eserlerini oluştururken mensup oldukları toplumun sosyal hayat tarzına ait birçok yaşayış şekli, inanç ve inanış, âdet ve gelenekler, kullanılan eşya vb. unsurlardan ilham alarak eserlerine şekil vermişlerdir. Divan şairleri de diğer sanatkârlar gibi yazmış oldukları eserlerde, içinde yaşadıkları toplumun sosyal hayatından ilham alarak günlük hayatta kullanılan ve benimsenen eşyalar, kelimeler, inanışlar ve uygulamalar, örf ve âdetler, eğlence hayatı, yiyecek ve içecekler ve kültürel değerler gibi birçok unsuru her fırsatta şiirlerinde kullanmışlardır (Kaplan 2009: 214).

Geleneğin başarılı bir temsilcisi olan Dürrî de birçok divan şairi gibi yeri geldiğinde sosyal hayat unsurlarından ilham almış ve bu unsurları her fırsatta şiirlerinde kullanmıştır. Aşağıdaki beyitlerde sırasıyla dile getirilen “akşam olunca evlerde ateş yakılması, birini büyülemek için tılsım yapılması, büyü için badem kullanılması, avcılıkta doğan kuşundan istifade edilmesi, helvaya badem katılması” ve “tütün içmenin yasaklanması” şairin şiirlerinde kullandığı sosyal hayat unsurlarından bazılarıdır. Bu unsurların kullanıldığı bazı beyitler aşağıda gösterilmiştir:

Çün gele zülfün hayâli ‘ışk odın dil tâzeler
Şām irişse ḫānesinde her kişi âteş yaḳar (G. 7/5)

Hemişe sen şeh-i ḫüsni efendi teşhîre
Kimi tılsım-ı muḳayyed oḳur kimisi ḫavâş (G. 20/2)

Sihr ider ‘aḳl almada çeşm üzre ebrûlar müdām
Bir tılsım-ı bî-bedel yazmış durur bādāmda (G. 30/3)

Çün Hüme-yı ‘aşk-ı cānān evce pervāz eyledi
Şāhbāz-ı himmetüm şalup anı itdüm şikār (G. 9/4)

Hüb olur cem‘ eylesek evşāf-ı la‘l ü çeşmini
Ter düşer ḫelvā ziyāde itseler bādāmını (G. 36/5)

Yaḳar berg-i derünün şem‘-i ‘aşk ile çeker āhı
Duḫān çekmekde dimez pādişāhuñ dil yasağı var (G. 10/6)

3. Edebî Kişiliği

Klasik Türk edebiyatı geleneğinde yetişmiş bir şairin edebî kişiliği hakkında kanaate sahip olmak için başvurulacak ilk kaynak, hemen hemen hepsi aynı zamanda şair vasfını haiz, bedîi zevke ve

estetik sanat telakkisine sahip olan tezkirecilerin yapmış oldukları değerlendirmelerdir. Ne var ki Dürrî'nin hayatı hakkında tezkirelerde bilgi olmayışı onun edebî kişiliği hakkında tezkireler vasıtasıyla elde edilebilecek bilgilerden mahrum kalınmasına sebep olmaktadır. Her ne kadar şairin edebî kişiliği hakkında kaynaklarda bilgi olmasa da eldeki şiirlerinden hareketle bu hususta bazı değerlendirmeler yapmak mümkündür.

Yazmış oldukları manzumelerde kendi şairlikleri ve şiirleri üzerinden birtakım poetik değerlendirmelerde bulunmak, divan şairlerinin ortak özelliklerinden biridir. Yaygın temayüle uygun bir şekilde temsil ettiği edebî geleneğin başarılı bir mensubu olan Dürrî de tanzim ettiği bazı şiirlerde edebî kişiliği, şiir ve sanat telakkisi hakkında birtakım ipuçları vermekten geri durmamıştır. Şairin bu meyanda yapmış olduğu değerlendirmelerin ağırlık noktası, sahip olduğu şairlik kabiliyeti ve kalıba soktuğu şiirlerin sahip olduğu sanat değeri üzerinedir.

Klasik Türk şiirinin künhüne vâkıf, kendinden emin bir şair edasının şiirleri üzerinde kendini hissettirmesi, Dürrî'nin edebî kişiliğinin en belirgin vasıfları arasında yer alır. Bu meyanda şairin edebî kişiliği hakkında birtakım kanaatler oluşturan beyitlerden birkaçı örnek olarak aşağıya alınmıştır.

Şiirlerinin gonca gibi el üstünde tutulmasının normal olduğunu söyleyen Dürrî, buna sebep olarak onların renkli manalara sahip olmasını gösterir:

*Gönçe-veş fümâr-ı şî'r-i Dürrî el üzre durur
Gül gibi anda nitelim ma'ni-i rengin ola* (G. 31/7)

Şair, aşağıdaki beyitte “Nizâmî'nin *Hamse*'siyle iftihar edecek olduğunda ona beş beyitle pençe vurması” gerektiğini söylerken aslında şairlikteki maharetine göndermede bulunur:

*Dürrî Nizâmî hamse ile fahr iderse sen
Ur pençe penç beyt ile aña çü beşde beş* (G. 19/6)

“Ey Dürrî, Hz. Alilik yapıp kalem Zülfikar'ıyla belagat ülkesini aç ve orada tabiatının Döldül'ünü sür.” dediği bir başka beyitte; nazım sahasında kendinden emin, rakiplerine meydan okuyan bir şair portresi çizer:

*Kıl 'Alilik Zü'l-fekâr-ı hâme birle Dürriyâ
Aç belâgat kişverin sür anda tab'-ı Döldülün* (G. 22/5)

Dürrî'ye göre şiirlerinin kadehi dünyayı sarhoş etse buna şaşılmaz. Çünkü onların içi renkli manalar ve erguvanî şarapla doludur:

*N'ola mest eylese Dürrî cihânı câm-ı eş'ârün
İçinde ma'ni-i rengin şarâb-ı ergavânîdür* (G. 8/5)

Sözlerinin akıl terazisinde tartıldığını iddia eden şair, hayırsız düşmanlarının onda eksik bulmalarının üzüntü kaynağı olmayacağını söyler:

*Dürriyâ mizân-ı 'aql ile sözün sencidedür
Gam degül eksük bulursa anda haşm-ı nâ-bekâr* (G. 9/5)

4. Dil ve Üslup Özellikleri

Dürrî, bu çalışma vesilesiyle bir araya getirilen manzumelerinde külfetsiz ve sade bir dil kullanmayı tercih etmiştir. İnce hayaller ve klasik mazmunların da başarılı bir şekilde eşlik ettiği bu tercih; şiirler üzerinde canlı, akıcı ve samimi bir üslubun oluşmasına vesile olmuştur. Aşağıdaki beyitler şairin sade dil kullanımına verilmiş birkaç örnektir:

Götürür cûlar cihānuñ mâcerāsından haber
Her habâb-ı mey virür ‘âlem fenāsından haber (G. 11/1)

Derûnında yir itdi ‘aks-i hüsnüñ diyü güş itmîş
Şurâhî baş egüp câmuñ kulağından haber diñler (G. 13/3)

Benüm mihr-i münîrüm senden olmam zerrece muğber
Gönül âyinesi şevkûñle şâfidür keder yokdur (G. 17/3)

‘Arızuñ üzre perîşân it mu‘anber kâkülün
Revnağı artar gül ile destelense sünbülün (G. 22/1)

Yapmacılıktan uzak, kolayca tanzim edilmiş intibai uyandıran Dürrî'nin şiirleri; dile canlılık ve anlatıma renk kattıkları kadar çeşni de veren deyimlerle süslenmiştir. “Ağzına almamak (G. 4/2), ayağına düşmek (G. 24/2), ayağına yüz sürmek (G. 13/6), baş eğmek (G. 13/3), bir pula almamak (G. 31/6), can atmak (G. 32/3), dil dökmek (G. 22/4), dünya başına dar gelmek (G. 15/4), el arkası yerde (G. 3/4), el çekmek (G. 36/3), el üstünde tutmak (G. 24/2), gam yememek (G. 10/1), gözünü ayırmamak (G. 31/6), koynuna almak (G. 35/5), kulağı çnlamak (G. 200/4), kulağına almamak (G. 14/4), kulağını burmak (G. 13/1), külünü göğe savurmak (G. 16/6), ter düşmek (G. 36/5), terkin urmak (G. 7/2), yerin kulağı olmak (G. 13/6), yüze gelmemek (G. 11/2), yüz karası (G. 31/5)” gibi deyimler bu kabildendir.

5. Köstendilli Dürrî'nin Manzumeleri

Tahmîsler

1.⁴

Gazel-i Hayâlî Tahmîs-i Dürrî

fâ‘ilâtün fâ‘ilâtün fâ‘ilâtün fâ‘ilün

I

Rindler câmuñ habâbını otağum şandılar
Güşe-i mey-hâneyi eski durağum şandılar
Nâr-ı âhum şu‘lesin yalın yarağum şandılar
Lâle-i gül-günü şahrâlarda dâğum şandılar
Nergisi gülzârda yanar çerâğum şandılar⁵

II

Leblerün mercânı vaşfindan virince dil haber
Kâna gizlendi hicâbından kızardı la‘l-i ter
Nazm-ı renginüm idince güş dehri pür-hüner
Gördiler kim her güli zeyn eylemişdür jâleler
Ma‘rifet dürriyle pür olmuş kulağum şandılar

⁴ *Mecmû‘a-i Eş‘âr ve Fevâ‘id*, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi “R. 1973”, vr. 200a.

⁵ Tahmis edilen gazel; *Hayâlî Divânı*, s. 142.

III

Âhenin k̄albi çü rindân seng-i 'ışka çaqdılar
Kim şerârından gönülde şem'-i 'ışret yaqdılar
Şu gibi meyl eyleyüp mey ayağına aqdılar
Çıkdılar bâm-ı ħarâbâta hilâle baqdılar
Âsumâna şunduğum zerrin ayağum şandılar

IV

Çün Sikender Hüsrev-i gerdün giyüp altun benek
Bir siyeh aţlâsdan itdi kendüye Şâmî yelek
Tutdı dehr-i pîre-zen yüzine zûlmetden elek
Gördiler mâhı şafağ-reng âşikâr itdi felek
Bâde-i gül-gün ile dolmuş kabağum şandılar

V

Bâde-i 'ışk-ı İlahîdür çü Dürri ğam-zidâ
Bezm-i 'âlemde içüp geçdi anı şâh u gedâ
Hoş dimişdür bu sözi bir şâ'ir-i şîrin-edâ
Ey Hayâlî geldi zencir-i cününümün şadâ
Gonçe-lebler üşdiler açıldı bāğum şandılar

2.⁶

Gazel-i Hayâlî Tahmîs-i Dürri

mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün

I

Benem rûz-ı neberdün şehsüvâr-ı merd-i mümtâzı
Benem Kâf-ı veğānuñ şayd-ı 'Ankâ eylemiş bâzı
Benem tîr-i kâzâ-te 'şîr ile dehrün ser-efrâzı
Benem şemşîr-i hün-bārumla devrānuñ ser-endâzı
Ögünmek bilmezsin düşmen seçilse ğâz'iyem ğâzî⁷

II

Şecâ'at baħrına ğavvâş oluban talmadur kârum
Kemend-i himmeti şayd-ı 'adüya şalmadur kârum
Elümde tîğ-i ser-tîz ile başın çalmadur kârum
Şikârum kulle-i Kâf-ı kıdemden almadur kârum
Kolumda Hüsrev-i dehrün benem şebâz-ı pervâzı

III

İçüp 'ışkuñ şarâbından geçen hep ber-murâd oldu

⁶ *Mecmû'a-i Eş'âr ve Fevâ'id*, vr. 211b.

⁷ Tahmis edilen gazel; *Hayâlî Divânı*, s. 312.

Kimi düşdi ħarābāta kimisi Cem-nijād oldu
Nice ‘ ışk ehlinüñ kārın iledüp başa şād oldu
Fenā dārında bir iş aşdı kim dillerde yād oldu
Maĥabbet şehrinüñ Manşūr olaldan rismān-bāzı

IV

Düşüp dil fülki gird-āba ġarīb ‘ ummāna şaldı kim
Yem-i ġurbet dimişler aña bir līmāna şaldı kim
Beni devr-i felek dilkeş bahāristāna şaldı kim
Beni ħudret eli bir ĥoş şikāristāna şaldı kim
Cenāhı nūra müstaġraĥ uçarlar ördek ü ħazı

V

Naşīĥat ġüş ħıl **Dürri** bu sözden sūdmend ol kim
Ĥamül ol gerdiş-i dehre dem-ā-dem derdmend ol kim
Ne dir ġüş eyle nazm ile olupdur ercūmend ol kim
Ĥayālī nazmınun bir mışra‘ indan behremend ol kim
Ĥaĥīĥat nüktesin söyler bununı birdür çoġı azı

3.⁸

[Ėazel-i ‘ Abdī] Taĥmīs-i Dürri

fā‘ ilātün fā‘ ilātün fā‘ ilātün fā‘ ilün

I

Rezm içinde terk-i cān itmege ġāyet er gerek
Rüstem ü Zāl ü Sikender anda key kemter gerek
Peşşe-i heycāda hem erlige şir-i ner gerek
Dīn için ser virmege serden geĥer ‘ asker gerek
‘ Askere Sulţān Meĥammed Ĥān gibi server gerek

II

Ola küfr ehli anuñ baĥr-ı celālinde ĥazef
Yüze çıĥmaya vüçüdü bunlaruñ mānend-i kef
Her biri döġsün vüçüdını şehā mānend-i def
Yā İlāhī tīrine ola ħızıl elma hedef
Ol şeĥe iĥlīm-i küfrün fethi ser-tā-ser gerek

III

Ĥaşmına varur ħatı yaydan çıĥan mānend-i tīr
Tīr-āsā buldı a‘ dānuñ derünü içre yir
Çeşm-i ‘ ālem görmedi hergiz aña beñzer dilir
Re‘y-i şā‘ib fikr-i şāĥıbdā vezir-i bī-nazir

⁸ *Mecmū‘a-i Eş‘ār ve Fevā‘id*, vr. 29b.

Âşaf-ı ‘ādil Ḥasan Paşa-yı dīn-perver gerek

IV

Ḥaḳ budur zātuñ gibi dehre götürmez rūzigār
Olmaya hergiz vücūduñ gibi bir şāhib-vaḳār
Bulmaḳ isterseñ cihānda devlet ile iştiḥār
Bez̄l-i mālūñ vaḳtidür ey ḥüsrev-i gerdūn-ı zār
Ḳal‘ alar almaḡa ‘ asker ‘ asker için ner gerek

V

Müdde‘ ī faşl olıma hergiz füsūnuñ zār ile
Ref‘ olunmaz ceḥd iderseñ hem cünūnuñ zār ile
Dir iseñ ber-ser ola dā’im fūnūnuñ zār ile
Başını beş yirde yarmaḡa ‘ adūnuñ zār ile
Āhenin ser-pençe vü ol pençede şemşir gerek

VI

Ehl-i küfr ile sezādur cān virenler çalıḡa
Ḥaḳḳuñ iḥsānına hem maḡzar düşenler çalıḡa
Lāyık iken dā’imā anda erenler çalıḡa
Serverā layık mıdur serḥadde zenler çalıḡa
Memleket fethine her yirde dilāverler gerek

VII

Tiḡ-i ser-tizūñ gerek çalınmaḡa her cānibe
Re’y-i tedbirūñ gerek varılmaḡa her cānibe
Dürriyā bu feth ile şalınmaḡa her cānibe
Nāme-i feth ü zafer yazılmaḡa her cānibe
Ḥıdmet-i şāh-ı cihāna ‘ Abdī-i kemter gerek

Gazeller

1.⁹

mefā‘ilün fe‘ilātün mefā‘ilün fe‘ilün

1. Müsellem oldu saña çün tenāsüb-i a‘ zā
Çekildi ḥaddūñe ḥaḡḡuñla ‘ anberin imzā
2. Ölince cevriñi yā ḳaşuñuñ çeker ‘ āşık
Çü yazdı levḫ-i cebīne ezelde kilik-i ḳazā

⁹ *Mecmū‘a-i Eş‘ār ve Fevā‘id*, vr. 211b.

3. Nedür yanuñda haṭāmuz ki bizi redd itdün
Görince қаşuñı mihrāb şanmışuz farazā
4. Gehī cefā vü gehī şīve ile dildāruñ
Murādı bendesini imtiḥān gibi maḥzā
5. Қомаз geçер seni ey **Dürrī**āsitāneye
Kemend-i ḥubb-ı pā-i Ḥorasan İmām Rızā

2.¹⁰

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

1. Şem' -i şer' üñ olmasa maḥlūka ey ferḥunde zāt
Perde-i şām-ı cehāletde қалурdı kā'ināt
2. Ğam-güsār it cān bağışlar yā Resūlu'llāh līk
Zikrū'n-ne 'tdür [...] ¹¹ baña vaқt-i memāt
3. Luṭfuñ olmazsa müfid olmaz gözüm yaşı benüm
Biri Şaṭ ırmağı olsa birisi anuñ Firāt
4. Zāt-ı pākūñ-çün қurulmışdur senüñ bu nüh felek
Penç vaқt ile senüñ-çün yaradıldı şeş cihāt
5. Nice yazsun **Dürrī**-i bī-çāre şerḥ-i ' ışkuñı
Ḥāme қan ağılar elinde bağırı ḥün yatur devāt

3.¹²

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

1. Seng-i ' ışk itse ' aceb mi şīşe-i ' ārum şikest
Olmışam ben sākīyā mest-i mey-i bezm-i elest
2. Virmezem āb-ı ḥayāta bādenüñ kem қаtresin
Қalmışam mey-ḥāne-i ' ışk içre çün evgār mest
3. Zülf-i kāfir-kīşüñe nisbet siyeh kāküllerüñ
Bir olup ḥāl-i ruḥuñla oldılar āteş-perest

¹⁰ *Mecmū'a-i Eş'ār ve Fevā'id*, vr. 201b.

¹¹ Yazma üzerindeki silintiden dolayı okunamamaktadır.

¹² *Mecmū'a-i Eş'ār ve Fevā'id*, vr. 202b.

4. Müntehā kıaddũñ çemende gördi serv [ü] nārven
Didi el arķası yirde dest-ber-bālā-yı dest
5. Çekmege **Dürri** kemān-ı ıřķı kıullāba urup
Kā'im ol yirũnde olsun tā kıavĩ pençeñde řařt

4.¹³

mef'ũlü fā'ilātũ mefā'ĩlü fā'ilũn

1. Evřāf-ı la'lũñ itmese řā'ir ğıdā-yı rũĥ
Tũťĩ-i řab'ı kıanda bulurdı sözinde rũĥ
2. Cām-ı lebũm řafāsına içme diseñ řarāb
Aĝzuma artuķ almaz idũm tevbe-i nařũĥ
3. Gird-āb-ı ğamda bād-ı muĥālif ile řehā
Dil fũlki çekdüĝin diyemez bulsa 'ömr-i Nũĥ
4. Bulsa nihāyetin şeb-i hicrān ĥumār-ı ğam
řubĥ-ı sa'ādet irse içilse mey-i řabũĥ
5. řerĥ idemez mufaşşal u mücmel ğam-ı dili
Metn-i kıtāb-ı ıřķa yazılsa nice řürũĥ
6. Ol nev-cevān-ı Mıřırĩ dimiş ki baña te'āl
İsm-i lebin şorınca ĝelũp ĥıřma didi rũĥ
7. Ĥāťır ĝüşāde olmaya bir vech ile meĝer
Fettāĥ-ı zũ'l-minenden ola **Dürriyā** fütũĥ

5.¹⁴

fā'ilātũn fā'ilātũn fā'ilātũn fā'ilũn

1. Ğũn yũzũñ řubĥ-ı sa'ādetdür lebũñ cām-ı řabũĥ
Cür'asıdur ol řabũĥĩnũñ efendi kıũt-ı rũĥ
2. Keřťĩ-i dil düřdi řũfan-ı ğam-ı hicrāna āĥ
Sāĥil-i baĥr-ı necāta irmek ister 'ömr-i Nũĥ

¹³ *Mecmũ'a-i Eş'ār ve Fevā'id*, vr. 211b.

¹⁴ *Mecmũ'a-i Eş'ār ve Fevā'id*, vr. 202a.

3. Gel kitâb-ı hüsne taḥrîr eyleme cânâ ḥaṭuñ
İstemez hergiz mübîn metni olan nüṣḥa ṣûrûḥ
4. ‘Arş-ı a‘lâ ḳaddüñe ferş olmadur cânâ murâd
Baḥş olunmaz faḳr-ı ‘ışḳ içre zevâyâ vü süṭûḥ
5. La‘l-i mey-günüñ ḥayâli birle ey Yûsuf-bahâ
Tevbesin şırdı muḳarrer bezmümüz görse naşûḥ
6. Mülk-i dilde nice yirler açdı tiġ-i hier-i dost
Şâh-ı ‘ışḳuñ devletinde oldı çoḳ fetḥ ü fütûḥ
7. Şi‘r oldur la‘l-i dil-berle ruḥı vaşfın ide
Dürriyâ rengin-edâ birle gerekdür sözde rûḥ

6.¹⁵

fe‘ilâtün mefâ‘ilün fe‘ilün

1. Oldı vaḳt-i şabûḥ çünki şabâḥ
Sâḳî şun râh-ı râḥatü’l-ervâḥ
2. Ḥâne-i ‘ışretüñ kilidin al
Bir iki cām idüp aña miftâḥ
3. Yürisün baḥr-ı şoḥbete zevraḳ
Sâḳî olsun o keştîye mellâḥ
4. Ḳışda gülşen kenâr-ı âteşdür
Gül ile lâle lâl-gün aḳdâḥ
5. Çün benefşe virür dimâġa fesâd
Gül gibi ḳıl şarâb ile ıṣlâḥ
6. İt ḥarâbâta ḳalbüñi meyyâl
Yaraşur saña şûfî zühd ü şalâḥ
7. Niceler geçdiler bu vâdî[de]n
İçmedin olmadın biri iflâḥ

¹⁵ *Mecmû‘a-i Eş‘âr ve Fevâ‘id*, vr. 202a.

8. ‘İzzī Maḫşūd idüp dil-i **Dürri**
Ḍav-ı ḫüsnüñle başladı Mişbāḫ
9. Der-i luṭf-ı Ḥudā güşāde olur
Vird ider kim ki dilde yā Fettāḫ

7.¹⁶

fā‘ilātün fā‘ilātün fā‘ilātün fā‘ilün

1. Mihre bakmaz sırr-ı zülfünden olanlar bā-ḫaber
Nūr görse şām-ı ḫadre uğrayan itmez nazar
2. Zülfüñi ḫüsnünde görsem terkin urmam küyüñüñ
‘Aḫreb olsa māha menzil çün degül layıḫ sefer
3. Bāḡ-ı ḫüsnüñ pür ider ṭāvūs-ı zülfüñ rüz u şeb
Müşk ile ‘anberden itmiş kendüsine bāl ü per
4. Çün gele zülfüñ ḫayāli ‘ışk odın dil tāzeler
Şām irişse ḫānesinde her kişi āteş yaḫar
5. Gāh mescid ḫapusında gāh der-i mey-ḫānede
Dürri’i bī-çāre ister seni ḫaldı der-be-der

8.¹⁷

mefā‘ilün mefā‘ilün mefā‘ilün mefā‘ilün

1. Hevā-yı kākülün sevdası ‘ömr-i cāvidānīdür
Şafā-yı vaşl-ı cān-baḫşuñ ümidi rūḫ-ı şānīdür
2. Beni ḫayrān idüp bezm-i belāda mest iden dā’im
Ḥaṭ-ı sebz ile cānānuñ dilā ḡonçe dehānıdur
3. Ne deñlü ḫıl ü ḫāl eylerse ‘aşıḫ ol şeh-i ḫüsnüñ
Kelām-ı bā-kemālidür ḫayāl-i mū-miyānıdur
4. Sözümde rūḫ olmaz la‘l-i dil-ber vaşfın itmezsem
Anuñçün Ḥüsrevā şı‘rüm leb-i Şīrīn beyānıdur

¹⁶ *Mecmū’a-i Eş’âr ve Fevâ’id*, vr. 202a.

¹⁷ *Mecmū’a-i Eş’âr ve Fevâ’id*, vr. 202b.

5. N'ola mest eylese **Dürri** cihânı cām-ı eş'ârūñ
İçinde ma' nî-i rengin şarâb-ı ergavânîdür

9.¹⁸

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

1. Sâgar içre mün'akis olduçça ebrû-yı nigâr
Güviyâ iki hilâl olur şafağda âşikâr
2. Ka'be-i küyında durur kebş-i dil qurbân ola
Geldi şehr-i 'ıyd-ı azhâ giydi tâc-ı zer nigâr
3. Ğam degül işler geçerse tîr-i dil-ber sînede
Dilde qalmışdur hadeng-i gâmzesi hoş yâdigâr
4. Çün Hümâ-yı 'ışq-ı cānān evce pervâz eyledi
Şāhbāz-ı himmetüm şalup anı itdüm şikâr
5. **Dürriyâ** mîzân-ı 'aql ile sözüñ sencidedür
Ğam degül eksük bulursa anda haşm-ı nâ-bekâr

10.¹⁹

mefâ' ilün mefâ' ilün mefâ' ilün mefâ' ilün

1. Kimün ki lâleveş 'ışq âteşinden dilde dāğı var
Ne Ğam yir hānqāh-ı dehrde rüşen çerāğı var
2. Meh-i nev ki zen-i dünyâ degül Mecnūn fu'ādında
Ümîdi kiştzârında ne çifti ne orağı var
3. Dutupdur vādî-i 'ışkı Ğam-ı Leylâ durur pîşe
Cünūnı kâr idinmişdür dü-'âlemden ferāğı var
4. Toğunma şūfiyâ gel geç harâbât ehline şağın
Çü nâr-ı 'ışqdan şu'le anuñ yalın yarağı var
5. Ne nâzûkdür gönül hūn-ı cigerden pür kıılır çeşmin
Gören disün şarâb ile iki tolmış qabağı var

¹⁸ *Mecmû'a-i Eş'âr ve Fevâ'id*, vr. 202a.

¹⁹ *Mecmû'a-i Eş'âr ve Fevâ'id*, vr. 202b.

6. Yağar berg-i derûnın şem‘-i ‘ışk ile çeker âhı
Duğân çekmekde dimez pâdişahuñ dil yasağı var
7. Ne ğam yir **Dürrî** mey-ğâne yıķılsa içdi ol geçdi
Anuñ şimdengirü bezm-i mağabbetde yatağı var

11.²⁰

fā‘ilātün fā‘ilātün fā‘ilātün fā‘ilün

1. Getürür cūlar cihānuñ mācerāsından ħaber
Her ħabāb-ı mey virür ‘ālem fenāsından ħaber
2. Baħr-ı ğamda şaldı dil fülkin belā gird-ābına
Yüze gelmez bir şināver āşināsından ħaber
3. Öykinürmiş zülf-i ‘anber-büyına müşg-i Ĥuten
Olmamışdur var ise müşgin Ĥatāsından ħaber
4. Kākül-i dil-dārı şemm itmiş şabādan bū alup
Bu imiş bildüm faķırüñ müdde‘āsından ħaber
5. Dişleri vaşfıyla yārin gūşı dehrüñ oldı pür
Dürrîñ bu dürr-i nazm-ı dil-güşāsından ħaber

12.²¹

mefā‘ilün mefā‘ilün mefā‘ilün mefā‘ilün

1. Ben ol rind-i nazar-bāzam dü-‘ālemden ferāğum var
Güneş gibi yanar dāğ-ı derūnumdan çerāğum var
2. Ne ğam sākī şinarsa cām-ı Cem dest-i ħavādişden
Benüm çarħa meh-i nevden aşılmış zer ayağum var
3. Mey-i fūrkat ħumārın yazmağ için kanlu yaşumla
Fenā bezminde bād ile iki tolu kabağum var
4. Güneş şemse şu‘ā‘ı zer tınābı mîr-i ‘ışk oldum
Sütünü dūd-ı āhumdan felek gibi otağum var

²⁰ *Mecmû‘a-i Eş‘âr ve Fevâ‘id*, vr. 202a.

²¹ *Mecmû‘a-i Eş‘âr ve Fevâ‘id*, vr. 200a.

5. Baña maḥşûş olupdur şimdi şadr-ı bezm-i istignâ
Ḥarâbât ehliyem mey-ḥâne gibi hoş yatağum var
6. Fu ’ādumda degüldür sevr-i gerdün ile mäh-ı nev
Zirâ’ atkâr-ı ‘ âlemde ne çiftüm ne orağum var
7. Cihânda maḥallüm **Dürri** felekde kevkebüm dürri
Dilümde cevher-i ‘ ışk-ı Ḥudâdan şeb-çerâğum var

13.²²

mefâ’ ilün mefâ’ ilün mefâ’ ilün mefâ’ ilün

1. Kulağum buralı ṭanbūr-veş dest-i ğam-ı dilber
Rebâb-âsâ tenümde her kılum nâliş kılop inler
2. Derūnum ṭoldı âteşle duḥānum göklere çıkdı
Ḥayâl-i zülf-i ‘ anber-bū ile yandum nite micmer
3. Derūnında yir itdi ‘ aks-i ḥüsnün diyü gūş itmiş
Şurâḥî baş egüp câmuñ kulağından ḥaber diñler
4. Lebūñ būs eyledi diyü çekerler ğalibâ nāmın
Kızarur çihre-i bâde kulağı sâğaruñ çñlar
5. Gözümüñ yaşı teskîn eylemez ‘ ışk âteşin dilde
Sirâyet itmez âb ol nâra olsa sengde muzmer
6. Ṭuyulur pây-i esb-i yâre yüzün sürdüğüñ tenhâ
İşitdüm **Dürriyâ** yirüñ kulağı var imiş dirler

14.²³

mef’ ulü fâ’ ilâtü mefâ’ ilü fâ’ ilün

1. Nev-rüz-ı ḥüsnüñe ireli ḥaṭṭ-ı müşg-bâr
Oldı ber-â-ber ‘ aşıkuña leyl ile nehâr
2. Levḥ-i ruḥuñda yazdı senüñ kilik-i Lem-yezel
Āmentü bi’llezî ḥaleka ’l-leylü ve ’n-nehâr

²² *Mecmû’â-i Eş’âr ve Fevâ’id*, vr. 200a.

²³ *Mecmû’â-i Eş’âr ve Fevâ’id*, vr. 200a.

3. Zülfün 'izāruñ ile ber-ā-ber görüp gönül
Devr itdüğini şām u seher bildi ber-ķarār
4. Her sū aķıtdı yok yire gerçi gözüm yaşın
Gülzār-ı hüsni Bārī velī ķıldı sebzēzār
5. Revnaķ bulursa n'ola ruħuñ haṭṭ-ı sebz ile
Eṭrāf-ı bāğ hoşdur olursa benefşe-zār
6. Her dem 'aceb mi tāzelenürse cünün-ı dil
Yārūñ cemāli gülşenidür çünki nev-bahār
7. 'Işķ-ı mecāza tevbe virür baña pīr-i 'ışk
Şayd-ı cevāna dilde ise ķalmaz i' tibār
8. Gül bād-ı şubḥ ile güler almaz ķulağına
Bülbül çemende nağmesin itse eger hezār
9. Şi' rinde kākülūñ n'ola **Dürri** añarsa çok
Tuğrā-yı pādişāh iledür ḥükmi i' tibār

15.²⁴

fe' ilātün fe' ilātün fe' ilātün fe' ilün

1. Rāyet-i fethi çeküp serḥade serdār gelür
Kendüye yine kıraluñ işi düşvār gelür
2. N' olur aḥvāli ol iñen şehā anda müdām?
Ķonak idinür anı yağmacı Tātār gelür
3. Bu ğazāda yine serdār-ı zafer-āşāruñ
Şems-i baḥtı doğuban devleti bīdār gelür
4. Aķsa deryā gibi küffāra cüyüş-ı İslām
Başına dār-ı cihān her birinūñ dar gelür
5. Görüp iķdāmını rezm içre nice ser-leşker
Yüz sürüp ayağına ķulluğa nā-çār gelür

²⁴ *Mecmū'a-i Eş'ār ve Fevā'id*, vr. 155a.

6. İtmesün da' vî-yi merdâni kıral-ı bî-dîn
Merd-i meydân olana çünkü gidi 'âr gelür
7. Şanma tab' uñ gibi **Dürri** ola bir gâh? giyer
Gerçi çok dehre bugün nâzım-ı eş'âr gelür

16.²⁵

fe' ilâtün fe' ilâtün fe' ilâtün fe' ilün

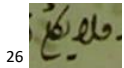
1. Minnet Allâha dilâ kim yine serdâr gelür
Umaram kâfirün 'âlem serine tar gelür
2. Oğunur âyet-i fetḥ ü yazılır naşr-ı Hudâ
Görinür mu' cize-i Aḥmed-i Muḥtâr gelür
3. Şehe aḥz [.....]²⁶ kâfâdarı olup
Bilece ğayb-ı ricâl ü kamu ebrâr gelür
4. Yedi iqlîm eri kalkar çekilür her yañadan
Kâfirün iline şol yağmacı Tâtâr gelür
5. Nice egrilerini toğrudur ol toğru varup
Nice begler kul olur kulluğa nâ-çâr gelür
6. Hışm oduyla Yanıkuñ külini göge şavurup
Kıraluñ cânına çâk kâr idicek nâr gelür
7. Ehl-i İslâma irer **Dürri** Hudânuñ ' avni
Derde dermân yetişür ḥasteye tîmâr gelür

17.²⁷

mefâ' ilün mefâ' ilün mefâ' ilün mefâ' ilün

1. Dilâ ' âlemde şimdi mihr-i şefkatden eşer yoğdur
' Adem mülkinde erbâb-ı mürüvvetden ḥaber yoğdur

²⁵ *Mecmû'a-i Eş'âr ve Fevâ'id*, vr. 155a.



²⁶

²⁷ *Mecmû'a-i Eş'âr ve Fevâ'id*, vr. 171a.

2. Yoluñda naqd-i cânı bezl idenler fâ'ideñ görsin
Metâ' -ı vaşluñı şaşınma ' aşıkdan zarar yokdur
3. Benüm mihr-i münîrüm senden olmam zerrece muğber
Göñül âyinesi şevküñle şafîdür keder yokdur
4. Nişâr-ı naqd-i cân için maḥabbet yolına 'azm it
Tariḳ-i 'ışk-ı dil-ber rāh-ı me'mendür ḥaṭar yokdur
5. Ferāgat 'ālemin kııl **Dürriyā** künc-i ḳanā' atde
Nedür ḥālūñ diyü çün bir ḳapuda saña der yokdur

18.²⁸

fâ' ilātün fâ' ilātün fâ' ilātün fâ' ilün

1. Rûze-i hecr āḥir oldı ey göñül bayramdur
Yâr ile hem-dest olup şalınacaḳ eyyâmdu
2. Ḳana ḳana içecek demdür şurāḥî ḳanını
Vākt-i şādî mevsim-i cām-ı sürür-encâmdur
3. Kûre-i 'ışk içre nār-ı meyle sîm-i ḳalbümüz
Sāḳiyā ḳāl itmek ḥaylî ḥayāl-i ḥâmdur
4. Var şalın urḡan ile bayram yirin ey ḥasûd
Ol cefâ-ḥû yâr-i serkeş bize şimdi râmdu
5. Miḥnet-i dünyā ile ālûde şanma **Dürriyā**
Her kimüñ eglencesi cām-ı mey-i gül-fâmdur

19.²⁹

mef' ulü fâ' ilätü mefâ' ilü fâ' ilün

1. Şaṭranc-ı 'ışka ḳâ'im olan kimse şāh-veş
Nerd-i cihānda naḳş-ı murādın atar düşeş
2. Olmaz felekde rûyuña hergiz senüñ şebîḥ
Kimdür ki anı beñzede māha diye gün eş

²⁸ *Mecmû'a-i Eş'âr ve Fevâ'id*, vr. 35b.

²⁹ *Mecmû'a-i Eş'âr ve Fevâ'id*, vr. 211a.

3. Çok tîr-i ğamze urdı kimine girüp gözün
Çîn olduğınca hışma gelüp baña kara kaş
4. Vaqt-i şafāda tutma miyān-bendüni kavî
Cân riştesinde ‘uqde-i ğam n’eyler anı şeş
5. Meydān-ı ğamda yaqma cefā nārına yiter
Dil küştgîr-i ‘ışka tutuşmuş ider güreş
6. **Dürri** Nizāmî hamse ile fahr iderse sen
Ur pençe penç beyt ile aña çü beşde beş
7. Tek tırma zāhid iç yürî ‘aşkar gözi şarāb
Esb-i şafā ile bu cihānda biraz çek eş

20.³⁰

meḫā‘ilün fe‘ilātün meḫā‘ilün fe‘ilün

1. Senüñle bir gice kılsam efendi şohbet-i hāş
Felekde Zühre semā‘ kılsa çarḫ olup raqqāş
2. Hemîşe sen şeh-i hüsni efendi teşhîre
Kimi tılısm-ı muqayyed oqur kimisi havāş
3. Olursa mürde gönül la‘l-i dil-bere ne hāzer
Katîl-i ‘ışka dimez müftî tā kim ola kışāş
4. Cemālün ‘ıydına cānā iderdi cān qurbān
Gönül ki maḫbes-i çāh-ı zekāndan olsa ḫalās
5. Muqayyed oldı ser-i zülfün ile hep ‘ālem
Esîr-i silsile-i ‘ışk olup ‘avām u havāş
6. Murādı dişleri vaşfını **Dürri** nazm itmek
Ma‘ānî baḫrına her dem girüp olur ğavvāş
7. Ümîd-i mağfiret eyler kapuñda dil yā Rab
Be-ḫaqq-ı hürmet-i Tāhā vü sûre-i İhlāş

³⁰ *Mecmû‘a-i Es‘âr ve Fevâ‘id*, vr. 202b.

21.³¹

mef'ülü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün

1. Sâķî-i dehr şunsa mey-i hoş-güvâr-ı ışk
Nüş it başuñdan olmasun eksük ħumâr-ı ışk
2. Her bir cevâna şanma gönül bend ider beni
Zâhid elümde olsa benüm ihtiyâr-ı ışk
3. Ħaţtuñ yüze gelince füzün itdi ħüsnüñi
Dilde 'aceb mi tâzelenürse bahâr-ı ışk
4. Yaķdı çemende lâle-şifat dil çerâģını
Çün dâģ-ı sine oldu aña yâdigâr-ı ışk
5. Mesken bilürse künc-i ħarâbatı vechi var
'Âşıklara melâmet olur iftiĥâr-ı ışk
6. Olsa 'adü kalem gibi ey **Dürrî** dü-zebân
İki biçer 'Alîlik ider Zü'l-feķâr-ı ışk

22.³²

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

1. 'Ârızuñ üzre perişân it mu'anber kâkülün
Revnaķı artar gül ile destelense sünbülün
2. Nâle vü feryâd u âh-ı 'âşıkça olmaz şebîh
Diñledüm gülşende ben zârın hezârân bülbülün
3. Âteşin-ruĥsâr-ı yâri gördi beñzin itdi zerd
Oldı pür-âteş derünı odlara yandı gülün
4. Câm-ı 'aķlı dil döküp meclisde pür-ĥün eyledük
Nây-ı nâlem diñdürür bir gün şurâĥî kılķuluñ
5. Kıl 'Alîlik Zü'l-feķâr-ı ħâme birle **Dürriyâ**
Aç belâģat kişverin sür anda şab'-ı Düldülün

³¹ *Mecmû'a-i Eş'âr ve Fevâ'id*, vr. 201b.

³² *Mecmû'a-i Eş'âr ve Fevâ'id*, vr. 202b.

23.³³

mef' ulü fâ' ilätü mefâ' ilü fâ' ilün

1. Vardur diyü dehānuñ için itse il cidāl
Ben kılmazam miyānuñ için kılcā kı̄l ü qāl
2. Gündüz giyerdi mihr-i ruḥuñ çünkü zer-ḳabā
Zülfüñ ḥayāli baña yiter gice ḳara şāl
3. Rā ḳaṣuña hilāli şebīḥ idemez senüñ
Mānī-i dehr bunca zamāndur yazar mişāl
4. İster lebüñden em viresin diyü derdine
Dārü'ş-şifā-yı kūyuña dil geldi ḥaste-ḥāl
5. 'Işḳuñ meyiyle itdi gönül ḥaylī' imtizāc
İster müdām elinde ola ol şarāb-ı āl
6. Ehl-i şafāya itmek için hem recāsı bu
Üstād-ı dehr ḥāk-i serinden düze sıfāl
7. Medḥ eyle **Dürrī** ḥüsnini yārūñ ḡazelde ḥüb
Olsun fem ile ḳāmet ü zülfi aña māl

24.³⁴

fe' ilätün fe' ilätün fe' ilätün fe' ilün

1. Benem ol anda ki yirden götüre gerd-mişāl
Şarşar-ı himmetüme gelmeye bir zerre cibāl
2. Şoḥbet esbābımı taḳsīm idicek pīr-i muḡān
Pāyüñe düşdi ayaḡ ile didi pāreyi al
3. 'Aks-i ebrūñı görüp sāḡar-ı mey içre gönül
Āşikār oldı şafaḳ içre şanur iki hilāl
4. Gonçe-i la' lüñe gül-ruḥlaruña gördi şebīḥ
Tutdı el üzre çemende anı ' izzetle nihāl

³³ *Mecmū'a-i Eş'âr ve Fevâ'id*, vr. 201b.

³⁴ *Mecmū'a-i Eş'âr ve Fevâ'id*, vr. 202a.

5. Râh-ı ğamda beni dîvâne idüp ad eyler
Eyleyüp bâr-ı ğam-ı miñnet elif-ķaddümi dâl
6. Gün gibi artdı şehâ şöhret-i nazm-ı **Dürri**
Dehen ü ķāmet ü zülfüñ olalı anda māl
7. Būse-i la' lüñe bir hāl ile bulmışdı mecāl
Gizledüñ hāl-i ruñuñ itdüñ anı baña muhāl

25.³⁵

mef'ülü fā' ilätü mefā' ilü fā' ilün

1. Seng-i ğamuñla olmasa cānā şikeste dil
Künc-i belāda ķalmaz idi böyle ğaste-dil
2. Görse ruñuñda zülfüñ ider meylin izdiyād
Bilmem nedür ki mā' il olur büt-pereste dil
3. Çün silsileyle Ķaysdan irişdi cünün añā
Leylā şaçuñda ķalsa n'ola böyle beste-dil

26.³⁶

fā' ilätün fā' ilätün fā' ilätün fā' ilün

1. Zülmet-i 'işyānda kim ķılsa olur luñfuñ delīl
Şu' le-i şem' -i hidāyet sensin ey nūr-ı cemīl
2. Nūr-ı şer' üñ tekye-i dehri idüpdür pür-ziyā
Çün beyān-ı mu' cizüñ yanar çerāğında fetīl
3. Güş idince nāmuñ İsmā' il ķıldı cān fedā
Nār-ı gülşen oldı yār itdi seni çünki Ħalīl
4. Zāyirān-ı Ka' be-i kūyuñda dil-teşne görüp
Gözlerüm yaşın döker dil çağırur saķķā sebīl
5. Dāne tıtmaz hāşıl olmaz kişt-i ümmīdi anuñ
Seyl-i eşkin itmeyen Mışr-ı vücūdında çü Nīl

³⁵ *Mecmū'a-i Eş'âr ve Fevâ'id*, vr. 211a.

³⁶ *Mecmū'a-i Eş'âr ve Fevâ'id*, vr. 200a.

6. Dâmen-i luḫfuñ t̄utup dest-i ŧefâ‘ at istesem
Ḥaḫ virüp k̄yũnda bulsam yârelũ gönlũm fet̄il

7. Destḡir olsun çerâĝ ile anı ey n̄ur-ı Ḥaḫ
ŧâm-ı z̄ulmetde ḫoma **Dürri** faḫir olsun z̄elil

27.³⁷

mefâ‘ilün fe‘ilâtün mefâ‘ilün fe‘ilün

1. Gözũm yaŧıyla ḫarâbât içinde dem süreyin
ŧafâ-yı cãm ideyin anda bezm-i Cem süreyin

2. Nihâl-i serv-ḫad-i yâri vaŧf [u medḫ] ideyin
Çemende leŧker-i eŧcâra ḫoŧ ‘alem süreyin

3. Aḫ aḫçe gibi baŧum ḫazf olurdu ‘ıŧḫ içre
Dükendi ol daḫı cãnâ meger ki nem süreyin

4. Piyâde ol ŧeh-i ḫüsnũn öninde ferzâne
Yiter ki virdi elem rûḫa esb-i ĝam süreyin

5. Ḥudâ bilür ŧeb-i devrân ki **Dürri**ḫanda ŧalar
ŧafâ-yı zevraḫ-ı cãmı bu ŧubḫ-dem süreyin

28.³⁸

mefâ‘ilün mefâ‘ilün mefâ‘ilün mefâ‘ilün

1. İçenler cãm-ı ‘ıŧḫũn bir ḫadeḫ ŧâfi ŧarâbından
Geçer ser-mest olup lâ-ḫayd dünyânũn ḫicâbından

2. Ğamuñ miḫmân olunca dil ḫomaz anı aç u ŧusuz
Ciger ḫanı ŧarâbından yanan baĝrı kebâbından

3. ŧaḫın cüy-ı siriŧkümden cihânı ĝarḫ-âb eyler
Yidi deryâ ŧuyı gümdür anũn bir ḫatre âbından

4. Ḥayât âbını z̄ulmetde siyeh-puŧ olduĝın Ka‘be
Te‘aḫḫul eyledũm vechũndeki z̄ülfũn niḫâbından

³⁷ *Mecmû‘a-i Eŧ‘âr ve Fevâ‘id*, vr. 202a.

³⁸ *Mecmû‘a-i Eŧ‘âr ve Fevâ‘id*, vr. 211b.

5. Nice Cem geldi 'işret cāmı ile mest olup geçti
Mey-i nābuñ hayāl it cām içinde her ḥabābından
6. Beni ey nūr-ı 'aynum özgeler dergāhına sürme
Gözüme sürme itdükçe senün kūyuñ türābından
7. İşigün itleriyle ululanup hem-sifāl olmak
Bilür **Dürri** ğarib evlā vezire intisābından

29.³⁹

mefā' ilün mefā' ilün mefā' ilün mefā' ilün

1. Bahāra ṭa' n ider faşl-ı şitāda künc-i mey-ḥāne
Şurāḥiler dūrür lāle gülidür elde peymāne
2. Gülistānı zemistānuñ şehā āteş kenārıdır
Yaluñ yüzlü güzellerle pür olsa n'ola kāşāne
3. Elin alup yabana atsalar esrār u āfyōnuñ
Ayağın çekseler cām-ı meyüñ şevḳ ile meydāna
4. Perī-rū dil-rübālar seyr-i meclis olsalar anda
Gelüp şadra otursa devlet ü 'izzetle şāhāne
5. Felekden geçse āvāzı ney ü ṭanbūr u ḳānūnuñ
[.....]⁴⁰ gelüp efgāna rindāne
6. İçilse **Dürriyā** bāde virilse [.....]⁴¹
Getürse sāzı feryāda muğannī girse meydāna

30.⁴²

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

1. Şevḳ-i ḥüsnüñle hevā-yı zülf-i 'anber-fāmda
Bir ışıḳdur şem' -i bezm-ārā diyār-ı Şāmda
2. Nār-ı ğamla pūte-i 'aşk içre ḳāl it ḳalbini

³⁹ *Mecmū'a-i Eş'âr ve Fevâ'id*, vr. 201b.

⁴⁰ Hatalı tamirattan dolayı okunamamaktadır.

⁴¹ Hatalı tamirattan dolayı okunamamaktadır.

⁴² *Mecmū'a-i Eş'âr ve Fevâ'id*, vr. 202b.

Qalmasun ey sîm-ten 'âşık hayâl-i hâmda

3. Sîhr ider 'aql almada çeşm üzre ebrûlar müdâm
Bir tılısm-ı bî-bedel yazmış durur bādâmda
4. Leblerüñ öpdükçe mey reşk ile ardınca qalur
Çeşm-i hününüm habâb-âsâ benüm her câmda
5. Sâye-i zülfinde hüsni seyrini her dem diler
Furşat ammâ **Dürriyâ** bir gün düşer eyyâmda

31.⁴³

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

1. Qal' a-i sinem tolarısa kanlu yaşlarla n'ola
Şâh-ı gam yapmak diler andan bedenler bir qula
2. Hüb-rûlar hil' at-i nâzı yaraşur gördiler
Kesdirüp şîrvânilerle çekdiler hep bir qola
3. Âh-ı 'âşıkdan hazer kıl dâdı qalmaz kimseye
İtdüğün Mecnûna Leylâ Hüsre ve Şîrîn bula
4. Çok açıldıñ bâğ-ı hüsni içre şabâya aldanup
Qorqaram ey gonçe-fem gül-berg-i ruhsârüñ şola
5. Yüz qarasıyla turur özüm Hotenden nâfe-dem
Zülf-i müşğînün gamı miskîni qoymışdur çula
6. Nergis-âsâ göz ayırmaz dirhem ü dînârdan
Dâğ-ı 'ışkı dil-rübâlar şimdi almaz bir pula
7. Gonçe-veş tûmâr-ı şî' r-i **Dürri** el üzre durur
Gül gibi anda nitekim ma' nî-i rengîn ola

32.⁴⁴

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

1. Bir güzel destinün üzre baş qomaq mey-hânede

⁴³ *Mecmû'a-i Eş'âr ve Fevâ'id*, vr. 211b.

⁴⁴ *Mecmû'a-i Eş'âr ve Fevâ'id*, vr. 211b.

Bâliş-i rāhat degül midür bu miḥnet-ḥānede

2. Hırşum artar ḳalır ardınca ḥabāb-āsā gözüm
‘Aks-i ruḥsāruñ görince sāḳiyā peymānede
3. Cān atup kendin bıraḳmazdı yanar āteşlere
Şem‘ -i ḥüsnüñ şevḳi cānā olmasa pervānede
4. Perr-i ‘ışḳuñ tāzelendi n’ola ḩıtsa dilde cā
Bu meşeldür genc olur dirler şehā virānede
5. Kūh u saḥrā ḩoldı zencir-i cününından şadā
Özge vādī yoḳ mıdır Mecnūn diyen dīvānede
6. Ḩāl-i ruḥsāruñda ḳaldı merdüm-i dīde müdām
Murḡ-ı āvāre gibi kim çeşmi āb u dānede
7. Āşikāre zemm ider rez duḩterin tenhā çeker
Cüst ü cūyuñ ḩoydı vā‘ iz **Dürrî**yā efsānede

33.⁴⁵

fā‘ ilātün fā‘ ilātün fā‘ ilātün fā‘ ilün

1. Meclis-i gülşende hoş geldüñ diyü bülbüllere
Lāleler la‘ līn piyāle şundi raḡmen güllere
2. Zülf-i dildāra neden kendüñ şebih itmek diyü
Çoḳ ḩolaşdı berg-i ezhār-ı çemen sünbüllere
3. Ḩāl-i Hindū mülk-i ḥüsnünde tevaḩḩun ideli
ḩalmadı Rūm içre raḡbet zerrece fülfüllere
4. Eyleyüp Leylā saçuñ Mecnūnı āvāre şehā
Vādī-i miḥnetde miskīni düşürdi çullara
5. Mūyelerle cism-i zerdin **Dürrî**mūya döndürüp
Dil ḩarār itmez şarılr ‘anberīn kāküllere

⁴⁵ *Mecmū‘a-i Eş‘âr ve Fevâ‘id*, vr. 202b.

34.⁴⁶

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

1. Şol gedâ kim kıldı istiğnâ seririn tekyegâh
Aflas-ı çarhı getürmez yâda şaymaz [...]⁴⁷
2. Dūd-ı âhı sâyesinde kalbini pür-nūr iden
Şem'-veş giymiş dūrür şâm-ı şafâda zer külâh
3. Kâkül-i dil-ber hayâliyle semâya çıkmağa
Nerdübândur üstüh'ân-ı ten kemend-i dūd-ı âh
4. Geçmege dilden hayâl-i çeşm-i hün-rizûñ gelüp
Tîğ-i ğamla açdı ' aşık şerhâlardan şâh-râh
5. Nâlesi ta'bl oldı Mecnûnuñ ' alem dūd-ı dili
Çekdi sancağ vâd'î ' ışk içre oldı pâdişâh
6. Arz-ı ruhsâr ile sen şubh-ı sa' âdetden şehâ
Nâr-ı ğamda rüz u şeb yansun yağılsun mihr ü mâh
7. Gün yüzünde râ kaşuñ **Dürri** gözetse vechi var
Çün hilâl-i ' ıyda lâzımdur şehâ iki güvâh

35.⁴⁸

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

1. Eşiginde dîde-i ter ol kadar kan ağladı
Rağm idüp ra' d inledi ol hâle bārân ağladı
2. Berğ şanma revzeninden saçılur vaqt-i şitâ
Gördi bî-kes kalduğımı baña rindân ağladı
3. Sîne-çâk olduğuma mestâne hayretle benüm
Derdümi iz'ân idüp erbâb-ı dîvân ağladı
4. Gördi yoğ çeşm-i ' alîle kuhl-ı himmet kimseden
Merhamet kıldı dilâ ehl-i Şifâhân ağladı

⁴⁶ *Mecmû'a-i Eş'âr ve Fevâ'id*, vr. 202a.

⁴⁷ Sayfa sonundaki yıpranmadan dolayı okunamamaktadır.

⁴⁸ *Mecmû'a-i Eş'âr ve Fevâ'id*, vr. 200a.

5. Çün şadef-veş aldı zindân koyınma **Dürri** beni
Şaçdı şeb-nem gözi yaşın ebr-i nîsân ağladı

36.⁴⁹

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

1. Āsumānuñ bu toköz cām-ı zümürüd-fāmını
Bir aradan nüş idüp terk itdüm ' ışk ālāmını
2. Kākül-i dil-ber hayālinden aña tuğrā çeker
Şāh-ı ' ışkuñ kâtib-i kudret yazar aḥkāmını
3. Keşret-i ' ālemden el çekdüm kıilup yektā faḳīr
Bezm-i istignāda nüş itdüm çü vahdet cāmını
4. Çek ayağūñ bir leb-i mey-günsuz içem dir şarāb
Sākī-i bezm-i şafānuñ seyr idüñ ibrāmını
5. Hüb olur cem' eylesek evşāf-ı la' l ü çeşmini
Ter düşer helvā ziyāde itseler bādāmını
6. Şanma hāmūñ üzre bārān kara bahtından felek
Yād idüp Mecnūnuñ ağlar ol geçen eyyāmını
7. Gitdiler Ferhād u Mecnūn şāh-ı ' ışkam söyleñüz
Defter-i ' uşşāka kayd itsün ki **Dürri** nāmını

37.⁵⁰

mefā' ilün mefā' ilün mefā' ilün mefā' ilün

1. Gehī zehr-āb-ı ğam geh mey şunup hūn-ı ciğer çekdi
Belā bezminde dil def' -i ğama sākī neler çekdi
2. Kebāb itdi cefā odıyla bağrum başını ' ışkuñ
Ġamuñ mihmān olunca dilde anı mā-ḥazar çekdi
3. Mişāl-i Qays olup bī-çāre dil Mecnūn u ser-gerdān
Düşelden vādī-i ' ışka nice ḥavf u ḥatar çekdi

⁴⁹ *Mecmū'a-i Eş'âr ve Fevâ'id*, vr. 202b.

⁵⁰ *Mecmū'a-i Eş'âr ve Fevâ'id*, vr. 202b.

4. Kâlp mihr-i cemâlünle güneş ser-geşte dem-beste
Tutuldu ansızın vardı zevâle çok sefer çekdi
5. Felekler ıztırâba düşdi **Dürri** tîr-i âhumdan
Anuñ-çün kendüye ebr-i siyehden bir siper çekdi

Qıt'alar

1.⁵¹

mefâ'îlün mefâ'îlün fe'ülün

1. Bilür misüz dem-â-dem Muşli Şâha
Neden ikrâm ider Şâlih Çelebi
2. İki bükdi belin emrâz-ı übne
Muğannetlik kocaltdı derdmendi
3. Eline hâr gibi virüp şaçalın
Süvâr olduğına ğâyet begendi
4. N'ola her emrede ol tâlîb olsa
Der-âğüş eylese bâlâ bülendi
5. ' Aceb tükürüme hem kendü virse
Alupdur [.....]⁵² benden o pendi

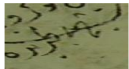
2.⁵³

fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün

1. Gösterür saña pes-i perdeden üstâd-ı ezel
Bir nice şüret ile 'âlem-i ma'nâya mişâl
2. Ğayb olur şoñra şuver hayme-i gerdün yıkılır
Bir olur geldüğü geçdüğü nite zıll-ı hayâl

3.⁵⁴

⁵¹ *Mecmû'a-i Eş'âr ve Fevâ'id*, vr. 211a.



⁵²

⁵³ *Mecmû'a-i Eş'âr ve Fevâ'id*, vr. 202a.

⁵⁴ *Mecmû'a-i Eş'âr ve Fevâ'id*, vr. 211a.

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

1. Sīm-ten dellāke söyleñ kim metā' -ı vaşlını
Peştemāle bağlayup gezdürmesün ħammāmda
2. Naqd-i eşk ile benem şimdi çü kızgın müşteri
Rāst gelmez böyle bir bāzāra ol eyyāmda

4.⁵⁵

mef' ūlū fā' ilātū mefā' ilū fā' ilün

1. Bir nev-cevān-ı Mısrī' anuñ ismi Nūh imiş
Didi kim çok yaşa nite eyyām-ı 'ömri Nūh imiş⁵⁶
2. Meyl eyleyüp dimişdi ezel baña ol te' āl
Nām-ı lebin şorınca gelüp hışma⁵⁷ rūh imiş

5.⁵⁸

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

1. Biz ħabāb-ı cāmumuz tāc u ħabāda virmezüz
Mest-i şahbā-yı elestüz 'ömri bāda virmezüz
2. Tıynümüz muħmer olupdur çün şarāb-ı 'ışk ile
'Aklı berbād eyleyüp ümmü'l-fesāda virmezüz

6.⁵⁹

mefā' ilün mefā' ilün mefā' ilün mefā' ilün

1. Biri a' lā iki beddūr üçü miñnetledür ħāşıl
Dahı dördü beşi beddūr eyü altı velī düşvār
2. Sa' ādet var yidisinde murād-ı dil muħaşşıldur
Sekizinde olur kārūñ velī miñnet ile bisyār

7.⁶⁰

Güfte-i Dürri El-Köstendilī Tārīḫ-i Meħammed Paşa Şakız

⁵⁵ *Mecmū'a-i Eş'ār ve Fevā'id*, vr. 211b.

⁵⁶ Vezin tutarsız.

⁵⁷ hışma: hışma didi M.

⁵⁸ *Mecmū'a-i Eş'ār ve Fevā'id*, vr. 211a.

⁵⁹ *Mecmū'a-i Eş'ār ve Fevā'id*, vr. 175b.

⁶⁰ *Mecmū'a-i Eş'ār ve Fevā'id*, vr. 189b.

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

1. Murğ-ı ravzın güş idüp uçmağa pervâz itdügin
Acıyup aña Hüdâdan rahmet olsun didiler
2. Rûhına **Dürri** du' â-yı hayr idüp kerred beyân
Târîhin kabr-i Mehemmed cennet olsun didiler

8.⁶¹

Berây-ı Yaralu-zâde

fe' ilâtün fe' ilâtün fe' ilâtün fe' ilün

1. Yaralu-zâdeye haḫ haḫ bindükde seped
Hazz idüp nefsi gelince didi rāḫat rāḫat
2. Mizrağa kîrin alup destine zerḫ itdükde
Yâresin yüzine urdı didi nâbit nâbit

Müfred⁶²

mef' ülü fâ' ilâtü mefâ' ilü fâ' ilün

Hünkâr kulu cevâna gönül virmeden şaḫın
Sevme kuloğlı yeñiçeri dermeden şaḫın

Sonuç

Klasik Türk edebiyatı geleneği içinde yetişmiş birçok şair, çeşitli sebeplerden dolayı tezkireler ve biyografik kaynaklara giremediği için meçhul kalmaya mahkûm olmuştur. Bu vaziyetteki şairlerin bir kısmı, kaleme aldıkları eser veya manzumelerinin müstakil veya perakende şekilde mevcudiyetini muhafaza etmesi sonucu unutulmaktan kurtulmuştur. Bilhassa yazıldıkları dönemlerin edebî ve kültürel birikimlerini yansıtan mecmualar, unutulmaya yüz tutmuş şairlerin gün yüzüne çıkarılması noktasında önemli kaynaklardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu çalışmanın vücut bulması da mecmuaların sahip olduğu zenginliklere sevdalı bir yüreğin yeni ışıltılar peşinde koşarken fark ettiği Köstendilli Dürri ve şiirleri vesilesiyle olmuştur. Hayatı hakkında kaynaklarda herhangi bir bilgi bulunmayan bu şairle ilgili bilinenler, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde “R. 1973” arşiv numaralı mecmuaya kendi dest-i hattıyla derc ettiği manzumelerden hareketle elde edilen sınırlı çıkarımlardan ibarettir. Şairin Mehmed Paşa'nın 1000/1592 yılındaki ölüm tarihi için tanzim ettiği manzumenin başlığındaki “Güfte-i Dürri el-Köstendili” ifadesinden Köstendilli olduğu, bazı manzumelerini kaydettiği sayfa sonunda bu manzumelerin 3 Ramazan 1016 (22 Aralık 1607) tarihinde tertip edildiğine dair düştüğü nottan da en geç 1607 yılında hayatta olduğu anlaşılmaktadır.

Köstendilli Dürri'nin mezkûr mecmuada 3 tahmis, 37 gazel, 8 kıt'a ve 1 müfred olmak üzere toplam 49 manzumesi tespit edilmiştir. Hepsisi aruz vezniyle ve klasik edebiyat geleneğine uygun

⁶¹ *Mecmû'a-i Eş'âr ve Fevâ'id*, vr. 200a.

⁶² *Mecmû'a-i Eş'âr ve Fevâ'id*, vr. 211a.

bir şekilde tanzim edilen bu manzumeler, Dürrî'nin geleneğin başarılı bir temsilcisi olduğunu ortaya koymaktadır. Kahir ekseri âşıkane ve rindane duyguların terennümüne tercüman kılındığı bu manzumelerde şairin coşkun ruh hâlinin akisleri derinden hissedilmektedir.

Hülasa bu çalışma vesilesiyle hem unutulmaya yüz tutmuş bir divan şairi daha gün yüzüne çıkarılmış hem de perakende hâldeki manzumeleri bir araya getirilmiştir. Böylece onun şahsında klasik Türk edebiyatının sahip olduğu zenginliğin tespitine ve inkişafına matuf olan çalışmalara katkı sağlanması amaçlanmıştır. Elbette farklı eserlerin incelenmesi neticesinde şaire ait başka şiirlere de tesadüf edilebilme ihtimalini hiçbir zaman göz ardı etmemek gerekir.

Kaynakça

- Açıkgöz, N. (2017). *Riyâzü'ş-Şu'arâ*, Ankara: KTB. Yayınları. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/54137,540229-riyazu39s-suarapdfpdf.pdf?0>, Erişim Tarihi: 14.06.2022.
- Aydemir, Y. (2001). “Şiir Mecmuaları ve Metin Teşkilinde Mecmuaların Rolü”. *Bilig*, (19), s. 147-156.
- Aydemir, Y. (2007). “Metin Neşrinde Mecmuaların Rolü ve Karşılaşılan Problemler”. *Turkish Studies*, 2(3), s. 122-137.
- Devellioğlu, F. (2008). *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat*. Ankara: Aydın Yayınevi.
- Efe, Z. (2019). “16. Yüzyıl Divan Şairi Hâtemî ve Dîvânçesi”. *Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 8 (20), s. 114-150.
- Efe, Z. (2019). “Şeyhülislâm Kemâl Paşazâde (İbni Kemâl) Dîvânı'nda Atasözleri, Deyimler ve Halk Söyleyişleri”, *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, (25), 277-309.
- Efe, Z. (2020). “Kastamonulu Divan Şairi Tâli'î ve Şiirleri”. *Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 8 (18), s. 120-153.
- Ergun, S. N. (t.y.). *Türk Şairleri*. C.3. İstanbul.
- Kaplan, Y. (2009). “Sâbit Divanı'nda Mahallileşme ve 17. Yüzyıl Sosyal Hayat Unsurları”. *Turkish Studies*, 4 (5), s. 209-248.
- Kaplan, Y. (2019). “Belîğî ve Dîvânçesi”. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, (22), s. 359-448.
- Kaplan, Y. (2020). “Mecmualardan Hareketle Bir Dîvânçe Teşkil Denemesi: Edirneli Misâlî (Hasan Çelebi) ve Dîvânçesi”. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (2), s. 35-152.
- Karatay, F. E. (1961). *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Türkçe Yazmalar Kataloğu, C. II*, İstanbul: Küçükaydın Matbaası.
- Kayabaşı, B. (1997). *Kaf-zâde Fâ'izî'nin Zübdetü'l-Eş'âr'ı*. Doktora Tezi, İnönü Üniversitesi: Malatya.
- Köksal, M. F. (2012). “Şiir Mecmualarının Önemi ve Mecmuaların Sistematik Tasnifi Projesi (MESTAP)”. (ed. Hatice Aynur), *Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları VII, Mecmûa: Osmanlı Edebiyatının Kırkambarı* (içinde s. 411-431), İstanbul: Turkuaz.
- Mecmû'a-i Eş'âr ve Fevâ'id*, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi “R. 1973”.
- Tarlan, A. N. (1992). *Hayâlî Divanı*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yazar, İ. (2013). “Dürrî, Abdülbâki Efendi”. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/durri-abdulkaki-efendi>, Erişim Tarihi: 14.06.2022.
- Yeni Tarama Sözlüğü* (1983). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Yılmaz, O. (2009). “Klasik Türk Edebiyatında Bir Deyim: Ter Düşmek”. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi* (21), s. 155-170.
- Çatışma beyanı:** Makalenin yazarı, bu çalışma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da finansal ilişkisi bulunmadığını dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan eder.
- Destek ve teşekkür:** Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.



EEDER

Edebî Eleştiri Dergisi

e-ISSN: 2602-4616

Ekim 2022, Cilt 6, Sayı 2

Atf/Citation: Tuğluk, M. E. (2022). "Türkiye Türkçesinde ve Türkiye Türçesi Ağızlarında Renk Adlarıyla Oluşturulmuş Bitki Adları", *Edebî Eleştiri Dergisi*, 6(2), s. 269-296.

Mehmet Emin TUĞLUK*

Türkiye Türkçesinde ve Türkiye Türçesi Ağızlarında Renk Adlarıyla Oluşturulmuş Bitki Adları**

Plant Names Formed with Color Names in Turkey Turkish and Turkish Dialects

ÖZ

İnsanlar bitkilerden beslenme, ilaç yapımı, bitki ve bitki unsurlarından yeni ürünler elde etme gibi pek çok açıdan yararlanmaktadır. İnsanların bitkilerle olan bu bağı bitkilerin adlandırılmasını da beraberinde getirmiştir. Bitki adlarıyla ilgili çalışmalarda hayvan, organ, yer, sayı, renk vb. adlarla kurulan bitki adlarına rastlanmaktadır. Bölgeden bölgeye farklılık göstermekle birlikte bu adlandırmalar genel olarak bitkilerden yararlanma biçimine ve bitkilerin niteliklerine göre yapılmaktadır. Türkçede bitkiler ve bitki adları ile ilgili yapılan bazı çalışmalarda renk adlarıyla kurulan bitki adlarına yer verilmiştir. Ancak bitki adları üzerine yapılan çalışmaların artması, gelişen teknolojiyle birlikte bitki adlarının genel ağ ortamına aktarılması ve toplu olarak bir arada görülmeye olanağının oluşması konunun kapsamlı olarak değerlendirilmesini gerektirmiştir. Bu çalışmada renk adlarıyla kurulan bitki adlarının tespiti hedeflenmiş, bu amaçla belirlenen eserler ile genel ağ kaynakları taranmış, bu taramalar sonucunda renk adlarıyla kurulan 2039 bitki adına ulaşılmış, ulaşılan bu bitki adları renklerine göre sınıflandırılmıştır.


Anahtar Kelimeler: Türkiye Türkçesi, Türkiye Türkçesi ağızları, bitki adları, renk adları.

ABSTRACT

People benefit from plants in many ways such as nutrition, drug making, and obtaining new products from plants and plant elements. This connection of humans with plants has brought about the naming of plants. In studies on plant names, animals, organs, places, numbers, colors, etc. plant names established with names are found. Although these names differ from region to region, they are generally made according to the way the plants are used and the qualities of the plants. In some studies on plants and plant names in Turkish, plant names established with color names are included. However, the increase in studies on plant names, the transfer of plant names to the general network environment with the developing technology and the possibility of seeing them together necessitated a comprehensive evaluation of the subject. In this study, it was aimed to determine the plant names established with color names, for this purpose, the identified works and general network resources were scanned, as a result of these scans, 2039 plant names established with color names were reached and these plant names were classified according to their colors.

Keywords: Turkey Turkish, Turkey Turkish dialects, plant names, color names.

* Dr. Öğr. Üyesi, Batman Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. emintugluk@gmail.com

 ORCID: 0000-0003-1866-5580

** [Araştırma Makalesi] Geliş Tarihi: 05.09.2022 Kabul Tarihi: 20.10.2022 Yayın Tarihi: 25.10.2022 DOI: 10.31465/eeder.1171395

Giriş

Türkçe, bitki adları açısından son derece zengin bir dildir. Türkçenin tarihî metinlerinde, Türkiye Türkçesinde ve Türkiye Türkçesi ağızlarında pek çok bitki adı yer almaktadır. Bitki adları, ad biliminin bitki adı bilimi (fitonomi) alt başlığı altında incelenmektedir. Bitki adı bilimi bitkilerin özel adlarının verilme esaslarını ve bununla ilgili dil özelliklerini inceleyen bilim dalıdır.

Türkler tarih boyunca bitkilerle uğraşmış, onları çeşitli amaçlar için kullanmışlardır. Orhun Yazıtlarında bitki adı olarak *ıgaç* “ağaç, orman, ağaçlık” (Ergin 1989: 86) sözcüğü geçmektedir. Göktürk Türkçesinde bitki adlarıyla ilgili çok fazla sözcüğe rastlanmazken Eski Uygur Türkçesinde Türkçe ve yabancı kökenli bitki adlarıyla ilgili pek çok sözcük bulunmaktadır. Bu bitki adlarının bazıları bugün çağdaş Türk lehçeleri ile Türkiye Türkçesi yazı dili ve ağızlarında yaşamaktadır. Eski Uygur Türkçesinde Türkçe kökenli 113 bitki adlandırması saptanmıştır (Bulut, 2018, s. 562-566).

İslamiyet’in kabulü ve İslam tıbbıyla tanışılması Türklerin bitkilere olan ilgisini arttırmıştır. Çünkü “İslam dini, ziraat çalışmalarını öncelikle toplumun bekası açısından en temel alanlardan biri olarak görmektedir.” (Aydın, 2011). Ingeborg Hauenschild, *Dîvânu Lugâti’t-Türk’te* botanik ile ilgili 155 terim olduğunu (1994: 25-100), Öztürk ise *Kutadgu Bilig’de* 17 farklı bitki adının 58 farklı biçim içinde yer aldığını belirtmektedir. Bu bitkilerin bir bölümü temel söz varlığının da öğeleridir (Öztürk, 2005, s. 203).

Eski Anadolu Türkçesi döneminde sayısını kesin olarak söylemek zor olmakla birlikte pek çok eser yazılmıştır (Meriç, 2009: 136). Tıp kitapları ilaçlarla, ilaçlar da bitkilerle ilgili olduğundan tıp eserlerinde çok sayıda bitki adı geçmektedir. 14 ve 15. yüzyılda kaleme alınmış ve Eski Anadolu Türkçesi dil özelliği gösteren beş kitap üzerine yapılan bir incelemede 170 adet bitki adı belirlenmiştir (Önler, 2004). Ayrıca bu dönem eserleri üzerine ayrı ayrı yapılan çalışmalarda da çok sayıda bitki adına ulaşılmıştır (Köktekin, 2007; Gürlek, 2011; Demir, 2012, Küçüker ve Yıldız, 2019).

Türkiye Türkçesi ağızları da bitki adları açısından zengin bir kaynaktır. Türkiye’de Halk Ağzından Derleme Sözlüğünde yaklaşık 3000’e yakın Türkçe bitki adı tespit edilmiştir (Baytop, 2007, s. 5-6). Ayrıca il, ilçe ve köy merkezli yapılan çalışmalarda da pek çok bitki adı yer almaktadır.

Türkçede kullanılan bitki adları üzerine kapsamlı bir çalışma Turhan Baytop (1994) tarafından *Türkçe Bitki Adları Sözlüğü* adıyla yayımlanmıştır. Dört ana bölümden oluşan bu eserin birinci bölümünde bitki adları alfabetik sırayla verilmiştir. İkinci bölüm listeye 1997 yılında eklenmiş olup bu bölüm bitki adları listesinden oluşmaktadır. Üçüncü bölümde bitkilerin Latince dizinine yer verilmiştir. Dördüncü bölümde ise bitkilerin resimleri ve Latince isimlerine yer verilmiş olup bitkilerin bulunduğu coğrafi bölgeler de gösterilmiştir (Baytop, 2007). Türkiye Türkçesindeki bitki adlarını yapı ve köken yönünden inceleyen M. Fatih Alkayış ise geniş bir coğrafyada binlerce yıldan beri yaşayan Türk milletinin, oldukça hacimli bir bitki koleksiyonu oluşturduğunu, bitkilere verdiğimiz isimlerin çocuklarımıza verdiğimiz isimlere benzediğini, bu isimlerin bizleri geçmişimize götüren kopmaz bağlar olduğunu ifade etmektedir (Alkayış, 2017, s. 621; Alkayış, 2019, s. 426).

Bitkilerin adlandırılmasında hayvan adları, organ adları, araç gereç adları, yer adları, renk adları, benzetmeler vb. unsurlardan yararlanılmaktadır. “Bitkilerin insan yaşamındaki vazgeçilmezliği her dilde bitkilerin adlandırmalarını zengin bir alan hâline getirmiştir” (Önler

2004: 273). Aksan, bitkilerin adlandırılmasında doğadaki nesnelere benzer ilişki kurma yoluna gidildiğine de dikkat çekmektedir:

“Örneğin çiçeğinin biçimi aslanın ağzına çok benzeyen ‘Anthirinum’ bitkisi Türkçede ‘aslanağzı’ adını alırken İngilizce ‘lion’s mouth’, Almanca ‘löiuenmaul’ karşılıkları da aynı anlamdadır. Çiçeği farenin kulağına benzeyen ‘Auricula muris’ bitkisi de Latince, Yunancada, Farsçada, Arapçada, Fransızca hep ‘farekulağı’ diye adlandırılır; Türkçede, eldeki en eski kaynaklardan beri ‘sıçankulağı’ adıyla karşılaşılmaktadır. Kolaylıkla artırılabilir olan bu örneklerden bir bölümü yabancı dillerden çevrilerek dile aktarılmışlardır. Hayvan organlarına dayanan, doğaya bağlı anlatımın tanıdığı olan bitki adları içinde de başka dillerdeki karşılıklarıyla anlamca yakınlığı bulunanlar vardır.” (Aksan, 2001 s. 60).

Yıldız, sadece renginden dolayı aynı çiçeğe aynı adın verilmesini bitkilerin adlandırılmasında doğadaki nesnelere ilişki kurmaya bağlar. Yıldız’a göre “Bitkilerin adlandırılması, dil açısından ele alınabileceği gibi sosyal ve kültürel açıdan da incelenmesi gereken geniş çaplı bir konudur. Adlandırma kısmında, benzerlikler, aktarmalar, renkler, sayılar vb. çok çeşitli etkenler olduğunu ifade ettikten sonra, ad ile anlam arasındaki ilişkiden de söz etmek gerekir. Bir hastalığa iyi gelen bir bitkinin o hastalığın adını taşıması ya da bir yerde yetişen bir bitkinin o yerin adını alması gibi durumlar ad açısından değerlendirilebileceği gibi anlam açısından da değerlendirilebilir.” (Yıldız, 2020, s. 4).

Roux, insanların tüm dünyada, tüm dillerde sevgilerini, hayranlıklarını, küçümsemelerini birbirlerine hayvan ya da bitki adı vererek ifade ettiklerini, kendilerini bunlarla karşılaştırdıkları düşüncesindedir (Roux, 2005, s. 223).

Uçar, organ adlarıyla bitki adlarının oluşumunda organ adlarından yararlanılırken hem organın fiziksel özelliklerinden hareketle bir benzetme yapıldığını [ufakkulaklı çuhaçiçeği (TYÇ), kulakotu (TBAS)]; hem de aynı organ adıyla somut ve soyut adlar bir arada kullanılarak terimlendirilmeye [kuşgözü (TBAS), öküzgözü (GTS), sığırgözü (LME), siyahgöz (TVKS), şeytangözü (TYÇ), uyurgöz (GTS)] gidildiğini belirtmektedir (Uçar, 2012, s. 303). Uçar, hayvan adlarından hareketle oluşturulan bitki adlandırmalarının bir kısmında ise hayvan ve organ adlarından birlikte yararlanıldığını ifade etmektedir (Uçar, 2013, s.16).

Orhun Yazıtlarında renk bildiren çok fazla kelime kullanılamamaktadır. Orhun Yazıtlarında renk bildiren kelimeler *ak, boz, kara, kızıl, kök, sarıg, torug, ürüñ, yagız, yaşıldır*. En sık kullanılan renk adları ise sırasıyla *kara, ak ve köktür*. Bu renk adlarını *boz ve yagız; sarıg, ürüñ ve yaşıl* izlemektedir. *Kızıl ve torug* adlarıysa en az kullanılanlardır (Bayraktar, 2010, s. 122). Alyılmaz, Orhun Yazıtlarında renk adlarının hayvanları birbirinden ayırt etmek için kullanılan işaretlemelerde de kullanıldığını belirtmektedir: *Ak adgır ak aygır, ak at ak at, kır at, boz at boz at, özlik at has at, torug at doru at, tögüntüg at damgalı at, yagız at yagız at* (Alyılmaz, 1996, s. 159-162).

Gabain, Türklerde renklerin yönleri de ifade ettiğini belirtip bu duruma örnekler vermektedir (Gabain, 1968, s. 107-109). Nerimanoğlu da Hunlar, Göktürkler ve Uygurlarda renklerin yönleri temsil ettiği görüşündedir (Nerimanoğlu, 1996, s. 72). Nerimanoğlunun verdiği bilgiler, Küçük tarafından (Küçük, 2010, s. 195) şu şekilde tablolaştırılmıştır:

	Kuzey	Güney	Doğu	Batı
Hunlar	Kara	Al	Kır (Boz)	Al
Göktürkler	Yağız (Konur)	Doru (Koyu-Boz)	Kır (Boz)	Al
Uygurlar	Kara	Kırmızı	Kök-Yeşil (Mavi)	Al

Tablo 1: 11. Yüzyıla Kadar Türklerde Yönler ve Renkleri

Karadoğan'a göre Türkçedeki renk adları genel olarak her şey için kullanılanlar ve sadece at, sığır, gibi hayvanlar için kullanılanlar olmak üzere iki kısımır:

“Hayvan donu için kullanılan kelimeler Köktürk Yazıtlarında çok fazla geçmese de diğer dönem lehçelerinde oldukça fazladır hatta genel renk adlarından daha fazladır ve en küçük ayrıntı bile ayrı bir kelime ile adlandırılmıştır. Bu durum Türklerin hayatında askerî ve iktisadi yönden at ve sığır gibi hayvanların çok önemli olmasından kaynaklanmaktadır. Hayvanların bu öneminden dolayı, genel renklerde rastlanmayan ayrıntılı adlandırmalara hayvan renklerinde sıkça rastlanmaktadır. Şöyle ki ‘yeşil’ ile ‘mavi’yi ayırt etmeyen, tek bir kelime (gök < kök) ile ifade eden Türkler, hayvanlar söz konusu olunca birbirine çok yakın olan iki rengi *konur* ve *doru* (< torug) biçiminde iki farklı kelimeyle ifade etmişlerdir.” (Karadoğan, 2004, s. 91).

Sağol, Türkçenin tarihî şivelerinde at donları (at tüyünün rengi) ile ilgili 44 ad tespit etmiştir (Sağol, 1995).

Türkçenin renk adlarıyla ilgili söz varlığının sayısı kaynaklarda farklı olarak geçmektedir. Mert ve Şimşek, Türkiye Türkçesindeki renklerle ilgili kavram işaretlerinin kavram işaretleme yöntemlerine göre incelenmesi konusunda yaptıkları çalışmada 1269 renk adı tespit etmişlerdir (Mert ve Şimşek, 2021, s. 246). Kaymaz, *Türkiye Türkçesi ve Ağzlarında Renk Bildiren Kelimelerin Kullanılışı ve Sistematiği* adlı makalesinde Türkiye Türkçesine ait bazı sözlükler, eserler ve Türkiye’de Halk Ağzından Derleme Sözlüğünün taranması sonucu 1447 renk adı ve renk tonu tespit etmiş, tespit ettiği renk adlarıyla kurulan bitki adlarının anlamlarına da yer vermiştir (Kaymaz, 2000).

Yöntem.

Bu çalışmada *Bitki Adları Sözlüğü*, *Büyük Bitkiler Kılavuzu*, *Güncel Türkçe Sözlük*, *Türkçe Bitki Adları Sözlüğü*, *Türkiye Türkçesinde Bitki Adları* vb. basılı eserlerin yanı sıra genel ağ kaynakları da taranmıştır. Bu basılı ve genel ağ kaynaklarının bazılarında ölçünlü dilde ve yöresel ağzlarda kullanılan bitki adları bir arada verilmiştir. Türkiye’de Halk Ağzından Derleme Sözlüğünde yer alan bitki adları taranan eserlerin bazılarında ve genel ağ kaynaklarında yer aldığı için ayrıca taranmamıştır. Ancak örneklem oluşturması amacıyla Gaziantep, Bilecik ve Batman illerinin bitki listeleri ayrıca taranmıştır. Çalışmada taranan eserlerden alınan bitki adlarında önce bitki adı ardından bitki adının geçtiği sayfa numarasına yer verilmiştir. Bitki adı bir genel ağ kaynağından alınmış ise sadece genel ağ kaynağının kısaltmasına yer verilmiştir. Bir bitki adı birden fazla kaynaktan geçiyorsa bu kaynaklar parantez içerisinde kısaltmalarıyla verilmiştir. Bitki adlarının yazımında, bitki adının geçtiği kaynağın yazımına bağlı kalınmıştır. Ancak birden fazla kaynaktan geçen bir bitki adının bu kaynaklarda farklı şekillerde yazımları da olabilmektedir: *ak alıç-akalıç*, *kara asma-karaasma*, *sarı keten-sariketen*, *kızıl kantaron-kızıl kantaron* vb. Bu durumda taranan eserlerdeki yazımlardan biri tercih edilmiştir.

Renk adlarıyla kurulan bitki adlarından bazıları bir yer, alan veya coğrafi unsuru tanımlayacak şekilde (renk adı +yer/alan/coğrafi unsuru adı) kurulmuştur. Bu şekilde kurulan bitki adları da renk adlarıyla kurulan bitki adları arasına alınmıştır: *aladağparmakotu* (BBO), *akdağbelumu* (BBO), *akdağgeveni* (BBO), *akdağhardalı* (BBO), *bozdağboynuzotu* (BBO), *bozdağçanı* (BBO), *bozdağgeveni* (BBO), *bozdağgökçesi* (BBO), *bozkırbademi* (BBO), *bozkırbambulotu* (BBO), *bozkırçakşırı* (BBO), *karadağgeveni* (BBO), vb.

Renk adlarıyla kurulan bitki adları genellikle tek renk adından oluşmaktadır. Ancak bitki adlarından bazıları bitkinin iki renkte de olabileceğini göstermektedir. Bazı kaynaklarda bu durumu ifade etmek için araya (-) işareti konulmuş bazıları ise herhangi bir işaret konulmamıştır: *kırmızı-beyaz emzik otu*, *kırmızı-beyaz yalancı havacıva otu*, *mavi-kırmızı turna gagası*, *mavi-mor şalpa*, *kızıl-mavi itir*. Bu durumdaki bitki adları ayrı bir renk adı olarak alınmamıştır.

Renk adları başlıklandırılırken bir renk adından türeyen veya bir renk adıyla birleşik sözcük oluşturan renk adı ilgili renk adının alt başlığı altında verilmiştir.

1. Türkiye Türkçesinde ve Türkiye Türkçesi Ağzlarında Renk Adlarıyla Oluşturulmuş Bitki Adları

Bu çalışmada belirlenen eserler ile genel ağ kaynaklarının taranması sonucu renk adlarıyla kurulan 2039 bitki adına ulaşılmıştır. Bu 2039 bitki adında en çok kullanılan renk adları sırasıyla şunlardır: *kara-karaca* (361), *ak-akça-ağca*, (280), *sarı-sarımsıbeyaz*, (275), *mormorca* (220), *boz-bozca* (150), *kızıl-kızılca* (117), *beyaz* (109), *ala-alaca-alacagök* (96), *gök-gökçe-göğçe-gökmavisi* (85), *mavi-mavimsi-maviş* (71).

Ak, Türkçede en çok kullanılan renk adlarından biridir. Türkçe Sözlük *ak* rengi için “Kar, süt vb. nin rengi, beyaz, kara ve siyah karşıtı.” (TS, 2011, s. 58) anlamını vermektedir. Sağol, kelimenin tarihî şivelerde kullanılan at donlarından olduğunu (Sağol, 1995, s. 128) belirtmektedir. Hunlarda devlet büyüklerinin, özellikle savaşlarda ak elbise giydikleri, ordu veya askerî birliklerin içinde üst subay veya komutanların kendilerini askerlerden ayırabilmeleri için beyaz giydikleri, Çin komutanlarının, savaşlarda beyaz giyinen Hunları aradıkları “Beyaz giyinen komutanı öldürürsek Hunları dağıtmış oluruz” dedikleri Hun ordusu içinde böyle bir geleneğin bulunduğu tarihî belgelerden anlaşılmaktadır (Ögel, 2000, s. 377).

Al, *kızıl* ve *kırmızı* birbirine yakın renklerdir. *Al* ve *kızıl* Türkçe, *kırmızı* Arapçadır. Sözlüklerde bu renkler genellikle birbiriyle açıklanmıştır. Ancak bu renklerin anlamının tamamen örtüştüğü söylenemez. Türkçenin tarihsel dönemlerine ait eserlerde *al* rengine rastlanmaktadır. Ancak *al* renginin sözcük türetmede sıklıkla kullanıldığı söylenemez. *Al*, Türkiye Türkçesinde “kan ve bayrak rengi” olarak özel bir öneme sahiptir (Bayraktar, 2005, s. 145-146).

Kara ve *siyah* renkleri toplumda birbirinin yerine kullanılan eş anlamlı kelimeler olarak algılanmaktadır. Bu adlardan *kara* Türkçe, *siyah* Farsçadır. *Kara* ve *siyah* renk adlarının Türkçedeki kavram ve anlam boyutu üzerine yapılan bir çalışmada *kara* ve *siyah* sözcüklerini eş anlamlı kabul etmenin doğru olmayacağı *kara* ve *siyah* sözcüklerinin yalnızca düz anlam gösterenleri, yani temel anlamları aynı olup, anlam alanlarının farklı olduğu görüşüne varılmıştır (Bayraktar, 2004, s. 57, 75-76).

Gök (< *kök*) Eski Türkçeden beri çoğunlukla *mavi* ve *yeşil* için kullanılsa da *boz* ve *gri* renkleri için de kullanılmıştır. Günümüzde de Türkçenin çeşitli lehçe ve ağzlarında *mavi*, *yeşil*, *boz*, *gri* gibi renkler için kullanılmaktadır (Karadoğan, 2004, s. 94).

Eski Türkçeden beri kullanılan *boz* rengini madde başı olarak alan Andreas Tietze, sözcüğü *boz/bor* şeklinde madde başı olarak Clauson’un belirttiği “Toprak rengi, kül rengi (at rengi olarak beyaz ve kırmızı kılların karışımından ileri gelir.” anlamıyla vermiştir. Tietze, sözcük ile ilgili Clauson, Doerfer, Sevortyan gibi dil bilimcilerin görüşlerine yer verdikten sonra sözcüğün z’lesme (zetacism) denilen r>z ses değişimi şeklinde geliştiği yönündeki Sevortyan’ın görüşüne katılmıştır (Tietze, 2002, s. 377).

Bu çalışmada Arapça kökenli *beyaz* ve *kırmızı* ile kökü tam olarak tespit edilemeyen *mor* da renk adlarıyla bitki adı kuran ilk 10 ad arasındadır.

Türkiye Türkçesinde ve Türkiye Türkçesi Ağzlarında tespit edilen renk adlarıyla oluşturulmuş bitki adları şunlardır:

1.1. Ak

ağ mantarlar (GTS, 36; TTBA, 167), ağ süntüre (TTBA, 167), ağ top (TTBA, 167), ağ yonca (TTBA, 168), ağbenek (GTS, 39), ağbikeri (TTBA, 166), ağdalak (TTBA, 166), ağdirmir (TTBA, 166), ağkangalı (BBO), ağyemsen (TTBA, 168), ağyıldızı (BBO; TFO), ahdam (TTBA, 168), ak adari (TBA, 521), ak ağaç (GTS, 59; TBAS, 24; TBA, 521; TTBA, 169), ak alıç (TBA, 521; TTBA, 169), ak alma (TBA, 521), ak anasin (TBA, 521), ak anber (TBA, 521), ak andız otu (BF, 619; YÇ), ak anzarut (TBA, 521), ak ardıç (GÇ1, 214; TBA, 521), ak armut (TBA, 521), ak arpa (TBA, 521; TTBA, 169), ak babacca (TBAS, 25), ak babaç (TBAAAİ, 521; TBAS, 25; TTBA, 170), ak badem (TBAAAİ, 521), ak badılcan (TBAAAİ, 521; TTBA, 170), ak bahar (TBAAAİ, 521), ak bakla (TBAAAİ, 521; TTBA, 170), ak baldır (BİKEBÇE, 27; TEGYÇ, 646; TBAAAİ, 521; TBAS, 25; TTBA, 170), ak baldıran (TBAAAİ, 521), ak bambal (TBAAAİ, 521), ak bardak (TBAAAİ, 521; TBAS, 25; TTBA, 170), ak baş (TBAAAİ, 521; TBAS, 25; TTBA, 170), ak benc (TBAAAİ, 521), ak beng (TBAAAİ, 521), ak biber (TBAAAİ, 521), ak biberiye (GÇ1, 39), ak bitki (BBK, 629), ak bubaç (TBAAAİ, 521, TBAS, 25), ak çam ağacı (TBAAAİ, 521), ak çivit (TBAAAİ, 521), ak dalak (TBAAAİ, 521), ak darçın (BBK, 629), ak darı (BBK, 629; GTS, 61; TTBA, 173; TBAAAİ, 521; TBAS, 26), ak darısı (TBAAAİ, 521), ak davulgu (TBAAAİ, 521), ak dirmir (TTBA, 173; TBAAAİ, 521), ak dolgu (TBAAAİ, 521), ak elma (TBAAAİ, 521; TTBA, 173), ak emlec (TBAAAİ, 521), ak encir (TBAAAİ, 521), ak erik (TBAAAİ, 521), ak feraskun (TBAAAİ, 521), ak fesleğen (TBAAAİ, 521), ak fiğ (BBO; TTBA, 174; TBAAAİ, 521), ak fulful (TBAAAİ, 521), ak gavak (TBAAAİ, 521), ak gazal boynuzu (TÇMB, 203), ak gernez (TBAAAİ, 521), ak güvenlik (TBAAAİ, 521), ak gevrek (TBAAAİ, 521; TTBA, 174), ak girit otu (TBAAAİ, 521), ak gök (TTBA, 174), ak gül (TBAAAİ, 521; TBAS, 26 TTBA, 174), ak gülgen (TBAAAİ, 521), ak güneş (TBAS, 26; TBAAAİ, 521), ak güneyik (TBAAAİ, 521; TBAS, 26; TTBA, 174), ak gürgen (TAÇ, 548; TBAAAİ, 521; TBAS, 26), ak harbak (TBAAAİ, 521), ak hardal (TBAAAİ, 521), ak haşhaş (TBAAAİ, 521), ak hatmi (TBAAAİ, 521), ak hindiba (TBAAAİ, 521; TBAS, 26; TTBA, 174), ak huş (TBAAAİ, 521; TBAS, 26), ak ılgın (TBAAAİ, 521), ak incir (TBAAAİ, 521), ak kabak (TBAAAİ, 521), ak kadeh çiçeği (BBK, 629; TBAAAİ, 521), ak kadın parmağı (TBAAAİ, 521; TTBA, 174), ak kavza (TBAAAİ, 521), ak kayşak (TBAAAİ, 522; TTBA, 175), ak kazayağı (TÇMB, 143), ak kekik (TBAAAİ, 521), ak kemnun (TBAAAİ, 521), ak kozak (TBAAAİ, 521; TTBA, 175), ak kozalak ağacı (TBAAAİ, 521), ak kök (BBK, 629; TBAAAİ, 521), ak köse (TBAAAİ, 521; TTBA, 175), ak kum otu (TÇMB, 128), ak kut çiçeği (BBK, 629), ak künlük (TBAAAİ, 521), ak mantar (GTS, 71; TBAAAİ, 521; TBAS, 27; TTBA, 176), ak mazı (TBAAAİ, 521), akmenekşe (BBO, BF, 193; TBAAAİ, 521), ak mersin (TBAAAİ, 521), ak mürdesenk (TBAAAİ, 521), ak nercis (TBAAAİ, 521), ak nilüfer (AÇ 21; TBAAAİ, 521), ak nohud (TBAAAİ, 521), ak orman gülü (TEGYÇ, 646), ak ot (TTBA, 176; TBAAAİ, 521), ak ova (TBAAAİ, 522; TTBA, 176), ak pancar (TTBA, 176; TBAAAİ, 521), ak pandur (TBAS, 26; TBAAAİ, 521), ak papaçya (TBAAAİ, 521), ak pazı (TBAAAİ, 521), ak pelin otu (TÇMB, 29; TBAAAİ, 521; TTBA, 176), ak reyhan (TBAAAİ, 521), ak sakız ağacı (TBAAAİ, 522), ak salkım (BBK, 630), ak sandal (TBAAAİ, 521), ak sarmaşık (TTBA, 176; TBAAAİ, 521), ak sedef otu (TBAAAİ, 521; TBAS, 27; TTBA, 176), ak selvi (TBAAAİ, 521),

ak sıçan otu (TBAAAİ, 521), ak sugülü (TEGYÇ, 646; YÇ), ak surincan (TBAAAİ, 521), ak süsen (TBAS, 27; TBAAAİ, 521), ak şeker (TBAAAİ, 521), ak şekeri (TBAAAİ, 521; TTBA, 177), ak tebaşir (TBAAAİ, 522), ak tere (TÇMB, 109; TBAAAİ, 521), ak top (TTBA, 178; TBAAAİ, 521), ak topaç (TTBA, 178; TBAAAİ, 521), ak tuderî (TBAAAİ, 521), ak turp (TBAAAİ, 521), ak tut (TBAAAİ, 521), ak türbüt (TBAAAİ, 521), ak tüylü fiğ (TÇMB, 231), ak üfelik (TBAAAİ, 521), ak üvez (TBBK, 870; TBAAAİ, 521), ak üzerlik (TBAAAİ, 521), ak üzüm (TTBA, 178; TBAAAİ, 521), ak veba kökü (TEGYÇ, 646; YÇ), ak yagak (TBAAAİ, 521), ak yemşen (TBAAAİ, 521), ak yıldız soğanı (TBAAAİ, 521), ak yılgun (TBAAAİ, 521), ak yonca (TBAAAİ, 521), ak yosun (BBK, 630), ak zahran (TBAAAİ, 521; TTBA, 178), ak zambak (BBO; GTS, 79; TBAAAİ, 521; TBAS, 27; TDBL, 610), akablamut (BBO), akahlat (BBO), akaltın (BBO), akarista (TTBA, 169), akasma (GA, BBO, BBK, 629; GTS, 60; TBAAAİ, 521; TBAS, 24; TTBA, 169), akbabacca (BBO; TBAAAİ, 521), akbacak (TBAAAİ, 521), akbağ (TBAAAİ, 521), akbalık zehir otu (BBK, 629), akbanotu (BİKEBÇE, 11; BBO; TBAAAİ, 521; YÇ), akbaşak (TBAAAİ, 521), akbaşlı (BBO; TBAAAİ, 521; TBAS, 25; TTBA, 170), akbaşlıçalba (BBO; BF, 865), akbehmen (BBO; TBAAAİ, 521), akbenek (TBAAAİ, 521), akberdi (BBO; TBAAAİ, 521; TBAAAİ, 521; TTBA, 171), akbeyunik (BBO), akbıttrak (TBAAAİ, 521; TTBA, 171), akbıyık (AÇ 21), akbinboğaotu (BBO), akborcak (BBO; BF, 367), akboyotu (BBO), akboynuzotu (BBO; GA), akbozkıryumağı (BBO), akbörülce (TBAAAİ, 521; TTBA, 171), akbubaşce (TBAS, 25), akbubatça (TBAAAİ, 521), akbubeçlik (BBO; DTB, 547; TBAAAİ, 521), akbudama (TBAAAİ, 522), akbuğday (BİKEBÇE, 20; GÇ2, GTS, 603; 77; TBAAAİ, 521; TTBA, 171), akbuğdayanası (BBO), akbulama (TBAAAİ, 522; TTBA, 171), akbulgar (TBAAAİ, 522), akburçak (BBO; GTS, 60; TBAAAİ, 521; TBAS, 25; TTBA, 171), akbülgül (TBAAAİ, 522; TTBA, 171), akcarmit (TBAAAİ, 522), akcılıgarabalı (TBAAAİ, 522; TTBA, 171), akcivanotu (BBO), akçakalotu (BBO), akçalı (TTBA, 172; TBAAAİ, 522), akçalıbasan (TBAAAİ, 522; TTBA, 173), akçalısalebi (BBO), akçam (TBAAAİ, 522), akçan (BBO; GA; YÇ), akçarşakotu (BBO), akçaşır (BBO), akçavdar (TBAAAİ, 522; TTBA, 173), akçiçek (TBAAAİ, 522; TTBA, 173), akçiçekçayı (BBO), akçiğdem (BBO; TBAAAİ, 521), akçöpleme (GTS, 61; TBAS, 26; TTBA, 173; TÇMB, 318; TBAAAİ, 521), akçöven (BBO), akdağbelumu (BBO), akdağgeveni (BBO), akdağhardalı (BBO), akdağkaranfili (BBO), akdağketeni (BBO), akdağkumotu (BBO), akdağlalesi (BBO), akdağmarulu (BBO), akdağmavişi (BBO), akdağsığırkuyruğu (BBO), akdağşebboyu (BBO), akdamkoruğu (BBO; TÇMB, 156; TEGYÇ, 646; YÇ), akdere (BBK, 629; TBL; TÇMB, 328; TTBA, 173), akderme (BBO), akdiken (BBO; DTB, 547; GÇ1, 84; GÇ2, 57; GTS, 61; TBAAAİ, 521; TBAS, 26; TEGYÇ, 646), akdoğu (GÇ1, 220), akdolama (BBO), akdoldurma (BBO; TBAAAİ, 522), akdüt (BBO; GTS, 61; TBAS, 26; TTBA, 173), akdüt ağacı (GA; TBAAAİ, 521), akdüğme (BBO; BF, 572), akebya (BBK, 629), akgalabor (BBO; BF, 873), akganak (TBAAAİ, 521), akgarak (TTBA, 174), akgelin (BBO), akgelinpitrağı (BBO), akgerdanlık (BBO), akgernaz (TTBA, 174), akgeven (BBO; TBAAAİ, 521; TBAS, 26), akglık (TTBA, 174), akgöknar (BBO), akgömlek (BBO; TBAAAİ, 522), akgömlek kengeri (GÇ1, 82; TBAAAİ, 522), akgöz menekşe (BF, 198; BBO), akgözsalebi (BBO), akgut (TTBA, 174), akgyruk (TBAAAİ, 521; TTBA, 174), akgüngülü (BBO), akgünlük (TBAAAİ, 521; TBL), akgüzel (BBO), akhavan (TBAAAİ, 522), akhaylin (BBO, GA), akhezaren (BBO), akhınzır (BBO), akhishisiko (BBO), ak hurma (TBAAAİ, 521), akılak (BBO), akırkarha (BBO), akiplikçik (BBO), akitüzümü (BBO), akka (TBBK, 870), akkadina (TTBA, 174), akkanak (BBO; TBAAAİ, 521; TBAS, 26;), akkanaryaotu (BBO), akkanat (TBAAAİ, 522; TTBA, 175), akkandıraotu (BBO), akkangal (BBO), akkantaron (BBO),

akkaplanotu (BBO; BF, 364; GA; YÇ), akkaranfil (BBO), akkarın otu (TBAAAİ, 522), akkaside (BBO; BF, 884), akkaş (TBAAAİ, 522), akkaşık (BBO), akkavak (BİKEBÇE, 40; BBO; BF, 954; GA; GTS, 69; TAÇ, 618; TBAS, 26; TBAAAİ, 521; TBBK, 870; TTBA, 175), akkavgalaz (BBO), akkazgagası (BBO), akkeçitirfilı (BBO), akkedibaşı (BBO), akkedikulağı (BBO; YÇ), akkevke (BBO), akkilcan (BBO), akkıvşak (BBO; TBAAAİ, 521), akkız (GÇ1, 65; GÇ2, 84; TBAAAİ, 522; TBAS, 26; TTBA, 175), akkorunga (BBO), akköpek otu (BAS, 24; TBAAAİ, 522), akkuduzotu (BBO), akkulak (TBAAAİ, 521; TTBA, 175), akkulut (TTBA, 175), akkunduz (TBAAAİ, 522), akkuşeriği (TBAAAİ, 522), akkuyruk (GTS, 69; TBAAAİ, 521), akkuzugevreği (BBO), akküfelik (BBO), akküme (BBO), akladın (TAÇ, 68), aklahana Rum (TBAAAİ, 521), aklahana üzümü (TBAAAİ, 522; TTBA, 175), aklale (BBO, TFO; TDBL, 610), aklap (TBAS, 26), aklar ot (GÇ1, 388; TBAAAİ, 522; TTBA, 175), aklarotu (BBO), aklema (BBO), akleyvaz (TTBA, 175), akmahmuz (BBO), akmandır (TBAAAİ, 521; TTBA, 176), akmeri (TTBA, 176), akmeşe (BBO; BİKEBÇE, 34; TBAAAİ, 521), aknakkaşotu (BBO; GA), aknavruz (BBO), aknergis (BBO), akpapatya (BBO), akparmak (TBAAAİ, 521; TTBA, 176), akparmakotu (BBO), akpas (GTS, 72; TBAAAİ, 521; TTBA, 176), akpelin (BBO; GTS, 72; TBAS, 26), akpençe (BBO), akpınar (TBAAAİ, 521), akpusa (TBAAAİ, 521; TTBA, 176), aksakal (BBK, 630), ak sakız (TBAAAİ, 522), aksalkım ağacı (TAÇ, 251), aksarunotu (BBO), aksaz (BBO; TBAS, 27; TBAAAİ, 521), aksazberdi (BBO), aksedir (BBK, 630; TBAAAİ, 521), aksedir ağaç (GTS, 73), akser (TTBA, 177), aksıgırkuyruğu (BBO), aksıracaotu (BBO), aksirke (TBAAAİ, 521; TTBA, 177), aksirken (BBO; BF, 265; TBAAAİ, 521), aksöğan (TBAS, 27; TBAAAİ, 52; TEGYÇ, 646; TTBA, 177; GTS, 74; BBO), aksöğüt (BİKEBÇE, 40; BBO; BF, 960; GÇ2, 455; TAÇ, 978; GTS, 75; TBAS, 27; TBAAAİ, 522; TBBK, 870; TÇMB, 343; TTBA, 177), aksulu (TBAAAİ, 522; TTBA, 177), aksünter (TBAAAİ, 522; TTBA, 177), aksüreyre (BBO), aktahal (TTBA, 177), aktaş (GÇ1, 2; TBAAAİ, 522; TBAS, 27; TEGYÇ, 646; TTBA, 177), aktaşkıran (BBO), aktaşparmakotu (BBO), aktaşyonca (GÇ2, 277), aktaşyoncası (BBO; BİKEBÇE, 33; TÇMB, 209), aktavuk (TBAAAİ, 522; TTBA, 177), aktefek (TBAAAİ, 521), aktelgrafçiçeği (GA, BBO), akteveli (BBO), aktopaçhardalı (BBO), aküçgül (BBO; BİKEBÇE, 18; BF, 410; TÇMB, 226; TBAAAİ, 521), akyağlıçanak (BBO), akyaaraotu (BBO; BİKEBÇE, 6), akyaavşan (BBO; BF, 55; TBAAAİ, 521; TBAS, 27; TEGYÇ, 646; TTBA, 178), akyaayılğan (BBO), akyaazlık (TBAAAİ, 521; TTBA, 178), akyelotu (BBO), ak yıldız (AÇ, 22; GÇ2, 340; BAS, 24; BBO; TBAAAİ, 521; TÇMB, 395; TBAS, 27; TYÇ, 59), akyumak (BBO; BAS, 24; BF, 138; TEGYÇ, 646; TFO; TTBA, 178; YÇ), akzahter (BBO), akzarife (BBO).

1.1.1. Akca, ağca

ağcabek (TBA, 521; TTBA, 166), ağcaotu (BBO), ağçaca (TTBA, 166), ağcakavağı (BBO), akcakızı (TBAS, 25), akça (BBO YÇ; TTBA, 171), akça ağaç (BBK, 629; GTS, 61; TAÇ, 170; TBAAAİ, 522; TBAS, 25; TBBK, 870; TTBA, 172), akça ağaç yapraklı üzve (GA; GÇ2, 44; TAÇ, 362), akça armudu (GTS, 61; TBAAAİ, 522; TTBA, 172), akça bağ (TBAAAİ, 522; TTBA, 171), akça bakım otu (BF, 966), akça bardak (GÇ1, 5; TBAAAİ, 522; TBAS, 25; TTBA, 172), akça çingirak (AÇ 21), akça çiçeği (BBK, 629; TBAAAİ, 522), akça elma (TBAAAİ, 522; TTBA, 172), akça kız (DTB, 547; GÇ1, 87; TEGYÇ, 646; TTBA, 172), akça mercimek (TBAAAİ, 522; TTBA, 173), akça otu (BF, 136; TBAAAİ, 522), akça pınar (TBAAAİ, 522), akça söğüt (TBAAAİ, 522), akça ağaç yapraklı çınar (TAÇ, 266), akçabaş (BBO; TBAAAİ, 522), akçabelumotu (BBO), akçabudak (TBAAAİ, 522), akçabuğday (TBAAAİ, 522; TTBA, 172), akça geven (BBO), akçatır (BBO), akçaiplikçik (BBO),

akçakavak (GTS, 61; TBAAAİ, 522; TBAS, 25;), akçakavgalaz (BBO), akçakesme (BF, 712; DTB, 547; GA; GTS, 61; TAÇ, 170; TBAAAİ, 522; TBAS, 25), akçakevke (BBO), akçakızı (TBAAAİ, 522; YÇ), akçarados (TTBA, 173)akça sığırkuyruğu (BBO), akçatefek (TBAAAİ, 522), akçayazlık (TBAAAİ, 522), akçe bardak (TBAS, 25; TBAAAİ, 522; TTBA, 173), akçetü (BİKEBÇE, 30; BBO; TBAAAİ, 522).

1.2. Al

Al badılcan (TBAAAİ, 522), al dam koruğu (TÇMB, 155), al elma (TBAAAİ, 522), al erük (TBAAAİ, 522), al pehlivan (TBAAAİ, 522; TTBA, 184), al yanak (TBAAAİ, 522; TTBA, 185), al yasemini (TBAAAİ, 522), al yonca (TBAAAİ, 522; TTBA, 185), albalı (TBAAAİ, 522; TTBA, 181), albalıcak (BBO), albelumotu (BBO), albenli (BBO), albenlisoğan (BBO), albindallı (BBO), alboğumcuk (BBO), alburan (BBO), alburçak (BBO), alcanavardışi (BBO), alça (TTBA, 181), alçanak (AÇ, 21), aldilbersaçı (BBO), alfalfa (BAS, 24), algöğündürme (BBO; GÇ1, 430; TBAAAİ, 522), algül (BBO), alkaranfil (BBO), alkaside (BBO), alkayagülü (BBO; BİKEBÇE, 29), alkılıçotu (BBO), allı gelin (AÇ 21; BBO; GA; TÇMB, 117; YÇ), allıballı (TBAAAİ, 522; TTBA, 183), allıkofa (BBO), allısarmısak (BBO), allışincar (BBO; YL), aloğlu (TBAAAİ, 522), alparmakotu (BBO), alsütleşen (BBO), alşebnemli (BBO), altaşkıran (BBO).

1.3. Ala

ala ayaş (TBAAAİ, 522; TTBA, 178), ala bacak (TBAAAİ, 522; TTBA, 178), ala böce (TBAAAİ, 522), ala börülce (TBAAAİ, 522; TTBA, 179), ala ceher (TBAS, 27), ala cehir (TBAS, 27), ala ciğir (TBAS, 28), ala ciyir (TBAS, 28), ala kangalı (TBAAAİ, 522; TTBA, 180), ala kenger (GÇ2, 84; TBAS, 28; TEGYÇ, 646), ala pakla (TTBA, 180; TBAAAİ, 522), alabaş (BBK, 630; BBO; GTS, 81; TBAAAİ, 522; TÇMB, 37; TTBA, 178), alabatalak (BBO), alabent (BBO), alabezek (BBO), alacehri (TBAAAİ, 522; TBAS, 27; TTBA, 179), alacüer (BBO; GA; TBAS, 28; TBAAAİ, 522), alaçam (GTS, 81; TBAAAİ, 522; TTBA, 179), alaçiğdem (BBO), alaçipilcik (BBO), aladağlar (AÇ 21), aladağparmakotu (BBO), aladiken (BBO; GÇ1, 45; TBAAAİ, 522), aladimriz (TTBA, 181), alagagageveni (BBO), alagâvurbiberi (BBO), alagazalboynuzu (BBO), alageyikgöbeği (BBO), alagöbek (TBAAAİ, 522; TTBA, 179), alagömeç (BBO; DTB, 547; GA; TBAAAİ, 522; TTBA, 179), alagöz (TBAAAİ, 522), alahaşhaş (BBO; DTB, 547; GÇ1, 435; TBAAAİ, 522; TBAS, 28; TEGYÇ, 646; YÇ), alaiplikçik (BBO; BİKEBÇE, 24), alakakaç (TBAAAİ, 522; TTBA, 180), alakangal (BBO; TBAS, 28), alakavun otu (TBAAAİ, 522; TTBA, 180), alakoruk (TBAAAİ, 522; TTBA, 180), alakörigen (BBO; GA), alakörmen (BBO), alakötürüm (BF, 579; BBO; GA), alakulak (BBO), alakurtaran (TBAAAİ, 522), alakülünk (BBO; BF, 155), alamelek (BBO; TBAAAİ, 522; TTBA, 180), alanevruzotu (BBO), alaoğlak (TBAAAİ, 522; TTBA, 180), alapancar (BBO; TBAAAİ, 522; TBAS, 28; TTBA, 180), alapisikotu (BBO), alasalkım otu (BİKEBÇE, 10; BBO), alasaparna (BBO), alasulu (TBAAAİ, 522; TTBA, 181), alasüsübülü (BBO; TFO), alasüsübül (BBO), alaşahinotu (BBO), alatavşan üzümü (TBAAAİ, 522; TTBA, 181), alatatura (TTBA, 181), alayaprak (BBO; AÇ 21; GA; TBAAAİ, 522; TEGYÇ, 646).

1.3.1. Alaca

alaca (TTBA, 179), alaca bakla (TBAAAİ, 522; TTBA, 179), alaca çiğdem (TEGYÇ, 646), alaca gök (TBAAAİ, 522; TTBA, 179), alaca iğde (TAÇ, 519), alaca ispanyol korungası (TÇMB, 198), alaca keme (TBAAAİ, 522), alaca kır (TBAAAİ, 522; TTBA, 179), alaca leylandi (TBBK, 870), alaca melez selvi (TBBK, 870), alaca menekşe (GTS, TBAAAİ, 522; TÇMB, 368; TTBA, 179; 61), alaca ot (TBAAAİ, 522; TTBA, 179), alaca selvi (TBAAAİ, 522;

TBBK, 870), alaca taç otu (TÇMB, 193), alaca üzüm (TBAAAİ, 522; TTBA, 179), alacaboynuzotu (BBO), alacaçöven (BBO), alacafığ (BBO), alacageven (BBO), alacaibik (BBO), alacakarabaş (BBO), alacakaranfil (BBO), alacakaside (BBO), alacakız (BBO; GA; TBAAAİ, 522), alacakızan (BBO), alacakök (BBK, 630), alacakurt kulağı (AÇ, 21; BBO), alacalı acıbakla (YÇ), alacalı defne (TBAAAİ, 522), alacamüşkürüm (BBO), alacanakıl (BBO), alacasalep (BBO), alacasaparna (BBO), alacasığır kuyruğu (AÇ, 21), alacasormuk (BBO), alacasümbül (BBO; BİKEBÇE, 13), alacaşahinotu (BBO), alacauyuzotu (BBO), alacayulaf (BBO).

1.3.2. Alacagök

alacagök (TBAAAİ, 522; TTBA, 179).

1.4. Altın

altın çanak (BBK, 630; BAS, 25; GA; TBBK, 870), altın çanı (BAS, 25; TAÇ, 550; TBBK, 870), altın çiçeği (BBK, 630; GÇ2, 159; TBBK, 870; TTBA, 184), altın diken (BBK, 630; GÇ2, 81; TTBA, 185; TEGYÇ, 646; TÇMB, 63), altın düğme (BAS, 25; BBK, 630), altın eğrelti (BBK, 630), altın göbek (BBK, 630), altın göz (BBK, 630; TÇMB, 59; TEGYÇ, 646), altın haşhaş (BAS, 26), altın iğne yastığı (BAS, 25), altın kadeh çiçeği (BAS, 26), altın kamış (BAS, 26; BBK, 630; TÇMB, 311), altın kökü (BAS, 26; BBK, 630; GTS, 107; TTBA, 185), altın lale (BBO; TFO; TDBL, 610), altın melez (BBK, 630; BBK, 630; DTB, 547; GA GÇ1, 77), altınparmakotu (BF, 438), altın rengi güneş otu (GÇ1, 201), altın renkli ban otu (GÇ1, 530), altın saç (BBK, 630), altın sarısı keten (TÇMB, 276), altın teke sakalı (TÇMB, 81), altın top (GTS, 108), altın top ağacı (BAS, 26; BBK, 630; TTBA, 185), altın tüy (BBK, 630), altın varil kaktüsü (BAS, 26), altın yaprak (BBK, 630), altın yulaf (BBK, 630), altın yumurta mantarı (TTBA, 185), altın zambak (BBK, 630), altın zırh (GA), altınasa (BBO), altınaster (BBK, 630), altınbacak (TTBA, 184), altınbaş (GTS, 107; TTBA, 184), altınbaş geven (BF, 365; BBO), altınbaşak (BAS, 25; BBK, 630; TBL; TÇMB, 79; TEGYÇ, 646), altınbaşçayı (BBO), altınbatalak (BBO), altınburçak (BBO), altıncık (TTBA, 184; YÇ), altındamla (BBO; TÇMB, 97), altındikeni (BBO; YÇ), altıngeven (BBO), altıngüvelek (BBO), altıniraz (BBO), altınıpliği (BBK, 630), altınıplikçik (BBO; BİKEBÇE, 40), altınkarabaş (BBO), altınkuduzotu (BBO), altınmenekşe (BBO), altınotu (BBO; GTS, 107; TBL; TÇMB, 146; TTBA, 185; YÇ), altınsıgırkuyruğu (BBO), altıntop çiçekleri (BAS, 26), altıntopotu (BBO), altınümbülk (BBO), altınıyıldız (BBO; BBK, 630; GÇ1, 319; GÇ2, 334; TÇMB, 371; TFO; TBBK, 870; TEGYÇ, 646; TYÇ, 88), altın göz (TYÇ, 268; YÇ), altuncuk (BBO), altuni banotu (YÇ), altunkirpik otu (BBO).

1.4.1. Altuni

altuni anterli soğan (GÇ1, 34), altuni güzotu (YÇ), altuni köşeli kırbaş (TEGYÇ, 646), altuni mürdimik (TEGYÇ, 646), altuni safran (TEGYÇ, 646), altuni taşkesen otu (YÇ), altuni tekesakalı (YÇ), altuni tırfıl (GÇ1, 265), altuni yalancı bezelye (TEGYÇ, 646), altuni yemlik (TEGYÇ, 646; YÇ), altunimarul (BBO), altunisıgırkuyruğu (BBO, BF, 812; YÇ), altuniüçgül (AÇ 21; BİKEBÇE, 33; BBO; GÇ1, 265; TÇMB, 220).

1.5. Beyaz

beyaz acı bakla (BAS, 39; TBAAAİ, 522), beyaz ada çayı (TBAAAİ, 522), beyaz afyon çiçeği (TBAAAİ, 522), beyaz akasya (TBAAAİ, 523), beyaz amesken (TBAAAİ, 523), beyaz ay papatyası (GÇ2, 76), beyaz ayırık çimi (GÇ2, 378), beyaz ayırık otu (TBAAAİ, 523), beyaz ballıbaba çiçeği (TBAAAİ, 523; GÇ1, 319), beyaz bambul (TBAAAİ, 523), beyaz bang otu

(TBAAAİ, 523), beyaz bezelya ağacı (TBAAAİ, 523), beyaz bıçak otu (TBAAAİ, 523), beyaz boru zambağı (TBAAAİ, 523), beyaz boynuz otu (TBAAAİ, 523), beyaz burç ağacı (TBAAAİ, 523), beyaz ceviz ağacı (BAS, 39; TBAAAİ, 523), beyaz çalı (TBAAAİ, 523), beyaz çam fıstık ağacı (TBAAAİ, 523), beyaz çam sakız ağacı (TBAAAİ, 523), beyaz çan çiçeği (TBAAAİ, 523), beyaz çay (TBAAAİ, 524; TBL), beyaz çiçek (GÇ1, 37; TBAAAİ, 523), beyaz çiçekli atkestanesi (GA; TAÇ, 210), beyaz çiçekli ballıbabası (TÇMB, 252; TEGYÇ, 647; YÇ), beyaz çiçekli çıplak kedinanesi (YÇ), beyaz çiçekli pamukçuk (TBAAAİ, 523), beyaz çiçekli yasemin (TAÇ, 562), beyaz çiriş (TÇMB, 387; TBAAAİ, 523; TBAS, 46; TTBA, 202), beyaz çöpleme (TÇMB, 398; TBAAAİ, 523; TBAS, 46; TTBA, 202), beyaz deve dikenini (TBAAAİ, 523), beyaz diken kaktüsü (BAS, 39; TBAAAİ, 523), beyaz dikencik üzümü (TBAAAİ, 523; TTBA, 202), beyaz divlek (TBAAAİ, 523; TTBA, 223), beyaz domalan (TBL), beyaz dut (TBAAAİ, 524), beyaz dut ağacı (TBAAAİ, 524), beyaz elma (TBAAAİ, 523), beyaz ferasyun (TBAAAİ, 523), beyaz güllale (GÇ1, 462), beyaz hardal (TBAAAİ, 523), beyaz hardal otu (GÇ1, 169), beyaz hardal tohumu (TBAAAİ, 523), beyaz her dem taze (TBAAAİ, 523), beyaz Hint armudu ağacı (TBAAAİ, 523), beyaz ısırğan otu (TBAAAİ, 523), beyaz inci (BBK, 633), beyaz isfendan ağacı (TBAAAİ, 523), beyaz kadeh çiçeği (TBAAAİ, 523), beyaz kamış (BAS, 39; TBAAAİ, 523; TBAS, 46; TTBA, 223), beyaz kavak ağacı (TBAAAİ, 523), beyaz kekik (TBAAAİ, 523; TBAS, 46; TTBA, 223), beyaz keme (BBK, 633; TBAAAİ, 523), beyaz kenarlı sütleğen (GA), beyaz kızılçık (TBAAAİ, 523; TBAS, 46; TTBA, 223), beyaz kitre zamk ağacı (TBAAAİ, 523), beyaz kuduz otu (TBAAAİ, 523), beyaz kurtluca (TBAAAİ, 523), beyaz lahana (TBAAAİ, 523), beyaz lop incir (TBAAAİ, 523), beyaz mantar (TBAS, 46; TBAAAİ, 523), beyaz nilüfer (DTB, 547; TÇMB, 283), beyaz oğul otu (TBAAAİ, 523), beyaz ormadere (TBAAAİ, 523), beyaz orman gülü (TEGYÇ, 647), beyaz ot (TBAAAİ, 523; TTBA, 223; TBAS, 46), beyaz pamukluk (TBAAAİ, 523), beyaz papatya (BBO; BF, 660; GA; TÇMB, 283; TBAAAİ, 523; TBAS, 46; TTBA, 223), beyaz puf mantarı (TBAS, 46; TBAAAİ, 523), beyaz püren (TBAAAİ, 523; TBAS, 46; TTBA, 223), beyaz rüzgar çiçeği (GÇ1, 462), beyaz salep (BBO; TBAAAİ, 523), beyaz salkım (TBAAAİ, 523; TBAS, 47; TTBA, 223), beyaz sandal (TBAAAİ, 523), beyaz sant ağacı (TBAAAİ, 523), beyaz sığır kuyruğu (TBAAAİ, 523), beyaz sinili ot (GÇ2, 373; TBAAAİ, 523), beyaz soğan (TBAAAİ, 523; TBAS, 47; TTBA, 234), beyaz spiera (TBBK, 872), beyaz sümbül (TBAAAİ, 523), beyaz şalba (TBAAAİ, 523), beyaz şemsiye çiçeği (GÇ1, 497), beyaz tatula (TBAAAİ, 523), beyaz tüylü gül (GÇ2, 440), beyaz üzerlik (TBAAAİ, 523), beyaz yapraklı kuş üvezi (TAÇ, 366), beyaz yapraklı üvez (GA), beyaz yelkençiçeği (TBAAAİ, 523; TBBK, 875), beyaz yer elması (TBAAAİ, 523), beyaz yer pırasası (TBAAAİ, 523), beyaz yer sakızı (TBAAAİ, 523), beyaz yoğurt çiçeği (TBAAAİ, 523), beyaz yoğurt otu (GÇ1, 499), beyaz yonca (TBAAAİ, 523), beyaz zafran (TBAAAİ, 523), beyaz zambak (BAS, 39; DTB, 547; TBAAAİ, 523; TBAS, 47; TBBK, 873), beyaz zamk ağacı (TBAAAİ, 523), beyaz zeravent (BBK, 633; TBAAAİ, 523), beyaz zıpçıktı (GA), beyaz zulzula (TBAAAİ, 524), beyazbakla (BBO), beyazcivanperçemi (BBO, GA, TBAAAİ, 523; TBAS, 46; TÇMB, 23; TEGYÇ, 647; YÇ), beyazçengelsakızı (BBO), beyazgül (TBAAAİ, 523; TBAS, 46), beyazkangal (BBO; TBAAAİ, 523), beyazkumar (BBO; GA), beyazkurna (BBO; TBAAAİ, 523; YÇ), beyaztombak (BBO).

1.5.1. Sütbeyazı

süt beyazı çan çiçeği (TEGYÇ, 651).

1.6. Bordo

bordomor (AÇ, 21).

1.7. Boz

boz ağaç (TBAAAİ, 524; TBAS, 52; TTBA, 234), boz ahlat (TBAAAİ, 524), boz akmar mavisi (BF, 794), boz alkal (TTBA, 234), boz andız (TBAAAİ, 524), boz armut (TBAAAİ, 524; TTBA, 234), boz bodur ot (TBAAAİ, 524; TBAS, 52; TTBA, 234), boz çavla (TBAAAİ, 524), boz kepek (BİKEBÇE, 15; BF, 222; YÇ), boz kulak otu (TBAAAİ, 524; TEGYÇ, 647; TTBA, 235), boz mayasıl otu (TBAAAİ, 524), boz meşe (TBAAAİ, 524), boz ot siğil otu (TBAS, 53), bozpencer (TBAAAİ, 524), boz pınar (TBAAAİ, 524), boz sirken (BF, 963; TBAAAİ, 524; TAÇ, 684), boz şapla (TBAS, 53), bozşavlak (BBO; BF, 863; GA; TBAAAİ, 524), boz tarla sarmaşığı (GÇ1, 206; TEGYÇ, 647; YÇ), boz yavşan (TBAAAİ, 524), bozacımık (BBO), bozağan (BBO), bozakmanmavişi (BBO), bozamık (TTBA, 234), bozanak (TTBA, 234), bozardıç (BBO; TAÇ, 92; TFO), bozaslankuyruğu (BBO), bozbağrgan (TBAAAİ, 524; TTBA, 234), bozbakla (BBO), bozbalıcak (BBO), bozbatala (BBO), bozboruk otu (TBAAAİ, 524; TTBA, 234), bozboynuzotu (BBO), bozcavlak (BBO), bozcimel (BBO; GA), bozçakşır (BBO), bozçalı (BBO), bozçayırsazı (BBO), bozdağboynuzotu (BBO), bozdağcanı (BBO), bozdağgeveni (BBO), bozdağgökçesi (BBO), bozdağiplikçiği (BBO), bozdağkangalı (BBO), bozdağketeni (BBO), bozdağsümbülü (BBO), bozdağtüstüsü (BBO), bozdarı (TBAAAİ, 524; TBAS, 52; TTBA, 234), bozdavulotu (BBO), bozdeliçay (BBO), bozdelitere (BBO), bozdoğan (TBAAAİ, 524), bozdoğan armudu (TTBA, 234), bozeğrelti (BBO; TFO), bozelma (TBAAAİ, 524; TTBA, 235), bozeşekçayı (BBO), bozfiğ (BBO), bozge (TTBA, 235), bozgeven (BBO; GTS, 392; TBAAAİ, 524; TBAS, 52; TÇMB, 185), bozgüngülü (BBO; BF, 192), bozgürke (BBO), bozkafkalida (BBO; BİKEBÇE, 12), bozkangal (BBO; TBAAAİ, 524), bozkaplanotu (BBO), bozkarabaş (BBO; BF, 983), bozkaside (BBO), bozkaşık (BBO), bozkavak (BBO; GA; TBAAAİ, 524), bozkayakoruğu (BBO), bozkekik (BBO), bozkepekotu (BBO), bozkır kantaronu (BBO), bozkırbademi (BBO), bozkırbambulotu (BBO), bozkırbromu (BBO), bozkırçakşırı (BBO), bozkırçanı (BBO), bozkırçarşağı (BBO), bozkırçöveni (BBO; GA), bozkırdeğneği (BBO; BF, 679; GA), bozkırgazalotu (BBO), bozkırgökarnı (BBO), bozkırığneliği (BBO), bozkırıplikçiği (BBO), bozkırketeni (BBO; BF, 306), bozkırkuzugevreği (BBO), bozkırlalesi (BBO; BF, 1024; GA; TFO), bozkırmavişi (BBO), bozkırmumu (BBO; BF, 344), bozkırnakılı (BBO), bozkırpelemiri (BBO), bozkırpisiği (BBO), bozkırpuku (BBO), bozkırsığırkuyruğu (BBO), bozkırsoğanı (BBO), bozkıryavşanı (BBO), bozkıryıldızı (BBO), bozkıryoğurtotu (BBO), bozkıryumağı (BBO), bozkısaayaklı (BBO), bozkıskıs (BBO), bozkıvrım (BBO), bozkobuk (BBO), bozkonak (BBO; TBAAAİ, 524), bozkuduzotu (BBO; BİKEBÇE, 6; BF, 110; BF, 912), bozkulak (BF, 811; BBO; TBAAAİ, 524; TBAS, 52), bozkulak çalbası (TBAAAİ, 524), bozlale (BBO; TFO), bozlan (YÇ), bozlanotu (BBO), bozmahmuz (BBO; BF, 70), bozmayasıl (BBO; BF, 838), boznakıl (BBO), bozoğlan (BBO; TBAAAİ, 524; TBAS, 52; TEGYÇ, 647; TTBA, 235), bozoğlanpapatyası (BBO), boz ot (BAS, 42; BİKEBÇE, 19; DTB, 548; GA; TTBA, GÇ1, 78; GÇ2, 95; 235; TBAAAİ, 524; TBAS, 52; TÇMB, 253), bozparmakotu (BBO), bozpırnal (BBO; TBAAAİ, 524), bozpırnal meşesi (GA, TAÇ, 656; TBAS, 53), bozpıtırak (TBAAAİ, 524), bozpireotu (BBO), bozsakal (BBO), bozsarımsak (BİKEBÇE, 4), bozsarmaşık (BBO; BF, 727; GA; TBAAAİ, 524), bozsarmısak (BBO), bozsarunotu (BBO), bozsığırkuyruğu (BBO), bozsıracaotu (BBO), bozsırçaotu (BBO), bozsoda (BBO), bozsoğan (BBO), bozsormuk (BBO), bozsöğüt (BBO; TBAS, 53), bozsüsün (BBO), bozşahinotu (BBO), bozşalba (BBO; BF, 870; TBAAAİ, 524; TBAS, 53), bozşeytanayağı (BBO), boztekediken (BBO), boztekesakalı (BBO), bozturanotu (BBO), boztülübaş (BBO), bozuyuzotu (BBO), bozyaraotu (BBO), bozyayotu (BBO), bozyemlik (BBO), bozyıldızotu (BBO), bozzarifeotu (BBO).

1.7.1. Bozca

bozca ot (TBAAAİ, 524; TBAS, 52; TTBA, 234), bozca otu (TBAAAİ, 524), bozcaboğum (BBO; TBAAAİ, 524).

1.8. Ela

elagöz (TBAAAİ, 524).

1.9. Erguvan

erguvani söğüt (TBAAAİ, 524).

1.10. Esmer

esmer buğday (TBAAAİ, 524), esmeralda (BBK, 639), esmer kök (BBK, 639), esmer su yosunları (TBAAAİ, 524).

1.11. Gök

gög elma (TBAAAİ, 525), göğ baldırcan (TBAAAİ, 524; TTBA, 345), gök ağacı (TBAAAİ, 524), gök bakla (TBAAAİ, 524; TTBA, 347), gök birik (TTBA, 347), gök boya (TBAS, 121; TBAAAİ, 524), gök börülce (TBAAAİ, 524; TTBA, 347), gök diken (GÇ1, 84; TBAAAİ, 524; TBAS, 121; TTBA, 347), gök erik (TAÇ, 314; TBAAAİ, 524; TBAS, 121; TTBA, 346), gök gülü (BBK, 641; TBAAAİ, 524), gök menekşe (GA), gök otu (TBAAAİ, 524), gök sulu (TTBA, 347), gök süsen dibi (TBAAAİ, 524), gök süsen kökü (TBAAAİ, 524), gökacı (BBO), gökaspir (BBO), gökbaş (BAS, 70; BBO; BF, 598; GA; TBAAAİ, 524; TBAS, 121; TEGYÇ, 648; TTBA, 347; YÇ), gökboğanotu (BBO), gökboncuk (BBO), gökcanavarotu (BBO), gökcücükotu (BBO; BF, 539), gökçapılotu (BBO), gökçıbanotu (BBO), gökdedem (TBAAAİ, 524; TBAS, 121; TTBA, 347), gökdörtlü (BBO), gökdün (TBAS, 121; TTBA, 347; TEGYÇ, 648; YÇ), gökgeven (BBO; TBAAAİ, 524), gökgöz (TBAAAİ, 524), gökhavaciva (BBO), gökiplikçik (BBO), gökkaldirik (BBO), gökkanyaş (BBO), gökkazgagası (BBO; GA), gökkız (BBO; TBAAAİ, 524; TTBA, 347), gökkorunga (BBO), gökmahmuz (BBO), gökmüşkürüm (BBO), göknar (BAS, 70; BBK, 641; DTB, 549; TAÇ, 60; TBAS, 121; TBL; TBBK, 875; TFO), göknarsığırkuyruğu (BBO), göknarcık (BBK, 641), göknargüveligi (BBO), göknarvuz (BBO), göknem (GÇ1, 495), göknem dikenini (BBO; GÇ1, 496), gökörenotu (BBO), gökpirinçotu (BBO), gökpisikotu (BBO), göksaçakçimi (BBO), göksığırkuyruğu (BBO), göksırımotu (BBO), göksirken (BBO), göksoğan (GTS, 958), göksormuk (BBO), göksümbül (BBO), göksüreyre (BBO), göksüsen (BBO; BİKEBÇE, 34; TBAAAİ, 524; TBAS, 121; TEGYÇ, 648), gökşahinotu (BBO), göktaşkesen (BBO; BF, 744), göktokalıçay (BBO), gökyiğitsöğanı (BBO), gökyiğityıldızı (TFO, BBO), gökyonca (BBO; TBAAAİ, 524), gökzıpirotu (BBO).

1.11.1. Gökçe, göğce

göğce değermi (TBAAAİ, 524), göğce otu (TBAAAİ, 524), göğcek (TTBA, 346), göğceli armudu (TBAAAİ, 524), gökçe ağaç (TBAAAİ, 524; TTBA, 347), gökçe (BAS, 70; TBAS, 120; TTBA, 347; YÇ), gökçe incir (TBAAAİ, 524), gökçe incir (TBAAAİ, 525), gökçe söğüt (TBAAAİ, 524), gökçebaş (BBO; TBAAAİ, 524), gökçebelumotu (BBO), gökçeçançiçeği (BBO), gökçeçiçek (BBO), gökçegeven (BBO), gökçegöz (TBAAAİ, 524), gökçehezareni (BBO), gökçekarlık (BBO; TBAAAİ, 524), gökçekayagülü (BBO), gökçeşahinotu (BBO).

1.11.2. Gökmavisi

gökmavisi sığırdili (GÇ1, 113; YÇ).

1.12. Göy

Göy biber (TTBA, 348).

1.13. Grimsibeyaz

Grimsi beyaz lalemant (YÇ).

1.14. Gümüş

gümüşfiğ (BBO), gümüşgeven (BBO), gümüş geven (BF, 350; GA), gümüşhezaren (BBO), gümüşkişniş (BBO), gümüşkorunga (BBO), gümüş meyve (TAÇ, 26), gümüş renkli korunga (BF, 393; TYÇ, 159; YÇ), gümüşsüpürge (BBO), gümüşçarşak (BBO), gümüşdüğme (BBO), gümüşdüğünçiçeği (BBO; BF, 84), gümüşemcek (BBO), gümüşetyaran (BBO), gümüşkızan (BBO), gümüşkumotu (BBO), gümüşmaviş (BBO), gümüşparmakotu (BBO), gümüşpireotu (BBO), gümüşsıracaotu (BBO), gümüşşahinotu (BBO), gümüşşalba (BBO), gümüşstopuk (BBO).

1.14.1. Gümüşi

gümüşi akasya (BBO; GA; TAÇ, 216), gümüşi akçaağaç (GA; TAÇ, 188), gümüşi ihlamur (BBO; BF, 300; GA; TAÇ, 380), gümüşi beş parmak otu (TÇMB, 331), gümüşi dolama otu (TYÇ, 30), gümüşi ebem güzeli (AÇ 22), gümüşişakaşkotu (BBO), gümüşi parmakotu (BF, 437).

1.15. Hercai

hercai menekşe (BİKEBÇE, 25).

1.16. Kahve

kahverengi şampiyon mantarı (TBL).

1.17. Kara

gara fatma (TTBA, 390), gara gavik (TBAS, 111), gara gavuk (TTBA, 331), gara gilik (TBAS, 111), gara kavık (TBAS, 111), gara lale (TTBA, 331), gara ot (TTBA, 331), gara yağı (TTBA, 331), garahan (TTBA, 331), garahülü (TTBA, 331), hamkara (TBAAAİ, 524), karaharbak (TBAAAİ, 525), kara adi fiğ (GÇ2, 251), kara ağaç (BAS, 73; BBK, 646; GA; GÇ1, 533; TAÇ, 586; TBAAAİ, 525; TBAS, 153; TBBK, 875; TTBA, 397), kara ağız (BBK, 646; TBAAAİ, 524), kara alıç (TBAAAİ, 524), kara ardıç (GTS, 1314; TAÇ, 104; TBAAAİ, 525; TBAS, 153; TTBA, 397), kara armut (TBAAAİ, 524), kara as (TBAAAİ, 524), kara aslanı (TBAAAİ, 525), kara asma (BBK, 646; GTS, 1314; TBAAAİ, 525; TBAS, 153; TÇMB, 377; TTBA, 397), kara aş (TBAS, 153; TBAAAİ, 524), kara azgan (TBAAAİ, 524; YÇ), kara babadiya (TBAAAİ, 524), kara bakla (TBAAAİ, 524), kara baldırıkara (TBAAAİ, 524), kara ban otu (GÇ2, 283; TBAAAİ, 524; TÇMB, 358; TEGYÇ, 648; TYÇ, 125; YÇ), kara başlu (TBAAAİ, 524), kara batakgiller (GTS, 61), kara bazı (TBAAAİ, 524), kara beктаşi üzümü (BBK, 646), kara bındık (TBAAAİ, 524), kara biber (BAS, 93; BBK, 646; GA; GTS, 1314; TBAAAİ, 526; TBL; TFO; TTBA, 398), kara biber ağacı (TBBK, 875; TBAAAİ, 526), kara bit otu (TBAS, 153; TBAAAİ, 524), kara boru çiçeği (TBAAAİ, 524), kara boy otu (GÇ2, 246), kara böğürtlen (TBAAAİ, 524), kara börklü (TBAAAİ, 524), kara buğday (BAS, 93; BBO; BBK, 646; GTS, 1314; TBAAAİ, 526; TBL; TTBA, 398), kara cadvar (TBAAAİ, 524), kara ceviz (TAÇ, 600; TBAAAİ, 524; TBBK, 875), kara çalba (DTB, 549; TBAAAİ, 524), kara çalı (BAS, 95; BBK, 646; BBO; GÇ1, 529; GÇ2, 421; GTS, 1315; TAÇ, 260; TBAAAİ, 526; TBL; TÇMB, 324; TTBA, 399), kara çaltı (TBAS, 154), kara çaltık (TBAAAİ, 524), kara çam (BBO; BF, 48; GA; GÇ2, 12; GTS, 1315; TAÇ, 50; TBAAAİ, 526; TBAS, 154; TBBK, 875; TFO; TTBA, 399),

kara çay (BBO; BİKEBÇE, 19; TBAAAİ, 524; YÇ), kara çıtır (TBAAAİ, 524), kara çitlik (TBAAAİ, 525), kara çilek (TBAAAİ, 525), kara çovan (TBAAAİ, 525), kara çöğür (TBAAAİ, 525), kara çöpleme (BAS, 94; TBAAAİ, 525; TBAS, 154), kara çörek (TBAS, 154), kara davulgu (TBAAAİ, 525), kara duğ (TBAAAİ, 525), kara dut (BİKEBÇE, 20; BBO; GA; GTS, 1315; TAÇ, 574; TBLTBAAAİ, 526; TBAS, 154; TTBA, 400; TBBK, 875), kara elma (TBAAAİ, 525), kara encir (TBAAAİ, 525), kara erik (TBAAAİ, 525), kara fasulye (BBK, 646), kara geviç (TBAAAİ, 525), kara gözlü turnagagası (YÇ), kara günlük (TBAS, 155), kara günlük yağı (TBAS, 155; TBAAAİ, 525), kara günnük (BBK, 646; TBAAAİ, 525; TEGYÇ, 648), kara hardal (BBO; BİKEBÇE, 6; TBAAAİ, 525; TÇMB, 106), kara harif (TBAAAİ, 525), kara hasır sazı (TÇMB, 383), kara haşhaş (TBAAAİ, 525), kara helile (TBAAAİ, 525), kara Hind kamışı (TBAAAİ, 525), kara hindiba kökü (TBAAAİ, 525), kara hindiba otu (TBAAAİ, 525), kara hurma (TAÇ, 474; TBAAAİ, 525; TBAS, 155; TBBK, 875; TTBA, 401), kara ısırgan (BBK, 646; TBAAAİ, 525; TBAS, 156; TYÇ, 284), kara incir (TBAAAİ, 525), kara iskorçına (TBAAAİ, 525; TTBA, 401), kara işgildi (TTBA, 401), kara kabak (TBAAAİ, 525), kara kantaryon (TBAAAİ, 525), kara kavıt (TBAS, 156), kara kavruk (TBAS, 156; TTBA, 402), kara kavuk (TBAS, 156; TTBA, 402), kara kavun (TBAAAİ, 525), kara kekik (DTB, 550; TBAAAİ, 525; TBAS, 156; TTBA, 402; YÇ), kara keme (GTS, 1317; TBAAAİ, 525; TTBA, 402), kara kenger (GÇ1, 82; TBAAAİ, 525), kara kılçık (TBAAAİ, 526; TTBA, 402), kara koçlama mantarı (TBAAAİ, 525; TBAS, 157), kara koruğu (TBAAAİ, 525; TBAS, 157), kara koz (TBAAAİ, 525), kara köpek otu (TÇMB, 250), kara labada (TBAAAİ, 525), kara lahana (GTS, 1318; TBAAAİ, 525; TBBK, 875), kara lop incir (TBAAAİ, 525), kara madımak (TBAAAİ, 525), kara mantar (TTBA, 404; TBAAAİ, 525, TBAS, 157), kara mercan (BBO; BF, 862), kara mercimek (BBO; GÇ2, 217), kara mersin (TBAAAİ, 525), kara mesken (TBAAAİ, 524), kara meşe (BBO; BİKEBÇE, 18; GÇ2, 255; TBAAAİ, 525; TBAS, 157), kara mücver (GA), kara mürver (GÇ1, 180; TAÇ, 510; TBAAAİ, 525; TBAS, 158; TBL; TTBA, 404; YÇ), kara nane (DTB, 550; TBAAAİ, 525; TBAS, 158), kara nergis (BBO; BF, 993; TFO), kara nohut (TBAAAİ, 525), kara pancar (TBAAAİ, 525), kara pazı (BAS, 95; BBO; BBK, 647; TBAAAİ, 525; TTBA, 405), kara pelin (BAS, 95; TBAAAİ, 525; TBAS, 158), kara pelin otu (TBAAAİ, 525), kara piren (TBAAAİ, 525), kara selvi (TBAAAİ, 525), kara sevgi (TTBA, 406), kara sıyırğı (DTB, 550), kara silcan (TBAAAİ, 525; TBAS, 158), kara sinir otu (TÇMB, 295), kara sirken (TBAAAİ, 525), kara soğan (BBO; TBAAAİ, 525; TEGYÇ, 648), kara söğüt (BBO; TAÇ, 690; TBAAAİ, 525; TBAS, 158), kara süsen (BBK, 647), kara şalva (DTB, 550; TBAS, 158), kara şapla (TBAS, 158), kara tatula (TBAAAİ, 525), kara toparlak (BİKEBÇE, 8), kara toz ağacı (TBAAAİ, 525), kara turp (BAS, 95; BBK, 647; GTS, 1323; TBAAAİ, 525; TTBA, 406), kara tut (TBAAAİ, 525), kara ürük (TBAAAİ, 525), kara üzüm (TBAAAİ, 525; TTBA, 406), kara yaban yasemini (BBK, 647), kara yaprak inciri (TBAAAİ, 525), kara yer pırasası (TBAAAİ, 525; TBL), karaağaç kabuğu (TBL), karaağaçsığırkuyruğu (BBO), karaağır (TBAAAİ, 525; TTBA, 397), karaağu (TBAAAİ, 524; TBAS, 153; TEGYÇ, 648; YÇ), karaavlık (TBAAAİ, 525), karababa (AÇ 22; TBAAAİ, 525; TBAS, 296; TEGYÇ, 648; YÇ), karababuçça (BBO), karabacak otu (TBAAAİ, 525), karabadem (BBO), karabağaz (TTBA, 398), karabağgeveni (BBO), karabağkişkişi (BBO), karabahnı (TTBA, 397), karabakacık (TTBA, 397), karabaldır (GTS, 1314; TBAS, 153), karabaldır otu (DTB, 550; TBAAAİ, 525; TTBA, 397), karabaldırca (TBAAAİ, 525), karaballıbaba (BBO; BF, 817; GA; TÇMB, 345; TEGYÇ, 648; YÇ), karabamya çiçeği (TBL), karabasançayı (YÇ), karabaş (BAS, 93; BBO; BBK, 646; GTS, 1314; TBAAAİ, 525), karabaş çiçeği (TBAAAİ, 526), karabaş kekiği (TBL, TBAAAİ, 526; TÇMB, 271; TTBA, 398; YÇ), karabaş kekik (TBAS, 153), karabaş lavanta

çiçeği (TBAAAİ, 526), karabaş otu (BAS, 93; DTB, 550; GA; GÇ2, 313; TBAAAİ, 526; TBL, TBAS, 153; TÇMB, 253; TTBA, 397; TEGYÇ, 648; YÇ), karabaşak (TBAAAİ, 526; TTBA, 398), karabenek (BBO, BİKEBÇE, 26; BF, 483; GA, YÇ), karaboğaz (TBAAAİ, 526), karaboynuzlu gelincik (TÇMB, 290), karabuhur (TBAAAİ, 526), karabulgar (TBA, 399; TBAAAİ, 526), karaburcu (TBAAAİ, 526; TTBA, 399), karaburçak (BBO; GÇ1, 396; GTS, 1315; TBAAAİ, 526; TBAS, 153), karaburun (TBAAAİ, 526), karabükkediotu (BBO), karabüzgül (TBAAAİ, 526; TTBA, 399), karacık (TTBA, 399), karacinek (BBO), karaçalı diken (TBAAAİ, 526), karaçam reçenesi (TBL), karaçanak (BBO), karaçavuş (TBAAAİ, 524), karaçayır (BAS, 93; TTBA, 400; TBAAAİ, 526; GTS, 1315), karaçekme (BBO; TBAAAİ, 526), karaçön (TBAAAİ, 526), karaçördük (BBO), karaçörekotu (BBO; TBAAAİ, 525; GA; TTBA, 400; YÇ), karaçöven (BBO), karadağarcık (BBO), karadağgeveni (BBO), karadal (TBAAAİ, 526), karadalak armudu (TBAAAİ, 526), karadamar (BBO), karadeliçay (BBO; BİKEBÇE, 10), karaderme (BBO; BF, 855; TBAAAİ, 525; TBAS, 154; TTBA, 400), karadiken (BBO; BAS, 94; TBAAAİ, 526; TBAS, 154; TBBK, 875; TTBA, 400), karadindik (BBO), karadişotu (BİKEBÇE, 5; BBO), karadut (TBAAAİ, 526), karadut ağacı (TBAAAİ, 525), karafatma (TBAAAİ, 526), karafığ (GÇ1, 281; TBAAAİ, 525; TEGYÇ, 648), karagana (BBO), karagat (BBO), karagavruk (TBAAAİ, 526), karagâvurbiberi (BBO), karagelincik (BBO), karagen (TBL), karageven (BBO; TBAAAİ, 525; TBAS, 155), karagevrek (GTS, 1316; TBAAAİ, 526; TTBA, 400), karagovuk (TBAAAİ, 526), karagöbek (BBO), karagöğündürme (BBO), karagöl buğdayı (TBAAAİ, 526), karagöndürme (BBO; TBAAAİ, 525; TBAS, 155; TTBA, 400), karagöz (AÇ, 22; BBO, GA, TBAAAİ, 526; TBAS, 155; TTBA, 401), karagöz lalesi (TBAAAİ, 526), karagöz mancarı (TBAAAİ, 526; TTBA, 401), karagöz otu (TBAAAİ, 526), karagözçiçeği (TTBA, 401), karagözfasulye (TTBA, 401), karagözgülü (BBO), YÇ), karagülle (TBAAAİ, 526; TTBA, 401), karagünnük ağacı (BAS, 95), karagürgen (GTS, 1316; TBAAAİ, 526; TBAS, 155), karağan (BBO, BF, 185; DTB, 550; GA; TAÇ, 407; TBAS, 155; TEGYÇ, 648; TTBA, 401; YÇ), karağı (TBAS, 155), karahalile (GTS, 1316), karahan (TBAAAİ, 526; TBAS, 155), karahasançayı (BBO; BİKEBÇE, 18; TBAAAİ, 525), karahasanotu (BBO; TBAAAİ, 525), karahasırlık (BBO), karahavut (TBAAAİ, 526), karahaylin (BBO), karaheci (BF, 525; BBO; YÇ), karahindiba (BBO, BF, 663; GÇ1, 97; GTS, 1316; TBAAAİ, 525; TBAS, 155; TBL, TEGYÇ, 648; TTBA, 401; TYÇ, 86; YÇ), karahülün (TBAAAİ, 526), karaiplikçik (BBO), karakabarcık (BBO; TBAAAİ, 526), karakabuk (TBAAAİ, 526; TBAS, 156; TTBA, 402), karakafa (BBO), karakafes (BAS, 94; BBK, 646; GTS, 1317; TBAAAİ, 526; TBAS, 156; TEGYÇ, 646; TTBA, 402; YÇ), karakafesotu (BBO; DTB, 549; TBAAAİ, 525), karakaldırcan (TTBA, 397), karakan (TBAAAİ, 526), karakan çalısı (TBAAAİ, 526), karakangal (BBO; TBAAAİ, 525), karakat (TBAS, 156; TTBA, 402), karakatranotu (BBO, TBAAAİ, 526), karakavak (BBO; BİKEBÇE, 5; BF, 958; GA; GÇ1, 58; GTS, 1317; TAÇ, 708; TBAAAİ, 526; TBAS, 156; TBBK, 875; TTBA, 402), karakavlak (TBAAAİ, 526; TBAS, 156), karakavluk (TBAS, 156), karakavza (BAS, 94; GTS, 1317; TBAAAİ, 526; TTBA, 402), karakayın (TBAAAİ, 526; TTBA, 402), karakazacık (TTBA, 402), karakazancık (TBAS, 156; TBAAAİ, 525), karakazyak (BBO; TBAAAİ, 525), karakılıçık buğday (GTS, 1317), karakıllı (TBAAAİ, 526; TBAS, 157; TTBA, 402), karakına (BBO; TBAAAİ, 526), karakınık (BBO), karakıyah (TBAAAİ, 526), karakız mantarı (TBAS, 157; TBAAAİ, 526), karakızdiken (BBO; BİKEBÇE, 27), karakızığreلتisi (BBO; TFO), karakimyon (BBO; TBAAAİ, 525), karakofa (BBO), karakovancık (BBO), karakovuk (TBAAAİ, 526; TTBA, 404), karakoyunteği (TBAAAİ, 526), karakök (BBO; BBK, 646; TBAAAİ, 525; TBAS, 157), karakörpeze (BBO), karakösekekiği (BBO), karakösetopuzu

(BBO), karakulak (TBAAAİ, 526; TBAS, 157), karakulak mantarı (TBAAAİ, 526; TTBA, 404), karakulaksüseni (BBO), karakurbağa otu (BBK, 647; BBO; TBAAAİ, 526), karakurbağaçayı (BBO; BF, 899), karakurut (TBAAAİ, 526; TTBA, 404), karakuş mantarı (TBAS, 157; TBAAAİ, 526), karakuşburnu (BBO; TBAAAİ, 525), karakuşçingırağı (BBO), karaküncü (BBO; TBAAAİ, 525), karalahana bitkisi (BAS, 94; TBAAAİ, 526; TBL, TTBA, 404), karalale (BBO; TFO), karalık (TTBA, 404), karamama (TBAAAİ, 526; TBAS, 157; TTBA, 404), karamanca (TBAS, 157), karamancar (TBAAAİ, 525; TTBA, 404) karamannakılı (BBO), karamarı (TTBA, 404), karamaydanoz (BBO), karamaz (TTBA, 404), karameyve (BBO), karamış (TBAS, 157; TTBA, 404), karamuk (AÇ, 22; BAS, 94; BBK, 647; BBO; BF, 91; GA; DTB, 550; GÇ1, 49; TBL; TÇMB, 284; TTBA, 404; TBAS, 157; YÇ), karamuk dikenini (TTBA, 404), karamun (BBO), karamuşmula (BBO), karanakıl (BBO), karaoğlan (TBAAAİ, 526; TTBA, 405), karaot (BBO; BİKEBÇE, 21; GÇ2, 304; GÇ1, 78; TTBA, 405; TÇMB, 261; TBAAAİ, 525; TBAS, 158; TEGYÇ, 648), karaparmak (TBAAAİ, 526; TTBA, 405), karapatlangaç (BBO), karapireotu (BBO), karaporuk (TÇMB, 283), karareyhan (BBO; BİKEBÇE, 20), karasaçakotu (BBO), karasakız (BBO; BİKEBÇE, 6; TBAAAİ, 525; TBAS, 158), karasakız otu (DTB, 550; TBAAAİ, 525), karasap (BBO), karasaparna (BBO), karasarmaşık (BBO), karasasal (BBO), karasergi (TBAAAİ, 526), karasığirkuyruğu (BBO), karasirke (TBAAAİ, 526; TTBA, 406), karasirmo (BBO), karasormuk (BİKEBÇE, 14; BF, 763), karasormuk (BBO), karasugeveni (BBO), karasuluk (TTBA, 406), karasusıgirkuyruğu (BBO), karasüpürge (BBO; BF, 561; TBAAAİ, 525; TBAS, 158), karasütlük (BBO; TBAAAİ, 525), karaşabla (TÇMB, 261; TBAAAİ, 525; TBAS, 158; TTBA, 406), karaşalba (BBO; BF, 868; TEGYÇ, 648; YÇ), karaşincar (BBO), karatavuk (TBAAAİ, 526; TTBA, 406), karatekesakalı (BBO), karatemas (TTBA, 406), karatikız (TTBA, 406), karatombalak (TBAAAİ, 526; TTBA, 406), karatopalak (BBO; TBAAAİ, 525; TBAS, 159; TBL; TTBA, 406), karaüşmen (BBO), karavlık (TBAS, 159), karavluk (TBAS, 159), karavruk (TBAS, 159), karavrut (TBAS, 159), karayakıotu (BBO), karayandık (GTS, 1324; TBAAAİ, 526; TBAS, 159; TEGYÇ, 648; TTBA, 406; YÇ), karayandırak (BBO; TBAAAİ, 525; TBAS, 159), karayaprak (TBAAAİ, 525; TBAS, 159; TTBA, 407), karayavşan (BBO; TBAAAİ, 525; TBAS, 159), karayemiş (BAS, 95; BBO; BF, BBK, 647; 436; DTB, 550; GA; GTS, 1324; TAÇ, 326; TYÇ, 56; TBAAAİ, 525; TBAS, 159; TBBK, 875; TTBA, 407), karayemiş ağacı (GTS, 1324), karayılan (TBL), karayıldız (BBO), karayonca (BBO; BF, 389; TBAAAİ, 525; TTBA, 407; YÇ), karayorgancık (BBO), karayumak (BBO).

1.17.1. Karaca

karaca (TBAS, 153), karaca ağaç (TBAAAİ, 526), karacaçanı (BBO), karaca darı (TBAAAİ, 526), karaca darı otu (BBK, 647; TTBA, 399), karaca erik (TBAAAİ, 526), karaca kavuk (TBAAAİ, 526; TBAS, 153; TTBA, 399), karacaoccanı (BBO; TBAAAİ, 526), karacaoğlan (TBAAAİ, 526), karacaoğlan mantarı (TBAAAİ, 526), karaca ot (BBK, 647; GTS, 1315; TBAAAİ, 526; TBAS, 153; TEGYÇ, 648; TTBA, 399; YÇ), karacasoğanı (BBO), karaca üzüm (TBAAAİ, 526).

1.18. Kırmızı

kırmızı iisfendan ağacı (TBAAAİ, 527), kırmızı afrika lalesi (TBAAAİ, 526), kırmızı ağaç (TBAAAİ, 526), kırmızı akasya (TBAAAİ, 526; TBBK, 875), kırmızı alıç (TBAAAİ, 526; TBAS, 174), kırmızı Amerikan meşesi (TAÇ, 668), kırmızı ayı üzümü (TBAAAİ, 526; TBL), kırmızı bacaklı (TBAAAİ, 526; TTBA, 433), kırmızı baldırıkara (TBAAAİ, 526), kırmızı ballıbaba (TBAAAİ, 526), kırmızı baranet (GÇ2, 464), kırmızı behmen (TBAAAİ, 526), kırmızı

biber (BBK, 649; GTS, 1420; TBAAAİ, 526; TBL; TTBA, 433), kırmızı boynuz gelincik (GÇ2, 366; TBAAAİ, 526; TÇMB, 289; TEGYÇ, 649; TYÇ, 144; YÇ), kırmızı çam ağacı (TBAAAİ, 526), kırmızı çayır otu (TBAAAİ, 526), kırmızı çiçekli at kestanesi (GA; TAÇ, 212), kırmızı çiçekli ballıbaba (TÇMB, 253), kırmızı çiçekli kırlangıç otu (TBAAAİ, 526), kırmızı çiçekli yemişen (GA), kırmızı çoban değneği (TBAAAİ, 526; TÇMB, 304), kırmızı darı (TBAAAİ, 527), kırmızı domates (TTBA, 433), kırmızı elma (TBAAAİ, 527), kırmızı emzik otu (TYÇ, 181), kırmızı erik (TBAAAİ, 527), kırmızı frenk gülü (TBAAAİ, 527), kırmızı frenk üzümü (TBAAAİ, 527), kırmızı gevrek (TBAAAİ, 527; TTBA, 433), kırmızı ginseng (TBL), kırmızı guddeme çiçeği (TBAAAİ, 527; TBAS, 174), kırmızı gül (TBAS, 174; TEGYÇ, 649), kırmızı hevhulma (TBAAAİ, 527; TEGYÇ, 648; YÇ), kırmızı Hint armudu ağacı (TBAAAİ, 527), kırmızı Hint keberi (TBAAAİ, 527), kırmızı ihlamur (TBAAAİ, 527; TBAS, 174), kırmızı ısırgan otu (TBAAAİ, 527), kırmızı iğne kaktüsü (BAS, 103; TBAAAİ, 527), kırmızı incir (BBK, 649), kırmızı incir ağacı (TBAAAİ, 527), kırmızı inek buğdayı (TBAAAİ, 527; TEGYÇ, 648), kırmızı kadife çiçeği (TBAAAİ, 527), kırmızı kan çiçeği (GÇ1, 388; TEGYÇ, 648; YÇ), kırmızı kantaron (AÇ 23; BBO; BF, 719; TBAAAİ, 527; TBL; TBAS, 174; TÇMB, 237; TEGYÇ, 650; TTBA, 433; TYÇ, 158; YÇ), kırmızı karanfil otu (TEGYÇ, 650), kırmızı kayakoruğu (GA; TEGYÇ, 650; TTBA, 433), kırmızı kedi otu (TBAS, 174; TBAAAİ, 527), kırmızı kınakına ağacı (TBAAAİ, 527; TBL), kırmızı kızılıcık (TBAAAİ, 527), kırmızı Kore ginsengi (TBL), kırmızı kök (GÇ2, 17; TEGYÇ, 650; TBAAAİ, 527; TBAS, 174; TTBA, 433; YÇ), kırmızı kuduz otu (TBAAAİ, 527), kırmızı kunduz otu (BBK, 649), kırmızı lahana (GTS, 1420; TBAAAİ, 527; TTBA, 433), kırmızı leblebi çiçeği (TBAAAİ, 527), kırmızı mantar (TBAAAİ, 527), kırmızı meyveli ayı üzümü (TBAAAİ, 527), kırmızı mızrak çiçeği (TBAAAİ, 527), kırmızı muskadin üzümü (TBL), kırmızı muşmula ağacı (TBAAAİ, 527), kırmızı mürdümük (TÇMB, 201), kırmızı nane (TBAAAİ, 527), kırmızı okaliptüs (TAÇ, 416), kırmızı pamukluk (TBAAAİ, 527), kırmızı pancar (BAS, 103; BBK, 649; TBAAAİ, 527; TBL; TBAS, 174), kırmızı pirinç mayası (TBL), kırmızı salkım (BBK, 649), kırmızı sandal ağacı (TBAAAİ, 527; TBL), kırmızı sefalentera (TEGYÇ, 650; YÇ), kırmızı sepalli kuru otu (GÇ2, 140), kırmızı sığır kulağı (TBAAAİ, 527), kırmızı soğan (TBAAAİ, 527), kırmızı şeytan mantarı (BBK, 649), kırmızı taç ağacı (BBK, 649), kırmızı turp (GTS, 1421; TBAAAİ, 527; TTBA, 433), kırmızı üçgül (TÇMB, 222; TEGYÇ, 650; YÇ), kırmızı üzerlik (TBAAAİ, 527), kırmızı yapraklı erik (TAÇ, 318; TBBK, 875), kırmızı yapraklı kızılıcık (TEGYÇ, 650), kırmızı yer mantarı (TBAAAİ, 527), kırmızı yılan soğanı (TBAAAİ, 527), kırmızı yonca (TBAAAİ, 527; TBL), kırmızı yulaf (BBO; TÇMB, 437), kırmızı zambak (BAS, 103; TBAAAİ, 527). kırmızı-beyaz emzik otu (TEGYÇ, 650; YÇ), kırmızı-beyaz yalancı havaciva (TEGYÇ, 650; YÇ), kırmızıbolu (BBO), kırmızıboya ağacı (TBAAAİ, 527), kırmızıbrom (BBO), kırmızıdipli (TBAAAİ, 527), kırmızıguddeme (BBO), kırmızıtır (BBO), kırmızımahmuz çiçeği (TBAAAİ, 527), kırmızıısığırdili (TBAAAİ, 527).

1.18.1. Kırmızımsı

kırmızımsı turnagagası (TÇMB, 243).

1.19. Kızıl

içikızıl (TBAAAİ, 524), kabakızıl (TBAAAİ, 524), kızıl ağaç (BAS, 104; BBK, 649; BBO; DTB, 550; GA; GÇ2, 450; GTS, 1436; TAÇ, 622; TBAAAİ, 528; TTBA, 436; TBBK, 876), kızıl alıç (TBAAAİ, 527), kızıl ardıç (TBAAAİ, 527), kızıl armut (TBAAAİ, 527), kızıl birinc (TBAAAİ, 527), kızıl buğday (TBAAAİ, 527), kızıl buye (TBAAAİ, 527), kızıl çaltı (TBAAAİ, 527), kızıl çam (BBO, BF, 47; DTB, 550; GA; GÇ2, 11; GTS, 1436; TAÇ, 54; TBAAAİ, 527;

TBAS, 177; TBBK, 876; TBL, TFO; TTBA, 437), kızıl çıtır (TBAAAİ, 527), kızıl çöğür (TBAAAİ, 527), kızıl çördük (TBAAAİ, 527), kızıl diken (TBAAAİ, 527), kızıl elma (TBAAAİ, 527), kızıl fencerni (TBAAAİ, 527), kızıl gül (TBAAAİ, 527), kızıl işgildi (TTBA, 438), kızıl kantaron (BAS, 104; GTS, 1437; TBAAAİ, 527; TBAS, 177; TTBA, 438), kızıl kavun (TBAAAİ, 527), kızıl kaytarma (TBAAAİ, 527; TBAS, 177; TTBA, 438), kızıl kişniş (TBAAAİ, 527), kızıl meşe (TBAAAİ, 527; TBAS, 177; TAÇ, 658; GA), kızıl sandal (TBAAAİ, 527), kızıl sarmaşık (TBAAAİ, 527; TBAS, 177; TTBA, 438), kızıl su yosunları (GTS, 1437; TBAAAİ, 527; TTBA, 438), kızıl sumak (TBAAAİ, 527), kızıl sülük (BBK, 649), kızıl süsen (TBAAAİ, 527), kızıl şeker (TBAAAİ, 527), kızıl temri (TBAAAİ, 527), kızıl turnagagası (TÇMB, 241), kızıl tüderi (TBAAAİ, 527), kızıl üzüm (TBAAAİ, 527), kızıl varatika (TBAAAİ, 527), kızıl yapraklı kızılıcık (AÇ, 23), kızılağaç yapraklı cehri (GÇ1, 481), kızılamanotu (BBO), kızılılık (BİKEBÇE, 39), kızılaşotu (BBO), kızılıbacak (BİKEBÇE, 4; BBO; BF, 266; DTB, 550; TTBA, 436; TBAAAİ, 528; YÇ), kızılıbaldırıkara (BBO; TFO), kızılıbehmen (TBAAAİ, 527), kızılıboya (BBO; TBAAAİ, 527; TÇMB, 342; TTBA, 436), kızılıburçak (BBO), kızılıburun (TBAAAİ, 528; TTBA, 437), kızılıcık (BAS, 105; BBO, BBK, 649; BF, 274; DTB, 550; GA, GÇ1, 486; TAÇ, 396; TÇMB, 154; TBBK, 876; TTBA, 437), kızılıcık otu (GA; TBAS, 177; TEGYÇ, 650), kızılıcıkçiller (GTS, 1436), kızılıcırık (BBO, DTB, 550; TTBA, 437), kızılıçalba (BBO; TBAAAİ, 527), kızılıçatalotu (BBO), kızılıçay (BBO; YÇ), kızılıçeltik (BBO), kızılıdağmavişi (BBO), kızılıdamar (BBO), kızılıdımçevir (TBAAAİ, 528; YÇ), kızılıdibi (BBO; TBAAAİ, 528; TTBA, 437), kızılıdolama (BBO), kızılıleğlim (TBAAAİ, 528; TTBA, 437), kızılıleğrelti (BBO; TFO), kızılılekşi (TBAAAİ, 528), kızılılengerekotu (BBO), kızılılenik (TBAS, 177; TBAAAİ, 527; TTBA, 438), kızılılev (BBO), kızılıflesleğen (BBO), kızılılgeven (BBO), kızılılgöz diken (TBAS, 177; TBAAAİ, 527; TTBA, 438), kızılılgücük (TBAAAİ, 528; TTBA, 438), kızılılhanmeli (BBO), kızılılhaşhaş (TBAAAİ, 527), kızılılhindiba (BBO), kızılılrmak korungası (BBO), kızılılıçli (TBAAAİ, 528), kızılılkandamlası (BBO), kızılılkangal (BBO), kızılılkaplanotu (BBO), kızılılkaranfil (BBO), kızılılkeşir (BBO), kızılılkınalı (BBO), kızılılkiraz (BBO), kızılılkipikotu (BBO), kızılılkobuk (BBO), kızılılkök (GTS, 1437; TTBA, 438; TBAAAİ, 527; TBAS, 177; TBAS, 177; TBAAAİ, 527), kızılılkumar (BBO), kızılılkurt otu (BİKEBÇE, 7; BBO), kızılılık (BBO; TBAAAİ, 528; TTBA, 438), kızılılmadımak (BBO), kızılılmahrut (BBO), kızılılmantar (TBAAAİ, 527; TBAS, 177), kızılıl-mavi ıtır (AÇ, 23), kızılılmeryemotu (BBO; BF, 434), kızılılot (BBO; TBAAAİ, 527; TBAS, 177; TTBA, 438), kızılılpancar (BBO; TBAAAİ, 527), kızılılpilinç (BF, 43), kızılılpilunç (BBO; TFO), kızılılpinar (TBAAAİ, 527), kızılılpisikotu (BBO), kızılılpisiktetiği (BBO), kızılılpuk (BBO), kızılılsaya (BBO), kızılılsıracaotu (BBO), kızılılsoğan (BBO; TBAAAİ, 527), kızılılsöğüt (GTS, 1437; TBAAAİ, 527; TBAS, 177), kızılılsütleğen (BBO), kızılılşahinotu (BBO; BF, 616), kızılıltarığ (TBAAAİ, 528), kızılılyaprak (GTS, 1437; TBAAAİ, 527; TBAS, 177; TTBA, 439), kızılılyonca (BAS, 105; TBAAAİ, 528), kızılılyörük (TBAAAİ, 528), kızılılyumak (BBO).

1.19.1. Kızılca

kızılca (TTBA, 437), kızılca buğday (TBAAAİ, 528), kızılca çöğür (TBAAAİ, 528), kızılca diş (TBAAAİ, 528; TTBA, 437), kızılca sütleğen (TBAAAİ, 528).

1.20. Kömür

kömür dut (TTBA, 449).

1.21. Kumral

kumral çay (TBAAAİ, 528).

1.22. Lacivert

Laciverdi gül (TBAAAİ, 528).

1.23. Mavi

mavi acı marul (TÇMB, 58), mavi amarilis (BBK, 654), mavi ayrık (TÇMB, 420), mavi cincile (TBAAAİ, 528; TBAS, 202; TTBA, 478), mavi çalı (BBK, 654), mavi çam (BAS, 119; TBAAAİ, 528), mavi çarkıfelek (TBAAAİ, 528), mavi çentıyan (TÇMB, 238), mavi çiçek (BBK, 654; TBAAAİ, 528), mavi çiçekli ada çayı (TBAAAİ, 528; TÇMB, 265; TEGYÇ, 650), mavi çiçekli sığır kuyruğu (TÇMB, 355), mavi çiçekli yasemin (GA; TAÇ, 533), mavi çiğdem (TBAAAİ, 528; TBAS, 202), mavi duglas (TFO), mavi emzik otu (TÇMB, 97), mavi fare kulağı (GÇ2, 408), mavi gece sefası (TBAAAİ, 528), mavi göl süseni (TBAAAİ, 528), mavi hindiba (TBAAAİ, 528), mavi inci çiçeği (TBAAAİ, 528), mavi ispir (BBK, 654), mavi japon meşesi (GA), mavi karpuz (TBAAAİ, 528), mavi köpek dili (TÇMB, 89; YÇ), mavi kulak (BBK, 654), mavi ladin (GA; TAÇ, 74; TBAAAİ, 528; TBBK, 877; TTBA, 478), mavi lale (TBAAAİ, 528), mavi meyveli ayı üzümü (TAÇ, 485), mavi okalıptüs (BBO; TAÇ, 418), mavi orkide (AÇ 23), mavi papatya (GA), mavi peygamber çiçeği (TBAAAİ, 528; TEGYÇ, 650), mavi pire otu (TBAAAİ, 528), mavi pisiktetiği (YÇ), mavi sakal (BBK, 654; TBAAAİ, 528), mavi salkım (TBAAAİ, 528; TBBK, 877), mavi sedir (TBAAAİ, 528; TBBK, 877), mavi selvi (TBAAAİ, 528; TBBK, 877), mavi sığır dili (AÇ 23; TÇMB, 86), mavi su zambağı (TBAAAİ, 528), mavi susan (TBAAAİ, 528), mavi süpürge çiçeği (GÇ1, 48; TBAAAİ, 528), mavi tantela çiçeği (TBAAAİ, 528), mavi taşkesen otu (GÇ2, 97; TÇMB, 92; TEGYÇ, 650; YÇ), mavi timsah otu (TBAAAİ, 528), mavi unutm beni (TBAAAİ, 528), mavi yaprak (BAS, 119; TBAAAİ, 528), mavi yasemin (BAS, 120; TBAAAİ, 528; TBBK, 877), mavi yıldız çiçeği (TBAAAİ, 528), mavi zambak (TBAAAİ, 528). maviçarşakotu (BBO), mavidünya (BBO; BBK, 654; TÇMB, 51; TEGYÇ, 650), mavijark (BBO), mavikantaron (BAS, 119; GTS, 1636; TBAAAİ, 528; TTBA, 478), mavikesen (BBO; BF, 756; GA; YÇ), maviketen (BBO), mavi-kırmızı turnagagası (TBAAAİ, 528; TEGYÇ, 650), maviküf (GTS, 1636), mavi-mor şalba (TBAAAİ, 528), mavipalmiye (BBO), mavisogan (BBO), mavişahinotu (BBO), mavişalba (BBO), mavişifaotu (BBO; BİKEBÇE, 14; TÇMB, 52), maviyuzotu (BBO), maviveremotu (BBO), maviyıldız (BBK, 654; BBO), maviyumak (BBO).

1.23.1. Mai

mai boya kökü (BBK, 654; TBAAAİ, 528).

1.23.2. Mavimsi

mavimsi sütleğen (TÇMB, 167).

1.23.3. Maviş

mavişot (BİKEBÇE, 21; BBO; GA; TBAAAİ, 528; YÇ).

1.24. Mercan

mercan ağacı (GA; TAÇ, 236), mercan çalısı (GA), mercan çiçeği (BBK, 655), mercan düğme (BBK, 655). mercan gül (BBK, 655), mercan kök (BBK, 655), mercan otu (BBK, 655; GTS, 1655), mercan salkım (BBK, 655).

1.25. Mor

mor (TTBA, 490), mor adiyen (BBK, 655), mor akasya (TBAAAİ, 528), mor altınkamışı (YÇ), mor baş (BİKEBÇE; BBO; BF, 1000; TBAAAİ, 528; TÇMB, 394; TFO; TTBA, 490; YÇ), mor brom (TÇMB, 414), mor çan çiçeği (TÇMB, 123), mor çiçekli geven (TÇMB, 183), mor çiçekli

karabaş otu (TÇMB, 270), mor çiçekli orman gülü (TAÇ, 236; YÇ), mor çiçekli peygamber çiçeği (TÇMB, 36), mor çiçekli sığır kuyruğu (TÇMB, 354), mor çiçekli üçgül (TÇMB, 225), mor darı pancarı (BF, 258), mor diken (TBAAAİ, 528), mor dut (BBO; BİKEBÇE, 36; TAÇ, 575; TBAAAİ, 528; TBAS, 210; TBBK, 877; TTBA, 490), mor dut ağacı (TBAAAİ, 528), mor ekin çiçeği (YÇ), mor göyündürme (TBAAAİ, 528), mor inci çalısı (TBAAAİ, 528; TBBK, 877), mor incir (TBAAAİ, 528), mor kahkaha çiçeği (TEGYÇ, 650; YÇ), mor kış yuvası (AÇ 23; GÇ1, 407), mor kız çayı (TBAAAİ, 528; TBAS, 210; TBL), mor kozalak çiçeği (TBAAAİ, 528), mor kuş yuvası (TEGYÇ, 650; YÇ), mor menekşe (GTS, 1697; TBAAAİ, 528; TTBA, 490), mor menik (TBAAAİ, 528; TBAS, 210), mor mine (AÇ 23; TBAAAİ, 528), mor nevrüz (TEGYÇ, 650), mor orman gülü (TBAAAİ, 528), mor ot (TBAAAİ, 528), mor patates (TBL), mor salep (AÇ 23), mor salkım sarmaşığı (TBAAAİ, 528), mor sarmal (AÇ 23; GÇ2, 97), mor sığırdili (AÇ, 23), mor sümbül (TEGYÇ, 650), mor şabla (TBAAAİ, 528; TTBA, 491), mor tatlı patates (TBL), mor tepeli ada çayı (YÇ), mor zambak (TBBK, 878; TEGYÇ, 650; TBAAAİ, 528), moral yaban çileği (TTBA, 490), moramık (TTBA, 490), morbakla (BBO), morbalıkağzı (BBO), morbeğendiotu (BBO; BİKEBÇE, 6; BF, 159), morbelumotu (BBO), morçalba (BBO), morçanak (BBO), morçay (BBO), morçiçek (BBO; BİKEBÇE, 23; BF, 67; DTB, 551; TBAAAİ, 528; TBAS, 209; TEGYÇ, 650; TTBA, 490; YÇ), morçiçekli deli badbad (TÇMB, 359; GÇ2, 484), morçiğdem (BBO; TBAAAİ, 528; TBAS, 210), morçiriş (BBO), mordağarcık (BBO), mordarımancarı (BBO), mordercikotu (BBO), mordüğme (BBO), moreğikçiçek (BBO), moreğnik (BBO), moremzik (BBO), morgalabor (BBO), morgâvur biberi (BBO), morgelincik (AÇ 23; BBO; GÇ1, 433; TEGYÇ, 650; TYÇ, 245; YÇ), morgeven (BBO), morgeyikgöbeği (BBO), moriplikçik (BBO), morkafa (BBO), morkapele (BBO), morkargaotu (BBO; YÇ), morkavgalaz (BBO), morkazteresi (BBO), morkekik (BBO), morkiskis (BBO), morkıyışak (BBO), morkurtotu (BBO), morkuşbaşıotu (BBO), morküncü (BBO; BF, 860), morl ale (TBAAAİ, 528; TBAS, 210), mormercan (BBO), morminik (TBAAAİ, 528), mornemnem (BBO), mornevrüzotu (BBO), morpat (TBAAAİ, 528), morpenk (BBO), morsaçak (BBO; BF, 629), morsahilsoğanı (BBO), morsalkım (BAS, 124; BBK, 655; GTS, 1697; TAÇ, 238; TBAAAİ, 528; TBBK, 878; TTBA, 490), morserçebaşı (BBO), morsıgırkuyruğu (AÇ, 23; BBO), morsikkeotu (BBO), morsöğan (BBO), morsürüsalkım (BBO), morsüsen (AÇ, 23; BAS, 125; BBO; TBAAAİ, 528; TBAS, 210), morsütotu (BBO), morşeytanayağı (BBO), morşincar (BBO), mortelgrafçiçeği (BAS, 125; BBO; TBBK, 877; TBAAAİ, 528), mortülübaş (BBO), mortülüşah (BBO), moruyuzotu (BBO; BF, 541), morüçgül (BBO; BİKEBÇE, 33; BF, 409), morveremotu (BBO), morvızık (BBO), morya (BBK, 655; BF, 852) moryayotu (BBO), moryıldız (AÇ, 22; TEGYÇ, 650; YÇ), moryıldız çalısı (TBAAAİ, 528; TBBK, 878).

1.25.1. Morca

morca (BBO; DTB, 551; TTBA, 490; TBAS, 209), morca süpürge (TBAAAİ, 528; TBAS, 209; TTBA, 490), morcak (BBO; BF, 920),

1.25.2. Morumsu

morumsu arpa (GÇ1, 444), morumsu kaplanpençesi (YÇ).

1.26. Pembe

pembe anason (AÇ, 23), pembe biber (TBAAAİ, 528), pembe çiçekli akasya (TAÇ, 252), pembe çiçekli funda (TAÇ, 486), pembe çiçekli geyik dikenini (TAÇ, 336), pembe çiçekli kısmet ağacı (GA; YÇ), pembe çiçekli orman gülü (GA), pembe çiçekli pamukçuk (TBAAAİ, 528), pembe dirfil (TBAAAİ, 528), pembe elma (TBAAAİ, 528), pembe inci çalısı (TBAAAİ, 528);

TBBK, 878), pembe kantaron (TBAAAİ, 528), pembe nevrüz otu (AÇ, 23), pembe oğul otu (TBAAAİ, 528), pembe spiera (TBBK, 878), pembe toros papatyası (AÇ, 23), pembe tüyercik (TÇMB, 62), pembe üçgül (TEGYÇ, 651; YÇ), pembecüçükotu (BBO), pembeçalba (BBO), pembediş (BBO), pembeekşiyonca (BBOGA), pembeğemre (GTS, 1909; TBAAAİ, 528), pembegeven (BBO), pembekıskıs (BBO), pembekız (BBO), pembekörmen (BBO), pembelale (BBO), pembemenekşe (BBO), pembeptırak (BBO), pembesalkım (BBO), pembesırım (BBO), pembesümbül (BBO), pembetukul (BBO), pembetüylüttere (BBO), pembezarife (BBO).

1.27. Portakal

portakal nergisi (BİKEBÇE, 5; TÇMB, 31; YÇ).

1.28. Safran

safran çiğdemi (AÇ, 24), safran renkli bakla (GÇ1, 274).

1.29. Sarı

sarı açelya (BBK, 660), sarı ağaç (BBK, 660; TBAAAİ, 528), sarı ağu (TBAAAİ, 528; TBAS, 235; TTBA, 530), sarı akasya (TBAAAİ, 528), sarı alıç (TBAAAİ, 528; TBAS, 235; GA), sarı anber çiçeği (TBAAAİ, 529), sarı ardıç (TBAAAİ, 529), sarı atmaca otu (TÇMB, 61), sarı bambuza (TBAAAİ, 529), sarı baris (TBAAAİ, 530), sarı beşparmak ot (TÇMB, 332), sarı boya (BBK, 660; TBAAAİ, 529; TBAS, 236), sarı boya ağacı (TAÇ, 392; TBAAAİ, 529), sarı boya çalısı (GA), sarı boya çiçeği (BAS, 146), sarı boya fidanı (TBAAAİ, 529), sarı boynuz (BBK, 660), sarı boynuz gelincik (AÇ, 24; TÇMB, 290; TEGYÇ, 651; TYÇ, 117; YÇ), sarı centiyan (TBAAAİ, 529; TBAS, 236; TTBA, 530), sarı civan perçemi (GÇ2, 44; TÇMB, 22; TBAAAİ, 529; TBAS, 236; TBL), sarı çay (TBAAAİ, 529), sarı çiçek (DTB, 551; GÇ1, 35; GTS, 2036; TBAAAİ, 529; TBAS, 236; TTBA, 530), sarı çiçekli açan keten (GÇ1, 386; TEGYÇ, 651; YÇ), sarı çiçekli fiğ (TEGYÇ, 651; YÇ), sarı çiçekli gazal kuyruğu (TÇMB, 203), sarı çiçekli horoz ibiği (TÇMB, 351), sarı çiçekli kızılıcık (TAÇ, 396), sarı çiçekli mayasıl otu (TÇMB, 248), sarı çiçekli orman gülü (TAÇ, 500), sarı çiçekli ot (TBAAAİ, 529), sarı çiçekli öküz çanı (AÇ, 24; TEGYÇ, 651; TYÇ, 116), sarı çiçekli salep otu (TÇMB, 401), sarı çiçekli yasemin (GA, TAÇ, 565), sarı çiçekli yoğurt otu (TÇMB, 342), sarı çiçekli yonca (TÇMB, 205), sarı çiğdem (AÇ, 24; BBO; BF, 1036; DTB, 551; GA; GTS, 2036; TBAAAİ, 529; TBAS, 236; TBBK, 879; TTBA, 530), sarı çörek otu (GÇ2, 417), sarı çubuk (TBAAAİ, 529; TTBA, 531), sarı dağ kirazı (BBO; TBAAAİ, 529), sarı darı (BBK, 660; TBAAAİ, 529), sarı dirfil (TBAAAİ, 529), sarı elma (TBAAAİ, 529), sarı erik (TBAAAİ, 529; TBAS, 236; TTBA, 531), sarı firfilli (AÇ, 24), sarı gayseik (GÇ2, 25; YÇ), sarı gelincük (TBAAAİ, 529), sarı gerdanlık (YÇ), sarı geyik boynuzu (GA), sarı gül (GÇ1, 492; TBAAAİ, 529; TBAS, 236; TEGYÇ, 651), sarı hardal (TBAAAİ, 529), sarı haşep (BBK, 660), sarı haşhaş (BBK, 660; TBAAAİ, 529), sarı havaciva otu (TBAAAİ, 529; TÇMB, 85), sarı helile (TBAAAİ, 529), sarı hind kamışı (TBAAAİ, 529), sarı hitmi (TBAAAİ, 529), sarı horoz ibiği (TBAAAİ, 529), sarı ısırgan otu (TBAAAİ, 529), sarı ilek (TBAAAİ, 529), sarı iskorçına (TBAAAİ, 529; TBAS, 236; TEGYÇ, 651; YÇ), sarı jensiyan (TEGYÇ, 651), sarı kanarya otu (TÇMB, 70), sarı kantaron (BBO; BAS, 146; DTB, 551; TBAAAİ, 529; TBAS, 236; TBL; TÇMB, 149; TTBA, 531), sarı kaplan pençesi (GÇ1, 160), sarı karabaş (BBO; GÇ1, 343), sarı kavak (TBAAAİ, 529; TTBA, 531), sarı kavun (TBAAAİ, 529), sarı kaya çiçeği (TÇMB, 110), sarı kesir sakalı (BBK, 660), sarı kız mantarı (TBAAAİ, 529; TBAS, 236; TBL), sarı kirpi darı (TÇMB, 433), sarı komar (AÇ, 24), sarı kozmos (TBBK, 879), sarı kök (BBK, 660; TBAAAİ, 529; TBAS, 237; TTBA, 531), sarı lale (BBO; BF, 1032; TFO), sarı lop incir (TBAAAİ, 529), sarı mağu (BF, 916), sarı mantar (TBAAAİ, 529; TBAS, 237; TTBA, 532), sarı mercimek (TBAAAİ, 529; TTBA, 532), sarı

muhabbet çiçeği (GÇ2, 41; TÇMB, 323; YÇ; TBAAAİ, 529), sarı mum çiçeği (TEGYÇ, 651; YÇ), sarı nergis (TBAAAİ, 529), sarı nilüfer (AÇ, 24; BAS, 146; BBK, 660; BBO; DTB, 551; GÇ2, 354; TBAAAİ, 529; TBAS, 237; TÇMB, 283; TFO), sarı odun (TBAS, 237; TBAAAİ, 529), sarı orman gülü (TBAAAİ, 529; TEGYÇ, 651; YÇ), sarı ot (BAS, 147; BBK, 660; BBO; BF, 128; GÇ1, 78; TBAAAİ, 529; TBAS, 237; TÇMB, 105; TEGYÇ, 651; TTBA, 532), sarıpelin (TBAAAİ, 529), sarı peygamber çiçeği (TÇMB, 36), sarı pıtrak (TBAAAİ, 529), sarı püren (DTB, 551; TBAAAİ, 529; TBAS, 237; TEGYÇ, 651), sarı saçak mantarı (TBL), sarı sakal otu (TÇMB, 410), sarı salkım ağacı (BAS, 146; BBK, 600; TAÇ, 244; TTBA, 533), sarı sarımsak (TBAAAİ, 529), sarı sarmal (AÇ, 24), sarı sarmuk (BİKEBÇE, 14; BF, 733), sarı savran (TBAAAİ, 529; TBAS, 238), sarı siro (BF, 652), sarı söğüt (TBAAAİ, 529; TBAS, 238), sarı sütleğen (TBAAAİ, 529; TTBA, 533), sarı talasbi (TBAAAİ, 529), sarı taş yoncası (TÇMB, 210; YÇ), sarı teke sakalı (TBAAAİ, 529; TBAS, 238; TEGYÇ, 651; YÇ), sarı tiken (TBAAAİ, 529), sarı tirfil (TBAAAİ, 529), sarı topuzluk (TBAAAİ, 529), sarı üzüm (TBAAAİ, 529), sarı yalancıiriş (YÇ), sarı yaprak (BBK, 660; TBAAAİ, 529; TBAS, 238), sarı yasemin (BBK, 660; TBAAAİ, 529), sarı yediveren sarmaşığı (TBAAAİ, 529), sarı yemiş (TBAAAİ, 529; TTBA, 533), sarı yulaf (BBK, 660), sarı zambak çiçeği (TBAAAİ, 529), sarı zırnıh (TBAAAİ, 529). sariağu (GTS, 2035; TBAAAİ, 529), sarianason (BBO), sarıarapçiçeği (BBO), sarıasma (BBO; TFO), sarıayak mantarı (TBAAAİ, 529; TBAS, 235; TTBA, 530), sarıbabuça (BBO), sarıbakla (BBO), sarıbalıcak (BBO), sarıbambul (BBO), sarıbambulotu (BBO), sarıbanotu (AÇ, 24; BİKEBÇE, 24; BBO; GÇ1, 530; TÇMB, 358; YÇ), sarıbaş (BBO; GA; TBAAAİ, 529; TBAS, 236; TTBA, 530), sarıbaş diken (BBO; BF, 576; TBAAAİ, 529), sarıbaşakotu (BBO), sarıbatalak (BBO), sarıberdi (BBO), sarıboğaz (BBO; YÇ), sarıbrom (BBO), sarıburçak (BİKEBÇE, 33; BBO; BF, 323; TBAAAİ, 529), sarıbuzğulu (TTBA, 530), sarıca erik (TBAAAİ, 529; TTBA, 530), sarıca otu (BF, 925; TFO), sarıceven (BBO), sarıcan (TBAAAİ, 529; TBAS, 236; TEGYÇ, 651), sarıcanavardışı (BBO), sarıcanavarotu (BBO), sarıcapisik (BBO), sarıcaüz (TBAAAİ, 529), sarıçüce (BBO), sarıça (BBO; YÇ), sarıçağançiçek (BBO), sarıçakşır (BBO), sarıçalı (BAS, 146; BBO; GTS, 2035; TBAAAİ, 529; TBAS, 236), sarıçam (BBO; GA; GTS, 2036; TAÇ, 58; TBAAAİ, 529; TBAS, 236; TBBK, 879; TFO; TTBA, 530), sarıçitlik (BBO; TBAAAİ, 529; TBBK, 879), sarıçiriş (BBO; BF, 1017; GÇ2, 330; TÇMB, 388; TBAAAİ, 529; TBAS, 236; TTBA, 530; TYÇ, 79), sarıçobanyastığı (BBO), sarıçördük (BBO; BF, 494; YÇ), sarıdavunotu (BBO), sarıderme (BBO), sarıdiken (BBO; BF, 571; BBK, 660; BİKEBÇE, 27; DTB, 551; GA; GÇ1, 45; GTS, 2036; TBAAAİ, 529; TBAS, 236; TEGYÇ, 651; TTBA, 531; TYÇ, 82; YÇ), sarıdolu (BBO), sarıdudak (BBO; TFO), sarıdudak (TFO), sarıduguk (BBO; TFO), sarıdüğme (BBO), sarıeğikçiçek (BBO), sarıekşiyonca (BBO; GA), sarıelmacık (BBO), sarıenguban (BBO), sarıfiğ (TBAAAİ, 529; TTBA, 531), sarıg erük (TBAAAİ, 529), sarıgurma (TBAAAİ, 529), sarıgaç (TBAAAİ, 529), sarıgelindüğmesi (BBO), sarıgeven (BBO; TBAAAİ, 529; TBAS, 236; TÇMB, 180), sarıgıllık (BBO), sarıgıramil (BBO), sarıgöbek elması (TBAAAİ, 529; TTBA, 531), sarıgöbekotu (BBO; BF, 476), sarıgözotu (BBO), sarıhalile (GTS, 2037), sarıhatmi (BBO), sarıhınzır (BBO), sarıhızır elması (TBAAAİ, 529; TTBA, 531), sarıhindiba (BBO; TBAAAİ, 529; TÇMB, 47), sarıhünnap (BBO), sarıkafa (BBO), sarıkamış keteni (BİKEBÇE, 35; BBO), sarıkamışgeveni (BBO), sarıkanarya çiçeği (TBAAAİ, 529; TBBK, 879), sarıkangal (BBO), sarıkaside (GA), sarıkekre (BBO), sarıkesen (BBO; BF, 755; GA), sarıketen (AÇ, 24; BBO; TÇMB, 278), sarıkılıçık (TBAAAİ, 529; TTBA, 531), sarıkıskıs (BBO), sarıkızan (BBO), sarıkızçayı (BBO; DTB, 551; TBAAAİ, 529), sarıkızgüzeli (BBO), sarıkoğuk (TBAAAİ, 529; TTBA, 531), sarıkokulu (AÇ, 24; BBO; TBAAAİ, 529; TBAS, 236; TTBA, 531), sarıkorunga (BBO; TÇMB, 213), sarıkörek (BBO;

BF, 522), sarıkuduzotu (BBO), sarıkurtkulağı (BBO), sarıkuşçubuğu (BBO), sarıkuşyuvası (BBO; TEGYÇ, 651), sarıkülünk (BBO), sarılakotu (BBO), sarılık otu (BBO; YÇ), sarımahmuz (BBO), sarımantı (TBAAAİ, 529), sarımaydanoz (BBO), sarımçanı (BBO), sarımeyan (BBO), sarımişmijok (BBO), sarımüşkürüm (BBO), sarınavruz (BBO), sarınevruzotu (AÇ, 24; BBO; GA; TBAAAİ, 529), sarıodun ağacı (TBAAAİ, 529), sarıoturak fasulye (TBAAAİ, 529; TTBA, 532), sarıpatatya (BİKEBÇE, 29; BBO; BF, 669; DTB, 551; GÇ1, 70; GTS, 2037; TTBA, 533; TEGYÇ, 651; TÇMB, 26; TBAAAİ, 529; TBAS, 237; YÇ), sarıparmak (TBAAAİ, 529; TTBA, 533), sarıparmakotu (BBO), sarıpatlıcan (TBAAAİ, 529; TTBA, 533), sarıpireotu (BBO), sarıpisikotu (BBO), sarıponpon (BBO; GA), sarıporuk (BBO), sarıpuk (BBO), sarısabır (BAS, 147; BBO; GTS, 2037; TAÇ, 158; TBAAAİ, 529; TBAS, 238; TBL; TTBA, 534), sarısalep (BBO; BF, 1064; YÇ), sarısalkım (GTS, 2037; TBAAAİ, 529), sarısalsifin (BBO), sarısaparna (BBO), sarısığirgözü (BBO), sarısığirkuyruğu (BBO), sarısıracaotu (BBO), sarısoğan (BBO; BF, 984), sarısolmaz (BBO; TBAAAİ, 529), sarıormuk (BBO; TBAAAİ, 529; YÇ), sarısutaşı (BBO), sarı sümbül (TBAAAİ, 529), sarısüsen (BAS, 146; BBO; DTB, 551; GA; GÇ2, 28; TBAAAİ, 529; TBAS, 238; TÇMB, 381; TEGYÇ, 651; TTBA, 533; YÇ), sarısütlü (BBO; TBAAAİ, 529), sarışahinotu (BBO), sarışalba (BBO; TBAAAİ, 529), sarışebboy (BAS, 146; BİKEBÇE, 6; BBO; TBAAAİ, 529; TBAS, 238; TTBA, 533), sarışesperotu (BBO), sarışeytan (BBO), sarışıra (BBO), sarışiro (BBO), sarışoran (BBO), sarıtabusluk (BBO), sarıtaşkesen (BBO; BF, 761), sarıtaşkıran (BBO, GA), sarıtop (BBO; BF, 562; YÇ), sarıtoppas (TBAAAİ, 529; TTBA, 533), sarıturanotu (BBO), sarıtutya (BBO), sarıtülübaş (BBO), sarıtüylü darı (TÇMB, 433), sarıuyuzotu (BBO), sarıüçdilotu (BBO), sarıüçgül (BBO; TBAAAİ, 529; TÇMB, 220), sarıyaban gülü (AÇ, 24; YÇ; TEGYÇ, 651), sarıyabancı çiriş (TEGYÇ, 651), sarıyalan (BBO; TBAAAİ, 529), sarıyaraotu (BBO), sarıyavşan (BBO; TBAAAİ, 529), sarıyayılğanı (BBO), sarıyazlık (TBAAAİ, 530; TTBA, 533), sarıyemlik (BBO), sarıyıldız (BBO; BF, 1027; GA; GÇ1, 369; TFO; YÇ), sarıyoğurtotu (BAS, 147; BBO; GA; TBAAAİ, 529; TBL), sarıyonca (GTS, 2038; TBAAAİ, 529; TBAS, 238; TEGYÇ, 651; YÇ), sarızağar (TBAAAİ, 530; TBAS, 238; TTBA, 533), sarızambak (AÇ, 24; BAS, 147; BBK, 660; BBO; GTS, 2038; TFO; TTBA, 534; TBAAAİ, 529; TBAS, 238).

1.30. Sarımsıbeyaz

sarımsı beyaz üçgül (TÇMB, 224).

1.31. Siyah

siyah arpa (TBAAAİ, 530), siyah ban otu (TBAAAİ, 530), siyah biber (TBAAAİ, 530), siyah boynuz otu (TBAAAİ, 530), siyah civanperçemi (TBAAAİ, 530), siyah çam ağacı (TBAAAİ, 530), siyah darı otu (TBAAAİ, 530), siyah domalan (TBL), siyah encir (TBAAAİ, 530), siyah erik (TBAAAİ, 530), siyah frenk üzümü (TBAAAİ, 530), siyah frenk üzümü ağacı (TBAAAİ, 530), siyah harbak (TBAAAİ, 530), siyah hardal (TBAAAİ, 530), siyah haşhaş (TBAAAİ, 530), siyah iri üzüm (TBAAAİ, 530), siyah kızıl ağaç (TBAAAİ, 530), siyah kimyon (TBAAAİ, 530; TBAS, 246), siyah kurtluca (TBAAAİ, 530), siyah mantar (TBAAAİ, 530), siyah mersin (TBAAAİ, 530), siyah meyveli ayı üzümü (TAÇ, 486), siyah meyveli tanım tuzluğu (TÇMB, 84), siyah sant ağacı (TBAAAİ, 530), siyah sığır kuyruğu (TBAAAİ, 530), siyah tirit (TBAAAİ, 530; TBAS, 246), siyah tohumlu kantaryon (TBAAAİ, 530), siyah turp (TBAAAİ, 530), siyah üzüm (TBAAAİ, 530), siyah yapraklı devedili (TBAAAİ, 530), siyahcoh (BBO), siyahgöz (TBAAAİ, 530), siyahot (BBO; TBAAAİ, 530; TBAS, 246; YÇ).

1.32. Turuncu

turuncubileği (TBAAAİ, 530), turuncu gelinalı (TBAAAİ, 530).

1.33. Yeşil

yeşi lacur (TBAAAİ, 530), yeşil ada çayı (TBAS, 285; TBAAAİ, 530), yeşil buzağı otu (TÇMB, 416), yeşil çay (TBAAAİ, 530; TBL), yeşil çogan (TBAAAİ, 530), yeşil elma (TBAAAİ, 530), yeşil erük (TBAAAİ, 530), yeşil kafur (TBAAAİ, 530), yeşil kanatlı salep (TEGYÇ, 652), yeşil kekik otu (TBAAAİ, 530), yeşil kirpi darı (TÇMB, 434), yeşil köpek otu (TÇMB, 249), yeşil kuzu kıran (TÇMB, 148), yeşil lale (BBO; TFO), yeşil orkide (BAS, 179; TBAAAİ, 530), yeşil salata (BAS, 179; TBAAAİ, 530), yeşil soğan (GTS, 2583; TBAAAİ, 530; TTBA, 609), yeşil su tarağı (TFO), yeşil uşnan (TBAAAİ, 530), yeşilbabuça (BBO), yeşilbaldırkara (BBO; TFO), yeşilbaş (BBO; TBAAAİ, 531), yeşilbiber (GTS, 2582; TBAAAİ, 530; TTBA, 608), yeşilcire (BBO), yeşilgeven (BBO), yeşilgöbekotu (BBO), yeşilgüngülü (BBO), yeşilhaliotu (BBO), yeşilibik (BBO), yeşilkaside (BBO), yeşilken (BBO), yeşilkörmen (BBO), yeşilkuzugevregi (BBO), yeşillik (TTBA, 608), yeşilnakıl (BBO), yeşilpençe (BBO), yeşilpirinçotu (BBO), yeşilsaçakotu (BBO; TFO), yeşilsıçansaçı (BBO; BF, 1100), yeşilsıgırkuyruğu (BBO), yeşilsürincan (BBO; TFO), yeşilyapraklı boynuzotu (YÇ), yeşilyüksükotu (BBO).

Sonuç

Renk adları insanın çevresindeki varlık ve nesnelere tanımlamada başvurduğu yollardan biridir. Bu çalışmada belirlenen eserler ile genel ağ kaynaklarının taranması sonucu bitki adlarının oluşumunda yer alan 49 renk adı tespit edilmiştir. Bu renkler ve sayıları şu şekildedir:

Renk	Sayı	Renk	Sayı	Renk	Sayı
Ak	241	Gökçe, göğçe	19	Mai	1
Akça, ağca	39	Gökmavisi	1	Mavi	69
Al	38	Göy	1	Mavimsi	1
Ala	57	Grimsibeyaz	1	Maviş	1
Alaca	38	Gümüş	23	Mercan	8
Alacagök	1	Gümüşi	8	Mor	109
Altın	60	Hercai	1	Morca	11
Altuni	13	Kahve	1	Pembe	36
Beyaz	107	Kara	348	Portakal	1
Sütbeyazı	1	Karaca	13	Safran	2
Bordo	1	Kırmızı	94	Sarı	274
Boz	147	Kırmızımsı	1	Sarımsibeyaz	1
Bozca	3	Kızıl	112	Siyah	32
Ela	1	Kızılca	5	Turuncu	2
Erguvan	1	Kömür	1	Yeşil	43
Esmer	4	Kumral	1		
Gök	65	Lacivert	1		

Tablo 2: Renk Adlarıyla Kurulan Bitki Adlarının Sayısal Dağılımı.

Bu sayılar göz önünde bulundurulduğunda renk adlarıyla oluşturulan 2039 bitki adının 1764'ü yani % 86, 51'i 10 renk adından ve bu renklerden türetilen adlardan, *kara-karaca* (361), *ak-akça-ağca*, (280), *sarı-sarımsibeyaz*, (275), *mor-morca* (220), *boz-bozca* (150), *kızıl-kızılca* (117), *beyaz* (109), *ala-alaca-alacagök* (96), *gök-gökçe-göğçe-gökmavisi* (85), *mavi-mavimsi-maviş* (71) oluşmaktadır. Bu renk adlarından *ak*, *kara*, *sarı*, *boz*, *kızıl*, *gök* renkleri Orhun Yazıtlarında da geçmektedir. Arapça kökenli *beyaz* ve *kırmızı* ile kökü tam olarak tespit

edilemeyen *mor* haricindeki renk adlandırmalarının genellikle Türkçe kökenli kelimeler ile yapıldığı görülmektedir.

Renk adlarıyla kurulan bazı bitki adlandırmalarında renk adının tespit edilebilmesi için adın bitkiye verilme nedeninin tespit edilmesi gerekmektedir. Bitki bilimciler tarafından bitkilerin özelliklerinin belirtildiği çok sayıda çalışma bulunmaktadır. Ancak bitkilerin adlarının verilme nedeni ile ilgili bitki ad bilimi alanında yapılan çalışmalar sınırlıdır. Bu konuda yapılacak çalışmaların artması ile renk adları ile kurulan bitki adlarının sayısını tam olarak ortaya koymak mümkün olacaktır.

Köyden kente göçün etkisiyle kırsal nüfus azalmış, kentsel nüfus ise artmıştır. Bu durum beraberinde kırsal alanda yaşayan ve bitkileri tanıyan nüfusun da azalmasına sebep olmuştur. Bu da kayıtlara geçmeyen veya yaygın olarak bilinmeyen pek çok bitki adının yok olma tehlikesini beraberinde getirmektedir. Bu olası olumsuz durumun önüne geçmek için bitki adlarının verilme nedeninin de belirtildiği yöre merkezli bitki sözlüklerinin hazırlanması gerekmektedir.

TARANAN ESERLER VE KISALTMALARI

AÇ	Anadolu'nun Çiçekleri
BAS	Bitki Adları Sözlüğü
BBK	Büyük Bitkiler Kılavuzu
BİKEBÇE	Batman İlinin Karasal ve İç Su Ekosistemleri Biyolojik Çeşitlilik Envanter ve İzleme İşi Sonuç Raporu.
BBO	bizimbitkiler.org
BF	Bilecik Florası
DTB	Dekoratif Türkiye Bitkileri
GA	gezenadam.com/biota
GÇ1	Gaziantep Çiçekleri 1
GÇ2	Gaziantep Çiçekleri 2
GTS	Güncel Türkçe Sözlük
TAÇ	Türkiye'nin Ağaçları ve Çalıkları
TBAAAI	Türkçe Bitki Adlarının Anlam Bilimi Açısından İncelenmesi
TBAS	Türkçe Bitki Adları Sözlüğü
TBBK	Türkiye'nin Bahçe Bitkileri ve Kent Çiçekleri
TBL	Türkiye Bitkileri Listesi
TÇMB	Türkiye'nin Çayır ve Mera Bitkileri
TDBL	Türkiye Bitkileri Listesi (Damarlı Bitkiler)
TEGYÇ	Türkiye'nin En Güzel Yaban Çiçekleri
TFO	türkiyeflorası.org
TTBA	Türkiye Türkçesinde Bitki Adları
TYÇ	Türkiye'nin Yabani Çiçekleri
YÇ	yabaniçiçekler.com

KAYNAKÇA

1. Taranan Eserler Kaynakçası

- Akalın, Ş. (1952). *Büyük Bitkiler Kılavuzu*, Ankara: Tarım Bakanlığı.
- Alkayış, F. (2007). *Türkiye Türkçesinde Bitki Adları*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.
- Baytop, T. (2015). *Türkçe Bitki Adları Sözlüğü*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ebcioğlu, N. (2009). *Bitki Adları Sözlüğü*, İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Güncel Türkçe Sözlük* (2011). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Güner, A.; Aslan, S.; Ekim, T.; Vural, M. ve Babaç, M.T. (Ed.). (2012). *Türkiye Bitkileri Listesi (Damarlı Bitkiler)*, İstanbul: Nezahat Gökyiğit Bahçesi ve Flora Araştırmaları Derneği Yayınları.
- Mamikoğlu, G. (2021). *Türkiye'nin Ağaçları ve Çahları*, İstanbul: NTV Yayınları.
- Ocak, A.; Öztürk, D.; Kara, İ. (2017). *Bilecik Florası*, Bilecik: Şeyh Edebali Üniv. Yayınları.
- Orbay, F. (2007). *Anadolu'nun Çiçekleri*, İstanbul: Tekfen Kültür Sanat Yayınları.
- Öztürk, N. (2011). *Türkiye'nin Yabani Çiçekleri*, İstanbul: 47 Numara Yayıncılık.
- Tekin, E. (2005). *Türkiye'nin En Güzel Yaban Çiçekleri*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tuzlacı, E. (2010). *Türkiye'nin Bahçe Bitkileri ve Kent Çiçekleri*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Tuzlacı, E. (2007). *Dekoratif Türkiye Bitkileri*, İstanbul: Alfa Yayınları.
- Türkiye'nin Çayır ve Mera Bitkileri* (2008). Ankara: Tarım ve Orman Bakanlığı Yayınları.
- Yasemin, Y. (2020). *Türkçe Bitki Adlarının Anlam Bilimi Açısından İncelenmesi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Sakarya.
- Zeynalov, Y.; Yelken, H. (2008). *Gaziantep Çiçekleri 1*, Gaziantep: GBŞB Yayınları.
- Zeynalov, Y.; Yelken, H. (2011). *Gaziantep Çiçekleri 2*, Gaziantep: GBŞB Yayınları.
- Batman İli'nin Karasal ve İç Su Ekosistemleri Biyolojik Çeşitlilik Envanter ve İzleme İşi Sonuç Raporu, Batman Bitki listesi* (2018). <https://www.anadoku.org.tr>. Erişim tarihi: 23.07.2022.
- <https://www.bizimbitkiler.org>. (Erişim tarihi:30.07.2022)
- <https://www.gezenadam.com/biota/index.php>. (Erişim tarihi:06.08.2022)
- <https://www.tarimorman.gov.tr/konu/957/bitki-listesi>. (Erişim tarihi:12.08.2022)
- <https://www.turkiyeflorasi.org>. (Erişim tarihi:18.08.2022)
- <https://www.yabaniçicekler.com/home>. (Erişim tarihi:20.08.2022)

2. Diğer Kaynaklar

- Aksan, D. (2001). *Türkçenin Gücü – Türk Dilinin Zenginliklerine Tanıklar-*, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Alkayış, F. (2019). *Türkiye Türkçesinde Bitki Adları*, İstanbul: Hiper yayın.
- Alyılmaz, C. (1996). “Köktürk Yazıtları ve Köktürk Yazıtlarında Atlar”, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (4), 155-163.
- Aydın, M. B. Z. (2011). *İbn Avvâm Terceme-i Kitabü'l-Filâha, (Ziraat Kısmı) İnceleme-Çeviriminin-Sözlük*, çev. Muhammed b. Mustafa b. Lutfullah, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Bayraktar Erten, N. (2005). “Kavram ve Anlam Boyutunda Al Kırmızı ve Kızıl, ” *International Journal of Central Asian Studies*, 10 (1), 145–165.
- Bayraktar Erten, N. (2009). “Boz ve Kır Renk Adlarının Kavram Anlam ve Biçim Boyutu Üzerine, ” *International Central Asian Journal*, 13 (1), 101–121.
- Bayraktar, N. (2004). “Kara ve Siyah Renk Adlarının Türkçedeki Kavram ve Anlam Boyutu Üzerine”, *TÖMER Dil Dergisi*, (126), 56–77.

- Bayraktar, N. (2010). “Orhon Yazıtlarında Geçen Renk Adlarının Anlam Alanları Üzerine”, *Orhon Yazıtlarının Bulunuşundan 120 Yıl Sonra Türklük Bilimi ve 21. Yüzyıl konulu 3. Uluslararası Türkiyat Araştırmaları Sempozyumu*, s.121-128.
- Baytop, T. (2007). *Türkçe Bitki Adları Sözlüğü*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Bulut, S. (2018). “Eski Uygur Türkçesinde Türkçe Bitki Adlandırılmaları -1: Yiyecek-İçecek Olarak Kullanılan Bitkiler”, *TÜRÜK Uluslararası Dil Edebiyat ve Halk Bilimi Araştırmaları Dergisi*, 1 (12), 562-588.
- Demir, E. (2012). “Hezârfen Hüseyin B. Ca’fer İstânköyî'nin Fihrisü'l-Ervâm Adlı Eserinde Geçen Bitki Adları”, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, XL (VI), 1-28.
- Gabain, A. von (1968). “Renklerin Sembolik Anlamları”, çev. S. Tezcan, *Türkoloji Dergisi*, 3 (1), 107-113.
- Gürlek, M. (2011). “Alâ'im-i Cerrâhîn'de Geçen Bitki Adları”, *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (7), 123-145.
- Güven, M. (2009), “Eski Anadolu Türkçesiyle Yazılmış Tıp Yazmalarındaki Türkçe Organ Adları Üzerine Bir İnceleme”, *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (26), 109-141.
- Hauenschild I. (1994). “Botanica im Dîwân Lugât at-Turk”, *Journal of Turkology*, 2 (1), 25-100.
- Karadoğan, A. (2004). “Türk Ad Biliminde Renk Kültü”, *Millî Folklor*, (62), 89-99.
- Kaymaz, Z. (2000). “Türkiye Türkçesi ve Ağzlarında Renk Bildiren Kelimelerin Kullanılışı ve Sistematiği”, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, 45 (1997), 251-341.
- Köktekin, K. (2007). “Hazâinü's-Saadât'ta Geçen Tıp Terimleri”, *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (35), 13-27.
- Küçük, S. (2010). “Eski Türk Kültüründe Renk Kavramı”, *bilig*, (54), 185-210.
- Küçüker, P.; Yıldız, Y. (2019). “Hazâ Kitâb-ı Hulâsa-i Tıbb'daki Bitki Adları Üzerine Bir İnceleme”, *ZfWT*, 11 (2), 51-67.
- Mert, O.; Şimşek, B. (2021). “Türkiye Türkçesindeki renklerle ilgili kavram işaretlerinin kavram işaretleme yöntemlerine göre incelenmesi”, *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (23), 227-247.
- Nerimanoğlu, K. V. (1996). “Türk Kültüründe Renkler”. *Nevruz ve Renkler*. haz. S. Tural ve E. Kılıç. Ankara: AKM Yayınları.
- Ögel, B. (1991). *Türk Kültür Tarihine Giriş II*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Önler, Z. (2004), “XIV.-XV. Yüzyıl Tıp Metinlerinde Türkçe Bitki Adları”, *Kebikeç*, (18), 273-301.
- Öztürk, F. (2005), “Kutadgu Bilig'de Bitki Adları”, *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 6 (1), 201-208.
- Roux, J. P. (2005). *Orta Asya'da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar*, çev. A. Kazancıgil; L. Arslan, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Sağol, G. (1995). “Tarihi Şivelerde At Donları”, *Türk Kültüründe At ve Çağdaş Atçılık*, ed. E. Gürsoy Naskali, s.126-146.
- Tietze, Andreas (2002). *Tarihi ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugatı*, İstanbul: Simurg Yayınları.
- Türkçe Sözlük* (2011). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Uçar, İ. (2012). “Organ Adlarıyla Oluşturulmuş Bitki Adları”, *TÜBAR* (XXXII), 285-306.
- Uçar, İ. (2013). “Türkiye Türkçesinde Hayvan Adlarından Türetilmiş Bitki Adları”, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, (2/1), 1-19.
- Yıldız, Y. (2020). *Türkçe Bitki Adlarının Anlam Bilimi Açısından İncelenmesi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü: Sakarya.

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

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