

e-ISSN: 2602-4934 (önceki ISSN: 0255-2981)

ANKARA ÜNİVERSİTESİ DİL VE TARİH – COĞRAFYA FAKÜLTESİ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI BÖLÜMÜ



TÜRKOLOJİ DERGİSİ

XXVI. Cilt-1. Sayı Hakemleri

Prof. Dr. Ayfer Yılmaz (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Fatih Sakallı (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Feyzan Göher (Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)
Prof. Dr. Gürer Gülsevin (Ege Üniversitesi)
Prof. Dr. Hacı İbrahim Delice (Sivas Cumhuriyet Üniversitesi)
Prof. Dr. Hakan Özdemir (Giresun Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa Kurt (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Nezahat Özcan (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Nihal Çalışkan (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi)
Prof. Dr. Nihayet Arslan (Yıldız Teknik Üniversitesi)
Prof. Dr. Oktay Yivli (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)
Prof. Dr. Uğur Alpagut (Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi)
Doç. Dr. Erkan Zengin (Hacettepe Üniversitesi)
Doç. Dr. Gülru Bayraktar (Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi)
Doç. Dr. Haluk Öner (Bartın Üniversitesi)
Doç. Dr. Selim Somuncu (Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi)
Doç. Dr. Sevim Şermet (Sinop Üniversitesi)
Doç. Dr. Sibel Kocaer (Bandırma Onyeddi Eylül Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Büyükakkaş (Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Canan Olpak Koç (Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Selda Uygur Gürbüz (Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi)

Türkoloji Dergisi
e-ISSN: 2602-4934 (önceki ISSN: 0255-2981)

Yılda iki defa yayımlanır.
Published semiannually.

Fakülte Adına Sahibi / Owner for the Faculty
Prof. Dr. Levent Kayapınar

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Editor in Charge
Prof. Dr. Aysu Ata

Editör /Editor
Doç. Dr. Erdoğan Kul

Editör Yardımcıları / Assistants Editor
Dr. Öğr. Üyesi. Emine Gözde Özgürel
Arş. Gör. Selda Alparslan
Arş. Gör. Yunus Sarar

Yayın Kurulu / Editorial Board
Prof. Dr. Abdulkadir Gürer
Prof. Dr. Aysu Ata
Prof. Dr. Fatih Usluer
Prof. Dr. Jale Demirci
Prof. Dr. Nurullah Çetin
Prof. Dr. Paşa Yavuzarslan
Doç. Dr. Bilal Çakıcı
Doç. Dr. Erdoğan Kul
Doç. Dr. Murat Küçük
Doç. Dr. Ülkü Çetinkaya Karakoyun
Dr. Öğr. Üyesi Ebubekir Sıddık Şahin
Dr. Öğr. Üyesi Emine Gözde Özgürel

Yayın Danışma Kurulu / Advisory Board
Prof. Dr. Uwe Blaesing (Hollanda)
Prof. Dr. Mustafa Canpolat (Türkiye)
Prof. Dr. Marcel Erdal (Almanya)
Prof. Dr. Kerima Filan (Bosna Hersek)
Prof. Dr. Peter B. Golden (ABD)

Prof. Dr. Viktor G. Guzev (Rusya)
Prof. Dr. Gürer Gülsevin (Türkiye)
Prof. Dr. Ferit Hakimcanov (Tataristan/ Rusya)
Prof. Dr. Ramazan Kaplan (Türkiye)
Prof. Dr. nal Kaya (Türkiye)
Prof. Dr. Zeynep Korkmaz (Türkiye)
Prof. Dr. Hasan zdemir (Türkiye)
Prof. Dr. F. Sema Barutçu znder (Türkiye)
Prof. Dr. Claus Schnig (Almanya)
Prof. Dr. Osman Fikri Sertkaya (Türkiye)
Prof. Dr. Halil İbrahim Usta (Türkiye)
Prof. Dr. Peter Zieme (Almanya)
Prof. Dr. Hamza Zülfikar (Türkiye)

Türkoloji Dergisi, uluslararası hakemli bir dergidir.
Journal of Turkoloji is an international refereed journal.

Yazıların sorumluluğu yazarlarına aittir.
Writers are solely responsible for the content of their articles.

Yönetim Yeri / Managing Office
Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
06100 Sıhhiye - ANKARA / TÜRKİYE
e-posta: turkoloji@humanity.ankara.edu.tr
Web <https://dergipark.org.tr/tr/pub/turkoloji>

Türkoloji Dergisi; **MLA** (Modern Language Association Database), **WorldCat**, **MIAR** (Information Matrix for the Analysis of Journals), **SciLit**, **ResearchBib**, **OAJI** (Open Academic Journals Index), **ESJI** (Eurasian Scientific Journal Index), **DRJI** (Directory of Research Journals Indexing), **CrossRef**, **CiteFactor**, **Impact Factor**, **ROAD**, **International Citation Index**, **PBN** (Polska Bibliografia Naukowa), **DIIF** (Directory of Indexing and Impact Factor), **Rootindexing**, **i2or**, **CIRC** (Clasificación Integrada de Revistas Científicas), **WCOJS** (World Catalogue of Scientific Journals), **SIS** (Scientific Indexing Service), **SCIFactor**, **Journal Factor**, **Science Library Index**, **Google Scholar**, **Akademik Dizin**, **Kaynakça info**, **idealonline**, **SOBIAD** indeksleri tarafından taranmaktadır.

TÜRKOLOJİ DERGİSİ

26. Cilt, 1. Sayı

İçindekiler

Araştırma Makaleleri

- AĞCA, Derya; GYÖRFFY; Güler DEMİROVA, A. Adnan Saygun'un**
Köroğlu Operası ve Türk Müzik Tarihindeki Yeri ve Önemi (DOI:
10.53372/turkoloji.1050852)1-19
- AKÇİT, Betül YALÇINKAYA, Orta Çağda Su Kadını: Thüring von**
Ringoltingen'in *Melusine* Uyarlaması ve İhanet Motifi Üzerine.(DOI:
10.53372/turkoloji.1123173)20-39
- ÇETİN, Nurullah, Mehmet Akif Ersoy'da Yeniden Diriliş Arketipi. DOI:**
10.53372/turkoloji.111604040-56
- DOĞAN, Ahmet Turan, Türkiye Türkçesi Dil Bilgisinde "Birlikte" Terimi**
Üzerine. (DOI: 10.53372/turkoloji.1093960)57-71
- KÜÇÜK, Murat, Mehmet Âkif Ersoy'un Kur'an Mealinin Dil Özellikleri**
(DOI: 10.53372/turkoloji.1116672)72-101
- MERCAN, Meryem, Mehmed Âkif'in Safahat'a Yansıyan Yakın Çevresi**
(DOI: 10.53372/turkoloji.1119668) 102-123
- TEPEBAŞI, Ayşe, Arif Nihat Asya'nın Mensur Şiirleri (DOI:**
10.53372/turkoloji.1123963)124-146
- USLUER, Fatih, Gurgan Lehçesi Metinleri ve Çevirileri (DOI:**
10.53372/turkoloji.1073736)147-186
- ÜSTTEN, Aliye USLU, Mehmet Âkif Ersoy'un Yakın Çevresindeki**
Önemli Simalar (DOI: 10.53372/turkoloji.1107923)187-199
- YEŞİLYURT, Türkan, Melih Cevdet Anday'ın *Ölümsüzlük Ardında***
Gilgamış Başlıklı Şiirlerinde Kahramanın Yolculuğu (DOI:
10.53372/turkoloji.1076231)200-217
- YÜCE, Sefa, Mehmet Âkif'in Sanat ve Estetik Anlayışı (DOI:**
10.53372/turkoloji.1116429)218-233

----- Araştırma makalesi -----

A. ADNAN SAYGUN'UN KÖROĞLU OPERASI VE TÜRK MÜZİK TARİHİNDEKİ YERİ VE ÖNEMİ

Derya AĞCA*
Güler DEMİROVA GYÖRFFY**

Öz

Bu makalenin gayesi, Türk Beşler'inden A. Adnan Saygun'un Köroğlu operasının (Op.52) Türk müzik tarihi içindeki yerini ve önemini araştırmaktır. Saygun'un Köroğlu operası bazı çalışmalarda incelenmiş ise de Türk ve Dünya müzik tarihindeki yerinin irdelenmesi ile müzikal analizi yeterince yapılmamıştır.

23 Mayıs 1973 tarihinde İstanbul'da prömiyeri gerçekleşen eser Saygun'un ustalık dönemi eserlerindedir. Türkiye'de ulusalcılık akımı ile yazılan ve Köroğlu kahramanlık destanını işleyen ilk operadır. Eser aynı zamanda Türkiye'de bestelenen ilk çağdaş milli operalar arasındadır.

Saygun bu eseri klasik dönem opera yazım tekniğinden uzak, XX. yüzyılda ortaya çıkan atonal müzik tarzında bestelemiştir. Operada uvertür, arya, ansambl gibi klasik müzik formları yoktur. Eserde romantik dönem, empresyonist akımın izleri vardır. Önceki müzik eserlerinde Türk müziğinin makamlarını kullanan Saygun, bu yaklaşımını Köroğlu epik operasında da sürdürmüştür.

* Dr. Öğr. Üyesi, Atılım Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Güzel Sanatlar Ortak Dersler Bölümü.

e-posta: derya.agca@atilim.edu.tr

ORCID: [0000-0002-6196-4917](https://orcid.org/0000-0002-6196-4917)

**Doç. Dr. Güler DEMİROVA GYÖRFFY, Ankara Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü.

e-posta: demirova@ankara.edu.tr

ORCID: [0000-0002-6196-4917](https://orcid.org/0000-0002-6196-4917)

Geliş/Received: 30 Aralık 2021 / 30 December 2021

Kabul/Accepted: 20 Eylül 2022 / 20 September 2022

DOI: 10.53372/turkoloji.1050852

Eser 23-25 Mayıs 1973 tarihlerinde iki kez sahnelenmiş ve büyük beğeni kazanmıştır. Kısa bir süre sonra yılın en iyi operası seçilmiştir. Buna karşın, opera Türkiye’de bir daha sahnelenmemiştir.

Bu makale, “Köroğlu” operasının bestecinin sanat hayatındaki yerini araştırmaktadır. XX. yüzyıl müzik akımlarıyla bestecinin operası arasındaki ilişkiye eğilmektedir. Epik operanın Türk ve Dünya müzik tarihindeki yerine ve önemine ışık tutmaktadır.

Anahtar Sözcükler: *opera, A. Adnan Saygun, Köroğlu Destanı, atonal müzik, partitür, makam.*

THE PLACE AND IMPORTANCE OF SAYGUN'S KÖROĞLU OPERA IN TURKISH MUSIC HISTORY

Abstract

The aim of this article is to investigate the place and importance of Saygun's Köroğlu opera (Op.52), one of the Turkish Fives, in Turkish music history. Although Köroğlu opera has been examined in some studies, its musical analysis has not been adequately done by examining its place in Turkish and World music history.

The work, which premiered in Istanbul on May 23, 1973, is one of Saygun's masterpieces. It is the first opera in Turkey, which was written with the nationalist movement and processed the heroic epic of Köroğlu. The work is also among the first contemporary national operas composed in Turkey.

Saygun's work is far from the classical period opera writing technique, he composed in the atonal music style that emerged in the XX. century. There are no classical musical forms such as overture, aria, ensemble in opera. There are traces of the romantic period and the impressionist movement in the work. Saygun, who used the modes of Turkish music in his previous musical works, continued this approach in the epic opera of Köroğlu.

The work was staged twice on 23-25 May 1973 and gained great acclaim. Shortly after, it was chosen as the best opera of the year. However, the opera was not staged again in Turkey.

This article explores the place of "Köroğlu" opera in the composer's artistic life. It focuses on the relationship between the music movements of the XX. century and the opera of the composer. It sheds light on the place and importance of epic opera in Turkish and World music history.

Keywords: *opera, A. Adnan Saygun, Epic of Köroğlu, atonal music, partiture, maqam.*

Giriş

Türk Beşler'inden Ahmet A. Saygun besteciliği, müzikolojide yaptığı araştırmalar ve eğitimliği ile öne çıkar. Müzik eğitimini Paris'te tamamlayan bestecinin klasik müzik alanında birçok eseri vardır. Bu eserler arasında en az tanınanlarından biri Koroğlu operasıdır.

Koroğlu operası Türkiye'de kahramanlık destanını işleyen ilk operalardandır. Bu açıdan eserin Türk müzik tarihindeki yeri ve önemi büyüktür. Saygun bu eserini Atatürk'ün aziz ruhuna ithaf etmiştir (Altar 1993: 325).

Türk Dünyasında Saygun'dan önce Azerbaycanlı besteci Üzeyir Hacıbeyov (Hacıbeyli) (1885-1948) aynı konuda bir opera yazmıştır. 1937 yılında Bakü'de sahnelenen eser beş perdedir ve büyük başarı kazanmıştır. 18 Mart 1941 tarihinde yayınlanan Komünist" No:65 ve Bakinski Raboçi No:65 gazeteleri "Sovyet Sosyalist Cumhuriyet Birliği Halk Komissarları Sovyetlerinin kararı ile Üzeyir Hacıbeyov'a 1937 yılında sahneye koyulan "Koroğlu" operası için S.S.C.B. Devlet Ödülü verilmiştir" açıklamasını yapmışlardır (Kerim Tahirov 2008: 222). Fakat Üzeyir Hacıbeyli'nin eseri ile Saygun'un operası arasında konuyu işleyiş ve müziğe yaklaşım açısından büyük farklılıklar vardır. Saygun'un Koroğlu operası Türk Dünyasında XX. yüzyılda yazılan ilk milli epik eserlerdendir. Operada Türk müziğinin özgün melodileri atonal tarzla harmanlanmıştır. Eserde Rast, Buselik, Humayun gibi Türk makamları yer almıştır. Yapıt Türk müzik tarihi açısından önemlidir. Bütün bu özellikleri ile eser oldukça özgündür.

BULGULAR

A. Adnan Saygun ve Koroğlu Operası

Saygun (1907-1991) Türk müzik camiasında besteciliğin yanı sıra etnomüzikoloji, müzik terminolojisi, müzik kuramı alanlarında da eserler vermiştir. Aktif olarak eğitimlik, idarecilik, halk bilim çalışmaları, yazarlık, orkestra ve koro şefliği yapmıştır.

Saygun'un eserleri arasında Öz soy Destanı Op.9 (1934) genç Türkiye Cumhuriyeti'nde yazılan ve sahneye koyulan ilk Türk operasıdır. Bu eseri Taşbebek Op.11 (1934), Kerem Op.28 (1953), Koroğlu Op. 52 (1973) ve Gılgamış Op. 65 (1964-1980) operaları takip etmiştir. Besteci, Koroğlu operasını sanat hayatının üçüncü ve son döneminde yazmıştır.

Köroğlu Operasının Tarihçesi

Saygun, gazeteci yazar Sadun Tanju (2012: 112) ile yaptıkları bir röportajda “Köroğlu operasını Kerem operasını besteledikten sonra düşünmeye başladım” der. Ancak besteci bu eserini Vedat Nedim Tör’ün, Yapı Kredi Bankası adına bir eser istemesi üzerine 1971’de gerçekleştirebilir. Eser İstanbul Festivali’nin açılışında sahnelenir (Küçük 2007: 136). Daha önce “Kerem” operasının librettosunu Selahattin Batu (1905-1973) ile çalışan ve başarı kazanan Saygun, Köroğlu operasını yazmaya karar verdiğinde yine onunla temas kurar. Fakat bu süreç oldukça zahmetli olur.

Saygun o günlerde yeni İstanbul’a göç etmiş olan Batu’yu zaman zaman Ankara’dan Kızıltoprak’taki evine giderek başlar. Eser hakkındaki düşüncelerini onunla paylaşır. Birlikte konuyu uzun uzun tartışırlar. Sonra Batu yazdıklarını posta ile Saygun’a gönderir. İkili bu yolla gece gündüz Köroğlu operası üzerinde çalışır. (Tanju, 2012: 113). Yazımına 1971’te başlanan Köroğlu operası yaklaşık iki yıl sonra 1973 yılında tamamlanmıştır. Fakat eserin libretto yazarı Batu eserin sahnelenmesini göremeden vefat etmiştir”. (Aracı, 2001: 211)

Operanın dünya prömiyerini yapmak için SSCB’nin Azerbaycan SSC’nden ünlü orkestra şefi ve bestecisi Niyazi Zülfüqar bəy oğlu Tagızadə, Türkiye’de bilinen adıyla Niyazi Takizade (1912-1994) davet edilmiştir. İstanbul’a gelen Maestro Niyazi ertesi günü operanın sahnelenmesi ve orkestrasyonu ile ilgili düşüncelerini paylaşmak üzere Saygun’la çalışmaya başlamıştır. Niyazi’nin Köroğlu operasına önemli bir katkısı olmuştur.

“Köroğlu operasının ilk temsili, Türkiye Cumhuriyeti’nin ilanının 50. yıldönümünde I. Uluslararası İstanbul Festivali” açılışında 23 Haziran 1973 tarihinde Cemil Topuzlu Açık hava Tiyatrosunda başarıyla gerçekleştirilmiştir” (Erduran 1973: 16). Eseri Aydın Gün sahneye koymuştur. Opera kapalı tiyatro için yazılmasına karşın, o günlerde “Kültür Sarayı yandığı için açılış Açık hava tiyatrosunda yapılmıştır” (Küçük, 2007: 136). Ancak, Saygun dışarıdaki gürültüden dolayı bazı orkestra renklerinin kaybolduğın belirterek üzüntüsünü vurgulamıştır. (Tanju, 2012, 11).

Köroğlu Operasının Konusu ve Yazıldığı Dönem

XIX. yüzyıldan itibaren Batı Avrupa’da görülen milli opera yazma geleneği Türkiye Cumhuriyeti’nin ilanından sonra ilk defa Atatürk’ün Saygun’a sipariş verdiği Türk mitolojisinden alınan “Özsoy” Destanı operası ile 1934 yılında gerçekleşmiştir. Besteci operada ulusallaşma çizgisini Türk tarihi ve edebiyatında önemli yeri olan “Kerem”, “Köroğlu” ve “Gılgamış” destanlarını konu alarak devam ettirmiştir.

Bu eserler içinde Koroğlu destanının ayrı bir önemi vardır. Zira Koroğlu Türk Dünyasını birleştiren ortak bir folklor değeridir. Bu kahramanlık destanı, Güney Sibirya'dan Makedonya'ya, İran'dan Tataristan'a kadar bütün Türkler tarafından bilindiği gibi yüzyıllar boyu Türklerle içiçe yaşamış Gürcü, Tacik, Ermeni gibi milletler tarafından da (Karadavut, 2002: 41) tanınır. Geniş bir coğrafyaya yayılan bu destanda motif ve epizot farklılıklar görülmekle birlikte, daha çok vurgulanan Koroğlu'nun ezilenleri koruyan ve haksızlıklara karşı duran kahraman kişiliğidir.

Koroğlu destanının ana temasını çoğunlukla Bey'in, Seyis'in gözlerine mil çektirmesi, Koroğlu'nun atı Kırat, adaletin ve huzurun olduğu yer Çamlıbel ve Koroğlu'nun babasının intikamını alırken, bir halk kahramanına dönmesi oluşturur.

Müzik araştırmacısı ve şancı Güzide Berran Gönen (2012), bir incelemesinde Saygun'un operasına konu olan destanın Yaşar Kemal'in "Üç Anadolu Efsanesi" yapıtında edebiyata kazandırıldığını söyler. Kahramanı Ruşen Ali'nin ve babası Koca (Seyis) Yusuf'un, Bolu Bey'i ile mücadelesini ele aldığı, kahramanın ise 16. yüzyılda yaşamış olan halk ozanı Koroğlu olduğunu belirtir.

Koroğlu Operasının Türü, Kuruluşu ve Başrol Karakterleri

Saygun'un "Koroğlu" operası, o dönemde Türkiye'de yazılan ilk kahramanlık destanlarından biridir. Eser üç perde dokuz sahneden oluşur.

Koroğlu operasının yedi kişilik başrol ve on beş kişilik yardımcı başrol kadrosu vardır. Bunlar:

Koroğlu: (Seyisoğlu) Bas

Günayım: Soprano

Ana: Mezzo soprano

Kiziroğlu: Tenor

Seyis: Bas

Bey: Bariton

Beyoğlu: Tenor

Yardımcı Roller:

I. Subaşı: Bas

II. Subaşı: Bariton

İhtiyar Kadın: Alto

I. İhtiyar: Bariton

II. İhtiyar: Tenor

Çoban: Tenor

1.Köylü: Bariton

2.Köylü: Bariton

3.Köylü : Bas

4.Köylü: Tenor

Alto Solo

Bariton Solo

Soprano Solo

Tenor Solo

Cengi

Operada kaç kişinin koro ve orkestrada görev aldığına dair kesin bir veri, opera binası yandığı için olmamakla birlikte, *Cumhuriyet* gazetesinin 19 Haziran 1973 tarihli baskısı bu sayıyı 129 kişilik koro ile 75 kişilik orkestra olarak belirtmiştir.

Köroğlu Operasının Konusu

I. Perde: Bey ve Bey'in oğlu ve adamları köylü halkı haksız yere soymakta, onlara zulüm yapmaktadır. Köylüler Beyoğlu ve adamları karşısında çaresizdir. Son baskında Beyoğlu köyün en güzel kızı Seyisoğlu'nun nişanlısı Günayım'a göz koymuştur. Genç kızdan yüz bulamayan Beyoğlu'nun karşısına Seyisoğlu dikilir.

Günayım'ın Seyisoğlu'nun nişanlısı olduğunu öğrenen Beyoğlu, konağa döndüğünde, babasına eli boş dönmesinin sebebinin köylüleri isyana sevk eden, konakta seyis olarak çalışan ve Kırat hakkında masal uyduran Seyisoğlu'nun olduğunu söyler.

Bunun üzerine Bey hiddetlenir ve Seyis'i çağırır. Ona daha önce bahsettiği Kırat'ı sorar. Yavru at oldukça cılız ve güçsüz görünmektedir. Seyis gelecek bahara kadar efsanevi güçte bir ata döneceğini söyler. Bey, Seyis'e inanmaz, kendisi ile alay ettiğini düşünür ve gözlerine mil çekilmesi emrini verir. Seyis'i Kırat'ı da yanına katarak köydeki evine yollar.

Haksız yere gözlerine mil çekilen Seyis evine gelir. Ölmeden önce mucizevi özellikteki Kırat'ı oğluna emanet eder. Kırat büyüyünce Bey'den öcünü almasını ister. Kederli eve Günayım'ın kaçırıldığı haberi gelir.

II. Perde: Günayım'ın Bey'in oğlu tarafından kaçırılmasına sonra Seyisoğlu keder içindedir. Kiziroğlu adamları ile köye Bey'e karşı savaşacak adam toplamak için gelir. Köyde Seyisoğlu ve anası ile karşılaşır. Seyisoğlu sessizdir. Ana, Seyis'in ölmeden önce Kırat'ı oğluna intikamını alması için bıraktığından bahseder ve oğlunun hareketsiz kalışından yakınıdır. "Artık o Seyisoğlu değil Koroğlu" der. Seyisoğlu annesinin bu sözünden sonra ayağı kalkar. "Ana ulu bir ad verdin bana Koroğlu! (Saygun, Batu,1978:37) diyerek yeni adını kabul eder. Kiziroğlu ile gücünü birleştirir ve Kırat'ı ile birlikte Çamlıbel'e gider. Bey'e karşı savaşmak için harekete geçerler. Günayım, Bey'in oğlu'nun konağında mutsuzdur. Köyünü ve Seyisoğlu'nu özlemiştir. Fakat Beyoğlu çoktan düğün emrini vermiştir. Köy halkı Kiziroğlu ile birlikte isyandır. Bey'in konağının önüne gelirler ve Bey'den Günayım'ı isterler. Fakat Bey, Günayım'ın başının kesilmesi emrini verir (Saygun vd.1978: 48).

III. Perde: Koroğlu geniş halk kitleleri ile görülür. Bey'le savaş başlamıştır. Koroğlu'nun Çamlıbel'de olduğu çobanın türküsü ile verilir.

Koroğlu, uzun bir savaştan sonra Bey, Bey'in oğlu ve adamlarından intikamını alır. Operanın sonunda mücadeleyi kazanan kahraman, Kıratının sesini duyduğunu onu çağırdığını ve gitmesi gerektiğini söyleyerek dağın doruğunda bulutlar arasında gözden kaybolur. Artık sıradan insan Koroğlu yerini yiğitlik ve iyilik sembolü Koroğlu'ya bırakır (Saygun vd. 1978: 68).

Saygun, Koroğlu destanını Türk'ün öz kültürünün sembolü olarak görmüştür. Operasında Koroğlu hikayelerinden ve türkülerinden yeni semboller yaratmayı ister. Besteci bu konuyla ilgili: "Koroğlu bende yavaş yavaş "zulme isyanın, barışı, sevgiyi, eşitliği arayan insanın, "Çamlıbel" bütün kötülüklerden arınmış bir dünyanın" Kırat "tertemiz ruh kazanmış insanı huzur diyarına ulaştıran yüce ruhun" sembolü haline geldi." demektedir." (Tanju, 2012: 112)

Besteci eserin ortaya çıkışı ile ilgili olarak: "Benim Anlayışına Göre Koroğlu" başlıklı yazısında konuyu daha da açar:

"...İnsanın acıdan sevgiden uzak, bütün kötülüklerin unutulduğu ve ancak sevgi ve kardeşlik güneşinin aydınlattığı bir huzur alemine kavuşmalarına duyduğu iştirak, konuyu işleyişim sırasında bana hâkim olan ana düşünce idi. Her şey bu fikir etrafında toplandı. Şekillendi. Halkta Koroğlu'nun türlü kollarımda şu düşünceyi dile getirmiş değil midir? Gerçekten, halk rivayetlerinde "Bolu Beyi" veya daha başka bir adla anılan "Bey" veya "han" zulümün ve adaletin buna karşılık Koroğlu zulme adaletsizliğe ve her türlü kötülüğe baş kaldırmanın sembolü değil midir? Beyin kişiliğini somutlaştıran karanlık ile, savaşta ışığa hasret, ışığa iman, sevgiye kardeşliğe iman şarttır. Yürekler bu sevginin ruhu ile bu hasretin

iştiraki ile dolup taşmadıkça başarı nasıl gerçekleşsin? ... Köroğlu'nun atı Kırat efsanevi yaradılıştaki ve güçte bir attır. Adı değişik memleketlere göre az çok farklı söylenen Çamlıbel ...Huzurun sükunun hüküm sürdüğü ışık ve engin sevgi ülkesidir. Kırat ancak ışığa hasret duyanları, engin sevginin ateşiyle yananları, Çamlıbel'e huzur ülkesine ulaştıran iman gücüdür. Köroğlu'nun bir rivayetten alarak Günayım adını verdiğimiz nişanlısına gelince, o yeni hayatların müjdecisi olan bir tohumdur, dallara yürüyen sudur. Güzelin, iyinin, sevginin kendisidir. Operanın konusu işte bu anlayışla işlenmiş ve hazırlanmıştır" (Altar.1993: 326-327).

Yukarıda da görüldüğü gibi Köroğlu operasının librettosu oldukça sade görünse de anlamca Türk Dünyasındaki Köroğlu destanlarının genel hatlarına uygun işlenmiştir. Operada başrol kahramanlarının adları yine sembolik olarak kullanılmış eserde geçen başrol karakterleri de bu düşünceye paralel olarak Bey, Bey'in oğlu, Seyis, Ana gibi genel kullanılan adlarla sınırlandırılmıştır. Sadece Köroğlu'nun nişanlısı "Günayım" adı bu durumu bozmuştur. Operada konunun geçtiği yüzyıl ve olayın geçtiği şehir hakkında Çamlıbel dışında somut bir bilgi yoktur.

Operanın librettosunda Köroğlu'nun bazı şiirleri de yer almıştır. Örneğin III. perdede kahramanın Çamlıbel'de olduğu halk arasında yaygın Köroğlu şiiri ile çobanın türküsünde verilmiştir:

"Her dorukta ayağımın izi var

Esen yele sevdiğimin nazı var

Yüreğimde bu toprağın sesi var

Özde sözde özlediğim Çamlıbel" (Saygun vd. 1978: 50).

Bu durum operanın Köroğlu kahramanlık destanını içerdiğini doğrulamıştır. Opera izleyicilerinin esere sempatisini arttırmıştır.

Saygun'un Köroğlu Operasında Ulusalçılık Akımı, Eserin Romantik Dönem ile İlişkisi:

Bestecinin "Köroğlu" operası incelendiğinde eserde Avrupa'da XIX. ve XX. yüzyılda ortaya çıkan çeşitli müzik akımlarının etkisi görülür. Bu akımlardan ilki ulusal opera akımıdır.

XIX. yüzyılda I. Dünya Savaşından sonra yeni devletler ortaya çıkmıştır. Bu devletler ulusal kimliklerini sanatın her alanında ve müzikte de ortaya koymaya çalışmıştır. Bu amaçla edebi milli konular ve ulusal kahramanlar geleneksel müzikle birleştirilerek, çeşitli müzik türlerinde özellikle operalarda işlenmeye başlar. Alman besteci Richard Wagner, Macar Béla Bartók, Norveçli Edvard Grieg, Çek Bedřich Smetana, İspanyol Manuel de Falla, Rus Modest Musorgsky bu tür eser veren en tanınmış

bestecilerdir. Saygun'un "Köroğlu" operası da XX. yüzyılda Türkiye'de filizlenen ulusal akımın sonucu olan bir yapıttır. Nitekim Saygun'un "Benim musikimin temelinde hep Anadolu'yu düşünmek vardır. Kerem'den sonra Köroğlu'nu düşünmeye başladım" demiştir (Tanju 2012: 112).

Saygun'un yaşıdığı dönem aynı zamanda Batı müziğinde romantik dönemin sonlarına denk gelir. Bu dönemde klasik müzikte var olan genel prensipler değişir. Saygun'un Fransa'da müzik eğitimini tamamladığı yıllar Romantik dönemde gelişen izlenimci (impressionist) müzik akımı etkilidir.

İzlenimci müzik,  ağdaş Fransız tasviricilik okulunun güzel bir parçasıdır. Bu akım ile birlikte akademik tasviricilik sanatı tamamı ile yeni bir bakış kazanır. Bu yeni yaklaşımda yaşam ve tabiat ile ilgili izlenimler hiçbir kurala bağlı olmadan serbestçe sanat eserlerine yansıtılır. İlk  nekleri Claude Monet (1840-1926), Edgar Dega (1834-1917), Camille Pissarro (1830-1903) gibi ressamların eserlerinde görülür. İzlenimci müzik ise ilk defa Fransa'da Maurice Ravel (1875-1937) ve Claude Debussy'nin (1862-1918) müziğinde görülmüştür. "Temel olarak geçmişteki uyumlu ezgi ve armonik anlayıştan uzaklaşmaya dayanan bu akımın ana ezgi malzemesi, kökü eski Mezopotamya uygarlığına kadar uzanan Ortaçağ gamları ile Uzakdoğu modlarına dayanır" (Y re, 2011: 6).

Saygun, Fransa'daki eğitiminde Fransız bestecilerin müziğini yakından tanımış ve bu müzik akımından etkilenmiştir. Köroğlu operasında Türk halk müziği motifleri ile izlenimci müzik yaklaşımını  zg n bir tarzda birleştirerek işlemiştir.

Köroğlu Operası'nın Müzik Analizi

Besteci, Köroğlu operasının müzik yazım dilini atonal olarak belirlemiştir. "Atonal", 'ton dışı müzik' demektir. Bu müzik tarzı Romantik dönemin sonlarında Avrupa'da doğmuştur. Yeni Viyana mektebi bestecileri bu tarzda çok eser vermişlerdi" (Say, 1997: 340, 531). Saygun bu yolla operasındaki müziği majör, minör gibi yakın gamlar ile sınırlamaz. Uzak tonlara geçişleri serbest şekilde yapılır. Eserde kromatik geçişlere sıkça rastlanır. Bestecinin bu yazım tarzı empresyonist akımla paralellik gösterir. Bu  zellikler Saygun'un Köroğlu operasının müzik dilini armonik olarak alışılmıştan uzak ve kendisine has tınılar ile zenginleştirir.

Saygun, Köroğlu operasını yazarken klasik opera yazım tarzından uzaklaşır. Eserinde operaya has olan uvertür, aya, çeşitli ansambl numaralarına yer vermez. Müzik serbest tarzda gelişir. Eserde Köroğlu, Ana, Bey, Bey'in oğlu için yazılan müzikler daha çok re itatifi andıran kısa melodileri içerir. Bu, müzikte izlenimci akımının özelliğine uygun düşer. Böylece, Saygun operada müziğinin akışını ve anlatım dilini formlarla

sınırlamaz. Bu yazım tarzı ilk kez Romantik dönem bestecisi R. Wagner'in operalarında geçer. Bu geleneği Saygun, Köroğlu operasında devam ettirir.

Besteci eserine konu olan köylü halkın rahatsızlığını ve içine düştüğü zor durumu perde başlarında seslendirilen orkestra ve koro için yazılan dramatik müziklerle sıkça duyurur. Koro müzikleri dört sestem, dokuz sese kadar uzanan geniş bir yelpazede işlenmiştir. (Ek-1: 9 sesli koro parçası örneği - Saygun: 46). Burada baskı ve şiddet gören sömürülen köylü halkın ıstırabı ve şikâyeti atonal müzikte katlanarak büyüyen zengin bir armoni ile verilir. Müzikte ikili, yedili gibi gergin havayı veren ses aralıkları sıkça duyulur. Armonide eksiltilmiş yedili ve non-akortlara rastlanır.

Besteci, Köroğlu, Bey'in oğlu, Bey, Günayım gibi başrollerin yanında halkın içinden olan sıradan insanlara soprano, alto, tenor, bariton, gibi değişik ses gruplarını çoban, yaşlı bir kadına koro ile birlikte yer verir. Böylece koro ile karakterize edilen halk yine halkın içinden karakterlerle güçlendirilir.

Koro en son III. perdenin üçüncü sahnesinde Köroğlu ile birlikte yer alır. Burada besteci, Köroğlu ile halkın savaşta tek vücut olduğunu yine Köroğlu'nun şiiri ile librettoda verir.

“Köroğlu

Hey!

Mert dayanır, namert kaçar!

Yiğitler ve Köylüler -Koro

Dağlar gümbür gümbürlenir

Koç yiğitler meydan açar,

Meydan gümbür gümbürlenir

Köroğlu

Yiğit kendini övende

Koro

Oklar menzili dövende

Kalkan şespere değende

Kalkan gümbür gümbürlenir.”

Bu sahnede Köroğlu, ölen sevgilisi Günayım'ı hatırlar, Kıratı'nın kendisini çağırdığını söyleyerek dağın doruğunda gözden kaybolur. Köroğlu

artık halkın arasında efsaneleşmiştir. Operanın son sahnesi oldukça melodik bir final müziği ile verilmiştir.

Daha önceki eserlerinde Türk müziğinin makamlarını kullanan Saygun, bu tutumunu Koroğlu operasında da sürdürmüştür. Burada modal armonide Türk makamları sık sık geçişlerde verilir. Eserde kontrpantal bir yazım tarzı vardır. Müzik araştırmacısı Zaur Rustemzade Koroğlu operasında geçen bazı makamları aşağıdaki gibi özetlemiştir: (Rustemzade:120-124)

“... Birinci perde ikinci sahne Seyis'in ariozosu “buselik” makamıdır. Bu bölümde Seyis, Bey'e kıratı anlatır (Ek-2 (No:107-a Seyis)). İkinci perde birinci sahne, Koroğlu'nun anasının yakarışı sahnesi “buselik” makamıdır (Ek-3 (No:145-Ana)). Birinci perde birinci sahnede çoban seslendirilir. Çobanın seslendirdiği reçitatif “rast” makamıdır (Ek-4). Beyoğlu “hümayun” makamıdır (Ek-5No:49-b (Rustemzade:122))”.

Operada kullanılan bu makamlar Türk milli destanı Koroğlu'nu Türk müziği elementleri ile bütünleştirir. Bunun dışında besteci, operanın librettosunun üçüncü perdesinin birinci sahnesinde Kiziroğlu'nun gelişini-arkadaşlarının gittikçe yaklaşan naraları ve seslendirdikleri neşeli bir türkü ile verir. Burada Kiziroğlu'nun arkadaşları köye girerken halk arasında hala yaygın söylenen "Kiziroğlu Mustafa hey" türküsünün sözlerine yer verir (Saygun vd. 1978: 52-53).

Besteci, Koroğlu'nu alışılmışın dışında tenor değil bas sesten seçmiştir. Saygun'un operadaki bu seçimi halkını bir baba gibi sahip çıkan mücadele eden Koroğlu rolüne yakışmıştır. Esere sıra dışı bir güzellik katmıştır. Besteci Koroğlu'nu sahnede gösterirken Koroğlu halk türkülerinde geçen bir melodiyi leitmotif gibi sıkça tekrarlamıştır. "Hey efeler hey hey!" motifi ile başlayan bu türkü operada “Hey yine de hey hey!” sözleri ile Koroğlu'nu ve onun selamını karakterize etmiştir.

Besteci orkestrada bütün çalgıların kapasite ve imkânlarını yoğun bir şekilde kullanmıştır. Eserde yaylı sazların kullanılışı Türk makamları ile bütünleştiğinde kemençe ve bağlama etkisi yaratmaktadır. Yine Çoban operada ney ile, Ananın ağıtı ise obua ile bütünleşmiştir. Burada seslendirilen obua Türk üflemeli çalgısı zurnayı hatırlatır. Böylece besteci Türk müziğinin çalgılarını Batı müziği çalgıları ile yakalar.

Besteci orkestra partisinde özellikle coşku ve heyecan yaratan sahnelerde Türk vurmali çalgılarına geniş yer vermiştir. Örneğin; operada üçüncü perdede köylülerin Bey'in adamını yakaladıkları sahnede vurmali çalgıların üstünlüğü hissedilir. Burada iki kös orkestraya destek verir.

Köroğlu'nun kahramanlaşması operanın finalinde davullarla kutlama havasında verilir. Türk geleneklerinde sıkça kullanılan davul Köroğlu operasında Türk vurmali çalgılarıyla desteklenir. Operada sıkça tempo değişiklikleri vardır. Saygun operasında Türk müziğinin özelliklerinden olan aksak ritme geniş yer vermiştir. Böylece, Türk müziğinin belirgin ritim özelliği Köroğlu destanıyla birleştirilmiştir. Unison pasajlar, akortlardaki ses yoğunluğu, Türk müziği makamlarını destekler. Eserde librettoda sonuna kadar ifade edilmeyen kısımlar müzik ile tamamlanır. Koro partileri çoktur.

Köroğlu Operası Temsilinin Provalarında ve Temsilden Sonra Çıkan Bazı Yorumlar:

Saygun, 16 Haziran 1973 tarihli *Cumhuriyet* gazetesine temsilden önce Köroğlu operası ile ilgili: "Ben söyleyeceklerimi notalara döküp söylemiş bulunuyorum. Bundan sonrası çok sevdiğim büyük sanatçı Niyazi Tağızade ile diğer arkadaşlarıma ait" demiştir. Besteci, üzüldüğü tek şeyin eserin libretto yazarı Batu'yu Köroğlu'nun temsilini göremeden toprağa vermek olarak belirtmiştir (Tanju 2012: 90).

Orkestra şefi Niyazi Tağızade:

"Köroğlu'nun atmosferi bana çok yakın olduğu için bu operaya ayrı bir hisle sarıldım (...) Saygun bu operasını öyle bir Türkiye ikliminde yazmıştır ki operanın tümü burcu Anadolu kokmaktadır. Samimi olarak söylüyorum Avrupa'nın pek çok ülkesinde Türkiye'deki kadar iyi kompozitörler yoktur. Türkiye'nin sanat alanında elde ettikleri bir zafer beni de, memleketimin insanını da bahtiyar kılar. Köroğlu operasının sanat dünyasında bir Türk zaferi şeklinde tecelli edeceğine inancım tamdır. Büyük profesyoneller zincirinde bir eser olan Köroğlu sanat dünyasında Türk'ün en güçlü bir örneği olacaktır".

16 Haziran 1973 tarihli *Cumhuriyet* gazetesine ayrıca eserin rejisörü Aydın Gün ve Köroğlu başrolünü canlandıran Ayhan Baran birer açıklamada bulunmuşlardır: "Aydın Gün: Zevkli bir çalışma yapıyoruz. Çok beğeniyor ve seviyorum, Köroğlu'nu. Kendi tarihimizle hesaplaşan bir eser bu. Bizim sanatımızın, bizim kültürümüzün en değerli tohumları var bu eserde. Bu toprağın ritmini ustaca dile getirmiş Adnan Saygun."

"Ayhan Baran: "Köroğlu'nda gerek koro gerek solo gerekse orkestrasyon bakımından Adnan Saygun'un diğer eserlerini aşan bir yorum var. Bunu daha ilk provalar sırasında açıkça fark ettik. Bu güzel eserler Cumhuriyetimizin 50nci yıldönümünde İstanbul Festivali gibi büyük bir sanat olayının açılışını yapmakla haklı gurur duyacağız" demiştir.

Saygun'un bazı eserlerinin basım haklarına sahip olan 'Southern Music Publishing Co. & Peer International Co.' temsilcisi Ronald Freed,

Köroğlu operasını İstanbul'da genel provalarda izlemiştir. Freed eseri bestecinin 'sanatının doruğu' olarak nitelendirmiş ve haklarını satın almaya karar vererek gazeteci yazar Zeynep Oral, 22 Haziran 1973 tarihinde *Milliyet Sanat* dergisinde şu açıklamaları yapmıştır:

"Müziğin evrensel bir dil olduğunu kabul edersek, en iyi dili kullananlardan birisi Adnan Saygun'dur. Müziğinde kendi ülkesine özgü nitelikler, motifler bulunmaktadır. Bunlarla evrenselliğe ulaşabilmektedir. "Köroğlu" operası bugüne dek bestelediği her şeyi bastırđı kanımca. Bu operayla kendini aşan besteci, sanatının zirvesine ulaşmıştır. Ancak Köroğlu'nun bana kazandırdığı bir başka şey de Türk operasının ne kadar g cl  olduğu bilincine varmamdır. Opera sanatçılarının olağanüstü sıcak, sağlıklı ve son derece tabii bir oyunları var. Köroğlu'nun baş oyuncusu Ayhan Baran'ın dünyanın sayılı seslerinden biri olduğunu büyük bir rahatlıkla söyleyebilirim... Nitekim şimdi amacım Köroğlu operasını bütün kadrosuyla Amerika'ya götürüp orada temsil vermelerini sağlamaktır. Ancak bunun için h k metinizin de yardımcı olması gerekir".

23-25 Haziran 1973 tarihlerinde opera İstanbul Açık Hava Tiyatrosu'nda başarıyla sahnelenmiştir. *Milliyet Sanat* dergisi 1974 yılında 1973 yılı sanatçılarını değerlendirmek üzere açık oturum düzenlemiştir. Bu toplantıda komisyonda olan Aydın Gün, Saygun'u yılın sanatçısı Köroğlu operasını en başarılı eser olarak göstermiştir. Gün, konuya dair şu açıklamayı yapmıştır:

"1973'te Türk operasında bir olay var. O da Adnan Saygun'un Köroğlu operasıdır. Köroğlu operasını gerek dramatolojisi, gerek orkestrasyonu, gerek opera seslerine uygulanması yönünden çok başarılı bir eser olarak görüyorum. Çok g cl  bir partiyon. Festival'de açık havada oynadık. Halkın reaksiyonu yerindeydi. Ben eseri her yönüyle Türk operasına büyük bir katkı olarak görüyorum... G cl  bir eserdir. Bu y nden yılın sanatçısı olarak Adnan Saygun'u gösteriyorum"

Müzakereler sonucunda yılın sanatçısı Adnan Saygun, yılın en başarılı eseri İstanbul Festivalinde sunulan "Köroğlu" operası seçilmiştir (Muratay, 1974: 6-7).

Eser 1977 yılında tekrar sahnelenmek istenmişse de bu gerçekleşmemiştir. Eserin herhangi bir kaydı yoktur.

Besteciye yakından tanıyan Türk sinema yönetmeni, senarist, yazar Halit Refiğ (1935-2009) (1991:9) Saygun'un ölümünden sonra "Saygun'un Müziğini Nasıl Tanırdınız?" adlı bir yazı yayımlamıştır. Refiğ burada bestecinin "Kerem" ve "Köroğlu" operalarına değinmiştir: "Bu eserlerin sahnelenme g cl kleri devlet operaları mensuplarını ürkütmektedir. Ama bu operalar her tür m zikseveri büyüleyecek olağanüstü ses ş lenleridir. Benim

inancıma göre Wagner ve Boris Godunov sonrası yazılan mükemmel operalardır. Ama ne yazık ki elde radyo yayını için uygun bir kayıtları yoktur” açıklamasıyla üzüntüsünü dile getirmiştir.

SONUÇ

Saygun eserlerini müzikte ulusalcı bir çizgide yazmıştır. Besteci aynı zamanda XX. yüzyılda gelişen modern çağdaki müzik akımlarına ayak uydurmuştur. Bu eserler arasında Köroğlu operasının önemli bir yeri vardır. Saygun’un bu yapıtında Türk kahramanlık destanı atonal tarzda yerel müziğin renkleri ile birleşen unison pasajlar, akortlardaki ses yoğunluğu, Türk müziği makamları ve Türk çalgı aletlerinin yerini alan Batı müziği çalgıları esere özgün bir tarz kazandırmış bu tarzı yine Türk müziğinde sıkça duyulan aksak ritimli müzik pasajları zenginleştirmiştir. “Köroğlu” operası “milli, modern ve aykırı” özellikleri ile benzersiz bir üsluptadır. Türk milli destanı Köroğlu’nu halkı ile sahnede müzikle başarılı bir şekilde birleştiren özgün bir operadır. Eserde cesaret, mücadele ve aşk bir aradadır. Her perde kahramanlık destanının gelişimini bir sonraki aşamaya başarıyla taşımaktadır.

“Köroğlu” operasında XX. Yüzyılda yükselen Klasik Batı müziğinin özellikleri ile birlikte Türkiye’de erken Cumhuriyet dönemi ulusallaşma hareketi Türk makamları ile yankısını bulmuştur. Eser milli müzik ve kültür değerlerini uluslararası platforma başarılı bir şekilde taşımaya adaydır. Fakat henüz Türkiye’de ve Türk müzik tarihinde dahi hak ettiği yeri alamamıştır. Türkiye’de opera repertuarında bir an evvel layık olduğu yeri bulmalıdır.

KAYNAKÇA

16 Haziran 1973, "Cumhuriyet" gazetesi, sayfa 5).

ALTAR, Cevat M. (1993). Opera Tarihi Cilt-4, İstanbul: Kültür Bakanlığı, Acar Matbaacılık.

ARACI, Emre (2001). Ahmed Adnan Saygun Doğu-Batı Arası Müzik Köprüsü, İstanbul: YKT,1532, Sanat-74.

BARAN, Güzide (2011). "Koroğlu Operasının Dramatik Yapısı". <https://web.archive.org/web/20150627032721/http://www.operaturkiye.com/wp1/index.php/yazilar/1-eser-analizleri/koroglu-operasinin-dramatik-yapisi.html/> Erişim: 28.08.2018

ERDURAN, Leyla (1973). "Koroğlu Operası," Milliyet Magazine Sayı-71:16

ERDURAN, Leyla 1973). "Ünlü Eserler İstanbul Festivalinde". Milliyet Magazin, Sayı:71 6-9.

KARADAVUT, Zekeriya (2002). Koroğlu'nun Ortaya Çıkışı, Bişkek: Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi Yayınları: 10 İlimi Eserler Dizisi: 2.

KÜÇÜK, Kemal (2007). Türk Müziğinin Kutup Yıldızı Adnan Saygun, İstanbul: Doğu Yayıncılık.

MURATÇAY, Zekai (1974). "Yılım Sanatçısı Adnan Saygun". Milliyet Sanat dergisi Sayı:61.

ORAL, Zeynep (1973). "Adnan Saygun" .Milliyet Sanat dergisi, Sayı-38 : 3-4

REFİĞ, Halit (1991). "Saygun'un Müziğini Nasıl Tanımalı?" Milliyet Sanat dergisi, Sayı:256/15 :9-10.

RUSTEMZADE, Zaur "по мотивам великого стазания" из работ молдыковедов турция" Türkçeye tercüme: "Büyük Durağanlığa Dayalı" Gençlerin Eserlerinden, Türkiye (121-124). İnternet adresi: Erişim: 14.07.2021. 4Oz4UNioC94Q49wYCtF1ZBTuuzcgV3H8MHJSrh1g.pdf

http://188.235.153.196:88/CGI/irbis64r_17/cgiirbis_64.exe

SADUN, Tanju (2012). Adnan Saygun'larda Çay Sohbetleri. İstanbul: Pan Yayıncılık

SAY, Ahmet (1997), Müzik Tarihi. Ankara:Adalet Matbaası.

SAYGUN Adnan, Köroğlu Müzik Notası El Yazması, Ankara: Bilkent Üniversitesi Adnan Saygun Merkezi.

SAYGUN, Adnan ve BATU, Selahaddin (1978). Köroğlu Libretto. İstanbul:Yenilik Basımevi.

ТАНІТОВ Керим (2008). Üzeyir Hacıbeyli Ömür Salnamesi (1885-1948) Bibliyografiya: Bakı, Şarq-Qarb.

YÖRE, Seyit (2011). “Çağdaş Müzik: “Bestecilik Ana Akımları, Teknikleri ve Başlıca Besteciler”, Ç. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 20; Sayı 3, 2011, Sayfa:1–20.

Касимова С., Багиров (1986). Н. Азербайджанская советская музыкальная литература. Издательство Баку, "Маариф", / Kasimova S., Bagirov N. (1986) Azerbaycan Sovyet Müzik Edebiyatı. Bakü: “Maarif” Yayınevi,1986.

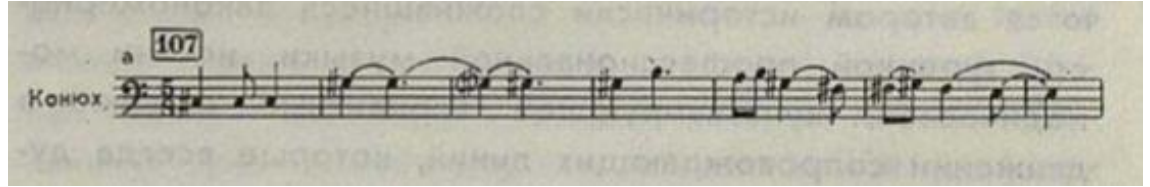
Келдыш Г.В. (1990). Музыкальный энциклопедический словарь. Издательство “Советская энциклопедия. Москва. / Keldysh G.V. (1990.) Müzikal Ansiklopedik Sözlük, Moskova: “Sovyet Ansiklopedisi” Yayınevi, 1990.

EK NOTALAR

46) EK NOTA-1 1.Perde 9 sesli koro parçası örneği(A Saygun:

The image shows a handwritten musical score for a 9-voice chorus. The score is divided into three sections: 'Kızlar' (Girls) with 5 staves, 'Köylüler' (Villagers) with 4 staves, and a piano accompaniment at the bottom. The lyrics are in Turkish, and the music is in a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

EK NOTA-2 Birinci perde ikinci sahne Seyis'in ariozosu "buselik" makamıdır. Bu bölümde Seyis, Bey'e kıratı anlatır. (Rüstemzade: 121)



EK-NOTA-3. II. Perde, birinci sahne, Köroğlu'nun anasının yakarışı sahnesi "buselik" makamı. (Rüstemzade:121)

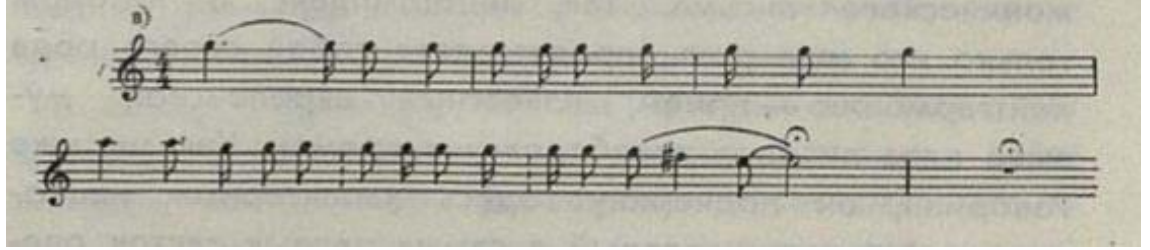
145
Ob.
Matъ
V-ni I

a piacere

Three staves of music. The top staff is for Oboe (Ob.), the middle for Soprano (Matъ), and the bottom for Violin I (V-ni I). The key signature has one sharp (F#). The Soprano part has the instruction 'a piacere' above it. The Violin I part features a prominent triplet of eighth notes. The Oboe part has a long, sustained note. The music is in 2/4 time.

A. Adnan Saygun'un Koroğlu Operası ve Türk Müzik Tarihindeki Yeri ve Önemi 19

EK NOTA 4- Birinci Perde birinci sahnede çobanın seslendirdiği bölümde duyulur, Çobanın seslendirdiği makamsal reçitatif “rast” makamıdır (Rüstemzade:121).



EK NOTA 5- Beyoğlu “hümayun” makamıdır. (Rüstemzade:122)



----- Araştırma makalesi -----

ORTA ÇAĞDA SU KADINI: THÜRİNG VON RINGOLTINGEN'İN MELUSİNE UYARLAMASI VE İHANET MOTİFİ ÜZERİNE

Betül YALÇINKAYA AKÇİT *

Öz

Orta Çağ Avrupası'nda doğüstü varlıklar hayvan olarak kabul edildiğinden yaygın bir biçimde hem kilise tasvirlerinde hem edebiyatta yer almışlardır. Bunun sebebi olarak insan ve hayvan arasındaki sınırların belirsizleştirilerek geçişken bir figür tasviri ortaya koyma düşüncesi görülmektedir. Bu nedenle hem kilise tasvirlerinde hem de edebiyatta melez varlıklar ön plana çıkmaktadır. Özellikle üst gövdesi insan, alt gövdesi ise yılan ya da balık görünümünde olan ve yaşam alanı sular olan doğüstü varlıklar çeşitli bağlamlarda edebiyatın konusu olmuştur. Bu varlıklar arasında yer alan ve bir su kadını olarak bilinen Melusine, Orta Çağ Avrupası'nda çeşitli eserlerde işlenerek nihai şablon özelliklerine 14. yüzyılın sonları ile 15. yüzyılın başı civarında Jean d'Arras ve Couldrette adlı iki Fransız yazarla ulaşmıştır. Melusine anlatılarının temeli, yasağa bağlı olan bir evliliğe ve onu takip eden ihanet motifine dayanmaktadır. Melusine konusunun en eski Almanca hali ise Thüring von Ringoltingen'in 1474'te basılan nesir romanıdır. Çalışmada öncelikle Ringoltingen'in Melusine uyarlamasını kaleme almasındaki nedenler göz önüne alınarak yazarın temel anlatı şemasında farklılaştırdığı noktalar ve Melusine figürünü işleyiş biçimi incelenmiştir. Ardından eserde yer alan ihanet motifinin iki

* Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.
e-posta: byalcinkaya@ankara.edu.tr
ORCID: 0000-0001-6095-6440

Geliş/Received: 30 Mayıs 2022 / 30 May 2022
Kabul/Accepted: 20 Eylül 2022 / 20 September 2022
DOI: 10.53372/turkoloji.1123173

aşamadan oluşması, Melusine gibi doğaüstü bir varlığın ebedi ruha sahip olma arzusuyla ilişkilendirilerek açıklanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Orta Çağ, Su Kadını, Melusine, Thüiring von Ringoltingen, İhanet Motifi.

THE WATER WOMAN IN THE MIDDLE AGES: ON THURING VON RINGOLTINGEN'S ADAPTATION OF MELUSINE AND THE BETRAYAL MOTIF

Abstract

Supernatural beings were considered as animals in medieval Europe and for this reason were widely included in both church iconography and literature. This emerged from the idea of a transitive figure that blurred the boundaries between human and animal. Thus, hybrid beings come to the fore both in church descriptions and in literature. In particular, supernatural beings whose upper body is human, lower body is in the form of a snake or fish, and whose habitat is water have been the subject of literature in various contexts. Among these supernatural beings, Melusine, known as a water woman, was developed in various versions in medieval Europe and reached its final schematic features in two French writers, Jean d'Arras and Couderette, written around the End of the 14th and the beginning of the 15th century. The basis of melucinic narratives is based on a taboo-bound marriage and the motif of betrayal that follows it. The oldest German version of Melusine is the prose novel by Thüiring von Ringoltingen, published in 1474. This study examines the motivations for Ringoltingen's writing of his Melusine adaptation, the points at which he differentiates in the main narrative scheme and the way he portrays the Melusine figure. In addition, this study discusses the two-staged betrayal motif in Ringoltingen's by associating this two-staged motif with the desire of a supernatural being like Melusine to attain an eternal soul.

Keywords: Middle Ages, Water Woman, Melusine, Thüiring von Ringoltingen, Betrayal Motif.

Giriş

İnsan yaşamında açıklanamayan şeyleri açıklayabilme görevini üstlenen doğaüstü varlıklar antik çağlardan bu yana neredeyse bütün kültürlerde görülmektedir. Bilinmeyeni bildirme, görülmeyeni görünür kılma ya da hissedilmeyeni hissettirme gibi insanî yetilerin çok ötesinde özelliklerle halk inanışlarında sıklıkla yer almaktadırlar. Özellikle Orta

Çağda doğüstü efsanevi varlıklar hayvan olarak kabul edildiğinden modern döneme göre oldukça farklı bir hayvan algısı mevcuttur (Obermaier 2009: 1). Yerli, egzotik ve fantastik hayvanlar arasındaki sınır o dönemde oldukça geçiştir. Öyle ki Orta Çağ Avrupası'nda ejderha, basilisk¹ ve grifon² gibi varlıklar egzotik ya da az bulunur ama gerçekçi varlıklar olarak bilinirken Bestiarium'larda (Orta Çağ alegorik hayvan hikâyeleri koleksiyonu) yer alan hayvanlar genellikle fantastik özelliklere ya da alışılmadık biçimlere sahiptir. Doğüstü varlıklar ve canavarlar Orta Çağın hayali ve ikonografik etki alanında yaygın görülürken kimi Livyatan gibi İncil'e kimi Hidra gibi Yunan-Roma mitolojilerine dayandırılmış kimi birçok başka varlık ise doğu kültürlerinden Orta Çağ Avrupa kültürüne geçmiştir (Le Goff vd. 2006: 128).

Diğer dönemlere kıyasla Orta Çağda yoğun biçimde hayvan tasvirleri kullanılmıştır. Öyle ki kiliselerdeki en önemli dekorasyon unsuru olarak papazların ve inananların günlük görüş alanında sürekli yer almışlardır (Pastoureau 2006: 269). Hristiyanlık öncesine ait mitolojik unsurlar insanın hayvanın devamı olduğuna ilişkin düşüncenin en önemli referansı niteliğindedir. Nitekim Orta Çağ kiliselerinin cephelerinde örneğin Melusine adı verilen yarı insan yarı yılan biçiminde betimlenen melez hayvanlar görülmektedir. Buradan hareketle Orta Çağda betimlenen hayvan figürlerinin insan ve hayvan arasındaki sınırları belirsizleştirerek geçişken bir figür tasviri ortaya koyduğunu söylemek mümkündür. Fantastik yaratıklar arasında en dikkat çekici olanlar vücutları hayvan, bitki ve insan uzuvlarının birleşiminden meydana gelen ve farklı hayvansal özelliklere sembolik ya da metaforik olarak sahip olabilen melez varlıklardır (Godlewicz-Adamiec 2019: 28). Dönemin inanç hayatında bu denli büyük bir yer kaplayan doğüstü varlıkların çağlar boyunca edebiyata konu olması da elbette kaçınılmaz olmuştur. İlk tip, ilk konu, ilk sorunsal olarak da nitelenebilecek bu kurgu örneklerinin ilk öncüleri Orta Çağ'ın yazılı aktarımdan önce var olan sözlü aktarım döneminde mevcuttur (Bayraktar 2021: 1). Bunlar arasında su kadını olarak tanımlanan varlıklar öne çıkmaktadır.

¹Bir yılan veya kurbağa tarafından bir tavuk yumurtasından çıkarıldığı söylenen ve genellikle yılan kuyruklu bir horoz olarak tasvir edilen, ölümcül bakışlara sahip antik ve ortaçağ dönemlerine ait mitolojik yaratık (DUDEN-Online, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Basilisk>).

²Kartal başlı ve pençeli ve aslan gövdeli, kanatlı efsanevi varlık (DUDEN-Online, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Greif>).

Su Kadınının Mitolojik Kaynağı: Sirenler

Edebiyattaki su kadını motifinin kaynağı olarak Yunan mitolojisinde geniş bir yer tutan ve nehirlerin, pınarların, çeşmelerin ve su kaynaklarının koruyucusu kabul edilen su kaynağı perileri görülmektedir. Bölgesel kültlerde su kaynağı perisi olarak anılan Sirenler sıklıkla doğurganlık tanrıçası olarak onurlandırılmakta, koruyucusu oldukları suların ise şifalı olduğu kabul edilmektedir (Bloch 1902: 512). Su kadını mitosunda yer alan melez varlıkların kaynağı olarak antik döneme ait Sirenlerin gösterilmesinin sebebi ise müziğe yatkın olmaları ve bu sayede baştan çıkarıcı şarkılar söylemeleri, çekiciliklerinin yalnızca güzelliklerinden değil sahip oldukları mükemmel sestten kaynaklanması (Schmitz-Emans 1997: 181) ve yarı insan yarı kuş benzeri bir vücuda sahip olduklarından bir karmaşa içinde olmalarıdır (Herwig 2008: 118).

Sireneler edebiyat alanında da baştan çıkarıcı özellikleriyle yer almıştır. Örneğin Homeros'un M.Ö. 8. yüzyıla ait *Odyseia* destanında Sirenler kesinlikle insanlardan daha güçlü olan tanrısal, ama aynı zamanda çekici ve erkekleri baştan çıkarıcı varlıklar olarak tasvir edilmiştir. Homeros, Sirenlerin sıra dışı seslerinin yanında hava olaylarına etki etme yeteneği ile doğüstü bilgisine de vurgu yapmaktadır (Trüpel-Rüdel 1987: 11-12). Antik düşünceye göre Sirenler denizlerin çocuğu olarak kabul edilmektedir. Geç antik dönemde ise Sirenler ve su kadınlarının bir karışımı görülürken Hristiyan ikonografisinde kadın ve kuş uzuvlarından oluşan bu melez varlığın yerini kadın ve balık uzuvlarından oluşan bir melez varlık almıştır (Schmitz-Emans 1997: 182). Balık uzvu olarak ise genellikle tek parça ya da kimi zaman iki parçadan oluşan bir balık kuyruğu tasvir edilmektedir (Herwig 2008: 119). Orta Çağa gelindiğinde ise Sirenler büyük bir dönüşüme uğramaktadır. 11. ve 12. yüzyılın Hristiyan yazarları da onları dünyevi cazibe ve baştan çıkarma kavramlarının somut göstergesi haline getirmiştir. Artık tanrısal olan yönleri de tamamen kaybolarak kötücül ile şeytani olanın yanında anılmaya başlamışlar ve Hristiyanlık, Sirenleri "canavar/kötü ruh" ilan etmiştir (Trüpel-Rüdel 1987: 16). Paracelsus ise Sirenleri "monstra" olarak nitelemiş ve alt gövdeleri balık kuyruğu biçiminde olduğundan ve aynı nedenle de doğurganlık işlevine sahip olmadıklarından onları "dişil olmayan" biçiminde tasvir etmiştir. (Peter 2016: 6). Brockhaus'un (1895: 1001) sözlüğünde ise "denizkızı" maddesi altında *Skylla*'ya³ da yer verilerek antik Sirenlere gönderme yapılmakta ve

³ Yunan mitolojisinde rıhtımda pusuya yatmış biçimde gelip geçen denizcileri bekleyen altı başlı deniz canavarı.

Skylla'nın bir denizkızı olduğu belirtilmektedir. Buradan hareketle sözlüğün kaleme alındığı dönemde denizkızı ifadesiyle kastedilenin Sirenler olduğu anlaşılmaktadır.

Soy Anası Melusine

Erken Orta Çağda ele alınan Sirenler, daha genel bir tanımlamayla ifade edilecek olursa su kadını motifi, geç Orta Çağda kuş benzeri insan-hayvan karışımı bir varlık olarak tasvir edilmekten uzaklaşarak daha çok insan formunda, haftanın bir günü ejderha ya da yılan kadına dönüşen bir su kadını halini almış ve Melusine metinleri olarak adlandırılan bir edebiyat altında toplanmıştır. Antik anlatılardan bilinen ve bir görme yasağı üzerine kurulmuş Amor ve Psyche hikâyesinde ölümlü bir kadın olan Psyche, tanrı Amor ile bir araya gelerek sonunda Olympos dağında kayıplara karışırken Orta Çağ metinlerinde bu anlatı şemasındaki cinsiyet rolleri yer değiştirmektedir. Kadın, insanlara ait olmayan bir dünyadan gelen ve kendisine çeşitli formlar atfedilen doğüstü bir varlık olarak sunulmaktadır. Öyle ki örneğin kadın, bilinmeyen bir alem olarak anılan Avalonlu bir peri, ejderha ya da canavar olarak tasvir edilebilmektedir. Bu dişil varlığın Melusine olarak anılması ise ancak geç Orta Çağ'a rastlamaktadır (Lundt 1991: 30). Olağanüstü yeteneklere sahip olmasının yanında Melusine anlatılarının tipik özellikleri arasında cinsellik motifi görülmektedir. Zira ölümlü erkeklerle aralarındaki ilişkinin uyumlu olarak addedilebilmesi, bu birliktelikte yer alan yasağa yani Melusine'yi cumartesi günleri banyo yaparken görmemeye riayet edilmesiyle mümkün olacaktır. Melusine'nin haftanın bir günü geçirdiği dönüşümün nedeni kendi annesi tarafından kocasının intikamını almak amacıyla lanetlenmiş olmasıdır. Lanete göre haftanın bir günü kendi doğal yaşam alanında sahip olduğu yarı insan yarı hayvan görünümüne sahip olacaktır. Evliliğin sürmesi için ise dönüşüm gününü eşinden gizlemesi koşuluyla mümkündür. Ancak ölümlü erkeğin bu yasağı merak ya da baskılar sonucu delmesiyle birlikte mutlulukları da zedelenmektedir. Nitekim bunu takip eden ayrılık, Melusine'nin dönüşmesi yani lanetin gerçekleşmesi ya da erkeğin hatasını ölümle ödeyerek acımasızca cezalandırılmasına neden olmaktadır. Yasağın delinmesiyle karmaşık bir hal alan bu yapıyı Friedrich Panzer (1902: VII-CXXXIII) "gestörte Mahrtenhe" olarak adlandırmaktadır. Handwörterbuch des Aberglaubens'a (Bächthold-Stäubli 1987: 1508-1512) göre "Mahr" ya da "Mahrt" ifadesi Almanca "Alp" (T. karabasan, gece gelen korkutucu ruh vs.) sözcüğünün Cermencesidir. Böylece *Mahrtenhe* ifadesi, korkutucu bir ruhla bir insanın evliliğini tanımlamak için kullanılmıştır. "Stören" eylemi ise sıfatlaştırılarak (gestört) "bozuk" anlamını almış ve "gestörte Mahrtenhe" ifadesi, söz konusu evliliğin dayandığı tabuların ihlal edilerek evliliğin

bozulması anlamında kullanılmıştır. Buradan hareketle, Orta Çağda işlenen su kadını motifini temsil etmesi bağlamında Melusine, ölümlü bir şövalyeye evlenerek doğal yaşam alanından uzaklaşmış bir biçimde ağırlıklı olarak soylu çevrelerde tasvir edilen, görünmezliği sayesinde de şövalye sınıfı içinde etki sahibi olan melez bir varlıktır.

Çoğu Melusine metninin Orta Çağda kaleme alındığı düşünüldüğünde ise o dönem Melusine motifinin popülerliğinin ve şövalye yaşantısına etkisinin göz ardı edilmeyecek düzeyde olduğu anlaşılmaktadır. Öyle ki günümüzde Fransa'nın Yeni Akitanya bölgesinde yer alan Poitou'da 10. yüzyıldan itibaren var oldukları bilinen Lüzinyan kontlarının soy anasının⁴, 13. yüzyıla ait bir anlatıda yer alan yarı insan yarı hayvan bir varlık olarak betimlenen Melusine olduğu kabul edilmektedir (Petzoldt 2014: 130). Melusine adı Fransızca "mère" ve "lusine" sözcüklerinin bir araya gelmesinden türeyerek "Lüzinyanların soy anası" anlamına gelmektedir (Syfuß 2006: 65). Orta Çağ ve erken modern dönemde, Melusine figürü, bu soyun tamamının güçlü soy anası olarak kabul edilmiştir. Pazardan cumaya kadar insan vücuduna sahip olan Melusine cumartesi günleri yılan ya da ejderha görünümü almaktadır. Anlatının temelinde ölümlü bir adam olan Reymund'un Melusine adındaki periyle ilişkisi ve buna bağlı aile tarihi yer almaktadır. Melusine her cumartesi yılanı dönüştüğünden Reymund'un cumartesi günleri Melusine'yi görmesi yasaktır. Evlilik ancak bu görme yasağına uymak şartıyla gerçekleşebilir. Bunun karşılığında ise Melusine eşine başarı, itibar ve zenginlik verecektir. Böylece Melusine sayısız kale inşa ettikten sonra on oğul dünyaya getirir. Ancak Reymund, yasağın çiğnenmesi için kandırılır. Yasağın çiğnenmesiyle Reymund, servetini ve eşini kaybeder. Melusine'den doğan çocukları ise Reymund'la kalır. Sırrı açığa çıkan peri ortadan kaybolur ve böylece doğaüstü soy ananın hikâyesi sona erer.

Melusine'nin canavar olup olmadığıyla ilgili tartışmaların kaynağı ise bir günlük fiziksel değişimde yatmaktadır. 18. yüzyılın sonuna kadar Melusine ne denizkızı ne de su perisi olarak kabul edilmiş, antik Siren mitosuyla dahi ilişkilendirilmemiştir. Baştan çıkarıcı balık kuyruklu su perisi imgesi ancak 18. yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkmıştır. Fransız peri masallarının alımlanması ve romantiklerin halk inanışlarına ilgisinin

⁴ Almandaca "Stammutter", İngilizcede "Ancetress" olarak bilinen bu sözcüğün Türkçe karşılığı "soy atası" olmasına rağmen çalışmada soy atalığı görevini üstlenen melez varlık dışı olduğundan çalışmanın tamamında "soya anası" kavramının kullanılması uygun görülmüştür.

artmasıyla edebiyattaki Melusine konusu, geleneksel denizkızı görüntüsü ile Siren mitosunun bir karışımı haline gelmiştir (Steinkämper 2007: 11). Nitekim romantik dönem sanat masallarında yer alan denizkızı anlatısı Melusine'yle kısmen ilişkilendirilebilir gibi görünse de temelde anlatı şeması ve motifler bakımından farklılıklar mevcuttur.

İlk Orta Çağ Melusine Romanları

Edebiyatta işlenen Melusine figürü, anlatının merkezinde yer alarak ailenin içinde bulunduğu refahın kaynağı görevini üstlenmektedir. Lüzinyan ailesinin soy anası olarak görüldüğünden ün ve gücü beraberinde getirmektedir. Ancak bu olumlu özelliklerinin yanında onu ilginç kılan özellikleri de bulunmaktadır. Örneğin, haftada bir gün dönüştüğü kendine özgü görünüşü nedeniyle genelde canavar, peri ya da canavarlaşmış peri olarak tasvir edilmektedir (Steinkämper 2007: 81). Günümüz gözüyle değerlendirildiğinde ise Melusine figürü genelde erkeklerin aklını başından alan ve onların çöküşüne neden olan su elementine ait *femme fatal* bir varlık olarak görülmektedir. Ancak Orta Çağda Melusine bu bağlamda değerlendirilmemiştir. O dönem baştan çıkarıcı bir figürden çok soy anası olan bir Siren biçiminde görülmüştür. Orta Çağ Melusine figürüne atfedilen üç ana rol bulunmaktadır. Birinci rolde erkeğe evlilik teklif eden ve onu böylece etkisi altına alan baştan çıkarıcı dişi varlık olarak tasvir edilmektedir. İkincisinde eşine evliliğin başında da açık ettiği üzere yeminin bozulmasıyla gelecek olan felaketin sebebidir. Son ve belki de en önemli rolü ise oldukça doğurgan bir yapıya sahip olmasıdır (Kraß 2010: 97). Zira bu sayede hem dişiliği vurgulanmış hem de bir soyun devamını sağlamadaki en büyük görevi üstlenmiştir.

Melusine konusunun edebiyattaki ilk örneği genel kabule göre Gervasius von Tilbury'nin "Otia Imperialia" (1210 civarı) adlı eseridir. Bu eserde sonraki Melusine anlatısının çekirdeğini oluşturacak önemli unsurlar mevcut olsa da Hans-Gert Roloff (2005: 160), Tilbury'nin eserinde anlatının masalsı karakterinin hala büyük ölçüde korunmuş olduğunu ileri sürmektedir. 13. ve 14. yüzyıllar boyunca ise Melusine anlatısı asil bir Fransız soyu olan Lüzinyan ailesiyle ilişkilendirilerek masalsı unsurlarından arındırılmış ve asil bir ailenin soyunu dayandırdığı bir efsaneye dönüşmüştür (Klinger 2003: 49). Buna göre peri Melusine, Lüzinyan ailesinin soy anası olarak stilize edilmiştir.

Konunun edebi uyarlamalarının nihai hali ise 14. yüzyılın sonları ile 15. yüzyılın başı civarında yazılan Jean d'Arras ve Couldrette adlı iki Fransız yazara aittir. Her iki yazarı, metni kaleme almak için

görevlendirenler bu soylu ailenin torunları veya halefleri olduğundan metinler de Lüzinyan soyuna ve onların Parthenay koluna dayandırılmıştır (Kellner 2004: 416). Alanla ilgili çalışmaların ortak kabulüne göre metinler 12. yüzyıldan itibaren din adamları tarafından aktarılagelen peri anlatılarının ortak anlatı şemasına dayandığından içerik olarak büyük ölçüde örtüşse de biçim bakımından farklılıklar olduğu bilinmektedir. Örneğin d'Arras metnini nesir türünde kaleme alırken Couldrette Orta Çağ saray epiğini örnek alan bir manzum roman ortaya koymuştur. Özellikle Almanya'da çok sevilen Melusine konusunun bilinen en eski Almanca uyarlaması ise Bern meclis üyesi Thüning von Ringoltingen'in 1456'da bitirdiği ve ancak 1474'te basılan nesir romanıdır. Bu eser Fransa'da az ilgi gören Couldrette'in manzum romanının Almanca uyarlamasıdır (Harf-Lancner 1993: 504). Ringoltingen'in Fransızca uyarlamasını hangi yolla edindiği ise henüz netlik kazanmasa da konuyla ilgili savlardan biri, Fransızcasının Hochberg-Sausenberg uçbeyi Kont Rudolf von Hochberg tarafından Bern'e getirildiğidir (Müller 1990: 1021). Nitekim Thüning von Ringoltingen'in Melusine'yi Hochberg'e hizmet etmek ve onu onurlandırmak için kaleme alması (Roloff 2005: 11) somut bir kanıt olmasa dahi bu savın geçerliliği konusunda ikna edicidir.

Melusine anlatılarının çıkış noktasının izlerini sürmek günümüzde mümkün görülmesi de (Scholz-Williams vd. 2003: 35) ölümlü bir erkekle ilişki kuran doğaüstü bir varlığın (genelde Melusine, Undine ya da yılan kadın gibi su kadınlarının) hikâyesi dünya edebiyatının anlatı şemaları arasında yer edinmiştir. Birçok kültürde de yer bulan su kadınıyla ilgili bu şematik anlatılar çeşitli türlerde bugün dahi Jean Giraudoux ya da Ingeborg Bachmann gibi yazarlar aracılığıyla okura ulaşabilmektedir. Bu anlatılarda çoğunlukla peri olarak tasvir edilen su kadınıyla insan arasındaki ilişki genellikle açık veya örtük bir yasağa bağlıdır ve yasak çiğnendiğinde, yani dişil varlığın canavarı yönü gün yüzüne çıktığında (Kellner 2004: 398) ise ayrılık kaçınılmaz hale gelmektedir.

Thüning von Ringoltingen'in *Melusine* Uyarlaması

Thüning von Ringoltingen, Bern'in bir bölgesinde yaşayan çiftçi bir ailenin oğludur ve ailenin soyadı "Zigerli"dir. Aile, 14. yüzyılda Bern şehrine taşınca ticaret ve yatırımlar sayesinde varlıklarını arttırmış soylu ailelerle yapılan evlilikler ve şehirli memur giyimi sayesinde de saygınlık kazanmıştır. Bu nedenle Thüning'in büyükbabası "Zigerli" olan soyadlarına bir de asil bir aileye yakışır biçimde (Roloff 2005: 157), soyu tükenmiş bir şövalye ailesine dayanan (Müller 1990: 1020) "von Ringoltingen" adını

eklemiştir. Şehrin nüfuzlu ve varlıklı iş adamlarından biri olan Thüiring'in babası ise önceki soyadını tamamen kaldırmış ve ailenin yalnızca von Ringoltingen olarak anılmasını sağlamıştır. Ağabeyi Heinrich şövalye olurken, Ringoltingen de babasının mülklerini devralmıştır. Ayrıca kaleme aldığı *Melusine*'den yola çıkarak Fransızca ve Latince bilgisiyle iyi eğitilmiş ve bilgili bir adam olduğu anlaşılmaktadır (Roloff 2005: 22). *Melusine*'yi kaleme aldığı yıllarda Thüiring von Ringoltingen büyük konsey üyesiyken icra memurluğu ve dört kez belediye başkanlığı görevlerini de yürütmüştür. Yaşamının sonuna yaklaştığında ise babasından devraldığı varlıkları tamamen bitirmiş ve soyunu devam ettirecek bir erkek evladı olmadan 1483 civarı hayatını kaybetmiştir. Kaleme aldığı tek edebi eser ise *Melusine*'dir (Ott 2016: 213-214).

Thüiring von Ringoltingen'in *Melusine* anlatısının Almanca uyarlamasını kaleme almasındaki itici güçler göz önüne alındığında en göze çarpanı soylu bir yaşam biçiminin parçası olma isteğidir. Zira Thüiring von Ringoltingen asiller sınıfına sonradan dâhil olmuş, deyim yerindeyse sınıf atlamıştır. Bu nedenle Bern şehrinin soyluları ile üst tabakaya dâhil olan varlıklılar arasında süren tartışmada (Twingerherrenstreit 1469-71) kendi soyunu kanıtlamalı ve savunmalıdır (Müller 1990: 1021). Nitekim Orta Çağda soylu ailelerin soyunu dayandırdığı unvan yoktan var olamayacağından, tarihin bir noktasında karşılık bulmalıdır. *Melusine* anlatısında bu unvanın kaynağının bir tarafı yarı canavarsı bir dünyaya dayanmaktadır. Thüiring von Ringoltingen'in Almanca uyarlamasında soy atası olarak canavarsı dünya yerine burjuva hatta çiftçi bir aileye yer vermesi onun bu uyarlamayı kaleme almasını sağlayan itici güçlerden biri olduğunu düşündürmektedir. Nitekim Jean d'Arras ve Couldrette'in eserlerinde yer alan soy bağı Lüzinyan ailesine dayandırılırken Thüiring von Ringoltingen'in metni bu sıkı ritüel ve soy bağından ayrılmaktadır (Kellner 2004: 421). Ringoltingen bunun yerine anlatısını tüm Avrupa'nın soy tarihiyle ilişkilendirmeye ve tarihsel olarak doğrulamaya çalışmıştır. Ancak onun uyarlamasında yer alan bu uzaklardan gelen, kısmen huzursuzluk verici yabancı varlıkla uzlaşma girişimi, anlatının çekirdeğinde yer alan rasyonelleştirici ve mitsel yorumlama kalıplarını çelişkiye düşürmektedir. Kellner'in de işaret ettiği gibi (2004: 422) salt bu bağlamda ele alındığında eseri değersizleştirmemekle birlikte o dönem tuhaf ve maceralı olaylar anlatan diğer nesir romanlardan farksız hale geldiğini düşünmek gerekecektir.

Eserin ana figürü olan *Melusine*'yi anlamak ve konumlandırmak için fiziki özellikleri, davranışları, eşine ve topluma göre yerini daha yakından değerlendirmek faydalı olacaktır. Fiziksel bağlamda, üst gövdesi insan alt

gövdesi ise bir hayvana ait olduğundan doğanın bir mucizesi olarak tanımlanan Melusine'nin bu biçim çeşitliliği insanın doğal düzeniyle ya da kadın vücuduyla tamamen çelişmektedir. Bunun ötesinde metinden de anlaşıldığı üzere, Melusine'nin insanların sahip olduğu düzenden çok farklı bir düzen içerisinde sınıflandırılması gerekmektedir. Böylece, onun canavarı görüntüsü bu sınıflandırmayla açıklanabilir hale gelecektir (Classen 1994: 237-238). Melusine, doğumundan itibaren bir peridir ve peri geleneğiyle ilişkilendirilen, Avalon dağından gelen bir kraliçedir. Orta Çağda iç karakterin dış görünüşte bir yansıması bulunduğu inandırıldığından fiziksel çirkinlik ya da biçim bozukluğu kötü bir karakterin göstergesi olarak değerlendirilmiştir. Ancak Ringoltingen böyle bir algıya neden olmaktan kaçınarak, büyük olasılıkla okurda kötü bir izlenim yaratmamak adına Melusine'ye herhangi bir canavar özelliği atfetmemiştir. Bunun ötesinde, onu alışılmışın dışında ve insanüstü varlığını işaret eden bir güzellikte tasvir etmektedir. Ringoltingen, hem çok güzel hem de inançlı bir Hristiyan kadın tasviri sunarak kötü karakter sahibi olmakla ilişkilendirilmesi mümkün olmayan bir varlık ortaya koymaktadır. Alt gövdesinin yılan biçimli olması ise kötü karakterin bir göstergesi olarak değil onu diğer varlıklardan ayıran ve tanrının ona bahsettiği özelliklerinin (Steinkämper 2007: 101-102) bir belirteci olarak değerlendirilmektedir.

Thüring von Ringoltingen'in Melusine figürü hükümdar, soylu, eş, anne ve Hristiyan olarak tasvir edilmiştir. Bir yandan da kaleler, saraylar ve diğer malları nasıl var ettiği açıklanmadığından mistik bir havaya büründürülmüştür. Bu gizemli gücünün açıklanmayan yönü ve her cumartesi düzenli olarak kaybolması bir karmaşaya yol açmaktadır. Zira bu özellikler bir kadın ve yanı sıra hükümdarın görev ve sorumluluklarıyla ilişkilendirilememektedir. Burada kadının egemenliği ve anlaşılmazlığı, Junk'un (1989: 327) öne sürdüğü gibi Melusine'nin edebi uyarlamalarında dönemin kadın tasarımının bir yansıması olarak yönündeki görüşüyle de örtüşmektedir.

Ringoltingen eserinde Melusine'yi temel görevi eşine felaketi getirmek olan canavarlaştırılmış bir peri biçiminde tasvir etmekten kaçınmaktadır. Aksine onu soy anası olarak gurur duyulabilecek pozitif bir karakter olarak yansıtmaya çalışmıştır. Bu nedenle Melusine'yi ilk anda gizemli ya da yabancı biri olarak yansıtmaktan öte özellikle güzelliğini ön plana çıkararak bu yönünü vurgulamaktadır.

“Ve en güzel ve en genci ona geldi [...] Reymund güzel genç kadını gördüğünde ürktü ve kendisinin ölüp

ölmediğini ya da onun bir hayalet mi yoksa bir kadın mı olduğunu sorguladı.”⁵ (Ringoltingen 1991: 11).

Aynı biçimde Ringoltingen Melusine'nin büyüdü özelliklerini de geri planda tutmaktadır.

“>Sevgili Reymund amcaoğlunun ve beyinin öğütlediği, her şeye gücü yeten tanrının yardımıyla senin tarafından da uygulanmalıdır.< Kadının tanrıdan bahsettiğini duyduğunda Reymund oldukça rahatlayıp içinden şöyle geçirdi: Artık biraz rahatlayabilirim zira bu genç kız ne bir hayalet ne de inançsız biri, aksine Hristiyan kanına sahip ve inançlı biri. Ona dedi ki: Güzel soylu kadın, tüm kalbimi ve inancımı sizi dinlemek için size yönlendireceğim ve sizin bütün isteklerinizi yerine getireceğim[...].” (Ringoltingen 1991:13)

Melusine'nin inançlı bir Hristiyan olarak yansıtılmasının yanı sıra Ringoltingen Melusine figürünün kötücül değil de sıra dışı bir kadın olduğunu vurgulamak için iki özellikten daha yararlanmaktadır. Birinci özellik sadık ve sevecen bir eşe vurgu yapmaktadır. Buna göre Melusine eşini gönülden seven onun refahını isteyen bir eş olarak yansıtılmaktadır.

“Ona dedi ki: Sevgili kocam Reymund, aklınız tutulursa ya da korkuya sürüklenirseniz ya da tasalanırsanız, hastalanırsanız bana söyleyin. Böylece tanrının yardımıyla size elbette yardım edeceğim.” (Ringoltingen 1991:74).

İkinci özelliğin ise canavarsı peri görüntüsünün bertaraf edilmek istenmesi nedeniyle eklendiği düşünülmektedir. Buna göre Melusine sevecen bir anne olarak tasvir edilmektedir. Melusine'nin çocuklarıyla fedakâr bir biçimde ilgilenmesi ve bunun ötesinde oldukça fazla sayıda çocuk dünyaya getirmiş olması insanî yönünü de vurgulamaktadır. Bunun ötesinde Melusine ileride çok sayıda oğlu olacağını öngörerek daha çocuklarına hamile kalmadan oldukça büyük bir saray inşa ettirmektedir. Böylece Melusine'nin iyi bir Hristiyan, sadık bir eş ve anne özellikleri ön plana çıkarılmıştır.

Melusine'nin annesi tarafından kocasının öcünü almak amacıyla lanetlenmiş olması ise onun bir kadın olarak saray toplumu içerisinde zorluklarla karşılaşmasına neden olmaktadır. Melusine'nin sahip olduğu

⁵ Eserden yapılan tüm Eski Almanca alıntılar makale yazarı tarafından çevrilmiştir.

biçim çeşitliliği nedeniyle her cumartesi kendisini toplumdan soyutlaması gerektiğinden sarayın öngördüğü sorumlulukları ile eş ve anne olarak üstlendiği cinsiyet rolleri kısıtlanmaktadır. Buna rağmen bu soyun devamı olarak çocuklarını dünyaya getirmektedir ve böylece Melusine tek hükümdar gibi anlatılmaktadır. Oğulları ise onun anaerkil güçlerini ve ihtişamını tüm dünyada temsil etmektedir. Zira Melusine sahip olduğu bazı doğaüstü özellikleri oğullarına aktarmıştır. Oğulların sahip olduğu doğaüstü özellikler de anneliğine vurgu yapan ve engellere rağmen annelik vasıflarını ön plana çıkaran unsurlardandır. Melusine, oğullarının başarılarından mutlu olarak onları altın ve gümüşle ödüllendirirken eşi Reymund etkisiz figür olarak geri planda durmaktadır. Ringoltingen burada Melusine'nin gücüne vurgu yaparak adeta Melusine'nin elçileri gibi davranan oğulları üzerinden de anaerkil gücü ön plana çıkarmaktadır. Eserde ele alınan bu durum, Hristiyanlık öncesi dönemde var olan anaerkil yapının ataerkil yapı içinde hala görünür olduğu ender örneklerden biridir. Ringoltingen Melusine'yi eşi Reymund'a karşı öyle bir konuma yerleştirmiştir ki sıra dışılık hemen göze çarpmaktadır. Bu ilişkiden yola çıkarak Melusine'nin saray toplumu içerisinde kadın olarak üstlendiği konum da belirginleşmektedir. Hem baskın ev hanımı hem de kontes rollerini üstlendiğinden kadın olarak, eylemin merkezinde yer almaktadır. Kont olan eşi ise geri planda kalmaktadır.

İhanet Motifi

Sevgiye ihanet Melusine anlatısının çekirdeğini oluşturmaktadır. 14. yy. da d'Arras ile Couldrette'in de işlediği üzere bu ihanetin kilit noktasını Mahrtenehe oluşturmaktadır. Mahrtenehe, bir insan ve doğaüstü varlığın bir araya gelmesinden meydana gelen evliliğin adıdır ve bu evlilik bir tabu/yasakla bağlantılıdır. "Gestörte Mahrtenehe"de gözlemlenen üç önemli an bulunmaktadır: 1.Karşılaşma, 2.yasak/tabu 3.ihlal (Lecouteux 1980: 59). İhanet ise yasağın ihlal edilmesiyle gerçekleşmektedir. Melusine anlatısında söz konusu olan ilişki Reymund ve peri Melusine'nin ilişkisidir. Reymund, Potiers Kontunu bir kaza sonucu öldürmesinin hemen ardından bir çeşme başında Melusine ile karşılaşır (gestörte Mahrtenehe'nin ilk anı). Melusine ona yardım etme ve mutlu bir gelecek sözü verirken bir de koşul ortaya koyar (gestörte Mahrtenehe'nin ikinci anı):

"Reymund / tanrıya yemin etmelisin / beni eş olarak alacağına / ve hiçbir cumartesi beni sormayacağına ve aramayacağına / ne kendin / ne de başkası aracılığıyla / [...] / nerede olduğumu / ne yapıp ettiğimi / aksine beni tüm gün merak etmeyeceğine." (Ringoltingen, 1991: 14)

Reymund bu şartı kabul eder ancak mutlu geçen yılların ardından yeminini bozar. Melusine'yi cumartesileri görmeyeceğine dair sözüne rağmen onu kapı deliğinden izler ve Melusine'nin yarı insan yarı yılan olduğunu fark eder (gestörte Mahrtehe'nin üçüncü anı). Melusine bunun farkında olsa da aralarındaki akdin bozulmasına yönelik hiçbir adım atmaz: "Ancak emin olduğundan / Reymund'un bundan kimseye bahsetmediğine / ve konuyu kendine sakladığına [...]" (Ringoltingen 1991: 74). Reymund'un bundan kimseye bahsetmemesi Melusine için geçerli bir nedendir. Ancak Reymund bir kez daha bu yasağı ihlal edecektir. Reymund'un ikinci kez sözünü tutmaması oğulları Geffroy kardeşini öldürdüğünde gerçekleşir. Reymund bu durumun nedeni olarak Melusine'yi görür ve onu Geffroy'u büyülemekle suçlayarak herkesin arasında Melusine'nin sırrını halka ifşa edecek biçimde ondan "kötü yılan" diye bahseder.

Stuby'ye (1992: 73) göre mutlu giden evliliklerini bozan Melusine'nin cumartesileri geçirdiği dönüşüm değil Reymund'un Melusine'ye olan güvensizliğidir. Zira Reymund ilk ihanette eşinin özel alanını zorla ihlal eder ikinci ihanette ise sahip olduğu bilgiyi kötüye kullanarak öfkeyle ona sırt çevirir. Öfkesine yenik düşüp eşini canavarlaştırır ve vermek zorunda olduğu sözlerin adeta intikamını alır. Ancak o an pişman olan Reymund Melusine'nin yüzünden yine soylu eşini görür ve sözünü ihlal etmesi nedeniyle Melusine'nin gidişinden ve kaybettiklerinden şikâyet eder. Veda konuşmasını yapan Melusine'nin laneti kendini gerçekleştirir ve yarı ejderha olarak pencereden uçup gider.

Eserde yer alan ihanet motifini etraflıca değerlendirebilmek için ihanet eden figürü ihanete sürükleyen nedenleri de incelemek gerekir. Reymund sözünü ilk kez ihlal etmeden önce kardeşi Forst Kontu ile görüşmektedir. Bir cumartesi kardeşini ziyarete gelen Forst Kontu, Melusine tarafından karşılanmayınca endişelerinden bahsederek Reymund'un konuyu netleştirmesini tavsiye eder:

"sizin [...] onurunuz zedelenmiş / arkanızdan konuşuluyor / çoğu düşünüyor ki / onun [Melusine] ahlaksızlık yaptığını / ve başkalarını sizden çok sevdiğini / çoğu konuşuyor ki / onun bir hayalet / ve sizin yakınınızda bir canavar olduğunu / [...] bu sebeple size önerim / bu müesseseyi sorgulamanız / kandırılmamanız / ve budala durumuna düşürülmemeniz." (Ringoltingen 1991: 70)

Bunun üzerine Reymund kararlı ve acımasız bir biçimde eşinin gizemini ortaya çıkarır. Reymund duygularına yenik düştüğü bir anda kontrolsüzce hareket ederek yemini bozar. Burada, ihanet sürükleyen nedenin iki yüzü bulunmaktadır. Bir yandan kardeşinin yaptığı konuşma eşinin sadakati konusunda Reymund'da güvensizlik hissi doğurmuştur. Diğer yandan ise Reymund'un onuru ve gururu tehdit altında görünmektedir. Nitekim eşinin gizemi Reymund'u iki yönlü bir sadakat çatışmasına düşürmektedir. Artık soylu şövalye toplumuna olan sadakati ile eşine verdiği söz karşı karşıya gelmiştir. Reymund'un ikisi arasında kalıp eşine ihanet etmeyi seçmesi, Scholz-Williams'ın (1993: 20) da vurguladığı gibi kamuoyu baskısına karşı koyamaması olarak değerlendirilebilir. Forst Kontu, konuşmasını bu zemin üzerine kurmuş olsa da eserde halk arasında gerçekten bu türden söylentilerin olup olmadığına ya da kontun bunları uydurup uydurmadığına ilişkin bir bilgi verilmemektedir.

Soylu saray toplumunun bir temsilcisi olarak Kont bu konuların dışında bir de soylu bir kadının misafirperverlikle ilgili görevlerine değinerek Melusine'nin kendisini karşılamayarak bu görevini ihmal ettiğini vurgulamaktadır. Soylu toplumun gelenek ve normlarının bu şekilde zedelenmesi kontun Reymund'la olan konuşmasına neden olmuş ve ardından da ihanetin gerçekleşmesine yol açmıştır. Burada, Melusine'nin sonradan dâhil olduğu saray toplumunun sosyal ilişkilerinin yapısı bu örnek üzerinden somutlaştırırken eserin tamamında da belirleyici bir rol oynamaktadır.

İki aşamalı bir yapıya sahip olan ihanet motifi, bu anlatıda yer alan eylemleri mantık düzleminde tutarsızlaştırmaktadır. Zira Melusine'nin haftada bir dönüşmesi annesinin onu cezalandırmak için lanetlemesinden kaynaklandığından Melusine'nin kendi iradesiyle, ihanetin ancak üçüncü kişilere anlatılmasıyla gerçekleşeceğine karar vermesi bir tutarsızlık olarak algılanmaktadır. Reymund açık bir biçimde cumartesileri Melusine'yi görmemeye söz vermiştir. Ancak bu söz, Melusine'nin iradesiyle bir konuşma yasağına dönüşür. Kindl'a (1984: 119) göre eser, bu yasaklarla birlikte iki klasik gizem yasasını bir araya getirmektedir. İlki, dış dünyaya dayatılır ki dış dünya gizeme henüz yaklaşmamış olmalıdır. İkincisi, ağır ceza altında sırrı bozamayan kişi üzerine uygulanır. Scholz-Williams (1989: 56) ise bu durumu farklı bir bakış açısıyla değerlendirmekte ve sözlere özellikli ve ağır bir güç atfetmektedir. Öyle ki bir kere ağızdan çıkan sözün artık kamuya mal olduktan sonra kaçınılmaz biçimde yerine getirilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Nitekim bu görüşlerden hareketle Melusine anlatısındaki asıl büyük ihanetin, sırrın halka açıklanarak yasağın ihlal edilmesi olduğunu da anlaşılmaktadır. Ancak aynı zamanda bu yaklaşım,

verilen sözün açık bir şekilde ihlal edilmesinin neden bir felakete yol açmadığına ve izleme yasağının bir konuşma yasağına dönüştürülmesine ilişkin bir açıklama getirmemektedir. Burada Melusine'nin doğasına dönerek bir cevap aramak mümkün olabilir. Zira Melusine gibi doğaüstü varlıkların sahip olduğu ruh ebedi değildir ve yaşam alanları da ait oldukları dört elementten biridir. Geride ölümsüz bir ruh bırakmadan bedenleri başkalaşma aracılığıyla doğa ve evrenin döngüsüne dâhil olmaktadır (Kurz 2002: 5). Tam da bu nedenle Paracelsus'un ortaya koyduğu sav anlam kazanmaktadır. Ona göre dört elemente ait doğaüstü varlıklar insanlarla evlenerek onların tanrıyla olan birliğine ortak olup ebedi ruha ulaşmak istemektedir. Aynı nedenle örneğin erkek su perileri, dünyevi kadınlar, Melusinelere de dünyevi erkekler aramaktadır (Petzoldt 2014: 62). Su elementinin bir ruhu olan Melusine'nin de dünyevileşme isteği ve böylece insanlarınki gibi ruha sahip olarak tanrıya yaklaşma arzusu onu oyunun kurallarını değiştirerek Reymund'a bir şans daha vermeye itmiştir. Zira Reymund'a vereceği ikinci bir fırsat hem Melusine'nin naturasına dönmesine engel olacak hem de nihai arzusu için kendisine de ikinci bir şans vermesi anlamına gelecektir.

Sonuç

Çalışmada ele alınan su kadını motifinin, Orta Çağ'da işlenen doğaüstü varlıkların ve canavarların hayali ve ikonografik etki alanının edebiyata yansmasıyla ortaya çıktığı bilinmektedir. Bu düşüncenin kaynağı olarak kiliselerde dekorasyon unsuru olarak kullanılan doğaüstü hayvan tasvirleri görülmektedir. İnanç hayatında yer etmiş doğaüstü varlıkların, özellikle de su kadını olarak tanımlanan su elementine ait varlıkların çağlar boyunca edebiyata konu olması da elbette kaçınılmaz olmuştur. Geç Orta Çağ'a gelindiğinde su kadınları, Melusine metinleri olarak adlandırılan bir edebiyat altında anılmaya başlamıştır. Melusine anlatısında Melusine karakterinin dikkat çekici yönleri arasında haftada bir gün dönüşüm geçirmesi nedeniyle bir canavar olarak tasvir edilmesi yer almaktadır. Melusine figürü, güzelliğiyle erkekleri baştan çıkardığından Orta Çağ'da bu şekilde değerlendirilmese de modern edebiyat bağlamında bir *femme fatal* izlenimi oluşturmaktadır. Orta Çağ'da daha çok soy anası rolü atfedilen doğaüstü bir varlık olarak kabul edilmektedir. Orta Çağ Melusine figürüne atfedilen üç ana rol bulunmasının yanı sıra bu eserlerin ortak bir anlatı şemasına sahip olduğu ancak biçimlerinin farklı olduğu görülmüştür.

Çalışmaya konu olan Thüning von Ringoltingen'in 1474'te basılan nesir romanı, Melusine anlatılarının en eski Almanca uyarlaması kabul edilmektedir. Yazarın hayatı incelendiğinde soylu bir yaşam biçiminin parçası olma isteği nedeniyle *Melusine*'yi kaleme aldığı anlaşılmaktadır. Önceki Fransız uyarlamaları Melusine figürünü Lusignan ailesinin soy anası olarak tasvir ederken Ringoltingen'in eserini tüm Avrupa'nın soy tarihiyle ilişkilendirmeye ve tarihsel olarak doğrulamaya çalıştığı ortaya çıkmaktadır. Yazar aynı zamanda Melusine karakterini canavarsı özelliklerinden arındırmaya çalışmış ve onu doğüstü güzelliğe sahip bir varlık olarak işlemiştir. Böylece hem çok güzel hem de iyi bir Hristiyan tasviri üzerinden canavarsı bir karakterle ilişkilendirilmesi mümkün olmayan bir figür ortaya koymaya çalıştığı anlaşılmaktadır. Ringoltingen önceki anlatılardan farklı olarak Melusine figürünü dönemin toplumsal normlarına uygun biçimde işlemiş ve ihanet motifine de bu normlara uyulmadığı noktada yer vermiştir. Ringoltingen, Melusine'nin oğullarıyla olan ilişkisi üzerinden ise yine toplumsal normlara uygun bir anne ortaya koyarak içinde yaşadığı ve ona yabancı olan topluluğa uyum sağlamış bir doğüstü varlık tasviri sunmuştur.

Gestörte Mahrtenehe motifinin işleyiş adımları takip edildiğinde Reymund'un eşine ihanet etmesinde iki farklı neden olduğu görülmektedir. İlki Reymund'un kardeşinin telkinleri sonucunda Reymund'un Melusine'ye duyduğu güvensizlik hissi, diğeri de bu yolla Reymund'un onur ve gururunun tehdit altında olmasıdır. Eşine verdiği sözün neden olduğu sadakat hissi ile şövalye toplumuna karşı olan sadakati arasında bir çelişki ortaya çıkmaktadır. Reymund toplum baskısına yenik düşerek eşiyile evliliğinin dayandığı tabuyu ihlal etmektedir. Yasağın ihlaliyle birlikte evlilikleri sona erip Melusine'nin doğal yaşam alanına dönmesi gerekirken Melusine kendi iradesiyle görme yasağını bir konuşma yasağına dönüştürerek doğal yaşam alanına dönmek için yeni bir anlaşma ortaya koymaktadır. Buna göre yasak ancak üçüncü kişilere anlatıldığında ihlal edilmiş olacaktır. Bilindiği üzere Melusine figürü gibi doğa elementlerine bağlı varlıklar, ebedi bir ruha sahip olmadığından ancak bir ölümlüyle yaptıkları evlilik aracılığıyla onların tanrıyla olan birliğine ortak olup ebedi ruha ulaşabilmektedirler. Böylece Melusine figürünün ikinci bir yasak ihlal koşulu ortaya koyma nedeni de anlam kazanmaktadır. Ringoltingen'in işlediği Melusine figürü eserde bu sayede içinde yaşadığı şövalye toplumundan ayrılıp doğal yaşam alanına dönmek zorunda kalmayarak ebedi ruha ulaşmak adına kendine yeni bir yol yaratmıştır. Nitekim çalışmaya konu

olan metin türelerinde yer alan ve kaynağı Hristiyanlık öncesi inançlara dayanan varlıklar, Ringoltingen'in eserinde bu varlıkların dişil ve yetenekli özelliklerinin ön plana çıkarılmasıyla dönemin toplumsal kadın algısının edebi eserler üzerinden yansıtılmasını sağlayan önemli konulardan biri halini almıştır.

KAYNAKÇA

BAYRAKTAR, Gülrü (2021). *Öncüleriyle Alman Orta Çağ Edebiyatı*. Ankara. Nobel Yayınevi.

BÄCHTHOLD-STÄUBLI, Hanns (1987). *Handwörterbuch des Aberglaubens*. Cilt 5. Berlin/New York: de Gruyter.

BLOCH, Leo (1902). "Nymphen, Die Najaden". *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Ed. Wilhelm Heinrich Roscher, Cilt 3: 507-515. Leipzig: Verlag B. G. Teubner.

BROCKHAUS, Friedrich Arnold (1895). *Konversationslexikon* Cilt:14. S. 1001. Leipzig/Berlin/Wien: Brockhaus.

CLASSEN, Albrecht (1994). "Geschlechts- und Ehebeziehung im 15. Jahrhunderts: Der Fall Melusine von Thüring von Ringoltingen. Eine sozial- und literarhistorische Studie aus mentalitätsgeschichtlicher Sicht". *German Studies Review* (17): 233-268.

DUDEN-Online, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Basilisk>.

DUDEN-Online, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Greif>.

GODLEWICZ-ADAMIEC, Joanna (2019). "Rezeptionsstrategien der deutschen Romantiker und Umwandlungen der mittelalterlichen Quellen des Stoes am Beispiel der Literarisierung des Melusinenmythos". *Studia Germanica Gedanensia*, (40): 25–40.

HARF-LANCNER, Laurence (1993). "Art. Melusine". *Lexikon des Mittelalters*. Bd. 6. München/ Zürich: Artemis & Winkler Verlag.

HERWIG, Henriette (2008). „Sirenen und Wasserfrauen. Kulturhistorische, geschlechterdiskursive und mediale Dimensionen eines

literarischen Motivs“. *Heine-Jahrbuch* 47: 118. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.

JUNK, Ulrike (1989). „So müssen weiber sein“. Zur Analyse eines Deutungsmusters von Weiblichkeit am Beispiel der *Melusine* des Thüning von Ringoltingen“. Ed. Ingrid Bennewitz. *Der frauwen buoch. Versuche zu einer feministischen Mediävistik*. 327-352. Göppingen: Kümmerle.

KELLNER, Beate (2004): *Ursprung und Kontinuität*. München: Wilhelm Fink Verlag.

KINDL, Ulrike (1984). „Melusine“ – Feenmärchen oder historische Sage?“ *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari* 23: 115-126.

KLINGER, Judith (2003). „Gespenstische Verwandtschaft. Melusine oder die unleserliche Natur des adligen Geschlechts“. Ed. Jutta Eming. *Historische Inzestdiskurse. Interdisziplinäre Zugänge*. Königstein/Taunus: Helmer Verlag.

KRASS, Andreas (2010). *Meerjungfrauen. Geschichten einer unmöglichen Liebe*. Frankfurt am Main: Fischer.

KURZ, Julia, (2002). *Friedrich de la Motte Fouqué - Undine - Das Verhältnis von Elementargeist und Mensch*. München: Grin Verlag.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas (2006). *Historia ciała w średniowieczu* (çev. Ireneusz Kania). Warszawa: Aletheia.

LECOUTEUX, Claude (1980). „Das Motiv der gestörten Mahrtenehe als Widerspiegelung der menschlichen Psyche.“ *Vom Menschenbild im Märchen*. Ed. J. Janning. 59-71. Kassel: Röth.

LUNDT, Bea (1991). *Melusine und Merlin im Mittelalter. Entwürfe und Modelle weiblicher Existenz im Beziehungs-Diskurs der Geschlechter. Ein Beitrag zur Historischen Erzählforschung*. München: Fink.

MÜLLER, Jan-Dirk (1990). „Kommentar zur Melusine.“ *Romane des 15. und 16. Jahrhunderts. Nach den Erstdrucken mit sämtlichen Holzschnitten*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag.

OBERMAIER, Sabine (2009). "Tiere und Fabelwesen im Mittelalter. Einführung und Überblick". *Tiere und Fabelwesen im Mittelalter*. 1–25. Berlin/New York: De Gruyter.

OTT, Norbert H. (2016). "Thüring von Ringoltingen". *Neue Deutsche Biographie* 26: 213-214 <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118757377.html#ndbcontent>. Erişim Tarihi: 12.03.2022.

PANZER, Friedrich (1902). *Merlin und Seifrid de Ardemont*. Tübingen: Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart.

PASTOUREAU, Michel (2006). *Średniowieczna gra symboli*. (çev. Hanna Igalson-Tygielska). Warszawa: Oficyna Naukowa.

PETER, Jacqueline (2016). *Die Dämonisierung der Wasserfrau bei Thüring von Ringoltingen, Paracelsus, Friedrich de la Motte Fouqué und Hans Christian Andersen*. München: Grin Verlag.

PETZOLDT, Leander (2014). *Kleines Lexikon der Dämonen und Elementargeister*. München: Beck.

RINGOLTINGEN, Thüring von (1991). *Melusine*. Stuttgart: Reclam.

ROLOFF, Hans-Gert (2005). "Nachwort zur Melusine von Thüring von Ringoltingen". *Thüring von Ringoltingen: Melusine. In der Fassung des Buchs der Liebe (1587)*. Stuttgart: Reclam.

SCHMITZ-EMANS, Monika (1997). „Wasserfrauen und Elementargeister als poetologische Chiffren“. *Liebe und Gesellschaft. Das Geschlecht der Musen*. 181-229. Ed. Hans-Georg Pott. München.

SCHOLZ-WILLIAMS, Gerhild (1989). „Magie entzaubert: Melusine, Paracelsus, Faustus“. *Entzauberung der Welt, Deutsche Literatur 1200-1500*. 53-71. Eds. James F. Poag ve Thomas C. Fox, Tübingen: Francke Verlag.

SCHOLZ-WILLIAMS, Gerhild (1993). „Mélusine/Melusine: Erfahrungsdeterminierter Realismus im frühneuzeitlichen Roman“. *LiLi: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*. 23: 10-23.

SCHOLZ-WILLIAMS, Gerhild; SCHWARZ, Alexander (2003). *Existentielle Vergeblichkeit. Verträge in der Mélusine, im Eulenspiegel und im Dr. Faustus*. Berlin: Erich Schmidt.

STEINKÄMPER, Claudia (2007). *Melusine-vom Schlangenweib zur Beauté mit dem Fischeschwanz. Geschichte einer literarischen Aneignung.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht

STUBY, Anna Maria (1992). *Liebe, Tod und Wasserfrau. Mythen des Weiblichen in der Literatur.* Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.

SYFUSS, Antje (2006). *Nixenliebe. Wasserfrauen in der Literatur.* Frankfurt am Main: Haag + Herchen.

TRÜPEL-RÜDEL, Helga (1987). *Undine-eine motivgeschichtliche Untersuchung.* Bremen: Universität Bremen.ÖZATA DİRLİKİYAPAN, Jale (2007). *Yazınsal Kavrayışta Köklü Bir Değişim: Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı,* Doktora Tezi, Bilkent Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

----- Araştırma makalesi -----

MEHMET AKİF ERSOY'DA YENİDEN DİRİLİŞ ARKETİPİ

Nurullah ÇETİN*

Öz

Osmanlı Devleti, son döneminde Batılı devletler karşısında siyasi, sosyal, askerî, ekonomik, eğitimsel, kültürel anlamda geri kalmıştı. Bunun sonucu olarak dağılıp parçalanmaya ve yıkılmaya yüz tutmuştu. Mehmet Akif Ersoy birçok şiirinde Osmanlı Devletinin hem bu ölüm halinin sebeplerini ortaya koydu, hem de bütün Müslümanların ve Türklerin yeniden dirilişi için çözüm önerileri sundu. O, İslam ümmetinin yeniden dirilişi için Asr-ı saadet dönemi değerlerine, Türk milletinin yeniden dirilişi için de Türk tarihinin parlak kahramanlık dönemlerine ait değerlere, ruh ve şuur dönüşü önerdi. Türk-İslam dünyasının yeniden dirilebilmesi için cahilliğe karşı bilimi ve eğitimi, ümitsizliğe karşı ümidi, bölünüp parçalanmışlığa karşı birleşip bütünleşmeyi, tembelliğe karşı çalışmayı, kozmopolitleşmeye karşı millî ahlaki önerdi..

Anahtar Sözcükler: Osmanlı Devleti, gerileme, arketip, yeniden diriliş, ümit, bilim, eğitim, çalışma, birleşme, millî ahlak.

* Prof. Dr., Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı Ana Bilim Dalı.
e-posta: nctin@humanity.ankara.edu.tr
ORCID: 0000-0002-3595-3026

Geliş/Received: 12 Mayıs 2022 / 12 May 2022

Kabul/Accepted: 20 Eylül 2022 / 20 September 2022

DOI: 10.53372/turkoloji.1116040

THE ARCHETYPE OF RESURRECTION IN MEHMET AKIF ERSOY'S WORKS

Abstract

In its last period, the Ottoman Empire was politically, socially, militarily, economically, educationally, and culturally backward compared to Western states. As a result, the Ottoman state began to disintegrate and collapse. Mehmet Akif Ersoy revealed the reasons for the decline of the Ottoman State in many of his poems. In addition, he offered solutions for the resurrection of all Muslims and Turks. He proposed a return to the values of the prophet Muhammad era for the resurrection of the Islamic ummah, and to the values of the brilliant heroic periods of Turkish history for the resurrection of the Turkish nation, to the spirit and consciousness. He proposed science and education against ignorance, hope against despair, unity and integration against division and fragmentation, work against laziness, national morality against cosmopolitanism so that the Turkish-Islamic world can be resurrected.

Keywords: *The Ottoman State, decline, archetype, resurrection, hope, science, education, work, unification, national morality.*

Giriş

Arketip Terimi: Arketip, ilk ve biçim, tip, model, örnek kelimelerinin bileşiminden oluşan bir terimdir. Buna göre ilk model, ilk örnek, ilk imge, ilk biçimsel yapı, ortak temel örnek gibi anlamlara gelmektedir. Bunu derinlik psikolojisinde terimsel bağlamda değerlendiren ilk kişi Carl Gustav Jung (1875 1961)'dur. Aslında bu terim çok daha eski zamanlarda Platon'un idea'sıyla aşağı yukarı benzer bir anlama sahiptir.

Arketip, toplumlarda yaygın olarak var olan bazı bilgilerin, sanatların, mesleklerin, davranış biçimlerinin, durumların, olguların, duyguların, düşüncelerin, hayallerin en eski zamanlardaki ilk kaynağı ve ilk modelidir. Zamanla sürekli çoğalan kopyaların ya da benzerlerin ilk temel yapısıdır. Benzer davranış kalıbıdır. Benzer davranış kalıpları bireyden bireye, nesilden nesle devam edip gider. Arketip bir kişi, bir kavram, bir durum, arkaplanında etkileyici bir olay olan bir motif ya da bir simge olabilir. Arketipler, toplumların toplumsal bilinçaltılarında çok eski zamanlardan beri yerleşmiştir ve nesilden nesle bunlar o toplumun insanlarını etkilemeye, yönlendirmeye, uyarmaya, tahrik etmeye devam eden yerleşik itici güçtür.

Mesela şefkatli, fedakâr anne (özveri), güzel sevgili (aşk), arketipsel kadın figürleridir. Koruyucu baba, yiğit asker (kahraman) arketipsel erkek

figürüdür. Tonyukuk, Dede Korkut, Şeyh Edebalı, Akşemseddin gibi bilge kişiler yol gösterici bilgelik arketipinin simge isimleridir.

Arketip, kişisel ya da ortak bilinçaltında ya da bellekte yer alır ve güncel anlamda, şimdi zaman dilimindeki bilinci etkilemeye, yönlendirmeye ve şekillendirmeye çalışır.

Bilinç, birey ya da toplumun şimdiki haldeki nesnel duruma ilişkin farkındalık halidir. Bu eş zamanlıdır. Bilinçaltı ise eski zamanlardan kalma, yaşanmış olayların etkilediği, iz bıraktığı soyut tarihî mirastır, art zamanlıdır. Konumuzla ilgili bir örnek verelim. Mesela yetmiş yaşındaki bir şampiyon güreşçinin yetmiş yaşındaki güçsüzlük, takatsizlik hali, o an idrak ettiği bilinç halidir. O yaşında tekrar güreş şampiyonu olma isteği ise gençliğinde sahip olduğu güçlülük ve bununla elde ettiği şampiyonluk halinin kendisini etkileyerek bilinçaltında bir tortu olarak yerleşen bilinçaltı değeridir.

Arketip, bilincin bilinçaltına, şimdinin geçmişe dönmesidir. Bilincin bilinçaltıyla, şimdiki halin geçmişteki değerlerle yeniden şekillenmesidir. Bilincin kendisini bilinçaltıyla yenilemesidir.

Yeniden Diriliş Arketipi

Yeniden diriliş arketipi, “doğum-hayat-ölüm-yeniden diriliş” gibi dört aşama üzerine temellenen yolculuk genel arketipinin dördüncü aşamasıdır. Buna göre hem bireysel hem de toplumsal anlamda insanlar önce bu dünyaya doğarlar (doğum), bir süre yaşarlar (parlak, görkemli hayat dönemi), eski parlak dönemlerini kaybederler, sönerler (ölüm), sonra eski parlak dönemlerine yeniden dönmek için bir arayış ve çaba içine girerler (yeniden diriliş).

Bireysel anlamda yolculuk arketipinin dört aşaması şöyle gerçekleşir: İnsan doğar, az ya da çok belli süre genç, dinamik, parlak bir dünya hayatı yaşar, sonra ölür, eğer ahiret inancı varsa ahirette tekrar dirilir, ahiret inancı yoksa bu dirilişe inanmaz ve onun için ölüm bir bitıştır. Bazı inançsızlar da reenkarnasyonla yeniden dirileceklerine, bazıları da hayatta bıraktıkları eserlerle başka insanlara faydalı olmaya devam ederek manevi, soyut anlamda yeniden dirileceklerine inanırlar.

Toplumsal anlamda yolculuk arketipi ise şöyle gerçekleşir: Bir topluluk (kavim, millet, ümmet, sınıf gibi) önce tarih sahnesine çıkarak doğar (doğum), belli bir dönem görkemli bir hayat yaşar (hayat), sonra gerileme sürecine girer, eski ihtişamı kaybolur, etkisi azalır, egemenliği, bağımsızlığı, özgürlüğü ortadan kalkar, edilgen bir konuma düşer (ölüm).

Ondan sonra yeniden eski ihtişamlı dönemlerine dönme isteği duyar ve bu doğrultuda çalışmalar yapar. Eğer sonuç verici bir atılım yaparsa yeniden dirilir yani eski görkemli, bağımsız, egemen konumuna geri döner (yeniden

diriliş). Tarih boyunca tamamen yok olup gitmiş, tarih sahnesinden silinmiş kavimler olduğu gibi yeni bir atılım yaparak yeniden dirilen toplumlar da vardır.

Toplumsal yeniden diriliş arketipi de genellikle ya millî, ya dinî, ya sınıfsaldır. Yani ya bir milletin yeniden dirilişi ya bir ümmetin ya da işçi sınıfı örneğinde olduğu gibi bir sınıfın yeniden dirilişidir. Edebiyatçılar gerek bireysel gerekse toplumsal bilinçaltılarında yatan temel arketipsel yapıların yönlendirmesiyle o tarihsel bir miras olan arketipi diriltmeye, gerçekleştirmeye çalışırlar. Bu bağlamda mesela kişi, mensup olduğu toplumsal grubun eski görkemli dönemlerinin zamanla sönmesi, gerilemesi yani ölmesi durumunda mensubiyet ve aidiyet duygusu bilinçaltında yatan toplumsal yeniden diriliş arketipi harekete geçer ve mensup olduğu toplumsal grubu yeniden diriltmeye çalışır.

Mehmet Akif Ersoy'da Yeniden Diriliş Arketipi

Biz bu yazımızda Mehmet Akif Ersoy'un yeniden diriliş arketipini şiirlerinde nasıl ele alıp işlediğine bakacağız.

Mehmet Akif'in şiirlerinde ve diğer türlerdeki yazılarında yeniden diriliş arketipi iki boyutludur: Hem dinî hem de millî. Onun yaşadığı dönemde hem İslam ümmeti, hem de Türk milleti ölü durumdadır. O her ikisini de diriltmek istedi. Yani o hem İslam ümmetinin yeniden dirilişi hem de Türk milletinin yeniden dirilişi motifini işlemiştir. Başlangıcından Birinci Dünya Paylaşım Savaşı sonlarına kadar dinî anlamda İslam ümmetinin yeniden dirilişi üzerinde yoğunlukla durmuştur.

Ama Birinci Dünya Paylaşım Savaşı sonlarından itibaren İslam ümmetinin dağılışı ve bir bölümünün emperyalist Haçlı Batı işgal ve istilasına ve sömürge sistemine dahil olmasıyla birlikte bu sefer Anadolu merkezli olarak Türk milletinin millî anlamda yeniden dirilişi motifi üzerinde yoğunlaşmaya başladı. Çünkü geriye Anadolu kalmıştır. O da Anadolu'nun işgalden kurtarılması için Millî Mücadele saflarında çalışmıştır.

Mehmet Akif'in dinî ve millî yeniden diriliş arketipini işleminde onun kendilik, benlik ve kişilik özgürlüğü ve istiklali duygusu belirleyici olmuştur. Buna göre İslam ümmeti ve Türk milleti hür, bağımsız, ileri, gelişmiş, çalışkan, gayretli, eğitilmiş, ümitli, millî ve manevî değerlerine, kültürüne, ahlakına, dinine, kimliğine, tarihsel köklerine bağlı, birlik ve bütünlük içerisinde olursa ancak o zaman kişilikli kendilik bilincine sahip olan benliğinin özgürleşeceğine ve mutlu olacağına inanmıştır.

Akif, eserlerinde çok büyük ölçüde birey değil toplumdur. Yani bireysel kimliği, duygu ve düşünceleri değil; toplumsal kimliği, toplumsal sorunları

ve beklentileri ön plandadır. O bireysel mistik değil, toplumsal bir mistiktir. Kendi varlığını ait ve mensup hissettiği toplum içinde eritmiş; adeta fenâ fi'l-ümme ve millet olmuştur. Onun eserlerinde kendisiyle mensup olduğu toplumsal yapılar arasında tam bir organik özdeşlik kurulmuştur. Mekanik özdeşlikte kişisel menfaat beklentisi vardır. Kişisel menfaati gerçekleştirmediği zaman o toplumsal yapıyla özdeşliği kolaylıkla çözülebilir. Ama Akif'in İslam ümmetiyle ve Türk milletiyle olan özdeşliği mekanik değil, organiktir. Yani ümmeti ve milleti için çalışmayı, gerekirse ölmeyi kişisel bir menfaat beklentisine bağlamamıştır. O karşılıksız, fedakârca bir feragat ve adanmışlık temeline oturan organik bir özdeşlik içindedir.

1.Mehmet Akif'te Dinî Yeniden Diriliş Arketipi

Mehmet Akif'te dinî yeniden diriliş arketipinin işlenişi şu kalıba uygun şekilde cereyan eder:

a. Bilinç Hali

Bütün İslam dünyasının geri, cahil, tembel, ümitsiz, parçalanmış, zayıf ve edilgen halidir. Neredeyse bütün İslam devletleri ve toplulukları, Haçlı Batı emperyalizminin işgal, istila ve sömürge alanı halindedir. Hristiyan Batılı devletler, İslam ülkelerini hem siyaseten yönetmekte, kontrol altında tutmakta, hem ekonomik kaynaklarını sömürmekte, hem de İslam kültür ve medeniyetini yok etmeye çalışmaktadırlar. Bu durumda İslam ülkelerinin karşı koyacak, kendilerini savunacak güçleri, plan, program ve projeleri yok gibidir. Bu özellikleriyle İslam dünyası ölü durumdadır. Akif, Ümmetin ölüm dönemine şöyle vurgu yapar:

“Ümmetin haline baktım ki: Yürekler yarası!

Ne bir ekmek yedirir iş, ne de ekmek parası.

Kışla yok, daire yok, medrese yok, mektep yok;

Ne kılıç var, ne kalem... Her ne sorarsan hep yok.”(Ersoy, 1977: 163)

b. Bilinçaltı

İslam dünyasının yani ümmetin eskiye ait parlak dönemleri yani bilinçaltılarında yatan görkemli zamanları, Asr-ı saadet (mutluluk çağı, Hz. Muhammed dönemi), dört halife ve sonrasındaki bazı parlak dönemlerdir. İslam ümmetinin hem asr-ı saadet, hem de diğer bazı iyi dönemlerinin değerlerine dönerek ölü durumdaki nesnel bilinç yapısı yeniden şekillendirilmeli ve İslam ümmetinin yeniden dirilmesi, eski görkemli dönemlerine dönmesi sağlanmalıdır. Pek çok İslamcı edebiyatçıda asr-ı saadete dönerek yeniden dirilme isteği, kendi içinde bir asr-ı saadet arketipi de üretmiştir. Akif'in bilinçaltısında yatan asr-ı saadet şöyledir:

“Alalım neş’et-i İslam’a yakın bir devri:

O ne dehşetli terakki, o ne müthiş sürat!

Öyle bir harika gösterdi mi insaniyet?

.....

Nasıl olmuş da o fâzıl medeniyyet, o kemâl,

Böyle bir kavmin içinden doğuvermiş derhal?”(Ersoy, 1977: 186)

c. Yeniden Diriliş

Akif, yeniden dirilişi siyasi değil, toplumsal bir evrimle yani devrimle değil evrimle gerçekleştirmeye çalıştı. Eğitime, bilime, teknolojiye, İslam’ın asıl kaynaklarına dönüşe, sanata, kültüre, ahlaki gelişime, bilgiye, ehliyete, liyakata, tecrübeye ve kabiliyete dayalı yeni bir İslamî hayat üretmeye önem verdi.

Akif İslam dünyasının, bütün Müslümanların yani ümmetin yeniden dirilişi için İslam’ın asıl kaynaklarının çağın şartları içinde güncel olarak yeniden yorumlanmasını, İslam’ın bu çağın ihtiyaçlarına cevap verebilecek şekilde yorumlanmasını istedi ve şöyle dedi:

“Eğer maksûdu ancak âhiret olsaydı Yezdân’ın

Ne hikmet vardı ibdâında hiç yoktan bu dünyânın?”(Ersoy, 1977: 315)

“Yedi yüz yıllık eserlerle bu dînin hâlâ

İhtiyâcâtını kâbil mi telâfi? Aslâ

Doğrudan doğruya Kur’ân’dan alıp ilhâmı

Asrın idrâkine söyletmeliyiz İslâm’ı”(Ersoy, 1977: 418)

Ümmetin Yeniden Dirilişi İçin Gerekli Değerler

Akif ümmetin ölümünü hazırlayan sebepleri söylerken aynı zamanda yeniden dirilişi için gerekli olan değerlere de gönderme yaptı, eleştiri ve önerileri bir karşıtlık bağlamında sergiledi.

Bunlar maddeler halinde şöyledir:

a. Cehalete Karşı Maarif

Özellikle 18. ve 19.yüzyıllarda bütün Dünya Müslümanlarını öldüren bir hastalık cahilliktir. O halde yeniden dirilişi sağlayacak olan da bilim, kültür, sanat ve eğitimidir. Batılı milletler bilimde ve teknolojiye hızla ilerlerken Müslümanlar gerilemiş, tam bir cahillik içinde kalmıştır. Bilim ve teknolojiye önem vermemişlerdir. Akif, Müslümanların cahilliğini

eleştirirken; aynı zamanda teklifini, çözüm önerisini de sunar; o da bilime önem vermektedir.

Cehaletin sebep ve kaynaklarından biri Tanzimat'tan sonraki süreçte görülen mektep-medrese çatışmasıdır. Osmanlı Devleti'nin ilk dönemlerinde medreselerde hem İslamî bilimler hem de fen bilimleri okutuluyordu. Ancak zamanla medreselerde fen bilimlerine önem verilmemeye, İslamî ilimler de yüzeysel olarak okutulmaya başladı. Mekteplerde de fen bilimlerine ağırlık verildi.

Özellikle Tanzimat'tan sonra yaygınlaşan batılı manadaki mekteplerde okuyanların bazıları medreselileri cahillikle ve gericilikle, medresede okuyanların bazıları da mekteplileri dinsizlik ve kâfirlikle suçladılar. İslam'ı yüzeysel ve basit biçimde anlayan bazı din adamlarının Batı kaynaklı fen ve sosyal bilimlere, kültür ve sanata uzak durmaları, soğuk bakmaları hatta bunların dinsizlik olduğunu yamaları Müslümanlarda cahillige ve geriliğe yol açtı.

Mehmet Akif, aydın ve bilgili bir Müslüman olarak bu çatışmaya doğru bir yaklaşım getirdi. Bu bağlamda o, bilimleri İslamî ilimler ve fen bilimleri diye ayırmadan bilginin, bilimin her türlüşünü öğrenmek ve uygulamak, İslamî bilimlerle fen bilimlerini birleştirmek gerektiğini; bilim, sanat ve teknolojinin her türlüşüne önem verirsek o zaman yeniden dirilebileceğimizi, gerilikten kurtulup ayağa kalkabileceğimizi öğütler. Batılı milletlerin geliştirdiği fen bilimlerini ve diğer yeni sosyal bilimleri öğrenmenin dinsizlik ve kâfirlik, İslamî bilimleri öğrenmenin ve yaşamının da gericilik olmadığını vurgular. Bu anlamda Akif toplumun medenî kalkınmasında belli başlı değerlerin çok yönlü bağdaşımını vurgular: “Akif'in medenîleşme için belirlediği sacayağı: Bilim, eğitim ve fazilettir. Bilim ve eğitim devrin en gelişmiş medeniyetine sahip olan Batı'dan örneklenirken fazilet temelini İslâm dininden alan tarihî, millî, geleneksel değerler bütünüdür.” (Özgürel, 2014: 147) Akif şöyle der:

“Öyleyse cehalet denilen yüz karasından

Kurtulmaya azmetmeli baştan başa millet” (Ersoy, 1977: 217)

“Sırr-ı terakkinizi siz...

Başka yerlerde taharrîye heveslenmeyiniz.

Onu kendinde bulur yükselecek bir millet,

Çünkü her noktada taklit ile sökmez hareket.

Alınız ilmini garbın, alınız sanatını.

Veriniz hem de mesainize son süratini.

*Çünkü kâbil değil artık yaşamak bunlarsız.
Çünkü milliyeti yok sanatın, ilmin yalnız.
İyi hâtırda tutun ettiğim ihtârı demin:
Bütün edvâr-ı terakkiyi yarıp geçmek için,
Kendi 'mâhiyyet-i ruhiyye'niz olsun kılavuz.
Çünkü beyhudedir ümmid-i selâmet onsuz." (Ersoy, 1977: 187)
"Felâketin başı hiç şüphe yok, cehâletimiz;
Bu derde çare bulunmaz-ne olsa-mektepsiz
....
Hülâsa milletin efrâdı bilgiden mahrum,
Unutmayın şunu lâkin: "Zaman: zamân-ı ulûm!
....
Demek ki atmalıyız ilme doğru ilk adımı." (Ersoy, 1977: 281)
"Evet ulûmunu asrın şebâba öğretelim
Mukaddesâta fakat çokça ihtirâm edelim." (Ersoy, 1977: 282)*

b. Ümitsizliğe Karşı Ümit

Akif, Müslümanların ölümünü sağlayan bir unsur olarak da her alanda tam bir ümitsizlik içine düşmüş olmalarını gösterir. Osmanlı Devleti'nin son dönemlerindeki kötü yönetiminden dolayı siyaset, ekonomi, askerlik, hukuk, eğitim gibi alanlarda gerileme ve bozulma ortaya çıkmıştı. Müslümanlar da bu gerileme ve kötüleşmeden dolayı ümitsizliğe düşmüşlerdi. Haçlı Batı dünyasının her alanda ilerlemeleri ve bizim geriye düşmemiz karşında Müslümanlar özellikle Balkan savaşları münasebetiyle vatanın tehlikeye düşmesi ve batması endişesine kapıldılar; vatanın, milletin ve devletin kurtulması ümidini kaybettiler, kurtarmak için de bir çaba içine girmediler.

Ümitsizlik, baştan yenilgiyi kabul etmek, şartlara, duruma ve ortama teslim olmak, ayağa kalkmak, gelişmek, ilerlemek, kalkınmak, yaşamak için çalışma, mücadele etme ve gayret etme gereği duymadan öylece bekleme halidir. Bu durum Müslümanlar için toplumsal anlamda bir ölümdür ve nitekim Akif, bu ölüm kavramını da kullanarak şunları söyler:

*"Âtiyi karanlık görerek azmi bırakmak...
Alçak bir ölüm varsa eminim budur ancak." (Ersoy, 1977: 209)*

Ümitsizliğin Müslümanları nerelere kadar sürükleyeceğini de açıkça ortaya koyuyor:

“Ye’sin sonu yoktur, ona bir kerre düşersen

Hüsrana düşersin, çıkamazsın ebediyyen!”(Ersoy, 1977: 67)

“Doğru mudur ye’s ile olmak tebâh?

Yok mu gelip gayrete bir intibâh?

Beklediğin subh-ı kıyâmet midir?

Gün batıyor, sen arıyorsun sabâh!”(Ersoy, 1977: 304)

“Ye’si tedric ile zerk etmiş edenler dine...

O ne mel’ûn aşî, hiç benzemiyor, hiçbirine” (Ersoy, 1977: 410)

Akif, ümitsizliğe çare olarak bu kavramın zıddını yani ümidi telkin eder. Bütün Müslümanları her alanda adeta öldüren ümitsizliğe karşı ümidi, azim, gayret, kuvvetli ve sarsılmaz bir imanı önerir. Zira İslam imanı tamamen ümittir ve bir Müslüman hiçbir zaman ümitsizliğe düşemez. Akif bu bağlamda şirk koşma ile ümitsizliğin neredeyse birbirine denk olduğunu da vurgular ve şöyle der:

“Ümmide sarıl sımsıkı, seyret ne olursun!”(Ersoy, 1977: 209)

“Dünyâda inanmam, hani görsem de gözümle.

İmânı olan kimse gebermez bu ölümle:

Ey dipdiri meyyit, 'İki el bir baş içindir.'

Davransana... Eller de senin, baş da senindir!

His yok, hareket yok, acı yok... Leş mi kesildin?

Hayret veriyorsun bana... Sen böyle değildin.

Kurtulmaya azmin neye bilmem ki süreksiz?

Kendin mi senin, yoksa ümidin mi yüreksiz?

Âtiyi karanlık görüvermekle apıştın?

Esbâbı elinden atarak ye'se yapıştın!

Karşında ziyâ yoksa, sağından, ya solundan

Tek bir ışık olsun buluver... Kalma yolundan.

Âlemde ziyâ kalmasa, halk etmelisin, halk!

Ey elleri böğründe yatan, şaşkın adam, kalk!

*Herkes gibi dünyâda henüz hakk-ı hayâtın
 Varken, hani herkes gibi azminde sebâtın?
 Ye's öyle bataktır ki; düşersen boğulursun.
 Ümmîde sarıl sımsıkı, seyret ne olursun!
 Azmiyle, ümidiyle yaşar hep yaşayanlar;
 Me'yûs olanın rûhunu, vicdânını bağlar
 Lânetleme bir ukde-i hâtır ki: çözülmaz...
 En korkulu câni gibi ye'sin yüzü gülmez!
 Mâdâm ki alçaklığı bir, ye's ile şirkin;
 Mâdâm ki ondan daha mel'ûn daha çirkin
 Bir seyyie yoktur sana; ey unsur-ı îman,
 Nevmi'd olarak rahmet-i mev'ûd-ı Hudâ'dan,
 Hüsrâna rıza verme... Çalış... Azmi bırakma;
 Kendin yanacaksan bile, evlâdını yakma!*

.....

'İş bitti... Sebâtın sonu yoktur!' deme, yılma.

Ey millet-i merhûme, sakın ye'se kapılma." (Ersoy, 1977: 209-210)

c. Tembelleğe Karşı Çalışmak

İslam dünyasını Batılı devletler karşısında geri bıraktırıp öldüren bir hastalık da tembelliktir. İslam, açık biçimde; "İnsan için yalnız kendi çalıştığına karşılığı vardır." (Necm, 39) ayetinde olduğu gibi çalışmayı öğütlerken Müslümanlar çalışmayı bırakıp tembelleşmişlerdir. Tembellik hastalığının kaynağı da yanlış tevekkül anlayışıdır. Cahil ya da kasıtlı bazı kişiler, tevekkülü Müslümanlara yanlış anlatmışlar. Müslümanlar tevekkülü, hiçbir iş yapmayıp, çalışmadan her türlü isteğin yerine gelmesini dua ederek, Allah'tan isteyerek öylece beklemek manasında anlaşılacak şekilde yorumlamışlardır. Halbuki İslam'da tevekkül, bir işin olması için gerekli sebeplere teşebbüs ettikten, çalışıp çabaladıktan sonra neticeyi Allah'a havale etmektir. Akif, bu olumsuz durumu eleştirirken buna çare olarak da çalışmayı teşvik eder:

"Kurtuluş yok, sa'y-i dâimden, terakkiden bugün

Yer çalışsın, gök çalışsın, sen sıkılmazsan otur!

.....

*Mâsivâ bir şey midir, boş durmuyor Hâlık bile
Bak tecellî eyliyor bin şe'n-i gûnâgûn ile” (Ersoy, 1977: 31)*

*“Atâlet fitratın ahkâmına mâdem ki isyandır
Çalışsın, durmasın her kim ki davasında insandır” (Ersoy, 1977: 146)*

*“Nedir bu meskenetin, sen de bir kımıldasan a!
Niçin kımıldamıyorsun? Niçin? Ne oldu sana?
Niçin mi? Çünkü bu fani hayata yok meylin!
Onun neticesidir sa'ye varmıyorsa elin.” (Ersoy, 1977: 266)*

*“Çalış! dedikçe şeriat, çalışmadın, durdun,
Onun hesabına birçok hurafe uydurdun!
Sonunda bir de 'tevekkül' sokuşturup araya,
Zavallı dini çevirdin onunla maskaraya!
Bırak çalışmayı, emret oturduğun yerden,
Yorulma, öyle ya, Mevlâ ecîr-i hâsın iken!
Yazıp sabahleyin evden çıkarken işlerini;
Birer birer oku tek mil edince defterini;
Bütün o işleri Rabbim görür: Vazifesidir...
Yükün hafifledi... Sen şimdi doğru kahveye gir!
Çoluk çocuk sürünürmüş sonunda aç kalarak...
Hüdâ vekîl-i umûrun değil mi? Keyfine bak!
Onun hazine-i in'âmı kendi veznedir!” (Ersoy, 1977: 268)*

ç. Parçalanmışlığa Karşı Birlik

Müslümanların ölümünü sağlayan bir olumsuz durum da bölük pörçük ve parçalanmış olmalarıdır. Akif'in döneminde İslam dünyası coğrafi bölge farklılığı, mezhep farklılığı, etnik yapı farklılığı, kavmiyetçilik, siyasi ihtiraslar ve bencillik davaları gibi sebeplerle bölük pörçük olmuş, ayrı ayrı düşmüştü. İslam dünyası daha çok emperyalist Haçlı batılıların ve Siyonistlerin tezgâhları, oyunları ve propagandaları sonucu özellikle Arnavutçuluk, Arapçılık gibi kavmiyetçi, etnikçi ayrılıkçılıklara düşmüştü.

Çünkü emperyalist Haçlı Batı, Osmanlı Devleti'ni böyle parçalayabilecek ve Müslümanların vatanlarını ancak bu yolla paylaşabilecekti. Osmanlı Türk yönetimine karşı etnikçi ayrılıkçılık, emperyalist Haçlı devletler karşısında Müslümanların zayıf düşmesine, kolayca yönetilebilir, güdülebilir, sömürülebilir hale düşmelerine sebep olmuştu. Akif, Müslümanları öldüren bu illete karşı çözüm olarak birlik ve beraberliği önerir:

*“Medeniyet! Size çoktan beridir dış biliyor;
Evvela parçalamak, sonra da yutmak diliyor.” (Ersoy, 1977: 206)*
*“Müslümanlık sizi gayet sıkı, gayet sağlam,
Bağlamak lazım iken, anlamadım, anlıyamam,
Ayrılık hissi nasıl girdi sizin beyninize?
Fikr-i kavmiyeti şeytan mı sokan zihninize?
Birbirinden müteferrik bu kadar akvâmı,
Aynı milliyetin altında tutan İslam'ı,
Temelinden yıkacak zelzele, kavmiyettir.
Bunu bir lahza unutmak ebedî haybettir...
Arnavutlukla, Araplıkla bu millet yürümez..
Son siyasetse bu! Hiç böyle siyaset yürümez!
Sizi bir aile efradı yaratmış Yaradan;
Kaldırın ayrılık esbâbını artık aradan.
Siz bu davâda iken yoksa, iyâzen-billâh,
Ecnebîler olacak sahibi mülkün nâgâh.
Diye dursun atalar: 'Kal'a içinden alınır.'
Yok ki hiç bir işiden... Millet-i merhume sağır!
Bir değil mahvedilen devlet-i İslamiyye...
Girdiler aynı siyasetle bütün makbereye.
Girmeden tefrika bir millete, düşman giremez;
Toplu vurdukça yürekler, onu top sindiremez.”(Ersoy, 1977: 178-179)*
*“Sizin felâketiniz: tarumar olan ‘vahdet’
Eğer yürekleriniz aynı hisle çarparsa;*

*Eğer o his gibi tek, bir de gayeniz varsa
 Düşer düşer yine kalkarsınız emin olunuz!...
 Demek ki birliği temin edince kurtuluruz.
 O halde vahdete hâil ne varsa çiğneyiniz!
 Bu ayrılık da neden? Bir değil mi her şeyiniz?” (Ersoy, 1977: 284)
 “Sen! Ben! Desin efrâd, aradan vahdeti kaldır;
 Milletler için işte kıyamet o zamandır.
 Mazilere in, mahşer-i edvârî bütün gez
 Kânûn-ı ilâhî, göreceksin ki değişmez.” (Ersoy, 1977: 461)*

d. Kozmopolitleşmeye Karşı Millî Ahlak

Tanzimat’tan sonraki süreçte her anlamda batıcılaşma hareketleri hızlandı. Bu bağlamda batı kaynaklı kültür emperyalizmi çerçevesinde Müslüman Türk gençliğinin millî ve dinî değerleri aşınmaya, örselenmeye başladı. Türk âdet, gelenek, görenek ve töresi ile İslam ahlakına göre yaşama, davranma biçimleri unutulmaya; hatta reddedilmeye başladı. Bunların yerine Batılılar gibi duyma, düşünme, yaşama, eğlenme biçimleri, batılı gündelik hayat, toplumsal ahlaki değerler, israf, haram ve tüketime dayalı eğlence biçimleri yaygınlaşmaya başladı.

Millî ve dinî değerlere kayıtsızlık ve yabancılaşmayla birlikte batılı toplumlara özenme ve onlar gibi yaşamaya dayalı taklitçilik anlamında bir kozmopolitleşme ortaya çıktı. Türk töresinden ve İslam ahlakından kopan yeni nesillerle birlikte Müslüman Türk toplumunun ahlaki değerler anlamında ölümü ortaya çıktı. Akif, kültürel ve sosyal anlamdaki bu ölümden sonra yeniden diriliş için İslam ahlakına ve kültürüne dönüşü önerdi. Bu bağlamda şunları söyledi:

*“Budur hilkatte cârî en büyük kânunu Hallâk’ın:
 O yüzden başlar izmihlâli milletlerde ahlâkın
 Fakat ahlâkın izmihlâli en müthiş bir izmihlâl
 Ne millet kurtulur, zira ne milliyet, ne istiklâl
 Oyuncak sanmayın! Ahlak-ı millî rûh-ı millîdir;
 Onun iflâsı en korkunç ölümdür: Mevt-i küllîdir.” (Ersoy, 1977: 307)
 “Gökten inmez bir de hiçbirşey... Bütün yerden taşar;
 Kendi ahlakıyla bir millet, yahut yaşar.” (Ersoy, 1977: 319)*

*“Bir selâmet yolu varmış... O da neymiş: Mutlak,
Dîni kökten kazımak, sonra, evet, Ruslaşmak!
O zaman iş bitecekmış... O zaman kızlarımız,
Şu, tutundukları gâyet kaba, pek manâsız
Örtüden sıyrılacak... Sonra da erkeklerden,
Analık ilmini tahsîl edecekmiş... Zâten,
Müslümanlar o sebepten bu sefâlette imiş:
Ki kadın ‘sosyete’ bilmezmiş, esârette imiş!
Din için, millet için iş görecek alçağa bak:
Dîni pâmâl edecek, milleti Ruslaştıracak!
Bunu Moskof da yapar, şimdi rızâ gösterelim;
Başka bir marifetin varsa haber ver görelim!
Al okut, ‘Avrupa tahsili...’ desinler, gönder,
Servetinden bölerek nâ-mütenâhî para ver;
Sonra bir bak ki: Meğer karga imiş beslediğin!
Hem nasıl karga? Değil öyle senin bellediğin!
Sâde bir fuhşumuz eksikti, evet, Ruslardan...
Onu ikmâl ediverdik mi, bizimdir meydan!
Kızımın iffeti batmakta rezîlin gözüne...
Acırım tükürüğe billâhi tükürsem yüzüne!” (Ersoy, 1977: 167)*

*“Üdebâımız hele gâyetle bayağı mahlûkât...
Halkı irşâd edecek öyle mi bunlar? Heyhât!
Kimi Garb’ın yalnız fuhşuna hasbî simsar;” (Ersoy, 1977: 184)*

2. Mehmet Akif’te Millî Yeniden Diriliş Arketipi

Mehmet Akif, özellikle Birinci Dünya Savaşı sonundan itibaren İslam ümmetinin parçalanması, Araplar gibi bazı Müslüman toplulukların Batılı devletler tarafından Osmanlıdan koparılıp ayrı devletler halinde ayrılması ve geriye sadece Anadolu’nun kalması sonucu bu sefer Türk milletinin yeniden dirilişi için çalışmıştır.

Özellikle 30 Ekim 1918 Mondros Mütarekesinden sonra İtilaf Devletleri adlanan Haçlı orduları tarafından ülkemizin işgal edilmesi ile ölü duruma itilen Türk milletini yeniden diriltmek için Başbuğ Mustafa Kemal Atatürk'ün yolbaşçılığını yaptığı Millî Mücadeleye bütün varlığıyla girmiştir.

Akif'in eserlerinde millî yeniden diriliş arketipinin işlenişi de şu kalıba uygun şekilde cereyan eder:

a. Bilinç Hali

Hem genel anlamda Tanzimat'tan sonraki süreçte Osmanlı Türk varlığı, hem de Birinci Dünya Paylaşım Savaşı sonucunda Anadolu'nun İtilaf Devletleri tarafından işgal edildiği dönemde Türk milleti bağımsız, millî devlet ve millet yapısını büyük ölçüde kaybetmeye başladı. Bu bizim millî ölüm sürecimizdir. Akif, hem Osmanlı döneminde hem de işgal döneminde Türk milletinin ölüm halinden kurtulup yeniden dirilişi için gayret göstermiş bir Türk aydınıdır. Akif, Türk milletinin İkinci Abdülhamid zamanındaki ölüm dönemine şöyle yer verir:

“Zaman gelsin de görsün böyle dünyalar kadar zillet

.....

Ne âlî kavm idik; hayfâ ki sen geldin sefil ettin” (Ersoy, 1977: 85)

b. Bilinçaltı

Türk milletinin en eski zamanlara ait büyüklüğü, cesareti, azmi, hâkimiyeti, bağımsız devletler kurması ve kahramanlığıdır. Türk milletinin bu tarihî bağlamdaki görkemli ve olumlu bilinçaltı, hem Osmanlı Devletinin son dönemindeki hem de işgal altındaki Türk milletinin olumsuz bilinç halini yönlendirmeye, şekillendirmeye yani yeniden diriltmeye yetecek bir birikime sahiptir. O zaman millî yeniden diriliş için Türk millî tarihinin olumlu değerlerini hatırlamak ve ona dönmek esastır.

Akif, şiirlerinde Türk milletinin parlak, görkemli hayat dönemlerine şöyle değinir:

“O birkaç hayme halkından cihangirane bir devlet

Çıkarılmış, bir zaman dünyayı lerzan eylemiş millet” (Ersoy, 1977: 85)

Türk milletinin yeniden dirilişinde etkin olabilecek kahramanlık arketipi olarak bir Hintli Müslümanın ağzından Türk milletinin kahramanlık arketipini şöyle hatırlatır:

“Hindin İslamını pek Türk'e kıyas etmeyiniz.

Onların ruh-ı şehametle coşan kanları var” (Ersoy, 1977: 173)

Ayrıca Türk milletinin kahramanlık bilinçaltına şu şekilde gönderme yapar:

“Türk eriyiz, silsilemiz kahraman...

.....

Millet için etti mi ordum sefer,

Kükremiş arslan kesilir her nefer, “(Ersoy, 1977: 554)

c. Yeniden Diriliş

Mehmet Akif'in eserlerinde Türk milletinin yeniden millî dirilişinin zemini, şu mısralarda perçinlediği ölüm haline isyanla, tepkiyle, uyarıyla döşenir:

“O halde, şimdi bizim hakkımız değil ölmek.” (Ersoy, 1977: 283)

“Artık ey millet-i merhûme, sabah oldu uyan!” (Ersoy, 1977: 206)

“Ey dipdiri meyyit, iki el bir baş içindir,

Davransana... Eller de senin, baş da senindir!” (Ersoy, 1977: 209)

Bunun karşısında yeniden millî diriliş için sunduğu teklifin, eylemin zemini de şu mısradadır:

“Dayanın gayzına artık medenî akvâmın!” (Ersoy, 1977: 180)

Akif'in 30 Ekim 1918 Mondros Mütarekesinden sonra işgal edilen ülkemizin, vatanımızın, milletimizin, bağımsız millî devletimizin yeniden dirilişi için sunduğu en etkili ve çarpıcı teklif İstiklal Marşı'dır. İstiklal Marşımızla o, tam bağımsız millî Türk varlığının, devletiyle, vatanıyla, bayrağıyla, diniyle, millî ve dinî, maddi ve manevî bütün kutsallarının bir bütün halinde dirilişini müjdelir.

Millet olarak her türlü olumsuz durum, şart, ortam ve psikolojiden sıyrılıp ayağa kalkmaya, mücadeleye davet eder. Kararlılıkla siyasi, ekonomik, kültürel ve askerî işgale son vererek tam bir hürriyet ve istiklal içinde kıyamete kadar sürecek şerefli, haysiyetli, onurlu bir Türk millet varlığının doğuşunu haykırır.

Millî yeniden dirilişin adeta bir bildirgesi olan İstiklal Marşımız baştan sona bu inancı terennüm eder.

Sonuç

Mehmet Akif Ersoy, Osmanlı Devleti'nin son dönemleri, İşgal dönemi, Millî Mücadele dönemi ve Cumhuriyetimizin ilk kuruluş dönemlerinde yaşamış, eser vermiş, mücadele etmiş sahil bir Müslüman Türk aydınıdır. O sadece şair değil, aynı zamanda İslam alimi, gazeteci, milletvekili, öğretmen, baytar gibi çok değişik sıfatları olan çok yönlü bir Türk aydınıdır. Bir devletimizin yıkılışı ve bir devletimizin kuruluşu sürecini yaşamış ve bu süreçte siyasi, ekonomik, kültürel, bilimsel, askerî gibi her alanda ölü durumda olan İslam ümmeti ve Türk milletinin neden öldüğünü irdelenmiş, sebeplerini ortaya koymuş ve yeniden dirilişi için çözüm önerileri sunmuştur.

Onun bütün eserlerinde ortaya koyduğu ölüm sebepleri ve diriliş çareleri güncelliğini korumaktadır. Bugün de bütün Türk-İslam dünyasının onun eserlerinden alacağı çok önemli ve faydalı dersler vardır. Türk ve İslam dünyasının sorunları ile ilgilenen siyasetçilerin, bilim, kültür, sanat, düşünce, basın yayın adamlarının mutlaka Mehmet Akif'in fikirlerini ciddiye almaları gerekir.

KAYNAKÇA

Ersoy, Mehmet Akif (1977). *Safahat*. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri.

Özgürel, Emine Gözde. "Mehmet Âkif Ersoy'un Safahat Adlı Eserinde Batı Medeniyetini Olumsuzlayıcı Yaklaşımlar", *Gazi Türkiyat Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, sayı: 15, Güz/2014, Ankara, s.143-151.

TÜRKİYE TÜRKÇESİ DİL BİLGİSİNDE “BİRLİKTE” TERİMİ ÜZERİNE

Ahmet Turan DOĞAN*

Öz

Türkçede sözcüklerin basit, türemiş ve birleşik olmak üzere üç yapıda bulunduğu belirtilir. Basit sözcükler, sözcük kökünün herhangi bir yapım eki almadığı, türemiş sözcükler sözcük kökünün yapım eki alarak yeni anlam kazandığı, birleşik sözcükler ise en az iki sözcüğün çeşitli sebeplerle yan yana gelerek yeni bir işlev ve anlam için kullanıldığı sözcüklerdir. Aslında, Türkçedeki sözcük yapıları bunlarla sınırlı değildir. Türkçede bugüne kadar pek dikkat çekilmeyen ve/veya birleşik başlığı altında ele alınan ancak birleşik tanımına uymayan bazı sözcükler vardır. Bunlar, söz dizimindeki kullanımları itibarıyla yan yana bulunamadıkları için birlikte sözcük yapısını oluştururlar. Türkiye Türkçesinde bazı bağlama edatları bu yapıdaki sözcüklerden oluşur. Bunun yanında bazı zarf veya sıfatların önündeki isme gelen +A veya +DAn ekleriyle birlikte oluşturduğu yapılar da birlikte çekim edatları olarak adlandırılabilir. Çünkü, bunlar da yan yana kullanılmanın dışında birleşik olma için gerekli en az iki eş değer birleşenin yeni bir anlam ve işlev için kullanılmasında kuralına uymazlar. “İsim+(öncül ek / zarf-sıfat)= çekim edatı” yapısında olan bu birimler de birlikte terimiyle anılabilir. Sözcük düzeyindeki birlikte yapıların yanında Türkiye Türkçesinde ek düzeyinde birlikte yapılar da vardır. Bunlar da ek düzeyindeki birlikte yapıları oluştururlar. Dolayısıyla, söz konusu çalışmada Türkiye Türkçesindeki birlikte terimi sözcük düzeyinde, bağlama edatları ve çekim edatları üzerinden; ek düzeyinde ise çeşitli ekler üzerinden birliktelik kullanımı ve eşdizimlilik çerçevesinde incelenmiş ve söz konusu terimin dil bilgisinde kullanılmasının gerekliliğine dikkat çekilmiştir.

* Doç. Dr., Harran Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

e-posta: ahmetturandogan@gmail.com

ORCID: 0000-0001-9173-7558

Geliş/Received: 27 Mart 2022 / 27 March 2022

Kabul/Accepted: 2 Ekim 2022 / 2 October 2022

DOI: 10.53372/turkoloji.1093960

Anahtar Sözcükler: Eşdizimlilik, yapı, birlikte bağlama edatı, birlikte çekim edatı, birlikte ek

ABOUT THE TERM “CORRELATIVE” IN TURKISH GRAMMAR

Abstract

In Turkish, it is stated that words have three structures: simple, derivative and compound. Simple words are the words in which the word root does not take any derivational suffixes, the derivative words are the words in which the word root acquires a new meaning by taking the derivational suffixes, and the compound words are the words in which at least two words are used for a new function and have a new meaning by coming together for various reasons. In fact, word structures in Turkish are not limited to these. There are some words in Turkish that have not been emphasized and/or have been evaluated as compound words, but do not fit the definition of compound words. Since they cannot be found side by side in syntax, they form the correlative word structure. Some conjunctions in Turkish are composed of the words which are in this kind of structure. In addition, the structures formed by the +A or +DAn suffixes added to the noun in front of some adverbs or adjectives can also be called correlative postpositions since they do not comply with the rule of using at least two equivalent components for a new meaning and function apart from being used side by side. These morphemes, which have the structure of "Noun + (prefix / adverb- adjective) = postposition", can also be referred to with the term “correlative”. In addition to lexical correlative structure, there is also suffix correlative in Turkish. These, in turn, form correlative structures in the order of suffix. Therefore, this study aimed to investigate the term correlative in the aspect of the word structure by focusing on some postpositions and conjunctions in the framework of co-occurrence and collocation in Turkish. Also, it was examined in the aspect of suffix by means of various suffixes in the framework of co-occurrence and collocation. The attention has been drawn to the necessity of using the aforementioned term in grammar.

Keywords: Collocation, structure, correlative conjunction, correlative postposition, correlative suffix

Giriş

Terim, bir bilim, sanat, spor vb. uzmanlık alanındaki kavramlara verilen dar kapsamlı özel isimlerdir. Terimler, ilgili uzmanlık alanının işleyişi ve gelişimi açısından önemlidir. Her uzmanlık alanında olduğu gibi filoloji alanında da kullanılan pek çok terim vardır. Bunların bir kısmı geçmişten beri kullanılan, bir kısmı ise son zamanlarda kullanılmaya başlanan terimlerdir. Dil bilgisindeki terimlerin bir kısmını yapıyla ilgili terimler oluşturur. Türkçede sözcük yapısı söz konusu olduğunda basit, türemiş ve birleşik terimleriyle karşılaşılır. Sözcükler, bu üç terimin içeriklerine göre yapı bakımından değerlendirilir.

Eklemeli bir dil olan Türkçede sözcükler ve bunların aldığı ekler çeşitli açılardan değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmeler genellikle yapı, işlev ve anlam olmak üzere üç başlık altında yapılır. Çalışmanın konusu itibarıyla Türkçe dil bilgisi çalışmalarında sözcüklerin yapı değerlendirmesinin neredeyse tamamıyla basit, türemiş, birleşik olmak üzere üç başlık altında yapıldığı görülür (Atabay vd. 1983; Bilgegil 2009; Demirci 2017; Ediskun 2010; Eker 2017; Korkmaz 2003; Özçelik vd. 2017). Bunun yanında, farklı yapısal değerlendirmelerin gerçekleştirildiği de görülür. Delice, sözcük türleri değerlendirmelerinde kök, gövde, türemiş, birleşik ayrımını kullanır (2014). Atabay vd., sadece bağlaçları biçim bakımından yalın, türemiş, bileşik, öbekleşmiş olmak üzere dört gruba ayırır (1983: 179). Demirci de bağlaçları basit, türemiş, birleşik ve öbekleşmiş olmak üzere dört başlıkta ele alır (2017: 139-140). Karaoğlu, bağlama edatlarını yapılarına göre şu başlıklar altında değerlendirir:

1. Yalın yapılı bağlaç(lık)lar
2. Türemiş bağlaç(lık)lar
3. Birleşik yapılı bağlaç(lık)lar
 - 3.1. Sözcük öbeği düzeyindeki birleşik bağlaç(lık)lar
 - 3.2. Söz öbeği düzeyindeki birleşik bağlaç(lık)lar
 - 3.3. Biçim-sözdizimsel düzeydeki birleşik bağlaç(lık)lar
 - 3.4. Tümce düzeyindeki birleşik bağlaç(lık)lar
 - 3.5. Yineleme düzeyindeki birleşik bağlaç(lık)lar (2019)

Doğan ise bağlama edatlarının diğer sözcük türlerinden farklı olarak basit, türemiş, birleşik değerlendirilmesinden farklı bir değerlendirmesinin yapılması gerektiğini belirtmiş, yapısal değerlendirmenin ise daha sonra yapılmasına dikkat çekmiştir. Ona göre bağlama edatları öncelikle şöyle sınıflandırılmalıdır:

1. Tek sözcükten oluşan bağlama edatları
 - 1.1. Sözcük düzeyinde bağlama edatları
 - 1.2. Cümle temelli bağlama edatları
2. Birden çok sözcükten oluşan bağlama edatları
 - 2.1. Sözcük öbeği temelli bağlama edatları
 - 2.2. Cümle temelli bağlama edatları
 - 2.3. İkili, üçlü, dörtlü... bağlama edatları (Tekrarlı bağlama edatları)

2.4. Birlikte bağlama edatları (2021: 107-109)

Doğan'ın bu değerlendirmesindeki 2.3. ve 2.4. başlıkları hariç diğerleri basit, türemiş veya birleşik olmalarına göre değerlendirilebilir. 2.3.'te yer alan bağlama edatları tekrarlı, 2.4.'te yer alan bağlama edatları ise birlikte terimiyle adlandırılmıştır. 2.3.'te belirtilen bağlama edatları her ne kadar tekrarlı olarak ifade edilmişse de onlar da özlerinde birlikte özelliğine sahiptir.

Görüldüğü üzere, Türkçe dil bilgisi çalışmalarında sözcükler yapısal olarak genellikle basit, türemiş, birleşik olarak değerlendirilmiştir. Bu adlandırmalara bazı araştırmacılar gövde terimini de dahil etmiştir. İsim, sıfat, zamir, zarf ve fiil için kullanılan bu yapısal adlandırmalar, dil bilimsel kelime sınıfı olan çekim edatı, bağlama edatı, ünlem edatı ve pekiştirme edatı için de kullanılmıştır. Ancak, bu ikinci sözcük sınıfı içerisinde bağlama edatlarıyla ilgili farklı yapısal adlandırmalar da yapılmıştır. Bu da göstermektedir ki bağlama edatlarının yapısal olarak ele alınması gereken farklı yönleri bulunmaktadır. Bağlama edatlarına bir kısım çekim edatlarını da katmak mümkündür. Bunların da yapısal olarak farklı bir yönü vardır. Her iki sözcük türünde de birden fazla birimden meydana gelmelerine rağmen birleşik kelime sınıfına girmeyen yapılar mevcuttur. Bu yapılar için Doğan'ın çalışmasında birlikte çekim edatı ve birlikte bağlama edatı terimleri kullanılmıştır (2021: 40/109).

Sözcük düzeyindeki yapıların yanında Türkiye Türkçesindeki eklerin de çeşitli yapısal değerlendirmeleri yapılmıştır. Bu konuda basit ve birleşik terimleri genellikle karşımıza çıkmaktadır (Biray ve Gül Keskin 2015: 110; Korkmaz 2003: 18; Sinor 1952: 205). Bunun yanında Türkçedeki eklerin yapısıyla ilgili farklı değerlendirmede bulunanlar da olmuştur. Delice, ekleri yapı bakımından basit, birleşik ve birlikte olmak üzere üç başlık altında ele almıştır (2013). Karaca da Türkçedeki birlikte eklerden bahsetmiş ve bunların işlevleri üzerine bir değerlendirme yapmıştır (2014: 91). Görüldüğü üzere, Türkiye Türkçesinde ekler yapı bakımından değerlendirilirken basit, birleşik ve birlikte terimleri kullanılmıştır.

Türkçedeki birlikte yapılar, dil sisteminin bir gereği olarak birliktelik kullanımları ve eşdizimlilik içerisinde yer alır. Birliktelik, aynı sözcüde iki veya daha çok sayıda dil biriminin bir arada bulunması (Vardar 2002: 47) olarak tanımlanır. Eşdizimlilik ise iki veya daha çok sayıda dil biriminin genellikle aynı dizimlerde yer almasıdır (Vardar 2002: 94). Bu açıdan bakıldığında aşağı yukarı her iki kavramın da aynı duruma işaret ettiği görülür. Ancak, buradaki kilit ifade eşdizimlilikte bulunan "genellikle" sözcüğüdür. Özkan (2007: 32) da aralarındaki farkı, birliktelik kullanımının eşdizimliliğin öncülü olduğu, dilde anlamlı olduğu sürece herhangi bir dil biriminin diğer dil birimleriyle birlikte kullanılabileceğini, bunun

eşdizimlilik çerçevesinde değerlendirilebilmesi için birlikte kullanımların sıklığa bağlı olarak yüksek bir dağılıma sahip olup anlamlı bir farklılaşma oluşturması gerektiğini belirterek sıklığa dikkat çekmiştir. Görüldüğü üzere, birliktelik kullanımı ile eşdizimlilik bazı noktalarda iç içe geçtiği. Bunlar hem birbirini tamamlayan hem de bazı noktalarda birbirlerinden ayrılan süreçlerdir. Söz diziminde anlamlı olarak bir arada kullanılan her birim birliktelik göstermiş olur. Ancak, eşdizimliliğin oluşması için bundan fazlası gerekir. Eşdizimlilikle ilgili sıklık temelli veya anlam temelli yaklaşımlara göre dil birimlerinin dilin yatay boyutunda birbirini gerektirmesi söz konusudur. Böylece birimler, çeşitli açılardan eşdizimli olma özelliği gösterir.

Dilde eşdizimlilik gösteren birimlerin genellikle sözlükbirimler olduğu ifade edilmiştir. Ancak, durum her zaman böyle değildir. Bu konuda Doğan (2019: 536), eşdizimlilik çerçevesindeki sıklığın sadece sözlükbirimler arasında değil, sözlükbirimlerle dilbilgiselbirimler arasında da olabileceğini belirtmiştir. Böylece de sözlüksel eşdizim (lexical collocation) ve dil bilgisel eşdizim (grammatical collocation) olmak üzere eş dizimin iki türünün olduğu (Benson vd. 2009: 75) ifade edilir. Stubbs (2001) da, eşdizimliliği belirtirken onun dil bilgisel kategoriler arasında ve sözcük ile dil bilgisi çiftleri arasında olabileceğine dikkat çekmiştir. Demek ki, dil bilgisel birimlerin de eşdizimlilikte yeri vardır. Bu durum, Türkçe gibi işlek eklemeli diller için düşünüldüğünde dil bilgisel birimlerin (özellikle eklerin) eşdizimlilik içerisine dahil edilmesini gerektirir. Türkçede sözcüklerin değiştiği, ancak sözcüklerin aldığı eklerin bir anlamı vermek için birlikte kullanıldığı yapılar da dil bilgisel eşdizimlilik örnekleridir. Şöyle ki; öl-dü öl-ecek, kırıl-dı kırıl-acak, bitir-di bitir-ecek; gel-ir gel-mez, otur-ur otur-maz, bak-ar bak-maz; gel-di gel-eli, bil-di bil-eli, çık-tı çık-alı gibi yapılarıdaki koyu ekler bu türdendir. Bunlardan biri olmadan diğeri söz konusu anlamı vermek için yeterli değildir.

Bu çalışmada da eşdizimliliğe sahip olan iki grup dil birimi ele alınmış ve bunların yapısal olarak birlikte terimiyle karşılanması gerekliliği belirtilmiştir. Bunlar dildeki diğer eşdizim kategorilerinden farklı olarak yapı bakımından birlikte terimiyle ifade edilmesi gereken kategorilerdir. Sık kullanımın ötesinde ilgili anlamlar için dilde her zaman birlikte kullanılan yapılarıdır. Birinci grupta sözcük düzeyindeki bazı birimlerin birlikte yapısı içerisinde oluşturduğu birlikte çekim edatları ve birlikte bağlama edatları ele alınmıştır: +A kadar, +A göre, +A değin, +DAn başka, +DAn dolayı; ne ... ne ..., hem ... hem ..., ister ... ister ..., ... gibi dA, ... kadar ... dA. Bunlar, çalışmanın dilbilgisel anlamlı sözcükler grubunu oluşturmaktadır. Bunun yanında, dilde ek düzeyindeki bazı birimlerin de birlikte yapısı çerçevesinde eşdizimli olduğu görülür: ... -DI ... -AcAk, ... -r / -Ar / -Ir ... mAz, ... -In (> -Im); -nIn ... -m, -n, -I, -sI; -mIz, -nIz, -lArI. Bunlar da

birlikte ekler olarak çalışmanın ikinci grubunu oluşturmaktadır. Dolayısıyla söz konusu iki grup da birliktelik kullanımının sonucunda eşdizimli özellik kazanmıştır. Bunlarla ilgili değerlendirme ve örnekler çalışmanın inceleme bölümünde verilmiştir.

1. İNCELEME

Bu başlık altında Türkiye Türkçesi dil bilgisinde bazı biçimbirimler için kullanılan birlikte yapısal teriminin karşıladığı birimlerin özelliklerine değinilmiş ve bunlarla ilgili örnekler verilmiştir. Bunun yanında birlikte teriminin birleşik terimiyle karşılaştırması yapılarak aralarındaki farka değinilmiştir.

1.1. Dil Bilgisinde “Birleşik” Terimi Ne İfade Eder?

Dil bilgisinde genellikle sıfat olarak kullanılan birleşik sözcüğü, yapı değerlendirmesinde basit ve türemiş terimleriyle birlikte ad olarak da kullanılır. Genel tanımıyla birleşik terimi, eş değerdeki en az iki yapının yan yana bulunup yeni bir anlam ve işlev kazanan sesbirim veya biçimbirim oluşturmasına işaret eder. Bu çerçevede Korkmaz; birleşik ad, birleşik bağlaç, birleşik cümle, birleşik ek, birleşik fiil, birleşik kelime, birleşik ses, birleşik sıfat, birleşik zamanlı kip, birleşik zarf terimlerine yer vermiştir (2007: 45-48). Bunlar içerisinde birleşik ad, birleşik bağlaç, birleşik fiil, birleşik kelime, birleşik sıfat ve birleşik zarf terimleri sözcük birleşmelerini, birleşik cümle terimi cümle birleşmelerini, birleşik ek terimi ek birleşmelerini, birleşik zamanlı kip terimi çekim yapısı birleşmelerini, birleşik ses terimi ise ses birleşmelerini karşılamaktadır.

Birleştirme yoluyla oluşturulan birleşik sözcüklerdeki, birleşmeye katılan kelimelerden her biri için birleşen terimi kullanılır (Korkmaz 2007: 44). Bu terimi cümlelerden, eklerden ve seslerden oluşan birleşiklerdeki her bir unsur için de kullanmak mümkündür. Dolayısıyla, birleşen terimi her türlü dil bilgisel birleşik yapıdaki unsurları karşılamak için kullanılabilir. Ancak, burada dikkat edilmesi gereken birleşik yapıların eş değer unsurlarla oluşturulmasıdır. Yani birleşenlerin eş değer dil bilgisel özelliklere sahip olması gerekir. Bu itibarla, söz konusu birleşik yapılar yan cümle/cümle (Eve giderken onu gördü.), sözcük+sözcük (aslanağzı, hanımeli, köpek balığı; cingöz, boşboğaz, başıboş; akşamüstü, bugün, biraz; hâlbuki, veya, veyahut vb.), ek+ek, (+lAş-, -dığında, +msı vb.) ses+ses (ng, ny, sch vb.) yapılarından biriyle oluşur. Buna karşılık, sözcük+ek, ek+sözcük, ek+ses, ses+ek, sözcük+ses, ses+sözcük vb. yapılarda olmazlar.

Birleşik yapıların bir diğer özelliği birleşik oluşturmak için bir araya gelen en az iki birimin yeni bir kavrama karşılık gelmesi, yeni bir işlevde

kullanılması veya yeni bir tür oluşturması durumudur. Bu konuda Korkmaz, birleşik ad terimini, en az iki kelimenin kendi kavramları dışında yeni bir kavramı karşılamak üzere birleşmesi biçiminde tanımlamıştır (2007: 45). Bunu birleşik sıfat, birleşik zarf, birleşik bağlaç gibi sözcük düzeyindeki birimlerden oluşan birleşik yapılar ve birleşik ek adlandırmasındaki ek düzeyindeki birimlerden oluşan birleşik yapılar için de kullanmak mümkündür. Dolayısıyla yeni bir anlamın ortaya çıkması, sözlüksel veya dil bilgisel anlama sahip birimlerin birleşmesi konusunda öne çıkan bir husustur. Örneğin; gecekondur birleşik sözcüğünün artık doğrudan gece ve kondur sözcükleriyle bağlantısı yoktur. Bunun yanında kedi balığı birleşik sözcüğünün kedi sözcüğüyle doğrudan bir bağlantısı kalmamıştır. Tür ve işlev değişmesi de birleşmeler sonucunda görülen bir durumdur: Kızılırmak: sıfat+isim= birleşik isim, aksi takdirde: sıfat+isim= bağlama edatı; -dığında: sıfat-fiil+iyelik+zamir n’si+bulunma hâli= zarf-fiil eki, -anda: sıfat-fiil+bulunma hâli= zarf-fiil eki vb.

Birleşik sözcüklerin sahip olduğu bir diğer husus, birleşigi oluşturan birimlerin yan yana olması durumudur. Bu husus, aynı zamanda birleşik olma için en önemli ve gerekli husustur. Bu konuda Özkan, birleşik sözcüklerin tek bir kavramı karşılayacak biçimde anlamca kaynaştığını ve bu kaynaşmanın sözcüklerin aralarına yapım eki, çekim eki veya herhangi bir sözcük giremeyecek kadar kuvvetli olduğunu belirtir (1996: 95). Birleşik sözcüğü oluşturan birleşenlerin yan yana olup kaynaşma durumları sebebiyle hepsinin bitişik yazılmaları gerekliliği bazı çalışmalarda belirtilmiştir (Delice 2017; Özön 1995). Bu konuda Delice, birleşik sözcüklerde yan yana gelen sözcüklerin anlatımsallığın ötesine geçip “sözlükbirim” olarak adlandırma amaçlı kullanıldığını, dolayısıyla bu yapıların bitişik yazılması gerektiğini belirtir (2017: 158). Buradan da anlaşılacağı üzere birleşik sözcükler yan yanadır ve bu sebeple bazı araştırmacılar onların bitişik yazılması gerektiğini savunmuştur.

Sonuç olarak, dil bilgisinde birleşik yapısal terimiyle ifade edilen birimlerin birleşenleri şu özellikleri taşırlar:

1. Yeni bir anlam, işlev veya tür oluştururlar.
2. Oluşturdukları yapı içerisinde eş değerdedir.
3. Yan yana bulunurlar.

1.2. Dil Bilgisinde “Birlikte” Terimi Ne İfade Eder?

Dilde yan yana bulunup yeni bir işlev ve anlama karşılık kullanılan birleşik yapıların yanında yan yana bulunmadığı hâlde birlikte kullanılarak yeni bir işlev ve anlam ifade eden yapılar da vardır. Bunlar, aralarına başka birimler girebilen ve birlikte bir işlev kazanıp yeni bir anlam ifade eden

yapılardır. Bunlar, eşdizimlilik çerçevesinde ilgili işlevi karşılamak ve anlamı ifade etmek için birbirini gerektiren yapılardır. Bu yapılar Türkçede ek ve sözcük düzeyinde olmak üzere iki kategoriye ayrılır.

Yukarıda da belirtildiği üzere, dilde birleşik olmanın ses, ek, sözcük ve cümle olmak üzere farklı boyutları vardır. Bu kategoriler içerisinde de eklemeli bir dil olması sebebiyle Türkçede birleşik ek yapıları ön plana çıkmaktadır. Bunun yanında, Türkçede birleşik ek tanımına uymayan ve araştırmacılar tarafından birlikte ek olarak adlandırılan yapılar da vardır (Delice 2017; Karaca 2014: 91). Bu konuda Karaca, birlikte ek yapısını oluşturan eklerin asıl işlevlerinden uzaklaşarak yeni bir işlev için bir araya geldiğini, dolayısıyla da ancak iki ekin birlikte kullanılarak söz konusu anlamı verebildiğini belirtmiştir (2014: 92). Delice birlikte ek yapısını kabul ederek fiiller ve isimlerle oluşan birlikte eklere şunları örnek olarak vermiştir: ... -DI ... -AcAk (oldu olacak), ... -DI ... -All (geldi geleli), -DI(x) ... -AsI (oldum olası), ... -r / -Ar / -Ir ... mAz (gelir gelmez); ... -DAn ... -A (yediden yetmişe), ... -I ... -InA (boşu boşuna), ... -In (> -Im); -nIn ... -m, -n, -I, -sI; -mIz, -nIz, -lArI (bahçenin ağaçları), ... -II ... -InA (başlı başına), ... -II ... -IncA (boyu boyunca) (2013). Görüldüğü üzere, bu ekler yan yana olmamalarına rağmen yeni bir anlamı birlikte ifade etmekte ve birlikte bir işlevde kullanılmaktadır. Bu sebeple de birlikte ek olarak anılmışlardır. Bu da onların eşdizim özelliği kazandıklarının kanıtıdır.

Türkiye Türkçesinde ek düzeyinde birlikte yapıların yanında sözcük düzeyinde birlikte yapılar da vardır. Bunlar, bazı bağlama edatları ve çekim edatlarından oluşmaktadır. Aşağıda örnekleri ve kullanımları verilecek bu türden edatlar dil bilgisi çalışmalarında genellikle birleşik olarak ele alınmıştır. Ancak, bunlar Türkçedeki birleşik kelime kurallarına uymayan yapılar olduğu için bu çalışmada birleşik olarak değil, birlikte terimiyle nitelendirilmişlerdir.

Türkiye Türkçesinde sözcük türleri içerisinde en farklı yapısal değerlendirmelerin gerçekleştirildiği türün bağlama edatları olduğu söylenebilir. Bunda söz konusu sözcük türünün birbirinden farklı kaynaşım kalıplaşmalar sonucu oluşması etkili olmuştur. Bu sebeple, bağlama edatları yapısal olarak değerlendirildiğinde basit, türemiş, birleşik terimlerinin yanında öbekleşmiş terimi de kullanılmış ve öbekleşmiş bağlama edatları olarak ya ... ya ..., hem ... hem ..., kim bilir, bana kalırsa, buna göre, ya da, hem de, kaldı ki, ne de olsa, sözün kısası, gel gelelim, zorla değil ya gibi bağlama edatları örnek olarak gösterilmiştir (Atabay vd. 1983: 179; Demirci 2017: 139-140).

Bağlama edatlarının öbekleşmiş olarak değerlendirilenlerine bakıldığında bunların sözlüksel anlama sahipken birtakım öbekleri oluşturdukları ancak kalıplaşım dil bilgisel anlama geçtikten sonra öbek

olmaktan çıktıkları söylenebilir. Aynı durum, Türkçedeki birleşik isimler, birleşik sıfatlar, birleşik zarflar vb. için de geçerlidir. Nitekim, Türkçede köpek balığı, kuşburnu, biçerdöver, salkımsöğüt, birtakım, bugün, akşamüstü gibi birleşik kelimelerin de öbek olarak kuruldukları ve birleşik kelime hâline geldikten sonra artık öbek olarak değerlendirilmedikleri görülür. Dolayısıyla aynı durum yukarıda belirtilen bağlama edatları için de geçerlidir. Bunların hangi öbek temelli oldukları belirtilebilir, ancak bu onların yapısı olmamalıdır. Bu sebeple aksi hâlde, bundan başka, bununla birlikte, ya da, hem de, başka bir ifadeyle, sözün özü, gel gelelim, yahut gibi bağlama edatlarının yapı itibarıyla birleşik olarak nitelendirilmeleri daha doğru görülmektedir. Buna karşılık Ne ... ne ..., hem ... hem ..., ister ... ister... gâh ... gâh gibi aynı kelimenin tekrarlanarak aralarına çeşitli birimler alıp bağlama edatını oluşturduğu yapılar ise birleşik kelimelerin yan yana olma, dolayısıyla birleşenlerin aralarına başka unsurlar almaması kuralına uymazlar. Bu sebeple, birleşik olarak nitelendirilmemelidirler.

Hacıeminoğlu, Ne ... ne ..., hem ... hem ..., ister ... ister... gâh ... gâh, kimi ... kimi ... gibi edatları, yapısal değil anlamsal bir değerlendirmeye karşılaştırma-denkleştirme edatları olarak bağlama edatlarından ayırmıştır (2015: 261). Deny, bu türden birimleri bağlama edatları başlığı altında ele almış ve bunlar için katmerli bağlaç, tekrarlı bağlaç ifadelerini kullanmıştır (2012: 602). Ergin de bunları bağlama edatları başlığı altında karşılaştırma edatları içinde ele almış ve bunlara katmerli edatlar da denebileceğini belirtmiştir (2009: 353-354). Ancak, bu değerlendirmelerin hiçbirinde söz konusu bağlama edatlarıyla ilgili yapısal bir değerlendirme yapılmamıştır. Sadece Karaoğlu, birleşik yapılı bağlaç(lık)lar başlığı altında yineleme düzeyindeki birleşik bağlaç(lık)lar olarak bu türden bağlama edatlarına yer vermiştir (2019: 234).

Yapısal özelliklerine pek değinilmeyen bu türden bağlama edatları, büyük oranda başına geldikleri unsurları birbirine bağlayan biçimbirimlerin tekrarından oluşmaktadır. Yan yana olmadıklarından dil bilgisindeki birleşik yapıların kurallarına uymazlar. Bu türden bağlama edatları içerisinde ... da ... da biçimi, cümleleri bağlayan bağlama edatı olarak tek başına da kullanabilirken (Geldi de her şeyi anlattı.), ne ... ne ..., hem ... hem ..., ister ... ister... gâh ... gâh, kimi ... kimi ..., ... olsun ... olsun gibi örnekleri tekli kullanımlarda bağlama edatı olamazlar. Dolayısıyla bu türden bağlama edatlarının birleşik değil, bir tür birlikte yapılar oluşturduğu görülür. Bu birlikte yapılar neredeyse tamamıyla tekrarlanan unsurlardan meydana gelmektedir. Bunun yanında söz konusu bağlama edatlarının bazılarında ikinci unsur kısmî değişikliğe de uğrayabilir: bir taraftan ... öbür taraftan ..., bir yandan ... diğer yandan ..., bir bakmışsın ... bir bakarsın... vb.

Bağlama edatları içerisinde bir grup daha vardır ki bunlara şimdiye kadar pek dikkat çekilmemiştir. Bunlar, birlikte bağlama edatlarının önemli bir grubunu oluşturmaktadır. Yukarıda belirtilen tekrarlı bağlama edatlarından farklı olarak bunlar aynı unsurların tekrarlarından oluşmazlar. Farklı biçimbirimlerin bağlama işlevinde birlikte kullanılmasıyla bağlama edatlarını oluşturan bu yapılara Türkiye Türkçesinden şunları örnek olarak vermek mümkündür: ...+DAn başka ... dA, ...+DAn gayrı ... dA, ...+DAn gayrı ... daha, ... değil ... bile, değil bile, değil dahi, değil dA, ... gibi ... dA, ... haricinde ... dA, ... kadar ... dA, bırak / bırakın / bırakınız bile, bırak / bırakın / bırakınız dahi, ... yanında ... dA, ... yanı sıra ... dA. Bu türden bağlama edatları da iki biçimbirimin aralarına bağladığı unsurları alıp cümlede birlikte kullanılmaları neticesinde oluşmuştur. Dolayısıyla bunların ikisi birden eşdizimli olarak aynı cümle içerisinde yer almazsa bağlanan unsurlar olmayacağı için bağlama edatı da olmaz. Tekli kullanımlarında bağlama edatı dışında cümlede çekim edatı, pekiştirme edatı, fiil, zarf gibi sözcükleri oluştururlar. Birlikte bağlama edatlarının bu türünün kullanımlarına şu cümleleri örnek vermek mümkündür:

- Çiçekleri sulamaktan başka onları budadı da.
- Çiçekleri sulamanın haricinde onları budadı da.
- Çiçekleri suladığı gibi onları budadı da.
- Bu çiçekler güzel koktuğu kadar narindir de.
- Bu çiçekler güzel kokmanın yanında narindir de.
- Bu çiçekler güzel kokmanın yanı sıra narindir de.
- Bırak simidi ekmek bile almamış.
- Değil simit ekmek bile almamış.
- Evde simit değil ekmek dahi yok.
- Ekmek almak sadece gereksiz değil saçmadır da.
- Ekmekten gayrı simit de aldı.
- Bizden gayrı üç kişi daha geldi.

Türkiye Türkçesinde birlikte yapısal özelliğe sahip bağlama edatlarının en karakteristik örnekleri bunlardır. Bu türden yapılara şimdiye kadar Doğan (2021: 109) hariç değinilmediği görülmektedir.

Türkiye Türkçesinde yukarıda belirtilen bağlama edatlarının yanında çekim edatlarının bir grubu da birlikte yapısal özelliğine sahiptir. Bunlar, (isim)+öncül ek – zarf/sıfat yapısıyla oluşmuş çekim edatlarıdır. Bunlar,

bağlama edatlarının birlikte yapısal özelliğine sahip olanları gibi aralarına başka biçimbirim almazlar. Bu açıdan onlardan ayrılırlar. Ancak eş değer iki yapıdan oluşmadıkları için birleşik olarak adlandırılmamaları daha doğru olur. Dolayısıyla, bu hâllerıyla söz konusu çekim edatları Türkçedeki birlikte yapıların farklı bir türünü oluşturmaktadır.

Türkçede çekim edatları temelde iki farklı biçimde ele alınmıştır. Kimi araştırmacılar Denli, diye, gibi, için, ile, sayesinde, sularında, tarafından, üzerine, yüzünden, zarfında gibi çekim edatlarını ayrı, +A dek, +A dair, +A rağmen, +DAn beri, +DAn böyle, +DAn dolayı, +DAn gayrı, +DAn ötürü gibi çekim edatlarını yapısal olarak ayrı ele almışlardır. İlk gruptaki edatlar yapısal olarak Delice ve Bilgegil tarafından basit, ikinci gruptakiler ise birleşik olarak değerlendirilmiştir. Doğan ise ilk gruptakileri doğrudan, diğerlerini ise birlikte olarak değerlendirmiştir. Doğrudan edatlar da kendi içinde basit, türemiş, birleşik olarak değerlendirilebilir (Bilgegil 2009: 215; Delice 2014: 128; Doğan 2021: 40; Ediskun 2010: 285). Buna karşılık kimi araştırmacılar her iki edat türünü önce iki ayrı gruba ayırmadan başka, beri, dair, dek, dolayı, gibi, için, ile, rağmen, ötürü, üzerine biçimlerinde tek grup olarak ele alıp basit, türemiş, birleşik değerlendirmeleri yapmışlardır. Onlara göre Delice'nin öncül ek deyip çeşitli zarf veya sıfatlardan önceki isim unsurunda yer alıp zarf veya sıfatlarla birlikte çekim edatını oluşturan +A, +DAn ekleri edatların istemi, edatlardan önce gelen durum ekleri biçimlerinde ele alınmıştır (Banguoğlu 2004: 386; Demirci 2017: 125; Doğan 2014: 105-119; Ergin 2009: 369; Korkmaz 2003: 1061). Bu durumda edatlar beri, dair, dek, dolayı, göre, karşı, ötürü vb. biçimlerinde kabul edildiği için bu araştırmacılar tarafından basit-birleşik, doğrudan-birlikte gibi yapısal ayrımlar yapılmamıştır. Ancak, söz konusu sözcüklerin önündeki isimde bulunan +A, +DAn ekleri olmadan ilgili sözcüklerin zarf veya sıfat olarak kullanıldığı ve dolayısıyla önündeki isim unsurunda bulunan eklerle çekim edatını oluşturduğu daha doğrudur. Dolayısıyla ilgili çekim edatlarının tarafımızca +A dek, +A dair, +A rağmen, +DAn beri, +DAn böyle, +DAn dolayı, +DAn gayrı, +DAn ötürü biçimlerinde kabul edildiği belirtildikten sonra yapısal değerlendirmesinin nasıl olması gerektiği konusuna da açıklık getirmek gerekir. Bu türden çekim edatları yapısal olarak birlikte çekim edatları olarak değerlendirilmektedir. Çünkü, birleşik olma durumu en az iki eş değer yapının yan yana gelip bir anlam için kullanılmasıyla mümkündür. Bu sebeple, ilgili çekim edatlarının bir tarafı ek, diğer tarafı sözcük biçimindedir. Yani, birleşik olması için sözcük+sözcük veya ek+ek yapısının olması beklenirken burada ek+sözcük yapısı karşımıza çıkmıştır. Dolayısıyla birleşik olmanın tanımına uymayan bu yapıyı da birlikte yapısal terimiyle nitelendirmek daha doğru görülmektedir.

Dolayısıyla birlikte teriminin karşıladığı birimler şu özellikleri taşımaktadır:

1. Yeni bir anlam, işlev veya tür oluştururlar.
2. Oluşturdukları yapı içerisinde çekim edatları hariç eş değerdedirler.
3. Çekim edatları hariç yan yana bulunmazlar.

Buna göre bağlama edatlarının birlikte yapısında olanlar ve birlikte yapısında olan ekler birlikteliği oluşturan birimler yan yana olmadığı için birleşik yapısında olan birimlerden ayrılırlar. Birlikte çekim edatları oluşturan birimler yan yana bulunma bakımından birleşik yapısına benzese de bunlar da birlikteliği oluşturan birimler eş değer olmadığı için birleşik sözcük yapısından ayrılırlar.

Sonuç

Bu çalışmada Türkiye Türkçesindeki basit, türemiş ve birleşik yapısal terimlerinin yanında bir yapı terimi olan birlikte terimi ele alınmış ve bu terim kapsamına giren birimler eşdizimli özellikleri bakımından ele alınmıştır. Yapılan değerlendirmeler neticesinde Türkiye Türkçesinde birlikte yapısı içerisinde bazı eklerin ve bazı bağlama edatları ile bazı çekim edatlarının yer aldığı görülmüştür. Bunun yanında, çeşitli araştırmalarda birleşik olarak nitelendirilen bu yapıların söz konusu terimin özelliklerini kısmen veya tamamen taşımadığı da ortaya konmuştur.

Eklerin basit veya birleşik olmanın dışında birlikte yapısına sahip olmaları söz konusudur. Türkiye Türkçesinde ... -DI ... -AcAk (oldu olacak), ... -DI ... -AII (geldi geleli), -DI(x) ... -AsI (oldum olası), ... -r / -Ar / -Ir ... mAz (gelir gelmez); ... -DAn ... -A (yediden yetmiş), ... -I ... -InA (boşu boşuna), ... -In (> -Im); -nIn ... -m, -n, -I, -sI; -mIz, -nIz, -lArI (bahçenin ağaçları), ... -II ... -InA (başlı başına), ... -II ... -InC (boyu boyunca) ekleri yan yana bulunup birleşik bir yapı oluşturmadıklarından yapısal olarak birlikte terimiyle nitelendirilmiştir. Bunlar farklı bağımsız biçimbirimlere gelmelerine rağmen eşdizimlilik özelliği gösterirler. Bunlardan biri olmadan diğeri söz konusu anlam için kullanılamaz.

Dil bilgisinin yapı değerlendirmesi üzerine yapılan çalışmalarda birleşik sözcüklerin en az iki sözcüğün tek bir işlev ve anlam için yan yana kullanıldığı biçimbirimler olduğu belirtilmiştir. Ancak Türkiye Türkçesindeki ...+DAn başka ... dA, ...+DAn gayrı ... dA, ...+DAn gayrı ... daha, ... değil ... bile, değil bile, değil dahi, değil dA, ... gibi ... dA, ... haricinde ... dA, ... kadar ... dA, bırak / bırakın / bırakınız bile, bırak / bırakın / bırakınız dahi, ... yanında ... dA, ... yanı

sıra ... dA bağlama edatları yan yana kullanılmadan bağladığı birimleri aralarına, önlerine veya sonlarına alarak kullanılırlar. Bu açıdan birleşik olmanın yan yana olma kuralına uymazlar. Dolayısıyla birleşik olma değil, birlikte olma yapısına sahiptirler. Bunların yanında ne ... ne ..., hem ... hem ..., ister ... ister... gâh ... gâh, kimi ... kimi ..., ... olsun ... olsun, bir taraftan ... diğer taraftan ... gibi tekrarlı yapıda olan bağlama edatları da bağladıkları birimlerin başında veya sonunda kullanılarak yan yana olma kuralına uymazlar. Bu sebeple, söz konusu bağlama edatları da birlikte yapısal değerlendirmesiyle ele alınmalıdır. Bunların yukarıda belirtilen bağlama edatlarından tek farkı ilkinde farklı biçimbirimler birlikteliği oluştururken bunlarda çok büyük oranda aynı biçimbirimler birlikteliği oluşturmaktadır.

Türkiye Türkçesinde bağlama edatlarının yanında bazı çekim edatları da birlikte yapısal değerlendirmesiyle ele alınmalıdır. Bunlar, +A dek, +A dair, +A doğru, +A rağmen, +DAn beri, +DAn böyle, +DAn bu yana, +DAn dolayı, +DAn gayrı, +DAn itibaren, +DAn kelli, +DAn öte, +DAn ötürü, +DAn özge, +DAn yana vb. yapısında olan çekim edatlarıdır. Bunları oluşturan birimler yan yana olmalarına rağmen iki eş değer birim olmadıklarından birleşik bir yapı oluşturmaları söz konusu değildir. Bunlar bir tarafı ek diğer tarafı sözcük olan ve birlikte çekim edatını oluşturan yapılardır.

Sonuç olarak, Türkiye Türkçesinde basit, türemiş, birleşik yapısal terimlerinin yanında birlikte yapısal teriminin kullanılması Türkçenin yapı bilgisi değerlendirmesi için daha uygundur. Ayrıca bu durum, dilin eşdizimli unsurlarının varlığının bir gereğidir. Birlikte yapılarının tespit edilebildiği kadarıyla ek düzeyinde ve sözcük düzeyinde olmak üzere iki grubu bulunmaktadır. Sözcük düzeyi içerisinde bağlama edatlarının ve çekim edatlarının bazıları yer almaktadır. Ek düzeyi içinde ise bazı ekler yer almaktadır. Dolayısıyla Türkiye Türkçesi dil bilgisinde ekler yapısal olarak basit, birleşik, birlikte olmak üzere üç, sözcükler içerisinde ise bağlama edatları ve çekim edatları yapısal olarak basit, türemiş, birleşik, birlikte biçiminde olmak üzere dört başlık altında ele alınmalıdır.

KAYNAKÇA

ATABAY, Neşe, İbrahim KUTLUK ve Sevgi ÖZEL (1983). Sözcük Türleri. (Yöneten ve Yayına Hazırlayan Doğan Aksan), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

BANGUOĞLU, Tahsin (2004). Türkçenin Grameri. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

BENSON, Morton, Evelyn BENSON ve Robert ILSON (2009). The BBI Combinatory Dictionary of English. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

BİLGEGİL, M. Kaya (2009). Türkçe Dilbilgisi. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınevi.

BİRAY, Nergis ve Esra Gül Keskin (2015). “Birleşik Eklerle İlgili Bir Teorsî Denemesi”, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü 2: 109-134.

DELİCE, H. İbrahim (2013). “Türkçenin Ekleri Yapı Açısından Nasıl Sınıflandırılmalıdır?”. VIII. Milletlerarası Türkoloji Kongresi (Yayımlanmamış bildiri), İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 30 Eylül – 4 Ekim 2013.

DELİCE, H. İbrahim (2014). Sözcük Türleri. Sivas: Asitan Kitap.

DELİCE, H. İbrahim (2017). “Birleşik Kelimeler Ayrı Yazılmalı mıdır?”, I. Uluslararası Dil ve Edebiyatta Modernleşme ve Gelenek Sempozyumu Bildiri Kitabı içinde, 4-16 Ekim 2017, Karabük: Karabük Üniversitesi Yayınları, 119-159.

DEMİRCİ, Kerim (2017). Kelime Bilgisi. Ankara: Anı Yayıncılık.

DENY, Jeany (2012). Türk Dil Bilgisi. (Uyarlayan Ahmet Benzer), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

DOĞAN, Ahmet Turan (2021). Türkiye Türkçesinde Edatlar. İstanbul: Kriter Yayınları.

DOĞAN, Nuh (2014). “Çok İşlevlilik Açısından Türkçe Edatların Söz Dizimsel ve Anlam Bilgisel Yapısı”, Dil Araştırmaları 15: 105-119.

DOĞAN, Nuh (2019). “Türkçede Dil Bilgisel Eşdizimlilik”, X. Uluslararası Dünya Dili Türkçe Sempozyumu Bildiri Kitabı içinde, 17-19 Ekim 2018, Eskişehir: Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Yayınları, 535-545.

EDİSKUN, Haydar (2010). Türk Dilbilgisi. İstanbul: Remzi Ktiabevi.

- EKER, Süer (2017). Çağdaş Türk Dili. Ankara: Grafiker Yayınları.
- ERGİN, Muharrem (2009). Türk Dil Bilgisi. İstanbul: Bayrak Basım/Yayım/Tanıtım.
- HACIEMİNOĞLU, Necmettin (2015). Türk Dilinde Edatlar. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- KARACA, Hasan (2014). “Birlikte Eklerin İşlevleri”. Gaziantep University Journal of Social Sciences 13(1): 91-98.
- KARAOĞLU, Serdar. Bağlaçlar (2019). Editör Erdoğan Boz. Türkiye Türkçesi III Sözcük Türleri içinde. Ankara: Gazi Kitabevi.
- KORKMAZ, Zeynep (2003). Türkiye Türkçesi Grameri. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- KORKMAZ, Zeynep (2007). Gramer Terimleri Sözlüğü. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- ÖZÇELİK, Sadettin ve Münür Erten (2011). Türkiye Türkçesi Dilbilgisi. Ankara: Bizim Büro Basımevi.
- ÖZKAN, Bülent (2007). Türkiye Türkçesinde Belirteçlerin Fiillerle Birliktelik Kullanımları ve Eşdizimliliği. Doktora Tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÖZKAN, Mustafa (1996). “Yapılış, Yazılış ve Kullanılışları Bakımından Birleşik Kelimeler”, İlmî Araştırmalar 2: 95-110.
- ÖZÖN, Nijat (1995). Büyük Dil Kılavuzu. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- SİNOR, Deniz (1952). “On Some Uralic-Altaiic Plural Suffixes”, Asia Major I-II: 195-230.
- STUBBS, Micheal (2001). Words and Phrases: Corpus Studies of Lexical Semantics. Oxford: Blackwell Publishing.
- VARDAR, Berke (2002). Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Multilingual.

----- Araştırma makalesi -----

MEHMET ÂKİF ERSOY'UN KUR'AN MEALİNİN DİL ÖZELLİKLERİ

Murat KÜÇÜK*

Öz

Kur'an'ın Türkçe tercümeleri, bütün diğer kutsal kitaplarda olduğu gibi Türkler tarafından manasının anlaşılması ve ibadetlerin daha bilinçli yerine getirilmesi için bir ihtiyaç olarak ortaya çıkmıştır. Türklerin İslamiyeti kabul ettiği ilk yıllardan başlayarak yeni bir dinin kurallarının, terimlerinin anlaşılması ve getirdiği esaslar doğrultusunda sosyal hayatın düzenlenmesi için Türk dilinin tarihî dönemleri içerisinde birçok Kur'an tercümesinin yapıldığı görülmektedir. 19. yüzyılın ilk dönemlerinden bu yana, ulaşılabılır ve anlaşılabilir bir Kur'an düşüncesi, Kur'an tercümeleri konusunda yapılan tartışmaların merkezinde yer almıştır. Buradan hareketle Cumhuriyet döneminde Türkiye Büyük Millet Meclisindeki bütçe görüşmeleri sırasında alınan bir karar üzerine Diyanet İşleri Reisliği, Kur'an'ın tercümesi için Mehmet Âkif'e teklifte bulunmuştur. Âkif 1925 yılında, yapılacak çalışmanın dinî ve ilmî sorumluluğunu düşünerek uzun bir tereddütten sonra tercüme yerine meal denilmesi şartıyla teklifi kabul etmiştir. 1926-1929 yılları arasında yoğun bir mesai sarf edip meali bitirdiyse de vefatına kadar üzerinde çalışmasını sürdürmüştür. Mehmet Âkif, döneminde kaleme alınan diğer meallerden farklı olarak özgün bir eser ortaya koymuştur. Bu makalede Mehmet Âkif'in Kur'an mealinin dil özellikleri; 'Giriş', 'Kur'an-ı Kerim'in Türkçeye Tercümesi', 'Mehmet Âkif Ersoy'un Kur'an Meali', 'Kur'an Mealinin Dil Özellikleri', 'Dil ve Anlatım Yöntemi', 'Dilbilgisel Unsurlar' ve 'Sonuç' başlıkları altında ele alınıp değerlendirilmeye çalışılmıştır.

* Doç. Dr., Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

e-posta: muratkucuk25@gmail.com

ORCID: 0000-0001-9389-4872

Geliş/Received: 14 Mayıs 2022 / 14 May 2022

Kabul/Accepted: 2 Ekim 2022 / 2 October 2022

DOI: 10.53372/turkoloji.1116672

Anahtar Sözcükler: Mehmet Âkif Ersoy, Kur'an meali, dil ve anlatım, dil bilgisi, söz varlığı.

THE LINGUISTIC FEATURES OF MEHMET ÂKİF ERSOY'S TRANSLATION OF THE QUR'AN

Abstract

The Turkish translations of the Qur'an, as in all other holy books, emerged as a need for the Turks to comprehend its meaning and to perform their prayers more consciously. It is seen that many Qur'an translations have been made in the historical periods of the Turkish language in order to understand the rules and terms of a new religion, and to organize the social life in line with the principles it brought, starting from the first years the Turks accepted Islam. Since the early 19th century, the idea of an accessible and understandable Qur'an has been at the center of discussions on Qur'an translations. From this point of view, upon a decision taken during the budget negotiations in the Grand National Assembly of Turkey during the Republican period, the Presidency of Religious Affairs made an offer to Mehmet Âkif for a translation of the Qur'an. In 1925, after a long hesitation, Âkif accepted the offer by considering the religious and scientific responsibility of the work to be done and on the condition that the term 'meal' is used instead of the term 'translation'. Despite having worked hard and having finished the translation between 1926-1929, he continued to work on it until his death. Mehmet Âkif has produced an original work, unlike other translations written in his period. In this article, the linguistic features of Mehmet Âkif's translation of the Qur'an has been tried to be discussed and evaluated under the titles of 'Introduction', 'Translation of the Qur'an into Turkish', 'Mehmet Âkif Ersoy's Translation of the Qur'an', 'Language Characteristics of the Translation of the Qur'an', 'Language and Expression Method', 'Grammatical Elements' and 'Conclusion'.

Keywords: Mehmet Âkif Ersoy, translations of the Qur'an, language and expression, grammar, vocabulary.

Giriş

Toplumların hayatında ve gelişmesinde önemli olduğu kadar dillerin de gelişip zenginleşmesinde kutsal metinlerin yeri göz ardı edilemez. İnsanlık tarihinde semavi dinlerin kutsal metinlerini içeren kitaplar, toplum hayatını düzenlemede pek çok kuralı ve felsefi düşüncüyü içermektedir. Özellikle eski toplumlarda insan hayatının her alanını düzenlemeye çalışan kutsal kitaplarda hukuk, inanç, ibadet, gündelik hayatı ilgilendiren her alanla ilgili pek çok konunun yanı sıra geçmiş dönemlere ait peygamber hikâyeleri de

yer almaktadır. İslam toplumunun kutsal kitabı olan, 114 sure ve Kûfelilerin genel kabul gören görüşüne göre 6236 ayetten oluşan Kur'an-ı Kerim de, kendisinden önceki semavi kitaplar gibi insan hayatını ilgilendiren her alanla ilgili konuları içermekle birlikte daha önceki peygamberlerin kıssalarına da yer vermektedir. Bu sebeple, içermiş olduğu söz varlığı da oldukça zengindir.

Türkler, tarih boyunca birçok dine mensup olmuş ve mensup oldukları dinlerin kutsal metinlerini daha Uygurlar döneminde Türkçeye tercüme etmeye başlamışlardır. IX. yüzyılda İslamiyetle tanışmaya başlayan Türk milleti, X. yüzyılda Karahanlı Devleti'nin kurulmaya başlamasıyla birlikte, bu dini daha sonra resmî din olarak kabul etmiştir. Bu dönemden sonra Türk devletlerinin tarihteki yerini ve varlığını derinden etkileyen İslam dinini anlamak ve hayata aktarmak için tıpkı Uygur sahasındaki gibi, başta Kur'an tercüme ve tefsirleri olmak üzere pek çok dinî nitelikli eser Türkçeye tercüme edilmiştir. Türkler tarafından yapılan ilk Kur'an tercüme ve tefsirleri XI. yüzyıla kadar gitmektedir. Bu dönemde yapılan Kur'an tercüme ve tefsirleri, daha çok Kur'an ayetlerinin satır arasında yapılan kelime kelime Farsça-Türkçe tercüme ve tefsirleridir. Bu geleneğe bağlı olarak Anadolu sahasında da özellikle Beylikler döneminde, Kur'an'ın Eski Anadolu Türkçesi ile satır arası tercüme ve tefsirleri yapılmıştır. (Küçük 2014: 13).

1. Kur'an-ı Kerim'in Türkçeye Tercümesi

Kur'an'ın Türkçe tercüme ve tefsirleri, bütün diğer kutsal kitaplarda olduğu gibi Türkler tarafından manasının anlaşılması ve ibadetlerin daha bilinçli yerine getirilmesi için bir ihtiyaç olarak ortaya çıkmıştır. Türklerin İslamiyeti kabul ettiği ilk yıllardan başlayarak yeni bir dinin kurallarının, terimlerinin anlaşılması ve getirdiği esaslar doğrultusunda sosyal hayatın düzenlenmesi için Kur'an'ı tercüme etme çabalarının ortaya çıktığı yurt içi ve yurt dışındaki kütüphanelerde bulunan yazma Kur'an tercüme ve tefsirlerinin çokluğundan anlaşılmaktadır.

Kur'an'ın bir bütün olarak veya yalnızca tek tek sureleri olmak üzere Arapçanın dışında diğer dillere tercüme edilmesine İslamiyetin daha ilk dönemlerinde başlanmış, önceleri bazı kısa sureler Farsçaya çevrilmiştir. Kur'an'ın tercüme edilmesi çalışmaları, sonraki yüzyıllarda gelişerek artmış ve Kur'an, çağlar boyu bütün doğu ve batı dillerine çevrilmiştir. Kur'an'ın çok çeşitli dillere tercüme edilmesiyle ilgili olarak Muhammed Hamidullah, yüzden fazla Kur'an tercümesi tespit ettiğini ifade etmektedir (1991: 77).

Kur'an'ın ilk Türkçe tercümesinin daha önce Taberî (ö. 310/923) tefsirinden yapılan Farsça Tercüme ile aynı zamanda yapıldığı bildirilmektedir (Togan 1960: 135). Bir başka kaynağa göre de ilk tercüme, XI. yüzyılın ilk yarısında yapılmıştır (İnan 1961: 8). Bilinen en eski Kur'an

tercümesi, 1914 yılında Zeki Velidi Togan tarafından bulunmuş olan ve yazarı bilinmeyen anonim Kur'an tefsiridir. Bu tercüme faaliyetleri, çeşitli sahalarda gelişerek devam etmiş ve Çağatayca Kur'an tercüme ortaya konulmuştur (Zülfikar 1970). Kur'an'ı tercüme ve tefsir çalışmaları yüzyıllar içerisinde süregelmiş ve Cumhuriyet Döneminde de birçok tercüme/meal yayını yapılmıştır. Bu meal çalışmalarından biri de Mehmet Âkif Ersoy'un Kur'an mealidir.

2. Kur'an Tercümelerinin Dil Çalışmaları Açısından Önemi

Türk dili çalışmalarında, farklı coğrafi bölgelerde ve değişik dönemlerde kaleme alınan Türkçe Kur'an tercüme önemli bir yer tutar. Bu tür eserler üzerinde yapılan incelemeler fazla olmamakla birlikte nazım ve nesir türündeki öteki eserlere göre bu tercüme çok daha sağlam sonuçlara ulaşılacak kaynaklar oldukları bilim çevrelerince kabul edilmektedir (İnan 1988: 79). Kur'an'ın kutsallığı göz önünde tutularak gerek ilk yazılışlarında gerek istinsahları sırasında bu eserler büyük bir itina ile hazırlanmışlardır. Bu açıdan Kur'an'ın Türkçe tercüme, Türk dilinin hem çeşitli dönemlerini hem de gelişmesini yansıtmaya bakımından rahatça kullanılabilir önemli kaynaklar arasında yer almaktadır. Kur'an tercüme bir başka dikkate değer yönü de Kur'an'ın, hayatın bütün yönlerini düzenleyen hukuki nitelikli bir eser olması bakımından çeşitli alanlarla ilgili söz varlığını içermesidir (Küçük 2014: 25). Bu bakımdan Mehmet Âkif'in Kur'an meali de dönemi içinde sahip olduğu söz varlığı, dil ve anlatım yönünden özgün bir eser durumundadır.

3. Mehmet Âkif Ersoy'un Kur'an Meal

Kur'an'ı, insanlar için ulaşılabilir ve anlaşılabilir kılma düşüncesi, çok uzun bir geçmişe sahiptir. Kur'an'ı okuyan ve dinleyenler tarafından anlaşılmasının önemi bizzat Kur'an'da vurgulanmakta ve Kur'an kendisini mübîn/anlaşılar olarak tanıtmaktadır. 19. yüzyılın ilk dönemlerinden bu yana, ulaşılabilir ve anlaşılabilir bir Kur'an fikri, Kur'an tercüme konusunda yapılan tartışmaların merkezinde yer almıştır. Bu süreçte birçok tercüme/meal çalışması yapılmıştır. Buradan hareketle tercüme ve meal farkını da belirtmek gerekmektedir. *Tercüme*, bir sözün anlamını başka bir dilde dengi bir sözle aynen ifade etmektir. Oysa bir dilden bir başka dile çeviri yapılırken ifade ve metinlerin anlamlarını ve inceliklerini tam olarak aktarmak mümkün olmamaktadır. Çünkü gerek dillerin kapasite, yapı ve edebî sanatlar yönünden birbirine denk olmayışı gerek mütercim dil ve anlatım kabiliyetinin yetersizliği, tam bir tercümenin ortaya konmasını son derece zorlaştırmaktadır (Diyanet: 2011, s. IX). *Meal*

ise kelime kelime olmaksızın, asıl anlatılmak istenileni ifade etmek suretiyle yapılan Kur'an tercümelerine verilen isimdir. Kur'an'ın hiçbir dile tam bir çevirisi yapılamayacağı için, onun çevirilerine meal denmektedir. Yani meal, Kur'an nazımının eksiksiz bir aktarılışı değil, sonuç itibarıyla mütercimın, Kur'an nazımından anladığı şeydir (Diyanet 2011: IX).

Türkiye Büyük Millet Meclisindeki bütçe görüşmeleri sırasında alınan bir karar üzerine (21 Şubat 1925) Diyanet İşleri Reisliği, Kur'an-ı Kerim'in *tefsiri için Elmalılı Muhammed Hamdi*'ye, *tercümesi için de Mehmet Âkif*'e teklifte bulunmuştur (DİA 28: 434). Kur'an'ın tercümesinin Mehmet Âkif'e teklif edilmesinin elbette haklı ve geçerli sebepleri vardır. Nitekim Dücane Cündioğlu, mealin hazırlanması için "*Niçin Âkif seçilmişti? Milli Marş'ın şairi olmasından dolayı mı?*" şeklindeki bir soruya şöyle cevap vermektedir: "Bence sebep bu kadar basit değil, çünkü istenen, tercümenin birinci planda aslına sadık olması değil, Türkçesinin düzgün olmasıydı. Âkif şâirdi ve Türkçeyi iyi biliyordu. Dolayısıyla devletin yaptıracağı tercüme için Âkif'in seçilmesinin en önemli sebebi Türkçesinin düzgün olmasıydı; yani asıl sebep, sizin tabirinizle millî marş'ın şâiri olması değil, şâir olmasıydı. Türkçe o kadar güzel kullanılmalıydı ki Arapçasını hiç hissettirmesin. Arapçanın tasfiye edilmesi, dolayısıyla ulemânın da tasfiyesi tezi doğru kabul edilecek olursa, bu ancak Türkçesi düzgün ve halkın anlayabileceği bir tercüme ile mümkün olabilirdi. Meâller o kadar başarılı olmalıydı ki tercüme kokmamalı, bizi aslından müstağni kılmalıydı." (Cündioğlu 2005: 63). Âkif 1925 yılında, yapılacak çalışmanın dinî ve ilmî sorumluluğunu düşünerek uzun bir tereddütten sonra *tercüme yerine meal denilmesi* ve Elmalılı M. Hamdi'nin hazırlayacağı tefsirle birlikte basılması şartıyla teklifi kabul etti. 1926-1929 yılları arasında yoğun bir mesai sarf edip meali bitirdiyse de vefatına kadar üzerinde çalışmaya devam etti (DİA, 28:434). 1928 yılında bitirip temize çektiği Kur'an tercümesini, 1936 yılında İstanbul'a dönerken Mısır'daki arkadaşı Müderris Mehmed İhsan Efendi'ye teslim etmiştir (Atik 2016: 11).



Bu çalışmaya kaynak olarak aldığımız yayını Necmi Atik'in hazırladığı “*Mehmet Âkif Ersoy’un Kur’ân Meâli - Âkif’in Kendi El Yazısıyla İki Cüzluk Meâli*” adlı kitaptır. Eserin orijinal belge niteliğindeki meal metni Elmalılı Muhammed Hamdi Yazır’ın torunu tarafından kendisine intikal ettirilmiştir. Necmi Atik, bu yayında Âkif’in kendi el yazısıyla bir defter üzerine kaleme aldığı mealî Latin harflerine aktarmış ve her iki metni de karşılıklı sayfalar hâlinde okuyucuya sunmuştur.

Yayına hazırlanan çalışmada bazı yazım hatalarının yanı sıra bazı yanlış okumalar da görülmektedir: “*Allah bizlere fitrat rengini, iman rengini vermiş (urmuş). Kim Allah'tan güzel renk vurabilir (urabilir)? İşte bizler o Allah'a kulluk ediyoruz.*” (Bakara/138). Atik’in ortaya çıkardığı asıl nüsha da bu mealin bazı eksik ve fazlalarıyla Âkif’in mealî olduğunu kesinleştirmiştir.

Çizgili okul defteri özelliklerinde, öğrenci bilgilerinin Arapça yazıldığı, karton kapaklı, 18x23 cm ebatlarındaki defter, rika hattıyla Mehmet Âkif Ersoy’un kendi el yazısıyla kaleme alınmıştır. Kur’an-ı Kerim’in baş tarafından Fatıha suresi ve Bakara suresinden 252 ayeti içeren meal, iki cüz yani kırk sayfadır.

Âkif mealde, Kur’an’ın sayfa numaralarına göre “Sahife 1, Sahife 2” başlıklarıyla tercümesini yazmış, tercümesini yaptığı sayfa nerede bitirse yeni sayfaya kaldığı yerden ara boşluk verip bu boşluğa “Sahife ...” notunu yazdıktan sonra yeni bir paragrafa devam etmiştir. Sayfa numaraları olmayan defterin üst orta yerine sayfa numaralarını yazmış, dördüncü ve beşinci sayfaya yanlışlıkla iki defa dört rakamını yazmış, diğer sayfalarda herhangi bir tekrar olmadan defterin elli üç sayfasını numaralandırmıştır.

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ

عَمَّ اَتَمَّكَ اللّٰهُ ، اورت العالمیه ، او هم صحن هم صیم ، او حیات
 كونك صحن اللّٰهُ . الّٰه ، قولفنا سقا ایدونه ؟ یار دهن سندن ایستونه
 بزله طوعی بولك ، او نعمته قودت نرك طوعین بولك برطیبیات ؟ عقیده
 اوغایانك ، بلكیه کیزنك صیدین بولك برطیبیات . آیه .

[بزله طوعد بولك ، او کیزنك ارم قیدینك کیزنك کیزنك ؟ عقیده
 اوغایانك ، بلكیه کیزنك صیدین بولك کیزنك . آیه]

[بزله طوعد بولك ، او کیزنك ارم قیدینك کیزنك بولك صیدین ؟ عقیده
 صیدین بولك صیدین . آیه]

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

اَلَمْ تَرَ كَيْفَ جَعَلْنَا لَكَ الْاِسْمَ بَرَكَةً اَوَّلَ مَا دَخَلْتَهَا سَمِعَ لَدُنَّ
 صَوْتَهُ ، اللّٰهُ اَوْ صَافِي عِيْلِي قَوْلِيْهِ بَرَكَةً كَثِيْرَةً كَيْفَ اَجَابَهُ كَثِيْرَةً ، عَزِيْزِي
 قَدِيْرًا ، كَذِيْرِيْهِ وَبَرَكَتِيْهِ رَزَقُوْنَ مَحْتَاَجٍ اِرْبَابُهُ بَايَ وَتَوَسَّلُوْا ، اَدُوْكَرُهُ
 بَرَكَةً كَثِيْرَةً كَيْفَ جَعَلْنَا اِيْضًا اِيْضًا اَوَّلَ مَا دَخَلْتَهَا اِيْضًا اِيْضًا وَتَوَسَّلُوْا
 وَآفَرِيْهِ اَوْ صَفِيْهِ بَقِيَّةً اِيْضًا اَوَّلَ مَا دَخَلْتَهَا ، اِسْمُهُ كَثِيْرَةً كَثِيْرَةً بَرَكَةً
 طَوِيْلَةً بَرَكَةً ، اِسْمُهُ فَرَحٌ بَرَكَةً كَثِيْرَةً ، اَمْرُهُ بَرَكَةً .
 تَوَكَّفُوْا كَيْفَ : اِسْمُهُ كَفَرٌ مَّيْاَنُهُ مَيَّاَنُهُ كَيْفَ تَقْدِيْرُهُ وَهِيْمٌ اَوْ رِيْفِيْنٌ سَوِيْبَةٌ رَه
 سَوِيْبَةٌ رَه كَثِيْرِيْهِ اِيْضًا بَرَكَةً ، اِيْضًا كَثِيْرًا ، اَللّٰهُ بَرَكَةً كَثِيْرَةً
 فَرَحًا كَثِيْرَةً مَدَامُ سَه ؟ كَثِيْرَةً اِيْضًا بَرَكَةً اِيْضًا اِيْضًا . اِيْضًا اِيْضًا بَرَكَةً
 بَرَكَةً اِيْضًا . اَسْمُهُ كَثِيْرَةً اِيْضًا اِيْضًا : « اَللّٰهُ رَه ، حُوْشٌ كَثِيْرَةً رَه

Âkif, Kur'an mealini ortaya koyarken metinde düzeltmeler de yapmıştır. Bazı kelimelerin üzerini çizmiş, okla işaret etmek suretiyle cümle aralarına kelimeler eklemiş, bazen sonradan eklediği bu kelimelerin de üzerini çizerek iptal etmiştir. Bazen uzunca bir ifadenin üzerini çizdiği de olmuş, bunun yerine daha kısa bir cümleyi meal olarak tercih etmiştir. Bazen ayetlerin tercümesini verdikten sonra, tercümenin devamında köşeli ayraç içinde diğer anlamlarına da yer vermiştir.

4. Kur'an Mealinin Dil Özellikleri

“Mehmet Âkif’in yazı hayatına atıldığı dönem, toplumumuzun sosyal buhranlarla çalkandığı ve dil tartışmalarının en yoğun şekilde yapıldığı bir dönemdir. Bir taraftan Servet-i Fünun topluluğunun ağır dili, bir taraftan dildeki bütün Arapça, Farsça kelimeleri atmak suretiyle tasfiyeciliği savunanların anlayışı, bir yandan da konuşma dilini yazı dili durumuna getirmek isteyen Yeni Lisancıların gayretleri hüküm sürmekteydi. Âkif bütün bu dil tartışmalarının dışında ve üstünde kalarak bütün millete mal olmuş sade Türkçeyle eser verme gayreti içinde olmuştur. Dil tartışmalarında İstanbul Türkçesini ölçü olarak almış, aşırı tutumlardan daima uzak durmuştur” (Özkan 2020: 93). Ayrıca Âkif, dilin sadeleştirilmesinin ve halkın konuştuğu tabii dil ile bağdaştırılmasının şart olduğu görüşündedir. Ancak, sadeleştirme ve Türkçeleştirme uğruna karışıklık yaratılmasını da asla kabul etmemektedir. Eşref Edib, Âkif’in bu yönünü şu sözlerle dile getirmektedir: “Üstad’ın şiiri kadar nesri de güzeldi. Şiirde sehl-i mümteniler yapan üstad, nesirde de yeni bir üslup vücuda getirmiş, izâfetleri parçalayarak öz Türkçe kelimelerle şiire yakın bir âhenk tesis etmişti. Zaten onun bütün mümtâziyeti oradadır. Her sınıf halk onun eserini anlar, onun eserinden zevk duyar. Çok âlimler, çok edipler vardır ki yüksek mefhumların sâde bir kisveye bürünemeyeceğine, fesâhat ve zerafetin sâde kelimelerle zâyî olacağına kanidirler. Bu sebeple yazılarının herkes tarafından anlaşılmasını tabii görürler. Üstad ise tamamıyla bunun aksine kani idi. En yüksek fikirlerin en sâde, en açık Türkçe ile ifade olunabileceğini her zaman söyler, her zaman da yazıları ile isbat eylerdi (2010: 70-71). Âkif, dil anlayışındaki bu tutumu Kur’an mealinde de sürdürmüş ve mümkün olan en iyi biçimde metne yansıtmaya çalışmıştır.

Kur’an kendini mübîn/anlaşılır olarak tanıtmıştır (Eren 2014: 136). Kur’an dilinin sade ve anlaşılabilirliği onun temel özelliklerindedir. Mehmet Âkif’in de dilinin en belirgin özelliği sadelik, tabiiyet ve anlaşılır olmaktır. Buradan hareketle Âkif, Kur’an mealini arı duru, saf bir Türkçe ile ayetlerin birbirini tamamlayan anlam bütünlüğü içerisinde başarılı bir şekilde ortaya koymuştur. Elmalılı Hamdi Yazır’ın ifade ettiği gibi “çok güzel, çok selis ve sade”dir. Mehmet Âkif’in mealî, Kur’an’a olan hakimiyetini, Türkçeyi ve Arapçayı çok iyi derecede bildiğini gözler önüne sermektedir.

Mealın geneli için söz konusu olan dilin sadeliğini, akıcılığını ve doğallığını gösteren şu örnekler verilebilir:

“Yâ Muhammed! Yüzünün semâya dönmüş, aranıp durduğunu görüyoruz. Müsterih ol. Seni hoşnut olacağın bir kibleye herhalde sahip

edeceğiz. Haydi, yüzünü Mescid-i Haram'a doğru çevir. Siz de ey müminler, her nerede bulunursanız yüzünüzü oraya doğru çevirin.” (Bakara/144);

“Ey İsrail oğulları! Sizlere bağışladığım nimetimi ve sizleri vaktiyle bütün ümmetlerin üzerine geçirdiğimi anın. Sonra o günden korkun ki, ne kimse diğer kimsenin hesabına bir şey ödeyebilir, ne kimseden fidye kabul edilir, ne kimseye şefaatin faydası dokunur.” (Bakara/122-123).

4.1. Dil ve Anlatım Yöntemi

4.1.1. Mehmed Âkif, kaleme aldığı meali dil ve anlatım yönünden en iyi şekilde ortaya koyabilmek için kimi zaman bazı ayetlerin alternatif çevirilerini de yapmış, bunlara köşeli ayraç içinde yer vermiştir:

“Bizleri doğru yolun, o nimetine kavuşanların tuttuğu yolun yolcusu et. Gazabına uğrayanların, yanlış gidenlerin saptığı yolun yolcusu etme. Amin.”

[Bizlere, o kendilerine kerem kıldığın kimselerin yolunu göster, gazabına uğrayanların, yanlış gidenlerin saptığı yolu gösterme. Amin.]

[Bizleri doğru yola, o kendilerine kerem kıldığın kimselerin yoluna çıkar. Gazabına uğrayanların, yanlış gidenlerin saptığı yola çıkarma. Amin]. (Fatıha/6-7);

“... Allah'tan korkun, Allah'ın azâbı şedîd olduğunu bilin. [Allah'tan korkun ve bilin ki Allah'ın azabı yaman.]” (Bakara/196);

4.1.2. Bazen de ayetin bütünü değil, bir bölümünü tekrar tercüme etmiş ve köşeli ayraç içinde göstermiştir:

“Allah yolunda verin. Kendi elinizle kendinizi helake atmayın. İhsan edin, Allah elbette ihsan edenleri sever. [İyilik edin ki Allah elbette iyilik edenleri sever.]” (Bakara/195);

“İşte bunlar hak yol pahasına dalâli almış kimseler ki ticaretleri kazanç getirmediği gibi, kârın yolunu da bulamadılar. [... kimseler ki ne ticaretleri kazanç getirdi, ne de kârın yolunu bulabildiler.]” (Bakara/16);

“İşlerinizde sabrın, salâtın yardımını isteyin. Bununla beraber mabudlarına kavuşacaklarını ve dönüp O'na varacaklarını yakın derecesinde bilen huşu sahiplerinden başkası için bu elbet ağır bir tekliftir. [Yardımlı isteyin, o salât ki mabudlarına kavuşacaklarını ve dönüp O'na varacaklarını yakîn derecesinde bilen huşu sahiplerinden başkası için elbet ağırdır.]” (Bakara/45-46);

“Yâ Muhammed! Onlar zilletle, meskenetle kuşatıldılar [... zillet, meskenet altında bırakıldılar]. Allah'ın gazabına uğradılar.” (Bakara/61);

“Senin yanından dönünce [*iş başına geçince*] yeryüzünü fesada vermek, hem ekinin, hem davarların kökünü kesme için koşar durur. ...” (Bakara/205);

“Ey iman edenler, hepiniz birden Allah’ın tâati harimine girin: [*... ahkâm-ı ilâhiyenin hepsine birden boyun eğin*] Şeytan’ın izlerinden yürümeğin ki sizin açıktan hasmınızdır.” (Bakara/208)

4.1.3. Bazı yerlerde ayet mealindeki sadece bir kelimenin yakın anlamlı olanlarına da yer vermiştir:

“Allah’ın, kendi *fazlını* (*ihsanını = vahyini = lütfunu = keremini*) kullarından dilediğine indirmesini kıskanıp da Allah’ın indirdiğini inkâr etmeleri nefislerinin helaki pahasına aldıkları ne çirkin” (Bakara/90);

“Hani, mabudu bir takım *ahkâm ile* (*tekâlif = evâmir = kelimât*) İbrahim’i imtihan eylemişti. İbrahim onları yerine getirince mabudu “Ben seni bütün insanlara imam edeceğim” buyurdu.” (Bakara/124);

O hüsrân da şu yüzden ki: Allah Kitab’ı şüphe yok hak olarak indirdi. Allah’ın Kitabı’nda ihtilâfa düşenlerse elbette haktan uzak bir *nizâ* içindeler (*cidâl = tefrika = perişanlık = teşettüt = keşmekeş içindeler*.)” (Bakara/176);

“... İşte tâatlerinde sâdik bunlardır. İşte *Allah’tan korkanlar* bunlardır (*Allah’ın saygılı kulları bunlardır*.)” (Bakara/177);

“Ey düşünür beyni olanlar; kısısta sizler için hayat var. Memuldur ki ona mahkûm olmaktan *çekinirsiniz*. [*Memuldur ki Allah’tan korkarsınız, bu hükmü iptal etmezsiniz.*]” (Bakara/179);

“Hayra dair ne işlerseniz Allah onu bilir. Hem yol için azık tedarik edin, azığın en iyisi de *Allah korkusudur*. [*Başkalarına el açmaktan sakınmaktır.*]” (Bakara/197);

“Bütün namazların, hele ikinci namazının (*orta namazın*) geçmemesine *dikkat edin* (*edasına ihtimam edin*) ve Allah’tan haşyet üzere olarak kıyama durun.” (Bakara/238).

4.1.4. Bazen de meal olarak verdiği sözcüğe köşeli ayraç içinde açıklama getirmiştir:

“Safa ile Merve Allah’ın *şeâirindendir* [*Allah’a ibadet mevkilerindendir*]. Onun için hac yahut umreye niyetle Kabe ziyaret edene bunları tavafı dolayısıyla bir şey lâzım gelmez [*günah yok*].” (Bakara/158);

“İlâhınız şeriki olmayan tek ilâh ki, O’ndan başka ilâh yok. Hem Rahman, hem *Rahîm*. [*Rahmeti dünyayı kuşatır, ukbâyı kuşatır.*]” (Bakara/163)

Yukarıda dile getirilen hususlar, Âkif'in meal metni üzerinde durup düşünerek yapabildiğinin en iyisini ortaya koymaya çalıştığını, on yıl üzerinde çalıştığı meali en doğru kelimelerle, en üstün biçimde ifade etmek adına tekrar tekrar farklı kelimeleri kullandığını göstermektedir.

4.1.5. Mehmet Âkif, kimi yerde ayet metnini tercüme etmemiş, bilinir kalıp söz olduğundan hareketle özgün biçimiyle bırakmıştır:

“... Yâ Muhammed, o sabırlı kullarımı müjdele, (156.) ki başlarına bir musibet gelince “*Innâ lillâhi ve innâ ileyhi râciûn*” derler.” (Bakara/155-156)

4.1.6. Alıntı bir kelime, başka bir alıntı kelimeyle açıklanmıştır:

“... Yâ Muhammed, sana yetimler için de soruyorlar. Onlara de ki: Vaziyetlerini ıslaha çalışmak işlerine karışmamaktan daha iyidir. Kendileriyle *ihtilâta bulunursanız (kendileriyle karâbet peydâ ederseniz)* zaten din kardeşlerinizdir.” (Bakara/220)

4.1.7. Bazen de meal metninde Türkçe olan verilmiş, yay ayrıç içinde alıntı olan kullanılmıştır:

“Başkaca peygamberleri şunu da söyledi: “Tâlût'un emîr olduğuna şahit, sizlere melekler tarafından taşınarak öyle bir sandukun gelmesidir ki onda kalpleriniz için Rabbinizden itminan olduktan başka *Mûsa oğullarıyla Harun oğullarının (Al-i Mûsa ile Al-i Hârunun)* metrûkâtından bakiye bulunacak. ...” (Bakara/248)

4.1.8. Konuşma Dilinin/Günlük Konuşmanın Kullanımı:

Mehmet Âkif, halkın günlük konuşma dilini sade, akıcı ve canlı bir biçimde meal metnine farklı ifade kalıplarıyla rahatlıkla aktarmasını bilmiştir.

“*Şu Kitab'ı görüyor musun, işte bir kere onun hak olduğunda şüphe yok ...*” (Bakara/2); örneğinde olduğu gibi Mehmet Âkif, Kur'an'ın özgün metninde soru biçiminde olmayan bu ayeti soru formunda tercüme ederek, okuyucuyu da konuya dahil etmek suretiyle, kelime kelime ve donuk bir dille çeviri yapmak yerine, Kur'an'ı canlı ve insanın hayatına doğrudan hitap edecek akıcı bir dille tercüme etmeye çalışmıştır. Bu tutumuyla Mehmet Âkif daha geniş bir kitleye hitap edebilmek adına tercümesinde ustalığını konuşturmuş ve amacına ulaşmak için özgün bir çözüm geliştirmiştir. Dikkat çeken diğer örnekler de şu şekilde verilebilir:

“Kendilerine şöyle söyle: “Madem ki Allah'ın indinde son yurt (*cennet*) başkalarının *değilmiş de yalnız sizlerin imiş*, davanızda sâdık iseniz *haydi ölümü isteyin görelim.*” (Bakara/94);

“Yoksa tâati başkalarına emreder de kendinizi unuttur musunuz? Halbuki Tevrat okuyorsunuz, **bu kadar bir şeyi akıl edemez misiniz?**” (Bakara/44);

“Hani Mûsa kavmine “Allah sizlere bir inek boğazlamanızı emir buyuruyor” deyince, “Bizi **eğlence yerine mi koyuyorsun?**” cevabını vermişlerdi. ...” (Bakara/67);

“Dinlerine tâbi olmadığın müddetçe *ne* Yahudiler *ne* de Nasrâniler **mümkün değil**, senden **hoşnut olamaz.**” (Bakara/120);

“Nâsın içinden **kendini bilmezler** diyecekler ki: “Karşı durmakta oldukları kıbleden bunları çeviren nedir?” (Bakara/142);

“Yine onlara “Halk nasıl iman ettiyse siz de öylece imana geliniz” denilince, “Hiç biz o **beyinsizlerin** iman ettiği gibi iman mı ederiz?” derler. Sakın aldanmayın, **beyinsiz** onların kendileri amma bilmezler.” (Bakara/13);

“Hani sizler “...” demiştiniz. Mûsa da “**Ayol**, sizler daha iyisini daha bayağısıyla mı değiştirmek istiyorsunuz? Şehre inin, dilediğiniz orada bulunur” demişti.” (Bakara/61);

“Senin ilâhına, ecdadın İbrahim ile İsmail'in ve İshak'ın **bir tanecik** ilâhına ibadet ederiz. Bizler yalnız O'na boyun eğmişiz” demişlerdi.” (Bakara/133);

“Bizleri doğru yolun, o nimetine kavuşanların tuttuğu **yolun yolcusu** et. Gazabına uğrayanların, yanlış gidenlerin saptığı **yolun yolcusu** etme. Amin.” (Fatiha/6-7);

“Talâk iki defadır. Ondan sonrası ya iyilikle tutmak, yahut güzellikle **yollamak** olur.” (Bakara/229)

“Beraberinizdeki Tevrat'ı müeyyid olarak indirdiğim Kur'an'a iman edin. **Yoksa tutup da** ona inanmayanların birincisi olmayın.” (Bakara/41);

“**Sanki** Allah'ı ve iman edenleri aldatacaklar. Kendilerinden başkasını aldattıkları **yok da** farkına varmıyorlar.” (Bakara/9);

“... **Gelin**, Halık'mıza dönün, nefislerinizi öldürün ki Halık'ımızın yanında sizler için hayırlı olan işte budur. **Bakınız** suçunuzu bağışladı. ...” (Bakara/54);

“İman edenlerle Allah yolunda muhacir ve mücahid olanlar **yok mu**, işte bunlar şüphe yok ki Allah'ın rahmetini ümit edebilirler. Allah'ın gufranı ise geniş, rahmeti engindir.” (Bakara/218);

boğazlarına, sırtlarına bakmak (yiyecek ve giyeceklerini sağlamak):
“Emziğin tamam olmasını isteyenler için analar yavrularını iki bütün yıl

emzirecekler. Yavrunun sahibine de *boğazlarına, sırtlarına* güzel güzel *bakmak* borç. ...” (Bakara/233)

kocaya varmak (evlenmek): “Kadınları boşadınız, onlar da iddetlerini bitirdilerse -aralarında iyilikle uzlaştıkları takdirde- kendilerini *kocalarına varmaktan* men etmeyin. ...” (Bakara/231)

memeden kesmek (sütten kesmek): “... Eğer baba ile ana birbirlerine danışıp razı olmaları üzerine çocuğu *memeden kesmek* isterlerse kendilerine günah yok. ...” (Bakara/233)

almak (evlenmek): “Bir de kendilerini *almak* istediğinizi kadınlara dokundurmanızdan yahut içinizde tutmanızdan dolayı da sizlere mes'ûliyet yok. ...” (Bakara/235)

ahd kırıp atmak: “Hem kendileri bizim âyâtımızı inkâr ediyor, hem ne zaman bir misak üzerine *ahd* alıp verirlerse içlerinden bir cemaat onu *kırıp atıyor, öyle mi?* Onların azının değil, çoğunun imandan nasibi yok.” (Bakara/100);

mehir kesmek (belirlemek, kararlaştırmak): “Şayet kadınları henüz kendileriyle yalnız kalmadan yahut onlar için bir *mehir kesmeden* boşadınızsa üzerinize günah yok. ...” (Bakara/236)

eli geniş (geçimi/maddi imkânı iyi olan): “... *Eli geniş* olanınız kudretine göre, eli dar olanınız da kudretine göre olmak üzere onlara mürüvvetinize düşen malı verin ki iyilik sâından olanlar için bu bir borçtur.” (Bakara/236)

eli dar (geçim sıkıntısı çeken): “... *Eli geniş* olanınız kudretine göre, *eli dar* olanınız da kudretine göre olmak üzere onlara mürüvvetinize düşen malı verin ki iyilik sâından olanlar için bu bir borçtur.” (Bakara/236)

mal genişliği: “... O bizim üzerimize nasıl emîr olabilir ki riyasete bizler ondan daha ehil olduğumuz gibi kendisine *mal genişliği* de verilmiş değil” dediler. ...” (Bakara/247)

odun (yakıt): “Yapmadığımız halde -ki ebediyen yapamayacaksınız- kâfirler için hazırlanmış, *odunu* insanlarla taştan ibaret ateşten sakının.” (Bakara/24);

4.1.9. Mehmet Âkif Kur'an mealinde, birçok örnekte kullandığı farklı söz varlığı yönünden öteki meallerden ayrılmaktadır:

hayatını satmak (kendini feda etmek): “Sonra, insanların içinden öyleleri var ki: Allah'ın rızasını dilediği için kalkar da *hayatını satar* [... *kendini feda eder*]. Kullarına karşı Allah'ın rahmeti pâyânsızdır.” (Bakara/207)

renk urmak (boyamak): “Allah bizlere fitrat rengini, iman *rengini* *urmuş*. Kim Allah'tan güzel renk verebilir? İşte bizler o Allah'a kulluk ediyoruz.” (Bakara/138);

son yurt (cennet): “Kendilerine şöyle söyle: “Madem ki Allah'ın indinde *son yurt (Cennet)* başkalarının değilmiş de yalnız sizlerin imiş, davanızda sâdik iseniz haydi ölümü isteyin görelim.” (Bakara/94);

sücûda varmak (secde etmek): “Makâm-ı İbrahim'i kendinize namazgâh edinin” dedik. İbrahim ile İsmail'e de “Benim Beyt'imi hem tavaf edenler için, hem ibadete kapananlar için, hem rükûa, sücûda varanlar için tertemiz bulundurun” emrini verdik.” (Bakara/125);

ölüm hâline gelmek (can vermek üzere olmak): “Yoksa, sizler Yakup *ölüm hâline gelip* de oğullarına “Benim arkamdan kime ibadet edeceksiniz?” dediği zaman hazır mı idiniz...” (Bakara/133);

heyhat: “Öyle iken, *heyhat*, sizler o adamlarsınız ki yine sonunda birbirlerinizi öldürüyorsunuz. ...” (Bakara/85);

saygılı (takva sahibi): “Ey insanlar! Sizleri ve sizlerden evvel gelenleri yaratan mabudunuza kulluk edin ki Allah'ın *saygılı* kulları arasına girebilesiniz.” (Bakara/21);

imana gelmek: “Şu muhakkak ki, küfre sapanlara akıbetlerinin vahim olduğunu söyleyen de, söylemesen de kendileri için birdir, *imana gelmezler*.” (Bakara/6);

pay çıkarmak: “gayba iman getirirler, namazı kılarlar, kendilerine verdiğimiz rızıktan muhtaç olanlara *pay çıkarırlar*. (Bakara/3);

eğlenmek (alay etmek): “İman edenlerle karşılaştılar mı “İman ettik” derler. İçlerindeki iblislerle yalnız kalınca da, “Emin olun sizinle beraberiz. Meramımız onlarla yalnız *eğlenmek*” derler.” (Bakara/14);

meydan bırakmak (izin vermek, imkân tanımak): “Hakikatte Allah onlarla eğleniyor ve azgınlıkları içinde şaşkın şaşkın dolaşsınlar diye kendilerine *meydan bırakıyor*.” (Bakara/15),

meram (istek, maksat): “İman edenlerle karşılaştılar mı “İman ettik” derler. İçlerindeki iblislerle yalnız kalınca da, “Emin olun sizinle beraberiz. *Meramımız* onlarla yalnız eğlenmek” derler.” (Bakara/14);

götürmek (yerinden koparıp almak, yok etmek): “... Bununla beraber Allah dileseydi kulaklarını da gözlerini de büsbütün götürürdü, şüphe yok ki Allah her şeye kadirdir.” (Bakara/20);

imtihan eylemek: “Hani, mabudu bir takım ahkâm ile (tekâlif = evâmir = kelimât) İbrahim'i *imtihan eylemişti*. İbrahim onları yerine getirince mabudu “Ben seni bütün insanlara imam edeceğim” buyurdu.” (Bakara/124);

imtihana çekmek: “Çare yok, sizleri biraz korku ile, biraz açlık ile, biraz mal, can azalmasıyla imtihana çekeceğiz.” (Bakara/155);

yola gelmek (hakka dönmek): “Sağırıldılar, dilsizdirler, kördürler, onun için bunlar *yola gelmezler*.” (Bakara/18);

4.1.10. Mehmet Âkif, Kur'an'ın özgün metnini Türkçeye aktarırken farklı ifade kalıplarından da yararlanmış, anlatımına canlılık kazandırmıştır:

“*Sen yoksa bilmedin mi ki* göklerin, yerin mülkü Allah'ındır? Ve sizin Allah'tan başka koruyunuz, imdadınıza geleniniz yoktur.” (Bakara/107);

“*Kimdir* ihlâsını *karz-ı hasen* suretinde Allah'a *arzedecek o kimse ki*, Allah da binlerce katını kendisine iade buyursun? ...” (Bakara/245)

“*Haydi göreyim*, hilâfına istihkak davasında haklı iseniz şunların adlarını Bana bildirin!” emrini verdi.” (Bakara/31);

“*Yok*, şayet kulumuz *Muhammed'e* indirdiğimiz Kur'an'dan şüpheli iseniz *haydi* ona benzer bir sûre vücuda getirin; ...” (Bakara/23);

“Sizlere Mûsa o kadar açık mucizeler göstermişken, *tuttunuz da* arkasından nefsinize zulmederek danayı ilâh edindiniz.” (Bakara/92);

“... Küfre sapanlar ise “Bunu misal olarak îrad etmekten Allah'ın *ne muradı olabilir?*” derler.” (Bakara/26);

“Sonra da “Bizim kalplerimiz perdelidir” dediler. *Öyle değil!* Küfre sapanları yüzünden Allah onları rahmetinin hariminden kovdu. Onun için imanları hiç denecek gibi.” (Bakara/88);

“Bizler bir âyeti nesh, yahut inşâ edersek ondan hayırlısını, yahut onun eşini indiririz. *Sen, yoksa Allah'ın her şeye kadir olduğunu bilmedin mi?*” (Bakara/106);

“Onlara de ki: “Allah'ın gösterdiği yol *yok mu*, doğru işte ancak odur.” (Bakara/120);

“Sonra, insanların içinden öyleleri var ki: Allah'ın rızasını dilediği için *kalkar da* hayatını satar [... *kendini feda eder*]. Kullarına karşı Allah'ın rahmeti pâyânsızdır.” (Bakara/207);

“Yâ Muhammed! Benî İsrail'e sor: Sarih âyetlerimizden onlara *neler göndermedik!* Kim Allah'ın böyle kendisine gelmiş nimetini sonradan değiştirse, bilsin ki Allah'ın azabı yamandır.” (Bakara/211)

4.1.11. Mehmet Âkif, muhatap kitlenin ayetin anlamını daha iyi kavramasına yönelik olarak Kur'an'ın özgün metninde olmayan sözlere de yer vermiştir:

“Gazabına uğrayanların, yanlış gidenlerin saptığı yolun yolcusu etme. *Amin.*” (Fatiha/7)

“*Cenâb-ı Hak* “Ey Adem! Gel şunlara karşılardaki eşyanın isimlerini bildir!” buyurdu. O da onlara eşyanın adlarını haber verince *Allahu Zülcelâl* “Ben sizlere göklerin, yerin gaybini bildiğim gibi sizlerin hem açığa vurduğunuz, hem gizlediğinizi bilirim dememiş mi idim?!” hitabında bulundu.” (Bakara/33);

“*Yâ Muhammed*, hani Rabbin meleklere “Ben yeryüzünde bir halife yaratacağım” buyurunca *melekler*, “Yeryüzünde, orasını fesada verecek, kanlar akıtacak bir mahlûk mu yaratacaksın? ... demişlerdi.” (Bakara/30);

“İşte o *Hâlık'tır ki* yeryüzünde ne varsa hep sizler için yarattı, sonra göklere teveccüh ederek o yedi kat göklere bu nizamı verdi. O herşeyi bilir.” (Bakara/29);

“Rabbin “*iyi bilin ki* Ben sizin bilmediğinizi bilirim” buyurdu.” (Bakara/30);

“... kendilerine şunu söyle: “Öyle değil, İbrahim'in hakka meylederek tuttuğu dininden oluruz ki **hiçbir zaman** müşriklerden değildi.” (Bakara/135)

“Bununla beraber, kocaları salâh istiyorlarsa *şu müddet zarfında* onları tekrar almak hakkına mâliktirler.” (Bakara/28)

4.1.12. Mehmet Âkif, şiirlerinde olduğu gibi Kur'an mealinde de deyimlerden sıklıkla ve ustalıkla yararlanmıştır:

ahd kırmak (sözünden dönmek, yemini yerine getirmemek): “ki Allah'ın misak ile bağlandıkları *ahdini* sonradan *kirarlar*, Allah'ın birleştirilmesini emrettiklerini ayırırlar, yeryüzünü fesada verirler.” (Bakara/27);

can kulağıyla dinlemek: “Ey iman edenler, peygambere ‘Ağırca söyle’ diyeceğiniz vakit “Râinâ” demeyin; “Ünzurnâ” deyin, hem söylediklerini *can kulağıyla dinleyin* ...” (Bakara/104)

dört elle sarılmak (bir işe büyük bir özen ve önem vererek girişmek): “Hani sizlerden misak almış ve Tûr'u üzerinize kaldırmıştık da, “Gönderdiğimiz Kitab'a dört el ile sarılın ve içindekinden gafil olmayın ki isyandan kurtulabilesiniz” demiştik.” (Bakara/63);

fesada vermek (bozgunculuk etmek): “ki Allah'ın misak ile bağlandıkları ahdini sonradan kırarlar, Allah'ın birleştirilmesini emrettiklerini ayırırlar, yeryüzünü fesada verirler.” (Bakara/27);

geri çekilmek (vazgeçmek, yerine getirmemek): “Hani bizler meleklere “Adem'e secde edin!” demiştik, hepsi secde ettiler. Yalnız İblis *geri çekildi* ve kibrine yedirmedi ki zaten kâfirlerden idi.” (Bakara/34);

gözünü açmak (dikkat etmek): “*Gözünüzü açın*, asıl müfsid onların kendileri, lâkin farkında değiller.” (Bakara/12);

kibrine yedirmemek (gururuna dokunmak): 34. Hani bizler meleklere “Adem'e secde edin!” demiştik, hepsi secde ettiler. Yalnız İblis geri çekildi ve *kibrine yedirmedi* ki zaten kâfirlerden idi.” (Bakara/34);

üzerine geçirmek (üstün kılmak): “Ey İsrail oğulları! Sizlere bağışladığım nimeti ve sizleri vaktiyle bütün ümmetlerin *üzerine geçirdiğimi* anın,” (Bakara/47);

yola getirmek (doğru yola ulaştırmak) : “Küfre sapanlar ise “Bunu misal olarak îrad etmekten Allah'ın ne muradı olabilir?” derler. Evet, Allah onunla birçoklarını yoldan çıkarır, yine onunla birçoklarını *yola getirir.*” (Bakara/26);

yoldan çıkarmak (doğru yoldan ayırmak): “Küfre sapanlar ise “Bunu misal olarak îrad etmekten Allah'ın ne muradı olabilir?” derler. Evet, Allah onunla birçoklarını *yoldan çıkarır*, yine onunla birçoklarını yola getirir.” (Bakara/26).

4.1.13. Kur'an mealinde, utandırıcı veya zor durumda bırakıcı olacağı düşünülen ifadelerin yerine bir tür üslup olarak örtmededen de yararlanılmıştır:

Senden hayzı da soruyorlar. De ki: Kendilerine bir nevi eziyet (*eza, sıkıntı*) olduğu için hayızlı anlarında kadınlardan *uzak durun*. Ve pâk olacakları vakte kadar onlarla yalnız kalmayın [*onlara yaklaşmayın*], ...” (Bakara/222).

4.1.14. Âkif, söz varlığının yine önemli bir unsuru olan ikilemeleri de yerli yerinde kullanmıştır:

baştan başa (tamamen, bütünüyle): “Ramazan ayı öyle bir ay ki Kur'an; insanlar için *baştan başa* hidayet olarak *reşâdı kâfil olur*, hak ile *butlanı* ayırır sarîh âyetler şeklinde bu ayda indirildi, ...” (Bakara/185);

bol bol (dilediğiniz gibi): “Bizler “Ey Adem! Zevcenle beraber cennette oturun, hem dilediğiniz yerinde dolaşarak nimetlerinden *bol bol*

yiysin, yalnız şu ağaca yaklaşıp da nefesine zulmedenlerden olmayın” dedik.” (Bakara/35);

bile bile: “Hakkı bâtıla karıştırmayın. Hakkı *bile bile* gizlemeyin.” (Bakara/43);

didik didik (olmak) (tek tek ayrılmak): “Hani, dünyada izlerince gidilen reisler, o gün azabı gözleriyle görerek, vaktiyle arkalarından gelenler için “Biz bunları tanımıyoruz” diyecekler. Aralarındaki bütün rabitalar *didik didik* olacak.” (Bakara/166);

güzel güzel: “Emziğin tamam olmasını isteyenler için analar yavrularını iki bütün yıl emzirecekler. Yavrunun sahibine de boğazlarına, sırtlarına *güzel güzel bakmak* borç. ...” (Bakara/233)

nâz u naîm (rahat ve bolluk): “Bunun üzerine Şeytan oradan ayaklarını kaydırdı, buldukları *nâz u naîm* içinden her ikisini çıkardı.” (Bakara/36);

şaşkın şaşkın: “Hakikatte Allah onlarla eğleniyor ve azgınlıkları içinde *şaşkın şaşkın* dolaşınlar diye kendilerine meydan bırakıyor.” (Bakara/15);

4.1.15. Söz varlığı içinde kendine özgü bir kullanım alanına sahip olan kalıp sözlere de mealde yer verilmiştir:

vebâli boynuna (olmak) (Yaptığı şeyden dolayı kötü bir sonuç, bir azap, bir günah varsa onun üzerine olmak): “Kim edilen vasiyeti duyduktan sonra değiştirir ise, elbette *vebali* ancak onu değiştirenlerin *boynuna olur*. ...” (Bakara/181);

cehennem ol (defol): “Kasem ederim, içinizden cumartesinin hürmetine tecavüz edenleri bildiniz, Bizler onlara “Maymun kesilin, *cehennem olun!*” demiştik.” (Bakara/65);

4.1.16. Mehmet Âkif, meal metnini hazırlarken elbette birçok alıntı kelime de kullanmıştır. Ancak bu kelimelerin birçoğunun anlamı bilinmekte olup Türkçe metne oranla kullanım sıklığı oldukça düşüktür:

cüdâ edilmek (ayrı bırakılmak): “... Bizler Allah yolunda nasıl cihad etmeyiz ki yurtlarımızdan sürüldük, yavrularımızdan *cüdâ edildik?*” dediler. Cihad üzerlerine farz kılınca da, pek azından başkası dönüverdiler. ...” (Bakara/246)

karz-ı hasen (güzel ödünç): “Kimdir ihlâsını *karz-ı hasen* suretinde Allah'a arzedecek o kimse ki, Allah da binlerce katını kendisine iade buyursun? ...” (Bakara/245)

mübdi': “Göklerin, yerin *mübdi'i*; bir şeyi murad etti mi yalnız “Ol!” der, o da olur.” (Bakara/117);

müeyyid (tasdik edici): “Beraberinizdeki Tevrat'ı *müeyyid* olarak indirdiğim Kur'an'a iman edin.” (Bakara/41);

nâmütenâhi: “Maşrık da Allah'ın, mağrip de Allah'ın. Sizler nereye dönerseniz Allah'ın yüzü işte orada. Bilin ki Allah'ın rahmeti kâinatı kuşatmış, ilmi *namütenahi*.” (Bakara/115);

nasibedâr etmek: “... Mabudu buyurdu ki: “Kâfir olanı da rızıklandırır, az bir zaman hayattan *nasibedâr ederim*, sonra azâb-ı nâr ızdırabında bırakırım. ...” (Bakara/126);

pâk zevceler (tertemiz eşler): “Orada kendileri için *pâk zevceler* olacak, hem orada ebediyen kalacaklar.” (Bakara/25);

tarhetmek (düzenlemek): “Hani sizlere Âl-i Firavun işkencenin en belâlısını *tarheder*, oğlan çocuklarınızı boğazlar, kızlarınızı diri bırakırken sizleri kurtarmıştık ...” (Bakara/49);

tatlîk edilmek: “Tatlîk edilen kadınlar nefislerine üç hayız bekletecekler. Bunlar Allah'a ve âhiret gününe inanmışlarsa bilsinler ki, rahimlerinde Allah'ın yarattığını saklamak kendilerine helâl olmaz. ...” (Bakara/228);

tecviz etmek (yasak görmemek): “Bu iki melek ise “Bizler ancak imtihan için gönderildik, sakın sihri *tecviz edip* de kâfir olma” demedikçe, kimselere öğretmezlerdi...” (Bakara/102)

Meal metninde ağır, ağıdalı dil kullanımı yok denecek kadar azdır denebilir: “Ramazan ayı öyle bir ay ki Kur'an; insanlar için baştan başa hidayet olarak *reşâdı kâfil olur*, hak ile *butlanı* ayırır sarîh âyetler şeklinde bu ayda indirildi, ...” (Bakara/185)

4.2. Dilbilgisel Unsurlar

4.2.1 Mehmet Âkif'in Kur'an meali; anlatım yöntemi, söz varlığının kullanımında olduğu kadar söz dizimi kuralları bakımından da sağlam bir kurguya sahiptir. Mealde Türkçenin cümle türleri, ifade kalıpları ustalıkla kullanılmıştır. Mealde kurallı cümle dizilimin yanı sıra pek çok yerde anlatıma canlılık katmak amacıyla devrik cümle kullanımı da görülmektedir:

“*Yahudilerle Nasrânîler cennete Yahudilerden yahut Nasrânîlerden başkasının girmesine imkân yok diyorlar. Bu onların kendi kuruntuları. Onlara de ki: “Doğru söylüyorsanız getirin burhanınızı!”* (Bakara/111).

Mehmet Âkif Kur'an mealinde genel olarak Türkçenin söz dizimine uygun yapılar kullanmakla birlikte bazen Farsçanın söz dizimi tipi olan cümle yapılarına da başvurmuştur:

“*Yâ Muhammed! Her nereden yola çıkarsan namazda yüzünü Mescid-i Haram'a dön, bu bir emir ki sana Rabbinden geldiği aşikâr.*” (Bakara/142).

4.2.2. Âkif, Kur'an metnine bağlı kalarak anlatımı güçlü kılmak üzere ünlem cümlelerini de etkili bir biçimde kullanmıştır:

“Yazıklar olsun o kimselere ki Kitab'ı kendi elleriyle yazarlar da sonra, onunla hasîs bir menfaat edinmek için “Bu Allah tarafından gelmiştir” derler! Yazıklar olsun o ellerinin yazdığı yalanlar yüzünden onlara! Yazıklar olsun o kazandıkları vebal yüzünden onlara!” (Bakara/74);

“Öyle İken, heyhat! Sizler o adamlarsınız ki yine sonunda birbirlerinizi öldürüyorsunuz; içinizden bir cemaat isyan ile, zulm ile aleyhlerine birleşiyorsunuz da yurtlarından çıkarıyorsunuz! (Bakara/85);

“Kendilerine şöyle söyle: “Mademki Allah'ın indinde son yurt [Cennet] başkalarının değilmiş de yalnız sizlerin imiş, davanızda sâdıksanız, haydi ölümü isteyin görelim!” (Bakara/94).

4.2.3. Söz öbekleri de metnin genelinde Türkçenin kuralları doğrultusunda gereği gibi kullanılmıştır. Ancak bazı yerlerde Arapça-Farsça unsurların kullanıldığı da görülmektedir:

“Hamd ancak Allah'ın , o **Rabbü'l-âlemin**, o hem Rahmân hem Rahîm, o kıyâmet gününün sâhibi Allah'ındır.” (Fatiha/2-4). **Âlemlerin Rabbi** yerine halk arasında çok sık kullanıldığı için **Rabbü'l-âlemin** biçiminin tercih edildiği anlaşılmaktadır. Diğer örnekler de şu şekilde sıralanabilir:

secde-i şükran: “Hani onlara “Bu şehre girin, nimetlerinden dilediğinizi bol bol yeyin. Kapısından *secde-i şükran*a kapanarak içeri geçin; ...” (Bakara/58);

âyât-ı ilâhiye: “Şu hüsrân ise *âyât-ı ilâhiyeyi* inkâr ettiklerinden ve peygamberleri nahak yere öldürdüklerindendi; ...” (Bakara/61);

imdâd-ı ilâhî: “Halbuki evvelce müşriklere karşı Allah'tan imdad istiyorlardı, işte o pek iyi tanıdıkları *imdâd-ı ilâhî* kendilerine gelince inkâr ettiler.” (Bakara/89);

kerem-i azîm: “Allah ise rahmetine dilediğini seçer. Allah'ın *kerem-i azîmi* var. ...” (Bakara/105);

dâru'l-emân: “Hani, bizler Kabe'yi insanlar için dönüp varılacak bir yurt, bir *dâru'l-emân* kılmıştık.” (Bakara/125);

azâb-ı nâr: “Mabudu buyurdu ki: “Kâfir olanı da rızıklandırır, az bir zaman hayattan nasibedar ederim, sonra *azâb-ı nâr* ızdırabında bırakırım.” (Bakara/126);

Bazen de bu yapı, Türkçenin kurallarına uydurularak **kelimetullahı i'lâ** : “Sizinle harbedenlere karşı siz de *kelimetullahı i'lâ* için cihad açın. Yalnız taarruzda haksızlık etmeyin. Bilin ki haksız taarruz edenleri Allah sevmez.” (Bakara/190) biçiminde kullanılmıştır.

Diğer örnekler de şunlardır: **emr-i ilâhî** (Bakara/109); **hudûd-i ilâhiye** (Bakara/229); **irâde-i ilâhiyye** (Bakara/213); **ism-i ilâhî** (Bakara/114); **tevfik-i sübhânî** (Bakara/221); **zâtü'l-beyn** (Bakara/224).

4.2.4. Mehmet Âkif mealinde, diğer meallerden farklı olarak bazı eylemlerin çekiminde *şimdiki zaman* biçimini kullanmıştır:

“Heyhat. Ellerinden çıkan işler dururken onu hiçbir zaman isteyemezler. Allah zâlimleri *biliyor*.” (Bakara/95);

“... Herbiri bin sene yaşamaya hevesli. Halbuki yaşamak onu azaptan uzaklaştıracak değil. Allah işlediklerini *görüyor*.” (Bakara/96).

4.2.5. -Dir Eki:

Mehmet Âkif'in mealine özgü bir özellik olarak mealde *-Dir* ekinin kullanımı asgari ölçülere indirilmiş, çok gerekli olmadığı yerlerde kullanılmamıştır: “İşte böyleleri için korkudan başka bir hisle oralara girebilmek *yok*. Bunlara dünyada zillet *var*, bunlara âhirette büyük azap *var*.” (Bakara/114); “Maşrik da Allah'ın, mağrip de *Allah'ın*. Sizler nereye dönerseniz Allah'ın yüzü işte orada. Bilin ki Allah'ın rahmeti kâinatı *kuşatmış*, ilmi *namütenahi*.” (Bakara/115).

4.2.6. -DI mI (-dığında, -dığı zaman):

Mehmet Âkif, mealin birçok cümlesinde *-dığında*, *-dığı zaman* biçimi yerine *-DI mI* biçimini tercih etmiş, böylece konuşma dilini bu tür örneklerle de yansıtmıştır:

“Göklerin, yerin mübdi'i; bir şeyi *murad etti mi* yalnız ‘Ol!’ der, o da olur.” (Bakara/117);

“Şimşek nerede ise gözlerini çıkaracak. Ortalığı kendilerine *aydınlattı mı* ışığında yürüyorlar. Üzerlerine karanlık *çöktü mü* dikilip kalıyorlar. Bununla beraber Allah dileseydi kulaklarını da gözlerini de büsbütün götürürdü, şüphe yok ki Allah her şeye kadirdir.” (Bakara/20).

4.2.7. Çokluk kullanımı: Mealde Türkçe çokluk biçimi kullanılmakla birlikte bazen Arapça çokluk biçimi de kullanılmıştır:

“Küfre sapanlara, *âyâtımıza* yalan diyenlere gelince, işte cehennem ehli onlardır, hem ebediyen orada kalacaklar.” (Bakara/39)

4.2.8. Mealde sadece bir örnekte belirtme durumu eki için “+ni” biçimi görülmektedir:

“Göklerin, yerin mübdi'i; bir *şe'ni* murad etti mi yalnız “Ol!” der, o da olur.” (Bakara/117)

4.2.9. Mehmet Âkif mealinde, sözcük türlerinin tamamını ustalıkla kullandığı gibi bağlaçlardan da sık sık yararlanmıştır:

... da ... da: “Maşrik *da* Allah'ın, mağrip *de* Allah'ın. Sizler nereye dönerseniz Allah'ın yüzü işte orada. Bilin ki Allah'ın rahmeti kâinatı kuşatmış, ilmi *namütenahi*.” (Bakara/115)

hem ... hem ...: “Hamd ancak Allah'ın; o Rabbü'l-âlemîn, o hem Rahman hem Rahim, o kıyamet gününün sahibi Allah'ındır.” (Fatiha/2-4);

“O kimselere de yol gösterir ki *hem* sana indirilenlere, *hem* senden evvel indirilmişlere inanırlar ve âhiret olacağını yakın ile onlar bilirler.” (Bakara/4);

“Allahu Zülcelâl “Ben sizlere göklerin, yerin gaybini bildiğim gibi sizlerin *hem* açığa vurduğunuzu, *hem* gizlediğinizi bilirim dememiş mi idim?!” hitabında bulundu.” (Bakara/33).

ne ... ne (de): “sonra o günden korkun ki *ne* kimse diğer kimsenin hesabına bir şey ödeyebilir, *ne* kimseden şefaet kabul edilir. *Ne* kimseden fide alınır, *ne de* bunlara bir taraftan imdad imkânı olur.” (Bakara/48). Ancak meal metninin birkaç yerinde, bu bağlacın geçtiği cümlenin yüklemi olumlu olması gerekirken olumsuz yüklem kullanılmış ve dil kusuru ortaya çıkmıştır:

“*Ne* Ehl-i Kitap'tan olup küfre sapanlar, *ne de* müşrikler size Rabbinizden böyle bir saadetin indirilmiş olmasını *istemezler*; Allah ise rahmetine dilediğini seçer...” (Bakara/105);

“Dinlerine tâbi olmadığın müddetçe *ne* Yahudiler *ne de* Nasrânîler mümkün değil, senden *hoşnut olamaz*.” (Bakara/120);

“Herkes ancak gücünün yettiğiyle mükellef. *Ne* yavrusu yüzünden anaya, *ne* yavrusu yüzünden yavrunun sahibi babaya haksızlık *edilmesin*. (Bakara/233)

4.2.10. Mealde bir örnekte, alıntı kelimedeki özgün ses korunmuştur: sanduk (Ar.< Yun.):

“Başkaca peygamberleri şunu da söyledi: “Tâlût'un emîr olduğuna şahit, sizlere melekler tarafından taşınarak öyle bir *sandukun* gelmesidir ki onda kalpleriniz için Rabbinizden itminan olduktan başka Mûsa oğullarıyla Harun oğullarının (*Al-i Mûsa ile Al-i Hârunun*) metrukâtından bakiye bulunacak. ...” (Bakara/248).

Sonuç

Mehmet Âkif, eserlerinde, konuşulan canlı Türkçeyi bütün özelliği, kıvraklığı ve zenginliğiyle dile getirmiş, dilde sadeleşme düşüncesini sözde bırakmayıp eserlerinde de uygulamıştır. Bu bakımdan Mehmet Âkif'in, eserleri en çok okunan ve sevilen şairlerden olmasının sebeplerinden biri dili kullanmadaki başarısıdır. Âkif'in kullandığı dilin en belirgin özelliği ise sadelik, yalınlık ve doğallıktır, anlaşılır olmaktır.

Âkif, bu ilkeyi Kur'an mealinde de benimsemiştir. Âkif'in, söz konusu Kur'an mealinde bariz bir biçimde dilde sadeleşme eğilimi içinde olduğunu, açıklık ve okunma kolaylığını, anlaşılır olmayı ilke edindiğini söylemek mümkündür. Bu bakımdan Âkif daha üst bir dil kullanımı fikrine karşı çıkmış ve bu tutumunu kararlı bir şekilde sürdürmüştür.

Âkif, Kur'an meali'nde, döneminin dil ve üslup anlayışına iltifat etmemiş; bilinçli bir tercih ve anlamlı bir tavır olarak kişisel dil ve üsluba, şairane anlatım ve aktarım tarzından yana olmamıştır. Bir yönüyle de Âkif'in Kur'an meali, vahiy dilini, şiir dilinin baskısından kurtarma çalışmasıdır denilebilir. Mehmet Âkif bu konuda, her husustan daha ziyade hassas ve titiz davranmış; ayetlerde kast edilen anlamı öncelemek suretiyle olabildiğince Türkçe zevkinin zirvesi sayılabilecek bir anlatım dili ile - **tercüme değil**- bir **meal** ortaya koyma gayreti içinde olmuştur (Akay 2016: 102).

Kırk sayfalık meal metninin bütünü değerlendirildiğinde kelime kelime ve donuk bir dille çeviri yapmak yerine, Kur'an'ı canlı ve insanın hayatına doğrudan hitap edecek bir dil alışkanlığıyla tercüme etmeye çalıştığı görülmektedir. Tercüme arı duru, saf bir Türkçe ile ayetlerin birbirini tamamlayan anlam bütünlüğü içerisinde başarılı bir şekilde yapılmıştır. Elmalılı M. Hamdi Yazır'ın ifade ettiği gibi “*çok güzel, çok selis ve sade*”dir. Mehmet Âkif'in meali, onun Kur'an'a olan hakimiyetini, Türkçeyi ve Arapçayı çok iyi derecede bildiğini de gözler önüne sermektedir.

Âkif, Türkçenin dil özelliklerini ve anlatım imkânlarını ustalıkla kullanmış; dilbilgisel kuralları yetkinlikle uygulamış; konuşma dilini, hayatın günlük dilini de farklı cümle kalıplarıyla, diğer meallerde pek alışkın olmadığımız ifade biçimleriyle ve zengin söz varlığıyla meal metnine yansıtmasını bilmiştir. Birkaç kelime istisnası bulunmakla birlikte, Âkif'in mealinde kullandığı dil, günümüz insanı için bile zorlanmadan anlaşılabilir

bir yapıdadır. Yirminci yüzyıl boyunca Türk dilinin geçirdiği değişim göz önüne alındığında, Âkif'in bu konudaki başarısı daha açık bir şekilde görülmektedir.

KAYNAKÇA

AKAY, Hasan (2016). “Meâllerarasılık ve Şiirsellik Açısından Âkif'in Kur'an Meâlî ve Diğerleri”, *Direnen Meal Akif Meali Uluslararası Sempozyum*, s. 97-110.

ALTUNTAŞ, Halil - ŞAHİN, Muzaffer (2011). *Kur'an-ı Kerim Meâlî*, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

ATİK, Necmi (2016). *Mehmet Âkif Ersoy'un Kur'ân Meâlî - Âkif'in Kendi El Yazısıyla İki Cüzlük Meâlî*, İstanbul: Büyüyenay Yayınları.

CÜNDİOĞLU, Düccane (2005). *Söyleşiler I -Kur'an ve Dil' e Dair-*, İstanbul: Kaknüs Yayınları, 93.

DİA: *Diyanet İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 28, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 434.

EDİB, Eşref (2010). *Mehmed Âkif Hayatı Eserleri ve Yetmiş Muharririn Yazıları*, Haz: Fahrettin Gün, İstanbul: Beyan Yayınları.

EREN, A. Cüneyt (2014). “Kur'ân Metninin Dil Özellikleri”, *Ekev Akademi Dergisi*, 18/59 Bahar: 133-158.

HAMİDULLAH, Muhammed (1964). “Kur'an-ı Kerîm'in Türkçe Yazma Tercümesi” (Çev.: Salih Tuğ), *Türkiyat Mecmuası*, XIV: 65-80.

İMER, Kamile - KOCAMAN, Ahmet - ÖZSOY, Sumru (2011). *Dilbilim Sözlüğü*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, s. 351.

İNAN, Abdülkadir (1961). *Kur'ân-ı Kerîm'in Türkçe Tercemeleri Üzerinde Bir İnceleme*, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, s. 1-55.

İNAN, Abdülkadir (1988). “Kur'an'ın Eski Türkçe ve Oğuz Osmanlıca Çevirileri Üzerine Notlar”, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten 1960*: 79-94.

KÜÇÜK, Murat (2014). *Eski Anadolu Türkçesi Dönemine Ait Satır Arası İlk Kur'an Tercümesi (Giriş-İnceleme-Metin-Dizin)*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

ÖZKAN, Mustafa (2020). Türkçenin Sadeleşme Ekseninde Mehmet Âkif ve Türk Dili, *Karabük Türkoloji Dergisi*, II: 93-106.

TOGAN, Zeki Velidi (1960), "Londra ve Tahrandaki İslâmî Yazmalardan Bazılarına Dair", *İslâm Tetkikleri Enstitüsü Dergisi*, III: 135-160.

ZÜLFİKAR, Hamza (1970). *Çağatayca Kuran Tefsiri*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Basılmamış Doktora Tezi.

----- Araştırma makalesi -----

MEHMED ÂKİF'İN SAFAHAT'A YANSIYAN YAKIN ÇEVRESİ

Meryem MERCAN*

Öz

Safahat, ihtiva ettiği manzum hikâyelerle bir bakıma çağının “manzum romanı” olarak kabul edilebilir. Bu gerçekçi roman, Realizm ve Natüralizm gibi sanat akımlarının da etkisiyle neşet ettiği dönemin tarihi ve sosyolojik görünümünü gözler önüne serer. Çünkü Âkif, hikâyelerinde bizzat içinde yaşadığı toplumu anlatmış ve hikâye kahramanı olarak onlara yer vermiştir. Âkif; ailesi, dostları, değer verdiği düşünce insanları gibi gerçek hayatta yaşamış kişilere hikâyelerinde yer verirken hayal gücüyle oluşturduğu kurmaca kahramanların da son derece realist kişiler olmasına dikkat etmiştir. Âkif, sanat anlayışı ve edebiyata yüklediği eğitici işlevin de etkisiyle her an karşılaşılabileceğimiz sıradan insanları hikâye kişisi olarak kullanmış, halkı kendine özgü telaffuz ve eğitimlerine uygun bir dille konuşturmuştur. Bu yazıda, Mehmed Âkif'in Safahat adlı eserinde –özellikle de manzum hikâyelerinde- yer alan yakın çevresi tespit edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Mehmed Âkif Ersoy, Safahat, Şahıs Kadrosu, Âkif'in Yakın Çevresi.

* Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı Doktora Öğrencisi.

e-posta: meryem.eker@gmail.com

ORCID: 0000-0003-1602-3314

Geliş/Received: 21 Mayıs 2022 / 21 May 2022

Kabul/Accepted: 2 Ekim 2022 / 2 October 2022

DOI: 10.53372/turkoloji.1119668

MEHMED ÂKİF'S CLOSE NEIGHBORHOOD WHICH REFLECTS SAFAHAT

Abstract

Safahat can be considered as the 'narrative in verse' of its age with the verse stories it contains. This realistic novel reveals the historical and sociological view of the period in which it emerged with the influence of art movements such as Realism and Naturalism. Because Âkif personally told the society he lived in, gave place to them in his stories as the hero of the story. Âkif, gave place to people who lived in real life such as his family, friends, philosophers whom he values in stories. He also paid attention to the fact that the fictional heroes which he created with his imagination were extremely realistic. Âkif, with the effect of his sense of art and the educational function, he ascribed to literature, used ordinary people whom we can meet at any time as story characters. In his stories, he made people speak a language which is suitable for their distinctive pronunciation and education. In this article Mehmet Âkif's book 'Safahat' it has been tried to determine his inner circle in his verse stories.

Keywords: *Mehmed Âkif Ersoy, Safahat, characters, Âkif's close neighbourhood.*

Giriş

Safahat, Mehmed Âkif'in fikri yapısını, şahsiyetini, hayal dünyasını, ideallerini ve daha pek çok niteliğini gözler önüne seren eşsiz eseridir. Âkif, kendini cemiyete adanmış bir aydın olarak şiirlerini kaleme almış ve sanatını milletinin çektiği ıstırapları anlatmak için bir araç olarak görmüştür. Bu amacını gerçekleştirebilmek için yola çıkan Mehmed Âkif, "Sanat toplum içindir" görüşünü benimsemiş ve Türk milletinin içinde bulunduğu büyük kargaşadan bir an önce kurtulabilmesi için kalemiyle mücadele vermiştir.

"*Ne tasannu' bilirim, çünkü, ne san'atkârım*" diyerek yola çıkan Âkif, etrafında gördüğü yanlışlıkları, toplumda yaşanan problemleri dile getirerek Türk milletine kurtuluş reçeteleri sunmaya çalışmıştır. Bunu yapabilmek için de içinde bulunduğu cemiyette yaşanan gerçek anekdotları, yaşanan sosyal meseleleri manzumelerinde söz konusu etmiştir. Manzumelerini halk için

kaleme alan Âkif, bunların çoğunun konularını ve kahramanlarını da halk arasından seçmiştir.

Devrine kadar, hatta belki ondan sonra da, Âkif kadar şiiri sokağa, kalabalıklar arasına, alelade insanlar arasına sokan bir şair bulunamaz. Hatta buna nesir alanını da ilave edersek belki sadece Ahmet Rasim'i onun yanına katabiliriz. Âkif'in şiirlerinde cemiyet meselelerine temas etmesi, birtakım yaraları deşmesi, çağdaşları olan diğer şairler gibi masa başında düşünülen yahut pencereden seyredilen bir cemiyetin sezdiği yapmacık bir fakir-fukara edebiyatı değildir. Âkif, sokaktaki şairdir. Bu sebeple şiiri, sosyal gerçekçilikle beraber romantizm ve idealizm gibi birbirine zıt görünen vasıfları da bir arada taşır.

Âkif, özellikle birinci Safahat'ta İstanbul'un kenar mahallelerinde, esnaf arasında, meyhanede, mahalle kahvesinde, aile geçimsizlikleri içinde, bayram yerlerinde, mezarlıklardadır. Dilenciler, çocuklar, ihtiyarlar, karılarını döven, kötü muamele eden, üzerlerine evlenmeye kalkan kocalar, kocalarını kahvede, meyhanede arayan çaresiz kadınlar, bu duruma bir çıkış yolu arayan mahalle imamları bu gerçek hayattan, halkın içinden alınmış romanın kadrosunu teşkil ederler. Bu manzumelerde Âkif, keskin ve vurucu çizgilerle kuvvetli bir realizmi, okuyucuyu duygulandıran bir hassasiyetle birleştirmiştir. (Okay 2005: 63-64). Âkif, böylece edebiyat ile topluma bir ayna tutmak istemiştir. Ona göre toplum, edebi eserlerde kendini seyredebilmeli ki hataları, kusurları, aksayan tarafları nelerdir görsün ve onları düzeltmeye çalışsın.

Mehmed Âkif'in, realist sanatçılar gibi toplum gerçeklerini bir aynada olduğu gibi yansıtmaya başarısı göstermesinin altında dış dünyayı ve toplumu çok iyi gözlemlemiş olması yatar. Böylece buradan elde ettiği izlenimleri manzumelerinde başarılı bir şekilde aktarmıştır. Başka bir ifadeyle onun eserlerinde anlattığı olaylar çoğunlukla yaşanmış olaylardır ve kişiler de yaşamış gerçek kişilerdir. O, anlattığı toplumu ve bu toplumun yaşadığı mekânları evinin içi gibi bilen biri gibi anlatmıştır. Aslına bakılırsa gerçekten de bilmekteydi. Zira anlattıklarını o toplumun içinde yaşayan bir fert olarak anlatmıştır (Demirbaş 2009: 40-41).

Döneminin manzum bir romanı olarak nitelendirilebilecek bir eser olan Safahat, neşet ettiği toplumda yaşanan gerçek hadiseleri, meseleleri ve insanları içinde barındırmaktadır. Realist bir şair olan Mehmed Âkif, cemiyetin meselelerini yine cemiyetin kendisiyle dile getirmiştir. Bu nedenle bu manzum romanın kahramanlarını da gerçek hayattaki kişilerden ve bilhassa kendi yakın çevresinden seçmiştir.

Yaşanan hayatla iç içe bir şiir oluşturan Âkif, şiirlerinde ailesine, yakın dostlarına ve arkadaşlarına da önemli bir yer ayırmıştır. Mehmed Âkif, yakın çevresini şiirlerine söz konusu ederken onlardan sadece bahsedip geçmemiştir. Asıl önemlisi onların her birine birer kahraman olarak manzum hikâyelerinde yer vermiştir. Annesini, babasını, çocuklarını, arkadaşlarını, görüştüğü yakın dostlarını bazen kendi isimleriyle bazense farklı isimlerle manzumelerine kahraman olarak seçmiştir. Onlarla yaşadığı gerçek hadiseleri, durumları yine onlarla anlatmış ve son derece başarılı manzumeler kaleme almıştır.

Safahat'ta yer alan bu kişileri belirlemek ve bu kişilerin şiirlerde hangi bağlamda, nasıl söz konusu edildiğini anlamak, hem Âkif'in yakın çevresini anlamak bakımından hem de Safahat'ı ve Âkif'i daha iyi anlamak bakımından son derece önemlidir.

1. Safahat'ta Âkif'in Ailesi

Mehmed Âkif, Safahat'taki bazı manzumelerde aile fertlerinden söz konusu etmiştir. Bu şahıslar, konularını şairin gerçek hayatından alan, onun hayatından bir kesitin yer aldığı şiirlerde bir kahraman olarak karşımıza çıkarlar.

Âkif, babası Mehmed Tahir Efendi'yi, annesi Emine Şerife Hanım'ı, kız kardeşi Nuriye Hanım'ı, yeğeni Selma'yı, kızları Cemile ve Feride'yi, oğlu Emin'i şiirlerinde çeşitli vesilelerle söz konusu etmiş ve onları farklı manzum hikâyelere birer hikâyeye kahramanı olarak seçmiştir.

1.1. Âkif'in Babası: Mehmed Tahir Efendi: Mehmed Âkif Ersoy'un babası Mehmed Tahir Efendi¹ *Fatih Camii* şiirinde bir kahraman olarak yer almaktadır. Bu şiirde Âkif, hatırladığı bir çocukluk hatırası vesilesiyle babasını gerçek kimliğiyle ve birinci dereceden önemli bir kahraman olarak

¹ “Mehmed Âkif'in babası Arnavutluk'un İpek kasabasından Mehmed Tahir Efendi'dir. Tahir Efendi (1826- 1888) devrin ulema sınıfı içerisinde yer alan Fatih dersiamlarından. Kendisi İpek kasabasının Susişa köyündendir. İyi bir medrese hocası olarak Mehmed Âkif'e ilk dini bilgileri o vermiştir. “Âlim bir şahsiyet olan Tahir Efendi, aynı zamanda tasavvuf ehli ve Nakşibendi tarikatine mensup dindar bir zat idi. Bulduğu hocalık mevkiine ve ilim derecesine tamamen kendi çalışkanlığı sayesinde yükselmişti. Medrese tahsili ve hocalığı sırasında temizliği ile tanındığı için kendisine “Temiz” lakabı verilmiş olan bu muhterem şahsiyet, “İpekli Temiz Tahir Efendi” diye anılmaktaydı.” (Düzdağ 1996: 4).

söz konusu etmiştir. Şiirin sonunda çocukluk yıllarına ait bir hatırasını anlatan şair burada babasına yer vermektedir. Şiirde Fatih Camii ile ilgili intibalarından bahseden ve reel zamanda evinden çıkıp camiye gelen şair, hatırasını anlatmaya başlar. Şair sekiz yaşındayken babası gelir, sabah namazına oğlu Âkif'i ve kızı Nuriye'yi de götürmek ister. Şair babasının bu teklifini yine onun ağzından şu şekilde dile getirir:

*Şekiz yaşında kadardım. Babam gelir: “Bu gece,
Sizinle câmie gitssek çocuklar erkence.
Giderseniz gelin amma namazda uslu durun;
Merâminiz yaramazlıksa işte ev, oturun!” (s. 7)*

Şiirin devamında şair yalnızca bir hatıradan ibaret olan bu hadiseyi bir anda yanında görmeye ve yaşamaya başlar. Burada üçüncü şahıs bakış açısını kullanan Âkif, babasını tasvir eder. Şairin tasvirine göre Tahir Efendi; beyaz sarıklı, temiz, elli beş yaşlarında, vücudu dinç görünen; fakat saç ve sakalı iyice ağarmış bir adamdır. Mehîb yüzlü olan bu adam edeple namaz kılmaktadır. Şairin çizdiği bu resim son derece gerçekçi ve güzel hisler uyandıran bir tablo gibidir. Tahir Efendi, devrin ulema sınıfı içerisinde yer alan Fatih dersiamlarından. Yaşadığı dönemde dindarlığı, temizliği ve çalışkanlığıyla bilinen Tahir Efendi oğlunun gözünde de aynı şekilde canlanmaktadır:

*Beyaz sarıklı, temiz, yaşça elli beş ancak;
Vücûdu zinde, fakat saç, sakal ziyâdece ak;
Mehîb yüzlü bir âdem: Kılar edeble namaz; (s. 7)*

1.2. Âkif'in Kız Kardeşi: Nuriye Hanım: Mehmed Âkif'in kız kardeşi Nuriye Hanım *Fatih Camii* ve *Selma* adlı manzumelerde bir kahraman olarak karşımıza çıkar. Bu şiirlerde Nuriye Hanım iki farklı yönüyle yer almaktadır. *Fatih Camii*'nde çocukluk yıllarındaki haliyle, *Selma*'da ise anne olması yönüyle ön plana çıkar. Nuriye Hanım, her iki manzumede de reel kimliğiyle Âkif'in kız kardeşi olarak yer alır. *Selma* adlı manzumede asli bir kahraman olarak ön plana çıkan Nuriye Hanım, *Fatih Camii* adlı manzumede ise ikinci dereceden bir kahraman olarak daha geri planda kalır.

Fatih Camii şiirinde şairin çocukluk yıllarına ait bir hatıradan bahsettiğini söz konusu etmiştik. Babasının sabah namazına giderken kendisini ve kız kardeşini de götürdüğünü anlatan şair şiirde kardeşine de yer vermiş olur. Fakat şiirde kardeşinden sadece “ bir küçücek kızcağız” olarak bahseder. Şairin sekiz yaşında olduğunu söylediği hatırasında aralarında iki yaş olduğunu bildiğimiz kardeşi de altı yaşlarında olmalıdır. Bunun dışında şiirde Nuriye Hanım ile ilgili ayrıntılı bir tasvir yer almaz.

Âkif'in kız kardeşi bir de *Selma* şiirinde bir kahraman olarak yer alır. Şair, dört yaşında iken ölen yeğeni Selma için yazdığı bu şiirde onun ölümüyle yaşanan üzüntüyü dile getirmiştir. Nuriye Hanım bu şiirde etkileyici bir şekilde anlatılmış, onun içinde bulunduğu psikolojik durum tasvir ve tahlil edilmiştir. Çünkü o, ölüm yatağında olan küçücük kızcağzın annesidir. Selma'nın bu ümitsiz durumu karşısında en büyük acıyı yaşayan kişi şüphesiz Nuriye Hanım'dır.

Şiirin başında annesinin gönderdiği haberle evden ayrılan ve kız kardeşinin evine gelen Âkif, önce annesinin dilinden kardeşinin perişan durumunu ifade eder:

*Kesildi kardeşin artık yemekten, içmekten;
Lâkırdı dinlemiyor, kendini helâk ediyor.
O, hastadan daha şâyân-ı merhamet... Görsen...*

...
*Hem bu kaçınıcı felâket? Beşinci! Yâ Rabbi,
Tamam beşinci seferdir ki kız ölüm görecek!
Bu son ümidi de şâyed giderse dördü gibi,
Zavallı kendini vaktinden evvel öldürecek. (s. 50)*

Selma'nın hastalığının iyice ilerlemesi ve günden güne solan çocuğun artık ümitsiz bir hal alması kardeşinin kendini helâk etmesine sebep olmuştur. Hastayı tedavi maksadıyla eve gelen doktorların hiçbir şey yapamaması da anneyi oldukça üzmetmektedir. Tüm bunların neticesinde Nuriye Hanım artık yemekten, içmekten kesilmiş; kendini kahretmekte ve hastadan daha da acınacak bir hale gelmiştir. Üstelik bu çocuk onun hayattayken ölen beşinci çocuğu olacaktır. Bir annenin beşinci kez evlat acısı çekmesi hiç de kolay bir durum değildir.

Âkif, "hemşire" dediği kardeşini görmek, onu biraz da olsa teselli etmek için Selma'nın odasına gider. Şair, şiirde anlattığı olayın kahramanlarından birisi olması hasebiyle gelişmeler karşısında hissi değişiklikler yaşasa da, küçük kızın hastalığı sırasında nasıl bir halde bulunduğunu ve annesinin acılı durumunu objektif bir şekilde anlatmıştır. Bu, küçük kızın ne kadar hasta olduğunu göstermesinin yanında özellikle kızın annesinin yaşadığı duygusal yoğunluğu da göstermesi bakımından önemlidir:

*Başında annesi –mâtem tecessüs etmiş de
Kadın kıyâfeti giymiş gibi- durur mebhût; (s. 51)*

Şiirin devamında şair kız kardeşiyle konuşmaya başlar. Şairin kız kardeşini teselli etmek için konuştuğu, ona sabırlı olmasını tavsiye ettiği o anda kız kardeşinin ağzından bir feryat kopar. Bu öyle bir feryattır ki o an zaman ve mekân kulak kesilir, onu dinler: “*Ne taş yüreklisiniz... Ah gitti evlâdım!...*”

Bütün bu objektif bakışın ve betimlemelerin aracılığıyla kız kardeşinin çocuğunun ölümü karşısındaki duyguları ve çaresizliği etkileyici bir şekilde anlatılmıştır. Şair, *Selma* şiirinde yeğenin ölümü karşısında duyduğu kendi üzüntüsünü ifade ederken, bundan daha da fazla evlâdını kaybeden bir anne olarak kardeşinin yaşadığı derin acıyı dile getirmiştir.

1.3. Âkif’in Yeğeni: Selma: Mehmed Âkif’in yeğeni Selma da yine kendi adını taşıyan *Selma* şiirinde bir kahraman olarak yer almaktadır. Dört yaşında olan, fakat tutulduğu bir hastalık neticesinde ölüm yatağında olan bu küçük kız şiirin sonunda vefat eder. Âkif, vefatının ardından büyük bir üzüntü duyduğu yeğeni Selma için onun adına müstakil bir şiir yazar ve onu bir başkahraman olarak şiirinde söz konusu eder.

Şair Selma’nın durumunu önce annesinin ağzından okuyucuya şu cümlelerle anlatır:

*Sarıldı boynuma annem girince ben içeri.
Diyordu ağlayarak: - Görme, Âkif’im, çocuğu!
Senin değil, yedi kat ellerin yanar ciğeri,
Ölüm döşekleri üstünde görse yavrucuğu.
Şükür, bugün azıcık farklıdır, diyorduk dün...
O pembe pembe yanaklar kireç kesildi bugün! (s. 49)*

Bu ifadeler bir anneannenin yaşadığı duygusal yoğunluk içerisinde Selma’nın üzücü halini gözler önüne sermektedir. Küçük kızın artık takati kalmamış, hastalık onu yenmeye başlamıştır. Önceki gün azıcık da olsa bir ümit ışığı gösteren hasta bugün artık iyice kötüleşmiştir. Pembe yanakları kireç gibi olmuş, sanki damarlarındaki kan çekilmiştir. Şiirin devamında çocuğun durumu hakkında bilgi vermeye devam eden Âkif’in annesi hiçbir hekimin, ilacın derdine derman olamadığını; hepsinin boş bir teselliden ibaret olduğunu da ilave eder. Nihayet bu sabah Selma’nın dili de ağırlaşmış, bülbül gibi olan o çocuk şimdi sessizliğe gömülmüş bir halde yatmaktadır.

Âkif bu konuşmalardan sonra Selma’nın yanına gider. Orada gördüğü hastanın durumunu ve içinde bulunduğu ruh halini gerçekçi bir şekilde tasvir eder. Bu öyle bir haldir ki okuyucu da ister istemez içinde bulunulan ruh halini bütün ağırlığıyla hisseder.

*Ne manzaraydı ki bir kuş kadar uçan o melek
Dururdu bî- hareket, kol kanad kımıldamıyor!
Gözünde nûr-i nazar titriyor hemen sönecek...
Dudakta nâtika donmuş; kulak söz anlamıyor!
Türâb rengine girmiş cebîn-i simîni;
Ölüm merâreti duydum öpünce leblerini! (s. 51)*

1.4. Âkif'in Annesi: Emine Şerife Hanım: Mehmed Âkif'in annesi Emine Şerife Hanım da yine *Selma* şiirinde bir kahraman olarak karşımıza çıkar. Torunu Selma'nın ümitsiz hastalığından duyduğu üzüntüyle şiirde söz konusu olmaktadır. Emine Hanım hem anne olarak kızına üzülmede hem de annecanne olarak torunu Selma için üzülmededir. Şiirin büyük bir bölümünde onun konuşmaları yer alır. Haber göndererek hasta evine çağırdığı Âkif'i kapıda o karşılar. Acılı anne oğlunun boynuna sarılır ve ağlamaya başlar. Selma'nın gittikçe kötüye giden hastalığını, çaresiz ölümü bekleyişini, kızı Nuriye Hanım'ın evladı için duyduğu acıyı hep onun ağzından öğreniriz. Bu konuşmalar sırasında var olan durum hakkında bilgi verirken aynı zamanda da kendi duygularını, hissiyatını da dile getirmiş olur. Bu kadar acı karşısında artık tahammülü kalmayan acılı annenin dudaklarından sonunda şu cümleler dökülür:

*O olmasaydı da ben keşke hasta olsaydım.
Şikâyet olmasın amma tahammülüm bitti...
Günaha girmedeyim durmuşum da bak şimdi! (s. 50- 51)*

1.5. Âkif'in Çocukları: Mehmed Âkif, çocuklarından üç tanesini² şiirlerinde söz konusu etmiştir. Kızları Cemile ve Feride, oğlu Emin Safahat'ta yer alan çocuklarıdır. Ayrıca bir de Küfe adlı manzumede Âkif'in ismi zikredilmeyen bir kızı karşımıza çıkmaktadır. Âkif, çocuklarını gerçek kimlikleriyle yine çocukları olarak ve kendi gerçek isimleriyle şiirlerinde söz konusu etmiş, onları farklı kimliklere büründürerek şiirlerine dâhil etmemiştir.

Âkif'in kızları Cemile ve Feride *Bebek yahûd Hakk-ı Karâr* adlı manzumede birer kahraman olarak karşımıza çıkarlar. Üç kızından ikisini şiirinde söz konusu eden Âkif, çocuk ruhunu iyi tanımış ve başarıyla yansıtmıştır. Şiirde çocukların masumlukları ve temiz duyguları basit bir hadiseyle anlatılmıştır. Şiirde Cemile ile Feride babalarından birer oyuncak

² "Mehmed Âkif Bey'in üç kızı ve iki oğlu vardır. Yaş sırasıyla: Cemile, Feride, Suad, Emin, Tâhir." Mehmed Âkif Ersoy: *Safahat*, Hzl. M. Ertuğrul Düzdağ, Çağrı Yayınları, İstanbul, 2006, s.136.

bebek getirmesini isterler. Onları kırmayan şair oyuncak bebekleri getirir ve bundan sonra çocukların yaşadıkları mutluluk başarılı bir şekilde dile getirilir. Çocuklar o kadar sevinçlidirler ki o akşam hiç durup oturmadan bebekleriyle oynarlar. Babalarının “*Yatın da yarın, bütün gün oynayınız...*” şeklindeki ikazını dinlemeden oyun oynamaya devam ederler. Bundan sonra şair Feride’yle Cemile’nin yaşları, mizaçları, tavırları hakkında bilgiler verir; onları tasvir etmeye başlar:

*-Yemekte sızmaya me’luf olan- Ferîde’nce,
Kabûl olunmayacak söz olursa, yatmaktı.
Yatar mı hiç? O nasıl hisli bir yumurcağı.
Ferîde’nin yaşı beş yok; Cemîle’ninki yedi;
Şu var ki, abla hanım pek hanım tavırlı idi. (s. 136)*

Cemile yedi yaşında abla olmasının verdiği bir olgunlukta, Âkif’in ifadesiyle “*hanım tavırlı*” bir çocuktur. Nitekim şiirin devamında kendi oyuncuğunu kıran kardeşine, oyuncuğunu defalarca verecek kadar da fedakâr bir yapıdadır. Küçük kız Feride ise en fazla beş yaşlarında, biraz daha afacan, hisli bir mizaca sahiptir. Şiirin ilerleyen bölümlerinde babası evde yokken bebeğini kırar ve ablasının bebeğini rica ederek defalarca ister ve oynar. Şiirin en sonunda ise artık rica etmez. “*Bebeğimi ver*” diyerek bebeği sahiplenir. “*Bu ifade ile şiirin başlığında bulunan ‘hakk-ı karar’ teriminin bir araya getirilmesi manzumeyi mizahî bir muhtevaya büründürmüştür*” (Gökçek 2005: 252).

Âkif, bu şiirinde günlük hayattan alınan sıradan bir konuyla bile ne denli usta bir sanatkâr olduğunu bir kez daha göstermiş olmaktadır. Onun çocukların masum dünyasını söz konusu ettiği bu şiirinde bir baba olarak çocuklarını nasıl anlattığını görmüş oluyoruz. Gerçek hayattan aldığı konuları realist bir tavırla başarılı bir şekilde işleyen şair, günlük konuşma dilini de aruza tatbik etme konusundaki ustalığını da bir kez daha göstermiş olmaktadır.

Mehmed Âkif kızlarından birini *Küfe* şiirinde de söz konusu etmektedir. Burada çocuğun ismi zikredilmemiş, sadece bir figüran olarak şiirde yer almıştır. *Küfe* manzumesinin sonunda kızını gezdirmeye çıkan şair, şiirde hikâyesi anlatılan Hasan ile bu vesileyle bir kez daha karşılaşır. Zaten şiirde asıl ön plana çıkarılan da Hasan’ın durumudur.

Mehmed Âkif, oğlu Emin’i *Âsım*’da söz konusu etmiştir. Emin, bu manzumede Âkif’in kendisini temsil eden Hocasade’nin oğlu olarak yer alır. Emin’in adı, *Âsım*’ın başında kahramanların belirtildiği bölümde zikredilir.

Fakat konuşmalardan oluşan bu uzun manzumede Emin neredeyse hiç yer almaz, konuşmalara katılmaz. Hoca ile Köse İmam sohbet ederken o, dışarda durur. Sadece manzumenin sonunda “Âsım ağbeymi getirdim.” diyerek Âsım'ın geldiğini haber verir. Emin *Âsım*'da bir figüran olarak yer alır.

2. Âkif'in Safahat'taki Yakın Dostları ve Arkadaşları

Mehmed Âkif'in, Safahat'taki bazı şiirlerinde yakın arkadaşlarına, dostlarına yer verdiği görülmektedir. Gerçek hayatta yaşanan her türlü hadiseyi ve meseleyi şiirlerine konu alan Âkif, arkadaşlarıyla yaşadığı anekdotlara da manzumelerinde yer vermiştir. O, çevresinde yer alan, birlikte zaman geçirdiği, değer verdiği yakın dostlarını şiirlerinde özellikle birer hikâye kahramanı olarak söz konusu etmiştir. Âkif, böylece sevdiği, saydığı kişileri eserleriyle ölümsüzleştirmiştir.

Hayatı boyunca pek çok insan tanıyan, birçok muhite giren Âkif'in, arkadaş edinme konusunda son derece seçici olduğu bilinmektedir. Bu husus, kendisi ile ilgili yazılmış eserlerde dostları tarafından sıklıkla dile getirilmiştir. Çok fazla arkadaş edinmeyen Âkif, sayısı az olmakla birlikte kalıcı dostluklar edinmiştir. Böyle olunca da dostlarına ve arkadaşlarına fazlasıyla değer vermiş ve onlarla her fırsatta görüşmüştür. Dostlarının fikirlerine değer vermiş, yazdığı şiirleri ilk onlara okumuştur. Böylesine sevdiği yakın arkadaşlarına Safahat'ında da yer vermiş, onları bazen gerçek isimleriyle çoğu zamansa farklı isimler vererek şiirlerinde söz konusu etmiştir.

2.1. Âkif'in Safahat'taki Yakın Dostları

2.1.1. Köse İmam: Ali Şevki Hoca: Köse İmam Safahat'ın en önemli kahramanlarından biridir ve *Safahat*'ta iki şiirde karşımıza çıkar. *Köse İmam* ve *Âsım* manzumelerinde yer alan Köse İmam Âkif'in yakın bir arkadaşıdır. Bu zât, Âkif'in *Köse İmam* şiirini kendisine ithaf ettiği Ali Şevki Hoca'dır. Şair, şiirin başında “Kardeşim Ali Şevki Hoca'ya” şeklinde bir ithaf cümlesine yer vermiştir. Bu şiirde ve daha sonra *Âsım*'da karşımıza çıkan Köse İmam adlı kahraman, Âkif'in sevdiği dostlarından olan bu zâttır. Âkif'in ithaf cümlesindeki ifadesine bakılırsa Ali Şevki Hoca'yı dosttan da yakın kabul ettiği anlaşılmaktadır. Âkif, “Kardeşim” diyecek kadar sevdiği bu zâta şiirlerinde yer vermiş, onu Safahat'ın en önemli kahramanlarından biri olarak konumlandırmıştır.

Mithat Cemal Kuntay *Mehmed Âkif* kitabında “Ali Şevki Hoca” başlıklı bir bölüme yer vermiş ve Âkif’in bu zâtle olan münasebetini ayrıntılı olarak söz konusu etmiştir. Buna göre Ali Şevki Hoca bir Boşnak’tır ve Sırp Mektebi’nde tarih muallimliği yapmaktadır. Âkif bu hocaya çok büyük bir değer vermekte ve hocanın Fatih’teki evine ziyaret maksadıyla sık sık uğramaktadır. Manzumedeki Köse İmam gibi Ali Şevki Hoca da kösedir. Kitap okumaya çok düşkün olan bu hoca da Âkif’i bir o kadar sevmekte ve pek çok şiirini ezberleyip dostlarına okumaktadır. Ali Şevki Hoca’nın tok sözlü ve öfkeli bir mizaca sahip olduğunu söyleyen Mithat Cemal (2009: 67-68) devamında şunları dile getirir: “*Âkif iki eserinde bu tok sözlü adamı söyletir: ‘Köse İmam’da; bir de ‘Âsım’da. Bu iki eserdeki Köse İmam Ali Şevki Hoca’dır. (Bunu bana Âkif kendisi söyledi.) Hani hiçbir şeyden memnun olmamak için dünyaya gelmiş adamlar vardır; Ali Şevki Hoca onlardandır.*”

Âsım’ın başında ise şair, Köse İmam’ı “Merhum Hoca Tâhir Efendi’nin şâkirdlerinden” diye tanıtır. Köse İmam Âkif’in babasının talebelerinden biridir ve Âkif’in yakın bir arkadaşıdır. Şair, onu ilmi az, görgüsü çok, fıtratı yüksek bir imam olarak tavsif etmektedir.

Mehmed Âkif, her iki manzumede de Köse İmam’la toplumdaki sorunlarla ilgili sohbet eder, milletini yakından tanıyan bilgili bir imam olan Köse İmam’ı ön plana çıkarır.

Köse İmam isimli manzumede Âkif, Köse İmam’ın evine gider ve orada hasbıhal ederler. İmamın evine gelen dertli bir komşu kadın vasıtasıyla halkın meseleleri söz konusu edilir. Kendisi çok az konuşan Âkif, burada sözü Köse İmam’ a bırakır. Mehmed Âkif, Köse İmam şiirinde bir figüran konumundadır. Şiirde ön plana çıkan ve aktif olan kahraman Köse İmam’dır. Çünkü Köse İmam şairin oluşturduğu ideal bir imam tipidir. O, basireti, akl-ı selimi ve hayat tecrübesiyle inanan halkı temsil eden bir kahramandır. Bu nedenle şiirde daha çok o konuşmakta ve birinci plana çıkmaktadır. Âkif, kendi düşüncelerini halkı temsil eden bu imamın ağzından dile getirir. Şair şiirde susar, onun hisleri ve fikirleri ideal bir Müslüman olan Köse İmam tarafından ifade edilir.

Köse İmam daha sonra *Âsım*’da da benzer düşüncelerle karşımıza çıkar. Bu sefer Köse İmam Âkif’i temsil eden Hocazâde’yi evinde ziyarete gelir. Bu uzun manzumede Köse İmam ile Hocazâde’nin toplum meseleleri ile ilgili konuşmaları yer alır. Köse İmam sohbetin akışı içinde gözlemlediği birtakım olayları fıkra ve hikâyelerle zenginleştirerek anlatır: Aile hayatı çözülmekte, köylü maddi ve manevi bakımlardan bir perişanlığı yaşamakta;

idareciler ülkeyi iyi yönetememekte; halk bunlara körü körüne uymaktadır. Halka yol gösterecek insan da yetiştirilememektedir.

Safahat'ın müstakil bir bölümünü oluşturan ve en uzun tek bir manzumeden oluşan *Âsım*'ın tamamında da *Köse İmam* adlı manzumede de Âkif ile Köse İmam konuşur. Şair, gerçek hayattaki yakın dostu olan Ali Şevki Hoca'ya Köse İmam adını vererek onu bir başkahraman olarak ön plana çıkarır. Sözünü ona emanet eder ve kendi düşüncelerini hep onun ağzından dile getirir. Toplumdaki aksaklıkları, problemleri, çıkmazları hep ona söyler. Milletini yakından tanıyan bir imam olarak içtimai yaraları bilir, bunları dert edinir ve yine kendisi bunlara çözüm yolları sunar. Köse İmam'ın şaire söylediği şu sözler çözümün nerede ve nasıl olduğunun bir göstergesidir:

*Dinledin, gördün a oğlum. Ne bozuk terbiyemiz!
Ne yapıp yapmalı, insanlığı öğretmeliyiz.
Şu bizim halkı uyandırmadadır varsa felâh;
Hangi bir millete baksan uyanık... Çünkü: Sabâh!*

...
*Bu cehâlet yürümez; asra bakın: Asr-ı ulûm!
Başlasın terbiyeniz, âilelerden, oğlum. (s. 117-118)*

2.1.2. Abdürreşid İbrahim Efendi: Safahat'ta yer alan önemli şahsiyetlerden bir diğeri de Abdürreşid İbrahim Efendi'dir. Âkif'le aynı dönemde yaşamış idealist bir fikir adamı olan bu zât, Âkif tarafından takdir edilmiş ve şiirlerinde önemli bir yer edinmiştir. Hem *Süleymâniye Kürsüsünde* hem de *Fâtih Kürsüsünde* manzumelerinde kürsüye çıkıp va'azeden ve Âkif'in düşüncelerini dile getiren vâiz Abdürreşid İbrahim Efendi'den başkası değildir.

Aslen Türkistanlı olan bu vâiz, bütün Türk ve İslam dünyasını dolaşmıştır. Bu memleketlerde gördüklerini, kendisine göre zaman zaman yorumlayarak anlatır. Kaynaklar kürsüdeki vâizin, zaman zaman İstanbul'a da gelmiş olan İslam seyyahı Abdürreşid İbrahim'in şahsiyetinden ilham alınarak vücuda getirilmiş bir tip olduğunu zikrederler. Gerçekten de Özbekistanlı bir Türk olan Abdürreşid İbrahim Efendi'nin hayatı ile *Süleymâniye Kürsüsünde* manzumesinde anlatılanlar arasındaki büyük benzerlikler dikkati çekmektedir (Okay 2005: 54).

Abdürreşid İbrahim Efendi, Rusya Türklerinin ilk siyasi temsilcisi, İslamcı gazeteci-yazar ve seyyahıdır. 1853'te Sibirya'da doğmuş, Mekke ve Medine'de tahsil görmüş, 1881'de ilk defa İstanbul'a gelerek Tanzimat

aydınları ile tanışmış, Rusya'ya döndükten sonra yeni usulde mektepler açmış ve Rusyalı Türklerin Osmanlı ülkelerine göçmesini teşvik etmiştir. Meşrutiyet'ten sonra yine Türkiye'ye dönmüş, konferans ve vaazlar vermiştir. 1944'te Japonya'da vefat eden Abdürreşid İbrahim Efendi, Osmanlı topraklarından Japonya'ya kadar uzanan Türk- İslam dünyasını gezerek, müşahedelerini "*Âlem-i İslâm ve Japonya'da İntişâr-ı İslamiyet*" adlı iki ciltlik büyük eserinde neşretmiştir.³

Mehmed Âkif, İslam dünyasının dertleriyle dertlenen ve bu dertlere çare bulabilmek için yoğun bir gayretin içine giren bu dava ve aksiyon adamının fikirlerine büyük bir önem vermiştir. Abdürreşid İbrahim'in "*Âlem-i İslâm*" adlı eserine beğenerek destek vermiş ve eserin basımına da katkı sağlamıştır. Eser yayınlandıktan sonra esere bir takriz yazmış ve bu takrizi "*Gayet Mühim Bir Eser*" şeklinde başlıklandırmıştır.⁴ Söz konusu takrizde gerek eser gerekse müellifi hakkında memnuniyetlerini dile getirmiştir.

Âkif, esere yazdığı takrizi, "*eser gayet sade bir lisanla yazılmış, ötesine berisine resimler serpiştirilmiş. Ben çoktan beri bu kadar samimi, bu kadar faydalı, lâkin bu kadar tesirli kitap okuduğumu hatırlamıyorum... Şimdi bize bu kadar mühim, bu kadar faydalı bir eser hediye ettiği için Abdürreşid'e büyük büyük teşekkürler ederim.*" ifadeleri ile sonlandırırken eser ve müellifi hakkında son derece iltifatlar yağdırır (Karabiber 2008: 595).

Mehmed Âkif'in hakkında yazdıklarına bakılırsa, çok yakından tanıdığı ve fikirlerini paylaştığı Abdürreşid İbrahim'in yakın bir dostu olduğu anlaşılmaktadır. Âkif, dostu ve çağdaşı olan bu zâtı da diğer dostları gibi Safahat'ında söz konusu etmiş ve uzun soluklu iki büyük manzumede İslam dünyasının içinde bulunduğu hazin manzaraları onun ağzından dile getirmiştir. Kürsüdeki vâiz olan Abdürreşid İbrahim, şiirlerin tamamında doğudan batıya kadar her yerdeki seyahatlerinden edindiği izlenimleri anlatır ve Müslümanlar hakkında bilgiler verir. Böylece Âkif, Köse İmam'dan sonra bir de bu yakın dostuna sözünü emanet eder ve fikirlerini onun ağzından dile getirir.

³ Ayrıntılı bilgi için bkz. M. Ertuğrul Düzdağ, Mehmed Âkif Hakkında Araştırmalar, İstanbul 1989, s. 167-170; Uzun, Mustafa, "Abdürreşid İbrahim", *DİA*, İstanbul 1997, C. I s.295-7; Türkoğlu, İsmail, *Abdürreşid İbrahim*, Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara 1997.

⁴ Âkif'in söz konusu takriz için bkz. *Sırât-ı Müstakîm*, Sayı, 97, s. 322-323; 20. *Asrın Başlarında İslam Dünyası ve Japonya'da İslamiyet*, s.15-18.

2.1.3. San'atkâr: Şerif Muhyiddin Bey: Âkif'in manzumelerinde yer verdiği diğer bir dostu ise Şerif Muhyiddin Bey'dir. Safahat'ın son manzumesi olan *San'atkar*'daki başkahraman, bu zatı temsil etmektedir. Âkif, şiirinde bunu dile getirmemiş, kahramanına Emir adını vermiştir. Bu konuda Eşref Edib (2010: 240- 241)'in verdiği bilgiler son derece önemlidir:

“Üstad, ‘Şarkın yegâne dâhisine’ diye Muhyiddin Bey’e hitâben bir şiir yazdı. Fakat bunu neşretmedi. (...)

Bir de yedinci Safahat- Gölgele’ın somunda ‘San’atkâr’ unvanlı bir şiiri vardır. Sanatkâr dediği Şerif Muhyiddin Bey’dir.

Üstad bu şiirde bir Amerikalı kızla Muhyiddin Bey’i konuşturuyor. Muhyiddin Bey’e hicranlarını, elemelerini, tahassürlerini söylüyor.

Üstad, Safahat’ın yedinci kitabı Gölgele’i de ‘Şark’ın dâhi-i san’ati Şerif Muhyiddin’e hâtıra-i ta’zîm’ olarak ithaf etmiştir.”

Şerif Muhyiddin Targan (1892- 1967), Türk mûsikîsinin en önde gelen isimlerinden biridir. Ud ve viyolonsel alanında Batılı müzisyenler ölçüsünde başarılı bir müzisyen olan Muhiddin Bey, ülkesinde resmi çevrelerden hak ettiği ilgiyi göremez. 1924’te Amerika’ya gider ve sekiz yıl orada yaşar. Amerika’da verdiği ud ve viyolonsel resitalleri, birer sanat hadisesi olarak değerlendirilir. Aldığı bir davet üzerine Irak’a gider ve uzun yıllar orada kalır. Bağdat konservatuarını kurar ve yönetir. Ülkesine döndükten sonra 1967 yılında vefat eder (Güntekin 1994).

Böylesine başarılı bir müzisyen olan Muhyiddin Bey, ülkesinde yakın dostları tarafından büyük bir değer görür ve müzikteki başarısı takdir edilir. Bu dostlarından biri de kendisini dinlemek için her hafta Çamlıca’ya giden Mehmed Âkif’tir. Âkif, kısa zamanda Şerif Muhyiddin’le yakın dost olmuş ve ona olan sevgisini ifade etmek için Safahat’ın yedinci kitabını ona ithaf etmiştir. Bununla da yetinmeyen Âkif, bu zata Gölgele’ın son manzumesindeki başkişi olan Sanatkâr olarak yer vermiştir. Şiirde Sanatkâr’ın müzikteki başarısından, büyük bir müzisyen oluşundan bahsedilir. Âkif, şiirin sonunda sözünü dostuna emanet eder ve hissiyatını onun vesilesiyle dile getirir.

2.1.4. Mithat Cemal Kuntay: Âkif’in yakın dostlarından biri olan Mithat Cemal Kuntay da Safahat’ta yer alan dostlarından biridir. *Fâtih Kürsüsünde* adlı manzumenin başında yer alan iki arkadaşı Mehmed Âkif ve yakın

arkadaşı Mithat Cemal Kuntay'dır. Şair şiirini, “*Hamâsî şâirimiz Midhat Cemâl'e*” şeklindeki bir ifadeyle Mithat Cemal'e ithaf etmiştir. Aynı zamanda Mithat Cemal de Mehmed Âkif hakkında yazdığı kitabında Âkif'le olan dostluklarından uzun uzun bahseder ve *Fâtih Kürsüsünde* şiirindeki arkadaşın kendisi olduğunu ifade eder.

Mithat Cemal Kuntay (2009: 277), *Mehmed Âkif* isimli eserinde bu konu hakkında şunları söyler: “*İstanbul'u Âkif'le beraber gezmek mabetlerdeki mermerlerin kımıldadığını görmektir. Yeni Camii mahfili ile kemerinin niçin güzel olduklarını, bana, o anlattı. Bu muhâvere, sonra Safahat'ta çıktı.*”

Şiirin başında Galata Köprüsü üzerinde bulunan iki arkadaş, öğle namazını kılmak üzere Yeni Camii, Süleymaniye önünden geçip Vefa meydanı ve su kemerlerini takip ederek Fatih Camii'ne gidene kadar yol boyunca konuşarak yürürler. Bu karşılıklı konuşmanın tabiiği içinde çevrenin görünüşü ve değeri, o dönemdeki birtakım aksaklıklar ve problemler üzerinde durulur. Mithat Cemal konuşmalar sırasında genellikle Âkif'e muhalif görüşler ileri sürmesiyle dikkati çeker. Nihayet Fatih Camii'ne gelen iki arkadaş camiye girer ve kürsüdeki vaizi dinlemeye başlar.

Günlük hayattaki sıradan hadiseleri şiirlerinde söz konusu etmeyi seven Âkif, arkadaşısı Mithat Cemal'le yaptıkları bir yürüyüşü ve bu esnada konuştukları meseleleri şiirine dâhil etmiştir. Asıl konuya girmeden evvel bir girizgâh niteliğinde olan bu bölümde şair, arkadaşısıyla Fatih Camii'ne doğru yürümekte ve arkadaşısını gerçek hayatta olduğu gibi şiirinde söz konusu etmektedir.

2.1.5. Ömer Lütfi Bey: Âkif'in Safahat'ta söz konusu ettiği bir başka yakın arkadaşısı da Binbaşı Ömer Lütfi Bey'dir. Bu zât *Berlin Hatıraları* adlı manzumede söz konusu edilmiştir. Şair şiirdeki arkadaşının kimliğini gizli tutmayı tercih etmiştir. Dostunu ne gerçek ismini zikretmiş ne de ona başka bir isim vermiştir. Manzumenin başında “*Binbaşı Ömer Lütfi Bey kardeşimize*” şeklindeki bir ifadeyle şiirini bu yakın dostuna ithaf etmiştir. Ayrıca diğer dostlarının söylediklerinden de şiirdeki arkadaşın Ömer Lütfi Bey olduğu anlaşılmaktadır.

Bilindiği gibi Mehmed Âkif, Teşkilât-ı Mahsûsa'nın görevlendirmesi ile Almanya'ya gitmiştir. Âkif, Berlin'de bulunduğu süre içinde vazifesinden arta kalan zamanlarda Berlin'i gezmiş, Alman halkını ve müesseselerini tanımaya çalışmıştır. *Berlin Hatıraları* adlı şiirde de bu gezintilerinden bir kesit anlatılmış ve şairin intibaları söz konusu edilmiştir. Şair ve arkadaşısı Berlin sokaklarında dolaşmakta ve etrafı incelemektedirler. Manzumenin

başında şair, arkadaşının “Biraz da kahveye çıksak” dediğinden bahsetmektedir. Bu arkadaş biraz dolaştıktan sonra onu bahsettiği kahveye götürmekte ve şiirin tamamında şaire eşlik etmektedir.

Şiirde yer alan bu arkadaşın şiirin kendisine ithaf edildiği Binbaşı Ömer Lütfi Bey olduğunu anlamak mümkündür. Eşref Edip'in naklettiğine göre; Ömer Lütfi Bey, Mehmed Âkif'in I. Dünya Savaşı'ndan önce tanıdığı, Sebilürreşâd'a gelip giden ve Âkif'i çok seven bir askerdir. Top ve sair askeri mühimmat için daha önce Berlin'e gelmiştir. Berlin'de sıkılacağını zanneden Âkif, orada Ömer Lütfi Bey ile karşılaşınca çok sevinmiştir. Onunla Berlin'i gezmiş, Almanların sosyal hayatıyla ilgili ondan bilgi almıştır (Edib 2010: 87- 88).

Görüldüğü gibi Mehmed Âkif *Berlin Hatıraları* adlı manzumede de yakın bir dostunu son derece tabii bir şekilde söz konusu etmiştir. Kendisini Berlin'de yalnız bırakmayan ve orayı gezip görmesi için yarenlik eden bu yakın arkadaşına zaten Âkif'in vefasızlık etmesi düşünülemezdi. Mehmed Âkif, şiirini arkadaşına ithaf ederek ve onu şiirinde gerçek bir kahraman olarak söz konusu ederek bu kadim dostuna da en güzel hediyeyi vermiş olmaktadır.

2.1.6. Seyfi Baba: Dülger Hasan Baba: Mehmed Âkif'in Safahat'ına dâhil ettiği diğer bir yakın dostu ise Dülger Hasan Baba'dır. Şair bu dostuna Seyfi Baba adını vermiş ve aynı isimli manzumesinde onu söz konusu etmiştir. Bu ihtiyar dostu adına müstakil bir şiir kaleme alan şair, yaptığı tasvirlerle de onu etkileyici bir şekilde anlatmıştır. Şiirde şairin eski bir dostu olan Seyfi Baba'nın hastalığı, yoksulluğu, kimsesizliği üzerinde durulmuş ve şairin ona duyduğu merhamet ön plana çıkarılmıştır.

Mithat Cemal Kuntay, “*Safahat'taki 'Seyfi Baba' Dülger Hasan Baba'dır*” (Kuntay 2009: 61) diyerek bu şiirdeki Seyfi Baba'nın Mehmed Âkif'in dostlarından biri olan Dülger Hasan Baba olduğunu son derece açık bir şekilde ifade eder. Hasan Baba dülgerdir ve Abdullah adında bir de oğlu vardır. Rumelili olan bu ailenin yanında olmaktan Âkif çok mutlu olur ve onların konuşmalarını büyük bir zevkle dinler. Haftada üç gün bu yakın dostunu ziyarete giden Âkif, bunu bile az görür ve çareyi onlara yakın bir eve taşınmakta bulur. Yazar, dostları için sık sık ev değiştiren Mehmed Âkif'in bu şahsa yakın olabilmek için Sarıgül'deki kendi evini boşaltarak Yayla semtine taşındığını bildirmektedir (Kuntay 2009: 61).

Mehmed Âkif, *Seyfi Baba* şiirinde ilerlemiş yaşına rağmen geçimini temin etmek için çalışmak zorunda olan bir ihtiyarın hayat mücadelesini hikâye etmiştir.

Hikâye karşılıklı konuşma şeklinde düzenlendiği için Seyfi Baba'nın içinde bulunduğu durumu kendi ağzından dinleriz. O, yetmiş beş yaşını geçmiştir ve artık iş yapamayacak durumdadır. Bir oğlu vardır, fakat o da uzun zamandır işsizdir. Eve hep geç geldiği için Seyfi Baba yalnızlık çekmektedir. Evin ihtiyaçlarını karşılamak için kışın soğukunda çalışmak zorunda kalan ihtiyar adam, komşunun damını aktarırken üşütmüş ve yatağa düşmüştür. Seyfi Baba bu durumu anlatırken aynı zamanda ne kadar onurlu bir insan olduğunu da ifade etmiş olur:

*...Kim getirir ekmeğimi?
Oturup kör gibi namerde el açmak iyi mi?
Kim kazanmazsa bu dünyada bir ekmeğin parası:
Dostunun yüz karası; düşmanın maskarası! (s. 63)*

Şiirin devamında şair, bu ihtiyar dostuna ıhlamur kaynatır, terlemesine yardımcı olur ve yalnızlığını paylaşmak için gece yanında kalır. Sabahleyin ayrılırken de bir miktar para bırakmak ister, fakat cüzdanı boştur.

2.2. Âkif'in Safahat'taki Arkadaşları

2.2.1. Hüseyin Kâzım ve Recâizâde Mahmud Ekrem: Mehmed Âkif, çağdaşı ve arkadaşları olan Hüseyin Kâzım ve Recâizâde Mahmud Ekrem'i Safahat'ın altıncı kitabı olan *Âsım*'da söz konusu etmiştir. Manzumede Köse İmam tarafından anlatılan bir hadise ile Âkif'in bu iki arkadaşı birer kahraman olarak söz konusu edilmiş olur. Bu isimler dönemin aydın kesiminden olup Âkif'in çağdaşı ve muhitindeki şahıslardandır. Özellikle hem Âkif'in hem de Köse İmam'ın takdirini kazanan Hüseyin Kâzım hadisede ön plana çıkarılmıştır.

Köse İmam'la konuşmaları sırasında Hocasâde (yani Âkif), üç beş sene önce geçen bir hadiseyi anlatır. Bir zamanlar "Hey'et-i İrşâdiyye" adlı bir toplulukta halkı bilgilendirmek amacıyla dönemin aydınlarıyla bir araya gelirler. Bu heyette yer alan ve ziraatla uğraşan Hüseyin Kâzım, çiftçilikle ilgili yazdığı bir eseri bastırıp yurdun her yerine dağıtılmasını teklif eder. Bu teklifi herkes beğenir fakat sadece Recâizâde Mahmut Ekrem itiraz eder. Bu eserlerin güzel olduğunu fakat bunları beş on kişinin ancak okuyacağını, yaptıkları masrafın ziyan olacağını söyler. Buna karşılık Hüseyin Kâzım tekrar sözü alır ve yapılacak bu faaliyetin ne kadar faydalı olacağını, en azından gelecek neslin kurtulacağını, yapılan masrafın bir öneminin

olmadığını ikna edici sözlerle ifade eder. Bu sözlerden sonra Recâizâde Mahmut Ekrem de fikrini değiştirir.

II. Meşrutiyet Dönemi'nin önemli siyaset ve fikir adamlarından Hüseyin Kâzım Kadri⁵ (1870- 1934), bir Osmanlı bürokrat ailesinde yetişmiştir. İttihat ve Terakki'nin kuruluşunda bulunmuş, valilik, mebusluk, nazırlık, gazetecilik yapmıştır. İlmî yönü de son derece kuvvetli olan bu zât, *Büyük Türk Lügati* adlı eserin müellifidir. Mehmet Âkif'in dostları arasında bu değerli şahıs da yer almış ve Âkif, *Safahat*'ında ona da yer vermiştir.

Türk Edebiyatının tanınmış önemli şair ve yazarlarından olan Recâizâde Mahmut Ekrem (1847- 1914), Şura-yı Devlet üyeliği, Meclis-i Âyân üyeliği gibi önemli görevlerinin yanı sıra Encümen-i Şuara'ya da katılmış ve birçok vazife icra etmiş önemli bir isimdir.

Mehmed Âkif'i Mahmud Ekrem'le Mithat Cemal Kuntay tanıştırmıştır. Bu tanışma anını Mithat Cemal, *Mehmed Âkif* adlı eserinde ayrıntılı olarak anlatmış ve Âkif'in Ekrem'e ne kadar büyük bir değer verdiğinden bahsetmiştir. Ekrem'i "Üstad" olarak kabul eden iki arkadaş, soğuk bir kış günü Şişli'deki evinde ziyarete gitmişlerdir. Burada Âkif, şiirlerini Ekrem'e okur, onun takdirlerini ve övgülerini alır. O günden sonra Âkif, Mahmud Ekrem'le tanışmış ve arkadaş olmuştur. Âkif, daha sonra bu zâtı *Safahat*'ında da anmayı ihmal etmemiştir.

2.2.2. Vali Kadri Bey ve Hoca Mandal: *Âsım*'da söz konusu edilen diğer önemli isimler Trabzon Valisi Kadri Bey ve Hoca Mandal'dır. Mehmed Âkif, bu iki zâta da büyük bir değer vermiş ve *Safahat*'ında onlardan övgüyle bahsetmiştir. Kadri Bey, Hüseyin Kâzım Bey'in babasıdır ve o dönemde Trabzon valisidir. Hadisede asıl ön plana çıkan şahıs ise Hoca Mandal'dır.

Şairin *Âsım*'da "*Tacı yok, tahtı da yok, kendine mâlik sultan.*" diye ifade ettiği Hoca Mandal, Abdülhamid zamanında yaşamış Of'lu bir imamdır. Sıradan bir imam olmayıp aynı zamanda ilme de vâkif olan Hoca Mandal sarsılmaz bir imana sahiptir ve "*dünyada esir olduğu hiçbir kuvvet yoktur*". Dünya menfaatlerine aldırmayan bu imam dönemin padişahı Abdülhamid'e korkusuzca söylediği sözler neticesinde tevkif edilir ve sürgüne mahkûm edilir. Her şeye rağmen bildiği doğruları söylemekten hiç çekinmeyen bu imam, Köse İmam'ın ve Âkif'in takdirini kazanmıştır.

⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz: Nurettin Albayrak, "Hüseyin Kâzım Kadri", *DİA*, XVIII/554-5.

Sürgüne giderken görünüşündeki perişanlığa rağmen dimdik duran Hoca Mandal'ı Âkif, Köse İmam vasıtasıyla şöyle tasvir ediyor:

*El ayak bağı, solurken bu kıyılmaz arslan
Karayel indiredursun tipi, yağmur kar, kış;
Hoca çıplak, yalnız çok senelerden kalmış,
Yanı yırtmaçlı bir entârisi var sırlıklam,
Akıyor dört eteğinden hani biçâre adam
Lâkin aldırdığı yok: Hem sövüyor, hem yürüyor;
Göğsünün kolları donmuş, o ateş püskürüyor!
Ofllu «hainlere lâ'net!» dağıtırken bol bol,
Kime benzetti ki, bilmem, beni «berhudar ol»
Diyerek okşadı; artık ne kadar hoşlandım,
Bilemezsin... Sıcacık bir aba giydim sandım. (s. 398)*

2.2.3. Hasır'daki Meçhul Arkadaş: Mehmed Âkif'in Safahat'ta ismini zikretmediği, kimliğini belirsiz bıraktığı tek arkadaşı *Hasır* şiirindeki attar arkadaşıdır. Âkif'in bu arkadaşı şiirin başında şair tarafından şu dizelerde ifade edilmiştir:

*Geçende, Yayla civarında bir ufak cevelân
Bahanesiyle, bizim eski âşinâlardan
Bir attarın azıcık gitmek istedim yanına,
Ki her zaman beni da'vet ederdi dükkânına. (s. 26)*

Şairin bu arkadaşı Yayla civarında dükkânı olan bir attardır ve uzun zamandır Âkif'i davet etmektedir. Fakat Âkif'in gerçekten böyle bir arkadaşının olup olmadığını; eğer varsa bu şahsın kim olduğunu bilemiyoruz.

Âkif'in attar arkadaşı hikâyenin asli kahramanlarından biridir. Şiirde dükkâna gelen müşterilerle onun arasında geçen konuşmalar büyük oranda yer alır. Böylece dönemin sosyal panoraması onun konuşmaları aracılığıyla dile getirilmiş olur.

Sonuç

Mehmed Âkif, sanat anlayışının temelinde yer alan sosyal fayda tezini en başarılı şekilde manzum hikâyeleriyle gerçekleştirmiştir. Bütünüyle manzum bir eser olan *Safahat*, içerdiği çok sayıdaki manzum hikâyeler ile bir roman hüviyeti taşır. Türk toplumunun bütün ıstırap ve sevincini, çevremizdeki insanları onun şiirlerinde bulmak, 1908'den sonra yaşanan hadiseleri onun manzumelerinden takip etmek mümkündür. Balkan Savaşı, I.

Dünya savaşı ve Kurtuluş Savaşı'nın acı ve tatlı hatıraları eserlerinde önemli bir yer tutar. Şiirlerinde şahsi duygu ve kaygıları değil, toplumun üzüntü ve sevinçlerini dile getirmiştir. Kendi derdi şiirlerine hemen hemen hiç konu olmamıştır. Bunları manzum hikâye anlayışı ve hikâye edişteki kudretiyle ölümsüzleştirmiştir.

Âkif'in manzum hikâyeleri, devrinin sosyal durumuna, toplumsal işleyişine uygun bir belgesel roman olarak okunabilir niteliktedir. Bu manzumeleri bu derece başarılı kılan esas âmil, hikâyelerde yer alan kahramanlardır. Realist bir şair olan Âkif, yaşadığı toplumda yer alan gerçek kişileri de hayalinde oluşturduğu insanları da gerçekçi ve başarılı bir şekilde şiirlerinde yaşatmıştır. Bu kahramanlar Âkif'in düşüncelerini yüklenmiş şahsiyetler, dönemin panoramik görüntüsünü yansıtan kişilerdir. Bu nedenle Safahat'taki insan portrelerini ve karakterlerini anlamak Âkif'i anlamak demektir.

Döneminde yaşanan her türlü hadiseyi ve yaşanmış gerçek anekdotları şiirlerinde söz konusu eden Mehmed Âkif, şiirlerine olaylarla birlikte şahısları da taşımıştır. Etrafında bulunan yakın çevresini, sevdiği, tanıdığı, bildiği değerli isimleri çeşitli şekillerde şiirlerinde -özellikle de manzum hikâyelerinde- birer hikâye kahramanı olarak söz konusu etmiştir.

Realist bir şair olan Mehmed Âkif; aile fertlerine, dostlarına ve yakın arkadaşlarına manzumelerinde reel kimlikleriyle yer vermiştir. Onlara farklı isimler vererek veyahut onları kurmaca birer hikâye kahramanına dönüştürerek şiirlerine dâhil etmeyi tercih etmemiştir. Şiirlerinde yaşanan hadiseleri, günlük hayattaki sıradan olayları anlatan Âkif, bu olayları yaşayan şahısları da şiirlerine aynı tabiiyet ve gerçeklik içinde yansıtmayı başarmıştır. Bu sayede bu yansımaları takip ederek Âkif'in yakın çevresi, muhiti ve onlarla olan ilişkileri hakkında bilgi edinebilmek mümkün olmaktadır. Âkif'in ailesi, sevdikleri, dostları aracılığıyla hem yaşanan dönem hem de Âkif'in duygu ve düşünceleri çok daha iyi anlaşılabilir.

KAYNAKÇA

ALBAYRAK, Nurettin (1997). “Hüseyin Kâzım Kadri” Maddesi, *İslam Ansiklopedisi*, XVIII. Cilt. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

AYDOĞAN, Bedri (1996). “Mehmet Âkif’in Manzum Hikâyeleri”, *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, IV. Cilt, S. IV.

DEMİRBAŞ, Mehmet (2009). *Mehmed Âkif’in Şiirlerinde Realizm*, Yüksek Lisans Tezi. Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

DÜZDAĞ, M. Ertuğrul (1996). *Mehmed Âkif Ersoy*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

EDİB, Eşref (2010). *Mehmet Âkif / Hayatı, Eserleri ve Yetmiş Muharririn Yazıları*, 1. Cilt. İstanbul: Beyan Yayınları.

ERSOY, Mehmed Âkif (2006). *Safahat* (Haz. M. Ertuğrul Düzdağ) İstanbul: Çağrı Yayınları.

GÖKÇEK, Fazıl (2005). *Mehmet Âkif’in Şiir Dünyası*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

GÜNEŞ, Mehmet (2012). *Türk Edebiyatında Manzum Hikâye*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

GÜNTEKİN, Mehmet (1994) “Targan, Şerif Muhyiddin” maddesi, *Dünden Bugüne İslam Ansiklopedisi*, VII. Cilt. İstanbul.

IŞIK, Vahdettin (2011). “Mehmet Âkif’in Yaşadığı Dönemin Fikri ve Siyasi Yapısı”, *Vefatının 75. Yılında Mehmet Âkif Ersoy*, İstanbul.

KABAKLI, Ahmet (2003) *Mehmet Âkif*. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.

KARABİBER, Namık Kemal (2008) “Süleymaniye Kürsüsündeki Vaiz: Abdürreşid İbrahim”, *I. Uluslararası Mehmet Âkif Sempozyumu*, Burdur. <http://www.mehmetakif.edu.tr>, 09. 05. 2013, s. 593.

KUNTAY, Mithat Cemal (2009). *Mehmed Âkif*. İstanbul: Timaş Yayınları.

ONARAN, Mustafa Şerif (2011) “Safahat’tan İnsan Manzaraları”, *Vefatının 75. Yılında Mehmet Âkif Ersoy*, İstanbul.

OKAY, Orhan (2005). *Mehmed Âkif Bir Karakter Heykelinin Anatomisi*, Ankara: Akçağ Yayınları.

UZUN, Mustafa (1997). "Abdürreşid İbrahim" Maddesi, *İslam Ansiklopedisi*, I. Cilt, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

----- Araştırma makalesi -----

ARİF NİHAT ASYA'NIN MENSUR ŞİİRLERİ

Ayşe TEPEBAŞI*

Öz

Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatının önemli isimlerinden biri olan Arif Nihat Asya, sanatla ilgilenmeye başladığı 1920'li yıllardan ölümüne kadar geçen elli beş yıllık süreçte sanat ve edebiyatla olan bağlarını hiç koparmaz. Çok yönlü bir sanatçı olan Arif Nihat Asya, her ne kadar şiir alanında verdiği eserlerle adından çokça söz ettirmiş olsa da nesir alanında kaleme aldığı eserlerle de Türk edebiyatında mühim bir yere sahip olur. Nesir alanında fıkra, mensur şiir, gezi yazısı, mektup ve kısa nesir gibi türleri deneyen yazar bu alanda vermiş olduğu eserleri on adet kitapta toplar.

Asya sanat hayatına şiir yazarak başlamış olsa da özellikle 1930- 1945 yılları arasında Batı edebiyatından tercüme yoluyla edebiyatımıza giren Tanzimat, Servet-i Fünûn ve millî edebiyat sanatçıları tarafından sıkça tercih edilen mensur şiire olan ilgisi bu süre zarfında artar. Bu yıllar arasında mensur şiire yoğunlaşan şair bu türde verdiği eserlerle döneminin pek çok yazar ve şairinin dikkatini çekmeyi başarır.

Bu çalışmada Arif Nihat Asya'nın sanat hayatı boyunca kaleme aldığı mensur şiirler tematik ve teknik olarak incelenecek, mensur şiirlerden örnekler verilerek açıklamalar yapılacaktır.

Anahtar Sözcükler: Arif Nihat Asya, Mensur Şiir, Türk Edebiyatı, Nesir, Şiir.

* Öğr. Gör. Dr., Karabük Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

e-posta: aysetepebasi@karabuk.edu.tr

ORCID: 0000-0003-4921-3202

Geliş/Received: 31 Mayıs 2022 / 31 May 2022

Kabul/Accepted: 20 Eylül 2022 / 20 September 2022

DOI: 10.53372/turkoloji.1123963

ARIF NIHAT ASYA'S PROSE POEMS

Abstract

Arif Nihat Asya, one of the important names of Turkish literature in the Republican Period, never severed his ties with art and literature in the fifty-five years from the 1920s when he became interested in art. Arif Nihat Asya, who is a versatile artist, has made a lot of mention of his name with his works in the field of poetry, but he has an important place in Turkish literature with his works in the field of prose. The artist, who tried genres such as jokes, mensur poetry, travel writing, letters and short prose in the field of prose, collects his works in this field in ten books.

Although Asya started its artistic life by writing poetry, its interest in prose poetry, which was frequently preferred by Tanzimat, Servet-i Fünûn and national literary artists, which entered our literature through translations from Western literature especially between 1930 and 1945, increased during this time. The artist, who concentrated on prose poetry between these years, managed to attract the attention of many writers and poets of his time with his works in this genre.

In this study, the prose poems written by Arif Nihat Asya throughout his art life will be examined thematically and technically, and explanations will be made by giving examples of prose poems.

Keywords: *Arif Nihat Asya, Prose Poems, Turkish Literature, Prose, Poetry.*

Giriş

Düz yazı türleri arasında yer alan mensur şiir ilk olarak 19. yüzyılda Fransız edebiyatında görülmeye başlar. Batı edebiyatındaki ilk mensur şiir örneği *Aloysius Bertrand*'in 1842'de yayımlanan "*Gaspard de la Nuit*" adlı eseridir. Söz konusu eser yayımlandığı dönemde yapısı ve içeriği bakımından pek çok şair ve yazarın dikkatini çeker. Mensur şiire olan ilginin artmasıyla tür kısa sürede Batı edebiyatına yayılır.

Mensur şiirin Türk edebiyatına girişi ise Batı edebiyatının yoğun bir şekilde etkisini gösterdiği Tanzimat edebiyatıyla gerçekleşir. Batı edebiyatından yapılan tercüme sonucunda müstakil bir tür olan mensur şiir Türk şiirinde de varlığını gösterir. Türk edebiyatında mensur şiir

örneklerinin verilmesi ve bu türe ait örneklerin yoğunlaşmasında tercüme faaliyetlerinin yanı sıra Tanzimat ikinci dönem sanatçısı Recâizâde Mahmud Ekrem'in "*Ta'lîm-i Edebiyyat*" ve "*Takdîr-i Elhân*" gibi modern edebiyatın estetiğini oluşturmak amacıyla kaleme aldığı eserlerin de katkısı vardır. Recâizâde Mahmud Ekrem'in "*nesr-i muhayyel*" diye isimlendirdiği *mensur şiir* Türk edebiyatında *Ara Nesil* olarak isimlendirilen topluluk tarafından "*nesr-i muhayyel*", "*nesr-i şairâne*", "*nesr-i şi'r-âmiz*", "*nesr-i nazm-âmiz*", "*mensûre*", "*nesr-i hayali*" (Birinci 2000: 104) gibi kelime ve kelime gruplarıyla ifade edilir.

Mensur şiirin ilk örnekleri her ne kadar Tanzimat ikinci dönem sanatçıları ve ara nesil diye tabir edilen sanatçı grubu tarafından verilmiş olsa da bu edebî türün en başarılı ve en kalıcı örnekleri Halit Ziya Uşaklıgil tarafından kaleme alınır (Andı: 30). "*Servet-i Fünûn devresinde adeta bir moda haline gelen mensur şiir*" (Gariper 2006: 363) daha sonraki yıllarda da etkisini devam ettirir. Millî edebiyat yazarlarından Halide Edip, Yakup Kadri, Ömer Seyfettin ve Refik Halit Karay gibi isimler roman ve hikâye yazmanın yanı sıra bu türe ait önemli eserler de kaleme alır.

Mensur şiire olan ilgili Cumhuriyet edebiyatıyla birlikte azalır. Bu dönemin önemli sanatçıları arasında yer alan Ruşen Eşref, Arif Nihat Asya, A. Nihat Tarlan, M. Kaya Bilgegil ve Sâmiha Ayverdi gibi isimler bu türü temsil eden eserler yazar.

Edebî bir tür olan mensur şiir üzerine pek çok çalışma yapılmıştır. Yapılan bu çalışmalarda araştırmacılar bu türün doğuşu, gelişimi, niteliği, tanımı ve özellikleri üzerinde durur. Şiirde olduğu gibi tek bir tanımla ifade edilemeyen mensur şiir her araştırmacı tarafından farklı biçimlerde değerlendirilir. Bu değerlendirmelerden biri de bu tür hakkında yüksek lisans çalışması yapmış olan İsmail Çetişli'ye aittir. Çetişli: "*Bize göre mensur şiir; sanatkârın ferdî ve şairane his, hayal, düşünce ve intibalarının, -şiir kadar olmasa bile- ahenkli ve sanatlı bir dil ve üslupla ifade edildiği; vezinsiz, kafiyesiz, mısrasız, çoğu gramer kaidelerine uygun cümlelerden müteşekkil; büyük bir duygu yoğunluğunun hâkim olduğu kısa nesirdir*" (2007: 348). Cümleleriyle mensur şiirin tanımını yapar.

Mensur şiirin Türk edebiyatındaki yeri hakkında bir literatür çalışması yapan Cafer Gariper mensur şiirle ilgili yapılmış olan çalışmalardan yola çıkarak türün hem tanımını yapar hem de özelliklerini belirlemeye çalışır. Mensur şiiri küçük hikâye ve şiir arasında bir yere konumlandıran Gariper,

bu türü çağrışımlara ve şairaneliğe açık olması sebebiyle şiire, yer yer olay örgüsüne yer vermesi bakımından ise küçük hikâyeye benzetir (2006).

ARIF NİHAT ASYA'NIN MENSUR ŞİİRLERİ

Cumhuriyet'in ilk yıllarında şiir yazmaya başlayan Arif Nihat Asya, bu dönemin önemli türlerinden biri olan mensur şiir de yazar. Yayımlanan ilk şiir kitabı "*Heykeltıraş*"tan (1924) sonra şiire ara veren şair, 1945 yılına kadar geçen bu süreçte şiirden ziyade mensur şiire yoğunlaşır. Asya, 1930 yılında "*Yastığının Rüyası*" adlı eseriyle içerisinde mensur şiirlerin yer aldığı ilk nesir kitabını yayımlar. Yazar sonraki yıllarda da mensur şiir yazmaya devam eder. Asya'nın mensur şiirlerden oluşan ikinci kitabı 1936 yılında "*Âyetler*" adıyla yayımlanır. Sanatçı her ne kadar ikinci kitabından sonra şiire yoğunlaşmış olsa da pek çok nesir kitabında mensur şiirlerden örneklerle yer verir. Arif Nihat Asya, "*Kanatlar ve Gagalar*" (1945), "*Enikli Kapı*" (1964), "*Tehdit Mektupları*" (1967), "*Aramak ve Söylememek*" (1976), "*Ayın Aynasında*" (1976) ve "*Kubbeler*" (1976) adlı nesir kitaplarında fıkra ve kısa nesrin yanı sıra az da olsa mensur şiire de yer ayırır.

Asya'nın yayımlanan ilk nesir kitabı *Yastığının Rüyası* hakkında bir değerlendirme yazısı yazan Ahmet Hamdi Tanpınar bu kitaptan şöyle bahseder: "*Mensur şiirleri ihtiva eden bu küçük kitap, bizde halis sanat (art pur) sahasında yapılan ilk teşebbüstür. Hiçbir gaye gütmeksizin, yalnız gergin bir şuurun bir nevi oyununu. Temsil eden bu minicik kitap, sanat için sanat tezini "impressionisme" tezine yaklaştıran bir muvaffakiyettir*" (2011: 398). Yazıdan da anlaşılacağı gibi Tanpınar Arif Nihat Asya'nın söz konusu eserinden önce yazılan mensur şiirleri *halis sanat* alanında verilmiş örnekler arasında kabul etmez. Ona göre estetik ve sanat açısından bu türe ait ilk teşebbüs Arif Nihat Asya'ya aittir.

Sanatını mensur şiir doğrultusunda devam ettiren Asya, 1936 yılında yayımladığı *Âyetler* kitabıyla mensur şiirlerini üslup, teknik ve kelime hazinesi bakımından geliştirir. *Yastığının Rüyası* adlı eser her ne kadar kendisinden çokça söz ettirse de şair, sonraki yıllarda bu kitabı kendi eserleri arasında yer vermez. Bu durumu ise: "*Ben Asya soyadım imza olarak bulunduğu kitapları kabul ediyorum. Öbürlerini başkasının sayıyorum, reddediyorum*" (Karapınar 1972: 31). Cümleleriyle açıklığa kavuşturur. Sanatçı 1926 yılından sonra "*Yastığının Rüyası*" adlı kitabı bir daha yayımlamasa da bu eserin içerisinde yer alan on üç yazıdan "*Körler*",

“*Yaramaz Çocuk*”, “*Bozgun*”, “*Mağara*” isimli dört şiiri “*Âyetler*” kitabına, bir tanesini ise “*Büyüyün Kızlar Büyüyün*” kitabına alır. Geriye kalan mensur şiirleri ise bir daha okuyucu karşısına çıkmaz. Yazarın mensur şiir kitapları üzerine yaptığı bir başka değişiklik ise ilk ismi “*Âyetler*” olan kitabın adını üçüncü baskıda “*Kanatlarını Arayanlar*” ismiyle değiştirmesidir. Kitabın sadece ismini değiştirmeyen Asya, bazı mensur şiirlerini kitaptan çıkardığı gibi bu kitabın içerisine yeni mensur şiirler de ekler. Şairin, kitabının adını değiştirmesindeki en büyük etken ise “*Âyetler*” adının halk tarafından Kur’an âyeti olarak algılanmasıdır (Karapınar: 1972).

Asya’nın sanat hayatı boyunca üzerinde en çok oynama ve değişim yaptığı tür mensur şiirdir. Sanatçı “*Yastığının Rüyası*” ve “*Âyetler*” kitabında yer alan bazı mensur şiirlerde ekleme ve çıkarma bazılarının da ise hem ekleme hem çıkarma yaptığı gibi imlâ ve noktalama değişikliğine de gider.

Arif Nihat Asya, “*Yastığının Rüyası*” eserinde “*Bozgun*” başlıklı mensur şiiri “*Kanatlarını Arayanlar*” eserinde “*Atlılar*” başlığıyla yayımlar. Yine aynı eserde yer alan “*Mağara*” şiiri “*Kanatlarını Arayanlar*” adlı eserde “*Mağara Adamları*” başlığını taşır. Yazar, “*Körler*”, “*Yolcular I*”, “*Yolcular II*”, “*Türküler*”, “*Atlılar*”, “*Bulmak*”, “*Onlar I*”, “*Yıldızlar*”, “*Islık*”, “*Geveze Kız*”, “*Mağara Adamları*”, “*Köprü*” başlıklı mensur şiirlerde sözcük ve cümle değişikliği yapar. Asya bu değişikliklerin yanı sıra söz konusu mensur şiirlerin dışındaki eserlerinde de imlâ ve noktalama, terkip ve hacim değişikliği yapar.

Asya’nın hem “*Yastığının Rüyası*” hem de “*Âyetler*” kitabında yer alan mensur şiirler üzerinde bu kadar çok değişikliğe gitmesindeki en önemli etken söz konusu bu eserlerin şairin hazırlık dönemine ait eserler olmalarıdır. Bu dönem metinleri yapı ve içerik olarak şiirsellikten uzak bir yapıya sahiptir. Zamanla edebî manada değişim ve gelişim geçiren Asya, mensur şiirlerinde iyileştirme denilebilecek metnin faydasına olan birtakım değişimleri zorunlu bulur. Yapılan bu değişikliklerde yazarın zamanla sahip olduğu ideolojik ve felsefik değişimler de etkilidir.

Mensur Şiirlerde Tema

Arif Nihat Asya Türk edebiyatında şairliğiyle öne çıkmış bir sanatçıdır. Asya, sanat hayatı boyunca yalnızca şiir yazmamış mensur şiir, fıkra, vecize, gezi yazısı ve mektup gibi nesir türlerinden de örnekler vermiştir. Asya’nın

edebiyatın farklı türlerine yönelmesinin en temel sebebi duyguları ve mantığıyla hareket etmesidir. Yapılmamış, denenmemiş ve edebî muhitler tarafında daha az rağbet görmüş türleri yönelmeyi doğru bulan Asya, mensur şiire yönelmesinin nedenini şu şekilde açıklar: “*Bu memlekette ne yapılmamıştır?*” diye düşünmeye başladım. Baktım ki, nesir şiir, bazı üstâdlara rağmen, hemen hemen yapılmamış durumdadır ve “*Âyetler*” adlı kitabım bu kararın neticesidir” (Karapınar 1972: 30). Sanatçının kullanmış olduğu bu cümlelerden yola çıkarak onun kendisinden önce yazılmış mensur şiirleri pek de beğenmediğini anlamak mümkündür.

Arif Nihat Asya'nın mensur şiirlerinin temasını pek çok kriter belirler. Yazarın yaşadığı, büyüdüğü ve yetiştiği dönem ülkenin büyük sıkıntılarla baş etmeye çalıştığı bir zaman dilimine denk gelir. Bu süre zarfında pek çok işgale, savaşa ve göçe şahitlik eden Asya, yaşadıkları ve gördükleri karşısında hayata, insana ve eşyaya olumsuz bir bakış açısı geliştirir. Şairin şiirlerine de tesir eden olumsuz duygular kendisini mensur şiirlerde daha da hissettirir. Asya'nın mensur şiirlerinin temasını belirleyen bir diğer unsur ise şahsî duyarlılıklarıdır. 1936 yılından önce arayış ve kimlik krizi içerisinde olduğunu gözlemlenen sanatçı bu durumun sonucu olarak eserlerinde olumsuz duyguları önceleyen karamsar bir dil kullanır.

Arif Nihat Asya'nın ilk dönemdeki mensur şiirlerinde bedbin bir hayat algısıyla hareket ettiği gözlemlenir. Asya, bu dönem mensur şiirlerinde marazi derecede karamsar ve melankolik bir ruha sahiptir. Yazarın ilk nesir kitabı olan “*Yastığının Rüyası*” isimli eseri kendi benini arayan yalnız, kararsız, karamsar, pişman ve içe kapanmış bir ruhtan izler taşır. Şairin bu eserden birkaç yıl sonra yayımladığı “*Âyetler*” kitabında da mensur şiirini benzer konular ve duygular üzerine kurguladığını görmek mümkündür. Sanatçı 1936 yılından “*Bir Bayrak Rüzgâr Bekliyor*” (1945) şiir kitabına kadar neredeyse hiç şiir yayımlamaz. Bu süre zarfında mensur şiire yoğunlaştığı anlaşılan Asya, şiirin sanatı, estetiği önceleyen dar ve kurallı yapısıyla dışı vuramadığı iç dünyasını mensur şiirin sunduğu imkanlarla anlatmayı denediğini söylemek mümkündür.

Arif Nihat Asya'nın mensur şiirlerini ele aldıkları konular bakımından ayrı ayrı sınıflandırmak oldukça zordur. Asya, mensur şiirlerini her ne kadar farklı zamanlarda kaleme almış olsa da mensur şiirlerin tamamı incelendiğinde benzer ruh halinin ve üslubun bu eserlerde kendini hissettirdiği ve temaların birbirinin devamı niteliğinde olduğu görülür. Sanatçı mensur şiirlerinin büyük bir kısmını müphemiyet üzerine kurar.

Kapalı bir anlatımın tercih edildiği bu metinlerde Asya, kim olduğunu bilmediği kişi ve kişilerle sohbet eder. Bireyselliğin ön planda yer aldığı metinlerde yer alan kişiler yer yer tüm insanlığı temsil eder, tüm insanlık adına soru sorar ve cevap verir:

“Karşı kıyıda açan çiçekler, güzel çiçeklerdi. Rüzgâr oradan eserken, önünde durdular; öbür kıyı çiçeklerinin havada dağılan kokularını topladılar”.

Zaman zaman ayaklarını aynı boşluğa sarkıtarak, hikayeler söylediler, burasını doldurup karşı kıyıya geçebilirlerdi...fakat öyle yapmadılar. Düşündüler sustular. Onlar, bu boşluğu sükûtlarıyla doldurup karşıya geçebilirlerdi...fakat öyle yapmadılar.

Onlar, burasını ümitleriyle doldurup karşı kıyıya geçebilirlerdi... öyle yapmadılar. Kıyıya yan yana, birer ayakları ileri basmış, olanca sesleriyle uzaklara bağırdılar” (Asya 2005a: 250).

Yukarıda yer alan metne bakıldığında şair kim olduğunu bilmediği, *onlar* diye nitelendirdiği bilinmeyen bir insan topluluğuna seslenir. Asya'nın bazı söylemleriyle ruhanilik kattığı bu topluluk bilinmeyen mekânlara ve zamanlara seyahat etmektedir.

Arif Nihat Asya, bazı mensur şiirlerinde ise *biz* ve *o* şahıs zamirlerine başvurur. Çeşitli karşılaştırmaların yapıldığı bu eserlerde *biz* ve *onlar*, *ben* ve *o* mukayesesi ve çatışması mevcuttur:

“Bizi denizlerde kaybedenler, uzak bir adada kumsalların kumlarında, gölgesiz ağaçların altında buldular.

Bizi sokaklarda bucak bucak arayanlar, en sonunda ümitsiz, evlerine döndükleri zaman, bizi kapının eşiğine oturmuş, kendilerini bekler buldular.”(Asya 2005a: 251).

“Onların yemleri ayrı, suları ayrı yerdedir; baharları ve güzleri ayrı ayrı yerlerdedir. Onlar, bu dört noktayı dolaşıp dururlar... hayatları, bir kareden başka bir şey değildir.

Ötekiler de çalıştıkları, dinlendikleri ve düşündükleri yerler arasında gider, gelirler... onların hayatı bir üçgendir.

*“Ben, bu mesafeyi yürümek gücünü ayaklarımda bulamadığım gün,
en güzel rengin olduğu yerde gözlerimi, en güzel sesin olduğu yerde
kulaklarımı bırakacağım”* (Asya 2005a: 254).

Sanatçının mensur şiirinde muhayyel olan tek unsur kişiler kadrosu değildir. Asya, bu metinlerin bazılarında anlatılan veya yaşanan mekân ve zamanları da bilinmezliklerle doldurur. Yaşanılan dünyanın dışında muhayyel bir mekân anlatımını tercih eden Asya, mekânı ve eşyayı şahsî dünyasına göre yeniden inşa eder. Bu yeni alemde gökyüzü, dağlar, denizler, taşlar olması gerektiği renklerde ve şekilde değildir.

Arif Nihat Asya'nın mensur şiirleri ile ilk dönem şiirleri arasında duygu ve üslup bakımından pek çok benzerlik söz konusudur. İlk dönem şiirlerinde rüya motifine sık sık yer veren şair aynı motife mensur şiirlerinde de yer ayırır. Karamsar ruh halinin daha yoğun hissedildiği mensur şiirlerde sanatçının kullandığı rüya motifi yer yer kabusa dönüşür. Asya, ilk mensur şiirlerinden olan *“Yastığının Rüyası”* ve *“Geceler”* mensur şiirlerinde bir rüya aleminde olduğu duygusunu okuyucuda uyandırır. Yazarın böyle bir yolu tercih etmesindeki en temel sebep mevcut hayatın olumsuzluklarından rüya alemine sığınma isteğidir. Oldukça gergin bir ruh halinin hâkim olduğu bu mensur şiirlerde Asya, kaygısız ve bahtiyar bir başa sahip olmanın hayalini kurar. Bu durum sanatçının kendi hayatıyla ilgili arayışlar, çatışmalar, çıkmazlar ve hesaplaşmalar içinde olduğunu gösterir. Ruhî bir çıkmazda olan Asya için gerçek hayatın olumsuzluklarından kaçarak sığındığı rüya alemi artık güvenli bir sığınak olmaktan çıkar. Rüya aleminde de aradığı mutluluğa ve güvene kavuşamayan şairin rüyaları hızlı bir şekilde kabuslara dönüşür. Gerçek hayatta yaşama, insana, doğaya ve nesnelere olumsuz anlamlar yükleyen yazar, aynı duyguları rüya aleminde de devam eder. Rüya alemindeki Asya için geceyi aydınlatmayla görevli ayın ışığı gereksizdir. Rüyasındaki dış mekânı anlatan sanatçı yerin tamamen buz tuttuğunu görünürken kırk yılının hep birlikte tısladığını, kırk vahşi atın aynı anda kişnediğini duyar. Gerilimin ve korkunun hat safhaya çıktığı mensur şiirde şair seçmiş olduğu kelimeler, kelimelerin duygu değerleri ve yansıma seslerle iç dünyasında yaşadığı karmaşayı ve çatışmayı gözler önüne serer.

Arif Nihat Asya'nın mensur şiirlerinin odağına yerleştiği en önemli konulardan biri de yalnızlıktır. Kendini kalabalıklar içinde tek başını hisseden Asya, yaşamış olduğu yalnızlığı *çöl yalnızlığı* olarak nitelendirir. Sanatçı, kumlarla çevrili uçsuz bucaksız bir çöle benzettiği dünyada hayata

ve canlılığa dair hiçbir emare göremez. Bu çöldeki tek hayat belirtisi ise ara sıra oradan tesadüfen geçen yolculardır.

Yalnızlığın derin bir şekilde hissedildiği mensur şiirlerde şair, odaların, evlerin, caddelerin hatta sokakların bomboş olduğu bir mekân profili çizer. Hayata ve eşyaya karşı geliştirdiği olumsuz bakış açısını bu metinlerde de devam ettiren Asya, “*perdelere inik, çiçekler mahzun, içi loş bir ev*” (Asya 2005a: 252). Tasviriyle içinde bulunduğu yalnızlığı ve bu duygunun onda bıraktığı olumsuz duyguyu açığa vurur. Sanatçı yine aynı mensur şiirde kullandığı “*Kapıların, duvarların, tavanların çerçevelediği bir durgunluk içinde akşam olacak...gün sessiz, gece daha sessiz geçecek*”tir (Asya 2005a: 252). Sözleriyle içinde bulunduğu yalnızlık psikolojini maddeye ve eşyaya da olumsuz bir biçimde yansıtır. Yaşadığı döneme ve dönemin insanlarına ayak uyduramayan, kendini yaşadığı çağa ait hissetmediğini her fırsatta dile getiren şair, mensur şiirlerinde de aynı duyguyla hareket eder. Kaleme aldığı mensur şiirlerden de anlaşılacağı gibi Asya, çevresi tarafından yalnız bırakılmamış, aksine yalnızlığı kendisi tercih etmiştir. Sanatçı içinde bulunduğu yalnızlığı şöyle tarif eder:

“Dünya dedikoduları, sükûtun asaletini bozmayacak. Gazetelerden mektuplardan, mektuplar kitaplardan ve kitaplar taşlardan, okumak için yarını beklemeyi öğrenecekler.

Ne masal söylenecek ne fıkra dinlenecek!

Büyüklerin şamatası da küçüklerin civıltısı da gençlerin ve genç kızların kahkahası da kapalılığımın sınır olarak çizdiğim yerlerden beriye geçemeyecek” (Asya 2005a: 253).

Örnek olarak seçilen metinden de anlaşılacağı gibi Asya, insanlarla arasına bir sınır çizmiştir. Tüm dünyaya gözünü ve kulağını kapayan yazar, huzur bulduğu sükûtun dünya dedikodularıyla bozulmasını istemez. Bu sebeple insanlarla arasına aşılması zor sınırlar koyar.

Arif Nihat Asya mensur şiirlerini yirmili yaşların ortasında kaleme alır. Sanatçı özellikle gençlik yıllarında yazdığı metinlerde genç olmasına rağmen hayatı görmüş, geçirmiş, geçmişin muhasebesini yapan, geçmişe büyük bir özlem duyan yalnız ve yaşlı bir insanın duygularıyla hareket eder. Asya, söz konusu bu mensur şiirlerde kendisinin de zamanını kestiremediği uzak geçmişlere yolculuk ettiği görülür. Kendini uzak bir diyarda yaşlı bir adam

olarak hayal eden sanatçı, bu mensur şiirlerde de ne kadar yalnız ve mutsuz olduğunu dile getirmekten geri durmaz. Şairin ihtiyarlık, yalnızlık ve mutsuzluk konularını birlikte ele aldığı mensur şiirlerden bazı parçalar şöyledir:

“Onlara yalvardım...

Bağlarında kendi elleriyle yaptıkları içkilerden bir yudum istedim;

-Verin, dedim, verin bir yüksük dolusu !

Kimi güldü,

-Sarhoş ihtiyar! dedi;

Kimi alındı:

-Çapkın ihtiyar! dedi.

Fakat hepsi “ihtiyar” dedi...

Ben yalvardım:

-Bir yüksük dolusu!

Bu kadar fakir miyim ben, bu kadar betbaht mıyım?

Dün daha dün nelerim vardı...

Emretmiştim: çiçeklerime evimden daha muhteşem limonluklar yapmışlardı.

Emretmiştim: kuşlarıma evimin çatısında mini mini koğuklar ve ağaçlarda kenevir, keten liflerden yuvalar yapmışlardı (Asya 1930: 13).

Arif Nihat Asya, ilk dönem mensur şiirlerinde bir arada kullandığı yalnızlık ve yaşlılık temalarını sonraki dönem eserlerinde ele almaya devam eder. İnsanlarla arasını sınır çizen sanatçı kendi tercihi olarak yalnızlığı seçer. İnsanlardan uzaklaşmak isteyen Asya, ya kuş uçmaz kervan geçmez bir çöle ya da kimsenin uğramaya cesaret edemediği dağlara sığınır.

“Bir ihtiyar daha vardı. Ötekine benzerdi. Belki bu da oydu.

Bu, günler, geceler ötesi dağlarda ona akşamı, sabahı bir haber veren olurdu.

Ve yolları kar kapadığı zaman, karda izi kalmayalar, gölgesi yere düşmeyenler ona yiyecek getirirlerdi” (Asya 2005b: 334).

Yazar bu tarz mensur şiirlerde hissettiği yalnızlığı daha iyi ifade etmek için kuşların, çiçeklerin ve ağaçların ona arkadaşlık ettiğinden de söz eder.

Yaşlı bir insanın gözüyle hayatı sorgulayan Asya, “*Islık*” adını verdiği mensur şiirinde yetmiş yaşlarında bir adamın duygularıyla hareket eder. İnsanı, hayatı, tabiatı ve yaratılışı sorguladığı bu mensur şiirde dünyanın faniliğini ve yapılan her şeyin boş olduğunu anlatmak için ıslık metaforundan faydalanır. Hayata bir anlam yüklemeyen şair için hayat uçup giden daha sonra da yok olan sigara dumanından farksızdır. Sanatçı bu duygularını şu sözlerle ifade eder:

“Yetmiş yıl ağaçların, çatıların ve gök yüzünün altında büyük hakikatları düşündüm ve bitmez tükenmez ıslığımı çaldım.

(...)

Bana bir gün bütün bir hayatı nasıl geçirdiğimi sorarlarsa söyleyecek nesnem yok. Yalnız ıslık çaldım, sigara içtim, türkü söyledim, yol yürüdüm, uyudum, uyandım, yine ıslık çaldım, sigara içtim ve sigara dumanlarını:

-Püf... diye kalabalıkların suratına üfledim” (Asya 2005a: 260).

Arif Nihat Asya'nın mensur şiirlerinde dikkat çeken bir diğer tema ise tedirginlik ve karasızlıktır. Hayatın bir yerinden tutunmak isteyen yazar, ne yapması, neye inanması ve nasıl hareket etmesi gerektiğini bilemez. Bu duyguların oluşturduğu boşluk duygusu onu karasız ve içine kapanmış bir insan haline dönüştürür. Asya'nın, “*Áyetler*” kitabına almadığı daha sonra ise “*Kanatlarını Arayanlar*” kitabına eklediği “*İp*” isimli mensur şiiri onun içinde bulunduğu kararsız ve huzursuz hali ortaya koymasından bakımından oldukça önemlidir. Sanatçı, *İp* metaforu ile sembolize ettiği kararsızlığı mensur şiirde *arıyorum* tekrarlarıyla kuvvetlendirilir. Yaşadığı hayattan

memnun olmayan Asya, yaşamı ve sanatı için yeni kaynaklar arama ve bulma çabası içerisinde:

“Bir ip arıyorum dengimi bağlamaya, bir yol arıyorum gidecek...bir merdiven arıyorum huzura çıkmak için.

(...)

Bir dil arıyorum yüreğin ve kafanın emrinde.. Bir halı arıyorum seccade olmaya lâayık. Bir çift kanat arıyorum gövdeye ağırlık vermeyecek.

(...)

Bir felsefe arıyorum başka felsefelere kapılarını kapamamış, kapamayacak. Bir simya arıyorum altını demir yapacak” (Asya 2005a: 249).

Mensur Şiirlerde Dil ve Üslup

Arif Nihat Asya mensur şiirlerinde iki farklı anlatım türünü tercih eder. Bunlardan ilki tahkiyeli anlatım ikincisi ise tasvirli anlatımdır. Genel olarak tahkiyeli anlatımı tercih eden sanatçı, tabiattan bahsettiği bazı mensur şiirlerinde yer yer tasvirli anlatım da kullanır. Asya'nın mensur şiirlerinin pek çoğu hacim olarak bir, bir buçuk sayfayı geçmez. Asya, hacimce yarım sayfalık mensur şiirler de yazar. Asya, özellikle mensur şiir için uzun kabul edilen metinlerde tahkiyeli anlatımı seçer. Bu tarzdaki mensur şiirlerde hikâyenin neredeyse tüm unsurlarına yer veren yazar, özellikle olay unsurunu ön plana çıkarır. Kapalı anlatımın tercih edildiği bu mensur şiirlerde kişi, zaman ve mekân belirsizdir. Bilinmeyen yerlerdeki insanlarla, bilinmeyen bir zamanda birtakım olaylar yaşanır.

Olay unsurunun geri planda atıldığı mensur şiirlerde ise bu sefer vaka belirsizdir. Anlatımın da oldukça kapalı olduğu bu metinlerin anlaşılması ve yorumlanması oldukça zordur. Zaman kipi olarak geçmiş zamanın hikâyesiyle yazılan bazı mensur şiirlerde masal ve destan gibi türlere has özelliklere de yer verilir. Bu mensur şiirde kişilerin, zamanın ve mekânın olağanüstülüğü ve bilinmezliği metne destansı ve masalsi bir hava katar.

Sanatçının mensur şiirlerinde kullandığı filleri belirleyen en önemli unsur tercih ettiği anlatım türüdür. Asya, hacimce kısa olan ve büyük bir kısmı tasvirlerden oluşan mensur şiirlerde anlamsal olarak durağan fiilleri seçerken, hacimce uzun olan ve olayın ön planda olduğu mensur şiirlerde ise gerilimi ve merakı arttıran filleri tercih eder:

“Birincisi, dalgın dalgın baktıktan sonra,

-Ekmeği beyaz, çocukları kumral bir şehirdi!... deyip derin derin, içini çekti” (Asya 2005a: 239).

“Sükûtumu gezdirdiğim yollarda, bir gün, kulaklara tatlı şeyler fisıldadım... sevgi durdukça fisiltılarım kalacak.

Sessizliklerle, fisiltularla dolu yollar, bugün de boş değildir” (Asya 2005a: 274).

“Dağdan atlılar indi... dizginleri kopmuş, başları düşük atlarıyla.

Atlular, vadiye girerken kısraklarının yelelerine terlerini siliyorlar: mendillerini, arkadaşı yaralarında sarılı kaldı!” (Asya 2005a: 241).

“Bir kayanın üstünde duran adam, borusunu ağzına kaldırdı ve uzaklarda kum gibi kaynayan kalabalıklar üzerinde dolaştırdı. Önce kuzeye seslendi:

-Koşunuz, koşunuz!... renklerin hazinesi bulundu... bir deniz dolusu sarı... koşunuz.. bir deniz dolusu kızilla sarı, bir gökyüzü dolusu mavi... ve mordan yoğurulmuş kocaman külçeler” (Asya 2005a: 262).

Asya, tahkiyeli anlatımı tercih ettiği bazı mensur şiirlerde tabiata ve eşyaya hayal dünyasında kurguladığı birtakım alışılmamış biçimler ve renkler verir. Yaşadığı hayattan ve zamandan sık sık şikâyet eden yazar, kendine yeni bir dünya inşa eder. Bu dünyada beşinci bir mevsim, dünyada mevcut olmayan yeni renkler, farklı şekillerde tasarlanmış tabiat unsurları

vardır. Metinlerde kullanılan bu alışılmamış bağdaştırmalar ve tasvirler onlara masalın ve destanın olağanüstü ve esrarengiz havasını verir.

“Bir kayanın üstünde duran adam, borusunu ağzına kaldırdı ve uzaklarda kum gibi kaynayan kalabalıklar üzerinde dolaştırdı. Önce kuzeye seslendi:

-Koşunuz, koşunuz!... renklerin hazinesi bulundu... bir deniz dolusu sarı... koşunuz... bir deniz dolusu kızilla sarı, bir gökyüzü dolusu mavi... ve mordan yoğrulmuş kocaman külçeler! (Asya 2005a: 262).

“Bakırdan, huniler yaparlar. Tunçtan, havanlar yaparlar. Havanlarda taş tokmaklarla, beyinler dövülür ve özlendirilir.

Tahtadan, daraparlarğaaçları ve fiçılar yaparlar.

Demirden, burgular da yaparlar.

Cıvayı genç kızların kanına katarlar.

Demir burgularla kafataslarını delip içlerine kurşun baş ağırları dökerler (Asya, 2005a: 278).

“Mağara adamları, kovuklarında otururlardı.

(...)

Bir gün kurt, ağzında bir kuzu yerine bir çocuk getirdi...

Taştan fiçılarında rahattılar... biraz ötede bir kurt, daha ötede bin yaşında bir kartal otururdu” (Asya 2005a: 288).

Arif Nihat Asya tahkiyeli anlatımı tercih ettiği mensur şiirlerde anlatımı kuvvetlendirmek ve ifade etmek istediği duygunun tesirini arttırmak için diyalog ve soru sorma gibi yöntemlerden de faydalanır:

“Âdemoğlu, kumları çitirdatti... kumlarda kalmış gövde kalıplarını, ayak izlerini çiğnedi... son taşın üstüne çıktı... ayakta durdu... dört yanına bakındı... sonra eğilerek,

-Artık, yalnızız, konuşabiliriz!

Dedi ve deniz, onu dinledi. Âdemoğlu,

-İstediklerim var!” (Asya 2005a: 281).

“Sina Dağı’nda bir ihtiyar yaşardı.

-Artık heralde akşam olmuştur. der, yemeğini yerdi.

Bir gün, bu yüksekliklere silâhlı adamlar geldi

-Ne geziyorsun buralarda? Dediler

-Münzevîyim, burada otururum.

-Biz böyle bir iş bilmiyoruz... in misin, cin misin; bu dağ başlarında ne yer ne içersin?” (Asya 2005a: 282).

Arif Nihat Asya’nın ilk dönem şiirlerine hâkim olan karamsar ve melankolik tavır yoğun bir şekilde mensur şiirlerine de yansır. Tasvirli anlatımı tercih ettiği mensur şiirlerde Asya, içinde bulunduğu psikolojiyi ve olumsuz duyguyu tasvir ettiği mekâna farklı şekillerde sirayet ettirir. Sanatçı bu yöntemle hem ruh halini daha iyi yansıtır hem de maddenin arkasındaki manayı ve bu manzaranın onda bıraktığı intibai okuyucu ile daha etkin bir biçimde paylaşmış olur.

“Bunlar, o kuşlardır ki, acıktıkları zaman gölgelerini parlayıp yerler. Susadıkları zaman boşluğu dolduran ince maddeyi içerler ve hafiflerler. Yorulunca, yeryüzüne hatıra halinde götürdükleri bir yeşil dala konarak dinlenirler; yine uçarlar. (Asya 2005a: 245).

1930’lu yıllarda mensur şiir yazmaya başlayan Arif Nihat Asya, ölümüne kadar geçen sürede bu türe olan ilgisini azaltsa da mensur şiir yazmaktan vaz geçmez. Sanatçının mensur şiire yöneldiği ve bu türe yoğunlaştığı dönemler 1930 ve 1945 yılları arasındadır. Asya, kendisiyle yapılan bir sohbetle mensur şiire yönelmesini bilinçli bir tercih olarak açıklar. Az tercih edilene yönelip o alanda kıymetli eserler vermeyi amaçlayan yazar, elli yıllık sanat hayatında neredeyse 120’ye yakın mensur şiir kaleme alır. Bu mensur şiirlerin her ne kadar büyük bir kısmı 1930- 1945 yıllarında

yazılmış olsa da Asya, mensur şiirlerinde kullandığı üslup ve metne hâkim olan duyguda köklü değişikliklere gitmez. Sanatçının özellikle 1945 sonrasında yazdığı şiirlerde dil ve anlatımda değişim ve gelişimi tercih ettiği gözlemlenir.

İlk dönem kaleme aldığı mensur şiirlerde üstü kapalı bir anlatım tercih eden yazar, *Yastığının Rüyası* kitabında kullandığı dili ve kelime kadrosunu sonraki eserlerinde genişletir ve geliştirir. Asya'nın 1936 yılında yayımladığı "*Âyetler*" kitabı yazarın üslubunun yavaş yavaş olgunlaştığı ve sanat anlayışını temellendirdiği bir dönemin eseridir. Türinay'ın da söylediği gibi *Âyetler* kitabı "*hem üslubu hem sanatkârın mevzusuna yaklaşımı itibarıyla bu eser çok farklıdır*" (2011: 155). Arif Nihat Asya yayımladığı pek çok nesir kitabının içerisinde mensur şiirlere de yer verir. Şair muhtelif eserlere parçalar halinde yerleştirdiği mensur şiirlerinde "*Âyetler*" kitabındaki dil ve üslubu devam ettirir. Yani sanatçının sonraki mensur şiirlerinin odağında ve temelinde "*Âyetler*" kitabı vardır.

Tasavvufla ve Mevlevîlikle tanıştığı dönemin ilk mahsulü olan bu eser, Asya'nın geçmişe ait karamsarlıklarına, tereddütlerine, hayatla hesaplaşmalarına ve arayışlarına yer verdiği gibi yeni Arif'in varmak istediği hedefi ve felsefeyi de ortaya koyar. Eser her ne kadar geçmişten izler taşısa da yazarın fikir ve felsefe olarak yaşamış olduğu değişim üslubuna, diline ve anlatımına da tezahür eder. Bu nedenle bu döneme ait mensur şiirler hem arayış ve tereddüttün hem de bunun sonucu olan teslimiyet ve karar kılışın ürünleridir.

Sanatçı 1945 yılında yayımladığı "*Kanatlarını Arayanlar*" nesir kitabının içerisine "*Âyetler*" kitabından aldığı mensur şiirleri eklediği gibi bu esere yirmiye yakın yeni mensur şiir de ilave etmiştir. Bu eserdeki mensur şiirler üzerinde çeşitli eklemeler, çıkarmalar ve değişiklikler yapan Asya, değişen ruh ve fikir dünyasını yapmış olduğu değişikliklerle sanatına yansıtmiş olur. Mensur şiirleri anlam bakımından yenileyen şair, aynı zamanda teknik bakımdan da eserlerini geliştirir.

İlk nesir kitabı olan "*Yastığının Rüyası*" isimli eserinde hacim olarak birkaç paragraf ya da yarım sayfayı geçmeyen mensur şiirler daha sonraki eserlerde bir, bir buçuk sayfaya çıkar. Sanatçı mensur şiirlerde her ne kadar kapalı bir anlatım tercih etmiş olsa da bu metinlerde I. tekil şahıs zamiri ben ve III. çoğul şahıs zamiri olan onları kullanarak duygu ve düşünceleri hakkında birtakım bilgiler verir.

“Onların yemleri ayrı, suları ayrı yeredir; baharları ve güzleri ayrı ayrı yeredir. Onlar, bu dört noktayı dolaşıp dururlar (...) Ötekiler de çalıştıkları, dinlendikleri ve düşündükleri yerler arasında giderler, gelirler (...) Ben, bu mesafeyi yürümek gücünü ayaklarımda bulamadığım gün...” (Asya 2005a: 254).

Arif Nihat Asya kaleme aldığı mensur şiirlerde daha çok tahkiyeli anlatımı tercih eder. Vakanın ve hareketliliğin ön planda olduğu bu anlatım tekniğinde kelime türü olarak fiiller kullanılır. Asya, bu tekniğe uygun olarak mensur şiirlerinde kelime türü olarak fiilleri ve fiilimsileri yoğun olarak tercih eder.

Asya, tasvirli anlatımı tercih ettiği metinlerde ise bu tekniğin yapısına uygun olarak sıfatları ve sıfat gruplarını kullanır. Mekân tahlillerinin ön planda olduğu bu metinlerde Asya, tabiatı ve eşyaları alışılmamış bir biçimde tasvir eder. Tabiatın ve eşyanın rengini ve biçimini değiştiren yazar onlardan şöyle söz eder: *“Ne güzeldir mavi dağlarda doğan ayın mor dağlara gülümsemesi (...) Yeşil dağ bulutlarının uçup gitmesi, mavi dağlara...”* (Asya 1936: 11).

Arif Nihat Asya'nın mensur şiirlerindeki cümle yapılarını belirleyen en temel unsur tercih edilen anlatım tekniğidir. Sanatçı tahkiyeli anlatımı tercih ettiği mensur şiirlerde kısa cümlelerden oluşan metinler ortaya koyar. Olay unsurunun ön planda yer aldığı bu mensur şiirlerde vaka zincirlerini daha etkili anlatmak için kısa cümlelerden özellikle faydalandığını görmek mümkündür. Metinlerdeki merak unsurlarını arttırmayı amaçlayan yazar, bu metinlerde yer yer kesik cümlelere de yer verir:

“Sina Dağında bir ihtiyar yaşardı.

-Artık herhalde akşam olmuştur. der, yemeğini yedi. Ve

-Herhalde gece olmuştur. der; ottan, liften ve yapraktan yatağına uzanırdı” (Asya 2005: 282).

“Dağdan atlılar indi... dizginleri kopmuş, başları düşük atlarıyla.

Atlılar, eğildiler; dizginleri kopmuş, eysiz atlarının yelelerine soğuk terlerini sildiler; mendilleri, arkadaş yaralarında sarılı kaldı!” (Asya 2005a: 241).

Şiirlerinde ve nesirlerinde duygu ve düşüncelerini oldukça açık ve yalın bir dille anlatmayı seçen sanatçı, özellikle şiirlerinde hamasi üslubun yanı sıra hitabet üslubunu da tercih eder. Gerek şiirlerinde gerekse nesirlerinde gür bir ses tonu kullanan Asya, duygu ve düşünlerini korkusuzca oldukça net bir biçimde dile getirir. Yazarın sesinin kısıldığı, hamasi söylemlerin yerini lirizme bıraktığı tek tür belki de mensur şiirleridir. Bu ürün doğasına uygun hareket eden sanatçı, dolaylı ve kapalı bir anlatımın tercih edildiği özellikle lirik üslubun ön planda olduğu metinler yazar. Arif Nihat Asya, bu tarz metinlerde duygu ve düşüncelerini kolay kolay okuyucuya teslim etmez. Oldukça kesif bir anlatımın tercih edildiği bu tür yazarın arayış ve tereddüt dönemi ile olgunluk dönemi arasında köprü vazifesi görür. Tereddüt ve karamsarlığın hâkim olduğu bu dönemde şair ses tonunu kısarak kendi beninin arayışına koyulur. *“Kendi içine kapanan Asya, yaşadığı dünyaya ait olamamanın duygusuyla muhayyel zamanlara ve mekanlara yolculuk eder. Uyku anındaki sayıklamalara benzeyen bazı metinlerde sanatçı adeta gizli bir dil kullanıyormuş havası yaratır. Mensur şiirlerinde hem hikâyenin hem de şiirin ona sunduğu imkanlardan faydalanan şair, kapalı anlatımın tercih edildiği metinlerde şiirin büyüülü ve gizli anlatımını ön plana çıkarırken bir taraftan da hikâye türünün ona sunduğu tahkiyeli anlatımdan da faydalanır”* (Tepebaşı, 2022: 322). Sanatçının şiirselliği ön plana çıkardığı metinlerden bazı örnekler şöyledir:

“Gün batmadan gözleri üzerine selvi gölgeleri düşecek!” (Asya 2005a: 259).

“Gölgeler, sahiplerinden ayrılmayan sesiz köleler.

Ve aramızda dolaşan sahibini kaybetmiş başı boş gölgeler.

Sükût onları düşünür, acımak onlara ağlar” (Asya 1936: 61).

“Kıyıda toprak, deniz gibi kokuyordu... kıyı çiçeklerinin kokusu, yosun kokusunu çalıyordu” (Asya 2005a: 247).

“Yolda

Gözleri üç köşeli adamlar,

Dirseklerini sivrilterek

Gerilediler ve körlere baktılar” (Asya 2005a: 246).

“Atlılar, vadiye girerken kısraklarının yevelerine terlerini siliyor: mendilleri, arkadaş yaralarında sarılı kaldı!” (Asya 2005a: 241).

“Yerle göğün arasında senin sıcağının yanibaşında, yüzümde yüzünü, kalbimde kalbini duyarak oturdum ve iyi şeyler düşündüm” (Asya 2005b: 321).

Arif Nihat Asya mensur şiirlerinde anlatımı güçlendirmek ve metne şiirsellik katmak amacıyla söz sanatlarından da faydalanır. Teşbih, teşhis, istiare gibi söz sanatlarını kullanan şair yarattığı imaj ve hayallerle pek çok alışılmamış bağdaştırma örneği verir. Sanatçının söz sanatlarını kullandığı mensur şiirlerden bazı örnekler şöyledir:

“Rüzgâr yollarda bir hareketi haber verirken kapılar kanat çırpır” (Asya 1936: 12).

“Çamur ve ateş yuvarlağı büyük yolunda iki kere döndükten sonra kalktığı yere geldi” (Asya 1936: 41).

“Gideceğin yere ateş böcekleri fenerlerini söndürmeden... git” (Asya 2005a: 271).

“Aşağılarda çamların belkemikleri çatır çatır çatırdıyordu” (Asya 2005a: 289).

“Mağaralıların mağarası, taştan çenelerini karşı dağlara doğru açmış...uluyordu” (Asya 2005a: 289).

“Yarın, belki, şu siyah ufuklarda doğan ayın bir ana karnı gibi yavaş yavaş büyümesindedir” (Asya 2013: 139).

Mensur Şiirlerde Ritim ve Ahenk Unsurları

Arif Nihat Asya mensur şiirlerinde ses, kelime veya kelime gruplarını tekrar ederek bir ahenk yakalamayı amaçlar. Sanatçı, bazı mensur şiirlerinde kullandığı soru ifadeleri ve tezatlı söyleyişlerle ahengi kuvvetlendirmeyi amaçlar.

“Senin için ses olan, benim için daha ses değildir.

*Senin için dalga olan, benim için karşı kıyıda bir yolcudur...
bazan da haberdir.*

*Burada gece bir çöl çocuğunun gözlerinden, yolları gözetler; orada
yollara izler dolup taşmaktadır” (Asya 2005a: 240).*

“Dağdan atlılar indi... dizginleri kopmuş, başları düşük atlarıyla.

Atlılar, vadiye girerken kısıraklarının yelelerine terlerini siliyorlar

*Vadiler mahmuzlarının sesini büyülte büyülte öbür vadilere
vermesin diye, mahmuzlarını söküp attılar... ay ışığında kılıçlarının
destanı parladı.*

*Kılıçlarının parlamasından korktular... gecenin daha karanlık
yerlerine saptılar.*

*Karanlığın bir ucundan öbür ucuna giderlerken, taşlı yollara
düştüler... nal seslerini dağlar, dağlara verdi ve bir ses,*

*Atlılar eğildiler; dizginleri kopmuş, eysiz atların yelelerine soğuk
terlerini sildiler: mendilleri arkadaş yaralarında sarılı kaldı!”
(Asya 2005a: 241).*

*“Suyun ve sabunun köpüre köpüre büyük kıyı şehirlerinin kirini
yıkayıp temizleyebildi mi, yoksa hâlâ yıkıyor mu; kıyamete kadar
yıkayacak mı?” (Asya 2013: 127).*

Sonuç

Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nın önemli isimlerinden olan Arif Nihat Asya, edebiyatın farklı türleriyle ilgilenmiştir. Sanatçı, özellikle kaynağını Türk-İslam geleneğinden alan Türkçü/milliyetçi damarı oldukça kuvvetli şiirleri ile hem kendi döneminde hem de daha sonraki dönemlerde sanatından çokça söz ettirmiştir. Bir şair olmanın yanı sıra aynı zamanda bir

nasir olan Asya, 1930-1975 yılları arasında fıkra, gezi yazısı, mektup; vecize, aforizma, hiciv ve nükteden oluşan kısa nesirler ve mensur şiir yazar.

1924 yılında çıkardığı “*Heykeltıraş*” şiir kitabıyla sanat hayatına adım atan Arif Nihat Asya, özellikle 1930-1945 yılları arasında dikkatini nesir türüne yöneltir. Şairin bu süre zarfında en çok yoğunlaştığı nesir türü ise mensur şiirdir. 1930 yılında “*Yastığının Rüyası*” adı ile ilk nesir kitabını yayımlayan Asya, bu kitabın tamamında mensur şiirlere yer verir. Sanatçının ilk nesir kitabı olan bu eserdeki mensur şiirler ilk şiir kitabındaki şiirlerle benzerlikler taşır. Asya’nın henüz kendi kimliğini ve sanatını bulamadığı bu devre, sanatında hazırlık devresidir. İlk dönem şiirlerinde de gözlemlenen insana, eşyaya ve tabiata karşı geliştirdiği olumsuz bakış açısı bu dönem nesirlerinde de vardır. Bu dönemde bir arayış içerisinde olan sanatçı, yalnızlık, ölüm, umutsuzluk, karamsarlık, tereddüt ve isyan konularını melankolik bir tavırla ele alır.

Asya her ne kadar daha sonraki süreçte “*Yastığının Rüyası*” adlı eseri Asya soyadını taşımadığı için reddettiğini ifade etse de eser yayımlandığı dönemde Türk edebiyatının önemli kalemlerinden olan Ahmet Hamdi Tanpınar’ın ilgisini çekmeyi başarır. Bu kitapla ilgili bir değerlendirme yazısı kaleme alan Tanpınar’a göre eser, mensur şiir alanında sanatı ve estetiği önceleyen halis bir eserdir.

Arif Nihat Asya “*Yastığının Rüyası*” isimli mensur şiir kitabından sonra 1936 yılında “*Âyetler*” adını verdiği bir nesir kitabı yayımlar. İlk nesir kitabına nazaran hayata olan olumsuz bakış açısını az da olsa kaybaldığı bu mensur şiir kitabında yazar yine melankoli, huzursuzluk, yalnızlık ve ölüm duygularının insanda oluşturduğu menfi duygularla şiirini şekillendirir. Sanatçı “*Âyetler*” kitabında da mistik ve metafizik derinliği olan meseleleri irdelemeye devam eder. 1933 yılında tanıştığı tasavvufun da yavaş yavaş kendini hissettirdiği bu eser Asya’nın arayış ve hazırlıktan, kabulleniş ve olgunluğa giden sanat merhalesinde bir köprü vazifesi görür. Söz konusu eser aynı zamanda yazarın daha sonraki süreçteki şiirlerinin ve nesirlerinin ne yöne evrileceğinin şifrelerini de barındırır.

Arif Nihat Asya, her ne kadar 1945 yılından itibaren sanatının yönünü şiire çevirmiş olsa da ölümüne kadar geçen süreçte nesir yazmaya devam eder. Bu süre zarfında on adet nesir kitabı çıkaran sanatçı, nesir alanında daha çok sosyal ve siyasî meseleleri ele aldığı hiciv ve nükte yüklü fıkralara

yoğunlaşsa da bu sert havayı lirizmin ağır bastığı mensur şiirle yumuşatmayı iyi bilir.

Asya 1930- 1975 yılları arasında kaleme aldığı yüz yirmiye yakın mensur şiiri “*Kanatlar ve Gagalar*” (1945), “*Enikli Kapı*” (1964), “*Tehdit Mektupları*” (1967), “*Aramak ve Söylememek*” (1976), “*Ayın Aynasında*” (1976), “*Kubbeler*” (1976) kitaplarında toplar.

KAYNAKÇA

ANDI, Mehmet Fatih (1997). “Halit Ziya'nın Mensur Şiirleri- I”, *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, S.XXVII, s. 23-44.

ASYA, Arif Nihat (1930). *Yastığının Rüyası*, Adana: Türksözü Matbaası.

ASYA, Arif Nihat (1936). *Âyetler*, Adana: Türksözü Matbaası.

ASYA, Arif Nihat (2005a). *Kanatlarını Arayanlar*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

ASYA, Arif Nihat (2005b). *Aramak ve Söylememek*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

ASYA, Arif Nihat (2013). *Top Sesleri*, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

BİRİNCİ, Necati (2000). *Ara Nesil Edebiyatı, Edebiyat Üzerine İncelemeler*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.

ÇETİŞLİ, İsmail vd. (ed.) (2007). *Türk Edebiyatı Tarihi 3*, İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

GARİPER, Cafer (2006). "Türk Edebiyatında Mensur Şiir Literatürü", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt 4, Sayı 7, s. 361-409.

KARAPINAR, Mustafa (1972). "Arif Nihat Asya ile Bir Konuşma", *Töre Dergisi*, S.17, s. 28-35.

TANPINAR, Ahmet Hamdi (2011). *Edebiyat Üzerine Makaleler*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

TEPEBAŞI, Ayşe (2022). *Arif Nihat Asya Hayatı, Sanatı ve Eserleri*, (Ankara Üniversitesi Yayınlanmamış Doktora Tezi).

TÜRİNAY, Necmettin vd. (ed.) (2011). *Arif Nihat Asya*, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

----- Araştırma makalesi -----

GURGAN LEHÇESİ METİNLERİ VE ÇEVİRİLERİ*

Fatih USLUER*

Öz

Esterabad bölgesine ait olup bugün konuşulmayan Gurgan lehçesinde yazılmış *Mahrebnâme*, *Muhabbetnâme* ve *Câvidânnâme* gibi metinlerin tamamı Hurufilere aittir. Bu metinlerden bazıları 20. yüzyıldan itibaren çevrilmeye çalışılmıştır. Bu çalışmada Gurgan lehçesine ait metinler çevrilirken yapılan hatalar değerlendirilecektir. Değerlendirmelerimiz sadece Gurgan lehçesi ile sınırlı kalmayıp Hurufî literatürü, standart Arapça ve Farsça ibareler, nüsha okumalar gibi konulardaki eksiklikleri ve hataları da kapsayacaktır.

Anahtar Sözcükler: Gurgan lehçesi, çeviri, Hurufî metinleri.

TEXTS AND TRANSLATIONS OF GURGAN DIALECT

Abstract

All of the survived texts, such as *Mahram-nâma*, *Muhabbet-nâma* and *Jâvidân-nâma*, written in the Gurgan dialect of the Esterabad region, which is no longer spoken today, belong to Hurufî Literature. Some of these texts have been translated since the 20th century. In this study, mistakes made while translating texts belonging

* Bu makalenin taslağı, Ankara Üniversitesi'nde 20-22 Ekim 2021 tarihlerinde gerçekleştirilen V. Uluslararası Dil ve Edebiyat Araştırmaları Sempozyumu kapsamında sunulmuştur.

* Prof. Dr., Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

e-posta: fusluer@gmail.com

ORCID: 0000-0001-5543-770X

Geliş/Received: 16 Şubat 2022 / 16 February 2022

Kabul/Accepted: 27 Kasım 2022 / 2 November 2022

DOI: 10.53372/turkoloji.1073736

to the Gurgan dialect will be identified and evaluated. Our analysis will not only be limited to the Gurgan dialect, but also cover the deficiencies and errors of those studies, about Hurufî history, the standard Arabic or Persian and readings of manuscripts.

Keywords: Gurgan dialect, translation, Hurufî texts.

I. Gurgan Lehçesi Metinleri

Gurgan lehçesi, Hazar Denizi'nin güneydoğu kısmında konuşulan Farsçanın ölü bir lehçesidir. Bu bölge adını Gurgan Nehri'nden alır. Eskiden bu bölge Günbed-i Kabus olarak anılırdı. Bu lehçeyle yazılmış olan tüm eserler Hurufiler tarafından yazılmıştır ve 15. yüzyıldan sonrasına ait herhangi bir yazılı metin de elimizde bulunmamaktadır.

Her ne kadar biz Gurgan lehçesi desek de elimizdeki eserlerin dili, Gurgan'ın güneybatısında yer alan Esterabad'a aittir. Muhtemelen Esterabad lehçesi korunmuşken, daha merkezi ve etkileşime daha açık bir merkez olan Gurgan'da Farsça konuşulmaktaydı.

Gurgan lehçesiyle yazılmış Hurufî eserler; *Câvidânnâme*, *Muhabbetnâme*, *Mahremnâme* ve *Lugat-ı Esterabadî*'dir. Bu sonuncusu, dört-beş varaklık Gurgan lehçesi lügatçesidir. Bazı Hurufî mecmuaların sonlarına eklenmiştir.¹ İlk iki metin Fazlullah Esterâbâdî'ye, *Mahremnâme* de Seyyid İshak'a aittir.

Bu metinler dışında, Kemâl Kaytag'ın *Îtâ'atnâme* adlı eserinin de Gurgan lehçesiyle yazıldığı söylene de² sadece ilk iki sayfası Gurgan lehçesiyle yazılmış, kalanı bildiğimiz Farsçayla yazılmış bir eserdir. O ilk iki sayfa da *Câvidânnâme*'den birebir yapılan alıntıdır.

Clement Huart, *Mahremnâme*'yi Fransızcaya çevirmiş. Sadık Kiyâ, ise hazırladığı *Vâjenâme-i Gurgânî* isimli Gurgan lehçesi sözlüğünde *Câvidânnâme*, *Muhabbetnâme* ve *Mahremnâme*'den seçtiği örnek cümleleri çevirmiştir.

¹ Bibliotheque Nationale, Persian 24, vr. 81b-86a; Millet Kütüphanesi, Ali Emîrî, Farsça, no. 1054, vr. 0a-0b; Millet Kütüphanesi, Ali Emîrî, Farsça, no. 1039, vr. 86b-90b; Milli Kütüphane, Adnan Ötüken İl Halk Kütüphanesi, no. 502, vr. 476b-484a; Basel Üniv. Küt, Tschudi, vr. 451b-454b.

² Abdülbaki Gölpınarlı, *Hurûflîk Metinleri Kataloğu*, Ankara: TTK, 1989, s. 103.

Aliyyü'l-A'lâ'nın “*Bâb-ı Menâmât*’da” diyerek alıntı yaptığı³ ve Hurufî literatüründe *Nevmnâme* olarak anılan bir bölüm vardır. Bu bölüm, mevcut *Câvidânnâme-i Kebîr* nüshalarının hepsinde yoktur. Dolayısıyla eserin varyantları arasına sonradan dâhil edildiği düşünülebilir. Nitekim elimizdeki en eski *Câvidânnâme-i Kebîr* nüshasında (Millet Kütüphanesi, Ali Emîrî Farsça, no. 920 (992/1584 tarihli) *Nevmnâme* bölümü yoktur ve bu bölümün olması gereken yerde der-kenarda “bu üç varakı Seyyid Hasan’ın 16 Cemâziye’l Âhir Çarşamba günü Bakü’den getirmiştir”⁴ kaydı düşülmüştür.

Bu bölümde Fazlullah, gördüğü rüyaları kısa hatırlatıcı notlar hâlinde yazmıştır. Cümlelerin yapısı, bunların kendisi için taslak olarak alınmış notlar olduğunu gösteriyor. Bu nedenle anlamlı bir çevirisinin yapılması zaman zaman imkansız hâle geliyor. Buna rağmen, araştırmacılar bu bölümle özellikle ilgilenmişler ve çevirisini yapmaya çalışmışlardır. Sadık Kiyâ bu bölümün bazı yerlerini Cambridge nüshasını kullanarak çevirmiş, aynı nüshayı kullanarak, bölümün tamamını Kasimov Fransızca çevirisiyle, Ballı ise üç nüshayı karşılaştırarak Türkçe çevirisiyle neşretmiştir.

Yapılan çevirileri, metinlerin önemine binâen, sadece Gurgan lehçesi ile sınırlı tutmadan daha geniş bir perspektiften değerlendirmek gerekir. Dolayısıyla bu çevirilerdeki hataları, Hurufî literatürü, standart Arapça ve Farsça, nüsha okuma ve nihayetinde Gurgan lehçesi çevirileri açısından gösterip değerlendirmek daha uygun olacaktır.

Tüm bu alt başlıklarda vereceğimiz örnekler genç araştırmacıların yayın yaparken dikkat etmeleri gereken noktaların da altını çizecektir. Madde altlarında öncelikle Gurgan lehçesi ile cümlelerin orijinal hâlleri bizim yaptığımız çeviri ile birlikte verilecek, arkasından da araştırmacıların çevirileri karşılaştırılarak değerlendirilecektir.

II. Hurufî Literatürü Kaynaklı Hatalar

Bu bölümde, Hurufîlik felsefesi yanında Hurufîlik tarihinin eksik bilinmesinden kaynaklanan bazı hatalardan örnekler vereceğiz.

³ Aliyyü'l-A'lâ, *Maḥşernâme*, Millet Kütüphanesi, Ali Emîrî, Farsça, no. 1019, vr. 3b.

⁴ “این سه اوراق اینست که سید حسن در تاریخ یوم الأربعاء فی سنة عشر جمادی الآخر از باکویه آورد،” vr. 390a.

a- *Nevmnâme*'de geçen "Halife olan Adem'in secde etmesi" şeklinde veya "Halife olan Adem'e secde etme" şekilde çevrilebilecek "سجده کردن خلیفه که آدمست" cümlesinin geçtiği rivayeti alalım.

و دین در باب سجده کردن خلیفه که آدم است و زانان که سجده ذات خدا کین نه لایق و همه کس بو سجده خلیفه او و قائم مقام داشته بدلیل وَلِمَنْ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِ جَنَّاتٍ (*Nevmnâme*, vr. 334a)⁵

Kasimov bunu: "Rüyada (Allah'ın) kaim-makamı Adem'in secde etmesi babını gördüm....Allah'ın zatına secde etmenin herkesin harcı olmadığını biliyordum. Bu (Allah'ın zatına secde etmek) O'nun kaim-makamına aittir, ayette de belirtildiği gibi: Rabbinin makamından korkan için iki cennet vardır."⁶ şeklinde tercüme etmiştir.

Oysa rivayette şöyle denmektedir: "Halife olan Adem'e secde etme babında rüya gördüm ve bildim ki Allah'ın zatına secde etmek herkesin layığı -yani yapabileceği bir şey- değildir. Onun halifesine secde (yapılabilir ve bu nedenle) Rabbi'nin makamından korkan için iki cennet vardır ayetinin deliliyle Allah (Adem'i) kaim-makamı yapmıştır."

Yani öncelikle, "Halife olan Adem'e secde etme" demesi gerekirken "(Allah'ın) kaim-makamı Adem'in secde etmesi" demiştir. Oysa cümlenin devamında, "سجده ذات خدا کردن نه لایق همه کس باشد" yani "Allah'ın zatına secde etmek herkesin harcı değildir" denmiştir. Dolayısıyla çıkarılacak sonuç, secde edilecek kişinin Allah'ın kaim-makamı Adem olması gerektiğidir. Ancak Kasimov, Allah'ın zatına secde etmenin de Adem'e layık olduğu sonucunu çıkararak, "وَلِمَنْ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِ جَنَّاتٍ" (Rabbinin makamından korkan için iki cennet vardır), ayetini de bu minvalde anlamıştır.

Oysa bu ayetin zikredilme sebebi, ayette geçen "makam" kelimesidir ve rüyada bahsi geçen Allah'ın "kaim-makamı" Adem'den kinaye olarak kullanılmıştır. Dolayısıyla Fazlullah'ın bu ayeti delil olarak getirmesi, Adem'in Allah'ın kaim-makamı olması hasebiyle, Allah yerine ona secde edene; ondan korkana iki cennet vadedilmiş olmasındandır. Ayetin de delil

⁵ Makale boyunca varak numaralarını verdiğimiz *Nevmnâme*, Universitätsbibliothek Basel, M VI 72'deki *Câvidânnâme* nüshasına aittir.

⁶ Orkhan Mir-Kasimov, "Le 'Journal des Rêves' de Fadlullah Astarabadi: Edition et Traduction annotée", *Studia Iranica* 38 (2009), s. 282.

olduğu gibi aslında rüya, Kasimov'un anladığı gibi "Adem'in secde etmesini" değil "Adem'e secde edilmesini" söylemektedir.

Aliyyü'l-A'lâ, *Mahşernâme*'sinde bu rüyadaki kilit cümlelerin açıklamasını şöyle vermiştir: "Allah'ın zatı herkesin layığı değildir ki herkes ona secde etsin; (bu yüzden) onun halifesine secde ederler ki onun kaim-makamıdır."⁷ Buradan da bir kere daha Kasimov'un konuyu tam tersi bir anlamda çevirdiği anlaşılmaktadır.

b. هر که به حج بَشُو ... واجب بو حیوانی بعوض نفس خویشتن بکشنه که نفس خنان "مستحق آ نی پیش خدا که خوشتنه در راه خدا دیم بخانه دکئی بکشنه. (*Câvidânnâme*, vr. 142b)⁸

Bu cümlede şöyle deniyor: "Hacc'a giden kişinin kendi nefsi yerine bir hayvan kesmesi vaciptir zira onların nefsi Hak yolunda kendilerini öldürmeye **müstehak değildir.**"

Cümlelerin sonunda Fazlullah, hacının kendi nefsinin öldürmeye müstehak olmadığını söylüyor. Kiyâ ise kulağa daha hoş gelen "öldürmeye müstehaktır"⁹ tercih ediyor ve "مستحق آ نی" (müstehak o değildir) ibaresini "مستحق آ نی" şeklinde yazıp مستحق آنست (müstehak odur) olarak tercüme ediyor.⁹ Cümleyi konteks içerisinde mealen düşündüğümüzde Fazlullah "Hacc'a giden kişinin kendi nefsi yerine bir hayvan kesmesi vaciptir zira onların nefsi Hak yolunda kendilerini öldürmeye müstehak değildir." demektedir. Buradaki iki zıt çevirinin, Kiyâ'nın "müstehak odur ki" okuması ile bizim "müstehak o değildir ki" önerimizin doğruluğu basit yorumlarla ispatlanabilir. Daha ikna edici olması açısından Hurufi büyüklerinden Ebu'l Hasan'ın bu kısmı standart Farsçaya nasıl çevirdiğine bakalım:

هر کس که به حج رود واجب است که حیوانی به عوض نفس خود بکشد که نفس ایشان "مستحق آن نیست پیش خدا که خود را در راه خدا روی به خانه کرده بکشند" ¹⁰ Derviş Murtazâ'nın Türkçe çevirisiyle: "Sünnetdir ki her kimse ki hacca gide ona vacibdir ki kendi nefsinin ivazına hayvan öldüre ki bunların nefsi inda'l-lah

⁷ "ذات خدا نه لایق هر کسی است که او را سجده کنند؛ خلیفه او را سجده کنند که همان قایم مقام خواهد بود" Aliyyü'l-A'lâ, *Mahşernâme*, Millet Kütüphanesi, Ali Emîrî, Farsça, no. 1019, vr. 3b.

⁸ Makalede *Câvidânnâme*'ye yaptığımız atıflarda Millet Kütüphanesi, Ali Emîrî Farsça, no. 1046 nüshası kullanılmıştır.

⁹ Sadık Kiyâ, *Vâjenâme-i Gurgânî*, Tahran: İntişârât-ı Dânişgâh-ı Tahran, h.ş. 1391, s. 76.

¹⁰ *Câvidânnâme-i Sağîr*, Millet Kütüphanesi, Ali Emîrî Farsça, no. 1000, vr. 172a.

onun müstehakkı değildir ki kendi özünü sebîlu'l-lahda yüzünü Kabe'ye eyleyip öldüre"¹¹ şeklinde çevirmiştir.

c. “صد و چهارده سورتی که آهی یک ده بسم الله دنی” (*Câvidânnâme-i Kebîr*, vr. 127b)

Bu cümlede “Kuran’da gelen 114 surenin birinde bismillah **yoktur.**” deniyor. Kiyâ bunu, “Kuran’da gelen 114 sureyi bir Bismillah’a **koydu.**” şeklinde çevirmiştir.¹² Yani Kiyâ buradaki “دنی” kelimesini “نیست” yerine “در” olarak çevirmiştir. Oysa *Câvidânnâme-i Kebîr*’de cümlenin devamına bakarsak “صد و سیزده بسم الله آهی” (yüz on üç besmele geldi) dendiği görülecektir. Dolayısıyla Fazlullah’ın burada aktardığı bilgi, Kur’anda 114 sure olması, bunlardan birinin başında besmele olmaması yani toplam 113 surenin başında besmele geldiği konusudur. Kiyâ ise, 114 surenin bir besmelede bulunması ile ilgili başka bir konuyu anlamıştır. Hz. Ali’nin bu minvalde sıkça kullanılan bir sözü bununla ilgilidir ancak burada söz konusu değildir.

Hurufilik tarihiyle ilgili bilgi eksiklerinden kaynaklı hataları da örneklendirebiliriz...

d. “در خواو دین در صوفیان دبین اول که من در بازار هشون و قومی گرسنه بین.” (*Nevmnâme*, vr. 338a) Yani, “Rüyamda gördüm; **Sufiyan’daydım...**”

Ballı çevirisinde, Tebriz’deki Sufiyan Bağı özel ismini cins isim olarak almış ve “Rüyada sufilerin arasında olduğumu gördüm.”¹³ demiştir. Kasimov da Sadık Kiyâ’ya dayanarak bunun Burûcerd’de bir bağ olduğunu söyler.¹⁴ Oysa Sufiyan, Tebriz yakınlarında Fazlullah’ın sürekli gittiği bir bağın bulunduğu yerin ismidir. Hâbnâmelerde de bu yerden bahsedilmektedir.¹⁵ Ballı’nın buna benzer yaptığı diğer bir yanlış da yine Hurufilik tarihiyle ilgili bilgi eksikliğinden kaynaklanmaktadır.

¹¹ Fatih Usluer, *Câvidânnâme; Dürr-i Yetîm isimli Tercümesi*, İstanbul: Kabalcı, 2012, s. 379.

¹² Sadık Kiyâ, *a.g.e.*, s. 199.

¹³ Hasan Hüseyin Ballı, “Fazlullah Hurûfi’nin ‘Nevmnâmesi’ (inceleme, metin, tercüme)”, *Mezhep Araştırmaları*, VIII/2 (Güz 2015), s. 26.

¹⁴ Orkhan Mir-Kasimov, “Le ‘Journal des Rêves ‘de Fadlullah...’”, s. 288, dipnot 115.

¹⁵ Fatih Usluer, *Hâbnâmeler*, Çorum: Kut, 2020, 53. rivâyet.

e. بحث مولانا محمود راشنانی و عالم دیر بغیر ازین عالم احساس کین و ادراک لذات “عظیم کین بی جسم و جسمانی.” (Nevmnâme, vr. 334b) deniyor yani:

“**Mevlana Mahmud Râşenânî bahsi** ve bu alemin dışında bir **alemi** hissettim; cisimsiz ve cismanisiz büyük lezzetler idrak ettim.”

Ballı ise bu kısmı şöyle çeviriyor: “**Bahsi daha önce geçen Mevlana Mahmud**’un bu dünyada eşi benzeri olmayan bir **âlim** olduğunu hissettim ve cisimsiz ve cismanisiz bir şekilde bunu tam anlamıyla (büyük bir lezzetle) idrak ettim.”

Mevlana Mahmud Râşenânî (*Hâbnâme* nüshalarında Rûşenâyî, Derâşânî ve Râşiyânî şekilleri de mevcuttur)¹⁶ Hurufi literatüründe adı geçen bir şahıstır. Ballı buradaki Râşenânî ismini “râ” ve “şinânî” olarak bölüp “râ”yı belirtme eki olarak almış “şinânî” kelimesine de muhtemelen eşi benzeri olmayan anlamı vermiştir. Buradaki “âlem”i “âlim” olarak okuması da diğer bir hatadır.

Ballı’nın Fazlullah’a övdürdüğü bu şahıs aslında, Fazlullah ile ölümden sonra insanın şuurunun kalıp kalmayacağı konusunda tartışan biridir. Bu nedenle Mevlana Mahmud Behhâs diye de anılır. Neticede Fazlullah ona ölümden sonra ruhun azabı ve rahatı idrak edeceğini ispatlamıştır. Bu tartışma konusu bilindiğinde buradaki âlem-âlim şüphesi de ortadan kalkmış olacaktır. Ayrıca en baştaki “bahs”, Fazlullah’ın Mevlana Mahmud ile yaptığı mübaheseye de işaret etmektedir.

Tabii örnekler bununla sınırlı değildir. Mesela başka bir rivayette “درویش توکل دین که هواتی که هر کسی پی کار خویشتن بعد ازین بینکو شون یعنی کار متمشی” (Nevmnâme, vr. 336b).

“Derviş Tevekkül’ü gördüm; bundan sonra herkes kendi işinin ardından gitmelidir diyordu. Yani bu iş (dava) artık devam etmez.” deniyor.

Ballı ise, hurufi tarihinin önemli şahsiyetlerinden Derviş Tevekkül’ü¹⁷ görmezden gelerek ibareyi “Dervişe tevekkül etmesini söyledim”¹⁸ şeklinde çevirmiştir. Veya aynı rivayette geçen “درویش مسافر دین” (Derviş Misafir’i gördüm) “که ناگاه وادی آهی با تیر و کمان و تبرها که داشتی بزمین بریتی

¹⁶ Bkz. Fatih Usluer, *Hâbnâmeler*, 106. rivâyet.

¹⁷ Bkz. Fatih Usluer, *Hâbnâmeler*, 39 ve 41. rivâyet.

¹⁸ Hasan Hüseyin Ballı, *a.g.m.*, s. 22.

ki ansızın ok ve yay ve teberlerle ortaya çıktı ve onları yere döktü.) ibaresindeki Derviş Misafir de özel isimdir ancak “Ansızın gelen bir misafir derviş gördüm. Ok ve yayı vardı. Yanındaki okları yere bıraktı ve cenk etmeye başladı.”¹⁹ diyerek cins isim olarak almıştır.

Hurufî şahsiyetlerin bilinmemesinden kaynaklanan bu tarz bir hatayı Huart da yapmıştır.

f. “ كما ورد في كلام القدسي بروایت الهاشمي سلام الله عليه باید که بشناسد فرزند پدر ... خوی نورسیده... ” (Mahremnâme, vr. 28a)²⁰

Bu cümlelerin tercümesi şöyledir: “Haşimî’nin kudsî kelamındaki rivayette geldiği gibi ‘Çocuk yeni gelen babasını tanımalıdır’ (Burada Hz. Peygamber ve Fazlullah olarak kabul edilen Hz. Adem arasındaki anokronizm açıklanıyor).”

Huart bunu “Haşimî peygamber tarafından aktarılan kudsi kelamda karşılaşıyoruz ki...” şeklinde çeviriyor.²¹ Oysa buradaki el-Haşimî, Kemal Haşimî’dir ve Fazlullah’ın halifelerindendir. Ondandır rivayet edilen bu pasaj da tabii ki hadis değil, onun *Câvidânnâme*’yi çevirdiği bölümden alınmıştır.²² *Mahremnâme* çevirileriyle devam edebiliriz. Burada da önemli bir Hurufî şahsiyet olan Fazlullah’ın kızı ve ilgili konulardaki bilgi eksikliklerinden kaynaklı hatalarla karşılaşıyoruz.

g. “ خاتم اولیا که صاحب تؤولی هم صاحب ولایتی و هم مظهر الوهیت اما ولایت .بوجود او ختمی و کلمة الله هي العليا در الوهیت وصی و قائم مقام خوی. ” (Mahremnâme, vr. 15b-16a). Burada Seyyid İshak şöyle diyor: “Hâtem-i evliya ki sahib-i tevildir hem sahib-i velayettir ve hem mazhar-ı uluhiyettir. Ancak velayet onunla bitmiştir ve Kelimetullah hiye’l-Ulyâ uluhiyette onun vasisi ve kaim-makamıdır.”

Huart ve Kasimov, burada “Kelimetullah hiye’l-Ulyâ” ile söz konusu olan Fazlullah’ın kızı iken bunu ayetten bir iktibas gibi düşünüp

¹⁹ Hasan Hüseyin Ballı, *a.g.m.*, s. 22.

²⁰ Makale boyunca varak numaralarını verdiğimiz *Mahremnâme* nüshası Millet Kütüphanesi, Ali Emîrî, Farsça, no. 1031’e aittir.

²¹ “Il se rencontre, dans le discours divin transmis par **le prophète hâchimite** [que le salut de Dieu soit sur lui!], ce passage: ‘Il faut que le fils connaisse son père...’” Clement Huart, *Textes Persans Relatifs a la secte de Hurufîs*, E.J. Brill, London, 1909, s. 53.

²² *Câvidânnâme-i Sağîr*, Millet Kütüphanesi, Ali Emîrî, Farsça, no. 1000, vr. 256a.

“Allah’ın kelimesi” (la parole de Dieu) olarak çevirmişlerdir.²³ Hâlbuki bu cümlelerin devamında da “کلمة الله هي العليا در الوهیت وصی و قائم خوی” (*Mahremnâme*, vr. 16a) yani “Kelimetullahi hiye’l-Ulyâ uluhiyet mertebesinde onun vasi ve kaim-makamıdır” deniyor.

Bu konuya biraz daha yakından bakalım... Bu bölümde:

جهت آ که اگر صاحب آن دو ختمه ولد از جنس خنان بندی از دو حال خالی نبندی یا
قائم مقام ولد در نبوت و ولایت بندی یا نبندی. اگر قائم مقام بندی ختم والد خو نبندی. و اگر قابل و
(*Mahremnâme*, vr. 23b) “مستعد قائم مقامی نبندی از کاملی ناقصی از جنس وادی آهی بندی.
23b) yani

“Eğer iki hatm (yani hatm-i nübüvvet ve hatm-i velayet) kendi cinslerinden çocuk (yani oğlan) sahibi olsaydılar iki ihtimalden başka ihtimal yoktu; ya oğlanlar nübüvvet ve velayette kaim-makam olacaktı ya olmayacaklardı. Eğer kaim-makam olsalar, babalarının ‘hatm’ olması mümkün olmayacaktı. **Eğer kaim-makam olmaya istidatları olmasaydı bu da (hatmin) kemalinden nakıslığın ortaya çıkması anlamına gelirdi.**”

Kasimov bu kısmı sadece Hz. Muhammed’e yani hatm-i nübüvvet aitmiş gibi düşünmüş, “Hatm-i nübüvvet olan Muhammed erkek çocuk sahibi olamazdı” demiştir. Ayrıca, erkek çocukları olması durumundaki ikinci ihtimali de “nübüvveti reddedemezlerdi çünkü miras olarak haklarıydı”²⁴ diye çevirmiştir oysa doğrusu belirttiğimiz gibi “Eğer kaim-makam olmaya istidatları olmasaydı bu da (hatmin) kemalinden nakıslığın ortaya çıkması anlamına gelirdi.” şeklindedir.

Mahremnâme’de açıklamaların devamında “در ختم اول کمال ظهور نبوت و ختم ولایت باقی بی. و در ختم ثانی کمال ظهور الوهیت باقی لا جرم از حضرت کلمة الله هي العليا که قائم مقام ختم ثانی هستی نه در ولایت بلکه درجه باقی هستی که الوهیتی. منع ولد از خو هم از جنس خوی و هم از جنس والد خو جهت آ که کمال خو هیچ وجه و هیچ اعتبار بغیر نقل. “نیکره و زمان خو نهاییه درک آدمیتی.” (vr. 23b-24a) deniyor yani:

²³ Clement Huart, *a.g.e.*, s. 35; Orkhan Mir-Kasimov, “Notes sur deux textes Hurūfī : le Jāwdān-nāma de Fadlullāh Astarābādī et l’un de ses commentaires, le Mahram-nāma de Sayyid Ishāq”, *Studia Iranica* 35/2, s. 221.

²⁴ Muhammad qui est le sceau de la prophétie, ne pouvait pas avoir de descendance mâle... ils n’auraient pas pu non plus refuser le statut de prophète, parce qu’il leur est dû selon le droit d’héritage. Orkhan Mir-Kasimov, “Notes sur deux textes Hurūfī...”, s. 229.

“İlk hatmde (Hz. Muhammed’in hatm-i nübüvveti) nübüvvetin zuhuru kemale ermiş ve hatm-i velayet kalmıştır. İkinci hatmde (Fazlullah’ın hatm-i velayeti) uluhiyetin zuhuru kalmıştır ki şüphesiz Hz. Kelimetullahi hiye’l-Ulyâ hatem-i sâninin (ikinci hatem, Fazlullah) geride kalan derecede yani uluhiyette kaim-makamıdır, velayetde değil. **Ondan (yani Kelimetullahi hiye’l-Ulyâ olarak bilinen Fatma’dan) hem kendi cinsinden hem de babasının cinsinden bir çocuğun gelmemesi şu cihetledir: onun kemali hiçbir açıdan ve hiçbir itibarla başkasına geçmez ve onun zamanı insanlık idrakinin nihayetidir.**”

Kasimov ise, Fazlullah’ın kızı Kelimetullah için söylenenleri Hatm-i Velâyet yani Fazlullah için olduğunu düşünmüş ve onun ne çocuklarının olacağını ne de kaim-makamı/halifesi olacağını, ailesinin başka bir ferdinden bile olmayacağını çünkü onunla devrin tamamlanacağını söylemiştir.²⁵

Ayrıca aynı bölümde açıkça “منع ولد از ختمین هر چند از جنس خنای اما از جنس غیر خنان نی (vr. 23b) yani “Her iki hatmden de kendi cinsinden çocuklar menedilmiş olsa da kendilerinininkinden başka bir cinsten çocuklar men edilmiş değildir.” diyor. Kasimov, Kelimetullahi hiye’l-Ulyâ olarak bilinen Fazlullah’ın vasisi ve kaim-makamı olan büyük kızı Fatma için Seyyid İshak’ın söylediği şeyleri Hatm-i Sâni (yani Fazlullah) için söylendiğini zannetmiş görünüyor.

Hurufilik merkezli bu hataların son örneklerini, Hurufi şifrelerinden verelim.

h. اگر سائل سؤال کره که مسلم که محمد عم رو در موضع خلقت صدر (م) kelimesinin kısaltması olan (م) ibaresini “۴” dört rakamı şeklinde hatalı okumuştur Sadık Kiyâ.²⁶ Bu Hurufi kısaltmalar çoğu zaman hurufi metinlerinin neşrinde sorun olmuştur. Mesela *Mahremnâme*’deki şu bölüm güzel bir örnektir:

i. و صحف به ابراهیم و تورات به موسی و انجیل به عیسی و قرآن به محمد نزول کره “و محمد ختم انبیا

²⁵ “Quant au deuxième Sceau, il ne pourra avoir ni de descendance directe, ni de successeurs même dans une autre branche dérivée de sa famille, parce qu’avec lui s’achève le cycle total.” Orkhan Mir-Kasimov, “Notes sur deux textes Hurūfī...”, s. 229-230.

²⁶ Sadık Kiyâ, *a.g.e.*, s. 73.

Buradaki bir çok kelime kısaltmalar şeklinde yazılmıştır.²⁷ Transliterasyonu şöyledir: “Ve suhuf be-İbrahim ve Tevrat be-Musa ve İncil be-İsa ve Kuran be-Muhammed nüzûl kere ve Muhammed hatm-i enbiya”. Huart ise bunu “وصف به ا ب و ته ث فى و دال ترس به عى و قن نه مد نزول كره وم ختم انبياء”²⁸ şeklinde neşretmiş ve “Vasf, A, B, T, Th, F ve Kuran ile indirilmiştir. Muhammed peygamberlerin sonuncusudur”²⁹ şeklinde tercüme etmiştir. Son bir örnekle bu bahsi kapatalım.

لا جرم قائم مقام خاتم ولايت در الوهيت صورت سبع المثاني اصلئ خدائي هستى “ .ج.
 (Mahremnâme, vr. 17b) “يعنى كلمة الله هي العليا همان كه در وصيت نامه ذكر كى.

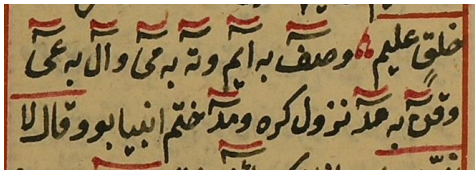
Bu cümlede şöyle deniyor: “Şüphesiz, hâtem-i velâyetin uluhiyetteki kaim-makamı asıl olan ilahî **seb’u’l-mesânî suretidir** (7 ümmî hat) yani **Kelimetullahi hiye’l-Ulyâ’**’dır aynen *Vasiyetnâme*’de zikrettiği gibi.” Ancak Huart çevirisinde “seb’u’l-mesânî”nin kısaltması olan harfleri “SB’M” yazmış ve dipnotta bunun Fazlullah’ın takipçilerini ifade eden bir kısaltma olduğunu söylemiştir.³⁰

III. Arapça ve Farsça Kaynaklı Hatalar

Şaşırtıcı örnekler içeren bu bölüm, genç araştırmacılar için dikkat edilmesi gereken noktaların altını çizmek amacıyla değerlendirmeye alınmıştır. Öncelikle ayet ve hadis transliterasyonlarındaki hatalarla başlayalım.

دين و سؤال كين كه كدام كلمه فضيلت داره؟ جواب و اتن كه كلمه سى و دوم يعنى “ .a.
 (Nevmnâme, vr. 335a) “آخرين كلمه نهايت سى و دو است از را واتى كه لم يبق من النبوّة إلا المُبشّراتُ

“Rüyamda gördüm ve sordum (soruldu da denebilir) hangi harf daha faziletlidir? Cevab verdim; **otuz ikinci harf yani otuz iki harfin son harfi.**



27

²⁸ Clement Huart, *a.g.e.*, Farsça kısım, s. 14.

²⁹ “La description en est révélée par A, B, T, Th, F par le Qorân. Mohammed est le dernier des prophètes” Clement Huart, *a.g.e.*, s. 22.

³⁰ Clement Huart, *a.g.e.*, s. 38.

O yüzden (peygamber de) Nübüvvet(in cüzlerin)den ancak mübeşşirât kaldı dedi...

Ballı bu rüyada zikredilen hadisin başını “lem yesbiku” olarak transkribe etmiştir³¹; lem malum olduğu üzere fiil-i muzârîyi cezm eden ve geçmiş zaman olumsuz anlamı veren harflerdendir, dolayısıyla Ballı’nın en azından “lem yesbik” demesi gerekirdi ancak bu da doğru değildir zira hadis, “lem yebka...” diye başlayan ve Hurufilerin çok sık iktibasta bulunduğu bir hadistir.³² Ballı benzer bir hatayı, “Ve la tehsebennellezine **katilu**” şeklinde translitere ettiği bir ayette de yapıyor.³³ Ayetin doğru okunuşunda kelime “katilu” değil meçhul sigada “**kutîlû**”dur.

Kasimov ise “lem yebka” lafzını “il ne reste...” şeklinde yani “kalmaz” diyerek geniş zamanda çevirmiştir oysa belirttiğimiz gibi geçmiş zaman olumsuz kipindedir. Kasimov’un yararlandığı nüshanın sebep olduğu bir hata olarak “cevap üçüncü (harftir) yani otuz iki harfin sonuncusu”³⁴ şeklindeki çevirisi de doğru değildir. Burada elbette Fazlullah “üçüncü” değil, “otuz ikinci” harf demiştir.

b. “چون نبی امی گفت علمت جبرائیل واتی کیف علمت ما لم أعلم”
(*Mahremnâme*, vr. 10a). Yani

“Nebiy-i ümmî ‘bildim’ deyince Cebrail ‘Benim bilmediğimi sen nasıl bildin?’ dedi.”

Meşhur bir hadiste Cebrail, kef-he-ye-ayn-sad’ı Hz. Peygamber’e getirince o “كيف علمت” demiştir. Cebrail de bunun üzerine “كيف علمت ما لا أعلم” demiştir yani “benim bilmediğimi sen nasıl bildin?”

Huart ise *Mahremnâme* çevirisinde bu hadisi aktarırken bu cümleyi Cebrail’in Hz. Peygamber’e söylediğini düşünmüş ve ibareyi de “Bilmediğim şeyi bana nasıl öğrettin?”³⁵ şeklinde çevirmiştir.

c. “و در خواب در نوبت دیر و اتن عبد القادر که عَرَا المحجّلين دين كه جوانان روم”
(*Nevmnâme*, vr. 337a)

³¹ Hasan Hüseyin Ballı, *a.g.m.*, s. 17.

³² Bkz. صحیح البخاری، الصفحة أو الرقم: 6990.

³³ Hasan Hüseyin Ballı, *a.g.m.*, s. 17.

³⁴ Orkhan Mir-Kasimov, “Le ‘Journal des Rêves ‘de Fadlullah...”, s. 282.

³⁵ Clement Huart, *a.g.e.*, s. 27.

“**Diğer bir sefer rüyamda Abdülkadir’e gördüğüm alnı ve ayakları beyaz olanların** (yani abdest uzuvları kıyamet günü parlayan kişilerin) Rum diyarının gençleri olduğunu söyledim.”

Bu rivayetteki hadiste geçen *غُرَّاءُ الْمُحَجَّلِينَ* (gurran el-muhaccilîn) tabiri oldukça meşhurdur ve “alnı ve ayakları beyaz olanlar/işaretliler” anlamına gelir. Ballı hadisteki bu ibareyi “halhallıların izzetlisi” şeklinde çeviriyor.

“امتی الغرّ المحجلون، یعنی: امت من، سفیدرو و سفیدپا هستند”

Ballı’nın bu rivayeti nasıl çevirdiğine biraz daha yakından bakalım: “**Geç vakit uyuduğumda** rüyada Abdülkadir’i gördüm. Ona **halhallıların izzetlisi** Rum diyarındaki gençlerdir diyordum.”³⁶ Görüldüğü gibi Ballı, Gurgan lehçesinde دیگر anlamına gelen دیر kelimesine standart Farsçaymış gibi “geç” anlamını verdiği için “Diğer bir seferinde rüyamda” diyecekken “Geç vakit uyuduğumda” demiştir. Kasimov da, hadisten iktibas edilmiş bu yüceltici “alnı işaretliler” tabirini yani “gurran el-muhaccilîn”i, Rum isminin cazibesine kapılıp Bizanslı gençlere yakıştırmıştır.³⁷

d. بخواو دین که مصحف وا کین حم و راهی دره خواو سؤال کین بهزانی که آن جهی “حم واتی سواد اعظم (Nevmnâme, vr. 338b)

“Rüyamda Kuran’ı açtığımı gördüm, **Hâ-mîm** (suresi) çıktı. O rüyada sordum onun (yani çıkanın) ne olduğunu biliyor musun? **Hâ-mîm** Sevad-ı azam(dır) dedi...”

Buradaki “Hâ-mîm” mukataat harfini Kasimov “Cem” şeklinde okumuştur. Doğal olarak “hâ-mîm”, “Cem” olarak okununca ibarelerin devamı da Cem’e göre şekillenmiştir. Kasimov’un bu rivayeti çevirisi: “**Cem** göründü/ortaya çıktı. Bu rüyada, (ona) bilmek için soruyordum (niçin?) **Cem**, sevad-ı azam dedi.”³⁸

e. رسول واتی که من جنگن با آ که با خو جنگ کره و نواتی که من در جنگن با آ که “با خو جنگ کره (Mahremnâme, vr. 30a)

³⁶ Hasan Hüseyin Ballı, *a.g.m.*, s. 24.

³⁷ Orkhan Mir-Kasimov, “Le ‘Journal des Rêves ‘de Fadlullah...”, s. 291.

³⁸ “Jam [Jamshîd ?] est apparu. En ce rêve, je [lui ?] posais une question pour savoir [pourquoi ?] Jam a mentionné ‘la noirceur suprême (sawād-i a‘zam)...” Orkhan Mir-Kasimov, “Le ‘Journal des Rêves ‘de Fadlullah...”, s. 297.

“Resulullah ben onunla (yani Hüseyin’le) cenk edenle cengim dedi. Onunla cenk edenle cenk ederim demedi.”

Bu ibare hem bazı müstensihlere hem de Huart’a garip gelmiş olacak ki doğrusunun

رسول واتی که من جنگن با که با خو “³⁹آشتی کره olduğunu düşünmüşlerdir. Huart’ın çevirisine göre:

“Peygamber ‘Ben onunla (Hüseyin ile) savaşıyla savaşıyorum.’ dedi. ‘Onunla barış yapanla savaşıyorum’ demedi.”⁴⁰

Oysa ibarede bir gariplik yoktur. Nitekim ilerleyen satırlarda aradaki farkı açıklıyor:

“نفس جنگ هرگز آشتی نیو اما جنگ کرده ممکن بو که آشتی کره”
(*Mahremnâme*, vr. 30)

“Savaşın kendisinde asla barış olmaz ama cenk yapanın barış yapması mümkündür.” Seyyid İshak’ın maksadı gayet açıktır, ancak böyle bir hadisin Hz. Peygamber’e aidiyeti şüpheli olsa da Arapça belagatında yaygın olan kullanımın bu örnekteki gibi yani أنا حرب لمن حاربني (Benimle savaşıyla savaşıyor/harbitir) veya فلان حرب فلان (bir kimse bir kimseye savaşıyor/harbitir) şeklinde olduğunu da belirtelim.

Çevirisi yapılan metinler standart Farsça ve Gurgan lehçesi karışık yazıldığı için, çevirilerde standart Farsça olan kısımlarda yapılan çeviri hatalarına da rastlıyoruz. Bunları da bazı örneklerle göstermekte fayda görüyoruz.

پیر پاشا را بخوای دین باو مگر در باغچه و جوی او و سر و رو از خون شستن و .
”پاک کین و مله مدح طلب کین. خو و خواجه فخر الدین شون و سخنها با خو کین.
(*Nevmnâme*, vr. 334a)

“Pir Paşa’yı rüyada gördüm. Onun ile güya bahçede... Ve akan su. **Baş ve yüzün kanını yıkadı, temizledi.** Havlu istedi. O ve Hacı Fahreddin gitti ve onun ile konuştu.”

³⁹ Clement Huart, *a.g.e.*, s. 35.

⁴⁰ Clement Huart, *a.g.e.*, s. 56.

Kasimov ilginç bir şekilde bold olarak gösterdiğimiz kısmı “başını ve yüzünü, onları saf/temiz yapmak için kan ile yıkadı” şeklinde çevirmiştir.⁴¹ Oysa doğrusu “سر و رو از خون شستن و پاک کین” (başını ve yüzünü kandan yıkadı ve temizledi) olmalıdır. Kasimov, makalesinin başka bir yerinde de “kan ile abdest alma” diye yanlış çevirdiği aynı bu yeri, batıda çok moda olan “mesiyanik simge”lerden biri olarak kabul etmiştir.⁴²

Bu rivayetin çevirisinde Ballı ise, “Başını ve yüzünü kandan yıkıyor ve temizliyordu. Molla-i Nehruc? Hace Fahreddin’i istedi.”⁴³ diyor. Burada Ballı’nın “Molla” olarak okuduğu ve Kasimov’un okumadığı “مله” kelimesi, kumaş parçası demektir. Biz bunu havlu olarak çevirdik. Neticede elini yüzünü kandan yıkamış ve kurulanmak için bir şey istemiştir. Nüshalarda birbirinden farklı yazılan “مدح” kelimesi ise muhtemelen kumaşın özelliğiyle ilgili bir sıfattır.

چگونه واتن خان که انتظار مردم خویشن هکشنه و بس و چون بخنان بیرسند هج .
 (Nevmnâme, vr. 334b) “تگرانی و تعلق بآن جهان ندارند.

“Onlara kendileri arasından bekleyip durdukları kişinin işte onlara ulaştığını, (artık) hiç beklememelerini ve o dünyayla alakaları olmamasını, nasıl söylesem.”

Bu rivayette gösterdiğimiz kısım, her ne kadar Gurgan lehçesiyle yazılmış olsa da çevirilerdeki sorun standart Farsça eksikliğinden kaynaklanmaktadır. Burada geçen انتظار... هکشنه tabirinin standart Farsçada انتظار می کشد kelimesinde olduğu gibi “bekliyor” anlamına geldiği göz ardı edilerek, keşed kelimesi koşed olarak okunmuş ve Kasimov tarafından “beklemek... öldürdü” şeklinde tercüme edilmiştir: “Onlara **dedim** ki beklemek adamlarını **öldürdü.**”⁴⁴ Tabii buradaki چگونه واتن (nasıl söylesem) ibaresinden de sadece واتن alınmış ve “dedim” olarak çevrilmiştir.

h. بخاو دین در ولایت خوارزم که در استراباد بر تَلار نشستہ بودم و مکتوبی آنجا نهادہ .
 بود برداشتم و باز کردم مکتوب دو پاره بو غالب ظنّ چنین است و گرداگرد مکتوب بسرخی بسیار نوشته بود و مکتوب بود آن مکتوب که پادشاه او بیس پیش امیر ولی نوشته بود که بعد از حکایت چند

⁴¹ “[Il] s’est lavé la tête et le visage avec du sang pour les rendre purs puis [il a] demandé [deux mots illisibles].” Orkhan Mir-Kasimov, “Le ‘Journal des Rêves ‘de Fadlullah...”, s. 280.

⁴² Orkhan Mir-Kasimov, “Le ‘Journal des Rêves ‘de Fadlullah...”, s. 264.

⁴³ Hasan Hüseyin Ballı, *a.g.m.*, s. 15.

⁴⁴ Orkhan Mir-Kasimov, “Le ‘Journal des Rêves ‘de Fadlullah...”, s. 281.

بعربی که بسم الله الرحمن الرحيم اعلم اني رأيت الله و احد عشر وجوداً و نفساً شريفاً و من دوازد هم
 ايشان بودم چنانکه با ولی چهارده بوده باشد. (Nevmnâme, vr. 336a)

“Harezmi’de rüyada gördüm ki Esterâbâd’da sofada oturmuştum; oraya bir mektup konulmuştu, aldım ve açtım. Mektup iki parça idi, **bana öyle geldi**, mektubun kenarlarında kırmızı mürekkeple yazılmış bir çok yazı vardı. Birkaç hikayeden sonra Arapça; Bismillahi’r-rahmâni’r-rahîm bil ki **ben Allah’ı, on bir şerefli kişiyi ve on ikinci olarak kendimi gördüm, (Emir) Veli ile on dört idi.**”

Bu rivayetin sonunu Ballı, “Muhakkak ki ben Allah’ı 11 vücut ve şerefli nefis olarak gördüm. Ben onların on ikincisi idim. Öyleyse Veli ile on dört oluyor.” şeklinde çevirmiştir. Buradaki gariplik çeviriden kaynaklanıyor, doğrusu “Bismillahi’r-rahmâni’r-rahîm bil ki **ben Allah’ı, on bir şerefli kişiyi ve on ikinci olarak kendimi gördüm, (Emir) Veli ile on dört idi.**”⁴⁵ şeklindedir.

Rivayette geçen “telâr” asma tavan şeklinde yerden yükseltilmiş oda veya yatak yeridir. Ballı bunu özel isim olarak almış, Kasimov ise taht olarak çevirmiştir ki “Esterabad’da tahtta oturmuşum”⁴⁶ Farsça sözlüklerde “telâr” karşılığı olarak verilen “taht”ı, Türkçe sultanın oturduğu “taht” anlamında almak yanlış olsa gerek. “Telar”, Gilan ve Taberistan bölgesinde evlerdeki meşhur bir yapıdır, Taberistan’da buna nefâr denilir.

Diğer taraftan bu rüyada, Kasimov: “gâlib zann”ı “en azından bu en iyi fikirdi” şeklinde çeviriyor. Gâlib zann, ağır basan düşünce, zan... demektir. Kelimenin yaygın kullanımı zann-ı gâlib’dir ancak Kasimov’un yaptığı gâlib-i zan izafeti yanlıştır.⁴⁷

i. دامغانده دين كه در باب خوشتن شهر فكر هكین كه چهارده دروازه داشته بو شهر. و بر هر دروازه ای عمارتی بو كه مسافر كه آسا بهر مذهب كه بو آ كو یراسه و خو رعایت بكرند مگر سه روز. برای آ كه هر كه بخوین شهر همیاسه خوین مهماتیه.

Bu rivayette bir dizi okuma hatalarıyla birlikte standart Farsça problemleri de vardır. Cümle cümle gidelim:

⁴⁵ Hasan Hüseyin Ballı, *a.g.m.*, s. 20.

⁴⁶ Orkhan Mir-Kasimov, “Le ‘Journal des Rêves ‘de Fadlullah...”, s. 286.

⁴⁷ “au moins c’est la meilleure idée (ghâlib-i zann)” *Idem.*

“Damgan’da (rüyamda) kendi **şehrini** gördüm. **Şehrini on dört kapısının** olduğunu düşünüyordum; on dört kapısı vardı ve her kapıda bir imaret vardı.” diyecekken Kasimov, buradaki “şehir” yani şehir kelimesini Arapça olarak düşündüğü için “Damgan’da **aylar** konusunda düşündüğümü gördüm, **on dört on ikiyi içermektedir**. Her kapının arkasında bir saray vardı.”⁴⁸ demiştir.

Devamında ise Gurgan lehçesinde **مسافر که آسا بهر مذهب که بو ا کو یراسه و** مسافر که آنجا بر آید به هر مذهب که باشد او را رعایت بکنند مگر (**خو رعایت بکنند مگر** سه روز. مسافر که آنجا بر آید به هر مذهب که باشد او را رعایت بکنند مگر (سه روز) yani “hangi mezhepten olursa olsun oraya misafir geldiğinde, üç gün, **ona riayet ederler**, onunla ilgilenirler” iken bunu, muhtemelen riayeti, ibadet okuduğundan “her mezhepten yolcu orada **durabilir** ve **ibadetlerini yapabilir**.”⁴⁹ olarak çevirmiştir.

Bir sonraki cümlede ise standart Farsçadan kaynaklı başka bir sorun yaşamıştır... Öncelikle belirtelim, Kasimov, “**مهمانیه**” kelimesini “**مصانیه**” olarak translitere etmiş ve doğal olarak çevirisini boş bırakmıştır. İkinci olarak Gurgan lehçesinde **خوین** kelimesi ismin önüne gelir ve Türkçedeki “onun” anlamındadır. **خوین شهر خوین مهمانیه** gibi...

Dolayısıyla son cümleyi, “**هر که بخوین شهر همیاسه خوین مهمانیه**” (her kim **onun şehrine** gelir, onun **misafiridir**) şeklinde bir şart cümlesi kalıbında çevirmek yerine birleşik cümle şeklinde çevirmiştir: “Sadece üç gün çünkü oraya gelen herkes (**مصانیه**)’dir.”⁵⁰

“و سیم ا که هنکو که تین دست ثابت بو یعنی ا گشاده بو ببخش.” (Nevmnâme, vr. 338a)

Bir padişahın oğluna verdiği nasihatlerin üçüncüsünü içeren bu cümlede “Üçüncüsü odur ki elinin açık olması gerekir yani bolca bağışla” diyor. Kasimov ise bunu “(Elinin açık olması gerekir) bağışları kabul etmek için” şeklinde tam tersi bir anlama gelecek şekilde çeviriyor.⁵¹

⁴⁸ Orkhan Mir-Kasimov, “Le ‘Journal des Rêves ‘de Fadlullah...”, s. 293.

⁴⁹ “où les voyageurs de toutes les confessions (madhhab) pouvaient s’arrêter et accomplir leurs rites.” *idem*.

⁵⁰ “Seulement trois jours parce que tout ce que était à lui vient son [un mon illisible].” *idem*.

⁵¹ “[il faut qu’elle soit ouverte] pour recevoir les dons.” Orkhan Mir-Kasimov, “Le ‘Journal des Rêves ‘de Fadlullah...”, s. 294.

k. “دین که شمشیر دیو کش جمشید...” (*Nevmnâme*, vr. 338b)

“(Rüyamda) gördüm ki Cemşid’in dev/cin öldüren kılıcı...” Buradaki “şemşîr-i dîv-koş-i Cemşid” ibaresini Kasimov “Cemşid’in kılıcı çekilmişti”⁵² olarak Ballı da “Cemşid’i kılıcını çekmiş...”⁵³ şeklinde çevirmişlerdir.

l. “دین که عمرن کاغد آوی بند ورق طیر بی آسیبی و نام عمر نزدیک طرف راست نوشته” (*Nevmnâme*, vr. 337b)

“Ömer’in kağıdını (mektubunu) getirmişlerdi, varak-ı tayr idi, beyazdı...”

Buradaki “varak-ı tayr” Şam cinsi, çok ince bir kağıt çeşididir. Hafifliğinden dolayı muhabere kuşlarının ayaklarına bağlandığından bu isimle anılır. Durum böyle iken Kasimov bu ibareyi “bu kağıt kuştı”⁵⁴ diye, Ballı ise “طیر”ı muhtemelen “طاهر” olarak yorumlayarak “bu kağıt çok temiz ve beyaz idi”⁵⁵ şeklinde çevirmiştir.

Aslında bunlar Farsça probleminden çok bilgi eksikliği ile ilgilidir. Bilgi eksikliğinden kaynaklı hatalar bağlamında birkaç örnek verelim...

m. “در ماه جمادی الآخر در جزیره بخواب دین در باب تقاطع و میزان” (*Nevmnâme*, vr. 334 a)

“C. Âhir ayında, adada tekâtu’ ve mizan hakkında rüya gördüm.”

Öncelikle “میزان”ın Ballı’nın dediği gibi “ikizler burcu”⁵⁶ değil, “terazi burcu” olduğunu belirtelim. Tekatu’ da Kasimov’un dediği gibi (séparation réciproque) yani “karşılıklı ayrılma”⁵⁷ değil, “intersection” yani kesişmedir. Bazen bu bilgi eksiklikleri en temel dini konularda bile ortaya çıkabiliyor örneğin;

n. “و قضاء نماز که در مدّة عنر از خنان ساقطی ادا کین واجب نی” (*Mahremnâme*, vr. 31b)

⁵² “j’ai vu que l’épée de Jamshîd était tirée” Orkhan Mir-Kasimov, “Le ‘Journal des Rêves’ de Fadlullah...”, s. 296.

⁵³ Hasan Hüseyin Ballı, *a.g.m.*, s. 28.

⁵⁴ Hatta dipnotunda Hühüd’le ilişkilendirmiştir. Orkhan Mir-Kasimov, “Le ‘Journal des Rêves’ de Fadlullah...”, s. 292.

⁵⁵ Hasan Hüseyin Ballı, *a.g.m.*, s. 25.

⁵⁶ Hasan Hüseyin Ballı, *a.g.m.*, s. 14.

⁵⁷ Orkhan Mir-Kasimov, “Le ‘Journal des Rêves’ de Fadlullah...”, s. 279.

“Özürülü iken onlardan düşmüş olan namazı kaza etmeleri vacip değildir.”

Huart burada bahsi geçen hayız gören kadınlardan bu süreçte namaz yükümlülüğünün kalkmasını yani sakıt olmasını konuyu bilmediğinden çok farklı yorumlamıştır: “Onların, özürülü hâllerinde **değeri olmayan namazı** kılmaları kaçınılmaz/vacip değildir.”⁵⁸

Bu bilgi yanlışlıkları ile ilgili örneklerin bir diğeri de “huruç” yani ayaklanma kelimesinde karşımıza çıkıyor.

... من خو هی پرسى و خو خوشتن مقام هی خواستى که بمن هادو و از وهم .
مدعیان خویشتن و من هیخواستن که خو خویشتن مقام بمن دهد و من درو کو دعوت بکران یعنی
...خروج و خو منه هدی... (Nevmnâme, vr. 337a)

“Ben ona soruyordum ve makamını bana vermek istiyordu ve kendisinin ve benim **müddeilerimizin vehminden**... Bana, orada davette bulunayım yani **huruç** edeyim diye kendi makamını vermek istiyordu ve bana (makamını) verdi.”

Kasimov buradaki “hurûç” kelimesini, “mahreç” seslerin çıkışı olarak tercüme ediyor.⁵⁹ Oysa kontekste “davet etmek” de geçtiğine göre buradaki hurucun, kalkışma olduğu gayet açıktır.

Bu rivayette başta görülen “مدعیان” kelimesine bakalım. Davada, iddiada bulunanlar anlamındaki bu kelime, haklılık ve büyüklük iddiasında bulunanlar için kullanılır. Kasimov bunu, “مر عیان” olarak okuduğu için çevirisinde de “aydınlık derecesi” (degré de clarté) demiştir.

Ballı ise buradaki بمن (bana) kelimesini يمن (Yemen) okuduğu için, “Makamını bana vermek istiyordu” demek yerine “Bana Yemenliler hakkında bir şeyler soruyordu” şeklinde çevirmiştir. Daha geniş bakacak olursak بمن هادو و مدعیان ibaresini يمنها دوازدهم مدعیان şeklinde okumuştur. İlginç bir şekilde kelimeleri bölüp yapııştırarak, “yemenliler” kelimesini elde etmiş, و از وهم مدعیان (ve müddeilerin vehminden) ibaresini de دوازدهم مدعیان okuyup “on iki tane dai (havari)” şekline sokmuştur.

⁵⁸ “et il n'est pas indispensable qu'elles accomplissent la prière, **qui est sans valeur** pendant leurs moments d'excuse [légale].” Clement Huart, *a.g.e.*, s. 58.

⁵⁹ “c'est-à-dire une articulation [de sons] (khurūj).” Orkhan Mir-Kasimov, “Le ‘Journal des Rêves’ de Fadlullah...”, s. 291.

Son olarak, من درو کو دعوت بکران (Ben orada davette bulunayım) ibaresinde درو کو yani Gurgan lehçesinde “orada” demek olan ibareyi Ballı “Bakü” olarak çevirip, “Ben onu huruç için Bakü’ye davet ettim” demiştir.⁶⁰

Elbette yazmaları okurken bu şekilde yapılan okuma yanlışlıklarının sayısı oldukça kabardır. Gurgan lehçesiyle ilgili olanlarla sınırlayarak okuma hatalarından öğretici bazı örnekleri ayrı bir başlık altında toplayabiliriz.

IV. Nüsha Okuma Hataları

a. “در خواست کین در باغچه که وقتی که من بنای ایکو و ا نما برحمت و هر چه من کامان ”دین (Nevmnâme, vr. 336a)

“Bahçede talep ettim ki bana **burada rahmetiyle bir bina gösterdi** ve her şeyi göreceğim.”

Kasimov’un transliterasyonu ve çevirisi ise şöyledir:

در خواست کین در باغچه که وقتی که من نیان اکو و ا غابر جمه و هر چه من کامان ”دین.

“Bahçede bir dilekçe arz ediyordum **yokluğumda [ne olup bittiğini öğrenmek isteğiyle?]. [Olaylar, gözümün önünde] kuyunun [üzeyinde göründü. Görmek] istediğim her şeyi gördüm.**”⁶¹

Kasimov buradaki “بنای ایکو” yu “نیان” olarak okuyup “yokluğumda” diye (aslında bu kelime olmadım demektir) çevirmiş, “وا نما برحمت”i de (rahmetiyle gösterdi demektir) “غابر جمه” şeklinde okumuş ve “kuyu” olarak çevirmiştir.

b. “من واتی در خواو که چندان مسلمان و محمّدی گرد بکران که ازن بو” (Nevmnâme, vr. 337b)

“Ben rüyada, gerçi Müslüman ve Muhammedîler (bu davetinden) önerler ve **böyle de** olur dedim.”

Rivayetin öncesi biraz uzun olduğu için buraya almadık ancak bu bölümle ilgili olarak bold ile gösterdiğimiz “böyle” anlamına gelen “ازن” kelimesini, “از ره” şeklinde okuyan Kasimov, bu ibareyi “yol için” olarak

⁶⁰ Hasan Hüseyin Ballı, *a.g.m.*, s. 24 ve Farsça transliterasyonu için s. 37.

⁶¹ Orkhan Mir-Kasimov, “Le ‘Journal des Rêves’ de Fadlullah...”, s. 287 ve Farsça transliterasyonu s. 272.

çevirmiştir. Ayrıca kendinden eklediği kelimelerle ibareyi “Muhammed dahil bazı Müslümanlara doğru yolu göstermek” şekline sokmuştur. Onun bu cümleyi nasıl transkribe ettiğini ve çevirdiğini görelim:

“جندان مسلمان و محمدی کرد بکران که از ره بو”

“(Sakalları daha çıkmamış Hristiyan genç) rüyada, **kendini Muhammed dahil bazı Müslümanlara gösterdiğini söyledi; (onlara doğru) yolu** (göstermek) için.”⁶²

c. “استغناء تمام از مذاکره عرفان حَقّانی از نفوس ظهور کره” (*Mahremnâme*, vr. 26b)

“Hakkanî irfanı **müzakere** etmeden tam anlamıyla uzak durma hâli bazı kişilerde görülüyor/ortaya çıkıyor.”

Huart, buradaki müzakere kelimesini “ملاکن” okuduğu için ibareyi şöyle tercüme etmiştir:

“**Meleklerin** sahip olduğu ve ruhlarda zuhur eden irfandan tamamen istiğna edebilmek...”⁶³ Elbette böyle tercüme etmesi için de kelimenin ملائکن şeklinde yazılmış olması gerekirdi ancak bu da ayrı bir meseledir.

d. “گرد آهین همهء ستاره” (*Nevmnâme*, vr. 336a)

“Bütün yıldızların toplanması.”

Ballı buradaki آهین (Farsçada گرد آمدن yani toplanmak) kelimesindeki آهین kelimesini آیین olarak okumuş gibi duruyor. Nitekim şöyle çeviriyor bu cümleyi: “Bütün yıldızların **ayin ederek** dolaşması”...⁶⁴ İlginçtir, آهین kelimesini آیین (ayin) olarak okuma sık karşılaşılan hatalardan biridir. Örneğin *Mahremnâme*'ye ait şu cümlede de benzer hata yapılmıştır:

e. “طریق وا آهین انبیا از میان بدر شو” (*Mahremnâme*, vr. 26a)

⁶² “Il a dit dans le rêve qu'il se montrait à certains musulmans, y compris Muhammad, pour [leur montrer la bonne] voie (? ki az rah bâshad).” Burada Kasimov “il” zamiriyle sakalları bitmemiş genç Hristiyan gençten bahsediyor. Orkhan Mir-Kasimov, “Le ‘Journal des Rêves’ de Fadlullah...”, s. 291 ve Farsça transliterasyonu s. 274.

⁶³ Clement Huart, *a.g.e.*, s. 51 ve Farsça transliterasyonu, s. 31.

⁶⁴ Hasan Hüseyin Ballı, *a.g.m.*, s. 20.

“Peygamberlerin **tekrar gelmesinin yolu** ortadan kalkmıştır.”

Huart “طریق وا آهین”i “**yol ve adet**” olarak çevirmiş ve “بدر”i muhtemelen “برد” diye okumuş olacak ki bunu da “reddedilmiştir” şeklinde çevirmiştir.⁶⁵

Kasimov da aynı minval üzere cümleyi şöyle çevirmiştir: “Peygamberler tarafından ihdas edilen **yol ve ritüeller reddedilecektir**”⁶⁶

f. چون مدعی ولدی از اولاد آدم ابو که خلیفهء زمانی و منصب خلافت او بنص صریح از وصی منصوص یا عن وصی الوصی و هلم جزاً ثابت نبو چون وصایت بعضی که در پردهء غیب بی و بو. (*Mahremnâme*, vr. 49b-50a)

“Adem’in evlatlarından biri olduğunu iddia eden kişi odur ki, zamanın halifesidir ve onun hilafet makamı açık bir nass ile vasiy olandan veya vasiyyin vasisinden veya **başka birinden** olması **sabit değildir** çünkü bazısının vesayeti gayb perdesi altındadır.”

Huart buradaki هلم جزاً (diğerleri) kelimesini niçin anlamına gelen چرا şeklinde okuduğu için çevirisinin sonunu: “Bazılarının vasîsi gayb perdesinde olduğunda niçin hak olduğu kabul edilmesin”⁶⁷ şeklinde çevirmiştir.

Bu tarz hataların listesi oldukça uzundur ve her bir çeviri için ayrı bir *errata* hazırlamak gerekir. Bu nedenle burada noktlayıp Gurgan lehçesinden kaynaklı problemlere bakalım.

V. Gurgan Lehçesinden Kaynaklı Hatalar

a. “خواو دین که تصوّر هیکی خیمهء از اورشیم هفت رنگ بچه عظمت و ستونهای خو.” (*Nevmnâme*, vr. 234b)

“Rüyada gördüm ki yedi renkli **ipekten** azametli bir çadır **tasavvur ediyordum**. Direklerini develer **çekemezdi**. Ve orada oturdum.”

Kasimov ise bunu şöyle çeviriyor: “Çadırın **melekî tasavvuru**, büyüklüğü nedeniyle benim **sakalımı** yedi renge boyadı. Sütunları o kadar

⁶⁵ Clement Huart, *a.g.e*, s. 51.

⁶⁶ Orkhan Mir-Kasimov, “Le ‘Journal des Rêves’ de Fadlullah...”, s. 233.

⁶⁷ “**pourquoi ne serait-il pas admis qu'il y a droit**, lorsque la curatelle de certains a été et est placée sous le voile du mystère?” Clement Huart, *a.g.e*, s. 84.

büyükü ki develer (aralarından) **geçemiyordu**. İşte orada ben yazmak için (oturmuştum).”⁶⁸ Bu çevirinin problemleri üzerinde duralım...

Bu rivayette geçen “هكى” (هكى şeklinde de yazılır) yardımcı fiili “yapıyordum, ediyordum” anlamında “كين” masdarının hikaye geçmiş zaman kipidir. Gurgan lehçesinde “هى” ön ekinin kullanımı standart Farsçadaki “مى”nin kullanımı gibidir. Dolayısıyla “تصوّر هيكى”, “tasavvur ediyordum” anlamına gelir. Bu kelime Kasimov’un okuduğu nüshada “ملكى” olarak yazılmıştır. Bunun neticesinde Kasimov, ibareyi “tasavvur-i melekî” olarak okumuş bu nedenle de ortaya “Çadırın melekî tasavvuru” gibi garip bir tamlama çıkmıştır hatta çevirmen bunu, hiçbir karine yokken, soru işaretiyle birlikte Hz. Musa’nın Hayme-i Mîâd’ı ile ilişkilendirmeyi teklif etmiştir.

Buradaki “اورشيم” kelimesi ise Gurgan lehçesinde (ibrişim yani ipek) anlamındadır. Kasimov bunu da “اوريشم” yani “o sakalımı” şeklinde okuduğu için “اورشيم هفت رنگ” yani “yedi renkli ipek çadır” şeklinde olması gereken ibareyi “çadırın melekî tasavvuru benim sakalımı yedi renge boyadı” şeklinde çevirmiştir.

Rivayetteki “نشيه كشان”, “çekemezler” anlamına gelir. Kasimov bunu “geçemiyordu” olarak çevirmiştir. Son olarak, “دره كو نيشتن” ise “orada oturdum” demektir. Kasimov ise “نيشتم” (Standart Farsçada نشستم) fiilini “نوشتم” olarak almış ve “yazmak için” diye çevirmiştir.

b. در خواو دين كه احساس كين كه در وقت ظهور كينه چون تفسير وادى آسه و چون علم “بمن يراسه.” (Nevmnâme, vr. 334b)

“Rüyada gördüm; **zuhur etme vaktinde** (olduğumu) hissettim. Çünkü tefsir **ortaya çıkıyor** ve ilim bana **geliyor**.”

Çevirmenlerimiz ise bunu şöyle çevirmişler:

Ballı: “Konular tefsir edilip **anlaşılmaya başlayınca ‘kin’in’?** ortaya çıkma vakti de gelecek. Zira ilim beni **anlamaya başlayacak**”⁶⁹

Kasimov: “Zuhur vaktinde tefsirin **nasıl verildiğini** ve ilmin bana **nasıl ineceğini** kavradım”⁷⁰

⁶⁸ Orkhan Mir-Kasimov, “Le ‘Journal des Rêves’ de Fadlullah...”, s. 280.

⁶⁹ Hasan Hüseyin Ballı, *a.g.m.*, s. 16.

⁷⁰ Orkhan Mir-Kasimov, “Le ‘Journal des Rêves’ de Fadlullah...”, s. 280.

Bu rivayeteki özellikle “کینه” ve “وادی آسه” kelimelerinin araştırmacıların kafasını karıştırdığı görülüyor. Gurgan lehçesinde کین kelimesi Farsçadaki کردن gibi çok yaygın kullanılan “yapmak, etmek” anlamındaki yardımcı fiildir. Gurgan lehçesinde fetha veya he harfi (bazen de ye harfi) standart Farsçadaki است yani “-dır, -dir” anlamındadır. Dolayısıyla bu örnekteki: در وقت ظهور کینه ibaresi, kelime kelime çevirecek olursak در وقت ظهور کردن است (Zuhur etme vaktindedir) anlamına gelir. Kasimov buradaki “کینه” kelimesini Gurgan lehçesindeki “nasıl” anlamına gelen “کامن” kelimesiyle karıştırmış gibi duruyor. Ballı ise bunu Türkçedeki gibi “kin” şeklinde düşünmüştür.

Diğer taraftan, ibaredeki “وادی آسه”, “ortaya çıkar” anlamındadır. “آسه”nin geçmiş, geniş ve istek kiplerinde anlam kaymalarına uğradığı da metinlerde görülmektedir. Dolayısıyla “چون تفسیر وادی آسه” ibaresi “Çünkü tefsir ortaya çıkar” anlamında iken Ballı bunu, “Konular tefsir edilip anlaşılmaya başlayınca”; Kasimov da “tefsirin nasıl verildiğini...” şeklinde çevirmiştir. Anlaşılan o ki Kasimov “وادی” yani “ortaya” kelimesini “دادی” (verdi) olarak okumuş ve buna pasif anlam yükleyerek çevirmiştir.

Son olarak یراسه de “geliyor” demektir ve “anlamaya başlayacak” veya “inecek” anlamları yoktur.

c. دین که بر پشتہء دو کوله خانہء بی و در اوہ دبستہ بین کہ مجد الدین چون واکى و چون “در آن واژ بستہ سید تاج الدین. (Nevmnâme, vr. 334b)

“Rüyada gördüm; İki tepe sırtında bir ev vardı, kapısı kapalı idi, Mecdüddin açtığında Seyyid Taceddin kapısını tekrar kapatıyordu.”

Bu rivayetin çevirisinde Ballı’nın “iki tepenin arkasındaki bir ev” cümlesini “küçük bir tepe üzerinde iki ev vardı” şeklinde çevirmesinden bahsetmeyeceğiz. Bu rivayette Gurgan lehçesindeki واژ yani باز (açık, tekrar) anlamına gelen kelime üzerinde duracağız. Rivayette “Mecdüddin açtığında, Seyyid Taceddin “در آن واژ بستہ” (onun kapısını tekrar kapatmış/kapatıyordu)” deniyor.

Ballı “در آن” yani “kapısını” kelimesini “orada” olarak çevirmiş bunun üzerine واژ بستہ yi de “gördüm” diyerek çevirisini bitirmiştir. “واژ بستہ”nin böyle bir anlamı yoktur. Eğer metinde در آن واژ بستہ denseydi, “açık olan o kapıyı kapattı” da diyebilirdik. Ancak mevcut durumda bu da mümkün değildir. Ballı’nın çevirisi tam olarak şöyledir: “Küçük bir tepe üzerinde de iki ev

gördüm. Onların kapıları kapalı idi. Meceddedin o kapalı kapılardan birisini **açtığında orada Seyyid Taceddin'i gördüm.**"⁷¹

d. بسم الله الرحمن الرحيم در خواب دین در روز در باکویه که خاتمه خدا در رودبار "d. استارباد دره کو حمام حمامیان بی بو و من در اندرون آخانه ایستاده بودم و بغایت در گرمی می گفتم با مردم که من آوردم که چرا هفت بار برین خانه طواف می باید و من آوردم برای شما که چرا دیم باین خانه دکن هفده رکعت نماز هنکو گذاردن و بغایت گرما و جمیع کلاپشت دار و نیزه و صف راست کین. "بغایت گرمی. (Nevmnâme, vr. 335a)

"Bismillahi'r-rahmâni'r-rahîm, **gündüz Bakü'de** rüyada gördüm ki; Allah'ın evi Esterabad nehrinde... Orada hamamcılarının hamamı varmış ve ben o evin içinde durmuştum, o sıcaklıkta insanlara diyordum ki: Ben bildirdim bu evin çevresini niçin yedi kez dönmek gerektiğini ve ben size bildirdim niçin **yüzü bu eve çevirip on yedi rekat namaz kılmak gerektiğini. Aşırı sıcaklık ve herkes yün elbiseli**, mızraklı ve düzgün saf tutmuş idi çok hararetle/aşkla."

Fazlullah "در خواب دیدم در روز در باکویه" (Gündüz, Bakü'de rüyamda gördüm) diye başlıyor rüyasını anlatmaya ancak Kasimov "Bir gece Bakü'de..."⁷², Ballı da "Bakü'de olduğum günlerde..." diye çeviriyor.

Ballı'nın "Bu evin etrafını niçin yedi kez tavaf ettiğinizi... Bu evin içinde niçin 17 rekat namaz kıldığınızı sizin için ben ortaya çıkardım" cümlesine bakalım. Gerçekte metinde "tavaf ettiğinizi veya namaz kıldığınızı" denmiyor, bunun yerine "چرا دیم باین خانه دکن... نماز" "هنکو گذاردن" (tavaf etmek gerektiğini, niçin yüzü bu eve çevirip...namaz kılmak gerektiğini) deniyor.

Son olarak, "و بغایت گرما و جمیع کلاپشت دار" (**Aşırı -bir- sıcaklık ve herkes yün elbiseli**) ibaresindeki گرما kelimesini bölen Ballı bunu "ما و جمیع" yani "**Biz ve herkes** kulapoşt (bele kadar olan yünden giysi) giymiştik" diye çevirmiştir.⁷³

e. در خواب دین در جزیره که آفتاب از مغرب ور آهی بی و هزانین که علامت قیامت و "e. ایمان کسی سود نکامه داشتن و دره شب خوشتنه دین بعجب وضع رو بطرف کین و شون و جمعی رو بآنکس کین و دره کو نیو. و کیا آکو حاضر بن و هیتن واتی که سید شمس الدین هیخوازه که واز آورد "بکره و در حال که آفتاب از طرف مغرب ور آهی بی... (Nevmnâme, vr. 335b)

⁷¹ Hasan Hüseyin Ballı, *a.g.m.*, s. 16.

⁷² Orkhan Mir-Kasimov, "Le 'Journal des Rêves' de Fadlullah...", s. 282.

⁷³ Hasan Hüseyin Ballı, *a.g.m.*, s. 18.

“Adada, rüyada gördüm ki güneş batıdan gelmişti. (Bunun) kıyamet alameti olduğunu ve kimseye (bu andan itibaren) imanın bir faydası olmayacağını biliyordum. O gece kendimi acayip bir vaziyette gördüm; yüzümü bir tarafa döndüm, gittim. Herkes yüzünü orada olmayan bir kişiye dönmüştü. Kiyâ orada hazır idi. **Birisi Seyyid Şemseddin’in**, güneşin batıdan geldiği bu durumda, **(güneşi) geri getirmek/döndürmek istediğini söyledi...**”

Ballı bu rüyanın ilk cümlesini “Cezire’de rüyada güneş batarken kendimi bir yolda gördüm.” diye çevirmiştir. Bu cümledeki “أفتاب از مغرب ور” ibaresine bakacak olursak, burada geçen “ور آهی بی”, standart Farsçadaki “بر آمده بود”a karşılık gelir ve “gelmişti” demektir. Ballı buradaki fiili “و راهی بی” şeklinde okumuş olacak ki “güneş batarken kendimi bir yolda gördüm” diye çevirmiştir.⁷⁴ Doğrusu; “Rüyada gördüm ki güneş batıdan gelmişti”dir.

Ballı aynı hatayı rüyanın sonunda da yapmıştır: “Bu esnada güneş batmak üzere idi. Yolda ben şu beyti okuyordum.” Burada da aynı şekilde Ballı’nın “ور آهی بی” ibaresini “در راهی” şeklinde okumuş olduğu görülüyor.

Kasimov’un da “Biri Seyyid Şemseddin’in özür dilemek istediğini söyledi”⁷⁵ şeklinde çevirdiği cümlede geçen “واز آورد بکره” fiilinin, standart Farsçada karşılığı “باز آورد”dir, anlamı “geri getirme”dir, “özür dilemek değil”. Ballı bunu, “Seyyid Şemseddin sizi çağırmak istiyor”⁷⁶ şeklinde çevirmiştir ki muhtemelen nüshalardan iki tanesinde kelime “واز آورد بکره” şeklinde yazıldığı için “واز آورد” kelimesini (...باز demektir) âvâz okumuştur. Ancak “واز آورد”in bile “çağırmak” gibi bir anlamı yoktur, zaten konunun siyak ve sibakıyla da uyuşmamaktadır.

f. در هزارگیری بودم در خواو هواتن در باب خدا که تو ظلم نکری و ظالم و جبر کننده نیا. “*Nevmnâme*, vr. 335b) (و مانند آ یعنی بی مثل و بی شریکا.

“Hezargeri’de idim ve rüyamda Allah bâbında (hakkında/kapısında) söylüyordum: ‘**Sen zulüm etmezsin, zalim ve cebr edici değilsin.**’ Ve bunun gibi (sözler), yani ‘**mislin yoktur ve ortağın yoktur**’.”

⁷⁴ Hasan Hüseyin Ballı, *a.g.m.*, s. 19.

⁷⁵ Orkhan Mir-Kasimov, “Le ‘Journal des Rêves’ de Fadlullah...”, s. 284.

⁷⁶ Hasan Hüseyin Ballı, *a.g.m.*, s. 19.

Gurgan lehçesi kurallarına “ظلم نكرى”, “تيا”, “بى شريكا”, 2. tekil şahıs çekimli kelimelerdir ve anlamları sırasıyla “zulm etmezsin”, “değilsin” ve “bî-şerîksin (ortağın yoktur)” şeklindedir.

Kasimov ve Ballı, buradaki 2. tekil şahıs çekimini gözardı etmişlerdir. Ballı çevirisinde “Sen zulüm yapma, Allah zalim değildir ve cebr etmez. Allah tektir, ortağı yoktur”⁷⁷ demiştir. Kasimov da bu son kelimeyi yani “بى شريكا”yı “bî-şerîkan” diye okumuş ve “ortaksız” diye çevirmiştir.⁷⁸ Oysa ismin sonuna gelen “ا”, “هستى” anlamındadır. Örneğin “تو قائل هستى”, “تو قائل” sen kailsin demektir.⁷⁹

بر طرف دست راست من اشتا که بروم هیشی تا ازو کو وا گردی و علی بتخت “g. “بزرگواری ور آری” (Nevmnâme, vr. 338a)

“Sağ tarafımda **dikilmiş** ki Rum’a **gidiyordu** oradan **geri döndü** ve Ali’yi büyük bir tahta **çıkardı**.”

Burada geçen “اشتا، هیشی، وا گردی، ور آری” fiillerinin anlamları sırasıyla: “dikilmiş, gidiyordu, geri döndü ve (üzerine) çıkardı”dır. Dolayısıyla bu cümlenin anlamı: “sağ tarafımda dikilmiş ki Rum’a gidiyordu oradan geri döndü ve Ali’yi büyük bir tahta çıkardı” şeklinde olmalıdır. Ballı cümlede geçen bazı fiilleri (ور آری ve وا گردی) kullanmamış ve zaman kiplerinde de keyfi bir tutum takınmıştır. Ballı’nın çevirisi şöyledir: “Benim sağ tarafımda **dikil**. Ben yürüdüğümde sen de benimle birlikte yürü ki Ali büyüklük tahtında daha da **yücelsin**.”

در شب چهارشنبه نهم ماه شوال سنه سنّة و ثمانین و سبعمانه دین که ناگاه بلب جوی که “h. “در باغ هشو آهین آو بغلبه و احساس جیحون یا دریا کین. (Nevmnâme, vr. 338b)

“9 Şevval 796 Çarşamba gecesı (rüyamda) gördüm ansızın bağda akan suyun başına geldim. O su (ırmağın su) galebe ile akıyordu/su o kadar çok geldi ki Ceyhun veya bir deniz gibi hissettim.”

Nisbeten uzun bir rivayetin bu ilk bölümünün çevirisinde Ballı şöyle yazıyor: “...kendimi ansızın bir bahçede bir derenin kenarında yürüyorken gördüm. Derenin suyu gayet bol idi. Ceyhun nehri sanki denize galip gelmiş gibi

⁷⁷ Hasan Hüseyin Ballı, *a.g.m.*, s. 19.

⁷⁸ Orkhan Mir-Kasimov, “Le ‘Journal des Rêves’ de Fadlullah...”, s. 285.

⁷⁹ Bu kullanımındaki örnekler için bkz. *Câvidânnâme-i Kebîr*, Millet Kütüphanesi, Ali Emîrî, Farsça, no. 1046, vr. 245b.

hissettim.”⁸⁰ Bu rüyada geçen “هشو” Ballı’nın çevirdiği gibi “yürüyen” değil şimdiki zamanda “gidiyor/akan” anlamındadır, ayrıca giden Fazlullah değil sudur, devamında da Ceyhun nehri denize galip gelmiyor, “su o kadar çok geldi ki Ceyhun veya bir deniz gibi hissettim” diyor.

Devamında şu cümle var: “و متوهم بين برای هلاکیت عیال و فرزندان و فرزندان “از طرف خانهء بهادر در بالای تودان. Bunu Kasimov, “Aile?, çocuklar ve Bahadır”ın evinin tarafındaki çocukların dut ağaçlarının üzerinde helak olmalarından korkuyordum.”⁸¹ şeklinde çevirmiş. Ancak, çocuklardan sonraki “atıf vav”ı iki cümleyi bir birine bağlamaktadır. Dolayısıyla bu kısmın önerdiğimiz çevirisi: “Aile ve çocukların öldüğü konusunda vehme kapıldım. Ve çocuklar Bahadır’ın evi tarafında dut ağaçlarının üzerindeydi” şeklindedir.

Rivayetin ilerleyen kısımlarında Fazlullah anlatıya şöyle devam ediyor:

خواجه بایزید دین که هواتی که امیر وقت ترخمی یا وقت مرحمتی چون خو آن باتی من زانین که جهان خراب بیی و آن خرابی از غضب خوی که علی. همین که خو واتی که وقت ترخمی یا مرحمتی مننه پنداران که آواز کی با خواستن که من آ کو حاضر بیان بالای آ جویهای سیاه بین اشتا بی (Nevmnâme, vr. 338b) من آ کو بیالا وشون.

“Hace Bayezid’i gördüm, şöyle diyordu: ‘Emir! Terahhum vakti midir yorкса merhamet vakti midir?’ O bunu söyleyince dünyanın harap olduğunu ve bunun onun yani Ali’nin gazabından olduğunu bildim. O (Hace Bayezid) ‘terahhum vakti midir yorкса merhamet mi’ dediğinde (Ali’nin) bana seslendiğini ve benim yanına gitmemi istediğini zannettim. O kara nehirlerin üzerinde ayakta durmuş idi ben oraya, yukarıya gittim.”

Bu kısmın çevirisinde Kasimov ve Ballı, cümlede “bu” kelimesi geçmediği hâlde özne olarak alıp “emir”i tamlamaya dahil etmişlerdir yani Kasimov: “**bu** terahhum veya merhamet zamanın emiridir.”⁸² derken Ballı da “**Bu**, vaktin emirinin affetmesi midir yahut vaktin mi merhametidir.”⁸³ şeklinde çevirmiştir. Oysa buradaki Emir, hitap kelimesidir ve cümle de soru cümlesidir. Zaten rüyanın devamında da aynı cümleye atıf yapıyor. Burada Ballı, “nehirin üzerindeki ağaçlara çıkmamı istedi” şeklinde çeviriyor ancak

⁸⁰ Hasan Hüseyin Ballı, *a.g.m.*, s. 28.

⁸¹ Orkhan Mir-Kasimov, “Le ‘Journal des Rêves’ de Fadlullah...”, s. 295.

⁸² Orkhan Mir-Kasimov, “Le ‘Journal des Rêves’ de Fadlullah...”, s. 296.

⁸³ Hasan Hüseyin Ballı, *a.g.m.*, s. 28.

muhtemelen “بین” (olmak, idi) kelimesinin “ağaç” olduğunu düşünmüş olacak... Kasimov’un ise aynı sayfada, اشنا بی (ayakta durmuş idi) kelimesini آشنا بی şeklinde yorumladığı anlaşılıyor zira bunu “bir dostu gördüm” şeklinde çeviriyor.

Rivayetin sonuna bakalım:

“منیا که خطاب کی در سخن در گمان گیتن که منہ بچہ نام خواندی باتن چون هوی واتی تو آ .”
 “که خوششته آدم هزانی باتن آری بجندی بندارین

“(Ali) Bana hitap ettiğinde ne ile hitap ettiği konusunda şüphe ettim ‘böyle mi diyorsun’ dedim, ‘sen kendisini Adem zanneden kişi değil misin’ dedi, ‘evet öyle zannediyorum’ dedim.”

Cambridge nüshasında بچه (ne ile) kelimesi yerine مجہ (ata) yazılmıştır.⁸⁴ Bu da diyalogun devamına uygun bir kelimedir. Bu durumda cümle, “Bana ata dediğini zannettim” şeklinde olacaktır. Ali de cevabında “Sen kendini Adem bilen değil misin” diye sorunca Fazlullah da “evet öyle zannediyorum/kabul ediyorum” diyor.

Ballı’nın bu kısmı “Sonra konuşma sırasında, sanki beni Allah’ın adıyla çağırdığı zannına kapıldım ve ne diyorsun? dedim.”⁸⁵ şeklinde çevirmesi, gerçeği yansıtmamaktadır.

i. در واقعہ دین کہ من هیورتن در رودخانه وضعی کہ درختہای کہنہ بسیار بی و عیبہ .“
 دین کہ خوی ہورتی آلتون بقہ از پس ہدوانہ کہ بگیریہ و پشیمانی بولایت ملک عز التین و ایمن وا
 ”ہمیان و ہمین کہ آ کو برسائی از آسمان سر بدر کین حور و ملائکہ و واتن اتقاق کین با عیسی...“
 (Nevmnâme, vr. 335b)

“Uyku ile uyanıklık arası bir hâlde nehirde gezdiğimi gördüm. Öyle bir durum ki çok yaşlı ağaç vardı ve bir köle gördüm, o da geziyordu, yakalamak için altın bir buk’a/ineğin arkasından koşuyordu. **Pişmanlıkla** Melik İzzeddin’in topraklarına (yani Bitlis tarafları) **gidiyordum** ki oraya ulaşınca gökyüzünden huri ve melekler görüldü. **İsa ile ittifak yaptığımı söyledim/yaptıklarını söylediler.**”

Bütünlüğün daha iyi görülmesi açısından mütercimlerin yaptıkları çevirileri alt alta koyup değerlendirmelerimizi öyle yapalım:

⁸⁴ Fazlullah, *Câvidânnâme*, Cambridge University Library, Ee.1.27, vr. 411b.

⁸⁵ Hasan Hüseyin Ballı, *a.g.m.*, s. 28.

Kasimov: “**Rüyada** (benim?) **bir tarafım** nehirdeydi, öyle bir yerde ki çok eski ağaç vardı. Ubeyd’i gördüm, o da **Nûn suresini okuyordu. Üzgün bir şekilde** kral İzzeddin’in bölgesine (ulaştım) orada barış ve güven buldum ve Huriler ve melekler gökyüzünde göründüler **ve İsa’(nın sözü) ile uyumlu bir şekilde konuşular.**”⁸⁶

Ballı: “**Vakıa’da** kendimi büyük bir nehirde iken gördüm. Orada pek çok büyük ve yaşlı ağaç vardı. Ubeyd’i **karpuz tohumu ekerken gördüm.?? Melik İzzeddin’in hükümdarlığından pişmandır** (memnun değildir). Bu esnada (Ubeyd) huri ve meleklerin gökyüzünden başlarını çıkarıp yardıma gelmelerini **istiyordu**. Ben de İsa ile ittifak ettiğimi söyledim.”⁸⁷

Öncelikle “vâkı’a” kelimesinin Ballı’nın yazdığı gibi özel isim, bir yer ismi? olmadığını veya Kasimov’un çevirdiği gibi rüya anlamına gelmediğini belirtelim. Vakıa, uyku ile uyanıklık arası bir hâldir; yakaza veya uyku hâlinde de görülebilir.

İkinci olarak bu rivayette geçen “هیورتن” kelimesi, Kasimov’un okuduğu gibi “هیورتن” ayrı iki kelime değildir. Hîver, Gurgan lehçesinde “bir taraf” demektir ve bu yüzden Kasimov “benim bir tarafım” şeklinde çevirmiştir. Oysa rivayetin devamında “هورتی” çekiminden bunun da هیورتن şeklinde 1. şahıs hikaye geçmiş zaman çekimli bir fiil olduğu görülebilir. Ancak Kasimov هیورتی (geziyordu)yi de سورتی (sure) olarak okumuştur. Bu kelimeyi سورتی okuduğu gibi devamındaki التون (altın) kelimesini de النون (el-nûn) okuyunca ibareyi “sure-i nûn” şeklinde çevirivermiştir. Sonuç olarak cümlelerin çevirisi şu şekle girmiştir:

“Ubeyd’i gördüm, o da **Nûn suresini okuyordu.**”

Oysa doğrusu “bir köle gördüm, o da **geziyordu**, yakalamak için altın bir buk’a/ineğin arkasından koşuyordu.” şeklindedir.

Ballı da “هدوانه” (koşuyordu) kelimesini “هندوانه” (karpuz) olarak okuduğu için aynı cümleyi “Ubeyd’i karpuz tohumu ekerken gördüm.” şeklinde çevirmiştir. Buradaki “عبیده” kelimesi de “Ubeyd’i” olarak tercüme edilebileceği gibi, Gurgan lehçesindeki belirtme eki ile “abîde” yani “kulu/köleyi” olarak da okunabilir. Kasimov ve Ballı birincisini tercih etmişlerdir.

⁸⁶ Orkhan Mir-Kasimov, “Le ‘Journal des Rêves’ de Fadlullah...”, s. 285.

⁸⁷ Hasan Hüseyin Ballı, *a.g.m.*, s. 20.

Diğer taraftan Kasimov'un "(Huri ve melekler) İsa ile uyumlu bir şekilde konuşular" şeklindeki çevirisinin de doğrusu: "İsa ile ittifak yaptığımı söyledim" veya "ittifak yaptıklarını söylediler"dir. 3. çoğul şahıs için de kullanılmaktadır. Ancak asıl sorun, اتفاق کین ittifak etmek ibaresindedir. Buradaki ittifak, Kasimov'un aldığı manada vefk, uygun anlamında değil, anlaşma anlamındadır. Rivayetin ikinci kısmından devam edelim...

و زانان خوشتنه که حسین آن و که زانان که من عیسی آن. و زانان که از جهان بدر
هشان بطرف دست راست و واتن که دنیی بعیسی و حسین بنماندی بئشمه ای کافران نکامه ماندن
عیسی از آسمان بیاسه دست بر بالای فرشته نهاده هرگاه که از نماز خیر بیاره که محمد از آسمان
"آوی پس عیسی بو که آهی بو." (Nevmnâme, vr. 335b-336a)

"Ve kendimi bazen Hüseyin bazen İsa biliyordum. **Dünyadan (ayrılıp Allah'ın) sağ tarafına gittiğimi biliyordum. 'Dünya, İsa'ya ve Hüseyin'e kalmadı, size hiç kalmayacak ey kafirler. İsa gökyüzünden, elleri meleklerin kanatlarında olduğu hâlde gelip, Muhammed'in gökten getirdiği namazdan haber verdiğinde İsa olduğu ve gelmiş olduğu bilinir' dedim/dediler.**"

Gurgan lehçesindeki هیشان, "gidiyorum, giderim" demektir. Burada atfı yapılan konu, Hz. İsa'nın bu dünyadan gidip Allah'ın sağ tarafında duruyor olmasıdır. Kasimov ise bunu "sağ taraftan bu dünyayı terk ettiğimi biliyordum" şeklinde çevirerek bambaşka bir şey söylemiştir.

Bundan sonraki بنماندی... نکامه ماندن "kalmadı ve kalmayacak" fillerinin kullanıldığı cümle "Dünya, İsa'ya ve Hüseyin'e kalmadı, size hiç kalmayacak ey kafirler." anlamında olması gerekirken, Kasimov tarafından "Bu dünya İsa ve Hüseyin'e **ait olacak, size ait olmayacak ey kafirler**"⁸⁸ şeklinde çevrilmiştir.

Son cümleye bakacak olursak... Burada temel olan bir şart cümlesi vardır. İsa'nın gelmiş olduğunu gösteren bir şarttır bu. Bu şart da Muhammed'in gökten indirdiği namazdan (yani namazın hakikatinden) haber verilmesidir. Kasimov ve Ballı bu şartı ortaya koymadıkları gibi metinle ilgisi olmayan bambaşka şeyler söylemişlerdir... Bilindiği gibi bir hadiste "İsa gökyüzünden elleri meleklerin kanatlarında olarak gelecek ve

⁸⁸ Orkhan Mir-Kasimov, "Le 'Journal des Rêves' de Fadlullah...", s. 285.

Şam'ın doğusunda beyaz minareye inecektir” deniyor.⁸⁹ Kasimov metinde hadise yapılan bu göndermeden farklı olarak “İsa gökyüzünden gelir, elini meleklerin kanadına koyar.” demiştir.

Devamında da Kasimov “Muhammed’in namazı semadan getirdiği söylenir, doğrusu şudur ki İsa gelmiştir.” demiş, Ballı da “İsa gökyüzünden eli meleğin kanatları üzerinde gelecek ve her yerde namazdan haber verecek. İsa’dan sonra Muhammed gökyüzünden gelecek” diyerek bağlamdan kopmuştur.

j. Fazlullah’ın fantastik bir hikaye gibi olan ilginç ve bir o kadar da yoruma açık olan diğer bir rüyasına bakalım...

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ دَر مَآهِ مَحْرَمٍ دَر شَبِّ یَكْتَنِیْهِ دَر بَیْسْتِ وَ چَهَارمِ اَزَنِ دَر مَتَخِیْلَهٗ “
مُنَى كِه مَن دَر شَهْرِی دَیْنِ وَ دَرِیْنِ شَهْرِ اَسْبِی دَبِی تَدِّ وَ تِیْزِ بَغَايْتِ خُو سَعَادَتِ وَ دَوْلَتِ اَزَنِ زَانَانِ دَر
خَوَاو” (Nevmnâme, vr. 335a)

“Bismi’l-lâhi’r-rahmâni’r-rahîm Muharrem ayının yirmi dördü, Pazar gecesi **tahayyülümde (rüyamda) şöyle idi ki** kendimi bir şehirde gördüm. Ve bu şehirde bir at vardı; oldukça seri ve hızlı. Rüyamda onun saadet ve devlet olduğunu biliyordum.”

Kasimov, bu kısımdaki “tahayyülümde (rüyamda) şöyle idi ki” ibaresini, “kendi öz benimden ayrılma kapısından geçerken”⁹⁰ şeklinde tercüme ediyor. Öncelikle cümlenin aslında “geçerken” gibi bir kelime olmadığını belirtelim. Kasimov’un kullandığı nüshada “از ره در متخیله منی” ibaresindeki “از ره” diğer nüshalarda “ازن” (Farsçası: اینچنین) şeklindedir ki anlamlı olan da bu şeklidir. Dolayısıyla aslında cümle “benim tahayyülümde şöyleydi” (اینچنین در) şeklinde çevrilmelidir. Ballı da aynı şekilde metinde olmayan “geçmek” fiilini kullanarak bu cümleyi “hayalimden şunlar geçiyordu”⁹¹ şeklinde çevirmiştir. Rüyanın devamına bakalım:

وَ هَزَانِیْنِ كِه خُو هِیْخَوَازَه كِه خُو شَتْتَه بَر دَر خَانَه بَجْنَه وَ مَن هَزَانِیْنِ كِه بَر دَر خَانَه مَن
”كلمه چین.

“**Kendini evin kapısına vurmak istediğini** biliyordum ve evimin kapısına vuracağını da biliyordum.”

⁸⁹ El-Albânî, *Fezâilu’ş-Şâm ve Dimeşk*, Riyad: Mektebetü’l-meârif, 2000, s. 61.

⁹⁰ Orkhan Mir-Kasimov, “Le ‘Journal des Rêves’ de Fadlullah...”, s. 283.

⁹¹ Hasan Hüseyin Ballı, *a.g.m.*, s. 18.

Kasimov ilk cümleyi "...Atın bir evin kapısını çalacağını/çarpacağını"⁹² biliyordum ve biliyordum ki benim kapımı çalacak/çarpacak." şeklinde çeviriyor.

Farsçada gelecek zaman خواستن yardımcı fiili ile yapılır. Örneğin "çalacak" derken خواهد زد denir. Ancak می‌خواهد بزند dendiğinde bu, "çalmak istiyor" anlamına gelir. Dolayısıyla rüya metninde geçen "خو هیخوازه که خوشتنه بر" "او می خواهد که خود را بر در خانه بزند" cümlesi standart Farsça ile "در خانه بجنه" anlamına gelir. Kasimov bu cümleyi çevirirken standart Farsça kurallarını da zorlayarak "bir evin kapısını çalacak" demiştir. Oysa Gurgan lehçesinde "çalacak" derken gelecek zaman yardımcı fiili olan "کامه" kullanılır; کلمه جین. Ballı ise "بجنه"yi "gelmek" olarak çevirmiştir. Her ne kadar atın kendisini kapıya vurmasından bu anlaşılabilir olsa da metnin devamından kastın ne "kapıyı çalmak" ne de basit bir "gelmek" olmadığı anlaşılacaktır. Rüyaya devam edelim:

من بپاهین در پس در خانهء خویشتن بیشتادم و دوش راست بر در وا نهین و چکوشی یا
مثل چکوشی در دست داشتن بآن نیت که آن اسب تند و تیز دونده بتیزی بیاسه بآن در من آ چکوش
"وضع بر در بجنائی از پس هزم بکره و وا کرده."

"Geldim ve evin kapısının arkasında durdum, sağ omzumu kapıya yasladım. Elimde çekiç veya onun gibi bir şey vardı; niyetim, o çevik ve hızlı koşan at hızla geldiğinde elimdeki çekici kapıya vurayım (açayım) at sıçrasın ve uysallaşsın, geri gelsin." Bu bölümün uzunca son kısmını Ballı şöyle tamamlıyor: "Elimde çekiç veya ona benzer bir şey vardı. O hızlı ve çevik at bana gelse diye aklımdan geçiriyordum."

"خو بپاهی و بأ چین و ان کردی و بر در بجی و درست پست بیبی یعنی تختهای در."

"O (at) geldi ve onunla (çekiçle kapıya) **vurdum, kapı açılmadı**. O (yani at) kapıya vurdu ve **doğrudan yere devrildi** yani kapının tahtaları."

Kasimov ise şöyle diyor: "O geldi ve (topuğuyla mı?) **vurdu geri dönmeksizin** (?). O kapıya vurdu ve **alçak olan şeyi asil hâle dönüştürdü** (*durust-i past gardîd*), yani kapının tahtalarını (dönüştürdü)."⁹³

⁹² Fransızcadada "frapper a la porte" her iki anlama da gelir. O yüzden iki şeklini de yazdık.

⁹³ Orkhan Mir-Kasimov, "Le 'Journal des Rêves' de Fadlullah...", s. 283.

Kasimov'un çevirisinde bir şeylerin yerine oturmadığı ortadadır. Örneğin burada, Kasimov'un "vurdu" diye çevirdiği kelimenin yani "جین" in doğru tercümesi "vurdum" dur. Ayrıca, Kasimov'un "geri dönmeksizin" diye çevirdiği fiil "وا نکردی" dir. Gurgan lehçesine ait bu kelimenin standart Farsçadaki karşılığı, Farsça transliterasyonda Kasimov'un yazdığı gibi " باز " değil, geçmiş zamanla "باز نگشت" dir. Ancak burada kast edilen "geri dönmedi" değildir, nitekim daha sonra atın geri döndüğünü görüyoruz. Buradaki ince nokta, metinde "وا نکردی" yi "باز نگشت" anlamında değil "وا نکردی (باز نشد)" yani "açık olmadı" diğer bir ifadeyle "açılmadı" anlamındadır. Hasılı aslı şudur: Fazlullah elindeki çekiçle kapıya vuruyor ancak kapı açılmıyor.

Kasimov'un bunun devamında kullandığı, "O kapıya vurdu ve alçak olan şeyi asil hâle dönüştürdü (*durust-i past gardîd*), yani kapının tahtalarını (dönüştürdü)" şeklindeki çevirisini de irdeleyelim. Burada Kasimov'un "durust-i pest gardîd" şeklinde okuduğu ve "alçak olanı asile dönüştürdü" diye çevirdiği ibarenin yani "و بر در بجى و درست پست بى" nin doğru tercümesi: "Kapıya vurdu ve (kapı) doğrudan yere devrildi" dir. "درست پست بى" ibaresini Kasimov standart Farsçaya çevirerek "*durust-i past gardîd*" şeklinde okumuştur ki bunun standard Farsçadaki çevirisi "*durust pest şod*" dur, izafet yoktur. Zaten yaptığı tercümede de "alçak olanı asile dönüştürdü" denilerek izafetin kattığı anlam verilmemiştir.

Ballı, çevirisinde tüm bu tartışığımız konuları bir cümle ile özetliyor: "Bu esnada o at geldi ve kapalı kapıya vurdu."⁹⁴

At kapıyı yıktıktan sonraki Fazlullah'ın anlatısına bakalım:

"و آتختهء آخرین در که از طرف پاشینه نیو وا شوی."

"Ve kapının eşik/menteşe tarafındaki son tahtası yoktu, (kapı) açıldı."

Kasimov bunu şöyle çeviriyor: "**Topuğunun** yanında bulunan son tahta açıldı." Burada Kasimov'un hatası, پاشنه kelimesinin ilk anlamı olan "topuk" kelimesini seçip bunun ata ait olmasını düşünmesidir. Farsçada پاشنه hiçbir durumda at için kullanılmaz. Burada پاشنه kapı eşiği/menteşesi anlamındadır.⁹⁵ Ballı ise fiilleri tam tersi bir kullanımla: "Kapının altında bir tahta **vardı** ve kapı **açılmıyordu.**" diyor.

⁹⁴ Hasan Hüseyin Ballı, *a.g.m.*, s. 18.

⁹⁵ Steingass şöyle veriyor tanımı: "the foot of a door, or that part which revolves in a socket, in the threshold or lintel, and serves the purpose of a hinge".

Rüyanın son kısmında da bazı noktalar muğlaktır:

و در حال یکی هواتی که اسکندر خبر دا بی که آ کس که دره خانه که این اسب که دولتی و
 “سعادت بر در بجنه فکر بت دنی در خاطر خنان بیان معنی که راه خو بجنه و مانع راه خو نیو.

“Ve o durumda biri: ‘İskender, devlet ve saadet (demek olan) bu atın gelip kapısına vurduğu evde olan **kişinin aklında kesme fikrinin olmadığını** haber vermişti’ dedi. Yani, onun yolunu keser (o yol keser?) ve onun yoluna kimse mani olmaz.”

Parantez içinde “at onun yoluna çıkar” şeklinde yaptığımız çevirinin nedeni Cambridge nüshasında derkenarda yazılmış olan nottur. Biraz muğlak olan bu ibareyi aydınlatan bu notta şöyle deniyor: “Ebedî devlet atı geçti ve onun dizginini tutmadılar ve geçip gitti.”⁹⁶

Tercümelere dönecek olursak, ibarede geçen “فکر بت دنی” ibaresindeki “تدارد” kelimesinin anlamını Kasimov “نیست” olarak veriyor⁹⁷ doğrusu “تدارد” (sahip değildir) şeklindedir. Buradaki “فکر بت”ü de “putperestlik fikri” olarak çeviriyor. Oysa cümlemin devamında “راه زدن، مانع راه” gibi ibareler vardır ve bu minvalde “بت” kelimesinin بُت (put) olarak değil, بَت (kesme, kat) şeklinde okunması bizce daha doğrudur.

Hal böyle olunca Kasimov’un çevirisi şu şekilde karşımıza çıkıyor: “(kapısı çalınan/vurulan kimselerin) **ruhları tüm putperestlik düşüncesinden soyutlanmıştır**. Yani, (böyle düşüncelerin) **yolu kesiktir ve yaşamazlar.**”

Ballı ise hiç bu tartışmalara girmeden, tartışmaya açtığımız kısmı, “...**o kişinin ilmi ve fikri çok büyüktür, lakin kendisi bu durumunun farkında değildir.**” şeklinde tercüme etmiştir ki orijinal metinde karşılığı yoktur. Sonuç olarak rüyanın tam tercümesini şöyle yapabiliriz:

“Bismi’l-lâhi’r-rahmâni’r-rahîm Muharrem ayının yirmi dördü Pazar gecesini tahayyülümde (rüyamda) şöyle idi ki kendimi bir şehirde gördüm. Ve bu şehirde bir at vardı; oldukça seri ve hızlı. Rüyamda onun saadet ve devlet olduğunu biliyordum. Kendini evin kapısına vurmak istediğini biliyordum ve evimin kapısına vuracağını da biliyordum. Geldim ve evin kapısının arkasında durdum, sağ omzumun kapıya yasladım. Elimde çekiç veya onun gibi bir şey vardı; niyetim, o çevik ve hızlı koşan at hızla geldiğinde elimdeki çekici kapıya

(vr. 407a) و له جَلَّ اسمه : سوار دولت جاوید در گذار آمد عنان او نگرفتند و در گذار برفت. ⁹⁶

⁹⁷ Orkhan Mir-Kasimov, “Le ‘Journal des Rêves’ de Fadlullah...”, s. 269.

vurayım (açayım) at sıçrasın ve uysallaşsın (ülfet olsun), geri gelsin. O (at) geldi ve onunla (çekiçle kapıya) vurdum, kapı açılmadı. O (yani at) kapıya vurdu ve doğrudan yere devrildi; yani kapının tahtaları. Ve kapının eşik/menteşe tarafındaki son tahtası yoktu, (kapı) açıldı. Ve o durumda biri: ‘İskender, devlet ve saadet (demek olan) bu atın gelip kapısına vurduğu evde olan kişinin aklında kesme fikrinin olmadığını haber vermişti’ dedi. Yani, onun yolunu keser ve onun yoluna kimse mani olmaz.”

k. Sufiyan Bağında Fazllullah’ın gördüğü uzunca bir rivayet vardır. Bu rivayetin sadece değerlendirmesini yapacağımız kısımlarını aktaracağız:

آن خوار دین که عُمر سلطانیہء بکشند بندهء جمعی برشوی بکشتن من و خویشتن تغافل و اساتہ با آلت حمّام عزیمت حمّام کی یعنی بحمّام هیشان و شه خواجه دره کز کاج هزارانی که دبی و ناگاہ قصد من بکنه و مُنه بکشه⁹⁸ و سر⁹⁹ من دین که جدا وا کند و ببند (Nevmnâme, vr. 336b)

“Rüyada Ömer-i Sultaniye’yi öldürmek istediklerini gördüm. Beni öldürmek için bir grup **gönderdi** ve ben buna aldırmadan o saat hamam aleti ile hamama yöneldim yani hamama gidiyordum ve biliyordum ki Şeh Hâce, kubbe tarafında idi ve ansızın bana kasedip beni öldürmek istiyordu. Başımı gövdemden ayırdıklarını ve götürdüklerini gördüm.”

Kasimov’un çevirisi şöyle: “Rüyada Ömer-i Sultaniye’yi öldürdüklerini gördüm. Onlar bütün adamlarını beni öldürmek için **gönderdiler. Kendi gafletim ölümdendi.** (kelime okunmamış) ölümü sonucunu çıkardım. Ansızın bana saldırdı ve öldürdü. **Allah’ın başımı kabul ettiğini (veya açtığını)...**”¹⁰⁰

Ballı ise aynı ibareyi şu şekilde çeviriyor: “...bir rüya gördüm. Ömer-i Sultaniyye’yi öldürmek istiyordular. Bir grup beni [de] öldürmeye niyetlendiler. **Ben bunu bilmeme rağmen bilmezlikten geldim. Birisi bana, hamam eşyalarını al ve Hâce’nin olduğu hamama git, dedi.** O an, bana kastetmek ve beni öldürmek istediklerini anladım. Beni bağlayıp başımı bedenimden ayıracaklardı.”¹⁰¹

Burada “برشوی”, “gönderdi” demektir. Metinde “حمّام” bildiğimiz Hamam iken Kasimov “جمّام” olarak okuduğu için “ölüm” olarak çevirmiş.

⁹⁸ بکشه : بکشته (ا، ک).

⁹⁹ سر : سره (ک).

¹⁰⁰ Orkhan Mir-Kasimov, “Le ‘Journal des Rêves’ de Fadlullah...”, s. 288.

¹⁰¹ Hasan Hüseyin Ballı, *a.g.m.*, s. 21-22.

Ayrıca, “سر من دین که جدا وا کند” “gördüm ki başımı ayırmak (istiyor)” kısmında Kasimov “جدا” kelimesini “خدا” okuduğu için “Allah başımı aldı/kabul etti veya açtı” şeklinde tercüme etmiştir. Fiiller, “جدا وا کند و ببند” Gurgan lehçesinde geçmiş zaman çekimli fiillerdir ve “ayırdılar ve götürdüler” anlamlarına gelirler. Bazı varyantlarda ببند şeklinde yazıldığından Ballı bunları istek kipinde kabul edip çevirmiştir: “beni bağlayıp başımı bedenimden ayıracaklardı”.

Bu rivayette aynı sayfada geçen diğer bir cümleye bakalım:

“هیخواستن که دعا بکران تا من زنده وا بان”

“Canlanmak için dua etmek istiyordum.”

Bu ibaredeki “وا بان”, “olayım” demektir. Kasimov bunu, “Canlı olduğum sürece dua etmek istedim”¹⁰² şeklinde çevirmiştir. Devamındaki

“زانان که واقع بکامه بین و من زنده وا کامان بین”

ibaresini ise Ballı “Ben bunun gerçekleşeceğini ve benim hayatta olduğumu ve bunu göreceğimi anladım”¹⁰³ şeklinde çevirmiştir. Oysa bu cümledeki “بین”, “görmek” fiilinin geniş zamanı değil, “کامه بین” (olacak), “کامان بین” (olacağım) anlamlarında gelecek zaman kipinde “ئندن” fiilinin Gurgan lehçesindeki karşılığıdır. Dolayısıyla tercümenin “gerçekleşeceğini ve canlanacağımı bildim” anlamında olması gerekirdi.

آسه پیره (پسره) بصفای عین و محض صفا دین و یکی اژه سه من بین و هی مولانا “**I.** کمال الدین استاد زانان هدین که منه خدا پوری هدی و غالب ظن ان بی که از مادر سلام الله بی و خیر (بغیر سلام الله بی). و من تصور هکن که خو قربان هنکو کین همازن تصور قربان سلام الله بی. (Nevmânâme, 334b) ”ابراهیم آنکه اژه وقت واز کسی نکی.

“**O üç babayı** göz aydınlığıyla ve tam bir huzurla (rüyamda) gördüm; Üçünden biri ben idim, diğerinin Mevlana Kemâleddin (olduğunu) bildim. Bana Allah’ın bir oğlan verdiğini görüyordum. Baskın bir şekilde şöyle zannettim ki (çocuk) Selâmullah’ın annesinden idi ve **Selamullah’ın doğum haberi idi**. Onu kurban etmem gerektiğini düşündüm aynen İbrahim’in kurban etmesi gibi ne var ki o vakitten beri tekrar kimse (oğlunu kurban işini) yapmadı.”

Ballı: “Tertemiz kalpli ve ihlâşlı **üç yaşlı adam** gördüm. O üç kişiden biri ben idim. Diğerinin de Mevlana Kemaleddin Üstad olduğunu sanıyorum.

¹⁰² Orkhan Mir-Kasimov, “Le ‘Journal des Rêves’ de Fadlullah...”, s. 289.

¹⁰³ Hasan Hüseyin Ballı, *a.g.m.*, s. 22.

Allah'ın bana bir oğlan verdiğini görüyordum. Zann-ı galibime göre o, Selamullah'ın annesinden idi ve [çocuk] **Selamullah'tan başkası değildi**. Ben, rüyada, bu zamanda İbrahim gibi çocuğunu kurban etmeyi düşünen kimse kalmadığından onu kurban etmem gerektiğini düşünüyordum.”¹⁰⁴

Bu rüyanın varyantlarından bir grubunda “پیره” diğer kısmında ise “پسره” kullanılmıştır. Bunlardan birincisi “پیر” Gurgan lehçesinde “پدر” (baba) anlamında gelir. Dolayısıyla “پیره”, Ballı'nın çevirdiği gibi “üç yaşlı adam” değil “üç babayı”dır. Kiyâ ve Kasimov'un kullandığı diğer varyanta göre de “üç çocuğu”dur.¹⁰⁵ Ancak konunun siyakında, “biri ben idim” dediğine göre “üç babayı” şekli daha doğrudur.

Gurgan lehçesi ile ilgili hatırlatmak istediğimiz diğer bir nokta “ان” kelimesinin konulan kesre veya fetha hareketine göre “این” veya “آن” anlamına geldiğidir. Dolayısıyla hareke konulmadığı durumlarda çevirilerde ortaya çıkabilecek farklılık tabii karşılanmalıdır. Varyantlardaki diğer önemli bir fark da, neşrimizde gösterdiğimiz üzere, “خبر سلام الله بی” ve “بغیر سلام الله بی” şekilleridir. Birincisi “Selamullah'ın haberi idi”, ikincisi de “Selamullah'tan başka (bir çocuğun doğum) haberi idi” şeklinde ifade edilebilir. Ballı'nın “[çocuk] Selamullah'tan başkası değildi” tercümesi bu ihtimallerin dışında kalmaktadır.

Sonuç

Elimize ulaştı Gurgan lehçesiyle yazılı metinler çok sınırlı sayıda olsa da bu metinlerin özellikle *Câvidânnâme*, *Muhabbetnâme* ve *Mahremnâme*'nin Hurufilik felsefesi ve tarihi açısından önemi yadsınamazdır. Yapılan tercümelere baktığımızda, bu metinlerin bugüne kadar doğru bir şekilde okunup anlaşıldığını söylemek hayli güç... Bundan dolayıdır ki Hurufilikle ilgili temelsiz bir çok bilgi hâlâ tedavülde.

Sadık Kiyâ'nın hazırladığı Gurgan lehçesi sözlüğü bu alanda yapılmış en önemli çalışmalardan biri ve önemini hâlâ koruyor. Elimizde böyle bir sözlük bulunmasına rağmen, Gurgan lehçesinin gramer özellikleri, zaman kiplerinin aynı anda birden çok anlama gelmesi, nüshaların yanlış okunması, Gurgan lehçesinde bir kelimenin standart Farsça bir kelime imiş

¹⁰⁴ Hasan Hüseyin Ballı, *a.g.m.*, s. 16.

¹⁰⁵ Orkhan Mir-Kasimov, “Le ‘Journal des Rêves’ de Fadlullah...”, s. 281; Kiyâ, *a.g.e.*, 338.

gibi veya tam tersi yönde okumalar bu lehçede yazılmış olan metinlerin anlaşılmasını ve dolayısıyla çevirisini güçleştirmektedir.

Fazlullah'ın rüyalarını yazdığı, yer yer hatırlatıcı notlar şeklinde yazılmış, devrik, eksik cümlelerden oluşan *Nevmnâme*'nin tashih edilmiş, son hâli verilmiş bir metin olduğu zannıyla onu anlamlı bir bütün hâline sokma gayreti de çoğu zaman mesnedsiz eklemelerin yapılmasına neden oluyor.

Gurgan lehçesiyle yazılmış diğer metinlerin çevirisinin ise daha sağlıklı olmasını beklemek zorundayız. Yukarıda bahsettiğimiz Gurgan lehçesinden kaynaklı nedenler bir yana, araştırmacıların standart Arapça ve Farsça ibarelerde dahi hatalar yapmaları bu beklentileri boşa çıkarmaktadır. Clement Huart, her ne kadar modern dönemde bu sahada araştırma yapmış ilk müelliflerden ise de, Arap ve Fars Edebiyatı tarihçisi olduğunu da unutmuyarak, yaptığı çevirilerdeki hataların bir kitap oluşturacak kadar çok olduğunu söylemeliyiz.

Bu sahadaki boşlukların ve yapılan hataların nesilden nesile onarılarak bu metinlerin en doğru hâlleriyle okuyucuya ulaşacağı günler muhakkak gelecektir. Biz ve bizden sonraki araştırmacılara bu makalede zikredilenlerin yol göstereceğine inanıyorum.

KAYNAKÇA

?, *Lugat-ı Esterabadî*. Bibliotheque Nationale, Persian 24, vr. 81b-86a; Millet Kütüphanesi, Ali Emîrî, Farsça, no. 1054, vr. 0a-0b; Millet Kütüphanesi, Ali Emîrî, Farsça, no. 1039, vr. 86b-90b; Milli Kütüphane, Adnan Ötügen İl Halk Kütüphanesi, no. 502, vr. 476b-484a; Basel Üniv. Küt, Tschudi, vr. 451b-454b.

Aliyyü'l-A'lâ, *Mahşernâme*. Millet Kütüphanesi, Ali Emîrî, Farsça, no. 1019.

Ballı, Hasan Hüseyin. "Fazlullah Hurûfi'nin 'Nevmnâmesi' (inceleme, metin, tercüme)", *Mezhep Araştırmaları*, VIII/2 (2015), ss. 7-42.

El-Albânî, Muhammed Nâsırüddin. *Fezâilu's-Şâm ve Dîmeşk*. Riyad: Mektebetü'l-meârif, 2000.

Fazlullah. Nevmnâme. Universitätsbibliothek Basel, M VI 72.

Fazlullah. Câvidânnâme-i Kebîr. Millet Kütüphanesi, Ali Emîrî Farsça, no. 1046 nüshası kullanılmıştır.

Fazlullah. Câvidânnâme-i Sağîr. Millet Kütüphanesi, Ali Emîrî Farsça, no. 1000

Gölpınarlı, Abdülbaki. Hurûfîlik Metinleri Kataloğu. Ankara: TTK, 1989.

Huart, Clement. Textes Persans Relatifs a la secte de Hurufis. London: E.J. Brill, 1909.

Kiyâ, Sadık. Vâjenâme-i Gurgânî. Tahran: İntişârât-ı Dânişgâh-ı Tahran, h.ş. 1391, s. 76.

Mir-Kasimov, Orkhan. “Le ‘Journal des Rêves’ de Fadlullah Astarabadi: Edition et Traduction annotée”, *Studia Iranica* 38 (2009), ss. 249-304.

Mir-Kasimov, Orkhan. “Notes sur deux textes Hurûfî: le Jâwdân-nâma de Fadlullâh Astarâbâdî et l’un de ses commentaires, le Mahram-nâma de Sayyid Ishâq”, *Studia Iranica* 35/2 (2006), ss. 203-235.

Seyyid İshak. Mahremnâme. Millet Kütüphanesi, Ali Emîrî, Farsça, no. 1031.

Usluer, Fatih. Câvidânnâme; Dürr-i Yetîm isimli Tercümesi. İstanbul: Kabalıcı, 2012, s. 379.

Usluer, Fatih. Hâbnâmeler. Çorum: Kut, 2020.

----- Araştırma makalesi -----

MEHMET ÂKİF ERSOY'UN YAKIN ÇEVRESİNDEKİ ÖNEMLİ SİMALAR

Aliye USLU ÜSTTEN*

Öz

Mehmet Âkif Ersoy'un düşünceleri ile milletin değerlerini kaynaştırması, onu yaşadığı dönemin sanatçılarından ve aydınlarından ayıran özelliklerinin başında gelir. Toplumda ulusal kimliğin inşasında bu derece etkili ve başarılı olması, onun toplumun bir bireyi olarak hikemi olduğu kadar samimi bir üslup kullanmasının sonucudur. Âkif'in yakın çevresini tanımak, aynı zamanda onu besleyen kaynakları da tanımak demektir. Onun hayatının farklı dönemlerine şahit olmuş ve onunla dostluk etmiş şahsiyetler gerek Mehmet Âkif'in hayatında gerekse toplumun nezdinde önemli bir yere sahiptir. Âkif'in duygu ve düşünce dünyasında yer etmiş, onu etkilemiş olan bu isimler, onun çocukluğundan itibaren ele alındığında ilk sırada kendisini yetiştiren ailesi gelir. Âkif'in hayatına giren muhibbi-i aziz dostları arasında ise Abdürreşid İbrahim, Ömer Ferid Kam, Babanzâde Ahmed Naim, Said Halim Paşa, Tahir Olgun, Hasan Basri Çantay, Mahir İz, Eşref Edib Fergan, Fatin Gökmen, Süleyman Nazif, Mithad Cemal Kuntay, Kuşçubaşı Eşref, Yozgatlı İhsan Efendi gibi isimler vardır. Bu nedenle Âkif'in dostlarını tanımak, onu böylesine önemli isimlerle aynı mefkûre etrafında birleştiren nedenleri de ortaya koyacaktır.

Anahtar Sözcükler: Mehmet Âkif Ersoy, edebî çevre, dostluk, mefkûre.

* Prof. Dr., Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler
Eğitimi Bölümü, Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı.
e-posta: aliyeuslu@gazi.edu.tr
ORCID: 0000-0002-2937-6154

Geliş/Received: 23 Nisan 2022 / 23 April 2022

Kabul/Accepted: 20 Eylül 2022 / 20 September 2022

DOI: 10.53372/turkoloji.1107923

IMPORTANT FACES IN THE NEARBY ENVIRONMENT OF MEHMET ÂKİF ERSOY

Abstract

The integration of Mehmet Akif Ersoy's thoughts with the values of the nation is one of the main features that distinguishes him from the artists and intellectuals of his period. The fact that he is so effective and successful in the construction of national identity in the society is the result of his use of a sincere style as an individual of the society. Getting to know Akif's close environment also means getting to know the sources that feed him. The figures who witnessed different periods of his life and became friends with him have an important place both in Mehmet Âkif's life and in the eyes of the society. When these names, which have taken place in Akif's world of feelings and thoughts and have influenced him, are taken into consideration since his childhood, his family who raised him comes first. Abdürreşid İbrahim, Ömer Ferid Kam, Babanzâde Ahmed Naim, Said Halim Pasha, Tahir Olgun, Hasan Basri Çantay, Mahir İz, Eşref Edib Fergan, Fatin Gökmen, Süleyman Nazif, Mithad Cemal Kuntay, Kuşçubaşı Eşref, İhsan Efendi from Yozgat are among the beloved friends who entered Akif's life. For this reason, getting to know Akif's friends will also reveal the reasons that unite him around the same ideal with these important names.

Keywords: Mehmet Akif Ersoy, literary environment, friendship, ideal.

Giriş

Mehmet Âkif Ersoy, İstiklâl Marşı'nın münevver şairi; edib, tabip, sporcu kimlikleri yanında mûsikîşinas, sanatsaver kimliğiyle de çok yönlü bir şahsiyet olduğunu gösterir. Bu yönleriyle birleştirici tarafı da vardır. Neyzen Tevfik, Süleyman Nazif gibi kendi yaşam biçimine zıt dostları da vardır. Mehmet Âkif Ersoy, tüm bu özelliklerinin yanı sıra manevi bir kahramandır.

Milletlerin tarihinde böylesine önemli yeri olan şahsiyetlerin yakın çevresini tanımak, onları besleyen kaynakları da tanımamızı ve anlamamızı sağlar. Hayatının farklı dönemlerinde farklı şekillerde şairi etkilemiş olan bu isimler çocukluklarından itibaren ele alındığında ilk önce onları yetiştiren ailelerinden bahsetmek gerekir.

Müderris bir babanın oğlu olan Âkif, dinî ilimleri ve sanatı “*hem babam hem hocam*” dediği babasından öğrenir. İlimde gösterdiği başarı, aynı zamanda şairin çok yönlü kişiliğinin de temelini oluşturur. Mithat Cemal, onun seciyesini oluşturan üç şeyin “*yaşadığı Kur'an'lı ev, pehlivanlı*

mahalle ve müspet ilimli mektep” olduğunu söyler (Kuntay, 2001a: 197-208).

İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Son Asır Türk Şairleri* adlı eserinin “Akif Bey” maddesinde Tahir Efendi hakkında şu bilgileri verir (1988: 91):

Pederimin üstatlarından ve rical-i ilmiyeden Kırşehirli Hoca Mahmut Efendi merhum, en faziletli mezunlarından olan Tahir Efendi’yi çocukluk günlerimizde öğretmenliğimize seçmişti. ... Yakacak’taki sayfiyemizin bir dairesinde ikametle bizi müstefit ederdi. Sâlih, fâzıl, vefî, sahî, âlicenap, mürüvvetkâr, müstakîm bir üstad-ı kâmil idi.

Hadîdülmizac, seriülnfial olduğu halde bizi hiçbir suretle incitmedi. Aslen Buharalı olan refikası da güzel ahlak sahibi muhterem bir hanımdı. Cenab-ı Hak ikisini de mazhar-ı rahmet buyursun.

Süleyman Nazif, Akif’te gördüğü yüksek ahlakın babasından intikal ettiğini, oğluna verdiği terbiyeden Tahir Efendi’nin sağlam bir inanışa sahip olduğunu belli olduğunu söyler. Mehmet Akif mahiyetinde büyük bir şairi, ancak böyle bir baba cihana getirebilir (1991: 8).

Babasından sonra ilk sırada gelen isim Ali Şevki Hoca’dır. Ali Şevki Hoca, Âkif’in babası İpekli Tahir Efendi’nin talebesidir. Mithat Cemal Kuntay, Köse İmam karakterinin Ali Şevki Hoca olduğunu belirtir. (Kuntay, 1986a: 55). Safahat’ta Asım kitabında eserin bir muhavere den ibaret olduğunu ve eşhâs-ı muhavere de geçen Köse İmam’ın “*Merhum Hoca Tâhir efendi’nin şâkirdlerinden*” olduğunu söyler. Asım’ın da Köse İmam’ın oğlu olduğunu yazar. (Ersoy, 2006: 337).

Mehmet Âkif’in kendisine müstakil bir şiir yazdığı ve

“İlmi az, görgüsü çok, fitratı yüksek imam

Tanırım ben ki hayâtında tanıtımtı babam”

Sırp Mektebi’nde tarih muallimi olan Köse İmam, fitratı yüksek, yaşadığı mahallenin her şeyini bilen, burada yaşayan insanlara yardım etmek isteyen, onların hayatlarını kolaylaştıran; devrin iktidar makamındakilerinin baskılarına karşı direnen, doğru bildiğini söylemekten çekinmeyen, güçlünün değil haklının, adaletin, helal kazanan yanında olan, ahlâklı insan olmanın erdeminin bilincinde, korkuya kapılmadan gerçeği muhatabının yüzüne söyleyebilecek bir karakter sağlamlığına sahip ve tıpkı Ali Şevki Hoca gibi sert, açık sözlü ve zaman zaman da asabi bir kişidir (Anar, 2017a: 133).

İnsanın hatasını yüzüne vururken “edebiyatta çeşitli telmihler, mecazlar, sanatların bulunduğu” bilmeyen, kişinin yüzüne söyleyecek bir kusur bulamadığı zaman da azarlar bir ses tonuyla konuşan Ali Şevki Hoca’nın

Âkif'in şiiirlerini beğenmediğini bile açık açık söyleyecek kadar dürüst ve açıksözlü olması Akif'in ona değer vermesinin en önemli nedenlerinden olarak düşünülebilir (Anar, 2017b: 131).

Mehmet Âkif'in şahsiyeti üzerinde derin bir tesir bıraktığı hususunda bütün yazarların müttefik olduğu kişilerden biri de Hersekli Hoca Kadri'dir. Hocanın ders verdiği rüştiyelerinden biri de Fatih Merkez Rüştiyesi'dir.

Âkif, 63 yıllık ömründe (1873-1936) I. Meşrutiyet, II. Meşrutiyet'in ilanı, İttihat ve Terakki'nin ortaya çıkışı ve iktidarı II. Abdülhamid dönemi, 1911'de Trablusgarp, 1912'de Balkan Savaşları, 1914'te I. Dünya Savaşı ve sonrasını gördü. Bu dönemlerde verilen mücadelelere ve yapılmak istenen yeniliklere bizzat şahit olmuş, eserlerinde bunları anlatmaya çalışmıştır.

Âkif, çevresindekilere "*kendini unutan şair*"dir. Kendi duygularını bir kenara bırakıp insanların derdini dert edinmiştir (Can, 1939: 570-573). Tahirü'l-Mevlevi Âkif'i "*sade bir nâzım değil, kabul edişimizden kendisine gelinceye kadar aruzu bütün Divân ve Tanzimat şairlerinden iyi kullanmış yegâne bir üstaddı*" sözleriyle takdir eder. Âkif'in şairlerin en büyüğü sayılmasa bile şüphesiz ki en büyüklerinden olduğunu söyler" (Olgun, 1939: 569).

"*Rahmetle anılmak, ebediyet budur amma. / Sessiz yaşadım, kim beni, nerden bilecektir?*" diyen Âkif kendisi gibi mütevazı kişilerle dost olmuş, hem dostlarına yararlı olmuş hem de onlara bir şeyler öğretmiştir.

Âkif'in muhibbi-i aziz dostları arasında Abdürreşid İbrahim, Ömer Ferid Kam, Babanzâde Ahmed Naim, Said Halim Paşa, Tahir Olgun, Hasan Basri Çantay, Mahir İz, Eşref Edib Fergan, Fatin Gökmen, Süleyman Nazif, Mithad Cemal Kuntay, Kuşçubaşı Eşref, Yozgatlı İhsan Efendi gibi isimler vardır.

Ahmed Naim, "*Sormazsan mâlûmatını söylemeyen*", "*dinlemesini bilen*", "*sözü senet teşkil eden*" güvenilir adam özellikleriyle Mehmed Âkif'in "*ashaptan sonra en sevdiği kişi*"dir. Onun ölümü üzerine Mehmed Âkif, "*Naim'in vefat haberi üzerime dağ gibi yıkıldı.*" diyerek üzüntüsünü dile getirirken aynı zamanda onun kaybının büyüklüğüne de işaret etmiş oluyordu. (Çakan, 1991: 375).

Âkif'in Ahmed Naim'i bu kadar sevmesinin nedeni "*samimiyet, vefa*" gibi meziyetlerinden başka Naim'in "*İslam ve Garp medeniyetlerine ait derin vukufu*"dur. Naim, Âkif'in hayatı boyunca aradığı, özlediği garp ciddiyeti ve tecrübesiyle kuşanmış ama itikadından, imanından, dinî hüviyet ve aidiyetinden şüphesi olmayan, ehl-i ilim ve irfan olmaktan başka ehl-i ibadet de olan ideal Müslüman münevverin misali hatta timsali idi." (Samsakçı, 2021: 80).

Balkan Savaşı sırasında Mehmet Âkif'le Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin çalışmalarına katılan Hüseyin Kazım Kadri, yayımladığı kitaplarda Şeyh Muhsin-i Fani (ez-Zâhiri) ismini kullanmıştır. Dostlukları Beylerbeyi'nde oturduğu sıralara rastlar. Hüseyin Kazım'ın zekâsı, derin bilgisi, ahlâkı ve nükteci yönleriyle sohbetlerin sevilen simalarındandır. Aynı zamanda Âkif'in de çok sevdiği bir insandır. Benzer yönleri Hüseyin Kazım'ın da ona muhabbetini artırır (Eşref Edib, 2011: 282-285).

Âkif, bir dönem Hüseyin Kazım Kadri'nin kızı Rikkat Hanım'a özel ders verir. Hatta bir gün “*Görülecek adamdır.*” diyerek Mahir İz'i Hüseyin Kazım'ın evine götürür (İz, 1990: 140-141).

Mehmet Âkif'in Ankara yıllarında da sık sık Taceddin dergâhına giderek onu ziyaret eder (Eşref Edip, 2011: 142). Dostlukları sadece sosyal hayatla sınırlı değildir, edebî yönden de birbirlerine katkıda bulunurlar. Âkif, Hüseyin Kazım'ın Büyük Türk Lügatı'ndan “*her zaman ve her yerde büyük takdirle*” bahsettiğini söyler (Eşref Edib, 2011: 284) Nitekim Mısır'dan beraberinde getirdiği dört kitaptan bir tanesi Hüseyin Kazım'ın Lügatı'dır. Hüseyin Kazım da Âkif'in eserlerin hazırlanmasındaki katkılarını şöyle anlatır: “*Eğer Âkif'le Hâmid'in eserleri olmasaydı, birçok kelimelere şevâhid bulmakta izhar-ı az edecektim.*” diyerek onun dile ne derece hâkim olduğunu ve kelime dünyasının zengin olduğunu vurgular. (Eşref Edib, 2011: 465). Büyük Türk Lügatı'nda Âkif'in şiirlerine yer verir, aynı zamanda eserlerinde Âkif'ten alıntılar yaparak onun fikirleriyle görüşlerini destekler (H. Kâzım Kadri, 1927). Birçok yönden birbirlerine benzeyen Âkif ve Hüseyin Kazım, çok yönlü kişilikleriyle öne çıkmışlardır.

Çocukluk ve gençlik yıllarını Âkif'le birlikte geçiren ve kendisine derin muhabbet duyan İbnülemin Mahmut Kemal İnal, Âkif'in ölümünden ancak iki yıl geçtikten sonra yazı kaleme alır. Bunu sebebini müteessir olması ve bîtarafâne düşünemeyişi olarak açıklar (Olgun, 1939: 566-567).

İbnülemin Mahmud Kemal İnal, edebiyat tarihçisi yazar ve şair, mesnevihân, semâzen, başmuharrir, müderris, kitapçı, muallim olmak üzere Âkif gibi pek çok vasfa sahiptir. Âkif'in Baytar Mektebinden yeni mezun olduğu dönemlerde Âkif'in yazdığı “Kadar” redifli gazelinden ismini öğrenir. Bu şiirin yayımlanmasından yaklaşık altı yıl sonra Ticaret ve Ziraat Nezaretinde yolları kesişir. Sonrasında hemen her gün görüşürler ve Âkif pek çok dostunu yönlendirdiği gibi İbnülemin Mahmud Kemal İnal'ı da teşvik eder. Pek çok yazısı Sebülürreşâd'da yayımlanır. Sonraki yıllarda yaptığı tercümelemlerle ilgili “*Ben Türkçeyi çevirdiğim yazılarda kelime değil, söz nakletmeyi ve tercüme kokusu barındırmamaya çalışmayı Âkif'ten öğrendim dersem hakikati söylemiş olurum.*” der. (Olgun, 1939: 567-568).

Kuşçubaşı Eşref Bey, Mehmet Âkif'in bir dönem birlikte görev yaptığı dostlarından. Âkif, 1915'te Kuşçubaşı Eşref Bey'le Beyrut'a geçerek Arap Yarımadası'nı dolaşır. Osmanlı Başkumandanlığı gizli haber alma örgütünde Arap masasını yöneten Sâlih eş-Şerife't-Tunûsi de vardır. (Hiçyılmaz, 1979: 50). Necid bölgesine yapılan bu seyahat dört buçuk ay sürer. (Eşref Edib, 1939: 45). Şerif Hüseyin'in İngilizlerle anlaşmasının ve ayaklanma hazırlığında olduğunun anlaşılması üzerine Necid Meliki İbn-i Reşid'in görevini kazanmaya çalışırlar. Bu sırada Âkif, Çanakkale zaferini yine Eşref Bey'den öğrenir. Kuşçubaşı Eşref, Mehmet Âkif'in "*parlak çöl gecesinde*" sabahladığını, istasyon binasının arkasındaki hurmalıkta "*içli, derin hıçkırıklarla*" ağladığını anlatır. Sabahleyin Çanakkale Şehitleri için yazdığı destanın olduğu kâğıdı Eşref Bey'e uzatır. "*Sabahleyin, vazifesini tamamlamış fanilerin pek az kula nasib olan rahatlığıyla yüzüme derin derin baktı: Artık ölebilirim Eşref.*" dedi. "*Gözlerim açık gitmez.*" (Kutay, 1992: 88-90).

Eşref Edib'den Emin Ersoy da anılarında bahseder. İstanbul'dan Ankara'ya ulaşım Eşref Bey'le buluştukları günü anlatırken "*Bu zât Mehmet Âkif'in dostlarından ve sevdiği arkadaşlarındandır. Harb-i Umumi'de Necid çöllerinde de develer üzerinde uzun boylu arkadaşlıkları vardır.*" der. (E. Ersoy, 2006: 32). Eskişehir'de de Eşref Bey'in evinden kaldıklarını anlatır. Âkif'in Mısır'da olduğu dönemde ise Eşref Bey Girit'tedir. Oradan çok az kişiye mektup yazan Akif, Eşref Bey'e "*İki gözüm, Eşref'im*" diye hitap eder. (Günaydın, 2009: 74-75). Âkif'in bu derece yakınlık duyduğu Eşref Edib, onun dert ortağı aynı zamanda dava arkadaşıdır.

Mehmet Âkif Ersoy, Millî Mücadele döneminde pek çok şehirde vaazlar vermiş olmasına rağmen Mısır'a gidişine kadar başkent Ankara, yaptığı çalışmalarla önemli bir yere sahip olmuştur. Tâceddin Dergâhı, Mehmet Âkif Ersoy'un Ankara'ya gelişinden önce de dinî bir toplanma merkezidir. Ancak Âkif'in Ankara'ya gelişiyle sadece dinî meselelerin değil, millî meselelerin de konuşulduğu bir mekân hâline dönüşür.

Eşref Edib, Âkif'in Ankara günlerini anlatırken: "*O ne samimi günlerdi. Dergâh dergâh olalı böyle günler görmemişti. Dergâh âdeta edebiyat ve mûsikî merkezi olmuştu. Üdeba gelir. Ehli ilim gelir, sanatkârlar gelir, şüirler okunur, ilmi musâhabeler olur, sazlar çalınır, neyler üflenir, ilâhiler, gazeller söylenirdi.*" (1939, C. I, s. 70). Âkif, eserlerini bu dergâhta kaleme alırken bir taraftan da mûsikî ile iç içedir. Buradaki odasında Münir Bey, Sarıyerli Hilmi Bey, Basri Bey, Hayreddin Bey gibi mûsikîşinas dostlarıyla bir araya gelerek şarkılar, ilahiler söyler (Öksüzoğlu, 2021, s.51)

Dergâh, zamanla âdeta bir edebiyat mahfiline dönüşmüştür. Orada toplanan isimler; Yusuf Hikmet Bayur, Eşref Edib, Hasan Basri Çantay,

Sâmih Rifat, Hüseyin Kâzım Kadri, Yusuf Akçura, İsmail Habib Sevrük, Mahir İz, Hüseyin Suat Yalçın'dır (Tonga, 2019, s. 67).

Tâceddin Dergâhı, aynı zamanda Âkif'in Safahat'ın altı bölümünü (Asım), Bülbül ve Süleyman Nazif için yazdığı şiirleri tamamladığı mekân olmuştur. İstiklâl Marşı şiirinin Meclis'te görüşüldüğü günlerde Âkif ve ailesi Tâceddin Dergâhına yakın bir yerden kiraladıkları bir konağa taşınırlar. Âkif'in ailesinin Kastamonu'dan Ankara'ya, Ankara'dan Kayseri'ye gidişi sırasında yanlarında önemli bir kişi vardır. O da Bolulu Halil Ağa'dır. (Gürel, 2021, s. 181). Halil Ağa, Âkif'in İstanbul'da kalan eşi ve çocuklarını Ankara'ya götürmek üzere İstanbul'a gidecek kadar güvendiği bir insandır. Halil Ağa'nın üstlendiği sorumluluklar göz önüne alındığında Âkif'in sadece yardımcısı değil, her konuda itimat ettiği ailenin eski bir emektarı olduğu ortadadır.

Mehmet Âkif Ersoy; düşünce ve dava adamı olmasının yanı sıra tasavvufa ve müziğe olan ilgisi ile önemli bir şahsiyettir. Şiirlerindeki ince eleştiriler, kimi zaman öfkeli yergilere dönüşerek heccavlık yeteneğini yansıtır. Hicvin önde gelen isimlerden Neyzen Tevfik'le yollarının kesişmesi, tasavvuf ve musikinin yanı sıra müşterek yetenekleri ve toplumsal meselelere kayıtsız kalamayan karakterleri vasıtasıyla gerçekleşir. Her ne kadar Mehmet Âkif Ersoy'u anlatan birçok çalışmada dostluklarından bahsedilmese de Neyzen Tevfik, Âkif'in görüş ve yaşayışına taban tabana zıt bir kişiliğe sahip olmasına rağmen onun sevgisini ve dostluğunu kazanmıştır. Öyle ki Âkif, onun için "*Tevfik, nev'i şahsına münhasır kıymetli bir adamdır. Bir zaman gelecek onu arayacağız.*" der (Çantay, 2008: 543).

Mehmet Âkif Ersoy ve Neyzen Tevfik'in dostluğu Bursalı Hafız Emin'in tanıştırmalarıyla başlar. Âkif, yıllar sonra etrafındakilere eşini ve Neyzen'i göstererek "*Ben bu iki cezayı aynı tarihte tanıdım ve kendime yâr edindim.*" diye latife eder (Kutbay, 1946).

Neyzen, Âkif'le tanışmasını "Tercüme-i Hâlim" adlı şiirinde de nasıl tanıştıklarını anlatır (Neyzen Tevfik, 1919: 35-36; 2017: 232-233):

Bursalı Hafız Emin isminde bir ehl-i vefâ vardı.

İzmir'den tanırdım burada çıktık âşinâ

Bence bu âdemdi mîzân-ı vefânın bir kefi

O tanıttı âcize şâir Mehmet Âkifi.

Hazret-i Âkif ki sâhib-i fazl u üstâd-ı güzîn,

Her cihetle hâl-i dervişâneme oldu muîn

Birçok üstadân-ı ilm-i musikiye intisâb

*Eylemiştim sâye-i lûtfunda ki nimel-meâb
Kendisi bizzât okutmuşdur fakîre Bûstan,
Hem Fransızca, Arabca, Farisî birçok zaman
Mevki'imde başkası olsaydı bî-şek dâimâ
Per açib cevvi-i maârifde ederdî irtikaa.*

Âkif, Neyzen'in İstanbul'a geldiği ilk günlerde onun ve kardeşinin eğitimi ile ilgilenir. Dostlukları hem bir kardeş hem de bir baba sevgisiyle sürer. Yakın dostlarından Mithat Cemal, Âkif'in çevresindeki insanların sıkıntılarına duyarlı oluşunu şu sözlerle anlatır: “*Birinin gözyaşı, aktığı yüzde kuruduktan yıllarca sonra Âkif'in kirpiklerinde ter-ü-taze durur. Eserler de öyle: Âkif'de mütemadiyen yaşarlar...*” (Kuntay, 1986b: 321). Çocukken aldığı dinî eğitim ve hayat tecrübesinin ondaki merhamet duygusunu beslediği söylenir (Baş, 2012: 195).

Neyzen'in şiirlerindeki öykülemeler ve karşılıklı konuşmalar, Mehmet Âkif'in şairin üzerindeki dolaylı etkisini gösterir. “Tercüme-i Hâlim”, “Softa”, “Yobaz” gibi şiirlerinde bu etki göze çarpar (Ergün, 1983: 218). Kalemi böylesine güçlü olan Âkif, Neyzen'in şiirleri üzerinde fazla durmayışı ile ilgili olarak “Ben zaman olur ki bir kelime üzerinde günlerce meşgul olurum. Eğer Tefvik bunu yapsa harikulade eserler yaratır. Ne yapalım ki yaratılışı buna müsait değil” der (Kolaylı, 1966).

1889-1903 yıllarında Mehmet Âkif, ney üflemesini öğrenmek için Çukurçeşme'de kardeşi Şefik Kolaylı'yla oturan Neyzen Tefvik'in yanına gelir. O da Neyzen'e Arapça Farsça ders verir. İki yıldan fazla Neyzen'den ney meşk eden Mehmet Akif, parmakları uzun ve kalın olduğu için ney deliklerini hızlı açıp kapayamadığını düşünerek ney çalmaktan vazgeçer. Bu üzüntüsünü şu beyitle belirtir (Kolaylı, 1966: 22):

*Heyhat! Söndü şevkim, şevkimle ben de söndüm;
Hanlarda sürüne sürüne Aşık Garib'e döndüm!..*

Mehmet Âkif Ersoy'un sakin ve dengeli kişiliğinin aksine Neyzen, karakteri gereği hayran olduğu dostu Mehmet Âkif'i bile kimi zaman yerer. “Tercüme-i Hâlim” manzumesinde hürmetle bahsettiği Mehmet Âkif'in kendisine yapmış olduğu iyilikleri anlatır. Ancak başka bir gün kafası kızar, “*velinimetine en ağır küfürleri savurur.*” Âkif'in baytarlığına telmihte bulunarak şiirinde onu yerer (Neyzen Tefvik, 2017: 51). Fakat diğer taraftan bir yazar Mehmet Âkif'e mürteci dediği için ona, “*bütün sülâlesine yetecek bir küfür savurur.*” (Tanyol, 1955) Mehmet Âkif'i hocası olarak kabul eden Neyzen de “Tercüme-i Hâlim” şiirinde şöyle der (Neyzen Tefvik, 1919: 36; 2017: 233):

*Âdem etmek çün beni çok yorulmuşdur bu zat,
Kalmışım ruhumla minnetdârı, mâdâm-el hayât.*

Neyzen Tevfik, Mısır'a kaçarken kardeşini Âkif'e emanet etmiştir (Sarı, 2010: 72). Mısır'dan İstanbul'a döndüğü gün Âkif, hemen Neyzen'in yanına gelir. Onu evine davet eder ancak Neyzen bu teklifi kabul etmez. Bunun üzerine Âkif, çayhanenin üstündeki odayı ona kendi eliyle hazırlar. Bu arada Neyzen'e meyhaneye ayak basmayacağına dair yemin ettirir. Ancak Mehmet Niyazi'nin gelişi üzerine Neyzen yemini ve arkadaşı arasında kalır: "... Âkif bana yemin ettirdi, meyhaneye ayak basamam da diyemezdim. Çünkü bu Niyazi'nin yakinen malûmu olan (dizginsiz yaşamak) prensibine aykırı bir hal işlediğimi itiraf olacak, dostumun yanında beni gülünç hale sokacaktı." (Yücebaş, 1973: 82-83). Neyzen, Âkif'e verdiği sözü tutmak ve yeminini bozmamak için bir yol arar. Aksaray'dan bir at bulur ve meyhaneye atla gelir. Bahçede hazırlattığı masada atın üzerinden inmeden arkadaşını ağırlar. Böylece meyhaneye ayak basmamış olur.

Mehmet Âkif, Neyzen Tevfik'e gösterdiği bu anlayışa rağmen her defasında onun tövbesini bozması nedeniyle yaşadığı üzüntüyü Mısır'dayken yazdığı ve "*Tevfik Neyzen'in üç bin dörtyüzüncü tövbesinden isti'fâsı münasebetiyle*" notunu düştüğü "Derviş Ahmed"de anlatır (Huyugüzel, Gökçek ve Bağcı, 2014: 880-884):

*Bir ömürdür içiyorsun, bırak artık şunu!" der;
Derviş Ahmed bu hidâyetle hemen tövbe eder.
Ama bir tövbe ki: Binlikleri çarpar duvara;
Tas, çanak, testi, perişan, serilir tahtalara.*

Âkif, Neyzen Tevfik'e duyduğu merhamete rağmen zaman zaman da kızar. Yine bir gün sarhoş hâlde gelen Neyzen Tevfik, Âkif'in elini öpmek ister ancak karşılık bulamaz. Neyzen yalvarmaya başlar (Yücebaş, 1973: 251-252):

- Üstad... ben... Neyzen Tevfik... Tanımadınız mı?.. Niçin elini vermiyorsun?

Âkif, sert cevap verdi:

- Hayır, sen Neyzen Tevfik değilsin. Ben, Neyzen Tevfik'i gömeli çok oldu.

Bunun üzerine bir kenara çekilerek başını kolunun üzerine koydu, hüngür hüngür ağlamaya başladı.

Neyzen Tevfik, “*Aramızdan zaman zaman karakediler geçmiş olmasına rağmen hâlâ onu anarken (Hocam Mehmet Akif) demekten büyük bir haz ve şeref duyuyorum.*” diyerek ona duyduğu saygıyı dile getirmiştir (Yücebaş, 1973: 80).

Sebilürreşad’dan yıllarından itibaren Âkif’i tanıyan Abbas Halim Paşa, onun yakın çevresindeki önemli isimlerdendir. Mehmet Âkif ile Abbas Halim Paşa ruhları birbirlerine çok sıkı bağlanmış iki dost olmuşlardır. Âkif, ona hayran olduğu gibi Paşa da Âkif’e çok hürmet göstermiştir. Âkif’e olan hayranlığını şu cümle ile göstermiştir. “*Âkif ne zaman olsa bir Abbas Halim bulur; fakat ben bir Âkif bulamam. O, benim için bir talihtir.*” (Mertoğlu, 2008: 31-32). Abbas Halim Paşa için Âkif, güvenilir, erdemli bir insandır. Abbas Halim Paşa’nın Âkif’e Sebilürreşad’dan beri devam eden desteği, şairin Mısır’da geçirdiği günlerde de devam etmiştir (Olpak Koç, 2021b: 28).

Âkif, ömrü boyunca hem kendisini yetiştirmiş hem de çevresindekileri yetiştirmeyi amaçlamıştır. Bu özelliğini sanatının ve yaşamının her alanında göstermiştir. Onun şiirleri “romantik bir duyarlılıktan ziyade; geçmişe sığınmadan, gücünü bugünden alıp yola çıkarak geleceği kurgulayan bir şiirdir.” (Olpak Koç, 2021a: 187). Süleyman Nazif’e göre,

Fesinin imamesinde püskül yerine sade bir boncuk bağlı bulunan o yeşil sarıklı çocuk, garbın tabii ve edebî ilimlerini okuyup öğrenmekte hiçbir vakit taassup göstermedi. Okudu, öğrendi. Okuttu, öğretti. Bununla beraber o yeşil sarık altında yeşermeye başlamış olan iman ağacı, müsbet ilimlerin telkin ettiği şiddetli rüzgârla yıkılmadı. İnanışını taklitten tahkike ulaştırdıktan sonra, Mehmed Âkif daha kavi bir Müslüman olmuştur (1991: 27).

Süleyman Nazif, “*Bana kim söverse derhal mukabelede bulunurum. Yalnız Cenab ve Akif söverse; bu belâ-yı âsümanîdir, sabretmekten başka çare yok, derim, sükut ederim.*” sözleriyle aynı zamanda ona olan saygısını ifade eder.

Mehmed Âkif’i anlattığı eserin başında Midhât Cemâl’e hitaben: “*Mehmet Akif’i ben nasıl olsa tanıyacak ve elbette sevecektim. Fakat onun beni tanıyıp sevmesi müşkil idi. Aramızdaki lâ-yezâl uhuvvet-i fikriyeyi ihzar ve teyid eden odur...*” diyerek Âkif’e duyduğu sevgiyi dile getirir (1991: 6).

Sonuç

Mehmed Âkif’in samimiyetini, dindarlığını, gerçekçiliğini ve çevresiyle kurduğu bağı gözler önüne seren biyografi ve monografi çalışmaları yanı sıra Âkif’in eserleri de şairin yaşadığı döneme tanıklık ederken fikir ve ruh dünyasında oluşan etkilere, bilhassa İslam dünyasının yaşadığı sıkıntılara ve

dostlarıyla verdiği mücadelelere de ışık tutmaktadır. Mehmed Âkif için yazılanlar, onun gibi samimi ve cesur bir aydın hakkında fikir vermekte; aynı zamanda o devir edebiyatçılarının yaşadıkları olayları, millî konular karşısındaki duruşlarını ve aynı mefkûre çevresinde nasıl toplandıklarını göstermektedir.

KAYNAKÇA

ANAR, Turgay (2017a). “Muhayyelden Müşahhasa Köse İmam: Bosnalı Ali Şevki Hoca Kimdir?. 2. Uluslararası Mehmet Akif Ersoy Sempozyumu (Yayımlanmış Bildiri), Arnavutluk, s. 127-134).

ANAR, Turgay (2017b). *Büyülü Bir Geçmiş Zamanın İzinde: Bosnalı Ali Şevki Hoca*. İstanbul: Pendik Belediyesi Kültür Yayınları.

BAŞ, Selma (2012). “Bir Merhamet Şairi Olarak Mehmet Akif”. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 7(2): 193-217.

CAN, Şefik (1939). “Kendini Unutan Şair”. *Bilgi Yurdu*, S. 6, İkincikânun, s. 570-573.

ÇAKAN, İsmail Lütfi (1991). “Babanzâde Ahmed Naim”. *İslam Ansiklopedisi*, C. IV, 375-376.

ÇANTAY, Hasan Basri (1966). *Âkifnâme (Mehmed Âkif)*., İstanbul: Sait Matbaası.

ERGÜN, Mehmet (1983). *Neyzen Teyfik ve “Azâb-ı Mukaddes”i*, İstanbul: Tunca Yayınları.

ERSOY, Emin A. (2006). *Babam Mehmed Âkif, İstiklâl Harbi Hatıraları* (der. Yusuf Turan Günaydın). İstanbul: Kurtuba Yayınları.

ERSOY, Mehmet Âkif (2006). *Safahat* (Haz. M. Ertuğrul Düzdağ). İstanbul: Çağrı Yayınları.

EŞREF EDİB (1939). *Mehmed Âkif: Hayatı, Eserleri ve Yetmiş Muharririn Yazıları II*. İstanbul: Âsar-ı İlmiye Kütüphanesi Neşriyatı.

EŞREF EDİB (2011). *Mehmet Âkif Hayatı Eserleri ve Yetmiş Muharririn Yazıları* (Haz. Fahrettin Gün). 2. Baskı, İstanbul: Beyan Yayınları.

GÜNAYDIN, Yusuf Turan (2009). *Mehmet Akif'in Mektupları*. Ankara: Ebabil Yayınları.

GÜREL, Zeki (2021). *Mehmed Âkif Ersoy, İstiklâl Marşı ve Gerçekler*. Ankara: Net Kitaplık.

HİÇYILMAZ, Ergun (1979). *Belgelerle Teşkilat-ı Mahsusa ve Casusluk Örgütleri*. İstanbul: Ünsal Yayınları.

HUYUGÜZEL, Ömer F., Gökçek, F., Bağcı, R. (2014). *Safahat*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

İNAL, İbnülemin Mahmud Kemal (1988). *Son Asır Türk şairleri*. Cilt:1. İstanbul: Dergâh Yayınları.

İZ, Mahir (1990). *Yılların İzi*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.

KUNTAY, Mithat Cemal (1986a). *Mehmet Akif: Hayatı- Seciyesi-Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

KUNTAY, Mithat Cemal (1986b). *Ölümünün 50. Yılında Mehmet Akif*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

KUNTAY, Mithat Cemal (2001). *Mehmet Akif*. İstanbul: Timaş Yayınları.

KUTAY, Cemal (1992). *Necid Çöllerinde Mehmed Akif*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.

KUTBAY, Muhittin (1946). “Neyzen Tevfik Hayatını Anlatıyor”. *En Son Dakika*, Nr. 2567, 12 Kasım.

KOLAYLI, Şefik. (1966). “Kardeşim Neyzen Tevfik-Neyzen’in Şiirleri”. *Yeni Tanın*, 6 Şubat.

MERTOĞLU, M. Suat (2008). *Sırat-ı Müstakim Mecmuası Açıklamalı Fihrist ve Dizin*. İstanbul.

NEYZEN TEVFİK (1919). *Hiç*. İstanbul: Mahmut Bey Mtb., 1335/1919.

NEYZEN TEVFİK (2017). *Azâb-ı Mukaddes* (Haz. İhsan Ada). İstanbul: Kapı Yayınları.

HÜSEYİN KÂZİM KADRİ (1927). *Türk Lügatı Türk Dillerinin İştikâki ve Edebî Lügatları*. C.I, İstanbul: Devlet Matbaası.

OLGUN, Tahir (1939). Akif'i Nasıl Tanıdım, Nasıl Görüştüm ve Nasıl Gördüm!” *Bilgi Yurdu*, S. 6, İkincikânun, s. 566-567).

OLPAK KOÇ, Canan (2021a). “‘Kolektif Kimlik Kurma’ Çabası Olarak Mehmet Akif’in ‘Benlik’ Özellikleri”. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları (HÜTAD)*. 35: 183-206.

OLPAK KOÇ, Canan (2021b). “Güneşe Dargın Adam’ Mehmet Âkif ve Mısır Hayatı”, *Kurşunla Bağlı Bir Taş Mehmet Âkif Ersoy*. İstanbul: İlim Yayıma Vakfı Yayınları, s. 25-40.

ÖKSÜZOĞLU, Osman (2021). *Mehmet Âkif'in Mûsikî Dünyası*. İstanbul: Albaraka Yayınları.

SAMSAKÇI, Mehmet (2021). “Dünya ve Ukbâda Beraber: Âkif-Nazif-Naim”. *Kurşunla Bağlı Bir Taş Mehmet Âkif Ersoy*. İstanbul: İlim Yayıma Vakfı Yayınları, s. 69-84.

SARI, Sultan (2010). “Neyzen Tevfik’in Hayatı ve Şiirleri Üzerinde Bir İnceleme”, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İzmir.

SÜLEYMAN NAZİF (1991). *Mehmet Akif* (Haz. Ertuğrul Düzdağ). İstanbul. İz Yayıncılık.

TANYOL, Cahit (1955). Neyzen Tevfik, Ölümünün ikinci yıldönümü münasebetile, *Cumhuriyet* (Taha Toros Arşivi Nu: T7582516).

TONGA, Necati (2019). *Bir Edebî Muhit Olarak Ankara (1923-1980)*. Ankara: Çolpan Yayınları.

YÜCEBAŞ, Hilmi (1976). *Neyzen Tevfik (Hayatı-Hatıraları-Şiirleri)*, 6. Baskı, İstanbul: Yelken Matbaası.

----- Araştırma makalesi -----

MELİH CEVDET ANDAY'IN ÖLÜMSÜZLÜK ARDINDA GILGAMIŞ BAŞLIKLİ ŞİİRLERİNDE KAHRAMANIN YOLCULUĞU

Türkan YEŞİLYURT*

Öz

Melih Cevdet Anday'ın *Ölümsüzlük Ardında Gilgamiş* adlı şiir kitabında yer alan "*Ölümsüzlük Ardında Gilgamiş*" başlığı altındaki "*Güneşe Yakarı*", "*Uygar ile Yabanıl*", "*Orman ile Düzen*", "*Ölüm ile Ölümsüzlük*" adlı dört şiir, "*kahramanın yolculuğu*" bağlamında irdelenmiştir. Christopher Vogler, Yazarın *Yolculuğu* adlı kitabında "*kahramanın yolculuğu*" adı altında on iki aşama üzerine kurduğu modelini Joseph Campbell'in *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* adlı kitabında ortaya koyduğu on yedi aşamalı kahraman miti modelinden uyarlayıp geliştirmiştir. Vogler'in ortaya koyduğu "*kahramanın yolculuğu*" şu aşamalardan meydana gelir: "*sıradan dünya*", "*maceraya çağrı*", "*çağrının reddi*", "*rehberle karşılaşma*", "*ilk eşiği geçiş*", "*sınavlar, müttefikler, düşmanlar*", "*mağaranın derinliğine yaklaşmak*", "*çile*", "*ödül*", "*dönüş yolu*", "*diriliş*", "*iksirle dönüş*". "*Güneşe Yakarı*" şiiri Gilgamiş'in "*sıradan dünya*"sını gözler önüne serer. "*Uygar ile Yabanıl*" şiiri kahramanın yolculuğunun "*maceraya çağrı*", "*macerayı reddetme*", "*rehberle tanışma*"; "*Orman ile Düzen*" şiiri "*ilk eşiği geçiş*", "*sınavlar, müttefikler, düşmanlar*", "*kahramanın mağaranın derinliklerine yaklaşması*"; "*Ölüm ile Ölümsüzlük*" şiiri "*çile*", "*ödül*" "*dönüş yolu*", "*diriliş*" ve "*iksirle dönüş*" aşamalarından oluşur.

Anahtar Sözcükler: *Gilgamiş, kahramanın yolculuğu, Melih Cevdet Anday, şiir*

* Doç. Dr. Sinop Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

e-posta: turkanyes@gmail.com

ORCID: 0000-0003-3138-1339

Geliş/Received: 19 Şubat 2022 / 19 February 2022

Kabul/Accepted: 20 Eylül 2022 / 20 November 2022

DOI: 10.53372/turkoloji.1076231

A HERO'S JOURNEY IN MELİH CEVDET ANDAY'S POEMS WITH THE TITLE GILGAMIŞ BEHIND IMMORTALITY

Abstract

In Melih Cevdet Anday's poetry book Gilgamesh Behind Immortality, four poems titled "Gilgamesh Behind Immortality", "Beg to the Sun", "Civilized and Wild", "Forest and Order", "Death and Immortality", "hero's journey" analyzed in context. Christopher Vogler, in his book The Writer's Journey, developed his model based on twelve stages under the name of "hero's journey", adapted from the seventeen-stage hero myth model introduced by Joseph Campbell in his book The Hero's Eternal Journey. Vogler's "hero's journey" consists of the following stages: "ordinary world", "call to adventure", "rejection of call", "encounter with a guide", "crossing the first threshold", "exams, allies, enemies", "cave approaching its depth", "ordeal", "reward", "path to return", "resurrection", "return with elixir". The poem "Beg to the Sun" reveals the "ordinary world" of Gilgamesh. The poem "Civilized and Wild" is the hero's journey of "call to adventure", "rejection of adventure", "meeting with the guide"; The poem "Forest and Order" is "crossing the first threshold", "trials, allies, enemies", "hero approaching the depths of the cave"; The poem "Death and Immortality" consists of the stages of "ordeal", "reward", "return", "resurrection" and "return with elixir".

Keywords: *Gilgamesh, the hero's journey, Melih Cevdet Anday, poetry*

Giriş

Melih Cevdet Anday'ın *Ölümsüzlük* Ardında *Gılgamış* adlı şiir kitabı üç bölümden meydana gelmektedir: "Yaz Sonu Şiirleri", "Öğle Uykusundan Uyanırken Çiftlikteki Gece" ve "Ölümsüzlük Ardında *Gılgamış*". Kitapla aynı ada sahip bu son bölümde dört şiir bulunuyor: "Güneşe Yakarı", "Uygar ile Yabanıl", "Orman ile Düzen" ve "Ölüm ile Ölümsüzlük". "Ölümsüzlük Ardında *Gılgamış*"taki bu şiirler, Christopher Vogler'nin "kahramanın yolculuğu" modeline dayanılarak irdelenmiştir.

Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* adlı eserinde ayrı kültürlerle ait mitlerin ortak yönlerini ortaya koyarak yapısal bakımdan tek bir hikâyenin anlatıldığını söylemiştir. Campbell, kahraman arketipinin döngüsel yolculuğunu "monomit" olarak adlandırmıştır. Monomit döngüsünün sıralaması şu şekildedir: ayrılma, erginleme, dönüş. (Campbell 2020: 35). Ayrılış, kahramana yolculuk çağrısıdır. Erginleme, kahramanın geçmesi gereken sınavlardır. Dönüş ise sınavları aşan ve aydınlanan kahramanın ayrıldığı yere dönüşüdür. Joseph Campbell'e göre kahramanın sonsuz yolculuğunun aşamaları şöyledir:

Yola çıkış

1. Maceraya çağrı
2. Çağrının reddedilişi
3. Doğaüstü yardım
4. İlk eşiğin aşılması
5. Balinanın karnı

Erginleme

1. Sınavlar yolu
2. Tanrıçayla karşılaşma
3. Baştan çıkarıcı olarak kadın
4. Babanın gönlünü alma
5. Tanrılaştırma
6. Nihai ödül

Dönüş

1. Dönüşün reddedilişi
2. Büyülü kaçış
3. Dışarıdan gelen kurtuluş
4. Dönüş eşiğinin aşılması
5. İki dünyanın ustası
6. Dönüş eşiğinin aşılması (47).

Senarist Christopher Vogler, 1992’de basılan Yazarın Yolculuğu: Yazarlar İçin Efsanevi Yapı (The Writer’s Journey: Mythic Structure For Writers) adlı kitabında kahramanın yolculuğu adı altında on iki aşama üzerine kurduğu kahraman miti modelini mitolojist, yazar Joseph Campbell’in 1949 yılında yayımladığı Kahramanın Sonsuz Yolculuğu (The Hero with A Thousand Faces [Bin Yüzlü Kahraman]) adlı kitabında ortaya koyduğu on yedi aşamalı modelden uyarlayıp geliştirmiştir:

1. Sıradan dünya
2. Maceraya çağrı
3. Çağrının reddi
4. Rehberle karşılaşma
5. İlk eşiği geçiş

6. Sınavlar, müttefikler, düşmanlar
7. Mağaranın derinliğine yaklaşmak
8. Çile
9. Ödül (kılıcın kavranması)
10. Dönüş yolu
11. Diriliş
12. İksirle dönüş (2009: 48)

“Sıradan dünya”, kahramanın yaşadığı bayağı dünyadır (50). “Maceraya çağrı”da kahraman bir sorun, meydan okuma veya girilecek bir macerayla karşılaşır (51). “Çağrının reddi”nde kahraman henüz tamamıyla kendisini yolculuğa bırakmamıştır (52). “Rehber”, kahramanı bilinmeyenle yüzleşmeye hazırlar. Ne var ki bir yere kadar kahramanın yanındadır. Nihayetinde kahraman bilinmeyle tek başına yüzleşmek mecburiyetindedir (53). “İlk eşiği geçiş” kahramanın “sıradan dünya”dan “özel dünya”ya geçtiği, maceraya atıldığı andır (53). “Sınavlar, müttefikler, düşmanlar”da kahraman ilk eşiği geçtikten sonra yeni sınavlarla karşılaşır. Müttefikler ve düşmanlar kazanarak “özel dünya”nın kurallarını öğrenmeye başlar (54). “Mağaranın derinliklerine yaklaşmak”, kahramanın aradığı şeyin saklı olduğu tehlikeli bir yerin sınırına varmasıdır (55). “Çile”de kahraman en büyük korkusuyla yüzleşir. O, ölüm olasılığı ile karşı karşıya kalır (56). “Ödül” (kılıcın kavranması), ölümden kurtulan kahramanın kutlama havasına girmesidir (58). “Dönüş yolu”nda kahraman, “özel dünya”yı geride bırakması gerektiğini ve hâlâ önünde sınavlar olduğunu anlar (59). “Diriliş”, kahramanın yaşadığı çileden gerçekten ders çıkarıp çıkarmadığının anlaşılması için bir kez daha sınanmasıdır. Kahraman ölüm-kalım anlarıyla değişerek yeniden doğar (60). “İksirle dönüş”te kahraman, “özel dünya”dan iksir, hazine veya ibretlik bir hikâye ile “sıradan dünya”ya döner (61). Eğer ders alınmazsa bu döngü sürüp gider.

Ölümsüzlük Ardında Gılgamış

“Güneşe Yakarı”

“Güneşe Yakarı” adlı şiir Gılgamış’ın “sıradan dünya”sını gözler önüne serer. Onun doğuşunu, anne-babasını ve Sümerlilerin yaşamlarını konu edinir. Sümerlilerin güneş-tanrısı Utu’dur (Kramer, 1999: 178). O, Gılgamış’ın geleceğini bilir: “Erken saatların bahçede gezinen güneşi / Susmuş ruhun gömüsü, tek kavuştağı ağıtın, / Ağaçsız deniz üstündeki yol gösterici, sen, / Yön belirten ışık, geleceği söyleyen çanak, / Anlat bana Gılgamış’ın başından geçenleri” (Anday 2007: 287).

Gılgamış doğduğunda güneş-tanrısı Utu'ya teşekkür etmek için akik kâsede dal ve lacivert taşından kapta yağ sunulmuştur. Kutsal gücü ve gökyüzünü temsil eden lacivert taşı, Sümerlerde “taşların taşı” olarak bilinen kült bir nesnedir (Gardin vd. 2019: 401). Babası kendisinden önce kral olan ve sonradan tanrılaştırılan Lugalbanda; annesi tanrıça Ninsun olduğu için Gılgamış'ın üçte ikisi tanrı, üçte biri insandır (Çığ 2021: 17). Başka bir deyişle Gılgamış bir tanrıçanın oğludur: “O ki, uykusuz dal dolu akik bir sağrak, / Lacivert taşından bir kap, evcil yağ dolu, / Saçı sunmuştu sana, ilk ağlayışında, / O ki, üçte bir insan, üçte iki tanrı, / Renkli sedire uzandı artık, yatacak” (Anday 2007: 287).

Gılgamış, Uruk şehrinin kralıdır. Uruk, Sümerlilerin Tufan'dan sonra Dicle ve Fırat kıyısında kurduğu şehirlerden biridir (Çığ 2021: 18). Gılgamış, kral olur olmaz şehri düşmanlardan korumak için çevresine kuleleri ve kapılarıyla birlikte pişmiş tuğladan duvar yaptırmıştır (2021: 21). O, güçlü bir kraldır. Daha sonra “Ölüm ile Ölümsüzlük” adlı şiirde görüleceği gibi ilk kez Gılgamış, can dostu Enkidu'nun ölümüne, ikinci kez gençlik otunu kaybedince ağlayacaktır: “Yüce kral Gılgamış, Uruk'un baş duvarcısı, / Bilge Tanrıça Ninsun'un oğlu, hangi esinle / Aradı ölümsüzlüğü ağzında ırmakların, / Sen, dağı ovaya yıkan, geçmişteki gelecek, / Anlat bana onun ikinci kez ağlayışını” (Anday 2007: 287).

Gılgamış'ın anlamı her şeyi bilen ve gören demektir (Çığ 2021: 18). Gerçekten de o, herhangi biri değildir: “Yiğitler de erenler de Ay'a benzerler, / Gittikçe büyür, ısrır, solup gider sonra, / Sürülerle yıldız geçer omuz başından, / Her şeyi bilendi o, gizleri görürdü, / Yüreğin sesi tohumuz yağmura döner” (Anday 2007: 288).

Sümerliler Fırat ve Dicle nehirlerinin taşan sularını kanallara akıtarak toprağı sulamış; bataklıkları kurutmuş; bağlar, bahçeler yaparak birçok ürün yetiştirmişlerdir. (Çığ 2021: 20). Uruk, en büyük zenginliğini Gılgamış'ın krallık döneminde yaşamıştır (Akdoğan 2019: 161). Yine de o, ölümsüzlüğü aramaya çıkmış bir ölümlüdür: “Ekip biçme, sıcak soğuk bitmez durdukça dünya, / Gece, başını kanadının altına koydu mu, / Susar otların altındaki gizemli çitirtti, / Sağanağa tutulan güçlü dağ arpası titrer, / Ölümlü Gılgamış'ın dönüşünü anlat bana” (Anday 2007: 288).

Tufan yalnızca hayatın sonu değildir, aynı zamanda yeni bir hayatın başlangıcıdır: “Ve tufan sonrası neden başladı tüm canlılar, / Acı veren yasalar yeniden, onurlu direnç, / Neden başladı insanın taşıl kemikten sabrı, / Kire bulanmış eski ruhlar verildi yeniden, / Oysa kül olan erdemün ödülü kalmalıydı” (Anday 2007: 288).

Hayatın başlaması mücadelenin başlaması demektir. Mücadele ise uğraşma, çalışma, didinme anlamına gelir.

“Uygar ile Yabanıl”

“Uygar ile Yabanıl” adlı şiir kahramanın yolculuğunun “maceraya çağrı”, “macerayı reddetme” ve “rehberle tanışma” aşamalarından meydana gelir. Gılgamış ülkesini bayındır hâle getirmiş güçlü bir kraldır. Ne var ki kuzeydeki sedir ormanlarını bekleyen canavar Humbaba, oraya ağaç için gelen Urukluvarı öldürdüğünden onlar korku içindedir. Bu sorun kral Gılgamış'ı maceraya çağırmaktadır: “Bir kral gökteki yıldız kadar güçlü olursa, / Ne sulanmış bahçe görür kent, ne de tezgâh / Sert ketenlerde kuş sürüleri havalandırır / Kuzeydeki sedir ormanına, uyanan / Kırlangıç mevsimin en güzel rüzgârını uçmaz, / Ve evlere kapanmış korku yakarırdı: / Tanrım kral dediğin halkın çobanı olmalı” (Anday 2007: 289).

Gılgamış; güçlü, şan şeref sahibi ve acımasız biridir. O, olgun bir kral değildir. Aisopos'un “Arslan ve Fare” masalındaki ormanın kralı aslana benzer: Güçlü ve gururlu bir tavır içindedir. Samuel Noah Kramer'in belirttiği gibi “Özellikle Rabelais'i çağrıştıran cinsel tutkularını doyumak için zulüm etmektedir” (2002: 228). Bu nedenle halkını canavar Humbaba'ya karşı korumak yani “ormanın çağrı”sına karşılık vermek yerine “macerayı reddetme” yolunu seçer. Uruk sakinleri tanrıdan Gılgamış'a denk birini yaratmasını diler: “Homurdanan arslan ufaldıkça ufalır, / Şöyle tuttu mu kuyruğundan çöl faresi dersin, / Silkelere ölümünü, yeledi baş tuzbuz, / Kente dönerken avaz avaz yükselir gök, sallan, / Karılarını kapar soyluların bu kez, / Bırakmaz ilk geceyi ekin biçmiş sevgiliye, / Eşit bir güç yarat, erinç bağışla bize” (Anday 2007: 289).

Yaz-kış, sağ el-sol el, yakın-uzak gibi doğa ve kültür, yabanıl ve uygar her birinin yasası başka başkadır. Ne var ki, aynı zamanda bu zıtlıklar birbirlerini tamamlar. Bir bütünün iki parçası olarak biri diğeri olmadığında eksiktir, noksandır. İkilik yaşamda da karşımıza çıkar: Günah, bilgisizliğin etkisinde olan bir yaşam anlamına gelir (Eliade 2020: 120). Yıldız ise bilginin etkisinde olan bir yaşam demektir: “Yaz aylarını gezdiren ışık duyulmaz kışın, / Bir gözde yıldız vardır, ötekinde günah, / Yarılmış incirdeki ısı erimez asmada, / Sağ elin düzeni ayrı, sol elin ayrı, / İki kocaman ağaç bilmelisin: yakın-ırak, / Doğa'nın yasası başkadır, kentin başka, / Yükselen yakarılarla duvarı karıştırma” (Anday 2007: 290).

Kente, kültüre ait olan Uruk'un kralı Gılgamış, yarımduur; kendi gönü ve gücüne göre kimsesi yoktur. O, arkadaşsızdır. Tanrıça, nehir kenarından bir kil alarak ona denk bir adam yaratır. Onun adı Enkidu'dur. Enkidu, çevresindeki geyiklerle birlikte su içmekte, ot yemektir. Vücudu kıllarla kaplıdır. O; yabandır, doğaya, kıra aittir: “Enkidu'yu doğurdu ormanda bildiri, / Elini suya soktu, yalın ayak bir tanrıça, / Buğday tanrıçası taradı saçlarını, / Tüyleyle kapladı davar tanrısı, kıvır kıvır, / Su başlarına saldı biri

ceylanlarla, / Bilmez kenti, haberi yok ekili topraklardan, / Çıplak, otobur, insanın suçsuzu, yaban” (Anday 2007: 290).

Sümerlerde mabetlerde çalışan kadınların başında tapınak fahişeleri gelir. Enkidu, bir tapınak fahişesi ile cinsel birliktelik yaşadktan sonra arkadaşları olan hayvanlar artık ona yanaşmazlar: “Hem tanrı, hem insan olamaz kimse yüzakıyla, / Sağaltıcı yosmayı saldı ormana kent, / Kimmiş yabanıl hayvanlarla gezen bu damsız er, / Bakıştılar bir pınar başında iki gün, / Kadın göğsünü açtı ve üzerine çağırdı, / Ekti biçti adam altı gün yedi gece, / Ama ne ceylan kalmıştı ne geyik döndüğünde” (Anday 2007: 291)

Kadın, av tuzaklarını bozan Enkidu’yu yıkar, temizler, giydirdir. Erkeğe sevişmeyi, ekmek yemeyi, şarap içmeyi öğretir. Onu doğadan, kırdan çıkarır; kente, kültüre, Gılgamış’a hazırlar. Ancak Enkidu insanlaştıktan sonra eski gücünü kaybeder: “Güçsüzdü artık av tuzaklarını bozan, / Yozmuştu, yüreğinde insana özgü duygular, / Çoban çadırına çekti kadın onu, / “Ekmeği çiğne” dedi, “yaşamın kabuğudur bu, / Şarap iç, şarap ülkenin soyağacıdır.” / Ve giysisinden yırtıp tüylü kasları giydirdi, / “Gılgamış’la dövüşe git, donandır kenti” (Anday 2007: 291).

Kadın, Enkidu’yu Gılgamış’a hazırlamıştır. Kahramanın “rehberle tanışma” vakti gelmiştir. Uruk’a giden Enkidu, Gılgamış’ın cinsel taşkınlıklarına engel olmaya kalkınca birbirleriyle dövüşürler. Dövüşte ne yengi ne yenilgi gerçekleşir. Gılgamış dengini bulmuştur. Onlar iki dost olur: “Tapınaklı Pazar yeri Uruk’a vardığında, / Bir sokak ortasında durdu, silip vakti, / Buldu Gılgamış dengini, gece halkındır artık, / Ayağını uzatıp kralı önledi, / Boğalarca bir dövüş önce, yıkılır kapılar, / Korku gün doğarkene ve düzen solurdu, / Ama kurdular orman yolculuğuna giden dostluğu” (Anday 2007: 292).

Enkidu ve Gılgamış, bu karşılaşmadan sonra dönüşüm geçirirler. Yüreklerindeki boşluktan, kuşkularından, üzüntülerinden, korkularından uzak başka bir güne doğarlar. Onlar, iki dost olarak birbirlerini beklemiştir: “Düş müydü gün doğmalarımız göze görünmeden, / Yüreğimiz bomboş göğü zaman mezarlığının, / İki mızrak saplanmış şarap tulumlarımızdan, / Kadına yakılar hazırlatan horlanmış kuşku, / Çiğ etleri gibi kervan sofralarının gizli, / Üzüntü kokar bekleyiş kumulunda yağmurlar, / Çorak gecenin damında korku yıldönümleri” (Anday 2007: 292).

Gılgamış ve Enkidu, uygar ile yabanıl karşılaşır; iki eksik parça birbirlerini tamamlar; onlar sıkı dost olur. Her ikisi de dostluk mutluluğu içindedir.

“Orman ile Düzen”

“Orman ile Düzen” şiiri kahramanın yolculuğunun “ilk eşiği geçiş”; “sınavlar, müttefikler, düşmanlar”, “kahramanın mağaranın derinliklerine yaklaşması” aşamalarını içerir. Şiir, rüya ve dağ ile başlar. Gılgamış ve Enkidu'nun ejderha Humbaba'ya ulaşması için dağı aşmaları gerekir. Anday, “Aklımı Başına Toplama” adlı yazısında bütün rüyaların özünde bir düşün olduğunu ancak imgelerle temsil edildiğini ifade eder (2015: 230). Gerek Gılgamış gerek Enkidu rüyalar görür. Bu rüyaların anlamlarını, özyerindeki fikirleri çözmek için yorumlar yaparlar. Bu nedenle “Orman ile Düzen” adlı şiir, “düş gönderen dağ” imgesiyle başlar. Rüya, insana isteğiyle yazgısının farklı olduğunu ima etmektedir: “Düş gönderen dağ, yüreğin tutkular kazancısı, / Başı yukarda, açlıktan çılgına dönmüş arslan, / Rüzgârı aramak yanlıştır, gökyüzünde cansız / Kavuşulan ün dünyaya yansımaz, söz ve esin, / İstekle yazgı dışı ayın yüzleri gibidir, / Hem gökten ağırbaşlı çini yıldızları işte, / Hem yeryüzünden bitimsiz simgeyi, fidan daha / Yeşillenirken bilge bahçıvan anlar bu hangi / Yemiştir, sen kendi içindeki cana benzersin” (Anday 2007: 293).

John Fowles'in *Ağaçlar* adlı kitabında belirttiği gibi orman, kötülüğüyle yolcular için meydana getirdiği gerçek veya hayali bütün tehlikelerin meşru portresine uygun bir bahane sağlar (2020: 54). Gılgamış, sedir ormanlarına gidip oranın bekçisi Humbaba'yı öldürmeye karar verir. Gılgamış rüya görür, Enkidu yorumlar: “Dağdaki düzeni değiştirmeye kalktı kral, / Küçük bir delilik dünyası olan saçlı insan / Dedi, ormandaki kötülüğü yok edeceğiz, / Sedir kesilen dumanlı ormanda Humbaba'yı, / Kükreyince değişir yönler, soluğu tutuşur, / Ormanın bekçisidir o, uyumayan Sığırtmaç, / Ve düş gördü yaratık Gılgamış, yorumladı dostu: / Alınyazın değildir düş görmeyen ölümsüzlük, / Sana yalnız krallık verdi atalar tanrısı” (Anday 2007: 293).

Yolculuğun gerçekten başladığı, “ilk eşiğin geçildiği” an olması bakımından kral Gılgamış'ın Canavar Humbaba'yı bulup öldürmek için çıktığı yolculuk oldukça önemlidir. O, eğer Humbaba'yı öldürürse halkını bir canavardan kurtaracaktır; Humbaba tarafından öldürülürse sayılı günlerini tamamlamış olacaktır. Her iki hâlde de etik açıdan doğru bir insanın davranışlarını göstererek adını yaşatacaktır: “Sonra Uruk'un töre bilimcileri geldiler; / Dersin ki, dağa tırmanmak, boylu sediri kesmek, / Yazılı ad bırakmak isterim pişmiş tuğlaya, / Yürekliğin uzaklara götürüyor seni, / Kalk, geniş ovalar dön, kulpsuz yıldızlara bak, / Yıkık mevsimlerin yola çıkışlarını sına, / Sabah üzümlelerini nasıl yer dışsuz bir kurtçuk, / Günün kızzılığında yıka ölümlü göğsünü, / Bilinen şeyler hoş da, bilinmeyen mi gerekli” (Anday 2007: 294).

Uzun bir yolculuktan sonra Gılgamış ve Enkidu, canavar Humbaba'nın yaşadığı ve koruduğu sedir ormanlarının eteklerine gelir. Burada Gılgamış, “sınavlardan” geçer; “müttefiklerini ve düşmanlarını” tanır. Orman, sık sedir

ağaçlarıyla güneş ışıklarını içine almaz. Karanlık uğursuzluğa işaret etmektedir. Yaklaşan tehlikeyi sezen ceylanlar kaybolur, etik üzerine düşünenler çekilir. Gılgamış cesaret sahibi olmakla birlikte yine de sonsuz bilginin değil; şanın şöhretin peşindedir: “Kral ün ardında, gökkuşaklı kadın düzenci, / Zaman sürerdi ama durmuştu zaman –olmayan, / Sedir ağacı kesilecektir, Enkidu içti, / Yerin eşliğinde acunun bekçisi Humbaba, / Ceylanlar yitmişti, çekildiler töre bilimciler, / Neye baksan uğursuzluk, çağırıyorsa orman, / Göğün ışığı ağa takılan balık gibidir / Sonsuz bilgi seni nerede ele geçireyim, / Yürür gibiydi Gılgamış tanrının yaşamında” (Anday 2007: 294).

Gılgamış görünüşte uyuyamıyor görünse de gerçekte uykudadır. Ne ki kimse bunun farkında değildir. Çünkü Gılgamış'ın uykusu cahilliğinden kaynaklanmaktadır. O, şanın-şöhretin, malın-mülkün, gösterişin peşindedir. Hâlbuki bunlar onun bağlarıdır. Mircea Eliade'nin belirttiği gibi uyku insan için bağıdır; bu bağ çözülmedikçe o özgürleşemez:

Hint edebiyatında, insanlık koşulunu belirtmek için bağla(n)ma, zincirle(n)me, tutsaklık ya da unutmama, bilgisizlik, uyku imgeleri hiçbir ayırım gözetilmeden kullanılır; buna karşılık insanlık koşulunun ortadan kaldırılmasını (ya da aşılmasını), özgürlüğü, kurtuluşu (moksas, mukti, nirvana vb.) anlatmak için bağlardan kurtulma, örtünün yırtılması (ya da gözleri örten bağın çıkarılması) veya bellek, anımsa(t)ma, ayrılma, uyan(dır)ma vb. imgeleri kullanır. (2020: 159)

Gılgamış; uykudadır, zincirlidir, tutsaktır; henüz uyanmamıştır, özgürleşmemiştir: “Uyuyamıyordum, istemiyordum ki hiçbir şey, / Sığırlarımı sayıyordum, pencerelerimi / Durup dururken, neyi bilmem gerekirdi ki hem, / Soruyordum ölümlerin listesini hiç yoktan, / Konuşan yanımda, duvarcılar çalışıyor mu, / Bilmiyordum ki kemerlerimi, her şey eskiyor, / Çekiç, bakır para, kandiller, papağan kafesi, / Uyuyamıyordum, uyusam n'olacak, kim anlar, / Anlayamıyordum ki hiçbir şey düşündüğüm zaman” (Anday 2007: 295).

Cahillik; gece, karanlık, uyku, ölüm demektir. Eliade'nin belirttiği gibi “Erginleyici ölüm, ruhsal hayatın başlangıcı için zorunludur. Onun işlevinin, hazırladığı şeyle -daha yüksek bir varlık biçimine doğumla- ilişkili olarak anlaşılması gerekir” (2015: 18). Bu nedenle orman karanlık içindedir: “Gecekuş gecenin dinginliğini başışlasın, / Eğreti ırmakta ayaklarımızı yuyalım, / Deme ormanın kapısında elim gücüm yitti, / İnılmaz bir kuyu açalım akşam olduğunda, / Ölümü unut, izle beni, işte soylu sedir, / Örtünme geceden akıp gelen uykuyu, bil ki, / Ne yassı ölüm kayığı semtime uğrayacak, / Ne üç katlı kefeni giyeceğim... Ve Sığırtmaç, / Göründü sedirden yapılı sağlam kapısında” (Anday 2007: 295).

Boğa, Sümer dininde güç ve bereket simgesidir (Gardin vd. 2019: 117). Gılgamış güç bakımından boğaya benzer. Ancak, o henüz aydınlanmamıştır. Hayattaki amacı, adını tarihe geçirmektir. Bu nedenle Gılgamış, canavar Humbaba ile vuruşmaktan kaçınmaz. Bu vuruşma sonunda ölse bile cesareti tablete çivilenmiş yani yazılmış olacaktır: “Başını salladı, dikti ölüm gözünü bekçi, / Yedi büyüünü takınmış, altısı var daha, / Kralısa yerleri koklayan boğa, nabız bacak, / Baktığımda yüksek surların üstünden görürdüm / Sularda cesetler, sonra atasal yazıtları / Okurdum, beni taşıyan da öyle mi olacak, / İnsanın en uzun boylusu göğe erişemez, / En büyük olanı sarmalayamaz yeryüzünü, / Çivilensin Humbaba’yla vuruşurken öldüğüm” (Anday 2007: 296).

Kahraman, “mağaranın derinliklerine yaklaşmış”tır. Yani Humbaba’nın bekçilik yaptığı ormanın en tehlikeli yerinde bulunmaktadır. Gılgamış ve Enkidu balta ve kılıç ile sedir ormanının bir ağacını keserler. Bu sırada rüzgâr harekete geçer. Gılgamış’a yardım etmek için rüzgârı harekete geçiren bir tanrıdır. Canavar Humbaba, korusuna saldıranları ve sedir ağacını kesenleri korkutmak ister: “Düşünürdü yüreğinde uykuyu delen korku, / Işık hızında su baskını, kara şimşek gibi, / Ama yelleri göreve çağırır tanrı, yörük / Poyrazı, kasırgayı, buzlu, kavuran rüzgârı, / Dağ oğlu Enkidu’yu yüreklendirdi Gılgamış, / Kırk beş okkalık balta, otuz okkalık kılıçlar / Ve sediri kesti. Bağırır Humbaba uzaktan: / Korularına saldıran kim, sedire dokunan? / Sonra ezip geçti dipsiz batağın sazlarını” (Anday 2007: 296).

Bütün mitolojilerde, efsanelerde, peri masallarında tiran-canavar, çevresinde ne varsa eline geçirmeye çalışan açgözlü ve yıkıcı bir lanettir (Campbell 2020: 23). Gılgamış ve Enkidu bu laneti ortadan kaldırır. Baltalarını boynuna çalarak sedir ormanlarının bekçisi Humbaba’nın başını uçururlar. Urukluların büyük korkusu canavar, iki arkadaşın yürekliliği ve yiğitliği karşısında yenilir: “Ve insan eylemleri dipsiz konuşma gibidir, / Kemikten sözcükler bırakır tok göğün altında, / Gılgamış çaldı boynuna baltayı Humbaba’nın, / Çaldı Enkidu ikincisini, yıkıldı bekçi, / Acunun bekçisi, tohumun bekçisi ve kargış, / Yolu şaşırılmış kuyruklu yıldız gibi titreşir / İki fersah uzaklığa kadar ve yüzünüzü / Ateş kaplasın, içtiğiniz yerden içsin ölüm, / Kesik baş portakal bahçesinde yıldız gibiydi” (Anday 2007: 297).

Gılgamış, cesaretiyle ve Enkidu’yla kurduğu sağlam dostlukla Humbaba’dan Urukluları kurtarmıştır. Daha önce kralı olduğu şehri duvarlarla çevirerek adını duyuran Gılgamış, canavarı ortadan kaldırarak ününe ün katmıştır. O, canavarda cisimleşen kötülüğü; Richard Kearney’in ifadesiyle söylersek “kötülüğün canavarlığını” (2012: 108) yok etmiştir. Ne ki, cahillik dönemini kapadığı söylenemez. Henüz vardığı yer başladığı yerdir: “İşte bir sarıasma kuşu, ter içinde, uçtu / Poyraza doğru, ardından bir

başka kuş, bağırdık, / Duymadı, sayamadık kaç çeşit kanat var, gaga, / Bakakaldık yalnız, yeter sanırdık rüzgârgülü, / Oysa yürüdükçe yönler çoğalır, yeni doğmuş / Çocuklar gibi uzar belli etmeden, bir ırmak / Nasıl biliyorsa yolunu –biliyor mu yoksa- / Vardığımız yer, şaşarsın, başladığımız yerdir, / Doyuramaz ormanlar, koyaklar bitimsiz gözü” (Anday 2007: 297).

Burada Gılgamış, canavarı yok etmiştir; cesaret ve dostluk sınavından geçmiştir. Yine de uyanamamış, aydınlanamamış, karanlıktan çıkamamıştır.

“Ölüm ile Ölümsüzlük”

“Ölüm ile Ölümsüzlük” adlı şiir, kahramanın yolculuğunun “çile”, “ödül” “dönüş yolu”, “diriliş” ve “ixsire dönüş” aşamalarından oluşur. Gılgamış, Uruk’un ünlü kralıdır. Sedir ormanlarının bekçisi canavar Humbaba’yı ortadan kaldırarak kahraman olur. Gılgamış ve Enkidu, burada birbirlerine destek oldukları gibi onlar, ormandan sedir ağacını kesip yanlarında getirmişlerdir. İki arkadaş, adlarını kil tablete yazdırmışlardır. Ancak Gılgamış, rüyasında tozlu, karanlık evde kralların hizmetçilik ettiğini görünce henüz aydınlanmadığının ayırına varır:

İşte dönüş yetmedi bize, dostluk, kardeşlik de / Yetmedi, sediri kestik, öldürdük bekçisini, / Üne sana kavuştuk, yetmedi, senin yüzünden / Belki, duygusuz kapı, sen, belki senin yüzünden / Ey tuzakçı, başıma geleceği kestirseydim / Adımı kazdırmazdım taşa, şimdi gel de dinle, / Karanlıkta oturlan evi gördüm düşümde / Kuşlar gibi kanatlı herkes, ışığı bilen yok, / Gördüm toz evinde yeryüzünün krallarını, / Hizmetçi tümü, et ve suyu taşıyıp duruyorlar, (Anday 2007: 298)

Gılgamış ve Enkidu, dostlukları ve kahramanlıkları nedeniyle mutludur. Ne ki, Enkidu rüyasında öldüğünü görür. Bu rüya onu ağlatır. Gılgamış ile tuhaf şeyler üzerine konuşurlar. Enkidu, kendisini Gılgamış’ın şehrine getiren kadını hatırlar. Kadın -daha önce “Uygar ile Yabanıl” adlı şiirde de belirtildiği üzere- Enkidu’ya ekmek yemeyi, şarap içmeyi öğretmiştir. Onu doğadan, kırdan çıkarmış; kente, kültüre taşımıştır:

Kaç gün yattı ölmeden önce Enkidu, on gün mü, / On iki gün mü, önemli değil, ağladı, düşler / Gördü, arkadaşım çağırdı yanıma, tuhaf / Şeyler söylendi, kırlardan kopmasına yol açan, / Çiğnenmiş ekmek ve içirilmiş şarap üzerine, / Ya da ölümün gerçek olmadığı kurgu gibi, / Çünkü inanamıyordu, kentse oralı değildi, / Belki de çoğalmayan denizdi yaşam, / Şurdan bir dere akmış, öte yanda bir sızıntı, / Ne yağmur değiştirir onu ne de buharlaşma, / Kim sayabilmiştir ki denizin tanelerini. (Anday 2007: 298)

Enkidu’nun gördüğü rüya gerçek olur. O, tan vakti son nefesini verir. Hepsi Enkidu için ağıt yakmaktadır: sedir ormanının keçi yolları; eşek, ceylan; mataralarına su doldurdıkları Fırat; oadaki, otlaktaki bütün

yaratıklar; içsin diye arpa suyu sunan saraylı; kendisini miskle yağlayan tapınak fahişesi. Gılgamış arkadaşının ölümü ile ölümlü olduğunu, sandığı kadar güçlü olmadığını fark eder. Onun “çile”si henüz başlamaktadır:

Tan vaktinin ilk ışınlarıyla durdu soluğu / Enkidu'nun, hıçkırıklı bir ses yükseldi bu kez, / Şaşkına dönmüş Gılgamış'tan: Sedir ormanında / Sevdiğin keçi yolları, yabanıl eşek, ceylan, / Kırbalarımızla gittiğimiz sevgili Fırat,/ Ovanın da, otlakların da tüm yaratıkları, / Ve içsin diye arpa suyu tutan saraylı, / Sabah yıldızı, seni miskle yağlayan yosma, / Şimdi ardından ağıt yakmaktalar, kutsamanın / Parmağı bırak göstereceğin seni, yakarış ağarsın, / Canı alıkoyan ağır uyku nasıl bastırıldı? (Anday 2007: 299)

Can dostu Enkidu'nun ölümüne ağlayan Gılgamış -ki bu onun ilk ağlayışıdır- adını yaşatmak için heykel ısmarlamak üzere bakırcıları, kuyumcuları ve taşçıları toplar. Heykelin göğüs taşında lacivert taşı bulunacak, gövdesi altından olacaktır. Ancak bu heykelin yapılıp yapılmadığı belli değildir:

Ve böyle ağladı Gılgamış ilk kez, bilmezdi ki, / Döndü durdu sarmalanmış ölünün çevresinde, / Ülkede tüm bakırcıları, kuyumcuları, / Taşçıları çağırıldı ve ısmarladı bir yonut, / Göğüs taşına lacivert taşı, gövdeye altın / Konacakmış bol, kim bilir, gören bulan oldu mu, / Sert tahtadan bir masa yaptırdı sonra, bal dolu / Akik bir sağrak, yağ dolu bir kap sundu tanrıya, / Yürüyordu mevsim, yerle gök arasında, uçsuz / Bucaksız, yürüyordu hep o deniz, martılarla, / En güzel giysisi buğdayın, dipten yürüyordu. (Anday 2007: 299)

Gılgamış, kendisinin de arkadaşı gibi öleceğini idrak edince korkuya kapılır. Ne kralı olduğu şehrin etrafını duvarlarla çevirtmesi ne de sedir ormanlarını bekleyen canavar Humbaba'yı öldürmesi onu bu gerçekten kurtaramaz. Bu nedenle gemi yapıp birçok canlının Tufan'dan kurtulmasını sağlayan ve kendisine ölümsüzlük bağışlanan Utnapiştım'i bulup sonsuzluğun sırrını çözmek ister:

Nasıl durup dinlenebilirim, diyordu, nasıl / Uyuyabilirim, korku kapladı yüreğimi, / Demek ben de böyle olacağım, kardeşim gibi, / Tıpkı böyle, ağır uykuda hep, kurtaramazlar / Beni de, yazık yazık, koca duvarı yapayım, / Sediri keseyim, Humbaba'yı öldüreyim de, / Eli kolu bağlı kalsın yaşlı kent öldüğümde, / Ben ölmem, ölemem, gider bulurum tanrıların / Tufandan sonra, ölümsüz kıldıkları adamı, / Uzaktaki Utnapiştım'i, ziftli gemi yapan, / Gizi nedir, ölümsüzlüğün, yolu yordamı ne? (Anday 2007: 300)

Gılgamış, canlılar üstüne bilgi dolu rüya görür: kılıcını, baltasını, demir filizini, incileri, kuşları, fil mezarlığını. Daha önce “Orman ile Düzen” adlı şiirde belirtildiği gibi rüya motifi *Ölümsüzlük* Ardında Gılgamış'ta önemli bir yer tutar:

Tavlasına dönük at gibi sevinçli, ivercen, / Güneşin doğuşu yönünde, kılıcı, baltası, / Keskin ışıma taneleniyor, kıvılcımlanıyordu, / Sürekli bir yankılanma, billurun yansması, / Dikenlerin, kenger otlarının bittiği yerde, / Demir filizi, inciler, yeraltı ve göküstü, / Kirpikleri titreştiren kuşlar, fil gömütlüğü, / Çok şeyler duymuştu doğan ve batan güneş için, / Donmaya dayanıklı yıldızların gecesinde, / Canlılar ve diriler üstüne bilgiyle dolu, / Düş gördü, ama üçte iki düş, üçte bir görü. (Anday 2007: 300)

Gılgamış, ölümsüzlüğün sırrını öğrenmek için çıktığı yolda Maşu dağına varır. Kramer'in belirttiği gibi "Sümercede dağ anlamına gelen sözcük 'ölüler diyarı' için kullanılır" (1999: 70). Bu nedenle Maşu dağının kapıcısı akrebe benzeyen insan, Gılgamış'a bu dağı geçmeyi hiçbir ölümlü insanın başaramadığını ifade eder. Yine de Gılgamış ondan dağın kapısını açmasını ister:

Maşu dağının kapıcısı İnsan-Akrep sordu, / Yanakların niçin çökük ve yüzün niçin solmuş, / Bütün kapılarda bu soru ve hep aynı yanıt, / Arkadaşım ölünce korku aldı yüreğimi./ Oysa büyüktü ölümden yüreğindeki korku. / Senin tasarladığını yapmadı kadından doğma / Hiç kimse, hiçbir ölümlü girmemiştir dağa, / On iki fersah karanlık, ışığın damlası yok. / Biliyordum bunları, iç çekip ağlayacağım, / Ölümsüzlüğün gizini öğrenmek için, bırak, / Gitmem gerekiyor, dağın kapısını aç bana. (Anday 2007: 301)

Gılgamış, yol boyunca karanlıktan zifiri karanlığa doğru yürür. Oradan da güneşe, ışığa varır. Aydınlığa ulaşması için en koyu karanlıktan geçmesi gerekmiştir:

Kim için bu karanlık yol, kim geçer burdan, / Ey yakarışların yıldızı, önümü aydınlat, / Yerle gök arasında saltanat süren ruh varsa, / Ben de dünyanın sınırlarına dek varmalıyım. / Bir fersah yol alınca çevreyi sardı karanlık, / Işık yoktu, göremiyordu önünü ardını. / İki fersah yol alınca karanlık yoğunlaştı, / Işık yoktu, önünü ardını göremiyordu, / Haykırdı acı acı sekiz fersahın sonunda, / Onuncu, on birinci, sayamıyordu ki artık, / Ve birden güneşin ışınları sel gibi aktı...(Anday 2007: 301)

Filozof Herakleitos'un "zıtların birliği" düşüncesine göre tepeye çıkan yolla tepeden inen yol, zıt yönlerde giden iki ayrı yol değildir; onlar, bir ve aynı yoldur. Onun düşüncesinde her şey, karşıtların birliğine varır (Magee 2017: 14) "Zıtların birliği"ni görebilmek için karanlıktan aydınlığa, cehaletten bilgeliğe, esaretten özgürlüğe ulaşmak gerekir. Bu noktaya ulaşıldığında yakın ve uzak, ölüm ve ölümsüzlük, us ve us dışı, öngörü ve çılgınlık birleşir, aynılışır. Orhan Koçak'ın belirttiği gibi farklı, aynıdır; çoğul birdir (1989: 109). Gılgamış'ın ölümsüzlüğe kavuşan Utnapiştim'e götüreceği olan kayığa binmesi de aynılığı, birliği kavramasıyla mümkün olur:

Unutmayacağım o günleri, hiç değer miydi, / İnsanın imgelemi
umutlara kapılırsa, / Özgür olan güç, doğanın damarlarından geçer, / Yakın
ve uzak birleşir, ölüm ve ölümsüzlük, / Us'la usdışı birdir, öngörü ve
çılgınlık bir, / Beni götürecekt kayığı parçaladım, neden, / Taştan şeyler,
Urnu yılanları sarılı dümen, / Bütün donanım yok oldu, yüz yirmi direk
yonttum / Yeniden ve boyalı halkalar geçirip dedim, / Haydi kayıkçı, davran,
yolumuz açıldı artık / Güneşin bahçelerine, direk de, yelken de ben. (Anday
2007: 302)

Düşünceli bir biçimde ağacın altında oturan ölümsüz Utnaşıttım,
Gılgamış'ın ölümsüzlük arayışı karşısında şaşırır. Hayatta devamlılığın
değil; değişimin geçerli olduğunu düşünür. Herakleitos'un değişim yasasıdır:
“Her şey, her zaman akış hâlinindedir. [...] Bu dünyadaki hiçbir şey olduğu
gibi durmaz. Her şey her zaman değişir” (Magee 2017: 14). Nihayetinde
Utnaşıttım, Gılgamış'a ölümsüzlüğün sırrını açıklamaz. Ne ki ona gençlik
otunu nerede bulabileceğini söyler:

Oturmuş bir ağacın altına düşünüyordu, / Canı sıkıncı sanki ölümsüz
Utnaşıttım'in, / Belki de düşünecek bir şey kalmamıştı, ondan, / Şaşıttı beni
görünce, ne, ölümsüzlük mü, niçin? / Taşları kazıyıp altında yazılar arama, /
Süreklilik yoktur, bir söz yok sonsuza geçerli, / Irmakların taşma zamanı
sınırlı değil mi, / Ne giz var, ne yokluk, bir bağıntı yalnız, değişen, / Dam
üstü gibi dümdüz olur yüzeyi yaşamın, / Suyun altında, istersen, dikenli bir
bitki var, / Koparabilirsen geri verir yiten gençliği. (Anday 2007: 302)

Gılgamış, Utnaşıttım'den aldığı bilgiyle suyun derinliklerine dalar.
Gençlik otu, dikenli bitkiyi koparır. Sonra yıkanır, dinlenir. Ancak, bu
bitkiyi bir yılan alıp kaçar. Melih Başaran'ın belirttiği gibi doğa doğurmakta
ve doğurduğunu geri almaktadır (1996: 117-118). Gençlik otunu bulup
kaybeden kral ve kahraman Gılgamış, ağlayıp bunu Uruk'un yaşlılarına
götüreceğini söyleyerek düş kırıklığını ve çaresizlik duygusunu dile getirir.
Onun “ödül”ü gençlik otu değil, ölümsüzlük arayışının boşuna olduğunu
anlaması olur:

Hep bizden, tanrılardan bilinir başa ne gelse, / Ölümsüzlüğü araması da
mı bizden peki, / Akıntıyla derin sulara ulaştı şimdi de, / Dibe daldı, ayağına
ağır taşlar bağlayıp / Kopardı dikenli bitkiyi, kana boyandı su, / Buz gibi
kuyuda yıkandı ve dinlendi sonra, / Biz göndermedik yılanı çiçeğin
kokusuna, / Kaptığı gibi kaçtı deri değiştirip hayvan, / İkinci kez ağladı kral,
öğrenmişti artık, / Kendim için istemedim, yemin ederim, dedi, /
Götürecektim otu Uruk'un yaşlılarına, / Bizi de şaşırttı bu söz, bunca eziyete
katlan, / Çölü, dağı aş, yaşlan, neymiş, yaşlılar içinmiş. (Anday 2007: 303)

Gılgamış sonsuzluğu aramayı bırakması gerektiğini anlayarak “dönüş
yolu”na girer. O, meselenin bedensel ölümsüzlük değil, ebediyeti bilmek

olduğunu idrak ederek “diriliş”e ulaşır. Joseph Campbell, sonsuzluk ile ilgili olarak şu değerlendirmeyi yapar:

Her şey hareket halinde, yükseliyor ve geri dönüyor. Köklere dönmek, dinginlik aramak gibidir. Dinginlik aramak kadere doğru yol almak gibidir. Kadere ilerlemek ebediyet gibidir. Ebediyeti bilmek aydınlanmadır ve ebediyeti tanımamak kargaşa ve kötülük getirir.

Ebediyeti bilmek kişiyi anlayışlı kılar; anlayış kişiyi açık fikirli kılar; tasavvur genişliği soyluluk getirir; soyluluk cennet gibidir. (2020: 175)

Uruk; bağlarıyla, bahçeleriyle bolluk ve bereket içinde bir şehirdir. Düşmanlardan korunmak için etrafı pişmiş tuğladan yapılmış duvarla çevrilmiştir. Bu şehrin koruyucu tanrıçası İştâr (Inanna); aşk, doğurganlık ve savaş tanrıçasıdır. Bağdat ile Basra arasındaki bir Sümer yerleşkesi olan Uruk’un kralı ise Gılgamış’tır. Ancak Uruk’tan yola çıkan ile Uruk’a dönen Gılgamış başka başkadır:

Kayıkçı sağ ol, getirdin beni kentim Uruk’a, / Dilerim kendi yerine esenlikle dönesin, / Çekmediğim acı kalmadı, bilmez misin, / Yürüyen yıldız gibi insan, gökyüzü bitmez ki, / Ölümsüzlüğü aramışım, laf, nasıl yaşadım / Aramasam, o ölümsüz denen yaşıyor mu sanki, / Ardışık günleri zaman sanmışım, / Gökğürültüsü şimşekten sonra gelmez ki, / Odanın içiyle dışarısı bir. / Sen duvarıma bak, pişmiş tuğladan değil mi, / Temelin bulunduğu seti incele biraz da, / Üçte biri kent, üçte biri bahçe, üçte biri / Tanrıça İştâr’ın kendisi sayılan alandır, / Sonra da bağlar, tarlalar başlar, kırmızı kuşlar, / Zakkumların içinde saçını tarayan sabah, / Çiçeksiz arpanın hışırtısı gelir sürekli, / Kış günlerine yol gösteren ay şurda dinlenir, / Unutulmuş arabalar sel yaşmaklı çayırdı, / Ömrün en mavi göğünü aralık ayı boyar. (Anday 2007: 304)

Gılgamış, dostluğu tatmanın sevincini ve kaybetmenin üzüntüsünü yaşamış; adını tarihe geçirmek için cesurca hareket etmekten çekinmemiş; ölüm korkusuna kapılmış ve ölümsüzlük isteği ile meşakkatli bir yolculuk yapmıştır. Sonunda kralı olduğu Uruk kentine ibretlik hikâyesi ile dönmüştür.

Sonuç

Uruk’tan çıkan Gılgamış ile Uruk’a dönen Gılgamış aynı kişi değildir. Uruk’tan çıkmadan önce o, bolluğun, bereketin yaşandığı; çevresine yapılmış duvarla halkının düşmanlardan korunduğu Uruk şehrinin şan-şöhret peşinde gururlu ve kibirli kralıdır.

“Kahramanın yolculuğu”nun “sıradan dünya”, “maceraya çağrı”, “çağrının reddi”, “rehberle karşılaşma”, “ilk eşiği geçiş”, “sınavlar, müttefikler, düşmanlar”, “mağaranın derinliğine yaklaşmak”, “çile”, “ödül”, “dönüş yolu”, “diriliş” ve “iksirle dönüş” aşamalarını geçen Gılgamış, yaşadığı tecrübeler sonucunda değişmiştir, dönüşmüştür. O, karanlıktan aydınlığa, cehaletten bilgeliğe, esaretten özgürlüğe doru yol almıştır. Kraldan kahramana dönüşmüştür.

Gılgamış hayatın özünün durağanlık değil, devingenlik; çokluk değil, birlik olduğunu ayırt etmiştir. Sonsuzluğa ulaşmanın bedensel ölümsüzlükle değil, ebediyeti bilmekle mümkün olduğunu idrak etmiştir. Görünen ile gerçek arasındaki farkı görmüştür.

KAYNAKÇA

AİSOPOS (2018). *Masallar (Bütün Ezop Masalları)*. (çev. İo Çokona). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

AKDOĞAN, Turgut Buğra (2019). *Gılgamış*. Eskişehir: Dorlion Yayınları.

ANDAY, Melih Cevdet (2007). *Sözcükler (Bütün Şiirleri)*. (haz. Sevgül Sönmez). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

__ (2015). *Şiir Yaşantısı: Şiir Yazıları*. (haz. Yalçın Armağan). İstanbul: Everest Yayınları.

BAŞARAN, Melih (1996). “Yapıçözüm ve Kaynak Sorunsalı M. C. Anday’ın Kaynakları”. *Defter 27*: 95-121.

CAMPBELL, Joseph (2020). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (çev. Sabri Gürses). İstanbul: İthaki Yayınları.

ÇİĞ, Muazzez İlmiye (2021). *Gilgameş (Bilgameş): Tarihte İlk Kral Kahraman*. İstanbul: Kaynak Yayınları.

ELİADE, Mircea (2015). *Doğuş ve Yeniden Doğuş: İnsan Kültürlerinde Erginlenmenin Dini Anlamları*. (çev. Fuat Aydın). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık..

__ *Mitlerin Özellikleri*. (çev. Sema Rifat). İstanbul: Alfa.

FOWLES, John (2020). *Ağaçlar*. (çev. Süha Sertabiboğlu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

GARDİN, Nanon ve Robert Olorenshaw (2019). *Larousse Semboller Sözlüğü*. Ed. Ömer Faruk Harman ve İsmail Taşpınar. (çev. Beyza Akşit). İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

KEARNEY, Richard (2012). *Yabancılar, Tanrılar ve Canavarlar: Ötekiliği Yorumlamak*. (çev. Barış Özkul). İstanbul: Metis Yayınları

KOÇAK, Orhan (1989). “Melih Cevdet Anday’ın Şiirinde Ten ve Tin”. *Defter* 10: 93-116.

KRAMER, Samuel Noah (1999). *Sümer Mitolojisi*. (çev. Hamide Koyukan). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

__(2002). *Tarih Sümerle Başlar*. (çev. Hamide Koyukan). İstanbul: Kabalı Yayınevi.

MAGEE, Bryan (2017). *Felsefenin Öyküsü*. (çev. Bahadır Sina Şener). İstanbul: Alfa.

VOGLER, Christopher (2009). *Yazarın Yolculuğu (Senaryo ve Öykü Yazımının Sırları)*. (çev. Kenan Şahin). İstanbul: Okuyan Us.