



Volume 9 / Issue 2 / 2024

ISSN: 2548-0146

INCISS

Uluslararası Medeniyet
Çalışmaları Dergisi

The Journal of International
Civilization Studies



14.11.2024

www.inciss.com



Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi
The Journal of International Civilization Studies
INCISS

Baş Editör / Chief Editor

Prof. Dr. Mehmet Sezai TÜRK

Ankara Hacı Bayram Veli University , Türkiye

Editörler / Editors

Doç. Dr. Uğur ÜNAL

Kyrgyz-Turkish Manas University, Kyrgyzstan

Doç. Dr. Hakan YALAP

Nevşehir Hacı Bektaş Veli University , Türkiye

Editör Yardımcıları / Associate Editor

Doç. Dr. Erdoğan AKMAN

Kyrgyz-Turkish Manas University, Kyrgyzstan

Yrd. Doç. Dr. Seyil NAJIMUDINOVA

Kyrgyz-Turkish Manas University, Kyrgyzstan

Yayın Kurulu / Editorial Board

Prof. Dr. Mehmet Sezai TÜRK (Başkan)

Ankara Hacı Bayram Veli University , Türkiye

Prof. Dr. Ljiljana Markovic

University for Peace est. by the United Nations, Costa Rica

Doç. Dr. Uğur ÜNAL

Kyrgyz-Turkish Manas University, Kyrgyzstan

Doç. Dr. Hakan YALAP

Nevşehir Hacı Bektaş Veli University , Türkiye

Doç. Dr. Cengiz BUYAR

Kyrgyz-Turkish Manas University, Kyrgyzstan

Doç. Dr. Barış MUTLU

Van Yüzüncü Yıl University, Türkiye

Yrd. Doç. Dr. Seyil NAJIMUDINOVA

Kyrgyz-Turkish Manas University, Kyrgyzstan

Alan Editörleri / Section Editors

Doç. Dr. Umur IŞIK

Ankara Hacı Bayram Veli University, Türkiye

Doç. Dr. Cengiz BUYAR

Kyrgyz-Turkish Manas University, Kyrgyzstan

Doç. Dr. Armağan ÖZTÜRK

Artvin Çoruh University, Türkiye

Doç. Dr. Barış MUTLU

Van Yüzüncü Yıl University, Türkiye

Yrd. Doç. Dr. Naryngul MARGAZIEVA

Kyrgyz-Turkish Manas University, Kyrgyzstan





Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi
The Journal of International Civilization Studies
INCISS

Yrd. Doç. Dr. Meerim ARTYSHEVA

Kyrgyz-Turkish Manas University, Kyrgyzstan

Dr. Bülent ÖZTÜRK

Hacı Bayram Veli University, Türkiye

Dr. Serhat ATMACA

Kyrgyz-Turkish Manas University, Kyrgyzstan

Bilim Danışma Kurulu/ Editorial Advisory Board

Doç. Dr. Ahu TUNÇEL ÖNKAL

Maltepe University, Türkiye

Doç. Dr. Andrew J. M. SMİTH

Emporia State University, United States of America

Doç. Dr. Armağan ÖZTÜRK

Artvin Çoruh University, Türkiye

Doç. Dr. Begayım MAKSUTOVA

Kyrgyz National University, Kyrgyzstan

Doç. Dr. Sercan DEMİRGÜNEŞ

Niğde Ömer Halisdemir University, Türkiye

Prof. Dr. A. Beril TUGRUL

Istanbul Technical University, Türkiye

Prof. Dr. Aleksandra VRANES

Belgrade University, Serbia

Prof. Dr. Ali YAKICI

Gazi University, Türkiye

Prof. Dr. Alla KOVALEVA

Altai State University, Russia

Prof. Dr. Bekir ÇINAR

Niğde Ömer Halisdemir University, Türkiye

Prof. Dr. Enver AYDOĞAN

Hacı Bayram Veli University, Türkiye

Prof. Dr. Fatima MUMİNOVA İZETTULLAH

University of World Economy And Diplomacy, Uzbekistan

Prof. Dr. Filiz KARTAL

Ankara University, Türkiye

Prof. Dr. Hatice İÇEL

Niğde Ömer Halisdemir University, Türkiye

Prof. Dr. Hikmet KORAŞ

Niğde Ömer Halisdemir University, Türkiye

Prof. Dr. İ. Hakkı AKSOYAK

Hacı Bayram Veli University, Türkiye

Prof. Dr. İbrahim KAYA

Dokuz Eylül University, Türkiye

Prof. Dr. Joseph HALDANE

Osaka University, Japan

Prof. Dr. Kiyomitsu YUI

Kobe University, Japan

Prof. Dr. Ljiljana MARKOVIĆ

Belgrade University, Serbia

Prof. Dr. Mukadder BOYDAK ÖZAN

Fırat University, Türkiye

Prof. Dr. Mustafa AKDAĞ

Erciyes University, Türkiye



Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi
The Journal of International Civilization Studies
INCISS

Prof. Dr. Remzi OTO	Dicle University, Türkiye
Prof. Dr. Roberto VERALDİ	University of Gabriele d'Annunzio of Chieti-Pescara, Italy
Prof. Dr. Selahattin AVŞAROĞLU	Necmettin Erbakan University, Türkiye
Prof. Dr. Zühal TOPCU	Gazi University, Türkiye
Yrd. Doç. Dr. Serkan ÖZTÜRK	Yalova University, Türkiye

Dil Editörü

Dr. Araş.Gör. Banu ERDOĞAN ÇAKAR	Kyrgyz-Turkish Manas University, Kyrgyzstan
Dr. Öğretim Görevlisi Muhittin GÜMÜŞ	Kyrgyz-Turkish Manas University, Kyrgyzstan
Dr. Öğretim Görevlisi Leyla BABATÜRK	Kyrgyz-Turkish Manas University, Kyrgyzstan
Dr. Öğretim Görevlisi Nurgül KARİBEKOVA	Kyrgyz-Turkish Manas University, Kyrgyzstan
Doktora - Tolkun BEKTURGAN KIZI	Kyrgyz-Turkish Manas University, Kyrgyzstan

Teknik Editör / Technical Editor

Kayahan KÜÇÜK	Kyrgyz-Turkish Manas University, Kyrgyzstan
---------------	---

İletişim / Contacts

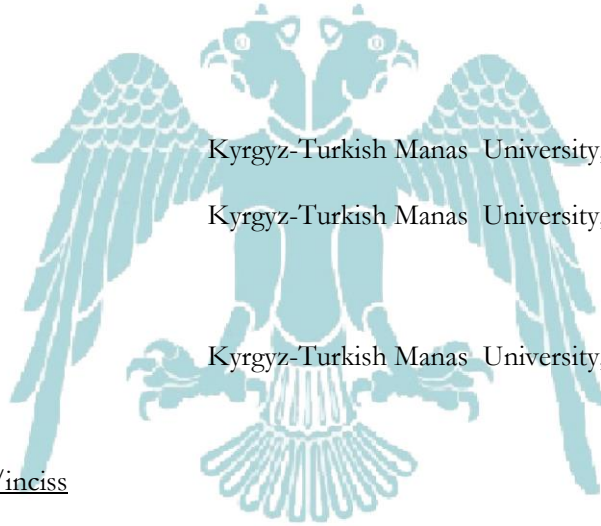
Doç. Dr. Uğur ÜNAL	Kyrgyz-Turkish Manas University, Kyrgyzstan
Kayahan KÜÇÜK	Kyrgyz-Turkish Manas University, Kyrgyzstan

Tasarım / Design

Uzm. Coşkun KALA	Kyrgyz-Turkish Manas University, Kyrgyzstan
------------------	---

Web Sayfası / Web Page

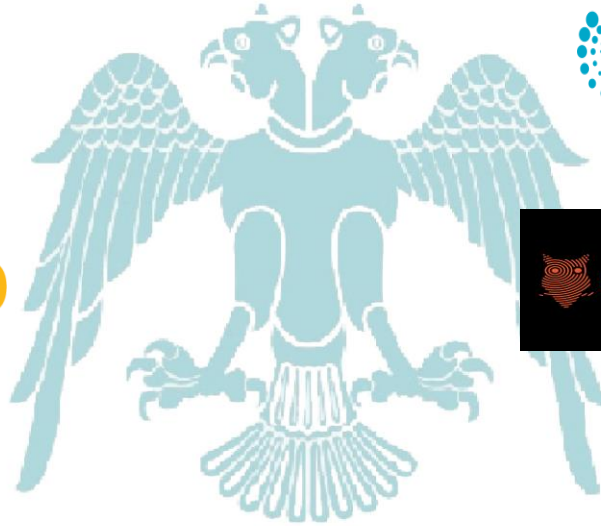
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/inciss>





Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi
The Journal of International Civilization Studies
INCISS

Dizinler / Indexed





Yıl – Year: 2024 / Cilt - Volume: 9 / Sayı - Issue: 2

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Düzeltilme / Erratum

No	Yazar - Author	Başlık - Title	Sayfa - Page
1	Uğur KÜÇÜKOĞLU ve Mahmut Ensar GÖKTAŞ	Türk Yükseköğretiminde Araştırma Üniversitelerinin Rolü <i>The Role of Research Universities in Turkish Higher Education</i>	133

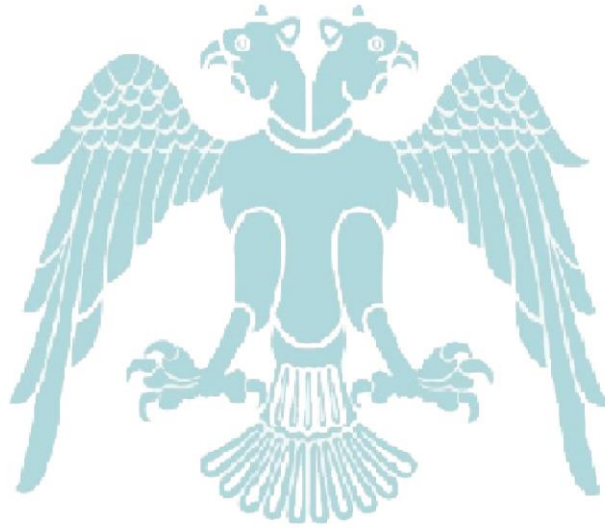
Araştırma Makalesi / Research Article

No	Yazar - Author	Başlık - Title	Sayfa - Page
2	Reyyan ÖZKILIÇ	Arketipsel Sembolizm Bağlamında Bir Yolculuk: Hüsn ü Aşk <i>A Journey in the Context of Archetypal Symbolism: Hüsn ü Aşk</i>	134 – 149
3	Hilmi SÖZEN	Engellilik Modelleri Perspektifinde İslam Medeniyeti ve Diğer Toplumlardaki Engellilik: Çeşitli Kültürlerin Bakış Açıları <i>Disability in Islamic Civilization and Other Societies in the Perspective of Disability Models: Perspectives of Various Cultures</i>	150 – 173
4	Gülben ÜZÜMCÜ	Adalet Ağaoglu'nun Dar Zamanlar Üçlemesinde İlkokullarda Eğitim <i>Education in Elementary Schools in Adalet Ağaoglu's Dar Zamanlar Trilogy</i>	174 – 183
5	Marat ERGEŞOV & Mehmet Sezai TÜRK	Кинематограф как источник национальной культуры: Использование этноспорта в кыргызском кинематографе <i>Cinema as a Carrier of National Culture: The use of Ethnosports in Kyrgyz Cinema</i>	184 – 205
6	Nevin METE	Hüsn ü Aşk'ta Renkler <i>Colours in Hüsn ü Aşk</i>	206 – 222
7	Kadir GÜLER ve Mustafa MORAL	Bâkî'de Tasavvuf Tasavvuru <i>Mysticism Image in the Bâkî</i>	223 – 255
8	Seda TÜKEL ve Cihan Şule KÜLÜK	eTwinning Platformunda Sanat Eğitimi İçin Sanal Müzelerin Rolü: Türkiye Örneği <i>The Role of Virtual Museums for Art Education on the eTwinning Platform: The Case of Turkey</i>	256 – 272



Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi
The Journal of International Civilization Studies
INCISS

No	Yazar - Author	Başlık - Title	Sayfa - Page
9	Aysun SUNGURHAN	18. Yüzyıl Mektup Geleneğini Hüsn ü Aşk Üzerinden Okumak <i>Reading 18th-Century Letter Tradition Through Hüsn ü Aşk</i>	273 – 288
10	Zeynep KARAŞ	Türk Bankacılık Sektöründeki Yeşil Finans Uygulamalarının Analizi <i>Analysis of Green Finance Practices in the Turkish Banking Sector</i>	289 – 302
11	Venera NARİNOVA ve Regina CAMANKULOVA	Orta Asya Sinemasında Güçlü Kadın Kimliği: Kurmancan Datka ve Tomiris Filmleri Örneği <i>The Identity of Strong Women in Central Asian Cinema: The Case of Kurmancan Datka and Tomiris Films</i>	303 - 318
12	Ayberk KURTGEL	Hüsn Ü Aşk'ta 'Çün' Edatının İşlevleri <i>The Functions of 'Çün' Preposition in Hüsn ü Aşk</i>	304 – 322





DÜZELTME / ERRATUM

Aşağıda bilgileri verilen makalenin ilk yazarı Uğur KÜÇÜKOĞLU'nun ORCID nosu isim benzerliği sebebiyle başka yazarla karışmış bundan dolayı yazarın talebi ile yeni ORCID nosu (0009-0008-0239-496X) yazar dipnotunda güncellenmiştir.

Makale Adı / Title : Türk Yükseköğretiminde Araştırma Üniversitelerinin Rolü
The Role of Research Universities in Turkish Higher Education

Makale Yazarları / Authors : Uğur KÜÇÜKOĞLU¹ ve Mahmut Ensar GÖKTAŞ²

Geliş Tarihi /Received: 07.06.2023

Kabul Tarihi /Accepted: 27.10.2023

Yayın Tarihi / date of publication: 27.11.2023

Türü: Araştırma Makalesi /Research Paper

Makalenin ilk yayınlanmış versiyonu: <https://doi.org/10.58648/inciss.1311114>

Öz

Araştırma üniversitelerinin yükseköğretimdeki yeri, ülkenin bilimsel ve teknolojik gelişimine katkıda bulunmaları ve öğrencilere öncü bir eğitim sunmaları nedeniyle önemlidir. Bu üniversiteler genellikle kapsamlı araştırma programlarına sahip ve öğrencilere, bilim ve teknoloji alanlarında en son bilgileri ve teknolojileri öğrenme fırsatları sunarlar. Araştırma üniversitelerinin yükseköğretimdeki yeri ile ilgili olarak öğrencilere sağladıkları öncü eğitim ve uygulamalı bilim ve teknoloji alanlarında öncü araştırmalar yapmaları ile ülkenin bilim ve teknoloji alanında rekabet edebilirliğini arttırmada önemli rol oynarlar. Ayrıca, araştırma üniversitelerinin yaptıkları araştırmalar ile ülkenin sektörlerinde çalışanlarına ve genel olarak toplumun bilgiye ve teknolojik gelişmelere erişimini sağlarlar. Bu çalışmada ülkemizdeki 23 araştırma üniversitesinin, 13 göstergeye göre konularının ve yükseköğretimdeki yerlerinin belirlenmesi amaçlanmıştır. Çalışma sonucunda 23 üniversitenin, özellikle araştırma bazlı ve lisansüstü eğitim göstergelerinde ülkemizdeki diğer 200'e yakın üniversitenin toplamı kadar yükseköğretime katkı sağladığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Yükseköğretim, Araştırma üniversitesi, Eğitim

Abstract

The place of research universities in higher education is essential as they contribute to the scientific and technological development of the country and offer pioneering education to students. These universities often have extensive research programs and offer students opportunities to learn about the latest knowledge and technologies in science and technology. Regarding the place of research universities in higher education, they play an essential role in increasing the competitiveness of the country in the field of science and technology by providing pioneering education and leading research in the areas of applied science and technology. In addition, research universities provide access to information and technological developments to their employees in the country's sectors and society in general. This study aims to determine the positions of 23 research universities in our country according to 13 indicators and their place in higher education. As a result of the study, it has been seen that 23 universities contribute to higher education as much as the other 200 universities in our country, especially in terms of research-based and postgraduate education indicators.

Keywords: Higher Education, Research University, Education

¹ Atatürk Üniversitesi, Büyük Veri Yönetim Ofisi, u.kucukoglu@atauni.edu.tr,

ORCID: 0009-0008-0239-496X

² Atatürk Üniversitesi, Büyük Veri Yönetim Ofisi, mensargoktas@gmail.com,

ORCID: 0000-0001-5923-0503



Arketipsel Sembolizm Bağlamında Bir Yolculuk: Hüsn ü Aşk

Reyyan ÖZKILIÇ¹

Öz

Yol ve yolculuk halk anlatılarında sıkça karşılaşılan motifler arasında yer alır. İnsanların ve toplumların çeşitli nedenlerle bir yerden bir yere göç etmesi, konar-göçer bir yaşam tarzının benimsenmesi gibi sosyolojik meseleler edebî eserlerde işlenmiştir. Bir çağrı üzerine kahramanın çıktığı bu yolculuk, süreç içinde yaşadığı değişim ve dönüşümler sonucu kendini gerçekleştirmesiyle tamamlanır. Bu yolculuk somut olabileceği gibi sembolik -kişinin kendi öz benliğini bulabilmesi için gerçekleştirdiği- de olabilir. Bu çalışmada Şeyh Galib'in Hüsn ü Aşk adlı eseri Joseph Campbell'in yola çıkış-erginlenme-geri dönüş monomiti çerçevesinde incelenmiştir. Kahramanın yolculuğu boyunca karşılaştığı engeller ve bu engellerin nasıl aşıldığı ele alınmıştır. Aşk'ın Hüsn'e ulaşmak için çıktığı bu yolda karşılaştığı engeller kuyu, Gam Harabeleri, Ateş Denizi ve Zatüssüver Kalesi'dir. Bu engellerden her biri kahramanın kendini tanıması için aşması gereken bir eşik olarak değerlendirilmiştir. Ayrıca olay örgüsü içinde karşılaşılan engellerin çeşitli yollar ve yardımcı birey/nesnelere aracılığı ile aşıldığı tespit edilmiştir. Özetle Aşk, sevgilisi Hüsn'e kavuşma umidiyle çıktığı bu macerada kuyulara düşerek, denizler aşarak ve cadıları/devleri yenerek kendi benliğiyle mücadeleye girmiş bu mücadele sonucunda da yolculuğun başındaki hâlimden farklı yeni bir kimliğe bürünmüştür. Böylece yolculuğun, kahramanın kendini bulması/tanması için gerçekleştirildiği tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Arketip, Sembolizm, Yolculuk, Hüsn ü Aşk

A Journey in the Context of Archetypal Symbolism: Hüsn ü Aşk

Abstract

Road and journey are among the motifs frequently encountered in folk narratives. Sociological issues such as the migration of people and societies from one place to another for various reasons, and the adoption of a nomadic lifestyle have been dealt with in literary works. This journey, which the protagonist embarks on upon a call, is completed with his self-realization as a result of the changes and transformations he experiences in the process. This journey can be tangible or symbolic - a journey that the protagonist undertakes in order to find his/her own self. In this study, Şeyh Galib's Hüsn ü Aşk is analyzed within the framework of Joseph Campbell's monomyth of departure-authorization-return. The obstacles faced by the hero throughout his journey and how these obstacles are overcome are discussed. The obstacles that Aşk encounters on his way to reach Hüsn are the well, the Ruins of Gam, the Sea of Fire and the Castle of Zatüssüver. Each of these obstacles is considered as a threshold that the protagonist must overcome in order to recognize himself. In addition, it has been determined that the obstacles encountered in the plot are overcome through various ways and auxiliary individuals/objects. To summarize, Aşk struggles with his own self by falling into wells, crossing seas and defeating witches/giants in this adventure he embarks on in the hope of meeting his beloved Hüsn, and as a result of this struggle, he takes on a new identity different from the one he had at the beginning of the journey. Thus, it was determined that the journey was realized for the hero to find/recognize himself.

Key-Words: archetyp, symbolism, journey, Hüsn ü Aşk

Atıf İçin / Please Cite As:

Özkılıç, R. (2024). Arketipsel Sembolizm Bağlamında Bir Yolculuk: Hüsn ü Aşk. *Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi*, 9 (2), 134-149. Doi: <https://doi.org/10.58648/inciss.1392434>

¹ Araştırma Görevlisi – Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Türk Halk Edebiyatı Ana Bilim Dalı, reyyanozkilic2015@gmail.com,

ORCID: 0000-0003-4883-8139

Giriş

Edebî metinlerin incelenmesinde pek çok yöntem kullanılmaktadır. Bu yöntemler genellikle metinlere psikoloji, sosyoloji ve felsefe bağlamında yaklaşmayı esas alır. Eser içerisinde yer alan unsurların, toplumun birer aynası olduğu fikrinden hareketle oluşturulan yöntemlerden biri de arketipsel sembolizmdir. “Yöntemin amacı eserde ilk bakışta görülmeyen, simgeler aracılığıyla ortaya konan görünenin ardındaki görünmeyen anlamı keşfetmektir” (Bars, 2018:58). Başka bir ifade ile arketipsel sembolizm eserdeki bilginin semboller üzerinden okunması ve açığa çıkarılması olarak da tanımlanabilir.

Analitik psikolojinin ve arketipsel sembolizm yaklaşımının öncü isimlerinden birisi Carl Gustav Jung’tur. Araştırmacı arketipler ile ilgili olarak “ilksel imge ya da başka bir deyişle tarih boyunca sık sık yenilenen ve yaratıcı fantezinin kendini serbestçe ifade ettiği her yerde karşılaşılan figürdür. Bu in cin de olabilir insan varlığı da süreç de olabilir. Demek ki aslında mitolojik bir figürdür” (Jung, 2006:323) diyerek kelimenin kökeni hakkında bilgi vermiştir. Atalardan aktarılan bir miras olarak ele alındığında arketipler, kültürel kodların taşıyıcısı işlevinde kullanılmaktadır.

Dünya üzerinde var olan her bilginin kaynağı mitlerde bulunabilmektedir. Bu açıdan bakıldığında insanlar, mitler sayesinde dünyanın yaratılışını ve kökenini anlamaktadır. “Gizli bilgiler, mitolojik simgelere dönüşmüş şekli ile kuşaktan kuşağa aktarılmış, anlaşılması zor olan nesnelere simgelerin dili ile açıklanmak istenmiştir” (Bayat, 2007:12). İnsanlığın tecrübe ve deneyim sonucunda elde ettiği soyut bilgi mitler içerisinde birer simge hâline gelmiş, somutlaşmıştır. Böylece mitler “uzun yıllar boyunca sembolik bir dil kullanarak insanlığın dini ve felsefi görüşleri ile ruhun geçirdiği tecrübeleri bize aktarmışlardır” (Fromm, 2017:189).

Arketipler çoğu zaman halk anlatılarının içerisinde karşımıza çıkar ve sembolik bir yolculuk sürecinde işlenir. “Sembolik anlatılardaki kahramanlar, çeşitli sebeplerle evden ayrılarak yola çıkarlar. Kahramanların, kimi zaman uzun kimi zaman kısa süreli göç edişleri” onların yeni bir benlikle geri dönüşlerinin habercisidir. Masal kahramanlarının yolculukları onların manevî anlamda büyümelerine vesile olur” (Işık, 2012:1). Başka bir ifadeyle kahramanların yolculuğun başında ve sonunda aynı özelliklere sahip olmadığı söylenebilir. Yaşanan serüven, kahramanın kendisinin yeni bir kimliğe bürünmesine katkı sağlamaktadır.

Kahramanların sembolik yolculukları bireyleşme süreci olarak ele alınmaktadır. Bu süreç kişinin kendini tanımasına imkân sağlayacak bir yol ile gerçekleşir. “Asıl bireyleşme süreci -kişinin kendi iç merkeziyle bilinçli olarak karşı karşıya gelme- genellikle kişiliğin yaralanması ve buna refakat eden acı ile olur” (Jung, 2007:166). Kişisel deneyimi içeren bu süreç insanın yaşam amacını keşfetme isteği ile başlamaktadır. Yaşanan olaylar kişiyi bu yola sevk eder. Halk anlatılarında (destan, masal ve halk hikâyesi) da kahraman çoğu zaman bir amaç ya da elde edilmesi gereken bir nesne sebebiyle yolculuğa çıkmaktadır.

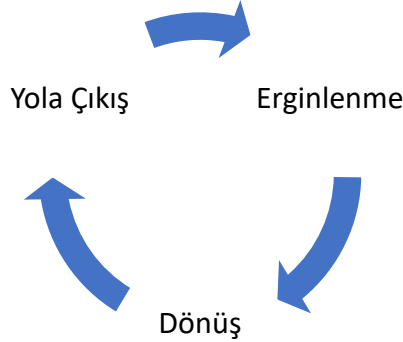
Yolculuk, evrenin bir parçası olan insanın bireyleşmesine katkı sağlar. Bireyleşme temelde bireyin şahsî varoluşunu insanlığın eşsiz bir ifadesi olarak fark etmesi ve küçük psişik dünyasının naif kabı içerisinde yaratılışının özünü damıtmasıdır” (Jung, 2009:84). “Bireyin var oluşundan hayatının sonuna kadar geçirdiği zorlu süreçte kendisini tanımlama ve tamamlama çabasına bireyleşme süreci denilmektedir. Birey, bilinenden bilinmeyene doğru yatay ve dikey doğrultuda ilerleyip sınavlardan geçerek bireyleşme sürecini tamamlar” (Çetindağ Süme, 2011:16). Söz konusu süreçte kahramanlar birden çok sınava tabi tutulmakta bunlar karşısında gösterdikleri cesaret doğrultusunda yola devam edebilmektedir. “Kişiliğin bilinç dışında kalmış yanlarını bilinçli hâle getirip bilinç dışının² bilinçle uzlaşmasını sağlayan bireyleşme süreci, kişilikte farklı yapı ve boyutlarda varlığını sürdüren ve birbiriyle uzlaşmaz görünen eğilimleri uyumlu bir bütünlük içerisinde bir araya getirir. Bu nedenle bireyleşme, her gelişim aşamasında etkinliğini sürdüren ve her geçen aşamayla bütünleşmeye katkı sağlayan hayatî bir süreçtir” (Bahadır,

² Bilinç dışının kişisel ve kolektif olmak üzere iki yönü bulunmaktadır. “Kişisel bilinç dışı bireyin yaşamından kaynaklanan, unutulmuş, bastırılmış, yadsınmış ve bilinçdışı yoluyla algılanmış şeyleri kapsar; ortak bilinçdışı ise insanoğlunun tarihi çağlarına, toplumlara, ırklara bakılmaksızın dünyanın kuruluşundan beri evrensel durumlara karşı gösterdiği kalıpsal tepkileri içerir” (Jung, 2006:33). Bu açıklamaya göre kolektif bilinç dışının, kişisel bilinç dışından önce meydana geldiğini söylemek mümkündür.

2010:160). Yolculuk boyunca yaşanan her şey kahramanın bilincinin gelişmesine hizmet etmektedir. Kahraman, bilinç dışını bilinç seviyesiyle uyumlu hâle getirebilmek için bir yolculuğa çıkmaktadır.

Bireyleşme süreci, sembolik öğelerle toplumun hayal gücünü yansıtan ve kahramanı merkeze alan masal, destan ve halk hikâyelerinde işlenmektedir. Kahramanın psikolojik olarak bir bütünlüğe ulaşması ve kendini gerçekleştirme amaçlanmaktadır. “Bilinç de bilinçdışı içeriklerin bütünlüğü, kahramanı da bütünlüğe götürecektir olan unsurlardır. Bu bütünlük, kahramanın bireyleşme sürecinde kendiliğini bulması ile son bulur” (Çetindağ Süme, 2011:20). Sembolik bir yolculuk sonucunda kahraman kendi benliğine ulaşmış ve amacını gerçekleştirmiş sayılmaktadır.

Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* adlı eserinde “kahramanın mitolojik macerasının standart yolu ayinlerde sunulan formülün büyütülmüş hâlidir: ayrılma-erginlenme-dönüş: buna monomitin çekirdek birimi denebilir. Bir kahraman, olağan dünyadan çıkıp doğaüstü tuhaflıklar bölgesine doğru ilerler: burada masalsı güçlerle karşılaşır ve kesin bir zafer kazanılır. Kahraman bu gizemli maceradan benzerleri üzerinde üstünlük sağlayan bir güçle geri döner” (Campbell, 2010:42) demektedir. Sembolik yolculuğun bu üç aşaması içerisinde kahramana pek çok işaret sunulur. Kahraman, yolu üzerindeki bu işaretleri anlamak ve anlamlandırmak için çaba gösterir. Campbell’e (2000:47-48) göre kahramanın sembolik yolculuğunun aşamaları şunlardır:



Hüsn ü Aşk³ Hikâyesi ve Kahramanın Yolculuğu

Olay Örgüsü

Hüsn ü Aşk alegorik yapısı sebebiyle olağanüstü öğeleri barındıran bir hikâyedir. Ben-i Muhabbet kabilesine mensup iki ailenin aynı gecede doğan iki bebeğinden birinin adı Aşk diğerrinin adı Hüsn'dür. Olağanüstü bir gecede dünyaya gelen bu iki bebek, kabilenin üyeleri tarafından nişanlandırılırlar. Büyüyüp okul çağına geldikleri zaman Mekteb-i Edeb'e giderler ve Molla Cünûn'dan ders alırlar. Mektepte ilk olarak Hüsn, Aşk'a âşık olur. Mesire-i Manâ isimli bahçede gezerken Hüsn ve Sühan karşılaşır. Sühan, Hüsn'ün Aşk'a karşı beslediği duyguları anlar ve onu teselli eder. Hüsn ve Aşk arasındaki derin sevginin farkına varan bir diğerkahraman Hayret'tir. İki âşığın Mesire-i Manâ'da görüşmelerini engeller. Durumu kabilenin önde gelenlerine bildirir. Böylece Hüsn ve Aşk'ın görüşmesi kesinlikle yasaklanır. Aralarına böyle bir yasak giren kahramanlar bu durumda oldukça üzülürler. Aşk, cesaretini toplayıp Hüsn'ü ailesinden ister. Ancak aile hemen olumlu yanıt vermez. Olumlu yanıt vermedikleri gibi Aşk'tan Hüsn'e kavuşabilmesi için Kalb Kalesi'nde bulunan simyayı getirmesini isterler. Aşk, yanına yoldaşı Gayret'i de alarak yolculuğa çıkar.

³ Şeyh Galib tarafından aruzun “me’ulü fe’ilatün fe’ulün” kalıbıyla yazılan Hüsn ü Aşk, 2042 beyitten oluşmaktadır. Mesnevi nazım şekli ile kaleme alınan eser, tasavvufi bir öğretinin alegorik bir biçimde hikâyeye dönüştürülmüş şeklidir. Başka bir ifade ile Hüsn ü Aşk, pek çok katmanı olan, bir kavramın tek bir simge ile karşılanmadığı, bir adın pek çok kavrama işaret ettiği kompleks bir yapıya sahiptir (Önder, 2006:28-29).

Yolda ilk olarak bir kuyuya düşerler. Kuyuda kendilerini bir dev beklemektedir. Kuyunun sahibi olan bu dev, Aşk ve Gayret'i esir alır. Sühan, bir sabah kuyunun başına gelerek kahramanlara çıkış yolunu gösterir. Kuyunun dibinde tılsımlı bir ip olduğunu bu ipe tutunarak kurtulabileceklerini söyler. Aşk ve Gayret, Sühan'ın yardımıyla kuyudan çıkarak yollarına devam ederler.

Kuyudan çıkan Aşk ve Gayret'in yolu Gam Harabeleri'ne düşer. Bu yol ümitsizlik ve keder ile doludur. Kahramanlar ilerledikçe karanlık bir çöle girerler. Çölde sert kış şartları hâkimdir. Tüm bu olumsuzlukların ortasında yanan bir ateş, ateşin içinde de bir cadı ile karşılaşılır. Cadı, Aşk ile evlenmek ister. Aşk'ın bu teklifi reddetmesi üzerine onları çarpmıha gerer. Sühan, kahramanların zor duruma düşmesi üzerine çıkagelir. Aşk'a Hüsn'den iki hediye getirir. Bunlardan biri kılıç diğeri ise uçarak uzak mesafeler gidebilen Aşkar adında bir attır. Aşk, sevgilisinden gelen bu hediyeleri kabul ettiğinde cadı birden ortadan kaybolur. Karşılarına çıkan ejderhaları, gulyabanileri, aslanları ve kaplanları bu kılıç ile alt eder, Aşkar'a binerek Gam Harabeleri'nden uzaklaşırlar.

Yol üzerinde bir sonraki durak Ateş Denizi'dir. Üzerinde mumdan gemilerin bulunduğu bu denizde insanları kandırıp bu gemilere binmelerini sağlayarak öldüren devler bulunmaktadır. Aşk, Aşkar'a binerek denizi aşar ve Çin Sahili'ne ulaşır. Geçtiği tüm karanlık ve kasvetli yollardan sonra zamanında Hüsn ile gezdikleri Mesire-i Manâ bahçesine benzeyen bu yerde Aşk kendisini kaybeder. Sühan yeşil bir papağan kılığında gelerek Aşk'ı uyarır ancak kahraman bu uyarıya kulak asmaz. Çin Sahili'nde Hüsrüba isimli bir cadı yaşamaktadır. Bu cadının amacı kahramanı kendisine âşık etmektir. Hüsn kılığına girerek Aşk'ı etkileyen Hüsrüba, onu Zatüssüver Kalesi'ne gitmeye ikna eder. Gayret ve Sühan bir kez daha Aşk'ı, cadının Hüsn olmadığı konusunda uyarsalar da kahraman çoktan kaleye gitmek üzere yola çıkmıştır. Kaleye varan Aşk, kapıdan içeri girer girmez kapı ortadan kaybolur. Aşk, Aşkar'a binip kaleden kurtulmaya çalışsa da yolculuğun başından beri yaşadığı maceraları tekrar tekrar yaşayıp kaleye geri döner. Çaresizlik içinde bekleyen Aşk'a bülbül kılığına girmiş Sühan yetişir. Kalenin kapısının büyü ile bağlı olduğunu ve kurtuluşun kaleyi yakmak olduğunu söyler. Kaleyi ateşe veren Aşk, Hüsrüba da dâhil olmak üzere her şeyi yok eder. Tılsımlarla dolu olan hazineyi elde eder ve yeniden yola çıkar.

Engelleri aşmış bir şekilde yola devam eden Aşk'ın gücü tükenmek üzeredir. Yorgun ve umutsuz biçimde günlerce yol alır. Hem fiziksel hem ruhsal açıdan tükenmek üzereyken Sühan bir hekim kılığında gelir. Kalb Diyarı'ndan geldiğini ve kendisini Hüsn'ün gönderdiğini söylediğinde Aşk'ın gözlerinin içi yeniden parlar. Birlikte Kalb Diyarı'na doğru yola çıkarlar.

Kalb Diyarı'nın her bir köşesi güzel bağ ve bahçelerle doludur. Bir köşkten yükselen eğlence seslerine anlam vermeye çalışırken Gayret, Hayret, İsmet, Molla Cünûn ve Sühan'ın kendisine doğru geldiğini görür. Başta nereye geldiğini bilemez ve neler olduğuna anlam veremez. Sühan bütün maceranın sırlarını Aşk'a anlatır. Tehlikelerin ve engellerin bu diyarda yerinin olmadığını artık sevinç ve neşenin hüküm sürdüğünü söyleyerek Aşk'ı Hayret'e teslim eder. Hayret, Aşk'ı vuslata yani kendisine götürür.

Yola Çıkış

Sembolik yolculuğun ilk aşaması ayrılmadır. Psikolojik anlamda yeterli ve istekli olduğu durumda kahraman yolculuğa çıkmaya hazır hâle gelmektedir. Mitolojik yolculuğun ayrılma: maceraya çağrı olarak belirlenen ilk aşaması kahramanı çağıran, onun ruhsal ağırlık merkezini toplumun sınırlarından bilinmeyen bir bölgeye çeken kaderi tarafından belirlenmektedir (Campbell, 2010:72).

Kahraman, içsel yolculuğa çıkmak için bir uyarana ya da bir çağrıya ihtiyaç duymaktadır. Kahramanı maceraya davet eden çağrı genellikle kutsal sayılan mekânlarda gerçekleşir. Bu mekânlar kahramanın karakteri üzerinde de oldukça etkilidir. Su kenarı, mağara, dağ veya kuyu gibi mekânlar mitolojik olarak güçlü birer sembol özelliği taşımaktadır. "Kahramanın yalnız kalıp Tanrı'yla ve kendisiyle baş başa kaldığı, kendisini dinlediği ve dinlendirdiği mekânlar, kahramana çağrının geldiği yerlerdendir" (Çetindağ Süme, 2011:21). Diğer bir ifade ile kahramana yola çıkması için yapılan çağrı bazen de kahramanın kendi iç sesi olabilmektedir. Günlük yaşamda insanın kendini mutsuz hissettiği anlar kahramana yola çıkma zamanının geldiğini ifade

etmektedir. Kahraman bu sese kulak vermeyip mevcut durumda mutsuz olmaya devam edebileceği gibi çağrıya uyup yola çıkmayı kabul edilebilir. “Gerçek masal kahramanları gözünü budaktan sakınmaz. Gidilir gelinmez yolu tercih ederek her riski göze alırlar” (Işık, 2012:6). Aşk da tıpkı bir masal kahramanı gibi yolculuğu sırasında karşısına çıkan engelleri aşmak için mücadele vermektedir.

Kahramanın yola çıkışında ad alma, özgüven kazanma, mutlu sonra ulaşma ya da kurtuluşa erme gibi amaçlardan herhangi birisi etkili olmaktadır (Çetindağ Süme, 2011:22). Bu amaçla “evrensel potansiyele ulaşma ve ruhsal erginliğe kavuşma arzusuyla macera davetine olumlu cevap veren kahraman, kendi öz benine doğru yolculuğa çıkar. Bu yolculuk kahramanın çeşitli imtihanlara tabi tutulacağı erginleşme aşaması ile devam eder” (Özdemir, 2019:17).

Hüsn ü Aşk anlatısındaki yolculuk ailelerin kahramanların evliliklerine izin vermemeleri üzerine başlar. Hüsn’ün ailesi, bu evliliğin gerçekleşmesi için Aşk’ın Kalb şehrinde “kimya”yı getirmesini şart koşar. Maceranın başlangıcı tıpkı masallarda olduğu gibi kahramanın bir nesneyi elde etme arzusuna dayanmaktadır. Bu sebeple Aşk, başına gelebilecek her türlü engeli de göz önüne alarak hem “kimya”yı elde etmek hem de Hüsn’e kavuşabilmek için yolculuğa çıkar.

Hüsn ü Aşk’ta Aşk’ın çıktığı yolculuk semboller üzerinden okunabilecek olağanüstü öğelerle süslenmiştir. Aşk’ın yolculuğunda dikkate alınması gereken sembollerden birisi de kuyudur. Kuyu, kahramanın yolculuğu sırasında karşılaştığı ilk engeldir. Bu kuyu “karanlık ve kapalılık imgeleriyle kendisini gerçekleştirecek olan sonsuz serüvenindeki her kahramanın, girmek zorunda olduğu tipik bir erginlenme mekânıdır” (Doğan, 2005:181). Başka bir ifade ile yola çıkan kahramanın kendini gerçekleştirme yolundaki ilk adımının kuyudan geçtiğini söylemek mümkündür.

Çün girdi o merd-i râh râha

Evvel kademinde düşdi çâha (1258)

“O yolcu yola koyulmuştu ki daha ilk adımında bir kuyuya düşüverdi” (Doğan, 2008:259).

Kuyuya düşmek “dış dünyadan iç dünyaya, makro kozmostan mikro kozmosa doğru kökten bir yer değişimi” (Campbell, 2000: 27-28) olarak değerlendirilebilir. Kahraman yeryüzünden yeraltına bir geçiş gerçekleştirmiştir. Bu geçiş kişinin bilinç seviyesinden bilinçaltına doğru yaptığı bir yolculuk olarak düşünüldüğünde Aşk’ın kendi iç dünyasına ilk adımı attığı söylenebilir. Aşk iki dünya arasındaki bu geçişi ile “çoktandır unutulmuş kayıp güçlerin canlandırıldığı derinliklere doğru” (Campbell, 2000: 41) bir adım atmıştır. Yolculuğun bundan sonraki kısmı hikâyeye kahramanın içsel derinliklerini tanıma süreci ile ilişkilendirilebilir. Kuyu, sonsuzluğu ve derinliği ile dönüşümün ilk mekânı olarak karşımıza çıkmaktadır:

Ammâ ki ne çâh çâh-ı girdâb

Mânend-i edeb verâsı nâ-yâb (1259)

“Amma ne kuyu!.. Bir girdap çukuruydu. Sonsuzluk gibi ötesi yoktu” Doğan, 2008: 261).

Aşk ile Gayret’in düştüğü kuyunun girdap çukuru gibi sonsuz olduğundan içerisinde ümitsizlik ve matem hazinelerinin bulunduğu ve feryatların yankılandığı derin bir karanlıktan bahsedilmektedir. Ayrıca Hızır’ın kuyuya düşse günlerce ve aylarca yolunu bulamayacağı ifade edilmiştir. Söz konusu beyitler arasında Hz. Yusuf’un kuyuya atılması olayına da işaret edilmekle birlikte kuyunun bir son değil bir başlangıç olduğu hatırlatılmıştır (Doğan, 2008: 261-263). Diğer bir ifade ile kahraman kuyudan çıkabilmeyi başarırca karşısına çıkan engeli aşmış olacak ve yolculuğuna devam edecektir.

Düşdüğine eyleme teessüf

Mi’râcını çehde buldı Yûsuf (1267)

“Sakin (Aşk’ın) kuyuya düştüğüne üzülme! Yusuf da yükselişine kuyuda başladı” (Doğan, 2008:261).

Yusuf’un kardeşleri tarafından kuyuya atılması hadisesine telmihte bulunan bu beyitlerin ardından Aşk, kuyuda bir dev ile karşılaşmıştır.

Bir dîve meger o çâh-ı mihnet

Olmuşdı mâkâm-ı hâb u râhat (1272)

“Meğer bu dert ve belâ kuyusu, bir devin yatıp dinlendiği yer değil miymiş!..” (Doğan, 2008:263).

Bir dîv ki var niçe sipâhı

Her birisi bir ma'den-i siyâhî (1273)

Mânend-i şeb-i firâk bed-rûy

Kan teşnesi mürde fil-i bed-bûy (1274)

“Öyle bir dev ki; her biri ayrılık gecesi gibi çirkin, kan içici fil leşleri gibi pis kokulu, kömür parçası görünüşlü sayısız askeri var” (Doğan, 2008:263).

“Kuyuda bulunan dev, birçok masalda olduğu gibi Aşk ve Gayret’i hapseder. Amacı onları şişmanlattıktan sonra yemektir” (İçel, 2017:74). Türk halk anlatılarında devler ⁴ insan eti ile beslenen ve kan içen varlıklar olarak karşımıza çıkmaktadır. Devler bu eylemi psikolojik anlamda bilinci sömürmek için yapmaktadırlar (Özdemir, 2022:322). Olay akışı içinde insan eti yiyen devler bir bakıma güçlerini ispatlamış olurlar.

Ol dîv-i lâin-i bed-serencâm

Habs etmege karar kıldı emr ü ikdâm (1295)

“O kötü huylu lânetli dev, (onları) hapsedmeye karar ve emir verdi:” (Doğan, 2008:267).

Tâ eyleye şahm ü lahmın efzûn

Sonra anı tu'me ede mel'ûn (1296)

“Ta ki yağlansınlar ve etlensinler de; sonra onları (bir güzel) yiyiversin...” (Doğan, 2008:267).

Aşk, devin bu eylemi karşısında korkmamıştır. Çünkü engeller hikâye kahramanını yolundan alıkoyamazlar. Engelin büyüklüğü ya da zorluğuna bakmaksızın kahraman yolculuğuna devam etmek ister. Bunun için de bir çıkış yolu aramaktadır. Aşk, Hüsn’e ulaşmak için çıktığı bu yolda karşılaştığı engellerin onu yıldıramayacağını ve geri dönmeyeceğini şu sözlerle ifade etmiştir:

Gam meş'alidir bu sönmek olmaz

Cân virmek olur da dönmek olmaz (1294)

“Bu gam meşalesidir asla sönmez. Can verilebilir ama bu yoldan asla dönülmez” (Doğan, 2008:265).

Aşk’ın bu yoldan dönmemesi ve devin türlü eziyetleri karşısında cesur davranması önemlidir. “Macera her zaman ve her yerde bilinenin örtüsünün ötesinde bilinmeyene bir geçittir; sınırda bekleyen güçler tehlikelidir, onlarla iş yapmak risklidir, yine de ustalıklı ve cesaretli biri karşısında tehlike silinir” (Campbell, 2000: 99-100). Kahraman için engeller aşılmak için vardır. Engelin büyüklüğü veya zorluğu bu durumu değiştirmez. Çünkü masal kahramanı yola bir şeyleri başarmak için çıkmıştır.

Bir sabah Sühan, kuyunun başına gelerek Aşk ve Gayret’e seslenmiştir. Öylece beklemenin anlamsız olduğunu, hiçbir çaba göstermeden kuyudan kurtulamayacaklarını söylemiş ve bir çıkış yolu göstermiştir:

İllâ bün-i çehde bir resen var

Cinnîler ana değil haber-dâr (1303)

“Ancak kuyunun dibinde bir ip var ki cinlerin ondan haberi yok” (Doğan, 2008:267).

⁴ “Devler, olağanüstü özelliklere sahiptirler ve kötülüğün sembolüdürler. Devlerin kötülüğün sembolü oluşu ve insanlara eziyet etmeleri, onların Altay Türklerince ifade edilen “kara neme” yani kötü bir ruh ya da Erlik olduğunu düşündürmektedir” (Bakırcı, 2014:43).

Devler için ayrıca bk: Bahaeddin, Ögel,(1995). Türk Mitolojisi II, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları s:561-571

Türk mitolojisinde Erlik için ayrıca bk: Yaşar, Çoruhlu,(2000) Türk Mitolojisinin Kısa Tarihi, İstanbul Alfa Yayıncılık.

Bir pîr ana tılsım yazmış

Hıfz etmege hayli ism yazmış (1304)

“Bilge bir ihtiyar ona tılsım bağlamış ve kötülüklerden korusun diye üzerine çok sayıda isimler, yazılar yazmış” (Doğan7 2008:267).

Kim ol reseni dutarsa muhkem

Hıfz eyler ana o ism-i a'zem (1305)

“Kim o ipi sıkıca tutarsa (üzerinde yazılı olan) ism-i âzam onu korur” (Doğan, 2008:267).

Cinler edemez ana hasâret

Çıkdıkça bulur necât ü râhat (1306)

“Cinler ona herhangi bir zarar veremez; ona tırmadıkça kurtuluşa ve rahata erer” (Doğan, 2008:269).

Aşk ve Gayret, Sühan'ın sözünü dinleyerek tılsımlı ipi tutmuş ve kuyudan çıkmışlardır. Sihirli/tılsımlı ip bir yönü ile “devler tarafından şekillenen düşüncede koruyucu yönü olan eşyalar” (Özdemir, 2022:457) arasında yer almaktadır. Üzerinde dua ya da sihirli sözlerin bulunduğu ip sayesinde Aşk, kuyu engelini aşmıştır. “Tüm bu özellikleri -dev ve tılsımlı ip, vb.- kuyuyu olağanüstülüklerle sahne olan masalımsı bir mekân hâline getirmiştir” (İçel, 2017:74).

Erginlenme

Sembolik yolculuğun her aşamasında kahramanı bekleyen çeşitli tehlikeler bulunmaktadır. Erginlenme aşaması “bireysel ve toplumsal korkuların açığa çıktığı, mücadele etme gücünün üstün değer kazandığı” (Pamukçu, 2023:17) bir aşamadır. Kahraman bu aşamada sahip olduğu özellikleri kullanarak kendi benliğini bulma arayışı içindedir.

Erginlenme aşamasında kahramanın karşısına çıkan bütün engeller birer eşik olarak değerlendirilmektedir. “Eşiğin aşılması evrensel kaynağın kutsal alanına atılmış ilk adımdır” (Campbell, 2010:98). Joseph Campbell (2010:86) tarafından “balının karnı”⁵ olarak değerlendirilen bu noktada “masal kahramanları karşılıklarına çıkan devler ülkesinde yenilmez devler bile olsa onları yenmeyi başararak yollarına devam ederler” (Işık, 2012:6). Eşikleri aşan kahraman, kendisini bulmak için girdiği yola devam edebilecek, bu eşikler karşısında gösterdiği sabrı ve başarısı ölçüsünde tam olana ulaşacaktır (Çetindağ Süme, 2011:23).

İnsan, bilinci ve iradesi sayesinde kendi eylemlerinin öznesi hâline gelmiştir. Kendi gerçeklerini yolda karşısına çıkan engellerden öğrendikleri ile bulacaktır. Bu çatışma kişinin kendisi için gerekli ve önemlidir (Doğan, 2008:37). Söylediklerinin ve eylemlerinin sorumluluğunu alan kişi, çıktığı yolculukta olumlu ya da olumsuz bilgileri -deneyimleri, tecrübeleri- bu çatışmalar sayesinde öğrenecektir.

Kahraman, aklını ve iradesini kullanarak engelleri aşabilecek özelliklere sahiptir. “Eşiği aştıktan sonra, kahraman bir dizi sınavdan geçmek üzere tuhaf biçimde akışkan, belirsiz biçimlerin dış dünyasında ilerler. Bu mit-maceranın sevilen bir aşamasıdır; mucizevî sınavlar ve işkencelerle dolu bir dünya edebiyatı yaratmıştır. Kahraman bu bölgeye girmeden önce karşılaştığı doğaüstü yardımcının önerileri, tılsımlar ve gizli araçlardan yardım almaktadır. Ya da insanüstü yolculuğu sırasında kendisini her yerde destekleyen iyi kalpli bir güç olduğunu ilk kez burada fark edebilir” (Campbell, 2010:113).

⁵ “Büyülü bir eşikten geçişin bir yeniden doğum alanına geçme olduğu fikri, dünyanın her yerinde rahim imgesi olan balına karnıyla simgelenmiştir. Kahraman, eşiğin gücünü ele geçirmek ya da onunla uzlaşmak yerine bilinmeyen içinde kaybolur ve ölmüş gibi görünür” (Campbell, 2010:107). Balının karnı tıpkı dünyanın merkezine yolculuk yapmak gibi öz benliğe ulaşmanın sembolü olarak değerlendirilebilir. Kahramanın çoğu kez yolculuk sırasında kayalar arasındaki bir yarıktan yeraltı dünyasına geçmesi toprak ananın bağrına -annenin içindeki karanlığa- dönme isteğini ifade eder. Bu isteğin sebebi kahramanın en rahat olduğu yerin ana rahmi ya da annesinin yanı olması ile ilişkilendirilebilir. Kahramanın yeraltı ile ilgili olan mağara, kuyu ya da mezar gibi karanlık yerlere girmesi ana rahmine dönüş ile açıklanabilir. (Rank, 2014:45-55).

Anlatılarda kahramanın yanında ona yardım eden bir figür bulunmaktadır. Carl G. Jung tarafından bu figür “yaşlı bilge arketipi”⁶ olarak değerlendirilmiştir. Doğaüstü bir yardım şeklinde de tasavvur edilebilen yardımcı güç, kahramanın yolculuğunda aşması gereken engellere karşı tılsımlar sağlayan koruyucu bir figürdür (Campbell, 2017:70). Bu koruyucu figür toplumların inanışları doğrultusunda değişiklik gösterebilir. “Nitekim Türk anlatılarında Hz. Hızır ve çoban önemli bir yardımcı güçtür. Yüce birey arketipinden farklı olarak olağanüstü hadiselerle ortaya çıkmaları muhtemeldir” (Pamukçu, 2023:11).

Erginlenme aşamasının önemli bir simgesi de gölge arketipidir. Bireyin toplum tarafından kabul gören persona⁷, bir diğer ifade ile “kişiliğimizin vitrini” (Erdoğan :5) olarak ele alınabilecek olumlu özelliklerinin dışında kalan olumsuz özellikler kişiliğin gölge yanını⁸ oluşturmaktadır. “Gölge arketipi, kahramanı kuşatan bilinçaltının iç kuvvetleridir. Kahraman her şeyden evvel kendi içinde barınan karanlık güçleri yenmeyi başarmalıdır” (Kanter, 2005:133).

Üftâdelige gam oldı munzam

Düşdi yolına harâbe-i Gam (1324)

“Düşkünlerine bir de gam eklendi ve yollarına Gam Harabeleri çıktı” (Doğan, 2008:271).

Hikâyede Gam Harabeleri, gece ve kışın şiddetli özellikleri ile tasvir edilmiştir. Harabelerde cinlerin cirit atmasından bahsedilerek simsiyah bir çöle benzetilmiştir. Ayrıca bu harabelerin bir özelliği de bünyesinde nur ile zulmeti bir arada barındırmasıdır. Aydınlık ve karanlığın aynı mekânda kullanılması bir zıtlık olarak düşünüldüğünde insanın yaşadığı zorluklar içerisinde bir çıkış yolu bulabileceği mesajını vermektedir (Doğan, 2008:271-285). Zıtlıkların üzerine kurulu bu yapı ile anlatılmak istenen bir bakıma hayat içerisinde engeller olabileceği gibi bu engellerin çözüm yollarının da bulunduğu düşüncesidir.

Harabelerin şiddetli soğuk ve karanlık ile ilişkili özellikleri birer engel ve imtihan motifi olarak değerlendirilmektedir. Bunların yanı sıra Aşk'ın önündeki bir diğer engel cadıdır. Gam Harabeleri'nin demonik unsuru olan cadı ile ilgili tasvirler genel itibariyle ürkütücü ve çirkindir. Cadının alevler içerisinde Aşk'a görünmesi ile başlayan betimlemeler fiziksel portrelerle devam etmektedir. Cadı, ateş ile ilişkisinden dolayı cehennemi makam tutmuş bir şeytana benzetilmiştir. Saçları yılana ve göğüsleri domuza benzetilmiş burnunda ve ağzında akreplerin farelerin gezdiği anlatılarak her konuşmasından ağzından iğrenç suların aktığı tasvir edilmiştir. Ayrıca bu cadının çocukların kaniyle beslendiği ve çocukları yediğinden bahsedilmiştir (Doğan, 200:285-289). Bu bağlamda cadının özellikleri de göz önüne alınırsa Türk mitolojisinin demonik ruhlarından Alkarısı ile aralarında benzerlik olduğu söylenebilir.

⁶ C. J. Jung, yüce birey arketipini ruh ekseninde yorumlamaktadır. Kahramanın yolculuğuna eşlik eden rehber konumundaki “Yaşlı bilge adam düşlerde büyücü, hekim, rahip, profesör, büyük baba ya da otorite sahibi herhangi bir kişi olarak görünür. İnsanın gulyabani ya da hayvan görünümündeki ruh arketipi, insanın idrak, anlayış, iyi bir tavsiye, karar, plan gibi şeylere ihtiyaç duyduğu ama kendi imkânlarıyla buna ulaşamadığı durumlarda ortaya çıkar. Arketip bu ruhsal yetersizliği, boşluğu dolduran içeriklerle telafi eder” (Jung, 2001:86). Yüce birey arketipi “bir yandan bilgi, idrak, düşünce, bilgelik, akıllılık ve sezgiyi diğer yandan da iyi niyet ve yardımseverlik gibi ahlaki özellikleri temsil eder” (Jung, 2009:91). Başka bir ifade ile “somut yardımcı, sembolik manada kahramanın sağduyusudur. Kahraman, sağduyusuna yani içindeki sezgilere kulak verirse, doğru yoldan gidebilir ve yolun sonunu görebilir” (Çetindağ Süme, 2011:27). Yüce birey/yaşlı bilge adam arketipi aynı zamanda Stith Thompson tarafından hazırlanan “Motif-Index of Folk-Literature” isimli katalogta N825 numaralı “Old person as helper” başlığı altında ele alınmıştır (Thompson, 1955:135).

⁷ Persona ismini Antik Yunan'da aktörlerin kullandığı maskelerden almaktadır. Aktörler bu maskeleri kullanarak izleyicilerin beğeneceği şekilde performans sergilemekteydi. (Sungurlar, 2013:54). Persona, kişinin toplumun kendisinden beklentilerini sergilediği, topluma gösterdiği yüzü, maskesidir. (Bars, 2013:54). Kişiliğin gelişmesinde toplumun etkisi büyüktür. Zaman zaman kişiye isteği dışında roller ve sorumluluklar yüklenmektedir. Toplum tarafından onay almayı amaç edinmiş bireyler bu beklentilerin dışına çıkmak istememişlerdir. Bu bağlamda düşünüldüğünde bireyin bu davranışları toplumdan dışlanmamak için kabul etmesi persona arketipi ile açıklanabilmektedir.

⁸ “Gölge arketipi kişinin toplum tarafından idealize edilmiş insan profiline uymayan ve bu uyumsuzluk nedeniyle utanmasına sebep olan bilinçdışı bastırıldığı istek ve duygularıdır” (Onat, 2007:4). Ancak “insanın toplumun sınırlarını çizdiği ideallerin dışında kalan kişilik özelliklerini topluma ait olma adına bastırmaya çalışması bu özelliklerin kötü ve kendisi için zararlı olduğu anlamına gelmemektedir. İnsanın belirli bir olgunluğa erişmesi ve kendini keşfetmesi için kişiliğinin bu karanlık niteliklerini keşfetmesi ve hatta benliği ile savaşması zorunludur” (Aşkaroğlu, 2013:126). Kişiliğin olumlu ve olumsuz yanları düşünüldüğünde sağlıklı bir gelişim için her iki alan arasında dengenin esas olduğunu söylemek mümkündür.

Alkarısı, Türk mitolojisinde yeni doğum yapan kadınlara ve yeni doğan bebeklere musallat olup onlara zarar verdiği inanan demonik bir varlık olarak tasvir edilmektedir. Türk coğrafyasında farklı devletlerde Albastı, Albıs, Almıs gibi isimlerle anılan bu varlık genellikle çok çirkin, çeşitli form bozukluklarına sahip, iri göğüslerini omuzlarından çaprazlayıp geriye atan, genellikle uzun ve kıvrıkcık saçlı, kırmızı ve siyah giyinen bir kadın olarak tasavvur edilir (Sarpkaya, 2014:210). Yaygın inanışa göre Alkarısı'ndan korunmak için lohusa kadınlar saçlarına kırmızı kurdele takarlar, bebeklerini yalnız bırakmazlar ve buldukları odada iğne ya da çuvaldız gibi nesnelere bulundururlar.

Aşk'ın Gam Harabeleri'nde cadı, dev, gulyabani, ejderha ile karşılaşması ve bu varlıklarla savaşı masal motif ve unsurlarındandır (İçel, 2017:74). Yüce birey arketipi ile hikâye içerisinde zor durumları çözen Sühan, kahramana yetişmiştir. Aşk'ın burada geçirdiği zorlu zamanları ve Hüsn'e karşı isyankâr tavırlarını işitince ona şu sözleri söylemiştir:

Sen yârini bî-haber mi sandın

Yoksa seni terk eder mi sandın (1445)

"Sen sevgilini (bütün bunlardan habersiz mi sandın? Yoksa seni terk edeceğini mi düşünüyorsun" (Doğan, 2008: 299).

Ol şâh-ı diyâr-ı hüsn ü ândır

Feryâd-res-i fütâdegândır (1446)

"O, güzellik ve çekicilik ülkesinin padişahıdır; düşkünlerin imdadına koşandır" (Doğan, 2008:299).

Kahraman karşılaştığı engelde veya içine düştüğü zorlukta Tanrı'ya dua etmiş ve Hüsn'e yalvarmıştır. Ancak cadının eziyetlerine daha fazla dayanamamış ve sözlerini iyilikten uzaklaştırarak her iki sevgiliyi de anmayı bırakmıştır. Oysa ki halk anlatılarında büyüü etkisiz hâle getiren ve engelin aşılmasını sağlayan genellikle bir sözdür. Bu söz hikâye metni içerisinde Hüsn'ün adıdır. Burada vurgulanmak istenen kişinin hayatında yaşadığı zorlukların yaratıcı güç tarafından bilindiği ve en zorlu durumlardan bile yaratıcının gücünü kahramanın üzerinden çekmediği vurgulanmıştır.

Sühan, Aşk'ın yakarılarının boşa olmadığını söyleyerek Hüsn'ün gönderdiği bir kılıcı ve atı hediye eder. Burada her iki hediye ile ilgili pek çok tasvir bulunmaktadır. Kılıç, Türk kültüründe çok önemli bir yere sahip savaşçılık ve kahramanlık sembolüdür. Özellikle düşmanların canını alan ve kana bulanmış kılıç tasviri yaygındır. Buradaki kılıç da aynı şekilde Hz. Ali'nin iki çatalı kılıcı Zülfikâr gibi tasvir edilmiştir. "Hızlı hareket etmesi, havada uçuşması, inip kalktıkça can alması ve kabza kısmının dibindeki yumurtaya benzer bir yuvarlaktan ötürü bir kuşa benzetilmiştir" (Doğan, 2008:303).

Sühan engelleri aşması için Aşk'a kılıç ve at hediye etmiştir. Aşk ve Gayret'i yola devam etmeleri için yüreklendirdikten sonra yine mesajlar vermiştir.

Gördün mi ne pâdşâhdır ol

Kim Aşka delîl-i râhdır ol (1510)

"Hüsn'ün nasıl bir sultan olduğunu gördün mü? O, Aşk'ın yolunun kılavuzudur" (Doğan, 2008:309).

Bir bende-i şerm-sârıyım ben

Fehm eyle ki hâk-sârıyım ben (1512)

"Ben de onun âciz ve utangaç bir kuluyum; anla artık, onun perişan bir hizmetkârıyım" (Doğan, 2008:311).

Emr eyler ise eger o dâver

Lâ şey gibidir bana bu şeyler (1513)

"O sultan emrederse, bunlar benim için işten bile değildir" (Doğan, 2008:311).

Aşk'ın yolunun Ateş Denizi'ne uğramasıyla birlikte olağanüstü öğelerle dolu bir maceranın daha kapısı açılmıştır. Burada kahramanı hayrete düşüren ilk unsur Ateş Denizi üzerindeki mumdan gemiler olmuştur. "Denizin su yerine ateşten, gemilerin ise mumdan olması normal hayat

şartlarında değil ancak masalarda rastlanabilecek unsurlardandır” (İçel, 2017:74). Sayısız devin ve cinin bu gemilere bindiğini ancak ateşin onlara hiç zarar vermediğini gören Aşk hayrete düşmüştür. Bu sebeple gemileri içine binenin bir daha kurtulma şansı olmadığı birer tabuta benzetmiştir.

Ateş Deniz’inde Aşk’ın karşılaştığı ilk engel olarak bu gemiler örnek verilebilir. Devler, Ateş Denizi’ni geçmenin tek yolunun gemiye binmek olduğunu söylediklerinde Aşk bunun bir büyü olduğunu anlamıştır. Aşk “sabrederek gemiye binmedi ancak ne çare ki yol kapalıydı ve hiçbir çıkış görünmüyordu” (Doğan, 2008:319). Kahraman burada engeli aşabilmek için ilk olarak Allah’a dua ederek bir çıkış yolu göstermesini istemiştir. “Aşk’ın yegâne vasıtası mumdan bir gemidir. Bu denizi geçmeden Hüsn’e giden yolu bulamayacak, sahil-i selamete eremeyecektir. Üstelik bu tür bir yolculuk, kendisinden önceki bütün âşıkların çekildiği bir imtihandır ve hemen hepsi bu imtihanda yenik düşmüşlerdir” (Pala, 2019:324). Hikâye içerisinde aşılması gereken bu büyü deniz, kahramanlar için ortak bir engel olarak değerlendirilebilir.

Aşk çaresiz ve ne yapacağını bilmez bir hâldeyken Hüsn tarafından kendisine hediye edilen at dile gelerek kahraman ile konuşmaya başlamıştır. Olağanüstü öğeler barındıran anlatılarda kahramana yardımcı olarak görevlendirilen hayvanların konuşması ve yol göstermesi oldukça sık rastlanan bir motiftir. “Sözlü ve yazılı halk edebiyatı ürünlerinde at, bir kullanma vasıtasından ziyade kahramanların dostu olarak geçmektedir. Gerçek hayatta uzun asırlar boyunca bu kadar değer taşıyan atların masallara daha güçlü, daha becerikli bir yardımcı biçiminde aksetmelerine şaşmamak gerekmektedir” (Türkeş Günay, 1983:90). Hayvanlar olay akışı içerisinde kahramanın zor durumu düştüğü hâllerde yol gösterici ve rehber misyonu yüklenerek bir çıkış yolu gösterirler. Burada kahramana yardımcı olan atın adı Aşkar’dır. Ateş Denizi’ni geçebilmek için “Anka kuşu gibi süzülüp hiç tereddüt etmeden o ateşe daldı” (Doğan, 2008:323). Her kahramanın, kendisini koruduğu bir koruyucu ruhunun olduğuna inanılır ve bu koruyucu ruhun, koruduğu kişinin hayvan biçiminde cisimleşmiş ruhu olduğu düşünülürdü (Çoruhlu 2000:161). Bu açıdan bakıldığında kahramana yardımcı olan ve kahraman için gözünü kırpmadan Ateş Denizi’ne dalan Aşkar, Aşk’ın bu hikâye içerisindeki koruyucu ruhu olarak değerlendirilebilir.

Türk kültüründe ata verilen önem Kaşgarlı Mahmut tarafından yazılan Divan-ı Lûgat-it Türk’te “At, Türk’ün kanadıdır.” (Atalay, 1986:34) şeklinde ifade edilmiştir. Bu sözden hareketle anlatılarda atın diğer hayvanlardan daha kıymetli olduğu ve daha ileri vasıflar taşıdığını söylemek mümkündür. Kahramanlar çoğu kez kendileri ile atlarını yek vücut olarak görmüştür. Hatta atlara âdeta bir insan gibi isim verme Türkler arasında yaygın bir gelenektir. Dede Korkut Hikâyeleri’nde yer alan kahramanlar atlarının isimleri ile birlikte anılmaktadır. Boz Aygırlı Bamsı Beyrek ve Kazan Han’ın Konur atı buna örnek olarak gösterilebilir (Ergin, 1994:55). Türk epik destanlarında da kahramanların atlarına isimler verilmiştir (Çobanoğlu, 2003:119). Köroğlu’nun yoldaşı Kırat, “Battal Gazi’nin atı Aşkar” (Elçin, 1988:413) bu konuya verilebilecek örneklerdendir.

Atların sayısız özellikleri arasında ön plana çıkan genellikle hızlı olmalarıdır. Örneğin; “Köroğlu Destanı’nın pek çok anlatmasında Kırat’ın koşarken ayaklarının yere değmediği kaydedilir” (Boratav 1984:65-67). Köroğlu kollarında Kırat bu özelliğinin yanı sıra baş yardımcı rolünü de üstlenerek hayatî önem taşıyan durumlarda etkili olur (Taşlıova, 2016:266-267).

Kuş gibi uçan ve koşmaya başladığı andan itibaren gözden kaybolacak kadar hızlı olan atlar Türk halk anlatılarında yaygın bir motif olarak kullanılır. “Türk kültür ve medeniyetinin muhtelif devirlerinde bütün canlılığı ile yaşadığını gördüğümüz atın, halk muhayyilesinde birtakım efsaneler doğurması gayet tabiidir. Türk halkının muhayyilesinde doğan bu efsaneleri: a)Gök Tanrı, b)Rüzgar-hava, c)Mağara-Toprak, d) Su menşeli olmak üzere dört kolda toplayabiliriz” (Elçin, 1988:412). Sudan çıkan atlarla ilgili bir rivayete göre “dünyanın vaktiyle sularla kaplı olduğuna inanılmıştır. Sular çekilince atın ön ayakları gayet büyük iki tırnaklı ve yüzmeğe elverişli yüzgeçleri olan ecdâdı karada kalmış ve iklim şartları değişince bugünkü şeklini almıştır” (Elçin, 1988:415). Bu bağlamda Aşk’ın atı Aşkar’ın Ateş Denizi’ni geçmeyi başarması sudan çıkan at figürü ile bağdaştırılabilir.

Aşkar’ın yardımı ile Ateş Denizi’ni aşmayı başaran Aşk, Çin Sahili’ne ulaşmıştır. Bu sahil metin içerisinde karanlık ve şiddetli soğukların yaşandığı Gam Harabeleri’nden cinler ile devlerle

mücadelelerin yapıldığı zorlu mekânlardan sonra cennetten bir bahçe gibi tasvir edilmiştir. Aşk bu güzellikler karşısında adeta sarhoş olmuş, yolculuğa çıkış amacını ve hedefini unutarak şiirler söylemiştir.

Sühan, Aşk'ın durumunu fark ederek yeşil bir papağan kılığına girmiş ve bu kılıқта konuşmaya başlamıştır. Masallarda bazı kahramanların papağan, güvercin gibi kuşların kılığına girmesi oldukça sık rastlanan bir durumdur. Hayvanların geneli anlatı içerisinde rehber fonksiyonu ile yer almaktadır. Sühan da burada papağan kılığında konuşarak Aşk'ı Çin Sahili'nde karşılaşacağı engeller konusunda uyararak istemiştir. Bir dala konarak "Çin padişahının kızı her sabah bu bahçeye gelir. Bu kızın adı Hüsrüba'dır. Peri yüzlüdür fakat insan öldüren biridir. O işveli güzele âşık olacaksın, seni Zatüssüver'e götüreceksin ve orada sıkıntıya düşeceksin" (Doğan, 2008:331) sözleri ile uyarmıştır. Ancak Aşk, burada gördüğü güzelliklerin etkisi ile Sühan'ın sözlerini dikkate almamıştır.

Bahçeye birçok peri kızı ile beraber gelen Hüsrüba, Aşk'ın Çin Sahili'nde karşısına çıkan engellerden birincisi olarak değerlendirilebilir. Etrafına ışıklar saçarak gelen bu kızları ve Hüsrüba'yı gören Aşk bir akıl karışıklığı yaşamıştır.

Ve'lhâsıl o mihr-i âlem-ârâ

Yekpâre cenâb-ı Hüsn-i zibâ (1639)

"Hasılı, o dünyayı süsleyen güneş baştan başa güzel Hüsn'ün tıpkısıydı" (Doğan, 2008:335).

Âyâ ki Hüsn müdür bu meh-veş

Kim sînemi kıldı genç-i âteş (1642)

"Acaba bu aya benzeyen güzel Hüsn müdür ki gönlümü ateş hazinesi hâline getirdi" (Doğan, 2008:335).

Yukarıdaki beyitlerde ifade edildiği gibi Aşk, Hüsrüba'dan etkilenmiştir. Sühan'ın söylediklerini ve uyarılarını dikkate almaması sonucunda Hüsrüba'nın büyüüne kapılmıştır. "Hüsn'ün bir kopyası olan Hüsrüba, onları esir eder" (Uçak, 2018:280). Kahramanın yolculukta karşılaştığı bu engel olağanüstü özelliklere sahip bir cadı tarafından büyülenme ve etkisi altına alınma olarak düşünüldüğünde "aldatıcı nesne olarak karşısına çıkan Çin prensesi, onu alt edecek en önemli unsur olarak görülebilir" (Uçak, 2018:280).

Çün Aşk o şûhı Hüsn sandı

Sîmâsına aldanıp inandı (1683)

"Aşk o şuh güzeli Hüsn sanmış ve yüzüne aldanarak ona inanmıştı" (Doğan, 2008:343).

Ol surete oldı deng ü hayrân

Hüsn'i sanıp eyler idi efgân (1687)

"(Hüsrüba'nın) yüzünü görerek şaşkın ve hayran bir hâle düşmüş; onu Hüsn sanıp feryat figan etmeye başlamıştı" (Doğan, 2008:343).

Hüsn için çıktığı yolda Hüsrüba'nın etkisi altına giren Aşk, eğlence meclisinde içtiği şarabın etkisi ile kendinden geçmiştir. Ancak ne kadar sarhoş olursa olsun Hüsn'ün kendisine hediye ettiği kılıcı gözünün önünden ayırmamıştır. Hüsrüba'nın bütün planı hikâye metni içerisinde Aşk'ın iradesinin ve gücünün sembolü olan kılıcı ele geçirmektir. Kılıç, Türk kültüründe önemli yere sahiptir. Gam Harabeleri'nde Aşk'a engeli aşması için verilen kılıç, ileriye hazırlık motifi olarak düşünüldüğünde bir sonraki engelde Aşk'ın işini kolaylaştıracak şekilde metin içerisinde yer alan sembollerden biri olmuştur.

Eğlence meclisi bittiğinde ve Aşk tamamen Hüsn'ün adını anmayı bıraktığında kılıç Hüsrüba tarafından alınarak kaybolmuştur. Başka bir ifade ile kahraman yolculuğunun amacını ve hedefini unuttuğu için iradesi ortadan kaybolmuştur demek mümkündür.

Yol korkulu tîğ-i âh nâ-bud

Terk etdi bunu nigâr-ı ma'hûd (1684)

"Yol korkularla doluydu, ah kılıcı kaybolmuştu ve o kötü kalpli sevgili de kendisini terk etmişti" (Doğan, 2008:343).

Kahraman bu kez de Hüsruba'nın yaptığı büyüünün etkisiyle onun ayrılığının derdine düşmüştür. Çünkü Hüsruba, Hüs'n kılığına girerek kahramanı etkisi altına almıştır. Ne yapacağını bilmez vaziyette dolanırken ertesi gün yeniden Hüsruba çıkıp gelmiştir; Aşk bu kez yine onun etkisi altına girerek "Zatüssüver'e gitmek üzere yola koyuldu" (Doğan, 2008:345). Aşk'ın bu hâlini gören Gayret;

Dedi ki cenâb-ı Aşka eyvah

Olursun anınla gitme güm-râh (1699)

"Yüce gönüllü Aşk'a dedi ki: Aman sakın onunla gitme; yoksa yolunu şaşırırsın" (Doğan, 2008:345)

Duydun ne dedi tezerv-i tûtî

Vermem sana bu kadar sukûtı (1700)

"Papağana benzeyen sülünün ne dediğini duydun. Bu derece düşmeyi sana yakıştıramam" (Doğan, 2008:347).

Kahramanın yolculuğunun en başından beri ona eşlik eden Gayret, burada da Aşk'ı Hüsruba engeli karşısında uyarmıştır. Kahramanın rehberi ve yol göstericisi fonksiyonunda olan yardımcı karakterler, zorlu durumlarda ortaya çıkarak kahramanı doğru yola sevk etmekle görevlidirler. Gayret, yolun yanlış olduğu konusunda Aşk'ı uyarırsa da Aşk ile beraber Zatüssüver Kalesi'ne doğru yola çıkmıştır. Çünkü kahraman ve yoldaşı yolculuğun başından sonuna kadar ayrılmazlar.

Ne gördi ki bir garîb kal'a

Her yanı suver acîb kal'a (1706)

"Onun her yanı resimlerle, heykellerle süslü acayip ve garip bir kale olduğunu gördüler" (Doğan, 2008:347).

Bir bâbdan oldılar çü dâhil

Fi'lhâl kapandı oldu zâil (1707)

"Bir kapıdan içeri girdiklerinde kapı arkalarından hemencecik kapandı ve kaybolup gitti" (Doğan, 2008:347).

Hem dahi nihân olup ol âfet

Habs oldılar anda Aşk u Gayret (1708)

"O âfet de gözlerden kayboldu ve Aşk ile Gayret orada hapsedular" (Doğan, 2008:347).

Büyüleyici özellikler ile tasvir edilen kale bu kez Aşk'ın tek başına değil Gayret ile birlikte aşması gereken bir engel olarak karşısına çıkmıştır. Uyarılara kulak asmayan kahraman ve arkadaşı sonunda dört duvarla çevrili, olağanüstü güzellikte bir kalede esir olmuşlardır.

Gayret, Aşk'a "Haydi bin Aşkar'a bu kalede daha fazla kalma, çık yola" (Doğan, 2008:351) şeklinde bir uyarıda bulunarak onu ümitsiz durumdan çıkararak bir çıkış yolu göstermiştir. Aşk, Aşkar adlı atına binerek bir anda tozu dumana katmış ve çok kısa sürede çok uzun mesafeler alabilme yeteneği göstermiştir. Ancak kahraman gerçekte en ufak bir yol bile almamıştır. Daha önce yolculuğu sırasında karşılaştığı bütün engelleri yeniden yaşamıştır. Yine bir kuyuya düşmüş ve devin askerleri tarafından yakalanmıştır. Gam Harabeleri'nden geçerken ejderhalar ve gulyabanilerle savaşmıştır. Cadı ile mücadele ederek Ateş Denizi'nden çıkmıştır. Ancak bütün engellerde "Elinde ah kılıcı olmadığından binbir korku ile geçebildi" (Doğan, 2008:353). Çünkü daha önce Çin Sahili'nde büyüye kapıldığından Hüsruba, Aşk'ın iradeyi temsil eden kılıcını elinden almıştı. Başka bir deyişle kahraman, bütün bu engelleri aştığı gücünü peri görünümünde bir başkasına kaptırdığı için bu kez engelleri geçerken derin bir korku ve heyecan yaşamıştır.

Zatüssüver Kalesi'ndeki engelleri aşabilmeleri için Sühan, bülbül kılığına girerek haber getirmiştir:

Bu kal'ada bir hazîne vardır

Boş sanma anı defîne vardır (1760)

"Bu kalede bir hazine var; onu boş sanma; içinde bir define bulunuyor" (Doğan, 2008:357)

Ur âteşe çıksın âsmâna

Ol mâlik o genc-i râygâna (1761)

“Burasını ateşle yak da dumanı gökyüzüne çıksın; böylelikle içindeki o zengin hazineyi ele geçir” (Doğan, 2008:357).

Yakmazsan eger bu hoş sarâyı

Bulmazsın ebed o dil-rübâyı (1762)

“Eğer bu güzel sarayı yakmazsan sonsuza kadar o gönül çeken (Hüsn’ü) bulamazsın” (Doğan, 2008:357).

Boş boşına eyleme tekâpu

Efsûn ile bağlıdır bu kapu (1765)

“Boşu boşuna çabalayıp durma; bu kapı büyü ile kapatılmıştır” (Doğan, 2008:357).

Aşk, Sühan’ın sözleri üzerine Zatüssüver Kalesi’ni ateşe verir ve kale içerisindeki her şeyle beraber yanar. Söz konusu hazine “dünyanın tüm sembolleri bulunan tılsımlı bir hazinedir. Burada dünyanın sembollerinden kasıt, bilinçaltına yaptığı yolculukta son sınavı geçen kahramanın, kişisel bilinçdışının yanında, tüm insanlığın mirasının yattığı kolektif bilinçdışının kapılarının da kendisine ödül olarak açılmasıdır” (Alkan, 2019:667).

Geri Dönüş

Yolculukların ayrılma aşaması olduğu kadar eve dönüş aşaması da bulunmaktadır. Ancak yola çıkan kahraman ile geri dönen kahraman birbirinden farklı özelliklere sahiptir. Kahraman yolculuğu boyunca hem içsel hem dışsal bir dönüşüm yaşamıştır.

“Kahramanın macerası ya kaynağa nüfuz etme ya da bir takım erkek ya da kadın, insan ya da hayvan kişileşmelerinin yardımıyla sona erdiğinde, maceracının yaşam değiştiren gezisinden dönmesi gerekir. Monomitin ölçütü olan tam çevrim, kahramanın, ödülün, topluluğun, ulusun, gezegenin ya da on bin dünyanın yenilenmesiyle sonlandırabileceği bilgelik tılsımlarını, Altın Post’unu ya da uyuyan prensesini insanlar dünyasına geri getirmesi gerekmektedir” (Campbell, 2010:222). Başka bir ifade ile çeşitli sebeplerle evinden/yurdundan ayrılan kahraman amacını tamamlamış bir şekilde geri dönecektir.

Hüsn ü Aşk hikâyesine bakıldığında Aşk, Zatüssüver Kalesi’ni yakmış ve Hüsruba’dan kurtulmuştur. Artık bir şekilde yoluna devam etmesi gerekmektedir. Bu aşamadan sonra yaşadığı çeşitli maceralar sebebiyle yorgun düşen kahraman uzun bir süre yürüyerek yoluna devam etmektedir. Anlatı içerisinde bu durum “Gönlünde ne cennet vardı ne cehennem; ne zevkten keyif alıyordu ne de üzüntülerden şikâyet etmedeydi. Dünyada kaçıp sığınacak bir yeri yoktu ölümden başka bir isteği de kalmamıştı” (Doğan, 2002:372) şeklinde ifade edilmektedir.

Olağanüstü güzelliklerle tasvir edilen bir sabah Sühan, yaşlı bir doktor kılığına girerek Aşk’ın karşısına çıkar. Kendisini Hüsn’ün gönderdiğini, derdinin çaresinin Kalb Kalesi’nde olduğunu söyler ve birlikte yola çıkarlar. Hüsn’ün adını duyan Aşk, yeniden kendine gelmiştir. Söz konusu kale insanı hayrete düşürecek güzelliklere sahiptir. Kalenin her taşı kırmızı yakuttan ya da altın ve mücevherle işlenmiştir. Göz kamaştıran bu güzellik karşısında Aşk hayrete düşmüş ve kendinden geçmiştir.

Sühan, anlatı boyunca yaşlı bilge adam arketipini temsil etme gücüne sahiptir. Çeşitli şekillere girerek Aşk’a yardım edenin kendisi olduğunu açıklamıştır. Durumu daha iyi anlatabilmek için şunları söyler:

Bulmağa zuhur bu mebâhis

Bir kec-nazar olmuş idi bâis (1999)

“Bütün bu olan biten şeylerin meydana gelmesine, yanlış bir düşünce sebep olmuştu:” (Doğan, 2002:400).

Kim Aşk Hüs(ü)n’dür ayn-ı Hüsn Aşk

Sen râh-ı galatda eyledin meşk (2000)

“Aslında Aşk, Hüsn’dür; Hüsn de Aşk’ın ta kendisidir. Sen ise (bu gerçeği unutup) yanlış bir yol tutup gittin!” (Doğan, 2002:400).

Birlikte bu kıl ü kâl yokdur

Ol farzda hiç muhâl yokdur (2001)

“Halbuki, birlik hâlinde bu dedikodular hiç yoktur; o düşüncede asla imkânsız şeylere yer bulunmaz” (Doğan, 2002:400).

Kahramanın yola çıkışının bir sebebe bağlı olarak gerçekleştiği göz önünde bulundurulduğunda bu beyitler Aşk'ın macerasının sebebini açıklamaktadır. Burada iki sebepten bahsedilebilir: Bunlardan birincisi aşkın somut hâli olarak Aşk ve Hüsn'ün kavuşması için çıkılan yolculuk, ikincisi ise Aşk'ın kendi benliğini bulmak için çıktığı yolculuktur. Bu sebeple ilk durumun daha kolay anlaşılabilmesi için Carl Gustav Jung'un anima ve animus arketiplerini açıklamak gerekmektedir. Eril ve dişil yönler üzerinden ifade edilecek olursa kadın ruhundaki eril karaktere animus adı verilirken erkek ruhunda bulunan dişil karaktere anima adı verilmiştir. Bu sayede her iki cinsiyetin birbirine tamamen yabancı olması engellenmiştir (Sambur, 2005: 100-101). Anlatı kahramanlarına bakıldığında “Aşk'ın animası Hüsn, Hüsn'ün animusu ise Aşk'tır” (Alkan, 2009:672). Başka bir ifade ile anima ve animus arketiplerinin birbirlerini tamamladıkları söylenebilir.

Hüsn ü Aşk anlatısının sonunda Hüsn ve Aşk birbirlerine sembolik olarak kavuşmuşlardır. Bu kavuşma iki açıdan ele alınabilir: Birincisi anlatı kahramanı Hüsn'e olan somut aşkı sebebiyle yola çıkmış ve aşkına kavuşmuştur. İkincisi ise Aşk, Hüsn'e kavuşmak için çıktığı bu yolda kendisine kavuşmuş, kendi benliği ile bir bütün hâline gelmiştir. “Tasavvufi muhitlerde insan-ı kâmilin, ilâhi tecellilerin temsilcisi olduğu görüşü yaygındır. Bu bağlamda insanı tanımak Allah'ı tanımak demektir. Kendini bilen kişi Rabbini de tanıyacaktır” (Kara, 2018:108). İnsanın kendini tanıması/bilmesi olarak adlandırılabilir bu yolculuk neredeyse bütün kahramanların yolculuğa çıkışlarının temel sebebi olmakla birlikte yolculuğun bir sonucu olarak ele alınmaktadır. Hüsn ü Aşk anlatısının yazarı Şeyh Galib'in hikâyeyi şu sözlerle bitirmesi de bir tesadüf değildir:

Buldı o mahalde kıssa pâyân

Bundan ötesi değil nümâyân (2008)

“Hikâye burada sona erdi. Bundan ötesi bilinmiyor” (Doğan, 2002:402).

Sonuç

Hüsn ü Aşk, Joseph Campbell'in *monomit* adını verdiği süreç ile Carl Gustav Jung'un arketipsel sembolizm kuramı çerçevesinde incelendiğinde maceraya atılmak üzere yola çıkan kahramanın sembolik dönüşümünü işlemektedir denilebilir. Bu süreçlerin her biri semboller üzerinden okunmaktadır. Anlatılmak istenen çoğu kez sembollerin ya da simgelerin arkasına saklanmıştır. Anlatı içerisinde yer alan kuyu ve dev, kahramanın bilinçaltını simgelerken, yolculuğa çıkması bir bebeğin artık anne karnından ayrılarak hayatına başlaması, olarak yorumlanabilir. Yolculuk boyunca karşısına çıkan her engelde kendi benliğinin gölge yanları ile yüzleşmiş olan kahraman bunları bir bilge/rehber yardımı ile aşabilmiştir. Bu durum kahramanı kendisini tanımaya sevk etmiştir. Diğer taraftan Aşk, somut anlam dairesinde sevdiği Hüsn'e ulaşmak için çıktığı yolculukta kendi iç dünyasını keşfetmiştir. Aşk yolculuğu boyunca pek çok engelle karşılaşmıştır. Bu engeller kuyu, Gam Harabeleri, Aşk Denizi ve Çin Sahili'dir. Her bir engel kahramanın değişimi ve dönüşümü için aşması gereken birer eşik olarak değerlendirilebilir. Olağanüstü öğelerle dolu bu yolculukta kahraman yolundan geri dönmediği gibi yoluna çıkan engelleri başarıyla aşmış ve amacına ulaşmış bir şekilde yolculuğunu tamamlamıştır. Aşk'ın yolculuğu insanın hayatı boyunca aradığı şeyin yine kendi içinde saklı olduğunu göstermektedir. Yapılan inceleme ve değerlendirmelerin ışığında anlatı kahramanının yaşadığı maceraların tamamının kendini bilme/tanımaya noktasında birer aracı olduğu tespit edilmiştir.

Etik Beyan

“*Arketipsel Sembolizm Bağlamında Bir Yolculuk: Hüsn ü Aşk*” başlıklı çalışmanın yazım sürecinde bilimsel kurallara, etik ve alıntı kurallarına uyulmuş; toplanan veriler üzerinde herhangi bir tahrifat yapılmamış ve bu çalışma herhangi başka bir akademik yayın ortamına değerlendirme için gönderilmemiştir. Bu araştırma doküman incelemesine dayalı olarak yapıldığından etik kurul kararı zorunluluğu bulunmamaktadır.

Çatışma Beyanı

Çalışmada herhangi bir potansiyel çıkar çatışması söz konusu değildir.

Kaynakça

- Alkan, A. (2019). Kahramanlık mitosu ve arketipsel sembolizm bağlamında Hüsn ü Aşk mesnevisinin kahramanı Aşk'ın yolculuğu. *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 1, 634-675.
- Aşkaroğlu, V. (2013). Dede Korkut hikâyelerinden Dirse Han Oğlu Buğaç Han anlatısı üzerine simgesel/arketipsel bir çözümleme. *Karadeniz Uluslararası Bilim Dergisi*, 17, 120-132.
- Bahadır, A. (2010). *Jung ve din*, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Bakırcı, N. (2014). Eflâtun Cem Güney'in "Masallar" adlı kitabında yer alan metinlerde mitolojik unsurlar. *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Araştırmaları Dergisi*, 4, 37-52
- Bars, M.E. (2018). Deli Dumrul anlatısının arketipsel sembolizm bakımında çözülmesi. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 44, 57- 75
- Bayat, F. (2007). *Mitolojiye giriş*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Campbell, J. (2010). *Kahramanın sonsuz yolculuğu*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Çetindağ Süme, G. (2011). *Koroğlu merkezli hikâyelerin sembolik açılımı*, (Doktora Tezi). Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.
- Çoruhlu, Y. (2000), *Türk mitolojisinin kısa tarihi*, İstanbul, Alfa Yayıncılık.
- Doğan, A. (2005). Hüsn ü Aşk'ta kuyu sembolü. *Milli Folklor*, 68, 180-189.
- Doğan, M.N. (2008). *Şeyh Galib: Hüsn ü Aşk (Metin, düz yazıya çeviri notlar ve açıklamalar)*. İstanbul: Yelkenli Yayınevi.
- Elçin, Ş. (1988). *Halk edebiyatı araştırmaları II*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Erdoğan, M. (2020). *Dede Korkut Hikâyeleri'nin Jung'un arketipler ve psikolojik tipler kuramı bağlamında incelenmesi*, (Yüksek Lisans Tezi). Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Fromm, E. (2017), *Rüyalar, masallar, mitler*. (Çev: Arıtan A. ve Ökten K. H.), İstanbul: Say Yayınları.
- Işık, Neşe (2012). Türk masal kahramanlarının "yolculuk"tan olgunluğa değişim süreci. *Türk Dünyası Araştırmaları*. 200, 1-18.
- İçel, H. (2017). Hüsn ü Aşk'ta halk anlatıları, *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergisi*, 33, 68-77
- Jung, C. G. (2001). *Dört arketip*. (Çev: Aksu Yılmaz, Z.). İstanbul: Metis Yayınları
- Jung, C. G. (2006). *Analitik psikoloji*. (Çev: Gürol, E.). İstanbul: Payel Yayınları.
- Jung, C. G. (2007). *İnsan ve sembolleri*. (Çev: Babaoğlu, A. N.). İstanbul: Okuyan Us Yayınları.
- Jung, C. G. (2009). *Keşfedilmemiş benlik*. (Çev: Silay Ener, S.). İstanbul: Barış İlhan Yayınevi.
- Kanter, M.F. (2005). Dede Korkut hikâyelerinin arketipsel sembolizm yöntemiyle çözülmesi. *Araştırmalar İnsan Bilimi Araştırmaları*, 14, 131-138.
- Kara, M. (2018). *Tasavvuf ve tarikatlar tarihi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Onat, G. (2007). *Elif Şafak'ın romanlarının arketipsel sembolizm açısından incelenmesi*, (Yüksek Lisans Tezi). Sosyal Bilimler Enstitüsü. Fırat Üniversitesi. Elazığ.
- Ögel, B. (1995). *Türk mitolojisi II*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları
- Önder, Ö. (2006). *Hüsn ü Aşk'taki yolculuk sürecinin insanın olgunlaşmasına etkisi*, (Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Özdemir, S. D. (2022). *Türk halk anlatılarında devler*. Çanakkale: Paradigma Akademi.
- Pala, İ. (2019). *Dört güzeller*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Pamukçu, O. (2023). *Türk halk anlatılarında yol ve yolculuk* (Yüksek Lisans Tezi). Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.
- Rank, O. (2014). *Doğum travması*, (Çev: Yücesoy, S.) İstanbul: Metis Yayınları
- Sambur, B. (2005). *Bireyselleşme yolu*, Ankara: Elis Yayınları.
- Sarpkaya, S. (2014). *Türkiye sahası masal ve efsanelerinde demonolojik varlıklar*, (Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Sungurlar, I. (2013). *Bir arketip olarak gölge*, (Yüksek Lisans Tezi). Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Taşlıova, M. M. (2016). *Koroğlu Oltu Kolu (İnceleme-Metinler)*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Thompson, S. (1955). *Motif index of folk-literature, Vol(5)*, Indiana University.
- Türkeş Günay, U. (1983). Türk masallarında geleneksel ve efsanevi yaratıklar, *Motif Akademi*, 1, 84-115.
- Uçak, S. (2018). Masal ve romans bağlamında Şeyh Galib'in Hüsn ü aşk anlatısı, *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 1, 269-283.

EXTENDED ABSTRACT

Hüsn ü Aşk is a love story. The heroes have loved each other since childhood. They go to the same school and take the same classes. Molla-ı Cünun is their teacher. They want to see it at every opportunity during school. But they leave when school is over. Aşk meets her family to marry her lover. Her parents won't let them get married. There is a condition for them to get married. This is when Aşk goes to the Kalb Diyarı and takes the magic object from there. Aşk agrees. At this time, Aşk's journey begins. The journey is for Aşk in the visible sense. On the other hand, this trip will host many adventures. In folk narratives, the hero is on an endless journey. There are many reasons for the journey. These can be a reunion with a lover, having a magical object, or reaching a mysterious place. Aşk encounters various obstacles along the way. The first of these is the well. Aşk, falls into a well and struggles with a giant there. The giant wants to eat him. Aşk, with the help of his friend Suhan, gets out of the well by holding on to a talismanic rope. Sühan's character will help Aşk throughout the journey. For this reason, he is called a helpful individual or a wise guide. After overcoming the first obstacle, he continues on his way. The second obstacle is a desert called the Gam Harabeleri. It is a dark, cold and terrible place. The hero is very afraid here. There will be a witch in front of you. The witch, who is ugly and quite old, wants to marry Aşk. He takes her prisoner. Suhan saves Aşk from this situation again. Sühan gives her two gifts to save Aşk this time. These are: horse and sword. The sword represents the power of Aşk in the text. The horse comes across with the role of a helper/guide animal with the ability to run fast and talk. The horse has a special name: Aşkar. He gets rid of the witch thanks to Aşkar's ability to run fast and continues on his way. The next obstacle on the journey is the place called the Ateş Denizi. This place has extraordinary features. There is a sea burning like fire, and there are candle-made ships on the sea. The hero does not know how to overcome this obstacle. The ships are depicted like a coffin. There are monsters around the coffins. Aşk gets rid of this obstacle with the help of Aşkar. Aşkar overcomes this obstacle by flying. They reach the Çin Sahili. Çin Sahili is a very beautiful place. In the face of this beauty, Aşk becomes fascinated and loses himself. There is a witch on the beach: Hüşrüba. Hüşrüba wants to keep him out of the way by trying to impress Aşk. The hero loses his will in the face of this witch. She accepts his offer, imagining the witch as her lover. His friends try to dissuade him from this decision. Suhan comes disguised as a nightingale and tells him to set fire to the place where they are. Aşk sets the castle on fire. The witch disappears. The treasure inside the castle is revealed. Aşk continues its journey. But his strength is about to run out. He continues to walk along the roads in a miserable way. When he is no longer able to take a step, Suhan comes disguised as a doctor. Together they go towards the Kalb Kalesi. When they reach the castle, all the journey and obstacles come to life once again. Aşk enters the castle and the story ends here. On this journey of Aşk to reach Hüsn, there have been many obstacles in its face. Joseph Campbell called this situation the Endless Journey of the Hero. In the study, these journeys and obstacles were examined within the framework of Campbell's theory. At the same time, characters are studied in the context of archetypal symbolism, the foundations of which were created by Carl Gustav Jung. Each obstacle has a symbolic meaning in the hero's journey and personal development. As a result of the study, it has been determined that this journey that Aşk takes to get back to his beloved is actually to find his own self.



Engellilik Modelleri Perspektifinde İslam Medeniyeti ve Diğer Toplumlardaki Engellilik: Çeşitli Kültürlerin Bakış Açıları

Hilmi SÖZEN¹

Öz

Engellilik olgusu, bir toplumun temel yapı taşlarını oluşturan karmaşık unsurların bir yansıması olarak ele alınabilecek derinlikte ve zenginlikte bir kavramdır. Bu kapsayıcı konsept, yalnızca bireyin fiziksel veya zihinsel yeteneklerine odaklanan dar bir tanımı içermemektedir; aynı zamanda toplumsal normlar, kültürel değerler ve dini inançlar gibi soyut faktörleri de kapsamaktadır. Bu unsurlar, engellilik modellerinin şekillenmesinde belirleyici bir rol oynamaktadır. Bu bağlamda, bu çalışma, insanlık tarihinde derin izler bırakan engellilik kavramını incelerken, ahlaki, tıbbi ve sosyal perspektiflerden yola çıkarak farklı toplumların ve İslam medeniyetinin engellilikle ilgili algılarını keşfetmeyi amaçlamaktadır. Başka bir ifadeyle, engellilik olgusunun salt bireysel bir durumdan çok daha fazlası olduğunu vurgulayan bu çalışma, engellilik algılarının toplumsal, kültürel ve dini dinamiklerle nasıl şekillendiğini ve günlük yaşam pratiklerine nasıl yansıdığını derinlemesine anlamayı hedeflemektedir. Bu bağlamda çalışmada, doküman analizi yöntemi kullanılarak farklı kültürlerin engellilik konusundaki bakış açıları incelenmiştir. Bu araştırmanın sonuçları, İslam medeniyetinin engellilik konusuna yaklaşımının diğer toplumlardan farklı olduğunu göstermektedir. İslam medeniyeti, engelliliği bir imtihan olarak görmekte, engelli bireylere karşı merhametli ve saygılı davranmakta, onların haklarını savunmakta ve toplumsal yardım sağlamaktadır. Bu bulgular, İslam medeniyetinin engellilik anlayışının etkileyici ve örnek alınası olduğunu ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Engellilik, Modeller, Medeniyetler, Dini inanç, Kültürel değer

Disability in Islamic Civilization and Other Societies in the Perspective of Disability Models: Perspectives of Various Cultures

Abstract

The phenomenon of disability is a concept with depth and richness that can be considered as a reflection of the complex elements that form the basic building blocks of a society. This overarching concept does not include a narrow definition that focuses only on an individual's physical or mental abilities; It also includes intangible factors such as social norms, cultural values and religious beliefs. These elements play a decisive role in shaping disability models. In this context, this study aims to explore the perceptions of different societies and the Islamic civilization regarding disability, based on moral, medical and social perspectives, while examining the concept of disability, which has left deep traces in human history. In other words, emphasizing that the phenomenon of disability is much more than just an individual situation, this study aims to understand in depth how perceptions of disability are shaped by social, cultural and religious dynamics and how they are reflected in daily life practices. In this context, the study examined the perspectives of different cultures on disability by using the document analysis method. The results of this research show that the Islamic civilization's approach to the issue of disability is different from other societies. Islamic civilization sees disability as a test, treats disabled individuals with compassion and respect, defends their rights and provides social assistance. These findings reveal that the Islamic civilization's understanding of disability is impressive and exemplary.

Key Words: Disability, Models, Civilizations, Religious belief, Cultural value

Atf İçin / Please Cite As:

Sözen, H. (2024). Engellilik Modelleri Perspektifinde İslam Medeniyeti ve Diğer Toplumlardaki Engellilik: Çeşitli Kültürlerin Bakış Açıları. *Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi*, 9 (2), 150-173. Doi: <https://doi.org/10.58648/inciss.1452607>

¹ Dr. - Selçuk Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, hilmiszn42@hotmail.com,

ORCID: 0009-0004-7038-8941

Giriş

Toplum, insanların ortak kültürü paylaşarak etkileşim halinde oldukları dinamik bir birlikteliği ifade etmektedir. Bu birliktelik, sadece bireylerin toplamından ibaret değildir; aksine, bireyler arasındaki ilişkiler, değerler ve davranış kalıpları gibi unsurları içeren karmaşık bir kavramdır. Farklı kesimlerden oluşan çeşitli gruplar da toplumun bir parçasıdır; bu gruplar, yoksullardan zenginlere, çocuklardan yaşlılara, kimsesizlerden yetimlere, Müslümanlardan gayrimüslimlere ve engellilere kadar geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır (Ünal, 2018a:477). Bu bağlamda, bu çalışmanın odak noktası engelli bireyler olduğu için, bu grup üzerinde yoğunlaşılacaktır.

İnsan, hayatın inişli-çıkışlı yolculuğunda karşılaştığı istenmeyen ve beklenmeyen zorluklarla yüzleşmek zorundadır. Bu zorluklardan en önemlilerinden biri, hayatın dokusunu derinden etkileyen engellilik olgusudur. Engellilik, sadece bireyin değil, aynı zamanda tüm insanlığın varoluşuyla birlikte ortaya çıkan, kökleri derinlere uzanan evrensel bir olgudur (Özsoy vd., 1997:11). Bu kavram, tarih boyunca farklı toplumlarda ve kültürlerde çeşitli perspektiflerden ele alınmış ve anlamlandırılmış bir kavram olmuştur. Toplumların değerleri, inançları, tarihleri ve sosyo-ekonomik yapıları, engellilikle ilgili algıları ve yaklaşımları şekillendirmiştir. Bu bağlamda, bu çalışma, İslam medeniyeti ve diğer toplumların engellilik konusundaki bakış açılarını inceleyerek, engelli bireylerin nasıl değerlendirildiğini ve desteklendiğini anlamayı amaçlamaktadır. Bu çalışmanın önemi ise, engellilik konusunu sadece bir tıbbi problemden öte, toplumsal ve kültürel bir olgu olarak ele alarak, çeşitli toplumların bu konudaki farklı yaklaşımlarını anlamamıza katkı sağlamasıdır.

Bu bağlamda, toplumun engelli bireylere yaklaşımını anlamak için önemli bir perspektif sunan İslam medeniyeti çerçevesinde, İslam'ın engellilik konusundaki bakış açısını anlamak için mukaddes kitap olan Kur'an'daki ayetler ve Hz. Peygamber Efendimiz'in (S.A.V.) öğretilerine odaklanılacaktır. Bu noktada, ayrıca, Resûl-i Ekrem'in hayatındaki örnekleri inceleyerek, onun engellilere yönelik sergilediği şefkat ve destekleyici tutumunun toplumsal etkilerine bakılacaktır. Râşid Halifeler'in yaşantıları da, İslam medeniyeti içinde engellilik konusundaki tutumu destekleyen önemli unsurlar olarak değerlendirilecektir. Ayrıca, Emevi, Abbasi dönemleri ile Selçuklu ve Osmanlı İmparatorlukları'nın dönemlerinde engelli bireylere yönelik sosyal politikalar ve toplumsal yaklaşımlar da incelenecektir. Bu tarihsel perspektif, İslam medeniyetindeki engellilik anlayışının evrimini anlamamıza yardımcı olacaktır. Öte yandan, İslam medeniyeti dışında kalan toplumlar perspektifiyle, farklı dönemlere ait çeşitli toplumların engelli bireylere yaklaşımları mitolojik ve sosyal açılardan incelenecektir. Mezopotamya döneminden başlayarak Hititler yönetimine kadar olan süreçte, bu toplumların kültürel ve dini bakış açıları ele alınarak, engellilik konusundaki algılarına nasıl şekil verdikleri detaylı bir şekilde açıklanacaktır. Bu bağlamda, her toplumun engellilik anlayışının kökenleri ve evrimi üzerinde durulacak, kültürel ve tarihsel faktörlerin etkisi analiz edilecektir.

Doküman analizi yöntemi, bu tür kültürel ve tarihsel dinamikleri anlamada ideal bir araştırma aracıdır; zira bu yöntem, araştırmacılara, engellilikle ilgili toplumsal normlar ve değerler hakkında derinlemesine bilgi sağlayarak, konunun çok boyutlu yapısını ortaya çıkarmaktadır. Bu bağlamda, bu çalışma, farklı kültürlerin engellilik konusundaki bakış açılarını anlamak ve tarih boyunca nasıl evrildiğini analiz etmek amacıyla doküman analizi yöntemini kullanarak derinlemesine bir inceleme sunmaktadır.

Engellilik Kavramının Genel Bir Çerçevesi

Türkçe'nin yanı sıra birçok dilde, engelli ve engellilik kavramlarını ifade eden zengin bir kelime dağarcığı bulunmaktadır. "engelli", "özürlü", "sakat" gibi terimler arasında anlam farklılıkları olmasına rağmen, genellikle aynı anlamı taşımak üzere kullanılmaktadır (Özer, 2015:56; Şişman, 2012:70). Literatürde bu terimler, engellilik durumunu ifade etmek için kullanılan çeşitli tanımlayıcı terimler olarak sıkça yer almaktadır. Bununla birlikte, tercih edilen terimler ve kullanım bağlamları kültüre, zaman dilimine ve toplumsal normlara göre değişebilmektedir. Bu nedenle, dilin duyarlı bir şekilde kullanılması ve toplumun engellilik konusundaki farkındalığının artırılması önemlidir. Türkiye'deki eğitim programlarında genellikle

"engelli" teriminin tercih edildiği gözlemlenirken, STK'larda (sivil toplum örgütleri) ise farklı terimlerin kullanıldığına dikkat çekilmektedir. Örneğin "kör", "sağır" ve "dilsiz" "sakat", "özürlü", "engelli" gibi çeşitli kavramların da kullanımı oldukça yaygındır (Şişman, 2012:71-72). Bu durum, engellilik kavramının çeşitliliğini ve karmaşıklığını yansıtmaktadır.

Türkçe'ye "özür" olarak adapte olan bu terim, 1934 yılında "kusurlu" anlamında kullanılırken, 1968'de evrilerek "bedensel engelli" anlamında "özürlü" kelimesine dönüşmüştür (Evlice, 2019:80). Bu evrim, toplumun engellilik konusundaki duyarlılığının arttığını ve kelimelerin kullanımında daha insani bir yaklaşımın benimsendiğini göstermektedir. Önceden "özürlü" teriminin yaygın kullanımı dominantken, günümüz itibarıyla daha çok "engelli" terimi tercih edilmektedir ve toplum tarafından daha kabul edilebilir bir ifade olarak algılanmaktadır. Ancak, bazı akademik/bilimsel çalışmalar ve internet tabanlı engellilik ile ilgili forumlar veya bloglarda "sakat" teriminin kullanımının arttığı da gözlemlenmektedir (Kahraman-Güloğlu, 2022:301). Bu dönüşüm, sadece dilin kullanımında değil, aynı zamanda toplumsal algı ve duyarlılıkta da bir değişimi yansıtmaktadır. Bunun yanı sıra, "Sakat" ve "sakatlık" terimleri, gündelik dilde sıklıkla olumsuz çağrışımlara sahip olabilmektedir. Ancak, bu terimler kendilerini "sakat" olarak tanımlayan politik bir grup tarafından benimsenerek, olumsuz anlamların tersine çevrilerek yeniden kullanılmıştır. Bu durum, "sakat" kelimesinin taşıdığı olumsuz çağrışımların eleştirilerek, "sakatlık" kavramının bir durumu ifade etmek için yeniden kabul edildiğini göstermektedir (Bezmez vd. 2011:24). Bu politik hareket, sadece terimlerin kullanımını yeniden tanımlamakla kalmamış, aynı zamanda engellilikle ilgili olanların kendi kimliklerini ve deneyimlerini ifade etme gücünü artırmıştır.

Belirli bir kavramın genel kabul görmüş anlamının ötesinde, asıl anlamlarının farklılık gösterebileceği gerçeğini göz ardı etmek, özellikle engellilik gibi geniş bir kavramın incelenmesi bağlamında önemlidir (Evlice, 2019:80). Bu kavram, soyut bir düzeyde değerlendirildiğinde, toplumların dünya görüşleri (inançları), kültürel dokuları, sosyo-ekonomik seviyeleri, bakış açıları ve değer yargıları gibi bir dizi etmene bağlı olarak çeşitli biçimlerde ele alınmıştır. Bu zenginlik ve çeşitlilik, bireylerin ve toplumların sahip olduğu bilgi, deneyim ve algılamalara göre engellilik kavramının farklı şekillerde şekillenmesinden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla, engellilik kavramının genel bir tanımı, herkes tarafından kabul edilen standart bir açıklamaya indirgenememiştir (Kalaycı, 2020:86). Bu durumu destekleyen Jeager ve Bowman (2005), "...tüm şartların ve etkilerin göz önünde bulundurulduğu kapsamlı bir engellilik tanımının oluşturulmasının son derece zor olabileceğini" ifade etmişlerdir (Aktaran Kahraman-Güloğlu, 2022:298). Bu ifade, engelliliğin çok yönlü ve karmaşık bir konu olduğunu vurgulayarak, onun tek bir tanımla sınırlanamayacağını öne sürmektedir. Engellilik kavramının geniş bir perspektiften ele alınması gerektiğini ve her bireyin deneyiminin benzersiz olduğunu vurgulamaktadır.

Oliver ve Barnes, engellilik tanımının esnekliğine ve belirsizliğine dikkat çekerek, bu kavramın kolaylıkla şekil verilebilen ve birbirinin yerine geçebilecek şekilde olduğunu vurgulamaktadırlar (1998:14). Daha basit bir açıklamayla, Garland-Thomson'a göre, engelliliğin nasıl işlediğini anlamak, insan olmanın derin anlamını kavramakla eşdeğerdir. Ona göre, engellilik, toplumsal cinsiyet, ırk, cinsellik ve sınıf gibi diğer temel kimlik unsurlarıyla birlikte, insanın temel varoluşunu anlamının bir parçasıdır (2002:28). Bu ifade, engellilikle ilgili bir anlayışın, insanın içsel deneyiminin merkezinde yer aldığını vurgulayarak, konunun önemini öne çıkarmaktadır. Bu terim genel anlamda, hayatın devamlılığını sağlama/sürdürme, iş yapma ve benzeri konularda fiziksel, ruhsal, zihinsel veya işlevsel açıdan belirli kısıtlamalara maruz kalma durumunu ifade eden bir kavram olarak nitelendirilmektedir (Işık, 2013:2).

Marshal tarafından hazırlanan Sosyoloji Sözlüğü'nde, engellilik (özürlülük) terimi, bir bireyin kalıcı olarak bir veya daha fazla fiziksel veya zihinsel işlev yapısını kaybetmesi veya eksik olması durumunu tanımlamaktadır. Bu kayıp veya eksiklik, hastalıktan farklı olarak devam edici bir durumu ifade etmektedir. Ayrıca, sözlükte körlük, felç veya zihinsel engellilik gibi özürlülük türleri de benzer şekilde tanımlanmaktadır (DAKA [Doğu Anadolu Kalkınma Ajansı], 2015:7). Bu terimler, sadece bireylerin fiziksel veya zihinsel durumlarını değil, aynı zamanda toplumsal etkileşimlerini ve yaşamlarını da şekillendiren önemli kavramlardır. Seyyar'a göre ise, engellilik kavramı, yaş, cinsiyet, inanç ve sosyo-kültürel faktörler gibi çeşitli etkenlere bağlı olarak, bireyin

sosyo-kültürel rollerini yerine getirmesinin engellenmesi durumunu ifade etmektedir (2015:26). Bu tanım, engelliliğin sadece fiziksel veya zihinsel bir durumdan ibaret olmadığını, aynı zamanda bireyin sosyal ve kültürel yaşamında da kısıtlılıklara neden olabilecek bir olgu olduğunu vurgulamaktadır. Bu bağlamda, engellilik sadece bireysel düzeyde değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel bağlamlarda da incelenmesi gereken karmaşık bir konudur. Engellilik, çeşitli bağlamlarda, kültürel farklılıklara, dil çeşitliliğine, inanç sistemlerine ve diğer birçok etkene bağlı olarak değişen tanımlarla ele alınmaktadır. Bu zenginlik içinde, engellilik modelleri, engelliliğin geniş bir yelpazedeki algıları ve tanımlamaları anlamamızı sağlayarak, bu alanda derinlemesine bir anlayış geliştirmemize yardımcı olmaktadır (Ak, 2023:23).

Toplumun Engellilere Yaklaşımı Bağlamında Engellilik Modelleri

Engellilik fenomeni, insanlığın tarihinde derin ve karmaşık bir dönüşüme tabi olan bir olgudur. Bu dönüşüm, zaman içinde engellilik kavramının anlamı ve kapsamının olağanüstü bir şekilde evrim geçirmesine işaret eder (Sözen, 2023:121). Tarihsel evrim boyunca, bu değişimlere paralel olarak engelli bireylere yönelik çeşitli yaklaşımlar da geliştirilmiştir. Her bir yaklaşım, önceki yaklaşımın sınırlılıklarını ve eksikliklerini eleştirerek kendi teorik temelini oluşturmaktadır (Gürbüz ve Çiçek, 2023:508). Özellikle, engellilere yaklaşımda yaygın olarak kabul edilen "medikal model" ve "sosyal model" terimleri, bu dönüşümün temel hatlarını belirlemektedir. Mackelprang ve Salsgiver ise, bu iki modelin yanında "moral (ahlaki) model"i de göz önünde bulundurarak daha kapsamlı bir bakış sunmaktadırlar (Demirbilek, 2005:35-38; Pakkan, 2021:5).

İlk ve geleneksel bir bakış açısını temsil eden ahlaki model, engelliliği dini kavramlar üzerinden değerlendirmektedir. Bu modele göre, engelli bireylerin Tanrı tarafından cezalandırıldığı inancı hâkimdir. Bu modelde engellilik, genellikle bireyin veya ailesinin işlediği bir kötülüğün/günahın sonucu olarak yorumlanmaktadır. Dolayısıyla hem engelli bireyler hem de aileleri toplum içinde dışlanma ve ayrımcılığa maruz kalmaktadır (Gürbüz ve Çiçek, 2023:508). Başka bir deyişle, adı geçen model, engelliliğin ahlaki bir düşüşten/çöküntüden kaynaklandığını öne sürerek, insanın içsel kötülüğünün/ahlaksızlığın dışı vurumu olarak değerlendirmektedir. Bu perspektif, engelli bireylerin ve ailelerinin derin bir utanç yaşamasına neden olmaktadır. Suçlanan ve damgalanan bu bireyler, maruz kaldıkları fiziksel, ruhsal ve duygusal şiddetin yanı sıra, toplumsal yaşamdan dışlanmakta ve ötekileştirilmektedir (Özgökçeler ve Alper, 2010:37).

En yaygın olarak kabul gören ahlaki model, Antik Çağ'dan itibaren varlık göstermiş olup, özellikle Orta Çağ'da Engizisyon döneminde doruk noktasına ulaşmıştır. Ancak, modelin tamamen ortadan kalktığını söylemek güçtür; çünkü bu bakış açısının izleri hala günümüzde de görülebilmektedir (Durham ve Ramcharan, 2018:36). Mistik öğretilerin hâlâ etkili olduğu toplumlarda bu model, engelli bireyleri marjinalleştirme eğilimini sürdürmektedir (Retief ve Letšosa, 2018:2).

İkinci yaklaşım olan tıbbi model, 18. yüzyılda tıp bilimindeki ilerlemelerle birlikte şekillenmiş ve ahlaki modele alternatif olmaya başlamıştır. Ancak, bu modelin hâkim anlayış olarak kabul görmesinde, Birinci ve İkinci Dünya Savaşları sonrasında toplum içinde yaşanan fiziksel ve zihinsel travmaların belirgin bir şekilde artması önemli bir rol oynamıştır (Ak, 2023:25). Bu modelde, engellilik hastalık olarak algılanmakta ve bu doğrultuda tedavi edilmeye çalışılmaktadır (Çaha, 2016:127). Bu modelde, engellilik ve sakatlık tıbbi anlamda ele alınmakla birlikte, engelli bireylerin toplumsal hareketlerine odaklanmak yerine öncelik, hastalık veya sakatlık durumlarının iyileştirilmesi veya rehabilite edilmesine odaklanılmaktadır (Burcu, 2015: 324). Bu yaklaşım, engelliliği tıbbi bir durum olarak tanımlayarak bedensel sistemdeki bir eksiklik veya başarısızlık olarak ele almaktadır. Bu bakış açısına göre, engelli olmak ile olmamak arasında bir ayrım bulunmaktadır (Roosen, 2009:10; Genç ve Çat, 2013:365). Engelli bireylerin karşılaştırıldığı grup, genellikle toplumda "normal" ve "standart" olarak kabul edilen, engelli olmayan bireylerdir. Bu karşılaştırma genellikle engelli bireylerin eksiklikleri üzerinden yapıldığından, sonuç olarak engelli bireyler, toplum tarafından eksik ya da kusurlu olarak algılanma eğilimindedir (Ak, 2023:26). Model, bireyin bedensel kusurlarına odaklanarak, onları tıbbi birer sorun olarak tanımlamakta ve bu şekilde sınıflandırmaktadır (Nazlı, 2012:21). Modele

göre, engellilerin ana ihtiyaçları, genellikle “hastaneler”, “uzman doktorlar”, “hemşireler”, “terapistler” gibi tıbbi hizmetlerdir. Ancak, tedavi edilemeyecek durumdaysa veya tam iyileşme sağlanamıyorsa, ilgili bireyin bakımına ihtiyaç duyulabilmektedir. Bu noktada, sorunun azaltılması ve bireyin yaşam kalitesinin artırılması için çeşitli “uzman profesyoneller”, “danışmanlar”, “sosyal hizmet uzmanları”, “psikologlar” ve “terapistler” tarafından destek sağlanması gerekmektedir (Amponsah-Bediako, 2013:122). Bu modellerle ilgili yapılan eleştirilerin yoğunluğu, engelliliğin yalnızca tıbbi ve rehabilitasyon perspektifinden ele alınması ve bireysel bir trajedi olarak algılanması durumunun, küresel çapta engellilere ilişkin bakış açısında bir paradigim değişimine yol açma potansiyeline sahip olduğunu ortaya koymuştur. 1970 ve 1980’li yıllardan bu yana, “engellilik kültürü” temasının öne çıkmasıyla birlikte, engelli hakları hareketi, toplumsal sorunların çözümünde etkili olabilecek yeni bir modelin gerekliliğini ortaya koymuştur. Bu talep, toplumun engelli bireylere karşı tutumunu ve davranışlarını yeniden düzenleyen ve engelliliği sadece tıbbi bir durumdan ziyade toplumsal bir olgu olarak ele alan “sosyal model” adını verdiğimiz yeni bir yaklaşımın doğmasına yol açmıştır (Özgökçeler ve Alper, 2010:37).

Tıbbi modelin sınırlılıklarını ve engelli bireyleri sadece tıbbi birer vak’a olarak görmesini eleştiren Amerika ve İngiltere’deki engelli aktivistler, 1970’lerde sosyal modeli oluşturmuştur (Thomas, 2011:32; Açıkgöz ve Özil, 2023:71). Daha yalın bir ifadeyle, bu model, 1976’da “UPIAS (*The Union of Physically Impaired Against Segregation*)” adlı aktivist bir grup tarafından geliştirilmiştir. Engelliliğe bakış açısını yeniden şekillendirerek, kavramların içeriğinde önemli düzenlemeler yapmıştır (Nazlı, 2012:22). UPIAS’ın yönlendirdiği sosyal modelin temel düşüncesi, bireyin engelli olmasının nedeninin toplum tarafından oluşturulan bariyerler olduğudur. Bu düşünsel yapı, sosyal model yaklaşımının etkin olduğu ülkelerin tamamında genel kabul görmektedir. Sosyal modelin perspektifine göre, engelli bireyler ile engelli olmayan bireyler arasında eşitlik değil, farklılık vardır. Engelli bireyler, toplum içinde ezilen bir grup olarak kabul edilmektedirler (Açıkgöz ve Özil, 2023:73). Ezilen grubun kim olduğunu ve ezenin aslında toplum olduğunu göstermek adına etkileyici bir örnek sunan Finkelstein, hayatını tekerlekli sandalyeyle sürdüren insanlara yönelik bir köy tasarımıyla ilgili çarpıcı bir bilimsel makale çalışması yayınlamıştır. Bu köyde, engellerin olmadığı, her yerin düz ve yüzeylerin doğru yükseklikte olduğu, banyoların ferah olduğu bir yaşamsal alan kurmuştur. Ancak, sonradan bu yerleşim yerine yürüeyen/sağlıklı insanlar gelmiştir. Belli bir sürenin ardından, yürüyen insanlar günlük yaşamlarında başlarını çarpmaktan ve alt katta yer alan tezgâhlara doğru devamlı eğildiklerinden dolayı sırt ağrısı çekmeye başlamışlardır. Bu durum, “yürüyen insanlar”ın zamanla köydeki yeni “sakatlar”a dönüştüğünü göstermektedir (Shakespeare, 2018:13-14).

Sosyal Model, engellilik olgusunu sadece kişinin fiziksel (bedensel) veya zihinsel yönüyle sınırlamaz; aynı zamanda toplumun çevresel, sosyal ve davranışsal engellerinin bir sonucu olarak da değerlendirmektedir. Bu model, engelli bireylerin potansiyelini tam olarak gerçekleştirebilmeleri için, toplumun yapılarında ve düşünce biçimlerinde değişiklikler yapılması gerektiğini öne sürmektedir (Amponsah-Bediako, 2013:125). Bu model, engelliliğin kökenini toplumdaki önyargı, ayrımcılık ve dışlanma gibi sosyal etmenlerde bulmaktadır (Çaha, 2016:127). Yani, engellilik toplumca inşaa edilen ve sürdürülen bir durumdur (Oliver, 1996:33). Başka bir deyişle, sosyal model, engelliliği sadece bireye indirgeyen ve kişisel bir trajedi olarak algılayan bakış açısını reddetmektedir. Bu model, engelliliğin toplumsal boyutuna odaklanarak, engelliliği sadece bireyin bedensel veya zihinsel durumuyla sınırlamaz. Aksine, toplumun yapıları, normları ve düşünce biçimlerinin engelliliğin deneyimlenmesinde belirleyici olduğunu vurgulamaktadır (Ak, 2023:28). Bu model, tutumsal, fiziksel ve kurumsal engellerin kaldırılmasının sadece engelli insanların yaşamını iyileştirmekle kalmayacağını, aynı zamanda onlara adil bir şekilde diğerleriyle aynı fırsatı vereceğini ima etmektedir (Amponsah-Bediako, 2013:125).

Görüldüğü üzere, engellilik modelleri olarak tanımlanan ahlaki, tıbbi ve sosyal modeller, engelliliğin nedenlerini, sonuçlarını ve çözümlerini farklı şekillerde ele almaktadır. Bu modeller, engelliliğin toplumsal algısını ve engellilerin yaşadığı sorunları da etkilemektedir. Bu bağlamda, tarihte farklı toplumların ve İslam medeniyetinin engellilere bakış açıları, çeşitli dönemlerde ve kültürel bağlamlarda önemli farklılıklar göstermektedir. Eski Mezopotamya, Sümerler, Antik Yunan ve Roma, Orta çağ, Eski Çin, Hititler gibi toplumlar, engelliliği genellikle olumsuz bir şekilde

değerlendirmişler, engellileri dışlamış, aşağılamış veya yok etmeye çalışmışlardır. İslam medeniyeti ise, Kur'an-ı Kerim, Hz. Peygamberin hadisleri, sahabeler, Selçuklu-Osmanlı Devleti gibi kaynaklarda engelliliğe daha olumlu ve merhametli bir yaklaşım sergilemiştir. Engellilerin haklarını korumuş, onlara saygı göstermiş ve topluma katılımlarını sağlamaya çalışmıştır. Bu konuda detaylı bir analiz sunmak için, her bir medeniyetin engellilikle ilgili bakış açısını ayrı ayrı ele almak gerekmektedir. Aşağıda, diğer toplumlar ile İslam medeniyetinde engellilere bakış açıları detaylı bir şekilde incelenmiştir.

Diğer Topumlardaki Engellilik Algısı

Engellilik olgusu, kültürel, sosyal, tarihsel ve bireysel faktörlere bağlı olarak anlamını değiştiren çok yönlü bir konudur. Toplumların engellilik/engelliye bakış açısını anlamak, bu karmaşık olguyu ele almada önemli bir adımdır. Örneğin, antik toplumlarda, çeşitli medeniyetler genellikle engellilikle ilgili algılarda, bireyleri korkulan, şeytanın lanetlediği veya tanrının cezalandırdığı şeklinde tasvir etmiştir. Bu düşünce kalıpları, engellilikle ilişkilendirilen olumsuz imajları, toplumsal normlara uymayan veya tanrısal müdahale sonucu olarak algılanan bireyleri içermiştir (Li, 2019:187). Ruhani liderler, anormal davranış sergileyen bireylerin kafataslarında delikler açarak kötü ruhları vücut dışına çıkarmaya çalışmıştır. Ayrıca, üretmeyen ve sadece tüketen engelli bireyler ekonomik bir yük olarak algılanmış ve bu nedenle öldürülmüş ya da genç yaşta yaşamlarını yitirmişlerdir (Göncü, 2016:584). Ancak önemli bir nokta şudur ki; bu dönemdeki farklı medeniyetler, engelli bireyleri sadece korkulan veya cezalandırılan kişiler olarak değil, toplumsal yaşama katkı sağlayan bireyler olarak da değerlendirebilmiştir.

Engellilik kavramının tarihsel çerçevesine vurgu yapıldığında, günümüz Irak civarlarında gerçekleştirilen kazılarda ortaya çıkan kalıntılar, engellilere ait ilk izleri bariz bir şekilde sergilemektedir. Bu bölgedeki arkeolojik buluntular, M.Ö. 45.000 yılına kadar uzandığı düşünülen belirgin ağır engellilik belirtilerini barındırmaktadır. Bu arkeolojik bulgu, engellilik konusundaki tarih boyunca değişen yaklaşımları anlamak adına ilginç sonuçların ortaya çıkmasını sağlamaktadır (Mumcu, 2018:7). Söz konusu keşif, antik dönem toplumlarının engelli bireylerle nasıl başa çıktığını anlamamıza ve bu bireylerin yaşam koşullarını değerlendirmemize yönelik önemli ipuçları sunmaktadır.

Eski Mezopotamya'da bulunan çivi yazılı tabletler, engellilik tarihine olağanüstü katkılar sağlamıştır. Bu antik kayıtlar, o döneme ait engellilik durumlarına dair çarpıcı detaylar içermekte ve erken dönem çalışmalarının önemli izlerini taşımaktadır. Örneğin, Sümer tapınak kayıtları, görme engellilerin tapınak şarkıcılığı gibi estetik görevlerin yanı sıra pratik işlerde de aktif olarak rol aldıklarını göstermektedir. Görme engellilerin sepet dokumacılığı, bahçıvanlık, değirmencilik gibi mesleklerde etkin bir şekilde çalıştıkları belgelenmiştir (Bucuka, 2023:66-67). Bu durum, Sümer toplumunda engelli bireylerin toplumsal yaşama aktif katılımını ve çeşitli mesleklerde yeteneklerini kullanma fırsatlarını yansıtmaktadır. Ayrıca, Sümer kültürünün engelliliğe yönelik günümüz rehabilitasyon anlayışına benzer bir tutum sergilediğine dair çeşitli deliller de bulunmaktadır (Mumcu, 2018:8).

Sümer toplumuyla başlayan olumlu bakış açısı, Eski Mısır medeniyetinde de derin kökler bulmuştur. Mısır döneminde, engellilik, tanrısal bir ceza olarak değil, insanların doğal çeşitliliğinin bir parçası olarak kabul edilmiştir. Engelli bebeklere yönelik kötülöklere dair herhangi bir kanıt bulunmamaktadır. Bu dönemde, Mısır toplumunda engelliler dışlanmamıştır ve bunun en önemli sebeplerinden biri, Mısır tanrıları arasında cüce tanrılarının varlığıdır. Bu durum, insanların cüce ve engellilerin varlığını kabul etmelerinde etkili olmuştur (Bucuka, 2023:89-165). Bu dönemde engelli bireylere büyük bir değer atfedilmiştir. Okullarda kullanılan ders kitaplarında geçen ifadeler, engellilere saygı gösterilmesi, alaycı davranışlardan kaçınılması ve Tanrı'nın yarattığı zekâ engelli bireylerle alay edilmemesi gerektiği mesajını içermektedir (Mumcu, 2018:8). Mezkûr dönemdeki medeniyet anlayışı, toplumun engellilik konusunda duyarlı ve anlayışlı olmasını sağlamıştır. Engellilere karşı önyargısız bir tutum, Mısır'ın kültürel ve dini değerlerine dayanarak toplumun bir parçası haline gelmiş ve bu bireylerin hak ettikleri saygıyı görmelerine olanak tanımıştır.

Antik Yunan döneminde ise, engellilere yönelik tutumlar, toplumun genel anlayışları, kültürel değerleri ve etik normlar çerçevesinde karmaşık bir yapı sergilemiştir. Bu dönemde, engellilik hem olumsuz hem de olumlu tutum ve davranışlara maruz kalmıştır. Bu bağlamda, engelliliğe yönelik algıların şekillenmesinde genel kültür, etik değerler ve felsefi yaklaşımların etkileşimi önemli bir rol oynamaktadır. Batı kaynaklarında ünlü filozofların engellilere yönelik bakış açılarına dair incelenen perspektiflerden biri, Aristoteles'in (M.Ö. 384-323) yeryüzünde yaşayan canlıları sıraladığı sistemdir. Bu sistemde engellilerin en alt grupta yer aldığı belirtilmektedir. Aristoteles'e göre, bu sıralamada en üst katman Tanrı'ya, en alt katman ise şeytana aittir. Arada kalan gruplar ise melekler, insanlar, hayvanlar ve insanların en alt katmanını oluşturan engelliler olarak kabul edilmektedir (Özer, 2015:58). Aristoteles'in sıralaması, engellilerin toplumsal statüsünü oldukça düşük bir seviyede konumlandırmaktadır. Bu perspektif, Aristoteles'in döneminde engellilikle ilgili olumsuz bir algının varlığını yansıtmaktadır. Bunun yanında, Aristoteles'in "Politika" eserinde, fiziksel engellilik durumlarına sahip çocukların yaşamlarına izin verilmemesi gerektiğini savunan antik Yunan dünyasının genel görüşünü yansıttığı görülmektedir. Ancak, sonradan ortaya çıkan engellilik durumlarıyla ilgili (örneğin, savaş sırasında sakat kalanlar veya savaş sonucunda galip gelen orduların esirleri sakat bırakması gibi durumlar) nasıl bir yaklaşım benimsemesi gerektiğine dair yeterli bilgiye rastlanmamaktadır (Çetin, 2016:171).

Antik Yunan'da, bebeklerin ebeveynlere değil, devlete ait olduğu kabul edilmiş ve her yeni doğan bebek bir komisyon tarafından değerlendirilmiştir. Engelli olan bebekler, genellikle öldürülmüş veya doğaya terk edilmiştir (Göncü, 2016:584). Bu dönemde engellilere yönelik olumsuz bir tutumu benimseyen batılı filozof Eflatun (Aristokles) (Platon, M.Ö. 427/347)'dur (Çetin, 2016:170). Ona göre, bir ülkede engelli bireylerin varlığı, o ülkenin gelişimini engelleyen bir etkidir ve hatta ülkeye zarar vermektedir. Ona göre, engellilerin evlenmesi ve çoğalması, bir ülkenin zayıflamasına yol açan temel sebepler arasındadır. Eflatun, "Sağlam kafa sağlam vücutta bulunur" sözüyle akıl hastalarını kasıtlı olarak hedef almıştır. Onun düşüncesine göre devletin varlığı, akıl ve sağlık temelinde kurulmalıdır. Bu temel felsefeyle uyumlu olarak, Eflatun, ülkede yaşayan tüm engellilerin ülkenin dışına atılmalarını önermiş ve sadece sağlıklı, zeki, üretebilen ve ülkeyi savunabilen insanların kalmasını savunmuştur (Mumcu, 2018:8-9). Eflatun'un bakış açısı, toplumsal bir ayrımcılığı ve belirli niteliklere sahip bireyleri öne çıkaran bir perspektifi yansıtmaktadır. Yine, Platon'un "Devlet" adlı eserinde, ruhsal ve fiziksel sağlık arasındaki ilişkiyi açıklarken, hastalık ve organlardaki işlev bozukluklarını ruhsal bozuklukların dışı vurumu olarak ele almıştır. Platon, bu kavramları analiz ederken "çirkinlik", "ruhun kötülüğü" ve "uyumsuzluk" gibi terimleri kullanarak, ruhsal sağlığın dışı vurumu olan bu durumları açıklamıştır. Ruhun sağlıklı olması, Platon'un gözünde, bir tür güzellik ve asaletle ilişkilendirilmiştir. Ona göre, sağlıklı bir ruh, güzellik ve asaletin sembolüdür (Subaşıoğlu ve Atayurt Fenge, 2019:596). Buna benzer şekilde, ünlü ıslahatçı Solon, savaşta yaralananlara yönelik sosyal yardımların sadece hür Atina vatandaşlarına yapılmasını öngören düzenlemeler yapmıştır (Gündoğdu, 2014:1). Buna ek olarak, Yunan oyun yazarı olan Euripides, körlük durumundaki bir bireyin en iyi çıkış yolunun intihar olduğunu belirtmiştir. Ayrıca, Hipokrat'ın "On Kutsal" adlı eserinde, Antik Yunan toplumunun engelli bireylere yönelik nefretini ve onlara kötü muamele edilmesini vurgulayarak dönemin engellilik algısını aydınlatmaktadır (Çetin, 2016:171).

Filozofların genel olarak engellilere karşı olumsuz bakış açılarına karşın, Antik Yunan döneminde, özellikle Atina'da, çalışmayan engellilere maaş bağlanması gibi sosyal yardım önlemleri alındığı kaydedilmiştir. Antik Atina'da, devletin engelli bireylere maaş bağlama uygulaması, toplumun bu bireylere yönelik sorumluluğunu kabul ettiğini ve onları destekleme çabasını gösterdiğini ortaya koymaktadır (Kemaloğlu, 2014:17). Aynı zamanda Atina devleti, Antik Yunan döneminde engelli bireylere özel bir düzenleme getirerek, bu bireyleri askerlik hizmetinden muaf tutmuştur. Bu özel muafiyet, engelli bireylerin fiziksel veya zihinsel yeteneklerini dikkate alarak, toplumsal adalet anlayışının bir yansıması olarak ön plana çıkmıştır. Ancak, bu olumlu yaklaşımın tam tersi bir durum Spartalılar için geçerli olmuştur. Spartalılar, toplumlarının temel odak noktasının fiziksel güç ve dayanıklılık olduğunu düşündükleri için, engellilik durumunu reddetmişler ve bu bireylere karşı daha katı bir tutum sergilemişlerdir. Spartalı toplumunun temel odak noktası fiziksel güç ve dayanıklılık olduğu için, engellilik durumu

bu ideallere uymayan bir faktör olarak değerlendirilmiştir (Bucuka, 2023:19). Bu bağlamda, Antik Yunan dönemindeki Atina ve Spartalı toplumlar arasındaki farklı yaklaşımlar, engellilere yönelik toplumsal bakış açılarının çeşitliliğini yansıtmaktadır. Atina'nın destekleyici politikaları, engelli bireyleri topluma entegre etme çabasıyla uyumlu bir şekilde ilerlerken, Spartalılar ise fiziksel güç vurgusuyla engellilik durumunu dışlamışlardır.

Antik Roma İmparatorluğu dönemine dair yapılan incelemeler, engellilere yönelik olumsuz tutumların varlığının, toplumun farklı kesimlerinde çeşitli sosyal, kültürel ve dini faktörlerden kaynaklandığını vurgulamaktadır (Horvath, vd., 1993:4). Eski Roma döneminde, hükümdarlar genellikle "hasarlı" veya "aciz" bireyleri, yön okları olarak kullanmışlardır. Bu tür uygulamalar, toplumun güç ve zayıflık arasındaki algısını yansıtarak, engellilikle ilgili negatif bir bakış açısını sergilemektedir (Li, 2019:187). Bu dönemde, zihinsel engellilere genel olarak insanlık dışı muameleler uygulanmıştır. Orta düzeyde zihinsel engelli bireylerin, muhtemelen talihsizler listesine eklenmiş olabileceği düşünülmektedir (Horvath, vd., 1993:4). M.Ö. 2000 yılında Roma'da, engelli çocukların Tiber Nehri'nde boğulduğu, "zihinsel kusurlu" olduğu düşünülen bireylerin evlenmelerinin yasaklandığı bilinmektedir (Atayurt Fenge ve Subaşıoğlu, 2020:356). M.S. 2. yüzyıla gelindiğinde ise, kusurlu kişiler zengin evlerinde eğlence kaynağı haline gelmiştir. Zihinsel engelli bireylerin aynı zamanda geniş bir insan yelpazesine bakım sağlamak üzere tasarlanmış hastanelere kapatıldığı gözlemlenmiştir (Horvath, vd., 1993:4). Antik Roma toplumunda zihinsel engelliler, genellikle marjinalleştirilmiş ve toplumun dışına itilmiş bireyler olarak görülmüştür. Romalı Stoacı filozof Seneka (MÖ 4 - MS 56), dilencilerin efendileri tarafından akşam saatlerinde topladıkları paraları sayarak, az gelir getiren dilencileri kırbaçlama pratiğini, "Niye para az! Kırbaç verin bana! Şimdi istediğin kadar ağlayıp yardım dilenebilirsin. Bunu yoldan geçenlere göstermiş olsaydın, daha fazla para toplardın!" sözleriyle derinlemesine tasvir etmektedir. Bu acımasız tablo, kör dilencilerin o dönemde ne kadar zorlu bir yaşam sürdürdüklerini derinden hissettirmektedir (Gündoğdu, 2014:1). Mezkûr dönemde engellilere yönelik olumsuz bakış açılarına karşın, toplumun belirli kesimlerinde engelli bireylere destek olmak ve onların yaşam kalitesini artırmak amacıyla olumlu tutumlar da sergilenmiştir. Bu dönemde, Roma'da engelli bireylerin ihtiyaçlarına cevap verebilmek adına özel evlerin inşa edildiği ve özel tesislerin kurulduğu bilinmektedir (İmadoğlu vd., 2021:175). Buna ilaveten, Cermen kabilelerinde sakat doğan bir çocuğun babası tarafından suda boğularak ve artık işe yaramayacak kadar yaşlanmış bir babanın, en yaşlı erkek evladı tarafından asılarak öldürülmesinin haklı bir kabul gördüğü bilinmektedir (Ağaoğlu, 2019:275).

Eski Çin toplumunda, engellilere karşı bazı insancıl yaklaşımların yanı sıra ayrımcılık ve zulüm de gözlemlenmiştir. Zhou Hanedanlığı dönemine ait Zhou Yazıtı'nda, sosyal refahla ilgili altı ilkenin belirlendiği kaydedilmiştir. Bu prensiplerden biri, engellilere yönelik cömertlik ve hoşgörü anlayışını içermektedir. Ayrıca, Han Hanedanlığı ve Ming Hanedanlığı dönemlerine ait Han Yazıtı ve Ming Yazıtı gibi kaynaklarda, engellilere yönelik devlet desteklerine dair benzer açıklamaların yapıldığı kaydedilmiştir. Bu belgeler, devletin engellilere karşı sorumluluk taşıdığına dair bir anlayışı yansıtarak, toplumun bu bireylere yardım elini uzatma çabalarını göstermektedir (Li, 2019:187).

Orta Çağ boyunca, engelliliğe yönelik düşünsel yapı Antik Çağ dönemine kıyasla daha fazla kabullenilmiş/onaylanmış olsa da, hâlâ şeytanî bir durum ya da ilahi bir ceza olarak algılanmıştır. Bu dönemde, engellilik genellikle toplum içinde marjinalleşmiş bireyleri etkileyen bir durum olarak görülmüştür. Daha önceki dönemlerde "ucubelik" ile sıkça ilişkilendirilen engellilik durumu, Orta Çağ'da dinî açıdan "ruhanî bir imtiyaz" olarak düşünülmüştür. Bu dönemde, engellilik, sadece bir zayıflık veya kusur olarak değil, aynı zamanda hayranlık ve merak uyandıran, "ölümlülük ile ilâhiliğin kesiştiği olağanüstü bir durum" olarak algılanmıştır (Subaşıoğlu ve Atayurt Fenge, 2019:596). Orta Çağ'ın karanlık dönemlerinde, engelli bireylere karşı değer kaybının yaşandığı ve hatta onlara yönelik "içlerinde şeytan var!" gibi damgaların vurulduğu gözlenmektedir. Bu talihsiz durum, yıllar boyunca devam etmiş ve engelli bireylerin acımasızca toplumdan dışlanarak soyutlanmasına neden olmuştur (Mumcu, 2018:9).

Orta Çağ'da, Avrupa'da engellilik, büyük ölçüde dinsel/mistik unsurların etkisi altında şekillenmiştir (Demircioğlu, 2010:61). Bu dönemde, engellilik genellikle dini inançlar ve mistik

anlayışlar çerçevesinde değerlendirilmiş, toplumun genel bakış açısını şekillendiren önemli bir etken olmuştur. Bu bağlamda, konuşma ve işitme engeli olan bireylerle ilgili algılar da dini ve mistik bakış açılarına göre şekillenmiştir. Bu bireyler, genellikle "konuşamayan-işitmeyen-zekâ engelli" olarak etiketlenmiş ve sosyal anlamda "öteki" olarak kabul edilmiştir. Ayrıca, bu bireylere yönelik toplumsal algı, onları "harici" olarak görme eğilimindedir ve topluma bir yük olarak değerlendirilmiştir. Özellikle Aziz Augustine (354-430) döneminden itibaren, Eski Ahit'te bulunan belirli ifadelerin yorumlanması, Kilisenin, yeni doğanlar dâhil olmak üzere insanlardaki her türlü hastalık ve engelin şeytana atfedilmesi/bağlanması gerektiği algısının (Doğu Roma toprakları dışında) Avrupa genelinde egemen olmasına neden olmuştur. Bu bağlamda, doğuştan işitme yeteneği olmayan ve dolayısıyla konuşamayan bireyler, "aptal" ve "yük" olarak değerlendirilerek kamusal yaşamın ve eğitimin dışında bırakılmışlardır. Aynı zamanda, dini açıdan "günahkâr" kabul edilmiş ve bu nedenle bireylerin muamelesi buna göre şekillenmiştir (Kemaloğlu, 2014:19). Orta Çağ'da, insanların görme yetisinden mahrum bırakılması, sıkça uygulanan bir ceza yöntemi olmuştur. Bu acımasız uygulama, görme engelliliği etrafında olumsuz bir atmosfer oluşturmuş ve bu durum, Orta Çağ Avrupası'nda görme engelli bireylerin toplumda tam anlamıyla kabul görmemesine sebep olmuştur. Bu zorlu dönem, görme engellilikle ilgili yanlış anlamaların ve önyargıların kök salmasına neden olarak, engelli bireylerin toplumsal entegrasyonunu olumsuz etkilemiştir (Subaşıoğlu ve Atayurt Fenge, 2019:595).

Bu dönemde, engellilere yönelik olumlu adımların atıldığına dair bazı önemli girişimler de kaydedilmiştir. Örneğin, engelli insanlara fiziksel bakım sağlamak amacıyla dini kurumlar ve yetimhaneler kurulmuştur. Tedavi yöntemleri arasında tılsımların takılması, bitkisel karışımların içilmesi, kutsal havuzlara batırılma, dayak, kilise direklerine bağlama ve korkutma gibi yöntemlerin kullanıldığı bilinmektedir. Özellikle 13. yüzyılda Belçika'nın Geel şehrinde gerçekleşen insancıl bir girişim, bu dönemdeki olumlu uygulamalara bir örnektir. Geel'de sivil bir kuruluş, zihinsel engellilere yönelik insancıl bir tedavi sunmuş ve vatandaşlar, bu engellilere evlat edinerek onları günlük aktivitelere entegre etmiştir. Bu yaklaşım, o dönemdeki toplumsal anlayışın bir yansıması olarak görülmektedir. Buna karşın, Hamburg ve Londra'da, 1346'da "İdiot'un Kafesi" adlı kulede kapatılan zihinsel engellilere yönelik olumsuz tedaviler uygulanmıştır. Londra'daki St. Mary of Bethlehem Hastanesi ise 1247'de kurumsal tedavi olarak başlamış, ancak 1377'de olumsuz bir akıl hastanesine dönüşmüştür. Zihinsel engelli hastalar, diğer gruplarla birlikte kapatılarak korkuyla kontrol altında tutulmuşlardır. Bu dönemde dini inançlar, zihinsel engellilerin açlık, soğuk veya acı çekmedikleri yanılgısını desteklemiştir. Rönesans döneminde zihinsel engellilere genellikle olumsuz isimlerle hitap edilmiş ve bu bireyler, varlıklı sınıfların eğlencesi haline gelmiştir. 16. yüzyıl, zihinsel engellilikle ilgili konularda önemli bilimsel ve toplumsal değişimleri işaret eden bir dönemdir. Ancak, bu dönemdeki uygulamalarda genellikle zihinsel engellilere yönelik olumsuz bakış açıları ve kötü muamele öne çıkmıştır (Horvath, vd., 1993:4-6). Rönesans döneminde Avrupa'da, görme engellilik hem bir tür ceza olarak algılanmış, hem de ruhsal bir içsel derinlik veya ödül olarak kabul edilmiştir (Subaşıoğlu ve Atayurt Fenge, 2019:595). Bu dönem, engellilere yönelik olumsuz tutumların tamamen ortadan kalkması da yumuşadığı bir dönemdir. Sığınma evleri, akıl hastaneleri ve yetimhaneler, dini geleneğin bir yansıması olarak ortaya çıkmıştır. Engellilere yönelik eğitim faaliyetleri, din adamlarının çabalarıyla şekillenmiştir. Pedro Ponce de León ve Juan Pablo Bonet gibi rahipler, özellikle sağırın eğitimi ve iletişim becerilerinin geliştirilmesi için çalışmışlardır. Paris'te 1760 yılında açılan sağır ve dilsiz mektebinin kuruluşunda ise Charles-Michel de l'Épée öncülük etmiştir (Göncü, 2016:585). Buna benzer şekilde, 1793'te, Fransa'da görme engelli bireyler için ilk zorunlu/mecburi okulun kurulması, engellilerin eğitime erişimini sağlamak adına dikkat çekici bir adımdır (Subaşıoğlu ve Atayurt Fenge, 2019:602).

Tarihsel olarak, engelli bireylere yönelik iyileştirmeler farklı toplumlarda çeşitli kültürel, dini ve yönetsel farklılıklar göstermiştir. Güç ve hakimiyetin fiziksel mücadeleye dayandığı dönemlerde, engelli bireyler diğer dezavantajlı gruplar gibi zorlu bir yaşam sürmüştür. Batı'da modern çağa geçişte, hem işitme hem de görme engellilerin eğitime yönelik önemli gelişmeler, özverili bireylerin çabalarıyla gerçekleşmiştir. İspanyol araştırmacıların liderliğinde 16. ve 17. yüzyılda işitme ve görme engellilere hizmetler sunulmaya başlanmıştır. 18. yüzyılda ise Fransız etkisiyle zihinsel yetersizliği olan bireylerin eğitiminde ilerlemeler kaydedilmiştir. Özellikle

1784'te Valentin Haüy tarafından kurulan "Küçük Yastaki Körlere için Ulusal Okul" görme engelli bireylerin eğitiminde önemli bir dönemeç olmuştur, bu okul dünya genelinde benzeri olmayan bir eğitim kurumu olarak öne çıkmıştır (Mumcu, 2018:11-12).

Ancak, engellilere yönelik olumlu tutumlar ortaya çıksa da, genel olarak bakıldığında, antik çağdan 16. ve 17. yüzyıla kadar olan dönemde, engelliliğin temel nedeni genellikle çevrede var olduğuna inanılan kötü ruhlar, şeytanlar ve bunların olumsuz etkileri olarak algılanmıştır (Özer, 2015:58). Bunun yanında, 18. yüzyılda endüstriyel gelişmelerin ortaya çıkması, her türden engelli bireyin işgücünden dışlanmasına neden olmuştur (Oliver, 1990:27). Bu dönemdeki endüstriyel ilerlemeler, iş dünyasında fiziksel veya zihinsel engeli olan bireyleri işgücünden dışlamış ve bu bireyleri ekonomik süreçlerden uzaklaştırmıştır. Engelli bireylerin tarih boyunca karşılaştıkları zorluklara odaklandığımızda, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra belirgin bir ilerleme gözlemlenmiştir. Bu dönem, engellilik alanında geleneksel deneyimlerden esinlenen bir başlangıç ve tıp ile eğitim alanlarında modern yaklaşımların benimsenmesiyle şekillenmiş, sosyal hakların gelişimi sayesinde de nitelik kazanmış bir süreci ifade etmektedir (Mumcu, 2018:12).

Ancak şu unutulmamalıdır ki; Batı dünyası, engelli bireylere gerek ekonomik gerekse sosyal haklar tanıma konusunda geçmişte oldukça yavaş bir gelişim göstermiştir. 1950'lere kadar süregelen bir dönemde, Avrupa'da bireyleri "normal" ya da "anormal," "engelli" ya da "engelsiz" diye kategorize eden bir ayrımcılık görmekteyiz. Bu dönem, saf bir ırk yaratma ideolojisi çerçevesinde, engelli ve hasta bireylerin acımasızca ortadan kaldırıldığı "Öjenizm" düşüncesiyle öne çıkmaktadır. II. Dünya Savaşı'nda Hitler yönetimi tarafından zalimce uygulanan bu düşünce, 250.000 engelli ve hasta bireyin gaz odalarında yakılmasıyla son bulmuştur (Aköğretmen, 2023:129). Bu tarihî gerçek, engelli bireylerin toplum içinde dışlanması ve insan haklarından mahrum bırakılmasıyla ilgili acı bir tabloyu yansıtmaktadır. Engellilik, biyolojik bir anormallikten öte, toplumsal dışlanma ve zulmün bir aracı olarak kullanılmıştır.

İslam Medeniyetindeki Engellilik Algısı

İslam dini, insanın varlığına yüklediği değer in ötesinde, insanın içsel özellikleri ve Allah tarafından bahşedilen şerefi vurgulayan bir inanç sistemine sahiptir. Âdemoğullarına verilen bu şeref, her bireyin eşsizliğini ve Allah'ın yeryüzündeki en kıymetli varlık olarak yaratılma gerçeğini içermektedir (Kutlay, 2022:8). Başka bir anlatımla, her bir bireyin, sağlıklı veya engelli olmalarına bakılmaksızın, Allah'ın en güzel biçimde yarattığı değerli varlıklar olduğunu ifade eden, "Biz gerçekten insanı en güzel biçimde yarattık." ayeti (Tin, 95/4), insanın yaratılışındaki benzersizliği vurgulayan dikkat çekici bir gerçeği önümüze sermektedir. İslam'ın insana verdiği önem, sağlıklı veya engelli olma durumundan bağımsız olarak her insanın temel hak ve haysiyetini koruma ilkesine dayanmaktadır. Bu nedenle, fukarâ, nisâ (kadın), ihtiyâr, engelli veya ihtiyaç sahibi bireyler gibi toplumun savunma gerektiren kesimlerine özel bir özen gösterilmiş ve onların haklarının ihlal edilmemesini temin etmek adına İslam'ın esas prensipleri net bir şekilde ortaya konmuştur. Engelli bireyler özellikle, İslam'ın öğretilerine göre ayrı bir değerle anılarak toplum içinde aktif bir şekilde var olmaları teşvik edilmiştir. Engellilik durumu, insanın değerini azaltan bir faktör olarak görülmemiş, aksine bu bireylerin topluma katılımı ve potansiyellerini kullanmaları teşvik edilmiştir (Musayev, 2013:14; Kutlay, 2022:8).

Bu bağlamda, Kur'an-ı Kerim ayetleri temel alınarak, Hz. Peygamber'in, Hulefâ-yi Râşidîn'in ve İslam devletleri döneminde engellilere yönelik bakış açıları detaylı bir şekilde incelenmiştir. Bu kaynaklar, engelli bireylere duyulan saygı, sevgi ve yardımseverlik gibi değerleri vurgulayarak, İslam'ın insan odaklı ve adil bir toplum idealini desteklemektedir. İslam'ın bu etkileyici bakış açısı, engelli bireyleri toplumun ayrılmaz bir parçası olarak görmekte ve onlara adil bir şekilde davranılmasını savunmaktadır.

Kuran'da Engellilerle İlgili Ayetler

Kur'an-ı Kerim'in engellilik konusunu ele alışındaki çok yönlü bakış açıları, kutsal metni derin bir anlayışla insan hayatına ve toplumsal dinamiklere bağlamaktadır. İlk olarak, kutsal metinde engellilik insanî bir durum olarak tanımlanmıştır. Engellilik sadece bir durum olarak değerlendirilmiş ve bu durumu yaşayan bireylerin insanlık içindeki yerine önem verilmiştir. İkinci

olarak, bazı ayetlerde bireyin engel nedeniyle dinî sorumluluklardan muaf tutulabileceği ifade edilmiştir. Kur'an, engellilik durumunda dinî görevlerin hafifletilebileceğini ve bireyin kendi kapasitesine bağlı olarak sorumluluklarını yerine getirmesine esneklik tanınması gerektiğini belirtmiştir. Üçüncü olarak, metinde engelliliği özür olarak değil, mecazî bir anlam yükleyerek sahibini eleştiren bir dil ile tasvir etmiştir. Engellilik, zayıflık veya eksiklik olarak değil, kişinin ruhsal ve ahlaki güçlenme fırsatı olarak değerlendirilmiştir (Kasar, 2013:66). Bu üç farklı bakış açısının detaylı bir şekilde ele alınması, engellilere yönelik konuları anlama açısından önemli bir adım teşkil etmektedir. Bunlar başlık halinde aşağıda açıklanmaktadır:

1. İlk grup ayetlerde, insanî bir durumu belirgin kılan bir engel: Abese Suresi ve Abdullah b. Ümmi Mektûm olayı

Abese Suresi'nin ilk 12 ayeti, görme engelli Abdullah b. Ümmi Mektûm'un Peygamber Efendimiz'le yaşadığı etkileyici olayla engellilik konusunda önemli bir perspektif sunmaktadır. Resûl-i Ekrem, müşriklerle kritik bir diplomatik görüşme sırasında, ansızın gelen Abdullah b. Ümmi Mektûm, Allah'ın Rasûlü'nün eteğinden tutarak (Özer, 2015:60) hummalı bir şekilde, "Ya Resulallah, bana Allah'ın sana öğrettiklerinden öğret" demiştir (Kasar, 2013:66). Bu durum üzerine müşriklerle yürütülen kritik diplomasi görüşmesini devam ettirmek isteyen Allah'ın elçisi, Abdullah bin Ümmi Mektûm'un ısrarı nedeniyle sözünün kesilmesine bir an için tepki göstermiş ve yüzünü eksitmiştir. Ancak, devlet başkanının büyük kazanımlar için yaptığı bir şeyin doğruluğunun yanı sıra, engelli bir bireyin taleplerini anlamak ve değer vermek de önemlidir. Bu manzara, adeta devlet başkanının kritik bir diplomasi anında karşılaştığı hassas bir durumu anımsatmaktadır (Özer, 2015:60). Bu bağlamda, Cenâb-ı Hak (C.C.), elçisini engelli bireylerin önemine dikkat çekmek üzere uyararak Abese Suresi 80/1-10 ayetlerini indirmiştir (Abese, 80/1-10). Abese Suresi'nin ilgili ayetlerinde, Peygamber Efendimiz'e Allah'ın dinini iletmeye odaklanırken, "hakka karşı kör" olan bireylere özel bir ilgi göstermemesi gerektiği vurgulanmaktadır (Kasar, 2013:67). Bu ilahi beyanlar, Allah'ın elçisinin görmezden gelme eğilimine karşı Allah'ın uyarısıyla, engelli bir bireyin taleplerine saygı gösterilmesi ve ona değer verilmesi gerektiğine dikkat çekmektedir. Abdullah İbn Mektûm'un olayından sonra, Hz. Peygamber'in (S.A.V.) ona özel bir ilgi gösterdiği ve "Gel bakalım, Rabbimin beni uyarmasına sebep olan kişi." diyerek ona yönelik olumlu bir iltifatta bulunduğu görülmüştür (Özer, 2015:61). Bu, Resûl-i Ekrem'in, Abdullah İbn Mektûm'u olumlu bir şekilde değerlendirerek ona yönelik bir iltifatta bulunduğunu göstermektedir.

Burada vurgulanmak istenen önemli bir nokta, Kur'an'da engelli haklarının belirlenmesinde etkili bir figür olan İbn Ümmi Mektûm'un rolüdür. İbn Ümmi Mektûm, İslam toplumunda engellilere yönelik çeşitli hükümlerin şekillenmesinde önemli bir etki sağlamıştır. Onun liderliğinde, engellilerin temsilci olarak atanmaları, imamlık ve müezzinlik vazifelerini yerine getirmeleri, savaşa katılmaları, farz namazlara iştirak etmeleri ve korunma amacıyla köpek beslemeleri gibi konularda net hükümler ortaya çıkmıştır (Tezcan, 2007:148).

2. Fiziki engel: Savaşa katılımda muafiyet ve dini yükümlülüklerde hafifletme

İslam, toplumsal adalet ve merhametin temel taşlarına dayanarak, her bireye eşsiz bir değer veren bir dindir. Bu perspektiften bakıldığında, İslam'ın engelli ve yardıma muhtaç bireylere sağladığı destek, insanlık değerlerine duyulan derin bir saygının bir yansımasıdır. Dönemin zorlu şartlarına rağmen, ülke savunması gibi kritik görevlerde bulunması beklenen engelli bireyler, özel bir ayetle desteklenerek bu büyük sorumluluktan muaf tutulmuşlardır (Özer, 2015:60). Bu konuya ilişkin olarak, Tevbe Suresi'nin 9. ayeti olan 9/91'de belirtilen bir ayet-i kerime bulunmaktadır. Bu ilahi beyan, bariz bir şekilde engelli sayılabilecek bireylerin savaşa katılmama hakkını vurgulamaktadır. Zayıf, hastalıkla mücadele eden veya savaşa katılacak donanımına sahip olmayan bireyler, Allah'a ve O'nun Elçisi'ne bağlılık göstermeleri durumunda sorumluluktan muaf tutulmaktadırlar (Tevbe, 9/91). Bu, bireylerin fiziksel veya sağlık durumlarından kaynaklanan engelleri nedeniyle savaşa katılmama hakkına dair dini bir teminat olarak değerlendirilebilir. İslam'ın öğretilerine göre, bu durumda olan bireylerin savaşa katılmama hakkının korunması, Allah'ın merhamet ve bağışlamasıyla uyumlu bir şekilde ifade edilmektedir. Başka bir ifadeyle,

Allah'ın çok bağışlayan ve çok merhamet eden olduğu vurgulanarak, bu durumdaki bireylere olan anlayış ve hoşgörü vurgulanmış olmaktadır.

Engellilerin savaşa katılma konusunda muaf tutulması ile ilgili olarak Cenâb-ı Hak (C.C.) tarafından indirilen diğer bir ayet, Fetih Suresi (48/17)'dir. Bu ayet, savaşa katılım konusundaki muafiyetleri detaylandırarak engellilere özel bir durumu ele almaktadır. Söz konusu bu ayette, savaşa katılma konusunda engelleri bulunan bireylerin, özellikle körlük, topallık ve hastalık gibi fiziksel zorlukları olanların bu görevi yerine getirmek zorunda olmadığı vurgulanmaktadır. Engellilerin savaşa katılım konusundaki muafiyetle ilgili olarak, bir başka ayet Nisa Suresi (4/95)'dir. Bu ayet, engellilere özel durumu ele almakta ve savaşa katılmalarının zorunlu olmadığını ifade etmektedir. Bu ayet, müminler arasında savaşa katılanlar ile evlerinde oturanlar arasında bir farklılığa işaret etmektedir. Ayet, Allah yolunda mal ve canla savaşan müminlerin, sadece evlerinde oturanlara göre değil, aynı zamanda derece itibarıyla de daha üstün olduklarını belirtmektedir. Bu, Allah'ın savaşa katılan müminlere, özellikle de fedakârlıkta bulunanlara, daha yüksek bir mükâfat ve derece vaat ettiği anlamına gelmektedir. Ayetin devamında, her iki grup mümine de cennetin vaat edildiği ifade edilse de, savaşa katılanlara daha büyük bir ödülün verildiği vurgulanmaktadır.

Kur'an'ın Kerim, insanların sorumluluklarını sadece güçleri dâhilinde taşıyabilecekleri bir ölçüde yüklediğini vurgulamaktadır. Bu temel prensip, güçleri yetmeyen durumlardan insanları sorumlu tutmamak ilkesini içermektedir. Bu gerçek, Hac suresi (22/78), Bakara suresi (2/185, 2/286), Nisa suresi (4/28), A'la suresi (87/18) gibi ayetlerde açıkça ifade edilmektedir. Bu ayetler, İslam'ın sorumluluk konusundaki temel prensiplerini ortaya koyan, kolaylaştırmadan yana ilkelere vurgu yapan önemli ifadeler içermektedir. İslami hükümler, "mükelleflerden zorluğun kaldırılması" genel ilkesi üzerine inşa edilmiştir. Bu çerçevede, görme engelli insanlar, dinî görevlerle ilgili olarak sadece güçlerinin yettiği şeylerden sorumlu tutulmaktadırlar. İslam'ın genel ilkesi, engelli bireylerin, özelde görme engelli insanların, dinî sorumluluklarını yerine getirirken karşılaştıkları zorlukların hafifletilmesini öngörmektedir. Bu prensip, Kur'an'da genel olarak "kolaylaştırma" ilkesini sürdürmekte ve bu konuyu ayrı ayetlerde düzenlemektedir (Tezcan, 2007:155).

Konuyla ilgili olarak Nur Suresi, İslam hukukunda engellilere yönelik bazı dini yükümlülüklerin yerine getirilmesinde kolaylık sağlayan hükümleri içermektedir. Bu sure, özellikle engellilik durumlarını dikkate alarak, müminlere dinî vecibelerini daha rahat bir şekilde yerine getirmeleri için esneklik sunan belirli hükümleri içermektedir. Bu konuya ilişkin olarak, Nur Suresi'nin 24. ayeti olan 24/61'de belirtilen bir ayet-i kerime bulunmaktadır. Bu ayet, İslam'ın toplumsal sorumluluklara yaklaşımını vurgulayarak, kör, topal veya hasta gibi fiziksel engellere sahip bireylerin bu görevlerden mazeretlerine bağlı olarak muaf tutulabileceğini öne sürmektedir (Nur, 24/61). Ayet, İslam'ın temel ilkelerinden olan adalet ve insan haklarına duyulan hassasiyeti belirterek, toplum içindeki farklılıklara saygı gösterme ve her bireyi yetenekleri ve durumlarına göre değerlendirme zorunluluğunu vurgulamaktadır. Yukarıdaki ayetlere ek olarak, engellilerin durumu, fiziksel anlamda benzetme bağlamında vurgulanan bir olgu olarak da öne çıkarılmıştır. Hûd Suresi, 11/24 ayetinde, görme yeteneğine sahip olanla olmayan arasında bir benzerlik bulunmadığını ifade etmiştir. Bu ayette, sadece bir durum tespiti ve benzetme yapılmasıyla birlikte, görme ve işitme engellilerin aşağılanması veya hor görülmesi gibi bir durum asla söz konusu değildir. Tam tersine, bu ayet, Allah'ın yaratılışındaki çeşitliliği vurgulayarak, her bir varlığın özünde bir değer taşıdığını ve farklı yeteneklere sahip olmanın insanları aşağılamaya değil, birbirini anlamaya teşvik ettiğini ifade etmektedir (Karagöz, 2004:18).

3. Mecazi olarak kullanılan "engel" terimi:

Kur'an, pozitif ilimlerin incelediği fiziksel engellilik durumuna ek olarak özellikle manevi engelliliği vurgulayarak dikkat çekici bir perspektif sunmaktadır. Bu anlam yüklemesiyle, sağır, dilsiz ve kör gibi kavramlar genellikle fiziksel kısıtlılıkların ötesinde, gönül kulağı, dil ve gözde bulunan manevi engelliliğe işaret etmektedir (Işık, 2013:4). Başka bir deyişle, Kur'an'daki görme, işitme, ortopedik engellilik gibi bedensel kısıtlılıklar ile zihinsel özürüllüğe dair ayetlerin büyük bir çoğunluğunun, mecazi bir anlam taşıdığı göze çarpmaktadır (Karagöz, 2004:17). Bu ayetlerin

genellikle müşrikler, kâfirler ve münafıklar hakkında kullanıldığı gözlemlenmektedir. Kur'an'ın perspektifine göre, engellilik kavramı sadece insanın fiziksel yapısıyla değil, aynı zamanda manevi ve kalbi yönleriyle de ilişkilidir. Bu bakış açısına göre, engellilik yalnızca fizyolojik bir eksiklik ya da kusur değil, aynı zamanda insanın doğuştan getirdiği saygınlığı ve safiyetini koruyamamasından kaynaklanan bir durumdur (Acar, 2013:135). Abese Sûresi dışında, Kur'an'da, 38 farklı ayette, "âmâ ve türevleri" terimi, hakikate, hidayete ve gerçeklere karşı olumsuz bir mecazi anlam içinde, yani "körlük" anlamında kullanılmaktadır. Bu terimler, genellikle insanların manevi görmeme durumunu, gerçekleri idrak edememe halini ve hidayeti reddetme eğilimini ifade ederek, manevi anlamda bir körlükten bahsetmektedir (Kasar, 2013:68). Bu konuya ilişkin olarak, Hacc Suresi'nin 22. ayeti olan 22/46'de belirtilen bir ayet-i kerime bulunmaktadır. Bu ayet, İslam'ın tebliğini reddeden kişilere yönelik bir uyarıyı içermektedir. Ayet, bu kişilere hitap ederek, onların yeryüzünde dolaşıp düşünme yeteneklerini kullanmamış olmalarını sorgulamaktadır. Eğer bu kişiler düşünce kapasitelerini ve işitme yeteneklerini kullanmış olsalardı, gerçeği kavrayabilecekleri ve doğru yolu bulabilecekleri ifade edilmektedir. Ancak ayetin devamında, gerçek körleşmenin fiziksel gözlerde değil, kalplerde meydana geldiği vurgulanmaktadır. Gözlerin kör olmadığı, ancak kalplerin körleşebileceği ifade edilerek, şahsiyatların önyargılar, saplantılar veya kötü niyetlerle kalplerini kapatarak gerçeği görmekten uzaklaşabilecekleri anlatılmaktadır.

Peygamber Efendimiz' in Engellilere Yaklaşımı

İslam dini, toplumda birlik, kaynaşma, beraberlik ve sevgi gibi temel değerlerin yanı sıra merhamet ve yardımlaşma duygularının hâkim olmasını öngören bir anlayışa sahiptir. Bu çerçevede, özellikle engelli, hasta ve yaşlı bireylerle ilgilenmek ve onlara yardım etmek, İslam'ın öğretilerine uygun olarak olumlu bir davranış olarak nitelendirilmiştir (Musayev, 2013:14). Bu değerler, Maide Suresi'nin 5. ayeti olan 5/2'de belirtilmiştir. Bu ayet, Müslümanları Allah'a karşı gelmekten sakınmaya, adaleti korumaya, insanlar arasında hakkaniyeti sağlamaya ve yardımlaşmaya teşvik etmektedir. Bu temel prensipler, toplumda yardımlaşma ve merhametin önemini vurgulamakla birlikte, özellikle dezavantajlı veya ihtiyaç sahibi bireylerle ilgilenmeyi öne çıkarmaktadır.

Hz. Muhammed, peygamberlik görevini yerine getirirken sadece belirli bir grup insanı değil, kadın-erkek, genç-yaşlı, hasta-sağlıklı, engelli-engelsiz demeden, ırk, renk, dil gibi ayrımlara takılmadan tüm insanları hak yola çağırmıştır. O, evrensel bir mesajın taşıyıcısı olmuş, sadece belli bir topluluğa değil, tüm insanlığa hitap etmiştir (Eser, 2018a:292). Allah tarafından "Üsvetun hasenetün" olarak nitelendirilen Hz. Peygamber, sadece kendi dönemiyle sınırlı kalmaksızın, müstakbel dönemlere de yön veren emir ve tavsiyelerinde engellileri öncelikli bir hedef kitle olarak görmüştür (Karan, 2016:421). Hz. Peygamber, insanlığa rahmet olarak gönderildiği dönemde, özel bir ilgi ve duyarlılıkla engellilere yaklaşmış, birebir ilişkiler kurarak sorunlarına çözüm bulmuş ve moral vermiştir. Bu bağlamda, Hz. Peygamber'in engellilere verdiği değer, onların hayatlarında aktif bir rol oynamalarını sağlamış ve bu tutum, pek çok hadiste yansıtılmıştır (Sancaklı, 2006:49). Hz. Peygamber'in engellilere yönelik bu özel ilgisi, hadisler aracılığıyla geniş bir şekilde belirtilmiştir. Engellilere yönelik hadislerin sayısı oldukça fazla olup, bu hadislerde genellikle onların toplumsal entegrasyonunu ve yaşamlarını kolaylaştırmaya yönelik öğütler bulunmaktadır.

Hz. Peygamber'in engelli bireylere gösterdiği özel ilgi ve onlara sunulan yardımın, Allah'a olan bir ibadet olarak kabul edilmesi, pek çok hadis ve yaşantısıyla dikkat çekicidir (Ünal, 2018b:1465). Resûl-i Ekrem, görme engelli bir kimseye rehberlik etmenin, sağır ve dilsiz bir bireye rehberlik yapmanın, ihtiyaç sahibinin ihtiyacını karşılamanın, hasta birine yardım etmek için çaba sarf etmenin, güçsüz bir kişinin koluna girip yardımcı olmanın sadaka olarak kabul edileceğini ifade etmiştir (Musayev, 2013:14). Müslümanlar, bu öğretilere bağlı kalarak, mümkün olduğunca bu prensipleri hayata geçirmeye çaba göstermişlerdir. Örnek olarak, İslam'ın ilk dönemlerinden biri olan Abdurrahman b. Ka'b gibi önde gelen sahabelerden biri, babası âma olduğunda ona rehberlik etmiş ve Cuma namazları sırasında mescide götürmüştür. Bu durum, engelli bir bireyin toplum içinde aktif bir şekilde yer almasını teşvik eden etkileyici bir örnektir (Ağaoğlu, 2019:276).

Hız Peygamber, engellilerle ilgili olarak kullanılan kör, topal, sağır gibi ifadelerden kaçınmayı, engellileri rahatsız edecek bakışlardan ve alaylardan sakınmayı, güç yetiremeyecekleri işleri yüklememeyi, onlarla en güzel şekilde iletişim kurmayı, onları hor görmemeyi ve istismar etmemeyi öğütlemiştir (Ünal, 2016:75-100). Bu durumu örneklemek gerekirse, Hız Peygamber'in hanımlarından olan Hız Aişe'nin Yahudi asıllı Safiye hakkındaki "Boyu da pek kısa, yere çok yakın" ifadesiyle yaptığı kısa boylu olma yorumu sonrasında Rasûlullah'ın onu uyararak "Öyle (kötü) bir kelime kullandın ki, denize karışsaydı muhakkak onu bulandırırdu." buyurması, Hız Peygamber'in dilin özenli ve saygılı kullanılmasına verdiği öneme güçlü bir örnektir (Ağaoğlu, 2019:276). Bunun yanı sıra Hız Peygamber, engellilerin topluma tam olarak entegre olmalarını sağlamak amacıyla eğitim, istihdam ve çeşitli idari görevler de vermeyi teşvik etmiştir. Bu, Hız Peygamber'in engelli bireylerin haklarına saygı gösterilmesini ve toplum içinde tam anlamıyla yer almalarını vurgulayan dikkat çekici bir tavsiyedir (Ünal, 2016:75-100).

İslam'ın öğretilerinde, engellilere yönelik önemli bir konu, istihdam ile ilgili politikaların titizlikle değerlendirilmesidir. Hız Peygamber'in göreve atama politikasında, ehliyet ve önemli şartları titizlikle değerlendirdiği, bu şartlara uygun olan bireyleri istihdam etme konusundaki hassasiyeti dikkat çekicidir. Engelli veya engelsiz tüm bireyleri kapsayan bu yaklaşım, toplum içinde izole bir yaşam sürmelerini önleyerek, herkesin potansiyelini kullanmasını teşvik etmeyi amaçlamıştır (Ağaoğlu, 2019:277). İslam Peygamberi'nin öğretileri, engellileri pasif bir toplumsal kesim olarak değil, aksine üretken bireyler olarak görmekte ve onların topluma katkı sağlamalarını teşvik etmektedir (Musayev, 2013:15; Döndüren, 2023:6). Bu öğretiler, engellilerin iş gücüne katılmasını teşvik ederken, toplum içinde aktif bir rol üstlenmelerini ve potansiyellerini tam anlamıyla ortaya koymalarını vurgulamaktadır. İslam'ın ilk dönemlerinden itibaren, engelliler Medine şehir devletinde çeşitli kademe ve hizmet alanlarında aktif bir rol üstlenmişler ve toplumla iç içe yaşamışlardır. Bu dönemdeki çarpıcı bir örnek, Hız Peygamber'in savaşa çıktığında Medine'ye görme engelli olan Abdullah İbn Mektûm'u defalarca (en az 13 kez) vekil olarak bırakmış olmasıdır (Musa, 2001:209-210; Beşer, 2012; Karan, 2016:424). İslam, engellilerle ilgili çeşitli hükümleri belirlerken, özellikle Abdullah b. Ümmi Mektûm örneği üzerinden bu konuları açıklığa kavuşturmuştur. Bu hükümler arasında, engellilerin vekil bırakılmaları, imamlık yapmaları, savaşa iştirak etmeleri, farz namazlarda katılmaları ve korunma amacıyla köpek beslemeleri gibi konular öne çıkmaktadır (Aydın, 1999:434-435). İslam'ın bu öğretileri, engellilerin toplumsal hayatta aktif bir şekilde yer almalarını desteklerken, onlara yönelik özel hükümlerle toplum içindeki rollerini güçlendirmeyi amaçlamaktadır. İstihdamla ilgili hadisler bu bağlamda sadece bir örnek olarak değil, aynı zamanda engelli bireylerin toplumsal katılımlarını artırmak adına yapılan çeşitli uygulamaları da içermektedir.

Örneğin, Hicazlı Zahir bin Haram'ın fiziksel özellikleri nedeniyle toplumdan uzaklaştığı ve çölde yaşadığı bilinmektedir. Hız Peygamber, Zahir'i topluma kazandırmak ve ona istihdam sağlamak amacıyla önemli bir adım atmıştır. Medine'de açılan bir pazar yeri aracılığıyla, Zahir'in ürünlerini satması desteklenmiştir (Güler, 2013:XLIV/90). Yine, az görmesi nedeniyle engelli bulunan sahabe Abdullah b. Cahşeriyyesi, önemli bir örnektir. Hız Peygamber, onu ilk seriyeye komutanı olarak atayarak, engeline rağmen liderlik yapmasını engel olarak görmemiştir (Karan, 2016:431). Benzer şekilde, Muâz b. Cebel'in ayağından engelli olmasına rağmen Yemen'e vali olarak atanması da dikkat çekicidir. Bu örneklerle birlikte, görme engelli İtbân b. Mâlik'in kendi topluluğuna imamlık görevinde bulunması da engellilerin toplum içindeki aktif rollerini sergilemesine örnek teşkil etmektedir (Seyyar, 2016:90-92). İslam'ın engellilere yönelik bu inklüzyon politikaları, sadece toplum içindeki varlıklarını güçlendirmekle kalmayıp, aynı zamanda engellilerin çeşitli alanlarda liderlik ve sorumluluklar üstlenebilecekleri fikrini destekleyerek toplumsal eşitliğe önemli bir katkıda bulunmaktadır.

Hız Peygamber, engelli sahabelerin toplumdan soyutlanmalarına izin vermemiş ve sosyal dışlanmanın bir engellilik durumu olduğunu kabul etmiştir. Engelli sahabelerle iletişim kanallarını açık tutarak onların toplumsal bütünleşmesini sağlamıştır (Sapançalı, 2005:53). Bu konuda engellilerin toplumsal bütünleşme konusunda örnek olarak Abdullah b. Ümmü Mektum'un olayını gösterebiliriz. Âma olması ve evinin uzaklığı nedeniyle Mektum'un mescide gelememe talebini Hız Peygamber reddetmiş ve ona toplumsal yaşamdan ayrı kalmaması için izin

vermemiştir (Karan, 2016:436). Hz. Peygamber'in bu tavrı, engelli bireyleri toplumsal yaşama dâhil etme ve onların sosyal izolasyonu önleme konusundaki önceliğini vurgulamaktadır. Buna benzer şekilde, İslam'da dışlanma ve evlilik konusundaki önemli bir hadis, Cüleybib'in yaşam öyküsüdür. Cüleybib, fiziksel görünüşü nedeniyle toplumda dışlanan bir birey olarak algılanmıştır. Ancak, bu durum, Allah Rasulü'nün örnek davranışları ve değer verici tutumuyla önemli bir perspektif değişikliği yaşamıştır. Hz. Peygamber, Cüleybib'i evlendirerek ve ona değer vererek, toplumun dışlayıcı normlarına karşı çarpıcı bir duruş sergilemiştir (Eser, 2013:60). Benzer bir durumda, toplumda dışlanmış ve evlenme imkânı bulamayan Zahir b. Haram olayıdır. Hz. Peygamber, Haram'a babalık yaparak kız bulma sürecine girmiştir. Başlangıçta kendi için istediği zannıyla aile kabul etmiş, ancak daha sonra Zahir için olduğunu anlayınca kızın annesi itiraz etmiştir. Ancak kızın isteğiyle evlilik gerçekleşmiştir (Karan, 2016:434).

Hz. Peygamber'in empatik iletişim ve insanlara gösterdiği saygıyı vurgulayan önemli bir örnek, Cüleybib'in yaşadığı olaydır. Cüleybib, fiziki görüntüsüyle çekiciliği olmayan, cinsel arzularını kontrolde zorlanan ve toplumda dışlanan bir sahabe olarak tanımlanır. Hz. Peygamber, Cüleybib'in zor durumunda empati göstermiş ve onun toplumun dışına iten duygularını anlamıştır. Diğer sahabelerin tepkilerine karşı, onu yanına çağırarak şu sözleri söylemiştir: "Bak ey Cüleybib; Birinin senin Annenle zina yapmasını ister misin? Hayır, vallahi ya Resulüllah istemem. Diğer insanlar da annesine bunun yapılmasını istemezler. Başka birinin halanla veya kızınla zina yapmasını ister misin? Hayır, vallahi asla istemem. Aynen öyle de başkaları da halalarıyla, kızlarıyla zina yapılmasını istemezler." Hz. Peygamber, ardından dua ederek Cüleybib'in günahlarını affetmesi ve kalbini temizlemesi için Allah'a yönlendirmiştir (Karan, 2016:432-433). Bu hadis, toplumda dışlanan bireylerle empati kurmanın, onlara saygı göstermenin ve yardım elini uzatmanın İslam öğretilerinde ne kadar önemli olduğunu gösteren bir örnek olarak öne çıkmaktadır.

Hz. Peygamber (S.A.V.), engelli ve kalıcı hastalıkları olan insanlara karşı incitici durumları ve dışlayıcı davranışları yasaklamıştır. Efendimiz (S.A.V.), "Cüzzamlılara uzun süre bakmayın." diyerek engelli bireylere karşı incitici bakışlardan kaçınılmasını ve onların içine kapanmalarına neden olacak davranışları önlemiştir (Yılmaz, 2017:127). Buna ilaveten, Mekke'nin fethi sırasında yaşanan olaylar, Hz. Peygamber'in engelli bireylere karşı gösterdiği saygılı tutumu derinlemesine ortaya koymaktadır. Bu örneklerden biri, Hz. Ebû Bekr'ün âma babası Ebû Kuhâfe'yi sırtına alarak Hz. Peygamber'in yanına getirmesi anlatılmaktadır. Ancak, Hz. Peygamber'in kendilerinin gitmelerinin daha uygun olacağını söylemesi, engelli bireylere karşı olan saygının ve hassasiyetin sağlam bir temelini atıldığını göstermektedir (Ağaoğlu, 2019:278).

Hulefâ-yi Râşidîn ve İslam Devletleri Döneminde Engellilik Anlayışı

Hulefâ-yi Raşidin'den (4 halife) itibaren Osmanlı dönemi sonlarına kadar olan süreçte, İslam liderleri, Resûl-i Ekrem Efendimiz' in (S.A.V.) kılavuzluğundaki eşitlik, adalet ve hoşgörü gibi öğretilerine sıkı sıkıya bağlı kalarak, toplumsal refahı ve adaleti sağlama hususundaki kararlılıklarını en etkileyici bir şekilde sergilemişlerdir (Özer, 2015:62). Râşid Halifeler döneminde, sosyal hizmetlere odaklanılarak, dezavantajlı gruplara özel destek sağlanmıştır (Çelik, 2017:376). Özellikle, görme engellilere özel yardımcıları tahsis edilmiştir. Bu dönemde, engelli bireylerin ihtiyaçlarına duyulan hassasiyet, dinî inançlarına bakılmaksızın karşılanmıştır (Eser, 2016:485). Bu kapsamlı yaklaşım, toplumsal dayanışmanın güçlendirildiği ve engellilerin toplumsal hayatta etkin bir şekilde rol alması için teşvik edildiği bir anlayışı yansıtmaktadır. Bu tarihi dönem, adalet ve merhametin öncelikli olduğu bir toplum idealini hayata geçirme çabasının zirvesini temsil etmektedir.

Hz. Ebubekir'in (R.A.) liderliği sırasında engellilere yönelik özel ilgi ve topluma kazandırma çabaları, tarihsel kaynaklarda dikkat çekici bir biçimde belirtilmiştir. Bu çabalara en çarpıcı örnek, Hz. Ebubekir'in en yakınındaki ortopedik engelli sahabe Abdurrahman İbni Avf ile sık sık gerçekleştirdiği istişarelerdir (Eser, 2018b:48). Aynı zamanda, Hz. Ebubekir'in Allah Rasulü'nün engellileri ziyaret etme örneğinden ilham alarak, halifelik döneminde Yemâme Savaşı'nda yaralanan ve elini kaybeden Nesîbe Bint Ka'b'ı ziyaret ederek onun durumuyla ilgilenmiş olması da bu özel ilgiyi vurgulayan bir diğer önemli örnektir (Eser, 2016:487). Bu dönemde, müslüman

ve zimmî (gayri müslim) engelliler arasında ayırım yapılmaksızın herkese önem verilmiştir. Halid b. Velid'in Hire halkıyla yaptığı antlaşmada, "Hastalık, sakatlık veya musibetle fakir düşenlerin cizyeleri düşürülecek, İslam beldelerinde yaşayan engellilere yardım yapılacak, diğer yerlerdeki engellilere ise yardım edilmeyecek." denilerek, İslam beldelerindeki gayri müslim engellilere de yardım edildiği vurgulanmaktadır (Fayda, 2014:175).

Hz. Ebubekir'in devlet başkanlığı döneminde, istihdam konusuna büyük bir önem atfettiği ve engellilerin istihdamı teşvik ettiğine dair birçok örnek olaya rastlandığı tarihi kaynaklarda belirtilmektedir. Bu bağlamda, Hz. Ebubekir'in görme engelli sahabesi Ebû Süfyan Sahr b. Harb'ı Necran'a vali olarak ataması, istihdam konusundaki çabalarının önemli bir örneğidir (Karasu, 2019:1385). Bu durum, üstelik bu istihdamın valilik gibi önemli bir makamda gerçekleştiği, engelli bireylerin toplum içinde etkili bir şekilde görev aldığına dair önemli bir örnektir.

Hz. Ömer'in perspektifinden engellilere bakıldığında, onun bu konudaki bakış açısını anlamak, engellilere yönelik toplumsal duruşunu aydınlatmak açısından önemlidir. Hz. Ömer (ö. 23/644), İslam devletinin dört halifesinden biri olarak görev yapmış, liderlik ve reform çabalarıyla tanınmış bir isimdir. Mezkûr dönem, her alanda yoğun bir kurumsallaşma sürecinin yaşandığı bir dönem olarak bilinmektedir. İslam devletinin genişlemesi sonrasında ortaya çıkan toplumsal ihtiyaçlara çözüm bulmak amacıyla devlet bütçesinden desteklenen ilk sosyal sigortalar kurumunu oluşturarak kimsesiz ve fakir çocukları koruma hedefini hayata geçiren önemli liderlerden biridir (Özer, 2015:62). Hz. Ömer, İslam devletinde herkesin aç kalmamasını sağlamak amacıyla çeşitli düzenlemeleri hayata geçirmiştir. Engellilere, çocuklara, hastalara, yaşlılara, yetimlere, gazilere, dullara, yoksul ve kimsesiz ailelere devlet yardımı sistematik bir şekilde Hz. Ömer'in halifeliği döneminde başlatılmıştır (Ünal, 2018a:484). Özellikle bu dönemde, Hz. Ömer'in önderliğinde Beytu'l-mal adlı mali teşkilat kurulmuş ve atâ (maaş) defterleri oluşturulmuştur. Bu defterlerde maaş alanların kayıtları tutularak, toplumun çeşitli kesimlerine, engelliler de dâhil olmak üzere maaşlar ödenmiştir. Bu sosyal yardım uygulaması, Hz. Ömer'in adil mali sistem ve toplumsal yardımlar konusundaki kararlılığını yansıtan önemli bir adımdır (Akyüzoğlu, 2020:74). Ayrıca, Hz. Ömer'in engelli ve kronik hastaların desteklenmesine verdiği önem, Dimesk toprağındaki el-Câbiye'ye yaptığı seyahat sırasında cüzzam hastalığına tutulan Hristiyanlara gösterdiği ilgi ile belirginleşmiştir. Bu bağlamda Hz. Ömer, görevlilere bu hastalara zekât gelirlerinden yardım yapmalarını ve yiyecek tahsis etmelerini emretmiştir (Eser, 2018b:50). Bu etkileyici uygulama, Hz. Ömer'in sadece müslüman topluluğuna değil, genel olarak toplumdaki dezavantajlı kesimlere yönelik sosyal sorumluluk anlayışının güçlü bir örneğini sunmaktadır. Buna benzer, Hz. Ömer'in devlet yönetimindeki etkileyici liderliği, hazineden sorumlu memur Muaykîb b. Ebî Fâtıma'nın yaşadığı cüzzam hastalığına verdiği özel önemde de göstermiştir. Ebî Fâtıma'nın hastalığına bizzat ilgi gösteren Hz. Ömer, Yemen'den getirttiği kendini uzman doktorlar aracılığıyla tedavi sürecine öncülük etmiştir (Acar, 2013:154). Bu olay, Hz. Ömer'in sadece toplumun genelini değil, devlet görevlilerinin sağlığını dahi özenle takip ettiğini ve onlarla kurduğu özel ilişkiyi vurgulamaktadır. Yine, Hz. Ömer, engelliler ve kronik hastalığı olanlarla ilgilenmiş ve onların tedavi edilmeleri veya sosyal yaşama uyumları için uygulamalarda bulunmuştur. Ayrıca, hayatlarını kolaylaştırmak amacıyla çeşitli önlemler almıştır. Özellikle, engellileri önemli görevlere getirerek toplum içinde aktif bir rol almalarını teşvik etmiştir. İmrân b. Husayn (ö. 52/672), bu alanda dikkate değer bir örnektir. Midesinde meydana gelen su toplaması nedeniyle otuz yıl boyunca kronik bir hastalıkla mücadele etmiş ve zamanın koşullarına uygun olarak mide ameliyatı geçirerek yağlarının alınması gerekmiştir. Bu süreç sonucunda yatağa bağımlı hale gelmiş ve özel olarak tasarlanmış bir yatakta yaşamını sürdürmek zorunda kalmıştır (Çelik, 2018:369). Aynı hassasiyet, Hz. Ömer'in görme engelli sahabe Said b. Yerbû'a ziyaretinde de kendini göstermiştir. Onu gözlerini kaybettiği için ziyaret eden Hz. Ömer, Cuma namazı ve cemaatinden ayrılmama konusunda tavsiyede bulunmuştur. Said, kendisine rehberlik yapacak bir kişinin olmadığını ifade edince, Hz. Ömer hemen bir kişiyi ona yardımcı olması için görevlendirmiştir. Bu örnek, Hz. Ömer'in engelli bireylere duyduğu hassasiyeti ve onlarla empatik bir ilişki kurma çabasını açıkça yansıtmaktadır (Eser, 2014:43).

Kûfe valisi olarak görev yaptığı dönemde, Nihâvend ile Hûzistan savaşlarına liderlik etmiş ve bu savaşlarda önemli başarılar elde etmiştir (Acar, 2013:153). Bu tür görevlendirmelerle engelli

bireyleri toplumsal sorumluluklarda etkin bir şekilde değerlendirerek, Hz. Ömer'in liderlik anlayışının geniş perspektifini ve adalet prensiplerini vurgulamıştır. Özellikle engelli bireyleri savaş liderliği gibi kritik görevlere atanarak, onların toplumda eşitlik ilkesine dayalı bir rol üstlenmelerine imkân tanımıştır. Bu görevlendirmelere bir örnek de Hz. Ömer'in, İmrân'ı engelli olmasına rağmen önce öğretmen olarak, daha sonra ise kadı olarak görevlendirmesidir. Bu örnek, Hz. Ömer'in engelli bireylere eşit fırsatlar tanıma ve toplumda aktif roller üstlenmelerine destek olma konusundaki öncü tutumunu vurgulamaktadır (Ünal, 2018a:485).

Engellilere yönelik olumlu yaklaşım, Hz. Osman ve Hz. Ali dönemlerinde de önemli bir yer tutmuştur. Hz. Osman, engellilere gösterdiği özel ilgiyle birlikte, onları ehliyet ve liyakat esasına dayanarak çeşitli görevlerde istihdam etmiştir. Hz. Peygamber'in zihinsel engelli sahabe Habbân b. Münkız'a gösterdiği büyük hassasiyet, Hz. Osman tarafından da aynı özenle devam ettirilmiştir. Habbân'ın aldatılmadan ticaret yapabilmesi için gerekli tedbirleri almıştır. Bu örnek, engelli sahabelere sadece toplumsal değer vermekle kalmayıp, aynı zamanda günlük yaşamda da destek sağlanması gerektiğini öne çıkarır. İnsanların potansiyellerini en iyi şekilde değerlendirmeye yönelik bir anlayışı yansıtarak, engellilerin toplum içinde tam katılımını teşvik eder. Öte yandan, bu olumlu yaklaşımın bir diğer örneği Yermük Savaşı'nda gözünü kaybeden sahabe Eş'as b. Kays'ta görülmektedir. Hz. Osman, onu Azerbaycan'a vali olarak atayarak liderlik pozisyonuna getirmiştir (Eser, 2016:496-497). Bu durum, engelli sahabelerin toplumsal görevlerde etkili bir şekilde yer almalarına yönelik Hz. Osman'ın öncü yaklaşımını yansıtmaktadır.

Hz. Peygamber'in (S.A.V.) öncülüğünde başlatılan ve Hz. Ömer'in önderliğinde kurumsallaştırılan sosyal hizmet uygulamaları, Emevîler'in ilk dönemlerinde olumsuz etkilenmiş olsa da, Ömer b. Abdülazîz döneminde yeniden ele alınarak daha sistemli bir yapıya kavuşturulmuştur (Çelik, 2019:619). Bu dönemde sosyal hizmetlerin etkili bir şekilde düzenlenmesi, Ömer b. Abdülazîz'in liderliği ve vizyonu sayesinde dikkat çekici bir başarıya dönüşmüştür. Ömer b. Abdülazîz döneminde engellilere yönelik gerçekleştirilen önemli sosyal hizmet uygulamaları, insanlık değerlerine duyulan derin bir bağlılığı ve toplumsal sorumluluğu yansıtmaktadır. Engelli ve kronik hastalığı olan bireyler, mali destek ve görevlendirilen yardımcıları aracılığıyla sosyal yaşamlarını kolaylaştırmışlardır. - Ömer b. Abdülazîz'in, engellilere yüksek miktarda maaş tahsis ettiği bilinmektedir; bu durum, onun sosyal hizmet anlayışındaki etkin çabalarını yansıtmaktadır. Örneğin, Basra'nın fakihlerine aylık üç dirhem tahsis edilmiştir. Yine, Müzmin hastalıkları olan bireylere ise aylık elli dirhem maaş verilmiştir (Çelik, 2019:628; Yeniçeri, 2013:756). Devletin artan imkanlarıyla birlikte engellilere yönelik kurumsal hizmetler engel derecelerine göre düzenlenmiştir. İlk örnek, altıncı Emevi Halifesi Velid b. Abdülmelik (86-96/705-714) tarafından oluşturulan Divanu'z-Zemnâ (Müzminler-hastalar Divanı/teşkilatı) çatısı altında gerçekleşmiştir. Halife, Şam'da 88/706 yılında her türlü hastalıkla ilgilenen bir sağlık kompleksi (Bîmâristan) inşa etmiş ve engelli hizmetlerini içermiştir. Bu komplekste, görme engelliler, kötürüm olanlar ve cüzzamlılar gibi engellilere özel hizmetler sunulmuştur. Her bir bakıma muhtaç kişi için ayrı bir görevli istihdam edilmiş ve ihtiyaçları karşılanmıştır. Bu uygulama, döneminde engellilere yönelik kurumsal hizmetin öncüsü olarak öne çıkmaktadır (Akyüzoğlu, 2020:74).

Abbâsiler döneminde, sosyal yardım ve korumanın büyük bir önem taşıdığı açıkça görülmektedir. Bu durumun en çarpıcı örneklerinden biri, Halife Mansur'un (ö.158/775) valilerine yazdığı mektupta ortaya çıkmaktadır. Mektupta, devletin kasasından dul kadınlara, yetimlere ve körlere düzenli bir şekilde iâşe sağlanması emredilmiştir. Dahası, Mehdi (ö. 169/786) döneminde ise bu sosyal yardım uygulamaları genişletilerek, akıl hastalarına sürekli iâşe yardımının yapılması emredilmiştir. Bu uygulamalar, Abbâsiler döneminde toplumun dezavantajlı gruplarına yönelik sosyal hizmetlerin sürdüğünü açıkça göstermektedir. Bu dönemde devletin, toplumun zayıf ve dezavantajlı bireylerini koruma ve destekleme amacına yönelik ciddi çabalar sarf ettiği anlaşılmaktadır (Özer, 2015:63). Abbâsiler döneminde sosyal hizmetlerle birlikte tıp alanında da önemli gelişmeler kaydedilmiştir. Bu süreçte atılan etkileyici adımlardan biri, birçok hastanenin kurulması olmuştur (Eyyüp, 1989:272). Özellikle Abbâsî Halifesi el-Mütevekkil (847-861) tarafından gerçekleştirilen önemli bir adım, tarihteki en eski akıl hastanesi olan Deyri Hızkıl akıl hastanesinin kurulmasıdır. Bu hastane, sadece akıl hastalarının

tedavisine odaklanan ve tarihi bir girişimi temsil eden özel bir sağlık tesisi olarak öne çıkmıştır (Güçtekin, 2014:25). Bu sağlık hizmetleriyle birlikte, Abbâsî Halifesi Ebu Ca'fer el-Mansûr'un döneminde toplumun diğer dezavantajlı gruplarına yönelik de önemli adımlar atılmıştır. Görme engelliler, yetimler, yaşlı kadınlar ve zihinsel engelliler için ayrı ayrı konutlar inşa edilmiştir (Yıldırım ve Altungök, 2015:274). Bu uygulama, toplumsal dayanışma ve adaletin vurgulandığı bir yaklaşımı temsil etmektedir. Dolayısıyla, hem tıp alanındaki yenilikler hem de sosyal hizmetlerdeki bu özel önlemler, Abbâsiler döneminin toplumsal refah ve adalet anlayışının izlerini taşımaktadır.

Selçuklular döneminde, engellilere yönelik yapılan yatırımların, önceki İslamî devletler olan Emevî ve Abbâsî dönemlerinden benzer özellikler taşıdığı gözlemlenmektedir. Aktaş'ın belirttiği gibi (2023:115), bu dönemde engelli bireyler, toplumsal hayatta ötekileştirilmeden himaye edilmiş ve sadece sosyal ve kültürel etkinliklerde değil, aynı zamanda siyasi ve askeri faaliyetlerin içerisinde de aktif bir rol üstlenmişlerdir. Sosyal yardım müesseseleri arasında yer alan zaviyeler, hastaneler, hanlar ve hamamlar gibi yerler, engelli kesimin ihtiyaçlarına yönelik özel imkanlar sunmuştur (Emen, 2020:318). Örneğin, atabeylerden Muzaferüddin Ebû Sait Gökbörü, sosyal sorumluluk anlayışını benimseyerek, Musul şehrinde hasta ve görme engelliler için Dârü'l-aceze adını verdiği dört adet kurum inşa ettirmiştir (Kesik, 2020:139). Bu darülacezeler, dezavantajlı bireylerin barınma, bakım ve tedavi ihtiyaçlarına yönelik hizmetler sunmayı amaçlamıştır. Gökbörü, bu kurumlardaki hasta ve ortopedik engelli bireylerin günlük ihtiyaçlarını belirleyerek, onların yaşam kalitesini artırmaya yönelik pratik çözümler geliştirmiştir (Eser, 2022). Engellilere yönelik eğitim hizmetlerinin de öne çıktığı bu dönemde, Kayseri'deki Gevher Nesibe Külliyesi'nde çeşitli yeti yitimine sahip engelli bireylere eğitimler verilmiştir (Kahraman Güloğlu, 2021:194). Bu bağlamda, Selçuklular dönemi, engelli bireylere yönelik kapsamlı bir sosyal destek ve eğitim yaklaşımının benimsendiği bir dönem olarak öne çıkmaktadır.

Selçukluların ardından, Osmanlılar döneminde de engellilerle ilgili kapsamlı bir literatür oluştuğunu söylemek mümkündür. Başta darüşşifalar olmak üzere, Osmanlı Devleti'nde engellilere yönelik çalışmalar artarak devam etmiştir. Özellikle Osmanlı hastanelerinde, cüzzam gibi sürekli bir hastalığa sahip olan engelliler için cüzzamhanelerin kurulduğu gözlemlenmektedir (Eser, 2022). Osmanlı Devleti'nin tarihi belgeleri, engelli reaya için özel ayrıcalıkların verildiğine dair çarpıcı bilgiler içermektedir. Bu kayıtlar arasında iş imkânları, maddi yardımlar, seferden muafiyet, sefer esnasında hafif görevler ve engellilik durumuna göre emekli maaşı bağlama gibi konular öne çıkmaktadır (Emen, 2020:324). Osmanlı İmparatorluğu, engelli bireylerin istihdamı konusunda öncü adımlar atmış ve onlara uygun mesleklerde çalışma imkânları sağlamıştır. Görme engelliler, özellikle kendi yetenekleri doğrultusunda hafızlık eğitimine yönlendirilmiş ve genellikle müezzin olarak istihdam edilmişlerdir. Bu, hem engelli bireylerin toplum içinde aktif bir rol üstlenmelerini sağlamayı hem de onların yeteneklerine uygun mesleklerde istihdam edilmelerini hedeflemiştir. Cüceler ise, fiziksel güç gerektirmeyen hizmet alanlarında istihdam edilmiştir (Akkanat, 2020:155). Bu dönemde, sağır ve dilsiz bireyler Enderun'da önemli görevler üstlenmişlerdir. Özellikle devletle ilgili hassas meselelerin ve özel konuşmaların dışarıya sızdırılmaması için, sağır ve dilsiz bireyler Padişah'a, hanedan üyelerine ve devlet adamlarına hizmet etmişlerdir. Onların görevi, gizli bilgilerin korunması ve devletin iç işlerine dair özel konuşmaların güvence altına alınmasıyla ilgili olmuştur (Emen, 2020:324-325). Sağır ve dilsiz bireylerin Osmanlı sarayında çalışmaya başlaması, tarihsel kaynaklara göre II. Mehmed veya I. Bayezid dönemlerine denk gelmektedir (Özcan, 1994:304). Osmanlı İmparatorluğu'nda, engelli ve yaşlı bireylerin ihtiyaçlarına yönelik pek çok rehabilitasyon ve bakım evi kurulmuştur. Bu evler, toplumun dezavantajlı kesimlerine destek sağlamayı, yaşam koşullarını iyileştirmeyi ve bu bireylerin toplumsal hayata daha etkin bir şekilde katılmalarını amaçlamıştır (Özdemir vd., 2022). Bununla birlikte, II. Abdülhamid döneminde, sağır, dilsiz ve âmâ mekteplerinin kurulmaya başlanması, o dönemdeki eğitimde önemli bir adımı temsil etmektedir. Bu mektepler, engelli bireylere yönelik yapılan bu hizmetin, toplum içinde farkındalığı artırarak insan hakları ve eğitim konularında atılmış güçlü bir adım olduğunu vurgulamaktadır (Gündoğdu, 2014:2).

Sonuç

Engellilik, toplumların kültürel, dini ve tarihsel bağlamına göre değişebilen bir olgudur. Bu çalışma, İslam medeniyeti ile diğer kültürler arasındaki engellilik algılarındaki farklılıkları anlamayı amaçlamış ve dört ana başlık altında incelemeler yapmıştır. Bu başlıklar arasında; Kur'an-ı Kerim ayetleri, Hz. Peygamber'in öğretileri, sahabelerinin örnek davranışları, İslam medeniyetlerinin deneyimleri ele alınmıştır. Aynı zamanda, diğer medeniyetlerin bu konuda nasıl bir perspektife sahip olduğu incelenmiştir.

Tarih boyunca engelliliğin toplumsal algısı, kültürel, dini ve felsefi akımların etkisi altında sürekli bir değişim içinde olmuştur. Tarihsel olarak engellilerin toplumsal statülerinin düşük olduğu ve olumsuz algılarla karşılaştığı görülmektedir. Antik Yunan ve Roma dönemlerinde engellilere yönelik ayrımcı uygulamaların olduğu, bebeklerin engelli olduklarında öldürüldüğü veya terk edildiği bilinmektedir. Antik Yunan toplumunda fiziksel kusurların estetik normlara uygun olmaması düşüncesi hâkimken, Orta Çağ'da engellilik genellikle Tanrı'nın bir cezası olarak görülmüş ve engelliler toplumdan dışlanmışlardır. Bu dönemlerde, engellilikle ilgili düşüncelerin şekillenmesinde dini inançların büyük bir etkisi olduğu görülmüştür. Batılı filozoflar arasında Eflatun ve Aristoteles'in engellilik konusundaki olumsuz görüşleri ortaya çıkmıştır.

İslam medeniyetinde ise engellilik, manevi ve fiziksel engellilik arasında ayırım yaparak insanın ruhsal ve ahlaki güçlenme fırsatı olarak değerlendirilmiştir. Bu çalışma, Kur'an'daki mecazi kullanımların engellilik konusundaki derinliğini vurgulamıştır. Kur'an, engelliliği sadece fiziksel bir kısıtlılık olarak değil, aynı zamanda manevi ve kalbi yönleriyle ilişkilendirerek insanın doğuştan getirdiği saygınlığı ve safiyetini koruyamamasından kaynaklanan bir durum olarak ele almaktadır. Hz. Peygamber'in hadisleri, engellilere yönelik hoşgörü, şefkat ve yardımseverlik gibi insani değerlerin önemini vurgulayarak, toplumsal yaşamda onlara hak ettikleri saygı ve desteği sağlama konusunda önemli bir rehber olmuştur. Râşid Halifeler dönemi ise, bu değerlerin toplumun her kesimine yayılmasında ve sosyal adaletin sağlanmasında kilit bir rol oynamıştır. Bu dönemde, toplumun en savunmasız bireylerine yönelik hizmetlerin geliştirilmesi ve uygulanması, merhamet ve eşitlik ilkelerinin somut bir ifadesi olarak tarihe geçmiştir. Engelliler, yaşlılar, kadınlar ve çocuklar gibi dezavantajlı gruplara sunulan destekler, onların toplum içindeki yerlerini güçlendirirken, aynı zamanda sosyal hizmet anlayışının da gelişimine katkıda bulunmuştur. Bu tarihi dönem, günümüz sosyal hizmet uygulamaları için de ilham verici bir örnek teşkil etmekte ve insan onurunu koruma misyonunu sürdürmektedir. Emevi, Abbasi, Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde engellilere yönelik uygulamalar, bu toplulukların kapsayıcı ve pozitif yaklaşımlarını yansıtmaktadır. Tarihsel kayıtlar, engelli bireylerin sosyal hayata aktif katılımının teşvik edildiğini ve onlara saygı gösterildiğini ortaya koymaktadır. Bu dönemlerde engellilere yönelik özel eğitim programları, istihdam olanakları ve sosyal destek mekanizmaları geliştirilmiştir. Engellilere yönelik bu olumlu tutumlar, İslam medeniyetlerinin adalet, merhamet ve eşitlik ilkelerine bağlılığını göstermektedir. İslam medeniyetlerinin engellilere yönelik uygulamaları, modern toplumların engelli bireylerin haklarını tanıma ve onlara destek olma çabaları için ilham kaynağı olmuştur. Bu tarihsel miras, engelli bireylerin toplumsal yaşama katılımını artırmak ve onların yaşam kalitesini yükseltmek için devam eden çabaların temelini oluşturmaktadır.

Sonuç olarak, farklı kültürlerin engellilik konusundaki bakış açılarının incelenmesi, insanlığın engellilikle ilgili algısının nasıl şekillendiğini anlamamıza ve engellilere daha insani ve saygılı bir yaklaşım geliştirmemize yardımcı olmaktadır. Engellilik konusunun sadece bireysel düzeyde değil, toplumsal, kültürel ve dini düzeyde de ele alınması gerektiği vurgulanmıştır. Bu doğrultuda, engellilerin hakları ve toplumsal entegrasyonu konusunda daha duyarlı ve kapsayıcı politikaların geliştirilmesi önem arz etmektedir. Bu çalışma, engellilik konusundaki kültürel perspektiflerin zenginliğini ortaya koymuş ve gelecekteki araştırmalara ışık tutacak önemli bulgular sunmuştur.

Etik Beyan

"Engellilik Modelleri Perspektifinde İslam Medeniyeti ve Diğer Toplumlardaki Engellilik: Çeşitli Kültürlerin Bakış Açılı" başlıklı çalışmanın yazım sürecinde bilimsel kurallara, etik ve alıntı kurallarına uyulmuş; toplanan veriler üzerinde herhangi bir tahrifat yapılmamış ve bu çalışma herhangi başka bir akademik yayın ortamına değerlendirme için gönderilmemiştir. Bu araştırma doküman incelemesine dayalı olarak yapıldığından etik kurul kararı zorunluluğu bulunmamaktadır.

Çatışma Beyanı

Çalışmada herhangi bir potansiyel çıkar çatışması söz konusu değildir.

Kaynakça

- Abese, 80/1-10. Abese Suresi 1-10. Ayet. 23 Aralık 2023 tarihinde <https://www.kuranmeali.com/Sayfalar.php?sayfa=584> adresinden erişildi.
- Acar, Y. (2013). Saadet Asrı Model Toplum Tecrübesinin Engellilere İlişkin Kodları. *Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, 13 (1), 131-171.
- Açıkgöz, R. ve Özil, H. (2023). Sakatlık Sosyal Modelinde Sosyolojik Perspektifler. *İçtimaiyat Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(1), 68-87.
- Ağaoğlu, R.A. (2019). Hadisler Işığında İstihdam Anlamında Engellilere Yönelik Tutum. *Kilis 7 Aralık Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 6 (10), 273-289.
- Ak, Y. (2023). 1.Bölüm Dezavantajlı Bir Grup Olarak Engelliler. Türkiye'de Engelliler Ve Sosyal Politikalar İçeride, M. Şen (Edit.). 1. Baskı, Efe Akademik Yayıncılık: İstanbul.
- Akkanat, M. (2020). Engellilerin Hâkimlik Yapması Tartışmalarına Osmanlı Hukukundan Bir Bakış. *Türkiye Adalet Akademisi Dergisi*, 1(42), 149-172.
- Akögretmen, M. (2023). Batı'da engelli emeğinin kısa tarihi: Engellilik modelleri bağlamında bir değerlendirme. *HAK-İŞ Uluslararası Emek ve Toplum Dergisi*, 12 (32), 129-144.
- Aktaş, Y. (2023). Selçuklularda Engellilerin Devlet ve Toplumdaki Yeri. *Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, 115-146. <https://doi.org/10.23897/usad.1319105>
- Akyüzoğlu, İ. (2020). İslam Medeniyetine Katkıları Açısından Engelliler. *Bilimname*, 2020 (41), 67-95. <https://doi.org/10.28949/bilimname.542932>
- Amponsah-Bediako, K. (2013). Relevance Of Disability Models From The Perspective Of A Developing Country: An Analysis. *Developing Country Studies*, 3 (11), 121-133. ISSN 2225-0565 (Online)
- Atayurt Fenge, Z. ve Subaşıoğlu, F. (2020). Dünyada ve Türkiye'de Zihinsel ve Ruhsal Engellilik: Zaman Çizelgesi. *DTCF Dergisi*, 60 (1), 355-389. DOI: 10.33171/dtcfjournal.2020.60.1.18
- Aydınlı, A. (1999). *İbn Ümmü Mektûm*. XX, 434-435, DİA., TDV Yayınları: İstanbul.
- Beşer, f. (2012). Medeniyetiniz Varsa Engellileriniz De Olacaktır. 12.01.2024 tarihinde <https://www.yenisafak.com/yazarlar/faruk-beser/medeniyetiniz-varsa-engellileriniz-de-olacaktır-35384?ysclid=lra81ycyg671120797> adresinden erişildi.
- Bezmez, D., Yardımcı, S. ve Şentürk, Y. (2011). *Sakatlık Çalışmaları Sosyal Bilimlerden Bakmak*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Bucuka, Y. (2023). *Mitolojide engellilik*. 1. Basım, Ankara: Nobel yayınevi.
- Burcu, E. (2015). Türkiye'de Yeni Bir Alan: 'Engellilik Sosyolojisi' Ve Gelişimi. *Sosyoloji Konferansları*, (52), 319-341. DOI: 10.18368/IU/sk.21828
- Çaha, H. (2016). Engellilerin Toplumsal Hayata Katılmasına Yönelik Politikalar: Türkiye, ABD ve Japonya Örnekleri. *İnsan ve Toplum*, 5 (10), 123-150. DOI: dx.doi.org/10.12658/human.society.5.10.M0122
- Çelik, Y. (2017). Râşid Halifeler Döneminde Askerî Sosyal Hizmetler. *Mütefekkir-Aksaray Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Dergisi*, 4 (8), 375-390.
- Çelik, Y. (2018). HZ. Ömer'in Devlet Yönetiminde Sosyal Hizmet Uygulamaları. Uluslararası Hz. Ömer Sempozyumu İçinde, A. Aksu (Edit.), 1. Cilt, Sivas.
- Çelik, Y. (2019). Emevî Halifesi Ömer B. Abdülazîz'in Sosyal Hizmet Uygulamaları. *Dergi Abant (AİBÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi)*, 7 (14), 616-636. Doi: <https://doi.org/10.33931/abuifd.630474>
- Çetin, B.I. (2016). Antik Çağ'dan Sanayi Devrimi'ne Batı Dünyasında Engellilik Tarihi. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19 (36-1), İİBF-10. Yıl Özel Sayısı, 167-184.
- DAKA [Doğu Anadolu Kalkınma Ajansı], (2015). Muş'ta Engelli Memnuniyet Düzeyinin Araştırılması Projesi. Muş.
- Demirbilek, M. (2005). Zihinsel Engelli Bireylerde Ebeveynlik Becerileri. *Ufkun Ötesi Bilim Dergisi*, (2), 35-48.

- Demircioğlu, M. (2010). Üretim Sürecinde Sakat Emeği. Araştırma İnceleme Dizisi, İstanbul. Kibe basımevi.
- Döndüren, H. (2003). İslâm'ın Engellilere Tanıdığı Kolaylıklar ve Ruhsatlar (yayınlanmamış tebliğ), Ülkemizde Engelliler Gerçeği ve İslam (sempozyum), D.İ.B., Ankara.
- Durham, C. ve Ramcharan, P. (2018). Insight into Acquired Brain Injury: Factors for Feeling and Faring Better. Singapore: Springer. <https://doi.org/10.1007/978-981-10-5666-6>.
- Emen, H. (2020). Rumeli Bölgesi'nin Muhtelif Şehirlerindeki Engellilerin İstatistikleri ve Osmanlıların Engellilere Yaklaşımı. Engellilik Tarihi Yazıları içinde, (s. 17-28). A. Resa AYDIN, İshak Keskin, N. Zeynep Yelçe (Edit.), DOI: 10.26650/B/AA09.2020.007.19
- Eser, M. (2013). Engelli Sahabiler. 1. Baskı, İstanbul: Siyer Yayınları.
- Eser, M. (2014). Engelli Sahabiler. 6. Baskı, İstanbul: Nesil Yayınları.
- Eser, M. (2016). Hulefâ-İ Râşidîn Döneminde Engelliler. Engellilik Bağlamında Dini Yaklaşım, Dini Başaçıkma ve Din Eğitimi içinde, A. Bahadır (Edit.), I. Uluslararası Engellilik ve Din Sempozyumu, İstanbul.
- Eser, M. (2018a). HZ. Peygamber ve Engelliler. Günümüze Yansımalarıyla Hz. Peygamber'in Muasırlarıyla Münasebetleri - 1 içinde, Yardımlaşma ve Dayanışma Açısından Hz. Peygamber ve Ashabı, İstanbul.
- Eser, M. (2018b). İslam Tarihinde Engellilik. Özel Eğitimde Din Eğitimi içinde, S. Özdemir ve M. Başkonak (Ed.),1. Baskı, Ankara: Grafiker Yayınları.
- Eser, M. (2022). İslam Medeniyet Tarihinde Engellilere Yönelik Hizmetler. 15 Ocak 2024 tarihinde <https://perspektif.eu/2022/01/03/islam-medeniyet-tarihinde-engellilere-yonelik-hizmetler/> adresinden erişildi.
- Evlice, E. (2019). Engellilerin Türk Sosyal Güvenlik Sistemindeki Yeri. Asya Studies-Academic Social Studies/Akademik Sosyal Araştırmalar, (7), 79-92. DOI: 10.31455/asya.397676
- Eyyûb, İ. (1989). Tarihi'l Abbasî es-Siyasî ve'l-Hâdarî, Lübnan.
- Fayda, M. (2014). Hulefa-yıRaşidin Devri Dört Halife Dönemi. İstanbul.
- Fetih, 48/17. Fetih Suresi 17. Ayet. 12 Ocak 2024 tarihinde <https://www.kuranmeali.com/AyetKarsilastirma.php?ayet=17&sure=48> adresinden erişildi.
- Garland-Thomson, R. (2002). Integrating Disability, Transforming Feminist Theory. *NWSA Journal*, 14(3), 1-32. doi: 10.1353/nwsa.2003.0005
- Genç, Y., ve Çat, G. (2013). Engellilerin İstihdamı ve Sosyal İçerme İlişkisi. *Akademik İncelemeler Dergisi*, 8 (1), 363-393
- Göncü, A. (2016). Hristiyan Batı Toplumunun Engellilere Yönelik Yaklaşımı (Aveyronlu Vahşi Çocuk Victor Örneği). 'Engellilik Bağlamında Dini Yaklaşım, Dini Başa çıkma ve Din Eğitimi İçinde, (s. 583-598), A. Bahadır (Edit.), 1. Uluslararası Engellilik ve Din Sempozyumu.
- Güçtekin, N. (2014). Osmanlı Devleti Kurumlarında Engellilere Yönelik Uygulamalar. *Eğitim-Öğretim ve Bilim Araştırma Dergisi*, (31), 25-32.
- Güler Z. (2013). Zahir b. Haram. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi: İstanbul.
- Gündoğdu, A. (2014). Engelli Bireyler İçin Merhamet mi Adalet mi?. *Eğitim-Öğretim ve Bilim Araştırma Dergisi*, (31), 1-4.
- Gürbüz, S., ve Çiçek, A. (2023). Engelli De Yaşanır Engeller De Aşılır: Görme Engelliler. *Journal of Social Sciences and Humanities*, 7(2), 504-515.
- Hacc, 22/46. Hac Suresi 46. Ayet. 25 Aralık 2023 tarihinde <https://www.kuranmeali.com/AyetKarsilastirma.php?sure=22&ayet=46> adresinden erişildi.
- Horvath, M., Hoernicke, P.A. & Kallam, M. (1993). Mental Retardation In Perspective. U.S. Department of Education of Office of Educational Research and Improvemement, ED 355 729/EC 301 981, ERİC.
- Hûd, 11/24. Hûd Suresi 24. Ayet. 28 Aralık 2023 tarihinde <https://www.kuranmeali.com/AyetKarsilastirma.php?sure=11&ayet=24> adresinden erişildi.
- Işık, H. (2013). Engellilik Sorununa Kelamî Bir Yaklaşım. *Ekev Akademi Dergisi*, (57), 1-22.
- İmadoğlu, T., Kurşuncu, R.S. ve Çavuş, M.F. (2021). Sosyal Kaygı ile Baş Etme ve Öz Yeterlilik: Engelli Çalışanlar Üzerine Bir Araştırma. *International European Journal of Managerial Research Dergisi (EUJMR)*, 5 (8), 173-190. ISSN: 2602 – 4179
- Kahraman Güloğlu, F. a. (2021). Tarihi süreçte Dünyada ve Türkiye'de Engelliliğin Değişimi ve Gelişimi. Tuncay Güloğlu ve Eyüp Sabri Kala (Edit.). Değişen Dünyada Sosyal Politika içinde, (s. 187-212). Ekin Yayınevi: Bursa.
- Kahraman-Güloğlu, F. (2022). Engellilik Hakkında Kavramsal Karmaşanın Nedenleri Ve Türkiye'deki Durum. *Toplum ve Sosyal Hizmet*, 33(1), 291-315. DOI: 10.33417/tsh.989123
- Kalaycı, S. (2020). Engelli Bireylerin Kamusal Hizmetlere Erişebilmesinde Belediyelerin Yeri. *Sosyal Politika Çalışmaları Dergisi*, "Erişilebilirlik" Özel Sayısı 1, 83-104. DOI: 10.21560/spcd.vi.817709
- Karagöz, İ. (2004). Ayet ve Hadisler İşığında Engelliler. 3. Baskı, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, ISBN: 978-975-19-3792-6

- Karan, C. (2016). HZ. Peygamber'in Engellilerle İletişimi. Engellilik Bağlamında Dini Yaklaşım, Dini Başaçıkma ve Din Eğitimi içinde, (s.441-446), A. Bahadır (Edit.), I. Uluslararası Engellilik ve Din Sempozyumu, İstanbul.
- Karasu, T. (2019). Kaynaştırma Eğitiminin Dayandığı Teoriler ve İslam'ın Kaynaştırma Din Eğitimine Bakışı. Cumhuriyet İlahiyat Dergisi, 23 (3), 1371-1387. ISSN: 2528-9861
- Kasar, V. (2013). Allah'ın Adalet ve Hikmeti Bağlamında Engellilik Problemi. Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, (29), 63-104.
- Kemaloğlu, Y.K. (2014). Konuşamayan İşitme Engellilerin (Sağırların) Tarihi. KBB ve BBC Dergisi, 22 (1), 14-28.
- Kesik, M. (2020). Selçuklular'da Sağlık, Sağlık Kurumları ve Tıp Eğitimi. Tarih Dergisi, 71 (2020), 115-144. <https://doi.org/10.26650/TurkJHist.2020.008>
- Kutlay, H.İ. (2022). Hadis Rivayetlerinde Görme Engelliler. Hadis Tetkikleri Dergisi (HTD), XX/I, 7-26. Li, J. (2019). Çin'de engellilere yönelik hukuki koruma: el kitabı. 1. Baskı, Sedrus yayınları: İstanbul.
- Maide, 5/2. Mâide Suresi 2. Ayet. 25 Aralık 2023 tarihinde <https://www.kuranmeali.com/AyetKarsilastirma.php?sure=5&ayet=2> adresinden erişildi.
- Mumcu, H.E. (2018). *Engelli Spor Politikaları (Avrupa Birliği Ülkeleri ile Türkiye Karşılaştırması)*. Akademisyen kitapevi: Ankara. ISBN 978-605-258-210-7
- Musa, R. (2001). Buhûsun fi Sikolojiyyeti'l-Muâk, Kahire.
- Musayev, İ. (2013). İslami Bakış Açısıyla Engellilerin Sorunlarına Çözümler. International Symposium On Changes And New Trends In Education, Konya.
- Nazlı, A. (2012). "Öteki Beden": Bir Ötekilik Biçimi Olarak Engelli Beden Ve Engellilik. *Sosyoloji Dergisi*, (27), 17-32. ISSN: 1300-5642
- Nisa, 4/95. Nisâ Suresi 95. Ayet. 8 Ocak 2024 tarihinde <https://www.kuranmeali.com/AyetKarsilastirma.php?sure=4&ayet=95> adresinden erişildi.
- Nur, 24/61. Nûr Suresi 61. Ayet. 28 Aralık 2023 tarihinde <https://www.kuranmeali.com/AyetKarsilastirma.php?sure=24&ayet=61> adresinden erişildi.
- Oliver, M. (1990). *The politics of disablement, Macmillan Education*. Londra: Macmillan.
- Oliver, M. (1996). *Understanding Disability: From Theory To Practice*. Basingstoke: Macmillan
- Oliver, M. ve Barnes, C. (1998). *Disabled People and Social Policy: From Exclusion to Inclusion*. J. Campling (Ed.), Longman Social Policy in Britain Dizisi. London and Newyork: Longman.
- Özcan A. (1994). Dilsiz. TDV İslam Ansiklopedisi, 9, 304.
- Özdemir, L., Çifci, H., & Sayan, Ö. (2022). Tarihsel Süreçte Özel Eğitim Uygulamaları, Kurumları ve Görevli Personellerin İncelenmesi. *Atlas Sosyal Bilimler Dergisi*, 1 (9).
- Özer, S. (2015). İslam ve Diğer Medeniyetlerin Engelliye Bakışı. *Bilimname XXVIII*, 2015/1, 55-65.
- Özgökçeler, S., ve Alper, Y. (2010). Özürlüler Kanunu'nun Sosyal Model Açısından Değerlendirilmesi. *İşletme ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 33-54. ISSN: 1309-2448
- Özsoy, Y., Özyürek, M. ve Eripek, S. (1997). *Özel Eğitime Giriş*. Ankara: Karatepe yayınları.
- Pakkan, C. (2021). Sosyal Model Çerçevesinde Engelli Erişilebilirliğinin Türkiye'deki Yasal Ve Somut Durumu. *Ufkun Ötesi Bilim Dergisi*, 21 (1), 1-21.
- Retief, M., ve Letšosa, R. (2018). Models of Disability: A Brief Overview. *HTS Teologiese Studies / Theological Studies*, 74 (1), 1-8. <https://doi.org/10.4102/hts.v74i1.4738>
- Roosen, K. (2009). From Tragedy to "Crip" to Human: The Need for Multiple Understandings of Disability in Psychotherapy. *Critical Disability Discourses*
- Sancaklı, S. (2006). HZ. Peygamber'in Engellilere Karşı Bakış Açısının Tesbiti. *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, VI (2), 37-72.
- Sapancalı, F. (2005). Avrupa Birliği'nde Sosyal Dışlanma Sorunu ve Mücadele Yöntemleri. *Çalışma ve Toplum*, 3 (6), 50-106
- Seyyar, A. (2015). *Dünya'da ve Türkiye'de Engelli Dostu Sosyal Politikalar*. İstanbul: Rağbet Yayınları.
- Seyyar, A. (2016). *Yıldızlar Engel Tanımaz, Bedensel Özürlü Sahabelerin Hayatı*. 6. Baskı. İstanbul: Rağbet Yayınları.
- Shakespeare, T. (2018). *Disability the basics*, New York and London: Routledge and Taylor & Francis Group
- Sözen, H. (2023). Legal Regulations For The Disabled In Countries Of The European Union (EU): Sample Of France, Spain and Germany. *International Journal of Social Work Research*, 3 (2), 121-136. DOI: 10.57114/jswrpub.1296900
- Subaşıoğlu, F. ve Atayurt Fenge, Z. (2019). Dünyada ve Türkiye'de Görme Engellilik: Zaman Çizelgesi. *DTCF Dergisi*, 59 (1), 595-645. DOI: 10.33171/dtcfjournal.2019.59.1.31
- Şişman, Y. (2012). Özürlülük Alanında Kullanılan Kavramlar Üzerine Genel Bir Değerlendirme. *Sosyal Politika Çalışmaları*, 7 (28), 69-85.

- Tevbe, 9/91. Tevbe 91. Ayet. 12 Ocak Suresi 2024 tarihinde <https://www.kuranmeali.com/AyetKarsilastirma.php?sure=9&ayet=91> adresinden erişildi.
- Tezcan, M. (2007). Kur'an'ın Bedensel Engellilere Yaklaşımı. KSÜ. İlahiyat Fakültesi Dergisi, 10, 137-186.
- Tin, 95/4. Tın Suresi 4. Ayet. 20 Aralık 2023 tarihinde <https://www.kuranmeali.com/AyetKarsilastirma.php?sure=95&ayet=4> adresinden erişildi.
- Thomas, C. (2011). Sakatlık Kuramı: Kilit Fikirler, Meseleler ve Düşünürler. Sakatlık Çalışmaları Sosyal Bilimlerden Bakmak. Der: Bezmez, D., Yardımcı, S. ve Şentürk, Y. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları. 31-48
- Ünal, V. (2016). Engellilerde Toplumsal Bütünleşme ve Dindarlık. İstanbul: Rağbet Yayınları.
- Ünal, V. (2018a). Hz. Ömer'in Farklı Sosyal Kesimlerle Olan İlişkisi. A. Aksu (Ed.), Uluslararası Hz. Ömer Sempozyumu, 2, 477-489, Sivas.
- Ünal, V. (2018b). Engellilerin Engelliliğe Bakışı ve Dine Yaklaşımları. *Cumhuriyet İlahiyat Dergisi*, 22 (3), 1457-1482. <https://doi.org/10.18505/cuid.440470>
- Yeniçeri, C. (2013). *İslâm'ın Dayanışma-Paylaşma Medeniyeti*. İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Vakfı Yayınları.
- Yıldırım, T. ve Altungök, A. (2015). Abbasiler Döneminde İslam Tıbbı ve Toplum Sağlığı. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 25 (2), 269-295.
- Yılmaz, O. (2017). Prophetic Medicine And Critics On Some Hadiths. *Bozok University Journal of Faculty of Theology [BOZİFDER]*, 6, (6), 107-13

EXTENDED ABSTRACT

Disability has been a concept that has changed and evolved in various societies throughout human history. This concept has been perceived and addressed in various ways in different cultural, social and historical contexts. The perception and handling of disability has varied greatly depending on the values, beliefs of societies and the social structures of the period in which they live. In this regard, disability models have also changed from society to society and over time. In general, moral, medical and social models are prominent in the literature, and the perspectives of these models have played an important role in societies. The moral model tends to view individuals with disabilities as defective or deficient, often excluding them from society or feeling the need to help. The medical model treats disability as a health problem and argues that individuals with disabilities should be "normalized" or "cured." This model views individuals with disabilities as individuals who can be "treated" with medical interventions. The social model defines disability as a result of social and environmental barriers. This model argues that the difficulties experienced by disabled individuals can be reduced by making structural changes in the structure and order of society. In the study, an in-depth perspective on the disability perceptions of Islamic civilization and other societies is presented from the perspective of disability models. This study was conducted to understand how different societies cope with disability by focusing on how the concept of disability is perceived and handled throughout the historical process. In other words, by examining examples from different societies such as Islamic civilization, Mesopotamia, Ancient Greece-Rome, Sumerians and Sparta, it aims to offer a perspective on how disability is understood and handled in these cultures. While the Islamic civilization's approach to disabled individuals differs from that of other societies, the social and religious dimensions of disability have also been addressed throughout the historical process. While Islamic civilization addresses disability on the basis of compassion and justice, a more complex picture emerges in other societies. Islamic civilization has a perspective that attaches importance to justice and equality regarding disability. Helping disabled individuals and enabling them to take an active role in society is among the teachings of Islam. In Islamic civilization, disabled individuals are accepted not only as perfect parts of the mechanism, but also as basic and indispensable elements of society. This perspective strengthens the fact that people are a whole with their differences, emphasizing that individuals with disabilities are not just shortcomings, but rather richness and important contributions. In other words, while this approach emphasizes the value of disabled individuals and the importance of their social integration, it calls into question existing perspectives. In Islamic civilization, disability is generally handled by seeing humans as a test from God and disability as a part of this test. The Holy Quran and hadiths, which are the basic texts of the Islamic faith, support a humane and respectful perspective towards disabled people. Our Prophet Hz. Muhammad's (pbuh) behavior and teachings towards disabled people are an important example in this regard. Hz. Muhammad has often emphasized integrating

and helping individuals with disabilities into society. In the hadiths, the compassion and care that our Prophet showed towards the disabled companions is frequently mentioned. A positive attitude towards disabled people was adopted during the Seljuk and Ottoman periods. During these periods, various aid and support programs were organized for the disabled, and efforts were made to integrate them into society and sustain their lives. Especially during the Ottoman period, foundations established and social aid provided for disabled people enabled disabled people to take an active part in society. Historically, in many societies, disability has often been viewed as some kind of defect or deficiency. Changing perspectives and practices on the place and rights of disabled individuals in society have been observed in other societies such as Mesopotamia, Ancient Greece, Rome, Sumerians and Spartans. In other words, these societies also cope with disability in different ways. In many ancient cultures, disability was often perceived as the wrath of the gods or the result of fate. In ancient Greece, disability was often seen as a punishment from the gods or misfortune, while in some ancient societies, disability was interpreted as a result of a person's past life or a congenital defect. Similarly, the Sumerians viewed disability as a condition that did not conform to social norms and often excluded disabled individuals. In societies such as Sparta, the place of disabled individuals in society may be limited because physical strength and durability are prioritized. In medieval Europe, disability was often perceived as a sign of sinfulness or the influence of demons. Disabled people were excluded from society and often associated with the devil. The lives of disabled individuals have often been full of difficulties and they have been excluded by society.



Adalet Ağaoğlu'nun *Dar Zamanlar* Üçlemesinde İlkokullarda Eğitim

Gülben ÜZÜMCÜ¹

Öz

Bireylerin yetişmesinde aileden sonraki en önemli unsur okuldur. Verdiği eğitimle gelecek nesilleri yetiştiren okullar, bir toplumun yaşantısını şekillendirir. Türk edebiyatındaki birçok tahkiye edici eserde eğitim unsuru göze çarpar. Adalet Ağaoğlu'nun *Dar Zamanlar* üçlemesinde ilk yıllarından 1980'li yıllara kadar Türkiye Cumhuriyeti'nin geçirdiği değişim üç kardeş Aysel, Tezel ve İlhan üzerinden anlatılır. Bu roman kişilerinin aldıkları eğitimler, büyüdüklerinde yaptıkları meslekler, siyasi görüşleri halkın farklı yönlerini yansıtır. Özellikle Aysel'in ilkokulda yaşadıkları bu çalışmanın temel çerçevesini oluşturmaktadır. *Dar Zamanlar* üçlemesinde ele alınan ilkokul dönemi Atatürk'ün son yılları ile Millî Şef Dönemi'nin ilk yıllarını ele alır. Bu açıdan yeni rejimin eğitim anlayışının yansımaları ve toplumun bu yeni eğitim anlayışına uyum gösterme/gösterememe ilgili romanlarda görülebilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Adalet Ağaoğlu, Eğitim, İlkokul

Education in Elementary Schools in Adalet Ağaoğlu's *Dar Zamanlar* Trilogy

Abstract


School is the most important element after the family in the upbringing of individuals. Schools, which raise future generations with the education they provide, shape the life of a society. The element of education is prominent in many narrative works in Turkish literature. In Adalet Ağaoğlu's trilogy "Dar Zamanlar" (Narrow Times), the changes that the Republic of Turkey undergoes from its first years until the 1980s are narrated through three siblings Aysel, Tezel and İlhan. The education these novel characters receive, their professions when they grow up, and their political views reflect different aspects of the people. Especially Aysel's experiences in primary school constitute the basic framework of this study. The primary school period in the trilogy of *Narrow Times* deals with the last years of Atatürk and the first years of the National Chief Period. In this respect, the reflections of the new regime's understanding of education and the society's adaptation/non-adaptation to this new understanding of education can be seen in the related novels.

Key Words: Adalet Ağaoğlu, Education, Elementary school

Atıf İçin / Please Cite As:

Üzümcü, G. (2024). Adalet Ağaoğlu'nun *Dar Zamanlar* Üçlemesinde İlkokullarda Eğitim. *Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi*, 9 (2), 174-183. Doi: <https://doi.org/10.58648/inciss.1473187>

¹ Doktora – Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Enstitüsü, gulbenuzumcu@gmail.com,

 ORCID: 0000-0002-2573-9552

Giriş

Eğitim, TDK Sözlük'e göre "Çocukların ve gençlerin toplum yaşayışında yerlerini almaları için gerekli bilgi, beceri ve anlayışları elde etmelerine, kişiliklerini geliştirmelerine okul içinde veya dışında, doğrudan veya dolaylı yardım etme, terbiye." anlamındadır. Celkan'a (2022:iii) göre ise eğitim dar ve geniş olmak üzere iki manada ele alınır. Buna göre dar mânâda ele alınan eğitim, bireyi esas alır. Bireyin fiziksel ve kalıtsal özellikleri doğrultusunda ona çeşitli bilgi, beceri, alışkanlık ve davranışları kazandırmayı amaçlar. Geniş mânâdaki eğitimde toplum unsurlarının bireyin zekâ, kişilik ve iradesi üzerinde meydana getirdiği tesirler, bireyin hayata hazırlanması, ona toplumun kültürel değerlerinin aşılması, bireyin sosyal bir varlık hâline getirilmesi söz konusudur.

Celkan'ın (2022) aktardığı tanımlara göre birey, geniş manada kişisel olarak gelişirken toplumsal manada toplumdaki rolünü bilir; topluma uygun değer ve ahlak yargılarına sahip olarak toplumun gelişmesine katkıda bulunur. Bireyin eğitim yoluyla toplumu geliştiren bir kişi olmasının gereği özellikle II. Meşrutiyet ve Mütareke yıllarında Tevfik Fikret, Satı Bey, Ethem Nejat, Ziya Gökalp, İsmail Hakkı (Baltacıoğlu) tarafından savunulmuştur². Balkan Savaşları'ndan sonra ise toplumda "çökmekte olan devleti eğitimin ve öğretmenlerin kurtaracağı" görüşü benimsenmiştir (Akyüz, 2001:241). II. Meşrutiyet Dönemi'nde yayılan bu düşünceler, Cumhuriyet Dönemi'ni de derinden etkilemiş, bunun sonucunda yeni eğitim sistemi topluma faydalı bireyler yetiştirilmesini esas almıştır.

Diğer yandan Gök'e (1999:1) göre eğitim ve insan yetiştirme düzeni, toplumun sosyal, ekonomik, politik ve kültürel yapısının etkisiyle şekillenmektedir. Ekonomik ve politik kararlar neticesinde toplum yönetiminde söz sahibi kişiler eğitim düzenini biçimlendirir. Okullar, bireyleri üretim sistemi ile doğrudan ilişkili mesleklere yönlendirir yani toplumun beşerî sermayesi okullarda üretilir. Eğitimin ideolojik işlevi ile dolaylı olarak karşılaşılır ve "iyi vatandaş" olmak için gerekli davranışlar, tutumlar ve değerler ilkökul ve öncesi dönemde çocuklara aşılanır. Adalet Ağaoğlu'nun *Dar Zamanlar* üçlemesinde de eğitim unsuruna ve buna bağlı olarak "iyi vatandaş" yetiştirmeye ait hususlar ilkökul eğitimine ait anlatılarda verilmiştir.

Cumhuriyet Dönemi'nde Eğitimin Kaynakları

Millî Mücadele Dönemi'nde 15 Temmuz 1921 tarihinde Ankara'da toplanan Maarif Kongresi'nde Mustafa Kemal Paşa maarifin öncelikle millî olması gerektiğini savunmuştur (Kaplukan, 2014:124; Topses, 1999:9). Eylül 1924'te Samsun'da öğretmenlere seslenirken de eğitimin millîliği hususuna şu sözlerle değinmiştir:

"Millî eğitimin ne demek olduğunu bilmekte artık bir belirsizlik, bulanıklık kalmamalıdır. Millî eğitim esas olduktan sonra onun dilini, yöntemini, araçlarını da millî yapmak gereği tartışılmaz. Millî eğitim ile geliştirilip yüceltilmek istenen genç dimağları bir taraftan da paslandırıcı, uyuşturucu, gereksiz şeylerle doldurmaktan dikkatle kaçınmak lazımdır" (Akyüz, 2001:308).

Bu görüşün etrafında şekillenen Cumhuriyet Dönemi eğitim anlayışının iki önemli noktası Tevhid-i Tedrisat Kanunu'nun kabulü ve Latin harflerinin kullanılmaya başlanmasıdır. 3 Mart 1924'te kabul edilen Tevhid-i Tedrisat Kanunu ile medreseler kapatılmış, Maarif Vekaleti kurularak yabancı okullar dâhil tüm okullar bu vekaletle bağlanmış, öğretim birliği kurulmuş; eğitim laik ve parasız, ilköğretim tüm Türkiye vatandaşları için zorunlu hâle getirilmiştir. Yeni eğitim sistemi ile Cumhuriyet ilke ve inkılaplarını, laikliği, ulusal kimlik duygusunu benimsemiş öğrenciler yetiştirilmesi hedeflenmiştir (Toprak, 2003:44). 1 Kasım 1928 tarihinde Latin alfabesinin kabul edilmesi ile Osmanlı yazı sistemi terk edilmiştir. Dönemin Hükûmet Başkanı İsmet Paşa'ya göre yeni yazının öğrenimi ve yazılması kolaydır ve millet bu sayede okuma yazmayı kolaylıkla öğrenebilecektir (Ergün, 2021:93).

Köklü toplumsal değişim ve dönüşüm yaşayan başka toplumlarda olduğu gibi Türkiye'de de ulus devlet kurma sürecinde, yeni toplumu yaratmak ve yaratılan yeni toplumun ihtiyaçlarına ve

² Bu hususlar Prof. Dr. İsmail Doğan'ın Türk Eğitim Tarihi, Doç. Dr. İsmail Güven'in Türk Eğitim Tarihi eserlerinden incelenebilir.

değerlerine uygun yeni insanı yetiştirmek için, eğitime çok merkezi bir rol biçmiştir (Gök, 1999:5). Bu çerçevede Cumhuriyet Dönemi Türk eğitim sistemi, Cumhuriyet değerlerine uygun olacak biçimde eğitim üzerine çalışmış ve fikir geliştirmiş düşünürlerin değerlendirmelerinden hareketle şekillendirilmiştir. Cumhuriyet Dönemi eğitim anlayışını etkileyen eğitimci ve düşünürlerden önde gelenlerin Ziya Gökalp ve İsmail Hakkı Baltacıoğlu olduğu söylenebilir. Ziya Gökalp eğitimin millî olması gerektiği görüşündedir. Buna görüşe göre fertler lâ-ıçtimai olarak dünyaya gelir. Tüm kültürü (ahlak, din, lisan, siyasi görüş vb.) dışarıdan yani eğitim yoluyla alır. Türk çocuğu Türk kültürüne göre eğitilmeli ve terbiye edilmelidir. Buna göre yetişen çocuklar millî fertler olarak ortaya çıkacaktır (Gökalp, 1976:14, 16-38). İsmail Hakkı Baltacıoğlu ise çocukların gerçek dünyaya uyum sağlayacak şekilde eğitilmeleri gerektiğini savunur. Bunun için izcilik, dağcılık, futbol, musiki, edebiyat gibi alanlarla öğrencilerin ilgilenmelerinin sağlanması gerektiği görüşündedir (Baltacıoğlu, 1938:10-11). 1900-1945 yılları arasında hemen her ülkede eğitim üzerine Baltacıoğlu'nun görüşlerine de yakın olan reformist yaklaşımlar görülür. Bu yaklaşımlardaki ortak amaç "Geleneksel eğitimi köklü bir değişimden geçirmek, çağa uygun yeni eğitim modelleri yaratmak. Bu yolla 'yeni adamlar' yetiştirmek"tir (Aytaç, 1984:241).

Dar Zamanlar Üçlemesinde İlkokullarda Eğitim

Roman türü için çeşitli tanımlamalar yapılmaktadır. Roman, Çetin'e göre "Romancının beş duyusu yoluyla doğrudan doğruya veya dolaylı olarak hayatında yankı bulmuş yaşantı, bilinç, zekâ, hayal düşünce, duygu gibi öğeleri sanatsal bir bağlam içinde yeniden kurduğu yapay bir âlem" olarak tanımlanabilir (Çetin, 2003:78). Bu tanımdan hareketle romanların yazıldıkları ya da konu aldıkları dönemin sosyal unsurlarını barındırdığı söylenebilir. Buna göre romanlardaki sosyal olguların o dönemin bazı tarihî gerçekliklerini de barındırabilir.

Adalet Ağaoğlu, çeşitli romanlarında roman kişileri üzerinden dönemin eğitim anlayışına, öğretmenlerin uygulamalarına, velilerin buna yaklaşımına ve bu anlayışla yetişen çocukların farklılıklarına değinmiştir. Adalet Ağaoğlu'nun ilk romanı olan *Ölmeye Yatmak* (1973), ilkökul eğitimi üzerine en fazla değindiği eserdir. Bu eserde Aysel'in okuduğu ilkökul üzerine detaylı bilgiler verilmiş; öğretmenlerin, öğrencilerin ve velilerin yaklaşımları tasvir edilmiş; ilgili dönemde eğitimin temel unsurlarından birinin Atatürkçülük olduğu vurgulanmıştır. Okul günlerinin anlatımı Cumhuriyet'in on beşinci yılında³ müsamereler öncesi hazırlık ile başlar. Müsamerede Dünder Öğretmen'in okutmakta olduğu üçüncü, dördüncü ve beşinci sınıf öğrencileri görevlidir. Dünder Öğretmen, öğrencilerine müsamerelerde gerçekleşecek bir hatanın "Ulu Önder'e çok büyük saygısızlık olacağını" söyler. Bu hatalar sadece müsamerelerde gerçekleştirilen eylemler değildir; papyonun eksik olması, kız öğrencilerin saçların örülmemiş olması, perdenin takılarak tam açılmaması (Ağaoğlu, 2015:9, 11, 16, 19) Dünder Öğretmen'in büyük sorun olarak gördüğü hatalardandır.

Müsamereler programı aşağıda verildiği şekildedir:

- İstiklâl Marşı
- Öğrenciler tarafından marşlar söylenmesi
- Gençliğe Hitabe'nin okunması
- Dünder Öğretmen'in açış konuşması
- Polka ve rondo oynanması
- *Meslekler* adlı temsilin sunulması
- *Onuncu Yıl Marşı*'nin okunması

Bu programdan görüleceği üzere müsamerelerde cumhuriyet rejimiyle gelen yeni değerlere yer verilmiştir. Günümüzde de bir gelenek hâlini almış olan okul etkinliklerinin İstiklâl Marşı ile başlaması, millî duyguları harekete geçiren marşların söylenmesi, öğrencileri çalışmaya sevk edecek ve çalışanlarla ilgili bilgi verecek *Meslekler* adlı temsilin sunulması ve müsamerenin son kısmında Onuncu Yıl Marşı'nın okunması bu değerlerin işlendiğinin göstergeleridir. Okulda millî

³ Romanda Dünder Öğretmen müsamerenin planlandığı gibi Cumhuriyet'in 13 ve 14. yılında yapılamadığını, henüz mümkün olduğunu belirtmiştir. Buradan hareketle müsamerenin Cumhuriyet'in 15. yılında yani 1938 düzenlendiği kabul edilebilir.

bir ortam yaratılması Baltacıoğlu'na (1993:10) göre öğretmenin görevidir. Dündar Öğretmen, millî unsurların yer aldığı bir müsamerayı yıllardır gerçekleştirememiş olmanın acısını duyar, o yıl da müsamerayı gerçekleştireme kendisini “Beceriksiz, yenik, ülküye sırt çevirmiş” olarak addedeceğini belirtir. Meslekler temsilinde canlandırdığı ülkücü öğretmen rolüyle düşüncelerini de açıklayan Dündar Öğretmen (Ağaoğlu, 2015:13, 22), bu müsamere ile okulda millî bir ortam yaratmaya çalışır.

Dündar Öğretmen, mezuniyet müsameresinin açış konuşmasında “Okulumuz, büyüklerimizin izinde aylardır bu büyük, bu manalı güne hazırlandı. İlk mezunlarımızı verdiğimiz şu günlerde, üçüncü ve dördüncü sınıftaki arkadaşlarının da katılmasıyla, irfan ordumuzda yerlerini almış bulunan öğrencilerimizle sizlere bu müsamerayı hazırladık.” (Ağaoğlu, 2015:19) ifadelerini kullanır. Bu sözlerde geçen “irfan ordusu” söz öbeğini Gazi Mustafa Kemal, 24.03.1923 tarihinde Kütahya’da öğretmenlere seslenişinde de kullanmıştır. Gazi Mustafa Kemal,

“Bir millet irfan ordusuna malik olmadıkça, muharebe meydanlarında ne kadar parlak zaferler elde ederse etsin o zaferlerin payidar neticeler vermesi ancak irfan ordusuyla kaimdir. (...) İrfan ordusunun kıymeti de siz öğretmenlerin kıymetinizle ölçülecektir” (Akyüz, 1981:11).

demiştir. Buradan görüldüğü üzere muallimliğin askerlik derecesinde mukaddes bir meslek sayılması, mensuplarının “muallim ordusu, irfan ordusu, nur ordusu” diye anılması, Türkiye Cumhuriyeti’nin a’nanelerindendir (Ergin, 1977:1775).

Veliler yeni cumhuriyetle gelen eğitimin Dündar Öğretmen tarafından yansıtılma şekinden rahatsızlık duyar. Merkezden gelen emirle “Batı’ya pencere açmak” için hazırlanan polka gösterisi veliler tarafından ahlaksızlık olarak görülür hatta bazı öğrenciler velileri tarafından okuldan alınmak istenir. Üstüne erkek kadın umum bir yerde ilk kez bir arada bulunmaları da Başöğretmenin kadın ve erkekler için ayrı sandalyeler hazırlatmış olmasına rağmen velilere ağır gelir (Ağaoğlu, 2015:12-14, 21).

Meslekler temsilini Dündar Öğretmen kendisi yazmış, bu temsilde öğrencilerin mezun olmadan evvel mesleklerin ne olduğunu, kendilerini bekleyen fedakârlıkları ve vefakârlıkları, çilelerini, sevinçlerini bilmelerini; mesleklerini vatana faydalı olacak biçimde seçmelerini sağlamak istemiştir (Ağaoğlu, 2015:22). Bu temsil, yaratıcı öğrenme tekniklerinden rol yapmanın bir örneğidir. Öğrencilerin yaratıcılıklarını geliştirmeyi amaçlayan bu tekniğin bilişsel alanın uygulama, çözümlenme, bireşim; duyuşsal alanın değer verme, örgütlenme, kişilik hâline getirme; devinişsel alanın ise beceri hâline getirme, yaratma düzeylerinden bir ya da birkaçını barındırması gerekir (San ve Gülerüz, 2004: 117). Ancak görevli öğrencilerin rolleri dışında başka telaşlarda olmaları, buldukları ortamı sorgulamaları-beğenmemeleri, giyimleri nedeniyle utanma duygusu yaşamaları, aileden duyulan azarların akıllara gelmesi, Dündar Öğretmen’in öğrencilere sinirlenerek şiddet dahi uygulaması (Ağaoğlu, 2015:23-27) temsilde bu amaçların gerçekleştirilemediğini göstermektedir.

Düzenlenen müsamerede “yeni bir adam yaratmak” ülküsünün gerçekleştirilmesi çabasının altında ulusal bilinci geliştirme ve yurttaşlık eğitimi verme arzusunun yattığı söylenebilir. Özellikle okulda millî bir ortamın yaratılması hedefi İstiklâl Marşı’nın okunması, marşların söylenmesi, Gençliğe Hitabe’nin okunması, *Meslekler* temsilinin sunulması ve Onuncu Yıl Marşı’nın okunması bu arzusunun yansımaları olarak sayılabilir. Topses’e göre yurttaşlık eğitimi, eğitimin genel amaçlarını içermekte ve bu kapsamda çocuk ve gençlerin Cumhuriyet ideolojisinin temel felsefesine uyarlı düşün ve beden yapısıyla donanmış insanlar olarak yetiştirilmesi amaçlanmaktadır. Ulus bilincini temel alan, halkçı, devrimci ve laik Cumhuriyet kuşakları yetiştirmek ilkesi, Cumhuriyet’in temelinde bulunan bir dünya görüşü olarak yaygınlaştırılmaya çalışılmıştır (Topses, 1999:11).

Bu bağlamda öğretmenliğe verilen önemin altında yeni cumhuriyetin güçlenmesinde ve ideolojisinin topluma yerleştirilmesinde eğitimin önemli bir payı olduğu söylenebilir. İlkokulu Ankara’nın Nallıhan ilçesinde okumuş ve 1938 yılında ilkokuldan mezun olmuş (Andaç,

2000:201) olan Ağaoğlu, Cumhuriyet'in yurttaşlık eğitimi ile yetişmiş, bu eğitimin yansımalarını da Dündar Öğretmen'in uygulamaları çerçevesinde aktarmıştır.

Kız ve erkek çocukları yasalar çerçevesinde fırsat eşitliğine sahiptir. Ancak bu durum uygulamada farklılıklar göstermektedir. Gerek ailelerin gerek çevrenin müdahalesi ile kız çocukları ile erkek çocuklarının aldıkları eğitimde farklılıklar görülebilmektedir. Ağaoğlu da *Ölmeye Yatmak* romanında Aysel'in babasının onu okutmak istememesi üzerinden kız çocuklarının karşılaştığı zorlukları aktarır.

"Bakalım önümüzdeki yıl ortaokula yine devam edebilecek mi? Ortaokula gidebilmek için çok ağlamış. Kendini dereye bile atmaya kalkmış. ... Babamın zoruyla Aysel'i Ankara'ya, teyzesinin yanına gönderdiler. Zaten abisi İlhan da bu yıl orada devam ediyormuş" (Ağaoğlu, 2015:43-44).

Aysel romanın sonlarında üniversitede hoca olmuşken üçlemenin ilerleyen kitaplarında artık profesördür (Ağaoğlu, 2014:19). Aysel'in okumak için çaba göstermesi onun yolunu bir ölçüde açmıştır. Aysel'i babası güvenilir bir yer olarak teyzesinin yanına göndererek ortaokula devam etmesine müsaade eder. Romandaki bu anlatı Adalet Ağaoğlu'nun hayatında da tecellisi olan bir durumdur. Ağaoğlu, Feridun Andaç'la olan röportajında bu durumu aşağıdaki alıntıda verildiği şekilde aktarır:

"Üç erkek kardeşimden büyüğü, abim Dr. Cazip Sümer (Kumburgaz'da yürürken bir trafik saldırısına uğrayarak öldü. 1975), benden iki yıl önce ilkokulu bitirmiş, Nallıhan'da ortaokul olmadığından Bursa'ya (Balıkesir de olabilir, şimdi bilemiyorum) yatılı gönderilmişti. Ben de ortaokula gidebilmek için fazlasıyla diretince (ölüm orucuna yatmışım, söylendiğine göre), benim küçüğüm, kardeşlerimin içinde en sadık arkadaşım Ayhan, daha ilkokulu bitirmeden 1938'de gidip Ankara'ya yerleştik. Abim de oraya geldi. Güner Sümer henüz bir buçuk yaşındaydı" (Andaç, 2000:17).

Romanda müsamerenin gerçekleştirildiği 1938 yılında Millî Eğitim Bakanlığının ülkemizdeki öğrenci sayısının 54000'i bulunduğunu gururla açıkladığı belirtilmiştir (Ağaoğlu, 2015: 39). Ancak Sakaoğlu'nun belirttiğine göre 1935-1936 eğitim-öğretim yılında Türkiye'de 733.354 öğrenci bulunmakta, bunlardan 669.344'ü ilköğretim seviyesinde öğrenim görmektedir (Sakaoğlu, 2003:205). Bu durumda ilgili romanda verilen sayısal değerlerin romanın kurgu olması sebebiyle gerçeği yansıtmadığı söylenebilir. Ancak zaman içinde ilkokuldaki öğrenci sayısının artışı Ağaoğlu "Dündar Öğretmenin ilk mezunları Aydın, Sevil, Ali, Aysel, Namık, Semiha, Hasip ve Ertürk'tür. Okuldan sekiz çocuk eksilmiştir. Ama, Kaymakam'ın da yardımıyla okula on dört yeni çocuk kaydolmuştur" (Ağaoğlu, 2015:40) ifadesi ile örnekler.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında ortaokul, lise ve yükseköğrenim okullarının sayılarının az olması birçok öğrencinin ilkokuldan sonra eğitimine devam edememesine sebep olmuştur. 1935-1936 eğitim öğretim yılında 44.551 ortaokul, 10.882 lise, 2805 öğretmen okulu, 5772 mesleki ve teknik okul öğrencisi vardır. Ancak dönemin yönetimi bir yandan eğitimi teşvik etmiş, bir yandan da ilkokulu bitirenlerin daha üst kademelerdeki eğitim kurumlarına devam etmesini zorlaştırıcı önlemler almıştır. Bu durumun temel sebebi öğrenci sayısındaki artışa karşılık yeterli eğitim binasının inşa edilememesi ve yeterli öğretmen yetiştirilememesidir. 1937 yılında Hasan Âli Yücel artan öğrenci sayısına karşılık ne kadar tedbir alınırsa alınsın yeterli öğretmenin yetiştirilmesinin mümkün olmadığı, çift öğretimin ise okullar arası standardı bozacağı görüşündedir (Sakaoğlu, 2003:205, 208). Bina ve öğretmen yetersizliğinin özellikle dar gelirli aile çocuklarının ilkokuldan sonra öğrenimine devam edememesine neden olacağı aşikârdır. Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak* romanında da bu duruma işaret eden bir olay, roman kişisi Aydın'ın günlüğünde görülür:

"Sınıfımızda bir de Ali diye bir çocuk vardı. Geçimsizin biriydi. Durumuna bakmaz, bana kafa tutardı. Sınıf birinciliğini elimden almaya çalışırdı. Ama tabii alamazdı. O, hep ikinci olurdu. Belki artık ortaokula bile gidemez. Ailesi hem köylü hem de çok fakir. Babası da yokmuş zaten. Hele, Galatasaray'a hiç giremez." (Ağaoğlu, 2015:42).

Ali başarılı ve çalışkan olmasına rağmen ilçede ortaokul olmaması ve ailesinin maddi durumunun yetersiz olması nedeniyle ortaokula devam edemez. Ailesi onu tarlada çalıştırır (Ağaoğlu, 2015:41, 57).

Ölmeye Yatmak romanında Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki eğitim anlayışında "Türkçe" kullanımına verilen öneme değinilir. Bunlardan biri Aydın'ın günlüğünde görülen "din eğitimi" anlayışındadır. Romanda ele alınan dönemde eğitimde ve diğer her alanda esas olan dil "Türkçe"dir. Kur'an'ın Arapça okunmasının dahi bazı öğretmenler tarafından "suç" olarak görüldüğü aşağıda verilen ifadelerde yer almaktadır.

"Bir Hasip vardı. Çalışır çalışır, bir türlü öğrenemezdi. ... Babası hoca olduğu için, ona Kur'an ezberletirmiş; Kur'an'ı Arapça ezberlediğini bizden saklardı. Ben, öğretmenime söyledim. Neredeyse okuldan kovuluyordu. Başöğretmen acıdı da kovmadılar. Onu nasıl başöğretmen yapmışlar bilmem" (Ağaoğlu, 2015:43).

Dündar Öğretmen, sadece öğrencilerinin din eğitiminde Türkçe kullanması gerektiğini düşünmez, kendisi de kullandığı kelimelerin Türkçe olmasına özen gösterir. Bir öğrencisinin kendisine bir mektup gönderdiğini düşünür:

"Ben işte şimdi sayın öğretmenim, sizden feyz alarak..." içinden, 'feyz'in öz Türkçesi ne acaba, diye geçirerek..." (Ağaoğlu, 2015:57).

Ölmeye Yatmak romanında eğitim ile ilgili olarak ele alınan bir diğer husus, öğretmenlerin kişilerin okul dışı hayatlarına da müdahale etmesidir. Bu durumun özellikle genç cumhuriyet değerlerinin topluma kazandırılması gerektiği düşüncesi sebebiyle yaşandığı söylenebilir. İlkokuldan sonra ailesinin maddi durumu nedeniyle okula devam edemeyen Ali'nin mezuniyetinden uzun süre sonra Dündar Öğretmen ile çarşıda karşılaşması bu durumu örnekler. Dündar Öğretmen, Ali'yi mezuniyet müsamesesinden sonra ilk kez o gün görür ve saçlarını taramadığını, üstünün kir pas içinde olduğunu görünce içi cız eder. Ali'yi başarılı bir öğrenci olmasına rağmen unutmamasına şaşırır, Ali gibi zeki köylü öğrencileri Atatürk'ün istediği yola yönelmediği sürece öğretmenliğinin bir işe yaramadığını düşünür (Ağaoğlu, 2015:57):

"En azından, çocuğu bir eğitmen kursuna sokmanın yollarını neden aramamıştı hiç? Ali'yi öyle, merkebin üstünde, okula ilk geldiği günden daha kirli ve daha köylü görünce, Dündar Öğretmen'in dünyası başına yıkılıverdi. Beş yıl boyunca onlara yüz yıkamayı, düzgün giyinmeyi, saç taramayı, doğru konuşmayı öğretmişti. Şimdi?.. Şimdi Ali'nin görünüşü, sanki öğretmeni ona hiçbir şeycikler öğretmemiş gibiydi işte! ...

Ali, öğretmeniyle göz göze gelince çok kötü oldu. Kaç aydır, her ilçeye inişte bu karşılaşmadan korkmuş; tıpkı Hasip gibi o da uzaktan öğretmenin gölgesini görse yolunu değiştirmişti. Onca kaçtığı şey, işte önlenemez biçimde burnunun ucundaydı şimdi. Üstelik öğretmenin bakışları da hiç sevecenlik dolu değildi. Utandırıcıydı, hatta öfkeliydi. ...

... Dündar Öğretmen ve Ali'ye dönüp ekledi:

"Ayıp değil mi sana? Merkebe sen binmişsin, ananı yürütüyorsun. Böyle mi öğrettim ben size?"

Ali, bir yerine bir iğne batırılmış gibi kendini merkepten yere attı. Öğretmeninin karşısında hazır ol'da durdu. Tıpkı okulda olduğu gibi. Ama kılığı bu duruşa hiç uygun düşmüyor, ona büsbütün gülünç, acınası bir görünüm veriyordu" (Ağaoğlu, 2015:58).

Dündar Öğretmen, Ali'nin öğrendiği değerleri ve yaşam biçimini uygulamamasından rahatsızlık duymaktadır. Bu durum öğretmenin günlük hayatta da eski dahi olsa öğrencisinin yaşamına müdahil olduğunun bir göstergesidir. Ali'nin öğretmenini gördüğünde duyduğu çekince de öğretmenin onun yaşamında bir yer edindiğinin ve öğretmenin onun için korkutucu bir figür olduğunun göstergesidir.

Dündar Öğretmen, Ali'nin kullandığı kelimelerden de ilkokulda öğrendiklerini uygulamamasından rahatsızlık duyduğunu belirtir. Ali'nin Dündar Öğretmen'e "bey" diye hitap etmesi Dündar Öğretmen için bir sorundur: "Bey yok, bay var. Nasıl da çabuk unutuluyorsunuz size öğrettiklerimi... Bay Öğretmen, Bay Mehmet, Bay Hasan... Böyle değil miydi, ha?" (Ağaoğlu,

2015:59) diyerek Ali'nin "bey" değil, "bay" diye hitap etmesini gerektiğini vurgular. Dünder Öğretmen'e göre "bey" eskiyi, "bay" ise yeniyi, dolayısıyla cumhuriyetin Batı'ya dönük yüzünü temsil etmektedir.

Ölmeye Yatmak romanında öğretmenler, öğrencilerin gelecek planlarına da dâhil olabilmekte ve onları yönlendirebilmektedir. Dünder Öğretmen ile Ali'nin karşılaşması sonrası Ali'nin annesi Dünder Öğretmen'le bir daha görüşmeyeceklerini düşünürken Ali daha fazla okuyabileceğini hayal edebileceğini fark eder. Dünder Öğretmen de Ali'nin okuması için çabalama kararı verir ve okumaya devam edebilmesi için ortaokul ve üzeri okulların da bulunduğu Ankara'da Ali'ye bir iş ayarlar. Ali de sonraları Erkek Sanat Okuluna girer (Ağaoğlu, 2015:60-61, 81). Dünder Öğretmen'in bu çabası aşağıdaki alıntıda aktarılmıştır:

(Dünder Öğretmen) *"O akşamdan sonra Ali'yi bir ortaokula ya da sanat okulu olan bir yere gönderebilmek için durmadan planlar kurdu. Yollar aradı. Bunu kendine yeni bir ülkü edindi. Başkente dilekçe üstüne dilekçe yazdı. İlçenin ileri gelenlerine, büyük memurlarına teker teker akıl danıştı. Ali'yi okutacak bir kişi ya da bir yol ararken, bu arada belki yedi kez çocuğun köyüne gitti. ... O böyle çabaladıkça Ali'de de okuma ve "bay" olma isteği körüklendi. Kendisini önemsemeyi öğrendi. Tarlayı marlayı boşladı. Anasının ilenmelerine, dayılarının, amcasının sopalarına aldırış etmeden ikide bir ilçeye kaçıp, öğretmenin ardına düştü. ... Şakir Ağa, Ali'yi başkente, Hergele Meydanı'ndaki oteline yamak olarak almayı kabul etti"* (Ağaoğlu, 2015:60-61).

Öğretmenlerin öğrencilerinin gelecek planlarına dâhil olduğunun bir diğer göstergesi Aysel'in ortaokulu okumaya devam etmesini Dünder Öğretmen'in bir başarı olarak görmesidir. Genel olarak gülyüzlü biri olmayan Aysel'in babası Saim Efendi, Dünder Öğretmen'den hem hoşlanmaz ve ona öfkelenir hem de ondan çekinir (Ağaoğlu, 2015:55).

"Oğlunuzdan, kızınızdan aydınlık haberler aldığınızı umarım. Sizi bu ilçede herkese güzel bir örnek olarak göstermekten en büyük sevinci duymaktayım. Sağ olun, var olun. Beni kırmadınız. Kaymakamımızı kırmadınız. Aysel'i ortaokula gönderdiniz. Bu bile benim alnı açık yaşamama elverir Salim Efendi" (Ağaoğlu, 2015:55).

Burada görüldüğü üzere Dünder Öğretmen, Aysel'in ortaokula devam etmesi için kaymakamı da devreye sokmuştur. Kaymakamı da devreye sokarak Aysel'in okumasını sağlamış olmak Dünder Öğretmen için bir gurur meselesidir ve ona "alın açıklığı" sağlamıştır.

Ağaoğlu romanında öğretmenlerin öğrencilere ve topluma örnek olabilmek adına dışarıda da hareketlerine dikkat ettiklerine değinir. Dünder Öğretmen okul çıkışında posta otobüsünü öğrenciler gibi ilçe girişinde beklemeye can atsa da ilçedeki en kıdemli öğretmen olarak onlara örnek olması gerektiğini düşünür ve posta otobüsünü beklemesi gereken yerde bekler (Ağaoğlu, 2015:53).

Ölmeye Yatmak romanında gidilen okullar sınıfsal bir ayrıma sahiptir. Kaymakam'ın oğlu olan Aydın günlüğünde ilkokuldan sınıf arkadaşı Ertürk'ün hâli vakti yerinde olsa da "köylü" olduğu için Avrupalı bir okula gidemeyeceğini yazar:

"İlkokulda bizim sınıftan Ertürk'ü Bursa'ya askeri liseye göndermişler. Bana bir resmini yollamış Ertürk. Okulun üniformasını giyinmiş olarak çektirmiş. Şapkası koca kulaklarının üstüne hiç yakışmamış doğrusu. Babası, Emin Efendi diye biri. Hali vakti fena değil. Ama, ne olsa köylü işte. Avrupalı kafalı biri olsa o da oğlunu Avrupalı bir okula gönderirdi" (Ağaoğlu, 2015:46).

Üçlemenin ikinci kitabı *Bir Düşün Gecesi*'nde Ertürk, albaylık rütbesinden emeklidir (Ağaoğlu, 1984:15).

İlkokul eğitimin önemli bir unsuru öğrenciler arasında arkadaşlığın gelişmesidir. Dünder Öğretmen'in öğrencilerinden Aysel, Semiha, Aydın, Ali ve Ertürk ilkokul eğitimleri bitip farklı okullarda öğrenim görmeye başladıktan sonra birbirleri ile mektuplaşırlar⁴.

⁴ Bu roman kişilerinin mektuplaşmalarına dair bkz. Ağaoğlu, 2015:61, 63, 96, 106, 109, 145, 290, 309, 318, 320, 373; Ağaoğlu, 1984:74, 84, 104.

Ölmeye Yatmak ve Bir Düğün Gecesi romanlarında roman kişilerinin taşıdıkları okul çantalarına ilişkin bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak *Hayır* romanında Aysen ile Ömer'in kızlarının okul çantasının çok ağır olduğu vurgulanır (Ağaoğlu, 2014:83). Bu durumun temel sebebinin geçen yıllarda okullardaki derslerin çeşitlenmesi olduğu savunulabilir.

Sonuç

Adalet Ağaoğlu *Dar Zamanlar* üçlemesinde Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarından 1980'lere bir neslin yaşadığı dönüşüm İlhan, Aysel ve Tezel üzerinden anlatılmıştır. Özellikle Aysel ve Aysel'in sınıf arkadaşlarının aldıkları eğitime, bu eğitime ve çevresel diğer faktörlere bağlı olarak ilerleyen yıllarda geldikleri konumlara değinilmiştir. Üçlemenin özellikle *Ölmeye Yatmak* romanında ilkökul eğitimi ile ilgili anlatılara önem verilmiş, dönemin eğitim anlayışı yansıtılmıştır.

Adalet Ağaoğlu *Dar Zamanlar* üçlemesinde kendi deneyimlerinden de hareketle ilkökul eğitimi anlayışını romanlarına yansıtmıştır. "Yeni bir adam yaratmak" ülküsünde olan cumhuriyetin ilk dönem öğretmenlerinin öğrencilerine hayatın her alanında müdahil olması, romanda öğrencilerine sadece bilgi vermeyen, onların toplum içindeki davranışlarına da müdahalelerde bulunan, yüzünü "Batı'ya dönmüş" birer cumhuriyet genci olarak yetişmelerini sağlamaya çalışan Dünder Öğretmen üzerinden anlatılmıştır. Dünder Öğretmen derslerin yanı sıra düzenlediği müsamerelere verdiği önem ve bu müsamerelerde öğrencilerine velilerin karşı çıkmasına rağmen yaptırdığı uygulamalarla onları "Ulu Önder'e yakışır" birer öğrenci olarak görmek istemiştir. Dünder Öğretmen bu uygulamalarında şekilsel hatalar yapılmasını (kılık kıyafetteki uygunsuzluk, yanlış dekor vb.) "Ulu Önder'e saygısızlık" olarak görmüş, bunları en aza indirmek için çabalamış ve öğrencilerini baskılamıştır. Modernleşmenin unsuru olarak gördüğü polka, rondo oynanması, *Meslekler* temsili ile öğrencilere meslekler hakkında bilgi kazandırması, İstiklal Marşı'nın yanı sıra çeşitli marşların müsamerelerde söylenmesi ve Onuncu Yıl Nutku'nun okunması ile öğrencilere millî bilinç aşılama çalışmıştır. Böylece yeni cumhuriyetin millî eğitim anlayışını müsamerelere yansıtmıştır.

Dünder Öğretmen'in Aysel'in ve Ali'nin okuması için çaba göstermesi öğrencilerinin gelecekte "vatana yararlı birer cumhuriyet vatandaşı" olmaları içindir. Özellikle Ali'nin üzerinden Dünder Öğretmen'in "köylü" olmaktan uzaklaşarak "şehirli" ve "kültürlü" bireyler yetiştirme gayesi gözlemlenmektedir. Bunların yanı sıra Türkçe kullanımına önem vermesi yine dönemin millî dil anlayışına da uygundur.

Romanda kız çocuklarının okuma çabası roman kişisi Aysel örneği üzerinden anlatılmıştır. Bu kişinin okuma çabası Adalet Ağaoğlu'nunki ile benzerlik göstermektedir. Bu nedenle Ağaoğlu kendisi ile benzer bir şekilde Aysel'i Ankara'ya bir akrabanın yanında yaşayacak şekilde okula gittiğini yazmıştır.

Adalet Ağaoğlu, *Dar Zamanlar* üçlemesinde özellikle Cumhuriyet'in ilk yıllarının eğitim anlayışını yansıtmıştır. Bu eğitim anlayışının içinde müsamereler gibi uygulamalı eğitim tekniklerinin yanı sıra öğretmenlerin "öğretmenlik" anlayışı, öğrencilerin yaşadıkları maddi zorluklar, ailelerin tutumu, çevresel faktörlere yer verilmiştir. Üçleme ele alınan eğitim anlayışı genel olarak Cumhuriyet'in eğitim anlayışı ile uyumluluk göstermektedir.

Etik Beyan

"Adalet Ağaoğlu'nun *Dar Zamanlar Üçlemesinde İlkokullarda Eğitim*" başlıklı çalışmanın yazım sürecinde bilimsel kurallara, etik ve alıntı kurallarına uyulmuş; toplanan veriler üzerinde herhangi bir tahrifat yapılmamış ve bu çalışma herhangi başka bir akademik yayın ortamına değerlendirme için gönderilmemiştir.

Çatışma Beyanı

Çalışmada herhangi bir potansiyel çıkar çatışması söz konusu değildir.

Not

Bu çalışma, Prof. Dr. Nezahat Özcan danışmanlığında hazırlanan “*Türk Edebiyatında (1960-1980) Eğitim*” başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

Kaynakça

- Ağaoğlu, A. (1984). *Bir düşün gecesini*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ağaoğlu, A. (2014). *Hayır...* İstanbul: Everest Yayınları.
- Ağaoğlu, A. (2015). *Ölmeye yatmak*. Everest Yayınları: İstanbul.
- Akyüz, Y. (1981). Atatürk öğretmenlere dedi ki. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 14(1), 9-15.
- Akyüz, Y. (2001). *Başlangıçtan 2001'e Türk eğitim tarihi*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Andaç, F. (2000). *Adalet Ağaoğlu kitabı sen Türkiye'nin en güzel kazasıdır*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Aytaç, K. (1984). İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 17(1), 237-248.
- Celkan, Hikmet Yıldırım. (2022). *Türk Eğitim sistemi ve düşünceleri*. Ankara: Nobel Yayınları.
- Doğan, İ. (2018). *Türk eğitim tarihi*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Ergin, O. (1977). *Türkiye Maarif tarihi* (Cilt 5). İstanbul: Eser Matbaası.
- Ergün, M. (2021). *Atatürk Devri Türk eğitimi*. Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları.
- Gök, F. (1999). 75 yılda insan yetiştirme eğitim ve devlet. *75 Yılda Eğitim* (s. 1-8). içinde İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Kapluhan, E. (2014, Nisan-Ekim). 1921 Maarif Kongresi'nin Türk eğitim tarihindeki yeri ve önemi. *Yalova Sosyal Bilimler Dergisi*(8), 123-134. 10 3, 2021 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/801077> adresinden alındı
- Sakaoğlu, N. (2003). *Osmanlı'dan günümüze eğitim tarihi*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- San, İ., & Güler, H. (2004). *Yaratıcı eğitim ve çoklu zekâ uygulamaları*. Ankara: Artım Yayınları.
- TDK Türkçe Sözlük*. (tarih yok). 10 5, 2023 tarihinde sozluk.gov.tr adresinden alındı
- Toprak, B. (2003). *Cumhuriyet ansiklopedisi 1923-1940. 1*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Topses, G. (1999). Cumhuriyet Dönemi eğitiminin gelişimi. *75 Yılda Eğitim* (s. 9-19). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Ziya Gökalp. (1976). *Türkçülüğün esasları*. (Düzenleyen M. Kaplan), İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

EXTENDED ABSTRACT

Education is an important element in the development of society. It aims to provide individuals with knowledge, skills, habits and behaviour. Each nation creates an education system that will protect its own culture and meet its needs. Political and economic decisions are also effective in this education system. In the history of Turkish education, Tefik Fikret, Satı Bey, Ethem Nejat, Ziya Gökalp, İsmail Hakkı (Baltacıoğlu) argued that the individual should be a person who develops the society through education. The reason for this situation was the adoption of the view that education and newly trained teachers would save the state after the Balkan Wars of the Ottoman Empire. Under the influence of this view, the education system of the Republic of Turkey was shaped by the views of Ziya Gökalp and İsmail Hakkı Baltacıoğlu, who advocated the combination of modern education techniques with national elements. In the early years of the Republic of Turkey, schools were opened within the framework of the financial situation and needs of the state. At the beginning, due to financial inadequacies, it was requested that a small number of students continue their education after primary school. In accordance with this, the selection of students for continuing education after primary school was tried to be made. In addition, the schools opened tried to educate students in accordance with the ideals of the new republic. Reflections of the education system can be seen in some novels about the first years of the Republic. In Adalet Ağaoğlu's Dar Zamanlar trilogy, there are various elements related to the understanding of education in the first years of the republic. In the trilogy, which tells the lives of three siblings named İlhan, Aysel and Tezel between 1938-1980s, detailed information about the primary school education of Aysel and her classmates is given. In the primary school where Aysel studied, the first performance was held in 1938. In this performance, Teacher Dündar takes care of all the details. He tells his students that a mistake in the performance “would be disrespectful to the Great Leader”. For this reason, he attaches great importance to elements

such as the way the students dress, the way they speak, the opening and closing of the curtain. The play begins with the singing of the İstiklal Marşı. Anthems are sung, Gençliğe Hitabe and the Onuncu Yıl Marşı are sung. With these elements, Dünder Teacher aims to instil national feelings. With the representation titled “ Professions” written by Teacher Dünder himself, it is aimed for students to learn about professions and to choose their professions in a way that is beneficial to the homeland. Polka and rondo dances were performed to “open a window to the West”. However, parents were not satisfied with these dance performances. Some parents even want to take their children out of school. Teacher Dünder seeks to realise his ideal of “creating a new man” in this performance. He wants the students to be both knowledgeable, well-mannered and orientated towards the West. Aysel is one of the students who graduates from the school after the play, but her family does not want to send her to school. However, Aysel stops eating in order to continue secondary school. With the intervention of Teacher Dünder and the District Governor, Aysel is sent to Ankara to her relatives for secondary school. At the end of the novel, Aysel becomes a university lecturer. Ali also does not continue his schooling, and Teacher Dünder arranges for him to go to the Men’s Art School in Ankara. These events in the novel are also examples of teachers’ intervention in students’ lives outside school in the early years of the republic. Teachers, who tried to raise their students as “ideal citizens” in every moment of their lives, also met with their families to ensure that their students continued their education. Through Dünder Teacher, it is exemplified in the novel Ölmeye Yatmak that teachers of the Republican Era intervene in the daily lives of their graduated students. After meeting Ali, Dünder Teacher criticises his dress and thinks that what he teaches is not being implemented. In her trilogy “Dar Zamanlar”, Adalet Ağaoğlu reflects the educational understanding of the first years of the Republic. In this understanding of education, in addition to practical education techniques such as musamere, the teachers’ understanding of “teaching”, the financial difficulties experienced by the students, the attitude of the families, and environmental factors are included. The understanding of education discussed in the trilogy is generally compatible with the education understanding of the Republic.



Кинематограф как источник национальной культуры: Использование этноспорта в кыргызском кинематографе

Marat ERGEŞOV¹ & Mehmet Sezai TÜRK²

Аннотация

Целью данного исследования является изучение использования видов этноспорта в кыргызском кинематографе, которые сегодня начали возрождаться в тюркском мире. Киноискусство играет важную роль в трансформации культуры, в том числе и видов этноспорта, будущим поколениям. В рамках данного исследования методом целенаправленной выборки было отобрано 18 кыргызских фильмов, содержащих виды этноспорта. Затем, с помощью частотного и категориального методов контент-анализа были определены используемые в фильмах виды этноспорта, а также подсчитано процентное соотношение продолжительности этих сцен к продолжительности фильмов. Кроме того, были определены функции видов этноспорта в киноповествовании, чтобы изучить вклад видов этноспорта в драматургию фильма. По ходу анализа кыргызских фильмов выявлено, что 13 видов этноспорта, которые можно сгруппировать как игры с лошадьми, виды стрельбы из лука и разновидности борьбы, а также интеллектуальные игры, использовались в 13 фильмах советского периода и 5 фильмах периода независимости. Результат анализа показал, что уровень использования этноспорта в кыргызском кино очень низок, точнее кроме фильма «Время стойких» нет фильмов, в которых главной темой выступает вид этноспорта. В остальных же фильмах виды этноспорта использованы только в некоторых сценах, либо дополняя сюжет фильма, либо же определяет характер персонажа.

Ключевые слова: Кыргызский кинематограф, кино и спорт, киноповествование, национальная культура, этноспорт

Cinema as a Carrier of National Culture: The use of Ethnosports in Kyrgyz Cinema

Abstract


This study analyzes the use of ethnosports, which have started to revive in the Turkish World today, in Kyrgyz Cinema. Cinematography plays an important role in the transformation of culture, including types of ethnosports, for future generations. In the framework of this study, 18 Kyrgyz films containing types of ethnosports were selected using a purposive sampling method. The ethnosports used in the films were determined using Categorical Method, and the percentages of the duration of the ethnosport scenes according to the duration of the film were calculated using the Frequency Method of Content Analysis. In addition, in order to study the contribution of ethnosports to the dramaturgy of the film, the functions of ethnosports in film storytelling were determined. The analysis of Kyrgyz films revealed that 13 types of ethnosports, which can be grouped as games with horses, types of archery, varieties of wrestling and intellectual games, were used in 13 films of the Soviet period and 5 films of the Independence period. The result of the analysis shows that the level of use of ethnosport in Kyrgyz cinema is very low; more precisely, except for the film “Kök Börü: Game of the Tough”, there are no films in which the main theme is the type of ethnosport. In other films, ethnosports are used only in some scenes, either complementing the plot of the film or developing and presenting the film character.

Key Words: Cinema and sport, ethnosport, film narrative, Kyrgyz cinema, national culture


Atıf İçin / Please Cite As:

ERGEŞOV, M., & Türk, M. S. (2024). Кинематограф как источник национальной культуры: Использование этноспорта в кыргызском кинематографе. *Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi*, 9 (2), 184-205. Doi: <https://doi.org/10.58648/inciss.1475839>

¹ Докторант, ст. преподаватель – факультета коммуникаций, Кыргызско-Турецкого университета «Манас», marat.ergeshov@manas.edu.kg,

 ORCID: 0000-0002-9614-5794

² PhD, профессор – факультета коммуникаций, Кыргызско-Турецкого университета «Манас», mehmetsezai.turk@manas.edu.kg,

 ORCID: 0000-0003-3619-4241

Введение

Сегодня из-за доминирования западной культуры, которая распространилась по всему миру в результате глобализации, все нации и народы стремятся защитить, возродить и сохранить свою культуру и самобытность. Такая же ситуация наблюдается и в странах Тюркского мира. В связи с этим в тюркских странах начали уделять больше внимания национальной культуре и проводить больше мероприятий, чтобы вовлечь молодежь и, соответственно, продлить жизнь своей культуре и не дать ей исчезнуть. В частности, в последнее время предпринимаются большие усилия по возрождению этноспорта, которые являются важной частью каждой культуры. В качестве примера можно привести Всемирные игры кочевников, которые были инициированы в Кыргызстане и продолжаются в других тюркских республиках, а также Всемирную конфедерацию этноспорта, основанную в Турции, которая также проводит международные форумы, семинары и соревнования по этноспорту. Сейчас, когда культурная идентификация играет очень важную роль в создании социокультурного пространства каждой страны, этноспорт и этнофестивали становятся важным средством как для самоидентификации каждого человека, так и для национального самосознания.

История традиционных видов спорта и игр тюркских народов, насчитывающая тысячи лет, также восходит к древним временам. Фигуры борцов на деревянных украшениях тюрков-коряков является доказательством того, что борьба у тюрков восходит к глубокой древности (Öngel цит. по Drury, 2001:339). Кыргызы (в некоторых источниках - киргизы) являются одним из древних тюркских народов, имеющих богатую разнообразную культуру, которая передавалась из поколения поколению. Борьба у кыргызов тоже является одним из древних видов этноспорта и имеет много разновидностей. Кыргызы, постоянно воевавшие с китайцами, уделяли большое значение подготовке молодых воинов, поэтому у кыргызов много игр и состязаний, именно готовящих молодежь к войне. Кроме борьбы можно назвать такие виды этноспорта как стрельба из лука, эр эниш, эр сайыш, а также ордо, которая развивала у участников стратегию ведения войны. В кыргызской культуре, как и других тюркских народов, лошадь занимала очень важную роль, поэтому очень много игр и видов спорта, связанных с лошадьми. Например, ат чабыш, тыйын эңмей, кыз куумай, келин жарыш, көкбөрү или улак тартыш, укурук салмай и т.д. Кроме того, есть интеллектуальные виды спорта и развлекательные игры как тогуз коргоол, ак чөлмөк, акыйнек, алты бакан, сармерден, ыр кесе, кыз оюну и т.д. К сожалению, многие традиционные игры и виды этноспорта со временем забылись или просто не проводятся нынешней молодежью. Только некоторые виды этноспорта поддерживаются кыргызским государством и проводятся соревнования как на местном, так и на международном уровне.

Как известно, кинематограф является одним из самых эффективных средств массовой информации 20-го и 21-го веков. Особенно в 21-м веке, когда «новые медиа» влились в повседневную жизнь каждого человека и стали неотъемлемой частью современной жизни, киноискусство, не утратив своей силы, продолжает влиять на само- и миропознания людей. По мнению Мелконян (2010, 258), *в современном мире глобальных информационных процессов кино продуцирует принципиально новый ландшафт культуры, реалии которого лишены каких бы то ни было аналогов в прошлом...* Следовательно использование кинематографа для пропаганды этноспорта среди молодежи будет очень эффективным средством в процессе популяризации и сохранения кыргызской культуры. Если посмотреть на связь спорта и кино, то можно увидеть, что даже первые попытки снять и воспроизвести движение с помощью фотографии, были связаны со спортом. В 1872 году Эдвард Мьюбридж с помощью нескольких фоторужей снял скачущего жокея, чтобы определить бывает ли мгновение, когда лошадь отрывается от земли всеми четырьмя ногами (Монтегю, 1969:17-18). А с 1915 года, когда Чарли Чаплин снял свой фильм «Чемпион», фильмы спортивного жанра стали регулярно выпускаться Голливудом и кинематографиями других стран. Яркими примерами можно назвать Гордость Янки (1942), Бильярдист (1961), Рокки (1976), Самородок (1984), Баскетбольные мечты (1994)

и другие кинопроизведения. Голливуд пропагандировал Американский футбол, легкую атлетику, бокс, баскетбол, теннис, гольф и другие виды спорта через кино.

Если посмотреть на тюркский мир, то здесь ситуация иная. Хотя у тюркских народов, обладающих богатой культурой, очень много традиционных видов спорта и игр, они не использованы в кинематографе на необходимом уровне. Тюркские народы не только не смогли популяризировать виды этноспорта на весь мир, но также не смогли продемонстрировать и заинтересовать свою молодёжь, чтобы они вместо популярных западных видов спорта занимались своим национальным этноспортом. Исходя из данной гипотезы, целью этого исследования поставлено выявить использование видов этноспорта в кыргызских фильмах как средства киноповествования. В рамках исследования отобраны 18 произведений кыргызского кино и выявлены 13 видов этноспорта, использованных в них, таких как Ашык, Ат чабыш, Бука тартыш, Жаа атыш, Эр эниш, Эр сайыш, Кыргыз күрөш, Кыз куумай, Көкбөрү, Тогуз коргоол, Төө чечмей, Тыйын эңмей и Укурук салмай. Было установлено, что они использовались в 13 фильмах советского периода и в 5 фильмах периода независимости.

Кыргызский Кинематограф

Если посмотреть на историю кыргызского кино, то понимаешь, что ее следует изучать, разделив на два периода: Кыргызское кино советской эпохи и кыргызское кино эпохи независимости. Кыргызское кино, возникшее в советский период, сделало свои первые шаги и становилось внутри многонационального советского кинематографа, использовавшегося в качестве эффективного инструмента пропаганды советской идеологии и культуры. После же распада СССР и провозглашения независимости Кыргызской Республики в 1991 году, кыргызское кино начало идти по новому пути, придавая больше значения национальным ценностям и культуре.

Кыргызское кино советской эпохи

Кино, впервые показанное в мире в 1895- году, было показано в Киргизии в 1911 году в кинотеатрах «Метеор» и «Марс» (Лузанова, 2015:7). В 1914 году в городе Пишпек (ныне Бишкек) был открыт кинотеатр «Эдисон» вместимостью 400 человек (там же). Съёмки фильмов «Степные кочевники – Киргизы» (длина пленки 113 м), «На Киргизском базаре» (длина пленки 74 м) и «Киргизы» (длина пленки 56 м), ставших первыми фильмами на территории Кыргызстана, производились до 1917 года кинокомпанией «Ханжонков и Ко» и демонстрировались местной публике (Лузанова, 2015:7-8).

В 1920 году режиссер А.Терской и оператор С.Завадский совместно с научно-исследовательской группой профессора Ф.Осипова сняли природу реки Сырдарья, а затем сняли короткометражный документальный фильм о киргизской свадьбе и традиционной игре – улак тартыш (Михайлов, 2007:9). В 1925 году кинематографистами из Москвы – режиссёром В.Полевым и оператором А.Кюном был снят полнометражный документальный фильм «Чёрная смерть», рассказывающий об эпидемии в Нарынской области и вышедший в прокат 12 мая 1926 года (Лузанова, 2015:9). Этот фильм стал первым полнометражным документальным фильмом, снятым в Кыргызстане русскими кинематографистами. В 1927 году под руководством Олега Фрелиха в этих краях на базе Узбекской государственной киностудии был снят первый художественный фильм «Крытый Фургон» с участием киргизских актёров (Ашимов, 1999:105). Главную роль сыграла первая кыргызская актриса Айша Түмөнбаева. В 1928- году режиссер В.Шнейдеров и оператор И.Толчан сняли первый научно-фантастический фильм «Подножие смерти», в котором принимали участие такие учёные, как Н.П.Горбунов, Д.И.Щербаков и О.Ю.Шмидт (Михайлов, 2007:35-36). В 1936 году вышел первый документальный фильм «Кыргызстан» Г.Сатаровой, а в 1937 году — детский фильм Ю.Васильчикова «Айгюль». В целом, очень много фильмов снималось на базе акционерного общества «Востоккино», созданной в 1928 году, куда вошёл наряду с другими автономными республиками и Кыргызстан (Михайлов, 2007:53). С 1928 по 1934

год на студии «Востоккино» было снято и показано публике более двадцати пяти фильмов (Лузанова, 2015:10).

Номинальным рождением кыргызского кино считается 17 ноября 1941 года, то есть день, когда председатель Совнаркома Төрөбай Кулатов подписал постановление о создании в городе Фрунзе. Несмотря на это, некоторые кинематографисты и ученые считают, что зарождение кыргызского кино началось еще раньше. Например, один из них – киновед Владимир Михайлов в своих работах (1998, 2007) отстаивает точку зрения, что кыргызское кино началось с первых съемок на территории Кыргызстана в 1920-х годах. Потому что они использовали кыргызский материал и кыргызских актеров. Более того, есть те, кто считает началом кыргызского кино художественный фильм «Салтанат» режиссера В. Пронина, снятый в 1955 году на базе государственной студии «Кыргызфильм» или же фильм Мелиса Убукеева «Трудная переправа»³.

Хоть и есть споры по зарождению кыргызского кинематографа, то по развитию и становлению кыргызского киноискусства вопросов нет. Все начиналось с документальных картин, которые прославили кыргызских кинематографистов с одной стороны, и задали вектор развития художественного кино с другой. В самом начале, из-за отсутствия местных профессионалов, на киностудии «Кыргызфильм» работали кинематографисты, приехавшие с других республик, такие как И.Ф.Гунгер, братья Юз и Изя Герштейн, М.Варейкис, Д.Эрдман, И.Колсанов, А.Барковский, Г.Николаев, Н.Николаева и другие. А в 1960-е годы кыргызская молодежь, окончившая ВГИК, вернулась в свою страну и создала феномен, который позже получил название «Кыргызское чудо». Это были режиссеры Мелис Убукеев, Төлөмүш Океев, Болот Шамшиев, Лилия Турусбекова, Геннадий Базаров, операторы Марлис Туратбеков, Кадырджан Кыдыралиев, Нуртай Борбиев, Манасбек Мусаев, актеры и актрисы Муратбек Рыскулов, Бакен Кыдыкеева, Сабира Күмүшалиева, Таттыбүбү Турсунбаева, Сүймөнкул Чокморов, Советбек Джумадылов Болот Бейшеналиев, художник и аниматор Сагын Ишенов. Главной особенностью кинематографистов нового поколения было то, что они знали кыргызскую культуру не понаслышке и пытались воплотить на экранах реальную жизнь и менталитет кыргызского народа.

Среди выдающихся кыргызских кинопроизведений советского периода можно назвать такие фильмы, как «Трудная переправа» (1964), «Небо нашего детства» (1966), «Материнское поле» (1967), «Выстрел на перевале Караш» (1968), «Засада» (1969), «Алые маки Иссык-Куля» (1971), «Поклонись огню» (1972), «Улица» (1972), «Лютый» (1974), «Красное яблоко» (1975), «Белый пароход» (1975), «Улан» (1977), «Каныбек» (1978), «Среди людей» (1978), «Мужчины без женщин» (1981), «Потомок белого барса» (1984) и другие. Многие кыргызские фильмы того периода завоевали награды как на внутрисоюзных, так и на международных кинофестивалях, а также шли в прокате на советских экранах. В целом, конечно из-за жесткой цензуры при СССР, большинство фильмов советского периода служило советской идеологии, но несмотря на это были и такие, которые затрагивали вопросы национальной идентичности и культуры.

Кыргызское кино эпохи независимости

Кыргызское кино, вступившее в новую эпоху в 1991 году, оказалось в сложной ситуации из-за экономических трудностей, как и другие сферы вновь образованной Кыргызской республики. Кинематографисты, которые уже не получали финансовой поддержки со стороны государства, пытались либо производить фильмы на собственные средства, либо находили спонсоров и снимали на базе других частных студий. В 1990-е годы снимались в основном короткометражные фильмы, требующие меньшего бюджета. Что касается художественных фильмов, то производство их ограничивалось одним, двумя или тремя фильмами в год. В 90-х вышли фильмы «Аномалия» (1991), «Плакальщица» (1991), «Будь, что будет» (1992), «In Spe» (1993), «Буранный полустанок» (1995), «Млечный путь» (1996) и «Бешкемпир» (1998) и другие.

³ В прокате картина шла под названием – «Белые горы».

В 2000-х годах появились «Брат мой шёлковый путь» (Алтын кыргоол, 2001), «Маймыл» (2001), «Плач матери о Манкурте» (2004), «Саратан» (2004), «Райские птицы» (2005), «Чтение Петрарки» (2007), «Боз Салкын» (2007), «Неизвестный маршрут» (2008), «Влюблённый вор» (2009) и другие фильмы. В этот период снимали фильмы Марат Сарулу, Актан Арым Кубат, Бакыт Карагулов, Эрнест Абдыжапаров, Темир Бирназаров, Нурлан Абдыкадыров, Талгат Асыранкулов и другие режиссеры.

В 2010-х начали появляться коммерческие фильмы, потому что зрители начали ходить на отечественные картины тоже. В основном были востребованы картины комедийного жанра, поэтому нахлынула волна КВНщиков в сферу кино. Они снимали не очень качественные и бюджетные фильмы, которые «брали» зрителей своими жизненными комическими историями. Эти фильмы стали неплохо зарабатывать, поэтому стали производить более 40-50 комедийных фильмов в год. Среди работ, получивших наибольшую популярность можно назвать картины «Бишкек, Я люблю тебя» (2011), «Аят» (2011), «Как выйти замуж за Гу Чжун Пе» (2011), «Салам, Нью-Йорк» (2013), «Биртууганчик» (2014), «Напарники» (2015), «Мегатой» (2016), «План Б» (2016), «В поисках мамы» (2017), «Время стойких» (2018), «Аяш» (2021), «Разбой» (2023), «Рай под ногами матерей» (2024) и другие. В качестве режиссеров кассовых фильмов выступают Руслан Акун, Данияр Болотбеков, Бакыт Осмонканов, Азамат Арыков, Сүйүн Откеев, Эрмек Таалайбеков и другие молодые кинематографисты. Кроме того, особое значение имеет фильм «Время стойких» (2018) режиссёра Руслана Акуна, поскольку это первая работа, в которой в качестве основной темы используется кыргызский этноспорт. К сожалению, в кыргызском кинематографе очень мало фильмов про спорт и этноспорт.

Конечно, продолжая традицию «Кыргызского чуда», были сняты и фильмы, ставшие победителями международных кинофестивалей. Например, «Похититель света» (2010), «Кентавр» (2017) и «Эсимде» (2022) Актана Арыма Кубата, «Пустой дом» Нурбека Эгена (2012), «Переезд» (2014) и «1000 грёз» (2021) Марата Сарулу, «Курманджан Датка» (2014) Садык Шер-Нияза, «Завещание отца» (2016) и «Акыркы көч» (2020) Бакыта Мукула и Дастана Жапар уулу, «Песнь древа» (2018) и «Запах полыни» (2023) Айбека Дайырбекова, «Озеро» Эмиля Атагельдиева (2020), «Шамбала» (2020) Артыкпая Суюндукова и другие.

Этноспорт у Кыргызов

Кыргызы издревле чтит свою культуру и жили по своим традициям, а также уделяли особое внимание физическому развитию молодёжи, поэтому и в праздники, и на поминках, при скоплении большого количества людей они устраивали разные игры и состязания. Как и у других тюркских народов, у кыргызов существует очень много игр и традиционных видов спорта. Так как кыргызы пасли скот, много игр связаны с предварительно обработанными костями животных: «Ордо», «Ашык», «Упай», «Кан таламай», «Канымдат», «Томук жашыруу» и много других. Как древние кочевники, кыргызы всегда имели много лошадей и верблюдов. Поэтому много игр связаны с ними, например, «Улак тартыш» или «Көкбөрү», «Ат чабыш», «Эр эңиш», «Келин жарыш», «Тыйын эңмей», «Укурук салмай», «Кыз куумай», «Эр сайыш», «Кунан чабыш» и другие. Кроме этого, есть интеллектуальные игры вроде «Тогуз коргоол», «Чатыраш», «Бурч», «Дойбу», «Киште», «Уйум тууду» и др. Есть ещё состязания стрельбы из лука и народные игры без состязаний, то есть для развлечения. Вообще все кыргызские традиционные игры и виды спорта можно разделить на конные игры, подвижные игры, интеллектуальные игры, игры связанные с творчеством, традиционные игры (Дооранов, 2018:200). По мнению же Илебаева (2018:209-211), на сегодняшний день определено около 400 видов традиционных игр и развлечений кыргызов, разделённые по группам: конные игры и развлечения, игры с использованием альчигов и бытовые игры, которые классифицированы по возрастным критериям. Однако большинство этих игр и состязаний сегодня уже не практикуются среди народа, а также не проводятся по ним соревнования. Особенно в период Советского Союза кыргызский этноспорт был запрещен советской властью под предлогом, что «это дикость», «бесполезная трата времени» или что этноспорт «отвлекает население от работы» (Мурзаев, 2018: 226). Однако этноспорт очень важен для общества с точки зрения

физического воспитания и здоровья, обеспечивая как национальную, так и индивидуальную идентичность.

В рамках данного исследования авторами даны определения видам этноспорта, которые были выявлены при анализе фильмов, а точнее 13 видам этноспорта как Ашык, Ат чабыш, Бука тартыш, Жаа атыш, Кыз Куумай, Кыргыз күрөш, Көкбөрү или Улак тартыш, Тогуз коргоол, Төө чечмей, Тыйын эңмей, Укурук салмай, Эр эңиш и Эр сайыш.

Ат чабыш

Конные скачки, известные у кыргызов как «Ат чабыш», это один из важных и популярных видов этноспорта кыргызского народа. Они проводятся на различные дистанции – 5, 7, 10, 15 и т.д., а также отдельно проводятся по возрастным категориям (Омурзаков и Мусин, 1973:7-8). Кроме того, существуют различные типы скачек, такие как Тай чабыш, Кунан Чабыш, Жорго салыш, Бышты жорго, Чоң Ат-чабыш, Тегеретме Ат-чабыш, Келин жарыш, Аламан байге и другие. Например, Кунан чабыш – это скачки двухлетних лошадей на дистанцию до одиннадцати километров, а Ат чабыш – скачки на дистанцию двадцать два километра, независимо от возраста лошади. В то время как Бышты жорго — это скачки для трехлетних иноходцев на дистанцию шесть километров, Жорго салыш — это скачки иноходцев на одиннадцать километров, независимо от возраста (сайт Всемирных игр кочевников, <https://worldnomadgames.com/kg/sport/Zhorgo-salysh/>). Скачки иноходцев — это вид конного спорта, который на протяжении веков проводился только среди тюркских народов (Türkmen, 1998:53). В конных скачках обычно участвуют дети в возрасте от 8 до 14 лет часто в скачках на лошадях. Также известны конные скачки среди девушек – Кыз жарыш, и среди женщин – Келин жарыш. В кыргызской культуре лошадь имеет своё особое место, а для скачек лошадей готовят специалисты этого дела, так называемые – саяпкер.

Ашык (Чүкө)

У кыргызов «ашык» – это кость, расположенная в коленном суставе задней ноги животных. В некоторых районах Кыргызстана эти альчики ещё называют – чүкө. Игры, при котором используются «ашык» или «чүкө», имеют очень давнее происхождение – от времён ханства (Рождественский, 1928:15). Такие игры также встречаются в древнем кыргызском эпосе «Манас». У кыргызов имеются много разновидностей игр с альчиками, например, Ачакей-жумакей, Чакан атмай, Кан таламай, Ордо атышуу, Упай, Учум (Бектенов и Мусин, 1978:46, 49, 65, 67, 74, 121) или же Алжүдүм, Андөк, Ашык, Айкүр, Жыдымай, Дарттикем, Каным дат, Келиш, Кен, Кыт, Кыйыр, Коюмтап, Өлдү, Таа, Таламай, Үч тапан (Кадыров, 2011: 112-123). Сегодня очень популярна игра «Ордо», она развивается на государственном уровне и проводятся турниры по всей стране. В игре «Ордо» участвуют две команды по 6-10 человек (в прошлом каждая команда представляла какой-либо род или местность) на открытой площадке, где начерчен круг диаметром в 16 метров (Омурзаков и Мусин, 1973:41). Иногда диаметр круга может быть 14 метров (Бектенов и Мусин, 1978:68). В центре круга, в углубление в 1-2 см кладётся «хан» - роговая (или костяная, металлическая) пластинка круглой формы диаметром 6-10 мм и толщиной 2 мм, к нему – 3 альчика (они вместе с «ханом» считаются за 5) (Омурзаков и Мусин, 1973:41). Вокруг хана в один ряд ставятся овечьи альчики из расчета 5 альчиков на каждого игрока. Суть игры такой, что каждый игрок своей битой – «Томпоем» или «Абалаком» должен выбить хана и остальных альчиков из круга. Кто больше альчиков выбьет, тот и побеждает.

Бука тартыш

Бука тартыш – это состязание среди двух спортсменов, заключающееся в перетягивании каната. А ещё у кыргызов есть игра под названием «Аркан Тартыш», в которую играют двумя командами с одинаковым количеством участников. В «Бука тартыш», в некоторых регионах также называемая «Ит тартыш», соперники надевают закольцованную веревку или канат на себя, накладывая её на шею и пропуская под мышки

рук, а иногда и между ног. Спортсмены становятся на четвереньки и друг к другу спинами, затем стараются перетянуть друг друга на свою сторону через начерченную линию (Кадыров, 2011:103). Участники начинают тянуть по сигналу и заканчивают по соглашению. Хотя эта игра не очень популярна ныне, в нее до сих пор играют на некоторых свадьбах или праздниках, а также проводятся соревнования среди студентов университетов страны.

Жаа атыш

У кыргызов состязания по стрельбе из лука называются – Жаа атыш. Как и другие тюркские народы, кыргызы также очень хорошо использовали в войнах стрельбу из лука. Следовательно, они уделяли особое внимание подготовке молодёжи и поэтому «жаа атыш» была одной из самых популярных игр. Кыргызские дети, как мальчики, так и девочки, с раннего возраста приучались к стрельбе из лука, организовывая в свободное время соревнования. Информация об этом есть в кыргызских эпосах «Манас», «Кожожаш», «Джаныл мырза» и других литературных произведениях. Кроме того, в национальном фольклоре широко отражено умелое использование кыргызами стрельбы из лука во время охоты. В целом у тюркских народов соревнования по стрельбе из лука представляли собой одновременно спортивную и военную подготовку, проходивших в двух вариантах: в первой - стреляли на максимально дальнее расстояние, во второй – стреляли по определённой мишени (Ahmetbeyoğlu, 2015:81). У кыргызов были развиты виды стрельбы из лука как на точность, так и на дальность. Еще были варианты «жаа атыш» такие как «Жөө жаа атыш» - пешие состязания и «Ат үстүндө жаа атыш» - стрельба из лука верхом на лошадях. Также очень популярным видом этноспорта была разновидность стрельбы из лука – Жамбы атмай. В этом спорте вешали мешочек с золотом или серебром, который назывался – жамбы, и с дальнего расстояния стреляли в него на скаку лошади. Однако у детей раннего возраста эта игра проводилась и без лошади (Бектенов и Мусин, 1978: 58). В давние времена участник, поразивший цель в игре, должен был также сломать деревянный столб, на котором висел «жамбы» (Алымбаев, 2015:129). А в современной версии этого состязания такие устаревшие правила отменены и учтены сегодняшние требования международных стандартов.

Көкбөрү

Эта конная игра, в которой участвовали самые сильные и ловкие кыргызские джигиты, практикуется издавна и носит такие названия, как «Улак Тартыш», «Көкбөрү тартыш» или «Торпок тартыш» (Бектенов и Мусин, 1978:110). В настоящее время эта игра превратилась в этноспорт, получив название «Көкбөрү», правила ее были усовершенствованы и теперь в нее играют две команды по десять или пятнадцать спортсменов в каждой. На поле у каждой команды имеются ворота – под названием «тай казан», куда члены команд должны забросить тушу козла. Команда, забившая большее количество голов, побеждает в игре. Игра состоит из 3 периодов по 20 минут (сайт Всемирной конфедерации этноспорта, <https://worldethnosport.org/etnosporlar/kokboru>). В таких видах козлодранья как «Улак тартыш» и «Торпок тартыш» нет команд и ворот. В этих версиях каждый спортсмен сам по себе и нет ограничения по времени. Есть только условие взять тушу козла, или же в «Торпок тартыше» – тушу телёнка, и сделав определенный круг, принести её в указанное в начале игры, где сидят судьи. Этот участник считается выигравшим и получает свой подарок, обычно в каждом турнире бывает по несколько подарков и один суперприз (Рождественский, 1928:9). Иногда участники игры увозили тушу козла в свой айыл и бросали дому богатого или знатного человека. В ответ хозяин дома устраивал пир и звал весь айыл в гости, а принесшему спортсмену давал приз.

Кыз куумай

Эта традиция, издавна существующая в кыргызской культуре, проводилась обычно среди влюбленных девушкой и парнем. По правилам игры девушка отпускается вперед на расстояние 30-40 метров, затем за ней скачет джигит и, достигнув её, получает возможность поцеловать. В противном случае, девушка гонится за джигитом и, достигнув

его, бьет его камчой. Иногда в помощь невесте садится рядом подруга – хорошая наездница (Рождественский, 1928: 24). Таким образом, если догоняет парень, то победителем игры становится он, а если догоняет девушка, то и выигрывает она. Раньше, выиграв состязание, джигит не только доказывал свою ловкость, удаль, но ещё подтверждал свою любовь к невесте и «закреплял» право к женитьбе (Омурзаков и Мусин, 1973:19). Сегодня эта игра проводится только для развлечения и демонстрации кыргызской культуры.

Кыргыз күрөш

Как и у других тюркских народов, борьба у кыргызов является самым популярным видом традиционного спорта. Кыргызская борьба, называемая по-кыргызски «Кыргыз күрөш» — это борьба на поясах. Участники «кыргыз күрөш», пользовавшейся большой популярностью с древнейших времен, борются либо в чапанах или одежде, либо полуголыми, в одних кожаных шароварах (Рождественский, 1928:13). В Кыргызстане на сегодняшний день существуют различные виды борьбы, такие как «Кыргыз күрөш», «Лейлек күрөш» и «Алыш». В национальном виде борьбы – кыргыз күрөш, борцы надевают белые штаны и разного цвета пояса, а верх остаётся голым, и задача их положить соперника на лопатки. Кроме этого, посредством выполнения разных приёмов борцы могут выиграть поединки по набранным очкам. А в борьбе - Лейлек күрөш, борцы борются в чапанах и тоже с поясами, отличие от «Кыргыз күрөшү» - здесь можно использовать приёмы с ногами. Борьба «Алыш» была развита и вышла на международный уровень благодаря поддержке и борца и депутата Жогорку Кеңеша Баямана Эркинбаева (Мурзаев, 2018:230). В этом виде борьбы спортсмены одевают зеленый (первый соперник) и синий (второй соперник) чапаны, белые штаны и красные пояса (сайт Всемирных игр кочевников, <http://www.worldnomadgames.com/kg/sport/Alysh/>). Задача же борцов, не отпуская пояса, положить соперника на плечи. В отличие от предыдущих разновидностей борьбы, в Алыше не разрешается отпускать пояс соперника даже одной рукой. У кыргызов была очень развита культура борьбы, поэтому при каждом тое или празднике устраивались соревнования между желающими и в начале боролись маленькие дети, чтобы заинтересовать молодёжь с одной стороны, с другой определить сильнейших. А сильнейшие борцы среди взрослых назывались «балбанами» и имели честь и уважение среди народа.

Тогуз коргоол

Кыргызская игра «Тогуз коргоол» известна у турков как «Мангала» или «Манкала», у казахов «Тогуз кумалак», а у других тюркских народов может иметь другие названия. Тогуз коргоол — интеллектуальная настольная игра кыргызов. Раньше в нее играли, выкапывая ямки в земле, а сегодня играют на специально изготовленных досках из дерева или пластика. У каждого игрока есть девять лунок, заполненных по девять «коргоолов» - маленьких шариков, и один «Казан» - куда ложатся выигранные коргоолы. Девять лунок, принадлежащих каждому игроку и называющихся по-кыргызски «үй» (дом), имеют свои названия: 1-я – Ооз, 2-я – Текилдек Үй, 3-я – Ат өтпөс, 4-я – Жаман үй, 5-я – Бел үй, 6-я – Далы, 7-я – Эки тиш үй, 8-я – Көк моюн, и название 9-й лунки – Куйрук үй (Бектенов и Мусин, 1978:117). Однако иногда названия 1-й и 9-й лунок могут меняться, а нумерация лунок идёт общая от 1 до 18 (Омурзаков и Мусин, 1973:43). Популярная игра летом, когда все кочевники выходили на джайлоо – тогуз коргоол, имеет «малую» версию игры под названием «Уйум тууду», в которой имеются только 5 лунок. Главное отличие этой игры в том, когда в одной из лунок собирается 4 камней, то игрок говорит «уйум тууду» и забирает камни себе в казан. А «уйум тууду» с кыргызского переводится как «моя корова отелилась».

Тыйын эңмей

В этноспорте «Тыйын эңмей» всадник на скаку не ниже галопа должен собрать железные монеты, то есть «тыйыны» лежащие на земле. По правилам этого состязания, тыйыны расставляются в специально отведенных местах на расстоянии до 100 метров, и спортсмены начинают игру за 10-15 метров перед стартом по сигналу судьи (Бектенов и

Мусин, 1978:28). Если спортсмен падает с лошади или лошадь останавливается во время взятия монет, то баллы не начисляются. Каждый спортсмен набирает очки, выходя три раза, и побеждает тот, у кого больше очков (Омурзаков и Мусин, 1973:24). Если по итогам игры результаты спортсменов одинаковы, победителем считается спортсмен, закончивший игру за меньшее время. Соревнования проводятся как личностные, так и лично-командные (там же).

Укурук салмай

В культуре кыргызов, которые на протяжении всей своей истории кочевали, лошадь имеет особое значение. Отсюда и то, что у них очень много игр и состязаний с лошадьми. Укурук Салмай или Укурук Салуу, тоже одно из них и представляет собой состязание по ловле молодых лошадей и оседланию их. В этом этноспорте участвуют два или более всадников, независимо от пола и возраста. В «Укурук салмай» сначала определяется порядок следования спортсменов, а затем эти спортсмены, сидя на лошадях и с помощью палки со специально завязанной веревкой, называемой «укурук», начинают ловить обозначенных лошадей в табуне (Türkmen ve Özmaden, 2000:60). Победителем игры становится тот, кто первым сможет поймать лошадь, сесть на нее, успокоить и заставить лошадь смириться с тем, что отныне она будет оседлана (Türkmen ve Djanuzakov, 2019:4064). Укурук салмай - это вид этноспорта, в которой определяется умение ладить с лошадьми, и которая проводится под названием «Эмдигуредиш» на Алтае и «Адуучин» у монголов. Среди детей встречаются соревнования «укурук салмай» с осликами, верблюдами и другими малоподвижными животными вместо лошадей (Анаркулов, 1991:190).

Эр сайыш

Эр Сайыш или Сайыш — это борьба двух всадников с пиками, часто организованная кыргызами в древние военные времена. Сейчас этот вид спорта не практикуется. Целью поединка считается сбить соперника с коня с помощью пики. Пики сначала были железные, потом стали делать деревянные и тупые. По правилам состязания участникам запрещается бить в голову, шею, живот или руку (Бектенов и Мусин, 1978:135). Чтобы спортсмены соблюдали правила игры, с обеих сторон выбираются судьи, которые также меняют копыта спортсменов при их поломке (Рождественский, 1928:12). Однако в этой игре спортсмены часто получали травмы или даже погибали. Борцы, одержавшие победу, пользовались уважением в народе, а слава о них распространялась далеко (Омурзаков и Мусин, 1973:28). В основном «эр сайыш» устраивали баи и маналы, для которых это зрелище было просто забавой и потехой (там же). Хотя сегодня в этот вид этноспорта не играют, его можно увидеть в исторических фильмах.

Эр эңиш

Этот вид спорта, который раньше назывался «Оодарыш» или «Эр оодарыш», теперь чаще используется как «Эр эңиш» и представляет собой борьбу двух спортсменов на лошадях. Это соревнование, в котором спортсмены стремятся стащить или свалить друг друга с лошади, надев тканевые пояса и держа в руках кнуты. Борьба на лошадях проводится внутри начерченного на ровной площадке круга диаметром в 40 метров (Бектенов и Мусин, 1978:91). Продолжительность игры десять минут. Спортсмен, который упал с лошади или упал вместе с лошадью, или же его тело коснулось земли, считается побежденным. Если игровое время заканчивается до того, как кто-либо упадет, то проигрывает спортсмен, получивший наибольшее количество предупреждений от судьи, или побеждает спортсмен, набравший наибольшее количество очков (Омурзаков и Мусин, 1973:21). Хотя ранее в игре «Оодарыш» разрешалось использовать ноги (Рождественский, 1928:11), то в «Эр эңиш» это запрещено. Спортсмены надевают кожаные брюки, а верх у них голый. Соревнования проводятся как индивидуально, так и в командном порядке среди борцов старше девятнадцати лет. Если раньше игры проводились в четырех категориях, то сегодня они проводятся в пяти весовых категориях: до 50, 60, 70, 80 килограммов и свыше 80. Исторически сложилось так, что в этой игре джигиты показывали свою силу, тактическое мышление и умение держаться на коне, и доказывали,

что готовы сразиться лицом к лицу с врагом на поле боя (сайт Всемирных игр кочевников, <http://www.worldnomadgames.com/kg/sport/Er-e-ish/>).

Методология

Так как задачей исследования является выявление использования в фильмах кыргызского этноспорта, в первой части работы были описаны с помощью обзора литературы такие понятия, как «Кыргызский кинематограф» и «Кыргызский этноспорт». Затем, на втором этапе для определения видов этноспорта в фильмах был применен метод контент-анализа, который широко использовался в социальных или социологических исследованиях в последние 40-50 лет (Aziz, 2018:129). В методе контент-анализа для группировки видов этноспорта в фильмах использовалась техника категориального анализа, который предполагает сначала разделение текста на единицы анализа, а затем группировку этих единиц в категории по определенным критериям (Bilgin, 2006:19). Техника частотного анализа, которая часто используется вместе с категориальным анализом и в своей простейшей форме выявляет частоту использования единиц анализа в числовом, процентном соотношении (Bilgin, 2006:18), была проведена для определения использованного хронометража сцен с этноспортом.

Объект и предмет исследования

Объектом исследования является кыргызское кинематограф советского периода и периода независимости, в которых использованы виды этноспорта как важная часть кыргызской культуры. Предметом исследования является практическое применение этноспорта в кыргызских фильмах как средство киноповествования. С помощью метода целенаправленной выборки было отобрано 18 фильмов, в которых использованы виды этноспорта: Моя ошибка, Зной, Материнское поле, Джамия, Ак Мөөр, Алые маки Иссык-Куля, Красное яблоко, Каныбек, Золотая осень, Кожожаш, Песнь о любви, Лунная ведьма, Удержись в седле, Сельская прохлада, Похититель света, Курманджан Датка, Время стойких и Песнь древа.

Техника сбора информации

В рамках исследования было просмотрено восемнадцать фильмов, выбранных в качестве выборки, и получены данные с помощью таких техник сбора данных, как категориальный и частотный анализ, используемых при контент-анализе. Виды этноспорта, встречающиеся в фильмах, поделены на две группы категорий: основные и специфические категории. Эти категории приведены в таблице 1.

Таблица 1. Категории использованные для анализа в фильмах.

Категории	Подкатегории
Кыргызский этноспорт	Ат чабыш
	Ашык
	Бука Тартыш
	Жаа атыш
	Көкбөрү
	Кыргыз күрөш
	Кыз куумай
	Тогуз коргоол
	Төө чечмей
	Тыйын эңмей
	Укурук салмай
	Эр сайыш
	Эр эңиш

Анализ данных

В рамках данного исследования, просмотрены и проанализированы 18 фильмов, подсчитаны продолжительность и процентное соотношение сцен с видами этноспорта. Единицами анализа выступили 13 видов кыргызского этноспорта. Также определены

функции видов этноспорта в кыргызских фильмах и влияние их на драматургию фильма. При анализе данных выявлены такие функции этноспорта при киноповествовании, как «Информирование», «Начало повествования», «Создание поворотного момента», «Создание кульминации», «Завершение повествования», «Создание образа персонажа» и «Создание символов и метафор».

Результаты

Всем известно, что кино – это продукт коллективного труда, не только многих кинематографистов, но ещё и людей других профессий, а то и организаций. Однако, учитывая тему и цели данного исследования, авторы данной работы посчитали правильным указать имена только автора сценария и режиссера-постановщика, которые напрямую могут влиять на использование этноспорта в кино. Соответственно, в ниже приведённой Таблице 2, дана базовая информация о названии фильма, года выпуска, продолжительности, а также автор сценария и режиссёр-постановщик.

Таблица 2. Основная информация о фильмах, содержащих сцены с этноспортом.

№	Название фильма на русском	Оригинальное название	Год выпуска	Продолжительность фильма	Автор(ы) сценария	Режиссёр(ы)-постановщик(и)
1.	Моя ошибка	Менин жаңылыштыгым	1957	63'	Михаил Аксаков	Иван Кобызев
2.	Зной	Аптап	1962	80'	И.Ольшанский, И.Поволоцкая, Л.Шепитько	Лариса Шепитько
3.	Материнское поле	Саманчынын жолу	1967	80'	Ч.Айтматов, Б.Добродеев, И.Таланкин	Геннадий Базаров
4.	Джамиля	Жамиля	1969	78'	Чыңгыз Айтматов	Ирина Поплавская
5.	Ак мөөр	Ак мөөр	1969	62'	Т.Касымбеков, М.Убукеев	Мелис Убукеев
6.	Алые маки Иссык-Куля	Ыссык-Көлдүн кызгалдактары	1971	94'	В.Сокол, А.Сокол, А.Жакыпбеков	Болот Шамшиев
7.	Красное яблоко	Кызыл алма	1975	80'	Ч.Айтматов, Э.Лындина, Т.Океев	Төлөмүш Океев
8.	Каныбек	Каныбек	1978	71'	Кадыр Өмүркулов	Геннадий Базаров
9.	Золотая осень	Алтын күз	1980	80'	Мар Байджиев	Төлөмүш Океев
10.	Потомок белого барса	Ак илбирстин тукуму	1984	129' (2 серии)	Мар Байджиев, Төлөмүш Океев	Төлөмүш Океев
11.	Песнь о любви	Махабат дастаны	1985	80'	Дооронбек Садырбаев	Дооронбек Садырбаев
12.	Лунная ведьма	Айдагы жез кемпир	1985	63'	Ашым Жакыпбеков	Бакыт Карагулов
13.	Удержись в седле	Ат жалын бек карма	1987	61'	Т.Дүйсебаев, Д.Акунов (при участии Ю.Николаенко)	Бакыт Карагулов
14.	Сельская прохлада	Боз салкын	2007	95'	Эрнест Абдыжапаров	Эрнест Абдыжапаров
15.	Похититель света	Свет-аке	2010	77'	А. Арым Кубат, Талип Ибраимов	Актан Арым Кубат
16.	Курманжан Датка	Курманжан Датка	2014	135'	С. Шер-Нияз, Б.Турдубаев	Садык Шер-Нияз
17.	Время стойких	Көкбөрү	2018	110'	Руслан Акун	Руслан Акун
18.	Песнь древа	Дарак ыры	2018	93'	А.Дайырбеков, С.Шер-Нияз,	Айбек Дайырбеков

Контент-Анализ Кыргызских Фильмов На Содержание Сцен Этноспорта

Далее в таблицах показаны результаты контент-анализа кыргызских картин на использование видов этноспорта.

Таблица 3. Виды этноспорта в фильме «Моя ошибка».

Этноспорт	Время использования в фильме	Процентное соотношение
Ат чабыш	2' 16"	% 3,60
Эр эңиш	50"	% 1,32
Кыргыз күрөш	9"	% 0,24
Кыз куумай	30"	% 0,79
Көкбөрү	29"	% 0,77
Итого	4' 14"	% 6,72

Как показано в Таблице 3, продолжительность сцен с этноспортом в фильме «Моя ошибка» составляет 4 минуты 14 секунд. Сцена конных скачек - Ат чабыш, в фильме определяет кто будет мужем Гүлкан, поскольку победитель скачек получит право жениться на ней. Режиссер фильма использовал конные скачки в самом конце фильма, чтобы показать победителя в соперничестве между Айдаром и Мусой, которое длилось на протяжении всего фильма. Кадры же с играми Кыргыз күрөш, Эр эңиш и Көкбөрү использованы в параллельном монтаже с кадрами готовящегося Мусы к скачкам, ищущей Айдара Гүлкан и кадрами Айдара, который пытается успеть на скачки, в котором будет определён будущий муж Гүлкан. Параллельный монтаж даёт режиссёру фильма возможность продлить время ожидания Гүлкан. В сцене Кыз куумай соревнование проходит между Мусой и Гүлкан в начале фильма, символически показывая зрителям, что Муса в конце концов не добьётся Гүлкан.

Таблица 4. Виды этноспорта в фильме «Зной».

Этноспорт	Время использования в фильме	Процентное соотношение
Кыз куумай	3' 34"	% 4,46
Итого	3' 34"	% 4,46

Как показано в Таблице 4, сцена с единственным этноспортом в фильме «Зной» длится 3 минуты 34 секунды, что составляет 4,46 процентов от всей продолжительности фильма. Один из героев фильма – Кемаль встречает девушку-пастушку и начинает за ней гнаться. Начинается погоня на лошадях – Кыз куумай. Из-за внезапно появившегося стада лошадей, Кемаль теряет девушку, которая сама затем находит Кемалья. В фильме этноспорт использован для показа чувств юного Кемалья.

Таблица 5. Виды этноспорта в фильме «Материнское поле».

Этноспорт	Время использования в фильме	Процентное соотношение
Көкбөрү	2' 14"	% 2,94
Итого	2' 14"	% 2,94

Как показано в Таблице 5, сцена с единственным этноспортом в фильме «Материнское поле» длится 2 минуты 14 секунд, что составляет 2,94 процентов от всей продолжительности фильма. В этой сцене Көкбөрү, все оставшиеся в селе мужчины, а точнее старики да мальчишки, которых не взяли на фронт, играют в эту игру. Победивший игру джигит бросает козла во двор Алимана, по традиции которые зовут всех на праздничный ужин. После ужина Алимана занимается любовью с этим джигитом и беременеет от него. Когда вырастает живот у Алимана, все в деревне узнают, что Алимана, муж которой на войне воюет, забеременела от другого. Сцена Көкбөрү в фильме использована в качестве поворотной точки сюжета.

Таблица 6. Виды этноспорта в фильме «Джамиля».

Этноспорт	Время использования в фильме	Процентное соотношение
Бука тартыш	16"	% 0,34
Эр эңиш	4"	% 0,09
Кыргыз күрөш	2"	% 0,04
Кыз куумай	1' 42"	% 2,18
Укурук салмай	2' 25"	% 3,10
Итого	4' 29"	% 5,75

Как показано в Таблице 6, сцены с этноспортом в фильме «Джамиля» делятся 4 минуты 29 секунд, что составляет 5,75 процентов от всей продолжительности фильма. В фильме игра «Бука тартыш» проводится на свадьбе у Садыка, который украл свою невесту – Джамилю. Это сцена, в которой народ развлекается, демонстрирует кыргызскую культуру. Кадры видов борьбы – Кыргыз күрөш и Эр эңиш, параллельно смонтированы с кадрами «Укурук салмай» в конце фильма, показывая при этом, что при игре «Укурук салмай» тоже идет борьба между человеком и лошадью. В сцене с Укурук салмай Сейит на белом коне, пытается поймать и усмирить черную лошадь, которая никак не поддается ему. В фильме «Джамиля» эта сцена использована в качестве метафоры и, примерно, показывает жизнь Сейита. А виды этноспорта Кыргыз күрөш и Эр эңиш показаны посредством картин, нарисованных Сейитом. Сцена «Кыз куумай», в которой участвуют Садык и Джамия, показаны вместе с рисунками Сейита, что придаёт повествованию особый стиль. В этой игре Садык не догоняет Жамилю и, опозорившись на весь айыл, Садык крадёт её.

Таблица 7. Виды этноспорта в фильме «Ак мөөр».

Этноспорт	Время использования в фильме	Процентное соотношение
Тогуз коргоол	38"	% 1,02
Итого	38"	% 1,02

Как показано в Таблице 7, сцена с единственным этноспортом в фильме «Материнское поле» длится всего 38 секунд, что составляет 1,02 процентов от всей продолжительности фильма. В этой сцене фильма, старики сидят около юрты и играют в «Тогуз коргоол». Один из стариков-аксакалов, местный бай, сын которого Баян приходит к нему и говорит, что хочет жениться на красавице Ак мөөр. Эта сцена с этноспортом демонстрирует кыргызскую культуру.

Таблица 8. Виды этноспорта в фильме «Алые маки Иссык-Куля».

Этноспорт	Время использования в фильме	Процентное соотношение
Ат чабыш	2' 28"	% 2,63
Эр эңиш	1' 44"	% 1,84
Итого	4' 12"	% 4,47

Как показано в Таблице 8, сцены с этноспортом в фильме «Алые маки Иссык-Куля» делятся 4 минуты 29 секунд, что составляет 5,75 процентов от всей продолжительности фильма. В этом фильме конные скачки устраиваются для освобождения своего племени и заложницы – русской женщины. Атай, принимавший в этих скачках участие от своего племени, несмотря на попытку джигитов Байзака убить его, побеждает состязание в раненом состоянии. Сцена имеет функцию поворотного момента в сюжетной линии. Борьба на лошадях «Эр эңиш» использована в конце фильма, когда встречаются Байзак – символизирующий традиционный быт кыргызского народа, и Карабалта – символизирующий кыргызов, подчиненных Советскую власть.

Таблица 9. Виды этноспорта в фильме «Красное яблоко».

Этноспорт	Время использования в фильме	Процентное соотношение
Кыз куумай	56"	% 1,17
Итого	56"	% 1,17

Как показано в Таблице 9, сцена с единственным этноспортом в фильме «Красное яблоко» длится 56 секунд, что составляет 1,17 процентов от всей продолжительности фильма. Главный герой фильма Темир и его возлюбленная «незнакомка» скачут в состязании Кыз куумай. Однако, это происходит настолько «интеллектуально», что кажется Темир не собирается её догонять, а она убежать. Темир наслаждается её красотой, а она, одетая в национальный костюм, гордо скачет, иногда оглядывая его. Как и в этой игре, в фильме Темир не добивается любви этой «незнакомки», соответственно сцена Кыз куумай имеет символическую функцию.

Таблица 10. Виды этноспорта в фильме «Каныбек».

Этноспорт	Время использования в фильме	Процентное соотношение
Ат чабыш	1' 11"	% 1,67
Эр сайыш	40"	% 0,94
Көкбөрү	51"	% 1,20
Итого	2' 42"	% 3,81

Как показано в Таблице 10, сцены с этноспортом в фильме «Каныбек» длятся 2 минуты 42 секунды, что составляет 3,81 процентов от всей продолжительности фильма. В картине «Каныбек», в честь годовщины смерти отца, Түлкүбек Мырза устраивает традиционные виды спорта и игры. Здесь в состязании Эр сайыш умирает Коко – вождь племени Чортаман. Затем, на конных скачках Ат чабыш, Түлкүбек Мырза дарит своему гостю – лидеру Алайских кыргызов Айдарбеку Мырза, коня – победителя скачек, и в придачу Каныбека, в качестве раба. А ведь Каныбек должен был стать вождем, вместо умершего Коко. В этноспорте Көкбөрү побеждает Каныбек и он говорит: «Это тебе подарок от раба!», бросая тушу козла перед Түлкүбек Мырза. Сцена Көкбөрү является поворотным моментом в сюжетной линии фильма.

Таблица 11. Виды этноспорта в фильме «Золотая осень».

Этноспорт	Время использования в фильме	Процентное соотношение
Ат чабыш	1' 10"	% 1,46
Итого	1' 10"	% 1,46

Как показано в Таблице 11, сцена с единственным этноспортом в фильме «Золотая осень» длится 1 минуту 10 секунд, что составляет 1,46 процентов от всей продолжительности фильма. Этноспорт Ат чабыш использован в фильме два раза: в начале и конце фильма. Фильм «Золотая осень» начинается со сцены конных скачек, про которые пишет свой очередной сюжет главный герой фильма – журналист Мурат. Весь фильм Мурат бегаёт, чтобы стать первым и лучшим, так же, как и конь на скачках. Режиссёр фильма использует Ат чабыш в качестве метафоры, а также как элемент кинодраматургии. В конце картины, успокоившийся и осознавший многое в человеческой жизни Мурат, идёт с сыном по большой дороге, наперекор конным скачкам. Эта сцена в фильме тоже имеет символическое значение.

Таблица 12. Виды этноспорта в фильме «Потомок белого барса».

Этноспорт	Время использования в фильме	Процентное соотношение
Жаа атыш	37"	% 0,48
Эр эңиш	1' 19"	% 1,02
Эр сайыш	3' 54"	% 3,02
Көкбөрү	46"	% 0,60
Итого	6' 36"	% 5,12

Как показано в Таблице 12, сцены с этноспортом в фильме «Потомок белого барса» длятся 6 минут 36 секунд, что составляет 5,12 процентов от всей продолжительности фильма. В фильме, как и в жизни кыргызов, на праздник собрался народ из многих племён и устраиваются виды этноспорта для развлечения людей, а также для демонстрации со стороны спортсменов своих навыков. В таких состязаниях как Жаа атыш, Эр эңиш и Көкбөрү участвуют самые ловкие и сильные джигиты, но самым лучшим оказывается Кожожаш – главный герой фильма. Эти сцены с этноспортом, раскрывают образ персонажа. Самой длинной сценой этноспорта в фильме является сцена с Эр сайыш, где одевшись по-мужски и скрывая свое лицо, Сонун выигрывает битву на пиках. Мундузбай обещал выполнить любое желание выигравшего спортсмена, поэтому Сонун просит свободу себе и своему мужу Биялы, которого задержали джигиты Мундузбая.

Таблица 13. Виды этноспорта в фильме «Песнь о любви».

Этноспорт	Время использования в фильме	Процентное соотношение
Жаа атыш	6"	% 0,12
Эр эңиш	20"	% 0,42
Көкбөрү	39"	% 0,81
Тыйын эңмей	11"	% 0,23
Итого	1' 16"	% 1,58

Как показано в Таблице 13, сцены с этноспортом в фильме «Песнь о любви» длятся 1 минуту 16 секунд, что составляет 1,58 процентов от всей продолжительности фильма. В этом фильме на празднике устраивается Көкбөрү и в этой игре выигрывает Жезбилек, принеся тушу козла к юрте, где сидит гость из Казахстана Абдильхан. Абдильхан, в знак благодарности, кидает ему мешочек с серебряными монетами. Увидев в этом оскорбление, Жезбилек и его джигиты устраивают соревнования по Тыйын эңмей и стрельбе из лука – Жаа атыш, повесив этот мешочек в качестве мишени. Также на этом празднике мы видим кадры, где народ устраивает состязания по борьбе на лошадях – Эр эңиш. Эти сцены демонстрируют культуру кыргызского народа.

Таблица 14. Виды этноспорта в фильме «Лунная ведьма».

Этноспорт	Время использования в фильме	Процентное соотношение
Көкбөрү	1' 51"	% 2,94
Итого	1' 51"	% 2,94

Как показано в Таблице 14, сцена с единственным этноспортом в фильме «Лунная ведьма» длится 1 минуту 51 секунду, что составляет 2,94 процентов от всей продолжительности фильма. По сюжету фильма Асылкан вспоминает дни до 2-мировой войны, где её муж – Шатман, который сейчас на фронте, играет в Көкбөрү. В сцене Көкбөрү лучшие игроки Шатман и его друг Абдырай, борются за тушу козла, но в конце Шатман, вытащив козла из рук Абдырая, выигрывает состязание. А Абдырай падает с коня и, получив сильное повреждение, становится инвалидом. Поэтому его не взяли на фронт и сейчас он работает в селе со всеми оставшимися женщинами.

Таблица 15. Виды этноспорта в фильме «Удержись в седле».

Этноспорт	Время использования в фильме	Процентное соотношение
Ашык	59"	% 1,61
Ат чабыш	2' 48"	% 4,59
Итого	3' 47"	% 6,20

Как показано в Таблице 15, сцены с этноспортом в фильме «Удержись в седле» длятся 3 минуты 47 секунд, что составляет 6,20 процентов от всей продолжительности фильма. В фильме главный герой Нурдин смотрит, как на джайлоо ребята играют в игру альчики – Ашык. Эта сцена показывает повседневную жизнь кыргызских мальчишек на джайлоо. Второй вид этноспорта – Ат чабыш, использован в конце фильма, как кульминационный момент сюжета. Весь фильм городской парень Нурдин учится держаться в седле, чтобы в

конце участвовать на конных скачках, как и все сельские мальчишки. В финале фильма Нурдин не выигрывает скачки, но его победа оказывается в другом, тем более он обещает деду, что в следующем году тоже приедет на летние каникулы и выиграет скачки.

Таблица 16. Виды этноспорта в фильме «Сельская прохлада».

Этноспорт	Время использования в фильме	Процентное соотношение
Эр эңиш	1' 41"	% 1,77
Итого	1' 41"	% 1,77

Как показано в Таблице 16, сцена с единственным этноспортом в фильме «Сельская прохлада» длится 1 минуту и 41 секунду, что составляет 1,77 процентов от всей продолжительности фильма. В сцене Эр эңиш, которая использована в конце фильма в качестве кульминации, главные персонажи – Сагын и Мурат, борются на лошадях. Встретившись внезапно в степи, джигиты, имеющие на друг друга обиду, начинают бороться, не промолвив при этом ни одного слова. Хотя в этом противостоянии побеждает Мурат, в конце фильма Сагын остается победителем, потому что Асема, возлюбленная Мурата, становится его женой.

Таблица 17. Виды этноспорта в фильме «Похититель света».

Этноспорт	Время использования в фильме	Процентное соотношение
Көкбөрү	2' 15"	% 2,92
Төө чечмей	1' 18"	% 1,69
Итого	3' 33"	% 4,61

Как показано в Таблице 17, сцены с этноспортом в фильме «Похититель света» длятся 3 минуты 33 секунды, что составляет 4,61 процентов от всей продолжительности фильма. В сцене Көкбөрү участвуют сельские мужчины и побеждает Мансур – друг главного героя фильма. После игры Мансур и главный герой фильма по прозвищу – Свет-аке, идут отмечать победу Мансура. Вторая сцена с этноспортом – это сцена с одним из древних игр – Төө чечмей. В фильме эту игру организывает Мансур для китайских инвесторов, но Свет-аке вмешивается в процесс, защищая честь кыргызской девушки. Хотя сама девушка не довольна действиями героя фильма. Сцены этноспорта в фильме демонстрируют кыргызскую культуру, а также помогают открыть образ главного персонажа.

Таблица 18. Виды этноспорта в фильме «Курманжан Датка».

Этноспорт	Время использования в фильме	Процентное соотношение
Ат чабыш	34"	% 0,42
Жаа атыш	57"	% 0,70
Кыргыз күрөш	29"	% 0,36
Итого	2' 00"	% 1,48

Как показано в Таблице 18, сцены с этноспортом в фильме «Курманжан Датка» длятся 2 минуты ровно, что составляет 1,48 процентов от всей продолжительности фильма. В сцене Ат чабыш, Алымбек Датка предлагает провожающему его Шабдан баатыру, устроить скачки и посмотреть чей конь быстрее. Шабдан баатыр принимает вызов, не подозревая, что Алымбек Датка специально уводит его от дома, чтобы Шабдан не видел как умирает его отец. Сцена Жаа атыш, показывает зрителю, как вырастают кыргызские дети, на примере детей Курманжан Датки. Дети Курманжан Датки соревнуются в стрельбе из лука. Третья сцена с этноспортом показана во время праздника, когда народ резвится устраивая соревнования по национальной борьбе. Эта сцена демонстрирует культуру кыргызского народа.

Таблица 19. *Виды этноспорта в фильме «Время стойких».*

Этноспорт	Время использования в фильме	Процентное соотношение
Көкбөрү	35' 13"	% 32,02
Тыйын эңмей	5"	% 0,08
Итого	35' 18"	% 32,10

Как показано в Таблице 19, сцены с этноспортом в фильме «Время стойких» длятся 35 минут 18 секунд, что составляет 32,10 процентов от всей продолжительности фильма. Это самый высокий показатель из всех кыргызских фильмов, потому что сам фильм посвящён теме этноспорта. Следовательно, понятно и то, что 35 минут и 13 секунд экранного времени занимает этноспорт Көкбөрү, и только 5 секунд – Тыйын эңмей. Сюжет фильма построен на том, что Көкбөрү является самым популярным видом этноспорта у кыргызов и, что посредством этой игры кыргызы не только развлекаются, но и решают некоторые социальные проблемы общества. Главный герой фильма Максат и его команда, собранная из джигитов села, отстаивают не только честь своего села и народа, но и кыргызские земли, переданные им от отцов. Сцена Тыйын эңмей в фильме показывает только то, как тренируются члены команды. А этноспорт Көкбөрү имеет много функций при повествовании истории фильма, а также при создании образов персонажей.

Таблица 20. *Виды этноспорта в фильме «Песнь древа».*

Этноспорт	Время использования в фильме	Процентное соотношение
Кыргыз күрөш	4' 21"	% 3,28
Көкбөрү	2' 45"	% 2,96
Итого	5' 48"	% 6,24

Как показано в Таблице 20, сцены с этноспортом в фильме «Песнь древа» длятся 5 минут 48 секунд, что составляет 6,24 процентов от всей продолжительности фильма. Этноспорт Кыргыз күрөш в фильме использован в трёх сценах и в итоге длится 4 минуты 21 секунду. В двух сценах национальной борьбы главный герой фильма Эсен, борется со странником, который на своей лошади и со своей собакой разгуливает по степям и живёт один, не примыкая ни к какому обществу. В третьей же сцене, устраивается состязание по борьбе среди местных джигитов и выходит бороться Байыш, известный среди местных жителей борец. В этой схватке Байыш нечаянно убивает Рыспека, младшего брата вождя соседнего племени. Сцена является поворотной точкой сюжетной линии картины. Второй вид этноспорта в фильме – это Көкбөрү. Сцена с Көкбөрү использована в начале фильма и в ней мы узнаем, что Эсен и Огуз – лучшие игроки, и что они постоянно соревнуются между собой. Но в этой игре Огуз идёт на ухищрение и валит коня Эсена, чтобы победить в игре и показать хану – кто самый сильный джигит. Игра раскрывает образы героев фильма, а также является поворотным моментом в повествовании сюжета.

Ниже в Таблице 21 показаны количества видов этноспорта, использованных во всех восемнадцати фильмах, а также время их использования в фильме и процентное соотношение длительности сцены с этноспортом относительно к хронометражу всего фильма.

Таблица 21. Количество использованных видов этноспорта в кыргызских фильмах.

№	Название фильма	Количество видов этноспорта	Время использования	Процентное соотношение
1.	Моя ошибка	5	4' 14"	% 6,72
2.	Зной	1	3' 34"	% 4,46
3.	Материнское поле	1	2' 14"	% 2,94
4.	Джамиля	5	4' 29"	% 5,75
5.	Ак мөөр	1	38"	% 1,02
6.	Алые маки Иссык-Куля	2	4' 12"	% 4,47
7.	Красное яблоко	1	56"	% 1,17
8.	Каныбек	3	2' 42"	% 3,81
9.	Золотая осень	1	1' 10"	% 1,46
10.	Потомок белого барса	4	6' 36"	% 5,12
11.	Песнь о любви	4	1' 16"	% 1,58
12.	Лунная ведьма	1	1' 51"	% 2,94
13.	Удержись в седле	2	3' 47"	% 6,20
14.	Сельская прохлада	1	1' 41"	% 1,77
15.	Похититель света	2	3' 33"	% 4,61
16.	Курманджан Датка	3	1' 31"	% 1,12
17.	Время стойких	2	35' 18"	% 32,10
18.	Песнь древа	2	5' 48"	% 6,24

Из таблицы 21 следует, что максимальное количество использованных видов этноспорта выявлены в фильмах «Моя ошибка» и «Джамиля», в них использовано по пять игр. В двух картинах по 4, в двух по 3 и в пяти фильмах использовано по 2 вида этноспорта. Минимальное количество, то есть один вид этноспорта использован в семи кыргызских картинах. По продолжительности сцен с этноспортом лидирует фильм «Время стойких» - в нём сцены длятся 35 минут и 18 секунд, что составляет 32,10 процентов всей продолжительности фильма. В остальных же фильмах продолжительность сцен с этноспортом составляет менее 7 процентов.

Функции Этноспорта В Кыргызском Кинематографе

В рамках данного анализа, функции видов этноспорта рассмотрены с целью определения их вклада в киноповествование: как вклад в сюжетную линия, так и в создание образов персонажей, которые тоже являются важным элементом киноповествования. Кроме этого, при анализе также рассмотрена функция этноспорта в развитии киноязыка – использование этноспорта в качестве символа и/или метафоры. Соответственно, в результате анализа, мы получили такие функции этноспорта, как Информирование – когда виды этноспорта используются, чтобы показать культуру народа, к которой принадлежит персонаж, Начало повествования – когда этноспорт используется, чтобы начать историю фильма или же используется в качестве «завязки», Создание поворотного момента – когда этноспорт используется для создания поворотного момента сюжетной линии, Создание кульминации – когда этноспорт используется для создания кульминации фильма, Завершение повествования – когда этноспорт используется для завершения истории в фильме, Создание образа персонажа – когда этноспорт используется для раскрытия персонажей фильма, Создание символов и метафор – когда этноспорт используется в качестве символа или метафоры, чтобы придать таким образом другой смысл или значение и поднять мысль в фильме на более высокий, философский уровень.

Таблица 22. Функции этноспорта, использованных в кыргызских картинах

Этноспорт	Название фильма	Функция этноспорта
Ашык	Удержись в седле	Информирование
	Моя ошибка	Создание кульминации
	Алые маки Иссык-Куля	Создание кульминации
	Каныбек	Начало повествования
Ат чабыш		Начало повествования
	Золотая осень	Завершение повествования
		Создание символов и метафор
	Удержись в седле	Создание кульминации
Бука тартыш	Курманжан Датка	Создание поворотного момента
	Джамиля	Информирование
Жаа атыш	Потомок белого барса	Создание образа персонажа
	Песнь о любви	Создание образа персонажа
	Курманжан Датка	Создание образа персонажа
	Моя ошибка	Информирование
Эр эңиш	Джамиля	Создание символов и метафор
	Алые маки Иссык-Куля	Завершение повествования
		Создание символов и метафор
	Потомок белого барса	Создание образа персонажа
	Песнь о любви	Информирование
	Сельская прохлада	Создание кульминации
Эр сайыш	Каныбек	Начало повествования
	Потомок белого барса	Создание поворотного момента
	Моя ошибка	Информирование
Кыргыз күрөш	Джамиля	Создание символов и метафор
	Курманжан Датка	Информирование
	Песнь древа	Создание поворотного момента
		Создание образа персонажа
Кыз куумай	Моя ошибка	Создание поворотного момента
		Создание символов и метафор
	Зной	Создание поворотного момента
	Джамиля	Создание символов и метафор
	Красное яблоко	Создание символов и метафор
Көкбөрү	Моя ошибка	Информирование
	Материнское поле	Создание образа персонажа
	Каныбек	Создание поворотного момента
		Создание образа персонажа
	Потомок белого барса	Создание образа персонажа
	Песнь о любви	Создание поворотного момента
	Лунная ведьма	Создание образа персонажа
	Похититель света	Создание образа персонажа
		Начало повествования
	Время стойких	Создание поворотного момента
	Создание кульминации	
	Создание образа персонажа	
	Создание образа персонажа	
Тогуз коргоол	Ак мөөр	Информирование
Төө чечмей		Создание кульминации
	Похититель света	Создание образа персонажа
Тыйын эңмей	Песнь о любви	Создание образа персонажа
	Көкбөрү	Создание образа персонажа
Укурук салмай		Завершение повествования
	Джамиля	Создание символов и метафор

В таблице выше – Таблица 22, показаны функции видов этноспорта, использованных в кыргызских фильмах, а в таблице ниже – Таблица 23, показано количество использования этих функций в кыргызских картинах.

Таблица 23. Количество использования функций видов этноспорта в фильмах.

Функции этноспорта в фильмах	Количество видов этноспорта, используемых данную функцию	Количество фильмов, в которых использована данная функция	Количество использования функции в фильмах
Начало повествования	3	3	4
Завершение повествования	3	3	3
Информирование	6	6	8
Создание поворотного момента	5	8	8
Создание кульминации	4	6	6
Создание образа персонажа	6	9	15
Создание символов и метафор	5	5	8

Если посмотреть на таблицы 21 и 22, то понятно, что самой часто используемой функцией этноспорта является – создание образа персонажа. Эта функция использована пятнадцать раз, посредством шести видов этноспорта в девяти фильмах. Далее идут функции – информирование, создание поворотного момента и создание символов и метафор, которые использованы по восемь раз. Функция – завершение повествования, использовалась только три раза, тремя видами этноспорта в трёх фильмах.

Выводы И Заключение

В результате анализа выявлено, что за весь период существования кыргызского кинематографа, использовано 13 видов этноспорта в 13 фильмах Советского периода и в 5 фильмах периода независимости. Однако, в период независимости кыргызского кино, был снят первый фильм спортивного жанра – «Время стойких», в котором основной темой является этноспорт - Көкбөрү. Это, несомненно, является важным шагом вперёд как для спортивного жанра, так и для всего кыргызского кинематографа в целом. Также выявлено, что наиболее часто используемым видом кыргызского этноспорта является – Көкбөрү, который использовался в 9 фильмах. Далее по количеству использования идут – Ат чабыш и Эр эңиш, они использованы в 6 фильмах. Затем идут – Кыргыз күрөш и Кыз куумай, которые использованы в 4 фильмах. Стрельба из лука – Жаа атыш, использована в 3 фильмах, а виды этноспорта – Тыйын эңмей и Эр сайыш использованы в 2 фильмах. Самыми мало используемыми видами этноспорта в кино стали Ашык, Бука тартыш, Тогуз коргоол, Төө чечмей и Укурук салмай, которые использовались только в 1 фильме. Что же касается вклада этноспорта в киноповествование, то эти виды этноспорта чаще всего имели функцию – создание образа персонажей, и чуть реже использовались для информирования, создания поворотного момента сюжетной линии и создания символов и метафор.

В общем можно сделать заключение, что за весь свой 70-летний период кыргызское кино очень мало обращалось к этноспорту. В советское время, наверное, из-за цензуры, а во времена независимого кыргызского периода, по мнению авторов, нужно больше использовать кыргызский этноспорт, в целях его пропаганды следующему поколению. Кроме этого, этноспорт – является очень эффективным и удобным средством как при киноповествовании, так и средством развлечения зрителей.

Заявление о соблюдении этики

В процессе написания исследовательской работы «Кинематограф как источник национальной культуры: Использование этноспорта в кыргызском кинематографе» соблюдались научные правила, правила этики и правила цитирования. Собранные данные не были фальсифицированы, исследование не было отправлено в какие-либо другие академические издания для опубликования.

Объявление конфликта

В исследовании нет потенциальных конфликтов интересов.

Заметки

Эта статья написана в рамках докторской диссертации Марата Эргешова, докторанта института социальных наук при Кыргызско-Турецком университете «Манас», на тему «Использование этноспорта как средство киноповествования в кинематографиях Тюркского мира».

Использованная литература

- Ahmetbeyoğlu, A. (2015). İslâm Öncesi Türk Toplumunda Eğitim Aracı Olarak Spor. İçinde A.Mokeev, F.Unan, O.Karatayev, O.Yorulmaz, C.Alımbayev, C.Buyar (edt.), *Türk Halklarının Geleneksel Spor Oyunları Uluslararası Sempozyumu* (ss. 79-83). Bişkek, Kırgızistan: Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi.
- Alımbayev, A. (2015). Kırgızdardagi jambı atış. İçinde A.Mokeev, F.Unan, O.Karataev, O.Yorulmaz, J.Alımbayev, J.Buyar (tyz.), *Türk elderinin salttik sport oyundarı əl aralık simpoziumu* (127-130 bb.), Bişkek, Kırgızistan: Kırgız-Türk «Manas» universiteti basmakanası.
- Anarkulov, H.M. (1991). Kırgız əl oyundarı. Bişkek: «Kırgızstan» basmakanası.
- Aşimov, K. (1999). Kırgızskoe kino. Bişkek: TSentr gosudarstvennogo yazıka i entsiklopedii.
- Aziz, A. (2018). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri ve Teknikleri*. Ankara: Nobel Yayınevi.
- Bektenov, Z. jana Musin, Yu. (1978). Kırgızdın əldik oyundarı. Frunze: Kırgızstan.
- Bilgin, N. (2006). *Sosyal Bilimlerde İÇERİK ANALİZİ: Teknikler ve Örnek Çalışmalar*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Dooranov, Ə. (2018). Kırgız əlinin uluttuk oyundarı jana alardın oynoluu tarıhı. İçinde J.Buyar, F.Unan, A.Kasmaliev (tyz.), *Türk əlderinin salttuu sprttuk oyundarı-II əl aralık simpoziumu* (200-203 bb.), Bişkek, Kırgızistan: Kırgız-Türk «Manas» universiteti basmakanası.
- Dünya Etnospor Konfederasyonu resmi web sitesi, <https://worldethnosport.org>, erişim tarihi: 11.09.2023
- Dünya Göçebe Oyunları resmi web sitesi, [worldnomadgames.com](http://www.worldnomadgames.com), erişim tarihi: 12.09.2023, <http://www.worldnomadgames.com/kg/>
- Ilebaev, A.K. (2018). O klassifikatsii kirgizskih igr i razvleçeniy. İçinde J.Buyar, F.Unan, A.Kasmaliev (tyz.), *Türk əlderinin salttuu sprttuk oyundarı-II əl aralık simpoziumu* (208-212 bb.), Bişkek, Kırgızistan: Kırgız-Türk «Manas» universiteti basmakanası.
- Kadırov, I. (2011). Kırgız madaniyatınan tamgan tamçılar. Bişkek: Maxprint.
- Luzanova, E. (2015). *Kinoiskusstvo v Kirgizstane*. Bişkek: Ustat şakirt.
- Melkonyan, K. Yu. (2010). *Kinoiskusstvo kak faktor formirovaniya sotsiokul'turnogo prostranstva sovremennogo obşestva*. Vestnik Stavropol'skogo gosudarstvennogo universiteta, 66/2010, 259-263.
- Mihaylov, V. (2007). *Kinolenta pamyati: Lyudi i sud' bı kirgizskogo kino*. Bişkek: Salam.
- Montegyu, A. (1969). *Mir fil'ma*. Leningrad: Iskusstvo.
- Murzaev, M. (2018). Kırgız əlinin tarıhı jana uluttuk kyreş sportunun önyğşy. İçinde J.Buyar, F.Unan, A.Kasmaliev (tyz.), *Türk əlderinin salttuu sprttuk oyundarı-II əl aralık simpoziumu* (226-231 bb.), Bişkek, Kırgızistan: Kırgız-Türk «Manas» universiteti basmakanası.
- Omurzakov, D. i Musin, Yu. (1973). *Kirgizskie narodnie igrı*. Frunze: Kırgızstan.
- Öngel, H.B. (2001). *Türk Kültür Tarihinde Spor*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Rojdestvenskiy, A.P. (1928). *Kirgizskiy natsional'nyy sport i igrı*. Frunze: Kirobkom V.L.K.S.M.
- Türkmen, M. (1998). Geçmişten Günümüze Türkler'de Rahvan (Yorga) Binicilik, *Gazi Beden Eğitimi ve Spor Bilimleri Dergisi*, III (4), 53-64.
- Türkmen, M. ve Djanuzakov, K. (2019), Orta Asya Türk Halklarında Kadim Bir Atlı Spor: Ukuruk Salmaktuu-Qurık- Emdik Ürediş, *Turkish Studies dergisi*, 14 (7), 4059-4070. DOI: 10.29228/TurkishStudies.30291
- Türkmen, M. ve Özmaden, H. (2000). Kırgızlar'da Popülerliğini Yitirmiş Geleneksel Binicilik Sporları ile Türkiye'deki Varyantları, *Gazi Beden Eğitimi ve Spor Bilimleri Dergisi*, 5 (2), 43-66.

EXTENDED ABSTRACT

Ethnosports are an important part of national culture and the heritage, which should be transferred to the next generations. It is very important nowadays to save them as actual and interesting as they were before. Nowadays most of the Turkic countries try to revive the ethnosports and organize competitions and events on the international level, which really became very popular in a short time. In addition, we can see a lot of organizations like World Nomad Games, World Ethnosport Confederation etc., which work on popularization of ethnosports. All of

these events concentrate the audience's attention on ethnosports, including the youth. As we know, one of the effective and widespread tools of propaganda is the cinema, which is very popular and useful mass media. That is why the cinema should be used for propaganda the ethnosports to the young generations. In this context, we decide to analyze the use of ethnosports in Kyrgyz cinema and determine the functions they had. In the first part of this paper, we discuss the Kyrgyz cinema and Kyrgyz ethnosports using the review of literature in this area. In the second part of the paper, we analyze the use of ethnosports in 18 Kyrgyz films, which were selected by using purposeful sampling techniques. 13 films - *My Fault* (Менин жаңылыштыгым, 1957), *The Heat* (Аптап, 1962), *Mother Field* (Саманчынын жолу, 1967), *Djamiya* (Жамиля, 1969), *Ak Moor* (Ак Мөөр, 1969), *The Red Poppies of Issyk-Kul* (Ыссык-Көлдүн кызгалдактары, 1971), *Red Apple* (Кызыл алма, 1975), *Kanybek* (Каныбек, 1978), *Golden Autumn* (Алтын күз, 1980), *The Descendant of the Snow Leopard* (Ак илбирстин тукуму, 1984), *A Love Story* (Махабат дастаны, 1985), *The Moon Witch* (Айдагы жез кемпир, 1985), *Stay in the Saddle* (Ат жалын бек карма, 1987) were made in the Soviet period and the 5 of them - *Boz Salkyn* (Боз салкын, 2007), *The Light Thief* (2010), *Kurmanjan Datka - Queen Of The Mountains* (Курманжан Датка, 2014), *Kök Börü: Game of the Tough* (Көкбөрү, 2018) and *Song Of The Tree* (Дарак ыры, 2018) were produced in the Independent (After-Soviet) period of Kyrgyz Cinema. As a research method the Content Analysis has been used. 13 ethnosport types such as *Ashyk*, *Buka Tartysh*, *Horse Races* (At Chabysh), *Archery* (Jaa Atuu), *Er Enish* (Oodarysh), *Er Sayish*, *Kyrgyz Traditional Wrestling* (Kyrgyz Kurosh), *Kyz Kuumay*, *Kök-Börü* (Ulak Tartysh), *Tiyin Enmey*, *Toguz Korgool*, *Töö Chechmey* and *Ukuruk Salmay* were determined in films as research categories. The duration of all scenes with ethnosports were identified and calculated the percentage of scene durations according to the film durations. As a result, we have *Kök-Börü* or *Ulak Tartysh* (Award Snatching) used in 9 films, *Horse Races* and *Er Enish* in 6 films, *Kyz Kuumay* and *Kyrgyz Kurosh* in 4 films, *Archery* in 3 films, *Er Sayish* and *Tiyin Enmey* in 2 films, *Ashyk*, *Buka Tartysh*, *Toguz Korgool*, *Töö Chechmey* and *Ukuruk Salmay* in 1 film. In films *My Fault* and *Djamiya* 5 ethnosport types were used, in films *The Descendant of the Snow Leopard* and *A Love Story* - 4, in *Kanybek* and *Kurmanjan Datka - Queen Of The Mountains* - 3, in *The Red Poppies of Issyk-Kul*, *Stay in the Saddle*, *The Light Thief*, *Kök Börü: Game of the Tough* and *Song Of The Tree* - 2 types of ethnosports were used. The only film *Kök Börü: Game of the Tough* has ethnosport as a main theme of the film. That is why the game *Kök-Börü* lasts 35 minutes and 18 seconds, which is 32,10 percent of the film duration. Other films have different themes and genres, so they only have one, two or more scenes with ethnosport, which has such functions as *Starting the Narrative* (in 3 films), *Ending the Narrative* (in 3 films), *Creating a Conflict Point* (in 7 films), *Build Up to a Climax of Story* (in 6 films), *Informing* (in 6 films), *Creating the Character* (in 9 films), *Creating Metaphors and Symbols* (in 5 films). As a most used function of ethnosports was determined the *Creating the Character* - it was used 15 times in films, then comes the *Creating Metaphors and Symbols*, *Creating a Conflict Point* and *Informing* - they were used 8 times. In general, it has been identified that ethnosports are mostly depicted in Soviet period works, but the use of ethnosport genre as the main theme in the film *Көкбөрү* during this period can be considered as a great success. Because the film *Көкбөрү* presented the ethnosports, or more precisely the *Көкбөрү* game, to the audience in a very professional way and made propaganda of it. So as a result, it was concluded that there are few sports films in Kyrgyz cinematography, especially films with ethnosports. Therefore, as a suggestion of this research, we can say that Kyrgyz cinematographers should use more ethnosports in their films in order to transfer one of the main parts of Kyrgyz culture to the younger generation.



Hüsn ü Aşk'ta Renkler

Nevin METE¹

Öz

Renk olarak tanımladığımız şey, gözümüze doğrudan ya da cisimlerden yansiyarak ulaşan farklı dalga boylarındaki ışığın, beyin tarafından yorumlanması sonucunda ortaya çıkan görsel duyumdur. Renk algısıyla ilgili duyumuz olan görme ise, gözün ışıkla yaptığı temasa bağlı olarak beyin tarafından oluşturulan anlamlı görüntüler olup, aslında bir yanılsamadır. Kadim zamanlardan günümüze dek renkler, insanoğlunu etkileyen bir unsur olmuş ve her dönemde sanat eserlerinde farklı şekillerde ifade edilmiştir. Şair ve yazarlar da, sanatsal imgeleri somutlaştırmak ya da dile getirilemeyecek düşünce ve duyguları açıklamak için renk sembolizmini kullanmışlardır. Çalışma, alegorik bir eser olan Hüsn ü Aşk'ın renk sembolizmi bakımından incelenmesi ve Galib'in Hüsn ü Aşk'ta renkler yoluyla oluşturduğu imajlar, semboller nelerdir, anlamayı amaçlamaktadır. Bir iddia üzerine yazılan Hüsn ü Aşk, zamansız sanatın ayırt edici özelliklerinden sayılan üslup derinliği ve güçlü bir konu etrafında şekillenmiştir. Türk edebiyatındaki en başarılı temsilcisi Şeyh Gâlib olan Hind üslubu; şiirde incelik ve tuhaf, akıl dışı anlamların icadı, metafizik temalara en ince şekilde değinmek, ayna, kıvılcım, alev, ışıltı, renk adları gibi söz varlığını kullanarak insanlığın ilk hikâye konusu olan aşkı anlatmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Hüsn ü Aşk, Mesnevî, Renkler, Sembolizm, Hint üslûbu

Colours in Hüsn ü Aşk

Abstract

What we define as color is the visual perception that arises when the brain interprets different wavelengths of light that reach our eyes directly or are reflected from objects. The sensory experience related to color perception, which is our sense of sight, is actually an illusion based on the interaction of the eye with light. From ancient times to the present, colors have been a factor that influences humanity, and in every era, they have been expressed in various ways in works of art. Poets and writers have also used color symbolism to concretize artistic images or to express thoughts and emotions that cannot be articulated. This study aims to examine the color symbolism in the allegorical work 'Hüsn ü Aşk' and to understand the images and symbols created by Gâlib through colors in his poetry. Written on a claim, Hüsn ü Aşk is shaped around a depth of style and a strong subject, which are considered to be the distinguishing features of timeless art. Hind style, whose most successful representative in Turkish literature is Şeyh Gâlib, describes love, which is the first story of humanity, by using subtlety and bizarre, irrational meanings in poetry, by touching on metaphysical themes in the most subtle way, and by using vocabulary such as mirror, spark, flame, sparkle, colour names.

Key Words: Hüsn ü Aşk, masnavî, colours, symbolism, Indian style

Atıf İçin / Please Cite As:

Mete, N. (2024). Hüsn ü Aşk'ta Renkler. *Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi*, 9 (2), 206-222. Doi: <https://doi.org/10.58648/inciss.1388378>

¹ Dr. Öğr. Üyesi - Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, nevinmete.67@gmail.com,

ORCID: 0000-0001-5467-8376

Giriş

Renkler varlıkları ayırt edici kılan bir unsur olup, bu özelliği sayesinde binlerce yıldır insanların madde ve olayları sınıflandırmasına sebep olmuş unsurlardır. Toplumlar, kendi kültürel yapılarına göre farklı anlamlar yükledikleri renkleri, dünyayı tanıma ve ifade etmede önemli bir araç haline getirmişlerdir. Bir sanatçının renk seçimi ve onunla neyi ifade ettiği hakkında en fazla kafa yoran alanlar görsel disiplinler, özellikle de resim sanatı olmuştur. Dil yoluyla sanat üreten yazar ve şairlerin de, ilk hikâyenin anlatıldığı günden beri renkleri kullandıkları aşikârdır. Onların renk tercihlerini belirleyen etkenler, sanatçının renk algısına dair düşünce alışkanlıkları ile içinde yaşadığı iklime ait ışığın ve rengin anlamlandırılması ile oluşan kültürel birikimler sayılabilir.

Aristoteles'ten günümüze faklı bilim ve disiplinlere ait filozof, sanatçı ve bilim insanlarının renk hakkında yaptığı araştırma, teori ve görüşleri bulunmaktadır. *Eski çağlarda Pythagoras, Platon, Aristoteles ve Plinius gibi yazarlar rengin doğası üzerinde tartışmışlar ve temel renklerin toprak, ateş, hava, su gibi temel öğelerin biçimleri olduğunu ileri sürmüşlerdir*. Rönesans'a gelindiğinde Leonardo da Vinci de aynı görüşü benimser. Renklerin sistematik sınıflandırılması, 1966'da Isaac Newton'un ilk renk çemberiyle başlar. *Newton tüm renklerin beyaz ışık içinde atom ışınları olarak içerildiğini öne sürmüş, yedi temel rengi yedi gezegene ve müzikteki yedi notaya bağlamıştır* (Erzen, 1997:1545). Renk kuramları hakkındaki çalışmalar, 18. yüzyıldan itibaren bugünkü anlayışa yaklaşmıştır.

Doğada Renk ve Renk Sembolizmi

Fizikte renk, farklı dalga boylarına sahip ışığın göz tarafından nasıl algılandığını ve onun tanımlanışını ifade eder. Bütün renklerin nedeni ışıktır. Işık bir nesnenin üzerine düştüğünde, bazı renkler nesneden yansı, bazıları ise onun tarafından emilir. Nesnenin kendinden menkul, bağımsız bir gerçekliği olmayıp göze ve ışığa bağımlı bir varoluşu söz konusudur. Biyoloji ise, renklerin işlevine odaklanır. Tabiatdaki renklerin sebebini, *'doğal seçim' sürecinde çiçekli bitkilerin döllenmeye hazır olduklarında böcekleri çekebilmek adına şekil, renk ve desenlerle sinyaller vermeye başlamasıdır* şeklinde ifade eder. Çiçekli bitkilerle hayvanlar arasında simbiyosiz (karşılıklı yardımlaşma) ilişkisinin başlamasıyla tozlaşmanın ve varoluş döngüsünün oluşması ile *dünya denen yaşam bahçesi renk cümbüşüne dönüştü*. Prof. Demirsoy'a göre, hayvanlarda üreme olgunluğunun göstergesi bazı uzuvlardaki renk değişimi, deri ve postlardaki desenler, sesler, kuyruğun dik tutulması gibi oluşumlar, seçilmeyi sağlayan göstergeler kabul edilir. İlkel kabileler veya günümüz topluluk ve aşiretlerindeki yüz ve beden boyamadan kozmetik kullanımına kadar renklemenin sebebi biyolojik seleksiyonda seçilen olma, egemenlik gösterme veya vücut süslemeleri yoluyla adeta bir kare kod oluşturup tanınma isteğidir (Demirsoy, 2017:74, 110, 228-237).

Canlı türleri arasındaki renkler ve desenler, sembolleşmeye doğru evrilmiş, renkler doğada, kültürde, fizik ve metafizik âlemde varoluşu anlamının önemli parçası haline gelmiştir. Dolayısıyla sembol hakikatin yerine geçen, algılanabilir obje veya imgelerdir. Bunlar bir bitki, bir yapı, bir hayvan, bir renk, bir nesne ve hatta bir insan gibi dil dışı göstergelerdir. Filozof Ernst Cassirer'e göre *insan, sembolleştiren canlıdır (animal symbolicum) ve sembolik bir evren içinde yaşamaktadır. Dil, mitos, sanat ve din bu sembolik evrenin parçalarıdır. Onlar simgesel ağı dokuyan değişik iplikler, insan yaşantısının karmaşık dokularıdır* (Cassirer, 1980:33). Düşünme süreci, bir soyutlama ve sembolleştirme işlevidir. İnsan, sembolleştirme yeteneği sayesinde diğer canlılardan ayrılır. Düşünme ve ifade etmenin vazgeçilmez şartı bir semboller sistemi olan dilin kullanımınıdır. Sembollerin ortaya çıkışını tarih öncesi dönemlere götüren Fransız psikanalist Jacques Lacan, mağara resimlerini yapan avcıyı düşünür ve onun her öldürdüğü hayvanı gelip bir işaretle belirtmesinin üzerinde durur. Mağara duvarına her seferinde bir çizgi çizen avcı, bunların her birisiyle bir hayvanı sembolize eder. Avcı iki üç yazmaz; aynı izi, aynı belirtiyi durmadan tekrarlar (Başer, 2010:145).

Renk ve Mistisizm

Renkler, güneş ışığının dünyaya dünya yolculuğunun bilimsel adı olmakla birlikte insanlığın korku, sevgi, kendini gösterme, etkileme, iletişim ve sanatının da bir aracı olarak kullanılmıştır. İnsan çağlar boyu farklı bilinç seviyelerinde yaşadığı ruhanî deneyimlerini de farklı renklerle ifade etmiştir. Üzerine ışık düşen bir nesne hangi rengi yansıtırsa, onun rengi odur. Sadece rengin değil kadim inanışlardan itibaren hayatın doğası da böyle yorumlanmıştır. Yansıtılan şey, o varlığın derecesi, bulunduğu seviye ya da makamıdır. Münzevî insan ibnü'l-vakttir, şimdiye odaklıdır. Maddî âlemden yeni şeyler eklemek veya gereksiz yükleri taşımak istemez. Onun için, sadelik ve mevcut anın değeri ön plandadır. Herhangi bir ek yükün karmaşıklık getireceğini bilir. İsteddiği şey, hiçbir şey istememek ve sade bir şekilde yolculuğunu tamamlamaktır. Hayatı boyunca renkten renge dönüşerek yalnızca ışığı yansıtır zira buradaki hal ve makam tecrübeleri aydınlanma, nûra kavuşma çabası içindir. Ulaştığı son renk siyahtır. Orası fakr'dır, der Niyâzi Mısri. *Fakr iki cihanda da vechin (yüzün), siyah (yok) olmasıdır. Yani dünya ve ahiret ademdir. Bunların varlığı yoktur çünkü varlık gerçekte Allah'ındır. Mahlûkata varlık vermek mecazidir* (Ateş, 1971:9).

Siyah hiçbir şeyi yansıtmaz, her şeyi geride tutar, böylece siyah olur. Varoluşta fiziksel olan her şey ışığı yansıtır. Maddeyi görünür kılan ışık olmadığında kütesizlikten söz edilir yani mekansız zamansız, ne öncesi var ne sonrası. Sufî tüm zamanların endişesinden kurtulup ebu'l-vakt olur. Bir yönden gelen ışığın prizmaya girip belli açılardan kırılmasıyla renk renk görünmesi aslında bir yanılmalıdır, mevcut olan sadece saf ışıktır. Prizmaya benzetilen insan bedeni de renkler, suretler halinde görünen zâtın nûrudur, nûr-ı siyahtır, fakrdır. *Fakirlik tamam oldu mu, o Allah'tır... Ârifin sırrında vücuttan fakr (yoksunluk) tamam olmayınca perdesiz, doğrudan doğruya Hakk'ın yüzüne bakması mümkün olmaz* (Ateş, 1971:8).

Hüsn ü Aşk ve Renkler²

Üslup içeriği ifade etmenin özel bir yoludur. Divan şiirine son parlak devrini yaşatan Nâilî, Neşâtî, Fehîm-i kadîm, Şeyh Gâlib gibi şairlerin değer verdiği Hint üslubu, 16. ve 18. Yüzyıllarda Fars edebî çevrelerinde yeni bir üslup olarak değer bulmuş, 17 ve 18. Asırlarda Türk edebiyatı üzerinde etkili olmuştur. İran'dan Hindistan'a giden şairlerin tesiriyle ortaya çıkan sebk-i hindî süslü, gösterişli bir şiir üslubu olup Hint kelime dağarcığı, deyim ve farklı temaların varlığıyla karakterize edilmiştir. Üslup klasik İran şiir algısında karşılığı olmayan Hint doğası, kültürü ve dili gibi farklılıklar sebebiyle İranlı şairler tarafından *bîgâne* olarak adlandırılmıştır. Hint üslubuna göre, karmaşık ve gizemli şiirin büyük değeri vardır; böylece derin tefekkür ve farklı manaların keşfi söz konusudur. Soyut ve somut kelimeleri terkip yapma eğilimi, şairi yeni ve bambaşka anlam ve konular bulmak için çabalama sevk eder. Okuyanın aklına kolaylıkla gelmeyen, onda hayranlık uyandıran bir temayı anlamlandırıp, onu da simgelerle şiirleştirmek bu üslup şairlerinin ilgi alanı olmuştur.

Her mevsim renkli, ışıklı doğası, yabani hayvan çeşitliliği ve farklı dil, din ve inançlarla beslenen Hint kültürü, bir mit ve simgeler hazinesidir. Hint sanatı, sembolik yani gösterilen sanattır. *"Simge gösterdiği kadar da saklar. Perdeler. Temsil eder. Bu nedenle, hakikat, afişe edilen değil, her daim temsil edilendir. Hep bir adım ötede olandır. Ele geçirilmesi, avuçlanması olanaksız olandır. Sanat, hakikate sadece işaret eder"* (Cündioğlu, 2012:12).

Ortak sembollerden birisi de, dilimizde nadir özellikler ve yetenekler, değer görmüş önemli unsurlar için kullanılan *bulunmaz Hint kumaşı* ifadesi ile deyimleşmiş Hint kültürüne has etkileyici kumaş ve kumaş süsleme sanatıdır. El işi Hint kumaşlarına, kendine özgü üretim tekniği, malzemesi, dokuması, deseni, renkleri ile sembolik anlamlar yüklenmiştir. Hayatı bir kumaşa benzeten Hint mistisizminde, dokumacı her gün hayatının bir parçasını dokur gibi tezgâhında çalışarak an'daki ruh haline göre, tekrarlanmayan tasarımlar, renk ve desenlerle kendi hayatı ile kumaş arasında bir bağ kurar. Hüsn ü Aşk'ta kumaş ve renk kelimeleri, devrin iki farklı şiir üslubunu ifade etmek için kullanılmıştır:

² Çalışmada kullanılan metin: Doğan M.N.(2006). Hüsn ü Aşk. Yelkenli Kitabevi.

Bed-reng ise de kumâş-ı Evren
Kalmaz yine kâle-i Haleb'den (b. 238)

“Şeyh Gâlib kendisinin şiirini kumâş-ı Evreng'e benzetmekle sebk-i hindî ile yazdığını söylemek istiyor. Evreng kumaşının bed-reng oluşunun sebebi de sebk-i hindî'nin klasik üsluba bağlı kalanlar tarafından yadırganıyor olmasındandır. Evren kumaşı Gâlib'in izlediği Hind üslubunu, Halep bezi ise Nâbî'nin takip ettiği klasik üslubu sembolize etmektedir” (Doğan, 2006:65).

Evren ya da Evreng şeklinde bir kumaş adı bulunamamış ancak şöyle bir bilgiye rastlanmıştır: “Babür hükümdarlarından Sultan Evrengzib (1657- 1658) için Dhaka'da dokunan özel jamdani kumaşlar üretilmiştir” (Öztoksoy, 2007:38). Hint mitolojisinde Havva'nın karşılığı olan, evrene ve bireye analık eden Maya Shakti şöyle der: *Çevremdeki her şey ve benim kendi varoluşum (dış ve iç deneyim), bu ince dokunmuş kumaş enine ve boyuna geçen ipliklerdir* (Zimmer, 2004:36). Kumaş hayatın benzetileni olarak betimlemek yaygın bir sembol olsa da, bölgenin kumaş dokumacılığındaki şöhreti sebebiyle 'kumaş ve çok değerli' bağlantısı kurmak bu üslupta daha fazla anlam kazanan bir imgedir.

Yeşil

Bu renk eserde sebz, ahdâr, yeşil ve gök olmak üzere Türkçe, Farsça ve Arapçadaki söylenişleri ile kullanılmıştır. Ferheng-i Şu'urî'de sebz sekiz manaya gelir denilmekte: *Elvândan yeşil levne, siyeh-çerde mahbûba, sâfi siyâh renge, gök renkli olana, cevher-dâr tîga, hançere, demirden olan cevşene ve ayn-ı ezrak yani gök göze derler* (Bosnevî, 2020:2155-2156/3). Yeşil kelimesi tek başına veya ekli halleriyle kullanılırken, koyu yeşil tonu vermek için siyahla beraber kullanıldığı da görülmektedir.

Der Menkabet-i Mi'râc-ı Şerîf-i Nebevî ve Mu'cize-i Bâhire-i Mustafavî başlıklı bölümde, şair Hz. Peygamberin Miraca çıktığı nurlu geceyi âb-ı hayata benzetir. Hızır'ın İskender'le birlikte karanlıklar diyarına yaptığı yolculuk sonucunda ebedîlik suyuna kavuşması gibi, Hz. Peygamber de karanlık ve yeşil dalgaları olan bir gecede kâinatın yaratıcısı ile buluşur:

Çün âb-ı hayât o şâm-ı enver
Rengi siyeh idi mevci **ahdar** (b. 49)

Feleğin yeşil renkli oluşu ve denize benzetilişi Bosnevî'nin Hâfız Dîvânı Şerhi'nde bir kaç kez geçmektedir: *Deryâ-yı ahzâr müşebbehün bih, felek müşebbehdir, yeşil felek deryâsı, Ol Hâlîk-ı eşyâ bu yeşil feleği münakkaş u müzeyyen yaratdı, Çarh-ı firûze yeşil felek dimekdir.* (Bosnevî, 2020:314, 843, 851/1)

Yine 18. yüzyıl Divan şairi ve vakanüvisi Seyyid Mehmed Efendi'nin (ö. 1184) Şevket-i Buhârî Dîvânı'na yazdığı şerhte geçen *الن الخضرة لون يتولد من السو* (Çünkü yeşil/gök siyahtan ortaya çıkan bir renktir.) (Karga Göllü, 2018: 670) ibaresinden de yeşil ve siyahın birlikte kullanıldığı anlaşılmaktadır. Henry Corbin, her birinin kendine has rengi olan yedi peygamber mertebesine vurgu yaparken, *en yüksek makamın rengi, sırların sırrı, zâtının Muhammedî yeşilidir* (Corbin, 1998:57-58) diyerek Hz. Muhammed'le yeşil renk ilişkisine değinir.

Alemlere rahmet olarak gönderilen (Enbiyâ/107) Hz. Muhammed, varlığın sebebidir. Yağmur ile rahmet arasındaki sembolik çağrışıma gönderme yapılarak, gayb aleminin tecellisi ile misal aleminin var edilişine (yeşillenmesine, hayat bulmasına) sebebin, Hz. Resûl olduğu ifade edilmektedir:

Ebr-âver olup bahâr-ı nâsût
Cûş eyledi **sebz**-zâr-ı lâhût (b. 50)

(Varlık âleminin baharı yağmur bulutlarını getirince, İlahî alem yeşilliği coşup kaynadı)

Aşk'ın vasıfları (**Der Vâsf-ı Aşk**) anlatılırken, Keşmirî kelimesinin 'esmere çalan ten rengi' anlamı ile bir Hint delikanlısı tasavvuru yapılmaktadır:

Hat cevher-i **sebz**-i âb-ı şemşîr
Mehtâb-ı siyeh-bahâr-ı Keşmîr (b. 476)

Yanağındaki ayva tüyleri keskin kılıcın üzerindeki koyu renkli çizgiler gibiydi. (Yüzü bu haliyle) ilkbaharda çimenleri siyaha çalan koyu yeşillikteki Keşmir'in mehtâbına benziyordu.(Doğan 2006:115)

Baharın anlatıldığı (**Der Sıfat-ı Bahar**) bölümde doğum, yeni başlangıçlar, gençlik, sevinç gibi duyguların temsili olan ilkbahar mevsimi, çoğunlukla olduğu gibi cennetin benzeyenidir. Ahterî Mustafa Efendi cenneti, *bahçe ve bostan ve inde'l-ba'z bostan içinde yemiş ağaçları olsa ana cennet dirler, eğer üzüm ağaçları olsa ana Firdevs dirler.* (Ahterî, 1316:169) şeklinde pastoral imgelerle tarif eder. Hem kutsal kitaplarda hem mitolojileri oluşturan arkaik metinlerde yer alan cennetten kovulma/ düşüş bilgisi sanatın da asli konularından birisi olmuştur. Edebi metinlerde, gerçek ya da hayali bir mekanın cennete teşbih edilerek anlatılması, yitirilmiş ama gelecekte kazanmak için uğraşılan cennete duyulan özlemin ifadesi olmak üzere, sıkça tasvir edilmiştir:

Cennet gibi **sebze** cûş-ber-cûş
Eylar gül ü lâle nûş-der-nûş (b. 586)

(Yeşillik cennet gibi coştukça coşmuştu; gül ve lale içtikçe içmeye koyulmuştu.)

Nevruz, kökeni Sümer'in aşk tanrıçası İnanna ile çoban tanrısı Dumuzi'nin hikayesine dayanan, Sümer bereket kültürünün bir devamı niteliğindeki bahar şenlikleridir. (Çığ, 2016: 904-907) Tarih öncesi insanının hükmedemediği doğa karşısında, ona yüklediği antropomorfik (İnsan biçimcilik) anlamlar hikaye, ritüel ve inanç olarak günümüze kadar gelmiştir. Bunlardan biri olan ve 21 Martta geleneksel yeni yıl olarak kutlanan Nevruz, hem yeniden doğuşu hem de bolluğu, bereketi simgeleyen, doğa ile her yıl yeniden tekrarlanan anlaşılanın kutlanmasıdır:

Nevrûz edicek hevâyı nem-nâk
Tûtî peri oldı **sebze**-i hâk (b. 603)

(Nevruz havayı nemlendirince, toprağın yeşilliği papağan kanadı gibi -rengarenk- oldu.)

Mana mesiresi (**Der Vaf-ı Ân Nüzhet-gâh**) anlatılırken dünya yeşil renkli, muhtemelen ekşi, olgunlaşmamış, ham bir eriğe benzetilir. Sidretü'l Münteha, sınır ağacı demek olup Kur'ân'da Me'va cennetinin yanında olduğu söylenir (Necm 13-18). Miraç'ta Cebrail'in izinli olmadığı için durduğu yerdir. Hz. Peygamber'e o sınırın ötelere (cihet, boyut ve maddenin olmadığı alem) gösterilmiştir. Gök kubbenin yeşil erik gibi kaldığı Hüsn ve Aşk'ın gezip dolaştığı mana mesiresinin; Sidre ağaçlarıyla kaplı oluşu dünyevi olanın bittiği, mana aleminin başladığı yerde olunduğunu düşündürmektedir:

Sidre'ydi nihâl o bağa yek-ser
Bir ham erik anda çarh-ı **ahdar** (b. 635)

(O bahçenin fidanları baştanbaşa Sidre ağacı idi, yeşil dünya (gök kubbe) orada ancak bir ham, yeşil erik idi.)

Ser-sebz, ömr-i câvîd, şebnem, gonca ve hurşîd kelimelerinin birer lale adı olması (Doğan, 2006:147) sebebiyle bahçenin tasvirine ikinci anlam yüklenerek bir lale bahçesi tahayyül edilmiştir:

Ser-sebz giyâh ömr-i câvîd
Şebnemleri necm ü gonca hurşîd (b. 636)

(Mana mesiresi isimli bahçenin taze yeşermiş otları sonsuz bir ömürdü, üzerindeki çiy taneleri yıldıza, goncaları güneşe benziyordu.)

Hüsn ile Aşk'ın gezip dolaştığı bahçe bir mana mesiresidir. Maddi aleme ait çiçek desenli yeşil bir kumaşla mana boyutunun renkleri arasında bir eşleştirme yapmak ancak şahsi bir ta'bir yani yorum olur. Bir nesnenin yeşil gibi görünmesinin nedeni yeşil olması değil, tüm renkleri tutması ve sadece yeşili yansımasıdır. Renk ne olduğu değil, ne verdiğidir. Sadece yansıttığı renk görülür, geride tuttuğu görülemez. Mana mesiresini; gül desenli yeşil Keşmir şalına benzeterek tabir etmek, geride olanı, mananın derinliğini okuyamamaktır. Görülen şey yansıyan renkli ışıklardır ki, o görüntü bir yanılsamadır, hakikati göstermez:

Ol gül-çemene ne dîn ta'bir
Üşkûfeli **sebz** şâl-i Keşmîr (b. 644)

(O güllerle bezenmiş yemyeşil bahçe ile; yeşil zemin üstüne çiçek desenli Keşmir şalı arasında bir kıyaslama yapılması, ne kadar eksik bir yorum olurdu..!)

Mana mesiresi isimli bahçede yetişen çeşitli meyveler, üst beyitlerden itibaren sıralanırken *yeşil, erik ve papağan* tenasübü ile Hindistan'a özgü teşbih unsurlarını akla getirmektedir. Hüsn ile Aşk'ın gezip dolaştıkları yer, erik başlı Hint papağanına (*plum-headed*) benzeyen meyvelere sahip, yetişirken renkten renge dönen Hint eriğinin (Indian Plum) yetiştiği bahçe gibidir. Bahçe hem Hint üslubu, hem de ruhun seyr-i sülûkta renkten renge geçişi sebebiyle Hint coğrafyasına özgü çağrışımlarla tasvir edilmiştir:

Ser-sebz-i safâ dıraht-ı âlû
Her meyvesi tûtî-i şeker-gû (b. 663)

(Huzur ve neşe veren yemyeşil bahçedeki erik ağacının her meyvesi, tatlı tatlı konuşan papağan kuşları idi)

Tasvir kelimesi figüratif anlamı olan, doğa gibi dış dünyanın görüntüsünü aktarmayı ifade eder. Musavvir, görebildiğini kâğıt üzerine çizer. Hiçbir çizim, hakikati tasvir edemez, çizen ancak kendi hakikatini temsil eder. Mana mesiresinin yeşilliği anlatılmaya veya çizilmeye çalışılsa da tasvirinden yani görünenden ötesi idrak olunamaz:

Her **sebzesi** nev-bahâr-ı Keşmîr
Bî- sayf u şita çü levh-i tasvîr (b. 666)

(Her yeşilliği, Keşmir'in ilkbaharı sanki, bir tablo gibi ne yaz var orada, ne kış; hep ilkbahar.)

Mana mesiresinde Feyz havuzu anlatılırken (**Der Havz-ı Feyz**) yeşil renk Hızır'la ilişkilendirilmiştir. Hızır ve İskender ebedî hayat suyunu bulmak için karanlıklar ülkesine yola çıkar ve zorluklar içinde geçen yolculuğun sonunda Hızır suyu bulup içer, İskender suya erişmeden geri döner. Yeşil renk, doğadaki canlılığın simgesi olarak çoğunlukla Hızır'la ilişkilendirilir. Onların bu kadar meşakkatle elde etmeye çalıştığı âb-ı hayat, Mana mesiresini kendiliğinden sular altında bırakıp yemyeşil hale getirmiştir:

Hızr âbı basıp o cây-ı pâki
Sebz eylemiş ol şerîf hâki (b. 684)

(O tertemiz yeri, Hızır'ın bularak içtiği ve ölümsüzlüğe kavuştuğu su kaplamış ve o şerefli toprağı yemyeşil hale getirmiş.)

Kılıcın vasıflarının (**Der Vaf-ı Tîg**) anlatıldığı bölümde, renk adı geçen beyitlerde, kılıç kuşlara benzetilmiştir. Renkli güzelliği ve insana yakınlığı ile zararsız bir kuş olan papağan, gagasından kan sızan vahşi bir kuş şeklinde tasvir edilmiştir:

Bir tûtî-i **sebz**-i hûn-pâlâ
Şehbâz velî tezerv-sîmâ (b. 1473)

Gagasından kan süzülen yeşil bir papağan, sülün görünüşlü bir doğan kuşu... Kılıç bu beyitin ilk mısraında yeşile yakın siyah gövdesi ve ucundan akan kan sebebiyle gagası kırmızı bir papağan kuşuna benzetilmiştir. İkinci mısradaki ise süslü gövdesi, mücevherli kabzası ve kesici özelliği ile sülün görünüşlü bir doğan kuşuna teşbih edilmiştir (Doğan, 2006:303).

Kılıç kırmızı ve siyah renkleri de olan yeşil bir papağana benzetilmiştir. Kanatlarındaki kırmızı; kanın rengini, ölümü çağrıştırmakta ve kara haberler getirmektedir. Ruhun bir kuş gibi uçup gitmesi inancıyla, bir 'ölüm' mazmunu tasavvur edilerek papağan kılıcın benzetilene yapılmıştır:

Bir kara haberci murg-i **ahdar**
Bâlinde nühüfte mevt-i ahmer (b. 1477)

(Kılıç, kanatlarında kızıl ölüm gizlenmiş, kara haberler getiren yeşil bir kuş adeta.)

Aşkın Çin sahiline varışı (**Resîden-i Aşk Be Sâhil-i Çîn**) ve tanıtıldığı bölüm, *yolu cennet bahçelerinin baharını andıran bir sahile vardı*, ifadesiyle başlar. Tûba ağacının anılmasıyla güzel bir doğa manzarasının cennete benzetilişi klasik olsa da, bilindik bir yerden söz ediyor oluşu ile asli vatani ruhun hatırladığı vurgusu yapılmaktadır:

Deryâ gibi **sebze** mevc-engîz
Tûbâ gibi her nihâl-i gül-bîz (b. 1608)

(Yeşillik deniz gibi dalgalandıkça dalgalanıyor, güller serpen her fidanı Tuba'ya benziyordu.)

Gâlib Şerh-i Cezîre-i Mesnevî'de yeşil rengi hayatın, canlılığın sıfatı olarak tanımlar: *Elvândan yeşil, hayât sıfatı olmağla âb-ı revândan bahâr-ı sebz peydâ olması gibi eşk-i revândan dahi hayât-ı cân hâsıl olur.* (Gâlib, 1996:110-111):

Tûfân-ı çemen yem-i zümürüd
Yer **gök yeşil** âlem-i zümürüd (b. 1609)

(Yeşillik tufanıydı orası, zümrüt gibi bir denizdi... Yer, gök yemyeşil bir zümrüt alemiydi.)

Sühan Papağan kılığına girerek haber getirir. (**Âgâhî Dâden-i Sühan Be Sûret-i Tûtî**) Mukallid özelliğinin yanı sıra papağan, haber vermenin ve doğruları söylemenin de simgesidir. Sadece duyduğu kelimeleri söyler:

Bir tûtî-i **sebz**-i âl-minkâr
Bir şâhda eyler anı tekrâr (b. 1620)

(Al gagalı yeşil papağan bir dala gelip konmuş ve Aşk'a, Hoşrûba'ya kapılırsa onu kendisine aşık edeceğini ve Zatussuver kalesine hapsedeceğini tekrarlıyordu.)

O yeşil papağan, bu sırrı (Hüsn'ün benzeri Hoşrûba'nın hilelerini), açıkça söyleyip gayb aleminin Hızır'ına yoldaş oldu, uçup gitti. Bu sırlı bilgi ile dünyanın güzelliklerine (Hoşrûbâ), kapılmayacağını ifade eden Aşk, gurura kapılıp büyük zorluklar yaşamıştır:

Ol tûtî-i **sebz** edip bunu fâş
Hızır-ı reh-i gayba oldı yoldâş (b. 1627)

(Aşk, başka birine aşık olmama imkan var mı, diyerek gurura kapılmıştır.)

Sühan'ın yaşlı bir hekim kılığında gelmesi (**Resîden-i Sühan Be Sûret-i Pîr-i Tabîb**) ve mana Hızır'ının onun eteğine yapışması, himmetine muhtaç oluşu, sözün İlahi kelimelerden oluştuğundan. *İlahi iradenin 'Kelimeler' (söz) şeklinde tecellisi, kelimelerin gündelik dilde taşıdıkları anlamların ötesinde bir keyfiyete sahip olup beşeri sözlerden mahiyet itibariyle çok farklıdır.* (Cündioğlu, 2011:25):

Gerdûn gibi câme-pûş-ı **hadrâ**
Dârende-i zeyli Hızır-ı ma'nâ (b. 1885)

(Sühan, gökyüzü gibi yeşil bir elbise giymişti... Mana Hızır'ı onun eteğinden tutuyor himmetine mazhar olmak istiyordu)

Aşk'ın kalp kalesine varışı ve oradaki acayıplikler hakkında (**Der Zikr-i Resîden-i Aşk Be Hisâr-ı Kalb ve Garâib-i Ân**) bilgiler verildiği bölümde, tekamül sürecinde kalp letâifinde yaşananlara dair, nûr'un deneyimlenmesinden söz edilmektedir:

Bir cânibi bahr-ı nûr-peyker
Bir cânibi deşt-i mevc-i **ahdar** (b. 1929)

(Bir yanında ışıktan bir deniz, bir yanında yeşil dalgalı bir ova)

Kalp, kapı kanatları yeşil ışıklı bir kaleye benzetilmiş; o iki kapı kanadı da Kaf dağındaki Anka kuşuna teşbih olunmuştur. Bir Hint müslümanı olan Ahmed Sirhindî (İmâm-ı Rabbânî) de, kalbe karşılık gelen makamı (nefs-i mutma'inne)'yi *Abdiyyat* makamı olarak adlandırır. İnsanın bu makama, *masivau'llaha kul olmaktan tamamen azade olduğu zaman ulaşacağını* (Sirhindî, 1998: 188) söylemektedir:

Bâl ü peri **sebz-i nûr-hadrâ**
Gûyâ ki o kûh-ı Kâf'a Ankâ (b. 1933)

(Sanki Kaf dağında yaşayan Ankâ kuşu gibi, kolları ve kanatları yeşil nurlar içinde)

Işık müjdecileri (**Âmeden-i Mübeşşirân-ı Envâr**) çeşitli renklerde elbiseler giyinmiş ışık ordusu olarak tasavvur edilir. Bu renklerden biri de yeşildir:

Bir cünd-i şerîf-i **sebz-deryâ**
Emvâc hayât-ı cân-bahşâ (b. 1953)

(Yemyeşil bir denize benzeyen ışık ordusu! Dalgaları can bağışlayan hayat gibi ne yüce, ne şerefli topluluk)

Siyah

Miracın anlatıldığı (**Der Menkabet-i Mi'râc-ı Şerîf-i Nebevî ve Mu'cize-i Bâhire-i Mustafavî**) bölümde siyah renk; siyah tenli Bilâl-i Habeşî, şairin siyahla ilişkilendirdiği günahları, gecenin rengi gibi konularda bu rengin sembolizminden faydalanılmıştır:

Mânend-i Bilâl-i sâhib-irfân
Nûr-ı **siyeh** içre nûr-ı îmân (45)

(O Miraç gecesi, irfan sahibi Bilal gibi simsiyah nur içinde parlayan iman ışığıydı.)

Gecenin karanlığı içinde parlayan miracın manevi ışığı, Bilâl-i Habeşî'nin gönlündeki iman aydınlığına (irfan) benzetilmiştir. (Doğan, 2006:31)

Afv eyledi nâme-i **siyâhın**
Hassân'a bağışladı günâhın (b. 90)

(Onun kapkara defterindeki suçları affetti; günahı Hassan'ın yüzü suyu hürmetine bağışladı.)

Besdir bana bu şeb-i öZR-hâhî
Bâlâ-ter-i reng kıl **siyâhı** (b. 105)

(Bu gece özür dilemek yeter bana; yalnız siyah rengi, renklerin en üstünü et.)

Çün ehl-i kebâirim **siyeh-kâr**
Her maksadıma beşâretim var (b. 136)

(Büyük suçlar işleyenlerdenim; işim kapkara; ama her dileğime ulaşmam için de müjden var senin.)

Mesnevînin başladığı (**Âğâz-ı Dâstân-ı Benî Mahabbet**) bölümde siyah ve sarı renk birlikte kullanılmıştır.

Ammâ ne kabîle kible-i derd
Bi'lcümle **siyâh**-baht u rû-**zerd** (b. 244)

(Ama ne kabileydi? Dert kiblesi; bütün halkı kara bahtlı, sarı yüzlüydü)

Mahabbetoğulları kabilesi, derdi kendilerine kible yapmış, *kara bahtlı* ve *sarı yüzlü* olarak tasvir edilir. *Kible* kelimesinin bir ibadet terimi oluşu, burada bir ritüelin varlığına işaret etmektedir. Devamında gelen beyitlerde, sohbetleri ney gibi hep feryat ve figan olan, hüznü ve matem içinde bir topluluktan söz edilmektedir. Oysa İslam dininde dünyevi felaket ve acılara sabır ve tahammül göstermek tavsiye edilmiş, nevha yani sesli, ifrata kaçan ağlamalar yasaklanmıştır.

Bu neyin kederi, feryat ve figanı? Sorusuna yeni bir yorum şekli olan *metin arkeolojisi* (Holbrook, 2017:44) yaklaşımıyla bakıldığında, beyitte ve devamında gelen ifadeler, başlangıcı Mezopotamya *Temmuz kültü*'ne dayanan mevsim ritüellerinde gerçekleşen ayın ve merasimlerin izlerine rastlanır. Giydikleri Temmuz güneşi, içtikleri kor alevler, rızıkları ansızın gelen belalar, çadırları mahrumiyet ahının dumani, üstlerine ateş yağmakta, kıvılcım taneleri

ekip paramparça kalpler biçmekte. *Sümer'de ilkbaharda dirilen tanrının, yaz sıcaklarında bütün tabiatla, özellikle bitki dünyasıyla birlikte öldüğüne inanılırdı. Bu yüzden Sümer, Akat, Asur ve Bâbil krallıkları zamanında Temmuz'un ölümü için yas tutulmuş ve âyinler yapılmıştır* (Tekin, 1992: 210).

Mezopotamya'da hasata alalu (feryat etmek) diye bilinen ritüel ağlama (Gaster, 2000:38) bitki tanrısı Temmuz için yapılan âyin ve merâsimlerde, *ölen tanrı için yas tutma, bu yas sırasında bilhassa kadınların ağlamaları, zurna, davul, def gibi musiki âletlerinin hıçkırık seslerine refakat etmesi, yas boyunca oruç tutma* (Tekin, 1992:211) şeklinde gerçekleşmiş ve eski toplum mitoslarında benzer ritüeller olarak tespit edilmiştir.

Beyitte geçen *Temmuz* kelimesi ritüel ağlamaların yapıldığı aydır. Tanrı Temmuz'un yer altına inışı yani hasatı, toprağın *kara* görüntüsünün ortaya çıkışıdır. Bir sonraki yıl ne olacağını bilemeyen ilkel bilinç için bu gidiş, onların da bahtlarının kararması anlamına gelir. *Sarı* arpa/ buğdayların biçilmesiyle bitki tanrısı Temmuz ölür. Ölü yüzünün sarı olması, matemli yakınlarının sararan yüzleri, beyitteki siyah ve sarı renk sembolizminin kısaca izahıdır.

Avlanmalarının anlatıldığı **(Sıfat-ı Şikâr-ı İşân)** bölümde, kabilenin ateşli ahlarından birer ceylan imgesi oluşturulur. Bedenleri simsiyah, boynuzları ateşten, göklere doğru yol alan ceylanlar. Âhû/ ceylan/ geyik pek çok arkaik metinde, eşya, duvar, mezar, para süslemelerinde motif olarak sıkça kullanılmış hayvanlardan birisidir. *C. Jung'un Anima sembollerinden biri olarak gördüğü geyik aynı zamanda insanı bilinçaltının daha derin seviyelerine, mundus imaginalis'e (görüntü dünyası/ alem-i misal) çeken büyüleyici bir görüntü olarak nitelenmiş. Geyik bizi, kolektif bilinçdışının aşkın alemine götüren büyüleyici yaratık iken, boynuzları da bizi ruh dünyasına uyumlayan ve yeni psikik armağanlar uyandıran anteni temsil etmekte* (Tokdemir Reis, 2023) ifadeleriyle yeryüzü ve gökyüzü bağlantısında geyik imgesinin kutsallığı vurgulanmaktadır:

Âhûları dūd-ı âh-ı ser-keş
Endâmı **siyâh** şâhı âteş (b. 267)

(O vadinin ceylanları, göğe yükselen ve bedenleri simsiyah, boynuzları ateşten ahlarının dumanlarıydı.)

Hüsn'ün anlatıldığı **(Der Vâsf-ı Hüsn)** bölümde imlasındaki şekil benzerliği bakımından sünbül (sünbüle/ buğday başağı) manasını da çağrıştıran Sünbüle burcunu hatırlatmaktadır. *Sünbüle burcu ortaçağda hıristiyan kozmoğrafyasında da görüldüğü gibi İslâm mitolojisinde de sağ elinde buğday başağı tutan bir kadın şeklinde tasavvur edilmiştir* (Tekin, 1992:151). Sünbüle/ Zühre kadını temsil eden Venüs burcu olup, Hüsn'ün güzellik vasıflarının rastgele tasvir edilmediği anlaşılmaktadır. Bolluk, bereket, tarım, buğday başağı, Venüs ve Venüs'ün Ay'la ilişkisi ile şekillenen sevgili imajı kadim çağlara ait mitik unsurları çağrıştırmaktadır:

Bir lâle-ruh-ı **siyâh-kâkül**
Sünbüller içinde gonca-i gül (b. 419)

(Hüsn bir lale yüzlü, siyah kaküllü güzeldir, adeta sünbüller içinde bir gül goncası gibidir.)

Çeşmân-ı **siyehle** nakş-i ebrû
Mihrâbın içinde çifte "yâ Hû" (b. 466)

(Kara gözleriyle kaşlarının çekilişi, mihrabın içindeki çifte Yâ Hû'ya benziyordu.)

Servet, zenginlik anlamına gelen *sâmân* kelimesinin yazılış benzerliği olarak sap, saman çağrışımı yaptırması, 419. beyitte işaret edilen buğday-kadın bağlantısına işaret etmektedir:

Hâl-i **siyehi** belâ-yı sâ mân
Şûriş-dih-i Zengibâr u Sûdân (b. 467)

(Siyah beni malın, mülkün, rahat ve huzurun belasıydı. Hem Zengibar'a kargaşalık vermedeydi, hem Sudan'a)

Aşk'ın anlatıldığı **(Der Vâsf-ı Aşk)** bölümde geçen siyah renk, Aşk'ın Hint halkına özgü esmerliğine işaret etmektedir. Kapatmak, görünmesine engel olmak için kullanılan perde,

mahremiyeti sağlamak amacıyla kullanılır ki, (Öte, arka, sırt anlamındaki verâ) sözcüğünün; yazılış benzerliği ile (takva anlamına gelen vera') çağrışımını yaptırarak Aşk'ın namus ve iffet sahibi bir genç olduğu da anlatılmaktadır:

Bir mâh-ruh-ı **siyâh-çerde**
Çün âb-ı bekâ verâ-yı perde (b. 475)

(Aşk, bir ay yüzlü esmer delikanlı olup âb-ı hayat gibi perde ardında gizlidir)

Henry Corbin, *The man of light*'da, ariflerin şehadet ettiği misal âlemindeki (mundus imaginalis) görsel seyirlere, beş duyudan öte yeteneklere, derinleşen farkındalıklarla birlikte gelişen metafiziksel algılara, kısacası ışık insanının bedenini oluşturan tüm unsurlara işaret eder ve *siyah ışık, görmenin nedeni olduğu için kendisi görülemeyen şeydir; mutlak özne olduğu için nesne olamaz.* (Corbin, 1978: 116) ifadeleriyle fenafillah makamını, tanımsız bir boyutu kasteder:

Nûr-ı siyeh olsa pâre pâre
Etmem ben o zülfe istiâre (b. 511)

(Siyah nur parça parça olsa, yine de ben onu Aşk'ın siyah saçlarına benzetemem)

Küfr olsa harâb-ı dîne me'mûr
Çeşm-i **siyehi** verirdi destûr (b. 525)

(Kafirlik dini yıkmayla görevlendirilseydi, kara gözleri ona ruhsat verirdi)

Hüsn'ün zaman zaman Aşk'ın yalnızlık yurduna gelişinin (**Âmeden-i Hüsn Gâh Gâh Be Halvet-gâh-ı Aşk**) anlatıldığı bölümde, *âşığı kesrette ve karanlıklar içinde bırakan siyah saçını zulmet "karanlıklar" diyarına benzetir.* (Tekin, 1992: 122):

Bahtı **kara** zülf-i pür-hamından
Hâbı dağınıkı perçeminden (b. 549)

(Bahtı, büklüm büklüm zülferinden dolayı kara; uykusu, perçemi yüzünden darmadağınktı)

Hayret'in ortaya çıkarak onların konuşmalarına engel oluşu (**Peydâ şüden-i Hayret ve Men'-i İşân Ez Musâhabet**) bölümünde şaşırarak, yolunu kaybetmek anlamlarına gelen hayret kelimesi, Hakk'ın tecellilerini temaşa eden âriflerin eriştiği makamlardan olup, ifade edebilme, anlatabilme yeteneğinin ortadan kalkması durumudur. Mecnûn karalar giymiş, yas kıyafeti içinde tasavvur edilir:

Mecnûn-ı **siyeh-libâs**-ı hirmân
Ya'nî kalem-i güsiste-sâmân (b. 840)

(Kalem, malını mülkünü yitirmiş ve mahrumiyetin kara elbisesine bürünmüş Mecnun'a benzer)

Aşkın mektubu (**Sûret-i Nâme-i Aşk**) bölümünde Aşk, mürekkebin siyahlığı ve sıkıntı, sitem, hüznün muhtevalı mektupla ruhundaki kederi yazıya dökmektedir:

Bu nâme ki bir **siyeh** şererdir
Hâkister-i şule-i ciğerdir (b. 932)

(Bir siyah kıvılcım olan bu mektup, ciğerde yanan alevli ateşin külündendir)

Gece ve kışın şiddetinin anlatıldığı bölümde (**Der Sıfat-ı şeb ve şiddet-i şitâ**) soğuşun, ayazın, karın en fazla olduğu zamanların kara kış tabir olunması gibi, gece çöl ayazı ile gam harabelerine giden yolun zorlukları siyah renkle ilişkilendirilmiştir:

Bir deşt-i **siyehde** oldı güm-râh
Yeldâ-yı şitâ belâ-yı nâgâh (b.1326)

(Bir kapkara çölde yollarını yitirdiler; kışın en uzun gecesiydi, ansızın gelip çatan bir kıştı bu)

Allah'ın rahmetinden ümitli olmak ve azabından korkmanın, birbirini tamamlayan iki özelliği *karın beyazı* ve *gecenin siyahlığı* ile anlatılmaktadır. Bir müminde eşit oranda bulunması gereken bu iki haslet, bir denge unsuru olarak görülmüştür. Bir meyvenin olgunlaşması için hem güneş ışığına, hem de gölgeye ihtiyacı olduğu gibi bir sâlik de mükemmelliği için ikili deneyime - sevinç ve keder, birlik ve ayrılık, mevcudiyet ve yokluk- ihtiyaç duyar. Sâlik bir çok kıvrımlı yoldan geçmek zorundadır ve her güzergâhta kendine özgü vizyonlar görür ve zorluklar yaşar:

Birbirine ye's ü havf lâhık
Geh kar yağar idi geh **karanlık** (b. 1329)

(Ümitsizlik ile korku birbirini izliyor; bazan kar yağıyordu, bazan karanlık)

Gam harabelerine giden yolda Aşk'ın şaşkınlığı (**Ser-gerdâni-i Aşk**) beraberinde belirsizliği getiren karanlık, siyah kelimesiyle tavsif edilmiştir:

Gördi **karalardan** aşdı zulmet
Etdi o cüvân gark-ı dehşet (b. 1379)

(Koyu karanlığın, zulmeti bile aşdığını görünce, o delikanlı dehşet denizine battı.)

Cadının büyüünün anlatıldığı (**Sıfat-ı Sühr-i Câdû**) bölümde Aşk'ı kendisine çekmeye çalışan *dünya*, bir cadı olarak betimlenmektedir. Kafası yani saçları ve kaşları siyahtır:

Başı **Karadağ**dan nümû-dâr
Ağzı dişi köhne gûr-ı güftâr (b. 1387)

(Başı dumanlı, kara dağlardan bir örnek sanki ağzındaki dişleri, eski, yıkık kafir mezarları gibi)

Kaş yapmış iki **kara çiyani**
Zülf etmiş iki küme yılanı (b. 1392)

(İki karaçıyanı kaş edinmiş; iki kör yılanı da saç edinmiş)

Kılıcın anlatıldığı (**Der Vaf-ı Tîg**) bölümde, yeşilin siyahla alakası tekrar edilmektedir. Zümrütle siyah rengin birlikte ifade edilmesinin bir diğer nedeni ise, trapiche zümrüdü denilen siyah desenlere sahip, değerli bir zümrüt türü olmasıdır. Kırmızı, yeşil, siyah renkleri ile fiskiyedeki suda yansıyan renk cümbüşü yoluyla kılıcı betimlemektedir:

Fevvâre-i âb-ı lâ'l-i sîr-âb
Cûbâr-ı zümürüd-i **siyeh-tâb** (b. 1472)

(La'le kanmış, kıpkırmızı sudan bir fiskiye; parıl parıl parlıyan siyah bir zümrüt seli)

Atın anlatıldığı (**Der Vaf-ı Esb**) bölümde fırtınalarıyla bilinen Karadeniz, Aşkar'ı görünce duyduğu hayranlıkla kara taşa döner. At ile Karadeniz'in baş edilemez yanları ilişkilendirilir. Ani ve dalga boyu yüksek fırtınaları olan Karadeniz'in, deli dolu Aşkar'ı görünce taş kesilmesiyle onun ne kadar eşsiz bir at oluşuna işaret edilmektedir:

Ârâma ayak direrse gâhî
Kara taş eder **yem-i siyâh** (b. 1495)

(Bir de durup dinlenmeye kalksa, heybetinden, güzelliğinden Karadeniz bile kara taş gibi donar kalır)

Ateşin anlatıldığı (**Sıfat-ı Ân Âteş**) bölümde, Hz. İbrahim kıssasına telmihte bulunmaktadır. Putları kırdığı için atıldığı ateş ile dumanı ve dumanın içindeki Nemrut görünüşlü kara hortlaklar, ateşin dehşet-engiz özellikleridir:

Bir nâr ki dûdı dûd-ı Nemrûd
Gûlân-ı **siyeh-nümûd**-ı Nemrûd (b. 1589)

(Bir ateşti ki dumanı Nemrud'un dumanıydı, içinde Nemrud'a benzer kapkara gulyabaniler görünmedeydi)

Beyaz

Hüsn'ün vasıfları (**Der Vaf-ı Hüsn**) anlatılırken, parmaklarının beyazlığı daha üstün vasıflı bir benzetilen (kâfur) ile izah edilmiştir. Mecaz-ı mürsel yoluyla bedeninin de bembeyaz olduğunu, devamındaki 432. beyiti de dahil ederek anlamaktayız. Bir uzak doğu bitkisi olan kâfurun (Camphora) odununda, doğal olarak bulunan beyaz, yarı şeffaf, ıtırli madde mum yapımında kullanılmıştır. Sevgilinin parmakları bu yarı şeffaf, beyaz kafur mumlar gibidir. Kırmızı gülü andıran kınalı ellerinin parmak uçları, birer nur goncasına benzetilmiştir:

Engüşt-i **sefîdi** şem'-i kâfûr
Gül-berg-i hınnâsı gonca-i nûr (b. 426)

(Bembeyaz parmakları sanki kafur mumuydu, gül yaprağına benzeyen kınası da nur goncasıydı)

Pür-nûr u **beyâz** o sîne-i sâf
Benzerdi amûd-ı subha bî-lâf (b. 432)

(Çok parlak ve beyaz göğsü, söz götürmez ki, göge doğru yükselen ağaran sabaha benzerdi)

Hüsn'ün zaman zaman Aşk'ın yalnızlık yurduna gelişinin (**Âmeden-i Hüsn Gâh Gâh Be Halvet-gâh-ı Aşk**) anlatıldığı bölümde; yoksunluk, kanlı gözyaşı, yüzün ağlamaktan bembeyaz oluşu gibi tenasüplü kelimeler hüznün büyüklüğünü anlatmaktadır:

Gül-güneşi hûn-ı eşk-i hirmân
Esfdi **beyâz**-ı çeşm-i giryân (b. 548)

(Yüzünün allığı yoksunluk gözyaşlarının kanındandı, beyaz pudrası ağlayan gözlerinin akındandı)

Mana mesiresi (**Der Vaf-ı Ân Nüzhet-gâh**) hakkında bilgi verilen bölümde meyveler sıralanırken, beyaz şeftali sevgilinin yanağına benzetilerek pembe beyaz yanaklı bir genç kız tasavvuru oluşturulur:

Şeftâlû-yı gül-**beyâz** ma'lûm
Dilber yanağı demekle mevsûm (b. 661)

(Gülbeyaz şeftalisini herkes bilir; ona dilber yanağı adını vermişlerdi)

Gecenin karanlığı ve kışın şiddetinin (**Der Sıfat-ı Şeb ve Şiddet-i Şitâ**) anlatıldığı bölümde, yağın kar taneleri, karanlık gecede beyaz bir ceylana benzetilmiş, sahra da içinde beyaz kâfur olan miskle dolmuştur:

Âhû-yı **sefîde** döndü deycûr
Sahrâ dolu müşg içinde kâfûr 1331

(Gecenin karanlığı beyaz bir ceylana dönmüştü. Ova sanki içinde kâfur bulunan miskle dolmuştu)

Atın vasıflarının anlatıldığı (**Der Vaf-ı Esb**) bölümde, beyaz yaygın olmayan bir imgede kullanılmıştır. Tehlikeli yolun kılavuzu olağanüstü özelliklere sahiptir:

Süm kâse-i magz-ı dîv-i **esfid**
Düm târ-ı şuâ-ı nûr-ı hurşîd (b. 1500)

(Tırnağı bembeyaz bir devin kafatası; kuyruğu güneşin ışıklı, parlak huzmeleri)

Sühan'ın yaşlı bir tabip kılığında geldiği (**Resîden-i Sühan Be Sûret-i Pîr-i Tabîb**) bölümde beyaz renk, saç ve sakalının rengini ve Mansur'un düşüncelerini ifade etmede kullanılmıştır:

Cûbâr-ı hayât âb-ı rûyî
Mehtâb gibi **sefid-i mûyî** (b. 1879)

(Ölümsüzlük suyu, onun yüz suyudur. Aksakalı mehtab gibi bembeyazdır)

San **rîş-i sefidî** magz-ı Mansûr
Hak her sözi hemçü nefha-i Sûr (b. 1882)

(Sühan'ın bembeyaz sakalı, sanki Mansur'un düşünceleri; her sözü hak, adeta sûra ikinci üfleniş gibi ihya edici, diriltici.)

Pür- şa'saa rûyî mûyî **esfid**
Mehtâba hemçü kurs-ı hurşîd (b. 1887)

(Yüzü bembeyaz saç ve sakalı içinde mehtabın içindeki güneş gibi ışıltılı parlıyordu)

Işık müjdecilerinin gelişi (**Âmeden-i Mübeşşirân-ı Envâr**) bölümünde beyaz, nûr/ışık kavramını temsilen kullanılmıştır. Onu beyaz yapan renk yokluğudur. Aynı zamanda beyaz her şeydir. Görülen beyaz ışık, yedi rengin tamamını içermektedir. Hangi renkte ise onun bir parçası olup hiçbir şeyin ona yapışmaması halidir:

Evvel bir alay **sefid**-hil'at
Reşk-âver-i feyz-i subh-ı vuslat (b. 1944)

(Kavuşma sabahının feyzini kıskandıracak beyaz elbiseler içinde bir alay göründü)

Hem-çün rem-i âhuvân-ı **esfid**
Hep câme-i subh içinde hurşîd (B. 1945)

(Işık orduları beyaz ceylan sürüsü gibiydi, sabah aydınlığından elbise giymiş birer güneş gibiydiler)

Kırmızı

Sühan'ın Hüsn ile Aşk arasında aracı olması (**Miyânci Keşten-i Sühan Der Miyân-ı İşân**) bölümünde sarı ve kırmızı birlikte geçer. Hikâyenin kahramanları sarı-kırmızı renkli bir elmanın iki yarısına benzetilirler. İki renkli elma ile telmih edilen Adem ile Havva'nın cennetten çıkarılmaları hadisesi ve buna sebep olan meyvedir. Hüsn ü Aşk'ın insanlığın ilk hikâyesi ile başlatıldığı anlatılmaktadır. İnsan yasak meyvenin yenilmesi ve ebedi cennetten çileli hayata geçiş süreci ile kaosa/ ölümlü dünyaya doğar. Hindistan'da doğan ve Farsça şiirler yazan Mir Hüsrev Dehlevî'nin (1253-1325) *Bu insanı aldatan bahçeye gönül verme! Orada ağ u ağacı, elma adını alır* (Bosnevî, 2020:647/2) sözleri de aynı manayı teyit etmektedir:

Mânende-i sîb ikisi yek-tâ
Sûretleri **sürh** ü zerd-sîmâ (b. 803)

(İkisi de bir elmanın yarısı gibiydiler, görünüşleri kırmızı ama yüzleri sapsarı idiler)

Mana mesiresinin (**Der Vaf-ı Ân Nüzhet-gâh**) anlatıldığı bölümde gül bahçesi, içinde şahlara layık incilerin bulunduğu kırmızı ışıltılı bir denize benzetilir:

Bir kulzüm-i nûr-ı **sürh** gülzâr
Lû'lû-yı hôş-âbı lâ'l-i şeh-vâr (b. 637)

(Gül bahçesi, kırmızı bir ışık denizi idi; o denizin kusursuz incileri şahlara layık yakutlardı)

Bostancıbaşı, başına yeniçeri zabitlerinin üsküfüne benzer kırmızı renkte berata giyerdi. (Pakalın, 1993: 240) *Bostancıların saray içinde çalışanlarına gilmânân-ı bağçe-i hâssa* (Özcan, 1992:308-309) denilmiştir. Kırmızı renkli lâleler, mana bahçesinin kırmızı başlıklı özel ordularının tasvirinde kullanılmıştır:

Ol bâğda lâleler serâser
Bûstânî-i hâs **sürh**-efser (b. 670)

(O bağdaki laleler, baştanbaşa kızıl başlıklı özel bostan bekçileri sanki)

Aşk'ın yolunun ateş denizine ulaşması (**Resîden-i Râh-ı u Be Deryâ-yı Âteş**) bölümünde kırmızı renk deniz, süs ağacı ve geminin rengi olarak söylenirken, kanın rengi olması ile de yolculuğun tehlikesine vurgu yapılmaktadır:

Keşfî velî nahl-i sûra benzer
Kâlibedi **sürh** şu'le-peyker (b. 1555)

(Gemiydi onlar, ama düğün alayındaki nahle benziyorlardı; tekneleri kırmızıydı, alevden yapılmışlardı)

Kıyamet, müfessirlerce jeolojik ve kozmik bir felâket olacağı şeklinde tefsir edilen kâinatın yok oluş sürecidir. Kıyameti anlatan ayetlerden (Tekvîr/1-13) sûresinde olacakların dehşeti anlatılmaktadır. Güneş dürülüp ışığı söndüğünde, yıldızlar kararıp yok olduğunda, dağlar yerinden oynatılıp yürütüldüğünde, denizler ateşlenip kaynatıldığında şeklinde ifadelerle anlatılan *kızıl kıyametin* kopuşu benzetmesi ile ateş denizindeki gemiler tasvir edilmektedir:

Gûyâ ki cezîre-i felâket
Pür-sûz-ı belâ **kızıl** kıyâmet (b.1556)

(Sanki bir felaket adası gibi, ateşle dolu bir belaydı, kızıl kıyametti)

Her biri misâl-i kûh-ı **Sürhâb**
Dopdolu içinde dîv-i küh-râb (b.1557)

(Her gemi, Sürhab dağı gibi kırmızı idi, içi dağların içi üvey babası dağ olan devlerle doluydu) *Sürhâb dağı, İran'ın Tebriz şehrinde kırmızı renkte ve üzerinde ot bitmeyen susuz bir dağın adıdır.* (Doğan, 2006: 317)

Aşkın kalp kalesine varışı ve oradaki acayıplıklar anlatılırken (**Der Zikr-i Resîden-i Aşk Be Hisâr-ı Kalb ve Garâib-i Ân**) kalbin kırmızı renkli bir organ oluşuna işaret edilmektedir:

Bir kal'a ki sengi **sürh** yâkût
Nâsûtta bir sarây-ı lâhût (b. 1924)

(Taşları kızıl yakuttan bir kale, yeryüzünde inşa olunmuş ilâhî bir saray gibi)

Işık müjdecilerinin gelişi (**Âmeden-i Mübeşşirân-ı Envâr**) neticesinde *Allah'ın boyası (kalblere aşılacağı iman nûru) ile boyanmış* (Bakara/138) olanlar, her biri Hakk'ın farklı renkleri ile bazısı da kırmızı olarak tavsif edilmektedir:

Dîger niçe **sürh**-pûş-ı pür-cûş
Her biri behişt ile hem-âgû (b.1950)

(Diğer taraftan coşku dolu kırmızı elbiseliler geldi. Her birisi cennetle kucak kucağa gibiydi)

Aşkar hakkında (**Der Vaf-ı Esb**) bilgi verilen bölümde, bahar yakut cinsinden bir taş olan kırmızı la'l taşına benzetilmiştir:

Ser-tâ-be-kadem bahâr-ı gül-pûş
Sahbâ gibi **lâl-reng** ü pür-cûş (b. 1484)

(Baştan sona kadar güllerle bezenmiş bir bahar; şarap gibi, la'l renkli ve coşup köpürüyor)

Zâtü's-suver kalesinin (**Der Sıfat-ı Kal'a-i Zâtü's-suver**) anlatıldığı bölümde, Ferhad ile Şirin hikayesine telmih yapılarak dolunayın kırmızı rengi ile güzellerin yüzü arasında bir bağ kurulmuştur:

Gûyâ ki o kûh-ı Bîsütûn'dur
Şirinleri mâh-ı **lâle-gûn**dur (b.1713)

(Orası sanki Bî-sütun dağı idi, Şirin'leri lale renkli, ay yüzlü güzellerdi)

Sonuç

Şeyh Gâlib (1757-1799) tarafından kaleme alınan ve 1783 yılında tamamlanan Hüsn ü Aşk, Türk edebiyatının eskimeyen metinlerindedir. Onu zamansız yapan, temaların en eskisi olan güçlü konusu ve üslup derinliğidir. İnsan öyküleyen bir varlıktır, bu yolla hem kendini hem başkalarını şekillendirir. Gâlib'in etkileyici hikâye üslubu ile birleşen sözleri, aşk sırlarına ermek için keşf ehli olmanın yolculuğunu anlatır. Bu çalışmanın amacı, Hüsn ü Aşk'da geçen temel

renklerin ifade edilişi ve simgesel karşılıklarının incelenmesidir. Esere bir Mevlevî dervişinin seyr ü sülûku olarak bakıldığında, nefsin derecelerine karşılık gelen renkler, şeyhin rehberliğiyle birlikte, dervişlerin manevi yoldaki ilerlemelerini anlamak için kullanılan simgesel bir yaklaşımdır. Dilbilime göre birer niteleme sıfatı olan, farklı bilim, disiplin ve sanat dalları tarafından da yorumlanan renkler, edebiyatta bir olayı, nesneyi veya durumu anlamlı hale getirmek için temsil ettikleri sembollerle anlama eşlik etmişlerdir. Gâlib sebki Hindîyi, sembolik kahramanları, nesnelere, duyguları ifade etmek için çoğunlukla kırmızı, beyaz, siyah, yeşil renkleri ve bunların eklerle türetilmiş biçimlerini kullanmıştır.

Yeşil renk için çoğunlukla sebz kelimesi kullanılmış, koyu yeşil tonlarda tasavvur edildiğinde ise siyahla beraber anılmıştır. Koyu yeşil bazen Hz. Peygamberin miraca çıktığı gecenin rengi olmuş, bazen de Bosnevî'nin cevher-dâr tığa (keskin kılıca) sebz derler, şeklinde ifade ettiği gibi Hüsn'ün kullandığı kılıcın rengini anlatmıştır. Esmere çalan bir Hint delikanlısı şeklinde tasavvur edilen Aşk'ın yanağındaki ayva tüyleri de, kılıcın üzerindeki koyu yeşil çizgilere benzetilmiştir. Keşmir kumaşındaki yeşil tonlar ve Keşmir'in baharı, çimenlerin ve ağaçların renkleri doğadaki halleri gibi tazeliği ifade eden açık yeşil tonlarında kullanılmıştır. Kapı kanatları yeşil ve kırmızı renkli bir binaya benzetilen kalp, bu hali ile kırmızı-yeşil renkli bir papağan olarak tasvir edilmiştir. Kalbin bir papağan gibi Hakk'ın öğrettiğini söyleyişi, çok renkli Anka ile yoldaş oluşu anlatılırken yeşil ve kırmızı renk sembolizminden yararlanılmıştır. Gökyüzünün rengi, Sühan'ın kıyafeti, ışık müjdecilerinin rengi yeşille tavsif edilmiştir.

Siyah renk dünyevi anlamda kötülüğü, talihsizliği, zorlukları; uhrevi anlamda fakrı, ışığın yokluğu sebebiyle kütlesiz, zamansız bir boyutta yaşanan mistik deneyimleri ifade etmede kullanılmıştır. Şair siyahla sevgilinin kaş, gözü, beni, saçları ve esmer tenini tasvir eder. Kara yazılar yazan siyah mürekkep, kışın şiddetini anlatmada kullanılan kara kış, Aşk'ın yolunun da Hızır misali karanlıklarla dolu olması, çöl gecesi, âh ateşinin ve Hz. İbrahim'in atıldığı ateşin dumanı, cadiya dair benzetmeler ve Karadeniz'in anılması, eserde bu rengin sembolizminden faydalandığı benzetmelerdir.

Beyaz renk Hüsn'ün bedenini ve parmaklarını ifade etmede kullanılmıştır. Ayrıca hafif pembe beyaz renkli şeftali, yüzün çok ağlamaktan oluşan beyazlığı, göz akının yüze pudra olması da onun benzetilenidir. Kar taneleri, olgunluğun simgesi saç sakal beyazlığı, mehtabın ve ışık ordularının rengi beyazla anlatılmıştır. Aşkar'ın tırnağının, beyaz renkli bir devin kafatasına benzetilmesi de, atın doğüstü bir tasviridir.

Kırmızı ilk olarak Hüsn ve Aşk'ı temsil eden, yasak meyve arketipi elmanın, sarı ve kırmızı renklerle temsilinde kullanılmıştır. Denizin kızıl ışıltıları, lalelerin kırmızı başlıklı saray bekçileri oluşu, ateş denizinin kızıl kıyamet görüntüsü, yakut, la'l gibi kırmızı renkli değerli taşlar, kılıcın kanlı hali, ışık müjdecilerinin rengi, atın alımlı kırmızı tonlarındaki rengi, kızıl gül renkli bahar, dolunaya benzeyen lale renkli güzeller, bu rengin tasvirinde öne çıkan kullanımlardır.

Eserde çok kullanılan yeşil, beyaz, kırmızı ve siyah renkler, Gâlib'in şirinde sıkça görülen ayna, kıvılcım, alev, ışık ve ışığın yansımalarıyla tasavvur edilen imajları anlatmada kullanılmışlardır. Bir sufinin tekamül yolunda deneyimlediği renkten renge geçiş hallerini ifade etseler de, sebki Hindî'nin bir gereği olarak renkli kelimeler, derin anlamlar ve alışılmışın dışındaki imajları kullanarak insan varoluşunun sonsuz tonlarını tasvir etmiştir.

Mesnevide yer alan mekânlar hayali olsa da, klasik şiirin doğduğu topraklara ait mitolojik hikâyelerine dair işlevselliğini devam ettiren ritüellerin korunduğu ve kullanıldığı da görülmektedir.

Etik Beyan

"Hüsn ü Aşk'ta Renkler" başlıklı çalışmanın yazım sürecinde bilimsel kurallara, etik ve alıntı kurallarına uyulmuş; toplanan veriler üzerinde herhangi bir tahrifat yapılmamış ve bu çalışma herhangi başka bir akademik yayın ortamına değerlendirme için gönderilmemiştir. Bu araştırma doküman incelemesine dayalı olarak yapıldığından etik kurul kararı zorunluluğu bulunmamaktadır.

Çatışma Beyanı

Çalışmada herhangi bir potansiyel çıkar çatışması söz konusu değildir.

Kaynakça

- Başer, N. (2010). *Fikir Mimarıları 21 Lacan*. İstanbul: Say Yayınları.
- Bosnevi, S. (2020). *Şerh-i Divan-ı Hafız: Sudi'nin Hafız Divanı Şerhi*. (haz. İbrahim Kaya), C:1 İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.
- Cassirer, E. (1980). *İnsan üstüne bir deneme*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Cevizci, A. (2000). *Felsefe ve terimleri sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Corbin, H. (1978). *The man of light in Iranian Sufism*. Shambhala.
- Corbin, H. (1998). *Alone with the Alone*. Princeton University Press.
- Cündioğlu, D. (2011). *Sözün özü*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Cündioğlu, D. (2012). *Sanat ve felsefe*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- ÇİĞ, M. İ. (2016). Nevruz ve Sümer bereket kültü aynı kaynak değil mi?. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 5(2).
- Çiçek, H. (2007). Es-suyûtî'nin makâmât'ında konuşan değerli taşlar: El-makâmatu'l-yâkûtiyye örneği. *İslami İlimler Araştırmaları Dergisi*, (2). 21-42.
- Demirsoy, Ali. (2017). *Renklerin kökeni*. İstanbul: Guru Yapım Prod. Ltd. Şti.
- Doğan, M. N. (2006). *Hüsn ü aşk*. İstanbul: Yelkenli Kitabevi.
- Erzen, J. N. (1997). *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi*. İstanbul: Yem Yayınları.
- Evlilyâ Çelebi (2005). *Günümüz Türkçesiyle seyahatnâmesi*. (haz. Y. Dağlı - S. A. Kahraman). Bursa-Bolu Trabzon-Erzurum-Azerbaycan-Kafkasya-Kırım-Girit (2. Cilt, 2. Kitap). İstanbul: YKY
- Gâlib, Ş. (1996). *Şerh-i Cezîre-i Mesnevî*. (haz. Turgut Karabey, Mehmet Vanlıoğlu, Mehmet Atalay). Atatürk Ü. Fen-Ed. Fak. Yayınları.
- Gölpınarlı, A. (1971). *Şeyh Galib Divanı'ndan seçmeler*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Holbrook, V. (2017). Hüsn ü Aşk'ın arkeolojisi- I, ASOBİD. *Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(1), Haziran, 41-50.
- <http://www.felsefetası.org/kollektif-bilincdisi/> Erişim tarihi: 05.10.2023
- <https://sozluk.gov.tr/> Erişim tarihi: 23.10.2023
- <https://www.kuranmeali.com/> Erişim tarihi: 15.10.2023
- Karga Göllü, B. (2018). *Hâkim'in Şerh-i Divân-ı Şevket'i*. (İnceleme-Karşılaştırmalı Metin). (Doktora Tezi). Çukurova Ü. Sosyal Bil. Ens., Adana.
- Mustafa, A. (1876). *Ahter-i kebîr*. Matbaa-i Amire.
- Özcan, A. (1992). *"Bostancı"*. TDV İslam Ansiklopedisi, C.6. Türkiye Diyanet Vakfı.
- Öztoksoy, Ö. N. (2007). *16-18. yüzyıl Osmanlı Hint-Babür kumaş sanatları etkileşimleri*. (Doktora Tezi). İstanbul Ü. Sosyal Bil. Ens., İstanbul.
- Pakalın, M. Z. (1993). *"Bostancıbaşı"*. Osmanlı Tarih Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü., C.I. İstanbul: MEB Yayınları.
- Sirhindî, A. (1998). Ahmed Fârûkî Sirhindî (Müceddid-i Elf-i Sâni İmam-ı Rabbânî)'nin tevhid anlayışı. (çev. H. İbrahim Şimşek). *EKEV Dergisi*, 181-188.
- Şu'ûrî, H. (2019). *Lisanu'l-acem Ferheng-i Şu'ûrî*. İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.
- Tekin, G. A. (1992). *Çengnâme Ahmed-i Dâi*. Massachusetts: Harvard Üniversitesi.
- Tokdemir Reis, Hülya. <http://www.felsefetası.org/kollektif-bilincdisi/> Erişim tarihi: 05.10.2023
- Zimmer, H. (2004). *Hint sanatı ve uygarlığında mitler ve simgeler*. çev. Josebh Campbell. (çev. Gül Çağalı Güven). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.

EXTENDED ABSTRACT

This study aims to examine the color symbolism in the allegorical work 'Hüsn ü Aşk' and to understand the images and symbols created by Gâlib through colors in his poetry. Written on a claim, Hüsn ü Aşk is shaped around a depth of style and a strong subject, which are considered to be the distinguishing features of timeless art. Hind style, whose most successful representative in Turkish literature is Şeyh Gâlib, describes love, which is the first story of humanity, by using subtlety and bizarre, irrational meanings in poetry, by touching on metaphysical themes in the most subtle way, and by using vocabulary such as mirror, spark, flame, sparkle, colour names. Hüsn ü Aşk, written by Şeyh Gâlib (1757-1799) and completed in 1783, is one of the timeless texts of Turkish literature. What makes it timeless is its strong subject matter, the oldest of themes, and its stylistic depth. Man is a narrator, shaping both himself and others in this way. His lyrics, combined with the impressiveness of his narrative

style, describe the journey of being a disciple in order to attain the secrets of love. In this article, the position of colour and its symbolic equivalents in Şeyh Gâlib's *Hüsn ü Aşk* are analysed. The colours corresponding to the degrees of the soul are a symbolic approach used to understand the progress of the dervishes on the spiritual path with the guidance of the sheikh. For the colour green, the word vegetable is mostly used, and when it is imagined in dark green tones, it is mentioned together with black. Dark green was sometimes the colour of the night of the Prophet's ascent to the miraculous, and sometimes the colour of the sword wielded by Hüsn, as Bosnevî expresses it in the phrase: "They call the ore-dâr tîğa (sharp sword) vegetables". The quince hairs on the cheek of Love, who is imagined as an Indian boy, are likened to the dark green stripes on the sword. The green tones in the Kashmiri fabric and the spring of Kashmir, the colours of the grass and trees are used in light green tones expressing freshness as they are in nature. In addition to the expressions related to Hızır, the parrot and the phoenix being green in colour, the image of a parrot is created with the red coloured heart and the two door wings being likened to a castle with green light. The colour of the sky, Suhan's dress and the heralds of light are described in green. As Gâlib expresses in *Şerh-i Cezîre-i Mesnevî* that green is the attribute of life, and that just as spring is formed from âb-ı revân, so life is formed from ashes-i revân, green represents the colour of existence in both worlds. The colour black is used to express evil, misfortune and difficulties in an earthly sense, and poverty in an ethereal sense, and mystical experiences in a massless, timeless dimension due to the absence of light. The poet depicts the lover's eyebrow, eye, mole, hair and dark skin with black. Black ink that writes black writings, the expression black winter used to describe the severity of winter, the fact that Love's path is full of darkness like Hızır, the desert night, the smoke of the fire of 'âh and the fire where Abraham was thrown, the similes about the witch and the Black Sea are the similes in which the symbolism of this colour is used in the work. White colour is used to express Hüsn's body and fingers. In addition, the slightly pink and white coloured peach, the whiteness of the face caused by crying too much, and the white of the eyes being powder on the face are also used as her similes. Snowflakes, the symbol of maturity, the whiteness of the hair and beard, the colour of the moon and the armies of light are described with white. The likening of Askar's hoof to the skull of a white-coloured giant is a supernatural depiction of the horse. Red was first used in the representation of the forbidden fruit archetype apple, which represents Hüsn and Aşk, in yellow and red colours. The red sparkles of the sea, tulips as red-capped palace guards, the red apocalyptic image of the sea of fire, red-coloured precious stones such as rubies and la'l, the bloody state of the sword, the colour of the heralds of light, the colour of the horse, the red rose-coloured spring, tulip-coloured beauties resembling the full moon are the prominent uses in the depiction of this colour. The words related to colour, such as mirror, spark, flame, flame, light and the reflections of light, which are frequently seen in Gâlib's poetry, express the states of transition from colour to colour that a Sufi experiences on the path of awakening. As a poet of Indian style, he used the colourful world of meaning and symbols of Indian culture. Although the places in the *Mathnawî* are imaginary, it is seen that the rituals that continue to function in the mythological stories of the lands where classical poetry was born are preserved and used.



Bâkî'de Tasavvuf Tasavvuru

Kadir GÜLER¹ ve Mustafa MORAL²

Öz

Klasik Türk edebiyatının en önemli kaynaklarından biri tasavvufur. Tesir ettiği coğrafyalardaki sanat anlayışları üzerinde etkili olan tasavvuf, klasik Türk edebiyatının şekillenmesinde de önemli bir rol oynamıştır. Tasavvuf, gerek halk şiirinde gerekse de divan şiirinde önemli karşılıklar bulmuştur. Mutasavvıf/tekke şairleri ve medrese eğitilmiş klasik divan şairleri vasıtasıyla varlığını asırlar boyu sürdüren tasavvuf, her iki tasavvufi şiir geleneğinin ayrı yöntem, amaç ve anlayışlarıyla şiirlere konu olmuştur. Hemen her şair tasavvufun çok çağrışimli lügatinden ve zengin kültürel unsurlarından yararlanmış ve şiirlerinde yeni mazmunlar oluşturmuşlardır. Tasavvufi muhtevaya ve unsurlara sahip şiirler kaleme alan şairlerden biri de "sultânü'ş-şu'arâ" ünvanına layık görülmüş olan Bâkî'dir. Bâkî'nin şiirlerinde tasavvufi muhtevanın ve unsurların olmadığı çeşitli araştırmacıların ve sanatkarların hemfikir oldukları bir husus olsa da *Bâkî Divanı*'nın büyük bir kısmı tasavvufi muhtevaya sahiptir. Tasavvufun zengin remiz ve sembollerini ustalıkla kullanan şairlerden biri olan Bâkî, şiirlerini çok katmanlı ve kaynaklı bir anlam düzeyine erdirmiştir. Bu çalışmada, Bâkî'nin tasavvufi muhtevaya sahip şiirlerini şekillendiren hususlar hakkında fikir verebilecek bazı tespitlerde bulunulacak ve Bâkî'nin tasavvufi şiirlerinin niteliğine cevaplar aranıp, bu nitelik örnekleriyle desteklenecektir. Bu çalışmanın nihai amacı, Bâkî'nin kaleme aldığı şiirlerin yalnızca dünyevî zevk ve eğlenceden ibaret olduğu kabulüne karşı, tasavvuf kaynaklı bir şiir tasavvurunun varlığına dikkat çekerek yeni bir yorum, değerlendirme ve tartışma sağlamaktır.

Anahtar Kelimeler: Bâkî, Tasavvuf, Divan, Şerh, Mühür

Mysticism Image in the Bâkî

Abstract


One of the most important sources of classical Turkish literature is mysticism. Mysticism, which has an impact on the understanding of art in the geographies it has influenced, has also played an important role in the formation of classical Turkish literature. Mysticism has found important answers in both folk poetry and divan poetry. Mysticism, which has been in existence for centuries through sufi/lodge poets and classical divan poets trained in madrasas, has been the subject of poems with separate methods, goals and understandings of both sufi poetry traditions. Almost every poet has taken advantage of the very evocative literature and rich cultural elements of mysticism and created new themes in their poems. One of the poets who wrote poems with mysticism content and elements is Bâkî, who was awarded the title of "sultânü'ş-şu'arâ". Although it is an issue that various researchers and artists agree that there is no mysticism content and elements in Bâkî's poems, a large part of the *Bâkî's Divan* has mysticism content. Bâkî, one of the poets who skillfully uses the rich symbols and symbols of mysticism, has brought his poems to a multi-layered and sourced level of meaning. In this study, some determinations that may give an idea about the issues shaping Bâkî's poems with mysticism content will be made, and answers to the nature of Bâkî's sufi poems will be sought and supported with examples of this quality. The ultimate aim of this study is to provide a new interpretation, evaluation and discussion by drawing attention to the existence of a mysticism poetry concept against the acceptance that the poems written by Bâkî consist only of worldly pleasure and entertainment.

Key Words: Bâkî, Mysticism, Divan, Review, Seal


Atıf İçin / Please Cite As:

Güler, K. ve Moral, M (2024). Bâkî'de Tasavvuf Tasavvuru. *Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi*, 9 (2), 223-255. Doi: <https://doi.org/10.58648/inciss.1545468>

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, kadriguler23@gmail.com,

 ORCID: 0000-0002-5450-3688

² Eski Türk Edebiyatı Bilim Uzmanı, mustafamoraal@gmail.com,

 ORCID: 0000-0002-8447-5251

Giriş

Klasik Türk edebiyatının en önemli kaynaklarını din ve tasavvuf oluşturur. Dinî ve tasavvufî düşünce nüfuz ettiği tüm coğrafyalardaki şiir anlayışlarını şekillendiren en önemli unsurlardan biridir (Ceylan, 2005:43). Hâce Ahmed Yesevî'nin hikmetleriyle ilk örneklerini veren tasavvufî Türk şiiri, asırlar içerisinde gerek halk gerekse de divan edebiyatını yoğun bir biçimde etkisi altına almıştır. Şairler, İslâmî ilimlere ve ortak medeniyetin her türlü fikir ve bilgilerine vâkıf olmakla birlikte, aynı ölçüde tasavvuf kültürüne de vâkıftırlar. Şairlerin tasavvufî literatüre olan bu hâkimiyeti şiirlere de yansımış; tasavvufun zengin manalı kelimeleri sayesinde yeni mazmunlar oluşturulmuştur (Banarlı, 1983:126). Bir Osmanlı şairi ve edîbinin âşıkâne veya hakîmâne herhangi bir mısrasında ya da ilmî, hatta ansiklopedik bilgileri içeren eserinin herhangi bir satırında dahi dinî ve tasavvufî unsura rastlamak mümkündür (Ceylan, 2000:121). Bu sebeple klasik Türk edebiyatındaki hemen her şairde tasavvufî temayüller bulunmaktadır (Gölpınarlı, 2020:176).

Şairlerin fikrî yapılarında önemli bir yer tutan din ve tasavvuf, Osmanlı toplumsal hayatını da etkilemiştir. Bürokrasiden (kalemiye), aydınlar arasına (ilmiye), askerden (seyfiye) halka (esnaf, çiftçi, köylü) kadar dinî ve tasavvufî dünya görüşünün izleriyle karşılaşmak mümkündür (Kılıç, 2017:36-37). Bununla bir sonucu olarak, dinî ve tasavvufî düşüncenin temsil ettiği dünya görüşünün hususiyetleri belirlenmeden, Osmanlı toplumsal hayatını, İslâm sanatlarını ve klasik Türk edebiyatının niteliklerini anlamak mümkün görünmemektedir (Ayvazoğlu, 2021:52).

Tasavvuf, ıstılahlar ve remizler vasıtasıyla şiirde estetik bir zemin oluşturmuştur. Bu estetik zeminde şiirin işlevi ve hedef kitlesi; şiirin yazıldığı zaman, mekân, meşrep ve mahfil gibi birçok unsur, şiiri farklı poetik kollara ayırmıştır. Bu durum, tek bir tasavvufî şiir anlayışından ziyade, tasavvufî şiir geleneklerinin varlığına işaret etmektedir. Tasavvufun klasik Türk şiiriyle kurduğu ilişkiyi ve tasavvufî şiir geleneklerini, tasavvufî remiz ve ıstılahların yoğun bir biçimde kullanıldığı ve mutasavvıfların mutasavvıfları (içeriden içeriye söylenen) hedefleyerek kaleme aldığı "tasavvufî şiirler"; remiz ve ıstılah kullanımının yoğun olmayıp, tasavvufî düşüncenin ana hatlarıyla mutasavvıflar tarafından topluma veya yine mutasavvıflara (içeriden dışarıya söylenen) dönük "tasavvufu anlatan şiirler"; remiz ve ıstılah kullanımının estetik bir kaynak olarak kullanıldığı ve şairlerinin veya hedef kitlelerinin mutasavvıf olmasının zorunlu olmadığı (dışarıdan dışarıya söylenen) "estetik bir kaynak olarak tasavvuftan yararlanan şiirler" olmak üzere üç başlık altında irtibatlandırmak mümkündür (Ceylan, 2020: 101).

Tasavvufun klasik Türk şiiriyle kurduğu bu çok yönlü ilişkide şiirin yazıldığı zaman, mekân, meşrep ve mahfil gibi unsurlar, şiir ve şair ilişkisinin önemini göstermektedir. Şairin yaşadığı dönem, bulunduğu ortam, kimliği ve çevresi gibi çeşitli unsurlar, şiirinin mahiyetine dair ipuçları barındırır. Bir diğer ifadeyle, şiir, şairden ve şairin doğal bir surette beraberinde getirdiği unsurlardan bağımsız düşünülemez. Bu duruma dinî ve tasavvufî düşüncüyü şiirlerinde ele alabilen fakat ele alış şekilleri ve kimlikleriyle birbirinden ayrılan mutasavvıf/tekke şairi ve medrese eğitilmiş klasik divan şairi örnek gösterilebilir.

Mutasavvıf/tekke şairi ve medrese eğitilmiş klasik divan şairinin genel hususiyetleri şu şekildedir:

1. Mutasavvıf/Tekke Şairi: Mutasavvıf şairin belli bir tekkeye, tarikata ve mürşide mensubiyeti vardır. Çevresi mürşit ve müritlerden oluşur. O, bilginin kaynağını kalp olarak görür. Bilgiye ulaşma süreci tatbîkî ve tecrübî olup, keşfi bilgiyi esas alır. Bu sebeple ilm-i bâtına önem verir; ehl-i hâl olmaya gayret eder. Mutasavvıf şairin kaleme aldığı şiirler seyr u sülûk sürecinde tecrübe ettiği dinî ve tasavvufî konuları içerir. Bu şiirlerde tecrübe edinilen şeylerin öğretilmesi esas olduğundan hakîmâne ve didaktik bir üslup vardır. Biçimden çok, konu öne çıkar. Edebî gelenek kaygısı ve sanat endişesi taşımaz.

Mutasavvıf şairlere şu isimler örnek gösterilebilir: Hacı Bektâş-ı Velî, Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî, Yûnus Emre, Hacı Bayram Velî, Aziz Mahmud Hüdâyî, Sun'ullah Gaybî.

2. Medrese Eğitilmiş Klasik Divan Şairi: Divan şairi bir müderris tedrisatında medrese eğitiminden geçmiştir. Arapça ve Farsça bilir; ilmî meselelere vâkıftır. O, ilm-i bâtından ziyade ilm-i zahire (kitâbî) önem verir. Çevresi, devletin en üst kademelerinden tekkelere varıncaya kadar çeşitlidir. Divan şairinin iyi bir şiir eğitiminden geçmesi ve şiire tüm yönleriyle vâkıf olması gerekir. Divan şairi nezdinde edebî gelenek son derece önemlidir. O, tevârüs ettiği edebî geleneğin devam ettiricisi ve bu geleneğin geliştiricisi konumundadır. Şiirde biçime ve muhtevaya önem verir; sözü, sanatlı ifade etme endişesi taşır. Divan şairinin şiiri din dışı, lirik veya dinî ve tasavvufî konuları ihtiva edebilir. Şiirdeki üslubu ise âşıkane, rindâne ve hakîmâne gibi çok yönlüdür.

Divan şairlerine şu isimler örnek gösterilebilir: Ahmedî, Şeyhî, Ahmed Paşa, Necâtî Bey, Lâmiî Çelebi, Zâtî, Hayâlî Bey, Fuzûlî, Taşlıcalı Yahyâ, Bâkî, Nefî, Şeyhülislâm Yahyâ, Nedîm.

Mutasavvıf şair ve divan şairi dinî ve tasavvufî muhteva içeren şiirler kaleme alabilmeleriyle ortak bir yön oluştururken; eğitim, çevre, hayat görüşü, devlet ricâliyle olan ilişkiler, şiirdeki yöntem ve amaçlar gibi faktörlerle birbirinden ayrılmaktadır. Bu iki şair grubu arasındaki ilmî, fikrî, kültürel ve sosyal muhit ayrılığının bir sonucu da tekke-medrese, bâtın-zahir, fıkıh (ilmü'l-kâl)-tasavvuf (ilmü'l-hâl), fakih-sûfî, heterodoks-ortodoks vb. gibi karşıtıklara yol açması olmuştur.

Dinî ve tasavvufî düşünce kabul gördüğü tüm coğrafyalarda toplumun her kesimine etki etmiş ve bu etkiden şiirde payına düşeni almıştır. Bu etkinin yoğun bir şekilde hissedildiği coğrafya ve edebî saha, Osmanlı sahası klasik Türk edebiyatıdır. Osmanlı sahasındaki mutasavvıf ve divan şairleri kanalıyla varlığını asırlar boyu sürdürmüş olan dinî ve tasavvufî düşünce, her iki şair grubunun ayrı yöntem, teknik ve anlayışlarıyla şiire konu olmuştur. Tasavvufî Türk şiirinin her iki ayrı şair grubundaki ifade edilmiş tarzını belirleme ve anlamlandırma noktasında ise şairin ayrıntılı kimliği önemli ipuçları vermektedir.

Bâkî ve Tasavvufa Dair Değerlendirmeler

Şair Tezkirelerinin Işığında Bâkî

Şairlerin hayatları ve eserleri hakkında en önemli kaynaklar şair tezkireleridir. Klasik Türk edebiyatının en önemli isimlerinden biri olan Bâkî (ö. 1008/1600), beş asır boyunca şair tezkirelerinin vazgeçilmez ismi olmuş, tezkire müellifleri onun hayatını, eserlerini ve şiirlerini kaleme aldıkları tezkirelerde anmışlardır. Henüz gençlik yaşlarından itibaren şair tezkirelerinde yerini almaya başlayan Bâkî, kendisine gösterilen bu teveccühü şairlik kudretine borçludur. Bâkî, şair tezkirelerinin yanında Selânikî Mustafa Efendi'nin *Târîh-i Selânikî*, Nev'izâde Atâî'nin, *Şakâ'ik Zeyli*, Kâtib Çelebi'nin *Fezleke* adlı biyografik eserlerinde de adından söz ettirmiştir.

Bâkî'den ilk defa bahseden şair tezkiresi Latîfî'nin kaleme aldığı *Tezkiretü's-Şuarâ ve Tabsıra-i Nuzemâ* adlı eserdir. Bu tezkirenin kaleme alındığı sıralarda Bâkî henüz 20 yaşındadır. Şöhreti henüz 20'li yaşlarında başlayan Bâkî'nin klasik Türk şiirine tesiri ise asırlar boyu devam etmiş ve 13 şair tezkiresinde kendisinden söz ettirmiştir.

Bâkî'nin hayatı, eserleri ve şiirleri hakkında bilgi veren tezkire müellifleri sırasıyla şu şekildedir: Latîfî, Ahdî, Âşık Çelebi, Kınalızâde Hasan Çelebi, Beyanî, Sâdıkî-i Kitabdâr, Riyâzî, Kafzâde Fâizî, Rızâ, Mehmed Tevfik Efendi, Mehmed Tevfik, Faik Reşâd, Nâil Tuman.

Şair tezkirelerinde Bâkî hakkındaki içeriğin yoğunlaştığı ana hususlar ise şu şekildedir: Doğumu ve vefatı; babasının kimliği; eğitimi; vazifeleri; ünvanı; münâkaşa ve mücadeleleri; kişiliği; edebî kişiliği; hâmîleri; şiirlerinden örnekler; şiirleri hakkında değerlendirmeler.

Bâkî'nin edebî kişiliğini kaleme aldıkları tezkirelerde değerlendiren müellifler; Ahdî, Âşık Çelebi, Kınalızâde Hasan Çelebi, Beyanî, Riyâzî, Rızâ, Mehmed Tevfik ve Faik Reşâd'dır. Bu müelliflerin tezkirelerinde, Bâkî'nin şairlik yönü ve şiirlerindeki çeşitli hususlar değerlendirilmiştir.

Bâkî'nin hayatı, eserleri ve şiirlerine dair bilgi veren 13 şair tezkiresinde ve diğer eski biyografik kaynaklarda, şairin şiirlerindeki tasavvufî muhteva hakkında herhangi bir bilgi yoktur. Tafsilatlı bir şiir değerlendirmesinin yapılamadığı şair tezkirelerindeki bu durum,

araştırmacıların Bâkî'nin şiirlerinde tasavvufî bir muhtevanın olmadığına yönelik kanaatlerine de zemin hazırlamıştır.

Dünyevî Bir Şair: Bâkî

Bâkî'nin biyografisi hakkında bilgi veren hemen her kaynakta onun dünyevî bir şair olarak kabul edildiği görülür. Bu görüşe göre Bâkî'nin kaleme aldığı şiirler, dünyevî zevk ve eğlenceden ibarettir. Bir başka ifadeyle, Bâkî'nin şiiri "bezm ü mey" etrafında teşekkül eden bir şiir anlayışını temsil etmektedir. Bu kabulün doğal bir sonucu da Bâkî'nin kaleme aldığı şiirlerde dinî ve tasavvufî bir muhtevanın olmadığı ve tasavvufî remiz ve sembollerin bulunmadığıdır.

Bâkî ve tasavvuf konusu hakkındaki değerlendirmeler iki noktada öne çıkmaktadır. Bunlardan ilki -yaygın kabulü de oluşturan- Bâkî'nin dinî ve tasavvufî şiirler kaleme almadığına yöneliktir. Bâkî ve tasavvuf konusu hakkındaki diğer bir değerlendirme ise Bâkî'nin şiirlerinde dinî ve tasavvufî unsurlara rastlanabileceğini ifade etmektedir. Bu her iki ayrı değerlendirmeyi doğrudan araştırmacıların ve sanatkârların ifadesiyle vermenin konuyu anlaşılır kılacağı düşüncesindeyiz:

Tablo 1. Bâkî ve Tasavvuf Konusu Hakkındaki Değerlendirmeler

I. GRUP	
1	Ord. Prof. Fuat Köprülü "XVI. asrın birçok şâirlerinde de, msl. Fuzûlî'de, kuvvetle kendini gösteren tasavvuf felsefesi ve ahlâkı, Bâkî'de hiç göze çarpmaz; onda ara-sıra görülen bazı sufîyâne tâbirler, telâkkiler, çok mahdut ve umumî mâhiyette şeylerdir" (Köprülü, 1993:248).
2	Tâhirü'l-Mevlevî "Gazellerinde nadiren bazı sofiye fikir ve tabirlerine rast gelinmekte ise de bunların duyularak değil, o yolda yazmak modasına uyularak kullanıldığı besbellidir" (Tâhirü'l-Mevlevî, 2021:186).
3	Ahmet Hamdi Tanpınar "Bâkî ise onun tam zıttıdır. Hayatın cilveleri karşısında çok sâkin ve ölçülüdür. Rindir, hazperverdir, dünya nimetlerinden hiçbirini kaçırmak istemez, fakat hiçbirine de lüzumundan fazla kendini kaptırmaz... Bâkî'de ise doğru dürüst dindar tek bir manzumeye rastlanmaz. Din, bu kazaskerin Divan'ına cemiyetin hayatını tâyin ettiği derecede girer. Niçin söylemeyelim ki, bu din adamı, şiirinde zannettiğimden fazla lâiktir ve içtimaîdir" (Tanpınar, 1977:147).
4	Cevdet Kudret "Tasavvuf ve din konularıyla hemen hiç ilgilenmemiş, hatta her divanda bulunması âdet olan münacat, tevhid, naat gibi şiirlere tek bir örnek dahi yazmamış; aksine, zahit, vaiz, ve sofilere sık sık çatmaktan adeta derin bir zevk duymuştur. Onun dindışı şiirlerinde ara sıra rastlanan tasavvufu okşar yolundaki beyitleri, ya süs olsun diye, ya da aşırı görülebilecek laubali ve rintçe duyguları üstü örtülü olarak anlatabilmek için yazılmış gibidir" (Kudret, 2017:218).
5	Nihad Sâmî Banarlı "Bâkî'de sôfiyâne bir edâ ile söylenmiş manzumelere de tesâdüf etmek mümkündür. Ancak tasavvuf, Bâkî'nin kaleminde, şark-islâm kültürüne âit diğer ortak unsurlar gibi bir kültür, bir hüner ve mârifet unsuru olmaktan daha ileri bir mânâya sâhip değildir" (Banarlı, 1983:593-594).
6	Vasfi Mahir Kocatürk "Bâkî, her şeyden evvel aşk şairidir. Fakat onun aşkı tasavvufî, ilahi, Eflatuni değil, tamamen maddi ve tabii bir sevgidir... tasavvufa da yabancı kalmıştır" (Kocatürk, 2016:347, 351).
7	Behçet Necatigil "Tasavvuf felsefesi etkisinde kalmayan, hattâ münacaat, naat gibi dinî konularda şiirleri olmayan Bâkî'nin şairlik gücü din-dışı kaside ve gazellerinde görülür" (Necatigil, 2016:77).
8	Prof. Dr. Faruk Kadri Timurtaş "Bâkî'nin şiirlerinde derin bir felsefe ve tasavvufî bir düşünce hemen yok gibidir. Bâzan rastlanılan tasavvufî esaslar ve hikemî sözler, divan şiirinin umumî havasının gerektirdiği şeylerdir" (Timurtaş, 1999:254).

Tablo 1 Devamı. Bâkî ve Tasavvuf Konusu Hakkındaki Değerlendirmeler

I. GRUP	
9	İsmet Zeki Eyüboğlu “... Bâkî, yaşadığı dünyayı seven, ölümden sonraki işleri, tamuyu, uçmağı pek düşünmeyen, yalnız bir gelenek, içinde bulunduğu ortam gereğince onlara yer veren ozandır. Bâkî bir “dünya adamı”dır. Onun şiirlerini yaşamının dışında yorumlamak doğru değildir...” (Eyüboğlu, 1972:46).
10	Prof. Dr. Halûk İpekten “Bâkî'nin şiirlerinde tasavvuf hemen hiç görülmez. Nefî, Nedim gibi birkaçı dışında büyük şairlerin pek çoğunda rastlanan tasavvufî şiirlere divanında yer vermemiştir. Bâkî, buna karşı yaşadığı dünyanın gerçekleriyle ilgilenmeyi, dış dünyayı, devrinin ihtisamlı hayatını şiirine aktarmayı tercih etmiştir. Bu bakımdan Bâkî'nin şiirlerinde tasavvufî bazı işaretler aramak, beyitlerine tasavvuf yönünde anlam vermeye uğraşmak boşunadır... Bâkî'nin şiirlerinde derinlik yoktur, yüzeyseldir. Bir beyitte, ilk anlamı altında başka anlamlar arama gereği duyulmaz” (İpekten, 2021:33-35).
11	Öğr. Gör. Halil Erdoğan Cengiz “...Mutasavvıf bir şâir değildir. Onun için aşk, bu dünyaya ait bir meseledir. İnsan yaşarken bu gelip-geçici dünyanın zevklerinden, nimetlerinden yararlanmalıdır görüşündedir...” (Cengiz, 1972:396).
12	Prof. Dr. Mehmed Çavuşoğlu “Şurası da var ki, Hayâlî'de, Yahyâ Bey'de görülen tasavvufî zevk Bâkî'de hemen hemen hiç rastlanmaz... Tasavvufî muhtevâlî manzumeler Bâkî'nin divânında yoktur” (Çavuşoğlu, 2001:11).
13	Prof. Dr. Mine Mengi “Zevk ve safaya eğlenceye düşkün kişiliğiyle Baki rind bir şairimizdir... Çağdaşları, Hayali ve Yahya Bey'de görülen tasavvufî zevk Baki'de hemen hiç görülmez. Divan'ında rastladığımız tasavvufî ilgili kelime ve terimler hüner göstermek için kullanılmış, sayısı sınırlı, hemen her Divan şairinin kullandığı tarzdadır. Baki, tasavvuf yerine, yaşadığı hayatla ilgilenmeyi tercih etmiştir. Nitekim divanında tevhid, münacat, na't gibi dini şiirler de yoktur” (Mengi, 1995:161-162).
14	Prof. Dr. Sabahattin Küçük “Bâkî'nin şiirlerinde tasavvuf pek görülmez. Rastladığımız tasavvufî lügat, yalnızca hüner göstermek için alınmış sayısı sınırlı, aynı zamanda genel telâkkî ve tabirlerden ibarettir. Bâkî, tasavvufun yerine, yaşadığı hayatla ilgilenmeyi tercih etmiştir” (Küçük, 2002:17).
15	Prof. Dr. İskender Pala “...Bâkî, asla tasavvuf vadisine meyletmemiş ve manzumelerinde tasavvufî bir öğretilen bahsetmemiştir. Bunun yerine, yaşadığı dünyanın bazı gerçekleriyle daha fazla meşgul olmuştur” (Pala, 2017:6).
II. GRUP	
16	Abdülbâki Gölpınarlı “Hülasa; Bâki de tasavvufa meyletmemiş, fakat bu meyil, onu tamamiyle sofu bir şair yapabilecek derecede istiğraka düşürmemiştir. O, tasavvufu ancak kuru zühdün kuyudundan kurtulmuş ve daha ziyade rind ve lirik olmuştur” (Gölpınarlı, 2014:32).
17	Yrd. Doç. Dr. Numan Külekçi “Bâkî'nin şiirlerinde tasavvuf görülmez. Ancak bu hiç yoktur anlamına da gelmez. Onda da hemen her divan şâirinde görülen mutad ifadeler hatta daha fazlası vardır... Ancak bu konuya temas bakımından Bâkî'nin divanında birkaç beyitten çok daha fazlasını gördüğümüzü de ifade etmek istiyoruz. Fuzûlî'nin ulaştığı vecde elbette ulaşamamıştır. Tasavvufî duyuş ve düşüncelerini onun kadar mazmunlarla arka planda ifade edememiştir. Na'îlî'de görüldüğü gibi sebk-i hindînin bir özelliği olarak çok girift ve karmaşık tahayyüller içerisinde tasavvufî ifadeleri gizlememiştir. Ama bu konuya, açık ve yüzeysel olarak dini, tasavvufî ıstılahları kullanarak kimi zaman aşağıda matla beyitlerini yazdığımız ve ileriki sahifelerde açıklamaya çalıştığımız gazellerde olduğu gibi baştan sona değinmiştir” (Külekçi, 2002:38).

Tablo 1 Devamı. Bâkî ve Tasavvuf Konusu Hakkındaki Değerlendirmeler

II. GRUP	
18	<p>Prof. Dr. Ahmet Atilla Şentürk Prof. Dr. Ahmet Kartal</p> <p>"Bâkî'nin ifadelerinde daha çok hitâbî üslûp görülür. Şiirlerinde mahallî renkleri ve şahsiyetinin izlerini bulmak mümkündür. Özellikle tabiat tasvirlerinin güçlü olduğu görülen Bâkî'nin şiirlerinde tasavvufî izlere de rastlanır" (Şentürk ve Kartal, 2018:386).</p>
19	<p>Prof. Dr. Ali Budak</p> <p>"Başlı başına münâcât gibi naat gibi şiirler yazmamış olması, onun dinî içerikli hiç şiir yazmadığı anlamına da gelmemektedir. Aksine, kasidelerinin ve gazellerinin içinde bu türden çok sayıda söyleyişe yer vermiştir. Bu durumda, mesele, düz ve basit yargılamaların biraz daha ötesinde bir derinlik kazanmakta, adil bir hüküm için, şairin yazdıklarını daha dikkatli ve bütüncül bir gözden geçirme zorunlu hale gelmektedir" (Budak, 2018:123).</p>
20	<p>Prof. Dr. Muhsin Macit</p> <p>"...Bakî, sözün çağrışım gücüne itimat eder ve âdeta kelimelerle oynar. Tam bir çağrışım ustasıdır... Beytin çağrışım gücünü artıran ve anlam katmanlarını çoğaltan örüntüyü öylesine ustaca kurgular ki kendiliğinden olmuş izlenimi veren bu hüner gösterilerinde yapmacıklık sezilmez... Bakî, mecaz-hakikat ilişkisinin sınırlarını belirlemenin neredeyse imkânsız olduğu tasavvuf sembolizminden aktarıklarıyla söylediklerine tevîl (yorum) potansiyeli katarak mana bakımından da beyitlerine derinlik kazandırır. Özellikle tasavvufî sembolizmin divan şiirinin bezme (işret ve eğlenceye) dair lügatine aktarımıyla oluşan çok katmanlı dilini ustalıklı kullanır. Böylece câm (kadeh/kalp), mey (şarap/aşk) ve meyhane gibi sözcükler metnin bağlamı içinde yorum zenginliği kazanır" (Macit, 2021:35-36).</p>

Tabloda yer alan araştırmacı ve sanatkarların ifadelerinde de görüleceği üzere, Bâkî ve tasavvuf konusu hakkında yapılan değerlendirmeler iki doğrultuda gelişmiştir. Bunlardan ilki, Bâkî'nin dinî ve tasavvufî muhtevaya sahip şiirler kaleme almadığını ifade eden ve aynı zamanda Bâkî'nin şiiri hakkındaki yaygın kanaati de oluşturan I. grubun değerlendirmeleridir. II. grupta yer alan Prof. Dr. Ali Budak ve Prof. Dr. Muhsin Macit gibi önemli tespitlerde bulunan araştırmacılara göre ise Bâkî'nin şiirlerinde dinî ve tasavvufî unsur, sembol ve remizlere rastlamak mümkündür.

Her iki ayrı gruptaki değerlendirmeleri şu şekilde özetleyebiliriz:

I. Grup: Bâkî'nin şiirlerinde dinî ve tasavvufî düşünceye ait bir unsur yoktur. Ara sıra rastlanan tasavvufa konu olabilecek şiirleri hüner gösterisi, moda, süs ve şark-islâm kültürüne ait bir motiftir. Bâkî'nin dinî ve tasavvufî düşünceyi şiirlerinde ele almadığının göstergelerinden biri, divanında tevhîd, münâcât ve na't gibi dinî içerikteki şiirlerin bulunmamasıdır. Bâkî'nin kaleme aldığı şiirlerde derinlik olmayıp, yüzeyseldir. Özel yaşamında zevk ve sefaya düşkün olan Bâkî, şiirlerinde de rind, haz-perver, maddi, din dışı ve dünyevîdir.

II. Grup: Bâkî'nin şiirlerinde dinî ve tasavvufî muhtevanın izlerine rastlamak mümkündür. Bâkî, dinî ve tasavvufî unsur, ıstılah, sembol ve remizleri şiirlerinde ustalıklı kullanmıştır. Şiirlerindeki bu kullanım azımsanmayacak derecededir. Dinî içerikteki tevhîd, münâcât ve na't gibi şiirler kaleme almamış olmasına rağmen kaside ve gazellerinde bu türden çokça söyleyişe rastlamak mümkündür. Bâkî, tasavvufî semboller vasıtasıyla şiirini çok katmanlı kılarak derinleştirmiş ve bu sayede şiirleri yorum zenginliği kazanmıştır.

Sonuç itibarıyla, Bâkî'nin kaleme almış olduğu şiirlerde dinî ve tasavvufî düşünceye yer vermediği yaygın kanaati oluşturmaktadır. Bu yönde ifade edilen değerlendirmelerin, birbirinin devamı mahiyetinde olduğu gözlemlenmektedir. Her ne kadar Bâkî'nin şiirlerinde dinî ve tasavvufî muhtevanın izlerine rastlanabileceğini ifade eden çeşitli araştırmacılar olsa da bu değerlendirmeler, konunun tartışılabilmesini sağlayamamış ve yüzeysel bir nitelikte kalmıştır. Özetle, "Bâkî ve tasavvuf" konusu etrafında yapılan müstakil çalışmaların azlığı, etraflı bir çalışma mevcudiyetinin olmayışı, araştırmacıların konuya dair kat'î, mesafeli ve yüzeysel yaklaşımları,

Bâkî'nin şiirlerinde dinî ve tasavvufî unsurların olmadığına yönelik bir kanaate zemin hazırlamıştır.

Bâkî'nin Şiirleri Üzerine Yapılan Şerh Çalışmaları

Bâkî'nin şiirleri birçok şiir seçkisinde yer almış ve kısa incelemelere tabi tutulmuş olmasına rağmen henüz divanındaki tüm şiirlerini kapsayacak bir şerh çalışması mevcut değildir. Bâkî'nin şiirleri üzerine klasik metin şerhi metodu ve yeni metotlarla yapılan şerhler genellikle makale, tez, antoloji, kitap bölümü ve şair hakkında kaleme alınan müstakil kitaplarda mevcuttur. Bâkî'nin şiirleri üzerine tespit edebildiğimiz şerh çalışma sayısı ise 33'tür.

Bâkî'nin şiirleri üzerine yapılan şerh çalışmalarını, şerhi yapılan şiirin ilk mısrasını ve şiirin yapılan şerh sayısını şu şekilde gösterebiliriz:

Tablo 2. Bâkî'nin Şiirleri Üzerine Yapılan Şerh Çalışmaları

	Dil İçi Çeviri ve Şerh	Nazım Türü ve Şiirin Divandaki Numarası	İlk Mısra	Şerh Sayısı
1	İpekten, H. (2021).	Kaside: 1	<i>Hengâm-ı şeb ki küngüre-i kasr-ı âsmân</i>	1
2	İpekten, H. (2021).	Kaside: 18	<i>Râh-bahş oldı Mesîhâ-sıfat enfâs-ı bahâr</i>	1
3	Kolçak, O. (2005).	Kaside: 22	<i>Gülşene altun varaklar zeyn idüp bâd-ı hazân</i>	1
4	Tâhirü'l-Mevlevî. (2021); Şahin, E. (2018).	Kaside: 24	<i>Urnuş farkına bir tâc-ı mücevher sünbül</i>	2
5	Tâhirü'l-Mevlevî. (2021); Onan, N. H. (1940); Şentürk, A. A. (2019); İpekten, H. (2021).	Terkîb-i Bend: 1/I	<i>Ey pâ-y-bend-i dâm-geh-i kayd-ı nâm u neng</i>	4
6	Tâhirü'l-Mevlevî. (2021); Şentürk, A. A. (2019).	Terkîb-i Bend: 1/II	<i>Hakkâ ki zîb ü zînet-i ikbâl ü câh idi</i>	2
7	Tâhirü'l-Mevlevî. (2021); Şentürk, A. A. (2019).	Terkîb-i Bend: 1/III	<i>Döksün sehâb kaddin anup katre katre kan</i>	2
8	Tâhirü'l-Mevlevî. (2021); Cengiz, H. E. (1982); Kolçak, O. (2005); Şentürk, A. A. (2019).	Terkîb-i Bend: 1/IV	<i>Olsun gamunda bencileyin zâr u bî-karâr</i>	4
9	Tâhirü'l-Mevlevî. (2021); Onan, N. H. (1940); İpekten, H. (2021); Şentürk, A. A. (2019).	Terkîb-i Bend: 1/V	<i>Gün togdı şâh-ı 'âlem uyanmaz mı hâbdan</i>	4
10	Tâhirü'l-Mevlevî. (2021); Onan, N. H. (1940); Cengiz, H. E. (1982); Kolçak, O. (2005); Şentürk, A. A. (2019).	Terkîb-i Bend: 1/VI	<i>Tîgün içürdi düşmene zahm-ı zebânları</i>	5
11	Tâhirü'l-Mevlevî. (2021); Şentürk, A. A. (2019).	Terkîb-i Bend: 1/VII	<i>Bâkî cemâl-i Pâdişeh-i dil-pezirî gör</i>	2
12	Küleççi, N. (2002); Kılıç, A. (2018).	Gazel: 1	<i>Hûrşîd-i ruhun kendüyi kim göstere cânâ</i>	2

Tablo 2 Devamı. Bâkî'nin Şiirleri Üzerine Yapılan Şerh Çalışmaları

	Dil İçi Çeviri ve Şerh	Nazım Türü ve Şiirin Divandaki Numarası	İlk Mısra	Şerh Sayısı
13	Kılıç, A. (2018).	Gazel: 2	<i>Ayaklarda kalur sünbül o zülf-i nîm-tâb-âsâ</i>	1
14	Kılıç, A. (2018).	Gazel: 3	<i>Yâr ışiginde dinildi 'âşık-ı şeydâ bana</i>	1
15	Kılıç, A. (2018).	Gazel: 4	<i>Ey bâr-gâh-ı dil-keş ü eyvân-ı dil-güşâ</i>	1
16	Kılıç, A. (2018).	Gazel: 5	<i>Hüsn ile sana öykünemez çün gül-i ra'nâ</i>	1
17	Külekçi, N. (2002); Kılıç, A. (2018); İpekten, H. (2021).	Gazel: 6	<i>Nedür bu handeler bu 'işveler bu nâz u istignâ</i>	3
18	Kılıç, A. (2018).	Gazel: 7	<i>Hûrşîd kim fezâ-yı felekdür mesîr ana</i>	1
19	Kılıç, A. (2018).	Gazel: 8	<i>Gün yüzün 'arz eyledi nev-rûzda ol meh-likâ</i>	1
20	Kılıç, A. (2018).	Gazel: 9	<i>Bilini kuçmadadur ol sanemün derd ü belâ</i>	1
21	Kılıç, A. (2018).	Gazel: 10	<i>Cevr ü cefâna kâ'il olurum velî şehâ</i>	1
22	Kılıç, A. (2018).	Gazel: 11	<i>Nev-bahâr irişdi vü gitdi şitâ</i>	1
23	Şenödeyici, Ö. (2014); Kılıç, A. (2018).	Gazel: 12	<i>Gül-sitân bezm-i şarâb u câm-ı mey güldür bana</i>	2
24	Onan, N. H. (1940); Gözcü, L., vd. (2017); Kılıç, A. (2018); İpekten, H. (2021).	Gazel: 13	<i>Ezelden şâh-ı 'aşkun bende-i fermâniyuz cânâ</i>	4
25	Kılıç, A. (2018).	Gazel: 14	<i>'Ârızun âb-ı nâbdur gûyâ</i>	1
26	Kılıç, A. (2018).	Gazel: 15	<i>Bana çok cevr itdügün'çün ey sipihri-bî-vefâ</i>	1
27	Külekçi, N. (2002); İpekten, H. (2021).	Gazel: 20	<i>Şöyle olmuş câm-ı 'aşk-ı yârdan mest ü harâb</i>	2
28	Onan, N. H. (1940); İpekten, H. (2021).	Gazel: 23	<i>Lâle-hadler kıldılar gülgeşt-i sahrâ semt semt</i>	2
29	Şentürk, A. A. (2019).	Gazel: 32	<i>Pür olup devr idicek meclis-i mestânî kadeh</i>	1
30	İpekten, H. (2021).	Gazel: 39	<i>Kıldı âfâkı münevver tal'at-ı rahşân-ı 'îd</i>	1
31	Külekçi, N. (2002); Aldırmaz, V. (2016).	Gazel: 51	<i>Lâleler bezm-i çemende câm-ı 'işret gösterür</i>	2
32	Külekçi, N. (2002); Pala, İ. (2009); İpekten, H. (2021); Öztoprak, N., vd. (2021).	Gazel: 55	<i>Açıl bâgun gül ü nesrîni ol ruhsârî görsünler</i>	4

Tablo 2 Devamı. Bâkî'nin Şiirleri Üzerine Yapılan Şerh Çalışmaları

	Dil İçi Çeviri ve Şerh	Nazım Türü ve Şiirin Divandaki Numarası	İlk Mısra	Şerh Sayısı
33	Onan, N. H. (1940); Aktan, M. F. (2015); İpekten, H. (2021).	Gazel: 69	Âb-ı hayât-ı la'lüne ser-çeşme-i cân teşnedür	3
34	Akın, M. (2023).	Gazel: 76	Dil ne mihnetden kaçar hergiz ne gamdan incinür	1
35	Bıçak, B. (2023).	Gazel: 110	Nergis üzre berg-i zerd u jâleler kim vardur	1
36	Küleççi, N. (2002).	Gazel: 144	İşigün hâkine ser-çeşme-i hayvân dirler	1
37	Cengiz, H. E. (1982); Kolçak, O. (2005); Yıldırım, A. (2012); İpekten, H. (2021).	Gazel: 152	Sâkî zamân-ı ayş-ı mey-i hûş-güvârdur	4
38	Küleççi, N. (2002).	Gazel: 171	Âlâyîş-i dünyâdan el çekmege niyyet var	1
39	Şentürk, A. A. (2019).	Gazel: 183	Meclisünde şol ki dâ'im sâkıyâ sâgar çeker	1
40	Onan, N. H. (1940); Cengiz, H. E. (1982); Küleççi, N. (2002); Kolçak, O. (2005); Coşkun, M., vd. (2016); İpekten, H. (2021); Yilter, S. (2022).	Gazel: 192	Fermân-ı 'aşka cân ile var inkiyâdumuz	7
41	Onan, N. H. (1940); İpekten, H. (2021).	Gazel: 201	Feryâduma ol kâmeti şimşâd yitişmez	2
42	Şentürk, A. A. (2019).	Gazel: 214	Sîne-i 'âşıkda sırr-ı la'l-i cânân gizlemiş	1
43	Gültekin, H. (2010); İpekten, H. (2021).	Gazel: 229	Müje haylin dizer ol gamze-i fettân saf saf	2
44	Küleççi, N. (2002).	Gazel: 317	Mâ-sivâdan tama'-ı nusreti az eyleyelüm	1
45	Cengiz, H. E. (1982).	Gazel: 323	Nev-bahâr oldı gelün 'azm-i gül-istân idelüm	1
46	Güzeloğlu, H. (2017).	Gazel: 341	Dil-i pür-derd-i mecrûhı der-i cânâne tapşurdum	1
47	Onan, N. H. (1940); Cengiz, H. E. (1982); Tökel, D. A. (1996); Küleççi, N. (2002); Kolçak, O. (2005); Bayram, Y. ve Erdemir, A. (2008); Demirciler, A. Z. (2021); İpekten, H. (2021); Doğan, M. N. (2022).	Gazel: 371	Nâm u nişâne kalmadı fasl-ı bahârdan	9
48	Aydın, A. (2011).	Gazel: 380	Bir lebi gonca yüzi gül-zâr dirsен işte sen	1
49	Pala, İ. (2009); İpekten, H. (2021).	Gazel: 391	Müheyyâ oldı meclis sâkıyâ peymâneler dönsün	2

Tablo 2 Devamı. Bâkî'nin Şiirleri Üzerine Yapılan Şerh Çalışmaları

	Dil İçi Çeviri ve Şerh	Nazım Türü ve Şiirin Divandaki Numarası	İlk Mısra	Şerh Sayısı
50	Okay, H. (2017); İpekten, H. (2021); Özuygun, A. R. ve Baran, E. (2016).	Gazel: 395	<i>Söylemez küsmiş bana cânâne söylen söylesün</i>	3
51	Yıldırım, A. (2000).	Gazel: 397	<i>Âhum göge boyandı göge gök boyanmadın</i>	1
52	Şahin, E. (2012).	Gazel: 448	<i>Gümişden pâleheng ol nahl-i bâlânun miyânında</i>	1
53	Horata, O. (1998); İpekten, H. (2021).	Gazel: 464	<i>Çıkar eflâke derûnum şereri döne döne</i>	2
54	İpekten, H. (2021).	Gazel: 508	<i>Hôş geldi bana mey-gedenün âb u hevâsı</i>	1
55	Öztoprak, N., vd. (2021).	Gazel: 531	<i>Hattum hisâbın bil didün gavgâlara saldun beni</i>	1
56	Kaplan, H. (2016).	Gazel: 533	<i>Gitdi Kayser kasrının tâk u revâkı kalmadı</i>	1

Bâkî'nin şiirlerinin şerhi üzerine hazırlanan kitap, makale, tez, antoloji ve kitap bölümü tespit edebildiğimiz kadarıyla 33'tür. Bu çalışmalarda toplamda 111 şiirin şerhi yapılmıştır. Şerhi yapılan şiirlerin çalışmalardaki toplam şerh sayısı göz önüne alındığında bu sayı 50'ye düşmektedir. Bir diğer ifadeyle, Bâkî'nin şiirleri üzerine yapılan şerh çalışmalarında birbirinden farklı 4 kaside, 1 terkîb-i bend ve 45 gazel şerh edilmiştir. Bu durum, yapılan şerh çalışmalarında genellikle aynı şiirlerin ele alındığını göstermektedir. *Bâkî Dîvânı*'ndaki 371. gazelin 9 kez, 192. gazelin ise 7 kez farklı çalışmalarda şerh edilmesi bu duruma örnek gösterilebilir.

Sabahattin Küçük'ün hazırlamış olduğu *Bâkî Dîvânı*'nda 27 kaside, 2 terkîb-i bend, 1 tercî-i bend, 1 muhammes, 5 tahmis, 548 gazel, 21 kıt'a, 31 matla ve 20 Farsça şiirin olduğu göz önüne alındığında, yapılan şerh çalışmalarında *Bâkî Dîvânı*'nın yaklaşık %10'u şerh edilmiştir. Bu oranın, *Dîvânı*'nın 200'den fazla yazma nüshası bulunan ve "sultânü's-şu'arâ" unvanına layık görülmüş bir şair için oldukça az olduğunu söylemek mümkündür.

Sonuç itibarıyla, Bâkî'nin şiirleri üzerine yapılan şerh çalışmalarındaki ele alınan şiirlerin birbirinin devamı niteliğinde olması ve *Bâkî Dîvânı*'ndaki şiir sayısına oranla çok az bir şiirin incelenmesi, şairin şiirlerini anlamlandırma ve değerlendirme noktasında bazı güçlükler çıkarmıştır. Bâkî'nin dinî ve tasavvufî açıdan tam anlamıyla değerlendirilememiş olması bu duruma bir örnek teşkil eder. *Bâkî Dîvânı*'ndaki şiirler dinî ve tasavvufî unsurlar göz önünde bulundurularak her yönüyle incelenmeden, Bâkî ve tasavvuf hakkında verilecek hükümlerin de tartışmaya açık olması kaçınılmazdır.

Bâkî'nin Dinî Ve Tasavvufî Kimliği

Bâkî'nin Tasavvufî Çevresi

Bâkî, ilmiye sınıfına mensup bir şairdir. Medrese eğitimini devrin meşhur âlimleri Karamânî-zâde Ahmed Efendi, Karamânî-zâde Mehmed Efendi ve Kâdî-zâde Şemseddin Ahmed Efendi'den alan Bâkî, medresedeki eğitiminin ardından ilmiye sınıfı içerisinde çeşitli vazifelerde görev almıştır. Bâkî sırasıyla bina emini, kadı nâibi, dânişmend, mülâzım, müderris, kadı ve kazasker olmak üzere 7 farklı vazifede ve 14 farklı görev yerinde bulunmuştur. Süleymaniye Külliyesi'nin bina eminliği ile başlayan Bâkî'nin vazife hayatı, müderris, kadı ve kazasker gibi ilmiye sınıfının üst düzey rütbelerine kadar ulaşmıştır.

Bâkî'nin bulunduğu vazifeleri, görev yerlerini ve vazifeye başladığı tarihleri şu şekilde gösterebiliriz:

Tablo 3. Bâkî'nin Vazife Hayatı

	Vazife	Yer	Tarih
1	Bina Emni	Süleymaniye Külliyesi	1552-1555(?)
2	Kadı Nâibi	Halep	1556
3	Dânişmend	Süleymaniye Medresesi	1561
4	Mülâzım	Süleymaniye Medresesi	1563
5	Müderriş	Pîrî Mehmed Paşa Medresesi	1564
6	Müderriş	Murad Paşa Medresesi	1564
7	Müderriş	Mahmud Paşa Medresesi	1569
8	Müderriş	Eyüp Medresesi	1571
9	Müderriş	Sahn Medresesi	1573
10	Müderriş	Süleymaniye Medresesi	1575
11	Müderriş	Edirne Selimiye Medresesi	1576
12	Kadı	Mekke	1579
13	Kadı	Medine	1580
14	Kadı	İstanbul	1584
15	Kazasker	Anadolu	1586
16	Kazasker	Rumeli	1592
17	Kazasker	Rumeli	1598

Bâkî'nin ilmiye sınıfına olan bu mensubiyeti çevresini de etkilemiş; Osmanlı Devleti'nin üst düzey ulemâsı ve bürokrasisiyle yakın ilişkiler içerisinde bulunmuştur. Bâkî'nin biyografisi hakkında bilgi veren kaynaklardan hareketle, yakın çevresindeki kişileri şu şekilde gösterebiliriz:

Bâkî ve Çevresi	Ailesi: Mehmed Efendi (Babası), Tûtî Kadın (Eşi), Şeyh Mehmed (Oğlu), Abdurrahman (Oğlu)
	Hocaları: Karamânîzâde Ahmed Efendi, Karamânîzâde Mehmed Efendi, Kadı-zâde Şemseddin Ahmed Efendi
	Ders Arkadaşları: Nev'î, Üsküplü Vâlihî, Edirneli Mecdî, Hoca Sâdeddin, Remzî-zâde, Hüsrev-zâde, Karamanlı Muhyiddin, Cevrî, Camcı-zâde Câmî
	Edebî Çevresi: Zâtî, Sâdıkî-i Kitabdâr, Edirneli Emrî, Kassâb-zâde Rızâyî, Feridun Ahmed Bey
	Kasidelerini Sunduğu Kişiler: Kanûnî Sultan Süleyman (4), II. Selim (1), III. Murad (3), III. Mehmed (9), Semiz Ali Paşa (2), Kubâd Paşa (1), Ebüssuûd Efendi (1), Rızâî Mahmud Baba Efendi (2), Karamânîzâde Mehmed Efendi (1), Kadı-zâde Şemseddin Ahmed Efendi (1), Mehmed Çelebi (1), Feridun Ahmed Bey (1)
Hâmileri: Kanûnî Sultan Süleyman, II. Selim, III. Murad, III. Mehmed, Ebüssuûd Efendi, Semiz Ali Paşa, Mirâhur Ferhad Ağa, Hoca Sâdeddin, Sokullu Mehmed Paşa, Siyavuş Paşa, Hadım Hasan Paşa, Kadı-zâde Şemseddin Ahmed Efendi, Feridun Ahmed Bey, Ebüssuûd-zâde Mehmed Çelebi	

Şekil 1. Bâkî'nin Çevresindeki Kişiler

Medrese eğitiminden itibaren gerek hocaları gerekse de ders arkadaşları önemli şahsiyetlerden oluşan Bâkî'nin vazife hayatında da padişah, sadrazam, şeyhülislâm vb. gibi devletin üst düzey bürokratik çevresiyle yakın ilişkiler kurduğu gözlemlenir. Bâkî'nin bu üst düzey bürokratik çevresi, sanatının şekillenmesi noktasında da önemli bir rol oynamıştır. Bir diğer ifadeyle, Bâkî'nin dinî ve tasavvufî düşüncesi şiirlerinde ele alış şekli, bürokratik kimliği ve çevresiyle yakın bir ilişki arz etmiştir. Bu durumu izah noktasında ise Bâkî'yi yetiştiren ilmî, fikrî, kültürel ve sosyal muhitin mahiyeti önemli ipuçları ihtiva etmektedir.

Osmanlı dinî düşüncesi, medrese ve tekke merkezli olmak üzere iki kolda şekillenmiştir (Düzenli, 2005: 259). Bu iki koldan birincisi, dinî metinlerin doğru şekilde okunup hadis ve tefsir (yorum ilmi) ile yetinmiş olan medrese ulemâsı; ikincisi ise neoplatonist vahdet-i vücûd (varlığın birliği) görüşüyle aşk-cezbe yolunu seçen mutasavvıflardır (İnalçık, 2018:113).

XI. yüzyıldan itibaren İslâm dünyasında yayılmaya başlayan klasik medrese geleneğinin hemen hemen tüm vasıflarını kendinde toplayan Osmanlı medreseleri, fıkıh hâkimiyetinde ve ehl-i sünnet çizgisinde şekillenirken; tekke İslâm'ı (mistik İslâm) heterodoks ve ortodoks olmak üzere iki çizgide gelişmiş, kendine mahsus zihniyet ve hayat tarzı ile Osmanlı Devleti'nin en üst tabakasından en alt tabakasına varıncaya kadar yayılan bir dünya görüşü oluşturmuştur (Ocak, 1998:112-113).

Osmanlı Devleti'nin ilk yıllarında padişahlar ve yöneticiler daha çok tekkelerin (Abdâlân-ı Rûm) mistik karakterli İslâm yorumundan beslenirken; Yıldırım Bayezid zamanından itibaren padişah ve bürokrasi ulemâ çevreleriyle yakınlık kurmuştur. Bu dönemde belirgin bir biçimde medresenin temsil ettiği fıkıha dayalı kitâbî ve kaideci İslâm anlayışı, Osmanlı Devleti'nin siyasi ve idari yapısına hâkim olmaya başlamıştır. Bu süreç Fâtih Sultan Mehmed ve Kanûnî Sultan Süleyman ile tamamlanarak, gerek Osmanlı padişahları gerekse de Osmanlı bürokrasisi Sünnî İslâm anlayışını esas almıştır (Ocak, 1998:111).

Osmanlı Devleti politikaları, müesseseleri ve bürokrasisiyle ehl-i sünnet İslâm anlayışı doğrultusunda şekillenirken (Ocak, 2021:148, 152); Sünnî anlayışın dışında kalan dinî akımlar ve tarikatlar ise hoş görülmemiş, mensupları siyasi olaylara karıştıkları ve toplum barışını tehdit ettikleri gerekçesiyle takibata uğramıştır (Akyüz, 2022:446). Bu durum, devlet İslâm'ının oluşmasında en büyük katkıda bulunan medrese İslâm'ı ile tekke İslâm'ını karşı karşıya getirmiştir (Ocak, 1998:111).

Osmanlı tarihinde bu mücadelenin en yoğun hissedildiği dönem XV. ve XVI. yüzyıllardır. Bu zaman diliminde birbirinden farklı birçok İslâmî anlayış tezahür etmiş ve bu anlayışlar topluma yansiyarak birtakım sosyal çatışmalara sebep olmuştur (Ocak, 2010:45).

XV. yüzyılın fikrî hayatında görülmeye başlayan bu farklı İslâmî anlayışlar, XVI. yüzyılda çeşitli hareketlere dönüşmüştür. Birgivî Mehmed Efendi'nin ortaya koyduğu fikirler, Molla Kâbız hadisesi, Oğlan Şeyh İsmâil Ma'sûkî hareketi, Şeyh Muhyiddin Karamânî hadisesi, Bosnalı Hamza Bâlî hareketi ve Safevî Devleti'nin yürüttüğü Şîî-Câferî propagandası, XVI. yüzyıldaki farklı İslâmî anlayışların eyleme dönüşmüş hareket ve hadiselerine örnek gösterilebilir. Bu hareket, hadise veya isyanlar, tekke kaynaklı tasavvufî karakterli Melâmî çevreden ve medrese kaynaklı, tasfiyeci karakterli Birgivî mektebinden teşekkül etmiş; ulemânın temsil ettiği İslâm anlayışı muhalefetle tepki görmüştür. Bir başka ifadeyle, devletin esas aldığı anlayış konumunda olan ehl-i sünnet görüşü, tasfiyeci fikirler tarafından ve heterodoks tasavvufî anlayışlar taşıyan çevreler tarafından şiddetle eleştirilmiştir. Osmanlı Devleti'nin bu propagandalara karşı verdiği cevap ise çeşitli tasavvufî çevrelere uyguladığı sıkı bir Sünnî propaganda ve baskı olmuştur. Bu anlamda bazı tasavvuf çevrelerinde çıkan anti-Sünnî nitelikteki hareketlerin mensupları seri bir biçimde idama, sürgüne ve cezaya uğratılmıştır (Ocak, 2010: 50, 52, 89).

XVI. yüzyıldaki ilim ve fikir hayatında yaşanan bu gelişmeler dönemin fetvalarına da yansımıştır. Asrın önemli simalarından biri olan ve aynı zamanda Bâkî'nin de yakın çevresindeki isimlerden biri olan Şeyhülislâm Ebussuûd Efendi'nin verdiği fetvalarda, dönemin belli başlı problemleri arasında tasavvufî konular olduğu görülür. Ebussuûd Efendi'nin verdiği fetvalara konu olan tasavvufî problemler şu şekildedir: Şehzâde Bayezid dönemi ayaklanmaları, Hallâc-ı Mansûr, İbrâhim Gülşenî, Bedreddin Simâvî, Karamanlı Şeyh, Oğlan Şeyh, İbnü'l-Arabî, Hâkim

İshak, Hubmesîhçiler, Kızılbaşlar, Halvetîler, Âşıklar ve diğer tasavvufî konular (Düzenli, 2012:172).

Şeyhülislâm Ebussuûd Efendi'nin verdiği fetvalarda devletin dinî anlayışı konumunda olan ehl-i sünnet İslâm anlayışına olan hassasiyet vurgulanmış; heterodoks tasavvuf akımlarına karşı ise sert bir tavır takınılmıştır. Bu duruma, tasavvufun en önemli meselelerinden biri olan vahdet-i vücûd anlayışına karşı verilen bir fetva örnek gösterilebilir. İlgili fetva da "*hâşâ ben tanrıya beraberin*" diyerek Allah ile birliktelik iddiasındaki bir kişinin önce "*küfrüne fetvâ-yı şerîf*" edilmiş, bu iddiada bulunan kişinin fetvayı dikkate almayarak "*fetvâya ne itibar, ulemâ yalan söyler*" demesi üzerine de "*öyle söyleyeni fetvâ hakkında eğlemek cehldendir, heman katl etmek lâzımdır*" şeklinde sert bir fetva verilmiştir (Düzenli, 2012:207). Şeyhülislâm Ebussuûd Efendi'nin verdiği bu fetva, dönemin ulemâsının tasavvufun aşırı yorumlarına karşı takındığı tavrı özetler niteliktedir.

Bâkî'yi yetiştiren ilmî, fikrî, kültürel ve sosyal muhitin mahiyeti hakkındaki bu açıklamalardan hareketle şu ifadelerde bulunmak mümkündür: Bâkî, kitâbî ve kaideci İslâm anlayışı esasına dayanan medrese eğitimiyle yetişmiş; vazife hayatında da Sünnî İslâm anlayışının hâkim olduğu, Osmanlı Devleti'nin üst düzey bürokrasisinde bulunmuştur. Bâkî'nin gerek eğitim hayatında gerekse de vazife hayatında içinde bulunduğu bu çevre, ehl-i sünnet İslâm anlayışını esas alan ve tasavvufun aşırı yorumlarına karşı duran kişilerden oluşmaktadır.

Bâkî, heterodoks tasavvufî anlayışların sıkı bir takibata uğradığı dönemde, Nakşî geleneğin İslâm anlayışını temsil eden Osmanlı Devleti'nin üst düzey bürokrati konumundadır. Bâkî'nin devlet ricâlindeki bu kimliği ve yaşadığı asrın tasavvufî hareketler açısından son derece hassas olması, onun dinî ve tasavvufî muhteva içeren şiirlerini de etkilemiş; kaleme aldığı şiirlerde tasavvufun heterodoks anlayışını yansıtan düşüncelerden kaçınmış ve bu anlayışın izlerini yansıtabilecek konuları ise tasavvufî remiz ve sembollerle ustalıkla gizlemiştir. Bâkî, şiirdeki ve bulunduğu vazifelerdeki yeteneğinin yanında, bu tutumuyla devlet ricâlindeki yerini yıllar boyu korumuş, ilmiye sınıfının en üst düzey mertebelerine ulaşmış, ihсанlar elde etmiş ve "sultânü's-şu'arâ" ünvanına layık görülmüştür. Bâkî'nin aksi bir tavır içerisinde bulunup, şiirlerinde tasavvufun heterodoks anlayışlarına doğrudan yer vermesi durumunda ise söz konusu başarıları kazanması bir yana, başına gelecek olan güçlükleri dönemin fetvalarından anlamak mümkündür. Bâkî'nin kuvvetle muhtemel yaşayacağı bu güçlükler kendi ifadesiyle şu şekildedir:

Zinhâr sakın mey yirine kanun içerler

Keyfiyyetün ol gözleri mestâne tuyurma g. 405/2 (Küçük, 2019:350)

Bâkî'nin biyografisi hakkında bilgi veren kaynaklarda, dönemindeki birtakım kişilerle mücadele etmek zorunda kaldığı görülür. Bu mücadelelerin ortak noktası, şiir ve şiirden kaynaklı yanlış anlaşılmalardır. Nâmî adlı bir şaire ait olan beytin, kendisine isnat edilmesi sonucu bulunduğu görevden azledilen Bâkî, bir başka hadisede ise kaleme almış olduğu bir beyitten dolayı dönemin şeyhülislâmı Bostan-zâde Mehmed Efendi'nin kâfirlik ithamına maruz kalmıştır (Kutlu, 1978:161-162). Bâkî'nin bu gibi hadiselerle maruz kalmasının en büyük sebebi şair kimliği olup; şiir dilinin farklı anlamlara çekilebilen yapısı, Bâkî'nin çeşitli ithamlara maruz kalmasına sebebiyet vermiştir. Bâkî'nin yukarıda bir beytini verdiğimiz "*tuyurma*" redifi ile kaleme aldığı gazeli bu manada önemli ipuçları ihtiva etmekte ve bazı yanlış anlaşılmalara sebebiyet verebilecek tasavvufî meselelerin dile getirilmemesini veya bu meselelerin üstü kapalı bir biçimde ifade edilmesi gerektiğinin uyarısını taşımaktadır.

Sonuç itibarıyla, Bâkî'nin edebî kişiliği hakkında bilgi veren kaynaklarda, dinî ve tasavvufî konuları şiirlerinde yer vermemesi genellikle zevke ve eğlenceye düşkün kişilik hususiyetleriyle açıklanmaya çalışılmış olsa da Bâkî'yi yetiştiren ilmî, fikrî, kültürel ve sosyal muhitin niteliği, bulunduğu vazifelerin gereksinimleri ve çevresindeki kişilerin dine ve tasavvufa bakışı belirlenmeden, şiirlerindeki dinî ve tasavvufî mahiyetin tespit edilebilmesi oldukça güç görünmektedir.

Bâkî'nin içinde bulunduğu ilmî, fikrî, kültürel ve sosyal muhit, ehl-i sünnet İslâm anlayışına sahip kişilerden oluşmaktadır. Bâkî, tasavvufî düşüncenin heterodoks akımlarının baskılandığı bir

dönemde, Osmanlı Devleti'nin üst düzey mevkilerinde bulunmuştur. Bunun da Bâkî nezdindeki doğal bir sonucu, devletin ehl-i sünnet İslâm anlayışını desteklemek ve tasavvufun Melâmî çevresine mesafeli durmak olmuştur. Bâkî'nin kaleme almış olduğu mensur eserlerin, Sünnî İslâm anlayışının önem atfettiği konuları ihtiva etmesi ve Sünnî anlayışın en önemli tarikati konumunda olan dönemin Nakşî şeyhlerinden Rızâî Mahmud Baba Efendi'ye sunduğu iki kasideyi bu çerçevede değerlendirmenin, Bâkî'nin dinî ve tasavvufî kimliğine dair ipuçları barındırması kuvvetle muhtemel görünmektedir.

Bâkî'nin "Sultânü's-Şu'arâ" Ünvanı

Osmanlı Devleti'nde başta padişah olmak üzere devletin ileri gelenleri, sanatı ve sanatçıyı çeşitli vesilelerle korumuşlardır. Sanatkâr ise sanatını ve kendini korumak için devlet erkânıyla yakınlık kurma gayreti içerisinde olmuştur (Güler ve Yaşar, 2007:1). Şairler için en vazgeçilmez hâmî (koruyucu), padişah ve şehzadelerdir. Şairlerin ortak amacı eserlerini padişaha ve şehzadeye ulaştırmak olmuş; padişah ve şehzade dışındaki kişiler, şair için bir basamak teşkil etmiştir. Çünkü padişah ve şehzadenin lütuf ve ihsanı diğer çevrelerle karşılaştırılamayacak kadar fazladır (Güler ve Yaşar, 2007:266).

Şairlerin ihsan ve lütuf elde etme ümidiyle padişaha sundukları eserleri takdim, değerlendirme ve takdir olmak üzere üç aşamalı bir süreçten geçmektedir. Eserler, bizzat şair tarafından hâmîye ulaştırılmadığı durumlarda ise aracı bir kişi devreye girmiştir. Aracı kişi bazen devlet ricâlinden biri olurken bazen de daha tecrübeli bir şair olmuştur. Aracı vasıtasıyla ilk değerlendirme sürecini geçen eser, takdirin belirleneceği makama yani hâmîye ulaşır. Değerlendirme sürecinde ise hâmînin sanat zevki ve anlayışı büyük önem arz etmiştir (Güler ve Yaşar, 2007:266). Değerlendirme sürecini geçen eserin, hâmî tarafından takdire layık olduğu kanaat getirilirse takdir sürecine geçilir. Takdirin karşılığı olarak verilen câize ve ihsanlar, atiyeye (kuruş, akçe veya karşılığında verilen altın); mevki, mansıp, rütbe ve nişan; affa nail olma gibi üç kategoridedir (Dadaş, 2002:753).

Bâkî'nin kasidelerini takdim ettiği isimlerin en önemli ortak hususiyeti, devletin ehl-i sünnet İslâm anlayışını temsil eden bürokratik çevreden olmaları ve devlet erkânında etkisi bulunan Nakşî geleneğe bağlı şahsiyetler olmalarıdır. Bâkî, kurduğu bu ilişkiler ve himâyesini kazandığı hâmîleri sayesinde ihsanlar elde etmiş ve devletteki makamı günden güne iyileşmiştir.

Bâkî'nin, hâmîleri ve döneminin edebî muhitleri vasıtasıyla sahip olduğu ihsanlar arasında "sultânü's-şu'arâ" (şairler sultanı) ünvanına layık görülmesinin ayrı bir yeri vardır. Osmanlı dönemini kapsayan şair tezkirelerinde, doğrudan veya dolaylı olarak yedi bin civarında şairden söz edildiği göz önüne alındığında, şairlerin kabiliyetini ve seviyelerini belirleme noktasında ünvanlar önem arz etmiştir. Osmanlı dönemindeki yedi bin şair arasından kırk şair çeşitli ünvanlarla anılmıştır. Şairler arasındaki bu kıyaslamada en üst seviyede kabul edilen şair genellikle "sultânü's-şu'arâ" ünvanına sahip olmuştur (Aydın, 2017:537-538).

Bâkî'nin şair tezkirelerinde ve biyografik kaynaklarda geçen ünvanları sırasıyla şu şekildedir:

Tablo 4. Bâkî'nin Şair Tezkireleri ve Biyografik Kaynaklardaki Ünvanları

Kınalızâde Hasan Çelebi (Tezkiretü's-şu'arâ):	"Sultân-ı şâ'irân-ı memâlik-i Rûm"
Sâdıkî-i Kitabdâr (Mecmaül-havâs):	"Melikü's-şu'arâ"
Nev'izâde Atâî (Hadâ'iku'l-hakâ'ik fi tekmileti's-şakâ'ik):	"Sultânü's-şu'arâ"
Kâtib Çelebi (Fezleke):	"Sultânü's-şu'arâ"
Mehmed Tevfik (Kâfile-i şuarâ):	"Melikü's-şu'arâ", "sultân-ı şu'arâ-yı Rûm", "seyyid-i şu'arâ-yı Rûm", "imrû'l-kays-ı Türk"
Faik Reşâd (Eslâf):	"Melikü's-şu'arâ"

Bâkî, yaşadığı süre boyunca padişahların ve devlet ricâlinin iltifatlarını ve hâmîliğini kazanmıştır. Bu sayede birçok ihsana sahip olan Bâkî, devlet içerisindeki yerini korumakla kalmamış, bulunduğu makamları da birer birer aşmış, ilmiye sınıfının en üst makamlarından biri olan Anadolu ve Rumeli kazaskerliğine kadar yükselmiştir.

Bâkî'nin edebî anlamda aldığı en büyük ihsan ise "sultânü's-şu'arâ" unvanına layık görülmesidir. Bâkî bu unvanı tezkire müellifleri, mecmua derleyicileri, şairler, komisyon (şiiri değerlendiren araçlar) ve hâmîleri vasıtasıyla, dönemim tüm edebî muhitlerinden almıştır. Bâkî'nin asırlar içerisinde kendisiyle özdeşleşen bu ünvana layık oluşunun ilk sebebi onun edebî yönünün gücüyle ilgilidir. Bununla beraber, Bâkî'nin şiiri her yönüyle hâmîlerinin sanat zevki ve anlayışı doğrultusunda; edebî geleneğin ve döneminde bulunduğu tüm edebî mahfil ve muhitlerin takdir edeceği bir biçimde olması, bu unvanı almasına neden olan bir diğer faktörü oluşturur. Bu anlamda Bâkî'nin çevresindeki kişilerin ve hâmîlerinin devletin dinî görüşünü temsil eden ehl-i sünnet ve Nakşî geleneğe bağlı kişilerden oluşması, Bâkî'nin dinî ve tasavvufî içerikteki şiirlerini belirleme noktasında önem arz etmiştir. Bâkî, gerek vazifesi gerekse de içinde bulunduğu çevre ve dönem etkisiyle şiirlerinde tasavvufun heterodoks anlayışlarını yansıtan düşüncelerden kaçınmış; ortodoks İslâm anlayışını temsil eden ehl-i sünnet ve Nakşî geleneğin tasavvuf yorumlarını esas almıştır. Bâkî'nin şiirlerindeki bu tutumu, onun "sultânü's-şu'arâ" ünvanına layık görülmesinde önemli bir etkidir.

Bâkî'nin Mührü

Bâkî'nin biyografisi hakkında bilgi veren bazı eski kaynaklarda, mahkeme hükümlerinde kullandığı mühründen kısaca bahsedildiği ve mührüne kazanmış Farsça bir beytin olduğu ifade edilir. Bâkî'nin mührü hakkındaki ilk bilgiler Nev'izâde Atâî'nin, *Şakâ'ik zeyli*'inde geçmektedir: "*İsm-i şerîfleri Mahmûd olmak mesmû'dur. Lâkin imzâlarında 'Abdu'l-bâkî yazup, nakş-ı nigîn-i hâtemleri bu beytdür...*" (Donuk, 2017:1174).

Şair tezkirelerinde Bâkî'nin mührü hakkında XIX. yüzyıla kadar herhangi bir kayıt yoktur. XIX. yüzyılda kaleme alınan *Mecmuatü't-terâcim* isimli tezkirenin müellifi Mehmed Tevfik Efendi, Bâkî'nin mührü ve mühründe bulunan beytin kaynağı hakkında şu önemli bilgileri vermektedir: "*Nakş-ı nigîn-i hâtemleri Mevlânâ Câmî Hazretleri'nin bu beytleridir...*" (Zübeyiroğlu, 1989: 37).

Fuad Köprülü *İslâm Ansiklopedisi*'ndeki "Bâkî" maddesinde, Bâkî'nin mührü ve mühründeki Farsça beyit hakkında şu ifadelerde bulunur: "*Şahsî mührüne fânîst cihân derô vefâ nîst - Bâkî heme ôst cumle fânîst' beyitini kazdırmış olan şâir...*" (Köprülü, 1993:247).

Bâkî'nin bahsi geçen kaynaklarda mührünün basılı olduğu bir evrak, mektup, yazma eser vb. bir argümanın bilgisi ise mevcut değildir. Bâkî'nin *Hayâtu'l-kulûb bi-rivâyâti Ebî Eyyûb* adlı eserinin, 2022 yılında *Gönüllerin Dirliği: Ebu Eyyub El-Ensârî'nin Hadis Rivayetleri (Hayâtu'l-Kulûb Bi-Rivâyâti Ebî Eyyûb)* ismiyle yayımlanan neşrinde bir mühür görseli bulunmaktadır. Fakat mührün içeriği hakkında bir bilgiye rastlanmamaktadır. İlgili mührün içeriği itibarıyla şair Bâkî'ye ait olma ihtimali, biyografik kaynaklardaki kayıtlara göre mümkün görünmemektedir. İsmi geçen neşrin ön kapak görselinde kullanılan mühür şu şekildedir:



Resim 1. *Gönüllerin Dirliği: Ebu Eyyub El-Ensârî'nin Hadis Rivayetleri (Hayâtu'l-Kulûb Bi-Rivâyâti Ebî Eyyûb)* Adlı Eserin Ön Kapağında Bulunan Mühür

Gönüllerin Dirliği: Ebu Eyyub El-Ensârî'nin Hadis Rivayetleri (Hayâtu'l-Kulûb Bi-Rivâyâti Ebî Eyyûb) adlı eserin ön kapağında yer alan bu mührün içeriği ise şu şekildedir:

"el-Mütevekkil 'ale'l-Melîki'l-Ahâd 'Abdulbâkî bin Muḥammed el-Fakîr"

Bâkî'nin çeşitli kaynaklarda anılan mührü hakkındaki yaptığımız araştırmalarda, mührün basılı olduğu bir esere ulaşmış bulunuyoruz. Tespit ettiğimiz bu mührün içeriği, biyografik kaynaklardaki ve şair tezkirelerindeki ifade edilen mührün içeriği ile örtüşmektedir. Mührün basılı olduğu bu eser, Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Reisülküttab Mustafa Efendi koleksiyonu, nr. 1018'deki, vr. 176b'de yer almaktadır:



Resim 2. Bâkî'nin Mührü

Bâkî'nin mühründe şu beyit mevcuttur:

*"Fânîst cihân derô vefâ nîst
Bâkî heme ôst cumle fânîst
el-'İzzetü ve'l-Beḳâ'il'lâh"*

(Cihan fânidir, onda vefa yoktur.

Bâkî olan yalnız O'dur. O'ndan başkası fânidir.

İzzet ve beka Allah'ındır.)

Bâkî'nin mührüne kazınmış olan bu beytin kime ait olduğu hususunda ise net bir bilgiye ulaşmamakla beraber, şu mülahazalarda bulunmakta fayda görüyoruz: Bâkî'nin mühründeki beytin ikinci mısrasında yer alan "Bâkî" ibaresi, şairin mahlasını çağrıştıracak bir biçimde kullanılmış olsa da Bâkî'nin kaleme almış olduğu şiirlerde mühründeki beyte rastlanmamıştır.

Bâkî'nin mühründeki beytin kime ait olduğu hakkında ilk ve tek bilgiyi veren isim Mehmed Tevfik Efendi'dir. Mehmed Tevfik Efendi'nin tezkiresindeki ifadeye göre Bâkî'nin mührüne kazınmış olan beyit, Mevlânâ Câmî (Molla Câmî)'ye aittir (Zübeyiroğlu, 1989:37). Bu ifadelerden hareketle, Bâkî'nin mühründeki beytin Molla Câmî'ye ait olması, kanaatimizce son derece önem arz etmektedir. Bu önem, Bâkî'nin Molla Câmî'den alacağı bir beyti mührüne kazdırmasından öte, Bâkî'nin edebî, fikrî, dinî ve tasavvufî manadaki kimliği hakkında önemli ipuçları ihtiva edecek olmasıyla ilgilidir. Bir diğer ifadeyle, Bâkî'nin verdiği hükümlerde kullandığı mühürde, kendi beyitlerinden ziyade Molla Câmî'ye ait bir beytin olması, ona verdiği değeri ve önemi göstermektedir. Nitekim dinî ve tasavvufî düşüncenin her beyte hâkim olduğu bir gazelinin son beytinde "devrin Câmî'si" olduğunu ilan eden Bâkî'dir:

Cihânı câm-ı nazmum şî'r-i Bâkî gibi devr eyler

Bu bezmün şimdi biz de Câmî-i devrânıyuz cânâ g. 13/5 (Küçük, 2019:109)

Bâkî'nin mühründeki beyit hakkında yaptığımız araştırmalarda ulaştığımız bir diğer malumat ise beytin Bursa Pınarbaşı Mezarlığı'ndaki XIX. yüzyıla ait bir Mevlevî mezar taşında yer almasıdır (Tek, 2006:26). Karamânî Mustafa Rüşdî Dede'nin mezar taşına kazınmış olan bu beytin, onunla yakın bir dönemde yaşamış Mevlevî hattat Mehmet Hulûsi Yazgan tarafından icra edilmesinin de dikkate değer olduğu düşüncesindeyiz. Bununla beraber mührü kazınan beytin kaynağı hakkında bilgi veren tek tezkire *Mecmuatü't-terâcim*'in müellifi Mehmed Tefkîk Efendi'nin de yukarıdaki yer alan isimlerle yakın bir dönemde yaşamış olması ve bir mesnevî-hân olarak bilinmesi dikkat çekicidir (Bilgin, 2014:85).

Bâkî'nin mühründeki beytin kaynağı hakkında ilk ve tek bilgiyi vermesi nedeniyle şu an için en güvenilir kaynak Mehmed Tefkîk Efendi'nin ifadeleridir. Bu ifadelere göre ise beytin sahibi Molla Câmî'dir. Nakşibendîliğin Anadolu ve Rumeli'deki yayılımında, fikirleriyle gerek şairler gerekse de dinî anlayışlar üzerinde önemli bir tesir alanı oluşturan Molla Câmî'nin, Bâkî'nin dinî ve tasavvufî düşüncesinin mahiyeti hakkında ipuçları taşıdığı söylenebilir. Bununla beraber, mühründeki beytin dinî ve tasavvufî bir muhteva taşınması, çeşitli tasavvufî zümreler tarafından da zikredilmiş olma ihtimalini kuvvetlendirmektedir.

Bâkî'nin Şiirlerinde Tasavvuf

Bâkî, dinî ve tasavvufî düşüncüyü yansıtan çok sayıda şiir kaleme almıştır. *Bâkî Divanı*'nda tasavvufî düşüncüyü doğrudan ifade eden birçok şiir örneği olmasının yanı sıra; remiz kullanımı vasıtasıyla sağlanan tasavvufî muhtevanın olduğu birçok şiir örneği de mevcuttur. Bâkî'nin her iki yönüyle şiirlerinde ele aldığı tasavvufî konuları, çoğunlukla remiz ve sembol kullanımı vasıtasıyla sağladığı görülür. Bâkî'nin şiirlerindeki kelime kullanımı dikkatle incelendiğinde, tasavvufun zengin remiz lügatinden birçok örnekle karşılaşmak mümkündür. Bu hususiyet Bâkî'nin şiirlerini çok çağrışımlı bir anlam düzeyine erdirmiştiir.

Bâkî'nin şiirlerindeki çok çağrışımlı dil kullanımı hakkında Prof. Dr. Muhsin Macit şu ifadelerde bulunur: "*Baki, sözün çağrışım gücüne itimat eder ve âdetla kelimelerle oynar. Tam bir çağrışım ustasıdır... Baki, mecaz-hakikat ilişkisinin sınırlarını belirlemenin neredeyse imkânsız olduğu tasavvuf sembolizminden aktardıklarıyla söylediklerine tevîl (yorum) potansiyeli katarak mana bakımından da beyitlerine derinlik kazandırır. Özellikle tasavvufî sembolizmin divan şiirinin bezme (işret ve eğlenceye) dair lügatine aktarımıyla oluşan çok katmanlı dilini ustalıklı kullanır*" (Macit, 2021:35-36).

Bâkî'nin şiirlerindeki bu çok katmanlı anlam yapısında, kelime, remiz, mazmun ve mefhumlar klasik Türk şiirinin lügatine dair incelendiğinde beytin birinci/sözlük anlamı öne çıkarken; beytin kelime, remiz, mazmun ve mefhumlarının tasavvufî istilâhlar (istilâhat-ı sūfiyye), remizler ve semboller göz önünde tutularak incelendiğinde ise mecazi/tasavvufî anlam ortaya çıkmaktadır. Bâkî'nin şiirlerindeki bu hususiyet aynı zamanda "mecaz hakikatın köprüsüdür" anlayışının da uygulaması mahiyetindedir. Bâkî'nin kaleme almış olduğu şu beyit, şiirlerindeki tasavvufî muhtevanın mahiyetini belirleme noktasında ve şiirlerinin çok katmanlı hususiyetini göstermesi açısından poetik bir değer taşımaktadır:

Sakın mey dirsem ey zâhid mey-i engûrı fehm itme

Hüner esrâr-ı ma'nâ anlamakdur lafz-ı muğlakdan g. 366/4 (Küçük, 2019:327)

Bâkî'nin yukarıdaki beyitte edebî gelenek doğrultusunda "zâhid" olarak belirlediği muhatabın, beytin bağlamı ve çağrışımı göz önüne alındığında "şârih'e işaret ettiği anlaşılmaktadır. Bâkî, şiirini açıklayıp değerlendiren kimseye seslenerek, şiirinin kapalı ve anlaşılması güç olan dilini (*lafz-ı muğlak*) anlamının ve şerh etmenin yolunu, mananın sırlarını (*esrâr-ı ma'nâ*) anlamaktan geçtiği vurgusunu yapmaktadır. Bu mana sırları ise şarabın (*mey*) bilinen şarap (*mey-i engûrı*) olmadığı bir anlam boyutunda saklıdır. Bir diğer ifadeyle, şiirin mecazi anlamını oluşturan tasavvufî anlam, Bâkî'nin şiirlerinin asıl kastettiği manayı oluşturur. Bâkî'ye göre bu anlam boyutunu anlayabilmek veya tasavvufî remiz ve sembollerini kavrayabilmek ise gerçek "hüner"dir. Bâkî'nin kendi ifadesiyle poetikasını belirlediği bu beytin ihtiva ettiği anlamı, çeşitli tasavvufî şahsiyetlerin ifadelerinde de görmek mümkündür. Bâkî'den yaklaşık üç asır önce yaşamış olan Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin şu ifadeleri, Bâkî'nin yukarıdaki beytiyle

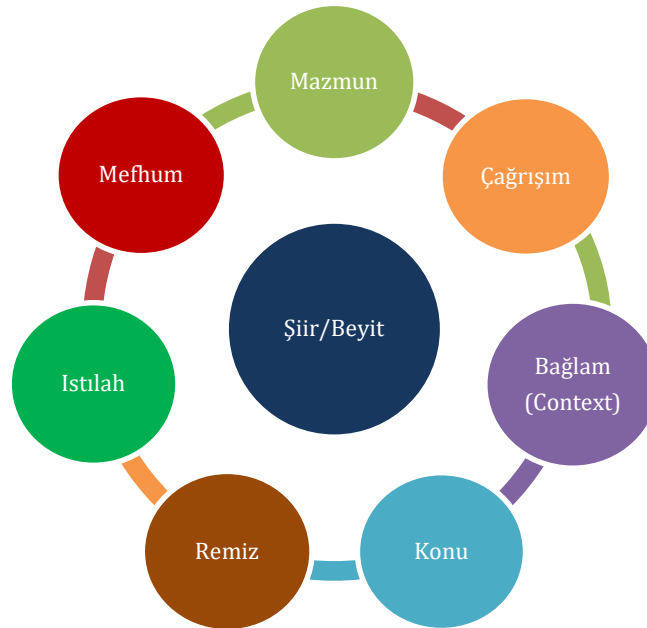
aynı anlam doğrultusundadır: “Sarhoşuz ama üzüm suyundan değil. Senin hayaline gelen her şeyden uzağız” (Gençosman, 1974:180).

Bâkî ile aynı sırada yaşamış tezkire yazarı Latîfî'nin tasavvufî şiirin bazı hususları hakkındaki şu ifadeleri, Bâkî'nin yukarıdaki beytinin adeta nesir dilindeki ifadeleri olmakla birlikte, dönemin edebî anlayışlarını ve hususiyetlerini göstermesi açısından da önem arz etmektedir: “*Aslında şâirlerin mecazî şiir örtüleri ve gerçeği iltibaslarında def, ney, sevgili ve şarabı gösteren ibare ve istiareler gelirse, görünüşüne bakıp bunları şarab, dilber, kol ve boy övgüsü olarak düşünmemek lazımdır. Tasavvuf ve gerçek bilenlerin dilinde her sözün bir mânâsı, her ismin bir müsemması, her sözün bir tevili ve her tevilin bir temsili vardır*” (İsen, 1990:9).

Bâkî Divanı'ndaki şiir dilinin çok çağrışımlı kullanımı, Bâkî'nin şiirlerini -anılageldiği üzere- dünyevî ve rind-meşrep de kılmakta; tasavvufî unsurların remiz ve sembollerle verildiği derin bir şiir anlayışına da işaret etmektedir. Bâkî'ye göre şiirindeki asıl kastedilen anlam ise ikinci anlamı oluşturan mecazi ve tasavvufî olandır. Bâkî'nin çeşitli birçok şiirindeki bu hususiyet, sebk-i hindî üslubunun derin ve girift hayallerine dayanan soyut anlam esasına işaret etmektedir. Riyâzî'nin tezkiresindeki ifadelerle göre, Bâkî'nin kaleme almış olduğu şiirlerin İran ve Hindistan saraylarında ilgi görüp beğenilmesi (Açıkgöz, 2017:83-84), sebk-i hindî üslup anlayışının tezahürü olarak açıklanabilir.

Tasavvufî muhteva içeren şiirlerin şerhinde “tevil” hususu önem arz eden konuların başında gelmektedir. “Sözü çevirme, söze ayrı mana verme” anlamına gelen tevil (Devellioğlu, 2015:1285), özellikle medrese eğitilmiş klasik divan şairlerinin kaleme almış olduğu şiirlerdeki tasavvufî ıstılah, remiz ve sembollerini açıklama noktasında başvurulan bir yöntemi teşkil eder. Şiirlerdeki kelimelerin gerek sözlüksel gerekse de tasavvufî terimler açısından oldukça zengin oluşu, şiirin birçok çağrışıma olanak sağlamasını mümkün kılmaktadır. Bu noktada araştırmacının şahsi çağrışımlardan uzak durarak, akademik ve bilimsel kriterlere uygun bir şerh metodu izlemesi, şiirlerdeki kastedilen tasavvufî manayı ortaya çıkarma noktasında önem arz etmektedir. Şiirdeki mecazlar doğru tespit edilemezse varılan sonuç objektif olmayacak; her “şarap” geçen beyitte, ilahi aşk bulmak gibi bir yanılgıya düşülecektir (Şenödeyici, 2013:3-4).

Şiirin gerçek manada tasavvufî muhteva içerip içermediği ancak belli ölçütlerle sağlanabilir. *Bâkî Divanı*'ndaki tasavvufî muhtevaya sahip şiirlerin tespiti noktasında göz önünde bulundurduğumuz bu ölçüt ve unsurlar şu şekildedir:



Şekil 2. Bâkî Divanı'ndaki Tasavvufî Şiirlerin Tespitinde Kullanılan Ölçütler

Bâkî Divanı'ndaki tasavvufî düşünceye konu olabilecek şiirler tespit edilirken, beyitlerdeki mazmun, çağrışım, bağlam (context), konu, remiz, istilah ve mefhum olmak üzere 7 unsur göz önünde tutulmuştur. Bu doğrultuda *Bâkî Divanı*'nda tespit ettiğimiz tasavvufî muhteva ve unsur içeren şiirler şu şekildedir:

Tablo 5. *Bâkî Divanı*'ndaki Tasavvufî Şiirler

Bâkî Divanı'ndaki Tasavvufî Şiirlerin Divandaki Numaraları
Kasideler: 15; 22; 23 Musammatlar: 1; 2; 4; 5; 6; 7; 8; 9 Gazeller: 1; 2; 3; 10; 11; 12; 13; 15; 18; 24; 25; 26; 27; 28; 29; 30; 31; 32; 38; 43; 51; 52; 54; 57; 58; 59; 60; 61; 62; 63; 64; 65; 66; 67; 68; 69; 71; 72; 73; 74; 76; 77; 82; 87; 91; 93; 94; 95; 96; 97; 99; 100; 104; 105; 106; 107; 110; 116; 118; 120; 122; 123; 125; 127; 128; 129; 132; 134; 136; 137; 138; 140; 141; 144; 146; 148; 151; 152; 157; 160; 162; 164; 166; 171; 172; 173; 181; 182; 184; 191; 192; 195; 198; 203; 206; 208; 211; 213; 214; 216; 217; 218; 220; 221; 223; 225; 232; 233; 234; 235; 237; 238; 239; 243; 244; 250; 251; 255; 256; 258; 260; 264; 267; 271; 273; 275; 277; 281; 284; 288; 289; 290; 291; 292; 293; 298; 299; 300; 303; 304; 307; 308; 309; 310; 312; 315; 316; 317; 318; 320; 321; 322; 324; 326; 327; 330; 331; 332; 333; 339; 344; 346; 348; 349; 350; 351; 352; 354; 355; 360; 363; 365; 366; 367; 369; 370; 374; 376; 377; 381; 387; 388; 391; 397; 402; 403; 405; 406; 408; 410; 415; 416; 418; 420; 421; 423; 426; 427; 431; 432; 433; 438; 443; 445; 446; 447; 448; 451; 453; 454; 455; 456; 459; 465; 469; 475; 477; 483; 485; 488; 495; 496; 498; 500; 501; 503; 505; 509; 510; 511; 514; 519; 523; 525; 527; 528; 531; 545 Kıt'alar: 1; 4; 9 Matla'lar: 6 Farsça Şiirler: 1; 2; 3; 4; 5; 10

Tabloda da görüleceği üzere *Bâkî Divanı*'nda tasavvufî muhteva ve unsur içeren 250'nin üzerinde şiir tespit edilmiştir. Bu sayı *Bâkî Divanı*'ndaki şiirlerin yaklaşık %50'ye yakınının tasavvufî muhtevaya sahip olduğunu göstermektedir.

Bâkî Divanı'ndaki tasavvufî muhteva ve unsur içeren şiirler azımsanmayacak bir derecededir. Bir gazel şairi olarak bilinen Bâkî'nin tasavvufî muhtevaya sahip gazelleri ise 230'un üzerindedir. Bu da *Bâkî Divanı*'ndaki gazellerin yaklaşık %50'sinin tasavvufî muhteva ve unsur içerdiğini göstermektedir.

“Mana-ş-şi'r fi batni-ş-şâ'ir” (mana şairin karnındadır) sözü gereği, Bâkî'nin birçok şiirinde rastlanan tasavvufî unsurlar ister doğrudan tasavvufî muhteva kastedilerek, isterse de estetik bir kaygıyla kaleme alınmış olsun, Bâkî, tasavvufî anlayışın görüşlerine ve unsurlarına sayısız yadsınamayacak düzeyde olan şiirlerinde yer vermiştir.

Bâkî'nin Tasavvufî Şiirlerinden Örnekler³

Bâkî Divanı'ndaki incelediğimiz tasavvufî şiirleri konularına göre âlem ve insan; aşk; dinî mefhumlar; dünya ve dünya hayatı; kişiler; manevi hâller ve makamlar; mekânlar; musiki aletleri; tasavvufî tekâmül, eğitim ve seyr u sülûk süreci olmak üzere 9 başlık altında tasnif etmek mümkündür.

Âlem ve İnsan

Tüm sezgisel görüşlerin ana unsurunu oluşturan varlık ve varoluş konuları, tasavvufunda ana meselelerinden biridir. Tasavvufî düşüncenin varlığı ve varoluşu açıklama noktasında geliştirdiği kavramlardan biri hakikat-i Muhammediyye'dir. Hakk'ın zuhur ettiği en yetkin yaratılmış tecelli yeri olan hakikat-i Muhammediyye, Hz. Muhammed'in manevi şahsiyetidir. Allah'tan başka hiçbir şey yokken yaratılan bu manevi şahsiyet, bütün âlemlerin var olma sebebi ve gayesidir (Ögke, 2021:96).

Bâkî'nin kaleme almış olduğu aşağıdaki beyitte, Hz. Muhammed'in kusursuz nuru (*nûr-ı pâk-i Mustafâ*) mevcudatın aydınlanmasının ve görünür olmasının sebebi olarak ifade edilmiştir. Beytin bu muhtevası, tasavvufî düşüncenin hakikat-i Muhammediyye nazariyesine işaret etmekle birlikte, Bâkî'nin gazellerinde naat türünün söyleyiş tarzına yer verdiğini gösterir niteliktedir:

³ Bu bölümde incelenen gazeller, Dr. Öğr. Üyesi Kadir Güler'in danışmanlığında, Mustafa Moral tarafından hazırlanan “Bâkî Divanı'ndaki Bazı Gazellerin Tasavvufî Tahlili” adlı yüksek lisans tezinde şerh edilen gazellerin çeşitli ekleme, çıkarma ve düzeltmelerle yeniden gözden geçirilmiş hâlidir. bkz. Moral, M. (2024). *Bâkî Divanı'ndaki Bazı Gazellerin Tasavvufî Tahlili* (Yüksek Lisans Tezi) (Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Kadir Güler). Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Kütahya.

Cihân rûşen ziyâsından mahabbet ol Hudâ hakkı

Çerâg-efrûz-ı âlem nûr-ı pâk-i Mustafâ ancak g. 234/6 (Küçük, 2019:245)

Bâkî'nin kaleme almış olduğu şiirlerde varlık, varoluş ve kozmogoni gibi çeşitli konuların, tasavvufî bakış açısıyla ele alındığı birçok beyte rastlamak mümkündür. Bu beyitlerdeki bazı tasavvufî remizler şu şekildedir:

Tablo 6. *Bâkî Divanı'nda Tasavvufî Remiz Kullanımı: Âlem ve İnsan*

Zülf (g. 30/1); temâşâ (g. 65/1); 'âlem-i 'ulv, mele'-i a'lâ (g. 74/5); ruh (g. 74/7); irâde (g. 93/8); nutk-ı cân-bahş, enfâs (g. 221/2); gurbet (g. 223/2; 415/1; 432/3); âyîne-i cemâl-i hakikat-nümâ, söz (g. 260/1); âyîne (g. 260/2); zuhûr (g. 260/3); 'âlem-i bâlâ (âlem-i ceberût) (g. 299/1); 'aks-i ruh-ı zîbâ (g. 299/3); nûr-ı a'zam (nûru'l-envâr) (g. 360/5); Nûr-bahşî, pertev-i envâr (g. 415/4); ebr-i bahâr (g. 418/2); bâtul, sûret-i Hak (g. 420/6); semâ (g. 446/3)

Aşk

Klasik Türk şiirinin ve tasavvufî Türk şiirinin en önemli konularından birini aşk oluşturur. Medrese eğitilmiş klasik divan şairinin ve tekke çevresindeki mutasavvıf şairin hemen her şiirinde aşk konusunu görmek mümkündür. Bâkî kaleme aldığı şiirlerde aşk konusunu en veciz ifadelerle işleyen şairlerin başında gelir.

Aşk, tasavvufî literatürde mecazi (insani) ve hakiki (ilahi) olmak üzere ikiye ayrılır. Mecazi aşk (insani), hakiki aşka giden yolda bir deneyiş veya bir duraktır. Allah ile bir olma zevki ancak hakiki (ilahi) aşk ile yaşanır (Pala, 2020: 38). Çünkü tasavvufî düşünceye göre sevebilecek tek varlık kusursuz olan Allah'tır. Gönüllerde O'nun aşkından başka bir aşk barınmamalıdır (Kara, 2021: 133). Bâkî, bu anlayışı yansıtan şu beytinde, insanın insana duyduğu mecazi aşkın hakikate giden yolda bir engel olduğunu şu şekilde açıklar:

Hakikat sırrına vâkıf degülsin

'Alâkan var ise 'aşk-ı mecâza g. 453/4 (Küçük, 2019:381)

Bâkî Divanı'nda örneklerini çoğaltabileceğimiz aşkın tasavvufî bir mahiyet taşıdığı beyitlerdeki tasavvufî kelime, remiz, ibare ve mefhumlar şu şekildedir:

Tablo 7. *Bâkî Divanı'nda Tasavvufî Remiz Kullanımı: Aşk*

Cân (g. 30/2); mahabbet (g. 234/1); nûrâniyyet, hâlet-i 'aşk (g. 299/2); harem-i vasl, mahabbet (g. 317/6); perde-i 'izzet, mahabbet şem 'i (g. 339/3); etvâr-ı 'aşk (g. 416/4); 'aşk-ı mecâz (g. 453/4); âşık-ı şeydâ (g. 3/1); 'âşık-ı bî-çâre (g. 3/5); rind-i gedâ (g. 93/7); 'âşık-ı şûrîde (g. 221/3); dil-i mecrûh (g. 223/1); 'âşıkân-ı gam-zede (g. 281/4); vuslat, mehcûr (hicran) (g. 132/4); zülf, dîvâne (g. 132/5); sîm-i eşk (g. 221/3); reh-i râstân (g. 281/1); âteş-i âh (g. 281/3); kûy-ı belâ (g. 281/4; 511/1); şarâb-ı 'aşk (g. 281/6); rahm, gevher, eşk (g. 303/1); 'işret-i bezm-i visâl-i yâr (g. 324/2); bezm-i belâ, nâle, âh (g. 365/5); gül, hezâr (g. 416/5); gam-ı dil-dâr (g. 432/5); 'âşık, dergâh-ı Hakk, niyâz (g. 446/1); âh u nâle (g. 446/2); üftâde (g. 446/4); bülbül, seher (vakt-i seher) (g. 453/1); nâlân, sûz (g. 453/5); kismet-i rûz-ı ezel (bezm-i elest), leked-kûb-ı melâmet (g. 519/4); bûy (g. 3/2); kâmet, cilve, pâdişeh (g. 93/3); hüsn-i edâ, pâdişeh (g. 105/5); cemâl (g. 132/3); pâdişeh, dil (g. 221/5); kâmet-i ra'nâ (g. 299/1); şîrîn-dehen (g. 374/1); Hâk-i cenâb-ı sâye-i perverdgâr (g. 416/2); gül, serîr (g. 453/1); mâh, yüz (dîdar) (g. 511/2)

Dinî Mefhumlar

Klasik Türk edebiyatı çeşitli birçok kaynak etrafında teşekkül etmiştir. Dinî ve felsefi literatür, Kur'an ayetleri ve hadisler, peygamber kıssaları ve mucizeleri gibi dinî konular bu kaynakların başında gelir (Levend, 2018:15). Şairler kaleme aldıkları şiirlerde dinî konuları ele almışlar ve çeşitli vesilelerle dinî unsurları kullanmışlardır. Beyitteki anlamı güçlendirmek, örneklemek ve pekiştirmek gibi işlevleri olan dinî unsurlar; teşbih, telmih, iktibas gibi çeşitli edebî sanatlar yoluyla şiirlerde sıklıkla kullanılmıştır.

Bâkî Divanı'nda birçok dinî unsura rastlamak mümkündür. Peygamber kıssaları ve mucizeleri; dinî ve tasavvufî şahsiyetler; Kur'an ayetleri, sure isimleri ve hadisler Bâkî Divanı'ndaki dinî unsurları oluşturur. Bâkî şiirlerinde ele alınan konuyu genellikle destekleme ve pekiştirme gayesiyle dinî unsurlardan sıklıkla yararlanmışlardır:

Sîne pür-şu'le-i şevk olsa dil-i Mûsî-vâr

Nâr zann eyledüğün nûr-ı tecellî görünür g. 74/4 (Küçük, 2019:146)

Bâkî Divanı'ndaki dinî unsurları şu şekilde gösterebiliriz:

Tablo 8. Bâkî Divanı'ndaki Dinî Unsurlar

Kıssaları ve Mucizeleri Anlatılan Peygamberler	Dinî ve Tasavvufî Şahsiyetler	Kur'ân Ayetleri, Sure İsimleri ve Hadisler
Hz. Âdem, Hz. Dâvûd, Hz. İsa, Hz. Muhammed, Hz. Mûsâ, Hz. Nûh, Hz. Süleyman, Hz. Yakûb, Hz. Yûsuf	Bilâl-i Habeşî, Ebû Hanîfe, Ferîdüddin Attâr, Hallâc-ı Mansûr, Hızır, Hz. Ali, Hz. Ebû Bekir, Hz. Hasan, Hz. Hüseyin, Hz. Osman, Hz. Ömer, Mâlik bin Dînâr, Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî, Molla Câmî, Şemseddin Kirmânî, Zünnûn-ı Mısırî	Ayetler: A'râf, 7/172; Bakara, 2/117; Furkân, 25/53; Rûm, 30/50; Sure İsimleri: Duhâ, 93; Feth, 48; Kalem, 68; Nûr, 24; Şems, 91 Hadis: "e'd-dâlü 'ale'l-hayri ke-fâ'il" (hayra vesile olan, hayrı işleyen gibidir)

Bâkî Divanı'ndaki dinî kelime, remiz, ibare ve mefhumlardan bazıları şu şekildedir:

Tablo 9. Bâkî Divanı'nda Tasavvufî Remiz Kullanımı: Dinî Mefhumlar

Şems-i duhâ, 'îd-i edhâ (g. 65/1); harem (Kâbe), lebbeky lebbeyk (g. 65/2); âb-ı zemzem (g. 65/3); cenâb-ı hazret, kible, sücûd (g. 65/4); Ka 'be (g. 65/5); dil-i Mûsî-vâr (g. 74/4); Tûr, tecelli (g. 132/3); firdevs-i a 'lâ, tûbâ, ravza-i cennet (g. 221/1); i 'câz-ı Mesîhâ (g. 221/2); zülfekâr-ı murtaşâ (g. 234/7); erkân-ı Ka 'be (g. 289/6); teşne-i kevser (g. 365/3); Yûsuf-ı sâni, Ya'kûb-sıfat (g. 405/5); ravza-ı rıdvân u hûr (g. 420/3); huccâc, Hicâz (g. 446/2)

Dünya ve Dünya Hayatı

Tasavvufî düşünceye göre dünya ve dünya hayatı insanı Allah'tan uzaklaştırmasıyla ve gaflete düşüren vasfıyla öne çıkar. İnsan, dünya hayatındaki mal, menfaat, itibar, mevki, hırs, şan ve şöret gibi maddi unsurlarla Allah'tan uzaklaşarak gaflete düşer (Uludağ, 2016:112). Dünya ve dünya hayatındaki mal ve mülk gibi dünyevî unsurlar, tasavvufî terminolojideki Allah'tan başka her şey anlamına gelen mâsivâdan sayılmıştır (Üstüner, 2007:67). Bu sebeple, mutasavvıfın dünya ve dünya hayatını "halktan ayrılmış, Hakk'a bitişmiş" (halktan münkati', Hakk'a muttasıl) bir vaziyet içinde sürdürmesi gerekir (Abdulkerim Kuşeyrî, 2021:370).

Tasavvufî düşüncenin dünya ve dünya hayatına olan bu bakışı Bâkî'nin kaleme almış olduğu şiirlere de yansımıştır. Bâkî her ne kadar dünyevî ve haz-perver bir şair olarak kabul edilmiş olsa da şahsi mühründen şiirlerine varıncaya kadar dünyanın fâniliğini vurgulamış; mâsivâdan ve kesretten kurtulmayı telkin eden ifadelerle beyitlerinde yer vermiştir:

İlâhî tab'-ı Bâkîden rûsûm-ı gayrı mahv eyle

Ki aslâ kalmaya kalbinde nakş-ı mâ-sivâdan haz g. 223/6 (Küçük, 2019:237)

Bâkî Divanı'nda dinî ve tasavvufî mahiyetteki dünya ve dünya hayatı görüşünün işlendiği beyitlerde ekseriyetle hakîmâne bir üslup kullanılmıştır. Dünya ve dünya hayatının tasavvufî bir görüşle ifade edildiği beyitlerde, dinî ve tasavvufî çağrışımı sağlayan bazı kelime, remiz, ibare ve mefhumlar şu şekildedir:

Tablo 10. Bâkî Divanı'nda Tasavvufî Remiz Kullanımı: Dünya ve Dünya Hayatı

Zülf, gamze (kesret) (g. 30/5; 234/3; 339/1); mâ-sivâ (g. 223/6; 317/1); dünyâ (g. 275/5; 299/4); bâğ (g. 303/4); metâ'-ı dehr-i fâni (g. 360/4); bezm-i cihan (g. 418/4; 511/3, 5); dârü'l-gurûr (g. 420/4)

Kişiler

Tasavvufun kurumsallaştığı yerler olan tarikatların hedef kitlesi insandır. Tarikat eğitimi, insanın içsel gelişimini sağlamayı, davranış bozukluklarını gidermeyi ve insanın kemale ermesini gerçekleştirmeyi hedeflemektedir (Özköse, 2021:221). Bu süreç, tasavvuf yolunda öğretici seviyesine gelmiş bir zatın (pîr, şeyh, mürşit) gözetiminde ve onun etrafında teşekkül etmiş bir mekânda (tekke, zâviye, dergâh, hankah, ribat) yola (seyr u sülûk) giren isteklinin (mürit, tâlip, dervîş) gayretiyle tamamlanmaya çalışılır (Ceylan, 2005:30).

Seyr u sülûk sürecindeki bu kişiler, Bâkî'nin kaleme almış olduğu şiirlerde gerek doğrudan gerekse de tasavvufî sembolizmin bezme dair lügatinden yararlanılmak suretiyle söz konusu edilmiştir. Bu tasavvufî sembolizmde meyhane, tekkeyi; şarap, ilahi aşkı; şarabı sunan kişi ise mürşidi temsil eder (Pala, 2020:372).

Bâkî'nin kaleme almış olduğu aşağıdaki beyitte, tasavvufî sembolizmin bezme dair lügati ustalıkla kullanılarak, mürşidin bazı vasıflarına göndermeler yapılmıştır:

Meydür mihekk-i tecrîbe-i pîr-i mey-fürûş

'Arz eyle nakd-i kalbünü sâhib-'ayâre gel g. 303/3 (Küçük, 2019:287)

Tasavvufî remizler vasıtasıyla, beytin ilk mısrasında mürşidin (*pîr-i mey-fürûş*) tecrübe mihengi olarak ilahi aşk (*mey*) gösterilmiş; ikinci mısradaki ise ilk mısrayı destekler biçimde, kişinin kalbinin değerini sunmaya ilahi aşkı esas alan mürşide (*sâhib-'ayâr*) gelmesi çağrısında bulunulmuştur. Tasavvufî literatürde gönül ehli mürşidin isimlerinden biri sahib-i kalptir (Uludağ, 2016:304). Tasavvufî düşüncenin önem atfettiği konuların başında kalp tasfiyesi gelir. Mutasavvıflar kalbin ıslah ve imar edilmesine önem vermişlerdir. Çünkü onların görüşüne göre kalp, insanın Allah ile kuracağı iletişimde vasıta konumundadır (Küçük, 2021:49-50). Beytin tasavvufî manadaki bu tasavvurunu sağlayan ibareler *mey*, *pîr*, *kalb*, *sâhib-'ayâr*dır. Bu ibarelerin "ıstılâhat-ı sûfiyye"deki anlamları ve beytin diğer anlamsal hususları göz önüne alındığında, bezm ortamının şarabı sunan sâkîsi, kalplerin imarını sağlayan mürşide dönüşür.

Tablo 11. *Bâkî Divanı'nda Tasavvufî Remiz Kullanımı: Kişiler*

'Ârif (g. 65/4; 74/2); dervîş (g. 74/6; 105/2; 289/5); abdâl (g. 105/2); erbâb-ı mahabbet, sofî (g. 105/3; 223/3); zâhid (g. 239/1); sâkî (g. 256/2); mürşid, pîr-i mugân (g. 281/1); bahr-i kâmil, insân-ı kâmil (g. 289/4, 7); dil-i dânâ (ârif) (g. 299/3); ehl-i dil (g. 303/2)

Manevi Hâller ve Makamlar

Tasavvufî ilimler hâllere ait bilgilerdir (Kelâbâzî, 2021: 143). Seyr u sülûk sürecinde kalıcı olmayan ani duygu değişimlerine hâl, hâlin sürekli ve kalıcı olmasına da makam denir. Tasavvufî gelenekte hâl ve makamların sayısı kesin olarak belirlenmemiş ve tasavvufî görüşler arasında farklılık arz etmiştir (Schimmel, 2018:24).

Bâkî Divanı'nda tasavvufî hâllere ve makamlara gerek doğrudan gerekse de tasavvufî remizler vasıtasıyla işaret eden çok sayıda beyit mevcuttur. *Bâkî Divanı'ndaki* tasavvufî hâl ve makamlara fenâ, cem, vuslat, rıza, kurb, terk, marifet, gaybet, feyz, vecd, ubûdiyyet, sekr, murakabe, şûrb, ittisâl, vahdet, tevhit, üns ve tefrika gibi özellikle Nakşî tasavvuf geleneğinin seyr u sülûk sürecindeki kavramlar örnek gösterilebilir.

Aşağıdaki beyitte üzerinde durulan tasavvufî hâli ve makamı "*feth*" ve "*bâb-ı genc-i iksîr-i fenâ*" ibareleri sağlamıştır. Tasavvufî terminolojide *feth*, sâlike zuhur eden kemal hâllerini ve kalp gözünün açılmasını (Uludağ, 2016:135); *genc*, ubûdiyyet, vuslat ve fenâ makamlarını (Şimşek, 2017:127); *iksîr*, insanı kemâle ulaştıracak ilahi tecelliye (Uludağ, 2016:183); *fenâ*, kendinden geçip Allah'ta fâni olmayı temsil eder (İbn Acîbe, 2022:57). Bu ibarelerin tasavvufî terminolojideki bu karşılıkları ve beytin bağlamı göz önüne alındığında, seyr u sülûk sürecinde belli bir merhaleye gelişin ifade edildiği anlaşılmaktadır:

'Aynuma almam zer-i hûrşîd ü dürr-i encümi

Feth olaldan bana bâb-ı genc-i iksîr-i fenâ g. 3/4 (Küçük, 2019:104)

Yokluk iksiri hazinesinin kapısından geçen kişi, güneşin altına (zer-i hûrşîd) ve yıldızların incisine (dürr-i encüm) bakmayacaktır. Tasavvufî ifadeyle, fenâ makamına gelen kişi kesretten arınmış olur. Bâkî, yukarıdaki beyitte tasavvufî terminolojideki karşılıkları bulunan kelimelerin dışında kullandığı ibareleri de tasavvufî bağlamı oluşturacak şekilde kullanmıştır. Beyitteki bu kullanıma örnek olan kelime ve ibareler “bâb” ve “zer-i hûrşîd ü dürr-i encüm”dür. Bâkî, sözü edilen makamın (fenâ) kişiye sağladığı dönüşümü “zer-i hûrşîd ü dürr-i encüm”den vazgeçmek olduğunu ifade ederek, göksel unsurların yüceliğine ve ulaşılmazlığına gönderme yapmış ve bu sayede fenâ makamının en yüce makam olduğuna işaret etmiştir. Bununla beraber, beyitteki tasavvufî bağlamı sağlayan diğer ibare kapı anlamına gelen bâb sözcüğüdür. Gerek İslâm sanatlarında gerekse de tasavvufî düşüncede sembolik anlamları ve çağrışımlarıyla önem atfedilen kapı, değişimi ve dönüşümü temsil eder. Kapıdan giren kişi bir şeyi kabul etmiş ve onun doğru yol olduğuna inanmış demektir (Kılıç, 2021:25).

Bâkî Divanı’nda örneklerini çoğaltabileceğimiz bu kullanımın olduğu beyitlerde kullanılan tasavvufî remizlerden bazıları şu şekildedir:

Tablo 12. Bâkî Divanı’nda Tasavvufî Remiz Kullanımı: Manevî Hâller ve Makamlar

Temâşâ (g. 65/1); Ka ‘be-i kûy-ı rızâ, kurb (g. 65/5); terk-i dünyî-i denî (g. 74/1); ma’ârif (g. 74/2); râh-ı vasl (g. 93/2); feyz (g. 93/7); bâg, ayş (g. 105/4); kulkul-i mey (g. 105/5); kûy-i yâr, haste (g. 148/3; 453/3); kazâ, rızâ (g. 234/5); harîm (g. 289/6); kenâr (g. 303/1); keyfiyyet-i sahbâ, hâlet (g. 307/3); mest-i müdâm (g. 307/7); basît-i hâk, bahr, çenber-i eflâk, bisât-ı kurb (g. 316/1); terk, keştî (g. 316/2); târîk-i Ka ‘be-i vasl (g. 316/5); şevk-i şem‘-i hüsn (g. 324/3); sohbet-i hâs, cân, cânân (g. 339/5); vasl-ı yâr (g. 360/1); leb (g. 374/1); ruh, zülf (g. 374/2); müjde-i vasl-ı nigâr, nesîm-i bahâr (g. 416/1); toz-gubâr (hâk) (g. 416/6); ruh, nûr-ı tecelli, zuhûr, âyîne, feyz-i nûr (g. 420/1); subh-ı visâl (g. 420/2); nergis-i mest, bende-i ser-efgende (g. 443/1); zülf, bende (g. 443/2); jende, terk (g. 443/4)

Mekânlar

Tasavvufî düşüncenin en önemli mekânını tekke (dergâh, âsitan, hankah, zâviye) oluşturur. Tekke, tarikat mensuplarının topluca ibadetlerini ve törenlerini gerçekleştirdikleri yerdir (Pala, 2020:112). Tasavvufî literatürde Allah’a yakınlık makamı olarak görülen tekke, tevazu ve dervişliğinde sembolü olarak kabul edilmiştir. Tasavvufî düşünceye göre tekkenin en önemli işlevini, zahirden bâtına ve mecazdan hakikate geçişi sağlaması oluşturur. Bu sebeple tekke tasavvufta kutsiyet atfedilen bir mekândır (Şimşek, 2017:42).

Bâkî Divanı’nda gerek doğrudan gerekse de tasavvufî remizlerin bezme dair lügati vasıtasıyla tekkenin çeşitli vasıfları konu edinilmiştir. Aşağıda yer alan beytin ilk mısrasında gönül kesretten ve mâsivâdan uzaklaşarak, dünyevî alakaları bırakmıştır (*bezm-i kesret*). İkinci mısradan bunun yerine ikame ettirilen mekân ise tekke olmuştur (*tekye-i vahdet*). Kişi, dünyevî alakaları bırakarak, vahdet idrakinin kaynağı olan tekkeyi kendine mekân seçmiştir:

Bezm-i kesretten çekildi cân-veş Bâkî gönül

Tekye-i vahdetde ‘uzlet ihtiyâr itsem gerek g. 273/5 (Küçük, 2019:268)

Bâkî Divanı’ndaki örneklerini çoğaltabileceğimiz tekke hakkındaki tasavvurlarda kullanılan tasavvufî remizlerden bazıları şu şekildedir:

Tablo 13. Bâkî Divanı’nda Tasavvufî Remiz Kullanımı: Mekânlar

Mey-gede (g. 93/5); meclis (g. 208/1); bezm (g. 239/4); bezm-i şarâb (g. 256/1); tekye-i vahdet (g. 273/5); mey-gede, bezm-i safâ (g. 281/2); sadr-ı mey-hâne-i ‘irfân (g. 307/4); tekye (g. 376/4; 438/6); âsitan-ı yâr (g. 453/2)

Musiki Aletleri

İslâmî sanatların merkezinde tasavvuf vardır. Tekkeler asırlar boyunca güzel sanatların merkezi konumunda olmuştur. Usta-çırak ilişkisiyle şiir, hüsn-i hat ve tezhip gibi sanatların geliştiği tekkelerde, musikide önemli bir yere sahiptir (Baz, 2021:296-297). Zikir meclislerinde okunan ilahilerin dervişlere ait olması ve onları besteleyenlerin de tekke mensubu olması, tekkelerde musikiye olan yönelişleri artırmıştır (Kara, 2021:176).

Bâkî Divanı musiki âletleri, makamları ve terimleriyle en zengin divanlardan biridir. *Bâkî Divanı*'nda 17 farklı musiki aleti/enstrümanı çeşitli tasavvurlarla şiirlere konu olmuştur. Bu musiki aletlerinin kullanım yoğunluğu sırasıyla çeng (22), ney (19), saz (13), def (7), kös (7), çan (4), musikar (4), rebap (4), kanun (2) nakkare (2), tabl (2), tambur (2), ud (2), çingirak (1), kemançe (1), nefir (1), şeş-hâne (1) şeklindedir (Moral ve Güler, 2024:24).

Bâkî Divanı'ndaki musiki aletleri arasında özellikle çeng, ney, rebap, kanun, tambur, ud ve kemançe tasavvufî literatürde ve Nakşî tasavvuf geleneğinde önemli sembolleri içeren ve tekke musikisinde sıklıkla kullanılan çalgılardır.

Bâkî Divanı'nda tasavvufî unsur olarak kullanılan musiki aletlerinin ele alındığı bazı beyitler şu şekildedir:

Tablo 14. *Bâkî Divanı'nda Tasavvufî Remiz Kullanımı: Musiki Aletleri*

Çeng (g. 71/7; 86/4; 87/1; 193/2; 204/1); nây/ney (g. 208/4; 239/5; 358/6; 105/4); rebâb (g. 206/4; 365/5;); kânûn (g. 142/5; 538/2); tanbûr (g. 125/2; 484/4); ûd (g. 463/3); kemânçe (g. 2/4)

Tasavvufî Tekâmül, Eğitim ve Seyr u Sülûk Süreci

Seyr u sülûk, tasavvuf ve tarikata giren kimsenin manevi makamlarını tamamlayıncaya kadar geçirdiği sürece verilen isimdir (Muslu, 2021:329). Tasavvufî düşüncenin kendine has bir eğitim süreci olan seyr u sülûk, edebî eserlere en genel hatlarıyla şu şekilde yansımıştır: Bir müridin gözetiminde ve onun etrafında kurulan bir tekkede seyr u sülûka giren mürit; az konuşup, az yiyip, az uyuyarak (riyazet), mümkün olduğunca yalnızlığı tercih edip (inziva, itikaf, uzlet, çile), zamanının tamamını ibadet, düşünme (tefekür) ve hayatı ruhen denetlemekle (murakabe) geçirerek, şeytanın emrindeki arzu ve istekleriyle (heva, heves, nefis) giriştiği savaşı (mücadele) kazanmaya gayret eder (Ceylan, 2005:30).

Tasavvufî terbiyede gönül temizliği önem atfedilen konuların başında gelir. Şemseddîn-i Sivâsî'nin "*pâdişâh konmaz sarâyâ hâne ma'mûr olmadan*" sözü, tasavvufî geleneklerin gönül temizliğine verdiği önemin özeti mahiyetindedir (Süer, 2015:250). Tasavvufî düşüncede gönül, Hakk'ın nazar ettiği mahal ve ilahi cemalin en güzel surette tecelli ettiği yerdir (Uludağ, 2016:107). Allah'ın tecelli ettiği mahal olan gönlün mâsivâdan ve kesretten arındırılması gerekir (tasfiye-i kalp) (Muslu, 2021:365). Nakşî tasavvuf geleneğinde gönlün arındırılması, vukûf-ı kalbî ile sağlanır. Nakşibendiyye tarikatının 11 temel ilkesinden biri olan vukûf-ı kalbî, kalbe teveccüh etmenin ve mâsivâdan korunmanın yoludur. Temiz tutulan ve tevhit ile dolu olan kalpte, Allah'tan gayrısına yer yoktur (Yiğiterol, 2023:185-186).

Bu anlayışın yansımalarını Bâkî'nin kaleme almış olduğu birçok beyitte görmek mümkündür. *Bâkî Divanı*'ndaki 339. gazelin tümünde vukûf-ı kalbî süreci anlatılmaktadır. Bu süreç, kalbin mâsivâdan ve kesretten arındırılmasıyla başlar:

Dün gice dil hânesin bi'l-cümle tenhâ eyledüm

Kapu yapdum gayra kesretten müberrâ eyledüm g. 339/1 (Küçük, 2019:310)

Bâkî Divanı'nda seyr u sülûk sürecine dair tasavvurların olduğu beyitlerin diğer bir konusunu da nefis ve nefis tezkiyesi oluşturur. Tasavvufî bir terim olarak nefis, kulun kötü huyları ve çirkin vasıfları olarak tarif edilir. Nefis, kişinin en büyük düşmanıdır. Bu sebeple onu ezmek, kırmak ve yok etmek gerekir. Bunun içinde riyazet ve çile yapılarak, nefis terbiye edilmeye çalışılır (Uludağ, 2016: 274). Tasavvufî eserlerde nefsin sembolü ejderhadır. Nefis, tüm fonksiyonlarıyla ejderhaya benzetilir (Pekolca ve Sevim, 1991:199).

Bâkî'nin kaleme almış olduğu aşağıdaki beyitte, *halka-i ejder* ibaresiyle nefse işaret edilmiş ve nefsinin esareti altına giren kimsenin akıbeti sorgulanmıştır:

Halâs eyler mi şol câmi kimesne

Ki ana halka-i ejder ola cây g. 519/3 (Küçük, 2019:423)

Bâkî Divanı'nda seyr u sülûk sürecine işaret eden çok sayıda beyit mevcuttur. İncelediğimiz beyitlerde tasavvufî tekâmül, eğitim ve seyr u sülûk sürecindeki talim ve terbiye hakkında belli başlı bazı konular şu şekildedir: Tasfiye-i kalp ve vukûf-ı kalbî; ahlaki ve edep ile ilgili hususlar ve telkinler; nefis ve nefis tezkiyesi; mürşide intisabın gerekliliği; mürit-mürşit ilişkisine dair bazı hususlar; bazı ilahi bilgileri (vâridat) sırratmenin gerekliliği.

Bâkî Divanı'nda tasavvufî tekâmül, eğitim ve seyr u sülûk sürecini ihtiva eden beyitlerdeki tasavvufî bağlamı oluşturan kelime, remiz, ibare ve mefhumlar ise şu şekildedir:

Tablo 15. *Bâkî Divanı'nda Tasavvufî Remiz Kullanımı: Tasavvufî Tekâmül, Eğitim ve Seyr u Sülûk Süreci*

Gönül, hâk-i harîm-i âsitân, niyyet (g. 30/1; 65/3; 275/4); rızâ-yı Rabb-i a 'lâ (g. 65/4); nûr-ı tecelli (g. 74/4); sohbet, selâmet (g. 93/1); mey-i nâb (g. 93/4); ser-mâye-i sa'âdet (g. 93/6); dost, işâret (g. 93/9); derd, belâ (g. 105/1); himmet (g. 105/7); tabîb (g. 223/4); cevr ü cefa (celâl) (g. 234/2); renc-i taleb (g. 239/3); hâb (g. 256/3); ser-efrâz (ucb) (g. 275/2); şâd (g. 289/1); vasl, safâ-yı tab (g. 289/2); nesîm-i seher, derûn-ı perde-i esrar (g. 289/3); seyyâh-ı âlem (sefer) (g. 289/4); seyr-i makâmât-ı 'aşk, karâr (sükûn) (g. 303/5); nazar (g. 307/1); mâ-sivâ, ihsân niyâz (g. 317/1); hevâ, hirs, tama' (g. 317/3); şive-i rindân-ı kanâ 'at (g. 317/5); esrâr-ı gam, mahrem-i râz (g. 317/7); sebze-zâr-ı hüner (g. 349/1); feyz-i nûr-ı kıdem (g. 349/2); râh-ı hatâr-nâk (seyr u sülûk) (g. 349/5); nikâb, tarf-ı 'izâr (g. 365/1); irşâd (g. 374/4); eshâb-ı riya, istimdâd (g. 374/5); sabr (g. 405/1); keyfiyyet (vecd) (g. 405/2); esrâr (g. 405/3); 'aşk, sır (g. 405/4); nâme, rüzgâr (g. 416/3); bâde-i sâfî-sıfât (g. 418/1); rûh-ı mücerred (uzlet) (g. 418/3); reh-güzâr-ı fenâ (seyr u sülûk), seng-i belâ (akabe) (g. 420/7); künc-i 'uzlet (g. 432/2); hâl, vahdet, kesret (g. 432/4); câm-ı gurûr (ucb) (g. 511/4); nefis-i hod-rây (g. 519/1); ejdehâ-yı heft-ser (atvâr-ı seb'a) (g. 519/2)

Sonuç

Tasavvuf, nüfuz ettiği tüm coğrafyalarda bürokrasiden halka, halktan sanatçılara varıncaya kadar toplumun her kesimini etkisi altına almıştır. Tasavvufî düşüncenin toplumun her kesimini etkisi altına aldığı coğrafyaların başında Osmanlı sahası gelir. Kalemiye, ilmiye, seyfiye ve halk gibi Osmanlı toplum yapısının hemen her kesiminde tasavvufî dünya görüşünün izleri mevcuttur.

Tasavvuf, etkisi altına aldığı coğrafyalardaki şiir anlayışlarını da etkilemiş ve şekillendirmiştir. Tasavvufî düşüncenin tesir ettiği edebî sahalardan biri de Osmanlı sahası klasik Türk edebiyatıdır. Klasik Türk edebiyatının en önemli kaynaklarından biri olan tasavvuf, yüzyıllar boyunca gerek halk şiirinde gerekse de divan şiirinde önemli karşılıklar bulmuştur.

Osmanlı sahasındaki varlığını mutasavvif/tekke şairleri ve medrese eğitilmiş klasik divan şairleri vasıtasıyla asırlar boyu sürdürmüş olan tasavvufî düşünce, her iki tasavvufî şiir geleneğinin ayrı yöntem, amaç, teknik ve anlayışlarıyla şiirlere konu olmuştur. Hemen her şair tasavvufun çok çağrışımlı lügatinden ve zengin kültürel unsurlarından yararlanarak, şiirlerinde yeni mazmunlar oluşturmuşlardır.

Tasavvufî düşünceye ait konulara ve unsurlara şiirlerinde yer veren şairlerden biri de Bâkî'dir. Bâkî'nin şiirlerinde dinî ve tasavvufî muhtevanın olmadığı yıllar boyunca çeşitli birçok araştırmacının ve sanatçının hemfikir olduğu bir husustur. Bu değerlendirmelerin akademik yayınlardan, ortaöğretim ders kitaplarına varıncaya kadar ki doğal bir sonucu da Bâkî'nin kaleme aldığı şiirlerde dinî ve tasavvufî bir niteliğinin bulunmadığı olmuştur. Bâkî'nin şiirlerinde dinî ve tasavvufî muhtevanın olmadığına yönelik bu değerlendirmeler üzerine şu düşünceleri paylaşmakta fayda görüyoruz:

Şair tezkirelerinde ve diğer eski biyografik kaynaklarda, şairlerin şiirleri üzerine detaylı bir inceleme ve yeteli bir sayıda gazel şerhleri söz konusu olmadığından, bu eserlerde Bâkî'nin tasavvufî muhtevaya sahip şiirleri hakkında bir kayıt mevcut değildir. Bu durum, Bâkî'nin şiirleri üzerine günümüzdeki değerlendirmelerin yönünü de belirlemiş gözükmektedir. Bâkî'nin edebî kişiliği hakkında bilgi veren hemen her kaynakta, şiirlerinde dinî ve tasavvufî muhtevanın olmadığı ifade edilmiştir. Bu ifadelerin gerek içerik gerekse de söyleniş itibarıyla birbirinin devamı niteliğinde olduğunu gözlemlemek mümkündür. Başta Fuad Köprülü ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın konu ile ilgili görüşleri, bir eleştiriye tabi tutulmadan kabul edildiği için, Bâkî'nin şiirlerinde tasavvufî muhtevanın olmadığına yönelik değerlendirmeler günümüze kadar gelmiştir. Bunun yanında araştırmacılar ve sanatçılar, Bâkî'nin şiirlerinde gözlemledikleri tasavvufî

unsurları, “sufiyâne tâbirler ve telâkkiler”, “sôfiyâne bir edâ”, “tasavvufî esaslar ve hikemî sözler”, “tasavvufu ilgili kelime ve terimler” ve “tasavvufî lügat” gibi ibarelerle ifade etmişler, Bâkî'nin şiirlerindeki tasavvufî remiz ve sembollerin varlığını kabul etmişlerdir. Fakat hükümlerinde Bâkî'nin şiirlerinde tasavvufî muhtevanın ve unsurların olmadığını ifade etmişlerdir.

Bâkî'nin şiirlerindeki tasavvufî muhteva hakkında yapılan benzer ve ısrarlı değerlendirmelerin, Bâkî'nin şiirleri üzerine yapılan şerh çalışmalarına da yansımış olduğunu söylemek mümkündür. *Bâkî Dîvânı*'ndaki 371. gazelin 9 kez, 192. gazelin 7 kez, 55. gazelin 4 kez farklı şerh çalışmalarına konu oluşu, bu benzer ve ısrarlı değerlendirmelere diğer bir örneği oluşturur. Şerh çalışmalarına konu olan gazellerin, *Bâkî Divanı*'ndaki dinî ve tasavvufî muhtevaya sahip gazellerden seçilmemesinin ve şerhe konu olan gazellerin tasavvufî ıstılahlar ve remizler açısından incelenmemesinin doğal bir sonucu da Bâkî'nin dünyevî bir şair olduğunu ifade etmek olacaktır. *Bâkî Divanı*'nın henüz %10'u şerh çalışmalarına konu olmuş ve tasavvufî açıdan tetkik edilmemiş olmasına rağmen, Bâkî'nin dinî ve tasavvufî muhtevaya şiirlerinde yer vermediği kanaatine varmak, düşündürücü bir husustur.

Bâkî'nin şiirlerinin dinî ve tasavvufî açıdan değerlendirilemeyeceğini ifade eden araştırmacıların bu duruma örneklerinden biri, Bâkî'nin münâcât, tevhîd ve na't gibi dinî içerikte manzumeler kaleme almamış olmasıdır. Bâkî'nin doğrudan münâcât, tevhîd ve na't gibi dinî içerikte manzumeler kaleme almamış olması, diğer nazım türlerinde de tasavvufî muhtevaya ve unsurlara yer vermeyeceği anlamına gelemez. Bunun yanında *Bâkî Divanı*'ndaki her nazım türünde bahsi edilen türlere örnek gösterilebilecek çokça söyleyiş mevcuttur. Bâkî, bu söyleyişlere gerek doğrudan gerekse de tasavvufun Allah'ı ve Hz. Muhammed'i sembolize eden zengin remizleri vasıtasıyla şiirlerinde yer vermiştir.

Bâkî'nin şiirlerinin dinî ve tasavvufî açıdan değerlendirilemeyeceğini ifade eden araştırmacıların bu duruma örneklerinden ikincisi ise Bâkî'nin zevke ve eğlenceye düşkün kişilik hususiyetleridir. Bâkî, herhangi bir tekkeye veya mürşide mensubiyeti bulunan ve münzevi hayat süren mutasavvıf bir şair değildir. Bâkî, medrese eğitilmiş klasik divan şairidir. Mutasavvıf şairin eğitimi, çevresi, hayat görüşü, vazifesi, şiirdeki yöntem ve amaçları, doğal bir biçimde medrese eğitilmiş klasik divan şairinden farklıdır. Her iki şair grubu da bu gibi sebeplerle farklı kişilik hususiyetleri sergiler. Bâkî'nin zevke ve eğlenceye düşkün mizacı, onun tasavvufî muhtevada şiirler kaleme almasına bir engel oluşturamaz. Dinî ve tasavvufî şiirler yalnızca seyr u sülûk sürecini deneyimleyen mutasavvıf şairler tarafından kaleme alınmamıştır. Medrese eğitilmiş klasik divan şairleri tasavvufun zengin lügatinden faydalanarak, şiirlerinde yeni mazmunlar oluşturmuşlar ve tasavvufun kültürel unsurlarından estetik bir kaynak olarak yararlanmışlardır.

Araştırmacıların ve sanatçıların değerlendirmelerinde gözlemlediğimiz bu hususlardan hareketle, Bâkî'nin şiirlerinde aranılan tasavvufî muhtevanın, mutasavvıf/tekke şairlerinin kaleme aldıkları şiirlerdeki tasavvufun heterodoks anlayışı olduğu düşüncesindeyiz. Bâkî'nin şiirlerinde tasavvufun bu yorumuna dair tasavvurlar, yoğun bir remiz ve sembol kullanımı vasıtasıyla söz konusu edilmiştir. Bununda en büyük nedeni şairin devlet ricâlindeki kimliği, çevresi ve dönemindeki bazı tasavvufî hareketlerdir. Bâkî'nin şiirlerinde rastlanan tasavvufî anlayış, daha çok tasavvufun ortodoks anlayışına dayanan Nakşî tasavvuf geleneğidir.

Bâkî'nin şiirlerinde dinî ve tasavvufî muhtevanın olmadığına yönelik bu değerlendirmelerin yanında, Bâkî'nin şiirlerinde tasavvufî muhtevaya ve unsurlara rastlanabileceğine dair önemli tespitlerde bulunan araştırmacılar olsa da bu değerlendirmeler yüzeysel bir nitelikte kalmış ve konunun tartışılabilmesi sağlanamamıştır.

Bâkî'nin tasavvufî şiirleri hakkında yapılan müstakil çalışmaların azlığı; etraflı bir çalışma mevcudiyetinin olmayışı; Tanzimat Dönemi'nden itibaren divan edebiyatına karşı takınılan mesafeli duruş; cumhuriyetin ilk döneminde farklı uzmanlık alanlarına sahip isimlerin yorumları ve yöneticilerin tasavvufa ve divan edebiyatına bakış açıları; araştırmacıların konuya dair kat'î, mesafeli ve yüzeysel yaklaşımları, Bâkî'nin şiirlerinde dinî ve tasavvufî unsurların olmadığına yönelik bir kanaate zemin hazırlamıştır.

Bâkî Divanı'ndaki şiirlerde mazmun, çağrışım, bağlam (context), konu, remiz, ıstılah ve mefhum gibi unsurlar dikkate alınarak tespit ettiğimiz 3 kaside, 8 musammat, 238 gazel, 3 kıt'a, 6

matla ve 6 Farsça şiir bütünüyle tasavvufi muhtevaya sahiptir. Bu da *Bâkî Divanı*'ndaki şiirlerin yaklaşık %50'ye yakınının tasavvufi muhtevaya ve unsurlara sahip olduğunu göstermektedir. *Bâkî Divanı*'ndaki bu şiirlerin dışında da tasavvufi muhteva ve unsur içeren çok sayıda beyte rastlamak mümkündür. Bâkî'nin tasavvufi muhtevaya sahip incelediğimiz gazellerinin konu, dil ve üslup ile ilgili bazı hususları şu şekildedir:

İncelediğimiz gazellerdeki tasavvufi muhtevayı oluşturan konular âlem ve insan; aşk; dinî mefhumlar; dünya ve dünya hayatı; kişiler; manevi hâller ve makamlar; mekânlar; musiki aletleri; tasavvufi tekâmül, eğitim ve seyr u sülûk sürecidir. Bâkî'nin dinî ve tasavvufi muhtevaya sahip gazellerindeki bu konuların yapılacak diğer çalışmalarla artması ise muhtemeldir.

İncelediğimiz gazelerde doğrudan tasavvufi muhtevanın anlaşıldığı beyitler olmakla birlikte, genellikle tasavvufi remizlere ve sembollere istinat ettirilen bir dil hâkimdir. *Bâkî Divanı*'ndaki tasavvufi muhtevaya sahip şiirlerin kelime kullanımında, tasavvufi kültürün zengin remiz ve sembollerinin olduğu birçok beyit mevcuttur. Bâkî, tasavvufun bu çok çağrışımlı lügatinden yararlanarak, şiirlerindeki tasavvufi muhtevayı soyutlaştırmış ve şiirini çok anlamlı bir düzeye taşımıştır.

Bâkî Divanı'ndaki tasavvufi şiirlerde, şairin üslubu genellikle didaktik ve telkin edici bir biçimde hakîmânedir. Bu üslup kullanımı aynı zamanda dinî ve tasavvufi şiirlerde ve sebk-i hindî tarzında sıklıkla karşılaşılan bir husustur. Bâkî, her ne kadar rindâne üslubun temsilcisi olarak kabul edilmiş olsa da bu rindâne üslup tasavvufi izler de taşımaktadır.

Şiir, şairin kimliğinden, çevresinden ve döneminden bağımsız düşünülemez. Bâkî'nin tasavvufi muhtevaya sahip gazellerinin şekillenmesi noktasında yetiştiği kültürel ortamın, vazifelerinin, çevresindeki kişilerin ve yaşadığı asırdaki bazı hadiselerin şair üzerinde etkili olması kuvvetle muhtemeldir. Bâkî'nin tasavvufi şiirlerini şekillendiren bu hususlar hakkında şu mülâhazalarda bulunmakta fayda görüyoruz:

Klasik Türk edebiyatındaki hemen her şairde görülen tasavvufi temayüller, Bâkî'nin kaleme aldığı şiirlerde de mevcuttur. Bâkî, medrese eğitilmiş klasik divan şairidir. Bu sebeple onun şiirlerindeki tasavvufi düşünce, mutasavvıf/tekke şairinin şiirlerinden farklı hususlara sahiptir. Bâkî'nin tasavvufi şiirleri, sezgisel/geleneksel tasavvuf yorumlarından (heterodoks) çok, genellikle kitâbî olan tasavvuf yorumları (ortodoks) doğrultusunda şekillenmiştir. Yûnus Emre, Aziz Mahmud Hüdâyî, Sun'ullah Gaybî gibi mutasavvıf şairlerin şiirlerindeki açık ve anlaşılır tasavvuf söyleyiş, Bâkî'nin şiirlerinde daha kapalı ve gizlidir. Bâkî'nin şiirlerinde tasavvufi düşünce genellikle remiz ve sembollerle söz konusu edilmiştir. Bu sebeple, şiirlerinin ilk anlamını oluşturan dünyevî konular, remiz ve semboller vasıtasıyla tasavvufi konulara dönüşür. Bâkî'nin şiirlerindeki bu hususiyet, ilk bakışta tasavvufi yönüyle anlamlandırılmamasına neden olmuştur.

Bâkî, şiirlerindeki tasavvufi anlamı mefhum, ıstılah, mazmun, remiz ve semboller vasıtasıyla ustalıkla derinleştiren klasik Türk edebiyatındaki ilk şairlerden biridir. Fuzûlî ve Hayâlî Bey gibi şairlerin şiirlerindeki tasavvufi muhteva, Bâkî'nin şiirlerindeki tasavvufi anlamdan daha açık ve anlaşılırdır. Bâkî'nin şiirlerindeki bu derin ve girift hayaller, onun sebk-i hindî üslubunun öncü isimlerinden biri olduğunu da gösterebilir.

Bâkî'nin şiirlerinde tasavvufi düşünceyi yansıtan konuları doğrudan vermeyip, derin ve kapalı bir şekilde ele alışının en büyük sebebi, şairin devlet ricâlindeki konumudur. Bâkî, kitâbî düşüncenin hâkim olduğu medrese eğitimi almış bir şairdir. Medrese eğitiminin ardından ilmiye sınıfı içerisinde üst düzey vazifelerde bulunan Bâkî, ulemâ sınıfına mensuptur. Bâkî'nin gerek yetiştiği ortam gerekse de vazifelerinde bulunduğu makamlar, Sünnî İslâm anlayışının hâkim olduğu müesseselerdir. Bâkî'nin içinde bulunduğu bu çevre, ehl-i sünnet İslâm anlayışını esas alan kişilerden oluşmaktadır. Bâkî'nin medrese hocaları, kasidelerini sunduğu kişiler ve hâmileri bu çevreye mensuptur.

Bâkî, heterodoks tasavvuf akımlarının devlet tarafından baskılandığı bir dönemde, Osmanlı bürokrasisinin üst düzey mevkilerinde bulunmuştur. Bâkî'nin bu ortamda doğrudan tasavvufi düşüncenin sezgiye dayanan heterodoks yorumlarını yansıtan şiirler kaleme alması beklenemez. Aksi taktirde Bâkî'nin devlet ricâlindeki yerini yıllar boyu korumuş olması ve üst düzey mevkilere

gelmesi söz konusu olamayacaktır. Bu duruma şairlerinden kaynaklı yaşadığı problemler örnek gösterilebilir. Bâkî, kaleme almış olduğu çeşitli beyitlerden dolayı bazı ithamlara maruz kalmıştır. Bunlardan birisi de şeyhülislâm Bostan-zâde Mehmed Efendi'nin kâfirlik ithamıdır. Bâkî'nin şairlik kimliğinden ötürü yaşadığı bu zorluklar, onun tasavvufî muhteva içeren şiirlerini de etkilemiştir. Bâkî, heterodoks tasavvuf anlayışını yansıtan şiirler kaleme almaktan kaçınmış ve bu anlayışı yansıtabilecek düşünceleri ise tasavvufî remiz ve sembollerle ustalıkla gizlemiştir.

XVI. yüzyılda Fuzûlî, Hayâlî Bey, Taşlıcalı Yahyâ gibi birçok önemli şair arasından Bâkî'nin "sultânü'ş-şu'arâ" ünvanına layık görülmesinde, sezgiye dayalı tasavvufun aşırı yorumlarından kaçınması ve bu anlayışa işaret eden konuları da tasavvufî remiz ve sembollerle ustalıkla soyutlaştırmasının önemli bir etken olduğu kuvvetle muhtemeldir.

Bâkî, kitâbî İslâm anlayışı esasına dayanan müesseselerde vazifelerde bulunmuş ve ehl-i sünnet İslâm hassasiyetine sahip, tasavvufun aşırı yorumlarına karşı duran kişilerle münasebet kurmuştur. Bâkî'nin içinde bulunduğu bu çevrenin tasavvufî gelenekler içerisindeki karşılığı ise Nakşî tasavvuf anlayışıdır. Ehl-i sünnet hassasiyetini esas alan Nakşîbendiyye tarikatı, tasavvufun kitâbî yorumuna dayanan ortodoks anlayışını temsil etmektedir. Osmanlı bürokrasisi ile hemen hiçbir sorun yaşamayan Nakşî gelenek, tasavvufun heterodoks yorumlarını benimseyen çevrelere karşı mesafeli bir tutum içinde olmuştur. Nakşîbendiyye'nin bu ve benzer hususiyetleri, Osmanlı bürokrasisiyle yakınlık kurmasına sebebiyet veren etkenlerdendir. Bu durumun izlerini Cumhuriyet Dönemi'nde de gözlemlemek mümkündür. Özellikle 1950'lerden günümüze gelinceye kadar Nakşî anlayıştan etkilenen pek çok yönetici ve şair olmuştur. Necip Fazıl Kısakürek ve Sezai Karakoç gibi örneklerini çoğaltabileceğimiz şairler, Nakşî geleneğin tesiri altında olan şairlerdir.

Bâkî'nin dinî ve tasavvufî düşüncesinin mahiyeti hakkında fikir verebilecek bazı ipuçları, onun Nakşî tasavvuf geleneğine yakın olduğunu göstermektedir. Bâkî'nin kasidelerini takdim ettiği isimler arasında yer alan Rızâî Mahmud Baba Efendi, devlet ricâlinde etkisi bulunan Nakşî şeyhlerindedir. Bâkî'nin şahsi mühründeki beyit, Nakşî geleneğin izlerini taşır. Mehmed Tevfik Efendi'nin tezkiresindeki ifadeye göre Bâkî'nin mühründeki beyit Molla Câmî'ye aittir. Molla Câmî, Fâtih Sultan Mehmed tarafından Anadolu'ya davet edilen ve Osmanlı Devleti'nin dinî ve tasavvufî düşüncesi üzerinde etkili olmuş bir isimdir. Nakşî tasavvuf anlayışının Anadolu ve Rumeli'deki yayılımında öncü isimlerden biri olan Molla Câmî'nin dinî ve tasavvufî görüşleri, klasik Türk edebiyatındaki şairleri de etkisi altına almıştır. Bâkî, Sokullu Mehmed Paşa'nın isteğiyle tertip ettiği mensur eserlerinin tümünü, ehl-i sünnet hassasiyeti ve Hanefî mezhebinin esasları üzerine düzenlenmiştir. Bâkî'nin dinî ve tasavvufî şiirlerinde rastladığımız vukûf-ı kalbî, vahdet-i şuhûd, sohbet, terk, râbîta, teveccüh, sefer gibi örneklerini çoğaltabileceğimiz kavramlar, Nakşî tasavvuf geleneğinin önem atfettiği meseleleri oluşturur.

"Bâkî'de Tasavvuf Tasavvuru" adlı bu çalışma, Bâkî'nin tasavvuf kaynaklı şiirlerine bir giriş; şiirlerindeki tasavvufî muhtevanın mahiyetini belirleme ve şairin dinî ve tasavvufî kimliğine dair fikir verebilecek hususları tespit etme noktasında bir öneri niteliğinde değerlendirilebilir.

Ortaöğretim müfredatı ve ders kitaplarından, akademik yayınlara varıncaya kadar Bâkî'nin şiirleri tasavvufî yönüyle yeniden incelenmeli ve değerlendirilmelidir. Bâkî'nin şiirlerindeki tasavvufî muhtevayı ve unsurları tespit etme noktasında, tasavvufun zengin remiz ve sembol lügati göz önünde tutulmalı; beyitlerdeki mazmun, çağrışım, bağlam (context), konu, remiz, ıstılah ve mefhum gibi unsurlar dikkate alınarak şahsi çağrışımlardan uzak durulmalı; Bâkî'nin yetiştiği kültürel ortam, vazifelerinin gereksinimleri, çevresindeki kişiler ve yaşadığı asırdaki bazı tasavvufî hareketler, dinî ve tasavvufî yönüyle incelenip, bu unsurların şairin şiirleri üzerinde kuvvetle muhtemel oluşturacağı etkiler değerlendirilmelidir.

Sonuç itibarıyla, klasik Türk edebiyatının en önemli kaynaklarından biri olan tasavvuf, Bâkî'nin şiirlerine de konu olmuştur. Bâkî, mutasavvıf bir şair değildir. Bâkî'nin şiirlerindeki tasavvuf, medrese eğitilmiş klasik divan şairinin remiz ve sembol kullanımına dayanır. *Bâkî Divanı*'nın büyük bir kısmı tasavvufî muhtevaya sahiptir. Mensur eserlerinin tümünü dinî ve tasavvufî konulara ayıran Bâkî, şiirlerinde de daha derin ve gizli bir biçimde benzer tutumu sergilemiştir. *Bâkî Divanı*'ndaki gazellerin büyük bir kısmının şerh edilmesi sonucu ulaştığımız bu

kanaat, konuyla ilgili hâlihazırda devam eden diğer araştırmalarımızla desteklenmeye devam edecektir.

Etik Beyan

“Bâkî’de Tasavvuf Tasavvuru” başlıklı çalışmanın yazım sürecinde bilimsel kurallara, etik ve alıntı kurallarına uyulmuş; toplanan veriler üzerinde herhangi bir tahrifat yapılmamış ve bu çalışma herhangi başka bir akademik yayın ortamına değerlendirme için gönderilmemiştir.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı

Yazarların çalışmadaki katkı oranları eşittir.

Çatışma Beyanı

Çalışmada herhangi bir potansiyel çıkar çatışması söz konusu değildir.

Kaynakça

- Abdulkerim Kuşeyrî. (2021). *Tasavvuf ilmine dair: Kuşeyrî risâlesi* (Çev: S. Uludağ). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Açıkgöz, N. (haz.). (2017). *Riyâzî Muhammed Efendi Tezkiretü’ş-Şu’arâ*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. Erişim Adresi: <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/54137,540229-riyazu39s-suarapdfpdf.pdf?0>
- Akın, M. (2023). Bâkî’nin “incinür” redifli gazelinin şerhi ve yapısal yönden incelenmesi. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (36), 560-582.
- Aktan, M. F. (2015). Bâkî’nin “Teşnedür” redifli gazelinin yapısal yöntemle incelenmesi. *The Journal of Academic Social Science*, (21), 409-427.
- Akyüz, V. (2022). Osmanlı’dan günümüze Türkiye’de dinî hayatın gelişimi. M. Eriş., vd. (Edt.), *Genel Hatlarıyla Türk Dünyası Uygarlık Tarihi* (C. 1., ss. 446-497). İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Aldırmaz, V. (2016). Bâkî’nin “Gösterür” redifli gazelinin ontolojik inceleme yöntemi ile çözümlenmesi. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (40), 273-286.
- Aycibin, Z. (2007). *Kâtib Çelebi Fezleke, tahlil ve metin* (Doktora Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Aydın, A. (2011). Bâkî’nin bir gazelinin şerhi ve ses tekrarları açısından değerlendirilmesi. *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (6), 29-45.
- Aydın, A. (2017). Osmanlı Devleti’nin unvan sahibi divan şairleri. *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 4(13), 534-565.
- Ayvazoğlu, B. (2021). *Aşk estetiği*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Bâkî. (2020). *Dîvân* (Çev: F. Öztürk). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Bâkî. (2022). *Gönüllerin dirliği: Ebu Eyyub El-Ensârî’nin hadis rivayetleri (Hayâtu’l-Kulûb Bi-Rivâyati Ebî Eyyûb)* (1. Baskı). G. Taşkın, A. Atik ve G. Doğan Averbek (haz.). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Banarlı, N. S. (1983). *Resimli Türk edebiyâtı târihi* (C. 1). İstanbul: MEB Yayınları.
- Bayram, Y. ve Erdemir, A. (2008). ‘Hazân Gazeli’ne farklı bir bakış. D. Eşitgin (Edt.), *Prof. Dr. Celâl Tarakçı Armağanı* (ss. 111-123). Ankara: Birleşik Yayınları.
- Baz, İ. (2021). Tasavvufun tesir halkası. K. Özköse (Edt.), *Tasavvuf El Kitabı* (ss. 293-299). Ankara: Grafiker Yayınları.
- Bıçak, B. (2023). Bâkî’nin yek-avaz bir gazelinin şerhi. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (11), 654-663.
- Bilgin, A. A. (2014). Mehmed Tevfik Efendi’nin *Mecmûatü’t-Terâcim*’inin edebiyatı tarihimizdeki önemi. *İlmi Araştırmalar*, (17), 83-88.
- Bozkurt, K. (2017). Bâkî’nin şiirlerinde tasavvuf, aşkın ezeli boyutu ve güzellik. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(54), 22-35.
- Budak, A. (2018). *Bâkî ve estetiği*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.
- Bursalı Mehmed Tâhir. (1972). *Osmanlı müellifleri* (C. 2). A. F. Yavuz ve İ. Özen (haz.). İstanbul: Meral Yayınevi.
- Cengiz, H. E. (1972). *Divan şiiri antolojisi*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Cengiz, H. E. (1982). *Açıklamalı-notlu divan şiiri antolojisi*. Ankara: Turhan Kitabevi.
- Ceylan, Ö. (2000). *Tasavvufî şiir şerhleri*. İstanbul: Kitabevi.
- Ceylan, Ö. (2005). *Böyle buyurdu sûfi: Tasavvuf ve şerh edebiyatı araştırmaları*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Ceylan, Ö. (2020). Tasavvufî şiirin poetikasına doğru: Tasavvufî istilah ve remizlerin poetik değeri üzerine. M. E. Harmancı., vd. (Edt.), *Divan toplantıları I: Mazmundan poetikaya* (ss. 98-101). Kocaeli: İKSAD.
- Coşkun, M., vd. (2016). *Gazel şerhleri*. İstanbul: Kesit Yayınları.

- Çavuşoğlu, M. (2001). *Bâkî ve divânından örnekler*. İstanbul: Kitabevi.
- Dadaş, C. (2002). Osmanlı arşiv belgelerinde şairlere verilen câize ve ihsanlar. *Türkler*, 11, 748-757.
- Demirciler, A. Z. (2021). "Hazan Gazeli"nin belagat zemininde tahlili. *Türkoloji Dergisi*, 25(2), 89-119.
- Devellioğlu, F. (2015). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lûgat*. Ankara: Aydan Yayıncılık A.Ş.
- Doğan, M. N. (2022). Bir metin arkeolojisi örneği: Bâkî'nin Hazan Gazeli Şerhi. H. Kaplan (Edt.), *Edebiyat Yazıları III: Bâkî Kitabı* (ss. 177-210). İstanbul: DBY Yayınları.
- Donuk, S. (haz.). (2017). *Hadâ'iku'l-Hakâ'ik fî Tekmileti's-Şakâ'ik: Nev'izâde Atâyî'nin Şakâ'ik Zeyli* (C. 2). İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- Düzenli, P. (2005). Şeyhülislam Ebussuûd Efendi Fetvâları Işığında Osmanlı Sünniliği. *Marife Dini Araştırmalar Dergisi*, 5(3), 259-286.
- Düzenli, P. (2012). *Şeyhülislâm Ebussuûd Efendi ve Fetvâları*. İstanbul: Osmanlı Araştırmaları Vakfı.
- Eyüboğlu, İ. Z. (1972). *Bâkî*. İstanbul: Kitap Yayınları.
- Gençosman, M. N. (haz.). (1974). *Mevlâna'nın Rubailer* (C. 1). İstanbul: MEB Yayınları.
- Gölpınarlı, A. (2014). *Bâkî*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Gölpınarlı, A. (2020). *Tasavvuf meseleleri: Sorular ve cevaplarla*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Gözcü, L., vd. (2017). Bâkî'nin "Cânâ" Redifli Gazelinin şerhi ve yapısalılık açısından incelenmesi. *The Journal of Academic Social Science*, (45), 367-381.
- Güler, K. (2021). "Edebî bilgiler" ve "eski Türk edebiyatının kaynakları". *Ders Notları*.
- Güler, K. (2021). *43. şehir bizim Kütahya*. İstanbul: Kriter Yayınevi.
- Güler, K. ve Yaşar, K. (2007). Dîvân şiirinde câize (Şâir-Patron-Hâmî ilişkisi) üzerine değerlendirmeler-I. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (18), 1-35.
- Güler, K. ve Yaşar, K. (2007). Dîvân şiirinde câize (Şâir-Patron-Hâmî ilişkisi) üzerine değerlendirmeler-II. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (19), 231-270.
- Güler, K. ve Yaşar, K. (2010). *Divan şiirinde câize*. Ankara: Bizim Büro Basımevi.
- Gültekin, H. (2010). Turup El Bağlayalar Karşuğa Yârân "Saf Saf". *Erdem*, (56), 69-102.
- Gündüz, H. (2009). *Mehmet Nâil Tuman ve Tuhfe-i Nâilî'si (İnceleme-Metin-İndex Sayfa 1-100)* (Yüksek Lisans Tezi). Balıkesir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Balıkesir.
- Güzeloğlu, H. (2017). Hayâlî ve Bâkî'de Tapşurdum Redifli gazellerin mukayesesi. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, (33), 159-182.
- Horata, O. (1998). Necâti Bey'den Bâkî'ye "Döne Döne". *Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, 7, 44-66.
- İbn Acîbe. (2022). *Sufilerin el kitabı: Mî'râcu't-teşevvüf ilâ hakâiki't-tasavvuf* (Çev: A. M. Özel). İstanbul: Ketebe Yayınları.
- İnalçık, H. (2018). *Osmanlı tarihinde İslâmiyet ve devlet*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- İpekten, H. (2021). *Bâkî, hayatı, sanatı, eserleri, bazı şiirlerinin açıklamaları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- İpşirli, M. (haz.). (1999). *Tarih-i Selânikî* (C. II). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- İsen, M. (haz.). (1990). *Latîfî tezkiresi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kaplan, H. (2016). Bâkî'nin bir gazelinde ses-anlam ilişkisi. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (36), 85-100.
- Kaplan, H. ve Macit, M. (2014). "Bâkî", *Türk edebiyatı isimler sözlüğü*. Erişim Adresi: <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/baki>
- Kara, M. (2021). *Tasavvuf ve tarikatlar tarihi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Karaismailoğlu, A. (1998). Bâkî'nin gazellerinde tasavvufî anlayış. *Yedi İklim*, 11(104), 60-62.
- Kayabaşı, B. (1997). *Kâf-zâde Fâ'izî'in Zübdetü'l-Eş'âr'ı* (Doktora Tezi). İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- Kelâbâzî. (2021). *Doğuş devrinde tasavvuf: Ta'arruf* (Çev: S. Uludağ). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kılıç, A. (2018). *Bâkî Divânı'ndan Elif ile biten gazellerin düşünce alanı merkezli (DAM) metin çözümleme yöntemine göre şerhi* (Yüksek Lisans Tezi). Yozgat Bozok Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yozgat.
- Kılıç, F. (haz.). (2010). *Âşık Çelebi: Meşâ'irü's-Şu'arâ (İnceleme-Metin)*. İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları.
- Kılıç, M. E. (2017). *Sufî ve şiir*. İstanbul: Sufi Kitap.
- Kılıç, M. E. (2021). *Sûfî ve sanat (Makaleler-Konferanslar 2)*. İstanbul: Sufi Kitap.
- Kocatürk, V. M. (2016). *Büyük Türk edebiyatı tarihi: Başlangıçtan bugüne kadar Türk edebiyatının tarihi, tahlili ve tenkidi*. Ö. Ceylan (haz.). İstanbul: İKÜ Yayınevi.
- Kolçak, O. (2005). *Divan Edebiyatı'nın sırları*. İstanbul: Ders Kitapları A.Ş.
- Köprülü, M. F. (1993). "Bâkî", *İslâm ansiklopedisi* (C. 2). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Kudret, C. (2017). *Divan şiirinde üç büyükler: Fuzuli, Baki, Nedim*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Kuşoğlu, M. O. (2012). *Sâdikî-i Kitâbdâr'ın Mecma'ü'l-Havâs adlı eseri (İnceleme-Metin-Dizin)* (Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.

- Kutlar Oğuz, F. S., Koncu, H. ve Çakır, M. (haz.). (2017). *Kâfile-i Şu'arâ*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. Erişim Adresi: <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56163,mehmed-tevfik-kafile-i-su39arapdf.pdf?0>
- Kutlu, Ş. (haz.). (1978). *Eski bilginler, düşünürler, şairler: Faik Reşat-Eslâf*. İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser 65.
- Kutluk, İ. (haz.). (1997). *Beyânî Mustafa Bin Carullah Tezkiretü's-Şuarâ*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Küçük, O. N. (2021). Tasavvufta metot. K. Özköse (Edt.), *Tasavvuf El Kitabı* (ss. 48-60). Ankara: Grafiker Yayınları.
- Küçük, S. (1995). Bâkî'nin şiirlerinde tasavvuf. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(1-2), 133-136.
- Küçük, S. (2002). *Bâkî ve Dîvânı'ndan seçmeler*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Küçük, S. (haz.). (2019). *Bâkî Dîvânı*. Ankara: TDK Yayınları.
- Külekçi, N. (2002). *Bâkî*. İstanbul: Toker Yayınları.
- Levend, A. S. (2018). *Divan edebiyatı: Kelimeler ve Remizler, Mazmunlar ve Mefhumlar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Macit, M. (2021). *Söz mülkünün sultanı Baki*. İstanbul: Muhit Kitap.
- Mengi, M. (1995). *Eski Türk edebiyatı tarihi (Edebiyat Tarihi-Metinler)*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Moral, M. (2024). *Bâkî Divanı'ndaki bazı gazellerin tasavvufî tahlîli* (Yüksek Lisans Tezi). Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Kütahya.
- Moral, M. ve Güler, K. (2024). Bâkî Divanı'ndaki musiki aletleri. *Sosyal Bilimler Akademi Dergisi*, 7(1), 14-25.
- Muslu, R. (2021). Seyr u Sülûk metotları. K. Özköse (Edt.), *Tasavvuf El Kitabı* (ss. 336-365). Ankara: Grafiker Yayınları.
- Muslu, R. (2021). Seyr u Sülûk terimleri. K. Özköse (Edt.), *Tasavvuf El Kitabı* (ss. 329-336). Ankara: Grafiker Yayınları.
- Naci, M. (1995). *Osmanlı şairleri*. C. Kurnaz (haz.). İstanbul: MEB Yayınları.
- Necatigil, B. (2016). *Edebiyatımızda isimler sözlüğü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ocak, A. Y. (1998). Din ve düşünce. E. İhsanoğlu (Edt.), *Osmanlı Devleti ve Medeniyeti Tarihi* (C.2., ss. 107-194). İstanbul: IRCICA.
- Ocak, A. Y. (2010). *Osmanlı sufiliğine bakışlar*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Ocak, A. Y. (2021). *Osmanlı İmparatorluğu ve İslam: Bir imparatorluk bir din*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Okay, H. (2017). Bâkî'nin "Söylen Söylesün" Redifli gazelinin yapısalılık açısından incelenmesi. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 6(4), 2291-2301.
- Onan, N. H. (1940). *İzahlı divan şiiri antolojisi*. İstanbul: Maarif Matbaası.
- Ögke, A. (2021). Sûflerin insan ve âlem telakkisi. K. Özköse (Edt.), *Tasavvuf El Kitabı* (ss. 94-98). Ankara: Grafiker Yayınları.
- Özköse, K. (2021). Tarihî katların ortak unsurları. K. Özköse (Edt.), *Tasavvuf El Kitabı* (ss. 221-243). Ankara: Grafiker Yayınları.
- Öztoprak, N., vd. (2021). *Eski Türk edebiyatı metin şerhi (14-16. Yüzyıllar)*. İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık.
- Özuygun, A. R. ve Baran, E. (2016). Bâkî'nin "Söylen Söylesün" redifli gazelinin şerhi ve yapısalılık açısından incelenmesi. Erişim Adresi: <https://core.ac.uk/download/pdf/153450084.pdf>
- Pala, İ. (2009). *Ortaöğretim için Divan şiiri*. Ankara: Gazi Meslekî Eğitim Merkezi Matbaası.
- Pala, İ. (2017). *Şahane gazeller 2 (Bâkî, Nefî, Nailî)*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Pala, İ. (2020). *Ansiklopedik Divân şiiri sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Pekolcay, N. ve Sevim, E. (1991). *Yunus Emre şerhleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Schimmel, A. (2018). *Tasavvuf notları* (Çev: D. Yabul). İstanbul: Sufi Kitap.
- Seyyid Abdullah el-Hüseynî. *Şerhu'l-Fevâ'id-i'l-Gıyâsiyye*. <https://portal.yek.gov.tr/works/detail/323397>
- Solmaz, S. (haz.). (2018). *Ahdî ve Gülşen-i Şu'arâ'sı*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. Erişim Adresi: <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56733,ahdi-gulsen-i-suarapdf.pdf?0>
- Sungurhan, A. (haz.). (2017). *Kınalızâde Hasan Çelebi Tezkiretü's-Şu'arâ*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. Erişim Adresi: <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55834,kinalizade-hasan-celebipdf.pdf?0>
- Süer, F. R. (2015). *Şemseddîn Sivâsî Dîvânı (İnceleme-Metin)* (Doktora Tezi). Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.
- Şahin, E. (2012). Klâsik Türk şiirinde Pâlehang ve Bâkî'nin Pâlehang konulu gazeli. *Journal of Turkish Studies*, 7(3), 2383-2392.
- Şahin, E. (2014). Bâkî Dîvânı'nda tasavvufî ve batınî kültür. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(33), 261-273.
- Şahin, E. (2018). Bâkî'nin "Sünbül" kasidesi şerhi. *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi*, (Özel Sayı), 415-450.
- Şenödeyici, Ö. (2013). Makale mi? Risale mi? Ya da -kolay tasavvufî şerh makalelerine reddiye-. *Bercesta*, (131), 1-6.

- Şenödeyici, Ö. (2014). *Osmanlı şiiri şerhleri: Gazeller ve Güzeller Üzerine*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Şentürk, A. A. (2019). *Osmanlı şiiri antolojisi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Şentürk, A. A. ve Kartal, A. (2018). *Eski Türk edebiyatı tarihi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Şimşek, S. (2017). *Tasavvuf edebiyatı terimleri sözlüğü*. İstanbul: Litera Yayıncılık.
- Tâhirü'l-Mevlevî. (2021). *Bâkî hakkında üç risale*. E. Yavuz (haz.). İstanbul: Büyüyenay Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (1977). *Edebiyat üzerine makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tek, A. (2006). Mevlevîliğin Bursa'daki izleri. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 15(2), 1-27.
- Timurtaş, F. K. (1999). *Tarih içinde Türk edebiyatı*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Tökel, D. A. (1996). Ontolojik analiz metodu ve bu metodun Baki'nin bir gazeline uygulanışı. *Yedi İklim*, 11(74), 53-59.
- Uludağ, S. (2016). *Tasavvuf terimleri sözlüğü*. İstanbul: Kabcacı Yayıncılık.
- Üstüner, K. (2007). *Divan şiirinde tasavvuf (14. - 15. Yüzyıllar)* (Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Yerdelen, C. (2000). Baki Divanı'nda tasavvufi ve dini öğeler. *AÜ Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (15), 95-110.
- Yıldırım, A. (2000). Baki'nin devriyye türünde yazdığı bir gazeli. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(1), 207-215.
- Yıldırım, A. (2012). Epikürizm ve Bâkî'nin bir gazeli üzerine. *Turkish Studies*, 7(3), 2701-2709.
- Yilter, S. (2022). Ontolojik analiz metoduyla Bâkî'nin bir gazelinin incelenmesi. A. Oktay (Edt.), *Edebi Çözümlemeler* (ss. 9-38). Ankara: İKSAD.
- Yiğiterol, Ö. F. (2023). *Türk tasavvuf şiirinde nakşî gelenek* (Doktora Tezi). Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
- Zavotçu, G. (haz.). (2020). *Tezkire-i Rızâ: İnceleme, metin, dizin*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Zübeyiroğlu, R. (1989). *Mecmû'atü't-Terâcim, Mehmed Tevfik Efendi* (Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

EXTENDED ABSTRACT

Mysticism, one of the most important sources of classical Turkish literature, has found important answers in both folk poetry and divan poetry over the centuries. Mysticism thought, which has maintained its presence in the Ottoman field for centuries through sufi/lodge poets and classical divan poets trained in madrasas, has been the subject of poems with separate methods, goals, techniques and understandings of both sufi poetry traditions. Almost every poet has created new excuses in his poems by taking advantage of the very evocative literature and rich cultural elements of mysticism. One of the poets who includes the subjects and elements of mysticism thought in his poems is Bâkî. It is a fact that there is no religious and mysticism content in Bâkî's poems, and many researchers and artists have agreed over the years. The lack of individual studies on Bâkî's poems containing mysticism content and elements, the lack of comprehensive study availability, the distant stance taken against divan literature since the Tanzimat Period, comments of names with different areas of expertise in the first period of the republic, the researchers' floor on the subject, distant and superficial approaches have prepared the ground for the opinion that there are no religious and mysticism elements in Bâkî's poems. The proportion of sufi content poems that we have determined by taking into account such elements as means, connotation, context, subject, symbol, istil and concept in the poems in the *Bâkî Divan* is about 50%. The subjects that make up the mysticism content in the ghazals we are examining are love; religious concepts; the world and worldly life; people; spiritual states and positions; places; musical instruments; god, the world and man; sufi evolution, education and the process of education. It is likely that these issues in Bâkî's ghazals with religious and mysticism content will increase with other studies to be conducted. Although there are couplets in the ghazals we have examined in which the mysticism content is understood directly, a language that is usually based on mysticism symbols and symbols prevails. In the word usage of the poems with mysticism content in the *Bâkî Divan*, there are many couplets with rich symbols and symbols of sufi culture. Bâkî has taken advantage of this very evocative language of Sufism, abstracted the mysticism content in his poems and moved his poetry to a multi-layered level. This use of words in Bâkî's poems and the multi-layered structure of his poetry also correspond to the sensitivity of using language symbolically, which is one of the poetic aspects of sufi poetry. In the mysticism poems in the *Bâkî Divan*, the poet's style is usually in a didactic and suggestive way. This stylistic use is also a frequently encountered issue in religious and Sufi poems and in the sebk-i hindi style. Although

Bâkî is considered a representative of the style of love, it is possible to come across wise utterances in his poems many times. Poetry cannot be considered independent of the poet's identity, environment and period. It is highly likely that the cultural environment in which Bâkî was raised, his duties, the people around him and some of the events of the century in which he lived influenced the poet at the point of shaping his ghazals with sufi content. This work entitled "*Mysticism Image In The Bâkî*" can be considered as an introduction to Bâkî's mysticism-derived poems; a suggestion to determine the nature of the sufi content in his poems and to identify issues that may give an idea of the poet's religious and mysticism identity. Bâkî's poems should be re-examined and evaluated from the secondary education curriculum and textbooks until they reach academic publications in the direction of Sufism. At the point of determining the sufi content and elements in Bâkî's poems, the rich symbol vocabulary of sufism should be taken into account; personal associations should be avoided by taking into account such elements as means, connotation, context, subject, symbol, istil and concept in couplets; The cultural environment in which Bâkî grew up, the requirements of his duties, the people around him and some sufi movements in the century he lived should be examined from a religious and sufi point of view and the effects that these elements will most likely have on the poet's poems should be evaluated. As a result, mysticism texts, which are one of the most important sources of classical Turkish literature, have also been the subject of Bâkî's poems with their symbols, subjects and all their elements. Devoting all of his plain writing works to religious subjects, Bâkî exhibited a similar attitude in a different way in his poems. With the new studies to be conducted on Bâkî's poems containing sufi content and elements, the multi-source peculiarity in Bâkî's poems will emerge.



eTwinning Platformunda Sanat Eğitimi İçin Sanal Müzelerin Rolü: Türkiye Örneği

Seda TÜKEL¹ ve Cihan Şule KÜLÜK²

Öz

eTwinning, Avrupa'daki okulların birbirleriyle işbirliği kurması ve projeler üretmesine olanak sağlayan, etkin katımlı bir platformdur. Bu çalışmada, eTwinning platformunda Türkiye'nin yer aldığı projeler kapsamında, sanat eğitiminde sanal müzelerin kullanılmasının önemi ve avantajlarının vurgulanması amaçlanmıştır. Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman inceleme ve betimsel analiz kullanılmıştır. Veri toplamada eTwinning platformunda 2009-2024 yılları arasında yayımlanan, sanal müze ve sanat eğitimi içerikli proje metinlerine ulaşılmıştır. Projelerin taraması "sanal müze" anahtar kelimesi, "Türkiye" ve "sanat öğretim alanı" filtrelemeleriyle, 2024 yılı Temmuz ayında yapılmıştır. Türkiye'nin dâhil olduğu sanat eğitimiyle ilgili 28 projeye ulaşılmıştır. Türkiye odaklı 70.000'in üzerinde projeye sahip platformda, sanal müzelere ve sanat eğitimine yeterince yer verilmediği görülmüştür. eTwinning platformundaki sanal müze ve sanat eğitimi kapsamında geliştirilen projelerin Covid-19 pandemi döneminde ivme kazandığı ve yaygınlaştığı, 2021'den sonra ise azaldığı görülmüştür. Bu bağlamda; sanat eğitimi dersleri yeterli olmayan okullarda sosyal kulüp çalışmaları kapsamında projeler yapılabileceği; öğretmenlerin sanal müze, yabancı dil ve web2.0 araçlarıyla ilgili Milli Eğitim ve özel kuruluşların kurslarına katılabileceği; müze-okul işbirliğiyle sanal müze eğitim ve oyun etkinlikleri tasarlanabileceği önerileri verilmiştir. Bu bakış açısıyla değerlendirildiğinde, sanat eğitimi alanını destekleyecek sanal müze projeleri oluşturma noktasında, eTwinning ve diğer e-öğrenme ortamlarının yaygınlaştırılmasına yönelik eğitici eğitimleri yapılması önemlidir.

Anahtar Kelimeler: eTwinning, Sanal Müze, Sanat Eğitimi, e-Öğrenme

The Role of Virtual Museums for Art Education on the eTwinning Platform: The Case of Turkey

Abstract


eTwinning is an interactive platform that enables schools across Europe to collaborate and develop projects. This study aims to highlight the importance and advantages of using virtual museums in art education within the projects involving Turkey on the eTwinning platform. The study employed qualitative research methods, specifically document analysis and descriptive analysis. Data collection has revealed project texts published between 2009 and 2024 in eTwinning that focus on virtual museums and art education. The scanning of projects was conducted in July 2024 using the keywords "virtual museum," along with filters for "Turkey" and "art education field". A total of 28 projects related to art education have been reached in which Turkey is involved. The platform, which focuses on Turkey, hosts over 70,000 projects; however, it has been observed that there is insufficient emphasis on virtual museums and art education. It has been observed that the virtual museum and art education projects developed on the eTwinning platform gained momentum and became widespread during the COVID-19 pandemic, but declined after 2021. In this context, it has been suggested that projects could be developed within social club activities at schools where art education courses are insufficient; teachers could participate in training courses offered by the Ministry of Education and private organizations related to virtual museums, foreign languages, and Web 2.0 tools; and educational and gaming activities could be designed through collaboration between museums and schools. From this perspective, it is important to conduct training sessions aimed at promoting the use of eTwinning and other e-learning environments to create virtual museum projects that will support the field of art education.

Key Words: eTwinning, Virtual Museum, Art Education, e-Learning


Atf İçin / Please Cite As:

Tükel, S. ve Külük, C. Ş. (2024). eTwinning Platformunda Sanat Eğitimi İçin Sanal Müzelerin Rolü: Türkiye Örneği. *Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi*, 9 (2), 256-272. Doi: <https://doi.org/10.58648/inciss.1533251>

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi –Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, byse Demir@gmail.com,

 ORCID: 0009-0000-6308-2857

² Doç. Dr. – Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, csule82@hotmail.com,

 ORCID: 0000-0002-8088-746X

Giriş

eTwinning, oluşumu bakımından Avrupa'daki okulları birbirleri ile buluşturan, işbirliğine dayalı projeler üretmeleri ve hayata geçirmelerini sağlayan bir platformdur. Topluluğun üyesi olmak için gereken, Avrupa ülkesi katılımcı bir okulda personel olmaktır. Okullarda öğretmenler, müdürler, kütüphaneciler vb. platformdan yararlanabilir. Bilgi-işlem teknolojilerinin kullanımıyla okulların kısa ve uzun süreli ortaklıklar oluşturmasına imkân sağlar, gerekli desteği ve araçları sunarak Avrupa'da okullar arası işbirliğini teşvik eder ("MEB", 2023). Avrupa eTwinning programı, yaşam boyu öğrenmenin bir parçasıdır. Avrupa'da binlerce okula ulaşmıştır. Eğitimde kültürel bir eğilim haline gelen platform teorik zeminleri, yönetsel fikirleri, pratik çözümleri, yabancı dilde iletişimi, sosyal ve bilişsel yaklaşımları bir araya getirmektedir. Öğrencilerin farklı alanlarda becerilerini keşfetmesini ve kendilerini geliştirmelerini sağlamak, kültürler arası iletişim, hoşgörü ve empati anlayışını geliştirmek eTwinning faaliyetlerinin amaçlarındandır (Gajek, 2012:116).

eTwinning portalı yapısal olarak 3 bölümden oluşmaktadır. eTwinning ana sayfası öğretmenlerin yapılan projeleri inceleyebildiği alandır. Öğretmenler Avrupa'daki diğer okulları bulabilir, eğitim alanında güncel gelişmeleri takip edebilir, oluşturulan etkinliklerle ilgili duyuru ve bilgilere ulaşabilir. eTwinning kullanımıyla ilgili ihtiyaç duyulabilecek genel ve teknik destek ana sayfadan sağlanmaktadır. eTwinning Live alanına sadece eTwinning portaline kaydolmuş öğretmenler erişebilmektedir. Proje başvuruları, ortak bulma, projeye dâhil olma, okul ve kişisel bilgileri düzenleme işlemleri buradan yapılır. Proje kurucuları kendi ülkelerinden ve diğer üye ülkelerden eğitimcilerle mesajlaşarak iletişime geçebilir (eTwinning Nedir?, 2019). eTwinning Twinspace proje ortaklarının birbirleriyle paylaşım sağlayabildiği özel ve sanal bir alanıdır. Yöneticilerin, proje kurucularının, ortakların ve katılımcı öğrencilerin erişimine izin verilen alanda, projelerin tüm paylaşımları yayınlanmaktadır. Dosya paylaşımı, üye ekleme, görsel veri paylaşımı, projeye ait gönderiler bu alanda yapılabilecek faaliyetlerdir. Twinspace üzerinden yapılan bütün eylemler ve paylaşımlar, proje kalite etiketi alma konusunda etkili olmaktadır. Kalite etiketleri projelerin kalitesini arttırmak, başarılı projeleri tanıtmak, öğretmen ve öğrencileri motive etmek için verilen sertifikalardır (eTwinning Twinspace, 2019).

eTwinning, Avrupa Birliği e-öğrenme programı kapsamında 2005 yılında başlatılmış bir girişimdir ve 46 ulusal destek servisi tarafından desteklenmektedir. Platformun 28 dilde çalışma alanı vardır. 2014 yılında Erasmus+ programına entegre olarak erişim ve özelliklerini genişletmiştir. Platformun büyümesi, Avrupa genelinde eğitim işbirliği ve mesleki gelişimi teşvik etmede başarısını yansıtır. eTwinning Ulusal Kalite Etiketleri ve Avrupa Kalite Etiketleri ödülleriyle, öğretmenlere kaynaklar, seminerler ve tanınma konularında destek sağlanmaktadır (Kılıç ve Yalı, 2022:126). Türkiye eTwinning'e 2009'da katılmıştır. eTwinning Türkiye Ulusal Destek Servisi, Milli Eğitim Bakanlığı Yenilik ve Eğitim Teknolojileri Genel Müdürlüğü bünyesinde faaliyetlerini yürütmektedir. 2023 yılı verilerine göre Türkiye'de 140 binden fazla öğretmen eTwinning'e kayıtlıdır. Türkiye'de 2024 yılına kadar yapılan eTwinning proje sayısı 70.000'in üzerine çıkmıştır (MEB, 2024).

Teknolojik gelişme, interaktif uzaktan eğitim, çevrimiçi öğrenmeler, uluslararası eğitim, yaşam boyu öğrenme, alternatif ölçme değerlendirme yöntemleri, kültürel ve kültürler arası etkileşim, öğrenmeyi öğrenme becerileri, değerler eğitimi, dil temalarının 21. yüzyıl eğitimi için belirleyici kavramlar olacağı yapılan araştırmalarda vurgulanmaktadır (Gelen, 2017:17). eTwinning 21.yüzyıl eğitimi anlayışına uyumlu bir platformdur. Avcı'ya göre (2021:4), Z kuşağı olarak tanımlanan yeni nesil bireyler bilişim teknolojilerini kullanmaya daha isteklidir. Dijital ortamda metinler üzerinden iletişim kurmayı, ekrandan okuma ve araştırma yapmayı tercih etmektedir. Eğitimcilerin Z kuşağını anlaması, analizini doğru yapması ve eğitim-öğretim sürecini bu bulgular eşliğinde düzenlemesi, başarılı bir gelecek nesil yetiştirebilmek için önemlidir.

Müzecilik anlayışı yeni yüzyılda değişime uğramış, eserleri koruma ve sergilemeye yarayan kurumlar olmanın ötesine geçerek, teknoloji ve internetin de aracılığıyla toplumsal programlar düzenleyen kurumlara dönüşmüştür. Dünyada olduğu gibi Türkiye'de de, bu çağdaş müzecilik

çalışmalarının etkileri görülmüştür. İnternet kanallarını kullanan ziyaretçiler, müzelerle direk iletişim kurma ve etkinliklerin içine girme fırsatı bulmuştur (Özden ve Erbay, 2019:47). Dijital müzecilik, sanal müzecilik ve sanal gerçeklik gibi teknoloji tabanlı platformların birbirine entegrasyonu ile geleneksel müzecilik anlayışı değişim yaşamıştır. Modern çağın sanat terminolojisine, dijital görüntüleme, çevrimiçi erişim imkânı sunan görüntüler, elektronik sanat eserleri ve sanal dijital sergiler gibi birçok yeni kavram dâhil olmuştur (Bostancı, 2019:38). Modern müzecilik, etkinliklerini toplumun farklı kesimlerini göz önünde bulundurarak ve internet olanaklarını kullanarak gerçekleştirir. Sürekli sergiler, geçici sergiler, rehberli turlar, film gösterimleri, söyleşiler, seminerler ve atölye eğitimleri, modern müze aktivitelerinin önde gelen örneklerindedir. Bu aktivitelerle müze içinde eğitim süreci yaşanırken, müzeye gelmeyi düşünmeyen kitlelerin de ilgisi çekilerek, etkinliklerle ulaşmaları hedeflenir (Keleş, 2010:7). Müzeler 21.yüzyıl başlarından itibaren internet teknolojisiyle buluşmuş ve sanal müze kavramı ortaya çıkmıştır. Doğru tasarlanmış bir sanal müze, eğitim kurumu olma sıfatını da kazanarak, e-öğrenme ortamlarının parçası haline gelmiştir. Gerçek müzelere ulaşamayan bireyler, sanal müze ziyaretçisi olarak müze deneyimlerini yaşayabilir. Sanal müzeler öğretmen ve öğrencilere müzeciliğin tanınması, müze eğitiminde geniş kitlelere ulaşma, kültür ve sanat eğitimi konularında yardımcı olmaktadır. Bulunduğu bölgede müzesi olmayan ya da farklı türde müzeleri bulunmayan yerlerde sanal müzeler, bilgiye ulaşmada ve eğitimde ciddi bir kaynak olmaktadır (Buyurgan ve Mercin, 2005:55).

Öğrenci ve araştırmacılar için zengin bilgi kaynağı olan sanal müzeler, dijital teknolojinin sunduğu imkânlarla e-öğrenme ortamlarında, verimli şekilde ders işlenişlerine katılabilir. Tarih, sanat, bilim gibi konularda öğrencilere verilmesi gereken kazanımlar, sanal müze ziyaretleri ile sağlanabilir ve interaktif öğrenme deneyimleri yaşatılabilir. Özellikle Z kuşağı bireylerde, ilgi odağı teknoloji olduğundan, öğrencilerde etkili ve kalıcı öğrenmeler sağlanabilir. 21.yüzyıl eğitim anlayışına cevap veren sanal müze ve eTwinning platformu teknolojileri birbirine entegre edilerek, yaratıcı ve eğitici projeler üretilebilir. Öğrencilerin ulusal kültür miraslarını tanımaları, tarihsel olayları ve dönemleri eserler üzerinden keşfetmeleri, bilim ve teknoloji alanında bilgi edinmeleri, farklı ülkelerin sanat akımları ve eserlerini keşfetmeleri, doğa ve çevre bilinçlerini geliştirmeleri, dünyadaki önemli yapı ve sit alanlarını tanımaları, eğlenceli bir öğrenme ortamını deneyimlemeleri, yabancı dil becerilerini farklı ülke sanal müzeleri üzerinden geliştirmeleri gibi konularda projelerle öğrenme süreçleri zenginleştirilebilir.

eTwinning'le ilgili araştırma sayısının yetersiz, yürütülen çalışmaların da öğretmen görüşlerine odaklı olduğu görülmüştür. Öğretmen görüşleri açısından eTwinning'in ne olduğu, öğrencilere sağladığı kazanımlar, mesleki gelişime faydası, zorlukları, hangi disiplinlerde proje üretmenin daha faydalı olabileceği gibi soruların yer aldığı araştırmalara sıklıkla rastlanmaktadır (Karataş ve Öztay, 2023:108). Yapılan akademik araştırmalar incelendiğinde, genel olarak öğretmenlerin uyguladıkları eTwinning projelerine yönelik görüşleri, eTwinning proje sürecinin değerlendirmesi, öğrencilerin katıldığı eTwinning projelerine yönelik görüşleri, öğrencilerin eTwinning proje sürecini nasıl değerlendirdiği gibi sorulara cevap arandığı görülmüştür. Alanda yapılan araştırmalarda eTwinning'le ilgili araştırmalara rastlansa da sanal müze, sanat eğitimi ve eTwinning projeleri bağlamında çalışılmış bir araştırmaya rastlanmamıştır. Ancak sanal müze kavramı ile ilgili çok sayıda araştırmanın var olduğu, içerik olarak sanal müze tanımları, sanal müzenin tarihsel süreçleri, dünyada ve Türkiye'deki sanal müze örnekleri, sanal müze ve eğitim ilişkisi, müze teknolojileri ve sanal müzelere erişim gibi konuların ele alındığı görülmüştür.

Kahraman'a göre (2021:149), günümüzde teknolojik ilerlemeler, bilgisayar ve yapay zekâ odaklı iletişim yöntemlerinin yaygınlaşması ve kullanımının kolaylaşmasıyla birlikte, bu teknolojilerin ürettiği cihazların bireylerin gündelik yaşamlarında çeşitli alanlarda entegre edilmesi, özellikle bilimsel araştırmalar ve eğitim süreçleri üzerinde olumlu bir etki yaratmıştır. Küreselleşme süreci bağlamında günümüz gelişmiş ülkeleri, yeni ve ileri düzey kitle iletişim araçları, daha modern ve bilimsel nitelikte eğitim programları ile toplumların ihtiyaç duyduğu sosyal etkinlikleri hedefleyen bir müzecilik düzenini benimsemiştir.

Müze ve eTwinning üzerine makaleler tarandığında, “Erasmus+ ve eTwinning Projeleri Perspektifinden Göbeklitepe” bildirisine ulaşılmıştır. Kılıç ve Yalın’ın yürüttüğü çalışmada (2022), Erasmus+ ve eTwinning projeleri üzerinden kültürel miras öğrenme alanının eğitimdeki önemine değinilmiştir. Eğitim alanında ilk kademelerden itibaren kültürel miras alanının programlara entegre edilmesi gerektiği vurgulanmıştır. Çalışma sonucunda da kültürün kalkınmasında eğitimin görevi ve etkilerine dikkat çekilmiştir.

Ada, İnce ve Olcay’ın (2022) ortaya koydukları “Sanal Müze Turlarının Covid-19 Pandemi Sürecinde Eğitsel Amaçlı Kullanılması Üzerine Nitel Bir Araştırma” başlıklı makalede, müzelerin kültür, sosyalleşme ve eğitim işlevlerinin pandemi sürecinde kapanmaya gidilmesi nedeniyle olumsuz etkilendiğinden bahsedilmiştir. Müzelerin çoğunluğunun dijital ortama yöneldiği ve sanal turlarla ziyaretçileri arasında bağ kurmaya çalıştığı ifade edilmiştir. Çalışmanın amacı, eğitim uygulamalarında sanal müzeleri kullanan öğretmenlerin konuyla ilgili düşüncelerinin belirlenmesidir. Makalede katılımcı bir öğretmenin, sanal müzeleri ilişkilendirdiği eTwinning projesi yürüttüğü verisine ulaşılmıştır. Buradan hareketle de sanal müzelerin ders dışı eğitimde kullanılmasının önemine değinilmiştir.

Sanat eğitiminin amacı, toplumların sahip olduğu kültürel zenginliği korumayı öğrenmesi ve sahip oldukları değerleri gelecek kuşaklara aktarmasını sağlamaktır. Kültürel değerler toplumun zenginliğinin göstergesi olmakla birlikte, değeri de verilen sanat eğitimiyle anlaşılmaktadır (Buyurgan ve Buyurgan, 2012:5). Sanal müzeler, zamandan bağımsız ve kolay erişilebilir olması, çeşitli eğitim materyalleri sunması, sanat eserlerinin detaylı ve istenilen sürede incelenebilmesi, küresel anlamda erişime olanak vermesiyle sanat eğitimine destek olabilmekte ve sanata olan ilgiyi arttırabilmektedir. Dijital teknolojileri kullanan sanal müzeler, yine dijital bir platform olan eTwinning’de yerini bulmuş, kültürel ve sanatsal etkileşime destek sağlamıştır. Bu çalışmada, sanat eğitiminin hem kendi içerisinde, hem de diğer disiplinlerle ilişki kurarak eğitime sağladığı katkılar, işbirlikçi ve proje tabanlı yapıya sahip olan eTwinning projeleri üzerinden irdelenmiştir. Teknoloji, sanat, kültür, çoklu disiplin anlayışı, işbirliği bu projeler aracılığıyla iç içe geçmiştir.

Yöntem

Bu çalışmada, eTwinning platformu içerisinde Türkiye’nin katıldığı projeler üzerinden sanal müzelerin sanat eğitimi alanında kullanımını incelenmiştir. Sanal müzelerin sanat eğitiminde kullanılmasının önemi ve avantajlarını vurgulamak amaçlanmıştır. Nitel araştırmalarda yorumlama deseninde tasarlanan çalışmada, verilerin dijital ortamda bulunması ve çeşitli değişkenler içermesi nedeniyle doküman inceleme ve betimsel analiz yöntemleri kullanılmıştır. Nitel araştırmalar, disiplinler arası bütüncül bakış açısını esas alıp, araştırma problemini yorumlayıcı bir yaklaşımla incelemeyi benimsemektedir. Araştırmaya konu olan olgu ve olaylar kendi bağlamında ele alınarak, insanların onlara yükledikleri anlamlar açısından yorumlanır (Altunışık ve Coşkun, 2010:302). Bu doğrultuda, eTwinning platformunda sanal müzeler ve sanat eğitimi içeren projelerde aşağıda yer alan değişkenler incelenmiştir.

- Var olan sanal müzelerin kullanılması ya da yeni bir sanal müze tasarlama durumları
- Ulusal ve uluslararası proje üretme durumları
- Projelere dâhil edilen eğitim kademeleri (yaş grupları)
- Proje üye sayıları
- Proje oluşturma tarihleri
- Projelerin aktif/kapalı olma durumları
- Projelerin Ulusal Kalite Etiket ve Avrupa Kalite Etiket sertifikası alma durumları
- Sanat eğitiminin projelerde yer alması durumu
- Sanat eğitiminin diğer disiplinlerle bir arada verilmesi durumu

Evren - Örneklem

Çalışmanın evreni; eTwinning platformunda Türkiye'nin dâhil olduğu 70.000'in üzerindeki projelerdir. Türkiye'nin platforma dâhil olduğu 2009-2024 zaman aralığında gerçekleştirilmiş, sanal müzeleri içeren 41 projeden, sanat eğitimi kapsayan 28 proje ise araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır.

Veri Toplama Araçları

Çalışmanın amacına bağlı olarak Avrupa Birliği resmi sitesinde yer alan eTwinning platformunda, "sanal müze" anahtar kelimesiyle, "Türkiye" ve "sanat öğretim alanı" filtrelemesiyle projelerin taraması yapılmıştır. Doküman inceleme yöntemi kullanılarak, belirlenen projelerin platformda paylaşılan yazılı metinlerine ulaşılmıştır. Madge'nin tanımına göre (1965:91), var olan kayıt ve belgeleri inceleyerek veri toplamaya belgesel tarama denir. Olgular hakkında yazılmış ve çizilmiş her türlü mektup, rapor, kitap, ansiklopedi, resmi ve özel yazı ve istatistikler, tutanak, anı, yaşam öyküsü vb. tarama kaynaklarıdır. Bu anlamda doküman inceleme belli bir amaca dönük olarak, kaynakları bulma, okuma, not alma ve değerlendirme işlemlerini kapsar.

Verilerin Analizi

Taramalardan elde edilen veriler betimsel analiz yöntemiyle yorumlanmıştır. Betimsel analiz yaklaşımında amaç elde edilen verilerin düzenlenerek ve yorumlanarak okuyucuya sunulmasıdır. Daha önceden belirlenen temalara göre sınıflandırılan veriler düzenlenir ve yorumlanır. Bulgular arasında neden-sonuç ilişkisi kurularak, olgular arasında karşılaştırmalar yapılabilir (Yıldırım ve Şimşek, 2008:224).

Bulgular

2024 yılı Temmuz ayında, Avrupa Birliği resmi sitesinde yer alan eTwinning platformunda, "Sanal müze" anahtar kelimesi, "Türkiye" ve "sanat öğretim alanı" filtrelemesiyle yapılan tarama sonucu 41 adet proje tespit edilmiştir. Bunlardan 28'i sanat eğitimi ve sanal müzeleri kapsamaktadır. Bu 28 proje içerisinde 7'sinde sanat eğitimi temel bir disiplin olarak ele alınırken, diğer 21 projede ise disiplinler arası bir alan olarak projeleri desteklemek amacıyla kullanılmıştır. Platformda proje isimlerinin bir kısmının Türkçe, bir kısmının İngilizce, bir kısmının da Türkçe ve İngilizce olarak adlandırıldığı görülmüştür. Bu çalışmada proje isimleri, platformda yer aldığı şekliyle yansıtılmıştır. Sayının çokluğu nedeniyle projeler "ulusal, uluslararası olan" ve "var olan sanal müzelerle çalışılan, yeni bir sanal müze tasarlayan değişkenleri açısından kategorilere ayrılmış ve dört tablo halinde sunulmuştur. Projelerin ulusal ve uluslararası olma durumları, ortaklar arasında yabancı ülke paydaşlarının bulunup bulunmaması değişkenine göre gruplandırılmıştır. eTwinning projeleri, iş birliğine dayalı çalışma sistemine dayanmaktadır ve çeşitli eğitim disiplinlerini içermektedir. Bu disiplinler ana başlıklarıyla sanat, beşeri bilimler, yabancı diller, matematik, doğa bilimleri, sosyal bilimler, teknoloji ve beden eğitimidir. Projelerde aynı anda birden çok disiplin ele alınabilmektedir. Tespit edilen projelerde 23 farklı eğitim disiplini olduğu görülmüş, bu verilere projeler hakkında sunulan ayrıntılı bulgularda değinilmiştir.

Tablo 1'de var olan sanal müzeleri çalışmasına dâhil eden ulusal projelerle ilgili detaylar sunulmuştur.

Tablo 1. eTwinning’de Var Olan Sanal Müzeleri Kullanarak Çalışılan Ulusal Projeler

Proje	Üye Sayısı	Yaş Aralığı	Oluşturma Tarihi	Durum	Sertifika
Anadolu’yu Tanıyoruz	7	13-14	28.02.2022	Kapalı	Ulusal Kalite Etiketi
Uzağı Yakın Edelim	8	5-10	17.02.2022	Aktif	Ulusal Kalite Etiketi
Tarih Dijitale Ne Kadar Uzak: Bir Oyun İçinde Göbeklitepe	8	19-20+	28.12.2021	Aktif	-
Inspiration in Education Museums /Eğitimde İlham Perisi; Müzeler	6	14-18	23.12.2021	Aktif	-
Çağın E-Seyy@h'ları	2	7-12	02.12.2021	Kapalı	-
Minik Parmaklarımla Dünyayı Sanata Boyuyorum	10	6-10	03.07.2021	Kapalı	-
Müzedeki Ne Var?--What is in The Museum?	5	11-14	11.11.2021	Kapalı	-
Museum Education With Virtual Reality in Preschool	10	4-7	04.11.2021	Aktif	Ulusal Kalite Etiketi
Makevt ile Göbeklitepe Sanal Gezisi	2	11-14	27.03.2021	Kapalı	-
Geze Geze, Sanal Müze	10	3-6	23.02.2021	Aktif	Ulusal Kalite Etiketi
Müzeyle Yıldırım Düştü	3	10-13	29.01.2021	Kapalı	-
Müzelerin Sırrı	3	7-10	12.01.2021	Aktif	-
Let's Build Bridges Beyond Cultures(Haydi Kültürler Ötesine Köprüler Kuralım)	4	12-18	07.12.2019	Kapalı	-
Sınıfımız Müzeyle Dönüşüyor	5	7-12	05.12.2019	Kapalı	-

Tabloda yer alan 14 projeden 9 tanesi sanat eğitimi alanını da içeren şekilde projelendirilmiştir.

“Anadolu’yu Tanıyoruz” isimli proje, 13-14 yaş grubu ortaokul öğrencileriyle ve 7 paydaş okulla yürütülmüştür. Proje sekizinci sınıflarda turizm ile ilgili kazanımları vermeyi amaçlamaktadır. Kültür tarihi, tarih, coğrafya, yabancı diller, çapraz müfredat ve sanat eğitimi disiplinleri bir arada verilmiştir. Türkiye’nin taşınır ve taşınmaz kültür ve sanat varlıkları sanal turlar ile gezilmiştir. Türkiye’de gezilecek yerlerin belirlenen rota ile gezilmesi, son olarak 23 Nisan’da proje ortaklarıyla sanal ortamda Ankara’da buluşulup bayramlaşılması üzerine bir planlama yapılmıştır. 2022 tarihli proje Covid-19 tedbirleri nedeniyle sanal turlar üzerinden yürütülmüştür. Ulusal Kalite Etiketi ile ödüllendirilen proje etkinliğini sonlandırmış, kapalı durumda görünmektedir (eTwinning, t.y.).

“Uzağı Yakın Edelim” isimli proje, 5-10 yaş grubu okul öncesi, ilkököl ve ortaokul öğrencileriyle ve 8 paydaş okulla yürütülmüştür. İlkokul konuları, kültür tarihi ve sanat eğitimi disiplinleri bir arada verilmiştir. 2022 yılında başlatılan projenin amacı gidilemeyecek durumda uzak mekânlara sanal müzelerle ulaşmak, farklı kültürlerle ait eserlerle çocukları karşılaştırmaktır. Öğrencilerde geçmiş tarihi bilme, eserler aracılığıyla estetik ve yaratıcılık duyguları geliştirme, farklı sanat dallarını tanıma becerilerinin gelişmesi hedeflenmiştir. Sanal tur tercih edilmesinin sebebi ulaşım olanaklarıyla ilgilidir. Ulusal Kalite Etiketi ile ödüllendirilen çalışma aktif durumda, etkinliğini sürdürmektedir (eTwinning, t.y.).

“Inspiration in Education Museums /Eğitimde İlham Perisi; Müzeler” isimli proje, 14-18 yaş grubu lise öğrencileriyle ve 6 paydaş okulla yürütülmüştür. Projede katılımcı kurumlardan yerel olarak üç müze etkinliği ve iki sanal müze etkinliği yapmaları istenmektedir. Yapılan geziler sonunda uygulanacak etkinliklerle sergi düzenlenmesi söz konusudur. Projede bilişim teknolojileri, kültür tarihi, tarih, Avrupa çalışmaları, çevresel eğitim, vatandaşlık ve sanat eğitimi disiplinleri bir arada verilmiştir. Proje, henüz kalite etiketi almamıştır. 2021’de başlatılan proje aktif konumda, etkinliğini sürdürmektedir (eTwinning, t.y.).

“Minik Parmaklarımla Dünyayı Sanata Boyuyorum” isimli proje, 6-10 yaş grubu ilkököl öğrencileriyle, 10 paydaş okulla yürütülmüştür. Çevresel eğitim ve sanat eğitimi konuları birlikte verilmiştir. Öğrencilere görsel sanatlar etkinlikleriyle estetik bilinci kazandırmak, görsel algılarını geliştirmek amaçlanmış, etkinlikler sanal müze gezileriyle desteklenmiştir. 2021’de

başlatılan proje kalite etiketi almamıştır ve etkinliklerini sonlandırmış kapalı konumdadır (eTwinning, t.y.).

“Müzedede Ne Var?-What is in The Museum?” isimli proje, 11-14 yaş grubu ortaokul öğrencileriyle, 5 paydaş okulla yürütülmüştür. Psikoloji, kültür tarihi, tarih, jeoloji, etik ve sanat eğitimi alanları birlikte verilmiştir. Aktif öğrenme, kaynak kullanımı ve araştırma becerilerini geliştirme projenin temel amaçlarıdır. Projede pandeminin getirdiği endişeler doğrultusunda çevrimiçi ortamların avantajları fark edilmiştir. Kültür, tarih ve sanat alanında önemli dört müzede sanal tur yapılması planlanmıştır. Proje kalite etiketi almamıştır. 2021’de başlatılan proje etkinliğini sonlandırmış, kapalı durumda görünmektedir (eTwinning, t.y.).

“Museum Education with Virtual Reality in Preschool” isimli proje, 4-7 yaş grubu okul öncesi öğrencileriyle, 10 paydaşın katılımıyla yürütülmüştür. Teknoloji, medya eğitimi, kültür tarihi, tarih, jeoloji, yabancı diller, drama ve sanat eğitimi alanları bir arada verilmiştir. Pandemi koşullarında müzelerde gerçek nesnelere iletişime geçemeyen öğrencilerin, sanal gerçeklik teknolojileriyle müzeleri gezmeleri sağlanmıştır. Projede asıl amaç çocukların sanatsal değerleri öğrenebilmesidir. 2021’de başlatılan proje aktif konumdadır ve Ulusal Kalite Etiketi ile ödüllendirilmiştir (eTwinning, t.y.).

“Geze Geze, Sanal Müze” isimli proje, 3-6 yaş grubu okul öncesi öğrencileriyle ve 10 paydaş okulla birlikte yürütülmüştür. Tarih, drama ve sanat eğitimi disiplinlerini bir arada veren projede eleştirel ve yaratıcı düşünme, analiz, keşfetme, sorgulama davranışlarının kazandırılması esas alınmıştır. Müzelerin okul dışı eğitim ortamları olarak öneminden bahsedilmiştir. Salgın şartlarından dolayı çevrimiçi ortamlar ve sanal müze turları gerçekleştirilmiştir. 2021 yılında başlatılan proje Ulusal Kalite Etiketi almıştır ve aktif konumda etkinliğini sürdürmektedir (eTwinning, t.y.).

“Müzelerin Sırrı” isimli proje, 7-10 yaş grubu ilkökul öğrencileriyle ve 3 okulla birlikte yürütülmüştür. Öğrencilerin sanal müze gezileri aracılığıyla tarih, kültür, bilim, sanat, doğa alanlarında kendini geliştirmesi amaçlanmıştır. Bu bağlamda sosyal bilgiler, fizik, doğa bilimleri, kültür tarihi, tarih, jeoloji, coğrafya, yabancı diller, drama, kimya ve sanat eğitimi disiplinlerine birlikte yer verilmiştir. Proje, henüz kalite etiketi almamıştır. 2021 yılında başlatılan proje aktif durumda, etkinliğini sürdürmektedir (eTwinning, t.y.).

“Sınıfımız Müzeye Dönüşüyor” isimli proje, 7-12 yaş grubu ilkökul ve ortaokul öğrencileriyle, 5 paydaş okulla birlikte yürütülmüştür. Projede sosyal bilgiler, ilkökul konuları, bilişim teknolojileri, kültür tarihi, tarih, drama ve sanat eğitimi disiplinleri bir arada verilmiştir. Ulaşım imkânlarının kısıtlı oluşu nedeniyle çalışmada sanal müze gezileri tercih edilmiştir. Gezi sonrası düzenlenecek drama, mektup yazımı, resim yapma gibi sanatsal etkinlikler yapılması tasarlanmıştır. Proje, kalite etiketi almamıştır. 2019 başlama tarihli proje, etkinliğini sonlandırmış kapalı konumdadır (eTwinning, t.y.).

Ulusal düzeyde, var olan sanal müzelerle ve sanat eğitimi alanıyla çalışılan projelerde, projelerin paydaş sayıları 3-10 aralığındadır. Bütün eğitim kademelerini kapsayan projelerde, 7 projede tek eğitim kademesiyle, 2 projede birden fazla eğitim kademesiyle çalışılmıştır. Tabloda yer alan 13 projenin tamamının covid-19 salgınının ortaya çıkış tarihi olan 2019’dan itibaren tasarlandığı görülmektedir. Detaylara bakıldığında, 4 çalışmanın sanal müze tercih nedeni pandemi olarak belirtilmiştir. Ulaşım imkânlarındaki kısıtlılığı sebep gösteren 2 projenin yanında, diğer 3 çalışma neden belirtmemiştir. Verilen proje açıklamalarından hareketle 9 projeden 4’ünde düzenlenen etkinliklerde sanat eğitimi alanının ön planda olduğu, diğer 5’inde ise farklı kazanımlara ulaşma noktasında sanattan faydalandığı söylenebilir. Projelerden 4’ü kapalı, 5’i aktif konumdadır. Projelerden 4’ü Ulusal Kalite Etiketi almıştır.

Tablo 2’de var olan sanal müzeleri çalışmasına dâhil eden uluslararası projelerle ilgili detaylar sunulmuştur.

Tablo 2. eTwinning'de Var Olan Sanal Müzeleri Kullanarak Çalışılan Uluslararası Projeler

Proje	Üye Sayısı	Yaş Aralığı	Oluşturma Tarihi	Durum	Sertifika
I'am Learning at the Museum	6	15-18	11.03.2024	Aktif	-
Müze Eğitimi Projesi	3	3-18	03.04.2023	Kapalı	-
There is Life in the Museum.	5	14-17	17.01.2023	Aktif	-
Journey Of Discovery-Keşif Yolculuğu	57	3-6	06.10.2021	Kapalı	Avrupa Kalite Etiket Ulusal Kalite Etiket
Şehrimin Tarihi Yerlerini Geziyorum Şehrimi Tanıyorum/I Visit The Historical Places Of My City, I Get To Know My City	13	6-12	28.06.2021	Aktif	Avrupa Kalite Etiket Ulusal Kalite Etiket
Tüm Ülkem Artık Evimde	10	6-10	30.09.2020	Kapalı	Ulusal Kalite Etiket
Let's Travel	16	4-11	05.08.2020	Kapalı	Ulusal Kalite Etiket
Farklılıklarımız Zenginliğimizdir/Our Differences Are Our Richness	14	11-15	29.01.2020	Kapalı	Ulusal Kalite Etiket
Museum In The Classroom/Classroom In The Museum	13	6-19	12.12.2019	Kapalı	-
Mirasımız Geleceğimiz/Our Legacy Our Future	10	5-12	13.11.2018	Kapalı	Ulusal Kalite Etiket
""Montessori Gözüyle Kültürel Miraslarımız"" Our Cultural Heritage With The Montessori Method""	16	5-9	31.01.2018	Kapalı	Ulusal Kalite Etiket

Tabloda yer alan 11 projeden 8 tanesi sanat eğitimi alanını projesine dâhil etmiştir.

“Journey Of Discovery-Keşif Yolculuğu” isimli proje, 3-6 yaş grubu okul öncesi öğrencileriyle, 57 okulun katılımıyla yürütülmüştür. Projede kültür tarihi, tarih, coğrafya, Avrupa çalışmaları, yabancı diller ve sanat eğitimi disiplinleri bir arada verilmiştir. Okul öncesi öğrencilerin kendi ülkeleri ve diğer ülkelerin kültürlerini tanımaları, dünya kültürel mirasının farkında olup dünya vatandaşlığı kavramını özümsemeleri amaçlanmıştır. Amaç doğrultusunda sanal müze turlarıyla diller, bayraklar, yemekler, danslar, müzikler, kültürel motifler, anıtlar, eserler tanıtmaya yönelik etkinlikler yapılmıştır. 2021’de başlatılan, etkinliğini sonlandırmış ve kapalı durumdaki proje, Avrupa Kalite Etiket ve Ulusal Kalite Etiket ile ödüllendirilmiştir (eTwinning, t.y.).

“Şehrimin Tarihi Yerlerini Geziyorum Şehrimi Tanıyorum/I Visit The Historical Places Of My City, I Get To Know My City” isimli proje, 6-12 yaş grubu ilkök ve ortaokul öğrencileriyle, 13 paydaş okulun katılımıyla yürütülmüştür. Öğrencilerde yaşadığı yerin tarihini ve tarihi eserlerini tanıma ve tanıtılma becerileri oluşması hedeflenmiştir. Hedeflere yönelik teknoloji, sosyal bilgiler, medya eğitimi, kültür tarihi, tarih, coğrafya, drama, vatandaşlık ve sanat eğitimi disiplinleri birlikte verilmiştir. Proje sonunda, komşu şehirlerin ve paydaş ülkelerin tarihini öğrenmek hedeflenmiştir. Gerçek müze gezilerinin yanında ağırlıklı olarak sanal müze gezileri yapılması planlanmıştır. 2021’de başlatılan proje aktif durumda etkinliğini sürdürmektedir. Proje, Avrupa Kalite Etiket ve Ulusal Kalite Etiket ile ödüllendirilmiştir (eTwinning, t.y.).

“Tüm Ülkem Artık Evimde” isimli proje, 6-10 yaş grubu ilkök öğrencileriyle ve 10 paydaş okulla yürütülmüştür. Sanal müzeler aracılığıyla ülkemizdeki kültürel değerlerin, tarihi anıt ve yapıların, müzelerin, ören yerlerinin öğrencilere tanıtılması amaçlanmıştır. Amaç doğrultusunda kültür tarihi, tarih ve sanat eğitimi disiplinlerine yer verilmiştir. Sanal müze turlarının tercih edilmesinde ekonomik nedenler ve salgın süreci etkili olmuştur. Paydaş okullar Türkiye ve Azerbaycan’dan katılmıştır. İki Türk devletinin katıldığı proje, Türk kültürünün öğrenciler tarafından tanınmasına katkı sağlamayı amaçlamıştır. 2020’de başlatılan ve etkinliğini sonlandırmış kapalı durumda olan proje Ulusal Kalite Etiket almıştır (eTwinning, t.y.).

“Let's Travel” isimli proje, 4-11 yaş grubu okul öncesi ve ilkök öğrencileriyle, 16 okulun katılımıyla yürütülmüştür. İlkokul konuları, bilişim teknolojileri, kültür tarihi, tarih, coğrafya, yabancı diller, Avrupa çalışmaları, çevresel eğitim, drama, çapraz müfredat, vatandaşlık ve sanat

eğitimi disiplinlerine yer verilmiştir. Öğrencilerin interaktif ortamda sanal müze turlarıyla kendi ve diğer ülkelerin kültür ve sanat değerleriyle tanışmaları amaçlanmıştır. Dünyaya bakışlarının genişlemesi, küresel ortamda yer edinmelerinin önemi vurgulanmıştır. 2020 yılında başlatılan proje, etkinliğini sonlandırmış kapalı durumdadır ve Ulusal Kalite Etiketini almıştır (eTwinning, t.y.).

“Farklılıklarımız Zenginliğimizdir/Our Differences Are Our Richness” isimli proje, 11-15 yaş ortaokul öğrencileriyle, 14 paydaş okulla birlikte yürütülmüştür. Süreçte web 2.0 araçlarından yararlanılması ve sanal müze ziyaretleri yapılması planlanmıştır. Proje amaçları UNESCO kapsamındaki dünya kültürel mirasının tanınması ve kültürler arası hoşgörü oluşturma olarak belirlenmiştir. Bu bağlamda kültür tarihi, tarih, coğrafya, etik, çevresel eğitim, drama ve sanat eğitimi disiplinleri birlikte verilmiştir. 2020’de başlatılan proje Ulusal Kalite Etiketini almıştır ve etkinliğini sonlandırmış kapalı durumdadır (eTwinning, t.y.).

“Museum In The Classroom/Classroom In The Museum” isimli proje, 6-19 yaş grubu okul öncesi, ilkököl, ortaokul ve lise öğrencileriyle, 13 paydaş okulun katılımıyla yürütülmüştür. Hem fiziki olarak müzelerden, hem de sanal müzelerden faydalanılmıştır. Müzelerin eğitim amaçlı kullanılması ön planda tutulup, öğrencilerin entelektüel gelişimine destek sağlanması, kültürel miras, sanat ve tarih konularının işlenmesi hedeflenmiştir. Hedefi doğrultusunda teknoloji, ilkököl konuları, bilişim teknolojileri, kültür tarihi, tarih, coğrafya, yabancı diller, drama, çapraz müfredat ve sanat eğitimi disiplinlerine yer vermiştir. Proje, kalite etiketini almamıştır. 2019’da başlatılan proje, etkinliğini sonlandırmış kapalı durumdadır (eTwinning, t.y.).

“Mirasımız Geleceğimiz/Our Legacy Our Future” isimli proje, 5-12 yaş grubu ilkököl ve ortaokul öğrencileriyle, 10 okulun ortaklığıyla yürütülmüştür. İlkööl konuları, teknoloji, kültür tarihi, tarih, Avrupa çalışmaları, çevresel eğitim, drama ve sanat eğitimi konuları verilmiştir. Kültürel mirasın sanal turlar, web2.0 araçları, dijital materyaller yoluyla tanıtılması amaçlanmıştır. 2018’de başlatılan ve Ulusal Kalite Etiketini alan proje, etkinliklerini sonlandırmış kapalı durumdadır (eTwinning, t.y.).

“Montessori Gözüyle Kültürel Miraslarımız/Our Cultural Heritage With The Montessori Method” isimli proje, 5-9 yaş grubu okul öncesi ve ilkököl öğrencileriyle, 16 okulla birlikte yürütülmüştür. UNESCO kültür miraslarının öğretilmesi amacıyla montessori yöntemi kullanılmıştır. Gidilebilecek yerlere fiziki ziyaretler yapılması, gidilemeyecek bölgelere sanal tur düzenlenmesi ve geziler sonunda üç boyutlu sanatsal etkinlikler yapılması planlanmıştır. Bu bağlamda ilkököl konuları, kültür tarihi, tarih, coğrafya, Avrupa çalışmaları, çevresel eğitim, çapraz müfredat ve sanat eğitimi disiplinlerine birlikte yer verilmiştir. 2018’de başlatılan proje, etkinliğinin sonlandırmış kapalı konumdadır ve Ulusal Kalite Etiketini ile ödüllendirilmiştir (eTwinning, t.y.).

Var olan sanal müzeleri kullanarak, sanat eğitimi alanıyla çalışılan uluslararası projelerde, paydaş sayıları 10-57 aralığındadır. Bütün eğitim kademelerinde projeler düzenlenmiştir. Tek eğitim kademesiyle çalışan 3 proje, birden fazla eğitim kademesiyle çalışan 5 projede bulunmaktadır. Tabloda gösterilen 11 projenin 9’u covid-19 salgınının başladığı 2019 yılı ve sonrasında tasarlanmıştır. 2018 tarihli 2 proje bulunmaktadır. Sanat eğitimi alanını içeren 8 projeden 2’sinde sanal müze tercih etme sebepleri ulaşım ve salgın tedbirleri olarak belirtilmiştir. Diğer 6 projede tercih sebebi belirtilmemiştir. Ancak projelerin uluslararası düzeyde olması dikkate alındığında, sanal müze tercihlerinin ulaşım sınırlılıkları olduğu düşünülebilir. Proje açıklama metinlerinden ulaşılan detaylara göre 2 projenin sanat eğitimini ön plana aldığı, 6 tanesinde ağırlıklı olarak tarih ve kültürel kazanımlara yer verdiği görülmüştür. Diğer kazanımları verme noktasında sanattan faydalandığı söylenebilir. Projelerden 7’si kapalı, 1’i aktif durumdadır. Projelerden 2’si hem Avrupa Kalite Etiketini, hem de Ulusal Kalite Etiketini almıştır. Ulusal Kalite Etiketini alan 7 proje bulunmaktadır.

Tablo 3’de sanal müze oluşturmaya yönelik çalışılan ulusal projelerle ilgili detaylar sunulmuştur.

Tablo 3. eTwinning'de Sanal Müze Oluşturmaya Yönelik Çalışılan Ulusal Projeler

Proje	Üye Sayısı	Yaş Aralığı	Oluşturma Tarihi	Durum	Sertifika
Tekno Müze	10	15-19	23.02.2022	Aktif	-
Milas'ı Steam'le Öğreniyorum	10	7-11	02.02.2022	Aktif	Ulusal Kalite Etiket
Okuyorum, Üretiyorum, Yaşıyorum	4	11-15	29.11.2021	Aktif	Ulusal Kalite Etiket
Matematik Müzesi	2	12-15	27.12.2021	Aktif	-
Altın Portakal Almış Yönetmenler Müzesi	4	10-14	25.12.2021	Aktif	-
Matematik Müzesi	5	11-14	22.12.2021	Aktif	-
Geçmişimin Şarkısı	9	6-11	27.02.2021	Kapalı	Ulusal Kalite Etiket
Sanal Seksenler	6	14-19	03.01.2021	Kapalı	Ulusal Kalite Etiket
Sanal-Artırılmış Gerçeklik İle STEAM ve Kodlama Öğretimi	2	14-18	02.11.2020	Kapalı	-
Klasik ve Dijital Dokunuşlar	2	13-17	01.12.2020	Aktif	-

Tabloda yer alan 10 projeden 7 tanesi sanat eğitimi alanını projesine dâhil etmiştir.

“Milas'ı Steam'le Öğreniyorum” isimli proje, 7-11 yaş grubu ilkokul öğrencileriyle ve 10 okulun ortaklığıyla yürütülmüştür. İlkokul konuları, doğa bilimleri, bilişim teknolojileri, kültür tarihi, tarih, çevresel eğitim, çapraz müfredat ve sanat eğitimi disiplinleri bir arada verilmiştir. Öğrencilerden beklenen yaşadıkları ilçenin tarihi eserlerini ve kültürel unsurları yapacakları gezintilerle fotoğraflamaları, bilgi notları tutmalarıdır. Eserler hakkında edindikleri verilerle de dijital ortamda yeni bir sanal müze tasarımları istenmektedir. 2022'de başlatılan proje aktif durumda etkinliğini sürdürmektedir ve Ulusal Kalite Etiket almıştır (eTwinning, t.y.).

“Okuyorum, Üretiyorum, Yaşıyorum” isimli proje 11-15 yaş grubu ortaokul öğrencileriyle, 4 okulun ortaklığıyla yürütülmüştür. Projede, öğrencilerin okudukları romanla ilgili hazırladıkları görsel ve işitsel materyallerle sanal müze oluşturmaları beklenmektedir. Teknoloji, psikoloji, çevre eğitimi, drama ve sanat eğitimi alanları birlikte verilmiştir. 2021'de başlatılan proje aktif konumdadır ve Ulusal Kalite Etiket almıştır (eTwinning, t.y.).

“Matematik Müzesi” isimli proje, 12-15 yaş grubu ortaokul öğrencileriyle, 2 okul ortaklığıyla yürütülmüştür. Matematik/geometri, bilişim teknolojileri ve sanat eğitimi disiplinleriyle çalışılan proje, matematik dersinde bir yıl boyunca kullanılan ders materyallerinin fotoğraf ve bilgilerinin derlenerek yeni bir sanal müze geliştirilmesini içermektedir. Proje, henüz kalite etiketi almamıştır. 2021 yılında başlatılan proje aktif durumda etkinliğini sürdürmektedir (eTwinning, t.y.).

“Altın Portakal Almış Yönetmenler Müzesi” isimli proje, 10-14 yaş grubu ortaokul öğrencileriyle, 4 paydaş okulun katılımıyla yürütülmüştür. Paydaş kurumların birlikte yapacağı araştırmalar sonucu elde ettikleri verilerle sanal sinema müzesi tasarlanması amaçlanmıştır. Yönetmenlerin biyografileri ve ödüllü film afişleri müzede sergilenmektedir. Projede drama, vatandaşlık ve sanat eğitimi disiplinleri bir arada verilmiştir. Tasarlanan müze daha sonra diğer öğrencilerle paylaşılacaktır. Proje, henüz kalite etiketi almamıştır. 2021'de başlatılan proje aktif durumda etkinliğini sürdürmektedir (eTwinning, t.y.).

“Geçmişimin Şarkısı” isimli proje, 6-11 yaş grubu ilkokul öğrencileriyle, 9 okulun katılımıyla yürütülmüştür. Projede teknoloji, kültür tarihi, drama, çapraz müfredat ve sanat eğitimi disiplinleri birlikte verilmiştir. Öğrencilerin geçmiş ve gelecek arasında bağ kurabilmeleri, zamanın hayatımızda değiştirdiklerini fark etmeleri amaçlanmıştır. Öğrencilerin geçmişte kullanılan eşyalardan örnekler toplamaları ve sanal ortama aktarmaları istenmiştir. Oluşacak sanal müzeyle de büyük kitlelere ulaşılabilecektir. Son olarak da şiir yazma ve şarkı besteleme etkinliği yapılarak eğlendirici bir ürün ortaya konacaktır. 2021 yılında başlatılan proje etkinliğini sonlandırmış kapalı konumdadır ve Ulusal Kalite Etiket almıştır (eTwinning, t.y.).

“Sanal-Artırılmış Gerçeklik İle STEAM ve Kodlama Öğretimi” isimli proje, 14-18 yaş grubu lise öğrencileriyle ve 2 okulun ortaklığıyla yürütülmüştür. Bir arada kullanılan disiplinler teknoloji, fizik, doğa bilimleri, matematik/geometri, bilişim teknolojileri, çapraz müfredat, kimya

ve sanat eğitimidir. Aynı anda kodlama, tasarım ve STEAM becerilerinin oluşması amaçlanmaktadır. 21.yüzyıl becerileri olan sanal-artırılmış gerçeklik, kodlama, tasarım ve STEAM'ın bireyler için önemine vurgu yapılmıştır. Proje uygulama içeriğinde bilim alanında AR-VR oyun tasarımı, teknoloji alanında AR uygulaması geliştirme, AR-VR bir mühendislik ürünü tasarımı, sanat becerileri için sanal müze tasarımı, AR ile matematik problemi çözme yer almaktadır. Öğrencilerin her alanda en az bir tasarım yapması beklenmekte ve bu materyallerin sanal gözlük, web ve mobil ortamda kullanılabilmesi istenmektedir. Ortaya çıkacak bütün materyallerin web ortamında sergilenmesi hedeflenmektedir. Proje, kalite etiketi almamıştır. 2020'de başlatılan proje etkinliğini sonlandırmış kapalı durumdadır (eTwinning, t.y.).

"Klasik ve Dijital Dokunuşlar" isimli proje, 13-17 yaş grubu lise öğrencileriyle ve 2 okulun katılımıyla yürütülmüştür. Öğrencilerden fotoğraf çekme, karakalem çalışması ve serbest konulu resim yapma, yerel efsane araştırması yapma, web2.0 araçları veya robotik kodlamayla uygulama geliştirme çalışmaları istenmektedir. Öğrencilerin yeteneklerini ortaya çıkarmak amaçlanmıştır. Yapılan çalışmalar sanal müze oluşturularak sergilenecektir. Bilişim teknolojileri ve sanat eğitimi birlikte kullanılmıştır. 2020'de başlatılan proje, henüz kalite etiketi almamıştır. Etkinliklerini sürdüren proje aktif durumdadır (eTwinning, t.y.).

Sanal müze oluşturmaya yönelik çalışılan ulusal projelerde, paydaş okul sayısı 2-10 aralığındadır. Projelerin her biri tek öğretim kademesiyle çalışılmıştır. Projeler 2020-2022 tarih aralığındadır. Platformda verilen proje açıklama metinleri incelendiğinde, 2 projenin yeni bir sanal müze tasarlamayı tercih etme nedeni, topladıkları verileri ve materyalleri daha büyük kitlelere ulaştırılabilme olarak ifade edilmiştir. Diğer 5 proje tercih nedeni belirtmemiştir. Projelerde verilmek istenen kazanımların kültür, bilim ve teknoloji alanında yoğunlaştığı görülmüştür. Sadece 1 projede sanat eğitimi odaklı çalışılmıştır. Sanat etkinlikleri projelerde destekleyici rol oynamıştır. Projelerden 2'si kapalı, 5'i aktif durumdadır. Ulusal Kalite Etiketini alan 3 proje bulunmaktadır.

Tablo 4'de sanal müze oluşturmaya yönelik çalışılan uluslararası projelerle ilgili detaylar sunulmuştur.

Tablo 4. eTwinning'de Sanal Müze Oluşturmaya Yönelik Çalışılan Uluslararası Projeler

Proje	Üye Sayısı	Yaş Aralığı	Oluşturma Tarihi	Durum	Sertifika
Virtuelles Museum der 2000er Jahre / Virtual 2000s Museum	11	14-19	14.11.2023	Aktif	-
Virtuelles Museum der 2000er Jahre / Virtual 2000s Museum	8	15-19	08.01.2023	Aktif	-
"My Precious Museum" "Benim Kıymetli Müzem	6	11-14	18.03.2022	Aktif	Ulusal Kalite Etiketini
"Sanal Doksanlar" (Virtuelle 90er Jahre / Virtual 90s)	9	14-18	24.12.2021	Aktif	Ulusal Kalite Etiketini
"Yeşil Umut" Çocukların Land Art Çevre, Toprak, Yeryüzü Sanatı ile doğanın çeşitli alanlarına olumlu müdahalesi.	10	6-11	03.03.2021	Kapalı	Ulusal Kalite Etiketini
Z Kuşağı Barış MANÇO'yu ICT (BIT) Teknolojileri İle Yaşatıyor!	24	5-13	19.02.2019	Kapalı	-

Tabloda yer alan 6 projeden 4 tanesi sanat eğitimi alanını da içeren şekilde projelendirilmiştir.

"Virtuelles Museum der 2000er Jahre / Virtual 2000s Museum" isimli proje, 15-19 yaş grubu lise öğrencileriyle ve 8 paydaş okulla yürütülmüştür. Projede, dijitalleşme ve internet kullanımının yaygınlaşmasıyla sanal müze uygulamalarının fiziki müze ziyaretlerinin önüne geçtiğinden bahsedilmiştir. Milenyum kültür varlıklarının araştırılması ve tarihi değerlerine dikkat çekecek bir sanal müze tasarımı yapılması planlanmıştır. Projede yabancı diller, tarih, kültür tarihi, teknoloji ve sanat eğitimi disiplinleri verilmiştir. Proje, henüz kalite etiketi almamıştır. 2023'de başlatılan proje aktif durumda etkinliğini sürdürmektedir (eTwinning, t.y.).

“My Precious Museum/Benim Kıymetli Müzem” isimli proje, 11-14 yaş grubu ortaokul öğrencileriyle ve 6 paydaş okulla yürütülmüştür. Projede, öğrencilere müze kültürünün kazandırılması, ulusal ve uluslararası düzeyde bilgi ve farkındalık oluşturmak amaçlanmıştır. Kültür tarihi ve sanat eğitimi disiplinleri verilmiştir. Projede, öğrencilerin kendileri ve ailelerine ait değerli buldukları materyalleri kayıt altına alarak okul müzesi oluşturmaları hedeflenmektedir. Oluşturulan okul müzeleri sanal ortama da aktarılarak, paydaş kurumların birbirlerinin sanal müzelerini gezebilmeleri sağlanacaktır. 2022 oluşturulma tarihli proje, Ulusal Kalite Etiketini almıştır ve aktif durumda etkinliğini sürdürmektedir (eTwinning, t.y.).

“Yeşil Umut, Çocukların Land Art Çevre, Toprak, Yeryüzü Sanatı ile Doğanın Çeşitli Alanlarına Olumlu Müdahalesi” isimli proje, 6-11 yaş grubu okul öncesi ve ilkökullü öğrencileriyle, 10 okulun ortaklığıyla yürütülmüştür. Projede, öğrencilerin doğayla iletişime geçerek ortaya çıkardıkları eserlerden oluşan bir sanal müze sergisi yapmaları planlanmıştır. Çalışma süresince paydaş okullarla işbirliği içerisinde olunması, öğrencilere estetik bilinci, çevre duyarlılığı, toplumsal sorumluluk, matematik, geometri kazanımlarının verilmesi hedeflenmiştir. Sanal müze tasarımlarıyla paylaşım kitlesinin genişlemesi amaçlanmıştır. Hedefler bağlamında teknoloji, ilkökullü konuları, doğa bilimleri, matematik/geometri, kültür tarihi, jeoloji, coğrafya, etik, çevresel eğitim, çapraz müfredat, vatandaşlık, biyoloji ve sanat eğitimi disiplinleri birlikte verilmiştir. 2021’de başlatılan proje, etkinliğini sonlandırmış kapalı durumdadır ve Ulusal Kalite Etiketini almıştır (eTwinning, t.y.).

“Z Kuşağı Barış MANÇO’yu ICT (BIT) Teknolojileri İle Yaşatıyor!” isimli proje, 5-13 yaş grubu okul öncesi, ilkökullü ve ortaokullü öğrencileriyle, 24 okulun ortaklığıyla yürütülmüştür. Projede teknoloji, ilkökullü konuları, bilişim teknolojileri, Avrupa çalışmaları, çapraz müfredat ve sanat eğitimi disiplinleri verilmiştir. Barış MANÇO’yu Z kuşağına tanıtmak amaçlanmıştır. Yapılacak etkinlikler ve materyallerden oluşan 360 sanal tur tasarımı yapılması planlanmıştır. Proje, kalite etiketini almamıştır. 2019’da başlatılan proje etkinliğini sonlandırmış kapalı durumdadır (eTwinning, t.y.).

Sanal müze oluşturmaya yönelik, sanat eğitimi alanıyla çalışılan uluslararası projelerde, paydaş sayıları 6-24 aralığındadır. Tek eğitim kademesinde ve birden fazla eğitim kademesinde çalışılan 2’şer proje bulunmaktadır. Projeler 2019-2023 tarih aralığındadır. Projelerde, yeni bir sanal müze tasarlamayı tercih etme sebebinin daha fazla kişiye ulaşmak olduğu belirtilmiştir. Projelerden 1’inde sanat eğitimi alanının, diğerlerinde ise kültürel kazanımların ağırlıklı olduğu görülmüştür. Ulusal Kalite Etiketini alan 2 proje bulunmaktadır. Projelerden 2’si kapalı, diğer 2’si aktif durumdadır.

Proje metinlerinden elde edilen bulgular sonucu, 7 projenin sanat eğitimi odaklı olduğu anlaşılmaktadır. Bu projeler "Montessori Gözüyle Kültürel Miraslarımız/Our Cultural Heritage with The Montessori Method", "Sınıfımız Müzeye Dönüşüyor", "Klasik ve Dijital Dokunuşlar", "Let's Travel", "Yeşil Umut, Çocukların Land Art Çevre, Toprak, Yeryüzü Sanatı ile Doğanın Çeşitli Alanlarına Olumlu Müdahalesi", "Museum Education with Virtual Reality in Preschool" ve "Uzağı Yakın Edelim" projeleridir.

Tartışma, Sonuç ve Öneriler

eTwinning platformunda, sanat eğitiminde sanal müzelerin rolünü inceleyen bu çalışmada, Türkiye’nin dâhil olduğu ilgili 28 projeye ait bulgular yorumlanmıştır. Sanal müzeleri ve sanat eğitimini kapsayan projelerden, mevcut sanal müzeleri kullanmayı tercih eden 17 proje olduğu tespit edilmiştir. Mevcut sanal müzelerle çalışan projelerin 6’sı sanal müzeleri covid-19 pandemi etkileri nedeniyle, 2’si müzelere ulaşım zorlukları nedeniyle tercih ettiğini belirtmiştir. Diğer 9 proje ise, sanal müzeleri çalışmasında neden kullandığı konusunda bilgi vermemiştir. Yeni bir sanal müze oluşturmayı amaçlayan proje sayısı 11’dir. Sanal müze tasarım boyutunda, teknolojinin imkânlarından faydalanarak daha geniş kitlelere ulaşma isteği etkili olmuştur. Bu projelerden 6’sı, geniş kitlelere ulaşmak amacıyla projesinde sanal müze tasarlamayı tercih ettiğini belirtmiştir. Tercih sebebi belirtmeyen 5 proje bulunmaktadır.

Mevcut sanal müzeleri çalışmalarına dâhil eden projelerin ve tamamıyla yeni bir sanal müze tasarlamayı planlayan projelerin, sanal müze tercih sebeplerinin birbirinden farklı olduğu görülmüştür. Mevcut sanal müzeleri gezmeyi tercih etme noktasında, pandeminin etkisi diğer nedenlere göre daha fazladır. Var olan sanal müzeleri gezmeyi tercih eden projelerin fazla olması, tasarım konusunda bilgi ve donanım eksikliğiyle ilişkilendirilebilir. Sanat eğitimi ön planda tutan 7 projeye bakıldığında ise, sanal müzeleri tercih etme konusunda; 2 projenin neden belirtmediği, 3 projenin ulaşım zorluklarını, 1 projenin pandemi şartlarını ileri sürdüğü görülmüştür. Ayrıca projelerden 5'i mevcut sanal müze gezilerini tercih ederken, 2 tanesi yeni bir müze tasarlamayı planlamıştır. Sanat eğitimi odaklı projelerde, kurucuların bilişim teknolojilerini kullanma konusunda yaşadığı zorluklar, sanat eğitimcilerinin projelerden haberdar olmama ya da ilgisizlik gibi nedenlerle projelerde yer almama gibi durumlar, yeni bir sanal müze tasarlamaktan kaçınılmasının nedenleri olabilir.

Çalışılan projelerde, ulusal düzeye sanal müze ve sanat eğitimi içerikli 16, uluslararası düzeyde 12 proje bulunmaktadır. Bazı projelerin Türkiye'deki okullar tarafından oluşturulduğu görülürken, bazı projelerin ise farklı ülkeler tarafından oluşturulduğu ve Türkiye'nin bu projelere paydaş olarak katıldığı görülmektedir. Yabancı ülke paydaşlarıyla ortaklık kurabilmek için yabancı dilde iletişim gereklidir. Farklı ülke paydaşlarıyla iletişimde zorluk yaşayacağını düşünen proje liderleri, ulusal projelere yönelmiş olabilir. Proje kurucuları arasında yabancı dil öğretmenlerinin varlığı da durumu etkilemiş olabilir. Sanat eğitimi odaklı 7 projede ise 3 ulusal, 4 uluslararası proje bulunmaktadır.

Projelerin 20'si tek eğitim kademesi için planlanırken, 8'i birden fazla eğitim kademesine uygulanacak şekilde planlanmıştır. Okul öncesi düzeyinde 9, ilkökul ve ortaokul düzeylerinde 13, lise düzeyinde 5 proje mevcuttur. İlkokul ve ortaokul düzeylerinde proje sayıları daha yüksektir. İlkokul ve ortaokulda verilen derslere ait konuların, projelere entegre edilebilmede esnek bir yapıya sahip oluşu, bu kademelerde öğretmenleri okul dışında eğitimi destekleyen eTwinning platformuna yönlendirmiş olabilir. Lise düzeyinde yapılan projeler, diğer kademelere oranla düşük sayıdadır. Liselerde öğrencilerin üniversite giriş sınavlarına hazırlanması, derslerin ve konuların yoğunluğu, özellikle bazı meslek liselerinde sanat eğitimi derslerinin bulunmaması ya da sınırlı sınıf düzeyinde olması, proje sayılarındaki azlığın sebebi olarak düşünülebilir. Sanat eğitimi odaklı 7 projede, okul öncesi ve ilkökul kademesindeki okullar 5 projeye dâhil olmuştur. Ortaokul kademesi 2, lise 1 projede yer almıştır. Ortaokul ve liselerde öğretmenlerin, okul öncesi ve ilkökul öğretmenlerinin aksine birden fazla sınıfla etkileşimde olması ve projeler için yeterli zaman ayıramaması gibi etkenler, öğretmenlerin projelerde daha az yer almasına neden olmuş olabilir.

Sanat eğitimi ve sanal müzeleri içeren projelerin paydaş sayıları, 2 ve 57 aralığında değişkenlik göstermektedir. eTwinning projelerinde paydaş sayıları proje koordinatörü tarafından, projenin ihtiyacına göre belirlendiğinden, projelerin kapsam genişliğiyle ilgili çıkarımlarda bulunulabilir. Çok sayıda paydaşa sahip projelerde, içeriklerin daha kapsamlı ve detaylı olduğu düşünülebilir. Projelerden 7'sinde 10 okulla paydaşlık kurulduğu, bu bağlamda en fazla 10 paydaşlı ortaklıkların tercih edildiği görülmüştür. Diğer projelerde "2 ortaklı 3", "3 ortaklı 1", "4 ortaklı 2", "5 ortaklı 2", "6 ortaklı 2", "7 ortaklı 1", "8 ortaklı 2", "9 ortaklı 1", "13 ortaklı 2", "14 ortaklı 1", "16 ortaklı 2", "24 ortaklı 1", "57 ortaklı 1" proje bulunmaktadır. Sanat eğitimi odaklı 7 projeden "2'si 10", "2'si 16", diğerleri 2, 5 ve 8 paydaşlı ortaklıklardır. Bu alanda da 10 ve 16 ortaklı projeler daha fazla tercih edilmiştir. Yüksek sayıda paydaşın yönetimi ve takibinin zorluğu, proje koordinatörlerini az sayıda ortakla işbirliğine yöneltmiş olabilir.

Yıllara göre proje sayılarına bakıldığında, Aralık 2019'da kendini gösteren covid-19 salgınının, eTwinning platformunda sanal müze kullanım sıklığını arttırdığı gözlenmektedir. Pandemi öncesinde oluşturulan 2018 tarihli 2 proje bulunmaktadır. "2019'da 3", "2020'de 5", "2021'de 13", "2022'de 4", "2023'de 1" proje oluşturulmuştur. Salgın nedeniyle alınan tedbirler ve yasakların yoğun olduğu 2021 yılında, proje sayısının arttığı görülmüştür. Projelerde sanal müzelerin kullanılmasına yönelik ilginin artışında, pandemi koşullarının etkili olduğu söylenebilir. 2022 yılı itibarıyla sanal müze ve sanat eğitimi içerikli proje sayılarında düşüş görülmüştür. Sanat eğitimi odaklı 7 projede 2019, 2020 ve 2022 tarihli birer proje

bulunmaktadır. 2018 ve 2021 yılına ait 2'şer proje vardır. Salgın tedbirlerinin etkisi sanat eğitimi odaklı projelerde de kendini göstermektedir.

Proje başlama ve bitiş süreleri koordinatörler tarafından önceden belirlenir. 13 proje aktivitelerini devam ettirmektedir. Projelerden 15'i etkinliklerini sonlandırmış, kapalı konumdadır. Projelerin sonlandırılmasıyla ilgili olası nedenler; belirlenen hedeflere ulaşılmış olması, başta belirlenen sürenin dolması, yetersiz katılım, istenilen hedefe ulaşamama veya sürdürülemezlik durumları olarak sıralanabilir. Sanat eğitimi alanını ön planda tutan 4 proje kapalı, 3 proje aktif konumdadır. Bu projelerde etkinliklerin çoğunluğunun sonlandırılmış olmasıyla ilgili, belirtilen genel nedenler etkili olabilir.

Projeler içerisinde 16'sı, eTwinning Ulusal Destek Servisi (NSS) tarafından verilen Ulusal Kalite Etiketini almıştır. Ulusal Kalite Etiketini alan projelerden 2'sine aynı zamanda Merkezi Destek Servisi (CSS) tarafından Avrupa Kalite Etiketini de verilmiştir. Bu sertifikayı alabilmek için öncelikle Ulusal Kalite Etiketini alınması şartı vardır. Projeler planlama, işbirliği, yenilikçi olma, teknoloji kullanımı, sürdürülebilirlik ve öğrencilerin aktif katılımı unsurları bakımından değerlendirilerek bu sertifikalar verilmektedir. Bu değerlendirme unsurları dikkate alındığında, ilgili projelerin başarılı olduğu sonucuna ulaşılabilir. Ulusal Kalite Etiketini alan projelerde sanat eğitimi odaklı 5 proje bulunmaktadır. Kalite etiketini almamış diğer 12 proje içerisinde sanat eğitimi odaklı olan 2 proje vardır. Sanat eğitimi odaklı projelerin kalite etiketini alma konusunda olumlu etki sağladığı düşünülebilir.

Projelerde sanat eğitimi disiplininin iki amaçla yer aldığı görülmektedir. Sanat eğitimi verilmek istenen temel amaç olmuştur ya da diğer disiplinlere yardımcı olmuştur. Bu bağlamda açıklayıcı proje metinleri üzerinde yapılan incelemelerde, 7 projenin sanat eğitimi odaklı olduğu, diğer 21 projede farklı disiplinlerin verilmesinde sanat eğitiminden faydalandığı görülmüştür. Sanat eğitimcilerinin sanal müzeleri kullanmada ve eTwinning projeleri üzerine çalışma konusunda diğer disiplinlere göre geri planda kaldığı düşünülebilir. Burada eğitimcilerin yeterli bilgi ve donanıma sahip olmaması, sanal müze teknolojilerini yeterince tanınamaması olasılıkları, sanat eğitimi odaklı projelerin platformda diğer disiplinlere oranla daha geri planda kalmasına neden olmuş olabilir.

Sanal müzelerin eğitimde kullanılabileceği birçok öğretim alanı bulunmaktadır. eTwinning platformundan ulaşılan sanal müzelerle ilgili 41 projeye bakıldığında, 23 farklı öğretim alanıyla karşılaşılmaktadır. Sanat eğitimi de bu alanlar arasındadır ve 28 farklı projede karşımıza çıkmaktadır. Projelerde 17 tarih, 20 kültür tarihi, 5 vatandaşlık, 3 sosyal bilgiler, 2 medya eğitimi, 9 ilköğretim konuları, 10 teknoloji, 12 drama, 7 Avrupa çalışmaları, 7 yabancı diller, 9 bilişim teknolojileri, 9 coğrafya, 9 çapraz müfredat, 9 çevresel eğitim, 2 psikoloji, 4 jeoloji, 3 etik, 2 fizik, 4 doğa bilimleri, 2 kimya, 2 matematik/geometri, 1 biyoloji alanının sanat eğitimi alanıyla birlikte verildiği görülmüştür. Sanat eğitimi alanı çoğunlukla kültür tarihi, tarih ve drama alanlarıyla bir arada yer almıştır. Sanat eğitimiyle öğrencilerin yaratıcılık, eleştirel düşünme ve problem çözme becerileri gelişmektedir. Bu bağlamda sanat eğitimi alanı, projelerde farklı disiplinlerle bir arada sıkça karşımıza çıkmaktadır.

2024 yılı itibarıyla eTwinning platformunda yer alan 70.000'in üzerindeki proje içerisinde, "Sanal müze" anahtar kelimesi, "Türkiye" ve "sanat öğretim alanı" filtrelemesiyle yapılan tarama sonucu 41 adet proje tespit edilmiştir. Bunlardan 28'i sanat eğitimi ve sanal müzeleri kapsamaktadır. Bu 28 proje içerisinde 7'sinde sanat eğitimi temel bir disiplin olarak ele alınırken, diğer 21 projede ise disiplinler arası bir alan olarak projeleri desteklemek amacıyla kullanılmıştır. Genel proje sayısı ile kıyasladığımızda, platformda yer alan projelerde, sanal müzeleri ve sanat eğitimi bir arada içeren çalışmalara yeterince yer verilmediği sonucuna ulaşılmıştır. Ulaşılan sonuçlar bağlamında, sanat eğitimi alanında proje sayılarının azlığı; internete erişim sorunu, teknolojik araç-gereç yetersizliği, web2.0 araçlarının yeterince tanınmaması, gerekli bütçenin sağlanamaması, yabancı dilde iletişim konusunda yaşanan zorluklar, sanat eğitimiyle ilgili derslerin bazı lise türlerinde sınırlı olması ya da olmaması, proje ortağı bulmada karşılaşılan zorluklar, sanal müze uygulamalarında eğitim içeriklerinin

yetersizliği, sanat eğitimcilerinin proje üretme konusunda ilgisizliği, eTwinning platformundan haberdar olmama durumları olarak sıralayabileceğimiz sebeplere bağlanabilir.

Milli Eğitim Bakanlığının Fatih Projesi kapsamında birçok okulda, internet erişimi ve gerekli donanımlar sağlanmıştır. eTwinning platformuna ulaşması gereken öğrenci ve öğretmenler için okul dışı zamanlarda bazı erişim sorunları yaşanabilir. Bu konuda okul yönetimi ile işbirliği yapılarak, ders dışı zamanlarda okulun internet ve donanım imkânlarının, öğrenci ve öğretmenler tarafından kullanılması sağlanabilir. Ülke genelinde düşünüldüğünde, Milli Eğitim Bakanlığı'nın desteği istenerek, öğretmen ve öğrencilere eTwinning platformunda kullanılmak üzere internet kullanım limiti sağlanabilir. Öğretmenlerin yabancı dil iletişimi ve web2.0 araçlarını kullanması konusunda yeterliliklerinin sınırlı olması durumu, Milli Eğitim Bakanlığı ve özel kuruluşların vermiş olduğu kurs ve seminerlere katılımlarıyla geliştirilebilir. Projelerin uygulanmasında teknik desteğin yanında ekonomik olarak da yardım gerekebilir. Bu anlamda okul aile birliği ve gönüllü bağışçılarla iletişim kurulabilir, eğitimi destekleyen dernek ve kuruluşlardan yardım istenebilir. Programında sanat eğitimine sınırlı zaman ayıran ya da bu alanda hiç ders bulunmayan liselerde, sosyal kulüp çalışmaları yapılarak projeler tasarlanabilir. Müzelerle iletişime geçilerek, sanal müze teknolojilerinin eğitim amaçlı etkinliklerde nasıl kullanılabileceğiyle ilgili müze-okul işbirliği çalışmaları yapılabilir. Sanal müze uygulamalarında öğrencilerin ilgisini çekebilecek, müze etkinlikleri ve oyunlar tasarlanabilir. Proje sayılarının artışına katkı sağlama konusunda, sanat eğitimcilerinin sanal müzeleri tanımaları, derslerinde kullanmaları, eTwinning ve diğer çevrimiçi e-öğrenme ortamlarına ilişkin eğitimci eğitimlerine katılması etkili olabilir.

Sonuç olarak eTwinning projeleri ve sanal müzeler, sanat eğitimiyle birlikte erişilebilir ve zengin içerikler sunarak eğitime katkı sağlayabilir. Öğrenciler sanat yoluyla ve sanal müzeler aracılığıyla, platformda kendini ifade edebilir, kendi sanal müzelerini tasarlayarak sanatsal yaklaşımlarını geniş kitlelere ulaştırabilir.

Etik Beyan

"eTwinning Platformunda Sanat Eğitimi İçin Sanal Müzelerin Rolü: Türkiye Örneği" başlıklı çalışmanın yazım sürecinde bilimsel kurallara, etik ve alıntı kurallarına uyulmuş; toplanan veriler üzerinde herhangi bir tahrifat yapılmamış ve bu çalışma herhangi başka bir akademik yayın ortamına değerlendirme için gönderilmemiştir.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı

Yazarların çalışmadaki katkı oranları eşittir.

Çatışma Beyanı

Çalışmada herhangi bir potansiyel çıkar çatışması söz konusu değildir.

Kaynakça

- Ada, M., İnce, E. ve Olcay, A. (2022). Sanal müze turlarının covid-19 pandemi sürecinde eğitsel amaçlı kullanılması üzerine nitel bir araştırma. *Gümüşhane Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13(3), 1103-1112. doi: 10.36362/gumus.1102191
- Altunışık, R. ve Coşkun, R. (2010). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri SPSS uygulamalı* (6. Baskı). Sakarya: Sakarya Yayıncılık.
- Avcı, F. (2021). Çevrim içi bir öğrenme ortamı olarak etwinning platformuna ilişkin öğretmenlerin görüş ve değerlendirmeleri. *Cumhuriyet Uluslararası Eğitim Dergisi*, 10(1), 1-22. doi: 10.30703/cije.663472
- Bostancı, M. (2019). Dijital müzecilik ve interaktif iletişim: Sfmoma ve Mori dijital sanat müzesi örneklemeleri. *Unimuseum*, 2(2), 34-39.
- Buyurgan, S. ve Buyurgan, U. (2012). *Sanat eğitimi ve öğretimi*. Ankara: Pegem A Yayıncılık.
- Buyurgan, S. ve Mercin, L. (2005). *Görsel sanatlar eğitiminde müze eğitimi ve uygulamaları*, Edt. Özsoy, V. Ankara: Görsel Sanatlar Eğitimi Derneği Yayınları.
- eTwinning. (t.y.). eTwinning projects. https://school-education.ec.europa.eu/en/etwinning/projects?keywords=sanal%20m%C3%BCze&f%5B0%5D=membership_countries%3ATurkey
- eTwinning nedir? eTwinning projesi nasıl başlatılır?. (2019, 15 Ekim). Erişim Adresi: <https://www.egiteknoloji.com/etwinning-nedir-etwinning-projesi-nasil-baslatilir.html>

- eTwinning Twinspace ve ortak bulma forumları. (2019, 16 Ekim). Erişim Adresi: <https://www.egiteknoloji.com/etwinning-twinspace-ve-ortak-bulma-forumlari.html>
- Gajek, E. (2012). *Avrupa eTwinning projeleri içinde eylemde yapılandırıcılık*. Edt. Zhang, F. Bilgisayar destekli ve mobil destekli dil öğrenimi: Ortaya çıkan sorunlar ve eğilimler (s. 116-136). IGI Global. doi: 10.4018/978-1-61350-065-1.ch006
- Gelen, İ. (2017). P21-program ve öğretimde 21. yüzyıl beceri çerçeveleri (ABD uygulamaları). *Disiplinlerarası Eğitim Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 15-29. Erişim adresi: <http://dergipark.org.tr/jier/issue/33877/348852>
- Kahraman, Z. (2021). Sanal müzecilikte yeni yaklaşımlar. *Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 3(2), 145-160.
- Karataş, F. R. ve Öztay, E. S. (2023). Öğretmen ve öğrencilerin eTwinning proje uygulamalarına ilişkin görüşleri. *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi* (14), 105-120. doi: 10.21733/ibad.1190441
- Keleş, V. (2010). Modern müzecilik ve Türk müzeciliği. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2(1-2).
- Kılıç, H. ve Yalı, S. (2022). Erasmus+ ve eTwinning projeleri perspektifinden göbeklitepe. Edt. Akman, K. Ve Tekke, A., *Akademik Düşünce Yayınları*, 125-135.
- Madge, J. (1965). *The tools of science an analytical description of social science techniques*. Anchor Books Doubleday and Comp.
- MEB. (2023). eTwinning nedir?. Erişim Adresi: <http://etwinning.meb.gov.tr/etwnedir/>
- MEB. (2024). eTwinning faaliyetlerinde Türkiye 44 ülke içinde 1. sırada yer alıyor. Erişim Adresi: <https://www.meb.gov.tr/etwinning-faaliyetlerinde-turkiye-44-ulke-icininde-1-sirada-yer-aliyor/haber/33129/tr>
- Özden, H. U., ve Erbay, D. F. (2019). *Türkiye sanat müzeciliğinde internet kanallarının etkin kullanımı*. (Yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2008). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (6. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

EXTENDED ABSTRACT

eTwinning is a platform that enables schools in Europe to collaborate and develop projects together. This study aims to highlight the significance and advantages of using virtual museums in art education within the projects that involve Turkey in eTwinning. Virtual museums can support art education by enhancing accessibility, providing educational materials, allowing artworks to be examined at desired durations, and enabling global access. Virtual museums and eTwinning share common features in that they utilize digital technologies and contribute to cultural and artistic education. The literature primarily addresses the opinions of teachers and students regarding eTwinning projects, as well as their evaluations of the project process. However, no research has been encountered concerning virtual museums and art education within the context of eTwinning projects. This study utilized document analysis and descriptive analysis methods. The texts shared from 28 projects related to virtual museums and art education conducted in Turkey between 2009 and 2024 have been accessed on the eTwinning platform. After the document analyses of the projects were conducted, the following variables were examined and interpreted using descriptive analysis: “the use of existing virtual museums and the situation of designing a new virtual museum”, “the national and international status”, “age groups”, “number of members”, “dates of project creation”, “the active and inactive status of projects”, “the status of obtaining the National Quality Label and European Quality Label”, “the involvement of art education in the projects”, and “the incorporation of art education alongside other disciplines”. Of the 28 projects that encompass virtual museums and art education, 17 prefer to utilize existing virtual museums, while 11 aim to create a new virtual museum. The prevalence of projects working with existing virtual museums may be related to a lack of knowledge and resources in design. The Covid-19 pandemic measures, transportation difficulties, and the desire to reach wide audiences have influenced these preferences. Sixteen of the projects were conducted at the national level, while twelve were at the international level. Project leaders who anticipated challenges in communicating with stakeholders from different countries may have opted for national projects instead. Twenty of the projects are planned to be implemented at a single educational level, while eight are designed to be applied across multiple educational levels. There are 9 projects at the preschool level, 13 at the primary and middle school levels, and 5 at the high school level. The high number of projects at the primary and

middle school levels may be related to the flexible structure that allows the integration of various subjects into the projects. The number of members in the projects varies between 2 and 57, depending on the needs of each project as determined by the project coordinator. Projects with multiple stakeholders are considered to have more comprehensive content. In 7 of the projects, partnerships were established with 10 schools, indicating a preference for collaborations with a maximum of 10 stakeholders. The difficulty of managing and monitoring a large number of stakeholders may have led project coordinators to opt for collaborations with fewer partners. The increase in the number of projects in 2021, a year marked by strict measures due to the pandemic, is notable. The first projects involving virtual museums and art education were launched in 2018. The number of projects, which had increased due to the effects of COVID-19, started to decline again after 2021. The start and end times of the projects are determined by the coordinators during the planning phase. Fifteen of the projects have concluded their activities, while thirteen are currently active. Possible reasons for the closure of the projects may include achieving the set objectives, the expiration of the initially determined timeframe, insufficient participation, failure to meet the desired targets, or lack of sustainability. Sixteen of the projects have received the National Quality Label from the eTwinning National Support Service. Out of the 16 projects awarded the National Quality Label, 2 have also received the European Quality Label from the Central Support Service. Considering the evaluation criteria of the projects, it can be concluded that these projects have been successful. The other 12 projects have not received a quality label. In seven of the projects, art education is treated as a core discipline, while in twenty-one projects, it is used as an interdisciplinary field to support the projects. It is possible that art educators may not have sufficient knowledge and expertise in virtual museum and eTwinning technologies. In the 41 projects involving virtual museums accessed through the eTwinning platform, 23 teaching fields were identified, with art education being addressed in 28 projects. Art education was mostly combined with cultural history, history, and drama. Through art education, students develop their creativity, critical thinking, and problem-solving skills. In this context, the field of art education frequently appears in projects alongside various disciplines. Among the over 70,000 eTwinning projects in which Turkey has participated, only 28 projects have included virtual museums and art education. In this context, it can be concluded that projects incorporating virtual museums and art education are not adequately represented on the platform. The low number of projects in the field of art education can be attributed to reasons such as "internet access issues," "insufficient technological tools and equipment," "lack of awareness of Web 2.0 tools," "budget constraints," "communication difficulties in foreign languages," "limited or non-existent art education courses in some high schools," "challenges in finding stakeholders," "insufficient educational content in virtual museum applications," "lack of interest among art educators in producing projects," and "lack of awareness of the eTwinning platform". To address issues related to internet access and technological equipment, cooperation with school management can be established to utilize the school's internet and equipment outside of class hours. Support from the Ministry of National Education can be sought to provide internet quotas for use on the eTwinning platform. Teachers can participate in courses offered by public and private institutions to improve their skills with Web 2.0 tools and foreign languages. Budget constraints can be addressed by seeking support from parent-teacher associations and donors. In high schools with limited or no art education courses, projects can be designed through extracurricular social club activities. For virtual museum applications, collaboration between museums and schools can be pursued to create engaging educational activities and games for students. Increasing the number of projects can be supported by encouraging art educators to become familiar with virtual museums, use them in their lessons, and participate in educator training related to eTwinning and other online e-learning environments. In conclusion, eTwinning projects and virtual museums can contribute to education by providing accessible and rich content alongside art education. Through art and virtual museums, students can express themselves on the platform and expand their artistic approaches to a wider audience by designing their own virtual museums.



18. Yüzyıl Mektup Geleneğini Hüsn ü Aşk Üzerinden Okumak

Aysun SUNGURHAN¹

Öz

İnsanların duygu, düşünce ve sorunlarını, istek ve dileklerini, çevresinde olup bitenleri yakınlarına iletmek amacıyla kullandıkları en eski haberleşme araçlarından biri mektuptur. Tarihî süreç içerisinde mektup, bir edebî tür ve anlatım tekniği hâline dönüşmüştür. Klasik Türk Edebiyatında manzum, mensur ve manzum-mensur olarak yazılmış çok sayıda mektup bulunmaktadır. Bu mektupların bir kısmı münşe'ât mecmualarında, bir kısmı divanlarda ve mesnevilerdedir. Osmanlı Devleti'nin gerileme devri olan 18. yüzyıl Klasik Türk Edebiyatının alışlagelmiş düzenini koruduğu; bunun yanı sıra mahallî konuların, günlük hayatın edebî ürünlere daha fazla girmeye başladığı bir dönemdir. 18. yüzyılın büyük şairlerinden Şeyh Gâlib, 1783'te altı ay gibi kısa bir sürede alegorik anlatım tarzıyla kaleme aldığı *Hüsn ü Aşk* mesnevisinde, yarattığı hayali kahramanlar çerçevesinde yerli malzemeyi işlerken, olay örgüsü içerisinde ayrılık yaşayan iki âşığın birbirlerine yazdıkları iki mektuba yer verir. Mesnevide bu mektupların dışında biri kalem Mecnûn'undan hayal Leylâ'sına gönderilmiş; diğeri ise Aşk'tan Hüsn'e gönderilememiş, sadece söze dökülebilmemiş iki mektup daha bulunmaktadır. *Hüsn ü Aşk*'ta kahramanların ağızından söylenen mektuplara onların duygu ve düşüncelerinin yanı sıra dönemin yaşam biçimi, din ve ahlak anlayışı, inanç ve dünya görüşü, gelenek ve görenekleri yansımıştır. Bu çalışmada Klasik Türk Edebiyatında yer alan mektuplar üzerinde kısaca durulurken, Hüsn ile Aşk'ın birbirlerine yazdıkları mektuplar ve diğer mektuplar değerlendirilmiş; bu mektuplardan hareketle dönemin zihniyeti ve mektupların iki âşığın duygu, düşünce, tavır ve davranışlarına nasıl yön verdiği tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Hüsn ü Aşk, Mektup, Zihniyet, Şeyh Gâlib, 18. yüzyıl

Reading 18th-Century Letter Tradition Through Hüsn ü Aşk

Abstract

The letter is one of the oldest means of communication used to convey people's feelings, thoughts, problems, wishes, and desires, as well as to inform others about the events happening around them. Throughout the historical process, the letter has become a literary genre and a technique of expression. In Classical Turkish Literature, there are many letters written in verse, prose, and verse-prose forms. Some of these letters are found in münşe'ât magazines, some in collections, and masnavi poems. The 18th century, the period of decline for the Ottoman Empire, was a period when Classical Turkish Literature preserved its conventional nature, but also a period in which local subjects, themes, and events in daily life began to enter more into literary works. *Hüsn ü Aşk* is a masnavi written by the 18th century's great poet Şeyh Gâlib in 1783 in a very short time—six months—in an allegorical narrative style. In this work, the poet used local events and motifs within the framework of the imaginary heroes he created and included two letters of lovers who had written to each other, separated within the plot of the masnavi. Apart from these letters, there are two other letters in the work, one of which was sent from the Mecnûn of the pen to the Leylâ of the imagination, and the other from Aşk to Hüsn, which could not be sent, but could only be put into words. In *Hüsn ü Aşk*, the letters narrated by the heroes reflect their feelings and thoughts as well as the way of life, religion, morality, belief, mindset, traditions, and customs of the period. This study briefly focuses on the letters in Classical Turkish Literature and examines the letters that Hüsn and Aşk wrote to each other, as well as other letters. In addition, based on these letters, the study determines how the mindset of the period and the letters shaped the feelings, thoughts, attitudes, and behaviors of the two lovers.

Key Words: Hüsn ü Aşk, letters, mindset, Şeyh Gâlib, 18th-Century

Atf İçin / Please Cite As:

Sungurhan, A. (2024). 18. Yüzyıl Mektup Geleneğini Hüsn ü Aşk Üzerinden Okumak. *Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi*, 9 (2), 273-288. Doi: <https://doi.org/10.58648/inciss.1465475>

¹ Kırıkkale Üniversitesi, İnsan Ve Toplum Bilimleri Fakültesi, aysunsungurhan@hotmail.com,

ORCID: 0000-0003-1350-4075

Giriş

Sözlük anlamı itibariyle “yazılı nesne, yazılmış şey” anlamlarına gelen Arapça kökenli bir kelime olan “mektûb”, Farsça “nâme”, Türkçe “betik, bitig” demektir (Ersoylu, vd., 1986:6/231). Türkçede “lâhika, nâme, arzuhal, iltifat-nâme” gibi sözcükler de mektup yerine kullanılmaktadır. Mektup, *Lugat-i Nâcî*’de “başka başka merhalde bulunan iki kişinin yekdiğerine gönderdikleri kâğıt, nâme, tahrirat. Bir şeh-r-i dâhilde te’âtî edilen evraka (tezkere) namı verilir. Eskiden (emir-nâme) makamında da kullanılır.” (Muallim Naci, 1995:825), *Kâmus-ı Türkî*’de “gerek iş ve gerekse arz-ı mahabbet ve tebrîk veya taziye vs. zımnında bir âdemden bir âdeme yazılıp gönderilen kâğıt, bitig, nâme, risâle, varaka, nemîka” (Şemseddin Sami, 1987:1390) şeklinde tanımlanmaktadır.

İşlevsel olarak mektup, insanların duygu, düşünce ve sorunlarını, istek ve dileklerini, çevresinde olup bitenleri yakınlarına iletmek amacıyla kullandıkları en eski haberleşme araçlarından biridir (Ersoylu, vd., 1986:6/231). Tarihî süreç içerisinde mektup, bir edebî tür ve anlatım tekniği hâline dönüşmüştür (Kefeli, 2002:10).

Klasik Türk Edebiyatında “inşâ” içine dâhil edilen mektuba insanın tüm yazım kuralları uygulanmış; bu dönem mektuplarına ad verilirken birbirlerine mektup yazarların durum ve konumları dikkate alınmıştır. Dostluk, kardeşlik ve sevgi içerikli mektuplara “muhabbet-nâme, meveddet-nâme, uhuvvet-nâme”; rütbece alt makamdan üst makama yazılanlara “arîza, şukka”; alçakgönüllülük göstermek için yazılanlara “varak-pâre” denilmiştir. Düzyazı ve mektup yazarlar “münşi”, devletin yazıcılığını resmî görev olarak yapanlar “nişancı” veya “tevkî” adlarıyla anılmışlardır. Münşilerin yazdığı özel veya resmî mektuplarla başka nesirlerin bir araya getirildiği eserlere “münşe’ât”, içinde sadece mektupların bulunduğu eserlere “mektûbât” adı verilmiştir. Münşilerin kimi zaman yazdıkları eserlere farklı isimler verdikleri de olmuştur (Ersoylu, vd., 1986:6/232; Çakır, 2006:21).

Münşe’âtlarda mektup yazmayı öğretmek amacıyla yazılmış örneklerin yanı sıra noktasız harflerle yazma, müzik terimleriyle yazma gibi sanat ve hüner göstermek amacıyla yazılmış mektuplar da bulunmaktadır. Ayrıca münşe’âtlar, ümera, hükemâ, sâdât, guzât, kudât, meşâyih ve vüzerâ vb. değişik meslek ve konumlardaki kişilere yazılacak mektupların yazılma biçimleri ve kuralları konusunda çeşitli örnekleri de içermektedir (Ersoylu, vd., 1986:6/232).

Klasik Türk Edebiyatında mektuplar muhtevalarına göre nâme (aşk mektubu), tebrik-nâme (tebrik etmek), tehniyet-nâme (kutlama), takrîz (bir eseri övme yazısı), taziyet-nâme (başsağlığı), arz-ı hâl (dilekçe), niyâz-nâme (büyüklerden dilek dileme), müzekkere (resmî dairelerden bir diğere bir işle ilgili olarak yazılan yazı), teşekkür-nâme, taleb-nâme, şükür-nâme, şefkat-nâme (referans, tavsiye), şikâyet-nâme, tesliyet-nâme, ubudiyet-nâme, duâ-nâme, iştîyâk-nâme, ilâm-nâme, irsal-nâme, davet-nâme, cevâb-nâme gibi adlar almaktadır (Gökyay, 1974:20; Ersoylu, vd., 1986:6/232; Gökbilgin, 1992:101; Kaşka, 2000:16; Çakır, 2005:106-141; Gökçe, 2006:11).

Eski dönem mektuplarının kendilerine has biçim özellikleri bulunmaktadır. Mektup kâğıdının en başına Allah manasına gelen “Hû” veya mektubu yerine ulaştırdığına inanılan bir tılsım olarak “Bih” yazılmakta (Ersoylu, vd., 1986:6/233) ve genellikle mektuba saygı ve selâm sözlerinden oluşan “ibtidâ” bölümüyle başlanmakta; sonra geçiş bildiren sözlerden oluşan “tahallüs” kısmıyla bir istek, duygu, düşünce veya bir habere yer verilen “taleb” kısmına geçilmekte; uygun bir dille de “intihâ” bölümünde mektubun bittiği bildirilmekte ve “dua” bölümüyle de sonlandırılmaktadır. “Dua” bölümünde mektubun yazıldığı kişi başta olmak üzere çeşitli şeyler için Allah’a dua edilmektedir. Bütün bunlardan sonra da mektubu yazanın imzası bulunmaktadır. Her mektupta olmamakla birlikte rütbe ve makamca yüksek derecedeki kişilere yazılan mektuplarda “ibtidâ” kısmından önce “elkâb” bölümü yer almaktadır (Derdiyok, 1999:735). Mektubun sonuna “dâ’iniz, el-fakîr, muhibb-i muhlis...” gibi yazılan sözlerin altına imza atılmaktadır (Ersoylu, vd., 1986:6/233). Klasik Türk Edebiyatında yazılmış mektuplara bakıldığında yazan ve yazılan açısından hiyerarşik bir yapının uygulandığı görülmektedir.

Klasik mektupların dışında kalan divanlarda ve mesnevilerde yer alan manzum mektuplar üzerine yapılmış çalışmaların yanı sıra bunların mektup niteliği taşıyıp taşımadıklarına dair çeşitli görüşler de bulunmaktadır (Tansel, 1964:391-392; Gökyay, 1974:20-21; Batislam, 2002:17-34;

Okay, 2004:29/17; Aydın, 2007:4). Mesnevilerde yer alan bu nitelikteki mektuplar, edebî ürüne samimiyet, canlılık, renk katmakla birlikte yazılış tekniği bakımından dönemin mektuplaşma geleneğini de yansıtmaktadır. Bu durum dönemin mektuplaşma geleneğinin şairler tarafından şiirlerde ustaca kullanıldığının bir göstergesidir.

Hüsn ü Aşk

Osmanlı Devleti'nin gerileme devri olan 18. yüzyıl Klasik Türk Edebiyatının alışlagelmiş düzenini koruduğu; bunun yanı sıra mahallî konuların, günlük hayatın edebî ürünlere daha fazla girmeye başladığı bir dönemdir. 1757 yılında İstanbul'da doğan, asıl adı Mehmed Es'ad olan, Mevlevîlik yolunda ilerleyen Şeyh Gâlib, henüz 26 yaşında, bir mecliste Nâbî'nin *Hayrâbâd* adlı eserinin övülmesi neticesinde kendisinin daha güzelini yazabileceğini göstermek adına altı ay gibi kısa bir sürede *Hüsn ü Aşk* adlı mesnevisini 1783'te yazar. Şeyh Gâlib, 2041 beyit ve her biri altı kıta içeren dört tardiyeden oluşan *Hüsn ü Aşk* mesnevisinde Hüsn ile Aşk arasındaki beşerî aşkı alegorik anlatım tekniğiyle kaleme alırken, salikin fenafillah mertebesine erişebilmek, zorlukları aşabilmek için bir müridin yardımına ihtiyacı olduğuna dikkat çeker (Okçu, 1999:19/29-30).

Seyr ü sülûkü anlatan *Hüsn ü Aşk* mesnevisindeki kişi ve yer adları tamamen tasavvufî niteliklere sahiptir. Mesnevide Hüsn Hüsn-i Mutlak (Allah); Aşk sâlik, derviş; Benî Mahabbet tarikat; Mekteb-i Edeb dergâh; Mollâ-yı Cünûn mürid; Sühan insan-ı kâmil; Gayret mücâhede; İsmet ihlâs; Kalp Kalesi gönül; Hûş-rübâ nefistir. Ayrıca eserde yer alan kuyu, cadı, gulyabani, harâbe-i gam, deryâ-yı âteş ile diğer kişi ve yerler sâlikin aşmak zorunda olduğu engelleri temsil etmektedir (Okçu, 1999:19/30). Mesnevide olayların akışını değiştiren en önemli karakterlerden biri olan Hayret, rakip/engel gibi görünse de tasavvufta fenafillaha ulaşmak için aşılması gereken en zorlu makamlardan biridir. Bu makamı aşana "hayrân" denilir (Pala, 1989:1/427).

Hayret'in Ortaya Çıkması ve Hüsn ile Aşk'ın Ayrılış Düşmesi

Mesnevinin olay örgüsü içerisinde kabilenin yetkili ve sözü geçenlerinden biri olan Hayret, bir gün Nüzhetgeh-i Ma'nâ bahçesinde Havz-ı Feyz kenarında Hüsn ile Aşk'ın sohbetlerini duyar ve onların görüşmelerini yasaklar. Hayret'in bu kararı Hüsn ile Aşk'ın ayrılışlarına sebep olur. Bu bölüm "Peydâ Şüden-i Hayret ve Men'-i İştân Ez Musâhabet" başlığı altında on bir beyitte işlenir. Böylece Şeyh Gâlib, Hüsn ile Aşk'ın mektuplaşmasına kurgu içerisinde zemin hazırlar.

"Hayret'in Ortaya Çıkması ve Sohbetlerine Mâni Olması"

*Siyah yoksulluk elbisesi giyen perişan Mecnûn gibi kalem, hayâl Leylâsı'na sırları açıp şöyle başlar. Kabilede Hayret adında dertsiz bir yiğit vardı. O memlekete baştanbaşa hâkimdi ve bu iki sevgiliye hükmetmek isterdi. Kazâ casusundan Hüsn ile Aşk'ın birbirlerini istediklerini haber aldı. Felek gibi zulmetmeğe niyetlendi, aralarına ayrılık duvarı çekti. Bu iki cesur sevgilinin birbirlerini görmemelerine buyruk verdi. Onun bu emrine karşı gelmek çok zor bir işti. Çaresiz o iki ay parçası birbirlerinden ayrıldılar. Şu iki sevgiliye rahat vermeyen vefasız feleğe bak. Hüsn'ün güzelliği doğuda görünmeyen bir ay gibi çadıra kapandı. Aşk denilen o parlak güneş de kanlı şafaklar içinde yuvarlanıp gitti."*²

"Peydâ Şüden-i Hayret ve Men'-i İştân Ez Musâhabet" bölümü, Mecnûn'a benzetilen kalemin, Hüsn ile Aşk'ın ayrılığını hayal Leylâ'sına anlatmasıyla başlar. Beyitte "mecnûn" ve "kalem" in bir arada kullanılması başarı, kötülük ve şerden korunmak için okunan Kalem suresinin "Nûn ve'l-

² Peydâ Şüden-i Hayret ve Men'-i İştân Ez Musâhabet

840 Mecnûn-ı siyeh-libâs-ı hırmân/Ya'nî kalem-i güsiste-sâmân

Leylâ-yı hayâle keşf edip râz/Bu güne eder kelâma âğâz

Kim vardı kabîle içre bir merd/Hayret adı kendi şîr-i bî-derd

Hâkimdi serâser ol diyara/Zâbit geçinir bu iki yâre

Câsûs-ı kazâdan oldu âğâh/Kim Hüsn ile Aşk'dır hevâ-hâh

845 Gerdûn gibi cevre kıldı himmet/Çekdi ara yerde sedd-i fûrkat

Emr eyledi kim bu iki ser-bâz/Birbirine olmasın nazar-bâz

Emrine tehâlûf emr-i düşvâr/Ayrıldı ol iki mâh nâ-çâr

Seyr et ki sipîhr-i bî-vefâyı/Râhat komaz iki âsnâyı

Cây oldu cemâl-ı Hüsn'e çâder/Bir mâh idi oldu ser-be-hâver

850 Hem Hazret-i Aşk o mihr-i rahşân/Hûn-âb-ı şafakla oldu galtân (Doğan, 2002:184-186).

kalemi ve mâ yesturûne. Ma ente bini'meti Rabbike bimecnûnin" [Nûn. (Ey Muhammed) Andolsun kaleme ve satır satır yazdıklarına ki, sen Rabb'inin nimeti sayesinde, bir deli değilsin.] (Kur'ân-ı Kerîm, 68/1-2) şeklindeki ilk iki âyetini hatırlatmaktadır. Üstelik bu kalem siyah elbise giymiştir. Şebüsterî (1993:90), "Siyah renk, sofilere göre kemal mertebesine mahsus bir renktir. Gece, nasıl karanlığıyla her şeyi örterse Tanrı'nın zat tecellisi de her şeyi, bütün mecazî varlıkları örter, yok eder. Bu bakımdan kemâl rengi, kara nurdur. Halifeler de siyah sarık sararlar." der. Böylece beyitte "Siyah yoksulluk elbise giyen perişan Mecnûn'a benzeyen kalem" ifadesiyle hem Leylâ ile Mecnûn hikâyesi hem de Mecnûn'un kemale ermişliği anılır. Şeyh Gâlib, bir nevi acilen Leylâ'ya ulaşması için Mecnûn'a kısa, meseleyi özetleyen haber niteliğinde bir mektup yazdırır. Haber vermek amacıyla yazılan bu mektup, ivediliğinden olsa gerek kısa tutulmuş ve geleneksel mektup yazım kurallarını içermemesi muhtemelen bu sebebe bağlanarak hissettirilmek istenmiştir. Bu mektubun konusu, Hayret'in Hüsn ile Aşk'ın sohbetlerine engel olmasıdır. Şeyh Gâlib, beşerî aşk ile başlayıp sonu ilahî aşk ile biten Leylâ ile Mecnûn mesnevisinin iki âşığını eserine dâhil ederek, okuyucuda bu âşıklar arasında eskiye dayalı bir dostluğun olduğuna dair izlenim uyandırmak istemiş ve olayların da bu yönde gelişeceğinin ipucunu vermiştir. Bu âşıkların ortak noktaları, aşk ve âşıklık yolunda olmalarıdır. Hayret, Mecnûn'un gözünde diyara baştanbaşa hükmedebilen, güçlü, dertsiz bir yiğittir. O, kaza casusunu kullanarak iki âşıktan haberdar olmuş ve tıpkı zalim felek gibi iki âşığın arasına ansızın ayrılık duvarını çekmiştir. Casus, "ajan" (Türkçe Sözlük, 2005:352) demektir. Bu benzetmeyle de etrafın karışacağı hissedilir. Hayret'e karşı koymak imkânsızdır ve çaresiz kalan iki âşik da verilen emre uymak durumundadır.

Bir toplumun zihniyetini, yaşama biçimi, gelenek ve görenekler, inançlar, ahlak anlayışı, dünya görüşü, din, kültür, ekonomik ve sosyal-siyasî şartlar vs. oluşturur. Toplumu, toplumun kültürünü, medeniyetini ve ideolojisini tanıtan birçok kavramın bir araya gelmesinden doğan ve toplumların yaşayış biçimlerini belirleyen ataerkil, otoriter, relativist ve demokrat olmak üzere dört temel zihniyet vardır; bunların her biri de kendine has hususiyetler içermektedir (Mahçupyan, 2000:32-33). Bu zihniyetler çağlara göre Orta Çağ, Yakın Çağ gibi adlar da alırlar. Çağlar dikkate alınarak yüzyıllar yorumlandığında, toplumlarda farklı görüşlerin bir arada bulunduğu dikkat çeker; ancak döneme baskın gelen bir hâkim zihniyetin olduğu da aşikârdır. Zihniyet açısından çağların kesin tarihî sınırları çizilememekle birlikte yönetim biçimlerinden, yaşayış tarzlarından, inanışlarından, genel zihnî yapıları çıkartılabilir. Orta Çağ'ın en belirgin özelliği toplumların geleneğe kayıtsız şartsız bağlılıklarıdır. Gelenek ise dinî kıymetlerin oluşturduğu değerler sistemidir (Ülgener, 2006:61). Orta Çağ'ın bu yapısı ataerkil zihniyetle benzerlik gösterir. Ataerkil zihniyetin en temel ideolojisi dindir ve buna göre dünyada her şeyin kendine özgü bir yeri vardır. Bu zihniyette, evren ve tüm canlılar, önceden belirlenmiş ilahî bir hiyerarşiye göre sıralanmışlardır (Mahçupyan, 2000:165). Otoriter zihniyet de hakikatin bilgisine sahip olanları hiyerarşik bir yapı içinde toplumdan farklılaştırır. Böylece yöneticiden yönetilene doğru tek yönlü bir ilişki ortaya çıkar (Mahçupyan, 2000:167). Hüsn ile Aşk da çaresizce, istemeden de olsa dönemin ataerkil, otoriter yapısına ayak uydurmak zorundadır.

Ayrıca Mecnûn, bu iki âşığın ayrılmasını "vefasız" olarak nitelendirdiği felekten, onların bahtından da bilir. Klâsik Türk şiirinde yaşanan ayrılık, genelde feleğe, bahta, kadere bağlanır. Artık, üzüntü, keder içerisinde o aya benzeyen Hüsn eve kapanmış; o parlak güneşe benzeyen Aşk da Hüsn'den uzaklaşmıştır. İbn Hazm (2018:162), böyle bir ayrılığı "buluşup görüşmenin engellenmesinden ve sevgiliye âşığına kendisini göstermesinin yasaklanmasından kaynaklanan bir ayrılık vardır. Sevdiğin kişi seninle aynı binada oturuyor olsa bile, bu bir ayrılık, hem de yaman bir ayrılıktır, çünkü sevgili erişilmez bir durumdadır. Böyle bir durum, çok büyük üzüntüye ve ümitsizliğe sebep olur." şeklinde ifade etmektedir.

Hüsn, kendisini Aşk'tan ayıran Hayret'i artık düşman olarak görmekte, onu yalnız yakalayıp kavga etmeyi düşünmekte, yürekte bir ah çekip onun evini yakıp yıkmayı hayal etmektedir. Mesnevide iki beyitten oluşan bu bölüm "Hayâl Besten-i Hüsn" başlığını taşımaktadır.³ Hayret'e hesap sormak isteyen, kavga etmek için fırsat kollayan, intikam almayı hayal eden Hüsn, bu

³ Hayâl Besten-i Hüsn

851 Hüsn öyle hayâl kurdı gûyâ/Tenhâ ede Hayret ile gavgâ

Ya'nî ki çekip bir âh-ı cân-sûz/Ol düşmene ola hân mân-sûz (Doğan, 2002:186).

düşünce yapısıyla, kadere razı gelmek istemeyen, cesur, pasif olmayan bir kadın izlenimi uyandırır.

Sühan'ın Hüsn'e Nasihati

Bu durumu anlayan Sühan, Hüsn'e yardım için hemen gelir ve nasihatte bulunur. Bu bölüm "Pend-dâden-i Sühan" başlığı altında on bir beyitten oluşmaktadır. Sühan'ın ilk öğütü Hüsn'e, Hayret'e sitem etmemesi ve onunla arasını iyi tutması gerektiğidir. Çünkü Hayret, Aşk'ın yüzünün aynasıdır ve bu aynayı kırmak doğru değildir. Hüsn'e mektup yazmasını tavsiye eden Sühan, mektubu derhal götüreceğini de söyleyerek Hüsn'ün biraz olsun teselli bulmasını sağlar.

"Sühan'ın Nasihat Vermesi

Sühan birdenbire gelip yetişti, ama biraz bozuk düzen yetişti. Hüsn'e nasihat etmeye başladı. 'Sakin Hayret'e sitem oku atma. O yiğit ile bozuşmanız uygun değildir. Onu Aşk'ın yüzünün aynası bil. Gönlünün ahını sarhoş bir zenciye çevirme, Aşk'ın aynasını kırıp da gitme.' Sühan delilleri tek tek sayıp bitirdi; kısaca sözü şuraya getirdi: 'Hayret'in bir yüzünü Aşk'tan yana bil, bu binayı yıkmak uygun iş değildir. Sen mektup yaz, ben derhal götüreyim. Bir zaman da böyle hoş vakit geçir. Hayret ile savaşmaktan vazgeç. Böylelikle Aşk da senden memnun kalsın.' Güzel Hüsn de çaresiz kalıp mektup yazmaya kanaat etti. Her ne kadar kaleminde söz çok idiye de neredeyse kan ağlayacaktı. Sühan'ın nasihatine uyarak hâlini şöyle anlattı:"⁴

Sühan artık kurtarıcı, sorun çözücü, haberci olarak devreye girmiştir. Böylece mektup tarzı anlatım tekniği ve mektuplaşma geleneği de iki âşığın görüşmelerinin engellenmesiyle olay örgüsüne dâhil edilecek ve ilk mektup Hüsn tarafından yazılacaktır. İbn Arabî (1998:95) "Bil ki, Allah için, kullarına duyduğu sevgide, iki sevgi ya da iki ilgi vardır. Bu sevgi, iradeye bağlı bir özelliktir. Birincisi, başlangıçtan beri Allah'ın onlara, kullara duyduğu sevgidir. İşte bu sevgiyle Allah onlara, kendine bağlanmalarını sağlamıştır." der. Mesnevide de ilk mektubu Hüsn'ün yazması, Aşk'a beslediği sevgiden kaynaklanmaktadır.

Hüsn'ün Aşk'a Mektubu

Çaresiz kalan Hüsn, hocası Sühan'ın öğütlerinden sonra Aşk'a mektup yazmaya karar verir. "Arz-ı hâl" sözcüğünü kullanır. Arzuhâl, "çok uzun mektup" anlamına da gelmektedir (Türkçe Sözlük, 2005:127). Hüsn'ün söyleyecek o kadar çok sözü vardır ki neredeyse mektubunda kan ağlayacaktır. Hüsn, hâlini arz etmek için mektubunu yazmaya başlar ve buna "Nâme-i Hüsn Bâ Aşk" der. Mektup elli beyit içermektedir. Nâme, daha çok aşk mektubu için kullanılır (Kaşka, 2000:20). Hüsn de özellikle "nâme" sözcüğünü tercih etmiş gibidir. Fakat Hüsn, mektubunda sadece sevgisini, aşkını dile getirmeyi değil içine düştüğü bu zor durumdan kaynaklı uğradığı haksızlığı da Aşk'a bildirmek; yaşanan bu ayrılık sürecinde mektup vasıtasıyla Aşk'ın hâlini, düşüncelerini ve gerçek niyetini de öğrenmek ister.

Hüsn'ün mektubu şekil yönünden o dönem mektup yazım kurallarının çoğunu içermektedir. Hüsn, mektubuna Allah'ın adını anarak, onun erişilmez özelliklerinden, yüceliğinden söz ederek başlar ve sonra Peygamber'i, sahabelerini ve çocuklarını selamlar. Burası mektubun "ibtidâ" kısmıdır.

⁴ Pend-dâden-i Sühan

Fî'l-hâl gelip Sühan yetişdi/Ammâ ki bozuk düzen yetişdi
Hüsn'e niçe nusha etdi âğâz/Kim Hayret'e olma nâvek-endâz

855 Ol merd ile düşmez inkisârın/Âyînesidir cemâl-i yârin
Âh-ı dilin etme zengî-i mest/Âyîne-i Aşk'ı etme işkest
Bürhânları serd edip temâmî/Bu oldu ki zübde-i kelâmı
Yıkmak bu binâyı nâ-revâdır/Kim bir yüzi yârdan yanadır
Sen nâme yaz eyleyim ben isâl/Bir dem dahi böyle hûş geçir hâl

860 Hayret'le savaşma geç geçenden/Hoşnûd ola ta ki Aşk senden
Nâcâr kalıp hemen ol âfet/Mektûb ile eyledi kanâ'at
Söz çokdı egerçi hâmesinde/Kan ağlayayazdı nâmesinde
Ol nusha çü imtisâl kıldı/Bu tarz ile arz-ı hâl kıldı (Doğan, 2002:186-188).

Mektubun kime yazıldığı da “Bu nâme o yâr-ı câna gitsin/Bir âhdır âsmâna gitsin” beytinden açıkça anlaşılmaktadır. Mektubun bu kısmını “tahallüs” olarak değerlendirmek mümkündür. Buradan sonra mektubun “taleb” bölümüne geçilir.

“Taleb” bölümünde Hüsn kendisini “fakîr” olarak küçültürken, gönül kırıklığını da buruşmuş, kırışmış bir mektup kâğıdına benzetir. Aşk’ı da sultana benzeterek yüceltir; ancak zalim demekten de geri kalmaz. Kütükoğlu (1995:51)’na göre “Allah’ın adının anıldığı ‘da’vet/tahmîd/temcîd’ rûknünden sonra gelen ve ‘mürselün ileyh’ denilen belgenin muhatabının sıfatlarının sayıldığı, mevkiinin belirtildiği, bazan da isminin yazıldığı rükne elkâb adı verilirdi.” Hüsn de Aşk’ı padişah olarak anarken, zalim sıfatını uygun görür. Resmî mektuplarda yer alan “elkab”ın Hüsn’ün mektubunda “taleb” bölümüne dâhil edildiğini söylemek mümkündür. Hüsn, mektubunun Aşk’ın nazarında hiçbir değerinin olmadığını düşünür. Bu ifadelerle alt makamdan üst makama yazılmış bir mektup izlenimi uyandırılmak istenmiştir. İlk olarak Hüsn, Aşk’a eskiden sevildiğini, şimdi ise neden sevilmediğini sorar. Kendisini unutup unutulmadığından emin olmak adına hayatında başka birisinin olup olmadığını da sorgular. Mektubun “taleb” bölümünün bu kısmı tamamen şikâyetten ibarettir. Şikâyet-nâmeler, genelde karşılaşılan olumsuz bir durumdan şikâyet etmek için yazılan mektuplardır. Şikâyet-nâmelere “arz-ı hâl, ilâm” da denildiği görülmektedir. Bu tür mektuplar genellikle rütbece küçük bir zattan büyük bir zata veya makama gönderilirler. Şikâyet gerekçeleri arasında maruz kalınan bir haksızlığın veya uğranılan zararın dile getirilmesi olabileceği gibi görevini kötüye kullanan birini üst makama bildirme de olabilir. Şikâyet-nâmeler “bir durumun bildirilmesi” yönüyle ilâm-nâmelere de benzer. Fakat ilâm-nâmelerde bir şahsı veya kurumu yetkili olan bir başkasına şikâyet söz konusu değildir. İlâm-nâmeler daha çok hâlin arz edilmesinden ibarettir (Çakır, 2005:119-121). Hüsn de kimden, neden şikâyet ettiğini üst makam olarak gördüğü Aşk’a arz eder. Bu yüzden Hüsn’ün mektubu bu yönüyle bir şikâyet-nâme; ayrıca hâlini arz etmesinden dolayı da bir ilâm-nâmedir. Hüsn, mektubunun devamında kendisini bu hâle ayrılığın düşürdüğünü, hasta olanın sayıklamasının mazur görülmesi gerektiğini belirterek üslubunu yumuşatır. Bu ayrılığın başlarına birdenbire bela gibi geldiğini düşünen Hüsn, Allah’tan kavuşmalarını sağlamasını da diler. Yalvarmak zorunda kalan Hüsn, temelde nazlı olduğunu ve kadının toplumdaki konumunu “Her ne kadar kadın kılıcı iyi kullansa da yanlış işleyen şeyleri, haksızlığı, adaletsizliği gidermeye, düzeltmeye gücü yetmez” sözleriyle dile getirerek çaresizliğini, acizliğini bildirir.

Hüsn, mektubunda Aşk ile geçirdiği o mutlu günleri de hasretle anar. Aşk’a “Eğer sözünün eriyen, beni ihmal etme.” der. Ayrılığın kendisini nasıl güçsüz, takatsiz bıraktığını, kavuşma ümidinin yerine hasretin geldiğini ve Hayret’in kavuşmalarına engel olduğunu söyler. Bu ayrılığa son verme kudretinin ise Aşk’ın elinde olduğunu belirterek, mektup yerine kendisinin gelmesini açıkça talep eder. Hatta Hüsn, Aşk’ı yücelterek “Kudretli kişinin aciz birinin yaptığını yapması doğru olur mu?” diyerek kendisi gibi mektup yazmasının doğru olmayacağına tekrar vurgu yapar. Aşk’ın hâline acımasını, merhamet göstermesini isteyen Hüsn, güneş-zerre ilişkisini hatırlatarak “Güneş bile zerreyi sayar” der. Eğer hâline acımazsa da bunun cezasının ahirette çekileceğini söyleyerek dinî inancı devreye sokar. Aşk’ı ne kadar sevdiğini, ona sınımsız bağlı olduğunu söylemekten de asla çekinmez ve kendisini terk etmemesini ister. Ümitsizlik içinde artık Aşk’a kavuşamayacağını düşünen Hüsn, Aşk’ın kendisini ölü ya da diri bir şekilde bulmasını ister.

Hüsn’ün Aşk’tan daha başka beklentileri de vardır. Bu beklentiler Aşk’ın davranışlarıyla alakalıdır. Eğer kendisine biraz ilgisi varsa Aşk ağlayıp inlemelidir. Çünkü Hüsn, aşkları ifşa olduğunda kabilenin kavuşmalarına müsaade edeceğini düşünmektedir. Bu düşüncesiyle Hüsn, karşımıza pes etmeyen, aşkın peşinde koşan, çözüm üreten, zeki bir kadın olarak çıkmaktadır. Eğer bu aşk macerasından incinmek istemiyorsa kendisine boş yere zulmetmemesini de söyler ve Allah’tan korkması gerektiğini bildirir. Ayrıca Hüsn, bu zulmün Aşk’tan geldiğini, bu derde kendi kendine düşmediğini, Aşk’ın yıldızını kararttığını, Allah’ın intikamından korkmasını, onun da bir gün kendi durumuna düşerse ahı gibi yanabileceğini dile getirerek onu ikna etmeye çalışır.

Hüsn mektubunun sonlarına doğru kendisini “hâksâr/sefil” olarak niteler. “Hâksâr” sözcüğü, o dönem mektuplarının sonuna imzadan önce yazılan “dâ’iniz, el-fakîr...” gibi sözcükleri hatırlatmak amacıyla Şeyh Gâlib tarafından özellikle kullanılmış gibidir. Mektubunda beklentilerini sıralayan Hüsn, eğer bunlar gerçekleşmeyecekse de bir söz ile teselli bulabileceğini

ifade eder. Hüsn, Aşk'a kendi yerinde olmadığı için Allah'a şükretmesi gerektiğini söyler ve davranışları onu utandırıyor ise kendisine doğru yolu göstermesini ister. Aşk'ın kendisi gibi âşık olmadığını düşünen Hüsn, kaderin ne getireceği belli olmaz diyerek bu konuda Aşk'ı uyarmaktan da geri kalmaz.

Mektupta dönem geleneğini bulmak da mümkündür. Döneme göre böyle bir aşk macerasında ilk adım erkekten gelmelidir. Eğer erkek istemezse vuslatın gerçekleşmesi imkânsızdır, ağlayıp inlemelerin bir faydası yoktur. Dönem âdetlerine uygun hareket etmeyen Hüsn, hâkim zihniyetin de farkındadır. Bütün bunlara rağmen aşkı itiraf eden, çektiği acıyı, üzüntüyü dile döken, elinden gelen her şeyi yapan Hüsn, artık bu işe kendisinin değil de Aşk'ın çözüm bulması gerektiğini söyler.

Hüsn, Aşk'a "ay yüzlü" diye seslenerek sözünün bittiğini bildirir. "Allah sonunu hayretsin." diyerek de mektubunu sonlandırır. Mektupta böylece "intiha" ve "dua" kısımlarına da yer verilir.

"Hüsn'ün Aşk'a Mektubu

Mektubuma ebedî, ezeli, hayat verici ve rahman olan Allah'ın adıyla başlarım. Göğü yerden yüksek tutan, gökten yere rahmet indiren, arzu sarayını yıkan, ümit ayağını kıran, arzu edenlere nasibini veren, şairleri meşhur eden, iyiyi kötüyü yoktan var eden, zühde ve zahitlere makam bahşeden Allah'ın adıyla. Ondan sonra ümmetin şefaâtçisi olan zata, sahabelerine evladına hepsine selâm olsun.

Bu mektup canımın sevgilisine gitsin. Bir ahtır göklere ulaşsın. Her ne kadar gönül ıstırabı anlatılmasa da ateş gibi olduğundan gizlenemez.

Bir fakirden gelen bir mektubun kâğıdı gönlü gibi buruşuktur. Bu mektup hükümdar olan bir zalime gidiyor ve o buna ayağının toprağı nazarıyla bakıyor. Ey kölesiyle dost olan hükümdar, şimdi niçin ondan nefret ediyorsun? Vaktiyle baktığın zavallı bendim, şimdi kime bağlısın efendim? Gerçi benden çok uzak olmadığını bilirim, o kadar da vefasız değilsin. Ayrılık bildiklerimi de tüketti. Hasta olan sayıklamaz mı? Bu birdenbire gelen belâdır. Allah sonunda kavuşma nasip etsin. Yalvarmak zorunda kaldıysam da nazeninim. Kafes içinde elimden ne gelir? Kadın kılıcı ustaca kullansa da emelinin sazı bozuk düzendir. Seninle beraber olduğum zamanlar arzu kadehiyle sarhoştum. O zamanlar hâlimin nasıl olduğunu biliyordun. Eğer mertsen beni ihmal etme. O hâl benden gittiğinden beri güçsüzüm, mecalsizim. Önceleri avareydim, şimdi kolum kanadım kırık. Bu şehre ayrılık gamı gelince kavuşma ümidi gitti, onun yerine hasret geldi. Hayret kavuşmamıza engel oldu; sen bari bir mektupla yetinme gel. Kudretli insanın zayıfın yaptığı işi yapması iyilik kanununa uyar mı? Farz edelim ki bir toprak yığınıyım, ama şüphesiz sevgilimin ayağının toprağıyım. Göklerin hükümdarı olan güneş bile zerreyi sayar. Ey hâlime acımayan sevgili, ahirette hesap gününü unutma. Yıllarca baharının gülüydüm, sonbahar gelince soldum. Sana canla başla bağlandım, gücüm kadar da hizmet ettim. Müşkül durumda kaldığım şu anda bu âcizi terk etme. Artık benim sana gelmem imkânsız. Sen beni ölü ya da diri bul, ihmal etme. Ya sana kavuşarak muradımı alacağım ya da ölümlük adımı ölümsüz yapacağım. Hayret beni ah ile çaresiz bıraktı. Ey yiğit artık sana gayret etmek düşer. Eğer sen de biraz olsun bana ilgi duyuyorsan, ağlayıp inlemelere alış. Kabile elbette bunu duyar ve beni sana vererek ahını sustururlar. Eğer bu macera seni incitiyorsa zulmetme, Allah'tan kork. Bu derdi ben icat etmedim, bunca zulüm senden bana geldi. Ey yıldızımı karartan ay! Allah'ın intikam almasından kork. Sen de bir belâyâ düşer ve ahım gibi yanarsın. Bu sefili gaflette bırakma, bari bir söz ile teselli et. Eyyasemin bedenli, Allah'a şükret, ya senin yerinde ben, benim yerimde sen olsaydın? Benim âleme rezil olduğumdan utanıyorsun, bana doğru yolun hangisi olduğunu göster. Âşıktan utanma duygusu olur mu? Bir şey kendi miktarını aşar mı? Bu derdin sende olmadığını bilirim. Unutma feleğin rüzgârı çoktur. Perdenin arkası belli değil, nice bilmeyenler bu derde düştü. Kabilede âdet sevginin senden bana gelmesidir. Erkek kızdaki nefret ederse kız ister istemez evde kalır. Ağlayıp inlemesi faydasızdır, gamının tufanına kıyı olmaz. Benden gam, keder ve itiraf ateşi, tedbir almak senden, iş sende biter.

Ey ay yüzlü, sözüm burada bitti.

Allah sonunu hayretsin."⁵

Hüsn, mektubunda hakkını arayan, cesur, pes etmeyen, sevgisinden emin, duygularını dışa vurmadan çekinmeyen, sözünü esirgemeyen, çözüm üreten, zeki bir kadın görüntüsü çizmekle birlikte aşkıdan kaynaklı ayrılığa tahammül edemeyen, sabırsız, ümitsiz, şüpheli olarak da görülmektedir.

Sühan'ın Mektubu Aşk'a Ulaştırması

Hüsn, mektubunu bitirince Sühan'a verir ve Sühan da Aşk'a götürmek için hemen yola çıkar. Mektupların yazılana iletebilmesi için güvenilir bir kişiye ihtiyaç vardır. Mesnevîde bu görevi üstlenecek kişinin Sühan olması iki aşkın güvendiği kişi olmasından kaynaklanmaktadır. İbn Hazm (2018:70), "Sevgililer arasında tam bir güven ve yeterli bir yakınlık oluştuğunda işin içine artık haberci girer. Haberciyi büyük bir özenle aramak, en gönlü yüceyi ve en becerikliyi seçmek

⁵ Nâme-i Hüsn Bâ Aşk

- Ser-nâme-i nâme nâm-ı Yezdân/Kayyûm u Kadîm ü Hayy ü Rahmân
 865 Yerden gögi eyleyen ser-efrâz/Gökden yere rahmet eden ifrâz
 Vîrân eden ârzü sarâyın/İşkeste eden ümîd pâyin
 Kâm-âver eden heves-gerânı/Nâm-âver eden sühan-verânı
 Nîk ü bedi yokdan eden îcâd/Mansûbe-küşâ-yı rind ü zühhâd
 Îsâr ola ba'd ez în tahiyet/Ol zâta k'odur şeff'i-i ümmet
 870 Ashâb-ı güzîn ü âl ü evlâd/Ber cümle-i şân selâmhâ bâd
 Bu nâme o yâr-ı câna gitsin/Bir âhdır âsmâna gitsin
 Gerçi gam-i dil beyân olunmaz/Âteş gibidir nihân olunmaz
 Bu nâme ki bir fakirdendir/Gönli gibi kâğıdı şikendir
 Bir zâlimedir ki pâdşehdir/Nâmem nazârında hâk-i rehdir
 875 Ey bendesine enîs olan şâh/Şimdi ne sebebden etdin ikrâh
 Manzûrun olan şikeste bendim/Şimdi kime bestesin efendim
 Gerçi bilirim cüdâ değilsin/Ol rütbe de bî-vefâ degilsin
 Hep bildigimi tüketti hicrân/Bîmâr olan eylemez mi hezyân
 Bir dâhiyedir ki düşdi nâgâh/Encâmını vuslat ede Allâh
 880 Düşdümse niyâza nâzenînim/Elden ne gelir kafes-nişînim
 Zen her ne kadar ki tîğ-zendir/Sâz-ı emeli bozuk düzendir
 Ol dem ki seninle hem- nefesdim/Ser-mest-i piyâle-i hevesdim
 Ma'lûm idi kim ne gûnedir hâl/Ger merd isen etme sen de ihmâl
 Ol hâl güm oldu bî-mecâlim/Âvâre idim şikeste-bâlim
 885 Bu şehre gam-ı firâk geldi/Vuslat gidip iştîyâk geldi
 Hayret bana vasla oldu mâni'/Bir nâmeye sen de olma kâni'
 Makbûl dutar mı şer'-i himmet/Nâçâr işin ede ehl-i kudret
 Farz eyleyelim ki hâk-sârım/Yok şübhe ki hâk-i pâ-yi yârim
 Hurşîd ki şâh-ı âsmândır/Ger zerreyi saymaya yamandır
 890 Ey hâlîme rahmi olmayan yâr/Fikr eyle ki rûz-i âhîret var
 Yıllarca gül-i bahârın oldum/Âhir ki hazân erişdi soldum
 Etdim sana cân u serle râğbet/Hem kudretim olduğınca hizmet
 El-ân ki hâlîm oldu müşkil/Terk etme bu zârı merhamet kıl
 Benden sana gayri olmaz ikbâl/Vasl u ecelimden etme ihmâl
 895 Ya vasl ile senden alırım kâm/Ya merg ile zinde eylerim nâm
 Hayret beni kıldı zâr u muztar/Gayret sana düşdi ey dil-âver
 Ger var ise sende bana râğbet/Var âh u figâna eyle âdet
 Elbetde kabîle gûş ederler/Vaslımla seni hamûş ederler
 Âzürde isen bu mâcerâdan/Cevr eyleme havf kıl Hudâ'dan
 900 Ben eylemedim bu derdi îcâd/Senden bana oldu bunca bî-dâd
 Ey ahterimi siyâh eden mâh/Vehm eyle ki müntakimdir Allâh
 Bir âfete sen de düş olursun/Âhım gibi şu'le-pûş olursun
 Hasretde koma bu hâk-sârı/Bir sözle tesellî eyle bâri
 Şükr eyle Hudâ'ya ey semen-ten/Ya sen ben olaydın âh ben sen
 905 Rûsvâyılığım edersen ikrâh/Göster bana doğrusun nedir râh
 Âşıkda hayâ karar eder mi/Mikdârını şey güzâr eder mi
 Sende bilirim bu derd yokdur/Çarhın belî rûzgârı çokdur
 Ma'lûm degil verâ-yı perde/Çok bilmeyen uğradı bu derde
 Belli ki kabîle içre âdet/Senden banadır hemîşe râğbet
 910 Er kim ede nâm-zedden ikrâh/Duhter kalır evde hâh-nâ-hâh
 Hiç âh ü enîni çâre vermez/Tûfân-ı gamı kenâre vermez
 Benden gam u derd ü sûz-ı takrîr/Senden biter iş sen eyle tedbîr
 Söz erdi hitâma işte ey mâh/Hayr ede netîcesini Allâh (Doğan, 2002:188-196).

gerekir. Aslında haberci (kendisini seçen kimsenin) akıl ve zekâ düzeyinin göstergesidir. Sevgilinin dirimi de ölümü de ayıbının gizlenmesi de dışa vurulması da Allah'tan sonra onun elindedir. O yüzden habercinin vazifesini hakkıyla yapabilen, hünerli, basit bir işaretle gizli olanı anlayabilen, gönderenin unuttuğu bir şeyi kendi aklıyla düzeltip yoluna koyabilen, görüp gözlediğini olduğu gibi aktarmasını bilen biri olması gerekir. Sözün özü, haberci ağzı sıkı, sadık, mütevazı ve nasihatçi biri olmalıdır.” der. Sühan da bu niteliklerin hepsine sahiptir. Sühan'ın mektubu aşka götürmesi mesnevîde “Âverden-i Sühan Nâmerâ Ber Aşk” başlığı altında on iki beyitte işlenir.

“Sühan'ın Mektubu Aşk'a Götürmesi

Söz bitip mektup Sühan'ın eline verince Sühan yola çıktı. Hüthüt gibi sultana uçup gitti. Aşk'ı sessiz ve sakın, eski tarzı gibi şaşkın buldu. Sanki ne gam ateşi ne sevgilinin hayali ne dost ne rakipler vardı. Sühan ona dedi ki: 'Yeter bu hâlin, mektubu aç da hâlden haber al. Hem bak ki biricik Hüsn'ün senden nasıl yüz çevirmiş. Bin ümitsizlikle şikâyet edip, ayrılık sözünü hikâyet etmiş.' Aşk o sözü duyunca ayıldı ve tekrar düşüp yine bayıldı. Bir vakit kendinden geçti, sonra kanlı gözyaşlarıyla söze başladı. 'O nasıl mektup ve nasıl matem elbisesidir?' diye sordu. Mektubu alıp baştan sona okuyunca işin aslını anladı. Hemen eline kalem alıp cevap yazdı.”⁶

Şeyh Gâlib, Sühan'ın kuş misali uçarak vakit kaybetmeden gittiğini ifade edebilmek adına onu Hüthüt'e benzeter. Sühan, Aşk'ın yanına geldiğinde onu yine eskisi gibi sessiz, sakın, şaşkın ve tepkisiz bulur; Aşk'ı uyararak kendisine gelmesini, bir an önce mektubu açıp okumasını ister. Sühan, mektubun içeriği hakkında Aşk'ı biraz bilgilendirir ve mektupta ayrılıktan söz edildiğini söyler. Burada Sühan'ın mektubun içeriğini biliyor olması, mektubu okuduğuna dair bir izlenim uyandırır da o Hüsn'ün mektuba dönmüş hâlden, mektubun içeriğini anlamıştır. Çünkü Hüsn mektubuyla bir hâldedir. Buradan Hüsn'ün özü sözü bir olduğu da anlaşılmaktadır. Mektupta ayrılıktan söz edildiğini duyan Aşk, önce bir an kendine gelir; duyduğu üzüntüyle tekrar kendini kaybeder ve sonra gözyaşları içerisinde Hüsn'ün niye böyle düşündüğünü anlamaya çalışır. Mektubu baştan sona okuduğunda ise gerçeği kavrar. Gerçek, Hüsn'ün onu ne kadar çok sevdiği, ayrılmayı hiç düşünmediğidir. Hüsn'ün mektubuna hemen cevap yazmaya başlar.

Aşk'ın Hüsn'e Mektubu

Aşk mektubunun muhtevasının cevap niteliğinde olduğunu mektuba geçmeden önceki kısımda beyan eder. Cevâb-nâmeler, bir soruya cevap vermek amacıyla veya yazılmış bir mektuba karşılık vermek amacıyla yazılırlar. Bu tarz mektuplar her makamdan her makama yazılabilir. Herhangi bir sorunun çözülmesi için yazılmış olan mektuplar ise daha çok üst makamdan alt makama yazılırlar. Bu tür mektuplarda sorulan soru veya sorular her yönüyle ele alınır ve birden fazla cevap ortaya konarak içlerinden uygun olanın seçilmesi istenir. Sorulara verilecek cevapların yine soru içinde verilmesi muhataba karşı tevazu göstergesidir (Kaşka, 2000:21, Çakır, 2005:141). Aşk'ın da mektubu bu özellikleri taşımaktadır. Mesnevîde Aşk'ın mektubu “Sûret-i Nâme-i Aşk” başlığıyla kırk iki beyitte işlenir. Aşk'ın mektubu Hüsn'ün mektubuyla aynı adı taşımakla birlikte daha kısadır.

Aşk da mektubuna o dönem mektup yazma geleneğine bağlı kalarak Hüsn gibi Allah'ın adını anarak ve Peygamber'i, ailesini selamlayarak başlar. Bu ifadeler mektubun “ibtidâ” bölümüdür.

⁶ Âverden-i Sühan Nâmerâ Ber Aşk

Ol dem ki kelâm erip hitama/Dest-i Sühan'a verildi nâme
915 Aldı Sühan azm-i râh kıldı/Hüdhüd gibi kasd-ı şâh kıldı
Buldi gelip Aşk'ı lâl ü hâmûş/Âyîn-i kadîmi üzre medhûş
Ne düzah-i gam ne zevk-i didâr/Gûya ki ne yâr var ne ağıâr
Dedi ki Sühan yeter bu ahvâl/Bu nâmeyi aç da gör nedir fâl
Hem bak ki Cenâb-ı Hüsn-i yektâ/Senden nice eylemiş teberrâ
920 Bin ye's ile eyleyip şikâyet/Fürkat sözün eylemiş hikâyet
Aşk ol sözi gûş edip ayıldı/Tekrâr düşüp yine bayıldı
Bir nice zamân geçip özinden /Geldi söze kan gelip gözünden
Sordı ki ne güne nâmedir ol/Göster ne siyâh-câmedir ol
Çün aldı nigâh edip serâpâ/Fehm etdi nedir meâl-i da'vâ
925 Ol an alıp eline hâme/Yazdı o da bir cevâb-nâme (Doğan, 2002:196-198).

Aşk, siyah bir kıvılcıma benzeyen bu mektubun kendisinde yarattığı duyguyu “ciğerimin ateşinin külüdür” sözüyle Hüsn’e bildirir. Bu ifadeler de mektubun “tahallüs” kısmıdır.

Aşk, mektubunun “taleb” bölümüne Hüsn’ü padişaha, kendisini köleye benzetererek başlar ve Hüsn’ün acı sözleriyle kendisini öldürdüğünü bildirir. Aşk, acımasızlığı Hüsn’ün sıfatı olarak kullanmıştır. Bu ifadeyi “elkâb” olarak değerlendirmek mümkündür. Aşk, Hüsn’e seslendikten sonra ilk tedbirden kastının ne olduğunu sorar. Elinden bir şey gelmediğini, Hüsn gibi acı çektiğini, ayrılıktan söz eden bu mektubun gönlünde ok gibi yara açtığını, cehennem haberi getirdiğini bildirir. Hüsn’ün mektubu, Aşk’ta istenilen tesiri yaratmıştır. Aşk, Hüsn’ün ayrılıktan bahsetmesinin kendisinde yarattığı derin acıları dile dökmeye devam eder. Mektubun ilerleyen satırlarında Aşk, uzun zamandır sessiz kalmasının sebebinin ayrılık korkusuna bağlayarak açıklar ve hüznü olduğunu belirtir. Bu durumun da Hüsn tarafından yanlış anlaşıldığını söyler. Kendisini kuyuya düşen Yûsuf’a benzeten Aşk, Züleyhâ’nın aşktan nasibini almamış olduğunu söyleyerek yaşadığı üzüntünün derecesini tarif eder. Kendisini güle benzeten Hüsn’e “Asıl kan içinde olan benim” der. Aşk, Hüsn’ün kendisini düşkün bülbül gibi görmesini de istemez. Hüsn’ü aydınlık günün güneşine benzeten Aşk, gamdan harap olduğunu anlatır. Aşk bu ayrılığa tahammül gösterdiğini, bunu da Hüsn’ün yanlış anladığını izah eder. Bülbül-gül, pervane-mum aşklarını hatırlatarak kendisini pervaneye benzeter ve bülbül gibi feryat figan etmediği için suçlanmaması gerektiğini izah eder. Böyle davranışlar sergilemek kazançlı gibi görünse de bunun bir çözüm olmadığını, aşk derdinin gizlenmesi gerektiği âdetine uyduğunu, ondan böyle davrandığını belirtir. Hüsn’ün izniyle artık aşkını saklamayacağını; eğer amaç sevgi yarışısıya “İşte felek, işte dumanlı ah” diyerek farklı davranacağını söyler ve “Mademki tedbirime uyuyorsun, bundan sonra benim iniltilerimden sakın şikâyet etme; önceden senin de beni istediğini bilmiyordum” der.

“Hülâsa” sözüyle mektubun sonuna yaklaşıldığı hissedilir. Aşk, sevildiğini anladığını, bundan sonra emrini yerine getireceğini, bu uğurda canını vereceğini, gam defterini artık kapattığını, meseleyi nasıl karara bağlayacağını, nasıl feryat figan edeceğini Hüsn’e bildirir. Kıyamet kopsa da sözünden dönmeyeceğini, yeminini asla bozmayacağını, tedbir ne ise onu yapacağını söyler ve Hüsn’ün gönlünü ferah tutmasını, artık ağlayıp gözyaşı dökmemesini ister. Kabile büyüklerinin bile bu işe engel olamayacağını, Allah’ı şahit göstererek yemin eder. Aşk sırrının ifşa edilmeme gerekçesi çoğunlukla sevgiliyi dile düşürmemek, dedikodulara mahal vermemek adınadır ama hüküm Hüsn’den gelmiştir ve Aşk gerekli izni almıştır; aşkın ifşa edilmesinde artık bir sakınca yoktur.

Mektubun “intiha” ve “dua” bölümünde Aşk, Hüsn’den biraz sabretmesini, feryat etmemesini ister ve bu durumu Allah’a bırakır. Son söz olarak da Hüsn’den mektubunu canını koruyan bir muska gibi saklamasını, aşk yemininden dönmeyerek sözünü tutmasını ister. Sevgililerin mektuplarını sinelerinde saklama âdeti de böylece hatırlatılır. Bu son söz, mektubun sonuna sonradan eklenmiş önemli bir not izlenimi uyandırır.

Her iki mektup da o dönemin mektup yazım kurallarını belli ölçülerde taşımaktadır. Şeyh Gâlib mektuplaşma geleneğini, fonksiyonunu, işlevini olay örgüsüne kusursuz bir şekilde dâhil etmiştir. Hüsn’ün mektubundan sonra Aşk bir dizi sınavdan geçmek üzere erginlenme yolculuğuna ilk adımlarını atacaktır. Campbell (2015:93), “Eşiği aştıktan sonra, kahraman bir dizi sınavdan geçmek üzere tuhaf biçimde akışkan, belirsiz biçimlerin rüya dünyasında ilerler.” der.

“Aşk’ın Mektubu

Her şeyden münezzeh Allah’ın adıyla başlarım. Akli ve ruhu yaratan, belâ dünyasını imar eden, iki sevgiliyi birbirinden ayıran, Hüsn’ü parlak bir güneş yapan Aşk’ı ateşler içinde yakan, ümitsiz kavuşma ümidi veren, dostluğa alışkını, hasrete esir eden Allah’ın adıyla. Peygamber’e, temizlerin en büyüğü Fatma’nın babasına salât, Peygamber’in çocuklarına ve bütün ailesi efradına selam olsun.

Siyah bir kıvılcım olan bu mektup ciğerimin ateşinin külüdür. Yolu bir cennetten geçer; o cennetin baharının gülü, ateştir. Her ne kadar söz, canlılara mahsus ise de bu bazen ölüyü de konuşturan bir âlem olur.

Ey kölesini öldüren padişah! Tedbir nedir? Elimde ne var? Mektubun hasta gönlüme ulaşınca sanki ok gibi geldi ve yara açtı. O hikâyede bilmem ne büyü vardı ki canıma cehennem haberi getirdi.

Cehennem de ne oluyor, canıma minnet; içinde adına ayrılık denilen bir söz var. Çok zamandır konuşmuyordum ve ayrılığın korkusuyla hüznüydüm. Beni uyanık görmeyince kendini âşık, beni de sevgili zannettin. Bense bu anı düşünerek gönlümü hayranlığa alıştırdım. Ey kendini köle yerine koyan sultan! Kuyuya düşen Yûsuf'tur. Aşk'tan nasibini almamış Züleyha'nın elinde gördüğün kan değil kınadır. Ey gül, parça parça kan içindeyim deme, beni de düşkün bülbül sanma. O kan değil olsa olsa allıktır, bülbülün sözü de gülü büyülemez. Gamdan harap olanın sen olduğunu sanma, sen aydınlık günün güneşisin. Asıl perişan olan benim, her gamımda bin âlemim var. Beni bu tahammül içinde görünce beni rahat sandın. Bülbülün figanını görüp ne yazık ki pervaneyi suçladın. Bu yolda gitmek kârlı gibi görünürse de gam denizinin kıyısı yoktur. Dostlar derdin gizli kalmasını isterler. Ortaya çıkmasını istersen, feryada çare bulmak kolaydır. Eğer maksat muhabbet yarışıysa işte felek, işte dumanlı ah. Bundan sonra işte ben, işte putperestlik; ne yazık ki sofuluk ve varlık da bizden uzak. Sen figan et deyince ağlayan göz, tufanı tanır mı? Mademki benim tedbirime uyuyorsun, bundan sonra iniltiden şikâyet etme. Şimdiye kadar gam defteri tamamlanmıyordu. Senden bana murat ümidi yoktu. Önceden böyle bir arzu ortada yoktu. Hülâsa şimdi iş buna geldi. Sen emret yerine getirmesi benden, sen kabul edersen ben canımı veririm. Şimdi seyret feryat ve ağlamak nasıl olurmuş; dava nasıl karara bağlanırmış. Yeminimi bozacağımı sanmıyorum, kıyamet kopsa sözümden dönmem. Tedbir ne ise ben onu yaparım. Ey gözleri hasta, sen gönlünü ferah tut. Kabilenin büyükleri kim olursa olsun bu can baş davasından ellerini çeksinler. Bu yolda kim bana engel olabilir. Allah şahidim, azığım canımdır.

Biraz sabret, feryat etme, bakalım Allah neyler. Bu mektubumu sakla, o canını koruyan bir can muskası olsun, aman ha verdiğin sözü tut.”⁷

⁷ Sûret-i Nâme-i Aşk

- Ser-nâme-i nâme nâm-ı Sübbûh/Peydâ-kün-i akl u hâlik-i rûh
Ma'mûr eden âlem-i belâyı/Mehcûr eden iki âşnâyı
Hûsn'i eden âftâb-ı rahşân/Aşk'ı eden âteş içre büryân
Me'yûse veren ümîd-i vuslat/Me'nûsı eden esîr-i hasret
- 930 Niçe salavât o Resûl'e/Şâhenşeh-i a'zem-i Betûl'e
Hem niçe selâm ola havâle/Evlâd-ı kirâm ü cümle âle
Bu nâme ki bir siyeh şererdir/Hâkister-i şu'le-i ciğerdir
Bir cennetidir ki reh-güzârı/Dûzahdır anın gül-i bahârı
Söz gerçi ki hâl-i zindegândır/Geh mürdeyi söyletir cihândır
- 935 Ey bendesin öldürücü hünkâr/Tedbîr nedir elimde nem var
Nâmen dil-i zâra vâsıl oldu/Ok degdi ve yara hâsıl oldu
Bilmem ne füsûndı ol fesâne/Dûzah haberin getirdi câna
Dûzah dedigim ne câna minnet/Bir söz var içinde adı fûrkat
Bir niçe zamân ki lâl idim ben/Ol havf ile pür-melâl idim ben
- 940 Sandın beni görmeyip uyanık/Ma'sûk benim de sensin âşık
Ben ise bu vakti eyleyip yâd/Hayrânlığı dil ederdi mu'tâd
Bir çâresizim nedir bu cebrin/Bi'llâh ne tiz tükendi sabrın
Ey kendini bende add-eden şâh/Yûsuf'dur olan fûtâde-i çâh
Hûn sanma görüp elinde hınnâ/Bi-behredir aşkdan Züleyhâ
- 945 Ey gül deme pâre pâre hûnum/Zann-etme ki bülbül-i zebûnum
Gül-gûnedir olsa hûn değildir/Bülbül sözi gül-füsûn degildir
Zann-etme ki gam harâbı sensin/Rûşen günün âftâbı sensin
Şûrîde benim ki bin gamım var/Her gamda yine bin âlemim var
Gördün bu tahammül içre hâlim/Var sandın ola ferâğ-ı bâlim
- 950 Bülbülde görüp figân heyhat/ Pervâneye töhmet etdin isbât
Bu yolda egerçi kâr çokdur/Deryâ-yı gama kenâr yokdur
Ammâ buna hükm-eder ki yârân/Pinhân gerek ola derd pinhân
Çün istedin ola âşkâre/Âsân görünür figâna çâre
Gavgâ-yı mahabbet ise maksûd/İşte felek işte âh-ı pür-dûd
- 955 Min ba'd men ü sanem-perestî/Heyhât heyhât zühd ü hestî
Çün sen diyessin ki eyle efgân/Tûfânı sayar mı çeşm-i giryân
Tedbîrime çünki râğbetin var/Min ba'd figândan olma bîzâr
Gam defterinin resîdi yokdı/Senden bana kâm ümidi yokdı
Ol dâiye ber-arafdı evvel/Şimdi buna çıkdı iş muhassal
- 960 Fermân senin husûli benden/Cân verme benim kabûli senden
Seyr'et nic' olur figân ü zârî/Da'vâ ne şekil verir kararı
Bed-ahdlık ummazam özümden/Ger haşr ola dönmezem sözümden
Tedbîr budur ki ederim ben/Ey gözleri haste hûş-dil ol sen

Tosun'a (2006:189) göre "Aşk mektupları aşkı ilan etme, sürdürme, takdim etme, büyütme gibi amaçlara hizmet eder. Bu anlamda tarafsız değildir. En önemli işlevi ise aşkı sürdürme girişimidir. Âşık, sevgiliye bir şey kanıtlama, aşkını ispatlama peşindedir. Bu ispat peşinde olduğu ve karşısındakini inandırma, etkileme amacı taşıdığından, bu da kimi kez duyguları abartma ve karşısındakini yanılısma yaratma olarak dışlaşır. Çoğu zaman içtenlikten çok hedeflenen amacı yansıtır. Temel amaç duygu aktarımından çok muhatapta yaratılan etkidir. Böylece 'yönlendirme' işlevi görür." Her iki aşk mektubu da bu anlamda işlevini görmüş; âşıklar mektupları sayesinde çeşitli yönlerden birbirlerini etkilemişlerdir.

Gönderilemeyen Mektup Tardiyye

Yirmi bir beyitten oluşan Aşk ile Gayret'in cadının eline düşüp türlü eziyetlere maruz kaldıkları bölüm "Âvîhten-i Câdû Aşk Râ" (Doğan, 2002:290-292); Aşk'ın Allah'a feryat etmeye başladığı anda Sühan'ın gelip yetişmesi de beş beyitten oluşan "Resîden-i Sühan" başlığını taşımaktadır. "Resîden-i Sühan" başlığı altındaki olay örgüsünde "Ol" emri gibi Sühan, aniden belirince korku ve dehşet yerini sevince bırakır. Hak ortaya çıkar, karanlık ve büyüler rüya gibi dağılır. Ateşli Aşk, Sühan'ı görünce göğsünü parçalarcasına ağlar ve Hüsn'ü anıp feryat ve figana başlar. İşte o anda Aşk, bu tardiyyeyi söyler.⁸ Hüsn'e ulaşamayan bu mektup, kâğıda değil de söze dökülmüştür. Tosun'a göre (2006:189) "Bir de ayrılık anında yazılıp da sevgiliye gönderilemeyen mektuplar vardır. Gönderilmemiş mektuplar, gönderilen mektuplardan daha sahicedir. Âşığı, onun gerçeklerini daha iyi yansıtır.". Aşk da Hüsn'e gönderemediği bu mektupta hâlini, duygularını, beklentilerini, umutsuzluğunu samimi bir şekilde dile dökmüştür.

Bu mektup, doğrudan sevgili ile arasında habercilik rolünü üstlenen Sühan'a seslenmeye başlar. Aşk, Hüsn'den bir mektup getirip getirmediğini hemen öğrenmek ister. Hüsn'den uzun süre haber alamayan Aşk, sevgilinin bir selamına hasrettir. Bu yüzden Sühan'a hasretle duymak istediği şeyi "Sevgilinin bize bir selamı yok mu?" diye sorar. Sühan'ı Hızır'a benzeterek, Hüsn'ün aşk haberini kendisine söylemesini umar. Allah'a seslenerek bu bekleyişin zorluğunu, içinde bulunduğu sıkıntıyı dile getirir. Ümitsizliğe düşen, Hüsn'ün kendisini hâlâ sevip sevmediğini, sözünde durup durmadığını merak eden bu sefer Aşk'tır. Aşk, Hallâc-ı Mansûr gibi darağacına çıktığını, kıyamet surunun sesi gibi feryat ettiğini, boğazını gamın Mansûr'un neyi gibi sıkıttığını, belâ askerleri tarafından kuşatıldığını söyleyerek hâlini Hüsn'e arz eder. T. S. Jouffroy (1988:47), "Karanlığın sıkıntısını çekmeden ışığın değerini anlamak mümkün müdür? Hayır efendiler!" der. Aşk da Hüsn'e ulaşabilmek için karanlığın sıkıntısını çekmektedir.

Artık ümitsizlik hat safhadadır. Dilenciler bile bu dünyada muratlarını almış, kendisinin muradı ise sürekli ertelenmiştir. Aşk'ın dualarının kabul edilmeyeceğine dair şüphesi, gönül hâlinin bir düzene girmeyeceğine dair endişesi vardır. Gönül gamın yarattığı şaşkınlıkla susmuş, konuşmaz olmuştur. Gâlib gibi gönlünün kudreti tükenmiştir. Aşk'ın elinde kala kala gönderemediği işte bu şikâyet mektubu kalmıştır. Artık Aşk için tek bir olasılık vardır, o da orada insafın adının hiç olmayışıdır. Aşk artık Hüsn'ün o ilk mektubunu gönderdiği kavuşma arzusuyla yanan, sabırsız, tahammülsüz, şüpheli hâline, Hüsn de sinesinde muska gibi sakladığı mektuptaki öğütlerden sonra Aşk'ın o durgun, sakin, şaşkın hâline dönmüştür. Bu bakımdan Aşk Hüsn, Hüsn de Aşk olmuştur ve Hüsn, erginlenme yolculuğunu Aşk'a göre daha önce tamamlamıştır. Kierkegaard (2018:65), "Hakikat kolay kolay ve çabucak temellük edebileceğin bir şey değildir. Hakikate uyuyarak ya da rüya görerek de eremezsin elbette. Hayır. Hakikati kendin için elde edeceksen sınanmalı ve çile çekmelisin. Mevzu hakikat olduğunda bir hülâsa, hakikat için mücadele etme gerekliliğini ortadan kaldıran kestirme bir yol bulunduğunu düşünmek düpedüz

Sadât-ı kabîle in ü ândır/Çeksinler eli ki baş ü cândır
965 Bu yolda kim ola sedd-i râhım/Cân zâd-ı rehim Hudâ güvâhım
Sabr eyle biraz sen etme efgân/N'eyler bakalım Hudâ-yı zî-şân
Bu nâmemi sakla hırz-ı cân et/Ol ahdi ki eyledin amân et (Doğan, 2002:198-204).

⁸ Resîden-i Sühan

Ol demde Sühan huzûra geldi/Kün emri gibi zuhûra geldi
1440 Ol ân açıldı şâm-ı zulmet/Zevke bedel oldı havf u dehşet
Hak zâhir olup bozuldı evhâm/Sihr oldı hebâ misâl-i ahlâm
Gördükde o pîri Aşk-ı çâlâk/Giryân olup etdi sînesin çâk
Hüsn'i anıp etdi âh u feryâd/Hem kıldı bu şî'r-i pâki inşâd (Doğan, 2002:294).

yanılsamadır.” der. Aşk'ın Hakikat'i temsil eden Hüsn'e ulaşabilmesi için zorlu yolculuğuna daha devam etmesi, sınanması, yanılsamalardan kurtulması gerekmektedir. Bunlardan kurtulduğu vakit Hüsn'e/Hakikat'e kavuşacak ve erginlenme yolculuğunu tamamlayacaktır.

“Tardıyye

Ey sevgilimin habercisi,

Hoş geldin

Bana ondan bir mektup ver, canım sevgilimin bayramına feda olsun, sevgiliye kavuşma ümidi boşa mı çıkacak? Sevgilinin bize bir selâmı yok mu? Ey düşkünlere yetişen Hızır, konuş, bu sırrı açıkla, bana tercüman ol, saklama, birer birer anlat, gam defteri sona ermeyecek mi? Yâ Rab, ne zor bekleyiş bu, bu ne bitmez zamandır. Bu iş hep keder ve sıkıntıdır. Onun ne kadar nazlı olduğunu bir anlasam, kavuşma gibi bir isteği yok mu? Mansûr gibi darağacına çıktım. Kıyamet suru gibi feryat ettim. Gam boğazımı Şah Mansûr neyi gibi sıktı, belâ askeri tarafından kuşatıldım, o sultandan bir haber yok mu? Dilenciler bile bu dünyadan nasibini aldılar, bildikler yarınlarına kaldı, o söz vermeler, vefalar yerine gelmeyecek mi? Dualarım kabul edilmeyecek mi? Gönlümün hâli bir düzene girmeyecek mi?

Gönül gamın yarattığı şaşkınlıkla dilini yuttu, Gâlib gibi kudreti tükendi, gönderdiğim nice şikâyet mektubu kaldı.

Kal kala bir tek bir ihtimal kaldı, o yerde insafın adı yok mu?”⁹

Tartışma, Sonuç ve Öneriler

Türk edebiyatının ve 18. yüzyıl Klasik Türk Edebiyatının en büyük şairlerinden Şeyh Gâlib, alegorik anlatım tarzıyla kaleme aldığı seyr ü sülûkü anlattığı *Hüsn ü Aşk* mesnevisinde, yarattığı hayali kahramanlar çerçevesinde yerli malzemeyi işlerken, olay örgüsünün akışını değiştiren iki âşığın ayrılık anında yazdıkları iki mektuba yer vermiştir. Mesnevide Hüsn ile Aşk'ın yazdıkları bu mektuplar, muhteva bakımından “nâme, şikâyet-nâme, ilâm-nâme, cevâb-nâme” tarzındadır. Her iki mektup da o dönem mektup yazım biçim hususiyetleri olan “elkâb, ibtidâ, tahallüs, taleb, intihâ, dua” bölümlerini belli ölçülerde içermektedir.

Mesnevide bu iki önemli mektubun dışında kalem Mecnûn'unun ağzından hayal Leylâ'sına haber niteliğinde yazılmış bir mektuptan ve Aşk'ın ağzından tardıyye nazım şekliyle kâğıda değil de söze dökülmüş “şikâyet-nâme, ilâm-nâme,” tarzında Hüsn'e gönderilememiş bir mektubun varlığından söz etmek de mümkündür. Aşk, gönderemediği bu mektup niteliğindeki tardıyyede hâlini, duygularını, beklentilerini, umutsuzluklarını samimi bir şekilde Hüsn'ün hayaline arz etmiş gibidir.

Mesnevide iki âşık, mektuplar sayesinde duygu, düşünce ve sorunlarını, istek ve beklentilerini, hâllerini, birbirlerine bir haberci aracılığıyla iletmişler ve birbirlerini duygu, düşünce, tavır ve davranış bazında yönlendirmişler, etkilemişlerdir. Kahramanların ağzından söylenen mektuplara dönemin yaşam biçimi, din ve ahlak anlayışı, inanç ve dünya görüşü, gelenek ve görenekleri de yansımıştır.

Kısacası Şeyh Gâlib, *Hüsn ü Aşk*'ta çeşitli yönlerden mektuplaşma geleneğini, mektubun fonksiyonunu, işlevlerini, o dönem mektuplarının muhteva ve şekil özelliklerini, olay örgüsüne bir

⁹ Tardıyye

- 1 Hoş geldin eyâ berîd-i cânân/Bahş et bana bir nüvîd-i cânân/Cân ola fedâ-yı îd-i cânân/Bî-sûd ola mı ümid-i cânân/Yârin bize bir selâmı yok mı?
- 2 Ey Hızır-ı fütâdegân söyle/Bu sırrı edip ıyân söyle/Ol sen bana tercemân söyle/Ketm etme yegân yegân söyle/Gam defterinin temâmı yok mı?
- 3 Yâ Rabbi ne intizârdır bu/Geçmez niçe rûzgârdır bu/Hep gussa vü hâr hârdır bu/Duysam ki ne şîve-kârdır bu/Vuslat gibi bir merâmı yok mı?
- 4 Çıkdım ser-i dâra hemçü Mansûr/Âvâzım ezân-ı nefha-i Sûr/Gam kıldı gülümü şâh mansûr/Oldum sipeh-i belâyâ mahsur/Ol pâdşehin peyâmı yok mı?
- 5 Kâm aldı bu çarhdan gedâlar/Ferdâlara kaldı âşnâlar/Durmaz mı o ahdler vefâlar/Geçmez mi bu etdigim du'âlar/Hâl-i dilin intizâmı yok mı?
- 6 Dil hayret-i gamla lâl kaldı/Gâlib gibi bî-mecâl kaldı/Gönderdigim arz-ı hâl kaldı/El-ân bir ihtimâl kaldı/İnsâfın o yerde nâmı yok mı? (Doğan, 2002:294-296).

anlatım tekniği olarak kusursuz bir şekilde dâhil etmiş; üslubuna samimiyet, canlılık, renk katmış; eski dönemlerde insan hayatında mektupların nedenli etkin rol oynadığını da bir nevi göstermiştir.

Etik Beyan

“18. Yüzyıl Mektup Geleneğini Hüsn ü Aşk Üzerinden Okumak” başlıklı çalışmanın yazım sürecinde bilimsel kurallara, etik ve alıntı kurallarına uyulmuş; toplanan veriler üzerinde herhangi bir tahrifat yapılmamış ve bu çalışma herhangi başka bir akademik yayın ortamına değerlendirme için gönderilmemiştir.

Çatışma Beyanı

Çalışmada herhangi bir potansiyel çıkar çatışması söz konusu değildir

Kaynakça

- Aydın, E. (2007). Divanlardaki manzum mektuplar (Yüksek Lisans Tezi). Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.
- Batıslam, D. (2002). Mesnevilerde mektup tarzı anlatım. *İlmî Araştırmalar Dil, Edebiyat, Tarih İncelemeleri*, 13, 17-34.
- Campbell, J. (2015). *Kahramanın sonsuz yolculuğu* (Çev: S. Gürses). İstanbul: İthaki.
- Çakır, Ö. (2005). *Türk edebiyatında mektup* (Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Çakır, Ö. (2006). Türk mektup geleneğinde âdâb ve kurallar. *Hece Mektup Özel Sayısı*, 10, 114/115/116, 21-29.
- Derdiyok, İ. Ç. (1999). Osmanlı devrinde mektup yazma geleneği. *Osmanlı Ansiklopedisi Kültür ve Sanat* (Cilt 9, s. 731-740). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Ersoylu, H. vd. (1986). Mektup. *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi* (Cilt 6, 231-236). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Gökbilgin, T. (1992). *Osmanlı paleografya ve diplomatik ilmi* (2. Baskı). İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Gökçe, R. (2006). *Eski Türk edebiyatında mektup ve bir mecmâ'a-i münşe'ât* (Yüksek Lisans Tezi). Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.
- Gökyay, O. Ş. (1974). Tanzimat dönemine kadar mektup. *Türk Dili Mektup Özel Sayısı*, 30, 274, 17-21. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- İbn Arabî (1998). *İlâhî aşk* (Çev: M. Kanık). İstanbul: İnsan Yayınları.
- İbn Hazm (2018). *Güvercin gerdanlığı* (Çev: C. Aydın). İstanbul: Sufi Kitap.
- Jouffroy, T. S. (1988). *Felsefe bahisleri* (Çev: R. S. Tur). İstanbul: MEGSB Yayınları.
- Kaşka, M. (2000). *Dîvân edebiyatında münşe'ât geleneği ve Hoca Neş'et'in mektupları* (Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İzmir.
- Kefeli, E. (2002). *Anlatım tekniği olarak mektup* (1. Baskı). İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Kierkegaard, S. (2018). *Tanrı'ya ihtiyaç duymak* (Çev: Z. Yeter). İstanbul: Zeplin.
- Kütükoğlu, M. S. (1995). Elkâb. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt. 11, s. 51-54). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Mahçupyan, E. (2000). *Batı'dan doğu'ya, dünden bugüne zihniyet yapıları ve değişim* (1. Baskı). İstanbul: Patika Yayınları.
- Muallim Nâci (1995). *Lûgat-ı Nâcî* (6. Baskı). İstanbul: Çağrı Yayınevi.
- Okay, O. (2004). Mektup. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt. 29, s. 17-18). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Okçu, N. (1999). Hüsn ü aşk. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt. 19, s. 29-31). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Pala, İ. (1989). *Ansiklopedik divan şiiri sözlüğü* (1. Baskı). İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Şebüsterî (1993). *Gülşen-i râz*. (Çev: A. Gölpınarlı). İstanbul: MEB Yayınları.
- Şemseddin Sami (1987). *Kâmûs-ı Türkî* (2. Baskı). İstanbul: Çağrı Yayınevi.
- Şeyh Galib (2002). *Hüsn ü aşk* (Çev: M. N. Doğan). İstanbul: Ötüken.
- Tansel, F. A. (1964). Türk edebiyatında mektup. *Tercüme Mektup Özel Sayısı*, 16, 77-80, 391-392.
- Tosun, N. (2006). Aşk mektupları neyi söyler. *Hece Mektup Özel Sayısı*, 10, 114/115/116, 189-199.
- Türk Dil Kurumu (2005). *Türkçe sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Türkiye Diyanet Vakfı (1993). *Kur'ân-ı kerîm ve açıklamalı meâlî*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Ülgener, S. (2006). *İktisadi çözümlenin ahlak ve zihniyet dünyası*. İstanbul: Derin Yayınları.

EXTENDED ABSTRACT

The word mektûb (letter) is of Arabic origin, literally means “written object, written thing”, and corresponds to nâme in Persian and betik or bitig in Turkish. In Turkish, words such as lâhika, nâme, arzihal, and iltifat-nâme are also used instead of the word ‘letter’. The letter is one of the oldest means of communication used to convey a person’s feelings, thoughts, problems, desires, and wishes, and what is happening in the world around them has been a literary genre and method of expression throughout history. There are many letters in Classical Turkish Literature written in verse, prose, and verse-prose forms. These letters are found in münşe’ât collections, and masnavis. In Classical Turkish Literature, the art of writing letters was included in writing inşâ (stylistic, ornamented prose), and all the spelling rules of inşâ were applied to letter writing. The situation and position of those who wrote letters to each other were considered while naming the letters of this period. Letters of friendship, brotherhood, and love were called muhabbet-nâme, meveddet-nâme, or uhuvvet-nâme; those written from someone with a lower status to a higher authority were called arıza, şukka, and those written to show humility were called varak-pâre. Those who wrote prose and letters were called münşi and those who undertook writing official documents were called nişancı or tevki’î. The works in which private or official letters written by münşi, and other works of prose, were brought together and called münşe’ât, and those containing only letters were called mektûbât. Additionally, münşi sometimes gave different names to the specific works they wrote. In Classical Turkish Literature, letters were written according to their content and bore different names such as nâme (love letter), tebrik-nâme (letter of congratulation), tehniyet-nâme (celebration letter), takriz (letter of praise for work), taziyet-nâme (condolence letter), arz-ı hâl (petition), niyâz-nâme (letter of petition for those in higher positions), müzekkere (letter written from one official office to another regarding work), teşekkür-nâme (acknowledgment letter), taleb-nâme (letter of request), şükür-nâme (letter of appreciation), şefkat-nâme (reference or recommendation letter), şikâyet-nâme (letter of complaint), tesliyet-nâme (consolation letter), ubudiyet-nâme (servitude letter), duâ-nâme (prayer letter), iştiyâk-nâme (letter of desire), ilâm-nâme (verdict letter), irsal-nâme (delivery letter), davet-nâme (letter of invitation), and cevâb-nâme (response letter). Letters of this period also had their own stylistic features. Hû, meaning Allah, or Bih, a talisman believed to deliver the letter, was written at the top of the letter paper. The letter usually began with the ibtidâ (introduction) section, which consisted of words of respect and greetings. Then came the tahallüs (transition) section and then the taleb (request) section, which included a request, emotion, thought, or news. The intihâ (conclusion) section announced in an appropriate language that the letter would soon end, and the dua (prayer) section concluded the letter. In the dua section, Allah is prayed to for various things, especially for the person to whom the letter is addressed. Although it was not in all letters, in letters written to people of high rank and authority, the elkâb (titles) section was placed before the ibtidâ. After all these, the signature was inserted at the end of the letter, after words such as dâ’iniz, al-fakîr, muhibb-i muhlis, etc. The examination of the letters written in Classical Turkish Literature shows that a hierarchical structure was applied in terms of the writer and the person to whom the letter was written. In addition to the studies on verse letters in collections and masnavi poems, which are excluded from the letters of the Classical Turkish Literature period, there is debate on whether they were actually letters or not. Letters of this nature in masnavi poems added sincerity, vitality, and color to the literary work and reflected the correspondence tradition of the period in terms of their writing technique. This is an indication that the poets skillfully used the tradition of correspondence of the period in their poems. The 18th century was a period of decline for the Ottoman Empire, but Classical Turkish Literature maintained its usual order throughout the period. Local subjects and daily life began to be written about more. Şeyh Gâlib, whose real name was Mehmed Es’ad, was born in 1757 in Istanbul and followed the path of Mevlevîs. He wrote the masnavi called *Hüsn ü Aşk* in 1783 at the age of 26, in a short period of six months. Şeyh Gâlib wrote *Hüsn ü Aşk* as Nâbî’s *Hayrâbâd* was praised in an assembly, and he wanted to show that he could write a better poem than Nâbî. *Hüsn ü Aşk* consists of 2,041 couplets and four quintets, each containing six stanzas, and is about the love between Hüsn and Aşk. It is written using an allegorical narrative technique while emphasizing that the salik (one on a spiritual journey) needs the help of a murshid (guide) to

reach the state of Fana fillah (the dissolution of the self in Allah) and overcome difficulties. In this masnavi, Şeyh Gâlib narrated the spiritual journey and used local material within the framework of the imaginary heroes he created, including two letters written by two lovers to one another at the time of their separation. These letters, written by Hüsn and Aşk, were in the style of nâme, şikâyet-nâme, ilâm-nâme, and cevâb-nâme in terms of content. Both letters contained the sections of elkâb, ibtidâ, tahallüs, taleb, intihâ, and dua, which were the characteristics of letter writing at that time. Apart from these two important letters, two more letters can be mentioned. One of these letters was written from the mouth of Mecnûn the pen to his imaginary Leylâ in the form of news. The other letter, which was from the mouth of Aşk to Hüsn and was not written in the form of tardiye verse on paper but was put in words in şikâyet-nâme, ilâm-nâme style, could not be sent. In this tardiye, in the form of a letter that Aşk could not send, he sincerely presented his situation, feelings, expectations, and despair to Hüsn's imagination. In this masnavi, the two lovers convey their feelings, thoughts, problems, wishes, and expectations to each other through a messenger. They guide and influence each other through their feelings, thoughts, attitudes, and behaviors. The way of life, religion, morality, beliefs, worldviews, traditions, and customs of the period are also reflected in these letters through the voices of the heroes in the poem. Şeyh Gâlib incorporated the tradition of correspondence, the functions, content, and form of the letters of that period into the plot as a narrative technique flawlessly. In doing so, he added sincerity, vitality, and color to his style and showed why letters played an active role in human life in ancient times. This study focuses on the letters in Classical Turkish Literature and evaluates the letters in the masnavi *Hüsn ü Aşk* in terms of form and content. Based on these letters, the study examines the mindset of the period and how the letters shaped the feelings, thoughts, attitudes, and behaviors of the two lovers.



Türk Bankacılık Sektöründeki Yeşil Finans Uygulamalarının Analizi

Zeynep KARAŞ¹

Öz

İklim değişikliğinin etkileri kötüleştikçe, çevresel bozulmanın finansal istikrar için önemli bir tehdit oluşturduğu açıkça görülmektedir. Yeşil finans, çevreye duyarlı davranışları teşvik etmek ve birbiriyle bağlantılı sorunları ele almak için finans sektörünün yeteneklerini çevresel sürdürülebilirlikle birleştiren bir yaklaşımdır. Bu çalışma, iklim değişikliğiyle mücadele etmek ve sürdürülebilir kalkınmayı teşvik etmek amacıyla Türk bankacılık sektöründeki yeşil finans uygulamalarını incelemektedir. Çalışmanın sonucunda şu bulgular ve sonuçlar elde edilmiştir: Türk bankacılık sektöründeki yeşil finans uygulamaları büyümüş, ancak ölçeklendirme, standardizasyon, eğitim, risk yönetimi ve paydaş talepleri gibi alanlarda hâlâ geliştirilmesi gerekmektedir. Regülasyon desteği, dijitalleşme ve iş birliği ile Türk bankacılık sektöründe yeşil finansın geleceği umut verici görünmektedir. Bankacılık sektöründe yeşil finans uygulamalarını geliştirerek ve sürdürülebilir kalkınmaya öncelik vererek, Türkiye iklim değişikliği risklerini azaltabilir ve ekonomisi ile toplumu için daha dayanıklı bir gelecek sağlayabilir. Ülkemizin iklim riski ve kırılganlığı kritik bir seviyededir ve acil önlem alınmazsa, potansiyel can kaybına ve önemli ekonomik maliyetlere yol açacak iklimle ilgili doğal afetlerin artması beklenmektedir. Ayrıca, Türkiye'nin rekabet gücü, AB ve diğer ülkelerin karbon temelli vergiler uygulaması nedeniyle zayıflayabilir. Bu nedenle, iklim değişikliğiyle mücadele etmek ve Türk bankacılık sektöründe yeşil finans uygulamalarının büyümesini ve devamlılığını sağlamak için acil önlemler alınması kritik önem taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türk Bankacılık Sektörü, Yeşil Finans, Sürdürülebilirlik, İklim Değişikliği

Analysis of Green Finance Practices in the Turkish Banking Sector

Abstract


As climate change impacts worsen, it's clear that environmental degradation poses a significant threat to financial stability. Green finance is an approach that combines financial sector capabilities with environmental sustainability to promote environmentally responsible behavior and address interconnected problems. This study examines the green finance practices in Turkish banking sector to address climate change and promote sustainable development. As a result of the study, the following findings and conclusions were made: Green finance practices in Turkish banking sector have grown, but still need improvement in areas such as scaling, standardization, training, risk management, and stakeholder demand. With regulatory support, digitalization, and collaboration, the future of green finance in Turkish banking sector looks promising. By advancing green finance practices in the banking sector and focusing on sustainable development, Türkiye can mitigate climate change risks and secure a more resilient future for its economy and society. Our country's climate risk and vulnerability is at a critical level, and without urgent action, climate-related natural disasters are expected to increase, leading to potential loss of life and significant economic costs. Additionally, Turkey's competitiveness could suffer due to the EU and other countries imposing carbon-based tariffs. Therefore, it is critical to implement urgent measures to combat climate change and promote the growth and continuity of green finance practices in Turkish banking sector.

Keywords: Turkish Banking Sector, Green Finance, Sustainability, Climate Change

Atf İçin / Please Cite As:

Karaş, Z. (2024). Türk bankacılık sektöründeki yeşil finans uygulamalarının analizi. *Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi*, 9 (2), 289-302. Doi: <https://doi.org/10.58648/inciss.1562413>

¹ Dr.Öğr. Üyesi, Düzce Üniversitesi İşletme Fakültesi, zeynepkaras@duzce.edu.tr,

 ORCID: 0000-0003-3234-330X

Giriş

Günümüzün çevreye duyarlı ortamında, iklim değişikliğinin kaçınılmaz boyuttaki gerçekliği baskı yaratan bir endişe haline gelmiş, bilimsel kanıtlar arttıkça, küresel ısınmanın ekonomi, toplum ve piyasalar üzerinde küresel ölçekte derin bir etkisi olduğu açıkça görülmeye başlanmıştır. İnsan kaynaklı faaliyetlerin iklim değişikliği üzerindeki yıkıcı etkileri, doğal afetlerin sıklığı ve şiddeti ile çarpıcı bir şekilde yaşanmaya başladığından, iklim değişikliğine yönelik ivedi önlem alınması gerekliliği hemen hemen her gün ülkemiz dâhil her ülkede gündem olmaktadır.

İklim değişikliği konusundaki bilimsel görüş birlikteliği güçlenmeye devam ederken, çevresel bozulma ve iklim değişikliğinin sonuçlarının dünya çapındaki ülkelerin finansal istikrarı üzerinde geniş kapsamlı etkileri olduğu giderek daha açık hale gelmektedir. Artan kanıtlar, aşırı hava olayları, deniz seviyesinin yükselmesi ve yağış düzenindeki değişiklikler gibi iklimle ilgili risklerin finansal sistemlerin, ekonomilerin ve toplumların istikrarı için önemli tehditler oluşturduğunu göstermektedir (FSB,2020). Finans sektörünü çevresel sürdürülebilirlikle birleştiren ve çevre yönetimini teşvik etmek için çeşitli paydaşları bir araya getiren bir finansman yaklaşımına bu noktada ihtiyaç duyulmaktadır. “Yeşil finans” olarak adlandırılan söz konusu yaklaşımda, finans sektörünün sermayeyi harekete geçirme kabiliyetini işletmelerin ve bireylerin operasyonel kabiliyetleriyle bütünleştirerek çevreye duyarlı davranışları teşvik etme ve ortak bir çabayla birbiriyle bağlantılı sorunları ele alma hususları yer almaktadır.

G20 Yeşil Finans Çalışma Grubu, yeşil finansı, genel olarak, çevresel açıdan sürdürülebilir kalkınma bağlamında çevresel fayda sağlayan yatırımların finansmanı olarak tanımlamaktadır. Yeşil finans, enerji verimliliğini artırırken, hava, su ve toprak kirliliğini, sera gazı emisyonlarını ve iklim değişikliğini azaltmayı hedeflemektedir. Yeşil finans, kamu ve özel sektör dâhil olmak üzere çeşitli finansal kurumları ve varlık sınıflarını içermekte ve finansal sistem genelinde çevresel risklerin etkili bir şekilde yönetilmesini gerektirmektedir. Yeşil finans, çevre dostu yatırımları teşvik etmek ve çevreye zararlı olanları azaltmak için çevresel dışsallıkları içselleştirmeyi ve risk algılarını ayarlamayı amaçlamaktadır. Bu kapsayıcı yaklaşım, sürdürülebilir ve çevreye duyarlı bir gelecek sağlamak için tüm finansal sistemde etkin bir risk yönetimi gerektirmektedir (G20, 2016).

Yeşil finans, iklim değişikliğiyle mücadele ve sürdürülebilir kalkınmanın desteklenmesine yönelik küresel çabaların önemli bir parçası haline gelmiştir. Hükümetler, finans kurumları ve uluslararası kuruluşlar yeşil finans girişimlerinin teşvik edilmesinde aktif rol oynamaktadır. Dünyanın dört bir yanındaki ülkeler tarafından uygulanmakta olan bazı önlemler şunlardır: yeşil tahvil ihracı, ulusal yeşil finansman stratejilerinin oluşturulması, yeşil yatırım bankaları ve fonlarının oluşturulması, yeşil taksonomilerin geliştirilmesi, kamu-özel ortaklıklarının teşvik edilmesi, vergi indirimleri ve sübvansiyonlar yoluyla yeşil yatırımın teşvik edilmesi, uluslararası iklim finansmanı mekanizmalarına katılım ve finansmanda sürdürülebilir kalkınma hedeflerinin teşvik edilmesi. Ülkeler, iklim değişikliğiyle mücadelede ve sürdürülebilir kalkınmanın sağlanmasında yeşil finansmanın önemini farkına varmaya başlamıştır. Yeşil tahviller, ulusal stratejiler, kamu-özel sektör ortaklıkları, yeşil bankalar ve uluslararası işbirliğinin bir kombinasyonu yoluyla, ülkeler daha sürdürülebilir, düşük karbonlu ekonomilere geçiş için finansal kaynakları harekete geçirmektedir. Ülkeler politikalarını küresel iklim hedefleriyle uyumlu hale getirdikçe yeşil finansın arkasındaki ivmenin önümüzdeki yıllarda artarak devam etmesi beklenmektedir (Fu, Lu ve Pirabi, 2023; Henry ve North, 2023).

Dünyada yaşanan gelişmelere paralel olarak ülkemiz de, sürdürülebilir kalkınma ve iklim değişikliğiyle mücadele konusundaki yeşil finansmanı teşvik etme noktasında önemli adımlar atmaktadır. Ülkemizin yeşil finans girişimleri, özellikle 2021 yılında Paris Anlaşması'nı onaylamasının ardından, uluslararası iklim hedefleriyle uyumlu hale gelmeye başlamıştır. Ülkemiz bir taraftan, düşük karbonlu bir ekonomiye geçmeye çalışırken, yeşil finans konusunda da önemli ilerlemeler kaydetmektedir. Yeşil tahviller, ulusal politikalar, uluslararası kuruluşlarla ortaklıklar ve özel sektör katılımı yoluyla Türkiye, yenilenebilir enerjinin yaygınlaştırılması, sürdürülebilir kentsel kalkınma ve daha geniş çevresel sürdürülebilirlik hedeflerini desteklemek

için kaynakları harekete geçirmektedir. Ülkemiz küresel iklim girişimlerine uyum sağlamaya devam ettikçe, yeşil finans, iklim değişikliğini azaltma ve uzun vadeli ekonomik dayanıklılığı teşvik etme stratejisinin önemli bir ayağı olmaya devam edecektir (World Bank Group, 2022; BDDK, 2021).

Türkiye'de bankacılık sektörü, iklim değişikliği ile ilgili artan endişeye yeşil finans uygulamaları geliştirerek yanıt vermeye çalışmaktadır. Hâlâ atılması gereken çok adım olsa da, sektör, yeşil tahviller, sürdürülebilir finansman ürünleri ve çevresel risk değerlendirme araçları sunma konusunda belirli düzeyde ilerleme kaydetmiş durumdadır. Bununla birlikte, konunun ölçeğini ve karmaşıklığını tam olarak ele almak için Türk bankalarının yeşil finans tekliflerini yenilemeye ve genişletmeye devam etmesi gerektiği değerlendirilmektedir (Yaşar ve Demircioğlu, 2024).

Bu çalışmanın temel amacı, iklim değişikliğinden her geçen yıl daha fazla etkilenen ve iklim değişikliğinin sonuçlarından çok daha fazla etkileneneği öngörülen ülkemizin, söz konusu olumsuzluklara daha az maruz kalması için ihtiyaç duyulan yeşil finansın Türk bankacılık sektöründeki güncel durumunu ortaya koyarak, konuyla ilgili farkındalığa, alınacak aksiyonlara katkı sağlamaktır. İklim değişikliğinin ve olumsuz sonuçlarının Dünya'da ve Türkiye'de sürekli gündemde olması nedeniyle, bu inceleme çalışmasının acil önlem alınması gereken bu konuya ilişkin ilgili literatüre önemli bir katkı sağlayacağı ve konuyla ilgili yapılacak gelecekteki araştırmalar için de bir temel oluşturacağı değerlendirilmektedir.

Makalenin geri kalanı şu şekilde düzenlenmiştir. Aşağıdaki ilk bölüm, iklim değişikliğinin önemi ve iklim değişikliğinin etkilerinin asgari seviyeye indirilmesi için gerekli yeşil finansman konularında bir çerçeve sunmaktadır. İzleyen bölüm, Türk bankacılık sektöründeki yeşil finans uygulamalarının mevcut durumunu detaylarıyla incelemekte, son bölüm ise bu inceleme çalışmasının kısa bir özetini sunarak önerilerde bulunmaktadır.

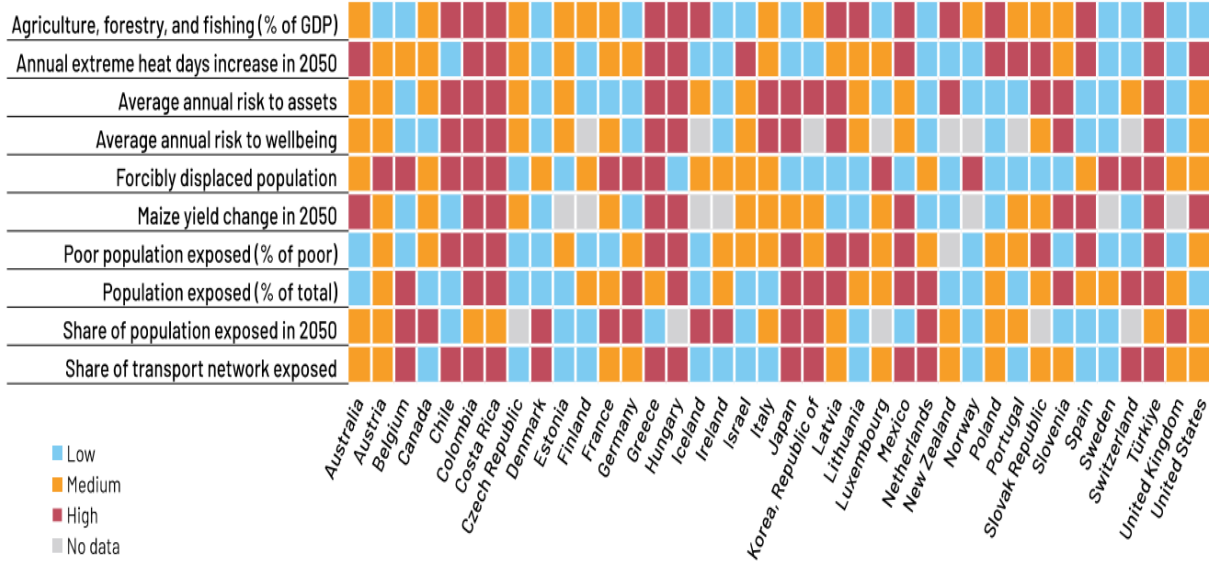
Kavramsal Çerçeve

2015 yılında Birleşmiş Milletler (BM) tüm üye devletleri tarafından kabul edilen 2030 Sürdürülebilir Kalkınma Gündemi, hem şimdi hem de gelecekte insanlar ve gezegen için barış ve refahın sağlanmasına yönelik ortak bir çerçeve sunmaktadır. Özünde, küresel bir ortaklık aracılığıyla gelişmiş ve gelişmekte olan tüm uluslar için acil bir eylem çağrısını temsil eden 17 Sürdürülebilir Kalkınma Hedefi (SKH) yer almaktadır. Bu 17 hedef, yoksulluğun ortadan kaldırılması ve diğer zorlukların ele alınmasının yanı sıra sağlık, eğitim ve ekonomik büyümenin iyileştirilmesine yönelik çabaların sürdürülmesi ve aynı zamanda iklim değişikliğinin ele alınması ve gelecek nesiller için okyanusların ve ormanların korunması gerektiğini vurgulamaktadır. 17 SKH'den birisinin direkt olarak iklim değişikliği ile alakalı olmasının yanı sıra, söz konusu SKH'lerden 12'si doğrudan iklim değişikliği konusunda harekete geçilmesini içermektedir (UN, 2015).

12 Aralık 2015 tarihinde Paris'te düzenlenen COP 21'de UNFCCC ("United Nations Framework Convention on Climate Change") tarafları, iklim değişikliğiyle mücadele etmek ve sürdürülebilir, düşük karbon ayak izi içeren bir gelecek için gerekli eylem ve yatırımları hızlandırmak üzere tarihi Paris Anlaşması'na varmışlardır. Paris Anlaşması, UNFCCC'yi temel almakta, gelişmekte olan ülkelere daha fazla destek sağlamaya odaklanarak, iklim değişikliğini ele almak ve etkilerine uyum sağlamak için ilk kez tüm ulusları ortak bir çabada birleştirmektedir. Paris Anlaşmasının temel hedefi, bu yüzyıldaki küresel sıcaklık artışını sanayi öncesi seviyelerin 2°C altında tutmak ve artışı 1.5°C ile sınırlandırmaya çalışmaktır. Bu iddialı hedeflere ulaşmak için anlaşma, gelişmekte olan ve kırılgan ülkelerin ulusal hedefleri doğrultusunda mali kaynakların seferber edilmesini, yeni bir teknoloji çerçevesi oluşturulmasını ve kapasite geliştirme çabalarının güçlendirilmesini gerektirmektedir (UNFCCC, 2015).

Türkiye'nin coğrafi, iklimsel ve sosyoekonomik koşulları, ülkemizi iklim değişikliği ve çevresel tehlikelerin etkilerine karşı özellikle hassas kılmaktadır. Diğer OECD ülkelerindeki 10 üzerinden 2'lik ortalamalarla karşılaştırıldığında, ülkemiz 10 iklim kırılganlığı boyutundan 9'unda oldukça kırılgan bir konumdadır (Şekil 1.). Bu kırılganlık, aşırı sıcak gelecek gün

sayısında beklenen artış ve nüfusun iklim etkilerine maruz kalması (örneğin, sellere maruz kalan nüfusun payı) gibi iklim faktörlerinin yanı sıra tarımın ekonomideki payı gibi sosyoekonomik faktörlerin birleşiminden kaynaklanmaktadır (World Bank Group, 2022).



Şekil 1. Türkiye ve Diğer OECD Ülkelerinde İklim Riski ve Kırılabilirliği

Türkiye, coğrafi konumu nedeniyle iklim değişikliğinden en çok etkilenen ülkeler arasında yer almakta, yeşil büyüme politikası izlemekte ve özel koşulları ve ulusal yetenekleriyle iklim değişikliğiyle mücadeleye yönelik küresel çabalara katkıda bulunmaktadır. Bu bağlamda, Türkiye, Paris Anlaşması'nı 22 Nisan 2016 tarihinde imzalamış ve 7 Ekim 2021'de onaylamıştır. Türkiye, sera gazı emisyonlarını, 2012 yılı referans yıl olarak alındığında 2030 yılına kadar %41 oranında azaltacağını, 2053 yılına kadar net sıfır emisyon hedefine ulaşmak için her türlü çabayı göstereceğini beyan etmiş olup, net sıfır emisyon hedefini yakalamak için ekonomi genelinde kapsamlı ve güçlü bir yeni politika ve strateji paketi uygulama noktasında da çaba göstermektedir (UNFCCC, 2023).

“İnsanlık için kırmızı alarm” veren BM Genel Sekreteri'nin de ilan ettiği üzere, dünya ciddi bir iklim kriziyle karşı karşıya durumda olup, sera gazı emisyonlarının durmaksızın artması yıkıcı sonuçlar doğurmakta, küresel çapta yaşamları, ekonomileri, sağlığı ve gıda güvenliğini tehlikeye atmaktadır. Paris Anlaşması'nın küresel ısınmayı sanayi öncesi seviyelerin 2°C altında sınırlama hedefine rağmen, dünya bu hedefe ulaşmaktan hala çok uzak bir noktadadır. 1970-2018 dönemi gözletilerek küresel ölçekte sera gazı salınımına yönelik yapılan bir çalışmada; Dünya'daki toplam sera gazı salınımında Çin %27.8, ABD %12.7, Hindistan %7.3'lük oranla ilk üç sırayı paylaşmakta, Türkiye ise %1.2'lik oranla 15. sırada yer almaktadır. Sera gazı salınımı bakımından; ABD, Rusya Federasyonu, Japonya ve Almanya durağan bir seyir gösterirken, İngiltere, Ukrayna, Romanya ve Danimarka azalma eğiliminde, Çin, Hindistan, Brezilya, Endonezya ve Türkiye ise yükseliş seyrinde görülmektedir. Tüm ülkeler göz önüne alındığında, sera gazı salınımı açısından; ülkelerin çok büyük çoğunluğu yükseliş eğiliminde iken, çok az sayıdaki ülke ise düşüş eğilimindedir. Bu tablo da, dünyamızın ne kadar önemli bir problemle karşı karşıya olduğunu göstermektedir (UNEP, 2021).

Dünyanın en büyük varlık yöneticisi BlackRock, iklim krizinin, finansı tamamıyla yeniden şekillendirecek kadar ciddi hale geldiğini 14 Ocak 2020'de açıklamış ve BlackRock CEO'su Larry Fink, yıllık mektubunda BlackRock'un pay sahibi olduğu şirketlere, Paris Anlaşması'nın küresel ısınmayı 2°C altında sınırlama hedeflerine uyum sağlama çağrısını yapmış ve ilerleme kaydedememeleri halinde söz konusu şirketlerin yönetim kurulu üyelerini sorumlu tutacağı uyarısında bulunmuştur. Bu eğilim kapsamında; Goldman Sachs ve BNP Paribas gibi büyük bankalar politikalarını kömür, katranlı kum ve petrol çıkarma amaçlı hidrolik kırma projelerini finanse etmekten uzaklaştırmış, Liberty Mutual ve The Hartford gibi sigorta şirketleri de kömür

ve katran kumu projelerini sigortalamayı bırakmıştır. Yakın zamanda yapılan kurumsal taahhütler arasında, 2030 yılına kadar, Microsoft'un karbon negatif olma sözü vermesi ve Starbucks'ın emisyonlarını ve atıklarını yarıya indirmeyi hedeflemesi yer almaktadır. BlackRock'ın bu bildirisi, finans sektörünün değişen iklim gerçekliğine uyum sağlaması gerektiğini vurgu yaparak önemli bir değişime işaret etmektedir (McKibben, Connon ve Sulakshane, 2020).

Günümüz küresel ekonomisi, özellikle yeşil enerji de dahil olmak üzere uzun vadeli ve altyapı projelerine yapılan düşük yatırım oranı nedeniyle sektöre uğramaktadır. 2008 mali krizinden önce, yüksek gelirli ülkelerde büyüme, konut ve özel tüketim tarafından yönlendiriliyor iken, kriz sırasında bu sektörler çökmüş ve yatırım boşluğu dolduramamıştır. Bu duruma, merkez bankaları faiz oranlarını düşürerek karşılık vermiş, bu da hisse senedi ve tahvil fiyatlarını artırmış ve tüketimi ve bazı yatırımları teşvik etmiştir. Ancak bu strateji sınırlarına ulaşmış, yatırım kalitesini artırmadan spekülasyon borçlanmaya ve daha yüksek kaldıraçta yol açmıştır. Buna rağmen, özellikle yeşil enerji alanındaki uzun vadeli yatırımlar, özel sektörün düşük getiri ve yüksek riskler nedeniyle yatırım yapma konusundaki isteksizliği nedeniyle yetersiz kalabilmektedir. BM Sürdürülebilir Kalkınma Hedeflerine ulaşmak için yeşil tahviller, yeşil bankalar, karbon piyasası araçları ve toplum temelli yeşil fonlar gibi toplu olarak yeşil finans olarak bilinen yenilikçi finansal araçlara ve politikalara ihtiyaç bulunmaktadır (Sachs vd, 2019).

İklim değişikliğinin etkileri ile mücadelede; sürdürülebilir finans taksonomileri, sürdürülebilir finansın büyümesini hızlandırmada önemli bir potansiyele sahiptir. Taksonomilerin kilit bir yönü, sürdürülebilir bir ekonomiye geçiş için özel finansmanı harekete geçirmek üzere sürdürülebilir finansmanı ölçeklendirmektir. Bunu başarmak için, taksonomilerin sürdürülebilir yatırımlara yönelik finansal akışları etkili bir şekilde teşvik edecek ve bu geçişi destekleyecek şekilde tasarlanması çok önemlidir. Sürdürülebilir finans için bir taksonomi, bir finansal varlığın belirli sürdürülebilirlik hedeflerine ne ölçüde katkıda bulunduğunu değerlendirmek için kullanılacak bir kriter çerçevesidir. Birincil amacı, yatırımcılara ve diğer paydaşlara net bir sinyal vermek, bir varlığın sürdürülebilirlik faydalarını değerlendirmek için gereken bilgi türünü belirleyerek ve belirli sürdürülebilirlik hedeflerine verdiği desteğe göre kategorize ederek bilinçli kararlar almalarını sağlamaktır. Finans taksonomileri, BM'nin Sürdürülebilir Kalkınma Hedefleri ile Paris Anlaşması kapsamında belirlenen üst düzey hedeflerin gerçekleştirilmesini destekleyebilir niteliktedir (Ehlers, Gao ve Packer, 2021).

Yatırımcılara iklim değişikliğinin azaltılması, adaptasyonu ve doğal kaynakların korunmasına katkıda bulunan faaliyetler hakkında net bilgi sağlamak çok önemlidir. Taksonomiler, ekonomik faaliyetleri çevresel etkileri ve sürdürülebilirliklerine göre kategorize etmek için kriterler ve göstergeler oluşturan sınıflandırma sistemleri olarak hizmet eder. Esasen, finansal fonların sürdürülebilirlik hedeflerine göre sınıflandırılmasına yardımcı olurlar, piyasaya kesinlik sunarken yeşil aklama ("greenwashing") ve sosyal aklama ("social washing") gibi uygulamaları önlerler. Yeşil, sürdürülebilir veya iklim finansmanı için taksonomilerin geliştirilmesi, yeşil bir finansal sistemin şekillendirilmesinde kilit bir rol oynamaktadır. Finans sektörü, başta iklim değişikliği olmak üzere çevresel kaygıları temel faaliyetlerine entegre etmeli ve çevresel ve iklim faktörleriyle ilgili risk ve fırsat analizlerini tutarlı bir şekilde yürütmelidir (GIZ, 2022).

Finans taksonomisi ve sürdürülebilir çevresel sonuçları teşvik eden finansal faaliyetleri ifade eden yeşil finans, finansal ürünleri, projeleri ve faaliyetleri çevresel sürdürülebilirliklerine göre sınıflandıran çerçeve aracılığıyla birbiriyle bağlantılıdır. Finans taksonomisi, neyin çevresel açıdan sürdürülebilir olarak nitelendirileceğine dair net kılavuzlar sunarak yeşil finansın temelini oluşturmakta, bu da yeşil veya sürdürülebilir olarak pazarlanan yatırımların belirli kriterleri karşılamasını sağlayabilmektedir. Sürdürülebilir finans için bir taksonomi, finansal varlıkların çevresel, sosyal ve yönetim özelliklerine göre sınıflandırılması ve kategorize edilmesi için kritik bir araçtır ve bu da yeşil finansın büyümesi için gereklidir.

Karbondan arındırılmış bir ekonomiye geçiş, sera gazı emisyonlarını azaltmayı ve işletmelerin iklim değişikliğinin etkilerine uyum sağlamasına yardımcı olmayı amaçlayan çabaları finanse etmek için yeşil finansmana önemli ölçüde odaklanarak sermaye yatırımlarında olağanüstü bir artış gerektirmektedir. Gerekli finansmana ilişkin tahminler farklılık gösterse de, hepsi olağanüstü bir büyüklüğe işaret etmektedir. G20, sürdürülebilir kalkınma ve iklim hedeflerine ulaşmak için önümüzdeki 15 yıl içinde 90 trilyon dolarlık bir küresel yatırımın gerekli olacağını tahmin etmekte iken, Uluslararası Enerji Ajansı, sadece enerji sektöründe gerekli olan kümülatif yatırımın 53 trilyon dolar gibi şaşırtıcı bir rakam olacağını belirtmektedir (Hayes ve Jafri, 2020).

SHURA (2022) Enerji Dönüşümü Merkezi tarafından yapılan bir çalışmada; iklim değişikliği ile mücadele kapsamında ülkemizde enerji dönüşümü yatırım ihtiyacının 2022-2030 dönemi için 135 milyar ABD doları, finansman ihtiyacının ise 107 milyar ABD doları civarında olacağı öngörülmektedir. 2002-2020 dönemi ortalaması referans alındığında, 2022-2030 dönemi için gereken yıllık yatırım tutarı yaklaşık 2 kat, öz kaynak dışı finansman ihtiyacı ise 2,5 kat daha yüksek olacağı tahmini yapılmaktadır. Türkiye'nin 2030 yılına kadar enerji dönüşümü için ihtiyaç duyacağı finansman, bu dönemde yaratılabilecek küresel kaynakların sadece yüzde 0,5'i kadardır. Türkiye düşük karbonlu ve yüksek katma değerli üretim ile enerji dönüşümüne yönelerek ihtiyaç duyduğu kaynaklara erişebilecektir. Bu stratejinin hayata geçirilmesi için etkin, orta-uzun vadeli, maliyet etkin ve hedeflerle uyumlu bir yeşil finansman stratejisine ihtiyaç duyulacaktır.

Türkiye'de, karbon yoğun ilk beş sektör olan enerji, imalat, ulaştırma, toptan ticaret ve tarım, toplam banka kredilerinin yaklaşık %49'unu oluşturmaktadır. Bu arada, imalat, toptan ticaret ve ulaştırma Türkiye'nin GSYH'sinin yaklaşık %49'una katkıda bulunmakta ve ihracat gelirinin başlıca kaynaklarını oluşturmaktadır. Ancak, yüksek karbon yoğunlukları bu sektörleri ve onları finanse eden bankaları önemli iklimle ilgili geçiş risklerine maruz bırakmaktadır. 2023 Ekim ayında kabul edilmesi, geçiş aşaması 2023 ile 2025 yılları arasında olması ve 2026'dan itibaren kesin olarak uygulanması planlanmış olan AB Karbon Sınır Ayarlama Mekanizması (CBAM-“Carbon Border Adjustment Mechanism”), karbon ayak izlerine dayalı olarak seçilen ithalatlara daha yüksek tarifeler uygulayacaktır. Bu durum, özellikle Türkiye'nin ihracatının %41'inin AB'ye yapıldığı düşünüldüğünde, Türk ihracatının rekabet gücünü azaltabilecektir (Norris vd, 2023). CBAM, AB üyesi olmayan üreticilerin emisyonlarını azaltmaları için teşvikler yaratan yeni bir düzenleme olup, AB politikalarının AB iklim hedefleriyle (net sera gazı emisyonlarının 2030 yılına kadar en az %55 oranında azaltılması) uyumlu olmasını sağlamak üzere mevcut AB yasalarının gözden geçirilmesi ve güncellenmesine yönelik bir dizi tekliften oluşan “Fit for 55” olarak bilinen paketin önemli bir parçasıdır (EC, 2024).

Dünya Bankası Grubu'nun Türkiye için hazırladığı Ülke İklim ve Kalkınma Raporu (CCDR-Country Climate and Development Report) analizi, CBAM'in tasarımına bağlı olarak seçilmiş sektörlerde ihracatta güçlü düşüşler olacağını ve sektörler arasında dolaylı bir fiyat etkisi oluşacağını göstermektedir. Genel olarak değerlendirildiğinde, CBAM'in makroekonomik düzeyde sınırlı etkileri olacak, fakat bazı kilit sektörler, hem sektör içinde hem de sektörler arasında yapı ayarlamalarını kolaylaştırmak için harekete geçilmesini gerektirecek şekilde daha düşük üretim ve istihdamla karşı karşıya kalacaktır (World Bank Group, 2022).

Ülkemiz, sürdürülebilirlik taahhütlerini desteklemek ve Yeşil, Sosyal ve Sürdürülebilir Finansman Araçlarını nasıl oluşturmayı amaçladığını ortaya koymak için bu Sürdürülebilir Finansman Çerçevesini oluşturmuştur. Bu Çerçeve ve bu Çerçeve kapsamında sağlanabilecek finansman ile Türkiye, Sürdürülebilir Finansman piyasasının hem yurt içinde hem de uluslararası düzeyde gelişimine katkıda bulunmayı amaçlamaktadır. Ülkemiz, bu Çerçeveyi Yeşil, Sosyal veya Sürdürülebilirlik Tahvilleri, Sukuklar, Krediler ve diğer borçlanma araçlarının (“Sürdürülebilir Finansman Araçları”) ihracı için temel olarak kullanma amacındadır. Türkiye, ayrıca Sürdürülebilir Finansman Araçlarının, Türkiye'deki sürdürülebilir dönüşümü hızlandırmak için uluslararası finansmana erişimini geliştireceğini öngörmektedir (HMB, 2021).

Sürdürülebilir finansın küresel ölçekte başarısı için bankacılık sektörünün katılımı hayati önem taşımaktadır. Borç alanlar ve borç verenler arasında aracı görevi gören Bankalar, çeşitli risk profillerine sahip finansal ürün ve hizmetleri yarattıkları ve yönettikleri için yatırımları finanse etmek için çok iyi bir konumda bulunmaktadır. Bankalar, sahip oldukları finansal güç ve yatırım kararları ile çevreye zarar veren sektörlerin veya işletmelerin finansmanı üzerinde etkili olabilirler. Bu yenilikçi yaklaşım, sürdürülebilirlik ve yeşil finans girişimlerine büyük ilgi gösteren Türk bankacılık sektörü için büyük önem taşımaktadır. Hükümetin yeşil projelere yönelik vergi teşvikleri ve sübvansiyonlar gibi yeşil finans girişimlerini desteklemesi, belirtilen amaçlara erişilmesinde önemli bir rol oynayacaktır. Ayrıca, yeşil finans ürünleri ve uygulamaları için standartlaştırılmış tanımlar ve çerçeveler oluşturulmasında uluslararası kuruluşlar ve düzenleyici kurumlarla işbirliği çok önemli olacaktır.

Türk Bankacılık Sektöründeki Yeşil Finans Uygulamaları

Türk finans sektöründe çok önemli bir rolü bulunan bankacılık sektörü, iklim değişikliği bağlamında kaynak tahsisindeki kritik fonksiyonu nedeniyle hem zorluklarla hem de bazı fırsatlarla karşı karşıya bulunmaktadır. Bu çerçevede, birçok bankanın son dönemde yeşil finans alanında strateji ve politikalar geliştirme ile kurumsal kapasite oluşturma noktasında gayret gösterdiği gözlenmektedir. Bununla birlikte, özellikle iklimle ilgili risklerin finansal kurumlar ve daha geniş finansal sistem üzerindeki etkilerinin etkin bir şekilde yönetilmesi ve sürdürülebilir bir ekonomiye geçişi desteklemek amacıyla tasarrufların harekete geçirilmesi konularında ilerleme kaydedilmesi için önemli bir potansiyel bulunmaktadır. Bunu başarmak için bir 'Türk Bankacılık Sektörü Sürdürülebilir Strateji' belgesi geliştirileceği ve kamuoyuna açıklanacağı T.C. Ticaret Bakanlığı tarafından 2021 yılında ilan edilmiştir. Bu belge, sektörün geçmiş deneyimleri, mevcut ihtiyaçları, ulusal taahhütler ve önceliklerin yanı sıra uluslararası standartlar ve en iyi uygulamaları da dikkate alarak bankacılık sektöründe yeşil finansmanı da içeren sürdürülebilir finans uygulamalarının geliştirilmesi ve teşvik edilmesi için bir yol haritası içerecektir (Ticaret, 2021).

Sürdürülebilir Bankacılık ve Finans Ağı (Sustainable Banking and Finance Network-SBFN) tarafından yayınlanan 2021 yılı gelişim raporuna göre; Türkiye'nin sürdürülebilir/yeşil bankacılıkta, "Uygulama (Implementation)" aşamasının "Gelişmekte Olan (Developing)" alt aşamasından "İlerleyen (Advancing)" alt aşamasına geçtiği belirtilmektedir (Şekil 2). Türkiye Bankalar Birliği (TBB), 2021 yılında Bankacılık Sektörü için Sürdürülebilirlik Kılavuzunu güncelleyerek, uluslararası kabul görmüş uygulamalarla daha fazla uyum sağlamış, iklim ve finansal kapsayıcılığı da kılavuza dâhil etmiştir. Türkiye'nin sürdürülebilir finans çerçevesi uygulanmaya başlanmış olup, rehberlik ve kılavuzlar, raporlama gibi şablonlar ile eğitim araçları oluşturulmuş, mali kurumlar da tutarlı raporlama şablonları doğrultusunda sürdürülebilir finansman uygulamasına ilişkin raporlama yapmaya başlamıştır (SBFN, 2022).



Şekil 2. Ülkeler Bazında Bankacılık Sektörünün Sürdürülebilir/Yeşil Finans Konusundaki İlerlemeleri

SBFN tarafından yayınlanan 2021 yılı gelişim raporuna göre Türk Bankacılık sektöründeki sürdürülebilir/yeşil finans konusundaki gelişmeler aşağıdaki tablodaki gibi özetlenmiştir (SBFN, 2022).

Tablo 1. Türk Bankacılık Sektöründeki Sürdürülebilir/Yeşil Finans Konusundaki Gelişmeler

Yıl	Gelişmeler
2014-2015	<ul style="list-style-type: none"> TBB, Bankacılık Sektörü için Sürdürülebilirlik Kılavuzunu yayınlamıştır.
2018	<ul style="list-style-type: none"> BDDK; Türk Bankacılık Sektörü Sürdürülebilirlik Araştırması ve Sürdürülebilirlik Raporu'nu hazırlamış, 26 banka, bir iç sürdürülebilirlik Çevresel, Sosyal ve Yönetişim (ÇSY) stratejisi veya politikası oluşturmuş, 15 banka, genel iklim riskleri ve/veya iklim riskini yönetme yaklaşımı hakkında rapor vermeye başlamış, 10 banka, çevresel/iklim riskiyle ilgili senaryo analizi ve/veya stres testi yapmış, 4 banka, TCFD (Task Force on Climate-related Financial Disclosure) standartlarına uygun raporlama yapmaya başlamıştır.
2020	<ul style="list-style-type: none"> Sermaye Piyasası Kurulu (SPK) Sürdürülebilirlik İlkeleri Uyum Çerçevesini yayınlamıştır. BDDK, bankaların ÇSY faktörleri ve ilgili riskler ile çevresel açıdan sürdürülebilir kredilendirme konusundaki beklentilerini de ortaya koyan Kredi Açma ve İzleme Süreçleri Kılavuzunu yayınlamış, TBB, Bankacılık Sektörü için Sürdürülebilirlik Kılavuzunu iklim değişikliği ve finansal kapsayıcılığı içerecek şekilde güncellemiş,
2021	<ul style="list-style-type: none"> Ticaret Bakanlığı, sürdürülebilir finansın geliştirilmesi için bir yol haritası öngören Yeşil Anlaşma Eylem Planını yayınlamıştır. Hazine ve Maliye Bakanlığı, yeşil finans faaliyetlerinin teşvik edilmesini temel bir hedef olarak tanımlayan Ekonomik Reform Eylem Planını açıklamıştır. Ayrıca, Ticaret Bakanlığı (BDDK), Hazine ve Maliye Bakanlığı, Merkez Bankası ve Sermaye Piyasası Kurulu'nun da yer aldığı Finansal Sürdürülebilirlik Çalışma Grubu kurulmuştur.

Ülkemiz, Türk bankacılık sektörünün yeşil finansmana erişim sağlayabilmesi, küresel kurumlarla ağ oluşturması ve işbirliği yapabilmesi ve Paris Anlaşması gibi küresel hedeflerle uyumlu bir şekilde ilerleyebilmesi için UNEP FI (United Nations Environment Program Finance Initiative) ve GEF (Green Economy Financing Facility) gibi oluşumlar içerisinde yer almış ve Türk Bankacılık sektöründen bankalar bahse konu oluşumlara üye olarak belirli seviyelerde aksiyon almaya başlamışlardır.

UNEP'in himayesinde 1992 yılından bu yana faaliyet gösteren UNEP FI, ticari bankalar, yatırım bankaları, risk sermayedarları, varlık yöneticileri ve çok taraflı kalkınma bankaları ve ajansları da dahil olmak üzere geniş bir yelpazedeki finans kuruluşlarını bir araya getirerek çevresel hususların finans sektörünün faaliyet ve hizmetlerinin tüm yönlerine entegre edilmesini teşvik edilmesi amacıyla kurulmuş olup, Türk bankacılık sektöründen; Akbank T.A.Ş., Türkiye Garanti Bankası A.Ş., Şekerbank, Türkiye İş Bankası A.Ş., Türkiye Kalkınma ve Yatırım Bankası A.Ş., Türkiye Sınai Kalkınma Bankası A.Ş. ve Yapı ve Kredi Bankası A.Ş., UNEP FI'nin 2019 yılı itibarıyla üyesi durumundadır (UNEP FI, 2024). UNEP FI üyesi olmak, sürdürülebilirlik konusunda finans kuruluşları ve Türk bankacılık sektörü için oldukça değerlidir. Bu durum, güvenilirliği ve itibarı artırırken, paydaşlar arasında küresel tanınırlık ve güven de sağlamaktadır.

EBRD ("European Bank for Reconstruction and Development"), Türkiye'nin çevresel açıdan sürdürülebilir, düşük karbonlu ve iklime dirençli bir ekonomiye geçişini yeni bir Yeşil Ekonomi Finansman Programı (GEFF) aracılığıyla desteklemekte olup, programın adı GEFF Türkiye olarak anılmaktadır. GEFF Türkiye, 29 ülkede 206 yerel finans kuruluşundan oluşan bir ağ aracılığıyla faaliyet gösteren ve 6,6 milyar Avro'nun üzerinde EBRD finansmanı ile desteklenen GEFF programının 2010 yılından itibaren bir parçasıdır. GEFF Türkiye, Türkiye'de uygulanan SEFF ("Sustainable Energy Financing Facilities" -Sürdürülebilir Enerji Finansman Olanakları) programlarının (MidSEFF, TurSEFF ve TuREEFF) geçmişine dayanmaktadır. Bu üç program kapsamında 2010 yılından bu yana 9.000'in üzerinde sürdürülebilir enerji ve kaynak verimliliği projesine 2,5 milyar Avro'nun üzerinde finansman sağlanmıştır. GEFF Türkiye anlaşmalı finans kurumları: Akbank T.A.Ş., Denizbank A.Ş., Türkiye Garanti Bankası A.Ş., İng Bank A.Ş., QNB Finansbank A.Ş., Türkiye Sınai Kalkınma Bankası A.Ş. ve Yapı ve Kredi Bankası A.Ş.'dir (GEFF Türkiye, 2024; GEFF, 2024).

Türkiye Orta Ölçekli Sürdürülebilir Enerji Finansman Programı-MidSEFF (Mid-size SEFFF), EBRD tarafından Avrupa Yatırım Bankası ve Avrupa Komisyonu'nun desteğiyle 2011 yılında geliştirilmiştir. MidSEFF aracılığıyla, Türkiye'deki katılımcı finans kuruluşlarına, özel sektöre "Güneş, hidroelektrik, rüzgar, jeotermal ve atıktan enerji dâhil olmak üzere yenilenebilir enerji alanında orta ölçekli yatırımlar ile su tasarrufu ve atık minimizasyonu projeleri de dâhil olmak üzere kaynak verimliliği projelerinin" finansmanı amacıyla kredi vermeleri için fon sağlanmıştır. Akbank T.A.Ş., Denizbank A.Ş., QNB Finansbank A.Ş., Türkiye Garanti Bankası A.Ş., Türkiye İş Bankası A.Ş., Türkiye Vakıflar Bankası T.A.O., Türkiye Sınai Kalkınma Bankası A.Ş. ve Yapı ve Kredi Bankası A.Ş., programa 2011 yılı itibarıyla dahil olan bankalardır (MidSEFF, 2024).

Türkiye Sürdürülebilir Enerji Finansman Programı TurSEFF (Türkiye seff), kamu ve özel sektör tarafından uygulanacak sürdürülebilir enerji ve kaynak verimliliği yatırımlarına yönelik finansman sağlamak amacıyla EBRD tarafından oluşturulmuş diğer bir programdır. TurSEFF 2010 yılından bugüne kadar 2.248 projeye 719 milyon EUR değerinde finansman sağlamış ve 616 MW yenilenebilir enerji gücü kurulmasını destek sağlamıştır. Programa dahil olan bankalar; Akbank T.A.Ş., BNP Paribas, Denizbank A.Ş., Türkiye Garanti Bankası A.Ş., QNB Finansbank A.Ş., Türkiye İş Bankası A.Ş., Türkiye Vakıflar Bankası T.A.O.'dur (TurSEFF, 2024).

Türkiye Konutlarda Enerji Verimliliği Finansman Programı-TuREEFF ("Turkish Residential Energy Efficiency Financing Facility"), konut düzeyinde enerji verimliliği yatırımlarının finansmanı için EBRD tarafından geliştirilmiş ve Temiz Teknoloji Fonu ("Clean Technology Fund") ve AB tarafından desteklenmiştir. TuREEFF 300 milyon ABD Doları tutarında bir fondan oluşmaktadır. Finansman, ev sahipleri, inşaat KOBİ'leri ve yüksek enerji verimli cihaz ve malzeme satıcıları dâhil olmak üzere özel sektör konut paydaşlarına kredi vermek için programa

dahil olan bankalara sunulmuştur. Krediler, TuREEFF'e dahil Türkiye Garanti Bankası A.Ş., Şekerbank, Türkiye İş Bankası A.Ş. ve Yapı ve Kredi Bankası A.Ş. tarafından sağlanmıştır (TuREEFF, 2024).

Yukarıda belirtilen programlar çerçevesinde Türkiye'deki bazı bankaların yeşil finans kapsamında sağladığı imkânlarla yönelik örnek uygulamalar, konuya derinlik kazandırılması açısından, aşağıda sunulmuştur.

EBRD ve Temiz Teknoloji Fonu tarafından ortaklaşa finanse edilen Türkiye Sınai Kalkınma Bankası (TSKB), GEFF Türkiye kapsamındaki ilk yeşil kredi hattı olan 53,5 milyon Avro tutarında kredi anlaşmasının 2022 yılında imzalamıştır. Kredi, Türkiye'de 2010 yılından bu yana faaliyet gösteren TurSEFF programının başarısı üzerine inşa edilmiştir. TSKB, bu kredi ile şirketlere enerji verimliliği, yenilenebilir enerji ve iklim dayanıklılık önlemlerini geliştirmeleri için yeşil kredi limitleri sağlayacaktır (Zgheib, 2022).

EBRD, DenizBank'ın mevcut Çeşitlendirilmiş Ödeme Hakları ("Diversified Payment Rights") programı kapsamında DenizBank A.Ş.'ye 143,25 milyon ABD doları değerinde finansman sağlamasını 30 Kasım 2022'de onaylamıştır. Finansman farklı programlar arasında şu şekilde bölünmüştür: GEFF kapsamında 88,25 milyon ABD doları (bunun 5,75 milyon doları Temiz Teknoloji Fonu tarafından eş finansman olarak temin edilmiştir); İş Hayatında Kadın II kapsamında 27,5 milyon ABD doları ve Afet Müdahale Çerçevesi kapsamında 27,5 milyon ABD doları. Proje, enerji verimliliği, yenilenebilir enerji, iklim direnci tedbirleri ve diğer alanlarda yeşil ekonomi yatırımlarını desteklemeyi GEFF kapsamında hedeflemektedir. Fonlar ayrıca, Türkiye için yeşil teknoloji seçim aracının kriterlerine uyan malzeme ve ekipmanların satıcı ve üreticilerine aktarılabilir niteliktedir (EBRD, 2022).

Yapı Kredi Leasing, EBRD ile 52.8 milyon Avro'luk, 2 yıl vadeli finansman anlaşmasını, yeşil ekonomiyi desteklerken, enerji verimliliği ve yenilenebilir enerjiyi odağına alan şirketleri finanse ederek sürdürülebilir ekonomiye katkı sağlamak amacıyla, Ekim 2023'te imzalamıştır. EBRD ile GEFF kapsamında imzalanan anlaşmayla birlikte Yapı Kredi Leasing, kaynaktan pay alan ilk Türk leasing şirketi olmuştur (YapıKrediLeasing, 2023).

EBRD, yeşil yatırımlar ve kadın liderliğindeki KOBİ'ler için finansman fırsatlarını artırmak amacıyla Temiz Teknoloji Fonu'ndan 5 milyon ABD Doları fon ile birlikte ayrıca 100 milyon Avro'luk bir finansman paketi anlaşması ING Türkiye'ye ve ING Leasing ile Kasım 2023'te imzalanmıştır. Anlaşmaya göre, kadınların reel ekonomiye katılımını güçlendirmek amacıyla EBRD'nin Women in Business programı kapsamında kadın liderliğindeki KOBİ'lere 15 milyon Avro'luk kredi ING Türkiye aracılığıyla, ING Leasing'e de GEFF kriterlerine uygun olarak kullanılmak üzere 5 milyon Avro kredi sağlanmıştır (Sarı, 2023).

Sonuç

Mevcut 1.2°C'lik küresel ısınma büyük ölçüde insan faaliyetlerinden kaynaklanmakta ve beklenenden daha hızlı gerçekleşmektedir. Bu ısınma, daha sık ve şiddetli sıcak hava dalgaları, kuraklıklar, seller, kasırgalar ve yükselen deniz seviyeleri gibi çeşitli iklim etkilerini şimdiden tetiklemiş durumdadır. Isınmanın, Paris Anlaşması ile belirlenmiş üst sınır olan 1.5°C'yi aşması, daha aşırı hava koşullarına, yükselen deniz seviyelerine, ekosistem hasarına, gıda ve su güvenliğine yönelik tehditlere ve artan sağlık risklerine yol açabilecektir. Türkiye için bu durum muhtemelen, daha da artan sıcaklıklara, artan kuraklıklara ve yükselen deniz seviyelerine, daha sık ve yoğun aşırı hava koşullarına yol açacaktır.

Bu çalışmada, iklim değişikliğinin çevre üzerindeki yıkıcı etkisi ve etkilerini hafifletmek için acil eylem ihtiyacına ilişkin artan endişeler nedeniyle, iklim değişikliğinin yönetilmesinde ve sürdürülebilir kalkınmanın desteklenmesinde yeşil finansın Türk bankacılık sektöründeki uygulamaları analiz edilmiştir. Türkiye'nin iklim riski ve kırılganlığı ile ilgili Şekil 1.'de sunulan verilerin, 10 iklim kırılganlığı boyutundan 9'unda en yüksek kırılganlık, 1'inde de ortalamanın üzerinde kırılganlık sergilemesi ve durumun alarm verici boyutta olması nedeniyle, Türk bankacılık sektörünün sağlayacağı yeşil finansın, çevresel açıdan sürdürülebilir kalkınmanın

teşvik edilmesindeki ve karbon emisyonlarının azaltılmasındaki rolü vurgulanmaya gayret gösterilmiştir.

Bu inceleme çalışması sonucunda, önemli olduğu değerlendirilen aşağıdaki tespitler yapılmıştır:

- Sürdürülebilir Bankacılık ve Finans Ağı (SBFN) tarafından yayınlanan 2021 yılı gelişim raporuna göre; Türkiye'nin sürdürülebilir/yeşil bankacılıkta, "Uygulama (Implementation)" aşamasının "Gelişmekte Olan (Developing)" alt aşamasından "İlerleyen (Advancing)" alt aşamasına geçtiği belirtilmektedir.
- Türkiye, yeşil finans için düzenleyici bir çerçeve oluşturma konusunda önemli adımlar atmıştır. Paris Anlaşması'nın 2021 yılında onaylanması ve Çevre ve Şehircilik Bakanlığı'nın adının, Çevre, Şehircilik ve İklim Değişikliği Bakanlığı olarak değiştirilmesi, ülkenin iklim değişikliği eylem planlarına olan bağlılığının altını çizmektedir. Türkiye, düzenleyici girişimler yoluyla yeşil finansmanı aktif bir şekilde teşvik etmektedir. TBB, SPK ve BDDK konuyla ilgili 2018 yılı itibarıyla bahse konu düzenleyici girişimlere ilişkin Tablo 1.'de verilen düzenlemeleri yapmıştır.
- AB Karbon Sınır Ayarlama Mekanizması-CBAM, AB üyesi olmayan üreticilerin emisyonlarını azaltmaları için teşvikler yaratan yeni bir düzenleme olup, AB politikalarının AB iklim hedefleriyle (net sera gazı emisyonlarının 2030 yılına kadar en az %55 oranında azaltılması) uyumlu olmasını sağlamak üzere mevcut AB yasalarının gözden geçirilmesi ve güncellenmesine yönelik bir dizi tekliften oluşan "Fit for 55" olarak bilinen paketin önemli bir parçasıdır. CBAM, karbon ayak izlerine dayalı olarak seçilen ithalatlara daha yüksek tarifeler uygulayacaktır. Bu durum, özellikle Türkiye'nin ihracatının %41'inin AB'ye yapıldığı düşünüldüğünde, gerekli önlemler süratle alınmadığı takdirde ülkemiz ihracatının rekabet gücünü azaltabilecektir.
- SHURA (2022) Enerji Dönüşümü Merkezi tarafından yapılan bir çalışmada; iklim değişikliği ile mücadele kapsamında ülkemizde enerji dönüşümü yatırım ihtiyacının 2022-2030 dönemi için 135 milyar ABD doları, finansman ihtiyacının ise 107 milyar ABD doları civarında olacağı öngörülmüştür. 2002-2020 dönemi ortalaması referans alındığında, 2022-2030 dönemi için gereken yıllık yatırım tutarı yaklaşık 2 kat, öz kaynak dışı finansman ihtiyacı ise 2,5 kat daha yüksek olacağı tahmini yapılmıştır.
- Türk bankaları, yeşil finansmanı faaliyetlerine entegre etmeye başlamıştır. İlk çabalar, öncelikle banka kredileriyle desteklenen yenilenebilir enerji yatırımlarına odaklanmıştır. Yeşil finans, Türkiye'nin iklim değişikliğiyle mücadele ve sürdürülebilir kalkınmayı destekleme stratejisinin önemli bir bileşeni olup, yeşil finansmanı teşvik etmek için yeşil tahvil ihracı, ulusal yeşil finans stratejisinin oluşturulması ve uluslararası kuruluşlarla ortaklıklar dâhil olmak üzere adımlar atmıştır.
- Türkiye, bankacılık sektörünün yeşil finansmana erişimini kolaylaştırmak, küresel kuruluşlarla işbirliğini geliştirmek ve Paris Anlaşması gibi uluslararası hedeflere uyum sağlamak amacıyla UNEP FI ve EBRD/GEFF Türkiye gibi girişimlere katılmıştır. Sonuç olarak, Türk bankaları bu girişimlerin katılımcıları olarak çeşitli düzeylerde harekete geçmeye başlamıştır.
- GEFF Türkiye, Türkiye'de uygulanan SEFF programlarının (MidSEFF, TurSEFF ve TuREEFF) geçmişteki uygulamalarına dayanmaktadır. Bu üç program kapsamında 2010 yılından bu yana 9.000'in üzerinde sürdürülebilir enerji ve kaynak verimliliği projesine 2,5 milyar Avro'nun üzerinde yeşil finans, Türk Bankacılık sektöründeki anlaşmalı finans kurumları vasıtasıyla sağlanmıştır.

Sonuç olarak;

- Ülkeler, iklim değişikliğinin ele alınmasında ve sürdürülebilir kalkınmanın sağlanmasında yeşil finansmanın önemini kabul etmektedir. Yeşil tahviller, ulusal stratejiler, kamu-özel sektör ortaklıkları, yeşil bankalar ve uluslararası işbirliğinin bir kombinasyonu yoluyla ülkeler daha sürdürülebilir, düşük karbonlu ekonomilere geçiş için finansal kaynakları harekete geçirmeye gayret göstermektedir. Ülkeler politikalarını

küresel iklim hedefleriyle uyumlu hale getirdikçe yeşil finansın arkasındaki ivmenin önümüzdeki yıllarda artmaya devam etmesi beklenmektedir.

- Düşük karbonlu bir ekonomiye geçiş hükümetlerin, finans kuruluşlarının ve bireylerin ortak çabasını gerektirmektedir. Türkiye, bankacılık sektöründeki yeşil finans uygulamalarını daha da geliştirerek ve sürdürülebilir kalkınmaya öncelik vererek iklim değişikliğiyle ilişkili riskleri azaltabilecek ve ekonomisi ve toplumu için daha dirençli bir gelecek sağlayabilecektir.
- Türk bankacılık sektörünün yeşil finans uygulamaları umut verici bir büyüme göstermiş olsa da, ölçek büyütme, standardizasyon, kapasite geliştirme, risk yönetimi ve paydaşlardan gelen talebin artması açısından hala iyileştirilmesi gereken alanlar bulunmaktadır. Düzenleyici girişimler, dijitalleşme ve paydaşlar arasındaki işbirliğinin sektördeki ilerlemeyi desteklemesiyle birlikte, Türkiye'de yeşil finansın gelecekteki görünümü umut verici olabilecektir.
- Türk bankacılık sektörünün yeşil finansmana erişmek, en iyi uygulamaları paylaşmak ve küresel sürdürülebilirlik standartlarıyla uyumlu kalmak için UNEP FI ve GEF gibi uluslararası kuruluşlarla ortaklıkları daha da güçlendirmesi faydalı olacaktır.
- Ülkemizin iklim riski ve kırılganlığı verileri açısından bulunduğu seviye kritik düzeyde olup, acil önlem alınmaması durumunda; ülkemizde görülmekte olan iklim kaynaklı doğal felaketlerin artarak devam edeceği, çok sayıda insanımızın hayatını yitirebileceği, iklim değişikliğinin etkilerinin bertaraf edilmesi için harcanacak parasal kaynaktan çok daha fazlasının kaybedilebileceği ve ayrıca AB ve benzer uygulamaları benimseyecek diğer ülkelerin karbon ayak izlerine dayalı olarak seçilen ithalatlara ilave tarifeler uygulama talebi nedeniyle rekabet gücümüzün de azalacağı öngörülmektedir. Belirtilen nedenlerden dolayı, iklim değişikliğine yönelik önlemlerin ivedilikle bir plan çerçevesinde ele alınması ve Türk Bankacılık sektöründe yeşil finans uygulamalarının çeşitliliğinin ve sürekliliğinin sağlanması yüksek önem arz etmektedir.

Etik Beyan

"Türk Bankacılık Sektöründeki Yeşil Finans Uygulamalarının Analizi" başlıklı çalışmanın yazım sürecinde bilimsel kurallara, etik ve alıntı kurallarına uyulmuş; toplanan veriler üzerinde herhangi bir tahrifat yapılmamış ve bu çalışma herhangi başka bir akademik yayın ortamına değerlendirme için gönderilmemiştir.

Çatışma Beyanı

Çalışmada herhangi bir potansiyel çıkar çatışması söz konusu değildir.

Kaynakça

- BDDK (2021). Sustainable banking strategic plan (2022-2025), *Bankacılık Düzenleme ve Denetleme Kurumu*, Aralık 2021.
- EBRD (2022). GEF-Türkiye- Denizbank DPR. *European Bank for Reconstruction and Development*. <https://www.ebrd.com/work-with-us/projects/psd/53796.html>, Erişim Tarihi: 15 Eylül 2024.
- EC (2024). Fit for 55: How does the EU intend to address the emissions outside of the EU? *European Council*, January 2024.
- Ehlers, T., Gao, D. ve Packer, F. (2021). A taxonomy of sustainable finance taxonomies, *BIS Papers* No 118, October 2021.
- FSB (2020). The implications of climate change for financial stability, *Financial Stability Board*, 23 November 2020.
- Fu, C., Lu, L. ve Pirabi, M. (2023). Advancing green finance: a review of sustainable development. *Digital Economy and Sustainable Development*, 1(20), 2023. <https://doi.org/10.1007/s44265-023-00020-3>.
- G20 (2016). G20 Green Finance Synthesis Report, *G20 Green Finance Study Group*, 15 July 2016, https://unepinquiry.org/wp-content/uploads/2016/09/Synthesis_Report_Full_EN.pdf, Erişim Tarihi:01/09/2024.
- GEFF (2024). About GEFs. *Green Economy Financing Facility*, <https://ebrdgeff.com/tr/the-programme/about-geff>, Erişim Tarihi: 15.09.2024.
- GEFF Türkiye (2024). GEFF Türkiye. *Green Economy Financing Facility*, <https://ebrdgeff.com/tr/tr/the-programme/the-facility>, Erişim Tarihi: 15.09.2024.

- GIZ (2022). Guide for creating a green and sustainable finance taxonomy: lessons learned from Mexico's government and banking sector, *GIZ*, October 2022.
- Hayes, M. ve Jafri, W. (2020). Green finance-emergence of new green products to fund decarbonization, *KPMG International*.
- Henry, P. ve North, M. (2023). What are green bonds and why is this market growing so fast?, *World Economic Forum*, Nov 22, 2023.
- HMB (2021). Republic of Turkey sustainable finance framework, *T.C. Hazine ve Maliye Bakanlığı*, November 2021.
- McKibben, B., Connon, A. ve Sulakshana, E. (2020). The climate crisis is reshaping the world of finance, *The Seattle Times*, Jan 24, 2020, <https://www.seattletimes.com/opinion/the-climate-crisis-is-reshaping-the-world-of-finance>, Erişim Tarihi: 30/08/2024.
- MidSEFF (2024). Türkiye mid-size sustainable energy financing facility, Green Economy Financing Facility, https://ebrdgeff.com/seff_facilities/midseff-turkiye, Erişim Tarihi: 15.09.2024.
- Norris, A., Dolk, M., Dunz, N., Özen, E. ve Berg, G. (2023). Türkiye's financial sector needs to prepare for intensifying climate-related risks, *World Bank Blogs*, January 19, 2023.
- Sachs, J. D., Woo, W.T., Yoshino, N. ve Taghizadeh-Hesary, F. (2019). Why is green finance important? ADBI Working Paper 917. Tokyo: *Asian Development Bank Institute*. <https://www.adb.org/publications/why-green-finance-important2024>, Erişim Tarihi: 01/09/2024.
- Sarı, D. (2022). EBRD & ING Türkiye team up for green, inclusive financing, *European Bank for Reconstruction and Development*, Nov 23, 2023, <https://www.ebrd.com/news/2023/ebrd-ing-trkiye-team-up-for-green-inclusive-financing.html>, Erişim Tarihi: 31/08/2024
- SBFN (2022). Turkey country progress report, *Sustainable Banking and Finance Network*, March 2022.
- SHURA (2022). Yeşil yeni düzen bağlamında türkiye'de enerji dönüşümünün finansmanı, *SHURA Enerji Dönüşüm Merkezi*.
- Ticaret (2021). Yeşil mutabakat eylem planı, *T.C. Ticaret Bakanlığı*
- TuREEFF (2024). Turkish residential energy efficiency financing facility, *Green Economy Financing Facility*, https://ebrdgeff.com/seff_facilities/turkiye-residential, Erişim Tarihi: 15.09.2024.
- TurSEFF (2024). TurSEFF. *Green Economy Financing Facility*, <https://turseff.org/sayfa/facility>, Erişim Tarihi: 15/09/2024.
- UN (2015). The 17 goals, *United Nations Department of Economic and Social Affairs* <https://sdgs.un.org/goals>, Erişim Tarihi: 01/09/2024.
- UNEP (2021). State of the climate, Climate Action Note – data you need to know, United Nations Environment Programme, Nov.9, 2021.
- UNEP FI (2024). United Nations environment programme finance initiative. Members. <https://www.unepfi.org/members>, Erişim Tarihi: 14/09/2024.
- UNFCCC (2015). Paris agreement. *United Nations Framework Convention on Climate Change*, https://unfccc.int/files/essential_background/convention/application/pdf/english_paris_agreement.pdf, Erişim Tarihi: 01/09/2024.
- UNFCCC (2023). Republic of Türkiye Updated First Nationally Determined Contribution. 13 Nisan 2023. https://unfccc.int/sites/default/files/NDC/2023-04/T%C3%9CRK%C4%B0YE_UPDATED%201st%20NDC_EN.pdf, Erişim Tarihi: 01/09/2024.
- World Bank Group (2022). Country climate and development report: Türkiye, *World Bank Group*, June 2022.
- YapıKrediLeasing (2023). Yapı Kredi Leasing, EBRD ile 50 milyon euro finansman sağlayan ilk leasing şirketi oldu, <https://www.ykleasing.com.tr/ebrd-ile-50-milyon-euro-finansman-saglayan-ilk-leasing-sirketi-oldu>, Erişim Tarihi: 15/09/2024.
- Yaşar, H.H. ve Demircioğlu, İ.C. (2024). Green banking practices in Türkiye, *Turkish Law Blog*, 18.02.2024, <https://turkishlawblog.com/insights/detail/green-banking-practices-in-turkiye>, Erişim tarihi: 14/09/2024.
- Zgheib, N. (2022). EBRD's first investment under new green financing facility in Turkey, *European Bank for Reconstruction and Development*, April 15, 2022, <https://www.ebrd.com/news/2022/ebrds-first-investment-under-new-green-financing-facility-in-turkey.html>, Erişim Tarihi: 31/08/2024.

EXTENDED ABSTRACT

In today's world, climate change has become a critical issue requiring urgent action due to the increasing frequency of natural disasters. Scientific evidence shows that climate change, particularly its human-induced effects, leaves deep impacts on the global economy and social structures. In this context, "green finance" practices that promote environmental sustainability have gained importance. Green finance aims to internalize environmental externalities by supporting eco-friendly investments and involves various financial institutions. The G20 Green Finance Study Group defines

green finance in the context of environmental sustainable development. Countries are taking various measures towards green bonds, national green finance strategies, and public-private partnerships, thus increasing the importance of green finance. Türkiye has also made significant strides by promoting green finance on its path to a low-carbon economy. However, despite the Turkish banking sector showing some development in this area, there still remains a need for notable progress. The 2030 Sustainable Development Agenda, adopted by the UN in 2015, includes 17 Sustainable Development Goals (SDGs) aimed at promoting global peace and prosperity. These goals represent a call to action to address a wide range of global issues, from eradicating poverty to combating climate change. One of the 17 goals is directly related to climate change, while 12 others indirectly involve taking action against climate change. The Paris Agreement, adopted at COP 21 in 2015, aims to limit the global temperature increase to below 2°C, with efforts to keep it to 1.5°C. The agreement also envisions providing financial support and technological assistance to developing countries. Due to its geographic and socioeconomic characteristics, Turkey is particularly vulnerable to the impacts of climate change and environmental risks. The country shows higher vulnerability compared to OECD nations, largely due to factors such as extreme weather events and the impact of climate change on key sectors like agriculture. The purpose of this study is to analyze Türkiye's need for green financing affected by climate change and the current status of the banking sector. This review is expected to raise awareness about climate change and serve as a foundation for future research. The subsequent sections of the article will first discuss the importance of climate change and the necessity of green finance, followed by an overview of green finance practices in Turkish banking, and finally, recommendations. Due to its critical role in addressing climate change, the Turkish banking sector faces both challenges and opportunities. The sector is currently striving to develop strategies in the area of green finance, but it holds further potential for effective management of climate-related risks and transitioning to a sustainable economy. In this context, the "Turkish Banking Sector Sustainable Strategy" document announced by the Ministry of Trade of Türkiye in 2021 presents a roadmap for promoting green finance while considering the sector's needs and international standards. In 2021, Türkiye transitioned from the "Developing" phase to the "Advancing" phase in sustainable banking, and the Turkish Banks Association has updated its sustainability guidelines to align with international practices. Turkish banks are increasingly engaging in efforts that align with global goals by participating in organizations such as UNEP FI and GEFF. Various programs supported by the EBRD particularly aid Türkiye's transition to a low-carbon and climate-resilient economy, with many Turkish banks financing sustainable energy and resource efficiency projects within this framework. Through programs such as MidSEFF, TurSEFF, and TuREEFF, Turkish banks are supporting numerous projects, thereby enhancing green financing opportunities. Examples include green loan agreements made by the Development Bank of Türkiye, financing provided by DenizBank in partnership with the EBRD, and agreements signed by Yapı Kredi Leasing. These developments contribute to the progress of the Turkish banking sector in the field of green finance and the establishment of a sustainable economic structure. It has been noted that the current level of global warming at 1.2°C is largely attributed to human activities and is occurring faster than expected. This warming may lead to temperature increases, droughts, and rising sea levels in Türkiye, as well as more frequent and intense climate events. The study focuses on the importance of green finance practices in the Turkish banking sector aimed at mitigating the impacts of climate change. Türkiye has shown progress in green banking and has encouraged green finance by establishing regulatory frameworks. According to the SBFN report, Türkiye's green banking practices have moved from the "Developing" phase to the "Advancing" phase. The country is taking steps to enhance green finance by participating in international initiatives such as UNEP FI and EBRD. Countries are acknowledging the significance of green finance in combating climate change, and banks in Türkiye are beginning to integrate green finance into renewable energy investments. Moreover, it is projected that Türkiye's investment need in the energy transition process is around 135 billion USD, with a financing need of approximately 107 billion USD. In conclusion, the green finance practices in the Turkish banking sector show promising growth, yet areas such as scaling up, standardization, and capacity building still require advancement. Without urgent measures, the increasing occurrences of climate change-related natural disasters may severely impact human life and the country's economy. Therefore, enhancing the diversity and continuity of green finance practices within the Turkish banking sector is of critical importance.



Orta Asya Sinemasında Güçlü Kadın Kimliği: Kurmancan Datka ve Tomiris Filmleri Örneği

Venera NARİNOVA¹ ve Regina CAMANKULOVA²

Öz

Orta Asya'da toplumsal cinsiyet rolleri ve kadınların toplumdaki konumu, geleneksel normlar, aile yapıları ve medyanın etkisiyle şekillenmektedir. Kadınlar genellikle ikincil rollerde görülse de medyada güçlü, bağımsız ve lider rollerinde temsil edilmeleri, geleneksel kalıpların sorgulanmasına neden olmuştur. Tarihsel, kültürel ve coğrafi dinamikler kadınların toplumsal konumunu etkilemiştir. Göçebe toplumlarda kadınlar ev işleriyle uğraşırken, erkekler ev dışı görevlerde bulunmuştur. İslam'ın bölgeye girmesi, modernleşme ve Sovyet dönemi ise kadınların rollerini değiştirmiştir. Günümüzde kadınlar siyasetten iş dünyasına kadar çeşitli alanlarda etkin rol oynamaktadır, ancak geleneksel normlar hâlâ kadınların toplumsal hayata katılımını sınırlayabilmektedir. "Kurmancan Datka" ve "Tomiris" gibi filmler, Kırgızistan ve Kazakistan gibi Orta Asya ülkelerinde kadın liderliğini vurgulayarak tarihsel figürler üzerinden güçlü kadın karakterlerini merkeze almaktadır. Ayrıca bu filmler, Orta Asya kültüründeki kadın liderliğini teşvik etmektedir. Bu çalışmanın içerik analizinde, iki önemli kadın kahramanın yaşam dönemleri ele alınarak aralarındaki benzerlikler ve farklılıklar; doğum, çocukluk, aşk-evililik, yakınların ölümü, yükseliş-kahramanlık ve mitler olmak üzere 6 kategori altında açıkça ortaya konmaktadır. Böylece Kırgızistan ve Kazakistan'da güçlü kadın temsiline kültürel ve toplumsal etkilerinin aydınlanması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kırgızistan, Kazakistan, Kurmancan Datka, Tomiris, Güçlü Kadın

The Identity of Strong Women in Central Asian Cinema: The Case of Kurmancan Datka and Tomiris Films

Abstract


In Central Asia, gender roles and the status of women in society are shaped by traditional norms, family structures, and media influence. While women are generally seen in secondary roles, their portrayal as strong, independent, and leadership figures in the media has led to questioning traditional stereotypes. Historical, cultural, and geographical dynamics have influenced the social position of women. In nomadic societies, women typically handled household duties, while men took on external tasks. The introduction of Islam, the modernization process, and the Soviet era brought changes to women's roles. Today, women play active roles in various fields, from politics to business, yet traditional norms still limit their full participation in social life. Films like "Kurmancan Datka" and "Tomiris" highlight female leadership in countries like Kyrgyzstan and Kazakhstan, focusing on strong female characters through historical figures. These films promote female leadership within Central Asian culture. This study analyzes the lives of these two significant female heroes, clearly presenting their similarities and differences. The aim is to illuminate the cultural and social impacts of strong female representation in Kyrgyzstan and Kazakhstan.

Key Words: Kyrgyzstan, Kazakhstan, Kurmanjan Datka, Tomiris, Strong Woman


Atf İçin / Please Cite As:

Narinova, V. ve Camankulova, R. (2024). Orta Asya Sinemasında Güçlü Kadın Kimliği: Kurmancan Datka ve Tomiris Filmleri Örneği. *Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi*, 9 (2), 303-318. Doi: <https://doi.org/10.58648/inciss.1563504>

¹ Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Halkla İlişkiler ve Reklamcılık Bölümü, venera.narinova@manas.edu.kg,

 ORCID: 0000-0001-8047-9311

² Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, regina.camankulova@manas.edu.kg

 ORCID: 0000-0003-3885-4602

Giriş

Endüstriyel ve kültürel değişimler, kentleşme ve medyanın artan etkisi, toplumdaki erkek ve kadın rollerini değiştirmektedir. Cinsiyet, toplumsal bir süreç olarak bireylerin davranışlarını etkileyen önemli bir faktördür. Toplum, bireylere belirli roller atar ve cinsiyet, bu roller doğrultusunda kadın veya erkek olarak tanımlanır; bu da doğuştan gelen bir özellik değildir.

Toplumda kadınların rolü ve konumu her ne kadar zaman içinde değişiyor olsa da, hala bir çok toplumda erkeğin bir tamamlayıcısı olarak algılanmaktadır. Kadınlar, doğuştan itibaren bir anne, aile birimi ve erkeklerin destekçisi olarak yetiştirilir, bu da onların genellikle ikincil bir konumda olmasına yol açar.

Bireyler, cinsiyet rollerini öğrenmeye ilk olarak ailelerinde başlar. Daha sonra, okul ve toplum da bu öğrenme sürecinde önemli bir rol oynar. Ayrıca cinsiyet ayrımcılığının öğrenilmesi ve yeniden üretilmesinde medyanın da büyük bir etkisi vardır. Medya, insanlara belirli davranışlar, tutumlar ve inanç sistemleri sunar. Kadınların toplumsal konumu ve rolleri, medya tarafından da belirlenerek topluma sunulur.

Kadınlar medyada genellikle süs nesnesi veya cinsel obje olarak temsil edilirler ve bu, toplumda belirli bir kalıp yargının oluşmasına neden olur. Elbette ki bu temsiller toplumun kadınlara dair genel algısını etkiler. Ancak medyanın güçlü, bağımsız, lider ve kahraman kadın kimliğine giderek daha fazla vurgu yapması toplumun bu konudaki algısının da değişmesine neden olmaktadır.

Kadınların toplumsal yeri ve rolü, Orta Asya bölgesinde tarihsel ve kültürel olarak büyük bir önem taşır. Orta Asya ülkelerinde sıkça hiyerarşik bir yapı görülmektedir ve bu nedenle kadınlar, toplumsal baskı ve geleneksel sınırlamalarla karşı karşıya kalmaktadır. Bu durum, Orta Asya'daki medya alanındaki kadınların konumunu da etkilemektedir. Özellikle sinemada, kadınlara genellikle anne, eş, hizmetçi, arkadaş gibi ikincil roller verilmektedir. Ancak Kırgızistan'ın "Kurmancan Datka" ve Kazakistan'ın "Tomiris" filmleri gibi ana kahramanı güçlü bir kadın olan yapımlar, bu geleneksel rollerin dışına çıkan dikkat çekici örneklerdir. Bu iki film, tarihsel figürleri merkeze alarak güçlü bir kadın karakterin dönüşümünü sinematik bir şekilde yansıtmaktadır.

Bu bağlamda, Atanova, S. (2022) tarafından yapılan "Gendering of Nation Branding in Kyrgyzstan: Kurmanjan Datka: Queen of the Mountains" başlıklı çalışma ve Dağdeviren, H., & Ceren, C. (2021) tarafından gerçekleştirilen "Kadınların Tarihinde 'Kahraman' Algısı ve Kırgızların Kadın Kahramanı Kurmancan Datka" adlı çalışma, medyada kadın temsiliinin önemli bir konu olduğunu vurgulamaktadır. Ayrıca, Koca, E. (2021) tarafından kaleme alınan "Toplumsal Cinsiyet Eşitliği ve Kadın İradesi Bağlamında, 'Tomiris Efsanesi' Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi" başlıklı çalışma da bu alandaki güncel konulara ışık tutmaktadır.

Kırgızistan Sinemasında Kadın Temsili

1953 yılında Sovyetler Birliği'nde kültürel hayatta baskı ve korku azalmaya başlamıştır. Siyasal alandaki dönüşüm, sanat dallarında da kendini göstermiştir. Bu dönemde Sovyet topraklarında sanatta yenilenme gündeme gelmiştir. Yeni sinemacı kuşak, kendilerini özgürce ifade etme imkanı bulmuş ve farklı türlerde birçok film yapmıştır (Ayhan 2018: 176).

İlk Kırgız kurmaca filmi, 1955 yılında Rus asıllı yönetmen Vasiliy Pronin tarafından çekilen "Saltanat" filmidir. Filmin dili Rusça olsa da, tüm rolleri Kırgız oyuncular oynamışlardır. Film, çiftlikte hayvan uzmanı olan Saltanat adlı bir kadını merkeze almaktadır. Saltanat ile Joomart adlı genç bir bilim adamı, tarım sektörünü modernleştirmek istemişlerdir. Burada iki önemli noktadan bahsedilebilir. Birincisi, kadın haklarına vurgu yapılması ve kadınların sevdiği işi yapabilme hakkının vurgulanmasıdır. İkincisi ise gericiliğe karşı bir duruş sergilenmesidir. Sonraki dönemlerde çekilen "Moya Oşıbka," "Cholpon-moya utrennaya zvezda," "Devuşka Tyan-Shanya," "Toktogul" gibi filmlerde de kadın konuları işlenmiştir (Atanova: 95).

Savaş sonrası dönemin zorlu sosyal koşulları, sürekli ekme sıraları ve yılda bir kez alınabilen ev eşyaları gibi zorluklarla doluydu. İşte böyle bir ortamda "Saltanat" filmi çekilmiştir.

Bu dönemde, oyuncuların pahalı kostümleri ve kadın oyuncunun çeşitli kıyafetleri, izleyicilerin dikkatini çekiyordu. Kadın oyuncu rolünü tanınmış Kırgız tiyatro oyuncusu Baken KIDIKEYEVA üstlenmişti. Filmin yapımcıları, mutlu sonla biten bir hikaye sunarak kadınların kariyer yapabileceğini ve toplum tarafından da kabul edilebileceğini Sovyet kadınlarına kanıtladılar (Tölömüşeva: 308). Dolayısıyla ilk kurmaca filminin konusu çalışan Sovyet kırgız kadını yansıtarak yeni bir düzen hakkında bilgi vermektedir. Bu anlamda 'Saltanat', Kırgız kadınının kamusal alanda daha etkin rol alabilmesi için güzel bir örnek teşkil etmiştir.

İlk Kırgız filmleri, toplumsal cinsiyet rollerini ve temsillerini değiştirerek Sovyet Kırgızistan'ın kadınlarını güçlü ve bağımsız olarak gösterdi. Bu, önceden bağımlı ve baskı altında olan kadınların aksine, bağımsızlığa ve güce yönelen kadınların portresini çizdi. Bu filmler genellikle kadınların kurtarıcısı ve özgürleştirici olarak Sovyet rejimine karşı gelen, patriarkal toplumun temsilcileri olan erkek antagonistlerine mücedeleli anlatan bir temayı paylaşırlar (Atanova: 95)

"İlk Öğretmen" (1962) filminde Altınay karakterini canlandıran kadın oyuncu Natalya Arinbasarova, "Doğunun ilk özgürlüğe kavuşan kadını" statüsünü kazandı. Bu rolüyle Sovyet ülkeleri ve yurtdışında olumlu tepkiler ve takdirler topladı. (Coxe: 203). Arinbasarova'nın bu karakterle ortaya koyduğu performansın hem yerel hem de uluslararası düzeyde olumlu tepkiler alması, kadınların sinemada güçlü ve bağımsız rollerle temsil edilmesinin önemini vurgular. Aynı zamanda bu, Sovyet sinemasının toplumsal cinsiyet rolleri ve özgürlük konularına dikkat çekme şekillerinden biri olarak da görülebilir.

Melis Ubukeev'in "Beyaz Dağ" filmindeki (1965) Baken Kızıkeeva'nın canlandırdığı azize karakter Kırgız halkının kaderini sembolize eden bir figür olarak görülebilir. Gennadiy Bazarov'un "Toprak Ana" filminde ise Anne-Toprak-Vatan ulusal metaforu kullanılır. Bunun yanı sıra, Sovyet ideolojisi kadından hem tarlada, üretimde en başarılı sonuçları istemekte hem de savaşta da kahramanlık eylemi beklemekteydi. (Abıkeeva: 39).

"1972 yapımı 'Poklonis' ogniu' (Ateşe Saygı, 1972) filmi, kendi kaderini kontrol eden ve bir erkeğe güvenmek yerine kendi yolunu çizen bir kahramanın portresini sunarak dikkat çekti. Bu sinema öyküsü, cesur devrimci Urkuya Salieva'yı anlatıyor; Urkuya, bir kollektif çiftlik başkanı ve Kırgız Özerk Cumhuriyeti Merkezi Yürütme Komitesi üyesiydi ve 1930'ların başlarında kadın hakları için mücadele etti, Sovyet iktidarının karşıtlarının elinde hayatını kaybetti. Birkaç yıl sonra, 1978'de, Kırgızistan'ın başkenti Bişkek'in ana caddesinde Devrim Savaşçıları anıtı ortaya çıktı. Bu anıtın granit bir kaidesi üzerinde bayrağıyla bir kadın figürü bulunuyor. Bu kadının modeli Urkuia Salieva'ydı. Kurmanjan Datka'nın anıtı da benzer şekilde Kırgızistan'ın başkenti merkezinde yer alıyor" (Atanova: 96)

Ayrıca belirtilmesi gereken bir diğer nokta, Kırgız sinemasının gelişimine yalnızca Kırgız kökenli kadın yönetmenler değil, Kırgızistan'a farklı ülkelerden gelerek katkı sağlayan kadın yönetmenler de önemli ölçüde destek sağlamıştır. Bu isimler arasında Marianna Vareykis, Irina Poplavskaya ve Larisa Şepitko gibi yönetmenler öne çıkmaktadır. Örneğin, M. Vareykis 1940-1943 yılları arasında Kırgızistan'da bulunarak birçok belgesel filme imza atmıştır. Irina Poplavskaya, Cengiz Aytmatov'un Cemile (1969) ve Ben Tiyenşan (Delbirim, 1973) eserlerini sinemaya uyarlamıştır. Larisa Şepitko ise Aytmatov'un Devegözü (1963) adlı eserini beyaz perdeye taşımıştır (Yurdigül & Abdimalikova, 2023: 284).

Genel olarak Sovyet dönemi Kırgız filmlerinde kadın karakterlerin imajının çalışkan, meslek sahibi, bağımsız ve amaçlarına ulaşmak için çaba gösteren şekilde tasvir edilmesi, Sovyet ideolojisi ile uyumluluk göstermektedir. Sovyetler Birliği, cinsiyet eşitliği ve kadın hakları konularında ilerici bir tutum benimsemiş ve kadınların toplumsal ve ekonomik yaşamda aktif rol almalarını teşvik etmiştir.

Kırgızistan'ın bağımsızlık dönemi, sinema sektöründe zorluklarla karşılaşılan bir dönem olmuştur. Sovyetler Birliği'nin çöküşü sonrasında, devletin sinema sektörüne sağladığı finansal destek azalmış ve bağımsız yönetmenler kendi projelerini gerçekleştirmek için sık sık özel sponsorlar aramak zorunda kalmışlardır. Bu dönemde çekilen filmlerin sayısı oldukça sınırlıydı

ve bu filmler genellikle bağımsız bir bütçeyle çekilmişti. Ayrıca bağımsızlık dönemi, Kırgızistan'ın karşılaştığı sosyal ve toplumsal sorunların da sinemaya yansdığı bir dönem olmuştur. Bu sorunlar arasında siyasi çalkantılar, göç sorunu, ekonomik belirsizlik ve ulusal kimlik konuları yer almıştır. Sinema bu dönemde bu sorunları ele alarak, Kırgızistan'ın bağımsızlık sonrası gelişimini ve değişimini yansıtmıştır.

Bağımsızlık sonrası dönem, aynı zamanda Kırgız sinemasının kendine özgü bir kimlik ve ses geliştirmeye çalıştığı bir dönem olmuştur. Bu dönemde ulusal değerlerin ve Kırgız kültürünün sinemada daha fazla vurgulanmaya başladığını görmekteyiz. Bağımsızlık, Kırgızistan'ın sinema sektörünün evriminde önemli bir dönüm noktası olmuştur.

Kazakistan Sinemasında Kadının Konumu

Orta Asya'daki kadınların sinemadaki imajı ve konumu, siyasi rejimlere göre önemli ölçüde değişiklik göstermektedir. Sovyet öncesi dönemde Orta Asya kadınlarının daha geleneksel ve dini değerlere dayalı bir yaşam tarzı sürdürdükleri bilinmektedir. Ancak Orta Asya ülkelerinin, örneğin Özbekistan, Tacikistan, Türkmenistan ve Kırgızistan'ın Sovyetler Birliği'ne katılması, Orta Asya kadınlarının konumunda köklü değişikliklere neden olmuştur. Toplum katı geleneksel ve dini normlardan uzaklaşmış, sosyal ve ekonomik yaşamda dönüşümler yaşanmıştır. Sovyet ideolojisinin reformları, kadınların toplum içindeki statülerini değiştirmenin yanı sıra diğer tüm toplumsal alanları da derinden etkiledi. Sovyet Döneminin başlangıcından bu yana, Sovyet liderleri tüm eski Sovyet ülkelerinde kadınlara sosyal, politik ve ekonomik alanlarda haklar tanıdılar ve toplumsal yaşamda daha etkin bir rol vermeyi, erkeklerle eşit bir temelde özgürleştirmeyi benimsediler. Ayrıca anne rolüne özel bir değer atfederek kadınları maddi ve manevi destekle annelik görevini yerine getirmeye teşvik ettiler (Lubin: 182)

Kazakistan'da ilk sinema gösterimi 1910 yılında gerçekleşti. İlk sinema çekimleri ise 1925 yılında yapıldı. 1928 yılında Almatı şehrinde "Vostok Kino" adlı departman kuruldu ve daha sonraki yıllarda 1934'te "Kino Hronik Stüdyosu" olarak yeniden düzenlendi. 1941 yılında Almatı'da kurmaca filmler için bir stüdyo kuruldu. II. Dünya Savaşı başladığında, Lenfilm ve Mosfilm stüdyoları tahliye edildi ve daha sonra "Merkezi Birleşik Stüdyo" olarak adlandırıldı. Savaş sona erdikten sonra, tahliye edilen stüdyolar kendi ülkelerine döndü ve 1960 yılında stüdyonun adı "Kazakhfilm" olarak değiştirildi (Kim, 2018).

Kazak kadınının sinemadaki imajı, sinemanın ortaya çıkışından itibaren 90 yıl içerisinde birçok değişikliğe uğramıştır. 1920'lerde kadın imajı daha çok İslam yaşam tarzı merkezinde yansıtılırken, Sovyet ideolojisinin etkisiyle Doğu'nun özgürleşmiş kadın işçisi ve kahramanı imajı ortaya çıkmıştır. Bağımsızlıktan sonra ise Kazak kadınlarının sinemadaki konumu farklı bir şekilde ele alınmıştır. Daha çok fahişe, uyuşturucu bağımlısı, şiddet kurbanı, kör veya sağır gibi olumsuz bir imaj çerçevesinde sunulmuştur (Abikeeva: 39)

Geleneksel Kazak sinemasında aile kavramı, korunması gereken bir temel kurum olarak sunulmuştur. Baba, ailenin lideri ve geçimini sağlayan figür olarak ön plana çıkarılmıştır. Onun kimliği sert ve otoriter bir şekilde tasvir edilmiştir. Anne ise daha çok geleneksel cinsiyet rolleri çerçevesinde, çocukları büyütme ve aileye hizmet etme görevleri üzerinden ikinci planda bir rol üstlenmiştir. (Dossekeyeva: 41) Annelik rolü, kadına verilen bir ödül olarak sunulduğu gibi, aynı zamanda vatan sevgisi ve fedakarlık duygularının yüceltilmesinin bir yolu olarak da işlev görmüştür. Annenin, sadece ailesine değil aynı zamanda ülkesine ve ideolojisine yardım etmek için önemli bir güç olduğu vurgulanmıştır.

Sovyet ideolojisinin özgür kadın imajı, Orta Asya sinemasının birçok örneğinde benzer bir şekilde yansıtılmıştır. Bu tür filmlerde, kendi isteği dışında evlendirilen bir kadın, kocasının evini terk eder, Rusya'ya gidip eğitim alır ve daha sonra kendi ülkesine nitelikli bir birey olarak döner. Bu durumu Kazakistan sinemasından "Rayhan" (1940) ve "Botagöz" (1957) gibi film örneklerinde görmek mümkündür (Abikeeva: 40). Bu filmlerde, kadınların meslek sahibi olmasının ülkenin gelişimine büyük katkı sağlayacağı vurgulanmaktadır. Sovyet Birliği ideolojisinin bir parçası olarak, fedakâr bir anne ve eş imajına pek yer verilmiştir. Anne imajı, genellikle metaforik bir anlam taşıyarak, Anne-Toprak-Vatan-Sovyet Birliği gibi kavramlarla özdeşleştirilmiştir. Örnek olarak, Karpov'un "Skaz o materi" filminde kadın, evladını savaşta

kaybettikten sonra bile, acısına rağmen diğer insanlara yardım etme gücünü buluyor. 1964-1972 yılları arasında Orta Asya ülkelerinde ulusal sinema yavaş yavaş ortaya çıkıyor. Bu dönemde ulusal mitler, gelenekler gibi konular canlanıyor ve ulusal vatan ve anne imajları oluşturuluyor (37)

Sovyet hükümetinin gelmesiyle, Kazak kadınının kimliği yeniden ele alınmıştır. Kadınların iç dünyalarına daha fazla vurgu yapılmış, yetenekleri ve duygusal deneyimleri daha fazla önemslenmiştir. Bu, onları daha bağımsız ve güçlü figürler olarak göstermek amacıyla yapılmıştır (Dossekeyeva: 42).

Sovyet döneminde Kazak sinemasında başrolleri üstlenen oyuncular genellikle Sovyet iktidarının kurulması için mücadele eden devrimciler veya tarihi epik kahramanlar (savaşçılar, hanlar gibi) olarak tasvir edilmiştir. Bu dönemde kadın karakterlerin sinemadaki imajı belirli kalıplar içinde ele alınmıştır; örneğin "Özgürleşmiş Doğu kadını" veya "Halk kahramanı" gibi tanımlarla sunulmuşlardır. Üretim alanında başarılı olan kadınlar özel bir saygı ve övgü ile tasvir edilmiş, masal ve epik filmlerde sevgili karakteri olarak da yer almışlardır (Ibraev: 134).

Yukarıda kadın karakterlerin sinemadaki imajlarının siyasi rejime göre nasıl değiştiği görülmektedir. Savaş sırasında ve sonrasında, sevdiklerini kaybedenlere destek ve moral verme ihtiyacı büyüktü ve bu nedenle savaşta oğlunu kaybeden annenin rolü kutsandı. Anne imajı aynı zamanda sinema içinde vatan ile özdeşleştirilen bir kavram olarak kullanılmıştır.

Araştırmanın Yöntemi

Çalışma betimsel araştırma yöntemi esasında içerik analiz tekniği ile gerçekleştirilmiştir. Belirli söylem türlerinin analizine yönelik geniş bir yelpazede kullanılan metodolojik araç ve tekniklerin tümüne içerik analizi denir. İçerik analizi, metin, görsel ya da diğer iletişim araçlarında yer alan verilerin belirli temalar, kalıplar, ve anlamlar çerçevesinde sistematik olarak incelenmesini sağlayan bir araştırma yöntemidir. Bu analiz yöntemi, veriyi kategorilere ayırarak, sözcük, cümle ya da tematik unsurları kodlayarak, söylemlerin altındaki yapıları ve anlamları ortaya çıkarmayı hedefler (Bilgin: 1). Çalışmada iki filmin baş kahramanları ele alınarak, belirlenmiş kategoriler üzerinden nitel boyutuyla karşılaştırmalı bir içerik analizine tabi tutulmuştur. Bu kategoriler: *Doğum*; *Çocukluk*, *Aşk-Evlilik*; *Yakınların Ölümü*; *Yükseliş-Kahramanlık*; *Mitler*, her iki baş kahramanın da hayatındaki önemli dönemleri ve boyutları irdelemektedir. Böylece iki kahramanın doğumundan ölümüne kadar ataerkil bir toplumda kadın olarak ön plana çıkmasını sağlayan koşullar tespit edilerek lider olarak konumları karşılaştırılmıştır.

"Kurmancan Datka" filminin künyesi

Yönetmen: Sadık Şer- Niyaz

Yapım Yılı: 2014

Süre: 130 dakika

Tür: Tarihi Destansı Drama (Tarihi Epikalık Drama) / Biyografi

Senaryo: Sadık Şer -Niyaz, Bakıtbek Turdubayev

Müzik: Bakyt Alisherov, Murzali Jenbaev

Kurgu: Eldiyar Madakim

Oyuncular: (Başroller) Nazira Mambetova, Aziz Muradilov, Elina Abaykızı ve Mirlan

Abdulayev vd.

Filmin kısa özeti

"Kurmancan Datka" filmi, 19. yüzyılın başında Kırgızların siyasi ve tarihi yaşamında önemli bir rol oynayan Kurmancan'ın hikayesini anlatır. Genç yaşta zorla evlendirilen Kurmancan, daha sonra ailesine döner. Fakat, Alimbek Datka'ya aşık olur ve onunla evlenir. Ancak, vergi

anlaşmazlıkları ve siyasi entrikalar nedeniyle Alimbek haince öldürülür. Kurmancan dul kalır ve çocuklarına bakmak zorunda kalır.

Film, Kurmancan Datka'nın kocasının ölümünün ardından halkının ve ülkesinin bağımsızlığını koruma mücadelesini anlatıyor. Kurmancan, Kokon Hanı ile savaşarak kocasının intikamını alır ve Buhara Hanı'nın baskısıyla kardeş kabileler arasındaki savaş sona erdirir. Ancak Rus Çarlığı'nın baskısı artar, bu nedenle Kurmancan, halkının güvenliğini korumak ve yok olmasını önlemek amacıyla Ruslarla barış anlaşması imzalar. Barış kısa sürer ve yeni bir Rus valisi, Kurmancan'ı hoş karşılamaz. Vali, Kurmancan'ın oğullarından birinin öldürüldüğünü iddia ederek onu tutuklar ve idam cezasına çarptırılır. Kurmancan, oğlunun hayatı ve ulusun kaderi arasında zorlu bir seçim yapmak zorunda kalır. Bu karar, hikayenin dramatik bir dönüm noktasıdır.

“Tomiris” filminin künyesi

Yönetmen: Akan Satayev

Yapım Yılı: 2019

Süre: 150 dakika

Tür: Tarihi Destansı Drama (Tarihi Epikalık Drama) / Biyografi

Senaryo: Aliya Nazarbayeva, Timur Caksılıkov

Müzik: Renat Gaisin, Alim Zairov

Kurgu: Galimcan Sanbayev

Oyuncular: (Başroller) Almira Tursın, Murat Bisenbin, Azamat Satıbalı, Berik Aytcanov, Adil

Akmetov, Hassan Mesut, Saltanat Serkebaeva, Leah Fomina

Filmin kısa özeti

Tomris Hatun, M.Ö. 6. yüzyılda yaşamış Türk tarihinin en önemli kadın liderlerinden biridir. Genç yaşta annesini ve babasını kaybetmesine rağmen, zorlu bozkır koşullarında büyüyerek cesur bir kadın olarak yetişir. Birçok zorlu deneyimden sonra Sarmatyalılar adlı bir kabile onu bulur ve tedavi ederler. Tomris, kabilenin lideri olur ve akılcılığı ve cesareti sayesinde halkının güvendiği bir lider haline gelir.

Daha sonra Dakh (Saki) kabilesinin lideri Argun ile evlenir ve birlikte Saks-Massaget kabilesine liderlik ederler. Ancak İmparator Kiros, Tomris'in eşi Argun'u ve oğlunu öldürdüğünde, Tomris öç almak için Perslere karşı savaş ilan eder ve Kiros'u öldürür. Tomris Hatun, cesareti ve liderliğiyle Türk tarihinin önemli bir figürü olarak kabul edilir ve kadınların tarihsel rolünün güçlü bir örneğidir.

Bulgular

“Kurmancan Datka” filminin analizi

Kırgızistanlı yönetmeni Sadık ŞER-NİYAZ tarafından çekilmiş olan “Kurmancan Datka” filminde Ruslar işgal ettiği dönemde halkını kurtarmak için diplomasisiyle bugüne kadar saygı duyulan, güçlü iradeli ve cesur kadın Kurmancan'ın destansı hikayesi yansıtılmaktadır. Kurmancan 19.yüzyıldaki erkeğin baskın konumu varken, Buhara ve Hokand hanları tarafından, kocası Alimbek'in öldürülmesinin ardından Kurmancan “Datka” olarak kadın lideri ilan edildi (Korkut Ata Film Festivali, 2023).

Doğum

“Kurmancan Datka” Filminde ana kahraman Kurmancan'ın doğumu ile ilgili herhangi bir sahne bulunmamaktadır.

Çocukluk

Film, başkahraman Kurmancan'ın çocukluğunu tanıtarak başlar. Kız çocuğu olmasına rağmen, ebeveynleri yaşlı bir bilgeye giderek bir erkek çocuk için hayır duası isterler. Bu yaşlı bilge, küçük Kurmancan'ı yanına çağırır ve onun 10 erkek evladına bedel olduğunu ve ülkesine büyük bir katkı sağlayacağını söyler. Bu sahne, Kurmancan'ın gelecekteki büyük rolünün temellerini atmaktadır. Kırgız toplumunda saygı gören bir aziz tarafından yapılan bu konuşmalar, küçük Kurmancan'ın rolünü önemli bir seviyeye taşımaktadır. Ancak Kurmancan'ın babası, bu durumdan hala hoşnutsuz olduğunu göstermektedir. Babasının tepkisi, Kırgız toplumunda erkek çocuğa sahip olmanın vurgulandığı ve genellikle erkeklerin baskın bir konumda olduğu bir ortamı yansıtmaktadır. Ayrıca, diğer erkeklerin küçük Kurmancan'ın babasıyla alay etmeleri, Kırgız toplumunda kız çocuklarının pozisyonunu küçümsemenin bir yansımasıdır. Bu sahne, toplumsal cinsiyet rolleri ve kız çocuklarının toplum içindeki yerini ele alan önemli bir temayı işlemektedir.

Aşk-Evlilik

Filmin ana kahramanı Kurmancan, genç bir kıza dönüştüğünde evlilik yaşına gelir. Küçük erkek kardeşi ile yaptıkları bir sohbette, genç Kurmancan'ın köylerinde çocukluğundan itibaren anne-babaları tarafından nişanlanma (beşik kertmesi) anlaşması yapıldığı ortaya çıkar. Kurmancan'ın bu duruma karşı olmadığı ve itaatkâr bir davranış sergilediği görülür. Bu sahne, Kırgız toplumunda kadınların sıkça özgür ve bağımsız olma şansının kısıtlı olduğunu ve geleneksel nişanlanma anlaşmalarının toplum içinde yaygın olduğunu yansıtmaktadır. Kurmancan'ın gelecekteki eşi Alımbek Datka ile köylerindeki bir kadının eşine ihanet ettiği suçlaması nedeniyle kamusal cezalandırmayla ilk karşılaşmaları, önemli bir rol oynar. Suçlanan kadını yargılayan erkekler, iki erkek tanıgın yeterli olduğunu savunarak, kadının suçsuz olduğunu belirten iki kadını göz ardı ederler. Bu durumu öğrenen Alımbek Datka, kadını serbest bırakmalarını emreder ve su verilmesini ister. Bu olaya şahit olan genç Kurmancan, erkekleri iterek kadına su verir ve bu, kadınların adalet önünde eşit bir şekilde görülmesi gerektiğini vurgular. Bu sahne, cinsiyet eşitsizliği ve adalet temalarını ele alır ve Kurmancan'ın güçlü karakterini yansıtır. Alımbek Datka'nın, o dönemin ataerkil yapısındaki kadınların aşağılanmasına karşı çıkararak bir kadını ölüm cezasından kurtarması, Kurmancan'ın da Alımbek Datka'nın bu kararına destek vermesi, ikisinin toplumsal normlara karşı benzer bir duruş sergilediğini sembolize eder. Alımbek Datka'nın bu davranışı, Kurmancan'ın takdirini kazanır ve aralarında bir aşk kıvılcımı oluşur. Bu sahne, karakterlerin birbirlerine olan bağlı ve benzer değerleri paylaştıklarını vurgular.

Kurmancan, aileler arasındaki evlilik anlaşması gereği, Kulseit ile evlenmek üzere ailesi tarafından Kulseit'in evine uğurlanır. Ancak gerdek gecesi Kurmancan, eşine karşılık vermez ve onun evini terk eder. Evine döndüğünde, erkek kardeşi aracılığıyla Alımbek Datka'ya bir mektup gönderir. Mektupta, Alımbek Datka ile evlenmenin en uygun seçenek olduğunu ifade eder. Bu sahne, Kurmancan'ın duygusal ve hayatındaki önemli bir dönüm noktasını temsil edebilir ve Alımbek Datka ile olan ilişkisinin derinliğini vurgular. 19 yüzyılda göçmen topluluklarında, evliliklerin sözleşmeye dayalı olduğu bir düzenleme oldukça yaygındı. Bu bağlamda Kurmancan'ın eşini terk etmesi ve Alımbek Datka ile evlenmek istemesi, o dönemin toplumsal ve kültürel normlarına karşı gelmekle birlikte, aile onuruna büyük bir darbe vurmuştu. Dolayısıyla, Kurmancan'ın cesur kararı, kendi tercihlerini ve özgürlüğünü öne çıkararak bir tür özgürlük ifadesi olarak değerlendirilebilir. Bu sahne, karakterin toplumsal normlara karşı çıkma ve kendi mutluluğunu takip etme cesaretini yansıtır.

Yakınların Ölümü

Kokand Hanlığı tarafından Kurmancan'ın eşi Alımbek Datka, eve dönüş yolunda yakalanarak öldürülür. Sevgili kocası Alımbek Datka'yı kaybeden Kurmancan, acısına rağmen son derece güçlü bir tavır sergiler. Eşinin ölümünün hemen ardından, halkını düşmanlardan kurtarmak için hızlı kararlar almaya başlar. Bu durum, Kurmancan'ın kişisel acısını ve kaybını göğüslemesine rağmen liderlik yeteneklerini ve halkının refahını koruma konusundaki kararlılığını yansıtır.

1876'da Rusya İmparatorluğu, Kokand Hanlığı topraklarını işgal etmiştir. Aynı dönemde, özellikle Alai bölgesi olmak üzere güney Kırgız bölgeleri de işgalden kaçamamıştır. Bu dönemde Kurmancan-Datka, beş oğlu ile birlikte Alai Kırgızları'nın Rus birliklerine karşı yürüttüğü mücadeleye resmen liderlik etti."

Ancak, direnişin anlamsızlığını anlayan Kurmancan Datka, halkını Rus derebeyliğini kabul etmeye ikna etti. Kurmancan'ın oğullarından biri, kaçak ticaret ve gümrük görevlilerini öldürmekle suçlandı ve bu nedenle Kurmancan'ın en sevdiği oğlu Kamçıbek ölüm cezasına çarptırıldı. Çok sevdiği oğlunun ölümünden önce annesine son sözleri, "ölümün yüzüne bak" olur. Bu sözler, Kurmancan'ın içinde bulunduğu zorlu durum ve halkının güvenliği için verdiği fedakarlığı vurgular.

Yükseliş-Kahramanlık

Kahramanlık, bir bireyin cesaret, fedakârlık veya üstün bir erdem göstererek başkaları için tehlikeleri göze alması veya zor durumları aşmasıdır. Kahramanlık genellikle toplumsal değerler doğrultusunda, olağanüstü bir çaba ve adanmışlıkla yapılan eylemlerle tanımlanır. Bu bağlamda Kurmancan'ın kocası Alimbek öldürüldükten sonra Kokand Hanlığı, Kurmancan'ı ortadan kaldırmak amacıyla bir grup kişiyi görevlendirir. Ancak Kurmancan, düşmanlarının niyetini hemen anlar ve atına binerek onlardan kaçmaya başlar. Atının üstünde ustalıklı ilerleyen Kurmancan, düşmanlarını geride bırakmak için atının hızını kullanır. Bu sahne, Kurmancan'ın zekası, cesareti ve at binme becerisiyle gösterdiği kaçışı vurgular ve onun hayatta kalmak için verdiği mücadeleyi yansıtır. Kurmancan, coğrafi avantajları ve at biniciliği yetenekleri sayesinde takipçilerinden kaçmayı başararak güvenli bir bölgeye ulaşır. Ancak yolun sonunda, bir uçuruma gelir ve tuzağa düşer. Durumun aciliyetini anlayan Kurmancan, atıyla birlikte uçurumdan dereye atlamaya karar verir ve böylece kendini kurtarmayı başarır. Bu sahne, Kurmancan'ın zorlu şartlar altında bile cesaretini ve kararlılığını gösteren bir karakter olduğunu vurgular.

Bu sahne, dikkat çekici bir şekilde Kırgız kadınlarının ata binme yeteneklerini ve üstün jockeylik becerilerini sergilemektedir. Kırgız kadınlarının ata binme konusundaki maharetleri, onların erkekler kadar güçlü ve yetenekli olma potansiyeline işaret etmektedir.

Kokand Hanlığı'nın tehdidi altında, Kurmancan kendi başına öne çıkar. Hayatlarını kurtarmak için ailelerini alıp kaçmayı planlayan kabile liderlerine yönelik güçlü bir konuşma yapar. Kurmancan, yaptığı konuşmada Manas kahramanının torunları olarak ata topraklarını terk etmeyeceklerini, özgürlük için sonuna kadar savaşıacaklarını ve vatanları için dik durup ölmeye hazır olduklarını ifade eder. Bu sözler, insanların vatanseverlik duygularını artırır ve heveslerini yükseltir. Konuşmasını "Siz erkekler gidebilirsiniz, biz kadınlar kalıyoruz" cümlesi ile başlaması, Kırgız kadınlarının cesur ve güçlü olduğunu vurgular.

Sonuç olarak, "Yakınların Ölümü" kategorisine ait olan bu sahne, bu kategoriye de uygun bir şekilde değerlendirilebilir. Kurmancan'ın çok sevdiği oğlu Kamçıbek'in ölüm cezasına çarptırılması ve Kurmancan'ın halkının adına kendi oğlunu feda etme kararı, büyük bir güç ve kahramanlık gerektiren eylemlerdir. Bu sahne, Kurmancan'ın liderlik ve fedakarlık yeteneklerini vurgular ve onun halkı için verdiği büyük bir özveriyi yansıtır. Rus İmparatorluğu ile diplomatik ilişkilerini bozmamak ve Kırgız halkının huzurunu korumak için Kurmancan Datka, oğlunun halka açık infazına katıldı. Bu büyük acıya dayanan Kurmancan Datka, halkına yönelik olan fedakarlığını ve güçlü iradesini sergiler.

Mitler

Kurmancan'ın hayatındaki önemli dönüm noktalarının bir kaplanla sembolize edilmesi dikkat çekmektedir. Kurmancan Datka'nın hayatında kaplanın sembolik bir şekilde görünmesi ile ilgili tarihsel efsanelerde benzer bilgilere rastlanmaktadır. Bu nedenle filmde bu sembolizm görüntüleri yansıtılmıştır.

Filmde kaplan ilk olarak, yaşlı bir bilginin küçük Kurmancan'ın geleceğine dair öngörülerde bulunmasının ardından, çevredeki erkeklerin Kurmancan'ın babasıyla alay ettiği anda görülmektedir. Böylece kaplanın Kurmancan'ın hayatındaki bu önemli anlarda ortaya çıkması,

onun diğer insanlar tarafından küçümsenmesine karşı bir tür destek veya sembolik bir koruma olarak görülebilir.

Kaplanın ikinci kez görülmesi, Kurmancan'ın anlaşmalı bir evliliğe karşı çıktığı ve eşini terk ederek evine geri döndüğü anı işaret ediyor gibi görünüyor. Bu durumda, kaplan Kurmancan'ın kararlılığını ve bağımsızlığını simgeliyor. Kaplanın dereyi geçerken Kurmancan'a eşlik etmesi, onun bu zorlu süreçte yanında olduğunu ve kendi yolunu çizerken onu desteklediğini gösteriyor olabilir. Kaplan, Kurmancan'ın içinde bulunduğu zorluklarla mücadele etmesine ve kendi özgürlüğünü korumasına yardımcı olan bir semboldür.

Kaplanın üçüncü kez görünmesi ise, Kurmancan'ın Kokand Hanlığı'nın askerleri tarafından saldırıya uğradığı sahnede gerçekleşiyor. Kurmancan zorlu bir kaçış yaparken atıyla birlikte uçurumdan dereye atlamaya karar veriyor. Bu çarpıcı an sırasında, Kurmancan atını ve kendisini kurtarmayı başarırken, yeniden kaplanı görmesi ilginç bir sembolizmi temsil ediyor. Kaplan, belki de bu zorlu kaçış sırasında Kurmancan'ın içindeki cesareti ve kararlılığı yansıtmak için kullanılan bir sembol olarak ortaya çıkıyor.

Bir kez daha, kaplan sembolü Kurmancan'ın ilerleyen yaşlarında hastalandığı anda belirginleşir. Kurmancan'ın yüksek ateşini sembolize eden alevler içerisindeki kaplanın görüntüsü ortaya çıkar. Bu, Kurmancan'ın hastalığından kurtulup halkına liderlik etmeye devam etmesine yardımcı olan kaplanın desteğini vurgular.

Filmin sonunda Kurmancan'ın kendi topraklarını terk ederek bağımsız bir hayatı seçtiği ve yalnız bir yolculuğa çıktığı an oldukça sembolik bir sona işaret ediyor. Kaplanın burda tekrar görünmesi, Kurmancan'ın bu bağımsızlık yolculuğunda onunla birlikte olduğunu ve ona rehberlik ettiğini gösteriyor olabilir. Kaplan, doğaya uyum, cesaret ve bağımsızlık gibi kavramların sembolü olarak kullanılıyor olabilir. Filmin son sahnesinde kaplanın yer alması, Kurmancan'ın kararlılığını ve özgürlüğünü simgeliyor olabilir, bu da izleyiciye güçlü bir mesaj iletebilir.

Kırgız mitolojisinde kaplan, cesaret, güç, bağımsızlık, vahşilik, liderlik, koruma ve kudret gibi sembolik anlamlarla ilişkilendirilir. Ayrıca, kaplanlar doğanın gücünün bir sembolü olarak kabul edilirler. Böylece kaplanın filmde bir tılsım veya güç totemi olarak kullanılması, özgürlüğün sembolize edilmesi ve Kurmancan'ın karakterinin derinliğini vurgulamak amacıyla oldukça anlamlı bir sembolizmi temsil etmektedir. Kaplan, Kurmancan'ın kişisel özgürlüğünü ve bağımsızlığını temsil eden güçlü bir sembol olarak işlev görmektedir. Aynı zamanda, zorluklarla başa çıkma yeteneği, doğaya uyum ve cesaret gibi özellikleri de yansıtmaktadır.

“Tomiris” filminin analizi

Doğum

Tomiris'in açılış sahnesinde gösterilen bu vurgular, o dönemde toplumda erkek çocuğuna verilen önemi yansıtmaktadır. Spargap'ın erkek varisinin olmasına duyduğu özlem, o dönemdeki ataerki toplum yapısının bir yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Benzer şekilde şamanın yaptığı duaları (“Erkek çocuğun rahmine girmesine izin ver. Sadaktaki bir ok gibi. Erkek çocuğu doğursun, bir kahraman dünyaya gelsin. Erkek doğur, onun ardından yine bir tane erkek çocuğu gelsin”) erkek çocuğunun toplum içindeki değerini vurgulamaktadır. Bu sahneler, dönemin toplumsal yapı ve inanç sistemlerine ilişkin önemli ipuçları sunmaktadır.

Filmde bu durum, o dönem toplumlarında erkek egemen bir toplumsal yapıya işaret eder. Erkek çocukların varlığı, bir ailenin geleceği ve soyun devamı için kritik bir öneme sahip olmak anlamına gelir. Bu nedenle, aileler erkek çocuklarının varlığını ve onların savaşçı, lider figürler olma potansiyellerini ön planda tutarlar. Bu düşünce yapısı, toplumsal ve kültürel bir norm olarak benimsenmiş ve kuşaktan kuşağa aktarılmıştır.

Bu bağlamda, film eleştirmenleri, Tomiris'in doğum sahnesinde annesinin ölüm döşeğindeyken kızının doğumu için Kral Spargap'ın özür dilediği sahnenin gösterdiği gibi, filmin açıkça görülebilen bir feminist mesaj içerdiğine dikkat çekiyorlar. Kral, karısının tahtın varisini doğuramamasından utanmadı ve kızını bir savaşçı olarak yetiştirerek onu eşit bir

şekilde konumlandırdı. Hatta bazı durumlarda, askeri konularda erkeklerden daha üstün bir savaşçı olarak yetiştiriyor. Bu, filmde kadın gücünün ve eşitliğinin vurgulandığı bir feminist temanın varlığını göstermektedir.

Çocukluk

Tomiris'in çocukluğunda bu şekilde zor dönemleri yaşaması, onun hayatının erken döneminde çatışmacı ve savaşçı kimliğinin temellerini atmış olabilir. Babasının eğitimi ve öğretileri, onun zorluklarla mücadele etme yeteneğini geliştirmiştir. Düşmanlarının saldırısına rağmen Tomiris'in kararlı ve güçlü bir kişiliğe sahip olması, onun ilerleyen yıllarda liderlik vasıflarını geliştirmesine yardımcı olmuştur. Bu zorlu dönem, onun hayatındaki dönüm noktalarından biri olmuştur.

Tomiris'in çocukluğu, babasının ölümüne ve hain saldırıya kadar huzurlu bir dönemdir. Babası, onu cesur, korkusuz ve kararlı bir savaşçı olarak yetiştirmiştir. Babasının ölümünden sonra, Tomiris ve yakın adamları lanetli ormanlara kaçmak zorunda kalmıştır. Bu süreçte yaşadığı deneyimler, onun hayatta kalma becerilerini ve liderlik vasıflarını geliştirmesine yardımcı olmuştur. Düşmanlarının izini bulup hepsini öldürmesi, onun cesur ve kararlı kişiliğini ortaya koymaktadır. Ayrıca, Sarmatyalı kadınların toplumdaki rolü ve gücü, filmde vurgulanan önemli temalardan biridir. Kadınların güçlü ve bağımsız birer birey olarak varlıklarını ortaya koyması, toplumsal cinsiyet rollerinin sorgulanmasına ve kadın gücünün ön plana çıkmasına katkıda bulunmaktadır. Tomiris'in bu dönemde yaşadığı zorluklar, onun daha da güçlenmesine ve liderlik potansiyelini tam anlamıyla ortaya koymasına yardımcı olmuştur.

Aşk ve evlilik

Filmde, Tomiris'in Argun'la olan ilişkisinin başlangıcı, Sarmatyalıların liderinin oğlunun doğum töreni sırasında gerçekleşir. Tomiris, bu gösteriler sırasında Argun'la tanışır ve birbirlerine ilgi duyarlar. Ancak Argun, evlenme teklifini savaş öncesinde yapar, belirli bir hedefe doğru ilerlerken, Tomiris'in yanında olmak istediğini ve onunla birlikte olmak istediğini ifade eder.

Tomiris ile Argun arasındaki ilişki, filmde belirli bir şekilde tasvir edilmiştir. Tomiris'in Argun'u, Sarmatyalıların liderinin oğlu olarak tanır ve onunla ilgilenir. Filmde, ikisinin birbirine aşık oldukları ve ilişkilerinin belirli bir süre boyunca devam ettiği gösterilir. Ancak ilişkileri, Pers Kralı Kiros'un Sarmatyalıları ve Argun'u haince katletmesiyle trajik bir şekilde son bulur. Tomiris, Argun'un ölümüne tepki olarak Perslerle savaşa girer ve Argun'un ölümünü intikam almak için güçlü bir motivasyon kaynağı olarak kullanır. Filmin bu bölümlerinde Tomiris'in duygusal bağlantıları ve kişisel motivasyonları etkili bir şekilde işlenir.

Filmin hikayesi boyunca Tomiris ve Argun'un eşit şekilde yönetim yaptıkları ve kararlar aldıklarının altını çizmek gerekmektedir. İkisi de kendi halklarının lideri olarak, savaş stratejileri ve toplumları için gerekli olan diğer konular üzerinde birlikte çalışırlar. Bu, ilişkilerinin sağlam ve dengeli bir temelde ilerlediğini ve her iki liderin de birbirine saygı duyduğunu ve birlikte çalıştığını gösterir. Eşitlik ve karşılıklı anlayış, onların ilişkisinde temel bir unsurdur.

Yakınların ölümü

Tomiris'in çocukluk döneminde yaşadığı zorluklara rağmen babasının eğitimi ve rehberliği, onun güçlü bir lider olmasını sağlamıştır. Babasının ona verdiği cesaret, kararlılık ve savaş becerileri, ilerleyen yıllarda liderlik yolunda başarılı olmasını ve halkını korumasını desteklemiştir. Bu erken eğitim ve deneyimler, Tomiris'in hayatındaki zorluklarla başa çıkmasına ve güçlü bir lider olarak yükselmesine yardımcı olmuştur.

Kral Spargapis'in kızının eşit ve hatta bazı durumlarda erkek savaşçılardan daha üstün bir şekilde yetiştirilmesi, filmde feminizmi yansıtan bir temasıdır. Bu, klasik cinsiyet rollerini ve kadınların toplum içindeki yerini sorgulayan güçlü bir mesaj içerir. Tomiris'in babasının ölümünden sonra onun liderliğini devralması, Sarmatyalıların kadın liderlerine verdikleri değeri gösterir. Kadınların toplumsal hayatta aktif bir rol oynadığı, savaş becerilerini geliştirdiği ve kabilelerin liderleri olarak kabul edildiği bir toplumu yansıtır. Tomiris'in öyküsü, güçlü bir kadın

figürünü ön plana çıkarır ve kadınların tarih boyunca erkeklerle eşit haklara sahip olma mücadelesine vurgu yapar. Bu da filmi feminist bir bakış açısıyla değerlendiren eleştirmenlerin dikkatini çekmiştir. Tomiris'in hayatı ve maceraları, cesaret, bağımsızlık ve eşitlik gibi evrensel değerlere odaklanarak izleyicilere güçlü bir kadın liderin doğuşunu anlatır. Bu, Tomiris'in tarihsel bir figür olarak kadınların tarihindeki önemli bir rolü temsil ettiği gerçeğini yansıtır ve kadın haklarına olan inancı pekiştirir (Informburo, 2023).

Tomiris'in hayatı ve mücadelesi, onun güçlü ve kararlı karakterini vurgulayan önemli bir bölümdür. Evliliği ve Pers kralı Kiros'un teklifi, onun liderlik becerilerini ve kararlılığını ortaya koyar. Spargap adlı erkek çocuğunu dünyaya getirdikten sonra Perslerin teklifine karşı durması, Tomiris'in bağımsızlığı ve vatanseverliğiyle öne çıkar. Argun'un kararlılığı, toplumunun bağımsızlığını koruma konusundaki kararlılığını ve onurlu duruşunu yansıtır. Kiros'un saldırgan tepkisi, Tomiris'in karşısına çıkan zorluklara cesaretle meydan okuyan bir lider olduğunu gösterir. Tomiris'in kararlılığı ve kabilelerine olan bağlılığı, onun liderlik yeteneklerini ve cesaretini vurgular. Perslerin saldırısına karşı gösterdiği direniş, Tomiris'in bağımsızlık mücadelesindeki kararlılığını ve cesaretini gösterir. Bu olaylar, onun liderlik becerileri ve toplumuyla olan güçlü bağlılığıyla hatırlanmasını sağlar.

Tomiris'in eşini ve oğlunu kaybettikten sonra gösterdiği duygusal gücü, liderlik yeteneklerini ve kişisel gücünü vurgular. Gözyaşlarını askerlerinin önünde göstermemesi ve zayıf yönlerini kamusal bir şekilde ifşa etmemesi, içsel gücünü ve kararlılığını gösterir. Bu durum, Tomiris'in duygusal zorluklar karşısında bile nasıl sağlam kalabileceğini yansıtır. Tomiris'in, kendi halkına ve düşmanlarına karşı güçlü bir lider olarak bilinmesi için duygusal kontrolünü koruması hayati önem taşır.

Yükseliş-kahramanlık

Tomiris, babasının haince öldürülmesinin ardından intikam arzusuyla yaşamaya devam eder. Bir gün, aynı hainlerle Horezmin temsilcileri, Savramatları yatıştırmak ve daha fazla saldırıyı önlemek için görüşme talep ederler. Ancak Tomiris, artık barışçıl bir çözümün mümkün olmadığını anlar. Ayrıca Argun'a karşı duygusal bağıni yitirdiğini fark eder. Bu noktada, Dahalar ile ittifak kurarak düşmanlarına karşı savaşma kararı alır. Bu karar, Tomiris'in liderlik yeteneklerini ve cesaretini gösterir. İntikam alma konusunda kararlı olduğunu vurgular.

Savaş alanında, Tomiris cesaretle karşı tarafın önüne geçer ve onlara Masagetlerin lideri Spargap'ın kızı olduğunu açıklar. Düşmanlarına karşı intikamın zamanının geldiğini vurgular. Kendi savaşçılara düşmanların tuzaklarına düşmemeleri gerektiğini ve düşmanlarının Horezm'e köle olarak satılabileceğini belirtir. Kendi halkının özgürlüğünü ve sevdiklerini düşünmeleri gerektiğini ifade eder. Babasını haince öldüren Kavaz ve Kurt'u öldürerek intikamını bizzat alır ve düşmanlarının karşısına tek başına geçer. Tomiris'in güçlü ve kararlı duruşu, intikam alma kararlılığını yansıtır.

Bu sahnede Tomiris, cesareti ve kararlılığıyla gerçek bir kahraman olarak ortaya çıkar ve kabilenin liderliğine yükselir. İntikam alarak kavmini ve sevdiklerini korumak için gösterdiği bu güçlü liderlik, onun büyük bir savaşçı ve halkının koruyucusu olduğunu gösterir. Tomiris'in liderlik vasfı ve stratejik zekası, savaşın eşiğinde kendini gösterir. Hazırladığı savaş planı ve taktikleri, onun gerçek bir askeri deha olduğunu kanıtlar. Savaş öncesi yaptığı konuşma ve duruşu, ordusuna ve düşmanına karşı liderlik yeteneklerini sergiler. Bu sahneler, Tomiris'in bir savaş lideri olarak nasıl yükseldiğini ve halkının özgürlüğü için nasıl savaştığını vurgular. Aynı zamanda, onun cesareti ve kararlılığı, kendi hayatını riske atarak halkını korumak için gösterdiği fedakarlığı yansıtır.

Ünlü filozof El-Farabi filmin sonunda Tomirisi şimdi bile sanki mutlu bir şekilde kendi oğluyla uçsuz bucaksız bozkırda atıyla koştuğunu görüyorum cümlesiyle sona erer. Tomiris ve oğlu at üstünde koşarken görüntülenir. Tomirisin zaferleri unutulmayacağı gelecek kuşaklara aktırılacağı anlamına gelmektedir.

Mitler

Tomiris'in rüyalarındaki mistik yaratık, filmin ilerleyen bölümlerinde Tomiris'in kendi içsel dünyasındaki mücadelelerle de bağlantılı hale gelir. Bu yaratığın ölümü, onun kişisel bir dönüşümünün işareti olarak kabul edilebilir. Kocasını ve oğlunun ölümünün ardından, Tomiris artık kendi kaderini belirlemek, halkını korumak ve Pers kralı Kiros ile savaşmak zorunda kalmıştır.

Mistik yaratık, bu zorlu yolculukta karşısına çıkacak olan engelleri ve tehlikeleri sembolize eder. Tomiris, rüyalarında bu yaratığı sıkça görür, ve bu görüntüler, onun kendi içsel gücünü ve korkusuzluğunu keşfetmesine yardımcı olur. Aynı zamanda bu rüyalar, onun kahramanlık hikayesinin özünde yatan gizli gücünü temsil eder. Tomiris'in cesareti, onun babasının, kocasının ve oğlunun ölümünün ardından ortaya çıkar. Onun liderlik yetenekleri ve savaş stratejileri, mistik yaratığı öldürmesiyle birleşir.

Mistik yaratığın ölümü, Tomiris'in geleceği için bir dönüm noktasıdır. Bu sahne, Tomiris'in kendi kaderini çizme ve halkını özgür kılma kararlılığını yansıtır. Aynı zamanda, kadın liderliğinin gücünü ve kararlılığını ön plana çıkararak, feminist bir mesaj içerir. Tomiris, hem içsel dünyasındaki korkularla hem de dışsal tehlikelerle savaşırken, gerçek bir kahraman olarak ortaya çıkar.

Tablo 1. Kurmancan Datka" ve "Tomiris" Filmlerinin Kategoriler Üzerinden Karşılaştırılması.

Kategori	Kurmancan Datka	Tomiris
Doğum	Yok	Var
Çocukluk	Var	Var
Aşk-evlilik	Var	Var
Yakınların ölümü	Var	Var
Yükseliş-kahramanlık	Var	Var
Mitler	Var	Var

Tablo 2. Kurmancan Datka" ve "Tomiris" Filmlerinin Kategorilerde Benzerlikler.

Kurmancan Datka ve Tomiris Filmleri	Doğum	yok
	Çocukluk	Ailesinin erkek çocuk doğmasını istemesi
	Aşk-evlilik	İkisi de kocaları ile eşit şekilde yönetimi paylaşırlar
	Yakınların ölümü	İkisi de kocasını kaybeder. Her ikisi de kocalarını kaybettiklerinde yakınlarının ölümü sırasında güçlü bir karakter sergilerler
	Yükseliş-kahramanlık	Her ikisi de halklarının lideri olarak kendilerini gösterirler
	Mitler	İki filmin de içinde mitolojik öğeler bulunsada, her birinin kullanımı farklı anlam ve şekillerde gerçekleşmektedir.

Tablo 1'de görüldüğü gibi, her iki filmin baş kahramanlarının hayat dönemlerine ilişkin kategoriler hemen hemen aynı tespit edilmiştir. Tek farklılık, "Doğum" kategorisinde gözlemlenmiştir. Kurmancan'ın doğumuna dair herhangi bir sahne bulunmamakla birlikte, Tomiris'in doğumunu anlatan sahneler filmin başında yer almaktadır.

Bu kategorilerde bulunan detaylı benzerlikler ve farklılıklar Tablo 2 ve 3'te gösterilmiştir.

Görüldüğü gibi, benzerlikler ve farklılıkların incelendiği analizde ele alınan 6 kategoride her iki filmin de baş kahramanlarının hayat dönümlerinin benzer ve paralel izler taşıdığını göstermektedir.

Tablo 3. Kurmancan Datka" ve "Tomiris" Filmlerinin Kategorilerde Farklılıklar

Kategori	Kurmancan Datka	Tomiris
Doğum	Kurmancan'ın doğumu ile ilgili hiçbir sahne bulunmamaktadır	Filmin başında Tomiris'in doğumunu anlatan birkaç sahne yer almaktadır
Çocukluk	Küçük Kurmancan'ın geleceğiyle ilgili, yaşlı bilgenin konuşmaları dışında pek çok sahne bulunmamaktadır	Babasıyla olan ilişkileri, onun eğitimi ve babasının kızına verdiği öğütler
Aşk-evlilik	Kurmancan Datka, sevdiği adam için evlenme teklifini kendisi yapar.	Tomiris evlenme teklifini Argun'dan alır.
Yakınların ölümü	yok	yok
Yükseliş-kahramanlık	Kurmancan Datka, halkını korumak için büyük fedakarlıklar yapmıştır.	Tomiris, babasının ve kocasının intikamını almaya kararlıdır.
Mitler	Kaplan. Kurmancan Datka'nın hayatının zor noktalarında, gözünde beliren kaplan, onun için destekleyici bir sembol olmuştur.	Mistik yaratık. Tomiris'in rüyalarındaki mistik yaratık, kendi içsel dünyasındaki mücadelelerle de bağlantılı hale gelmektedir

"Doğum" kategorisinde "Tomiris" filminde ilgili sahnelerin yer almasıyla birlikte "Kurmancan Datka" filminde baş kahramanın doğumu ile ilgili herhangi bir sahnenin bulunmaması tespit edilmiştir. "Çocukluk" kategorisinde, Tomiris'in babasıyla olan ilişkileri ayrıntılı olarak ele alınırken, Kurmancan'ın çocukluğunun daha yüzeysel ve kısa bir şekilde aktarıldığı saptanmaktadır. Bununla birlikte her iki filmin de ataerkil topluma özgü erkek çocuğunun doğumuna verdiği büyük önem vurgulanmaktadır. Bir sonraki "Aşk-Evlilik" kategorisinde ise Kurmancan ve Tomiris'in sevgilileriyle ilişkilerinin ve yönetimi eşit şekilde paylaşmalarının benzerlik gösterdiği fakat evlenme teklifini Tomiris'in sevgilisinden alırken, Kurmancan'ın kendi seçtiği koca ile evlenme inisiyatifinde bulunması farklılık göstermektedir. "Yakınların Ölümü" kategorisinde Kurmancan ve Tomiris'in güçlü kadın özelliklerini sergilediği gözlemlenmektedir. İki kahramanın yükseliş noktalarında ise benzerlik olarak her ikisinin de halkın liderliğini üstlendiği ifade edilebilir. Ancak kahramanlıklarını güçlendiren motifler farklı şekillerde sunulmaktadır. Tomiris, babasının ve kocasının intikamını alma peşindedir, Kurmancan Datka ise halkını korumak adına büyük fedakarlıklar yapmak zorunda kalmıştır. Son olarak, "Mitler" kategorisindeki farklılıklar ve benzerlikler tespit edilmiştir. Her iki kahramanın da hayatları boyunca kendilerine eşlik eden semboller bulunmaktadır. Kurmancan'ın gözünde beliren kaplan, hayatının zor dönemlerinde ona güç veren sembol olarak sunulurken, Tomiris'in rüyalarına giren mistik yaratık korkularını sembolize eder ve sonunda onun bu yaratıkla savaşıp yenmesi, hayatındaki zorlukları aşmasını temsil etmektedir.

Tartışma, Sonuç ve Öneriler

Bu çalışmada, Orta Asya'da bağımsızlığın ardından Kazak ve Kırgız tarihsel sinemasında kadın kahramanların sinema üzerindeki temsili araştırılmıştır.

Orta Asya'da kadın konumu, tarihsel, kültürel ve coğrafi faktörlerin birleşimiyle belirlenmiştir. Bölgenin tarihinde göçebe toplumların egemen olduğu dönemlerde, kadınlar genellikle aile işleri, hayvancılık ve tarımsal faaliyetler gibi ev içi görevlerle uğraşmışlardır. Bu dönemlerde erkekler genellikle dışarıda avcılık, savaş ve toplulukları yönetme gibi görevlerde bulunmuşlardır. Bununla birlikte Orta Asya coğrafyasının toplumsal yapısı içerisinde kadınların

rolü genellikle aile yaşamında ve toplumun devamında merkezi bir konuma sahip olmuştur. Aile yapısında kadının otoritesi, aile içi ilişkilerde ve karar verme süreçlerinde etkili olmuştur. Kadınlar, genellikle aile içindeki sosyal ilişkileri dengeleyen ve toplumun kültürel dokusunu koruyan figürler olarak görülmüşlerdir.

Genel olarak bakıldığında tarih boyunca Orta Asya'da kadınların toplumsal konumu, çeşitli dönemlerde değişiklik göstermiştir. İslam'ın bölgeye girmesiyle birlikte kadınların toplumsal rolü ve hakları farklı bir boyut kazanmıştır. Modernleşme süreci ve Sovyet dönemi de kadınların toplumdaki konumunda değişikliklere neden olmuştur. Eğitim ve işgücüne katılım gibi faktörler kadınların toplumdaki rollerinde ve konumlarında önemli değişikliklere yol açmıştır.

Günümüzde Orta Asya ülkelerinde kadınların sosyal ve ekonomik hayata katılımı giderek artmaktadır. Eğitim imkânlarının genişlemesi, kadın haklarına yönelik farkındalığın artması ve modernleşme sürecinin hızlanmasıyla birlikte kadınlar, siyasetten iş dünyasına kadar çeşitli alanlarda etkili pozisyonlara gelmeye başlamışlardır. Bununla birlikte, bölgedeki geleneksel ve kültürel normların bazıları hâlâ kadınların özgürce toplumsal hayata katılmasını sınırlayabilmektedir.

Orta Asya bölgesinde kültür ve toplum açısından en yakın olan Kazakistan ve Kırgızistan medyasında kadınların temsili, genellikle toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve kadınlara karşı şiddet konuları daha çok bağdaşmaktadır. Ayrıca hem Kazakistan hem de Kırgızistan'da medya sektöründe kadınların üst düzey yönetici pozisyonlarda ve karar alma süreçlerinde yeterince temsil edilmediği görülebilir. Kadın gazeteciler, sunucular ve editörler genellikle erkek meslektaşlarının gerisinde kalabilmektedir.

Bununla birlikte bazı durumlarda medya içeriği cinsiyetçi stereotipleri pekiştirebilir veya kadınları aşağılayıcı bir şekilde temsil edebilir. Bu, kadınlar arasında bir takım hoşnutsuzluklara ve yüzleşmelere yol açabilir. Bu yüzden son yıllarda Kazakistan ve Kırgızistan'da toplumsal değişim ve modernleşme eğilimleri, kadınların medyadaki temsiliyetinde daha aktif bir rol oynamasına olanak tanımış olabilir. Nitekim sinema sektöründe kadınların baş rollerde daha çok oynadıkları gözlemlenmektedir. Böylece kadınların toplumda daha fazla seslerini duyurabilmekte ve toplumsal değişim süreçlerine katkıda bulunabilme imkanına sahip çıkmaktadır.

Kırgızistan ve Kazakistan'ın her iki filminde de, Kurmancan Datka ve Tomiris gibi tarihi figürlerin, kadın liderlik vasıflarını ve kimliklerini öne çıkardığı gözlemlenmektedir. Her iki filmin de yerel toplumlarda kadının rolünün güçlendirilmesine katkıda bulunduğu ve kadın liderliğinin potansiyelini vurguladığı anlaşılmaktadır. Analiz, bu iki önemli kadın figürü arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları açıkça ortaya koymaktadır, böylece her iki ülkedeki kadın konumunun paralelliklerini ve farklılıklarını daha iyi anlamamıza yardımcı olmaktadır. Bu çalışma, Kırgızistan ve Kazakistan'daki kadın liderlik anlayışının kültürel ve toplumsal etkilerini aydınlatmaktadır. Bu tür filmlerin toplumsal cinsiyet eşitliği ve kadın liderliğinin teşvik edilmesi açısından önemli bir rol oynayabileceği unutulmamalıdır.

Sonuç olarak "Tomiris" ve "Kurmancan Datka" gibi filmler, Orta Asya kültürü ve tarihinin zengin mirasını vurgulamak açısından önemli bir role sahiptir. Bu filmler, tarihte etkili olmuş kadın figürlerin hikayelerini anlatarak kadın liderliğinin ve gücünün vurgulanmasına katkıda bulunur. Orta Asya'nın derin tarihi ve kültürel dokusunda kadınların rolü genellikle göz ardı edilmiş veya ikincil plana atılmış olabilir. Ancak bu filmler, geçmişteki güçlü kadın figürlerini merkeze alarak, bu toplumun kadınların liderlik ve cesaretini takdir etmesine ve öne çıkarmasına olanak tanır.

Etik Beyan

"Orta Asya Sinemasında Güçlü Kadın Kimliği: Kurmancan Datka ve Tomiris Filmleri Örneği" başlıklı çalışmanın yazım sürecinde bilimsel kurallara, etik ve alıntı kurallarına uyulmuş; toplanan veriler üzerinde herhangi bir tahrifat yapılmamış ve bu çalışma herhangi başka bir akademik yayın ortamına değerlendirme için gönderilmemiştir.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı

Yazarların çalışmadaki katkı oranları eşittir.

Çatışma Beyanı

Çalışmada herhangi bir potansiyel çıkar çatışması söz konusu değildir.

Kaynakça

- Abikeeva, G. (2010). Dinamika jenskih obrazov. Genезis obraza. Kinoyazik i vremia. Vestnik VGİK, (16).
- Atanova, S. (2022). Gendering of nation branding in Kyrgyzstan: Kurmanjan Datka: Queen of the Mountains. *Laboratorium: Russian Review of Social Research*, 13(3), 88–110. <https://doi.org/10.25285/2078-1938-2021-13-3-88-110>
- Ayhan, N. (2018). Medya ve ideoloji ekseninde Sovyet dönemi kadın kahraman sunumu: Urkuya filmi örneğinde. In H. Hülür (Ed.), *Sosyal, beşeri ve idari bilimlerde akademik araştırmalar-2*. Gece Kitaplığı.
- Bilgin, N. (2014). Sosyal bilimlerde içerik analizi: Teknikler ve örnek çalışmalar. SİYASAL Kitabevi.
- Coxe, B. T. (2003). Sonic hierarchies and the clash of discourses in Andrei Mikhalkov-Konchalovsky's First Teacher. *Ulbandus Review*, 7, 107–121.
- Dağdeviren, H., & Ceren, C. (2021). Kadınların tarihindeki 'kahraman' algısı ve Kırgızların kadın kahramanı Kurmancan Datka. In *Uluslararası Kurmancan Datka ve Kadın Kahraman Sempozyumu: Bildiriler Kitabı*. İzmir.
- Dossekeyeva, D. (2013). Kazak sinemasında kadın temsilleri (1925-2010 arası film örnekleriyle) [Yüksek lisans tezi, Akdeniz Üniversitesi].
- Ibraev, E. (2017). Obrazy kazahov i turkov Tsentralnoi Azii v sovetskom kinematografe: Kak ideynoe otrazhenie revolyutsii 1917 goda. *Hakassk Devlet Üniversitesi Bülteni*, (22), 133–135.
- Informburo. (2023, Eylül 30). "Eto feministicheskiy film? Çto kinokritiki dumayut o kartine Akana Satayeva "Tomiris". *Informburo.kz*. <https://informburo.kz/stati/eto-feministicheskiy-film-cho-to-kinokritiki-dumayut-o-kartine-akana-sataeva-tomiris.html>
- Kim, S. (2018, May 9). Evakuatsiya pod obstrel faşistov: kak Alma-Ata stala domom dlya metrov kino. *Sputnik Kazakhstan*. <https://ru.sputnik.kz/20180509/kazakhstan-vojna-ehvakuaciya-kinostudii-5557483.html>
- Koca, E. (2021). Toplumsal cinsiyet eşitliği ve kadın iradesi bağlamında, Tomris efsanesi filminin göstergebilimsel çözümlemesi. <http://dx.doi.org/10.22559/folklor.1756>
- Korkut Ata Film Festivali. (2023, Temmuz 6). Kurmancan Datka [Video]. Korkut Ata Film Festivali. <https://korkutatafilmfestivali.com/video/kurmancan-datka/>
- Lubin, N. (1981). Women in Soviet Central Asia: Progress and contradictions. *Soviet Studies*, 33(2), 182–203. <https://doi.org/10.2307/151335>
- Tölömüşeva, G. (2018). Kirgizskoe kino vçera i segodnia: Razvitie i perspektivy. In N. A. Koçeliyeva, A. P. Nikolayeva-Çinarova, & E. V. Parhomenko (Eds.), *İstoriya natsionalnih kinematografii v SSSR i perspektivy razvitiya kino gosudarst-uchastnikov SNG, stran Baltii i Gruzii: Kollektivnaya monografiya*. Moskva: Akademiçeskiy proekt.
- Yurdigül, A., & Abdimalikova, C. (2023). Türk dünyası jeopolitiği (Ö. F. Karaman, Ed.). Atlas Akademik Basım Yayın Dağıtım Tic. Ltd. Şti.

EXTENDED ABSTRACT

Social gender roles are constantly changing under the influence of societal changes, urbanization, and media. Traditionally, women have been seen as mothers, family units, and supporters of men, but today, there is a growing desire to break free from these roles. The process of learning gender roles occurs through family, school, and society, with media playing a significant role in it. In Central Asia, the social position and roles of women are significant, influenced by historical and cultural factors. Media, such as cinema, reflects this transformation by introducing strong female characters aiming to break away from traditional roles. The role of women in Turkic history is discussed in two dimensions: maternity and heroism. Turkic mythology features significant goddesses and protective figures, and women are assigned both divine and guardian roles. The nomadic lifestyle of the Turks required active participation of women in all aspects of society. With the transition to a settled lifestyle, women's lives became more confined to domestic duties, although they have managed to assume influential roles in certain periods. Turkic mythology and epics also feature female heroes, characterized by their warrior-like, resilient, and patriotic qualities. Additionally, in Kazakh culture, female figures like the Massaget warrior and queen Tomiris, Abulhair Khan's wise wife Bopay, and

others have played roles that significantly shaped the values and cultural fabric of Kazakh society. This illustrates that in Turkic culture, women can occupy powerful and influential Soviet ideology promoted gender equality and encouraged women's participation in various aspects of life. Women were given the opportunity to join the workforce, enter politics, and become active members of society. These changes had a notable impact in Kyrgyzstan and Kazakhstan, leading to increased gender diversity in various fields, including cinema. Kyrgyz cinema emphasized the representation of women and women's rights during the Soviet era. Soviet ideology encouraged women to actively participate in social and economic life, and this perspective was reflected in Kyrgyz cinema with strong portrayals of female characters. Films were produced that addressed social issues, national identity, and cultural topics in the post-independence period of Kyrgyzstan. It is explained that after the collapse of the Soviet Union, Kyrgyz cinema faced financial challenges, and independent filmmakers had to seek private sponsors to bring their films to life. The post-independence era in Kyrgyz cinema is characterized by a focus on individuality and inner world themes. The text highlights that independent directors collaborate with international sponsors and often choose private studios to realize their projects. In Kazakh cinema, women's cinematic representation has undergone a notable evolution over a 90-year period. In the 1920s, the portrayal of women was centered around Islamic lifestyles. Traditional Kazakh cinema often portrayed the family as a fundamental institution in need of preservation. Fathers were depicted as authoritative figures responsible for providing for the family, while mothers played a secondary role in raising children and serving the family, adhering to traditional gender roles. Prior to the Soviet era, Kazakh women were frequently portrayed as victims, passive and voiceless, often dependent on the protection of men. However, the arrival of the Soviet government led to a reevaluation of the image of Kazakh women, emphasizing their independence, strength, and capability. In summary, the portrayal of women in Central Asian cinema has evolved significantly, reflecting the changing political and social contexts. From traditional and submissive roles, the Soviet era introduced images of liberated women, while after gaining independence, these portrayals shifted again towards more negative depictions. Throughout these transformations, themes of family values, motherhood, and female empowerment remained central. In the context of Kyrgyzstan and Kazakhstan, post-independence efforts aimed to strengthen the role of women in society. Women actively participated in politics, with notable representation in parliament and government roles. However, patriarchal values persisted in certain aspects of society, occasionally reflected in television programs and attitudes. Kazakhstan passed legal frameworks to promote gender equality, with a focus on the empowerment of women. Gender policies and strategies were developed to address various aspects of life. This study was conducted using the content analysis research method. Content analysis is the collection of methodological tools and techniques that can be applied to various discourses (Bilgin, 2014: 1). In this study, the main characters of two films were examined, and a comparative content analysis was performed based on predetermined categories. These categories include Birth, Childhood, Love and Marriage, Loss of Loved Ones, Rise and Heroism, and Myths. Thus, by identifying various conditions that allowed both heroines to stand out as women in a patriarchal society from birth to death, their positions as female leaders were compared. This research investigates the representation of female heroes in Kazakh and Kyrgyz historical cinema in the context of Central Asia's post-independence period. The role of women in Central Asia is influenced by historical, cultural, and geographical factors. The status of women in Central Asia has evolved over time, influenced by the introduction of Islam, modernization, and the Soviet era. Today, women in the region are increasingly participating in social and economic life, although some traditional and cultural norms continue to limit their full engagement. Media representation of women in Kazakhstan and Kyrgyzstan often highlights issues of gender inequality and violence against women, and women are underrepresented in top media management roles. However, some media content can also reinforce stereotypes and derogatory portrayals of women. In the film industry of both countries, women are frequently seen in leading roles, empowering them to contribute to social change. The films "Tomiris" and "Kurmancan Datka" focus on female leadership and historical figures, shedding light on the importance of recognizing and promoting women's leadership. In summary, these films play a significant role in emphasizing Central Asian culture and history, showcasing powerful female figures from the past, and promoting the appreciation of women's leadership and courage in the region.

Hüsn ü Aşk'ta 'Çün' Edatının İşlevleri

Ayberk KURTGEL¹

Öz

Hüsn ü Aşk, Şeyh Galib tarafından 18. yüzyılda aruzun, mef'ûlü/mefâ'ilün/fe'ûlün vezni kullanılarak mesnevi nazım şekliyle kaleme alınan bir eserdir. Eser, Hüsn ve Aşk arasındaki aşkı konu alarak okuyucuya tasavvufi mahiyette bir içerik sunmasıyla ön plana çıkmaktadır. Bu çalışmada ise Hüsn ü Aşk'ta geçen çün edatının yapı ve işlevleri üzerinde durulmuştur. Çün edatının yer aldığı beyitler önce cümle dizilişi bakımından çözümlenmiş ve beyitlerin ifade ettiği anlam düzyazıya aktarılmıştır. Buna göre eserde çün edatının; -DIĞI için, -DIĞIndAn dolayı/çünkü, -DIĞIndA, -(y)IncA, gerçi, her ne kadar, -DIktAn sonra/-Ip, hem hem/hem-üstelik, gibi/-DIĞI gibi/benzer, -DIkçA, mademki, eğer/-sA, -nIn için/-(y)A, -mAk/-mAsI için, -(y)ArAk, bir de/ve/ve bir de işlevleriyle kullanıldığı tespit edilmiştir. Ayrıca edatın, tam çekimli eylemlerin ve tümleci olan diğer sözcüklerin önünde yer alması, onun sözdizimsel olarak öbeğin başını solda temsil ettiğini göstermektedir. Edat, ağırlıklı olarak zarf-fiilleri temsil etse de biçimbirim formu sergilememektedir.

Anahtar Sözcükler: Hüsn ü Aşk, Şeyh Galib, Çün Edatı, Sebk-i Hindi

The Functions of 'Çün' Preposition in Hüsn ü Aşk

Abstract


Hüsn ü Aşk is a work was written by Şeyh Galib in the 18th century as using mef'ûlü/mefâ'ilün/fe'ûlün aruz prosody with masnavi verse. The work comes to the forefront by presenting sufistic content to the reader by being about of love between Hüsn and Aşk. In this study, the structure and functions of the preposition çün in Hüsn ü Aşk are emphasized. The couplets in which the preposition çün takes place are first analyzed in terms of sentence order and the meaning of the couplets is transferred to prose. Accordingly, in the work preposition çün was used with functions of -DIĞI için, -DIĞIndAn dolayı/çünkü, -DIĞIndA, -(y)IncA, gerçi, her ne kadar, -DIktAn sonra/-Ip, hem ... hem/hem-üstelik, gibi/-DIĞI gibi/benzer, -DIkçA, mademki, eğer/-sA, -nIn için/-(y)A, -mAk/-mAsI için, -(y)ArAk, bir de/ve/ve bir de. In addition, the fact that the preposition is in front of full-inflected verbs and other words which are its complement indicates that it syntactically represents the head of the phrase on the left. Although the preposition predominantly represents the gerundiums, it does not exhibit the morpheme form.

Keywords: Hüsn ü Aşk, Şeyh Galib, Çün Preposition, Sebk-i Hindi

Atf İçin / Please Cite As:

Kurtgel, A. (2024). Hüsn ü Aşk'ta 'Çün' Edatının İşlevleri. *Uluslararası Medeniyet Çalışmaları Dergisi*, 9 (2), 304-322. Doi: <https://doi.org/10.58648/inciss.1386738>

¹ Arş. Gör. – Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, akurtgel@ohu.edu.tr,

 ORCID: 0000-0003-4813-2849

Giriş

Hüsn ü Aşk, Şeyh Galib tarafından 18. yüzyılda, 1782-3 yılında (Gültekin, 2011:5; Holbrook, 2017:43) kaleme alınan tasavvufi mesnevi niteliğinde bir eserdir. Şeyh Galib sebab-i telif bölümünde eseri, kendisinin bulunduğu bir mecliste Nâbî'nin *Hayrâbâd* adlı eserinin övülüp yerine yenisinin yazılamayacağını söylemesi üzerine kaleme aldığını ifade eder. Bunun üzerine Şeyh Galib, altı aylık kısa bir sürede Hüsn ü Aşk'ı tamamlamıştır (Okçu, 1999, para. 1; Bingöl, 2013:208).

Eser aruzun, mef'ûlü/mefâ'ilün/fe'ûlün vezniyle yazılmıştır (Babacan, 2010:4). Hüsn ü Aşk'ın mesnevi bölümünü oluşturan beyit sayısı 2041 olmakla birlikte aralarda karşımıza çıkan dört tardıyyeyle birlikte bu sayı 2101'e ulaşmaktadır. Şeyh Galib, Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî ve kendi babası Mustafa Reşid Efendi hakkında övgüler sunduktan sonra eserin sebab-i telif bölümüne geçmekte ve ardından esere giriş yapmaktadır (Okçu, 1999, para. 2).

Hüsn ü Aşk'ın bugüne kadar 55 yazma nüshası tespit edilmiştir. Bunlardan sekizi 1213/1799 yılından önce, yirmi altısı 1216-1312 / 1802-1895 arasında istinsah edilmiştir. Geriye kalan 21 nüshanın ise istinsah ve müstensih tarihi konusunda net bir bilgi yoktur. Hüsn ü Aşk'ın en eski nüshası Süleymaniye Kütüphanesi Halet Efendi 171 numarada kayıtlı olan nüshadır. Bu nüsha Şeyh Galib'in kendi el yazısıyla kaleme alınmıştır. Nüshanın tarihi 1197/1783 yılına dayanmaktadır (Gözitok, 2020:537).

Çün Bağlama Edatı

Çün/çü bağlama edatının İslami dönem metinleriyle birlikte Farsçadan alıntılandığı, Pehlevicede *çî* ve *gün* kelimelerinin birleşmesiyle oluştuğu ve *çigün* şeklinde kullanıldığı bilinmektedir. Edatın, Harezmi ve Çağatay Türkçesi metinlerinde Türkçeleştiği ve bu yüzden metinlerde de *çün* ve *çü* olarak geçtiği söylenmektedir (Boltabayev, 2023:664; Demirbilek, 2012:42; Kaya, 2019:295).

Harezmi Türkçesinde Hüsrev ü Şîrîn mesnevisinde bu edatın "mademki, demek ki ve değil mi ki" işlevlerinde kullanıldığı görülmektedir. *Çün* edatının kullanımı Çağatay Türkçesi eserlerinde yaygınlaşmakla birlikte, XIV. yüzyılda Lutfî, Şeyhzâde Atayî ve Yusuf Emîrî gibi şairler vezin oluşturmak amacıyla bu edata başvurmuşlar ve yeri geldiğinde onu *çü* şekliyle kullanmışlardır. Edatın *çün* şeklinin kullanımı XIX. yüzyıldan itibaren azalsa da zaman zaman bazı şair ve yazarların eserlerinde varlığını sürdürmüştür (Boltabayev, 2023:664).

Çün edatının kullanım yerleri, işlevleri ve sözdizimsel yapısı, eserden esere ve yüzyıldan yüzyıla değişiklik göstermektedir. Edatın Çağatay Türkçesindeki kullanımlarında *çün*'ün yanı sıra *çü* ve *çün* biçimleri de mevcuttur. Çağatay Türkçesindeki işlevler; "mademki; zira; demek ki, öyleyse; artık; vakta ki, gibi, kadar, iken" olarak kullanılmaktayken Harezmi Türkçesinde ise "eğer; zira; gibi" olmak üzere karşımıza çıkmaktadır. Kıpçak Türkçesinde *çün* edatının, "eğer; artık; madem ki; fakat; gibi, -dığı gibi, sanki, adeta; zira, nasıl olsa; vakta ki, -dığı zaman, -dığı takdirde; -dığı için, -dıktan sonra" işlevleriyle kullanıldığı görülmektedir. Eski Anadolu Türkçesinde *çün*'ün edat olarak kullanıldığında *gibi* işlevi taşıdığı, bağlaç olarak kullanıldığında ise *çünkü* ve *çünkü* sözcükleriyle beraber "çünkü, zira, -dığı için; mademki, değil mi ki, -dığına/-eğine göre; -dığı için, -dığından dolayı; -ınca, -dığı zaman; -dıktan/-mesinden sonra, -mesi ardınca; -incaya kadar; eğer, -(ma)-(y)ınca, -(ma)dığı takdirde, -r/-mez ise; gerçi, her ne kadar... -se de, -se de; fakat; o halde, öyleyse; -r iken, -dığı sırada" işlevlerini ifade ettiği ortaya konmuştur (Boltabayev, 2023:665; Kaya, 2019:296; Eckmann, 2013:106; Argunşah, 2013:143).

Gürer Gülsevin *Eski Anadolu Türkçesinde Ekler* adlı eserinde *çün* edatını *Zarf-Fiiller (Gerundiumlar)* başlığı altında *Zaman Zarf-Fiilleri* içerisinde incelemiştir. Gülsevin burada, tümcedeki diğer unsurlarla bir araya gelerek zarflaşan fiillere odaklanmış ve *çün* edatını bu gruba dahil etmiştir. Edatı, *çün (ki)* olarak ele almakta ve *-(y)Inca, -DığIndA* zarf-fiili işlevlerinde kullanıldığını vurgulamaktadır (2011:125-129).

Yûnus Emre'nin *Risâletü'n-Nushiyye'si* ve *Dîvân'ında çün* edatı, *çün* ve *içün* biçiminde görülmektedir. Kullanıldığı yerlerde ise sebep-sonuç, bir şeye ait olma, amaç ve zarf işlevleriyle karşımıza çıkmaktadır. *İçün* edatı, kendisinden önceki sözcükle ayrı yazılabildiği gibi "neyiçün", "yâriçün" gibi örneklerde birleşik de yazılabilmektedir (Kurtgel, 2022, 2023; A. T. Doğan, 2021).

Çün edatı, genellikle tümce başında yer alan bir edat olsa da zaman zaman tümce ortasında da yer alabilmektedir. Çün edatının tümceleri birbirine bağlama işlevinin olduğu ve ki'li birleşik cümle, iç içe birleşik cümle; her çend'li birleşik cümle veya girişik ve şartlı birleşik cümleden herhangi birini yerine getirdiği düşünülmektedir. Çünlü birleşik cümlelerde yardımcı veya temel tümcelerden biri veya ikisi isim ya da fiil olabilmektedir (E. Doğan, 2006:33-34).

Çün edatı, tümcelerde isim ve fiillerle kurduğu ilişkiye göre çeşitli görünümsergilemektedir. Zarf-fiiller yapılan bazı çalışmalarda basit ve birleşik olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Birleşik zarf-fiiller, birden çok biçimbirim asıl olarak zarf-fiil olmadıkları halde bir araya gelmesiyle oluşurken basit zarf fiiller ise tek bir ek yapısından meydana gelmektedir. Birleşik zarf-fiillerin, birçok biçimbirim bir araya gelmesiyle oluşmaları mümkünken biçimbirimlerden sonra edatla öbek kurarak da oluşmaları mümkündür (Gülsevin, 2001; Yüceol Özezen, 2018; Tiken, 1999; Çakmak, 2013). Ancak bu yazıda çünün bu gruplardan hangisine dahil olduğu tartışılmayacak, yalnızca tümce içerisindeki konumu, öbek kurduğu sözcükler ve bunların işlevsel yönleri ele alınacaktır.

Çün Edatının Sebep Bildiren “-DIĞI için, -DIĞINDAN dolayı/Çünkü” İşlevinde Kullanıldığı Tümceler

1. 27. beyitte çün, “evvel-i ma halakdır” isim tümcesinin önünde yer almaktadır. *Ol nûr* öznesi ise sondadır. İkinci mısra da ise *Sânî-i Hudâ*, *de-* fiilinin nesnesini, *ma'zur* ise yüklemine oluşturmaktadır:

27 “Çün evvel-i mâ halakdır ol nûr

Sânî-i Hudâ desem de ma'zûr” (M. N. Doğan, 2023:4)

“O nur, ilk yaratılmış olduğundan, ona Hak'tan sonra gelir demek mazurdur.”²

2. 49. beyitte çün, ikinci mısra için nedensellik bildirmektedir ve *âb-ı hayât* yükleminden önce tümcede yer almaktadır. *Şâm-ı enver* öznesinin ise yüklemden sonra geldiği görülmektedir. İkinci mısra da ise *renge siyeh idi* ve *mevci ahdar(dır)* olmak üzere iki tümce bulunmaktadır:

49 “Çün âb-ı hayât o şâm-ı enver

Rengi siyeh idi mevci ahdar” (M. N. Doğan, 2023:6)

“O parlak gece âb-ı hayâttir. Çünkü rengi siyah ve dalgası yeşildir.”

3. 84. beytin ilk mısra'ında *Mi'râcda* yer/zaman ifade etmektedir. *Zamân yokdur*, bu mısra'ın yüklemidir. Ancak çün *zamân yokdur* ifadesinde çün başa gelerek sebep bildirmektedir. Yapısal olarak ise bu öbeğin baş unsurunu oluşturmaktadır. İkinci mısra'da *evvel*, *de-* fiilinin doğrudan nesnesi, *demege* ise *tüvân yokdur* yüklemine dolaylı nesnesidir. *Mi'râcda çün zamân yokdur* tümcesi, *tüvân yokdur* yüklemine nitelemekte ve sebep ifade etmektedir:

84 “Mi'râcda çün zamân yokdur

Evvel demege tüvân yokdur” (M. N. Doğan, 2023:8)

“Mi'raç'ta zaman belirli olmadığından başlangıcı için zaman ifade etmek mümkün değildir.”

4. 106. beyitte özne açık olarak yer almamaktadır. Fakat 3. tekil kişi, boş (null) olarak ifade edilmektedir. Birinci mısra'da *hazret-i pâdşâh-ı* “levlâk, çün ile öbek oluşturmaktadır. İkinci mısra'da *seyr-i eflâk kıldı* yüklemi, *tekmîl ile* ise bu yüklem zarfını oluşturmaktadır. Çün *hazret-i pâdşâh-ı* “levlâk”, *seyr-i eflâk kıldı* yüklemine sebep yönünden nitelemektedir:

106 “Çün hazret-i pâdşâh-ı “levlâk”

Tekmîl ile kıldı seyr-i eflâk” (M. N. Doğan, 2023:9)

“O, “levlak” mertebesinin yüce padişahı olduğundan bütün feleği tamamen gezdi.”

² Beyitlerin çevirisinde Ziya Avşar'ın, “Hüsn ü Aşk: Manzum Çeviri” adlı eserinden yararlanılmıştır.

5. 120. beyitte *çün, sâat-ı çarha lâzım Akrep* öbeğinin başını oluşturmaktadır. *Lâzım* yüklem, *Akrep* özne, *sâat-ı çarha* ise dolaylı nesnedir. İkinci mısra'da ise *vaktâ* zaman zarfı, *o* özne, *arz-ı matlap kıldı* ise yüklemidir. *Çün sâat-ı çarha lâzım Akrep, arz-ı matlap kıldı* yüklemının zarfını oluşturmaktadır:

120 “Çün sâat-ı çarha lâzım Akrep

Vaktâ o da kıldı arz-ı matlap” (M. N. Doğan, 2023:10)

“Feleğin saati için Akrep lazım oldu. Vakti gelince o da dileğini sundu.”

6. 335. beytin ilk mısra'ında *o şûh-ı gaddâr* özne, *fitne idi* yüklemidir. Ancak *çün*, mısra başında bulunarak *fitne idi* yüklemiyle öbek oluşturmaktadır. İkinci mısra'da ise *kazâ, bî-dâr ede isterdi* yüklemının öznesidir. *Çün fitne idi o şûh-ı gaddâr, bî-dâr ede isterdi* yüklemının zarfını oluşturmaktadır:

335 “Çün fitne idi o şûh-ı gaddâr

İsterdi kazâ ki ede bî-dâr” (M. N. Doğan, 2023:25)

“O gaddar şuhun gözleri uyuyan fitne olduğu için, kader onu hep uyanık tutmak isterdi.”

7. 342. beytin birinci mısra'ında *âşnâyî kıldı* eylem öbeğini oluşturmaktadır ancak eylem öbeğinin tümleci olan *âşnâyî*, mısra' sonunda yer almaktadır. *Kamerle* sözcüğü, *âşnâyî kıldı* eylem öbeğinin doğrudan nesnesidir. İkinci mısra'da *herkes* özne, *işidir ve bilir* yüklem *Sühâ'yı* ise bu yüklemelerin doğrudan nesnesini oluşturmaktadır. *Çün kıldı kamerle âşnâyî, işidir ve bilir* yüklemlerinin zarfıdır:

342 “Çün kıldı kamerle âşnâyî

Herkes işidir bilir Sühâ'yı” (M. N. Doğan, 2023:26)

“Ay ile tanışık olduğundan Sühâ'yı herkes işitir ve bilir.”

8. 599. beyitte *hevâ* özne, *rutûbetin* doğrudan nesne, *sâz kıldı* ise yüklemidir. İkinci mısra'da *mürg-ı şu'le* özneyi, *pervâz göstermedi* de yüklemi meydana getirmektedir. *Çün kıldı hevâ rutûbetin sâz, pervâz göstermedi* yüklemının zarfını oluşturmaktadır:

599 “Çün kıldı hevâ rutûbetin sâz

Göstermedi mürg-ı şu'le pervâz” (M. N. Doğan, 2023:42)

“Havanın rutubeti saz gibi olduğundan alev kuşu uçamaz oldu.”

9. 791. beytin birinci mısra'ında *biz* özneyi, *şîve-i nâza mâiliz* de yüklemi ifade etmektedir. İkinci mısra'da da *bir tâze-edâya kâiliz* yüklem, *biz* ise öznedir. *Çün şîve-i nâza mâiliz biz, bir tâze-edâya kâiliz* yüklemını zarf olarak nitelemektedir:

791 “Çün şîve-i nâza mâiliz biz

Bir tâze-edâya kâiliz biz” (M. N. Doğan, 2023:55)

“Bizim, nazenin bir üsluba meylimiz olduğundan bir taze edaya razı olmaya hazırız.”

10. 1025. beytin ilk mısra'ında *çün*ün tam çekimli olmayan bir fiilden sonra geldiği hatta ona eklediği görülmektedir. Bu örnekte *çün*, öbek başı olarak sağda yer almaktadır. *Kemân* özne, *cihânda* ise dolaylı nesnedir. *Amanda olamaz* ikinci mısra'ın yüklemi, *hamyâzeden* ise onun doğrudan nesnesidir. *Harf atdığı-çün, amanda olamaz* yüklemının zarfıdır:

1025 “Harf atdığı-çün kemân cihânda

Hamyâzeden olamaz amanda” (M. N. Doğan, 2023:70)

“Yay herkese laf attığından dolayı gevşemekten de hiçbir zaman kurtulamaz.”

11. 1048. beytin ilk mısra'ında *Hüsn* özne, *sarf etdi* yüklem, *bu nutka* ise dolaylı nesnedir. İkinci mısra'da ise *Aşk* özneyi, *demişdi* yüklemi, *harf-ber-harf* ise zarfı ifade etmektedir. Bu beyitte, *çün Aşk demişdi harf-ber-harf, sarf etdi* yüklemını sebep yönünden nitelemektedir:

1048 “Hüsn etdi bu nutka zihnini sarf

Çün Aşk demişdi harf-ber-harf (M. N. Doğan, 2023:72)

“Bu sözlerin her birini Aşk söylediği için, Hüsn tüm dikkatiyle onu dinledi.”

12. 1133. beyitte *derdin mühmeli ve merdin şîârı* özneyi, *merd geldi ve derd olmalıdır* ise yüklemi ifade etmektedir. *Çün mühmeli merd geldi derdin, derd olmalıdır* yüklemine sebep yönünden nitelemektedir.

1133 “*Çün mühmeli merd geldi derdin*

Derd olmalıdır şîârı merdin” (M. N. Doğan, 2023:79)

“Derdi görmezden gelmek mertlik olduğundan merdin ilkesi de dert olmalıdır.”

13. 1424. beytin ilk mısra'ında *Câdû* özne, *Aşk'ı* doğrudan nesne ve *sever idi* ise yüklemidir. İkinci mısra'da *bu* özneyi, *kasd eder* yüklemi, *tahvîfini* ise doğrudan nesneyi ifade etmektedir. *Çünkü sever idi Aşk'ı Câdû, kasd eder* yüklemine sebep yönünden nitelemektedir; onun zarfını oluşturmaktadır:

1424 “*Çünkü sever idi Aşk'ı Câdû*

Tahvîfini kasd eder fakat bu” (M. N. Doğan, 2023:99)

“Câdû Aşk'ı sevdiği için bu sevgisiyle onu korkutmak isterdi.”

14. 1496. beyitte *o şu'le-endâm* özne, *dağ gibi durur* ise yüklemidir. *Çün künbed-i lâ'l-reng-i Behrâm, dağ gibi durur* yüklemine sebep yönünden niteleyen bir zarftır:

1496 “Dağ gibi durur *o şu'le-endâm*

Çün künbed-i lâ'l-reng-i Behrâm” (M. N. Doğan, 2023:105)

“Behram'ın kubbesi lal renkli olduğundan o alev endamlı dağ gibi durur.”

15. 1546. beytin ilk mısra'ında *hâr ü hâşâk* özneyi, *dutmuş yolu* ise yüklemi ifade etmektedir. İkinci mısra'da da *ol seyl-i şîrâre* özneyi, *pâk eylesin* de yüklemi oluşturmaktadır. *Dutmuş yolu çünkü hâr ü hâşâk, pâk eylesin* yüklemine zarfıdır:

1546 “Dutmuş yolu *çünkü hâr ü hâşâk*

Ol seyl-i şîrâre eylesin pâk” (M. N. Doğan, 2023:109)

“Yolu diken ve çer çöp kapladığından o ateş seli gelip onu temizlesin.”

16. 1736. beytin ilk mısra'ında *Aşk* özne, *geçdi* yüklem, *o râhı* doğrudan nesne, *bin havf ile* ise zarfı oluşturmaktadır. İkinci mısra'da *tîğ-i âhı* özneyi, *yokdı* yüklemi, *elinde* doğrudan nesneyi ifade etmektedir. *Çün yokdı elinde tîğ-i âhı, geçdi* yüklemine zarfını meydana getirmektedir:

1736 “Bin havf ile geçdi *Aşk o râhı*

Çün yokdı elinde tîğ-i âhı” (M. N. Doğan, 2023:123)

“Aşk'ın elinde ah kılıcı olmadığından o yolu bin bir türlü korkuyla geçti.”

17. 1741. beytin ilk mısra'ında *o mâhı* doğrudan nesne, *hoşnûd et* yüklem, *bu jâleden* ise dolaylı nesnedir. İkinci mısra'da ise *husûl olur* yüklemi, *maksûd* özneyi ifade etmektedir. Bu beyitte *çün*, tam çekimli eylemle öbek oluşturmadan, bağlaç işleviyle (çünkü) kullanılmaktadır:

1741 “Bu jâleden et *o mâhı hoşnûd*

Çün senden olur husûl maksûd” (M. N. Doğan, 2023:123)

“O çiyden o ayı hoşnut eyle. Çünkü maksada ermek ancak senin hasıl olmanla olur.”

18. 1747. beytin ilk mısra'ında *esîr-i çarh-ı telvîn oldum* yüklemidir. İkinci mısra'da ise *temkîn ola* özneyi, *mümkün mi* yüklemi, *sözümde* ise dolaylı nesneyi ifade etmektedir. *Çün oldum esîr-i çarh-ı telvîn, mümkün mi* yüklemine sebep yönünden nitelemektedir; onun zarfını oluşturmaktadır:

1747 “Çün oldum esîr-i çarh-ı telvîn

Mümkin mi sözümde ola temkîn” (M. N. Doğan, 2023:123)

“Yanardöner feleğin esiri olduğumdan sözüme ihtiyat göstermek mümkün müdür?”

“-DIĞINDA, -(y)INCA” Zaman Zarf-Fiili İşlevinde Kullanıldığı Tümceler

19. 72. beyitte *çün*, *bas-* fiilinin önünde yer almaktadır. *Rikâba* ilk mısra’ın dolaylı, *pây-i himmet* ise doğrudan nesnesidir. *Zîn hânesi* ikinci mısra’ın yüklemine, *beyt-i vahdet* ise öznesini oluşturmaktadır. Bu beyitte; *çün bastı rikâba pâ-y-i himmet*, *zîn hânesi idi* yüklemine niteleyen bir zarftır. *Çün*, *bastı* tam çekimli/bitimli (finite) eylemiyle zarf oluşturmaktadır:

72 “Çün bastı rikâba pâ-y-i himmet

Zîn hânesi idi beyt-i vahdet” (M. N. Doğan, 2023:7)

“Himmet ayağını üzengiye basınca/bastığında kavuşma hanesi, eyer takımı oldu.”

20. 74. beyitte *cûş eyledi* tam çekimli yükleminden sonra *çün* gelerek onu zarflaştırmıştır. *Muhît-i vahdet* ilk mısra’ın öznesidir. *Sûret* ikinci mısra’ın öznesi olmakla birlikte *ma’nâyâ* bu mısra’ın dolaylı nesnesini, *mübeddel oldı* ise yüklemine oluşturmaktadır. *Cûş eyledi çün muhît-i vahdet*, *mübeddel oldı* yüklemine zaman zarfı yönünden nitelemektedir:

74 “Cûş eyledi çün muhît-i vahdet

Ma’nâyâ mübeddel oldı sûret” (M. N. Doğan, 2023:7)

“Vahdet yöresi coşunca/coştığında suret manaya evrildi.”

21. 82. beyitte *çün*, (*pâ*) *bastı* tam çekimli yükleminden önce, mısra’ başında olduğu görülmektedir. Bir isim ve fiilden oluşan *pâ bas-* (*ayak bas-*) birleşik fiilinin tümcini oluşturan *pâ*, baş unsur olan *bas-* fiilinden ayrılmış ve vezin gereği mısra’ sonunda bulunmaktadır. *Sipîhr-i evvele* ise bu yüklem doğrudan nesnesini oluşturmaktadır. İkinci mısra’da ise *bedr-i ra’nâ*, *iki pâre oldı* yüklemine öznesidir. *Çün bastı sipîhr-i evvele pâ*, *iki pâre oldı* yüklemine zaman zarfı yönünden nitelemektedir.

82 “Çün bastı sipîhr-i evvele pâ

Oldı iki pâre bedr-i ra’nâ” (M. N. Doğan, 2023:8)

“Birinci göğe ayak basınca/bastığında parlak dolunay iki parça oldu.”

22. 89. beyitte *çün* yine tümce başında yer almaktadır. *Geldi o şâir-i felek-câh* öbeğinin başını temsil ederek yeni bir öbek kurmaktadır. *O şâir-i felek-câh* tümcenin öznesini oluşturmaktadır. *Geldi* tam çekimli bir eylemdir. *Oldı ma’zeret-hâh* ikinci mısra’ın yüklemine, *ol şâhdan* ise doğrudan nesnesini ifade etmektedir. *Çün geldi, oldı ma’zeret-hâh* tümcisini zaman zarfı yönünden nitelemektedir:

89 “Çün geldi o şâir-i felek-câh

Ol şâhdan oldı ma’zeret-hâh” (M. N. Doğan, 2023:8)

“O felek rütbeli şair gelince o şahtan özür diledi.”

23. 96. beytin ilk mısra’ında *menzil* öznedir. *Çün, târem-i hâmis oldı* yüklem öbeğinin başına gelerek zaman öbeği oluşturmaktadır. İkinci mısra’da *hadşe-i dil* özneyi, *erişdi* yüklemi, *Mirrîh’e* ise doğrudan nesneyi oluşturmaktadır. *Çün târem-i hâmis oldı menzil*, *erişdi* yüklemine zaman zarfı olarak nitelemektedir:

96 “Çün târem-i hâmis oldı menzil

Mirrîh’e erişdi hadşe-i dil” (M. N. Doğan, 2023:9)

“Yolculuk beşinci göğe ulaştığında/ulaşınca Merih’in gönlüne sıkıntı düştü.”

24. 99. beytin ilk mısra'ında *şey cihet, kâm-hâhı* oldu yüklemının öznesidir. Bu mısra'da *çün* yine tümce başında yer almakla birlikte öznenin önünde yer aldığı görülmektedir. İkinci mısra'da *râhı* özne, *çarh-ı şeyşüme* dolaylı nesne, *erişdi* ise yüklemidir. *Çün şeyş cihet oldı kâm-hâhı, erişdi* yüklemının zarfıdır.

99 “Çün şeyş cihet oldı kâm-hâhı

Çarh-ı şeyşüme erişdi râhı” (M. N. Doğan, 2023:9)

“Altı yön onun yardımını talep edince yolu altıncı göğe ulaştı.”

25. 103. beyitte *çün*, bitimli fiilin önünde bulunmaktadır. *Erdi* yüklem, *sipihri-heftümüne* ise doğrudan nesnedir. İkinci mısra'da ise *bahş etdi* yüklemi, *saâdet âlemüne* dolaylı nesneyi ifade etmektedir. Özne, tümcede açık olarak yer almamaktadır. *Çün erdi sipihri-heftümüne, bahş etdi* yüklemını zaman zarfı olarak nitelemektedir:

103 “Çün erdi sipihri-heftümüne

Bahş etdi saâdet âlemüne” (M. N. Doğan, 2023:9)

“Yedinci göğe vardığında/varınca alemlere mutluluk bahşetti.”

26. 323. beytin ilk mısra'ında *dil-gîr olurdu* yüklem, *gehvârede* ise dolaylı nesnedir ve yer ifade etmektedir. İkinci mısra'da ise *ditrerdi* yüklemi, *gılâf içinde* dolaylı nesneyi, *şemşîr* ise özneyi oluşturmaktadır. *Gehvârede çün olurdu dil-gîr, ditrerdi* yüklemını zaman zarfı işlevinde nitelemektedir:

323 “Gehvârede çün olurdu dil-gîr

Ditrerdi gılâf içinde şemşîr” (M. N. Doğan, 2023:25)

“Beşikte incindiğinde, sıkıldığında; kılıf içindeki kılıç gibi titrerdi.”

27. 924. beyitte *nigâh edip serâpâ, aldı* yüklemının zarfını oluşturmaktadır. İkinci mısra'daki *fehm etdi* ve *nedir* yüklemidir. *Meâl-i da'vâ* ise öznedir. *Çünün* yer aldığı *aldı nigâh edip serâpâ tümcesi, fehm etdi* yüklemının zarfıdır. Onu zaman yönünden nitelemektedir:

924 “Çün aldı nigâh edip serâpâ

Fehm etdi nedir meâl-i da'vâ” (M. N. Doğan, 2023:64)

“Mektubu baştan sona okuyunca, meselenin aslının ne olduğunu anladı.”

28. 956. beytin ilk mısra'ında *diyesin* yüklem, *sen* özne, *eyle efgân* da yüklemın doğrudan nesnesidir. İkinci mısra'da ise *tûfânı, sayar mı* yüklemının doğrudan nesnesini ve *çeşm-i giryân* da öznesini oluşturmaktadır:

956 “Çün sen diyesin ki eyle efgân

Tûfânı sayar mı çeşm-i giryân” (M. N. Doğan, 2023:66)

“Sen figan eyle, feryat et dediğinde ağlayan gözlerin karşısında tufan nedir ki?”

29. 968. beyitte *dûr oldı* yüklem, *cemâl-i Aşk'dan* ise onun doğrudan nesnesidir. İkinci mısra'da *rencûr oldı* yüklemi, *Hüsn* özneyi, *o fikret ile* ise zarfı ifade etmektedir. *Çün oldı cemâl-i Aşk'dan dûr, rencûr oldı* yüklemını zaman yönünden nitelemektedir:

968 “Çün oldı cemâl-i Aşk'dan dûr

Hüsn oldı o fikret ile rencûr” (M. N. Doğan, 2023:67)

“Hüsn, Aşk'ın yüzünü görmekten uzak düşünce Aşk'ı düşünce düşünce sıkıntıya düştü.”

30. 973. beyitte *sâz-ı fûrkat* özneyi, *perdeden* dolaylı nesneyi, *aşdı* ise yüklemi oluşturmaktadır. İkinci mısra'da *gûş etdi* yüklem, *usûli ile* zarf ve *İsmet* de öznedir. *Çün perdeden aşdı sâz-ı fûrkat, gûş etdi* yüklemının zarfıdır:

973 “Çün perdeden aşdı sâz-ı fûrkat

Gûş etdi usûli ile İsmet” (M. N. Doğan, 2023:67)

“Ayrılık sâzi perdeyi yırtınca İsmet de usulüyle dinledi.”

31. 999. beytin ilk mısra’ında *yâr* özne, *yârdan* dolaylı nesne ve *mehcûr oldı* ise yüklemidir. İkinci mısra’da *rüsvây hâh hâh mestûr ola* yüklemi ifade etmektedir. *Çün yârdan oldı yâr mehcûr, rüsvây hâh hâh mestûr ola* yüklemelerinin zarfını meydana getirmektedir:

999 “Çün yârdan oldı yâr mehcûr

Rüsvây ola hâh hâh mestûr” (M. N. Doğan, 2023:69)

“Yar yârdan ayrı kalınca ha dillere düşmüş ha gizli kalmış ne fark eder.”

32. 1065. beytin ilk mısra’ında, *bu sırra vâkıf oldı* yüklem, *Sühan* ise öznedir. İkinci mısra’da *ârif etdi* yüklem, *Aşk’ı* da doğrudan nesnedir. *Gelip, ârif etdi* yüklemine zarfıdır. *Çün oldı Sühan bu sırra vâkıf, ârif etdi* yüklemine zaman yönünden nitelemektedir:

1065 “Çün oldı Sühan bu sırra vâkıf

Etdi gelip Aşk’ı dahi ârif” (M. N. Doğan, 2023:73)

“Sühan bu sırra vakıf olduğunda Aşk’a da bu sırrı anlattı.”

33. 1092. beyitte *giriftâr eyledi* ve *çekdi* yüklem, *âhûyü* ve *tîğ-i âzâr* ise doğrudan nesnedir. *Bî-gâile, çekdi* yüklemine durum yönünden nitelemektedir. *Çün âhûyü eyledi giriftâr* ise *çekdi* yüklemine zaman zarfıdır:

1092 “Çün âhûyü eyledi giriftâr

Bî-gâile çekdi tîğ-i âzâr” (M. N. Doğan, 2023:75)

“Ahuyu yakalayınca, rahatlıkla korkutucu kılıcını çektı.”

34. 1097. beyitte, birinci mısra’da; *me’yûs oldı* yüklem, *Aşk* özne, *Hüsün’den* ise yüklem zarfıdır. İkinci mısra’da *feryâdı kopardı* yüklem, *Aşk* özne ve *dest-i efsûs* ise zarftır. *Çün Aşk Hüsün’den oldı me’yûs, feryâdı kopardı* yüklemine zaman yönünden nitelemektedir:

1097 “Çün Aşk Hüsün’den oldı me’yûs

Feryâdı kopardı dest-i efsûs” (M. N. Doğan, 2023:76)

“Aşk’ın Hüsün’den umudu kalmayınca eyvahlar ederek feryadı kopardı.”

35. 1128. beyitte *Gayret* özne, *Aşk’da* dolaylı nesne, *derd-i hasret* doğrudan nesne ve *gördi* yüklemidir. İkinci mısra’da *sordı* yüklemi, *Gayret* özneyi, *ana* dolaylı nesneyi ve *fursat bulup* ise zarfı ifade etmektedir:

1128 “Çün Aşk’da gördi derd-i hasret

Fursat bulup ana sordı Gayret” (M. N. Doğan, 2023:79)

“Gayret, Aşk’ta hasret derdini görünce fırsat bulup ona sordu.”

36. 1258. beytin ilk mısra’ında *o merd-i râh* özneyi, *râha girdi* yüklemi ifade etmektedir. İkinci mısra’da ise *evvel kademinde* dolaylı nesneyi, *çâha* doğrudan nesneyi, *düşdi* ise yüklemi oluşturmaktadır. *Çün girdi o merd-i râh râha, düşdi* yüklemine zaman zarfı yönünden nitelemektedir:

1258 “Çün girdi o merd-i râh râha

Evvel kademinde düşdi çâha” (M. N. Doğan, 2023:88)

“O yolun yolcusu yola koyulduğunda ilk adımında kuyuya düştü.”

37. 1266. beytin ilk mısra’ında *mâh-ı Nahşeb* özneyi, *o çâha* doğrudan nesneyi, *düşdi* ise yüklemi meydana getirmektedir. İkinci mısra’da ise *çâh-ı Nahşeb nâmi, lâyıık k’ola* yüklemine öznesini ifade etmektedir. *Çün düşdi o çâha mâh-ı Nahşeb, lâyıık k’ola* yüklemine zaman zarfı yönünden nitelemektedir:

1266 “Çün düşdi o çâha mâh-ı Nahşeb

Lâyık k’ola nâmı çâh-ı Nahşeb” (M. N. Doğan, 2023:89)

“Nahşeb ayı o kuyuya düştüğü zaman adı Nahşeb kuyusu olur.”

38. 1458. beytin ilk mısra’ında *arz-ı hâcet eyledin* yüklemi, ana dolaylı nesneyi ifade etmektedir. İkinci mısra’da ise *himmet kıldı* ve *olan oldu* yüklemi oluşturmaktadır. *Çün eyledin ana arz-ı hâcet, olan oldu* ve *himmet kıldı* yüklemelerini zaman zarfı yönünden nitelemektedir:

1458 “Çün eyledin ana arz-ı hâcet

Oldı olan işte kıldı himmet” (M. N. Doğan, 2023:103)

“Dileğini, muradını ona sunduğun zaman, olacak olan oldu ve sana himmet kıldı.”

39. 1577. beytin ilk mısra’ında *bahr-ı inâyet* özneyi, *cûş eyleye* ise yüklemi ifade etmektedir. İkinci mısra’da ise *ferâmûş ola* yüklem, *bendeler* de öznedir. *Çün bahr-ı inâyet eyleye cûş, ferâmûş ola* yüklemine zarf olarak nitelemektedir:

1577 “Çün bahr-ı inâyet eyleye cûş

Hâşâ ola bendeler ferâmûş” (M. N. Doğan, 2023:111)

“İnâyet denizi coştığında haşa ki kullar unutulmuş olsun.”

40. 1668. beytin ilk mısra’ında *seyrân* özne, *kulzüm-i âteş oldu* yüklemidir. İkinci mısra’da ise *cûşân* özneyi, *tûfân-ı şerâbı* doğrudan nesneyi, *gördi* ise yüklemi oluşturmaktadır. *Çün kulzüm-i âteş oldu seyrân, gördi* yüklemine zarfıdır:

1668 “Çün kulzüm-i âteş oldu seyrân

Tûfân-ı şerâbı gördi cûşân” (M. N. Doğan, 2023:118)

“Gezinti yeri ateş deryası olunca coşan da şarap tufanını gördü.”

41. 1698. beytin ilk mısra’ında *Aşkar’ına* doğrudan nesneyi, *o âfet* ise özneyi ifade etmektedir. *Râha kasd eyledi* ve *dutdı* yüklemi, *Gayret* ise *dutdı* yüklemine öznesini oluşturmaktadır. *Aşkar’ına binip, çün râha kasd eyledi* yan tümcesinin zarfıdır. *Çün Aşkar’ına binip o âfet kasd eyledi râha* ise *dutdı* yüklemine zarfını meydana getirmektedir:

1698 “Çün Aşkar’ına binip o âfet

Kasd eyledi râha dutdı Gayret” (M. N. Doğan, 2023:120)

“O âfet Aşkar’ına binip yola çıktığında Gayret onu tuttu.”

42. 1727. beytin ilk mısra’ında *Aşk-ı yektâ* özne, *Aşkar’a* doğrudan nesne, *bindi* ise yüklemidir. İkinci mısra’da ise *hâk-i rehin etdi* yüklem, *âsmân-sâ* ise bu yüklemine zarfını teşkil etmektedir. *Çün Aşkar’a bindi Aşk-ı yektâ, hâk-i rehin etdi* yüklemine zaman zarfı olarak nitelemektedir:

1727 “Çün Aşkar’a bindi Aşk-ı yektâ

Hâk-i rehin etdi âsmân-sâ” (M. N. Doğan, 2023:122)

“Eşsiz Aşk Aşkar’a bindiğinde gökyüzünü toz toprak kapladı.”

43. 1729. beytin ilk mısra’ında *mihr* özneyi, *vâsıl olurdu* yüklemi, *mağribe* ise doğrudan nesneyi ifade etmektedir. İkinci mısra’da *kat’ edememiş* yüklem, *dü gâme menzil* ise doğrudan nesnedir. *Çün mağribe mihr olurdu vâsıl, kat’ edememiş* yüklemine zaman zarfı yönünden nitelemektedir:

1729 “Çün mağribe mihr olurdu vâsıl

Kat’ edememiş dü gâme menzil” (M. N. Doğan, 2023:122)

“Güneş batmaya yaklaştığında iki adım yol bile gitmemişti.”

44. 1899. beyitte *haberdâr oldı* yüklemi, *bu müjdeden* ise doğrudan nesneyi meydana getirmektedir. *Öldü vü dirildi* yüklemi oluştururken *yine* ve *tekrar* ise zarf görevindeki sözcüklerdir. *Çün oldı bu müjdeden haberdâr, öldü vü dirildi* yüklemimin zaman zarfıdır:

1899 “Çün oldı bu müjdeden haberdâr

Öldi vü dirildi yine tekrâr” (M. N. Doğan, 2023:133)

“(Aşk) bu müjdeden haberdar olunca öldü ve tekrar dirildi.”

45. 1923. beytin ilk mısra’ında *hisâr-ı Kalb* özneyi, *peydâ oldı* ise yüklemi ifade etmektedir. İkinci mısra’da *Aşk* özneyi; *anda, gördi* yüklemiminin dolaylı ve *ne* ise doğrudan nesnesini oluşturmaktadır. *Temâşâ kıl* da ikinci mısra’daki diğer bir yüklemidir. Bu yüklemimin ikinci tekil kişi emir çekiminde olduğu görülmektedir. *Çün oldı hisâr-ı Kalb peydâ, gördü* yüklemiminin zaman yönünden niteleyen bir zarftır:

1923 “Çün oldı hisâr-ı Kalb peydâ

Aşk anda ne gördi kıl temâşâ” (M. N. Doğan, 2023:135)

“Kalp kalesi belirince Aşk orada neler gördü seyret.”

Çün Edatının “Gerçi, Her Ne Kadar” İşlevinde Kullanıldığı Tümceler

46. 136. beyitte *ehl-i kebâirim siyeh-kâr(ım)* birinci mısra’ın yüklemimini oluşturmaktadır. İkinci mısra’da ise *her maksadıma* dolaylı nesneyi, *beşâretim* özneyi, *var* ise yüklemi ifade etmektedir. Bu beyitte *çün, gerçi* veya *her ne kadar* anlamında kullanılmaktadır:

136 “Çün ehl-i kebâirim siyeh-kâr

Her maksadıma beşâretim var” (M. N. Doğan, 2023:11)

“Her ne kadar günahkâr ve kötü amelli olsam da her isteğim, dileğim için yine bir müjdem var.”

“-DiktAn sonra/-Ip” Sıralama ve Durum Bildiren Zarf İşlevinde Kullanıldığı Tümceler

47. 165. beyitte *çün*, beytin başında yer alarak *cihân-ı aşka rehber ol-* yüklemiyle öbek oluşturmaktadır. İkinci mısra’da *übüvveti olmaz mı* yüklem, *mükerrer* ise tümcenin zarfıdır. 3. tekil kişiden oluşan özne, tümcede açıkça yer almamaktadır:

165 “Çün oldı cihân-ı aşka rehber

Olmaz mı übüvveti mükerrer” (M. N. Doğan, 2023:13)

“Aşk cihanına rehberlik edip baba üstüne baba oldu bana.”

48. 338. beyitte *çün*, *-Ip* zarf-fiili işleviyle kullanılmaktadır. Zarf-filler, bitimsiz fiillere eklenmektedir. Ancak bu örnekte *çün*ün, tam çekimli yüklemle öbikleşerek bu işlevi yerine getirdiği görülmektedir. İlk mısra’da *geçdi* yüklemi, *meh ü sâl* özneyi, *bu hal ile* ise zarfı oluşturmaktadır. İkinci mısra’da ise *vakt oldı* ve *ihmal etmeye* yüklem, *gam* ise *ihmal etmeye* yüklemiminin doğrudan nesnesidir. *Çün geçdi bu hâl ile meh ü sâl, vakt oldı* yüklemiminin zarfıdır:

338 “Çün geçdi bu hâl ile meh ü sâl

Vakt oldı ki etmeye gam ihmâl” (M. N. Doğan, 2023:26)

“Aylar yıllar bu hal ile geçip o vakit geldi ki gamı ihmal etmez.”

49. 1126. beyitte *tıfl-ı sirişk* özne, *o dil-nüvâzı* doğrudan nesnedir. İkinci mısra’da *hâk-bâzı etdi* yüklem, *gerd-i gamın* ise zarf görevinde kullanılmaktadır. *Çün (tutup) tıfl-ı sirişk o dil-nüvâzı, hâk-bâzı etdi* yüklemiminin zarfıdır:

1126 “Çün tıfl-ı sirişk o dil-nüvâzı

Gerd-i gamın etdi hâk-bâzı” (M. N. Doğan, 2023:79)

“Gözyaşı çocuğu o dilberi tutup gam tozuyla oynattı.”

50. 1422. beytin ilk mısra'ında *çeh-i amîki* doğrudan nesneyi, *görmüş idi* ise yüklemi meydana getirmektedir. İkinci mısra'da *seyr etdi* yüklemi, *mancınıkı* doğrudan nesneyi, *bu yolda* ise yüklem zarfını ifade etmektedir. Ayrıca birinci mısra'daki *çün görmüş idi çeh-i amîki* da *seyr etdi* yüklemine durum yönünden nitelemektedir:

1422 “Çün görmüş idi çeh-i amîki

Seyr etdi bu yolda mancınıkı” (M. N. Doğan, 2023:99)

“Derin kuyuyu görüp bu yolda mancınıkı seyretmişti.”

51. 1561. beyitte *dîvler* özne, *Aşk'ı* ve *keştîye* doğrudan nesne, *da'vet etdi, gel ve selâmet bulasın* ise yüklemidir. *Çün dîvler etdi Aşk'ı da'vet, dedi* yüklemine zarfını oluşturmaktadır. Ancak bu yüklem beyitte yer almamaktadır:

1561 “Çün dîvler etdi Aşk'ı da'vet

Gel keştîye bulasın selâmet” (M. N. Doğan, 2023:110)

“Devler Aşk'ı davet edip “Gel gemiye selamet bul” dediler.”

52. 1683. beytin ilk mısra'ında *Aşk* özneyi, *o şûhı* doğrudan nesneyi, *Hüsn sandı* ise yüklemi oluşturmaktadır. İkinci mısra'da *sîmâsına* doğrudan nesneyi, *aldanıp zarf* tümlecini ve *inandı* ise yüklemi ifade etmektedir. *Çün Aşk o şûhı Hüsn sandı, inandı* yüklemine zarfı görevinde kullanılmaktadır:

1683 “Çün Aşk o şûhı Hüsn sandı

Sîmâsına aldanıp inandı” (M. N. Doğan, 2023:119)

“Aşk o cilveli güzeli Hüsn sanıp simasına aldanıp inandı.”

“Hem ... Hem/Üstelik” Bağlacı İşlevinde Kullanıldığı Tümceler

53. 219. beyitte hem ... hem işlevinde kullanılan *çün*, yine mısra' başında karşımıza çıkmaktadır. *Kârı* birinci mısra'ın doğrudan nesnesi, *himâyet eylemekdir* ise yüklemidir. İkinci mısradaki *îfhâma* tümcenin dolaylı nesnesini, *riâyat eylemekdir* ise yüklemine oluşturmaktadır.

219 “Çün kârı himâyet eylemekdir

îfhâma riâyat eylemekdir” (M. N. Doğan, 2023:16)

“Hem iş olunca her bir aklı gözetmek hem de her idrâke göre kelâm etmektir.”

54. Aşağıda, tardiyyeden alınan bölümde *çünün*; *hem, üstelik* anlamında kullanıldığı görülmektedir. *Çünün* geçtiği mısra'da *nârı* doğrudan nesneyi, *geçip yan* tümceyi ve yüklem zarfını, *kenâra* doğrudan nesneyi ve *düşdüm* ise yüklemi oluşturmaktadır:

IV

“Şimdi gam-ı intizâra düşdüm

Bülbül gibi nev-bahâra düşdüm

Çün nârı geçip kenâra düşdüm

Sâgar gibi pâre pâre düşdüm

Mey-nûş-i itâb-ı yâr idim ben” (M. N. Doğan, 2023:114)

“Şimdi beklemenin gamına düştüm

Bülbül gibi ilkbahara düştüm

Hem ateş geçip kenara düştüm

Kadeh gibi pare pare düştüm
Yarin tekdir meyini tadarım ben”

Benzerlik İfade Eden “Gibi/-Diği gibi/Benzer” İşlevinde Kullanıldığı Tümceler

55. 21. beyitte *mâh* özne, *pâre pâre oldı* yüklem, *çün sitâre* ve *pâbûsına* ise zarftır. *Ol şah* burada bir tümce olarak düşünülebilir ve *ki* onu diğer tümceye bağlamaktadır:

21 “Ol şâh ki mâh çün sitâre
Pâbûsına oldı pâre pâre” (M. N. Doğan, 2023:4)

“Ay o şahın ayağını öpmek için yıldız gibi parça parça oldu.”

56. 272. beytin ikinci mısra’ında *çün* sözcüğü *berk* sözcüğü ile öbek oluşturmaktadır. *Çün* burada *gibi* anlamını katmakla birlikte öbeğin baş unsurunu temsil etmektedir. *Bâğa, giderler idi* yüklemının dolaylı nesnesini, *peyvend edip âh-ı dâğı dâğa çün berk* ise *giderler idi* yüklemının zarfını oluşturmaktadır. 3. çoğul kişiden oluşan özne, beyitte açık olarak yer almamaktadır:

272 “Peyvend edip âh-ı dâğı dâğa
Çün berk giderler idi bâğa” (M. N. Doğan, 2023:20)

“Bir dağın ahını bir dağa kavuşturup şimşek gibi bağa giderlerdi.”

57. 376. beyitte *çün*, benzerlik işlevinde kullanılmakta, tümceye *gibi* anlamı katmaktadır. Birinci mısra’da *Hüsn-i âlem-ârâ, çün oldı o Yûsuf’a Züleyhâ* yüklemının öznesidir. *Bin cân ile* ise *çün oldı o Yûsuf’a Züleyhâ* yüklemının zarfını meydana getirmektedir:

376 “Bin cân ile Hüsn-i âlem-ârâ
Çün oldı o Yûsuf’a Züleyhâ” (M. N. Doğan, 2023:28)

“Dünyalar güzeli Hüsn, bin can ile Yusuf’a Züleyha gibi oldu.”

58. 475. beyitte, *bir mâh-ruh-ı siyâh-çerde* yüklemidir. İkinci mısra’da *verâ-yı perde* yüklemi, *çün âb-ı bekâ* ise zarfı oluşturmaktadır:

475 “Bir mâh-ruh-ı siyâh-çerde
Çün âb-ı bekâ verâ-yı perde (M. N. Doğan, 2023:35)

“Bir ay yüzlü esmer güzelidir. Abıhayat gibi perde ardındadır.”

59. 559. beyitte *giderdi* yüklemi *çün kevkeb-i sâbite* ise onun zarfını meydana getirmektedir. İkinci mısra’da *seyr ederdı* yüklemi *gûyâ* ve *felekle* de zarfı oluşturmaktadır:

559 “Çün kevkeb-i sâbite giderdi
Gûyâ ki felekle seyr ederdı (M. N. Doğan, 2023:40)

“Sabit yıldızlar gibi giderdi. Sanki felekle birlikte seyrederdi.”

60. 679. beytin ilk mısra’ında *defîne-i nûr* yüklem, *her bir sade fi* ise öznedir. İkinci mısra’da ise *çün pîle-i çeşm-i rûşen-i hûr* yüklemi ifade etmektedir. *Her bir sade fi*, aynı zamanda ikinci mısra’ın da öznesini oluşturmaktadır. *Çün* burada, *gibi* anlamını katmasıyla öbeğin başını temsil etmektedir:

679 “Her bir sade fi defîne-i nûr
Çün pîle-i çeşm-i rûşen-i hûr” (M. N. Doğan, 2023:47-48)

“Her bir sedefi sanki nurdan definedir. Hepsi hurilerin parlak göz kapağı gibidir.”

61. 1110. beyitteki birinci mısra’da, *çün peşşe zaîf ü nâ-kâm olup* eylem öbeğini temsil etmektedir. İkinci mısra’da *Nemrûd-ı sipihri* doğrudan nesne, *sersâm kıldı* da yüklemidir. *Çün peşşe zaîf ü nâ-kâm olup, sersâm kıldı* yüklemının zarfıdır. *Çün* bu beyitte benzerlik işleviyle kullanılmaktadır:

1110 “Çün peşşe olup zaîf ü nâ-kâm

Nemrûd-ı sipihri kıldı sersâm" (M. N. Doğan, 2023:76)

"Sivrisinek gibi zayıf ve maksatsız olup, felek Nemrud'unu sersem kıldı."

62. 1123. beyitte, tümcede yer almayan şahıs *onlar* özne, *her dem* zarf, *kara giydirirdi* yüklem, *ana* ise dolaylı nesnedir. *Çün merdüm-i çeşm-i ehl-i sevdâ, kara giydirirdi* yüklemının zarfını meydana getirmektedir:

1123 "Çün merdüm-i çeşm-i ehl-i sevdâ

Her dem kara giydirirdi ana" (M. N. Doğan, 2023:78-79)

"Aşıklar ona kendi gözbebekleri gibi, her zaman kara giydirirlerdi."

63. 1127. beyitte *ol mâh* özne, *büyüdükde* zaman zarfıdır. *Rûy-ber-râh ola* yüklemi oluşturmaktadır. *Tâ kim ol mâh büyüdükde* ve *çün seng-i mezâr*, bu yüklemın zarfını meydana getirmektedir:

1127 "Tâ kim büyüdükde ola ol mâh

Çün seng-i mezâr rûy-ber-râh" (M. N. Doğan, 2023:79)

"Ki o ay yüzlü büyüdüğünde, mezar taşı gibi yol gözlesin."

64. 1399. beytin ilk mısra'ında, *süvâr olurdu* yüklem; *geh, çün bad* ve *ebre* ise zarf görevinde kullanılmaktadır. İkinci mısra'da da *feryâd etdirirdi* yüklem, *âteşe* ise dolaylı nesnedir. *Çün bâd, süvâr olurdu* yüklemının zarfını oluşturmaktadır:

1399 "Geh ebre süvâr olurdu çün bâd

Geh âteşe etdirirdi feryâd" (M. N. Doğan, 2023:98)

"Bazen buluta rüzgâr gibi süvar olurdu bazen de ateşe feryat ettirirdi."

65. 1426. beyitte *ol semen-ber* özneyi, *kaldı* yüklemi, *niçe hafta* ve *çün hatîb-i minber* ise yüklemın zarfını oluşturmaktadır. *Ol dârda* ise dolaylı nesneyi ifade etmektedir:

1426 "Ol dârda çün hatîb-i minber

Kaldı niçe hafta ol semen-ber" (M. N. Doğan, 2023:99)

"O yasemin yüzlü o darağacında, minberde hatip gibi haftalarca kaldı."

66. 1469. beyitte *harf-endâz* yüklem, *âşûb-ı kazâya* ise dolaylı nesnedir. *Çün gamze-i dilberân-ı tannâz, harf-endâz* yüklemının zarfını oluşturmaktadır:

1469 "Çün gamze-i dilberân-ı tannâz

Âşûb-ı kazâya harf-endâz" (M. N. Doğan, 2023:104)

"Alaycı, fattan güzelin bakışları gibi durur. Kazanın fitnesine bile laf vurur."

67. 1498. beytin ilk mısra'ında *hayvân* özne, *âb-ı hayvân* ise yüklemdir. İkinci mısra'da da *nahl-i mercân, çün subh-ı bahâr* yüklemının öznesini oluşturmaktadır. *Çün* bu beyitte, gibi anlamıyla yüklemcil işlevde kullanılmaktadır:

1498 "Hayvân velîk âb-ı hayvân

Çün subh-ı bahâr nahl-i mercân" (M. N. Doğan, 2023:105)

"Hayvan(dır) ancak abıhayatı andırır. Mercan dalı, bahar sabahı gibidir."

68. 1504. beyitte *dil-dâr u dil-âver ü küşâde* öznenen, *çün neş'e-i şîr-gîr-i bâde* ise yüklemden oluşmaktadır:

1504 "Dil-dâr u dil-âver ü küşâde

Çün neş'e-i şîr-gîr-i bâde" (M. N. Doğan, 2023:106)

"Cesaret ve ferahlık veren o sevgili, sarhoş eden şarabın kattığı neşe gibidir."

69. 1552. beytin ilk mısra'ında *âteş* özneyi, *o kavme* doğrudan nesneyi, *âzâr etmez* ise yüklemi meydana getirmektedir. İkinci mısra'da ise *âzürde olur mı yüklem*, *nârdan* doğrudan nesne, *nâr* ise öznedir. *Çün âzürde olur mı nârdan nâr* benzerlik işlevinde kullanılarak *âzâr etmez* yüklemının zarfını oluşturmaktadır:

1552 “Çün âteş o kavme etmez âzâr

Âzürde olur mı nârdan nâr” (M. N. Doğan, 2023:109)

“Ateşin ateşi incitmediği gibi ateş, o kavme de zarar vermezdi.”

70. 1603. beytin ilk mısra'ında *âh-ı serdi* özne, *çün âyet-i berd* ise yüklemidir. İkinci mısra'da da *dûd-veş* zarfı, *geçerdi* yüklemi, *ol âteşi* ise doğrudan nesneyi ifade etmektedir. Bu beyitte *çün*, yüklemcil olarak kullanılmıştır:

1603 “Çün âyet-i berd âh-ı serdi

Ol âteşi dûd-veş geçerdi” (M. N. Doğan, 2023:112)

“Soğuk ah çekişi, soğuk ayeti gibidir. Öyle ki, o ateşi duman gibi geçerdi.”

71. 1604. beyitte *altında semendi* ve *Gayret* öznedir. *Çün semender* ve *bes berâber* ise yüklemidir. *Yanınca* zarf işlevinde kullanılmaktadır. *Çün* burada yüklemcil işlevdedir:

1604 “Altında semendi çün semender

Gayret de yanınca bes berâber” (M. N. Doğan, 2023:113)

“Altındaki at semender gibiydi. Gayret de hep onun yanında giderdi.”

72. 1630. beytin ilk mısra'ında *cümlesi* özne, *pâk* yüklem, *çün cünd-i ferîşte* ise zarftır. İkinci mısra'da, *mânend-i sipâh-ı akl-ı derrâk* yüklemidir. Bu yüklem öznesi de *cümlesinden* oluşmaktadır:

1630 “Çün cünd-i ferîşte cümlesi pâk

Mânend-i sipâh-ı akl-ı derrâk” (M. N. Doğan, 2023:116)

“Melek ordusu gibi hepsi pak. (Onlar) zeki akıl askeridir.”

73. 1653. beytin ilk mısra'ında *âgûş-ı arîş içinde* yüklemi, *ol şâh* da özneyi ifade etmektedir. İkinci mısra'da *âgûşına aldı* yüklem, *Aşk'ı* doğrudan nesne, *çün mâh* ise zarftır:

1653 “Âgûş-ı arîş içinde ol şâh

Âgûşına aldı Aşk'ı çün mâh” (M. N. Doğan, 2023:117)

“O şah çardağın koruması altındaydı. Aşk'ı ay gibi kucakladı.”

74. 1691. beytin ilk mısra'ında *Aşk* özne, *aklımı başına edip cem'* ise yan tümcedir ve *yandı* ana tümcesinin zarfını meydana getirmektedir. İkinci mısra'da *çün şem* zarf görevinde kullanılmaktadır. *Bî-sûd idi* de mısra'ın diğer yüklemine oluşturmaktadır:

1691 “Aşk aklımı başına edip cem'

Bî-sûd idi lîk yandı çün şem” (M. N. Doğan, 2023:120)

“Aşk aklını başına toplayınca mum gibi yandı fakat ne fayda.”

75. 1718. beytin ilk mısra'ında *hep andaki sûret* özne, *hurde-kâr* ise yüklemidir. İkinci mısra'da *bârîk idi* ve *çün hayâl-i Şevket* yüklemi oluşturmaktadır ve her ikisinin de öznesi *hep andaki sûret*'tir:

1718 “Hep andaki hurde-kâr sûret

Bârîk idi çün hayâl-i Şevket” (M. N. Doğan, 2023:121)

“Oradaki resimlerin hepsi sanatkâranedir. Şevket'in hayaline benzer, naziktir.”

76. 1932. beytin ilk mısra'ında *her bâbda* yüklem, *bir sürûş-ı ekrem* ise öznedir. *Çün Rûh-ı muazzez ü mükerrerem* ise ikinci mısra'da yüklemi oluşturmaktadır. Bu mısra'ın da öznesi *bir sürûş-ı ekrem*'dir:

1932 "Her bâbda bir sürûş-ı ekrem

Çün Rûh-ı muazzez ü mükerrerem" (M. N. Doğan, 2023:135)

"Her bir kapıda ulu melekler bekler. Her biri yüce ve cömert Cebrail'e benzer."

77. 1945. beytin ilk mısra'ında *hemçün rem-i âhuvân-ı esfid, câme-i subh içinde* yüklemnin zarfını meydana getirmektedir. İkinci mısra'da *hurşîd* özne, *hep* ise yüklemnin zarfını oluşturmaktadır:

1945 "*Hemçün rem-i âhuvân-ı esfid*

Hep câme-i subh içinde hurşîd" (M. N. Doğan, 2023:135)

"Güneş, beyaz ceylanların ürkekliği gibi sabah elbisesi giymiştir."

"-Dıkça" Zarf-Fiili İşlevinde

Kullanımına Dair Bir Örnek

78. 324. beytinde *çün*, genelde tümce başında yer almasının aksine, tam çekimli eylem olan "*uyurdu*"yı takip ettiği görülmektedir. Yani bu örnekte, öbeğin başının diğer örneklerden farklı olarak sağda olduğu gözlemlenmektedir. *O âfet* ilk mısra'ın öznesini, *uyurdu* yüklemine, *mehd içre* ise dolaylı nesnesini oluşturmaktadır. İkinci mısra'da ise *cism içre* dolaylı nesne, *kuvvet bulurdu* yüklem, *rûh* öznedir. Burada *mehd içre uyurdu çün o âfet, kuvvet bulurdu* yüklemnin zarfı olarak karşımıza çıkmaktadır:

324 "Mehd içre uyurdu *çün* o âfet

Cism içre bulurdu rûh kuvvet" (M. N. Doğan, 2023:25)

"O afet beşik içinde uyudukça bedeni içinde ruh, dinçlik bulurdu."

Çün Edatının "Mademki" Bağlacı

İşlevinde Kullanıldığı Tümceler

79. 474. beytin ilk mısra'ında *eserdir* yüklemi, *nazm ile maksadın* ise özneyi meydana getirmektedir. İkinci mısra'da ise *Aşk'ı* doğrudan nesneyi, *söylemek hünerdir* ise yüklemi oluşturmaktadır. Bu beyitte *çün, mademki* bağlacı işleviyle kullanılmaktadır:

474 "*Çün nazm ile maksadın eserdir*

Aşk'ı dahi söylemek hünerdir" (M. N. Doğan, 2023:34)

"Mademki nazımdan maksadın eser üretmektir, öyleyse Aşk'tan bahsetmek de hünerdir."

80. 838. beyitte *ömr* özne, *himmət edeyor* yüklem, *şitâba* ise doğrudan nesnedir. *Sebkat eyle* ikinci mısra'ın yüklemine *bir iki ayağla* da zarfını meydana getirmektedir:

838 "*Çün ömr edeyor şitâba himmet*

Bir iki ayağla eyle sebkat" (M. N. Doğan, 2023:58)

"Mademki ömür geçip gitmekte acele ediyor, sen de bir iki adım atarak onun önüne geç."

81. 953. beyitte *istedin ola âşkâre*, birinci mısra'ın yüklemidir. İkinci mısra'da ise *çâre* özneyi, *figâna* dolaylı nesneyi, *âsân görünür* ise yüklemi meydana getirmektedir. *Çün* bu örnekte, birinci mısra'daki unsurlarla öbek oluşturmamaktadır:

953 "*Çün istedin ola âşkâre*

Âsân görünür figâna çâre" (M. N. Doğan, 2023:66)

"Mademki dert ortaya çıksın istedin, öyleyse figana çare bulmak kolay görünür."

82. 957. beyitte *tedbîrime, rağbetin var* yüklemının doğrudan nesnesidir. *Min ba'd figândan (dolayı/sonra), olma bîzâr* yüklemının zarfıdır. Bu beyitte *çünü, çünkü* olarak görmekteyiz. Yine diğer örneklere benzer olarak yüklemın önünde yer aldığı gözlemlenmektedir:

957 “Tedbîrime *çünkü* rağbetin var

Min ba'd figândan olma bîzâr” (M. N. Doğan, 2023:66)

“Mademki benim tedbirime rağbetin var, öyleyse figanımı işittikten sonra rahatsızlık duyma.”

83. 1117. beytin birinci mısra'ında *râhat bulmaya* yüklem, *anda* dolaylı nesne, *kimse* ise öznedir. İkinci mısra'da *fûlk-i felege* zarf, *gerek felâket* ise yüklemidir:

1117 “Çün bulmaya anda kimse râhat

Fûlk-i felege gerek felâket” (M. N. Doğan, 2023:77)

“Mademki kimse felek gemisinde rahat etmiyor, o zaman ona felaket gerektir.”

“Eğër/-sA” Şart İşlevinde Kullanıldığı Tümceler

84. 533. beytin birinci mısra'ında *dirîğ edersin* yüklemi, *mey nûrını* ise doğrudan nesneyi ifade etmektedir. İkinci mısra'da *mâh-ı dili, zîr-i miğ edersin* yüklemının doğrudan nesnesini oluşturmaktadır. *Mey nûrını çün dirîğ edersin, zîr-i miğ edersin* yüklemını şart işleviyle nitelemektedir:

533 “Mey nûrını *çün* dirîğ edersin

Mâh-ı dili zîr-i miğ edersin” (M. N. Doğan, 2023:38)

“Şarap gibi nurunu benden esirgersen gönül ayını bulut altına gizlemiş gibi olursun.”

85. 1493. beyitte *himmət eyler* yüklemi, *tayy-ı mekâna* ise doğrudan nesneyi meydana getirmektedir. *Sebkat eyler* ikinci mısra'ın yüklemını, *eczâ-yı zemâne* ise doğrudan nesnesini oluşturmaktadır. *Çün tayy-ı mekâna himmet eyler, sebkat eyler* yüklemını şart işleviyle nitelemektedir:

1493 “Çün tayy-ı mekâna himmet eyler

Eczâ-yı zemâne sebkat eyler” (M. N. Doğan, 2023:105)

“Tayy-ı mekana himmet eylese zamanın bölümlerini aşarak ilerler.”

Yararlanma/Faydalanma Rolüyle İlişkin “-nIn için / -(y)A” İşlevinde Kullanımına Dair Bir Örnek

86. 1066. beytin ilk mısra'ında *dil-sûz oldı* yüklem, *Hüsn özne* ve *senin-çün* de zarf görevinde karşımıza çıkmaktadır. İkinci mısra'da *insâf kıl* yüklemi, *dil-efrûz* özneyi, *imdi* ise zarfı oluşturmaktadır. Bu beyitte *çün, seninle* öbek kurarak yararlanma/faydalanma/özgüllük anlamı katmaktadır. Diğer örneklerin aksine *çün*, tümlecın (*senin*) sağında yer almaktadır:

1066 “Kim Hüsn *senin-çün* oldı dil-sûz

İnsâf kıl imdi ey dil-efrûz” (M. N. Doğan, 2023:74)

“Hüsn'ün gönlü senin için yanıp tutuşur. İnsaf eyle ona ey gönül aydınlatan.”

“-mAk/-mAsI için” Amaç İşleviyle Kullanımına Dair Bir Örnek

87. 1122. beytin ilk mısra'ında *tıfl-ı şerer* özneyi, *o dil-figârı* ise doğrudan nesneyi ifade etmektedir. İkinci mısra'da *beslerdi* yüklemi *her diyârı* da doğrudan nesneyi oluşturmaktadır. *Çün, yaka* tam çekimli eylemi ile öbek oluşturmakta ve tümceye *-mAsI için* ifadesinde amaç anlamı katmaktadır. Bu nedenle *çün yaka, beslerdi* tümcesinin zarfını meydana getirmektedir:

1122 “Çün tıfl-ı şerer o dil-figârı

Beslerdi ki yaka her diyârı” (M. N. Doğan, 2023:78)

“O dertli er, bir kıvılcım çocuğu her yeri yakması için beslerdi.”

“-(y)ArAk” Durum Zarf-Fiili İşleviyle Kullanımına

Dair Bir Örnek

88. 1568. beytin ilk mısra'ında *zerre-i aşka* dolaylı nesne, *mazhar etdin* ise yüklemidir. İkinci mısra'da ise *Hurşîde* dolaylı nesneyi, *başım* doğrudan nesneyi, *berâber etdin* ise yüklemi ifade etmektedir. *Çün zerre-i aşka mazhar etdin, berâber etdin* yüklemının zarfını oluşturmaktadır:

1568 “Çün zerre-i aşka mazhar etdin

Hurşîde başım berâber etdin” (M. N. Doğan, 2023:110)

“Beni aşkın zerresine mazhar ederek güneşe başımı erdirdin.”

“Bir de/Ve/Ve Bir de” Bağlaç İşleviyle Kullanımına

Dair Bir Örnek

89. 1705. beytin ilk mısra'ı olan *çün Aşk ile Gayret ol semen-ber, vardılar* yüklemının öznesini oluşturmaktadır. *Ol kal'aya* doğrudan nesneyi, *berâber* ise zarfı meydana getirmektedir:

1705 “Çün Aşk ile Gayret ol semen-ber

Ol kal'aya vardılar berâber” (M. N. Doğan, 2023:121)

“Aşk ile Gayret ve bir de yasemin tenli o güzel, o kaleye beraber vardılar.”

Sonuç

Çün edatı, tarihi Türkçenin gelişim evresinde görüldüğü üzere birçok farklı anlam ve işlevde kullanıldığı gibi, Hüsn ü Aşk'ta da çeşitli işlevlerle karşımıza çıkmaktadır. Eserde *çün* edatının; -*DIĞI için*, -*DIĞIndAn dolayı/çünkü*, -*DIĞIndA*, -(y)*IncA*, *gerçi*, *her ne kadar*, -*DIktAn sonra/-Ip*, *hem ... hem/hem-üstelik*, *gibi/-DIĞI gibi/benzer*, -*DIkÇA*, *mademki*, *eğer/-sA*, -*nIn için/-(y)A*, -*mAk/-mAsI için*, -(y)*ArAk*, *bir de/ve/ve bir de* işleviyle kullanıldığı görülmektedir. Bunların içerisinde *çün*ün en sık, -*DIĞIndA* ve -(y)*IncA* zarf-fiillerinin yerine kullanıldığına şahit olmaktadır. Bu kullanımının yanı sıra; *gibi/-DIĞI gibi/benzer* anlamının ve -*DIĞI için*, -*DIĞIndAn dolayı/çünkü* işlevli tümcelerin de yaygın olduğu dikkat çekmektedir.

Çün edatının işlevsel özelliklerinin haricinde, tümce içerisindeki sözdizimsel yapısı ve konumu da önem arz etmektedir. Buna göre *çün*ün tam çekimli eylemlerden (*çün bastı*) önce gelip solda öbek başı olarak yer alması ve biçimbirim formunda olmaması, tümcelerin ve bazı öbeklerin sol taraftan yönetildiğini kanıtlamaktadır. *Çün* edatı henüz biçimbirim formu kazanmadığından, eylemle bağ kurduğu tümceler çözümlenirken eylem öbeği dışında tutulmuştur. Ancak bu eylemlerin yan tümce oluşturup zarflaştığı yani ana eyleme bağlandığı durumlarda, *çün* de yan tümceyle beraber düşünülmüş ve ona dahil edilerek çözümlenmiştir. Eserde, edatın biçimbirime eklendiğine dair örnekler de mevcuttur. Bu örnekler; 1025. beyitte *atdığı-çün*, 1066. beyitte ise *senin-çün* olarak yer almaktadır. Nadir de olsa 74. ve 324. beyitlerde ise *çün*ün, tam çekimli eylemlerden sonra geldiğine rastlanmaktadır. Bunların yanı sıra edatın; *çünkim*, *hemçün*, *çünkü* kullanımları da mevcuttur.

Etik Beyan

“Hüsn ü Aşk'ta 'Çün' Edatının İşlevleri” başlıklı çalışmanın yazım sürecinde bilimsel kurallara, etik ve alıntı kurallarına uyulmuş; toplanan veriler üzerinde herhangi bir tahrifat yapılmamış ve bu çalışma herhangi başka bir akademik yayın ortamına değerlendirme için gönderilmemiştir.

Çatışma Beyanı

Çalışmada herhangi bir potansiyel çıkar çatışması söz konusu değildir.

Kaynakça

- Argunşah, M. (2013). *Çağatay Türkçesi*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Avşar, Z. (2022). *Hüsn ü Aşk: Manzum Çeviri*. İstanbul: Tedev Yayınları.
- Babacan, İ. (2010). Hüsn ü Aşk'ta Sebki Hindî Tesiri. *Türkbilig*, 1-24.
- Bingöl, U. (2013). Hüsn ü Aşk Mesnevisinde şahısların dünyası. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 2(4), 206-229.
- Boltabayev, S. (2023). Bâburnâme'de çün bağlama edatının kullanımı ve işlevleri. *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 10, 663-678.
- Çakmak, C. (2013). Birleşik zarf-fiil kavramı ve çağdaş Türk lehçelerinde görünüşleri. *Dede Korkut Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 3(6), 13-30.
- Demirbilek, S. (2012). Garib-nâme'de bazı merhun beyitlerde "kim" bağlama edatlı cümle ile "çün" cümle başı edatı arasındaki ilgiler. *Studies of the Ottoman Domain*, 2(3), 41-46.
- Doğan, A. T. (2021). Yapı ve anlam bakımından Yunus Emre Divanı'nda çekim edatları. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, Özel Sayı*, 9-30.
- Doğan, E. (2006). 'Ahlâk-ı Alâî'deki 'Çün'lü birleşik cümle yapıları. *Bellekten*, 54(2), 29-40.
- Doğan, M. N. (2023). *Şeyh Gâlib-Hüsn ü Aşk*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü. Erişim Tarihi: 01.11.2023, Erişim Adresi: <https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-78443/seyh-galib--husn-u-ask.html>
- Eckmann, J. (2013). *Çağatayca el kitabı*. Çev. Günay Karaağaç, İstanbul: Kesit Yayınları.
- Gözik, M. A. (2020). Yazımdan yayıma Hüsn ü Aşk'ın Serencâmı-II. *Türkiyat Mecmuası*, 30(2), 531-562.
- Gülsevin, G. (2001). Türkiye Türkçesinde birleşik zarf-fiiller. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2(2), 125-144.
- Gülsevin, G. (2011). *Eski Anadolu Türkçesinde ekler*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Gültekin, İ. (2011). Hüsn ü Aşk'ın anlam dünyası ve Hüsn ü Aşk bağlamında Şeyh Galib'in üslup özellikleri (Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Holbrook, V. R. (2017). Hüsn ü Aşk'ın arkeolojisi-I. *Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(1), 41-50.
- Kaya, F. (2019). Abdülbâkî Ârif Efendi'nin Siyer-i Nebî adlı eserinde 'çün'lü cümleler. *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 19, 293-308.
- Kurtgel, A. (2022). Vatikan nüshasına göre Risâletü'n-Nushiyye'nin dil ve imla özellikleri üzerine bazı tespitler. *The Journal of Turkic Language and Literature Surveys (TULLIS)*, 7(3), 342-381.
- Kurtgel, A. (2023). Vatikan nüshasına göre Yunus Emre Dîvânı'nın dil ve imla özellikleri üzerine bazı tespitler. *Gencine Klasik Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 3(5), 14-59.
- Okçu, N. (1999). Hüsn ü Aşk. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Erişim Tarihi: 01.11.2023, Erişim Adresi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/husn-u-ask>
- Tiken, K. (1999). Türkiye Türkçesinde basit ve birleşik zarf-fiillerin ifade ve işlevleri. *Bellekten*, 47, 279-364.
- Yüceol Özezen, M. (2018). Türkçede zarf-fiiller ve zarf-fiillerde yapılaşma süreçleri. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 24(1), 79-97.

EXTENDED ABSTRACT

Hüsn ü Aşk is a masnavi was written by Şeyh Galib in 1782-3. The topic of Hüsn ü Aşk that was written is mef'ûlü/mefâ'ilün/fe'ûlün with aruz prosody is sufism. In the part of sebab-i telif where the reason of writing of work is expressed, Şeyh Galib states that he wrote the work after Nâbî's work *Hayrâbâd* was praised in a divan where he was present and since it was said that a new one could not be written instead. Thereupon Şeyh Galib wrote Hüsn ü Aşk in six months. The number of couplets in the part of masnavi is 2041 but this number is reached to 2101 with four tardiyyes. Şeyh Galib praises Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî and his own father Mustafa Reşif Efendi at the beginning of the work and after that passes to the part of sebab-i telif. When sebab-i telif finished, Şeyh Galib entered into work. Although 55 manuscripts of Hüsn ü Aşk were detected until today, eight of these were before 1213/1799 whereas twenty-six of them were copied between 1216-1312/1802-1895. About the remaining twenty-one copy, there is no information. Their copying and copyist are not known. The oldest copy of Hüsn ü Aşk is at Süleymaniye Library. It is registered in the part of Halet Efendi at number 171. This copy dates back to 1197/1783 and was written Şeyh Galib's own script. In this work, the functions of çün preposition in Hüsn ü Aşk were examined. The çün/çü preposition was borrowed from Persian with texts of the Islamic period. The old form of this word was çigün which consisted of çî and gûn words in the Pahlavi language. This word became Turkish in the Chagatay Turkish period. After becoming Turkish it was started to use as çün and çü. Çün preposition was used in the meanings of "mademki, demek ki ve değil mi

ki" in Hüsrev ü Şîrîn masnavi which was written with Khwarezm Turkish. Poets of Chagatay Turkish such as Lutfî, Şeyhzâde Atayî ve Yusuf Emîrî used this preposition to constitute prosody. They sometimes have transformed it into *çü*. Even though the use of *çün* form of this preposition has been demolished after XIX. century, it has remained its existence at times in the works of some poets and writers. The meaning, syntax structure, and place of use of *çün* preposition differ from work to work and century to century. *Çün* preposition is seen in Chagatay Turkish such: "*mademki; zira; demek ki, öyleyse; artık; vakta ki*". In Khwarezm Turkish, it has "*eğer; zira; gibi*" functions. In Kipczak Turkish *çün* preposition was used with the meanings "*eğer; artık; madem ki; fakat; gibi, -dığı gibi, sanki, adeta; zira, nasıl olsa; vakta ki, -dığı zaman, -dığı takdirde; -dığı için, -dıktan sonra*". In Old Anatolian Turkish when the *çün* has a preposition function it carries *gibi* meaning. However, when it has a conjunction meaning with the words *çünkü* and *çünkü* it expresses the meanings of "*çünkü, zira, -dığı için; mademki, değil mi ki, -dığına/-eceğine göre; -dığı için, -dığından dolayı; -ınca, -dığı zaman; -dıktan/-mesinden sonra, -mesi ardınca; -ıncaya kadar; eğer, -(ma)-(y)ınca, -(ma)dığı takdirde, -r/-mez ise; gerçi, her ne kadar... -se de, -se de; fakat; o halde, öyleyse; -r iken, -dığı sırada*". Besides these in this work, this preposition takes place in Hüsn ü Aşk with that functions: *-DIĞI için, -DIĞIndAn dolayı/çünkü, -DIĞIndA, -(y)Inca, gerçi, her ne kadar, -DiktAn sonra/-Ip, hem ... hem/hem-üstelik, gibi/-DIĞI gibi/benzer, -DIKÇA, mademki, eğer/-sA, -nIn için/-(y)A, -mAk/-mAsI için, -(y)ArAk, bir de/ve/ve bir de*. Among these, we see that *çün* is most frequently used instead of the gerunds *-DIĞIndA* and *-(y)Inca*. In addition to this use; It is noteworthy that the meaning of *gibi/-DIĞI gibi/benzer* and *-DIĞI için, -DIĞIndAn dolayı/çünkü* are also common. Except for functional features, the place of its syntactic structure position is also important. *Çün* locates before finite verbs (*çün bastı*) and it is not in the form of a morpheme. This proves that some phrases are governed from the left side. In this work, since *çün* does not have a morpheme form, while sentences where that correlate with verbs were analyzed were excluded from verb phrases. However, in the case of becoming adverb of these verbs as creating subordinate clauses namely in the case of relating to the main sentence, *çün* was thought with subordinate clauses and it was analyzed by including it. There are also examples where *çün* attached to morphemes. These examples are in couplet 1025 (*atdığı-çün*) and in couplet 1066 (*senin-çün*). Although rare, it can be seen that in the 74th and 324th couplets, *çün* comes after the fully inflected verbs. In addition to these; *çünkü, hemçün, çünkü* prepositions are also used.