

e-ISSN: 2149-892X

littera tura

*Journal of Turkish Language
and
Literature*

Cilt/Volume: 11 Sayı/Issue: 2 Bahar/Spring 2025

Sayı Editörü / Issue Editor
Prof. Dr. Özer ŞENÖDEYİCİ

<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/littera>



LITTERA TURCA

JOURNAL OF TURKISH LANGUAGE AND LITERATURE

VOLUME/CILT:11, ISSUE/SAYI:2
BAHAR/SPRING
APRIL/NISAN
2025

TARANDIĞIMIZ İNDEKSLER



Editör / Editor

Prof. Dr. Özer ŞENÖDEYİCİ (Hitit Üniversitesi)

Mizanpaj Editörü

Arş. Gör. Ersin KARTLAŞMIŞ (Giresun Üniversitesi)

Yayın Kurulu / Editorial Board

Prof. Dr. İsmail Hakkı AKSOYAK (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Savaşkan Cem BAHADIR (Karadeniz Teknik Üniversitesi)
Prof. Dr. Ahmet DOĞAN (Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi)
Prof. Dr. Ülkü ELİUZ (Karadeniz Teknik Üniversitesi)
Prof. Dr. Abdullah EREN (Ordu Üniversitesi)
Prof. Dr. Mücahit KAÇAR (İstanbul Üniversitesi)
Prof. Dr. Ahmet KARTAL (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Beyhan KESİK (Giresun Üniversitesi)
Prof. Dr. M. Fatih KÖKSAL (İstanbul Kültür Üniversitesi)
Prof. Dr. Orhan KURTOĞLU (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Bahir SELÇUK (Fırat Üniversitesi)
Prof. Dr. Hasan ŞENER (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Özer ŞENÖDEYİCİ (Hitit Üniversitesi)
Prof. Dr. Esma ŞİMŞEK (Fırat Üniversitesi)
Prof. Dr. Ahmet TANYILDIZ (Dicle Üniversitesi)
Prof. Dr. Gencay ZAVOTÇU (Kocaeli Üniversitesi)
Doç. Dr. Fatime Gül KOÇSOY (Fırat Üniversitesi)

Yazı İşleri / Editorial Secretary

Pınar ALACA

İngilizce Redaktör / English Redaction

Ülkü Kübra CİHANKER

Grafik-Tasarım / Graphics-Design

Öğr. Gör. Recep GELEGEN

Yazışma Adresleri / Correspondences

<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/littera>
litteraturca@gmail.com

Danışma Kurulu / Advisory Board

Prof. Dr. İsmail Hakkı AKSOYAK	(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Meral DEMİRYÜREK	(Hitit Üniversitesi)
Prof. Dr. Ahmet KARTAL	(Eskişehir Osmangazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Kâzım YOLDAŞ	(Bursa Uludağ Üniversitesi)
Prof. Dr. Salahaddin BEKKİ	(Ahi Evran Üniversitesi)

Hakem Kurulu / Referee Board

Prof. Dr. Nevin AKKAYA	(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Prof. Dr. İsmail Hakkı AKSOYAK	(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Fatih ARSLAN	(Fırat Üniversitesi)
Prof. Dr. Savaşkan Cem BAHADIR	(Karadeniz Teknik Üniversitesi)
Prof. Dr. Sedat BALLYEMEZ	(Bartın Üniversitesi)
Prof. Dr. Salahaddin BEKKİ	(Ahi Evran Üniversitesi)
Prof. Dr. Ahmet DOĞAN	(Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi)

Prof. Dr. Hüseyin DOĞRAMACIOĞLU
Prof. Dr. Dilaver DÜZGÜN
Prof. Dr. Ramazan EKİNCİ
Prof. Dr. Ülkü ELİUZ
Prof. Dr. Bilgehan Atsız GÖKDAĞ
Prof. Dr. Selma GÜLSEVİN
Prof. Dr. Ahmet GÜNGÖR
Prof. Dr. Ahmet İÇLİ
Prof. Dr. Mücahit KAÇAR
Prof. Dr. Muhammet Fatih KANTER
Prof. Dr. Mustafa KARABULUT
Prof. Dr. Beyhan KESİK
Prof. Dr. Kürşat ÖNCÜL
Prof. Dr. Nazmi ÖZEROL
Prof. Dr. Veysel ŞAHİN
Prof. Dr. Bahir SELÇUK
Prof. Dr. Hasan ŞENER
Prof. Dr. Hacı Abdullah ŞENGÜL
Prof. Dr. Özer ŞENÖDEYİCİ
Prof. Dr. Esmâ ŞİMŞEK
Prof. Dr. Bekir ŞİŞMAN
Prof. Dr. Ahmet TANYILDIZ
Prof. Dr. İbrahim Halil TUĞLUK
Prof. Dr. Sibel TURHAN TUNA
Prof. Dr. Süleyman Kaan YALÇIN
Prof. Dr. Sadık YAZAR
Prof. Dr. Kazım YOLDAŞ
Prof. Dr. Gencay ZAVOTÇU
Doç. Dr. Müzeyyen ALTUNBAY
Doç. Dr. Birol AZAR
Doç. Dr. Beytullah BEKAR
Doç. Dr. Muhammet Nurullah CİCİOĞLU
Doç. Dr. Mehmet Sait ÇALKAL
Doç. Dr. Gönül ERDEM NAS
Doç. Dr. Nesrin GÜLLÜDAĞ
Doç. Dr. Ümit HUNUTLU
Doç. Dr. Birol İPEK
Doç. Dr. Fettah KUZU
Doç. Dr. Serhat KÜÇÜK
Doç. Dr. Abdulkadir ÖZTÜRK
Doç. Dr. Işıl SAVA
Doç. Dr. Canan SEVİNÇ
Doç. Dr. Selim SOMUNCU
Doç. Dr. Nagehan UÇAN EKE
Dr. Öğr. Üyesi Ramazan BARDAKÇI
Dr. Öğr. Üyesi Erdiñ DEMİRAY
Dr. Öğr. Üyesi Dursun ŞAHİN

(Kilis 7 Aralık Üniversitesi)
(Atatürk Üniversitesi)
(Manisa Celal Bayar Üniversitesi)
(Karadeniz Teknik Üniversitesi)
(Kırıkkale Üniversitesi)
(Dokuz Eylül Üniversitesi)
(Giresun Üniversitesi)
(Batman Üniversitesi)
(İstanbul Üniversitesi)
(Kilis 7 Aralık Üniversitesi)
(Adıyaman Üniversitesi)
(Giresun Üniversitesi)
(Eskişehir Osmangazi Üniversitesi)
(İnönü Üniversitesi)
(Fırat Üniversitesi)
(Fırat Üniversitesi)
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
(Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi)
(Hitit Üniversitesi)
(Fırat Üniversitesi)
(Ondokuz Mayıs Üniversitesi)
(Dicle Üniversitesi)
(Adıyaman Üniversitesi)
(Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)
(Fırat Üniversitesi)
(İstanbul Medeniyet Üniversitesi)
(Bursa Uludağ Üniversitesi)
(Kocaeli Üniversitesi)
(Giresun Üniversitesi)
(Fırat Üniversitesi)
(Kırklareli Üniversitesi)
(Batman Üniversitesi)
(Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi)
(Afyon Kocatepe Üniversitesi)
(İğdır Üniversitesi)
(Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi)
(Fırat Üniversitesi)
(Gaziantep Üniversitesi)
(Sakarya Uygulamalı Bilimler Üniversitesi)
(Ordu Üniversitesi)
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
(Necmettin Erbakan Üniversitesi)
(Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi)
(Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)
(Uşak Üniversitesi)
(Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)
(Giresun Üniversitesi)

Bu Sayının Hakemleri / Referees of This Issue

Prof. Dr. Gülay DURMAZ
Prof. Dr. Nazire ERBAY
Prof. Dr. Hasan Ali ESİR
Prof. Dr. Özlem FEDAI
Prof. Dr. Betül MUTLU
Doç. Dr. Fatih ALTUĞ
Doç. Dr. Aslıhan DİNÇER DAĞHAN
Doç. Dr. Nusret GEDİK
Doç. Dr. Bilge KARGA GÖLLÜ
Doç. Dr. Ömer İNCE
Doç. Dr. İlknur BAYRAK İŞCANOĞLU
Doç. Dr. Elif AYAN NİZAM
Doç. Dr. Tolga ÖNTÜRK
Doç. Dr. Nusret YILMAZ
Dr. Öğr. Üyesi Safiye AKDENİZ
Dr. Öğr. Üyesi Özcan AYGÜN
Dr. Öğr. Üyesi Seda UYSAL BOZALAN
Dr. Öğr. Üyesi Yasemin ÇELİK
Dr. Öğr. Üyesi Ebru GÜVENEN
Dr. Öğr. Üyesi Hanzade GÜZELOĞLU
Dr. Öğr. Üyesi Gürkan İLTER
Dr. Öğr. Üyesi Zeynep KÖSTELOĞLU
Dr. Öğr. Üyesi Ezgiya MALKOÇ
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SARIKÖSE
Dr. Öğr. Üyesi Musa TILFARLIOĞLU
Dr. Öğr. Üyesi Tahsin YAPRAK
Dr. Pınar ALACA

BURSA ULUDAĞ ÜNİVERSİTESİ
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
RECEP TAYYİP ERDOĞAN ÜNİVERSİTESİ
İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ
ZONGULDAK BÜLENT ECEVİT ÜNİVERSİTESİ
BOĞAZİÇİ ÜNİVERSİTESİ
İZMİR KÂTİP ÇELEBİ ÜNİVERSİTESİ
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
UŞAK ÜNİVERSİTESİ
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
HİTİT ÜNİVERSİTESİ
VAN YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ
IĞDIR ÜNİVERSİTESİ
EGE ÜNİVERSİTESİ
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
HATAY MUSTAFA KEMAL ÜNİVERSİTESİ
BOZOK ÜNİVERSİTESİ
ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ
HAKKARİ ÜNİVERSİTESİ
ESKİŞEHİR OSMANGAZİ ÜNİVERSİTESİ
ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ
PAMUKKALE ÜNİVERSİTESİ
GÜMÜŞHANE ÜNİVERSİTESİ
ADIYAMAN ÜNİVERSİTESİ



EDİTÖRDEN

Değerli bilim insanları,

Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature dergisinin *Bahar/Spring 2025* sayısı ile karşınızdayız. Bu sayıda **8** makale ve **1** kitap tanıtımı bulunmaktadır.

Dergimize makale gönderen ve kıymetli vakitlerini ayırarak hakemlik yapan değerli hocalarımıza katkıları için teşekkürlerimizi sunuyor; ilgi, katkı ve desteklerinizle yeni sayılarda buluşmayı diliyoruz.

Selam, saygı ve muhabbetlerimizle...

Prof. Dr. Özer ŞENÖDEYİCİ



İÇİNDEKİLER /CONTENTS

MAKALELER/ARTICLES

KUTADGU BİLİĞ VE DÎVÂN-I HAKÎKÎ'NİN NASİHAT YÖNÜNDEN KARŞILAŞTIRILMASI

(Comparasion of Kutadgu Bilig and Dîvân-ı Hakîkî in Terms of Advice)

Timuçin AYKANAT

129-150

HÜSEYİN RAHMİ GÜRPINAR'IN MÜREBBİYE'Sİ İLE STEFAN ZWEIG'IN MÜREBBİYE'Sİ ÜZERİNE KARŞILAŞTIRMALI BİR İNCELEME

(A Comparative Analysis of Hüseyin Rahmi Gürpınar's "Mürebbiye" and Stefan Zweig's "Mürebbiye")

Beyza AYTEKİN

151-170

ÖLÜMÜN YÜZLERİ: EVLİYA ÇELEBİ SEYAHATNAMESİ'NİN I. CİLDİNDE ÖLÜM İFADELERİ

(Faces of Death: Expressions of Death in Volume I of Evliya Çelebi's Seyahatnâme)

Zeynep BUÇUKCU

171-187

OĞUZ ATAY’IN GÜVENİLMEZ DÖNGÜSÜ: “NE EVET NE HAYIR”

(Oğuz Atay’s Unreliable Loop: “Neither Yes Nor No”)

Bahar DERVİŞCEMALOĞLU

188-201

İKİ “LÜZUMSUZ ADAM” HİKÂYESİ YA DA BİR “BENLİK SAYGISI” MESELESİ

(Two “Useless Man” Stories or a Question of “Self-Esteem”)

Meliha Yonca ERDEM

202-222

DİVAN ŞİİRİNDE BUHUR YAKMADA KULLANILAN KOKU MADDELERİ

(Fragrant Substances Used for Burning Buhur in Divan Poetry)

Nurgül ÖZCAN

223-257

**HİNDİSTAN’DA BULUNAN “İBLİSNAME” HİKÂYESİNE AİT NÜSHANIN
METİN VE DİL İNCELEMESİ**

(Text and Language Analysis of the Manuscript of “Iblisname” Story Found in India)

Suna SEVER

258-298

**ORHAN PAMUK VE M. KARAĞATSİS ROMANLARINDA BABALIK VE BABALAR:
KIRMIZI SAÇLI KADIN İLE İ MEĞALİ HİMERA**

(Paternity and Fathers in the Novels of Orhan Pamuk and M. Karagatsis:

The Red-Haired Woman and The Megali Himera)

Christina ZENGİNOĞLU

299-313

YAYIN DEĞERLENDİRME / BOOK REVIEWS

TÜRKİYE TÜRKÇESİ AĞIZLARINDA HİTAPLAR

Ayşe Gül CANİBEK

314-318

littera turca

Journal of Turkish Language and Literature
e-ISSN: 2149-892X
<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/littera>

[Cilt/Volume: 11, Sayı/Issue: 2, Bahar/Spring 2025]

KUTADGU BİLİĞ VE DÎVÂN-I HAKÎKÎ’NİN NASİHAT YÖNÜNDEN KARŞILAŞTIRILMASI

(Comparasion of Kutadgu Bilig and Dîvân-ı Hakîkî in Terms of Advice)

Araştırma Makalesi / Research Article

Geliş Tarihi / Date Received: 18.01.2025

Kabul Tarihi / Date Accepted: 24.04.2025

Yayın Tarihi / Date Published: 30.04.2025

DOI Numarası / DOI Number: 10.20322/littera.1622707

Timuçin AYKANAT

Doç. Dr.

orcid.org/0000-0003-1643-536X

timici_n@hotmail.com

Makale Bilgisi

Değerlendirme: Bu çalışma çift taraflı kör hakemlik sistemi uygulanarak değerlendirilmiştir.

Etik Beyan: Çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.

Etik Kurul Belgesi: Makale için “Etik Kurul Belgesi” gerekmemektedir.

Benzerlik Taraması: “Benzerlik Raporu” İntihal.Net sistemi üzerinden alınarak tarama yapılmıştır.

Telif Hakkı: Çalışmanın hazırlanma sürecinde yazar/yazarlar tarafından “Telif Hakkı Formu” imzalanarak sunulmuştur. Yazar/yazarlar dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler.

Atıf Bilgisi:

Aykanat, T. (2025). Kutadgu Bilig ve Dîvân-ı Hakîkî’nin Nasihat Yönünden Karşılaştırılması. *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, 11(2), ss. 129-150. 10.20322/littera.1622707

Sorumlu Yazar:

Timuçin AYKANAT, timici_n@hotmail.com

Özet

Doğu kültürü, sistemli bir etkileşim hâlinindedir. Dilsel ve edebî bir faaliyet olan şiirde de durum böyledir. Şuurla da ilişkilendirilen şiir, farklı şubelere ayrılmıştır. Gerek edebî ve gerekse medenî olması dolayısıyla önemli bir şiir şubesi de divan şiiridir. Divan şiiri, çok çeşitli kültürel kodlamalar ve kaynakların ortak hazinesidir. Bu hazine, hâlen ve farklı okumalarla çözümlenmeyi beklemektedir. Zira divan şiiri, önemli bir etkileşim ve yoğun bir esinlenmenin ortak yansımasıdır. Divan şiirini etkileyen önemli eserlerden biri de *Kutadgu Bilig*'dir. Esasen siyasetname türünün etkin bir örneği olan *Kutadgu Bilig*, bir nasihatname olarak da kabul edilebilir. Söz konusu eser, bu yönüyle nasihat yanı oldukça güçlü divan şiirini de etkisi altına almıştır. Bu etki, bir divan olmasına rağmen nasihatname olarak da değerlendirilebilecek *Dîvân-ı Hakîkî*'de açıkça gözlemlenir. Bu makale ile iki eserde yer alan ve oldukça benzer olan nasihatler, karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiş ve söz konusu değerlendirme, metin örnekleriyle takviye edilerek sunulmuştur. Bu sunu, ağırlıklı olumlulanan ve olumsuzlanan davranış biçimlerine yönelik öğütlerin aynı kültürel potanın farklı iki alımlama dünyasında ne anlam içerdiğini ve nasıl bir muhataplık çerçevesi oluşturduğunu göstermekle önemlidir. Böylelikle kültürel değerler olan edebî eserlerde yer alan görünümlerin ne denli bağdaşık olabileceği ortaya konurken divan şiiri metinlerinin ortak perspektifli okumalarının yapılmasının gerekliliği bir kere daha gündeme getirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Divan şiiri, Kutadgu Bilig, Dîvân-ı Hakîkî, nasihat, karşılaştırma.

Abstract

Eastern culture is in a state of systematic interaction. This is also the case with poetry, which is a linguistic and literary activity. Poetry, which is also associated with consciousness, is divided into different branches. Divan poetry is an important branch of poetry because it is both literary and civil. Divan poetry is a common treasure of a wide variety of cultural codes and resources. This treasure is still waiting to be analyzed through different readings. Because divan poetry is the common reflection of an important interaction and intense inspiration. One of the important works that influenced divan poetry is *Kutadgu Bilig*. *Kutadgu Bilig*, which is essentially an effective example of the politics book genre, can also be considered as an advice book. In this respect, the work in question also influenced divan poetry, which has a strong advice side. This effect is clearly observed in *Dîvân-ı Hakîkî*, which, although it is a divan, can also be considered as an advice book. In this article, the advices in the two works, which are quite similar, have been evaluated comparatively and the evaluation in question is presented by supporting text examples. This presentation is important in terms of the meaning of positive and negative behaviors in different worlds of the same culture. Thus, while it is revealed how compatible literary views can be, the necessity of making common perspective readings of divan poetry texts is brought to the agenda.

Key Words: Divan poetry, Kutadgu Bilig, Dîvân-ı Hakîkî, advice, comparasion.

GİRİŞ

Divan şiiri, (Çavuşoğlu, 1986) ortak materyalleri kendileştirmesi dolayısıyla vücut bulmuş bir şiirdir. Çok çeşitli kaynaklar ve kültürel kodlamalarla örülü bu şiir, bir güftenin farklı besteleri gibidir. Bu benzetme, divan şiiri edinimlerinin de ortak olduğunu gösterir. Divan şiirini etkileyen birçok edebî eser (Akkuş, 2014, s. 28) vardır. Bu eserlerden önemli bir tanesi *Kutadgu Bilig*'dir.

1069-1072 yılları arasında Yûsuf Hâs Hâcib tarafından kaleme alınan *Kutadgu Bilig*, (Uçar, 2019) siyasetname edebî türünde yazılmış dengi zor bulunur bir nasihatnamedir. Dört ana kahraman etrafında biçimlendirilmiş *Kutadgu Bilig*, alegorik de bir eda taşıyan öğütler içerir. Geçiş dönemi eserleri arasında nadidelerden olan *Kutadgu Bilig*, İslâmî maya ile mayalanmış ve öylece harmanlanmıştır.

Kurân-ı Kerîm'den mülhem olduğu varsayılabilir *Kutadgu Bilig*, *Kurân-ı Kerîm*'den yoğun bir biçimde etkilenmiş divan şiirini de etkilemiştir. Bu etki, özellikle öğüt içerikli ve didaktik hava taşıyan eserlerde daha fazla gözlemlenir. Bu eserlerden önemli bir tanesi de *Dîvân-ı Hakîkî*'dir.

Dîvân-ı Hakîkî, (Boz, 2017) Yûsuf Hakîkî tarafından XV. Yüzyılda yazılmış önemli bir eserdir. Bu eser, yoğun nasihat içeriği dolayısıyla nasihatname olarak da değerlendirilebilir.

Türk edebiyatında çok sayıda nasihatname (Durdu, 2008; Keleş, 2010) yazılmıştır. Bu durum, nasihatın Türk kültüründe ne denli önemli olduğunu da gösterir.

Türk kültüründe nasihat denince akla ilkin ahlâkî değerler gelmektedir. Yaratılışla da ilgili olan ahlâk, “insanlıkla var olmuş zarurî bir ihtiyaçtır. Dolayısıyla bir ihtiyaç olarak ahlâkla nasihat birlikte ortaya çıkmıştır, denilebilir” (Ulucan, 2011, s. 216).

Tarihi bunca eski nasihat ve nasihatnameler, elbette ki Türk-İslâm kültürünün de vazgeçilmezi olmuştur. Nasihat, (Pala, 2006; Çağrı, 2006) ve edebî yansıması olan nasihatnameler, genel olarak “kutsal kitaplar vasıtasıyla Allah'ın tüm insanlığa, peygamberlerin kavmine/ümmetine, devlet adamlarının halkına, şairin/sanatçının okuyucusuna ve babanın evladına verdiği öğütleri muhtevi nasihat-nâmeler” (Eren, 2021, s. 165) biçiminde tasnif edilebilir.

Türk edebiyatında yazılan nasihatnameler, genellikle birbirine benzer özellikler yansıtmaktadır. Çeşitli nasihat ve nasihatname örnekleri olmasına rağmen; asıl ve yoğunlukta olan nasihatnameler, dinî-ahlâkî ve belki tasavvufî içerikli nasihatnamelerdir. Zira nasihatnamelerin aslı kaygısı insan ve bağlamında yer aldığı toplumdur. Toplumu biçimlendirme ve ona yön verme adına yazılan nasihatnameler, bu bağlamda bireye sunulsa da toplumun her ferdine hitap ederler. Bu noktada öne çıkan nasihatnamelerin en azından ismen anılmasında yarar vardır. Yûnus Emre'nin *Risâletü'n-nushiyye*'si, Ahmed Fakih'in *Çarhnâme*'si, Sinan Paşa'nın *Ahlâknâme*'si, Şeyh Eşref'in *Nasihatnâme*'si, Derviş Şemseddin'in *Dehmurg*'u, Güvâhî'nin *Pendnâme*'si, Sâfi Mustafa Efendi'nin *Gülşen-i Pend*'i, Nâbî'nin *Hayriyye*'si ve Sümbülzâde Vehbî'nin *Lutfiyye*'si (Pala, 2006, s. 409-410) güçlü nasihatname örneklerindendir.

Sanatçının muhatabına takdim ettiği eserler arasında yer alan *Kutadgu Bilig*, çeviri metin ve Türkiye Türkçesi karşılıklarıyla da (Arat 2008; Kaçalın Tarihsiz; Tunçel 2019) ilgililerin dikkatlerine sunulmuştur. Öte yandan *Dîvân-ı Hakîkî* üzerine yapılan metinsel çalışma dışında bazı çalışmalara da rastlanmaktadır (Çavuşoğlu, 2003; Eren, 2022; Gümüş 2016, 2019, 2020; Güngör, 2016).

1. Kutadgu Bilig ve Dîvân-ı Hakîkî’de Yer Alan Nasihatlerin Bağdaşıklığı Üzerine

Hem *Kutadgu Bilig* hem de *Dîvân-ı Hakîkî*, İslâmî eğilimi olan eserlerdir. Müşterek mülkün ürünleri olan söz konusu iki eserin de işlediği nasihatler bağlamında bağdaşık olması bu sebeptir. Bu bağdaşıklık, şu hususlar üzerinden gözlemlenmektedir:

Olumlulanan Davranışlara Yönelik Nasihatler	Olumsuzlanan Davranışlara Yönelik Nasihatler
Allah’ı arzu etmek	Dünya mâlına meyletmek
Nefsi öldürmek	Şehvete yenik düşmek
Alçak gönüllü olmak	Cimrilik etmek
Büyüklerle hizmet etmek	Hırsa kapılmak
Kusur örtmek	Edepsizlik yapmak
Takva	Gurur yapmak
Kıllet	Gaflete kapılmak
Ölüm	Laf taşımak
İbadet	İftira atmak
İtaat	Kibirlenmek
Kanâat	Dünyanın vefasızlığı
Ömür	Fesat
Uzlet	Tamah
Sabır	Makam peşinde koşmak
Namaz	Şan ve şöhretin ardına düşmek
Hevesten vazgeçme	Haram yemek
Ecel	İçki içmek

Pişman olmak	Dünyalık peşinde koşmanın yersizliği
--------------	--------------------------------------

2. İki Eserde Yer Alan Bağdaşık Nasihatlerin Değerlendirilmesi Üzerine

Kutadgu Bilig, birçok eseri etkilediği gibi *Dîvân-ı Hakîkî*'yi de etkilemiştir. İşaret edilen 18'i olumlulanan ve 18'i olumsuzlanan toplam 36 davranış biçiminin ve bu davranış biçimlerinin meydana getirdiği nasihatlerin eserlerdeki ortaklığı bu durumun delâletidir. Öte yandan iki eser arasında yer alan benzeşiklik, eserler arası intikalin olduğunu da gözler önüne serer. Taranan iki metinde saptanan tanık beyitler, Türkiye Türkçesi karşılıklarıyla beraber sunulduğunda bu durum pekişmiş olacaktır.

2.1. Olumlulanan Davranışları İçkin Nasihatlere Yönelik Değerlendirmeler

a) Allah'ı Arzu Etmek

Ezelî ve ebedî olarak var olan Allah, inanan herkes için arzu edilesi bir varlıktır. Dinî eserlerin hemen çoğunda ve karşılaştırmaya alınan söz konusu iki eserde olumlulanan ilk husus Allah'ı arzu etmektir. Aksi ayıplanılabilir bir davranış olarak değerlendirilmiştir. *Kutadgu Bilig*, bu hususu Allah'ın insanı severek yarattığı, bundan hareketle insanın da Allah'ı arzu etmesi gerektiği biçiminde yorumlar:

méni ol tiledi eñ aşnu sevip anı men tiler boldum emdi iwip méni aşnu ol kordı erdi ezel anın men kolur boldum emdi tükel (Kaçalın Tarihsiz: 249; 4786-4787)	<i>Beni o diledi en önce sevip Şimdi ben onu diler oldum acele edip Beni önce o istedi ezelden Şimdi onu tümüyle isteyenim ben (Tunçel 2019: 376; 4786-4787)</i>
--	--

Dîvân-ı Hakîkî, söz konusu durumu, kalbinde Allah'tan başka arzu edilesi olanın çaresiz olduğu ve gönlü ile gözünün eksik bulunduğu biçiminde yorumlar:

tâlibüñ kalbinde hakdan özge ki matlûb ola bil meger bî-çârenüñ göñli gözi ma'yûb ola (Boz 2017: 78; 26/1)	<i>(Talep edenin kalbinde Allah'tan başka talep edilesi olursa; o çaresizin gönlü ve gözü eksiktir, bilesin.)</i>
--	---

b) Nefsi Öldürmek

Özellikle mutasavvıf şairlere göre nefis, en büyük düşmandır. En büyük savaş da nefse karşı yapılan savaştır. İki eser de nefsin öldürülmesi gerektiğine ve nefsin insanın önünde yer alan en büyük engel olduğuna değinir. *Kutadgu Bilig*, bu dünya için kendini ateşe atmanın yersiz olduğu ve nefsin boynunu kırmanın gerekli bulunduğu şeklinde bir yorumlama getirir:

özün otka atma bu dünyâ için havâ boynı biçgil et özke öçün (1375)	<i>Ateşe atma kendini bu dünya için Bedenden öcünü al, kır boynunu nefsinin</i>
---	---

Dîvân-ı Hakîkî, benzer doğrultuda nefsin boynunun vurulması gerektiği kanısındadır:

uram himmet kılıcı birle boynın bu nefsün men eger güm-râh olursa (31/3)	<i>(Eğer yolda kalırsa; bu nefsin boynunu himmət kılıcı ile vurayım.)</i>
--	---

c) Alçak gönüllü Olmak

Tevazu, erdemler arasında belki de en güzeldir. İnsana yakışan bir haslet olan tevazu, her iki eserde de yer bulan erdemler arasındadır. *Kutadgu Bilig*, tevazunun aklın bir gereği olduğuna değinirken; *Dîvân-ı Hakîkî*, tevazuyu karıncadan bile alçak olmak gerektiği biçiminde yorumlar:

amulluk siliglik ukuş kılkı ol ukuşsuz kişiler kamu ylık ol (585)	<i>Dinginlik ve tevazu aklın tavrıdır Akılsız insanlar tümünden ylıktır</i>
--	---

alçag ol mûrdan tevâzu'da pençe uzatma hasm-ı şîr olma (33/9)	<i>(Alçak gönüllülükte karıncadan dahi küçük ol. Pençe uzatıp aslanın düşmanı olma.)</i>
--	--

d) Büyüklere Hizmet Etmek

İki eserde olumlulanan davranış biçimlerinden biri de büyüklere hizmet etmektir. *Kutadgu Bilig*, büyüklere hizmet eden kulun yolunun açılacağına değinirken; *Dîvân-ı Hakîkî*, büyüklere hizmet etmenin ve cana esir olmamanın gerektiğine temas eder:

kayu erse begler tapuğçı kulın tapındurğu ötrü açınsa yolın (635)	<i>Beylere hizmet eden kulun Hizmetinden ötürü açılır yolu</i>
--	--

karşu gelme ekâbire hizmet it bu cân-ı 'azîze sîr olma (33/10)	(Büyükklere karşı gelme ve hizmet et. Bu yüce canın esiri olma.)
---	--

e) Kusur Örtmek

Hız. Mevlânâ, "kusurları örtmede gece gibi ol" demekle bu hususun önemine vurgu yapmıştır. Söz konusu iki eser de kusurları örtmenin faziletini işlemiştir. *Kutadgu Bilig*, bu hususu cömert olmak ve birinin özrünü görünce örtmek biçiminde yorumlamıştır:

tuz etmekni kên tut kişike yétür kişi 'aybı körse sen açma yétür (1328)	<i>Tuz ekmeğini bol tut, yedir insanlara Kişi ayıbını görürsen gider, açma</i>
--	--

Dîvân-ı Hakîkî, bu hususu gaybı görmek dilerse; halkın aybını ezberleyip taşıyıcısı olma, biçiminde yorumlar:

dilerseñ 'ayn-ı gaybı 'ayb-ı halkı kişi ezberleyüp müstahzır olma (34/2)	(Gaybı görmek dilerse; halkın aybını ezberleyerek taşıyıcısı olma.)
---	---

f) Takva

Kurân-ı Kerîm, bu hususu şöylece işler: "Ey insanlar! Biz sizi bir erkekle bir kadından yarattık. Birbirinizi tanıyıp sahip çıkmanız için milletlere, sülâlelere ayırdık. Şunu unutmayın ki Allah'ın nazarında en değerli, en üstün olanınız, takvada en ileri olandır. Muhakkak ki Allah her şeyi bilir, her şeyden hakkıyla haberdardır" (Hucurât, 49/13).

Kurân-ı Kerîm'den mülhem olduğu varsayılabilecek iki eser de takva hususuna yer vermiştir. *Kutadgu Bilig*, takva kavramını ehl-i takva çerçevesinde 'sakınuk' sözcüğü üzerinden işler. Bu esnada ehl-i takvanın doğru yolu bulacağına ve sözünün muteber olduğuna yer verir:

negü tér eşitgil sakınuk kişi sakınuk kişi ol kişiler başı (1063) özi korkar erse bayatka kalı bu er tutğa şeksiz könilik yolu (2755)	<i>Ne der işit sakınan kişi Sakınan kişidir kişilerin başı Eğer kendisinde Allah korkusu varsa Bu insan doğruluk yolunu tutar, kuşkusuz</i>
--	---

Dîvân-ı Hakîkî, takva kavramını tecelli kavramı üzerinden işler. Esere göre takva, ilahî nûrun kulda bulunması için bir vesiledir:

bir zerre vilâyet güneşi virmedi şu'le ol câna ki kalbinde anuñ olmadı takvâ (4/29) cân u dildeki ol tecellînüñ nûrıdur kimde varısa takvâ (36/3)	(Kalbinde takva olmayan cana dostluk güneşi, toz kadar ısıltı vermez.) (Kimde takva varsa; o, can ve gönüldeki tecellinin nurudur.)
---	--

g) Killet

Tasavvufta; az yemek, az uyumak, az konuşmak ve çokça ibadet ve taat ile meşgul olmak biçiminde anlamlandırılan killet, her iki eserde de işlenmiştir:

boğuzuğ küdezse başına asığ aşığ az yése bu ağızka tatığ (2893) aşığ teñleyü yé yeme aş üküş maña mundağ aydı ukuşluğ küsüş (4613) tiliñ tıd boğuz yığ udıma üküş közüñ yum kulak tu bir inçin tur a (6643)	Boğazı gözetmenin başadır yararı Yemeği az yemektir ağzın tadı Ölçülü ye, çok yeme yemeği Akıllı insan bunu böyle söyledi Dilini kıs boğazını tut, uyuma fazla Gözünü yum, her şeye kulak verme
--	--

gâfil niçe yatasın hanum kop meydâna gir eyle başunı top lûtıla harâm eger helâlden karnuñı yiyüp çoğ eyleme küp (61/1-2)	(Aldanmış! Nasıl da yatmaktasın hanım gibi? Meydana gir başını top eyle.) (Helâl veya haram her nereden gelirse; çok yiyerek karnını küp eyleme.)
--	--

h) Ölüm

“Her nefis, ölümü tadacaktır” (Enbiyâ, 21/35) ve “yerin üstünde ne varsa fânidir” (Rahman, 55/26). Bu bağlamda iki eser de ölüm hususuna yer vermiştir. *Kutadgu Bilig*, ölümü pişmanlık kavramı üzerinden işlerken; *Dîvân-ı Hakîkî*, ölüm-zikir eksenli olarak ele alır:

erejlerke awnıp osal bolğuçı ölüm tutsa odlur yetilmez küçi (1142)	Huzurlarla avunup boş bulunanın Ölüm gelince uyansa da yetmez gücü
---	---

her gülen gül gibi solıardur ki gelen dünyeye öliserdür mâlî ayruklara kalıardur eksirû zikra hâdimü'l-lezzât (69/2)	(Her gelen, gül gibi solacaktır. Çünkü dünyaya gelen ölecektir. Mâlî, yabancılara kalacaktır. Zikrin çoğu, lezzete hizmet eder.)
---	--

ı) İbadet

Kulun görevi ibadet etmektir. “Ben, insanları ve cinleri yalnız bana ibadet etsinler diye yarattım” (Zâriyât, 51/56) ifadesi, bu durumun apaçık delilidir. *Kutadgu Bilig*, bu hususta ibadetten başkasının yarar getirmeyeceği kanısındadır:

tapuğka érig bol yazukta tıdın saña teggü ermez tapuğda adın (1380)	<i>İbadette gayretli ol, gûnahtan sakın Sana yararı olmaz, ibadetten başkasının</i>
--	---

Dîvân-ı Hakîkî, aynı hususa aynı doğrultuda yer vermiştir. Esere göre canında ve teninde güç oldukça; kişi kendini kısıtlamadan sürekli ibadetle meşgul olmalıdır:

cânuñda vü tenüñde oldukça istitâ't kılma özüñe taksîr zinhâr eyle tâ'at (76/1)	(Canında ve teninde güç oldukça; kendini kısıtlamaksızın sürekli ibadet et.)
---	--

i) İtaat

Söz konusu mefhum, iki eserde de işlenmiştir. *Kutadgu Bilig*, yönetsel esasları da belirleyen bir eser olmak dolayısıyla beye itaat kavramına yer vermişken; dinî yönü daha baskın olan *Dîvân-ı Hakîkî*, meseleyi Allah'a itaat bağlamında değerlendirmiştir:

bodun ma mutî' bolsa kılkı köni anın ötrü begler yarutur küni (5946)	<i>Halk da itaatkâr olursa, dürüst tavırlı Ondan ötürü parlar beylerin güneşi</i>
---	---

gönlüñde anı fikr it dilüñde anı zikr it her 'uzvuñıla şükr it cânıla kıl itâ'at	(O'nu gönlünde fikret, dilinde zikret; her uzvun ile şükret, O'na candan bağlan.)
---	---

j) Kanâat

Kültürel değerlerin hemen çoğunda kanâatin öneminden bahsedilir. *Kutadgu Bilig*, dindar bir kimse olabilemenin sırrını kanâatte görmüştür:

üküşüg kodup er azıǵ taplasa bu er ötrü zâhid bolur kur basa (3442)	<i>Çoğu bırakıp az ile yetinen er Bundan ötürü zahitliğe ulaşır</i>
--	---

Dîvân-ı Hakîkî, bir dervişin rızık için kaygı çekmemesi gerektiği ve her daim Allah'ın verdiği ile yetinmesinin uygun olduğu kanâatindedir:

gel olma dûr-endîş rızık için itme teşvîş zinhâr eyle dervîş virdüğine kanâ'at	<i>(Gel, endişeye bulanma. Rızık için kaygılanma. Dervîş, her zaman (O'nun) verdiğine kanâat etmelidir.)</i>
---	--

k) Ömür

Ömür, Allah'ın canlılara ihsan etmiş olduğu önemli nimetlerdendir. Bir kul, bu nimetin kıymetini bilmeli ve ömrünü boş şeylere harcamamalıdır. İki eser de ömür kavramını bu bağlamda işlemiştir:

bu kalmış tiriglik yawa kılmaǵu havâ ârzûlarka köñül bérmeǵu (6257)	<i>Bu kalan ömrü boşa geçirmemeli Heves ve arzulara gönül vermemeli</i>
--	---

'ömri olmaz yirlere eyleme harc zehr-i kâtil eylemeñ ne şehde mezc	<i>(Ömrü olmaz yerlere harcama. O şah için karıştırıp da katil bir zehir sunmayın.)</i>
---	---

l) Uzlet

Uzlet, mutasavvıfların oldukça değer verdiği erdemlerdendir. İki eser de ilgili kavrama yer vermiştir. İki esere göre de uzlet, olumlulanan ve rağbet edilesi bir mefhumdur:

kul atı anın boldı kulka ayaǵ tapuǵ kılsa tün kün ulu bolsa taǵ (3357)	<i>Kul adı bu yüzden ad oldu kula Yalvarmalı gece gündüz çekilip daǵa</i>
---	---

ihtiyâr it 'uzleti geç kamudan	<i>(İnsanları bırak, uzleti seç. Âlem şimdi perişan olduğundan ondan el çek.)</i>
--------------------------------	---

el çek oldı şimdi 'âlem herc ü merc (104/3)	
--	--

m) Sabır

Sabır kazanca götüren önemli bir nimettir. Bu nedenle, “sabır başarının anahtarı” olarak kabul edilmiştir. Söz konusu iki eser de sabrı bu bağlamda değerlendirmiştir:

kalı kelse öwkeñ katıġlan serin serimlig kişiniñ sewinçi yarın negü tér eşitgil seriñen kişi serinse iter er buzulmuş işi serinse kişi öz tilekin tapar serip turdaçı er ürüñ kuş tutar kalı tegse emgek ya kadġu sakınç serinse kelir ötrü kayra sewinç apañ irse devlet yapulsa kapuġ serinse yana işi itlür kamuġ seringil serinmek eren kılkı ol serinse bulur er mesel kökke yol (1317-1322)	<i>Öfkelensen de serin tut kendini Yarın sevinir sabırlı kişi Ne der işit sabırlı kişi Sabırla düzeltir bozulmuş işi Sabırlı insan dileğine kavuşur Sabredip bekleyen Anka kuşu tutar Eğer zahmet, kaygı ve endişeye düşen Sabrederse, kaybettiği sevinci bulur yine Eğer ayrılırsa devlet, kapanırsa kapısı Sabrederse insan yine düzelir bütün işleri Sabır erenlerin tavrı, sabırlı ol Sabreden insan göğe bile bulur yol</i>
--	--

ger 'ışka basduñsa kadem bes her belâya lâ-cerem sabr idelüm dime nidem es-sabru miftâhü'l-ferec (105/2)	<i>(Şüphesiz aşka ayak bastın ve her belaya bulaştınsa; ne edeyim demeksizin her şeye sabr edelim, çünkü 'sabır başarının anahtarıdır'.)</i>
---	--

n) Namaz

Namaz, 'kulun miracı' ve 'dinin direği' olarak kabul edilmiştir. *Kutadgu Bilig*, namazı bırakmayanın kazançlı sayılacağına temas ederken; *Dîvân-ı Hakîkî*, namazı kurtuluş vesilesi olarak görür:

namâz rûza birle yoriğlı kişi munâfî(k) atandı ay élçi başı (6456)	Namazı, orucu bırakmayan kişi (Münafî) sayıldı ey ilcibaşı
---	---

‘âlem içinde her kimüñ kim işi olmadı salâh bes ‘aceb ola ol ‘aceb ger bula tañrıdan felâh (113/1)	<i>(Dünyada kimin işi namaz olmadıysa; neticede o, Allah’tan kurtulma bulamaz.</i>
---	--

o) Hevesten Vazgeçme

Heves, olumsuzlanan bir davranış biçimidir. Hevesten vazgeçme, bu bağlamda olumlu bir edimdir. *Kutadgu Bilig*, hevesten vazgeçme eylemini ibadet mefhumuyla harmanlayarak işler:

havâ nefs boyunun sığı ked katığ özün ötrü bulsa tapuğda tatığ negü tér eşitgil sakınuk kişi havâ bire bolmaz bütün dîn işi havâ nefs bile kör yağı ol uluğ bu iki azıtur tapuğçı kuluğ (3342-3344)	<i>Heves ve nefsin boynunu sıkı tutmalı Ondan sonra ibadetten tat almalı Ne der işit günahattan sakınan kişi Hevesle tam olmaz dîn işi Heves ve nefs bak dinin düşmanı Bu ikisi azıtır ibadet edecek kulu</i>
--	---

Dîvân-ı Hakîkî, bu hususta da *Kutadgu Bilig* ile aynı kanâattedir. *Dîvân-ı Hakîkî*, meseleyi sadece biraz daha genelleştirerek ve dünya-âhiret kıyası üzerinden ele alır:

ehl-i gaflet ger iderse ‘izz-i dünyâyâ heves ehl-i tâ’at hem ide firdevs-i a’lâyâ heves (231/1)	<i>(Gaflet ehli, dünyanın şerefine heves ederse; ibadet ehli de yüce cennete heves etsin.)</i>
--	--

ö) Ecel

Ölümün yüzü, elbette ki soğuk olarak alımlanmaktadır. Ölümü bir kavuşma olarak alımlayabilmek, oldukça farklı kazanımları haiz olabilmekten geçer. Ölümle bağdaş olan ecel iki eserde de işlenmiş ve gelmeden önce gerekenin yapılmış olmasına işaret edilmek dolayısıyla değerlendirilmiştir:

anunmış-turur bu ölüm tutğalı özün idmağıl sen udıp yatğalı (6269)	(Hazırlanmış durur bu ölüm tutmak için seni Sen uyuyup yatarak aymazlık uykusuna bırakma kendini)
nice bir nice bir bu tûl-ı emel gözün aç gözün aç ki irdi ecel (366/1)	(Bu uzun istekler, nasıl bir şeydir? Ecel ulaşacağından gözünü aç.)

p) Pişman Olmak

Yaptığı hatalı davranış ve eylemlerden pişman olmak da olumlulanan davranış biçimlerindendir. Özlü sözlerin hemen çoğu da bu durumun destekleyicisidir. *Kutadgu Bilig*, pişman olmak eylemini ibadet mefhumu ile bağdaştırarak işler:

kerek boldı emdi bu kılmış tapuğ ökünç boldı kılmış isizlik kamuğ (1362)	Bana tapındığım gerekli şimdi Yapılmış kötülükler pişmanlık getirdi
---	--

Dîvân-ı Hakîkî, pişman olma eylemini Müslümanlık ve Allah'a yönelmek kavramları üzerinden değerlendirir:

nice nice gönül müsülmân ol yañlış işlerüne peşîmân ol kimse katında baña yüz komaduñ dire kendüni tap peşîmân ol (371/1-2)	(Ey gönül! Müslüman ol. Yanlış işlerine pişman ol.) (Kimsenin yanında bana secde etmedin. Topla kendini, pişman ol.)
--	---

2.2. Olumsuzlanan Davranışları İçkin Nasihatlere Yönelik Değerlendirmeler

a) Dünya Mâline Meyletmek

Nasihate yönelik eserlerin hemen çoğunda ve ele alınan iki eserde olumsuzlanan davranış biçimlerinden ilki dünya mâline meyletmek olarak gözlemlenmiştir. İki eser de dünya mâlinin yersizliğine ve gereksizliğine temas etmiştir:

açığ suw teg ol kör bu dünyâ neñi neçe içse kanmaz ölimez eñi (1408)	Acı su gibidir bak bu dünya malı
---	----------------------------------

	<i>Nice içse de kanmaz insan, ıslanmaz bile dili</i>
--	--

cânuña cevır itmegil dünya kazancı diyü saña nasîbüñ yiter hırsıla tap çek cefâ (9/2)	<i>(Dünya kazancı diyerek kendine eziyet etme. Sana nasibin yeter, hırs ile cefa çekme.)</i>
---	--

b) Şehvete Yenik Düşmek

Gerek *Kutadgu Bilig* ve gerekse *Dîvân-ı Hakîkî*, şehvete yenik düşmeyi olumsuzlamıştır. İki eser de şehvete esir olmanın uygunsuzluğundan bahsetmiştir. *Kutadgu Bilig*, söz konusu eylemi, ibadet kavramıyla bağdaşık ele alırken; *Dîvân-ı Hakîkî*, ilgili hususu namus mefhumuyla bütünlük bir ekseninde değerlendirir:

biri söz boğuz köz bu şehvet otı bular ol kişiye bu tâ'at yutı (6352)	<i>Bir de söz, boğaz ve göz, şehvet ateşi Bunlardır insanın ibadetinin engeli</i>
--	---

iy gönül şehvete esîr olma 'ırzuñı bekle gey hakîr olma (33/1)	<i>(Ey gönül! Şehvete esir olma. Irzını bekle ve alçak olma.)</i>
---	---

c) Cimrilik Etmek

'Cimrinin cennette yeri yoktur' ve 'cimrinin ikramı hastalık olur' gibi sözler, kötü bir huy olan cimriliğin olumsuzluk derecesini göstermeleri bakımından kayda değer ifadelerdir. İki eser de tabiatıyla cimriliği olumsuzlamıştır. *Kutadgu Bilig*, cimriliğin belki de en kötü huy olduğunu işaret ederken; *Dîvân-ı Hakîkî*, cimriden herhangi bir şey istemenin ne denli yersiz olduğuna temas eder:

saranlıkta mğa negü bar adın térer neñ yéyümez kalır neñ kédin (1672)	<i>Cimrilikten daha kötü ne vardır Topladığı malı yiyemez, kendi gidince kalır</i>
---	--

sunma el her hasîse iy dervîş	<i>(Ey derviş! Her cimriye el uzatma. Bulduğun ekmekle yetin, yoksul olma.)</i>
-------------------------------	---

kani' ol nân-taleb fakîr olma (33/4)	
--------------------------------------	--

d) Hırsa Kapılmak

Kutadgu Bilig, hırsın sevinci azaltan bir etmen olduğunu işaret ederken; *Dîvân-ı Hakîkî*, aynı doğrultuda hırsın yüz karası olduğunu anar:

tiriglik kısıldı uzadı sakınç baru arttı sukluk koradı sewinç (6486)	<i>Yaşam zorlaştı, endişe çoğaldı Hırs ve tamah arttı, sevinç azaldı</i>
---	--

hırsıla yüz karalığı kazanup sen sıfat gözüne çü kîr olma (33/6)	<i>(Hırsıla yüz karalığı kazanarak; yüzüne gözüne kirlilik bulaştırma.)</i>
---	---

e) Edepsizlik Yapmak

Edep ve erkân gözetmek, olumlu davranış biçimlerindendir. Aksi istikamette edepsizlik yapmak da olumsuzlanan bir davranış biçimidir. Öğüt içerikli eserlerin hemen çoğunda yer bulan edep kavramı, edepsizlik yapmanın menfiliği üzerinden ilgili iki eserde de yer bulmuştur. *Kutadgu Bilig*, edepsizliğin kötü bir hastalık olduğunu işaret eder:

uwut ol tıdığlı kamuğ teñsizig uwutsuzluk erke idi teñsiz ig (1662)	<i>Bütün densizliklere edep engel olur Edepsizlik insan için kötü bir hastalıktır</i>
--	---

Dîvân-ı Hakîkî, benzer doğrultuda edepsizliğin terkinin önemine temas eder:

bî-edebliği ko du'â'u 'aleyh itmesünler diyüp ki pîr olma (33/9)	<i>(Edepsizliği bırak ki aleyhinde dua etmesinler ve yaşlanma bulma.)</i>
---	---

f) Gurur Yapmak

Kişi, mağrur olacağına mağmum olsun evlâdır. *Kutadgu Bilig*, gurur mefhumunu Allah'tan uzaklaştıran bir etmen olarak ele almıştır:

küwezlik bayattın yıratır kuluğ ukuşluğ yorımaz bu yañlığ yoluğ (6373)	<i>Gurur Allah'tan uzaklaştırır kulu Akıllı yürümez bu yanlış yolu</i>
---	--

Dîvân-ı Hakîkî, gururu gereksiz sarhoşluğa benzetir ve böyle kimseleri ikaz eder:

esriyüp bu gurûr u gafletden sen humâr olma vü hamîr olma (33/13)	(Bu gurur ve gafletten sarhoş olarak kendinden geçme ve ayıkma belasını da çekme.)
--	--

g) Gaflete Kapılmak

Dalmışlık anlamına gelen gaflet, kişinin yaşam serüveninin olumsuz seytretmesine sebep olur. Zira bidar olmayan bizar olur. *Kutadgu Bilig* ve *Dîvân-ı Hakîkî*, bir anlık gafletin her şeyi ber-hevâ edebileceğini işlemiştir:

bu ğaflet-turur kör uditur kişig udıĝlı kişi kodtı yumĝı işig (5267)	<i>Bu gaflettir bak uyutan kişiyi Uyuyan insan bırakır tüm işini</i>
---	--

bir nefes gaflet çü gey zelletdürür göñüle sensüz ilâhâ hâlikâ (5/16)	<i>Ey tapılası ve ey Yaratıcı! Gönülde sensiz bir anlık dalmışlık, çok büyük bir alçaklıktır.)</i>
--	--

h) Laf Taşımak

Laf taşımak, kötü huylardandır. Bu huy, özellikle de insanların arasının bozulmasına sebebiyet verebilir. Bu bahisle *Kutadgu Bilig* ve *Dîvân-ı Hakîkî*, laf taşıyanları ikaz eder:

kuruĝ sözleme sen kişig soñdama uşak söz edirme yéme kikneme (4301)	<i>Kuru söz söyleme sen, insanları çekiştirme Düşük sözleri dinleme, dedikoduya uyma</i>
--	--

dahı öz kendü hâlûñ tanımazsın ne bilürsin bu hâli muhbir olma (34/3)	<i>Sen, daha kendi hâlini bilmezsin. Başkasının hâlini nereden bileceksin? Laf taşıyıcılık yapma.)</i>
--	--

ı) İftira Etmek

Olmamış ya da olmayan bir şeyi olmuş gibi gösterme adına yapılan söz konusu eylem, çok kötü bir durum olması münasebetiyle; iki eserde de ele alınmıştır. Tıpkı laf taşımak bahsinde olduğu gibi iki eser de iftiraya ilişkin ikazlarda bulunur:

uşakçı kişig kılma özke yakın ozunçığ özündin yırak tut sakın (5303)	<i>Dedikoducuyu kendine kılma yakın İftiracıyı kendinden uzak tut, sakın</i>
---	--

olup sûretde sâyim iy mürâyî ko kavı-i zûrı ma'nen muftır olma (34/6)	<i>(Ey görünürde doğru olan ikiyüzlü! Yalanı bırak ve iftiracı olma.)</i>
--	---

i) Kibirlenmek

Kibirlenmek, olumsuzlanan davranış biçimlerindendir. Gerek *Kutadgu Bilig* ve gerekse *Dîvân-ı Hakîkî*, bu doğrultuda kibri olumsuzlayarak işler. *Kutadgu Bilig*'e göre kibir, sevimsizlik alâmeti olduğu gibi; büyüklüğe ulaşmaya da engeldir:

bodunda sewüg boldı kodkî kişi sewügsüz bolur köñli katkı kişi uluğluk uzun yer kişi kodkısı bedüklükke tegmez bodun katkısı (2232-2233)	<i>Halk arasında sevilir alçak gönüllü kişi Sevimsiz olur kibirli, katı kişi Alçak gönüllü kişinin uzun sürer yüceliği Büyüklüğe ulaşamaz katı, kibirli kişi</i>
---	--

Dîvân-ı Hakîkî, bu hususta direktmenin yersiz olduğu ve kibirlenmemenin gerektiği kanâatindedir:

nasîhat işit insâf eyle iy yâr ko istinkâfı ko müstekbir olma (34/12)	<i>(Ey dost! Öğüt alarak insaf et. Direktmeyi bırak, büyüklenme.)</i>
--	---

j) Dünyanın Vefasızlığı

Edebî metinlerde dünya mefhumu, adındaki alçaklık anlamı gibi olumsuz alımlanmaktadır. *Kutadgu Bilig*, dünyayı avuntu ve dönek tabirleriyle yorumlar:

özün iki künlük awıngu üçün körürde küyürme özünü küçün yayığ dünyâ irsel kutı ewrülür negü bérde erse yana terk alır (3532-3533)	<i>Kendin iki günlük avuntu için Göz göre göre yakma kendini Dönek dünya vefasızdır, talihini çevirir Ne verdiyse onu çabucak alır</i>
--	--

Dîvân-ı Hakîkî de bu hususta bî-vefâ ve bî-hayâ tabirlerini tercih etmiştir:

gönül dünyâyâ virme bî-vefâdur bunı bilmez misin sevmek hatâdur yüzine güldi bu dünyâ degül mi niçe senün gîbinün bî-hayâdur (149/1-2)	(Dünyaya gönül verme, vefasızdır. Onu sevmek hatadır, bilmez misin?) (Bu dünya, nice senin gîbinin yüzüne güldü, değil mi? O, utanmazdır.)
---	---

k) Fesat

Kutadgu Bilig, fesadın saygınlık bulma yolunda bir engel olduğuna değinirken; *Dîvân-ı Hakîkî*, fesat fikirlerin gönlü boş hayallere daldırdığına ve fesadın gamının kargaşadan başka bir şeye yaramadığına yer verir:

ağırlık bulayın tése sen özün fesâdka katılma ay kılkı tüzün (4410)	Saygınlık bulmak istersen kendin için Fesata katılma ey tavrı düzgün
--	---

ko fikr-i fâsidi olma gönül muhâl-endiş ki virmeye gamı saña bu ‘âlemün teşvîş (243/1)	Gönül! Bozucu düşünceleri bırak, boş hayallere kapılma. Bu âlemin gamı sana karışıklık vermesin.)
--	---

l) Tamah

‘Az tamah çok bela getirir’ sözü tamahın ne denli sakınılası bir yönelim olduğunu ispatlar. Açgözlülük olarak alınılabilecek tamah, *Kutadgu Bilig*’de doyumsuzluk olarak yorumlanmıştır:

körü barsa barça bu sukluk-turur sukun açmış özler kaçan tok bolur (5384)	Dikkat edersen bütün bunlar açgözlülüktür Tamahla acıkmış insanlar nasıl doyar
--	--

Dîvân-ı Hakîkî; bu hususa, açgözlülükle milletin ağzına ve sıkıntı tuzağına düşmek şeklinde yer verir:

lokma-perest olup ‘amû sohbet-i ‘âma düşmegil ko bu çürük tama’ bile mihnet-i dâma düşmegil (373/1)	(Lokmaya taparak milletin ağzına düşme. Bu çürük açgözlülüğü bırak, sıkıntı tuzağına düşme.)
--	---

m) Makam Peşinde Koşmak

Kişi, hiçbir vakit mevki ve makam peşinde koşmamalıdır. Nasip olması hâlinde de hakkını vermelidir. Onu üstünlük taslama yeri olarak görmemelidir ve hatta yapabiliyorsa; ‘fakirlik övüncümdür’ makamından başka makam tanımamalıdır. İşte söz konusu eserlerdeki görünüşleri:

tapuğsuz ağırlap açındım séni orun bérdim erse basındıñ méni (646)	<i>Sen hizmet etmeden değer verdim sana Makam verdim, üstünlük tasladın bana</i>
---	--

fakrıla idinürdi fahr-ı resûl sen dahı ‘Âlem-i fakrı bul dahı özge makâma düşmegil (373/6)	<i>(Risaletin övüncü fakirlikle övünürdü. Sen de fakirlik âlemini bularak başka makamların ardına düşme.)</i>
--	---

n) Şan ve Şöhretin Ardına Düşmek

‘Şöhret ateşten bir gömlektir’ sözü, şan ve şöhretin ardına düşmenin ne denli olumsuz bir yaklaşım olduğunu ispatlar niteliktedir. *Kutadgu Bilig*, kötünün nam peşinde koşacağı ve neticede pişman olacağı kanısındayken; *Dîvân-ı Hakîkî*, şöhreti ‘âfet-i dîn’ olarak alımlar. *Kutadgu Bilig*’e göre; iyi olmak, nam almaktan daha iyidir. *Dîvân-ı Hakîkî*’ye göre ise; halvet elzemdir:

kayu edgü öknür kör edgü üçün atıkmış isiz âhır öknür küçün (928)	<i>Kim pişman olmuş iyi olduğuna Nam salsa da kötü, mahkûm pişmanlığa</i>
--	---

çü şöhret âfet-i dîndür gözeden anı hod- bîndür huzûr ehline bes halvet gerek sûd eylemez gavgâ (6/42)	<i>(Şöhret, dinin yıkıcısı olduğundan; onu önemseyen bencildir. Ehl-i huzura halvet yeterlidir. Kavga, yarar getirmez.)</i>
---	---

o) Haram Yemek

Haram, dinin sakındırdığı şeyler bütünüdür. İki eser de bu hususu dinin gereklerine uygunluk çerçevesinde işlemiştir:

bu üçte adın yok bu dünyâ neñi	<i>Bu dünya malı üç türdür</i>
--------------------------------	--------------------------------

halâl ol ya şübhe harâm ol öñi halâlka sakış ol harâmka ma kın kalı şübhe erse yême ked sakın (3546-3547)	<i>Ya helal, ya haram, ya şüphelidir Helale hesap var, harama ceza Eğer şüpheliyse bundan sakınmalıdır</i>
---	--

virdüğine helâlden pâdişahuñ kanâ'tat it göz karalığıyla hem ekl-i harâma düşmegil (373/3)	<i>(Allah'ın helâlden verdiğiyle yetin. Gözünü karartarak haram yemeye meyletme.)</i>
--	---

ö) İçki İçmek

İçki içmek, dinen men edilmiştir. *Kutadgu Bilig* ve *Dîvân-ı Hakîkî*, içki içmemeyi tavsiye ederek onun fenalığını işaret etmiştir:

bor içme fesâdka katılma yıra zinâ kılma fâsık atanma kara (1334)	<i>İçki içme, fesata katılma Zina edip, fasık olup yüzünü karartma</i>
--	--

oldıysa bu 'akl u cân dost mehabbetile mest varısa dilde derd-i dîn nukl u câma düşmegil (373/5)	<i>(Bu akıl ve can, dost muhabbetiyle kendinden geçtiyse ve gönülde din derdi varsa; elma ve kadehe düşme.)</i>
---	---

p) Dünyalık Peşinde Koşmanın Yersizliği

İki eser, diğer hususlarda olduğu gibi bu hususta da aynı kanâattedir:

ajunda ne yañlıg eren tuğdı kör bir ança yorıdı yana öldi kör (234)	<i>Dünyada ne insanlar doğdu bak Yaşadı bir süre yine öldü bak</i>
--	--

kâf-tâ-kâf mülke hükm kılan şehlere nitdi gör denî dünyâ (18/3)	<i>(Bu alçak dünyanın Kaf'tan Kaf'a hükmeden nice şaha ne ettiğini görüver.)</i>
--	--

SONUÇ

Divan şiiri, ortak bir kültür hazinesidir. Söz konusu şiirde nasihatın ayrı bir yeri ve önemi vardır. Bu durum, çok sayıda nasihatname kaleme alınmasını sağlamıştır. Nasihatnameler çoğu zaman müstakil birer eser hüviyetindedir. Nasihatnamelerin bazen müstakil bir eserin muhteviyatını tesis ettiği de olur. *Kutadgu Bilig* ve *Dîvân-ı Hakîkî* adlı eserler bu kabildendir.

Kutadgu Bilig, bilindiği üzere siyasetname edebî türünde kaleme alınmış ve bir yöneticiye sunulmuştur. Buna rağmen tek tek her bireye ve toplumun geneline hitap eden bir nasihatname kitabı olarak da değerlendirilebilir. Öte yandan *Dîvân-ı Hakîkî*, geleneğe uygun bir divanın hemen bütün özelliklerini taşımasına rağmen yoğun nasihat içeriği dolayısıyla bir nasihatname olarak da kabul edilebilir. Neticede iki eser de nasihat içeriklidir ve nasihatname tarzındadır.

Sözlü veya sözsüz her eser birbirinden izler taşır. Sadece kendinden türemiş bir eserin varlığı pek de imkân dâhilinde değildir. Bu durum, ortaya konmuş eserlerin benzer veya belki karşıt özellikleri bağlamlarında karşılaştırılarak değerlendirilmeye alınmalarını gerekli kılar.

Gerek *Kutadgu Bilig*'in kuşatıcılığı ve gerekse divan şiirinin müşterek yapısı ve ortak malzemeyi kullanmadaki cesareti, her iki eserin de nasihatleri bağlamında hayli benzer olmasına sebebiyet vermiştir.

Nasihatnamelerde bazı davranış biçimleri olumlulanırken bazı davranış biçimleri olumsuzlanır. Söz konusu iki eserde de durum böyledir. 18 adet olumlulanan ve 18 adet olumsuzlanan davranış biçimi olarak toplamda 36 adet davranış biçimi, iki eserde de bağdaşık ve bağlamdaş olarak ele alınmıştır.

Bu makale ile divan şiiri ve eser bağlamına temas edildikten sonra; nasihat ve nasihatname kavramı kısaca tanıtılmış, *Kutadgu Bilig* ve *Dîvân-ı Hakîkî*'nin mahiyetine değinilmiş ve iki eserde yer alan nasihatler karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir.

Çalışmanın asıl bölümünü oluşturan karşılaştırma kısmında önce olumlulanan ve olumsuzlanan davranışlara yönelik nasihatler tasnif edilmiş ve ardından alt başlıklar hâlinde metin örnekleriyle takviye edilen bir sunu oluşturulmuştur.

Bu sunu çerçevesinde ulaşılan sonuçlar şu şekildedir:

- 1) Kültürel değerlerin ortaklığı bağlamın müşterekliğini tesis eder.
- 2) Edebî metinler, metin olmaları dolayısıyla birbirlerinden etkilenmişlerdir.
- 3) Her edebî eser, kendine has verilerle mahfuzdur ve bu sebeple dikkatle okunmalıdır.
- 4) Nasihatnameler çoğunlukla müşterek çizgide yer alır.
- 5) *Kutadgu Bilig* ve *Dîvân-ı Hakîkî* arasında eserler arası intikale varan bir etkilenme söz konusudur.
- 6) Divan şiiri metinlerinin karşılaştırmalı okumaları hâlen ve devamla yapılmalıdır.

KAYNAKÇA

- Akkuş, M. (2014). Klasik Türk edebiyatının kültür kaynakları: Eserler. *Doğu Esintileri*, (1), ss. 13-32.
- Altuntaş H. & Şahin, M. (2011). *Kur'an-ı Kerim meâli*. DİB Yay.
- Arat, R. R. (2008). *Kutadgu Bilig-Yusuf Has Hacib*. Kabalcı Yayınevi.
- Boz, E. (2017). *Hakîkî Dîvânı*. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. <https://ekitap.ktb.gov.tr/>
- Çağrııcı, M. (2006). Nasihat. *Diyanet İslam Ansiklopedisi*. Diyanet Vakfı Yayınları. ss. 408-409.
- Çavuşoğlu, A. (2003). Somuncu Baba'nın oğlu Yûsuf-ı Hakîkî'nin dilinden şeyhi Hacı Bayram-ı Velî. *Bilinmame, I* (1), ss. 207-216.
- Çavuşoğlu, M. (1986). Divan şiiri. *Türk Dili*. ss. 1-16.
- Durdu, M. (2008). *Türk edebiyatında nasihat*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Selçuk Üniversitesi.
- Eren, H. (2021). Yozgatlı Hüznî'nin Nasihat-nâme'sine değerler perspektifinden bir bakış. *A. Ü. DTCF Türkoloji Dergisi*, 25 (2), ss. 163-182.
- Eren, H. (2022). Dîvân'ından hareketle Yusuf Hakîkî'nin anlam dünyasında söz ve sözün önemi. *IJOE*, 5 (8), ss. 77-87.
- Gümüş, K. S. (2016). Tasavvuf çevresinde ahlâk: Yûsuf Hakîkî Baba Dîvânı örneği. *ISEM*, (3), ss. 608-624.
- Gümüş, K. S. (2019). Yûsuf Hakîkî Baba'nın şair ve şiir anlayışı. *S. Ü. Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (46), ss. 153-177.
- Gümüş, K. S. (2020). *Yûsuf Hakîkî Baba Dîvânı'nın dinî-tasavvufî kelime tâbir ve kavramlar bakımından tahlili*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Sakarya Üniversitesi.
- Güngör, Ö. (2016). Yûsuf Hakîkî Baba'nın Dîvânında yer alan mersiyeleri. *I. Uluslararası Aksaray Sempozyumu*. Aksaray, ss. 721-729.
- Kaçalin, M. S. (Tarihsiz). *Kutadgu Bilig (metin)*. T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. <https://ekitap.ktb.gov.tr/>
- Keleş, R. (2010). Türk edebiyatında nasihat. *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (44), ss. 183-209.
- Pala, İ. (2006). Nasihatnâme. *Diyanet İslam Ansiklopedisi*. Diyanet Vakfı Yayınları. 409-410.
- Uçar, E. (2019). Kutadgu Bilig'in kronolojik kaynakçası. *JOTS*, 3 (1), ss. 139-239.
- Ulucan, M. (2012). Türk kültür ve edebiyatında pend (öğüt) geleneği. *Prof. Dr. Mine Mengi Adına Türkoloji Sempozyumu Bildirileri*. ss. 214-223.
- Yusuf Has Hacib (2019). *Kutadgu Bilig*. (M. Tunçel, çev.). Sistem Ofset. <https://elkitab.org/>

**HÜSEYİN RAHİMİ GÜRPINAR'IN MÜREBBİYE'Sİ İLE STEFAN ZWEIG'IN
MÜREBBİYE'Sİ ÜZERİNE KARŞILAŞTIRMALI BİR İNCELEME**

*(A Comparative Analysis of Hüseyin Rahmi Gürpınar's "Mürebbiye" and Stefan Zweig's
"Mürebbiye")*

Araştırma Makalesi / Research Article

Geliş Tarihi / Date Received: 08.11.2024

Kabul Tarihi / Date Accepted: 28.03.2025

Yayın Tarihi / Date Published: 30.04.2024

DOI Numarası / DOI Number: 10.20322/littera.1581402

Beyza AYTEKİN

Doktora Öğrencisi

Giresun Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

orcid.org/0000-0002-3844-4585

beyza_ytekin@hotmail.com

Makale Bilgisi

Değerlendirme: Bu çalışma çift taraflı kör hakemlik sistemi uygulanarak değerlendirilmiştir.

Etik Beyan: Çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.

Etik Kurul Belgesi: Makale için "Etik Kurul Belgesi" gerekmemektedir.

Benzerlik Taraması: "Benzerlik Raporu" İntihal.Net sistemi üzerinden alınarak tarama yapılmıştır.

Telif Hakkı: Çalışmanın hazırlanma sürecinde yazar/yazarlar tarafından "Telif Hakkı Formu" imzalanarak sunulmuştur.
Yazar/yazarlar dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler.

Atıf Bilgisi:

AYTEKİN, B. (2025). Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Mürebbiye'si ile Stefan Zweig'in Mürebbiye'si Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme. *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, 11(2), ss. 151-170. 10.20322/littera.1581402

Sorumlu Yazar:

Beyza AYTEKİN, beyza_ytekin@hotmail.com

Özet

Türk romanında mürebbiye kavramı, Tanzimat döneminde Batı'ya olan ilginin artmasıyla birlikte daha sık görülmeye başlanır. Batılı tarzda eğitimi, ilmi ve sanatı çocuklarına vermek isteyen varlıklı ailelerin tercihi yabancı mürebbiyelerden yana olur. Mürebbiye yalnızca Türk toplumunda değil diğer milletlerin toplumlarında da önemli bir figürdür ve bu kavram birçok romanın ana temasını oluşturur.

Alman edebiyatından Stefan Zweig ve Türk edebiyatından Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın aynı isim ve ortak tema etrafında yazılmış eserleri mevcuttur. Hüseyin Rahmi'nin Mürebbiye romanı 1898 yılında, Stefan Zweig'in Mürebbiye adlı hikâyesi 1911 yılında yayımlanmıştır. Stefan Zweig'in ve Hüseyin Rahmi'nin eserleri, mürebbiyenin evdeki ve eğitimin hayatındaki rolünü farklı perspektiflerden ele almakla kalmamış, aynı zamanda Doğu ve Batı toplumlarının sosyal dinamiklerini de yansıtmıştır. Her iki eser de, farklı milletlerin edebiyatlarına dair derinlemesine bir karşılaştırma imkânı sunmaktadır.

Karşılaştırmalı edebiyat bilimi, farklı kültürlerle ait edebi eserlerin tarihsel, toplumsal ve edebiyat bağlamında incelenmesini mümkün kılar. Bu çalışmada, zikredilen eserlerin mürebbiye kavramı etrafında ortak ve farklı yönleri üzerinde durularak karşılaştırmalı edebiyat kapsamında her iki milletin “evde ve eğitimde mürebbiye”ye bakış açısından bahsedilmiştir. Stefan Zweig'in Mürebbiye hikâyesi ve Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Mürebbiye romanı incelenirken yalnızca isim benzerliğinden yola çıkılmayarak, yayımlandıkları dönemin aynı oluşu, yaşanan olayların benzerliği, toplum sosyolojisi, mürebbiyelerin ailedeki yeri ve birey psikolojisi de dikkate alınmıştır.

Anahtar Sözcükler: Karşılaştırmalı edebiyat, *Mürebbiye*, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Stefan Zweig.

Abstract

The concept of the governess in Turkish literature became more prevalent during the Tanzimat period as interest in the West grew. Wealthy families, aiming to provide their children with a Western-style education, science, and art, often opted for foreign governesses. The governess is a significant figure not only in Turkish society but also in other nations' cultures, serving as the central theme of many literary works.

Both German literature, represented by Stefan Zweig, and Turkish literature, through Hüseyin Rahmi Gürpınar, feature notable explorations of this theme. Hüseyin Rahmi's novel *Mürebbiye* was published in 1898, while Stefan Zweig's story *Mürebbiye* appeared in 1911. These works not only examine the governess's role in the household and education from different perspectives but also reflect the social dynamics of Eastern and Western societies. Both works provide a profound opportunity for comparative analysis of different national literatures.

Comparative literature enables the examination of literary works from diverse cultures within historical, social, and literary contexts. This study focuses on the similarities and differences between the two works concerning the concept of the governess, shedding light on the perspectives of the two nations toward “the governess in the household and education.” In analyzing Stefan Zweig's story *Mürebbiye* and Hüseyin Rahmi Gürpınar's novel *Mürebbiye*, the study goes beyond the coincidence of their titles. It also considers their contemporaneous publication, the similarities in the events depicted, societal sociology, the governess's role within the family, and individual psychology.

Keywords: Comparative literature, *Mürebbiye*, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Stefan Zweig.

GİRİŞ

Arapçadan dilimize geçmiş olan “mürebbiye” kelimesi, TDK’de *bir çocuğun eğitim ve bakımıyla görevlendirilmiş kadın* olarak tanımlanır. Mürebbiyeyi dadıdan, bakıcıdan ayıran temel fark onun ilgilendiği yaş aralığının bebeklerden çok okul çağındaki çocuklar olması ve onların fiziksel ihtiyaçlarıyla değil eğitim, öğretimiyle ilgilenmesidir. Çocuklara yeni bir dil, yeni bir çalgı aleti öğretmesi bunun yanında terbiye vermesi istenen mürebbiyenin kendisinin de hem ahlakî hem de ilmî yönden donanımlı olması beklenir. Mürebbiye, öğrencisiyle her an ilgilenebilmek için onun evine yerleşir ve kendine ait bir odası olur. Dolayısıyla yalnızca çocuklarla değil ev halkıyla da iletişim hâlinde dir.

Selçuklu Dönemi’nde Türk aileler çocuklarını eğitim ve terbiye için deneyimli ve saygın ailelerin yanına gönderir. Bu ailelerde çocukların eğitimiyle ilgilenen kişiye “atalık” adı verilir. Ata ve beg kelimeleri birleştirilerek bu işi yapanlara “atabeg/atabey” ünvanı verilmiştir. Küçük yaşta olan şehzadeler için kumandanlar arasından bir atabeg seçilerek şehzadenin eğitimiyle, terbiyesiyle görevlendirilir. Atabeg, şehzade yetişene kadar onun yerine eyaleti yönetir. (Alptekin, 1991, s. 38-40) Mürebbiyeliğin ilk örneklerine Selçuklu Dönemi’ndeki *atabeglik* müessesesinde rastlanır. Ancak, mürebbiyelikten farklı olarak mürebbiyeler eğitim vereceği eve yerleşirken *atabeglerden eğitim almak için* çocuklar onun evine gider.

Osmanlı Devleti’nde ise sarayda şehzâdelere bakmakla görevli olan lâlâlar bulunur. Lâlâ, Farsçada “kul, köle; efendinin çocuğuna bakmakla yükümlü hizmetkâr” (Baykara, 2003, s. 70) demektir. Zaman içerisinde şehzâdeler dışında ileri gelen kişilerin, devlet adamlarının, varlıklı kişilerin çocuklarıyla da ilgilenirler. Atabeglik ile benzerlik gösteren bu kurum, ondan siyasi yönü olmamasıyla ayrılır.

Mürebbiyelik Türk toplumuna Tanzimat’la birlikte girer. Osmanlı toplumunda Alafrangalaşma döneminde Batı’ya ilginin artmasıyla yabancı okullara olan ilgi de büyür. Bununla birlikte zengin ve orta halli aileler özel eğitimi tercih ederek çocukların eğitimi için yabancı hocalar veya mürebbiyeler tutmuşlardır. Uçman, alafrangalaşma döneminde meydana gelen değişikliklere örnek olarak çocukların eğitimi için yabancı hocalar veya mürebbiyeler tutulmasını verir (Uçman, 2014, s.43). Mürebbiyelerin Türk evlerine girmesinin ardından Türk romanında yer alması da uzun sürmez. Roman karakterlerinden biri olarak okurun karşısına çıkan ilk mürebbiye *Felâatun Beyle Rakım Efendi* romanından Jozefino’dur. Edebiyatımızda karşımıza çıkan diğer mürebbiyeler; *Muhadarat* romanından Josefin, *Aşk-ı Memnû* romanından Matmazel de Courton, *Ölümler Yaşıyor mu?* romanından Madam Luiz Şermin’dir. (Ceran, 2002, s. 217-227) Sonuç olarak mürebbiyeler, Batılılaşma sürecinde sadece çocukların eğitiminde değil, aynı zamanda toplumsal hayatta ve romanlarda da Batı kültürünün bir yansıması olarak önemli bir rol oynamışlardır.

Türk edebiyatında mürebbiyeler, yalnızca çocukları eğiten biri olarak değil, aynı zamanda toplumun değerlerini görmezden gelerek, bu değerlere zarar verebilecek yabancı bir etki olarak da görülmüştür.

Kerman, bazı mürebbiyelerin, Türk örf ve adetlerinden farklı bir zihniyete sahip olmaları nedeniyle, olumlu rollerinin yanında menfi bir etki de oluşturabildiğini şöyle ifade eder: “Gerek yabancı dil okul hocaları, gerekse mürebbiyeler arasında meziyetli kişiler varsa da, Türk örf ve âdetlerinden çok farklı bir hayat görüşü ve zihniyete sahip bu şahıslardan bazıları da menfi, yıkıcı bir rol de oynamışlardır.” (Kerman, 1986, s. 2) Bu değerlendirme, mürebbiyelerin Türk kültürüne ve değerlerine uyum sağlamadıkları durumlarda, toplumsal yapı üzerinde nasıl karmaşık ve olumsuz etkiler yarattığını ortaya koyar.

Bu çalışmada, Batı edebiyatından Stefan Zweig'in *Mürebbiye* adlı hikâyesi ile Türk edebiyatından Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Mürebbiye* romanı, mürebbiyelik kavramı etrafında incelenmektedir. Mürebbiyenin aile içindeki konumu, toplumsal işlevi ve bireyler üzerindeki etkileri, yalnızca kurgu düzeyinde değil, dönemin sosyal yapısıyla ilişkili olarak ele alınacaktır. Öncelikle her iki eserin içeriği özetlenecek, ardından eserlerdeki “evde ve eğitimde mürebbiye” olgusuna bakışı karşılaştırmalı bir perspektifle analiz edilecektir.

1.Eserlerin Özetleri

1.1.Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Mürebbiye'sinin Özeti

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın bilinen romanlarından biri olan *Mürebbiye* 1898 yılında *İkdâm*¹ gazetesinde tefrika edilir. *Mürebbiye*, alafrangalaşma sürecinin çocuk eğitimi üzerindeki etkilerini ve mürebbiyelik kurumunun toplumsal hayattaki rolünü derinlemesine inceleyerek, bu dönemdeki kültürel dönüşümü edebi bir bakış açısıyla gözler önüne serer. Eserin başında yazarın bir notu bulunmaktadır. Gürpınar bu notta kaleme aldığı eserinin bütün mürebbiyeleri anlatmadığını, *Mürebbiye*'de olay örgüsünün merkezinde olan Anjel'in “*ne ihtirama ne de şükranı değeri olmayan bir sefile...*” (Gürpınar, 2022, s. 9) olduğunu belirtir.

Dehri Efendi'nin konağına mürebbiye olarak gelen Anjel, ahlaki yönden zayıf bir kadındır. Gerek maddi durumu gerek annesinin yaşantısı onu kötü yola itmiştir. Kendi milletinden olan Fransız bir ailenin yanına sığınmak istese de bu aile onu bir günden fazla misafir etmez. Anjel sonunda kendini Dehri Efendi'nin konağında mürebbiye olarak bulur. Oradaki görevi Dehri Efendi'nin vefat etmiş cariyesinden olan çocukları Nezahat ve Vahip'i eğitmek, terbiye vermektir; ancak Anjel'in aklında başka emeller, arzular vardır. Konakta bulunan bütün erkeklerin kendisini sevmesini ister. Dehri Efendi'yi, Amca Bey'i, damat Sadri'yi, Şemi'yi ve hatta aşçıbaşyı bile kendine âşık etmenin yollarını düşünür ve kısa zaman içinde aşçıbaşı hariç hepsine aşkını bir lütuf olarak sunar. Bir süre gizli bir şekilde devam ettirilen bu kalabalık aşk hikâyesi -Dehri Efendi hariç- evin kalfası Eda Hanım sayesinde gün yüzüne çıkar. İki kişinin paylaşması gereken bir duygu olan aşkta yalnız olmadığını fark eden konağın erkekleri birer rakip hâline gelir. Şemi, mürebbiyeyi Sadri Bey'le yakalayıp ikisini de

¹ Eser, *İkdâm* gazetesinde 24 Kânunusani 1898 tarihinde 1267. sayıda çıkmaya başlar. 63 bölüm olarak devam eden tefrika 23 Nisan 1898 tarihinde 1356. sayıda son bulur.

öldürmek için mürebbiyenin odasına baskın yaptığında dolabın içinde babası Dehri Efendi'yle karşılaşır. Yaşananların heyecanıyla üçü birden bayılır ve roman biter.

1.2.Stefan Zweig'in Mürebbiye'sinin Özeti

Alman edebiyatının ünlü isimlerinden Stefan Zweig'in Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın eseriyle aynı adı taşıyan bir hikâyesi bulunmaktadır. *Mürebbiye* 1911'de yayınlanan *İlk Deneyim* adlı hikâye kitabında bulunan dört hikâyeden biridir. (Zweig, 2022) Büyüğü on üç, küçüğü on iki yaşında olan iki kız kardeş, son günlerde mürebbiyelerinde bir değişiklik fark ederler. Her zaman çocukların üzerine düşen kadın, onlarla daha az ilgilenmeye başlar. Mürebbiyelerinin üzgün olduğunu düşünen kardeşlerden küçük olanı mürebbiyesine iyi geceler dilemek için odasına gittiğinde onu yatağına uzanmış ağlarken görür. Abla, mürebbiyenin bu kederli hâlinin sebebinin aşk olduğunu düşünür.

Kızların kendileriyle birlikte yaşayan kuzenleri Otto'nun mürebbiyeleriyle bir ilişkisi vardır. Otto'nun mürebbiyeleriyle gittikleri her yere gelmesinden, kendilerine iyi davranmasından bu çıkarımı yaparlar. Kızlar mürebbiyelerindeki bu hâlin farkına vardıktan sonra gözlerini ikisinin üzerinden ayırmazlar.

Bir gün yemekte mürebbiyenin Otto'ya göz kırparak işaret verdiğini gördüklerinde onunla buluşacağını anlarlar. Mürebbiye odasına çekildikten bir süre sonra Otto odaya girer. Kızlar mürebbiyelerinin odasının kapısını dinlerken bir kapı sesinin işitilmesi üzerine kapı dinleme işi son bulur ve kızlar odalarında buluşur. Abla kapıyı dinlediği sırada mürebbiyenin Otto'nun ilgisizliğinden şikâyet ettiğini ve ondan bir çocuğu olduğunu duyar. Bir gün sonra Otto, sınavlarına çalışmak bahanesiyle evden ayrılır. Kızlar bu kaçışa öfkelenirken mürebbiyeleri gittikçe daha üzgün bir kadın hâline gelir.

Yaşananların farkına varan anne ve baba, Otto'nun gidişinden sonra kırmızı gözlerle dolaşan mürebbiyenin hâlini görüp onunla konuşmaya karar verir. Anne mürebbiyeyi ahlaksızlıkla suçlayarak azarlar ve kovar. Mürebbiye kendini savunmaya çalışsa da bir süre sonra hıçkırıklara boğulur. Olanları kapı arkasından dinleyen kız kardeşler odalarına döndüklerinde birbirlerine sarılarak ağlarlar. Ertesi gün çocuklar mürebbiyeleriyle vedalaşmak için odasına gittiklerinde mektuplardan başka bir şey bulamazlar. Kızların haber vermesi üzerine babaları mürebbiyenin odasını kontrol eder, odadan çıktığında ise çocuklar apar topar okula gönderilir. O günden sonra mürebbiye bir daha görülmez.

Bu çalışmada, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Mürebbiye* romanı ile Stefan Zweig'in *Mürebbiye* hikâyesi, evde ve eğitimde mürebbiyelik kavramı çerçevesinde karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Eserler, mürebbiyelerin toplumsal rolleri, aile içindeki etkileri ve eğitim süreçlerindeki işlevleri açısından değerlendirilmektedir. Türk edebiyatındaki mürebbiyelik algısıyla dünya edebiyatındaki benzer temaların paralellikleri ve farklılıkları karşılaştırmalı edebiyat yöntemiyle ortaya konulmuştur. Bu bağlamda, her iki eserde mürebbiyelerin temsil ettiği değerler, topluma etkileri ve karakterlerin psikolojik derinlikleri ele alınmıştır. Karşılaştırmalı edebiyat yöntemi, eserlerin hem kültürel

bağlamlarını hem de tematik özelliklerini inceleyerek, mürebbiyelik kavramının farklı edebi ve sosyolojik yansımalarını analiz etme imkânı sunmaktadır.

2. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Mürebbiye'si ile Stefan Zweig'in Mürebbiye'sinin Karşılaştırılması

2.1. Ortak ve Farklı Yönleriyle İki Mürebbiye

Ev, gerçek anlamda insanın barındığı, yaşadığı yer olsa da diğer anlamlarıyla yuva, sığınak, aile, mahremiyet gibi birçok manaya gelir. Bireyin doğduktan sonra kendini içinde bulduğu ilk durak olan ev, çocuk için belirli bir olgunluğa gelip kendini bilene kadar kötülüklerden korunduğu, sığındığı güvenli alandır. Bu evde çocuğun bakımından öncelikle anne ve baba sorumludur. Türk aile kültüründe ebeveynlerin yetişemediği yerde annanne, babaanne, teyze, hala veya dedenin yardımı alınır. Bebekle ya da çocukla ilgilenecek kişi seçilirken ailenin diğer bireylerinin tercih edilme sebebi eve yabancı birini almama arzusunun yanında çocuğu güvenilir bir kişiye bırakmaktır. Diğer aile bireylerinin müsait olmaması durumda çocuk için bir bakıcı/dadı tutulur.

XIX. yüzyılda Batı'ya olan ilginin artmasıyla Batı'nın ilmini ve görgü kurallarını çocuklarına öğretmek isteyen aileler, dadı yerine yabancı mürebbiyeleri de tercih ederler. Aynı zamanda Osmanlı Devleti'nde kız çocukları için yeterli okul bulunmaması, aileleri mürebbiye tutmaya sevk eder. Bu tercihin bir başka sebebi de kadının, annenin bilgi açısından yetersiz görülmesidir. Osmanlı'nın varlıklı ailelerinde evin babası, büyükleri annenin bilgi birikimini eksik gördüğünden çocuğun yetiştirilmesini, eğitimini mürebbiyelere bırakır. “Nitekim önce geleneksel bilginin ikamesi dadılarla, modernleşmeyle birlikte ise çağdaş bilginin ikamesi Batılı hocalarla anneliğin destek/yardım bahanesi altında kontrol altında tutulduğu görülür.” (Kaplan, 2018, s. 134) Böylece bir mahremiyet alanı olan eve bir yabancı olarak mürebbiye girmiş olur.

Eğitim yönünden eksik olarak görülen annelerin aksine aynı dönem yazılmış olan Ömer Seyfettin'in *İlk Namaz* (1905) hikâyesinde annenin çocuğun eğitiminde aktif bir şekilde yer aldığı görülürken baba figürü yoktur. Hikâyede Ömer'in dinî eğitimini annesi verir. Hava daha aydınlanmadan çocuğunu şefkatle sabah namazına uyandırır, ona öğrettiği şekilde namaz kılmasına, ibadet etmesine yardımcı olur. Dadı/bakıcı karakteri görülmemekle birlikte anneye yardımcı olarak evde kalan ailenin bir parçası, üyesi gibi görülen Pervin vardır. Pervin, bir mürebbiye, bakıcı olmaktan çok bir hizmetçidir. Yalnızca anneye küçük işlerde (Ömer'e çorap giydirmek, abdest alırken su dökmek vb.) yardım eder. Esas öğretim ve eğitim annenin görevidir. Anne, dinî eğitim verirken oldukça hoşgörülüdür. Ömer, annesiyle olan ilişkisinden ne kadar mesut olduğunu “Küçücük ben, oh onunla bir seccadede, bir yavru samimiyet ve saadetiyle o muazzez, o hassas anne vücudunun yanında durdum, iki lâkırdı ile bana yapacağımı, evvelden öğrettiklerini tekrar etti...” (Seyfettin, 2015, s. 59) cümleleriyle anlatır. Ömer, annesinin sıcaklığını, sevgisini hissederek büyüyen bir çocuk olarak okurun karşısındadır. Anne,

yalnızca dinî eğitimi vermekle kalmaz, namazdan sonra Ömer uyumayınca ona derslerini tekrar ettirir. Böylece Türk annelerin yetersiz olduğu görüşüne bu hikâyeye karşı çıkmış olur.

Müslüman Türklerin evinde mürebbiyelerin dinî bir eğitim vermesi söz konusu olamaz. Çünkü yabancı uyruklu mürebbiyelerin birçoğunun dini İslâm değildir. Avrupalı mürebbiyeler, benimsedikleri dinî inançlar ve ritüeller aracılığıyla Müslüman çocuklar üzerinde olumsuz etkiler bırakabilirler. Aile büyükleri bunun farkında olarak birtakım önlemler alır. Örneğin Anjel çocuklarla aynı odada kalmaz. Hristiyan gibi gözüke de hiçbir dinî vecibeyi yerine getirmez. Dehri Efendi'nin gözünü boyamak için odasında bir İncil bulundurmaktan başka dinine bir bağlılığı yoktur. Bu durumdaki bir mürebbiyenin çocuklara dinî eğitim vermesi de mümkün değildir.

Öte yandan, Stefan Zweig'in *Mürebbiye* hikâyesinde böyle bir mesele yer almaz, çünkü Avrupa'da mürebbiyelik kurumu daha eski ve yaygın bir gelenektir. Müslüman olmayan toplumlarda mürebbiyeler, çocukların eğitiminden sorumlu kişiler olarak kabul edilirken, dinî kimlikleri ve inançları genellikle sorgulanmaz. Bu toplumlarda mürebbiyeler, eğitimi ve disiplinli bireyler olarak görülür ve pedagojik becerileri ön planda tutulur. Oysa Osmanlı gibi Müslüman toplumlarda, mürebbiyelik kavramı yabancı bir unsur olarak algılanmış, özellikle gayrimüslim mürebbiyelerin çocuklar üzerindeki kültürel ve ahlaki etkileri endişeyle karşılanmıştır. Mürebbiyeler sadece eğitimci değil, aynı zamanda Batı kültürünü taşıyan bireyler olarak değerlendirilmiş, bu nedenle onların çocuklar üzerindeki etkileri aileler tarafından denetlenmeye çalışılmıştır. Bu denetleme güdüsünde mürebbiyelerin yabancı kişiler olmasının da etkisi vardır.

Gürpınar'ın ve Zweig'in mürebbiyelerinden biri kendi kültürel bağlamı içinde, diğeri ise tamamen farklı bir toplumsal yapıda görev yapmaktadır. *Mürebbiye* romanında ev halkının mürebbiyeye karşı tutumu, yalnızca bireysel dinî kaygılarla değil, aynı zamanda Osmanlı'daki Batılılaşma süreci ve mürebbiyenin yabancı olmasıyla da ilgilidir. Müslüman toplumlarda mürebbiyeler, sadece eğitimci kimlikleriyle değil, aile yapısına ve toplumsal değerlere etkileri açısından da tartışılmıştır. Bu durum, Avrupa'daki mürebbiyelik anlayışından farklı olarak, Osmanlı'da mürebbiyelere yönelik şüpheli bir yaklaşımın oluşmasına neden olmuştur. Bu da iki eser arasındaki önemli bir fark olarak değerlendirilebilir.

Stefan Zweig'in hikâyelerinde anne-çocuk ilişkisinin kötü örneklerini bulmak mümkündür. Okur; *Yakıcı Sır*'da bir adamla aşk yaşamak uğruna çocuğunu görmezden gelen, onu düşünmeyen bir anneye, *Korku*'da kocasını aldatan, örnek bir anne olmayan İrene ile karşılaşır. Zweig'in romanlarında kadın:

Bazen karşı cins için günübürlük kaçamakların, kısa vadeli ilişkilerin arzu nesneleri; bazen de tutkuları tarafından sarıp sarmalanmış şekilde erkekler tarafından onaylanmayı, keşfedilmeyi bekleyen, kendilerini bedenlerine hapsedtiklerinden ötürü cinsel nesne olmayı bir şekilde kabullenmiş olarak karşımıza çıkar. (Tuncer, 2020, s. 331)

Zweig'in *Bilinmeyen Bir Kadının Mektubu*, *Yakıcı Sır*, *Korku*, *Bir Kadının Yaşamında Yirmi Dört Saat*, *Amok Koşucusu* gibi eserlerinde kadınlar birer cinsel objedir ve tutkuları uğruna yaşamlarını bilinmeze teslim ederler. Hem Gürpınar'ın romanında hem de Zweig'in hikâyesinde ahlaksız olarak değerlendirilen anneler değil mürebbiyeler olur.

2.2. Mürebbiyelerin İsimlerinin Anlamlarındaki Tezatlık: Melek mi Şeytan mı? Evli mi Bekâr mı?

Hüseyin Rahmi'nin *Mürebbiye'si*, Stefan Zweig'in *Mürebbiye'sinden* on üç yıl önce yazılmıştır. İki eser arasında benzerlikler ve farklılıklar bulunmaktadır. Göze çarpan ilk benzerlik iki mürebbiyenin isimlerinin anlamları arasındaki tezatlıktır. Gürpınar'ın mürebbiyesi Anjel'in adı, Türkçeye melek olarak çevrilir. Ancak Anjel, melek olmaktan oldukça uzak olmakla beraber Dehri Efendi'nin konağında bir şeytandan farksızdır. Eda Kalfa da mürebbiye için "...şeytanın büyüğü o karının kendisi." (Gürpınar, 2022, s. 86) sözleriyle bunu açıkça dile getirir.

Zweig'in mürebbiyesinin adı olay örgüsü boyunca anılmaz ama çocuklar mürebbiyeye *Fraulein* (Zweig, 2008, s. 2) diye seslenirler. Fraulein Almancada mürebbiye anlamına geldiği gibi evlenmemiş kadınlar için de kullanılmaktadır. Mürebbiye için tezatlık burada başlar. Fraulein bekâr bir kadın olmasına rağmen Otto'dan bir çocuk sahibidir. Zweig, mürebbiyeye bir ad vermeyerek onun bireysel kimliğini siler ve onu yalnızca toplumsal bir rolün, yani bekâr kadın ve mürebbiye figürünün temsilcisi olarak gösterir. Fraulein ismi, mürebbiyenin hem bir otorite figürü hem de toplumun ahlaki normlarına uymayan bir kadın olması arasındaki çelişkiyi güçlendirir. Adının olmayışı, onu çocukların ve ailenin gözünde bir görev ve statü ile sınırlandırarak kişisel varoluşunu ikinci plana iter ve böylece karakterin hem trajik hem de itaatkâr bir rol oynaması gerektiğine zemin hazırlar.

2.3. Mürebbiyelerin Babasız Çocukları

Mürebbiyeler arasındaki bir diğer ortak nokta her iki kadının evlilik dışı bir çocuğa sahip olmalarıdır. Anjel, daha konağa gelmeden hamile kalmıştır. Birçok kişiyle birlikte olduğu için karnındaki bebeğin kimden olduğu kimse tarafından bilinmemektedir. Hamile kalmadan birkaç ay önce sevgili olduğu Mösyö Andre'yi çocuğunun babası olarak kabul eder. Andre "Bu münasebetten tevellüt edecek nik ü bed sana aittir matmazel!" (Gürpınar, 2022, s. 17) diyerek bebeği kabul etmez ve mürebbiyeyi kovar. Anjel, Andre'den sonra bebeğine baba olarak yazar olan Mösyö Baudelaire'i seçer. Baudelaire'in yazar olmasından kaynaklanan hassasiyetine ve duygusallığına güvenerek onu kandırmayı umut eder. Fakat Baudelaire de tıpkı Andre gibi "Siz meslekte bir kadından doğacak çocuk kimsenin değildir. O ancak sizindir matmazel." (Gürpınar, 2022, s. 27) sözleriyle Anjel'in çocuğunu kabul etmez. Neticede Anjel doğumdan sonra çocuğu annesine terk eder. Olay örgüsü boyunca çocuğun akıbetinin ne olduğundan bahsedilmez.

Fraulein'in hamileliğinde ise mürebbiyenin kimden hamile kaldığı bellidir. Anjel gibi bebeğine bir baba aramak zorunda kalmaz. Çocukların anlatımına bakıldığında Fraulein hamile kalana kadar

Otto'yla ciddi olmayan bir ilişki yürütmüştür. Hamile kaldığında işler ciddileşir. Mürebbiye Otto'ya “Senden bir çocuğum var!” (Zweig, 2008, s. 6) dediğinde Otto girdiği şokun etkisiyle “çocuk mu?” diye bağırır. Konuşmanın devamı çocuklar odalarına döndüğü için dinlenilemez. Otto, Anjel'in baba adayları gibi çocuğun kendinden olmadığını iddia etmese de çocuğun bakımını üstlenmez. Ertesi gün evi terk etmesi, Fraulein'e ve bebeğine hiç değer vermediğini, sorumluluklarından kaçtığını göstermektedir. Anjel'in çocuğunu terk etmesine karşın Fraulein'in ne yaptığı hikâyesinin sonu net bir şekilde sonlanmadığı için bilinmez. Onun bebeğini bırakabileceği bir aileden eserde bahsedilmemektedir.

İki mürebbiyenin annelik durumu, karşılaştırmalı edebiyat bağlamında kadının toplumdaki konumunu, cinsiyetçi normlar karşısında verdiği mücadeleyi ve annelik üzerinden yaşadığı trajediyi ortaya koymaktadır. Anjel ve Fraulein karakterleri evlilik dışı çocuk sahibi olma durumuyla hem bireysel hem toplumsal olarak dışlanmış, toplumun ahlaki normlarına uymayan kadınlar olarak tasvir edilmiştir. Anjel, bir baba arama süreciyle sorumluluktan kaçarken, toplumsal onay arayışına girer; Fraulein ise çocuğunun babası belliyken bile hiçbir toplumsal, manevi ya da maddi destek göremez. Her iki karakter de erkekler tarafından reddedilir ve yalnız bırakılır. Her iki kadın da toplumsal cinsiyet rollerinin ve ahlaki yargıların baskısıyla başa çıkmak zorundadır. Bu durum, her iki eserde de mürebbiyelerin, hem birey olarak hem de annelik kimliği üzerinden, toplumsal roller ve beklentilerle nasıl sıkıştırıldığını ve dışlandığını gösterir. Bu noktada, karşılaştırmalı edebiyat metodolojisi, iki farklı kültürde aynı temanın nasıl işlendiğini ve bu temanın evrensel düzeyde kadının toplumdaki ikincil konumunu nasıl ortaya koyduğunu anlamamıza olanak tanır.

2.3. Mürebbiye Gölgesinde Çocuklar

Anjel konakta bir kız ve bir erkek çocuğuna mürebbiyelik yaparken Fraulein, iki kız çocuğuyla ilgilenmektedir. Anjel'in sorumlu olduğu çocuklar Dehri Efendi'nin cariyesinden olduğu bilinen Nezahat ve Vahip'tir ve Vahip'in altı yaşında olduğu bilinir; Fraulein'in himayesinde olan çocuklardan küçüğünün on iki, büyüğünse on üç yaşında olduğu söylenirken isimleri verilmemiştir. Dehri Efendi'nin konağında çocuklarla neredeyse hiç ilgilenilmemektedir. Anlatıcının dikkati çocukların değil mürebbiyenin ve âşıklarının üzerindedir. Fraulein'in bulunduğu evdeyse anne ve baba çocuklarıyla ilgilidir. Çocuklar, hikâye boyunca olayın içindedirler ve çocukların duygularına, düşüncelerine sıkça yer verilmiştir. Çocukların, mürebbiyelerinin, aileler tarafından ahlâk dışı kabul edilen, gönül ilişkilerini fark etmeleri de bu durumla paralel ilerler.

Nezahat ve Vahip, Anjel'in evdeki erkeklerle olan ilişkilerine karşı kayıtsızdırlar. Bilinçsiz bir şekilde onların aralarındaki aşkın alevlenmesine yardımcı bile olurlar. Şemi, Anjel'e aşkını ilan etmede kardeşini aracı kılar. Nezahat “J'aime. (Seviyorum.) Tu aimes. (Seviyorsun.) Il aime. (Seviyor.) Et mom frere vous aime. (Biraderim de sizi seviyor.)” (Gürpınar, 2022, s. 11) sözleriyle şahıs fiil çekimi

yapıp Şemi'nin Anjel'e olan aşkını ilan ederken Vahip, "J'adore. (Perestiş ediyorum².) Tu adores. (Perestiş ediyorsun.) Il vous adore. (O size perestiş ediyor.)" (Gürpınar, 2022, s. 12) cümleleriyle eniştesi Sadri Bey'in aşkını bildirmektedir. Bunun dışında çocuklar, etrafında gelişen olaylardan haberdar değildirler. Çocuklar, evde olup biten ahlaksızlıkların ve duygusal gerilimlerin tamamen dışında bırakılmıştır. Bu durum, Türk toplumundaki geleneksel yapı ve hiyerarşinin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Çocukların masumiyetleri korunurken, yetişkinlerin duygusal hayatları ve toplumsal rolleri ön planda tutulur.

Zweig'in hikâyesindeki iki kız çocuğu için ise durum bambaşkadır. Mürebbiyeleriyle kuzenleri Otto arasında yaşanan ilişkinin farkındadırlar. Fraulein'in duygu durumundaki değişikliği ilk fark eden onlar olur ve bu işin peşine düşerek sürekli mürebbiyelerini takip ederler. Fraulein ile Otto arasındaki en küçük işarete, diyaloga anlam yüklerler. Araştırmalarının sonucunda da ikisinin arasında bir ilişki olduğundan emin olurlar. Bu hikâyede çocuklar, Fraulein ile Otto arasındaki ilişkiyi fark edecek kadar bilinçli ve dikkatlidirler. Çocukların duygusal farkındalıkları, mürebbiyeleriyle olan yakın bağlarını güçlendirirken, ahlaki bir duruş sergilemelerine de olanak tanır. Fraulein'e olan bağlılıkları nedeniyle Otto'nun ihmalkâr davranışlarını eleştirir ve mürebbiyelerinin yanında dururlar.

2.4. Gün Yüzüne Çıkan Gizli İlişkiler

Hüseyin Rahmi'nin Mürebbiye romanında Vahip ve Nezahat, mürebbiyelerinin karıştırdığı işlerden habersiz olsalar da günler ilerledikçe konakta dönen oyunlar fark edilir. Durumun ilk farkına varan Eda Kalfa olur. Eda Kalfa, mürebbiye konağa geldikten sonra evde yaşanan değişikliği şu şekilde ifade eder: "Bu kokona karısı geleli bizim yalhyı periler istila etti. El ayak çekilir çekilmez ne hikmet bilmem, şu sofadaki lamba kendi kendine sönyör. Ortalık zifirî karanlık kesiliyor. Ondan sonra evin içinde bir pıtır bir çıtırtıdır gidiyor..." (Gürpınar, 2022, s. 86) Sofadaki lambanın söndüğünü fark eden yalnızca Eda Kalfa değildir. Anjel'in âşığı olan Amca Bey de lambanın söndüğünü görür ve lambayı söndürenin aşklarını çekemeyen Şemi'yle Sadri olduğunu düşünür. Evin kalfası, gece olunca sofadan gelen sesleri duyduğu ve mürebbiyenin yanında amcanın, Şemi'nin ve Sadri'nin değişen davranışlarını gördüğü için kontrole çıkar. Anjel'in odasında bir gece geçirmek için odalarından çıkan Şemi, Amca Bey ve Sadri saklanmak için girdikleri masanın altında aldatıldıklarını öğrenirler.

Aşçıbaşı da mürebbiyenin etkisi altına girmiş olmakla birlikte onu yakalayanlardan biridir. Aşçıbaşı Tosun Ağa, bu yakalama serüvenini "sakız ağacının derdi" (Gürpınar, 2022, s. 147) olarak adlandırır. Bu tabiri Şemi'yle konuşurken kullanınca Şemi bir şey anlamaz, ne demek olduğunu Tosun Ağa'ya sorsa da cevap alamaz. Sakız ağacı meselesi Şemi'nin Anjel'in kendisini aldattığına dair şüphelerini neticelendirecektir. Şemi, bu işin peşini bırakmayarak Tosun Ağa'yı sarhoş etmeye ve ağzından laf almaya karar verir. Ormanda bir fıstık ağacının altında Şemi'yle buluşan Tosun Ağa, lafını bile açmamaya karar verse de sakız rakısını içtikçe konuşmaya başlar. Geceleri kendisiyle birlikte uyuyan

² Tapınıyorum.

çırağı Beşir, uyku vakti hayalet görmeye başlar. Korkusundan ustasını uyandırır. Tosun Ağa bir iki duayla çırağını sakinleştirse de bir gece bu hayaletleri kendisi de görür. Hayaletler Anjel ve Amca Bey'dir.

Düzenli olarak pencereden dışarıyı izleyen Tosun Ağa beş gün sonra Amca Bey yerine enişte Sadri'yi görür. Birkaç gün sonra da aşçıbaşı mürebbiyeyi özleyince odasının karşısında bulunan sakız ağacına tırmanır. Tırmandığı noktadan mürebbiyenin odasını net bir şekilde görür. Anjel'in güzelliğini izleme zevkine bir kere varınca artık bırakamaz ve her gece seyretmeye gider. "Neler gördüm neler! İki gece sonra o odada Sadri'yi gördüm. Enişteni... Birkaç akşam sonra da seni gördüm." (Gürpınar, 2022, s. 171) diyerek sakız ağacının üzerinden gördüklerini anlatır. Dehri Efendi'nin konağında mürebbiyenin ahlak dışı ilişkilerini yakalayanlar sırasıyla Eda Kalfa, erkekler ve aşçıbaşı olarak sıralanır; bu ilişkiyi fark etmeyenler ise Dehri Efendi, çocuklar ve Sadri'nin eşi Melahat'tır.

Anjel, eğitimci olarak çocukların terbiyesi ve gelişiminden sorumlu görünse de, evde karıştığı ahlaksız ilişkilerle bu sorumluluğa tamamen aykırı bir portre çizer. Toplumsal statüsü gereği ahlakın ve disiplinin temsilcisi olması beklenen mürebbiye, konağın içindeki gizli ilişkilerin merkezinde yer alır. Anjel'in toplumsal rolüne aykırı davranışları, özellikle de aşk ilişkilerindeki çıkarıcılığı ve ahlaki zaafları, mürebbiyenin ahlaki rolünü sorgulattır. Onun ahlak dışı ilişkilerinin Eda Kalfa, Amca Bey ve aşçıbaşı tarafından fark edilmesi, evdeki yetişkinlerin gözünden kaçmayan bir yozlaşmayı açığa çıkarır. Eğitimci kimliğinin zedelendiği bu noktada, Anjel çocuklara örnek teşkil etmekten ziyade, kendi arzularına ve çıkarlarına göre hareket eden bir karakter olarak şekillenir. Olay örgüsünde, çocukların ve konaktaki bazı kişilerin bu ilişkileri fark etmemesi ya da kayıtsız kalmaları, mürebbiyenin gizli etkisini daha da güçlendirir. Aklı başında olan yetişkinler Anjel'in ihanetlerini görüp sorgularken, çocuklar safça onun varlığını kabul eder ve onun evdeki yozlaşmayı besleyen gizli bir figür olduğunu anlamazlar. Bu kabullenişin nedeni romandaki çocukların hikâyedeki çocuklara göre yaşça küçük olmasıdır.

Mürebbiye kavramı hem eğitimci hem ahlaki bir model olarak toplumda önemli bir yere sahiptir. Ancak Anjel karakteri, bu rolün nasıl kötüye kullanılabileceğini ve bireylerin zaaflarının ahlaki yozlaşmayı nasıl tetikleyebileceğini gösterir. Mürebbiye, sadece çocuklara bilgi ve terbiye veren biri değil, aynı zamanda toplumsal değerlerin koruyucusu olmalıdır; ancak Anjel bu değerleri önemsemeyerek evin içindeki sosyal düzeni bozan bir unsur hâline gelir. Bu durum, mürebbiyenin eğitimci rolünün ve ahlaki sorumluluğunun toplumsal beklentilerle çeliştiğini gösterir.

Stefan Zweig'in mürebbiyesinin gizli aşkını evde ilk fark eden iki kız çocuğu olur. Kızlar bir dedektif gibi mürebbiyelerini izler, onu kahreden derdi bulmak için çabalarlar. Araştırmaları sonucunda Fraulein'deki değişimi şu şekilde ifade ederler: "Eskisi kadar sert değil. Geçenlerde iki gün ödev yapmadım ve hiçbir şey demedi. Sonra, nasıl söylesem, farklı işte. Sanırım artık bizimle pek ilgilenmiyor, hep bir kenara çekiliyor ve eskisi gibi bizimle oynamıyor." (Zweig, 2008, s. 1) Küçük

kardeşin bu anlattıkları mürebbiyenin sorumlu olduğu eğitimi vermediğini, onlarla ilgilenmediğini göstermektedir. Çocuklar bu ilgisizliğin açık bir şekilde farkındadırlar. Değişimin fark edilmesi Fraulein'in o zamana kadar görevini eksiksiz bir şekilde yaptığının da göstergesidir. Fraulein yaşadığı aşk macerasında Anjel'in aksine üzgün ve durgundur. Hüzünlü tavrı evin bireylerinin dikkatini çeker. Kızların küçüğü bir akşam mürebbiyelerine iyi geceler dilemek için sessizce odasına girdiğinde onu yatağına kapanmış ağlarken bulur. Onun ağlamasına iki kardeş de çok üzülür, mürebbiyelerine "Zavallı Fraulein!" (Zweig, 2008, s. 3) diyerek acırlar. Fraulein'in bu kederli hâlini Otto'ya âşık olmasına bağlarlar. Otto'nun üç yıldır kızların evinde kalmalarını, kendilerine iyi davranmalarını ve mürebbiyeleriyle gittikleri her yere gelmesini mürebbiyelerine duydukları aşktan dolayı olduğunu düşünürler. Her ikisinin de birbirini sevdiklerine karar verdikten sonra Fraulein'in neden üzgün olduğuna anlam veremezler. Bir terslik olduğunu anlayarak mürebbiyelerini izlemeye koyulunca Fraulein'in hamile olduğunu duyarlar; ancak yaşları küçük olduğundan bebeğin Otto'dan olduğunu anlamasalar da Otto'nun Fraulein'i terk ettiğini anlar ve sinirlenirler. Otto'nun evden ayrılacağı akşam çocukların hislerini ve sert davranışlarını anlatıcı şu şekilde aktarır: "...burada bir korkaklık, bir kaçış olduğunu hissediyorlar. Vedalaşmak için yanlarına geldiğinde ona kaba davranarak arkalarını dönüyorlar." (Zweig, 2008, s. 8) Kızların bakış açısına göre mürebbiyeleri masumdur ve ortada bırakılmıştır. Ebeveynler ise Otto'ya hiçbir sorumluluk yüklemeyiz ve onu suçlu görmezler. Ebeveynler için tek suçlu mürebbiyedir.

Fraulein ve Anjel karakterlerinin çevresindeki çocukların olaylara bakış açıları, iki edebi eserde çocukların masumiyet anlayışına ve toplumun kadınların yaşadığı olaylara karşı duyarsızlığının vurgulanmasına dair önemli karşıtlıklar sunar. Çocuklar Fraulein'in Otto ile olan ilişkisini anlamaya çalışırken masum ve iyimser bir bakış açısıyla durumu aşk üzerinden okurlar. Mürebbiyelerine olan sevgileri, Fraulein'in Otto tarafından terk edilmesi karşısında empati geliştirmelerine ve ona acımalarına neden olur. Ancak hamilelik gibi karmaşık bir durumun gerçek doğasını kavrayamazlar. Çocuklar, bir yandan toplumsal normlar ve ahlaki değerler hakkında henüz olgun bir farkındalığa sahip olmasalar da, olayların temelini anlamakta daha duyarlıdırlar.

Otto'nun gidişinden sonra hüznünü büsbütün dışarı yansıtan Fraulein, kızların ebeveynlerinin dikkatini de çeker. Anne ve baba çocuklarına belli etmemek için gizlice konuşsalar da kızlardan biri annesinin babasına "Benzer bir şey benim de dikkatimi çekti, daha sonra onu sorguya çekmem gerekecek sanırım," (Zweig, 2008, s. 11) dediğini duyar. Ardından Fraulein'i konuşmak için odasına çağırır. Annenin mürebbiyeyi sorguya çekmek istemesi Otto ile olanlardan habersiz olduğuna işaret etse de Fraulein odaya girer girmez "Herkesi kör mü sandınız siz, böyle bir şeyin fark edilmeyeceğini mi düşündünüz yoksa?" (Zweig, 2008, s. 11) sözleriyle olan bitenden haberdar olduğunu ortaya koyar.

Anne, mürebbiyeye sert bir şekilde kızar, onun kendisini savunmasına izin dahi vermez. "Mazeretler, mazeretler! Ahlaken zayıf olanların her zaman bir mazereti vardır zaten. İlk önlerine çıkana kendini teslim ederler ve hiçbir şeyi düşünmezler. Sonra da Tanrı'dan medet umarlar. Ve böyle biri eğitimci

olmaya, kız çocuklarını yetiştirmeye kalkıyor. Nasıl bir haddini bilmezlik bu!” (Zweig, 2008, s. 12) gibi cümlelerle mürebbiyeye hakaretler eder. Fraulein gibi “ahlaksız” bir kadının kız çocuklarını yetiştirmek için uygun olmadığını belirtir. Mürebbiyenin böyle bir aşk macerası yaşaması çocuklarını olumsuz etkileyecektir. “Demek ben böyle birine çocuklarımla eğitimi emanet etmişim, onları nasıl da ihmal ettiniz kim bilir...” (Zweig, 2008, s. 11) diyerek durumun uygunsuzluğunu ortaya koyar. Aynı durum Anjel ile Nezahat ve Vahip için de geçerlidir. Ahlaki yönden düşük görülen Anjel'in de Nezahat'ı ve Vahip'i eğitmesi doğru değildir.

İki eserin temelinde yer alan gizler tematik olarak karşılaştırıldığında, Gürpınar ve Zweig'in mürebbiyelerinin ahlaki çöküşlerini ve bu çöküşün çevrelerindeki bireyler üzerindeki etkilerini farklı üsluplarla ele aldıkları görülür. Gürpınar'ın Mürebbiye romanında Anjel'in ahlaki düşüşü, ev halkı üzerinde kaotik ve mizahi bir etki yaratır. Evin sakinleri, Anjel'in karıştırdığı işleri fark ettikçe komik ve abartılı tepkiler verirler. Gürpınar, bu durumu grotesk bir üslûpla sunar; aşçıbaşı Tosun Ağa'nın sakız ağacına tırmanıp mürebbiyeyi izlemesi gibi sahneler, hem trajik hem de absürt bir komedi unsuru içerir. Anjel'in ahlaki çöküşü, çevresindeki karakterleri trajikomik bir biçimde etkiler ve olaylar dizisi, bir toplumsal eleştiri niteliği taşır.

Zweig'in *Mürebbiye* hikâyesinde ise Fraulein'in ahlaki çöküşü daha içsel ve melankolik bir tonla ele alınır. Hikâye'de Fraulein'in geçmişi hakkında bilgi verilmese de kendisinin ahlaklı bir kadın olduğu ve mürebbiyelik mesleğini layıkıyla gerçekleştirdiği anlaşılmaktadır. Fraulein, yaşadığı gizli aşk ve bunun getirdiği suçluluk duygusu nedeniyle derin bir keder içinde olup bu durum evdeki kız çocukları tarafından da fark edilir. Zweig, Fraulein'in durumunu trajik bir perspektiften değerlendirir ve onun yaşadığı ahlaki düşüşün hem kendi iç dünyasında hem de çevresindeki ilişkilerde nasıl bir yıkıma yol açtığını gösterir. Hikâye boyunca, Fraulein'in artan hüznü ve yalnızlığı, dramatik bir atmosfer yaratır ve bu, okuyucunun empati kurmasını sağlar.

Gürpınar'ın Anjel karakteri, Osmanlı toplumunda Batılılaşma eğilimlerinin bir yansıması olarak Fransız kökenli bir mürebbiyedir. Anjel, evin içine girdiği andan itibaren, entrikalarla dolu bir ağ örerek ev halkını manipüle eder. Özellikle erkek karakterlerle (Amca Bey, Şemi, Sadri) girdiği ahlak dışı ilişkilerle evin düzenini bozar. Çocuklar olan Nezahat ve Vahip, Anjel'in bu entrikalarından habersizdirler ve onun eğitimsel rolünü sorgulamazlar. Anjel, çocukların eğitiminden ziyade kendi çıkarlarını gözetir ve evin erkeklerini etkisi altına alarak konakta bir kaos ortamı yaratır. Bu durum, ev halkının bazı üyeleri tarafından (örneğin Eda Kalfa ve aşçıbaşı Tosun Ağa) fark edilse de, Anjel'in manipülatif doğası sayesinde uzun süre gizli kalır. Anjel'in karakteri, evdeki ahlaki değerleri zedeleyerek, çocukların dolaylı yoldan olumsuz bir ortamda yetişmelerine sebep olur.

Zweig'in Fraulein karakteri ise, daha içe dönük ve duygusal bir yapıya sahiptir. Fraulein, görevine bağlı, disiplinli bir mürebbiye olarak çocukların eğitimine önem verir. Ancak, yaşadığı gizli aşk ilişkisi ve bunun sonucunda hamile kalması, onu derin bir keder ve suçluluk duygusuna sürükler. Bu

işsel çatışma, davranışlarına yansır ve evdeki iki kız çocuğu tarafından fark edilir. Çocuklar, Fraulein'in eskisi kadar ilgili olmadığını, daha durgun ve üzgün olduğunu gözlemlerler. Fraulein'in bu durumu, çocuklarda bir merak uyandırır ve onun derdini anlamaya çalışırlar. Ancak, Fraulein'in ahlaki düşüşü doğrudan çocukların eğitimini olumsuz etkilemez; aksine, çocuklar onun yaşadığı sıkıntılara empati duyarlar. Sonuç olarak, Fraulein'in karakteri, kendi iç dünyasında yaşadığı çatışmalarla ev halkını dolaylı olarak etkiler, ancak çocuklar üzerinde manipülatif veya yıkıcı bir etki yaratmaz.

Anjel ve Fraulein arasındaki temel fark, onların ahlaki düşüşlerinin ev halkı ve özellikle çocuklar üzerindeki etkileridir. Anjel, aktif olarak evin düzenini bozup, çocukların sağlıklı bir eğitim ve ahlaki ortamdan mahrum kalmasına sebep olurken, Fraulein'in işsel çatışmaları çocuklar tarafından fark edilse de, onların eğitimine doğrudan zarar vermez. Ayrıca, Anjel'in manipülatif ve çıkarıcı doğası, onu evin içinde bir tehdit hâline getirirken, Fraulein'in trajik durumu daha çok bir kurban olarak algılanmasına neden olur. Bu bağlamda, Gürpınar ve Zweig, mürebbiye figürünü farklı perspektiflerden ele alarak, onların çocuklar ve ev halkı üzerindeki etkilerini çeşitli biçimlerde yansıtmışlardır.

Bu iki farklı yaklaşım, her iki yazarın da mürebbiyelerin ahlaki çöküşlerini işleme biçimlerinde ne kadar farklı perspektifler benimsediklerini ortaya koyar. Gürpınar, bu durumu toplumsal bir eleştiri aracı olarak kullanırken, Zweig, daha çok bireyin psikolojik derinliklerine iner ve insanın işsel çelişkilerini vurgular.

2.5. Mürebbiyelerin Aşka Bakışları: Seven mi Sevilen mi?

Hüseyin Rahmi'nin romanında Anjel'in aşka bakışında gerek geçmiş yaşantısından gerekse kişiliğinden kaynaklanan bir lakaytlık görülmektedir. Hiçbir ilişkisinde bir ciddiyete sahip olmamakla beraber konağa gelmeden önceki ilişkilerinde amacı maddi çıkar sağlamaktır. Anlatıcı, Anjel'in bu durumunu Fransızcada Sokak kızı, fahişe anlamına gelen “fille publique” (Gürpınar, 2022, s. 15) kelimesini kullanarak ve onu tanıtırken “...fuhuşta ırsen haiz olduğu istidat hasebiyle o sanatta validesinden daha üste çıktı” (Gürpınar, 2022, s. 16) cümlesiyle ifade eder. Anjel, aşka nasıl baktığını kendi cümleleriyle şu şekilde anlatır:

Bu asrın terakkiyat-ı medeniyesi tesiratyyla her şeyde meşhut olan tahavvül, aşk ve muhabbetde de kendini gösterdi. Eski halisane, masumane muhabbetler şimdi yalnız *Paul ile Virginie* gibi afafet-i hissiyatı musavver olmaları hasebiyle modaları geçmiş addolunan bazı hikâyelerde kaldı. Şimdi hayvan gibi sevişiyorlar. İşte o hayvanlardan birisi ben... (...) Müddet-i ömrünüzde hiç insan gibi sevdiğinizi tahattur edebiliyor musunuz? Ben kendi hesabıma edemiyorum. (Gürpınar, 2022, s. 31-32)

Bu sözleriyle Anjel, aşkın yalnızca romanlarda kaldığını, ömrü boyunca kimseyi gönülden sevmediğini, aşkın kendisine bir şey ifade etmediğini açıkça söylemektedir. Anjel karakteri, aşkın modern toplumdaki dönüşümünü ve yozlaşmasını temsil eder. Anjel'in cümleleri aşkı, geçmişin

masum ve saf duygularından kopmuş, modern dünyanın yüzeysel ve çıkarıcı ilişkilerine indirgenmiş bir olgu olarak gördüğünü ortaya koyar. Anjel, aşkın eski halisane ve masumane doğasını artık sadece nostaljik hikâyelerde kalmış bir şey olarak değerlendirir. Kendi aşk deneyimlerini ise, insanî değerlerden yoksun, neredeyse ilkel bir düzeye indirgenmiş olarak tanımlar. Bu bakış açısı, Anjel'in karakterinde aşkın maddi ve fiziksel yönlerinin ön plana çıktığını ve onun, aşkı derin duygusal bağlardan ziyade yüzeysel ve geçici hazlarla ilişkilendirdiğini gösterir. O, kendisini bu yozlaşmış aşk anlayışının bir ürünü olarak görür ve bu da onun genel ahlaki çöküşünün bir parçası olarak değerlendirilebilir.

Dehri Efendi'nin konağına gelen Anjel'in aşka bakışında bir değişiklik olmaz. Mürebbiyelik için geldiği evin erkeklerinin her birine göz koyar. “Kuyud-ı lazimesini kariben yürütmek üzere tabına en hoş gelen mensub-ı aile beylerden bir-ikisinin isimlerine defterinde huruf-ı heca tertibince tevafuk eden haneleri derhal açar.” (Gürpınar, 2022, s. 35) Yerine getirilmesi gereken bir ödev, görev gibi bu erkekleri elde etmek için isimlerini not alır. Defterde ismi olan Amca Bey, Şemi, Sadri Bey, aşçıbaşı ve Anjel'in ilişkilerinin av ve avcı ilişkisi olduğunu anlatıcı şu şekilde verir:

Matmazel, Amca Bey'e kamburuyla mütenasip bir 'zoka' tertip ettikten sonra hanedeki ufak tefek beylere de bir 'çapari' hazırladı. Bazen çinekop iğnesi çurçur düştüğü gibi Şemi ve Sadri Beyler için attığı bu çapariye vekilharç ve aşçıbaşı veya ayvazlardan biri yakalanırsa vay haline! Maksat sayd-ı semek değil mi? İğneye birkaçı çengellensin de ne cinsten olursa olsun. İçinde ziyade nahoş gelenler bulunursa onları tekrar suya atmak, eti latif ekl'i hafif olanları da salamura yatırmak kendi dilhanına kalmış bir keyfiyet değil midir? (Gürpınar, 2022, s. 42)

Anlatıcıya göre Anjel, elinde oltası olan bir balıkçı gibidir, balıklar ise evin erkekleridir. Anjel, herkesin mahiyetine göre davranacaktır. Elde etmesinin zor olduğunu düşündüğü kişileri (Amca Bey) zoka denilen olta ucuyla, daha kolay bir şekilde kandırabileceğini düşündüğü erkekleri (Sadri Bey, Şemi, Aşçıbaşı) zokaya göre basit bir olta ucu olan çapariyle yakalayacaktır. Bu benzetme Anjel'in erkekleri kendine gönül bağıyla değil, taktiklerle, oyunlarla bağlayacağını anlatmaktadır. Bir aşk söz konusu değildir.

Anjel, Şemi'nin kendine olan ilgisini fark eder ve ona “...en büyük mehalike meydan okuyacak cüret verir”. (Gürpınar, 2022, s. 59) Mürebbiyenin bir ilgili bir ilgisiz tavırlarına karşılık -ki bu tavır Şemi'yi etkilemek için bir yöntemdir- Şemi, Anjel'e oldukça temiz duygularla âşıktır. Onu görmek, onunla vakit geçirmek uğruna yatılı kaldığı okuluna bile gitmek istemez. Okula gitmemesinin cezası olan babasının falakalarına dahi aldırılmaz. Tek emeli yanında, yakınında olmaktır. Uğrunda ölümü, öldürmeyi göze aldığı aşkında mürebbiye Şemi'ye ne aşk ne de bir sevgi kırıntısı bile beslemez.

Evdeki erkeklerin mürebbiyenin ilgisini çekmesinin asıl nedeni konakta hapis hayatı yaşadığını hissetmesidir. Her gece bir erkekle dışarıda eğlendiği bir yaşamı varken Dehri Efendi kendisine evden çıkmamasını öğütler. Böyle bir durumda dışarıda yaşadığı eğlence âlemini evde yaşamaktan başka bir

çaresi yoktur. Anlatıcı erkeklerden uzak kalan Anjel'in hâlini "...Şemi, Sadri beyler kendine pek şirin görünmeye başlamıştı hatta Amca Bey, aşçıbaşı bile zihninde nazar-ı iltifattan dûr tutulmayacak birer ehemmiyet ihraz etmişlerdi." (Gürpınar, 2022, s. 64) cümleleriyle açıklar. Anjel'in konağı kendine bir gönül eğlendirme yeri yaptığı, orada eğitim vermek gibi bir amaçla bulunmadığını da bu cümleler ortaya koyar.

Mürebbiye kısa bir süre içinde Şemi'yi, Sadri'yi ve Amca Bey'i kendisine âşık eder; ancak kendisi hiçbirine karşı bir duygu hissetmez. Üç âşık birbirini kıskanırken Anjel büyük bir titizlikle buluşmalarını planlar, hiçbirine bir şey belli etmeden üçünü de idare eder. Bu idare edişi anlatıcı şu şekilde anlatır: "...üçünü de iğfalde gayet mahirane davranıp herhangisiyle hem-bezm olursa diğer ikisi hakkında beyan-ı nefret ve şikâyet ederek karşısındaki âşık-ı gafili gönlü yalnız ona münhasır olduğu zemininde sözlerle iknaya muvaffak olurdu." (Gürpınar, 2022, s. 79) Anjel, âşık olmayan ancak âşık taklidini ustaca yapan bir kadındır. Bu ustalığı sayesinde âşıklarının uzunca bir süre kandırarak gönlünü eğlendirir.

Anjel'in konağa geldiği dönemde aşka bakış açısı, konağa gelmeden önceki bakış açısıyla paralel olarak, onun kişiliği ve toplumsal koşullarla şekillenen pragmatik ve yüzeysel bir yaklaşımı yansıtır. Anjel, kendisini bir gönül eğlendirme aracı olarak gören ve aşkı yalnızca bir manipülasyon aracı olarak kullanan bir kadındır. Bu durumu Dehri Efendi'nin onu dış dünyadan izole etmesiyle daha da belirgin hâle gelir. Anjel, bu sınırlı ve sıkıcı ortamda, dışarıda yaşadığı özgür ve keyifli hayatı özlemekte ve bu eğlenceyi konak içinde yaratmaya çalışmaktadır. Erkeklerin ilgisini çekme motivasyonunun arkasında aşk duygusu değil, kendi eğlencesini ve özgürlüğünü yeniden inşa etme arzusu yatar.

Anjel'in konağı bir "gönül eğlendirme" yeri olarak görmesi ve oradaki erkeklerle oyunlar oynaması, onun aşka duygusal değil, stratejik bir şekilde yaklaştığını gösterir. Üç erkeği birbirine düşman ederken, kendi duygularını tamamen geri planda tutar ve onların ilgisini sürdürmek için ustalıklı yalanlar söyleyerek onları manipüle eder. Anjel'in aşkı bir duygu ya da bağ olarak değil, bir güç ve kontrol aracı olarak kullanması, onun romantik ilişkilerdeki samimiyetsizliğini ve yüzeyselliğini ortaya koyar.

Bu durumda, Anjel'in aşka bakış açısı tamamen pragmatiktir; aşkı kendi keyfi ve çıkarları için araçsallaştırır, duygusal bağlılıktan yoksundur ve çevresindekileri kendi eğlencesi uğruna kullanmaktan çekinmez. Bu bakış açısı, Anjel'in ahlaki yapısının bir yansımasıdır ve onu romandaki diğer karakterlerle olan ilişkilerinde merkezî bir figür hâline getirir. Anjel, aşkı bir eğlence ve manipülasyon oyunu olarak gören bir kadındır, bu da onun genel ahlaki çöküşünün ve toplumsal normlara meydan okuyan tavrının bir göstergesidir.

Stefan Zweig'in hikâyesinde ise Fraulein'in penceresinden bakıldığında aşk çok daha kutsi bir yerdedir. Mürebbiye, Otto'yla yaşadığı birliktelikte mutlu değildir. Aşk hayatında yaşadığı mutsuzluk

çocuklarla ilgilenmemesine, piyano çalmamasına ve odasına kapanıp ağlamasına neden olur. İçinde yaşadığı mutsuzluğu dışarıya ve çevresine yansıtır. Onun aşkı, aşkının beraberinde yaşadığında hüznün mürebbiyelik yaptığı çocukların dikkatini çekecek boyuttadır. Küçük kızlar, “Sanırım âşık oldu.” (Zweig, 2008: 3) diyerek Fraulein'deki değişimi anlarlar.

Fraulein, hamile kaldıktan sonra Otto'yla aşklarını daha ciddi bir noktaya taşımak ister. Otto'yu odasına çağırdığında onun yaklaşma çabalarını geri püskürterek “Yapma şunu, seninle ciddi konuşmak istiyorum.” (Zweig, 2008, s. 6) der. Mürebbiyenin bu sözleri, sevgilisiyle olan ilişkisinin gidişatında değiştirmek istediği şeyler olduğunu ortaya koyar. Otto'nun kendisinden uzaklaştığını hisseder ve bunu açıkça dile getirir. Aynı zamanda bu uzaklaşmanın sebebinin hamileliği olduğunu düşünür; ancak sevgilisi bu hamilelikten habersizdir. Fraulein, Otto'nun davranışlarındaki değişikliği şu şekilde ifade eder: “Sekiz gündür benimle tek kelime konuşmadın, benden kaçıyorsun, çocuklarla çıkarken de gelmiyorsun, parka uğramıyorsun. Birden bire yabancı mı olduk? Ah niçin uzak durduğunu biliyorsun sen.” (Zweig, 2008, s. 6) Bu sözlerle mürebbiye hüznünün sebebinin de açıklamış olur. Âşık olduğu Otto'nun kendisinden uzaklaşması onu kedere boğar. Aşkına karşılık bulamamak Anjel'de görülen hırsın aksine kendisinde üzüntü yaratır. Aşk, Fraulein için bir oyun değil, sorumluluk alınması gereken ciddi bir duygudur.

Otto'nun evden ayrılması Fraulein'i büsbütün yıkar. Fraulein, sevgilisiyle vedalaşırken dudakları titrer ve sessizce elini uzatır. Otto gittikten sonra mürebbiye çocuklarla ilgilenmez olur. Ödevlerini eksiksiz yaptıklarını, kendisini mutlu etmek için çabaladıklarını görmez. Sık sık hayaller âlemine daldığını anlatıcı çocukların gözünden şu şekilde aktarır: “Bazen kızlardan biri ona bir şey söylediğinde uykudan uyandırılmış gibi irkiliyor. O zaman önce nerede olduğunu anlamaya çalışarak bakmasından, çok uzaklardan geri döndüğü anlaşılıyor. Çoğunlukla saatlerce oturduğu yerde kalıp hayallere dalıyor.” (Zweig, 2008, s. 10) Çocuğuyla terk edilmiş olmanın hüznü ve hayal kırıklığı Fraulein'in davranışlarına yansır. Fraulein ne kadar çok üzüntü hissedip ağlasa da bunu çocuklara belli etmeden yapmaya çalışır. Ancak çocuklar onun gözlerinin kızarmış olduğunu görünce ağladığını anlarlar. Eğitimleriyle görevli olduğu çocuklara karşı olan sorumluluğunu da yaşadığı kötü aşk macerası yüzünden yerine getiremez.

Fraulein'in aşkı, ona karşılık bulamamakla şekillenir ve bu karşılıksız aşk, onun derin bir kedere boğulmasına yol açar. Anjel karakterinin aksine, Fraulein için aşk bir güç oyunu değil, derin bir duygusal bağılık ve sorumluluk gerektiren bir ilişkidir. Bu nedenle, Otto'nun terk edişi onu tamamen yıkarken, aşkın karşılıksız kalması, Fraulein'in ruhsal dünyasında büyük bir boşluk yaratır ve bu boşluk, onun hayatının her alanında hissedilir. Aşkın bu şekilde kutsal ve sorumluluk dolu bir bağ olarak görülmesi, Fraulein'in karakterine derin bir trajedi katarken, aynı zamanda onun aşka olan ciddi ve saf bakış açısını da ortaya koyar.

SONUÇ

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Mürebbiye* romanı ve Stefan Zweig'in *Mürebbiye* hikâyesi mukayese edildiğinde iki mürebbiye arasında ciddi farklar olduğu görülür. Anjel'in birden fazla kişiyle evlilik dışı ilişki yaşayıp çocuk sahibi olmasına karşılık Fraulein'in yalnızca Otto'yla birlikteliği ve ondan hamile kaldığı bilinir. Anjel bu ilişkilerin bitmesinden, kötü muamele görmekten bir üzüntü duymamakta, rahatsız olmamaktadır; ancak Fraulein, Otto'nun ilgisizliğinden, kendisini terk etmesinden büyük bir üzüntü duyar. Denilebilir ki sadece mürebbiye olarak değil, beşeri olarak da Anjel ile Fraulein arasında ahlaki değerler yönünden ciddi farklılıklar vardır. Anjel ile Fraulein arasındaki ahlaki farklılıklar, sadece karakter gelişimlerine dayanmamaktadır. Aynı zamanda dönemlerinin toplumsal ve kültürel bağlamlarını yansıtan unsurlar olarak değerlendirilebilirler. Özellikle Osmanlı-Türk eril zihniyetinin Batılı kadınlara dair stereotiplerin bu farkta belirleyici olduğu söylenebilir.

Gürpınar'ın Anjel karakteri, dönemin Osmanlı toplumundaki Batılı kadın imajına uygun bir şekilde, ahlaksız ve maddi çıkarıcı bir figür olarak resmedilmiştir. Anjel, cinsel özgürlüğünü kullanmaktan çekinmeyen ve bunu toplumsal kuralların dışına çıkarak gerçekleştiren bir karakterdir. Osmanlı'daki Batılı mürebbiyeler sıklıkla daha gevşek ahlaki değerlere sahip, ailevi ve toplumsal düzeni bozabilecek bir tehdit olarak algılanmış, bu stereotip edebiyata da yansımıştır. Anjel'in birden fazla kişiyle evlilik dışı ilişkiler yaşaması, onun bu kültürel bağlamda “ahlaksız bir Batılı kadın” temsili olduğunu düşündürür. Gürpınar, Anjel karakteri üzerinden Osmanlı toplumunun ahlak anlayışına ve geleneklerine eleştiri getirirken, aynı zamanda Batılılaşmayla birlikte Osmanlı Müslüman aile yapısında yaşanan ahlaki çöküşü sorgulatmaktadır. Ayrıca Batılı kadınların kendi toplumundaki bu olumsuz imajını mürebbiyelik üzerinden de güçlendirmektedir.

Zweig'in Fraulein karakteri ise bu bağlamda daha duygusal ve ahlaki normlara bağlı bir figürdür. Fraulein, Otto ile yaşadığı ilişkide tek bir kişiye bağlıdır ve onu kaybetmenin getirdiği duygusal acıyı yoğun bir şekilde yaşamaktadır. Bu durum, onun daha saf ve masum bir ahlaki değerlere sahip biri olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda, Fraulein'in karakteri, Batı edebiyatında sıklıkla rastlanan romantik ve trajik kadın figürüyle örtüşür; bir adamın ihanetine uğramış, duygusal açıdan incinmiş bir kadın olarak betimlenir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Mürebbiye*'sinde çocukların bir kimliği olsa da olay örgüsünün neredeyse dışındadırlar. Bunun aksine Stefan Zweig'in *Mürebbiye*'sinde yazar, çocukların yaşı dışında hiçbir bilgi vermemesine rağmen onlar her an olay örgüsünün içindedirler. Bunun nedeni Gürpınar'ın romanında anlatıcının dikkatinin Anjel'in üzerinde, Zweig'in hikâyesinde çocukların üzerinde olmasıdır. Hüseyin Rahmi de çocukların ismi vardır, kendileri neredeyse yoktur. Zweig'da ise çocukların isimleri bile olmamasına rağmen hikâyenin bel kemiğini onlar teşkil eder. Ağırlık merkezini çocuklar oluşturur ve hikâye onların psikolojisi üzerinde ilerler. İki metin arasındaki temel

farklılıklardan biri bakış açısıdır. *Mürebbiye* romanında hayat tecrübesi yüksek, muzip ve aynı zamanda eleştirel bir tutumla olanları aktaran bir anlatıcı söz konusuysa, *Mürebbiye* hikâyesinde anlatım, iki küçük kız çocuğunun bakış açısı üzerinden şekillenir. Bu farklı bakış açıları, mürebbiye figürünün her iki eserde nasıl konumlandırıldığını ve algılandığını da belirleyen önemli bir unsurdur.

İki eserde de mürebbiyeler, mürebbiyelik görevlerini ihmal ederler. Bu ihmale bakıldığında Anjel'in konağa geldiği ilk günden itibaren çocuklara ilgisiz olduğu görülür. Onların eğitimiyle birkaç Fransızca kelime çekimi dışında ilgilenmez. Anjel'in dikkati tamamen evin erkekleri üzerindedir. Gönül eğlendirmek amacıyla konakta bulunduğu için çocukların eğitimini umursamaz. Fraulein ile evin kızlarının ilişkisine bakıldığında mürebbiyenin hamile kalana kadar çocukların eğitimiyle ilgilendiği anlaşılmaktadır. Çocuklarla arasında sıkı bir sevgi bağı da bulunmaktadır. Çocukların mürebbiyelerine olan bakış açılarına bu sevgi hâkimdir. Hamile kalması ve ardından Otto'nun evden ayrılması Fraulein'i mesleğinden uzaklaştırır. İlişkisinden dolayı yaşadığı hayal kırıklığından, terk edilmenin üzüntüsünden gözü ilgilenmesi gereken çocukları görmez olur. Bu durumun nedeni Anjel'in aslında bir mürebbiye olmaması, mürebbiyeliği bir amaç değil, zevkleri için bir araç olarak kullanmasıdır. Fraulein ise mesleğinin kutsallığının farkındadır, onun indinde mürebbiyelik bizzat amaçtır.

Anjel'in bütün ilişkilerini süfli ve şehvani zevkler uğruna yaşadığı görülmektedir. O, aynı anda aynı evin içinde bulunan birden fazla erkeği idare etmektedir. Fraulein'in Otto'yla yaşadığı ilişki de Otto'nun evin bir bireyi olması nedeniyle gizli yaşanan bir aşktır. Dolayısıyla Anjel'inki bedeni ve geçici istekler uğruna yaşanan ilişkiler olarak nitelendirilirken Fraulein'in aşkının yasak ancak saf ve samimi olduğu söylenebilir.

Her iki mürebbiyenin yaşadığı ilişki ahlaksızlık olarak görülür. Dehri Efendi'nin konağında Eda Kalfa, Fraulein'in bulunduğu evde anne ve baba, mürebbiyelerin bu gizli/yasak/shhvani ilişkilerini doğru bulmazlar ve oldukça sert bir şekilde karşı çıkarlar. Anjel'in ilişkilerine müdahale etmek isteyen Eda Kalfa, evin bir çalışanı olduğu için söyledikleri dikkate alınmazken, Fraulein'in ilişkisine çocukların ebeveynleri karışır. Mürebbiyenin kovulmasıyla ahlaksızlığı evlerinden uzaklaştıracaklarını düşünürler.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın eserinin roman olması, Stefan Zweig'in eserinin hikâye olması yalnız hacimce değil, içerikte de daralmalara neden olmuştur. Mürebbiyelerin fiziksel ve ruhsal özelliklerinin, geçmiş yaşantılarının, çocuklara verdikleri eğitimin niteliklerinin, ev halkıyla iletişimlerinin ve zaman zaman hislerinin anlatılması azlık/çokluk yönünden farklılık gösterir. Roman olan *Mürebbiye*'de bu içeriklere daha çok yer verilirken hikâye olan *Mürebbiye*'de bahsedilenler oldukça azdır. Birbirlerine yakın yıllarda yazılan her iki eser, ait oldukları toplumların çocuk eğitimi ve aile sosyolojisi ekseninde edebi metin okumalarına oldukça müsaittir denilebilir.

KAYNAKÇA

- Alptekin, C. (1991). Atabeg. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. <https://islamansiklopedisi.org.tr/atabeg>
- Baykara, T. (2003). Lala. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. <https://islamansiklopedisi.org.tr/lala>
- Ceran, D. (2002). Mürebbiyelik ve Türk romanında bazı mürebbiye tipleri. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (12), ss. 215-227.
- Gürpınar, H. R. (2022). *Mürebbiye*. Can Yayınları.
- Kaplan, Z. (2018). Geleneksel ve modern kıskacında annelik: 19. yüzyıl Türk romanında aile dinamiklerinin anne aleyhine dönüşümü. *Erciyes Üniversitesi Edebiyat Fakültesi I. Dil ve Kültür Çalışmaları Öğrenci Sempozyumu Bildirisi*. ss. 131-148.
- Kerman, Z. (1986). Hüseyin Rahmi ve Halid Ziya'da "mürebbiye" meselesi. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, (24), ss. 299-304.
- Seyfettin, Ö. (2015). *Bütün hikâyeleri*. Yapı Kredi Yayınları.
- Tuncer, C. (2020). Stefan Zweig'in öykülerinde kadın imgesi: Cinselliğe ve ötekiliğe hapsol(un)muş bedenler. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*,(47), ss. 327-341.
- Türk Dil Kurumu. Mürebbiye. <https://sozluk.gov.tr>.
- Uçman, A. (2014). Alafrangalık sürecinde Hüseyin Rahmi'nin Mürebbiye romanı. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 4(07), ss. 41-50.
- Zweig, S. (2008). *Mürebbiye*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Zweig, S. (2018). *Korku*. İş Bankası Kültür Yayınları.
- Zweig, S. (2018). *Yakıcı sır*. İş Bankası Kültür Yayınları.
- Zweig, S. (2022). *Yakıcı sır*. Kırmızı Kedi Yayınevi.

ÖLÜMÜN YÜZLERİ: EVLİYA ÇELEBİ SEYAHATNAMESİ'NİN I. CİLDİNDE ÖLÜM İFADELERİ

(Faces of Death: Expressions of Death in Volume I of Evliya Çelebi's Seyahatnâme)

Araştırma Makalesi / Research Article

Geliş Tarihi / Date Received: 24.01.2025

Kabul Tarihi / Date Accepted: 28.03.2025

Yayın Tarihi / Date Published: 30.04.2025

DOI Numarası / DOI Number: 10.20322/littera.1625958

Zeynep BUÇUKCU

Dr. Arş. Gör.

Aksaray Üniversitesi

Fen-Edebiyat Fakültesi

orcid.org/0000-0001-5904-3601

zeynepbucukcu@gmail.com

Makale Bilgisi

Değerlendirme: Bu çalışma çift taraflı kör hakemlik sistemi uygulanarak değerlendirilmiştir.

Etik Beyan: Çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.

Etik Kurul Belgesi: Makale için "Etik Kurul Belgesi" gerekmemektedir.

Benzerlik Taraması: "Benzerlik Raporu" İntihal.Net sistemi üzerinden alınarak tarama yapılmıştır.

Telif Hakkı: Çalışmanın hazırlanma sürecinde yazar/yazarlar tarafından "Telif Hakkı Formu" imzalanarak sunulmuştur. Yazar/yazarlar dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler.

Atıf Bilgisi:

Buçukcu, Z. (2025). Ölümün Yüzleri: Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nin I. Cildinde Ölüm İfadeleri. *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, 11(2), ss. 171-187. 10.20322/littera.1625958

Sorumlu Yazar:

Zeynep BUÇUKCU, zeynepbucukcu@gmail.com

Özet

Evliya Çelebi, Seyahatname'de yalnızca gezdiği gördüğü yerleri anlatmakla kalmamış, söz konusu yerlerde yaşayan insanların günlük hayatlarından, yeme- içme alışkanlıklarından, yöneticilerinden, gelenek-göreneklerinden bahsetmiştir. İstanbul'u merkeze alan I. ciltte şehrin tarih boyunca geçirdiği dönüşüm ve Osmanlı Devleti'nin 15. yüzyıldan 17. yüzyılın ortalarına kadar olan hikâyesi anlatılmıştır. Dolayısıyla eserde farklı zaman dilimlerinden, toplumun her kesiminden, birbirinden çok farklı uğraş ve ilgi alanlarına sahip insanlardan oluşan geniş bir kadro karşımıza çıkmaktadır. Evliya Çelebi haklarında sahip olduğu veya edindiği bilgilerle birlikte, eserindeki kişi kadrosunu etkili bir şekilde kullanır. Doğum ve ölüm bu kadroyu ortak bir paydada toplar. Doğum üzerinde çok fazla durmamış olsa da ölüm yazar için önemli bir noktadadır. Temelde eserde adı geçen kişiler için kullanılan ölüm ifadeleri üzerine olan bu çalışmada ilgili tâbirler; *ölümün doğrudan ifadesi, ölümün bir âlemde başka bir âleme geçiş olarak ifade edilmesi, ölümün sınırlı bir sürenin sonu olarak ifade edilmesi, ölümün ona doğru gidilen süreçle ilişkilendirilerek ifade edilmesi, ölümün gerçekleştiği yer ile bağlantılı olarak ifade edilmesi, ölümün ölen kişinin adı veya mahlası ile bağlantılı olarak ifade edilmesi, ölümün ölen kişinin mesleğini, uğraşını ya da makamını hatırlatır şekilde ifadesi* olmak üzere yedi alt başlıkta incelenmiştir. Ölümünden söz edilen kişiler ve yazarın onlar için sarf etmeyi seçtiği ölüm ifadeleri listelenmiş; Evliya Çelebi'nin üslubunda, ölüm ifadelerinin şahısların hayatları ile ilgili ayrıntılara göre şekillenip şekillenmediği sorusuna odaklanılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Evliya Çelebi, Seyahatnâme, üslup, ölüm, örtmece.

Abstract

In his Seyahatname, Evliya Çelebi not only described the places he visited, but also the daily lives, eating and drinking habits, rulers, customs and traditions of the people living in these places. Volume I, which focuses on Istanbul, describes the transformation of the city throughout history and the story of the Ottoman Empire from the 15th century to the mid-17th century. Therefore, a large cast of people from different time periods, from all segments of society, with very different occupations and interests appear in the work. Evliya Çelebi makes effective use of the cast of people in his work, together with the information he has or has acquired about them. Birth and death bring this cast to a common denominator. Although he does not dwell much on birth, death is an important point for the author. In this study, which is mainly about the expressions of death used for the people mentioned in the work, the expressions of death are analyzed under seven subheadings: direct expression of death, expression of death as a transition from one realm to another realm, expression of death as the end of a limited period of time, expression of death in relation to the process towards it, expression of death in connection with the place where death occurs, expression of death in connection with the name or pseudonym of the deceased, expression of death in a way that reminds of the deceased's profession, occupation or office. The persons whose deaths are mentioned and the death expressions the author chooses to use for them are listed, and the question of whether the death expressions are shaped according to the details of the lives of the persons in Evliya Çelebi's style is focused on.

Keywords: Evliya Çelebi, Seyahatnâme, stylistics, death, euphemism.

GİRİŞ

Ölüm gibi hassas konular, genellikle doğrudan ifade edilmekten kaçınılır. Toplumlar böyle durumlar için örtmecelere başvurur. Bunlar söz konusu olayın duygusal yükünü azaltmaya yönelik örtmecelerdir. Sosyal nezaketi koruma, tabulara dokunmama ve duygusal yükü hafifletme gibi işlevler üstlenirler. Klasik Türk edebiyatı metinlerinde örtmece, hem edebî estetiğin hem de dinî-ahlakî nezaketin bir parçası olarak öne çıkar. Ölüm genellikle doğrudan değil, saygıyı, hüznü ve teselliği bir arada taşıyan metaforik ve dolaylı anlatımlarla ifade edilir. *Vefât etti, dar-ı bekâya göçtü, irtihâl etti* gibi ifadeler, ölümün doğrudan sertliğini yumuşatmanın yanı sıra kişinin ahiret yolculuğuna dair inancı da yansıtır. Bu bağlamda, örtmeceler sadece bir dil unsuru değil, aynı zamanda dönemin toplumsal ve kültürel normlarını içeren zengin bir ifade geleneğidir.

Ölümün ifade edilme biçimleri kültürel, psikolojik ve dilsel açılardan farklı incelemelerin konusu olmuştur. Ölüm ifadeleri, kişisel yas süreçleri, inanç sistemleri ve toplumsal normlar gibi birçok etkenle şekillenir. Sağol Yüksekaya Türklerde ölümün algılanışını yedi ana başlıkta toplar (Sağol Yüksekaya, 2009). Bunlar: ölümün başka bir âlemde yaşamaya başlamak olarak algılanışı, ölümün canın/ ruhun bedenden ayrılışı olarak algılanışı, ölümün kader olarak algılanışı, ölümün uyku olarak algılanışı, ölümün cezalandırma olarak algılanışı, argoda ölümün algılanışı şeklindedir. Durmuş (2012) ise ölüme bakış ve ölümün ifade edilme biçimlerini, Türkçe şair tezkireleri ve şâirnâmelerle sınırlayarak incelediği çalışmada benzer bir gruplandırma yapar. Ona göre bu başlığın temelde iki alt kolu vardır: ölümün doğrudan ifade edildiği örnekler ve ölümün belirli bakış açısı ve öznel ifade kalıpları ile dolaylı olarak sunulduğu örnekler. Durmuş ikinci kolu, 8 alt başlıkta incelemiştir: sonlu âlemde sonsuz âleme geçiş, dünyanın sıkıntılarından olumsuzluklarından kurtuluş, cennete gidiş, ölümün genç yaşta gelmesi, ilâhî kararın yerine getirilmesi, ölüm sebebi ile ilişki taşıması, meslek veya makamla ilişki taşıması, mahlas ile ilişki taşıması (Durmuş, 2012). Yüksekaya ölümün kavranma biçimine odaklanırken Durmuş bunun yanında ölüm ve ölen kişi hakkındaki bilgilerin yazarlarca bir malzeme olarak görülmesi durumunu da incelemesine konu etmiştir. Bu çalışmada kullanılan kategoriler, Evliya Çelebi'nin *Seyahatnâme*'sinin birinci cildinde geçen ölüm ifadelerinin bağlamsal analizine dayanmaktadır. Metin, kendi içerisinde sunduğu dil ve üslup özellikleri doğrultusunda incelenmiş ve bağlamdan elde edilen malzeme, tematik bir şekilde kategorize edilmiştir. Bu kategorileştirme sürecinde, mevcut literatürdeki (özellikle Sağol Yüksekaya, 2009; Durmuş, 2012) çalışmalarda önerilen sınıflandırmalarla örtüşen bazı noktalar ortaya çıkmıştır. Ancak bu örtüşme, bağlamsal bir zorlamadan ziyade, *Seyahatnâme*'nin kendi anlatım dünyasından türetilmiş doğal bir sonucun literatürle paralellik göstermesi olarak değerlendirilebilir.

Çalışma, öncelikle metnin kendisine dayanarak kategoriler oluşturmayı hedeflemiş; literatürde yer alan yaklaşımlar ise bu bağlamda yalnızca bir referans ve karşılaştırma unsuru olarak ele alınmıştır. Bu bağlamda, çalışmanın özgünlüğü, Evliya Çelebi'nin ölüm ifadelerini, eserin içerik ve üslup özelliklerine dayanarak yeniden yorumlaması ve mevcut literatürle örtüşen veya ayrışan noktalarını ele alabilmesinde yatmaktadır.

Evliya Çelebi Seyahatnamesi özelinde ölüm ifadelerini konu alan daha önce yapılmış çalışmalar bulunmaktadır. Erkan Hirik, Evliya Çelebi Seyahatnâmesi'nde Ölüm Örtmeceleri başlıklı makalesinde (Hirik, 2013) örneklem olarak eserin ilk üç cildini kullanmıştır. Ancak yazar bu bütünden yalnızca “dikkat çekici” olduğunu düşündüğü örtmeceleri çalışmasına almıştır (Hirik, 2013, s. 444). Genelde dil kullanıcılarının, özelde Evliya Çelebi'nin örtmece sözlere başvurma motivasyonlarından ve onları oluşturmada izlediği yollardan bahsetmiş, yazarın toplumca bilinenlerdense üslûba özel örtmeceleri tercih ettiği sonucuna varmıştır (Hirik, 2013, s. 451).

Bu çalışmada eserin hacmi dolayısıyla Seyahatname'nin yalnızca I. cildinde bulunan ölüm ifadeleri, eserde adı geçen belirli/belli kişiler için kullanılan ölüm ifadeleri ile sınırlandırılmıştır. Öldürmek, öldürülmek anlamına gelen eylemler değil “öldü” ifadesinin yerine geçebilecek kullanımlar incelenmiştir. Alıntılardaki ifadeler ve genellikle alıntı niteliği taşıyan manzum bölümler, Evliya Çelebi'nin kendi anlatım özelliklerini yansıtmadığı gerekçesiyle analiz dışı bırakılmıştır. Ayrıca, adı verilmeyen veya kimliği belirlenemeyen kişilere yönelik ölüm ifadeleri de çalışma dışında bırakılmıştır. Bu kişilerle ilgili, mensup oldukları sosyal sınıf, meslek, kültürel kimlik ya da diğer bağlamsal detaylar hakkında bilgi bulunmadığı için bu ifadelerin Evliya Çelebi'nin anlatı ve üslup tercihlerini nasıl şekillendirdiğine dair çıkarımda bulunmak mümkün olmamıştır. Dolayısıyla, incelenen örnekler, hakkında yeterli bilgi sunulan ve yazarın üslup tercihlerini analiz etmeye olanak sağlayan kişilerle sınırlıdır. Çalışmada oluşturulan her kategoriye ilişkin değerlendirmeler, ilgili kategoriyle bağlantılı bir tabloyla desteklenmiştir. Tablolarda, kişilerin adları, ölüm ifadeleri ve bu ifadelerin geçtiği sayfa numaraları, Yapı Kredi Yayınları tarafından 2006 yılında yapılan Seyahatnâme baskısına göre yer almaktadır. Daha önce eserdeki ölüm ifadeleri üzerine yapılan çalışmalardan farklı olarak bu ifadelerin yazarın üslubu ile olan bağlantısı üzerinde durulmuştur

1. Ölümün Doğrudan İfadesi

Seyahatnâme'de Evliya Çelebi'nin ölümü doğrudan belirttiği birçok örnek bulunmaktadır. İfadelerin kullanıldığı kişi kadrosuna bakıldığında merhûm olmak, merhûme olmak, vefât etmek, fevt olmak, rûh teslim etmek arasında herhangi bir farklılık görülmemektedir. Aynı tâbirler padişah, yönetici, peygamber, yaşlı, genç farketmeksizin birçok insan için kullanılmıştır. İlgili kişilerin tek ortak özellikleri, müslüman olmalarıdır.

Türk dilinde ölüm hadisesinin yarattığı etkiyi azaltmak için (Yüksekkaya, 2009, s. 4) çeşitli ifadeler bulunmaktadır. Türkçenin takip edilebildiği en eski yazılı kaynak olan Orhun yazıtlarında dahi “öldü” ifadesi düşman ya da avamdan kimseler için kullanılmakta, saygı duyulan kişiler için ise “kergek bolmak”, “uç barmak” gibi örtmecelere başvurulmaktadır (Ersoy, 2002, s. 87). Bu açıdan eserde “ölmek” eyleminin kullanımı dikkat çekicidir. Evliya Çelebi'nin eserindeki onca ifade içinden “ölmek” eylemini yalnızca iki kişi için kullanmış olması bilinçli bir tercih ihtimalini düşündürür. Fakat ilginçtir ki yazarın “öldüğünü” belirttiği kişiler II. Bayezid ve I. Selim'dir. Eylemin geçtiği bağlamlar göz önüne

alındığında yazar “ölmek”i tek başına kullanmamış, öncesinde ve sonrasındaki anlatımla bağlantılandırarak bildirme amacı gütmüştür. II. Bayezid’in nefsi ile mücadelesini ve kendisinden önce nefsinin öldürülmesinin anlatıldığı hikâyenin sonunda bulunan “ölmek” fiili alıntı bir cümlemin içinde geçer: “‘Sultân Bâyezîd iki kerre ölüp iki kerre namâzı kılındı’ deyü meşhûr-ı âfâktır” (Dankoff, Dağlı, Kahraman, 2006, s. 163). II. Bayezid için geçen ifadeden farklı olarak I. Selim’in öldüğü bilgisi doğrudan yazar tarafından, ancak yine tek başına değil zarf-fiil ekiyle birbirine bağlı eylemler arasında verilir: “Edirne’ye giderken Çorlu’da çorlu olup ölüp bekâ dârına gitdi” (Dankoff, Dağlı, Kahraman, 2006, s. 230). Yazarın, söz konusu iki padişahın dönemleriyle ilgili aktardığı bilgiler değerlendirildiğinde ve kendi yaşadığı dönem ile padişahların dönemleri arasındaki uzun zaman farkı göz önünde bulundurulduğunda, herhangi bir olumsuz niyetin güdülmediği sonucuna varılabilir. Ayrıca “ölmek” bu kişilerin ölümünü bildirmek için kullanılan tek eylem değildir. Aynı kişiler için başka ölüm ifadelerine de başvurulmuştur.

Ölümü doğrudan ifade eden bir başka eylem de “şehîd olmak”tır. Metinde bu durum, “şehâdet şerbetini içmek” şeklinde de dile getirilmiştir. İslam inancında “canını Allah yolunda fedâ eden kimse”ler (Atar, 2010, s. 428) için kullanılan bu sözü Evliya Çelebi de aynı minvalde kullanmıştır.

Evliya Çelebi’nin, ölümünü “mürd olmak” şeklinde belirttiği on kişi vardır. Bunların başında Hz. Muhammed’e düşmanlıklarıyla bilinen Ebû Leheb ve Ebû Cehil gelmektedir. Zalimliğiyle tanınan Kral Dakyanus’un yanı sıra grubun diğer üyeleri İstanbul’un kuruluşuna katkı sağlayan yöneticilerdir. “Mürd olduğu” belirtilen kişilerden bir diğeri ise Musâ Çelebi’dir. IV. Murad’ın musâhiplerinden biri olan Musa Çelebi padişaha karşı çıkan ayaklanmada isyancıların isteği üzerine öldürülmüştür. Hepsı gayrimüslim olan “mürd olmuş olanlar” arasında Musa Çelebi’nin de bulunması dikkat çekicidir. Bu noktada bazı ihtimaller ortaya çıkmaktadır. Bunlardan biri Evliya Çelebi’nin biyografik bilgiler konusunda, yararlandığı bir kaynaktan etkilenmiş olma ihtimalidir. Yazarın birçok kaynaktan doğrudan ya da dolaylı olarak yararlandığı bilinmektedir (Eren, 1960, s. 37). Ancak şu an için en azından Musa Çelebi özelinde böyle bir bilgi bulunmamaktadır. Bir diğer ihtimal ise iç oğlanlıktan gelme Musa Çelebi’nin dinî kimliğidir. Evliya Çelebi’nin “devşirme” olan musahibi “kâfir” olarak düşünmüş olması, onun olayları çoğu zaman abartma veya gerçekliği ilginçleştirme eğilimi göz önüne alındığında ihtimal dışı değildir. Ayrıca Musa Çelebi’nin Hüsrev Paşa’nın haksız yere öldürülmesine sebep olanlar arasında görülüyor olması da ölümünün bu şekilde ifade edilmesinin sebeplerinden biri olabilir. Hüsrev Paşa’nın öldürülmesi ve hadiseyi takip eden olaylar IV. Murad’ı oldukça zor bir durumda bırakmış, sarayın ön avlusuna kadar giren isyancılar Defterdar Mustafa Paşa’yı, Yeniçeri Ağası Hasan Ağa’yı ve padişahın en güvendiği musahibi olan ergenlik yaşından henüz çıkmamış Musa’yı kurban olarak istemişler, en nihayetinde Topal Recep Paşa Musa’yı isyancılara teslim etmiştir (Zinkeisen, 2011, s. 102). Bu acı olay sebebiyle Musa Çelebi’nin hatırası çok da olumlu çağrışımlara sahip değildir. Evliya Çelebi de IV. Murad’ın bir süre musahipliğini yapmış ve padişahın Musa Çelebi’ye olan özlemine bizzat şahit olmuştur (Dankoff, Kahraman, Dağlı, 2006, s. 117). Ayrıca yazarın kullandığı kelimelerin anlamlarına

olan hâkimiyeti bir diğer olasılığa daha kapı açar. İlk bakışta Farsça “murden” fiilinden türemiş “murd” sözcüğü akla gelse de Arapçada da bir “murd” kelimesi vardır. “emred” kelimesinin çoğulu olan bu kelime “beardless (youths), having a beard just sprouting (the same)” (Sakalsız (gençler), yeni sakal çıkmaya başlayan (aynı kişiler)) (Steingass, 1963, s. 1212), “köse” (Mutçalı, 2014, s. 856) anlamlarını haizdir. Öldürüldüğünde henüz çok genç yaşta olduğu bilinen (Baykal, 1982, s. 395) Musa Çelebi için bu ifadenin kullanılmış olmasının makul sebebi olarak kelimenin ilgili anlamı düşünülebilir.

Tablo 1. Ölümü Doğrudan Anlatan İfadeler

merhûme ol-	Belkıs (14), İsmehan Kaya Sultan (105), Hânzâde Sultân (173), Burnaz Âtike Sultân (173), İsmehân Kaya Sultân (173), Şekerpare Kadın (201)
merhûm ol-	Hiz. Süleyman (14), Hiz. İsa (23), Sultan Alaaddin (38), Ertuğrul Bey (38), I. Bayezid (39), Horosî Dede (43), Cem Şâh (47), Yâvedûd Sultan (48), II. Mehmed (66), Şehzade Cihangir (75), Davud Paşa (77), Üveys Paşa (77), Güzelce Rüstem Paşa (77), Hadım Ali Paşa (77), Çerkes İskender Paşa (78), Sofu Ali Paşa (78), Kapudan Hayreddin Paşa (78), II. Selim (96), III. Murad (98), I. Ahmed (102), Çerkes Mehmed Paşa (103,107), Bâkî Paşa (103,107), IV. Murad (111), Çelebi Hasan Paşa (122), Kara Çelebizade Mehmed Efendi (124), Mahdûm Hüseyin Efendi (124), IV. Murad (126), Kara Murad Paşa (134), Köpürlü Mehmed Paşa (135), Melek Ahmed Paşa (141), Vâlide Sultan (143), Hâfız Ahmed Paşa (147), II. Mehmed (161), eş-Şeyh Emrullâh (162), eş-Şeyh Nasrullah (162), Necâtî Beğ (165), I. Selim (165), I.Süleymân (169), II. Selim (169,170), I. Selim (170), Şehzâde Sultân Selîm Hân (171), Bayram Paşa (174), Şemseddin Ahmed bin Süleymân bin Kemâl Paşa (176), Hasan Efendi (176), Kâfzâde Feyzullah (176), Cünûnî İsmâil Efendi (179), Şeyh Sun'ullah (180), Şemseddin Ahmed (181), Tâcbeğzâde Nişânî (182), Sûzenî Efendi (182), Nalıncı Memi Dede (183), Nişânîzâde Seyyid Mehmed Efendi

	(184), Mehmed Kudsi (184), Hatib Zâkirî (185), el-Mevlâ Şeyhzâde (185), Armağanî Mehmed Efendi (187), Deli Sefer Dede (188), Eskici Dede (188), Keçeli Dede (188), Geysûdâr Molla Mustafa Çelebi (188), Şeyh Mehmed eş-şehîr bi-Kadızâde (191), Habîb-i Karamanî (191), Mahmûd el-Karamanî (194), Ebâ Eyyûb (197), Ebussu'ûd Efendi (198), Bedi'üzzamân ibn Hüseyin Baykara ibn Timur Hân-ı sâhib-hurûc (198), Şeyh Hazret-i Ömer Bâkî (198), Haydar Mirzâ (199), Mehmed Bâkır eş-şehîr Dökmecizâde (199), Palak Mustafa Paşa (200), Mehmed bin Hüsâm eş-şehîr Kara Çelebizâde (200), I. Süleyman (201), Pertev Paşa (201), Meyyitzâde (209), İmâmzâde Mehmed Efendi (209), Bağdâdizâde (209), Süleymân Hân (214), Şeyh Âdem Efendi (220), Şücâ' Baba (236), Mahmûd Efendi (236), Selmân-ı Fâris (244), Selmân-ı Pâk (254), Eyyûb-ı Basrî (256), Amr-ı Ayyâröğlu Uşûm (256), İmâm-ı A'zâm (257), Hasan-ı Basrî (258), Ebülhûr-ı Yemenî (276), Süleymân Beşe (294), Hz. Süleyman (305), Atâullâh Habeşî (320), Hidâyetullah ibn Zünnûn-ı Mısrî (327), Mâlik Eşter (353), Hezârfen Ahmed Çelebi (359), Lâgarî Hasan Çelebi (360)
vefât et-/ eyle-	İskender (17), II. Bayezid'in oğullarından biri (28), II. Bayezid (68), Vezir Koca Kâsım Paşa (77), Vezir Hacı Mehmed Paşa (77), Vezir Mustafa Paşa (77), Mevlânâ Yâkub (79), eş-Şeyh Mehmed Birgili (96), Vezir Ali Paşa (102), Bayram Paşa (104), Şeyh Sa'dullah ibn Akşemseddîn (162), eş-Şeyh Fazlullah (162), eş-Şeyh Mehmed Hamdüddîn (162), Şehzâde Cihângîr (168), IV. Murad (172), Süğlün Muslı Sultân , Suheyb-i Rûmî (259)
rûh teslim et-	II. Bayezid (68), Elekçi Dîvânesi (189)

fevt ol-	Hüseyin Efendi (123)
öl-	II. Bayezid (163), I. Selim (230)
şehîd ol-	Ebâ Eyyûb-ı Ensârî (33), Muhammed Zü'l-Hayâl (İstanbul'da yaşayan Arapların kumandanı) (36), Aya Dede (42), Cübbe Alî (43), Gavrî Hân (68), eş-şeyh Ali Tablî (76), Musa Paşa (77), Turgud Paşa (78), Tayyar Mehmed Paşa (104), Karakaş Paşa (109), II. Osman (109), Ebâ Eyyûb-ı Ensârî (174), Aya Dede (175), Horosî Dede (175), Mehmed bin Receb Efendi (185), Mâlik Eşter (253), Ma'dî Kereb Gâzî (255), Büreyde-i Eslemî (257), Ebâ Eyyûb-ı Ensârî (257), Akîl (258), İmâm Hasan (261), İmâm Hüseyin (261), Zünnûn-ı Mısırî (261), Mukbîl-i Zerrîn-kemer (264), Ukkâşe (284), Çümçüm Sultân (284), Bedîl bin Vertâ (293), Hz.Hamza (293), Hz. Ali (303), Hz. Osman (314), Sa'deddîn ibn Kereb Gâzî (315), Ebû Sa'id et- Tarî (322), İmâm Hüseyin (322), Cedallâh Ebû Tûrâb (340)
şehd-i şehâdet câmin nûş et-	Diğer Üveys Paşa (77)
müird ol-	Kral Yağfur (20), Kral Takyanus (21), Mikra Kostantin (24), Şilbiştir (24), Kral Ferenyâl (21), Musa Çelebi (112), Rakofçi (139), Hırkîl Kral (232), Ebû Leheb (270), Ebû Cehil (270)

2. Ölümün Bir Âlemden Diğer Bir Âleme Geçiş Olarak İfade Edilmesi

Ölümün bir âlemden başka bir âleme geçiş, gidiş, göç olarak görülmesi Türklerin İslamdan önceki dinî inançlarının, İslam dinindeki ölümden sonra yaşam düşüncesinin ve tasavvufun etkisiyle Türkçede kendisine birçok karşılık bulmuştur. Evliya Çelebi bu minvaldeki ifadeleri çokça kullanmıştır. Eserdeki bu ifadeler ölümün direkt ifadesinden sonra en çok karşımıza çıkan örneklerdir. Nakletmek, intikal etmek, irtihal etmek, revâne olmak eylemleri ile kurulan ve dünyanın geçici bir konak yeri olduğunun vurgulandığı ifadelerin yanında ölüm bir âlem değiştirme olarak düşünülmüştür. Gidilen yeni âlem *cennet*, *sonsuzluk yurdu* olabildiği gibi daha somut şekilde *toprak* olarak da görülmüştür. Aşağıdaki listede bulunan, benzer anlamları taşıyan ölüm ifadeleri arasındaki en belirgin fark kişinin ölüm karşısındaki tavrında ortaya çıkar. “İntikal etmek, irtihal etmek, vâsıl olmak, gitmek, revâne olmak,

azm etmek, karâr etmek, vedâ etmek” birleşik eylemleri ile kurulan ifadeler ölüme karşı yansız bir tavır taşıırken “terk” sözcüğü ile oluşturulan “terk-i fânî etmek, terk-i dünya olmak/ etmek” eylemleri dünya hayatının iradî bir şekilde bırakıldığı, yaşamdan vazgeçildiği anlamını hâizdir. Bu hâliyle ilgili ifadenin tasavvufi bir arka planı bulunup bulunmadığı sorusu ortaya çıkar. “Terk-i fânî etmek” metinde Kuyucu Murad Paşa (Dankoff, Kahraman, Dağlı, 2006, s. 99), II. Bayezid (Dankoff, Kahraman, Dağlı, 2006, s. 162), III. Murad (Dankoff, Kahraman, Dağlı, 2006, s. 170) ve Kecdehân Abdullah Efendi (Dankoff, Kahraman, Dağlı, 2006, s. 185) için kullanılmıştır. Bayezid-i Veli olarak anılan II. Bayezid’in tasavvufi kimliği metinde de menkıbelerle desteklenerek vurgulanmıştır. Kecdehan Abdullah Efendi’nin adı “I. Ahmed döneminde vefât eden ulemâ” arasında geçmektedir. Fakat III. Murad ve Kuyucu Murad Paşa için metinde dinî ya da tasavvufi bir ilgi söz konusu edilmemiştir. III. Murad’ın, kişiye irfânî ya da dinî bir kimlik yüklemek için yeterli bir veri olmasa da, Muradî mahlasıyla yazdığı tasavvufi şiirleri bulunduğu bilinmektedir. Hadîkatü’l-Vüzerâ’dan Kuyucu Murad Paşa’nın dışarıdan kan dökmekten ve adam öldürmekten çekinmeyen biri gibi görünse de haftada bir Kuran’ı hatmeden, eyyâm-ı beyzada oruç tutan ve Hz. Hamza’nın kılıcını kullanan bir Nakşibendî olduğu bilgisini edinebiliyoruz¹ (Osmanzâde Ahmed Tâib, 1271, s. 59). Ancak Seyahatname metninde ne III. Murad ne de Murad Paşa için bu bilgileri çağrıştırır herhangi bir ifade bulunmamaktadır. Dolayısıyla dünya hayatı için kullanılan “terk etmek” ifadesinin belli bir dünya görüşünü benimsemiş bir grup için mi kullanılıyor olduğu sorusu cevapsız kalmaktadır.

Ölüm ile bir âlemden bir diğerine geçiş her zaman gidişin vurgulanması ya da sonsuzluğa/ yokluğa varılması ile sınırlı değildir. Kostantin için kullanılan örnekte (Dankoff, Kahraman, Dağlı, 2006, s. 24) olduğu gibi ölüm göğe doğru bir yükselme olarak da düşünülmüştür. Ölüm ayrıca toprağa, insan yaşamının kaynağına bir dönüştür. Yazar, ölüm- toprak ilişkisini anımsatan ifadeleri Bahşî Efendi (Dankoff, Kahraman, Dağlı, 2006, s. 185) ve Kılıç Ali Paşa (Dankoff, Kahraman, Dağlı, 2006, s. 217) için kullanmıştır. Yaptırdığı camiden övgüyle bahsedilirken ölümü söz konusu edilen Kılıç Ali Paşa için toprak “hâk-i bâkî” olarak nitelendirilmiş, sonsuzlukla ilişkilendirilmiştir. Yazarın, “sebük-rûh, âlûf ve âşûfte-meşreb” (Dankoff, Kahraman, Dağlı, 2006, s. 185) olarak nitelendirdiği Bahşî Efendi için ise toprak herhangi bir sonsuzluk veya yeni bir hayat referansı taşımamaktadır.

Tablo 2. Ölümü Bir Âlemden Diğer Bir Âleme Geçiş Olarak Anlatan İfadeler

intikâl et-	Çelebi Mehmed (39), Es’ad Efendi (123), Şemseddin Ahmed bin Süleymân bin Kemâl Paşa (166), Şeyh Mehmed Taşköprüzâde (176), Sun’ullah Efendi ibn Ca’ferü’l-İmâdî (176), Alî
-------------	--

¹“... ‘ahd-i hilâfet-i ahmed hânî’de darb-ı şemşîr u hüsn-i tedbîr ile erkân-ı devlet-i osmâniyyeye istihkâm virmişdür meşâyih-i nakşibendiyye’den inâbet ü istifaza-i bereket-i sohbet itmegin haftada bir hatm-i şerîf idüp eyyâm-ı beyzada sâim olurdu miyân-bendi olan seyfi-i mühennedi hâlid bin velid radiyallahu anh hazretlerinden tedâvül-i eyâdî-i evliyâ-yı kibâr ile zîb-i dest-i iftihârı olduğu ‘an’ane-i sikât-ı revâh ile resîde-i derece-i î kândır egerçi sûretâ katl-i ricâl ve sefk-i dimâ’-i ibdâlde seyfi-i sârim ama ma’nide müstecmi’-i me’âlî ve mekârim idi...”

	el-Cemâlî (181), Hüseyin Doğanî Dede (187), Ahmed Efendi el-Mısrî (199), Abdülgaflâr el-Medenî (313), Tokatlı Dervîş Ömer Gülşenî (341)
dârü'l-fenâdan dâr-ı bekâyâ irtihâl et-	Şeyh Zindânî (43)
dâr-ı bâkiye irtihâl et-	Melik Rac'îm (14), Alî Beğ ibn Husrev (199), Hazret-i Durmuş Dede (226)
vedâ'-ı fânî et-	I.Süleyman (95), Şehzâde Sultân Cihângîr (171)
civâr-ı rahmete vâsıl ol-	III. Murad (97)
azm-i bekâ eyle-	II. Osman (103)
dâr-ı bekâyâ rihlet et-	IV. Murad (105)
dâr-ı bekâyâ git-	Mimar Sinân (149)
terk-i fânî et-	Murad Paşa (99), II. Bayezid (162), III. Murad (170), Kecdehân Abdullah Efendi (185)
terk-i dünya ol-/et-	eş-Şeyh Mehmed ibn Arrâf (164), Yahyâ Efendi (223)
bâğ-ı cinâne revâne ol-	Mihri (165)
dâr-ı bâkide karâr et-	III. Murad (170), Şeyh Abdüssamed Efendi (176)
âhirete intikâl eyle- / et-	Adlî Efendi (176), Kâmî Efendi (181), Hazret-i Esîr Hindî-i Seyyâf (301)
vâsıl-ı cinân ol-	Şeyh Abdülkerîm Emîn (178), Sürûrî Çelebi (209)
irtihâl et-	Şeyhülislâm Hüseyin Efendi (186)
azm-i bakâ-yı huld-ı berîn et-	Mustafa Efendi bin Azmizâde (186)
dâr-ı ukbâda karâr et-	Geysûdâr Mehmed Efendi (187)
âlem-i âhirete revâne ol-	Ömer Efendi Şeyh-i Câmi'-i Dragoman (187)
sabâh-ı ömrü vâsıl-ı revâh ol-	Şeyh Hüseyin Lâmekânî (187)
bekâ dârına git-	I.Selim (230)
nakl et-	Selmân-ı Pâk (264), Ebü'l-Kâsım es-Semmâkü'l-Baytârî (308)
âhirete nakl eyle-/ et-	Selmân-ı Kûfî (265), Abdülgaflâr-ı Medenî (326)
rihlet et-	Hasan Kattâl (303)
murg-ı dili bâz-ı ecelden kurtulmayup kafes-i tenden tayerân et-	Kostantin (24)
gölşen-i hayâtı varağı hâke düş-	Bahşî Efendi (185)

hâk-i bâkiye kadem basup yat-	Kılıç Ali Paşa (217)
-------------------------------	----------------------

3. Ölümün Sınırlı Bir Sürenin Sonu Olarak İfade Edilmesi

Ölümün belirli bir sürenin sonu olarak görüldüğü örnekler metinde çok fazla değildir. Yazar “merhûm olmak” gibi sıkça kullandığı, fakat Tanrı’nın bağışlayıcılığını çağrıştıran bir ifadeyi İstanbul’un ilk bânîleri için kullanmayı doğru bulmamış olacaktır ki, bir sürenin sonunu belirtir şekilde oluşturulmuş bu ifadeler onlardan başka kimse için geçmemektedir.

Tablo 3: Ölümü Sınırlı Bir Sürenin Sonu Olarak Anlatan İfadeler

devri âhir ol-	Kral Vezendon (19), Aline (21)
ömrü âhir ol-	Kostantin (24)

4. Ölümün Ona Doğru Gidilen Süreçle İlişkilendirilerek İfade Edilmesi

Evliya Çelebi sözünü ettiği bazı kişilerin ölümünü anlatırken onlara dair elinde olan bilgilerin ilgi çekici yönlerini kullanmıştır. Tuna Nehri’ni at üstünde geçerken altındaki buzun kırılması sonucu ölen hükümdar Puzantin (Dankoff, Kahraman, Dağlı, 2006, s. 17) ve Ayasofya Câmii’nde abdest alırken vefat eden Hocaîde’nin² (Dankoff, Kahraman, Dağlı, 2006, s. 199) ölümünün ifade ediliş şekli bu kategoridedir. Yazar, Ebussu’ûd Efendi’nin taziri üzerine Mısır’a giderken denizde vefat eden Muhyiddin Arabîde için ise denizde ölümü vurgular şekilde “bahr-i sefidde gark olmuştur” der (Dankoff, Kahraman, Dağlı, 2006, s. 79).

I. Ahmed ve Şehzâde Mehmed için kullanılan ifadeler de bu başlık altında ele alınabilir. Ölümün iki farklı ifade ediliş biçimi ölüme karşı gösterilen reaksiyon noktasında ortaklaşır. Elli bir gün süren bir mide hastalığı sonucu vefât eden (İlgürel, 1989, s. 32) I. Ahmed ve bazı kaynaklarca çiçek hastalığına yakalandığı için öldüğü belirtilen (Sungurhan, 2017, s. 158) Şehzâde Mehmed için ölüm düşmanca bir kimliğe bürünmüş (kabza-i ecel, rehzen-i ecel) ölümüne bir mücadelenin onlar aleyhine sonlanması olarak ifade edilmiştir. Benzer bir mücadele çağrışımı Hayrî mahlaslı Mevlâ Ahmedî adlı şâir için kullanılan ölüm ifadesinde de hissedilir ancak şairin ölümüne dair bir bilgi bulunamamıştır.

Tablo 4. Ölümü Ona Doğru Gidilen Süreçle İlişkilendirerek Anlatan İfadeler

ömrü buz gibi şikeste olup vücûdu buz gibi eri-	Puzantin (Tuna Nehri üzerinden atıyla geçerken buzun kırılması sonucu ölmüştür.) (17)
gark ol-	Mevlanâ Muhyiddin Arabîde (79)
dünyâdan el yu-	Sa’deddin Hasan eş-şehîr bi- Hocaîde (199)

² Hirik’e göre Evliya Çelebi burada, ölen kişinin yaptığı iş ile ölüm arasında bağlantı kurmaktadır (Hirik, 2013, s. 449).

kabza-i ecelden girîbân-ı ömrün halâs edeme-	I.Ahmed (171)
rehzen-i ecel girîbanın al-	Şehzade Mehmed (75)
ecel sinânına uğra-	Mevlâ Ahmedî (177)

5. Ölümün, Gerçekleştiği Yer İle Bağlantılı Olarak İfade Edilmesi

Evliya Çelebi için kişinin öldüğü yer de bazen ölümünün haber verilmesinde kullanılabilecek bir malzemedir. Boğdan'da Yaş şehrinde ölen Taşköprüzâde'nin ölümü “yaşı tamâm kurumak” (Dankoff, Kahraman, Dağlı, 2006, s. 184), Yemen- Aden'de vefat eden Üveys Paşa'nın ölümü ise (ufak bir harf farkıyla) “diyâr-ı ademe gitmek”tir (Dankoff, Kahraman, Dağlı, 2006, s. 77). Yazar böylece ölümün gerçekleştiği şehir ve ölüm arasında basit harf veya kelime oyunlarına dayanan bir bağ kurar.

6. Ölümün, Ölen Kişinin Adı veya Mahlası İle Bağlantılı Olarak İfade Edilmesi

Evliya Çelebi eserinde sözünü ettiği kişilerin ölümlerinden bahsederken onların adlarını veya mahlaslarını da ölümlerini ifade etmede bir malzeme olarak görmüştür. Hirik, her ne kadar Şâmî-i Arabî'nin ölümü için kullanılan “şâmî olmak” eylemini “ilginç” olarak nitelendirir (Hirik, 2013, s. 450) ancak bu yazarın ölüm ile ilgili örtmece oluşturmada kullandığı yöntemlerden biridir. Genellikle ad ya da mahlas ile ilgili bir benzetme unsurunun doğrudan kullanılması şeklinde kurulan bu ifadeler bazen ölen kişinin adının/ mahlasının çağrışım alanından yararlanılarak da oluşturulur. Mevlvî İsmail Dede ve Yetmiş Gurus Dede'nin ölümlerinin anlatımı için bu yol kullanılmıştır. Hz. İsmail'in babası İbrahim tarafından tanrı için kurban edilmesi hakkındaki kıssa hatırlatılacak şekilde Mevlvî İsmâ'il Dede'nin ölümü “râh-ı hakka kurban olmak” şeklinde ifade edilmiştir. Yetmiş Gurus Dede ise yazarın anlatımına göre bir savaş esnasında ricâlû'l-gayb arasına karışmış, yedi yıl konuşamamış daha sonra ise “yetmiş gurus” lafından başka bir şey söylememiştir. Evliya Çelebi, onun ölümünü “âhiret hisâbın görmek” olarak aktarır.

Tablo 5. Ölümü Ölen Kişinin Adı veya Mahlası ile Bağlantılı Olarak Anlatan İfadeler

rûh doğanın uçur-	Hüseyin Doğânî Dede (187)
rûh doğanı zîr-i zemînde âşiyân et-	Hüseyin Doğânî Dede (187)
verâ-yı Kâf'a kadem bas-	Ahmed bi'l-Kafzâde Efendi (194)
kâf kâfî ol-	Ahmed bi'l-Kafzâde Efendi (194)
kılıcın arşa asup yayın yas-	Kılıç Ali Paşa (217)
cân kuşu uç-	Ali Kuş (219)
kılıcın arşa asup okun atup yayın yasup yat-	Kılıç Ali (220)
şâmî ol-	Şâmî Arabî (359)
âhiret gavrına er-	Gavrî Hân (68)
cihângîr iken zemîn-gîr ol-	Şehzâde Cihangîr (169)

râh-ı hakka kurbân ol-	Mevlevî İsmâ'il Dede (209)
âhiret hisâbın gör-	Yetmiş Gurus Dede (188)

7. Ölümün, Ölen Kişinin Mesleğini, Uğraşını Ya Da Makamını Hatırlatır Şekilde İfadesi

Evliya Çelebi özellikle devlet adamlarının ölümlerinden bahsederken bu yolu izlemiştir. Padişahlar için ölüm genellikle dünyadaki saltanatı bırakmak, bir misyonu tamamlamaktır. Yazar I. Süleyman (vedâ'-ı tâc-ı taht-ı Süleymânî etmek, vedâ'-ı saltanat etmek) ve III. Murad (terk-i saltanat-ı sûrî etmek) için dünya saltanatına veda etmek, geçici bir saltanatı terk etmek anlamına gelen ifadeler kullanmıştır. III. Murad için ayrıca bir misyonu tamamlamış olma durumu “âl-i Osmân'ın âb-ı rûyî olup gitmek” ifadesi ile vurgulanmıştır. Bazıları için ise ölüm bir ödül ya da dünyadaki saltanatı bırakmanın akabinde âhiretteki sonsuz saltanatı kazanmaktır. IV. Murad için çoğunlukla bu çağrışıma başvurulmuştur. IV. Murad vefatıyla sonsuz saltanata göç etmiş (saltanat-ı câvidânîye rihlet etmek), sonsuzluk yurdunun padişahı (pâdişâh-ı dâr-ı bâkî) olmuştur. Benzer şekilde I. Ahmed de geçici hükümdarlığı sonlanınca (saltanat-ı sûrî) cennet yurduna gitmiştir. Yazarın adı geçen padişahlardan özellikle IV. Murad ile tanıştığını, aktardığına göre (Dankoff, Kahraman, Dağlı, 2006, s. 115) kendisinin musahipliğini yaptığını ve yakın bir ilişki içinde olduğunu eserinden öğrenmekteyiz. Ayrıca Sultan Ahmed Cami'nin yapımında babasının temel imamlığı yaptığını belirten (Dankoff, Kahraman, Dağlı, 2006, s. 100) yazar kendisinin doğumundan bahsederken de “hamd-i Hudâ kim böyle bir pâdişâh-ı cem-cenâb asrında dünyaya gelmişiz” (Dankoff, Kahraman, Dağlı, 2006, s. 98) der. Denebilir ki yazar belli bir yakınlık duyduğu bu padişahlar için ölümden sonra da sürecek sonsuz bir saltanatı ve ödüllendirilmeyi dilemiştir. Herhangi bir yakınlığı ya da tanışıklığı olmaksızın ölümünü bir makam değişikliği, bir yükselme olarak anlattığı diğer kişi ise II. Bayezid'dir. Evliya Çelebi, eserinin ilerleyen bölümlerinde birtakım menkıbelerinden de bahsettiği padişahın manevi varlığı için hem somut fetihlerini hem de manevi farkındalığını vurgulayacak şekilde “rûh-ı pür-fûtûh” ifadesini kullanmıştır. Böylelikle yaşarken de üst bir mertebede görülen hükümdar, ölümüyle birlikte bir insanın ulaşabileceği en üst noktaya erişmiştir.

Saltanat süresinin çoğu at üstünde geçen I. Selim ve kaynaklarda avdan hoşlandığı, ok yapımında usta olduğu, daima kılıç ve yay ile gezdiği belirtilen (Emecen, 2003, s. 412) III. Mehmed için atıcılık terimlerine başvurulmuştur. Evliya Çelebi'nin, yararlandığından söz etmese de şekil ve tertip bakımından yararlandığı (Eren, 1960, s. 76) bir kaynak olan Kühü'l- Ahbâr'da hakkında “mey-perest ü ayyâş ve bir kadeh bâdeyi taht-ı Cemşîd'e virmediği halk içinde ıyân ü fâş idi” (Donuk, 2024, s. 950) ifadeleri geçen Cem Sultan'ın ölümü için yazar “mest ü medhûş-ı hakîkî olmak” kalıbını tercih etmiştir. Cem Sultan için kullanılan benzer temalı bir diğer ifade de “câm-ı eceli nûş etmek”tir. Aynı ifade Cem Sultan'dan başka Sultan Gavri ve Fâzıl Ahmed Paşa için de mevcuttur. Sultan Gavri'nin içkiye düşkünlüğü konusunda Seyahatname metninde ya da başka bir kaynakta herhangi bir bilgiye rastlanılamamaktadır. Câm-ı ecel ifadesinin tasavvufi bir bağlamda düşünülmesi de mümkündür. Bununla birlikte hükümdarın tasavvufa meyyal bir kimliği olup olmadığı konusu belirsizdir. Hurûfî şair

Nesîmî'nin şiirlerine büyük ilgi gösterdiği, hatta kendi döneminde hurûfiliğin Mısır'da yayılmaya başladığı bilgisi aktarılsa da (es- Seyyid, 2001, s. 316), hükümdarın şiirlerini barındıran mecmuada Nesîmî'ye ait bir gazelin kayıtlı bulunması ve Gavrî tarafından bu şiire nazire olarak yazıldığı düşünülebilecek bir gazelin mevcudiyeti dışında şiirlerinde Nesîmî ve hurûfîlik vurgusunu öne çıkaran bir içerik ya da üslubun varlığından bahsetmek pek mümkün görünmemekle birlikte şiirlerinde yoğun bir tasavvufi içerik söz konusudur (Kocatürk, 2023, s. 48). Ölümü aynı sözlerle anlatılan Fâzıl Ahmed Paşa için yazar bu ölüm ifadesini kullanma zeminini bir iki cümle öncesinde “Niçe feth [u] fütûhâtdan sonra Kandiye kal’asın ve Kamanîçe kal’asın feth edüp (---) sene sadâret-i uz mâda mu’azzez ü mükerrerem olup câm câm bâde-i nâbî nûş ederek...” (Dankoff, Kahraman, Dağlı, 2006, s. 135) sözleriyle hazırlamıştır.

Ölüm hükümdarlar için genellikle bir adım öteye gitme, bir saltanat döneminin bitişi ya da hem bir bitiş hem de yaşamın başka bir boyutunda saltanatın yeniden başlaması iken diğerleri için yalnızca ellerindeki işin/ uğraşın sonuna gelinmesidir. Vehbî Osman Çelebi, dîvânını tamamlamaya çalışırken vefât etmiş ve bu yüzden ölümü “Vehbî Osman Çelebi tamâm edem derken ol dahi nâ-tamâm olup tamâm-ı dünyâyâ intikâl eyledi” cümlesiyle anlatılmıştır (Dankoff, Kahraman, Dağlı, 2006, s. 121). Azmizâde Hâletî (Mustafa Efendi bin Azmizâde)’nin vefatı da “dârü’l-hadîs-i Süleymânîyye iken hadîsi âhir olup” (Dankoff, Kahraman, Dağlı, 2006, s. 186) sözleriyle Süleymânîye Dârülhadîsliği görevi ile bağlantılandırılarak ifade edilmiştir. Bununla birlikte “hadîs” ifadesi bu bağlam içinde “yokken var olmak, sonradan ortaya çıkmak” anlamındaki “hâdis” kelimesini de çağrıştırmaktadır. Ölümü yaptığı iş ile ilintili şekilde anlatılan kişilerden diğeri Mukbîl-i Zerrîn-kemer’dir. Evliya Çelebi, mahlepçilerin pîri olarak andığı bu kişinin ölümünü “ashâb-ı güzîn mâbeyninde kış günleri ıssı şerbet ve ıssı pâlude ve sa’leb ve süd ve mahleb fûruht edüp kâr ederdi. Âhir kârı Uhud gazâsında tamâm olup Hazret-i Hamza cenbinde medfûndur” (Dankoff, Kahraman, Dağlı, 2006, s. 286) şeklinde, ölümü Mukbîl-i Zerrîn-kemer’in kazancının sona ermesi olarak anlatmıştır. Nalıncı Memî Dede’nin de ölümü ve mesleği arasında bağ kurulmuştur. Yazar hem mesleği dolayısıyla iç içe olduğu kavramlara (âteş, hâkister) hem de şehirde çıkan büyük bir yangından dükkânının etkilenmemesi hatta kendisinin içeride çalışmaya devam etmesi gibi olağanüstülükleri içeren mânevi makamına atıfta bulunarak onun ölümü için “âteş-i cân-sûz ile hâkister olmak” (183) der.

Evliya Çelebi kullandığı ölüm ifadeleriyle ölen kişinin dinî kimliğini de hatırlatır. Bu kategoride ele alınan müslüman hükümdarlar için ölüm olumlu ve daha iyiyi hazırlayan bir son iken Kral Kanator’un vefatı, bir cehennem çağrışımı içinde “ömür defteri dürülüp nâra yanmak”tır.

Tablo 6. Ölümü Ölen Kişinin Mesleğini, Uğraşını Ya Da Makamını Anlatır Şekilde Oluşturulan İfadeler

vedâ'-ı tâc-ı taht-ı Süleymânî et-	I. Süleyman (95)
vedâ'-ı saltanat et-	I.Süleyman (168)
âl-i osmân'ın âb-ı rûyî olup git-	III. Murad (97)
terk-i saltanat-ı sûrî et-	III. Murad (97)
okun atup kemânın yas-	III. Mehmed (171)
ömür/ömrü kemânın yas-	I.Selim (68), I. Selim (165)
mest ü medhûş-ı hakîkî ol-	Sultan Cem (47)
vedâ'-ı mülk-i fânî edüp saltanat-ı câvidânîye rihlet et-	IV. Murad (126)
vedâ'-ı saltanat-ı fânîden pâdişâh-ı dâr-ı bâkî ol-	IV. Murad (126)
saltanat-ı sûrîden azîm-i dâr-ı cinân ol-	I. Ahmed (100)
rûh-ı pür-fütûhu revân-ı evc-i ılliyyîn ol-	II. Bayezid (68)
nâ-tamâm olup tamâm-ı dünyaya intikâl eyle-	Vehbî Osman Çelebi (121)
hadîsi âhir ol-	Mustafa Efendi bin Azmizâde (186)
âhir-i kârı tamâm ol-	Mukbîl-i Zerrîn-kemer (286)
âteş-i cân-sûz ile hâkister ol-	Nalıncı Memi Dede (183),
câm-ı eceli/ecelden nûş et-	Sultan Gavrî (46), Sultan Cem (47), Fâzıl Ahmed Paşa (135)
ömrü defteri dürülüp nâra yan-	Kral Kanator (37)

SONUÇ

Bu çalışmada Evliya Çelebi Seyahatnâmesi'nin birinci cildinde yer alan ölüm ifadeleri incelenerek, ifadelerin yazarın üslubu çerçevesinde nasıl şekillendiği incelenmiştir. Çalışma, ölüm ifadelerinin sadece bireylerin ölümüne dair bir bildirim işlevi taşımadığını, aynı zamanda Evliya Çelebi'nin eserinde bir anlatı aracı olarak kullanıldığını ortaya koymuştur. Ölüm, yazar için yalnızca bir son değil; aynı zamanda bir başlangıç, bir geçiş ve kişinin yaşamına dair özet sunma imkânı sağlayan bir anlatı malzemesi olmuştur.

Evliya Çelebi, sözünü ettiği her kişinin ölümünü, onların toplumsal statüleri, meslekleri, dinî kimlikleri veya kişisel özellikleri bağlamında yorumlayarak, ölümün bireysel ve toplumsal anlamlarını okuyucuya yansıtır. Evliya Çelebi'nin ölüm ifadelerini kişiselleştirme ve çeşitlendirme çabası, her ölümün kendine özgü bir hikâyesi olduğu fikrini pekiştirir. Bu yaklaşım, bir yandan ölümün evrenselliğini vurgularken diğer yandan her bireyin yaşamının ve ölümünün kendine özgü bir anlam taşıdığını ima eder.

Edebî metin kaleme alan her yazar için ölüm bir anlatı malzemesi olarak kişinin hikâyesinin doruk noktası ya da kapanışı niteliğindedir. Evliya Çelebi de ölüm kavramını bu bağlamda kullanmış; ölümleri bazen bir dönemin sonunu, bazen ahiret hayatına yapılan bir yolculuğu, bazen de trajik ya da dramatik bir olayı vurgulamanın aracı hâline getirmiştir. Kullandığı ölüm ifadelerinin çeşitliliği onun, metni monotonluktan kurtarma ve okuyucuyu etkileyici şekilde yönlendirme yeteneğini gözler önüne serer. Evliya Çelebi'nin Seyahatnâme'de kullandığı ölüm ifadeleri, yalnızca olayın bildirilmesi ya da biyografik bir sonucun aktarılması amacını taşımaktan öteye geçer; yazarın kendine özgü üslubunun en belirgin yansımalarından birini oluşturur. Her ölüm ifadesinin kişisel, sosyal veya dinî bağlamla ilişkilendirilmesi, yazarın metne bireysel bir karakter ve estetik kazandırma çabasını yansıtır. Evliya Çelebi, ölüm ifadelerini sadece dilsel bir çeşitlilik yaratmak için değil, aynı zamanda metni duygusal ve düşünsel düzeyde derinleştirmek için kullanmıştır. Basit bir ölüm anlatımından kaçınarak, bireylerin kimliğini, statüsünü ve hayat hikâyesini vurgulayacak özel ifadeler seçmiş; bunları metaforlar, mecazlar ve kelime oyunları ile zenginleştirmiştir.

Seyahatname'de kullanılan ölüm ifadeleri ile kişilerin isimleri, meslekleri ya da ölüm yerleriyle bağlantılı şekilde kullanılarak, ölüm anlatısı sıradan bir bildirimin ötesine taşınmış; böylece okurda çeşitli duygular oluşturulması amaçlanmıştır. Bu yaklaşım, yazarın Seyahatnâme'yi yalnızca tarihî bir belge değil, aynı zamanda edebî bir eser olarak tasarladığını ortaya koyar. Evliya Çelebi'nin ölüm ifadelerindeki çeşitlilik, Seyahatnâme'nin edebî değerini güçlendiren unsurlardan biri konumundadır. Bu ifadeler, bir yandan ölümün evrenselliğini ve kaçınılmazlığını hatırlatırken, diğer yandan her bireyin ölümünü o kişinin kimliği ve hikâyesine uygun bir bağlam içinde sunar. Böylece, yazarın üslubu hem bireysel hikâyelere anlam kazandırır hem de dönemin kültürel ve dinî algılarını yansıtarak, Seyahatnâme'yi sıradan bir seyahat anlatısından öteye taşır.

KAYNAKÇA

- Atar, F. (2010). Şehid. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, C. 38, ss.428- 431.
- Baykal, B. S. (1982). *Peçevî tarihi*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Dankoff, R., Dağlı, Y; Kahraman, S. A. (2006). *Evliya Çelebi Seyahatnâmesi I. Kitap*. Yapı Kredi Yayınları.
- Donuk, S. (2024). *Künhü'l-Ahbâr*. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.
- Durmuş, M. (2012). Ölümü güzelleştiren eda: Türkçe şair tezkireleri ile şairnâmelerde ölüme bakış ve ölümün ifade biçimleri üzerine. *Millî Folklor*, (94), ss. 105-122.
- Emecen, F. (2003) Mehmed III. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.28, ss.407- 413.
- Eren, M. (1960). *Evliya Çelebi Seyahatnâmesi birinci cildinin kaynakları üzerine bir araştırma*. Edebiyat Fakültesi Matbaası.
- Ersoy, R. (2002). Türklerde ölüm ve ölü ile ilgili rit ve ritüeller. *Milli Folklor*, (54), 86-101.
- Es- Seyyid, S. M. (2001). Kansu Gavri. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 24, ss.314- 316.
- Hirik, E. (2013). Evliya Çelebi Seyahatnâmesi'nde ölüm örtmeceleri. *Yeni Türkiye*, (55), ss. 441-451.
- İlgürel, M. (1989). Ahmed I. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C.2, ss.30-33.
- Osmanzâde Ahmed Tâib (1271). *Hadikatü'l- vüzerâ*. Cerîde-i Havâdis Matbaası.
- Sağol, Y. G. (2009). *Türklerde ölümün algılanışı 'ölmek' karşılığında kullanılan kelimelerden hareketle*. Emine Gürsoy Naskali (Ed.), *Uçmağa Varmak Kitabı*, Kitabevi Yayınları.
- Zinkeisen, J. W. (2011). *Osmanlı imparatorluğu tarihi*. Yeditepe Yayınları.

littera turca

Journal of Turkish Language and Literature

e-ISSN: 2149-892X

<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/littera>

[Cilt/Volume: 11, Sayı/Issue: 2, Bahar/Spring 2025]

OĞUZ ATAY'IN GÜVENİLMEZ DÖNGÜSÜ: “NE EVET NE HAYIR”

(*Oğuz Atay's Unreliable Loop: “Neither Yes Nor No”*)

Araştırma Makalesi / Research Article

Geliş Tarihi / Date Received: 10.02.2025

Kabul Tarihi / Date Accepted: 10.04.2025

Yayın Tarihi / Date Published: 30.04.2024

DOI Numarası / DOI Number: 10.20322/littera.1636755

Bahar DERVİŞCEMALOĞLU

Doç. Dr.

Ege Üniversitesi Eğitim Fakültesi

Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü

orcid.org/0000-0003-1313-991X

bahardervis@yahoo.com

Makale Bilgisi

Değerlendirme: Bu çalışma çift taraflı kör hakemlik sistemi uygulanarak değerlendirilmiştir.

Etik Beyan: Çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.

Etik Kurul Belgesi: Makale için “Etik Kurul Belgesi” gerekmemektedir.

Benzerlik Taraması: “Benzerlik Raporu” iThenticate sistemi üzerinden alınarak tarama yapılmıştır.

Telif Hakkı: Çalışmanın hazırlanma sürecinde yazar/yazarlar tarafından “Telif Hakkı Formu” imzalanarak sunulmuştur. Yazar/yazarlar dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler.

Atıf Bilgisi:

Dervişcemaloğlu, B. (2025). Oğuz Atay'ın Güvenilmez Döngüsü: “Ne Evet Ne Hayır”. *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, 11(2), ss. 188-201. 10.20322/littera.1636755

Sorumlu Yazar:

Bahar DERVİŞCEMALOĞLU, bahardervis@yahoo.com

Özet

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının önemli yazarlarından biri olan Oğuz Atay (1934-1977), modernist romanın öncülüğünü yapmış, postmodern kurmacanın ilk örneklerini sunmuş ve gerek teknik gerek tematik açıdan getirdiği yeniliklerle 1980 sonrası Türk edebiyatına yön vermiştir. Daha ziyade romanlarıyla ön plana çıkmış olmakla birlikte, Atay'ın hikâye türünde de başarılı örnekler verdiği görülmektedir. 1975 yılında yayımlanan ve yazarın tek hikâye kitabı olan *Korkuyu Beklerken*, sekiz adet hikâyeden oluşmaktadır. Bu çalışmada incelenecek olan "Ne Evet Ne Hayır" adlı hikâye, kitaptaki mektup üzerine inşa edilen üç hikâyeden biridir. Biçimsel olarak hikâye içinde hikâye ya da mektup içinde mektup şeklinde adlandırabileceğimiz çift katmanlı bir görünüm arz etmektedir. Dolayısıyla çerçeve metnin anlatıcısı ve çerçevelenen metnin anlatıcısı şeklinde iki anlatıcı söz konusudur. Hikâyenin esasını oluşturan mektup, çerçeve metnin anlatıcısının giriş ve sonuç kısımlarında yaptığı açıklamalarla çerçevelenmiştir. Mektubun anlaşılmasına zemin oluşturan ve okuyucuyu yönlendiren bu açıklamalar sadece giriş ve sonuç kısımlarında değil, mektubun içerisinde de parantez içi açıklamalar ve müdahalelerle devam etmektedir. Genel olarak bakıldığında hikâye farklı açılardan değerlendirmelere ve çıkarımlara imkân tanımaktadır ancak hikâyedeki en belirgin unsurun "güvenilmez anlatma" olduğu dikkat çekmektedir. Bu çalışmada öncelikle "Ne Evet Ne Hayır" hikâyesi hakkında genel bilgilere ve değerlendirmelere yer verilecek, daha sonra da hikâyenin şimdiye kadar üzerinde pek durulmamış olan "güvenilmez anlatma" açısından tahlili yapılacaktır.

Anahtar Sözcükler: *Ne Evet Ne Hayır*, güvenilmez anlatma, güvenilmez anlatıcı.

Abstract

Oğuz Atay (1934–1977), one of the most significant writers of Turkish literature in the Republican period, pioneered the modernist novel and introduced early examples of postmodern fiction. His innovations, both technical and thematic, profoundly influenced Turkish literature after 1980. Although Atay is primarily known for his novels, he also produced notable works in the short story genre. *Korkuyu Beklerken* (Waiting for Fear), published in 1975 and his only short story collection, consists of eight stories. The story "Ne Evet Ne Hayır" (Neither Yes Nor No), which will be examined in this study, is one of the three stories in the book structured around letters. Formally, the story presents a dual-layered structure, which can be described as a story within a story or a letter within a letter. As a result, there are two narrators: the narrator of the frame text and the narrator of the framed text. The letter, which forms the core of the story, is framed by the explanations provided by the frame text's narrator in the introduction and conclusion sections. These explanations, which help the reader understand the letter and guide their interpretation, are not limited to the introduction and conclusion but also appear within the letter itself through parenthetical remarks and interventions. When examined as a whole, the story allows for multiple interpretations and inferences from various perspectives. However, the most striking element in the story is its use of "unreliable narration." In this study, general information and evaluations about "Ne Evet Ne Hayır" (Neither Yes Nor No) will first be provided, followed by an analysis of the story focusing on the concept of "unreliable narration," which has not been extensively emphasized in previous discussions.

Key Words: *Ne Evet Ne Hayır*, unreliable narration, unreliable narrator.

GİRİŞ

Oğuz Atay (1934-1977) gerek teknik gerek içerik bakımından Türk edebiyatına yeni bir soluk getirmiş, modernist romanın öncülüğünü yapmış, postmodern kurmacanın ilk örneklerini sunmuş ve 1980 sonrası Türk edebiyatına yön vermiş bir yazardır. Ecevit'in (2002, s. 127) tabiriyle "ilklerin yazarı" olan Atay, daha ziyade romanlarıyla ön plana çıkmış bir isim olmakla birlikte hikâye türünde de başarılı örnekler vermiştir. 1975 yılında yayımlanan ve yazarın tek hikâye kitabı olan *Korkuyu Beklerken*, Tosun'un (2021, s. 12) belirttiği gibi "yabancılaşma, umutsuzluk, uyumsuzluk, bunaltı" ve "susturulmuş, bastırılmış duyguların dış dünyanın gerçekliği ile aynı yerde çakışmamasından kaynaklanan 'hastalıklı hâller'" şeklinde özetlenebilecek temaları işlemektedir. Toplamda sekiz adet hikâyeden oluşan kitapta Atay'ın önceki eserlerindeki yapı ve temaları sürdürdüğü görülürken birtakım farklılıklar ya da değişimler de göze çarpar. Ecevit'e (2023, 499,s. 500) göre kitaptaki ilk üç hikâye Atay'ın Kafka etkisinde kaldığı, modernist edebiyatın yalnızlık, iletişimsizlik ve yabancılaşma temalarına odaklanan birinci dönemini, diğer hikâyeler ise ağırlıklı olarak Çehov'un etkisinde kaldığı, Türk kültürüne ve Türk insanına odaklanan, toplumsal sorumluluk duygusunun öne çıktığı ikinci dönemini yansıtmaktadır. Bu çalışmada incelenen "Ne Evet Ne Hayır" adlı hikâye, Ecevit'in değerlendirmesine göre yazarın ikinci dönemini temsil etmektedir. Kitapta mektup üzerine inşa edilen üç hikâyeden biri olan "Ne Evet Ne Hayır", muhtemelen hikâyelerinde mektup tekniğine sıkça başvuran Çehov'dan etkiler içermektedir. Nitekim Füsün Akatlı, *Korkuyu Beklerken* kitabı bağlamında Oğuz Atay için "Türk öyküsüne Çehov'u sokmuştur" değerlendirmesini yaparak söz konusu kitaptaki "Bir Mektup" hikâyesinin Çehov'un "Memurun Ölümü" adlı hikâyesine benzerliğine dikkat çekmiş, Atay'ın "Türk öyküsünde yeni ve özgün bir Çehov kanalını" temsil ettiğini vurgulamıştır (Akatlı, 2009, s. 45). Üzerinde yeteri kadar durulmamış olan "Ne Evet Ne Hayır" hikâyesinin insanı bir taraftan gülümseten öbür taraftan hüznü sevk eden yönüyle Atay'ın severek okuduğu ve ilham aldığı Çehov hikâyelerini anımsattığı aşîkârdır. Bu çalışmada öncelikle söz konusu hikâyeye ilgili mevcut tespitlere ve yaptığımız ilave değerlendirmelere yer verilecek, daha sonra hikâyenin şimdiye kadar üzerinde pek durulmamış olan "güvenilmez anlatma" açısından tahlili yapılacaktır.

1. "Ne Evet Ne Hayır" Hakkında

Oğuz Atay'ın "Ne Evet Ne Hayır" adlı hikâyesi, birinci şahıs anlatıcının kendisiyle ilgili verdiği bilgilerle başlamaktadır. Dört yıl önce liseyi bitirdiğini öğrendiğimiz anlatıcı, sigorta memurluğu, havagazı tahsildarlığı, ilaç satıcılığı, reklamcılık gibi işlerde çalışmıştır. Söz konusu işlerde tutunamayan anlatıcı, hâlihazırda yapmakta olduğu gazetecilik mesleğinde de bekleneni veremeyince gazetenin "gönül postası" köşesinde görevlendirilmiştir. Doktor Akın Korkmaz rumuzuyla insanların dertlerini anlattıkları mektuplara cevap yazarak çareler bulması beklenen anlatıcı, gazetede meslektaşları tarafından "manyak" olarak nitelendirilmekte, alay konusu edilmektedir. Bir gün gazeteye ilginç bir mektup gelir ve anlatıcı, bu mektubu gazetede arkadaşlarına okumaya başlar. Mektubu sonuna kadar dinlemeye tahammül edemeyen arkadaşları, mektubu anlatıcının yazdığını

düşünerek ona tekrar “manyak” yakıştırmaları yaparlar. Anlatıcıya göre bu mektubu yazan kişi “akıl ve ruh düzensizliği” içinde biridir. Mektubu yazan M.C. rumuzlu kişiye sevgi ya da acıma duymadığını belirten anlatıcı, gazetede bir arkadaşının “bu adam sana benziyor” demesi üzerine sinirlenir ve üzerine yürür. Bazı arkadaşları mektubu ilginç bulunca onu olduğu gibi yayımlamaya karar verir ancak kendini tutamayarak bazı yerlerde parantez içinde kendi görüşlerini belirtir, bazı kelimelerin yazılışını düzeltir ve mektupta hiç kullanılmayan noktalama işaretlerini ekler. Hikâyenin bundan sonraki kısmı M.C.’nin mektubundan oluşmaktadır. “Sayın Doktor Beyefendi” hitabıyla başlayan mektup, bozuk bir Türkçe ve tutarsızlıklarla dolu bir anlatımla M.C.’nin net bir cevap alamadığı gönül macerasını içermektedir. Sevdği kızdan “evet ya da hayır” şeklinde bir cevap alamadığı için huzursuz olan M.C. bunu bir saplantılı hâline getirmiş, sevdiğinden net bir cevap alabilmek için her fırsatta ya da her karşılaşmada şansını tekrar denemiş, bu süreçte zaman zaman intihar teşebbüsleriyle kendine zarar vermeye çalışmış, suç işleyerek hapse düşmüş, kısacası her açıdan hırpalanmıştır. Halihazırda hapiste bulunan M.C.’nin Doktor Akın Korkmaz’dan beklentisi, mektupta yazdıklarından hareketle sevdiği kızın kendisini sevip sevmediği hakkında fikirlerini söylemesi ve bu konularda kendisine yol göstermesidir. Mektup bittikten sonra anlatıcı tekrar devreye girerek gazetede arkadaşlarının mektubun bu hâliyle yayımlanmasına onay vermediklerini ve mektuba istediği gibi cevap vermesine engel olduklarını belirtir. Mektubu yayımlama imkânı verenlere teşekkür ederek ve mektubu hemen hemen hiç değiştirmedini vurgulayarak anlatısını tamamlar.

“Ne Evet Ne Hayır” hikâyesi, Oğuz Atay’ın hayatından birtakım izler taşımaktadır. Atay, *Pazar Postası* isimli haftalık derginin 1959 yılından itibaren İstanbul’da çıkmaya başlayan sayılarına hem redaktör hem de yazar olarak önemli katkılar sağlamıştır (Seyppel, 1989, s. 28; Ecevit, 2023, s. 106). Dergide imzasız yayımlanmış olan haber, ekonomi, politika ve sanat yazılarının büyük bir çoğunluğunun gazeteciliği seven Oğuz Atay’ın elinden çıktığını belirten Ecevit (2023, s. 107), *Tutanamayanlar* romanında Selim Işık’ın “O sırada bir dergi çıkarıyorduk. Derginin bütün ağır işlerini ben yüklenmişim. (...) Onlar sadece yazıyorlardı: ben matbaalarda sabahlara kadar müretteplerle boğuşuyor, dizgi yanlışlarını düzeltiyordum. Bu arada boş kalan sayfalar için yazılar hazırlıyordum bir kenarda. (...) Bu işi beceremiyorsun, mühendisliğine dön, diye amansızca saldırıyorlardı. Burhan beni koruyordu; çünkü onun yapması gereken teknik işleri de ben yürütüyordum gazetede. Yazması gereken yazılarını da çoğu zaman ben yazıyordum.” (Atay, 2023, s. 665-666) şeklinde anlattığı dergi öyküsünün, yazarın *Pazar Postası* tecrübeleriyle örtüştüğüne dikkat çekmiştir. “Ne Evet Ne Hayır” hikâyesindeki beceriksiz ithamına maruz kalan, düzeltme yapmaya hevesli gazeteci portresinin de benzer şekilde yazarın bu tecrübesinden mülhem olduğunu iddia etmek yanlış olmaz. Ayrıca Atay’ın psikolojiye (özellikle de Jung’un psikolojisine) olan ilgi ve merakının yine bu hikâyesine yansıyan bir husus olduğunu belirtmek gerekir (Seyppel, 1989, s. 28).

Değişik açılardan yorumlanmaya müsait olan “Ne Evet Ne Hayır” hikâyesiyle ilgili olarak çeşitli değerlendirmeler yapılmıştır. Ecevit’e (2023, s. 501) göre hikâye “mektup sahibi M.C.’nin ahlak

anlayışı, kadın erkek ilişkisindeki saplantıları ve 'delikanlılık kültürü'ne özgü söylemiyle, bu coğrafyanın insan topografyasından çarpıcı bir kesit" sunmakta ve bu bağlamda içinde yer aldığı *Korkuyu Beklerken* kitabındaki en güçlü yerel özellik taşıyan hikâyelerden biri olarak öne çıkmaktadır. Ayvaz'a (2009, s. 52) göre Oğuz Atay bu hikâyesinde "bir tür terapi sürecini, yabancılık, farklılık ve mesafe duygusunun çaba gösterilerek ortadan kaldırılışını, başkasının derdini ve dilini anlamaya başlamanın nasıl bir şey olduğunu" anlatmıştır. Ayvaz'ın kastettiği şey, F.G.'nin M.C.'ye ilk başta alaycı bir şekilde yaklaşarak onu anlamaktan uzak bir tavır sergilemesi, ancak daha sonra onu bu hâliyle kabul edip anlamaya çalışması, hatta onunla "M.C.'nin dilinde dertleşmesi"dir (Ayvaz, 2009, s. 52). Bu yorumdan hareketle hikâyede F.G.'nin ilk başlarda üstün bir pozisyondayken zamanla tam tersi şekilde küçümsediği M.C.'ye uyumlandığı ya da ona benzediği çıkarımı yapılabilir.

"Ne Evet Ne Hayır" hikâyesinin tıpkı Atay'ın diğer eserlerinde görüldüğü gibi bir aydın eleştirisi, kültür ikilemi ya da çatışması ve toplumsal eleştiri içerdiği öne sürülebilir. Hikâyenin odak noktasını oluşturan M.C. ve yazdığı mektup, birtakım kültürel ve sosyolojik değerlendirmelere imkân tanımaktadır. Erkin Canpolat'ın 2003 yılında *Varlık* dergisinde M.C. karakteriyle ilgili sarf ettiği şu sözler dikkate değerdir: "25 yıl öncesinden getirip bugünün Türkiye'sine rahatlıkla oturabileceğimiz bir karakter çiziyor yazarımız. Bu karakter (M.C.), o dönemde pek belirginleşmemiş bir 'arabesk kültür' ürünü." (akt. Ecevit, 2023, s. 391). Benzer şekilde M.C.'yi "arabesk kültür ürünü" olarak değerlendirebileceğimizi belirten Şahin'e (2021: 189-193) göre eleştiren aydın tipini temsil eden Akın Korkmaz'ın M.C.'yi parantezlerle düzeltmeye ve anlamaya çalışması, bir yandan Oğuz Atay'ın dili kurma ve bozma yani dille oynayabilme maharetini öbür yandan dil hassasiyetinin ne kadar güçlü olduğunu gösterir. Ancak Oğuz Atay'ın dil hassasiyetinin yanı sıra dile daha doğrusu harf inkılabına yönelik ironik bakışı da önemlidir. "Ne Evet Ne Hayır" hikâyesindeki manik durum, dil yetersizliğinin yol açtığı dil deformasyonu, *Tutunamayanlar*'da bahsedildiği gibi kendini "az gelişmiş cümleler"le (2023, s. 113) ifade etme hâli Atay'ın Cumhuriyet'le birlikte dilde yapılan yeniliklere, yeni harflere ve öz Türkçeye yönelik hicvedici bakışının bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Nitekim Apaydın (2007), Atay'ın *Tutunamayanlar* romanındaki mizah ve hiciv unsurlarını irdelediği çalışmasında "Türkiye'nin millet toplumu yaratmak için uygulamaya koyduğu projeler içinde eğitim sisteminde yapılan değişiklikler dışında diğer Türk kimliğini oluşturma uygulamaları da Oğuz Atay'ın hicvinden kendisini kurtaramamıştır. Bu bağlamda yazarın Dil Devrimine ve Türk Tarih Tezine de reddedici bir bakış açısının olduğu söylenmelidir. Oğuz Atay, Harf Devriminin toplumda yarattığı sorunları alfabe-elifba kelimeleri aracılığıyla duyurur. Romanın özellikle şarkılar ve açıklamalar kısmındaysa Dil Devrimi komik kılma öğelerinden yararlanarak sorunsallaştırmıştır." (2007, s. 52) şeklinde gayet yerinde bir tespitte bulunmuştur. Sonuç olarak eserlerinin geneline yayılmış, ayrıca *Ne Evet Ne Hayır* hikâyesinde de görülen dili deforme etme, ilkelleştirme, noktalama işaretlerini alaya alma ya da kullanmama, önsözlere başvurma, esas meseleyi çerçeve ifadelerle açıklama ihtiyacı duyma gibi hususlar, Atay'ın millet olarak önsözden öteye gidemediğimiz ve gidemeyeceğimiz, emekleme

aşamasında olduğumuz, “çocuk kalmış bir millet” ve “yarım yamalak” (Atay, 2023, s. 24) oluşumuz yönündeki düşüncelerinin tezahürü olarak görülebilir. *Tutunamayanlar* romanında “Bizdeki kitapların çoğu iri harflerle basılıyor Olric. Kültür seviyemizi gösteriyor bu iri harfler. Okumayı yeni öğrenen bir millet olduğumuz için iri harfleri tercih ediyoruz. Daha harfleri yeni söktüğümüz için, onları satırlar arasında kaybetmekten korkuyoruz.” (2023, s. 577) şeklinde ifade edilen durum, hikâyedeki M.C. karakterinin dili kullanma konusundaki acemiliğinin ve yetersizliğinin gerekçesi gibidir. Ecevit’in Atay’ın dile bakışıyla ilgili olarak “dil karamsarlığı” başlığı altında yaptığı değerlendirme de dikkate değerdir. Dilin geleneksel düzenin anlaşma aracı olduğuna ve toplumun diğer kurumlarında olduğu gibi yürürlükteki değer ölçütleri içinde kalıplaştığına dikkat çeken Ecevit’e (1989, s. 90) göre “Oğuz Atay’ın burjuva düzenini olağanlığı içinde onaylamayıp, ona eleştirel bir bilinçle tavır alan bireyleri için ise, dil de bu düzenin bir parçası olarak kuşkuyla yaklaşılması gereken bir olgudur.”. Dolayısıyla *Ne Evet Ne Hayır* hikâyesindeki dil deformasyonuna bu şekilde yaklaşmak da mümkündür.

Netice itibarıyla diğer eserleri ve hikâyeleriyle mukayese edildiğinde üzerinde yeteri kadar durulmadığı görülen “Ne Evet Ne Hayır” hikâyesi, Çehov hikâyelerini anımsatmakla birlikte Atay’ın hastalıklı karakterlerinden izler taşıyan, dil konusundaki hassasiyetini ya da takıntısını ve psikolojiye olan ilgisini parodik bir şekilde dışavuran, eserlerinin merkezinde yer alan “oyun” a başvuran, Atay’ın kendi hayatından izler taşıyan, birtakım toplumsal ve kültürel meselelere eleştirel yaklaşımıyla ideolojik tavır içeren, teknik ve tematik açıdan oldukça zengin bir hikâyedir aynı zamanda. Hikâyenin farklı açılardan değerlendirilmeye müsait olan yapısı, her değerlendirmede farklı çıkarımları beraberinde getirmektedir. Aşağıda hikâyenin şimdiye kadar üzerinde pek durulmamış olan “güvenilmez anlatma” açısından tahlili yapılacaktır.

2. “Ne Evet Ne Hayır” da Güvenilmez Anlatma

Oğuz Atay’ın “Ne Evet Ne Hayır”¹ adlı hikâyesi biçimsel olarak hikâye içinde hikâye ya da mektup içinde mektup şeklinde adlandırılabileceğimiz çift katmanlı bir görünüm arz etmektedir. Dolayısıyla çerçeve metnin anlatıcısı ve çerçevelenen metnin anlatıcısı şeklinde iki anlatıcı söz konusudur. Hikâyenin sonunda mektubunu, önsözünü ya da hikâyesini “Saygılarımla F.G.” şeklinde neticelendiren çerçeve metnin anlatıcısının kimi ya da kimleri muhatap aldığı yoruma açıktır. Çerçevelenen metnin yani mektubun anlatıcısı olan M.C.’nin hitap ettiği kişi ise Doktor Akın Korkmaz’dır. Yukarıda belirtildiği gibi Doktor Akın Korkmaz, F.G.’nin gazetesinin “Gönül Postası” köşesinde görevliyen kullandığı takma addır. Hikâyenin esasını oluşturan mektup, çerçeve anlatıcının yani F.G.’nin giriş ve sonuç kısımlarında yaptığı açıklamalarla çerçevelenmiştir. Söz konusu çerçeve, en az mektup kadar önemlidir çünkü bu tarz çerçeveleyici girişler, önsözler ve sonsözler, okuyucunun okuma tecrübesini şekillendirme ve çoğunlukla da okuyucuyu yönlendirme işlevi taşımaktadır (Edelstein, 2008, s. 40; Maloney, 2005, s. 41-42). Burada anlatıcı kendisiyle ilgili bilgiler verirken

¹ Bu kısımdan itibaren hikâyeden yapılacak alıntılarda *Korkuyu Beklerken* kitabının 2010 yılı baskısı esas alınacaktır ve sadece sayfa numaraları belirtilecektir.

aynı zamanda mektubun anlaşılmasına zemin oluşturmakta ve okuyucunun mektubu yorumlama biçimini şekillendirmeye yani bir anlamda okuyucuyu etkilemeye çalışmaktadır. Ayrıca söz konusu çerçeve anlatıcı, mektubun içerisinde parantez içi açıklamalar ve müdahalelerle varlığını belli etmekte ve sürdürmektedir. Çerçeveleyici kısımlarda anlatıcının kendini mektubun sahibinden ayırma çabası dikkat çekmektedir; ancak bu çaba, okuyucu üzerinde tam aksi bir tesir uyandırma potansiyeli taşımaktadır. Anlatıcı hem giriş kısmında mektubu takdim etmeden önce "Bu nedenle onu olduğu gibi yayımlamayı uygun buldum" (125) diyerek hem de mektubu takdim ettikten sonra "Mektubu hemen hiç değiştirmedim hususunda bana inanılmasını tekrar rica ederim" (140) vurgusunu yaparak anlatısını noktalarken aslında uyandırmak istediği güvenilirlik etkisinin tam tersi bir etki yaratmaktadır. Ayrıca yine mektupla ilgili müdahalelerini aktardığı giriş kısmında "Mektupta hiç noktalama işareti yoktu. Bir arkadaşım bu şekliyle yayımlanmasının daha güzel olduğunu söyledi. Şimdi bu çeşit edebiyat üstelik bir hüner sayılıyormuş. Ben bu düşüncüyü kabul etmedim." (125) açıklamasından sonra M.C.'nin mektubunu parantez içinde kendi düşüncelerini de ekleyerek aktarırken "Önceleri M.C.'nin hiç noktalama işareti kullanmadığını sanıyordum. Son okuyuşumda mektubun solmakta olan mürekkebine dikkatle baktığımda bu işaretleri fark ettim. Özür dilerim." (130) notunu düşmesi, yine çerçeve anlatıcının güvenilmezliğini ve mektubu bizzat kendisinin uydurduğu izlenimini yaratmaktadır.

Çerçeve anlatıcı, mektubun anlatıcısının (M.C.) güvenilmezliğini vurgularken kendi güvenilmezliğini saklamaya çalışsa da metindeki göstergeler bizi her iki anlatıcının da güvenilmez olduğu sonucuna götürmektedir. Bu bağlamda öncelikle M.C.'nin mektubuna baktığımızda dil kullanımında bazı sapmalar dikkat çekmektedir. M.C.'nin standart dil kullanımının dışına çıkan, dilbilgisel açıdan sistemle uyumlu olmayan, semantik belirsizlikler içeren söylemi, psikolojik ve bilişsel sorunlarından kaynaklanmaktadır. Tutarsızlıklarla ve yanlış kelime kullanımlarıyla, gereksiz yere uzatılmış cümlelerle ve arka arkaya dizilen abartılı sıfatlarla dolu olan, anlatımda yorumlamayı etkileyecek ve güçleştirecek düzeyde boşluklar ve kopukluklar içeren mektup, M.C.'nin akıl yürütme becerisindeki zaafiyetlerin ve istikrarsız, kesintili hayatının yansıması gibidir. Aynı şeyleri sürekli tekrar etmesi ise içine düştüğü çıkmazı ve obsesif mizacını dışavurmaktadır. Sorunun kaynağı ya da öznesi bizzat kendisi olmasına rağmen kendini mağdur ya da nesne pozisyonunda betimleyen M.C.'nin mektubunda anlatılmayan yani es geçilen kısımlar muhtemelen mağduriyeti kuvvetlendirmek için başvurulan bir stratejidir. Tabii bırakılan boşluklar, yani anlatılmayan kısımlar rahatsızlık uyandırmaması için nezaket kuralları gereği yapılmış birer eksilti olarak da değerlendirilebilir. Bununla birlikte M.C.'nin bir gazetenin "Gönül Postası" köşesine mektup yazmaktaki amacı, derdine çare bulunması, kendi tabiriyle "bu kızın gönlü var mı yok mu, seviyor mu sevmiyor mu" (139) konusunda yönlendirilme isteği olduğu için anlatımda odaklandığı noktaları bu niyete göre belirlemiş olabileceği öne sürülebilir.

Meseleye pragmatik (edimbilim) açısından bakıldığında ise M.C.'nin işbirliği ilkesine riayet etmediği, bunun da güvenilmezlik etkisini arttırdığı görülmektedir. Burada kastedilen, M.C.'nin birtakım

bildirişimsel normları ihmal ya da ihlal etmesi; daha net bir ifadeyle Grice'in karşılıklı konuşmaya dayalı maksimlerine yani kurallarına riayet etmediği için işbirliği ilkesini ihlal ederek güvenilmezlik izlenimine yol açmasıdır. Grice'ın (1991 [1967], 28) etkili bir bildirişim için uyulması gereken ilkeler olarak sıraladığı “nicelik”, “nitelik”, “bağıntı” ve “anlatım” sırasıyla “gerektiği kadar bilgi verme”, “doğru bilgi verme, dürüst olma, yanıltıcı olmama”, “konuyla ya da durumla alakalı şeyler söyleme, bağlamın dışına çıkıp alakasız konulara girmeme” ve “söyleyeceklerini açık ve anlaşılır bir şekilde ifade etme”yi gerektirmektedir. Habermas (1998, s. 22) da benzer şekilde konuşmanın geçerliliğine dair dört temel ilke öne sürmüş, söz eyleminin başarıya ulaşması, konuşmacının sözlerinin karşındaki kişi(ler) tarafından anlaşılabilmesi yani bildirişimin sağlıklı bir şekilde gerçekleşmesi için bunlara riayet edilmesi gerektiğini savunmuştur. Bu ilkeler sırasıyla şunlardır: Konuşmacı, söyleyeceklerini anlaşılır bir şekilde ifade etmelidir; konuşmacı doğru ya da gerçek bir önerme iletme niyeti taşımalıdır; konuşmacı bu niyetini dürüst bir şekilde ifade etmelidir; konuşmacı, karşısındaki kişi ya da kişilerle uzlaşmaya varmalıdır, yani iki taraf da ortak bir zeminde buluşmalıdır (Habermas, 1998, s. 22-23). Bu ilkelerden hareketle M.C.'nin mektubundaki işbirliği ilkesi ihlalinin öncelikle “nicelik” ve “anlatım” ilkelerinin ihlalinden, bunlara ek olarak anlatımdaki tutarsızlıkların ve boşlukların yarattığı şüpheyi birlikte “nitelik” ilkesinin ihlalinden kaynaklandığı görülmektedir.

Ancak bu noktada mektubun anlatıcısı olan M.C.'nin işbirliği ilkesine riayet etmeme sebebinin ima, ironi, şaka ya da karşdakini aldatma amacı taşımadığını vurgulamak gerekir. Nünning'in (2015, s. 11) belirttiği gibi kurmaca eserlerde güvenilmez anlatmaya meyleden anlatıcılar iki tipolojiye indirgenebilir: Birinci güvenilmez anlatıcı profili, bilinçli olarak başkalarını aldatmak ve buradan bir çıkar elde etmek niyetiyle hareket eder; ikinci güvenilmez anlatıcı profili ise gerçekleri kavrama ferasetinden yoksun olma, aşırı duygusallık, saplantı, olan biteni yorumlama açısından yetersiz oluş gibi sebeplerle her ne kadar doğruyu anlatmak istese de başarılı olamaz ve gerçeği çarpıtarak anlatır. Buradan hareketle M.C.'nin ikinci güvenilmez anlatıcı profiline denk düştüğü söylenebilir. Kasıtlı bir aldatmadan ziyade feraset yoksunluğundan ve rasyonaliteden uzak saplantılı bir ruh hâlinde kaynaklanan güvenilmezlik etkisi, anlatıcının muhatap aldığı kişi(ler)den ziyade kendi kendini kandırdığı bir durumu gösterir. Hem kasıtlı bir aldatma niyeti taşımaması hem de çocuksu anlatımı, M.C.'nin okuyucuda antipati uyandırmasını engelleyen hususlar olarak değerlendirilebilir. Burada vurgulanması gereken bir diğer nokta, kurgusal eserlerdeki güvenilmezlik etkisinin gerçek anlatılardaki olumsuz tepkinin aksine okuyucunun hoşuna gidecek bir durum olarak görülebilesidir. Nitekim oyun oynamayı seven Oğuz Atay'ın kurmacayı daha cazip hâle getirmek için bu hikâyesinde güvenilmez anlatma stratejisine başvurduğu söylenebilir.

Kurmaca anlatıda güvenilmezlik, “anlatı”, “anlatma” ve “anlatıcı” şeklinde sıralayabileceğimiz üç temel unsurdan birine bağlı olarak ortaya çıkar. Burada “anlatma” faaliyeti süreci; “anlatı”, anlatma faaliyeti sonucunda ortaya çıkan ürünü, “anlatıcı” ise anlatma faaliyetini gerçekleştiren ve anlatıyı üreten varlığı ifade eder (Margolin, 2015, s. 35). Temelde birbirine bağlı olmakla birlikte bu üç unsur

arasında “anlatıcı”nın belirleyici olduğunu iddia etmek yanlış olmaz. Bu bağlamda mektubun anlatıcısı olan M.C. tipik bir güvenilmez anlatıcı örneğidir, bu güvenilmezlik, “anlatma” faaliyetine ve bu faaliyet neticesinde ortaya çıkan “anlatı”ya doğrudan yansımaktadır. Phelan’ın (2017, s. 234) ortaya attığı altı güvenilmezlik çeşidi olan “yanlış aktarma-eksik aktarma, yanlış yorumlama-eksik yorumlama, yanlış değerlendirme-eksik değerlendirme” açısından baktığımızda M.C.’nin ağırlıklı olarak eksik aktarma, yanlış yorumlama ve yanlış değerlendirmeden kaynaklanan bir güvenilmezlik etkisi yarattığı görülmektedir. M.C.’nin algılama ve zihinsel kapasite açısından makul olmaktan uzak olduğu, öyküsünü tutarlı ve eksiksiz anlatabilme becerisi ya da yeterliliği bağlamında ise oldukça zayıf olduğu dikkate alındığında Lanser’in (1981, s. 170) tabiriyle “mimetik otoritesi” oldukça tartışmalıdır. Okuyucunun tepkisi açısından bakıldığında ise M.C.’nin güvenilmezliğinin ve anlatımındaki yetersizliğinin dikkati olaydan ziyade söylem üzerine çektiği söylenebilir. M.C.’nin tecrübesini aktarma teşebbüsünün başarısız olmasının sebebi olarak gösterebileceğimiz kasıtsız ihlaller, bir çeşit “yabancılaştırma” etkisi de yaratmaktadır. Bu tarz durumlarda yazar genellikle ihlalin nedenini ima eder ve anlatıcının söylediğiyle bizim ondan söylemesini beklediğimiz şey arasındaki zıtlığa dikkat çeker (Pratt 1977: 182). M.C.’nin ihlallerinin yarattığı “absürdlük”, hem bilişsel hem de dilbilimsel açıdan onun dünyasını diğer insanlardan ayırır. Ancak M.C.’yi diğer insanlardan “yabancılaştıran” yönünün, tecrübesini otantik bir şekilde temsil etmesine imkân sağladığı aşikârdır.

Çerçeve metnin anlatıcısı olan F.G.’ye gelince, güvenilirlik açısından en az M.C. kadar tartışmalı olduğu görülmektedir. Her ne kadar kurmaca anlatıda güvenilirliği sağlama yollarından biri olarak kendisine gelen mektubu takdim etmeden önce ve takdim ettikten sonra çeşitli açıklamalar yapsa da, okuyucunun zihninde soru işaretleri uyandırmaktadır. Hazırlayıcı ve yönlendirici işlevleri olan bu tarz çerçeve metinler ya da eklentiler, aynı zamanda retorik bir strateji olarak değerlendirilebilir. Çerçeve metnin anlatıcısı, kendi metnine M.C.’nin mektubunu iliştiyerek onu kendi nesnesi hâline dönüştürmüştür; nitekim bu tarz iliştilenmiş anlatılarda özne-nesne ilişkisi ve hiyerarşisi ön plandadır (Neumann & Nünning, 2008, s. 28-29). Ayrıca sadece iliştiirmekle kalmamış, iliştilen metnin yani mektubun içerisinde de parantez içi müdahalelerle varlığını ve otoritesini sürdürmüş, bir anlamda çerçevelenen metin ile diyalog içerisine girmiştir. Her iki metnin de birbirini tamamladığı ve uyum içerisinde olduğu dikkate alındığında çerçeve metnin anlatıcısının kendi psikolojisini mektubun anlatıcısı olan M.C.’ye yükleyerek onunla yakınlık kurduğu iddia edilebilir. Bununla birlikte sürekli akıllı olduğunu savunan ve kanıtlamaya çalışan F.G.’nin aslında bunu yaparken tam tersi bir izlenim yarattığı gözlemlenmektedir. Yani hikâyedeki akıllılık savunmasının akıllı olmadığını ispatlamaya evrildiği ve aslında meseleye alaycı bir tavırla yaklaşıldığı, durumun bir anlamda parodiye dönüştürüldüğü söylenebilir.

F.G.’nin güvenilmezliğinin tıpkı M.C.’de olduğu gibi işbirliği ilkesi ihlalinden kaynaklandığı görülmektedir. Her ne kadar çıkış kaynağı gündelik dil olsa da Grice’ın işbirliği ilkesi ve karşılıklı konuşmaya dayalı imaları sadece gündelik (doğal) konuşmalara ve anlatılara değil edebiyata da

uygulanabilmektedir. Bu bağlamda doğal anlatılar ile edebî anlatılar benzer olmakla birlikte edebiyat eserlerinin bazı noktalarda sapmalar içerdiği görülmektedir. Pratt'in (1977, s. 131) belirttiği gibi doğal anlatı ve edebiyat gibi birçok tür, Grice'in kastettiği anlamda maksimum düzeyde etkili bir bilgi alışverişini amaçlamaz; hatta edebiyat, işbirliği ilkesinin maksimlerini (kurallarını) genellikle altüst eder. Okuyucu, bir metni okurken ve yorumlarken anlatıcının işbirliği ilkesini gözetip gözetmediğine bakar, yapacağı çıkarımları da buna göre belirler. Gündelik konuşmalarda bazen farkına varmadan, bazen de kasıtlı olarak işbirliği ilkelerinin ihlal edildiği görülür. Pratt'e (1977, s. 163) göre edebî söz durumunda kullanılan tek kasıtlı ihlal "flouting" olarak adlandırılan ve "kuralı çiğneme, kasıtlı olarak görmezden gelme" şeklinde izah edilen ihlaldir. *Ne Evet Ne Hayır* hikâyesindeki çerçeve anlatıcının güven telkin etmeyen tavrının ve anlatımının dikkatsizlik, bilgisizlik ya da yeteneksizlikten ziyade kurallarla dalga geçme, kuralları alaya alma, ciddiye almama niyetinden kaynaklandığı söylenebilir. Takdim ettiği mektubu ısrarla reddetmesine rağmen kendisinin yazmış olduğu izlenimini bırakan anlatıcı, temelde okuyucuya sıradışı ve eğlenceli bir okuma tecrübesi yaşatmak için işbirliği ilkesi ihlalleri üzerine inşa edilmiş bir metin ortaya koymuştur. Söz konusu ihlallerin kurmacayı daha cazip, okunmaya değer ve okuyucuyu gülümseten bir forma dönüştürdüğü açıktır.

Netice itibarıyla bu hikâyenin anlatıcısı, "anlatmaya değer" bir nitelik taşıdığı için kendisine gönderilen mektubu yayımlamak, bu vesileyle muhatap olarak konumlandığı okuyucu kitlesini kendisiyle birlikte söz konusu metni değerlendirmeye, eleştirmeye, tepki verip metin karşısında bir pozisyon almaya davet etmektedir. Yani burada sadece mektubun takdimi söz konusu değildir, aynı zamanda alışılmışın dışında ve dolayısıyla anlatmaya değer olan bir durumun teşhir edilmesi ve bu anlaşılmaz duruma ya da sorunsala okuyucuların da dâhil edilmesi söz konusudur. Ancak çerçeve anlatıcı, M.C. ile ilgili bilgi verip "mania"dan muzdarip olduğuna gönderme yaparak okuyucuyu yönlendirirken kendisiyle ilgili de ipuçları sunmaktadır. Anlatı ilerledikçe güvenilmezlik hissinin ya da etkisinin arttığı, hem kendisiyle hem de çevresindekilerle oyun oynayan güvenilmez bir çerçeve anlatıcı profiliyle karşılaşıldığı görülmektedir. Hatta çerçeve metnin içine iliştiği mektubu bizzat kendisinin yazdığı izlenimi oluşmaktadır. Nitekim yukarıda belirtildiği gibi çerçeve anlatıcının girişte ve son kısımda yazdıkları, mektubun uydurulmuş olduğu imasını içermektedir. Belki Oğuz Atay tıpkı *Tutunamayanlar* romanındaki Turgut Özen karakterinin zihninde yarattığı Olric gibi, bu hikâyede de çerçeve anlatıcıya ikinci bir "ben" yaratmıştır. Kendisiyle, kendi zihniyle diyalog hâlinde olan karakterlerin Atay'ın eserlerinde önemli bir yer tuttuğu dikkate alındığında bu yorum gayet makul bir çerçeveye oturur. Dış dünya ile temas kurmak istemeyen, kursa da anlaşılmayan karakterler kendi içlerine dönüp, kendi arkadaşlarını kendi hayallerinde yine kendileri yaratır. *Tutunamayanlar* romanında Turgut Özen'in "Kendime yeni bir önsöz yaratmak istiyorum. Beni kendime anlatacak bir dil." (2023, s. 495) şeklindeki hezeyanın "Ne Evet Ne Hayır" hikâyesinde F.G.'nin önsöz ve sonsöz yazma ihtiyacıyla, kendini bir türlü ifade edememe hâliyle, dilin dertleri anlatmakta yetersiz kalışıyla, dili kullanma konusundaki acemilik ya da yetersizlikle örtüştüğü görülmektedir. Oğuz Atay'ın

eserlerinde gördüğümüz kendine dönük ve kendilerinden uzaklaşmak istedikçe yine kendi içlerine düşen karakterler, bu hikâyede güvenilmezlik döngüsüyle karşımıza çıkmıştır. Güvenilmez çerçeve anlatıcı F.G. belki de mektup anlatıcısı M.C.'yi kendisi ya da ikinci beni olduğu için sempatik göstermeye çalışmıştır. M.C.'yi bize manipülatif bir tavırla kendi bakış açısından sunan F.G., yarattığı karakteri parantez içi müdahale ve açıklamalarla yine kendisi yok etmiştir.

Kısacası Oğuz Atay bu hikâyesinde hem birtakım toplumsal ve kültürel eleştiriler yapmış hem de kurmacayı daha cazip kılması açısından oyun oynamıştır. Orhan (2024, s. 125), Oğuz Atay'ın Türk halkının durumunu tarif etmek için "çocukça" ya da "çocuk kalmış" gibi ifadeleri sıkça kullanmasına ve ülkeyi bir "oyun alanı" olarak tanımlamasına atıf yaparak "oyun" kelimesinin Türk halkının geri kalmışlığına, dolayısıyla olgunlaşmamışlık hâline işaret ettiğini belirtmiş; buna ek olarak Atay'ın romanlarındaki aydın kesimi temsil eden bazı karakterlerin halkla bağ kuramadıkları için kendilerine oyunlar yarattıklarını, ancak bu oyunlarla hayata tutunabildiklerini ifade etmiştir. Bu durumda birbiriyle iletişim kuramayan toplum kesimlerinin kendi oyunlarını kurguladığı bir tablo söz konusudur. "Ne Evet Ne Hayır" adlı hikâyeyi Atay'ın "oyun" takıntısına göre yorumlarsak, buradaki çerçeve anlatıcının da iş arkadaşları ya da çevresi tarafından anlaşılamadığı için kendi oyununu kurguladığını ve hayata geçirdiğini öne sürebiliriz. Bu kurgulamada realiteden kaçış, ötekiyle karşılaşmayı reddetme, kendi alanını oluşturma, başkalarına tabi olmama imaları da vardır. Akgül (2023), Oğuz Atay'ın karakterlerinin oyunları ile ilgili yaptığı değerlendirmede beş önemli unsur tespit etmiştir. *Ne Evet Ne Hayır* hikâyesi Akgül'ün (2023, s. 81) "soyut yaşam oyunları" olarak nitelendirdiği, yani karakterlerin "içinde bulundukları koşullara tepki niteliğinde ve iç dünyalarında 'kendilerini' yaşama olanağı sağlayan oyunlar"a benzemekle birlikte, buradaki anlatıcının iç dünyasında yarattığı ikinci beni çevresindeki insanlara da takdim ettiği görülmektedir. Burada hem kendiyle hem de çevresindekilerle alay eden ve oyun oynayan bir karakter söz konusudur. Oğuz Atay'ın hastalıklı karakterleri bağlamında değerlendirildiğinde ise "Ne Evet Ne Hayır" hikâyesinde F.G.'nin çevresinde onu anlayacak kimse olmadığı için kendine hayali bir mektup yazarı yarattığı, yarattığı hayali karakterin de kendi gibi hastalıklı olduğu söylenebilir. Orhan (2024, s. 214), Oğuz Atay'ın hastalıklı karakterleriyle ilgili şu tespiti yapmıştır: "Atay'ın karakterleri başkalarıyla, özellikle de sevdikleri kişilerle konuşurken terapide gibidir. Kendilerini anlatırlar, sınanmayı, yorumlanmayı ve hatta yatıştırılmayı beklerler". Bu hikâyede de benzer şekilde bir terapi havası olduğunu söylemek mümkündür.

SONUÇ

Oğuz Atay'ın tek hikâye kitabı olan *Korkuyu Beklerken*'de yer alan "Ne Evet Ne Hayır" başlıklı hikâye, çerçeve anlatı biçiminde kurgulanması ve güvenilmez anlatma üzerine inşa edilmesi bakımından oldukça çetrefilli bir hikâyedir. Hikâyenin giriş ve sonuç kısımlarında çerçevelenen metnin anlatıcısı olan F.G.'nin yorumlayıcı açıklamaları ya da notları, çerçevelenen anlatıyla (yani M.C.'nin mektubuyla) ilgili yorum ve bakış açısı içeren, dolayısıyla okuyucunun mektup ve mektubun anlatıcısıyla ilgili yorum, değerlendirme ve bakış açısını etkileyen bir işlev taşımaktadır. Genel olarak bakıldığında her iki anlatıcının da güvenilmez olduğu çıkarımına ulaşılan hikâyede Oğuz Atay'ın diğer eserlerinde yer alan karakterlerden ve temalardan izler olduğu görülmektedir. Her ne kadar güvenilmezlik genel anlamda olumsuz çağrışımlar içerse de, kurmaca söz konusu olduğunda oldukça cazip ve eğlenceli bir işlev kazanabilmektedir. Bu hikâyede her iki anlatıcının güvenilmezliği temelde "işbirliği ilkesi"nin ihlalden kaynaklanmakla birlikte ihlalin sebebi farklılık arz etmektedir. Çerçevelenen metnin yani mektubun anlatıcısının güvenilmezliği bilinçli bir aldatmadan ve kötü niyetten ziyade karakterin obsesif mizacından, akıl yürütme becerisindeki zaafiyetten, rasyonel düşünebilme yetisinden yoksun oluşundan, dolayısıyla feraset yoksunluğundan kaynaklanmaktadır. Çerçeve metnin anlatıcısının güvenilmezliği ise kurmaca eserlerdeki tek kasıtlı ihlal olan "kuralı çiğneme, kasıtlı olarak görmezden gelme"den (flouting) kaynaklanmaktadır. Ayrıca takdim ettiği mektubu ısrarla kendisinin yazmadığını vurgulaması ve mektuptaki söylemle kendi metnindeki söylemin benzerlikler içermesi, mektubun yazarının da F.G. olduğu izlenimini güçlendirmektedir. Sonuç olarak işbirliği ilkesi ihlalleri üzerine inşa edilmiş bir güvenilmez anlatma örneği olarak "Ne Evet Ne Hayır" hikâyesi, Oğuz Atay'ın hastalıklı ve kendine dönük karakterlerinden, oyun takıntısından, dille ve toplumla ilgili görüş ya da eleştirilerinden, gerçek hayattaki dergicilik macerasından izler taşıyan, teknik ve tematik açıdan çok katmanlı bir görünüm arz eden, farklı yorum ve değerlendirmelere imkân tanıyan son derece yaratıcı bir kurmacadır. Kendisinden uzaklaşmaya çalıştıkça kendisine daha çok yaklaşan bir döngüde salınıp duran Oğuz Atay karakterleri bu hikâyede güvenilmezlik döngüsünün içerisinde salınırken karşımıza çıkmıştır.

KAYNAKÇA

- Akatlı, F. (2009). Öykücü Oğuz Atay. H. İnci & E. Türker (Ed.), *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum* içinde (s. 43-48). İletişim Yayınları.
- Akgül, H. (2023). *Oğuz Atay'ın yaşam oyunu: Seyyar hikâye satıcısı*. Destek Yayınları.
- Apaydın, M. (2007). Oğuz Atay'ın Tutunamayanlar adlı romanında mizah ve hiciv öğeleri. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 16(1), ss. 45-68.
- Atay, O. (2010). Ne evet ne hayır. *Korkuyu Beklerken* içinde (s. 123-140). İletişim Yayınları.
- Atay, O. (2015). *Tehlikeli oyunlar*. İletişim Yayınları.
- Atay, O. (2023). *Günlük*. İletişim Yayınları.
- Atay, O. (2023). *Tutunamayanlar*. İletişim Yayınları.
- Ayvaz, E. (2009). Ne evet ne hayır: Başkasının derdi ve dili. H. İnci & E. Türker (Ed.), *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum* içinde (s. 49-54). İletişim Yayınları.
- Ecevit, Y. (1989). *Oğuz Atay'da aydın olgusu*. Ara Yayıncılık.
- Ecevit, Y. (2001). *Türk romanında postmodernist açılımlar*. İletişim Yayınları.
- Ecevit, Y. (2023). *Ben buradayım: Oğuz Atay'ın biyografik ve kurmaca dünyası*. Everest Yayınları.
- Edelstein, M. (2008). Before the beginning: Nabokov and the rhetoric of the preface. B. Richardson (Ed.), *Narrative Beginnings* içinde (s. 29-43). University of Nebraska Press.
- Grice, P. (1991 [1967]). Logic and conversation. *Studies in the Way of Words* içinde (s. 22-42). Harvard University Press.
- Habermas, J. (1998). What is universal pragmatics?. M. Cooke (Ed.), *On the Pragmatics of Communication* içinde (s. 21-103). MIT Press.
- Lanser, S. S. (1981). *The Narrative act: Point of view in prose fiction*. Princeton University Press.
- Maloney, E. J. (2005). *Footnotes in fiction: A rhetorical approach*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. The Ohio State University.
- Margolin, U. (2015). Theorising narrative (un)reliability: A tentative roadmap. V. Nünning (Ed.), *Unreliable Narration and Trustworthiness* içinde (s. 31-58). Walter de Gruyter.
- Neumann, B. & Nünning, A. (2008). *An introduction to the study of narrative fiction*. Klett Lernen und Wissen.
- Nünning, V. (2015). Conceptualising (un)reliable narration and (un)trustworthiness. V. Nünning (Ed.), *Unreliable Narration and Trustworthiness* içinde (s. 1-28). Walter de Gruyter.

- Orhan, S. (2024). *Sorularla Oğuz Atay*. Doğan Kitap.
- Phelan, J. (2017). *Somebody telling somebody else: A rhetorical poetics of narrative*. The Ohio State University Press.
- Pratt, M. L. (1977). *Toward a speech act theory of literary discourse*. Indiana University Press.
- Seyppel, T. (1989). *Oğuz Atay'ın dünyası*. (Tanıl Bora, Çev.). İletişim Yayınları.
- Şahin, B. (2021). Türkçenin (parantez içindeki) delisi. H. Tezgör (Yay. Haz.), *Korkuyu Beklerken Gelenler: Oğuz Atay Öyküleri Üzerine Yazılar* içinde (s. 187-196). İletişim Yayınları.
- Tosun, N. (2021). Yabancılaşma, aydın eleştirisi ve ironi: Oğuz Atay öyküleri. H. Tezgör (Yay. Haz.), *Korkuyu Beklerken Gelenler: Oğuz Atay Öyküleri Üzerine Yazılar* içinde (s. 9-24). İletişim Yayınları.

littera turca

Journal of Turkish Language and Literature
e-ISSN: 2149-892X
http://dergipark.ulakbim.gov.tr/littera

[Cilt/Volume: 11, Sayı/Issue: 2, Bahar/Spring 2025]

İKİ “LÜZUMSUZ ADAM” HİKÂYESİ YA DA BİR “BENLİK SAYGISI” MESELESİ (Two “Useless Man” Stories or a Question of “Self-Esteem”)

Araştırma Makalesi / Research Article

Geliş Tarihi / Date Received: 13.09.2024

Kabul Tarihi / Date Accepted: 28.03.2025

Yayın Tarihi / Date Published: 30.04.2025

DOI Numarası / DOI Number: 10.20322/littera.1549722

Meliha Yonca ERDEM

Öğr. Gör. Dr.

T.C. İstanbul Şişli Meslek Yüksekokulu

Ortak Dersler Koordinatörlüğü

orcid.org/0000-0001-8293-2458

melihayoncaerdem@gmail.com

Makale Bilgisi

Değerlendirme: Bu çalışma çift taraflı kör hakemlik sistemi uygulanarak değerlendirilmiştir.

Etik Beyan: Çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.

Etik Kurul Belgesi: Makale için “Etik Kurul Belgesi” gerekmemektedir.

Benzerlik Taraması: “Benzerlik Raporu” İntihal.Net sistemi üzerinden alınarak tarama yapılmıştır.

Telif Hakkı: Çalışmanın hazırlanma sürecinde yazar/yazarlar tarafından “Telif Hakkı Formu” imzalanarak sunulmuştur. Yazar/yazarlar dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler.

Atıf Bilgisi:

Erdem, M. Y. (2025). İki “Lüzumsuz Adam” Hikâyesi ya da Bir “Benlik Saygısı” Meselesi. *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, 11(2), ss. 202-222. 10.20322/littera.1549722

Sorumlu Yazar:

Meliha Yonca ERDEM, melihayoncaerdem@gmail.com

Özet

İvan Sergeyeviç Turgenyev’in Rus edebiyatına kazandırdığı *Gereksiz Bir Adamın Güncesi* hikâyesindeki Çulkaturin karakteri ile Sait Faik Abasıyanık’ın Türk edebiyatına kazandırdığı *Lüzumsuz Adam* hikâyesindeki Mansur Bey karakteri olumsuz kendilik algılarıyla dikkati çekerler. Söz konusu iki karakter “gereksiz insan” özelliklerinin “evrensel genleri”ne örnek oldukları kadar düşük benlik saygısı edinimini açımlayan ve somutlaştıran kişilik portreleriyle öne çıkarlar. Çulkaturin ile Mansur Bey dış dünyaya kapalı olan hayatlarıyla; daha çok “benmerkezci”, “amaçsız” ve “eylemsiz” oluşlarıyla, hatta içerisinde bulundukları toplum bünyesinde “ayrık” bir konumda duruşlarıyla birbirlerine benzerler. Nitekim her iki karakter de hayatlarının odağında “öteki”leşmişler ve dış dünyadan kendilerini tecrit ederek yaşamışlardır. Onlar hayatı dargın, memnuniyetsiz ve mücadeleye yanaşmayan gözlerle uzaktan seyretmişlerdir; hayata genel itibarıyla negatif bir bakış açısıyla yaklaşmışlardır.

İlgili benzerlik iki ayrı edebiyatın, iki ayrı “lüzumsuz adam”ını gereksiz insan-benlik saygısı ilintisi ekseninde karşılaştırmalı olarak değerlendirmenin yolunu açmıştır. Bu çalışmada “gereksiz insanın karakteristik özellikleri”nden bahsedildikten sonra öz yeterlik, yaşamın anlamlılığı, yaşam doyumu, çocukluk çağı istismarları/travması, güvenli/güvensiz bağlanma, depresyon, kaygı, stres, empati, yalnızlık, problem çözme becerisi, psikolojik sağlamlık, sosyal destek ve sosyal görünüş kaygısı gibi benlik saygısı gelişimine etki eden birtakım koruyucu faktörler ile risk faktörleri göz önünde bulundurularak her iki karakterin de sahip oldukları düşük benlik saygısı tafsilatlı bir biçimde betimlenmiştir. Akabinde Çulkaturin ile Mansur Bey karakterleri aracılığıyla gereksiz insan-benlik saygısı ilintisi üzerinde durularak birbirlerini daimî olarak destekleyen psikoloji ile edebiyat disiplinlerinin sıkı münasebeti ortaya konmuştur.

Anahtar Sözcükler: Çulkaturin, Mansur Bey, kendilik algısı, gereksiz insan, düşük benlik saygısı.

Abstract

The character of Çulkaturin in Ivan Sergeyeviç Turgenyev's story *Gereksiz Bir Adamın Güncesi* (The Diary of a Superfluous Man) in Russian literature and the character of Mansur Bey in Sait Faik Abasıyanık's story *Lüzumsuz Adam* (A Useless Man) in Turkish literature draw attention with their negative self-perceptions. These two characters stand out not only as examples of the “universal genes” of “superfluous human” traits, but also as personality portraits that illustrate and embody acquisition of low self-esteem. Çulkaturin and Mansur Bey resemble each other in that their lives are contrary to the outside world; even within their own society, they are more “self-centered”, “aimless” and “inactive”, occupying an “alternative” position. Indeed, both characters have lived their lives centered around being “alienated” and isolating themselves from the outside world.

This situation has paved the way for a comparative evaluation of two different “superfluous men” of two different literatures on the basis of superfluous man-self-esteem relation. In this study, after mentioning the “characteristics of the superfluous person”, the low self-esteem of both characters is described in detail, by taking into consideration several protective factors and risk factors that influence the development of self-esteem such as self-efficacy, meaning of life, life satisfaction, childhood abuse/trauma, secure/insecure attachment, depression, anxiety, stress, empathy, loneliness, problem solving skills, psychological resilience, social support and social appearance anxiety. Subsequently, through the characters of Çulkaturin and Mansur Bey, the relationship between unnecessary human-self-esteem is emphasized and close relationship between psychology and literature that have constantly supported each other is revealed.

Keywords: Çulkaturin, Mansur Bey, self-perception, superfluous person, low self-esteem.

GİRİŞ

Hayat her zaman gerekli olan şeylerle çevrelenmez. Bazen hayatı teşkil eden şeyler içerisinde gerekmeyen şeyler de olabilir. Herhangi bir şeyin gerekli ya da gereksiz olduğunun karar mercii ise insan varlığının ta kendisidir. İnsan, hayatının baş rolü olarak işe yarayan şeyin gerekli; işe yaramayan şeyin ise gereksiz olduğunu düşünür. Ona göre gerekli olan önemlidir/değerlidir, gereksiz olan ise önemsizdir/değersizdir. Nitekim insan, gereksiz oluş kanaatini her şeye, hatta kendisine karşı bile geliştirebilir. Elbette ki insanın herhangi bir şeyin ya da kendisinin gereksiz oluşu hususunda geliştirdiği kanaati, şahsına münhasır bir yargıdan ibarettir. İnsanın kendisini gereksiz addetmesi, insan varlığının gerçekliği kadar mevcudiyet gösterebilen bir olumsuz duygudurum hâlidir. “Gereksiz insan”, kavramsal açıdan ise şöyle açıklanır: *“Zekâsı parlak, duyarlılığı ince, ama karamsar, bir işe yaramaz, topluma karşı olumsuz adam. Bazen iyi niyetli ve ümitli olsa da eyleme geçemeyen, sonunda hep yenilgiye uğrayan adam.”* (Moran, 2014, s. 60). İnsanın kendisini gereksiz kabul edişi, başka bir ifadeyle etken dünya düzeninde etkisiz olmayı da kabul; fakat nesneler dünyasında özne olmayı reddedıştır.

İnsanın kendi varoluşu hakkında ulaştığı her bir yargı, “kendilik algısı”nın dinamikleridir. İnsanın kendisi hakkında muayyen bir yargıya ulaşması ve “kendilik algısı” tasarlaması “diğerleri” -yani dış dünyası- aracılığıyla gerçekleşir. Bu yüzden benlik, kişinin “diğerleri” ile etkileşimleri/ilişkileri neticesinde kendisine dair edindiği değerler bütünü olarak tanımlanabilir (Rogers, 1951, s. 144). Bu değerler bütünü, hayatın içerisinde pek çok parametrenin tesiri altındadır. Kişi; fiziki, güdüleri, yetenekleri, entelektüel birikimi, hisleri, idealleri, inançları ve deneyimleriyle hayatını idame ettirir ve bunlardan etkilenir. Söz konusu etki, kişinin kendisini nasıl gördüğüyle ilişkili bir sonucu peyda eder ki bu sonuç bizzat psikoloji disiplininin kişilik gelişimi üzerine yoğunlaşan çalışmalarında bir alt başlık olan benlik saygısı meselesine tekabül eder (Kağıtçıbaşı, 2010, s. 112).

Benlik saygısı, kişinin kendisini ne kadar “kabul ettiği” ve kendisinden ne kadar “memnun kaldığı” ile ilişkili bir meseledir (Eriş & İkiz, 2013, s. 181). Bu bağlamda benlik saygısı, kişinin kendisini beğenmesi yanında hem olumsuz hem de olumlu taraflarıyla kendisini onaylaması ve değerli bulmasıdır (Geçtan, 1997, s. 77). Bir kişi benliğinin tasarısında yüksek ya da düşük benlik saygısına sahip olabilir. Yüksek benlik saygısı, kişinin kendisini gerçekçi bir yaklaşımla yargılaması; bu doğrultuda kendisini sevmesi, kendisine saygı duyması ve hayatını anlamlı bulması sonucu edinilirken düşük benlik saygısı, kişinin kendisini devamlılıkla hayatın içerisinde değersiz ve önemsiz kılması sonucu edinilir (Byrne & O’Brien, 2014, s. 244-245). Benlik saygısının oluşumunu etkileyen genel faktörler aile, sosyal çevre ve cinsiyet olarak ifade edilebilir (Çoban, 2019, s. 30). Esasen benlik saygısının yüksek ya da düşük oluşuna yol açan pek çok faktör vardır. Yüksek benlik saygısı “sosyal destek, yaşamın anlamlılığı, yaşam doyumu, psikolojik sağlamlık, problem çözme becerisi, güvenli bağlanma, öz yeterlik ve empati” gibi benlik için koruyucu faktörlerden beslenirken düşük benlik saygısı “depresyon, kaygı, stres, yalnızlık, güvenli olmayan bağlanma, çocukluk çağı istismarları/travması ve sosyal görünüş kaygısı” gibi benlik için risk faktörleriyle çevrilidir (Seki & Dilmaç, 2020, s. 855).

Bir kişinin kendisi hakkında vardığı öznel yargılar, William James’in temel çalışması *The Principles of Psychology*’de belirtildiği üzere “ruhsal benlik”e karşılık gelirken yine aynı kişinin bizzat kendisinin “gereksiz insan” olduğu kanısına varması düşük benlik saygısına sahip olduğuna ve yukarıda sıralanan risk faktörleriyle çevrelenmiş bir “ruhsal benlik” edindiğine işaret eder (James, 1950, s. 185). Hayat içerisinde kendisini gereksiz, değersiz ya da önemsiz bulan insan örnekleriyle karşılaşmak mümkündür. Bu mümkünat, en muayyen biçimde tıpkı psikoloji disiplini gibi insanı ruhsal portresiyle -fakat estetik düzlemde- merkeze alan edebiyat eserlerinde somutluk kazanır. Hem Dünya edebiyatında hem de Türk edebiyatında “gereksiz insan” bir edebî karakter örneği olarak işlenir ve şu özellikleriyle öne çıkar:

Gereksiz insan, kendi yetilerini günlük hayatta uygulamada başarısız olan, sürekli zihnini meşgul eden düşünceleri gerçekleştiremeyen, bu nedenle derin bir ruhsal bunalım ve çöküntü yaşayan, içinde bulunduğu ortama yabancılaşan ve toplum içerisinde kendine bir yer bulamayan, bu sebeple de dışlanmış hisseden insandır. (...) Herhangi bir gaye takip etmeksizin hayatı yaşayan, herhangi bir eylem içerisine girmeyen, sorunun ne olduğunu, nasıl çözülebileceğini söyleyen, ancak çözmek için herhangi bir çaba içerisine girmeyen, genelde yaptıkları yüzünden duydukları pişmanlıklar sebebiyle ruhsal bir boşluk içerisine düşmüş, son derece tembel, herhangi bir kaygı gütmeyen insanlardır (Çakar, 2021, s. 477).

Bir insanın kendisini gereksiz bulması ve dolayısıyla düşük benlik saygısı edinimine yol açan risk faktörleriyle çevrenmesi evrensel bir realitedir. Bu yüzden her milletin edebiyatında edebî bir karakter örneği olarak “gereksiz insan” konu edilebilir. Bilhassa Rus edebiyatında işlenen karakterler ekseninde “gereksiz insan” ile pek çok eser bünyesinde karşılaşılabilir. Örneğin; Aleksandr Puşkin’in *Yevgeniy Onegin*’inde (1883), Aleksandr Sergeyeviç Griboyedov’un *Akıldan Bela*’sında (1833), Mihail Yuryeviç Lermontov’un *Zamanımızın Kahramanı*’nda (1840), İvan Gonçarov’un *Oblomov*’unda (1859) ve İvan Sergeyeviç Turgenyev’in *Gereksiz Bir Adamın Güncesi*’nde (1850) “gereksiz insan” özelliklerine ve dolayısıyla düşük benlik saygısı edinimine ayna tutan ana karakterler dikkati çeker. Diğer taraftan Türk edebiyatında ise Sabahattin Ali’nin hem *İçimizdeki Şeytan*’ında (1940) hem de *Kürk Mantolu Madonna*’sında (1943), Yusuf Atılgan’ın *Aylak Adam*’ında (1959), Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde (1961), Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar*’ında (1972) ve Sait Faik Abasıyanık’ın *Lüzumsuz Adam*’ında (1948) yine aynı zaviyede “gereksiz insan” özelliklerini ve dolayısıyla düşük benlik saygısı edinimini örnekleyen ana karakterler mevcuttur (Karaca, 2011, s. 30)

Bu çalışma kapsamında “ruhsal benlik” türevinde gereksiz addedilen ve dolayısıyla düşük benlik saygısı edinimini risk faktörleriyle açımlayan iki temsili edebî karakter ele alınmıştır. Rus edebiyatının *Gereksiz Bir Adamın Güncesi* hikâyesindeki Çulkaturin ile Türk edebiyatının *Lüzumsuz Adam* hikâyesindeki Mansur Bey adlı ana karakterler birbirlerine benzerlikleri ve birbirlerinden farklılıklarıyla gereksiz insan-benlik saygısı ilintisi kapsamında değerlendirilmiştir. Böylelikle birbirlerini daima besleyen ve tamamlayan psikoloji ile edebiyat disiplinlerinin sıkı münasebeti iki ayrı edebiyatın iki farklı ana karakteri aracılığıyla karşılaştırmalı olarak ortaya konmuştur.

1. İki “Lüzumsuz Adam” Hikâyesi ya da Bir “Benlik Saygısı” Meselesi

Geç endüstrileşme yaşayan Rus toplumu tarihinde başarısızlıkla sonuçlanan Dekabrist (Aralıkçılar) Darbesi (1825) sonrasında oluşan baskıcı ortam ile birlikte belirgin sorunlarından biri hâline gelen “insan ile içinde yetiştiği toplumun uyumsuzluğu”, aynı zamanda Rus edebiyatında işlenen önemli bir içerik olarak dikkati çeker. Toplum nezdinde “dışlanmış” ve “anlaşılmayan” bir insan modeli, edebî düzlemde “gereksiz insan” figürü olarak gelişim gösterir (Kadioğlu, 2013, s. 3-23). Bu figür, Türk toplumunda yaşanan bazı gelişmelere paralel olarak Türk edebiyatında da göze çarpar. Bilhassa 2. Dünya Savaşı’nın (1939-1945) Batı’da yarattığı buhranlı hava, bu savaşta yer almasa bile Türk toplumunun üzerinde de etkisini gösterir. Savaş yıllarında yaşanan “değerler/inançlar krizi” Türk toplum yaşayışında “mekânsız” yahut “aidiyetsiz” bireyler var eder. Akabinde söz konusu yıllara özgü bir “gereksiz insan” figürü peyda olur. Bu figür, tabiatıyla filizlendiği toplumun edebiyatında da yerini alır (Özkan, 2022, s. 229). İki ayrı toplumun iki ayrı edebiyatı olumsuz “kendilik algısı” geliştiren bir figür üzerinden ortak noktada buluşur. Bu ortaklık, aynı zamanda insanlığa dair “benlik” problemine de emsal teşkil edebilecek niteliktedir.

Rus Edebiyatında İvan Sergeyeviç Turgenyev’in yazmış olduğu *Gereksiz Bir Adamın Güncesi* hikâyesindeki Çulkaturin ile Türk edebiyatında Sait Faik Abasıyanık’ın yazmış olduğu *Lüzumsuz Adam* hikâyesindeki Mansur Bey kendilik algılarını, gereksiz oluş üzerine inşa etmeleri yönünden birbirlerine yakınlık gösterirler. Çulkaturin ile Mansur Bey, kişinin hayatının devamlılığı için gerekli olan davranışları kazanabilmek adına sahip oldukları “gizil gücü” kullanmakta, diğer bir deyişle “ruhsal benlik”lerini olumlu yönde biçimlendirmede arızalar yaşarlar (Matsani, 2020, s. 92).

Çulkaturin ile Mansur Bey, adı geçen hikâyelerde mevcut benliklerinin objektif açılımlarıyla, yani karakterlerinin “bilişsel” yönüyle işlenmezler. Bu iki karakter hikâye anlatıcısı tarafından -kahraman anlatıcı bakış açısıyla- daha çok kendi kendilerini nasıl yargıladıkları ya da kabul ettikleri hususlarında, yani daha çok “duyuşsal” yönleriyle işlenirler. Çulkaturin ile Mansur Bey, “ben kimim?” sorusundan ziyade “ben iyi miyim yoksa kötü mü?” sorusuna cevap olabilecek taraflarıyla öne çıkarlar (Matsani, 2020, s. 92-97). Bu bağlamda Çulkaturin ile Mansur Bey’in edindikleri benlik saygısına dair izler, bizzat ana karakterleri oldukları hikâyelerin asli konusunu teşkil eder.

Elbette ki Çulkaturin ile Mansur Bey’in kendilerini gereksiz addetmeleri, François Lelord ile Christophe Andre’nin *Kendine Saygı* adlı ortak çalışmalarında geçen ve kişinin kendisine saygı duymasının yörüngesini çizen “kendini sevmek”, “kendini görme biçimi” ve “kendine güven” ilkeleriyle ilintilidir (Lelord & Andre, 2021, s. 13-21). Kaldı ki her iki karakter de kendini koşulsuz sevmekten yoksun, kendini görme biçimi negatif ve kendine güven duymaktan uzaktır. Çulkaturin ile Mansur Bey’in iç dünyasında benlik saygısı gelişimine etki eden bu üç ilkenin, yine aynı karakterlerin dış dünyası ile olan ilişkileriyle desteklendiği unutulmamalıdır.

Düşük benlik saygısı edinimini açımlayan “gereksiz insanın karakteristik özellikleri” Onur Aydın’ın çalışmasında tafsilatlı bir biçimde işlenir. Öyle ki hem Çulkaturin hem de Mansur Bey bu çalışmada

belirlenen “gereksiz insanın karakteristik özellikleri”ni bünyelerinde bulundurmakla dikkati çekerler. Onur Aydın’ın çalışmasına göre “gereksiz insan”, dışa kapalı ve benmerkezci olup topluma herhangi bir yararı dokunmayan insandır. Düşünceleri ile davranışları birbirlerini desteklemez, yani çelişkili bir ruha sahiptirler. Muayyen bir “amaçsızlık” ve “eylemsizlik” içerisindedirler. Bunların yanında başkalarının yapıp ettikleri onlara önemli görünür. Çevrelerine yabancılaşmışlardır. Süreklilikle tatminsizlik yahut memnuniyetsizlik ile cebelleşirler. Toplum içerisinde kendine yer edinemedikleri için bulundukları ortamı terk etmeyi tercih ederler (Aydın, 2024, s. 304-305). Bu özellikler Çulkaturin ile Mansur Bey’in karakter özellikleriyle uyum gösterir.

Her iki karakterin de ruhsal betimlemesini tafsilatlı bir şekilde yapabilmek ve sahip oldukları benlik saygısına ışık tutabilmek için; “öz yeterlik, yaşamın anlamlılığı, yaşam doyumu, çocukluk çağı istismarları/travması, güvenli/güvensiz bağlanma, depresyon, kaygı, stres, empati, yalnızlık, problem çözme becerisi, psikolojik sağlamlık, sosyal destek ve sosyal görünüş kaygısı” gibi karakteri biçimlendirdiği kadar benlik saygısı gelişimine de etki eden birtakım koruyucu faktörler ile risk faktörlerini göz önünde bulundurmak önem arz eder. Bu doğrultuda yine her iki karakterin de düşük benlik saygısına sahip portreleri söz konusu faktörler zaviyesinden karşılaştırılabilir ve birbirlerine benzeyen ya da birbirlerinden ayrılan özellikleriyle “gereksiz insan” karakter özelliklerinin “evrensel genler”ine belirginlik kazandırılabilir.

a. Gereksiz Bir Adamın Güncesi Hikâyesi: Çulkaturin

Hikâyenin ana karakteri Çulkaturin Koyun Suyu köyündeki evinde hasta yatağındadır ve yakında öleceğini bizzat doktorundan öğrenir. Bu hakikat ile yüzleştiği an, hikâyenin başlangıcını teşkil eder. Kendisinin “nehirlerin akıntısı” ile birlikte hayattan akıp gideceğinin, öleceğinin farkındadır. Hasta olduğu için evinden dışarı çıkması yasaktır. Hesabına göre ölümüne on dört gün kadar vardır ve bu süre zarfında ne yapacağını bilemez hâldedir. Sonunda bir günce kaleme almaya karar verir (Turgenyev, 2024, s. 219-220). Bu güncede anlattıkları “kendilik algısı”nı türlü cepheleriyle aydınlatan bir içeriğe sahiptir. Tabiatıyla Çulkaturin’in hikâyesi karakter analizine açık kapı bırakan psikolojik malzemeler odağında şekillenir.

Çulkaturin’in kabulünde hayatı boyunca herkes ona “tuhaf biri” gözüyle gibi bakmıştır. O, insanların her halükârda kendisinden “rahatsız” olduklarını düşünmüş, elini aceleyle sıkıp bırakmaları, “A! Merhaba Çulkaturin” veya “A, işte Çulkaturin” deyip kenara çekilmeleri, sonrasında bir şey hatırlamaya çalışır gibi duraksamaları karşısında kendisini ifade etmekten aciz bulmuş ve kendinin değersiz biri olduğuna kanaat getirmiştir. Çulkaturin’in “dışa kapalı” ruhsal benliği, hayata dair fikirlerini birilerine açmaya izin vermemiş ve yine bu durum kendisini hayat karşısında “edilgen” bir konuma sabitlemiştir (Turgenyev, 2024, s. 227-228). Bilhassa kendisini “yaşamaya yeteneği olmayan” biri olarak görmesi dikkat çekicidir (Turgenyev, 2024, s. 221).

Ana karakterin “öz yeterlik”ten yoksun “kendilik algısı”, düşük benlik saygısı edinimine dair bir işarettir. Benlik saygısı ediniminde koruyucu bir faktör olan “öz yeterlik”, kişinin hayatına tesir eden hadiseler üzerinde etkin performans gösterebilmesi için ihtiyacı duyduğu inançtır (Bandura, 1997, s. 280). Bu inanç, kişinin eylemde bulunma yeterliğinin, yaptığı işlerdeki “başarılar”ının, “güdüler”inin ve “öz düzenleme mekanizmaları” gibi benlik sistemini meydana getiren her bir unsurun sentezine tekabül eder (Yıldırım & Atila, 2020, s. 62). Çulkaturin, öz yeterliğin temeli olan söz konusu inanca sahip olmayan bir benlik portresi çizer. Zaten güncesinde kendisini yetersiz bulduğunu tekrar tekrar dile getirmesi, öz yeterlikten yoksun olması dolayısıyladır.

Aynı zamanda Çulkaturin’e göre hayat “anlamsız”dır da (Turgenyev, 2024, s. 219). Hayatın anlamsızlığı hissi, hayata dair amaçsızlığı ve plansızlığı doğurur (Boz, 2022, s. 36). Ana karakterin güncesine taşıdığı mazisinde amaçsızlığın ve plansızlığın izleri alenen takip edilir. Onun hayatı sıradandır. Hiçbir zaman tahmin edilmeyecek bir amaç ya da plan sahibi olmamıştır. Çulkaturin akışta yaşamıştır:

Benim hayatım çoğu insanın hayatından hiç de farklı değildir. Baba evi, üniversite, alt rütbelerde memurluk, emeklilik, dar bir arkadaş çevresi, sıkı bir yoksulluk, mütevazı hazlar, sakın meşgaleler, ölçülü istekler... Söyler misiniz kim bilmez bütün bunları?” (Turgenyev, 2024, s. 225).

Denebilir ki Çulkaturin, hayatından belirli düzeyde doyum elde edememiştir. Yani “yaşam koşullarına dair kriterlerini bilişsel ve bilinçli bir şekilde” sayıp döktüğünde hayatından çok da memnun olmadığı anlaşılır (Seki & Dilmaç, 2020, s. 856). Otuz yaşında ve ölüm döşeğinde kaleme aldığı güncesinin -ki aslında mevcut hikâyenin- her bir pasajında “gereksiz” biri olduğunu ve “gereksiz” bir hayat yaşadığını vurgulaması “memnuniyetsiz” karakterinin bir başka ifadesi olarak okunabilir. Sonuçta Çulkaturin, benlik saygısı gelişiminde koruyucu bir faktör olan “yaşam doyumuna”na erişememiştir. O, kendisi gibi “gereksiz” birinin “sağlık”, “güç” ve “enerji” fışkıran tabiatın bağrından çıkmasına şaşırır (Turgenyev, 2024, s. 221). Çulkaturin, 20 Mart 18.. tarihinden 31 Mart 18.. tarihine değin devam ettirdiği -on bir günü kapsayan- güncesinin tamamında sahip olduğu olumsuz “kendilik algısı”na mazisinden bazı kesitler sunarak somutluk kazandırır. Bu kesitler aynı zamanda sahip olduğu düşük benlik saygısına dair emareler olarak değerlendirilebilir.

Ana karakter, güncesinde ilk olarak çocukluk çağından bahseder. “Çocukluğum çok kötü ve neşesiz geçti” der. Ona göre “çocuklar anne babaların canı sıkılmaması için vardılar” (Turgenyev, 2024, s. 222). Bu bağlamda ana karakterin çocukluk çağından itibaren kendisini değersiz ya da önemsiz hissettiği çıkarımında bulunulabilir. Çulkaturin’in edindiği benlik saygısında “aile” unsurunun önemli bir etken olduğu düşünülebilir. Aynı şekilde -ana karakterin ifadelerinden hareketle- aile fertlerinin arasındaki bağın çok da kuvvetli olmadığı ve kendisinin ana-baba “sevgi”sinden ve “ilgi”sinden yoksun büyüyerek “duygusal istismar” türevine maruz kaldığı söylenebilir. Bilhassa çocukluk çağında maruz kalman her tür istismar -ki bu fiziksel, duygusal ya da cinsel nitelikte olabilir- gençlik/erişkinlik çağında edinilen benlik saygısına mühim bir etkiye bulunur. John Bowlby’nin bağlanma kuramında belirttiği üzere çocukluk çağında ana-bana “sevgi”sinden ve “ilgi”sinden mahrumiyet -diğer bir ifadeyle duygusal istismar- kişinin

dış dünya ile “güvenli bağlanma” ilişkisi kuramamasına, aksine “güvensiz-kaygılı bağlanma”¹ geliştiren bir ilişki kurmasına sebep olur. “Güvensiz-kaygılı” bağlanan kişilerde “olumsuz benlik” ile “olumlu başkaları” vardır (Bowlby 1973’ten aktaran; Yıldızhan, 2020, s. 68). Bağlanma stilleri ile benlik saygısı arasındaki ilişki hakkında yapılan çalışmalara göre, bu kişiler -tıpkı Çulkaturin’in karakter özelliklerinde görüldüğü gibi- kendilerini yalnız ve dışlanmış hissederler. Kendilerini değersiz kabul ederler ve dış dünyaya karşı güven duygusu besleyemezler. Bu yüzden çevreleriyle yakın ilişkilerde bulunamazlar, çekingendirler ve düşük benlik saygısına sahiptirler (Yersel, 2019, s. 18-20). Diğer taraftan ise Çulkaturin, güncesinin ilerleyen pasajlarında; on yaşında babasının ölümü, akabinde borçlara karşılık ailesinin tüm mal varlığının satılması gibi hadiselerle karşı karşıya kaldığını anlatır ki bu hadiseler “çocukluk çağı travması” oluşturacak cinstendir (Turgenyev, 2024, s. 223-224). Öyle ki aile içerisinde yaşanan maddi/manevi kayıplar neticesinde çocuk travmatize olabilir ve ilerleyen safhada travmatize bir benlik geliştirebilir. “Çocukluk çağı travması”, benlik saygısı gelişimine negatif etki eder ve dolayısıyla düşük benlik saygısı edinimine yol açan risk faktörlerinden biri olarak değerlendirilir. Çocukluk çağı istismarları ya da travması ile güvensiz-kaygılı bağlanma ve düşük benlik saygısı olgularının aralarındaki ilişkide pozitif yönlü bir etkileşim vardır (Seki & Dilmaç, 2020, s. 862).

Çulkaturin’in kendi kendisine “nasıl biriyim?” diye sorması manidardır. Nitekim bu soruya yakıştırdığı her bir yanıt, sahip olduğu düşük benlik saygısına şeffaflık kazandıran anlamlarla yüklüdür. Ana karakter “kendilik algısı”na ayna tutmakta kararlıdır. Kendisi hakkında ulaştığı kesin yargı, “bu dünyanın en gereksiz insanı” olduğudur (Turgenyev, 2024, s. 225). Tabiatıyla “gereksiz” sözcüğü onun içi ayrı bir önem taşır:

Gereksiz, gereksiz... Bu sözcüğü çok güzel düşündüm. Kendimi daha derinden anladıkça geçmiş hayatımın tümünü daha dikkatli inceleyebiliyorum, bu sözcüğün kesin doğruluğundan daha da emin oluyorum. Gereksiz... evet, özellikle gereksiz... Başka birileri için uygun değildir bu sözcük... Kötü, iyi, aptal, sevimli ve sevimsiz insanlar olur ama gereksiz... hayır. Yani anlamaya çalışın beni: Bu tür insanlar olmasa da dünya varlığını sürdürebilir... elbette öyle; ancak, bu insanların önemli niteliği, belirleyici özelliği yararsızlıkları değildir. Onlardan söz etmeye başladığınızda aklınıza gelen ilk sözcük ‘gereksiz’ sözcüğü değildir. Oysa ben... benim için başka bir sözcük kullanamazsınız. Kullanabileceğiniz tek sözcük ‘gereksiz’dir, o kadar. Sıra dışı insan... işte hepsi o kadar. Dünya benim ortaya çıkacağımı hesaba katmamış olmalıydı ve dolayısıyla, beklenmedik bir konuk gibi davrandı bana (Turgenyev, 2024, s. 223-224).

Ana karakter, güncesinin devamında ruhsal benliğini betimlemeye devam eder. Ona göre, kendisi gitmesi gereken yeri daima başka yerlerde arayan biridir (Turgenyev, 2024, s. 226). Bu yüzden hayatının akışında daima önüne bir engel çıktığının ve bu engelleri aşamadığının, kısır bir döngü içerisinde çırpınıp durduğunun; “depresif”, “kaygılı” ve “stresli” hâllerleriyle kendini dış dünyaya açma gücüne sahip

¹ “Güvensiz-kaygılı bağlanma ilişki biçimine sahip olan kişilerde olayların üstesinden geleceklerine dair kendilerine ve çevrelerine inançları yetersiz olup güç durumlarda diğerlerine kaygılı ve saplantılı tutunma şeklinde yaklaşırlar.” Ayrıntılı bilgi için bk. Yıldızhan, E. (2017). Bağlanma teorisi ve bağlanma bozukluklarına genel bir bakış. *Anadolu Kliniği*, 22(1), ss. 67.

olmadığının farkındadır. Söz konusu farkındalık kendi kendisine yine başka bir soruyu sordurur: “Böyle bir adam kime gerekli olabilir?” (Turgenyev, 2024, s. 226-227) Görülen o ki Çulkaturin’in içerisinde bulunduğu duygulanım bozuklukları sahip olduğu düşük benlik saygısıyla ilintili olarak gün yüzüne çıkar. “Hayattan zevk alamama hâli ya da ruhsal çökkünlük” olarak ifade edilebilen “depresyon”un (Dyson & Renk 2006, s. 1232), “ihtiyaç olunan şeyden yoksun olmanın verdiği korkuya uyum gösterme çabası” olarak tanımlanabilen “kaygı”nın (May, 2020, s. 250) ve “organizmanın tehlike olarak algıladığı çeşitli içsel ve dışsal uyaranlara verdiği otomatik tepki” (Akpınar, 2008, s. 360) olarak açıklanabilen “stres”in düşük benlik saygısı edinimiyle aralarında güçlü bir ilişki bulunur (Sowislo & Orth, 2013, s. 235-236). Bu güçlü ilişki, Çulkaturin’de takip edilen duygulanım bozuklukları semptomları ile sahip olduğu düşük benlik saygısının birbirlerini pekiştirmesiyle psikopatojen temsilini beyan eder. Dile getirilen her bir duygulanım bozukluğunun benlik saygısı gelişimi için birer risk faktörü olduğu hatırlanmalıdır.

Çulkaturin’in kendisine yönelttiği: “*Böyle bir adam kime gerekli olabilir?*” (Turgenyev, 2024, s. 226-227) sorusuna tekrar gelindiğinde, ana karakter bu soruya bizzat başından geçen bir aşk hikâyesiyle yanıt verir. İlgili hikâyeye dair nüanslar olumsuz “kendilik algısı”nın iz düşümünden başka bir şey değildir. Hikâye şu ki Çulkaturin, memuriyeti gereği Petersburg’ta taşra kenti O...’da altı yıl kalır. Burada bulunduğu esnada “bölgenin önemli devlet memurlarından Kirilla Matveic Ojogin”ın kızı Liza’ya âşık olur (Turgenyev, 2024, s. 232). Fakat bu aşk, karşılıksız kalır. Çulkaturin başta aşkına karşılık alamadığını anlayamaz. Liza’nın kendisine soğuk davranma nedenini doğru bir şekilde yorumlayamaz, bir nevi Liza ile “empati” kuramaz (Turgenyev, 2024, s. 234). Bu noktada “bir kişinin kendisini karşısındaki kişinin yerine koyarak kişinin duygu ve düşüncelerini doğru olarak anlaması, hissetmesi ve bu durumu ona iletmesi süreci”ne (Derman & Bağ, 2021, s. 3) tekabül eden “empati” olgusunun sosyal ilişkiler ağında benlik saygısı edinimine tesir eden koruyucu bir faktör olduğu tekrar edilmelidir. Öyle ki kişi, sosyal ilişkilerinde empatik yaklaşımlarla karşılaştığında sahip olduğu benlik saygısı olumlu yönde desteklenir. Düşük benlik saygısına sahip kişi ise sosyal ilişkilerinde empatik olamaz (Şimşek & Bozanoğlu, 2011, s. 239-240). Bu değerlendirme, Çulkaturin’in sahip olduğu düşük benlik saygısı ile empatik olamayışının bağını anlaşırlı kılar. Akabinde ana karakter, belli bir zaman geçtikten sonra ve gözlemleri neticesinde Liza’nın Prens N*’ye âşık olduğunu anlar. Çulkaturin bu durum karşısında kıskançlık krizlerine girer ve süreklilik arz eden “depresif”, “kaygılı” ve “stresli” duygudurumu daha da şiddetli bir hâle evrilir (Turgenyev, 2024, s. 241-242).

Bilhassa Liza’nın kendisini istemeyişini kabullenmek ana karaktere ağır gelir. Çevresine “gergin”, “kuruntulu”, “kuşkucu” ve “gergin” davranır ve gitgide yalnızlaşır (Turgenyev, 2024, s. 240). Zaten yalnızlık Çulkaturin’in hayatının temel hakikatlerinden biridir. “Yalnızlık” bir olgu olarak “kişinin yeterli düzeyde sosyal ilişki içinde olamaması sonucu yaşamında hissettiği boşluk”tur (Peplau & Perlman, 1982, s. 1) ve düşük benlik saygısı edinimiyle aralarında güçlü bir ilişki vardır (Ernst & Cacioppo, 1999, s. 3-4). Aynı zamanda yalnızlığın -yukarıda da bahsi geçen- “depresyon”, “kaygı” ve “stres” gibi duygulanım bozuklarının yaşantılanmasına sebep olduğu çeşitli çalışmalar ekseninde dile getirilmiştir (Özdemir &

İlhan 2012; Jackson & Cochran 1991; Seki & Dilmaç 2020). Ana karakterin hem sahip olduğu düşük benlik saygısında hem de yaşantıladığı duygulanım bozukluklarında yalnız biri olmasının payı göz ardı edilemez.

Hele ki Liza’nın Prens N* ile mutlu olduğunu gördükten sonra ana karakter, kendini iyice “aşağılanmış” addeder (Turgenyev, 2024, s. 241). İnsanların ona “acıdığını”, hatta “güldüğünü” düşünür (Turgenyev, 2024, s. 242). Çulkaturin, aşkının karşılıksız kalmasıyla birlikte “her şeyini yitirmiş” olduğunu varsayar (Turgenyev, 2024, s. 243). Nihayetinde kendini dış dünyaya kapatır ve Liza ile prensin bulundukları yerden “temelli kaçmak” isteği duyar. Zaten kendisinin varlığı -yine kendisine göre- kimsenin “umrunda” değildir (Turgenyev, 2024, s. 244). İçinde bulunduğu ruh hâlini “kaçarak” aşmaya çalışma isteği ana karakterin “problem çözme becerisi”nden yoksun olduğu hakkında bir ipucudur. “Problem çözme becerisi”, “bir problemin çözümü için açık bir yöntem bulunmadığında, belirli bir durumu, bir sonuç durumuna dönüştürmeye yönelik bilişsel süreç”tir (Korkmaz & Aktan, 2023, s. 53). Benlik saygısı ediniminde koruyucu bir faktör olan “problem çözme becerisi”nin yüksek benlik saygısına sahip olan kişilerde gelişmiş olduğu fakat düşük benlik saygısına sahip kişilerde ise yeterli düzeyde gelişim gösteremediği bilinir. Bu doğrultuda düşük benlik saygısına sahip kişiler karşı karşıya kaldıkları problemlerle yüzleşmek yerine onlardan kaçmayı yeğlerler (Seki & Dilmaç, 2020, s. 864). Çulkaturin’in de kendisi için problem teşkil eden meselelerden kaçarak kurtulmayı tercih eder. Ana karakterin bu tercihi, düşük benlik saygısı ile problem çözme becerisinden yoksun oluş arasındaki anlamlı ilişkiye bir örnek sunar.

Kaldı ki Çulkaturin, “cesaret”ten de yoksun bir karaktere sahiptir (Turgenyev, 2024, s. 245). Aynı zamanda kıskançlık duygusu kendisini prens ile düelloya sürükleyecek büyüklüktedir. Hikâyenin devamında Çulkaturin, katıldığı bir balo esnasında kıskançlığına yenik düşerek prens ile bir tartışmaya girer. Prens onu düelloya davet eder (Turgenyev, 2024, s. 250-252). Çulkaturin, düelloda ölmek ihtimalini düşünmek yerine önemli biri tarafından düelloya davet edildiği için kendisiyle gurur duyar (Turgenyev, 2024, s. 253). Düello esnasında Çulkaturin, nişanı doğru bir biçimde alamadığından prensi öldüremez fakat sadece yaralar. Buna karşılık prens kendisini mağlup, Çulkaturin’i ise galip sayar, yani bir nevi “yüce gönüllülük” gösterir. Çulkaturin, prensin bu davranışı karşısında kendisini manevi anlamda “çamura batmış” ve “ölmüş” gibi hisseder. Prensın mütevazılığı ana karakterin utanç duymasına yol açar (Turgenyev, 2024, s. 255-256).

Çulkaturin’in mazisinden sunduğu bu kesit, psikolojik sağlamlığı hakkında muayyen işaretler barındırır. Psikolojik sağlamlık, kişinin karşı karşıya kaldığı olumsuz bir duruma ya da olaya uyum gösterebilme/dayanabilme gücüdür ve benlik saygısının gelişiminde koruyucu bir faktördür (Gizir, 2007, s. 114). Nitekim “psikolojik sağlamlık bir karakter özelliğidir ve stres durumlarının etkisini azaltır.” Psikolojik sağlamlılığı yüksek kişilerin “yaşamlarını kontrol altında tuttukları”, “olumlu benlik tasarımlarının bulundukları” ve “benlik saygılarının yüksek olduğu” bilinir. Çulkaturin psikolojik sağlamlığa dair hemen hemen hiçbir iz taşımaz. O, hayatını kontrol altında tutmaktan ziyade kendini

hayatının akışında bulur, olumsuz bir benlik tasarımı ortaya koyar ve düşük benlik saygısına sahiptir. Bu perspektifle psikolojik sağlamlık ile düşük benlik saygısı edinimi arasındaki negatif korelasyon Çulkaturin’in “kendilik algısı”nda netlik kazanır (Seki & Dilmaç, 2020, s. 863).

Çulkaturin gibi psikolojik sağlamlığı düşük olan kişilerin dışa dönük olmaları ve çevreleriyle etkili bir iletişim kurmaları beklenemez ki bunlar, yine benlik saygısı gelişimine etki eden “sosyal destek” ile “sosyal görünüş kaygısı” faktörlerini akla getirir. “Sosyal destek” faktörü; kişinin çevresi tarafından sevildiğine, sayıldığına, takdir edildiğine inanması, belirli bir ilişkiler ağına aidiyet duyması ve bu ilişkiler ağıyla karşılıklı sorumluluklarının bulunduğunu kabul etmesi olarak açıklanabilir (Korkmaz & Aktan, 2023, s. 52). “Sosyal görünüş kaygısı” faktörü ise kişinin çevresindeki insanlar tarafından genel görünümü hakkında değerlendirilmesi sonucunda yaşadığı gerginlik hâli olarak ifade edilebilir. “Sosyal görünüş kaygısı” bir nevi sosyal kaygıya benzer bir içeriktedir. “Sosyal kaygı kişinin başkalarınca değerlendirilebilecek olduğu bir ya da birden çok toplumsal durumda belirgin bir korku ya da kaygı duymasıdır.” Her iki kaygı durumunda da kişi başkaları tarafından olumsuz değerlendirmelere maruz kalmaktan korkar (Ürün & Öztürk, 2020, s. 38). “Sosyal destek” ile düşük benlik saygısı arasında negatif bir korelasyon bulunurken (Korkmaz & Aktan, 2023, s. 60) “sosyal görünüş kaygısı” ile düşük benlik saygısı arasında pozitif bir korelasyon vardır (Ürün & Öztürk, 2020, s. 42-43). Başka bir ifadeyle düşük benlik saygısına sahip kişi, “sosyal görünüş kaygısı” yaşamaya yatkındır. Fakat “sosyal destek”ten mahrumiyet de kişinin düşük benlik saygısı ediniminde rol oynayan önemli bir etmendir (Seki & Dilmaç, 2020, s. 863). Çulkaturin, “sosyal görünüş kaygısı”na sahiptir ve “sosyal destekten” mahrumdur. Olumsuz “kendilik algısı”nın, yani düşük benlik saygısı ediniminin altında yatan sebepleri güncesinin satırlarında dillendirir ve prensle yaşadığı düello sonrasında kent içinde kötü biri olduğuna dair adının çıktığı kaygısını şiddetli bir biçimde duyduğunu söyler. Kent içerisinde tanıdığı birçok kişinin kendisine “canavar ruhlu”, “kaçık bir kıskanç” ve “bir can düşmanı” gözüyle baktığını düşünür (Turgenyev, 2024, s. 257). Bu hadisenin yaşandığı günlerde ana karakter büyük bir ıstırap içerisinde ve kendi kabuğuna çekilmiştir (Turgenyev, 2024, s. 258).

Ana karakter, ilerleyen süreçte Liza’nın kendisinden öğrendiğini öğrenir ve yine Liza’nın prens tarafından terk edildikten sonra Bizmyonkov ile evlendiği hakikatiyle yüzleşir. Bu yüzleşme belli ki onu epey yaralar. Sonuçta Çulkaturin’in başından geçen bu hikâye kendisini hayata küstürür. Öyle ki ölümünden evvel üstünde en çok durduğu şey, hüznüne hüznü katan bu aşk hikâyesidir. O, son nefesinde bu hikâye içerisinde dahi kendisinin “gereksiz” bir yer edindiğini savunur:

Pekâlâ, söyleyin şimdi, gereksiz bir adam değil de neyim ben? Bütün bu olaylarda gereksiz bir adam rolü oynamadım da ne yaptım? Prens rolü... Bu konuda söylenebilecek bir şey yok; Bizmyonkov’un rolü de anlaşılır... Peki ben? Benim ne işim vardı burada? Bir arabada beşinci tekerlek ne işe yarar!.. Ah, içim acıyor, içim!... (Turgenyev, 2024, s. 267).

Çulkaturin, Liza ile yaşadıklarını kaleme aldıktan hemen sonra güncesini nihayete erdirir. Artık ölmek üzeredir. Her ne kadar kendisini “gereksiz” biri olarak kabul etse de hayattan kopmanın kolay olmadığını

da farkındadır: “Canlı bir yaratığın hayattan kopması çok zor!” der (Turgenyev, 2024, s. 268). Bununla birlikte hayatını dolduran tüm hatıralarını “neşesiz”, “sevinçsiz” ve “değersiz” bulur. Ona göre hayatı zaten “korkunç bir boşluk”tan ibarettir (Turgenyev, 2024, s. 268). “Gereksiz” biri olmaktan ise ancak hayattan koparak, yani ölümler kurtulabileceğini düşünür. Başka bir deyişle Çulkaturin, varoluşunun anlamsızlığını ancak ve ancak yok olarak yenebileceğinin kanaatindedir. Günce -yani asıl hikâye- ana karakterin ölümüyle biter (Turgenyev, 2024, s. 270). Çulkaturin’in dış dünyadan kopuk arızalı hayatı bizzat ölümü neticesinde gerçek bir kopuşla son bulur.

Hülasa *Gereksiz Bir Adamın Güncesi* hikâyesinin ana karakteri Çulkaturin, olumsuz “kendilik algısı”na sahiptir. Benlik saygısı gelişimine etki eden “öz yeterlik, yaşamın anlamlılığı, yaşam doyumu, güvenli bağlanma, empati, problem çözme becerisi, psikolojik sağlamlık ve sosyal destek” gibi koruyucu faktörlerden yoksundur. Bilakis ana karakter, yine benlik saygısı gelişiminde tesirli olan “çocukluk çağı travması/istismarları, güvenli olmayan bağlanma, depresyon, kaygı, stres, yalnızlık ve sosyal görünüş kaygısı” gibi risk faktörlerinin muhasarası altındadır. Böylelikle Çulkaturin, düşük benlik saygısına sahip portresiyle ve tabiatıyla varoluşuna herhangi bir değer atfedemeyişle “gereksiz insan” karakter özelliklerinin “evrensel genleri”ni Rus edebiyatının sınırlarında örneklendirir.

b. “Lüzumsuz Adam” Hikâyesi: Mansur Bey

Hikâyenin ana karakteri Mansur Bey, hayatı kendisine alenen ve tercihen “dar” etmiş biridir. Esasen o “darılmış” bir ruhtur. Onun dargınlığı İstanbul’a, insanlığa ve bizzat kendisinedir. Dargınlığıyla birlikte hayatı kendine “dar” etme süreci yedi yıllık bir zaman dilimine tekabül eder. Yedi yıldır -nedendir bilinmez- dış dünyaya kendini kapamıştır. Ne tanıdık birileriyle konuşmak ne de içerisinde yaşadığı mahalleden dışarıya adımını atmak ister. Dış dünya ile irtibatını kestiği gibi kendi iç dünyasına dair herhangi bir sorgulamaya da girişmez, eylemsizdir. Hem çevresine hem de kendisine karşı bir yabancılaşıma hâlidir:

Ben bir acayip oldum. Gözüm kimseyi görmüyor, kimsenin kapımı çalmasını istemiyorum. Dünyanın en sevimli insanları olan posta müvezzilerinin bile... Mahallemden pek memnunum. Yedi senedir çıkmadım oradan desem yeri. Hiçbir dostum da nerede oturduğumu bilmiyor. Mahallem dediğim; şu yedi senedir -üç ayda bir Karaköy’e inip dükkân kirasını almak bir yana- yaşadığım yer, üç dört sokak içindedir (Abasıyanık, 2019, s. 1).

Ana karakter, hikâyenin başından sonuna değin hayatına değer katmak hususunda çaba göstermeyişle ve yaşamaya isteksiz oluşuyla dikkati çeker. Öyle ki birincil ihtiyaçlarını karşılamak bile onun için güçtür. Örneğin, çoğu kere yemek bile yemek istemez (Abasıyanık, 2019, s. 3). Sadece yaşadığı mahalleden çıkmaksızın hep aynı kahvede “kapuçına” içmek (Abasıyanık, 2019, s. 2), hep aynı işkembeci dükkânına gidip orada işkembe içmek (Abasıyanık, 2019, s. 3) yahut hep aynı portakalcıya uğrayıp onun beş kuruşluk ucuz portakallarından yemek gibi bir beslenme anlayışı vardır (Abasıyanık, 2019, s. 5). Üstelik kırk sekiz yıllık hayatının son yedi yılında -yani gücenik yıllarında- hiç yıkanmamıştır (Abasıyanık, 2019,

s. 10). Mansur Bey’in bilhassa birincil ihtiyaçlarını karşılayabilme eyleminde bulunmaması düşük öz yeterliğe sahip olduğuna dair önemli bir ayrıntıdır. Hayata dair karakteristik amaçlar veya görevler karşısında yaşanan performans başarısızlığı, tıpkı Mansur Bey gibi düşük öz yeterliğe sahip bir kişide görülen belirgin bir özelliktir. Ayrıca yine tıpkı Mansur Bey’de takip edildiği üzere böyle bir kişide, hayatın getirdiği sorumluluklar karşısında “olumsuz sonuç” a odaklanma ve bu yüzden “eylem eksikliği” yaşaması esastır (Yıldırım & Atilla, 2020, s. 62). Mansur Bey’in düşük öz yeterliğe sahip olması hakikati, düşük benlik saygısı edinimini güçlendiren bir faktör olarak okunmalıdır (Yıldırım & Atilla, 2020, s. 77).

Mansur Bey hayatının son yedi yılını kendisinin numaralandırdığı dört sokakta idame ettirmiştir. Söz konusu zaman dilimi zarfında “dar” bir mekân algısıyla âdeta mahpus bir hayat yaşamıştır. Bu, bizzat kendisinin dile getirdiği üzere “kendimden vazgeçtim”lik bir hayat tarzıdır. Mansur Bey’in her şeye sırt çeviren hayat tarzı “anlamsızlık” ve “memnuniyetsizlik” ile iç içedir. Aynı zamanda o, hayatının odağında herhangi bir anlam yahut memnuniyet arayışında da değildir. “Kendi peşimi bile bıraktım” diyecek kadar yaşama hevesini kaybetmiş biridir (Abasıyanık, 2019, s. 10). “Hayatın anlamı”nı yitirmek, hayatın değersiz/önemsiz kılınmasına sebep olur ki bu da yaşamaya dair isteksizliği doğurur (Frankl, 2019, s. 18). Mansur Bey’in “hayatın anlamı”nı yitirmesinin doğal sonucu, iç dünyasında yaşamaya dair isteğinin bulunmamasıdır. Mansur Bey’in kendisini önemsemediği -başka bir ifadeyle kendisini gereksiz bulduğu- ve dolayısıyla hayatında da bir anlam arayışında olmadığı açıktır. Nitekim ana karakter -yukarıda da ifade edildiği üzere- bir defa “darılmış” biridir. Hayata “darılmış”lığı hayattan istediğini alamamak ile ilintilidir ki bu da kendisinin yaşam doyumuna ulaşamamış bir “kendilik algısı”na sahip olduğunu gösterir. Benlik saygısı gelişimini etkileyen “yaşam doyum” faktörünün, “kişinin ulaşmayı hedeflediği ideallerine sahip olma derecesi”yle bağlantılı olduğu hatırlandığında Mansur Bey’de ideallerine ulaşmış insanda olan hayatla barışıklık hâli gözlemlenmez (Diener 1985 akt. Ürün & Öztürk, 2020, s. 38). Aksine Mansur Bey’in hayata “darılmış”, bu yüzden hayatı kendisine “dar” etmiş ve hayatının akışında kendi kendisini “gereksiz” addetmiş bir karakter portresi çizdiği dikkati çeker. Dolayısıyla bu durumun da Mansur Bey’in düşük benlik saygısı edinimiyle güçlü bir ilişki kurduğu anlaşılır.

Bunlarla birlikte ana karakter, çocukluk çağına dair herhangi bir meseleyi ânına taşımadığı gibi yedi yıl önce niçin -kendisini hayattan soyutlayacak kadar- bir ruhsal sarsıntı yahut travma yaşadığından da bahsetmez. Fakat hikâyede anlaşılır olan şey, ana karakterin hayatının son yedi yılında dış dünyaya kendini kapadığı, çevresiyle iletişiminin oldukça sınırlı kaldığı ve tüm insanlıktan bile isteye uzak durduğudur. Mansur Bey’in bu tutumu “kaygılı-güvensiz bağlanma” geliştiren iç dünyasına ışık tutar. Bu bağlanma stilinde takip edilen; kişinin kendisini değersiz varsayması, sevmeye layık bulmaması ve bu yüzden başkalarını da reddedici bir tavır takınması gibi hususlar Mansur Bey’in öne çıkan karakter özellikleriyle bire bir örtüşür (Bartholomew & Horowitz, 1991, s. 227). Ana karakterin her halükârda göz çarpan “kopuk”luğu dış dünya ile “güvenli bağlanma” geliştirmekten kendisini alıkoymuştur. Bu durumun ise sahip olunan düşük benlik saygısıyla güçlü bir bağ içerisinde olduğu aşîkârdır (Seki & Dilmaç, 2020, s. 864).

Mansur Bey’in hayata bakışı “depresif”, “kaygılı” ve “stresli” bir yapı sergiler. Hikâyenin tamamı göz önüne alındığında Mansur Bey, büyük bir ruhsal çökkünlük hâli yaşar. Kendisini ve kendisine dair şeyleri değersiz bulur. Öyle ki ikamet ettiği mahallenin sokaklarına numara verirken yaşadığı sokağa numara vermeye gerek duymaz. Ne de olsa burada kendisi bulunuyordur(!) Kendisini değersiz kıldığından yaşadığı sokağı da numara vermeye değer bulmaz (Abasıyanık, 2019, s. 1). O, kendi için muayyen bir eylemde bulunmaz. Amacı olmayan bir hayat yaşar. Onu ruhsal anlamda besleyecek bir davranışa teşebbüs etmez. İnsanlıktan da umudunu kesmiştir, hiç kimse ile etkileşim içerisinde değildir. Hayatı oldukça statiktir. Bu durumu Mansur Bey, “*Nabızım günlerce bir tek vuruş fazla atmazdı*” diyerek kesif şekilde dile getirir (Abasıyanık, 2019, s. 5). Ayrıca “bir portakalın beş kuruştan yirmi beş kuruşa fırlaması” da onu ilgilendirmez (Abasıyanık, 2019, s. 5). Günün birinde Boğaziçi vapuruna binip oradan kendini denize bırakmak ise hayâlidir (Abasıyanık, 2019, s. 11). Mansur Bey’in depresif ruh hâli onu âdeta yaşayan bir ölüye dönüştürdüğü gibi onda doğrudan doğruya ölmek arzusunun baş göstermesine de yol açar.

Aynı zamanda Mansur Bey, salt insan varlığına yakın olmaktan kaygı duyar. “Öteki”, kendisi için başlı başına bir stres sebebidir. Bu yüzden hayatının idamesini dört sokağa sıkıştırmıştır. Bu dört sokak dışındaki hayat, onun gerilim membaıdır. Ayrıca bu dört sokağın birinde yaşadığı ufak bir hadise de onun aşırıya varan kaygılı ve stresli ruh hâlini doğrudan gözler önüne sermesi açısından önem taşır. Hadise şu ki ana karakterin -bizzat kendisinin numaralandırdığı- üç numaralı sokaktan geçtiği esnada o sokakta işini icra eden marangoz tarafından bir daha bu sokaktan geçmemesi için sert bir üslupla uyarılmasıdır:

Sağdaki sokağa sapıp sapmamakta tereddüte düşerim. (...) Bu sokağa girince hızlanır, önüme bakarak yürür; kızgınmışım, bu sokaktan geçmeye de mecburmuşum gibi yaparım. (...) Bir gün mahut sokağı aşağıya doğru inmeye başlamıştım. Yahudi kızı kapının önünde idi. Karşıdaki marangoz da kapısının önünde. Tam hizalarına gelince marangoz karşıma dikildi:

— Bana baksana; dedi, lop incir! Bir daha buradan geçersen gözünü patlatırım!

O günden sonra bu sokaktan geçmek dileği de benim için dayanılmaz bir şey olmaya başladı. Ama ilk günleri akşam gezintilerimde oradan geçmek arzusuna dayanmak için ne çarpıntılar geçirmedi! Ha şimdi patlatacak gözümü marangoz, ha şimdi!.. Ne günlerdi o günler!.. (Abasıyanık, 2019, s. 4-5)

Mansur Bey’in hikâyenin sonlarına doğru statik, edilgen ve sınırlandırılmış hayatının dışına çıkmaya cesaret ettiğiindeki hisleri yine “kaygı” ve “stres” olur. Yedi yıl sonra mahallesinden ilk defa uzaklaşır; tramvay yolu, Unkapanı, Saraçhane ve Kızıtaşı dolaylarında “ürkek ürkek” gezinir. “Başka yerlerde bana bir gariplik basıyor. Her insandan korkuyorum” der (Abasıyanık, 2019, s. 9-10). Âdeta mahpus hayatı yaşayan ve bir nevi kendini kendi hayatında değersiz kılan ana karakterin yedi yılın sonunda bizzat kendi çizdiği sınırlarını aşması “kaygı”ya ve “stres”e sebep olsa da her şeyden “vazgeçmiş” ruh hâli için olumluya işaretler. Fakat sonuç itibarıyla Mansur Bey’in yaşantıladığı “depresyon”, “kaygı” ve “stres” gibi duygulanım bozuklukları onun psikopatolojik karakterine ve sahip olduğu düşük benlik saygısına

daha belirgin bir görünüm verir. “Depresyon”, “kaygı” ve “stres” gibi psikopatolojilerin birbirlerini tetiklemesi kadar düşük benlik saygısı edinimini desteklediği bilinir. Tıpkı Mansur Bey’de takip edildiği üzere söz konusu duygulanım bozuklarını yaşantılayan kişi, “karamsar”dır, “endişeli”dir ve hayata dair “olumsuz düşünceler”e saplanmıştır. Dolayısıyla “başarısızlık eğilim”iyle hareket eder. Bu durum, düşük benlik saygısının “emosyonel anlatımı” olarak değerlendirilebilir (Özcan vd. 2013, s. 111). Mansur Bey’in de içerisinde bulunduğu duygudurumu ile sahip olduğu düşük benlik saygısı birbirlerini tamamlar özelliktedir.

Dış dünya ile oldukça sınırlı bir etkileşime giren ana karakter, bu sınırlı etkileşiminde ne empatik olur ne de başkaları tarafından empatik bir yaklaşımla karşılanır. “Başkası” onun için her halükârda hariçtedir. Hikâyede Mansur Bey’in empatik oluşuna dair bir veriye rastlanmaz. Bu, elbette ki benlik saygısı gelişimini negatif yönde etkileyen bir faktör olarak değerlendirilebilir (Şimşek & Bozanoğlu 2011, s. 239-240). Öte yandan Mansur Bey, “yapayalnız” oluşunun farkındadır. Ne birileri yüzüne bakar ne de o tanıdıklarını görmek ister (Abasıyanık, 2019, s. 5-9). “Hiçbir dostum da nerede oturduğumu bilmiyor” der (Abasıyanık, 2019, s. 1). Anlaşılan o ki ana karakterin “dost” addettikleri yedi yıl evvelki karanlık mazisinde kalmıştır. Mansur Bey, “şimdi”sinde kolaylıkla tespit edilen bir yalnızlık içerisinde. Bu olgu, kendisini “gereksiz insan”ın karakteristik özellikleriyle çerçevelemesine ve tabiatıyla yine kendisindeki düşük benlik saygısı edinimini desteklemesine sebep olur. Başka bir ifadeyle ana karakterin yalnız idame eden hayatı, düşük benlik saygısı edinimiyle paralel bir ilişki içerisinde. Bu ilişki, literatürde yalnızlık olgusu ile düşük benlik saygısı arasındaki pozitif korelasyonu açımlayan çeşitli çalışmalara edebî bir örnek sunar (Creemers vd. 2012, s. 645).

Diğer taraftan Mansur Bey’in suya sabuna dokunmayan hayat dizaynı, yine kendisinin benlik saygısı gelişiminde koruyucu bir faktör olan problem çözme becerisinden yoksun oluşuyla ilintilidir. Ana karakter, “problemin anlaşılması”, “çözümle ilgili strateji seçme”, “seçilen stratejiyi uygulama” ve “çözümü değerlendirme” gibi basamaklardan oluşan problem çözme becerisinin daha ilk basamağında takılı kalmış gibidir (Korkmaz & Aktan, 2023, s. 54). Nihayetinde o, kendini anlamak için bile herhangi bir çabaya girişmediği gibi hayatın doğuracağı zorluklardan da kaçınarak yaşar. Herhangi bir problem karşısında -tıpkı kendisine sert bir üslup ile çıkışan marangoza hiçbir cevap veremediği gibi- ne yapacağını bilemez bir tutum sergiler (Abasıyanık, 2019, s. 5). Mansur Bey için çözüm demek, daha en baştan problem teşkil edecek şeylerden uzak kalmak yahut kaçmaktır. Kaldı ki o Boğaziçi vapuruna binip oradan kendini denize bırakmayı hayâl edecek kadar hayat ile mücadeleyi bırakmış biridir (Abasıyanık, 2019, s. 11). Zaten intihar etmek arzusu, kaçış arzusunun en şiddetli örneğidir. Bu arzusu ana karakterin problem çözme becerisinden yoksun ve tabiatıyla düşük benlik saygısına sahip oluşunun bir başka kanıtıdır.

Mansur Bey’in başta intihar arzusu; daha sonra İstanbul’a, insanlığa ve kendisine “darılmış” ve her şeyden “vazgeçmiş” haletiruhiyyesi “psikolojik sağlamlığa” sahip olmadığının birer semptomlarıdır. Bilhassa “depresif”, “kaygılı” ve “stresli” duygu durumunun “kendilik algısı”nın sağlıklı gelişmesine izin

vermediği açıktır ki bu yüzden hayat içerisindeki varoluşu siliktir. “Psikolojik sağlamlık” faktörünün dinamik bir sürece işaret etmesine karşılık Mansur Bey, tekdüze bir hayat sürer ve yılgın bir karakter görüntüsü sergiler. O, “psikolojik sağlamlığı” açık eden “riske ya da herhangi bir zorluğa maruz kalış” sonrasında ilgili “duruma uyum sağlayarak mevcut tüm olumsuz koşullara rağmen hayatının farklı alanlarında başarı elde edebilmek” gücünden mahrumdur (Gizir, 2007, s. 115). Bilakis ana karakter, her hâlükârda “pes etmiş” biridir. Hayatında deneyimlediği/deneyimleyeceği her riske yahut zorluğa karşı baştan yeniktir.

Hâl böyle olunca Mansur Bey, benlik saygısı gelişimine pozitif yönden etki eden ve bu perspektifte bir koruyucu faktör olarak değerlendirilen “sosyal destek”ten de mahrum kalır. “Sosyal destek” ruhsal iyi oluşun yolunu açtığı gibi; “depresif”, “kaygılı” ve “stresli” duygudurumunun ruh sağlığına olan olumsuz etkisini de azaltır (Korkmaz & Aktan, 2023, s. 53). Mansur Bey’in karakteri biraz da “sosyal destek”ten mahrumiyetiyle psikopatolojik bir biçim alır ve -yukarıda ifade edilen- duygulanım bozukluklarını yaşar. Böylelikle Mansur Bey’in düşük benlik saygısına sahip olduğuna dair bir değerlendirmede bulunmak yerinde olur. Hakikat şu ki ana karakter; dış dünyaya, diğer insanlara, hatta tüm insanlığa karşı kapısını sıkı sıkıya kapamıştır. Aynı zamanda ana karakterdeki bu içine kapanıklık, kendisinde benlik saygısı gelişimine negatif etki eden ve bu bağlamda bir risk faktörü olan “sosyal görünüş kaygısı”nın bulunduğunu gösterir. Mansur Bey’in statik, edilgen ve sınırlandırılmış hayat dizaynında “sosyal görünüş kaygısı” yaşamasının payı göz ardı edilemez. “Sosyal görünüş kaygısı”nın bilhassa “olumsuz beden imajı” ve “toplumsal düzeyde eleştirilmekten korkma” semptomları Mansur Bey’de baskındır (Ürün & Öztürk, 2020, s. 42). Mansur Bey, bakımsız ve kirli bir dış görünüme sahip olduğu kadar çevresinde bulunan insanların tepkilerinden de çekinir ve onların ilgilerini hiçbir suretle çekmek istemez (Abasıyanık, 2019, s. 4, 10). Anlaşılan o ki ana karakterin sahip olduğu düşük benlik saygısı, bizzat yaşadığı “sosyal görünüş kaygısı”ndan beslenir. Bu durum, düşük benlik saygısı ile “sosyal görünüş kaygısı” arasındaki pozitif korelasyonu pekiştirir.

Özet itibarıyla *Lüzumsuz Adam* hikâyesinin ana karakteri Mansur Bey, olumsuz “kendilik algısı”na sahiptir. Benlik saygısı gelişimine etki eden “öz yeterlik, yaşam doyumu, yaşamın anlamlılığı, güvenli bağlanma, empati, problem çözme becerisi, psikolojik sağlamlık ve sosyal destek” gibi koruyucu faktörlerden mahrumdur. Aksine ana karakter, yine benlik saygısı gelişimine etki eden “güvenli olmayan bağlanma, depresyon, kaygı, stres, yalnızlık ve sosyal görünüş kaygısı” gibi risk faktörleriyle çevrilidir. Bu perspektifle Mansur Bey, düşük benlik saygısına sahip görüntüsüyle ve tabiatıyla varoluşuna herhangi bir değer atfedemeyişiyle “gereksiz insan” karakter özelliklerinin “evrensel genleri”ni Türk edebiyatının sınırlarında örneklendirir

SONUÇ

Bu çalışma çerçevesinde “kendilik algısı”yla gereksiz, önemsiz ya da değersiz bir insan portresi çizen ve dolayısıyla düşük benlik saygısı edinimini risk faktörleriyle açımlayan iki temsili edebî karakter ele alınmıştır. Rus edebiyatının *Gereksiz Bir Adamın Güncesi* hikâyesindeki Çulkaturin ile Türk edebiyatının *Lüzumsuz Adam* hikâyesindeki Mansur Bey adlı ana karakterler karşılaştırmalı olarak gereksiz insan-benlik saygısı ilintisi ekseninde irdelenmiştir.

Çulkaturin ve Mansur Bey “gereksiz insanın karakteristik özellikleri”ni yansıtmalarıyla ve bu yönden birbirlerine benzemeleriyle dikkati çekmişlerdir. Her iki karakterin de dış dünyaya kapalı olan hayatları ve akabinde “benmerkezci”, “amaçsız” ve “eylemsiz” oluşları, onları içerisinde bulundukları toplum nezdinde “ayrık” bir konuma sürüklemiştir. Çulkaturin ve Mansur Bey hayatlarının merkezinde “öteki”leşmişler ve kendilerinin haricinde akıp giden hayata sırt çevirerek yaşamışlardır. Her iki karakter de hayatı dargın, memnuniyetsiz ve mücadeleye yanaşmayan gözlerle uzaktan seyretmişlerdir; hayata dâhil olmaktan kaçınmışlardır. Çulkaturin’in ve Mansur Bey’in ortak arzuları ise “kaçmak” olmuştur. Yaşadıkları hayatın daimî yabancısı kaldıklarından aidiyetsizlik hissini derinden tecrübe etmişlerdir. Bu yüzden “kaçmak” arzusu, iki karakterde de -en çarpıcı şekilde- ölmeyi hayâl edişleriyle takip edilmiştir.

Çulkaturin’in ve Mansur Bey’in bizzat kendilerini sevmemeleri ve oldukları gibi kabullenmemeleri, diğer bir ifadeyle kendileriyle barışık olmamaları “ruhsal benlik”lerini olumlu yönde biçimlendirebilme konusunda arızalar yaşadıklarının sinyallerini vermiştir. Bu doğrultuda söz konusu iki karakterin sahip oldukları benlik saygıları sorgulanmıştır. “Öz yeterlik, yaşamın anlamlılığı, yaşam doyumu, çocukluk çağı istismarları/travması, güvenli/güvensiz bağlanma, depresyon, kaygı, stres, empati, yalnızlık, problem çözme becerisi, psikolojik sağlamlık, sosyal destek ve sosyal görünüş kaygısı” gibi karakteri biçimlendirdiği kadar benlik saygısı gelişimine de etki eden birtakım koruyucu faktörler ile risk faktörlerinin çerçevesinde Çulkaturin ile Mansur Bey’in edindikleri benlik saygıları açığa çıkarılmıştır.

Her iki karakterin de düşük benlik saygısına sahip portreleri tafsilatlı bir biçimde betimlenmiştir. Hem Çulkaturin’in hem de Mansur Bey’in benlik saygısı gelişimine etki eden koruyucu faktörlerden; “öz yeterlikten, yaşamın anlamlılığından ve doyumundan, güvenli bağlanmadan, empatiden, problem çözme becerisinden, psikolojik sağlamlıktan ve sosyal destekten” mahrum oldukları anlaşılmıştır. Diğer taraftan her iki ana karakterin de benlik saygısı gelişimine etki eden “güvensiz bağlanma, depresyon, kaygı, stres, yalnızlık ve sosyal görünüş kaygısı” gibi risk faktörleriyle çevrelendikleri görülmüştür. Yine bir risk faktörü olan “çocukluk çağı istismarları/travması” ise Çulkaturin’de tespit edilirken Mansur Bey’de tespit edilmemiştir. Düşük benlik saygısı edinimiyle aralarında negatif korelasyon bulunan korucuyu faktörlerin Çulkaturin ve Mansur Bey’in sahip oldukları kendilik algılarını desteklemediği çıkarımına varılmıştır. Öte yandan düşük benlik saygısı edinimiyle aralarında pozitif korelasyon bulunan risk faktörlerinin söz konusu iki karakterin sahip oldukları kendilik algılarını destekledikleri ortaya konmuştur.

Nihayetinde Rus edebiyatının Çulkaturin’i ile Türk edebiyatının Mansur Bey’i “gereksiz insan”ın “evrensel genleri”ne birer örnek teşkil ettikleri kadar gereksiz insan-benlik saygısı ilintisine dair bir

değerlendirme yapabilmenin de yolunu açmışlardır. Yapılan değerlendirme sonucunda *Gereksiz Bir Adamın Güncesi* ile *Lüzumsuz Adam* hikâyelerinin -ana karakterleri aracılığıyla- güçlü bir benzerlikle düşük benlik saygısı edinimini açımladıkları ve somutlaştırdıkları karşılaştırmalı bir biçimde ifade edilmiştir. Çulkaturin ve Mansur Bey’in kendilerini “gereksiz insan” addetmelerinin altında yatan öz sebebin sahip oldukları düşük benlik saygıları olduğu vurgulanmıştır. Böylelikle birbirlerinin daimî destekleyicisi olan psikoloji ile edebiyat disiplinlerinin sıkı münasebeti bu çalışmanın çatısı altında gereksiz insan-benlik saygısı ilintisi ekseninde gözler önüne serilmiştir.

KAYNAKÇA

- Abasıyanık, S. F. (2019). *Lüzumsuz adam*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Akpınar, B. (2008). Eğitim sürecinde öğretmenlerde strese yol açan nedenlere yönelik öğretmen görüşleri. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 16(2), ss. 359-366.
- Aydın, O. (2024). Aleksandr Çatskiy odağında Rus edebiyatında gereksiz insan tartışması. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (61), ss. 301-310.
- Bandura, A. (1997). Self-efficacy in changing societies, *Journal of Developmental & Behavioral Pediatrics*, 18(4), ss. 280-334.
- Bartholomew K.& Horowitz, L. M. (1991). Attachment styles among young adults: A test of a four-category model. *J Pers Soc Psychol*, (61), ss. 226-244.
- Bowlby, J. (1973). *Attachment and loss: Seperation, anxiety and anger*. Basic Books.
- Boz, A. (2022). *Yetişkin bireylerde benlik saygısı, umut ve yaşam anlamı arasındaki ilişkinin incelenmesi*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Üsküdar Üniversitesi.
- Byrne, J. S. & O'brien, E. J. (2014). Interpersonal views of narcissism and authentic high self-esteem: It is not all about you. *Psychological Reports: Relationships and Communications*, 115(1), ss. 243-260.
- Copel, L. C. (1988). Loneliness: A conceptual model. *Journal of Psychosocial Nursing and Mental Health Nursing*, 26(1), ss. 14-19.
- Creemers, D. M. vd. (2012). Implicit and explicit self-esteem as concurrent predictors of suicidal ideation, depressive symptoms, and loneliness. *Journal of Behavior Therapy and Experimental Psychiatry*, 43(1), ss. 638-46.
- Çakar, A. M. (2021). Rus edebiyatında gereksiz insan tipi ve nihilizm. *Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi*, 7(16), ss. 475-496.
- Çoban, Ü. (2019). *Üniversite öğrencilerinin spora yönelik tutumlarının benlik saygısı, yaşam kalitesi, öz yeterlilik ve akademik başarı düzeylerine etkisinin incelenmesi (Doğu Marmara Bölgesi üniversiteleri örneği)*. [Doktora tezi, Kocaeli Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.
- Derman, G. S. & Bağ, V. (2021). Kişilerarası ilişkilerde empati: İnsanın manevi dünyası ile empati arasındaki ilişkinin incelenmesi. *International Journal of Social and Economic Sciences*, 11(1), ss. 2667-4904.
- Diener, Ed., Emmons, R. A. & Larsen, R. J. & Griffin, S. (1985). The satisfaction with life scale. *Journal of Personality Assessment*, 49(1), ss. 71-75.

- Dyson, R. & Renk, K. (2006). Freshmen adaptation to University Life: Depressive symptoms stress, and coping. *J Clin Psychol*, (62), ss. 1231-1244.
- Eriş, Y. & İkiz, F. E. (2013). Ergenlerin benlik saygısı ve sosyal kaygı düzeyleri arasındaki ilişki ve kişisel değişkenlerin etkileri. *Turkish Studies*, 8(6), ss. 179-193.
- Ernst, J. M. & Cacioppo, J. T. (1999). Lonely hearts: Psychological perspectives on loneliness. *Applied and Preventive Psychology*, 8, ss. 1-22.
- François, L. & Christophe, A. (2021). *Kendine Saygı*. (İ. Yerguz, Çev.) İletişim Yayınları.
- Frankl, V. E. (2019). *İnsanın anlam arayışı*. (S. Budak, Çev.). Okuyan Yayınları.
- Geçtan, E. (1997). *İnsan olmak*. Remzi Kitabevi.
- Gizir, C. (2007). Psikolojik sağlamlık, risk faktörleri ve koruyucu faktörler üzerine bir derleme çalışması. *Turkish Psychological Counseling and Guidance Journal*, 3(28), ss. 113-128.
- Jackson, J. & Cochran, S. D. (1991). Loneliness and psychological distress. *Journal of Psychology*, 125(3), ss. 257-262.
- James, W. (1950). *The principles of psychology*. Dover Publications.
- Kadioğlu, E. (2013). *XIX. Rus edebiyatında "gereksiz insan" tiplmesi*. [Yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.
- Kağıtçıbaşı, Ç. (2010). *Benlik, aile ve insan gelişimi kültürel psikoloji*. Koç Üniversitesi Yayınları.
- Karaca, B. (2011). Oğuz Atay'ın yarattığı Tutunamayanlar tipinin evrensel genleri (Tutunamayanlar'ın Rus edebiyatındaki gereksiz insan ve küçük insan tipleriyle akrabalıkları). *Folklor/Edebiyat*, 18(67), ss. 29-36.
- Korkmaz, S. & Aner Aktan, E. (2023). Yetişkinlerde algılanan sosyal destek düzeyinin problem çözme becerisi ve benlik saygısı arasındaki ilişkinin incelenmesi. *Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(1), ss. 51-62.
- Matsani, Ş. R. (2020). Psikoloji kuramlarında benlik ve özsaygı kavramlarının incelenmesi. *Uluslararası Hikmet İlmi Araştırma Dergisi*, (34), ss. 90-99.
- May, R. (2020). *Kaygının anlamı*. (A. Babacan, Çev.). Okuyan Yayıncılık.
- Moran, B. (2014). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. İletişim Yayınları.
- Özcan, H. vd. (2013). Ergenlik ve genç yetişkinlik dönemindeki kadınlarda benlik saygısı, sosyal görünüş kaygısı, depresyon ve anksiyete ilişkisi. *Journal of Mood Disorders*, 3(3), ss. 107-13.
- Özdemir, Y. & İlhan, T. (2012). Benlik kurgusu, bağlanma ve yalnızlık üniversite öğrencileri üzerine bir inceleme. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 7(1), ss. 157-180.

- Özkan, S. (2022). Doğa-kültür karşıtlığı ve Lüzumsuz Adam'da Mansur Bey'in dönüşümü. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, (15), ss. 218-239.
- Peplau, L. A. & Perlman, D. (1982). *Perspectives on loneliness in loneliness: A sourcebook of current theory. Research and Therapy*. John Wiley and Sons, ss. 1-18.
- Rogers, C. (1951). *Client-centered therapy*. Henghton Mifflin Co.
- Seki, T. & Dilmaç, B. (2020). Benlik saygısı ve ilişkisel faktörler: Bir meta-analiz çalışması. *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, 18(2), ss. 853-873.
- Sowislo, J. F. & Orth, U. (2013). Does low self-esteem predict depression and anxiety? A meta-analysis of longitudinal studies. *Psychological Bulletin*, 139(1), ss. 213.
- Şimşek, Ö. F. & Bozanoğlu, İ. (2011). From self-esteem to mental health: Empathy as mediator. *Eğitim Araştırmaları-Eurasian Journal of Educational Research*, 42, ss. 225-242.
- Turgenyev, İ. S. (2024). *Gereksiz bir adamın güncesi*. (E. Altay, Çev.). İletişim Yayınları.
- Ürün, Ö. D. & Öztürk, C. Ş. (2020). Yetişkin bireylerde sosyal görünüş kaygısı ile sosyal kaygı, benlik saygısı ve yaşam doyumu arasındaki ilişkiler. *Adnan Menderes Üniversitesi Sağlık Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 4(1), ss. 37-45.
- Yıldırım, G. & Atilla, G. (2020). Öz yeterliğin bilinçli farkındalık ve benlik saygısına etkisi. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21(1), ss. 59-84.
- Yıldızhan, E. (2017). Bağlanma teorisi ve bağlanma bozukluklarına genel bir bakış. *Anadolu Kliniği*, 22(1), ss. 66-72.

littera turca

Journal of Turkish Language and Literature

e-ISSN: 2149-892X

<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/littera>

<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/littera>

e-ISSN: 2149-892X

Journal of Turkish Language and Literature

DİVAN ŞİİRİNDE BUHUR YAKMADA KULLANILAN KOKU MADDELERİ

(Fragrant Substances Used for Burning Buhur in Divan Poetry)

Araştırma Makalesi / Research Article

Geliş Tarihi / Date Received: 13.02.2025

Kabul Tarihi / Date Accepted: 24.04.2025

Yayın Tarihi / Date Published: 30.04.2025

DOI Numarası / DOI Number: 10.20322/littera.1639559

Nurgül ÖZCAN

Doç.Dr.

orcid.org/0000-0001-5285-6554

nurgulozcan34@gmail.com

Makale Bilgisi

Değerlendirme: Bu çalışma çift taraflı kör hakemlik sistemi uygulanarak değerlendirilmiştir.

Etik Beyan: Çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.

Etik Kurul Belgesi: Makale için “Etik Kurul Belgesi” gerekmemektedir.

Benzerlik Taraması: “Benzerlik Raporu” İntihal.Net sistemi üzerinden alınarak tarama yapılmıştır.

Telif Hakkı: Çalışmanın hazırlanma sürecinde yazar/yazarlar tarafından “Telif Hakkı Formu” imzalanarak sunulmuştur. Yazar/yazarlar dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler.

Atıf Bilgisi:

Özcan, N. (2025). Divan Şiirinde Buhur Yakmada Kullanılan Koku Maddeleri. *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, 11(2), ss. 223-257. 10.20322/littera.1639559

Sorumlu Yazar:

Nurgül ÖZCAN, nurgulozcan34@gmail.com

Özet

Tarih öncesi dönemlerden bu yana istisnasız bütün kültürlerde, inanç sistemlerinde karşılaşılan buhur geleneği, divan edebiyatında çok çeşitli yönleriyle ele alınmıştır. Bazı koku maddelerinin, bitkilerin, ağaç kabuklarının, özel sıvıların ateşte yakılmasıyla gerçekleşen buhur yakma işlemi, tüm dünyada olduğu gibi Türk kültüründe de zengin bir kültür mirasının oluşmasına neden olmuştur. Değişik inanç ve kültürlerde, maddî-manevî törenlerin ve ritüellerin, âdet ve geleneklerin vazgeçilmez unsurlarından biri olan buhur, sanatçıların ve bilim insanlarının da dikkatini çekmiştir. Klasik edebiyatımızda buhur konusunun tercih edilmediği divan neredeyse yok gibidir. Buhur ve içinde buhur yakılan buhurdan (micmer), şairlerin hayal dünyasında renkli benzetme ve mecazlarla işlenmiştir. Osmanlı tarihinin her döneminde, toplumun her kademesinde karşılaşılan buhur yakma geleneği; zengin benzetme, sembol ve çağrışımlarla divanlarda sıkça karşımıza çıkar. Koku tarihinin önemli bir alanı olan buhur geleneği, Türklerin İslâm'ı kabulünden önce ve sonraki âdet ve inançlarının etkisini yansıtmayı, bu coğrafyada yaşamış farklı inanç ve kültürlerin birbiriyle etkileşimini göstermesi açısından da çok önemlidir.

Bu çalışmada, buhur geleneğinin seyri hakkında genel bilgi verildikten sonra buhur çeşitlerinin divan şiirine nasıl yansıdığı üzerinde durulmuştur. Buhurda kullanılan maddelerin menşei ve coğrafyası, buhur çeşitlerinin, dönemin sosyal hayatı ve ritüellerindeki yeri ve önemi, buhurla ilgili koku maddelerinin divan şairleri tarafından nasıl tercih edildiği değerlendirilmiştir. Ayrıca, buhur yakmada kullanılan maddelerin çeşitliliği, sembol ve mecazlarının zenginliği örneklerde gösterilmiştir. Tüm kültürleri ilgilendiren bu kadim gelenekle ilgili daha kapsamlı çalışılması gerektiği görülmüştür. Çalışmamız, başta edebiyat olmak üzere kültür tarihi, dinler tarihi, sosyoloji, psikoloji vb. pek çok bilim dalına kaynaklık edecek bilgileri içermektedir.

Anahtar Sözcükler: Buhur, tütsü, koku, divan şiiri, Osmanlı.

Abstract

For The buhur tradition, encountered in every culture and belief system without exception since prehistoric times, has been extensively addressed in various aspects within Divan literature. The practice of burning buhur—achieved by igniting certain aromatic substances, plants, tree barks, and special liquids—has contributed to the formation of a rich cultural heritage in Turkish culture, as in other parts of the world. As an indispensable element of the material and spiritual ceremonies, rituals, customs, and traditions of diverse faiths and cultures, buhur has also drawn the attention of artists and scholars alike. In classical Turkish literature, it is rare to find a divan that does not reference the subject of buhur. Buhur and the censer (micmer) in which it is burned have been vividly depicted with colorful similes and metaphors in the imaginative world of poets. The tradition of burning buhur, prevalent in every era of Ottoman history and at all levels of society, is frequently reflected in divans through rich similes, symbols, and associations. As a significant area in the history of fragrance, the buhur tradition is crucial in showcasing the influences of Turkish customs and beliefs before and after the adoption of Islam, as well as the interactions among different faiths and cultures in this geography.

In this study, after providing a general overview of the evolution of the buhur tradition, the reflections of various types of buhur in Divan poetry are examined. The origins and geography of the substances used in buhur, the role and significance of different types of buhur in the social life and rituals of the period, and how poets in Divan literature preferred and utilized aromatic substances in their works are analyzed.

Key Words: Buhur, incense, fragrance, classical Turkish literature, Ottoman.

GİRİŞ

Koku, insanlığın ilk dönemlerinden beri tüm toplumları, değişik bilim dallarını ilgilendirmiş, farklı açılardan incelenmesi gereken çok yönlü bir konudur. Kokunun cezbedici etkisi ilk insandan bu yana kişisel bakım ürünleri, parfüm sanayi, ev eşyaları yapımı gibi pek çok alanda karşımıza çıkmaktadır. Koku konusunun en önemli dallarından biri olan buhur yakma geleneği, çeşitleriyle, sembolleriyle, eşya, araç ve gereçleriyle hem estetik açıdan hem de maddî manevî kültür ve sağlık açısından toplumların sosyal hayatında her zaman var olmuştur. Arkeolojik çalışmalarda bulunan koku kapları, kokunun insanlık tarihi kadar eski olduğunu göstermektedir.

Buhur kelimesinin aslı Arapça *bahûr* kelimesinden gelmektedir. Kokulu maddelerin yakılıp duman vasıtasıyla etrafa yayılmasına buhur denilmiştir. Buhur kelimesi, kokulu tütsüler (Özön, 1979, s. 105), dinî törenlerde yakılan kokulu ağaç vb. maddeler, törenlerde kokusu için yakılan ve tüterek yanınca etrafa güzel bir koku yayan öd ağacı, anber, günlük gibi maddeler (Ayverdi, 2016, s. 169) olarak tanımlanmıştır. Kelime İbranicede *ketôreth* (*ketûrâ*), Arapça’da *takattur*, Latince’de *tûs* olarak geçer. (Erdem, 1992, s. 383) Türkçede buhur kelimesinin yanında tütme fiilinden türetilen *tütsü* kelimesi de kullanılmaktadır. Eski Türkçeye ilgili kaynaklarda tütsüyü karşılayan üç kelime tespit edilmiştir. Bu kelimeler *tütsüg*, *kokuluk* ve *küzidir*. *Küli* ve *lug* kelimeleri de buhurdan anlamında kullanılmıştır (Uzunkaya, 2020, s. 180-184).

Buhurun ortaya çıkması büyük ihtimalle insanın ateşi bulmasından sonra olmuştur. Ateşin bulunmasıyla birlikte “doğada bulunan çeşitli ot, baharat, reçine, ağaç kabukları gibi pek çok maddeyi birleştiren insan, ortaya çıkan koku ve dumana mistik manalar yükleyerek ritüellerinin önemli parçası hâline getirmiş ve zamanla tütsünün çeşitli faydaları da keşfedilerek kullanım kapsamını genişletmiştir. Öyle ki dünya genelinde pek çok kültürde; dinî, ritüelistik, fiziksel ve ruhsal arınma, tedavi etme, konsantrasyon sağlama, meditasyon ve hoş koku elde etme gibi oldukça çeşitli amaçlar için tütsü yakılmaktadır” (Çam, 2024, s. 44). Dinlerde inanç farklılıkları olmasına rağmen buhur; “tanrıya yaklaşma, dumanın etkisiyle duaların tanrıya daha kolay ulaşması, manevî temizlenme sağlama, güzel kokularla mekânı doldurarak istenmeyen kokuları bastırma ve yakılan maddelerin şifa” vermesi özellikleriyle değişik kültürlerde yerini almıştır (Köroğlu, 2015, s. 53). Antik çağlardaki çok tanrılı dinlerden tek tanrılı dinlere kadar her inanç sisteminde ibadet amaçlı ya da ibadeti desteklemek için mutlaka farklı buhur çeşitleri kullanılmıştır. Hint, Çin, Fars, Mısır, Anadolu, Bizans (Roma) ve diğer medeniyetlerle ilgili yapılan tarihî kazılarda buhurla ilgili çıkarılan çok sayıda eşya bugün müzelerde sergilenmektedir. Tarihte ilaç ve koku maddesi olarak kullanılan, Türk kültür tarihinde *mürrüsâfi* olarak bilinen *mür bitkisinin* tütsü olarak kullanıldığı görülmektedir. Mür ağacının ana vatanı Doğu Afrika’dır. En çok Yemen, Somali, Suudi Arabistan ve Etiyopya’da yetişir. Mür’ün buhur olarak kullanılmasıyla ilgili bulgular MÖ. 4. yüzyıla kadar uzanmaktadır. Mür, sosyal hayatta çok önemli bir yere sahip olduğu için mür buhurunun ticareti o dönemde hususi bir buhur kervan yolunun oluşmasına sebep olmuştur. O

dönemlerde buhur ticaretinin en çok Doğu Arabistan Arapları tarafından yapıldığı görülmektedir (Demir, 2021, s. 141-142).

Eski Ön Asya toplumlarında tütsü, tanrıları sevindirmek, insanlara karşı öfkelerini sakinleştirmek için tanrılarla insanlar arasında adeta bir iletişim aracı gibi görülmüştür. Bunun yanında dünyadan ayrılan ruhlarla iletişim kurmak için de tütsüye başvurulmuştur (Akkuş, 2021, s. 223).

Antik Mısır'da güzel koku *tanrılarının kokusu* olarak tapınaklarda tütsü şeklinde yaygın olarak kullanılmıştır (Aslanbey, 2021, s. 52). Yapılan araştırmalarda Orta ve Yeni Krallık dönemlerinde koku üretilen özel parfüm/tütsü laboratuvarlarına rastlanmıştır (Aslanbey, 2021, s. 55). Mısır medeniyetinde hastaların tedavisinde de buhur kullanılırdı. Bazı hastalıkların tedavisinde günün belli vakitlerinde bazı bitkilerin tütsüsü yakılarak hastanın çevresinde tütsü ile birlikte dönülürdü (Atmaca, 2010, s. 108). Ölü kültü dışında tapınaklardaki günlük ritüellerde, kutlamalarda da buhur yakılırdı. Opet'te yapılan kutlamalarla ilgili kabartmalar, buhurun festival boyunca yakıldığını göstermektedir (Ekşioğlu, 2023, s. 27). Buhur geleneğinin Nil Nehri üzerinden önce Filistin'e oradan Araplara, ticarî ilişkiler sonucunda da Roma'ya geçtiği tahmin edilmektedir (Ekşioğlu, 2023, s. 31). MS. 3. yüzyıla kadar Basra Körfezi'nde olan el-Cerha (Gerha) beldesi, buhur ve ıtriya malzemelerinin ticaretinin yapıldığı önemli bir merkezdi (Hâşimî, 2008, s. 593).

Tütsü yakarak hasta tedavi etme yöntemini Eski Türklerde şamanlar da kullanmıştır. Bir kişi hastalandığı zaman şaman tarafından bir ritüel gerçekleştirilir ve ateşin temizleme ve arındırma özelliğinden faydalanılarak ateş veya tütsü hastanın çevresinde dolaştırılır, böylece hastalıktan kurtulacağına inanılırdı (Bütüner, 2022, s. 977). Eski Türk geleneklerinde yuğ (matem) törenlerinde tütsü matem nişanesi olarak kullanılırdı. Ölünün önünde matem için tütsülü bir meşale yakılırdı (Togan vd. 2006, s. 126). Bugün, Anadolu'nun değişik yerlerinde ölü yıkanırken kötü kokmaması için buhur yakılarak cenazenin etrafında dönme geleneği hâlâ devam etmektedir (Örnek, 1971, s. 50).

Çok tanrılı bir din olan Hinduizm'e göre tapınaklar tanrıların ikamet ettiği kutsal mekânlardır. Bir Hindu, tapınağa ya tanrıları ziyaret için ya da tanrılarıyla konuşup dertlerine çare aramak ve dua etmek için gider. Hindular dua esnasında tazimde bulunduğu tanrının önünde eğilir, ona çiçek takdim eder ve tanrısının önünde buhur yakar. Hindu tapınaklarında her sabah tanrıların huzurunda buhur yakılır, yakılan buhurla tanrıların uyandırıldığına inanılır (Güç, 2006, s. 60). Hindular, evlerinin bir köşesinde tanrıları için bir tapınma köşesi yaparlar. Bu köşede putlarını süsleyip putların alınlarını güzel kokularla kokularlar. Evlerde kurdukları bu mistik köşede özel tütsüler yakarak günlük ibadetlerini yerine getirirler (Küçük vd. 2015, s. 192). Budizm'de de benzer şekildedir. Dharma, Sangha'ya dua eden bir kişi mabede girdiğinde dua etmeden önce buhurlar yakar, ondan sonra dua eder ya da meditasyon yapar (Güç, 2006, s. 60).

Semavî dinlerin ibadet tarzlarında buhurla ilgili sayısız ritüelin olduğu görülmektedir. Musevilik, Hristiyanlık ve Müslümanlıkta buhur kullanımı ile ilgili bir değerlendirme yapmak gerekirse buhurun

en fazla kullanıldığı inanç sisteminin Musevilik olduğu görülür. Musevilikte buhur yakma kabına *mezbah* (kurban kesilen sunak) adı verilmektedir (buhur mezbahı). Buhur sunağı ile ilgili bilgiler ve buhurun hazırlanış şekli, tarifinin detayları *Kitâb-ı Mukaddes*'te Rab tarafından tarif edilmiştir. Ayrıca kutsal buhurdandan çıkan dumanın, yaratıcının öfkesini yatıştırdığına inanılır (Erdem, 1992, s. 383). Buhur ile birlikte yükselen dualar, Tanrı katına yükselen duaları temsil eder. Tapınaklarda kullanılan buhurlar özel tariflerle hazırlanır. *Kutsal Kitap*'ta izah edilen buhurların tapınak dışında yakılması kesinlikle yasak kabul edilir (Nuroğlu, 2014, s. 72). Yahudiler için önemli bir ibadet merkezi olan Süleyman Mabedi, kurban ve diğer ibadetlerin yanında 'buhur yakma' törenleri için de kullanılırdı (Özen, 1999, s. 107). Kurban törenlerinde altın kaplı buhurdanlıkla sabah akşam buhur (ketoret) yakılarak ibadet edilirdi. Kutsal Mabet'de günde iki defa takdim edilmesi için özel bir tütsü sunusu bulunurdu (Yiğitoğlu, 2015, s. 78).

Hristiyanlıkta buhurun törenlerde kullanılmasına 4. yüzyılda başlanmıştır. Rivayetlere göre Mısır'da Kıptiler arasında kullanılan buhur daha sonra Hristiyanlar tarafından da benimsenmiştir (Yiğitoğlu, 2015, s. 109). "Hristiyan inancının başlangıç döneminde buhur yakma, Pagan geleneği olarak görüldüğünden kilise papalarının hoş karşılanmamış olmasına rağmen kısa zamanda dinsel törenlerin ayrılmaz bir parçası olmuştur" (Koroğlu, 2015, s. 54). Protestanlık dışında hemen her mezhepte kilise ayinlerinde kandil, mum ve buhur yakma bugün bile önemli bir ibadet aracı olarak kullanılmaktadır. Ayin esnasında yakılan kandil, teslis inancını temsil ederken ayin boyunca buhurdanlardan tüten buhur kokusunun kötü ruhları uzaklaştırdığına inanılmaktadır (Durak, 2011, s. 100).

İslamiyet'in buhura yaklaşımı diğer dinlere göre farklılık arz eder. İslâm'ın ilk zamanlarında dinî inançlarla ilgili uygulamalarda buhur yakma geleneğine rastlanmamaktadır. Daha sonraki zamanlarda Hz. Muhammed tarafından güzel kokuya verilen önemden ve büyük ihtimal diğer kültürlerin, inançların etkisinden ya da İslam öncesi Arapların kültürlerinden dolayı dinî ve içtimai geleneklerde yerini almıştır (Çalışkan, 2022, s. 174). Hz. Muhammed'in gençliğinde hakemlik yaptığı Kâbe'nin tamir edilmesi hadisesinin, Kâbe'de çıkan bir yangından dolayı olduğu söylenir. Kâbe'deki bu yangının buhur yakılırken rüzgârın etkisiyle çıktığı söylenir (Hamîdullah, 2013, s. 72). Hz. Muhammed'e göre ûd-ı hindî cennet ehlinin tütsüsüdür. Hadislerde Hz. Muhammed'in kâfur ve ûd bitkisini karıştırarak buhur yaktığı bilgisi mevcuttur (Bilgin, 2020, s. 45). Hz. Ömer'in azatlısı olan Abdullâh el-Mücmir'in mescitlerde buhur yaktığı için Mücmir lakabını aldığı söylenmektedir (Bilgin, 2020, s. 51). Rivayetlere göre Esmâ binti Ebî Bekr, ölümünden sonra elbisesinin tütsülenmesini vasiyet etmiştir. Hz. Muhammed, diğer inançlara benzememek için buhur yakılarak cenazelerin takip edilmesini yasaklamıştır (Bilgin, 2020, s. 62). Buhur yakma geleneğinin zorunlu olması ise 661-750 tarihleri arasında Emevîler Dönemi'nde olmuştur (Macaraig, 2021, s. 409).

Eski Türklerde, ateş kültüne bağlı olarak ateşin temizleyici ve arındırıcı özellikleri kutsal olarak kabul edilirdi. Türklerin ateşe karşı sonsuz bir saygısı vardı. Türkler, ateşi canlı bir varlık olarak kabul eder, onun bir ruhu olduğuna inanırlardı (Kara Düzgün, 2017, s. 5). Türklere göre ateş, yaratıcının insanlara

lutfettiği özel bir hediyedir (Ögel, 2006, s. 501). Türklerde tütsü ile ilgili çok sayıda ritüelin varlığını ateş kültünün devamı olarak nitelendirmek mümkündür (Bütüner, 2022, s. 2). Şamanlar, hastaları tedavi ederken ateşin kutsal arındırıcı ve şifa verici özelliğinden dolayı tütsü yakar, tütsüyü hastanın etrafında dolaştırarak tedavi ettiklerine inanırlardı (Atmaca, 2010, s. 108). Bu işleme *alazlama*, *alaslama* denirdi (Ögel, 2006, s. 522). Tedavinin yanı sıra büyü ve nazardan korunma, kötülüklerden muhafaza olma, duanın Tanrı'ya ulaştırılması için tütsü yakılması olmazsa olmaz âdetlerdendi. Yakut Türklerinde ateş üzerinden atlayarak tütsülenmek suretiyle silahların ve elbiselerin temizlendiğine inanılıyordu (Günay vd. 2015, s. 57).

Türk tasavvuf kültüründe buhurun ayrı bir yeri vardır. Tekkelerde buhur kullanmak, tarikat usullerinden sayılırdı. Bazı tarikatlarda, ayine başlarken şeyhin meydan açma duası sonunda *Fâtihâ Sûresi* okunurken meydancı buhurdanı şeyhin karşısına koyar, buhur kokusu etrafa yayılırken dervişler tarafından yüksek sesle salavat getirilirdi (İnançer, 2016, s. 317). Dergâhlarda ayin ve dualar esnasında buhur yakmak, mekâna gül suyu serpmek ayine katılanların Hak'la bütünleşmesine vesile olması için manevî motivasyon amaçlı yapılmaktaydı. Tasavvuf erbabına göre güzel koku her zaman vecd vasıtası olarak kabul edilirdi (Emen, 2022, s. 451). Dergâhlarda ayinler dışında önemli ziyaretler vesilesiyle de buhur yakılırdı. Dergâha kıdemli bir şeyh efendi geldiğinde hem hoş geldin demek hem de uğurlamak için buhur yakılması tarikat kuralları arasındaydı. Çünkü buhur yakmak, gelen kişi ve gerçekleşen hadise için hürmet ve saygı nişanesi olarak kabul edilirdi (Öztürk, 2018, s. 364). Türk sufilerinin örnek aldıkları Mevlânâ, *Mesnevi*'sinde derdini buhurdana, kendisini buhuranda yakılan öd ağacına benzetmiştir (İzbudak, 1993, C. 5/ 3375).

Osmanlı Dönemi'nde buhur ile ilgili geleneklerin toplumsal hayatın her alanında daha da çeşitlendiği görülmektedir. Osmanlı buhur geleneğindeki zenginlik büyük ihtimalle eski Türk geleneklerinin birikiminden gelen mirasla şekillenmiştir (Can, 2020, s. 92). Osmanlı Devleti'nde güzel kokunun yanında buhur; siyasette, resmî hediyeleşmelerde, cülûs kutlamalarında, hanedanın düğün ve sünnet törenlerinde, Nevruz şenliklerinde, Ramazan, bayram ve mevlid törenlerinde, türbe ve sakal-ı şerif ziyaretlerinde vb. dinî mahiyetteki törenlerde, cenaze merasimlerinde, kısacası devletin tertip ettiği tüm resmî törenlerde ve halkın pek çok ritüelinde hatta mutfak kültüründe bile kullanılmaktaydı. Osmanlı sarayında güzel kokuyla ilgilenen *gülâbcıyân* ve *anberînci* esnafları yanında sarayda kullanılan güzel kokuları imal eden, tütsülerle ilgilenen, buhurla ilgili gerekli malzemeleri hazırlayan *buhûrcıyân* zümresi bulunmaktaydı (Kurşun vd. 1999, s. 488-606). Buhur uzmanı da diyebileceğimiz *cemaât-i buhurcıyân-ı hâssa* görevlilerinin sayısı 16. yüzyılda altı, 17. yüzyılda dokuz, 18. yüzyılda beştir (Bozcu, 2010, s. 76). Osmanlı vakfiyeleriyle ilgili bazı kayıtlarda buhur yakmak için özel görevli kişiler olduğu görülmektedir (Çevrimli, 2018, s. 29). Padişah yemek yedikten sonra kıyafetlerinin ve odasının kokmaması için buhur yakılırdı (Ali Seydi Bey, Tarihsiz, s. 92). Yemekten sonra bir fincan kahve içeri; öd ağacı, anber ve diğer kokulu bitkilerden oluşan tütsülerin yakılmasıyla rahatlardı (Ali Ufkî Bey, 2013, s. 56-57). Padişahın ziyaret ettiği mekânlarda, namaz kılacağı camilerde buhur mutlaka olurdu. Sultanın

misafir kabul edeceği mekânda misafir gelmeden önce buhur yakılır, padişah buhurdandan tüten güzel koku eşliğinde tebrikleri kabul ederdi (Uzunçarşılı, 1988, s. 203). Buhur yakılan buhurdanlar Osmanlı eşyalarının en önemli parçalarından sayılırdı. IV. Mehmed zamanında Osmanlıya elçi olarak gelen seyyah Claes Ralamb, Melek Ahmed Paşa'nın yemek davetine gittiğini, yemek yedikten sonra davetlilere kahve ikram edildiğini, yemekten ayrılmadan misafirlerin üzerlerine buhur tutulduğunu söyler (Ralamp, 2008, s. 35). Osmanlı buhur kültürünün çeşitliliği buhurla ilgili farklı ürünlerin oluşmasında da kendini göstermiştir. Buhur konusunun işlendiği bu çalışmada ismini buhurun güzel kokusundan alan ve Osmanlı koku kültüründe önemli bir yeri olan *buhur suyundan* bahsetmek gerekir. İmal edilmesi beş yüz yıl önceye dayanan buhur suyu, çok sayıda koku maddesinin bir buhurdan içine konulup karıştırılmasıyla elde edilen bir esans ürünüdür. 1708 tarihinde sarayın çamaşırbaşı Yusuf Ağa'nın tarifine göre buhur suyu elde etmek için gereken koku maddeleri şunlardır: Sarı sandal, ıslah yağlı buhurumeryem, çiçek buhurumeryem, ham öd ağacı, ıslahı kalenbek, çoğan tohumu, hasilbent (asilbent), lotur, çoğan tohumu, susam kökü, misk, gül suyu. Bunlar usulüne göre kaynatıldıktan sonra bir miktar su çıkarılır (Baykal, 1940, s. 18-19). Çıkarılan suyun rengi beyaz olduğu için bu suya *beyaz buhur suyu* da denirdi (Babaç, 2021, s. 1). Topkapı Sarayı'nda özel bir ekip tarafından ciddiyle hazırlanan buhur suyu, ramazan ayının on beşinde önce padişaha sonra hanedanın diğer mensuplarına, diğer resmî görevlilere takdim edilirdi (Ekşioğlu, 2023, s. 163). Buhur suyu, Hırka-i Saadet alayı ziyareti için bir davetiye olarak kabul edilirdi (Baykal, 1940, s. 23). Helvahânede farklı baharatların karışımıyla hazırlanan buhur suyu şerbet olarak da ikram edilen lezzetli bir içecekti (Gürsoy, 2012, s. 110).

Osmanlı tarihinin her döneminde, toplumun her kademesinde karşılaşılan buhur yakma geleneği, divan şairleri tarafından zengin benzetme, sembol ve çağrışımlarla divanlarda işlenmiştir. Nazar ve büyüden korunma, büyü-sihir yapma, cin-ruh çağırma gibi spiritüel meselelerde, sosyal hayatta ibadethane, hamam, resmî meclis vb. mekânlarda, tören ve merasimlerde, temizlik ve koku kültüründe, sağlıkta vb. kısacası her yerde ve her konuda buhurun klasik edebiyatımızda yansımaları görmek mümkündür (Karaca, 2024, s. 138).

Bu çalışmada, buhur geleneğinin seyri hakkında genel bilgi verildikten sonra buhur çeşitlerinin divan şiirine nasıl yansıdığı, dönemin sosyal hayatı ve ritüellerindeki yeri ve önemi, buhurla ilgili unsurların divan şairleri tarafından nasıl tercih edildiği değerlendirilmiştir. Buhur konusu çok detaylı bir konu olduğundan çalışmamızda, buhur yakmada kullanılan koku maddeleri ele alınmıştır. Konunun bütün olarak değerlendirilmesi ve çeşitliliğinin ortaya konulması açısından herhangi bir yüzyıl ya da şair sınırlandırılması yapılmamıştır. Divanlarda, buhur yakmak için kullanılan koku maddeleri taranmış, tasnif edilmiş, başlıklar altında izahı yapılmış ve tahlil edilmiştir. Başlıklar alfabetik olarak sıralanmıştır. Beyitlerin sonunda, söz konusu beyitin hangi şaire ait olduğu (şairin mahlası), nazım şekli ve numarası verilmiş; incelenen beyitler, konunun genel seyrinin anlaşılması için şairlerin yaşadığı dönemlere göre kronolojik sıralanmıştır. Çalışmanın sonunda buhurla ilgili kelime ve tamlamalar, buhur içeriğinde

kullanılan koku maddeleri alfabetik olarak gösterilmiştir. Kelimelerin imlasında; değerlendirme kısmında TDK'ye uyulmuş, metin alıntılarında ve örneklerinde dönemin imlası esas alınmıştır. (Örneğin, değerlendirme bölümünde *buhur*, alıntı metinde *buhûr* vb.) İçinde buhur yakılan eşya/kap olan micmer, mecmere (buhurdan) konusu, ayrı bir çalışmada ele alınması gerektiğinden, buhurdanla ilgili (şekli, maddesi, değeri vb.) ayrı bir başlık verilmemiştir.

1. Buhur Çeşitleri

1.1. Buhur/Abîr

Abîr, Osmanlı döneminde halk tarafından çok rağbet edilen bir koku terkididir. Turunç, ığde çiçeği, gül, sümbül kökü, beyaz sandal gibi farklı bitki ve çiçeklerin karıştırılıp dövülmüş miskle birleştirilmesiyle hazırlanırdı (Özön, 1979, s. 4). Bazı kaynaklarda anberle bazı kaynaklarda za'feranla aynı olduğu zaman zaman bu bitkilerle karıştırıldığı söylenmektedir (Sâmî, 1978, s. 927). Divan şiirinde sevgilinin ayağının tozu toprağı için benzetme olarak kullanılan abîrin buhurla ilgili beyitlerde de kullanıldığı görülmektedir. 15. yüzyıl şairlerinden Mesihî (d.?-ö.1512), Ramazan Bayramı ile ilgili bir beytinde, bayram kutlamalarında buhur yakma geleneğine işaret etmiştir. Osmanlı'da diğer kutlamalarda olduğu gibi evlerde ve resmî bayram törenlerinde buhur yakılması önemli bayram âdetlerinden biriydi. Saraydaki bayram merasimlerinde bayram namazı sonrası padişahın bayramlaşma töreni bitmeden önce Ayasofya şeyhi dua ettirirdi. Duadan sonra buhur yakılır hediyeler dağıtılırdı (Esad Efendi, 1979, s. 49). Aşağıdaki beyitte gece, bayram buhurunu hazırlayan buhur görevlisine benzetilmiştir. Bayramı müjdeleyen hilal; şekli, parlaklığı ve dönerek hareket etmesi özelliğiyle, mecliste, zincirli buhurdanı döndüre döndüre dolaştıran buhuncuya benzetilmiştir. Beyitten, buhurun içeriğinde ıtır ve abîr kullanıldığı anlaşılmaktadır. İtır çiçeği aslında güzel kokulu bir ev çiçeğidir. İtır, divan şiirinde bu anlamının yanında daha çok güzel kokuyu karşılayan bir kelime olarak tercih edilmektedir:

‘İd içün ‘ıtr u abîrini müheyyâ kıldı şeb
Oldı zencîr-i şîhâbiyle ana micmer hilâl (Mesihî, K. 3/3)

Diyarbakırlı Hâmî (d. 1679 - ö. 1747), bir kasidesinde muhatabını överken ay tutulmasının kendisinde uyandırdığı farklı çağrışımları dile getirir. Hâmî'ye göre ay tutulmasıyla görünen sadece ayın kararması, ışık vermemesi değildir. Ayın kararması, güzel bir sebebe bağlanarak, memduhun yatak odasının güzel kokması için gece elbisesine sürülen abîr kokusuna benzetilir. Beyitte güneş; buhur yakan kişiye, sevgilinin yatmadan önce giydiği gece elbisesi (gecelik) içinde abîr yakılan buhurdana teşbih edilmiştir. *Abîr salmak* ifadesiyle kokunun mevcut atmosfere yayılmasına ve bu kokunun etkisine dikkat çekilmiştir. Buhur burada, güzel koku yayması dışında rahatlatıcı, sakinleştirici etkisiyle de öne çıkarılmıştır. Buhur, eski dönemlerden bu yana maddî manevî arınma, olumsuz enerjilerden kurtulma, beden ve ruhen rahatlama, anksiyete, depresyon gibi psikolojik rahatsızlıkların tedavisinde yaygın olarak kullanılmıştır (Akkuş, 2021, s. 222):

Degül sevâd-ı kamer ‘ıtr-ı hâb-gâhun içün

Sipihir micmere-i câme-hâba saldı ‘abîr (Diyarbakırlı Hâmî, K. 3/25)

1.2. Buhur/Anber

Orta Çağ’da çok pahalı bir koku maddesi olan anber, buhur yakmada kullanılan koku maddelerinin başında gelmektedir. Osmanlı’da saray mensupları, ülkenin zenginleri, özel günlerde yakılan buhurlarda anber kullanmayı bir statü göstergesi olarak görürlerdi. Anber, buhur için imal edilen özel karışımların içinde kullanıldığı gibi ayrı olarak da kullanılırdı (Abdülaziz Bey, 2002, s. 206). O dönemde Mekke’ye umre ve hac için gelen misafirler, alışverişe gittiklerinde, dükkân sahipleri alışverişe gelenlere ıtr-i şâhî, kâdî, buhur suyu, gül suyu ikram eder, bunun yanında çeşitli buhurlar yakarak müşterilerinin rahatlamalarını sağlardı. Yakılan buhurların içinde en çok da anber kullanılırdı (Dankoff vd. 2011, C.9, s. 369). Divan şairlerinin hayal dünyasında anberin buhurla birlikte kullanıldığı çok sayıda örneğe rastlamak mümkündür. *Sehî Bey Divanı*’nda mühür, dönemin vezirinin meclisinde la’l gibi kırmızı kor ateşe atılan, etrafa güzel kokular saçan anber buhuruna teşbih edilmiştir. Osmanlı mühürlerinde koku kullanılması yaygın bir gelenektir. Mühürlerin kokulanması geleneğinin çok eskilere dayandığı görülmektedir. *Şehnâme*’de Ferhâd ile ilgili bölümde, padişahın yazdığı mektubun misk ve anberle mühürlendiği söylenir (Lugal, 1994, s. 153). Mühürlerin kokusu ya mühür mürekkebinin ya da yüzük kaşının içine konurdu (Karagözlü, 2019, s. 473). Şair, beyitte methettiği vezirin kudretini ve etkisini anlatmak için anber buhurunu seçmiştir. Memduhun mühürü; mühürüyle tasdiklediği her şey buhurdandan süzülen anber buhuru gibi etrafta güzel tesirlere vesile olur:

Âteş-i la’le buhûr itmek içün ‘anber olur
Âsaf-ı şâh-ı cihân bezmine micmer hâtem (Sehî Bey, K.25/17)

Emrî Divanı’nda buhurdan, la’l taşına benzetilmiştir. La’l, bugün Afganistan ve Tacikistan arasında bulunan Bedaşan bölgesinde çıkarılan yakuta benzeyen kırmızı renkli bir cevherdir (Pala, 2003, s. 69). Burada la’l ve buhurdan arasındaki ilişki ateşin kırmızı renginden dolayıdır. Emrî’ye (d.?-ö.1575) göre kırmızı lale, gül şahının meclisinde yer alabilmek için anber buhuru yakmıştır. Burada lale ile anberin birlikte kullanılmış olması kokudan ziyade siyah renkten dolayıdır. Lale ile kastedilen dağlarda yetişen dağ lalesi yani gelinciktir. Şair, kızıl ateşin içinde yakılan anber ile gelinciğin ortasındaki siyah renk arasında anlam bağlantısı kurmuştur. Divan şiirinde kokusuz olan ve kırlarda yetişen yaban lalesi taşralı olarak düşünülür. Gül ise kokusundan ve yüklendiği anlamlardan dolayı çiçeklerin şahıdır. Lale beyitte, padişah olan gülün meclisinde yer alabilmek ve değer kazanmak için kokular içinden anberi seçmiştir. Çünkü böyle yüce meclislerde ancak anber gibi kıymetli bir maddeyle buhur yakılmalıdır. İkinci mısradan anlaşıldığına göre lalenin amacı, gül meclisinde yüksek bir makamda olmak değil, gülün yakınında bulunmaktır. Gül meclisinde buhur yakıcı olarak bulunmak bile onun itibarı için yeterli olacaktır:

Buhûr-ı ‘anberîn yakdugı lâle la’l-i micmerde
Murâdı olmadur bezmünde ey gül micmere-gerdân (Emrî, G.388/3)

Divan şiirinde, “âşığın bedeni aşk ocağı, yaraları da sine ocağındaki kıpkırmızı közdür” (Özerol, 2024, s. 304). Aşk dolu sinede, göz göz olmuş taze yaralar, kor ateş üstünde yanan ateşten kızıla dönmüş buhurdana teşbih edilmiştir. Buhurdanın altındaki kor ateş ile yaradan akan kanın kırmızı rengi arasında bağlantı kurulmuştur. Yaralar, aynı zamanda şekli (göz göz olması) ve renginin siyahlığı açısından anber tanelerine benzetilmiştir. Şairin siyah renk ile yara arasında ilgi kurması, buhurdandan tüten dumanın renginin siyah olmasındandır. Beyitte, anber buhuru yakılmasında kullanılan anberin özellikleriyle ilgili kavramlar dikkat çekmektedir. Bunlardan ilki *kurs-ı anber* tamlamasıdır. Kurs-ı anber; buhur yakmak için ateşin üzerine konulan küçük yuvarlak anber tanesidir. Metinde, anber buhuruyla ilgili diğer ifade ise *taze taze* ikilemesidir. Sine-i pür-sûz ve micmer-i sûzân, taze taze ve kurs-ı anber arasında hüsn-i ta’lil sanatı yapılmıştır. Taze kelimesiyle anlatılmak istenen taze anberdir. Taze anber (anber-i ter) elde edilmesi kolay olmayan koku kalitesi oldukça yüksek bir anber çeşididir. Şair, bu benzetmelerden yola çıkarak sinesindeki yaraların rastgele yaralar olmadığını, taze anber kadar kıymetli olduğunu vurgulamak istemiştir:

Sine-i pür-sûzum üzre tâze tâze dâğlar
Micmer-i sûzanda yir yir kurs-ı anberdür hemân (Bağdatlı Rûhî, G.297/2)

Osmanlı’da uzun kış gecelerinde sahur için kalkıldığında yemek odaları önceden mangal yakılarak ısıtılırdı (Abdülaziz Bey, 2002, s. 266). Aşağıdaki beyitten, o dönemlerde ramazanda imsak vaktinde anber buhuru yakıldığı anlaşılmaktadır. Ayrıca ev sakinlerinin sahur için mangal yaktıklarında hem manevî bir atmosfer oluşturmak hem de yemek kokularını yok etmek için buhur yaktıkları anlamı da çıkarılmaktadır. Sâbit (d.?-ö. 1712), tütün tiryakileri için iftarda içilen bir tutam tütünün imsak vaktinde yakılan anber buhuruna tercih edildiğini söylemektedir. Divan şiirinde duhân kelimesi duman anlamı yanında tütün kelimesinin yerine de kullanılırdı (Kılıçarslan, 2019, s. 139). Şair, gizliden gizliye sosyal statünün yüksekliğini temsil eden anber ile halk arasında makbul olmayan, gelir düzeyi düşük olanlar tarafından tercih edilen tütün arasında bir kıyas yapmıştır. Ona göre bir tiryaki için tütün dumanı, zenginlerin meclisinde yakılan anber buhurundan tüten kokudan evladır:

Vakt-i imsâkdaki micmere-i ‘anberden
Hoşdur âlûfteye iftârda bir lûle duhân (Bosnalı Sâbit, K. 45/34)

Nef’î (d.?-ö.1635), Kâim-makâm Muhammed Paşa için yazdığı kasidesinde şiir meclisinde kullandığı kalemini anber buhuruna benzetir. Beyitte, mürekkebin güzel kokması ve kalıcı olması için içine misk, anber gibi koku maddelerinin karıştırılması geleneği görülmektedir (Şengül, 2021, s. 3). Kendini sözün sahibi (üstad) olarak nitelendiren Nef’î, kaleminin anber buhuru gibi güzel kokular saçmasını, övdüğü kişinin güzel ahlakını vasfetmiş olmasına bağlar:

Yazsa vâf-ı nûkhet-i hulkunu bir sâhib-suhen
Bezmi-i nazma hâmesi olur buhûr-ı anberîn (Nef’î, K. 56/22)

Tasavvufî ritüellerde, tarikat ayinlerinde ortamın ve dervişlerin manevî motivasyonu için buhur yakmak, gül suyu serpmek ve ikram etmek olmazsa olmaz âdetlerdendi. Mutasavvıflara göre güzel koku, somut

olarak algılanan bir araç olmanın yanında metafizik bir uyarıcı olarak da değerlendirilirdi (Güçlü, 2013, s. 153). Mevlevilik tarihinde önemli bir isim olan Sâkıb Dede (d.1652-ö.1735), Mevlevi külahının özelliklerini anlattığı kasidesinin bir beytinde, Mevlevi külahını şeklinden dolayı buhurdana benzetmiştir. Buhurdanlar, Selçuklu ve Memlüklerde kubbe kapaklı, Osmanlı'da daha çok kâse ve kadeh şeklinde tasarlanırdı (Sargon, 1992, s. 385). Buhurdan ve külah arasındaki ilişki sufilerin dünyasında her ikisinin de metafizik anlam içermesiyle ilgilidir. Bir Mevlevi için külahın temsil ettiği manalar çok derindi. Külah giyen derviş hem tarikat içinde hem de halk arasında hususi bir saygı görürdü (Önder, 1992, s. 122). Külah giyme usulünde kulakların görülmemesi gerekirdi. Bunun anlamı, külah giymeye hak kazanmış bir dervişin bundan sonra dünyadan gelen seslere, dünyevi davetlere kulağının kapalı olması gerektiği idi. Sâkıb Dede'ye göre Mevlevi külahı, içinde anber-i esrar yanan bir buhurdandır. Bu buhurdandan tüten kokunun feyzinden can burnu mest olmuş, safa bulmuştur. Meşâm-ı cân, divan şiirinde manevî güzelliklerin hissedilmesiyle ilgili kullanılan "can burnu" anlamına gelen bir tamlamadır. Beyitte, dervişin yaşadığı vecd hâli, anberle yakılan buhurun hissettirdiği çağrışımlarla anlatılmıştır. Beyitteki anber-i esrar tamlamasında birden fazla mesaj gizlidir. Bu tamlamayla anlatılmak istenen ilk şey koku maddesi olan anberdir. İkincisi, vecd haliyle keşfedilen manevî sırlardan duyulan hazdır. Üçüncü olarak da tekkelerde esrar ve afyon kullanılmasıyla ilgili olan *anberli haptır*. O dönemlerde, uyuşturucu hazırlanmasında afyon ile tarçın kıvam buluncaya karıştırılarak yoğrulur, siyah anber rengine gelince altın varakla kefenlenirdi (Onay, 2004, s. 184). Buna *anberli hab* ya da *habb-ı muanner* denirdi (Erkal, 2007, s. 49). Tekkelerde esrar ve afyon kullanılması resmî bir kanunla 18. yüzyılda yasaklanmıştır:

Feyz-i 'itrından meşâm-ı cân olur mest-i safâ
'Anber-i esrâra micmerdür külâh-ı mevlevî (Sâkıb Dede, K. 14/16)

1.3. Buhur/ Buhurumeryem

Buhurumeryem, çuha çiçeğiyle aynı familyadan olan, farklı koku maddeleriyle beraber buhur suyu yapımında kullanılan bir bitkidir (Kubbealtı Lugati). Halk arasında, Meryem ana eli, Meryem ana kandili, devetabanı, domuz elması, domuz turpu, tuz topalağı, kır menekşesi, eğri menekşe, güz çiçeği, boynu bükük, tavşankulağı, dana göbeği, buhur otu vb. isimlerle anılır (Dikmen, 2023, s. 34). Behçet Necatigil, günlüklerinde buhurumeryemi şöyle tarif eder:

Buhurumeryem, bir çiçek adı... Sıklamen de deniyor, tavşankulağı da. Anladığım kadarıyla yetişmesi kolay olmadığı gibi çabuk soluveren bir çiçek. Yapraklarından biri hafifçe sararmaya görsün gözümüzün önünde adı gibi buhur olup erir, yok olur. Kırmızı, pembe, mor, beyaz çiçekleri, kalp şeklindeki yaprakları pek nazlıdır. Eski çağlardan beri yumrusu yenen bu çiçeğin yapraklarından da buhur (tütsü) elde edilirmiş (Karakurt, 2005, s. 157).

İnanışa göre Hz. Meryem, yalnız başına doğum sancısı çekerken destek almak için bu bitkiye tutunmuş, bundan dolayı yaprakları el şekline benzemiştir. Sert bir yapıya sahip olan bu çiçek bu hikâyeden dolayı Meryem ana eli, Fatıma ana eli diye de meşhur olmuştur (Levend, 1984, s. 179). Buhurumeryemle ilgili

epey çalışma olduğu için burada sadece konumuzla ilgili özellikleri üzerinde durulacaktır. Divan edebiyatında buhurumeryem, isminden dolayı ve buhur suyu imalatında ve buhur yakmada kullanıldığı için buhurla ilgili beyitlerde sıkça karşımıza çıkmaktadır.

Hristiyanlarda, kilise ve manastırlarda ibadet ederken; özellikle ayin esnasında buhur yakılması önemli âdetlerin başında gelmektedir. İsevilik inancında, buhur yakma geleneğinin 4. yüzyılda ekmek-şarap ayinleriyle başladığı, bundan sonra da günümüze kadar devam ettiği görülmektedir. Buhur inanan müminlerin dualarının ve azizlerin ruhani kerametlerinin Tanrı'ya yükselmesini temsil etmektedir. Kilise ayinlerinde buhurdanın Meryem'i, buhurun ise İsa'yı sembolize ettiği de söylenmektedir. İkonalar, evlilik ve vaftiz törenleri, ekmek ve şarap ayinleri, cenaze törenleri buhurla kutsanmaktadır (Koroğlu, 2015, s. 52). Hristiyanlıkla ilgili bazı teolojik kaynaklarda buhurdan İsa'nın bedeni, buhur da onun ruhaniyeti olarak değerlendirilir (Ekşioğlu, 2023, s. 48). *Âşık Çelebi Divanı*'nda, bahar mevsiminde tabiatla hissedilen güzel kokular, kilise ayinlerinde yakılan buhur ritüelleri kullanılarak tasvir edilmiştir. Şairin muhayyilesinde, baharda çiçeklerle bezenmiş bağ ve bahçeler, içinde rengârenk tablolar ve mozaiklerle süslenmiş bir kilise olarak tasavvur edilmiştir. Bu kilisede putların en değerlisi tüm ihtişamıyla açmış olan güldür. Şair, gülü yani sevgiliyi *Ferhâr putuna* benzetmiştir. Ferhâr kelimesi burada, beytin merkezini oluşturmaktadır. Ferhâr, Türkistan bölgesinde, Hıtâ ile Kaşgar arasında bulunan bir şehrin adıdır. Bu şehrin halkı, güzellik, zarafet ve nezaketleriyle meşhurdur. Ferhâr'ın asıl şöhreti içinde dünyaca ünlü bir puthanenin olmasından gelmektedir. *Tuhfe-i Vehbî*, Ferhâr puthanesinden bahsederken, bu puthanede kendilerini putların hizmetine adanmış yetmiş kız olduğundan bahseder (Yenikale, 2012, s. 77). Başka bir rivayette Ferhâr, Sanskritçe Verhara kelimesinin değişmesiyle oluşmuş bir kelimedir ve Budistlerde de bu isimle anılan bir tapınak vardır. Şair, Ferhâr putu kadar güzel olan bu puthanede her gece şebboy çiçeği, güzel kokusuyla buhurumeryem tütüsü yakar:

Her gice şeb-bûylar yakar buhûr-ı Meryemi
Deyrdür sahn-ı çemen anda büt-i Ferhâre gül (Âşık Çelebi, K. 4/12)

Aşağıdaki beyitte, kıyafetlerin güzel kokması için üzerlerine buhur yakılması uygulaması işlenmiştir. Saba rüzgârı gonca sandığından, sevgilinin kırmızı gömleğini (kaftanını) çıkarır, güzel kokması için buhurumeryem tütüsüyle tütüler. Kırmızı renk Türklerde, tanrısal bir renk olarak düşünüldüğü ve gücü temsil ettiği için idareciler tarafından özellikle tercih edilirdi (Ögel, 1991, s. 409). Ayrıca sarayda, kullanılan gelinlik rengi de kırmızıydı. Saray dışındaki halk kültüründe de gelinlik rengi bazı istisnalar dışında kırmızıdır. Beyitte, tütüldüğü söylenen kırmızı kaftan, sevgiliye ait özel bir kaftandır. Bu kaftan kullanılmak için sabah vakti sandıktan çıkartılmış ve güzel kokması için buhurumeryemle tütülenmiştir:

Al pîrâhen çıkardı came-dân-i gonçeden
'İtr için bâd-i sabâ yakdı buhûr-ı Meryem (Beyânî, G. 822/2)

Cevrî (d.?-ö.1654), muhatabını överken, övdüğü kişinin yaratılışını (huyunu, karakterini) buhurumeryem ve anber karıştırılarak yakılan buhura benzettir. Beyitte, Hz. İsa'nın göğe yükselme hadisesi, güzel bir sebebe bağlanmış; İsa'nın ruhu, Meryem buhurundan güzel kokular saçarak yükselen buhur kokusuna benzetilmiştir. Cevrî'ye göre İsa'nın kokusu, dünyanın sonuna kadar güzel kokular saçarak hayat vermeye devam edecektir:

Şemîm-i anber-âmîz-i buhûr-ı Meryem-i hulkı
Felekde dâyimâ itr-ı meşâm-ı rûh-ı Îsâdur (Cevrî, K. 30-45)

1.4. Buhur/Fülfül (Karabiber)

Diğer koku maddeleri kadar olmasa da nazar ve büyü ritüellerinde kullanılan tütsülerde, birini efsun etmek için karabiber de yakılırdı (Onay, 2004, s. 439). Aşağıdaki beyitte âşık, sevgilinin karabibere benzettiği saçlarıyla kendisine büyü yaptığını, bundan dolayı bir meczup gibi aklının başından gittiğini iddia eder. Beyitteki Hindû kelimesiyle hem sevgilinin saçının rengi kastedilmiş hem de gizli olarak karabiberin ana vatanının Hindistan olduğuna gönderme yapılmıştır. Sıcak iklimleri seven karabiber ağacı, Hindistan'da her yerde doğal olarak yetişmektedir (Kufacı, 2019, s. 433):

Dil-i bî-çâre karâr eyleyecek yir bulmaz
Hindû-yı zülfün oda salduğıcün fülfulini (Münîrî, G.328/4)

Eşref Paşa'nın (d.1820-ö.1894) bir beytinde sevgilinin beni ateşte yakılan karabibere teşbih edilmiştir. Şair, burada karabiber yakılarak yapılan büyüün çeşidini de söyler. Bu büyü, aşk büyüüdür. Fülfül büyüüne maruz kalan âşık, sevgilinin yanağındaki benleri düşündükçe aşk ateşiyle tutuşur. Sevda ateşinin kıvılcımlarıyla yanar tutuşur, cezbeyle gelerek kendini kaybeder:

Atarlar âteş içre fülfulü efsûn edip aşka
Şerâr-ı cezbe-i dilde hayâl-i hâl-i yâr eyler (Eşref Paşa) (Onay 2004: 375)

1.5. Buhur/Günlük (Sığla Ağacı, Anber Ağacı)

Tarihte buhur yakmak için kullanılan başka bir bitki de eski dönemlerden beri ülkemizin sınırları içinde daha çok Muğla tarafında Marmaris, Fethiye, Köyceğiz ve Ula'da yetişen sığla ağacıdır. Bu ağaç halk arasında günlük ağacı, anber ağacı, buhur ağacı olarak da adlandırılmaktadır. Günlük (sığla) ağacının kökeni MÖ. 3. yüzyıla, Fenikelilere kadar uzanmaktadır (Aydingöz vd. 2014, s. 2). Sığla (günlük, buhur) ağacının balzamu alındıktan sonra elde edilen odunsu tarafı buhur yakmada kullanılmaktadır (Kahya, 2015, s. 16). Tarikatlarda yapılan ayinlerde ve mevlit merasimlerinde kullanılan buhur terkiplerinin içinde, öd, sandal vb. maddelerin yanında; günlük, söğüt, ardiç ve dutun da tercih edildiği görülmektedir (Şentürk, 2016, s. 290). Evliya Çelebi, sığla ağacı ve bu ağacın kullanım alanları hakkında önemli bilgiler vermektedir. Milas bölgesinde sığla ağacından, sığla yağının nasıl çıkarıldığını, ağacın kabuklarından nasıl buhur yakıldığını tarif eder: "Kabukları, cenderelerde sıkup kabukların tulumlara doldurup yedi iklime gidüp buhur yakarlar. Anber-i hamdan latîf râyihâ-i tayyibesi vardır." (Dankoff vd. 2011, s. 139). Günlük bitkisinin, divanlarda daha çok buhur yakma geleneğiyle ilgili yerlerde tercih

edildiği görülmektedir. Aşağıdaki beyitte, günlük kelimesi hem çadırın üstüne güneş gelmemesi için kurulan gölgelik hem de tütsü olarak kullanılan günlük otu olarak iki anlamda kullanılmıştır. Sevgilinin ayva tüylerinin pasa benzeyen görüntüsü, siyah renginden dolayı hem çadır üstündeki günlüğün gölgesine hem de tütsü olarak yakılan günlük otuna benzetilmiştir. Sevgilinin kaşları, tütsüden yükselen duman için teşbih unsuru olmuştur:

Şeh-i aşkun otagıdır nigâra hayme-i hüsnün
Hatun jengârı günlükdür duhânı sâye-bân ebrû (Manastırlı Celâlî, G. 509/3)

Hayâlî Bey'in (d.1499-ö.1557) tasvir ettiği sevgili çok fettân, çok acımasızdır. Âşık, aslında gönül verdiği güzelden çok şey istemez. Sadece yanaklarındaki benin kokusundan kendisine biraz lutfetmesini ister. Çünkü sevgilinin beni, etrafa buhur gibi güzel kokular saçarak âşığı cezbetmektedir. Beyitteki fettân kelimesinin *fitneci*, *fitne çıkaran* anlamı yanında *kendine çeken*, *cezbeden*, *hayran eden*, *karıştıran* anlamları da vardır. Sevgili yanağındaki buhura benzeyen yapma beniyle âşığın gönlünü, aklını, ruhunu karıştırmaktadır. Burada sihir ve büyü amaçlı buhur yakılarak kişiyi kendine bağlama ritüeli işlenmiştir. Sevgili, âşığı kendine bağlamak için her yolu denemekte ama âşık, ondan bir şey istediğinde "Sen (aşkımla) ölsen bile sana cenazende yakılması için günlük otu bile vermem." demektedir. Burada günlük otunun kıymetinin, misk, anber, kâfur gibi diğer buhur maddelerinin yanında değerinin düşük olduğu vurgulanmaktadır. Bunun yanında cenaze için yakılan buhurlarda günlük bitkisinin de kullanıldığı görülmektedir:

Ruhu nârındaki hâli buhûru bûyun istersen
Ölüne dahi günlük vermezsin der gör o fettânı (Hayâlî Bey, K. 621/2)

1.6. Buhur/Kâfur

Türk-İslâm dünyasında önemli bir koku maddesi olan kâfur, defnegiller familyasından bir ağacın dalları arasından elde edilir. Kâfur kelimesinin kökeni Sanskritçedir. Latince adı cinnamomum camphora olan Kâfur ağacının ana vatanının Güney Çin ve Japonya olduğu söylenir (Tanker vd. 1998, s. 209). Kaynaklarda Hindistan'ın kuzeyinde de yetiştiği ifade edilir. Kâfurun rengi beyazdır, kokusu ağırdır. İşlem görmemiş, halis kâfur koklandığı zaman baş ağrısı yapar, insanı rahatsız eder (Onay, 2004, s. 296). Kâfur, Orta Çağ'da anber gibi ulaşılması kolay olmayan maddi kıymeti yüksek, çok değerli bir koku maddesidir. Bugün halk arasında tarçın olarak bilinen baharat da kâfur ağacının bir türünün (cinnamomum) kabuğundan elde edilmektedir (Sezgin vd. 2019, s. 1509). *Kâfûr*, *Kur'ân-ı Kerîm*'de güzel kokuyla ilgili geçen dört kokudan biri olduğu için İslam dininde önemli bir yere sahiptir (Bilgin, 2020, s. 29). Türk-İslam kültüründe hekimlikte, cenaze merasimlerinde, buhur yakmada yaygın olarak kullanılan kâfur, divan şiirinde beyaz renginden dolayı daha çok sevgilinin bedeni, teni, sinesi, boynu, yüzünün beyazlığı ve parlaklığını anlatmak için kullanılmaktadır.

Aşağıdaki beyitte, içinde kâfur kullanılan özel bir buhur terkiibinden bahsedilmektedir. Bu özel buhur karışımının yakıldığı meclis, dünyanın en değerli meclisi olan sevgilinin güzellik meclisidir. Böyle

seçkin bir mecliste buhur yakılmaması gibi bir husus söz konusu olamaz. Şaire göre, bu güzellik meclisinde buhur yakmakla görevli iki buhurcu vardır. Bu görevlilerden biri saçtır diğeri kâküldür. Saç, daha kapsamlı bir kelime olduğu için buhuru yakan baş buhurcu olarak düşünülmelidir. Saç buhuncusu, yaktığı buhuru, ateşin içine öd ağacı atarak tutuşturur. Kâkül ise saçın alt unsurlarından biri olduğu için buhurun içine misk ve kâfur ekleyen yardımcı buhurdur. Beyitte sultan meclislerinde buhur yakma geleneği ve buhurda kullanılan buhur karışımı işlenmiştir. Bu karışımın içinde kâfur, öd, misk ve anber kullanılmıştır. Zaîfî'nin (d.?-ö.1557) beytinden; saç ve kâküle benzetilen iki görevlinin ikisinin de siyahı olduğu anlaşılmaktadır:

Bezm-i hüsn içre buhûr itdi saçun âteşde 'ûd
Saçdı kâfûr üstine müşg ile 'anber kâkülün (Rumelili Zaîfî, G. 195/6)

Kûr'ân-ı Kerîm'de adı geçen kokular arasında¹ olduğu için İslam dünyasında kâfura özel önem verilirdi (Çakır vd. 2023, s. 211). Ayrıca, İslam inancına göre kâfur cennetteki ırmaklardan birinin adı olarak da geçer. Adı geçen ırmağın rengi beyaz olduğu için kâfura benzetildiği söylenmektedir (Bilgin, 2020, s. 31). Hz. Ömer'in oğlu Abdullah, her gün öd ağacı ve kâfuru karıştırarak tütüsüyle kokulanırmış. Bu tütüsüyü Hz. Muhammed'den gördüğü için yaptığını söylemiş (Bakır, 2000, s. 122; Bakır, 2000, s. 42). Türk-İslam kültüründe cenaze merasimlerindeki ritüellerde kâfurun önemli bir yeri vardır. Hz. Muhammed, kızı Zeynep vefat ettiğinde cenazesinin birkaç defa sidr ile yıkanıp son suyuna da kâfur eklenmesini istemiştir. Büyük ihtimal buna bağlı olarak Türk kültüründe bugün cenaze işlemlerinde kâfur yaygın olarak kullanılmaktadır. Ülkemizde, cenaze iki defa yıkandıktan sonra üçüncü suyuna kâfur ve güzel koku eklenerek tekrar yıkanmaktadır. Kurulandıktan sonra başta secde azaları olmak üzere belirli yerlerine tekrar kâfur sürülerek kefenlenmektedir (Şener, 1993, s. 355-356). Cenaze işlemlerindeki başka bir gelenek de yıkama esnasında ve sonraki törenlerde buhur yakılmasıdır. Padişah cenazelerinin tüm aşamalarında buhur yakıldığı kaynaklarda mevcuttur (Ertuğ, 1999, s. 150). Sultanın naaşının yıkanması esnasında buhur görevlileri cenazenin etrafında buhurdanlarla dönerlerdi (Ortaylı, 2008, s. 78). Aşağıdaki beyitte, cenazelerde kâfur kullanılmasının divan şiirine yansımaları görülmektedir. *Gelibolulu Âlî Divanı*'nda o dönemde, cenazede kâfurun buhur olarak yakıldığı görülmektedir. Aşağıdaki beyitte, birinci mısra da kâfur, beyazlığından dolayı sevgilinin gerdanına benzetilmiştir. İkinci mısra da ise kâfurun cenaze adetlerinde kullanılması söz konusudur. Şairin arzusu, sevgilinin kâfur gibi beyaz gerdanı uğruna can vermektir. Bu arzusu gerçekleştiği gün, haraç vermekten, insana yük olan tüm dünyevi harcamalardan kurtulacaktır. Osmanlı'da haraç, topraktan ya da hasılattan adam başına alınan vergi ya da hisseye verilen addır (Pakalın, 1993, s. 734). Âşık, sevgilisi uğruna can verdiğinde haraç verme mükellefiyetinden kurtulacağını söylemektedir. Dünya yüklerinden azade olacağı için kimsenin onun cenazesinde kâfur yakmasına ihtiyaç kalmayacaktır:

Harcdan kurtılâyın cân vireyin gerdenüne

¹ “İyiler ise katkısı kâfur olan içecekler dolu bir kadehten içerler.” (İnsan Suresi, 76/5)

Yakmasun kimse cenâzemde gerekmez kâfûr (Gelibolulu Âlî, G. 440/4)

1.7. Buhur/Laden

Laden bitkisi, Akdeniz ikliminin hâkim olduğu her yerde başta Girit, Kıbrıs, İspanya gibi ülkelerde yetişen, beyaz ve pembe çiçekleri olan çalı şeklinde küçük bir ağaçtır. Ülkemizde Anadolu'daki maki alanlarının tamamında yetişir. Kokusu ak anbere benzeyen saf ladenin rengi koyu, tadı acımsıdır. Tıpta, sakinleştirici, balgam söktürücü, kabızlığı önleyici özelliğiyle kullanılır. Koku sektöründe, suni ben yapımında ve tütsü yakmada tercih edilen özel bir bitkidir (Baytop, 1984, s. 316). Tarihî kaynaklarda *Girit gülü*, *giritgül* olarak da geçen bu bitkinin Girit kültüründe önemli bir yeri vardır. Laden bitkisi kadim zamanlardan beri Girit halkı tarafından tedavi amaçlı ve parfüm olarak kullanılmıştır. Giritteki Ortodoks Hristiyanlarda *İncil* zamanlarından beri kutsal mesh yağı yapımında tercih edilmiş, kilise ayinlerde laden tütsüsü yakılmıştır (Kapucu, 2022, s. 1). Mevlânâ'nın *Divan-ı Kebîr*'inde ladenle ilgili 'laden anberi' diye bir tabir geçmektedir. "O Hıtâ Türkünün saçından gelen koku, ne Tatar diyarındaki miske var ne laden anberinde." (Gölpınarlı, 1992, s. II/270). Burada laden anberiyle kastedilen, büyük ihtimalle tütsü laden ve anber karışımından oluşan koku topudur. Buhurla ilgili beyitlerde laden bitkisinin çok az tercih edildiğine bakılırsa buhur yakmada diğer koku maddeleri kadar revaçta olmadığı söylenebilir. *Ahmed-i Dâî Divanı*'ndaki bir müstezatta laden bitkisi, buhur yakmada kullanılma özelliğiyle geçer. Bahar mevsiminde esen rüzgarın güzel kokular yayması kâfur ve misk buhuruna benzetilir. Dâî'ye göre şekil olarak sevgilinin boyuna ve âşığın âhının dumanına benzetilen servi ve ban ağacı da micmerde anber ve laden buhuru yakar:

Gülşende buhâr eyledi bak subh-ı nesîme
Kâfûr ile müşki
Micmerde buhûr eyledi gör serv ile bânı
'Anber bile laden (Ahmed-i Dâ'î Müst.1/3)

1.8. Buhur/Misk

Divanlarda buhur yakma geleneğinde misk, hemen her asırda çokça tercih edilen bir koku maddesidir. Buhur yakmak için misk kullanılması çok eskilere dayanmaktadır. Tarihî kaynaklarda, koku ilminde şöhret bulmuş, Medine şehrinde ihraç edilen, içinde miskle birlikte öd ağacı ve anber kullanılan 'en-nâdü'l-esved' isimli bir buhur karışımından bahsedilmektedir (Kavak, 2018, s. 212).

Tâcizâde Câfer Çelebi (d.?-ö.1515), misk redifli kasidesinin bir beytinde misk buhurunu işlemektedir. Beyitte, özel bir mecliste gece Hindu'su tarafından yakılan bir buhur çeşidinden bahsedilir. Bu buhur, misk buhurudur. Memduhun meclisinde yakılan misk buhurunun kokusu yedi kat gökleri dolduracak kadar etkilidir. Burada buhurdan görevlisinin Hindu olarak seçilmesi rastgele değildir. M. 982 yılında kaleme alınan *Hudûdu'l-Âlem* isimli coğrafya eserinde İslam ülkelerinde kullanılan misk, anber, kâfur gibi kokuların Hindistan bölgesinden getirildiği söylenmektedir (Duman vd. 2008, s. 40). Baharat yolunun ucunda önemli bir jeopolitik konumda bulunan Hindistan, Osmanlı ve Avrupa'ya uzanan güzergâhta ticarî ilişkiler açısından önemli bir yere sahiptir. Hindistan-Osmanlı ticarî ilişkilerinde, güzel

kokulu ticareti daha çok Hintli tacirler tarafından gerçekleştirilmiştir. Hindistan'ın güzel kokuyla ilgisi, farklı açılardan divan şiirine de yansımıştır. Buhurla ilgili beyitlerde; misk, anber gibi kokuların bu coğrafyadan getirilmesinin yanında renklerinin siyahlığı ve Hint halkının ten rengi arasında benzerlik kurulmuştur. Ayrıca buhurla ilgili beyitlerde buhur yakıcıların genellikle Hindu olarak ele alınması dikkat çekicidir. Buradan yola çıkarak üst düzey meclislerde görevli olan buhur görevlilerin genellikle siyahilerden seçildiği düşünülebilir:

Hindû-yı şeb diler ki buhûr ide bezmüne
Toldursa ta'n mı micmer-i heft-âsûmânı misk (Tâcizâde Câfer Çelebi, K. 16/14)

Zâtî'nin (d.?-ö.1546) bir beytinde güneş, sultanın meclisinde ay buhurdanında yaktığı buhuru, Hıtâ ülkesinden gelen misk ile yakar. Şair, övdüğü şahsın kudretini, meclisinde -o dönemde çok değerli olan- misk buhurunun yakılmasını kullanarak ifade eder. Zâtî, şahın meclisinde kullanılan buhurdanı aya benzetmiştir. Buhurdanın aya benzetilmesi, şeklinin yanında, gümüşten imal edilmiş olmasıyla ilgilidir. Saray eşyaları arasında önemli bir yere sahip olan altın, gümüş, porselen gibi pek çok saray buhurdanı bugün müzelerde sergilenmektedir. Mevcut koleksiyonlar içinde Osmanlı döneminin her dönemine ait gümüş buhurdanları görmek mümkündür (Gedük, 2013, s. 138-140):

Bezmgâh-ı şâh-ı kadründe buhûr itmeklige
Micmer-i mâha koyar misk-i Hıtâ'yı âftâb (Zâtî, K. 34/28)

Gelibolulu Âlî Divanı'nda miskin kor ateş üstündeki görüntüsü ve kokusu konu edilmiştir. Şaire göre gönül; etrafı ısıtan, aydınlatan, bulunduğu yeri zinet gibi güzelleştiren bir buhurdandır. Âşığın gönlünden yükselen âh, gönül buhurdanını aydınlatan ve ona anlam katan “müşg-i ezfer”dir yani güzel kokulu misktir. Âşığın sermayesi olan âh, sevgiliye duyulan hasretin gönüldeki en önemli tezahürüdür. Âşık âh çektikçe, âhının dumanı dua dua göklere ulaşır. Âh dumanının bir yanı kıvılcımdır bir yanı dumandır. Divan şiirinde, hasretten duyulan ıstırap, çaresizlik, kavuşamama acısı, sinenin alev alev yanması, ateşle bağlantılı olarak kırmızının değişik tonlarıyla anlatılır (Koyuncu, 2017, s. 2). Dumanın rengi siyahtır. Burada âşığın gönlü, ateş üzerinde kırmızıya dönen buhurdan; âhı ise buhurdandan yükselen kara duman olarak düşünülmüştür. Âşığın âhı ile siyah renkli misk buhuru arasında ilişki kurulmuştur:

Dil micmerinün âhum olup zînet ü ferî
Düşdükçe nâr-ı surha sabâ müşg-i ezferî (Gelibolulu Âlî, G. 1423/1)

Nev'i-zâde Atâyî'ye (d.1583-ö.1635) göre misk buhuru sevgilinin beninin hayaline benzer. Sevgilinin beni ve güzel koku arasındaki ilişki divan şairleri tarafından sıkça kullanılmıştır. Bunun sebebi o dönemde halk arasında âdet olan yapma ben (suni ben) geleneğidir. Yüzünde beni olmayanlar, güzelleşmek için yüzlerine yapay ben kondururdu. Bu benler Girit Adası'nda yetişen laden ağacının zamkıyla yapılırdı. Kalıcılığını ve rengini artırmak için zamkın içine misk, anber gibi koku maddeleri eklenirdi. Bu âdet Osmanlı'da Tanzimat dönemine kadar devam etmiştir (Koçu, 1967, s. 33-34). Buhurla ilgili beyitlerde genellikle, sevgilinin yüzü buhurdan, yanaklarının kırmızılığı ateş, beni de ateşe atılan

misk ve anber olarak düşünülürdü. Atâyî, sevgilinin hayaliyle tutuşan misk buhurunun -tasvirî- ateşini, bir ıtır yakıcı gibi gönlüyle tutuşturduğunu söyler. Sevgilinin güzelliğinin, kendisinin aşkıyla anlam kazandığını ima ederek âşıklık istidadıyla övünür:

Fıkr-i hâlün buhûr-ı müşgîni
‘İtr-sûz-ı dimâgdur gönlüm (Nev’i-zâde Atâyî, K. 164/3)

1.9. Buhur/Sandal

Sandal ağacının ana vatanı Endonezya, Afrika ve Hindistan’dır. Sandal ağacının bazı türlerinden elde edilen yağlı ve reçineli kokulu madde; lavantacılıkta, sabunculukta ve parfüm yapımında kullanılmaktadır (Ayverdi, 2016, s. 1088). Fundagiller arasında değerlendirilen sandal ağacı, kışın yapraklarını dökmez. Bu ağacın gövdesi sandala benzediği için sandal adını aldığı rivayet edilmektedir. Halk arasında hartlap, davulga, Yunan kocayemişi gibi isimleri de vardır (Dara, 2006, s. 554). Eski Türk yazıtlarında *çıntan ıgaç* olarak geçen sandal ağacı, Thomsen tarafından değerli bir ağaç türü olarak tanımlanmaktadır (Thomsen, 2022, s. 66). *Tuhfe-i Murâdî*’de sarı, beyaz, kıvıll olmak üzere üç türü olduğundan ve bunların arasından en iyisinin sarı sandal ağacı olduğundan bahsedilmektedir (Argunşah, 1999, s. 243). Bilge Kağan vefat ettiğinde Çin hükümdarı, ölüm törenine beş yüz kişilik bir heyet göndermişti. Bu heyet beraberinde cenaze merasiminde kullanılmak üzere bazı hediyeler getirmişti. Getirilen hediyelerin arasında sandal ağacı da vardı (Atalay, 1985, s. 2/122). Tarihte, vücuttaki enfeksiyonların tedavisinde, cinsel gücün artırılmasında, ağrının hafifletilmesinde; parfüm yapımında kullanılan sandal ağacı, eski Türklerde daha çok cenaze törenlerinde tütsü yakmak için tercih edilirdi (Aydın, 2011, s. 29). Bazı kaynaklarda, Orta Asya’da en fazla kullanılan tütsünün, sandal ağacı tütsüsü olduğu söylenmektedir (Özkan, 1977, s. 81).

Zâtî Divanı’nda sandal, iki yerde cenaze ve denizcilik motifleriyle birlikte ele alınmıştır. Eski Türk geleneklerinde cenazelerde tütsü yakma geleneğinin çok eskilere dayandığını belirtmiştik. İslamiyet’in kabulünden önce Türkler, matemlerini izhar etmek için cenaze törenlerinde tütsülü matem meşalesi kullanırlardı (Togan vd. 2006, s. 126). Osmanlı’da hanedandan birisi vefat ettiğinde defin işlemlerinde mutlaka buhur yakılır ve cenazenin yıkandığı suyun içine sandal, öd ağacı, kâfur vb. koku maddeleri konulurdu (Ertuğ, 1999, s. 150). Pek çok divan şairi cenaze tütsüsü geleneğini şiirlerinde işlemiştir. Türk kültüründe ölünün arkasından sandal buhuru yakılmasının önemli bir ritüel olduğu görülmektedir. Aşağıdaki beyitte Zâtî, vücut sandalının dert deryasına gark olduğu için battığını söylüyor. Bu sebeple öldükten sonra yıkanırken na’şı üzerine sandal buhuru yakılmasını vasiyet ediyor. Sandal ağacı, divan şiirinde güzel kokulu olması yönüyle daha çok âşıkla, âşığın âhıyla, sözüyle, şairin sanatı ve şiiriyle bağlantılı olarak kullanılmaktadır (Kaya, 2015, s. 271). Burada ise âşığın bedeni, maddî-manevî varlığı sandal olarak tasavvur edilmektedir:

Zâtî’yi yurken üstine sandal buhûr idün
Fülk-i vücûdın eyledi deryâ-yı derd gark (Zâtî, G.663/5)

Mostarlı Ziyâî (d.?-ö. 1584), gam denizinde yol alan gönül sandalını buhurdana benzetir. Sînesindeki feryatları öd ağacına, gam ateşini, öd ağacını tutuşturan buhuncuya teşbih eder. Beyitte, seçilen her kelime, farklı çağrışımları hissettirecek şekilde diğer kelimelerle bağlantılı olarak kullanılmıştır. Divan şiirinde Kızıldeniz, Bahr-i Kulzüm olarak geçer. Şair, kulzüm-i gam ve gam ateşi tamlamaları arasında -kırmızı rengi hissettirmek için- sanatkârane bir bağlantı kurmuştur. Kızıldeniz’in kızılığı ve gam ateşinin kırmızı rengi, buhur yakmak için tutuşturulan kor ateşi sembolize etmektedir. Sandal kelimesiyle birden fazla anlam kastedilerek kelime oyunu yapılmıştır. Burada sandal, hem deniz aracı olan sandal hem de buhur olarak yakılan sandal anlamında tevriyeli kullanılmıştır. Ziyâî, sandal ile ödü bir arada kullanarak, buhurdanda yakılan buhur terkibine dikkat çekmiştir. Kaynaklarda, sandal bitkisinin başta öd ve anber karışımı ile birlikte kullanıldığı, pek çok buhur karışımı içinde yer aldığına dair bilgiler mevcuttur. Abdülaziz Bey eserinde; misk, kitre, pelesenk ve öd ağacı yağı, gül yağı, kömür tozuyla yapılan buhurların saf anber kabuğu, anber, ardıc tohumu, günlük, sandal tozu gibi cinslerinin olduğundan bahsetmektedir (Abdülaziz Bey, 2002, s. 206).

‘Ûddur nâlelerüm sînede hod âteş-i gam
Kulzüm-i gamda gönül sandalı micmerdür (Mostarlı Ziyâî, G.132/2)

Bâkî’nin sandal buhurunu ele aldığı bir beyitte, kendi şiiriyle ilgili değerlendirme yapmıştır. Bâkî, şiirindeki muhabbet mumunu ve ruh sandalını, izzet perdesi altında yaktığını ifade eder. Mum ve buhur sosyal hayatta etrafa güzel kokular yaymak için kullanılan iki araçtır. Şair, kalbindeki muhabbeti güzel kokulu muma, şiirindeki derin manayı, sandal buhuruna teşbih ederek nazımının gücünü ima eder. Beyitteki *perde-i izzet* tamlamasındaki perde kelimesi buhur yakma geleneğiyle ilgili bir kelimedir. Buhur yakılırken, buhur takdim edilen kişinin üzerine özel bir şal ya da örtü örtülürmüş ya da bir etek (dâmen, perde) kullanılmıştır. Bu perde (etek) buhurun yaydığı kokunun kişinin üstüne sinmesi için bir müddet bekletilmiştir (Şentürk, 2016, s. 292). İzzet perdesi ifadesi aynı zamanda, şairin toplumdaki ve sanat camiasındaki itibarını tanımlayan bir ifadedir. Bu tamlamayla, buhur yakılırken kokunun kalıcı olması ve yakıldığı meclisi güzelleştirmesi ile şairin şiirinin etkisi ve sanatının değeri anlatılmıştır:

Perde-i ‘izzet çeküp yakdum mahabbet şem’ini
Sandal-ı rûhı buhûr idüp müheyyâ eyledüm (Bâkî, G. 339/3)

1.10. Buhur/Sipend (Üzerlik, Habbatü’s-sevdâ-Çörek Otu)

Üzerlik/sipend, *TDK Türkçe Sözlük*’te; “sedef otugillerden, yaprakları alması, çiçekleri beyaz renkte, susama benzeyen tohumları acı olan, halk hekimliğinde tedavi amaçlı, tütsü yakmada kullanılan bir bitki (*Peganum harmala*)” olarak tanımlanmaktadır. Ülkemizin pek çok yerinde görülen üzerlik (sipend) daha çok Orta Anadolu’da (Ankara, Konya, Kayseri, Niğde, Sivas) (Emeksiz, 1998, s. 230), ülkemiz dışında Afrika, Asya ve Amerika’da yetişmektedir (Şahin, 2012, s. 5). Üzerlik kelimesi; Eski Türkçede isvent, ısırik, andız, ot, ajerek, eldrük, ilrük, yıdık gibi çeşitli kelimelerle karşılanmaktadır (Akalin, 1993, s. 257). Farsçada sipend olarak geçer. Sipend/üzerlik, Türk kültüründe halk hekimliğinin yanında nazar değmesi, büyü, sihir, manevî hastalıklar vb. spiritüel mevzularda kullanılmaktadır. Üzerlik, fosfat

açısından zengin topraklarda yetişen bir bitki olduğu için daha çok mezarlıklarda yetişmektedir. Bitkinin bu özelliği, ölüm ve üzerlik arasında bir bağ kurulmasına neden olmuştur. Halk arasında içinde üzerlik bulunan evlerin ölümden ve nazardan korunacağına inanılmıştır (Üçer, 1973, s. 4). Klasik Türk edebiyatında şairler, eserlerinde, Türkçe üzerlik kelimesi yerine Farsçadaki sipend kelimesini kullanmayı tercih etmiştir. Sipend, divanlarda en çok nazar, sihir-büyü, tütsü yakma özellikleriyle, ateşle ilgili beyitlerde; tohumları yakılırken ateş içinde çıkardığı ses ve çağrışımlarla karşımıza çıkmaktadır (Bozaslan vd. 2017, s. 281). *Lugat-ı Ebuzziyâ*'da şifacı kadınların, nazara uğrayan kişi için üzerlik tohumunu ateşe attığı, tohum yanarken çıkan çıtırtı sesiyle nazarın def olup gittiğine inanıldığı söylenir (Ebuzziya, 1891, s. 550). Üzerlik tütsüsü bugün hâlâ ülkemizin pek çok yerinde nazar için bir iyileştirme yöntemi olarak kullanılmaktadır. Nazar tütsüsü sadece üzerlikten yakılabildiği gibi çörek otu, karanfil gibi bitkilerle de yakılmaktadır (Cıblak, 2004, s. 120). Şentürk'e göre divan şiirinde sipend kelimesi sadece üzerliği karşılamaz. Bazen sipend kelimesinin çörek otunu karşıladığı da görülür. Aynı familyadan olan ve görünüş olarak birbirine benzeyen bu iki bitki, Türk halkı tarafından nazardan korunmak için kullanılır.

Münîrî (d.?-ö.1521), divanında pek çok divan şairi gibi üzerlik tütsüsünün nazardan korunmak için kullanılması geleneğini ele almaktadır. Onun hayal dünyasında üzerlik tütsüsü yakan tütsücü, güneştir. Güneş, sevgilinin nazardan korunması için gündüzün parlak buhurdanına ateş koyup, gece sipendiyle tütsü yakan bir şifacı olarak düşünülmüştür. Münîrî, sipendi yanarken siyah duman çıkarmasından dolayı geceye benzetmiştir. Beyitte, günbatımının geceye dönüşmesi şairane bir üslupla işlenmiş, beytin merkezine üzerlik tütsüsü ve bu tütsünün düşündürdüğü çağrışımlar yerleştirilmiştir:

Şeb sipendin n'ola yaksa çeşm-i bed def'iyiçün
Micmer-i firûza gün içre urup âzer güneş (Münîrî, K. 18/21)

Celîlî (d. 1488- ö. 1569), üzerliği ele aldığı bir beyitte üzerlik tütsüsünü kendi dünyasına göre resmeder. Ona göre sevgilinin bezminde buhur yakmak için bir buhur yakıcıya ihtiyaç yoktur. Çünkü âşık, cananın meclisinde sinesini buhurdan, canını da bu buhurdanda yakmak için sipend yapmaya hazırdır. Âşığın sinesi sevgiliye duyduğu hasretten ve ona duyduğu iştihakdan dolayı zaten her daim ateşler içinde alev alev yanmaktadır. Sinede taşıdığı can ise sinesinin ateşinden üzerlik misali tutuşmaktadır. Hâl böyleyken başka bir buhur yakıcı aranması abestir. Beyitte, buhur yakmak için sipendin seçilmesi rastgele değildir. Bununla âşık, sevgilinin meclisinde kendisinden başka kimsenin olmasını istememektedir. Çünkü kendisinden başka herkesin sevgiliye kötü nazarla bakma ihtimali vardır. O, sevgiliye zarar verecek kem nazarları, sinesinin buhurdanında can sipendini yakarak uzaklaştırmayı hedeflemektedir. Celîlî, buhurla ilgili kelimeleri hem düzenli hem de çarpaz şekilde birbiriyle bağlantılı kullanarak vermek istediği anlamı daha da pekiştirmektedir:

Micmere-gerdân gerekmez meclis-i cânânda kim
Cân sipend oldu vü micmer sîne-i ahhâb ana (Celîlî, G. 8/6)

Üzerlik tütsüsü halk arasında büyü ve sihir yapmak amacıyla da kullanılmaktadır. Eski Türklerde cin çarpmalarında, büyüden hastalanan insanların yanında üzerlik ve öd ağacı tütsüsü yakılır, yüzlerine soğuk su serpilirdi (Sipahi, 2006, s. 13). Aşağıdaki beyitte âşık, peri gibi güzel sevgiliyi kendisine bağlamak için gönlünü aşk ateşinde tutuşan üzerlik gibi yaktığını söyler. Eski zamanlarda üzerlik tütsüsünün cin çağırma ritüelinde kullanıldığı da bilinmektedir (Şentürk, 2016, s. 575).

Sevmişem ben o perî-zâdı ki teshîri için
Yakmışam âteş-i ‘aşka dili mânend-i sipend (Edirneli Nazmî, G.1355/2)

Aşağıdaki beyitte, ateşe atılan üzerliğin yanarken çıkardığı ses, aşkın şevkiyle acı çeken âşğın inleme sesi gibi düşünülmüştür. Âgâh (d.?-ö.1728), tecrid sanatı yaparak kendine seslenir: “Ey Âgâh, şevk ateşinde üzerlik misali inlemene, ses çıkarmana gerek yok. (Biz) aşk yolcusunu ayak seslerinden tanırız.”:

Âteş-i şevkde mânend-i sipend itme figân
Sâlik-i ‘aşkı sadâ-yı kademinden bilürüz (Âgâh, G.136/4)

1.11. Buhur/ Üd (Öd Ağacı)

Üd (öd ağacı), Ortaçağ’da misk ve anberden sonra koku ve ilaç endüstrisinde üçüncü ham madde olarak kullanılmaktaydı. Hekimlikte, koku üretiminde, ev eşyası yapımında kullanılan bu çok amaçlı ağaç başta Hindistan ve Çin olmak üzere Arap, Sumatra, Cave gibi beldelerde yetişmektedir (Bakır, 2000, s. 69). Hindistan ile Çin arasında özellikle adalarda, öd ağacı oldukça yaygın şekilde elde edilmekte ve ticarete kullanılmaktadır (Salman, 2022, s. 300). İbn Hurdâzbih’e göre Orta Çağ’da Anadolu’ya ticaret yoluyla bugün Pakistan sınırları içinde olan Sind’den öd ağacı ticareti yapılmaktadır (İbn Hurdâzbih, 2008, s. 60). Başka bir kaynakta Mağrib bölgesinde ve Yemen’de de yetiştiği söylenmektedir (Şirvânî, 2023, s. 228). *Kâmûs-ı Türkî*’de; “Hindistan’dan gelen bir cins kıymetli odun ki yakıldıkta bir râyiha-i tayyibe vermekle odalarda mahsûs micmerlerde yanar.” şeklinde tanımlanmaktadır (Kâmûs-ı Türkî, 1317, s. 955). Öd, kaynaklarda; üd-ı Hindî, kust, kust-ı bahrî olarak da geçer (Ayan vd. 2020, s. 21). Hristiyanlık, Hinduizm, Budizm ve İslam inancında öd ağacının önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. MÖ 1400’lü yıllarda Sanskritçe bir metinde öd ağacının güzel kokusundan bahsedilmektedir. Hindistan tarihini anlatan *Mahâbhârata Destanı*’nda öd ağacı selamlama sembolü ve zenginlik göstergesi olarak kullanıldığına dair bilgiler mevcuttur. Yine aynı destana göre Khandavaprastha kentindeki insanlar şehre gelen misafirleri öd ağacı yakarak karşılamışlardır (Berkin, 2021, s. 16).

Mevlânâ *Mesnevi-i Ma’nevî*’de duayı buhura benzeter. Ona göre suçlu bir kimsenin sızlanması öd ağacı dumanı gibi gök kubbenin en yüce noktasına kadar ulaşır (İzbudak, 1993, C.6, b.4216-4217). Evliya Çelebi’nin *Seyahatnâme*’sinde “*Esnâf-ı Üd ve Anberciyân*” başlığında öd ağacı ve anber satan kırk beş dükkândan bahsedilir. “*Bunlar dükkânların üd u anber ile tezyîn edip geçerler*” denir (Dankoff vd. 2011, s. 4). Osmanlı’da buhur geleneğinde en çok tercih edilen koku maddesi öd ağacıydı. Gelen

misafirlere tütün çubuğu ile birlikte öd ağacı buhuru takdim edilmesi yaygın bir âdeti (Tavernier, 2010, s. 89). Tekke ve dergâhlarda yapılan ayinlerde kullanılan buhur malzemesi arasında mutlaka öd ağacı bulunurdu. Ayin sonrası içinde öd ağacı buhuru yakılan buhurdan, tevhid bitene kadar mevcut manevî ortama eşlik ederdi (İnançer, 2014, s. 131). Evliya Çelebi, Mısır'daki bayram kutlamalarında kullanılan buhurun içeriğini verir: “*Gûnâ gûn buhurdânlar içre ûd-ı mâverdî ve ûd-ı mülebbes ve anber-i hâm ihrâk edüp cümle a'yân râyihâ-i tayyibeye müstağrak olup dimâğları mu'attar olur.*” (Dankoff vd. 2011, C.10, s. 211).

Ahmed-i Dâî (d.?-ö.1421) bir beytinde, içinde öd ağacı yakılan bir buhuru tüm detaylarıyla tasvir etmiştir. Beyte bakıldığında kırmızı ve siyah renkli unsurların tercih edildiği görülmektedir. Şair bu iki renk arasından kırmızı rengi ön planda kullanmayı tercih etmiştir. İncelenen beytin bahariyye türünde bir gazelden alındığı düşünülürse şair, bize içinde kırmızı ve siyahın olduğu bir çiçeği anlatmak istemektedir. Bu çiçek dağ lalesi olarak da anılan gelinciktir. Divan şiirinde lalenin buhur ve buhurdan benzetmeleriyle kullanılması oldukça yaygındır. Baharın gelmesiyle birlikte laleler micmerlerini yakar ve tabiata güzel kokular yayılır (Kartal, 1998, s. 131). Şair, dağ lalesinin görüntüsünü birinci mısradan ateşin içinde yanan yakuttan yapılmış bir buhurdana benzetir. Buradan iki şeyi anlamak mümkündür. Birincisi buhurdan yapımında yakutun kullanıldığıdır. Daha çok kırmızı renkli olan ve bütün taşlardan daha ağır olduğu söylenen yakutun en önemli özelliklerinden biri ateşe dayanıklı olmasıdır (Yeşilbağ, 2019, s. 707). Bu özelliğinden dolayı buhurdan yapımında tercih edilmesi tabiidir. Diğer ihtimal ise kızgın ateşin üzerine konulan buhurdanın ateşin etkisiyle kızıl bir görüntüye dönüşmesidir. İlk beyitte “ateş, yakut, yanmak” kelimelerinin tamamı kırmızı rengi çağrıştıırken ikinci beyitte, yakut kelimesi dışındaki “anber, ûd ve tûtmek” kelimeleri siyah rengi çağrıştırmaktadır. Lalenin içinde siyah nokta, buhurdanın içine konulan buhur malzemeleri olarak düşünülmüştür. Beyitte buhur için tercih edilen iki koku maddesi, *anber ve taze ûddur*. *ûd*'un en kalitelisi sert, ağır, nemli, ateşe dayanabilen beyazsız, siyah renkli olanıdır (Bakır, 2000, s. 70). 18. yüzyıl hekimlerinden Ömer Şifâî, tedavi amaçlı kullanılan bitkileri anlattığı bir eserinde öd ağacının farklı çeşitlerinden bahseder. Bu bitkiye halk arasında genel olarak *ûd-ı Hindî* dendiğini, kullanılmadan önce deneme amacıyla suya konulduğunu, suyun dibine çökene *mendelî* çökmeyene *ûd-ı hâm* ve *ûd-ı kumârî* dendiğini söyler (Çetinkaya, 2019, s. 567). Beyitte geçen *ûd-ı ter*; *ûd-ı hâm*, *ûd-ı hâlis* de denilen taze öddür (Karaman, 2019, s. 102). Osmanlı'da hemen her dönemde ve toplumun her kesiminde, rahatlamak ve güzel koku hissetmek amaçlı içinde öd ağacı ve anberin kullanıldığı buhurlar yakıldığı pek çok kaynakta geçmektedir:

Ya od içinde micmer-i yâkûtdur yanar
Yâkût içinde ‘anber ile ‘ûd-ı ter düter (Ahmed-i Dâ’î, G. 45/4)

Sevgili, adeta öd ağacına benzeyen beniyle, ateşe benzeyen yanağında, âşığı mestetmek için bir öd ağacı buhuru yakar. Öd ağacı buhurunun yakıldığı bu özel mecliste, siyah zülûfler, buhur yakılırken örtü tutan görevli bir zenci olarak hayal edilmiştir. O dönemde Hindistan, baharatların yanında, öd ağacı ve çeşitli buhur bitkilerinin, misk kedisi ve misk geyiği gibi hayvanların da ticaretinin yapıldığı önemli bir ülkeydi

(Ahmad, 1998, s. 74). Buhur geleneğinin en güçlü olduğu ülkelerin Hindistan, Yemen ve Arap Yarımadası olduğu düşünülürse özel meclislerde bu ülkelerden uzman buhur yakıcı istihdam edilmiş olması mümkündür:

Âteş-i ruhsâre salmış ‘ûd-ı halinden buhûr
Zengi-i zûlf-i siyâhı üstine dâmen tutar (Karamanlı Nizâmî, G. 25/2)

Divan şiirinde öd ağacı, siyah renkli olması ve güzel kokması yönüyle saçla ilgili unsurlarda sıkça tercih edilmiştir. Âşık, sevgilinin zülûflerini düşünmeye başladığında sanki içi öd ile doldurulmuş buhurdanlar gibi etrafa güzel kokular yaymaya başlar. Zülûfler, kıvrım kıvrım, halka halka olduğu için şeklinden dolayı buhurdana benzetilmiştir. Ahmet Paşa, sevgilinin saçındaki her kıvrımı ayrı bir buhurdan olarak düşünmüş, sevgilinin saçlarından yayılan kokunun yoğunluğunu anlatmak için güzelin saçında etrafı güzel kokulara garkeden onlarca buhurdan hayal etmiştir. Bu renkli hayal ile adeta bize kelimelerle mitolojik bir tablo resmetmiştir. Güzelin zülûf buhurdanlarından tüten buhur kokusu, öd ile yakılan buhurun tesiri gibi halkı mest eder, herkesi kendine hayran bırakır. Zülûfleri düşünmenin hayali bile âşıkları kendinden geçiriyorsa, o kokunun aslına maruz kalmaya dayanmanın imkân ve ihtimali yoktur. Şair, saçın kokusunu mübalağalı bir üslupla anlatmıştır:

Gam-ı zülfeyni düştü fikrimize
Oldu pür ûdlarla micmerler (Ahmed Paşa, G. 47/4)

Hayretî (d.?-ö.1534) divanında, ûd-micmer-buhur ilişkisini alışılmışın dışında işlemiştir. Kerbelâ’da Hz. Hüseyin’in şehit edilmesi hadisesini, buhurla ilgili kavramlarla dile getirmiştir. “Ey Hüseyin! (şehadetinle) felek buhurdanı ateşle doldu (taştı). Miskin kanı kurudu, öd (de senin için) yanıp yakıldı.” diyerek üzüntüsünü buhurun çağrıştırdığı mecazlarla sembolize etmiştir. Beyitte ilk ele alınması gereken *micmer-i gerdân* tamlamasıdır. Bu tamlamadaki *gerdân* kelimesi; felek, boyun, dönen ve döndürülen anlamında kullanılmıştır. Şair, burada Hz. Hüseyin’in başı kesildikten sonra gerdanından akan kanı, içi kor kırmızı ateşle dolup taşan bir buhurdana benzetmiştir. Beyitteki misk ve öd ile anlatılmak istenen Hz. Hüseyin’in kokusudur. Divan şiirinde Hz. Hüseyin’in şehit edilmesinin ardından güzel kokusuyla göklere yükseldiğini anlatan birçok beyit mevcuttur. Hayretî, *miskin kanı kurudu, öd yandı yakıldı* diyerek vermek istediği mesajı okuyucusuna sanatlı bir söyleyişle aktarmıştır. *Miskin kanı kurudu* ifadesinde misk ile kastedilen Hz. Hüseyin’dir. *Kanı kurumak* deyimini bitkin ve yorgun olmak, cansız duruma düşmek, çok bıkmak, usanmak anlamında kullanılan bir deyimdir (TDK Sözlük). *Öd ağacının yanıp yakılması* ifadesindeki öd kelimesi ile temsil edilen yine Hz. Hüseyin’dir. Yanıp yakılmak deyimini; sızlanmak, şikâyet etmek, çabalamak, zarara uğramak anlamında kullanılır. Ayrıca misk de öd ağacı kokusunun Hz. Muhammed’in kullandığı, tavsiye ettiği kokulardan olması, beyite ayrı bir anlam kazandırmaktadır. Öd kokusunun cennetliklerin tütsüsü olduğuna dair bir hadis olduğu makalenin girişinde ifade edilmişti. Evliya Çelebi, *Seyahatnâme*’sinde muharrem ayında Mısır’da Kerbelâ için yapılan anma törenlerinde buhurla ilgili farklı bir uygulamadan bahseder. Müslümanların Kerbelâ anmalarında öd ağacından buhurlar yaktığını söyler. Yine Mısır’la ilgili başka bir bölümde enteresan

bir bilgi verir: “Mısır içre niçe bir Yahûdiler hüsn-i savt ile tegannî edüp feryâd ederek bir gûne buhûr satarlar kim ta’bîr olunmaz âdet-i kadîmdür kim ta İmâm Hüseyin’in ser-i sa’âdetleri Mısır’a geleden berü Sitti Nefîse’den berü âdet kalmışdır” (Dankoff vd. 2011, C.10, s. 29). Hz. Hüseyin ve buhur arasındaki bağlantının şiire yansması, muhtemelen İslam dünyasındaki Kerbelâ’yı anma merasimlerinde yakılan buhur âdetlerinden mülhemdir:

Müşkün kurudu kanı vü yandı yakıldı ‘ûd
Pür-âteş oldu micmer-i gerdân yâ Hüseyin (Hayretî, G. 4/20)

Divan şiirinde bazen buhur için kullanılan öd ile çalgı aleti olan ud, Arap harfli yazılışları aynı olduğu için tevriyeli kullanılır. Şairler ûd kelimesini hem enstrüman hem de buhur yakılan öd olmak üzere her ikisini çağrıştıracak şekilde kullanırlar. Fuzûlî, bir beytinde kendisini tütsü için tutuşturulan öd buhuruna benzetir. Alevler içinde yakılan öd gibi her saat ateşin üstünde durmasına şaşılmanması gerektiğini söyler. Çünkü o, alevler arasında kokusu duman duman göklere yükselen buhurdan gibi her daim aşk ateşiyle tutuşmaktadır. Aşka müptela olan âşığın en büyük delili, aşkın ateşinde yanması, âh ile feryât u figân etmesidir. Aşık, bu yönüyle hem bir buhurdan hem de aşk meclisinde yanık aşk şarkıları çalan bir uda benzer. Sabahlara kadar uyumayan, öd ağacı gibi yanıp kavrulan âşığın oturduğu yer de ateştir yattığı yer de ateştir:

N’ola her sâ’at od üstünde durursam ûd tek
Ûd-ı bezm-i aşkım âteştir bisât ü bisterim (Fuzûlî, G. 208/6)

Bursalı Rahmî (d.?-ö. 1567/68) bir beytinde, “Pâk (temiz) cismini (pervane misali) aşkın ateşine at, varlığını buhur gibi yak” diyerek kendine âşıkâne bir tavsiyede bulunur. Cismini aşkın ateşinde buhur gibi yaktığında, vücudu yanarken güzel kokular yayan *öd* misali etrafa hoş kokular yayacaktır. Rivayete göre; Hindistan’da Mendel beldesinde çıkarılan *mendeli ûdun* kokusu buhur olarak ateşte yanarken nilüfer çiçeğinin kokusuna (Bakır, 2000, s. 70), Çin’in Sanf bölgesinden getirilen *sanifi ûdun* kokusu da gül kokusuna benzemiş (Bakır, 2000, s. 72). Şair, kendini, kokusuyla etrafı mest eden öd buhuruna teşbih etmiştir. Aynı zamanda temiz (ahlakı) yaratılışıyla yazdığı şiirinin, buhur kokusu gibi güzel ve etkili olduğunu, okuyucusuna güzellikler yaşattığını, huzur ve rahat verdiğini anlatmak istemiştir:

Buhûr it nâr-ı ‘aşka cism-i pâkûn
Yanınca âteşe hoş-bû olur ‘ûd (Bursalı Rahmî, G. 29/3)

1.12. Buhur/ Mangır Buhuru

Metinlerde *mangır buhuru* veya *mankır buhuru* olarak geçen bu buhur, Hicaz zamkı ve öd ağacı, anber gibi çeşitli koku maddelerinin karıştırılmasıyla yapılan bir buhur çeşididir. Mangır buhuru daha çok tekke ve dergâhlardaki zikir törenlerinde yakmak için hazırlanırdı. Şekli, halk arasında para olarak kullanılan mangıra ya da tavla puluna benzediği için bu isimle meşhur olmuştur. Mangal kömürü yumuşatılır, yuvarlak hâle getirilip ortası delinerek ve kurutularak ipe dizilir, sonra kurutulurdu. Kurutulan bu mangırlarla nargile tutuşturulurdu. Mangırların kömür tozu ve buhurla karıştırılan hâli

buhur yakmada kullanılırdı. *Buhurumeryem mangırına* göre *saray buhuru mangırı* daha makbûldü (Onay, 2004, s. 345). Kâdirîlik'in Eşrefiyye kolunun adet ve merasimlerinin anlatıldığı bir kaynaktan dergâhta kullanılan mangır buhurunun tarifi verilmiştir. Bu tarife göre mangır buhurunun içinde öd ağacı, günlük ağacı, üzerlik ve anber bulunmaktadır (Özen, 2021, s. 104). Yaptığımız taramalarda mangır buhuruyla ilgili iki beyit tespit edilmiştir. Bunlardan ilki *Sabrî-i Şâkir Divanı*'ndadır. Sabrî'ye (d.?-ö.1645) göre, sabah rüzgârı, dağların eteğinde esmeye başladığında etrafa güzel kokuları yaymaya başlar. Bunu gören menekşe, tabiatı güzelleştiren güzel kokuların içine karışmak için hemen mangır buhurunu yakar. Burada menekşe, kokusu, laciverdî rengi ve çiçeklerinin küçüklüğünden dolayı mangır buhuruna benzetilmiştir:

Dâmân-ı kûhu etti mu'attar yine nesîm-i subh
Yaktı benefşenin yine mangır buhûrunu (Sabrî-i Şâkir, G. 195/2)

İbrahim Tırsî Divanı'nda, kış mevsimine denk gelen ramazan ayında çocuklar sokakta mangır buhuru satarlar. Beyitten bunun öteden beri süregelen bir halk geleneği olduğu anlaşılmaktadır. Tırsî'nin şiirinden, mangır buhurunun satılmasıyla ilgili iki anlam çıkarılabilir. Birinci anlam, ramazanda imsak ve iftarda manevî atmosfer oluşturmak ya da ısınmak iftar sonrası tiryakilerin nargilesinde kullanmak amaçlı satılmasıdır. İkinci olarak da ramazanda sokaklarda buhur satan çocuklara büyükler tarafından harçlık verilmesidir:

Mankır buhûrı satmağa başladı çocuklar
Böyle olagelmış bu ayun neşv ü nemâsı (Tırsî, G.185/5)

2. Buhurla İlgili Kelime ve Tamlamalar:

Abîr salmak, Âteş-i bâhûr, bahûr, anber yakmak, anber salmak, bahûr-ı gam, bahûr-ı Meryem, buhûr-ı Meryem, basît-i mülk-i buhûr, bed-i ihrâk-ı bahûr, buhûr düzmek, buhûr edinmek, buhûr etmek, buhûr eylemek, buhûr irmek, buhûr itmek, buhûr salmak, buhûr tutmak, buhûr tutulmak, buhûr-ı hat-ı eş'âr, buhûr-ı âh, buhûr-ı cân, buhûr-ı feyz, buhûr-ı şi'r, buhûr-ı cîger, buhûrdan, buhûr-efrûz, buhûr-göz bebeği, buhûr-ı âh-ı andelîbân, buhûr-ı anber, buhûr-ı bezm, buhûr-ı bezm-i ezhâr, buhûr-ı cân, buhûr-ı dâmen, buhûr-ı deyr, buhûr-ı dûhan, buhûr-ı eşhedü en lâ ilâhe illallâh, buhûr-ı fetîl, buhûr-ı hâme, buhûr-ı hatt, buhûr-ı hulk, buhûr-ı ilm, buhûr-ı 'îd, buhûr-ı kâfûr, buhûr-ı kalb, buhûr-ı kilisâ, buhûr-ı lâle, buhûr-ı meclis-ârâ, buhûr-ı müşğîn, buhûr-ı nazm, buhûr-ı nerm, buhûr-ı nüsha-i teshîr, buhûr-ı ûd, buhûr-veş, dem-i bahûr, dehen bahûru, dûd-ı buhûr, dûd-ı buhûr-ı âh, eyyâm-ı buhûr, dûd-ı kebûd, ezhâr-ı buhûr, dâmen tutma, fazl-ı buhûr, hâl-i buhûr, hatt-ı buhûr, mangır buhûru, mevc-i buhûr, micmer yakmak, micmer söndürmek, micmer gezdirmek, micmere-gerdân, mülk-i buhûr, seng-i buhûr, ûd yakmak, yol buhuru.

3. Buhur Yakmada Kullanılan Koku Maddeleri:

Abîr, anber, aselbend (balbağı), ardıç ağacı, balzam, buhûrumeryem, çörek otu, çöven otu, gül suyu, günlük (sığla), ılgın ağacı, kâfûr, kalenbek, karabiber (fûlfûl), karanfil, komar, limon kabuğu, laden,

misk, mürrüsafi, reçine, sandal ağacı, saz ağacı, sedir ağacı, söğüt, susam kökü, şeker kamışı, tarçın, tefârik, ûd (öd ağacı).

SONUÇ

Bazı koku maddelerinin, bitkilerin, ağaç kabuklarının, özel sıvıların ateşte yakılmasıyla gerçekleşen buhur yakma işlemi, zengin bir kültür birikimine vesile olmuştur. Buhurun her toplumda bu kadar benimsenmesi, değişik inanç ve kültürlerin maddî-manevî törenlerinin ve ritüellerinin vazgeçilmez unsurlarından biri olması, sanatçıların ve bilim insanlarının dikkatini çekmiştir. Divanlarda, buhur geleneğiyle ilgili çok önemli bilgiler mevcuttur. Buhur ve içinde buhur yakılan buhurdan (micmer), şairlerin hayal dünyasında renkli benzetme ve mecazlarla hemen her divanda vazgeçilmez unsurlardan biri olmuştur. Buhurun nasıl yakıldığı, buhur yakılırken kullanılan malzemeler, buhurdan imalatında kullanılan maddeler, buhur yakmada kullanılan kokular, buhurun sosyal hayatta ne amaçla kullanıldığı (güzel koku, merasimler, sihir, büyü, nazar), buhurla ilgili coğrafi mekânlar bunlardan sadece bazılarıdır. Buhurun, sosyal hayattaki önemi yanında, buhur yakmada kullanılan koku maddelerinin rengi ve görünüşü farklı açılardan ele alınmıştır. Abîr, anber ve misk gibi siyah renkli maddeler buhurdandan tüten dumanın güzel kokusuna, sevgilinin saçı, beni, hatları ise buhura atılan siyah renkli koku maddelerine benzetilmiştir. Buhurun dumanı ile âşığın âhı da siyah renkli unsurlarla beraber aktarılmıştır. Özel bir koku karışımı olan abîr, kıyafetlere sürülen bir parfüm olduğu için, kıyafetlerin tütsülenmesiyle ilgili beyitlerde öne çıkmıştır. Divan edebiyatında buhur yakmada en fazla tercih edilen koku maddeleri anber, misk ve öd ağacıdır. Bu üç koku, maddî değerinin diğer kokulara göre daha kıymetli olmasından ve kullanım amaçlarının çeşitliliğinden dolayı daha çok işlenmiş olabilir. Sultan meclislerinde, resmî merasimlerde, dinî ve millî bayram ve kutlamalarda, sosyal hayattaki önemli ritüellerde yakılan buhurların tamamında bu üç koku maddesinin mutlaka kullanıldığı görülmüştür. Siyah renkli koku maddeleri, özel meclislerde görev yapan siyahi buhur yakıcılar için de benzetme unsuru olarak kullanılmıştır. Metinlerdeki bu temayül, o dönemde üst düzey meclislerde görev yapan buhurların öncelikli olarak siyahilerden tercih edildiğini göstermektedir. Buhurumeryem, beyitlerde daha çok Hristiyanlık motiflerinin işlendiği beyitlerde ve puta tapılan Hinduizm, Budizm gibi diğer inançlarda, tütsü yakma geleneğiyle ilgili beyitlerde tercih edilmiştir. Buhurun duman duman tütmesi ile Hz. İsa'nın göğe yükselmesi arasında ilişki kurulmuştur. Buhurumeryem kokusunun daha çok kıyafetlerin tütsülenmesi işleminde kullanıldığı görülmektedir. Günlük (sığla) ağacı buhuru, diğerlerine göre daha çok halk tarafından tercih edilen bir buhur çeşididir. Klasik edebiyatımızda günlük bitkisi geçen beyitlerin neredeyse tamamı buhurla ilgilidir. *Günlük* kelimesi ve çadırın üstüne güneş gelmemesi için yapılan *sâyebân* (gölgelik) arasındaki anlam benzerliğinden yola çıkan şairle bunu, tütsülemeye kokunun kaybolmaması için buhurdan üstüne tutulan örtü tutma (etek/dâmen tutma) geleneğiyle birlikte işlemişlerdir. Günlük buhuru, büyü ve sihir işlemlerinde ve cenazelerde de ele alınmıştır. Kâfur maddesi renginin beyaz olmasından dolayı diğer buhur maddelerinden ayrılır. Beyitlerde genellikle buhurda

kullanılan siyah renkli koku maddeleriyle birlikte tezat oluşturacak şekilde ele alınır. Ayrıca, *Kur'ân-ı Kerîm*'de isim olarak geçen kokulardan biri olduğundan ve İslam dininde cennetteki ırmakların birinin adı olması hasebiyle cenaze ile ilgili beyitlerde ve övgü içeren yerlerde (fahriye-methiye) tercih edilmiştir. Kullanım sıklığına bakıldığında buhur yakma geleneğinde kâfurun da önemli bir yeri vardır. Tarihte Türklerin en çok tercih ettiği tütün bitkisi olan sandal ağacı buhuru, Türk hükümdarı Bilge Kağan'ın ölümünden sonra cenaze törenlerinde en fazla kullanılan buhur bitkilerinin başında gelir. Şiirlerde, deniz aracı olan sandalın ağaçtan yapılması ve sandal bitkisinin aynı kelimeyle karşılanması ile ilgili kelime oyunları yapılmıştır. Deniz aracı olan sandalın, görünüşü açısından buhurda benzetilmesi de sıkça işlenmiştir. Türkçede üzerlik, Farsçada sipend olarak geçen üzerlik bitkisinin Türk folklorunda tütün yakma geleneğinde çok önemli bir yeri vardır. Halk hekimliğinde yaygın olarak kullanılan üzerlik/sipend, Anadolu'nun her yerinde yetişen, Türk halkının yakından tanıdığı bir bitkidir. Türk kültürünün her döneminde, ülkemizin her bölgesinde, nazardan, büyüden, kötülüklerden korunmak için evlerin duvarına asılan ya da tütüsü yapılan üzerlik, divan şairleri tarafından da çok benimsenmiştir. Divan şiirinde Türkçe *üzerlik* kelimesi yerine Farsça *sipend* kelimesi tercih edilmiştir. Ortaçağ koku ticaretinde misk ve anberden sonra üçüncü sırada olduğu söylenen üd (öd ağacı), klasik edebiyatta kokusu ve buhuru ile hemen her divanda karşılaşılan bir maddedir. Şairler, öd ağacı buhuruyla ilgili beyitlerde öd ağacından elde edilen ve buhurda yakılan öd çeşitlerinden, bunların öneminden bahsederler. Koku maddesi olan 'üd' kelimesi ile çalgı aleti olan üd imla olarak aynı yazıldığından şiirlerde genellikle birlikte ele alınır. Bir işret meclisinde olması gereken üd çalgısı ve bu meclislerde yakılan üd buhuru arasındaki ilişki şairler tarafından sık sık işlenmiştir. Öd ağacı buhurunun, manevî tören ve mekânlarda öncelikli tercih edilmesi edebiyata da yansımıştır. Kerbelâ anma törenlerinde, dergâhlardaki zikir ayinlerinde, tekkelerde misafir karşılama ve uğurlamalarda buhur yakarken mutlaka öd ağacı kullanılırdı. Divan şiirinde, buhur yakmada kullanılan maddelerin çeşitliliği, sosyal hayattaki yeri, sembol ve mecaz zenginliği dikkat çekicidir. Divanlarda tespit edilen koku maddeleri sadece Türk-İslam kültüründe değil, tarih boyunca farklı din ve kültürlerde de kullanılmış koku maddeleridir. Doğudan batıya her kültürü, her inancı ilgilendiren bu kadim geleneğin kültür tarihimizde bu denli kabul görmesi, şüphesiz Türk kültüründe çok önemli olan ateş kültüyle ilgilidir. Başta buhurda kullanılan koku maddeleri olmak üzere her yönüyle araştırmaya değer olan buhur yakma geleneği, İslam'ın güzel kokuya verdiği önemi, Türklerin İslam öncesi âdet ve inançlarının etkisini, bu coğrafyada yaşamış farklı inanç ve kültürlerin birbiriyle etkileşimini gösteren çok önemli bir gelenektir.

KAYNAKÇA

- Abdülaziz Bey (2002). *Osmanlı âdet, merasim ve tabirleri*. (K. Arısan & D. Arısan Güney, Haz.). Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Ahmad, S. M. (1998). Hindistan. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. C.18. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. ss. 73-75.
- Akalın, Ş. H. (1993). Üzerlik. II. *Uluslararası Karacaoğlan ve Halk Kültürü Sempozyumu Bildirileri*. Adana. ss. 247-260.
- Akarsu, K. (1993). *Rumelili Zaifi, hayatı, sanatı, eserleri ve divanından seçmeler*. MEB Yayınları.
- Akkuş, M. S. (2021). Eski Önyasa toplumlarında tütsü kullanımı ve kültürümüze yansımaları. *Turkish Studies*, 16(2), ss. 215-230.
- Akkuş, M. (1993). *Nef'i divanı*. Akçağ Yayınları.
- Akpınar, Ş. (2017). Âgâh ve divanı. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55914,agah-divanipdf.pdf?0>
- Aksoyak, İ. H. (2018). *Gelibolulu Âli divanı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/58695,gelibolulu-mustafa-ali-divanipdf.pdf?0>
- Ali Seydi Bey. (Tarihsiz). *Teşrifat ve teşkilatımız*. (N.A. Banoğlu, Haz.). Tercüman 1001 Temel Eser.
- Ali Ufki Bey. (2013). *Saray-ı Enderun Topkapı Sarayı'nda yaşam*. (T. Noyan, Çev.) Kitap Yayınevi.
- Argunşah, M. (1999). *Muhammed b. Mahmud-ı Şirvânî, Tuhfe-i Murâdî (inceleme-metin-dizin)*. TDK Yayınları.
- Arı, M. (2018). *Sâkıb Dede divanı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/59860,sakib-dede-divanipdf.pdf?0>
- Aslanbey, S. (2021). Antik Mısır'da parfüm. *AHBV Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (4), ss. 51-61.
- Atalay, B. (1991). *Divanü lûgat-it-Türk tercümesi I-II*. TDK Yayınları.
- Atmaca, V. (2010). Eski medeniyetlerde günah-hastalık ilişkisi veya tanrı'nın gazabı meselesi. *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (34), ss. 99-121.
- Ayan, A. & Karpuz, H.Ö. (2020). Eski bir tıp el yazması "Tabibnâme"de bitki adları. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-BELLETEN*, (69), ss. 7-34.
- Ayan, H. (2002). *Nesîmî hayatı, edebî kişiliği, eserleri ve Türkçe Divanı'nın tenkitli metni I-II*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Aydın, E. (2011). Eski Türk yazıtlarındaki çıntan ıgaç 'sandal ağacı' üzerine. *Bilig*, (56), ss. 25-32.
- Aydınöz, M. & Bulut, S. (2014). Egenin gizli kalmış şifa iksiri: Sığla, *Afyon Kocatepe Üniversitesi Fen ve Mühendislik Bilimleri Dergisi*, (14), ss. 1-6.

- Ayverdi, İ. (2016). *Kubbealtı Lugatı Misalli Büyük Türkçe Sözlük*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Babaç, R. (2021). Unuttuğumuz bir güzel koku geleneği: Buhur suyu. https://www.aromaterapi.co/post/buhur-suyu?srsitid=AfmBOop4lEhyptx6KPfUA_zscqRYNUAsbjEOoRksNPTsHXTrFMk9IgSO
- Bakır, A. (2000). *Ortaçağ İslam dünyasında itriyat gıda ilaç üretimi ve taşıması*. Bizim Büro.
- Başpınar, F. (2008). *17. yüzyıl şairlerinden Beyânî'nin Divan'ı inceleme-tenkitli metin*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Baykal, İ. (1942). Buhur suyu ve kırmızı imali hakkında. *Türk Tıp Tarihi Arşivi*, 5(19-20), 16-24.
- Baytop, T. (2021). *Türkiye'de bitkiler ile tedavi (geçmişte ve bugün)*. İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Berkin, G. (2021). *Ağacın izinde tasarımda orman ürünleri sözlüğü*. Yıldız Entegre Yapımevi Yayıncılık.
- Bilgin, E. Z. (2020). *Sünnette koku kullanımı ve "Bana güzel koku sevdirdi" hadisi*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Bozaslan, S. U. & Çağlar, A. (2017). Divan şiirinde sipend/üzerlik. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 54(5), ss. 269-288.
- Bozcu, F. P. (2010). Osmanlı sarayında sanatçı ve zanaatçı teşkilat ehl-i hiref. [Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Uzmanlık Tezi]. İstanbul.
- Bütüner, Ş. (2022). Ateş kültü bağlamında Anadolu'da tütsü geleneği. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (31), ss. 975-983.
- Can, M. (2020). Osmanlı kültüründe tütsü. *Tarih Araştırmaları II*. (A. Efe, ed.). Akademisyen Kitabevi.
- Ceyhun Sezgin, A. & Durmaz, P. (2019). Osmanlı mutfak kültüründe şerbetlerin yeri ve tüketimi. *Journal of Tourism and Gastronomy Studies*, 7(2), ss. 1499-1518.
- Çakır, S. & Şahin, M. (2023). Orta Çağ Türk-İslâm dünyasında büyüleyici bir koku: Kâfur. *Sosyal Bilimler Araştırmaları* 4. (H. Yerkazan, Haz.). Sonçağ Akademi.
- Çalışkan, G. Y. (2022). İslamiyet'te buhur geleneği ve İran üretimi seramik buhurdan örnekleri. *Erdem Dergisi*, (82), ss. 170-190.
- Çam, E. (2024). Harezmi Kültüründe Kutsal Koku ve Duman: Tütsü. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 24(1), ss. 43-69.
- Çavuşoğlu, M. & Tanyeri, M. A. (1981). *Hayretî divanı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/118576,hayreti-divanipdf.pdf?0>

- Çavuşoğlu, M. & Tanyeri, M. A. (1987). *Zâtî divanı (edisyon kritik ve transkripsiyon)*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Çeçen, M. K. (2010). *Sabrî Mehmed Şerîf, hayatı, sanatı, Divanı'nın tenkitli metni ve tahlili*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Fırat Üniversitesi.
- Çetinkaya, A. (2019). Ömer Şifâî'nin Kitâb-ı Cevherü'l-Ferîd Fi't-Tibbû'l-Cedîd adlı eserinde söz varlığı. *Ulakbilge*, (39), ss. 555-584.
- Çevrimli, N. (2018). Zamanda-mekânda güzel koku ve vakıflar. *Vakıf ve Toplum*, (6), ss. 22-29.
- Çıblak, N. (2004). Halk kültüründe nazar, nazarlık inancı ve bunlara bağlı uygulamalar. *Türklük Bilimi Araştırmaları (TÜBAR)*, (15), ss. 103-125.
- Dankoff, R. & Kahraman, S. A. & Dağlı, Y. (2011). *Evliya Çelebi Seyahatnamesi (1, 2, 9 ve 10. Kitaplar)*. Yapı Kredi Yayınları.
- Dara, R. (2006). *Vefalı dostlarım sıfalı otlarım*. Alfa Yayınları.
- Demir, H. (2021). Kitab-ı Mukaddes'te ve liturjide mür ve bizans tasvir sanatında myrophoroi/mür taşıyan kadınlar. *SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (52), ss. 141-162.
- Dikmen, M. (2023). Klâsik Türk şiirinde buhurumeryeme dair. *MECMUA-Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(15), ss. 32-51.
- Durak, N. (2011). *Süryani ortodoks kilisesinde İbadet*. Rağbet.
- Ebüzzıya Tevfik Bey. (1891). *Lugat-ı Ebuzziyâ*. Matbaa-i Ebuzziyâ.
- Ekşioğlu, R. (2023). *Osmanlı koku kültüründe buhurdanın biçimsel gelişimi*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Emeksiz, A. (1998). Türk halk kültüründe üzerlik. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, (28), ss. 229-242.
- Emen, H. (2022). Tasavvuf ve tarikatlarda güzel koku: Osmanlılarda tasavvufî ve dinî mekânlarda güzel koku kullanımına dair değerlendirme. *Türk Kültürü ve Hacıbektaşveli Araştırma Dergisi*, (101), ss. 441-455.
- Erdem, S. (1992). Buhur. *Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. ss. 383-384.
- Erdoğan, M. (2011). *Bursalı Rahmî ve Divanı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55910,bursali-rahmi-divanipdf.pdf?0>
- Erkal, A. (2007). Divan şiirinde afyon ve esrar. *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (33), ss. 25-60.

- Ersoy, E. (2017). *Münîrî divanı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56095,muniri-divanipdf.pdf?0>
- Erten, S. R. (2018). *Kayseri Raşit Efendi Eski Eserler Kütüphanesi 'ndeki Bağdatlı Rûhî dîvânı nüshası (metin-inceleme)*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Bozok Üniversitesi.
- Ertuğ, Z. T. (1998). Osmanlı devlet teşrifâtında hırka-i şerif ziyareti. *Tarih Enstitüsü Dergisi*, (16), ss. 37-45.
- Esad Efendi. (1979). *Osmanlılarda töre ve törenler (Teşrifât-ı kadîme)*. (Y. Ercan, Sade.) Kervan Kitapçılık Tercüman 1001 Temel Eser.
- Gedük, S. (2013). *Osmanlı saray kültüründe buhur ve gülsuyu geleneği*. Topkapı Sarayı Müzesi Yıllıkları.
- Gölpınarlı, A. (1992). *Divan-ı kebir*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Gölpınarlı, A. (2005). *Fuzûlî dîvânı*. İnkılâp Kitabevi.
- Güç, A. (2006). *Dinlerde mabed ve ibadet*. Ensar Neşriyat.
- Güçlü, B. (2013). Mevlâna'nın eserlerinde Yûsuf'un gömleğinin kokusu. *Marife*, 13(3), ss. 151-167.
- Günay, Ü. & Güngör, H. (2015). *Türklerin dinî tarihi*. Berikan Yayınevi.
- Güneş, M. (2013). *Manastırlı Celâl Bey Dîvânı [inceleme-metin]*. [Yüksek lisans tezi], Cumhuriyet Ü.
- Gürsoy, D. (2012). *Baharat ve güç*. Oğlak Yayınları.
- Haşimi, R. C. (2008). Basra körfezinde eski ticarî faaliyetler ve bu faaliyetlerin medeniyete tesirleri. (A. Bakır, Çev.) *Ortaçağ tarih ve medeniyetine dair çeviriler I*. Ankara.
- https://gulhane.net/blogs/news/mur-yagi-nedi%CC%87r-ve-faydalari-nelerdi%CC%87r?srsitid=AfmBOoq8rIUgVbbI6Zi11U8Tb3lrVfO_8rhZwbjpn67P_SvHpud7eLSU
- <https://sozluk.gov.tr/>
- Hudûdü'l-Âlem: Mine'l-Meşrik ile'l-Magrib* (2008). (A. Duman & M. Ağarı, Çev.) Kitabevi Yay.
- İbn Hurdâzbih. (2008). *Kitâbü'l-mesâlik ve'l-memâlik (yollar ve ülkeler kitabı)*. (M. Ağarı, Çev.) Kitabevi Yay.
- İnançer, Ö. T. (2014). *Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sufiler*. (A. Y. Ocak, Ed.). Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- İnançer, Ö. T. (2016). İstanbul'da Tarikat Âyin ve Zikirleri. *Antikçağdan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Târîhi*. (Ç. Yılmaz, Ed.). Mas Matbaacılık.
- İpekten, H. (2020). *Karamanlı Nizâmî Divanı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/73032,karamanli-nizami-divanipdf.pdf?0>

- İzbudak, V. Ç. (Çev.). (1993). *Mevlâna Celâleddîn-i Rûmî Mesnevî I-IV*. MEGSB Yayınları.
- Kahya, E. (2015). Günlük ağacı (liquidambar orientalis, Sığla). *Dört Öge Dergisi*, (7), ss. 15-22.
- Kapucu, B. (2022). <https://apacikradyo.com.tr/botanitopya/sifa-bahcesinden-iki-bitki-laden-ve-murver>
- Kara Düzgün, Ü. (2017). *Türk mitolojisinde ateş kültü*. (F. A. Turan & M. Ozan, Ed.). *Türk mitolojisine giriş*. Gazi Kitabevi.
- Karaca, D. (2024). Klasik Türk Şiirinde tütsü ritüeli. *Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, (35), ss. 134-156.
- Karacan, T. (1991). *Bosnalı Alaeddin Sâbit, divan*. Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları.
- Karagözlü, V. (2019). Söze vurulan mühür: Baki'nin Hatem Kasidesi'nde anlam boyutları. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, (22), ss. 449-488.
- https://tdk.gov.tr/wp-content/uploads/2016/04/20160426%C4%B0smail%20Karakurt_G%C3%BCnlerin%20K%C3%B6p%C3%BC%C4%9F%C3%BC%201001_behcet%20necat%C4%B1g%C4%B1l.pdf
- Karaman, M. İ. (2019). *Osmanlı tıbbında ilk bahname örneği: Musa b. Mesud'un bahname tercümesi ve modern üroloji açısından değerlendirilmesi*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Kartal, A. (1998). *Divan şiirinde lale*. Akçağ Yayınları.
- Kaya, B. A. (2015). Klâsik Türk Şiirinde şifalı bitkiler üzerine bir deneme. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 15(15), ss. 263-314.
- Kazan, N. Ş. (2018). *Celîlî divanı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/59375,celili-divanipdf.pdf?0>
- Kılıç, F. (2017). *Âşık Çelebi Divanı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55975,asik-celebi-divanipdf.pdf?0>
- Kılıçarslan, O. (2019). Klasik Türk şiirinde duhân. *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi [Journal Of Academic Literature]*, (11), ss. 124-149.
- Koçu, R. E. (1967). *Türk giyim kuşam ve süslenme sözlüğü*. Sümerbank Kültür Yayınları.
- Koyuncu, Z. (2013). Divan edebiyatında “sürh” redifli şiirler üzerine bir inceleme. *The Journal of Turkic Language and Literature Surveys (TULLIS)*, 2(1), ss. 1-19.
- Köroğlu, G. (2015). Bizans döneminde buhur-buhurdan kullanımı ve mersin müzesi'ndeki buhurdan örnekleri. *Seleucia*, 5, ss. 41-77.
- Kufacı, O. (2014). Divan şairinin imgelem dünyasından bir örnek: fülful. *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi (OMAD)*, 6(16), ss. 433-449.
- Küçük, A. & Tümer G. & Küçük, M. A. (2015). *Dinler tarihi*. Berikan.

- Levend, A. S. (1984). *Divan edebiyatı kelimeler ve remizler, mazmunlar ve mefhumlar*. Enderun Kitabevi.
- Lugal, N. (Çev.). (1994). *Şehnâme*. I-IV. MEB Yayınları.
- Macaraig, N. (2021). İslam kaynaklarında İsrâ ve Miraç. *Osmanlı kültür ortamında Miraç ve yolculuk durakları: edebiyatta, müzikte ve resimli elyazmalarında Miraç ve İslamın üç kutsal şehri*. (A. Taşkent & N. Kaňal-Ferrari, Ed.). Dergâh Yayınları, ss. 47-61.
- Mengi, M. (2020). *Mesihî Divanı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/74203,mesihi-divanipdf.pdf?0>
- Muhammed b. Mahmûd b. Hacı eş-Şirvânî (2023). *Şifâ bahçesi (Ravdatü'l-itr)*. C. 1, (M. Sarıkaya & C. T. Koç, Çev.). Orman Genel Müdürlüğü.
- Muhammed Hamîdullah. (2013). *İslâm peygamberi*. Beyan.
- https://hristiyankitaplar.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/10/israilin_dogusu_website_edition.pdf
- Onay, A. T. (2004). *Eski Türk edebiyatında mazmunlar ve izahı*. (C. Kurnaz, Haz.). Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Ortaylı, İ. (2008). *Osmanlı sarayında hayat*. Yitik Hazine Yayınları.
- Ögel, B. (1991). *Türk kültür tarihine giriş*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ögel, B. (2006). *Türk mitolojisi I- II*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Önder, M. (1992). *Yüzyıllar boyunca Mevlevîlik*. Dönmez Yayınları.
- Örnek, S. V. (1971). *Anadolu folklorunda ölüm*. Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Özcan, S. (2022). Orta Çağ Anadolu'sunda kullanılan tıbbî bitkilerin X. yüzyıldan XII. yüzyıla kadar tedarığı. *USAD*, (16), ss. 291-319.
- Özen, A. (1999). *Yahudilik'te ibadet*. Ayışığı Kitapları.
- Özen, Ş.Ş. (2021). *Kadirîlik'te âdâb ve merâsimler (Eşrefiyyerûmiyye)*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Özerol, N. (2017). Bir âşıklık nişanesi: Klasik Türk şiirinde “yara”. *Külliyat Osmanlı Araştırmaları Dergisi*, (22), ss. 293-317.
- Özkan, E. (1977). Buhurdanlar. *Hayat Tarih Mecmuası*, (11), ss. 81-83.
- Özmen, M. (2017). *Ahmed-i Dâ'î Divan*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Özön, M. N. (1979). *Osmanlıca-Türkçe sözlük*. Sümül Basımaevi.
- Öztürk, M. C. (2018). *Cerrâhîlik Pîr Nûreddin-i Cerrâhî ve Cerrâhî Tarikatı*. Ketebe Yayınları.

- Pakalın, M. Z. (1993). *Osmanlı tarih deyimleri ve terimleri sözlüğü*. Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Pala, İ. (2003). La'1. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, C.27. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. ss. 69.
- Ralamb, C. (2008). *İstanbul'a bir yolculuk*. (A. Erel, Çev.). Kitap Yayınevi
- Saraç, M. A. Y. *Emrî Dîvânı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10606,giris-emridivanipdf.pdf?0>
- Sargon, E. (1991). Buhurdan. *Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. C.6. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. ss. 384-385.
- Sipahî, A. (2006). *Türk halk inançlarında büyü ve büyü ile ilgili uygulamalar*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Ankara Üniversitesi.
- Şahin K. (2012). *Üzerlik bitkisinin türk halk kültürü ve sanatı açısından incelenmesi*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Atatürk Üniversitesi.
- Şemseddin Sâmî. (1978). *Kâmûs-ı Türkî*. Çağrı Yayınları.
- Şeneri, M. (1993). Cenaze. *Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. C. 7. Türkiye Diyanet Vakfı Y. ss. 354-357.
- Şengül, E. (2021). Sireti ve suretiyle divan şiirinde kalem. *Turkuaz Uluslararası Türk Dünyası Bilimsel Araştırmalar Dergisi*, 2(1), ss. 1-43.
- Şentürk, A. A. (2016). *Osmanlı Şiiri Klavuzu*. Osmanlı Edebiyatı Araştırmaları Merkezi Yayınları.
- Tanker, N. & Koyuncu, M. & Coşkun, M. (1998). *Farmasötik botanik*. Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Tarlan, A. N. (1992). *Ahmet Paşa divanı*. Akçağ Yay.
- Tarlan, A. Nihat. (1992). *Hayâlî divanı*. Akçağ Yayınları.
- Tavernier, J. B. (2010). *Tavernier seyahatnamesi*. (T. Tunçdoğan, Çev.). Kitap Yayınevi.
- Thomsen, V. (2002). *Orhon Yazıtları araştırmaları*. (V. Köken, Çev.). TDK Yayınları.
- Togan, İ. & Kara, G. & Baysal, C. (2006). *Çin kaynaklarında Türkler-eski t'ang tarihi (Chiu T'ang-shu)*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1988b). *Osmanlı Devleti'nin saray teşkilatı*. TTK Basımevi.
- Uzunkaya U. (2020). Eski Türkçede koku, tütsü ve buhurdan. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (34), ss. 164-205.
- Üçer, M. (1973). Üzerlik. *Sivas Folkloru Dergisi*, Kâmil Kitabevi. ss.3-6.
- Üst, S. (2018). *Edirneli Nazmî divanı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/57766,edirneli-nazmi-divanipdf.pdf?0>

- Yekbaş, H. (2020). Sehî Bey Divânı. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/76504,sehi-bey-divanipdf.pdf?0>
- Yenikale, A. (2012). <https://www.marastaedebiyat.com/templates/yayinlar/tuhfe-i-vehbi.pdf>
- Yeşilbaş, S. (2019). Muhibbî Dîvânı'nda değerli taşlar. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, (22), ss. 689-712.
- Yılmaz, K. (2017). *İbrahim Tîrsî ve divanı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55911,ibrahim-tirsi-ve-divanipdf.pdf?0>
- Yılmaz, K. H. (2017). *Diyarbakırlı Hâmî divanı*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56082,diyarbakirli-hami--ahmed-divanipdf.pdf?0>
- Yiğitoğlu, M. (2015). *Dinlere dua, sunu ve sunaklar (fizikî âlemden sanal âleme)*. Kitâbi Yayınları.

littera turca

Journal of Turkish Language and Literature
e-ISSN: 2149-892X
http://dergipark.ulakbim.gov.tr/littera

[Cilt/Volume: 11, Sayı/Issue: 2, Bahar/Spring 2025]

HİNDİSTAN'DA BULUNAN "İBLİSNAME" HİKÂYESİNE AİT NÜSHANIN METİN VE DİL İNCELEMESİ

(Text and Language Analysis of the Manuscript of "Iblisname" Story Found in India)

Araştırma Makalesi / Research Article

Geliş Tarihi / Date Received: 21.07.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted: 14.02.2025
Yayın Tarihi / Date Published: 30.04.2025
DOI Numarası / DOI Number: 10.20322/littera.1520030

Suna SEVER

Doktora Öğrencisi
İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
orcid.org/0000-0002-7056-9708
s-sunasever69@hotmail.com

Makale Bilgisi

Değerlendirme: Bu çalışma çift taraflı kör hakemlik sistemi uygulanarak değerlendirilmiştir.
Etik Beyan: Çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.
Etik Kurul Belgesi: Makale için "Etik Kurul Belgesi" gerekmemektedir.
Benzerlik Taraması: "Benzerlik Raporu" İntihal.Net sistemi üzerinden alınarak tarama yapılmıştır.
Telif Hakkı: Çalışmanın hazırlanma sürecinde yazar/yazarlar tarafından "Telif Hakkı Formu" imzalanarak sunulmuştur. Yazar/yazarlar dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler.

Atıf Bilgisi:

Sever, S. (2025). Hindistan'da Bulunan "İblisname" Hikâyesine Ait Nüshanın Metin ve Dil İncelemesi. *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, 11(2), ss. 258-298. 10.20322/littera.1520030

Sorumlu Yazar:

Suna SEVER, s-sunasever69@hotmail.com

Özet

Çalışmada Hindistan Khuda Bakhsh Oriantel Library 6450 katalog numarasında kayıtlı *İblīs-nāme budur* başlıklı mensur elyazması, transkripsiyonlu Latin alfabesine aktarılmış yazım ve ses bilgisi hususiyetleri incelenmiştir. Yazma eser kütüphanelerinde birçok nüshası bulunan İblisname metinleri müstakil bir eserde olabileceği gibi dinî içerikli nasihatnamelerin İblis nasihati ile ilgili bölümlerinde de bulunabilmektedir. Çalışmaya konu olan *İblis-nāme budur* başlıklı eser müstakil bir eserdir. Harekesiz düzgün bir nesihle yazılmıştır. Hz. Muhammed'in soruları ve İblis'in bu sorulara verdiği cevaplar şeklinde karşılıklı konuşma biçiminde kurgulanmıştır. Diyaloglardan oluşan kurgusu ve dinî bir amaçla öğretici bir misyona sahip olması gibi nedenlerle sade ve anlaşılır bir dille yazılmıştır. Metinde Klasik Osmanlı Türkçesinin standart yazımına ek olarak serbest yazımların sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Buna bağlı olarak döneminin yazma ve konuşma dili hakkında önemli veriler sunmaktadır. Ayrıca metinde bazı ağız özelliklerinin tespit edilmiş olması, dönemin ağızlarına dair çıkarım yapılmasına olanak sağlamaktadır. Giriş kısmında eserin niteliklerinden bahsedilmiş, ardından dil ve üslup özellikleri bakımından genel bir değerlendirmesi yapılmıştır. Çalışmanın sonuna eserin tıpkıbasımı eklenmiştir.

Anahtar Sözcükler: İblisname, Türkçe dinî hikâyeler, dil incelemesi, 17. yüzyıl Anadolu Türkçesi.

Abstract

In this study, the spelling and phonetic features of the prose manuscript titled *Iblīs-nāme*, which is registered in the catalogue number 6450 of Khuda Bakhsh Oriantel Library of India, were examined. The *Iblisname* texts, of which there are many copies in manuscript libraries, can be found in an independent work as well as in the sections of religious advice books related to the advice of Iblis. The work titled *Iblis-nāme budur*, which is the subject of the study, is a detached work. The work is written in a neat naskh without pointing. The work is structured in the form of a conversation between the questions of the Prophet Muhammad and the answers given by Iblis to these questions. It is written in a simple and understandable language for reasons such as its fiction consisting of dialogues and having an instructive mission with a religious purpose. In addition to the standard spelling of Classical Ottoman Turkish, free spellings are frequently used in the text. Accordingly, it provides important data about the writing and spoken language of the period. In addition, the fact that some dialectal features are identified in the text allows inferences to be made about the dialects of the period. In the introduction, the qualities of the work are mentioned, followed by a general evaluation in terms of language and stylistic features. A facsimile edition of the work has been added at the end of the study.

Keywords: *İblisnāma*, Turkic religious stories, 17th century Anatolian Turkic, language examination.

GİRİŞ

Bir yazma eserin nüshalarının fazlalığı o eserin halk tarafından rağbet gördüğünün önemli ölçütlerindendir. İblis kıssası konulu el yazmaları da halk tarafından rağbet gören ve aynı zamanda eğitici bir işlevi olan eserlerdir. Bu eserlerin varyantları müstakil bir eser şeklinde olabildiği gibi genellikle dinî konulu nasihatname türündeki eserlerin İblis nasihati kısımlarında da yer alabilmektedir. Bu çalışmaya konu olan eser *İblisnâme budur* başlıklı mensur bir eserdir. Mensur biçimde yazılan İblisnâmelerin yazma eser kütüphanelerinde birçok nüshası bulunmaktadır. Bu nüshaların başlıkları *Nasihat-i İblis*, *Kitâb-ı İblis*, *Terceme-i Nasihat-i İblis*, *Terceme-i Risâle-i Suâl-i İblis* şeklindedir (Dilben, 2021, s. 2330). Bu eserler, İslam'da hak yoldan saptırıcı bir varlık olarak bilinen ve hikâyesi ilk insan ve peygamber olan Hz. Âdem'in yaratılışı ile başlayan İblis kavramının tüm yönleriyle anlaşılmasına katkı sağlayan eserlerdir. Bu anlamda inananları İblis'in tuzaklarına karşı uyarma, onları bilinçlendirme yönü ile birlikte soyut bir kavram olan İblis'in bir hikâye formunda somutlaştırılarak anlatılması, insanlarda kalıcı bir etki bırakmasını sağlamıştır. Çünkü İblis, Kur'an'daki anlatımında insanın zor olan kulluk imtihanında ayartıcı bir rol üstlenmesi, bunun için kıyamete kadar Allah'tan müsaade almış olması ve Âdem ve Havva'nın cennetten kovulmasına vesile olması gibi nedenlerle insanın kozmik kaderinde önemli bir kavramdır (Öztürk, 2005, s. 40). İnsanoğlunun kaderine etki etmesi ve ömür boyu kendisiyle mücadele edilmesi gereken bir varlık olarak belirlenen İblis'in tanıtılması, onun hile ve tuzaklarına karşı inananların uyarılması gibi nedenlerle bu tür eserlere ihtiyaç duyulmuştur. Bunlara bağlı olarak eserin giriş kısmında da bütün insanlara faydalı olması için Arapçadan Türkçeye çevrildiği kaydedilmiştir.

Anadolu sahasında İblis ile ilgili bilinen en eski ve en kapsamlı müstakil eser Yûsuf-ı Meddâh'ın Dâstân-ı İblis adlı mesnevisidir. Bu eser, Muhyiddîn Arabî'ye (ö. 638/1240) ait olduğu düşünülen, ancak onun olmayan "Şeceretü'l-Kevn" ve bunun devamı olan "Şeytan Hikâyesi" başlığı taşıyan Arapça metnin Eski Anadolu Türkçesine mesnevi nazım şekli ile bir çevirisidir (Akar, 2014, s. 1). Eserden ilk bahseden İsmail Hikmet Ertaylan, eserin tanıtımını yaparak esere ait bazı sayfaların tıpkıbasımına yer vermiş, baştan, ortadan ve sondan olmak üzere seçmiş olduğu beyitleri Latin harflerine aktararak eseri yorumlamıştır. (Ertaylan, 1946). İblis hikâyelerini konu olan bu tür eserlerin kaynağı sahih olmayan hadisler başta olmak üzere ilmihal, siyer, menakıpname gibi eserlerden de yararlanılarak bir eser hâline getirildiği düşünülmektedir (Akar, 1985, s. 1-7). Akar, Süryani Mor Efrem tarafından yazılan *Kutsal Ruhun Kavalı* adlı eserdeki *Yirmi Sekizinci Şiir*'i *Dâstân-ı İblis* ile karşılaştırarak farklı ve benzer yönlerini tespit etmiş, bu eserin daha eski bir tarihe dayandığı için kendisinden sonra yazılan İblis hikâyelerine kaynaklık edebileceğini belirtmiştir (Akar, 2016). İblis hikâyelerinin Türkçe olarak kaleme alındığı ilk manzum eser Yûsuf-ı Meddâh'ın Dâstân-ı İblis'idir. İkinci manzum versiyon ise Derviş Niyâzî-i Mevlevî'ye ait olan *Resûl-i Ekrem Salla'llâhu 'Aleyhi ve's-Sellem İblis 'Aleyhi'l-La'ne Su'âl İndügin Bildürür* başlıklı mesnevidir (Akar, 2014). Mensur versiyonların Yûsuf-ı Meddâh ve Derviş Niyâzî-i Mevlevî'nin eserlerinden nesre çekilip çekilmedikleri konusu belirsizdir. Yüksek ihtimalle hem manzum hem de

mensur versiyonların doğrudan Arapça mensur eserlerden Türkçeye aktarılmış olabileceği düşünülmektedir (Dilben, 2021, s. 2328).

İblis hikâyelerini konu alan bu tür eserlerin mensur yazmalarının büyük çoğunluğunda istinsah tarihi bulunmamaktadır. Günümüze kadar yapılan İblisname hikâyelerinin neşirlerinden en eski istinsah tarihli nüshanın XVII. yüzyılın ikinci yarısına ait olduğu belirtilmektedir (Dilben, 2021: 2329-2330). Eserin imla ve dil özellikleri Eski Anadolu Türkçesinden sonraki dönemlerde istinsah edildiğini göstermektedir. Eserde 1. şahıs eklerinde Eski Anadolu Türkçesine has çekimlere rastlanmamaktadır. Ayrıca eserde gelecek zaman eki olarak -sA gerek yapısı kullanılmıştır. -sA gerekli yapıların gereklilik anlamında kullanılmasının yanı sıra hem Eski Anadolu Türkçesinde hem de Osmanlı Türkçesi döneminde gelecek zamanın anlatımında kullanılmıştır (Özmen, 2003, s. 185). Bu durum XVI. yy.da Bergamalı Kadri'nin *Müeyyessiretü'l-Ulûm* adlı eserinin *Ma'lûm-i nefy-i müstakbel* bahsinde "ve dahı gelse gerek dërler bu üslûb-i ma'nâ hâkîkatda nefy-i müstakbele râci'dür." cümlesinde geçmektedir (2002, 15). Eserde dikkat çeken bir ses olayı da "kağı" kelimesinin "hağı" şeklinde de yazımına rastlanmasıdır. Bu kelimenin her iki biçimle de yazıldığı görülmektedir. "kanı" ve "kağı" kelimeleri Osmanlı Türkçesi döneminde de uzun süre kelime başındaki /k/ seslerini korumuş son dönemlerde h şeklini almaya başlamış ve nihayetinde Türkiye Türkçesinde /h/ sesi yerine h'nin kullanılmasıyla günümüzdeki şekillerini almışlardır. (Ergin, 2020, s. 79) Eserdeki yazımdan o dönemde /h/laşma temayülü gösterdiği anlaşılmaktadır. Eserde düzlük yuvarlaklık uyumu tutarlı değildir. 18. yüzyılı önceki dönemlerden ayıran önemli fonolojik özelliklerden biri de dudak uyumlarının tamamlanmış olmasıdır (Develi, 1998, s. 32). Eserde düzlük yuvarlaklık uyumunun tutarlı olmaması, metnin 17. yüzyıldan sonrasında yazılmadığını göstermektedir. Eserde ilgi hâli ekinin ünlüsünün düzensiz olduğu görülmektedir. Kimi örneklerde uyuma girerken kimilerinde uyuma girmediği tespit edilmiştir. 17. yüzyılda ilgi hâli ekinin düzensiz olduğu tespit edilmiştir (Kartallıoğlu, 2011, s. 407). İlgi hâli ekinin eserde belli bir imla düzeni yoktur. Ünlülerden sonra gelen +nUḡ ilgi hâli eki eserde bu kurala aykırı olarak sadece ikinci tekil şahıs iyelik eki +(U)ḡ'dan ve sadece bir örnekte görülen birinci tekil şahıs iyelik ekin +(U)m'den sonra +In, +Uḡ, şeklinde değil +nUḡ şeklinde yazılmıştır. Bu yazımdan eser yazarının imlaya yeterince hakim olmadığı düşünülmektedir. Bunlara ek olarak hem eklerin yazımında hem de seslerin gösteriminde düzensizlik görülmektedir. Dönemin genel imlasının dışında metin yazarının yer yer aynı kelimeyi kalıplaşmış imla ile değil de düzlük-yuvarlık bakımından uyumlu olabileceği şekilde eklerin ünlülerini gösteren harf eklemeleri yaparak göstermiştir. Metinde ağız özelliklerine rastlanması dönemin konuşma dili hakkında önemli tespitler yapılmasını sağlamaktadır. Özellikle günümüzde Türkiye ağızlarında görüldüğü gibi hâl eklerinin fonksiyonel bir ayrımı olmadan birbiri yerine kullanılması durumu dikkat çekmektedir. Metinde bulunma hâli ekinin çıkma ve yönelme hâli eki işlevinde, yönelme hâli ekinin belirtme hâli eki ve vasıta eki işlevinde kullanılması gibi örneklerle rastlanmaktadır. Ağızlarda bulunan r'li fiillerde geniş zaman ekinin erimesi ve halk tarafından kullanılan söz varlığı dikkat çekmektedir: uşta /işte, tamu/cehennem, kulaguzlamak /rehber tayin etmek, kılavuzlamak, aldamak / aldatmak, kandırmak, yarlıganmak /

bağışlanmak gibi. Tüm bunlar ve metnin yazım biçimi, yazarın bu metni herhangi bir nüshaya bakarak değil hikâyenin okunması veya sözlü anlatımlar yoluyla öğrenerek hafızasından aktardığı izlenimini vermektedir. Metnin imlasında görülen ikili şekiller, konuşma dili hususiyetleri göstermesi ve bunların yazıma taşınması durumlarından metnin XVII. yüzyıla ait olabileceği düşünülmektedir.

Yapılan çalışmada Hindistan Khuda Bakhsh Oriantel Library'de 6450 katalog numarasıyla kayıtlı olan İblisname hikâyesinin tanıtılması amaçlanmıştır. Elyazması eserin Latin harfleriyle neşri yapılarak dil özellikleri incelenmiştir.

1. Elyazması Metnin Özellikleri ve Konusu

Elyazması Hindistan Khuda Bakhsh Oriantel Library 6450 katalog numarasında kayıtlıdır. Eser harekesiz düzgün bir nesih ile yazılmış, 9 varak/18 sayfadan oluşan müstakil bir yazmadır. Yazmanın kapak sayfasında fiyat listesi olduğu düşünülen bir not bulunmaktadır. Sonraki sayfada kırmızı mürekkeple *İblisnâme budur* başlığı yer almış, altındaki satıra sığdırılan Besmele'nin alt satırından itibaren metin başlamıştır. Hikâye 18. sayfada tamamlanmıştır. Nüsha özelinde bakıldığında yazmada sayfa ve olay örgüsü bakımından kopukluk veya eksiklik yoktur. Yazmada sayfa numarası kaydı bulunmamaktadır. Kim tarafından nerede ve ne zaman istinsah edildiği bilinmemektedir.

Eserin imla ve dil özelliklerinden Eski Anadolu Türkçesi dönemine ait olmadığı anlaşılmaktadır. Eserin yazılış amacı başlık ve Besmele'den sonra gelen Allah'a hamd, peygambere ve ashabına salat ve selamdan sonra şöyle belirtilmiştir: *bu iblīs naşīhatiniñ ba'zı kişilere göre fāyidesi ziyāde olup ve ba'zılara kalīl olduğu-çün 'arabīden türkiye dönderdüm* (1a/5-6). Bu satırlardan da anlaşılabileceği üzere esere öğreticilik misyonunun yüklenmesiyle eser sade bir dille kaleme alınmıştır. Eserdeki Arapça kelimelerin birçoğu Türkçeye yerleşen ve günümüzde de kullanılmaya devam eden kelimelerdir.

Eserde İblis ve Hz. Muhammed'in karşılıklı konuşmaları soru cevap şeklinde verilmiştir. İblis metinde bir insan figürü olarak gösterilmektedir. Hz. Peygamber'in sahabe ile sohbeti sırasında dışarıdan çirkin bir ses gelmiş içeri girmek için müsaade istemiştir. Bu sırada Hz. Peygamber Hz. Âdem'den bahsetmektedir. Eserin başlangıcında İblis'in Hz. Âdem ile başlayan serüveni ve sonunda Hz. Peygamber'in İblis'i huzurdan kovması olayı, Kur'ân-ı Kerîm'deki şu ayetlere dayanmaktadır: "İblis dedi ki: 'Ben, kuru bir çamurdan, şekillenmiş balçıktan yarattığın insan için saygı ile eğilemem. Allah, 'Öyleyse çık oradan, çünkü sen kovuldun. Şüphesiz hesap, mükâfat ve ceza gününe kadar lânet senin üzerinedir' dedi.¹ Metinde İblis'in insan iradesi üzerindeki etkilerine değinilmiş ancak sonunda İblis'in tuzaklarına karşı tercih iradesinin insana verildiği belirtilmiştir. "Gerçek şu ki iman edip yalnız Rablerine güvenenler üzerinde onun (Şeytanın) hiçbir hâkimiyeti yoktur."² Metinde: "*Yā mel'ūn ne herze söylersin?*" dedi "*Hak Ta'ālā herkese bir kesb ve bir ihtiyār vermişdür. Hak Ta'ālā kuluna zulm ve cevr eylemez, zulümünden münezzehdür.*" (9a/8-10). Eserde Allah tarafından İblis'e Hz Muhammed'in soracağı sorulara

¹ Hicr Sûresi (15) 33, 34, 35. Ayetler.

² Nahl Sûresi, 99. Ayet.

doğru cevaplar vermesi emredildiği ve bu nedenle de Hz. Muhammed'in huzuruna çıkarılması şöyle anlatılmıştır: *Resûl 'a.m eytdi: "ey mel'un neye geldiñ?" dedi. İblīs eytdi: yā Muḥammed ben bunda gelmeden çok ḥaṭa ettim, beni bunda bir melek getirdi ve baña dedi ki "yā iblīs Ḥaḳ Ta'ālā saña şöyle buyurdu ki Muḥammed 'a.m senden her ne su'āl ederse doğru cevāb vèresin ve naṣiḥat edesin."* dedi. "eger doğru cevāb vèrmezseñ Ḥaḳ Ta'ālā seni yakup kûl eylese gerekdür." dedi. ol kørkudan geldiüm dedi. (1b/10, 2a/ 1-5). Devamında İblis'in sevdiği ve sevmediği insanlar, ameller ve onun insanları ne şekilde yanlışa sevk ettiği hususunda bilgiler verilmiştir. "Şeytan onlara (birçok vaadde bulunur ve onları kuruntulara sürükler. Oysa şeytan, ancak aldatmak için onlara vaadde bulunuyor."³ Metinde: "Ben anlara vesvese vèrürem senün ümmetün olmaḳdan iḥrāc eylerem. Meşelā dèrem-ki Ebū Bekr yaramaz işler işledi, tarīḳ-i ḥaḳḳı bozdı ve 'Ömer zulm etti dèrem ve 'Osmān gayrları aldadı dèrem. Benden bu sözleri eşidcek ḳabûl (8) ederler. Günden güne Ḥaḳ yolundan ḥāric olurlar varduḳça birbirlerin azdururlar." (6a/5-9). Çalışmanın esas konusu gereği kısaca değinilen metindeki her ayrıntının veya söylemin İblis ile ilgili ayet ve hadislere dayanması, Şeytan'a somut bir cisim özelliği atfedilerek insan şekline büründürülmesi ona bir tiyatro sahnesi hissi yaratmaktadır.

1.1. Metnin Ağız Özellikleri Bakımından İncelenmesi

Metinde *'ulemāya ve şuleḥāya* kelimelerinde görülen +(y)A yönelme ekinin belirtme fonksiyonunda kullanıldığı görülmektedir. Güneybatı Anadolu ağızlarında "+(y)A ve altbiçimleri hem yönelme hem de belirtme işlevinde kullanılmaktadır." (Demir, 2014, s. 144) Bu durumun metindeki örneği şu şekildedir:

Ḥaḳ Ta'ālā cenneti yarattı ve daḥı cennetiñ ehillerin yarattı. Cennete seni ve gayrı peygamberleri ve 'ulemāya ve şuleḥāya ḳulaḡuzladı ve daḥı Ḥaḳ Ta'ālā cehennemi yarattı ve cehennemiñ ehillerin yarattı. Beni ve gayr şeytānları ve cāhilleri ve kāfirleri ḳulaḡuzladı." dedi. (5b/7-10).

"Hak Taāla cenneti yarattı ve de cennetin halkını yarattı. Cennete seni ve diğèr peygamberleri ve bilginleri ve iyi amel sahiplerini rehber etti. Hak Taāla cehennemi yarattı ve cehennemin halkını yarattı. Beni ve diğèr şeytanları ve cahilleri ve kāfirleri (cehenneme) rehber etti".

Metinde bir fiilin çekiminde geniş zaman eki -Ur 'un yazılmadığı görülmektedir. Bu durumun sadece bir örnekte görülmesi ağız özelliğinden ziyade metin yazarının gözünden kaçmış olabileceğini de düşündürmektedir. Ancak metnin kısa olması ve metinde bazı ağız özelliklerinin görülmesi neticesinde değerlendirmeye alınmıştır. Bu değerlendirmenin önemli bir gerekçesi de "geniş zaman ekinin 'r'li fiillerde eriyip kaybolmasına Anadolu ağızlarında rastlanması" (Kara, 1996, s. 580) durumudur. Metinde r'li fiille biten kelimeye getirilen geniş zaman eki örneği sadece bu kelimedede olup mukayese etmeyi sağlayacak başka bir kullanım tespit edilememiştir: *İslām dīnine şek getürler* (4b/5).

Metinde dikkat çeken bir başka özellik de "uşta" edatıdır. On altıncı yüzyılın sonlarında yazı dilinde kaybolmaya yüz tutmuş olsa da konuşma dili yoluyla günümüze kadar gelmiştir. Ağız çalışmalarındaki bir örneğine Zonguldak-Bartın-Karabük yöresi ağızlarında hayret ve hayıflanma bildiren ünlem şeklinde

³ Nisa Sûresi (4) 120. Ayet.

rastlanmıştır. Malatya'nın Battalgazi ilçesinde yaşlı kuşak tarafından vurgulanmak istenen bazı durum ve duyguların anlatımında bir ünlem olarak kullanılmaktadır (Dönmez, 2012, s. 66). Metinde yer alan *ušta* gösterme edatı, cümle başında bir önceki cümleyi pekiştirme ve devamındaki cümleyi vurgulu bir şekilde ifade etme özelliğiyle bir ünlem edatı olarak kullanılmıştır. "Uşda gösterme edatındaki +da ekinin, uş'a kattığı pekiştirme ve gösterme işlevinden dolayı ta/tâ gösterme edatı olması ihtimali, +da bulunma hâli eki olması ihtimaline göre daha kuvvetlidir." (Dönmez, 2012, s. 73). Metinde +dA bulunma hâli ekinin düzenli olarak +dA şeklinde yazılmış olması ve ekteki /d/ sesinde tonsuzlaşma örneğine rastlanmaması söz konusu ihtimali güçlendirmektedir. Kelimenin metindeki kullanımına dair örnek şöyledir:

Bir bölüğü ol kişilerdür ki dünyâ 'arzûlarından elin (10) çekmişlerdür. ol hâliş ümmet yüzleri şuyına yağmur yağar nebât biter ve meyveler (11) olur. **Ušta** buña göre yigirmi dört bölüğü 'ale't-tertib-i nakl eyledi.(5a/9-11).

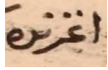
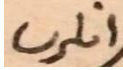
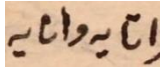
2. İblisname'nin Dil İncelemesi

2.1. Yazım Özellikleri

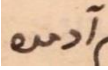
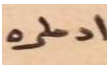
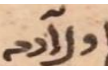
2.1.1. Ünlülerin Yazımı

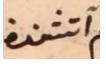
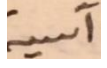
/a/ Ünlüsü

Ön seste elif (l) ile gösterilmektedir:

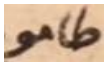
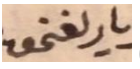
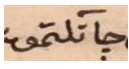
ağzında  (1b/3), anları  (2b/6), ataya ve anaya  (4b/7)

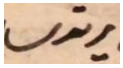
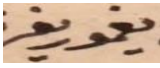
Metindeki bazı kelimelerde üstünlü elif (l̄) ile yazılan birkaç örneğe rastlanmaktadır. Arapça Âdem kelimesinin yazımında elif (l) ve üstünlü elif (l̄) şeklinde iki ayrı yazım görülmektedir. Bu durumun kelimenin anlamsal olarak içerdiği farklılıkla bir ilişkisi yoktur. Hem *ilk insan* ve *peygamber* hem *insanoğlu*, *beşer* anlamlarında bu tutarsızlık görülmektedir. Bununla birlikte kelime çoğunlukla elif (l) ile yazılmaktadır:

Âdem  (1a/9), Âdem-de  (5b/6), âdemlere  (1a/7), ol âdeme  (4a/5)

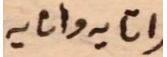
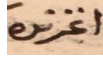
Ayrıca istisna bir durum olarak âteşinden  (3b/1), Âsiye  (8b/6), Kûr'ân  (3a/2, 6b/5, 7b/9) gibi bazı Arapça ve Farsça kelimelerdeki ünlü uzunlukları üstünlü elif (l̄) ile yazılmıştır. Türkçe kelimelerde üstünlü elif (l̄) ile yazılan herhangi bir kelimeye rastlanmamaktadır.

İç seste elif (l) ile yazılanlar olduğu gibi herhangi bir işaret kullanılmadan yazılan biçimler de vardır:

şam  (3a/7), yarlığanmak  (5a/3- 5b/11), çatlatmak  (8a/8)

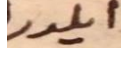
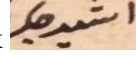
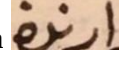
kaşarlar  (4b/6), yarattı  (5b/7-9), yağmur yağar  (5a/10)

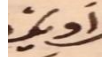
Son seste ise elif (ل) ve genellikle güzel he (و) ile gösterilmektedir:

ataya ve anaya  (4b/7), ağzında  (1b/3)

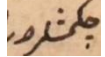
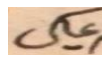
/e/ Ünlüsü

Ön seste elif (ل) ile gösterilmektedir:

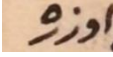
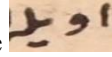
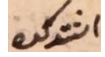
eyledi  (6b/2), eşidcek  (6a/2-vd.), erinden  (8b/7), elin  (5a/9)

Sadece bir kelimedede üstünlü elif ile (ل) gösterilmiştir: eviñ  (7b/3). Kelimenin ön sesteki diğer yazımları sadece elif ile (ل) yazılmıştır.

İç seste herhangi bir işaret olmadan gösterilmektedir:

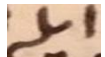
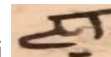
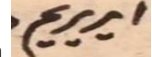
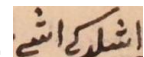
seversin  (8b/3-vd.), çekmişlerdür  (8b/10), yemegi  (7a/2), dersēñ  (3b/3-vd.)

Son seste güzel he (و) ile gösterilmektedir:

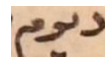
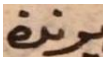
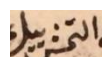
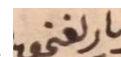
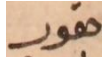
üzre  (8a/7), öyle  (4a/1), ile  (6b/5), eşitdükde  (3b/2), ne  (3b/3)

/ı/, /i/ Ünlüsü

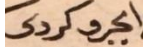
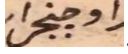
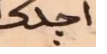
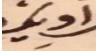
Ön seste genellikle elif (ل) + ye (ي) ile gösterilmektedir. Birkaç kelimedede ise sadece elif (ل) ile gösterilmektedir:

içerü  (1b/2), ile  (6b/5), iki  (1b/3),), ödüp  (3a/a), eririm  (3a/3) gibi. Şu kelimelerde sadece elif (ل) ile gösterilmektedir: iş  (8a/10), ısıtma  (2b/10)

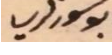
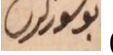
İç seste bazen ye (ي) ile bazen de herhangi bir işaret kullanılmadan gösterilmektedir:

yeriñ  (6b/8), üzerine  (4a/5), dedi  (3b/3), dèrem  (6a/6-7vèrür  (3a/9), yerinden  (1b/7), altmış yıl  2b/2), yarlığanmak  (5a/3- 5b/11), çıkup  (9a/11)

Son seste ye (ي) ile gösterilmektedir:

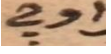
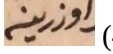
dédi  (3b/3), içeri girdi  (1b/2), üçüncü  (4b/2 – 2b/9), açdı 
 (1b/2) Sadece bir kelimede olmak üzere ye (ی) harfinin yanı sıra esre ile gösterimiştir: eviñ 
 (7b/3)

Son seste genellikle ye (ی) ile gösterilen /i/ sesinin bir kelimede noktalı ye (ې) ile gösterilmiştir:

bu sözleri  (6a/1). Aynı kelimenin diğer örneklerinde sondaki /i/ sesi, ye (ی) ile nokta kullanılmadan yazılmıştır: bu sözleri  (6a/7 vd.)

/o/, /ö/, /u/, /ü/ Ünlüleri

İlk seste elif (ل) + vav (و) harfleriyle yazılmıştır:

olsun  (1a/7), oğlanları  (2a/7), öldüremez  (1b/10), öyle  (4a/1) uzun 
 (1b/3), üç  (4a/10), üzerine  (4a/5)

İç seste bazen vav (و) ile gösterilmektedir bazen de herhangi bir işaret kullanılmadan yazılmıştır:

olsun  (1a/7), çok  (1b/11), uğruluk  (4b/8-vd.), uzun  (1b/3), bölüğü 
 (5a/9-11)

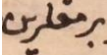
Son seste vav (و) ile yazılmıştır:

ulu  (4b/1), doğru  (2a/2), bu  (1b/1), kapu  (1b/2)

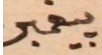
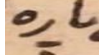
2.1.2. Ünsüzlerin Yazımı

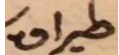
/b/, /p/ Ünsüzleri

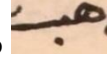
Metinde /b/ sesi (ب) ile gösterilmektedir:

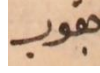
baña  (4a/3-vd.), başım  (3b/5), başar  (6b/3), parmakların  (8a/8)

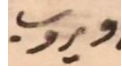
/p/ (پ) sesinin yazımı ön seste şu şekilde görülür:

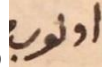
peygamber  (1a/9), pare  (3a/6) gibi Farsça kelimelerin ilk harflerinde görülen p (پ) ile yazım şekli Türkçe kelimelerin yazımında da görülmektedir: pek  (3b/5)

İç seste: kapu  (1b/2), toprak  (6b/11).

Kelime sonu /p/ ile biten kelimelerin genellikle /b/ (ب) ile yazıldığı görülür: hep  (9a/1)

-Up zarf-fiil ekindeki /p/ ünsüzü düzenli olarak (پ) şeklinde yazılmıştır: çıkup  (9a/11), vèrüp

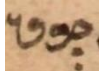
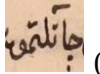
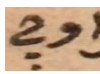
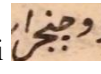
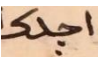
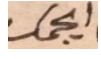


(9a/4), olup  (5a/3)

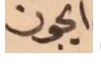
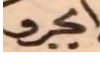
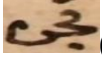
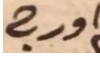
/c/, /ç/ Ünsüzleri

Metinde ç (چ) ve c (ج) cim harflerinin yazımı düzensizdir. Bu nedenle Türkçede /ç/ sesi ile okunması gereken yazımlar metinde /ç/ ile okunmuştur.

ç ile yazılanlar:

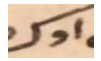
çok  (1b/11), çatlatmak  (8a/8), üç  (4a/10 – 4a/11), üçüncü  (4b/2 – 2b/9),
açdı  (1b/2), geçer  (2b/3), kaçaram  (3b/5-6), çalışuram  (3b/6), içmek  (8a/5)

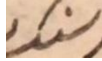
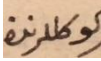
c (ج) cim ile yazılıp ç (چ) ile okunanlar:

içün  (1a/4-vd.), içeri  (1b/2), kaçan  (2b/11-vd.), oruç  (3a/3-5)

/ŋ/ Ünsüzü

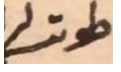
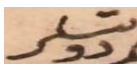
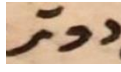
Genizsi damak ünsüzü /ŋ/ iç ses ve son seste düzenli olarak kef (ك) ile yazılmıştır: sonra  (4b/3), öŋ



(7a/4), senün  (9a/6), dersē  (3b/3), göŋüllerinden  (6a/9)

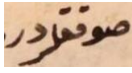
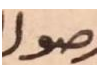
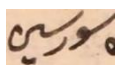
/d/, /t/ Ünsüzleri

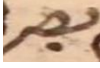
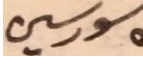
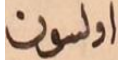
Ön seste /d/ ve /t/ seslerinin yazımı düzensizdir. Aynı kelimenin hem d (د) ile hem t (ط) ile yazımına rastlanabilmektedir:

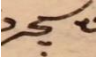
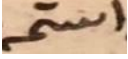
tutup, tutsalar  (6b/1),  (3a/4); dutsalar  (4a/9), dutar  (2b/10)

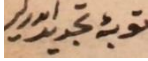
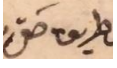
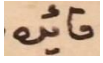
/s/ Ünsüzü

Metinde s'nin yazımı, kalın sıradan kelimelerde sad (ص) ile ince sıradan kelimelerde sin (س) ile yazılmıştır. Harfin yazımı bir kelime haricinde düzenlidir.

Ön seste: şoşaklardur  (7b/5), şol  (8a/6), seversin  (8b/3-vd.), senün  (9a/6)

İç seste: başar  (6b/3) vd., seversin  (8b/3-vd.), olsun  (1a/7)

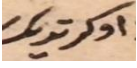
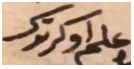
Bu durumun tek istisnası “saç-“ fiilinde görülmektedir. Bu kelime hem sad harfi (ص) ile hem de sin harfi (س) ile yazılmıştır:   (6b/9-11). Ayrıca *sıtma* kelimesi de sin harfi (س) ile yazılmıştır:  (2b/10).

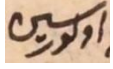
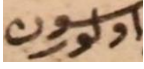
Farsça izafet terkiplerinin yazımı da düzenli değildir: tevbe-i tecdîd ederler  (2a/11), tarîk-i hâkkı  (6a/6) gibi. Örneklerden kesre sesinin hem hemze (ء) ile hem de üstün ile gösterimine rastlanmaktadır. Metinde hemzenin (ء) ye (ی) birlikte yazıldığı örnekler de vardır: fâyide  (1a/7), sâ'ir  (3b/6;8b/7)

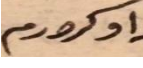
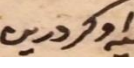
Ayrıca “kül” kelimesinin yazımından dolayı ortaya çıkabilecek karışmaları önlemek amacıyla ötre konulmuştur:  (2a/4). Bunlar imlanın Türkçeleşmeye başladığını gösteren örneklerdir.

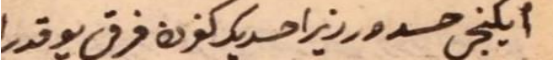
Eklerin Yazımı

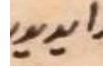
Arap ve Fars imla geleneğinin baskın olması nedeniyle eklerin yazımında tutarsızlık vardır. Eklerin genelinde ek ünlüsü yazılmamış ve harekelendirme yapılmamıştır. Buna rağmen ek ünlülerinin harfle gösteriminde de metin içerisinde tutarsızlıklar vardır. Özellikle şahıs eklerinin çekiminde bu belirgindir. Bu yazımların bazılarında ek ünlüsü harf ile gösterilirken bazılarında gösterilmemiştir. Bu durum konuşma dilinin yazı diline yansıdığının açık bir örneğidir.

Metinde iyelik kökenli teklik ikinci kişi eki ünlüsünün yazımında; öğretdiñ  (2a/8), 'ilm öğretdiñ  (2a/7) şeklinde ikili bir yazım söz konusudur.

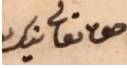
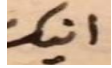
Zamir kökenli ikinci tekil kişi ekinin ünlüsü -sIn ve -sUn olmak üzere iki farklı şekilde yazılmıştır: olursın  (3a/4, 4a/4), olursun  (2b/11,3a/2-6)

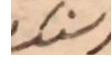
Birinci teklik kişi ekinin ünlüsü (Bir örnekte ünüzün farklı yazımı -In görülmektedir.) üç farklı şekilde yazılmıştır: öğredürem  (3b/9 vd.), öğredürin  (3b/8). eririm  (3a/3) (4b/2)'de “ḥasediñ” kelimesindeki +n belirtme eki genizsi n (ن) şeklinde yazılmıştır:

 İkinci ḥaseddür, zīrā ḥasediñ közden farkı yoktur.

Eserde *er-* yardımcı fiili *i-* şeklinde görülmektedir. Metinde geçen edeydi  5b/5) kelime örneğinden *i-* yardımcı fiilinin ekleşmesi durumunun yazıma yansması söz konusudur. Muharrem Ergin bu durumun Eski Anadolu Türkçesi için normal olmadığını Osmanlı Türkçesinde gittikçe fazlaştığını belirtmiştir (Ergin, 2020, s. 318).

Eserde ilgi hâli ekinin ünlüsü bazen gösterilmiş bazen de gösterilmemiştir:

Hak Ta'ālā'nın  (5b/6), olanın  (9a/5), Allāh Ta'ālā'nın  (6b/10), anın  (1b/8).

senin  (7b/8) kelimesinin diğer yazımlarında ilgi hâli ekinin ünlüsü yazılmamıştır: senün  (9a/6 vd.). Bu durumlarda ekin ünlüsü yuvarlak okunmuştur. Eski Anadolu Türkçesinde uyuma girmeyen ilgi hâli ekinin 17. yüzyıldaki Arap harfli metinlerde de düzensiz olduğu görülmektedir (Kartallıoğlu, 2011, s. 407). Metinde ekin ünlüsünün yazılmadığı durumlarda dönemin genel özelliği dikkate alınarak ilgi hâli eki yuvarlak ünlü ile gösterilmiştir. Metinde ilgi hâli eklerinin uyumlu şekildeki yazım örnekleri, dönemin konuşma dilinin yansımalarını göstermesi bakımından önemli verilerdir.

2.3. Ses Bilgisi

2.3.1. Ünlüler

Metinde a, e, ı, i, o, ö, u, ü ünlüleri bulunmaktadır. Bununla birlikte metinde bazı araştırmacıların da var olduğunu belirttiği dokuzuncu ünlü olan kapalı e (è) sesine yer verilmiştir.

Kapalı e /è/ Ünlüsü

Türkçede Arap harfli metinlerin imla özellikleri nedeniyle özellikle ünlülerin tespit edilmesi bakımından zorluklara yol açmıştır. Ancak ünsüzlerin kalın veya ince sıradan olma özellikleri o,ö; u,ü; ı,i gibi seslerin tespitinde kolaylıklar sağlamasına rağmen kalıplaşmış imla e/i değişikliği konusunda zorluklara yol açmıştır. Kimi araştırmacılar yazıldığı biçimde okumayı tercih etmiş kimileri de yazımlardaki iki şekillilik, ünlüyü gösteren harf ve harekenin birlikte yazımı, ilgili kelimelerin Türkiye ağızlarındaki telaffuz biçimleri gibi nedenleri gerekçe göstererek bu durumun kapalı e (è)'yi işaret ettiğini ileri sürmüş ve okumalarını bu yönde yapmışlardır. Bazı araştırmacılara göre ise e ve i seslerinin hece başındaki karışık yazımı seslerin dönüşüm aşamasında olduğunu göstermektedir.

Avrupa'da 16, 17 ve 18. yüzyıllarda Osmanlı Türkçesi üzerine yayınlanmış sözlük ve gramer çalışmalarında Türkçe kelimelerin Latin harfleriyle yazılışları üzerinde yapılacak karşılaştırmalı bir incelemeyle de Türkiye Türkçesinde kapalı e (è) ünlü sesinin oldukça yakın yüzyıllara kadar konuşma dilinde saklandığı ortaya konabilir. Mesela Meninski'nin 1680'de yayınlanmış olan *Thesaurus Linguarum Oriebntalium Turcicade Arabicace Persicae* sözlüğünde Osmanlı imlasında

y harfiyle geceTürkçe'de e'den farklı olarak yazıya yansıyan gece كچه olarak yazılan kelimenin konuşma dilinde gece (vul. g'ece) olarak söylendiği belirtilmiştir. (Kocaoğlu, 2003, s. 270)

Türkçenin her döneminde e sesinin i, i sesinin e olma temayülü olmuştur. Bu iki değişimden i sesinin e sesine dönüşmesi hadisesine sıklıkla rastlanmakla birlikte bu sıklık özellikle de Batı Türkçesinde görülmektedir. Kelime başında ve ilk hecede görülen bu değişimlerden $e < i$ değişimi $i < e$ değişiminden daha aslıdır. Bununla birlikte her iki değişimin birlikte ve karışık bir şekilde meydana geldiğini unutmamak gerekir. Eski Anadolu Türkçesinde kelime başında ve ilk hecedeki bir çok i sesleri Osmanlı Türkçesinin son dönemlerinde ve Türkiye Türkçesinde e olmuştur. Ancak imlanın uzun süre muhafaza edilmesi ortaya çıkan bu değişikliğin tam olarak ne zaman meydana geldiğini anlama noktasında zorluklara yol açmıştır (Ergin, 2020, s. 97). "Eski Anadolu Türkçesi ve Osmanlıcada kök hecede e sesi için ı ye yazılışı yaygındır. Türkologlar çoğunlukla bugün Türkiye Türkçesinde e ile söylenip de EAT ve Eski Osmanlıcada ı ye ile işaretlenmiş köklerde bir e görme eğilimindedirler." (Ceylan, 1991, s. 160) Çalışmaya konu olan metinde geçen bazı kelimelerden imlanın Türçeleşmeye başladığını ve konuşma dilinin metne aksettirildiği " gerçek (5b/1, 6a/2, 9a/2), yedi (6b/6-7), beşinci (3a/11), yemek (8a/6), yeyeceğin (8a/1) gibi örneklerin yazımından anlaşılmaktadır. "i > e ve e > i meselesiyle ilgili 'bel, beş, erkek, gerçek, yedi, yer, yetmiş vb.' bazı kelimelerde Klâsik Osmanlı Türkçesi döneminde söyleyişte tek şekilliliğe vardığını söylemek mümkün gözükmeyle beraber, özellikle çekim sırasında hece yapısı değişen de-, et-, ver- gibi kelimelerde, bugünkü ağızlardakine benzer bir şekilde, son dönemlere kadar değişik dil katmanlarında ve bölgelerde ikili seslendirmenin mevcut olduğunu söyleyebiliriz." (Duman, 1999, s. 100-101). Dolayısıyla Klasik Osmanlı Türkçesinde ikili kullanımların mevcut olduğu gibi üzerinde çalışılan metinde de ikili kullanımların görülmesi kapalı e (è) sesinin varlığını düşündürmektedir. Bu bilgiler doğrultusunda çalışmada kapalı e (è) ile okuyuş tercih edilmiştir.

Yer kelimesinin yazımı, bir örnekte yir şeklindedir: yirin (6b/8). Diğer örneklerde ise "yer" biçiminde yazılmıştır: yere (4b/6-7a/10), yerin (6b/6).

dè- fiilinin istisna olarak e ile yazımı şu örnekte görülür: derseñ (3b/3-5-6-7 ; 4a/3)

ver- fiili sadece şu örnekte e ile yazılmıştır: vermişdür (1b/9)

2.3.2. Ses Düşmesi

Ünlü Düşmesi

Son heceleri dar ünlüden oluşan kelimelere isim çekim eki veya iyelik eki eklendiğinde orta hecede ünlü düşmesi meydana gelir. Bu duruma dair örnekler metinde şu şekildedir:

burnı (1b/3) < burun, ağzında (1b/3) < ağız, göñli < göñal (5a/4), 'ömri < ömür + i (3a/9) < 'ömr (Arapça)

Kelime birleşmesi nedeniyle oluşan ünlü düşmesine örnekler şunlardır: niçündür (3a/7), niçün < ne için (5b/1), şöyle < şu öyle (2a/2), böyle < bu öyle (9a/6), oynaduram < oyun (4a/1), birbirlerin < biribiri (6a/8)

hayrından(4a/6) < hayır < hayr (Arapça), ğayrları < ğayrı < ğayr (Arapça) (4b/6, 6a/7), aşı < aşıl < aşı (Arapça) (4b/10), Āḥret < Āḥret (Arapça) (6a/10)

Ünlü düşmesi iki kelimeye ön seste meydana gelmiştir.

şimdi < uş imdi (3b/4), şol < uş ol (2b/3 vd.)

Ünsüz Düşmesi

ulu < ullug (4b/1), kapu < kapıĝ (1b/2), bile < birle (8a/10), pek < berk (3b/5, 7a/4)

Tekleşme

Ḥaḵ < Ḥaḵḵ (Arapça) (2a/1 vd.)

Hece Yutumu / Benzer Hece Düşmesi

Eski Türçedeki bildirme eki fonksiyonundaki “turur” yardımcı fiili metinde düzenli olarak “+dUr” şeklinde eklenmiştir: budur (3a/8 vd.), oldur (3a/11), altındadır (3b/11), nesnedür (4b/1), baḥıldur (4b/1), inanmaḵdur (5a/1), olmaḵdur (5a/2 vd.), nedür (7b/4), kimdür (1b/5 vd.), ḥabībimdür (8a/4), yücedür (2b/5) gibi.

2.3.3. Ses Türemesi

Ünlü Türemesi

Genellikle alıntı kelimelerde ortaya çıkmaktadır. İlk seste Türkçenin ses yapısına göre başta bulunmayan l, n, r akıcı ünsüzlerinin önüne ünlü getirilmesiyle oluşmaktadır. Son seste ise Türkçenin yapısına uygun olmayan ünsüz çiftlerinin yan yana olması durumunda meydana gelmektedir.

İlk seste : oruç < rūze (Farsça)

Son seste: ba'zı < ba'z (Arapça), ğayrı (5b/8) < ğayr (Arapça).

Ünsüz Türemesi

Arapça kelimelerde iki ünlünün yanyana gelmesi Türkçenin ses sistemine uygun olmadığı için bu iki ünlü arasında bir y sesi türemektedir. Bu dönem eserlerinde genellikle Arapçadan alıntı kelimelerin orijinal yazılışlarına sadık bir şekilde yazılmalarının aksine bu kelimelerde ye (ع) sesinin eklenmesi imlanın Türkçeleşme eğilimini göstermektedir.

fāyide < fā'ide (Arapça), sāyir < sā'ir (Arapça)

Arapçadan Türkçeye geçen kelimelerin sonunda bulunan çift ünsüzler Türkçeye geçtiğinde tek ünsüz durumuna düşer. Söz konusu kelimeler ünlü ile başlayan bir ek aldıklarında sondaki ünsüz ikizleşir.

Arapça “şerr” > şer > şerrinden (1b/8, 6b/1)

Gramer birliği içerisinde yan yana gelen sesler, birbirleriyle doğrudan doğruya birleşememeleri sonucunda aralarına bağlayıcı işlevi olan bir ses alırlar (Ergin, 2020, s. 69). Ergin yardımcı ünsüz olarak y

ve *n* seslerini kabul etmekle birlikte asıl yardımcı sesin genellikle *y* olduğunu belirtmiştir (Ergin, 2020, s. 157). Talat Tekin'e göre Türkçede kaynaştırma ünsüzü sadece *y*'dir. Tekin, Tahir Nejat Gencan tarafından *y* sesine ek olarak kaynaştırma ünsüzü kabul edilen *ş*, *s*, *n* gibi seslerin eklere ait olduğunu ve yanlış heceleme sonucunda ortaya çıktıklarını belirtir (Tekin, 2023, s. 487-490).

‘ulemāyı ve şulehāyı (5b/8), dünyāya (2a/6), tamuya (3a/7), kurtarmaya (3b/5), Hāk ta‘ālaya (4b/4, 7a/1), ataya ve anaya (4b/7), deyü (5b/3).

Ek ve edatlarda varyantlaşmaya neden olan *-n* morfemini araştırmacıların pek çoğu vasıta eki ve zarf-fiili ile ilişkilendirerek bu tür yapıların bu eklerin kalıplaşması yoluyla oluştuklarını belirtmiştir. Leyla Karahan, bu morfemin kökeni ne olursa olsun eklendiği kelimelerde anlam olarak bir farklılık yaratmadığını ileri sürerek bunun pekiştirici bir morphem hâline geldiğini belirtmiştir (Karahan, 2012, s. 233). Buna dair metinde görülen tek örnek şu şekildedir: *degin < teg – i- n* (1b/9).

2.3.4. Ses Değişmeleri

Ünlü Değişmesi

i/ê Değişmesi

Metinde söz konusu değişim yönünden kapalı *e* (ê) ünlüsü bulunmaktadır. Konu ile ilgili ayrıntılı bilgi için bakınız: Kapalı *e* /ê/ Ünlüsü.

Ünsüz Değişmeleri

Ünsüz Tonlulaşması

/d/ < /t/

Eski Türkçede sözcük başında bulunan sabit *t*- ünsüzünün, Eski Anadolu Türkçesi metinlerinde korunması ya da *d*-'ye dönüşmesi standart bir durum arz etmemektedir. Yani bu değişim daha çok ince sıradan kelimelerde meydana gelmiş olup tüm kelime başı *t*-'ler aynı yönde bir gelişme göstermemiştir. Ayrıca iki ünlü arasında da *-t- > -d-* değişimi meydana gelmiştir (Korkmaz, 2020, s. 93-94).

Metinde */d/ < /t/* değişimi örnekleri şunlardır:

dürlü (3a/8, 4a/6-8, 7b/8) < türlüğ, dağı (2b/1-3-6-7-8, ...) < tağı, dile- (3b/11, ...) < tile-, dè- (1a/8 vd.) < tèt-, dur- (7a/4, 2b/10) < tur- , dört (5a/8-11) < tört, degin (1b/9) < tegin gibi.

Kelime içerisinde: yedi (6b/6-7), giderür (3a/11), ederler (2a/11 vd.), namāzda öñ şafda duranlar beni pek incidür. (7a/4)

Kelime başında */t/* sesini koruyan kelimeler şunlardır: toprak (6b/9-11), tamu (3a/7)

Aşağıda gösterilen ekler metinde her zaman tonlu olarak kullanılmıştır.

-dl görülen geçmiş zaman eki: açdı (1b/2), yaratdı (5b/7), dèdi (1a/9), eyledi (1b/1), bozuldı (2a/7)

-dUK sıfat-fiil eki: dedüklerinde (1b/6), içdükleri (8a/3)

-dUr ettirgenlik eki: yedürdi (5b/3), azdururlar (6a/8-9)

+dA bulunma hâli eki: aramda (2a/7), şadağada (3a/8), namâzda öñ şafda (7a/4), cihânda (2a/5)

+dAn çıkma hâli eki: kapudan (1a/9), andan (4b/1 vd.), anlardan (4a/3), bunlardan (2b/1), oruçdan (3a/5), şuradan (9a/10), mağribden (6a/1)

/g/ < /k/

Eski Türkçedeki k-ler Türkiye Türkçesindeki gibi g-ye dönüşmüştür. Arap alfabesinde *k* ile *g* arasında bir ayrım yapılamadığı için bu değişimden etkilenmeyen kelimeler, hem günümüzdeki kullanımlarından hem de bazı metinlerdeki üç noktalı kef harfinin kullanımından anlaşılabilir (Korkmaz, 2020, s. 94). Bu duruma dair metindeki bazı örnekler şu şekildedir:

gibi (3a/3), geç (3b/9), göz (1b/3), gün (4a/10), gerek (2a/4), göñül (6a/9)

gör- (3b/5), gir- (), gönder- (4a/8), gider- (3a/11), geç- (2b/3), gel- (2a/5)

Türkçede kelimelerin sonunda bulunan *p*, *ç*, *t*, *k* ünsüzleri, iki ünlü arasında *-b-*, *-c-*, *-d-*, *-g-*, *-ğ-* ünsüzlerine dönüşerek tonlulaşır.

-k- / -ğ-: olduğu (6b/7), kıldığı (6b/10), toprağı (6b/9), olmağa, kılmağa (3b/9), bırağur (3a/7)

-k- / -g- : işlediği (8a/10, 9a/3)

Sızıcılaşma

/h/ < /k/

Metinde sızıcılaşma örneğine kelime başı ve kelime ortasında rastlanmaktadır.

Kelime başında: *kankı* ~ *hankı* (8b/1) (4a/9) kelimesi her iki şekilde de yazılmıştır.

Kelime ortasında: *dahı* (2b/1-3-6-7-8, ...) < *tağı* kelimesinde görülen *k* > *h* sızıcılaşması tutarlı bir şekilde yazılmıştır.

/v-/ < /b-/

var- < bar- (1b/2 vd.), vèr- < bèr- (1a/8 vd.), sev- < seb- (2a/5 vd.)

var < bar (1a/10 vd.)

Hece Kaynaşması

Bir kelimedede veya iki kelimenin birleşmesi ile iki veya daha çok hecedeki seslerin birleşip kaynaşması sonucu meydana gelen hece sayısının azalması olayına büzüşme denir (Karaağaç, 2013, s. 69). Metinde görülen büzüşme örnekleri şu şekildedir:

niçün < ne içün (5b/1, 3a/7), olduğuçün < olduğu içün (1a/5) (1a/5), nesne < nesene < ne erse ne (4b/1), bura < bu ara (9a/8), böyle < bu ile / bu eyle (9a/6)

2.3.5. Uyumlar

Ünlü Uyumu

Kalınlık-İncelik Uyumu

Metindeki kelimeler, kalınlık incelik uyumu bakımından düzenlidir. Arapça bir kelimeye eklenen +IİK eki ile (i)çün edatının kelimeye bitişik yazımı sonucunda bu uyumu bozan örneklerle rastlanmaktadır:

+IİK: faķırlığına (2b/4).

(İ)çün: olduğuçün (1a/5)

Düzlük Yuvarlaklık Uyumu

Metinde düzlük yuvarlaklık uyumu tutarlı değildir. 18. yüzyılı önceki dönemlerden ayıran önemli fonolojik özelliklerden biri de dudak uyumlarının tamamlanmış olmasıdır (Develi, 1998, s. 32). Metinde düzlük yuvarlaklık uyumunun tutarlı olmaması, metnin 17. yüzyıldan sonrasına tarihlendirilemeyeceğini göstermektedir. Kelime tabanında görülen uyumsuzluk örnekleri şu şekildedir:

içerü (1a/11; 1b/2), gendü (5b/3-4), içün (1a/6, 9a/1), doğru (2a/3 ; 5a/5) kapu (1b/2), süçi (3b/10 ; 4b/8), egri (1b/3). "Doğrı" kelimesinin yazımında *doğru* (2a/2)", ve "gendü" kelimesinin yazımında *gendi* (4a/2) olarak yazılmış uyumlu örneklerle de rastlanmıştır.

Metinde yuvarlak ünlü ile yazılarak uyumu bozan ekler ise şunlardır:

Zarf-fiil ekleri (-Up, -U, -dİkçA)

-Up: Metinde -Up zarf-fiil ekinin yazımında birlik yoktur. Bazı yerlerde ekin ünlüsü yazılırken bazı yerlerde yazılmadığı görülmektedir. Bu durum yazıcının dikkatsizliğinden kaynaklanmış olabileceği gibi metnin tamamında görülen uyumsuzlukların da göz önünde bulundurularak bir geçiş dönemine işaret edebilir. Yani konuşma dilinin imlaya yansıtılmasına dair bir özellik olabilir. Aynı dönemde yazılan Latin ve Arap harfli metinler incelendiğinde Latin harfli metinlerde okuyuşun yazımdan bağımsız olduğu örneklerle rastlanabilmektedir (Tulum, 2011, s. 155). 17. Yüzyıla ait Arap harfli metinlerde ekin uyuma bağlılık oranı %1'dir. Ekin ilk uyumlu şekillerine bu dönemde rastlanmakla birlikte Eski Anadolu Türkçesindeki şeklini koruması nedeniyle uyumsuzluk aşamasındadır (Kartallıoğlu, 2011, s. 309). Metinden ekin ünlüsünün düz ünlü ile yazımına dair net bir veri elde edilemediği için bu ek yuvarlak ünlü ile okunmuştur. Bu şekilde yapılan okumanın bir diğer gerekçesi "olup" kelimelerinin ek ünlüsü olmadan yazımına rastlanmamasıdır. Çünkü kelime başında yuvarlak ünlü olduğu için devamında ek ünlüsü yazılmayabilirdi. Söz konusu açıklamalara dair örnekler şu şekildedir:

çıkup (9a/11), vèrüp (9a/4), kalkup (1b/7), yakup (2a/4) gibi kelime örneklerinde ekin ünlüsünün yazıldığı görülürken varup (1b/2, 7/a/11), tutup (6b/1) gibi kelime örneklerinde ek ünlüsünün yazılmadığı görülmektedir.

-U: deyü (5b/3)

-dUkçA: -dUk geçmiş zaman sıfat-fiili ile +çA eşitlik ekinin kalıplaşması ile oluşan zarf-fiil ekinin yuvarlak ünlüsü yazılmamıştır: vardukça (6a/8)

Geniş zaman eki (-Ur)

Metinde iki örnek haricinde ek ünlüsü yazılmamıştır. Metnin ait olduğu dönemin imlası dikkate alınarak ek yuvarlak ünlü ile okunmuştur. Ek ünlüsü gösterilen kelimeler: bilür (1b/5), gönderürem (4a/8), çalışuram (6a/8)

Bildirme Eki (+dUr)

Metinde bildirme ekinin ünlüsü yazılmamıştır. Eski Anadolu Türkçesi döneminde daima yuvarlak ünlülü olan bu ek 17. yüzyıla ait Arap harfli metinlerde genellikle Eski Anadolu Türkçesindeki yazım şeklini devam ettirmiştir (Kartallıoğlu, 2011, s. 258). Metnin genelinde düzlük-yuvarlaklık uyumu bulunmadığı için ve dönemin genel özelliği nedeniyle bu ek metinde yuvarlak ünlü ile okunmuştur.

vèrmişdür (9a/9), altındadur (3b/11), yücedür (2b/5), kimdür (1/b/5 vd.), nedür (4b/4 vd.)

Sıfat-fiil ekleri (-dUK)

Eski Türkçe ve Eski Anadolu Türkçesi dönemlerinde ekin ünlüsü yuvarlak yuvarlak olup 17. yüzyılda da düzensizdir. Meninski'de ek daima yuvarlak ünlülü olarak görülmektedir (Kartallıoğlu, 2011, s. 247). Metinde ekin ünlüsü kimi örneklerde yazılmışken kimi örneklerde yazılmamıştır.

Ekin ünlüsünün yazıldığı örnekler: ètdügi (4b/2, 6a/2)

Ekin ünlüsünün yazılmadığı örnekler: işledügi (8a/10, 9a/3), ètdügi (8a/9)

Fiilden fiil yapma eki (-dUr-)

Metinde ek ünlüsü yazılmamıştır. Dönemin genel yazım özelliğinden dolayı ek yuvarlak ünlü ile gösterilmiştir.

yedürdi (5b/3), azdururlar (6a/8-9).

Görülen Geçmiş Zaman Eki (-dU-m/dU-η)

Metinde ekin ünlüsü gösterilmemiştir. Eski Anadolu Türkçesinde yuvarlak ünlülü olan ekin 17. Yüzyıl Arap harfli metinlerindeki uyum oranından ekin geçiş aşamasında olduğu görülmektedir. Bu nedenle ekin ünlüsünün yazılmadığı durumlarda ek yuvarlak ünlü ile gösterilmiştir.

olmazdum (9a/6), secde ètmedüm (5b/4), geldüm (2a/5)

Birinci kişi çekiminde düzenli yazım özelliği gösteren ekin ikinci teklik kişi çekiminde ek ünlüsü bazen düz ünlü ile yazılmış bazen de ek ünlüsü yazılmamıştır. Dönemin özelliği dikkate alınarak ek ünlüsü yazılmayan kelimelerde ek yuvarlak şekilde okunmuştur. Bu ekin ikili yazımı metnin 17. yüzyılda yazıldığını düşündürmektedir.

öğretdür (2a/7), öğretdi (2a/8), geldi (1b/11)

Zarf-fiil eki (-dUKdA)

Metinde ekin ünlüsü yazılmamıştır. Dönemin genel yazım özelliğinden dolayı ek yuvarlak ünlü ile gösterilmiştir.

eşitdükde (2a/9 vd.)

İyelik ekleri

Teklik I. kişi ve II. teklik kişi iyelik eklerinin ünlüleri bazı kelimelerde gösterilirken bazı kelimelerde gösterilmemiştir. Yuvarlak ünlü ile gösterilen kelimelerde ek ünlüsü olan vav (و) harfinin yazılmaması nedeniyle uyumun tespit edilmesi zordur. Bu nedenle dönemin yazım gereği ek ünlüsünün gösterilmediği durumlarda ek, yuvarlak ünlü ile gösterilmiştir. Düz ünlü ile gösterilen kelimelerde ek ünlüsü ye ile (ی) gösterilmiştir.

I. teklik kişi iyelik eki: evim (7b/3), ağızıma (6b/5). ümmetüm (2b/11 vd.) şarābumdur (8a/7)

II. teklik kişi iyelik eki: evi (7b/3), gözi (7a/2), hūyū (4a/9), yoldaşu (7a/10)

Çokluk I. şahıs iyelik ekinin yazımı metinde sadece bir kelimeye tespit edilmiştir. Ekin ünlüsü dönemin genel yazımı dikkate alınarak yuvarlak ünlü ile okunmuştur.

atamız (1a/8).

İlgi hâli eki (+Iı, +nIı, +Uı, +nUı)

Eski Anadolu Türkçesinde uyumsuz olduğu görülen ekin 17. yüzyıl metinlerinde düzensiz olduğu görülmektedir (Kartallıoğlu, 2011, s. 407). Bu nedenle dönemin genel yazım özelliğinden dolayı ekin ünlüsünün gösterilmediği durumlarda ek yuvarlak ünlü ile gösterilmiştir.

Hak Ta'ālā'nın (5b/6), olanın (9a/5), Allāh Ta'ālā'nın (6b/10), senin (7b/8)

senün (2b/7 vd.), şühedānün şefā'ati (9a/1), Hak Ta'ālā'nun kavlı-i şerīfün (8a/11)

Metinde düz ünlü ile yazılarak uyumu bozan ekler şunlardır:

Belirtme hâli eki (+I)

Metinde ekin ünlüsü düz şekillidir.

mel'ünü (1b/7), kapuyı (1b/2), gönlü (5a/4)

Görülen geçmiş zaman eki (-dİ)

Metinde, görülen geçmiş zaman eki teklik üçüncü kişide düz ünlü ile gösterilmiştir.

oldı (2a/9, 3b/2), oldılar (2a/8), buyurdu (2a/2), bozuldu (2a/7), bozdu (6a/6), gördiler (1b/2)

Birinci teklik kişi iyelik eki ünlüsü

Metinde ikili yazımlardan dolayı ekinin ünlüsünün yazılmadığı durumlarda ekin ünlüsü dönemin yazım özelliklerinden dolayı yuvarlak ünlü ile gösterilmiştir. Ek, bir kelimedede düz ünlü ile yazılmıştır.

sözüm (2a/8)

İkinci teklik kişi bildirme eki (-sIn, -sUn)

Ek hem düz hem de yuvarlak ünlülü olmak üzere iki şekilde de yazılmıştır.

olursun (2b/11, 3a/2-6), olursın (3a/4, 4a/4)

Üçüncü teklik kişi iyelik eki (+I)

Metinde aynı göreve sahip aynı kelimelerde bu ek daima düz ünlü ile yazılmıştır.

resüli (1b/5), burnı (1b/3), bölügi (5a/11), yolından (6a/8), yüzine (5a/6), 'ömri (3a/9)

İkinci tekli kişi iyelik eki

Metinde ikili yazımlarına rastlanan ek, ünlüsünün gösterilmediği durumlarda dönemin yazım gereği olarak yuvarlak ünlü ile okunmuştur. Ekin ünlüsünün düz olarak gösterildiği örnekler şu şekildedir:

yüziñ (6b/2), yüziñe (6b/9)

Ünsüz Benzeşmesi

Eserde sadasız bir ünsüzle biten kelimelerdeki kök veya gövdelere sadalı ünsüzle başlayan eklerin getirilmesiyle ortaya çıkan ünsüz uyumunun bozulmasına dair örnekler şu şekildedir:

-dük sıfat fiil eki: etdügi (8a/9), eşitdükte (6a/4)

-dUr bildirme eki: ebyâtdur (7b/9).

-dİ görülen geçmiş zaman eki: yaratdı (5b/7-9), eytdi (1b/4 vd.), açdı (1b/2)

+dAn ayrılma hâli eki: olmağdan (6a/5), geldikden (6a/10), oruçdan (3a/5)

4. Şekil Bilgisi

4.1. Yapım Ekleri

4.1.1. İsimden İsim Yapım Ekleri

+An: Eski Türkçe çokluk işlevinde kullanılan bir ek olup metinde yer alan örnekte ekin kalıplaşması sonucu oluşmuş bir kelimedede bulunmaktadır. oğlanları < oğul + an + ları (2a/7)

+CUK: oğlancukları (3b/11), kızcukların (4a/1)

+da: Bulunma hâli ekinin kalıplaşması yoluyla oluşmuştur: kanda (3b/4 vd.)

+dAş: yoldaşu (7a/10)

+IK, +IUK: şadlığımdur (8a/6), uğruluk (4b/8, 8a/5), döstlük (2a/7), cāzuluk (4a/1)

+IU: dürlü (3A/8 vd.), yüzlü (5a/2)

+ncI: ikinci, üçüncü (3a/9), dördüncü (3a/10), beşinci (3a/11)

+sUz: imānsuz (6a/10-11), besmelesüz (8a/2), hayırsuzları (7a/6)

4.1.2. Fiilden İsim Yapma Ekleri

-IcI: edici (7a/6).

-mAz: yaramaz (3a/10, 6a/4-6).

-mAK: yarlığanmak (5a/3), açmak (8a/7), çatlatmak (8a/8), kılmak (4a/7), olmağa, kılmğa (3b/9), içmek (8a/6), yemek (8a/6).

-mUr: yağmur (5a/10).

-(U)k: bölüğü (5a/9-11)

-u: korkudan (2a/4)

4.1.3. İsimden Fiil Yapma Ekleri

+IA-: kulağızladı (5b/8-10), çatlatmak (8a/8).

+dA-: aldadı (6a/7).

4.1.4. Fiilden Fiil Yapma Ekleri

-ar- /-er-: giderür (3a/11)

-der-: dönderdüm (1a/5)

-dUr-: öldüremez (1b/10), yedürdi (5b/3)

-I-: yıkal (9a/10)

-t-: eyitdi (1b/4 vd.)

4.2. Çekim Ekleri

4.2.1. İsim Çekim Ekleri

Çokluk Eki: +IAr: işler (6a/2 vd.), meyveler (5a/10), 'alāmetler (5a/7), 'ālimler (2b/7) ... gibi. Metindeki bazı kelimelerde Arapça çokluk eki (+āt) kullanılmıştır: nebāt (5a/10), ebyātdur (7b/9)

İyelik Ekleri

Teklik I. kişi +(U)m, +(I)m: maşharam (7b/11), evim (7b/3), ağzıma (6b/5). ümmetüm (2b/11 vd.) şarābumdur (8a/7)

Teklik II. kişi +(I)η, (U)η: eviη (7b/3), göziη (7a/2), hūyuη (4a/9), yoldaşuη (7a/10)

Teklik III. kişi: +I / +sI: burnı (1b/3), resūli (1b/5), fāyidesi (1a/4), du'āsı (3a/9)

Çokluk I. kişi +(U)mUz: atamız (1a/8). Ek tek örnekte tespit edilmiştir.

Çokluk II. kişi: Bu ek metinde tespit edilememiştir.

Çokluk III. kişi +IArI: oğlancuqları (3b/11), hayırsızları (7a/6), içdükleri (8a/3), yüzleri (5a/10)

Hâl Ekleri

Yalın Hâl Ø: güneş (6a/1), kāmçı (6b/4-5), buğday (5b/3-6), 'ışk (5a/4), süçi (3b/10)

İlgi Hâli +Iη, +nIη, +Uη, +nUη: seniη kur'āniη (7b/8-9), seniη ümmetüni (2b/7), anıη şerrinden (1b/8), şühedānuη şefā'ati (9a/1), Hāk Ta'ālā'nuη kavī-i şerīfün (8a/11)

Ünlülerden sonra gelen +nUη ilgi hâli eki metinde bu kurala aykırı olarak sadece ikinci tekil şahıs iyelik eki +(U)η'dan ve sadece bir örnekte görülen birinci tekil şahıs iyelik ekin +(u)m'den sonra +Iη, +Uη, şeklinde değil +nUη şeklinde yazılmıştır: *seniη ümmetüniηniη koca karılarına (3b/7-8), seniη ümmetüniηniη yigitlerin (3b/10), seniη ümmetüniηniη oğlancuqları (3b/11), seniη ümmetüniηniη genç hātunların (4a/2), seniη ümmetüniηniη cehennem 'alāmeti (4b/9), Benüm ümmetüm-niη (4b/10-11)* gibi. İstisna olarak *seniη ümmetüniη kızıcıqların (4a/1)* örneğinde diğerlerinde görülen ilgi ekinin yazılmadığı tespit edilmiştir. Bu duruma sadece bir örnekte rastlanması, metin yazarının dikkatinden kaçmış bir durumu gösterebilir. Bu yazı tercihinin dair herhangi bir ağız özelliği tespit edilememiştir. Ayrıca metnin diğer kısımlarında Doğu Türkçesine dair herhangi bir tespitin yapılamaması nedeniyle bu durum, metin yazarının dönemin imlasına hâkim olmadığını veya bir ağız özelliği olarak metne yansıtıldığını düşündürmektedir. Genizsi *m, n, η* gibi seslerle biten kelimelere eklenen +nUη ilgi hâli ekinin etkisiyle bu durumun oluşma ihtimali, metinde geçen *bir günüη 'ādli (2b/2)* isim tamlaması örneğinde de görülmediğinden zincirleme isim tamlaması yapısındaki ilgi eklerinin art arda gelen kelimelerde kullanılmasının gösterimine yönelik metin yazarının yazım konusunda yeteri kadar bilgiye sahip olmamasından kaynaklanabilir.

Belirtme Hâli +(y)I, +n, +nI: seni ve gayrı peygamberleri ve 'ulemāyı ve şulehāyı (5b/8), seni (6b/6, 7a/3 vd.), cenneti (5b/7), barmaqların (8a/8), birbirlerin (6a/8), tevbelerin (6a/3), anı (1b/10 vd.), du'āsını (3a/11).

Metinde ünsüzle biten bir isim tamlamasında iyelik eki ünlüsü yazılmamış kelimeye doğrudan belirtme hâli +nI eki getirilmiştir: ol kişinüη yetmiş yaramaz fi'lni (3a/10).

Yönelme Hâli +(y)A: aşhâba (3b/3), ataya (4b/7), anaya (4b/7), anlara (6a/2 vd.), ağzıma (6b/5).

Metinde yönelme hâli ekinin vasıta hâli eki fonksiyonunda da kullanılmıştır. Aşağıdaki örnek cümlede yönelme hâli (+A) ekinin vasıta hâli (+1A, ile) eki fonksiyonunda kullanıldığı görülmektedir:

Bir kimesne 'avratına cimā' ettiği vaqt Allāh Ta'ālā adın yād etməse ben ol kişi işlediği iş bile işlerem. (8a/9-10)

"Bir kişi **eşi ile** yakınlık kurduğunda Allah'ın adını anmazsa ben o kişinin yaptığı işe ortak olurum".

Bulunma Hâli +dA: aramda (2a/7), şadaçada (3a/8), namâzda öñ şafda (7a/4), cihânda (2a/5)

Metinde bulunma hâli ekinin yönelme ve çıkma hâl eki fonksiyonuyla kullanıldığı örneklerle rastlanmaktadır. Aşağıdaki cümlede bulunma hâli eki (+dA) çıkma hâli eki (+dAn) fonksiyonuyla kullanılmıştır.

(4) ... "Yâ İblīs, hiç saña 'avratlarda (5) öziye gâlib var mıdır?" İblīs eytdi: "Vardur. Evvelā 'avratlarda 'İmrān (6) kızı Meryem ve Fir'avn 'avratı Āsiye ve seniñ 'avratıñ Ĥadīce ve kızın Fāṭıma (7) ve sā'ir 'avrat-ki erinden ğayriye nazar etməye. (8b/4-7)

"Ey İblis! **Kadınlardan** sana galip gelen var mı hiç?" İblis: "Vardır. Öncelikle **kadınlardan** İmran'ın kızı Meryem ve Firavun'un karısı Asiye ve senin karın Hatice ve kızın Fatıma ve (de bunlar gibi) kocasından başkasına meyletmeyen diğer kadınlardır".

Bulunma hâli ekinin yönelme hâli eki fonksiyonunda kullanıldığı örneğine ise şu cümlede rastlanmaktadır:

Yâ Muhammed, ben **bunda** gelmeden çok ھاṭa ettim. Beni **bunda** bir melek getürdi... (1b/11-2a/1)

"Ey Muhammed! Ben **buraya** gelmeden (önce) çok hata ettim. Beni **buraya** bir melek getirdi ..."

Çıkma Hâli +dAn: kapudan (1a/9), andan (4b/1 vd.), anlardan (4a/3), bunlardan (2b/1), oruçdan (3a/5), şuradan (9a/10), mağribden (6a/1).

Vasıta Hâli +1A, bile, ile: 'ilmiyle, eliyle (8a/6), işlediği iş bile (8a/9), oğlanları ile (2a/7), benüm ile (3b/2). Metinde +n+ +11An gibi vasıta hâli eki biçimlerine rastlanmamıştır.

Yön Eki +ArU, +rA: sonra (1a/4 vd.), içeri (1b/2), üzerine (4a/5 vd.), üzere (6b/3)

Eşitlik Hâli +cA: Metinde kalıplaşmış biçimlerin haricinde tespit edilmemiştir: kaçan < ka + ça + n, vardukça < var- duk + ça, nice < ne + çe gibi.

4.2.2. Fiil Çekim Ekleri

4.2.2.1. Kişi Ekleri:

Zamir Kökenli Kişi Ekleri:

Teklik I. kişi: -m, -In: ħalāş olmam (3a/1), çaluşuram (3b/5), utanuram (3b/5), kaçaram (3b/6) ... gibi. Metinde Türkiye ağızlarında kullanılmakta olan birinci tekil şahıs eki -In, (Korkmaz, 2020, s. 146) sadece bir yerde görülmektedir: *öğredürin* (3b/8)

Teklik II. kişi: -sIn, -sUn: söylersin (6a/2), seversin (8b/9), girmezsin (5b/2), olursun (2b/11)

Teklik III. kişi: Ø: merĥamet eder (5b/11), yarlıĥar (5b/11)

Çokluk I. kişi: Bu ek metinde tespit edilememiştir.

Çokluk II. kişi: -sIz: bilür misiz (1b/5).

Çokluk III. kişi: -IAr: olalar (2b/6), ururlar (3a/4), giderler (6a/11)

İyelik Kökenli Kişi Ekleri:

Teklik I. kişi: -m, : olmazdum (9a/6), secde etmekdüm (5b/4), geldüm (2a/5)

Teklik II. kişi: -ñ: vermezseñ (2a/4), dersseñ (3b/3 vd.), öğretdün (2a/7), öğrettiñ (2a/8)

Teklik III. kişi: Ø: diledi (5b/4), kulaĥuzladı (5b/10),), getdi (9a/11)

Çokluk I. kişi: -k: Metinde tespit edilememiştir.

Çokluk II. kişi: -ñüz: Metinde tespit edilememiştir.

Çokluk III. kişi: -IAr: oldılar (2a/8), dutsalar (4a/9-11), tutsalar (3a/4), varsalar (2b/11)

Emir Ekleri

Teklik I. kişi: -AyIm: edeyim (1a/10, 1b/8), gireyim (1a/11)

Teklik II. kişi: -Ø: var yıkul get (9a/10), ver (1b/7). Metinde -gıl biçimine rastlanmamıştır.

Teklik III. kişi, çokluk I. kişi, çokluk II. kişi, çokluk III. kişi: Metinde tespit edilememiştir.

4.2.2.2. Şekil ve Zaman Ekleri:

Bildirme Kipleri

Görülen Geçmiş Zaman: -dI, -dU: dedi, eytdi (1b/8 vd.), yaratdı (5b/7 vd.), getdi (9a/11), aldı (6a/7), oldılar (2a/8), öğretdün (2a/7), öğrettiñ (2a/8), etmekdüm (5b/4) ... gibi.

Öğrenilen Geçmiş Zaman: -mIş: vermişdür (1b/9, 9a/9), etmişdür (9a/8), çekmişlerdür /5a/10). Metinde yuvarlak ünlü ile yazımına rastlanmamıştır. Uyumu bozma durumunun tespiti, yuvarlak tabanlı fiille kullanım örneği olmadığından yapılamamıştır.

Geniş Zaman: Ar, -Ur, -r: kaçaram (3b/6), saçar (6b/11), giderür (3a/11), çaluşuram (3b/6), bıraĥur (3a/7), eyler (3a/11) ... gibi.

Geniş zamanın olumsuzu -mAz eki ile: sevmezsin (2a/11 vd.), kâbül olmaz (6a/10)

Gelecek Zaman: -sA gerek: olsa gerektür (5a/9), eylese gerektür (2a/4)

Tasarlama Kipleri

İstek Kipi -A: vëresin, èdesin (2a/3), olalar (2b/6)

Emir Kipi: Teklik I. kişi: -AyIm: èdeyim (1a/10, 1b/8), gireyim (1a/11)

Teklik II. kişi: -Ø: var yıkıl get (9a/10), vër (1b/7). Metinde -*gıl* biçimine rastlanmamıştır.

Teklik III. kişi, çokluk I. kişi, çokluk II. kişi, çokluk III. kişi: -

Şart Kipi: -sA: olmasa (2b/7), okusa (6b/3-5), eyleseler (3a/2), dilese (4a/4-7, 9a/6), vërse (3b/1)

Gereklilik Kipi -sA gerek: Metinde yer alan iki örnekte de ekin gelecek zaman işlevinde kullanıldığı görülmektedir:

Eger doğru cevâb (4) vërmezseñ Hâk Ta'âlâ seni yakup kül eylese gerektür. (2a/3-4)

Eğer doğru cevap vermezsen Hak Taâlâ seni yakıp kül edecektir.

"Yâ Muhammed seniñ ümmetinğden yigirmi dört bölük olsa gerektür." dedi. (5a/8-9)

"Ey Muhammed! Senin ümmetin yirmi dört kısım olacaktır." dedi.

4.3. Bildirme Eki: +dUr: cennetlikdür (5a/7), yücedür (2b/5), ètmekdür (5a/2), èdenlerdür (7b/10) ... gibi. Ekin olumsuz "degül" ile yapılmıştır: degüldür (4b/10).

4.4. İsim-fiiller:

-mAk: yarlığanmak (5a/3), açmak (8a/7), çatlatmak (8a/8), içmek (8a/6), hayr ètmek (4a/4), yemîn içmek (8a/5) ... gibi. Metinde sadece -mAk eki ile oluşturulmuş isim-fiiller tespit edilmiştir.

4.5. Sıfat-fiiller:

-An: Allâhdan korkan (7a/5), and içendür (7a/10), zekâtı çıkmayan (8a/2)

-mAz: sözüm dutmaz oldılar (2a/8)

Olumsuz geniş zaman sıfat-fiil eki -mAz , zamanla kullanıldığı çekimli fiili kalıcı bir isme dönüştürebilmektedir (Salman, 1999, s. 206). Metinde üç yerde geçen "yaramaz" kelimesi de -mAz sıfat-fiil ekinin kalıplaşması yoluyla oluşmuş bir isimdir:

Dördüncü budur ki Hâk Ta'âlâ ol kişiniñ yetmiş **yaramaz** fi'lini giderür. (3a/10-11)

"Dördüncüsü budur ki Hak Taâlâ o kişinin yetmiş **yaramaz** işini (onu sıkıntıya düşürecek olan işlerini) ortadan kaldırır".

Peygamber 'a.m bu sözleri eşitdükte eytdi: "Ol **yaramaz** işler nedür?" dedi. (6a/4)

"Peygamber a.m. bu sözleri işitince sordu: "O **yaramaz** işler nedir?"

Meşelâ (6) dërem-ki Ebü Bekr **yaramaz** işler işledi. ...(6a/5-6)

"Mesela söylerim ki Ebu Bekir **uygunsuz** işler yaptı".

-dUK: harām kıldığı (6b/10), kalīl olduğuçün (1a/5), mülākāt olduğu vaqt (6b/7), işlediği iş (8a/10) ... gibi.

4.6. Zarf-fiiller:

-dUkdA: eşitdükde (2a/9 vd.)

-IncA: fāriğ olmayınca (3a/1), doğunca (6a/1), gelince (6a/9)

-(I)cAk: eşidcek (6a/7), eşidicek (1b/1, 8b/11)

-(i)ken: vērürken (1a/8), cāhil iken (3b/4)

-mAdAn: gelmeden (2b/11)

-Up: olup , varup (1b/2, 7a/11), yakup (2a/4), kōrkup (5a/3), çıkup (9a/11), tutup (6b/1), édüp (3a/a vd.), sevüp (5a/4), deyüp (6b/1), vērüp (9a/4)

-U: deyü (5b/3)

4.7. Birleşik Fiiller

ol- yardımcı fiili ile: ziyāde ol- (1a/5-6, 6a/9), kalīl ol- (1a/6), fāyide ol- (1a/7), şāz ol- (2a/9), söz dutmaz ol- (2a/8), 'ilmiyle 'āmel ol- (2b/6), fāriğ ol- (3a/1), hālāş ol- (3a/1), du'āsı kabūl ol- (3a/9), emīn ol- (3b/1), feraḥ ol- (3b/2), muṭīr ol- (3b/4), kāhil ol- (3b/9), helāk ol- (4a/10-11), 'āşī ol- (4b/5-7, 9a/5), hālīm ol- (5a/1), ehl-i vefā ol- (5a/2), ehl-i 'ibādet ol- (5a/3-4), güler yüzlü ol- (5a/2), muḥabbet ol- (5a/4), ehl-i edeb ol- (5a/5), ehl-i ḥayā ol- (5a/5), doğru ol- (5a/5), ehl-i inşāf ol- (5a/5-6), ehl-i mürüvvat ol- (5a/7-8), cōmerd ol- (5a/8), ḥāric ol- (6a/8), bāṭıl ol- (6a/3), kabūl ol- (6a/10, 6b/8), ḥāric ol- (6a/8)

ét- yardımcı fiili ile: ḥaṭa ét- (2a/1), şikāyet ét- (2b/4), bühtān ét- (3b/8, 4a/1), zinā ét- (3b/10, 4b/6-7, 7a/6-8), zulm ét- (3b/10, 6a/6, 4b/6), cāzuluk ét- (4a/1-2), ḥayr ét- (4a/4), merḥamet ét- (5a/2), ṭaleb ét- (5a/3), secde ét- (5b/4-5), tevbe ét- (6a/10, 5b/2), naẓar ét- (6b/10, 8b/7), bevl ét- (8a/8), cimā' ét- (8a/9), yād ét- (8a/9), sebkat ét- (9a/7-8), kāhil ét- (4a/8-9), rivāyet ét- (1a/8), naşīhat ét- (1a/11, 2a/3), katl ét- (1b/7-8), hālāş ét- (1b/8), su'āl ét (2a/2), tevbe-i tecdīd ét- (2a/11), şabr ét- (2b/4), kāfir ét- (2b/7), bend ét- (3a/1), ferāgat ét- (3a/5), cevāp ét- (3b/3), emr ét- (3b/8), emrine rām ét- (4a/2), ṭā'at ét- (4a/3), ḥavāle ét- (4a/5), men' ét- (4a/5), uğruluk ét (4b/8), şehādet ét- (4b/8-9), gıybet ét- (4b/7), gel ét- (4b/8), murād ét- (5b/5), merḥamet ét- (5b/11), kabūl ét- (6a/1-7-8), zikr ét- (7a/1), ceza' ét- (7a/1), terk ét- (7a/3), kör ét- (7a/2), 'amā ét- (7a/2), cem' ét- (7a/11), te'ḥīr ét- (7b/2), āzar ét- (7b/10), ihlāl ét- (9a/4)

eyle- yardımcı fiili ile: emr eyle (1b/1, 5b/3-4), kül eyle (2a/4), kırā'at eyle- (3a/2, 8a/11), müyesser eyle- (3a/11), kabūl eyle- (6a/3), iḥrāc eyle- (6a/5), hālāş-yāb eyle- (6b/1), du'ā eyle- (6b/2), zulm ve cevr eyle- (9a/10)

kıl- yardımcı fiili ile: namāz kıl- (3b/9, 4a/7-8), harām kıl- (6b/10), müvekkel kıl- (9a/3)

Türkçede isim + fiil şeklinde bir araya gelerek isimleri fiilleştiren ol-, et-, eyle-, kıl- yardımcı fiillerine ek olarak asıl fiillerin de isim + fiil şeklindeki yapılarla isimden fiil yapım eki işlevinde kullanılabilmektedir. Yapı ve anlam özellikleri nedeniyle bu tür fiiller yarı yardımcı fiiller olarak adlandırılabilir (Alibekiroğlu, 2018, s. 1145-1146). Metinde bu tür yapılarla oluşan birleşik fiiller şu şekildedir:

getür- fiili ile: şirk getür- (4b/4), şek getür- (4b/5)

gel- fiili ile: ecel gel- (6a/9-10), dünyāya gel- (2a/6)

vér- fiili ile: haber vér- (1a/9), icāzet vér- (1b/7), va‘de vér- (1b/9), cevāb vér- (2a/3-4), şadağa vér- (3a/5-6, 3b/1), bereket vér- (3a/9), vesvese vér- (6a/5, 9a/4)

6. Transkripsiyonlu Metin Neşrinde İzlenen Yol

1. Metinde eksik yazılan harfler <.> işareti içerisinde gösterilmektedir.
2. Satırın üzerine yazılan kelimeler `...´ işareti içerisinde gösterilmektedir.
3. Müstensih tarafından fazla yazılan kelimeler {...} işareti içerisinde gösterilmektedir.
4. Varak numaraları köşeli parantez içerisinde [...], satırlar ise yan yana yazılarak parantez içerisinde (...) gösterilmektedir.
5. Metin bölümünde yalnızca üzerinde çalıştığımız eser üzerinden neşir yapılmıştır.

Metin

[1a]

İblisnâme budur

(1) Bismi‘llāhi‘r-raḥmāni‘r-raḥīm (2) Ḥātemü‘l-enbiyā’ Muḥammedü‘l-Muṣṭafā şallallāhu ‘aleyhi vesellem ammā Allāh sübhane (3) ve Ta‘ālā ḥazretlerine ḥamd ü şenā ve resūlüne ve ‘al-aşḥābuna şalavat ile selāmdan (4) sonra bu İblīs naşīḥatnūn ba‘zı kişilere fāyidesi ziyāde (5) olup ve ba‘zılara ḳalīl olduğı-
çün ‘Arabīden Türkiye dönderdüm. (6) Cemī‘ ādemlere fāyide olsun içün ba‘zı aşḥab rızvānu’ - (7) -llāhi ‘aleyhīm ecma‘īm Peyğamber ‘aleyhi’s-selām’dan rivāyet édüp dērler ki (8) bir gün Peyğamber ‘a.m atamız Ādem ‘a.m aḥvālinden haber vérürken nāgāh (9) kapudan bir çirkīn āvāz geldi. dēd<i>-ki: “Yā Muḥammed, bağa destūr (10) var mudur? İçerü gireyim, sağa naşīḥat ideyim.” Resūl ‘a.m

[1b]

(1) bu āvāzı eşidicek ‘Abdullāh bin Mes‘ūd’a emr eyledi. Ol daḥı (2) varup kapuyı açdı. İblīs ‘aleyhi‘l-la‘ne içerü girdi. Gördiler, (3) bir köse kıca şeklinde, gözleri egri, burnı uzun, ağzunda iki (4) dāne dendānı var. Peyğamber ‘a.m eytdi: “Ay benüm aşḥablarım, bu ḥerīf (5) kimdür, bilür misiz?” Aşḥab eytdiler: “Anı Allāh ve Resūli bilür.” dēdiler. (6) Peyğamber ‘a.m eytdi: Bu “İblīs ‘aleyhi‘l-la‘nedür.” dēdüklerinde fī‘l-ḥāl Ḥazret-i (7) ‘Ömer yeründen kalkup “Yā Resūl, bağa icāzet vér bu mel‘ūnı ḳatl (8)

ideyim, cihânı anı şerründen hâlâş edeyüm.” dedi. Peygamber ‘a.m eytdi: (9.) “Yâ ‘Ömer Hâk Te‘âlâ ol mel‘ûna tâ kıyâmete degin va‘de vermişdür, 10. kimse anı öldüremez.” dedi. Andan Resül ‘a.m eytdi: “Ey mel‘ûn, (11) neye geldiñ?” dedi. İblîs eytdi: “Yâ Muhammed, ben bunda gelmeden çok

[2a]

(1) haşa ettüm. Beni bunda bir melek getürdi ve başa ded<i> ki “Yâ İblîs Hâk Te‘âlâ (2) saña şöyle buyurdi ki “Muhammed ‘a.m senden her ne su‘âl ederse doğru 3. cevâb vâresin ve naşihat edesin.” dedi. Eger doğru cevâb (4) vârmaz iseñ Hâk Ta‘âlâ seni yakup kül eylese gerekdür.” dedi. “Ol korkudan (5) geldüm.” dedi. Resül ‘a.m eytdi: “Yâ mel‘ûn bu cihânda ziyâde kimi sevmezsin?” (6) İblîs eytdi: “Seni ziyâde sevmem, zîrâ sen dünyâyâ geleli âdem (7) oğlanları ile benüm aramda döstlük bozuldi. Zîrâ anlara ‘ilm öğretün, (8) âbdest namâz öğretün, sözüm dutmaz oldılar.” dedi. Resül ‘a.m İblîs’den (9) bu sözleri eşitdükde gayet şâz oldı. Aşhâblarına buyurdi-ki: “Her kim (10) İblîs’i ziyâde sevmezse Allâh Ta‘âlâ anı ziyâde sever.” dedi. Resül ‘a.m eytdi: “Yâ mel‘ûn, (11) dañı kimi sevmezsin?” İblîs eytdi: “Şol âdemleri-kim her gün tevbe-i tecdîd ederler.

[2b]

(1) Anları dañı ziyâde sevmem.” dedi. Resül ‘a.m eytdi: Bunlardan sonra dañı kimi sevmezsin?” (2) İblîs eytdi: ‘Âdl begleri ziyâde sevmem, zîrâ ki bir günün ‘âdli altmış yıl ‘ibâdete (3) geçer.” dedi. Andan Resül ‘a.m eytdi: “Yâ mel‘ûn dañı kimi sevmezsin?” İblîs eytdi: “Şol (4) fakîrlar ki fakîrlığına şabr edüp kimseye şikâyet etmezler, anları-da sevmem.” dedi. (5) “Zîrâ Hâk Ta‘âlâ katunda fakîrin mertebesi yücedür.” dedi. Resül ‘a.m eytdi: (6) “Dañı kimi sevmezsin?” İblîs eytdi: şol ‘âlimleri ‘ki’ ‘ilmiyle ‘âmel olalar, anları (7) dañı sevmem.” dedi. “Zîrâ ‘âlimler olmasa yâ Muhammed senün ümmetün hep kâfir ederdüm.” (8) “Dañı kimi sevmezsin dedi. İblîs eytdi: “Şol kişileri-ki namâzın terk etmezler, (9) anları da sevmem.” dedi. Peygamber ‘a.m eytdi: “Dañı kimi sevmezsin?” İblîs eytdi: “Yâ Muhammed, (10) kaçan ümmetün namâza dursalar ol-zamân beni ısıtma dutar.” dedi. Resül ‘a.m eytdi: (11) “Kaçan benüm ümmetüm secdeye varsalar ol-zamân nice olursun?” İblîs eytdi: ol vañtı beni

[3a]

(1) zencîr ile bend ederler, cāk secdeden fâriğ olmayınca hâlâş olmam.” dedi. Andan Resül ‘a.m (2) eytdi: “Yâ İblîs, benüm ümmetüm Kur‘ân kırâ‘at eyleseler ol-zamân nice olursun?” İblîs eytdi: “Ol-zamân (3) ben kâlay gibi eririm.” dedi. Resül ‘a.m eytdi: “Yâ mel‘ûn kaçan benüm ümmetüm oruç (4) tutsalar ol vañt nice olursun?” İblîs eytdi: “Ol zamân benüm ağzıma oyan ururlar, (5) tâ senün ümmetün oruçdan ferâğat edince.” dedi. Andan Resül ‘a.m eytdi: “Benüm ümmetüm şadağa (6) vârdüğü zamân nice olursun?” İblîs eytdi: “Hemân ol kişi beni iki pâre edüp (7) tamuya birağur.” dedi. Andan Resül ‘a.m eytdi: “Yâ niçündür?” İblîs ‘aleyhi’l-la‘ne (8) eytdi: “Yâ Muhammed, şadağada altı dürlü haşlet vardır.” dedi. “Evvelki budur ki ol (9) kişünün du‘âsı kabûl olur. İkinci Allâh Ta‘âlâ rızkuna bereket vârr. Üçünci ‘ömri (10) uzun olur. Dördüncü budur ki Hâk Ta‘âlâ ol kişünün yetmiş yaramaz fi‘lni (11) giderür. Beşinci ol kişi Allâh Ta‘âlâ ve-li’llâh du‘âsını müyesser eyler. Altıncı oldur ki kaçan

[3b]

(1) ümmetüñden bir âdem şadağa vërse cehennem âteşinden emîn olur.” dèdi. Resûl ‘a.m (2) ol sözleri şeytândan eşitdükde gâyet ferah oldu. Eytdi: “Benüm ile oturan (3) aşhâba ne cevâb êdersin?” dèdi. İblîs eytdi: “Yâ Muḥammed, eger Ebû Bekr derseñ ol bağa (4) cāhil iken muṭî‘ olmazdı, şimdi kanda olur?” dèdi. ‘Ömer’i kanda görsem (5) kaçaram. ‘Osṡmān’ı derseñ pek utanuram. ‘Alî’yi kanda görsem başum kurtarmaya (6) çalışuram. Eger sâ’ir aşhâbuñı derseñ ḥasebiyyetinden kaçaram.” dèdi Resûl ‘a.m (7) eytdi: “Benüm ümmetüm ḥaḳḳında ne dersin?” dèdi. İblîs eytdi: “Yâ Muḥammed, senüñ ümmetüñnüñ (8) koca qarılarına yalan söylemeye öğrederin ve yalan yere bühtân êtmege emr êderem (9) ve namâzın geç kılmağa ve t̃a’ata kâhil olmağa öğredürem.” dèdi. “Ve daḥı (10) yâ Muḥammed, senüñ ümmetüñnüñ yigitlerin süci içmege ve zinâ êtmege ve zulm êtmege öğredürem.” (11) dèdi. “Ve daḥı yâ Muḥammed, senüñ ümmetüñnüñ oğlancukları benüm elüm altındadır nice dilersem

[4a]

(1) öyle oynaduram.” dèdi. “Yâ Muḥammed, senüñ ümmetüñ kızcuḳların bühtân êtmege ve cāzuluk (2) êtmege öğredürem ve daḥı yâ Muḥammed senüñ ümmetüñnüñ genç ḥātunların gendi emrüne rām êderem. (3) Ben ne dersem bağa t̃a’at êderler. Anlardan gâyet rāzıyam ve şākirem.” dèdi. Resûl ‘a.m eytdi: (4) “Yâ mel’ün, benüm ümmetüm bir ḥayr êtmek dilese ol zamān nice olursın?” İblîs eytdi: (5) “Yâ Muḥammed, ben ol kişiniñ üzerine yetmiş şeytân ḥavāle êderim, ol âdeme (6) dürlü dürlü ḥileler öğredürler. Ol âdemi ḥayrundan men’ êderler.” dèdi. “Ve daḥı (7) yâ Muḥammed, senüñ ümmetüñden bir âdem namāz kılmaḳ dilese ben ol âdemiñ üzerine (8) bir şeytân gönderürem ol âdeme dürlü ‘illetler öğredür, namāz kılmağa kâhil (9) êder.” dèdi. Resûl ‘a.m eytdi: “Yâ mel’ün, benüm ümmetüm senüñ ḥanḳı ḥūyuñ dutsalar (10) kıyâmet gününde helāk olur?” dèdi. İblîs eytdi: “Yâ Muḥammed, senüñ ümmetüñ benüm üç (11) ḥūyum dutsalar kıyâmet gününde helāk olurlar.” dèdi. Peyḡamber ‘a.m eytdi: “Ol üç

[4b]

(1) ḥūyuñ ne nesnedür?” dèdi. İblîs ‘eytdi’: “Biri baḥıldur, andan ulu günāḥ yoḳdur. (2) İkinci ḥaseddür, zîrâ ḥasediñ közden farkı yoḳdur. Üçünci êtdüḡi günāḥı (3) unutmaḳdur.” Bundan sonra Resûl ‘a.m eytdi: “Yâ mel’ün, ümmetümüñ cehennemlik ‘alāmeti (4) nedür?” Şeytân eytdi: “Yâ Muḥammed, onların ‘alāmeti budur ki Ḥaḳ Ta’ālaya şirk getürler (5) ve İslām dīnine şek getürler ve daḥı saḡa ‘āşī olurlar dèdi ve namāzı (6) unutulur ve ḡayrları nâ-ḥaḳ yere қақarlar ve mazlūmlara zulm êderler ve zinâ (7) êderler ve daḥı ḡıybet êderler, ataya ve anaya ‘āşī olurlar.” dèdi. Ve daḥı (8) uğruluk êderler ve süci içerler ve ḥarāma gel êderler.” dèdi. “Ve yalan şehâdet (9) êderler.” dèdi. “Yâ Muḥammed, senüñ ümmetüñnüñ cehennem ‘alāmeti bunlardır.” dèdi. “Bu (10) aşı ḥūylara Allāḥ ta’ālā rāzı degüldür.” dèdi. Andan Resûl ‘a.m eytdi: “Benüm ümmetüm- (11) -niñ cennetlik ‘alāmeti nedür?” dèdi. İblîs eytdi: “Ehl-i cennetüñ ‘alāmeti budur ki

[5a]

(1) Hâk Ta'âlâ hazretlerinin vâhidliğine ve peygamberine inanmağdur ve dağı hâlîm olup 'âlim (2) olmağdur ve dağı güler yüzlü olmağdur ve fağîrlere merhamet etmeğdür ve dağı ehl-i vefâ (3) olup Hâk Ta'âlâ'dan kôrğup yarlığanmağ taleb etmeğdür ve dağı zâhid olup ehl-i (4) 'ibâdet olmağdur ve dağı 'âlimleri sevüp muhabbet olmağdur göñli 'ışk olup (5) ehl-i edeb olmağdur ve dağı ehl-i hayâ olmağdur ve dağı doğı olup ehl-i (6) inşâf olmağdur ve kimsenün 'aybın yüzine urmamağdur. Her kimde senün ümmetünğden (7) bu 'alâmetler bulunursa ol âdem cennetlûğdür." dedi. "Ve dağı ehl-i mürüvvet (8) olup cömerd olmağdur." dedi. "Yâ Muhammed, senün ümmetünğden yigirmi dört bölük (9) olsa gereğdür." dedi. "Bir bölüğü ol kişilerdür ki dünyâ ârzûlarından elin (10) çekmişlerdür ol hâlîş ümmetün yüzleri şuyına yağmur yağar nebât biter ve meyveler (11) olur. Uşta buña göre yigirmi dört bölüğü 'ale't-tertîb-i nakl eyledi."

[5b]

(1) Andan şonra Resûl eytdi: "Yâ mel'ûn, gerçek söylersin. Yâ niçün (2) tevbe edüp cennete girmezsin?" dedi. "Şeytân eytdi yâ Muhammed, sen (3) bilmez misin Hâk Ta'âlâ Âdeme buğday yeme deyü emr eyledi gine gendü yedürdi. (4) Baña dağı Âdeme secde etmege emr eyledi gene gendü diledi bende secde etmedüm." (5) dedi. "Eger Rabbü'l-'âlemîn murâd edeydi ben-de secde ederdüm Âdem-de (6) buğday yemezdi. Lâkin Hâk ta'âlânın bu işlerde hikmeti vardır. Hikmeti (7) oldur ki Hâk Ta'âlâ cenneti yaratdı ve dağı cennetin ehillerin yaratdı. Cennete (8) seni ve gayrı peygamberleri ve 'ulemâya ve şulehâya kulağuzladı ve dağı Hâk Ta'âlâ (9) cehennemini yaratdı ve cehennemini ehillerin yaratdı. Beni ve gayr şeytânları ve câhilleri (10) ve kâfirleri kulağuzladı." dedi. Resûl 'a.m şeytândan bu sözleri eşitdükde (11) "Yâ mel'ûn Hâk Ta'âlâ ümmetüme merhamet eder günâhların yarlıgar ve tevbelerin

[6a]

(1) kabûl eder, tâ güneş mağribden doğunca." dedi. İblîs Peyğamber 'a.m-dan bu sözleri (2) eşidcek "Gerçek söylersin yâ Muhammed, lâkin ben anlara işler kulağuzlarım ki ol etdüğü (3) işler ile hayr 'amelleri bâtıl olur." dedi. "Ve Hâk Ta'âlâ tevbelerin kabûl eylemez." dedi. (4) Peyğamber 'a.m bu sözleri eşitdükde eytdi: "Ol yaramaz işler nedür?" dedi. İblîs (5) eytdi: "Ben anlara vesvese vürürem senün ümmetün olmağdan ihrâc eylerem. Meşelâ (6) dërem-ki Ebü Bekr yaramaz işler işledi, tarîk-i hağğı bozdı ve 'Ömer zulm etdi (7) dërem ve 'Osmân gayrları aldadı dërem. Benden bu sözleri eşidcek kabûl (8) ederler. Günden güne Hâk yolundan hâric olurlar varduğça birbirlerin az- (9)-dururlar. Göñülleründen senün aşhabuña garezleri ziyâde olur, tâ ecel gelünce. (10) Ecel geldükden şonra tevbe etse tevbeleri kabûl olmaz. Âhret menzilüne imân- (11) -suz giderler." dedi. Resûl 'a.m Şeytân'dan bu sözleri eşidcek ol-dem hemân

[6b]

(1) yüzün göge tutup “Yâ Rabbî, bu mel’ûnuñ şerrinden ümmetümi ‘halâş-yâb’ eyle.” deyüp (2) du’â eyledi. Andan şonra Resûl ‘a.m eytdi: “Yâ mel’ûn, yüzün üzerine (3) kim başar?” İblîs eytdi: Mü’ezzîn kaçan sünnet üzere ezân okusa benüm (4) yüzüm üzerine başar.” dèdi. Resûl ‘a.m eytdi: “Seni kamçı ile kim urur?” İblîs eytdi: (5) Kaçan bir kimesne kûr’ân okusa beni kamçı ile ağzıma urur.” dèdi. Resûl ‘a.m eytdi: (6) “Yâ mel’ûn seni yedi kat yerin altına kim şokar şeytân eytdi kaçan (7) bir kişi vağanına haşmına ve kavmine mülâkât olduğı vaqt ben yedi kat (8) yerün altına geçerem.” dèdi. “Zîrâ kim ol vaqt cemî hâcetler kabûl olur.” (9) dèdi. Andan Resûl ‘a.m eytdi: “Yâ mel’ûn senün yüzüne toprağı kim saçar?” İblîs (10) eytdi: “Kaçan bir kimesne Allâh Ta’âlâ’nın harâm kıldığı işine nazar etmese ol kişi benüm yüzüme (11) toprak saçar.” dèdi. Andan şonra Resûl ‘a.m eytdi: “Yâ mel’ûn, saña ziyâde

[7a]

(1) cezâ’ kim eder?” İblîs eytdi: “Hak Ta’âlâ’yı ziyâde zıkr eden baña pek ceza’ eder.” dèdi. (2) Resûl ‘a.m eytdi: “Yâ Şeytân, senün göziñ kim kör eder?” Şeytân eytdi: “Harâm yemegi (3) terk edenler benüm gözümi ‘amâ eder.” dèdi. Andan Resûl ‘a.m eytdi: “Yâ iblîs seni kim incidür?” dèdi. (4) “Namâzda ön şafda duranlar beni pek incüdür.” dèdi. Andan Resûl ‘a.m eytdi: “Yâ mel’ûn, (5) benüm ümmetümiñ hayırlısı kimdür?” İblîs eytdi: “Allâh’dan korkan tâze yigitlerdür.” dèdi. (6) Resûl ‘a.m eytdi: “Benim ümmetümiñ hayırsuzları kimdür?” Şeytân eytdi: “Zinâ edici (7) kocalardur.” dèdi. Resûl ‘a.m eytdi: “Yâ mel’ûn senün döstün kimdür?” İblîs eytdi: “Benüm döstüm şarâb (8) içenlerdür.” dèdi. Resûl ‘a.m eytdi: “Dağı kimün vardır?” Şeytân eytdi: “Zinâ edenler benüm habîbimdür.” (9) dèdi. Andan Resûl ‘a.m eytdi: “Yâ mel’ûn, senün hizmetkârın kimdür?” Şeytân eytdi: (10) Yalan yere and içendür.” dèdi. Resûl ‘a.m eytdi: “Yoldaşın kimdür?” İblîs eytdi: (11) “Sefere varup harâm mâl cem’ edenlerdür.” dèdi. Andan Resûl ‘a.m eytdi: “Göziñ

[7b]

(1) nûrî kimdür?” Şeytân eytdi: “Avrat talâkına and içenlerdür.” dèdi. Peyğamber ‘a.m (3) eytdi: “Yâ mel’ûn, senün şadıqların kimdür?” Şeytân eytdi: “Namâz te’hîr edenlerdür.” (3) dèdi. Resûl ‘a.m eytdi: “Evin kâdadur?” Şeytân eytdi: “Benüm evim hamâmdur.” (4) dèdi. Resûl ‘a.m eytdi: “Yâ la’în, senün mescidün nedür?” dèdi. İblîs eytdi: “Benüm mescidüm (5) şokaqlardur.” dèdi. Resûl ‘a.m eytdi: “Yâ mel’ûn, senün ezânun nedür?” Şeytân (6) eytdi: “Benüm ezânun şâz ve sözdür.” dèdi. Resûl ‘a.m eytdi: “Yâ Şeytân, (7) kitâbuñ nedür?” dèdi. Şeytân eytdi: “Kitâbım avratların yüzlerine urdukları (8) dürlü dürlü nesnedür.” dèdi. Resûl ‘a.m eytdi: {resûl ‘a.m eytdi} “Senin (9) kûr’ânın nedür?” Şeytân eytdi: “Ebyâtdur.” dèdi Resûl ‘a.m eytdi: “Senün yârdumcuñ (10) kimdür?” “Yârdumcum atasına ve anasına âzar edenlerdür.” dèdi. Ve dağı Resûl ‘a.m (11) eytdi: “Yâ mel’ûn, senün masħarañ kimdür?” Şeytân eytdi: “Masħaram yalan

[8a]

(1) söyleyenlerdür. dedi. Resûl 'a.m eytdi: "Yâ mel'ün, senün yeyeceğin (2) nedür?" İblîs eytdi: "Zekâtı çıkmayan mâldur." dedi. "Ve içdüğüm, besmelesüz (3) içdikleri şudur." dedi. "Ve dağı yâ Muhammed, yalan benüm hadîşümdür. Gıybet (4) benüm meclisümdür. Riyâ benüm kisbimdir. Zinâ benüm habîbümdür. Bühtân benüm (5) necatumdur. Yalan yere yemîn içmek benüm dünyâmdur. Uğruluk benüm (6) şadlığumdur. Şol eliyle yemek benüm şehvetimdir. Şol eliyle şu içmek benüm (7) şarâbumdur." dedi. "Ve dağı ud yerin açmak benüm zînetümdür. Ayağ üzre (8) bevl etmek benüm namâzımdur. Barmağların çatlatmak benüm tesbîhümdür." dedi. (9) "Bir kimesne 'avratuna cimâ' ederken êtdüğü vaqt Allâh Ta'âlâ adın yâd etmese (10) ben ol kişi işlediği iş bile işlerem. Eger inanmazsan yâ Muhammed Hâk (11) Ta'âlânın kavli-i şerîfün kırâ'at eyle kemâ kıle'l-lahü Ta'âlâ veşârik-hum

[8b]

(1) fî'l-emvâli vel-evlâd⁴ Andan sonra Resûl 'a.m eytdi: "Yâ mel'ün, kankı (2) 'ibâdeti ziyâde sevmezsin?" Şeytân eytdi: "Duha namâzın ziyâde sevmem." dedi. (3) Resûl 'a.m eytdi: "Yâ la'în, sen kimi ziyâde seversin?" "Fâhşe 'avratları (4) ziyâde severüm." dedi. Resûl 'a.m eytdi: "Yâ İblîs, hiç saña 'avratlarda (5) özüne gâlib var mıdır?" İblîs eytdi: "Vardur. Evvelâ 'avratlarda 'İmrân (6) kızı Meryem ve Fir'avn 'avratı Âsiye ve senün 'avratın Hadîce ve kızın Fâtıma (7) ve sâ'ir 'avrat-ki erinden gayriye nazar etmeye. Onlar benüm üzerime gâlibdür. (8) Hiç ben anlara yol bulamam." dedi Resûl 'a.m eytdi: "Yâ mel'ün, (9) hele kimi seversin ve kimi sevmezsin?" Şeytân eytdi: "Uğruları ve fâsıkları (10) severim ammâ 'âlimleri ve zâhidleri sevmem." dedi. Resûl 'a.m iblîsden (11) bu sözleri eşidcek eytdi: "Yâ la'în ne herze söylersin? Benüm

[9a]

(1) şefâ'atüm ve 'ulemâ ve şulehâ ve şühedânın şefâ'ati hep benüm 'âşî ümmetüm içündür." (2) dedi. Şeytân Muhammed 'a.m-dan bu sözleri eşidcek eytdi: "Gerçek söylersin, (3) lâkin benüm yetmiş bin şeytânım vardur. Anların üzerine müvekkel kılarım. Her işlediği (4) işde anlara vesvese verüp ihlâl ederim. Anlar dağı Rabbî Ta'âlâ Hazretleri'ne (5) 'âşî olurlar. 'Âşî olanın hüd-hâli ma'lûmdur." dedi. İblîs eytdi: (6) "Yâ Muhammed, eger senün rabbin dilese idi ben böyle olmazdum. Hâk Sübhâne ve Ta'âlâ (7) Hazretleri'nin "ferîkun fî'l-cenneti ve ferîkun fî's-sa'ir(i)"⁵ kavli-i şerîfi sebkat 8. etmişdür." Burları eşidcek "Yâ mel'ün ne herze söylersin?" dedi. "Hâk Ta'âlâ (9) herkese bir kesb ve bir ihtiyâr vermişdür. Hâk Ta'âlâ kûluna zulm ve cevri eylemez. Zulümden (10) münezzehdür. Yâ la'în, var yıkul get şuradan." dedi. La'în dağı (11) çıkup getdi.

⁴ İsrâ Suresi 64. Ayet.

⁵ Şûrâ Suresi 7. Ayet.

SONUÇ

Çalışmada Hindistan Khuda Bakhsh Oriantel Library 6450 katalog numarasında kayıtlı *İblisnâme budur* başlıklı mensur elyazması tanıtılmış, eserin metni işlenerek dil bilgisi özelliklerine dair veriler incelenmiştir. Eserdeki olay örgüsünde, başlangıç ve son kısımlarında eksiklik veya kopukluk yoktur. Eserin başlangıcında Arapçadan Türkçeye bir çeviri olduğu belirtilmiştir. Eserin yazılış veya istinsah tarihi, yeri ve müstensihî veya yazarı hakkında bir bilgi yoktur. Eserin yazım özelliklerinde bir standardın olmaması ve yer yer ağız özelliklerine sahip olması, yazarın bu hikâyeyi herhangi bir yazmaya bakarak değil, sözlü anlatımlar veya daha önce okunan benzer bir eserden öğrenme yoluyla hafızasından aktardığı izlenimi vermektedir.

İkinci teklik kişi bildirme ekinde, görülen geçmiş zaman ikinci teklik şahıs çekiminde ek ünlülerinin hem düz hem de yuvarlak ünlü ile yazılması, ilgi hâli ekinin yazımında dudak uyumu bakımından bu tür düzensizliklerin bulunması ve görülen geçmiş zaman eki teklik üçüncü kişi çekiminin daima düz ünlü ile yazılması, eserin yazım özellikleri bakımından düzensizlikler içerdiğini göstermektedir. XVII. yüzyıl Arap harfli eserlerin yazımında görülen düzensizliklerle bu metinde de karşılaşılması, metnin XVII. yüzyıl Osmanlı Türkçesi ile yazıldığını düşündürmektedir. Bu ikili yazımların tespitinde, Eski Anadolu Türkçesi ve Osmanlı Türkçesindeki standart imlânın dışına çıkan yazarın ek ünlülerini göstermesi etkili olmuştur. Metindeki bu kullanımlar, konuşma dilinin imlâya yansıdığını gösteren önemli detaylardır. Kelime başında görülen *h* < *k* sızıcılığı “*kanķı* ~ *hanķı*” örneğinde görülmektedir. Kelime metinde her iki biçimde de kullanılmaktadır. Konuşma dilinin imlâya yansımaları ve Türkiye Türkçesinde artık /h/ ünsüzüne dönüşecek olan (hangi) kelime başı sızıcılığı sürecindeki dönüşümü örneklemektedir. Metinde, kelime tabanlarında tam bir uyumdan bahsedilmediği gibi /e/ve /i/ ünlülerinin ilk hecede yazımı da düzensizdir. Ayrıca /p/ ve /ç/ harflerinin Türkçe kelimelerin birçoğunun yazımında kullanılması, Farsça terkiplerde izafet sesinin bazı tamlamalarda gösterilmesi, hemzenin *ye* *ۛ* ile gösterimi yazımın Türkçeleşmeye başladığını gösteren diğer özelliklerdir.

Metinde görülen +(y)A yönelme ekinin belirtme hâli eki ve vasıta eki fonksiyonunda kullanılması, “r” ile biten fiillerde geniş zaman ekinin düşmesi, bulunma hâli ekinin yönelme ve çıkma hâlî eki işlevinde kullanılması gibi örnekler, ağız araştırmalarına yönelik önemli verilerdir. Metinde yer alan *ušta* gösterme edatı, cümle başında bir önceki cümleyi pekiştirme ve devamındaki cümleyi vurgulu bir şekilde ifade etme özelliğiyle bir ünlem edatı olarak kullanılmıştır. Bu edat, ağızlarda hayret ve hayıflanma bildiren ünlem şeklinde ve vurgulanmak istenen bazı durum ve duyguların anlatımında kullanılmaktadır. Metinde +dA bulunma hâli ekinin düzenli olarak +dA şeklinde yazılmış olması ve ektaki /d/ sesinde tonsuzlaşma örneğine rastlanmaması *uşda* gösterme edatındaki +da ekinin, *uş’a* kattığı pekiştirme ve gösterme işlevinden dolayı ta/tâ gösterme edatı olması ihtimalini kuvvetlendiren önemli bir ayrıntıdır. Dönemlerinde halk tarafından rağbet gören ve bu nedenle pek çok yazma nüshası olan *İblisname* gibi eserlerin çoğaltılması ve yaygınlaştırılması dönemin ağız özelliklerinin ve imla düzenlerindeki farklılaşmaların seyrini vermesi bakımından önem arz etmektedir. Dolayısıyla bu tür eserler, hem eğitimi

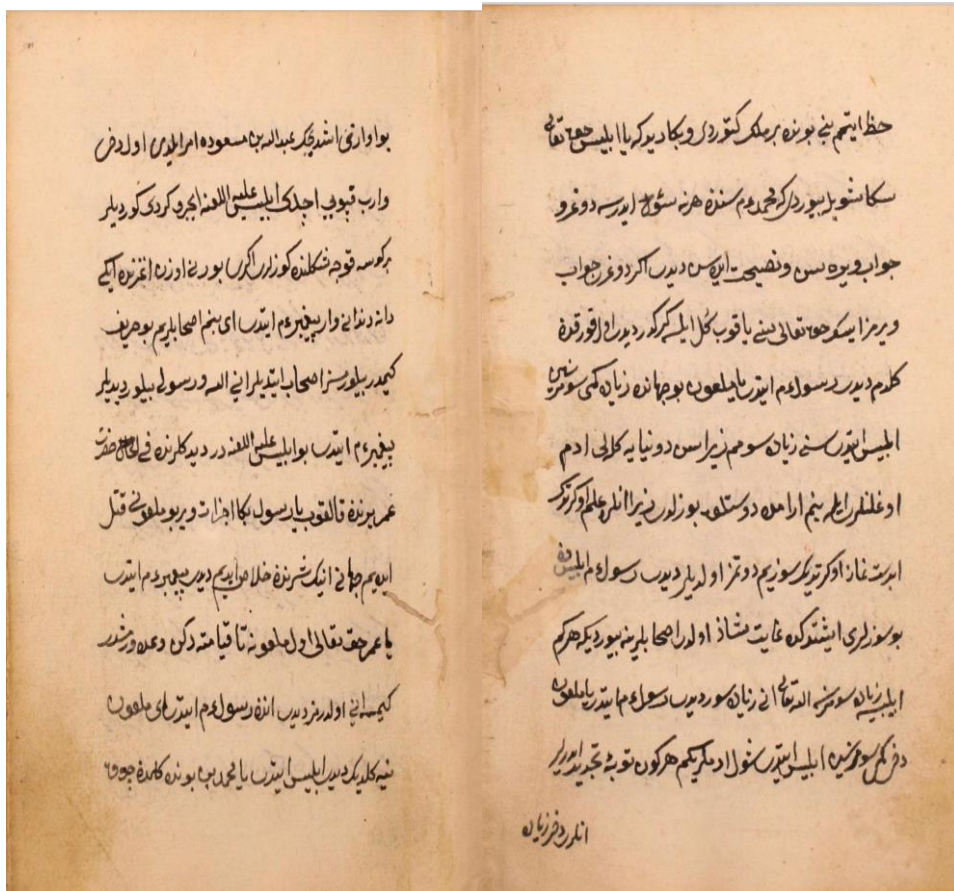
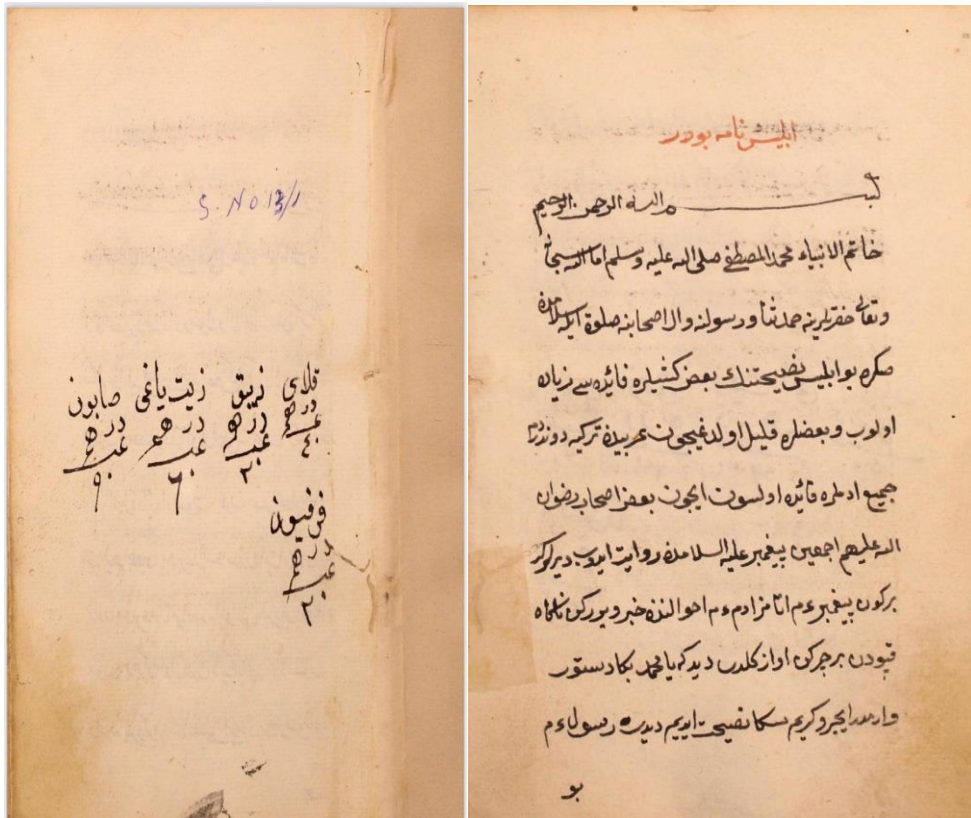
hem de eğitimsiz çevreler tarafından çoğaltılarak dönemin imlası ve konuşma dili arasındaki farklılığın açığa çıkmasına yardımcı olan çok önemli eserlerdir. Çalışmaya konu olan eserin imlasında görülen düzensizlikler, yazım hataları ve ağız özellikleri gibi unsurlar metin yazarının eğitilmiş olmadığını düşündürmektedir. Bu özelliklere sahip yazıcılar, dönemin kalıplaşmış imlası düşünüldüğünde ilgili dönemin fonolojik aktarımlarının tespit edilmesi noktasına yardımcı olabilirler. Böylece yazar dönemin konuşma diline ait özellikleri, kalıplaşmış imlanın dışına çıkarak konuştuğu gibi yazma eğilimi gösterecektir. Harekesiz yazılan metinde standart imlanın dışına çıkılarak ek ünlülerinin kimi örneklerde harf ile gösterilmesi, birkaç kelimede harfin yanı sıra hareke kullanılması gibi düzensizlikler, konuşma dili ile standart imlanın farklılıklarını yansıtmaları bakımından önemlidir.

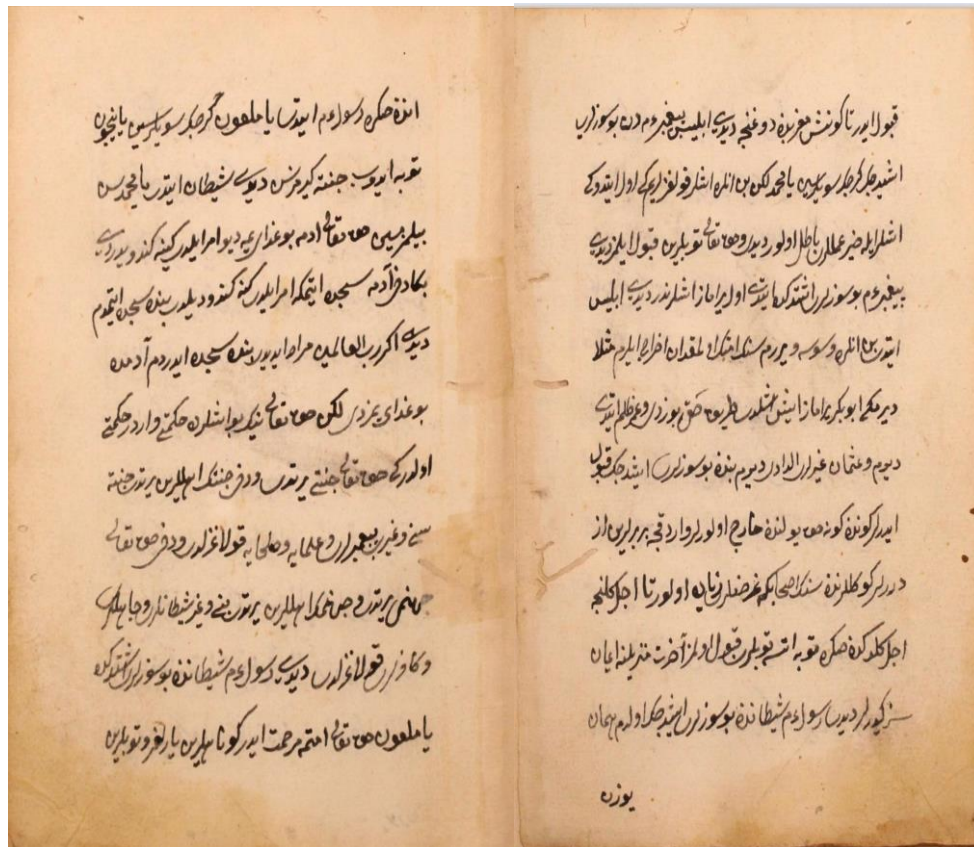
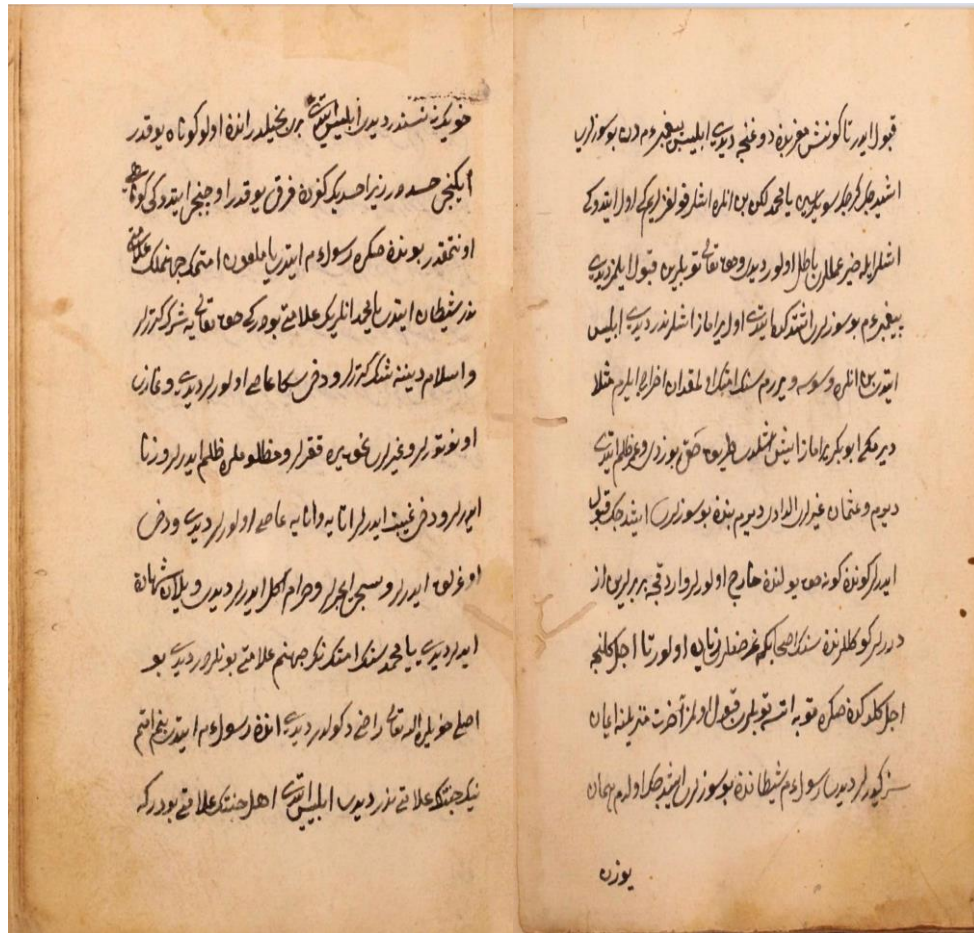
KAYNAKÇA

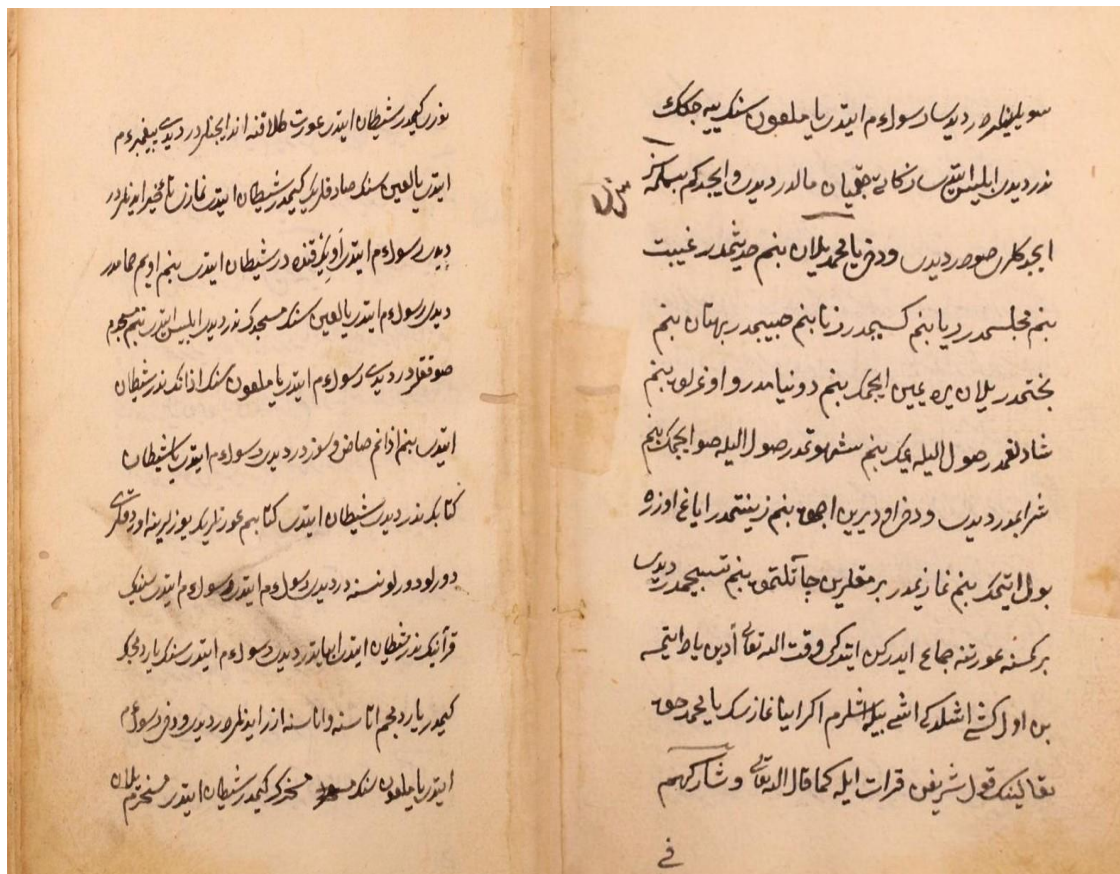
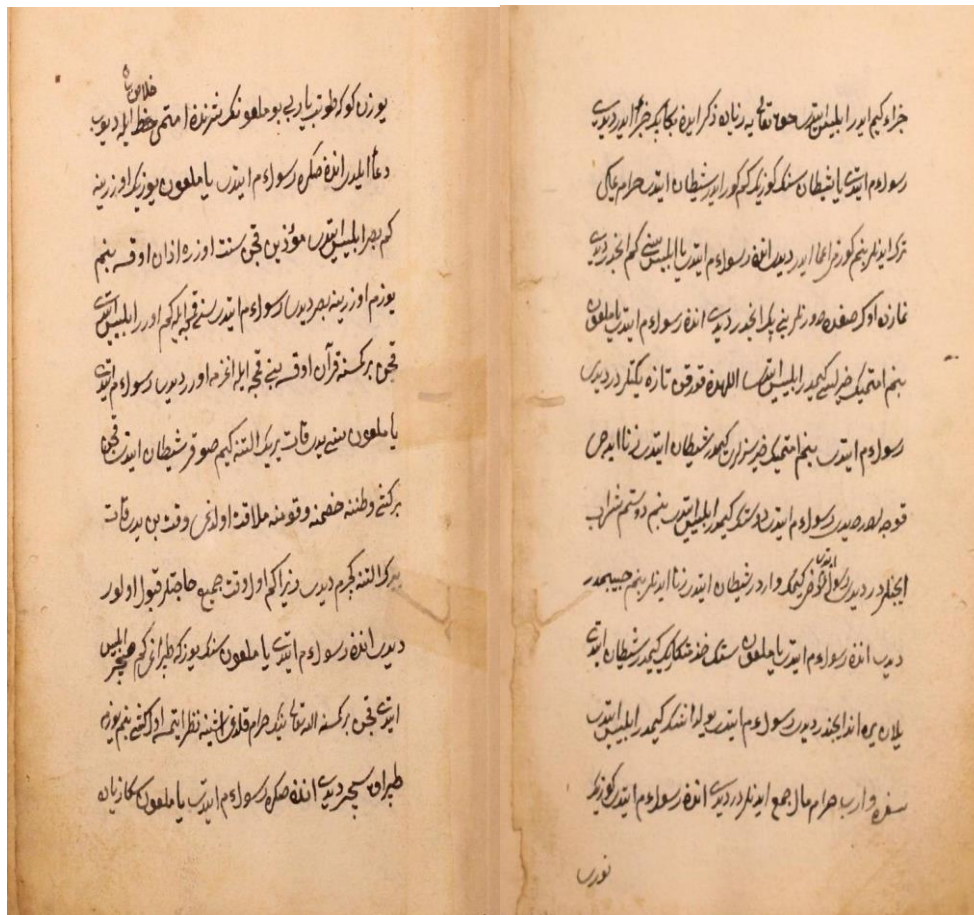
- Akar, M. (1985). Yûsuf-ı Meddah'ın Dâstân-ı İblis'inin kaynağı. Beşinci Milletlerarası Türkoloji Kongresi, İstanbul, 23-28 Eylül 1985, *Tebliğler II. Türk Edebiyatı*, C. 1 içinde (s. 1-7). Edebiyat Fakültesi Basımevi.
- Akar, M. (2014). Mevlevî şair Dervîş Niyâzî'nin bir mesnevisi: Resûl-i Ekrem Salla'llâhu 'Aleyhi ve's-Sellem İblis 'Aleyhi'l-La'ne'ye Su'al İtdüğün Bildürür. Mustafa Özkan, Enfel Doğan, Fatih M. Sancaktar, İbrahim Çeşmeli (Ed.), VIII. Milletlerarası Türkoloji Kongresi, 30 Eylül-04 Ekim 2012- İstanbul: Bildiri Kitabı içinde (s. 1-18). Göksu Ofset Matbaacılık.
- Akar, M. (2016). Şeytan hikâyesi. Gelenekten Geleceğe Türk Edebiyatı: Elginkan Vakfı 2. Türk Dili ve Edebiyatı Kurultayı Bildirileri 15-17 Nisan 2015 içinde (s. 107-115). Elginkan Vakfı.
- Alibekiroğlu, S. (2018). Türkiye Türkçesinde yarı yardımcı fiiller. *AVRASYA Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, ss. 1140-1147.
- Balcı, İ. (2009). Bedir Savaşıyla ilgili mucizevi rivayetlerin Kur'an, hadis ve tarih verilerine göre kritiği. *İstem*, (13), ss. 85-124.
- Ceylan, E. (1991). Ana Türkçede kapalı e ünlüsü. *Türk Dilleri Araştırmaları*, ss. 151-165.
- Çağmar, M. E. (2003). Araplarda dua ve yaygın olarak kullanılan duaların belâgat açısından Değerlendirilmesi. *D.E.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, ss. 169-195.
- Demir, İ. (2014). Türkçede belirtme ve yönelme hâli ekleri ve Güneybatı Anadolu ağızlarındaki kullanımları. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 16(1), ss. 129-147.
- Develi, H. (1998). 18. yüzyıl Türkiye Türkçesi üzerine. *Doğu Akdeniz Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Dergisi*, (1), ss. 27-36.
- Dilben, T. (2021). Şeytan Hikâyesi'nin mensur bir nüshası ve müstensihinin konuşma diline ait kullanımlarının bazı sözlüklerdeki karşılığı. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, ss. 2322-2368.
- Doğaner, A. (2023). Çukurova halk kültüründe sıtma hastalığı. *Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 8(2), ss. 927-944.
- Dönmez, Ö. D. (2012). Uş sözcüğü üzerine bir inceleme. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(1), ss. 65-74.
- Duman, M. (1999). Klâsik Osmanlı Türkçesi döneminde i/e meselesine dair. *İlmî Araştırmalar*, 7, ss. 65-104.
- Ergin, M. (2020). *Türk Dil Bilgisi*. Boğaziçi Yayınları.
- Ertaylan, İ. H. (1946). Yûsufi-i Meddâh - yeni iki Varaka ve Gülşah nüshası - Hamûşnâme - Dasitani İblis-i Aleyhillâ'ne ve Maktel-i Hüseyin. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 1(2), ss. 105-121.

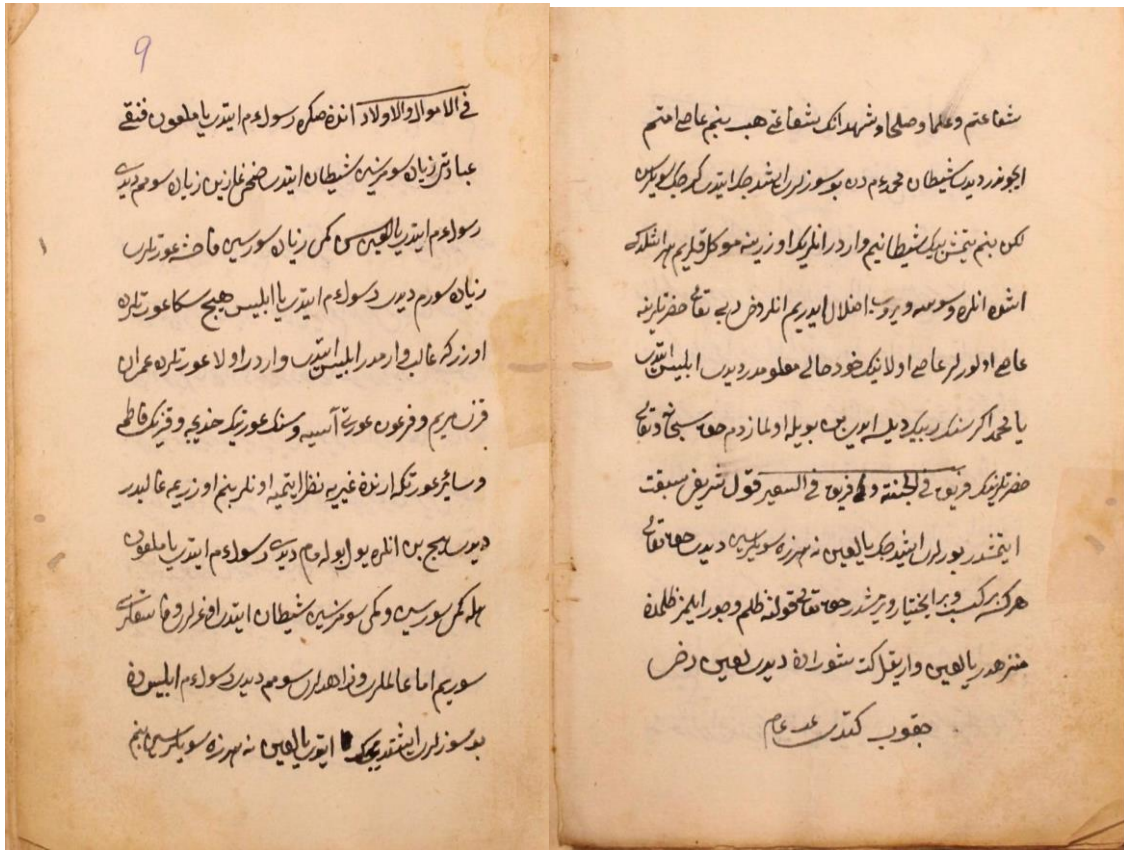
- Kadri, B. (2002). *Müeyyessiretü'l-Ulûm*. (E. Karabacak, Düz.) Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Kara, M. (1996). Türkmencede yaygın olan bir hece yutulması olayı ("r"li fiillerde geniş zaman ekinin eriyip kaybolması). 3. *Uluslararası Türk Dil Kurultayı* (s. 579-592). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Karaağaç, G. (2013). *Türkçenin ses bilgisi*. Kesit Yayınları.
- Karahan, L. (2012). Türkçede bazı ek ve edatlarda "-n" morfemi ile ortaya çıkan varyantlaşma. (B. Gül, Ed.). *Türk Moğol Araştırmaları Prof. Dr. Tuncer Gülensoy Aramağarı*. Ankara: Bildiri kitabı içinde (s. 219-236). Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.
- Kartallıoğlu, Y. (2011). *Klasik Osmanlı Türkçesinde eklerin ses düzeni (16, 17, 18. yüzyıllar)*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Kocaoğlu, T. (2003). Tarihi Türk lehçeleri metinlerinin transkripsiyonlanmasında kapalı è/i meselesi. *Türk Kültürü*, ss. 266-281.
- Korkmaz, Z. (2020). *Türkiye Türkçesinin temeli Oğuz Türkçesinin gelişimi*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Özmen, M. (2003). Gerek, gerekme ve gereklilik çekimi. (M. Ölmez & A. Ata, Haz.), *Mustafa Canpolat Armağarı: Dil ve Edebiyat Araştırmaları Sempozyumu*. (s. 177-193). Ankara: Şafak Matbaası.
- Öztürk, M. (2005). İblis'in trajik hikayesi -Allah, şeytan, insan ve kötülüğe dair-. *Ç. Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 5(1), ss. 39-65.
- Salman, R. (1999). Türkçede sıfat-fiil (partisip) eklerinin kalıcı isim oluşturma işlevleri. *TDAY Belleten*, I-II(42), ss. 189-223.
- Tekin, T. (2023). *Türkçede kaynaştırma sesleri, makaleler 3 - Çağdaş Türk Dilleri*. (N. Demir & E. Yılmaz, Haz.). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tulum, M. (2011). *17. yüzyıl Türkçesi ve söz varlığı*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

FAKSİMİLE (Khuda Bakhsh 6450) (1a/9a)











[Cilt/Volume: 11, Sayı/Issue: 2, Bahar/Spring 2025]

ORHAN PAMUK VE M. KARAĞATSİS ROMANLARINDA BABALIK VE BABALAR: KIRMIZI SAÇLI KADIN İLE İ MEĞALİ HİMERA

*(Paternity and Fathers in the Novels of Orhan Pamuk and M. Karagatsis:
The Red-Haired Woman and The Megali Himera)*

Araştırma Makalesi / Research Article

Geliş Tarihi / Date Received: 12.11.2024
Kabul Tarihi / Date Accepted: 24.04.2025
Yayın Tarihi / Date Published: 30.04.2025
DOI Numarası / DOI Number: 10.20322/littera.1583484

Christina ZENGİNOĞLU

Öğr. Gör. Dr.

Yeditepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmenliği Bölümü

orcid.org/0000-0002-7820-6143

zenginoglutina@gmail.com

Makale Bilgisi

Değerlendirme: Bu çalışma çift taraflı kör hakemlik sistemi uygulanarak değerlendirilmiştir.

Etik Beyan: Çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur.

Etik Kurul Belgesi: Makale için "Etik Kurul Belgesi" gerekmemektedir.

Benzerlik Taraması: "Benzerlik Raporu" İntihal.Net sistemi üzerinden alınarak tarama yapılmıştır.

Telif Hakkı: Çalışmanın hazırlanma sürecinde yazar/yazarlar tarafından "Telif Hakkı Formu" imzalanarak sunulmuştur. Yazar/yazarlar dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler.

Atıf Bilgisi:

Zenginoğlu, C. (2025). Orhan Pamuk ve M. Karağatsis Romanlarında Babalık ve Babalar: Kırmızı Saçlı Kadın ile İ Meğali Himera. *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, 11(2), ss. 299-313. 10.20322/littera.1583484

Sorumlu Yazar:

Christina ZENGİNOĞLU, zenginoglutina@gmail.com

Özet

Edebiyat dünyası babalığı ve babaları edebi türleri merkeze alarak tartışmış, yazarın babayla metin üzerinden kurduğu bazen örtük bazense açık ilişkiyi çözümlemeyi denemiştir. Babanın varlığında ve yokluğunda evin ve ailenin durumu değişik açılardan kurmaca metinlere yansımış, gerçek ya da sembolik babanın etrafında çokça düşünülmüştür. Türkçe edebiyatın hatıra ve roman alanında çarpıcı özneleri ve nesneleriyle kendisinden sıkça söz ettiren Orhan Pamuk, 2016 yılında yayımlanan ve bir aile romanı olarak okunabilecek Kırmızı Saçlı Kadın'ı bilmeden babasının sevgiliyle beraber olan oğul üzerine kurmuştur. Pataki Yayınları tarafından *İ Yineka me ta Kokkina Mallia* başlığıyla Yunancaya aktarılan roman, okurun yoğun ilgisini kazanmıştır. Otuzlu yılların Yunanistan'ıyla seksenli yılların Türkiye'sinin her yönüyle görüldüğü metinler roman türü için sayısız örnekler sunarlar. Dünya ve Türkiye romancılığında sıkça karşımıza çıkan gaddar, anlayışsız, içkici, kumarbaz babalar iki romanda da yoktur. Benzer biçimde oğullarını kendileriyle kıyaslayan ve onları kendilerine benzememekle aşağılayan babalara tesadüf edilmez. Kurmacalarda batılı ve asyalı babalar ve babalıklar asırlık efsanelere dayandırılarak anlatılır. Babalık testinin sonuçlanmasıyla babalığı kabul eden babalarla siyasal nedenlerle kaybolan babaların oğullarıyla ve oğulların babalarıyla çatışması halk söylencelerinde düğümlenir. Bu çalışma Orhan Pamuk'un Kırmızı Saçlı Kadın romanıyla M. Karağatsis'in *İ Meğali Himera* adlı yapıtının çapraz okumasına yaslanmaktadır. Sakat bağlanmalar neticesinde gayri meşru çocukların doğumuna neden olmuş babaların doğal kadar doğal olmayan yollarla yitimlerinin anlaşılmasına çalışılacağı incelemede babalık oylumu ve babalar karşılaştırılarak ele alınacaktır. Yazgının türlü hilelerle babayı erittiği, neredeyse yok ettiği iki romanda baba bağlantılılığının aktarımına bakılacaktır. Evripides'ten, Firdevsî'ye; oldukça geniş bir skalada (post)modernist unsurlarla işlenen yasak ilişkiler ve bunların doğurdıkları tespit edilecektir.

Anahtar Sözcükler: Roman, aşkınlık, sakat bağlanma, babalık, babalar.

Abstract

In many literary works that deal with the topic of paternity and fathers, each author establishes either an implicit or an explicit relationship with the father. The presence or absence of the (real or symbolic) father that has an impact on the domestic circumstances is reflected in fictional texts from different perspectives. Orhan Pamuk, a prominent memoirs' and novels' author of Turkish literature, based *The Red-Haired Woman*, which was published in 2016 and can be read as a family novel, on the son who (without acknowledging it) sleeps with his father's lover. The novel, which was translated into Greek by Pataki Publications with the title *İ Yineka me ta Kokkina Mallia*, gained great attention from the readers. Greek novels of the 1930s as well as Turkish of 1980s offer countless examples of this genre. In both novels cruel, drunk and gambling fathers are absent. At the same time not only is the depiction of paternity and fathers based on folk legends, but also the conflict between fathers and sons itself. This study offers an insightful comparison between Orhan Pamuk's novel *The Red-Haired Woman* and M. Karagatsis' work titled *İ Megali Himera*. At the centre lies the loss of fathers who caused the birth of illegitimate children as a result of crippled attachments, in natural as well as unnatural ways. In both novels where fate dissolves and almost destroys the father with various means, the transmission of the paternal connection will also be examined.

Keywords: Novel, transcendence, disabled attachment, fatherhood, fathers.

GİRİŞ

Romanları sosyal bilimlerin neredeyse tüm kuramları ve ölçüleriyle çözümlenmiş Orhan Pamuk'u, Yunan edebiyatının Flaubert'i olarak anılan M. Karağatsis ile eşleştirmek rastlantısal değildir. Metinlerde dikkat çeken katl içerimlerinin babalarda düğümlenmesi eserlerin bağlaşıp okumasına imkân vermiştir. Ne var ki babayla kastedilenin babalıkla aynı olmaması bu iki olguyu ayrı ayrı ele almayı gerektirmiştir. Hikâye anlatıcılığını bu romanında da sürdüren nobelist yazar babalar ile oğullar arasındaki çatışmayı ileri bir safhaya taşımıştır. Batı ile doğunun düşünme ve üretme pratiklerini, eyleme biçimlerini patroktoniyi odak bilerek eşleyen Pamuk; mitografik transmisyonu roman gövdeli ölçmüştür. Daha otuzlu yıllarda monogami ve poligami üzerinden babalıkları ve erkeklikleri çerçeveleyen Karağatsis'in, Orhan Pamuk kadar politik olmadığı, kuyucu çırağının geçim mücadelesinde bulandığı çıkmazların siyasete mal edildiği belirtilmelidir. Elektriğin ve suyun olmadığı son derece kurak bir araziye fabrika kurma niyetiyle alan tekstilci bir yatırımcıdan, siyasi bir baba figürü olan Akın Çelik'e; modernleşen Türkiye'nin bir açmazı tespit edilir. Şehirli ve liseli bir öğrenciyi ekonomik gerekçelerle kasabaya taşıyan yazar kentin dışındaki değişime Ödipal uzanımlarla eğilir. Erkek çocuklarının annelerine besledikleri yoğun duygular sonucu babalarını bertaraf etme istemlerinin bir kuyucu ustasının henüz yirmisine gelmemiş bir çocuğa anlattıklarıyla verilmesi anlamlıdır. Biyolojik babasının yüzünü dahi hatırlayamayan Cem Çelik'in ilginç şekilde ustasını babasıyla kıyaslaması ve bir noktadan sonra onu babası bilmesi kadar Mahmut Usta'nın babalar ve oğullar hakkında ona söyledikleri ve çadır tiyatrosunda oynanan piyeslerin aktardıklarıyla örtüşmesi maksatlardır.

Oyun içinde oyunun belirttiği Pamuk anlatılarında babanın varlığı kadar yokluğu olağan şekilde ilerler. Diğer romanlarına kıyasla pek çok yönden farklı bir yapıya ve anlatıma sahip *Cevdet Bey ve Oğulları* baba yoğunluklu bir roman olmasıyla örnek gösterilmeye değerdir. Tipik burjuva bir babayla karşılaşılacak eserde Cevdet Işıklı alışlagelmişin dışında çizilmez. Oğulları Osman ve Refik ile olan tüm anlaşmazlıklarına karşın onlarla birlikte yol yürümeyi başarır. Babayı veya oğlu duygusal bir sebeple öldürmenin, ikisinden birini yok ederek bir şeyler edinmenin önceki romanlarında rastlandığı söylenemez.

Kırmızı Saçlı Kadın Silivri'deki ağır ceza hâkimine yazılmış bir savunmadır. Gülcihan oğluna yazdırdığı bu metinle Enver'in suçsuz olduğunu, babasını kasten öldürmediğini, kuyu başında gerçekleşen kavgada tabancanın kendiliğinden patladığının bilinmesini ister. Karağatsis yazımının oldukça uzağında gelişen hikâye pek çok anlatıcının ve sesin bir araya gelmesiyle boyutlanır. Sık sık izini kaybettiren devrimci bir babadan kalan Beşiktaş'taki Hayat Eczanesi'nin tasviriyle açılan roman esasen yazgının yön verdiği bir geçmişle nasıl baş edileceğini sorar. Bu noktada Karağatsis'in, Marina'nın bahtsızlığı üzerinden hatırlatmaya giriştiği *İ Meğali Himera* ile bağlantılır. Her akşam İstasyon Meydanı'na inmeleri için ustasını zorlayan Cem'in annesi yaşında olduğunu söyleyen kadını takibi ve devamında yaşadığı evin önünde nöbeti; bilmeden yazgıyla ters düşmüş babalara ve babalıklara tutundurulur. Çalışmada birbirini tanıyarak ya da tanımayarak karşı karşıya gelmiş babalarla oğulların akıbetleri yazgının buyurduklarıyla çarpışır. Kocasının erkek kardeşiyle birliktelik yaşayan Marina da bir kadın ve anne olmasıyla bahse konu

babalardan ve babalıklardan ayrılabilen iken kızı Annula'nın ölümüne neden olur. Minas ile geçireceği gece uğruna zatürreye yakalanan çocuğu yan odada unutan anne Sophokles'in, Firdevsî'nin, Pamuk'un ve Karağatsis'in babaları gibi davranmış bulunur.

Karağatsis'i duymamış okurlar için kendisinden ve anlatılarından kısaca söz etmek gerekir. 1908 Atina (Larisa) doğumlu Dimitri Rodopulos politikacı bir avukatın oğludur. Babasının yazılarında ismini kullanmasını yasaklaması üzerine yaz aylarında altında uzun vakitler geçirdiği karaağacı kendine soyadı bilmiştir. İsmi edebiyat çevrelerinde M. olarak anılması kimi eleştirmenlere göre Mitia'nın¹ kısaltması iken kimilerine göre Mihail/ Mihalis adını verdiği karakterleri hatırlatan harftir. Hukuk eğitimi için Fransa'nın Grenoble Alpleri Üniversitesi'ne kayıt yaptırsa da hayatı boyunca anlaşılamadığı babasının görevleri nedeniyle sık sık yer değiştirmek durumunda kalır. Malî olanaksızlıklar sebebiyle 1928 yılında Atina'ya döner ve öğrenimine burada devam eder. Edebiyat deneyimine şiirle başlasa da bunları yayımlamaz. 1937 tarihli ilk öyküsü *İ Kiria Niça*² ile *Nea Estia*'nın³ düzenlediği yarışmanın üçüncü onur ödülüne layık görülür. Düzyazı alanında esas sesi ilk romanı *O Sindağmatarhis Liapkin*⁴ sayesinde getirir.

*Englimatismos kato apo to Fivo*⁵ üçlemesinin ikinci kitabı olan *İ Meğali Himera*'nın ilk baskısı *Himera* başlığıyla 1936 yılında yayımlanır. 1953 yılındaki gözden geçirilmiş basımda *İ Meğali Himera* şeklinde başlık değiştirilir. Serinin konu ve karakterler bakımından birbirinden bağımsız bu üç cildinde yazarın Yunanistan toplumunu didaktizmden kurtarma gayesi fark edilir. *Otuzlar*'ın ahlâk ve değer yargılarıyla birçok noktada çatışan Karağatsis için erotizm ve beden, aydınlanmanın ve ilerlemenin olmazsa olmazlarıdır. Dönem yazarlarının görüşlerini ve işlemeye koyuldukları duyarlılıkları paylaşmayan Karağatsis insanın kolektifle ilişkisine içgüdüsel biçimde eğilir (Gudelis 2010: 41). Cinsel ihtiyaçların ideal yurttaşlar yaratma düşüncesiyle bastırılamayacağını özellikle romanlarında dile getirir. Dönemin dinsel ve sosyal normlarıyla bağdaşmayan fikirleri okunmamasına neden olsa da görüşlerini paylaşmaktan geri durmaz (Tsiropoulos 1981: 114). Ona göre modern toplum mutaassıplarla değil özgürlükçülerle oluşacaktır. Bu anlamda *İ Meğali Himera* karakteristik bir roman örneği olarak yerini ve gündemini korur (Politis 1999: 302). Yazar yoksul kenar mahallelerindeki yaşamı eksen alan anlatıları öte bir noktaya taşıırken edebi yönelimleri de tartışmaya açar. Yarattığı karakterlerin iç dünyalarından ve elbette arzularından hareket ederek o zamanın ayıplı sorunlarına işaret eder.

Karağatsis, Sigmund Freud'a ve psikanalize yaptığı vurgularla farklı bir kurmaca anlayışına ve edebiyata gereksinimin olduğu anda dır. Romanlarının keskin sınırlı, fikrisabit ve kasvetli insanların kütüphanelerinde bulunmalarını beklemediğini belirtirken hemen hemen verdiği tüm demeçlerde mensubu

¹ Dimitri isminin Rusça versiyonudur. Mitia şeklinde anılması buna yorulur. Dostoyevski'ye özellikle *Karamazov Kardeşler*' e beslediği sevginin bunda etkili olduğunu, dostlarının bu nedenle ona bu isimle hitap ettiklerine yer veren araştırmalara ulaşılmıştır.

² *Niça* Hanım Yunanca başlığı karşılar. *Niça* aynı zamanda Karağatsis'in âşık olduğu ilkokul öğretmenidir

³ Yunanistan'ın en köklü edebiyat dergilerinden olan ve 1876-1895 yıllarında faaliyet gösteren *Estia*, 1927 yılından *Nea Estia* adıyla yayın hayatını sürdürmektedir.

⁴ *Albay Liapkin* Türkçe başlığı karşılayacaktır. Eser *Le Colonel Liapkin* olarak Fransızcaya çevrilmiştir.

⁵ *Fivos*'un Altında Suç Yunan başlığı karşılayacaktır.

olduğu toplumun Madam Bovary'yi ve hissiyatını idrak etmeden, varoluşçu felsefecilerin derdine ortak olmadan; gündeliğin yakalanamayacağını savunur. Yaşamın zaman gibi her unsuru ve olgusuyla gelişimlere ve değişimlere gebe olduğunu, tahayyül eden ve üreten insanın -hayal ürünü dâhil- durağan olmadığını; toplumsal her saikin bir yönüyle psikolojik olduğunu yineler. Batılı yazarların düzyazılarını yakından takip eden Karağatsis nitelikli anlatıların izdüşümlerini saptamaya koyulur.

Küçük yaşta babasını kaybeden ve çocukluğunu evde müşteri kabul eden fahişe bir anneyle geçiren Rouan doğumlu Marina Bare'nin hikâyesine bakıldığında onu dünyaya getiren *iffetsize* benzememek için dört elle eğitimine sarılan ve edebiyat doktoru olan zeki bir kadının yok oluşa sürüklenmesi fark edilir. Hafızasını kuşatmış erkeklerden ve erkekliklerden, süreli şekilde değişen babalardan ve babalıklardan kurtulma düşüncesi her ne kadar onu doğduğu yerden uzaklaştırırsa da bir *yosma* olma fikrinden kurtarmaz. Romanın ilk bölümlerinde karakterin nasıl bir ortamdan geldiği vardır. Öğrencilik yıllarından hayranlık duyduğu Yunan kültürünü yakından tanımaya karar vermesiyle yurdundan olması, Seine'de *Himera* isimli Yunan yük gemisinin sahibi Yannis Reizis ile tanışması ve onunla beraber olması olay örgüsünün temel basamaklarıdır. Buna kocasıyla yerleştiği Siros adasındaki yeni yaşamı, yabancı bir gelin olmasıyla oldukça muhafazakâr kaynananın kabulsüzlüğü eşlik eder. Bu kümede bir Fransız'ın, Yunan gerçeklerini ne şekilde karşıladığı, bunlara entegre olasılığı ve alışkanlıkların sebep olduğu çatışkılar yer alır. Burada Karağatsis'in dönüşümlü olarak başvurduğu yöntemin yeni olmadığı belirtilmelidir. Batının, Yunan toplumunu ve insanını nasıl gördüğü kadar bir sebeple yolu Yunanistan'a düşmüş "ötekinin" gözlemlendiği romanlarında, Orhan Pamuk'un aklını andıran medeniyetler arası krizler *İ Meğali Himera*'da da belirgindir. Metnin neredeyse tümüne sinmiş Avrupalılık ve Helenlik, Pamuk romanlarındaki Anadolu ve Anadolu luk imgesiyle bütünleşir.

Çağın uzak düşen düşsel evreninde neoteristik izlekler peşinden koşan yazar libidoyu konuşulabilir ve anlatılabilir hale getirmek ister. Yunanistan'ın yenilenme periyodunda fiziksel tatminin konuşulması gerektiğini ifade eder. Romana yerleştirdiği yasak(lı) ilişkiler ile Yunan toplumunun beklentileri kadar korku ve tereddütlerini de açığa çıkarır. Yannis ve Minas üzerinden cinsel özgürleşmeyi sorgulatan Karağatsis, aynı kadınla beraber olan iki kardeşin babalığını mitik temaslarla dokur. Orhan Pamuk ise bunu aynı kadınla birliktelik yaşayan baba ve oğul üzerinden dener. İki yazarın bilinçaltına yükledikleri anlamlar değişkenlik gösterse de aileyi ve evi dağıtan güç olarak babaları seçmiş olmaları çalışma için önemlidir. Pamuk anlatılarındaki babanın bu dönüşümü dikkate değerdir. Nitekim yol gösterici ve kültür aşılama baba profilinin *Kırmızı Saçlı Kadın*'da iyiden iyiye değiştiği görülür. Bu anlamda Marina- Minas ilişkisi kadar Cem Çelik- Gülcihan ilişkisi manidardır. Ödipal kompleks çerperinde gelişen romanın babalarla oğulları travmatik anlamda hasarlı kimliklerdir. Çırağın tesadüf sonucu tanıdığı ustayı babanın yerine koyması, babaya duyduğu öfkeyi ona ödetmesi ve nicesi tüm aşkınlığıyla betimlenir. Kıskançlığından çocuğunu öldüren Medea'ya atıflarda bulunan Karağatsis, histerik yükselmelerinde her ne kadar ana karakterine çocuklarını öldürtme de ölümüne sebep olan Marina'nın doyumsuz tensel isteklerini aktarmaktan da geri durmaz. Kocasından ayrı yaşadığı aylar boyunca aynanın karşısında çıplak bedenini seyretmesi, kızı

Annula'nın ve hamileliğin kendisinden bir şey almadığına kendini ikna etmesi, gece yarısına kadar erkek hayaletleriyle söyleşmesi, kadınlığını tam anlamıyla yaşamak için henüz vaktinin olduğuna inanması hayal-hakikat üzerinden verilir. Kendisine her dokunuşunda kocası ve diğerleri hakkında düşündükleri geçmişinden özellikle de annesinden izler taşır. Hiçbir ithamda bulunmayan yazar anneden kalanlarla başa çıkmaya çalışan Marina'nın cinsel açlığına önem verir. Var iken yok olan babadan ve babayla geçinmekte güçlük çeken anneden kalanlar hazlarının sapmasının etkenleri olarak öne sürülür.

Metinlerarası bir tahlili olanaklı kılan romanların bir ortaklığı da Yunan tragedyalarında buluşmalarıdır. Pamuk'un nitelemesiyle *düşünceli okur*, *Kırmızı Saçlı Kadın*'da Kral Oidipus ile karşılaşırken Karağatsis'te klasik halk anlatılarının trajik kahramanı Medea'yı karşısında bulur. Ancak Orhan Pamuk, Firdevsî'nin *Şehnamesi*'ni -Rüstem ile Sührab bölümünü- dâhil ederek kurgu içi kurguyu genişletir. Babanın sorumluluklarını yerine getirmemesiyle yola çıkardığı kahramanının karşılaştıkları sağlıklı baba(lık)larla örülüdür. Çalıştığı kitabevinde eline geçen kitaplarda, daha sonra müzede duvarda asılı gördüğü resimlerde bu baba(lık)ları hatırlatanlar vardır. Bu bağlamda Pamuk, sözle, resimle ve yazıyla babanın oğul için ne anlama geldiğini, baba- oğul ilişkisinin ne surette bir anomaliye evrildiğini Karağatsis'e yakın bir tavırla anlatır.

Bu noktada romanların gerek yazım gerekse yayın tarihlerinin örtüşmediği, haliyle hitap ettikleri kesimlerin de değişiklik gösterdiği söylenmelidir. Karağatsis'in pornografik yazıma ulaşan düş gücü gibi bir deneyim olarak romanda fantezi kullanımının Orhan Pamuk'un kurmacasında geçerli olduğu söylenemez. Cem'i, Haydar Usta'yı -bir anlamda protez babayı- atlatarak çadır tiyatrosuna götüren ve *İbretlik Efsaneler*'i izlettiren arzu Marina'nın sevişme saplantısına varmaz. Bununla beraber istenen belli iken *İ Meğali Himera*'da bu istek dönüşümlüdür. Karağatsis babayı ve babalığı bir erkeklik olarak aşmak isteyen karakterine ve dönemin okuruna Yannis'in bir eş ve bir baba olmasıyla zaten farklı bir konumda olduğunu sezdirir. Baba temsilinden neredeyse yoksun büyüyen Marina'nın babası yerine birçok erkeği ve erkekliği görmesi, bunu çocuk yaşta deneyimlemek mecburiyetinde kalması sakat bir bağlanmayı getirir. Babası Akın Çelik ile *Kırmızı Saçlı Kadın* olarak anılan tiyatro sanatçısının ilişkisinden bihaber olan Cem'in babasına nefreti ise farklılık gösterir.

1. Kuyunun Başına Silahı Getiren Öfkeli Oğul değil, Oğlundan Korkan Babaydı...

Orhan Pamuk'un babasıyla geçirdiği ve mutlulukla eş tuttuğu zamanlar Paris'e şiir yazmaya giden babasının uzun süreler dönmemesiyle gölgelenir (Pamuk, 2016b, s.19). Hafızasında yaşattığı ve her imkânda yazıya aktardığı anılarında mesafeli bir baba anlatılsa da yazarlığın yine babanın teşvikiyle mümkün olduğu ortaya konur:

Pek çok çocukluk ve gençlik arkadaşlarımın aksine, baba korkusu bilmediğim için hayal gücümün zaman zaman özgürce ya da çocukça çalışabildiğine bazen inanmış, bazen de babamın gençliğinde yazar olmak istediği için yazar olabildiğimi içtenlikle düşünmüştüm (Pamuk, 2016b, s. 104).

Babanın yazarlık arzusunu gördüğümüz Cem'in itirafı bu açıdan anlamlıdır. Kesitten de anlaşılacağı üzere Pamuk'un babasından devraldığı yazarlık babaya rağmen jeoloji mühendisi bir müteahhit olan romanın kilit karakterine şu şekilde itiraf ettirilir:

Okuyucularım, hikâyemi anlatmaya başladım diye olayların sona erip arkada kaldığını da sanmasınlar. Hatırladıkça olayların içine daha çok giriyorum. Bu yüzden sizlerin de peşim sıra baba ve oğul olmanın sırlarına sürükleneceğinizi hissediyorum (Pamuk, 2016a, s. 9).

Yazar tarafından yaşayarak deneyimlenen geçmişin zuhur etmesi Cem'e ve ondan Enver'e yansması metnin kim/kimler tarafından, ne için yazıldığını açıklar.

Bir oğlunun olduğundan habersiz olan Cem yaşam tarzıyla da babasının babalığına yaklaşır. Günden güne duyduklarının içine çekilirken sadece öz babasından değil ustasından da bir şeyler taşımaya başladığına ikna olur. *Kırmızı Saçlı Kadın*'ın Mahmut Usta ile de beraber olmuş olabileceği ihtimali, bir baba olarak ustasının onu kıskanabileceği ve bir müddet sonra buna iyiden iyiye inanması roman boyunca öne çıkarılan hasta bağlanmaları akla getirir. Pasajda da görüldüğü gibi baba(lık) en yalın haliyle anneye benzememek üzerinden konumlandırılır:

Babamın İstanbul'da bir yerde olduğunu biliyor, beni aramadığı için ona kızıyor, ben de onu aramıyordum. En sonunda askere gitmeden önce Ayşe ile evlenince babamı gördüm. Düğünden sonra bir akşam Taksim'de yeni bir otelin lokantasında babamla buluştuk. Onu görünce bir anda mutlu hissettim kendimi. "Annene benzer bir kız bulmuşsun" dedi babam yalnız kaldığımızda (Pamuk, 2016a, s. 117).

Babam yaşlanmıştı ama iyi gözüküyordu. Parası olduğunu, gene bir başka hayata başladığı için utandığını hissettim. Ben de babayı öldürme hikâyeleriyle meşgul olduğum için suçluluk duyuyordum (Pamuk, 2016, s. 117).

Oğulun baba için düşündüklerinin benzerlerini yıllar sonra Enver düşünecektir. Bu anlamda babaların ve babalıkların başka babalara ve babalıklara dayandırıldığı gözlenir.

Karağatsis'in çoklukla karanlık bir atmosferin hüküm sürdüğü romanlarında betimlediği babalar çocuklarına uzak düşmüş kişilerdir. Öz yaşam öyküsünde ve çeşitli el yazılarında babayı geride bırakmanın bir duygu olduğunu ve bunun keyif verdiğini yazar. Marina'nın babası Bertan'a sitemi yazarın kişisel kırılganlıklarıyla bir ölçüde örtüşür. Ana karakterin Afrika'da rütbeli bir asker olan babasına kırılganlığının doruğa ulaştığı kesit babalığın noksan yanlarını aktarır:

Neden bu baba diğer babalar gibi değil? Beni okşamak için neden kucağına almıyor, beni öpmüyor, benimle konuşmuyor? İlgiden susamış şekilde ona yaklaştığımda gözlerini başka noktalara çeviriyor (Karağatsis, 2014, s. 25-26).

Babayla sınırlı anıları olan Marina'nın düşündükleri babalarla ilintilidir:

İstemeden annesinin sevgilisi olan bir Oidipus. Öldürülen babasının intikamını almak için annesini öldüren bir Orestis. Atasına aşık bir Fedra. Aşk yüzünden çocuklarını öldüren bir Medea (Karağatsis, 2014, s 102).

Babanın kalmasına, gitmemesine verilen ağırlık *Kırmızı Saçlı Kadın*'da ise Akın'ın ölümüyle belirgin hale gelir. Odada babasının ölüsüyle kalan oğul yedi yaşında iken ailesiyle gittiği Heybeli Plajı'nı ve denize girdiği zamanları aklına getirir ve onun "oğlum, o kadar korkacak bir şey yok. Bak ben buradayım" (Pamuk, 2016, s. 134) şeklindeki yüreklendirmesinin artık olmayacağını anlar. Buna karşılık Marina içinden şöyle geçirir:

Aile denen şeyi hiçbir zaman tanımadım. Yılın on bir ayı ortada olmayan bir baba, ölümüyle tamamen yok olmadan önce. Fahişe bir anne... Şimdi aile olmak için heyecanımı dizginlemek durumundayım (Karağatsis, 2014, s. 108).

Öldüren ve öldürülen baba(lık)lara rastlanan *Kırmızı Saçlı Kadın* ensest ilişkinin klasik bir örneği olan Oidipus'un hikâyesiyle yapılandırılır. Korkunç kehanetten kaçamayan oğul, Thebai şehrinin kralı Laios'u üç yol ağzında öldürür. Cem okuduğu kitabı hatırlayarak anlatısını şöyle sürdürür:

Freud'un özetlediği gibi oyun Oidipus'un doğumuyla değil, ondan yıllar sonra başlıyordu: Şehzade Oidipus farkında olmadan babasını öldürmüş, yerine Kral tahtına oturmuş, bilmeden annesiyle evlenmiş ve ondan dört çocuk sahibi olmuştu. Kitapta oğulun kendinden en az on altı yaş büyük annesiyle yatması hiç anlatılmıyor, geçiştiriliyordu. Ben bu sahneyi gözümün önüne getirmeye çalıştım, ama başaramadım. Şimdi annesi aynı zamanda karısı olduğu gibi, Oidipus'un çocukları da kardeşleriydi. Ama oyunun başında ne Oidipus, ne diğer oyuncular ne de seyirciler bu rezilliklerin farkındaydılar. Şehirde belki de bu yüzden veba çıkmıştı ve beladan kurtulabilmeleri için eski kralı kim öldürdü, onu bulmaları gerekiyordu. Bunu da en çok, katil olduğunu bilmeyen Kral Oidipus'un kendisi iyi niyetle istiyordu. Ama Oidipus yavaş yavaş babasının katilinin kendisi olduğunu acıyla anlayacak ve suçluluk duygusuyla kendini kör edecekti (Pamuk, 2016a, s. 111-112).

Turan Şahı'nın kızı Tehmine'nin bir yemekte gördüğü ve âşık olduğu yakışıklı Rüstem ile beraberliği ve bu beraberlikten doğan oğlun zalim İran Şah'ı Keykavus'u tahttan indirip yerine babasını geçirme uğraşısıyla gelişen yan hikâyede bu kez babanın oğlu öldürmesi vardır. *Kırmızı Saçlı Kadın* romanında annesiyle beraber olan bir oğul yoksa da vaktiyle babanın birliktelik yaşadığı kadından baba olan bir oğul söz konusudur. Öte yandan romanda bir fail olarak oğlun Yunan ve İran efsanelerinde olduğu gibi cezalandırılmadığı, yaşadığı şehre veya hayatına herhangi bir felâketin gelmediği görülür. Özellikle annenin devreye girmesiyle Cem'in öldürme teşebbüsünde bulunmadığı anlaşılır. Baba katili bir oğul yaratmak istemeyen bir kurguyla karşılaşıldığı gibi oğlu öldüren bir babayla da karşılaşılmaz. Başka bir ifadeyle Orhan Pamuk alışık olduğu halk inanışlarından yararlanarak baba- oğul çatışmasına dolaylı biçimde yaklaşır ve İokaste'nin yerine Akın Çelik'in aşk yaşadığı kadını yerleştirir böylelikle annesiyle yatan bir Oidipus çizmez. Sührab'ın öyküsünün ise ilerlemediği, yüzeysel kaldığı söylenebilir. Bu noktada Mahmut Usta tarafından Yusuf Peygamber hakkında anlatılanlar örnek babayı vermesi açısından dikkate değerdir:

Babaları Yakup'un oğulları içinde en çok Yusuf'u sevmesini, diğer kardeşlerin kıskançlığını ve Yusuf'u yalan dolan ile kandırıp karanlık bir kuyuya atmalarını dikkatle dinledim. Aklımda en çok Mahmut Usta yüzüne bakıp "Evet, Yusuf güzel ve çok akıllıydı, ama bir babanın oğulları arasında ayırım yapmaması gerekirdi" demesi kalmış. "Bir baba adil olmalıdır," diye de eklemişti sonra, "adil olmayan baba evladını kör eder" (Pamuk, 2016a, s. 41).

Babalığın nasıl olması gerektiğini çırağına açıklayan usta bilerek ya da bilmeyerek kendisini baba görür. Cem'in, Gülcihan'ın ve Enver'in aktardıklarında bu münasebetin tek taraflı olmadığı, Mahmut Usta'nın da bir baba(lık) olduğu yahut olmak istediği; kuyu kazımı sayesinde tanıdığı gence anlattığı dünya mitleriyle bir babalık imgesi biçmeye çalıştığı, Cem'de yerleşmemiş dolayısıyla sağlamlaşmamış baba varlığını bu yolla kurmaya giriştiği düşünülebilir. Nitekim suyu bulmanın ötesinde her fırsatta bir kıssayla aklına nüfuz etme çabası, bildiklerini paylaşırken dahi onun gibi düşünmesini istemesi adeta edinilmeye çalışılan bir babalıktır.

Kalıtımsal travmalarda Cem ile buluşan Marina, Fransa'da iken zamanının büyük bölümünü evinin dışında geçirir. Geri kalan saatlerde odasına kapanması boşlukta olmasıyla açıklanır ve bu durumu babaya yorular. Annesinin sabaha karşı ayrılan ziyaretçileri ve alkolün tesiriyle salondan yükselen acayip sesler görüşülemeyen babaya özlemi katlar. Babanın nadir uğradığı mekândan kurtuluşu arayan karakter evlenerek içine düştüğü karanlığı aşacağını düşünse de bunda başarılı olmaz. Öldürdüğü zannına kapılan ve ustasını kuyu dibinde bırakarak olay yerini terk eden Cem'in babasından ve baba yerine koyduklarından kaçamadığı gibi Marina da bu denli kötü olacağına ihtimal vermediği geçmişinden sıyrılamaz. Cem yaralandığı ustasından ve elbette baba imgesinden kurtulamazken Marina, annesinin tercihleri nedeniyle görüşemediği babasından kaçamaz. Ona babasını hatırlatan Yannis ile yaptığı evlilik de mahrum kaldıklarını tamamlamasına olanak vermez. Baba arayışını belli ölçülerde karşılayan kocasıyla mutluluğu süreli olur. Sigortasız şekilde suya indirilen *Marina*⁶ isimli ikinci yük gemisinin batması karı kocanın arasına zorunlu mesafeler koyar. Yannis'in denizde yaşamak zorunda kaldığı uzun yıllar karısının kardeşine, Minas'a, âşık olmasını getirir.

M. Karağatsis'in, Orhan Pamuk gibi gelenek- modernite, eski- yeni, Doğu- Batı, ilerencilik- gericilik, yerli- yabancı kavramlarını büyük bir hassasiyetle işlediği romanında başkarakterinden çocuklarını öldüren bir Medea yaratır. Nitekim Marina doktora konusunun kahramanına ve onun hakkında okuduklarına evrilir. Oidipus kompleksinin yanında gizli bir Medea'nın saptandığı eser, *Kırmızı Saçlı Kadın* romanının biyolojik muhtevasını andırır. Psikosomatik bir bütünlüğün arayışında olan Cem ve Marina arzu üçgeninin tarafları olurlar. Gülcihan- Akın Çelik ve Cem ile Marina- Yannis- Minas ilişkileri denetlenemeyen tutkulara örnektir. Bu açı mühimdir zira romanların sıfır noktası olan efsanelere götürür. Diğer bir söylemle iki yazar da eksofrenik bağlanmaları mitik olağanüstülükler üzerinden anlatır:

⁶ Yannis, karısının mali desteğiyle alınan ikinci gemiyi *Marina* adını verir.

Tutku olan Medea. Aşk kıskançlığından çocuklarını öldüren kadın, bir psikopat mı? İşte beni yoran soru...Hayır psikopat değil. Öyle olsaydı, trajedilerinin konularını hastalık döngüsünde asla aramayan Euripides'in dehasına ilham vermezdi. Medea her normal insanda görülen aşk tutkusunun mantığı karartan normal insandır (Karagatsis, 2014, s. 43).

Kırmızı Saçlı Kadın'ın daha ilk sayfalarından yaratıcısının niyeti anlaşılır. Böylece baba(lık) üzerinden ilerleyecek bir metinle karşı karşıya olunduğu her anlamda söylenmiş olur. Babasıyla evlenecekken onun bir yoldaşıyla evlenmiş Gülcihan ile Cem arasında geçen diyalog, Pamuk'un önce de belirtilen politik çıkışlarını doğrular. Karağatsis ile en önemli farklılığın öne çıktığı kesitten de anlaşılacağı üzere biyolojik baba her şey değildir. Babaların ve babalıkların tükenmek bilmediği ülkeye işaret edilmesi romana başka bir açı da katar:

“Babam bizi terk etti!” dedim. “O zaman sana babalık etmemiş”, dedi Kırmızı Saçlı Kadın.“Sen de kendine başka bir baba bul. Herkesin babası çoktur bu ülkede. Devlet baba, Allah baba, Paşa baba, mafya babası... Burada kimse babasız yaşayamaz” (Pamuk, 2016a, s. 68).

Karağatsis'in romanında sistemin aileyi ve bireyi ele geçirilişine rastlanmadığı gibi düzenin cinsiyete indirgenmesi de dikkat çekmez. Oysa Orhan Pamuk'un romanında erilik siyasal, toplumsal ve kamusal olguların başındadır. Başka bir ifadeyle patronajın her alanda hüküm sürdüğü söylenirken babalar karar ve nüfuz kaynakları kabul edilir.

Kırmızı Saçlı Kadın'daki baba egemen imgeye yeni bir ölçü katan Marina yanı başında bulamadığı babasının istemeden bir benzerine dönüşür ve Annula can verirken kayınbiraderiyle birlikte olur. Annesi gibi olmaktan korkmasıyla annesinin beraberlik yaşadığı erkekleri kıskanmasının bu yasak ilişkiyi doğurduğunu söylemek aykırıya kaçmaz. Kocasını Turgay'ın, İstanbul'da kaldığı günlerde evine Cem'i kabul eden Gülcihan gibi Marina da Yannis'in uzak bir seferde olduğu dönemde Minas ile aşk yaşar. Kırmızı Saçlı Kadın'ın Enver'i doğurması, Marina'nın Minas'tan gebe kalması iki romanda da sorunlu babalıklara dayandırılır. Babalarının kaybıyla yük gemilerinin idaresini üstlenen Yannis, Afrika'da öldürülen Marina'nın babası Bertan, ağabeyinin karısına âşık olan Minas, babasından uzakta yaşamaya alışan Cem, yıllarca babasını bilmeyen Enver; sakat birleşmelerde iki romanda altı çizilen efsanelere ve tragedya kahramanlarına yaklaşırlar. Bir sebeple evden ve ailesinden kopmuş babalar ve çocukları etrafında şekillen iki roman için de yazgının önemli bir yer kapladığı ve iki yazarın da mitlerde olduğu gibi bu olguya karşı çıkmadığı bilakis bunu kabul ettiği söylenebilir.

Dağınık şekilde yazmasıyla ve yazdıklarına tekrar göz atmamasıyla sıkça eleştirilen M. Karağatsis'in hemen hemen tüm anlatılarında olduğu gibi *İ Meğali Himera*'da da durmadığı, kâğıda döktüklerine dönmediği ve aceleyle yazdığı anlaşılır. Marina'nın antik Yunan kültürünü öğrenmeye ve onu coğrafi anlamda yaşama kararı vermesiyle gittiği limana yanaşan *Himera* gemisinin kaptanını tanıması bir rastlantı olsa da Yunan adasında kalması tercihleri dâhilindedir. Otuzlu yılları her boyutuyla ortaya koyan roman, Siros merkezli gündelik yaşamı aktarır. Yavaşça belirmeye başlayan orta sınıfın öncekilerle hesaplaşması, yeni burjuvazinin eskilerle yüzleşmesi; Orhan Pamuk'un seksenli yılları dokuduğu romanın sosyo-

ekonomik manzarasına ulaşır. Her ne kadar meslek ve meslek grupları iki romanda değişse de birinde denizcilerin ve deniz insanlarının yaşam mücadelesi diğerinde kuyucuların karşılaştıkları güçlükler fark edilir. İki romanda da karakterlerin benzer bir kültürden gelmesi, mensup oldukları sosyal statünün büyük farklar teşkil etmemesi, geçim nedeniyle alışkanlıklarını unutmaları ve en önemlisi evden ayrılma durumları metinlerin örgülü okumasını kolaylaştırmıştır. *Kırmızı Saçlı Kadın*'da babalar ve babalıklar, göçebe tiyatrocılardan müteşekkil topluluk tarafından sergilenenlerde aranırken *İ Meğali Himera*'da bahse konu babalar ve babalıklar adeta tragedya sahnelerini andıran evlerde bulunurlar.

Orhan Pamuk romanlarında bir tasnife gidilecekse *Kırmızı Saçlı Kadın*'ın bir kara romanı olduğu ve çoğu romanı gibi işçilerde yoğunlaştığı eklenmelidir. Romandaki emekçi babaların Karağatsis'in deniz ağırlıklı romanlarındaki işçi babalarla örtüşmesi eserlerin tetkikini mümkün kılmıştır. İki yazarın psikolojik kadar sosyolojik bağlamda babaları ve babalıkları geçmiş zaman anlatılarında araması, binlerce yıl anlatılagelen klasik öldürme ve öldürülme hikâyelerini modern bir boyutta işlemesi şurada buluşur: baba motifinin doğası gereği pek değişmediği.

Reizis Ailesinin baba kaybı evin en büyük oğlu Yannis'i, kaptan yaparken eczacı babanın dükkânında duramayışı on sekizini doldurmamış Cem'i, kitapçı tezgâhtarlığına sonrasında ise kuyucu çıraklığına başlatır. Öte yandan doğal yollarla ölen Yannis ve Minas'ın babası siyasi sebeplerle aranan bir sakıncalı değildir. Oğulları da kendisi gibi iyi eğitim almış kimselerdir. Özellikle Minas hukuk fakültesini bitirdikten sonra yurtdışına gitmiş, yıllarca eğitimini orada sürdürmüştür. İkinci yük gemilerinin batmasıyla Yunanistan'a doktoralı bir avukat olarak dönmüştür. *Kırmızı Saçlı Kadın* romanındaki babalar da tahsilli, yüksek diplomalı kimliklerdir. Bu açı babaların sosyal eğilimlerini açıklaması bakımından önemlidir. Ailenin en yaşlısı olan ve roman boyunca Reizena olarak anılan iki oğulun annesi, Marina'nın annesine hiçbir yönden benzemez iken aile fertlerinin üstündeki tesiriyle kaybedilen babanın yerini doldurur. Babasız kalan Yannis ile Minas'ın ihtiyar kadının gücü sayesinde babasızlığı yaşamaması; Yannis'in oldukça incinmiş bir baba profiline sahip karısını tam anlamıyla besleyememesini de getirir. Cem Çelik'e gelindiğinde babayı yaşamamış oğlun babalığı deneyimlemesi söz konusudur.

İ Meğali Himera romanında duygulanımlar üzerinden birini baba yerine koyma öne çıkmaz. *Kırmızı Saçlı Kadın*'da Cem'in yeni yeni tanıdığı ustası hakkında düşünceleri ondan esirgenen babalığı gösterir. Babaca korunmaya ihtiyacının olduğu içinden geçirdikleriyle yüzeye çıkar:

Kol işçiliği yapamayacak narin biri olduğum için beni iğneliyordu ama ben “küçük bey” sözünden mutlu oldum. Hem ustam bu sözüyle benim şehirli, okumuş bir aileden geldiğimi kabul ettiği için - demek ki bana fazla ağır iş vermeyecek, beni babaca koruyacaktı- hem de ustamın bana şefkat duyduğunu, benimle ilgilendiğini hissettiğim için... (Pamuk, 2016a, s. 20).

Babasız kalmayı ve babasız büyümeyi bir türlü kabul edemeyen Marina için burası biraz farklıdır, zira babanın arayışında yine biyolojik baba vardır ve çatının dışında bir baba aranmaz.

Kırmızı Saçlı Kadın'da evlat tarafından babanın kim olduğu öğrenilmesi Cem'e, Enver'den gelen elektronik bir postayla gerçekleşirken *İ Meğali Himera*'nın babaları için böyle bir durum söz konusu değildir. Bilhassa Marina'nın, Minas'tan beklediği bebek kadının intiharına yakın öğrenilir. Firdevsî'nin Rüstem için biçtiği babalık Tehmine'ye pazısındaki dünyaca ünlü mühreyi çıkarıp doğacak çocuklarına vermesiyle belirgin hale gelir. Sührab'ın, Enver'in yaptığı gibi annesine babasının kimin olduğunu sorması dışında babanın tespitinde metinler arası farklılıklar dikkat çeker. Ne var ki adeta iki pehlivan gibi babayla oğlun karşı karşıya gelmesi ve çarpışması gerek Sührab ile Rüstem'de gerekse Enver ile Cem'de benzerlik gösterir. Oysa Karağatsis'in romanında babalarla oğullar ve oğullaşan kız çocukları fiziksel bir çatışmaya girmez. Mezkûr minvalde eserin baba ve oğul karşılaşmalarının örneklerinden ayrıştığı tespit edilir. Nitekim Yannis'in Marina ile bir noktada babaya ve bir babalık motifine dönüşen Marina'nın Oidipus ve Laios'tan ayrı hareket ettiğine, Minas'ın ise bir babaya dönüşmeden kendini yok ettiğine ulaşılır. Baba olmayan Cem Çelik'in ise şirketine koyduğu isimle baba olması ilginç bir baba(lık) örneği olarak karşımızda durur.

Orhan Pamuk'un katl örüntülerini merkeze alarak doğunun ve batının imha manzaralarını yeni bir erekle işlemesi, ölme ve öldürme sembollerine aile içinden bakması, yazar olarak doğrudan deneyimlediği durumları deneyimlemesi mümkün hayatlara çekmesi, evlenmenin ve birlikte olmanın türlü sakatlıklara ortam yaratacağına işaret etmesi, doğumla gelebilecek felâketlerin başına akrabalığı ve kan bağıını yerleştirmesi, yine cinsel sapmaları gündelik yaşantılarla harmanlaması romanını Tanzimat döneminin baba-oğul imgesinden öteye götürür. Böylece evin ve ailenin yegâne ve sarsılmaz otoritesi olan babayla onsuz yaşamını devam ettirmede zorlanan oğul dengesini aşar. Cem'in henüz lise birinci sınıftayken babasız kalmasıyla önce Deniz Kitabevi'nde sonrasında Güngören'e çalışmaya gitmesi evinden ve annesinden ayrılmasını mecbur kılarken tüm zorluklara karşın ayakta kalabilmesi, hiç tanımadığı insanlar arasında yoluna devam edebilmesi ve en önemlisi ünlü bir iş insanına dönüşmesi; zayıf ve beceriksiz oğulların yargısını kırar. Üç ana bölümlü romanın ağırlığı da buna içkin şekilde gerçekleşir. Öyle ki meyve bahçelerinde tuttuğu nöbetlerden kurduğu şirketin başına geçen süreye kadar oğlun imkânsızlıklar içindeki başarılarına dikkat çekilir. Babanın yokluğuyla mahvolan bir evlat çizmekten uzak romanda Cumhuriyet dönemine kadar anlatılan baba- oğul ilişkilerine farklı bir boyut katılır. Bu anlamda romancı bir başına kalan oğlu tekinsiz yollarda yürütse de onu buralardan bir şekilde kazançla çıkarır. Nitekim dikkatli okur Gülcihan'ı tanıdığı zamana kadar Cem'in sağlam adımlarla ilerlediğini ve annesine karşı sorumluluk hissettiğini fark eder. Kaçak şekilde gittiği çadır tiyatrosunda dahi kendini kaybetmeden ustasının yanına dönmesi zevk ve eğlence batağına düşecek ya da düşürülecek bir oğul ile karşı karşıya olunmadığını gösterir. Bahse konu oğul babası gibi olmamanın tasasında iken annesi gibi olmamak için babasına benzemeye başlayan Marina ile bütünleşir.

SONUÇ

Otuzlu yılların Yunanistan'ıyla seksenli yılların Türkiye'sinin her yönüyle görüldüğü metinler roman türü için sayılı örnekler sunarlar. Dünya ve Türkiye romancılığında sıkça karşımıza çıkan gaddar, anlayışsız, içkici, kumarbaz babalar iki romanda da yoktur. Benzer biçimde oğullarını kendileriyle kıyaslayan ve onları kendilerine benzememekle aşağılayan babalara tesadüf edilmez. Yoklukları ve sonradan ortaya çıkışları oğullarında travmalar yaratan babalar alışılmış özelliklere sahip kimselerdir. Bu bağlamda ailenin sonunu getiren, iş batıran, borca bulanana baba profilleriyle de karşılaşılır. Kurmacalarda batılı ve asyalı babalar ve babalıklar asırlık efsanelere dayandırılarak anlatılır. Babalık testinin sonuçlanmasıyla babalığı kabul eden babalarla siyasal nedenlerle kaybolan babaların oğullarıyla ve oğulların babalarıyla çatışması halk söylencelerinde düğümlenir.

Kırmızı Saçlı Kadın'da Rüstem ile Sührab ilişkisi tartışmaya açılır böylece yıllarca bilinçaltına işlenmiş hikâyeler nedeniyle babanın ve oğulun katledilmesi öne çıkarılır. Sanatta ve edebiyatta ikisinden birini öldürmenin peşine düşen yazar doğunun ve batının öldürme motiflerini eşeler.

Karağatsis, Fransa doğumlu ana karakterinin yeni bir medeniyet dairesine dâhil oluşunu tragedya kahramanlarına yaptığı vurgularla açılmakla çarpık tutkuları yeni baştan boyutlayan Orhan Pamuk'a yaklaşır.

İ Meğali Himera romanına kıyasla ölme ve öldürme motivasyonu metnin temel meselesi olarak merkezde kalır. Kısırcağından çocuklarını boğazlayan Meidea örneğinden yola çıkan Karağatsis'in gerektiğinde oğullaşabilen kız çocuklarına dikkat çekmesiyle katletmenin cinsiyet üstü açısı da konmuş olur. Yazım ve yayın tarihlerinin birbirine oldukça uzak olan romanların eski zamanlardan ve inanışlardan pek çok ortaklık taşıdıkları görülmüştür.

Orhan Pamuk'un ve M. Karağatsis'in babaları ve babalıkları inkâr etmedikleri, iki durumu da anlamaya giriştiklerine ulaşılır. *Kırmızı Saçlı Kadın*'da *İ Meğali Himera*'da olduğu gibi babayla görüşülme de babanın hayatta olduğunu bilmek -Marina için Bertan'ın ölümüne kadar, Cem için her zaman, Enver için ise babasını tanımasından itibaren- motive edicidir. Diğer bir ifadeyle pek çok Yunan ve Türk romanında rastlanan babayı bellek altında ortadan kaldırma dikkat çekmez. Baba(lık) fikren olduğu kadar fiziksel olarak mekândadır ve mekân baba(lık) üzerinden betimlenir. Dolayısıyla iki roman için de babanın tamamen bertaraf edildiği, babanın akla ve hayale gelmediği/getirilmediği kurgulardan bahsetmek zordur. Sanata büyük önem atfeden Cem'in her sanat eserinde -bir resimde veya edebiyat metninde- babaya dair bir şey bulması; babanın olmadığı yere babayı çağırma olarak okunabilir. Böyle bir okuma babayla yaşanan ya da yaşanmayan anların telafisi için -Enver örneği- çaba sarf edildiğini ileri sürebilir.

Romanların babanın ve babalığın uzağında geçirilen çocukluk ve gençlik dönemleri hakkında önemli mesajlar verdikleri, iki yazarın da baba mevcudiyetinin mümkün olmadığı koşullarda bile bunun onarımı için düşündükleri ve buna uygun hareket ettikleri söylenebilir. Ansızın izini kaybettiren Akın Çelik' e yönelik yapılan açıklamayla gidişi siyasi geçmişine mal edilir. Öyle ki bir noktada politik sebepler olmasa

babanın gitmeme ihtimali de düşündürülmüş olur. Paralel şekilde Enver'den oldukça geç haberdar olan Cem bilerek ve isteyerek ailesini terk etmiş değildir. Söz konusu örnekler Pamuk'un babalarla oğulları uzak çizmediği, babalar için gitmelerin; oğullar için ise aramaların ve beklemelerin makul gerekçelere dayandırıldığı tespit edilir. Aynı açının aileyi bırakmak durumunda kalan Bertan gibi Yannis için de geçerli olduğu eklenmelidir. Akın ile evlenemeyen Gülcihan, Gülcihan yerine Ayşe ile evlenen Cem, kocası yerine kayınbiraderine rastlasa Minas ile evlenecek olan Marina, hayat kadınlarıyla yıllarını geçirmek zorunda kalan ancak Marina ile evlenen Yannis bahse konu babalardan ve babalıklardan bir şeyler taşır. Babanın ve babalık bağlamının varlığa ve yokluğa rağmen pek değişmediği, babanın görünmediği ve bulunmadığı ortamlarda daima beklendiği belirgindir. Babaya ve babalık gerçeğine ulaşmada denedikleri yöntemler farklı olsa da "babasız ev" düşlemeyen yazarların babayı bir şekilde buldukları, en azından bunun için uğraştıkları görülür. Dolayısıyla romanlardaki babalığın senkronize bir biçimde açıldığı eklenmelidir.

Babaların -doğal ölüm hariç- kayıplara karıştığı metinler babalara duyulan özlem yahut sitemle yine babalar ve onların geride bıraktıkları üzerinden gelişir. Oğullarından ve ailelerinden kopmuş babaların iki romanda da tek yönlü büyümesi geçmişin geri çağırılması -hatırlama- ile olağan hale gelir. Evin dışında kalan babalıklar evin hayrına yola düşmüş oğullar üstünden okunur. Üniversiteyi kazanan oğlunun yanında olamayan baba diğer babalardan farklı boyutlanmaz. Anlatıcıların babaları oğulların onları andıkları ölçüde aktarmaları kuşkusuz bilinçlidir. Babalığın kurulumuna Karağatsis'e kıyasla daha fazla akıl yoran Orhan Pamuk, Kral Oidipus hikâyesindeki babanın oğlundan korkusunu verir. Enver'in niyetini okuyamayan Cem'in oğluyla karşı karşıya gelmekten tedirginlik duyması Laios'u hatırlatır. *İ Meğali Himera*'ya dönüldüğünde babanın evlatlarından telaş etmesi söz konusu değildir.

Akın'ın Cem'i, Cem'in ise Enver'i öldürmediği hatırlandığında *Kırmızı Saçlı Kadın*'nda babaların ve oğulların; babaların öldürüldüğü Yunan mitlerinden ve oğulların öldürüldüğü İran mitlerinden ayrıştığı görülmüştür. Orhan Pamuk'un biyolojik babanın yerini almaya kalkışan Mahmut Usta'yı da çırağına öldürtmediği hatırlanmalıdır. Nitekim Cem Çelik'in yıllarca öldürdüğüne inandığı protez baba ağır yaralı olarak kuyudan çıkmayı başarmıştır. Diğer taraftan Cem gibi mühendis olan Yannis hiçbir zaman mesleğini yapamamış, annesine ve erkek kardeşine bakmak için kaptan olmuştur. Karağatsis geçim derdini Orhan Pamuk gibi oğullara anlattırmıştır. Romanlar benzeşen ve farklılaşan denklemlerine rağmen yazgıya ve felâkete yön verenin ihtiyaçların olduğu noktasında buluşmuştur.

KAYNAKÇA

- Dimitrakopoulou, F. (1990). *İ Protoporiaki Kinisi tu '30 ke to Mithistorima*. Ekdosis Kastanioti.
- Gudelis, Tasos. (2010). M. Karağatsis. Mia Polidinami Foni.
- Karağatsis, M. (2014). *İ Meğali Himera*. Vivliopolion tis Estias.
- Karandonis, A. M. (1977). *Karağatsis. Pezoğrafi ke Pezoğrafimata tis Ğenias tu '30*. Papadimas.
- Pamuk, O. (2016a). *Kırmızı Saçlı Kadın*. Yapı Kredi Yayınları.
- Pamuk, O. (2016b). *Babamın Bavulu*. Yapı Kredi Yayınları.
- Pamuk, O. (2016). *Saf ve Düşünceli Romancı*. Yapı Kredi Yayınları.
- Pamuk, O. (2018). *İ Yineka me ta Kokkina Mallia*. (S. Vretou, Çev.). Ekdosis Pataki.
- Pamuk, O. (2019). *Cevdet Bey ve Oğulları*. Yapı Kredi Yayınları.
- Parla, J. (2016). *Babalar ve Oğullar tanzimat romanının epistemolojik temelleri*. İletişim Yayınları.
- Politis, L. (1999.) *İstoria tis Neoellinikis Loğotehnias*. Morfotiko İdrima Ethnikis Trapezis.
- Riffatterre, M. (1990). *Fictional Truth*. Johns Hopkins University Press.
- Tsiropoulos, E.K. (1981). Gia ton Karağatsi. Epanektimisi tu M. Karağatsi, İkosi Hronia apo ton Thanato tu, Tetrada 'Eftinis', (14), ss. 128-129.
- Worton, M. & Judith, S. (1990). *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester University Press.

TÜRKİYE TÜRKÇESİ AĞIZLARINDA HİTAPLAR ¹

Ayşe Gül CANİBEK²



Hitaplar, sosyal ilişkileri ve toplumsal rolleri yansıtan dil unsurlarıdır. Bu dil unsurları, iletişimi sağlayan bir araç olmanın yanı sıra kültürle ve millî kimliklere ait özellikleri barındıran söz varlığı öğeleri olarak da kullanılmaktadır. Seslenme, uyarıda bulunma, iletişimi başlatma, olumlu ve/veya olumsuz duyguları açığa çıkarma amacıyla kullanılan hitaplar, dünya dillerinin söz varlıklarında çeşitli örneklerle ve kullanım biçimleriyle yer alan dil birimleridir. Hitaplar, genellikle sözlü dilde yoğun olarak kullanılır. Sözlü dil kavramının içinde “ağız” adı verilen ve bir dilin farklı söyleniş şekillerini içeren kollar yer almaktadır. Hitaplar Türkiye Türkçesi ağızlarının söz varlığında da hatırı sayılır bir yere sahiptir.

¹ (ISBN: 978-625-7698-84-9; İstanbul: Kesit Yayınları; 2022; ss.382.)

² Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Dili Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi, canibek.aysegul38@gmail.com, orcid.org/0009-0003-4472-3323.

Türkiye Türkçesi ağızlarında kullanılan hitaplar, farklı bölgelerdeki kültürel çeşitliliği ve sosyal yapıyı gösterir. Bu bağlamda, hitapların ağızlar üzerinden incelenmesi, dilin sosyo-kültürel yapısını anlamak için önemli bir fırsat sunar. Bu bakımdan bir dilin ağızlarında yer alan hitaplar/seslenme sözleri ile yapılmış/yapılacak olan çalışmalar Türklük Bilimi açısından önem taşır.

Dr. Nilüfer Yıldırım'ın kaleme aldığı “Türkiye Türkçesi Ağızlarında Hitaplar” adlı eser, 2022 yılında Kesit Yayınları tarafından yayımlanmıştır. 382 sayfalık kapsamlı bir içeriğe sahip olan kitap; ön söz, kısaltmalar, çeviri yazı işaretleri, giriş ve iki ana bölümden meydana gelmektedir.

Yazar, kitabın ön sözünde (s.11) çalışmanın amacını ve kapsamını ortaya koymaktadır. Türkçe hitap şekillerinin sadece dile ait bir olgu olmadığını, aynı zamanda bu öğelerin sosyal ilişkiler, toplumsal yapı ve kültürel kimlik açısından önemli göstergeler sunduğunu belirtmektedir.

Eser; İçindekiler, Ön Söz, Kısaltmalar ve Çeviri Yazı İşaretleri ile başlayıp Giriş, Ana Bölümler, Sonuç, Kaynaklar ve Dizin kısımlarıyla sona ermektedir. İlk bölümünde “Kısaltmalar” (s.17-26) başlığı altında kitabın yazımı aşamasında taranan kaynakların kısaltmaları ve diğer kısaltmalara yer verilmiştir. Ardından, Çeviri Yazı İşaretleri (s.27-30) başlığı yer almaktadır. Bu kısım, ağız araştırmalarında kullanılan standart gösterim ve işaretlemeleri derinlemesine ele alarak, okuyucuya hem teorik hem de pratik bir rehber sunmayı hedeflemektedir.

Kitabın Giriş (s.31) bölümünde yazar “Dil Nedir?” başlığı altında dilin temel tanımını yapmakta ve dilin temel kaynağının ses ve sesli göstergeler olduğunu, bu göstergelerin farklı dizgelerle iletişim ihtiyacını karşıladığını vurgulamaktadır. Yıldırım, işaret dilinde işaretlerin, konuşma ve yazı dilinde ise sözcüklerin bu sistemi oluşturduğu ve dilin sisteminin kullanım şekline göre biçimlendiğinin altını çizmektedir. Yazar, dilin özelliklerine ve göstergelerine göre farklı tanımlar bulunduğunu dilin yalnızca bir iletişim aracı değil aynı zamanda toplumsal ve kültürel bir yapı taşı olduğunu da ortaya koymaktadır. “Dil-İletişim İlişkisi” (s.32) başlığı altında, dilin iletişimdeki rolünü ele almaktadır. Dilin bireyler arasındaki anlam ve düşünce aktarımını sağladığı ve bu sürecin belirli kanallar aracılığıyla gerçekleştirildiği vurgulanmıştır. İletişimde, dilin bir kodlama, iletme ve çözümleme aracı olarak işlev gördüğü de ifade edilmiştir. Bu bölümde ayrıca, dilin kültür üzerindeki etkisine dikkat çekilmiş, sözlü iletişimle kültür arasındaki ilişki incelenmiştir. Dilin kültürle olan ilişkisinden de söz eden Yıldırım, dilin sadece bir iletişim aracı değil, aynı zamanda kültürel anlamlar üreten ve aktaran bir sistem olduğunu da ortaya koymaktadır. Bu sistemli anlatım, okuyucuyu, dilin iletişimdeki temel işlevlerinden kültürle olan bağlantısına kadar yönlendirerek, dilin hem bireysel hem de toplumsal yaşamda vazgeçilmez bir rol oynadığını göstermektedir.

Yazar, “Hitap Nedir?” (s.34) başlığı altında, hitapların dildeki temel işlevlerine odaklanarak bu konuyu derinlemesine incelemektedir. Hitapların iletişimde önemli bir yer tuttuğunu ve sadece bir kişiye seslenmekten çok daha fazlasını gerçekleştirdiğini ifade etmektedir. Hitabın tanımını verdikten sonra işlevlerinden söz etmekte, bunlar arasında iletişim kurulacak kişinin dikkatini çekme, ona iltifat

etme, sosyal mesafeyi belirleme, bildirimde bulunma, çağırma ve hatta etkileme gibi işlevlerin yer aldığını açıklamaktadır. Bu işlevler, hitapların sadece dilsel bir ifade değil, aynı zamanda insan ilişkilerinin dinamiklerine göre şekillenen bir araç olduğunu ortaya koymaktadır.

Yazar, hitapların farklı bakış açılarıyla ele alındığını ve çeşitli dilbilimciler tarafından farklı şekilde tanımlandığını da aktarır. Örneğin, Zeynep Korkmaz hitapları seslenme ünlemleri olarak değerlendirmiştir. Öte yandan, Tahir Nejat Gencan ise hitaplar için "eytiş terimi"ni kullanmış ve onları ünlem olarak değerlendirmiştir. Yazar, hitapların ünlem ya da edat gibi dilbilimsel kategorilere indirilmesinin, hitapların kavram alanını daraltacağını ve hitapların zenginliğini tam anlamıyla yansıtmadığını vurgulamaktadır. Bu, hitapların işlevsel açıdan oldukça çeşitlendiğini ve her bir kullanımının farklı sosyal bağlamlarda özel bir anlam taşıdığını gözler önüne sermektedir.

Hitapların özelliklerini açıklayan yazar, “Türkiye Türkçesi Ağızlarında Hitaplar” (s.37) başlığına geçmekte ve “ağız” teriminin tanımında Korkmaz’a, ağızların gruplandırılmasında Karahan’a atıfta bulunarak ağızların, Türkçenin zenginliğinin önemli bir parçası olduğunu vurgulamaktadır. Yazar, ağızların köylerde ve kırsal bölgelerde kullanılan, kurallardan bağımsız ve zengin bir söz varlığına sahip dil kolları olduğunu belirtmektedir. Ayrıca hitaplar aracılığıyla Anadolu insanının yaşam koşullarına bağlı olarak hem olumlu hem de olumsuz duygularını dile getirdiğini ifade etmektedir. Bu başlık, kitabın asıl konusu olan Türkiye Türkçesi ağızlarındaki hitaplara dair derinlemesine bir bakış sunarak, temel konulara sağlam bir temel atmaktadır.

Kitabın birinci bölümü “Kadınlara Yönelik Hitaplar” (s.39) başlığını taşımaktadır. Bu bölümde kadınların toplumdaki yeri ve önemi üzerinde durulmaktadır. Toplumun ortak değerlerini şekillendirmede kadınların üstlendiği rol vurgulanırken Türk kültüründe kadının tarihsel ve sosyal bağlamda saygın bir konuma sahip olduğu da ifade edilmektedir. Kadınların aile yapısı ve akrabalık ilişkileri içerisindeki yeri ele alınarak onların sadece bireysel birer figür değil, aynı zamanda kültürel değerlerin taşıyıcısı ve aktarıcısı oldukları belirtilmektedir. “Kadınlara Yönelik Hitaplar” başlığı kendi içerisinde üç ana kategoriye ayrılmaktadır. İlk kategori, “Genetik Akrabalık Bağı Olan Kadınlara Yönelik Hitaplardır” (s.41) adını taşımaktadır. Bu kısımda, yakın akrabalık ilişkilerine yönelik olarak kullanılan hitaplar ele alınmaktadır. Örneğin, anneye, anneanneye, teyzeye, halaya, ablaya, kız evlada, kız kardeşe, kız yeğene ve kız toruna yönelik hitaplar incelenir. Ayrıca, amca, dayı, hala ve teyzenin kızlarına yönelik hitap örneklerine de yer verilmektedir.

Eserdeki hitap örnekleri cümleler içinde verilerek gösterilmekte, bu durum hitabın nasıl, ne şekilde, ne amaçla kullanıldığının anlaşılmasına olanak sağlanmaktadır. İlgili hitap örnekleri, her başlığın altında toplu olarak verilmekte, hangi yörelerde kullanıldığı parantez içinde belirtilmektedir.

Birinci bölümün ikinci kategorisi, “Evlilik Yoluyla Akraba Olan Kadınlara Yönelik Hitapları” (s.78) kapsamaktadır. Bu kısımda eşe/hanıma, geline, kayınvalideye, görümceye, yengeye, baldıza ve diğer evlilikle bağlantılı akrabalara yönelik hitaplar ele alınmaktadır. Bölümün son kategorisi, “Diğer

Hitaplar” (s.112) başlığını taşımaktadır. Bu bölümde sevgiliye kız çocuğuna, genç kıza, kız arkadaşaya yönelik hitaplar ile karma hitaplar incelenmektedir. Bu kategoriler, kadınlara yönelik olarak söylenen hitapların farklı bağlamlardaki kullanımını daha iyi anlamaya olarak sağlamaktadır. Hitap şekillerinin samimiyet derecesi ve saygı ifadesine göre değişkenlik gösterdiği vurgulanır.

İkinci bölüm “Erkeklerle Yönelik Hitaplar” (s.199) başlığını taşımaktadır. Bu bölümde kadınlar için kullanılan sınıflandırmaya benzer bir yapı izlenmektedir. “Erkeklerle Yönelik Hitaplar” başlığı da üç kategori altında incelenmektedir. İlk kategori, “Genetik Akrabalık Bağlı Olan Erkeklerle Yönelik Hitaplar” (s.200) adı altında toplanmıştır. Bu kategoride; babaya, dedeye, amcaya, dayıya, ağabeye, erkek evlada, erkek kardeşe, erkek yeğene ve erkek toruna yönelik hitaplar yer almaktadır. Ayrıca amcanın, dayının, halanın, teyzenin oğullarına yönelik hitaplar da bu kısımda bulunmaktadır.

İkinci bölümün ikinci kategorisi, “Evlilik Yoluyla Akraba Olan Erkeklerle Yönelik Hitaplar” (s.228) adını taşımaktadır. Eşe/kocaya, damada, kayınpedere, kayınbiradere, enişteye ve bacanağa yönelik hitaplar bu kategoride incelenmektedir. İkinci bölümün son kategorisi “Diğer Hitaplar” (s.242) başlığı; sevgiliye, erkek çocuğuna, delikanlıya, arkadaşaya yönelik olarak kullanılan hitaplar ile karma hitaplara ayrılmıştır. Bu kategorilerde, erkeklerle yönelik hitapların farklı bağlamlarda nasıl kullanıldığından ve bu hitapların içeriklerinden söz edilmektedir.

Kitabın Sonuç kısmında (s.323) hitapların toplumsal, kültürel ve duygusal etkileşimlerin bir yansıması olarak çeşitlilik gösterdiği ve Türkiye Türkçesi ağızlarındaki zenginliği vurgulanmıştır. Hitap ifadelerinde farklı dillerden (Arapça, Farsça, Rumca, Ermenice) alınmış sözcüklerin varlığı tespit edilmiş; bu ifadelerin sevgi, saygı ve şefkat gibi olumlu duyguları yansıttığı gibi kaba ve argo söylemler de içerebildiğinden söz edilmiştir. Kadınlara yönelik hitapların erkeklerle oranla daha fazla olduğu görülmüş; hitapların cinsiyet, akrabalık, sosyal bağlam ve benzetmeler üzerinden şekillendiği belirtilmiştir. Çiçek, hayvan, renk ve meslek adları gibi unsurların hitaplarda sıkça yer aldığı, kişiye doğrudan değil ailesi üzerinden türetilmiş dolaylı hitaplara da seslenildiğine dikkat çekilmiştir. Hitap ifadelerinin; sevgiyi, hayranlığı ve samimiyeti yansıtan kültürel kodlar barındırarak sosyal ilişkilerde önemli bir rol üstlendiğine ve Anadolu insanının karakteristik özelliklerini dil aracılığıyla ortaya koyduğuna işaret edilmiştir. Sonuç kısmının son sayfalarında ise hitapların sayısal değerlerine ait tablolara yer verilmiştir.

Kaynaklar (s.331) kısmında çalışmada yararlanılan kaynaklar belirtilmiş, Dizin (s. 353) kısmında ise ele alınan hitap örnekleri alfabetik sırayla sunulmuştur. Bu sayede okuyucunun aradığı hitap örneklerine kolaylıkla ulaşılması amaçlanmıştır.

Eser, Türkiye Türkçesi ağızlarında hitaplar konusunu kapsamlı bir kaynak taramasıyla inceleyen ilk çalışma olması nedeniyle önemlidir. Türk dil araştırmalarına büyük katkı sağlayan bu çalışma, ağız farklılıkları ve iletişim biçimlerini daha iyi anlamamıza yardımcı olmaktadır. Dilin sosyal yapısındaki çeşitliliği ve halk arasındaki etkileşimi hitaplar aracılığıyla ele alan eser, Türkçenin zengin hitap

unsurlarını cümle içinde sunarak bağlam içinde anlaşılmasına da olanak tanımaktadır. Bu niteliğiyle, sonraki araştırmalara ışık tutacak değerli bir kaynak niteliğindedir.

Türklük bilimine kazandırdığı eser için Doç. Dr. Nilüfer YILDIRIM'a teşekkür ediyor, daha nice çalışmalara imza atmasını diliyoruz.

KAYNAKÇA

Yıldırım, N. (2022). *Türkiye Türkçesi ağızlarında hitaplar*. Kesit Yayınları.