1. ULUSLARARASI TÜRKOLOJİ KONGRESİ

"Arayışlar ve Yönelimler"

16-18 Mayıs 2022 / Karabük

TAM METİN BİLDİRİ KİTABI

PROCEEDINGS BOOK

Editör:

***Doç. Dr. Selçuk* ATAY**

ISBN: 978-605-955-471-8

Kitabın bütün hakları Karabük Üniversitesine aittir.

Karabük Üniversitesi Yayınları: 77

1. ULUSLARARASI TÜRKOLOJİ KONGRESİ:
"ARAYIŞLAR VE YÖNELİMLER"
16-18 MAYIS 2022
BİLİDİRİ TAM METİN KİTABI

Yayın Yönetmeni
Prof. Dr. Murat AĞARI

Editör
Doç. Dr. Selçuk ATAY

Kapak Tasarım
Fatih SAMRAY

ISBN: 978-605-955-471-8
Basım Sayısı: 1

Her hakkı saklıdır. Bu tebliğ kitabında yayımlanan tebliğler ve yazılardaki görüş ve düşünceler yazarların görüşleridir. Kitapta yer alan yazıların dil, üslup ve bilimsel mesuliyeti yazarlarına aittir.

Karabük - 2022

Kongre Onursal Başkanı
Prof. Dr. Refik POLAT
Karabük Üniversitesi Rektörü

Kongre Düzenleme Kurul Başkanı
Prof. Dr. Murat AĞARI

Kongre Düzenleme Kurulu
Türkiye
Doç. Dr. Türkân GÖZÜTOK
Doç. Dr. Selçuk ATAY
Doç. Dr. Şerife AĞARI
Doç. Dr. Ramazan AHMEDOV
Doç. Dr. Zhyldyz İSMAİLOVA
Dr. Öğr. Üyesi Esra KILINÇ
Dr. Öğr. Üyesi Deva ÖZDER
Dr. Öğr. Üyesi Zafer TOPAK
Dr. Öğr. Üyesi İsmail TAŞ
Dr. Öğr. Üyesi Saidbeg BOLTABAYEV
Dr. Öğr. Üyesi Muhammet İNCE
Dr. Öğr. Üyesi Nimet KARA KÜTÜKÇÜ

Yurtdışı Temsilcilikleri
Prof. Dr. Rufat RUSTAMOV (Bakü Devlet Üniversitesi)
Prof. Dr. Kudretullah AMANOV (Taşkent Devlet Şarksinaslık Üniversitesi)
Doç. Dr. Muratbek BAGİLA Kurmanbek kızı (Zhubanov Üniversitesi)

Sekreterya
Arş. Gör. Fatih SAMRAY
Arş. Gör. Mustafa Talha TÜREL

BİLİM KURULU

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Prof. Dr. Hasan AKAY / Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi
Prof. Dr. Hülya ARGUNŞAH / Erciyes Üniversitesi
Prof. Dr. Ali Şükrü ÇORUK / İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Muharrem DAYANÇ / İstanbul Medeniyet Üniversitesi
Prof. Dr. Ayşe DEMİR / Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
Prof. Dr. Beyhan KANTER / Mardin Artuklu Üniversitesi
Prof. Dr. M. Fatih KANTER / Kilis 7 Aralık Üniversitesi
Prof. Dr. Halim KARA / Boğaziçi Üniversitesi
Prof. Dr. Turan KARATAŞ / Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi
Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ / Maltepe Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet NARLI / Balıkesir Üniversitesi
Prof. Dr. Nâzım Hikmet POLAT / Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Fatih SAKALLI / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet SAMSAKÇI / İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. İbrahim ŞAHİN / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Prof. Dr. Cafer ŞEN / Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. İbrahim TÜZER / Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
Prof. Dr. Ebru Burcu YILMAZ / İnönü Üniversitesi
Doç. Dr. Selami ALAN / Abant İzzet Baysal Üniversitesi
Doç. Dr. Bahtiyar ASLAN / Bandırma Onyedi Eylül Üniversitesi
Doç. Dr. Mehmet GÜNEŞ / Marmara Üniversitesi
Doç. Dr. Muhammed HÜKÜM / Sakarya Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Cafer GARİPER / Süleyman Demirel Üniversitesi

Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Prof. Dr. Abdullah Azmi BİLGİN / Haliç Üniversitesi
Prof. Dr. Muhammet Nur DOĞAN / İstanbul Arel Üniversitesi
Prof. Dr. Kemal KAHRAMANOĞLU / Necmettin Erbakan Üniversitesi
Prof. Dr. Ahmet KARTAL / Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Prof. Dr. Mehmet KIRBIYIK / Necmettin Erbakan Üniversitesi
Prof. Dr. Muhsin MACİT / Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Vusale MUSALİ / Kastamonu Üniversitesi
Prof. Dr. Ahmet TANYILDIZ / Dicle Üniversitesi
Prof. Dr. Kemal YAVUZ / Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi
Prof. Dr. Gencay ZAVOTCU / Kocaeli Üniversitesi

Eski ve Yeni Türk Dili Bilim Dalı

Prof. Dr. Hayati DEVELİ / İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Musa DUMAN / Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi
Prof. Dr. Nadir İLHAN / Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi
Prof. Dr. İhsan KALENDEROĞLU / Gazi Üniversitesi
Prof. Dr. Ceval KAYA / Ardahan Üniversitesi
Prof. Dr. Gülden SAĞOL YÜKSEKKAYA / Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. İsmet Gülsel SEV / Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi
Prof. Dr. Hatice TÖREN / İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Fikret TURAN / İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Hanifi VURAL / Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi
Prof. Dr. Orhan YAVUZ / Selçuk Üniversitesi
Doç. Dr. Ahmet Naim ÇİÇEKLER / İstanbul Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Yudum GÖRMÜŞ / Kastamonu Üniversitesi

Halk Edebiyatı Bilim Dalı

Prof. Dr. Özkul ÇOBANOĞLU / Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Bayram DURBİLMEZ / Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Abdulkadir EMEKSİZ / İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Ruhi ERSOY / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Cengiz GÖKŞEN / Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi
Prof. Dr. Metin ÖZARSLAN / Hacettepe Üniversitesi
Doç. Dr. Hicran KARATAŞ / Bartın Üniversitesi
Doç. Dr. Gülten KÜÇÜKBASMACI / Kastamonu Üniversitesi

Çağdaş Türk Dünyası ve Edebiyatları Bilim Dalı

Özbekistan-Taşkent

Prof. Dr. Kudretullah AMANOV / Taşkent Devlet Şarksinaslık Üniversitesi

Prof. Dr. Nadirhan HASAN / Taşkent Devlet Şarksinaslık Üniversitesi

Prof. Dr. Kasımcan SADIKOV / Taşkent Devlet Şarksinaslık Üniversitesi

Doç. Dr. Rihsitilla ALİMUHAMEDOV / Taşkent Devlet Şarksinaslık Üniversitesi

Doç. Dr. Poshshajon KENJAYEVA / Taşkent Devlet Şarksinaslık Üniversitesi

Doç. Dr. Cumali ŞABANOV / Taşkent Devlet Şarksinaslık Üniversitesi

Kazakistan-Ahmet Yesevi

Prof. Dr. Bülent BAYRAM / Ahmet Yesevi Üniversitesi

Doç. Dr. Ercan ÖMİRBAY / Ahmet Yesevi Üniversitesi

Doç. Dr. Bakıt ABJET / Ahmet Yesevi Üniversitesi

Dr. Nurlan MANSUROV / Ahmet Yesevi Üniversitesi

Dr. Albina KIRAN / Ahmet Yesevi Üniversitesi

Kazakistan-Zuhubanov

Prof. Dr. Şokum Güljan Tınçtıkbay Kızı / Zhubanov Üniversitesi

Doç. Dr. Muratbek Bagila Kurmanbek kızı / Zhubanov Üniversitesi

Doç. Dr. Aytbenbetova Aygül Kadırjan kızı / Zhubanov Üniversitesi

Dr. Kuanışova Gulbanu İdiris kızı / Zhubanov Üniversitesi

Dr. Aytbaev Begimjan Rahimbekoviç / Zhubanov Üniversitesi

Azerbaycan-Bakü

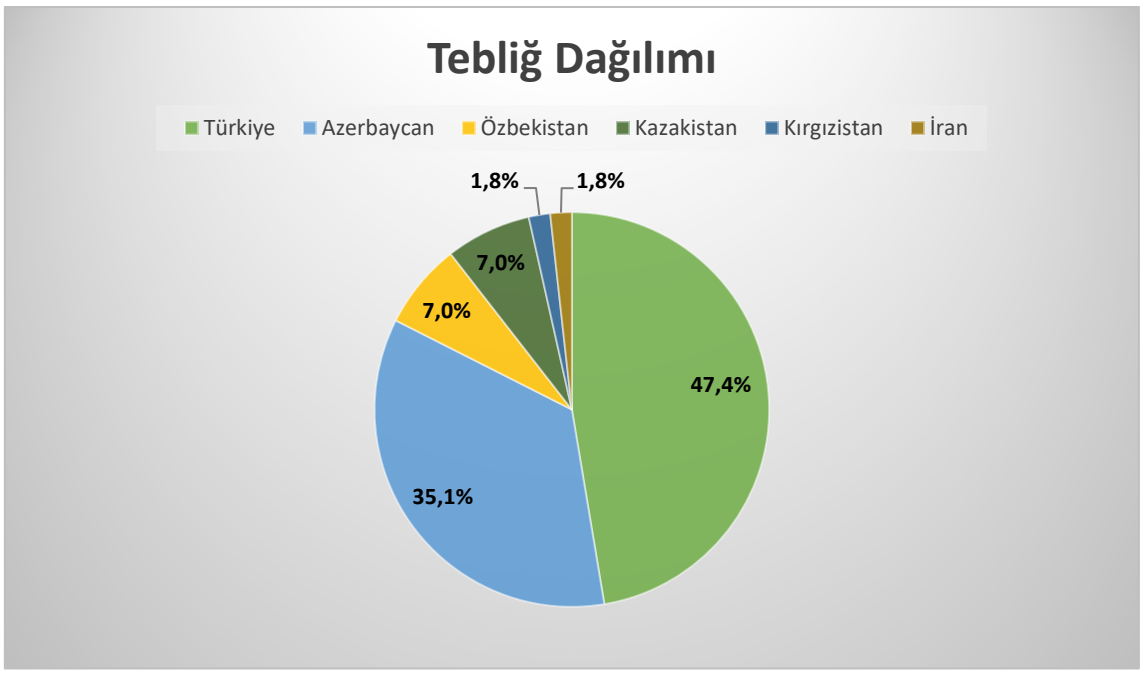
Prof. Dr. Rufat RUSTAMOV / Bakü Devlet Üniversitesi

Prof. Dr. Şukufe KADİMOVA / Bakü Devlet Üniversitesi

Prof. Dr. Hüseyin ASKEROV / Bakü Devlet Üniversitesi

Prof. Dr. Jale ALİYEVA / Bakü Devlet Üniversitesi

*1. Uluslararası Türkoloji Kongresi: "Arayışlar ve Yönelimler"*de Sunulan Tebliğ Metinlerinin Ülkelere Göre Yüzdelik Dağılımı



*1. Uluslararası Türkoloji Kongresi: "Arayışlar ve Yönelimler"*de Sunulan Tebliğ Metinlerinin Ülkelere Göre Sayı Dağılımı

Türkiye	27
Azerbaycan	20
Özbekistan	4
Kazakistan	4
Kırgızistan	1
İran	1
Toplam	**57**

İÇİNDEKİLER

Kongre Onursal Başkanı ..... **II**

Kongre Düzenleme Kurulu Başkanı ..... **II**

Kongre Düzenleme Kurulu ..... **II**

Sekreterya ..... **II**

Bilim Kurulu ..... **III**

Kongre Tebliğlerinin Ülkelere Göre Yüzdelik Dağılımı ..... **VI**

Kongre Tebliğlerinin Ülkelere Göre Sayı Dağılımı ..... **VI**

İçindekiler ..... **VII**

TEBLİĞLER

Safahat'taki Fıkraların Mizah Kuramları Bağlamında İncelenmesi / *Yavuz Selim Uğurlu* **1-11**

Ziya Gökalp'in Şiirlerinin Karşılaştırmalı Analizi / *Nigora Azizova* **12-17**

Kıpçak Grubu Türk Dillerinde Kök Söz Yuvalarının Araştırılması Tarihi / *Faide Omarova* **18-21**

"Edebiyat Üstatlarımızın Aşkları" Röportajı ve *Roman À Clef*'e Bir Giriş Denemesi / *Selçuk Atay-Ahmet Kaya* **22-37**

Göstergebilimsel Bir Okuma Denemesi: Fatih-Harbiye Romanında Kimlik Arayışı / *Osman Oruç* **38-47**

Haşim Hakkında Bazı Mülahazalar / *Deniz Polater* **48-58**

Mukağali Makataev ve Kasım Bey Zakir Şiirlerinde Turnalar Konusu / *Aynure Babayeva* **59-64**

Güney Azerbaycanda Anadilli Şiirin Gelişiminde Muhammed Hüseyn Şehriyar Şiirinin Önemi / *Türkan Mecidova* **65-73**

XVIII. Yüzyıl Azerbaycan Şiirinde Edebî Dil Meseleleri / *Fidan Alizade* **74-80**

Divan Şiirinde 'Kulak Âşık Olurmuş Gözden Öndin' / *Şerife Akpınar* **81-88**

Şemsî'nin *Yûsuf u Züleyhâ*Adlı Mesnevisi / *Ahmet Safa Çolak* **89-102**

Fuzûlî'nin Türkçe Divan'ında Sevgilinin Güzellik Unsurlarında Renklerin Kullanımı / *Sevinç Ünsal* **103-128**

Özlemin Somut Hali: Cengiz Dağcı'nın "Anneme Mektuplar" Romanı / *Ayten Abbasova* **129-136**

Hüseynbala Mıralamov'un Sanatsal Düzgüsü ve Tarihî Hafızaya Epik İzlenimi / *Zalxa Orucova* **137-140**

Tam*- "Yanmak, Yakmak" Kökü ve Türevleri Üzerine / *Duygu Yavuz Öz* **141-152

Metinleşen Anlam Katmanları: Behçet Necatigil'in "Dağ" Şiiri / *Ülkü Eliuz-Arzu Küçükosman* **153-165**

Tarihî Romanın Doğuşu ve Namık Kemal / *Arzu Dadaşova* **166-174**

Nazım Hikmet'in Azerbaycan Şiirindeki Etkisi ve Yeri / *Jale Aliyeva* **175-181**

The Concept "The Native Land" In Toponymic Legends Of The Turkic Peoples / *Bekarys Olzhabaev* **182-188**

Classification Problems Of Language Situation In The Work Of M. Kashgar "Divani Lugat It-Turk" / *Kurmanova Baktygul- Assel Utegenova* **189-194**

Manifestation Of Gender Contradiction In Mythology / *Shokym Gulzhan-Kamshat Zhumasheva* **195-201**

Peculiarities Of Toponyms Functioning In Kazakh Folklore / Abat Pangereyev-Ainur Kenbayeva **202-211**

Türk Cumhuriyetlerinde Kullanılan Alfabelerin Dünü Bugünü / *Mehmet Can* **212-218**

Erzincan Ağzında Kullanılan +I Pekiştirme Ek-Edatı / *Muhammed Sami Ünal* **219-228**

Ubsm-Rso-049 No'lu Kur'an Tercümesi Üzerinde Eşdizim Sözlüğü / *Esra Çolak* **229-246**

Azerbaycan'daki Edebiyat Ders Kitaplarının Somut Olmayan Kültürel Miras Ögeleri Açısından İncelenmesi / *Vafa Savaşkan* **247-259**

Kayıp İstanbul Ağzının/Ağızlarının Söz Varlığına Edebî Eserlerden Ulaşılabilir Mi? / *Önder Saatçi* **260-278**

Argo Lexicon In Shahriyar's Works / *Hossein Khoshabteni* **279-285**

Türk Anayasalarında Hukuk Dilinin Sadeleşmesi / *Z. Gönül Balkır-Başak Balkır Gülen* **286-299**

Berlin'deki Turfan Koleksiyonu'ndan Eski Uygurca U 5987 Numaralı Belge Üzerine (Moriyasu 2019'a Katkılar) / *Hüsnü Çağdaş Arslan* **300-305**

Öç Küçürek Öyküsü İle Basat'ın Tepegözü Öldürdüğü Destan'ın Kora Şemasına Göre İncelenmesi / *Oğuzhan Sevim-Fetullah Uyumaz* **306-311**

İsmail Gaspıralı'nın Özbek Aydınlanmasındaki Rolü: Özbek Ceditçilik Örneği / *Aslı Orunbayev* **312-317**

Manas Destanında Kahramanın Kahraman Olacağına Dair Doğa İşaretleri / *Nurzhamal Ermekbaeva* **318-323**

XVIII. Yüzyıl Gazeliyatına Yaklaşım: Molla Penah Vakıf Sanatı Örneğinde / *Mahire Kuliyeva* **324-333**

Ahmed Yesevi Hikmetlerinin Yazma Nüshaları Kataloğu Üzerine Bazı Mülahazalar / *Nadirhan Hasan* **334-342**

Aliağa Vahid Şiirinde Fuzûlî Nefesi / *Lale Alakbarova* **343-351**

Nazan Bekiroğlu'nun *Nar Ağacı* Romanının Sorunları, Tür Özellikleri, Kompozisyonu ve Sanatsal Görselleri / *Salide Şerifova* **352-370**

Eski Türkiye Hikâyesi İncelemeleri Üzerine / Sima Şefizade **371-375**

Taşlıcalı Yahyâ Bey Divanı'nda Tababet Unsurları / *Deva Özder* **376-387**

Atasözü Derleme Çalışmaları Bağlamında Vâcid'in Durûb-ı Emsâl Risâlesi / *Muhammet İnce* **388-406**

Klasik Türk Şiirinde Rişte-i Cân Kavramı ve Bu Kavramın Mircea Eliade'nin Bağ ve Düğüm Simgeciliği Anlayışı Açısından Mitolojik Uzantılarının İncelenmesi / *Ahmet Alkan* **407-424**

Ahmet Hikmet Müftüoğlu'nun *Gönül Hanım* Romanında Orhun Yazıtları ve Millî Kimlik Problemi / *Esqane Babayeva* **425-431**

Mithat Cemal Kuntay'ın Şiirlerinde Vatan Sevgisi / *Valida Shikhaliyeva* **432-437**

Anadolu-Türk Sözlü Kültüründe Hatırlamanın Mekânı Olarak Kadın: Ağıt Ismarlama Geleneği / *Hicran Karataş* **438-455**

Günümüz Âşık Şiirinde Hacı Bektaş Veli'nin Yeri / *Özlem Ünalan* **456-469**

Türk Halk Hekimliğinde Kına / *İlker Avcıoğlu-Arzu Fidan* **470-480**

Bahtiyar Vahapzade'nin Eserlerinde Türkçülük Unsurları / *Aynur Seferli* **481-494**

Bahtiyar Vahabzade'nin Şiirlerinde Fuzûlî Motifi / *Metanet Mustafayeva* **495-500**

Eski Türk Şiirinde Yineleme: Deyişbilimsel Bir Tasnif Denemesi / *Banu Güzelderen* **501-516**

Yunus Emre Şiiri ve İrfan / *Elman Khilal Guliyev* **517-525**

Mahtumkulu Firâkî'nin Dinî Konulu Şiirleri / *Könül Sadıqova* **526-530**

İktibas Sanatının Zirve Şahsiyeti: Seyyid Nesîmî / *Şerife Ağarı* **531-570**

Bâkî'nin Şiirde Aradığı Özellikler / *Zafer Topak* **571-585**

Hayâti-Zâde Şeref Halîl'in Rûhu'l-Edeb Adlı Arapça Türkçe Manzum Sözlüğü ile Sünbül-zâde Vehbî'nin Nuhbe-i Vehbî'si Üzerine Bir Karşılaştırma / *Orhan Kılıçarslan* **586-600**

Türkiye Türkçesinde ve Gagavuz Türkçesinde Adların Kültürdilbilimsel Özellikleri / *Aygül Mirzayeva* **601-605**

Ahlaki-Didaktik Sorunların Öğretimindeki Konular ve Ömer Seyfeddin'in Öykü Yaratıcılığı / *Ülker Bahşiyeva* **606-613**

Haldun Taner'in Tiyatro Eserlerinin Karşılaştırmalı Analizi / *Mekhriniso Kayumova* **614-622**

BİLDİRİLER

SAFAHAT'TAKİ FIKRALARIN MİZAH KURAMLARI BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Yavuz Selim UĞURLU[1]

Dr., Millî Eğitim Bakanlığı, Türkiye, yavuzs.ugurlu52@gmail.com

ÖZ

İçinde yaşadığı toplumun sorunlarını gün yüzüne çıkarmaya çalışan ve bu problemlere çözüm yolları arayan bir şair olan Mehmet Âkif Ersoy (1873-1936) aruzun Türkçeye uygulanması hususunda önemli bir isimdir. Sanatçının, tamamı aruzla yazılmış şiirlerden oluşan külliyatının genel adı *Safahat*'tır ve onun yegâne eseridir. Bu eserin içerisinde bir kısmı Âkif tarafından kaleme alınmış bir kısmı ise anonim olan mizahi fıkralar yer almaktadır. Eserdeki fıkralarda Âkif, okuyucuyu sadece güldürmez, düşündürmeye de sevk eder. Mizah; öteden beri insanoğlunun, üzerinde kafa yorduğu konulardan birisi olmuştur. Bu uğraşın sonucu olarak çeşitli mizah kuramları ortaya çıkmıştır. Gülme eyleminin ne şekilde ortaya çıktığı üzerinde özellikle duran bu kuramların en bilinenleri arasında "Üstünlük Kuramı", "Uyumsuzluk Kuramı" ve "Rahatlama Kuramı" yer almaktadır. Halk edebiyatı ürünlerinden birisi olan fıkralar, mizah unsurunu bünyesinde taşımasından dolayı mizah kuramlarının inceleme kapsamına girmiştir. Safahat'taki fıkralarda gülmeye sebep olan durumların mizah kuramlarıyla açıklanmasını amaçlayan bu çalışmada metinler yukarıda adı geçen kuramlar bağlamında incelenmiş ve hangi fıkranın hangi mizah kuramına göre açıklanabileceğiyle ilgili çıkarımlar yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mehmet Âkif Ersoy, *Safahat*, fıkra, mizah kuramları.

THE EXAMINATION OF THE JOKES IN *SAFAHAT* IN CONTEXT OF THE THEORIES OF HUMOUR

Abstract

Mehmet Âkif Ersoy (1873-1936), a poet who tried to bring to light the problems of the society he lived in and sought solutions to these problems, became an important name in the usage of aruz meter inTurkish. The general name of the artist's corpus consisting of poems written in aruz meter is "Safahat". There are also jokes in this work. In the jokes in the work, Mehmet Âkif not only makes the reader laugh, but also makes them think. Humour; has long been one of the subjects that mankind has thinking about. As a result of this effort, various theories of humour have emerged. Among the most well-known of these theories, which specifically focus on how the act of laughing occurs, there are "Superiority Theory", "Incongruity Theory" and "Relief Theory". Jokes, which are one of the products of folk literature, have been included in the scope

[1] ORCID ID: 0000-0002-5289-227X

of the analysis of humour theories because they contain the element of humour. In this study, which aims to explain the situations that cause laughter in the jokes in “Safahat" with humour theories, the texts were examined in the context of “Supremacy Theory", “Incongruity Theory" and “Relief Theory" and inferences were made about which joke could be explained according to which humour theory.

Keywords: Mehmet Âkif Ersoy, *Safahat*, joke, theories of humour.

Giriş

Gülme, insanoğlunun üzerinde kafa yorduğu konulardan biridir. Birçok düşünür ve araştırmacı; insanın neye, niçin ve nasıl güldüğünü anlamaya çalışmış ve içinde mizah barındıran her türlü yapının tam olarak nasıl oluştuğu konusunu açıklamaya çaba göstermiştir. Bu çabalar sonucunda elde edilen cevaplar, zaman içerisinde daha sistemli bir hâle getirilerek mizah kuramlarının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Mizah konusunda üç genel kuram karşımıza çıkar. Bunlar: Üstünlük Kuramı, Uyumsuzluk Kuramı ve Rahatlama Kuramıdır. Ayrıca son dönemlerde Henri Bergson, Arthur Koestler ve John Morreall gibi isimler “çağdaş kuramlar” olarak isimlendirilen kuramlar geliştirmişlerdir (Çevik 86).

İçerisinde mizahi ürünler bulunan türler olarak karşımıza fıkra, mizahi hikâye, mizahi şiir, karikatür, yazısız karikatür, kukla, komedi vb. çıkmaktadır. Bu türler birbirlerinden keskin sınırlarla ayrılamamaktadır. Bunlara yenileri de katılabilir (İzgören 34).

Anonim halk edebiyatının mizahi unsurlar taşıyan türlerinden birisinin adını karşılayan “fıkra” Arapça kökenlidir. Gazete ve dergilerde yer alan ve güncel konuları işleyen yazıları karşılamak için de “fıkra” kelimesi kullanılmaktadır. Kısa hacimli ve mizahi türlerden birisi olan fıkra, sözlü kültürü gelecek kuşaklara aktarma işlevini de yerine getirmektedir. Halk tarafından bilinen fıkralarda belirli tipler yer almaktadır. Nasreddin Hoca, Bekrî Mustafa, İncili Çavuş, Temel gibi fıkra tiplerine ait anlatılar günümüzde de varlığını sürdürmektedir.

Bir kuram, gülme eyleminin nasıl oluştuğunu açıklamada tek başına yetersiz kalmaktadır. Bu durum gülme eyleminin kompleks yapısından kaynaklanmaktadır. Bu kompleks yapı, fıkralara bağlı gülmelere de yansımıştır. Herhangi bir fıkranın sebep olduğu gülme eylemi, aynı anda birden çok mizah kuramıyla ilişkilendirilebilmektedir (Çevik 91).

Bu çalışmada mizah kuramları bağlamında incelenecek eser olan *Safahat*’ın tamamı aruzla yazılmıştır. Eser, Osmanlı’nın çöküş içerisinde olduğu bir dönemde kaleme alınmıştır. Bu dönemde pek çok olumsuzluk yaşanmıştır. Olumsuzlukları çok iyi bir şekilde gözlemleyen Âkif, bunları eserine yansıtmıştır. Bunu yaparken mizahtan da faydalanmıştır. *Safahat*’taki mizah ögelerini dört ana başlık hâlinde sıralamak mümkündür: Tasvirlerde Mizah, Diyaloglarda Mizah, Fıkralar ve Mizahî Şiirler (Safi 331).

Safahat’ta öne çıkan “Çanakkale”, “Bülbül” vb. şiirlerinde ciddi ve ağırbaşlı bir şair olarak okuyucunun karşısına çıkan Âkif; gözlemlediği eksikleri, yanlışlıkları mizahi bir dille de eleştirir. Âkif’in günlük hayatında ailesi, dostları, arkadaşları, çevresiyle olan ilişkilerinde ayrıca

Safahat'ta mizahî bir üsluba da başvurduğu görülür (Kurt 104). O, ciddi bir konuya girmek istediği zaman öncelikle birkaç latife yaparak okuyucuyu neşelendirir. Bu sayede okuyucular şiirleri büyük bir şevkle okurlar (Çantay 40-41).

Mehmet Akif gerek Batı'dan gerekse Doğu'dan birçok yazarı okumuş ve onların tesirinde kalmıştır. Onun sanatında etkisi olan isimlerin başında Sâdî gelmektedir. Kendisi de en fazla etkisi altında kaldığı sanatkârın Sâdî olduğunu belirtmektedir (Sevgi 183-186). *Safahat*'taki fıkralarda bu etki belirgindir. Nasıl ki Sâdî'nin "Bostan" ve "Gülistan"ında küçük mevzulardan büyük sonuçlar çıkarmak mümkünse *Safahat*'taki fıkralarda da bu mümkündür.

Safahat'taki fıkralar; Âkif'in zekâsı ve hazırcevaplılığı yanında onun neşeli, esprili, birisi olduğunu da bizlere göstermektedir. Mehmet Âkif; gördüğü yanlışlıkları göstermek, bazı yanlış inanışları eleştirmek, insanların olup bitenlere duyarsız kalmalarını kötülemek vb. sebeplerden dolayı bu fıkraları anlatmıştır (Safi 385).

Safahat'taki Fıkraların Mizah Kuramları Bağlamında İncelenmesi

İnsanoğlu tarihin ilk dönemlerinden itibaren mizah ve gülme kavramları üzerinde çeşitli tartışmalar gerçekleştirmişler ve bunun sonucunda çeşitli mizah kuramları ortaya çıkmıştır. Bunlardan en bilinenleri ise Üstünlük Kuramı, Uyumsuzluk Kuramı ve Rahatlama Kuramı olmuştur. Bu kuramların, üzerinde çalıştığı mizah türlerinden birisi de fıkradır.

Çalışmanın bu kısmında *Safahat*'taki fıkralardan yukarıda adı anılan mizah kuramlarına uygun olarak değerlendirilenlerle ilgili çeşitli çıkarımlar yapılmış ve bu çıkarımlara nasıl ulaşıldığıyla ilgili açıklamalarda bulunulmuş ayrıca eserden çeşitli alıntılar yapılmıştır.

Fıkraların üstünlük kuramına göre incelenmesi

Üstünlük Kuramı, kişinin gülme sebebinin kendisini diğer kişiden ya da kişilerden mevki, zekâ, kültür vb. konularda daha üstün görmesine dayandırılan bir kuramdır. Başkasının düştüğü komik durum karşısında kişi, üstünlük duygusu taşır. Bu duygu da kişide gülme eyleminin gerçekleşmesini sağlar (Kanat 55-56).

Platon'a kadar götürülebilen üstünlük kuramı en eski ve olasılıkla hâlâ en yaygın gülme kuramıdır. Platon ve Aristoteles tarafından gülme konusuyla ilgili olarak ortaya konan üstünlük kuramının daha sonraki düşünürler üzerinde de tesiri olmuştur. Hobbes'ın bu kuramı daha da güçlendirdiği modern döneme değin kurama çeşitli eklemeler yapılmıştır. Platon ve Aristoteles gibi, Hobbes da gülmenin kişinin karekteri üzerinde çeşitli zararlı etkileri olabileceğini düşünmekte ayrıca üstünlük duygusu içerisinde başkalarına yukarıdan bakarak kendini iyi hissetmenin yanlış bir şey olduğu kanısındadır (Morreall 8-11).

Safahat'ta yer alan fıkralar üstünlük kuramı bağlamında ele alındığında karşımıza çıkanlardan ilki, *Safahat*'ın dördüncü kitabı olan "Fatih Kürsüsünde"nin içinde yer alan "İki Arkadaş Fatih Yolunda" adlı manzumesinde bulunmaktadır. Diğeri ise *Safahat*'ın altıncı kitabı olan "Âsım"ın içinde yer almaktadır.

"Fatih Kürsüsünde"nin içinde yer alan "İki Arkadaş Fatih Yolunda" adlı manzumenin içinde yer alan fıkrada iki arkadaş, İstanbul'un Anadolu yakasından Avrupa yakasına vapurla geçer. Vapurdan inip Fatih Camii'ne doğru yol alırlarken birçok yerden geçerler. Yol boyunca dinî, siyasi, toplumsal konular yanında tarihî yapılarla ilgili konuşmaya başlarlar. İki arkadaşın geçtiği yerlerden biri de Vefa Semti'dir. Vefa Meydanı'na vardıklarında çevrede birçok kahvehane olduğunu görürler. Buna canları sıkılır ve kahvehaneleri olumsuz anlamda eleştirmeye başlarlar. Bu iki arkadaştan biri öbürüne kahvehanelerle ilgili şu sözleri aktarır:

"—Epeyce kahve de var… —Nerde yok ki? Her yerde!

Onunla zavallı millet uğramış derde!" (Ersoy 458)

Kahvehanelerde insanların vakitlerini boşuna geçirdiklerini düşünen arkadaşlardan bir tanesi diğerine şu fıkrayı anlatır:

"Birinci defa imiş binmiş ihtiyar kayığa;

Piyâde yağ gibi kaydıkça doğrulup açığa;

Işıldamış gözü, bir kav çakıp demiş: "Yâ Hay!

Ömür ömür bu ömür işte: Hem otur, hem kay!" (Ersoy 460)

Kahvehanelerde oturanlar fıkradaki yaşlı adama benzetilmiştir. Kahvehanelerde vakit geçirenler sorumluluklarını unutarak zevk ve sefa içinde yaşamayı hayatın anlamı saymaktadırlar. Mehmet Âkif, mizaha başvurarak onların içinde bulundukları durumu olumsuz anlamda eleştirmekte ve bu hususta okuyucunun dikkatini çekmeye çalışmaktadır.

Yukarıdaki fıkrayı mizah kuramları bağlamında ele aldığımızda karşımıza üstünlük kuramı çıkmaktadır. Bu fıkradaki ihtiyarın durumunu kendisiyle kıyaslayan okuyucu ve dinleyicide hatta fıkranın içerisinde yer alan kişide üstünlük duygusu oluşmakta ve bu suretle ortaya mizahi bir durum çıkmaktadır çünkü hayatı hep zevk ve sefa içinde geçirmeyi amaç edinen bir kişi; fıkrayı dinleyen, okuyan ayrıca fıkranın içinde yer alan kişiye göre yanılgıya düşmüştür. Onun yanılgı içinde, kendisinin ise bu yanılgının farkında olduğunu düşünen kimse; kendisini, yanılgı içinde olana göre üstün saymakta ve ortaya onlar için gülünecek bir durum çıkmaktadır.

"Âsım"da yer alan bir fıkrada bir bekçi, hırsız ve beyin ana kişiler olduğunu görürüz. Fıkra şu şekildedir:

"Bekçi hırsız yakalar bağda, koşar der ki beye,

—Bağladım haydudu, zor zar, ayağından direğe.

—Ayağından mı dedin? Kolları meydanda demek!

Ulan, aptal mı nesin? Şimdi çözer... —Kim çözecek?

—Hele bak! Kendi çözer elleri boştaysa... —Paşam,

Hiç telâş etme! —Neden? —Çünkü bizim köylü adam...

—Ne çıkar? Gitti gider... —Gitmesinin var mı yolu?

Tut ki, ben bilmemişim bağlanacakmış da kolu;

Ayağından ipi gevşetmeyi akletmez o da." (Ersoy 808)

Mehmet Âkif'in bu fıkrayı eserinin içine yerleştirmesindeki amaç milletin içinde bulunduğu durumu mizaha da başvurarak olumsuz anlamda eleştirmektir. Âkif milleti fıkradaki hem köylüye hem de onunla aynı köylü olan hırsıza benzetmiş ve mizahi durumlar ortaya çıkmıştır. Şaire göre bir milletin, kendisini sıkıntıya sokan problemleri çözme hususunda başarısız olması o milleti olumsuz anlamda etkilemektedir.

Mizah kuramlarına göre fıkradaki olayları değerlendirdiğimizde üstünlük kuramıyla karşılaşmaktayız. Bu fıkrayı okuyan ve dinleyen kişiler ayrıca fıkradaki bey, köylüye ve hırsıza göre kendilerini üstün görmekte ve bu durum onlarda gülme eyleminin oluşmasını sağlamaktadır. Bu fıkrada üstünlük duygusunun ortaya çıkmasındaki temel sebep köylünün ve onunla aynı köyden olan hırsızın bir problemi çözme hususundaki başarısızlıklarıdır.

Fıkraların uyumsuzluk kuramına göre incelenmesi

Uyumsuzluk kuramı kişinin bir durum karşısında, beklemediği ve durumla uyuşmayan bir sonuçla karşılaşması olarak tanımlanabilir. Bu kuramda, gülme eyleminin oluşmasını sağlayan durum; kişinin beklenmeyenle karşılaşmış olmasıdır. Uyumsuzluk kuramında gülme eylemi zihinsel bir süreç içerisinde gerçekleşir. Yaşam içerisinde olup biten olaylar, insani ilişkiler, nesneler, davranışlar vb. zihnimizde kodlanmış belli kalıplar içerisinde yer almaktadır. Bu kurama göre gülme eylemi; olaylar karşısında alışılmış beklenen sonuçlar dışında, beklenmedik sonuçlarla karşılaşıldığında ortaya çıkmaktadır (Kanat 63-64).

Uyumsuzluk kuramının temelindeki düşüncenin oldukça genel ve basit olduğunu söyleyebiliriz. Belirli kalıpların bulunmasını bekledigimiz düzenli bir dünyada içerisinde yaşamımızı sürdürmekteyiz ve bu kalıplara uymayan herhangi bir şeyle karşılaştığımızda gülmekteyiz (Morreall 24-25).

Safahat'ta yer alan fıkralar uyumsuzluk kuramı bağlamında ele alındığında karşımıza ilk çıkan fıkra "Fatih Kürsüsünde" adlı kitabın içerisinde yer alan "Vaiz Kürsüde" adlı manzumenin içindeki fıkradır. Bu fıkrada bir vaiz, İslam memleketlerinin düşman tarafından işgal edilmesine karşın Müslümanların buna ses çıkarmamalarını olumsuz anlamda eleştirmek için bir fıkra nakleder. Fıkra şu şekildedir:

"Zavallı köylüye, ilkin, epeyce sövmüşler;

İşitmemiş... Bu sefer bir odunla dövmüşler.

Birer davul kadar olmuş da budlarındaki şiş,

"Davul çalınmada, zannım, aşağıki evde!" demiş.

İnince, derken, odunlar budur, deyip beyni,

"Davul bizim eve gelmiş!" demiş sonunda, hani?" (Ersoy 538)

Müslüman ülkelerin işgal edilmeleri karşısında hiçbir rahatsızlık duymayanlar, fıkradaki köylüye benzetilmiştir. Fıkrada anlatılan olaylar mizah kuramları bakımından değerendirildiğinde bu fıkrada gülmeyi sağlayan ana unsurun uyumsuzluk olduğu anlaşılmaktadır. Epeyce dövülen birisinin, dövülmüş olduğunu çok ilginç bir şekilde fark edememesi ve bu durum karşısında tuhaf yorumlar yapması karşısında bu fıkrayı okuyan veya dinleyenin hissettiği uyumsuzluk onların gülmesini sağlayacaktır. Mehmet Âkif; Müslümanların, başlarına gelen felaketler karşısındaki umarsızlıklarını bu fıkra vasıtasıyla tenkit etmektedir.

"Hatıralar" kitabının dördüncü şiirinde de yukarıdaki fıkrada olduğu gibi insanların başlarına gelen felaketler karşısında duyarsız kalışları Âkif tarafından mizah aracılığıyla tenkit edilmektedir. Başına gelecek felaketi umursamayıp hâlâ midesini doldurmayı düşünen bir eşeğin başrolde olduğu fıkrada olaylar şu şekilde gerçekleşmektedir:

"Kurt uzaklardan bakar, dalgın görürmüş merkebi,

Saldırırmış ansızın yaydan boşanmış ok gibi.

Lâkin aşk olsun ki, aldırmaz da otlarmış eşek,

Sanki tavşanmış gelen, yâhud kılıksız köstebek!

Kâr sayarmış bir tutam ot fazla olsun yutmayı...

Hasmı, derken, çullanırmış yutmadan son lokmayı!.." (Ersoy 586)

Âkif'in düşman kapıdayken hâlâ kişisel çıkarları peşinde koşan insanları tenkit etmek için naklettiği bu fıkrada mizahın ortaya çıkmasını diğer bir deyişle gülme fiilinin oluşmasını sağlayan sey uyumsuzluktur. Bir kurdun kendisine yaklaştığını gören bir eşekten beklenen davranış kurttan kaçma olacaktır ancak bu eşek; kendisinden bekleneni değil de beklenmeyeni yapmış, kaçacağı yerde otlamaya devam etmiştir. Fıkradaki mizahın oluşmasını sağlayan bu durum da bizi uyumsuzluk kuramına götürmektedir çünkü beklenen davranış yerine durumla uyuşmayan bir davranış meydana gelmiştir.

"Berlin Hatıraları" kitabında yer alan fıkrada, sokakların temizliğinden sorumlu belediye görevlilerinin kar yağınca sokaklardaki "kar"ı gerektiği gibi temizlemeyip çeşitli doğa olaylarının olmasını umarak sokakların temizlenmesini sağlamaya çalışmaları tenkit edilmektedir. Mahalleli bu durumdan şikayetçi olduğunda yetkililerin cevabı şu şekilde olmaktadır:

"Bizim diyâra biraz kar düşünce zor kalkar.

Mahalle halkı nihâyet kalırsa pek muztar,

"Lodos duasına çıkmak gerek…" denir, çıkılır.

Cenâb-ı Hak da lodos gönderir, fakat bıkılır:

Çamur yığınları peydâ olur ki mühliktir…

"Aman don olsa…" deriz… Şüphe yok, temizliktir,

Donun kırılması varmış, düşünme artık onu;

Yağar, erir, buz olur… Neyse, yaz değil mi sonu?" (Ersoy 622)

Âkif, görevlilerin çeşitli bahaneler öne sürerek işlerini yapmamalarını aşağıdaki fıkrada anlatılanlara benzetmektedir. Fıkra şu şekiledir:

"Kalenderin zifir olmuş su görmedik yakası...

Bakıp da bir titiz insan demiş ki:

– Kahrolası!

Nedir o gömleğinin hâli, yok mu bir yıkamak?

– Değil mi kirlenecektir sonunda? Keyfine bak!

– Su kıtlığında değilsin ya... Hey müseyyib adam,

İkinci defa yıkarsın...

– Fakiriniz yapamam:

Cenâb-ı Hak bizi dünyâya muttasıl gömlek

Sabunlayın, diye göndermemiş bulunsa gerek!" (Ersoy 622)

Sokakların temizliğinden sorumlu belediye görevlileri fıkradaki bu kalendere benzetilmiştir. Kalender nasıl ki yeniden kirlenecek diye gömleğini yıkamıyorsa o görevliler de aynı mantıkla hareket etmektedir. Mehmet Âkif onları mizahın da yardımıyla olumsuz bir şekilde eleştirmektedir.

Yukarıda yer alan fıkrada mizahi durumların ortaya çıkmasını sağlayan şey uyumsuzluktur. Gömleği kirlenen birine gömleğini neden yıkamadığı sorulduğunda beklenen cevaplar arasında "Cenâb-ı Hak bizi dünyâya muttasıl gömlek/Sabunlayın, diye göndermemiş bulunsa gerek!" (Ersoy 622) yoktur diyebiliriz. Kalender'in verdiği bu cevap bu fıkrayı okuyan, dinleyen veya fıkrada bu soruyu soranlar için beklenmeyen ve durumla uyumsuzluk gösteren bir cevap olarak değerlendirilebilmektedir.

"Âsım"daki fıkralardan birinin baş kişisi, gemiyi karaya oturtan acemi bir kaptandır. Âkif'in bu fıkrayı, ülkenin içinde bulunduğu olumsuz durumdan hâlizhazırdaki yöneticilerin sorumlu olduğunu okuyucuya aktarmak için eserine koyduğunu söylemek imkân dahilindedir. Köse İmam'ın Hocazâde'ye anlattığı fıkrada olaylar, şu şekilde gelişmektedir:

"Bocalarken bakar üstündeki kaptan acemi;

Sarılır bir kayanın boynuna bîçâre gemi.

"Bu nedir, Beybaba, bittik mi, ne olduk?" derler;

Kimi evrâd okur üfler, kimi lâ-havle çeker.

"Yok canım!" der, Hacı Kaptan, biriken yolculara:

"Su tükenmiş, haberim yok, buyurun işte kara!" (Ersoy 778)

Fıkradaki gemi, ülkeye; gemideki yolcular, ülkedeki vatandaşlara; acemi kaptan ise ülkenin yöneticisine benzetilmiştir. Gemi, karaya oturmuş yani ülke içinden zor çıkılabilecek bir durumla karşı karşıya kalmıştır.

Âkif'in, yöneticileri tenkit etmek için eserinde yer verdiği bu fıkrada mizahın ortaya çıkmasını sağlayan şey uyumsuzluktur çünkü karaya oturan bir geminin kaptanının geminin neden karaya oturduğu sorusuna "Su tükenmiş, haberim yok, buyurun işte kara!" (Ersoy 778) şeklinde, durumla uyumsuzluk gösterecek bir şekilde cevap vermesi beklenmez. Kaptanın durumla uyumsuzluk gösteren cevabı bu fıkrayı okuyan, dinleyen veya fıkradaki gemide bulunan yolcularda gülme eyleminin oluşmasını sağlamaktadır.

Yukarıdaki fıkranın hemen bitiminde Köse İmam'a karşılık olarak bir fıkra da Hocazâde anlatır. Bu fıkra yukarıdaki fıkraya benzemektedir. Bu fıkranın konusu da ülkenin içinde bulunduğu sıkıntılı durumdur. Fıkradaki olaylar yine bir gemide geçmekte fıkranın başkişisi de yine bir kaptandır. Ayrıca fıkralardaki benzetmeler de biribirinin aynıdır. Yukarıdaki fıkra ile bu fıkra arasındaki farklılıklar olarak olayların daha önceki bir dönemde ve daha eski bir deniz aracında geçmesini ayrıca şartların olumsuzluğu sebebiyle kaptanın çaresiz kalmasını gösterebiliriz. Fıkra şu şekildedir.

"– 'Devr-i sâbık'ta , kazâ teknesi, bir köhne vapur,

Akdeniz hattına tahsîs edilir bol keseden.

Eski kaptan "Gidemem, der, getirin varsa giden."

Yeni kaptan gelerek, doğru çıkar mevki'ine.

Adamın tâli'i oldukça güzelmiş ki yine,

Yel üfürsün, su götürsün diye bekletmez pek,

Gece kalkar bu adem postası İzmir diyerek.

Göksu'daymış gibi fış fış yüzedursun miskin...

Denizin neş'esi a'lâ, hava enfes... Lâkin,

Bir taraftan verivermez mi nihâyet patlak,

Tekne körkandil olur, yolcular allak bullak.

Şimdi bîçâre süvârîye ne dur var, ne otur;

Dinlenir farz ederek birçok emirler savurur:

"Getirin hartayı!" der; baksana mâşâ'allâh:

Şile, Bartın, Kızılırmak... Güzelim, Bahr-i Siyâh!

–Akdeniz yok mu? –Hayır yok. –Bu nasıl kaptanlık?

– Haklısın Beybaba, göndermediler, çok yazdık.

Eğilir sonra bakar: İbresi yok bir pusula...

Yürümez ezbere, yâhû, gemi, eyvahlar ola!

Bora estikçe eser, dalgalar azdıkça azar...

"Getirin ibreyi!" der, bulmanın imkânı mı var?

"İbre yok, Beybaba, bilmem ne getirsek?" derler...

O da: "Öyleyse şehâdet getirin!" der bu sefer." (Ersoy 778-780)

Eski kaptanın yola çıkmayı kabul etmemesi üzerine eski bir vapuru yola çıkaran fıkradaki kaptan; bir fırtına patlak verince vapuru kurtarmak için elinden geleni yapmak istemekte ancak vapurun eski olması ayrıca vapurun, yolunu bulmasını sağlayacak bir pusulanın olmaması sebebiyle elinden bir şey gelmemekte, vapurun kurtulması adına hiçbir umut kalmamaktadır. Fıkradaki vapurun bu hâle gelmesinde yani ülkenin olumsuz bir durumda olmasında eski yönetimin payının olduğuna işaret edilmektedir diyebiliriz.

Bu fıkrada mizahi durumların oluşmasını sağlayan şeyin fıkranın sonunda yer aldığını söyleyebiliriz. Pusulanın ibresi olmayınca ne getirmeleri gerektiği görevlilerce kaptana sorulduğunda kaptan, durumla uyuşmayan bir cevap verir. O cevap şu mısrada yer almaktadır: "O da: 'Öyleyse şehâdet getirin!' der bu sefer." (Ersoy 680) Geminin, yolunu bulabilmesi için kaptanın oradaki görevlilerden başka bir araç isteyeceğini düşünenlerin bu cevapla karşılaşması onları şaşırtmış ve uyumsuzluk kuramıyla açıklanabilecek mizahi bir durum ortaya çıkmıştır.

Fıkraların rahatlama kuramına göre incelenmesi

Rahatlama kuramı gülme eylemine fizyolojik açıdan yaklaşmaktadır. Bu kuram insandaki sinirsel enerjinin boşalımını esas alan bir kuram olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsanlar, çeşitli kurallar vb. dolayısıyla üzerlerindeki baskılara direnip karşı çıkmakta zorlanırlar ama mizah yoluyla ironi, hiciv veya espri yöntemleri vasıtasıyla eleştirilerde bulunarak bu baskılara şaka yollu karşı çıkarlar ve bunun sonucunda bir çeşit rahatlama sağlarlar. Bu durumda ortaya çıkan mizahı, rahatlama kuramı çerçevesinde değerlendirebiliriz (Kanat 72-73).

Rahatlama kuramıyla ilişkilendirilebilecek görüşler sunan isimlerden biri de Freud'tur. Freud mizahla ilgili görüşlerini "Şakalar ve Bilinçaltı ile İlişkileri" (Jokes and Their Relation to the Unconscious, 1905)" adlı eserinde yansıtmıştır. Freud'a göre insan; gizleyip bastırdığı saldırgan, seksüel duygularla endişelerini şaka ve esprilerin verdiği cesaretle eğlendirici bir şekilde açığa çıkarabilir. Gülme eylemi, bastırılmış enerjinin boşaltılması suretiyle ortaya çıkar (Paulos 11-12).

Safahat'ın "Birinci Kitap"ı içerisindeki "Nazım Parçaları" bölümünde yer alan "Ressam Haklı" başlıklı manzume sadece bir fıkradan ibarettir. Bu fıkrada o dönemin meşhur moda anlayışı olan "tarih-i mukaddes" tenkit edilmektedir. Bu modaya göre, köşklerin en büyük odaları, tarihî olayları anlatan tasvirlerle süslenmektedir. Fıkrada, bu modaya uyanların cahillikleri okuyucuya yansıtılmaya çalışılmaktadır. Fıkradaki olaylar şu şekilde gerçekleşmektedir:

"Bir zaman vardı ya târîh-i mukaddes modası...
Yeni yaptırdığı köşkün büyücek bir odası,
Mutlaka eski tesâvîr ile ziynetlensin,
Diye, ressam aratır hayli zaman bir zengin.
Biri peydâ olarak, ben yaparım, der, kolunu
Sıvayıp akşama varmaz, sekiz arşın salonu
Sıvar amma ne sıvar! Sahibi der: – Usta, bu ne?
Kıpkızıl bir boya çektin odanın her yerine!
– Bu resim, askeri basmakta iken Fir'avn'ın,
Bahr-i Ahmer yarılıp geçmesidir Mûsâ'nın.
– Hani Mûsâ be adam? – Çıkmış efendim karaya...
– Fir'avun nerde? – Boğulmuş. – Ya bu kan rengi boya?
– Bahr-i Ahmer ay efendim, yeşil olmaz ya bu da!
– Çok güzel levha imiş! Doğrusu şenlendi oda!" (Ersoy 262)

Köşkünün en büyük odasının duvarlarına Hz. Musa'nın Kızıldeniz'i geçmesi olayını betimleyen resimlerle süslemek isteyen bir adam; ressamın, duvarları sadece kırmızıya boyadığını görünce sinirlenir ve ressamdan bir açıklama bekler. Ressamın bu durumla karşılaşması bir gerilimin oluşmasına sebep olmuştur. Bu fıkrayı dinleyenler, okuyanlar veya fıkradaki kişiler bu gerginlikten payını alır. Fıkradaki gerginlik, köşkün sahibinin; ressamın bu sıkıntılı durumdan kurtulmak için yaptığı açıklamayı kendisinden beklenmeyen bir şekilde mantıklı bulup ressamın yaptığı işi takdir etmesi sonucu bir rahatlamayla son bulmuştur. Bu rahatlama durumu ortaya mizahi unsurların çıkmasını sağlamış ve bu fıkrayı dinleyen ve okuyanlarda gülme eyleminin oluşmasını sağlamıştır.

Sonuç

Toplum için sanat anlayışını taşıyan Mehmet Âkif, şiirleri vasıtasıyla duygu ve düşüncelerini topluma aktarmaya çalışmıştır. Toplumu bilinçlendirme çabası onun şiirlerinde göze çarpan bir özellik olarak karşımıza çıkar. Âkif, genel anlamda *Safahat*'ta tarihî, dinî ve toplumsal konuları ele almıştır. Âkif'in eserini oluştururken mizahtan faydalandığını belirtebiliriz. *Safahat*'ta mizah unsurlarını barındıran türlerden biri de fıkradır. Bu fıkralar okuyucuyu sadece güldürmemekte aynı zamanda meseleler üzerinde düşünmeye de sevk etmektedir. Fıkralar sayesinde Âkif'; anlatımına zenginlik katmış, tarihî, dinî ve toplumsal konular başta olmak üzere birçok farklı konuda okuyucunun dikkatini çekmiştir diyebiliriz.

Üstünlük, uyumsuzluk ve rahatlama kuramları bağlamında *Safahat*'taki fıkraların incelendiği bu çalışmada, fıkralardaki mizah unsurlarının nasıl ortaya çıktığının mizah kuramları vasıtasıyla açıklanabileceği sonucuna ulaşılmıştır.

Kaynakça

Çantay, Hasan Basri. *Âkifname (Mehmed Âkif)*. Ahmed Sait Matbaası, 1966.

Çevik, Mehmet. "Gülme Kuramları Bağlamında Kıbrıs Türk Fıkraları", II. Uluslararası Kıbrıs Türk Edebiyatı ve Edebiyatçıları Sempozyumu (12-14 Mayıs 2016) Bildiriler Kitabı. Yayına Hazırlayan: Dr. Mehmet Çevik, Başkent Klişe ve Matbaacılık 2016, 86-100.

Ersoy, Mehmet Âkif. *Safahat*, Beyan Yayınları. Hazırlayan: A. Vahap Akbaş, 2013.

Kanat, Nigar Dilşat. *Mizah Teorileri Bağlamında Bektaşi Fıkraları*, Yüksek Lisans Tezi, T.C. İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017.

Kurt, Ali. "Mehmet Âkif Ersoy'un Mektuplarında Mizah" *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*, Özel Sayı, 2021, ss. 101-138.

Morreall, John. *Gülmeyi Ciddiye Almak*. Çeviren: Kubilay Aysevener ve Şenay Soyer, İris Yayınları, 1997.

Öngören, Şerif. *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Mizahı ve Hicvi*. İş Bankası Kültür Yayınları, 1998.

Paulos, John Allen, *Matematik ve Mizah*. Çeviren: Aliye Kovanlıkaya, Sarmal Yayınevi, 1996.

Safi, İhsan. "Safahat'ta Mizah" *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, c. 12, s. 5, 2017, ss. 331-386.

Sevgi, Ahmet. "Mehmet Âkif'te Sâdî Tesîri" *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, s. 5, 1999, ss. 183-194.

ZİYA GÖKALP'İN ŞİİRLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ

Nigora AZİZOVA

Doktora öğrencisi., Taşkent Devlet Şarkşinaslık Üniversitesi, Özbekistan,
nigora_2125@mail.ru

ÖZ

Doğu halklarının edebiyatında birbirini tekrar eden, duygulandıran, heyecanlandıran ya da esinlenen ortak üslupların olduğu bilinmektedir. Özellikle, Cedid hareketinin Özbek edebiyatına girmesinde Türk edebiyatının önemli bir etkisi olmuştur. Yenilik için çabalayan sanatçılar, Türk şair ve yazarlarının eserlerinden yararlanmışlardır. Özbek Edebiyatında modern türlerin yeni örnekleri yirminci yüzyılın başlarında görülürken, Türk edebiyatında on dokuzuncu yüzyılın ortalarında görülmeye başlamıştır. Cedid hareketinin ıslahat döneminde Özbek-Türk yazar ve aydınları özellikle basın yoluyla birbirleriyle tanışmışlardır. Türk halklarının basınının oluşumunun da doğrudan Türk edebiyatıyla ilgili olduğunu biliyoruz.

Türk ve Özbek şiirlerindeki benzer üslup özellikleri Ziya Gökalp ve Aybek'in eserlerinde de görülmektedir. Ziya Gökalp, yeni görüş ve fikirleriyle modern Türk Edebiyatını zenginleştirmiştir. Çalışmalarında folklor, Divan Edebiyatı örnekleriyle birlikte, modern Edebiyat, dilbilim, tarih, pedagojiye ait eserleri de bulunmaktadır. Bütün Türk milletini düşünmekte ve vatan hakkında birçok şiir yazmaktadır. Makalede Ziya Gökalp şiirlerinin Çolpan ve Aybek'in şiirleriyle yakınlığı incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk ve Özbek şiiri, üslup, satır, incelemek, karşılaştırmalı analiz.

COMPARATIVE ANALYSIS OF ZİYA GÖKALP'S POEMS

Abstract

It is known that there are common styles in the literature of eastern peoples that repeat, affect, excite, or inspire each other. Turkish literature had a significant impact on the entry of the Cedid movement into Uzbek literature. Artists striving for innovation benefited from the works of Turkish poets and writers. While new examples of modern genres were seen in Uzbek literature at the beginning of the twentieth century, they started to be seen in Turkish literature in the middle of the nineteenth century. During the reform period of the Cedid movement, Uzbek-Turkish writers and intellectuals met each other, especially through the press. We know that the formation of the Turkish people's press is directly related to Turkish literature.

Similar stylistic features in Turkish and Uzbek poems are also seen in the works of Ziya Gökalp and Aybek. Ziya Gökalp enriched modern Turkish literature with his new views and ideas. His works include examples of folklore and Divan Literature, as well as works on modern literature, linguistics, history, and pedagogy. He thinks of the whole Turkish

nation and writes many poems about the homeland. In the article, the closeness of Ziya Gökalp's poems with the poems of Çolpan and Aybek has been examined.

Keywords: Turkish and Uzbek poetry, style, line, analysis, comparative analysis.

Doğu Halklarının edebiyatında birbirini tekrar eden, duygulandıran, heyecanlandıran ya da esinleyen ortak üslupların olduğu iyi bilinmektedir. Özellikle, Cedid hareketinin Özbek Edebiyatına girmesinde Türk Edebiyatının önemli bir etkisi olmuştur. Yenilik için çabalayan sanatçılar, Türk şair ve yazarlarının eserlerinden yararlanmışlardır. Özbek Edebiyatında modern türlerin yeni örnekleri yirminci yüzyılın başlarında görülürken, Türk Edebiyatında on dokuzuncu yüzyılın ortalarında görülmeye başlamıştır. Cedid hareketinin ıslahat döneminde Özbek-Türk yazar ve aydınları özellikle basın yoluyla birbirleriyle tanışmışlardır. Türk halklarının basınının oluşumunun da doğrudan Türk edebiyatıyla ilgili olduğunu biliyoruz.

Türk ve Özbek şiirindeki benzer bir üslup özellikleri Ziya Gökalp ve Aybek'in eserlerinde de görülmektedir. Ziya Gökalp, yeni görüş ve fikirleriyle modern Türk Edebiyatını zenginleştirdi. Çalışmalarında folklor, Divan Edebiyatı örnekleriyle birlikte, modern Edebiyat, dilbilim, tarih, pedagojiye ait eserleri de bulunmaktadır. Bütün Türk milletini düşünmekte ve vatan hakkında birçok şiir yazmaktadır. Anavatan'a yönelik ilahileri de aşağıdaki şiirlerde söylenir:

Vatan

Bir ülke ki camiinde Türkçe ezan okunur,
Köylü anlar mânasını namazdaki duanın...
Bir ülke ki mektebinde Türkçe Kuran okunur
Küçük büyük herkes bilir buyruğunu Huda'nın...
Ey Türk oğlu, işte senin orasıdır vatanın!

Bir ülke ki toprağında başka ilin gözü yok,
Her ferdinde mefkûre bir, lisan, adet, din birdir...
Mebusânı temiz, orda Boşo'ların sözü yok,
Hududunda evlâtları seve seve can verir,
Ey Türkoğlu, işte senin orasıdır vatanın!
Bir ülke ki çarşısında dönen bütün sermâye
Sanatında yol gösteren ilimle fen Türkündür
Hirfetleri birbirini dâim eder himâye
Tersâneler, fabrikalar, vapur, tren Türkündür
Ey Türkoğlu işte senin orasıdır vatanın!

Ватан

Бир ўлкаки, масжидида азон туркча ўқилар,

Ҳатто халқи маънин англар намоздаги дуонинг

Бир ўлкаки, мактабида Қуръон туркча ўқилар,

Катта-кичик, ҳар ким билар буйруғини Худонинг.

Эй турк ўғлон, мана сенинг жаннатмакон ватанинг!

Бир ўлкаки, тупроғида бошқа элнинг кўзи йўқ,

Ҳар инсонда мафкура бир, тил-у одат, дин бирдир.

Халқ ноиби покдил, унда амалдорлар сўзи йўқ,

Тупроғида авлодлари кўз юмар.

Эй турк ўғлон, мана сенингбеҳаловат жаннатмакон ватанинг!

Бир ўлкаки, бозорида айланади сармоя,

Санъатда йўлбошловчи илм-у урфон туркники.

Ҳунармандлар бир-бирини доим қилар ҳимоя,

Завод, фабрика, пароход, поездлар ҳам туркники,

Эй турк ўғлон, мана сенинг жаннатмакон ватанинг!

Bu şiirin her dizesi “Tek Ülke” anaforuyla başlar:

Bir ülke ki camiinde Türkçe ezan okunur

(Бир ўлкаки, масжидида азон туркча ўқилар);

Bir ülke ki mektebinde Türkçe Kuran okunur

(Бир ўлкаки, мактабида Қуръон туркча ўқилар);

Bir ülke ki toprağında başka ilin gözü yok

(Бир ўлкаки, тупроғида бошқа элнинг кўзи йўқ);

Bir ülke ki çarşısında dönen bütün sermâye

(Бир ўлкаки, бозорида айланади сармоя).

Şair, “Bir ülke ki” anaforu ile her mısrada şiirin anlamını güçlendirmeyi başarır. İşte bu pekiştirmede Özbek Edebiyatının yaratıcı şairi Aybek akla gelmektedir. Vatanla ilgili “Özbekistan” şiirinde benzer dizelerin tekrarını gözlemler ve dikkatinizi çekeriz:

Бир ўлкаки, тупроғида олтин гуллайди,

Бир ўлкаки, қишларида шивирлар баҳор.

Бир ўлкаки, сал кўрмаса, қуёш соғинар...

Бир ўлкаки, ғайратидан асаби чақнар.

Бахт тошини чақиб, бунда куч гувиллайди

Bir ülke ki, toprağında altından çiçekler açar,

Bir ülke ki, kışlarında bahar geleceğini söyler,

Bir ülke ki, eğer görmezse, güneşi de çok özler,

Bir ülke ki, gayretinden sınırları göze çarpar,

Mutluluk taşını çakarak, güçlenir

Edebiyatçı U. Hamdam bu şiir hakkında şöyle yazar: "Bir ülke ki..." anaforunun anlamı, şairin harika vatanını övmek için gerekli ifadeyi arayışıdır. Onlardan birine hitap ediyor: "Toprağında altın çiçekler olan bir ülke" - tatmin olmuyor. Çünkü bu ülkede sadece altın çiçek açmaz, kışlarında da ilkbahar fısıldar: "Bir ülke, kışın bahar fısıldıyor" vb.

A. Sabirdinov şiiri şu şekilde analiz ediyor: "Tek ülke" ifadesinin satırlarda anaforik tekrarı, görüntünün tutarlılığı ve mükemmelliğinde önemli bir rol oynuyor. Ülkemizin toprağının paha biçilmezliği, tabiatımızın bahar ve güneşle sürekli tanışması, halkımızın şevk ve çalışkanlığı bunda derinden ifade edilmektedir.

Aybek ve Ziya Gökalp'in eserleriyle ilgili kaynaklara baktığımızda onları bizzat görmeseler de Aybek Türk şiirini iyi bilirdi. Akademik N.Karimov bunun hakkında şöyle düşünüyor: Aybek 1922'de şiirle uğraşmaya başladığında Çolpan'ın eserleri ve yeni Türk şiirinin temsilcileri gençler arasında popülerdi. 1920'lerde, yaşıtlarının çoğu gibi, bu şiir akışlarından payını aldı.

Çolpan ve Aybek başta olmak üzere Özbek şairlerinin eserleri Türkiye'de hala sevilmekte ve incelenmekte ve eserleri tercüme edilmektedir. Çolpan'ın ünlü şiiri "İsyan" mükemmel bir tarzda tercüme edilmiştir:

Ayaklanma

Ey! Sen beni hakir gören, sefil diyen efendi!

Ey! Üzerimde bir ömür hükümranlık kurmak isteyen,

Ey! Boynuma zincir takıp helak etmeye sürürken,

Gözlerini zehirleyip oynatma, yetti artık!

Zincirlerin pas tutmuştur, çabuk ol, kopabilir,

Damarımda ayaklanmanın vahşi kanı köpürdü.

Eski fikirler, ananeler artık tamamen kayboldu,

Ya ben biterim veya senin saltanatın yıkılır!

Ey! Sen beni köle yerine koyan efendi!

Titre, kork ki bağlı kölen baş kaldırmış güç artık.

Bu şiir, Çolpan'ın kalbinin derinliklerindeki çığlığı, acılı incir - özgürlük arzusu! İnsan özgürlüğü, Anavatan özgürlüğü Çolpan'ın en büyük hayaliydi. Zincir, pranga, esaret gibi sözler gerçek anlamda şairin kalbinin sözlerini ortaya çıkarmıştır. Özgürlük hayali sadece Özbeklerin değil, tüm Türk halklarının hayaliydi. Bu konudaki şiirler de Ersoy'un çalışmalarına yabancı değil. "İnsan", "Zulüm", "Özgürlük", "Uyanış", "Berlin Hatıraları", "Doğu", "Gece", "Hicran", "Savaş Şarkısı" şiirleri Türk halkının hayallerini ve umutlarını yansıtmaktadır.

Aybek'in belagatli şiirleri, Türk edebiyat eleştirmenleri ve çevirmenleri tarafından da fark edilmiştir. Şiirleri Türkçeye de çevrilmiş ve araştırılmıştır. Aybek'in "Annemi Hatırlamak" şiiri de bu şiirlerden biridir. Şair, merhum annesi Şahodat Nazar'ın kızı anısına 1931 yılında yazdığı bir şiirde şiirsel detayları o kadar ustaca kullanmıştır ki, şairin annesini açıkça hayal edebiliyoruz. Öğretmenin dikkatini çeken "Annemi Hatırlamak" şiirinin Türkçe çevirisine dikkat edersek:

Annemi Hatırlayarak

Anneciğim, gözlerin yokluklara doğru
Yumulduğu vakitlere oldu çok zaman.
Fakat, bu oğlunun her bir bakışı
Saklıyor sır gibi hatıranı her an:

Yaz mevsimi... Sen tek başına ark boyunda,
Aklına gelen bir dertli türküyü
Söyleyip yavaşça... hayal koynunda
Uzanıp kucakladın ümidini.

Şiirin Türkçe tercümesinde Aybek'in sade ama duygulu dizeleri ustaca ortaya çıkarılmıştır. Annenin mütevazi, sevgi dolu görüntüsünün hatırası sanatsal olarak yansıtılır. Şairin hayal gücü çevirmen tarafından canlı bir şekilde betimlenmiştir.

Genel olarak yapılan karşılaştırmalar, Özbek-Türk halklarının gelenek ve göreneklerinin yanı sıra yaşam tarzlarının da birbirine yakın olduğunu göstermektedir. Kurgu temalarında, arzuların, fikirlerin, düşüncelerin ifade edilmesinde, imgeler dünyasının tasvirinde benzerlikler vardır. Bir makalede Çolpan ve Aybek'in Türk şairlerinin eserlerine olan yakınlığını incelemeye çalıştık. Ancak bu ortaklık sadece Aybek ve Çolpan'ın eserlerinde değil, diğer şair, yazar ve oyun yazarlarının eserlerinde de görülmektedir. Türkiye'deki çalışmalarının incelenmesi durmadı, aksine geniş çapta incelendi. Özbekistan'da Türk edebiyatı çalışmalarına ilgi gittikçe artmaktadır.

Kaynakça

Валидий А.З. *Абдулҳамид Сулаймон / Чўлпон / "ЎзАС"*. 1992. 3 апрел. Нашрга тайёрловчи: Б.Қосимов.

Gökalp, Ziya. *Yeni Hayat Doğru Yol*. Cantekin Matbaası, Ankara-2006. 64 s.

Yaman, Ertuğrul. "Çağdaş Özbek Şiiri", *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*. Sayı: 531. Mart 1996. Ankara. 1080 s.

Йўлдошев, Н. *Чўлпон шеърияти да пейзаж*. Филология фанлари номзоди илмий даражасини олиш учун ёзилган дисс. Т-1994. 168 б.

Каримов, Н. *XX аср адабиёт манзаралари (биринчи китоб)*. "Ўзбекистон" нашр., Тошкент-2008. 536 б.

Ойбек, Асарлар*. 1-жилд. Ғ.Ғулом номидаги бадиий адабиёт нашр*., Т-1968. 476 б.

Сабирдинов, А. *Ойбек шеърияти да сўз ва образ. Филология фанлари номзоди илмий даражасини олиш учун ёзилган дисс*. Т-1993. 138 б.

Солиҳов, М.Б. *Ўзбек адабиётида миллатчилик кўринишлари*. Т-1933. 124 б.

Қосимов, Б. *Миллий уйғониш: жасорат, маърифат, фидойилик*. "Маънавият" нашр., Тошкент-2002. 398 б.

Ҳамдамов, У. *30-йиллар ўзбек шеърияти да "соф лирика" муаммоси*. Филология фанлари номзоди илмий даражасини олиш учун ёзилган дисс. Т-1997. 142 б.

KIPÇAK GRUBU TÜRK DİLLERİNDE KÖK SÖZ YUVALARININ ARAŞTIRILMASI TARİHİ

Faide OMAROVA

Doktora Öğrencisi., Azerbaycan Milli İlimler Akademisi, Azerbaycan,

filfay-6786@mail.ru

ÖZ

Dilin tarihini öğrenmek için ilk yapılması gereken sözün tarihini, geçirdiği evrim sürecini, söz köklerinde olan morfolojik ve semantik değişimleri öğrenmektir.

Türk dillerinin kök söz yuvaları ile ilgili bilgilere rastlanılan ilk kaynak XI. yüzyıla ait Kaşgarlı Mahmut'un "Divanu Lügati't-Türk" yapıtıdır. Ancak bu konu ile ilgili bilimsel çalışmalar XIX. yüzyılın sonlarında A. Vamberin ve V. V. Radlov'un araştırmaları ile başlıyor.

Azerbaycan dilbiliminde de bu konuya genel olarak değinilmesine rağmen Kıpçak grubu Türk dillerindeki kök söz yuvaları üzerine sistemli bir inceleme neredeyse hiç yapılmamıştır. Başkurtça, Karayimce, Karakalpakça, Kazakça, Kırgızca, Tatarca, Nogayca gibi lehçelerden oluşan bu gruba ait dillerin kök söz yuvalarının fiili materyal bazına dayalı yapılan araştırmalar çok günceldir.

N.A.Baskakov'un söz köküne yönelik görüşleri bir çok Türkolog tarafından eleştirilmektedir. Onun kök sözler teorisi Türk dilleri için ilkin söz yapısının sadece ünsüz+ünlü+ünsüz formulünden oluşması tezine dayanıyor. Bu konuyu ilk defa kendisinin "Nogayca ve Lehçeleri" eserinde ele alan dilbilimci daha sonra "Karakalpak dili" çalışmasında da aynı tezi savunmuştur. Türk dilbilimcilerin eserlerinde mezkûr problem belli bir ölçüde incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kıpçak grubu Türk dilleri, kök söz yuvaları, araştırılma tarihi, kaynaklar.

KIPÇAK GROUP HISTORY OF RESEARCHING ROOT SOCKETS IN TURKISH LANGUAGES

Abstract

The first thing to do to learn the history of a language is to learn the history of the word, its evolution process, and the morphological and semantic changes in the roots of words.

XI is the first source of information about the root word sockets of the Turkic languages. It is the "Divanu Lügati't-Türk" work of Mahmut of Kashgar, which belongs to the 19th century. However, scientific studies on this subject XIX. It begins with the research of A. Vamberin and V. V. Radlov at the end of the century.

Despite the general mention of this subject in Azerbaijani linguistics, a systematic analysis of root word slots in the Turkic languages of the Kipchak group has rarely been done. The research is based on the actual material basis of the root word sockets of the languages belonging to this group, which consists of dialects such as Bashkir, Karaim, Karakalpak, Kazakh, Kyrgyz, Tatar, and Nogai, which are very up to date.

N.A.Baskakov's views on the root word are criticized by many Turcologists. His root words theory is based on the thesis that the word structure consists of only consonant + vowel + consonant formula for Turkic languages. The linguist, who dealt with this subject for the first time in his work "Nogai and Its Dialects", later defended the same thesis in his study of "Karakalpak language". The aforementioned problem has been studied to a certain extent in the works of Turkish linguists.

Keywords: Kipchak Turkic languages, root word sockets, research history, sources.

Bilindiği gibi her dilin gelişiminde kelime oluşturmanın özel bir yeri vardır. Dil, sözcüksel içeriğini iki şekilde artırabilir: Birincisi, içsel yetenekleri nedeniyle; ikincisi, komşu ve ilgili dillerden yeni kelimeler aracılığıyla. Rus Türkolojisinde kelime oluşturma konularına özel bir önem verilmektedir. Araştırma dönemleri birkaç aşamaya ayrılabilir. İlk aşama Orhon-Yenisey anıtlarının keşfedilmesi ve incelenmesi ile ilgilidir. Özellikle Türk dillerinin sözlü folklor örneklerinin incelenmesi bu aşamaya aittir. İkinci aşama, Sovyet rejiminin kurulmasına denk gelir. Yukarıda da bahsedildiği gibi yeni kelimelerin oluşumunda komşu ve ilgili dillerin rolü de büyüktür. Sovyet rejiminin kurulmasıyla birlikte bu süreç daha da yaygınlaştı. Üçüncü aşama, kelime yaratmanın bağımsız bir dilsel birim olarak incelendiği yirminci yüzyılın 50'li ve 60'lı yıllarına kadar uzanır. Dördüncü aşama, XX yüzyılın sonu ve XXI yüzyılın başını kapsar.

Türk dillerinin kök sözcükleri ile ilgili ilk bilgiler M. Kaşgari'nin "Divani sözlüğü it-turk" adlı eserinde XI yüzyılda verilmiştir. Yazar, eski Türkçe kelimelerin farklı Türk boyları arasında farklı kullanıldığını göstermektedir. Türk dillerinde kök biçimbirimlerinin incelenmesinin tarihi, XIX yüzyılın sonlarında A. Vamberi ve V.V. Radlov'un araştırması ile başlar. A.Vamberi, 1878 yılında Türk dillerinin ilk etimolojik sözlüğünü yazdı. Sözlüğün ön bölümünde Türkçe söz öbeklerinin kökenine değinmiştir. V.V.Radlov'un 1906'da kaleme aldığı "Türk dillerinin morfolojisinin betimlenmesine ilişkin bazı düşünceler" adlı makalesinde, Türkçe sözcük köklerinin ilk yapısı hakkında görüşlerini dile getirmiştir. Bu makalede yazar, Türk dillerindeki bazı tekil kelimeler ve ilk kök kelimeler hakkında bilgi vermiştir. Türkoloji alanında B.M. Yunusaliyev, N.A. Baskakov, A.N. Kononov, A.T. Kaydarov, A.M. Sherbak, A.A. Yuldashev, N.Z. Hajiyeva, L.S. Levitskaya, B.O. Oruzbayeva ve A.S. Kyzlasov, kök sözcük sorunu üzerine sistematik araştırmalar yaptılar. B.M. Yunusaliyev'in "Kırgız sözlükbilimi" (kök kelimelerin gelişimi) adlı eseri, Türk dillerinin kök biçimbirimlerine ayrılmış ilk temel araştırma eserlerinden biridir. Yazar bu eserinde Kırgız dilinin materyallerinden hareketle kelime köklerinin fonetik ve morfolojik gelişimi hakkında bilgi vermiştir. Yazar ayrıca ölü kelimenin köklerini de ortaya çıkardı.

A.T. Kaydarov, "Kazak dilinde tek heceli kök ve tabanların yapısı" adlı çalışmasında, Kazak dilindeki bazı kök kelimelerin "ölü" kök şeklinde kalmasına rağmen, diğerlerinin formlarını

koruyabildiği sonucuna varmıştır. Yazar bu eserinde Kazakçadaki kök biçimbirim türleri hakkında da bilgi vermiştir.

J.A. Mankeyeva, “Kazak dilinde fiil temelli birincil köklerin yeniden yapılandırılması” adlı çalışmasında birçok fiil kökü arketipini restore etti. Ölü fiilin köklerini belirledi. Yazar ayrıca Kazak dilinin kök biçimbirimlerinin kelime oluşum sürecindeki rolünden de bahseder. Yazar, değişkenliğin ölü köklerin özelliği olduğunu belirtiyor. Kökün farklı fonetik varyantlarının karşılaştırılması, asemantizasyon sürecini incelemeye yardımcı olur.

Türkoloji’deki en büyük başarılardan biri, 2005 yılında yayınlanan K.G. İshbayev, Z.K. İshkildi'nin "Başkurt dilinin kelime oluşum sözlüğü" çalışmasıdır. Bu eser, Başkurt dilinin ilk büyük kök kelime oluşturma sözlüğüdür. Bu sözlük, türemiş sözcüklerin sözcük oluşum yapısı, hangi temelden ve hangi yollarla oluştukları hakkında bilgi verir. Sözlüğün ana malzemesi K.G. İshbayev'in "Başkurt dilinin kelime oluşum sisteminin sorunları" doktora tezinden alınmıştır.

Tatar dilinde konuşmanın tüm bölümlerinin kök kelimeleri hakkında bilgi İ.İ.Sabitov'un "Tatar dilinin kelime oluşum sözlüğünün özellikleri" çalışmasında verilmiştir. Kitap, temel olarak bilgisayar dilbilimi temelinde kelime oluşumu ile ilgilenir. İ.Giganov, M.İvanov, G.Mahmudov, H.Feyzkhanokh, G.İbrahimov, F.A.Ganiyev ve diğer dilbilimcilerin dilbilgisi de Tatar dilinde kelime oluşumu konularına değindi.

Dilbilimcilerin her biri, sözlükbilim veya dilbilgisi bölümünde kelime oluşturma çalışmasını veya bağımsız bir dilbilim bölümü olarak araştırmaya katılımını haklı çıkarmaya çalıştı. Sözlükbilimde kelime oluşumu çalışması, yeni kelimelerin de kelime dağarcığına dahil edilmesi gerçeğiyle doğrulanmıştır. Ayrıca kelimeler sadece eski kelimelerin güncellenmesiyle değil, diğer kelimelerle etkileşime girerek de oluşturulabilir. Bu bölümü dilbilgisine bağlayanlar, kelime oluşumunda yer alan ek ve eklerin ana birim olduğunu göstermişlerdir. Sözlükbilimde sözcük oluşumunun incelenmesi, araştırmanın biçimsel yönünü zayıflattı ve dilbilgisine dahil edilmesi anlamsal yönün bozulmasına yol açtı. Kelime oluşturma, sözlükbilim ve dilbilgisinden farklı bir araştırma nesnesidir ve dil materyallerini inceleyen yöntem ve teknikler vardır.

Unutulmamalıdır ki, kök kelime oluşturmada "kök kelime"yi "aynı köke sahip kelime grupları", "aynı köke sahip kelime grupları", "aynı köke sahip kelime grupları", "aynı kökten kelime grubu" şeklinde yorumlamak yeterli değildir. Kelime oluşumunda kök kelimeler konusunda ne kadar araştırma yapılırsa yapılsın hala tartışma konusudur.

Tatar dilinin gramerine bakacak olursak, morfolojinin yapısında kelime oluşumunun çalışıldığını görürüz. Modern Tatar dilbiliminde, bilim adamlarının kelime oluşumu sorununa ilgisi artıyor. Bilimin gelişmesiyle birlikte yeni araştırma nesneleri ortaya çıkıyor. Tatar dilbiliminde bir dilbilim dalı olarak sözcük oluşturma ilk olarak F.A. Ganiyev tarafından ayırt edilmiştir. Tatar dilbiliminde bağımsız bir dil birimi olarak kelime yaratmanın araştırılmasına ve geliştirilmesine ivme kazandıran araştırmasıydı. Yazar, birçok monografi ve araştırma eserinde Tatar edebi dilinde kelime oluşumunu farklı yönlerden incelemiş ve her bir eki sözlüksel-dilbilgisel çözümlemeye dahil etmiştir.

E.L. Gisnburg'un eserlerinde sözlük ve kelime oluşturan (türev) yuvaların bağlantısı ve sınırları hakkında bir dizi ilginç hüküm de yer almaktadır. Sözlük yuvası anlamında yazar,

"aynı köke sahip sözlük birimlerinin toplamı" anlamına geliyordu. E.L. Gisnburg'a göre, yaratıcı yuva kelimesi daha karmaşık ve daha eksiksiz bir form olarak kabul edilebilir.

Ayrıca M.N. Yanchenechkin'in eserlerinde sözcüksel ve sözcük oluşumu yuvası konularına rastlıyoruz. Dilbilimci, araştırmasında sözlük ve türev düğümleri arasındaki temel fark olan sözcüksel ve türev düğümleri arasındaki uyumsuzluğa odaklanır.

Sözcük oluşturma bağımsız bir dilbilim bölümü olarak araştırmaya dahil edildikten sonra Başkurt ve diğer Türk dillerinde çok sayıda araştırma eseri yazılmış, tezler savunulmuş ve özel monografiler yayınlanmıştır. Bu tür araştırmacılar A.A. Yuldashev, T.M. Garipov, N.K. Dmitriyev, M.V. Zaynullin, K.G. İshbayev ve diğerleri olarak adlandırıla bilir.

Sonuç olarak Türkolojide kelimelerin köklerine ilişkin araştırmaların sınırlı sayıda olduğu belirtilmelidir. Bunun temel nedeni, bu çalışmaların çoğu zaman Türk dillerinin kapsamının dışına çıkmamasıdır. Bazı durumlarda Türkçe kelimelerin kökleri sadece Altay dilleri alanında karşılaştırılmıştır. Bunun temel nedeni karşılaştırmalı-tarihsel yöntem ilkelerine uygun olarak etimolojik araştırma yapmaktı. Bu, geniş çaplı bir etimolojik yoruma izin vermedi. Bu ve diğer nedenler, Türk dillerinin Kıpçak grubu da dahil olmak üzere Türk dillerindeki kök kelimelerin araştırılmasına devam edilmesi gerektiğini düşündürmektedir.

Kaynakça

А. В. Есипова. Теоретические проблемы словообразования в тюркских языках: на материале шорского языка. 2011.

А. Т. Кайдаров. Структура односложных корней и основ в казахском языке. Арыс, 2005.

Б.А.Мусуков. Морфологическая деривация глаголов в карачаево-балкарском языке. 2011.

В. Р. Фахрутдинова. Словообразование татарского глагола в историческом аспекте. 2007.

Ж. А. Манкеева. Реконструкция первичных корней глагольных основ казахского языка. Алма-Ата: Гылым, 1991.

З. М. Алиева. Словообразовательные парадигмы прилагательных в тюркских языках. 2013

К. Г. Ишбаев ve З. К. Ишкилдина. Словообразовательный словарь башкирского языка. Уфа, 2005.

Ф. А. Ганиев. Функциональное словообразование в современном татарском литературном языке. Казань, 2009.

Ф. А. Ганиева. Суффиксальное словообразование в совремонном татарском литературном языке. Казань: Татарское книжное издательство, 1974.

Э.А. Сайдашева. Словообразование в татарском и английском языках на примере конверсии и словосложения: Сопоставительный анализ. 2002.

"EDEBİYAT ÜSTATLARIMIZIN AŞKLARI" RÖPORTAJI VE *ROMAN À CLEF*'E BİR GİRİŞ DENEMESİ

***Selçuk ATAY*[1]**

Doç. Dr., Karabük Üniversitesi, Türkiye, selcukatay@karabuk.edu.tr

***Ahmet KAYA*[2]**

Yüksek Lisans Öğrencisi., Karabük Üniversitesi, Türkiye,
2128241018@ogrenci.karabuk.edu.tr

ÖZ

Anlatıların anlam alanını veya yapısını çözümlemeye yönelen edebiyat kuramlarının pek çoğunun bakış açışı, gerçeklik ile anlatı arasındaki ilişkide kesişir. Eserin ardında ontik bir bilinçle duran sanatkârın ve okuyucunun, yapılacak olan incelemede nasıl ve ne şekilde konumlandırılacağı bu bakış açısının temel problemidir. Metin incelemesinde sanatkârın ve okuyucunun metne yaklaştırılması, sanatkârın biyografisi ile eserin yazıldığı veya okunduğu döneme dair diğer hususların eserin anlamlandırılmasında bir ölçüt olarak kullanılması, gerçek okuyucuya dair bilinçlerin metinden olabildiğince uzaklaştırılması, metnin kendi varlık alanı olan bir nesne olarak kabul edilmesi şeklinde tasnif edilebilecek bu yapı metinden türetilecek anlamın da doğrudan doğruya etkileyicisi durumundadır.

Söz konusu konumlandırma içerisinde Roman à clef; sanatkârın, zamanın gerçek isim ve olaylarını bir romanda kurgu hâline getirdiği, bununla beraber, bu olay ve kişilerin tanınması arzusunda olduğu bir tür olarak tarih ve kurguya eşit mesafede duran yapısıyla dikkat çeker. Bir yönüyle sanatkârın biyografisini, diğer yönüyle alımlayıcının bunu keşfetmesini isteyen ve son olarak metnin kurgusal bir yapı olduğunu unutmayan roman à clef, bu anlamda söz konusu ögeler arasında "benzersiz" bir ilişki kurar. Bu ise kurguya ve biyografik unsurlara tam bir hâkimiyet gerektirir. Kişilerden ve olaylardan haberdar olanların, sanatkâr tarafından verilen ipuçlarıyla doğrudan anlayabileceği bu durum diğer okuyucular için belirli bir birikime sahip olma şartını da beraberinde getirir. Böylesi bir tür, elbette, kendi kuramsal bakış açısını da metnin tahlilinde zorunlu kılar.

Akşam gazetesi muhabirlerinden Hikmet Feridun Es'in 1930 yılında yaptığı "Edebiyat Üstatlarımızın Aşkları" üst başlığını taşıyan röportaj serisi alımlayıcıda olması beklenen söz konusu birikim için önemli bir kaynak niteliğindedir. Bu bildiride bir ilk kaynak olarak sanatkârların röportajda verdiği bilgiler ışığında eserlerindeki roman à clef'in unsurlarının nasıl göründüğü incelenmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Anlatı, röportaj, Roman à clef, anahtarlı roman.

[1] ORCID: 0000-0001-5328-2257
[2] ORCID: 0000-0001-6684-8926

"THE LOVE OF OUR MASTER OF LITERATURE" INTERVIEW

AND AN INTRODUCTION TO THE *ROMAN À CLEF*

Abstract

The meaning of narratives or the perspectives of theories directed towards analysis intersects with narrative. The essential point of view of this point of view is how the work stands with an ontic consciousness of art and how the reader will be in the detailed examination. In the text analysis, the aim of the art and the use of the whole dairy where the reader's writing can be read or read, or the total reader's consciousness of dairy is taken from the text, and the reader's own goal is the correct position to be taken from the object to be designed, which will be derived from the text related to the means to be taken as one.

Within the said positioning, Roman à clef; draws attention with its structure that stands at an equal distance from history and fiction as a genre in which the artist fictionalizes the actual names and events of the time in a novel; however, these events and people wish to be known. In this sense, the novel à clef, which wants the artist's biography on one side and the receiver to discover this on the other and does not forget that the text is a fictional structure, establishes a "unique" relationship between these elements. This requires a complete mastery of fiction and biographical elements. This situation, which can be understood directly by those related to the person and the event with the clues given by the artist, brings along the requirement of having specific knowledge for other readers. Such a genre will, of course, require a theoretical point of view in the analysis of the text.

The series of Hikmet Feridun Es, one of the *Akşam* newspapers, as in 1930, whose primary source I have mentioned, "The Love of Our Master of Literary", is a necessary thing for something that should be in the receiver. This paper will be tried to examine how to make the details about the novel in the works in the information in which the artists are told as the first source.

Keywords: Narrative, interview, Roman à clef, novel with a key.

Giriş yahut Edebî Eserde Gerçekliğin Belirsizliği

İnsanoğlunun elinden çıkmış olmasına rağmen farklı bir düzlemde değerlendirilen sanat eserinin hangi şart ve koşullar altında estetik bir ürün sayılacağı sorusu henüz üzerinde uzlaşılmış bir konu değildir. Öte yandan bir sanat eseri olarak kabul edilen verimlerin sanatkârı ile olan bağlantısının ne seviyede tutulacağı hususu da cevaplanmaktan hayli uzaktır. Üstelik eleştirme, karşı çıkma, çarpıtma gibi pek çok gaye ile yazılan eserlerin durumu da ayrı bir planda değerlendirilmelidir. Dolayısıyla ortaya çıkan eser; yapısı itibariyle o sanatkârın tekeline bırakılamayacak, onu ortaya koyan bilincin yeteneği ve çabası teslim edilmek kaydıyla, artık tüm insanların üzerinde titreyeceği ve bu anlamda -en azından zihnî planda- paylaşılamayacak bir görüntü arz eder.

Edebî eser özelinde bakıldığında eserin anlam sorunu tam olarak sözü edilen zihnî planda ortaya çıkar. Sözcük veya cümle düzeyinden eserin tamamını kapsayan bütünlüklü bir ifade şekline varıncaya kadar anlamın her katmanda farklılaşması, eser ile onun alımlayıcısı

arasındaki ilişkide yeniden üzerinde düşünülmesi gereken bir unsur olarak değerlendirilmelidir. Elbette bu ilişki sanatkârın ortaya koyduğu hammaddeye dayanan, kaynağı itibariyle tek bir bilincin ürünüdür. Ancak anlamın çoğalması, bu hammaddeye tezat teşkil eden bir husus değil, aksine söz konusu malzemenin imkânlarının tabii bir sonucudur. Daha yalın bir ifadeyle söylenecek olursa; okuyucu elinde alımlanan eserin estetik olup olmadığı, sanatkârının eser içerisindeki konumu vb. hususlar tali bir mesele hâline gelerek anlamın bilinçteki görüntüsü, üzerinde durulması gereken temel nokta durumuna gelir.

Okuyucunun anlam arayışı, daha doğrusu eserin anlamlandırılma gayreti, söz konusu merkezî noktanın belirginleşmesinden ziyade daha da girift bir yapıya evrilmesine neden olur. Çünkü her biri kendi varlık alanı içerisinde, karşısında duran eseri yeniden "üreten" bu okuyucu kitlesi kendilik bilinçlerinin derinliği nispetinde diğer okuyuculardan, dolayısıyla genel kabule giden tasvir ve tanımlardan esaslı bir şekilde ayrılacaktır. Wolfgang Iser'in ifade biçimiyle söylenecek olursa metnin içerisindeki potansiyel bağlantıların açığa çıkmasını sağlayacak olan okur bir yönüyle de metni "yeniden biçimlen"diren yapıcı bir sürecin parçası hâline gelecektir (Iser 281).

Sanat eserinde var olduğu düşünülen gerçeklik algısı, bu anlamda sanatkârından bağımsız bir konu olarak ortaya çıkar. Zira bir nesne olarak dünyada olan sanat eseri, diğer yanda ifade ettiği anlamın gizli veya açık olması bakımından hakikatin görüntüsünü ne ölçüde gösterebildiğini de ifade etmek zorundadır. Ancak bu ifade biçimindeki zorunluluk ilkesi sanat eserine değil, onun karşısında duran alımlayıcıya ait bir durumdur. Martin Heidegger'in sanat eserinin kökenine dair söylemlerinde sanat eseri ile hakikat arasındaki ilişikliyi açıklarken sanat eserini tam olarak bir nesne ve bu dünyada bir "var-olan" olarak tanımlaması, okur ile sanat eserinin konumunu göstermesi bakımından önemlidir. Ona göre sanat eserinin hakikat olarak görüntüsünü de yine burada aramak gerekir. Zira "biz eseri etkilenmiş bir şey olarak almasaydık, onun gerçekliğini elimizden kaçırırdık" (Heidegger 57-58) şeklindeki önermesi alımlayıcı ile eser arasındaki ilişkinin doğrudanlığına yapılan vurguyla anlam kazanır. Heidegger, böylesi bir hakikat algısı için şunları söyler:

> "Hakikatin esere yönelimi önceden olmayan ve daha sonra da asla olmayacak olan böyle bir var-olanın ortaya çıkmasıdır. Ortaya çıkma, bu var-olanı öyle açıklığa çıkarır ki, getirilmesi gereken içerisinde geldiği açık olanın açıklığını aydınlatır. Ortaya çıkarma var-olanın açıklığını, yani hakikati nerede getirirse, orada ortaya çıkarılmış olan bir eser oluverir. Bu tür ortaya çıkarma yaratmadır. Bu, getirme olarak açık olana yönelik ilişkisi içerisinde daha çok bir benimseme ve almadır." (Heidegger 59-60)

Kişinin varlığının/var-olabilmesinin onun algılamasıyla "mümkün" olduğunu söyleyen Edward L. Murray (102), algının gerçeği tahayyül ettirici gücüne değinir. Sartre'ın muhayyileyi kendi özgürlüğünü gerçekleştirme sürecinde "bilincin dünyasıyla özdeşleştirilen bir şey olarak gör"mesine karşın Heideggerci anlamda "bir nesneyi gerçeklik sorununa kayıtsız kalarak düşünebileceğimiz fikri"ni reddeder. Ona göre gerçeklik muhayyileye dayalı düşünme gayretiyle, daha doğrusu, bir dile dökme çabasıyla var-kılınır. İsimlendirmekle aynı anlamda görülmesinden ziyade gerçeklik, "söze dökmek, söz konusu varlığı/şeyi, tabiatta topladıktan/bir araya getirdikten sonra açıklığa kavuşturmak, ifa ederek bilinir kılmaktır" (Murray 123). Dolayısıyla bir varlığı meydana getiren/ortaya

çıkaran "söze dökme işlemi" Murray'a göre (134) gerçeği tahayyül edip söyledikten sonra mevcut kılmaktan ibarettir.

O hâlde sanat eserinde olduğu düşünülen anlam ile okuyucu arasındaki alımlama ilişkisi var-olan olarak daima mevcut olacak; fakat eserin kendisinden ayrı bir biçimde yeniden üretilmeye ve biçimlendirilmeye açık olacaktır. Bu anlamda daima gerçekliği sorgulanabilir bir durumda kalmaya, bu hâliyle de devingen bir yapı arz etmeye devam edecektir. Söz konusu hareketli yapı öncelikle gerçeğin kırılgan bir şekilde kavranılması gerektiğini gösterir. Zira mutlak bir hakikat algısı her şeyden evvel var-olan olarak sanat eserinin varlık şartının değillenmesi anlamına gelir ki bu ifade bir sanat eserini en başından inkâr etmek veya varlık gayesinin dışında bir varlık alanını asıl olan algının yerine ikame etmek demektir.

Elbette burada daha özel bir tanımlamayla anlatılar içerisindeki gerçeklik algısına da değinmek gerekir. Sanatın ve daha özel anlamda edebiyatın gerçekliği kavraması ve onu yeniden inşa etmesi klasik, romantik veya realist bakış açılarında kendine has anlatım biçimiyle farklı anlamlarda bütünlük arz eder. Bu konuya dikkat çeken Ernst Fischer şunları söyler:

> "Sanatta gerçekçilik kavramı, ne yazık ki, esnek ve belirsizdir. Gerçekçilik kimi zaman nesnel bir gerçekçiliği tanıyan bir tutum, kimi zaman da bir anlatım yolu ya da yöntem olarak tanımlanır. Bu ikisini ayıran çizgi de her zaman kesin değildir." (Fischer 103)

Görüleceği üzere Fishcher'in dikkat çektiği husus yapısal farklılıktan ziyade belirsizliği vurgulayan ontik bir düzlemdir. Zira yapı unsurlarıyla birlikte bilincin eşlik ettiği gerçekliğin muayyen bir dünyanın yansısı olarak algılanmaya en müsait olduğu tür anlatılardır. Umberto Eco'nun (43) "sis" terimiyle karşıladığı, zaman ve mekânda yapılan sıçramalarla (analeks ve proleks) sağlanan belirsizlik, şahıs kadrosu ve olay örgüsü ile şekillenen yeni kurmaca dünyada mekân ve zaman unsurlarında teknik veya anlatım tarzı olarak belirsizliği imlemediği sürece gerçek bir dünyanın içerisinde alımlanır.

Türün tanımı içerisindeki "kurgu" ise söz konusu belirsizliğin alımlanmasında mühim bir yer tutmaktadır. Sanatkâr bir bilinç olarak sanat eserinin ardında durmakta fakat tahayyül gücünün yardımıyla gerçeği yeniden şekillendirip görünür kılmaktadır. Ancak okurun bu görünür kılınmış olanı alımlaması sürecinde meydana gelen yeni anlam alanı belirsizliğin daha da derinlikli bir yapı arz etmesine neden olur. Artık anlam katmanlarının arasında gerçeğin defalarca kez yapılandırıldığı bir anlam katmanından bahsetmek gerekmektedir. Söz konusu katman ise kimi zaman sanatkâr, kimi zaman sözcüklerin bir araya getirdiği gönderge değeri ve kimi zaman da okurun içinde bulunduğu durumla yeni ve eşsiz bir görüntü sunmaktadır. Bu noktada kendisine has yapısıyla otobiyografik veya tarihi romandan kısmî, diğer roman türlerinden ise belirgin bir şekilde ayrılan özellikleriyle "roman à clef" dikkat çekmektedir. Anlatı türü içerisinde kurguyu kullanmasıyla itibari âleme, ancak sınırlı sayıda farklı okuyucu kitlesine hitap eden sembolik ifade biçimiyle gerçek dünyaya hitap eden bu tür, işarete çalıştığımız şekliyle belirsizliği içinde kendisine anlam alanı bulan anlatı türünün her iki cephesine birden hitap edebilen ayırıcı bir hususiyet göstermektedir. Fransız edebiyatında "roman à clef", İngiliz edebiyatında "novel with a key" ve nihayet Türk edebiyatında henüz üzerinde tartışılmamış bir isimlendirmeyle "anahtarlı roman" olarak bilinen tür ise söz konusu sanatkâr, eser ve okuyucu arasındaki

üçlü yapıda, üretici anlam katmanının tam ortasında duran bir tür olarak dikkati çekmektedir.

Gerçekle Kurgunun Ortasında Bir Tür: Roman à clef

Bir edebî tür olarak romana ilişkin klasik incelemeler onun daha ziyade sosyal ve estetik fonksiyonlarını önceler. Buna göre romandaki yapı unsurlarının, devrin sosyolojik, felsefî vb. görüntülerini nasıl ve ne şekilde yansıtabildiğine odaklanan bir inceleme metodu aslında romanı değil romanın etrafında şekillenen dış dünyayı kavramaya çalışır. Diğer tarafta onun estetik görüngüsünü anlamaya gayret gösteren inceleme metodu ise itibari dünyanın görüntüsünün gerçek dünyanın görüntüsü ile olan farklılıkları üzerinde durarak bu farklılıkların sebebini anlamaya çalışır.

Her edebî biçimin, gerçekliği yansıtma şeklinin/imkânının farklı olduğu kabul edilirse, şüphesiz bu formlar arasında en geniş olanaklara sahip olan türün roman olduğu görülecektir. Dolayısıyla söz konusu farklılıkların ortaya çıkışı, romanın kendisine sunulan imkânları ne kadar kullanıp kullanmadığı ile ilgilidir.

Sanat eserinin işlevi hususu da bu noktada daha belirgin kılınmak zorundadır. Romanın gerçeği yansıtıp yansıtmama noktasındaki işlevi, çeşitli kuramsal tartışmalara konu olmuştur. Her şeyden evvel romandan çok önce var olan pek çok türün veya edebî eser dışındaki kalem tecrübesinin bu hususu romandan daha iyi yapmış olduğu açıktır. Öte yandan romanın böyle bir işlev iddiasıyla da ortaya çıkmadığı göz ardı edilmemelidir. Romanın ortaya çıkışını ve onun gerçeklikle ilişkisini inceleyen Ian Watt, felsefî gerçeklik ile edebî gerçekliği birbirinden ayırarak işe başlar. Watt, "kişinin geçmiş ve geleceği şimdide yorumlaması" (25) ile "insanın bütünüyle fiziksel ortamı içine yerleştirmek" (33) gayesini romandaki gerçeklik algısının iki safhası olarak belirtmektedir. Biçimsel gerçekliğin, anlatıların bütününü gösteren yöntemlerin dışında bir husus olduğunu belirten Watt'ın yaptığı bu tasnifin romanın yapı unsurlarına yaptığı vurgu açıktır. Dolayısıyla yöntem dışında hakikatin aranması gereken yer metnin içi değil, belki romanın bütüncül yapısıdır.

Türün icadının 17. yüzyılda Madeleine de Scuder'in on cilt hâlinde yayımlanan *Artamene Ou Le Grand Cyrus* olarak tespit edildiği (Boyde 155)[3] roman à clef (anahtarlı roman),[4] gerçekçilik vurgusunun içinde kurgu ile hakikatin tam ortasında duruşuyla dikkat çeker. Sanatkârın, zamanın gerçek isim ve olaylarını bir romanda kurgu hâline getirdiği, bununla beraber, söz konusu olay ve kişilerin tanınması arzusunda olduğu bir tür olarak tanımlanabilecek olan roman à clef, bir yandan yapısı itibariyle kendini kurgu olarak okuyucuya sunarken öte yandan elinde anahtarı olanların aynı metinsel ögelere sahip roman kahramanlarını gerçek insanlar arasında bir hakikate dönüştürmüştür. Bu ifade,

[3] Bu noktada dikkate değer en mühim farklı görüş David Fleming'e aittir. Fleming, ilk roman à clef'in bir satir olarak yazıldığını söyleyerek Barclay'i işaret eder (Fleming 95).

[4] "Clef" teriminin yalnız roman için kullanılmadığı, şiir ve drama için de kullanıldığı burada hatırlatılmalıdır. İnceleme nesnesinin dışında olduğu için üzerinde durulamayan bu türlerden ikisini Edward Coleman'ın detaylı bir şekilde incelediğini belirtmekle yetinelim. İçerisinde "clef" bulunduğuna inanılan herhangi bir metnin bir clef olduğuna dair en kesin kanıtın, yazarın bunu kabul etmesini sağlamaktır, diyen Coleman, poem à clef'in ortaya çıkışını 1634 yılına kadar götürürken dramas à clef'in ilk örnekleri ise 1700'lü yılların başında karşımıza çıktığını söyler (Coleman 227-228).

türün gerçek ile kurgu arasındaki bir boşluğu doldurduğu anlamına gelir ki her iki deneyimi de okuyucuya sunabilmesi açısından önemlidir.

Roman ile roman à clef'i birbirinden ayıran en mühim özellik "clef" veya "anahtar" olarak tabir edilen unsurun bulunup bulunmamasıdır. Bu anahtar eserin içerisine yerleştirilebileceği gibi yazarın notlarında, yapılan bir röportajda, romanın baskıları arasındaki farklılıkta, anı ve günlük sayfaları arasında vs. kendisini gösterebilir. Anahtarı olmayan veya anahtarın varlığından haberi olmayan okuyucunun klasik anlamda bir roman olarak okumaya devam edeceği roman à clef'i Lauren McCoy (137) üç kategoriye ayırmaktadır: "Dedikoduyu zaten bilenler, dedikoduyu metnin anahtarı aracılığıyla öğrenenler ve dedikodudan habersiz olanlar". McCoy'un "gossip" sözcüğüyle bütünleştirdiği roman à clef, türün ortaya çıkışını ve gelişimini vurgulamaktadır. Ona göre "dedikodu" sözcüğü olayın varlığını şüpheli olarak nitelendirmekten ziyade "belirsiz" kılar. Böylesi bir durumda roman à clef, kurgusallığın sınırlarında yer almanın yanı sıra okuyucunun, varlığı zaten şüpheli kurgusal karakterlerini de sorgulamasına imkân tanır.

Roman à clef'in alımlama ve dolaşım kurallarına göre tanımlanabileceğini söyleyen Latham'a göre (9) "anahtarı öğrenmek başka bir metinle karşılaşmaktır". Dolayısıyla roman à clef'in sınırları ancak "karmaşık dolaşım ağları" ile çizilebilir. Bir anahtara sahip olmayanların tanımı veya anlamlandırmayı nasıl yapacakları ise meseleyi karmaşık bir hâle getirmez. Zira romanla ilgili anahtara sahip olmayan, okuyucu olarak eylemini gerçekleştirmeye devam edecektir. Diğer taraftan Sashi Nair'e (23) göre anahtarı olmamak yorumlamaya engel değildir. Araştırmacı kurguyu referans alarak hakikati ortaya çıkarmaya çalışabilir.

Okuyucunun söz konusu çabası türün tasnifi ve tanımını zorlaştıran bir çabadır. Zira gerçek ve kurgu arasında meydana getirdiği "belirsiz ilişki"yi fark etmek türün gerçekle kurgu arasında tam olarak nerede durduğunu göstermeye yetmez. Zira kimi okuyucular için hâlâ kurgu olmaya devam eden roman à clef, bir başka okuyucu için hakikatin edebî olarak anlatılmasıdır (Latham 14). Dolayısıyla okurun eseri nasıl gördüğünü de bu noktada aydınlatmak gerekir.

Tür, öncelikle Fransız toplumunda salon hayatını aksettiren bir gaye ile ortaya çıkmıştır. Bu salonlarda gerçekleşen, siyasi ve politik kurallardan, kültürel anlamdaki fikirlerin doğurabileceği sıkıntılardan veya toplum içerisinde baskı unsuru olabilecek herhangi bir durumdan kurtulma; dolayısıyla sanatkâra ve etrafındaki kişilere göreceli bir "özgürlük" alanının açılması, öte yandan sorumluluktan da kaçılması anlamına gelmektedir. İşte bu noktada Scudery'nin yaptığı koşullu kurgu, roman à clef'i ortaya çıkarmıştır (Boyde 156).

Sean Latham, *The Art of Scandal* adlı çalışmasında (7) söz konusu koşullu kurguya sahip roman à clef'i ikiyüzlülük ve skandal iştahı üzerine gelişen bir tür olarak tanımlar ve onun kötülenmiş ve yıkıcı bir edebî biçim olduğunu söyler. Zira salt kurgu olarak yayımlanan ve pazarlanan bu tür anlatılar "aslında belirli bir zümre veya klik hakkında müstehcen dedikoduları kodlar". Latham'ın, eleştirmenlerin "romanın vicdan azabı, otorite ve özerklik iddialarını sağlamlaştırmak için daha prestijli" (Latham 9) olan roman türünden dışladığını söylediği türü "sefil" yerler olarak tanımlayan ve kimi araştırmacıların "dedikodu" sözcüğü üzerinde ısrarla durduğu "kod"lar (anahtar) türün başlangıcını tasvir etmek için yeterli bir

veriyi sunar. Türü doğrudan "yeraltı" edebiyatın alanına iten bu tanım türün hem alımlama hem de yaratma güçlerini nasıl şekillendirdiğini açıklamaktan uzaktır.

19. yüzyıla gelindiğinde ise söz konusu tanımlama geçerliğini kısmen kaybetmeye başlamıştır. Roman à clef'in baskılanmasının, hatta kimi zaman görmezden gelinmesinin çeşitli sebepleri vardır. Bir varsayım olarak Latham, sorunun bir kısmının "Northop Frye gibi çok sistemli bir eleştirmenin bile roman à clef'in yapısal belirsizliğini kendi tipolojilerine uydurmanın bir yolunu bulamamış ol"duğunu söyler. Latham'a göre (12-13) "ne anı ne de otobiyografi olan roman à clef, Frye'ın tanımlayamadığı iki kurgusal formdan da farklıdır: hiciv ve roman". Zira roman à clef'in ayırt edici özelliklerinden birisi de metinsel alımlamanın öngörülemezliğidir. Anahtarların ortaya çıkması zaman aldığında, hatta kimi zaman imkânsız olduğunda okuyucuların alımlama düzeyleri daima birbirinden farklı olacaktır.

Latham'ın işaret ettiği üzere roman à clef'in ne anı ne de otobiyografi olması hususu türün anlamlandırılması ve tasnif edilmesinde karşılaşılan en mühim güçlüklerden biridir. Her otobiyografik metin kaçınılmaz olarak birtakım boşluklar bırakırken roman à clef'in söz konusu boşlukların ortaya/açığa çıkarılması için okuyucuyu hazırlar. Ayrıca otobiyografinin anlatı içerisine alınmış, itibâri biçimi olan kurgusal otobiyografi de burada hatırlanmalıdır. Roberta Rubenstein'in (56) "kurgusal otobiyografinin tanınmayan bir üvey kız kardeşi vardır: Kılık değiştirmiş (gizlenmiş) otobiyografi" diye tanımladığı roman à clef, tarihsel hakikatin yanı sıra kurgunun hizmetinde olan bir tür olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla anı ve otobiyografiler kurgusal olsalar dahi yazarının bilgisine bağlı iken roman à clef buradan aldığı bilgiyi okuyucunun yorumlamasını, anahtarla yeni bir dünyayı keşfetmesini bekler. Bu noktada okuyucunun metni alımlamaya ve yorumlamaya başlaması izaha çalışılan gerçeklik algısını ortadan kaldıran bir durum olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla okuyucunun anahtarı ne kadar doğru alımladığı ve hatta ne kadar doğru yorumladığı hususu da tartışmalı hâle gelir. Buradaki "doğruluk", yazarın istediği anlamda metnin yorumlanması veya alımlanmasıdır ki gerçekleşmediği takdirde anahtar, elinde bulunan okuyucuyla birlikte şahsileşecektir.

Diğer tarafta 19. yüzyıl ilk yarısından itibaren anonimliği korumak için tasarlanan ilk gerçek ve kurgu karmaşasının görünmeye başladığı yıllar olarak tipoloji tasnifini imkânsız kılar. Edebiyat ve gerçeklik arasındaki karmaşık ilişki gönderge ile gösterge arasındaki bağlantıyı gerçekçi metinlerin dışında geniş bir anlam alanına götürmüştür. Özellikle Oscar Wilde'ın *Dorian Grey'in Portresi*'nde bulunan kaba ahlaksızlıktan ötürü yargılanması, kurgu dahi olsa yazarın bir kanıt isnadıyla yargılanması anlamına gelmektedir. Bu ise gizlemenin ve hatta kurgunun da dönüştürülmesinin önünü açmıştır. Diğer tarafta aşağı yukarı aynı yıllarda Freud'un hastalarının mahremiyetine özen göstererek onların başından geçen olayları, hastalarının isimlerini değiştirerek sunması ve yorumlamaya başlaması roman à clef'in yalnızca politik, ahlaki kimi hususları anlatan salt dedikodulu bir tür olarak anlaşılmasının da önünü kesmiş olmaktadır.

Şüphesiz roman à clef'in ortaya çıkışında onu hareket ettirici güçlerin varlığı gözden uzak tutulmamalıdır. Gizli ve açık olanın sınırlarının ne olduğu, heteroseksüel arzunun sansürü nasıl aştığı, "sapkın" cinselliğin kamusal alanda ve kamuya açık konuşma yapan bilim adamı, politikacı, yargıç vb. dışında kadınların bunu nasıl müzakere ettiği, okuyucuların ise özel referanslarla metne yerleştirilen romanlarda kiminin lezbiyen bir arzuyu fark etmezken

kiminin bu arzuyu reddediyor oluşunun nedenlerinin ne olduğu gibi soruları açıklamaya çalışan Sashi Nair, "alımlamanın edebî üretimi nasıl etkiyeceğine" dair eleştirel bir bakış açısı sunar. Onun "saphic modernist roman à clef" olarak tanımladığı ve bir tür alt başlık olan yapıda kamusal ve özel arasındaki ilişkinin metinlerden nasıl takip edilebileceğini açıklar. "Dünya savaşları arasındaki dönemde, bir dizi modernist kadın yazarın, görünüşte dile getirilemez bir arzuyu temsil etmek için, roman à clef'in belirli bir versiyonunu seferber ettiğini ve kişisel deneyime stratejik olarak referanslar yerleştirdiğini" iddia eder (Nair 4). Djuna Barnas, Virginia Woolf, Gertrude Stein gibi kadın yazarların kaleme aldığı ve sansürden kurtulan metinlerde arzunun nasıl kavramsallaştığı üzerinde duran bu inceleme, yazıların merkezi eşcinselliği yöneten epistemolojik mantığın farkındalığıdır. Bu farkındalık bir yasak etrafında dolaşan ancak bunu dil aracılığıyla aşan; hatta dil aracılığıyla gizli ve görünür kılan yapının nasıl kurgulandığını anlamaya çalışır. Bu noktada roman à clef, yalnızca kendisini ifşa eden bir tür veya yalnızca "dedikodu" yapma aracı olmaktan çıkarak; kamuya, karşı-kamuya bir hitap (Nair 20) şekline bürünmeye başlamıştır.

Faucault'un *The History of Sexuality* adlı çalışmasındaki "bir değil birçok sessizlik vardır ve bunlar söylemlerin altında yatan ve onlara nüfuz eden stratejilerin ayrılmaz bir parçasıdır" sözünü alıntılayan Melissa Boyde, göstergebilimin "ilişki" kavramından hareket edilmesi hâlinde belirli bir zümre tarafından bilinebilen sırların anahtarının açılabileceğini söyler. Her ne kadar lezbiyenlik kamu söyleminde gizli bir yerde dursa da yazarlar tarafından roman à clef'in kullanılması "sessizliğe mahkûm edile"nin (Boyde 165) ortaya çıkması için yeterli bir adımdır.

Bu noktada çeşitli alt başlıkları olsa da roman à clef'in temel problemin bir clef'in yani anahtarın ortaya çıkması gerektiği gerçeği belirir. Eserin kurgu ve hakikat kavramlarından sıyrılıp bu ikisinin ortasında duran roman à clef olabilmesi romanın içine yerleştiren unsurları aydınlatacak anahtarın ortaya çıkması ile mümkündür. Bu anahtar "kısa bir ön sözün eklenmesi, özel mektupların yayımlanması, hatta belirli bir karakterin gerçek bir kişiye dayandığının alenen inkâr edilmesi" (Latham 15) ile mümkün olabilir. Anlaşılacağı üzere edebî eserin anlamlandırılmasının yanında çok ciddi bir arşiv taraması ile türün belirginleşmesi için gereklidir.

Algının Kıskacında: Türk Edebiyatında Roman à Clef

Türün karşılaştığı en büyük sorun çoğu zaman görmezden gelinen, eleştirmenler tarafından estetik olmadığı iddiasıyla üzerinde durulmayan ve geniş anlamda söylenilecek olursa yer altına itilen bir tür olmasıdır. Görmezden gelinmesinin başlıca sebebi olarak estetik algının dışında başka unsurların, roman à clef'in merkezinde olduğu iddia edilebilir. Ancak bu söylem tüm roman à clef'ler için geçerli değildir. Roman à clef'in romana göre daha arka planda kalmasının bir sebebi de anahtarın ortaya çıkmasına yardımcı olacak unsurların azlığıdır. Sanatkârların hayatlarına ilişkin pek çok ayrıntının ortaya çıkarılması, onun bir insan olarak mahremiyetine el uzatmaktan ziyade topluma ve millete mâl olmuş bir sanatkârı her yönüyle anlama gayreti olarak görülmesi, söz konusu anahtarların çoğalmasına yardım edebilecektir.

Aynı durum Türk edebiyatı için de geçerli bir durumdur. Sanatkârların fikrî ve edebî hayatları, şahsi bir hayatlarının olduğu gerçeğini baltalamadığı takdirde eserlere ilişkin

daha geniş ölçekli tahliller yapmak da mümkün olabilecektir. Edebî kamuyu teşkil eden tüm unsurların canlı bir hayat içerisinde olması roman à clef çalışmalarına yeterli bir destek sağlayacaktır. Roman à clef'in Türk edebiyatında zaman zaman gündeme gelse de daima geri planda kalmış olması, akademik çalışmalarda göz ardı edilmesinin başlıca sebebi olarak söz konusu malzemeyi ortaya çıkaracak röportaj, anı, taslak metin, yazarların eserleri ile ilgili açıklama gibi çalışmaların yeterince olmamasıdır. Diğer yanda türün Avrupa'da da romanın ardından gelen bir tür olarak kabul edilmesi, lezbiyen ilişkilerin anlatımında kullanılması, görece özgürlük sağlayan bir alan olarak kullanılması gibi hususların Türk edebiyatına da tesir etmiş olduğu ve sanatkârların roman à clef yazmayı daha değersiz veya gayri resmî bir iş olarak nitelendirdikleri tahmin edilebilir. Yazarlar, hayatlarına ilişkin bir durumu yazmalarına rağmen kamuda yalnızca bu yaşam tarzıyla anılmaktan veya bu roman içerisinde anlatılanların hedefinde olmaktan çekinmeleri roman à clef'in geri planda kalmasına, hatta çoğu zaman inkâr edilmesine neden olmuştur. Örneğin Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Nur Baba adlı romanı yayımlandığında onun bir roman à clef olduğu derhal dile getirilmiştir. Bu değerlendirmeler türün Türk edebiyatında bilindiğini açıkça gösterir. Ancak Yakup Kadri Karaosmanoğlu eseri kitap olarak yayımlanırken kendisini şu açıklamaları yapmak zorunda hisseder:

> "Nur Baba'ya edilen itirazların bir kısmı da bu kitabın Fransızların tabiri veçhile bir 'roman à clef' -yani hakikatte vaki birtakım vakaları ve hayatta mevcut birtakım eşhası musavver- bir hikâye olabilmesi ihtimaline istinat ediyor. Güya Nur Baba filan mürşit imiş. Onun dergâhı filan yerde kainmiş. Ziba Hanımefendi filan aileye mensup, herkesin bilip tanıdığı bir kadınmış. Nigâr Hanım'ın asıl ismi şu imiş, Macit adlı kahramanımın asıl şahsiyeti bu imiş. Bütün bu zanlar, bu faraziyeler katiyen esassızdır. Ben Bektaşi dergâhında ne Nur Baba gibi mürşitlere ne de Ziba Hanımefendi tarzında muhibbelere rast geldim. Gerek hikâye ettiğim vaka gerek tasvir ettiğim eşhas tamamıyla muhayyeldir. Eğer bunlar bazı kimselere hakikatte vaki ve mevcut görünüyorsa bunu bir romancı sıfatıyla kendim için bir muvaffakiyet telakki ederim." (Karaosmanoğlu 14)

Yakup Kadri'nin yaptığı bu izahın bir "dedikodu" veya "skandal"a neden olmamak adına eserin ön sözüne eklendiği açıktır. Bir metni yayımlama kararı ve o metinde anlatılanlar kişisel veya toplumsal olarak "skandal" olduğunda, anı veya otobiyografiden ziyade roman à clef olarak (Nair 152) ayrı bir önem arz eder. Diğer taraftan bu tür roman yazmakla itham edilen bir yazarın kendisini savunması son derece doğaldır. Latham'ın (12) ifade ettiği şekliyle söylenecek olursa "roman à clef yazmakla suçlanan yazarlar, kaçınılmaz olarak, gerçek bir kişiyi değil, yalnızca genel bir tipi hicvettikleri savunmasına geri döne"ceklerdir. Dolayısıyla Yakup Kadri'nin inkârını hakikatin kabulü için bir çaba değil, savunma mekanizması olarak değerlendirmek gerekir.[5]

Elbette bu noktada yazılan tüm eserlerin bir "suçlama" veya "itham"la karşılaşmadığı belirtilmelidir. Muvaffak İhsan Garan'ın 1949 yılında kitap olarak yayımlanan *Elbet Sabah Olacaktır!* adlı romanı burada hatırlanabilir. Sanatkâr ne *Son Posta* gazetesindeki

[5] Sashi Nair (23) söz konusu inkâr için şunları söyler: "Bir yazarın eseri ile hayatı arasındaki ilişkiyi alenen reddetmesi, o eserin roman à clef olarak sınıflandırılmasını engellemez; aslında çok fazla açıklama yapmanın tehlikeleri bu tür inkârı yaygınlaştırır."

tefrikasında ne de kitap olarak yayımlandıktan sonra eserinin roman à clef olmadığına dair bir açıklama yapma ihtiyacı hissetmiştir. Kayahan Özgül eser hakkında şunları söyler:

> "(…) Yıllardır Ankara Caddesi'nde çalışan biri olarak Garan'ın romanda anlattığı diğer şahısların, mekânların, hadiselerin büyük kısmının da gerçeğine uyduğu fark ediliyor. Çalışanını sömüren patronlar, sahte dostluklar, yayınevlerinin dünyası tam bir 'roman à clef' titizliği içinde, isimler değiştirilerek aktarılıyor. Meselâ, Dünya Edebiyatlarından Tercümeler Serisi olan Terakki Kitabevi ve sahibi İsmail Hakkı Benkul, yalnızca 'cinai ve esrarengiz polis romanları' basan İrfan Kitabevi, genç yeteneklerin Quartier Latin'i olan Akvaryum Pastahanesi, bir liraya roman yazan Turgud Said, 'yeni şairlerimizin en kıymetlisi' diye takdim edilen, dağınık saçlı, çiçek bozuğu yüzlü serbest nazım şairi (bir ad yakıştırılmayan nadir figürlerden, Orhan Veli); anlamsız şiirler yazmak için uğraşan Selami Mortan, dört katlı Doğru Söz Gazetesi'nin sahibi Ahmed Bozkurd… Romanda, edebiyat araştırmalarına ipucu olabilecek sahneler de var. Sözgelimi hikâyelerini kabul ettiremediği İnkılap Gazetesi'ne teliflerini tercüme diye satan Adnan Güner…" (Özgül 117)

Şüphesiz çoğaltılabilecek olan örneklerin diğer bir tarafı yazarların eserlerindeki gerçekle kurgu ilişkisini ortaya koyacak olan çalışmaların yapılmasıdır. Bu konuda henüz müstakil bir çalışmanın olmadığı Türk edebiyatı sahasında, söz konusu çalışmaların yapılabilmesi ancak "anahtar"ların bulunabilmesi ile mümkündür. Bu anahtarlar ortaya çıktıkça roman à clef olan metinler tespit edilebilecek ve edebî metinler farklı perspektiflerle incelenme şansı bulabileceklerdir. Sanatkârların hayatına daha yakından bakma gayreti söz konusu anahtarların ortaya çıkabileceği en mühim kaynaklardır. Bu noktada Hikmet Feridun Es'in 1930 yılında *Akşam* gazetesinde yaptığı "Edebiyat Üstatlarımızın Aşkları" başlıklı röportaj serisi önemli anahtarlar sunmaktadır.

Röportaj, Anı yahut Anahtar: "Edebiyat Üstatlarımızın Aşkları"

Edebî röportaj ve anketler 1909 yılında Mithat Cemal Kuntay'ın ediplere gönderdiği anket formları (İnci 7) ile Türk edebiyatında görülmeye başlanmış, ardından Ruşen Eşref'in 1917-18 yılında *Vakit* gazetesinde tefrika edildikten sonra aynı yıl yayımlanan *Diyorlar Ki* adlı eseriyle devrin önemli modalarından biri hâline gelmiştir. Sanatkârlarla yapılan bu konuşmalar onların özel hayatları ile ilgili bilgi vermesi, sanatkârların birbirleriyle olan ilişkilerini detaylandırması veya edebî eserlerinin ardında yatan hakikati göstermesi bakımından okuyucunun daima ilgisini çeken metinler olmuştur. Çoğu edebî mülakat veya anketin ardından itiraz seslerinin yükselmesi, tekzip ve itham yazılarının çıkması söz konusu ilgiyi daha da artırdığı gibi bu ilginin sadece okur üzerinde süreğen popülist bir magazin haberi olmadığını, yazarlar ve düşünürleri de hayli meşgul ettiğini gösterir.

1928 yılından itibaren hız kazanan edebî röportaj ve anketlerin 1940'lı yılların sonuna kadar gazetelerde yoğun bir şekilde yer aldığı, edebî kamuyu hayli meşgul eden yazı dizileri hâline geldiği görülür. Ruşen Eşref'ten sonra devrin en tanınmış muharrirlerinden olan Hikmet Feridun'un bu anlamda türe hayli katkısının olduğunu söylemek gerekir. Onun yaptığı onlarca röportaj, mülakat ve anketten biri olan "Edebiyat Üstatlarımızın Aşkları" röportaj dizisi oldukça mühim bir yerde durur.

Akşam gazetesinin 11 Nisan 1930 tarihli nüshasında "Büyük edebiyat üstatlarımız nasıl ve kimleri sevmişlerdir?.. Yarın bu gazetemizde ediplerimizin kendi ağızlarından dinleyeceksiniz." notuyla okuyucuya duyurulan röportaj dizisi 12 Nisan 1930 ila 3 Haziran 1930 tarihleri arasında ve 48 bölüm olarak yayımlanır. Hikmet Feridun Es, ilk tefrikada bu röportaj dizisini niçin yaptığını okuyucuya şöyle açıklamaktadır:

> "Avrupa'da büyük sanatkârların hayatlarını en hususi köşelerine kadar tetkik ederler; aşklarını, hayatlarında geçirdikleri büyük fırtınaları en ince teferruatına kadar yazarlar. Bizde şimdiye kadar hiçbir büyük sanatkârın aşkı yazılmamıştır, sanki sevmek günahmış gibi..."

Hikmet Feridun'un Samipaşazâde Sezai'ye hitaben yaptığı bu izahı sanatkârlarının biyografilerine dair mühim ipuçlarını içermesi bakımından hayli önemlidir. Ancak 17 Nisan 1930 tarihli altıncı tefrikada okuyucuya ikinci bir ikaz daha yazılmıştır:

> "Vakıa serlevhada 'edebiyat üstatlarımızın aşkları" diyoruz ama bu yazı silsilesi yalnız aşklardan ibaret değildir… Aşklarla beraber aynı zamanda ediplerimizin hayatlarındaki büyük fırtınaları, buhranları ve büyük ıstırapları da okuyacaksınız."

Samipaşazâde Sezai, Abdülhak Hamit,[6] Halit Ziya Uşaklıgil ve Mehmet Rauf'la[7] yapılan röportajlardan oluşan bu dizi Hikmet Ferdun'un ikinci ikazını röportaj dizisi ilerledikçe konuyu genişletmek, sanatkârları daha uzun konuşturabilmek amacıyla yaptığı yeni bir hamle olarak anlaşılabilir. Bu noktaya kadar biyografi türüne hizmet edecek şekilde düzenlenmiş olan dizide oldukça yeni bilgilere ulaşılabilir. Örneğin Samipaşazâde Sezai'nin *Şir* adlı tiyatro oyununu Güllü Agop'un kumpanyasında *Zavallı Çocuk*'u da canlandıran K. K. Hanım'ın oynaması için yazdığını söylemesi, yine Halit Ziya Uşaklıgil'in aynı hanımın oynaması için *La Mascotte* operetini Türkçeye çevirmesi edebiyat tarihleri için önemli kayıtlar olarak anılabilir. Ancak edebî eserlerin içerisine sinmiş karakterlerin de anlatılmasıyla röportaj, roman à clef'in de inceleme sahasına girecek, eserler için önemli anahtarların ortaya çıkarılmasına yardım edecek bir metne dönüşür.

Earle Walbridge (15) *Literary Characters Drawn from Life* adlı çalışmasında "bu liste herhangi bir biyografik bilgi için değildir" notuyla şiir, tiyatro ve romanlarda görülen karakterlerin bir anahtar olarak listesini sunarken hayatta olan ve bu nedenle test edilmeleri mümkün olan kimi hususlar olsa dahi hiçbir yazarın kurgusunu salt bir gerçekliğe indirgemekten memnun olmayacağını, kurmaca yazarının kendini bir fotoğraf makinesi değil bir sanatçı olarak görmeyi (14) tercih edeceğini söyleyerek yapıların sadece bir başlangıç olduğunu belirtir. Ona göre artık geri kalanı yalnızca "insanın hayal gücünde var ola"cak ya da romancı öyle umacaktır.

---

[6] Abdülhak Hamit'in *Divaneliklerim* adlı eserine konu olan Avrupa maceraları hakkında röportaj serisinde geniş bir bilgi yer almaktadır. Camille, Ojeni, Ellis, Valentin isimli kadınlarla şairin yaşadıkları ve bu yaşananların şiirlere nasıl aksettiği hususunda tefrikanın 19 Nisan 1930 ila 1 Mayıs 1930 tarihleri arasındaki bölümlerine bakılabilir. Bu husus daha ziyade poem à clef'in inceleme alanına dahil olduğundan tebliğde şairle ilgili kısımlar bulunmamaktadır.

[7] Yukarıda sayılan isimlerin yanı sıra 9 Mayıs 1930 tarihli nüshada Cenap Şahabettin'le olan ayaküstü görüşmeden bahseden Hikmet Feridun, bu röportaj dizisine onu da dâhil etmek istediğini söyler. Ertesi gün Paris'e gideceğini söyleyen Cenap Bey, on beş gün sonrasına röportaj için randevu verirse de bu röportajın gerçekleştiğine dair bir bilgi gazetede bulunmamaktadır.

Benzer bir yaklaşımı tarihi olarak aynı yıllara denk gelen Hikmet Feridun Es'te de görmek mümkündür. Devrinde yapılan değerlendirmeleri de gün ışığına çıkaran Es, bu konuda şöyle söyler:

> "Şimdiye kadar bizde meşhur romanların mevzuları etrafından birçok şeyler söylenmiştir.
>
> Mesela Sezai Bey'in *Sergüzeşt*'inin, Mehmet Rauf Bey'in *Eylül*'ünün, Yakup Kadri Bey'in *Nur Baba*'sının aynen hayattan alınmış enstantaneler olduğunu iddia ederler… Hatta bunlardan bazılarının bizzat muharrirlerinin başlarından geçen birer macera olduğunu ileri sürenler de vardır. Lakin ne Mehmet Rauf Bey'in başından *Eylül* gibi bir macera geçmiştir ne de Sezai Bey'in hayatında *Sergüzeşt* gibi bir sergüzeşt vardır." (2 Mayıs 1930)

Dolayısıyla mezkûr röportajlardaki metinler; sanatkârların aynı hassasiyetle, yani kurmaca dünyaya zarar verecek bir bilgi olmaması arzusuyla onların hayatlarında önemli bir noktayı aydınlatmak amacıyla verilmiştir. Roman à clef'in geldiği noktada kimi zaman bir bütün hâlinde anahtarlı roman olarak yazılmış metin olmanın ötesinde anahtarla detaylandırılabilecek küçük parçalar olarak da görülmelidir.

Otobiyografi ile gizli otobiyografi arasında kendisine yer bulan roman à clef, gerçekçi romana bitişik bir yapı arz eder. Otobiyografi ile anlatı arasındaki boşluğun doldurulması, öncesinde bu iki türün birbirinden ayırt edilebilmesine bağlıdır. Halit Ziya Uşaklıgil de aynı noktaya temas ederek şunları ifade etmektedir:

> "Bir muharririn herhangi bir eserini mutlaka hayat-ı hususiyesinden alınmış bir teessür veya intiba altında yazmış olması bir kaide-i umumiye değildir. Bir eser muhtelif tesiratın muhassalası olabileceği gibi Fransızların otobiyografik dedikleri tarzda doğrudan doğruya sanatkârın kendi hayatından münakis olabilir…
>
> Fakat denilebilir ki bir eser samimi olabilmek için herhâlde onun yekûn ve anasırı içinde sanatkârın teessürat-ı şahsiyesinin mühim bir kemiyet teşkil etmesi gerekir."

Halit Ziya'nın dikkat çektiği "mühim kemiyet", yukarıda belirtildiği üzere kurgusal ve hakikat olanın sınırlarının bulanıklaştığı yere denk gelir. Dolayısıyla böylesi bir ortamda roman à clef'in dedikodu ve tartışma yaratan bir sosyal okuma pratiği olarak (McCoy 150) görülmesi normaldir. Ancak diğer taraftan sanatkârın yaşamına dair her ayrıntının bir roman à clef olarak değerlendirmenin mümkün olmadığı kanaatini de dile getirmek gerekmektedir. Halit Ziya'nın da inkâr etmediği, yaşanmışlıklarını gösterdiği bu satırlar her zaman bir romanın anahtarı konumunda olmak zorunda değildir. Zira roman à clef, bu yaşanmışlıkların hakikat olduğu ve eserin yalnız bununla gerçek anlamda anlamlandırılabileceğini söyler. Oysa sanatkârın yaşanmışlıklarından hareketle dile getiremediği, diğer bir ifadeyle, dille üzerini örttüğü hayatını yalnızca bir anahtar olarak nitelemekten ziyade dille ortaya çıkan estetik bir dönüşüm olarak görmek de mümkündür. Ernst Fischer (47) "Sanatçı gerçekliği dile getirmekle yetinmez, ona biçim verme amacını da güder", şeklinde ifade ettiği yerde vurgu, verilen biçimdeki estetik algıya ilişkindir. Dolayısıyla sanat insanların "parçalanmış" durumlarından çok "birleşmiş bir bütüne" dönüştürür ve bu noktada okuyucunun elinde bir anahtar olsa da anahtarın hakikate ilişkin bir kapı açmış olduğunu söylemek mümkün değildir.

Söz konusu röportaj serisinde sanatkârların eserlerinin kurmaca dünyalarının hakikate yansıyan bölgesiyle ilgili verdikleri anahtarlar arasında Halit Ziya Uşaklıgil ile ilgili bilgiler hayli ilgi çekicidir. "Küçücük bir tesadüf, beyaz bir şemsiye, bir köyde rast gelinen bir yürük dilberi"nin onun içinde büyük "fırtınalar" kopardığı ve "ateşli hikâyeler" yazdırdığını söyleyen Hikmet Feridun'a göre hayatındaki kimi "ufak tefek maceramsı vakalar, küçük küçük tesadüfler" sayılmazsa başından iki büyük aşk macerası geçen Halit Ziya'nın ikinci aşkı izdivaçla neticelenmiştir. Ancak ilki sanatkâra *Mai ve Siyah*'ı yazdırır. Hikmet Feridun'un "*Mai ve Siyah*'taki Ahmet Cemil'in aşkının el ile tutulabilecek kadar hakiki olduğunu kimse bilmez" diyerek dikkat çektiği ve Halit Ziya'nın o zamana kadar "bir sır olarak içinde sakla"dığı bu macera hakkında Halit Ziya Uşaklıgil: "Belki benim de gençliğimin mavi semasından geçmiş ve geçerken hemen sönüvermiş sarı bir yıldız vardır." der. Adı gizli tutulan "sarı yıldız" ile *Mai ve Siyah* arasındaki ilişki şöyledir:

> "Sarı yıldızın aşkı Halit Ziya Beyefendi'de tam 14 yaşında iken başlamıştır. Bu macera İzmir'de geçer. Sarı yıldız, yakından tanışılan bir ahbap kızı… Sarışın güzel bir kız…
>
> Bu aşk aynen Ahmet Cemil'in aşkı gibi gayet saf ve lekesiz geçmiştir. Nasıl Ahmet Cemil sevgilisine aşkından tek bir kelime ile bahsetmemişse, Halit Ziya Beyefendi de sarı yıldıza hislerini ihsas bile etmemiştir. Bu platonik aşk bütün şiddeti ile tam üç sene devam etmiştir.
>
> Halit Ziya Beyefendi sarı yıldızı ne kadar sevdiğini şimdi tahlil ediyor ve diyor ki:
>
> - O zaman etrafımda bulunanların bana karşı gösterdikleri takayyütü, ihtimamı ve üzerime çevrilen endişeli bakışların manasını tahlil ediyorum da şimdi hüküm veriyorum: Sarı yıldızın aşkı benim için epey tehlikeli imiş…
>
> Sarı yıldızın İzmir'den ayrılışı çok acı olmuştur. Halit Ziya Bey, sarı yıldızın İzmir'den ayrılışı *Mai ve Siyah*'da bütün acısı ile göstermiştir."

Hikmet Feridun, Halit Ziya'nın "kendisini sürükleyecek maceralardan ve fırtına sezdiği sergüzeştlerden daima kaç"an mizacı neticesinde Mai ve Siyah hariç birkaç hikâyenin daha kaynağını oluşturduğunu söyler. Örneğin Halit Ziya on iki on üç yaşlarında Fatih askerî rüştiyesine giderken Resmi Efendi isimli mürebbiyesiyle vakit geçirmek için gittikleri iki yer vardır: Galata'da Alkazar Amerik ve Gedikpaşa'da Güllü Agop. Alkazar Amerik'teki Küçük Kamelya isimli dansöz, *Bir Yazın Tarihi* adlı kitabındaki "Küçük Artemiziya" hikâyesini oluşturur. Ayrıca İsviçre'deki bir lokantacı kız "Bir Şi'r-i Hayal"deki Şadan'ın hayatında, Anadolu'da karşılaştığı bir yürük kızının kendi üzerinde bıraktığı intibaları ise "Ormanda Bir Seyran" hikâyesinde anlatacaktır.

Halit Ziya Uşaklıgil'in eserlerinde bir aşk macerasından ziyade ailesinden bir vakayı anlattığı iki eseri röportajda açığa çıkar. Bunlardan ilki ölen oğlu Sadun'a aittir. Oğlunun "hatırasını, hayalini yazılarımdan bulmak mümkündür" diyen sanatkâr "Kırık Oyuncak" adlı hikâyeyi işaret eder. *Solgun Demet* adlı eserin içinde olan hikâye bir çocuğun hastalanmasına, ondan kalan kırık bir oyuncağın yadigâr kalışına kadarki süreyi anlatır.

Sanatkârın ailesine ilişkin son anahtarları *Kırık Hayatlar* adlı romanı üzerinden verdiği görülür. Ömer Behiç'le birlikte kendi hayatından bir parçayı anlattığını söyleyen Halit Ziya, romandaki Selma'nın ise doğrudan doğruya Güzin olduğunu söyleyerek şunları ekler:

"Hatta Selma'nın vefatına müteallik sahifeler tamamıyla Güzin'in ölümüne ait feci tafsilattır."

Röportaj serisinde karşımıza çıkan son sanatkâr ise Mehmet Rauf'tur. Latham'ın eserine verdiği isimlendirme ile "skandal" olabilecek hususlar da doğrudan doğruya Mehmet Rauf'un mülakatında ortaya çıkar. Buna göre İtalyan asıllı evli bir kadın olan Madam Tina ile Tarabya'da yaşadığı ilişkiyi "Ayna" adlı hikâyesine konu yapan Mehmet Rauf, ikinci aşkı C. isimli hanımefendi ile yaşadıklarını ise *Bir Aşkın Tarihi* adlı eserde anlatır. Bu eser için sanatkâr "Bu ikinci aşkımı 'Bir Aşkın Tarihi' ismindeki eserimde bulabilirsiniz. Lakin intikam için bazı yerleri tahrif ettim." demektedir. Roman à clef içerisindeki saklama endişesi görece bir özgürlük alanı açmak endişesi iken Mehmet Rauf'un "intikam" sözcüğünü kullanması hayli dikkat çekicidir. Kendisine son derece âşık bir hanımın aniden onu hiç tanımıyormuş gibi davranmasına içerleyen Rauf'un bu tahrifatı gerçeğin üzerini örtmek endişesi ile değil, kadının bu davranışına karşı bir harekettir.

Mehmet Rauf'un intiharına, intihardan sonra iki yıl kadar konuşamamasına, hatta *Eylül*'den bile kuvvetliydi dediği *Sitare* adlı romanının yazılmasına sebep olan aşk macerası da burada anılmalıdır. L. Hanım olarak ismi gizlenen bu aşk macerasında şahit olunan bir iğrençlik neticesinde intiharı düşünmeye başlayan yazar, romanın tek nüshasını okuması için verdiği bu kadından eserini geriye alamayınca intihar eder. Roman asla neşredilemediği için buradaki clef unsurları görmek mümkün değildir.[8]

Sonuç

Yazarın gerçek kişi ve olayları bir romanın imkânları içerisinde kurgu hâline getirdiği roman à clef, tarih ve kurguya eşit mesafede duruşuyla dikkat çeker. İlk örneklerinin görüldüğü 17. yüzyıldan itibaren kısmen değişiklik geçirmiş, kimi alt türlere ayrılmış olsa da temelinde gerçek kişi veya olayların kurgusallaştırılması, bu gerçekliğin ise anahtarlar vasıtasıyla çözümlenmesini esas alır. Bu anahtar, romanın içerisine yerleştirilebileceği gibi sanatkârın özel hayatına ait günlük, hatıra, mektup gibi belgelerin ortaya çıkarılmasıyla veya kendisiyle yapılan röportaj vs. ile de belirlenebilir.

Ortaya çıkışı itibariyle yazarların özel hayatlarına veya içlerinde bulundukları küçük toplantılardaki kimi lişki, fikir veya eylemlere dair sırları kurgusallaştıran roman à clef bu yönüyleler sanatkâra görece bir özgürlük alanı açmıştır. 19. yüzyılda bu gelişmelere gerçek hayatın mahremiyeti, kimi lezbiyen arzuların veya aşk ilişkilerinin anlatılma arzusunu da eklemek gerekir. 20. yüzyıla gelindiğinde ise roman à clef, anahtarı öğrenenlerin yeni bir metinle karşılaştığı, kimi zaman dedikoduların ispatlandığı ve bu yönüyle kurgusal romanın gerçek hayattaki bir izdüşümü olarak varlığını devam ettirir.

---

[8] Bu noktada sanatkârların adlarını andıkları eserler veya eserlerin içindeki parçaları yine sanatkârların verdikleri anahtarlarla kıyaslamak, öte yandan özellikle Mehmet Rauf tarafından detaylı bir şekilde anlatılan aşk maceraları ile eserler arasında yapılacak bir değerlendirme edebî eserlerin anlamlandırılmasında yeni bir alan açacaktır. Ancak takdir edilecektir ki roman à clef olarak yazılmış bir eserin tespit edilmesi ile bu eserlerin gerçekle kurgu arasındaki duruşlarının yorumlanması birbirinden ayrı çalışma sahaları gerektirmektedir. Bu sebeple yalnızca anahtarları sunulmuş olan çalışmada söz konusu husus kapsam dışında bırakılmıştır.

Türk edebiyatında yirminci asrın başından itibaren roman à clef olarak yazıldığı söylenen eserler olmuşsa da hemen daima gerçeklik ve kurgu arasındaki tartışmalar arasında kalmış, bir akademik çalışmaya da konu olmamıştır. Bunun sebepleri arasında dedikodu veya skandal gibi sözcüklerin akademik disiplin içerisinde yer bulamaması, incelemelerde kurgunun öncelenmesi ve yazarlar ile eserleri arasındaki ayrımın bilimsel bir tavır olarak kabul edilmesi gibi hususlar sayılabilir. Ancak roman à clef, bir eserin, ardına bilinç sahibi olarak duran sanatkârından bağımsız olmadığını ileri sürer ve bu bilincin gerçek hayattaki yansımaları görmenin eserin anlam alanını genişletebileceğini savunur. Bu yönüyle türe özgü bakış açısının göstergebilimden edebiyat sosyolojisine değin pek çok kurama kaynaklık edebileceği açıktır.

Dikkat çekilmesi gereken bir başka husus hem kurgu hem de gerçek olarak okunmaya müsait olduğunu söyleyen ve bu anlamda kendisini gerçekle kurgu arasında konumlandıran roman à clef'e dair tahlilî bir metot olmayışıdır. Zira görüldüğü üzere yalnızca anahtarı bulmak, metni bu anahtarla yeniden anlamlandırmak metni zenginleştirmekte fakat kurgu ile gerçek arasındaki ilişkiyi açıklamaya yetmemektedir. Öte yandan kuramsal metotlara kaynaklık etmek bir yana, kendi başına bir anlam ifade ettiği durumlarda anlamı yalnızca o anahtarın işaret ettiği yere sabitlemeyen, kurgusal metinle gerçek metni özellikle dil noktasında kıyaslayabilen bir yapıda olması gerekir ki aksi edebî eserin anlam zenginliğini reddetmek anlamına gelmektedir. Sanatkârın her ikisi olarak okunabilecek metnini yine her ikisi olarak tahlil edebilecek bir teorik altyapıya ihtiyacı olduğu ve dolayısıyla bir eserin roman à clef olduğunu iddia ve ispata bu noktadan gitmesi gerektiği vurgulanmalıdır.

Eser içerisindeki clef'lerin (anahtarların) ortaya çıkarılması ise başlı başına ayrı bir çalışmanın konusu olarak belirtilmelidir. Dolayısıyla burada yalnızca roman à clef hakkında açıklayıcı bilgiler verilerek türün Türk edebiyatı ve akademisinde tanınması sağlanmış, öte yandan türün kimi eksik görülen hususları gösterilmeye çalışılmıştır. Ayrıca "Edebiyat Üstatlarımızın Aşkları" röportajdan hareketle sanatkârların okuyucuya sunduğu anahtarların tasnifi yapılarak tasnif ve açıklamaların ardılı olan çalışmalara kaynak teşkil edebilmesi amaçlanmıştır.

Kaynakça

Boyde, Melissa. "The modernist roman à clef and cultural secrets or, I know that you know that I know that you know", *Australian Literary Studies*. 24, 3-4, 2009, pp.155.166.

Coleman, Edward D. "Jewish prototypes in American and English 'romans' and 'dramas à clef". *American Jewish Historical Society*. 35, 1939, pp.227-280.

Eco, Umberto. *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. İstanbul: Can Yayınları, 2009.

Es, Hikmet Feridun. "Edebiyat Üstatlarımızın Aşkları", *Akşam*. 12 Nisan 1930-3 Haziran 1930.

Fischer, Ernst. *Sanatın Gerekliliği*. Çeviren Cevat Çapan, İstanbul: Payel Yayınları, 2010.

Fleming, David A. "Barclay's Satyricon: The first satirical roman à clef", *Modern Philology*. 65(2), 1967, pp. 95-102.

Heidegger, Martin. *Sanat Eserinin Kökeni*. Çeviren Fatih Tepebaşılı, Ankara: De Ki Yayınları, 2007.

Iser, Wolfgang. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Maryland: The John Hopkins University Press, 1978.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. *Nur Baba*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.

Latham, Sean. *The Art of Scandal: Modernism, Libel Law and the Roman à Clef*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

McCoy, Lauren. "Literary Gossip: Caroline Lamb's Glenraven and the roman à clef", *Eighteenth-Century Fiction*. 27, 2014, pp.129-150.

Murray, Edward L. *Muhayyileye Dayalı Düşünmek*. Çeviren Yusuf Kaplan, İstanbul Açılım Kitap, 2008.

Nair, Sashi. *Secrecy and Sapphic Modernism, Reading Romans à Clef between the Wars*. London: Palgrave Macmillan Press, 2012.

Özgül, Kayahan. *Seke Seke Ben Geldim: Sekmeler V*. Ankara: Çolpan Yayınları, 2020.

Rubenstein, Roberta. *Literary Half Lives: Doris Lessin, Clancy Sigal and Roman à Clef.* London: Palgrave Macmillan, 2014.

Uşaklıgil, Halit Ziya. "Kırık Oyuncak", *Solgun Demet*. İstanbul: Özgür Yayınları, 2006, ss. 77-85.

Watt, Ian; Barthes, Roland. *Gerçekçilik ve Romansal Biçim*. Çeviren Mehmet Sert, İstanbul: Yirmi Dört Yayınları, 2006.

Walbridge, Earle. *Literary Characters Drawn from Life*. New York: The H. W. Wilson Company, 1936.

GÖSTERGEBİLİMSEL BİR OKUMA DENEMESİ: FATİH-HARBİYE ROMANINDA KİMLİK ARAYIŞI

***Osman ORUÇ*[1]**

Dr. Öğr. Üyesi., Bayburt Üniversitesi, Türkiye, osmanoruc@bayburt.edu.tr

ÖZ

Peyami Safa, romancılığının başat hususiyetlerden biri olan ve yüz elli yılı aşkın bir süreden beri Türk toplumunun tecrübe ettiği Doğu-Batı medeniyetleri arasındaki çatışma ve bu çatışma arasında kalmış olmanın neticesi olarak bireysel ve toplumsal boyutta gözlenen bunalımlar, yazarın birçok romanında olduğu gibi Fatih-Harbiye romanında da karşımıza çıkar. Göstergebilimsel bir okumaya açık olan Fatih-Harbiye romanında öne çıkan "Fatih-Harbiye, Ahşap-Beton, Kedi-Köpek, Esans-Parfüm, Keman-Ud" gibi göstergeler üzerinden Doğu ve Batı mukayese edilir. Romanın başkahramanı Neriman ekseninde yapılan bu mukayese sırasında ve neticesinde romancı her iki medeniyete dair birtakım eleştiriler getirmekle beraber son tahlilde geleneğin şekillendirdiği kendilik kodlarına ulaşır. Geleneksel yaşayış ile Avrupaî yaşantının tartışıldığı romanda, söz konusu tartışmanın birtakım göstergeler üzerinden yürütülmesi, tezli romanlar yazan Peyami Safa'nın çalışmaya konu, romanında öne sürdüğü tezin açığa çıkarılmasında birer işleve sahip olan bu göstergeler üzerinden eserin tahlilini bir zaruret olarak ortaya koyar.

Anahtar Kelimeler: Peyami Safa, Fatih-Harbiye, Gösterge, Kimlik, Doğu-Batı.

A SECONDARY READING EXPERIENCE: THE CRISIS OF IDENTITY IN THE NOVEL OF FATIH-HARBIYE

Abstract

The conflict between East-West civilizations, which is one of the main features of Peyami Safa novel writing and experienced by Turkish society for more than one hundred and fifty years, and the depressions observed in the individual and social dimensions because of being caught between this conflict, in Fatih-Harbiye novel as well as in many of the author's novels. it appears. East and West are compared over the signs such as "Fatih-Harbiye, Wood-Concrete, Cat-Dog, hacıyağı-essence, Violin-Oud" that stand out in Fatih-Harbiye novel, which is open to semiotic reading. During and because of this comparison made on the axis of Neriman, the protagonist of the novel, the novelist brings some criticisms about both civilizations, but in the final analysis reaches the self-codes shaped by the tradition. In the novel in which traditional life and European life are discussed, conducting the said discussion through some indicators, reveals the thesis put forward by Peyami Safa, who wrote novels with thesis, in the novel, which is the subject of the study, as a necessity to analyze the work through these indicators, which have a function.

Keywords: Peyami Safa, Fatih-Harbiye, Sign, Identity, East-West.

[1] ORCID: 0000-0002-2610-185X

Giriş

20. yüzyılda, özellikle de 20. Yüzyılın ikinci yarısında gelişen göstergebilim 'insanın insan için ve dünyanın insan için taşıdığı anlamları' araştıran bilimsel bir tasarıdır (Rifat, 2009, 7). İnsanların birbirleriyle anlaşmak amacıyla yarattıkları ve kullandıkları diller, jestler, trafik işaretleri, flamalar, reklam afişleri, moda, mimarlık düzenlemeleri, edebiyat, resim, müzik, vb. çeşitli birimlerden oluşan birer dizgedir. Ses, yazı, görüntü, hareket gibi gereçleri kullanarak gerçekleşme aşamasına gelen bu dizgeler belli kurallarla işleyen birer anlamlı bütündür. Bu anlamlı bütünlerin birimleri de gösterge olarak adlandırılır. Göstergebilim ise gösterge dizgelerinin işleyişini bilimsel bir yöntemle inceleyen ve betimleyen bilim dalıdır (Rifat, 2009, 12). Roland Barthes'ın 'dil ve söz, gösterilen ve gösteren, dizim ve dizge, düz anlam ve yan anlam' olmak üzere ikili karşıtlıklar biçiminde ilkelerini belirlediği göstergebilim (1979, 2), 'anlamlı bir bütün'de, anlamın benzer öğelerden değil, karşıt öğeler arasındaki ilişkilerden doğduğu kabulünden hareket eder ve dizgeyi (anlamlı ve yapılı bütün) teşkil eden birimler arasında bir bağıntı, kurallı bir dayanışma olduğunu düşünür (Rifat, 2009, 22).

Toplum yaşamındaki bütün göstergeleri inceleyecek bir etkinlik alanı olarak tasarlanmış olan göstergebilim (Rifat, 2017, 24) göstergelerin içerdiği özellikler ve bağlı olduğu yasaları inceleme konusu yapar. İnsan, içinde yaşadığı dünyayı ve tanıklık ettiği gerçeklikleri, ilişki içerisinde bulunduğu şeyleri anlamaya, açıklamaya, yorumlamaya çalışırken nasıl ki birtakım göstergelerden hareket ediyorsa; anlamlı bir bütün/dizge olan yazınsal bir metnin anlamını üretme çabasındaki eleştirmen de göstergeleri esas alır. Metin, inşa edilmiş, anlamsal katmanlardan kurulu bir bütündür. Bu anlamlı bütünün açığa çıkarılmasında, derin yapıda gizli olan anlamın görünür kılınmasında, yorumlanmasında ve yeniden üretilmesinde göstergebilim devreye girer. Bu bakımdan anlamlı bir bütün olan metnin derin yapısını açığa çıkarmayı amaçlayan yaklaşımlardan biri olan göstergebilim, birbirleriyle bağıntı içinde olan ve 'gösterge' olarak adlandırılan birimlere yaslanarak metni çözümlemeye çalışır. Bu anlamda çevresini anlamaya çalışan insan da metni yorumlamaya çalışan eleştirmen de birer 'gösterge avcısı' sayılır (Rifat, 23).

Göstergebilim yazınsal/sanatsal ürünlere ve üretimlere yaklaşırken kendi içinde tutarlı bir yöntemi esas alır. Bu yüzden göstergebilim, çok anlamlı dizgeleri ele alırken, bu dizgelerin yoruma açık olmalarından hareket ederek 'her şeyi söyleyebilme' yetkisini kendisine tanımaz (Rifat, 2009, 22-23). Temel anlamsal yapı olan metnin derin yapısını göstergeler üzerinden hareketle açığa çıkarmaya çalışan göstergebilim, böylelikle yazar tarafından üretilen metni yeniden yapılandırır.

Anlamlı ve yapılı bir bütün olan dizgelerin birimleri gösterge olarak adlandırılır. Dil birimi, iki öğenin birbirine bağlanmasıyla ortaya çıkan iki yönlü bir şeydir (Saussure 109). Orta çağda Skolastik felsefeciler döneminde 'Modusçular' diye adlandırılan dilbilimciler, dilin dünyayı bir ayna gibi yansıttığına inanmışlar ve bu amaçla içerik (anlam) ile biçim arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarmaya çalışmışlardır (Rifat 28).

Kendi dışında bir şey gösteren öğe anlamına gelen gösterge terimi dilbilimde bir gösterilen(kavram) ile bir gösteren (işitim imgesi) arasındaki birleşimden doğan öğeyi belirtmek için kullanılır (Vardar IX). Temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne ve olgu ile sözcükler, simgeler ve işaretler bir göstergedir (Rifat 115). Çağdaş göstergebilimin Ferdinand De Saussure'le birlikte öncülerinden biri olan Charles Sanders Peirce'a göre "bir gösterge, bir kişi için, herhangi bir şeyin yerini, herhangi bir bakımdan ya da herhangi bir sıfatla tutan bir şeydir. …Bu gösterge bir şeyin yerini tutar: Yani Nesne'sinin yerini" (Aktaran Rifat 31).

Bir gösteren ile bir gösterilenden oluşan göstergede, gösteren anlatım düzlemini, gösterilen ise içerik düzlemini oluşturur (Barthes, 2009, 47). Saussure'a göre ise gösterenin işaret ettiği gösterilen bir nesne değil, nesnenin zihinsel tasarımıdır. Bu bakımdan "dil göstergesi bir nesneyle bir adı birleştirmez, bir kavramla bir işitim imgesini birleştirir. Kavramla işitim imgesinin birleşimine gösterge denir. Gösterge bütüne, gösterilen kavrama, gösteren de işitim imgesine karşılık gelir. Kavram (gösterilen) ve işitim imgesi (gösteren) birbirlerini çağrıştırırlar ve birbirlerine sıkı sıkıya bağlıdırlar. Gösterge, kavram ile işitim imgesinin birleşimidir (1998, 108-111).

Saussure'ün terim düzeninde gösterilen ve gösteren göstergenin oluşturucularıdır. Toplumsal bir dizge olan dil, Saussure'ün gösterge diye adlandırdığı birimlerin kendi aralarında kurdukları ilişkilerden doğar (Rifat.27). Dilsel göstergelerin temel özelliği ses/sesler bütünü ve kavram olmak üzere birbirinden ayrılamayan iki düzlem içermeleridir. Dilbilimciler ses/sesler bütününü gösteren, kavramı da gösterilen diye adlandırırlar (Rifat 11).

Gösterge bir metnin derin yapısının açığa çıkarılmasında, çözümlenmesinde başvurulan işaretler/belirtilerdir. Bu açıdan göstergebilim yazar tarafından üretilen bir metindeki göstergeleri yorumlayarak anlamın açığa çıkarılmasını, başka bir ifadeyle anlamın yakalanmasını amaçlar. Böylelikle göstergebilim, yazarından bağımsız olarak metni yeniden yapılandırır ve anlamı üretmiş olur.

Fatih'ten Harbiye'ye Giden Tramvayda Yaşanan Kriz

1839 Tanzimat Fermanı'yla Osmanlı İmparatorluğu'nun kabul ettiği bir politika olan Batılılaşma, Cumhuriyet'i kuran iradenin de benimsediği, Türkiye Cumhuriyeti devletinin bütün kurumlarıyla yeniden tanzim edildiği bir sürecin adıdır. Çalışmaya konu olan romanın ilk yayın tarihi olan 1931 yılı da hâlihazırda söz konusu sürecin bütün sıcaklığıyla devam ettiği bir zaman dilimidir. Romancı, Fatih-Harbiye adlı romanda gözlemlediği, tanıklık ettiği bir süreci; Fatih-Harbiye, ahşap-beton, konak-apartman, kedi-köpek, hacıyağı-parfüm, keman-ut gibi ikili karşıtlıklar biçiminde karşımıza çıkan göstergeler üzerinden, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Türk toplumunun tecrübe etmeye başladığı ve kolektif bilinçte uzun yıllara yayılan bir medeniyet krizine neden olan süreci masaya yatırır. Bu bağlamda "Fatih-Harbiye adlı romanın başlığındaki semt adları çatışan ideolojileri simgeler."(Moran 78). Doğu-Batı medeniyetleri ekseninde tartışılan bu ideolojiler birtakım göstergeler aracılığıyla ele alınır.

Romanın başkahramanı Neriman, Fatih'te ahşap bir evde yaşayan, muhafazakâr bir hayat süren Faiz Bey'in kızıdır ve Darülelhan'da alaturka musiki talim etmektedir. Şinasi, Neriman'ın okuldan arkadaşıdır ve aralarında duygusal bir yakınlık vardır. Neriman günün birinde Darülelhan'ın alafranga musiki kısmına devam eden Macit'le tanışır. Macit zevk, yaşayış, düşünce, dış görünüş ve iç dünya itibariyle Şinasi'den çok farklı bir tiptir. Onunla Beyoğlu'nda birkaç kez buluştuktan sonra Şinasi'den ve yaşadığı semt olan Fatih'ten uzaklaşmaya başlayan Neriman, kendi muhitine, değerlerine, hayat tarzına, bir arada yaşadığı semt sakinlerine olumsuzlayıcı bir pencereden bakmaya başlar. Zaman zaman bu olumsuzlamanın dozu artarak nefret etme ve tiksinme halini alır. Klasik Türk musikisinin enstrümanlarından biri olan 'ut'tan ve babasının 'ney' çalmasından, yaşadığı Fatih semtindeki gündelik yaşamın tezahürlerinden giderek uzaklaşır.

> -Öf… Bu elimdeki ut da sinirime dokunuyor, kıracağım geliyor. Şunu Şamlı'ya bırakalım. Bunu benim elime nereden musallat ettiler. Evdeki hey hey yetişmiyormuş gibi üstelik bir de Darülelhan! Şu alaturka musikiyi kaldıracaklar mı ne yapacaklar? Yapsalar da ben de kurtulsam. Hep ailenin tesiri. Babam şark terbiyesi almış. Ney çalar, akrabam öyle… Fakat artık sinirime dokunuyor, bir kere şu musibetin biçimine bak, hele şu torbası? Yirmi gündür elime almıyorum, bugün mecbur oldum. Bırakacağım

> musibeti… Darülelhan'dan da çıkacağım yahut alafranga kısmına gireceğim. Zaten bizim kısmı lağvedeceklermiş. Allah razı olsun. Kendimden nefret ediyorum. Oturduğum mahalle, oturduğum ev, konuştuğum adamlar çoğu sinirime dokunuyor. O Fatih meydanının önünden geçerken meydan kahvelerinde bir sürü işsiz güçsüz, softa makulesi adamlar oturuyorlar. Biraz temizce giyindin mi insanın arkasından fena fena bakıyorlar, kim bilir neler söylemiyorlar, insan yolda bile rahat yürüyemiyor. Sonra o dükkânların hali nedir? Adım başı aşçı ve kahve. Erkeklerin işi gücü kahvede, caminin önünde oturup sokağı seyretmek. Dün Tünel'den Galatasaray'a kadar dükkânlara baktım. Esnaf bile zevk sahibi. İnsan bir bahçede geziniyormuş gibi oluyor. Her camekân çiçek gibi. En adi eşyayı öyle biçime getiriyorlar ki mücevher gibi görünüyor. Sonra halkı da bambaşka. Dönüp bakmazlar. Yürümesini, giyinmesini bilirler. Her şeyi bilirler canım… O Macit'in ellerine baktım, kadın eli gibi, tertemiz, incecik, tırnakların üstünde bile çalışmış. Şinasi'nin elleri gözümün önüne geldi. Tırnağının biri kırık, öbürü batık… Ne imiş? Kemençe çalarmış. Böyle elini parçalayan sazı parçalamalı. Hiç telin kenarına tırnak sürtülen saz görülmüş müdür? Her işimiz acayip, nefret ediyorum. Daha geçen gün…
>
> Neriman üst üste ve hiç durmadan söylüyordu. Bir hafta, on gün, böyle yorulmadan söyleyecekmiş gibiydi.
>
> (…) -Allah aşkına bak! dedi, yol üstünde mezarlık olur mu? Koskoca cadde… Ortasında mezarlık… Mezarlar arasında yaşıyoruz (s.28-31).

Romanda Neriman iki defa değişir. İlk değişme Beyoğlu'na (Doğu'dan Batı'ya gidiş) ilk çıkışından sonra, Macit'le buluşmaları ve onunla vakit geçirmeleri sırasında gözlenen ve menfi bir karakter taşıyan kendi muhitinden, gelenekten uzaklaşma hatta bütün bunlara cephe alma biçiminde müşahede olunur. Bu ilk değişme de etken akrabalar, arkadaşlar, gittikçe daha medenileşen İstanbul dekoru, kitaplar, resimler, tiyatro ve sinemalardan gelen telkinlerdir (Tekin 68).

Neriman'ın Fatih-Harbiye tramvayı ile Fatih'ten Beyoğlu'na gidişi Şinasi'den Macit'e, manadan maddeye, ruhtan bedene, yerli olandan ithal olana, kalıcı olandan geçici olana, ahşaptan betona, tabii olandan suni olana, insanî olandan vahşi ve hoyrat olana, eskimez ve değişmez olandan genç kız insiyaklarına doğru bir yolculuğu içerir. Bu anlamda Neriman'ın Fatih'ten Beyoğlu'na olan yolculuğu tinsel olandan tensel olana doğru bir temayülü işaret eder. Romanda geçen "Kadınlar, medeniyeti gözleriyle anlamaya mahkûmdur. …Şekillerle iktifa ederler ve renklerin değişmesi onları eğlendirir" (s.98) cümleleri ile "Bizde kadının gözlerini aldatmak kâfidir" (s.120) cümlesinden anlaşıldığı üzere, Doğu ve Batı'ya ilişkin değerlendirmeleri şekli boyutta kalan Neriman'ın yaşadığı kimlik krizinin başat nedeni esasında madde ile ruh arasında bir tercih kararsızlığıdır. "Zaten Peyami Safa'nın roman dünyasında 'kötü' ile 'iyi'nin ölçüsü madde-ruh ayrımında yatar. Başka bir deyişle, 'suç' maddeye yönelmek şeklinde belirir ve bundan ötürü, kızın madde ile ruh arasında kararsızlığı bir çeşit suçtur; sürerse cezalandırılır" (Moran 227).

Neriman'da gözlenen ikinci değişme ise ilk değişmenin aksine müspet bir anlam taşır. Bu değişme esasen aslına rücu (Batı'dan Doğu'ya dönüş) etmedir. Neriman, Şişli'de dayısının kızlarından dinlediği bir Rus kızının ibret verici hikâyesinin ardından düşünür ve sonunda mahallesine döner. Bu dönüş Neriman'ın bütün kıymetleriyle kendini var eden, biçimlendiren, şahsiyetini inşa eden muhite/kültüre/kendilik kodlarına dönüştür.

Rus Biçimcilerinden Vladimir Propp, Rus halk masallarını inceleyerek masalların yapısını ortaya çıkarmış, bu masallarda değişmeyen 'temel işlevleri' tespit etmiş ve masal kişilerinin eylemlerinden yola çıkarak değişmeyen otuz bir işlev saptamıştır. Otuz bir işlevin hepsine bütün olağanüstü masallarda rastlanmaz fakat söz konusu bu işlevler aynı sırayı takip ederler (Propp 1985). Bu otuz bir işlevden "uzaklaşma, yasağı çiğneme, aldatma, karşıt eylemin başlangıcı, gidiş, iki krallık(ülke) arasında yolculuk, çatışma, geri dönüş" gibi işlevler Fatih-Harbiye romanın yapısında da karşımıza çıkar.

Fatih Harbiye'de başkişi Neriman'ın yaşamış olduğu değişim, dönüşüm ve çatışmalar romanın temel dokusunu oluşturur. (…) Roman bu yönüyle şu üç izlekten meydana gelir;

a. Evden/Gelenekten Kopuş

b. Ev/Köken ve Gelenekle Savaş

c. Yuvaya/Geleneğe Dönüş (Şahin 148).

Macit'le tanıştıktan sonra Neriman'da gözlenen değişiklikleri fark eden ilk kişi Şinasi'dir. Neriman'ın kendisinden gizli olarak Beyoğlu'na gidişini gördükten sonra, ondaki değişmeyi teferruatlı bir biçimde idrak etmeye başlar. Siyah saten gömlekli, siyah başörtülü Neriman artık "filizî manto ve dekolte rugan iskarpinler" giymektedir.

> Kendi kendine ilk sorduğu soru şu olmuştu: 'Ne yapmak lazım?'
>
> Fakat buna cevap vermeden evvel, vaktiyle ona tabii görünen, fakat şu anda yeni bir mana ile harekete gelen birçok şeyler hatırlamaya başladı: Neriman'ın Darülelhan'a uğramadığı günlerin sıklaşması, evine geç gidişleri, tuvaletine verdiği ehemmiyetin artması, Şinasi'yle konuşurken sesine dolan asabi titremeler ve bunun gibi, teferruatı unutulan, fakat yekûnunun intibaı kuvvetli bir surette hatırlanan küçük küçük birçok hadiseler kendi kendilerini hatırlatıyorlardı. Son zamanlarda bütün bu farklara dikkat eden Şinasi, aramak yorgunluğuna karışan gizli bir korku ile her hadiseyi ayrı ayrı eşelemekten çekinmişti.
>
> Hemen bir zihin gayretiyle muhakeme etmek istedi: 'Mademki ben Neriman'ın değiştiğini çoktandır fark ediyordum…' diye başladı. … Bundan yirmi gün evvel Neriman Darülelhan'dan erken çıkmıştı; gene ayağında yeni yaptırdığı bu dekolte rugan iskarpinler ve üstünde bu filizî manto; mektebin kapısında birbirinden ayrıldılar. O sırada Neriman Şinasi'nin yüzüne bakmadan yürüyüvermişti.
>
> (…) Yirmi gündür sazını mektebe getirmiyor. Sokakta, yürürlerken Neriman'ın rahatsız adım atışları (s.12-13).

Neriman, Macit'i ve onun vasıtasıyla Avrupaî yaşayışın hüküm sürdüğü Beyoğlu'nu gördükten sonra kendi muhitiyle Beyoğlu'nu karşılaştırır. İnsanlar, kokular, renkler, davranışlar, sokaklar, dükkânlar, mağazalar her şey birbirinin zıddıdır. Daha önce görmediği bu zıtlıklar Fatih'ten uzaklaştıkça ve Beyoğlu'na yaklaştıkça zihninde belirginlik kazanır. Bu iki semt arasındaki farkı, Fatih'i olumsuzlayarak ve Beyoğlu'nu yücelterek, Kâbil ve New York arasındaki farkla bir tutar. "Onun sorunu, 'medeni yaşamak' istediği çevre (Beyoğlu-Harbiye) ile halen içinde yaşadığı çevre (Fatih) arasında kendini gösteren yetersizlik, uyumsuzluk, farklılık, hatta zıtlıktır" (Tekin 68).

Gene Fatih uzakta, çok uzakta kaldı. Tramvayla bir saat bile sürmeyen bu mesafe, Neriman'a Efgan yolu kadar uzak görünürdü ve Kâbil'le New York arasındaki farkların çoğuna İstanbul'un iki semti arasında kolayca tesadüf edilir.

> Bir İstanbul kızı olduğu için Neriman'ın bu farklar karşısındaki hayreti azalmıştı; fakat bir zamandan beri kendisinde yeni bir hayatın iştiyakı ve yeni bir medeniyetin şuuru uyanmağa başladığı için bu farkların her birine ayrı ayrı dikkat etmekten hoşlanıyordu (s.32).

Neriman, arkadaşı Fahriye ile beraber Beyoğlu'na çıktıkları bir gün Löbon'da Macit'i görür. Daha doğrusu Neriman, Macit'i arar ve bulur. Zira Macit'i görmeden İstanbul'a dönmek onun için katlanılması güç bir durumdur. "O hep Macit'i, Maksim'i ve Löbon'u düşünmektedir" (Fethi Naci 202). İsimleri bile yabancı bir âlemi işaret eden Maksim ve Löbon'da vakit geçirmek, Macit'i ve Beyoğlu'nu görmek Neriman için bir ihtiyaç halini almıştır.

> Fakat Macit'i görmeden İstanbul'a dönmek o kadar güç geldi ki birkaç adım sonra Fahriye'yi geri çevirdi, beraber pastacının yukarı kat salonuna çıktılar.

> (…) Oturdular. Neriman'ın buraya üçüncü gelişiydi; her seferinde burasını biraz daha seviyor ve beğeniyordu. Her şey temiz, her şey güzel. Zevkli bir kadın eliyle döşenmiş küçük bir ev odası gibi ve baş başa konuşmaya müsait! (s.34-35).

Neriman'ın Beyoğlu'na gidiş gelişleri sıklaştıkça Macit ve onun temsil ettiği değerlere karşı olan iştiyakı da artar. Buna mukabil Şinasi ve onun temsil ettiği kıymetlere karşı giderek yabancılaşır. Bu yabancılaşma, Neriman'ın ait olduğu kültürel kodlardan, onun şahsiyetini biçimlendiren muhitten uzaklaşma biçiminde gözlendiği için bir tür 'kendine yabancılaşma'dır. Bununla birlikte kendine yabancılaşan Neriman bir süre sonra içinde yaşadığı topluma da yabancılaşır. Bireyin, mensup olduğu yozlaşmış bir topluma karşı kendi insanî kıymetlerini korumak amacıyla yabancılaşması kabul edilebilir bir durumdur. Fakat Fatih-Harbiye romanında yüzyıllar boyunca oluşmuş, tekâmül etmiş bir hayat felsefesiyle yaşayan, kendilik kıymetlerini muhafaza etme endişesiyle hareket eden bir topluma karşı yabancılaşması, bireyin kendine yabancılaşmasının neticesidir.

Bir edebiyat yapıtında bir kahramanın amacı ya da davranışı da bir gösterge olarak değerlendirilebilir (Rifat, 2009, 12). Bu anlamda Neriman'ın, Macit'in daveti üzerine baloya gidip gitmemekle ilgili karasızlığı, endişesi ve gelgitleri Macit'le Şinasi arasında bir tercih iradesinin ötesinde, Tanzimat'tan bu yana toplumun tecrübe etmiş olduğu bir medeniyet krizinin (Doğu-Batı, gelenek-modernizm) bireysel düzlemde izdüşümüdür.

Roman iki ayrı dünyanın karşılaştırılması fikri üzerine kurulmuştur. Romanda iki ayrı dünya görüşü olan Doğu ile Batı, Fatih ile Harbiye'de iki ayrı yaşayış halinde canlandırılır. Bu iki ayrı yaşayışı temsil eden iki insan vardır karşımızda. Doğuyu temsil eden Şinasi, Batı'yı temsil eden ise Macit'tir. Böylece yazar iki medeniyete birer şahsiyet kazandırarak canlı iki tablo haline getirmiştir. Kadın kahraman Neriman ise iki ayrı medeniyet arasında, Şinasi ile Macit'in şahsında tereddüt geçiren bir karakterdir. Sanatçı bu kadına aradaki farkı bizzat yaşatarak hissettirir ve tercihini kullandırır. Esere tahlili bir anlayışla yaklaşıldığında kişilerin birer sembolik varlık olduğu açıkça görülür. Asıl verilmek istenen Doğu ile Batı arasında bocalayan toplumumuzun içinde bulunduğu durumdur (Ekiz vd. 110-111).

Fatihli genç kız Neriman, Beyoğlu'ndaki gündelik hayatın canlılığını, caddeleri/mağazaları/camekânları gördükten ve Macit'le tanıştıktan sonra Beyoğlu ile Fatih'i bütün unsurlarıyla/bütün görünüm biçimleriyle karşılaştırır. Ona göre şarklıların kediyi, garplıların köpeği sevmelerinin altında yatan gerçek, şarklıların kedi gibi miskin, hayalperest; garplıların da köpek gibi çevik, atılgan olmalarıdır (s.48). Neriman'ın, Doğulu Müslüman toplumlar ile Batılı Hristiyan toplumları kedi-köpek gibi somut göstergeler üzerinden mukayese etmesi ve görece bir neticeye ulaşması, aylardan beri iç dünyasında bütün şiddetiyle yaşadığı krizi kısa bir süreliğine erteler. Çünkü Neriman yürüttüğü bu mukayesenin akabinde Beyoğlu'na olan hayranlığını ve Fatih'e olan nefretini kendince gerekçelendirmiş olur. Ne var ki bu konu ekseninde babası Faiz Bey'le girdiği kısa bir tartışma Neriman'ı yeniden önceki kriz durumuna döndürür. Faiz Bey, kızının Doğu ile Batı'yı birtakım somut göstergeler üzerinden yüzeyde kalan bir yorumlamaya tabii tutmasına "Maneviyat daima daha âlidir, vücut sefildir" (s.51) cümlesiyle karşılık verir.

Neriman, Beyoğlu'nda çantasındaki esans şişesini doldurmak üzere girdiği bir ıtriyat mağazasındaki kokuyu "Bütün eşyanın iliklerine işlemiş hafif güzel bir koku" (s.33) ifadesiyle yüceltirken çocukluğunda babasıyla gitmiş olduğu Beyazıt sergisinde bir çadırda tesadüf ettiği hacıyağı kokusunu "mide bulandırıcı" (s.33) nitelemesiyle ifade eder. Pierce'a göre nitel gösterge (Aktaran Rifat, 2009, 32) olan koku bu bağlamda Doğu ve Batı'yı işaret eden bir işlevde kullanılır. Neriman'ın her fırsatta birtakım göstergeler üzerinden yaptığı bu mukayeseler onun Fatih-Harbiye özelinde geleneği temsil eden Doğu ile modernizmi temsil eden Batı değerlerine dair yaklaşımını ima eder. Romanın ilerleyen sayfalarında bu mukayese "Fatih sokakları-Beyoğlu caddesi, şahnişleri çarpılmış, kaplamaları çatlamış tahta evler-apartmanlar-yüksek taş binalar, karanlıklar-kuvvetli elektrik ışıkları" (s.47) gibi örnek göstergeler üzerinden devam ettirilir.

Dikkat edilirse Neriman'ın Batılı yaşayışın küçük bir izdüşümü olan Beyoğlu'ndaki hayata yönelik iştiyakını kendi iç dünyasında gerekçelendirmek ve böylelikle babasına, Şinasi'ye ve kendi muhitine karşı haklı bir konum elde etmek uğruna eski ile yeni, gelenekle modernizm, Fatih'le Beyoğlu hakkında yaptığı mukayeseleri, "hacıyağı-esans, kedi-köpek, keman-ut" gibi somut göstergeler üzerinden yürütmesi, onun her iki medeniyete dair kıymet hükümlerini yüzeyde bir değerlendirmeye tabii tuttuğu manasını içerir.

Neriman'da gözlenen değişmeler mahallenin de dikkatini çeker. Zira eski mahalle hayatında herkes birbirinden haberdardır. Mahalledeki en küçük bir hareket kısa zamanda herkesin malumu olmaktadır. Neriman'ın Beyoğlu'ndaki asrî hayata karşı duyduğu değişme mahalleliye iğreti görünmektedir.

> Herkes, er geç onların evleneceklerine kani idi. Fakat son aylar zarfında, Neriman'ın halindeki başkalıklara muhiti de dikkat etmeye başladı. Kıyafetten tavırlara ve yaşayış tarzına kadar tesir eden bu değişiklik, gün geçtikçe bariz şekiller alıyordu; Neriman'ın Şinasi'den ayrı gezmeleri, eve geç gelmeleri, semtin insanlarına karşı bakışlarındaki farklar, tuvaleti ve yürüyüşü tecessüs uyandırıyordu (s.58).

Şinasi'nin arkadaşı Ferit de Neriman'daki değişmenin farkındadır. Ferit Neriman'ın yeni halini "başkalaşma" kelimesiyle tarif eder.

> - 'Neriman'ın hali başkalaştı' diyorlar: Mektebe gitmiyormuş, bir iki kere yalnız başına Beyoğlu'nda görmüşler, eskisinden daha iyi giyiniyormuş. Bu kadar, herkesin gördüğü bu (s.97).

Beyoğlu ve Fatih, Macit ve Şinasi arasında kalan ve esasında bir medeniyet krizi yaşayan (Tercüman Gür 157) Neriman, Doğu ve Batı arasında bir kimlik bunalımının öznesi olur. "Modern hayatın en derin problemleri bireyin bunaltıcı toplumsal güçler, tarihi miras, harici kültür ve hayatın tekniği karşısında muhtariyet ve ferdiyetini koruma çabasından kaynaklanmaktadır"(Simmel 167). Bu anlamda Neriman'ın yaşadığı kimlik bunalımı babasından, yaşadığı çevreden kendisine tevarüs eden tarihi miras ile modern hayata yönelik arzuları arasında sıkışıp kalma neticesinde ortaya çıkan bir durumdur. Yedi senedir her gün birlikte okula gidip geldiği Şinasi, Macit'in ortaya çıkmasından sonra Neriman'ın gözünde yeni bir değerlendirmeye tabi tutulur. Bu Şinasi'nin aleyhine bir kıymetlendirmedir. Onun karşısında yer alan Macit ise bilinmedik, Neriman için heyecanlı bir maceranın habercisidir.

> (…) Şinasi Neriman'ın gözünde, aileyi, mahalleyi, eskiyi, şarklıyı temsil ediyordu; Macit yeninin, garbın ve bunlarla beraber meçhul ve cazip sergüzeştlerin mümessili ve namzediydi (s.60).

Darülelhan'dan beraber çıktıkları bir gün Neriman'ı sorgulayan Şinasi, Neriman'da çok kısa bir zaman diliminde ortaya çıkan bu radikal değişmenin en yakın şahididir. Bu değişme Şinasi için değişmenin ötesinde bir başkalaşmadır. Adeta eski Neriman gitmiş; onun yerine yeni huyları, yeni kıyafetleri, yeni hareketleri olan başka bir Neriman gelmiştir.

> -Niçin, sen artık dünkü sen değilsin? Niçin, biz bugün ikimiz de kıymetli bir şey kaybetmiş gibiyiz? Niçin bugünün düne benzemiyor? Niçin dünkü gibi rahat adımlar atamıyorsun? Niçin böyle oldun? (s.71).

Neriman, Şinasi'nin bu ithamlarına içinden cevap verir. Bu cevapta o eski Neriman'ı her şeyiyle birlikte bir elbise gibi üzerinden çıkarıp atmak istemektedir.

> (…) Niçin mi? Çünkü, ben artık bir Fatih kızı olmak istemiyorum, anlıyor musun? Böyle yaşamaktan nefret ediyorum, eskilikten nefret ediyorum, yeniyi ve güzeli istiyorum, anlıyor musun? Eski ve yırtık ve pis iğrenç bir elbiseyi üstümden atar gibi bu hayattan ayrılmak, çıkmak istiyorum. İhtiyar adam, bozuk sokak, salaşpur ev, gıy gıy, hey hey, ezan, helvacı… Bıktım artık, ben başka şeyler istiyorum, başka, bambaşka, anlamıyor musun? (s.71).

Neriman, Macit'in daveti üzerine katılacağı baloda giyeceği elbiseyi beğenmek üzere Beyoğlu'na çıkar. Bu arada baloda giyeceği elbise konusunda dayısının kızlarının yardımına başvurmak için, Şişli'de ikamet etmekte olan ve alafranga bir hayat süren dayısının evine gider. Ancak Neriman burada ibretlik bir hikâyenin tam ortasına düşer. Bir Rus kadının kızı gitar çalan fakir bir Rus artistiyle sevişmektedir. Yıllarca birlikte yaşarlar. Yoksul ama mutlu bir hayatları vardır. Ancak günün birinde bu kızın karşısına zengin ve yakışıklı bir Rum çıkar ve iki sevgiliyi birbirinden ayırır. Genç kız bu adamla Osmanbey taraflarında bir apartmanda zengin bir hayat yaşamaya başlarlar. Fakat genç kız mahzundur. Nihayet eski sevgilisine geri döner ama bu defa Rus gitarist eski sevgilisine yüz vermez. Reddedilmiş olmanın yol açtığı ümitsizlikle genç kız, başından geçenleri anlattığı bir mektup bırakıp intihar eder. Bu ibret verici ve acı sonla neticelenen aşk hikâyesi Neriman üzerinde son derece müessir olur. Akabinde Neriman baloya gitmekten vazgeçer ve kafasındaki tereddütlerden ve bunalımlardan arınmış bir halde Fatih'e geri döner.

Bu hikâyede adeta kendini ve son aylarda yaşadığı bunalımlı günleri gören Neriman'da bu noktadan itibaren ikinci ve müspet değişme başlar. Birinci değişme Fatih'ten Beyoğlu yönüne giden tramvayla başlamış ve Neriman'ın mahallesine yabancılaşması biçiminde müşahede olunmuştu. İkinci değişme ise birincinin tam aksine Beyoğlu'ndan Fatih yönüne seyreden tramvayla gerçekleşir. Birinci değişme bir "kopuş" iken bu ikinci ve son değişme 'eve dönüş' tür.

Rus kızının hikâyesini dinleyince aklı başına gelir, dolayısıyla bir zamanlar büyük bir tutkuyla bağlandıklarından (Beyoğlu'ndan, Macit'ten, daha medeni yaşamaktan) nefret etmeye, nefret ettiklerini de (Fatih'i, Şinasi'yi ve geleneksel hayatı) sevmeye başlar (Tekin 69).

Eski sevgilisine dönemeyen Rus kızın trajik sonu, Neriman'ı Şinasi'ye (kendi muhiti) dönme noktasında teşvik eder. Söz konusu hikâyenin kahramanı olan Rus kızın, aşkı değil de zenginliği tercih etmesi ve neticede yaşadığı hüsran Neriman'ın Doğu-Batı, Fatih-Beyoğlu, mana-madde arasında yaşadığı kriz durumundan kurtulmasında uyarıcı bir işlevsellik yüklenir. Bu anlamda tinselliği işaret eden aşk ile tenselliği işaret eden para/meta/konforlu yaşam da birer gösterge kıymeti kazanır. Bu gerçekliğin yanı sıra romanda Neriman-Şinasi-Macit üçgeninde söz konusu edilen 'aşk'ın hüviyeti de ideolojik bir boyut kazanır. Neriman'ın Macit'e olan aşkı 'biçimin, bedensel zevklerin, maddenin' tayin ettiği bir niteliktedir. Şinasi'ye olan aşkı ise 'ruhun, iç dünyanın' belirlediği bir karakter taşır. Bu bağlamda Neriman'ın Macit ile Şinasi'den birinin aşkını seçmesi bir anlamda bir ideolojiyi, bir hayat biçimini, bir medeniyet anlayışını seçmesiyle eşdeğerdir.

> Neriman titredi ve baloyu filan unutmuştu. Bu hikâyeyi adeta sırf kendi mukadderatına ait bir şey gibi dinlemişti. Ne benzeyiş! Rus kızının şahsında kendisini, Rus artistinin şahsında Şinasi'yi ve Rum gencinin şahsında Macit'i görüyordu (s.105).

Hikâyeyi dinledikten sonra Neriman balodan, balo için elbise bakmaktan vazgeçer ve soluğu Harbiye'den Fatih'e giden tramvayda alır. Bu dönüş yanlıştan doğruya dönüştür. Neriman'ın kendine, aslına dönüşüdür.

> Macit şimdi ona uzak bir hikâye gibi geliyor. Gündüz, ne şiddetli bir ihtirasla Beyoğlu'na çıktığını, yorulmadan kaç mağaza dolaştığını hatırladı ve hayret etti. Baloya gitmeyi şimdi istemiyordu (s.112).

Macit ve onun temsil ettiği toplum kesiminde Batılılaşma sathi bir boyutta anlaşılmıştır ve bu haliyle onun peşinden gidenleri medeni hayata değil aksine felakete taşıyacaktır. Neriman, "Dönüşte Şişli'den bindiği tramvay Fatih'e doğru yaklaştıkça o da Macit'ten, onun samimiyetsiz, yapmacık tavırlarından, en önemlisi de teklif ettiği hayat tarzından uzaklaşır"(Okay 249). Tramvay Fatih'e yaklaştıkça Neriman, birkaç aydır kafasını meşgul ve huzursuz eden Beyoğlu ile ilgili heveslerini geride bırakır. Yaşadığı semt ve o semtin insanları birkaç gün öncesinden çok farklı olarak gözüne sevimli görünür. Neriman'ın

zihninde bir süreden beri devam eden kriz hali yavaş yavaş yerini dinginliğe bırakmaya başlar.

Tramvay Beyazıt'tan geçiyor ve Fatih'e doğru ilerliyordu. Fatih! Fatih! Beyoğlu arkada kalıyordu. Aylardan beridir, ilk defa bugün, Neriman Fatih'e bu kadar istekle gidiyordu ve Beyoğlu'nun cazibesinden kendini kurtarıyordu.

> (…) Şehzadebaşı'ndan geçerken sokaktaki yolculara bakarak düşündü: 'Şüphesiz bunların içinde ne kıymetli insanlar var!' dedi (s.113-114).

Baloya gitmekten vazgeçtiğini söylemek üzere babası ve Şinasi'nin bulunduğu Ferit Bey'in evine gider. Burada bir medeniyet tartışması yürüten küçük bir topluluğu bulur. Bu tartışma adeta Neriman'ın verdiği son kararın doğruluğunu perçinlemek için romancı tarafından ve romancının romandaki gölgesi konumunda olan Ferit Bey'in evinde kotarılmıştır. Nihayet Neriman bu tartışmanın ardından ve yine küçük bir sinir krizi sonrasında ut çalmak ister. Birkaç gün öncesine kadar bu enstrümana karşı nefret duyan Neriman şefkatle onu kucağına alır. Son tahlilde o, bütün bir cemiyetin yaşadığı medeniyet krizini kendi şahsında da yaşayarak ve neticede üstesinden gelerek kendi sazına, kendi muhitine döner.

> -Müsaade ederseniz, dedi, ben ut çalmak istiyorum.
>
> Bütün yüzlerde gayet ince bir hayret ve sevinç. Ona derhal udu verdiler.
>
> Kucağına udu ilk yerleştirdiği anda, geçirdiği buhranların amilleri arasında mücessem bir varlığı olan bu sazı kinle ve muhabbetle kendine doğru çekti. Akort için ilk mızrabı vurduğu zaman, saza karşı bir utanç duyuyordu. Herkesin kendine baktığını zannetti ve ric'atinin bu görünüşünden bir tebessümle kurtulmaya çalıştı (s.128).

Neriman önce evi terk etmiş, sonrasında birtakım bunalımlar yaşamış, mücadeleler vermiş ve nihayetinde köklerine, kendi geleneksel/kültürel kodlarına, kendini var eden kıymetlere, şahsiyetini yeniden keşfederek dönmesini bilmiştir. Bu kısa ama yorucu mücadelenin ardından yorgun düşmüştür ancak kafası, bu mühim meseleyi halletmiş olmanın verdiği rahatlıkla dingindir.

> Bir saat kadar çaldılar. Bu musiki ki imkânsızlıkları anlamanın musikisidir. Neriman'ın o andaki feragat duygularına tam bir cevap veriyordu. Ruhunun üstünden yumuşak bir fırça gibi geçti ve olmayacak şeylere ait arzularını biraz daha süpürdü (s.128-129).

Sonuç

Kimlik krizi ekseninde değerlendirilen ve bir dönemin zihniyetini birtakım göstergeler üzerinden tartışan bir muhtevaya sahip olan *Fatih-Harbiye* romanında Doğu-Batı medeniyetleri arasında bir tercih krizi yaşayan Neriman, Beyoğlu'na çıktıkça kendi muhitinden uzaklaşır ve toplumun/geleneğin/muhafazakâr zihniyetin belirlediği normların dışında bir hayat tarzını özler. Ancak günün birinde tesadüfen dinlediği ve sonu hüsranla neticelenen yaşanmış ibretlik bir hikâyenin ardından, gözleri görmeyen bir hastanın yaşadığı şok sonucunda görmeye başlaması gibi, bir süreden beri bir kriz halinde yaşadığı kâbustan uyanır ve hakikati birdenbire görür. Beyoğlu'nun sahte-göstermelik hayatından Fatih'in gerçek-mütevazı hayatına geri döner.

Tezli romanlar yazan ve çoğu romanında Doğu-Batı medeniyetlerini mukayese eden ve tartışan Peyami Safa, Fatih-Harbiye adlı romanında da bu meseleyi sorunsallaştırır. Romancının söz konusu meseleyi Doğu'yu ve Batı'yı imleyen göstergeler üzerinden ele alması, iki zıt uç teşkil eden zihniyetleri daha görünür kılmaya yönelik bir tasarruftur. Doğu'yu temsil eden Şinasi ve onun sahiplendiği kıymetler bütünü ile Batı'yı temsil eden Macit ve onun sahiplendiği değerler manzumesi, romancı tarafından göstergeler aracılığıyla dile getirilir. Şinasi köklerine bağlı, milli/manevi kıymetleri öncelerken, Macit metayı, bedensel zevkleri öne çıkarması itibariyle dejenere bir tip olarak sahneye çıkar. Bu

bakımdan "Karşıt kişilikte iki erkeğin çarpışması, gerçekte toplumdaki eğilimlerin çarpışması" (Moran, 2012a, 221) manasını içerir. Romancının bu iki tipi ve onların temsil ettiği kıymetleri birtakım göstergeler üzerinden mukayese etmesi, Fatih-Harbiye adlı romanı salt bir kurgusal metin olmanın ötesinde, bir medeniyet düşüncesinin tartışıldığı bir eser haline getirir. Bu tartışma sırasında Doğu-Batı arasında karasız bir konumda kalan ve Türk toplumunu temsil eden Neriman ise nereye ait olduğu yahut olması gerektiği düşüncesine yine bu göstergeler üzerinden giderek ulaşır. Peyami Safa'nın bir medeniyet tartışması yürüttüğü romanında, göstergeleri bu ölçüde yoğun kullanması da romanın söz konusu ideolojik yapısıyla ilgilidir.

Kaynakça

Barthes, Roland. *Göstergebilim İlkeleri*. Çeviren Berke Vardar-Mehmet Rifat, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979.

Barthes, Roland. *Göstergebilimsel Serüven*. Çeviren Mehmet Rifat-Sema Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.

Ekiz, Osman Nuri vd. *Peyami Safa*. İstanbul: Toker Yayınları, 1984.

Fethi Naci. *Yüz Yılın 100 Türk Romanı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2012.

Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012a.

Moran, Berna. *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012b.

Okay, Orhan. "Fatih-Harbiye." *İslam Ansiklopedisi*, 12. cilt, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1995, ss. 249.

Peyami Safa. Fatih-Harbiye. İstanbul: Ötüken Yayınları, 1995.

Propp, Vladimir. *Masalın Biçimbilimi*. Çeviren Mehmet Rifat-Sema Rifat, İstanbul: Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları, 1985.

Rifat, Mehmet. *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları, 2009.

Rifat, Mehmet. *XX.Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları-1*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017.

Saussure, Ferdinand De. *Genel Dilbilim Dersleri*. Çeviren Berke Vardar, İstanbul: Multilingual Yayınları, 1998.

Simmel, Georg. "Metropol ve Zihinsel Yaşam." (*Şehir ve Cemiyet* adlı eser içinde), derleyen & çeviren Ahmet Aydoğan, ss.167-184, İstanbul: İz Yayıncılık, 2005.

Şahin, Veysel. "Peyami Safa'nın 'Fatih-Harbiye' Adlı Romanında Simgesel Değerler." *bilig*, s. 55, 2010, ss. 147-164.

Tekin, Mehmet. "Fatih-Harbiye Romanında Batılılaşma Sorunu." *Kitaplık*, s. 155, 2011, ss. 68-69.

Tercüman Gür, Çilem. *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Bir Sosyal Değişme Olgusu Olarak Moda (1923-1940)*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: 2010.

Vardar, Berke. "Göstergebilim, Barthes ve 'Göstergebilim İlkeleri." (*Göstergebilim İlkeleri* adlı eser içinde), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1979.

HAŞİM HAKKINDA BAZI MÜLAHAZALAR

Deniz POLATER*

Dr., Düzce Üniversitesi, Türkiye, denizpolater@hotmail.com

ÖZ

Aristo'dan günümüze süregelen, poetika anlayışı oluşturma, başka bir deyişle poetika anlayışını ortaya koyma adına Türk edebiyatında ilk esaslı çalışmayı Ahmet Haşim'in gerçekleştirdiği kabul edilir. Bir savunma mekanizmasının ürünü olarak ortaya çıkan bu makale, şairin Kurtuluş Savaşı yıllarında *Dergâh* dergisinde yayımlanan "Bir Günün Sonunda Arzu" şiirine yönelik eleştirilere yanıt amacıyla doğmuştur.

Haşim, bu çalışmasında özellikle şiirde "mâna (anlam)" ve "vuzûh (açıklık)" kavramları üzerinde durur, kendisine ve şiirine yönelik sert eleştirilere aynı tonda karşılık verir. Kelimelere ruh verme ve müzikal bir değer kazandırma konusunda oldukça iddialı olan Hâşim'in, şiirleri dikkatle incelendiğinde görülecektir ki, bu iddiası hiç de boş söylenceler değildir. Edebiyatımızın önde gelen kalemlerinden Ahmet Haşim'le ilgili bugüne değin sayısız değerli çalışma yapılmıştır. Bu çalışmanın amacı, sanatkârın şiir dünyasına bir kez daha, küçük de olsa bir ışık tutmaktır.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Haşim, poetika, şiir, mâna, vuzûh.

"SOME THOUGHTS" ABOUT HAŞİM

ABSTRACT

It is acknowledged that Ahmet Haşim realized the first fundamental work in Turkish literature to put forward the understanding of poetics, which has continued from Aristotle to the modern-day. This work, which emerged as a product of a defense mechanism for the understanding of poetry, came in sight in response to the criticism of the poet's poem "Desire at the End of a Day" which was published in Dergâh magazine during the War of Independence.

Haşim, who concentrates on the concepts of "meaning (sense)" and " clarity (clearness)" in poetry in his article, responds to harsh criticisms of himself and his poetry in the same tone. As the poems of Haşim, who is quite assertive about giving soul to words and giving them a musical value, are analyzed carefully, it will be seen that this claim is not a futile myth at all. Haşim, who confronted the poetic understanding of the national literature period with a predominant didactic quality, with an understanding of pure (self) poetry;

* ORCID: 0000-0002-5615-9905

in a way, he undertakes the representation of a musical and aesthetic understanding, which is not a didactic one.

Numerous valuable studies have been made about Ahmet Haşim, who is one of the foremost pens of our literature. This study aims at shedding light, albeit a small one, on the world of poetry of Haşim and revealing the principles of pure poetry understanding through Haşim's poetics.

Keywords: Ahmet Haşim, poetics, poetry, meaning, clearity.

GİRİŞ

Modern Türk şiirinin en tanınan ve tartışmalara en çok konu olan şairlerinden biri olan Ahmet Haşim'in, Türk edebiyatının ilk esaslı poetikası olarak kabul edilen "Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar" adlı makalesi; şairin şiir anlayışına yönelik eleştirilere, şiir sanatının ne olup ne olmadığı yönündeki açıklamalarla yanıt verme düşüncesinin bir ürünü olarak ortaya çıkar. Haşim'in, millîden ziyade Batılı, yerelden ziyade evrensel bir nitelik taşıyan şiirleri, sadece dönemin hâkim zihniyeti tarafından değil; sonraki dönemlerin edebiyat toplulukları tarafından da çeşitli eleştirilere maruz kalır. Nitekim edebiyat çevrelerince, şiirde köklü bir değişimin ilk adımını attığı kabul edilen Orhan Veli (20), Haşim'den yıllar sonra, kendi şiir anlayışını özetlerken doğrudan Haşim'e cephe alacaktır. Garip Mukaddimesi'nin ilk tümcesi "Şiir, yani söz söyleme san'atı..." şeklinde başlar. Bu söylem, doğrudan Haşim'in "şiirde musiki" anlayışına karşı çıkmak bağlamında değerlendirilebilir.

Birçok eleştirmene göre, dönemin siyasi şartları böyle bir şiir yazmaya ya da okumaya hiç de elverişli değildir. Bu ortak kanı, savaş döneminde "şahsi ve muhterem" bir anlayışla oluşturulan sanat eserlerinin pek makbul görülmeyeceği şeklinde yorumlanabilir. Zira Kurtuluş Savaşı yıllarında çıkan bu şiir; var olma mücadelesi veren, yokluklar ve ölümlerle boğuşan bir milletin hissiyatına yanıt vermemektedir. Payitahtın işgal edilmiş olduğu, Osmanlı İmparatorluğu mirasını Türkiye Cumhuriyeti'nin devraldığı bir dönemde, Ziya Gökalp ve Mehmet Emin Yurdakul gibi milliyetçi şairlerin şiirlerindeki düşünceler ile Ahmet Haşim'in şiirindeki hisler aynı şiir geleneğinin iki zıt kutbu mahiyetindedir. Millî edebiyat şairlerinin konu seçiminde yerliliği esas alan şiirlerinin karşısında bulunan, Ahmet Haşim'in yer yer ağdalı bir üsluba bürünen sembolist-empresyonist şiiri, dönemin hâkim zihniyetiyle uyuşmamaktadır. "O, velveleli hâdiselerle, taşkınlık ve felâketle dolu senelerde, bir orkestranın tunç ve demirden uğultusu içinde uyanan berrak bir flüt sesine bezmeyen bu şiirler, bittabi derhal dikkati kendine çekemezdi." diyen Tanpınar (296), ilk bakışta bu uyuşmazlık ve anlaşılamamayı daha yumuşak bir zemine oturtma çabası içine girer.

Şiirlerindeki müphem ifadeler ve sanat anlayışı yönüyle Milli edebiyatçıların şiddetli hücumlarına uğrayan Haşim, kendi tanımlamasıyla çeşitli hakaretlere uğrar. Kendisine yönelik eleştirilerin genellikle, şiirinin bir anlam taşımaması ve açık olmaması başlıklarında toplanması üzerine Haşim, savunmasını daha çok "mâna (anlam)" ve "vuzûh (açıklık)" kavramları üzerine şekillendirir. Çalışmasında, şiirdeki arayışlarını dile getiren Ahmet Haşim, böylelikle ileriki yıllarda Türk edebiyatında önemli bir ekol haline gelecek olan öz şiir anlayışının Türk şiirindeki temellerini de atmış olur. Artık modern Türk şiiri "[M]usiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın, mutavassıt bir lisandır." (Haşim 62).

1. Haşim'in Poetika Anlayışı yahut *Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar*

"Müphemliğin şiiri" olarak anılan "Bir Günün Sonunda Arzu" adlı eser; dönemin hâkim şiir anlayışının aksine, ses uyumu ve biçim mükemmelliği gibi esaslar üzerine kuruludur. Haşim'in bu şiirinde "cenge giden delikanlılar" ya da "Turan yurduna saldıran düşmanlar" yoktur. Onun yerine akşamın güzelliğiyle bütünleşmiş kıpkızıl bir doğa kompozisyonu vardır. Bu kompozisyon hiçbir şey anlatmaz, herhangi bir yönlendirme yapmaz, sadece okurun muhayyilesini harekete geçirmeye çalışır. Haşim'in şiirine yönelik eleştiriler tam da bu noktada başlar: Millî Mücadele Dönemi'nin en yoğun dönemlerinden birinde yazılan bu şiir, halkın nabzını tutmamakta, Türk tarihinden kahramanlık hikayeleri anlatmamaktadır. İmge ve sembollere dayalı olan bu şiir; Servetifünuncuların doğaya sığınma, doğayla bütünleşme düşüncesinin bir benzerini yansıtır. Yazıldığı dönemde belki de en ağır ve en şiddetli eleştirilere maruz kalan bu şiirde akşama duyulan özlem; Haşim için Bağdat'a, çocukluk yıllarına, doğanın huzurlu kucağına ve anne kokusuna duyulan özlemdir. Bir bakıma Fecr-i Âtî döneminin şiir anlayışının temellerini de ortaya koyan "Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar" adlı yazı; Ahmet Haşim'in "mana" ve "vuzuh" arayan şairlerin karşısına "musiki" ve "halis şiir" kavramlarıyla çıktığı bir "bağımsızlık bildirgesi"dir.

Ahmet Haşim'in şiir sanatına bakıldığı zaman, etkilendiği akımların başında sembolizmin yer aldığı görülebilir. Realizm ve parnasizmin olgusal gerçeklik anlayışına karşı çıkan sembolizme göre, asıl gerçek dış dünyadan yansıyan görüntünün arka planında yer almaktadır. Yaşadığımız evrende fizik ötesi bir âlem vardır ve bu âlem, realizmin aynasına yansımaz. Dolayısıyla, "Sembolist sanatkârın görevi, dış gerçeği değil, buradan harekette görünenin arkasında saklı bulunan hakikî gerçeği, gizli manayı, ebedî ve ilahî gerçeği eserinde verebilmesi, en azından sezdirebilmesidir" (Çetişli 118). Ahmet Haşim de böyle bir dilsel çaba içindedir. Ahmet Haşim'in "Bir Günün Sonunda Arzu" başta olmak üzere hemen tüm şiirlerinde doğa tablolarındaki ögeler arasında anlaşılması güç bir ilişkiler ağı bulunmaktadır. Bu ilişkiler ağı, şairin yaratıcılık gücü nispetinde kabul edilebilir bir değer kazanır. Şiir dilinin amacı, varlığın özünde yatan örtük dili görünür kılmaktır. Haşim'in şiir dili, doğanın insan eli çekildikten sonraki en saf hallerini duyurma üzerine kurulur.

Bağdat'ta doğan ve ilk çocukluk yıllarını anne sevgisiyle dolu olarak orada geçiren Haşim'in, şiirlerini, doğanın loş ve marazi duygulanmalara en yoğun fırsat tanıyan manzaraları üzerine şekillendirdiği görülür. Gündüzün boğucu sıcaklarının aksine akşamları temiz havası ve açık gökyüzüyle Haşim'in çocukluğunun en önemli parçası olan Bağdat, Haşim İstanbul'a geldikten sonra uzak ve muhayyel bir ülkeye dönüşür. Haşim'in çocukluğundan kalan akşam manzaraları, yıldızlar, ay, göller ve güller, bu dönemde onun çocukluğunun birer hatırasıdır. Bir bakıma, asıl gerçeği tabiatın "göz alıcı giysileri"nde değil, bu görüntülerin arkasında arayan sembolist anlayışın Haşim'in şiirlerindeki tezahürü, güneşin batışından sonraki zaman dilimlerine tekabül eder. Haşim'in ilahî geçeği, karanlığın yoğun hüküm sürdüğü, kamerin ve yıldızların pırıl pırıl parladığı saatlerde gizlidir. Akyüz'ün (158) söylemiyle, "Dış âleme ait her izlenim, onun hayalinin en güzel renkleri ile boyanarak karşımıza çıkar. Böyle bir peyzajcı olarak Haşim, fevkalâde başarılıdır." Güneşin ufukta kendini göstermeye başladığı andan itibaren bu ilahî gerçek bulanıklaşmaya, güzellikler değerini yitirmeye başlar. Ardından şairin muhayyilesi bir sonraki güneş batışına kadar kapanır. Bu zaman dilimlerinde şairin hissettiği gerçekler, aynı zamanda evrensel

gerçeklerin bir dilimini teşkil eder. "Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar"ın dayanakları, şiirin bu evrensel geçekleridir.

Makaleye, bu çalışmayı yapma gerekçesini belirterek başlayan Haşim'in, söz konusu şiiri, "Özellikle yazıldığı dönemde anlamsız ve kapalı bulunmuştur." (Hisar 57). Bu nedenle Haşim şiir anlayışının temel noktalarına girmeden önce kendisine yönelik eleştirilerin küfür ve aşağılama şekline dönüştüğü yönündeki sitemini dile getirmeye çalışır. "Şetm", "tahkir" ve "hezliyyât" kavramlarıyla somutlaştırdığı şiir anlayışındaki bu farklılık, Haşim'in (7) söylemiyle "şerefsiz bir mirâs halinde" gelenekten geleceğe, aynı anlayışa sahip sanatçılar arasında devamlılığını sürdürmektedir. Şeyh Galip'ten Fransız sembolistlerine kadar uzanan bir çizgiyle şiir sanatına yön veren Haşim, kendi şiir anlayışının birtakım sanatçılarını beklentilerini karşılamadığını bilse de halefinin de selefinin de aynı hamurdan yoğrulduğu bu sanatçılara karşı savunduğu saf şiir anlayışından vazgeçmez. Çünkü Haşim, ne hikâye edici bir anlatım tarzını beslemekte ne didaktizmi ses ve söyleyiş güzelliğinin önüne çıkarabilmektedir. Müzikal bir ahenk arayışındaki Haşim, "[A]lışılagelmiş şiir beğenilerinin dışında bir şiir estetiği geliştirdiği için, döneminde yeterince iyi anlaşılmamış; hatta anlamsız şiir yazmakla suçlanmıştır." (Apaydın 189).

Ahmet Haşim, şiirde estetiği ön planda tutan, söyleyiş güzelliğine, ahenge ve ritme önem veren bir söz ustasıdır. Ona ustalık veren vasıf, şiirde sözcükleri bir uyum içinde, ses değerlerine göre yan yana dizebilme yeteneğidir. O, duyumsadıklarını büyük bir sanat kudretiyle ortaya koyan, bunu yaparken de düşündüğünden daha iyi, daha olumlu yansıtamamanın sancısını daima yaşayan bir şiir işçisidir. Bu nedenle Haşim'in şiirleri bir renk ve ışık kompozisyonuyla sessiz nağmeleri aynı çerçevede yansıtabilmenin başarılı örnekleri arasında gösterilebilir. Sözcüklerin arka planında derin anlamlar arayan, şiirde imge zenginliği yakalamaya çalışan Haşim; bu yönüyle döneminde çeşitli tartışmalara konu olsa da kendisinden sonra gelen birçok önemli şair üzerinde büyük etki bırakacak, kısa sürede modern Türk şiirinin büyük ustaları arasındaki yerini alacaktır.

"Bir Günün Sonunda Arzu" şiiri, biçem açısından belirli bir konuyu ifade etmemesi yönüyle eleştirilse de 14 mısralık bir şiire birçok anlam sığdıran Haşim'in şiir boyunca sürdürdüğü müzikal değer ve imge zenginliği, biçim-öz ilişkisinin iyi bir örneği olarak şiire canlılık kazandırır. Aruzun imkânlarından yararlanan şairin ses tekrarlarıyla yaratmaya çalıştığı ahenk, aynı zamanda verilmek istenen duygu yoğunluğunu ifade eden bir araç mahiyetindedir. Tekrarlanan sözcüklere bakıldığı zaman, Haşim'in bir kaçış/sığınma çabası içinde olduğu görülebilir. "Kaçış şiiri şairleri, kendi yalnızlıklarına, iç dünyalarına, geceye, karanlığa, hatıralarına, ölüme, muhayyel beldelere sığınırlar." diyen Çetin (69), hâkim siyasi yapıyla bağdaşamayan, yaşadığı toplumla uyuşamayan aydının dramına bir pencere açar. Realiteyle yüzleşmekten kaçınan şair, genelden özele, toplumdan bireye, reelden muhayyele sığınma çabası içindedir. Bu tarife göre, Ahmet Haşim'in kimi zaman bir kaçış şairi olduğunu söylemek uygunsuz olmayacaktır.

Haşim'in içinde bulunduğumuz gerçeklikten ya da doğrudan toplumun kendisinden kaçışı simgeleyen önemli şiirlerinden biri de "O Belde"dir. Aradığı muhayyel ülkeyi, şiirlerinde sık sık tekrar edilen "akşam, karanlık, gece" gibi kavramlarla betimleyen Haşim'in, hemen tüm şiirlerinde fark edilen insan faktöründen bağımsız doğa anlayışı, bu iki şiirinde de kendini hissettirir. Zamandan ve insan hareketinden bağımsız bir mekân algısı, onun gerçek âlem arayışını ifade eder. Var olanın ötesinde soyut ve ancak hissedilebilen bir evren arayışındaki

Haşim, gerek "O Belde"de gerek "Bir Günün Sonunda Arzu"da bu soyut evrene dair duygularını aktarır.

2. Şiir "Fikir"den mi Doğar?

Aristo'ya göre (24), "Genel olarak şiir sanatını doğuran iki neden var gibi görünür ve bunların ikisi de doğal nedenlerdir. Daha çocukluktan başlayarak insanlar hem taklit etmeye eğilimlidir hem de taklitten hoşlanırlar." Bu söylemden yola çıkarak denilebilir ki, Aristo'nun şiir sanatının temel ilkeleri, Haşim'in şiir anlayışıyla örtüşmektedir. Aristo'nun sanat anlayışının özünde de Ahmet Haşim'in saf şiir anlayışında da estetik zevk dahilinde doğayı yansıtma ve şiirin geniş çerçevesi içinde çeşitli sanatlar aracılığıyla yaşatma düşüncesi yer almaktadır. Nitekim Aristo (24), şiir sanatı üzerine görüşlerinin devamında "Taklide olduğu kadar ezgi ve tartıma da doğal bir eğilimimiz olduğuna göre" diyerek bir bakıma Haşim'in şiirindeki müzikalite arayışının ve biçim endişesinin temelini yaratmış bulunmaktadır. Şiirde anlam aramaktan neyin kastedildiğinin tam olarak bilinmediğini ve açıklanamadığını öne süren Haşim'in (61-62), "Her şeyden evvel şunu itiraf edelim ki, şiirde mânadan ne kastedildiğini bilmiyoruz. 'Fikir' dedikleri bayağı mütalaalar yığını mı, hikâye mi, mazmun mu ve 'vuzûh' bunların âdi idrake göre anlaşılması mı demektir?" şeklindeki yargısı Aristo'nun "Poetika"sının bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Sadece "Bir Günün Sonunda Arzu" şiirinde değil, hemen tüm şiirlerinde kapalı ve çaba gerektiren bir anlayıştan yana tavır sergileyen Ahmet Haşim, şiirin ne düşünce ne öykü ne de mazmun olduğunu dile getirerek çeşitli şiir anlayışlarına ve dönemlere göndermelerde bulunur. Şiiri düşünce veya fikir olarak algılayan, Millî edebiyat dönemi sanatçılarından Ziya Gökalp ve Mehmet Emin Yurdakul'un, Haşim'in eleştirilerinin odağındaki kişiler arasında yer aldığı muhtemeldir. Millî edebiyat şairlerinin topluma eğilen ve Türk tarihini konu edinen, hikâye ögesiyle birleştirilmiş şiir anlayışının aksine; Haşim'in sanatı, şiir dilini her şeyin üstünde tutan ve didaktizmden uzak duran bir anlayışa sahiptir. Ona göre şiir herkes tarafından aynı ölçüde ve aynı doğrultuda anlaşılmamalıdır. Okurda estetik zevk uyandırmayı başat öge edinen Haşim'in şiiri, düşünceye değil duyguya dayalı olduğu için Haşim, anlaşılmak gibi bir kaygı içinde değildir. Doğanın sunduğu imkânlar dahilinde yeni imgeler yardımıyla, okuru düşsel bir dünyanın eşiğine götürmek onun şiirlerinin ereklerinden biridir. Zira sembolizm de "mazmun" kavramının yeni ve çağdaş şekli olan, şiirde musiki yaratma adına büyük önem arz eden "imge"ler üzerine kurulmuştur.

Poetikasında hangi alt başlığa değinirse değinsin, bu alt başlığı bir şekilde "anlam" ögesiyle bağdaştıran Haşim, şiirde düşünce ögesinin karşısında durur. Şiir-düz yazı ayrımını her fırsatta vurgulayan sanatçının, bu noktada da bu ayrıma göndermeler yaptığı düşünülebilir. "Nesir-şiir ilişkisinde daha doğrusu ilişkisizliğinde, Haşim'e göre önemli bahislerden biri de şiirin nesre, nesrin şiire yaklaştırılmaması gerektiğidir." diyen Okay (107), bir bakıma Haşim'in şiirde anlam aramanın neden boş olduğunu düşündüğüne dair ipuçları verir. Anlam, düşünceye dayalı olan düz yazının içerik ögelerindendir. Oysa şiir, her ne kadar dilin mantığına uygun bir şekilde ve dilin sunduğu anlam katmanları dahilinde oluşturulsa da biçem açısından net anlamlar ifade etmeye muktedir değildir. Şiiri anlam bakımından tahlil etmeye çalışmak, onu tarih, felsefe, söylev gibi söze dayalı sanatlarla bir tutmak demektir.

Şiirin ne olduğu değil "ne olmadığı" üzerinde duran Ahmet Haşim, çalışmasında, sanat tecrübesini şahsi ve içsel bir yaklaşımla ortaya koymaya çalışır. Hayal kurmak ve hislenmek için en uygun zaman dilimi olan güneşin battığı saatler, onun içsel yaklaşımını sanata dönüştüren en ideal tabiat manzaralarının temel gereksinimidir. Ancak bu zaman dilimlerinde güller, göller, kamışlar, kuşlar büyüleyici bir manzaranın birer ögesi olarak birbirini tamamlar. Güllere esrarengiz bir güzellik katan asıl öge, onlarla benzer kızıllıkta olan gökyüzüdür. Haşim, şiirde aradığı müphemliği, tabiat manzaralarında da aramaktadır. Onun anlayışına göre, hayal kurmanın temel öncüllerinden biri müphemiyettir. Herkesin aynı şeffaflıkta gördüğü, her yönüyle ayan beyan ortada olan bir tabiat görünümü; hayal kurmaya olanak tanımayan çıplak ve reel bir görünümdür. Oysa şair, herkesin gördüğünden farklı bir âlem görür ve şairin benliği bu soyut âlem aracılığıyla ortaya çıkar. O halde şair, okura bu soyut âlemi sunmalıdır.

Haşim'in, ruhunda gizlenmiş melankoliyi yansıtacak semboller, güneşin olmadığı vakitlerde belirginleşir. Akşamın kızıllığı nesneleri ne kadar silikleştirirse bir o kadar Haşim'in muhayyilesinde berraklaştırır. Bu zaman dilimlerinin Haşim için, annesinin yaşadığı çocukluk yıllarına, laciverdi gök kubbenin yıldızlarla dolu olduğu Bağdat gecelerine dönüş için bir fırsat olduğu kabul edilir.

> "İlk çocukluğunun hayatın akşamüzeri başladığı ve şairlerin "Yâ leyl!" nidalarıyla başlayan şiirler söyledikleri bir iklimde yaşayan Ahmet Haşim'in hâfızasını ve muhayyilesini gurup vakitlerinin, akşamın, çöl gecelerinin ve bu muhteşem gecelerde bir başka türlü parlayan ayın, yıldızların, seherlerin, fecirlerin, şafakların kuşatması kaçınılmazdı. Şuuraltında bir bakıma nadas bırakılmış olan bu ilk izlenimler şiire başlar başlamaz su yüzüne çıkıvermiştir."

diyen Ayvazoğlu (195), bir bakıma Haşim'in bu tabiat manzaralarına meylini, karmaşık beden-ruh ikilemiyle açıklamaya çalışır. O, her şeyden önce görünenin ardındaki görünmeyeni bulma çabası içindedir. Derinlerdekini duyma, yakalama peşindedir.

3. Şiirde "Mânâ" Aramak

Haşim'in bu yazıda üzerinde durduğu ana başlık olan "anlam", şüphesiz şairin şiir anlayışının en önemli noktasını teşkil etmektedir. "Mâna' araştırmak için şiiri deşmek, terennümü yaz gecelerinin yıldızlarını ra'şe içinde bırakan hakir kuşu eti için öldürmekten farklı olmasa gerek. Et zerresi, susturulan o sihr-engiz sesi telâfiye kâfi midir?" diye devam eden Haşim (63), buraya kadar olan bölümde şiirde açıklık konusuna değinmiş, poetikasının temel noktalarını küçük dokunuşlarla vurgulamak istemiştir. Ona göre şair, kelimeleri yan yana dizip şiirini oluştururken öncelikle anlamına değil, müzikal uyumuna bakar. Müzikal değerin sağlandığı bir şiirde ruh, anlamdaki aksaklığı irdelemekle uğraşmayacaktır. Haşim, şiirde konunun bir amaç değil, şairin şiir yazması için sadece bir araç olduğunu belirtirken, şiiri konumlandırmada yukarıdaki tarifler dışında kalanları şair değil, şiire yabancı kimseler olarak değerlendirir.

"Tabiat intibaları bu derece zengin ve değişikli, adeta şiirlerinin üstüne yerden ve gökten bir hayal tufanı halinde fışkırıp boşanan bir şair, garpte ve şarkta, yalnız Ahmet Haşimdir." diyen Peyami Safa (16), Haşim'in, şiirde müzikal zenginliği anlamın üstünde tuttuğunu bir

kez daha vurgular. O, çevresinde güzelliğin halis maddelerini göremeyenlerden değil, tabiat ögelerinin esas kimliğinin akşamın kızıllığında banyo yaparken fark edenlerdendir. Haşim, sadece annesine ait hüzünlü anıları çağrıştırdığı için akşama yakınlık hissetmez. Akşam, onun için insanî duyguların başlangıç noktası ve şairane hislerin arka planındaki rengârenk tablodur. Bu tablo, Haşim'in metaforik anlamda tutkun olduğu âlemin ana bileşenidir. İnsanî ögelerin hemen hiç bulunmadığı yalnızca tabiatın saf ve huzurlu görüntülerinin yer aldığı bu âlem, ancak insan ruhunun akislerini yansıtacağı için Haşim'in şiirinde mana aramak yersizdir.

Her edebî türün kendine özgü ifade şekli, yapı ve içerik ögeleri vardır. Kimi edebî türler anlatma esasına bağlıyken kimileri göstermeye bağlı özellikler taşır. Kimi ürünlerde olay ön plandayken, kimilerinde kahraman ya da mekân ön planda yer alır. Oysa Haşim'e göre şiir; anlatma, gösterme ya da bir karakteri yüceltme gibi bir işleve sahip değildir. Kaynağı ve dayanakları belli olmayan şiir, çeşitli sınırlamalarla tanımlanamaz. Haşim'in anlayışına göre şiir, şaire has bir dünyanın algıları dahilinde bilinmezliklerin içinden doğar; boyut değiştiren sözcüklerle kurulur ve okurun zihninde doyumsuz bir tat bırakır. Bu gibi nedenlerle şiirde anlam aramak yersizdir. Belirli bir anlam ögesine bağlı olarak çözümlenebilecek bir tür olmayan şiir, sözcüklerin gizemli uyumundan doğan "sessiz bir şarkı"dır. Kolcu (23), Haşim'in bu yaklaşımını, "Haşim şairin lisanından yani şiirden anlamı adeta kovar. Şiirin anlaşılma ve algılanma yolunu idrakten, akıl ve zihinden ayırıp his, kulak ve söz arasında yeni bir makasa yerleştirmektedir." sözleriyle açıklamaya çalışır.

Haşim, yazısının devamında, şiirde anlam ile ilgili görüşlerini derinleştirme ve somutlama yoluna gider. Servetifünun döneminin en tanınmış ve en çok okunan isimlerinden olan, Şair-i Âzam Abdülhak Hamit'in şiirlerini, şiirde anlam aramanın yanlışlığı konusunda örnek olarak gösteren Haşim'e göre Hamit'in şiirleri, okurları tarafından tam olarak anlaşılamamış; anlamlandırılamamıştır. Onu Şair-i Âzam yapan, şiirlerine yerleştirdiği anlam değerleri değil, şiirlerinden taşan ruh kıvılcımlarıdır. Buradan yola çıkılarak denebilir ki şiiri anlamlandırma veya şiirde anlam arama konusunda birbirine zıt görüşlerin bulunması, edebî metnin çok yönlü okunmaya fırsat tanıyan yapısından kaynaklanır. Haşim, bu noktada anlam arayan şairlerin karşısında durmakta, şiire dair duyumlar hissettirmeye çalışmaktadır. Zira şiir, ihtiyaç duyulan asıl manasını okurun dimağında bulacak; şiire dair tüm noksanlıklar okurun muhayyilesinde tamamlanacaktır.

Şiirine ve sanatına yönelik eleştirilere kimi zaman onların üslubuna benzer bir tarzda yanıt veren Ahmet Haşim, anlam ve açıklık beklentisinin şiirin belki de son kaygıları olabileceğini sert bir üslupla dile getirir. Haşim'e göre (64),

> Şairin "mânalı" olmaktan evvel daha nice endişeleri vardır ki, onlara nispetle mâna ve vuzuh, şiirin ancak ehil olmayana göre kurulmuş hâricî cephe ve cidarını teşkil eder. Herhangi cinsten bir eser-i sanat karşısında (Nedir? Ne demektir? Böyle şey olur mu? Benziyor. Benzemiyor.) tarzında sualler sıralayan ve ona göre fikir mütalâa beyan eden şahıs, sanatkârın kendisinden hiçbir şey öğrenemeyeceği ve temasından dikkatle hazer edeceği, âlem-i rûha musallat iğrenç bir tufeylidir.

Bu bölümde karşılaştırmalar yapan ve benzerlikler arayan sanat eleştirmenlerini asalak ve dalkavuk olarak niteleyen Haşim, özü yakalamak yerine biçimci yaklaşımı tercih eden bu türden eleştirmenleri sanatın ve sanatçının düşmanı olarak niteler. Sanatın ne anlatmak

istediğini sorgulamanın yanlış bir tutum olduğunu düşünen Haşim, şiirdeki çok anlamlılık ilkesinin böyle bir anlayışa imkân tanımayacağı düşüncesindedir. Ona göre şiir, okuyucunun muhayyilesine hitap etmeli, herkes için aynı anlam ifade etmemelidir. Şiirin bazı bölümlerindeki belirsizlikler, aslında şiiri güzelleştiren, renklendiren, okura kendini şiire dâhil etme ve şiiri kendi hayal gücüne göre yönlendirme olanağı tanıyan bir fırsattır.

Haşim'in, poetikasını ortaya koyduğu bu yazısında belki de en katı tutum ve görüşlerinin yer aldığı bölüm burasıdır. Ona göre şiirde açıklığın gerekli olduğunu kabul etsek bile bu açıklığın oranının kime göre ve hangi ölçütlerde olacağı belli değildir. Açıklık, kişisel görüşler çerçevesinde tanımlanabilecek bir nitelik taşıdığı için herhangi bir şiirin açık olup olmadığı konusunda farklı görüşler ortaya çıkabilir. Bunun temel nedeni de "şairin dili"dir. Sıradan bir insandan farklı olarak şair, günlük dilde herkesin kullandığı sözcükleri kendi ruh haliyle yeniden işler, dönüştürür, türlü renklere bezer ve eserinde kullanır. Haşim burada, divan şairlerinin şiir dili hakkındaki görüşlerine yakın bir görüş sergiler. Bilindiği üzere divan şairleri, şiiri, "hüner, hayal, hikmet, sihir" gibi üstün niteliklerle vasıflandırır. Haşim şiir dilinin, tıpkı divan şairlerinin dediği gibi hüner, sihir ve hikmet eseri olduğunu, bunun da şairden doğduğunu belirtir. Bu aşamada Haşim'in değindiği diğer bir önemli nokta, okurun şiirdeki anlamı sezme gücüne sahip olup olmadığı meselesidir. Şiiri sezmek için zaman, mekân ve kişinin içinde bulunduğu ruh hali önemlidir. Okay'ın (121), "Bir şiirden anlamak, daha doğrusu zevk almak için belli bir zekâ seviyesinde bulunmak lazımdır. Çünkü şairin kullandığı dil, alelâde bir dil değildir." şeklindeki görüşü, bir bakıma Haşim'in bu anlayışının destekleyicisi olarak değerlendirilebilir.

4. Şiirin Malzemesi

Modern Türk şiirinin kurucularından olan Ahmet Haşim'in, genelde sanatının, özelde şiirinin özünü dile dair yaklaşımı oluşturur. Şairin dilinin diğer edebi türlerin sanatçılarından ayrı bir dil olduğunu, alelade bir sözler topluluğu olmadığını vurgulayan Haşim, şiir ile düz yazıyı birbirinden ayrı düzlemlerde ele alır. Aklın egemenliğindeki düz yazının aksine, şiir; mantık silsilesinin dışında, bilinmezlerle örülü bir düşler aleminin kaynağında yer almaktadır. Kainattaki her varlığın çeşitli ilişkiler ağıyla birbirine bağlı olduğu düşüncesindeki Haşim, kendi varlığındaki şiir kudretini, tabiattaki varlıkların akşam vakitlerindeki izlenimleriyle ortaya koyabilmektedir. Onun bu tabiat manzaralarını yansıtacak şiirinin malzemesi edebî dildir. Fakat bu dil, yalın bir duyarlığın, şairin ruhundaki intibaların izlenimlerinin ifadesidir.

Ahmet Haşim'in (121), "Göl Saatleri" adlı eserinin girişinde yer alan "Mukaddime" başlıklı şiirinde, bir bakıma onun şiirinin konu, anlayış ve dil bakımından malzemelerini görmek mümkündür.

Seyreyledim eskâl- i hayatı

Ben havz- ı hayâlin sularında,

Bir aks-i mülevvendir anınçün

Arzın bana ahcâr u nebâtı.

Haşim'in, sanatının ve dünya görüşünün kısa bir özetini bu dört mısra aracılığıyla vermeye çalıştığı söylenebilir. Haşim'e göre hayat; şekillerden, renkli yansımalardan ibarettir. Şairin kendi fildişi kulesine çekilip kendi yalnızlığına gömülmesindense tabiatın zenginlikleriyle ruhunu dillendirmesine taraftar olan Haşim, şairin hayat karşısında bir seyirci tavrı takınmasına karşıdır. Onun anlayışına göre şair; yaşamın çeşitli görünümlerini, realizmin hiçbir yoruma imkân tanımayan aynasından değil, hayalin çeşitli yorumlamalara fırsat tanıyan penceresinden seyretmelidir. Zira kainattaki her varlık, hayal havuzunu oluşturan renk ve ışık cümbüşünün birer katresidir. Bu varlıklar, şairin iç dünyasına yansımalı; muhayyilesinde işlenmeli, birtakım duyusal algılardan geçerek sanata dökülmelidir.

Haşim'in şiir dili, çeşitli alegori ve metaforlar içeren edebi bir üsluba dayanır. Onun üslubunda da birinci derecede önemli olan "anlam" değil, "müzikal değer"dir. "Fecr-i Ati'nin Batı'da oluşmuş edebiyat akımları ve sanat anlayışları gibi; dil, edebiyat ve sanatın gelişmesine hizmet edeceği" (Emiroğlu 75) düşüncesini hiç yitirmeyen Haşim'in, iddia edildiği gibi anlamın tamamen karşısında olmak veya anlamı dışlamak gibi bir çabası yoktur. O, daha ziyade şiirin önceliklerini belirleme gayretindedir. Şiiri kendi kullandığı sözcüklerden oluşmuş sayan; şiir dilini de basit, sıradan bir dil olarak gören çağdaşlarının aksine, estetik bir haz yaratmayı amaçlayan soylu bir şiir dilinin arayışındadır.

Haşim'in şiirde musiki arayışına bakılarak anlam onun anlamın karşısında olduğu, şiiri anlamdan arınmış bir edebî tür olarak kabul ettiği söylenemez. Şairin şiir anlayışının temel noktasında ahenk ögelerinin yattığı düşünülürse onun, doğrudan anlama karşı olmayıp anlamın ön plana çıkarılmasına karşı olduğunu söylemek daha doğru olur. Kaynağını doğrudan doğruya akıldan alan bir "sözler topluluğu" olan düz yazının aksine şiirin kaynağı, kutsal ve mantıkla izah edilemeyen bir duyuş âlemine dayalıdır. Bu nedenle Haşim, dilin imkânları ölçüsünce musikiyi kullanmayı, duyuşlarının ufuklarında beliren hisleri musikiye yaslanan ahenk ögeleriyle yansıtmayı amaçlar. Nitekim Haşim'den yıllar sonra Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında birbirinden farklı şiir anlayışları ortaya çıkacak, bu toplulukların birçoğu anlamı geri plana atıp estetik bir duyarlık yansıtmaya çalışacaktır.

Şiir anlayışından yola çıkılarak Haşim'in kimi zaman sembolizme yakın bir tavır takındığı, kimi şiirlerinin parnasizmden ya da empresyonizmden izler taşıdığı söylenebilir. Bu noktada karşımıza çıkan problemlerden biri, Haşim'in sembolist mi, empresyonist mi olduğu konusudur. Türlü eleştirmenler ve edebiyat araştırmacıları bu konuda farklı fikirlere sahiptir. Haşim'im simgeci terminolojiyi tam olarak kullanmadığı, saf şiir duyarlığı taşısa bile bunun sembolizm ya da empresyonizmle tam olarak bağdaştırılamayacağı gibi çeşitli görüşler olsa da Orhan Okay'ın (200) şu değerlendirmesinin Haşim'in sanatı için daha genel geçer bir yargı olduğu söylenebilir:

> Onda Bağdat'ın ılık gecelerinden ve annesinden kalan hatıralarla İstanbul'da yalnız, yabancı ve çirkinlik kompleksine kapılmış bir insanın şahsiyeti, Türk şiir geleneğinin tesiri ve nihayet bu iki kaynağa uygun bir sembolizmi iç içe geçmiş buluruz. Hakikatte Haşim'in sembolizmi de sembolizmin bir çeşit yorumudur. Onun şiiri –yine Haşimce bir ifadeyle söyleyelim- sembolizmle empresyonizm arasında, sembolizmden çok empresyonizme yakın bir dil olmuştur.

İlerleyen bölümlerde büyük bir hayranlık duyduğu Fransız yazar Rahip Bremond'a sözü getiren Haşim, kendisinin de Bremond'da olduğu gibi, şiirin müphem, tarifsiz ve sihirli

özellikler gösteren bir kaynaktan doğduğuna inandığını belirtir. Bremond ve diğer sembolistler doğadaki, yaşamdaki her nesnenin özünde ve ardında gizli bir anlam olduğunu kabul eder ve bu anlamı sezdirmeye çalışırlar. Böylelikle doğrudan doğruya saf şiir anlayışına tabi olduğunu ilk kez açıkça ortaya koyan Haşim'in, sezgici ve empresyonist bir yaklaşıma da yakın durduğunu söylemek pek yanlış olmayacaktır. Çıkla'nın (509), "Haşim'e göre şaf şiir, bir fikrin, mantıkî bir kanaatin ifadesi değil; mantığın haricinde, bir hislenişin uygun kelimeler ve âhenkli kafiyeler yardımıyla ifade edilmesiyle ortaya çıkmaktadır." şeklindeki söylemiyle Haşim'in sanat anlayışı ve saf şiir algısı özetlenebilir.

Sonuç

Ahmet Haşim'in sembolist mi, empresyonist mi olduğu üzerine yapılan tartışmaları bir tarafa bırakırsak eleştirmen ve araştırmacıların Haşim'in şiir anlayışı ve şiirlerindeki değer unsurları konusunda çoğu zaman ortak bir noktada buluşabildiğini söyleyebiliriz. Bu ortak kanılardan yola çıkılarak, Haşim'in şiir sanatına yönelik değerlendirmelerde estetik duyarlığın öne çıktığı söylenebilir.

Haşim'e göre şiir, öncelikle hikâye unsuruna dayandırılmamalı, şiirle nesir arasında somut bir fark bulunmalıdır. Şiir; fikrî unsur veya kalıplaşmış mazmun demek değildir. Şiirin kaynağı fikirden farklı olarak soyut, ulvi ve tanımlanamayan bir kaynaktır. Şiirin dili; anlatmaya imkân tanımayan, renkli ve türlü hislenmelere olanak tanıyan "sözden çok musikiye yakın" bir dildir. Buradan yola çıkılarak da Haşim'in sembolizm eksenli bir düşünce yapısına sahip olduğu ve şiirlerini bu akımın ilkeleri doğrultusunda oluşturmayı amaçladığı söylenebilir. Haşim'e göre, şiirde kapalı noktalar bulunmalı; okurun zihni bunu kendi dimağında hissettiği tada uygun olarak tamamlamalıdır. Çünkü en güzel şiir, anlamlarını okuyucunun ruhundan alan şiirlerdir. Nitekim okurun kişisel değerlendirmeleri ve algıları birbirinden farklı olacağı için şiir çeşitli yorumlara açık bir anlam genişliği taşımalıdır.

Tüm bunlar gösteriyor ki, Haşim'in şiire yaklaşımı, şiir sanatı ölçütleri dikkate alınarak sağlam temeller üzerine kurulmuş bir anlayışa dayanır. O, her ne kadar döneminde ağır eleştirilere maruz kalan sanatçılardan olsa da şiirleriyle, kendi dönemindeki ve kendinden sonraki dönemlerdeki birçok sanatçıyı etkiler; her dönemin okurunun dimağında bir tat bırakır. Haşim'le ilgili tartışmalar günümüzde varlığını sürdürürken Haşim de Türk şiiri üzerindeki gölgesinin ağırlığını her geçen gün biraz daha hissettirmektedir.

Kaynakça

Ahmet Haşim. *Bütün Şiirleri, Piyale/ Göl Saatleri/ Diğer Şiirleri*. Hazırlayanlar İnci Enginün-Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2001.

Akyüz, Kenan. *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri.* İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2020.

Apaydın, Mustafa. "Ahmet Haşim'in Bir Günün Sonunda Arzu Şiiri Üzerine Düşünceler"; *Türkoloji Dergisi,* Ankara Üniversitesi DTCF Yay., C.12, S.1, 1997, ss.189-207.

Aristoteles. *Poetika.* Çeviren Samih Rifat, İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2012.

Ayvazoğlu, Beşir. *Ömrüm Benim Bir Ateşti.* İstanbul: Kapı Yayınları, 2005.

Çetin, Nurullah. *Şiir Çözümleme Yöntemi.* Ankara: Öncü Kitap, 2013.

Çetişli, İsmail. *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar.* Ankara: Akçağ Yayınları, 2013.

Çıkla, Selçuk. *Türk Edebiyatında Manzum Poetikalar.* Ankara: Akçağ Yayınları, 2010.

Emiroğlu, Öztürk. *Türkiye'de Edebiyat Toplulukları.* Ankara: Akçağ Yayınları, 2011.

Hisar, Abdülhak Şinasi. *Ahmet Haşim Şiiri ve Hayatı.* İstanbul: Hilmi Kitabevi, 1963.

Kanık, Orhan Veli. *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.

Kolcu, Ali İhsan. *Ahmet Hâşim'in Poetikası.* Erzurum: Salkımsöğüt Yayınevi, 2009.

Okay, M. Orhan. *Sanat ve Edebiyat Yazıları.* İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998.

Okay, M. Orhan. *Poetika Dersleri.* İstanbul: Dergâh Yayınları, 2005.

Peyami Safa., "Eseri ve Kendisi"; *Mülkiye*, S.27, 1933, ss.16-17.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Edebiyat Üzerine Makaleler.* Hazırlayan Zeynep Kerman, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000.

MUKAĞALİ MAKATAEV VE KASIM BEY ZAKİR ŞİİRLERİNDE TURNALAR KONUSU

***Aynure BABAYEVA*[1]**

Arş. Gör., Azerbaycan Devlet Pedagoji Üniversitesi, Azerbaycan, babazade_aynur@mail.ru

ÖZ

Kazakistan ilminin muteber şahsiyetlerinden biri de Mukağali Süleymanuli Makataevdir. Batı edebiyatından kazakçaya yaptığı çevirilerle, nağıllara dönmüş mısraları, destanlara dönmüş şarkılarıyla gerek kazak edebiyatı, gerekse de dünya edebiyatına bir kültür mirası bırakmıştır. 45 yıllık ömründe Mukağali şiir dünyasında sönmez iz bırakmış, birkaç şiir kitabı ile destan yazmıştır.

19. yüzyıl Azerbaycan edebiyatının en önemli isimlerinden biri de Kasım bey Zakirdir. Kendine has üslubuyla ince ruhlu bir şair olan Zakir Azerbaycan edebiyatında hiciv şiir türünün yaratıcısı olarak bilinmektedir. Zakir şiirlerinin bir kısmı aşk, diğer kısmı ise sosyal konuları ele alıyor. Onun aşk üzerine yazdığı şiirlerinin temelini insan güzelliği, yüce aşk duyguları, insanın iç ve manevi dünyasını teşkil ediyor. Bu eserler insanda yaşam sevgisi, anlamlı hayat yaşama hissini aşılamaktadır. Her iki şairin de turnalar konulu şiirlerini incelediğimiz bu yazıda turnaların şairlerde bıraktığı izlenim dikkate alınmıştır. Esasen ayrılık ve vatan konusunu temsilen müracaat edilen turnalar konulu şiirler her iki şairin de sevilen şiirleri sırasında yer almaktadır.

Zakir şiirleri 19. Yüzyılın Azərbaycan yaşamının doğasını ve insan güzelliğinin en parlak değer ölçüsünü değerlendirme yetkisine sahiptir. Onun eserleri hassas bir insanın duygu ve kalp atışlarıdır. Bu yüzden bu eserler tazeliğini kaybetmeden okurlar tarafından sevgiyle okunur. Bununla birlikte Makataev şiirleri destana, şarkıya çevrilerek dillerden düşmeyen sevilen kazak şairleri sırasındadır. O, insanlarla tabiat ve hayat arasındaki uyumun ve anlaşmanın şairidir. Onun şiirleri gerçek hislerden doğmuştur. Bu hisler gerçek coşku, gerçek sevgi , gerçek özlem ve gerçek üzüntüdür. İşte bu yüzden Kazak edebiyatının yetenekli kurucularından biri diye nitelendirilir üstat şair Mukağali Makataev.

Anahtar Kelimeler: Kasım Bey Zakir, Mukağali Makataev, turnalar, vatan, hasret.

THE SUBJECT OF CRANKES IN MUKAGALI MAKATAEV AND KASIM BEY ZAKIR'S POEMS

Abstract

Mukagali Süleymanuli Makataev is one of the reputable figures of Kazakhstan science. He left a cultural legacy to both Kazakh literature and world literature with his translations from Western literature to Kazakh, his verses that turned into nağıls, and his songs that

[1] ORCID: 0000 0002 9192 6655

turned into epics. During his 45-year life, Mukagali left an indelible mark on the world of poetry, and wrote several poetry books and epics.

One of the most important names of 19th century Azerbaijani literature is Kasım Bey Zakir. Zakir, who is a gentle poet with his unique style, is known as the creator of satirical poetry in Azerbaijani literature. Some of Zakir's poems are about love, while the other is about social issues. Human beauty, supreme love feelings, inner and spiritual world of man constitute the basis of his poems on love. These works instill a love of life and a sense of living a meaningful life in people. In this article, in which we examine the poems of both poets on cranes, the impression that cranes leave on poets is taken into account. In fact, the poems about cranes, which are applied to represent the subject of separation and homeland, are among the popular poems of both poets.

Zakir poems have the authority to evaluate the nature of Azerbaijani life of the 19th century and the most brilliant measure of human beauty. His works are as if the emotions and heartbeats of a sensitive person. Therefore, these works are read with love by the readers without losing their freshness. However, Makataev's poems are among the popular Kazakh poets who were translated into epics and songs. He is the poet of harmony and agreement between people, nature and life. His poems were born from real feelings. These feelings are real enthusiasm, real love, real longing and real sadness. That is why the master poet Mukagali Makataev is described as one of the talented founders of Kazakh literature.

Keywords: Kasım bey Zakir, Mukagali Makataev, cranes, homeland, longing.

Araştırma

Kazakistan ilminin muteber şahsiyetlerinden biri de Mukağali Süleymanuli Makataevdir. Bu tanınmış şahsiyet kazak edebiyatına yapmış olduğu katkıdan dolayı bu gün de gündemdedir. Batı edebiyatından kazakçaya yaptığı çevirilerle, nağıllara dönmüş mısraları, destanlara dönmüş şarkılarıyla gerek kazak edebiyatı, gerekse de dünya edebiyatına bir kültür mirası bırakmıştır. Bu bir sanatkar için ölümsüzlük demektir.

Kazak edebiyatında kendine has üslubuyla sevilen şiirler yazan, okura şiirleri ile sanki nağme söyleyen Mukağali Makataev 1931-1976 yıllarında yaşamış ve yazmıştır. Şairin çocukluk dönemi II Dünya savaşına denk gelmiş ve bu savaşta şair babasını kaybetmiştir. İlk şiirlerini on-on bir yaşlarında yazmaya başlamış, radyo, teelvizyon, gazete gibi bir çok kurumda görev yapmıştır. Bununla beraber şair, dünya klasiklerinden kazakçaya çeviriler yaparak kazak edebiyatına faydalı işler görmüştür.

Kazak şiirinin gerçek temsilcilerinden olan Makataevin şiirlerinden gerçek aşkı, vatan sevgisini, hüznü öğreniyoruz.

Şair genel insanlık değerlerini ele alarak devrine uygun meseleleri geniş açıdan değerlendirme yapmıştır. Onun vatana, halka, insanlığa olan aşkı şiirlerine ilham veren en önemli unsurlar arasındadır. Lakin biliyoruz ki, şiir yazan her bir insan yıllarca unutulmayacak, dillerden düşmeyecek şarkı yazamaz. Sadece göğsünde aşk kaynayan birisi yeryüzünde bulunmaz güzellikte eserler yaratabilir.

45 yıllık ömründe Mukağali şiir dünyasında sönmez iz bırakmış, birkaç şiir kitabı ile destan yazmıştır. Makataevin "Hanımlar ey!", "Ay", "Ak tülbent görsem", "Neler gelip gitmemiş ki dünyadan", "Dilekçe yazıp gideyim", "Başımdan korkarım", "Fanilik", "Ne gördüm?", "Siz giderken turnalar" isimli şiirleri kazak edebiyatının en sevilen eserleri sırasındadır.

19. yüzyıl Azerbaycan edebiyatının en önemli isimlerinden biri de Kasım bey Zakirdir. Kendine has üslubuyla ince ruhlu bir şair olan Zakir Azerbaycan edebiyatında hiciv şiir türünün yaratıcısı olarak bilinmektedir. Zakir şiirlerinin bir kısmı aşk, diğer kısmı ise sosyal konuları kaplıyor. "Gelsin" ("Gəlsin"), "Haber alsan bu diyarın ahvalini"("Xəbər alsan bu vilanın əhvalın"), "Sadakatli dostlar hakkında"("Sədaqətli dostlar haqqında"), "Seni" ("Səni"), "Azizim" ("Əzizim") gibi eserleri okurlar tarafından bu gün de sevilmektedir. Onun aşk üzerine yazdığı şiirlerinin temelini insan güzelliği, yüce aşk duyguları, insanın iç ve manevi dünyası teşkil ediyor. Bu eserler insanda yaşam sevgisi, anlamlı hayat yaşama hissini aşılamaktadır. Zakir eserlerinin en sevilen örneklerinden biri de sosyal içerikli "Turnalar" ("Durnalar") şiiridir. Baküde sürgünde olduğu dönemde kaleme aldığı bu şiir 5 dizeden ibarettir. Köyü yıkıldıktan sonra Zakir ve akrabaları her şeyleri ellerinden alınarak evlerinden kovulmuşlar. Turnalara hitaben başlayan bu şiirde Zakir başına getirilen zulmü, hapisteki hayatı, çektiği acıları turnalara anlatmaya karar verir. Şiire giriş sayılan bu ilk dizede Zakir tunalardan nereden gelip nereye gittiklerini haber alıyor. Lakin turnalara sorulan bu soru retorik (cevap beklenmeyen) sorudur. Şair sadece turnalarla sohbet etmek, onlara kalbini açmak için bu soruyu sormuştur.

Bir saat havada qanad saxlayın,

Nizam ilə gedən qoşa durnalar!

Qatarlanıb nə diyardan gəlirsiz!

Qaqqıldaşa-qaqqıldaşa, durnalar? (Zakir, 167)

Zakirden farklı olarak Makataev şiire giriş yaptığı andan itibaren turnalara şikayet ediyor. Onların gidişi şairi çok endişelendiriyor.

Yine dönüp siz giderken turnalar

Bozkırlarda bir endişe, korku var

Boyun sırık, bacak uzun, tüyler kar

Arkanızdan ırmak, dere, çay yanar

Boynu sırık, bacakları uzun, tüyleri kar gibi beyaz olan güzel turnaların gidişi ile bozkırlarda bir endişe başlıyor. Her yer onların gidişi ile ağlar, yanar. Buz güzellikleri vatanından ayrı koyan kimseleredir aslında şairin sözü.

Zakir şiirinin ikinci dizesinde

Mən sevmişəm yarın ala gözünü,

Nəsib ola bir dəm görəm üzünü;

Yoxsa danışırsız dilbər sözünü,

Veribsiniz nə baş-başa durnalar? (Zakir, 167)

Gitmek için sıraya dizilen turnalara hitab eden Makataev ikinci dizede yurduna gelen güzelliklerin sebebinin turnalar olduğunu dile getirmekte. Soğuk ellerden kaçıp şairin yurduna göç eden turnalar eş bulup ta yeniden geldikleri yere gitmek isterken şair onlara neden kaçtıklarını soruyor. Lakin sonraki dizede onlara gitmeleri için sebepler sıralıyor. Turnaların gittiği yerlerde sevinç olabilir ama, bu gün o yerlerde hain düşman – "tilki" avlanmaya çıkmıştır. Bu sebepten şair onlara yola çıkmamalarını tavsiye ediyor.

Gitmek için dizildiniz sıraya
Sizle geldi güzellikler buraya
Kıştan kaçıp geldiğiniz bu yerden
Eş bulup da kaçarsınız nereye?

Sürü-sürü geldiğiniz yollarda
Sevinç vardı gönüllerde, dillerde
Tilki bu gün avlanmaya çıkıyor
Gittiğiniz tepelerde, ellerde

Qurbet elde yarından ayrı düşen şair turnalara onu yalnız bırakmamasını söylüyor. Kendi garipliyini turnalara benzetiyor. Zakir de turnalar gibi elinden ayrı düşmüştür.

Diyari-qürbətdə müddətdi varam,
Gecə-gündüz canan deyib ağlaram,
Mən də sizin kimi qəribü zaram,
Eyləməyin məndən haşa, durnalar! (Zakir, 168)

Zakir gibi turnaların nereye gittiğini haber alar Makataev onları meydana dizilen askere benzetiyor. Uçup giden turnaları özgür kuşlar adlandırıyor şair. Onların mutlulukla gelen sesi her cana hayat veriyor.

Ne tarafa gidersiniz, ne yana?
Asker gibi dizilerek meydana
Özgür kuşlar, mutlulukla ses versin,
Ötüşünüz hayat versin her cana

Aşağıda örnek gösterdiğimiz bu dizede şair "yırtıcılar"ın bir anlık sevinç için onların saflarını dağıtacağından korkar ve onları yavaş-yavaş gitmeleri için haberdar eder. Çünki şairin kerndisi bu "yırtıcılar" yüzünden yuvasından kovulmuştur.

Laçın yatağıdır bizim məkanlar,
Yavaş-yavaş gedin səsiniz anlar,
Qorxuram toxuna ötən zamanlar,

Sürbəniz dağılıb çaşa, durnalar! (Zakir, 168)

Makataevin "Siz giderken turnalar" şiirinin son dizesi turnalara veda ile bitiyor. Şairin kanadı olsaydı turnalarla birlikte özgürce göç etmeğe hazırdı. Yurdunu yuvasını bırakıp gidemeyen şair turnaların özgür uçuşuna hem kederleniyor, hem de onlar gibi özgür olmak istiyor. Tanrının izni ile turnalara selametle gitmelerini arzulayan Makataevin kalbinin bir köşesinde onlarla gitme isteği var.

Mutlu gidin, Yaradan'dan izinle

Yeri, göğü bırakmadan hüzünle

Eğer bende bir çift kanat olsaydı

Kanat açıp göç ederdim sizinle

Kasım bey Zakirin "Turnalar" şiirinin son dizesinde ise şair turnalardan sevdiğini haber alıyor. Cananından ayrı düşen Zakirin hasretden ciğeri yanıyor.

Zakirəm, od tutub alışdı cigər,

Var isə canandan sizdə bir xəbər,

Təğafül† etməyin, Allahı sevər,

Dönməsin bağrınız daşa durnalar! (Zakir, 168)

"Siz giderken turnalar" şiirinden başka şairin "Hanımefendi, Güz, Turnalar" isimli şiiri de turnalara hitaben yazılmıştır. Şiirin ilk dizesinde şair yine mevcut sıkıntılardan, turnaların kaçışından bahs ediyor. Burada "Yabani ördekler" derken düşman kuvvetlerini kast ediyor şair. Onların ırmaklardan uçarak geçmesi turnaların acılı güz nağmeleri okumaasına sebep oluyor.

Çok eski

Çok eski zamanlarda suya varan,

Yabani ödekler uçardı ırmaklardan.

Acılı güz nağmesini işitirdik onlardan

Sıcak yerlere kanat açan turnalardan... (Köroğlu, 21)

Sonraki dizede ise düşman elinden yurdunu bırakıp sıcak ellere göç eden turnaları kanatlı kervana benzetiyor şair.

Bakar idik kanatlı kervana,

Karasuda yaşayıp gezinirken.

...Öğretmenin bakışı toprak yolda,

Irak giden yolcu görülür diyerekten... (Köroğlu, 21)

† Kendini bilmez gibi göstermek, unutmak

Şiirin son iki dizesinde ise turnalarla beraber sevdalısını da hatırlayan şair onu "kervanından geri kalan yalnız turna" adlandırıyor. Yari çalıkuşundan ayrılan yalnız turna ona geri döneceğine dair söz veriyor. Turnaların gitmesi ile çalıkuşunun da şakıması bitiyor, sesi kesiliyor. Burada şair turna ve çalıkuşunun ismini sembolik olarak gösteriyor. Aslında bununla devrin, zamanın sıkıntılarından bahs etmek istiyor.

Vaktini boşu boşuna harcadı,

Yabancı kişi gitmeden ayrılmazdı.

Bir çalı kuşu kuru otlardan kalkardı,

Hanımefendinin gözü önünde şakırdı. (Köroğlu, 21)

Kendi toprağında barış içerisinde yaşayamayan insanların diğer insanlar tarafından yuvasından kovulması canlandırılmıştır.

Çalı kuşunun şakıması da biter idi,

Yar başında yalnız can yaşar idi.

Kervandan geri kalan yalnız turna:

-Döneceğiz, dayanıver, dayan (!) derdi. (Köroğlu, 21)

Sonuç

Zakir şiirleri 19. Yüzyılın Azərbaycan yaşamının doğasını ve insan güzelliğinin en parlak değer ölçüsünü değerlendirme yetkisine sahiptir. Onun eserleri hassas bir insanın duygu ve kalp atışlarıdır sanki. Bu yüzden bu eserler tazeliğini kaybetmeden okurlar tarafından sevgiyle okunur. Bununla birlikte Makataev şiirleri destana, çarkıya çevrilerek dillerden düşmeyen sevilen kazak şairleri sırasındadır. O, insanlarla tabiat ve hayat arasındaki uyumun ve anlaşmanın şairidir. Onun şiirleeri gerçek hislerden doğmuştur. Bu hisler gerçek coşku, gerçek sevgi , gerçek özlem ve gerçek üzüntüdür. İşte bu yüzden kazak edebiyatının yetenekli kurucularından biri diye nitelendirilir üstat şair Mukağali Makataev.

Kaynakça

Kamran Məmmədov. *Qasım Bəy Zakir: Seçilmiş Əsərləri*. Bakı, Yazıçı, 1984.

Qasım bəy Zakir. *Seçilmiş Əsərləri*. Bakı, "Avrasiya press", 2005.

Mukağali Makataev. *Seçme Şiirler*. Çeviren - Zafer Kibar, Türk dünyası vakfı, 2017.

Mukağali Makataev. "Mukağali Makataev Özel Sayı", *Köroğlu dergisi*. Nisan, 2016.

Süleyman Hüseynov. *Qasım bəy Zakir*. Bakı, Yazıçı, 2010.

http://bilig.yesevi.edu.tr/yonetim/icerik/makaleler/3500-published.pdf

GÜNEY AZERBAYCAN`DA ANADİLLİ ŞİİRİN GELİŞİMİNDE 'MUHAMMEDHÜSEYN ŞEHRİYAR' ŞİİRİNİN ÖNEMİ

Türkan MECİDOVA

Dr., AMİA, N. Gencevi adına Milli Azerbaycan Edebiyatı Müzesi, Azerbaycan, nuran545@mail.ru

ÖZ

Azerbaycan edebiyatının en sevilen sanatkarlarından biri üstad Şehriyardır. Şehriyarın ismi dahi Nizami, Sadi, Hafızın isimleri ile beraber anılmaktadır.

Şairin ismi Seyyit Muhammedhüseyn, tahallüsü ise Şehriyardır. İlk kalem tecrübelerini "Behçet" takma ismi ile yazmış, edebi alemde Şehriyar olarak tanınmıştır. Şehriyarın ana dilimize olan sevgisi onun kendi vatanına ve annesine duyduğu sevgiden kaynaklanmaktadır.

M.Şehriyarın ana dilinde yazdığı eserleri sınırları aşarak diller ezberi olmuş, "Haydarbabaya selam" şiiri de dahil, yalnızca Güney Azerbaycanda ve İranda değil, Kuzey Azerbaycanda, Türkiyede, Irakta, Orta Asyada, genel olarak dilimizin anlaşıldığı bütün ülkelerde meşhurlamıştır. Bu şöhretin ilk nedeni, şairin her fırsatda azeri türkü olmasını dile getimesi ve türk olması ile gurur duymasıdır. İkinci sebep ise, annesine ve anne sütü ile iliklerine işlemiş kendi Azerbaycan türkçesine duyduğu saygı hissidir. Elbette yüreğinin en derinlerinden akıp gelen "Türkün dili gibi sevgili, istekli dil olmaz" diyen bir şairin ana diline olan saygı ve sevgisi böyle olmalıydı.

Anahtar kelimeler: azeri türkçesi, ana dili, Güney Azerbaycan, vatan sevgisi.

THE IMPORTANCE OF M.SHAHRİYAR'S POETRY IN THE DEVELOPMENT OF NATIVE LANGUAGE POETRY IN SOUTHERN AZERBAIJAN

Abstract

One of the most beloved artists of Azerbaijani literature is Ustad Shahriyar. The poet's name is Seyyit Muhammadhuseyn, and his pseudonym is Shehriyar. He wrote his first pen experiments under the pseudonym "Behchet" and is known in the literary world as Shehriyar. Shehriyar's love for our mother tongue stems from his love for his homeland and his mother.

M.Shehriyar's works written in his native language were memorized beyond borders, and the poem "Haydarbaba" was popular not only in South Azerbaijan and Iran, but also in Northern Azerbaijan, Turkey, Iraq, Central Asia, and in all countries where our language is understood. The first reason for this fame is that the poet speaks at every opportunity that he is an Azeri Turk and is proud to be a Turk. The second reason is the feeling of

respect he has for his mother and his own Azerbaijani Turkish. Of course, the poet's respect and love for his mother tongue.

Keywords: Azeri Turkish, mother tongue, Southern Azerbaijan, love of country.

Giriş

Azerbaycan edebiyatının en sevilen şairlerinden biri üstad Şehriyar'dır. O uzun yıllar boyunca hasret odunda yanan ana diline annesinin ruhundan aldığı kutsal bir ilhamla yeni bir nefes bahşetmiştir. Şehriyar ve ana dili konusu ilk kez değinilen bir konu değildir. Bu konu daha önceler Kulamhüseyn Begdeli, Elman Kuliyev, Esmira Şükürova gibi bir çok alimler tarafından araştırmalara tabi tutulmuştur.

Muhammedhüseyn Şehriyar 1905 senesinde, mart ayının sonunda, Hacı Mirağa Hoşginabi`nin ailesinde hayata gözlerini açmıştır. Şairin ismi Seyyit Muhammedhüseyn, tahallüsü ise "Şehriyar"dır. İlk kalem tecrübelerini "Behçet" takma ismi ile yazmış, edebi alemde Şehriyar olarak tanınmıştır. Şehriyarın ana dilimize olan sevgisi onun kendi vatanına ve annesine duyduğu sevgiden kaynaklanmaktadır. Annesini kaybetdiyi zamanları hayatının en acılı zamanları olduğunu söyleyen şair, " Ey vay, anam" isimli şiirini de bu acısını dile getirmek için yazmıştır.

Şairin kendi kaleminden bir örnekle onun ana dilimizin sırlarına nasıl vakıf olduğunu böyle öğrenmiş oluyoruz:

Bir bilsen, bana bir zaman neler demiş o!

Hakikatler söylemiş, efsaneler demiş o.

Onun masallarıyla kanat açmış hayalim,

Bayatılar, ninniler, teraneler demiş o.

Beşiyimin başında kah gülmüş, kah ağlamış,

Kundağımın bağını nağmelerle bağlamış.

Benim aşkım, ilhamım, her neyim var, onundur,

Bu gamlar, bu elemler, bu mısralar onundur.

...Ben onun sayesinde boya-başa yetmişim,

Annem beni yaratmış, ben alem yaratmışım. ("Seçilmiş eserleri" 30-31)

Doğduğu, kemale erdiyi Hoşginab`da ilk defa okula gitmesi, Hoca İbrahimden ders alması Şehriyar`ın bakış açısına olumlu tesir göstermiş, daha sonra tahsilini Tebriz`de "Talibiye" medresesinde devam etdirmiş, burada arap ve fars dillerini, aynı zamanda evlerinde özel bir öğretmenin yardımı ile fransız dilini öğrenmiştir. Bu zamanlarda o, Tebriz`de meşhur olmuş söz üstadı Habib Sahir ile tanışmış, onunla arkadaşlık etmiştir. Ana diline olan sevgi hissi Şehriyar`da ta çocuk yaşlarında yaranmış, ana dilinde ilk şiirini de "Talibiye"de öğrenci iken yazmışdır. Şair 1921 senesinde, mart ayında Tahran`a giderek "Darülfünun" medresesinde tahsilini devam etdirmiş, burada talebe iken Hafız`ın "Divan"ını okumuş, onun sanatına yürekten bağlanmıştır.

Üniversite okumak arzusu ile yaşayan şair 1924-cü yılda Tahran`da Ali Tıp Universitesine kabul edilmiştir. Tahran`da okuduğu 1924-1929-cu yıllar onun edebi yönümünün de güçlü gelişimini de etkilemiştir. Şühriyar`ın ilk şiir kitabı 1926 senesinde Tahran`da "Sedaye-Hüda" ("Allahın sesi") ismi ile, "Mesneviye-Ruh ve Pervane" ("Ruh ve Pervane Mesnevisi") isimli ikinci kitabı ise 1927 yılında basılmışıtır. Onun edebi alemde gerçek bir üstad gibi yerini sağlamlaştıran ise 1929 senesinde ışığa kavuşmuş, Melik-üş-şüara Bahar, Sait Nefisi ve eyman Bahtiyarinin önsöz yazdıkları üçüncü şiirler kitabı olmuştur. Bundan sonrakı hayatında şair ağır mahrumiyyetler yaşamış, sürgünler görmüş, 18 eylül 1988 senesinde Tahran Mihr hastanesinde hayata gözlerini yummuş, 20 eylülde Tebriz`de "Surhab" mezarlığındaki "Şairler türbesi"nde defin edilmiştir.

Muhammedhüseyn Şehriyar şiirinde Azerbaycan ve ana dili konusuna geniş yer veriliyor. Kudretli şair Azerbaycan`ı canından öte sevmiş, vatansız canı yaşamaya layık bilmemiştir. Şairimizin vatan yakarışları kuzeyli-güneyli büyük bir edebiyatın şah eseri sayılan "Azerbaycan" gazelinde kendi ifadesini böyle buluyor:

Gönlüm kuşu kanat çalmaz, sensiz bir an, Azerbaycan,

Hoş günlerin gitmez müdam hayalimden, Azerbaycan.

..Vatan aşkı mektebinde can vermeyi öğrenmişiz,

Üstadımız diyor, hiçtir vatansız can, Aerbaycan! (Yalan dünya 231)

Fars düzeni ve rus ağalığı koşullarında inleyen, vatandaşları ayrı düşmüş bir vatanın derdi tüm hayatı boyu şairin göğüsünde ağır bir yüke çevrilmiştir. Şair bu ayrılığı ve yeniden birleşmenin hayalini şiirlerinde müthiş bir dille izhar etmiştir:

...Ya Rabb, nedir bir bu kadar yürekleri kan etmen,

Kolubağlı kalacaktır ne vakitedek Azerbaycan?!

Evlatların ne vakitedek terki-diyar olacaktır?

El-ele ver, isyan eyle, uyan, uyan, Azerbaycan! (Yalan dünya 231-231)

Her cümlede kızgınlık odunda yanan şair, ağır sürgün ve zorbalık azabından korkmadan vatan evlatlarını birliye – ya hür olmaya, ya da bu yolda can vermeye sesliyor:

Yeter ferak odlarından kül elendi başımıza,

Kalk ayağa! Ya azat ol, ya tamam yan, Azerbaycan!

Şehriyar`ın yüreği de senin gibi yaralıdır,

Hürriyetdir bana merhem, sana derman, Azerbaycan! (Yalan dünya 232)

M.Şehriyar`ın ana dilinde yazdığı eserleri sınırları aşarak diller ezberi olmuş, "Haydarbabaya selam" şiiri de dahil, yalnızca Güney Azerbaycan`da ve İran`da değil, Kuzey Azerbaycan`da, Türkiye`de, Irak`ta, Orta Asya`da, genel olarak dilimizin anlaşıldığı bütün ülkelerde meşhurlamıştır. Bu şöhretin ilk nedeni, şairin her fırsatda azeri türkü olmasını dile getimesi ve türk olması ile gurur duymasıdır. İkinci sebep ise, annesine ve anne sütü ile iliklerine işlemiş kendi Azerbaycan türkçesine duyduğu saygı hissidir. Elbette yüreğinin en derinlerinden akıp gelen "Türkün dili gibi sevgili, istekli dil olmaz" diyen bir şairin ana diline olan saygı ve sevgisi böyle olmalıydı. Onun meşhur "Türkün dili" şiirinde böyle bir

kelamı var: Şair ola bilemezsin, annen şair doğurmazsa! Burada mecazilik olsa da, gerçek şair şair olarak doğmalıdır düşüncesinde de bir hakikat payı vardır. Şair annenin geçiricik fonksiyonunda bir kutsallık olduğunu düşünüyor. Edebiyat aleminde bir çoklarının hayatına bakarsak, onların ömür kervanının esas rehberlerinin anneleri olduğunu görmüş oluruz. Demek ki, Şehriyar`ı da annesi ana diline sevgi ruhunda yetiştirmiş, onu edebi fikir alemine bahşetmiştir. Elbette şairin doğal yeteneğinin de gözardı edilmemesi gerekir. Akademisyen Bekir Nebiyev bununla ilgili tutarlı deliller sunuyor: "Yeteneksiz birinin şair olması asla mümkün değildir. Kendi istidadını göstere bilmek için Azerbaycan dilinin esrarengiz güzelliyi Şehriyar için geniş bir meydan olmuştur." (Nebiyev 234)

Yirminci yüzyıl fars şiirini, genel olarak İran edebiyyatını yeni bir basamağa taşımış Şehriyar yaratıcılığı Orta Asya, Türkiye, Pakistan, Afganistan, Hindistan ve başka bir çok ülkelerde edebi gidişata ciddi anlamda etki etmiş, sayısız insanlar onun saf şiir çeşmesinden faydalanmış, manevi zevk duymuşlar. Şehriyar şiirinin kudreti "Haydarbabaya selam" şiiri ile zirveye ulaşmıştır.

Eserin temelinde canlı halk konuşma dili, halk maneviyatı, halkın milli-manevi değerleri duruyor. Şairin edebi mirasının araştırıcıları anadilli şiirlerinden dolayı ona "Haydarbaba şairi" diye hitap etmekte çok haklılar. Bu ünlü esri yazdıktan sonra Şehriyar kuzey ve güney Azerbaycan`da edebi müzakerein odak noktasına çevrilmiştir. Şair kendisi de yazdığı esrin gücünün farkında idi ve gururla şöyle diyordu:

Türkinin canını almıştı hayasız tağut,
Ben hayat aldım ona, hakk için ihya eyledim.
Bak ki, "Haydarbaba" efsane gibi olmuş bir Kaf,
Ben küçük bir dağı sermenzili-anka eyledim.
Ne yalnız İran`da velvele salmış kalemim,
Bak ki, Türkiye`de, Kafkaz`da ne kavga eyledim.
Acı dillerde şirin türki olurdu hantal,
Ben şirin dillere katdım onu helva eyledim.
Her ne kaldıysa geçenlerden onu bal peteği
Eritip mumlu balın, şehdi-müsevva eyledim. (Divan-i Türkî 210-211)

Bu şiir şairin söz hazinesinin en kıymetli ifadeleri ile süslenmiş, ana dilimiz şirin bal peteği ile kıyaslanmıştır. Küçük bir dağ olan Haydarbaba şairin söz çelengine sarılarak muhteşemlik kazanmış, efsanevi Kaf`a benzetilmiştir. Eseri şairin kendi dilinden dinleyip tesirine kapılıp ağlayan profesör Maarife Hacıyeva`nın kendi notlarını da biz heyecansız okuyamıyoruz: "Şehriyar`ın Aerbaycan dilinde yazmış olduğu şiirlerin, aynı zamanda "Haydarbabaya selam" şiirinin Azerbaycanda yayımlanmasından bu güne kadar onun yaratıcılığına olan sonsuz sevgim bu dahi kalem üstadı, diline, dinine, toprağına bağlı bu insanla ilgili bir kaç makalemin yazılmasına vesile olmuştur." (Hacıyeva)

İki bölümden oluşan "Haydarbabaya selam" şiiri o kadar sade bir dilde yazılmıştır ki, şair kendisi bile onu mükemmel bildiği farsçaya çevirememiştir. Eserin cazibesi o kadar kuvvetli imiş ki, hatta Azerbaycan diline vakıf olmayan fars şairleri bile onu okuya bilmek için

Azerbaycan dilini öğrenmek zorunda kalmışlar. Kendi vatanı, milleti ve dili ile gurur duyan şair şöyle diyordu: "Bizim gururmuz şu ki, azerbaycanlıyız. Azerbaycan milleti ölmezdir. Meğer ölmez bir milletin önünü ala bilirler mi? Elli sene önünü kestiler. Yine kabardı, "Haydarbaba", "Sehendiye" gibi devleri yaratdı. Bunlar mahv olamazlar. Ben İran`ı mülk-i-Azerbaycan bilirim. Şah İsmail İranı memleket yapıp verdi halkına.Azerbaycan olmasa idi, İran olmazdı, Azerbaycan olmasa idi, "Meşrute" olmazdı. İran bir peykerdir, bu peykerin tepesi, başı Azebaycandır. Sattar Han kimdi? Azerbaycanlıların azizi, raşidi, serdarı..." (Şehriyar, 10) Sarf olunan bu cümleler şairin milli kimliyinin öğrenilmesi için altın bir anahtardır.

Şairin esrarengiz yaratıcılığını ilmek-ilmek okudukca anadilli şiirimizin gelişiminde Haydarbaba dağı gibi azametle duran Muhammedhüseyn Şehriyar`ın müstesna yeri vardır. Hayatın tüm acılarını ruhunda, cisminde duyan ve taşıyan şairin edebi mirası yalnız anadilli şiirimizin gelişiminin devamı için değil, aynı amanda azerbaycancılığa ucaltılan manevi bir anıtdır. "Ebediyet gülüyüm ben" isimli şiirinde şair kendini vatanına aşık yaralı bir kuş gibi tanımlıyor. Làkin bu yara hakk meşalesinin ateşinden güç alarak iyileşiyor, karanlığı ışıklandırarak mahv ediyor:

Dedim: Azer elimin bir yaralı niskiliyim ben.

Niskil olsam da, gülüm, bir ebedi sevgiliyim ben.

El beni atsa da, kendi gülşenimin bülbülüyüm ben.

Elimin farsça da derdini söyler diliyim ben.

Hakka doğru ne karanlık ise, el meşalesiyim ben.

Ebediyet gülüyüm ben! (Ebediyet gülüyüm ben 228)

Araştırmacı Ramiz Kasımov "Şehriyar: milli birlik ve dayanışma şairi gibi" isimli makalesinde Şehriyar`ın ana diline olan tavrını değerlendirerek şöyle diyor: "M.Şehriyar sade Azerbaycan dilinde yazdığı ederleri ile ait olduğu halkının "hakk sesi", "derdini söyleyen dili" gibi kendini gösteriyor. Onun yaratmış olduğu eserlerde ana dilimize sevgi, halkın senelerce tarihini içinde yaşatan, elin birliyi ve dayanışma bağları olan adet-eneneler özel olarak yer almaktadır" (Gasımov). Ancak unutmamak gerekir ki, az evvel de bahsettiğimiz gibi, Şehriyarın milli ruhlu şiirlerinin özünde annesi Kövkeb hanım duruyor. Anılarından belli olduğu üzere, şairin farsça yazılan şiirilerini anlamayan annsei ona şöyle demişti: "Yavrum, sen nasıl şanlı bir şairsin ki, ben senin dilini anlamıyorum." (Şehriyar 15) Şehriyarın da itiraf ettiği gibi, annesinin bu görüşü ve ona hele çocuk iken anlattığı tatlı masallar onun ölmüş ruhuna can vermiştir. Özellikle annesi ile arasında geçen bu konuşmadan sonra Şehriyar tüm ruhi varlığının toplandığı "Haydarbabaya selam", "Sehendiye", "Türkün dili" gibi ölmez eserlerini yazmış, bununla da annesi ve vatanı karşısında olan borcunu ödemeye çalışmıştır.

M. Şehriyar`ın "Haydarbabaya selam" şiiri özellikle milli notalar üzerinde köklenmiştir. Bu eserinde şair milletin ruhunu, yurdunun gelenek ve göreneklerini, milli dilin şive ve lehçe özelliklerini o kadar ayrıntılı bir biçimde kaleme almış ki, okuyucular onun onun kendi dilinin mükemmel bilicisi olduğunu hemen anlarlar. Şairinin araştırmacılarından olan Elman Kuliyev`in de yazmış olduğu gibi, "Haydarbabaya selam" şiiri her bir azerbaycanlı için anne ninnisi kadar aziz ve kutsaldır. Üstad Şehriyar Haydarbaba dağında bir hitapet

kürsüsü gibi faydalanarak kendi arzu ve isteklerini tüm dünyaya haykırmıştır." (Guliyev,165) Akademisyen Mirza İbrahimov kendi araştırmalarında "Haydarbabaya selam" şiirini özel bir yapıt gibi değerlendirerek şöyle yazıyor: "Şehriyar`ın "Haydarbabaya selam" şiiri onun bütün şiirleri içerisinde kendineözgün yer tutmaktadır. Bu şiir onun vatan ve insan sevgisinin parlak ifadesidir. Eserde hazin duygular, uzun zaman vatanından ayrı yaşamış bir insanın hasreti, eloba sevgisi, emekçi insanların sade yaşamı, vatanın doğal güzellikleri, nehirlerin, çeşmelerin, dumanlı dağların ve ormanların cazibesi, halkı arzu ve hayallerinin güzelliyi aksedilmiştir. Tüm bunların içerisinde büyük bir yüreğin hasreti duyuluyor, yüksek gayelerin ışığı görünüyor, şairin iyiliğe, birliye sesleyen rubabının (müzik aleti-Türkan Mecidova) sesi kulaklarımızda yankılanıyor." (İbrahimov)

Akademisyen Bekir Nebiyev haklı olarak yazıyor: "Haydarbabaya selam" şairin göz açıp gördüğü yerli topraklar, Güney Azerbaycanla ilgili, milli hayatımız, günlük yaşantımız, psikolojimiz ile ilgili kapsamlı bir ensiklopedidir." (Nebiyev 238)

Bir çok edebiyyatçılar "Haydarbabaya selam" ederine "köprü" diyorlar. Çünki bu eser birbirinden koparılmış iki kardeşin, bir milletin hayat semfonisidir. Bu semfoninin notaları iki farklı sınırda yaşayan bir milletin hem dil, toplum olarak birleşmek arzusudur. Eserden vermiş olduğumuz parça şairin bahs edilen birlik çağırışının bir örneyidir. (Mısralarda sarf edilen "yahşı" kelimesi türkçede "iyi" kelimesine eşanlamlıdır-Türkan Mecidova)

Haydarbaba, gökler bütün dumandı,

Günlerimiz birbirinden yamandı,

Birbirinizden ayrılmayın, amandı!

Yahşılığı elimizden alıplar,

Yahşı bizi yaman güne salıplar (Yalan dünya 164)

M.Şehriyar`ın şiirleri milli olduğu kadar beşeri, beşeri olduğu kadar da millidir. Hangi dilde yazarsa yazsın, şair kendi halkının dertlerine ışık tutuyor, milli meseleleri ele alarak çözüm sofrasına sunuyor. Onun "Aziz Azerbaycan`ıma hitap" şiiri de istiklala sesleniştir, şah hakimliyine karşı halkı savaşa davet niteliğindedir:

Fedakarlık günüdür, kalk, anam Azerbaycan!

Ey binlerce belalara sine geren, mert duran,

Ey düşmanlar karşısında sert duran...

Ömrünü, kısmetini bahş eden tufanlara,

Ahın dağlara gitsin, göz yaşın dumanlara,

Ey muhabbet, ey ülfet meskeni, mağrur vatan! (Seçilmiş eserleri 386)

Muhammedhseyn Şehriyar aynı zamanda, "Türkün dili tek sevgili, istekli dil olmaz" söyleyerek Azerbaycan dilinde en güzel, en milli şiir örnekleri yaratıyordu.

Türkün dilitek sevgili, istekli dil olmaz,

Başka dile katsan, bu asil dil asil olmaz. (Seçilmiş eserleri 99)

Gördüğümüz üzere, şair şiire, dile başka dil katmayınca o dilin asil olmayacağına inanıyor, bunu savunuyor. Kendisi de iki dilde yazıp yaratan birinin böyle düşünmesi çok doğaldır. Şair olan kes kendi lisanını arapa, farsa katmalıdır, yoksa okuyanlar ondan pek birşey elde edemezler. İnsanlar şair olmazlar, şair doğarlar, her sarı renktekine kanma, zira her sarı gördüğün altın değildir En nihayetinde, sözler de değerli taşlar gibidir, kıymet bilmeyenin elinde kıymetden düşerler:

Sözler de cevahir gibidir, aslı bedelden,

Teşhis veren olsa, bu kadar zir-zibil olmaz. (Seçilmiş eserleri 99)

M. Şehriyar bu şiirinde Azerbaycan dilinden farsçaya geçmiş türk sözlerine de işaret ederek şöyle diyor:

Fars şairi çok sözlerini bizden aparmış,

Sabir gibi sofralı bir şair pinti olmaz. (Seçilmiş eserleri 100)

Yurdunun derdini Farsça da yazıyordu, ama:

Türkün meseli, folkloru dünyada tektir,

Han yorganı, köy içre meseldir, mitil olmaz! (Seçilmiş eserleri 100)

-diyerek ana dilimizin üstünlüyünü, güzelliyini allı-pullu padişah yorganına benzetmiştir.

Sonuç olarak söylemeliyiz ki, Muhammedhüseyn Şehriyar kalemi kendi milli ve beşeri konuları ile kalpleri fethederek, dünya şiirinin en kıymetli incileri sırasında ebedi yaşamaya hak kazanmıştır.

Kaynakça

Beqdeli, Gulamhüseyn. *Muhammedhüseyn Şehriyar.* Bakü: Azerbaycan Devlet Neşr, 1963.

Billuri, Hökume. *Muhammedhüseyn Şehriyar.* Bakü: İlm, 1984.

İbrahimov, Mirza. *Haydarbaba şairi*. "Edebiyat ve incesenet" gazetesi. 21 eylül 1963.

Güney Azerbaycan Edebiyatı Antalojisi. Cilt 1. Bakü: İlm, 1981.

Güney Azerbaycan Edebiyatı Antalojisi. Cilt 2. Bakü: İlm, 1983.

Güney Azerbaycan Edebiyatı Antalojisi. Cilt 3. Bakü: İlm, 1988.

Güney Azerbaycan Edebiyatı Antalojisi. Cilt 4. Bakü: İlm, 1994.

Guliyev, Elman. *Şehriyar şiiri ve milli tekamül.* Bakü: 2004.

Nebiyev, Bekir. *Şehriyar Kelamının Vusatı*. Bakü: Naorta-Press, 1998.

Şehriyar, Muhammedhüseyn. *Yalan Dünya*. Bakü, "Azerbaycan Ansiklopedisi", 1993.

Şehriyar, Muhammedhüseyn. *Ebediyyet Gülüyüm Ben*. Bakü "İlm ve tahsil" 2017.

Şehriyar, Muhammedhüseyn. *Divan-i Türki.* Bakü: Elhuda-Sabah, 1993.

Şehriyar, Muhammedhüseyn. *Haydarbabaya Selam*. Bakü: Azerneşr, 1964.

Şehriyar, Muhammedhüseyn. *Seçilmiş Eserleri.* Bakü: Avrasya Press, 2005.

Gasımov, Ramiz. https://525.az/news/92636-sehriyar-milli-birlik-ve-hemreylik-sairi-kimi (Ramiz Qasımov)

Hacıyeva,Maarife http://www.anl.az/down/meqale/xalqcebhesi/2015/sentyabr/454113.htm

https://manera.az/index.php?newsid=6493

XVIII. YÜZYIL AZERBAYCAN ŞİİRİNDE EDEBÎ DİL MESELELERİ

Fidan ALİZADE[1]

Doktora öğrencisi., Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi, Azerbaycan,
piriyeva.fidan@inbox.ru

ÖZ

18. yüzyıl Azerbaycan edebî metinlerinde edebî dil meseleleri hem edebiyat biliminin hem de dilbilimin güncel sorunlarından biri olarak dikkat çekmektedir. Böylece filologlar ve araştırmacılar edebî dil temelinde metnin semiyotik yapısını, işaretler sistemini, metaforik katmanlarını, alt metnini belirleyebilirler.

Klasik metinleri anlamak, araştırmacıdan özel bir yetenek gerektirir ve bu metinleri orta çağ edebî dilinin kodlarına, semboller sistemine, tasavvufla bağlantılarına vakıf olmakla analiz etmek mümkündür. Aksi takdirde edebî metnin açıklama ve yorumları yüzeysel ve hatalı olacaktır. Bu yüzden 18. yüzyıl metinlerinin dil ve üslup özelliklerini analiz edebilmek için öncelikle kaynaklarını bilmek gerekir.

18. yüzyılda Azerbaycan edebiyatında sadeleşme ve Osmanlı edebiyatında mahallileşme akımı özel bir gelişme aşamasına girmiştir. Yerelleştirmenin karakteristik özellikleri araştırmacılar tarafından şu şekilde tanımlanıyor:

- Atasözleri ve deyimlere yer vermek;
- Heceyle şiir yazmak;
- Günlük yaşam sahnelerini ve gerçek doğa unsurlarını şiire yansıtmak;
- Dış dünyaya yönelik şiirler yazmak;
- Konuşma dilinin unsurlarını ve özelliklerini kullanmak;
- Tamamı veya çoğu Türkçe kelimeden oluşan şiirler okumak;
- Tarihi olaylara kayıtsız kalmayarak, bunları şiire de yansıtmak;

18. yüzyıl Azerbaycan edebî dilinin oluşumunun temelinde sanatsal üslup vardır. O dönemde var olan sanatsal üslup biçimleri şu şekilde sınıflandırılır:

a) Klasik şiir üslubu; b) dini-propaganda şiir tarzı; c) koşma üslubu; d) kurgu tarzı; d) sözlü edebiyat-folklor üslubu.

Bildiride esasen bu noktalar analiz edilecektir.

Anahtar Kelimeler: XVIII. yüzyıl, Azerbaycan edebiyatı, klasik şiir, üslup.

[1] *ORCID: 0000-0002-0428-0762*

ISSUES OF LITERARY LANGUAGE IN AZERBAIJANI POETRY OF THE XVIII CENTURY

Abstract

Issues of literary language in Azerbaijani literary texts of the XVIII century attracts attention as one of the current problems of both literary criticism and linguistics. Thus, philologists and researchers can determine the semiotic structure, sign system, metaphorical layers, subtext of the text on the basis of literary language. Understanding classical texts requires a special ability and talent from the researcher. It is possible to analyze these texts by knowing the codes of the medieval literary language, the system of symbols, and their connection with Sufism. Otherwise, the explanations and interpretations of the literary text will be superficial and erroneous. Therefore, in order to analyze the linguistic and stylistic features of the texts of the 18th century, it is predominantly necessary to be aware of its sources.

In the 18th century, the trend of popularization in Azerbaijani literature and localization in Ottoman Turkish literature entered a special stage of development.

Researchers describe the nature of localization as follows:

- Including proverbs and sayings;
- Writing a poem with syllable weight;
- Reflecting scenes of everyday life and elements of real nature in poetry;
- Writing poems in the direction of the outside world;
- Using elements and features of spoken language;
- Reciting a poem consisting of all or most Turkish words;
- Not being indifferent to historical events, rather to reflect them in poetry.

The basis of the formation of the Azerbaijani literary language of the XVIII century is the artistic (literary) style.

The existing forms of artistic style in that period are classified as follows:

a) classical poetry style;

b) religious-propagandistic style of poetry;

c) "Qoshma" style (Qoshma – is the oldest form of Azerbaijani syllabic versification, eleven syllables, used mainly in ashug poetry);

d) style of fiction;

e) oral literature-folklore style.

These two points are analyzed in the article.

Key words: 18th century, poetry, classic.

18. yüzyıl Azerbaycan edebi metinlerindeki sanatsal dil meseleleri, hem edebiyat biliminin, hem de dilbilimin güncel sorunlarından biri olarak dikkat çekmektedir. Böylece, sanatsal dil temelinde filologlar ve araştırmacılar, metnin semiyotik yapısını, işaret sistemini, metaforik katmanlarını ve alt anlamlarını belirleyebilirler. Klasik metinleri anlamak, araştırmacıdan özel bir yetenek gerektirir ve bu metinleri orta çağ edebî dilinin kodlarına, semboller

sistemine, tasavvufla bağlantılarına vakıf olmakla analiz etmek mümkündür. Aksi takdirde edebî metnin açıklama ve yorumları yüzeysel ve hatalı olacaktır. Bu yüzden 18. yüzyıl metinlerinin dil ve üslup özelliklerini analiz edebilmek için öncelikle kaynaklarını öğrenmek gerekir.

Genel olarak, Arapdilli ve daha sonra Farsdilli edebiyatın oluşumu ve gelişimiyle başlayarak, anadilli şiirde de dilsel değişiklikler meydana gelir. Sadece Azerbaycan edebiyatında değil, İslam'ı benimseyen tüm Türk halklarının edebiyatında ve kültüründe meydana gelen değişiklikler dil düzeyinde de ortaya çıkar. Milli vezn olan hece ölçüsünün Arap şiir ölçüsü olan Aruz`un kalıbına uygun olmayışı, zamanla Arapça ve Farsça kelimelerin Azerbaycan Türkçe`sini girmesine neden olur.

Mevcut kaynaklardan yola çıkarak, 13. yüzyıldan itibaren anadilli şiirimizde kendini göstermeye başlayan izafeler, Arapça, Farsça ifadeler ve kelimeler dilde istikrarlı bir sözcük bileşimi statüsüne kavuşurlar. Üç dilin özelliklerini kendine özgü şekilde yansıtan Söz mülkünün şahı Muhammed Fuzûlî'nin şiiri özellikle farklılık arz eder. Fuzûlî edebi ekolünün oluşumuysa 16.yüzyıldan sonraki sanatsal dilin kaderini çizmiştir:

> "18. yüzyılda klasik üslupun devamı esasen Şirvan şairlerinin yaratıcılık faaliyetlerine yansımıştır. Onların dilinde Fuzûlî tarzında ifadeler kullanılır. Bu açıdan, özellikle Nişat Şirvânî, Şakir Şirvânî, Mehcur Şirvânî (18. yüzyılın ilk yarısı), Arif Şirvânî, Ağa Mesih Şirvânî, Baba Şirvânî (18. yüzyılın ikinci yarısı) gibi şairlerin dil ve üslup deneyimleri özellikle ilgi çekicidir" (Hudiyev 397).

Fuzûlî`nin dili, sadece sözcüksel değil, aynı zamanda morfolojik ve sözdizimsel düzeyde de imgeleşmenin artışı ile karakterize edilebilir.

18. yüzyılda, sanatsal dilde folklorik tarzın güçlendirilmesinde, Kavsi Tebrîzî'nin şiirde ortaya koyduğu bu özülün de doğal olarak önemli bir rolü olur.

18. yüzyılda edebi dilde millilik ve sadeleşme, 16. yüzyıldan beri başlayan bir geleneğin devamı olarak ortaya çıkar.

18. yüzyılda Azerbaycan edebiyatında sadeleşme ve Osmanlı edebiyatında mahallileşme akımı özel bir gelişme aşamasına girmiştir. Yerelleştirmenin karakteristik özellikleri araştırmacılar tarafından aşağıdaki gibi tanımlanır:

- Atasözleri ve deyimlere yer vermek;
- Heceyle şiir yazmak;
- Günlük yaşam sahnelerini ve gerçek doğa unsurlarını şiire yansıtmak;
- Dış dünyaya yönelik şiirler yazmak;
- Konuşma dili unsurları ve özelliklerini kullanma;
- Tamamen veya çoğunlukla Türkçe kelimelerden oluşan şiir söylemek;
- Tarihi olaylara kayıtsız kalmamak ve bunları şiire de yansıtmak (Tanyıldız 98).

Mahallileşme veya yerelleşmeyi yansıtan pek çok eser vardır.

Bunlardan biri də "Şehriyar" destanıdır. Bu muhteşem anıt, sanatsal üslupu açısından da dikkat çekiyor ve araştırmacılara göre, bu destanın şiirsel dili o yüzyılda artık milli şiir üslupunun normatifleştiğinin göstergesidir (Hudiyev 434-435).

Ünlü bilim adamı Tofik Hacıyev`e göre, 18. yüzyılda Vâgıf dilinin önde olması bedii üslupa etkisini göstermiştir. "1. Dil materyalinin hacmine göre Vâgıf çok öndedir; 2. Vâgıf`ın muallimliği, devlet yönetimindeki yeri onun şiirlerinin daha çabuk ve daha geniş yayılmasına olanak sağlamıştır; hem de Vagıf halk şiir şekillerinde siftayi yaptığı için Vidadi`den önce bu üslupun lideri olmuştur" (Hacıyev 437).

Klasik üslupun zayıflaması, Fuzûlî edebi ekölünün devamcılarının onun şiirinin sönük yansımaları olması, yukarıda bahsettiğimiz gibi sanatsal dilin imgesinin seviyesini ciddi şekilde etkilemektedir.

18. yüzyılda sanatsal üslüp meselelerinden bahseden bilim adamları hem Nizami Hudiyev, hem de Tofik Haciyev'in bu problemi gözden kaçırmaz:

> "17. yüzyılda yazılı edebiyatın – Fuzûlî ekolünün Mesihi, Kavsi Tebrîzî, Saib Tebrîzî gibi seçkin temsilcileri olduğu bir gerçektir (hatta 18. yüzyılın başından beri onun ikincil temsilcileri de eserler yazıyorlardı: Nişat, Şakir ve Mahcur Şirvânîler vs). Fakat onlar edebiyat sanatını Fuzûlî düzeyine yükseltemedikleri gibi, edebi dil alanında da yenilik yapamıyorlar. Onlar Fuzûlî yolunu ataletle takip ediyor, onun üslupunu otomatik bir iş olarak yerine getirirler. Sanki onun harfine zarar vermekten korkuyorlarmış gibi" (Haciyev 408)

Tofik Hacıyev, klasik edebi dildeki mevcut durgunluğu, şairlerin Fuzûlî geleneğini kıramamaları, yaratıcı olamamaları gerçeğine bağlamaktadır. Zayıflayan, tekrarlanan, şablonsal klasik üslupun yanında, folklorik tarzın giderek daha da gelişmesi, 18. yüzyıl Azerbaycan edebiyatında sanatsal dilin gelişim düzeyini gösterir.

18. yüzyıl Azerbaycan edebiyatının zirvesi olan Molla Penah Vâgıf'ın yaratıcılığını "edebi bir olay" (453) olarak nitelendiren Tofik Hacıyev, sanatsal dilin yaygınlaşmasındaki eşsiz başarısına atıfta bulunarak bu sonuca varmaktadır. Gerçekten de, Azerbaycan şiirinde gerçekçiliğin Vakıf`ın yaratıcılığında edebi okula dönüşmesi 18. yüzyılın sanatsal dil manzarasını tamamen değiştirir. Böylece, XVIII. yüzyılda sanatsal dilin, daha çok Vâgıf yaratıcılığı ve okuluna dayanarak oluştuğunu belirtebiliriz.

18. yüzyıl Azerbaycan edebiyatı, şairlerin sayısının çokluğu ile dikkat çekiyor ve onlar sanatsal üslupun yeni anlamlar kazanmasında büyük role sahiptir. Her şairin bireysel üslupu, metinlerarası iletişimde yaratıcılık olasılıklarını ortaya çıkarması sanatsal dilin çeşitliliğine hizmet ediyor.

Klasik edebiyatın genel görüntüsünde taklit, tekrar ve ayniyet ana özelliklerden biri olarak dikkat çekiyor (Kuzu 240-242).

Bizim görüşümüze göre, 18. yüzyıl klasik Türk edebiyatı için dile getirilen aşağıdaki düşünceler Azerbaycan şiirinin bu dönemine de atfedilebilir.

> "18. yüzyıl klasik Türk şiirinde, eşanlamlılar ve anlam bakımından yakın kelimeler, beyitleri sanatsal olarak güçlendiren üslup unsurları olarak ortaya çıkar. Eş ve yakın anlamlı sözcüklerin aynı beyit içerisinde Arapça, Farsça ve Türkçe karşılıklarının

> verilmesi aynı anlamın etrafında bir ışık halkasına dönüşen kelimelerle verilmeye çalışılan kavramların benzer kelimelerle ifade edilmesinden kaynaklanır" (Yazar ve Kaplan 239).

Araştırmacı ayrıca böyle bir şiirsel sistemin sanatsal dilde ritimselliğe de hizmet ettiğini vurgulamaktadır. Ses sistemindeki ritimlerin ve seslerin uyumu, şiirin uyumunu daha da güçlendirir. Aynı zamanda, kelimelerin yakın bir anlam çemberi ile eş anlamlılığı ve aktarımı da anlamın uyumuna hizmet eder. Bu, klasik tarzda kelimelerin seçiminin büyük önem taşıdığını ve beyitlerde önemli estetik öneme sahip olduklarını göstermektedir. Vâgıf'in dili bu açıdan dikkat çekiyor:

Vahdetim, hoşgünüm, söhbetim, demim,

Fağfurum, geyserim, Cemşidim, Cemim,

Hosrovum, hakanım, şahi-azemim,

Padşahım, hem ala sultanım benim (ATIF 66).

Göründüğü gibi, bu şiir tamamen eşanlamlı paralellikler üzerine kurulmuştur. Vâgıf, esasen, kendisinden önceki sanatsal dil malzemesini sadeleştirmiş, Nesîmî, Fuzûlî gibi tarikatlara mensup şairlerin kullandığı dil birimlerini, mecaz anlamlarında değil, gerçeklik unsurları olarak sunmuştur.

Koşmanın son mısralarında Kâbe ve Heblülmetin ifadeleri Nesîmî şiirinde olduğu gibi, hurufilik mecazlarıyla değil, bir benzetme unsuru olarak ortaya çıkıyor:

Heblülmetin zulfün, Kabe yüzündür,

Mihrabım, minberim anberim kaşın, gözündür,

Vâgıf`ım, ey sanem, senin sözündür

Gece-gündüz fikr-ü hayalim benim (Vâgıf 66).

Hurufi metinlerinde insan yüzü harf semboliyle taktim edilir, Vâgıf için böyle bir imge güzellik derecesiyle ilişkilidir.

Kur'ân`dır anın sureti, aydır Nesîmî, şek degil,

Münkir eger yok derise, uş **müshaf,** uş tefsirimiz (İmadeddin 79).

Nesîmî suretin Kur'ân`a benzediğini açıkça yazarak, münkiri de tefsirden yararlanmağa çağırırsa, Vâgıf "Heblülmetin" ifadesini kullanır. Doğal olarak, kelimenin asıl, gerçek anlamını kullanarak, bir güzelin suretini Kur'ân'a benzetme cesaretinden kaynaklanan bir kavrama hitap eder. Nesîmî`nin dilinde kullanılan "nikap" (peçe) kelimesi, Vâgıf'ın eserlerinde geleneksel anlamını kaybeder ve gerçekliği yansıtan bir dil birimi haline gelir:

Nikap çekip benden yaşınma, zalim (yaşınma: gizleme, saklama)

Perişan oluptur benim ahvalim,

Aklü huşum benim, fikrü hayalim

Şuh gözde, gamzede bestedir, ay kız (Vâgıf 36)!

Vâgıf güzelin "yaşınmamağını" yani yüzünü saklamamağı, Nesîmî`yse saklamağı önerir:

Yaşın nikap içinde ki, hüsnünden ey peri,

Kopar figanü fitneyi-ahirzaman olur (224).

Tabi ki, nikap Nesîmî`nin dilinde tecelli ile ilgilidir ve XVIII.yüzyılda bu kavram artık herhangi bir dini anlam taşımıyordu. Vâgıf güzelin açık aşikar tasvirlerini yapmakla XVIII. Yüzyılda bedii dilde etnografik unsurların yanı sıra, belirli tasvirler de yapar.

18. yüzyılda sanatsal dilin değiştirilmesi Vâgıf`ın hizmetleriyle ilgili idi. Molla Penah Vâgıf Azerbaycan klasik şiirinde yeni bedii dilin gelişiminde muhim hizmetlerde bulunan bir şahıs olmuştur. İlk kez onun sanatsal dilinde geleneksel mecazlar, kavramlar yeni anlam kazanmıştır. Vâgıf klasik şairlerin dolaylı mecazlarla vesf ettiği güzeli açık aydın teşbih ve istiarelerle övmüştür. Nesîmî ve Fuzûlî şiirinde gördüğümüz mecazlara artık Vâgıf şiirinde rastlayamıyoruz. Örneğin, Nesîmî`nin dilinde kullanılan "hedeng" (ok) kelimesine bakalım.

Nesîmî:

Kaşın yayı firaginden **hedengin** kimi inceldim,

Nice bir çektirer aşkın bana zulmün, ne gücdür bu (263)

Vâgıf:

Can mülkine vermem saçının dengin,

At canıma kirpiklerin **hedengin,**

Ta ki, gördüm yanağının ben rengin,

Düşmüşüm bir oda, köze, Fatime (31)

18. yüzyılda Fuzûlî edebi ekolünün izinden gidenlerin bedii dilinde meydana gelen yenilikler, sadece belirli fiillerin analitikleşmesi ve milli eklerin kullanılmasıyla ilgilidir. Bu açıdan klasik üslupta yenilik görülmese de, 18. yüzyılda sanatsal dilin gelişiminde folklor tarzının veya Vâgıf`ın üslupunun özel bir rolü vardır. Gazelde hissedilen Fuzûlî'nin üzüntüsü ve yalnızlığı, büyük şairin sanatsal dilsel yeteneklerinin taklitiyle aktarılır.

Folklor veya koşma üslupu, 18. yüzyıl şiirinin en seçkin temsilcisi olan Molla Penah Vâgıf'ın yeni ruhlu ve yeni sözlüksel-üslup yetenekleriyle seçilen şiirleriyle hafızalarda kalmıştır. Molla Penah Vâgıf çağdaşları için bir örnek olmuş, halk tarafından sevilmiştir. Sonraki yüzyıldaysa onun tarzı Azerbaycan bedii üslupunun özel bir aşaması haline gelmiştir.

Kaynakça

Dadaşzadə, Araz. *XVIII əsr Azərbaycan Lirikası. Məqalələr.* Bakı: Təhsil, 2017.

Dəmirçizadə, Əbdüləzəl. *Azərbaycan Ədəbi Dil Tarixi.* I hissə. Bakı: Maarif nəşriyyatı, 1979.

Gulusoy, İlkin. "Kavsi Tebrizi Şiirlerinin Dilinin Leksik Özellikleri Üzerine." *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi,* 7(2), 2018, ss.771-787.

Hacıyev, Tofiq. *Azərbaycan Ədəbi Dilinin Tarixi.* I hissə. Bakı: Elm, 2012.

Xudiyev, Nizami. *Azərbaycan Ədəbi Dili Tarixi.* Ali Məktəblər Üçün Dərslik. Bakı: Elm və təhsil, 2012.

İmadəddin, Nəsimi. *Seçilmiş Əsərləri.* İki cilddə. I cild. Bakı: Lider Nəşriyat, 2004.

Kuzu, Fettah. "Söz (Parole)-Dil (Langue) Dönüşümü Çerçevesinde Şiir Dili (Klâsik Türk Şiiri Bağlamında)." *Ekev Akademi Dergisi*, Yıl: 20 Sayı: 65, Kış, 2016, ss. 239-252.

Levent, Agah Sırrı. *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları.* Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2016.

Özerol, Nazmi. "Klasik Türk Şiirinde "Ömr"e Dair", *Journal of Turkish Language and Literature*. Volume:7, Issue:2, Spring 2021, p.429-462.

Seyidov, Yusif. *Əsərləri.* 15 cilddə, 3-cü cild (Nəsiminin dili; Klassik Azərbaycan şairləri söz haqqında. 11-18 əsrlər; Azərbaycan Ədəbi Dili Tarixinin Tədqiqinə Bir Nəzər) Bakı: Bakı Universiteti, 2007.

Tanyıldız, Ahmet. "Klasik Dönem Türk Şiirinde Atasözü ve Deyim Kullanımı Bir Akımın Göstergesi midir?" *Türkiyat Araştırmaları*, Yıl: 4, Sayı: 6, Bahar, 2007, ss. 93-105.

Təbrizi, Təsir. *Türkcə Şeirləri* (Transfoneliterasiya və Fotofaksimile). Bakı: Nurlan, 2011.

Üst, Sibel. "Dilbilimsel İnceleme Yöntemleri ve Klâsik Türk Edebiyatı", *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi.* 7/2, 2014, ss. 125-146.

Vaqif, Molla Pənah. *Əsərləri.* Bakı: Şərq-Qərb, 2004.

Vidadi, Molla Vəli. *Əsərləri.* Bakı: Öndər nəşriyyat, 2004.

Yazar, İlyas ve Kaplan, Orhan. "XVIII. Yüzyıl Klâsik Türk Şiirinde Eş Anlamlı, Yakın Anlamlı ve Aralarında Anlam İlgisi Bulunan Kelimelerin Stilistik Açıdan Kullanımı: Şeyh Gâlib, Nedîm ve Koca Râgib Paşa Örneği." *TÜRÜK, Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, Yıl:2, Sayı:4, 2014, ss.219-241.

DİVAN ŞİİRİNDE 'KULAK ÂŞIK OLURMUŞ GÖZDEN ÖNDİN'

Şerife AKPINAR[1]

Doç. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Türkiye, sakpinar07@gmail.com

ÖZ

Divan şiiri hayata ve insana dair her unsuru kendisine konu edinmiştir. Bu konuların en başında elbette aşk gelir. Aşk, pek çok yolla ve kahramanla şiirlerde söz konusu edilmiş; âşığın halleri, nasıl aşka tutulduğu ve çabası yanında mâşukun nazı ortak mazmunlar çevresinde ama her şairinin kaleminde orijinal bir söyleyişle dile gelmiştir. Aşka dair işlenen konulardan biri de şiirin başkahramanı âşığın, sevdiğine ilk nasıl âşık olduğuna dairdir. Özellikle aşk hikâyelerini konu alan mesnevilerde olmak üzere divan şiirinin genelinde klişe âşık olma motifleri yer alır. Bunlar arasında; rüyada görerek âşık olma, suretini görerek âşık olma, mektepte birbirini görerek âşık olma, karşılaşarak âşık olma, zamanla âşık olma ve görmeden duyarak âşık olma sayılabilir. Genel teamül ilk görüşte aşka inansa da bazen aşk bir duyuşta saklıdır. Âşık hiç görmediği ancak şöhretini, cesaretini, güzelliğini duyduğu sevgiliye âşık olabilmektedir zira. Bildiride "duyarak" bir başka söyleyişle "kulaktan âşık olma" motifi üzerinde durulacaktır. Mesnevilerden derlenen örneklere ve divanlarda şairlerin "kulağın gözden evvel âşık olması" motifini nasıl dile getirdiklerine dikkat çekilecektir. Böylece söz konusu edilen beyitlerdeki kulağın gözden öndin âşık olma halleri işitilmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Divan şiiri, aşk, kulaktan âşık olma.

'THE EAR WOULD FALL IN LOVE BEFORE THE EYE' IN DIVAN POETRY

Abstract

Divan poetry has taken every element of life and human as its subject. Of course, love comes first. Love has been mentioned in poems in many ways and with heroes, the state of the lover, how he fell in love and his efforts, as well as the lover's coyness, has been expressed originally in the pen of each poet. One of the topics covered about love is how the protagonist of the poem, the lover, first fell in love with his beloved. There are cliché motifs of falling in love in general in divan poetry, especially in mesnevi, which are about love stories. Among them; falling in love by seeing one's image in a dream, falling in love by seeing each other at school, falling in love by meeting, falling in love over time, and falling in love by hearing without seeing. Although common practice believes in love at first sight, sometimes love is hidden in a feeling. The lover may fall in love with the lover whom he has never seen, but whose fame, courage, and beauty he has heard of. The paper will focus on the motif of "falling in love by ear" by "hearing". Attention will be drawn to the examples compiled from mesnevis and how poets express the motif of "falling in love

[1] ORCID: 000-00032821-517X

with the ear before the eye." Thus, the states of falling in love with the ear before the eye in the aforementioned couplets will be tried to be heard.

Keywords: Divan poetry, love, falling in love by ear.

Giriş

Divan şiiri hayata dair her şeye değinse de söz konusu ettiği en temel unsur 'aşk'tır. Şairlerin dile getirmek istedikleri hemen hemen çoğu şey aşk içindir ve aşkla söylenir. Zira divan şiirinin dayanaklarından olan tasavvufa göre dünya, aşk için aşkla yaratılmıştır ve bu sebeple şiirlerin aşkı söylemesi de olağandır. Fuzûlî'nin söylediği gibi "'Aşk imiş her ne vâr âlemde / İlm bir kıyl ü kaal imiş ancak"

Divan şiirinde aşka dair unsurlar çoğu defa âşığın aşkını anlatma çabasını ortaya koyar. Bunlardan biri de âşığın sevgiliye ilk nasıl vurulduğuna dairdir. Edebiyatın geneline bakıldığında çoğu klişe âşık olma motifleri göze çarpar. Rüyada görerek âşık olma, suretini görerek âşık olma, mektepte birbirini görerek âşık olma, karşılaşarak âşık olma, zamanla âşık olma ve görmeden duyarak âşık olma bu motifler arasında sayılabilir.

Divan şairi, kalemindeki âşığı bazen rüyasında gördüğü bazen de resimde gördüğü güzele âşık eder. Peki, göz görür görmez sever mi? Dede Korkut'ta "…göz açuben gördügüm, gönül virüb sevdügüm…" (Ergin 18) diyor yani gözümü açar açmaz görüp sevdiğim. Bu hâli pek çok gazelde ve mesnevide de görmek mümkün elbette. Mesnevilerde genellikle resme bakarak âşık olma motifi şöyle karşımıza çıkmaktadır; mesnevi kahramanı bir sarayda duvara çizilmiş resmi görür ya da mesnevi kahramanlarından biri karşı tarafı kendisine âşık edebilmek için ünlü bir ressama resmini yaptırır ve karşı tarafın bu resmi görmesini sağlar (Ünver 456) ya da bir kilime işlenen resim kahraman tarafından görülür ve âşık olunur. Hatta âşık çoğu defa sevgiliye görünce ya da resmine bakınca kendinden geçer. Vâmık u Azrâ, Cemşîd ü Hurşîd, Heft-peyker gibi mesnevilerde surete bakarak âşık olma motifine rastlanmaktadır. Böyle bakıldığında genel teamül ilk görüşte aşka inanmaktır. Peki, siz ilk görüşte aşka inanır mısınız? Belki de aşk bir duyuşta saklıdır, ilk görüşte değil de ilk duyuştadır aşk! Zira şairler zaman zaman da âşığı hiç görmeden duyduğuna âşık ediyor. Âşık şiirlerde görmediği ancak şöhretini, cesaretini, güzelliğini duyduğu sevgiliye de âşık olabiliyor. Öyleyse aşk gözde mi sanıldığının aksine kulakta mı başlar sorusu geliyor akla…

Gördüğün güzelden etkilenip ona âşık olmak kolay olandır elbette. Oysa âşık olmak için illâ görmek mi gerekir? Esasında hayır. Bunun en büyük ispatı ise tüm müminlerin hiç görmediği halde âşık olduğu; Divan şiirinin de mutlak güzeli olan tüm âşıkların ma'şuku Allah'a olan âşktır. O zaman aşk için görmek elzem değildir. Allah'a olan aşk, ta elest meclisinde başlamıştır. Allah kullarına "Ben sizin Rabbiniz değil miyim?" (A'râf, 7/172) diye seslenmiş ve kulları da bunu duyarak âşık olmuştur (Öztürk 42). Ve iman edenler de Kur'ân-ı Kerîm'de geçtiği gibi "… İşittik, itaat ettik..." (Bakara 2/285) demişlerdir. Bu durumu Muhibbî şöyle ifade eder:

'Âşık oldum işidüb nâm-ı şerifün cân ile

Bu meseldür gözden evvel 'âşık olurmuş kulak *Muhibbî* (Çabuk 219)

O halde aşk "imanın göstergesidir" (Akpınar 128) denilebilir. Görmeden âşıklık ise aşkın mertebesini de arttıran bir duygudur ve bu haliyle her yiğidin de harcı değildir. Böyle bakıldığında duymanın görmekten daha üstün olduğu söylenebilir.

"Tefsirlere göre kulak/işitme, göz/görme hassasından daha efdaldir" (Öztürk 39). Kur'ân'ı Kerîm'de kulak ve göz birlikte geçtiği zaman kulak/işitme hep daha önce zikredilmiş bu durum da üstünlük delili olarak görülmüştür (Yıldırım ve diğerleri 11). Kutlu da "İlahi kitapta kulağın daima gözden önce zikredilmesi inanılması lazım gelen gaybî durumların

ancak işitmekle idrak olunmasındandır." demektedir. Buna göre örnek olarak şu âyetler gösterilebilir: "... şükredesiniz diye size kulaklar, gözler ve kalpler verdi." (Nahl, 16/78); "…Allah dileseydi işitme ve görmelerini giderirdi." (Bakara 2/20). İslam'ı ve hadisleri öğrenme yolları düşünüldüğünde de işitmenin önemi daha net anlaşılacaktır.

Kulak 'Âşık Olurmuş Gözden Öndin

Divan şiirini okuduğumuzda '**duyduk'** ki çoğu defa kulak gözden daha önce âşık oluyor. Öyle olmasa aşkı en güzel anlatan isimlerden Hz. Mevlânâ mağz-ı Kur'ân olan mesnevisine "Bişnev/Dinle" diye başlar mıydı?

Divan edebiyatında mesnevilerde özellikle çift kahramanlı aşk hikâyelerinin anlatıldığı şiirlerde esasında sevgiliyi doğrudan görüp âşık olmaktan ziyade Levend'in de dediği gibi "dilberlerin yüzünü bile görmeden kulaktan ya da resmine bakarak âşık olma" (79) motifi vardır. Söz konusu hikâyelerde âşık olma çeşitlerine, özellikle de kulaktan âşık olma hâline rastlanır. Celilî, Hüsrev ü Şirin'de aşkı anlatırken divan şiirinde neredeyse atasözü olan ve dinlemenin insan üzerindeki etkisini ortaya koyan 'kulak 'āşıḳ olur gözden öñdin' ifadesiyle kulağın gözden daha evvel âşık olduğuna değinir:

Dimişlerdür gelenler bizden öñdin

Ki ḳulaḳ 'āşıḳ olur gözden öñdin *Celîlî* (Kazan Nas 135)

Mehmed'in **Işk-nâme**'sinde Ferruh ile Hümâ'nın aşkında Ferruh, Hürrem'den Hıtay ülkesini dinlerken şahın kızı Hümâ'nın güzelliğini de dinler. Ferruh duydukları karşısında hiç görmediği Hümâ'ya kulaktan âşık olmuştur:

Şehi var gıllu gışdan gönlü âzâd

Hümâyun adı, şehri Hürrem-âbâd

Kızı var adile güzel Hümâdur

Ayağı tozu göze tûtiyâdur

Eşitdi Ferruhun kıldı içi cûş

Beşâret câmın içdi oldu serhûş *Mehmed* (Taghizadehzonuz 72)

Hurşid-name'de her iki kahraman Hurşid ile Ferahşâd birbirlerine duyarak âşık olurlar. Hurşid'e Ferahşâd dışındaki tüm köleler görerek âşık olmuşlardır. Bu kölelerden biri de halkın deli dediği Azâd'tır. Azâd görüp âşık olduğu Hurşid'i her yerde anlatmaktadır. Bir gün Magrib sultanının oğlu Ferahşâd'ın yanına gelir ve sevgiliden söz eder. Ferahşâd hiç görmediği bu güzele kulaktan âşık olur ve Âzâd'dan sevgiliye giden yolda ona eşlik etmesini ister:

Yüzini varubanın görmeyince

Anun hâlini andan sormayınca

…

Yalunuz bir sen ü bir ben gidelüm

Ne yirdedür anı teftiş idelüm

Çü evvel senden işitdüm söziniGirü sen gösterivirgil yüzini *Şeyhoğlu Mustafa* (Ayan 198)

Böylece Ferahşâd duyarak âşık olduğu Hurşid'i görmeye yola koyulur. Hurşid ise bu sırada yoldaki iki dervişin ününü duymuş ve o da görmeden Ferahşâd'a hemen âşık olmuştur. Mesnevide Hurşid'e âşık olan altı kahraman vardır ve Hurşid bunlardan biriyle

evlenebileceği halde o sadece sözle, sözün tesiriyle âşık olan Feradşâd'a yüz verir (Ayan 90). Sevme ve sevilme bu iki âşık arasında cereyan eder. Bu hikâye ile kulaktan âşık olmanın tesiri daha net görülmüş olur.

Bir başka aşk hikâyesi olan **Gül ü Hüsrev** mesnevisinde, kahramanlar birbirine görerek âşık olsa da Isfahan şahının da diğer pek çok kişi gibi Gül'ün güzelliğinin şöhretini duyduğu ve böylece âşık olduğu şu beyitlerde verilir:

Cihâna şol kadar çavı yayıldı

Ki görmedin niceler 'âşık oldı

Meger kim işidür şâh-ı Sıpâhân

Olur yüz bin dil ü cân ile ḫˇâhân *Tutmacı* (Yoldaş 223)

Hüsrev ü Şîrîn mesnevilerine bakıldığında Şeyhî, Hüsrev'in Şavur'u Şirin'i istemeye gönderdiği bölümde Hüsrev'e kesinlikle doğru olduğundan emin olduğu "gözden daha fazla âşık olan kulaktır" atasözünü söyletir:

Mesel kim didiler elbette hakdur

Ki gözden ilerü 'âşık kulakdur *Şeyhî* (Şan 168)

Lâmiî Çelebi de mesnevinin aynı bölümünde Hüsrev'in Şirin'in benzersiz güzelliğini dinleyip ona meylettiğini anlatırken Şeyhî'nin ki ile hemen hemen benzer bir beyitle kulağın gözden önce âşık olduğunu ifade etmiştir:

Egerçi gûşa nisbet dîde hakdur

Velîkin gözden ön 'âşık kulakdur *Lâmiî Çelebi* (Esir 144)

Leylâ ile Mecnûn mesnevisinde ise kulaktan âşık olma hadisesine İbn Selâm'ın oğlunun Leylâ'ya âşık oluşu anlatılırken rastlanmaktadır.

Olmışdı kulakdan ana 'âşık

Gül-berge benefşe-i muvafık *Celîlî (*Kazan Nas 116)

Vâmık u Azrâ mesnevisinde Azrâ, uzun beyitler boyunca anlatılan Vâmık'ın güzelliği, cömertliği ve tüm faziletlerini dinler; duydukları karşısında ona görmeden âşık olur:

Çün bu şehd evsâfı 'Azrâ gûş ider

Kaynayup kanı ciğerden cûş ider *Lâmiî Çelebi* (Ayan 166)

Vâmık ise Azrâ'nın güzelliğini işitir ancak Azrâ'nın resmini görünce ona tam olarak âşık olmuştur:

Vâmıkun bakdukca aldı gönlini

Bir 'aceb sevdâya saldı gönlini *Lâmiî Çelebi* (Ayan 180)

Bu hikâyedeki kadın kahramanın duyarak erkek kahramanınsa görerek âşık olması akıllara Oscar Wilde'ye ait olduğu söylenen şu sözü hatırlatabilir; "Erkekler gözleriyle kadınlar kulaklarıyla sever". Ancak burada ifade edilen kadınların aslında sevdikleri kişiler tarafından söylenen güzel sözlere âşık oldukları yani erkeğin aksine gözden çok sözden etkilendiğidir. Divan şiirindeki kulağın gözden önce âşık olması ise genellikle sevgilinin ağzından çıkanlara değil sevgiliyi tasvir eden sözlere duyulan aşktır.

Kıssaların en güzeli olan **Yûsuf u Züleyhâ** mesnevisinde de kulaktan âşık olma motifine rastlanır. Hamdullah Hamdi âşığın gönlüne düşen ateşin kulaktan girdiğini belirtir:

'Aşka olmaz sebeb hemân dîdâr

Bitirür anı gâh olur güftâr

Sözü dellâlının olur dil-keş

'Âşıka gûşdan salar âteş *Hamdullah Hamdi* (Onur 258)

Hamdullah Hamdi ve Kemal Paşa-zâde'nin kıssalarında görülen bir hikâyede Mısır'da Baziga isminde çok güzel bir kız vardır ve güzelliği dillere destan olmuştur. Baziga, Hz. Yusuf'un methini işitince ona kulaktan âşık olur ve bin güzel cariye, bin deve yükü mücevher ve inci ile Hz. Yusuf'un satıldığı meydana gelir. Hz. Yusuf'un güzelliği yanında kimse onun güzelliğini fark etmez (Halıcı 173). Kemal Paşa-zâde mesnevide Baziga'nın Hz. Yusuf'a kulaktan âşık oluşunu şöyle ifade eder:

Eyitdi Yûsufa ey mihr-i rûşen

İşitdüm ay yüzün vasfın ırakdan

Kulakdan 'âşık oldum gün yüzüne

Gelüp çün kim kulak urdum sözüne

Sözün dürrine urdum çün sadef gûş

İçimden 'ışk bahrı eyledi cûş *Kemal Paşaoğlu* (akt. Levend 80)

Varka ve Gülşâh mesnevisinde de yine kulaktan âşık olunduğuna rastlanır. Mesnevinin ana karakterleri olmasa da Muhsin Şah, Gülşah'ın güzelliğini bir tüccardan duyar ve ona kulaktan âşık olur:

İşitdi hüsn-i Gül-şâhı ırakdan

Olur Husrev gibi 'âşık kulakdan *Defteremini Mustafa* (Yıldız 146)

Divan şiirinin bir başka aşk hikâyesi de **Hayâl u Yâr** adlı mesnevidir. Bu aşk hikâyesinde Hayâl, Yâr'i görmeden kulaktan âşık olmuştur. Hayâl, "âlemin yaradılışını tefekkür ederken kulağına gaypdan bir ses gelir. Hayâl, kendisine gelen "Ey sırlar gülşeninin bülbülü! Yâr'ın aşkına bende olasın; gözyaşı dök ki Hak sıkıntılarını gidersin." nidasına uyarak sevgiliye kulaktan âşık olur. Hayâl'in aşk yolculuğu böyle başlar." (Aydemir, s. 31)

Eyleyüp vasf-ı Yâri gül gibi gûş

'Âşık oldı kulakdan ol med-hûş

Geldi bu söz meselde iy sâdık

Gözden evvel kulak olur 'âşık *Vücûdî* (Aydemir 78)

Divan edebiyatı eserleri incelendiğinde elbette sadece aşkı anlatan mesnevilerde kulaktan âşık olmak motifinin yer almadığı görülecektir. Divanlarda rastlanan farklı nazım şekillerinde şairlerin yüzyıllar öncesinden gelen seslerine kulak verildiğinde yine aynı şeyi duyuyoruz. Örneğin divan şiirinin en önde gelen mazmunlarından olan gül, şeklindeki kıvrımlar sebebiyle kulağa benzetilmiştir.

Bu sebeple de kulaktan âşık olma motifi söz konusu edilirken beyitlerde kulak ile gül sıkça bir arada kullanılmıştır. Birkaç örnek verilebilir:

Ey gül-i ra'nâ kulakdan 'âşık etmişdür beni

Ol perî-ruhsâr gözler görmedük nâ-rüstedür *Necâtî* (Tarlan 195)

Virmezüz gülşenüne bâd-ı sabâ gibi gubâr

Olmışuz gül gibi biz sana kulakdan 'âşık *Âşık Çelebi* (Kılıç 119)

Pârelerse kendüyi şevk ile vechi var gül

Kim kulakdan 'âşık olmış saña ey dildâr gül *Revânî* (Avşar 104)

Ol güle Emrî kulakdan 'âşık itmişdür beni

Gûşı kim bâg-ı cemâl içinde ak gül takınur *Emrî* (Saraç 74)

Gül gibi çünki kulakdan bizi meftûn itdüñ

Görelüm sâkî nedür bâde-i hamrâ didügüñ *Süheylî* (Harmancı 228)

Divanlarda duyarak âşık olma motifi elbette yalnız gül ile sınırlı kalmaz. Revânî, sevgilinin meclisinde şekerin göz göre göre ezilişini; sevgilinin güzelliğini dinleyerek onun dudağına âşık oluşunda arar:

'Âşık olmış lebüñe vasfını işitmek ile

Şimdi bezmüñde anuñçün ezilür göz göre kand *Revânî* (Avşar 198)

Yine Revânî ayın her gece uzaktan sevgilinin köyünü izlemesini sevgilinin güzelliğini duyarak âşık olmasına bağlar:

Dolanmaz idi kûyuñı her gice ırakdan

Mâh olmasa 'âşık güzelüm saña kulakda *Revânî* (Avşar 351)

Süheylî, Mahmud Efendi için yazdığı kasidesinde dostlarının onu görmeden kulaktan âşık olduklarını söyler:

Müyesser eyledi minnet Hudâ'ya subh ü mesâ

Kulakdan 'âşık idi görmege yüzin ahyâr *Süheylî* (Harmancı 94)

Divan şiirinde dikkat çeken bir husus da duymanın etkisinin sadece âşığın değil rakibin de bilmesidir. Beyânî'de rakip sevgilinin kulağına bir şeyler söylüyor ve bundan etkilenen sevgili hışımla âşığına bakıyor:

Etdi gazabla 'âşık-ı şûrîdeye nigâh

Bilmem 'adû ne söyledi yarun kulağına *Beyânî* (Başpınar 467)

Böylece rakip, rakibi olan âşığı yenebilmek için kulağa seslenmenin gücüne sığınmış oluyor.

Divan edebiyatında kulak, esasından şiirin muhtevasından çok daha önce fark edilir. Şiiri nesirden ayıran ahenk, vezin, kafiye-redif -ki divan şiiri her ne kadar göz kafiyesini esas alsa da- hep kulağa hoş gelsin diyedir. Bunu şairlerin mısralarında da duymak mümkündür. Âgâh şiirin lezzetinin söylenende değil duyulanda olduğunu açıkça ifade eder;

Suhan-ı gayr bana kendi sözümden yegdür

Lezzet-i şi'r dehân ile degül gûş iledür *Âgâh* (Akpınar 227)

Sonuç

Sonuç olarak divan şiirinin en temel unsuru olan aşkın, her hali söz konusu edilirken şairler, ilk nasıl âşık olunduğuna dair de farklı motifler sunmuşlardır. Bunlardan birisi de genel inanış olan ilk görüşte aşk yerine kulaktan âşık olma motifi, bildirimize konu olmuştur. Görerek âşık olmanın kolaylığına rağmen kulağın gözden daha evvel âşık olması dikkate değer bir husustur. Hiç görmediği sevgilinin sadece duyduğu özelliklerine âşık olmak öyle azımsanacak bir şey değildir. Özellikle günümüzde medya/sosyal medyanın öne geçmesi ile

her bilgiye görsellerle ulaşıldığı düşünüldüğünde; sözün değerinin düşürülüp göz kulağın önüne geçirilse de hatta İsa Akpınar'ın (129) söylediği gibi artık 'sanaldan âşık olma' hayatta yerini alsa da divan şiirinde özellikle ikili aşk hikâyelerinin anlatıldığı mesnevilerde yakalanılan söz konusu mısralarla duyarak/ kulaktan âşık olmanın lezzeti tadılmıştır.

Elbette göz mü önce âşık olur ondan öndin kulak mı daha çok tartışılabilir. Ancak maharet aslında görebilen gözde ya da işitebilen kulakta belki de yürekte olsa gerektir. Bunu en güzel şekilde Mevlânâ'nın ifade ettiğini görüyoruz;

"Sırr-ı men ez nâle-i men dûr nist

Lîk çeşm-i gûşrâ an nûr nîst" *Mevlânâ* Mesnevi 7. beyt

"Benim sırrım feryadımdan uzak değildir. Lâkin her gözde onu görecek nur, her kulakta onu işitecek kudret yoktur."

Kaynakça

Akpınar, İsa. "Klasik Edebiyatta Muhayyel Sevgili ya da Kulaktan Âşık Olmak." *Sabah Ülkesi*, S 67, 2021, ss. 126-129.

https://www.sabahulkesi.com/2021/04/27/klasik-edebiyatta-muhayyel-sevgili-ya-da- kulaktan-asik-olmak/. 12.01.2022.

Akpınar, Şerife. *Âgâh ve Dîvânı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, (e-kitap), 2017. Erişim Linki:

https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55914,agah- divanipdf.pdf?0

Avşar, Ziya. *Revânî Divanı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, (e-kitap), 2017. Erişim Linki:

https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56143,revani-divanipdf.pdf?0

Ayan, Gönül. *Lâmi'î Vâmık u Azrâ İnceleme-Metin*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, 1998.

Ayan, Hüseyin. *Şeyhoğlu Mustafa Hurşîd-nâme (Hurşîd ü Ferahşâd).* Erzurum: Atatürk Üniveristesi Basımevi, 1979.

Aydemir, Yaşar. *Vücûdî Hayâl u Yâr*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, (e-kitap),2017.

Başpınar, Fatih. *Beyânî Dîvân*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, (e-kitap). Erişim Linki:

https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10599,beyani-bpdf.pdf?0

Çabuk, Vahit. *Dîvân-ı Muhibbî (Kanuni Sultan Süleyman'ın Şiirleri).* Tercüman 1001 Temel Eser, C.2, 1980.

Ergin, Muharrem. *Dede Korkut Kitabı*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1971.

Esir, Hasan Ali. *Lâmiî Çelebi Ferhâd ile Şîrîn*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, (e-kitap), 2017. Erişim Linki: https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55974,ferhad- ile-sirinpdf.pdf?0.

Halıcı, Mete. *Türk Edebiyatındaki Yusuf u Züleyha Mesnevilerinde Anlatılan Konuların Kaynakları*. Nevşehir Üniversitesi Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Nevşehir, 2013.

Harmancı, Esad. *Süheylî Dîvâ*nı. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, (e-kitap), 2017. Erişim Linki:

https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55750,suheyli- divanipdf.pdf?0

Kazan Nas, Şevkiye. *Celîlî Husrev ü Şirin*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, (e-kitap), 2019. Erişim Linki:

https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/64195,celili---husrev-u-sirinpdf.pdf?0. 12.02.2022.

Kazan Nas, Şevkiye. *Celîlî Leylâ vü Mecnûn*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü (e-kitap), 2018. Erişim Linki:

https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/58919,celili- leyla-vu-mecnunpdf.pdf?0. 12.02.2022

Kılıç, Filiz. *Âşık Çelebi Dîvânı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, (e-kitap), 2017. Erişim Linki:

https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55975,asik-celebi-divanipdf.pdf?0.

Kutlu,Mustafa."Göz",YeniŞafak.25.06.2014.

https://www.yenisafak.com/yazarlar/mustafakutlu/goz-54498. 01.03.2022.

Levend, Agah Sırrı. "Divan Edebiyatında Hikâye." *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, C. 15, 1967, ss. 71-117.

Onur, Naci. *Yusuf u Züleyhâ Hamdî*. Ankara: Akçağ, 1991.

Öztürk, Erdem Can. "Divan Şiirinde Kulakla İlgili Deyimler ve Anlam Çerçevesi" *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi TAED*, S 66, Eylül 2019, ss. 37-82.

Saraç, Mehmet; A. Yekta. *Emrî Dîvânı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, (e-kitap).

https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10607,emridivanipdf.pdf?0

Şan, Funda. *Şeyhî'nin Husrev ü Şîrîn'i (İnceleme-Metin-Çeviri-Dizin/Sözlük*), Yıldız Teknik Üniversitesi Basılmamış Doktora Tezi. İstanbul, 2017.

Taghizadehzonuz, Robabeh. *'Işknâme (Ferruh u Hümâ) Mesnevisinde Sevgililerin "İlk Âşık olma" Motifinin İran Aşk Mesnevileriyle Karşılaştırılması*. İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara, 2016.

Tarlan, Ali Nihat. *Necâtî Beg Divanı*. İstanbul: MEB, 1997.

Ünver, İsmail. "Mesnevi." *Türk Dili Türk Şiiri Özel Sayısı (Divan Şiiri)*. C. LII, S 415,416,417, 1986, ss. 430-563.

Yıldırım, Suat vd. *Fahruddîn er-Râzî Tefsîr-i Kebîr Mefâtîhu'l-Gayb*. Ankara: Huzur Yayınevi, 2002.

Yıldız, Ayşe. *Defter Emini Mustafa Çelebi Varka ve Gülşâh.* Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, (e-kitap), 2018. Erişim Linki:

https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/58903,defter-emini-mustafa-celebi-varka-ve-gulsahpdf.pdf?0

Yoldaş, Kazım. *Tutmacı'nın Gül ü Hüsrev'i (İncelem-Metin)*. İnönü Üniversitesi Basılmamış Doktora Tezi. Malatya,1998.

ŞEMSÎ'NİN *YÛSUF U ZÜLEYHÂ* ADLI MESNEVİSİ

Ahmet Safa ÇOLAK[1]

Doktora Öğrencisi., On Dokuz Mayıs Üniversitesi, Türkiye, ahmetsafacolak@gmail.com

ÖZ

15. yüzyılın sonu ve 16. yüzyılın başında kaleme alındığı varsayılan eser Çağatay ve Azerbaycan epik şiirinin özelliklerini barındırmaktadır. Eserin müellifi hakkında ise malumat yoktur. Bahsi geçen dönemde Şemsî mahlaslı birçok şair olsa da eserimizi yazan hangi Şemsî'dir, bugün için bunu tespit etmek oldukça güçtür. Eserin müellifinin Şemsî olduğunu ise mesnevide yer alan gazellerde şairin mahlasının geçmesinden ötürü anlamaktayız.

Şemsî'nin eserinin elimizde dört nüshası mevcuttur. Bu nüshaların ikisinde eserin kaleme alındığı tarihle alakalı bilgiler yer almaktadır. Tebriz nüshasında yer alan bilgiye göre bu nüsha 1525 yılında istinsah edilmiştir. Erivan nüshası ise 1475 yılında istinsah edilmiştir. Dört nüsha üzerinden tenkitli metnini oluşturduğumuz eser 2750 beyit civarındadır.

İlk ve esas nüsha Tebriz Milli Kütüphanesi'nde 2671 numarada kayıtlı nüshadır. Bu nüsha 107 varaktan oluşmaktadır. İkinci nüsha ise Erivan Devlet Yazmalar Kütüphanesi'nde yer alan Fs-208 numarada kayıtlıdır. 74 varak olan bu nüshanın başında, ortasında ve sonunda Süle Fakih ve Hatayî Tebrîzî'ye ait *Yûsuf u Züleyhâ* adlı eserlerinden beyitler karışmıştır. Üçüncü nüsha ise Azerbaycan Milli İlimler Akademisi Fuzûlî adına El yazmalar Enstitüsü'nde B-6924/8549 numara kayıtlı nüshadır. Diğer nüshalara göre oldukça eksik olan bu nüsha 23 varaktır. Dördüncü ve sonuncu nüsha ise yine Azerbaycan'da keşfettiğimiz ama kütüphanelerde yer almayan nüshadır. 97 varak olan bu nüsha da diğer üç nüsha gibi eksiktir. Çalışmada Şemsî'nin *Yûsuf u Züleyha* adlı mesnevisi, metin ve içerik bağlamında tanıtımı yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Şemsî, *Yûsuf u Züleyha*, Mesnevi, Azerbaycan, Çağatay.

SHAMSI'S MATHNAWI NAMED *YUSUF U ZÜLAYHA*

Abstract

There are many genres that emerged in the framework of the lover and the beloved in classical Turkish poetry. Yusuf and Züleyha are one of those genres and it is a subject that has been studied many times in terms of both Islamic Turkish literature and Western literature. The most important reason why the subject has such a wide reputation is that it is included in books such as the Holy Bible, the Bible and the Qur'an. So much so that more than forty works on Yusuf have been written in Turkish literature only in the genre of masnavi. One of those works is Şemsi's *Yusuf u Züleyha*.

[1] ORCID: 0000-0003-1133-7402

The aim of this study, which we have done on Şemsi's *Yûsuf u Züleyhâ*, which is understood to have lived at the end of the 15th century and the beginning of the 16th century, is to contribute to the field of Turkish language and literature. Two studies were carried out on the masnavi, one in Iran and one in Turkey, based on the Tabriz copy. Although the author of the work in Iran is shown as Mevlana Şemsî, the father of Ahdî, who is the famous biographer, it has no scientific basis. In the introduction part of the study, general information about *Yusuf u Züleyha*'s is given. Subsequently, poets with the pseudonym Şemsî who lived in the relevant period were identified and the possibility of these poets being the author of the work was emphasized. In the last part, the existing four copies are introduced and Şemsî's *Yusuf u Züleyha* is analyzed in terms of language and style.

Keywords: Şemsî, Yûsuf and Züleyha, mathnawi, Yusuf, Züleyha.

Giriş

Mısır hiyerogliflerinde yer alan "iki kardeş" masalındaki zorluklar içinde yaşayan kardeşin Yûsuf olma olasılığı üstünde duran araştırmacılar hikâyenin kaynağının ilk çağlara gittiğini aktarmaktadırlar (Harman 1).

Tevrat'ta ve İncil'de yer alan hikâye Kur'ân-ı Kerîm'de de yer alır ve hikayelerin en güzeli olarak tanımlanmaktadır. Yûsuf özellikle Müslümanların kutsal kitabında tek başına bir sûreye konu olmuş ve yaşadıkları aktarılarak Müslümanlara doğru yol gösterilmiştir. Konunun kutsal kitaplarda da yer alması hikâyenin ele alınışı açısından batı ve doğu veya Müslüman ve Müslüman olmayan toplumlar arasında farklılıkların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Batı kültüründe Kitâb-ı Mukaddes kaynaklı kültürlerde Züleyhâ'ya ya hiç değinilmemiş ya da sönük kalmıştır (Şahin 18). Doğu edebiyat ve kültüründe ise konu çift kahramanlı bir aşk hikâyesine dönüşmüş; konu ekseninde Züleyhâ da önemli bir karakter halini almıştır. Yûsuf'un, Kur'ân-ı Kerîm'de yer alması, güzelliği, peygamber oluşu, kardeşleri ile yaşadıkları, Mısır'da önemli görevlere gelişi gibi birçok nedenden dolayı İslâm coğrafyasında ilgi görmüş, dilden dile aktarılmış, sık sık anılmış ve çeşitli edebi türlerde hayatı kaleme alınmıştır. Özellikle Yûsuf sûresinin 7. ayeti olan "lekad kâne fî-Yûsude ve ihbetihî âyâtün li's-sâlihin" ifadesi tefsirlerde "mahzûnlara ferahlık gâfillere nasîhat, mü'minlere şâdîlik ve sevinç vardır. Bunun okunması Allah'a tevekkülü artırır. Kazâ ve kadere olan imanı kuvvetlendirir. Sadakati tavsiye eder. Kötülüklere insânî davranışı emreder." şeklinde açıklanması konuya ilgiyi artarmıştır (Ayan 32). Bütün bu unsurlar göz önüne alındığında Yûsuf ile Züleyhâ konulu eserler çoğunlukla dört hikâyecik üzerinden hareketle ortaya konulmuştur:

a. Yûsuf'un kardeşleri tarafından hor görülmesi ve Yûsuf'a yaptıkları kötülükler.

b. Züleyhâ'nın aşkı ve aşkından dolayı Yûsuf'a yaptığı kötülükler.

c. Yakûb peygamberin Yûsuf'a olan sevgisi ve bu sebeple almış olduğu kararlar.

d. Yûsuf'un Mısır hayatı ve onun Allah'a tevekkülü ile Mısır'da yükselişi.

İlk Müslüman-Türk düşünürlerinden olan Hoca Ahmet Yesevi, destâni şiirinde Yûsuf peygamberin hayatına telmihte bulunmuş ve ona hikmetlerinin arasında yer vermiştir. Müstakil bir eser olarak ise Türk edebiyatında Harezmli Yesevî dervişi olan Ali ise Yûsuf ile

Züleyhâ konulu ilk eseri vermiştir. Tamamen Kur'ân merkezli olarak nazmedilen bu eser dil bakımından incelendiğinde Moğol istilası öncesi Harezm edebiyatı eserlerinden kabul edilmektedir (Ayan 34). Anadolu'da ise ilk Türkçe Yûsuf ile Züleyhâ adlı eseri veren Selçuklular devrinde yaşayan Şeyyat Hamza'dır. Anadolu sahasından divan edebiyatının son dönemine kadar pek çok şair ve müessir tarafından Yûsuf ile Züleyhâ konulu eserler kaleme alınmıştır.

Türk edebiyatında Yûsuf ile Züleyhâ mesnevisi kaleme almış başlıca şairler ise şunlardır: Ali, Haliloğlu Ali, Şeyyat Hamza, Süle Fakih, Ahmedî, Hamdullah Hamdi, Rabguzî, Hamzavî, Erzurumlu Darir, Kırımlı Abülmecid, Hâmidî, Likâi, Çâkerî, Abdulvahab, Hatayî, Nahifî, Dur Big, İbn-i Kemal Paşa, Behiştiî, Celal-zâde Koca Nişancı Mustafa Bey, Yûsuf Ziyâî, Gubarî, Şerîf, Nimetullah, Celili, Manastırlı Celal, Halife, Şikârî, Necef-zâde Abdu'd-delîl Zihni, Şeyh Ömer Halvetî Magnisâvî, Manastırlı Kadı Sinan, Nurmuhammed Andalip, Bursalı Hevai, Rifati Abdulhay, Bilal Efendi, Abdülkerim Celvetî, Niyâzî Mısrî, Ahmed Mürşidi, Kerküklü Mehmet Nevrûzî, Köprülüzade Esat Paşa, Hevai Abdurrahman Efendi, Molla Hasan Garip, Gevrek-zâde, Raif Efendi İstanbulî, Giritli Sırrı Paşa, Kayserili Mehmed İzzet Paşa, Seyid Hüseyin El-Rûmî, Galatalı Mehmed Efendi, Altıparmak Mehmed Efendi, Süleyman Tevfîk Bey, Âşık Molla Rahim (Türkdoğan 40-69).

Kaynaklarda adı geçen yukarıdaki şairlerin dışında da Yûsuf konulu Türkçe mesnevi kaleme alan şairlerimiz muhakkak vardır. Türk edebiyatı çok geniş bir coğrafyaya yayılmış ve uzun bir dönem klasik şiir bu coğrafyaya hâkim olmuştur. Şemsî de o şairlerden biri olup Türkiye'de yapılan araştırmalarda adı anılmayan Yûsuf ile Züleyhâ şairidir.

Şemsî'nin Hayatı

Mesneviyi kaleme alan şairin Şemsî olduğunu metin içerisinde yer alan gazellerdeki mahlaslardan öğrenmekteyiz. Ancak mevcut dört nüshada da bu Şemsî mahlaslı şairin Türk edebiyatında Şemsî mahlasını kullanan şairlerden hangisi olduğunu belirtecek bir ipucu yer almamaktadır. Eski Anadolu Türkçesi, Çağatay Türkçesi ve Azerbaycan Türkçesi dil özellikleri gösteren eserin nüshalarından biri Tebriz'de ikisi Azerbaycan'da sonuncu ise Erivan'da yer almaktadır. Nüshaların bulunduğu yerleri ve dil özelliklerini göz önüne alındığımızda şairin hangi coğrafyada bulunduğuna, yetiştiğine ve etkilendiğine dair önemli ipuçları elimize geçmektedir. Erivan nüshasını istinsah eden Ali, mesnevinin 1475 yılında te'lif edildiğini; kendisinin de bu eseri 1595 yılında istinsah ettiğini belirttiğine göre Şemsî 15. yüzyılın sonlarında yaşamış olmalıdır. Şairin hangi Şemsî olduğu tespiti yapılamadığı için bahsi geçen dönemde yaşayan Şemsî mahlaslı şairler hakkında bilgi verilmesi daha isabetli olacaktır. 15. ve 16. yüzyıllar arasında Şemsî mahlasını kullanan ondan fazla şair vardır. Bu şairler ise şunlardır:

Mevlânâ Şems-i Nahîfî, Şemsî-i Aydınî, Şems-i Rûmî, Guyende Usta Şems: Asıl adı Şemseddin olan şairin mahlası Nahîfî'dir. Şair 15. yüzyılın başında M. 1397-1405 yılları arasında doğduğu varsayılmaktadır. Bağdat ve Tebriz'de görevler almıştır (Uslu 509-510). Şairin görev yaptığı bölge her ne kadar üzerinde çalışma yaptığımız *Yûsuf u Züleyhâ*'nın nüshalarının tespit edildiği bölgeye yakınlık gösterse de şairin doğum tarihi ile eserin telif edildiği tarih mukayese edildiğinde mesnevinin şairinin Şems-i Nahîfî olmalı ihtimalini akla

düşürmektedir. Mesnevinin dil özelliklerini dikkate alırsak bu coğrafyada görev yapmış bir müelliften ziyade bu bölgede yetişmiş bir müellif olması daha mümkündür.

Şems-i Âsî: Asıl adı Şemseddin olan şair Şems veya Şems-i Âsî mahlaslarını kullanmıştır. Doğum tarihi bilinmeyen şair, kullanmış olduğu dil nedeniyle araştırmacılar tarafından Çağatay şairi olarak anılmıştır (Bakırcı 14). Dimtrieva ise Süleyman Bakırgânî'nin Bakırgan kitabını şahit göstererek Şems-i Âsî'nin 12. ve 13. yüzyıllardan yaşamış olduğunu iddia eder. Necdet Tosun ise onun tarihî Özkent şehrinden olduğunu ve Yesevî şeyhler silsilesinde şairi de sayarken Dimtrieva'yı destekleyecek şekilde aynı yüzyılı işaret eder (Tosun 488). Eldeki var olan bu veriler ışığında Şems-i Âsî'nin de mesnevinin müellifi olamayacağı açıktır.

Urlu Şemsî, Şemsî Çelebi, Divâne Şemsî: Karaman'ın Ereğli kazasında doğmuştur. Hakkında bilgi veren ender kaynak olan Ahdî, şairin hayatına dair detaylı bilgi verirken onun bir mesnevisinden bahsetmez. Ayrıca yine Ahdî'nin Şemsî'den vermiş olduğu şiir örneklerine de bakarsak *Yûsuf u Züleyhâ*'nın nazmedildiği dil özelliklerini bünyesinde barındırmaz (194).

Şemsî-i Defterdâr, Candaracı-zâde Şemsî, Mehmed Çelebi: Kaynaklarda çeşitli unvanlarla anılan Şemsî'nin asıl adı Mehmed'dir. Muhasebe konusunda yetenekli olan şair Kastamonuludur. İran, Azerbaycan dolaylarına ziyarete giden şairin şiirleri ve eserleri hakkında kaynaklarda bilgi yer almaz. Farsça ve Arapçayı bildiğine işaret eden Latîfî bir mesnevisi olduğuna dair bilgi vermez (298).

Şemsî Çelebi: 16. yüzyılda yaşayan Şemsî, Fenârî soyundan gelip Bursalıdır. Âşık Çelebi ise ondan merhum diye bahseder. Âşık Çelebi'nin tezkiresinin 1568 yılından önce yazdığı düşünüşürse Şemsî Çelebi'nin bu tarihten önce öldüğü anlaşılmaktadır (611). Hakkında bilgi veren Aşık Çelebi mesnevisinin olduğuna işaret etmez.

Işık Şemsî, Derviş Şemsî: Latifî (302) Seferhisarlı olduğunu Âşık Çelebi (604) ise İran'dan geldiğini bildirir. Latîfî tarikat ehli olmasından dolayı Işık Şemsî olarak anıldığını aktarır. Deh-murg adlı mesnevisi vardır. Bu eserini İstanbul'da Yavuz Sultan Selim'e sunduğu tarih ise bazı kaynaklarda 1513 (04) iken bazılarında 1514'tür (Akbayar 1583). Ayrıca tarihi kaynaklar bu eser için "şairin yegâne eseri" ifadesini kullanmaktadır. Şairin üslûp ve dil özelliklerine de bakılırsa çalışmamızın esasının oluşturan Yûsuf u Züleyhâ adlı eseri kaleme almış olma ihtimali düşüktür.

Mevlâna Şemsî: Bağdat'ta doğan şair Gülşen-i Şuara yazarı Ahdî'nin babasıdır. Ahdî babasının Farsça bildiğini ve üç mesnevi kitabı olduğunu aktarır ancak isimlerinden bahsetmez (Ahdi 189). İran'da yapılan bir araştırmada *Yûsuf u Züleyhâ*'nın müellifi olarak Mevlâna Şemsî gösterilmektedir [2]. Ancak hangi kaynakla ve sebeple bu tercihin yapıldığı belirtilmemiştir. Şemsî mahlaslı şairler içerisinde Mevlâna Şemsî'nin müellif olma ihtimali diğerlerine göre daha mümkün gözükmektedir. Ancak eserin müellifi Mevlâna Şemsî'dir demek için elimizde yeterli bir bilgi yoktur.

Şemsî-i Hudâ, Akbıyık Sultan: Asıl adı Ahmed Şemseddin olan şairin doğum yeri ve tarihi bilinmemektedir. Hayatı hakkında bilgi veren kaynaklar onun şairliğinden ziyade Hacı Bayram Veli ile düşmüş olduğu fikir ayrılığına odaklanmış ve onu meczup olarak tanımlamışlardır. Varna (1444) ve İkinci Kosova Savaşı'na (1448) katılan şair II. Murad

[2] Bu konuda geniş bilgi için Elemdari.

tarafından takdir edilmiştir (Yılmaz 223). Kaynaklar net bir dil ile onun Dîvânçe, Hikâyât-Nay ve Hikâyât-ı Şemseddin adlı eserlerinden bahsederken *Yûsuf u Züleyhâ* adlı eserinin olduğundan bahsetmez (Erbay 7). Hem Hacı Bayram Veli'ye intisap etmesi, Bursa'da önemli bir mal varlığının olması ve katılmış olduğu savaşlar göz önüne alındığında hem de şairin bildirinin esasını oluşturan eserin kaleme alındığı dil ve nüshalarının bulunduğu coğrafya dikkate alınınca Yûsuf ile Züleyhâ'nın müellifi olma ihtimali düşmektedir. Bu bağlamda Şemsî-i Hudâ'nın da mesnevinin şairi olma ihtimalini ortadan kaldırdığını varsayabiliriz.

İsfendiyar-zâde Şemsî: Asıl adı Ahmed olan şair Bolu'da doğmuştur. Enderun'da yetişen şair Rüstem Paşa ve Kanuni Sultan Süleyman ile çeşitli seferlere katılmıştır. Nahçıvan seferinden sonra Şam Beylerbeyliği görevine getirilmiştir. II. Selim devrinde musahip olarak görev yapan şair, av merakı ile de tanınmaktadır. Devlet içerisinde önemli görevlerde bulunması, başında bulduğu ordu ile seferlere çıkması gibi nedenlerden ötürü Şemsî Ahmed Paşa'nın hayatına dair detaylı bilgilere ulaşabilmekteyiz. Asker şairlerden olan Şemsî'nin Türkçe Divan'ı, *Cevâhirü'l-Kelimât* adlı Arapça-Türkçe sözlüğü, *Tuhfe* adlı Farsça Türkçe manzum sözlüğü, İ'tikadnâme-i Şemsî Paşa ve *Vikâye Tercümesi* adlı İslâmî kaidelere alakalı kitapları ve son olarak Şehnâme-i Sultan Murâd adlı Osmanlı tarihi kitabı vardır (Afyoncu 527). Hayatına ve eserlerine dair geniş kapsamlı bilgiler bulduğumuz şair hakkında hiçbir kaynak Yûsuf konulu bir mesnevi kaleme aldığını bildirmez.

Kara Şemsî, Şemsî-i Kadı: Bursalı olan şair Kara Şemsî olarak anılmıştır. Kefe kadısı iken 1519 yılında vefat etmiştir. Kınalızâde Hasan Çelebi (474), Latîfî (299-300), Gelibolulu Mustafa Ali (99) gibi tezkire müellifleri hayatı hakkında çok kısa bilgi vermiştir. Bu bilgiler arasında eserlerine dair bir bilgi yer almaz.

Şemsî Çelebi, Mevlânâ Şemsî: II. Murad devri şairlerindir. Padişaha nedimlik ve müsâhiblik yapmıştır. Sehî Bey, hakkında bilgi verirken eserlerinden bahsetmez (76).

Şemseddin Sivâsî: Tokat'ın Zile ilçesinde 1520 yılında doğmuştur. Hayatı hakkında pek çok kaynakta detaylı bilgi yer alır. 20'den fazla eseri olan şairin doğum tarihine bakıldığında *Yûsuf u Züleyhâ*'nın şairi olmadığı anlaşılmaktadır. Kaldı ki eserleri içerisinde de Yûsuf u Züleyhâ'dan bahs olunmaz.[3]

Şemsî-i Edvârî: Kadılık görevinde bulunan şair Kastamonuludur. Fıkıh bilgini olarak anılan Şemsî Edvârî Kanuni Sultan Süleyman döneminde vefat etmiştir. Necati Bey kendisine Monla Şemsî-i Edvârî olarak anmıştır (Latîfî 300).

Şemsî-i Hisarî: Kastamonulu olan şair Kanuni Sultan Süleyman devrinde yaşamıştır (Latîfî 302).

Şemsi Aga: Latîfî, Kanuni Sultan Süleyman dergâhında da bulunduğunu bildirir (304).

Şemsî, şems güneş anlamında olup -î nispet ekini alarak "güneşle ilgili" manasına gelmektedir. Hem anlamı açısından hem de Şemseddin isminin sık kullanılmasından dolayı Şemsî, divan edebiyatı şairleri tarafından sık tercih edilen bir mahlas olmuştur. Divan şiirinin hâkim olduğu bütün dönemlerde onlarca Şemsî mahlaslı şaire rastlamak mümkündür. Özellikle eserin kaleme alındığı dönemde yaşayan Şemsî mahlaslı şairleri

[3] Bu konuda geniş bilgi için Aksoy 423-526.

incelediğimizde Yûsuf u Züleyhâ'nın şairi olarak değerlendirebileceğimiz veriler şu an için elimizde mevcut değildir. Bu araştırmalar için incelenen tezkireler ise şunlardır:

Şemsî'nin *Yûsuf u Züleyhâ* Adlı Eseri

Çeşitli dönemlere ait dil özellikleri gösteren mesnevi aruzun hezec bahrinde mefâ'îlün mefâ'îlün fe'ûlün vezni ile kaleme alınmıştır. Erivan nüshasında yer alan beyitlere göre mesnevi 2750 beyittir:

çü anı nazm kıldum men tamâmı

diyem 'aded-i beyti dinle hamı (E73b)

iki min yeddi yüz ellidür iy yâr

kamu vâ'za nasîhatdür bu güftâr (E74a)

Elimizde bulunan dört nüshadan hareketle tenkitli metnini oluşturduğumuz mesnevi ise 2746 beyittir. Elde bulunan dört nüshanın da çeşitli yerlerinden eksik olması gibi sebeplerden ötürü müstensihin vermiş olduğu 2750 sayısı ile örtüşmemektedir.

Tebriz nüshası çalışmanın esasını oluşturmaktadır. Diğer nüshalar Tebriz nüshası ile karşılaştırılarak müellifin elinden çıkan nüshaya en yakın nüsha ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu dört nüsha ve özellikleri şu şekildedir:

Tebriz nüshası: Tebriz Milli Kütüphanesi'nde 2671 varaktan oluşan nüsha 107 varaktır. Talik yazı stili ile kaleme alınmış olup ortadan ve sondan eksiktir. İstinsah tarihinden anlaşıldığı üzere nüsha müellif nüshası değildir. Semarkandî kâğıda yazılan eser meşin ciltlidir. Yazma metnin kapağında "Yûsuf u Züleyhâ" yazmaktadır. İlk varağının en üstünden sonradan yazıldığı anlaşılan "Kıssa-yı Yûsuf u Züleyhâ Ez-Şemsî Mütehallıs" yazısı bulunmaktadır. İlk varağın sol alt köşesinde ise yazmanın Hacı Muhammed Nahçivânî tarafından Tebriz Millî Kütüphanesi'ne bağışlandığına dair Farsça mühür bulunmaktadır.

Nüshanın ilk beyiti:

kamu ashâbına virgil selâmı

ki şâd it 'izzetin her subh u şâmî (1)

Nüshanın son beyiti:

lisân-ı 'Arabı tâ derk kıldum

oturdum munı Türkî nazm kıldum (2708)

Nüshanın sonunda Arapça "esni ve selâsin ve tis'a mie" (T107b) yazılıdır. Bu ifade H.932/M.1525 tarihine denk gelmektedir.

Erivan Nüshası: Azerbaycan Milli İlimler Akademiyası Fuzuli El yazmalar Enstitüsü'nde Fs-208 numarada kayıtlıdır. Nüshanın aslı Ermenistan Devlet El yazmalar Enstitüsü'nde bulunmaktadır. 74 varaktan oluşan nüsha 18 satır şeklinde istinsah edilmiştir. Talik yazı stili ile kaleme alınan nüshaya yer yer Hatayi-i Tebrizi'nin aynı adlı eserinden beyitlerin karıştığı görülür. Nüsha baştan ve ortadan olmak üzere Tebriz nüshasına göre eksiktir. Ayrıca sonradan ciltleme esnasında varakların karıştığı nüsha Tebriz nüshasına göre tekrar

düzeltilmiştir. Farsça başlıkların bulunduğu nüshada yer alan aşağıdaki beyitten anladığımız üzere eser ilk olarak 1475 yılında kaleme alınmıştır:

ki târih heşt sedo heştâd câr

tamâm olmış idi iy şehriyâr (E74a)

Aşağıda yer alan beyitlere göre ise müstensih bu nüshayı H.1004/M.1595 yılında istinsah etmiştir:

hakîkat mende kıldum ihtitâmı

ki şenbe sâ'atinde iy hümâmı (E74a)

dahı hem târîh idi elif-i erba'

receb ayı içinde best-i erbe'(E74a)

Ayrıca bu nüshanın müellifinin ismi ise Ali'dir:

yazanıŋ adı bellü 'Alîdür

aŋa rahmet iden ibn-i velîdür (E74a)

muni nažm eyledüm ez-subh tâ şâm

igirmi beş gününde kıldum itmâm (E74a)

Nüshanın ilk beyiti:

getürdiler ta'âma oldı meşġûl

katında Yûsuf-ı mahbûb makbûl (175)

Nüshanın son beyiti:

eger lutf eyleseŋiz bir du'âyı

ki Hakk ref' eylesün sizden belâyı (2745)

Bakü Nüshası: Nüshalar içerisinde en hacimsiz olanıdır. 23 varaktan müteşekkil olan nüsha Bakü'de Azerbaycan Millî İlimler Akademisi Fuzuli adına El Yazmalar Enstitüsü'nde B-6924/8549 numara kayıtlıdır. Her ne kadar diğer nüshalara göre oldukça eksik olsa da diğer nüshalarda olmayan beyitleri de ihtiva etmesi açısından önemlidir. Arapça ve Farsça başlıkların yer aldığı nüsha rika ile yazılmış salbekli meşin bir cilde sahiptir.

Nüshanın ilk beyiti:

var idi Yûsufuŋ bir 'ammesi sen bil

ki meşhûr idi onuŋ adı Nûbîl (155)

Nüshanın son beyiti:

melekdür ki gelür her dem nidâya

ki salur şerm ol baya gedâya (1214)

Azerbaycan Nüshası: Azerbaycan'dan hususi olarak temin ettiğimiz için nüshanın kayıtlı olduğu kütüphaneye dair bir bilgimiz yoktur. Nüshayı temin ettiğimiz kişi ile bugün için irtibat kuramadığımız için bu bilgilere erişmek şu an için mümkün görünmemektedir. 97

varak olan nüsha baştan ve sondan eksiktir. Meşin kırmızı ciltli olan nüsha dokuz ile on bir satır arasında değişen şekilde istinsah edilmiştir.

Nüshanın ilk beyiti:

ne düş ki görse sâlih sâdık olur

İlâhıŋ hażretine lâyık olur (15)

Nüshanın son beyiti:

Züleyhâ didi kim yâ Yûsuf seŋ

tanımaz ki bu demde kim meŋ (2651)

Şemsî'nin *Yûsuf u Züleyhâ*'sının Dil Özellikleri

Şemsî'nin eseri 15. yüzyıl Azerbaycan ve Çağatay Türkçelerinin dil özelliklerini barındırmaktadır. Kelime eklerine baktığımızda da Eski Anadolu Türkçesi dönemine dair izler görmek mümkündür. Bu dil özellikleri ise şu şekildedir:

- Mesnevi içerisinde yer alan bazı kelimeler bugün de yine Azerbaycan Türkçesi konuşulan bölgelerde hâlen kullanılmaktadır. Bu kelimelerden bazıları şunlardır: Aparmak, tapmak, handan, yahşı, hamı.

- Azerbaycan Türkçesinde var olan "k" ve "h" seslerinin değişimi bir dil özelliği olarak görülmektedir. Bu değişimin olduğu kelimelerin bazıları şunlardır: Bahmak, uyhu, kırh, korhmak, sahlamak.

- "k" ve "h" seslerinin değişimi gibi karşımıza çıkan bir diğer ses değişimi ise "b" ve "m" seslerinin değişimidir. Bazıları şunlardır: minmek, mu, munlar, munıŋ, miŋ.

- Biraz önce bahsetmiş olduğumuz ses değişimlerinin dışında eserde aynı sözcüklerin hem ses değişimine uğramış hem de uğramamış hallerini görmek de mümkündür. Bu durum aslında eserin geçiş dönemi Türkçesi ile kaleme alındığını göstermesi açısından oldukça önemlidir. Karşılaştırma yaparak örnekleri şu şekilde vermek meselenin izahı açısından daha mantıklı olacaktır: onung = anıng, munung = bunung, onga = ona, mungda = bunda vb.

- Azerbaycan Türkçesine has olmayıp bütün Türkçelerde olan hatta günümüzde Anadolu'da kullanılan ağızlarda karşılaştığımız "y" sesinin düşmesini mesnevimizde de görmekteyiz: İgirmi, igit.

- 1. tekil şahıs eki, metinde Batı Türkçesinden farklı olarak Oğuz Türkçesinin etkisiyle zamirin ekleştiği -mezem/-mazam biçimleri şeklinde de görülmektedir: bilmezem, dimezem, görmezem, koymazam.

- -gan/-kan sıfat-fiil ekiyle bulunma durumunun birleşmesi olunca -ınca/-ince anlamına gelen -anda/-ende ekiyle de karşılaşmaktayız: Açanda, idende, irişende.

- Özellikle Çağatay Türkçesinde karşımıza çıkan ünsüz ikizleşmesine mesnevimizde de karşılaşmak mümkündür. Bu ünsüz ikizleşmesi Çağatay Türkçesinde çoklukla sayı isimlerinde olmuştur (Argunşah 98). Bu ses olayına örnekler şunlardır: yeddi, tokkuz,

sekkiz.

- Mesnevide 2. teklik şahıs emir ekleri Çağatay Türkçesi ve Eski Anadolu Türkçesindeki gibi -gıl/-gil şeklindedir: digil, bilgil, yapgil. Burada belirtmemiz gereken bir diğer husus ise bu eklerin tamamı metin içerisinde ince sıradan olarak yazılmıştır. Kelimenin kökü kalın olsa bile ekler -gil şeklinde yazılmıştır. Bu da aslında Çağatay Türkçesi dil özelliği olan büyük ve küçük ünlü uyumunun yer yer terk edilmesinden kaynaklanmaktadır. Kelime örnekleri ise şunlardır: dutgil, salgil, bilgil, işitgil.

- Karahanlı ve Harezm Türkçesi devrinde -pan olarak kullanılan zarf fiil eki Çağatay Türkçesi döneminde -ban/-ıban/-uban olarak karşımıza çıkmaktadır. Metnimizde ise daha ziyade ünsüzle biten fiillere -uban şekli ile gelmiştir: varuban, aluban, gelüben vb.

- Çağatay Türkçesinde -up/üp eki, ünlü ile biten fiillere ünlü almadan, ünsüzle bitenlere ise yuvarlak ünlü alarak gelmektedir. Öğrenilen geçmiş zaman çekiminde ise -tur yardımcı fiili birlikte kullanılarak –up turur şeklinde de mesnevide karşımıza çıkmaktadır.

- Türkçede bildirme eki, geniş ve şimdiki zaman çekiminde -durur olarak kullanılır. İsimlere -dir anlamı da katan -durur bildirme eki olarak da kullanılmıştır. Hatta zaman zaman şahıs zamirleri de bu eki almaktadır. Metinde bunlarla ilgili örnekler şunlardır: bahubanı durur, olmış durur, Lâyân-durur, miyân-durur vb.

- Belirtme durumu eki Çağatay Türkçesinde çoğunlukla -nı/-ni şeklinde kullanılmaktadır. 1. ve 2. şahıs eklerinde -nı/-ni şeklinde iken 3. kişide -n eklenmesi ile oluşmaktadır. Örneklerden bazıları şunlardır: sizni, hasedni, hazerni.

- Eski Anadolu Türkçesi döneminde de görülen zarf fiil eki -ıcak/-icek zaman bildirmek işlevine sahiptir ve -ınca/-ince anlamında kullanılmaktadır (Yalçın 354).

- Çağatay Türkçesinde ilgi durumu eki -nın, -ın şeklinde olabildiği gibi -nıng şeklinde de karşımıza çıkabilmektedir. Mesnevide ise ekin -nın, -ın, -nıng halini de görmek mümkündür. Metnimizde ek, geldiği kelimenin düzlük-yuvarlık uyumuna uymayıp düzlüğünü genel olarak korumuştur. Mesela kişi zamirine -ın biçimiyle gelebilen ek, metnimizde hem -ın hem de -nıng biçimde gelmiştir. İlgili örnekler şunlardır: kalbingi, munung, halkıng vb.

- Daha ziyade Eski Anadolu Türkçesi dil özelliği olan 1. şahıs çoğul dilek, istek ve temenni bildiren-(y)avuz ekine metinde rastlamak mümkündür. Örnekleri ise şu şekildedir: kılavuz, koyavuz, bogazlayavuz vb.

- Eski Anadolu Türkçesinde hâkim gelecek zaman eki -ısar, -iser olarak karşımıza çıkmaktadır: olısar. Yine aynı şekilde -ası, -esi fiil eki de şahıs eklerini alarak çekimli fiil gibi kullanılmıştır: olası (Özkan 138).

- Eklendiği fiile -ınca anlamı veren -gaç, -kaç Çağatay Türkçesi eklerine de metinde rastlamak mümkündür: görgeç, irgeç, işitgeç.

- İlerleyici ünlü benzeşmesi olarak tanımlanan iki heceli kelimelerde ikinci hecedeki düz ünlülerin yuvarlaklaşmasına metnimizde karşılaşmak mümkündür: boyın, koyın.

- Ünlü ile biten isimler ünlü ile başlayan bir kelime ile birleşince ikinci kelimenin ünlüsü

düşmektedir. Buna örnek olan "bu ol-" ve "bol-" değişimine mesnevide rastlamak mümkündür. "bu olmuş" kullanımına "bolmuş" şeklinde bir değişim de metinde yer almaktadır. Yine aynı kelimede "b" sesinin düşmesi ile kelimenin "ol-" halini de metinde görmek mümkündür.

- Yönelme ve yaklaşma işlevinde kelimenin ünlü ile bitip bitmemesine göre -ga, -ka şeklinde gelir: gönglünga, 'âlemga,

- Nadir de olsa zaman zaman Doğu-Oğuz Türkçesinde karşımıza çıkan "h" sesi türemesine metinde rastlamaktayız: dış(h)aruya.

- Çağatay ve tarihi Azerbaycan Türkçesi dönemlerinde zamirlerin eserlerin yazıldığı coğrafyaya göre birden fazla biçimi bulunabilmektedir (Argunşah 139). Bu bilgi ışığında bakıldığında Şemsî'nin eserinde herhangi bir zamirin tek hali ile kullanıldığı düşünülebilmektedir. Ancak mesnevi incelendiğinde özellikle 1. teklik ve 3. çokluk kişi zamirlerinin değişik biçimleri ile karşılaşmak mümkündür. olar/anlar/ veya olarda/anlarda gibi aynı anlama gelen iki farklı biçimi görmek mümkündür. Tebriz nüshasında 1. teklik kişi zamiri mana şeklinde geçerken aynı beyitte Erivan nüshasında maŋa olarak da geçebilmektedir. Farklı zamirler için de benzer kullanımlar söz konusudur. Mesnevide hem kişi hem de işaret zamirleri değişik biçimlerde kullanılmıştır.

- Geçiş dönemi eseri olduğunu düşündüğümüz mesnevide aynı kelimenin farklı yazımları ile karşılaşmak mümkündür. Bu aslında genel olarak "n" sesi ile alakalıdır. Aynı sözcükte "n" sesi yer yer "nun" ن ile karşılanırken bazen de "kef" ك ile karşılandığı görülmektedir. Örneğin "gözinden" ve "göziŋden" kelimesinde bu durumla karşılaşılmıştır.

- Bazı sözcüklerin yazımı ile ilgili hatalar göze çarpmaktadır. "Ölmegliginden" kelimesi "ölmeġlıġından" şeklinde "g" sesi ince ve "kef" ile yazılması gerekirken kalın ses "gayın" ile yazılmıştır. Yine kurt anlamına gelen "ź¢ib" kelimesi bazen metinde "zib" şeklinde yazılmıştır.

- Azerbaycan Türkçesinde zarf fiil eki kullanılan ve -dığında veya -ınca/ince anlamı katan -anda ekine metinde karşılaşmaktayız: kılanda.

Bilinen geçmiş zaman eki -dı, -du şeklindedir. Bu ek metinde ünlü uyumuna tam olarak uygun şekilde yazılmamıştır. 1. teklik şahıs eki yuvarlaklaşma temayülünde olsa da eserin içerisinde bununla ilgili bir istikrar söz konusu değildir. Yine teklik 2. şahısta da yuvarlaklık uyumu olması gerekirken eser içerisinde aynı kelimede bile yazım farklılığı gözükmektedir. Biz bu yazım farklılığını görmezden gelerek mesnevi içerisinde çoğunluğu dikkate alıp 1. teklik şahısta yuvarlak; 2. teklik şahısta ise düz kullanımı tercih ettik.

Şemsî'nin *Yûsuf u Züleyhâ*'sının Üslup Özellikleri

Şair, Klasik Türk edebiyatının en önemli konularından olan *Yûsuf ile Züleyhâ* kıssasını Tevrat ve Kur'ân-ı Kerim'den yararlanarak kaleme almış; yer yer de kendi sanat kaleminden eklentiler yapmıştır. Mesnevi içerisinde de zikrettiği şekli ile şair eserini okunmak için kaleme almış ve dinlenilmesi için de sık sık ricada bulunmuştur. Bu bağlamda meclislerde okunan bir kitap olduğu için sade bir dil ve halk ağzı ile eserini nazmetmiştir.

Şair, her ne kadar halk dili ve sade Türkçe ile kaleme almış olsa da divan şiirinin inceliklerini de eserine aksettirmiştir. Edebi sanatları kullanan şair bugün için mazmun olarak adlandırdığımız derin anlamlı kelimeleri de kullanmıştır. Özellikle Türk dilinin deyimler dünyasından yararlanan Şemsî yer yer atasözlerini de andıracak ifadeler kullanmıştır.

Özetleme tekniği ile öykülenerek kaleme alınan mesneviler geçmiş kültürümüzün roman ve öyküleridir. Şairimiz de bu teknik ile aşk, entrika, askeri ve ilahi özellikler gösteren konuyu "yazar/anlatıcı" bakışı ile kaleme alır. Konuya hâkim olan şair olaya dâhil olmadan şahısların düşünce ve eylemlerine yön verir. Tanrısal bakış açısı olarak da anılan yazar/anlatıcı bakış açısı şaire olaylar sonrasında öğütler vermek için de bir alan oluşturmuştur.

Kutsal kitaplarda yer alması dolayısı ile ilahi bir hüviyet de barındıran konuyu şair Türk kültür ve geleneklerinde yer alan çeşitli motif ve temalarla da süslemiştir.

Şemsî esas olayın etrafına bedî mazmunlar kol-budak şeklinde ilave ederek muhtelif kaynaklardan elde ettiği renkli hadiseleri de ekleyerek mesnevinin tesir gücünü artırmıştır. Özellikle olay içinde olay vermesi eserini daha da orijinal hale getirmiştir. Mesnevinin esas olayı Yûsuf'un etrafında gelişen olaylar teşkil etse de bu olaya hizmet eden ve mesneviyi dolgunlaştıran başka olaylar da vardır. Yûsuf'un babası ve kardeşleri ile olan münasebeti ve Züleyhâ ile olan münasebeti konunun iki ana hattını oluşturur. Şair eserinde bu iki ana konunun birine son verir ve diğerine ön plana çıkarır. 13. ve 14. yüzyıllarda yazılan aynı adlı eserlere bakıldığında Züleyhâ hususuna çok yer vermeyen şairler veya müessirler Yûsuf'u daha ziyade peygamber olarak ön plana çıkarırken Şemsî, Züleyhâ hususuna da eğilmiş ve Kıssa-ı Yûsuf olarak anılmakta olan konunun Yûsuf u Züleyhâ olarak anılmaya başlamasına katkıda bulunmuştur.

Şair eserini yazarken tefsirlerden yaralandığını dile getirmiş olsa da konunun ilerleyişi açısından bakıldığından Tevrat'ın da mesnevi için önemli bir kaynak olduğu anlaşılır. Bu benzerlik ve farklılıklardan örnekler ise şunlardır:

- Hikâyenin Tevrat varyantında Yûsuf iki, Kur'ân varyantın da ise bir rüya görür. Şemsî'nin kaleme almış olduğu mesnevide de tıpkı Tevrat gibi Yûsuf iki rüya görmüştür.

- Tevrat'ta Yûsuf vazife sahibi olduğunda evlenir ve kıtlık zamanlarına kadar iki oğlu olur. Şemsi'nin eserinde de bu kısımda Yûsuf'un hayatı Tevrat ile benzerlik gösterir.

- Tevrat'a göre Yusuf kardeşlerinin ilk gelişinde onları kötü karşılar. Mesnevi de bu şekildedir ve kardeşlerini "uğru" olarak adlandırır.

- Tevrat'ta Yûsuf kardeşlerine kendini ikinci gelişlerinde gösterirken Kur'ân'da üçüncü gelişlerinde göstermiştir. Şemsî'nin hikâye örgüsü bu noktada Kur'ân'da olduğu gibidir.

Şemsî'nin eserini kaleme alırken halk dilini tercih ettiğini belirtmiştik. Şair halk dilini tercih ederken halk arasında yaygın olan çeşitli epizotları da kullanmıştır. Bunlardan en yaygın olanı ise uyku motifidir. Bir nevi eserde şahısları harekete geçiren uyku ve rüya epizodu mesnevide en çok dikkat çeken motiftir. Züleyhâ, Yûsuf'u ilk olarak rüyasında görmüş ve âşık olmuştur. Malik, Yûsuf'u rüyasında görmüş ve o şekilde hareket etmiştir.

Yûsuf u Züleyhâ'nın folklorla olan alakasından da bahsetmek gerekir. Zira bilindiği üzere hikâye şifahi şekilde yazılı eserlerden önce destani bir dil ile âşıklar tarafında ifa edilirdi. Bu

bağlamda Şemsî'nin eserinde yer alan gazeller de koşma ve semaileri andırır. Bu gazeller Hatayî'nin *Dehnâme*'si ve Fuzûlî'nin *Leylâ ile Mecnûn*'unda yer alan lirik geri dönüşleri hatırlatmaktadır.

Şemsî eserinde temel olarak güzellik, zorluk, hayâ sadakat, sabır, büyüklere saygı, tevazu gibi mevzulara dikkat çekmiştir. Şair bütün bunlar ahlaki ve manevi değerleri tasvir etmek için kullanır. Ancak Şemsî'nin eseri aşkî muhabbet ve güzellik destanıdır. Ondaki aşk irfanî ve yakıcıdır. Şair aşkın yanı sıra değindiği diğer bir önemli mevzu ise adalettir. Şemsî eseri ile bir nevi devrinin hükümdarından adalet de beklemektedir. Sabır ve emanete sahip çıkma şairin diğer dikkat çektiği önemli hususlardır.

Burada dikkat çekilmesi gereken bir husus daha söz konusudur. Şair eserini hezec bahrinde kaleme almıştır. Klasik şiir geleneğinde bir eser ilk olarak hangi vezin ile kaleme alınmışsa aynı adlı eseri kaleme alan sonraki şairler de aynı vezni kullanmaya özen gösterirlerdi. Nizâmî Gencevî, *Leylâ ile Mecnûn* adlı eserini hezec bahrinde mef'ûlü mefâ''ilün fe'ûlün vezninde kaleme almış; kendisinden sonra aynı adlı eseri kaleme şairler de Gencevî ile aynı bahirde kaleme almışlardır. Bu genellemeyi *Hüsrev ile Şirîn*, *Heft Peyker* için de yapmak mümkündür. Yûsuf ile Züleyhâ adlı eserlerde ise bu genellemeyi yapmak güçtür. Abdurrahman Cami'ye kadar kaleme alınan eserlerde vezin birliği söz konusu değildir. Şemsî de Abdurrahman Cami gibi Türk dili yazılmış Yûsuf ile Züleyhâ adlı mesnevilerde hezec bahrini ilk kullanan şairdir. Daha sonraki dönemlerde de yazılan Yûsuf ile Züleyhâ adlı eserlerde bir vezin birliği söz konusu değildir. Klasik şiirin önemli bir konusu olan Yûsuf kıssasında ardışıklığın sağlanamamış olmasındaki sebeplerden biri olarak akla ilk gelen eserlerin klasik üslupla değil de öğretici halk üslubunda yazılmasından olmalıdır.

Sonuç

Hakkında kaynaklarda henüz bilgi tespit edilemeyen Şemsî'nin *Yûsuf u Züleyhâ*'sı Türk edebiyatı açısından önemli bir eserdir. Tespit ettiğimiz dört nüshasının olması devrinde beğenilip okunduğuna ve takdir gördüğüne dair de bir işarettir. Geçiş dönemi eseri olmasından dolayı yazılmış olduğu dönemin dilini aydınlatması ve geleceğe aktarması da mesnevinin önemini artırmaktadır. Özellikle bugün de kullandığımız deyimlerin ve atasözlerin mesnevide kullanılıyor olması da dikkati çekmektedir. Mesnevi her ne kadar konusu açısından klasik edebiyat ürünü olsa da halk bilimi açısından da değerli ögeleri içerisinde barındırmaktadır.

Dört nüshasının karşılaştırması ile tenkitli metnini ortaya koyduğumuz eser 15. Yüzyılda kalem alınmıştır. Mevcut dört nüsha da muhtelif yerlerinden nakıs olup sadece Erivan nüshasını istinsah eden müstensihin ismi vardır. Bu nüshalardan herhangi birinin müellifin kaleminden çıktığına dair yazma metinlerde bir bilgi yoktur. Nüshalarında bilgi olmayan mesnevide çeşitli aruz kusurları bulunmaktadır. Özellikle müstensih hatasından dolayı kelimelerin yazımları ile ilgili hataların da olduğu gözlenmektedir. Bütün bunlara rağmen mesnevi döneminde kaleme alınan değerli bir dil ve kültür aktarıcısı özelliğine sahiptir.

Kaynakça

Afyoncu, Erhan. "Şemsi Ahmed Paşa", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. c.38, 2010, ss.527-529.

Ahdi. *Gülşen-i Şu'ara*. Hazırlayan Süleyman Solmaz, Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü e-Kitap, 2018.

Aksoy, Hasan. "Şemseddin Sivâsî", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. c.38, 2010, ss.523-526.

Argunşah, Mustafa. *Çağatay Türkçesi*. İstanbul: Kesit Yayınları, 2014.

Aşık Çelebi. *Meşâ'irü'ş-Şu'arâ*. Hazırlayan Filiz Kılıç, Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü e-Kitap, 2018.

Ayan, Gönül. "Ahmed Yesevi Etkisiyle Yazılan İki Yûsuf u Züleyhâ", *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. s.3, 1997, ss.31-38.

Bakırcı, Fatih. "Yesevi Şairi Şems-i Asi ve Kıssa-ı Kûdek-nâme'si", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*. s.54, 2016, ss.13-70.

Elemdari, Firuz Refahi, *Yusif ve Züleyxa*, 2015.

Erbay, Ömür. *Şeyh Muhyiddin Akbıyık Divanı ve Hikayat-ı Nayı (Metin-İnceleme)*. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans tezi, 2013.

Gelibolulu Mustafa Ali. *Künhü'l-Ahbâr*. Hazırlayan Mustafa İsen, Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü e-Kitap, 2017.

Harman, Ömer Faruk. "Yûsuf", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. c.44, 2013, ss. 1-5.

Kınalızâde Hasan Çelebi. *Tezkiretü'ş-Şu'arâ*. Hazırlayan Aysun Sungurhan, Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü e-Kitap, 2017.

Lâtîfî. *Tezkiretü'ş-Şu'arâ ve Tabsıratü'n-Nuzamâ*. Hazırlayan Rıdvan Canım, Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü e-Kitap, 2018.

Mehmed Süreyya. *Sicill-i Osmanî*. Hazırlayan Nuri Akbayar, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, c.5, 1996.

Özkan, Mustafa. *Türk Dilinin Gelişme Alanları ve Eski Anadolu Türkçesi*. Filiz Kitabevi, 2013.

Sehî Bey. *Heşt-Behişt*. Hazırlayan Haluk İpekten vd., Kültür ve Turizm Bakanlığı, e-Kitap, 2017.

Şahin, Mehmet, *Eski Türk Edebiyatında Mesur Yûsuf u Züleyhâ Hikâyeleri ve Muhammed B. İbrahim'in Yûsuf u Züleyhâ'sı*, Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Doktora Tezi, 2015.

Şemsî. *Yusif ve Züleyxa*, Azerbeycan İlimler Akademiyası Mehemmed Füzuli adına El-yazmaları Enstitüsü, B-6924/8549.

Şemsî. *Yusif ve Züleyxa*, Azerbeycan İlimler Akademiyası Mehemmed Füzuli adına El-yazmaları Enstitüsü, B-1978.

Şemsî. *Yûsuf u Züleyhâ*, Tebriz Milli Kütüphanesi, 2671.

Tosun, Necati. "Yeseviyye", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. c.43, 2013, ss.487-490.

Türkdoğan, Melike Gökcan, *Klasik Türk Edebiyatında Yûsuf u Züleyhâ Mesnevileri Üzerine Mukayeseli Bir Çalışma*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Doktora Tezi, 2008.

Uslu, Recep. "Şems-i Rûmî", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, c.38, 2013, ss.509-510.

Yalçın, Süleyman Kaan. *Azerbaycan Türkçesi Grameri*. İstanbul: Kesit Yayınları, 2018.

Yılmaz, Hasan Kâmil. "Akbıyık Sultan", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. c.2, 1989, ss.223.

FUZÛLÎ'NİN *TÜRKÇE DİVAN*'INDA SEVGİLİNİN GÜZELLİK UNSURLARINDA RENKLERİN KULLANIMI

Sevinç ÜNSAL[1]

Öğr. Gör., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Türkiye, sevinç-3441@hotmail.com

ÖZ

Renkler, kaynağını ışıktan alarak tabiattaki unsurları renklendirmenin yanında toplumsal ve kültürel alanda birer simge ve sembol görevi görürler. Bu bağlamda her toplum; psikolojik, kültürel, dinî, siyasî, ekonomik, etnik, edebiyat vb. değerlerine göre simge ve çağrışım yönünden renklere manalar yükler. Edebî eserlerde duygu, düşünce ve hayallerin anlatımında renklerin geniş yer edindiği görülür. Divan şiirinde de estetik anlayış doğrultusunda renkler önemli yere sahiptir. Şairler renklere değer verir ve renklerin tasvirî, simgesel, çağrışım ve estetik özelliklerinden faydalanarak şiirlerine zenginlik katarlar. Bu zenginlikleri kuvvetli bir ifade tarzı ve mükemmel bir hayal gücüyle şiirlerine yansıtan Klasik şiirin en önemli şairlerinden biri, Fuzûlî'dir. O, renkleri insan ve tabiata ait unsurların tasvirinde özellikle sevgiliye dair güzellik anlayışı doğrultusunda Türkçe Divanı'na yansıtır. Bu bildiride; Fuzûlî Divanı'nda sevgilinin yüz, yanak, dudak, saç, hat, ben, göz, diş ve sine gibi güzellik unsurlarında renklerin kullanımı incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Fuzûlî'nin Türkçe Divan, sevgili, renkler.

THE USE OF COLORS IN THE BEAUTY ELEMENTS OF HIS BELOVED IN FUZÛLI'S TURKISH DIVÂN

Abstract

Colors, taking their source from light, serve as symbols and symbols in the social and cultural field, as well as coloring the elements in nature. In this context, every society assigns meanings to colors in terms of symbols and associations according to their psychological, cultural, religious, political, economic, ethnic and literary values. It is seen that colors have a wide place in the expression of emotions, thoughts and dreams in literary works.

Colors have an important place in Divan poetry in line with aesthetic understanding. Poets value colors and enrich their poems by making use of the descriptive, symbolic, connotation and aesthetic properties of colors. One of the most important poets of our Classical poetry, who reflects these riches in his poems with a strong expression style and a perfect imagination, is Fuzûlî. He reflects the colors on the Turkish divan in the description of human and natural elements, especially in line with his understanding of beauty regarding the lover.

[1] ORCID: 0000-0003-3289-6633

In this paper, the use of colors in the lover's beauty elements such as face, cheek, lips, hair, calligraphy, mole, eye, tooth and cine in Fuzûlî's Divan has been examined.

Keywords: Fuzûlî's Turkish Divan, beloved, colors**.**

Giriş

Renklerin geçmişten günümüze değin çeşitli kültür ve medeniyetler üzerinde dikkate değer bir rolü vardır. Zira "Renkler, toplum yapıları içerisinde önemli simgesel roller üstlenmek durumundaki görüntüler ya da sözcüklerdir." (Toker 95) Renklerin toplumlar üzerindeki rolleri ve ifade ettiği manalar incelendiğinde, toplumlar arasında belirgin farklılık gözlemlenir. Çünkü her toplum kendine özgü siyasî, dinî, etnik, edebî, tarihî, ekonomik, coğrafî ve gelenek gibi değerlere sahiptir. Bu münasebetle, renklerin rolleri de toplumdan topluma değişir. Örneğin;

Beyaz, İslam geleneğinde ışığın, parlaklığın, Hıristiyan sanatında inancın, Kara Afrika inançlarında ise ölümün simgesi kabul edilmektedir. Batı kültüründe bir kadının beyaz giymesi saflığı temsil ederken, Çin ve Japonya'da ölümü, hastalığı ve cenazeyi, Avusturalya, Yeni Zelanda ve ABD'de mutluluk ve saflığı temsil etmektedir. Yeşil, Malezya'da hastalık ve tehlike, Belçika'da kıskançlık, Japonya'da mutluluk, sevgi, güven ve samimiyeti temsil etmektedir. Kırmızı, Nijerya ve Almanya'da şanssız anlamında, Çin, Danimarka ve Arjantin'de şans anlamına gelmektedir. Çin, Kore ve Japonya'da aşk, Hindistan'da arzu ve hırsı yansıtmaktadır. Sarı, ABD'de sıcaklık; ancak Fransa'da sadakatsizliği temsil etmektedir. Rusya'da kıskançlıkla ilişkiliyken, Çin'de keyifli, mutlu, lezzet ve hükümdarlıkla ilişkilidir (Özer 274-275).

Divan şairleri de renklerin zengin ifade tarzından, zihinde uyandırdığı çağrışımlardan ve yüklendiği manalardan faydalanarak şiirlerine zenginlik katmışlardır. Bu bağlamda başta Fuzûlî Divanı olmak üzere bazı divanlar, divan tahlilleri ve divan şiirini konu alan sözlüklere bakıldığında renkle ilgili özellikle kelime, sıfat, deyim, atasözleri, tamlama ve terkiplerin sık kullanıldığı görülür.[2] Şiirlerde geçen; *reng, gûn, fâm, levn, reng-â-reng, reng reng (her renkten olan), gûnâ-gûn, gûne-gûn (renk renk), reng-âmîz (renk renk), rengîn (renkli), rengîn-ter (fazla renkli, güzel renkli), bî-reng vb.* kelimeler renk kavramını ifade eder. Bu kavramı dile getiren kelimeler, bazen nesnelere renk ifade eden sözcük veya ekler getirmek suretiyle oluşturulur. Örneğin; *gül-gûn (gül renkli)*, *sebz-fâm (yeşil renkli), zer-fâm (altın renkli), lâle-reng (lale renkli), mînâ-fâm (mina renkli, cam mavisi)* kelimeleri bu amaçla kullanılır. Renkler, bazen sıfat tamlaması olarak işlenir. *Siyeh-rû, siyâh-baht, (siyâh-rûz), siyeh-bahâr, ruh-i zerd, çerh-i lâciverd, rû-sefîd (yüzü ak)* bu kullanıma verilen örneklerdir. Bunların dışında fiil ve deyimlerle de sık olarak kullanılır. *Kara toprak olmak, al giymek, kızıla boyanmak, kararmak, ağarmak, yeşillenmek* vb. bu kullanıma verilen birkaç örnektir.

[2] Divan şiirinde renklerin kullanımını tespit etmek için bu edebiyata ait şiirlerin tümünün tahlili yapılmalıdır. Ancak bu konu uzun bir süreç ve ayrıntılı bir çalışma gerektirdiği için, ayrıca genel bir tespit oluşturmak için bazı şairlerin şiir tahlillerinden, Divan şiiri ve tasavvuf sözlüklerinden faydalanılmıştır. Tahliller için bk. Şeyhî Divanı'nı Tetkik, Necati Bey Divanı'nın Tahlili, Nev'î Divanı'nın Tahlîli, Hayretî'nin Dinî-Tasavvufî Dünyası, Ahmet Paşa'nın Şiir Dünyası, Fuzûlî Divanı Şerhi; sözlükler için bk. Pala 1989, Onay 1992; tasavvuf sözlükleri için bk. Uludağ 2001, Kâşânî 2004. Bu kaynakların künyeleri kaynakça kısmında verilmiştir.

Şairler renkleri, bazen doğrudan kırmızı, al, beyaz, ak, siyah, kara vb. kelimelerden bazen de dolaylı olarak tabiatta bulunan nesnelerin çağrışımlarından faydalanarak ifade eder. *Yanak, gül; dudak, gonca, lal, şarap; saç, gece; gözyaşı, gümüş; diş, inci* bu kullanımlara verilen birkaç örnektir.

Divan şiirinde renkler sevgilinin güzellik unsurlarının anlatımında önemli role sahiptir. Şiirlerde sevgili, başkarakterlerdendir. Güzelliğini süsleyen unsurlarla daima âşığın hayalindedir. Şairler onun yüz, yanak, dudak, saç, hat, ben, göz, kirpik, el, ayak, diş ve sine gibi güzellik unsurlarının renklerini çeşitli söz oyunlarıyla şiirlerine yansıtır. Bu unsurların anlatımında en sık kullanılan renk; kırmızıdır. "Bunda belirleyici olan faktörlerin başında bu rengin güzellik ve çekicilik bakımından diğer renkler içerisinde daha alımlı, anlamlı ve belirgin olması ile âşığı en çok etkileyen unsurlar olarak yüz ve dudağın kırmızı olması gelir." (Eren 35) Sevgilinin yüzü ve yanağı, kırmızılığıyla genellikle gül, gül-nâr, lâle, karanfil, narçiçeği, erguvan vb. çiçeklere benzetilir. "Ancak çok zaman bu çiçekler yanağa benzeyebilme çabası içinde görünür ve sevgilinin yanağındaki rengi daima kıskanırlar." (Pala 200) Yüz ve yanağın kırmızılığı, bu unsurların dışında güldeste, gülistan, gülşen, gül-gûn, gül-fâm, gül-şeker, taze gül yaprağı, gül yaprağı, gül-i sîr-âb, gül-i ahmer, gül-zar, gül-i hamrâ, gülşen-i cân, gül-i ter, gül-i handan, varak-ı gül, lâle-zar, lâle-sitan, güneş (afitâb, mihr, hurşîd), ateş (od, nâr), çerâğ, kandil, nur ve şem(mum), şem-i şebistân, şem-i rûşen ve kan ile ifade edilir. Dudağın kırmızılığı ise la'l, yakut, mercan, gül, lâle, şarap, kadeh, ateş ve kanın yardımıyla dile getirilir. Bu unsurlardan la'l, kırmızılığıyla âdeta dudakla bütünleşir. Bu münasebetle la'l denilince kırmızı dudak algılanır.

Sevgiliye ait mefhumlardan siyahlığıyla en çok işlenenleri; saç, hat ve bendir. Bunlar arasında saç, en sık zikredilendir. Şiirlerde saçın rengi konusunda değişmez yargılar vardır. "Saçın rengi daima siyahtır. Asla başka renkte olamaz. Geleneğe göre saç her ne kadar örüklü, fes veya ferâce altında gizli; sarışın, kızıl, vs. renkli ise de divan şiiri onu daimâ kara ve dağınık görür ve gösterir." (Pala 418) Saç, siyahlığıyla genellikle kâfirle ilişkilendirilir. "Kâfir kelimesinin *"siyah ve örten"* manalarına gelmesi saçın renk ve içeriğiyle yakından ilişkilidir." (Tatçı 110) Saç, kâfirden başka; gece, karanlık, yılan, kara bulut, duman, Kâ'be örtüsü, kara yazı, kara sehâb, kara tel, kara yüzlü, siyeh-kâr, siyeh-pûş, sevdâ, müşg-âsâ, günâh, zulmet, Hindû, gurâb, gölge, şeb, şebistân, mağrib, akşam, şâm ve zünnar gibi unsurlarla ilişkilendirilir. Saçın dışında hat; yazı, misk, anber, toz, karınca, duman, akşam, gece, kara, kıt'a, Hindû; ben ise nokta, dâne, karabiber (fülfül), mercimek, kara parçası, Hind, müşg, misk, gece, gözbebeği, kâfiristan, dâg gibi unsurlarla birlikte zikredilir. Sevgilinin beyazlığıyla en çok işlenen unsurları; yüz, yanak, diş ve sinedir. Onun yüz ve yanağı beyazlığıyla ay (mâh, meh, kamer, mehtâb, mâh-tâb, mâh-ı tâbân), sayfa, cevher, iman, semen (yasemen), nur, gündüz ve Rum, sinesi; sîm (gümüş), semen, ay ve âyîne, dişi ise inci, jale, cevher gibi unsurlara teşbih edilir. Diş, genellikle inciye benzer. İnciye benzemesinde incinin beyazlığı, zarifliği, parlaklığı ve değerli oluşu ön plandadır.

Divan şiirinin en önemli şairlerinden Fuzûlî de Türkçe Divanı'nda[3] renk kavramından sık olarak faydalanır. *Renk* ve *rengîn* (renkli) kelimeleri kullanıldıkları unsurların renklerini

[3] Bu çalışma, Kenan Akyüz, Süheyl Beken ve diğerlerinin birlikte edisyon kritik ve transkribe ederek hazırlamış olduğu *"Fuzûlî Dîvânı"* esas alınarak incelenmiştir. Çalışmada, alıntı olan ve dipnotlarda belirtilen beyitlerde; ilk rakam manzume, ikinci rakam ise muhammes, tahmis ve murabbalarda bent, diğerlerinde ise beyit numarasını göstermektedir. Roma rakamları ise bölümleri ifade eder. Rubaiyyat ve mukattaat, tek manzumeden oluştuğu

ifade eder. Sevgilinin köyü, yakasını yırtmış gül yüzlülerle doludur. Gül yüzlüler burayı, kırmızı rengiyle gül bahçesine benzetir:

Gezer kûyuñda her yan çoḫ girîbân-çâk gül-ruhlar

Bu reng ile Fuzûlî ol ser-i kû bir gül-istandur G.-89- 7

Gül, renkli -kırmızı- yapraklarından her tarafa şebnem incileri saçar:

Dürr-i şeb-nem saçdı rengîn berglerden her taraf

Lâ'l-i ḫandân itdi ḫûblar kimi gevher-bâr gül K.-9-12

Renk kelimesi *hile* manasında da kullanılır. Şair, rengi ifade ederken genellikle onun hem hile hem de renk (bahsedilen unsurun rengine) anlamına gönderme yapar.[4]

Bazen renk kelimesinin kullanım alanı, çeşitli eklerle genişletilir. Divanda ifade edilen *hem-reng* tabiri, "*aynı renkte olmak*" manasına gelir. Âşığın kanlı gözyaşlarıyla, sevgilinin dudağının rengi aynıdır:

Hem-reng-i lebüñdür diyu ḳaṭ'-i nazar itmez

Ḫûn-i ciğerümden müje-i eşk-feşânum G.-191-6

Divanda ifade edilen *nîreng* kelimesi hem *hile* hem de *renksiz* manasında kullanılır. Kaşlar, sürmeyle boyanınca, renk değiştirir. Bu hâliyle renksiz bir yol, yani rengini belli etmeyen veya hileli bir yol tutarak gönülleri yağma eder:

Ḳılub tağyir-i ṣûret vesmeden yağma ḳılurlar dil

Ḥarâmî ḳaşlaruñ resm ü reh-i nîreng dutmuşlar G.-69-2

Renk ve onunla ilgili kelimelerle oluşturulan deyimlere de yer verilir. Bu deyimler; *renk tutmak* (boyanmak), *reh-i nireng tutmak* (renksiz bir yol tutmak, yani tanınmaz olmak manasında kullanılır. Ayrıca hile yolunu tutmak manasında da kullanılır.), *hem-reng olmak* (aynı renkte olmak), *renk vermek* (renklendirmek ve hile yapmak) ve *rengîn etmek* (renklendirmek, boyamak)*tir*. Renkle ilişkili bir ifade olan *boyanmak* tabiri de divanda sık olarak yer edinir. Bu deyim, daha çok kırmızı renkli unsurların anlatımında kullanılır. Özellikle *kana boyanmak* deyimi oldukça fazla işlenir.

Fuzûlî, divanında sevgilinin güzellik unsurlarının anlatımında teşbih ve mecazlar yoluyla kırmızı, siyah, beyaz ve yeşil rengin anlatım gücünden faydalanır.

1. Kırmızı

Fuzûlî Dîvânı'nda kırmızı renk; *kırmızı, âl, kızıl, humre, hamrâ, âteşîn, sürh ve ahmer* kelimeleriyle ifade edilir. Bu kelimelerin dışında kırmızı renkli unsurlara renk anlamı katan ekler getirilerek de bu anlam ifade edilir. *Gül-gûn, lâ'l-gûn, lâle-gûn, mey-gûn, gül-fâm, lâle-fâm, gül-reng, lâle-reng, vb.* Renlerle ilgili sıfat tamlamaları da kullanır. Bu tamlamalarda bazen doğrudan

---

için önce Roma rakamıyla bölüm, sonra beyit numarası verilmiştir. Bu numaralardan önce gelen harfler beytin içinde bulunduğu nazım şeklini göstermektedir.

[4] Renk kelimesinin hem "renk" hem de "hile, aldatma" manasının bir arada kullanıldığı beyitler şunlardır: K.-15-III-4, T.-1-4, R.-LXI-2, K.-9-46, K.-24-3.

kırmızı rengi ifade eden kelimeler bazen dolaylı olarak kırmızı renkli unsurlar kullanılır. *Ruh-i âl, evrâk-i âl, sürh-rû, humre kan, gül-i ruhsâr-ı âl, gül-i âhmer, gül-i hamrâ, leb-i lâ'l, şarâb-lâle-gûn, mey-i ergavân, câm-ı gül-gûn, mey-i gül-reng.* Bazen de kırmızı renkli tek bir unsurla bu renk ifade edilir. Örneğin; *gül, lâ'l* ve *kan* kelimeleri âdeta kırmızı rengin yerini alır.

1.1. Sevgilinin Güzellik Unsurlarında Kırmızı

Divanda sevgili ve ona ait unsurlar işlenirken en çok kırmızı renkten faydalanılır. Kırmızı; güzellik, zarafet, naziklik, güzelliği artıran süs, parlaklık, neşe, arzu, kıymet ve şevk gibi unsurların simgesi durumundadır. Bu münasebetle kırmızı renk; güzelliği, zarifliği ve çekiciliği artıran bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Sevgilinin kırmızı renkle anlatılan güzellik unsurları yüz-yanak, dudak, kirpik, el-ayak ve gamzedir.

1.1.1. Yüz-yanak

Divanda sevgilinin kırmızılığıyla alakalı en çok işlenen unsurları; yüz ve yanağıdır. Bunun sebebi; kırmızı rengin yüz ve yanağa güzellik ve alımlılık katması, böylece onu âşıkları kendisine çeken bir cazibe merkezi hâline dönüştürmesidir.

Şair, bu cazibe kaynağının kırmızılığını nitelerken *âl, sürh, ahmer ve hamrâ* gibi kırmızı manasına gelen kelimelerden faydalanır. Örneğin; sevgilinin yüzü, al renkli bir sayfaya benzer.[5] Yüze duyulan arzu, âşığın kanlı gözyaşları dökmesine sebep olur:

Ġarḳ-i ḥûn-âb-i ciğer ḳılmış gözüm merdümlerin

Âzrû-yi ḫâl-i müşgîn ü ruḫ-i âlüñ senüñ G.-168-5

Göz ḳaresi eşk-i gül-gûnumda ḫâlüñ sadkası

Eşk-i gül-gûnum gül-i ruḫsâr-i âlüñ ṣadḳası G.-274-1

Al renkli yüzün arzusundan başka hiçbir şey âşığın gönlünü sevindirmez:

Ġonce ḳılma şâd gül açmaz dutulmuş göñlümi

Ârzû-mend-i ruḫ-i âl ü leb-i ḫandânuñam G.181-7

Şair, yüzün kırmızılığını niteleyen *âl* ve *reng* kelimesini kullanırken, bu kelimelerin *aldatma, hile* manasına da gönderme yapar. Âşık, hâlini gül yüzlü sevgiliye bu renk (kırmızı) veya bir renk (hile) ile arz etmek istediğini söyler:

Bi'llâh yüri ol gül-ruḫa 'arz eyleyigör

Bir reng ile bu ṣûret-i ḫâlümni menüm R.-LXI-2

Yüz ve Yanağın Kırmızılığıyla İlgili Teşbih ve Mecazlar

Gül-gül bahçesi

Sevgilinin yüz ve yanağının teşbihinde genellikle çiçeklerden gül kullanılır. Bu benzetmelerde yüz ve yanak; *gül, gül-ârız, gül-rûh, gül-i ruhsâr-i âl, gül-berg, gülberg-i handân, çihre-i gül-berg-i handan, gül-berg-i ra'nâ, cemâl-i gül-i ra'nâ, nushai gül-berg, gül-i*

[5] K.-40-1.

ter, gül-i raʿnâ yüz, gül safhası, ruhsâr-ı gül-gûn, gül-âb, gülşen, gülzâr, gül-zâr-i ruhsâr, mey-i gül-gûn, gül-çihre, yüzü gül vb. kelimelerle ifade edilir.

Yüz ve yanak, gül ve gül bahçesi gibidir.[6] Bu unsurlar, âşığı cezbeder. Âşığın sarı renkli yüzü, sevgilinin yüzünü görünce hazan mevsiminde kırmızı gülü görmüş gibi hayrete düşer:

Reng-i zerdüm ile surḫın görüb eyler ḥayret

Ki ḫazan içre ʻaceb bu ne gül-i ḥamrâdur K.-38-4

Yanak güzellikte -dolayısıyla kırmızılıkta- gülden daha ileri seviyedir. Bu nedenle gül, kendisinden daha üstün olan yanağı arzular.[7] Güzellikte kendisinden üstün olan yanağı görünce, şan ve şerefini kaybeder:

Bâğa gir bülbüle ʻarz-i gül-i ruḫsâr eyle

Yıḫ gülüñ ʻırżını bülbül gözine ḫâr eyle G.-249-1

Yüzün güle benzetildiği beyitlerde zaman zaman şarap, ateş, kan ve yara gibi kırmızı renkli unsurlarla tenasüp oluşturulur. Şarabın harareti sevgilinin yanağını kızartmak suretiyle gül gül eder. Bu nedenle yanak, gül bahçesine benzer:

ʻÂrıżuñ gül gül idübdür mey-i gül-gun tâbı

Veh ki bir gülden açılmış nice gül-zâr saña G.-20-4

Sevgilinin gül yüzünün ateşi, âşığı yakarken başkalarını aydınlatır:

Ey Fużûlî yanaram kim ne içün ol yüzi gül

Maña yanar od olur özgeye şemʻ-i maḥfil G.-175-9

Gül yüz, âşığın kanlı gözyaşı dökmesine sebep olur.[8] Âşık, onu göremediği zaman, yeryüzünü gül renkli gözyaşlarıyla örter:

Görmesem her göz açanda ol gül-i raʻnâ yüzin

Göz yumunca eşk-i gül-gûnum dutar dünyâ yüzin G. -228-1

Fuzûlî, gül suyunun ortaya çıkışını sevgilinin yüzünün suya aksetmesine dayandırır:

ʻAks-i rûyuñ suya ṣalmış sâye zülfüñ ṭoprağa

ʻAnber itmiş ṭoprağuñ adın ṣuyuñ ismin gül-âb G.-27-3

Lâle

Yüz ve yanağın rengi ile ilgili teşbihlerde yer alan bir diğer çiçek ise lâledir. Yüz, lâleye benzetildiğinde âşığın bağrındaki yara da söz konusu edilir:[9]

Ne dütündür ki çıḫâr çerḫe dil-i zâre meger

---

[6] G.-63-4, G.-70-1, G.-94-6, G.-117-1, G.-134-7, G.-138-3, G.-162-4, G.-175-7, G.-181-7, G.-201-6, G.-214 -5, G.-240-1, G.-250-3, G.-270-2, MÜS.-1-IV-2, MUH.-1-3, MUH.-2-2, R.-LXI-2.

[7] G.-240-3.

[8] G.-17-6, G.-264-5.

[9] Dağ, yanık yarası manasına gelir. Lâlenin içindeki siyahlık "dağ-ı lâle" yanık yarası olarak tasavvur edilir. *Dağlamak,* eski bir tedavi yöntemidir. Bu tedavi yönteminde vücudun herhangi bir yerindeki hastalığı iyileştirmek için o yer, kızgın bir metal parçasıyla yakılır. Divanlarda dağlama işini genellikle sevgili yapar (bk. Özkan 557-558).

Hecr dâğını urar lâle-'iẕârum bu gice G.-245-4

Lâle yanaklı sevgili, âşığın sinesindeki hicran yarasını gördüğü hâlde ona merhamet etmez.[10] Bazen de bu kanlı yaradan haberdar dahi olmaz:

Fiġan kim bağrumuñ ol lâle- ruḫ ḳan olduğın bilmez

Ciğer perkâlesinde dâğ-i pinhân olduğın bilmez G.-116-1

Ateş

Sevgilinin yüzü ve yanağı; kırmızılığı, parlaklığı ve yakıcılığıyla ateş gibidir. O, âşığın gönlünü ateş gibi yakar. Yanan gönülden âh dumanları yükselir:

Dûd-i âhumdan ḳararmış zâr ü ser-gerdan tenüm

Âteşin ruḫsâr üzre müşgîn hilâlüñ ṣadḳası G.-274-2

Yüzdeki kıvrılan saçlar, ateşe düşüp kıvranan yılana; ayva tüyleri ise ateşten çıkan buhara benzer:

'Ârıżun üzre ḫam-i zülfüñ añub dün tâ seher

Dolanurdum her ṭaraf odlara düşmüş mâr tek G. -157-4

Eyler göñülde eşk ḫaṭuñ şevkini füzûn

Oddan çıḫâr buḫâr ṣaçılduḳça âb aña G.-8-4

Yanak, şarabın hararetiyle terleyince gül gül olup ateş rengini alır ve böylece sevgili ateşten su, sudan ateş çıkaran bir sihirbaza benzer:

Veh ne sâḥirsen ki oddan ṣu çıḫarduñ ṣudan od

Derledüb ruḫsâruñı gül gül ḳılanda tâb-i mül G.-178-2

Terleyen yüz, âdeta su yerine ateş alan gül bahçesi gibidir:

Derlemiş ruḫsâr ile ḫublar açarlar göñlümi

Gör ne gül-şendür ki âteşden virürler âb aña G.-9-7

Sevgilinin yüzü, her ne kadar gül gibi olsa da âşığı yakar:

Ey Fużûlî yanaram kim ne içün ol yüzi gül

Maña yanar od olur özgeye şem'-i maḥfil G.-175-9

Yüz ve yanak, cehennem ateşiyle de ilişkilendirilir. Hakk'ın iman ehlini cehennem ateşinde yakmasının sebebi, sevgilinin yüzünün nurudur:

Nûr-i ruḫsâruñdur ol maḳṣad ki îmân ehline

Ḳılsa Ḥaḳ rûzî cehennem âteşi oldur sebeb G.-32-4

Âşık, yanağın şevkiyle mum gibi yanar:

[10] G.-36-3.

Oda yaḫdum şem'veş cânum baḫub ruḫsâruña

Çerḫe çekdüm dûd-i dil serv-i ḫırâmânuñ görüb G.-37-2

Böylece ateşperest olur:

Şem'-i ruḫsâruñ odı ḳıldı meni âteş-perest

Çâk-i sînemden temâşâ eyle âteş-gâhuma G.-242-2

Âşıkların yüze meyletmesi kendilerini ateşe atması manasına gelir:

Delü dirsem n'ola 'uşşâḳına gül-çihrelerüñ

Özini göz göre odlara ṣalur mı 'âḳil G.-175-7

Sevgilinin yüzü ve yanağı, mum alevi gibidir.[11] Onu arzulayan güneşin ışığına ihtiyaç duymaz:

Ẓulmet-i zülfüñ giriftârı dem urmaz nûrdan

Ṭâlib-işem'-i ruḫuñ ḫurşîd-i raḫşân istemez G.-115-2

Muma benzeyen yanak, bulunduğu yeri aydınlatır:

Ḳıldı ol serv seḥer nâz ile hammâma ḫırâm

Şem'-i ruḫsârı ile oldı münevver ḥammâm G.-182-1

Güneş

Yüzün güneşe teşbihi güneşin aydınlatıcı, yakıcı ve doğarken kızıl olması münasebetiyledir. Yanağın hayali, ağlayan âşığın gözünde dolaşır. Bu durum, güneşin aksinin suda oynamasına benzer:

Ḫayâl-i 'ârıżuñ cevlân ider bu çeşm-i pür-nemde

Nicük kim mevclenmiş ṣuda 'aks-i âf-tâb oynar G.-70-2

Ay, nurunu güneşe benzeyen yüzden alır:

Nûrunı mâh mihr-i ruḫuñdan alur müdâm

İnkâr ederse şehr güvâhumdurur temâm G.-180-1

Güneşe benzeyen yüzün ışığı, yıldızları dolunay hâline getirir:

Ẕerreî mihr-i ruḫından tapsa pertev âs-mân

Âs-mân üzre temâm encüm meh-i tâbân olur K.-7-16

Sabah, her gün felek sayfasına yanağın resmini güneş ışınlarıyla nakşeder:

Bir muṣavvirdür ki zerrin kilk ile her gün çeker

Ṣafḥa-i gerdûnâ nâkş-i 'ârıż-i dil-dâr ṣubḥ G.-55-6

Sevgili, başkalarının meclisini yüzünün güneşiyle aydınlatırken, âşığı pervane gibi yakar:

[11] G.-9-2, G.-27-2, G.-43-3, G.-73-5, G.-97-1, G.-144-2, G.-170-1, G.-172-4, G.-191-3, G.-213-3, G.216-6, G.-242-2, G.-253-4.

Meni reşk odına pervâne tek ey şem' yandurma

Yeter ḫûr-şîd-i ruḫsâruñ çerâğ-i bezm-i ağyâr it G.-42-5

Şarap-kadeh

Sevgilinin yanağı, şarap ve şarap kadehi gibi kırmızıdır. Böyle olmasının sebebi, şarabın içilmesi ve hararetindendir:

'Ârıżuñ gül gül idübdür mey-i gül-gun tâbı

Veh ki gülden açılmış nice gül-zâr saña G. -20-4

Sevgili, sabah vakti şarap içince yüzü kıpkırmızı olur ve bu hâliyle güneşi âdeta gölgede bırakır:

Cür'a cür'a mey içüb zîb-i cemâl arturduñ

Ẕerre ẕerre gözümüñ nûrını efzûn itdüñ G.-166-6

Sabah ressamı, feleğin sayfasına şarap ile kızaran yanağın resmini çizer:

Çek ṣabuḥı ṣubḥ naḳḳâşına 'arż-i 'ârıż it

Beyle çeksün ger felek levḥine bir ṣûret çeker G.-78-5

Yanak, kırmızılıkta kadehten daha üstündür. Kadehin sevgilinin yanağının renginde olduğunu söylemesi ayın kendisini güneşle kıyaslaması gibi yersiz bir davadır:

Reng-i rûyuñdan dem urmuş sâġar-i ṣaḫbâya baḫ

Âf-tâb ilen ḳılur da'vî dutulmuş aya baḫ G.-58-1

1.1.2. Dudak

Divanda yüz ve yanaktan sonra kırmızılığıyla en çok işlenen unsur dudaktır. Bu unsur, rengi münasebetiyle kırmızı renkli çiçekler, değerli süs taşları, kan ve şaraba benzer.

Dudağın Kırmızılığıyla İlgili Teşbih ve Mecazlar

La'l

La'l genel olarak istiare yoluyla dudağın yerini tutar. Dudağın la'le teşbihi la'lin kırmızılığı, güzelliği ve kıymetliliği yönüyledir.

Dudak, inci yağdıran la'l gibidir:[12]

Cânumuñ cevheri ol lâ'l-i güher-bâra fidâ

Ömrümüñ ḥâṣılı ol şîve-i reftâra fidâ G.-7-1

Sabah, her an la'l dudağın zikrini yapar:

N'ola ger emvâta iḥyâ virse ṣubḥuñ demleri

Ẕikr-i lâ'lüñdür kim eyler dem-be dem tekrâr ṣubh G.-55-3

[12] G.-37-1, G.-61-1, G.-73-2, G.-141-1, G.-169-4, G.-141-5, R.-VIII-1.

Taze gülün yaprağı ise la'l dudağa âşık olur:

Olur ruḫsâruña gün lâ'lüne gül-berg-i ter 'âşıḳ

Saña eksük değül gökden iner yirden biter 'âşıḳ G.-152-1

La'l dudak ile şarap, kan, gül ve gonca gibi kırmızı unsurlar arasında teşbih yoluyla ilişki kurulur.[13] Âşığın gönlü, sevgilinin gözlerinin hastasıdır. Bu derdin dermanı ise şarap rengindeki la'l dudaktır:[14]

Çeşmüñ marîżi oldı gönül lâ'lden em it

Renc-i ḫumâra düşdi devâdur şarâb aña G.-8-5

Dudak, la'l taşından üstündür. La'l, onu kıskandığı için eriyip şarap hâline gelir:[15]

Lâ'l-gun meydür elüñde sâġar-i sîmîn ile

Yâ nigîn-i lâ'ldür reşk-i lebüñden oldı âb G.-27-5

La'l, yer yer âşığın kanıyla da ilişkilendirilir.[178] Âşığın sinesi, la'l renkli dudaktan dolayı kan doludur:

Bîmâr tenüm nerkis-i mestüñ eleminden

Ḫûnin ciğerüm lâ'l-i dür-efşânuñ içündür G.-105-3

Âşığın parça parça kanlı gözyaşı dökmesinin sebebi la'l dudağın arzusudur:

Gözüm kim bağrumuñ ḳanın töker perkâle perkâle

Dem-â-dem ârzû-yi lâ'l-i cânân itdüğümdendür G.-103-3

Gözlerinde oluşan kırmızılıklar da la'l dudağın resmidir. Âşık, kirpiklerini kalem, sinesindeki kanı mürekkep gibi kullanıp gözünün beyazına her an la'l dudağın resmini çizer:

Göz beyâżına çeker lâ'l-i lebün ṣûretini

Dem-be-dem ḫâme-i müjgân ile bağrum ḳanı G.-267-4

Şarap

Şaraba benzeyen dudak divanda *bâde-i lâ'l, mey-gûn lâ'l, lâ'l-i mey-gûn, lâ'l-gûn mey, leb-i mey-gûn* tabirleriyle ifade edilir.

Dudak, şarap damlalarına benzer:[16]

Lebüñden ḳatre ḳatre ḳan içer göñlüm kerâhetsüz

Şekerden olıcaḳ mey ḳatresi gûyâ harâm olmaz G.-113-6

Dudağın şaraba benzemesi şarabın rengi ve âşığın aklını başından alması yönüyledir. Âşık, onun etkisiyle mest olur:

---

[13] G.-20-5, G.-26-9, G.-28-3, G.-43-2, G.-63-4, G.-73-1, G.-68-4, G.-167-7, G.-198-2, G.-257-6.

[14] Dudak, âşığa can bağışlayan özelliğe sahiptir. O, bu özelliğiyle darü'ş-şifâ, ilaç, deva ve em (ilaç, deva, tedavi etme, öpücük) olarak tasavvur edilir (bk. Pala 311).

[15] Şarabın bir diğer adı da lâ'l-i mûzâb'dır. Mûzâb, erimiş manasındadır. Lâ'l-i mûzâb, erimiş la'l yani şarap olarak ifade edilir. Şarabın kırmızı rengi, eritilmiş lal taşına benzetilir. Bu durum dudakla ilişkilendirilerek dile getirilir.

[16] G.-27-5, G.-68-4, G.-201-4, G.-171-6, G.-257-6.

Nûş ideli bâde-i lâ'l-i lebüñ

Nerkis-i mestüñ kimi ḥâlüm ḫarâb G.-26-9

Dudak, şaraba benzemekle birlikte ondan daha üstündür. Şarap, yolunu şaşırıp dudakla bahse girmek suretiyle edepsizlik eder:

Lâ'lün ile bâde baḥs itmiş zihî güm-râhlığ

Oldı vâcib eylemek ol bî-edebden ictinâb G.-28-3

Saki, bazen şaraba dudaktan bahseder. Şarap, bunun üzerine sevgilinin ayağına düşer ve elini öper:

Sâḳî meger ol lâ'l sözin dir mey-i nâba

Kim düşdi ayağına elin öpdi mey-i nâb[17] *G.-24-6*

Gonca

Dudak, şekil ve renk yönüyle goncaya benzetilir. Goncayı gören âşığın nutku tutulur,[18] ciğeri kan olur [19] ve âşık kanlı gözyaşları döker:

Âh eyledüğüm serv-i ḫırâmânuñ içündür

Ḳan ağladuğum ġonce-i ḫandânuñ içündür G.-105-1

Goncanın içindeki taze gül yaprakları -dolayısıyla dudak- kırmızılığıyla la'le benzer.[20] Sevgilinin dudağının nezaket yönüyle goncaya benzediğini söyleyenler, dudağı gördüklerinde inci saçan la'l olduğunu anlayıp utanırlar:

Nâzüklük ile ġonce-i ḫandânı iden ẕikr

İtmez mi ḥayâ lâ'l-i dür-efşânuñı görgeç G.-53-6

La'l ve şarap gibi gonca da dudakla bahse girer[21] ancak o, rengi ve nezaketi yönüyle dudağa benzese de gönül açan la'l dudak gibi şirin değildir:

Var gül berginde hem el-ḥâḳ nezaket birle reng

Lîk can-perver leb-i lâ'lün kimi şîrin değül G.-179-2

Kan

Dudak, yer yer âşığın ciğer kanı ve kanlı gözyaşlarıyla ilişkilendirilir. Âşık, dudağın arzusuyla ciğerini kan edip kanlı gözyaşları döker:[22]

Lâ'l-i nâbuñ hevesi bağrumı ḳan eyledüğin

Âh kim ḳanlu yaşum eyledi iẓhâr saña G.-20-9

---

[17]*Ayağa düşüp el öpmek* deyimi "Bir işini yaptırmak için çok yalvarmak" manasında kullanılır (bk. Özkan 323). Ancak bu deyim beyitte "Minnettarlıktan dolayı ayağa düşüp el öpmek" manasında kullanılmıştır. Ayrıca *ayağına düşmek* "kadehine dökülmek"; *elini öpmek* ise "kadehi eline almak" manasında kullanılır (bk. Tarlan, Fuzûlî Divanı 91).

[18] G.-53-1.

[19] R.-LXII-1.

[20] G.-73-1, G.-141-5, G.-253-1.

[21] G.-141-5, R.-VIII-1.

[22] G.-82-5, G.-105-3, G.-167-7.

Gözüm kim bağrumuñ ḳanın töker perkâle perkâle

Dem-â-dem ârzû-yi lâ'l-i cânân itdüğümdendür G.-103-3

Sevgilinin âşığın kanını dökmesine karşılık, âşık da sevgilinin dudağını dişler. Dudağın kan renginde olması da buna dayandırılır:

Dişledümse lâ'lüñ ey ḳanum töken ḳahr eyleme

Dut ki ḳan itdüm 'adâlet eyle ḳanı ḳana dut G.-43-2

1.1.3. Kirpik

Sevgilinin kirpiklerinin kırmızı oluşu, sineye saplanan ok olarak telakki edilmesindendir. Kirpikler, âşığın sinesini delip kalbe ulaşır ve kana boyanır:

Dil-i pür-ḫûn mıdur sînemde yâ ol ḳaşları yanuñ

Çekilmiş nâveki cismümde ḳalmış ḳanlu. peykânı G.-266-3

Bu oklar bazen âşığın gönül ateşinde yanıp daha sonra kanlı yaşlar hâlinde gözünden çıkar:

Ḳaṭre ḳaṭre dime ḳandur ki çıḫar çeşmümden

Dem-be-dem gönlüm odıyle eriyen peykânlar G.-67-2

Şair, bazen kirpik için *hûnin* kelimesini tevriyeli olarak kullanır. Böylece onu hem kanlı hem de katil olarak tasavvur etmiş olur. Kirpiği, aynı zamanda kızgın bir mile de benzetir:

Ey Fużûlî baḫmayam tâ ġayra her ḫûnin müje

Âteşin bir mîldür kim çeşmüme ġayret çeker G.-78-8

1.1.4. El-ayak

El ve ayakların kırmızılığı, kınalı olması münasebetiyledir. Kınalı el ve ayak, lâle ve gül yaprağı rengindedir:

Sürmeden gözler kara eller hınâdan lâle-reng MUH.-1-5

Tökmüş gül üzre sünbül-i gîsû-yi müşg-bâr

Yaḫmış lâṭif ayağına gül-berg tek nigâr MÜS.-1-IV-2

1.1.5. Gamze

Gamzenin kırmızıyla ilişkisi, onun kan dökücü ve içici olarak telakki edilmesinden kaynaklanır. Bu ilişkiden dolayı, genellikle *hûnî, hûn-rîz, hûn-hâr* ifadeleriyle

sıfatlandırılır.[23] Sevgilinin kanlı bir katil olan gamze oku, bazen göze bazen de gönle yerleşir. Bu katili *"kan tuttuğu"* için kan döktüğü yerden ayrılamaz:[24]

Geh gözde geh göñülde ḫadengüñ mekân dutar

Her ḫanda olsa ḳanlunı elbette ḳan dutar G.-72-1

Gamze, kan dökmekle kalmaz saplandığı yerde onu içer.[25] Zâhidin halktan gizli şarap içmesi gibi o da göze görünmeden devamlı kan içer:

Ġamzeñ görünmeyüb göze ḳanlar içer müdâm

Zâhid kimi ki bâdeni ilden nihân içer G.-77-5

Gamze, kan içmeye öyle düşkündür ki onun yere dökülmesine bir an fırsat vermez:

Ey Fużûlî ciğerüm ḳanını ḳoymaz töküle

Can fidâ ol ṣanemüñ ġamze-i ḫun-ḫâresine G.-252-7

Nesrin, beyaz ve sarı renklerde olan bir çiçektir ancak lâle rengine boyanmıştır. Bunun sebebi gamze okunun nesrinin kanını dökmesidir:

Nesrîne reng-i lâle nedendür didüm didi

Ġamzem ḥadengi tökdüği kanuñdurur senüñ MÜS.-1-IV-3

2. Siyah

Divanda siyah renk; *siyeh, kara, tîre, zulmet ve müşgîn-fâm* kelimeleriyle dile getirilir. Şair, siyahlığı ifade ederken genellikle bu kelimelerle oluşturulan sıfat tamlamalarını kullanır: *Zülf-i siyâh, baht-ı siyâh, baht-ı kara, kara bağır, kara kul, hâl-i siyâh, kara cahil, kara yüz, kara gün, kara gece, kara göz, kara yazı, kara taş, tîre toprak, kara bakış, siyeh-dil, tîre tâb, tâb-ı tîre, dûn-i siyeh-rû, siyâh-kâr kalem, sevâd-ı gird-bâd-ı kahr vb.* Siyahla ilgili ifadeler bazen *kararmak, bahtı kara yazmak, tîre kılmak, gözlere kara su inmek, tîre görmek, karadan akı akdan karayı ayıramamak, kara toprakla bir etmek, yüzü kara durmak* gibi deyimlerle birlikte kullanılır. Siyah ve bu renkle ilişkili durumlar ifade edilirken; üzüntü, ayrılık, utanma, günah, rezillik, hata, katılık, zalimlik, soğukluk, yasak, hastalık, ölüm, cehalet, inkâr, yalan, talihsizlik, değersizlik, düşman, kahır, açgözlülük, bela vb. kavramlar söz konusu edilir.

2.1. Sevgilinin Güzellik Unsurlarında Siyah

Divanda sevgili ve ona ait unsurlar işlenirken kırmızı renkten sonra en çok siyah renkten faydalanılır. Bunun sebebi, sevgilinin güzellik unsurlarının önemli bir kısmının siyah renkte olmasıdır. Bu unsurlar; saç, ben, hat, kaş, göz-kirpik ve çene çukurudur.

1.1.1. Saç

[23] MUK.-XXXI-2.
[24] Beyitte geçen *"kan tutmak"* ifadesi, katilin cinayet işlediği yerden ayrılmaması manasındadır (bk. Tarlan, Fuzûlî Divanı 201).
[25] G.-191-5, G.-246-5.

Saçın rengi, bazen doğrudan siyah ve kara kelimeleriyle bazen de dolaylı olarak gece, zulmet, misk, amber, âh dumanı, sevdâ, yılan, karga, günah, küfür, kâfir, zünnar, içi kara, toprak, kara baht, kara yüz gibi unsurların yardımıyla dile getirilir:

Zülfi siyeh ṣanemler olmuş senüñ esîrüñ

'Işḳuñda her birinüñ öz zülfi boynı bağı G.-261-5

Saçın Siyahlığıyla İlgili Teşbih ve Mecazlar

Küfür- zünnar

Çeşitli anlamlarının yanı sıra *"örtme"* anlamına da gelen ve zulmetle iç içe bir kavram olan küfür, siyah renkle ilişkilendirilir. Bu yönüyle saçın anlatımında sıklıkla kullanılır:

Küfr-i zülfinden meni men 'eylemek lâyıḳ değül

Ṣofi iñsâf eyle îmânuñ gerekmez mi saña G.-19-6

N'ola zâhid bilse küfr-i zülfüñ îmân olduğın

Şimdi görmüşler midür kâfir müselmân olduğın G.-222-1

Ḫalk küfr ehline îman 'arż ider men dem-be-dem

Küfr-i zülfüñ eylerem göğsümdeki îmâne 'arż G.-139-4

Saç, küfür alameti olan zünnara benzer. Zünnar, papazların bellerine bağladıkları uçları sarkık, genellikle siyah renkli bir kuşaktır. Fuzûlî'ye göre, sevgilinin saçına zünnar diyenler küfre düşer:

Saña dirler büt-i Çin zülfüñe zünnâr söylerler

Zihî imânı yoḫlar küfr söylerler ḫaṭâ dirler G.-80-4

İçi kara

Saç, içi (gönlü) kara bir zalim olarak tasavvur edilir. Şair, bu tasavvuru yansıtırken kara ve hatt gibi unsurlarla renk yönünden tenasüp oluşturur. Saç, hat'a ders okutan içi (gönlü) kara zalim bir hoca gibidir:

Virür sitem sebaḳın ṭıfl-i ḫaṭṭuña zülfüñ

Ḳoma ol içi ḳaranı bu levḥ-i sâde ile G.-248-2

Gece-zulmet

Saç, kara ve uzun oluşuyla gece olarak tahayyül edilir. O, öyle karanlık bir gecedir ki kim ona gölünü kaptırsa sevgilinin yüzünden başka aydınlık istemez:

Ẓulmet-i zülfüñ giriftân dem umaz nûrdan

Ṭâlib-i şem'-i ruḫun ḫur-şîd-i raḫşân istemez G.-115-2

Âşık, geceye benzeyen saçı ve gündüze benzeyen yanağı hayal edince gece ve gündüzü ayırt edemez hâle gelir veya aynı anda yaşar:

Zülfü ruḫsârı ḫayâliyle nedür ḥâlüñ dimeñ

Eyleyem kim gice vü gündüz ber-â-berdür maña G.-15-2

Âşığın nazarında asıl karanlık sevgilinin saçından kaynaklanır. Sevgilinin saçı, aşk âleminin gecesidir:

Sâye-i zülfüñ şeb-istânındadur şem'-i ruḫuñ

Nice yetsün ḳadr ile ḫur-şîd-i 'âlem-tâb aña G.-9-2

Sevgili, saçının gölgesiyle yüzünü örtünce güneş kararmış gibi olur:

Ḳarardur â-tâbı sâye çeksen perde ruḫsâre

Dirildür gonce ḫalḳın dürc-i lâ'lün gelse güftâre G.-253-1

Bulut-duman

Sevgilinin siyah saçlarının arasındaki yüzü, gece bulutların ardına saklanmış aya benzer:

Zülfın dağıtdı gizledi ebr içre mâhını

Gördüm yüzinde ḥalḳa-i zülf-i siyâhını MÜS.-1-II-2

Saç, renk ve şekil yönüyle mumun alevinden yükselen duman gibidir. Bu siyah duman, sevgilinin kâkülünün sevdasından kaynaklanır:

Şem' başından çıḫarmış dûd-i şevkḳ-i kâkülüñ

Beyle kûteh 'ömr ile başındaki sevdâya baḫ G.-58-2

Misk

"Müşg, nâfe-i Çin" olarak da ifade edilen misk, ceylanın göbeğindeki urdan elde edilen siyah renkli ve güzel kokulu bir maddedir. Misk, saçın kokusunun yanı sıra siyahlığını da ifade eder. Sevgilinin misk gibi olan saçları yüze ayrı bir güzellik katar ve yüzü çevreleyerek süsler:

Müselsel zülf-i müşgînüñden arturmuş ruḫuñ revnaḳ

Zihî sünbül ki olmuş zîveri gül-berg-i ḫandânuñ G.-162-4

Çin miski, sevgilinin saçından üstün olduğunu iddia eder. Ancak bu davadan yüzü kara biçimde çıkar. Çünkü o, saç karşısında ancak zenci bir köledir:

Müşg-i Çin zülfüñ ile eylese da'vi ne 'aceb

Ne olur yüzi ḳara ḳulda ḫaṭâdan ġayrı G.-271-4

Amber

Amber, bir balık türünün bağırsaklarından elde edilen yumuşak, yapışkan ve misk gibi kokan, kül renginde bir maddedir. Amber, kül renginde olmasına rağmen siyah unsurlarla birlikte zikredilir.

Ey diyen kim şâm-i iḳbâlüñ ne yüzden tîredür

Sâye salmış aya ol gîsû-yi 'anber-sâya baḫ G.-58-6

Ne ḫoşdur 'ârıżun devrinde zülf-i 'anber-efşânuñ

Bu devranda ne hoş cem'iyyeti var ol perîşânuñ G.-162-1

Sevgilinin saçı, öyle güzel bir kokuya sahiptir ki onun gölgesi bile toprağı amber etmeye yeter:

'Aks-i rûyuñ ṣuya ṣalmış sâye zülfüñ ṭoprağa

'Anber itmiş ṭoprağuñ adın ṣuyuñ ismin gül-âb G.-27-3

Kesilip yere dökülen saçlar da toprağı amber rengine dönüştürür.[26]

Yılan-karga

Şair, saçı siyah bir yılana benzetir. Âşık, onu türlü efsunlarla ele geçirmeye çalışır.[27] Sevgilinin yılana benzeyen saçı, âşığın gözünün kovuğuna yuva yapar. Bu yılanı oradan çıkarmak için bin türlü sihir yapılsa yine de fayda etmez:

Mesken itmiş yâr mâr-i zülfi çeşmüm raḫnesin

Pend virmeñ kim anı andan çıḫarmaz miñ füsûn G.-229-4

Âşık, geceleyin yanak üzerinde kıvrılan saçı hayal edip ateşe düşmüş yılan gibi sabaha kadar kıvranır:

'Arıżun üzre ḫam-i zülfüñ añub dün tâ seḥer

Dolanurdum her ṭaraf odlara düşmüş mâr tek G.-157-4

Ayrıca saç, siyah karga gibidir. Sabah rüzgârıyla sevgilinin gül yüzünde savrulan saçlar, gül bahçesinde uçuşan kargalara benzer:

Ṣabâdan gül yüziñde sünbül-i pür-pîç ü tâb oynar

Ṣanasan per açub gül-şende bir müşgîn ġurâb oynar G.-70-1

Sevdâ

Saçın siyahlığı, bazen *sevdâ* kelimesiyle ima edilir. Sevdâ, *"siyah"* manasına da gelip saçın rengini vasıflandırır. Saç, yüze sevdâlı olduğu için bir divane gibi perişandır:

Ruḫuñ devrinde bir dîvânedür sevdâlu zülfüñ kim

Perîşânlıḳdan olmuş men kimi meşhûrı devrânun G.-162-2

Âşığın gönlü, ömrünü ibadet etmeyip saçın sevdâsına harcayarak tamamlar:

Ey göñül muṭlak 'ibâdet ḳılmayub 'ömrüñ temâm

Eyledüñ sevdâ-yi zülf-i her perî-ruhsâre ṣarf MUK.-XVIII-1

Şair, *sevdâ* kelimesini saç ile birlikte zikrettiğinde tevriyeli olarak kullanır. Âşık, saçın sevdâsı yüzünden perişan olur ancak bu sevdâdan -ne kadar perişan olsa da- vazgeçmez:

[26] G.-182-6.
[27] G.-72-3, G.-167-5.

Gerçi sevdâ-yi ser-i zülfüñdenem zâr ü ẕelîl

Geçmen ol sevdâdan olduḳça maña 'ömr-i ṭavîl

Ṣanma terk idem bu sevdânı ger olsam men ḳatîl

Çıḫmaya sevdâ-yi zülfüñ başdan ey meh ger yüz ıl

Üstüḫân-ı kellem içre dutsa 'aḳrebler veṭen T. -2-2

2.1.2. Ben

Benin rengi bazen doğrudan siyahla bazen de dolaylı olarak nokta, Hindû, gözbebeği, sevdâ ve misk gibi unsurlar aracılığıyla dile getirilir. Âşığın dert çeken başı, siyah bene kurban olur:

Derd çekmiş başum ol ḫâl-i siyeh ḳurbânı

Tâb görmüş tenüm ol ṭurra-i ṭarrâra fidâ G.-7-2

Benin Siyahlığıyla İlgili Teşbih ve Mecazlar

Nokta

Ben, harfler üzerinde bulunan nokta olarak tasavvur edilir. Örneğin; ruh *"yanak"* kelimesinde bulunan *h (* خ) harfinin noktası ben gibidir:

Ruḫsâre noḳṭa olmaḳ resm-i ḫaṭ olmasaydı

Düşmezdi menzil itmek ruḫsârun üzre ḫâle G.-247-2

Ayrıca ben, hilal -kaş- üzerinde *"nun" (* ن) harfinin noktası gibidir:

Nihâl-i servdür ḳaddüñ ḳaşuñ nûn ol nihâl üzre

Miâl-i noḳṭa-i nun ḥâlüñ ol müşgin hilâl üzre G.-256-1

Hindû

Ben, yer yer Hindû ile birlikte işlenir. Bu şekilde ele alınmasında Hindûların siyahî ırktan olmaları birinci derecede rol oynar. Sevgilinin yüzü Rum ülkesi, buradaki ben ise bir Hintlidir.[28]

Dudağın yanındaki ben, bir Hindû gibi ağzın incilerini gözlerden saklar:

Dehânuñ dürcini ḥâl-i lebüñ gözden nihân itmiş

Emânet gör ki Hindû mahzen-i lü'lü'ye ḫâzindür G-104-3

Âşık, sevgilinin beninden gönül muradını alsa Hintli'den haraç almış gibi olur:

Bir perî zülfin dutub ḫâlinden alsañ kâm-i dil

Dut ki Çin mülkini dutduñ Hind'den olduñ ḫarâc G.-49-4

[28] G.-238-5.

Gözbebeği

Sevgilinin yüzü saf bir ayna, beni ise âşığın bu aynaya yansıyan gözbebeğidir.[29] Ayrıca gözbebeği, sayfa üzerindeki bir hat'a benzer. Âşık, bu sayfadaki noktaları -benler- gözbebeği olarak görür.[30]

Âşık, siyah benin arzusuyla, gözbebeklerini ciğer kanına gark eder:

Ġarḳ-i ḥûn-âb-i ciğer ḳılmış gözüm merdümlerin

Ârzû-yi ḥâl-i müşgîn ü ruḫ-i âlüñ senüñ G.-168-5

Kanlı gözyaşları arasında görülen göz karası -gözbebeği- sevgilinin beninin sadakasıdır:

Göz ḳaresi eşk-i gül-gûnumda ḥâlün ṣadḳası

Eşk-i gül-gûnum gül-i ruḫsâr-i âlüñ ṣadḳası G.-274-1

Sevdâ

Benin rengi, bazen de *sevdâ* kelimesinin tevriyeli bir şekilde kullanılmasıyla ifade edilir. Âşığın gözbebeği, kirpik kalemiyle hayal sayfası üzerine bene karşı duyduğu sevdâyı yazar veya ben gibi siyah noktalar koyar:

Dem-â-dem kilk-i müjgân ile ṭıfl-i merdüm-i çeşmüm

Ḫaṭ-i sevdâ-yi ḥâlüñ meşḳ ider levḥ-i ḫayâl üzre G. -256-6

Misk

Şair, sevgilinin vasıflarını sayarken benini koku ve renk itibariyle *müşgîn* kelimesiyle niteler:

Ey büt-i seng-dil ü sîm-ten ü müşgin-ḥâl

V'ey meh-i serv-ḳad ü sebz-ḫaṭ ü lâle-'iẕâr K.-40-8

2.1.3. Hat

Hat'ın siyahlığı; kirpik, toz, yazı, misk, amber, sevdâ ve kâfir gibi unsurlarla zikredilerek ima edilir.

Hat'ın Siyahlığıyla İlgili Teşbih ve Mecazlar

Yazı

Hat, rengi yönüyle en çok yazı ile ilişkilendirilir. Böyle olmasında *hatt* kelimesinin çizgi ve yazı gibi anlamlara gelmesi birinci derecede rol oynar. Sevgilinin yüz sayfası üzerindeki hat, ezel kâtipleri tarafından âşıkların kara bahtını anlatmak için yazılmış yazıdır:

Ezel kâtibleri 'uşşâḳ baḫtın ḳare yazmışlar

Bu mażmûn ile ḫaṭ ol ṣafḥa-i ruḫsâre yazmışlar G.-68-1

[29] G.-238-5.
[30] G.-256-2.

Yazı olarak tasavvur edilen hat da siyah renginden dolayı gözbebeğiyle ilişkilendirilir. Âşık, gözünün siyahını yok etmek (kör olmak) niyetindendir. Çünkü sevgilinin yüzündeki hat, kendisi üzerine âşığın gözlerinin siyahı aksederse buradaki güzelliğin zarara uğrayacağından korkar:

Göz ḫaṭuñdan merdümin maḥv itmedin bulmaz murâd

Żâyi 'eyler ḥüsnüñi ḫaṭṭuñ sevâd üzre sevâd G.-62-1

Misk-Amber

Hat için kullanılan *müşgîn* ve *anberîn* kelimeleri, güzel kokunun yanı sıra siyah rengi de ifade eder. Hat'ın miske benzemesi güzel kokuyu beraberinde getirse de renk itibariyle gül renkli yüz için bir perde olur:

Ey güzel ẕâtuñ ma'ârif birle rengîn idegör

Ḫaṭṭ-i müşgin perde-i ruḫsâr-i gül-gûn olmadın MUK.-XXXII-1

Hat, sevgilinin bembeyaz yüz sayfasına amber saçar:

Ey 'iẕâr ü ḫaṭuna 'anber ü kâfur ġulâm

Dem-be-dem ṣafḥa-i kâfûra ḫaṭuñ 'anber-bâr K.-40-2

Fuzûlî sözünü, yüzünde amber kokulu ve renkli hat bulunan gönül alıcı bir sevgiliye benzetir:

Bir nigâr-i 'anberin-ḫaṭdur göñüller almağa

Gösterür her dem niḳâb-i ġaybdan ruḫsâr söz G.-119-4

Sevdâ

Sevdâ, hat ile birlikte zikredildiğinde tevriyeli olarak kullanılır. Hat'ın sevdâsına düşen âşığın, ucu iyice kararıp yazmaya elverişsiz hâle gelen kalem gibi, başı kesilir:

Fużûlî ḫaṭṭı sevdâsın ḳalem tek başa ṣalmışsan

Gider başuñ eger başdan gidermezsen bu sevdâyı G.-277-7

Kirpik

Hat, sevgilinin yüzünde âşığın kirpiklerinin bir yansımasıdır:

Ḥâl ü ḫaṭdur bilmen ol âyîne-i ruḫsâr üzre

Ya gözümden 'aks ṣalmış merdüm ü müjgân aña G.-10-3

Kâfir

Küfür kelimesiyle bağlantılı bir kavram olması münasebetiyle siyah renkle ilişkilendirilen kâfir, hat'ın siyahlığının anlatımında da kullanılır. La'l dudağın etrafındaki hat, imana yeni gelmiş bir kâfir gibidir:

Lâ'lün eṭrâfında ḫaṭṭuñdan gönül iymin değül

İ'timâd olmaz yeñi îmâna gelmiş kâfere G.-255-3

2.1.4. Kaş

Divanda kaş, daha çok şekli itibariyle işlenir. Ancak bazen siyahlığıyla da söz konusu edilir. Şair kaşı, kokusunun yanı sıra rengini vasıflandırmak için de *müşgîn* tabirini kullanır. Müşgîn kaş, *"nun"* (ن) harfine benzer:

Nihâl-i servdür ḳaddüñ ḳaşuñ nûn ol nihâl üzre

Misâl-i noḳṭa-i nûn ḥâlüñ ol müşgîn hilâl üzre G.-256-1

Şair; dud-ı âh, kara ve müşgîn kelimeleriyle tenasüp oluşturarak kaşın siyahlığını şöyle ima eder: Âşığın âh dumanıyla kararan teni, yanağın üzerindeki müşgîn kaşın sadakasıdır:

Dûd-i âhumdan ḳararmış zâr ü ser-gerdan tenüm

Âteşîn ruhsâr üzre müşgîn hilâlüñ ṣadḳası G.-274-2

2.1.5. Göz-kirpik

Sevgilinin gözleri karadır. Bu karalık, sürme ile daha da belirginleşir.[31] Göz, kara rengiyle kâfirle ilişkilendirilir:

Çeker kâfir gözüñ her dem ciğerden ġamze peykânıñ

Ne güçtür bu ne virdi alabilmez bir müselmâne G.-251-2

O, Müslümanların dinini yağma eden bir kâfir gibidir:

Gözüñ kim gûşe-i miḥrâb dutmuş din ḳılur yağmâ

Bu mülküñ itmek olmak farḳ kâfirden müselmânın G.-224-5

Divanda, kirpiğin siyahlığıyla ilgili doğrudan bir anlatım yoktur. Yalnızca bir beyitte abanoz ağacından yapılmış bir oka benzetilmesinden hareketle (abanoz, sert ve siyah bir ağaçtır.[32]) siyahlığına da bir gönderme yapılmış olabileceği düşünülebilir:

Müjeñger seng-diller göñlini alsa 'aceb olmaz

Añun tek âbnûs oḫ lâyıḳı fûlâd peykandur G.-89-2

2.1.6. Çene çukuru

Sevgilinin çene çukuru, kuyu ve zindan olarak tasavvur edilir. Göz, güzellerin çene çukuruna bakıp gafil bir şekilde gezerse bu çukura düşebilir:

Baḫma ey dîde zenaḫdânına maḥbûblarun

Gezme ġâfil ḥaẕer it düşmeyesen çâhlara G.-243-6

---

[31] MUH.-1-5.

[32] Abanoz, dilde kapkara manasına da gelir (bk. Kaymaz 253).

Zindan, içinde sıkıntıların yaşandığı karanlık ortamları ifade eder. Bu münasebetle çene çukuruyla ilişkilendirilir. Âşık, sevgilinin çene çukurunu görünce gam ve mihnet zindanına düşmüş olur:

Bend ü zindân-i ġam ü miḥnetden olmuşdum ḫalâṣ

Âh kim düşdüm yine zülf ü zenaḫdânuñ görüb G.-37-6

Çene çukurunun etrafındaki hat, bu zindanda esir olanın kurtulma ümidinin olmadığını anlatan yazıdır:

Ḫaṭ bu mazmûn iledür ṭarf-i zenaḫdânuñda

Ki bu zindânuñ esirine yoğ ümmîd-i necât G.-38-3

3. Beyaz

Divanda beyaz renk; *beyaz, ak ve sefîd* kelimeleriyle ifade edilir. Beyaz unsurlardan *sîm (gümüş), dürr (inci)* ve *semen* sözcükleri de âdeta bu rengin yerine kullanılır. *Sîmin bilek, sîm sak -topuk-, lü'lü diş, sagar-i sîm, sîm-âb vb.* ifadeler bu kullanıma örnektir. Aynı zamanda beyazla ilişkili bu ifadeler kıymet, saflık, temizlik, güzellik, zarafet gibi kavramların göstergesi olmaktadır.

3.1. Sevgilinin Güzellik Unsurlarında Beyaz

Divanda sevgili ve ona ait unsurlar işlenirken kırmızı ve siyahtan sonra en çok bahsedilen renk, beyazdır. Böyle olmasında beyazın saflığı, temizliği, zarafeti ve güzelliği ifade etmesi önemli rol oynar. Sevgilinin beyazla ilişkilendirilen güzellik unsurları; vücut, yüz, sine, diş ve topuktur.

3.1.1. Vücut-ten

Sevgilinin teni, vücudu gümüş gibi beyaz ve parlaktır:

Ey büt-i seng-dil ü sîm-ten ü müşgin-ḫâl

V'ey meh-i serv-ḳad ü sebz-ḫaṭ ü lâle-'iẕâr K.-40-8

Onun vücudu baştanbaşa gümüş rengindedir:

Müzd-i ḥammâm Fużûlî virürem can naḳdin

Ḳılmasun ṣarf-i zer ol serv-ḳad ü sîm-endâm G.-182-10

Vücudun beyazlığı, parlaklığı yönüyle bazen aya benzetilir. Sevgilinin vücudu; elbisesini çıkarmadan önce yeni ay, çıkarınca dolunay gibi görünür:

Görinürdi bedeni çâk-i girîbânından

Câmeden çıḫdı yeñi ayını gösterdi temâm G.-182-2

3.1.2. Yüz-yanak

Yüz ve yanağın beyazlığı; ay, yasemin, iman, sayfa, Rum gibi unsurlar yardımıyla dile getirilir.

Yüzün Beyazlığıyla İlgili Teşbih ve Mecazlar

Ay

Yüzün beyazlığı, aydınlığı ve parlaklığı yönüyle aya benzetilerek ifade edilir. Yüz, ay gibi beyaz ve parlaktır:[33]

Ey Fużûlî dûd-i âhum tîre eyler 'âlemi

Görmesem bir lâḥẓa ol mâh-i melek-sîmâ yüzin G.-228-7

Bulduğı yirde ḥasedden gün urur sâyeñe tîğ

Ki refiḳ olmaya sen mâh-i melek-sîmâye G.-257-4

Ay ve güneş, parlaklığını Allah'ın güzellik sanatının zuhur ettiği yanaktan alır:

Sen ne nûr-i pâksen ey mazḥar-i ṣun'-i İlâh

Kim alur şem'-i ruḫundan âf-tâb ü mâh tâb G.-27-2

Âşık, geceleri sevgilinin ay gibi parlayan yüzünü andıkça yıldız gibi gözyaşı incisi döker:

Gün çıḫınca saçaram gevher-i eşk encüm tek

Giceler yâduma geldükçe meh-i ruḫsârı G.-269-3

Yasemin

Yasemin, bazen beyaz veya sarı bazen de pembe açan bir çiçektir. Genellikle beyaz renkli unsurlarla ilişkilendirilir. Sevgililerin yüzü, beyazlığıyla yer yer yasemine benzetilir. Yasemin yüzlü sevgili, ilkbahar bahçelerinin en güzel süsüdür:

Seyr ile ṣaldı bâğa güẕer ol semen-'iẕâr

Envâ'-i zîb ü zînet ile faṣl-i nev-bahâr MÜS.-IV-1

Âşığın hayalindeki baharın yasemini sevgilinin yüzüdür:

Bülbül-i ġam-zedem bâğ u bahârum sensen

Dehen ü ḳadd ü ruḫun ġonce vü serv ü semenüm G.-204-6

Hevâ-yi ravża-i kûyuñ bahâr-i gül-şen-i cânum

Nihâl-i ḳâmetün servüm 'iẕârun yâsemînümdür G.-102-3

Yasemine benzeyen yüz, beyazlığıyla gümüş ile birlikte zikredilir:

Her yirdeki ol semen-ber sîmin-ḫad

'Arż eyleye 'ârıż aça sünbül çeke ḳad R.-XXI-1

[33] G.-97-4, G.-150-1, G.-262-1, G.-273-3, MUK.-XXXVII-1.

İman

Saçın rengi; siyahla ilişkili bir kavram olan kâfirle ifade edilirken yüz, beyazla ilişkili bir kavram olan imanla ifade edilir:

Lâ'lüñ eṭrâfında ḫaṭṭuñdan göñül iymin değül

Î'timâd olmaz yeñi îmâna gelmiş kâfere G.-255-3

Küfr-i zülfinden meni men 'eylemek lâyıḳ değül

Ṣofi inṣâf eyle îmânuñ gerekmez mi saña G.-19-6

Nûr-i ruḫsârundur ol maḳṣad ki îmân ehline

Ḳılsa Ḥaḳ rûzî cehennem âteşi oldur sebeb G.-32-4

Rum

Rum, Anadolu ve Anadolu'da yaşayan beyaz ırktan insanlara verilen bir addır. Bu özelliğiyle yüzün benzetildiği bir unsur olur:

Nedür didüm ruḫ-i ṣâfuñda 'aks-i merdüm-i çeşmüm

Didi gelmiş gemiyle Rûm'a deryâ ḳaṭ 'idüb Hindû G.-238-5

Âşık, sevgilinin yüzünün -Rum- kalenderi olur:

Gözgüde 'aks-i ḥâlüñi gördüm gelüb didüm

Ḳoymaz mı dağ göksine Rûm'uñ ḳalenderi G.-297-6

Sayfa

Sevgilinin yanağı, beyaz bir sayfa gibidir. Bu sayfada, âşıkların kara bahtının yazısı -hat- yer alır:

Ezel kâtibleri 'uşşâḳ baḫtın ḳare yazmışlar

Bu mazmûn ile ḫaṭ ol ṣafḥa-i ruḫsâre yazmışlar G.-68-1

3.1.3. Sine

Sinenin beyazlığı, yasemin ve gümüş yardımıyla dile getirilir. Fuzûlî, sık sık sevgiliyi gümüş sineli olarak vasıflandırır:

Ḳırarsan ehl-i 'ışḳı dutalum kimse elüñ dutmaz

Ne işdür bu gerekmez mi saña ey sîm-ber 'âşık G.-152-6

Dime zâhid ki terk it sîm-ber bütler temâşâsın

Meni kim ḳurtarur Tañrı ṣataşdurmuş belâlardan G.-215-4

Âşığın başında, yasemin gibi beyaz sineli bir sevgilinin sevdâsı vardır:

Başda bir serv-i semen-ber vaṣlınuñ sevdâsı var

Sûd ḳılmaz bâğ-ban neẕẕâre-i gül-şen mana G.-11-6

Âşık, gümüş sineli sevgiliden ayrı kalınca gümüş renkli gözyaşları döker:

Sîm-âb-i sirişḳ itdi meni ġarka Fużûlî

Tâ devr cüdâ ḳıldı büt-i sîm-berümden G.-217-7

3.1.4. Diş

Sevgilinin dişi, inci gibi parlak ve beyazdır. Onun dişleri inci, ağzı ise inci kutusuna benzetilir:

Dehânuñ dercini ḥâl-i lebüñ gözden nihân itmiş

Emânet gör ki Hindû maḫzen-i lü'lü'ye ḫâzindür G.-104-3

Sadefin deniz kenarına gelmesi, onun hakkındaki sözleri işitmek istemesindendir:

Baḥre lü 'lü' dişlerüñ vaṣfıñ meger söyler ṣabâ

Kim ḳulaḫ dutmuş ṣadef içre dür-i ġalṭân aña G.-10-5

Dür tek dişüñ sözini her dem eşitmek ister

Baḥruñ müdâm anuñ'çün sâḥildedür ḳulağı G.-261-4

Denizin incileri kenara atmasının sebebi ise sevgilinin dişine denk bir inci bulamamasındandır:

Ne güher bulsa beğenmez bıragur yazıya deryâ

Ġâlibâ kim aña maḳṣûd dişüñ kimi güherdür G.-106-3

3.1.5. Topuk

Sevgilinin topuğu, gümüş gibi bembeyazdır:

Al ṣaçaḳ altında müşgin ṣaç perîşan-ḥâliyem

Sîm sâḳ üzre ḳızıl ḫalâller pâ-mâliyem MUH.-1-4

4. Yeşil

Divanda yeşil; *yaşıl, yeşil, ahdâr, hadra ve sebz* kelimeleriyle dile getirilir. Bunun dışında; *sebze-hîz, sebze-i nev-hîz, sebze-ter* kelimeleri de *yemyeşil* manasına gelerek kullanıldıkları unsurların yeşilliğini vurgular.

4.1. Sevgilinin Güzellik Unsurlarında Yeşil

Yeşil, sevgilinin güzellik unsurlarında sadece hat'ın anlatımında kullanılır.

4.1.1. Hat

Hat'ın yeşilliği, bazen doğrudan sebz (yeşil) bazen de dolaylı olarak sebze (çimen, yeşillik) ve jengâr ile dile getirilir:

Ey büt-i seng-dil ü sîm-ten ü müşgin-ḫâl

V'ey meh-i serv-ḳad ü sebz-ḫaṭ ü lâle-'iẕâr K.-40-8

Âb-levḥi çekmiş mevcden mısṭer ṣabâ

Sebzeden naḳl itmege vaṣf-i ḫaṭ-i dil-ber ṣabâ K.-5-1

Hat, yeşil rengiyle yanağa zarafet katar:

Müzeyyen oldı ḫaṭ-i sebze ile rûy-i zemîn

Leṭâfet-i ḫaṭ-i sebz ile eyle kim ruḫ-i yâr K.-17-2

Hat, yer yer jengâr ile birlikte işlenir. Bakır pası olan jengâr, yeşile dönük bir renge sahiptir. Bu münasebetle hat'ın benzetildiği bir unsurdur. Yanağa zarafet katan hat, jengârın aynaya parlaklık vermesine benzer:

Ḫaṭ-i sebz ile füzûn oldı leṭâfet ruḫuña

Kim görübdür vire âyîneye revnaḳ jengâr K.-40-3

Sonuç

Bu çalışmada Fuzûlî Divanı'nda sevgilinin güzellik unsurlarının anlatımında renklerle ilgili unsurlar tespit edilip bu unsurlarda renklerin kullanımı incelenmiştir. İncelemenin sonunda şu sonuçlar ortaya çıkmıştır:

Divanda güzelliği çağrıştırması ve güzelliği daha da ziyadeleştiren bir unsur olması, simgelediği duyguların bir hayli fazla ve hemen her konuda kullanım alanının olup şiirlere zenginlik katması münasebetiyle kırmızı, teşbih ve mecazlar yoluyla sıkça ifade edilmiştir. Sevgilinin güzellik unsurlarının anlatımında en belirleyici unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Böyle olmasında onun, sevgili söz konusu olduğunda güzellik, çekicilik ve alımlılık gibi konuları ifade etmesi önemli rol oynamaktadır. Güzellikte belirleyici olan bu özellikler, kendini en çok âşığı cezbeden yüz ve dudakta gösterir. Yüz ve dudağın şaraba, gül ve lâle gibi en güzel çiçeklere, la'l ve altın gibi kıymetli unsurlara benzetilmesi bu kanıyı doğrular niteliktedir.

Sevgilinin güzellik unsurlarında siyah, genellikle olumsuz kavramlarla anlatılmaktadır. Saçların yılan, karga, kâfir ve zalim gibi unsurlara benzetilmesi siyahın olumsuz durumları ifade ettiğini doğrular mahiyettedir. Ancak siyah, her zaman olumsuz kavramların anlatımında kullanılmaz. Sevgilinin saçlarının renk ve koku yönüyle misk ve amberle ilişkilendirilmesi, sevgilinin güzelliğini artırmak için gözlerine sürme çekmesi olumlu anlamlarına verilen örneklerdendir.

Beyaz, sevgiliye ait güzellik unsurların anlatımında teşbih ve mecazlar yoluyla çoğunlukla kıymet, parlaklık ve güzellik kavramları söz konusu edilerek kullanılmaktadır. Şair, sevgilinin anlatımında ona ait beyaz unsurları daha da belirgin bir hâle getirmek için zaman zaman siyah renkle karşılaştırmaktadır. Örneğin; sevgilinin yüzünün işlenmesinde beyazla ilişkili unsurlardan iman, Rum ve gündüzü -akı- kullanırken; saçı için siyahla ilişkili unsurlardan küfür, Hind ve geceyi -karayı- kullanır. Divanda kırmızı, siyah ve beyazın dışında yeşil sadece hat'ın anlatımında kullanılmaktadır.

Kaynakça

Abdürrezzak Kâşânî. *Tasavvuf Sözlüğü.* Çeviren Ekrem Demirli, İstanbul: İz Yay., 2004.

Akyüz, Kenan vd. (hzl.). *Fuzûlî Dîvânı.* Ankara: İş Bankası Yayınları, 1958.

Çavuşoğlu, Mehmed. *Necati Bey Divanı'nın Tahlili*. İstanbul: Kitabevi Yay., 2001.

Devellioğlu, Ferit. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat.* Ankara: Aydın Kitabevi, 21. Basım, 2004.

Eren, Abdullah. "Bâkî Divanı'nda Kırmızı Renk" *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi,* S. 37, 2008, ss. 31-69.

Kaymaz, Zeki. "Türkiye Türkçesi ve Ağızlarında Renk Bildiren Kelimelerin Kullanılışı ve Sistematiği" *TDAY Belleten,* Türk Dil Kurumu Yay., Ankara, 1997.

Kubbealtı Lügati, www.lugatim.com, (01.10.2021).

Lexsiqamus, http://www. lexsiqamus.com, (01.15.2021).

Onay, Ahmet Talât*. Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar.* Hazırlayan Cemal Kurnaz, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yay., 1992.

Özer, Deniz, "Toplumsal Düzenin Oluşmasında Renk ve İletişim", *ODÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi,* C.3, S.6, Aralık 2012.

ÖZKAN, Ömer. *Divan Şiirinin Penceresinden Osmanlı Toplum Hayatı.* İstanbul: Kitabevi Yay., 2007.

Pala, İskender. *Dîvân Şiiri Sözlüğü.* Ankara: Akçağ Yay., 1989.

Şemseddin Sâmî. *Kâmûs-ı Türkî.* Hazırlayan Raşit Gündoğdu, Ebul Faruk Önal, İstanbul: Çağrı Yay., 2006.

Sefercioğlu. Nejat, *Nev'î Divanı'nın Tahlîli*. Ankara: Akçağ Yay., 2001.

Tarlan, Ali Nihat. *Fuzûlî Divanı Şerhi*. Ankara: Akçağ Yay., 1998.

Tarlan, Ali Nihat. *Şeyhî Divanı'nı Tetkik*. Ankara: Akçağ Yay., 2004.

Tatcı, Mustafa. *Hayretî'nin Dinî Tasavvufî Dünyası*. İstanbul: Horosan Yay., 2006.

Toker, İhsan. "Renk Simgeciliği ve Din: Türk Kültür Yapısı İçerisinde Ak-Kara Renk Karşıtlığı ve Bu Karşıtlığın Modern Türk Söylemindeki Tezahürleri Üzerine" *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi,* 50: 2, 2009.

Tolasa, Harun. *Ahmed Paşa'nın Şiir Dünyası*. Ankara: Akçağ Yay., 2001.

Türkçe Sözlük, Ankara: Türk Dil Kurumu, 10. Basım, 2005.

Uludağ, Süleyman. *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü.* İstanbul: Kabalcı Yay., 2002.

ÖZLEMİN SOMUT HALİ: CENGİZ DAĞCI'NIN "ANNEME MEKTUPLAR" ROMANI

***Ayten ABBASOVA*[1]**

Dr., Azerbaycan Devlet Pedagoji Üniversitesi, Azerbaycan, ayten.abbasova@list.ru

ÖZ

20. yüzyıl Kırım-Tatar edebiyatının en değerli simalarından olan Cengiz Dağcı politik oyunların kurbanına çevrilmiş, topraklarından çok uzaklara sürülen Kırım Türklerinin boğulan sesini yazdığı değerli eserleri ile bütün dünyaya duyurmuştur. Gördüklerini, yaşadıklarını yazar prizmasından geçiren Dağcı bütün eserlerinde *"yaşanmış ve yaşanan bir hayat parçası"* olduğunu ve her eline kalem aldığında hayalen uzak düştüğü topraklara -Kırım'a, Gurzuf'a, Kızıltaş'a- döndüğünü hatıralarında dile getirir. Savaşın her yüzünü görmüş, esir kamplarından sağ çıkmış yazar, savaş bitse de çilesi bir türlü bitmeyen Kırım Türklerinin yaşadıklarını unutmamış ve unutturmamıştır.

Bütün hayatı boyunca Anne ve Vatan hasreti çeken yazar Kırım'dan uzak düşmekle dünyada onun için en değerli varlık olan annesinden da ayrı düşmüş, ömrünün son gününe kadar annesini hiç görememiş, hatta ondan küçük bir haber bile alamamıştır. 15 mektuptan oluşan "Anneme mektuplar" romanında da yazar anne özlemini dile getirir. Yazarın genellikle uzakta olan kişilerin iletişim aracı olan mektup yöntemini kullanması romanda anlatıcı ile annesi arasında uzaklığın olmasından kaynaklanmaktadır. Romandaki mektuplar tek taraflıdır. Anlatıcı annesinin hayatta olmadığından emindir, ancak mektupları onun hayatta olduğunu hayal ederek yazmıştır.

Yazar çocukluk ve gençlik yıllarını hatırlarken o dönemde Kırım'da yaşanan olayları, günahsız insanların tutuklanmalarını, kolektifleştirmenin ağır sonuçlarını, başsız kalan ailelerin yaşadığı zorlukları, açlıkla, susuzlukla geçen soğuk kış gecelerini ve sürgünleri, Kırım Türklerinin topraklarından koparılışını kederle hatırlar. Ancak diğer romanlarından farklı olarak Cengiz Dağcı "Anneme mektuplar" romanında olayların geniş anlatımına yer vermemiş, bu olayların Kırım Türklerinin iç dünyasında açtığı yaraları göstermeye çalışmıştır.

Anahtar Kelimeler: Cengiz Dağcı, roman, özlem, Kırım, vatan, anne.

The Concrete Form of Longing: "Letters to My Mother By Cengiz Dağcı"

Abstract

Cengiz Dağcı, one of the most valuable figures of the 20th century Crimean-Tatar literature, became the victim of political games and announced the drowning voice of the

[1] ORCID: 0000-0003-3799-8794

Crimean Turks, who were exiled far from their lands to the whole world with his valuable works. We come across sections from his life in the works of the author, who passed what he saw and experienced through the prism of the writer. He also states in his memoirs that he is a "part of life lived and lived" in all his works and that every time he picks up a pen, he returns to the lands he has fallen away from – to Crimea, Gurzuf, Kızıltaş. The author, who has seen every facet of the war and survived the prison camps, has not forgotten the experiences of the Crimean Turks even though the war is over.

The writer, who yearned for mother and homeland all his life, was separated from his mother, who was the most valuable asset for him in the world, by staying away from the Crimea. In the novel "Letters to my mother", which consists of 15 letters, the author expresses his longing for a mother. The fact that people who are far away usually use the letter method as a means of communication is due to the distance between the narrator and his mother in the novel. The letters in the novel are one-sided, the narrator is sure that his mother is not alive, but he wrote the letters imagining that she was alive.

While remembering his childhood and youth years, the author sadly remembers the events that took place in Crimea at that time - the arrests of innocent people, the heavy consequences of collectivization, the hardships of families left without a head, the cold winter nights spent with hunger and thirst, the exiles and the deportation of the Crimean Turks from their lands. However, unlike his other novels, Cengiz Dağcı did not include a broad narrative of the events in his novel and tried to show the wounds these events caused in the inner world of the Crimean Turks.

Keywords: Cengiz Dağcı, novel, longing, Crimea, Homeland, mother.

Vatanından çok uzaklarda yaşasa da yazdığı her eserde vatan hasretini satırlara döken Cengiz Dağcı politik oyunların kurbanına çevrilmiş, topraklarından çok uzaklara sürülen Kırım Türklerinin sesini yazdığı değerli eserlerle bütün dünyaya duyurmuş, bu yolda yorulmadan mücadele etmiştir. Gördüklerini, yaşadıklarını yazar prizmasından geçiren, roman yazmayı "varoluş çabası" gibi kabul eden yazarın kalp sızısı ile kaleme alınmış eserlerinde kendi hayatından da kesitlere rastlamaktayız. Bütün eserlerinde "yaşanmış ve yaşanan bir hayat parçası" olduğunu ve her eline kalem aldığında hayalen uzak düştüğü topraklara – Kırım'a, Gurzuf'a, Kızıltaş'a döndüğünü kendi de hatıralarında belirtmiştir. Savaşın her yüzünü görmüş, esir kamplarından sağ çıkmış yazar savaş bitse de çilesi bir türlü bitmeyen Kırım Türklerinin yaşadıklarını unutmamış ve unutturmamış, bunu sanki bir görev edinerek ömrünün sonuna kadar bu sorumluluğu yerine getirmiştir.

> "… Ben ve benim gibi kendi kıyılarından ayrılmış insanlar, bizleri nereye götüreceğini bilmediğimiz başıboş gemiye doluşmuş, uzak denizlerin haşin suları içinde yüzüyorduk. Bütün limanlar kapalıydı bizim için. Denizden karaya çıkarabilirsek bile, karanın denizlerden az korkunç ve çetin olmayacağının farkındaydık. Çaresizdik. (…) İşte, kendimi öylesi ruhsal bir durumun içinde bulduğum zamanda yazıldı Badem Dalına Asılı Bebekler ve Üşüyen Sokak romanlarım. Uzak ve ıssız yerlerden geliyordu Kızıltaşlıların ve Gurzufluların boğuk ve derinden derine acı çığlıkları kulaklarıma. Onlara özgü gerçeği hayal gücüyle okura duyurabileceğime inanıyordum." (Hatıralarda Cengiz Dağcı, 249-250)

Halkına özgü gerçeği okurlarına duyuran Cengiz Dağcı'nın yazdığı eserler hem de yazarın kökleri ile bağlı olduğu Vatan toprağından kopmamağa çalışmasını, bu hatırlamalardan güç alarak hayata tutunmak çabalarını görmemizi sağlar. II Dünya savaşında hem ön cephede hem cephe arkasında, savaştan sonraki yıllarda milletinin yaşadıklarını kendine özgün şiirsel bir dille anlatan yazar Kırım'ı anlatarak unutturmamağı, bu sebeple de hayata tutunmağı sanki misyon edinmişti. Emel Kırım Vakfının yönetim kurulu başkanı, değerli gazeteci Zafer Karatay'ın Londra'da – yazarın evinde yaptığı söyleşide Cengiz Dağcı'nın söylediği bu cümleler onu bu kadar çalkantılı hayatın zorlu yollarında yaşatan şeyin ne olduğunu bir daha anlatır: "Ben vatansız değilim, ben her gün yatağımın içerisinde yattığım zaman adaları hatırlıyorum, Memişin Bayırını hatırlıyorum, Gelinkaya'yı hatırlıyorum, Topkayayı, Gurzufu hatırlıyorum, hatırlamadığım hiçbir gün geçmiyor, her gün hatırlıyorum, Kırım'la yaşıyorum, benim kendi bedenim buradadır, ama canım hala ordadır." (Bellek insan eser 70).

Bütün hayatı boyunca Anne ve Vatan hasreti çeken yazar Kırım'dan uzak düşmekle dünyada onun için en değerli varlık olan annesinden da ayrı düşmüş, ömrünün son gününe kadar annesini hiç görememiş, hatta ondan küçük bir haber bile alamamıştır. Yazar birkaç romanında olduğu gibi 15 mektuptan oluşan "Anneme mektuplar" romanında da anne özlemini dile getirir. Genellikle uzakta olan kişilerin iletişim aracı olarak mektup yöntemini kullanması romanda anlatıcı ile annesi arasında uzaklığın olmasından kaynaklanmaktadır. Bu romanda yazar özlem duygusunu samimi ve çıplak bir şekilde satırlara dökmüştür. Romandaki mektuplar tek taraflıdır, anlatıcı annesinin hayatta olmamasından emindir, ancak mektupları onun hayatta olduğunu hayal ederek yazmıştır. Dağcı annesinden uzak düştüğü bu yıllarda yaşadıklarını, gurbette çektiği sıkıntıları annesine yazdığı mektuplarda anlatır: "Ben, yaşı altmışın üstünde bir oğul; anneyse uzun yıllar zulüm aleminde yaşamış, akıl almaz zorluklara katlanmış ama bir meleğin güzelliği, hoşgörüsü ve anlayışla gelip buluyordu beni. Anne 'ye açacağım kadar hiçbir dosta açamazdım kalbimi." (Hatıralarda Cengiz Dağcı 260) Köyünden çok-çok uzaklarda, kaos diye nitelendirdiği, manevi değerlerin unutulduğu bir ortamda hayatını sürdürmeğe çalışan yazar huzuru, sıcaklığı, saflığı sadece onu sınırsızca seven annesinin bağrında bula bileceğine inanmaktadır. Önceki mektuplarda yaşadığı şehirden söz etse de daha sonraki mektuplarda genel olarak Kırım'da yaşadığı mutlu, mesut günleri hatırlar, hayalen gezindiği Kırım'ı, kendi değimiyle "hayatıma gerçek bir değer ve anlam veren bir kaynak" (Dağcı 19) olan Kızıltaş köyünü, üzüm bağlarını, çiçeklenmiş badem ağaçlarını, deniz kenarında dolaştığı güneşli günleri, salkım söğütlerden esen yellerin serinliğini hatırlar. Şimdi Kırım'dan çok uzakta onu avunduran tek şey bu güzel hatıralardır.

> "Şimdi burada bu kafes içindeyim. Bazen kafesimi kafes değil de çevremde yıllar yılı ördüğüm, içinden çıkılmaz yüksek bir duvar gibi görüyorum. Bu duvarda sen varsın, Halide var, öğretmen Akimova var ve başka sevdiklerim. …Kalabalık sokaklarda, soyut bir dünyadaymış gibi, yürüye yürüye kendi duvarlarımın arasına dönüyorum." (Dağcı 74-75)

Romanın anlatıcısı Topkayacı soyadlı bir gençtir. Yazar mektupları onun dilinden takdim eder. Mektupların yazıldığı zamanda Topkayacı Londra'da yaşamaktadır, 65 yaşındadır, kendi değimiyle oldukça yaşlanmış, gözleri zor görmektedir. Ancak romanda Topkayacının yaşamı ile ilgili söylenen bir çok detaylar – onun ailesi ile birlikte Malo-Fontannaya

sokağında bir odalı evde yaşaması, okul yıllarında şiirler yazması, onları "Gençlik", "Edebiyat mecmuası" isimli dergilerde yayınlatması, babasının tutuklanması, serbest bırakıldıktan sonra ailenin Akmescit'te yaşamağa başlaması, Safiye Akimova isimli edebiyat öğretmeninin olması, daha sonra Zemine Topkayacı ile görüşmesi, öğrenci iken orduya çağırılması bizzat kendi hayatından olan gerçeklerdir. Yaşadıkları ile yazdıkları arasındaki paralellik yazarın eserlerinin bu denli samimi karşılanmasının ilkin sebeplerindedir. Cengiz Dağcı "Anneme mektuplar" romanını yazmakla annesine olan vefa borcunu ödemek istemiş, romanın okurlar tarafından nasıl karşılanacağı kaygısına hiç kapılmamıştır.

> "Eser nerdeyse kırk yıl beklemişti beni; yazmanın vakti geldiğinin farkında olmadan annemin süt ve kek kokan soluğuyla romanı yazmağa koyuldum. Eseri yazdığım sürece hayatımın benzeri olmayan günlerini yaşadım: güldüm, coştum, acıdım, yakındım ve ağladım. ...Romanı yazarken yaşanmış zamanın gerçeğini vermeye çaba harcamıyor, ben zamanın içinde yaşıyordum. Ancak yalnızca açıklama ve temsilci niteliğinde değil; romanın kişileriyle birlikteydim, onlardan biriydim." (Hatıralarda Cengiz Dağcı 260-261)

Roman boyunca Topkayacı isimli gençle ondan sekiz yaş büyük edebiyat öğretmeni Safiye Akimova arasında olan aşk ilişkisi ön plandadır. Genellikle duygu durumlarının hâkim olduğu, hislerden oluşan romanda "Vakanın tamamında, aksiyonu sağlayan, fiili durumlardan; başka bir ifadeyle eylemlerden ziyade, "duygu durumu" dur. (Şahin 143) Daha öğrenciyken Topkayacı'nın şiirler yazdığını duyan Safiye Akimova gencin yazdıklarını inceler, ona dönemin şartlarına uygun yazmağı tavsiye eder, yoksa çok zorluluk çekeceği konusunda uyarır. Belli olduğu üzere o yıllarda her yazılan şiir basılamazdı. Bunu Topkayacı dördüncü mektupta şöyle belirtir: "Editör konuşurken öğretmen Akimova'nın 'Sağını, solunu görmeden, önüne bakmadan yürürsen günün birinde çukura düşeceğinden haberin yok mu senin?' ifadeleri tekrarlandı kulaklarımda." (Dağcı 87) Yazar bu cümlelerle dönemin siyasi değişikliklerinin insanlar üzerindeki baskısını da vermeğe çalışır. Anlatıcı bundan sonra editörün söylediği biçimde, Sovyet ideolojisinin taleplerine uygun şiirler yazmaz ve bu sebepten de şiirleri o dergide hiç basılmaz.

Gençler arasındaki ilişki güçlendikçe Topkayacı Safiye'ye "İye", Safiye ise ona "Saf" der, çok geçmeden onlar evlenmeğe karar verirler. Bu ilişkinin ailesi tarafından onaylanmayacağını bilen Topkayacı bu ilişkiyi herkesten gizler. Ancak çok geçmeden İye hastalanır ve ölür. Bu haber Safın bütün dünyasını alt-üst eder. İyenin toprağa verildiği gün Saf askere çağırılır ve bir daha vatanına geri dönemez. O zamandan beri artık 40 yılı aşkın bir süre geçmiştir. Dördüncü mektupta Topkayacı rüyada Kızıltaş'a gittiğini, orada çocukluk aşkı olan Saniye isimli genç kızın hala onu beklediğini görür. Saniyenin sözleri ile yazar o yıllarda Kırım'da yaşanan facialarını dile getirir:

> "Kırk yıl!" dedi gene. "Kırk yıl! ...Çevrene bak. Evler çöktü, toz oldu. Tarlalar kurudu, çöl oldu. Alçaklarda kalan bağlar göl oldu, yükseklerde olanlar yok oldu. İnsanlara ne oldu diye sorma! Birçoğunu kurşuna dizdiler, telgraf direklerine astılar; geride kalanları ufkun ötesinde başka dünyalara alıp götürdüler." (Dağcı 78)

Bu kırk yıl boyunca Kızıltaş'a olan özlemi günden güne artmış, oraya geri döneceği günü hasretle beklese de o gün hiç gelmemiştir. O mekanları hatırladıkça hayata daha sıkı bağlandığını idrak eden Topkayacı Kızıltaş'ı unutacağı gün büsbütün yok olacağını anlıyor:

"Ve bu hisle daha o yıllarda Kızıltaş'tan kopmama bir sebep olmadığını anlamaya başlamıştım. Gençtim. Güçlüydüm. Sevgi ve güçlü umutlarla silahlıydım. Yıkılmış dünyamı kendi gücümle yeniden kurmak özlemi uyanıyordu içimde. Ben yalnız değildim, Anne. Üstelik benim Kızıltaş'a ihtiyacım olduğu kadar, Kızıltaş'ın da bana ihtiyacı olduğunu hissetmeye başlamıştım. …Ben yaşadıkça Kızıltaş unutulmayacaktı." (Dağcı 121).

Topkayacı mektuplarda geçmişe döner, zor yılları hatırlar. Totaliter dönemin sert kuralları insanları korku içinde yaşamağa mecbur etmiştir. Topkayacı babasının mecburen Lenin'in fotoğrafını duvardan astığı gün konuşmalarını hatırlar:

> "O akşam beklenmedik bir durum ve soru furyası:
>
> – Baba sana mı verdiler bunu?
>
> – Asacak mıyız?
>
> – Sen ne dersin?
>
> – Asmazsak başımız belaya…
>
> – Asalım istiyorsan…
>
> Babam, yüzünün rengi uçuk, gözleri korkuyla gölgeli, ama sesi kararlı: "Asacağız. Asmazsak belası gelip başımızı bulur gene" diyordu." (Dağcı 42)

Yazar çocukluk ve gençlik yıllarını hatırlarken o dönemde Kırım'da yaşanan olayları – günahsız insanların tutuklanmalarını, kolektifeştirmenin ağır sonuçlarını, başsız kalan ailelerin yaşadığı zorlukları, açlıkla, susuzlukla geçen soğuk kış gecelerini ve sürgünleri, Kırım Türklerinin topraklarından koparılışını kederle hatırlar. Ancak daha önce yazdığı romanlarından farklı olarak Dağcı "Anneme mektuplar" romanında bu olayların geniş anlatımına yer vermemiş, bu olayların Kırım Türklerinin iç dünyasında açtığı yaraları göstermeğe çalışmıştır. Mücadelesinden hiç vazgeçmediği Kırım onun için sadece doğup büyüdüğü vatan toprağı değildir. Yazarın bütün detayları ile hatırladığı Kırım'ı anlatışı kendini tanımlamasına, iç dünyasını açıklamasına da hizmet eder. Yazar annesinin ne zaman öldüğünden habersizdir, amma annesi onun için her zaman yaşıyor ve yaşayacaktır. Bu mektuplar 40 yılı aşkın bir sürede hayalinde yaşattığı annesine özleminin dile getirilişidir:

> "… Sen ölüsün. Kefenle mi, kefensiz mi ve nerde yattığını bilmiyorum. Bugünlerde düşünmüyorum da. Hem sen gerçekten ölmedin ki. Sen benimle ve benim kafesim içinde yaşıyorsun. Ve yaşayacaksın, Anne; düşler gerçeğe dönüşene dek yaşayacaksın, Anne." (Dağcı 32)

Annesinin ondan ayrılmadan önceki hayatını satırlara dökmesini istediğini düşünen anlatıcı mektupları yazıp bitirmediği sürece huzur bulamayacağını düşünmektedir. "Çocukluğumda bana öğretmiş olduğun duaları ben yıllar önce unuttum. Unutmadımsa bile canıma daha yakın ve ruhumu Tanrı'dan daha iyi yatıştırılabilen Kızıltaş aldı duaların yerini; bu yüzdendir ki, pencere camında beliren görüntülere şaşmadım." (Dağcı 76)

Altıncı mektupta yazar annesine sağlık sorunlarını anlatır, kalp sıkıntıları çektiğini söyler. Doktora gittiğini belirtse de ondan hiçbir medet ummaz, bu zorluklara uzun yıllar dayanan kalbine ilaçların değil, Kırım'ın, Kızıltaş'ın, annesinin hayalinin iyi geldiğine inanır: "Benim

yüreğimi anlayabilecek bir uzman var sanki! Üzülme, Anne. Yüreğim büyük, sağlam ve güçlü. Kızıltaş'ı, Soğuksu kıyılarını, Ayı Dağı'nı taşıyabilir miydim bunca yıl yufka bir yürek içinde? Uzman neyime benim! Hem sen varsın, Halide ve Saniye var yüreğimin acıdığı anlarda." (Dağcı 119).

Anlatıcı sadece vatanını, köyünü hatırlamakla geçirmez günlerini, her fırsatta oralara yeniden kavuşmak özlemini dile getirir. 40 yılı aşkın zaman diliminde yaşamağa çalıştığı bu kentte gökyüzünün rengi bile başkadır, uzun, ağır, çökertici yıllarda yollar, sokaklar, insanlar ona hep yabancıdır. Bildiği ve özlediği hayattan geriye kalan yalnız hayalindekilerdir. Onlar da olmasa hayata tutunmaya, var olmaya hiçbir sebebi kalmamıştır.

> "Geceleyin yatağımın içinde oturup saatlerce pencere camları gerisindeki karanlığa bakıyordum. Kızıltaş'ı görüyordum karanlığın içinden. Belirli ve güzel. Pilibaşı dibindeki karınca öbekleri, bağın üzümleri, baharda çiçek açmış badem ağacı, Bozkaya üstünde güneşlenen kertenkele elle tutabileceğim kadar yakın ve capcanlıydı. Onları gördüğüm sürece ben yaşıyordum. Onlar gözlerimden silindiği anlarda hayattan kopuktum, yalnızdım ve titriyordum. …Günler geçtikçe yalnızlığımda daha da güçleniyordu Kızıltaş'a özlemim. Ben yalnız değildim, Anne. Üstelik benim Kızıltaş'a ihtiyacım olduğu kadar, Kızıltaş'ın da bana ihtiyacı olduğunu hissetmeye başlamıştım." (Dağcı 121)

Hayatın hızlı akışında kaybolan anlatıcı pencere kenarında oturup annesine mektuplar yazarken Kızıltaş'ı dolaşıyor, özüne dönüyor, düşlerinde badem ağaçlarının arasında dolaşıyor, çocukluğunun geçtiği sokaklarda, Soğuksu kıyıklarında geziniyor, sisler arkasından Ayı Dağını izliyor. Ve bu anlarda tamamen değişiyor: "Kendimi Kızıltaş'ta bulduğum anlarda ben olduğumdan bambaşka bir kişi oluyorum; daha doğrusu asıl kendim oluyorum, Anne. Ruhum güçleniyor, kendi kendime acıma ve yakınmalardan kurtuluyorum…" (Dağcı 169).

Topkayacı, Kızıltaş'a bağlılığını İye ile hayali konuşmalarında da dile getirir. Canında saklı Kızıltaş'ı kendi gibi İyenin de görmesini ister. Umudunu kaybettiği anlarda İye ona dayanma gücü verir, umudunu kaybetmemesini sağlar, "Kızıltaş senin özsuyun; kanın, damarın" der ona. Gelgitler yaşayan anlatıcı bazen umutlansa da bazen de karamsarlığa kapılır, özlemden gücünü kaybettiğini söyler Annesine. Bu anlarda da Kızıltaş'ı anar, Kırım'ın bağrından kopmasından duyduğu sevinç hissini dile getirir:

> "Çocukluğumda dalına bebekler astığım badem ağacından çok yaşlıyım, Anne. Ama Ayı Dağından çok gencim ve sana bu mektubu yazamayacak kadar güçsüz değilim. …Senin hayatta en büyük ve en güzel başarın beni Kızıltaş'ta, Pilbaşı bağı dibindeki evde doğurman olmuştur. Yıllarca Kızıltaş'ı kaybetmek korkusuyla yaşadım. Şimdi korkmuyorum. Her yerde görüyorum Kızıltaş'ı: evimin içerisinde, pencere camları gerisinde, duvar afişlerinde, parklarda, istasyonlarda – Kızıltaş sonsuz bir rüya gibi." (Dağcı 317)

On üçüncü mektupta anlatıcı kendi kendinin gücüne hayretini dile getirir, özleminin gücünün onu bir gün hayalen gezindiği yerlere döndüreceğine inancı bazen güçlense de bazen de kaybolur.

> "Hay Topkaya bayırlarının kızılcıklarını unutamayan sen, son Mohikan! Kimi aldatıyorsun sen be adam?" diyorum kendi kendime. Aldatmıyorum, Anne. Gözlerim hayata ve dünyaya açık öleceğim bu evde. Cesedimi ne zaman ve kim bulacak bilmiyorum; ama cesedimi bu evde bulan kişi Ayı Dağı'nı ve Adaları görecek açık gözlerimin içinde. Ömrüm sona yaklaştıkça daha çok çekiyorum Kızıltaş'ın özlemini. (…) Kızıltaş'ımızı ben sadece aklımda değil; yüreğim, dalağım, böbreğim ve avuçlarımın içinde taşıdım yıllar yılı ben mutlu bir ölümle öleceğim." (Dağcı 360-361)

Anlatıcı 40 yılı aşkın dönemde çektiği özlemi bu mektuplarla dışa vurmaz sadece, hem de annesiyle "dertleştikçe" sanki yaralarına mehlem sürer. Bu zaman da hayalinin tek gezindiği yer özlemini çektiği Kızıltaş'tır.

> "Savaşta, tutsak kamplarında, gurbet ellerde, daha sonra bu odamda yalnızlığıma bürülü sana bu mektupları yazarken, yüreğimin acıları derman buldu senin ruhunun çiçeklerinde. ...Durmadan Kızıltaş'tan ve yalnızlığımdan yakınıp durduğumun farkındayım; ama gerçek durum bu, Anne. Her şey silindi hafızamdan, Kızıltaş kaldı." (Dağcı 430)

On beşinci mektupta anlatıcı askere çağırılması haberini aldığı güne döner. Bununla birlikte onun Kırımdaki hikayesi tamamlanır. Ondan sonrası yaşanan bir ömür değil, koskoca bir yalnızlık ve özlemdir. Kızıltaş'ı yitirmekle hayat da onun için önemini yitirmişti. Yaşadığı evle Kızıltaş arasında bir yerde kaybolduğunu düşünen anlatıcı kendinde mutluluğu arayıp bulmak gücünü hissetmemektedir. "Neden ve niçin bilmiyorum, beni gören (kimliğimi bilmesi şart değil) yalnızca beni gören, dünyada yaşadığımdan haberi olan birine ihtiyacım var, Anneciğim." (Dağcı 427). Yazarın yalnızlığının ve özleminin büyüklüğünü bu satırlar açıkça belli eder. Sanki bu özlem onun için yıllar içeresinde vazifeye dönüşmüştü. Hatırlamazsa, unutursa Kızıltaş ve bütün Kırım yok olacaktı, silinecekti bu dünyadan sanki. Anlatıcı daha önce de söylediği gibi sonuncu mektubunda da hatırlamakla, özlemekle yaşatıyordu Kızıltaş'ını.

> "Kızıltaş'ı ziyaret etmediğim bir güncüğüm olmuyordu. Her gittiğimde insansız evlerini insanlarla dolduruyordum; sönmüş ocaklarında alevler yakıyordum, ıssız mezarlıklarında, yabanileşmiş bağlarında geziniyordum. Ben yaşadıkça unutulmayacaktı. Şimdi biliyorum; unutulacak bensiz Kızıltaş. Her şeyiyle unutulacak, Anne. Pilibaşı bağından söz etmeyecek kimse. Ayı Dağı'nı, Soğuksu kıyılarını hatırlamayacak hiç kimse. Hiç kimsenin rüyasına girmeyecek Kızıltaş kızları. Ağlamadığım zamanlarda için için acıyorum Kızıltaş'ımıza…" (Dağcı 423)

"Elli yıldır gönlümü sevindiren, yüreğimi acıtan; bazı gecelerde elimde kalem, masamın başında otururken beni ağlatan Kırım'ın (Hatıralarda Cengiz Dağcı 9) ve annesinin özleminin satırlara döküldüğü "Anneme mektuplar" romanı okurlar tarafından da çok sevilmiş, 1988 yılında Türkiye Yazarlar Birliği tarafından "Yılın en iyi romanı" ödülüne layık görülmüştür.

Kaynakça

Çarpaz, Kemal. *Sürgünde Yeşeren Vatan Kırım*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2012.

Dağcı, Cengiz. *Benim Gibi Biri*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 1998.

Dağcı, Cengiz. *Anneme Mektuplar*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2012.

Dağcı, Cengiz. *Yansılar 1*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2012.

Dağcı, Cengiz. *Yansılar 2*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2012.

Dağcı, Cengiz. *Yansılar 3*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2012.

Dağcı, Cengiz. *Yansılar 4*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2012.

Dağcı, Cengiz. *Hatıralarda*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 1998.

Kara, Abdulvahap. *Gamalı Haç ile Kızıl Yıldız Arasında Bir Yazar*. İstanbul: İQ Kültür Sanat Yayıncılık, 2012.

Kocakaplan, İsa. *Kırım'dan Londra'ya Cengiz Dağcı*. İstanbul: Damla Yayınevi, 1998.

Kocakaplan, İsa. *Kırım'ın Ebedi Sesi Cengiz Dağcı*. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, 2012.

Kırlı, Selçuk. "Cengiz Dağcı'nın Romanlarındaki Kişisel İş Dinamikler ve Eserlerin Ruhsal Bütünlüğe Katkısı ile İlgili İmalar", *Doğumunun 100.Yılında Cengiz Dağcıya Armağan*. Ankara: Bengü Yayınları, s.217-231, 2019.

Şahin, İbrahim. *Cengiz Dağcı'nın Hayatı ve Eserleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1996.

HÜSEYNBALA MIRALAMOV'UN SANATSAL DÜZGÜSÜ VE TARİHÎ HAFIZAYA EPİK İZLENİMİ

Zalxa ORUCOVA [1]

Arş. Gör., Azerbaycan Devlet Pedagoji Üniversitesi, Azerbaycan,

orucova.zalxa@mail.ru

ÖZ

Tanınmış Azerbaycanlı yazar Hüseyinbala Miralamov'un farklı tarihsel dönemlerdeki olayların sanatsal ifadesini yansıtan eserleri, milli ahlaki değerlerin tasvirine geniş yer vermekte ve farklı dönemlere ait olayları paralel olarak takip ve analiz etmektedir. Yanan Kar romanında savaş temasını sanatsal bir cisimleşme nesnesine dönüştürerek yakın geçmişe yansımış ve yaşanılan olayları dile getirmeye çalışmıştır.

Yanan Kar adlı roman iki kitaptan oluşmaktadır. Son 25 yılın tarihsel adaletsizliklerine karşı protesto çığlıkları, kan dökülmesine ve savaşlara karşı hümanist duygular, çalışmanın ana, önde gelen çizgisini oluşturuyor. Sivil ateş motifleri, milli ruh, kanlı olaylara duyulan nefret, Ermeni karakteri eserdeki pozitif kahramanların ana idealleridir. Son yıllarda nesrimizin en değerli örneği olarak kabul edilir.

Yanan Kar romanı, Karabağ savaşının yaşanmış olaylarına ait bir roman olarak ideolojik ve sanatsal özellikleriyle çağdaş edebiyatta müstesna bir yere sahiptir. Eser geleneksel tarzda yazılmış ve yazar şiddetli savaş koşullarında yaşayan insanların psikolojisi durumunu ön plana çekmiş. Hikâyenin özgün tarzı, olay örgüsünün bireysel olaylar üzerindeki gelişimi, karakterlerin her birinin açık ve kesin karakterizasyonu bu romanda açıkça görülmektedir.

Bey Kamran ile birlikte Süleyman, Zakir Kişi, Bahtiyar, Mustafa, Sadaf Teyze, Mohnat, Akif Muallim gibi imgeler aracılığıyla Karabağ mücadelesinin sanatsal bir tarihçesini oluşturur. Vatandaşın psikolojisini ortaya çıkarmaya hizmet eden sanatsal bölümler, okuyucuda düşmana karşı nefret uyandırarak onu intikam almaya çağırır.

Anahtar Kelimeler: Hüseyinbala Miralamov, Karabağ, insan ruhu, tarihî hafıza, millî-manevi.

HUSEYNBALA MIRALAMOV'S ARTISTIC PROSE AND EPIC IMPRESSION OF HISTORICAL MEMORY

Abstract

Well-known Azerbaijani writer Huseynbala Miralamov's works, which reflect the artistic expression of events in different historical periods, give a wide space to the description of

[1] ORCID: 0000-0001-9191-4235

national moral values and follow and analyze the events of different periods in parallel. İn his novel "Burning Snow", he transformed the theme of war into an object of artistic embodiment, reflected on our recent past and tried to express the events we experienced.

His novel "Burning Snow" consists of two books. Cries of protest the historical injustices of the last 25 years, humanistic feelings against bloodshed and wars form the main, leading line of the work. Civil fire motifs, national spirit, hatred for bloody events, Armenian character are the main ideals of the positive heroes in the work. It is considered the most valuable example of our prose in recent years.

The novel "Burning Snow", as a novel about the lived events of the Karabakh war, has an exceptional place in our contemporary literature with its ideological and artistic features.

Together with Bey Kamran, he creates an artistic history of the Karabakh struggle through images such as Süleyman, Zakir Kishi, Bahtiyar, Mustafa, Sadaf Teyze, Mohnat, Akif Hodja. Artistic sections that serve to reveal the psychology of the citizen, arouse hatred against the enemy in the reader, calling him to take revenge.

Keywords: Huseynbala Miralamov, Karabakh, human's soul, historical memory, national-morol.

Ana metin

Tanınmış yazar Hüseynbala Miralamov'un farklı tarihsel dönemlere ait olayların sanatsal ifadesini yansıtan eserleri, milli ahlaki değerlerin tasvirine geniş yer vermekte, farklı zaman dilimlerinde meydana gelen olayları takip ve analiz etmektedir.

Ağır tarihi ve manevi kayıplara uğrayan, büyük mahrumiyetler, yasaklar ve zorluklarla karşı karşıya kalan halkımız, milli ideallerine sadık kalmayı başarmıştır. Azerbaycan halkının milli ideolojisi; Türkçülük, İslamcılık ve moderniteye dayanan Azerbaycancılığın ideolojisi, milli karakterin oluşmasına, milli birliğin, vatanseverliğin yükselmesine, milli ve manevi değerlerin korunmasına hizmet eder.

H. Miralamov'un tarihe çekiciliği, çeşitliliği ile ayırt edilir. *Yanan Kar* romanında savaş konusunu sanatsal bir cisimleşme nesnesine dönüştürmüş, yakın geçmişimize ayna tutmuş ve yaşadığımız olayları dile getirmeye çalışmıştır. Miralamov'un nesirinde ana hat haline gelen tarihsellik, onun en güçlü eserlerinin ana ağırlık merkezi olarak kabul edilir. Bu eserlerde tarihin ne kadar uzak görülebileceği gibi sorular bu nesir içinde her zaman alaka düzeyini kaybetmiştir ve tarihteki herhangi bir gerçek o kadar sanatsal bir tasvirle sunulmuştur ki, daha çok yaşama yetkisine sahiptir.

Yazarın *Yanan Kar* romanı iki kitaptan oluşmaktadır. Son yirmi beş yılın tarihsel adaletsizliklerine karşı protesto çığlıkları, kan dökülmesine ve savaşlara karşı hümanist duygular, çalışmanın ana, önde gelen çizgilerini oluşturuyor. Sivil ateş motifleri, milli ruh, kanlı olaylara karşı duyulan nefret, Ermeni karakteri eserdeki pozitif kahramanların ana idealleridir. Bu nedenle *Yanan Kar* romanı, son yıllarda nesrimizin en değerli örneği olarak kabul edilir.

Yanan Kar romanı, Karabağ savaşının yaşanmış olaylarına adanmış bir roman olarak ideolojik ve sanatsal özellikleriyle çağdaş edebiyatımızda müstesna bir yere sahiptir.

Ermeniler tarafından esir alınan baş kahramanlardan Süleyman ve oğlu Bahruz, etkileyici tablolarda tasvir edilmiştir: "…Hoznavar köyünde eski bir harman yerinde toplanmışlar. Çete lideri, tutsakların kollarını tek tek inceleyerek, tutması için bir Ermeni'ye teslim etti ve kim kaçarsa ceza verilecek konusunda uyardı. Esirler arasında insan şeklinde kimse kalmamış, yüzleri ve kafaları kan ve çamur içinde kalmış, tanınmaz hale gelmiştiler." (Miralamov 17-18).

Eser geleneksel tarzda yazılmıştır ve yazar şiddetli savaş koşullarında yaşayan insanların psikolojisi hakkında yazar. Eleştirmen Vagif Yusifli haklı olarak şunları söylüyor: "Miralamov'un kişisel üslubunun özelliği olan modernliği tarihle karıştırma girişimi, diğer eserlerinde olduğu gibi burada da kendini gösteriyor. Romanın başarılarından biri güçlü psikolojik ruh halidir. Böylece yazar, görüntülerin dışa dönük eylemlerinden ziyade kalplerine ve duygularına bir yol bulmaya çalışır ve bunu başarır. Eserde görüntülerin milli niteliklerini vurgulamak istemiş ancak aynı zamanda bu milli görüntüleri Azeriler ya Ermeniler olarak değil İNSAN olarak algılıyoruz." (Yusifli 5).

Azerbaycan'ın ayrılmaz bir parçası olan Karabağ'ın trajedisi, toprak kaybı, vatanın maddi ve manevi acıları, Süleyman'ın da aralarında bulunduğu olumlu imajların kaderine yansıyor. Süleyman daha çok iki halk arasındaki düşmanlığın doğasıyla ilgilenir. Süleyman'ın sözleri kulağa çok doğal ve samimi geliyor: "Henüz savaşta değiliz. Şimdilik dünyaya topraklarımızın işgal altında olduğunu, vatandaşlarımızın terörizm tarafından öldürüldüğünü ve insanlarımızın acı çektiğini söylemek istiyoruz. Kader bizi ebedi komşuluğa mahkûm etti". Yazar, Süleyman'ın içindeki kargaşayı, bin bir talihsizliği, oğlunun ve karısının çektiği çileleri, esaretten çıkış arayışını anlatır. Süleyman'ın Ermeni zalimleri hakkındaki düşünceleri heyecansız okunamaz: "Böyle bir savaş olur mu? Köyleri, şehirleri işgal edip orada yaşamak istiyorlarsa, neden onları harabeye çeviriyorlar? Atın ya köpeğin günahı nedir? Böyle vahşet olacak mı, İlahi?!" (Miralamov 61).

Yanan Kar da eser boyunca kaderinin göz ardı edildiğine dair bir görüntü yoktur. Özellikle Bey Kamran imajı bu açıdan daha mükemmel ve ilgi çekicidir. Bey Kamran'ın örneği, ulusal karakterin doğasında bulunan birçok ahlaki değerin genelleştirilmiş ifadesini yansıtır; cesaret, nezaket, vatanseverlik. Yazar, eserin başından itibaren onu her zaman Ermenileri öldüren cesur bir adam olarak sunar.

Yazar, Bey Kamran ile birlikte Süleyman, Zakir Kişi, Bahtiyar, Otkem, Mustafa, Sadaf Teyze, Mohnat, Khirda Teyze, Akif Muallim gibi imgeler aracılığıyla Karabağ mücadelesinin sanatsal bir tarihçesini oluşturur. Kader sorunlarını geniş bir ölçekte yansıtmayı başarıyor.

Karabağ'da yaşanan kanlı olaylar, Ermeni eşkıyalar tarafından sivillerin katledilmesi, esirlere yapılan işkenceler, şehirlerimizin, kasaba ve köylerimizin yıkımı, kültür anıtlarının hatta mezarlıkların yıkımı, kitapta hayat buluyor. Savaşın acı sonuçlarını, bölgeye yerleşen Laçın yerinden edilmiş kişiler örneğinde küçük çizgilerle sürgün yaşamının bir resmini oluşturarak gösteriyor.

Doğanın birçok harika anı, olağanüstü güzellik ve bazen kaprisli, öfke romantik bir üslupla, baştan çıkarıcı bir dille yansıtılıyor. Bu, elbette, yazarın ustalığının bir işaretidir. Gerçekliğin hayatının draması, doğanın taşan doğası, psikolojik ve felsefi araştırmalarla ortaya çıkar. Roman boyunca, Ermenilerin amacının, Azerbaycanlıları tarihi ata vatanlarından kovmak, bu topraklarda ideologları tarafından icat edilen bir "Büyük Ermenistan" devleti yaratmak

olduğu okuyucuya açıktır. Yazar haklı olarak, soykırım politikasının bir devamı olarak, çılgın Ermeni tarihçilerinin ısrarı üzerine, kanlı olayların dünyanın dört bir yanına dağılmış lobilerinin ayaklarının dibinde olduğunu yazıyor (Halefli 2).

Kaynakça

Halefli, A. "Kar nasıl yanar?", (*Yanan Kar* romanı hakkında). *Kredo Gazetesi*, Mayıs-Haziran 2007.

Kabil. Kıskançlık, vatandaşlar! ("Dağlarda ateşlenen kurşunlar" hakkında). *Kredo Gazetesi*, 22 Ekim 2005.

Miralamov, H. *Yanan Kar*. Bakü: Kür-Araz, 2007.

Yusifli, V. "Miralamov'un Yeni Romanı", *Adalet Gazete*. 1 Eylül 2005.

*TAM- "YANMAK, YAKMAK" KÖKÜ VE TÜREVLERİ ÜZERİNE[1]

Duygu YAVUZ ÖZ[2]

Dr. Öğr. Üyesi., Yeditepe Üniversitesi, Türkiye, dyavuz@yeditepe.edu.tr

ÖZ

İlk edebî metinlerimiz olan Orhun Anıtları'ndan itibaren "ateş" kavram alanına ait ifadelerin çeşitli kök ve türevler ile karşılandığı görülmektedir. **Tam-* da bu köklerden biridir. **Tam-* "yanmak, yakmak" köküne tarihî dönem metinlerinde kök şeklinde ulaşılamamış olsa da metinlerde tespit edilen ileri ögeler bize böyle bir kökün var olduğunu düşündürmektedir. Eski ve Orta Türkçe Doğu Türklük sahası tarihî dönem metinlerinde tespit edilen *tamdu* "tutuşturma", *t^{a}/$_{o}$mduḳ* "yakıt", *tamGa(g)* "damga, gümrük, vergi", *tamġaçı* "mühürdar", *tamġalıḳ* "ibrik, sofra", *tam^{u}/$_{ü}$(K)* "cehennem", *tamu(ġ)luG* "cehennemlik", *tamDul-* "yakılmak", *tamDur-* "yakmak", *tamDurul-* "tutuşturulmak", *tamġala-* "damgalamak", *tamġalan-* "damgalanmak", *tamıt-* "yakmak" sözcükleri "yanmak, yakmak" anlamındaki bir **tam-* kökünden geliyor olmalıdır. Bu çalışmada, sözü edilen sözcükler fonetik, morfolojik ve semantik açıdan incelenmiştir. İnceleme sonucunda **tam-* kökünden türeyen sözcüklerin çeşitli değişkeleri olduğu saptanmış, bu değişkelerde yuvarlaklaşma, ötümsüzleşme, ötümlüleşme gibi ses olayları tespit edilmiştir. **Tam-* kökünden türeyen sözcüklerin "+çı, -duk, -ga, -du, +lIk, +luġ, +la-, -(u)g, -r-" yapım ekleri ve "–(u)l-, -n-, -(ı)t-, -Dur-" çatı ekleri ile oluşturulduğu görülmüştür. Yine bu kökten türeyen sözcükler bulundukları eserlerin içeriğine bağlı olarak "ateş" kavramı etrafında çeşitli anlamlar yüklenmişlerdir.

Anahtar Kelimeler: *tam-, tamGa(g), tam^{u}/$_{ü}$(K), ateş, yakmak.

ON THE *TAM- "TO BURN (TRANSITIVE, INTRANSITIVE)" ROOT AND DERIVATES

Abstract

It is seen that expressions belonging to the concept of fire have been met with various roots and derivatives since the Orkhon Inscriptions, which are our first literary texts. **Tam-* is also one of these roots. Although the root **tam-* "to burn (transitive, intransitive)" could not be reached as a root in the texts of the historical period, the derivatives we identified in the texts make us think that such a root exists. The existence of the words which we identified in the Old and Middle Turkic texts (in the Eastern field) as *tamdu* "inflammation", *t^{a}/$_{o}$mduḳ* "inflammation, fuel oil", *tamGa* "belonging symbol, mark, seal, signature, tax", *tamġaçı* "sealer, stamper, customs officer", *tamGalıġ* "marked, stamped, signed", *tamġalıḳ* "small pitcher, small table", *tam^{u}/$_{ü}$(K)* "hell", *tamu(ġ)luG* "infernal", *tamDul-* "get burned", *tamDur-* "burn, ignite", *tamDurul-* "get burned, be

[1] Bu bildiri, *Türk Dilinde Işık ve Ateş Kavramı (VII-XIV. Yüzyıl)* adlı doktora tezinden hareketle oluşturulmuştur.
[2] ORCID: 0000-0002-5420-6261

ignited", *tamġala-* "to stamp, to seal, to mark", *tamġalan-* "be stamped, be locked up and sealed", *tamıt-* "to burn (transitive)" confirms **tam-* "to burn (transitive, intransitive)" root. In this study, the mentioned words were examined in terms of phonetics, morphology and semantics. As a result of the examination, it has been determined that the words derived from the root **tam-* have various variants, and sound events such as rounding, devoicing, voicing have been determined in these variants. It has been seen that the words derived from the root **tam-* are formed with "+çı, -duk, -ga, -du, +lIk, +lIġ, +la-, -(u)g, -r-" derivational suffixes and "–(u)l-, -n-, -(ı)t-, -Dur-" voice suffixes. Words derived from this root have been attributed various meanings around the concept of "fire" depending on the content of the texts in which they are.

Keywords: *tam-, tamGa, tam^{u}/$_{ü}$(K), fire, to burn.

Giriş

Işık ve ateş kavramları takip edebildiğimiz en eski metinlerimiz olan Orhun Anıtları'ndan itibaren çeşitli kök ve türevler ile karşılanmaktadır. Bu kök ve türevler insan hayatının temel ihtiyaçları olan yeme içme, barınma, ısınma ve aydınlanma gibi kategorilerin adlandırılmasında karşımıza çıkmaktadır.

Işık ve ateş kavram alanlarına ait sözcükler bazı kökler etrafında toplanmıştır. Eski ve Orta Türkçe Doğu Türklük sahası tarihî dönem metinlerinde yaptığımız taramalar sonucunda ışık ve ateş kavram alanlarına ait sözcüklerin 28 kök etrafında yoğunlaştığı görülmüştür: *aç-, al-, ^{a}/$_{ā}$y, *bal-, BIş-, çaḳ-,*ço-, *çörk-, Daŋ, Ert-, ḳa^{v}/$_{w}$, ḳav-,*ḳo-, *k^{ö}/$_{ü}$-, *ḳuş, ḳuyaş~küneş, k^{ü}/$_{ū}$n, ^{o}/$_{ō}$t, ört, ört-, sök-, *tam-, *to-, tög-, tUt-, ul-~ur-, üt-, *ya-.* Kimi kök ve gövdeler ışık ve ateş kavram alanlarını müşterek olarak ifade ederken, kimileri yalnızca ışık ya da ateş kavram alanlarına ait anlamlar yüklenmişlerdir. *BIş-, çaḳ-,*çörk-, ḳa^{v}/$_{w}$, ḳav-,*k^{ö}/$_{ü}$-, ^{o}/$_{ō}$t, ört, ört-, sök-, *tam-, tög-, tUt-, ul-~ur-, üt-* kökleri "ateş", *aç-, ^{a}/$_{ā}$y, *bal-, Daŋ, Ert-, *ḳuş, *to-* kökleri "ışık", *al-, *ço-, *ḳo-, ḳuyaş~küneş, k^{ü}/$_{ū}$n, *ya-* kökleri ise hem ateş hem de ışık kavramları etrafında sözcükler meydana getirmiştir (Yavuz Öz 633).

Bu çalışmada yalnız ateş kavram alanına ait sözcükler türeten **tam-* kökü ve türevleri üzerinde durulmuştur. Bu köke tarihî dönem metinlerinde rastlanmamış olsa da Eski ve Orta Türkçe Doğu Türklük sahası tarihî dönem metinlerinde tespit ettiğimiz *tamdu* "tutuşturma", *t^{a}/$_{o}$mduḳ* "tutuşturma, yakıt", *tamGa* "aidiyet simgesi, işaret, mühür, imza, vergi", *tamġaçı* "mühürdar, damgacı, gümrükçü", *tamGalıġ* "işaretli, damgalı, imzalı", *tamġalıḳ* "küçük ibrik, küçük sofra", *tam^{u}/$_{ū}$(K)* "cehennem", *tamu(ġ)luG* "cehennemlik", *tamDul-* "yakılmak", *tamDur-* "yakmak, tutuşturmak", *tamDurul-* "yakılmak, tutuşturulmak", *tamġala-* "damgalamak, mühürlemek, işaretlemek", *tamġalan-* "damgalanmak, mühürlenmek", *tamıt-* "yakmak" sözcükleri "yanmak, yakmak" anlamındaki bir **tam-* kökünün varlığına delil niteliğindedir.

*"*tam-"* Kökü ve Türevleri

tamdu (< tam – du): *tamdu* "tutuşturma" sözcüğü **tam-* köküne **–du**[3] ekinin getirilmesiyle oluşmuştur. Sözcük yalnız Kaşgarlı'da kayıtlıdır: ***Tamdu*** (DLT 210/181) "tutuşturma".

tᵃ/ₒmduḳ (< tam - duḳ): *tᵃ/ₒmduḳ* "tutuşturma, yakıt" sözcüğü **tam-* köküne **–duḳ**[4] ekinin getirilmesiyle oluşmuştur. Sözcüğün asıl biçiminin *tamduḳ* olduğu, ikinci hecedeki dar yuvarlak ünlünün ilk hece ünlüsünü etkilemesiyle *tomduḳ* biçiminin ortaya çıktığı düşünülebilir. Yuvarlak ünlülü biçimin Harezm Türkçesinde görülmesi bu dönemin yuvarlaklaşma temayülüyle de açıklanabilir. Kaşgarlı'da ***tamduk*** (DLT 210/181) "tutuşturma" şeklinde kayıtlı olan sözcük Karahanlı ve Harezm Türkçesi Kuran tercümelerinde geçmektedir: *Anıŋ* ***tamduḳı*** *boḍunlar turur taşlar* (KKT 38/92b 1=66:6) "Onun yakıtı insanlar ve taşlardır". *Anlar anlar otnuŋ* ***tamduḳı*** (TIEM 73 I 38v/8=003/010) "Onlar cehennemin yakıtı". *Ḳorḳuŋ otdın ol kim anıŋ* ***tamduḳı*** *kişiler taḳı taşlar* (HKT 4b/1=2/24) "Yakıtı kişiler ve taşlar olan ateşten korkun". Sözcüğün *tomduḳ* biçimi yalnız Harezm Türkçesi Kuran Tercümesi'ndeki bir örnekte tespit edilmiştir: *Anıŋ* ***tomduḳı*** *kişiler taḳı taşlar* (HKT 538a/4=66/6) "Onun yakıtı kişiler ve taşlardır".

tamGa (< tam – ġa): *tamGa* "aidiyet simgesi, işaret, mühür, imza, vergi" sözcüğü **tam-* köküne **–ġa** ekinin getirilmesiyle oluşmuştur. Sözcük zamanla uğradığı anlam genişlemesinden ötürü ateş kavram alanıyla ilgisiz gibi görünse de öyle değildir. Cevdet Eralp Alışık "Dîvânu Lugâti't-Türk'te Oğuz Damgaları, Türk Kültüründe Tamga ve Kökeni" (65-78) adlı çalışmasında damgalama eyleminin dağlama demiri ile yakılmak suretiyle gerçekleşmesinden ötürü *tamġa* sözcüğünü **tam* "yanmak, yakmak" köküne bağlar. Biz de aynı kanaati paylaşmaktayız. Sözcük Eski Uygur, Karahanlı ve Harezm Türkçesi metinlerinde *tamġa* ve *tamḳa* biçimlerinde karşımıza çıkar. Bu biçimlerden yaygın olanı *tamġa* olup *tamḳa* biçimine Yenisey Yazıtları'nda ve TIEM 73'teki bir örnekte rastlanmıştır. *Tamḳa* biçiminde ise ek başı ötümlüsü ötümsüzleşmiştir.

Tamġa sözünün ilk anlamının, damganın Eski Türklerde ilk olarak iyelik, aidiyet ayrımı için kullanıldığını, büyükbaş hayvanların, özellikle de atların hangi boya ya da kişiye ait olduğunu belirtmek amacıyla kullanıldığını göz önünde bulundurarak "aidiyet simgesi, işaret" olduğunu söyleyebiliriz. Sözcük bu anlamıyla Yenisey Yazıtları'nda mevcuttur: *Altı yüz* ***tamka*** *at* (E 41/4) "Altı yüz damgalı atım*". Tamġa*'nın en eski anlamlarından biri de "imza, kişiye özel işaret"tir. Sözcük bu anlamıyla özellikle Eski Uygur Türkçesi dönemi sivil hayat belgelerinde çok sık geçer. Takas, vergi, mal satımı konularında yapılan antlaşmaların sonunda tarafların imzalarının bulunduğu yerde "*Bu tamġa men/biz …-nXŋ ol*" şeklinde bir cümleye yer verilmiştir. Bazı yerlerde benzer anlama gelen *çuġ* ve *nişan* sözcükleri ile ikileme olarak kullanılır. Sözcüğün imza anlamı bu belgelerle ve bu dönemle sınırlı olmayıp Karahanlı ve Harezm dönemlerinde de vardır: *Bu* ***tamġa*** *biz ozmışnıŋ tükelniŋ ikigünüŋ 'ol* (YAM Sa. 06/22, 07/23) "Bu damga bizim, Ozmış'ın Tükel'in ikisinindir". *Bu çuġ* ***tamġa*** *men ataynıŋ ol* (YAM Mi. 10/4) "Bu mühür damga ben Atay'ındır". *Bu nişan* ***tamġa*** *men baçaḳnıŋ ol* (YAM Sa. 29/22) "Bu mühür damga ben Baçak'ındır". *Sen bir torḳu kimke bėrser tanuḳ* ***tamġa*** *urduŋmu* (HAM 22/10) "Sen bir ipeği birine verdiğinde tanık olarak damga vurdun

[3] Bu ek Clauson tarafından '*ögdi, üdründi*' (192) gibi sözcüklerde bulunduğu öne sürülen –dI ekinin yuvarlak biçimi olmalıdır.
[4] Bu ek Gabain tarafından '*umduḳ, konduḳ, kösedük*' (51) gibi sözcüklerde bulunduğu öne sürülen –duḳ eki ile aynı ek olmalıdır.

mu". *Vezirlik aŋar birdi* ***tamġa*** *ayaġ tuġı köwrügi birle birdi ḳuyaġ* (KB 1036) "Ona damga, unvan, tuğ, davul ve zırh ile vezirlik verdi". *Nişān bastı bitigge,* ***tamġasın*** *yā adın bitidi* (ME 95/7) "Mektuba nişan bastı, damgasını ya da adını yazdı".

Tamġa Eski Uygur Türkçesi dönemi Maniheist ve Budist metinlerinde öğretilere ait ögeleri, esasları karşılamada da kullanılmıştır. Maniheist öğretinin temelinde yer alan dilin, elin, kalbin mührü olarak sayabileceğimiz üç mühür *üç tamġa* ile ifade edilirken Ezrua Teŋri (=amranmak), Kün Ay Teŋri (=kertkünmek), Beş Teŋri (=korkmak) ve Burhanlar (=bilge bilig) (HU 216-222) olarak sayabileceğimiz dört tanrı inancı ve onların temsil ettiği değerler *tört tamġa* şeklinde adlandırılmıştır. *Tamġa* sözünün bu örneklerdeki kullanımı "nişan, işaret" olarak sayılabilir: *Bükünte ınaru ölü ölginçe ç(a)ḥşapat* ***tamġa*** *arıġ küzedürmen* (Mayt. 18/9) "Bugünden sonra ölene kadar ahlak damgasını koruyacağım". *On ç(a)hsap(a)tka yeti puşika üç* ***t(a)mgaka*** *n(i)goşak atın tutar biz, kılınçın kılu umaz biz* (HU 357) "On emri, yedi sadakayı, üç nişanı kabul edene nigoşak (mümin) adını veririz (ama biz her zaman onların) yaptıklarını yapamayız". *Tört y(a)ruk tamga köŋlümüzde tamgalad(ı)m(ı)z* (HU 215) "Dört aydınlık nişanı gönlümüze işaretledik". *Üstünki yig orunta toġġalı üç* ***tamġalarıġ*** *bütürti* (ETŞ 7/367) "Yukarıdaki iyi yerde doğmak için üç damgayı kavradı". Yine Budist çevre metinlerinde dharma'nın damga olarak adlandırıldığı görülmektedir: *Alkınmaksız isilmeksiz kök kalık teg k(i)kirsiz arıg köŋül yorıgınıŋ* ***tamgası*** *atlıg daranı nom* (AY 338/21) "Bitmez tükenmez gökyüzü gibi günahsız, temiz gönül tabirinin damgası adlı dharani kanun".

Tamġa Karahanlı Türkçesi dönemi İslâmî metinlerinde *ur-* ve *urul-* eylemleri ile birlikte "kapatmak/kapatılmak" anlamında da görülür. Kuran Tercümelerinde inanmayan kimselerin gönüllerinin, gözlerinin, ağızlarının, kulaklarının Tanrı tarafından mühürleneceği, damgalanacağı bildirilmektedir. Burada mühürleme eylemi ile gözün göremez, kulağın duyamaz, ağzın konuşamaz ve en önemlisi de kalbin hissedemez oluşu kastedilmektedir. Nasıl ki bir yer mühürlendiğinde o yer kapatılmış ve her türlü faaliyeti durdurulmuş olursa küfür sahibi, inkâr eden kişinin tüm uzuvları da Tanrı tarafından bu şekle sokulur: *Anlar tururlar anlar* ***tamġa*** *urdı taŋrı köŋülleri üze taḳı ḳulaḳları üze taḳı közleri üze* (TIEM 73 I 204r/6=016/108) = *Bu ögür anlar kim* ***tamġa*** *urdı taŋrı köŋülleri üze hem ḳulaḳları üze körgüleri üze* (KKT 30/90a1=16:108) "Bu topluluk, Tanrının gönülleri, kulakları, gözleri üzerine damga vurduğu kimselerdir. ***Tamḳa*** *uruldı köŋülleri üze anlar uḳmaslar* (TIEM 73 II 410v/3=063/003) "Gönülleri üzerine damga vuruldu, onlar anlamazlar". Bu metinlerdeki kullanımın bir benzeri de Kutadgu Bilig'de karşımıza çıkmaktadır. Metinde *tamġa bol-* ifadesi ile bilginin cehenneme damga olmasından yani cehennem kapısını kapatmasından söz edilmektedir. Bilgiye önem veren, bilgi sahibi kişi için cehennem kapısı mühürlüdür, oraya giremez, bilgi insanı ateşten kurtarır: *Bilig* ***tamġa*** *bolur tamu ḳapġıŋa* (KB 3223) "Bilgi cehennem kapısına damga olur".

Tamġa sözcüğü Kutadgu Bilig'deki peygamber övgüsü bölümünde ve TIEM 73 Kuran Tercümesi'nde, Hz. Muhammed'in son peygamber oluşunu nitelemek için kullanılmıştır. Sözcüğün bu kullanılışı damganın bir mektup ya da belgenin tüm hazırlıkları bittikten sonra yapılan son işlem olması ile ilgili olabilir. Hz. Muhammed ile birlikte peygamberlik sayfası da kapanmıştır: *Taŋrı yalavaçı ḳamuġ yalavaçlarnıŋ* ***tamġası*** (TIEM 73 II 308v/1=033/040) "Tanrı peygamberi, bütün peygamberlerin sonuncusu". *Kiḍin boldı* ***tamġa*** *ḳamuġ sawçıka* (KB 45) "Sonra tüm peygamberlerin sonuncusu oldu."

Tamġa sözcüğü Altın Ordu Harezm sahasına ait yarlık ve bitiglerde 'vergi, gümrük' anlamıyla tespit edilmiştir. Melek Özyetgin, sözcüğün gümrük anlamının ilk ne zaman ortaya çıktığı konusunda bilgi sahibi olmadığımızı söylemekte, Hülegü'nün bir vezirine ait risaleden şunları aktarmaktadır: "Çok eskiden hakanlar halkın ihtiyacı olan şeyleri ucuza alıp, sonra onlara pahalıya satmayı uygun görmedikleri gibi, karada ve denizde kılavuzluk hizmeti karşılığında yolculardan bir ücret ve tüccardan da bir gümrük vergisi almayı uygun görmemişlerdir. Daha sonra ise tüccarın getirdiği eşyadan bir hisse alınmış ve bu hisseye de *tamġa* denilmiştir (173)": *Borla tamġası* (YB A II 35) "Üzüm bağı vergisi".

tamġaçı (<tam – ġa + çı): *tamġaçı* "mühürdar, damgaçı, gümrükçü" sözü **tam*- köküne **–ġa** ve **+çı** eklerinin getirilmesiyle oluşmuştur. İlk kez Orhun Anıtları'nda karşımıza çıkan bu unvan adı Kutadgu Bilig'de ve Temir Kutluk Yarlığı'nda da geçer: *Maḳaraç* ***Tamġaçı*** (KT-K/13) "mühürdar Makaraç". *Oġuz Bilge* ***Tamġaçı*** "mühürdar Oğuz Bilge" (KT-K/13). *Köni erse ḳılḳı bolur* ***tamġaçı*** (KB 4046) "Doğası (tabiatı) doğruysa damgacı olur". *...**Tamġaçı** tartnakçılarıġa* (YB A II 7) "Gümrükçü ve kantar memurlarına".

tamGalıġ (<tam – ġa + lıġ): *tamGalıġ* "işaretli, damgalı, imzalı" sözcüğü **tam*- köküne **–ġa** ve **+lıġ** eklerinin getirilmesiyle türemiştir. Kaşgarlı'da da kayıtlıdır: *tamgalıg* (DLT 263/229) "damgalı". Tarihî dönem metinlerinde yaygın olarak *tamġalıġ* şeklinde bulunur ancak Yenisey Yazıtları'nda *tamḳalıġ* olarak geçer. *Tamḳalıġ* biçiminde ek başı ötümlüsü ötümsüzleşmiştir. *Tamġa* sözcüğünün ele alındığı maddede bu sözcüğün ilk anlamının "aidiyet simgesi, işaret" olduğunu ifade etmiştik. *Tamġalıġ* sözcüğünün de ilk anlamının bu anlama dayalı olarak "işaretlenmiş olan, işaretli" olduğunu düşünmekteyiz. Nitekim Yenisey Yazıtları'nda ve Harezm Türkçesi'nde sözcük bu anlamda karşımıza çıkmaktadır. Eski Uygur Türkçesi Sivil hayat belgelerinde "imzalı" anlamıyla bulunmaktadır: Temir Kutluk Yarlığı'ndaki anlam ise "mühürlü" olmalıdır: *Tanuḳluġ sab* ***tamġalıġ*** *bitig* (ETY ey.III/ a2) "Tanıklı söz, damgalı yazı (gibidir)". *Lükçüŋ kidininte yorır şūluġ* ***tamġalıġ*** *üç otuz ikilik beziŋe kežişdimiz* (YAM Sa. 06/5) "Lükçüng'ün batısında geçerli yirmi üç çift kumaşa imzalı damgalı (şekilde) anlaştık". *Şām u ṣabāḥ evḳāṭ-ı şerífleride bizge taḳı biziŋ uruġ uruġımızġa du'ā ve alkış ite turşun tip tuṭa tururġa altun nişānlıġ al* ***tamġalıġ*** *yarlıġ birildi* (YB A II 47) "Gece ve gündüz şerefli zamanlarında bize ve bizim soyumuza sopumuza hayır dua ede dursunlar diye elinde tutsun diye altın nişanlı, kırmızı damgalı yarlık verildi". *Yėrdeki* ***tamkalıg*** *yılkı buŋsuz erti* (E 26/6) "Ülkedeki damgalı at sürüleri sıkıntısız idi. ***Tamġalıġ*** *aṭlar* (ME 100/7) "damgalı atlar".

tamġalıḳ (< tam – ġa + lıḳ): *tamġalıḳ* "küçük ibrik, küçük sofra" anlamlarındaki sözcük **tam*- köküne **–ġa** ve **+lıḳ** eklerinin getirilmesiyle oluşmuştur. Bir kişiye ait olan ibrik ve sofrayı nitelemek için kullanılmış olmalıdır. Yalnız Dîvânü Lugâti't-Türk'te görülmüştür: *Tamgalık* (DLT 263/229) "küçük ibrik". *Tamgalık* (DLT 263/229) "kişiye özgü küçük sofra".

tam^{u}/$_{ū}$(K) (< tam – u - ġ / -u): *tam^{u}/$_{ū}$(K)* "cehennem" sözcüğü tarihî dönem metinlerinde *tamu, tamuġ, tamūġ, tamuḳ* değişkeleriyle karşımıza çıkmaktadır. En yaygın biçimleri *tamuġ* ve *tamu*'dur. *Tamuḳ* biçimine Dîvân-ı Hikmet'te, *tamūġ* biçimine Mukaddimetü'l-Edep'te tesadüf edilmiştir. Bu şekillerden birincisinde son seste ötümsüzlüşme, ikincisinde ise son hecede uzama vardır. *Tamu* Eski Uygur ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde, *tamuġ* ise Karahanlı ve Harezm Türkçesi metinlerinde görülür. *Tamu* değişkesinin *tamuġ'*dan önce görülmesi bizi son ses konumundaki –ġ'nın Oğuz etkisi ile erimiş olabileceği tahminini

yapmaktan alıkoyar. Bu durumda *tamu* ve *tamuġ* sözcüklerinin **tam-* kökünden **–u** ve **–ġ** ekleri ile[5] ayrı ayrı türetilen sözcükler olduğu düşünülebilir.

Tam^{u}/$_{ū}$(K) "cehennem" sözcüğü Budist, Manihaist ve İslami dönem metinlerinde çok sık geçmektedir çünkü bu inanç sistemlerinin hepsinde cehennem kavramı vardır. Örneğin Buddhizm'deki sekiz sıcak/büyük cehennem ve sekiz soğuk/küçük cehennem vardır. Bunların yanında 18, 126, 134 cehennemin varlığından söz edilir. Kişiler yaptıkları hatalara bağlı olarak bunlardan birinde doğar ya da bunlardan birine giderler. Raurap, Avış, Sangat vb. isimlere sahiptirler (Tokyürek 363-378). Maniheizm'de cennet kavramının ışık âlemi, cehennem kavramının ise karanlık âlemi olarak idrak edildiği söylenebilir. Maniheizm'e göre dünyanın sonuna doğru şiddet ve zulüm artacak, yalancı peygamberler, deccal ortaya çıkacak, sonrasında kötülerin kazanacağı büyük bir savaş yaşanacak, bunun ardından Hz. İsa yeryüzüne inecek ve Maniheistler onun sağına oturacaklar, o da onları meleklere dönüştürecek. Solundakiler ise cehenneme gidecekler, karanlık bir çukura atılacaklar (Gündüz 576). İslamiyet'te cennet ve cehennem ebedi olarak kalınacak yerlerdir. Cehennem çok dehşetli bir azap yeri olarak tasvir edilir. Cehennem ateşinin nasıl kavurucu olduğundan, orada insanları ne türlü eziyetler beklediğinden bahsedilir. Kişinin hangi cehenneme gideceği yaptıklarıyla ya da yapmadıklarıyla belirlenir. İnanan günahkârların birinci kat cehennemde cezalandırılacağı, en ağırı olan yedinci kata ise münafıkların atılacağı söylenir (Topaloğlu 227-229). Bu inanç sistemlerinde ortak olarak bulduğumuz "cehennem" kavramı için tarihî dönem metinlerinden şu örnekler verilebilir: *Men menlikni cezāsını birgey* ***tamuk*** (DH XVIII/2) "Benlik kılanların (bencil/kibirli olanların) cezasını cehennem verecek". ***Tamūġ*** *yā yalıŋ ol ṣāfí yalıŋ* (ME 151/1) "Cehennem ya alevdir ya da safi alev". *Altın avış* ***tamuḳa*** *tegi kim özlügler bar erser* (Ui. III, T. II, S.2/20 ark.) "Alttaki Avici cehennemine kadar hangi canlılar varsa". *Bu munça türlüg tsuyluġ yazuḳluġ tınlıġlar alḳu raurap* ***tamuda*** *toġarlar* (Mayt. 83/22) "Bunca türlü günahkâr canlıların tümü Raurava cehenneminde doğarlar. *Saġurlġay örtengey otluġ* ***tamu*** *içinte* (Mani. III, Nr. 1, IV. T III, T. V. 49 rückseite/11) "Ateşli cehennem içinde titreyecek, yanacak". *Ḥaram yigli ornı* ***tamu*** *ol batıġ* (KB 5261) "Haram yiyenin yeri cehennemin dibidir". *Bolmaġay erdimiz* ***tamu*** *boḍunıdın* (TIEM 73 II 416r/4=067/010) "Cehennem mahkumlarından olmayacaktık". *Çınoḳ törüttimiz* ***tamuġḳa*** *üküşni perílerdin ādemílerdin* (KKT 28/52a2=7:179) "Gerçekten, biz cinler ve insanlardan çoğunu cehennem için yarattık". *Kudret birlen yaratılġan yiti* ***tamuġ*** (DH XX/1) "Kudret ile yaratılan yedi cehennem". *Bizlerni* ***tamuġḳa*** *fermānlayur ermişsen* (NF 408/2) "Bizleri cehenneme atmayı buyuruyormuşsun". *Biziŋ ölgenler uçmaḥda turur siziŋ ölgenler* ***tamuġda*** *turur* (KE 224r11) "Bizden ölenler cennettedir, sizden ölenler cehennemdedir".

tamu(ġ)luG (<tamuġ + luġ/luḳ): *tamu(ġ)luG* "cehennemlik" sözcüğü *tamu*, *tamuġ* sözcüklerine **+luġ ve +luḳ** eklerinin getirilmesiyle türemiş olmalıdır. Eski Uygur Türkçesi metinlerinde *tamuluġ*, Eski Uygur ve Karahanlı Türkçesi metinlerinde *tamuluḳ*, Harezm Türkçesi metinlerinde *tamuġluġ* ve *tamuġluḳ* şeklinde geçer: *Ḳayu kişi ög ḳaij köijlin b(e)rtser ol tınlıġ* ***tamuluġ*** *bolur* (PP. XI/4) "Hangi kişi (kim) anne baba(nın) kalbini kırarsa o kişi cehennemlik olur". ***Tamuluġ*** *işig işlep* (İns.Sud. 359) "Cehennemlik işleri yapıp". *Alḳu* ***tamuluḳlar*** *barça turup* (Ui. IV C 20) "Bütün cehennemliklerin hepsi kalkıp". *Ap y(E)me*

[5] *Tamu "öge, udu"* (Gabain 51) örneklerinde gördüğümüz –u eki ile; *tamuġ* ise "*bilig, ötüg, tapıġ*" (Gabain 51) örneklerinde gördüğümüz -ġ eki ile türetilmiş olabilir.

ṭa'ām meger ***tamuluḳlarnıŋ*** *iriŋi ḳanı* (TIEM 73 II 421v/2=069/036) "Cehennemliklerin irinlerinden kanlarından başka yiyecek yok". *Āḫiratta ebedí* ***tamuġluġ*** *bolsunlar* (NF 367/8) "Ahirette sonsuza dek cehennemlik olsunlar". *Yarın uçmaḥlıġlar uçmaḥdın* ***tamuġluġlarnı*** *körerler* (KE 102r12) "Sonra cennetlikler cennetten cehennemlikleri görürler". ***Tamuġluḳ*** *ḳıl mini ya hem ūçtmaḥlıḳ* (HŞ 114/32) "Beni ya cehennemlik ya cennetlik eyle". *Zinhār* ***tamuġluḳlar*** *üçün nerse tilemegil* (KE 215v9) "asla cehennemlikler için bir şey dileme.

tamDul- (< tam – ı - t – u - l-): *tamDul-* "yakılmak" sözcüğü **tam-* köküne **–t** ettirgenlik ve **–l** edilgenlik çatı eklerinin getirilmesiyle oluşmuştur. Sözcükte vurgusuz orta hece ünlüsü düşmüştür. Ayrıca *tamdul-* biçiminde ötümlüleşme (-t- > -d-) vardır. *Tamdul-* biçimi Eski Türk Şiiri'nde, *tamtul-* biçimi Altun Yaruk'ta görülmüştür: *Yirtinçünüŋ yulaları yaŋırtı* ***tamdulmış*** (ETŞ 13A/25) "Dünyanın meşaleleri yeniden yakılmış". *Ötrü ol tınlıglar kaltı başda* ***tamtulmış*** *tonta tutunmış köyer otu öçürgeli* (AY 141/8) "Sonra o canlılar baştan yakılmış elbisede tutuşmuş yanan ateşi söndürmek için"

tamDur- (< tam – tur –): *tamDur-* "yakmak, tutuşturmak" eylemi **tam-* köküne **–tur-** ettirgenlik çatı ekinin getirilmesiyle oluşmuştur. *Tamdur-* biçiminde ötümlüleşme (-t- > -d-) vardır. Sözcük *tamdur-* biçimiyle Kutadgu Bilig ve TIEM 73 II'de, *tamḏur* biçimiyle TIEM 73 I'de, *tamtur-* biçimiyle Eski Uygur Türkçesi dönemi metinlerinde ve Dîvânü Lugâti't-Türk'te bulunmaktadır: *Üç bedük közleri ōt öŋlüg saçı arḳasınta yadılu turup* ***tamturmış*** *yula yalını teg közi ḳaraḳı yalınayu tegzinü turur* (Ui. I, T III 84, 42/36 ark.) "Üç büyük gözü, arkasına yayılmış olan ateş rengi saçı, yakılmış meşale alevi gibi göz bebeği parlayarak gezinir". *Bu nomlug yaruk yula* ***tamtursunlar*** *nom tözlüg yarukın kiŋürü yarutsunlar* (AY 437/18) "Bu dharmalı parlak meşaleyi tutuştursunlar, dharma esaslı ışığıyla tamamen aydınlatsınlar". *Ol ōt* ***tamturdı*** (DLT 355/283) "O, ateşi yaktı". *Fẹsad* ***tamdurur*** *ol uḍunmış otuġ* (KB 4412) "Fesat, sönmüş ateşi tutuşturur". *Siler andın ot* ***tamdururs****iler* (TIEM 73 II 324v/9=036/080) "Sizler ondan ateş yakarsınız". *Ol nekdin mi* ***tamḏuru siler*** *anıŋ üze ot içinde* (TIEM 73 I 185r/1=013/017) "O mallar için ateşte yakarsınız".

tamDurul- (< tam – tur – u - l-): *tamDurul-* "yakılmak, tutuşturulmak" eylemi **tam-* köküne **–tur-** ettirgenlik ve **–l-** edilgenlik çatı eklerinin getirilmesiyle türemiştir. *Tamdurul-* biçiminde ötümlüleşme (-t- > -d-) vardır. *Tamdurul-* ve *tamturul-* biçimleriyle yalnız TIEM 73'te tespit edilmiştir: *Tap tamuġ* ***tamdurulmış*** (TIEM 73 I 65r/4=004/055) "Tutuşturulmuş cehennem yeter". *Taŋrınıŋ otı* ***tamturulmış*** (TIEM 73 II 448r/4=104/006) "Tanrının ateşi tutuşturulmuş".

tamġala- (< tam – ġa + la-): *tamġala-* "damgalamak, mühürlemek, işaretlemek" eylemi **tam-* köküne **–ġa** ve **+la-** eklerinin getirilmesiyle oluşmuştur. Kaşgarlı'da *Ol bitig tamgaladı* (DLT 599/489) "O, sultanın mührünü yazıya vurdu" şeklinde kayıtlıdır. Mainz 388 ve Kutadgu Bilig'de "damgalamak", Huastuanift'te "işaretlemek, bellemek, kazımak", TIEM 73'te "kapatmak", Kısasü'l-Enbiya'da "işaretlemek" anlamlarında geçmektedir: *Yme ėkinti kata satgalı er yüz altun ayap* ***tamgalap*** *kolı elginte ol kızıg ıdtı* (Mainz 388/A2) "Yine ikinci kere satmak için adam yüz altın takdim edip tamgalayıp kolu elinde (kolları ellerine kavuşmuş halde, eli kolu dolu olarak) o kızı gönderdi". *Bitig türdi badı öze* ***tamġalap*** *sunup birdi* (KB 3275) "Mektubu katlayıp bağladı ve üstünü damgalayarak sundu". *Tört y(a)ruk tamga köŋlümüzde* ***tamgalad(ı)m(ı)z*** (HU 215) "Dört aydınlık nişanı gönlümüze işaretledik". ***Tamġaladı*** *taŋrı köŋülleri üze anlar bilmesler* (TIEM 73 I 148v/6=009/093) "Tanrı gönülleri üzerini damgaladı, onlar bilmezler".

tamġalan- (< tam – ġa + la – n-): *tamġalan-* "damgalanmak, mühürlenmek" eylemi **tam-* köküne **–ġa**, **+la-** yapım ekleri ve **–n-** dönüşlük çatı eki getirilmesiyle türemiştir. Sözcük yalnız TIEM 73'te görülmüştür: *İçrülgeyler bordın* ***tamġalanmış*** (TIEM 73 II 438v/4=083/025) "Damgalanmış (mühürlenmiş, mühürlü) üzümden içirilecekler".

tamıt- (< tam – ı- t-): *tamıt-* "yakmak" eylemi *tam- köküne **–t-** ettirgenlik ekinin getirilmesiyle oluşmuştur. Yalnız Mayrısimit'te tespit edilmiştir: *Ḳaltı ḳuruġ otuŋ tıltaġınta ot* ***tamıtur*** *idiz köyer örtenür ançulayu yime tutyaḳ nızvanılıġ otuŋta ötrü ḳılınçlıġ otlar örtenür yalarlar* (Mayt. 41/27) "nasıl ki kuru odundan ateş yakar, çok yanar işte o şekilde ihtiraslı bağlanma odunundan dolayı davranış ateşleri yanar.

Sonuç

1. Eski ve Orta Türkçe Doğu Türklük sahası tarihî dönem metinlerinde tespit ettiğimiz *tamdu* "tutuşturma", *tᵃ/ₒmduḳ* "tutuşturma, yakıt", *tamGa* "aidiyet simgesi, işaret, mühür, imza, vergi", *tamġaçı* "mühürdar, damgacı, gümrükçü", *tamGalıġ* "işaretli, damgalı, imzalı", *tamġalıḳ* "küçük ibrik, küçük sofra", *tamᵘ/ᵤ̈(K)* "cehennem", *tamu(ġ)luG* "cehennemlik", *tamDul-* "yakılmak", *tamDur-* "yakmak, tutuşturmak", *tamDurul-* "yakılmak, tutuşturulmak", *tamġala-* "damgalamak, mühürlemek, işaretlemek", *tamġalan-* "damgalanmak, mühürlenmek", *tamıt-* "yakmak" sözcükleri "yanmak, yakmak" ileri ögeleri bize "yanmak, yakmak" anlamındaki bir **tam-* kökünün var olduğunu söylemektedir.

2. **tam-* kökünden türeyen 14 sözcük tespit edilmiştir. Bu kök hem ad hem eylem kategorisinde sözcükler türemiştir. *Tamdu*, *tᵃ/ₒmduḳ*, *tamGa*, *tamġaçı*, *tamGalıġ*, *tamġalıḳ*, *tamᵘ/ᵤ̈(K)*, *tamu(ġ)luG* bu kökten türeyen ad kategorisindeki sözcükler iken *tamDul-*, *tamDur-*, *tamDurul-*, *tamġala-*, *tamġalan-*, *tamıt-* ise bu kökten türeyen eylem kategorisindeki sözcüklerdir.

3. Tek bir eserde ya da dönemde karşımıza çıkan türevler olduğu gibi birden fazla eserde ve dönemde gördüğümüz ya da Eski ve Orta Türkçe Doğu Türklük sahası metinlerinde kesintisiz olarak takip edebildiğimiz türevler de vardır. *tamdu, tamġalıḳ, tamDurul-, tamġalan-*, *tamıt-* sözcükleri tek bir eserde karşımıza çıkmıştır. *tamdul-* eylemi yalnız Eski Uygur Türkçesi'nde; *tamDur-* eylemi Eski Uygur ve Karahanlı Türkçesi'nde*; tᵃ/ₒmduḳ* sözü Karahanlı ve Harezm Türkçesi Kuran Tercümelerinde; *tamġaçı* sözcüğü Köktürk, Karahanlı ve Harezm Türkçesi'nde; *tamGa*, *tamġala-*, *tamᵘ/ᵤ̈(K)*, *tamu(ġ)luG* sözcükleri Eski Uygur, Karahanlı, Harezm Türkçesi metinlerinde; *tamGalıġ* sözcüğü Köktürk, Eski Uygur, Karahanlı, Harezm Türkçesi metinlerinde bulunmaktadır.

4. **tam-* kökünden türeyen sözcüklerin bazıları tek bir fonetik biçimle görülürken bazıları çeşitli değişkelerle karşımıza çıkmaktadır. *tamdu, tamġaçı, tamġala-*, *tamġalan-*, *tamġalıḳ, tamıt-* sözcüklerinin değişkeleri görülmez iken *tᵃ/ₒmduḳ*, *tamGa*, *tamGalıġ*, *tamᵘ/ᵤ̈(K)*, *tamu(ġ)luG*, *tamDul-*, *tamDur-*, *tamDurul-* sözcüklerinin çeşitli değişkeleri mevcuttur. Bunlar arasında en çeşitli değişkelere sahip olanların en kesintisiz ve en sık kullanılan sözcükler olduğunu söylemek ve bunu tanıklatmak mümkündür.

5. **tam-* kökünden türeyen sözcükler arasında tek bir anlam özelliğiyle karşımıza çıkanlar olduğu gibi birden fazla anlam özelliğine sahip olanlar da vardır. *tamdu* "tutuşturma", *tᵃ/ₒmduḳ* "tutuşturma, yakıt", *tamᵘ/ᵤ̈(K)* "cehennem", *tamu(ġ)luG* "cehennemlik", *tamDul-*

"yakılmak", *tamDur-* "yakmak, tutuşturmak", *tamDurul-* "yakılmak, tutuşturulmak", *tamġalıḳ* "küçük ibrik, küçük sofra", *tamġalan-* "damgalanmak, mühürlenmek", *tamıt-* "yakmak" tek bir anlamı karşılamada kullanılan sözcükler iken *tamGa* "aidiyet simgesi, işaret, mühür, imza, vergi", *tamġaçı* "mühürdar, damgacı, gümrükçü", *tamGalıġ* "işaretli, damgalı", *tamġala-* "damgalamak, mühürlemek, işaretlemek" sözcüklerinin çeşitli anlamlar yüklendiği görülmektedir. Bu sözcüklerin çeşitli anlamlar yüklenmesi onların işlek kullanıldığını gösterir ancak bu ifade, anlam çeşitliliği olmayanların işlek kullanılmadığı şeklinde yorumlanmamalıdır. Nitekim *tam^{u}/$_{ü}$(K)* sözü tarihî dönem metinlerinde hep "cehennem" anlamında kullanılır ama öte yandan çok sayıda eserde ve dönemde karşımıza çıkar.

6. Elimize ulaşan en eski edebî metinlerimiz olan Orhun Anıtları'nda karşımıza çıkan *tamġaçı* sözünün bir ileri öge olduğunu düşündüğümüzde, bu sözü ortaya çıkaran *tamġa* sözünün ve onu da ortaya çıkaran **tam-* eyleminin Türk dilinin çok eski dönemlerine dayanan köklerinden biri olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz.

7. Taradığımız Doğu ve Batı Türklük sahası metinlerinde **tam-* köküne rastlamamış olsak da bu bildiride sunduğumuz gövde sözcüklerin fonetik, morfolojik ve semantik açıdan bu kökle ilişkisinin açık olduğunu düşünmekteyiz. **tam-* kökünü Kırgız Türkçesi'nde *tam-* "tutuşmak, yanmak" (Yudahin 703) şeklinde görmemize rağmen bu kökü tarihî yazı dillerinde takip edememekteyiz.

Kısaltmalar

AY	Altun Yaruk (Kaya, 1994)
DLT	Dívānu Lugāti't-Türk (Ercilasun-Akkoyunlu, 2014)
DH	Dívān-ı Hikmet (Eraslan, 1993)
E 26	Oçurı (Yıldırım- Aydın- Alimov, 2013)
E 41	Hemçik Çırgakı (Yıldırım- Aydın- Alimov, 2013)
ETŞ 7	Büyük İlahi (Mani İçin) (Arat, 2007)
ETŞ 13A	On Türlü Niyâz Usûlü (Arat, 2007)
ETY ey.III	Elyazma III (Orkun, 1938)
HAM	Manuscrits Ouigours du IX-X Siecle de Touen-Houang (Hamilton, 1986)
HKT	Harezm Türkçesi satır arası Kur'an tercümesi (Sağol, 1993, 1995, 1999)
HŞ	Hüsrev ü Şírín (Hacıeminoğlu, 1968)
HU	Huastuanift (Özbay, 2014)
İns.Sud.	İnsadi Sudur (Tezcan, 1974)
KB	Kutadgu Bilig (Arat, 2008)
KE	Kısasü'l-Enbiyā (Ata, 1997)
KKT	Türkçe İlk Kur'ân Tercümesi (Rylands Nüshası) (Ata, 2004)

KT-K Köl Tigin Anıtı Kuzey Yüzü (Ercilasun, 2016)

Mainz 388 Mainz 388 no'lu Yazma Parçası (Yıldırım- Aydın- Alimov, 2013)

Mani. III Manichaica (Le Coq, 1922)

Mayt. Maytrısimit (Tekin, 1976)

ME Mukaddimetü'l-Edeb (Yüce, 2014)

NF Nehcü'l-Ferādís (Eckmann, 2004)

PP Prens Kalyanamkara Papamkara (Yavuz, 2011)

TIEM 73 I Karahanlı Türkçesi Satır-Arası Kur'an Tercümesi (TIEM 73 1v-235v/2) (Kök, 2004)

TIEM 73 II Karahanlı Türkçesi Satır-Arası Kur'an Tercümesi (TIEM 73 235v/3-450r/7) (Ünlü, 2004)

Ui. I Uigurica I (Müller, 1908)

Ui. III Uigurica III (Müller, 1922)

Ui. IV C Dantipali Bey Hikâyesi (Müller, 1946)

YAM Mi. Sivil Hayat Belgeleri-Karışık/Çeşitli Belgeler (Yamada, 1993)

YAM Sa. Sivil Hayat Belgeleri-Satış Belgeleri (Yamada, 1993)

YB A II Temir Kutluk Yarlığı (Özyetgin, 1996)

Kaynakça

Alışık, Cevdet Eralp "Dîvânu Lugâti't-Türk'te Oğuz Damgaları, Türk Kültüründe Tamga ve Kökeni." *Kâşgarlı Mahmûd Kitabı*. Editör F. Sema Barutcu Özönder. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2008.

Arat, Reşit Rahmeti. *Eski Türk Şiiri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2007.

Arat, Reşit Rahmeti. *Kutadgu Bilig*. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2008.

Ata, Aysu. *Kısasü'l-Enbiyâ I Giriş- Metin- Tıpkıbasım, II Dizin*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1997.

Ata, Aysu. *Türkçe İlk Kur'ân Tercümesi (Rylands nüshası: Giriş- metin- notlar- dizin)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2004.

Clauson, Sir Gerard. "Türkçede Sekizinci Yüzyıldan Önce Kullanılan Ekler." Çeviren Uluhan Özalan. *Dil Araştırmaları Dergisi*, c. 1, s. 1, Güz 2007, ss. 185-196.

Eckmann, Janos. *Nehcü'l-Ferādís Uştmaḫlarnıŋ Açuḳ Yolı (Cennetlerin Açık Yolu) I Metin II Tıpkıbasım.* Hazırlayan Semih Tezcan – Hamza Zülfikar. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2004.

Eraslan, Kemal. *Divan-ı Hikmet'ten Seçmeler*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1993.

Ercilasun, Ahmet Bican. *Türk Kağanlığı ve Türk Bengü Taşları*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2016.

Ercilasun, Ahmet Bican- Akkoyunlu, Ziyat. *Kâşgarlı Mahmud Dîvânu Lugâti't-Türk: Giriş-metin- çeviri- notlar- dizin.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2014.

Gabain, Annemaire von. *Eski Türkçenin Grameri*. Çeviren: Mehmet Akalın. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2007.

Gündüz, Şinasi. "Maniheizm." *İslâm Ansiklopedisi*, 27. cilt, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2003, ss. 575-577.

Hacıeminoğlu, Necmettin. *Kutb'un Hüsrev ü Şirin'i ve Dil Hususiyetleri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1968.

Hamilton, James R. *Manuscrits Ouigours du IX-X Siècle de Touen-houang, textes établis, traduits, et commentés*. Tome I, Paris: Peeters France, 1986.

Kaya, Ceval. *Uygurca Altun Yaruk: Giriş, metin ve dizin*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1994.

Kök, Abdullah*. Karahanlı Türkçesi Satır-Arası Kuran Tercümesi (TIEM 73 1v-235v/2) (Giriş-metin-inceleme-analitik dizin).* 2004. Ankara Üniversitesi, Doktora Tezi.

Le Coq, Albert von. *Türkische Manichaica Aus Chotscho III*. Berlin: Verlag Der Königl Akademie Der Wissenschaften, 1922.

Müller, F. Wilhelm Karl. *Uigurica I.* Berlin: Verlag Der Königl Akademie Der Wissenschaften, 1908.

Müller, F. Wilhelm Karl. *Uigurica III.* Berlin: Verlag Der Königl Akademie Der Wissenschaften, 1922.

Müller, F. Wilhelm Karl. *Uygurca Üç Hikâye*. Çeviren S.Himran, İstanbul: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1946.

Orkun, Hüseyin Namık. *Eski Türk Yazıtları II*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1938.

Özbay, Betül. *Huastuanift Manihaist Uygurların Tövbe Duası*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2014.

Özyetgin, Melek. *Altın Ordu, Kırım ve Kazan Sahasına Ait Yarlık ve Bitiklerin Dil ve Üslup İncelemesi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1996.

Sağol, Gülden. *An Inter- linear Translation of the Qur'an into Khwarazm Turkisch, Introduction, text, glossary and facsimile*. I: 1993; II: 1995; III/2: 1999.

Tekin, Şinasi. *Burkancıların Mehdîsi Maitreya ile Buluşma Uygurca İptidaî Bir Dram: Burkancılığın Vaibhāṣika Tarikatine Ait Bir Eserin Uygurcası*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1976.

Tezcan, Semih. *Das Uigurische Insadi-Sutra, Berliner Turfan- Texte III.* Berlin, 1974.

Tokyürek, Hacer. *Eski Uygur Türkçesinde Budizm ve Manihaizm Terimleri*. 2011. Erciyes Üniversitesi, Doktora Tezi.

Topaloğlu, Bekir. "Cehennem." *İslâm Ansiklopedisi*, 7. cilt, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1993, ss. 225-233.

Ünlü, Suat. *Karahanlı Türkçesi Satır-Arası Kuran Tercümesi (TIEM 73 235v/3450r/7) (Giriş-metin-inceleme-analitik dizin)*. 2004. Hacettepe Üniversitesi, Doktora Tezi.

Yavuz, Duygu. *Prens Kalyanamkara Papamkara Hikâyesi, Metin (Çeviriyazı ve Aktarım), Dil İncelemeleri (Cümle Bilgisi ve Sözcük Yapımı), İndeks*. 2011. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi.

Yavuz Öz, Duygu. *Türk Dilinde Işık ve Ateş Kavramı (VII-XIV. Yüzyıl).* 2017. Sakarya Üniversitesi, Doktora Tezi.

Yamada, Nobuo. *Sammlung Uigurischer Kontrakte*. Band I. Gesammelte Arbeiten über die Uigurischen Dokumente von N. Yamada. Osaka: Osaka University Press, 1993.

Yıldırım, Fikret vd. *Yenisey Kırgızistan Yazıtları ve Irk Bitig*. Ankara: Bilgesu Yayınları, 2013.

Yudahin, K. K. *Kırgız Sözlüğü*. Çeviren: Abdullah Taymas. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011.

Yüce, Nuri. *Mukaddimetü'l-Edeb- Ḫvārizm Türkçesi ile Tercümeli Şuşter Nüshası (Giriş, dil özellikleri, metin, indeks).* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2014.

METİNLEŞEN ANLAM KATMANLARI: BEHÇET NECATİGİL'İN "DAĞ" ŞİİRİ

***Ülkü ELİUZ*[1]**

Prof. Dr., Karadeniz Teknik Üniversitesi, Türkiye, ulkueliuz@ktu.edu.tr

***Arzu KÜÇÜKOSMAN*[2]**

Doktora Öğrencisi., Karadeniz Teknik Üniversitesi, Türkiye, arzukucukosman@hotmail.com

ÖZ

Özgün bir iletişim kanalı halindeki şiir, dilin sözlük anlamları dışında yan anlamlar ve çağrışımlar ile bütünlenerek kullanıldığı, bireyselden evrensele çok katmanlı bir inşa sürecinin yansımasıdır. Mutlak değişmeyenlerin ifade edildiği bu yazınsal türde sesten söze evrilen algılama ve yorumlama aşamaları etkindir. Dış dünyaya ait gerçekliklerin görünen ve görünmeyen unsurlarının sentezlendiği metinlerde ontolojik varoluşa dönük anlam kategorileri belirleyici işlevdedir.

Yazınsal yolculuğunda imgesel bir dünya estetize eden Behçet Necatigil, değişim ve dönüşümün yansıdığı şiirlerinde poetik fonksiyonu önceleyerek özel anlam ve değer dizgeleri oluşturur. Matrislerin biçim ve biçeme evrilerek metne dönüştürüldüğü bu yönelimi, bireysel duyarlıkların evrensel imgelere doğru derinleştirilerek sunumudur. Onun şiirsel söylemi, sözcüklerin ve arka planındaki çağrışımların sentezlenmesi esasına dayanır. Eserlerinin inşa sürecinde çağrışım, imge, sembol, mit gibi yeni yaratımlara açık kategorileri, biçimsel ve biçemsel bakımdan yeniler.

Bu çalışmada Behçet Necatigil'in palimpsesti Promete miti olan "Dağ" şiirinin açık anlamdan örtülü imgelere ve mitik göndergelere doğru katmanlaşan anlam evreni ve izleksel yapısı hermeneutik yöntemle çözümlenecektir. Böylece eski, geçmişte kalmış bir yapının metinlerarası işlev ile yeni metne dâhil edilme aşamaları değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Dağ, imge, mit, Promete, hermeneutik.

LAYERS OF MEANING WHICH TEXING: "DAĞ" POETRY OF BEHÇET NECATİGİL

Abstract

Poetry, which is a original communication channel, is the reflection of a multi-layered construction process, from the individual to the universal, in which the language is used integrating with connotations and associations other than the dictionary meanings. In this literary genre, in which absolute invariants are expressed, the stages of perception and interpretation, which evolve from sound to speech, are active. In the texts in which the visible and invisible elements of the realities of the relative to outside world are

[1] ORCID: 0000-0001-9921-2916
[2] ORCID: 0000-0001-7517-3481

synthesized, the meaning categories towards ontological existence have a decisive function.

Behçet Necatigil of aestheticizing an imaginary world in his literary journey, creates special meaning and value systems by prioritizing the poetic function in his poems in which change, and transformation are reflected. This orientation, in which matrices are evolved into text by converting to form and style, is the presentation of by deepening them towards universal images of individual sensitivies . His poetic discourse is based based on synthesizing words and their background connotations. In the construction process of his works, he renews the categories open to new creations such as connotation, image, symbol, and myth in terms of formal and sytilictic.

In this study, Behçet Necatigil'of poem "Dağ", which is the palimpsest myth of Prometheus, the universe of meaning and its thematic structure, stratified from explicit meaning to veiled images and mythical referents, will be analyzed by hermeneutic method. Thus, will be evaluated stages which inclusion in the new text with intertextullay function of a structure in which old and past.

Keywords: Dağ, image, myth, Prometheus, hermeneutics.

Anlam Yolcusu: Behçet Necatigil

"Şaştı akl
Aşk koyduk ad.
Yakındı a..."

Yazınsal yolculuğunda imgesel bir dünya estetize eden Behçet Necatigil, değişim ve dönüşümün yansıdığı şiirlerinde poetik fonksiyonu önceleyerek özel anlam ve değer dizgeleri oluşturur. Babası müderris ve vaiz Hacı Mehmet Necati Gönül, annesi Fatma Bedriye Hanım olan Mehmet Behçet Necatigil, 16 Nisan 1916 tarihinde İstanbul'da doğar. Küçük yaşta annesini kaybeden sanatçı ilkokula Beşiktaş Cevri Usta İlkokulu'nda başlar (1923) ve eğitimini Kastamonu Erkek Muallim Tatbikat Mektebi'nde tamamlar (1927). 1931 yılında İstanbul Kabataş Lisesi orta ikinci sınıfa kaydolur ve 1936'da aynı okulun Edebiyat Kolu'ndan, 1940'ta İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nden mezun olur. Yüksek Öğretmen Okulu öğrencisiyken Almanya'da (1937) ve İstanbul Üniversitesi Almanca Filolojisi'nde dil eğitimi alır. Kars, Zonguldak, İstanbul gibi farklı şehirlerde öğretmenlik yaptıktan sonra İstanbul Çapa Eğitim Enstitüsü'nden emekliliğe ayrılır (1972). Ayrıca İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Gazetecilik ve Halkla İlişkiler Enstitüsü ve Yıldız Yüksek Teknik Okulu'nda kompozisyon dersleri vermeye devam eder.13 Aralık 1979 tarihinde Cerrahpaşa Hastanesi'nde vefat eden sanatkârın Huriye Korkut ile olan evliliğinden (1949) iki çocuğu vardır.

Yazın hayatına el yazısıyla hazırladığı *Küçük Muharrir* adlı gazete ile başlayan Behçet Necatigil'in bu imzasıyla ortaokul ikinci sınıftayken Akşam Gazetesi'nin haftalık "Çocuk Dünyası" sayfasında şiirleri, öyküleri ve Almanca ders kitabından çeviri fıkraları yayımlanır. "Gece ve Yas" adlı ilk şiiri 1935 yılında Behçet Necati imzasıyla Varlık Dergisi'nde yer alır. Üniversite yıllarında (1936-1940) yazdığı şiirlerini *Oluş* ve *Gençlik* adlı dergilerde de

yayımlar. Öğretmenlik yıllarında Zonguldaklı şairler Rüştü Onur ve Muzaffer Tayyip Uslu ile edebiyat çevresi oluşturan Necatigil, *Ocak (gazete), Yeni Zonguldak* (gazete), *Kara Elmas, Değirmen, Türk Dili, Yeni Dergi, Yeni Edebiyat, Varlık, Yelken, Ataç, Yenilikler, Yeni İnsan, Yeditepe* gibi dergilerde yazmaya devam eder (Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi 597-598). 1979 yılında yayımlanan "Bile/Yazdı" adlı eseri, şiir sanatı hakkında görüşlerini ifade eden bir poetika niteliğindedir.

Şiiri uyuyan topraklara uyumayışlardan bir çıkartma olarak tanımlayan Necatigil (29), her şairin hayatı boyunca "yazdıklarının bilincinde olmadığı ve rastladıklarından etkilendiği gurbet", "kendi bakış açısı ve yazış biçimini bulduğu hasret", "değişmez alınyazısına geçeceği hikmet" olmak üzere üç burç üzerinde yol alacağı düşüncesine sahiptir (62,63). Başarılı bir şiirde biçim ile özün sağlam bir şekilde kaynaşmış olduğunu "yalnızlıklarda olduğu gibi şiirlerde de kalabalık bir uyumsuzluk" (Necatigil 90) meydana geldiğini ileri sürer. "Sanat kolektif olmaya mecbur tutulamaz." görüşünü savunarak eserin sanatçısına göre fert için de toplum için de olabileceğini ifade eder (Necatigil 75). Dil mirasından ve geleneğinden beslenme taraftarı olan Necatigil (85), Divan şairlerinin tevriye zevkine hayrandır ve bu faydalanma sürecinde şairin çabasının da gerekli olduğunu vurgular: " (…) tek kelimede başka başka anlamları düşündürme imkânı bile, gelenekten yararlanmak, bir geleneğe daha kapı açmaktır, bence."

Yazınsal yolculuğunda birkaç deneme dışında şiir türünden sapmayan Behçet Necatigil, Türk şiirinde toplumcu gerçekçi olarak adlandırılan 1940 kuşağının siyasal söyleminden uzak eserler verir. Edebi yaşantısındaki değişimleri kendi bireysel tarihi üzerinden şöyle açıklar (Necatigil 84): "Başlangıçta, yani 1945-1955 arası yazdıklarımda, anlatma unsuru ağır basmış. Yani, yaşama durakları bir kere de benden geçerken gözlemler, tespitler üzerinde durmuşum hep! Geri planı olmayan tespitler bunlar. Düşündürmüyor, yormuyor, çağrışımlara kapalı, ayrıntıları belli, anlamları açık. 1955'ten sonra beğenmez oldum bu anlayışla yazılmış şiirleri ve öykü unsurunu azaltıp, kısıtlayıp sadece bir duyarlığı sezdirme, bir telkin, bir yaşantı birliği sağlama yoluna saptım." Matrisleri biçim ve biçeme evirerek metne dönüştürdüğü bu yönelimi, bireysel duyarlıkların evrensel imgelere doğru derinleştirilerek sunumudur. Onun şiirsel söylemi, sözcüklerin ve arka planındaki çağrışımların sentezlenmesi esasına dayanır.

Behçet Necatigil'in "Kapalı Çarşı" (1945), "Çevre" (1951), "Evler" (1953), "Eski Toprak" (1956), "Arada" (1958), "Dar Çağ" (1960), "Yaz Dönemi" (1963), "Divançe" (1965), "İki Başına Yürümek" (1968), "En/Cam" (1970), "Zebra" (1973), "Kareler Aklar" (1975), "Sevgilerde" (1976), "Beyler" (1978), "Söyleriz" (1979), "Yayımlanmamış Şiirler" (1985) adlı şiir kitapları; "Yıldızlara Bakmak, Kadın ve Kedi" (1965), "Gece Aşevi" (1967), "Üç Turunçlar" (1970), "Pencere" (1975), "Ertuğrul Faciası" (1995) adlı radyo oyunları ve uyarlamaları**; "**Bile/Yazdı" (1979), "Düzyazılar 1" (1983), "Düzyazılar 2 (1983), "Sözlük: Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü" (1960), "Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü" (1971) adlı okullar için edebî şahsiyetler ve eserlerle ilgili el kitabı tarzında sözlükleri ve antolojileri; "Atatürk Şiirleri" (antoloji, 1963), "100 Soruda Mitologya" (1969), "Musullu Süleyman" (Ahmet Mithat Efendi'den sadeleştirme, 1971), "Mektuplar" (1989), "Serin Mavi" (eşine mektuplar, 1999) adlı eserleri; "Türk Halk Kitapları" (Otto Spies'ten), "Dünya Nimeti" (K. Hamsun'dan, I-II, 1949-1950), "Venedik'te Ölüm" (T. Mann'dan, 1952), "Yaman Adam" (Unamuno'dan, 1954), "Garp Cephesinde Yeni Bir Şey Yok" (Remarque'tan,

1956), "Martı" (Çehov'dan, 1963), "Malte Laurids Brigge'nin Notları" (Rilke'den, 1966), "Ve O Hiçbir Şey Demedi" (H. Böll'den, 1966), "Şarkılar Kitabı" (H. Heine'den, 1972), "Andersen Masalları 1" (Andersen'den, 1977), "Kör Baykuş" (Sâdık Hidâyet'ten, 1977) adlı çevirileri Ali Tanyeri ve Hilmi Yavuz tarafından yedi cilt halinde yayımlanır (1981-1985)(TDV İslâm Ansiklopedisi 479-480).

Sanatkâr, eserlerinin inşa sürecinde imge, sembol, mit gibi yeni yaratımlara açık kategorileri, biçimsel ve biçemsel bakımdan yenileyerek özgün bir ses yakalar.

Metinleşen Anlam Katmanları: "Dağ" Şiiri

"İçim
b/ekle durur ken/et
otlar yaban
söker düzler
kalır
bi/çim çürür ken/et."

Özgün bir iletişim kanalı halindeki şiir, dilin sözlük anlamları dışında yan anlamlar ve çağrışımlar ile bütünlenerek kullanıldığı, bireyselden evrensele çok katmanlı bir inşa sürecinin yansımasıdır. Mutlak değişmeyenlerin ifade edildiği bu yazınsal türde sesten söze evrilen algılama ve yorumlama aşamaları etkindir. Dış dünyaya ait gerçekliklerin görünen ve görünmeyen unsurlarının sentezlendiği metinlerde ontolojik varoluşa dönük anlam kategorileri belirleyici işlevdedir.

İlk olarak Yeni Dergi'nin 50. Sayısı'nda 1968 yılında yayımlanan; birinci basımı De Yayınevi tarafından 1970 yılında yapılan; yirmi bir şiirden oluşan "En/Cam" şiir kitabının içinde dördüncü sırada yer alan; iki bölüm, 12 mısra ve 53 sözcükten oluşan "Dağ" şiirinde, dilin sözlük anlamları dışında kazandığı yan anlamlar ön plana çıkarılır. Standart dilin bünyesinden görünür bir sapma ilk bakışta dikkat çeker. Dil, bildirişim fonksiyonunu yitirir ve çağrışım niteliği açık, dilin söz tarafını esas alan poetik fonksiyon kazanır. Sözcüğün söze dönüşmesi, sanatkârın bireysel seçimlerine bağlı olarak biçim kazanır ve anlamsal varoluş gerçekleşir. Böylece metni edebi kılan değer birimlerinden söz devreye girer ki, bu en önemli dilsel düzeydir.

"Dağ" şiirinde günlük kullanıma örtülü bir reddiye yapılır. Michael Riffaterre'in mimetik anlam dediği dildeki imajlar, gönderme düzeyindeki kelimelerin ilk anlamıyla kurulmaz. Riffaterre, metni okurun dilbilimsel kuralları ve bunların işlediği edimsel (pragmatique) bağlam olan anlam ve metinlerarası düzeyde, metinsel unsurların önceki kullanımlarının ne olduğunu anlamak olan anlamlandırma şeklinde iki hareket noktası üzerinden açıklar. "Lecture mimetique " (mimetik okuma) ve "lecture semiotique" (göstergebilimsel okuma) sözcükleriyle iki algılayış biçimini ifade eder. İlk okuma düzeyine bağlı çizgisel bir okuma olan mimetik okumada okur, metnin metinsel-olmayan bir dış dünyaya gönderme yaptığını sanır; bu durumda metin-dışı bir gerçekliğin bir dizi (görünürde saydam) gösterimi gibi algılanması söz konusudur. Bu düzeyden göstergesel düzeyi temsil eden "geri-etkili" (retroactive) bir okumaya geçilerek metinlerarasına doğru bir sapma gerçekleşir.

Riffaterre'in çift-anlamlı sözcüğün öteki göndergesi adını verdiği ve içerisinde göndergenin ikinci anlamsal değerinin kesinlendiği "hayalet metin" okur tarafından fark edilir. Anlamı başka yerde arayarak yorumunu "öteki" metne dayandıran okur, bir klişe ya da basmakalıp söze indirgenen metinlerarası göndergeye yönelir. Böylece dilbilgisel aykırılık yaratan sözcük, göstergesel düzeyde okunarak iki metin bağlamında anlamlamaya ulaşır (Aktulum 65-66).

Behçet Necatigil'in palempsesti Promete miti olan "Dağ" şiirinin açık anlamdan örtülü imgelere ve mitik göndergelere doğru katmanlaşan mana evreni ve izleksel yapısı hermeneutik düzeyde bir okuma ile görüngülenir. Bu açımlamada eski ve geçmişte kalmış bir yapının metinlerarası işlev ile yeni metne dâhil edilme aşamaları etkinleşir. Zira bildirme, haber verme, çeviri yapma, açıklama ve açımlama sanatı olarak tanımlanan hermeneutik, Tanrıların habercisi/ mesajcısı Hermes'in tanrısal buyrukları ölümlülere doğrudan bir aktarım değil de birer açıklama şeklinde sunarak çeviri yapması mitine dayanır (Gadamer 12): "Hermeneutik etkinliği, başka bir "dünyaya" ait anlam bağlamını, o an içinde yaşanılan dünyaya aktarma/çevirme etkinliği olagelmiştir hep.". Ayrıca bu felsefi disiplin, iletişimlerin ya da yaşam durumlarının anlamını kavramakla ilgili temel bir insani yorumlama etkinliği, bu koşulları çözümlemeye ilişkin faaliyetler bütünüdür. Schleiermacher yorumlamada ötekinin zihinsel deneyiminin kehanetsel olarak yeniden inşası bağlamında bireysel bir zihni öncelerken (Zimmermann 43); Dilthey bu kozmik Dünya-tini fikrini reddederek insan tinini temel alır (Zimmermann 44) ve tarihsel bir dönemin kolektif ya da nesnel kültürel tinine girmeye kalkışır (Zimmermann 47). Martin Heidegger ise "insan olmak yorumlamaktır" (Zimmermann 50) fikrinden hareketle hermeneutiğin görevini "varoluşsal anlam yapılarını görünür kılmak" şeklinde tanımlar (Zimmermann 51) ve dili dünyayı yorumlamada bir araç olarak görür (Zimmermann 53). Gadamer, hocası Heidegger gibi dünyayı algılayışta önceliğin teoriklik değil; pratiklik olduğuna dikkat çekerek "tarihsel bilinç" kavramı üzerinden bir açıklama yapar. (Zimmermann 57, 59). O, 'ufukların kaynaşması' biçiminde nitelendirdiği anlamlandırma sürecinde modern okurun bilinçsizce muhafaza edilen ön-kavrayışlar ile metne ilgi duyduğunu ve kültürel varsayımları devreye soktuğunu belirtir (Zimmermann 69, 70). Hirsch için orijinal yazarın kastettiği ile sınırlandırılan ve eserin yaratılışı sırasında benimsenen öznel duruşu imleyen anlamlandırma (Zimmermann 81, 83); Ricoeur için amaçları, değerleri ve normları ilgilendiren kişisel seçimlere dayanan bir yorumlama işidir (Zimmermann 85): "Hermeneutik felsefe açısından, anlamanın hermeneutik döngüsü bu yüzden yazar ve okur gibi iki özne arasında bir hareket değil, daha ziyade benim kendimi bir yandan kendi dünyamda bir yandan da olanaklarıyla birlikte metin tarafından yansıtılan dünyada anlamam arasında bir harekettir." (Zimmermann 89). Yazarın dünyasından okura aktarılan metnin imge ve bağlam düzeyinde derinlemesine incelenmesini kapsayan bu okuma tarzı, görünenin arkasında bilinmeyenin ya da farklı bir katmana taşınmış olanın açık edilmeye çalışılması temeline dayanır; edebi metinlerde sanatçının dil ve imaj dünyasını anlamada bir yöntem olarak kullanılır.

Hermeneutik okuma çerçevesinde metin ve okuyucu arasındaki diyalektik bağlantı, okuyucunun şiirdeki anlamın doğrudan değil dolaylı yollardan söze dönüştüğü bilgisi ile şekillenir. Açık anlamdan örtülü imajlara ulaşılır ki, bu da bir kelimenin ya da bir cümlenin metne dönüşmesini sağlayan retorik yaklaşımın sonucudur. Eser bünyesinde metne

dönüşme özelliği gösteren/ metne dönüşen sözcük veya cümle, şiirin anahtarı/ matrisidir. Edebi eserde özel anlam ve değer bağlamında oluşturulan dizgenin çözümlenmesi, metnin anlaşılmasını sağlar.

"Dağ" şiirinin dört dize on yedi kelimeden oluşan Birinci Bölümü'nde hayatın tekdüzeliğine, acımasız gerçeklerine ve mekânikliğine duyulan tepki ifade edilir. Şiir öznesi, çekilmez bir hal alan dünya yaşamında insanların "yaşamak" adı altında her gün yüzlerce defa dağlandığını aktarır ki bu da sorunların fazlalığının göstergesidir. Hayatta kalabilmek adına mücadele eden insanlar, bunu sağlamak amacıyla fedakârlıkta bulunur, bedeller öder, sıkıntılara katlanmak zorunda kalır.

ette cızırtı keyy

bir kuzgunun indiği bir/ine değdiği

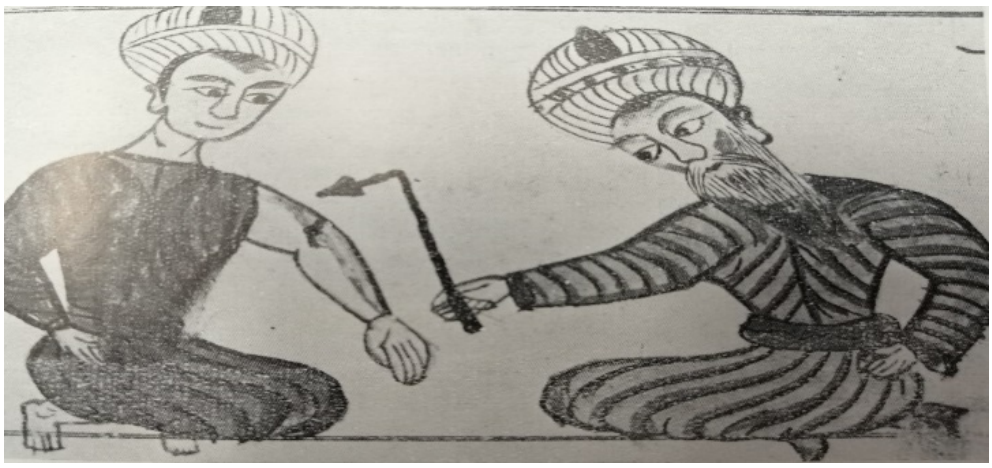
bizi hep o aşağılar --

bağrında her dakika keyy (Necatigil 154).

"Dağ" sözcüğü, ilk okumada insan zihninde önce somut bir tabiat unsuru/ gösterilen oluşturur. Gösteren ile gösterilen arasındaki bu bağlantı, birinci mısradaki "ette cızırtı keyy" ifadesi ile yön değiştirir; "dağla-" fiilinin anlam katmanlarına doğru genişler ve iyileştirme amacıyla yakma/ yakılma olayını imler.

Dağlamak işlemi, sağlam uzuv üzerine yapılan bedeni güçlendirme; insan ve hayvanlardaki hastalıkları tedavi etme; şahıslara ait hayvanın ya da eşyanın tanınması için yapılır (Durmuş 117-120). Dr. Akil Muhtar Özden tarafından hazırlanan "İbn-i Sina Tıbbına Bir Bakış" adlı çalışmada, yaraların tedavisi bölümünde, "keylemek" eylemi şu şekilde anlatılır: "Pek faydalı bir usuldür. Kızgın bir âletle yakmağa denir. Hastalığın dağılmasına menfaatı olur. Uzva yapışmış fasid maddeleri kaldırır. Kanamayı durdurur. (…) Key hafif olmalı, derinlerdeki sinirlere, ribatlara, veterlere kadar gitmemelidir. Yalnız kanayan yerleri kapatmak için yapılan key kuvvetli olmalı. Böyle husule gelen kabuk derin olur ve çabuk düşmez. Ölmüş yerlerin Keyinde, sağlam tabakaya kadar gitmeli. Sağlam yerler hassas olur, bununla keyin sahası tahdit olunur." (Türk Tarih Kurumu 55). Ayrıca dağ ve dağlamak için sözlüklerde şu açıklamalar yer alır: "fars. dâğ (damga, iz, belirti),dan dağ-la-mak/dağlamak… Gerçek anlamı, kızgın damga ile damgalamak'tır. Eskiden kimi hayvanlara, nesnelere iyesinin adı kazılı bir demir kızdırılarak damga (es. tr. tamga) vurulurdu. Damga vurulan yer kızgın araç dolayısıyla biraz kavrulur, üzerinde iz (iyenin damga'sı) kalırdı. Yakılarak yapıldığından bu eyleme dağlamak dendi. Dağlanmak, dağlı (damgalı), dağlatmak… Halk ağzında, özellikle gönül işlerinde, dağlamak sözcüğü yakmak, üzmek, tutuşturmak, seviye düşürmek anlamında söylenir." (Eyüboğlu 159). Kitabül Cerrahiye-i İlhaniye (Cerrahname)'de elli yedi madde ile anlatılan bu yöntemin baş, kulak, diş, göz, burun, kirpik, dudak, ağız, dalak, makat, böbrek, rahim, kasık gibi vücudun tüm noktalarında ortaya çıkan sorunların iyileştirilmesinde başvurulduğu; ayrıca cüzam, ishal, sivilce, uyuz gibi birçok hastalığın tedavisinde kullanıldığı belirtilir (Sabuncuoğlu 28-30). Tarama Sözlüğü'nde (964) "yara" olarak tanımlanan dağı (tağ) ortadan kaldırmak için dağlağu (dağlağı, tağlağı, tağlağı tamga, tağlağu, dağlavu) (966) adı verilen altından olması evlâ

dağlama âletinin (Türk Tarih Kurumu 55) kullanılması önerilir. Tıbbi bir terim niteliğindeki bu ibare, uzun yıllar boyunca kullanılmadığı için dilden düşme temayülündedir.



Resim 1: Şiryan kesilip kan aksa anın dağı (Sabuncuoğlu 27)

Behçet Necatigil'in "Dağ" şiirinde keyy sözcüğü, "akan kanı dindirmek veya hasta bölümleri ortadan kaldırmak için vücudun bir yerini kızdırılmış bir metal araçla yakmak" (Türk Dil Kurumu 461) anlamındaki "dağlamak" fiiline gönderme yapılarak kullanılır. Böylece dağlamak hem eserin ismi aracılığıyla hem de ilk mısrada yer verilerek ana matris haline getirilir. Metnin anahtarı işlevindeki bu sözcük, şiirin anlamlandırma ve çözümlenme aşamalarında belirleyici bir fonksiyona sahiptir. Dilin söz olarak değer kazanması, standart yapının dışında farklı anlamları ile yeni anlam kategorilerine zemin hazırlaması ile mümkündür. "Etin yanması", "bağrın dağlanması", "kuzgun" ifadeleri birleştiğinde ise, Tanrı katından ateşi çalarak insanlara getiren, yere indiren, yaptığı kahramanlık ve fedakârlık dolayısıyla cezalandırılan, Tanrıların gazabına uğrayan ve Kafkas Dağı'nda kayaya bağlanarak bir kuzgunun sürekli saldırısına maruz bırakılan Yunan mitolojisindeki Promete mitine gönderme yapılır. Hesiodos'a göre Titanlar soyundan İapetos ile Okeanos'un kızı Klymene'nin dört oğlundan biri olan Prometheus, zekâsı ve 'önceden gören' kâhin gücünü Zeus'a başkaldırmak için kullanır.

Prometheus, Aishkhylos'a göre kendisinin Klymene'nin değil; başka bir adı Themis (Adalet) olan Gaia'nın oğlu olduğunu öğrendikten sonra Zeus'u baskı altında tutar ve onun bir gün tahttan düşeceğini bilir. Başlangıçtan beri insanların tarafında bulunur; Titanların intikamını onların desteğiyle alacağı ve Olymposluların egemenliği yerine kendilerini getirmek inancındadır. Onun Zeus'u aldatarak insanlara karşı kışkırtması ve bunun tanrılar için küçük düşürücü bir olay olması yeni bir devrin hazırlayıcısıdır. Zeus, Prometheus'un bu onur kırıcı davranışından öç almak adına insanlara ateşi vermez. Ancak, Prometheus onu tekrar çalıp insanlara verince Zeus tarafından büyük cezalara çarptırılır. Böylece, insanın kendi gücünün farkına vararak Tanrıya ayaklanması onu insanın temsilcisi haline getirir (Erhat 254-255): "(…) Prometheus efsanesi, ilginç bir biçimde, insanların Zeus'un iradesi dışında doğduklarının altını çizer. Onunla ölümlüler arasında, gerçek bir mücadele olmadığından, tanrı esasen ve gerçek anlamda 'insanların babası' değildir. Kendi imparatorluğunun içinde insanoğluna rastlayan ve iyi kötü ona alışan bir efendidir." (Grimal 44-45)

Prometheus, bir tanrı iken köle gibi kayada zincire vurularak kötü koşullar içinde işkence görür: "Prometheus, Kafkas dağlarına çelik bağlarla zincirlenir ve canavarsı engerek Ekhidna'dan doğmuş bir kartal, onun sürekli olarak yeniden oluşan ciğerini yer. İşkence, Herakles'in okuyla kartalı devirip, devi bağlarından kurtardığı güne kadar devam eder. Ancak, Zeus, Prometheus'un sonsuza kadar dağa zincirli kalacağına Styks üzerine yemin etmiş olduğundan, serbest bırakılan dev, eğer, içine kayalığın bir parçasının geçirildiği çelik bir halka taşırsa, yeminin tutulmuş olacağına karar verilir" (Grimal 41). Prometheus, yaptığı eylemi ve karşısındakileri eleştirirken bilinç ve özgürlük kavramlarına dikkat çeker (Erhat 255). Çilesine katlanamayıp ölmeyi özleyen İo'ya şöyle der (Erhat 256): "Benim acılarıma hiç katlanamazdın demek!/ Kader ölmeme de izin vermiyor benim:/ Yalnız ölüm kurtarabilirdi beni,/ oysa benim işkencelerimin sonu yok/ Zeus tahtından düşmedikçe." Aiskhylos'un tragedyasında Titanları yenip, kendi yönetimi adı altında başka tanrılara da pay veren Zeus, yalnızca Prometheus'u buyruğu altına alamaz ve onunla özgürlük-kölelik kavgasına girer (Erhat 256-257): "(..) Tragedyanın sonunda Zeus'un casusu Hermes'le kölelik-özgürlük tartışmasında tanrıları beş paralık ettikten sonra, başına saldıkları doğal belaları bir bir izleyip diliyle canlandırır gözümüzün önünde, dünya başına yıkılıp koruyla birlikte gömülüp yok olana dek konuşmakta direnir Prometheus. Son sözünü söyler ve sonra ölür." Bu çatışmanın sonucunda Hesiodos, Herakles'in kartalı öldürerek Prometheus'u işkenceden kurtardığını söylerken, Aiskhylos'tan ise "Zincire Vurulmuş Promethus" kalır (Necatigil 131).

Promete miti, insanlık için kendisini feda eden kahramanların hayatlarına mitolojik ve sembolik anlam ekler. "Yanan et" ve "dağlanan bağır" ile ceza motifinin ön plana çıkarıldığı bu durum, talihin olumsuzluklarına karşı göğüs germenin insan bağrında açacağı gizli ve onulmaz yaraları imleme amacıyla kullanılır. Tüm olumsuzlukların kaydedildiği bağır/göğüs, bireysel ve evrensel anlamda sessiz bir çeteleye ve kara kutuya dönüşür. Bu soyut acılar barınağı, "bağrında her dakika keyy" mısrasında söyleme taşınan fenomenolojik bir durumun işaretidir. Var olma kavgası veren insan, hayata karşı sürekli ödemek zorunda olduğu bu hayati bedel karşısında çaresizdir. "Her dakika" devam eden bu zamansal kapsama, insani tükenişleri soylu bekleyişlere dönüştüren sihirli bir ayna niteliğindedir. İkinci mısrada "bir kuzgunun inmesi" ve "bir ine/birine değmesi" de ilk anda doğaya ait bir varlık olan kuzgunun sürekli iniş çıkışları ile doğal bir eylem gibi sunulur. "Kuzgun" ve "kızgın" sözcükleri arasında çıkan mekanik ses dolayısıyla bir çağrışım vardır. Nitekim kuzgunun öfkesi açılan yaranın derinliğinde ve acılığında belirleyicidir. Aşağıda olanın yukarıdan gelenin yemi haline dönüşmesi ise yalnızca "ben" in değil; "biz"in de problemi olur. Böylece bağırda açılan yaraların ancak dağlanarak iyileştirileceği düşünülür. Var olma sancısı ve tükenmişliğin hiçliğe evrilişi şiir öznesinde mutsuzluk bilincinin doğmasına neden olur (Cioran 37): "Zamanın yankıları seni son yokluklarının içinde de mağdur edeceklerdir... Kanamanın önüne hiçbir şey geçemediğinde, fikirler bile kırmızıya boyanır, ya da tümörler gibi birbirinin üzerine tırmanır. Eczanelerde varoluşa karşı hiçbir özel ilaç yoktur - yalnızca palavracılar için küçük ilaçlar... Peki berrak, alabildiğine eklemlenmiş, vakur ve kendinden emin ümitsizliğin panzehiri nerededir? Bütün varlıklar mutsuzdur; ama ne kadarı bunu bilir? Mutsuzluk bilinci, bir can çekişme aritmetiğinde ya da Devasızlık sicilinde boy göstermeyecek kadar vahim bir hastalıktır. Cehennemin itibarını düşürür ve zamanın mezbahalarını kır şiirlerine çevirir." Bir can çekişme"ye dönüşen bunalımın

aktarımında kullanılan sözcüklerdeki sapmalar, var olma ve yok olma sınırındaki bireyin bocalamalarını yansıtır.

Metnin dört dize on yedi kelimeden oluşan İkinci Bölümü'nde hayatı sorgulama aşamasındaki bireyin kötümser bakış açısı içinde tutarsız tepkileri aktarılır. Umutsuzluk ile kuşatılan sıkıntı içindeki insan, iyileşmeyen bir hastalıkla karşı karşıyadır.

> bu sanki ocaktır tav, akşam ezâ
>
> sürdürür hastalığı iyi etmez
>
> tahta perde sevgililer
>
> yaslanır bakarız özlemle uzaklara (Necatigil 154).

Şiirin ilk bölümündeki cevabı aranan ve verilemeyen sorulara/belirsizliklere yanıt arayışının dikkat çektiği mısralarda bu hastalığın sürekliliği ve bir türlü iyilik bulamadığı dile getirilir "Ezâ, akşam, hastalık, özlem, iyi etmemek, uzaklar" gibi sözcükler kullanılarak oluşturulan olumsuz tabloda bireyin iç çıkmazı, "tavında ocak" imgesi üzerinden kurgulanır. Bu ifadeyle hissedilen çöküşün zirvede yaşandığına dikkat çekilir. "Tahta perde sevgililer", günlük hayattaki iletişimsizlikleri, tutarsız ve duyarsız birliktelikleri işaret eder. Sevgilinin ateş, toprak, su, hava gibi varoluş kaynaklarını imleyen elementlerden değil de yalıtkan bir madde olan "tahta" ile nitelenmesi onu salt bir görüntüye indirger. Her şiirde bulunmayan, sürekli yaratımlara açık ve derin duyguların anlatımında özgün bir kullanım imkânı sunan bu yayılgan-gelegen imge, yan yana olan ancak birlikte olamayan kişiler arasındaki mesafelerin aşılamadığının ve giderek arttığının ifadesidir. Tinsel atılımlardan uzak tükenik bir halde bekleyen, beklediğinin belirsizliği ile bunalan ve varlığını anlamlandırmaya çalışan birey, çıkmaza sürüklenir, bozguna uğrar.

Sürgünde olan fakat sürgündeki çaresizlik ile sürgünden kurtulabilme olanağının kapalılığı arasındaki bu ikilem, yaşanan huzursuzluğu ve çatışmayı sevgililerin bile aşamayacağı algısı ile pekiştirilir. Bunaltıların çıkmazı, onulmaz bir yara halini alır. Parçalanmış-bölünmüş benliğin hiçbir şeye hangi koşulda olursa olsun tutunamadığının belirtildiği dizelerde, sevgililerin birbirlerini değil; uzakları özlemesi dikkat çeker. Böylece insanın kendi içinde olması gereken mutluluk duygusunun kaybı ile "biz" den "ben"e evrilen duygu dönüşümü vurgulanır: "Her biricik varoluşun kendi işkencesini bulması gerekir. Çünkü işkence biricik varoluşun yığına karşı direncinin gerçekleşme biçimidir. İşkence yoluyla yığınsal saldırı karşısında duvar örebilen biricik birey kendi özgün yolculuğuna başlayabilir ve onu sürdürebilir" (Yakupoğlu 44). Şiirde her ne kadar "yaslanırız" ve "bakarız" gibi birinci çoğul çekimi ile yapılan fiiller kullanılmış olsa da aslında her birey kendi yakınından/ şimdisinden uzaklara özlemle bakar. Umutsuzluğu işkenceye işkenceyi de varoluşun anlamına dönüştürme zorunluluğunu başararak yığına karşı durabilen birey (Yakupoğlu 44) burada kavuşmayı ve bütünleşmeyi engelleyen iletişimsizlik duygusunun mağduru olur.

Şiirin dört dize on dokuz kelimeden oluşan Üçüncü Bölümü'nde karamsar ve bedbin anlayış ile çare bulunmayan/ bulunamayan endişelerin mekânı olan "kararan bahçe" tasvir edilir. Bu sembolik imge, içsel sancıların, gerçekleri yaşayamamanın bunaltısı içindeki bireyin yaşamın saçmalığı karşısındaki çaresizliğine göndermedir.

ağaçlara dönülür sonra kararır bahçe

boşluk - - açıkta her şey

düşünce midir kırılır dal ince

akşam en/cam ve keyy (Necatigil 154).

Geniş anlamda dünyayı ve bu uzamdaki dinamik düzeni sembolize eden bahçedeki ağaçlara kuşlar döner ve her şey kararır. Bu aşamada düşünce ile kuşlar arasındaki metafizik ve sembolik ilişki, ince dalın kırılması üzerinden aktarılır. Her şeyin açıkta olduğu bir "boşlukta ağaçlara dönmek", insan zihninde hayatın dinamizmini sona erdiren ölüm temasına bir göndermedir. Böylece İkinci Bölüm'de iletişimsizliğin simgesi olan "tahta perde sevgililer", burada insanın sonunun geldiğini haber veren metalik unsurları imleyen teneşir tahtaları ve tabut ile pekiştirilir. Bahçenin dünyayı, ağaçların insanları ifade ettiği bu dizede, kararmak fiili ile örtük bir ölüm imlemesi yapılır. Her şeye ve bütün kaçışlara rağmen insanı "kararan bahçe"de kurumuş ağaçlara sığınmaya zorlayan, hayatın kaba realitesinin varlığı ise "son, işin sonu", (Türk Dil Kurumu 635) anlamındaki "en/cam" ile ifade edilir. En/cam, ölüm düşüncesi karşısında savunmasız olan bireyin kaygılarının değişmez ve kaçınılmaz gerçeğini ifade eder. "Boşluk"ta kalan ve materyalist dünya görüşüyle yalnızlığa itilen çaresiz ve huzursuz bu ruh, erganun gibi hüzünlü inleyişler içerisindedir.

Behçet Necatigil (87-88); fiziksel dünyada kendi kimliği ile var olmaya çalışan bireyin hastalık aşamasına gelen bunalım sürecini iyileştirmek için kullandığı ağlamak fiiliyle ön planda toplumun arka planda ise bireyin çıkmazlarını şiirine taşır: "Genellikle ön plan, geri plan olarak anlıyorum şiiri. Ön planda yani yakın mesafede hayatın görüntüleri vardır; kendi hayatımız, toplum hayatı, toplum ve dünya sorunları var. Peki, arka plana ne kalır, diyeceksiniz. Kendimiz kalırız. Bölünmüş, ilişkilerde dağılmış bizden ne kalmışsa, o vardır geri planda. Tasarrufları, yağmaları önlemiş, direnmiş, kaybolmamış ayrıcalığımız, kişiliğimiz kalır. Geri plan bir bilânçodur, bir muhasebedir. Hürriyetimize ancak orada kavuşuruz." Şiir, yaşamın kanıtı olan iletişimden yoksun bireylerin yalnızlıktan doğan huzursuzluğunu aşma mücadelesinde hissettikleri üzerinden bir aktarım yapar.

Sonuç

"Zamanın cümlesinde,
insanlar virgüller gibi yer alırlar;
sense, onu durdurmak için,
nokta olarak hareketsizleştin."
E. M. Cioran

Behçet Necatigil'in üç bölümden oluşan "Dağ" şiirinde imge, mit ve sembollerden oluşan örtülü bir dil kullanılarak arayış ve kaçış içerisindeki bireyin varoluş sürecinde yaşadığı çıkmaz iletişimsizlik, yalnızlık, ötekileşme, ümitsizlik, özlem, ölüm izlekleri çerçevesinde anlatılır. Arka planında yaşama sevgisinin olduğu bu aktarımda tercih edilen anlamsal ve yazınsal sapmalar, şiir öznesinin içinde bulunduğu bulantı, bunalım ve ikilikleri göstergeler bağlamında belirginleştirir. Böylece metin, kendi içindeki dinamikler ve metinlerarası göndergeleriyle anlamlandırma ve yorumlanma noktasında farklı bağlamlarda ele alınır.

İki bölüm, 12 mısra ve 53 sözcükten oluşan "Dağ" şiirinde çatışma unsurları, KORA şemasında (Korkmaz 103) kavram ve simge düzleminde şu şekilde gösterilebilir:

	Ülküdeğer (Tematik Güç)	**Karşıdeğer (Karşı Güç)**
Kavram Düzlemi	Yaşama sevgisi Arayış Kaçış	İletişimsizlik Yalnızlık Ötekileşme Ümitsizlik Özlemek Ölüm
Simge Düzlemi	Keyy Uzaklar	Et Cızırtı Kuzgun Biri İn Aşağı Bağır Ocak Akşam Tahta perde sevgililer Ağaç Bahçe Boşluk Dal Cam

Şiir, adı ile imlenen ve yakarak var etmeyi imleyen "keyy" ile başlar; kararan bahçelerde ağaçlara geri dönen kuşların ölümünü sembolize eden boşlukta yer almalarıyla farklı bir aşamaya evrilir. Dayatılan tüm rollerin ve giydirilen tüm yaptırımların bunaltısı, kendisi olamayan, ötekine bağımlı bireylerin trajedisini yaşayan insan, şiirde "et"e indirgenir. Yanındaki "tahta perde sevgililer" ile "uzaklara özlemle bakan"; düşünce ya da düşündüğünde "kırılan ince dalları" cam şeffaflığında görebilen; yaşam ve ölüm arasında bocalayan insan yok edici ateşin şifasıyla kendini iyileştirmeye çabalar.

Kendisine dayatılan ve katlanmak zorunda olduğu yaşama gerçeğini Promete gibi işkenceye maruz kalarak tecrübe eder. Kendi özünü her an ve yeni'den yaratmak/ kurmak isteyen birey, öznel ve nesnel varlık sorgulamasında kuşatan-engelleyen durumlar ile savaşım içerisindedir. İyileşemeyen ve çare bulamayan insan üzerinden bu durumun ezelden beri devam ettiği vurgusunun yapılması, değişimsizlik ve edimsizlik içerisinde yaşanan sıkıntıyı daha da derinleştirir. Yaşamsal çıkmazların sonuçsuzluğu ve arayışların çaresizliği *katlanılan* mecburi bir yaşamın bunaltısına dönüşür. Diğerlerinin ya da yığının karşısında iletişimsizlik, yalnızlık ve kimliksizlikle cezalandırılan birey, vücudunda açılan yaraları

dağlayarak/ keyleyerek kendini var etmeye ya da iyi hissetmeye çalışır. Hastalığı ya da akar vaziyette kanı bulunan yaraları iyileştirmede başvurulan bu yöntem, bağırda her dakika bulunan var olma sancısını tedavisi için gereklidir. Bu durum, her şeye rağmen devam edebilme gerçeğinin bir sonucudur.

Behçet Necatigil, "Dağ" şiirinde ontik olarak kendi olmayan, kendini gerçekleştirmeyen bireyin yüzleşmek zorunda kaldığı sorunları aşma ve kurtuluşa ulaşma çabasını Promete miti ile biçim ve anlam ilişkisi üzerinden katmanlaştırarak metne dönüştürür. Böylece eskinin zamansal ve mekânsal sınırlamaları aşılarak biçim ve biçeme dönük göstergeler aynı dizgede bütünlenir.

Kaynakça

Aktulum, Kubilây. *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi, 2000.

Cioran, Emil Michel. *Çürümenin Kitabı*. Çeviren Haldun Bayrı, İstanbul: Metis Yayınları, 2021.

"Dağ". *Tarama Sözlüğü*. 2. cilt, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1965, s.964.

"Dağlamak". *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2005.

"Dağlağu". *Tarama Sözlüğü.* 2. Cilt, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1965. ss.966.

Durmuş, İlhami. "Türk Kültür Çevresinde Dağlama Geleneği". *Milli Folklor*, s.95, 2012, ss.114-121.

"Encam". *Türkçe Sözlük.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2005.

Erhat, Azra. "Prometheus". *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2006, ss.254-257.

Eyüboğlu, İsmet Zeki. "Dağlamak". *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü*, İstanbul: Sosyal Yayınlar, 1995, ss.159.

Gadamer, Hans-Georg. "Hermeneutik". *Hermeneutik Üzerine Yazılar.* Derleyen/Çeviren: Doğan Özlem, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2003, ss.13-32.

Grimal, Pierre. *Yunan Mitolojisi*. Çeviren Nihan Özyıldırım, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2005.

Karaçam, Ferman. "Necatigil, Behçet". *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 32. cilt, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2006, ss.478-480.

Korkmaz, Ramazan. *Yazınsal Okumalar*. İstanbul: Kesit Yayınları. 2015.

Necatigil, Behçet. *Bile/Yazdı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.

Necatigil, Behçet. *Şiirler 1948-1972*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.

"Necatigil, Behçet". *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, 2. cilt, Yapı Kredi Yayınları, 2001, ss.597-601.

Necatigil, Behçet. "Prometheus". *Mitologya Sözlüğü*, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2006, ss.131.

Özden, Akil Muhtar. "İbni Sina Tıbbına Bir Bakış". *Büyük Türk Filozof ve Tıb Üstadı İbni Sina Şahsiyeti ve Eserleri Hakkında Tetkikler*, İstanbul: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1937, ss. 1-56.

Sabuncuoğlu, Şerefeddin. *Kitabül Cerrahiyei İlhaniye (Cerrahname) 870-1465*. İstanbul: Kenan Basımevi, 1939.

Yakupoğlu, M. Mukadder. *Varoluş, Ahlâk ve Ölüm*. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2021.

Zimmermann, Jens. *Hermeneutik*. Çeviren Mehmet Çetin, İstanbul: Say Yayınları, 2020.

TARİHÎ ROMANIN DOĞUŞU VE NAMIK KEMAL

***Arzu DADAŞOVA*[1]**

Arş. Gör., Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi, Azerbaycan, d.arzu@bk.ru

ÖZ

Tarihî romanlar romanın en tartışmalı türlerinden biri olmaya devam etmektedir. Tarihle roman arasındaki ilişki sadece Türk Edebiyatının değil, dünya edebiyatının da her zaman önemli konularından biri olmuştur. 19. yüzyıla kadar tarihî romanın yerini dinî efsaneler, millî değerleri taşıyan destanlar, halk hikâyeleri vb. örnekler almıştır. Zaman geçtikçe sözlü edebiyat örneklerinin yerini yavaş yavaş yazılı edebiyat örnekleri alıyor. Türk edebiyatının ilk tarihî romanı Tanzimat Dönemi yazarlarından olan Namık Kemal'in 1880 yılında yazdığı *Cezmi* romanıdır. Türk Edebiyatında ilk tarihî romanın doğuşu Osmanlı Devleti'nin zor dönemlerini yaşadığı çalkantılı bir devre isabet etmektedir. Dönemin siyasi olaylarından etkilenen yazar, tarihsel koşullardan yola çıkarak topluma tarih bilinci kazandırmaya çalışmaktadır. *Cezmi*, çökmekte olan bir imparatorluğun şanlı geçmişinden yola çıkarak eski dönemin kahramanlıklarının canlandırılması, okuyucuyu heyecanlandırması amacıyla yazılmıştır. Çalışmada Türk edebiyatında tarihî romanın doğuşu dünya edebiyatından yola çıkarak incelenmeye başlanmış, tarihî romanın doğuşuna neden olan sosyal ve siyasî faktörler araştırılmış, ardından Namık Kemal'in *Cezmi* romanı incelemeye alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Edebiyat, tarihî roman, Namık Kemal.

THE BIRTH OF HISTORIC NOVEL AND NAMIK KEMAL

Abstract

Historical novels remain one of the most controversial genres of the novel. The relationship between history and novel has always been one of the important issues not only of Turkish literature but also of world literature. Until the 19th century, the historical novel was replaced by religious legends, epics with national values, folk tales, etc. took samples. As time passes, examples of oral literature are gradually replaced by examples of written literature. The first historical novel of Turkish literature is the novel *Cezmi* written in 1880 by Namık Kemal, one of the writers of the Tanzimat period. The birth of the first historical novel in Turkish literature hits a turbulent period in which the Ottoman Empire lived through its difficult periods. The author, who was affected by the political events of the period, tries to bring historical consciousness to the society based on historical conditions. *Cezmi*, based on the glorious past of a crumbling empire, was written with the aim of reviving the heroism of the old period and exciting the reader. In this research, the birth of the historical novel in Turkish literature has been started to be

[1] ORCID: 0000-0002-7504-0467

examined based on world literature. The socio-political factors that led to the birth of the historical novel were investigated. Then, was examined *Cezmi* the novel of Namık Kemal.

Keywords: literature, historical fiction, Namık Kemal.

Giriş

Tarihi roman sadece Türk edebiyatının değil, dünya edebiyatının da her zaman en önemli, aynı zamanda tartışmalı konularından biri olmuştur. Alman yazar Alfred Döbli'nin deyimiyle söylenirse, "Tarihsel bir roman her şeyden önce bir romandır, tarih değil." (Göğebakan 13). Kendisi de bir tarihçi olan Döblin, tarihî romanda, roman özelliklerinin ön plana çıktığını vurgular. Onun sözleri bizi tarihî romanın roman türü dahilinde anlaşılması ve kavranılması sonucuna götürür.

19. yüzyıl, Avrupa tarihinde büyük bir değişim dönemi olarak anılır. Fransız Devrimi ve Napolyon savaşları, milliyetçi fikirlerinin tüm Avrupa'ya yayılmasına neden oldu. 1789'dan 1814'e kadar, Avrupa'daki her ülke bazı değişimler geçirmiştir. Fransız Devriminin etkisi altında imparatorluklar çökmüş ve milliyetçiliğin Avrupa'ya yayılması sonucu ulusal devletler kurulmuştur. Fransız İhtilali'nden sonra meydana gelen fikrî faaliyetler, insan ve insan topluluklarıyla, onların kimlikleriyle ilgilenmesini ve nihayet ardından millî şuurun uyanmasını getirmiştir. Millî şuurun uyanması millet olma bilincini geliştirerek millî devlet anlayışlarının ortaya çıkmasıyla sonuçlanmıştır. Bu sonuç tarihe yönelmeyi ve onun üzerinde düşünmeyi başlatır.

Tarih, geçmiş bir olay olmasına rağmen geleceğe rehberlik eden ve insanların geleceği inşa etmelerine yardımcı olan bir bilgi koleksiyonudur. Tarih; insanları geçmiş ulusların, halkların, toplumların ve devletlerin sosyal, ekonomik, politik ve kültürel yaşam tarzları, iniş çıkışları konusunda uyarır. Bu anlamda insan kendi zamanında geçmişin deneyimlerinden yararlanır. Tarih etrafında bir bilinç oluşması için onun geniş kitlelere mal olması gerekmektedir. İşte bu görevi edebiyat, özellikle de tarihî romanlar üstlenir. Tarih bilim olmaktan çıkarak edebiyata malzeme olur. Tarih, roman için içinde sayısız romanı besleyecek depoya sahiptir. H. Argunşah tarihin sanat ve edebiyat için bir ilham kaynağı olduğunu düşünüyor (Argunşah, 10). Bu kaynak ve materyalleri kullanarak sayısız eser yazmaksa yazarların sorumluluğundadır. Tarihe damgasını vuran olaylar dönemin tarihî romanlarına yansımıştır.

Tarihi romanın ortaya çıkışında önemli bir diğer etken de Romantizm edebi akımıdır. Romantizmin dünyada ortaya çıkması ve artan etkisi ile tarih, edebi eserlerin nesnesi haline gelmiştir. Romantizm, Fransız Devrimi'nin yaydığı milliyetçilik fikirlerinden doğan ve sanatta sınırları yok etmeyi amaçlayan edebi bir akımdır. Romantikler, zamanın çirkinliğinden ve bunaltıcı gerçeklerinden ıssız, uzak, hayali yerlere, tarihin muhteşem derinliklerine sığınmışlardır. Tarihin en parlak dönemlerine odaklanmak, gerçeklikten uzaklaşmanın yollarından biriydi. Avrupa'da imparatorlukların çöküşünden sonra milletler, ulusal kimlik ve kimliğin entellektüel, edebi örnekleri olan romanlar yaratmak için destanlardan, efsanelerden, mitlerden ve dini hikâyelerden faydalanmışlar. Bu nedenle, romantik yazarlar milliyetçi olmaktadır.

Avrupa'da Tarihî Romanın Gelişimi

Roman ve tarih ilişkisine bakacak olursak, romanın tarihle tanışma tarihinin çok eskilere dayandığını görürüz. Bu tarih bizi Antik Yunan'a kadar götürür. Bununla birlikte, Homeros'un Yunan mitolojisinden kaynaklanan *İlyada* ve *Odysseia* ve Virgil'in *Aeneid*'i lirik biçimde ortaya çıkmaktadır. Bu eserler XVII. yüzyıla kadar şiir, masal ve destan biçiminde devam etmektedir. G. Lukacks 17 ve 18. yüzyıl şövalye romanlarının bile tarihsel roman kavramını aydınlığa kavuşturacak hiçbir öğeyi bünyelerinde barındırmadığını ileri sürüyor. Araştırmacıya göre, bu eserlerde tarihî romanın ne olduğunu açıklığa kavuşturacak hiçbir temel yoktur. G. Lukacs'a göre 17. yüzyıl örnekleri tarihî romanlar değil, sadece temaları itibariyle tarihseldir. Sadece bireylerin psikolojisi değil, burada anlatılan ahlaki değerler de, yazarın yaşadığı dönemle ilgilidir. Araştırmacı hatta 18. yüzyılın ünlü yapıtlarından olan Walpol'ün *Castle of Otranto* eserini bile tarihî roman olarak görmez. Fransız İhtilali sonrasında Batı'da meydana gelen milliyetçilik hareketleri, o yılların moda akımı olan romantizmin sanatkarlara kaynak olarak tarihin kapılarını açmış olması, tarihî romanın çok daha fazla yaygınlaşmasına ve benimsenmesine zemin hazırlamıştır.

G. Lukacs W. Scott'tan önce yazılmış hiçbir romanı tarihî roman olarak görmez ve Scott öncesi romanların tarihsel bir unsurdan yoksun olduğuna dikkat çeker. Lukacs'a göre bu eserler sadece temalar ve kostümler açısından tarihseldir (Göğebakan 14). Ne karakterlerin psikolojik durumu, ne de buradaki gelenekler günümüz tarihî roman anlayışı ile örtüşmektedir.

Avrupa'da ilk tarihî roman W. Scott'un 1814'te yazmış olduğu *Waverley* romanıdır. Yazar romanda, İskoç efsanelerini ve halk masallarını toplayarak tarihi malzemelerle birleştirerek bir roman yazmıştır. Roman, İskoç tarihindeki 1745 Jakoben İsyanı'ndan bahsetmektedir.

Waverley (1814), *Rob Roy* (1817) ve Ortaçağ'a ilişkin olayları ele aldığı *Ivanhoe* (1819) adlı eserleri İskoç yazar Sir Walter Scott'un en meşhur eserlerinden kabul edilmektedir. Hayatı boyunca otuzdan fazla roman yazan Scott, Batı'da tarihî romanın kurucusu olarak kabul edilmektedir. Scott ilk zamanlar İskoçya tarihinin çeşitli dönemlerini konu olarak seçmiştir. Daha sonra olayları İngiltere, Fransa, Filistin ve İstanbul'da geçen çeşitli tarihî romanlar kaleme almıştır. Yazarın romanlarından, *Ivanhoe*, 12'nci yüzyıl İngiltere'sini, Quentin Durward 15'inci yüzyıl Fransa'sını, The Talisman Filistinde Haçlı Seferleri'ni, Count Robert of Paris ise İstanbul'da Bizans İmparatoru Alexius Comnenus'un sarayındaki kişileri konu alır. Bir taraftan, romanlarındaki baş kahramanların tamamen hayali olması, gerçek tarihi kahramanların nadiren olay örgüsüne alınması, başka bir ifade ile tarihi gerçeklerin aktarılmasında, gerçekten yaşamış olanın değil, yaşaması mümkün olanın roman kurgusunun temel taşı olarak alınması; diğer taraftan, okuyucuya bir arka plan olarak devrin sosyo-ekonomik şartlarını ve bu şartlar içerisinde yaşanması muhtemel hikâyeleri izleyebilme imkânını sunması ve böylece tarihi malzemeyi sadece bir fon olmaktan çıkararak eserin tamamına hakim bir unsur haline getirmesi Scott'un tarihî roman anlayışının en önemli özelliklerindendir. (Süleymanova, 6) İster dünya, isterse de Türk edebiyatında hangi eserlerin tarihî roman olması tartışmalı bir konular arasında yer almaktadır. Bu konuda Scott'un romanları, tarihî romanın sınırlarını belirlemede öncü olmuştur. Scott geleneğinde iki-üç kuşaklık bir zaman aralığı söz konusudur. Scott'un tarihsel romanlarında 60-70 yıllık bir zaman aralığı tercih edilmiştir. (Göğebakan 16) Yani

bir romana tarihî roman diye bilmek için bu romanda anlatılan vakanın, bizzat yazarın gözlemleyemeyeceği, 60-70 yıl kadar öncesinde bir zamana ait olması gerekmektedir.

Spesifik bir tarih anlayışı ve tarih bilinci onu tarihin yeni bir bakış açısından yeniden canlandırılmasına götürmüştür. Skott romanlarında ondan önceki tarih konulu romanlardakı gibi bir kahraman etrafında olup biten ve bu kahramanın bütün zorlukların üstesinden tek başına gelmesi söz konusu değil artık. Scott'un roman kahramanları sıradan insanlardır, olağanüstü güçleri yoktur, herkesin yaşadığı sorunları onlarda yaşar. Scott'un romanlarında tarihsel olaylar bu sıradan insanların bilincinde yansıtılır. David Skilton Scott'un bu yeniliği, yani sıradan insanın bilinç düzeyini ve bakış açısını romanın merkezine yerleştirmesini onun tarihsel romana getirdiği en büyük yenilik olarak görür (Göğebakan 18).

Skott'un tarihsel romana getirdiği en önemli yeniliklerden biri de olay örgüsünün kurmaca yapısıdır. Skott'un romanlarında okur, hem bir arka plan olarak dönemin sosyo-ekonomik koşullarını hem de bu koşullar içerisinde yaşanması olası öyküleri izleyebilme olanağı bulur. Skott, bu yolla tarihsel malzemeyi yalnızca bir fon olmaktan çıkararak, yapıtın geneline egemen ve kendisini sürekli hissettiren bir olgu haline getirir (Göğebakan 18).

Scott kendisinden sonra gelen yazar kuşaklarını çok derinden etkilemiştir. İngiltere'de özellikle Viktorya dönemi romancıları tarih içerisinde bireyin yerinin ve işlevinin nasıl algılanması gerektiği ondan öğrendiklerini söylüyorlar.

Türk Edebiyatında Tarihî Romanın Doğuşu

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı'nın sosyal, siyasi ve ekonimik durumu hiç de iyi değildi. Tüm değişimlere rağmen, ülkenin eski gücünü geri getirmek mümkünsüzdü. 19. yüzyılda Osmanlı Devleti'nde sosyal hayatta yaşanan değişimler doğal olarak edebiyat alanında yeni akımların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Fransız İhtilali'nden sonra tüm dünyaya yayılan millet ve milliyetçilik kavramı Osmanlıdan da yan geçmemiştir. Orta Çağ'daki milliyetçilik kavramından tamamen farklı yeni bir milliyetçilik kavramı oluşmaya başlamıştır. 19. yüzyılın ortalarından itibaren milli kimliğini bulmaya çalışan Osmanlılar, tarihlerini yeni bir yaklaşımla yazmaya koyulmuşlar. Bu dönem Türk edebiyatında tarihe yönelme görülmektedir. 19. yüzyılda Osmanlı'nın tarihe yönelmesinin nedeni sadece yeni kültür dünyasının yarattığı koşullar değil, aynı zamanda muhteşem geçmişini yansıtmak istemesiydi. Tarih boyunca milletler zor durumda kaldıklarında tarihin derinliklerine sığınmış ondan ilham almışlar. Bu nedenle yazarlar tarihin geçmişine inerek eski kahramanlıkları, geçmişin zafer dolu günlerini halka hatırlatmakla onlara ilham vermeyi düşünmüşler. Bu açıdan bakıldığında dönemin ünlü aydınlarından Namık Kemal'in şiirlerinde, oyunlarında, makalelerinde ve daha sonra Cezmi romanında sergilediği insan modeli önemli bir başlangıç olarak kabul edilmektedir. Böyle bir durumda yazarlara tarihî romanlar yardımcı olmuş. Türk edebiyatında tarihî romanın doğuşu 19. yüzyıla tesadüf eder. Fakat bu zamana kadar tarihî romanların yerini sözlü edebiyat örnekleri olan dini efsaneler, destanlar, halk hikâyeleri vb. almaktadır. Zaman geçtikçe sözlü edebiyat örneklerinin yerine yavaş yavaş yazılı edebiyat örnekleri geçmektedir.

Türk edebiyatında Batı tarzında yazılan tarihî romanlar 19. yüzyılın sonlarında yazılmaktadır. İlk tarihî romanlar Batı edebiyatından yapılan çevirilere dayanmaktadır. A. Dumas'ın *Kont Monte Kristo*, *Üç Silahşörler*, *Kraliçenin Gerdanlığı*, H. Montep'in *Fakirler Tabibi* vb. 1900 yılına kadar Türkçeye çevrilen tarihî romanlar arasında yer almaktadır. Araştırmacı Dilek Yalçın Çelik, Türk edebiyatında tarihî romanların ilk olarak çeviriler yoluyla örneklerinin verilmesi nedenini, Batı tarzında romanın XIX. yüzyıla kadar henüz yazılmamış olmasına, Batı toplumlarındaki kültürlenme süreci ile Türk toplumundaki kültürlenme sürecinin denk ilerlememesine, sosyal ve politik yapının farklı olmasına, bilimsel ve teknolojik gelişmelerin ivmesinin değişkenliğiyle açıklamıştır.

Türk edebiyatında tarihî romanın XIX yüzyılın ikinci yarısından sonra ortaya çıkışı, Ahmet Mithat Efendi ve Namık Kemal'le ilişkilendirilir. Ahmet Mithat'ın 1871 yılında kaleme aldığı, büyük hikâye küçük roman olarak değerlendirilen Yeniçeriler eseri Türk edebiyatında ilk tarihî roman denemesi olarak değerlendirilir. Bundan başka Ahmet Mithat'ın yazmış olduğu *Süleyman Muslî*, *Arnavutlar ve Solyotlar*, *Hasan Mellah yahut Sır İçinde Esrar*, *Ahmet Metin ve Şirzat* romanları tarihî roman olarak gösterilse de bu eserleri tarihi zemin olarak kullanan macera romanları olarak niteleye biliriz. Bu eserlerde tarih sadece olayların fonunda kullanılmış veya romanda verilen herhangi bir olay tarihi bir dönemde cereyan etmiştir. Ahmet Mithat Efendi'nin konusunu tarihten aldığı romanları tarihî roman özelliğine fazla sahip değildir. Bu yüzden de yazarın bu romanlarını macera romanı olarak göstermek daha uygun olur. Zaten yazarın kendisi de bu sahada başarılı ve iddalı olduğunu ileri sürmez.

Türk edebiyatının tarihî roman tekniğine uygun, batı tarzında yazılan ilk edebi tarihî romanı Namık Kemal'in 1880 yılında yazdığı Cezmi romanıdır. Türk edebiyatında ilk tarihî romanın ortaya çıkışı, Osmanlı İmparatorluğu gibi güçlü bir devletin çöküşünün başlangıcına rastlar. Bu nedenle eser, kahramanlık, vatanseverlik ve fedakârlık gibi yüce duyguları yüceltir. Namık Kemal burada Türk-İslam değerlerini yükselterek Türklerin kahramanlığını dile getirir. Cumhuriyet öncesi Türk edebiyatında Cezmi'den sonra ciddi bir tarihî romanın olmadığını da söylemek mümkün. Bu dönemde tarihî romandan çok tarihi oyunlar yazılmaktadır.

Namık Kemal ve *Cezmi*

Tanzimat dönemi Türk edebiyatının en parlak isimlerinden biri olan vatan ve hürriyet şairi Namık Kemal, tarih, roman, biyografi, oyun, şiir ve makale gibi pek çok türde eserler kaleme almıştır. Yazar, edebiyatın topluma hizmet etmesi, toplumu aydınlatması ve eğlendirmesi gerektiğini vurgular. Romantik yazar Namık Kemal'in eserlerinin sayısına dikkat edildiğinde, oyun sayısının çokluğuna rağmen yazar, roman türünde söz sahibi olmayı başarmıştır.

Celalettin Harzemşah'ın önsözünde, halk arasında "bizi gazeteler ve hikâyeler mi terbiye edecek?" şeklinde oluşan fikirlere cevap olarak: "Edebiyat, taşıdığı özellikler dolayısıyla o güne kadar halka bir şeyler verememişse de artık 'edebiyat-ı sahiha' aracılığıyla bu anlayış değiştirilecektir. Ancak bunun istenen seviyeye gelebilmesi için dilin yazarlar tarafından kullanılarak daha işlek bir yapı kazanması gerekmektedir, diye vurgular (Argunşah, Tanzimat 41).

Namık Kemal Türkçe bir roman yazılabileceğini göstermek için İntibah ve Cezmi romanlarını yazar. Her iki eser de Türk romanının ilk ciddi deneyimleri arasındadır. Namık Kemal aynı zamanda romantik bir tarihçidir. Hayatının sonlarına doğru tarihe daha çok önem veren yazar, 1887 yılında Rodos'ta *Osmanlı Tarihi'*ni kaleme almıştır. Vatanına ve milletine tutkuyla bağlı olan yazara göre Osmanlı tarih anlayışı bir hikâye gibi görünse de gerçekte yüksek bilgiler ile dolu olduğunu ve bu bilgilerin devlet bekası için çok büyük önem arz ettiğini düşünür. Yazar Osmanlı devletinin çökme sebeplerinin içine tarih bilgisinin eksikliğini de eklemektedir. Namık Kemal tarihin devlet bekası için önemli olduğu kadar devletin gelişmesi için de önemli bir unsur olduğunu vurgulamıştır (Yıldırım 266). Namık Kemal'e göre geleceği tayin etmenin yolu tarihi bilmekten geçer.

Namık Kemal, tarih kavramını şu düşüncelerle ifade etmeye çalışmıştır: "Bir milletin geçmişini hesaba katmadan, tarihini bilmeden, geleceği için ne yapılırsa yapılsın, bu işte zarardan başka bir şey elde etmek mümkün değildir." (Yıldırım 266). Yazara göre bir milletin tarihini bilmek, bütün bir milletin geçmiş tarihini bilmek kadar önemlidir. O, eserleriyle halkın milli tarih bilincini oluşturmaya çalışmıştır.

Güçlü bir tarih anlayışına sahip olan Namık Kemal, Osmanlı İmparatorluğunun çöküşüne seyirci kalamamıştır. Devletin eski gücüne kavuşmasının yolunu, Türk tarihinden alınacak derslere bağlayıp, İslam birliği fikrini benimsemiştir.

Fransız İhtilali'nin etkisiyle Avrupa'da çöken imparatorlukların saflarına Osmanlılar da katılmıştı. Bu çöküşe seyirci kalamayan Namık Kemal, devletin eski gücünün kazanmasını Türk-İslam birliğinde aramaya başlar. İslam ülkelerini bir araya getirmekle milli birliği sağlayarak Osmanlının eski gücünü yeniden kazancağını düşünür.

Yazar ilk tarihî romanımız *Cezmi*'yi yazarken Naima destanını, *Peçevi Tarihi*'ni ve Kırım destanı Adil Giray destanını kullanmıştır. Aynı zamanda yazarın amacı *Cezmi* romanını yazmakla milli kimlik arayışındaki Türk insanında tarih bilincini uyandırmaktı.

Türk edebiyatının ilk tarihî romanı olan *Cezmi*, konusunu, 16. yüzyıl Osmanlı-Kırım-İran tarihinden alır. İslam birliği düşüncesinin savunulduğu eser, yazarın tarihe ilgi duyduğu bir dönemde romantik bir bakış tarzıyla yazılmıştır.

Yazar, 28 Mayıs 1881 tarihinde Recaizâde Ekrem'e yazdığı mektubunda *Cezmi*'den şöyle söz eder:

> "Ne yazdığımı ne okuduğumu soruyorsun, Hiçbir şey yazmıyorum... Tarih okuyorum, felsefiyat okuyorum. Cezmi'yi ikmal etmek kolay; fakat gönlüm istemiyor: mamafih yakında bitireceğim." (Argunşah, Tarih 235)

Namık Kemal'in Midilli'de kaleme aldığı *Cezmi* romanı iki cilt olarak tasarlanmışsa da eser yarım kalmıştır. Eserin yarım kalma sebebiyle ilgili çeşitli görüşler ortaya çıkmaktadır. Bunlardan biri Namık Kemal'in romancılığının bu eseri tamamlamaya yetemeyişidir. Bir diğer sebep ise Namık Kemal'in Abdülhak Hamit'e yolladığı bir mektupta *Cezmi*'yi yazmak için gönüllü olmadığından eseri bitireceğini düşündüğünü söylemesidir (Dağ 276).

Mahur Beste isimli yarım bir tarihî romanın yazarı Ahmet Hamdi Tanpınar *Cezmi* romanının yarım kalmadığını ve yaratma gücü bakımından zayıf bir eser olduğu için böyle bir izlenim verdiğini açıklar. Tanpınar, Namık Kemal'in hazır hikâyeden hareket eden ve tarihe çok bağlı kalan muhayyilesinin bu romanı tamamlamaya yetmediğini söyler: "Muhayyile

itibarıyla Namık Kemal zayıftır. Piyes, roman, velhasıl inşaî rüyete muhtaç olan her şeyde zayıftır" (Tanpınar 237).

Ömer Faruk Akgün de *Cezmi*'deki şairane hayallere dikkat çeker: "Cezmi bir romanda bulunması icap eden ve ona tarihi havayı veren tasvirlerden mahrumdur." (Argunşah, Tarih 240).

Namık Kemal'in asıl zorluğu tarihten aldığı hazır hikâyenin boşluklarını dolduracak yaratma ve yeniden inşa etme kabiliyetine tam manasıyla sahip olmamasıdır. Bu genel olarak tüm tarihî roman yazarlarının sıkıntısıdır. Tarihi roman yazarı tarihten aldığı hikâyede olan boşlukları kendi muhayyilesine uygun yeniden tasarlayıp düzenleme gücüne sahiptir. Bu anlamda *Cezmi*'de bazı boşlukların olduğu yazarın hatası olabilir. Cezmi'de eksik olan ve devamının yazılmasını da engelleyen şey yazarın tarihi dolduracak olan romancı sezgisinin zayıf olmasıdır. Mehmet Kaplan'ın *Cezmi* romanı ile ilgili görüşü ise bundan sonraki süreç, İmparatorluğun kötü gidişatını ele almayı gerektirdiğinden yazarın, eseri sonlandırdığıdır (Dağ 277).

Cezmi, çökmekte olan bir imparatorluğun şanlı geçmişinden yola çıkarak eski dönemin kahramanlıklarının canlandırılması, okuyucuyu heyecanlandırması amacıyla yazılmıştır. Romanın başında betimlediği çağ, yazarın İmparatorluğun güçlü dönemi olan Kanuni Sultan Süleyman devrinin ihtişamını yansıtmak istemesinin göstergesidir. Namık Kemal'in tarihin kahramanlıklar devrini anlatmaktan zevk aldığı, kötü dönemlerini ise yazmaktan hoşlanmadığı malumdur. Bu sebepen dolayı yazar sonraki ciltte İmparatorluğun düşüşünü göstermek yerine eseri yarım bırakmayı tercih etmiş ola bilir.

Hülya Argunşah'a göre eserin yarım kalışına bir başka sebep olarak, yazılış ve basılışında kısa bir süre sonra yazarın ölümünü de düşünmek gerekir. Namık Kemal Cezmi'yi siyasetten çok uzak kaldığı yıllarda yazar. Aynı yıllarda *Celâleddin Harzemşah* piyesinin ve Mukaddime-i Celâl'in hazırlanışı da vardır. Bu sırada bir de şiddetli zatürre olan yazar Rodos'a gönderildiğinde ciddi bir şekilde *Osmanlı Tarihi*'ni de yazmaya başlamıştır. Bir yandan hastalıkla mücadelesi, diğer yandan *Osmanlı Tarihi*'ni yazması tekrardan Cezmi'ye dönmesine izin vermemiştir. 1888'de Sakız'da hastalığa yenik düşmüştür. Elbette *Cezmi*'nin son cüzlerinin basımı için uzun zaman izin beklemesi yazarı iyice incitmiş ve yormuş da ola bilir (Argunşah 241).

Cezmi İstanbullu bir sipahinin oğludur. Yazar, annesini erken yaşta kaybeden Cezmi'yi ideal bir kahraman olarak sunmak istemiştir. Babası ve amcası tarafından cesur bir asker olarak yetiştirilen Cezmi, babasının ölümünün ardından İstanbul'a geldi. Cezmi sarayda Ferhat Ağa'nın korumasında olur.

Eserde aynı zamanda İran tarihi ile ilgili geniş bilgi verilmektedir. Şah Tahmasıb'ın ölümü sonrası çocukları arasında taht mücadelesi başlar. İsmail, kız kardeşi Perihan'ın da yardımıyla tahta geçer. Çok zalim bir şah olan İsmail, bütün rakiplerini öldürür, öldüremediklerinin ise gözünü kör eder. Bundan pişman ve üzgün olan Perihan dayısı ile iş birliği yaparak Mehmet Hüdabendie'yi tahta çıkarır. Kör edilen şah yönetimde etkili oladığı için karısı ve oğlu Hamza, iktidarı ele geçirir. İran yönetiminde ise Kırım hanı Semiz Mehmet Giray ve veliahtı Adil Giray vardır. Yazar, Osmanlı-İran savaşının başlamasıyla Cezmi'yi öne sürer. Savaşa serdar olarak katılan Cezmi ve Adil Giray tanışlar. Hamza Mirza'nın Kırım'a saldırısı sonucunda Gazi Giray ve Adil Giray esir düşer. Şah'ın karısı Şehriyar, ona âşık olur

ve onu elde etmek için sarayda bir odaya yerleştirir. İran ve Kırım ittifakı bahanesiyle sık sık Osmanlı İmparatorluğu'na gidiyor. Şehriyar'ın planını anlayan Perihan da görüşmelere katılır. Birbirine âşık olan Adil Giray ve Perihan Şehriyar'dan korktukları için bunu gizli tutarlar. İran tahtının Osmanlı egemenliğine geçmesini isteyen Perihan ve Adil Giray Cezmi'ye çağrıda bulunurlar. Cezmi'nin gelmesi zaman alır. Pertev'in yardımıyla Adil Giraya ulaşan Cezmi onların kaçmasına yardım edecekken Şehriyar, onların planını öğrenir. İki sevgiliyi de öldürmeye karar verir. Şehriyar, Adil Giray'ı son kez görmek için saraya girdiğinde Perihan sanılarak öldürülür ve ardından her iki sevgili de öldürülür. Yaralı Cezmi, onları aynı mezara gömdükten sonra derviş kılığında İstanbul'a gelir.

Namık Kemal burada yıllardır Osmanlı ile savaş halinde olan İran'a karşı Osmanlı-Kırım kardeşliğine dokunarak birlik beraberlik sergilemek ister. Yazar aynı zamanda aşk, entrika, tarihsel ve hayali gerçeklikle olay örgüsünü derinleştirir. Hürriyet şairi olan Namık Kemal, eserlerinde millî şuurun bilincinde olan vatansever, cesur, ideal insan tipi yaratmak istemiştir. Tüm olumlu nitelikleriyle canlandırdığı kahramanların karşısına koyduğu olumsuz karakterlerle iyilerin çok iyi ve kötülerin çok kötü olduğu bir dünya çizmeye çalışar. Ayrıca okuyucuyu iyinin yanında yer almaya sevk eder. Eserde yazar, Şehriyar ve Hamza'nın şahsında şehvet düşkünü, sadakatsizliği, Adil Giray ve Cezmi'nin şahsında ise vatanseverlik, dürüstlük, cesaret ve korkusuzluğu tasvir etmektedir. Cezmi, cesareti ve korkusuzluğuyla romanın ideal kahramanı olduğunu gösterir. Devlete olan borcunu düşmanın kanıyla ödemek istediğini söylüyor. Eserde Adil Giray da Cezmi kadar kahramandır. Yazar, eserinde iki kadının entrikasına yer vererek olaylar zincirini genişletir. Birbirinin tam zıttı olan bu kadınlar siyasette güçlü ve etkili figürlerdir. Şehriyar bencil, kurnaz ve şehvetli bir figür olarak tasvir edilse de yazar Perihan'ın güzelliğini bir gonca gülüyle karşılaştırır.

Sonuç

Namık Kemal, toplumun daha eğitimli ve bilgili, ilim ve kültür seviyesi yüksek insanlarını hedef almış, edebî ve estetik, dil ve üslup özellikleri bakımından daha çok eser kaleme almıştır. Namık Kemal'in "Rönesans" romanı, Tanzimat döneminde batı tarzında yazılmış ilk edebi-sanatsal romanlardan biridir. Fransız romantizminin etkisi altında yazılan eser, kadın ve erkek arasındaki ilişkiyi konu alıyor. Namık Kemal, belli bir edebi ve kültürel düzeye sahip, zevkli estetik değerlere sahip, aydınlara hitap eden eserler yazmayı tercih etmiştir. Yazar, edebiyatın topluma hizmet etmesi, toplumu aydınlatması ve eğlendirmesi gerektiğini vurgular. Romantik yazar Namık Kemal'in eserlerinin sayısına dikkat edildiğinde, oyun sayısının çokluğuna rağmen yazar, roman türünde söz sahibi olmayı başarmıştır.

Namık Kemal bu romanı yazmakla vermek istediği mesaj bir tarafa bırakılırsa o, tarihi hadiselerin akışına tamamen uyan bir roman yazmak istemiştir. Cezmi ilgili olduğu tarihi dönemle ve öncesiyle alakalı uzun tarihi bilgilerle doludur. Namık Kemal bu eserde tarihten hiç ayrılmaz, tarih şüurunu uyandırmak isteğiyle tarih dersi vermeye de kalkışır. Yazar eserde Naima'ya, Peçevi'ye, Hammer'e dipnotlarıyla baş vurarak bu asırda Osmanlıların, Türklerin, İslam dünyasının, Avrupa'nın ve Hristiyan dünyasının durumuyla ilgili bilgi verir. Cezmi'de sayfalar boyunca tarihi teferruat verilir.

Osmanlı'nın durumunu gören yazar, 17. yüzyılın başarılarını halka aktarır ve yeniden yükselmesini ister. Osmanlı'nın sarsıldığı dönemde Kırım hanlığının durumu açık değildi. Adil ve Perihan, İslam birliği fikrini savunan bir esere defnedilirken, Cezmi'nin yüzlerinde ay ve yıldızları görüp onları bir arada gömmesi, onun bu idealin taraftarı olduğunu göstermektedir.

Cezmi, Türk-İran savaşlarını ve Osmanlılar için önemli olan Kırım hanlığını anlatıyor. Olaylar İran ve Anadolu'da yaşanıyor. Türk-İslam idealini yansıtan romanda yazar, zafer dolu günler boyunca okuyucusunu savaş yenilgisinin psikolojisinden kurtarmaya çalışarak tarihin şanlı sayfalarına yolculuk eder.

Türk edebiyatında Namık Kemal'le başlayan edebi tarihî romancılık Nihal Atsız zamanında doruk noktasına erişmiş ve varılan çizgi Mustafa Necati Sepetçioğlu, Sevinç Çokum ve Emine Işınsu gibi yazarlarımız tarafından büyük bir ustalıkla takip edilmiştir.

Kaynakça

Argunşah, Hülya. "Tanzimat'tan II. Meşrutiyet'e Türk Romanı". *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*. c. 4, s. 8, 2006, ss. 23-100

Argunşah, Hülya. *Tarih ve Roman*. İstanbul: Kesit Yayınları, 2016.

Dağ, Necla. "Tarihî Roman olarak Ahmet Mithat Efendi'nin Süleyman Musli ile Namık Kemal'in Cezmi Eserlerinin Karşılaştırılması", *III. Milletlerarası Tarihî Roman ve Romanda Tarih Bilgi Şöleni.* Konya 27-29 Kasım 2015, Haz: Coşkun Dilâra, Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları. 2015, ss. 267-281

Göğebakan, Turgut. *Tarihsel Roman Üzerine*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2004.

Süleymanova, Aigül. "Konusunu Türk tarihinden alan tarihî romanlar"(1966-1970)". Doktora tezi, İstanbul, 2009.

Tanpınar, Ahmet, Hamdi. *Namık Kemal'in Hayatı ve Eserleri, Edebiyat Üzerine Makaleler*. Hazırlayan Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, 1977.

Yıldırım, Yüksel. "Namık Kemal'in Edebî Eserlerinde Tarih", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 2016, c. 9 s. 46, ss. 265-271.

NAZIM HİKMET'İN AZERBAYCAN ŞİİRİNDEKİ ETKİSİ VE YERİ

***Jale ALİYEVA*[1]**

Prof. Dr., Azerbaycan Milli Meclisi Milletvekili, Azerbaycan, jale-aliyeva@hotmail.com

ÖZ

Nazım Hikmet'in eserleri sadece Türk dünyasında yaratılan şiiri değil, yeniliği, şiire getirdiği mücadele ruhu ve sanatta açtığı yeni yol ile döneminin en ileri edebiyatını da etkilemiştir. Nazım Hikmet'in bir sanatçı olarak büyüklüğü, önceki edebiyatta yerleşik olan ama zaten edebiyatın gelişmesini engelleyen kalıp yargıları, sanatı sanata taşıyan yeni bir ruh, yeni içerik ve biçim ile değiştirmekte çok başarılı olmasıdır. Romantik şiirin ve serbest ağırlığın en önemli temsilcisi olarak Türk edebiyatında incelenen ve araştırılan Nazım Hikmet'in ilk kitabı 1928'de Azerbaycan'ın Bakü kentinde yayınlandı. Nazım Hikmet'in ilk kitabında yer alan şiirlerden dönemin siyasi ve sosyal ortamı, zümreler arası mücadele, bu gelişmelerin düşüncelere etkisinin yanı sıra, edebi süreçte meydana gelen değişimler, üslup ve anlatım tarzı, farklı düşünceler hakkında da adeta bilgi edinilir. Nazım Hikmet'in çalışmaları Azerbaycan kültürü, sanatı ve edebiyatı ile sıkı bağlıydı. Nazım Hikmet'in şiirinin Resul Rıza, Samad Vurgun, Nurengiz Gün gibi Azerbaycan şairlerinin eserlerinde önemli bir etkisi olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Nazım Hikmet, şiir, mücadele, Mayakovski, Resul Rıza, Nurengiz Gün.

NAZIM HIKMET'S IMPACT AND PLACE ON AZERBAIJANI POETRY

Abstract

Nazim Hikmet's composition influenced not only the poetry created in the Turkish world, but also the most advanced literature of the time with his innovation, the fighting spirit he brought to poetry, and the new way he opened in art. Nazim Hikmet's greatness as an artist was that he was very successful in replacing the stereotypes that had been established in the previous literature, but which were already hindering the development of literature, with a new spirit, new content and form that brought art to art. The first book of Nazim Hikmet, studied and researched in Turkish literature as the most prominent representative of romantic poetry and free weight, was published in 1928 in Baku, Azerbaijan. From the poems in Nazim Hikmet's first book, we can learn about the political and social climate of the time, the struggle between classes, the impact of these developments on thinking and reflection, as well as changes in the literary process, style, expression, and intellectual change. Nazim Hikmet's work was closely connected with Azerbaijani culture, art and literature. Nazim Hikmet's poetry had a significant impact on the composition of Azerbaijani poets such as Rasul Rza, Samad Vurgun, Nurengiz Gun.

[1] ORCID: 0000-0002-3375-2175

Keywords: Nazim Hikmet, poetry, struggle, Mayakovsky, Rasul Rza, Nurengiz Gun

Yirminci yüzyıl dünya şiiri ve Türkçe konuşan halklar edebiyatı tarihinin en büyük isimlerinden biri efsanevi Türk şairi Nazım Hikmet'tir. Nazım Hikmet'in eseri sadece Türk dünyasında yaratılan şiiri değil, yeniliği, şiire getirdiği mücadele ruhu ve sanatta açtığı yeni yol ile dönemin en ileri edebiyatını da etkilemiştir. Nazım Hikmet, sahip olduğu zengin sanat mirası ve oluşturduğu edebî düşünce mektebi sayesinde klasik bir sanatçı mertebesine yükselmiştir.

Kaderine çok zor bir hayat payı düşen, çelişkili siyasi görüşleri nedeniyle ömrü hapislerde geçen Nazım Hikmet'in şiirinde hem dünyanın küresel sorunları hem de sıradan insan kalbinin duyguları, atışları, arzuları ve özlemleri ele alınarak, harikulade bir üslupla sunulmaktadır.

Son nefesine kadar inancına bağlı kalan Nazım Hikmet, ömrünün en güzel yıllarını güneşten yoksun hapishanelerde, yabancı bir ülkenin soğuk koynunda geçirmiş, bir şairin trajik yaşam tarihini adeta şiirleriyle zenginleştirmiş, görüşleri uğruna mücadele eden ve bu görüşler uğruna şehitliğe bile hazır olan şairler arasında en önde gelen yerlerden birini almıştır.

Nazım Hikmet bir özgürlük savaşçısıydı. Onun hayat mücadelesini ve inanç savaşını inceleyen halk yazarı Anar, haklı olarak şunları söylüyor: "Nazım Hikmet'in somut olarak Atatürk'ü öven bir şiiri yok ama bence hiçbir şair, Atatürk'ün eylem ve amaçlarına Nazım Hikmet kadar yakın olmamıştır. Nazım Hikmet, Atatürk'ün tarihte ve toplumda- Türkiye'yi modernize etmek, dünyayı Türkiye'ye açmak, Orta Çağ'ın batıl ve cahil ortamını yıkmak, yerine yenisini inşa etmek gibi görüşlerini - kendi şiirinde, sanatında gerçekleştirdi "(Anar 7).

Nazım Hikmet'in bir sanatçı olarak büyüklüğü, önceki edebiyatta yerleşik olan, ama zaten edebiyatın gelişmesini engelleyen kalıp yargıları, sanatı sanata taşıyan yeni bir ruh, yeni içerik ve biçim ile değiştirmekte çok başarılı olmasıdır. O, edebiyatın ve konuşma sanatının yolunu ve yönünü değiştirmeyi başardı. Araştırmacılar, Nazım Hikmet'in eserlerindeki konu ve biçimin yeniliğini Sovyet şairleriyle olan bağlantılarına, özellikle de Rus şair Mayakovsky'nin etkisine bağlıyorlar: "Onun eserleri mısra düzeni, kelime sırası ve hece ayrımı açısından tamamen yeniydi. İlk bakışta, merdivene benzeyen ve serbest kafiyeli dizeler, Nazım Hikmet'in Türk şiirine getirdiği yeniliğin sadece biçimle ilgili olmadığını, asıl yeniliğin içerik ve düşünceden oluştuğunu gösterdi. Nazım Hikmet adeta toplumun sesiyle konuşuyordu. Hepsinden önemlisi, Mayakovski'nin etkisi altında hece ağırlığından serbest ağırlığa geçti" (Abbasova 11).

Nazım Hikmet'in Türk edebiyatında zaman zaman ihtilal şiirinin kurucusu olarak anılan ilk şiiri "Serviliklerde" 1918 yılında "Yeni Mecmua" dergisinde yayımlandı. Eserinin esin kaynağından bahseden şair şöyle yazıyor: "Şiirimin kökleri memleketimin topraklarındadır. Ama bütün topraklara, Doğu'daki, Batı'daki, Güney'deki, Kuzey'deki uçsuz bucaksız topraklara, o topraklar üzerinde kurulan kültürlere, tüm dünyaya ulaşmak istedim. Nerede, ne zaman ve hangi dilde, kalbime ve zihnime uygun bir şiir okuduysam, onun üstadını incelemeye ve ondan çok şey öğrenmeye çalıştım. Sadece kendi edebiyatımızın değil, Batı

ve Doğu edebiyatının tüm üstatlarının üstadı oldum" (Nazım 16). Çalışmalarının ilk yıllarında yakın ilişki içinde olduğu Yahya Kemal, Faruk Nafiz, Yusuf Ziya, Orhan Seyfi gibi ünlü şairlerin etkisi hissedilir. 1920 yılında "Alemdar" gazetesinin düzenlediği yarışmada birincilik, Nazım Hikmet'in yaşamını ve sonraki tüm yaratıcı faaliyetlerini etkileyen, şiir yazma isteğini daha da arttıran bir olaydı. Nazım Hikmet şiirini araştıran Elman Guliyev, şairin eserlerinin konuları ve fikir kaynakları hakkında şunları ele alıyor: "Nazım Hikmet, Doğu klasiklerini iyi bilir ve onlara saygı duyardı. Ancak ilginç olan şu ki, Nazım Hikmet Divan şiiri hakkında dedesinin söylediği fikirlerden daha ziyade, Fransız devrimcileri hakkında annesinden duyduklarına ve Lamartin'in şiirlerine daha çok dikkat etmiştir. Şairin eserlerinde Batı içeriğinin üstün olmasının bir nedenini de burada aramalıyız".

Şairin 1929-1932 yıllarında yazdığı "835 satır", "Varan-3", "1+1=1", "Sesini Kaybeden Şehir" kitapları, "Jokonda ve Si-Ya-u" şiiri, "Benerci kendini niçin öldürdü? manzum romanı emperyalizmin sömürge politikasına karşı tavizsiz tavrını gösteren en güzel edebiyat örneklerinden biridir. Nazım Hikmet'in "Kafatası", "Ölü Bir Ev veya Merhumun Hanesi", "Tatilin İlk Günü" ve "Şöhret veya unutulan adam" oyunları da kapitalizmin yapısını sert bir şekilde eleştirmiştir. 1932'de Türk komünistlerini ortak mücadeleye sesleyen ve yazarını beş yıl hapis cezasına çarptıran "Gece gelen Telgraf", 1935'te "Taranta Babu'ya Mektuplar" ve "Portreler" adlı şiirler toplusu ve 1936'da Türkiye'de son kitabı- "Şeyh Bedrettin Destanı" yayınlandı.

Nazım Hikmet'in eserlerinin çoğu hapiste olduğu günlerin ve yılların ürünüdür. Şair, 1938'deki hapis cezası sırasında ünlü destan olan "İnsan Manzaraları", "Hapishaneden Mektuplar", "Ferhat ile Şirin", "Sabahat", "İnsanlık ölmedi ya" oyununu ve diğer eserleri yazdı.

1950'de SSCB'ye göç eden Nazım Hikmet, "Türkiye", "Yabancı", "İvan İvanoviç orada mıydı, değil miydi", "Demoklis'in Kılıcı" ve diğer oyunlarını, şiir ve uzun şiirlerini yazdı.

Sovyet rejiminin Türkçe konuşan halklara karşı ikiyüzlü politikasının tüm hızıyla devam ettiği bir dönemde Nazım Hikmet tüm varlığı, kişiliği ve yaratıcılığıyla Sovyetlerin yıkımından sonra da geniş bir alanda Türkçülüğün simgesi haline geldi. "Azerbaycan'da halkımızın, dilimizin adı olarak Türkçe kelimesinin yasaklandığı, tarihimiz, edebiyatımız, ağız edebiyatımız, kökenlerimiz, Türkiye ile birliğimiz hakkındaki her türlü fikrin suç sayıldığı, Türkiye sevdası yüzünden yüzlerce Azerbaycan aydınının öldürülüp sürgüne gönderildiği zamanlarda Nazım Hikmet Türkiye "Ben Türk'üm, siz de Türk'sünüz, ruhumuz, geleneklerimiz bir, halklarımız ve dillerimiz kardeştir" (Anar 13-14).

Unutulmamalıdır ki, eski Sovyetler Birliği'nde, Nazım Hikmet için Azerbaycan, diğer Türkçe konuşan cumhuriyetlerle kıyasta daha yerel ve daha özeldi. Eserleri birçok dile çevrilerek yayımlanmış olan Nazım Hikmet'in ilk kitabının Aziz Nesin tarafından "Dünyayı Dolaşan Bir Türk Şarkısı" olarak adlandırılması bir tesadüf değildir. 1928 yılında Bakü'de yayımlanan "Güneşi İçenlerin Türküsü" adlı ve Nazım Hikmet'in Arap alfabesiyle basılan tek kitabı olan bu nüshanın editörü Azerbaycan Halk Şairi, aynı zamanda yazarın yakın arkadaşı Süleyman Rüstem'dir. Kitabın yayınlanmasından sonra, Azerbaycan'ın önde gelen eleştirmenlerinden Ali Nazım, Nazım Hikmet'in ilk kitabı hakkında "Güneşi içeriz...güneşleniriz" diye bir yazı kaleme almıştır. Nazım Hikmet'in yazdığı eserler, fikir kaynakları, şiirinin Türk

edebiyatındaki yeri, dönemin ideolojik düşüncesine etkisi makalenin ana konusunu oluşturmaktadır.

Nazım Hikmet'in kişiliği ve eserleri sadece Azerbaycan şiiriyle değil, aynı zamanda bir bütün olarak Azerbaycan kültürüyle de yakından bağlantılıdır. Şairin yazmış olduğu oyunlar - "Garip Adam" öz vatanı Türkiye'den önce Azerbaycan tiyatrosunda sahnelenmiş, rejisör Ejder İbrahimov Nazım Hikmetin eserlerinden yankılanan filimler - (yönetmen İlya Gurin ile "Aynı mahalleli iki erkek" -1957; „Ferhat ve Şirin " oyununun konu alındığı „Aşkım benim, acım benim"- 1978) ve Ramiz Askerov şairin bir senaryosu üzerine (yönetmen Antonis Voyazos ile birlikte" Hayat güzel kardeşim "- 1966) filimlerini çekmişlerdir. Nazım Hikmet aynı zamanda besteci Arif Melikov'un dünyanın birçok ülkesinde sahnelenen ünlü "Aşk Efsanesi" balesinin librettosunun da yazarıdır. Heykeltıraş Münevver Rzayeva, ressam Toğrul Narimanbeyov ve diğerlerinin eserlerinde Nazım Hikmet'in imajı yer aldı. Ressam Rasim Babayev, şairin "Kafatası" adlı oyunu için resimler çizdi. Nazım Hikmet'in eserleri Azerbaycan'da edebiyat eleştiricilerince kapsamlı bir şekilde incelenmiştir (Örneğin: Ekber Babayev, Agşin Babayev, Gadir İsmail, Abuzar İsmayilov'un eserlerini gösterebiliriz). Eserleri defalarca ve büyük çapta basıldı. Mücadele, aşk, yaşam sevgisi, vatan özlemi, acı, hayal kırıklığı gibi renkli motiflerle dolu zengin eserleri, halen Azerbaycanlı bilim adamlarının ilgisini çekmektedir.

Şairin Azerbaycan'a ilgisi onun vatanımıza, sanat çevrelerine, özellikle de kişisel dostluklar kurduğu edebiyat insanlarına adanmış şiirlerinde görülmektedir. Bu şiirsel örneklerin en ünlüsü ve etkilisi "Mikayıl Rafili'nin Ağıtı" şiiridir. Nazım Hikmet için ilk kitabının Azerbaycan'da yayınlanması büyük önem taşıyordu. Nazım Hikmet, 15 Ekim 1957'de o zamanların "Vyshka" gazetesine verdiği röportajda Azerbaycan'a ilgisini bir kez daha kanıtlayarak şunları söylüyor: "Bakü ile eski dostluk ilişkilerim var. Ne de olsa ilk kitabım bu şehirde 1927'de yayınlandı" (Zəhra 2015).

"Güneşi İçenlerin Türküsü" şairin ilk kitabı olmasına rağmen, burada oturuşmuş, yolu ve yönü belirli görüşlerin sanatsal ifadesini görüyoruz. Nazım Hikmet'in sanattan beklentileri, estetik görüşleri, edebiyatın yüksek amacı, sanatçı ve yazarın konumu, kamuoyu görüşleri, halkın sosyal durumu, özgürlük, bağımsızlık ve işgale karşı mücadelesi v.b. konularda düşüncelerinin yer aldığı "Yeni Sanat" (1922), "Şair" (1922), "Ayağa kalkın efendiler" (1925), "Güneşi İçenlerin Türküsü" (1925), "Şu duvar" (1925), "Bahri-Hazar" (1928), "Petrole Doğru", "On Beş Yara", "Açların Gözbebekleri" (1922), "Ortak Emek" (1922) ve diğer şiirlerinde açıkça görülmektedir.

Nazım Hikmet'in ilk kitabında yer alan şiirlerinden dönemin siyasi ve sosyal ortamı, zümreler arası mücadele, bu gelişmelerin düşünce üzerindeki etkisi, edebi süreçteki, üslup ve anlatımdaki entelektüel değişimler hakkında bilgi edinilebilir.

Şairin o dönemde yazdığı şiirlerde güneş simgesinin özel bir yeri vardır. Güneş, mücadelenin ve özgürlüğün simgesiydi. Kısa sürede hem "Güneşin Sofrasında Söylenen Şarkı", hem de "Güneşi İçenlerin Türküsü" şiirleri adeta mücadele marşlarına dönüşmekteydi. Şaire göre mücadelede kahramanlık, cesaret, fedakârlık, demir irade olmalı ve fedakârlıklardan kaçınılmamalıdır. Şiirde oluşturulan sosyal ve politik havayla adeta mücadele ederek kazanılacak bir hayatın önemi anlatılmaktadır" (Abbasova 13).

Dönemin en saygın ve etkili dergilerinden olan "Devrim ve Kültür" (1928, № 6-7, s. 40-45) dergisinde "Güneşi İçenlerin Türküsü" kitabından bahseden Ali Nazım, birtakım konuların yanı sıra, şairin eserlerinin sanatsal özelliklerine de değinmiştir. Yazarın ilginç gözlemleri dikkat çekiyor: "Nazım Hikmet önündeki olayı uzunluk, genişlik, zaman ve mekân açısından görür, tam içeriği, iç ve dış etkilerinin yanı sıra ele alır. Olayları olduğu gibi ifade etmez, ondan "küçük" parçalar alarak gösterir. "Şu Duvar"ın en başında yazdığı gibi:

Siyah taş çerçeveye gömülen,
Güneşi parça parça bölen
demir parmaklık...
Dayadım
alnımı
demir parmaklığa;
Parmaklık alnıma
gömüldü.

Güzel bir film başlangıcıdır sanki. Ancak şiire devam ettikten sonra sahneler değişir. Bu sahneler kafamızda o kadar hızlı ve hareketli ki, film izliyormuşuz gibi oluyor" (Nazım, 91).

Şehitlerin
omuzlarını kalkarak yükseliyoruz
zamanımız yok,
onları gömmek için.
Güneşi zapt edeceğiz
Güneşin zaptı yakın!
Ölenler
döğüşerek öldüler;
güneşe gömüldüler.
Vaktimiz yok onların matemini tutmaya!
Akın var
güneşe akın!
Güneşi zaaptedeceğiz
güneşin zaptı yakın!

Nazım Hikmet'in bu dönemde yazdığı şiirlerinde güneş, dünyaya verdiği ışık ve sıcaklık kurtuluşun simgesi olmuştur:

Yolcu, yolun Şarka uğrarsa yarın,
Elinde zaferden kopan çiçekle,
Göklere dayanan karlı dağların
Ardından yükselen güneşi bekle!

Nazım Hikmet şiirinin Azerbaycan edebiyatı üzerindeki etkisinden bahsederken Halk Yazarı Anar, şu düşünceleri hatırlatıyor: "Nazım`ın etkisi ile daha sonra Samed Vurgun da, Süleyman Rüstem de, Müşfiq de, Refili de bağımsız şiirler yazmışlar". Bir süre sonra Resul Rıza da yazdı. Çağdaş Azerbaycan kadın şiirinin ünlü ve güçlü ismi Nurengiz Gün"ü de bu listeye eklemek gerekiyor.

Nazım Hikmet'in şiirinin ruhu, yirminci yüzyıl şiirinde, özellikle Nurengiz Gün'ün yüzyılın sonlarına doğru halkımıza yapılan haksızlıkların, topraklarımızın işgalinin, uğradığımız hain soykırımların, Rus işgalinin, Sovyet baskısının konu edildiği eserlerinde açıkça hissedilir. Elcin İskenderzade, "Nazım Hikmet'in büyüklüğü Türk şiirine getirdiği özgürlükte, yeniliklerde, özgür şiirin ritminde ve güneşten içen bir şair olmasındadır" diye yazar (İskəndərzadə 2019). Ve bu özelliklerin her biri Nazım Hikmet'i her zaman "güneşi içen adam" olarak hatırlayan şaire Nurengiz Gün'ün sanatsal örneklerine de yansır.

Dudaklarımda tebessüm,
Gözbebeklerimde umut ve gurur,
İçimde ağlama ihtiyacı...
Yol giderim, yorulanadek...
Avuçlarımda sır,
Parmaklarımda nasır,
Yüreğimdir... yoğum, varım...
Yol giderim, dalımdan kırılanadek...

Nurengiz Gün'ün şiirlerinde Güneş de bir simge, özgürlük ve esaretten kurtuluş sembolüdür. Şairenin eserlerinde Güneşi hatırlayan ve hatırlatan onlarca şiirinde „Ulu ninem Gün hanım", „Bana soğuktur, Güneş", „Gidelim, Güneşi beraber öpelim", „Bir gün Güneş doğarken" Güneş üstat bir kalemle adeta bir tapınak ve ümit olarak yükseliyor.

Arkamda sarp inişler,
Sırtımda güneş tayası,
Ağuşumda Jalem ve titreyişim...
Yol giderim, yol oluncayadek...

Kalbini, aklını, kalemini, sanatını ve tüm yaşamını halkının güneşli geleceği için mücadeleye adayan Nazım Hikmet şiiri hangi coğrafyada yaşamasına bağlı olmaksızın tüm Türk milletinin ve dünya halklarının ulusal özgürlük, sosyal adalet için verdiği mücadeleyi her ne pahasına olursa olsun anlatıyor. Bu yoldaki mağlubiyetler, mahrumiyetler, acılar ve zaferler sanatsal kelimelere dönüşerek, şairin düşüncelerinden süzülerek kaleminde cisimleşmiş ve bir fikir hazinesi olarak bizlere ulaşmıştır.

Kaynakça

Abbasova, Aytən. *Nazim Hikmət Türk Lirik Şerinin Ustadı Kimi*. Türk Dünyası Dili ve Edebiyatı Dergisi. 2012, 33. Sayı, s.7-25.

Anar. Önsöz. *Nazim Hikmət. Seçilmiş Əsərləri*. Bakı: Şərq-Qərb, 2009, s. 5-15.

İsgəndərzadə, Elçin (2019). *Günəşin Elçisi (esse-monoqrafiyadan fraqmentlə*r). 525-ci qəzet. 21 sentyabr.

Quliyev, Elman. *Nazım Hikmet'in hayatı ve eseri*. 2009.

https://www.xalqcebhesi.az/news/culture/33563.html

Nazim, Əli. *Seçilmiş Əsərləri*. Hzl.: R. Tağıyev. Bakı: Yazıçı, 1979.

Nazım Hikmet. *Seçilmiş Əsərləri*. Hzl.: Aqşin Babayev. Bakı: Şərq-Qərb, 2009.

Zehra Ayten. *Bakının məşhur qonaqları: "KQB"nin izlətdiyi Nazim Hikmət Bakıda niyə ağlamışdı*, 2015.

https://m.modern.az/en/news/92522/bakinin-meshur-qonaqlari-kqbnin-izletdiyi-nazim-hikmet-bakida-niye-aglamisdi-layihe

THE CONCEPT "THE NATIVE LAND" IN TOPONYMIC LEGENDS OF THE TURKIC PEOPLES

***Bekarys OLZHABAEV*[1]**

Zhubanov University, Kazakistan, olzhabaev.beka.mail.ru

ÖZ

The article provides a comprehensive analysis of the concept of "Tugan zher" (Native land), which is reflected in the toponymic legends of the Turkic peoples. In this research, our main goal is to identify the specifics of the concept of "tugan zher" ("native land") in toponymic legends, which are one of the types of samples of this oral literature. In the scientific work, the concept of "Tugan zher" in the national folklore of the Kazakh, Tatar, Bashkir, Karakalpak, and Turkish peoples is understood, and the national characteristics of the people in the knowledge of the world, the knowledge of nature and the environment are revealed by comparing the views. Based on this, the image of the native land in the toponymic legends of the Turkic peoples, language uses that reveal the concept of the native land were analyzed and considered.

It can be said that the birth and formation of common toponymic legends conditioned the public's innate love for their micro homeland, their native land, their homeland, their desire to learn the mysteries of the names of this land. Because these names have a cognitive meaning. It contains both the peculiarities of a natural phenomenon observed by the local population and the causes and consequences of a historical event that occurred, a concept that reflects the distinctive properties, the qualities of the terrain, as well as the signs of social life. That is why legends, telling the essence of the native land, created at certain periods by the people themselves, thanks to their creative art, are preserved in the mouths of subsequent generations, without changing the taste and meaning.

Anahtar Kelimeler: Folklore, toponym, native land, concept, toponimic legend.

TÜRK HALKLARININ TOPONİMİ EFSANEVİLERİNDE "YOL" KAVRAMI

ÖZ

Makale, Türk halklarının toponimik efsanelerine yansıyan "doğduğun yer" kavramının kapsamlı bir analizini sunmaktadır. Sözlü edebiyatın bu örneklerinden biri olan toponimik efsanelerdeki "vatan" kavramının özelliklerini tespit etmek bu çalışmada temel amacımızdır. Bilimsel çalışmada Kazak, Tatar, Başkurt, Karakalpak ve Türk halklarının milli folklorunda yer alan "doğduğun yer" kavram ve görüşleri karşılaştırılarak halkın dünya görüşü, doğa ve çevre bilgisinin milli özellikleri tespit edilmiştir. Bu temelden

[1] ORCID: 0000-0001-7749-5417

hareketle, Türk halklarının toponimik efsanelerinde yer alan ana vatan imgesi, ana vatan kavramını ortaya çıkaran dilsel kullanımları analiz edilmiştir.

Toponimik efsanelerin doğuşunun ve oluşumunun halkın mikro vatanına yani doğum yerine ve anavatanına olan sevgisinden, bölge adlarının isimlendirilmesinin sırlarını öğrenme arzusundan kaynaklandığını söylemek yanlış olmaz. Çünkü bu isimlerin bilişsel bir anlamı vardır. Yerel halk tarafından gözlemlenen doğal fenomenin özelliklerini, tarihsel olayın nedenlerini ve sonuçlarını, arazinin özellikleri ve kalitesi kavramını ve ayrıca bir sosyal yaşam belirtisini içerir. Bu nedenle, eski çağlarda insanlar tarafından yaratılan ve yaratıcı sanatına dayanan anavatan kavramının anlamı hakkındaki efsaneler, bir sonraki neslin sözlü edebiyatında korunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: folklor, yer adı, yerli toprak, kavram, toponimik efsane

Folklore is an ancient worldview and ancient culture, as well as heritage. Folklore is an ancient worldview and ancient culture and heritage. Folklore is the fruit of many eras, several eras, different societies, so it is multi-layered, multistaged and multifaceted (Kaskabasov “Oyoris” 7). Folklore is the source of the Turkic peoples, a reference point, a witness to the history of the past, everyday life, the world of consciousness, thought, which is inextricably linked with each other. The folklore heritage of the Turkic peoples has been preserved for centuries and has been formed in its own way depending on the identity of the peoples.

One of the proofs of the high spiritual life of the Turkic peoples is not one but even more important - works of folklore. The following are some of the features that will help you to enjoy the experience of the device, the quality of the food, the quality of the food, the quality of the food, the quality of the service, the quality of the genre and the quality of the food.

The following applies to the following items: - The following items are not included in this manual. The following items are included in this booklet: the following items, the following items, the following items, the following items, the following items, the following items: *“biŋ yillïq: tümen künlik: bitigimin: bilgümin: anta: yašï tašqa: yarattïdïm:”, "A thousand years: Tyumen day: my work: my knowledge: there: on a flat stone: I created (wrote):”* - he wrote for future generations. However, his dreams, written heritage and literary works have not survived to our time. There are various reasons for this. First, the Turks follow the nomadic tradition. Second, the Turks, who made war a way of life, paid little attention to writing. Contracts were signed orally and adhered to. Important events, ancestral genealogies, legends about the history of the country were passed from father to son orally (Kone turki adebıetining tıpologıasy 16).

“According to the ancient traditions of the Mongol-Turks, they pay special attention to the memory of their ancestors and genealogies. In order to bring up their children in the same way as other people, they immediately tell stories about the tribe, the genealogy of the tribe. They did not deviate from this tradition before or now” (Rashid-ad-din), - wrote the famous Central Asian historian Rashid-ad-din.

According to scholar Kaskabasov's conclusion that 'texts on the Orkhon-Yenisei monument represent folklore written in stone in the 7th-8th centuries' (Kaskabasov 'Ojoris'), it is

written in gold letters in the history of Turkic peoples of the 7th-9th centuries. Ancient monuments provide little information about Turkic history and origin, place and river names, personal names, historical songs and legends.

The structure of folklore is based on folkloric knowledge, as can be seen by examining examples of folklore that have been passed down from generation to generation since ancient times. There are many examples of folklore that reflect important aspects of people's lives. In addition to their genre function, they provide rich information about the life of the country (Pangereyev "Toponimdik folklordyng zhanrlyq turleri"). In this regard, A. Seydimbek says: "Thus, works of oral literature - poems, fairy tales, legends and other poetic specimens - provide the richest information about life of people who created those literary specimens, as well as depicting a number of artistic images, imagery and complex plots. One of the channels of such documentary concepts would be the names of places and rivers, reflecting the geographical location, wintering, migration, etc. of the people, i.e. heroes and creators of folklore" (Seydimbekov 109).

Folklore, including toponymic legends, occupies a special place in revealing the concept of homeland. Toponymic legends begin with a search for answers to why certain places, rivers, lakes, mountains and cliffs are so named in the minds of people and what happened there. Legend is a heritage that has not lost its essence over the centuries, a special kind of folk art.

Academician S. Kaskabassov, having radically analyzed this area, divided legends into historical legends and toponymic legends: "Legends that are known as toponyms also have historical foundations and facts. And in legends, which are called historical legends, there is a toponymic motif. It is not the work itself in the genre of legend, but only the motifs in it that can be toponymic. Therefore, the name "toponymic legend" should be taken conventionally and include stories that tell a story about a particular place. In other words, a toponymic legend is a story explaining the origin and name of a land, water, rock not by a mythical concept or the actions of a mythical character, but by an event or the name of a well-known figure. (Kaskabasov "Kazaqtyng halq prozas" 125). From this thesis we see that the toponymic legend not only explains the reason for the name of a place, but also has a semi-historical meaning.

One of the proofs of the high culture of any nation in the world is toponyms in its folklore. After all, naming land and water reveals a people's attitude to the environment, aesthetic thinking, intelligence, and national consciousness. Ancient ideas about land and water should be seen as one of the factors underlying the formation of the human mind and environment, as well as the formation of the nation as a nation. The modern conception of homeland, or motherland, the place of birth, the place where the umbilical cord is washed, comes from the ancient Turkic concept of "land and water" (Pangereyev "Toponimdik folklordyng zhanrlyq turleri"). So, for the disclosure of the concept of "native land" let us take an example from the toponymic legends of the Kazakh, Bashkir, Tatar, Karakalpak and Turkic peoples.

There are many toponymic legends about Olzhabai Batyr among the Kazakh people. Olzhabai Batyr (1709-1783) was a member of the Argyn tribe of Middle Zhuz (Sredniy zhuz). The Khan of the Middle zhuz, Abulmambet, who took part in the liberation of abylai Khan from Dzungarian captivity, in historical sources Abylai called him "Er Olzhabai, Ku

zhargan" (because of the lack of bullets fired by the enemy), and the Golden-handled sword was given to him by the Khan of the middle zhuz. In historical sources about the liberation of Abylai Khan from Dzungarian captivity, Khan Abylai called him “Yer Olzhabai, Ku jargak” (because the enemy's bullets did not hit him), and Khan of the Middle Zhuz Abilmambet presented a golden saber. There is a lot of information about Olzhabai and his nephew Zhasybai from the legend collected by Mashhur-Zhusup Kopeyuly.

According to legend, Olzhabay and Zhasybai took an active part in the struggle for the liberation of the Saryarka steppe and Bayanaul region from the Dzungars. In one of the next campaigns against the Kalmyks, the two heroes agreed to guard the two passes. When the Kalmyks found out that they were expected on the road, they unexpectedly found Zhasybai of the Argyn tribe of the Middle Zhuz. Jasybai the batyr, who led a force of less than a thousand men, fought twice as many enemies with double heroism. But he was killed by an enemy bow. Hearing this, Olzhabay immediately arrived with his army and defeated the Kalmyks at the beginning of Shoindy Lake. Then, seeing the majestic appearance of Olzhabai, his friend Tartul Baymurat batyr said: “Now you rest, there is no one left who could fight against you. If you have any leftovers, will you not gift them to me?” - he said, when catching the bridle of the horse. Olzhabai sighed: “They are not worth a finger of Jasybai”. Later the place where Zhasybai waited for his enemies was named Zhasybai Pass and the Shoinkol Lake was named Zhasybai Lake in honour of the fallen hero (Artykbayev 384). The grave of Zhasybay Batyr is on the same mountain pass. The song Yer Zhasybai tells of the heroism of the hero. The place where Olzhabai Batyr imprisoned the Kalmyks is still called “Kalmakyrgan”.

In the study of A. H. Margulan, based on the legend of M. Zh.Kopeyuly, Olzhabay Batyr's squad opened war and killed a group of Chinese soldiers who came to Bayanaul in search of Amirsana. The place where a group of Chinese troops that separated from the Chinese army was killed, hence the name “shurshitkyrgan”.

At the end of his life Olzhabay Batyr fell ill and died on the Ereymen Mountain. Mashkhur Zhussip said that the town that called Olzhabay on the Ereymen Mountain was the place of Olzhabay's death. The place where he was taken to the dome is called “Olzhabay shelf, “Olzhabay town” (Artykbayev 384).

In any region of the country there are many legends of this nature, which, on the one hand, tell and reveal the history of the past, and on the other hand, reveal the secrets of land and water.

There are several legends in the vast territory of Kazakhstan, which have become a monument to the battles between the Kalmyks. These legends can be classified as both historical legends and local (toponymic) legends in terms of pronunciation and plot features. The common motive of all this is the war with Kalmykia, based on that war to leave the country, to become a slave to the enemy, to lose a loved one. The common feature that turns this motif into history and speaks is toponyms (Pangereev “Toponymdyq folklordyn zhanrlyq turleri”).

The reason why the homeland is hot for human beings is that it has been living in harmony with nature since time immemorial. The endless steppe seems to inspire generations to appreciate the land. Therefore, the Kazakh people, who defended their homeland with the

tip of a spear and the edge of a sword until the last drop of blood, named the place with childish love, adding it to songs, melodies and became the core of the legend.

It is a toponymic rule to call the lands that were repulsed by the aggressors. And it means that the story has everything to do with historical truth. The names “Kalmykkyrylgan” on the Kazakh land were created in such a legal way. And we would say that this is a phenomenon not only for Kazakhs, but also for other Turkic-speaking communities.

Of course, when we hear the name "Kalmakyrgan", our first thought is of the historical situation, of the devastating deeds of the ancestors who exterminated Kalmykia on these lands.

There are invasions between countries. It is known that at one time wars were also waged between Kazakhs and Bashkirs. There are cases when Kazakhs, sheltering Bashkirs, visited their lands and in the form of toponymic names were recorded in their history. For example, on the Land of Bashkortostan, we see the toponyms “Kazakakkarran” (Khaibulminsky district, Yulbarys village), “Kazake kyrylgan” (Baimak district, Yumashevo village), which have been preserved as a sign of the Kazakh-Bashkir conflict. It follows from this that the Bashkir people, as well as the Kazakh people, who considered land and water as the cradle of the environment, homeland, settlement, they consider land and water (as they say Er-Hyu) as a conglomerate of land and water spirits, worshipping it and preserving historical toponyms without changing them (Pangereyev “Halyk adebiyeti zhane toponiniya” 85).

The legends of the Turkic peoples are similar, because they have similar traditions, language, and religion and are related peoples.

As a proof of this, let's take an example from The Legend of the Bashkir people. Various legends have been preserved about the national hero of the Bashkir people Salavat Yulaev (1754-1800) (“Salavat village”, “Salavat cave”, “Salavat Bridge”, etc.). He was a close companion of E.I. Pugachyov during the peasant uprising in Russia.

According to the legend, during another campaign, Salavat and Pugachyov retreated from Troitsk and stopped near the present-day village of Salavatovo. This place is located south of Kyrkty Mount and is called Kanlybil (Blood Belt). There was also a river called Kanlybil.

During the uprising, local Bashkir tribes: Tamyan, Tangaur, Kubalyak-telyau, Katai, and Kipchak formed their own combat squads. Shaikhem Kulakayev will be appointed as the head of one of them. During the fierce battle in the Kanlybil, Shaikhem Kulakayev was killed. One of the cemeteries is still called Shaikhem cemetery. There, the king’s (Rus. csar) troops are defeated, and the Salavatovs arrange a great feast, slaughtering horses wounded in battle. Since then, the name of the village has been called Salavatovo (Nadrshina 287).

In Tatarstan there is a village called Cherebatyrevo (in Tatar Churabatyr). According to some legends, the Chuvash people used to live here. But then a hero named Chura came and dispersed the Chuvash people, and kryashens (Tatars) settled here. The village was named after the hero of the same name – Chura (Russian brave Chura).

And in Karakalpakstan there is a mound “Kyrk-kyz-Kala”. “Kyrk-kyz-Kala” literally means “the mound of Forty Girls”. Many legends and fairy tales throughout Central Asia are associated with this mysterious “forty virgins”: the same fortress is located in the region of

Termeza (Uzbekistan), Merva (Turkmenistan), similar places are also found in Azerbaijan, northern Afghanistan, and northern Iran.

One version of the legend is about the heroine Queen Gulayim, who together with forty friends bravely defended the fortress from invaders. According to the legend, the mighty army of girls led by the beautiful Gulayim, who defended their land from invaders, won several battles, and the people of Kyrk-Kyz fortress lived in peace for many years. Then the fortress was named Kyryk Kyz Fortress, Kyrk-Kyz-Kala.

There is a place in Turkey called Marmaris. According to Turkish legend, the city was named "Marmaris" by chance. During one of his campaigns, Sultan Suleiman attacked the city of Fiskos on the two seas. He kept an architect ("mimar" in Turkish) alive to restore the houses and fortress walls in the conquered city. But when the sultan returned, he was not satisfied with the work done and became angry: "Mimar as!" - he shouts. It means "Hang the Architect!" The architect does not know what happened, but the name of the city has since become Marmaris.

The main thing to note here is that the Turkic peoples have one of the traditions of naming the land and water, that is, they call the place where they live according to its relief.

As we can see, the occurrence of toponyms in the legends of the Turkic-speaking peoples, the peculiarities of their use, the motives for their place in the plot of the legend are almost the same. Because these peoples have similar lifestyles and destinies.

The main idea of these legends is not to explain the name of the place, that is, not why the place is called so. The main idea is to show the courage and bravery of the Turkic people, who defended their homeland with a white spear.

Toponymic legends associated with the names of places of birth, country and place have great cognitive value. Toponymic legends not only explain the reasons for the name of the place, they have a semi-historical significance, and that is, they tell the history of the region by telling a specific historical event. It has a great educational value.

The reason why the man feels warm for homeland is because it has lived in harmony with nature since time immemorial. The endless steppe seems to inspire and encourage future generations. That is why people who defended their homeland with spear and sword to the last drop of blood named the places with childlike love, added them to songs and melodies and made them the core of legends.

References

Kaskabassov S. Oyoris. – Astana: "Astana Polygraphiya", 2009. P. 320.

Typology of ancient Turkic literature. Collective research. – Almaty: 2014.

Rashid-ad-din. Collection of chronicles. I vol. The second book. M. – L. 1952. P.29

Pangereyev A.Sh. Genre types of toponymic folklore. NOBEL printing house. 2014. P. 465.

Seidimbekov A. Chronicle of status. Almaty: Science, 1997. P. 224.

Kaskabassov S. Kazakh folk prose. – Almaty: Science, 1985. P. 272.

Artykbayev Zh.O. Doctor of Technical Sciences, Professor Olzhabay Tolybayevich (Tolebayevich). “Sharapat Olzhabai” (Noble Olzhabai): \ scientific journalistic articles, correspondence and memoirs. – Pavlodar: – Sytin Publishing House, 2014, P. 384.

Pangereyev A.Sh. Folk literature and toponymy. // Topical issues of Kazakh onomastics. Materials of the Republican scientific-practical conference. - Astana: «Akzhol-baspa», 2004. P. 224.

Nadrshina F.A. Bashkir historical legends and myths. – Ufa: Kitap, 2015. P. 528.

CLASSIFICATION PROBLEMS OF LANGUAGE SITUATION IN THE WORK OF M. KASHGAR "DIVANU LUGATI'T-TURK"

Kurmanova BAKTYGUL [1]

Prof. Dr. Zhubanov Aktobe Regional University, Kazakistan, baktigul_2001@mail.ru

Assel UTEGENOVA [2]

PhD Student, Zhubanov University, Kazakistan, asseldenur88@mail.ru

ABSTRACT

One of the key issues in the sociolinguistic context of Kazakh Turkology is to reveal the essence and status of the linguistic and ethno-linguistic position of the ancient Turkic people in the country and to develop scientific and practical recommendations based on their research results, to outline ways of their implementation, in a word, to conduct full-fledged sociolinguistic research. In this context, we believe that the problem of forming a common Turkic language or presenting one language as a common language among the languages of modern Turkic peoples, can be solved through sociolinguistic research. The origin of a language's internal structure in its external system can be recognised through sociolinguistics. We believe that the sociolinguistic study of Turkic languages today must begin with their roots. Its roots can be found in Makmut Kashgari's "Diuanu lugat it-Turk", written in the XI century. In the section "languages of the Turkic peoples", the existing languages of the Turkic peoples and their spatial location, the social authority of the Turkic language, and the reasons for the popularization of languages in general are mentioned. In the section "languages of the Turkic peoples", the existing languages of the Turkic peoples and their spatial location, the social authority of the Turkic language, and the reasons for the popularization of languages in general are mentioned.

Keywords: Social linguistic problems, bilingualism and multilingualism, language relations, language situation.

KAŞGARLI MAHMUD'UN "DİVANU LÜGATİ'T-TÜRK" ADLI ESERİNDE DİL DURUMUNUN SINIFLANDIRILMASI SORUNLARI

Öz

Kazak Türklük bilimi sociolinguistic bağlamında önemli sorunlardan birisi de, ülkedeki eski Türk halklarının dilsel ve etnik özü ve durum-dilsel konumunu ortaya çıkarmak ve araştırma sonuçlarına dayalı bilimsel ve pratik öneriler geliştirmek, bunların uygulanmasını yolları anahat, bir kelime, sociolinguistic araştırma tam teşekküllü icra etmektir. Bu bağlamda günümüz Türk halklarının dilleri arasında ortak bir Türk dili

[1] ORCID: 0000-0002-5305-215X
[2] ORCID: 0000-0001-6152-5298

oluşturma ya da bir dili ortak dil olarak sunma sorununun sosyolinguistik araştırmalarla çözülebileceğine inanıyoruz. Bir dilin iç yapısının dış sistemindeki kökeni, sosyodilbilim yoluyla tanınabilir. Bugün Türk dillerinin sosyolinguistik çalışmasının kökleri ile başlaması gerektiğine inanıyoruz. Kökleri Mahmut Kaşgari'nin XI. Yüzyılda yazdığı "Divan-ı Lügati't-Türk" adlı eserinde bulunur. "Türk halklarının dilleri" bölümünde Türk halklarının mevcut dilleri ve mekansal konumları, Türk dilinin toplumsal otoritesi ve genel olarak dillerin yaygınlaşmasının nedenleri belirtilmiştir. "Türk halklarının dilleri" bölümünde Türk halklarının mevcut dilleri ve mekansal konumları, Türk dilinin toplumsal otoritesi ve genel olarak dillerin yaygınlaşmasının nedenleri belirtilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sosyal dil problemleri, iki dillilik ve çok dillilik, dil ilişkileri, dil durumu.

The rapid development of the process of global globalization and the network economy, which is developing in connection with this process, suggest the need for an open nature of Education, an increase in contacts in the social spheres of human life, an accelerated establishment of international scientific and technical cooperation, and the elimination of barriers to language communication between people. The process of globalization has led to the active use of languages with high communicative power at the international level in the number of world languages to eliminate this barrier.

Nowadays, relations between Turkic-speaking peoples are carried out at the international level and through other languages. The emergence of lingua franca from related languages and its widespread use among related ethnic groups as a tool for their communicative tasks begins with the study of the demographic and communicative power of languages, the study of the internal structure and external system of a particular language: structural similarities and differences, social prestige, territorial location, types of spatial arrangement (dispersed or dense) of speakers of a particular language and other characteristics require a systematic study of the system.

One of the topical problems of Kazakhstani Turkology in sociolinguistic terms is to reveal the essence and determine the state of linguistic and ethnolinguistic situation of the ancient Turks living in our country, and based on the results of these studies to develop scientific and practical recommendations, to chart the ways of their implementation, in a word, to conduct a full-scale sociolinguistic research.

E.R. Tenishev speaks of some sociolinguistic problems in Turkic languages:

- differences of dialects and languages in the Turkic world;

- the issue of a common language for the preservation of the Turkic world;

- alphabets of Turkic-speaking peoples;

- the search for the roots that reflect the common nature of the Turkic world. For this purpose, it is necessary to create a common fund consisting of a lexical fund, folklore, epic works, customs, customs and beliefs, information, information on folk crafts and arts, i.e. to create a corpus of the ancient root heritage of the Turkic peoples (Tenishev 288-299). The main goal in solving the above sociolinguistic problems is to popularise the Turkic peoples

and create a corpus of their ancient root heritage, forming or presenting a cultural-historical and linguistic unity and a common Turkic language.

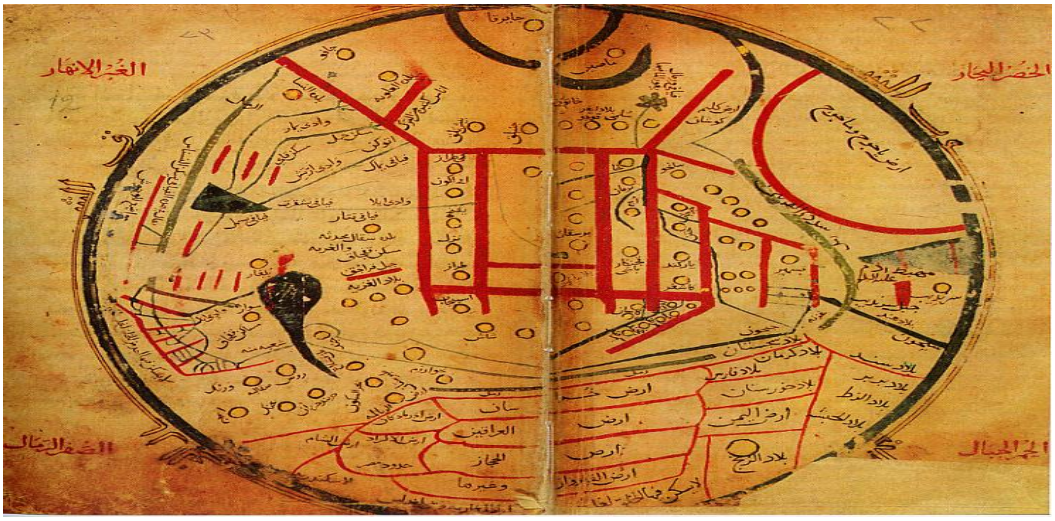
We believe that the problem of forming a common Turkic language, or presenting one language among the languages of the modern Turkic peoples as a common language, can be solved through sociolinguistic research. The origin of the internal structure of a language into its external system can be learned through sociolinguistics.

Because any "...language changes over time. Language needs are constantly changing. When this need is met, ethnic groups have further needs due to their inclusion in new spheres and forms of human life. And the new social function of the language has a significant impact on its internal structure". (Khasanuly 67; Kashgari 8). On the basis of this statement, we can see that the Turkic languages of the present time are transformed from the language of different tribes living in the same state to an ethnic language due to the progress of time and changes in spatial locations. According to the results of diachronic studies of Turkic languages, the internal structure of each Turkic language has undergone changes due to external use, and at the same time their linguistic commonality (word structure, lexical meaning, syntactic structures). Determining the social use, prestige, functional nature of the form of existence of languages requires a sociolinguistic study of these languages. After all, “the very existence of a language depends directly on its social social activity” (Khasanuly 70; Kashgari 6).

We believe that social linguistic research of Turkic languages should begin today with its roots. Its roots can be found in Makmut Kashgari's “Divan-ı Lügati’t-Türk”, written in the XI century. In the chapter “ languages of the Turkic peoples”, the existing languages of the Turkic peoples and their spatial location, the social authority of the Turkic language, and the reasons for the popularization of languages in general are mentioned. According to Makmut Kashgari, knowledge of the Turkic language was a requirement of time and life: “the Turks shared all their good wishes and protected those who joined their ranks from the violence of the oppressors. In order to avoid their wrath, it was customary for the wise men of that time to follow the traditions and ways of the Turks. There is no other way for the Turkic peoples to explain and release their suffering than to speak their own language. Those who retreat from enemies in their midst and worship are always taken under their caring wing by the Turks and rescued from the threat of danger. Along with them others find refuge. Therefore, the need to study the Turkic language is justified by the demands of life and reason" (Kashgari 9).

Makmut Kashgari said that in “Divan-ı Lügati’t-Türk " was dual and multilingual among Turks, and it was B. Hasanov who first raised the need for a sociolinguistic approach to this work (Khasanuly 62).

Makmut Kashgari, who describes the linguistic situation of the Turkic Khaganate together with the spatial location of the Turkic tribes, says: “the Turkic peoples are mostly twenty tribes... According to the order spread from the region of rum, I determined the places of residence of the Turkic tribes in the East. The tribe closest to Rome is Bazhanaks, followed by Kifzhaks, Oguzs, Iamaks, Bashkirs, Basmyls, Kays, Yabakus, Tatars, Kyrkyzs. The Kyrkyzs are located closer to China. Even closer are located the tribes of Zhigils, Tohsis, Yagmas, Zharuks, Zhomuls, Uyghurs, Tanuts, Khytai tribes. Khytai is called Shyn. And then, there are



located Taugazhs. They are called Mashyns. These tribes live between the South and the North. I specifically indicated their location on the map" (fig.1) (Kashgari 10-11).

Fig.1. *The map showing the settlement of Turkic tribes and the settlement of other neighboring peoples in the dictionary of M. Kashgari.*

In Makmut Kashgari's work, monolingual and bilangual Turkic peoples are described as follows: "the purest language is the language of people who know only one language, do not communicate with the Persians, do not visit and communicate with foreigners. And the people who know two languages and communicate with peoples from other countries they have language obstruction. Sogdak, Kanzhak, and Argu tribes belong to the same people who know two languages" (Kashgari 11-12). From here we can see that this work describes not only the spatial location of the languages of the Turkic tribes, but also the units of social language communication of speakers of these languages, that is, the social linguistic state (sociolinguistic structure) of the Turkic tribes languages, as we speak today from a social linguistic point of view. From the work of M. Kashgari, who described the fact that the Turks are made up of many tribes and features of their language use in their language and communication, it is possible to distinguish mono and bilingual types and linguistic relations:

1. "The language of the Zhomuls originating from the peoples of the steppes and deserts, are an independent language".

2. "The Kaya, Yabaku, Tatars, Basmyl tribes have their own languages. They know the Turkic languages from the early period".

3. «The Kyrkyz, Kipchak, Oghuz, Tohsi, Yagma, Zhigil, and Zharuk tribes speak only the Turkic language».

4. «The Yamak and Bashkir languages are close to it».

5. «The ending of words in the languages of the Bulgars, Suar Bazhanaks located near Rome is a kind of compressed Turkic».

6. «Balasagun people speak the Sogda and Turkic languages» (Kashgari 11-12).

From the above classification, a partial related grouping among monolingual tribes is also highlighted in Figure 2:

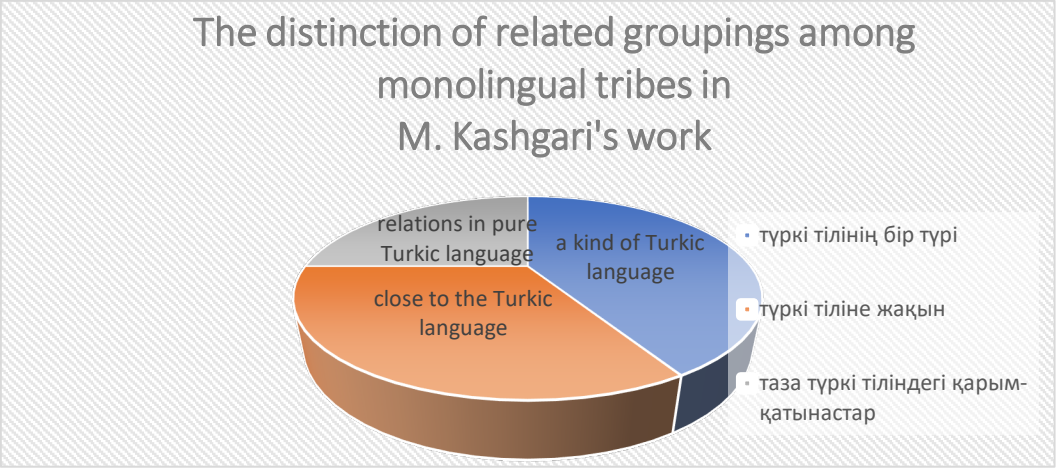


Fig. 2. Distinction of partial related groupings among monolingual tribes in the work of M. Kashkari.

a) communication in a purely Turkic language (speaks only in the Turkic language – 3);

b) close to the Turkic language (close to it – 4);

c) one type of Turkic language (one type of turkish with the end of words compressed – 5);

It is also possible to see in the grouping the types of mono and bilingualism, which are distinguished by Mahmut Kashgari in Turkic tribes:

1) bilingual tribes are Kkyrkyzs, Kipchaks, Oghuzs, Tohsis, Yagmas, Ograks, Zhigils, Zharuks;

2) bilingual tribes are Zhomul, Kay, Yabau, Tatar, Basmyl, the peoples from deserts and steppes;

3) The Balasaguns, who speak the Sogda and Turkic languages are purely bilingual tribes (Kashgari 374-375).

The “Divan-ı Lügati’t-Türk” also points out that the languages of the peoples that make Oguz the easiest language, Tohsi and Yagma from the river regions like Ily, Irtysh, Volga, Yamar to Uighur cities are clear languages, the Shyn and Mashyn peoples know Turkic languages well, their letters to Turks originate in the Turkic script, Hubuts and Khotans also have their own language and script (Kashgari 11).

Thus, we can say that Makmut Kashgari's work “Divan-ı Lügati’t-Türk” is an issue which is waiting for its comprehensive research. In our paper we have only covered an edge of this problem, i.e. some sociolinguistic problems in this paper, including mono and bilingualism, homomorphic and homogeneous types of linguistic interventions in the language situation, existed as far back as the XI century.

Makmut Kashgari's work, which requires sociolinguistic reflection and full research is a shared world of Turkic peoples. The work is filled with excellent information and data that will serve as a basis for reflecting the past, present and identifying the Turkic people in each of the sources cited. Fundamental sociolinguistic research is needed to make the search for roots reflecting the common Turkic character, to serve as a basis for reflecting the dynamics

of historical development of languages, the basis of social use of modern Turkic peoples and their languages, and not to leave this data as a basis for study only the internal structure of the language.

References

Tenishev, Edkhyam. *Izbrannye Trudy-Pervaya Kniga*. Ufa: Gilem, 2006.

Khasanuly, Bakytzhan. *Yazyki Narodov Kazakhstana: Ot Molchaniya K Strategii Razvitiya (Sociolingvisticheskie Aspekty)*. Almaty: Arda, 2007.

Kashgari, Mahmud. *Tubi Bir Turki Tili (Divan-ı Lügati't-Türk)*. Translated by: K. Beketayev, A. Ibatov. Almaty: "Ana Tili", 1993.

Khasanuly, Bakytzhan. *Ana Tili – Ata Mura (Kazakh Tilining Zher Zhuzi Tilderi Zhuiesindegi Alatyn Orny)*. Almaty: Zhazushy, 1992.

Kashgari, Mahmud. *Divan-ı Lügati't-Türk*. Vol. I, Tashkent, 1960.

MANIFESTATION OF GENDER CONTRADICTION IN MYTHOLOGY

Shokym GULZHAN[1]

Prof. Dr. Zhubanov University, Kazakistan, kama0186@mail.ru

Kamshat ZHUMASHEVA[2]

PhD Student, Zhubanov University, Kazakistan, kama0186@mail.ru

ABSTRACT

"Gender" is the totality of our perceptions of male and female gender that underpins our socio-cultural notion. The concept of "gender" is based on the opposite of the concepts of "masculinity" and "femininity". And the concept of "genes" is directly related to archetypes that denote the "paternal" and "maternal" origins. The dualism of ancestral and maternal origins in the mythological worldview of the ancient Turks is reflected in the hierarchical system, which is clearly expressed in ancient Turkic culture from all levels of life of ancient nomads. It is most closely related to the first names Tengri and Umai. Tengri –Umai mythonyms are the basis of binary systems that characterize the dualism of nature, representing the opposition of "male – female" in the Turkic peoples. The concepts of ancestral and maternal origin are transmitted in Turkic mythology through the mythonyms Tengri – Umai and are the main basis for determining gender roles in the traditional culture of the Turkic peoples. This mythological knowledge occupied an important place in all spheres of life, from the attitude of the people at the everyday level to the philosophical attitude to the world. In the mythological knowledge of the paternal and maternal origins lies the ultimate archetype, reflecting the principle of division of nature and society into two parts. Therefore, the mythonyms "Tengri – Umai" as a symbol of ancestral and maternal origins are the main position in considering the specifics of the "male – female" opposition in the knowledge of the Turkic peoples.

Keywords: Gender linguistics, gender opposition, male-female, Tanir – Umay.

MİTOLOJİDE CİNSİYET ÇATIŞMASININ TEZAHÜRLERİ

Öz

"Cinsiyet", sosyo-kültürel kavramımızın temelini oluşturan kadın ve erkek cinsiyet algılarımızın bütünüdür. "Cinsiyet" kavramı, "erkeklik" ve "kadınlık" kavramlarının tam tersi üzerine kuruludur. Ve "genler" kavramı doğrudan "baba" ve "anne" kökenlerini gösteren arketiplerle ilgilidir. Eski Türklerin mitolojik dünya görüşündeki ata ve ana kökenlerin düalizmi, eski Türk kültüründe eski göçebelerin yaşamının her kademesinden açıkça ifade edilen hiyerarşik sisteme yansır. En çok Tengri ve Umai isimleriyle yakından

[1] ORCID: 0000-0001-5243-591X
[2] ORCID: 0000-0001-6405-3767

ilgilidir. Tengri –Umai mitonimleri, Türk halklarında “erkek-kadın” karşıtlığını temsil eden, doğanın düalizmini karakterize eden ikili sistemlerin temelidir. Ata ve anne kökenli kavramlar Türk mitolojisinde Tengri – Umai mitonimleri üzerinden aktarılmakta ve Türk halklarının geleneksel kültüründe toplumsal cinsiyet rollerinin belirlenmesinde temel dayanak oluşturmaktadır. Bu mitolojik bilgi, halkın gündelik düzeydeki tutumundan dünyaya felsefi tutumuna kadar hayatın her alanında önemli bir yer tutmuştur. Baba ve anne kökenlerinin mitolojik bilgisinde, doğanın ve toplumun ikiye bölünmesi ilkesini yansıtan nihai arketip yatmaktadır. Bu nedenle, ata ve ana kökenlerin simgesi olarak “Tengri – Umai” mitonimleri, Türk halklarının bilgisinde “erkek – kadın” karşıtlığının özelliklerini göz önünde bulundurmada temel konumdur.

Anahtar Kelimeler: Cinsiyet dilbilimi, cinsiyet karşıtlığı, erkek-kadın, Tanir-Umay

Gender opposition is an ontological binary opposition that forms the basis of natural cognition as the main component of human culture. Each culture determines the specifics of a person by gender, setting a specific social role and behavior. The essence of the concept of gender lies in the idea of social modeling of gender. In society, norms of behavior are formed, which are established for the performance of a certain sexual role, from which a chain of concepts of masculinity and femininity appears in this society. Gender is the sum of our social concepts of the male and female sexes at the border of our socio-cultural concept.

Humanity has always been concerned about the question of how different men are from women. Any ancient mythology revolves around the idea of the opposite of the *paternal* and *maternal* origins, as well as *their unity and mutual integration into each other*.

In the gender system, polar socio-cultural models and prices are set, which differ according to the gender of people. The concept of “gender” is based on the opposite of the concepts of “masculinity” ("masculinity") and “femininity” (“femininity”). Scientists usually argue that while the concept of “masculinity” is dominant and refers to the first character, the concept of “femininity” refers to the second character. And the concept of genes is directly related to archetypes that represent the "paternal" and "maternal" origins. The “father's beginning” is represented by the concepts of God, creativity, light, etc., and the “mother's beginning” is represented by nature, chaos, submission, etc. it is equated with concepts. That is, society is based on a gender hierarchy.

Male-female opposition is reflected in the language, mentality and cultural traditions of all peoples. The distinction between biological sexes is given in mythological cognition itself through the symbolism of the paternal and maternal origin.

Mythology occupies a special place in the traditional worldview. Since traditional society is a social environment that differs mainly in the fact that it is based on traditional values, ritual consciousness, ancestral heritage, the peculiarity of the place of myth in the traditional worldview is that it is based on collective experience and reflects the system of values adopted in this society and supports certain norms of communication. Since mythology is a type of public consciousness, a method of cognition of the environment characteristic of the ancient period of development of society, it is the source of the origin of the traditional worldview. “Mythology (Greek: mythos –myth and logos) 1) a set of myths

based on people's understanding of creation; 2) a science that studies the origin, content, and distribution of myths" (Ayagan 528). According to the mythological view of the world, "the normal state of the world is not an abstract concept, but the way and traditions of the Gods, giants, demiurges, heroes, ancestors that lived and created in the myth itself" (Kazakh mythical stories 8).

Mythological consciousness can be considered as an assessment of phenomena and events that people give. *The main characteristic of the mythological approach is anthropomorphism, that is, the identification of man with the world.* The main feature of the mythical system of thinking is that since a person cannot separate him from the environment, concepts are not clearly classified in the degree of thinking; the image is created by sensory images arising from the external manifestations of objects and phenomena. In the meantime, similarities play an important role. *Therefore, the representation of the world in the form of female and male sexes, from this point of view, is a contribution of mythology. For example, the understanding of the sky in the image of a man*, the Earth in the image of a woman is typical for the mythology of many peoples, only the Egyptian Noah refers to the understanding of the sky as a woman. Judging by the results of a comparative study, it seems that among the simplest and most ancient myths are myths about celestial bodies (they are also called astral myths). *Some researchers claim that in the ancient Kazakh understanding, the Moon is male, and the Sun is female. But in most of the Kazakh mythical legends, the Moon is a girl, the Sun is a guy, only in one legend the Moon is a guy (an orphan girl falls in love with the Moon)* (Torlanbaeva 12-13). According to one legend, the Moon and the Sun were beautiful girls, the Sun envied the beauty of the Moon and scratched her face, the surface of the Moon was stained, still she was running away from the Sun. [Torlanbaeva 13]. S. Kondybay equalizes the Sun and Moon with the elder and younger wives' binary pairs (Kondybay 122).

"Dualistic mythology is a branch of mythology based on the idea that the universe will be contradictory, but unique. This, as the name suggests, manifests itself in the form of a two-way classification. Types of dualism: 1) classification of a biological nature, such as female, female – male, maternal–male; 2) two–dimensional (social) classification of society, ruling–subordinate, aristocratic–common people; 3) other types of psychological classification, such as high–low, big–small, light–dark, right–left, moon–sun, cosmos–chaos, hot–cold, warm–cold, good–evil, black–white.

Dualism is one of the main indicators of Kazakh and generally Turkic mythology, the plot of which in the myth of creation of the universe (cosmogony) is ambiguous. The first is the two beginnings: father-heaven and mother-water (water is often combined with earth-water) from the action of the third world – the Earth or the son of man. The first is that the main object is the daylight sky or deyo, dios, the main function of this sky is to be "oke", its Turkic parallel is Tengri or "stone hill, Tobei bi". The second is heaven, the fertile "wife" of the father – the blessed, divine earth-mother (Demeter), who often has a black, dark, lower character in contrast to the light sky, the Turkic parallel of which is Umai or Mai-mother" (Kondybay 150).

Tengri is the mythological understanding of the ancient Turks, including Kazakhs, of natural phenomena and the construction of the world. At the top, only one God – "Tengri" (Tengri-Heaven) – was considered the Supreme world. The Tengri ruled the world and the fate of

man. “Umai” was the goddess-mother of abundance. The myth of Tengri and Umai says that they were recognized as a cult power for the Turkic Khaganate (“Islam” 185).

The God is the great creator of the universe. The creator of the Turks, who ruled the entire universe, is the great Tengri. Obeying His Majesty, people often call him Khan. He rules the life of penitents and countries, gives power to the Khagans, and mercilessly punishes sinful rulers. Before making an important decision, the Khagans must worship the God and receive his blessing. Tengri is a giant with a huge body. Therefore, tall trees will be dedicated to him, and horses will be sacrificed. God is omniscient, blessed and just ruler of the world. He lives in the celestial world (Bisenbaev 162).

The words Tengri and sky were synonymous for the ancient Turks and Mongols. Everything that amazes people, which has a special quality above consciousness, was called by the Turks “blue”, “sky” – belonging to Tengri, belonging to the God. Earth-Water and Tengri – the Spirit of Heaven were recognized by the Turks as two sides of the same beginning, which do not cross each other, but re-perfect each other. Man is born and lives on Earth. After death, it is swallowed by the Black Earth. But the Earth gives man only the outer body shell.

Consciousness and will, fate and freedom, luck and misfortune, all these things were called blessings, and it was this that deprived those who possessed them of the other virtues of life on the Earth. At birth, each person is given a blessing by the God, and after death, he receives it back. In short, the Turkic peoples call life a blessing, the goodness (“qut”): they wish that your name or clothing will serve your happiness, your life; “qutty bolsyn” (will serve for a long time). What qualities are measured in your height; you will be the only one. You will be just as good as God has given you. Therefore, the wish “qutty bolsyn” (“congratulation”) is very important for the Turkic peoples, and it means not only good luck, but also confidence that the God and ghosts of the ancestors will care. “Qut” (blessing, goodness) is given from the sky in the form of a small star. To lose goodness (fortune) is to lose a life. “Qut” can be separated from a person and get lost in the form of a small fire. It happens during sleep. Therefore, it is not necessary to wake the sleeper suddenly and urgently. At the same time, the person may not have time to return, become seriously ill or suffer from heartburn. The ancient Turks knew that only Tengri measured the length of a person's life. In this case “qut” (goodness) does not have time to return; the person may become seriously ill or die. The ancient Turks knew that only God measured the length of human life. That is why Bilge Khagan said about Kultegin's death: “Human beings are born to die at the time measured by the God”. That is why, people prayed only to God for help, and when they worshiped the Earth and water, they had to return to God. God was just, he both gave and punished. The survival of man and nations is a matter of his will. Therefore, the Turkic people said, “God bless!” – God bless you, “heaven” (kaz. kok sogar) – the sky protects or “heaven” (kaz. kok sogar) – the sky will punish. The same is true in our day.

In the worldview of the Turks, the universe is extremely great and diverse. The Turks knew that there were other worlds inhabited by different creatures. These worlds were owned by young Gods. Among them, there are 9 great Gods (Tengris), 5 lightning Gods (Tengris), 7 Thunder Gods (Tengris), 5 gate Gods (Tengris), the Gods of the four corners of the world and eight borders, and 9 anger Gods (Tengris). Other Gods rule the stars and constellations, the ends of the earth, human emotions and moods. The symbol of God is the circle-the Sun.

The eagle signifies that he knows and feels the power of the great god. The color of the god is Blue (Bisenbaev 193).

Umai is the Mother Creator. "The mother who created us is the master Umai" – this is what the Turkic people call the main goddess, whom they respect. It means "swan". In the image of a bird, she could fly into the sky, walk on the ground, and swim in the water. The Turkic peoples believed that Umai participated in the creation of the world. In ancient times, when there was nothing but the Great Ocean, Umai-Swan swam on its surface. One day, she dives too deep and pulls out the soil from under the water, from which mountains, rivers, plants and animals are extracted. They even say that the world was created from a swan's egg.

Umai is a magical bird, whose shadow fell on the souls of those who became favorites of Fate, who were lucky and glorified. Therefore, the Turkic people never killed a swan. If he was killed for stupidity or premeditation, the guilty person was expected to receive a more severe punishment. And the most severe punishment for the Turkic people was the early death of their child (Bisenbaev 196).

Blessed Umai-Ana (Mother) was the wife of Tengri. They took care of the Turkic country together. Tengri represents infinity, and Umai represents the last existence on the Earth, which consists of birth, marriage, and death. The Turks called their Khagans Gods, and their wives were called Katyn (married woman), which is equivalent to Umai. Mother Goddess was depicted as a beautiful woman who flew from the upper world with golden wings to help people. She was a goddess of fertility, caring for children and their mothers. The spirits of the children were in the sacred milk in the golden cup, which never fell into the hands of the mother. If the baby gets sick, Umai feeds the child with some milk from the cup in her hand and cures the disease. Another symbol of Umai is a three-leafed branch. That is why Turkic women wore earrings and ornaments in the form of three leaves: it was fertile, had many children, symbolized good luck and inherited a fierce demon. From the Mongolian steppes to the Carpathian Mountains, the stone sculpture (stone balbals) in all parts of the vast land are a symbol of fertility and a symbol of the blessed goddess Umai. The Mother-God kept the sacred milk in such sources, gave it to newborns and prescribed it for diseases. Umai sows a wonderful light that shines, and these rays are scattered throughout the human soul and will last until death. These Sparks kept the life force in a person. This light was a miraculous force that made the light of the light one with the sky and was deliberately transmitted from heaven to make man exalted. If this spark escapes, the person will say goodbye to the world of light.

Umai is the patron saint of innocent children who have not yet lost contact with the world of nature and spirits. Because babies have not yet forgotten the language spoken by those in the upper world, so they are said to be able to communicate with the gods and people of this world. Therefore, the child does not perish, but talks again to God-Mother Umai and the spirits of nature (Kazakh mythical stories 45). The ancient Turkic people did not sacrifice pets to Mother Umai. They prepared meat and dairy dishes and solemnly worshipped the Mother-God. The symbol of Umai is a triangle, as well as a moon, a comb, scissors and an arrow. Its color is white and silver (Bisenbaev 112).

Thus, the dualism of paternal and maternal origins in the mythological worldview of the ancient Turks is reflected in the hierarchical system, which is clearly expressed in ancient

Turkic culture from all levels of life of ancient nomads. “In the opinion of the ancient Turks, the world consists of fathers and mothers. The heavenly symbol of male is the sun, the female – the moon, the earthly symbol of male is the mountain, the female symbol is the water” it is most closely related to the names Tengri and Umai. The word “Tengir” is derived from the two words tan (dawn) and yeri (man), which means “sun man” and “sky man”. The word “dawn” in all Turkic languages is associated with the fact that the sun's rays, light, and light begin to appear on the Earth at the moment of its first appearance, while the word “yer”. “yeri” (“man”) means “man”, “male”, “batyr” (“hero”). This is a clear indication that the word Tengri is a sign of the ancestral origin. Together with Tengri, “Umai-Ana” is pronounced. She is the mother of abundance, blessings and goodness (Shokym 100).

Sh.Sh. Valikhanov in his work “Traces of shamanism among the Kyrgyzs” focuses on the Kazakh ritual of pouring oil on the fire, the bride’s pouring oil into the fire saying “fire mother, oil mother, Bless us!” (Valikhanov 250). In our opinion, the words “Mai mother” quoted by Sh.Sh. Valikhanov must be a remnant of the ancient Turkic concept of “Umai> Umai” preserved in the Kazakhs. It must have changed to “Mai” instead of “Umai” as it became syncretic with Islamic principles. According to Mahmut Kashgari's “Diuan-i lugat-t-turk”, Umai is a woman who gives birth to after childbirth, which is called “the child's friend in the womb” (the child's placenta, afterbirth). It comes in the following words: Umayqa tapïnsa oγul bolur! – If you worship Umai, you will have a son. It is said that women consider it a blessing and respect it (Kashgari 202). Thus, we can trace the origins of the ancient notion that Umai was “the source of mystical power, the source of mystery, the source of generational nature”.

Therefore, the concepts of paternal and maternal origin are given in Turkic mythology through the mythonyms Tengri – Umay, and are the main basis for defining gender roles in the traditional culture of the Turkic peoples. This mythological knowledge has played an important role in all spheres of life, from the people's point of view on the standard of living to the philosophical view of the world. Mythological knowledge of the origin of fatherhood and motherhood contains a fundamental archetype that reflects the principle of the division of nature and society.

Thus, *in the gender opposition*, the idea of androgyny, duality, the unification of *paternal* and *maternal* origins is widely reflected in mythological consciousness. These canonical prerequisites largely determine our perception of reality. *Male* and *female* opposition is one of the main binary systems that characterize the dualism of nature, the concepts of male, female represent the most important concepts in the spiritual culture and mentality of the people, the values of material and spiritual culture are accumulated in the language units representing this opposition.

References

Ayagan, *B.* ed. *Kazakhstan National Encyclopedia [Qazaqstan Ulttyq Entsıklopedıya]*, vol. 6, Almaty: Kazakh encyclopedia, 2004.

Bisenbaev, Asylbek. *Myths of the Ancient Turkic People [Kone Turkilerdin Mifteri]*. Almaty: An-Arys, 2008.

"Islam". *Encyclopedic Reference Book*. Almaty: Aruna LLP, 2010.

Kashgari, Mahmud. "Ana Tili." *One-Sided Turkic Language [Diuani Lugat It-Turk]*, Translated by K. Beketayev, A. Ibatov, Almaty: 1993.

Kazakh mythical stories [Qazaqtyn mıftik angimeleri]. Institute of Literature and Art named after M.O. Auezov MES RK. Almaty: Gylym, 2001.

Kondybay, Serikbol. *Mythology Of Pre-Kazakhs [Argykazakh Mifologijasy]* I. Almaty: Dyke Press, 2004.

Shokym, Gulzhan. *Features Of Gender Classification Of Language [Tildin Genderlik Jiktelim Erekshelikteri]*. Almaty: Bastau, 2009.

Torlanbaeva, Kenzhe. *Bilge-Kagan and Tonyukuk [Bilge-Kagan Jane Tonyukuk]*. Almaty: Gylym, 2001.

Valikhanov, Chokan. *Collected Works in Five Volumes. Vol.1 [Bes Tomdyk Shygarmalar Zhinagy. 1-Bolim]*. Alma-Ata: The main edition of the Kazakh Soviet Encyclopedia, 1984.

PECULIARITIES OF TOPONYMS FUNCTIONING IN KAZAKH FOLKLORE (ON THE MATERIAL OF HEROIC EPOSES)

***Abat PANGEREYEV*[1]**

Prof. Dr. Zhubanov University, Kazakistan, pan.abat@mail.ru

***Ainur KENBAYEVA*[2]**

PhD Student, Zhubanov University, Kazakistan, takeshi_aynur@mail.ru

ABSTRACT

This paper examines the functioning of toponyms in the texts of Kazakh heroic epics, such as the epic about Alpamys Batyr, Koblandy Batyr, Yer Targyn Batyr and Yedige Batyr. All the above epics are the epic heritage of many Turkic-speaking peoples. There are Kazakh, Uzbek, Karakalpak, Tatar, Bashkir, Altai and other versions. However, the present study is limited to the study of ethnic information only in the Kazakh versions of heroic epics. The place names of the eposes were subjected to scientific processing during the study, which were formed in the territory of all Central Asian regions. The epics abound in onomastic nomenclature that shed light on the ethnic history of Central Asian peoples. In the process of solving the main tasks of the study textological comparisons, typological, historical and genetic methods of research are used, which allow to determine the polystadial nature of heroic epics. The article attempts to develop the study of toponyms from the heroic epos in the context of the ethnic history of the Kazakh people, which represents a new direction for the toponymy of the modern period.

Keywords: Toponym, folklore, toponymic folklore, heroic epic, epic poem.

KAZAK FOLKLORUNDA İŞLEYEN TOPONİMLERİN ÖZELLİKLERİ

Öz

Bu makale, Alpamys Batyr, Koblandy Batyr, Yer Targyn Batyr ve Yedige Batyr hakkındaki destan gibi Kazak kahraman destanlarının metinlerinde toponymlerin işleyişini incelemektedir. Her şeyden önce destanları pek çok Türk dilli halklarının epik mirası vardır. Kazak, Özbek, Karakalpak, Tatar, Başkurt, Altay ve diğer versiyonları var. Bununla birlikte, bu çalışma yalnızca kahraman destanlarının Kazak versiyonlarında etnik bilgilerin incelenmesiyle sınırlıdır. Çalışma sırasında, tüm Orta Asya bölgelerinin topraklarında oluşan epozların yer adları bilimsel işleme tabi tutulmuştur. Destanlar, Orta Asya halklarının etnik tarihine ışık tutan onomastik isimlendirmeyle doludur. Çalışmanın temel görevlerini çözme sürecinde, kahraman destanlarının polistadiyal doğasını belirlemeye izin veren tipolojik, tarihsel ve genetik araştırma yöntemleri

[1] ORCID: 0000-0002-7725-5576
[2] ORCID: 0000-0003-3536-8713

kullanılmaktadır. Makale, modern dönemin toponimi için yeni bir yönü temsil eden Kazak halkının etnik tarihi bağlamında kahramanlık dönemlerinden toponimlerin incelenmesini geliştirmeye çalışmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Toponym, folklor, toponymik folklor, kahramanca destan, destansı şiir.

Introduction

The heroic epos occupies a special place among the samples of Kazakh oral folk art, it depicts such categories as heroism, courage, created by the people on a historical and legendary basis. An epic is understood as a large epic poem whose story is taken from the life of the country, the people, whose images are composed in a large and perfect form and are based on a heroic or love story. The Kazakh heroic epic is unique in its archaic origin, richness of language, original content, plot-compositional and poetic features. What distinguishes heroic epics from others is that they glorify heroism and not only set an example for the people, but also reflect historical reality. T. Konyratbay in his research expresses the following opinion about it: "Based on the theory of ethnicity, an epic is born from the traces of ethnic processes and combines only significant events that have survived in the minds of people. Not every story can become a voluminous heroic song (Konyratbaev 196). It follows, however, that an epic cannot be sparked off by the power of imagination. Events in heroic poems embraced only those phenomena that were born within the ethnic consciousness transmitted by the people's memory". The names of the land-water, which are widely used in the poems, can be regarded as its main attribute.

Geographical names are an expression of the worldview of ethnic groups, their worldview, culture, everyday life, customs, traditions and rituals. They are an integral part of modern civilisation and constitute a unique toponymic environment, without which humanity cannot exist. As an essential element of the world picture, they are implemented in virtually all cultural texts. Any folklore work, be it an epic poem, a tale or a legend, begins with a description of the surrounding space, for which people use different names of geographical objects. Toponyms are a kind of historical monuments, reflecting the peculiarities of history, social life and material culture of each nation.

Heroic epics may contain toponyms that seem to fulfil a purely descriptive function, but by observing the toponyms chosen by the authors, the reader understands what careful work they have done to create an image of space, where toponyms play a leading role. Thus, the function of toponyms in epics is not only local and informative, but also necessary to further develop and exacerbate the story told in the epic, first of all, to create a compositional line, and then to create the ideological meaning. This implies that the study of toponyms in folklore works provides an opportunity to compare different perceptions of the natural world and reveals changes in worldview.

Methods and methodology

The history of Kazakh folklore studies before and after the Soviet era had been considered many aspects of epics. This is evidenced by studies based on heroic eposes collected and

published by Sh. Valikhanov, V. Radlov, N. Ilminsky, G. Potanin, A. Divaev, V.M. Zhirmunsky and other researchers. In the works of these scholars, emphasis was placed on the definition of the folk epic, on the fact that the epic cannot be regarded as a real copy of a historical event, not only as a historical monument of the epic as a whole, but as an outstanding example of folk art.

Small studies of modern Kazakh scholars place great emphasis on the relationship between folklore and toponymy, which resulted in the emergence of a new genre system - the system of toponymic folklore. The relationship between folklore and toponymy includes the culture of the Kazakh people, nomadic traditions, poetics, aesthetic values and national features.

Among the variety of genres of oral prose works, Academician S. Kaskabasov managed to single out toponymic legends. The scholar states: “In the legends of toponymic nature the plot is most often fictional, the fiction in them does not go beyond the possible and serves to explain the name of the area. As a rule, toponymic legends explain the names of natural objects (rivers, lakes, mountains, rocks), the features of which stirred people's imagination” (Kaskabasov 35).

M. Myrzakhmetov in his works “Adebiet zhane toponymika” (Literature and toponimics) dedicated to the Kazakh toponymy, pays attention to the names of geographical objects, connected with the names of people, comparing them with the names of toponyms from the folklore texts (Myrzahmetūly 22–23).

T. T. Arshabekov, studying regional toponyms notes: "Toponymic names cannot be reflected in folklore works and fiction, the reason for that is that they received their names under the direct authorship of a particular people. All toponyms described in folklore texts have been preserved as a historical memory of people, and these concepts have been transferred from generation to generation and have become a traditional spiritual patrimony. We can see that the names of settlements, places and rivers, sung in the Kazakh oral tradition and poetry, are reflected in literature as historical evidence with the direct participation of the people (Arshabekov 74).

K.T. Saparov studied toponyms on the territory of Bayanaul in Pavlodar oblast and its surroundings in terms of geographical, historical, linguistic and ethno-cultural approaches, basing on etymology of toponyms from the lyric-epic poem "Kozy Korpesh - Bayan Sulu". It is known that this epic about beautiful but unhappy love appeared in these very places (Saparov and Eginbaeva 127–128).

The dissertation "Kazakh toponymic folklore" by A.Sh. Pangereyev is considered to be the only scientific work on the study of toponyms in Kazakh folklore texts. In his scientific work the scientist describes toponymic folklore, defines its genre nature, reveals its intra-genre forms and clarifies its relationship with other folklore genres (Pangereyev).

The studies of the above scholars are well known and do not need additional coverage. Much less well known are the scientific works carried out in the framework of the cognitive approach, which, as the analysis of literature shows, opens up new possibilities in the study of toponyms in folklore works.

Results and discussion

Kazakh folkloristics more or less discusses the era of the origin of the heroic epos, the historical basis of its plot and characters, historical reflections of events, toponyms and names of personalities belonging to ancient Turkic and Nogai eras. The general conclusions on historical and genetic development of the Kazakh epos were made. On this basis the origin and development of the heroic epos were divided into different historical periods. There is no doubt that new research in this direction will continue" (Ibrayev 81). In fact, by studying toponyms in the epic, we have an opportunity to find new sides and prerequisites for the genesis and typology of the epic.

We began our study with one of the oldest epics, Alpamys Batyr. This epos is not the property of any one nation, because its roots go back to the Turks, and it is reflected in Turkic-speaking peoples, such as the Bashkirs, Kazakhs, Karakalpaks, Tatars and Uzbeks, who live in all localities. It is natural that all of them have references to their places and clan customs, but the storyline is basically the same. However, the intro (beginning) of the Kazakh and Karakalpak versions of this sample of the ancient epos is identical. Consider the following lines.

Жиделі Байсын жерінде

«Қоңырат деген елінде»

In the land of Zhideli Baisun, In a tribe Kungrad. (*The author's subscript translation).*

Naturally, each of the Turkic peoples considers the epos as its own. Because when this epic was born, the Turkic-speaking peoples were not separated by borders, but lived together in the steppe.

Thus the epic begins with a place called Zhideli Baisyn, where there lived a rich man named Baibori who longed to have an heir. The land of Zhideli Baisyn is a utopian place in Kazakh folklore and is considered the “promised land”.

According to epic tradition, in the epic, Baibori had a son named Alpamys and at the same time Sarybai, who was famous for his wealth, had a daughter named Gulbarshin. According to the ancestral legend Baibori and Sarybai promise to marry their son and daughter when they grow up. However, Sarybai and his tribe leave their nomadic existence fearing that one day Alpamys will die and that his daughter will be widowed. It is known that when he grows up, Alpamys will go in search of Gulbarshin. This has been described by the Researchers earlier. We will focus not on the plot of the epos, but on the extent of using toponyms in it, on the analysis of the aspects, which are based on toponyms.

The epos describes the actions of Alpamys Batyr, captured by the Kalmyks, as follows:

*«**Алатаулап**» айқайлап,*

Шетінен келіп тиеді.

*«**Алатаулап**» ат қоймақ –*

Орта жүздің ұраны .

Енді Алпамыс бақырып,

*«**Алатаулап**» ұран шақырып*

Қалмаққа жалғыз тиеді.

He shouts Alatau. He attacks from the side. Giving the name Alatau. This is the motto of the Konyrat tribe. Now with the slogan Alatau, Alpamys attacks the Kalmyks alone. (*The author's subscript translation).*

"Alatau" is not a toponym. As he says himself, it is the motto of the Middle Zhuz. Considering the native expanse as one's life companion and then asking for help is a phenomenon found in many epics. When Alpamys, together with Gulbarshin, arrives to his people, he discovers that all the cattle have been stolen by Taishyk Khan. Alpamys's father was angry at his son for not being with his people in a difficult moment and not rescuing the cattle. Now Alpamys goes in search of Taishyk Khan's place, but on the way he is overtaken by an old sorceress. The epic uses toponyms in several places to describe scenes of these episodes. Consider the following lines:

*...**Тасты** деген қаладан*

Әскер жетіп келеді

From the city Tasty. There are coming warriors. (*The author's subscript translation).*

It seems that the town of Tasti was a fortress city during the war. It can be said that the inclusion of this toponym in the poem is aimed at showing the authenticity of the work. Obviously, such toponyms help to reveal the geographical range of the epic.

Құстай ұшты Шұбар ат

***Жиделінің** шетіне*

...Байсын деген өз елім,

***Жиделі** байтақ қаламыз*

Байсын деген өзеннің

Күңіреніп кетті даласы

A shaggy horse flew like a bird. Out of Zhideli. My country Baisun. Zhideli is its capital. The river under the name Baisun. It became dark. (*The author's subscript translation).*

Similarly, the toponyms Zhideli or its second component Baisyn alternate and are repeated many times. Having been informed that the event took place in a particular space, we see that all the compositional images of the epic are reflected in the land under the name Zhideli Baisyn.

The toponyms Baisyn and Zhideli are particularly popular in connection with the events that took place after Alpamys was released from prison, where he was imprisoned for seven years. The epic also features the toponyms Kara tau and Karakhan tau.

...Ассалаумағалейкүм

***Қарахан тауда** бабамыз!*

*...**Қарахан таудың** бұлағы,*

Неге шулай бересің...

The toponyms in these lines reflect those moments when the relatives who met Alpamys were insulted and oppressed in his absence. Toponyms Kara Tau and Karakhan Tau may have the same name. E. Zhubanov writes: "If the most common name of the mountain in the epos of Alpamys is "Karakhan tau", then the country of Kobylandy batyr is called "Karaspan tau". Then on the basis of the oronim "Kara tau" one can assume the appearance of toponymic names in the form of Karasha tau // Kara aspan tau // Kara khan tau" (Zhubanov 16).

This is a compelling argument. In any case, through this toponym we see the dependence of the epic on real time, inherent in a particular space. Thus, Alpamys meets relatives on his way, who ask for help at the foot of Kara Tau and Karakhan tau. Worshiping the mountain and asking for help also occupies a special place in enhancing artistic expressiveness of the epos (Kongyratbay T. and Kongyratbay K. 1330–1334). If we analyse toponyms throughout the epos, we can see the genesis of the work. We know that it is not in vain that scholars have expressed the opinion that the epos of Alpamys Batyr, common to all Turkic-speaking peoples, dates back to ancient times.

The next investigated folklore work is the epic about Yedige Batyr, which is the most epic and meaningful among known Kazakh epic poems. The distinctive feature of this epic from others is its multivariant and diversity of storyline and ideological content in each of its variants. This epic poem is available not only among Kazakhs but also among other Turkic-speaking peoples. The main core of the epic is the situation between Yedige and Tokhtamys Khan.

There are various legends about the years of Yedige's life. It should be noted that toponymic names reflected in the epic are also related to the birthplace of the hero and bring clarity to the plot of the epic. According to the legend and the plot of the poem, Yedige was born from the union of a man and a peri. After his birth peri wrapped him in a shawl near the city of Kumkent. Therefore, the city of Kumkent is reflected in the song as the birthplace of Yedige.

In toponymic folklore, one of the mysterious mentions is the name of a place associated with a protagonist. This can be observed, for instance, in the epic about Alpamys batyr – “Zhideli-Baysyn”, in the epic about Koblandy batyr – “Kara aspan tau”, and in the epic about Yedige – “Kumkent”.

The toponym Kumkent is mentioned in the epic only as the place where Yedige was born, while the toponyms described in such a way as to form the core of the epic are mainly Yedil (Volga) and Zhaiyk (Ural). The fact that these two rivers are widely used not only in the epic about Yedige Batyr, but also in other epic poems, gives the impression that they have become an integral part of folk art.

Although the names of these rivers are mentioned separately in the epic, we have considered them as a single image. For instance, in the poem, the function of these rivers is known in connection with the actions of Edige. The epic describes one of the actions of Edige, consider:

> ***Еділден*** *әрі өткен жоқ,*
>
> *Мына бір тоғыз ерді жібер де,*
>
> *Алдап, сулап қасыңа ал*

Қасыңа ал да басын ал!

Есен-аман кетсе сол,

***Еділден** арман өтсе сол,*

Сәтемір ханға жетсе сол,

Осы өшін сірә да

Сенен алмай қалмас-ты боғай құбаша ұғыл»! [10, 59].

It is noticeable that toponym Yedil gives documentary character to the event and strengthens its informative meaning. As we have noted, Yedil and Zhaik occur not only in the epic Yedige but also in other epic works. In fact, many events of the Kazakh epos occur on the periphery, between these two rivers.

However, the epic also contains unknown or fictitious toponyms, as Yedige is one of the oldest epics that originally contained fairy-tale motifs evoked by popular imagination. This is due to the fact that there are fairy-tale motifs in the plot and composition and sometimes even in the ideological content, as there is no commonality and wholeness as in the songs of other classic heroes. Incidentally, while other examples of epic poems glorify love and heroism, here it exists in the form of propaganda of pure heroism and bravery.

The next epic investigated is "Yer Targyn", one of the Kazakh epic poems. This poem is common to most Turkic-speaking peoples, and even some peoples, especially the Kyrgyz, claim that the epic belongs to the Kyrgyz people.

As for the ideological content, the main event begins with the fact that Yer Targyn, who escaped from the Kirghiz, fell under the subordination of the Crimean Khan Aksha Khan. After displaying heroic deeds in battle against the enemies, Yer Targyn, together with his khan's daughter Akjunus, set out towards the Nogais.

In this epic, too, the action of the batyr takes place along the Yedil River. The toponym Yedil is the core of the history of all Nogai people. Epic history, heroic actions of heroes take place in this epic space (Asanov 33).

The following lines portray the character of the epic hero in relation to all the names of georgraphic sites, which is a peculiarity of toponymic folklore.

***Еділ, Жайық** екі су,*

Ерінбей жортып, дүние-ай,

Бас-аяғын көрген ер!

Edil and Zhaiyk are two rivers. Where men are trotting without being lazy for full length. (*The author's subscript translation).*

The Yedil and Zaiyk rivers are depicted in the epos not only as a battlefield of batyrs but also as an epic space, which becomes the meaning of the life of characters and conveys their longing for their past lives.

Toponymic names, which are widely used in heroic epics, alongside being the source of the plot of the work, reflect the appearance of the epic hero's birthplace. Thus, the idea of love

for one's native land and patriotism, recognisable through toponyms, is one of the problems of the epic.

Koblandy batyr is one of the richest epic poems of the Kazakh people. The poem has existed for many centuries and was sung by famous narrators. The epos Koblandy has 29 versions. The epos of Koblandy batyr was sung by narrators as: Marabay Mergenbai, Birzhan Zhasymbayev, A. Aitabanov, K. Elamanov, and the most famous narrator Tuyakbai. Such a large number of narrators shows that the epos has been widely disseminated among the people (Pangereyev 24).

The system of toponyms in the Koblandy batyr epos is very rich. It vividly, colourfully and extensively describes the views of nomads. The epos shows that Kazakh nomads moved from one nomadic area to another. Consider a passage from the epos, which describes the geography of places:

Жаз жайлауы ***Көздікөл****,*

Көздікөлді *жайлаған*

Қалың Қыпшақ жағалай.

Тоқтарбайдың дәулеті —

Ішкені мас, жеген тоқ,

Бай - кедейдің көңілі жай.

Қыс қыстауы ***Қараспан****,*

Қараспан *көкке таласқан.*

Kozdikol is a summer settling. The Kypchaks settled there. The wealth of Toktarbai is when his people live in well. Karaspan is a summer settling. When Karaspan mountins reach the sky. (*The author's subscript translation).*

If we analyse the toponyms, how much information is contained in this small fragment, we learn first that the hero's name is Kobylandy and his father's name is Toktarbai, that he is from the Kypchak tribe, including Karakipchaks, that the summer nomadic area is called Kozdikol, and the winter nomadic area is Karaspan, that the height of Karaspan mountain reaches the sky. Such specific descriptions in folklore works are historical fact, information about each creator of the folklore text, about the tribe where the main character comes from, the place where the ethnos lives, and even the names of geographical objects are very important when studying the functioning of toponyms.

In this paper, we studied toponyms in only one version of each epic, as we tried to show that the toponymic names used in the heroic epics have two different meanings: the first is cognitive and the second is artistic.

However, it should be noted that not all epics contain the same toponyms. The reason for this is the actions of the heroes of the epics. Each of the heroic batyrs in the epics travels a long way to defend the honour of his people. They set off to different parts of the vast Kazakh steppe. Therefore, the names of geographical objects are more common in heroic epics than in other types of epics. Thus, toponyms in folklore have the following functions:

-world-modelling. Since toponyms create not only a folklore picture, but also a geo-political picture of the world, naming real and fictional objects;

-orientational. A toponym in a text is used as a reference point in time and space;

-poetic. In folklore narrative, toponyms are used in lyrical sketches, which, despite their large volume and lack of details and facts, quite colourfully convey an impression of the place, which is in harmony with the state of the hero of the epic;

-plot-driven. Toponyms related to events in the epic make it more concise and dynamic

-symbolic. Toponyms, often related to the destiny of epic heroes, form toponymic legend and become symbols.

The question of toponyms functioning in the Kazakh folklore has not been studied specifically and needs further research. Examples in the article confirm that toponyms are a common and integral part of the Kazakh folklore. They are closely tied to national mentality and woven into a story line of Kazakh folk texts. Toponyms add special additional flavour to heroic eposes, and enhance the transmission of the content, creating the original national cultural atmosphere.

References

Konyratbaev, Tynysbek. *Epic and Ethnos*. Almaty: Science, 2000.

Kaskabasov, Seiit. *Kazakh Folk Prose*. Almaty: Nauka, 1985.

Myrzahmetūly, Mekemtas. *Jer Tarihy – El Tarihy: (Earth History Is the History of The Year)*. Almaty: «Taimas» Publishing House, 2016.

Arshabekov, Temirgali. *Toponyms of Karaganda Region*. Nur-Sultan, 2020.

Saparov, Kuat and Eginbaeva, Aigul. *Toponymy Of the Region - As the Basis for The Restoration And Development Of Landscapes Of The Pavlodar Priirtyshye: A Textbook For Students Of Natural Sciences And Humanities*. – 2 ed. – Almaty: Epigraf, 2017.

Pangereyev, Abat. *Kazahski Toponimicheski Folklore (Kazakh Toponymic Folklore)*. Almaty, 2010.

Ibrayev, Shakir. *The World of Epics. Poetic Songs of Heroic Eposes*. Almaty: Science, 1993.

Zhubanov, Eset. *Kazakh Spoken Language*. Almaty: Nauka, 1996.

Kongyratbay, Tynysbek and Kongyratbay, Kalzhan. "Hermeneutical Aspects Of Kazakh Heroic Epic Study". *Middle East Journal of Scientific Research*. 18, 9, 2013, pp. 1330–1334.

Asanov, Zhubanazar. The song "Edige" is a historical-heroicepic. *Doctor of Philological Sciences abstract prepared for the degree*. – Almaty, 2010.

Pangereyev, Abat. *Jer-Su Ataulary Zhane Ulttyk Ruhaniat (Land-Water Names and National Spirituality)*. Aktobe, 2018.

TÜRK CUMHURİYETLERİNDE KULLANILAN ALFABELERİN DÜNÜ BUGÜNÜ

***Mehmet CAN*[1]**

Dr., İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, Türkiye, mailmehmetcan@gmail.com

ÖZ

250 milyonun üzerinde bir nüfusa sahip olan Türk toplulukları, geçtiğimiz asırda sosyal, siyasi ve kültürel yönden büyük bir asimilasyona maruz kaldı. Coğrafyaları Ruslar tarafından parçalandı. 1926 Bakü Türkiyat Kongresi'nde alınan kararlarla alfabeleri değiştirildi. Böylece hem tarihleri ve hem de birbirleri ile irtibatları kesildi.

1991 yılına gelindiğinde, dünyada önemli değişiklikler ortaya çıktı. Bu dönemde Sovyetler Birliği dağıldı. Türk Cumhuriyetleri; Azerbaycan, Özbekistan, Kazakistan, Kırgızistan ve Türkmenistan bağımsızlıklarını ilan ettiler. Nihayetinde demir perde gerisinde kalan Türkler yeniden görüşmeye, buluşmaya, kaynaşmaya başladılar. Ruslardan ayrılıp milli devletlerini oluşturma sürecine girdiler. Bunlardan Türk kültürü açısından en önemli olanı "Ortak Alfabe" arayışıdır. 18-20 Kasım 1991'de Marmara Üniversitesi öncülüğünde Türk ilim adamlarının iştirak ettiği "Milletlerarası Çağdaş Türk Alfabeleri" Sempozyumunda alınan kararlarla birçoğu Kiril alfabesini bırakarak Latin alfabesine geçti. Ancak günümüzde değişik dil, lehçe ve şiveleri konuşan soydaş toplulukları yarım yüzyıldan beri ortak bir alfabede buluşamadı. Harflerden kaynaklanan farklılıklar kültürel münasebetlere engel oldu. Türki cumhuriyetlerini birbirlerine yakınlaştıracak en mühim mesele müşterek bir alfabe meydana getirmektir. Ortak Türk alfabesi konusunda hayli istekli görünmektedirler. Tabii ki bu siyasi kararlarla mümkündür. Bugün ise bu konjonktür mevcuttur.

Anahtar Kelimeler: Sovyet Rusya, ortak alfabe, Türk Cumhuriyetleri.

PAST-TODAY OF ALPHABETS USED IN TURKISH REPUBLICS

Abstract

The Turkish Republics, which we benedict from the same civilizational values, came under the domination of totalitarian regimes in the last century. Their geography was fragmented, and they were subjected to cultural assimilation. Between X and IXX centuries the Arabic alphabet, which they had used for centuries, was abolished by the Soviets, and transferred to the Latin alphabet. Just at this time, alphabet reform was made in Turkey, and it took the same alphabet. Although the change has been implemented successfully in Turkey, the situation has developed in the opposite direction for these Central Asian Turks. Because, while the new generation started to learn the Latin alphabet

[1] ORCID: 0000-0002-3486-9244

and their history and literature, the regime imposed various excuses and this time the Cyrillic alphabet was imposed. Until the collapse of the Soviet Union, they were educated with the Russian alphabet. With the declaration of their independence, they abandoned this alphabet, which they had been forced to use for about fifty years, and all of them, except for Kyrgyzstan, switched to the Latin alphabet.

Keywords: Soviet Russia, Turkic Republics, Alphabet Change.

Giriş

Tarihte Türkistan olarak bilinen, bugünkü Orta Asya'yı ihtiva eden bölge muazzam bir kültür ve medeniyete ev sahipliği yapmıştır. O dönemde Anadolu'dan Kafkaslara kadar, bütün Türk coğrafyasında tek bir yazı dili kullanılmıştır. İşte bu yüzden Türkiye'de yaşayan Türkler, Adriyatik denizinden Çin Seddi'ne kadar, soydaşları ile birbirlerini rahatlıkla okuyup- anlayabilmişler, kültür alış-verişinde bulunmuşlardır.

Geçtiğimiz asırda Ruslar yayılmacılık politikaları gereği Türklerin bu kültürel birliği ortadan kaldırmak, Rusların bir parçası haline getirmek için, Türkistan coğrafyasını işgal etmiş, Türk halklarının bağımsızlığını sınırlandırarak, kendi egemenliği altına almıştır. Bunlarla iktifa etmeyip, kültürel yönden asimile etmek için de kullandıkları Arap alfabesini kaldırmış, ilk önce Latin'e, daha sonra ise Kiril alfabesine geçirmiştir. Nihayetinde Rus hegemonyası altında kalan Türkler, birbirlerinden uzaklaştırılmış, fikir alış-verişinde bulunmaları sınırlandırılmıştır. Sovyetler Birliği'nin 1991'de tarihe karışması ile Türk halkları bağımsızlıklarını ilan etmişlerdir. Aldıkları kararlardan, Türkler açısından en önemlisi "Ortak Türk alfabesi" çalışmaları olmuştur. Kırgızistan hariç bütün Türk Cumhuriyetleri Latin alfabesine geçmiştir.

1. Müslüman Olmadan Önce Kullandıkları Alfabeler

IV-V. asra kadar yazısız bir ulus olarak bilinen Türkler tarihin her döneminde iz bırakmışlardır. Bu onları hâkim güç olarak rol oynamasına sebep olurken, başka milletlerin idaresi altına girme şeklinde de kendini göstermektedir. İşte bundan ötürü ondan fazla alfabe kullanmak zorunda kalmışlardır.

"Türkler 1300 yıllık tarihleri boyunca, milli eserleri değişik dönem ve çevrelerde Köktürk, Soğd, Uygur, Mani, Brahmi, Tibet, Süryani, Arap, Grek, Ermeni, İbrani, Latin ve Kiril (Slav) alfabeleri gibi başlıca 13 farklı alfabe ile yazılmıştır." (Tekin 1)

1.1. Müslüman Olduktan Sonra

Birçok sahada kendini gösteren Türkler, X. yüzyıla geldiklerinde, tarihin parlak dönemlerini yasacakları bir çağa adım atmışlardır. Bu tarihsel olaylar etrafında İslam dinini kabul etmişlerdir. Buna bağlı olarak Arap yazısını almışlar, onuncu yüzyıldan on dokuzuncu asra kadar kullanmışlardır.

"Türklerin Arap yazısını benimsemeleri, din değiştirmenin bir sonucu olmuştur. Bu alfabe Kuran yazısı olduğu için dinin bir parçası gibi görülmüştür." (Şimşir 5) Dolayısıyla bu

düşüncenin bir gereği olarak Türk diline uygun olup olmadığına bakmamışlardır. "Arap harflerinin dünya alfabeleri arasında önemli bir yere sahip olduğu, İslam kültürünün zenginliğe bezenmesi ile asırlar boyunca süre gelmesi de buna bağlıdır." (Bozgeyik 9)

Bunun bilhassa Karahanlı, Selçuklu ve Osmanlı devirlerinde örneklerini daha fazla görebilir. O dönemde ilim ve fikir adamları Arap alfabesi ile binlerce eser vücuda getirmişlerdir. Bu sadece kültürel saha ile sınırlı kalmayıp, içtimai ve siyasi alanlarda da karşımıza çıkmaktadır. Nitekim Prof. Dr. Reşit Tanrıkut 1-8 Eylül 1937'de Bükreş' de toplanmış olan 17. Enternasyonal Arkeoloji Kongresi'nde şöyle demiştir:

"Türk tarih tezine göre yüksek kültürün ilk beşiği Türk anayurtları ve kültürü kuran, bütün dünyaya yayanlar Türklerdir, bunda Arap alfabesinin yeri yadırganamayacak kadar çoktur." (Bozgeyik 26). Tanrıkut'un bu ifadelerinden de anlaşılacağı üzere, Arap alfabesi bu işi sağlamada önemli bir rol oynamıştır.

2. Latin Alfabesine Geçirilmeleri

XX. yüzyılın ilk çeyreğine gelindiğinde Türkler hızlı bir alfabe değişikliğine maruz kalmışlardır. Çarlık Rusya'sı döneminde başlayan bu akım, Sovyetlerin idareyi ele alması ile farklı bir yöne evirilmiştir. Zira yaşadıkları yurtları işgal edilmiş, kültürel asimilasyona uğratılmak için Rus Türkologların kurbanı olmuşlardır.

"Sovyet lideri Stalin'in en etkili olduğu ikinci dönemdeki uygulamaları, karşı yönde bilinçlenmenin temelini atmıştır. Kimlik inkârına gidilmiş, milli şuur ortadan kaldırılmaya başlanmıştır. Bunun önündeki en büyük engel olarak da Arap alfabesi görülmüştür." (Yalçınkaya 155)

Bu amaçla Rusların ilk girişimi nüfusunun kahir ekseriyetini Türklerin oluşturduğu Yakutlar olmuştur. İkinci furya ise Azerbaycan'da devam etmiştir. Alfabe reformunun gerçekleşmesi işinde Mirza Feth Ahundov mücadele verenlerin başında gelmiştir. Ona göre Latin alfabesine geçmek Avrupa medeniyetine inkişafı hızlandıracaktır. Bu düşünceyi her yönü ile eleştiren Bedirhan Ehmedov ise, meseleye farklı bir bakış açısı ile ele almış, alfabe değiştirmenin Türk kültürüne darbe vuracağını dile getirmiştir. O "Halkın cezalandırılması tarihinden başlar. Bunun anahtarı ise alfabedir. Alfabe halkın tarihidir, onun değiştirilmesi sorumluluk ister." (Ezyova 55) demiştir. Hatta Ehmodov bunun ileride Sovyetler Birliği'nde yaşayan diğer Türklere de etki edeceğinden yakınmış, bunun büyük sonuçlara yol açacağını söylemiştir.

2.1. 1926 Birinci Bakü Türkoloji Kurultayı

Bütün bu gelişmelerden sonra 1926 yılı, Türk dünyasının medeniyet ve kültürel tarihinde önemli bir rol oynamıştır. Sovyet idarecilerinin desteği ile, asırlardan beri Türk kültüründe birleştirici bir rol oynayan Arap alfabesinin kaldırılması, yerine Latin harflerinin alınması için bir kurultay yapılması kararlaştırılmıştır. Buradaki esas gaye Rusya'da yaşayan Türk dilli halkların batıya entegre olamadıkları öne sürülerek, Latin alfabesine geçmeleri bunu hızlandıran etkenlerden birisi olarak lanse edilmiştir.

"Kurultayda Türk dillerinin yedi büyük meselesi tartışılmıştır. Bunlar; Alfabe meselesi, imla problemleri, Terim meselesi, Eğitim- metodoloji meselesi, konuşma dillerinin karşılıklı münasebetleri, Türk dillerinin edebi dil meselesi, Türk dillerinin tarihi problemleri ele alınmıştır." (Kişiev 8)

Uzun müzakerelerden sonra, Latin alfabesine geçilmesini isteyen ilim adamları üstün gelmiştir. Yeni alfabeyi kabul etmekle Türkiye'den ve Türklerinin birbirlerinden ayrılacağını öne sürenler olmuşsa da onların düşüncesi karşılık bulamamıştır. Zira sindirilen ilim adamları bu yönde fikir beyan edememiştir.

Sovyet Rusya'sı idaresinde yaşayan Türk halklarının Arap alfabesini kaldırması Kiril alfabesine geçiş için bir basamak olarak değerlendirilebilir. Zira doğrudan Rus alfabesini geçirmiş olsalardı çok büyük tepkiye yol açacaktır. Kongreye Kırgızistan'ı temsilen katılan Mustafa Çoksyef'in şu sözü bütün meseleyi ortaya koymaktadır. O "Kongre de başlarda bilimsel bir görüntü verilmişse de sonradan bu kıymetini yitirmiştir. Anadolu'dan çok az ilim adamlarının iştirak ettirilmesi[2] kongrenin saygınlığına gölge düşürmüştür." (R.pellar 10)

Bütün ilmi müzakerelerin ardından bugünkü Türk Cumhuriyetleri Latin alfabesine geçirilmişlerdir. Sovyetler Birliği'nin dağılması ile Rus arşivlerine erişmek ancak mümkün olmuştur. Buna göre kongrenin gayri ilmi olduğu, Sovyet rejiminin düşüncelerinin ağır bastığı, dayatma olduğu görülmüştür.

3. Kiril Alfabelerine Geçirilmeleri

Birinci Türkoloji Kurultayının ardından, 1927 senesinde Kırım'da, 1928'de Semerkant'ta, 1930'da Kazakistan'da 1932'de ise Taşkent'te yeni yazı kampanyasının hızlandırılması için bilimsel toplantılar yapılmıştır. Bu kampanya kısa zamanda bütün Sovyet sınırları içeresinde yaşayan Türkler arasında planlandığı gibi uygulanmıştır. Latin alfabesi de Rusya Türkleri arasında kısa zamanda öğrenilmiştir. Tam bu sırada yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti 'de alfabe reformu yapmış, birkaç harf farklılık ile aynı alfabeyi almıştır. Orta Asya'da yeni nesil bu alfabe ile okuyup-öğrenmeye başladığı sırada, rejim tarafından yeni yazının olumsuzlukları öne sürülmeye başlamıştır. Esasında Türkiye'nin de aynı alfabeye geçmesi Sovyet idarecilerini rahatsız etmiştir. Zira bununla da yeniden bir müşterek düşünce ortaya çıkmıştır.

"Oysaki Türk münevverinden, yeni alfabenin halkın inkişafında önemli bir rol oynayacağı fikrini dayatmaları istenmiş, bu minvalde çalışmaları istenmiştir." (Ağca 36) Muhtemeldir ki, Rusların idaresi altında yaşayan Türkleri doğrudan Kiril alfabesine geçirmemeleri, esas oyunun görülmesinin engelleme çabasıdır. Sovyet idarecilerinin işi ilkine göre daha kolay olmuştur. Çünkü halka rehber olacak, onlara yol gösterecek fikir adamları sudan bahanelerle ortadan kaldırılmıştır. Savunmasız bırakılan halk Kiril alfabesine geçirilmelerine hiçbir mukavemet göstememiştir. Rusların planladığı düşünce rahatlıkla hayata geçirilmiştir.

[2] Türkiye'yi temsilen Bakanlar kurulunun emri ile Prof. Dr. Fuad Köprülü iştirak etmiştir.

4. Günümüzde Kullandıkları Alfabeler

Sovyetler Birliği'nin dağılmasıyla gündemimizde yer edinen Türk Cumhuriyetleri, bağımsızlıklarını ilan etmeleri ile milli devletlerini kurma girişiminde bulunmuşlardır. Ele aldıkları ilk konulardan birisi de dayatma ile aldıkları Kiril alfabesini bırakma, yeni alfabe alma teşebbüsleri oluşturmuştur. Bu amaçla, Türkiye'nin birikimlerinden istifade etmek için müşterek çalışmalar yürütmüşlerdir.

Bu maksatla Marmara Üniversitesi himayesinde İstanbul'da 1992'de "Ortak alfabe" sempozyumu yapılmıştır. Bu sempozyuma baktığımızda birkaç farklı görüşün öne çıkmıştır. Dilcilerin bir kısmı Latin alfabesini, bir kısmı Arap alfabesini diğer bir kısmı ise Kiril alfabesinde kalmasını savunmuştur. Ancak alınan tavsiye kararının ardından, 34 harften oluşan Latin alfabesine geçilmesinin, batı ile entegrasyonda kolaylık sağlayacağı düşüncesinde birleşmişlerdir. Türk Cumhuriyetleri Latin asıllı yazıya geçmeye karar vermişlerdir.

"Bugün Azerbaycan Latin alfabesini kullanmaktadır. 1993 yılında Türkmenistan ve Özbekistan Latin alfabesine geçerek birkaç istisna attılar. Özbekistan'da, yaşamın her alanında Latince harflerin kullanılmasına karar verildi. Kazakistan bir süredir alfabeyi değiştirmek için çalışıyordu 2017'de kademeli olarak Latince 'ye geçişe karar verildi" (Ahundov 48)

Buradan da anlaşılacağı üzere, Türk cumhuriyetleri hep "Ortak bir Türk alfabesi" meydana getirme hususunda istekli olmuşlardır. Prof. Dr. Ahmet Bican Ercilusun "Sovyetler Birliği'nden ayrılan ve bağımsız hale gelen Türk cumhuriyetleri için Kiril'den Latince'ye geçiş kültürel bağımsızlığın yanı sıra siyasi özgürlüğün bir sembolüdür." demiştir. (Ercilusun 45)

Ona göre, Stalin devrinde Türk haklarına dayatılan Kiril alfabesi Rusya 'yanın vaz geçilmez bir parçası olduğunu ilan ederken, Latin alfabesine geçmek ise bağımsızlığı simgelemektedir. Bir diğer açıdan ise "Ortak Türk alfabesi" Türkleri birbirine yakınlaştırmanın yanında müşterek duygu ve düşünceyi de sağlaması anlamına gelmektedir. Ancak günümüzdeki uygulamada bunun hiç de böyle olmadığını göstermektedir. Zira bu kültürel ilişkileri geliştirmenin önünde büyük bir engeldir. Aşağıda verilen, Türk Cumhuriyetleri'nde kullanılan alfabelere baktığımızda şu ilgi çekici tablo ile karşılaşırız:

Azerbaycan	Özbekşstan	Türkmenistan	Türkiye	Kazakistan	Kırgızistan
Aa	Aa	Aa	A	Aa	Aa
Bb	Bn	Ä ä	B	Ä ä	Б б
Cc	Dd	Ə ə	C	Bb	Bb
Dd	Ee	Bb	D	Dd	Г г
Ee	Ff	Dd	E	Ee	Д Д
, Əə,	Gg	Ee	F	Ff	E e
Ff	Hh	Ff	G	Gg	Ё ё

Gg	İi	Gg	Ğ	Ğğ	Ж ж
Ğğ	Jj	Ğğ	H	Hh	З з
Hh	Kk	Hh	I	Iı	И и
Xx	Ll	Iı	İ	İi	К
Iı	Mm	İi	J	Jj	Л
İi	Nn	Jj	K	Kk	М
Jj	Oo	Kk	L	Ll	Н
Kk	Pp	Ll	M	Mm	Ң
Qq	Qq	Mm	N	Nn	О
Ll	Rr	Nn	O	Ñ ñ	Ѳ
Mm	Ss	Ñ ñ	Ö	Oo	П
Nn	Tt	Oo	P	Öö	Р
Oo	Uu	Öö	R	Pp	С
Öö	Vv	Pp	S	Rr	Т
Pp	Xx	Qq	Ş	Ss	У
Rr	Yy	Rr	T	Şş	Ф
Ss	Zz	Ss	U	Tt	Х
Tt	O‘o‘	Şş	Ü	Uu	Ц
Uu	G‘g‘	Tt	V	Ū ū	Ч
Üü	Sh	Ū ū	Y	Üü	Ш
Vv	Ch	Üü	Z	Vv	Ъ
Yy		Vv		Yy	Ы
Zz		Yy		Zz	Э
		Zz			Ю
					Я

Tablo 1: Günümüzde Türk Cumhuriyetlerinde kullanılan alfabeler.

Bugün Türk Cumhuriyetleri, ortak bir Türk alfabesinde elde edilen fırsatı değerlendirememişlerdir. Tabloya göre Kırgızistan'ın halen Sovyet dönemindeki Kiril alfabesini kullanmaya devam etmesi, politik açıdan ele alına bilir. Şayet onlar da soydaşlarına entegre olmak istiyorsa, Latin alfabesine geçmeleri zaruridir, hatta zorunludur. Genel konjonktüre bakıldığında eğilim yakın bir zamanda Kırgızistan'ında Latin alfabesine geçeceği yönündedir.

"Alfabe meselesi son iki asır içinde Türk dünyasında ve Türkoloji'de en çok tartışılan ve halen gündemde olan sorunlardan biridir. Çok farklı görüşler, yıllarca süren ve hâlen de devam eden tartışmalara rağmen halk, aydınlar ve politikacılar arasında Latin alfabesi, 20. asırda ve günümüzde Türk dünyasının aydınlanma, kalkınma, bağımsızlaşma ve her alanda yükselme sembolü olmuştur." (Kutalmış 1)

Sonuç

Geçtiğimiz asırda totaliter rejimlerin hakimiyeti altında yaşayan Türk Cumhuriyetleri, on ila on dokuzuncu asırlar arasında Arap alfabesini kullanmışlardır. İşte bu yüzdendir ki, Özbekistan'ın en ücra köşesindeki bir köylü ile, Azerbaycan'ın merkezindeki şehirli birbirleri ile rahat anlaşabilirmişlerdir.

Türk Cumhuriyetleri Sovyet bloğunun çökmesi ile bağımsızlıklarını ilan etmişlerdir. Böylece müşterek duygu ve düşünceyi temin eden "Ortak Alfabe" hususunda büyük bir şansı yakalamışlardır. Türkiye Cumhuriyeti soydaş ülkelerle tecrübelerini paylaşmış, onlara tavsiye niteliğinde görüş bildirmiştir. Dünya ülkeleriyle eşit haklara sahip olan, manevi güçte birleşmiş Türk dünyasının gelişimine kayıtsız kalmak, onu göz ardı etmek mümkün değildir. Bu nedenle, Türk Cumhuriyetlerinde ilk başlarda dış güçlerin baskısı altında idiler. İşte bu yüzden bağımsızlıklarını ilan ettikleri dönemde başka yöne eğilim olmuştur. Bugün konjonktürel olarak, Türk Cumhuriyetleri tarihte olduğu gibi yeniden bir kültürel birliği sağlamaya müsaittir. İşe ilk olarak harflerden kaynaklanan farklılıkları gidermekle başlanmalıdır. Bu dil mütehassıslarına verilecek bir görev ile mümkün olabilecektir.

Kaynakça

Ağca, Ferruh. *Çağdaş Türk Edebiyatları 1*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2007.

Ahundov, Ağamusa. *Azerbaycan Dilinin Orografik Lügati*. Azerbaycan: Lider Neşriyat, 2004.

Bozgeyik, Burhan. *Dil Davası*. İstanbul: Bedir Yayınları, 1998.

Ercilusun, Ahmet B. *Bugünkü Türk Alfabeleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1978.

Eyzova, Ziyafet. *Latin Alfabesinden Kiril Alfabesine, Latin Alfabesinden Kiril Alfabesine Geçiş Sürecinde Azerbaycan Basını*, (Yayınlanmış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enst. Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı, 2008.

Kişiev, Ali Haydar. *1926 Bakü Türkoloji Kongresi*. Bakü: Çınar, 2006.

Kutalmış, Mehmet. *Tarihte ve Günümüzde Kazakistan'ın Alfabe Meselesi*. Bilig, 2004.

R.pellar, Brian. *On of the Orijin Alphabet*. USA: University of Pennsylvania, 2009.

Şimşir, N. Bilal. *Türk Yazı Devrimi.* Ankara: TTK Yayınları, 1992.

Tekin, Talat. *Tarih Boyunca Türkçe'nin Yazımı*. Ankara: Simurg Yayıncılık, 1997.

Yalçınkaya, Alaaddin. *Yetmiş Yıllık Kriz Sovyetler Birliği'nde Moskova-Türkiye İlişkileri*. İstanbul: Sakarya Üniversitesi Yayınları, 1999.

ERZİNCAN AĞZINDA KULLANILAN +I PEKİŞTİRME EK-EDATI

Muhammed Sami ÜNAL[1]

Arş. Gör., Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Türkiye, sami.unal@erzincan.edu.tr

ÖZ

Türkçede kelimeleri pekiştirmenin bir yolu da ek-edat/enklitik kullanılmaktır. Türkçenin ilk yazılı metinlerinden beri örneklenebilen, ek veya edat oldukları hakkında ortak kanıya varılamayan ve bir başka kelimeyle var olabilen bu ifadeler, Anadolu ağızlarında yaygın kullanım alanı bulmuştur. Çoğu kullanımlarında eklerle karıştırılabilen bu yapıların eklere kıyasla geldiği kelimenin anlamına ek üstü bir işlevle anlam farkı oluşturduğu görülür. Genel kanı ek-edatların tüm kelimelere geldiği yönünde olsa da artık çoğu arkaik özellik taşıyan bu ifadelerin ağızlarda zamirler, bağlaçlar vb. kapalı kelimelere tutunarak varlığını sürdürdüğü görülmektedir. Erzincan ve yöresinde bilhassa zamirlere tutunarak onlara pekiştirmeli bir hitap işlevi veren +I ek-edatı, söz ile anlam arasında yeni bir boyut oluşturmakta; bilhassa alkış ve kargış ifadelerinde tüm cümleye etki edecek vurgulu bir anlatımı cümlenin anlamına yerleştirmektedir. Eldeki çalışmada Erzincan ve yöresinde rastlanılan +I ek-edatının örnekleri ve anlama olan katkısı üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: ek-edat, +I ek-edatı, Erzincan ağzı.

+I INTENSIVE ENCLITIC USED ERZİNCAN DIALECT

Abstract

One of the ways to reinforce words in Turkish is to use suffix-prepositions/enclitic. These expressions, which can be exemplified since the first written texts of Turkish, cannot be definitively judged to be affixes or prepositions, and can exist with another word, have found widespread use in Anatolian dialects. It is seen that these structures, which can be confused with affixes in most of their usages, create a meaning difference with a function above the affix to the meaning of the word their come from compared to the affixes. Although the general opinion is that enclitic come to all words, it is seen that these expressions, most of which have archaic features, continue their existence by clinging to closed words such as pronouns, conjunctions, etc. The +I enclitic, which clings to pronouns in Erzincan and its region and gives them a reinforced addressing function, creates a new dimension between word and meaning; it reveals an emphatic expression that will affect the whole sentence, especially in the phrases/sentences of applause and malediction. In the present study, examples of the +I enclitic found in Erzincan and its region and its contribution to the meaning will be emphasized.

Keywords: enclitic, +I enclitic, Erzincan dialect.

[1] ORCID: 0000-0002-2797-6105

Giriş

Ek-edatlar, ekler ve edatlar gibi tek başlarına anlamı olmayan ancak eklendikleri kelimelerde ek üstü bir anlamı üzerlerinde barındırarak çoğu zaman kelimenin anlamının yanında tüm cümleye kelime üstü bazı özellikler kazandıran parçacıklardır. Herhangi edatın veya kelimenin ekleşmeye giden seyirde aşınarak ek üstü bir anlam kazanmasından oluştukları açık olan bu ifadeler, görünüş olarak ses ve şekil bilgisine ait parçacıklar olsa da işlevleri ve cümleye kattıkları anlam açısından birtakım farklı özelliklere sahiptir. Bu parçacıkları eklerden ayıran en büyük özellikleri ise vurguyu kendi üzerlerine almamalarıdır. Marcel Erdal (Clitics, 41) çalışmasında klitiklerle ekler arasındaki farkı altı madde olarak sıralar. Ona göre ekler, kelimeleri söz dizime katma görevindeyken, klitiklerin söz dizimsel işlevleri çok azdır ve eklerin kelime vurgusunu üzerine alabildiğini, ek-edatların ise bunu asla yapamadığını belirtir (Erdal Clitics, 41).

Soru anlamı taşımayan "ne" yapılarından hareketle sona gelen edatları enklitik edatı olarak adlandıran ilk araştırmacı Jean Deny'dir. *Türk Dili Grameri* adlı eserinde pekiştirme görevindeki bu ifadenin Osmanlı döneminde "e-a" ile karşılanabildiğini, cevapsız sorularda Altay Türkçesinde "çı", Kırgız Türkçesinde "şı" ile benzer işlevde olduğunu belirtmiştir (Deny 813).

Kavramı adlandırmada Berke Vardar (178) enklitikleri "sonasığınık" olarak isimlendirilmiş, "Vurgudan yoksun olan ve kendisinden önceki sözcükle birlikte bir vurgu biçimi oluşturan öge." olarak tanımlamıştır. Kâmile İmer vd. (53), klitikleri genel başlıkta "biçimce", kelime önüne gelen proklitikleri "önbiçimce", kelime ardına gelen enklitikleri ise "artbiçimce" olarak adlandırır ve örnek olarak Türkçede soru yapılarında kullanılan *mI* edatını verir. İmer ve diğerlerinin (53) enklitiklere örnek olarak verdiği bağımsız *mI* morfemi için Eker (372) de eklerin bağımlı biçimbirimler olması nedeniyle "enklitik" denmesinin uygun olacağı görüşündedir. Demirci (135-136), araştırmasında "enklitik" kavramını başlıkta verir ve İmer vd. (53) gibi kavramı "biçimce" terimini kullanarak "türünü tam olarak belirleyememiş morfolojik veya leksikal varlıklar" şeklinde tanımlar. Barutçu Özönder (1427) ve Nalbant (2157) başlıkta "enklitik edat" kavramını kullanırken çalışmalarında terim için "ek-edat" isimlendirmesini uygun görür. Uzun (71) ise ek-edatlara "bir sözcüğün bitim noktasında yer alan sesbilgisel öge veya ögelerin bir sonraki sözcüğün başlangıcında yer alan ögelerle etkileşime girmesinden" hareket ederek terimin İngilizce anlamını (cliticisation/kaynaşma) çağrıştıracak şekilde "clitic/kaynaşık" adını verir. Baydar (83) çalışmasının başlık ve içeriğinde "enklitik" terimini, Özkan Nalbant (37) ise çalışmasının baş kısmında hem enklitik hem ek-edat terimlerini kullanır. Ercilasun (40), pekiştirme enklitikleri ve -lA enklitiği üzerine yaptığı çalışmasında "lA için enklitik terimini ben de benimsiyorum. Bu terim için Türkçede "eklenti" gibi bir karşılık teklif edilebilir; ancak şimdilik enklitik sözünü kullanmayı tercih ediyorum." der. Biray (Kazak 276), Kazak Türkçesinde enklitikler üzerine yaptığı çalışmasında bu dil birliklerinin sadece kelimeyi değil kelime grubu ve cümleyi içine alan bir işleve sahip olduğunu söyler. Bir diğer çalışmasında ise Biray (Türkmen 957), Türkmen Türkçesinde incelediği "ovnuk bölekler" adlı yapılar için "eklere benzeyen ama bu sınıfa dâhil edilemeyen, kelime veya kelime gruplarına bir özellik katan, yapım ve çekim eki işlevine sahip yapılar olarak nitelendirilirler. Ekleştikleri yapılarla birlikte daha fazla anlama sahip olabildikleri için hem geniş anlamlı hem de çok yönlüdürler." der. Tosun (313) ise Tuva Türkçesinde "ol" enklitiği

üzerine yaptığı araştırmasında edatların sınıflandırılması üzerinde durduktan sonra "enklitik edat" adını verdiği ifadelerin "pekiştirme-kuvvetlendirme edatları" içerisinde incelenebileceğini belirtir. Koca (Tarihî Türk 123) yaptığı doktora tez çalışmasında klitik kavramı için "ekçe" adını önerir ve "ekçe" terimi için "klitiklerin ek ile kelime arasında bir yapı olması hem de ekleşme özelliği gösteren yapıları karşılaması bakımından klitik kavramını bütünüyle kapsamaktadır." der. Bir başka doktora tez çalışmasında ise İpek (10), enklitik veya ek-edat kavramı yerine "pekiştirme edatı" terimini tercih ederek yapılacak çalışmalarda bunların "pekiştirme edatları" başlığı altında sınıflandırmasının daha tutarlı bir terim tercihi olacağını savunur.

Üstüner'in (214), Nalbant (2157) ve Ercilasun'un (35), enklitik/ek-edat olarak ela aldığı lA'yı Çuvaş Türkçesinde inceleyen Ersoy (70), lA'yı ek olarak değerlendirerek morfemin sadece zarflara gelmediğini, Çuvaş Türkçesinde eklendiği kelimeleri zarf yaptığını ve pekiştirme işlevinin zarf yapma işlevinden zayıf olduğunu söyler. Kelime ile ek arasında davranış gösteren (Ercilasun 40) klitiklerden kelimenin sonuna eklenenleri adlandırmada kullanılan enklitik terimini biz ek-edat olarak adlandıracağız. Çünkü ek-edat teriminin "edatların" anlamına bakıldığında "yalnız başlarına anlamları olmayan, ad ve ad soylu kelime ve kelime gruplarından sonra gelerek anlam bakımından bunlarla sıkı sıkıya bağlı olan gramer bakımından onlara hâkim olan ve eklendikleri kelimeler ile cümlenin öteki kelimeleri arasında çeşitli anlam ilişkileri kuran görevli sözlerdir" (Korkmaz 1052) tanımı tek başına anlamı olmayan ve ekleşmesine karşın ek üstü özellikler gösteren klitik/kaynaşmış ifadeleri en iyi açıklayan terim adı olacağı görülecektir. Yine Mustafa Sarı (595) klitikten ekleşmeye giden bir süreçten bahsedilebileceğini –davuk/-dayuk ekinin Eski Türkçe ve karışık dilli eserlerdeki kullanımını incelediği çalışmasında söyler. Ek ile edat arasındaki bu ilişkinin kavramı adlandırmada ek-edat teriminin uygunluğunu ortaya koymaktadır.

Lewis'in (21) tanımına göre "vurgu taşımayan bu unsurların" vurguyu kendinden öncekine bırakmasına karşın cümlede kelime üstü bir vurgu oluşturduğu çalışmamızda örnekler kısmında görülecektir. Türkçede sonda olan vurgunun ek-edatlarla bir önceki noktaya kayması, birçok kullanımda Türkçenin genel ses uyumlarına aykırı durumları Ercilasun'un (49) bu ifadeleri ünlemlere, yansıma ve çocuk dilindeki kelimelere benzetmesine temel oluşturmuştur. Örneğin ET. lA, ne, mA, mAt; TT. mI/mU vb. klitiklerin Türkçe kelimelerin başında bulunamayacak /l/, /n/, /m/ gibi seslerle başlaması (Ercilasun 49), fonolojik olarak ifadeleri Türkçe dil kurallarının dışında tutmakta bu da araştırmacıların konuya olan ilgisini artırmaktadır. Bu aykırılığın yanında "Türkçede klitiklerle ekleri birbirinden ayıran bir diğer özellik işlevsel ve semantik açıdan klitiklerin kapsayıcılığının eklere nazaran çok daha geniş olmasıdır. Klitikler fonolojik bakımdan bağlı oldukları ağırlayıcılardan daha büyük dil birimlerinde etkili olabilirler" (Koca, Klitik Kavramı 23). Erzincan ağzında tespit ettiğimiz kullanımlar bu noktada bazı farklı yapılar ortaya koyabilmektedir.

+I Ek-Edatı

Ek-edat, ekleşmiş edat yahut enklitik olarak adlandırılan ifadeler üzerine Türk dilinde yapılan araştırmalarda Räsänen (1957), Ercilasun (2008) ve Kara (2017) dışındaki araştırmacıların +I ek-edatına yer vermediği görülür. Räsänen (250-251) Türkçenin çeşitli devirlerinde karşılaşılabilen "-ok, -da, -l, -la, -lä, -am, -äm, -sa, -sä, erki, pule, pol, -kına" gibi pekiştirme ifadeleri ile "mU, gU, -ıy, -iy, -y, duo, doo, duu, du, i, si sin, çi, çı, çi, jı, ji" gibi soru

ifadeleri için enklitik başlığı kullanır ve +I yapısını soru ifadeleri içinde değerlendirir. Ahmet B. Ercilasun (43) ise +I ek-edatını tarihî ve yaşayan Türk lehçe ve ağızlarında tespit ettiği "A(y), AgU (>Av), An, Aaŋ, çU (> -çI, -şI, -sI, -jI), DA, du (dū, dō, duo), gIl, gU, hA, I, i, kAn, kA:(y), kü, lA, lI/lU, mA, mAt, mU, ne (>-nA), ok (>Ok,-ak, -k), sA, si, -sin,-şe, şU, U, -(I)y" gibi pekiştirme enklitikleri arasında gösterir ve "Türkçede bir pekiştirme enklitiği teorisi" adıyla ek-edatlar için on bir kural sıralar. Ayrıca Kutadgu Bilig'de çok sık kullanılan +I enklitiğinin -gIl ve -mU enklitiği gibi eski Türkçe döneminde ekleştiğinin mümkün olduğunu belirtir (Ercilasun 50). Bunlara ek olarak Funda Kara (127), Yunus Emre'nin "Bana seni gerek seni" şiirinden hareketle yaptığı incelemede +I ek-edatının -gU edatındaki /g/ sesinin düşmesi ve /U/'nun düzleşmesi ile oluşabileceği fikrini Abuşka sözlüğündeki "baru 'git', aḫtaru 'ara', ötkärü 'geçir', başkaru 'götür', bütkärü 'bitir', kaytaru 'döndür'" gibi örneklerden hareketle ileri sürer. Burada Eski Türkçe döneminde ünlüsü düz olan bir enklitiği, Çağatay döneminde yuvarlaklaştığı için -gU'dan aşınmış göstermek, ilk yazılı örneklerinin düz ünlülü olmasından ötürü yanlış olacaktır. Ancak Çağatay dönemindeki kullanımın -gU'dan aşınma ihtimali, ilk yazılı örneklerindeki ek-edat ile Orta Türkçe dönemindeki ek-edatın farklı olabileceği fikrini ortaya çıkarır. Yine de eldeki verilerle ünlüsü düz olan ek-edat için Ercilasun'un (50) yaklaşımının daha doğru olduğu söylenebilir.

Enklitikler üzerine ilk müstakil çalışmayı yapan Sema Barutçu Özönder (1427), enklitikler için *ek-edat* kavramını kullanarak terimi Türkçe isimlendiren ilk bilim insanıdır. Sonraki çalışmalarda en çok tercih edilen Türkçe terim ek-edat terimidir (Koca, Klitik Kavramı 9). Barutçu Özönder (1436), çalışmasında +çI/çU ek-edatının Moğolca ile aynı özelliklere sahip olduğunu belirtir. Özellikle bu ek-edatın zamirlere geldiği "ançula, mınçula" gibi kullanımlar, günümüz +I ek-edatının +çI/çU'dan gelme ihtimalini, Kara'nın (127) belirttiği +gU'dan aşınmış olabileceği ihtimalinden daha üstün kılar. Barutçu Özönder'in (1435-1436) verdiği "mınçulayu barmagıl" örneğindeki "yalvarma" anlamı, altta örnekleri verilen Erzincan ve yöresi kullanımını hatırlatmakta; "ançulayı amrar ärti sizni tüzüğü anası oylanı sävärçä" örneğinde kendisinin de belirttiği üzere hissedilen "kesinlik" anlamı, Yunus Emre'nin "seni gerek seni" ifadesindeki kesinliğe benzer bir noktada durmaktadır.

Erzincan Ağzında Kullanım

Erzincan ve yöresinde özellikle dua ve beddua ifadelerinde hitap edilen veya işaret edilen kişi ve zamirden sonra sıklıkla karşılaşılabilen bir ek-edat olan +I, sadece geldiği kelimeyi değil tüm cümlenin anlamına etki etmektedir. Pekiştirme enklitiklerinin işlevi tek kelimeyle sınırlı değildir; kelime gruplarını ve cümleyi de kapsayabilir (Ercilasun 43). Dua ve beddua ifadelerinde sözün taşıdığı anlam derinliğinin ifadede herhangi eksiklik olmadan aktarılması amacıyla cümle üstü bir vurgu ile hitap ifadesine +I enklitiği getirilmektedir. Yörede yaygın kullanımı bulunan

- **Seni** kurġuşuna[2] gelesen!
- **Seni** boynun altında ġala!
- **Sezen'i** yoh ola!

[2] kor kurşuna>kurguşuna

- **Sizi** cehenneme gidesiz!
- **Seni** konc[3] olasan!
- **Hüseyini** Haca gide!
- **Memmedi** üsgek[4] divannara otura!

gibi alkış ve kargış ifadelerinin başında yer alan zamirlere ve isimlere bakıldığında +I ek-edatıyla ifadenin kuvvetlendirildiği görülecektir. Ek-edatın eklendiği bu yapıların dışında cümlenin tümünde hissedilen bir vurgu söz konusudur. Bu ifadelerin +I ek-edatı olmadan kurulması durumunda "Sen, kor kurşuna gelesin!", "Sezen yok olsun!", "Siz, cehenneme gidesiniz!" örneklerinde görüldüğü üzere üst tarafta verilen beddua ifadelerine kıyasla kuru bir anlatım ortaya çıkacaktır. +I ek-edatı sayesinde söz ile his arasında kurulan bir bağlantı söz konusudur. Tüm örnekler dikkate alındığında ifadelerin ek-edat olmadan aynı anlatım kuvvetine ulaşması şu şekilde mümkün görünmektedir:

- "**Senin** boynun altında kalsın, **senin**!",
- "Hüseyin, **Hüseyin**! Hacca gidesin **Hüseyin**!" vb. gibi.

Ek-edat kullanılan şekillerle tam bir benzerlik sağlanmasa da bu aktarımlarda birkaç vurgulu hitapla benzer bir anlatıma yaklaşıldığı söylenebilir. Sadece bir ek-edat ile sağlanabilen bu anlatım derinliğine birkaç kelime eklenmeden erişilememesi ek-edatın cümleye olan etkisini göstermektedir. Az çaba ve kolay söyleme isteği bu anlatımlarda ek-edatın tercih edilmesine ve kelimeden tasarruf ederek daha derin bir anlatıma ulaşmayı sağlamaktadır. +I ek-edatının bu şekliyle diğer ek-edatlardan farklı olarak cümlenin tümüne etki eden bir ifade derinliği söz konusudur. Bu da pekiştirme ek-edatlarına has bir işlev zenginliği olarak görülebilir. Nitekim, "Pekiştirme enklitikleri, "pekiştirme" yanında "rica, istek, yalvarma, acıma, hayret, hitap, soru, bağlama, benzerlik, zaman" gibi anlam çalarları (nüansları) kazanabilirler (Ercilasun 43).

Yukarıda verilen dua/beddua örneklerinde yalvarma ve kuvvetli bir hitap söz konusudur. Burada anlam ile anlatım tarzı arasındaki ilişkiden doğan bir pekiştirme ihtiyacı vardır. Sözün etki değerini artırmak amacıyla kullanılan bu ek-edatın Anadolu ağızlarındaki bu kullanımına en yakın işlevle kullanımı Eski Oğuz Türkçesinde görülür. Karahanlı sahasında Kutadgu Bilig'de birçok kullanımına rastlanan bu ek-edatın tüm kullanımlarında fiillerin ardından geldiği ve emir çekimlerini kuvvetlendirdiği bilinmektedir. Harezm sahasında Mu'înü'l Mürîd'de görülen kullanımlarda da emir çekimlerini kuvvetlendirmektedir. Çağatay döneminde bu ek-edatın emir kuvvetlendirme işleviyle varlığını sürdürdüğü ve ses yapısında yuvarlaklaşma meydana geldiği bilinir. Bugün Erzincan sahasında dua ve beddualarda görülen şekline en benzer şekli, Yunus Emre'nin meşhur "bana seni gerek seni" şiirinde karşımıza çıkar. Ercilasun'un (43) pekiştirme ek-edatları için belirttiği hitap ve yalvarma işlevi +I ek-edatı için Anadolu sahasında Yunus Emre ile başlamaktadır. Funda Kara (129) Yunus Emre'nin "Bana Seni Gerek Seni" adlı şiirinden hareketle yaptığı incelemede +I ek edatının kuvvetli istek, seslenme, sınırlandırma bildirdiğini belirtmiş,

[3] konç: ayak altında ezilmiş anlamında.
[4] yüksek>üsgek

Kuvvetli istek: "I" ek edatı, yanına geldiği sen zamiri ve diğer kelimelerle birlikte, Yûnus'un ilahi aşka kavuşmak istediğini vurgulamış, seni kelimesinin tekrarıyla da bu istek kuvvetlendirilmiştir. Sınırlandırma: Yûnus Emre, şiirinde Allah'ın sevgisinden başka hiçbir şey istememektedir, bu yüzden sen zamirini sınırlandırma ihtiyacı duymuştur. Cümle, "[Ey Allah'ım], bana yalnız (/sadece / bir tek) sen gereksin sen." anlamındadır" (Kara, 2017, s. 129) yorumlarında bulunmuştur.

Yine aynı çalışmada Yunus Emre'nin "*bana seni gerek seni"* adlı şiirini Yesevî'nin *"Minge sin ok kirek sin"* redifli şiirinden ilham alarak oluşturduğunu belirtir (Kara 131). Bu da Doğu Türkçesinde *+Ok* yapısı ile oluşturulan kuvvetlendirmenin Batı Türkçesinde +I yapısıyla da sağlanabildiğini göstermektedir. Ayrıca Kara'nın (127) Erzurum ağzında kullanılan alkış ve kargışlara verdiği örneklere bakıldığında ise Erzincan ağzındaki kullanımlarla birebir uyuşan bir ortaklık olduğu görülmektedir. Eski Türkçede ve sonraki dönemlerde Türkistan coğrafyasında zamirlerden sonra sıklıkla kullanılan +Ok pekiştirme ek-edatına benzer bir kullanım özelliği kazanan +I ek-edatının bugün Kara'nın (127) belirttiğine ek olarak yukarıda verilen örneklerde görüldüğü üzere doğu illerinde alkış ve kargışlarda varlığını sürdürdüğü söylenebilir. Baydar (87), Erzincan ve yöresinde -sA enklitiğinin kullanımını incelediği çalışmasında enklitiğin kullanımını Doğu Grubu ağızlarının bir özelliği olarak belirtir. Doğuda farklı yörelerde benzer örneklerle karşılaşılması, aynı durumun +I ek-edatı için de geçerli olmasını muhtemel kılmaktadır.

Yöre ağzında kullanılan ek-edatın diğer bir şekli ise şu şekildedir:

- Sen**i eyle** ögünde düğmeler iliklene!
- Sen**i eyle** torpağa gidesen!
- On**u eyle** torpağa ġarışa!

Buradaki dua ve beddua ifadelerinde +I ek-edatının hemen ardından "eyle" yapısı kullanılmaktadır. Ercilasun (52) bazı enklitiklerin üst üste gelebildiğini, diğer eklerle birleşerek yeni ifadeler ortaya koyabildiğini belirtmektedir. Erzincan ağzında görülen +I + "Ay+lA" yapısı sayesinde önündeki hitap yapısını kuvvetlendiren +I ek-edatının üzerine yeni bir hitap olan "ey/ay/oy" ve bir başka ek-edat olan "+lA"nın getirilmesi ile katmerli bir ek-edat kullanımı oluşturulduğu söylenebilir. Bu kullanımlarda yalvarma anlamıyla birlikte bir kesinlik söz konusudur. Barutçu Özönder'in (1433) "ol tütsüg barçaqa tägip **bizinçiläyü ök** tütsüglüg kuşatrılar belgürüp/o tütsü herkese değip ş**üphesiz/kesinlikle tam bizimki** gibi tütsülü şemsiyeler belirip" örneğinde ök ve +çI ek-edatlarının beraberliğinden doğan bir kesinlikten bahsettiği **zamir+ek-edat + ek-edat** sıralaması ile yukarıda Erzincan yöresinde örneklenebilen **zamir+ I +ey/oy +la** (ek-edat +hitap veya "ök" ek-edatından gelişen bir ek-edat +ek-edat) yapısı arasında ortak noktalar mevcuttur. İfadelerde geçen "ey/oy" yapısının "ök" ek-edatından gelişme ihtimali Barutçu Özönder'in (1433) tarihî metinlerden örneklediği ek-edat + ek-edat kullanımına yaklaşan "kesinlik" anlamından hareketle yüksektir. Nitekim alkış ve kargışlarda yer alan "eyle" ifadesi diğer "eyle"siz yapılara göre gelecekte gerçekleşmesi yüksek kesinliği işaret etmektedir. Yukarıdaki "eyle" yapılı cümlelerinin derininde yatan anlam sırasıyla şu şekildedir:

- Sen ki çok büyük bir kişi olacaksın, önünde düğmeler iliklenecek!
- Sen toprağa gidesin, şüphesiz/kesinlikle toprağa da gideceksin zaten!

- O toprağa karışsın, şüphesiz bu söylediğim olacak!

Bu üç kullanımda görülen gelecekteki kesinlik anlamı ile Barutçu Özönder'in (2007) tarihî metinlerden örneklediği kesinlik ifade eden ek-edat + ek-edat yapısı arasında kurulabilen ortaklık "ey/oy" yapısını "ök" yapısı ile benzer kılmaktadır. Sadece seslenme olarak görüldüğünde de tarihî bir dayanağı söz konusudur. Eski Uygur Türkçesine ait "İnça tep tedi: **ay-a** emgek" (TT X 301) "Şöyle söyledi: ey eziyet!" (Eraslan 277) örneğinde görüldüğü üzere seslenmelerden sonra ek-edat kullanımı söz konusudur. Erdal (A Grammar, 353), *ay* ve *a* ifadelerinin birleşmesiyle edatın "yas, derin üzüntü" anlamı verdiğini, kimi kullanımlarda ise "haydi ya!" şeklinde bir şaşırma ifade ettiğini belirtmektedir. İki durumdan hangisi temelde yer alırsa alsın, Erzincan ağzında örneklenebilen bu kullanım basit bir rastlantı ile oluşmuş değildir.

Erzincan ağzındaki kullanımda "eyle" ifadesinin "öyle/o şekilde" ifadesine yaklaştırılması ise mümkün değildir. Çünkü yöre ağzında *öyle* ifadesinin söyleyiş biçimi "kapalı e" iledir ve "y" sesi düşürülür: ***ėle** yapduğuna göre ölünün ezābını birez hafiflede* D.3-35 (Sağır 305), *orman **ėle** sıḫılaşdı ki* D.4-11 (Sağır 327). Hatta bu söyleyiş "böyle ve şöyle" ifadeleri için de geçerlidir: *yoḫ şėle, yoḫ bėle* D.7-3 (Sağır 388). Dua ve beddua ifadelerinde bu örneklerdeki gibi "öyle" ifadesinin olmadığı açıktır. Dua ve beddualarda +i ek-edatından sonra gelen eyle ifadesinin Uygur döneminde de örneğine rastlanan ay-a ifadesiyle benzerliği açıktır. İfadelerdeki ünlem+ek-edat yapısı bozulmamış, Erzincan ağzında genişlemeye uğrayarak ön kısımdaki zamire yeni bir ek-edat eklenmiştir. İkisinde de duyulan acı veya şaşkınlığın dışa vurumu söz konusudur.

Sonuç

Erzincan ve yöresinde dua ve beddua cümlelerinde rastlanılan +I ek-edatı konuşanın duyduğu kuvvetli isteği ortaya koymada kelime üstü bir vurgu ortaya koymaktadır. Hitap görevindeki zamirlere tutunarak beddualarda öfkeyi, dualarda ise samimiyeti ortaya koyan bir işlevde olan bu ek-edatın cümleye kattığı anlamı verebilmek için birkaç seslenme sözcüğüne veya kelime yinelemeye ihtiyaç olduğu görülmektedir. Dua ve beddua cümlelerinin taşıdığı anlam derinliğinin ifadede herhangi eksiklik bırakılmadan aktarılması amacıyla hitaplara +I ek-edatı getirilmektedir. Bu yapıların anlam ve cümle yapısına katkısını ise ek-edatsız biçimlerle kıyaslayarak ortaya koymak mümkündür. Ek-edat olmadan daha kuru bir anlatımın olduğu görülecektir:

- Sen**i** yoh olasan!
- On**u** cehenneme gide!
- Ahmet'**i** boynu altında gala!

Bu gibi yapıların ek-edat olmadan kurulan beddualardan daha kuvvetli bir yanının olduğu açıktır:

- Sen**Ø** yok olasın!
- O**Ø** cehenneme gitsin!
- Ahmet**Ø**, boynun altında kalsın!

Erzincan ve yöresinde +I ek-edatı ile Erzurum yöresine ait örneklere benzemeyen yapılar da kurulabilmektedir. Bu yapılar **"+I ek-edatı + "Ay+lA**" şeklindedir. Bu kullanımlarda önündeki hitap yapısını kuvvetlendiren +I ek-edatının üzerine yeni bir hitap olan "ey/ay/oy" ve bir başka ek-edat olan "+lA"nın getirilmesi ile **katmerli** bir ek-edat kullanımı oluşturulmaktadır. Bu kullanımlarda ise yalvarma duygusunun yanında bir kesinlik sezilebilmektedir. Tarihî metinlerde örneklenebilen ve kesinlik bildiren **ek-edat+ek-edat** yapısı Erzincan ve yöresinde aynı şekilde kesinlik bildirebilmektedir. Yine bu yapıların Eski Uygur Türkçesinde **hitap+ek-edat** kullanımlarına benzer şekilde Anadolu ağızlarında kullanılabildiğini de söylemek mümkündür. Elbette bunun basit bir rastlantıyla oluştuğu düşünülemez. Yapılar, eski metinlerde olduğu gibi kararlılık göstermekte ve aynı işlevleri yörede sürdürebilmektedir.

- Sen**i eyle** ögünde düğmeler iliklene!

(Sen ileride büyük adam olacaksın, önünde düğmeler iliklensin – kesinlikle iliklenecek!)

- On**u eyle** torpağa ġarışa!

(O toprağın altına girecek, toprağın altına girsin – kesinlikle girecek!)

Buradaki ifadelerin "öyle" anlamında bir zarf işlevi taşımadığı ve bir hitap bildirdiği, yörede zarf işlevindeki "öyle/o şekilde" ifadeleri için "ėle" söylenişinin olduğunu belirtmek gerekir. Bu yapıların Eski Türkçedeki **bizinçiläyü ök/kesinlikle bizimki gibi** kullanımlarıyla aynı yapıda olduğu açıktır. Bu yapılar katmerli ek-edat kullanımı olarak adlandırılabilir. Yine Erzincan yöresinde yaşayan bu yapılarda "kesinlik" anlamıyla birlikte Eski Uygur Türkçesindeki **ay-a** emgek/ey eziyet kullanımına benzer şekilde daha derin bir **yalvarma** söz konusudur.

Son olarak Anadolu'da bu gibi kullanımların yapılan çalışmalarla ortaya çıkması şunu göstermektedir: Türkçenin bir zenginlik haritası oluşturulduğunda Anadolu, ağızlarda yaşattığı yapıları ve kurallarıyla araştırmaların merkezi konumundadır. Ek-edatlar gibi kapalı birçok anlatımın, Eski Türkçeden beri var olan ve Türkçenin sınırları belirlenirken temel noktada duran çoğu kullanımın Anadolu ağızlarında hâlâ canlılığını koruduğunu söylemek mümkündür. Türkiye'de Cumhuriyet sonrası Türkoloji çalışmalarında kat edilen mesafenin ilk yıllarda ağızlara ciddi şekilde yönelmeyle ile yakından alakalı olduğu da muhakkaktır. Bu bakımdan ağızlar, belirli noktaları keşfedilmiş olsa da hâlâ birçok yönden araştırmacılara zengin bir araştırma ortamı sunabilmektedir.

Kaynakça

Barutçu Özönder, Sema. "Türkçe Enklitik Edatlar Üzerine: çI/çU", *IV. Uluslararası Türk Dili Kurultayı Bildirileri*. C. 2, 24-29 Eylül 2000, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2007. ss. 1427-1438.

Baydar, Turgut. "Erzincan ve Yöresi Ağızlarında -sA Enklitiği," *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. S.31, 2012, ss. 83-92.

Biray, Nergis. "Kazak Türkçesinde Enklitikler", *Prof. Dr. Leylâ Karahan Armağanı*. Akçağ Yayınları, 2013, ss. 259-281.

Biray, Nergis. "Türkmen Türkçesinde Ovnuk Bölekler", *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*. C.4 S.3, 2015, ss. 955-994.

Demirci, Kerim. *Türkoloji İçin Dilbilim-Konular, Kavramlar, Teoriler*. Anı Yayıncılık, 2021.

Deny, Jean. *Türk Dili Grameri*. Çeviren Ali Ulvi ELÖVE. Maarif Vekâleti, 1941.

Eker, Süer. *Çağdaş Türk Dili*. Grafiker Yayınları, 2006.

Eraslan, Kemal. *Eski Uygur Türkçesi Grameri*. Türk Dil Kurumu Yayınları, 2012.

Ercilasun, Ahmet Bican. "La Enklitiği ve Türkçede Bir "Pekiştirme Enklitiği" Teorisi", *Dil Araştırmaları*. c. 2 s. 2, 2008, ss. 35-56.

Erdal, Marcel. "Clitics in Turkish", *Studies on Turkish and Turkic Languages, Proceedings of the Ninth International Conference on Turkish Linguistics*. Lincoln College, Oxford, August 12-14 1998, Editör Aslı GÖKSEL ve Celia KERSLAKE, Harrassowitz Verlag, 2000, pp. 41-48.

Erdal, Marcel. *A Gramar of Old Turkic*. Brill, 2004.

Ersoy Feyzi. "Çuvaş Türkçesindeki +lA Eki Üzerine", *Dil Araştırmaları*. S. 13, Güz 2013, ss. 57-71.

İmer, Kâmile vd. *Dilbilim Sözlüğü*. Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2011.

İpek, Birol. *Türkçede Pekiştirme Edatları*. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Danışman Doç. Dr. Ahat ÜSTÜNER, 2009.

Kara, Funda. "'Bana Seni Gerek Seni' Yapısı Üzerine", *Yûnus Emre Kitabı*. Editör Orhan Kemal Tavukçu, Akçağ Yayınları, 2017.

Koca, Selcen. *Tarihî Türk Lehçelerinde Klitikler (8-15. Yüzyıl)*. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Danışman Prof. Dr. Leylâ KARAHAN, 2018.

Koca, Selcen. "Klitik Kavramı ve Türkçede Klitikler-II,", *Dil Araştırmaları*. Bahar, s. 26, 2020, ss. 7-36.

Korkmaz, Zeynep. *Türkiye Türkçesi Grameri (Şekil Bilgisi)*. Türk Dil Kurumu Yayınları, 2009.

Lewis, Geoffrey Lewis. *Turkish Grammar*. Oxford, 1967.

NALBANT, Mehmet Vefa. "Türkçe Enklitik Edatı lA", *V. Uluslararası Türk Dili Kurultayı Bildirileri*. C. 2, 20-26 Eylül 2004, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2004. ss. 2157-2173.

Özkan Nalbant, Bilge. "Moğolca-Türkçe Bir Enklitik (Ek-Edat): magat > mAt", *International Journal of Central Asian Studies*. Volume 11-1, 2007, ss. 37-51.

Räsänen, Martti. *Materialien zur morphologie der Türkischen Sprachen*. Helsinki Societas Orientalis Fennica, 1957.

Sağır, Mukim. *Erzincan ve Yöresi Ağızları İnceleme-Metinler–Sözlük*. Türk Dil Kurumu Yayınları, 1995.

Sarı, Mustafa. "Türkiye Türkçesi Ağızlarında -dAvUK/-dAyUK ve -(y)Uk Biçim Birimlerinin Uzantıları", *Turkish Studies-International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. C. 7 S. 4, Fall 2012, ss. 489- 498.

Tosun, İlker. "Tuva Türkçesinde "ol" Enklitiği", *Prof. Dr. Necmettin Hacıeminoğlu Hatıra Kitabı*. Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, 2017, ss. 312-325,

Uzun, Nadir Engin. *Biçimbilim Temel Kavramlar*. Papatya Yayıncılık, 2006.

Üstüner, Ahat. *Türkçede Pekiştirme*. Fırat Üniversitesi Basımevi, 2003.

Vardar, Berke. *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. Multilingual Yayınları, 2002.

UBSM-RSO-049 NO'LU KUR'AN TERCÜMESİ ÜZERİNDE EŞDİZİM SÖZLÜĞÜ

***Esra ÇOLAK*[1]**

Doktora Öğrencisi., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Türkiye,
esratoruncolak@hotmail.com

ÖZ

Tebliğ, 18. yüzyılda kaleme alınan ancak çoğunlukla Eski Anadolu Türkçesi dil özelliklerini taşıyan UBSM-RSO-049 numaralı Kuran Tercümesi üzerinde eşdizimli sözcüklerin tespiti ve anlamlandırılmasını kapsamaktadır. Bahsi geçen eser Belgrad Üniversitesi Svetozar Markovic Kütüphanesi Doğu elyazmaları bölümünde Al-Qur'ân adı ile kayıtlıdır. 309 varaktan oluşan eser, metinde belirtildiği üzere Kâtip İsma'îl tarafından tercüme edilmiştir. Müstensih eserinde dört adet Kur'an tercümesi yazdığını söyler; ancak sadece bu eserlerin dördüncüsü olan eser elimizdedir.

Kur'an tercümeleri satır-altı/arası, tefsirli tercüme ve tefsirler olmak üzere üç farklı teknikte tercüme edilmiştir. Üzerinde eşdizim sözlüğü yapılan eser, teknik olarak satır-altı/arası yöntemini kullanmış olsa da şekil olarak diğerlerinden farklı olarak "der-kenar" şeklinde tasarlanmıştır.

En az iki sözcüğün yan yana kullanılmasıyla oluşan eşdizimlilik, sıklık temelli ve anlam temelli olmak üzere iki farklı şekilde tespit edilmektedir. Sıklık temelli yaklaşım, sözcük birlikteliklerinin kullanılma sıklığını esas alırken; anlam temelli yaklaşım sıklık yaklaşımının aksine istatiksel verilere güvenmez. İncelenen Kuran Tercümesi üzerinde anlam temelli yaklaşım esas alınarak ortaya konulan eşdizimliler devrin dil yapısını, kelime hazinesini, anlam dünyasını ve düşünce yapısını çok ince bir çizgiyle bizlere sunmaktadır.

Doktora tezimin de konusunu oluşturan bu çalışmada UBSM-RSO-049 no'lu Kur'an Tercümesi hakkında bilgi verilerek, üzerinde yapılan eşdizim sözlüğünün tanıtımı yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kur'an, Kur'an Tercümesi, der-kenar, eşdizimlilik, anlam temelli yaklaşım.

LEXICON OF COLLOCATION ON UBSM-RSO-49 NUMBERED TRANSLATION OF QUR'AN

Abstract

The translations of the Qur'an which carry the vocabulary of the Turkish language to the present day are very important treatises in terms of both semantics and lexicography. The

[1] ORCID: 0000-0002-9860-6160

Rso-49 Qur'an Translation, recorded with the name Al-Qur'an and inventory number 001035188 in the department of Eastern Manuscripts of Belgrad University's Svetozar Markovic Library, is one of the Qur'an translations which also carries the Turkish vocabulary to modern days, committed into words by Kâtip İsma'îl in the format of apostille and in terms of translation method, word-to-word. Except for the treatise having been copied in the 19th century in form of an apostille, there is no work detected until the present time.

The collocation, which forms by at least two words coming next to each other, with the influence of different perspectives, was evaluated under three approaches, which are frequency-based approach, semantic-based approach, and mixed approach. In the Rso-49 Qur'an Translation, the word unifications were evaluated according to a semantic-based approach. The semantic-based approach, unlike the frequency-based approach which prioritizes the frequency of the usage of a particular unification of words and detection of them using statistical data, implies that within any collocation of words, at least one of those words should be used in metaphorical meaning. The mixed approach, on the other hand, uses these two approaches to a definite degree. The collocative words, which are put forth, prioritizing semantic-based approach over the translation of the Qur'an, which we analysed, present us the linguistic qualities of that particular epoch, the semantic world, and the structure of thought. In this work which also forms the topic of my Ph.D. thesis, while information about UBSM-Rso-49 numbered Qur'an Translation will be provided, the presentation of the collocation lexicon will be made.

Keywords: Qur'an Translation, word-to-word, collocation.

Giriş

Dil, insanlar arasındaki iletişimi sağlayan, doğal ve canlı bir varlık olarak tanımlanan iletişim aracıdır. İnsanların ve toplumların kendilerini ifade etmesini sağlayan bu araç, duygu ve düşüncelerin aktarımını kimi zaman sembollerle kimi zaman da sözcüklerle sağlar. Bu aktarım bazen tek bir sözcükle olabildiği gibi bazen de birden fazla sözcüğün yan yana gelmesiyle gerçekleşir. Zamanla dil içerisinde kalıplaşan atasözleri, deyimler, ad aktarmaları vb. yapıların kullanılmasıyla da kişilerin duygu ve düşüncelerini ifade etme gücü kuvvetlenir.

En az iki sözcükten oluşan eşdizimliler, bir toplumun kültürel kodlarını oluşturan yapılardır. Her topluluk kendi yaşayış ve düşünüş tarzı içerisinde kendi değerlerine göre kalıp ifadelerini oluşturur. Bu ifadelerin temelinde insanların yaşadıkları tecrübeler yer almaktadır. Bu nedenle eşdizimli yapıları anlamak o toplumun değerlerine hâkim olmayı gerektirmektedir. Özellikle yabancı dil öğrenenler için eşdizimli yapıların anlaşılması oldukça zordur. Hem dilin doğru kullanımı hem de ait olduğu söz varlığının tespiti için eşdizimli sözlüklerin yapılması oldukça önemlidir.

Kur'an tercümeleri de bu noktada ele alınması gereken kıymetli eserlerdir. Arap dili üzerine indirilen Kur'an-ı Kerim, Allah kelamını içerdiği için üzerinde hassasiyetle çalışılması gereken eserlerdir. Kur'an'ı anlama ve anlatma, Allah'ın rızasına mazhar olma gibi gayelerle ortaya konan bu eserler, devrin söz varlığını günümüze taşımaktadır. Özellikle satıraltı

Kur'an tercümelerinde Arapça kelimelere karşılık Türkçe kelimelerin yer alması sözlükbilim açısından oldukça önemlidir. Bu nedenle doktora tezimin de konusunu oluşturan Rso-49 Kur'an tercümesi üzerinde eşdizimli yapılar anlam temelli yaklaşıma göre tespit edilerek eserin daha iyi anlaşılması ve eşdizimlilerin gösterilmesi amaçlanmıştır. Yazma nüshanın 1b-153a varakları arası dikkate alınarak çeviri yazısı yapılmış, eşdizimli yapı örnekleri dizin içerisine alınarak dizin ve eşdizim sözlüğü oluşturulmuştur.

Kur'an Tercümeleri

İslam dinini IX-X. yüzyıllarda kabul eden Türkler, inandıkları dinin gerekliliklerini ve esaslarını anlayabilmek için bu dinin kutsal kitabı olan Kur'an-ı Kerim'i tercüme etme ihtiyacı hissetmişlerdir. Kur'an'ı anlama ve anlatma, Allah'ın rızasına mazhar olma, İslam dininin kaidelerini ortaya koyma gibi amaçlarla kaleme alınan bu eserlerle birlikte yeni bir dinin kültürü ve değerleri Türk dili içerisinde yerini bulmuştur.

Kur'an'ın ilk defa Samanoğullarından Emîr Mansur b. Nuh (H. 350-365/ M. 961-976) tarafından oluşturulan bir heyetle Farsça'ya tercüme edildiği ve bu eserin Muhammed b. Cerir-i Taberî'nin 40 ciltlik tefsir kitabı olduğu bilinmektedir (Sağol 379). Satıraltı özellikler taşıyan ve ilk Farsça Kur'an tercümesi olan bu eser, Özkan'ın zikrettiği üzere Türkçe kaleme alınmış ilk Kur'an tercümesi için örnek oluşturmuştur (Eski Anadolu Türkçesi 518-519). Ancak Kur'an'ın Türkçeye tercümesinin ilk defa kim tarafından, nerede ve ne zaman yapıldığına dair bir bilgi henüz bulunamamıştır.

Kur'an tercümeleri Arapça kelimelere karşılık Türkçe kelimelerin verilmesiyle oluşturulan satıraltı tercüme; âyetlerin uzunca açıklanabildiği, içerisinde hikâye ve rivâyetlerin yer alabildiği tefsirli tercüme; bir âyetin ele alındığı ve o âyetle ilgili olayların nakledilebildiği tefsirler yöntemi olmak üzere üç farklı şekilde tercüme edilmişlerdir.

Kur'an-ı Kerim'in ilk tercüme örneğinin Farsça satıraltı tercüme şeklinde olması nedeniyle Türkçe Kur'an tercümeleri de bu yöntemle oluşturulmuştur. Doğu ve Batı Türkçesiyle kaleme alınmış satıraltı Kur'an tercümelerinin sayısı yapılan araştırmalarla birlikte her geçen gün artmaktadır. Elimizdeki yazma nüsha da derkenar şeklinde düzenlenmiş, satıraltı tercüme özelliklerini taşıyan Kur'an tercümelerinden biridir.

Rso-49 No'lu Kur'an Tercümesi

Çalışmada eşdizimli yapıları tespit ettiğimiz 309 varaktan oluşan Rso-49 no'lu Kur'an Tercümesi, Belgrad Üniversitesi Svetozar Markovic Kütüphanesi Doğu elyazmaları bölümünde Al-Qur'an adı ile kayıtlıdır. Elektronik sistem üzerinde 001035188 envanter numarası ile kayıtlı olan eserin 306b varağındaki kütüphane kaşesinde 35188 numarası bulunmaktadır. 304a varağında bulunan Arapça-Türkçe karışık dille yazılmış beyitlerde görüldüğü üzere "İsmaØİl İbnü'l-Ĥacc Süleymān Efendi" tarafından kaleme alınan eser, temmet kaydına göre Safer 1260/1844 tarihinde perşembe günü öğleden sonra Plav kasabasında tamamlanmıştır. Yine 305b varağındaki "ebyāt" başlıklı bölümde yer alan "Kātib İsmaØİl günahkār hem delidür āşikār" mısrasından hareketle eserin Kâtib İsma'îl tarafından kaleme alındığı anlaşılmaktadır. 305a varağındaki derkenar kısmında yazılan

Tamām oldı bu muśĥāf elhamdülillah

Dördüncisidür bu muśĥāf elhamdülillah

beyitinden anlaşıldığı üzere elimizdeki yazma eser, Kâtib İsma'îl'in kaleme aldığı dördüncü Kur'an tercümesidir. Diğerleri hakkında bir bilgi henüz tespit edilememiştir.

Rso-49 Kur'an Tercümesi, diğer satıraltı Kur'an tercümelerinden farklı olarak satıraltı değil, derkenar şeklinde dizayn edilmiştir. Arapça kelimelere karşılık Türkçe kelimelerin verilmesiyle oluşan satıraltı tercüme, kelimelerin altına değil derkenar bölümüne yazılmıştır. Tercüme kısmı her ne kadar derkenar bölümünde yazılmış olsa da diğer satıraltı Kur'an tercümeleri ile karşılaştırıldığında eserin satıraltı tercüme yöntemiyle oluşturulduğu görülmektedir.

Kapak kısmı tespit edilemeyen yazma eserin 1b ve 2a yüzünde çeşitli süslemeler vardır. Ayrıca bu bölümde kırmızı, yeşil ve siyah mürekkebin kullanıldığı haşiyeli bir levha da bulunmaktadır. Derkenar kısmında ise kırmızı mürekkepli kalemle çizilmiş şekiller mevcuttur.

Kur'an-ı Kerim'in tam metnini içeren eserde Arapça kısım kırmızı mürekkeple çizilmiş cetvel içerisine alınarak Kur'an tercümesi cetvelin üstüne, yanına ve altına gelecek şekilde düzenlenmiştir. Her sayfada ortalama 37 satır yer almaktadır. Yeni bir sureye geçişte Kur'an'ın Arapça kısmında verilen sure isimleri, tercüme metinde sadece "Sūre maØnāsı" ibaresiyle gösterilmiştir. Yine Kur'an'ın cüzlerini gösteren cüz numaraları, bu cüzlerin yarısına gelindiğini gösteren "nıśfu'l-cüz" ifadesi ve secde âyetlerini işaret eden "secde" kelimesi eser içerisinde düzenli bir şekilde yazılmıştır. Eserde takip kelimesinin sistematik bir şekilde verilmesinden hareketle yazma eserin içerisinde herhangi bir eksiklik olmadığı ve Rso-49 Kur'an Tercümesi'nin tam bir metin olduğu görülmektedir.

Eserde yer alan temmet kaydına göre Safer 1260/ 1844 tarihinde tamamlanan yazma eserin kendi dönemine ait dil özelliklerinin dışında ağırlıklı olarak Eski Anadolu Türkçesi dil özelliklerini içerdiği göze çarpmaktadır. 19. yüzyıl dil özellikleri açısından değerlendirildiğinde eserde Eski Anadolu Türkçesi dönemine özgü sayılabilecek *-AyIm, -AyIn, -AlUm, -iser, -ven* gibi bazı ekler ve *aśśı, dükeli, kimesne, ḳıġır-, kiçi, süŋük, yazuḳ* gibi bazı sözcükler kullanılmaktadır. Bu durum bize eserin Eski Anadolu Türkçesi dönemine ait bir metinden istinsah edilmiş olabileceğini düşündürmektedir. Ancak buna dair bir bilgi henüz tespit edilememiştir. Bunun yanında eserin yazılış tarihi Osmanlı Türkçesi sahası içerisinde Klasik Devir Osmanlı Türkçesi (Özkan, Türk Dilinin Gelişme Alanları 43) dönemine tekabül etmektedir. 16. yüzyıldan başlayarak 19. yüzyılın ortalarına kadar devam eden bu dönemde Arapça ve Farsçanın da etkisiyle Türk dilinin söz varlığı da zenginleşmiştir. Rso-49 Kur'an Tercümesi içerisinde de bu durum açıkça görülmektedir. Örneğin aynı anlamı karşılamak için birden fazla kelime metinde yer almaktadır: *cehennem* 78a/26, *ṭamu* 31b/22; *cennet* 117b/36, *uçmaġ/ uçmaḳ* 128a/1; *günāh* 30b/24, *yazuḳ* 13a/18 vb. Eserin belirgin dil özellikleri örnekleriyle birlikte tez çalışması içerisinde gösterilmiştir.

Eşdizimlilik

İngilizce *collocation* kavramı olarak bilinen eşdizimliliğin genel kabul gören net bir tanımı yoktur. Çünkü ihtiva ettikleri sözcük sayıları, sözcükler arasındaki ilişkiler, sözcüklerin anlamsal açıdan açıklık-kapalılık esası, sözcüklerin yer değiştirilebilirliği gibi farklılıklar eşdizimlilerin tanımlanmasında ve sınıflandırılmasında çeşitli görüşlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. İlk defa Firth'in 1951 yılında yazmış olduğu "Modes of Meaning" makalesinde karşımıza çıkan eşdizimlilik terimi (Kumanlı 196) anlamsal açıdan değerlendirildiğinde, yine Firth'in ifadesiyle bir kelimenin ancak birlikte kullanıldığı diğer sözcüklerle tam bir anlam kazanacağını belirtmektedir (Doğan, Türkçe Sözlük'te 72). Vardar eşdizimliliği "iki ya da daha fazla sayıda dil biriminin genellikle aynı dizimlerde yer alması" (94) şeklinde tanımlar. Aynı dizimde yer alan bu sözcük birlikteliklerinin sözlük çalışmalarında ortaya konulması ile ilgili de net bir sistem yoktur.

Eşdizimliler, bir toplumun kültürel kodlarıdır. Hayat tarzı, tarihi ve kültürel değerleri, yaşayış biçimleri, topluma ait olan maddi ve manevi unsurlar insanların zihin imbiğinden geçerek kelimelerde kodlanmıştır. Bu noktada her milletin düşünce yapısı farklı olduğu için dile ait olan kalıp ifadeleri de farklılık gösterir.

Eşdizimliler sözcük birlikteliklerinin nedensiz bir şekilde bir araya geldikleri doğal yapılardır. Bu nedenle yaygın olarak kullanılan ama sözlükbilimsel olarak da incelenmesi gereken bir dil olayıdır. Eşdizimli sözcüklerin hangi niteliklere bağlı olarak bir araya geldiği tahmin edilemediği için bu tür dil içi kullanımların tespit edilerek izahının yapılması ve bu alanda sözlüklerin oluşturulması gerekmektedir. Özellikle yabancı dil öğrenenler için dilin söz varlığını kavrama ve toplumun kültürel kodlarına aşina olma açısından eşdizimli sözlükler ciddi bir önem arz etmektedir. Eşdizimli sözcükler çoğunlukla nedensiz olarak birliktelik oluşturmaktadır. Bu nedenle yabancı dil öğrenenler için eşdizimlilerin anlaşılması oldukça zordur. Dilin doğru bir şekilde kullanımı için bu tür sözlük çalışmalarının yapılması hem yabancı dil öğrenimini kolaylaştırması hem de ait olduğu dilin söz varlığını ortaya koyarak dilin zenginliğini ortaya çıkarması açısından önem taşımaktadır.

Dil içerisindeki öneminin artmasıyla birlikte son yıllarda eşdizimlilik üzerinde pek çok çalışma yapılmıştır. Birçok araştırmacı tarafından tanımlanarak üzerinde değerlendirmelerde bulunulmuştur. Özellikle ana dilli sözlüklerin hazırlanmasında, yabancı dil öğrenimi ve öğretimi sözlüklerinin hazırlanmasında, deyimbilim çalışmalarında, bilgisayar destekli dilbilim araştırmalarında, derlem dilbilim sahasında yapılan çalışmalar eşdizimliliğin önemini vurgulamaktadır. Ülkemizde yapılan eşdizim çalışmaları, Batı'da yapılan çalışmalar kadar olmasa da bu alanda yazılan makaleler, oluşturulan sözlükler, ortaya konulan ve konulmaya devam eden yüksek lisans ve doktora tezleri vb. çalışmalar, eşdizimliliğin öneminin farkında olduğumuzun göstergesidir.

Eşdizimliler farklı görüşlerin etkisiyle üç farklı yaklaşımla ele alınmaktadır. Birincisi sözcük birlikteliklerinin sık kullanımının istatiksel olarak tespit edilebilmesiyle oluşan sıklık temelli yaklaşım; ikincisi ise birlikteliklerin sadece istatiksel verilere dayalı olarak gerçekleşmediği, içerdiği sözcüklerden en az birinin mecazi anlamda kullanılması gerektiğini esas alan anlam temelli yaklaşımdır. Bunların dışında her iki yaklaşımı da belirli bir derecede kullanan karma yaklaşım da vardır.

Sıklık temelli yaklaşım açısından bakıldığında sözcük birleşimlerinde esas, sözcüklerin kullanıldıkları bağlam içerisinde daha yüksek sıklık göstermesi ve tekrar etmesidir. Kısacası bir sözcük birlikteliğinin eşdizimli olup olmadığı, kullanım sıklığına göre belirlenmektedir. Bu durumun aksine anlam temelli yaklaşımda ise sözcük birlikteliklerinin kullanıldıkları dil ekseni içerisinde metin bağlamından hareketle farklı anlamlar kazandığı ve bu anlamların kelimeler arasındaki ilişkiye bağlı olduğu görülmektedir. Sözcük birlikteliklerin oluşturduğu birleşimlerde bazen tek bir sözcük mecazi anlam taşırken bazen her iki sözcük de mecazi anlamda kullanılabilir.

Rso-49 Kur'an Tercümesi Eşdizim Sözlüğü

Çalışmamızda öncelikle Rso-49 Kur'an Tercümesi metni ortaya konulduktan sonra, sözcük birlikteliklerinin tespitinin yapılabilmesi için transkripsiyonlu metin noktalama işaretleri ile düzenlenmiştir. Malum olduğu üzere Arap dili söz dizimi ile Türk dili söz dizimi birbirinden farklıdır. Kur'an tercümeleri de Arap diline göre tercüme edildiği için ortaya çıkan cümleler içerisinde sözcük birlikteliklerini tespit etmek oldukça zorlaşmaktadır. Bu nedenle tercüme metin düzenlendikten sonra metne uygun olan eşdizimlilik yaklaşımı belirlenmiştir. Sıklık temelli yaklaşımın tercih edilmeme nedeni, eşdizimli yapıların tek bir eser ve belirli bir sayfa aralığında tespit edilmesinden kaynaklanmaktadır. Bu yaklaşımın esaslarına göre sağlıklı veriler elde edebilmek için kendi dil özellikleri ve dönemi içerisinde kaleme alınmış bütün satıraltı Kur'an tercümelerinin bilgisayar ortamına aktarılarak tespitler yapılması gerekmektedir. Ayrıca anlam temelli yaklaşımda bir eşdizimli yapı metin içerisinde sık kullanılmasına göre değil, içerdiği sözcük birlikteliğinin dil bilgisel yapısı ve anlamına göre değerlendirilmektedir. Metin içerisinde sözcük birlikteliği bir kez kullanılıyor olsa bile anlam temelli yaklaşımda eşdizimli yapı ölçütlerini taşıyor ise mutlaka gösterilmelidir. Bu bağlamda metin içerisinde anlam temelli eşdizimli yapıların tespiti için Doğan'ın (Türkiye Türkçesinde 28) belirtmiş olduğu şu ölçütler esas alınmıştır: Dil bilgisel şekillenmişlik, genelleşme, anlam açıklığı ve kapalılığı, değiştirilebilirlik, anlamsal birlik ve güdüleme.

Dil bilgisel şekillenmişlik: Eşdizimli yapılar, dil bilgisi ve söz dizimi açısından ele alındığında şekillenmiş ve oturmuş yapılar olmalıdır. Bu ölçüt doğrultusunda Rso-49 Kur'an Tercümesi'nde sözcük birliktelikleri tespit edilerek dil bilgisel açıdan anlamlı yapılar oluşturup oluşturmadığı incelenmiştir. Örneğin, "Pes ol vaḳt-ki yörüdi Ŧālūt çeri ile eyitdi "Taŋrı TaØālā śınayacaḳdur bir ulu ırmaġ-ıla." [21b/1] cümlesinde *çeri ile yörü-* eşdizimli yapısı 'sefere çıkmak' anlamında kullanılmıştır ve dil bilgisel açıdan şekillenmiştir. Burada önemli olan sözcüklerin yan yana kullanılması değil, anlamlı bir dil bilgisel birliktelik oluşturmasıdır. Eşdizimlilerin tespitinde önkoşul olarak kullanılan bu ölçütle sözcük birliktelikleri belirlenmiş, daha sonra diğer ölçütler kullanılarak eşdizimli yapılar diğer sözcük birlikteliklerinden ayırılmıştır.

Genelleşme: Eşdizimli yapılar, toplumun kültüründe yerini bulmuş, alışılmış, gelenekselleşmiş yapılardır. Deyim, atasözleri vb. yapılar genelleşmeye örnek gösterilebilir. Genelleşme ölçütü için Kur'an tercümelerinin diğer örnekleri ile birlikte ele alınması hem anlamsal hem de istatiksel olarak değerlendirilmesi daha sağlıklı tespitleri ortaya koyacaktır. Bu nedenle genelleşme ölçütü sözcük birlikteliklerinin tespitinde kullanılmıştır.

Anlam açıklığı ve kapalılığı: Eşdizimli yapı içerisinde bulunan sözcüklerin birlikteliğine bakıldığında anlamı net bir şekilde anlaşılabiliyorsa yapının anlamı açık, anlaşılamıyorsa anlam kapalıdır. Bu ölçüt metin içerisindeki eşdizimli yapıların tespiti için en önemli ölçütlerden biridir. Eğer sözcük birlikteliklerinin içerisinde yer alan sözcüklerin tamamı gerçek anlamda kullanıyor ve birlikteliğin anlamı açık ise serbest sözcük birleşimini; birliktelik içerisindeki sözcüklerin biri gerçek diğeri mecaz anlamda kullanılıyor, birlikteliğin anlamı kapalı ise sınırlı/ kısıtlı eşdizimlileri; eğer sözcük birlikteliğindeki sözcüklerden her ikisinin de anlamı mecaz içeriyor ve bütünsel anlama ulaşmak imkânsız ise saf deyimleri ifade etmektedir. Buradan hareketle sözcük birliktelikleri anlamsal yönden en açıktan en kapalılığa doğru bir şekilde sıralanabilir. Doğan bu noktada dikkatli olmamızı belirtir; çünkü bazı sözcük birliktelikleri bağlamına göre farklı anlamlar barındırabilmektedir (Türkiye Türkçesinde 160). Örneğin metin içerisinde de yer alan *yüz dönder*- eşdizimlilerden biridir. Bu yapı yönelme hâl ekiyle birlikte kullanıldığında "yönünü çevirmek" anlamında kullanılırken, ayrılma hâl ekiyle birlikte "yüz çevirmek, uzak durmak, uzaklaşmak" anlamında kullanılmaktadır. Bu nedenle eşdizimli yapıları bağlamından ve yapının aldığı eklerden bağımsız düşünmek, yanlış anlamlandırmaların ortaya çıkmasına neden olacaktır.

Değiştirilebilirlik: Eşdizimli yapı içerisinde sözcüklerin başka bir sözcükle yer değiştirilmesi durumu sınırlıdır. Serbest sözcük birlikteliklerinde sözcüklerin yer değiştirilebilirliği kolaylıkla gerçekleştirilebilir. Bu noktada eşdizimli yapılar ile serbest sözcük birlikteliklerinin ayırımında bu ölçüt kullanılmaktadır (Doğan, Türkiye Türkçesinde 121).

Anlamsal birlik: Eşdizimlilerle deyimleri ayırmak için kullanılan bu ölçütle eşdizimli yapının anlamına sözcük birlikteliğinin bütününe bakıldığında anlaşılabildiğini, deyimlerde ise anlamın bütününe ulaşılamadığı ifade edilmektedir (Doğan, Türkiye Türkçesinde 135). Çünkü deyimler kalıplaşmış, yer değiştirimine izin vermeyen, anlamı kapalı birleşiklerdir (Yaylagül Üstünel 41). Çalışmada sözlük içerisinde eşdizimli yapılarla birlikte deyimler de gösterilmiştir. Bu nedenle bu ölçüt metin içerisinde sözcük birlikteliklerinin tespitinde kullanılmıştır.

Güdüleme: Bu ölçüt, bir deyimin yarı deyim veya saf deyim olup olmadığının tespiti için kullanılmaktadır (Doğan, Türkiye Türkçesinde 136). Bu ölçüt deyimlerin ayırımında kullanıldığı için metinde sadece sözcük birlikteliklerinin tespiti aşamasında kullanılmıştır.

Bu çalışma metin odaklı bir çalışma olduğu için eşdizimli yapılar belirli bir sınıflandırmaya tabi tutulmamıştır. Ölçütler doğrultusunda tespiti yapılan yapılar, metin içerisindeki anlamlarıyla birlikte dizin içerisine yerleştirilerek metnin dizin ve eşdizim sözlüğü ortaya konulmaya çalışılmıştır. Eşdizimli yapılar, bir metni daha iyi anlayabilmek ve kavrayabilmek için sözlükler içerisinde yerini almalıdır. Çünkü sözcük birliktelikleri içerisinde bir kelime birlikte kullanıldığı diğer sözcüklerle birlikte anlam kazanır. Bu amaçla Rso-49 Kur'an Tercümesi üzerinde tespit edilen eşdizimli yapılar tez çalışması içerisinde aşağıdaki örnekte de görüldüğü üzere dizindeki madde başlarının altında, madde başı sözcüğün anlamı, varak ve satır numaraları gösterildikten sonra sıralanmıştır.

ikinci İkinci

i. 019a/32, 142a/19

i. biz 'ruh' 144a/38, 147a/14

i. dünyā 'ahiret'

+ya 013b/23

Tez içerisinde eşdizimlilerin kullanıldığı örnek cümleler dizin ve eşdizim sözlüğü kısmında verilmemiştir. Buradaki amaç nasıl ki sözcükler dizin içerisinde anlamı, varak ve satır numaralarıyla birlikte gösteriliyorsa eşdizimliler için de bu metot uygulanabilir hâle gelmeli ve eşdizimli yapılar metinlerin dizin bölümlerinde yerini almalıdır. Aşağıda verilen madde başlarında hem metnin hem de eşdizimlilerin anlaşılabilmesi amacıyla örnekleriyle birlikte gösterilmiştir. Bütün eşdizimli yapıları burada vermek çalışmanın hacmini aşacağı için bazı eşdizimli yapılar ve metin içi örnekleri ile iktifa edilecektir.

Óacele [Ar.] Hızlı yapılan, çabuk

Óa. ėt- 'sabırsız davranmak'

DuÓā ėder ādem oġlanı şerr-ile nefse, duÓā eyledükleri gibi ħayır ile. Daħı ādem oġlanı **Óacele ėd**icidür. [142b/12]

Óāciz [Ar.] Âciz, gücü yetmeyen

Óā. ėt- 'güçsüz bırakmak'

Anlar Taŋrı TaÓālā'yı **Óāciz ėd**emezler yėrden Óaźābdan ķaçmaġla. [113a/1]

Óā. eyle- 'güçsüz bırakmak'

Daħı śanma ol-kişiler ki kāfir oldılar, ķurtuldılar Taŋrı TaÓālā Óaźābından. Anlar bizi **Óāciz eyle**mezler. [93a/24]

Óā. ol- 'âciz kalmak, gücü yetmemek'

Eyitdi "Ėy-vay benüm Óaķluma! **ÓĀciz ol**dum bu ķarġa gibi olmaķda pes ķardaşım gövdesin yėre gömeydim." [57a/30]

açuķ Kapalı olmayan, açık

eli a. 'cömert'

Eli açuķdur, kerįmdür, rızķ vėrür kime. [60a/28]

ard Art, arka

a.+ larına düş- 'peşinden gitmek, takip etmek'

Pes **ardlarına düş**di FirÓavn çerisi-y-ile bāġįlıķ ėde, daħı žulmle. [110b/7]

ad Ad, isim

a. vėr- 'isim vermek, adlandırmak'

Daħı degüldür erkek dişi gibi. Daħı ben yād vėrdüm yaÓnį **ad vėr**düm aŋa "Meryem". [28a/25]

boyun Boyun

elini b.+ una bağlanmış ķıl- 'cimri olmak'

Dahı **ḳıl**ma **elini boynuna bağlanmış** yaØnį bahįl olma; dahı ḳatı açma elini hep açmaḳ; pes ĥasret-ile, nedāmet-ile ḳalursın. [143b/5]

döşek Döşek, yatak

yaramaz d. 'cehennem'

Eyit yā Muĥammed kāfir olanlara "Maġlūb helāk olursız dahı ĥaşr olursız, cehenneme girer yanarsız. Dahı **yaramaz döşek**dür ol." [26b/15]

Andan-śoŋra varacaḳ yėrleri cehennemdür. Ne ḳatı **yaramaz döşek**dür ol. [39a/16]

Anlaruŋdur ĥisāb yavuzlığı; dahı durağı anlaruŋ, cehennemdür. Ne **yaramaz döşek**dür! [126b/38]

ekin Ekin

e. ekecek yėr 'ekinlik, döl ekme yeri, nesli devam ettirme (mec.)'

Sizüŋ Øavratlarıŋuz **ekin ekecek yėr**leriŋüzdür. [18b/24]

İnciİ İncil, Hz. İsa'ya indirilen kitap

İ. ehli 'Hıristiyanlar'

Dahı ĥükm eylesün **İnciİ ehli** ol ĥükm-ile ki indürdi Allāh İnciİ'de. [59a/12]

fikr Fikir, düşünce

yaramaz f. 'kuruntu'

Dahı eyitdi kitāb ehli "Girmez cennete illā şol kim Yehūdįler yā Naśrānįler oldılar." Ol anlaruŋ **yaramaz fikr**idür. [9b/28]

ġayr [Ar.] Başka

ġ. söz söyle- 'başka söze geçmek, konuyu değiştirmek'

Dahı ḳaçan görseŋ ol-kişileri-ki masharalıġa alurlar āyetlerimüzi pes yüz dönder anlardan ĥattā **ġayr söz söyle**yince. [68b/34]

ġażab [Ar.] Öfke, kızgınlık

ġ.+ ı sākin ol- 'öfkesi yatışmak, sakinleşmek'

Dahı ol vaḳt-ki **sākin ol**a Mūsā'nuŋ **ġażabı** aldı elvāĥ. [85b/22]

gėrü Geri, arka

g. ḳoy- 'ertelemek, mühlet vermek'

Oḳur sizi, tā yarlıġaya sizi günāhlarıŋuzdan; dahı **gėrü ḳoy**a sizi, bir zamāna degin [denilmişdür]. [129a/29]

ħayāl [Ar.] Hayal, insanın zihninde canlandığı şey

… dan ħ. yėtiş- 'biri tarafından (şeytan) fitlenmek'

Taĥḳįḳ anlardur müttaḳįler kim ḳaçan anlara **ħayāl yėtiş**se şeytān**dan** źikr ėder Allāh adını pes ḳaçan ħatāyı görürler iØtirāz ėderler. [89a/16]

ħayr [Ar.] Hayır, iyilik, iyi

ħ. issi ol- 'kurtuluşa ermek'

Pes ķorķuŋuz Allāh'dan ėy Ǿaķıllı olan kişiler! Ola kim siz dünyā āħiret **ħayr issi ol**asız. [63a/21]

ħ. işleri işle- 'iyilik yapmak'

Pes sebķat eyledüŋ **ħayr işleri işle**mekde. [59a/24]

ħayrān [Ar.] Şaşırmış, şaşkın,

ħ. ol- 'bocalamak, ne yaptığını bilmemek'

Senüŋ dirligün ĥaķķıçün yā Muĥammed, taĥķiķ anlar, küfür esrükliginde **ħayrān ol**mışlardı. [134a/3]

hevā [Ar.] Arzu, istek

h.+ sına uy- 'nefsine aldanmak'

Daħı ol-kimseye mutįǾ olma yaǾnį uyma kim yüregini ġāfil ėtdüm bizüm źikrümüzden; daħı **uy**dı **hevāsına**, daħı anuŋ işi bātıldur. [149b/9]

Ĥisāb [Ar.] Hesap, sorgu

Ĥ. ėt- 'sorgulamak, hesaba çekmek'

Daħı Taŋrı TaǾālā Ĥükm ėder; yoķdur yıġıcı Ĥükmini. Daħı Ol'dur tįz **Ĥisāb ėd**ici. [128a/32]

ħurma [Ar.] Hurma

ħ. çekirdeginüŋ ķapınca 'zerre kadar'

Eyit yā Muĥammed! "Dünyā niǾmetleri azdur daħı āħiret yėgrekdür Taŋrı'dan ķorķanlara. Daħı size žulm eylemez **ħurma çekirdeginüŋ ķapınca**." [46a/24]

įmān [Ar.] İman, Allah'a inanma

į. getür- 'iman etmek, inanmak'

Ve daħı eydilse anlara "**Įmān getür**üŋüz nitekim įmān getürdi ādemįler." [2b/29]

Ķaçan FirǾavn'a ġarķ olmaķ yėtişdi, eyitdi-ki "Ben **įmān getür**düm ol Taŋrı'ya ki andan ġayrı Taŋrı yoķdur, ol-ki **įmān getür**di Benį İsrāǿil ķavmi; müsülmāndanum." dėdi. [110b/13]

ip İp

Taŋrı TaǾālā i.+ i 'Kur'an'

Daħı yapışuŋuz cümleŋüz **Taŋrı TaǾālā ipi**ne- Ķuróān'dur- daħı ayrılmaŋuz Ĥaķdan. [32b/11]

issi Sahip

ķatı esmek i. 'fırtına'

Meŝeli yaǾnį śıfat anların-kim kāfir oldılar Çalab'larına: Anuŋ Ǿameli kül gibidür, ķatı

oldı aŋa yel, bir günde ki **ḳatı esmek issi**dür. [129b/30]

kelime [Ar.] Kelime, söz

ağızlarından ulu k. çıḳ- 'büyük konuşmak'

Yoḳdur anlaruŋ Ǿilm[i], daħı atalarınuŋ Ǿilm[i] yoḳdur. **Ulu kelime çıḳar ağızlarından**. Anlar söylemezler illā yalan ve bühtān. [148/2]

ḳıyâmet [Ar.] Kıyamet, ahiret

ḳ. ḳop- 'kıyamet günü gelmek'

Daħı girdi bostāna, ol nesne žālimler iken; eyitdi "Ben ḥiç śanmazın ki bu bostān hergiz ħarāb ola." "Daħı śanmazın ki **ḳıyāmet ḳop**a. Daħı eger dönsem sen ė(y)tdügüŋ gibi yaradan Taŋrı'ya, bundan daħı eyü yėr buluram." dėdi. [150a/5]

murâd [Ar.] Başarı, kurtuluş

m.+ ına yėtiş- kurtuluşa ermek'

Daħı ḳorḳuŋuz Allāh'dan ola kim dünyā, āħiretde **murādına yėtiş**esiz. [34a/31]

Ėy ḭmān getüren kişiler! Ḳaçan śavaş eyleseŋüz bir bölük kāfirler ile bir yėrde berk[2] duruŋuz, daħı çoḳ źikr eyleŋüz Taŋrı TaǾālā'ya; ola kim dünyā āħiret **murādına yėtiş**esiz. [92a/36]

müddet [Ar.] Süre

Ǿömr m.+ i tamām ol- 'ömrü sona ermek, ölmek'

Daħı istiġfār eyleŋüz Allāh ĥażretine, andan-śoŋra dönüŋüz aŋa; dirlik vėrür size güzel niǾmetler ki **Ǿömr müddeti tamām ol**ınca, daħı vėrür her fażḭleti dḭnde olan fażl müzdini dünyā āħiretde. [111b/26]

Daħı ol Taŋrı TaǾālā sizi öldürür gėce ile daħı bilür ne-kim işleseŋüz gündüzde andan śoŋra dirildür size gündüzde ĥattā **Ǿömr müddeti tamām ol**sa. [68b/5]

mühr [Far.] Mühür

göŋline m. ur- 'kalbini mühürlemek, hakikatlere kapatmak'

Pes anlar ḭmān getürmediler, yalanladuḳları nesneye andan öŋdin. Anuŋ gibi **mühr ur**uruz **göŋline** žālimlerüŋ. [109b/22]

nikāĥ [Ar.] Nikah

n.+ ında ol- 'biri ile evli olmak'

Daħı ġayr kişiler **nikāĥında ol**an Ǿavratlar ĥarām oldı size lākin siz māluŋuz śatun aldığıŋuz cāriyeler ĥelāldür size. [42a/1]

nūr [Ar.] Nur, ışık, aydınlık

n.+ dan çıḳar- 'imandan ayırmak'

[2]Metinde: پرك

Dahı ol kişiler kim kāfir oldılar anlaruŋ muØİnleri ve yardımcıları [şeytānlar][3]dur **çıkar**ur anları **nūrdan** yaØnİ İmāndan ḳaranlıḳlara, anlardur tamu ehli ebedİ ḳalurlar cehennemde. [22b/7]

od Ateş

göyündürici o. 'cehennem'

Eger görseydüŋ yā Muĥammed ḳaçan cānuŋ ḳabż eyledükde kāfirlerüŋ, ferişthler Bedr ġazāsında ururlardı yüzlerini dahı arḳalarını, dahı eydürlerdi anlara "Dadıŋuz Øaźābı, **göyündürici od** Øaźābını." [92b/25]

ulu o. 'cehennem'

Belİ kim-ki yaramazlıḳ ḳazansa dahı ḳaplasa anı yazuḳları anlar cehennem ehlidür **ulu od** içinde hemişe ḳalurlar hiç çıḳmazlar. [7b/3]

yandurıcı o. 'cehennem'

Dahı girseler gerek **yandurıcı od**a. 040a/15

ögüt Öğüt, nasihat, ibret, ders

ö. dut- 'söz dinlemek'

Anı vaśiyyet size ola kim siz **ögüt dut**asız. [75b/12]

ölüm Ölüm

ö. esrükligi 'can çekişme'

Dahı görseŋ yā Muĥammed kāfirleri žālimleri **ölüm esrükligi**nde dahı ferişthleri uzatmışlar ellerini ki "Çıḳarıŋuz cānlarıŋuzı! Bugün cezā görürsiz ĥaḳİr ėdici Øaźāb ol nesne sebebi-y-ile ki söylerdiŋüz Taŋrı TaØālā ĥaḳḳına bātıl nesneler dahı Taŋrı TaØālā āyetlerine büyüklenürdiŋüz." [70b/22]

ö. yëtiş- 'ölüm zamanı gelmek'

Kim çıḳsa evinden sefer eyleyüp Allāh yolına dahı nebİ yolına andan-śoŋra **ölüm yėtiş**se taĥḳİḳ anuŋ ecri Taŋrı TaØālā üstine olurdur. [48a/28]

Dahı tevbesin ḳabūl olmaz ol-kişilerin-kim işlerler yazuḳları ĥattā ol vaḳte degin kim **yėtiş**e **ölüm** eyide "Ben şimdi tevbe eyledüm." Dahı ol kişilerüŋ tevbesi ḳabūl olmaz. [41a/23]

pazār [Far.] Pazar

śatu p. eyle- 'alışveriş yapmak'

Dahı tanuḳ tutuŋuz ḳaçan **śatu pazār eyle**seŋüz. [25a/29]

raĥmet [Ar.] Rahmet, acıma, esirgeme

r. nažarın eyleme- 'merhamet etmemek, yüzüne bile bakmamak'

Dahı söylemezler anlar Taŋrı TaØālā dahı **raĥmet nažarın** anlara **eyle**mez ḳıyāmet

3

günine. [30b/32]

ramażān [Ar.] Ramazan, oruç ayı

r. ayını tut- 'oruç tutmak'

Daħı **ramażān ayını tut**asız; Taŋrı tekbİr eyleyesiz, size hidāyet vėricidür. [15a/30]

revnaḳ [Ar.] Güç, kuvvet, parlaklık

r.+ ı git- 'gücünü kaybetmek, zayıflamak, güçsüz düşmek'

Daħı mutİĴ oluŋuz Taŋrı'ya daħı Resūl'ine daħı çekişmeŋüz. Pes ḳorḳu düşürürsiz daħı **gid**er **revnaḳuŋuz**. [92b/4]

śāĴiḳa [Ar.] Deprem, sarsıntı

ś. dut- 'sarsıntıya yakalanmak'

Ol vaḳt-ki **dut**dı **śāĴiḳa** anları, eyitdi "Ėy beni yaradan Allāh! Eger sen dilese-y-idüŋ helāk ėderdüŋ anları andan śoŋra beni. [85b/26]

sākin [Ar.] Sakin

göŋüllerini s. eyle- 'huzur vermek'

Taĥḳİḳ senüŋ duĴāŋ anuŋ **göŋüllerini sākin eyle**r. [102b/23]

sarāy [Far.] Yurt, ebedilik yurdu

s. yavuzlığı 'dünyanın kötü sonu, kötü yurt, cehennem'

Daħı anlar kim śıdılar Taŋrı TaĴālā Ĵahdini, Ĵahd eyledikden-śoŋra; daħı keserler anı kim, buyurdı Taŋrı TaĴālā śıla oluna; daħı fesād eylerler yėr yüzinde: anlaruŋdur laĴnet, daħı anlaruŋdur **sarāy yavuzlığı**. [127a/25]

śoŋ s. 'cennet'

Eydürler "Selām olsun size, andan ötürü kim śabr ėderdiŋüz; pes ne eyüdür **śoŋ sarāy**!" [127a/21]

söz Söz, sohbet

yumşaḳ s. söyle- 'güzel konuşmak'

Eger yėtişse senüŋ ḳatında ululığa birisi, yā ikisi; daħı anlara dėme "Öf!"; daħı söyleme sekitme, **yumşaḳ söz söyle**. [143a/22]

śu Su

śarı ś. 'irin'

Anuŋ ardınca tamudur; daħı śuvarınıla bir śudan-ki **śarı śu**dur içe güc-ile, daħı yaḳın olmaya kim boġazından aldura. [129b/22]

ś. dök- 'ayakyoluna gitmek, abdest bozmak'

Daħı eger ħasta olsaŋuz yā seferde olsaŋuz yā sizüŋ biriŋüz **śu dök**mekden gelse yā Ĵavratlara yaḳın olsaŋuz pes śu bulmasaŋuz pes teyemmüm eyleŋüz aru toprağ-ıla siliŋüz yüzleriŋüzi daħı elleriŋüzi ol topraḳdan. [55a/10]

şeytān [Ar.] Şeytan

ş. işleri 'içki, kumar, dikili taşlar, fal okları vb.'

Şeytān işlerinden pes ırak̦ olunuz andan ola kim dünyā āhiret ħayrına yėtişesiz.[62b/5]

şifā [Ar.] Şifa

yüreklerine ş. vėr- 'yüreğine su serpmek, gönlü ferahlatmak'

Śavaş eyleŋüz anlarla, Óaźāb ėderler anlara Taŋrı TaÓālā sizüŋ ellerüŋüzle ve anları śındurmaġ-ile ve size nuśret vėrür anlaruŋ üstine, daħı **şifā vėr**ür **yüreklerine** müómin k̦avmlerinüŋ, daħı giderür ġamını yüreklerinüŋ. [95b/5]

taħt [Far.] Taht

t. üstine çık̦ar- 'tahta oturtmak'

Daħı **çık̦ar**dı atası-y-ıla Ĥalasın **taħt üstine**; daħı düşdiler, secde eylediler. [124b/20]

tamām [Ar.] Eksiksiz, tam, bütün

Óahdini t. ėt- 'sözünü tutmak'

Daħı kim **tamām ėd**er **Óahdini** Allāh'dan ġayrı? [103a/28]

ŧamu [Soğd.] Cehennem

ŧ. Óaźābını dad- 'cehennemde yanmak'

Ammā ol-kişiler kim k̦ara oldı yüzleri eydürler anlara "Kāfir mi oldıŋuz i̧mān getürdükden-śoŋra? Pes **dad**ıŋuz **ŧamu Óaźābını** kāfir olduġıŋuz içün." [32b/28]

tecāvüz [Ar.] Aşma, sapma

Ĥadden t. ėt- 'haddini aşmak, aşırıya gitmek'

Taĥk̦i̧k̦ Taŋrı TaÓālā sevmez **Ĥadden tecāvüz ėd**enleri. [79b/24]

ŧoġrı Doğru, gerçek

ŧ. yol 'doğru yol, İslam, hidayet yolu'

Daħı vėrdük anlara hidāyet, **ŧoġrı yol**. [45b/13]

ŧ. yol dut- 'doğru yolu bulmak, hidayete ermek'

Daħı degüldür anlar **ŧoġrı yol dut**ucılar. [3a/10]

uś Akıl

u.+ śı git- 'bayılmak'

Pes ol vak̦t-ki tecellı̧ eyledi Taŋrı TaÓālā'nun Óažamet taġ üstüne ol ŧağı pāre pāre k̦ıldı. Düşdi Mūsā çıġırup **uśśı gid**üp. [84b/30]

uzunlık̦ Uzunluk

u.+ da yėtiş- 'boy ölçüşmek'

Taĥk̦i̧k̦ sen delemezsin yėri; daħı ŧağlara **yėtiş**emezsiz **uzunlık̦da**. [143b/36]

üst Üst

üstine durmış ol- 'tepesine dikilmek, başında beklemek'

Daħı niçesi anlaruŋ emānet vėrsün aŋa bir altun edāó ėtmez anı saŋa illā her vaḳt **üstine durmış ol**saŋ. [30b/22]

ü.+ lerine yaz- 'emretmek'

Daħı eger biz **yaz**sayduḳ **üstlerine** "Öldüriŋüz nefsleriŋüzi." yāħūd "Çıḳuŋuz iḳlīmleriŋüzden." anı işlemezlerdi illā az kişiler anlardan. [45b/1]

üstün Üstün

eli ü. ol- 'hükmetmek'

Taŋrı TaØālā oldur kim yuḳaru götürdi gökleri, direksüz; andan-śoŋra **eli üstün ol**dı Øarş üzerine. [125b/11]

vaḳt [Ar.] Vakit, zaman

güneş çıḳduġı v. 'sabah'

Pes helāk ėtdi anları Cebrāóil'üŋ heybetlü āvāzı, **güneş çıḳduġı vaḳt**. [134a/5]

var Var

yoḳdan v. eyle- 'yaratmak'

Yoḳdan var eyledi gökleri daħı yėrleri. [71a/33]

vücūd [Ar.] Vücut, var olma

v.+ a getür- 'yaratmak'

Daħı ol Taŋrı TaØālā oldur ki sizi **vücūda getür**di bir nefsden-ki Ādem'dür. [71a/16]

Daħı Taŋrı TaØālā, her nesneyi **vücūda getür**üp fānį eylemege ḳādirdür. [150a/36]

yabān [Far. yābān] Uzak, tenha yer

y.+ a bıraġınıl- 'atılıp gitmek, yok olmak, yabana atılmak'

Ammā köpük gider **yabāna bıraġınıl**mış, daħı ammā ol-kim [Alt] (28) aśśı eylemez ādemįlere ṭurur yėrde. [126b/27]

y.+ a gitme- 'boşa gitmemek, karşılıksız bırakılmamak'

Daħı her ne-kim işleseŋüz ħayırdan inkār olunmaz yaØnį **yabāna gitme**z. [33a/34]

yalan Yalan

y. düz- 'yalan söylemek'

Yā eydürler mi-ki "Kendü yanında **yalan düz**di." [113b/25]

yaramaz Kötü, şiddetli, ağır, faydasız

y. dirlik 'yaşlılık'

Daħı sizüŋ niçeŋüzi **döndür**ür **yaramaz dirlige** yaØnį ḳocalıġa; ĥattā ki nesne bilmez ḳalur, bilmedükden śoŋra. [138a/23]

y. dirlige döndür- 'yaşlandırmak'

yėr Yer, kara, toprak, yeryüzü, yurt, durak

emịn olacaḳ y. 'güvenlik bölgesi'

Andan-śoŋra yėtişdür anı **emịn olacaḳ yėr**e. [94b/34]

gün ŧoġduġı y. 'doğu'

Dahı Taŋrı TaØālā'nuŋdur **gün ŧoġduġı yėr** dahı gün batduġı yėr. [10a/18]

yol Yol, âdet, şeriat

y. ḳıl- 'yetki vermek'

Eger Øuzlet eyleseler sizden sizüŋle śavaş eylemeseler, sizüŋle śulĥ eyleseler pes Taŋrı TaØālā **ḳıl**madı size anlaruŋ üstine **yol**. [47a/25]

y. vėr- 'yol vermek, yol göstermek'

Taŋrı TaØālā döşürür rızḳ, **yol vėr**ür aŋa kim diler, dahı dar eyler rızḳı. [127a/26]

dịn y.+ ı 'cihat meydanı'

Dahı berkit ayaḳlarumuzı **dịn yolı**nda dahı nuśret vėr bize kāfirler ḳavmi üstine. [35a/30]

ĥaḳ y.+ ı 'hakikat yolu, İslam'

Andan-śoŋra döndüŋüz **ĥaḳ yolı**ndan, illā az kişi sizden; dahı siz terk eylediŋüz yüz döndürüp. [7b/16]

yuḳaru Yukarı, yüksek

aşaġasın y. eyle- 'yerle bir etmek, altını üstüne getirmek'

Pes ol vaḳt-kim geldi buyuruġumuz, ol şehr **aşaġasın yuḳaru eyle**dük. [116b/2]

aşaġası y. ol- 'alt üst olmak'

Pes elin birbirine urup ħarc ėtdügi māl-içün, ol bostān üstine ol düşmiş-iken **aşaġası yuḳaru ol**up; dahı eydür idi "Keşke ben şirk getürmeye-y-idüm beni yaradan Taŋrı'ya." [150a/24]

zaĥmet [Ar.] Sıkıntı, zorluk, güçlük

z. eyle- 'güçlük çıkarmak, sıkıntıya sokmak'

Dilemez Taŋrı TaØālā dịnde size **zaĥmet eyle**ye ki lịkin diler sizi arıda dahı tamām ėde niØmeti üstüŋüze; ola kim şükr eyleyesiz. [55a/15]

z. gör- 'fenalık dokunmak, sıkıntı yaşamak'

Pes döndiler Medịne'ye Taŋrı TaØālā niØmetler ile hiç **zaĥmet gör**mediler. [37b/2]

zelzele [Ar.] Zelzele, deprem

z. dut- 'sarsıntıya yakalanmak'

Pes **dut**dı **zelzele** anları helāk eyledi ürküdüci āvāz pes helāk oldılar śabāĥ vaḳtinde evlerinde dizleri üzerinde çöküp. [81a/17]

źerre [Ar.] Zerre

bir ź. ḳadarınca 'en ufak, en küçük, zerre kadar'

Daħı kim Ǿamel-i śāliĥ işlese erkekden yā dişiden ol müsülmān iken pes anlar girürler cennete daħı žulm olmaz **bir źerre ḳadarınca**. [50a/17]

zeytūn [Ar.] Zeytin

z. çıḳar- 'yağ sıkmak'

Andan-śoŋra bir yıl gelür, anda ħalḳa meded yėtişür, anda yaġmur yaġar; anda üzüm ve **zeytūn çıḳar**urlar." [121b/21]

źikr [Ar.] Zikir

źikr f. ët- 'ibret almak, ders çıkarmak'

Anuŋ gibi çıḳaruruz ölüleri. Ola-kim siz **źikr fikr ėd**esiz. [79b/37]

Sonuç

Belgrad Üniversitesi Svetozar Markovic Kütüphanesi Doğu elyazmaları bölümünde Al-Qur'an adı ile kayıtlı olan Rso-49 Kur'an Tercümesi, satır altı Kur'an tercümeleri içerisinde kelimelerin altına veya üstüne değil, metnin derkenar bölümüne yazılmış bir metindir. Bu yönüyle kendisine benzer bir Kur'an tercümesi metni ile henüz karşılaşılmamıştır.

Doktora tezinde yazma eserin 1b-153a varakları arasında bulunan sözcük birliktelikleri anlam temelli yaklaşımın ölçütleri doğrultusunda incelenerek eşdizimli yapılar tespit edilmiştir. Bu yapılar anlamları, metin içerisinde geçtikleri varak ve satır numaralarıyla birlikte dizin içerisine yerleştirilmiştir. Metinler üzerinde yapılan eşdizim çalışmaları incelendiğinde eşdizimlilerin ayrı bir sözlük içerisinde anlamları ve ait olduğu metin içindeki örnek cümleleriyle birlikte verildiği görülmektedir. Tezimizde ise metinler üzerinde yapılan dizin bölümüne ek olarak eşdizimliler dizin bölümü içerisinde madde başı kelimelerin altında verilmiştir. Burada amaç bir sözcüğün metin içerisindeki kullanıldığı yerleri ve anlamları göstermenin yanında, o sözcüğün birliktelik kurduğu eşdizimli yapıları da gözler önüne sermektir. Çünkü sözcük birliktelikleri içerisinde bir sözcük birlikte kullanıldığı diğer bir sözcükle farklı bir anlam kazanabilmektedir. Bu da ancak metnin bağlamına bakılarak anlaşılabilmektedir. Eşdizimli yapıların ortaya konulması metnin daha iyi anlaşılmasını ve metnin söz varlığının gösterilmesini sağlamaktadır.

Rso-49 Kur'an Tercümesi üzerinde hazırlamış olduğumuz eşdizim sözlüğünün alanda yapılacak olan çalışmalara katkı sağlayacağı kanaatindeyiz.

Kaynakça

Doğan, Nuh. "Türkçe Sözlük'te Fiilsel Eşdizimlilik", *Gazi Türkiyat.* Güz 17, 2015, ss. 67-84.

Doğan, Nuh. *Türkiye Türkçesinde Fiillerin Eşdizimleri.* Ankara: Yayınevi Yayınları, 2016.

Kâtib İsma'îl (yz.). *Rso-49 Kur'an Tercümesi*, Belgrad Üniversitesi Svetozar Markovic Kütüphanesi, Doğu elyazmaları, No. 001035188, vr. 1b-153a.

Kumanlı, M. S. "Türkçe Sözlük'te Eşdizimliliklerin Gösterilişi", *Gazi Türkiyat*. s. 18, Bahar 2016, ss. 195-204.

Özkan, Mustafa, "Eski Anadolu Türkçesi Döneminde Yapılmış Kur'an Tercümeleri", *Tarihten Günümüze Kur'an'a Yaklaşımlar*. ss. 518-555, 1. Baskı, İstanbul, 2010.

Özkan, Mustafa. *Türk Dilinin Gelişim Alanları ve Eski Anadolu Türkçesi*. İstanbul: Filiz Kitabevi, 2013.

Sağol, Gülden. "Kur'an'ın Türkçe Tercüme ve Tefsirleri Üzerinde Yapılan Çalışmalar", *Türklük Araştırmaları Dergisi*. 8, İstanbul: Marmara Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Mehmet Akalın Armağanı, 1997, ss. 379-396.

Vardar, Berke. *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Multilingual Yayınları, 2002.

Yaylagül Üstünel, Özen. "Dede Korkut Hikâyelerindeki Birleşikler", *Türkbilig*. c. 2021, s. 41, ss. 37-54.

AZERBAYCAN'DAKİ EDEBİYAT DERS KİTAPLARININ SOMUT OLMAYAN KÜLTÜREL MİRAS ÖGELERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

***Vafa SAVAŞKAN*[1]**

Doç. Dr., Artvin Çoruh Üniversitesi, Türkiye, vsavaskan@artvin.edu.tr

ÖZ

Küreselleşme ile ortaya çıkan kitle kültürünün olumsuz yanlarından biri de toplumlar tarafından oluşturulan ve hayatiyetini sürdürebilmek adına nesilden nesile aktarılsın diye uğruna emekler harcanan somut olmayan kültürel miras ögelerinin gitgide unutulmasına zemin hazırlamasıdır. Kültürel mirasın gelecek kuşaklara aktarılmadığı durumlarda bir topluma ait olma ve bu aidiyetin devamlılığı duygusunun da yitirilmesi veya ehemmiyetini kaybetmesi olasılığı kaçınılmazdır. Edebiyat derslerinin kültürün aktarıcısı ve koruyucusu olduğu bilinmektedir. Milli kültüre sahip çıkmak için edebiyat derslerinde bu ögelerin öğretilmesine özen göstermek önemlidir. Bu bağlamda bu çalışmanın asıl amacı Azerbaycan'daki edebiyat ders kitaplarının üstlendikleri bu görevi gerçekleştirip gerçekleştirmediğinin ortaya çıkarılmasıdır. Bu amaç doğrultusunda çalışmanın günümüzde Azerbaycan'daki okullarda okutulan edebiyat ders kitapları (5, 6, 7, 8, 9, 10 ve 11. sınıflar) Azerbaycan'a ait somut olmayan kültürel miras ögeleri (Azerbaycan Muğamı, Azerbaycan Âşık sanatı; geleneksel Azerbaycan halı sanatı; tar müzik aleti ve icra sanatı; Çevgan geleneksel Karabağ at üstü oyunu; geleneksel başörtü Kelağayı ve kullanımı; Lahıc bakırcılık sanatı; Nevruz Bayramı; lavaş yapma ve paylaşma kültürü; dolmanın hazırlanma ve paylaşma geleneği; kamança müzik aletinin yapımı ve sahne performansı; Dede Qorqud/ Korkut Ata/ Dede Korkut mirası: destan, masal ve müzik; yallı (köçeri, tenzere) nahçivan halk oyunu; Göyçay nar festivali; minyatür sanatı) açısından incelenecektir. Çalışma verilerine doküman incelemesi yöntemi kullanılarak erişilecek ve elde edilen bulgular araştırmacı tarafından yorumlanacaktır. Çalışmanın sonucunda elde edilen bulgular doğrultusunda öneriler sunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Edebiyat eğitimi, Azerbaycan edebiyatı ders kitapları, somut olmayan kültürel miras.

INVESTIGATION OF LITERATURE TEXTBOOKS IN AZERBAIJAN IN TERMS OF INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE

Abstarct

One of the negative aspects of the mass culture that emerged with globalization is that it paves the way for the intangible cultural heritage elements, which are created by societies, and for which efforts are made to be passed on from generation to generation to maintain their vitality, gradually being forgotten. In cases where cultural heritage is not

[1] ORCID: 0000-0002-3094-8084

transferred to future generations, it is inevitable that the sense of belonging to a community and the continuity of this belonging will be lost or lose its importance. It is known that literature courses are the transmitter, and protector of culture. In order to protect the national culture, it is important to pay attention to the teaching of these elements in literature classes. In this context, the main purpose of this study is to reveal whether the literature textbooks in Azerbaijan fulfill this task or not. For this purpose, the study aims to analyze literature textbooks (5th, 6th, 7th, and 8th grades) used in schools in Azerbaijan today, intangible cultural heritage items of Azerbaijan (Azerbaijani Mugham, Art of Azerbaijani Ashiq; Traditional art of Azerbaijani carpet weaving in the Republic of Azerbaijan; Craftsmanship and performance art of the Tar, a long-necked string musical instrument; Chovqan, a traditional Karabakh horse-riding game in the Republic of Azerbaijan; Traditional art and symbolism of Kelaghayi, making and wearing women's silk headscarves; Copper craftsmanship of Lahij; Nawrouz, Novruz, Nowrouz, Nowrouz, Nawrouz, Nauryz, Nooruz, Nowruz, Navruz, Nevruz, Nowruz, Navruz; flatbread making and sharing culture: Lavash, Katyrma, Jupka, YufkaDolma making and sharing tradition, a marker of cultural identity; Art of crafting and playing with Kamantcheh/Kamancha, a bowed string musical instrument; Heritage of Dede Qorqud/Korkyt Ata/Dede Korkut, epic culture, folk tales and music; Yalli (Kochari, Tenzere), traditional group dances of Nakhchivan; Goycay Nar Bayrami, traditional pomegranate festivity and culture; art of miniature). The study data were accessed using the document analysis method, and the findings were interpreted by the researcher. Suggestions were presented in line with the findings obtained at the end of the study.

Keywords: Literature education, Azerbaijani literature textbooks, intangible cultural heritage.

Giriş

Edebiyatın kültürün önemli bir parçası, edebiyat derslerinin ise kültür ögelerini aktarmada etkin rol oynayan etmenlerden olduğu bilinmektedir. Bir toplumun ana dilinin korunması; ulusal kültürünün unutulmaması, öğretilmesine özen göstermek ve sahip çıkmakla mümkün olmaktadır. Bu bağlamda toplumların ana dili, edebiyatı, yaşayış biçimi, zevkleri, folkloru, sanatsal etkinlikleri gibi ögeler milli kültürü oluşturur. Milli kültürü aşılayabilmenin yolu ise ana dil ile yazılmış nitelikli edebî metinlerden geçmektedir.

Somut olmayan kültürel miras olarak adlandırılan, topluluklar tarafından kuşaktan kuşağa aktarılan uygulamaların, temsillerin, ifadelerin, bilginin ve becerilerin kaybolmasına neden olan olumsuzlukların günümüzde etkisini sürdürmeye devam eden küreselleşme olgusuyla ilişkilendirildiği bilinmektedir. Eğitim süreciyle arasında karşılıklı ve işlevsel bir ilişkinin söz konusu olduğu kültür, her toplumsal değer gibi sürekli değişken bir yapıya sahiptir. Kültürel mirasın geleceğe taşınmadığı durumlarda aidiyet ve devamlılık duygusunun da kaybolması veya önemini yitirmesi kaçınılmaz bir gerçek olarak karımıza çıkar. Bu sebeple, edebiyat ders kitaplarında somut olmayan kültürel miras ögelerinin nasıl aktarıldığının, yeterli düzeyde aktarılıp aktarılmadığının incelenmesi önem arz etmektedir.

"Somut kültürel miras" çalışmalarının doğal bir sonucu olarak UNESCO'nun "kültür varlıklarının korunması" için yürüttüğü programlar sırasında doğan (Oğuz, 2013, 59) somut

olmayan kültürel mirasın ne olduğu, Somut Olmayan Kültürel Mirasın (SOKÜM) Korunması Sözleşmesi ile ortaya koyulmuştur. Bu Sözleşme, bir toplumun kendi kültürel kimliğinin bir parçası olarak gördüğü ve kuşaktan kuşağa aktarmak suretiyle günümüze kadar getirdiği somut olmayan kültürel miraslarını korumasına ve gelecek kuşaklara aktarmasına katkı sağlayacak yol, yöntem ve imkânları tanımlamaktadır (Oğuz, 2009, 8).

Bu çalışmanın da inceleme konusu olan Azerbaycan'a ait somut olmayan kültürel miras ögeleri şöyledir:

Azerbaycan Muğamı: Azerbaycan Muğamı, büyük ölçüde doğaçlama ile karakterize edilen geleneksel bir müzik formudur. Muğam, klasik ve akademik bir sanat olmasına rağmen, popüler ozan melodilerinden, ritimlerinden ve icra tekniklerinden yararlanır ve ülke çapında birçok mekânda icra edilir.

2003 yılında UNESCO Azerbaycan Muğamı'nı koruma altına almış ve tüm dünyaya duyurmuştur. Somut olmayan kültürel miras listesine ilk alınan kültürel değerdir. Muğam 2008 yılında UNESCO'nun Somut Olmayan Kültürel Miras listesine dâhil edilmiştir (https://tr.wikipedia.org/wiki/Muğam).

Azerbaycan Âşık sanatı: Azerbaycan'da Âşık sanatı, şiir, hikâye anlatma, dans, vokal ve enstrümantal müziği geleneksel bir performans sanatında birleştirir. Bu sanat Azerbaycan kültürünün sembollerinden biridir ve ulusal kimliğin bir koruyucusu olarak kabul edilir. 2009 yılında UNESCO'nun Somut Olmayan Kültürel Miras listesine dâhil edilmiştir (https://tr.wikipedia.org/wiki/Azerbaycan_Âşıkları)

Geleneksel Azerbaycan Halı Sanatı: Azerbaycan halısı, geleneksel olarak, antik çağlardan beri Azerbaycan'da zemini kapsayacak şekilde, duvarları, koltuk, sandalye, yatak ve masa süslemelerinde kullanılmıştır. 2010 yılında UNESCO'nun Somut Olmayan Kültürel Miras listesine dâhil edilmiştir (https://tr.wikipedia.org/wiki/Azerbaycan_halısı).

Tar Müzik Aleti ve İcra Sanatı: Tar, geleneksel olarak hazırlanmış ve Azerbaycan'ın her yerinde topluluklarda icra edilen uzun boyunlu bir çalgı aletidir. Pek çok kişi tarafından ülkenin önde gelen müzik aleti olarak kabul edilir, çok sayıda geleneksel müzik tarzında tek başına veya diğer enstrümanlarla birlikte bulunur. Tarın işçiliği ve icrası ile bu geleneğe bağlı beceriler, Azerbaycanlıların kültürel kimliğinin şekillenmesinde önemli rol oynamaktadır. 2012 yılında UNESCO'nun Somut Olmayan Kültürel Miras listesine dâhil edilmiştir (https://tr.wikipedia.org/wiki/Tar_(müzik_aleti))

Çevgan Geleneksel Karabağ At Üstü Oyunu: Çevgan, Karabağ atlarına binmiş iki rakip oyuncu takımı tarafından düz, çimenli bir alanda oynanan geleneksel bir binicilik oyunudur. Her takımın iki bek ve üç forvet olmak üzere beş sürücüsü vardır. Oyun alanın ortasında başlar ve oyuncular küçük bir deri veya tahta topu rakiplerinin kalesine sokmaya çalışmak için tahta tokmaklar kullanırlar. Çevgan oyuncuları ve eğitmenlerinin tümü yerel erkek çiftçiler ve yetenekli binicilerdir. Çevgan, göçebe kültüre dayanan ve atın günlük yaşamın ayrılmaz bir parçası olarak algılanmasıyla bağlantılı kimlik duygularını güçlendirir. Çevganın özel kuralları, becerileri ve teknikleri, toplu eğitim yoluyla deneyimli oyunculardan yeni başlayanlara aktarılır. Çevganın uygulanması ve yayılması, gençlerin ilgisinin azalması, kentleşme ve göçle birleşerek oyuncu, eğitmen ve Karabağ atı sıkıntısına

yol açması nedeniyle günümüzde zayıflamıştır. 2013 yılında UNESCO'nun Somut Olmayan Kültürel Miras listesine dâhil edilmiştir.

Geleneksel Başörtü Kelağayı ve Kullanımı: Kelağayı, Azerbaycan'da kadınlar için dört köşeli ipek iplikten yapılan başörtüsüdür. Kökleri çok eski geleneklere dayanan Kelağayı sanatı, Azerbaycan Cumhuriyeti'nde iki yerde yoğunlaşmıştır: Şeki şehri ve Başgal yerleşimi. Kelağayi yapımı birkaç aşamadan oluşur: kumaş dokuma, boyama ve tahta süsleme. Dokumacılar, ipekçilik üreticilerinden ince ipek iplikler seçerler ve kumaşları tezgâhlarda dokurlar ve daha sonra kare şeklinde kumaşlar yapmak için kaynatıp kuruturlar. Ustalar daha sonra bitkisel maddeler kullanarak kumaşları çeşitli renklere boyar ve reçine, parafin ve katı yağdan yapılmış çözeltilerle kaplanmış ahşap damgalar kullanarak desenlerle süsler. Başörtüsü renklerinin sembolik anlamları vardır ve genellikle düğünler, yas törenleri, günlük etkinlikler ve kutlamalar gibi belirli sosyal durumlarla ilişkilendirilir. Kelağayi yapma sanatı yalnızca resmi olmayan çıraklık yoluyla aktarılır ve öncelikle bir aile mesleğidir. Her ailenin kendi stilistik özellikleri ve dekorasyon kalıpları vardır. Geleneksel başörtüsü yapma ve takma pratiği, kültürel kimliğin ve dini geleneklerin bir ifadesi ve sosyal uyumun bir simgesidir, kadınların rolünü pekiştirir ve Azerbaycan toplumunun kültürel birliğini güçlendirir. 2014'te UNESCO'nun Somut olmayan kültürel miras listesine dâhil edilmiştir.

Lahıc Bakırcılık Sanatı: Lahıc'in bakır işçiliği, Kafkasya'daki Lahıc topluluğunda yoğunlaşan bakır eşya yapma ve kullanmanın geleneksel uygulamasıdır. Bakır eritme ustası tüm süreci koordine eder ve ustaya yardım ederken gerekli teknikleri öğrenen bir çırak eşlik eder. Bakırcı, havayı fırınlara pompalar ve eritilmiş bakırı ince levhalar halinde çekiçler. Bir zanaatkâr daha sonra dövülmüş bakır plakaları parlatır ve hazır bakır eşyaları gravürlerle süsler. Sürecin bu son aşamasının özellikle önemli olduğu söyleniyor çünkü kullanılan tasarımlar genellikle taşıyıcının geleneksel bilgisini ve kültürel değerlerini yansıtan çevresel bir odaklanmaya sahiptir. Usta, atölyelerdeki bakır eşyaların satışından ve ilgili diğer zanaatkârların çalışmalarının ücretlendirilmesinden sorumludur. Gelenek ailelerde babadan oğula aktarılır. Azerbaycan'da çok sayıda aile, Lahıc'da bakır eşya almaya geliyor ve gıdaların sağlığa faydalarını iyileştirdiğine inanarak günlük yaşamlarında kullanıyor. Esnaf için gelenek, önemli bir yaşam kaynağını temsil eder ve güçlü bir kimlik duygusu ve topluluk gururu sağlar. Bakır işçiliği ayrıca Lahıc topluluğu içindeki aile ilişkilerini güçlendirir ve Lahıc kimliğinin açık bir işareti olarak algılanır. 2015 yılında UNESCO'nun Somut Olmayan Kültürel Miras listesine dâhil edilmiştir.

Nevruz Bayramı: Yeni Yıl genellikle insanların refah ve yeni başlangıçlar dilediği bir zamandır. 21 Mart Azerbaycan'da da yılın başlangıcını işaret ediyor. Yaklaşık iki haftalık bir süre boyunca çeşitli ritüellerin, törenlerin ve diğer kültürel etkinliklerin gerçekleştiği "yeni gün" anlamına gelen Nevruz olarak anılır. Bu dönemde uygulanan önemli bir gelenek, saflığı, parlaklığı, geçim kaynağı ve zenginliği simgeleyen nesnelerle süslenmiş "Masa"nın etrafında toplanarak sevdiklerinizle özel bir yemek yemektir. Yeni giysiler giyilir, akraba ziyaretleri, özellikle yaşlılar ve komşular ziyaret edilir. Özellikle çocuklar için zanaatkârlar tarafından yapılan nesneler içeren hediyeler değiş tokuş edilir. Ayrıca müzik ve dansın sokak performansları, su ve ateşle ilgili halk ritüelleri, geleneksel sporlar ve el sanatları yapımı da vardır. Bu uygulamalar kültürel çeşitliliği ve hoşgörüyü destekler ve topluluk dayanışması ve barışının inşasına katkıda bulunur. Gözlem ve katılım yoluyla yaşlılardan genç nesillere

aktarılırlar. 2016 yılında UNESCO'nun Somut Olmayan Kültürel Miras listesine dâhil edilmiştir.

Lavaş Yapma ve Paylaşma Kültürü: Azerbaycan, İran, Kazakistan, Kırgızistan ve Türkiye topluluklarında gözleme yapma ve paylaşma kültürü, yaygın olarak uygulanan bir gelenek olarak devam etmesini sağlayan sosyal işlevler taşımaktadır. Ekmeği (lavaş) yapmak, her birinin hazırlanmasında ve pişirilmesinde bir rolü olan, genellikle aile üyeleri olan en az üç kişiyi içerir. Kırsal alanlarda komşular sürece birlikte katılırlar. Geleneksel fırınlar da ekmek yapar. Tandır/tanur (yerdeki toprak veya taş fırın), sac (metal levha) veya kazan (kazan) kullanılarak pişirilir. Normal yemeklerin yanı sıra düğünlerde, doğumlarda, cenazelerde, çeşitli bayramlarda ve namazlarda pide paylaşılır. Azerbaycan ve İran'da çifte refah dilemek için gelinin omuzlarına konur veya başının üzerine ufalanırken, Türkiye'de çiftin komşularına verilir. Kazakistan'daki cenaze törenlerinde, Allah'tan bir karar verilirken ölen kişiyi korumak için ekmeğin hazırlanması gerektiğine ve Kırgızistan'da ekmeği paylaşmanın ölen kişiye daha iyi bir ahiret sağladığına inanılır. Ailelerin katılımıyla ve ustadan çırağa aktarılan uygulama, topluluğa aidiyeti güçlendiren ortak kültürel kökleri simgeleyen misafirperverliği, dayanışmayı ve belirli inançları ifade eder. 2016 yılında UNESCO'nun Somut Olmayan Kültürel Miras listesine dâhil edilmiştir.

Dolmanın Hazırlanma ve Paylaşma Geleneği: Dolma geleneği, taze veya önceden pişirilmiş yapraklara sarılmış veya içi doldurulmuş küçük dolgular (et, soğan, pirinç, bezelye ve baharatlar içeren) şeklini alan geleneksel yemek "dolma"nın hazırlanmasına ilişkin bilgi ve beceriler dizisidir. Meyve ve sebzelerde. Geleneğin adı, "doldurulmuş" anlamına gelen kısaltılmış Türkçe "doldurma" kelimesinden gelmektedir. Dolma, Azerbaycan toplumu içinde büyük bir görünürlüğe sahiptir ve topluluklar tarafından, geleneği öğreten festivaller, meslek okulları gibi sayısız bilinçlendirme faaliyetleri ve etkinlikler ve konuyla ilgili yayınların hazırlanması yoluyla kalıcılığı sağlanmaktadır. 2017 yılında UNESCO'nun Somut Olmayan Kültürel Miras listesine dâhil edilmiştir.

Kamança Müzik Aletinin Yapımı ve Sahne Performansı: Yaylı bir yaylı çalgı olan Kamança çalma sanatı, 1000 yılı aşkın bir süredir varlığını sürdürmektedir. İran'da ve Azerbaycan'da klasik ve folklorik müziğin önemli bir unsurunu oluşturur ve performanslar çok sayıda sosyal ve kültürel toplantıda merkezi bir yer tutar. Çağdaş uygulayıcılar çoğunlukla, at kılı ile yapılmış bir gövde ve yay içeren dört telli bir Kamança kullanırlar ve oyuncular bireysel olarak veya orkestraların bir parçası olarak performans gösterirler. Uygulayıcılar, zanaatkârlardan, amatör veya profesyonel oyunculardan ve öğenin öğretmen ve öğrencilerinden oluşur. Müziğin kültürel kimliği geliştirmedeki önemi hakkındaki bilgiler, her iki ülkede de toplumun tüm katmanlarında nesilden nesle aktarılmaktadır. 2017 yılında UNESCO'nun Somut Olmayan Kültürel Miras listesine dâhil edilmiştir.

Dede Qorqud/ Korkut Ata/ Dede Korkut Mirası: Destan, Masal ve Müzik: Dede Korkut/Korkut Ata/Dede Korkut'un destan kültürü, masalları ve müziği on iki kahramanlık efsanesi, hikâye ve masallara ve sözlü anlatımlar, gösteri sanatları, kültürel kodlar ve müzik besteleri yoluyla nesiller boyu paylaşılan ve aktarılan on üç geleneksel müzik bestesine dayanmaktadır. Dede Korkut, her hikâyede efsanevi bir şahsiyet ve bilge bir birey, sözleri, müziği ve bilgelik ifadeleri doğum, evlilik ve ölüm gelenekleriyle ilgili bir âşık bilgesi olarak görünür. Müzik bestelerinde, ana tonlamalar, kopuz adı verilen bir müzik aleti kullanılarak doğanın sesleri aracılığıyla yeniden üretilir ve taklit ses manzaraları bu ortamın

karakteristiğidir (bir kurt ulumasının veya bir kuğu notasının taklidi gibi). Müzik besteleri, onlara eşlik eden destansı hikâyelerle birbirine bağlıdır. Unsur, kahramanlık, diyalog, fiziki ve ruhi esenlik ve birlik gibi sosyal, kültürel ve ahlaki değerlerin yanı sıra doğaya saygıyı da kapsar ve Türkçe konuşan toplulukların tarihi ve kültürü hakkında derin bilgiler içerir. Aile etkinliklerinden ulusal ve uluslararası festivallere kadar çok çeşitli vesilelerle ilgili topluluk tarafından uygulanır ve sürdürülür ve bu nedenle toplumda köklü bir yere sahiptir ve nesiller arasında bir bağlantı ipliği olarak hizmet eder. 2018 yılında UNESCO'nun Somut Olmayan Kültürel Miras listesine dâhil edilmiştir.

Yallı (Köçeri, Tenzere) Nahcivan Halk Oyunu: Geleneksel grup dansları olan Yallı, yalnızca toplu performanslara dayalı dans ifadeleridir. Tipik olarak, yallı bir daire, zincir veya çizgide gerçekleştirilir ve oyun, pandomim (kuş veya diğer hayvan taklitleri), fiziksel egzersizler ve hareketlerin unsurlarını içerir. Yallı dansları topluluğu, dansları çeşitli şenlik ve kutlamalarda doğaçlama veya planlı bir şekilde icra eden uygulayıcı dansçılardan oluşur. Yirminci yüzyılın ortalarına kadar yallı yaygın olarak uygulanmıştır ancak daha sonra uygulamanın aktarımını birkaç faktör etkilemiştir. 2018 yılında UNESCO'nun Somut Olmayan Kültürel Miras listesine dâhil edilmiştir.

Göyçay Nar Festivali: Nar Bayrami, her yıl Ekim/Kasım aylarında Azerbaycan'ın Göyçay bölgesinde narı, geleneksel kullanımlarını ve sembolik anlamını kutlayan bir festivaldir. Nar kültürü, yalnızca çeşitli mutfak bağlamlarında kullanılan değil, aynı zamanda el sanatları, dekoratif sanatlar, mitler, hikâye anlatımı ve diğer yaratıcı alanlarda da atıfta bulunulan meyvenin yetiştirilmesiyle ilgili bir dizi uygulama, bilgi, gelenek ve beceridir. Öge, yerel tarımla ve meyve yetiştiren ve toplayan kırsal topluluklardaki çiftçiler ve bireylerle bağlantılıdır. Bu katılımcılar çevresel özellikler ve hasat teknikleri hakkında bilgi sahibidir. Hem nar hem de Nar Bayramı, geleneksel yemeklerde kullanımından şiirde anılmasına kadar bir dizi kültürel ve sosyal işlevi yerine getirdiğinden, meyve toplumda büyük bir görünürlüğe sahiptir. Sembolik olarak nar, uzun vadeli üretkenlik, bolluk ile ilişkilendirilir ve bir enerji taşıyıcısı olarak kabul edilir. 2020 yılında UNESCO'nun Somut Olmayan Kültürel Miras listesine dâhil edilmiştir.

Minyatür sanatı: Minyatür, altın, gümüş ve çeşitli organik maddeler gibi hammaddeler kullanılarak kitap, kartonpiyer, kilim, dokuma, duvar, seramik ve diğer eşyalar üzerine küçük resimlerin tasarlanmasını ve oluşturulmasını içeren iki boyutlu bir sanat eseri türüdür. Tarihsel olarak, minyatür, metnin görsel olarak desteklendiği kitap resmiyle örneklendi ancak öge gelişti ve mimaride ve kamusal alanlarda bir süsleme olarak da gözlemlenebilir. İnançları, dünya görüşlerini ve yaşam biçimlerini resimsel bir biçimde temsil eden minyatürün desenleri, İslami etkiyle de yeni bir karakter kazanmıştır. Azerbaycan'da minyatür sanatı, yüzyıllardır var olmasına rağmen gelişmeye devam ediyor ve böylece geçmiş ile günümüz arasındaki bağları güçlendiriyor. 2020 yılında UNESCO'nun Somut Olmayan Kültürel Miras listesine dâhil edilmiştir.

Yöntem

Bu bölümde sırasıyla araştırma deseni, çalışma örneklemi, veri toplama araçları ve verilerin analizi sunulmuştur.

Araştırma Deseni

Araştırma, nitel araştırma yaklaşımı benimsenmiştir. Gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırmalar (Yıldırım ve Şimşek, 2008) olduğu için bu çalışmada nitel araştırma yaklaşımlarından doküman incelemesi yöntemi tercih edilmiştir.

Çalışma Örneklemi

Araştırmanın örneklemini Azerbaycan'daki okullarda okutulan ve Azerbaycan Cumhuriyeti Tahsil Nazırlığı'nın internet sayfasında yer alan güncel elektronik edebiyat ders kitapları (5, 6, 7 ve 8. sınıflar) oluşturmaktadır. Bu örneklem kolay ulaşılabilir olduğu için araştırmada tercih edilmiştir. İncelenen edebiyat ders kitaplarına ilişkin bilgiler Tablo 1'de verilmiştir.

Sınıf Düzeyi	Yazar	Yayın Yılı	Yayınevi
5. sınıf	Soltan Eliyev, Bilal Hesenov, Emine Seferova, Esger Quliyev	2020	Bakıneşr Yayınları.
6. sınıf	Teranə Bağırova, Afet Süleymanova	2021	Tehsil Yayınları
7. sınıf	Soltan Eliyev, Bilal Hesenov, Sedaqet Memmedova, Aynur Mustafayeva	2018	Bakıneşr Yayınları
8. sınıf	Soltan Eliyev, Bilal Hesenov, Aynur Mustafayeva, Nuriyye Verdiyeva, Sedaqet Memmedova	2019	Bakıneşr Yayınları

Tablo 1. İncelenen Azerbaycan edebiyatı ders kitaplarına ilişkin bilgiler

Verilerin Toplanması ve Analizi

Araştırma için veri niteliğinde olan edebiyat ders kitaplarına Azerbaycan Tahsil Nazırlığın'a ait internet sayfasından (https://www.e-derslik.edu.az/site/index.php) ulaşılmıştır. İncelenen ders kitaplarında Azerbaycan'a ait somut olmayan kültürel miras ögelerinin tespit etmek için içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. İçerik analizi genel olarak gözleme dayalı verilerden çok yazılı dokümanların (mülakat dokümanları, günlükler vb.) analizini ifade etmektedir (Patton'a, 2014).

Çalışma verilerinin doğruluğunu ve geçerliğini teyit etmede güvenirliği arttırmak için çoklu analizci üçgenlemesi kullanılmıştır. Analizcilerin üçgenlemesi "iki veya daha fazla kişiye aynı nitel verinin bağımsız olarak analiz ettirilmesi ve bulgularının karşılaştırılmasıdır" (Patton, 2014). Bu araştırmada analiz iki araştırmacı tarafından analiz edilen verilerdeki bulguların "tutarlığına" bakılmaya çalışılmıştır (Patton, 2014). Analizde Miles ve Huberman'ın (2016) önerdiği güvenirlik formülü (Güvenirlik = Görüş Birliği/ (Görüş Birliği + Görüş Ayrılığı) kullanılmıştır. Güvenirlik yüzdesi de birinci aşamada %85, ikinci aşamada %96 ve üçüncü aşamada %95 düzeyinde olmuştur. Güvenirliğin kodlama şemasının boyutuna ve aralığına göre %90 aralığında olması beklenir (Miles ve Huberman, 2016). Analizci üçgenlemesi yoluyla yapılan analizde Miles ve Huberman'ın güvenirlik formülü kullanılarak çalışmanın güvenirliği artırılmaya çalışılmıştır.

Bulgular

Bu bölümde 5-8. Sınıf Azerbaycan edebiyatı ders kitaplarında yer alan Azerbaycan'a ait somut olmayan kültürel miras ögelerine ilişkin bulgulara yer verilmiştir. Bu bulguların sınıf düzeylerine göre dağılımına Tablo 2'de yer verilmiştir.

		Somut Olmayan Kültürel Mirasa ilişkin Metin Sayıları ve Oranları
Sınıf Düzeyi	Sınıf Düzeyine Göre Toplam Metin	(f)
5. sınıf	25	1
6. sınıf	34	2
7. sınıf	24	1
8. sınıf	24	6

Tablo 2. İncelenen Azerbaycan edebiyatı ders kitaplarında (5-8. sınıf) Azerbaycan'a ait somut olmayan kültürel miras ile ilgili metinlerin sınıf düzeylerine göre dağılımı.

Tablo 2 incelendiğinde en fazla (f=6) somut olmayan kültürel miras ögesi içeren metnin 8. Sınıf ders kitabında olduğu görülmektedir. Bu sayıyı sırasıyla 6. Sınıf ders kitabı (f=2), 5. sınıf (f=1) ve 7. sınıf (f=1) ders kitapları takip etmektedir.

Araştırma kapsamında incelenen Azerbaycan edebiyatı ders kitaplarında Azerbaycan'a ait somut olmayan kültürel miras ögelerine ilişkin bulgulara Tablo 3'te yer verilmiştir.

Azerbaycan'a Ait Somut Olmayan Kültürel Miras Ögeleri	5. sınıf	6. sınıf	7. sınıf	8. sınıf
Azerbaycan Muğamı	-	-	-	-
Azerbaycan Âşık sanatı	2	7	1	4
Geleneksel Azerbaycan halı sanatı	-	-	9	1
Tar müzik aleti ve icra sanatı	-	-	-	-
Çevgan geleneksel Karabağ at üstü oyunu	2	-	-	-
Geleneksel başörtü Kelağayı ve kullanımı	-	-	-	1
Lahıc bakırcılık sanatı	-	-	-	-
Nevruz Bayramı; lavaş yapma ve paylaşma kültürü	-	-	-	-
Dolmanın hazırlanma ve paylaşma geleneği	-	-	-	-
Kamança müzik aletinin yapımı ve sahne performansı	-	-	-	-
Dede Qorqud/ Korkut Ata/ Dede Korkut mirası: destan, masal ve müzik	2	6	-	2
Yallı (köçeri, tenzere) Nahçivan halk oyunu	-	-	-	-
Göyçay nar festivali	-	-	-	-
Minyatür sanatı	-	-	-	-
Toplam	6	13	10	8

Tablo 3. İncelenen Azerbaycan edebiyatı ders kitaplarında somut olmayan kültürel miras ögelerinin sınıf düzeylerine göre dağılımı

Tablo 3 incelendiğinde incelenen edebiyat ders kitaplarında somut olmayan kültürel miras ögeleriyle ilgili en çok vurguya (f=13) 6. sınıf ders kitabında rastlanmıştır. Saptanan 13

somut olmayan kültürel ögeden 7'si Azerbaycan âşık sanatıyla, 6'sı ise Dede Korkut Mirası'yla ilgilidir. En az somut olmayan kültürel miras ögesine (f=6) 5. sınıf ders kitabında rastlanmıştır. Bu ders kitabında tespit edilen 6 somut olmayan kültürel ögeden 2'si âşık sanatı, 2'si Çevgan Geleneksel Karabağ At Üstü Oyunu, 2'si ise Dede Korkut Mirası'yla ilgilidir.

Azerbaycan'a ait somut olmayan kültürel miras ögeleriyle ilgili elde edilen bulgulardan bazıları şöyledir:

İncelenen 5. Sınıf Ders Kitabındaki Somut Olmayan Kültürel Miras Ögelerine Ait Örnekler

Çevgan Geleneksel Karabağ At Üstü Oyunu

Yurdun her bucağından ox atan, at oynadan igid cavanlar, adlısanlı pehlevanlar…(s. 57)

"Atlılarçapdı, keçdi…"(s. 57)

Âşık sanatı

"….saz çalıb söz qoşan meşhur ozanlar axışıb gelmişdiler" (s. 57) "ozanlar deyişdiler..." (s. 57)

Dede Qorqud

Dede Qorqud gelsin, bu oğlana ad qoysun! S. 58

Ozanlar ozanı Dede Qorqud geldi, sedefli qopuzunu köksüne basıb, igide bele ad qoydu. S. 58

İncelenen 6. Sınıf Ders Kitabındaki Somut Olmayan Kültürel Miras Ögelerine Ait Örnekler

Dede Qorqud

Dedem Qorqud geldi ve dedi: "Oğlum, sen insansan…"(s.173)

Gedib Dede Qorqudu çağırdılar. (s. 175)

Dede Qorqud dedi: "Bu hesabla sen adam qoymaz, hamını yeyib qurtararsan." (s.175)

Dede Qorqud'u Tepegöz'ün yanına gönderdiler. (s.175)

Dede Qorqud döndü, Oğuz yurduna geldi. (s. 175)

Dedem Qorqud gelib şadlıq havası çaldı. (s.180)

Âşık Sanatı

Aldı sazı Koroğlu ne dedi… (s.160)

Koroğlu Nigarın cavabında sazı aldı görek ne dede… (s.161)

Koroğlu sazı döşüne basıb, bir defe delilere baxdı, dedi… (s.162)

Ondan Koroğlu üzünü delilere tutub dedi… (s.163)

Day burada Koroğlu özünü saxlaya bilmedi, sazı aldı, dedi… (s.165)

Sonra lenet şeytana eleyib aldı sazı, dedi… (s.166)

Koroğlu badeni alıb içdi, üçtelli sazı döşüne basıb dedi… (s.167)

İncelenen 7. Sınıf Ders Kitabındaki Somut Olmayan Kültürel Miras Ögelerine Ait Örnekler

Halı Sanatı

Şeher kenarında xalça karxanalarında birinin qabağına çatarken ayaq saxlayır… (s. 117)

Xalça karxanasının darvazasından çıxan deste-deste, irili-xırdalı uşaqlar içerisinde onun gözleri kimi ise axtarır. (s.117)

Bir ilden artıq idi ki, qız xalça karxanasında işleyirdi. (s. 118)

Onlar iki-iki, üç-üç ve daha çox destelerle bu dezgahlar qarşısında eyleşib, axşama qeder xalça toxuyardılar. (s. 118)

O, yalnız işıqlı qonur gözlerini çaldığı ilmelerden ayırmayaraq, bütün diqqetini ve seyini öz senetinde canlandırmağa çalışırdı. (s. 119)

Onun toxuduğu qönçeler bütün karxanada meşhur idi. (s.119)

Döşeme ve divarlar onun toxuduğu qızıl qönçeli xalılarla döşenmiş ve bezenmişdir. (s. 120)

Bunlar hamısı menim toxuduğum xalçalardır. (s. 122)

Âşık Sanatı

Yavaşça qalxıb Aşıq Cununun sazını aldı, basdı bağrına. (s.37)

İncelenen 8. Sınıf Ders Kitabındaki Somut Olmayan Kültürel Miras Ögelerine Ait Örnekler

Halı Sanatı

Min yerde ipek xalça döetmişdi. (s.12)

Dede Korkut

Dede Qorqud geldi, qopuz çaldı, bu oğuznameni düzdü-qoşdu. (s.22)

Dedem Qorqud gelib boy boyladı, soy soyladı. (s. 38)

Âşık Sanatı

İş bele olanda Koroğlu aldı sazı, onun cavabını dedi. (s.56)

Bir o başa, bir bu başa sürüb dik Bolu beyin qabağında saxladı, sazı aldı dedi. (s.59)

Sonuç ve Öneriler

İncelenen edebiyat ders kitaplarında somut olmayan kültürel miras ögeleriyle ilgili en çok vurguya (f=13) 6. sınıf ders kitabında rastlanmıştır. Saptanan 13 somut olmayan kültürel ögeden 7'si Azerbaycan âşık sanatıyla, 6'sı ise Dede Korkut Mirasıyla ilgilidir. En az somut olmayan kültürel miras ögesine (f=6) 5. sınıf ders kitabında rastlanmıştır. Bu ders kitabında

tespit edilen 6 somut olmayan kültürel miras ögesinden 2'si âşık sanatı, 2'si Çevgan Geleneksel Karabağ At Üstü Oyunu, 2'si ise Dede Korkut Mirası'yla ilgilidir.

Çalışma sonuçlarına dayanarak şu öneriler sunulabilir:

İncelenen Azerbaycan edebiyatı ders kitaplarında somut olmayan kültürel miras ögelerinin yer aldığı metin sayısının yeterli olmadığı görülmektedir. Bu bağlamda kültür aktarımının daha sağlam gerçekleştirilebilmesi adına ders kitapları somut olmayan kültür değerleriyle ilgili daha fazla ifadeler içeren metinlerle zenginleştirilmelidir. Kültürel miras ögesi içeren ifadeler kültür aktarımı ve kalıcılığı bakımından yeniden gözden geçirilmelidir. Ders kitaplarında somut olmayan kültür değerlerine yönelik bilinç ve farkındalığı arttıracak, düzeye uygun etkinliklere de yer verilmesinin bu amaca hizmet edeceği düşünüldüğünden bu bağlamda etkinlik sayısının arttırılması önem arz etmektedir.

Kaynakça

Miles M.B. & Huberman A.M. *Qualitative Data Analysis: An Expanded Sourcebook* 2nd Edition. SAGE Publications, 1994.

Oğuz, M. Öcal. "Somut Olmayan Kültürel Miras ve Kültürel İfade Çeşitliliği", *Millî Folklor*. 21(82), 2009, 6-12.

Oğuz, M. Öcal *Somut Olmayan Kültürel Miras Nedir?*. Geleneksel Yayınları, 2013.

Yıldırım, A. vd. *Nitel Araştırma Yöntemleri.* (8. Baskı). Seçkin Yayınları, 2011.

URL-1: https://www.e-derslik.edu.az/site/index.php. Erişim: 12.05.2022

URL-2: https://tr.wikipedia.org/wiki/Muğam. Erişim: 10.05.2022

URL-3: https://tr.wikipedia.org/wiki/Azerbaycan_Âşıkları. Erişim: 10.05.2022

URL-4: https://tr.wikipedia.org/wiki/Azerbaycan_halısı. Erişim: 10.05.2022

URL-5: https://tr.wikipedia.org/wiki/Tar_(müzik_aleti). Erişim: 10.05.2022

URL-6: https://ich.unesco.org/en/RL/copper-craftsmanship-of-lahij-00675. Erişim: 10.05.2022

URL-7: https://ich.unesco.org/en/RL/dolma-making-and-sharing-tradition-a-marker-of-cultural-identity-01188. Erişim: 10.05.2022

URL-8: https://ich.unesco.org/en/RL/art-of-crafting-and-playing-with-kamantcheh-kamancha-a-bowed-string-musical-instrument-01286. Erişim: 10.05.2022

URL-9: https://ich.unesco.org/en/RL/heritage-of-dede-qorqud-korkyt-ata-dede-korkut-epic-culture-folk-tales-and-music-01399. Erişim: 10.05.2022

URL-10: https://ich.unesco.org/en/USL/yalli-kochari-tenzere-traditional-group-dances-of-nakhchivan-01190. Erişim: 10.05.2022

URL-11: https://ich.unesco.org/en/RL/nar-bayrami-traditional-pomegranate-festivity-and-culture-01511. Erişim: 10.05.2022

URL-12: https://ich.unesco.org/en/USL/chovqan-a-traditional-karabakh-horse-riding-game-in-the-republic-of-azerbaijan-00905. Erişim: 10.05.2022

URL-13: https://ich.unesco.org/en/RL/art-of-azerbaijani-ashiq-00253 Erişim: 10.05.2022

URL-15: https://ich.unesco.org/en/RL/azerbaijani-mugham-00039 Erişim: 10.05.2022

KAYIP İSTANBUL AĞZININ / AĞIZLARININ SÖZ VARLIĞINA EDEBÎ ESERLERDEN ULAŞILABİLİR Mİ?

***Önder SAATÇİ*[1]**

Dr., Isparta Uygulamalı Bilimler Üniversitesi, Türkiye, ondersaatci@gmail.com

ÖZ

Ağız çalışmaları birinci derecede derlemelere dayanır. Ancak bir bölgenin ağzıyla konuşan kişiler artık o bölgede yaşamıyorlarsa bu gibi bir sorun karşısında nasıl davranılmalıdır? İstanbul ağzı/ağızları böyle bir durumdadır. Bugün, Türkiye nüfusunun yaklaşık 1/6'sının yaşadığı bu şehir 20. yüzyıl boyunca gerek yurt içinden gerek yurt dışından aldığı pek çok göçle nüfus bakımından iyice karışmış, şehrin folkloru kaybolmuş; böylece İstanbullu denebilecek insanlar parmakla sayılır hâle gelmiştir. Dolayısıyla İstanbul ağzından/ağızlarından derleme yapma imkânı ortadan kalkmıştır. Bu durum karşısında İstanbul ağzının/ağızlarının fonetik, morfoloji özellikleri ve bilhassa söz varlığı ve anlam zenginlikleri nasıl tespit edilebilir?

Çalışmada, geçmişte İstanbul'da doğmuş veya bu şehirde yetişmiş bazı yazarların eserlerini tarayıp inceleyerek kayıp İstanbul ağzının/ağızlarının kelime çeşitliliğinin ve anlam zenginliklerinin en azından bir kısmına ulaşabileceği düşünülmektedir. Bu maksatla bildiride Ahmet Mithat Efendi, A. Hamdi Tanpınar, H. Rahmi Gürpınar, Sermet Muhtar Alus, Burhan Felek, Osman Cemal Kaygılı, Mahmut Yesari ve daha başka bazı yazarların eserlerinden yararlanılacaktır.

Çalışmamızda tarihî ve günümüz sözlüklerindeki verilerle çeşitli derlemlerdeki verilerden yararlanılacaktır. Bunların karşılaştırılmasının bizi bazı bulgulara götüreceği düşünülmektedir.

Bildiriyle, bir yandan kayıp İstanbul ağzının/ağızlarının söz varlığına ulaşılması amaçlanırken diğer yandan dilimizde son bir asırda gözlenen leksik, semantik değişmeleri de belli bir ölçüde tespit edilmiş olacaktır. Aynı zamanda yazı dilimizin İstanbul ağzına ne derece dayandığı sorusuna da yine bu çalışma vasıtasıyla cevap bulunabileceği düşünmektedir. Zira, Türkiye Türkçesi yazı dilinin İstanbul ağzına ne derece dayandığı hususu tartışmaya açıktır ve bu sorun üzerinde yeterince durulmamıştır. Bu tebliğ vasıtasıyla genel sözlüklerimizdeki bazı madde başı ve anlam eksikliklerinin de giderilebileceğini söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: Sözlük, kelime, anlam, Türkçe, İstanbul, ağız.

[1] ORCID: 0000-0001-5322-7725

COULD THE VOCABULARY OF EXTINCT ISTANBUL DIALECT/DIALECTS BE ACCESSIBLE THROUGH LITERARY WORKS?

Abstract

Istanbul dialect or dialects are extinct now. And so, how could the phonetic and morphological features of Istanbul dialect or dialects as well as its/their vocabulary and semantical abundance be retrieved?

Scanning the literary works from Tanzimat Reform Era and National Literary Era to works of 1950s as well as investigating media and printed works could give us a great deal of information regarding the vocabulary and semantic details of Istanbul dialect or dialects though they might not reflect the phonetics and morphology of Istanbul dialect or dialects fully. Thus, in this study we have scanned and analyzed the works of authors who were born or raised in İstanbul in the past so that we could retrieve some of vocabulary and semantical abundance of Istanbul dialect or dialects. To this end, we have scanned works of Ahmet Mithat Efendi, A. Hamdi Tanpınar, H. Rahmi Gürpınar, Sermet Muhtar Alus, Burhan Felek, Osman Cemal Kaygılı and Mahmut Yesari. We have come up with various findings by comparing and contrasting the data we have obtained with those in old-dated and present dictionaries and collections.

This study enabled us to ascertain lexical and semantical transformations that our language went through for a century to a certain extent.

Keywords: Istanbul, dialect, language, Turkish, literature.

Giriş

Ağız araştırmalarının en önemli dayanağı derlemelerdir. Ancak; kayıp diyebileceğimiz ve artık derleme yapma imkânı olmayan ağızların ortaya çıkarılabilmesi için nasıl bir yol takip edilmelidir? Geçmişte canlı bir şekilde kullanılmış; ancak çeşitli sosyal, ekonomik ve kültürel etkenlerle bugün ölü duruma gelmiş olan İstanbul ağzının / ağızlarının dil özellikleri ve dil malzemesi hangi yollarla ortaya çıkarılabilir? Bizce, bunun için, yazılı kaynaklara başvurmaktan başka bir yol kalmamıştır. Türk dilinin tarihî dönemlerindeki dil özellikleri nasıl ki o dönemlerde yazılmış edebî eserlerden yola çıkılarak tespit edilmeye çalışılıyorsa İstanbul ağzının da aynı yöntemle tespiti, bir dereceye kadar mümkündür. O hâlde bundan sonraki çalışmalarda, İstanbul ağzının, bilhassa söz varlığını ortaya çıkarabilmek için yazılı malzemeye başvurmak gerekecektir. Fakat öncelikle bu malzemenin tespiti ile işe başlanmalıdır.

İstanbul Ağzına Dair Malzemenin Tespiti ve Değerlendirilmesiyle İlgili Bazı Düşünceler

19. yüzyılda iyice belirginleşen ve 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar canlılığını koruduğunu düşündüğümüz İstanbul ağzının dil özelliklerini barındıran yazılı malzemenin neler olduğu henüz tam tamına ortaya çıkarılmış değildir. Böylesi çalışmalara zemin oluşturması için ilkin, hangi yazılı belgelerin bu yolda kullanılabileceği tespit edilmelidir.

Aslında, 16-19. yüzyıllar arasında Avrupa'nın çeşitli ülkelerinden İstanbul'a gelen gezgin, tüccar, diplomat gibi kişiler, o devrin İstanbul ağzını tespit etmek için, Latin harfleriyle bazı notlar tutmuşlar ve bunların bir kısmı kitaplaştırılmış ve yayınlanmıştır. Bu gibi yazmalara Türkoloji literatüründe "transkripsiyon metinleri" denilmektedir[2]. Ancak biz bu çalışmamızda İstanbul ağzının oluşum süreci ve şartları üzerinde durmadık. Bu bildirimizde, daha ziyade, son 100-120 yıl içinde İstanbul ağzındaki / ağızlarındaki söz varlığını bu süreçte üretilmiş yazılı malzemeden nasıl tespit edebileceğimizi amaçladık.

Kanaatimizce bu amaçla; manzum ve mensur edebî eserler, klasik Türk musikisi güfteleri, gazeteler ve dergiler, piyes metinleri, vb. malzeme ilk elde taranması gerekenler arasındadır. Bu konuda araştırmalar yapıldıkça malzemenin niteliği daha da belirginleşecektir. Yalnız her şeyden önce, yukarıda andığımız malzemenin -transkripsiyon metinleri hariç- dilcilik gayesiyle hazırlanmadığı göz önünde bulundurulmalıdır. Bunun yanında, söz konusu yazılı malzemenin dağınıklığı, bir kısmının eski yazılı ve çeşitli alanlara (edebiyat, basın, müzik, tiyatro, vb.) dair olması, bir de bunların toplanmasındaki problemler bu konuda çalışmak isteyenlerin önündeki zorluklardan bazılarıdır.

Bizce bu hususta, Tanzimat'tan 1950'lere kadar yazılmış olan edebî eserler (roman, hikâye, hatıra, gezi yazıları, piyes, şiir, vb.) dikkatle taranmalıdır. Çünkü, Tanzimat'tan itibaren, tedrici de olsa, yazı dilinde bir sadeleşme eğilimi vardır ve bilhassa Genç Kalemler hareketi bu sadeleşmeyi İstanbul ağzına dayandırmıştır. Üstelik, onların sadeleşmeden anladığı, tasfiyecilik değil, daha çok halkın diline yöneliştir. Ömer Seyfettin'in şu sözleri bunu anlatır: "Dikkat edelim, lisanımız sadeleşmiyor; gittikçe Türkçeleşiyor. Hâlbuki konuşulan İstanbul Türkçesi sade değil, bilakis en zengin, en ince, en işlenmiş ve müstaid bir lisandır" (Kuş 49).

Genç Kalemler'in maksadı edebî dili günlük dile yaklaştırmaktı. Hatta, Ziya Gökalp edebî dilin, İstanbul hanımlarının dili olmasını teklif ediyordu. Ancak İstanbul ağzının, İstanbul'un konaklarında, köşklerinde yaşayan nazik edalı hanımların dilinden ibaret olmadığı da aşikârdı. Bundan dolayı sonraki dönemlerde yazarlar, İstanbul'un bütün sosyal tabakalarının dilini (esnaf, memur, işçi, kenar mahalle kadınları, sıradan insanlar, emekli, vb.) de eserlerine yansıttılar ki bu dil; atasözleri, deyimler, ikilemeler, kalıp sözler, doldurma sözler, sövgü ve argoyu bile içeriyordu. Haldun Taner, Osman Cemal Kaygılı, Sermet Muhtar Alus'un eserlerinde bu genişlikten kaynaklanan ağız çeşitliliğini gözlemek mümkündür. Biz de çalışmamızda bu gibi yazarların eserlerinden yararlanarak dönemin İstanbul ahalisinin kelime hazinesini yansıttığına kanaat getirdiğimiz unsurları dikkate aldık. Bu bağlamda, Haldun Taner için kaydedilmiş olan şu değerlendirme dikkat çekicidir ve yaklaşımımızı destekler niteliktedir: "Estetik bir kaygı taşımayan yazar, hikâyelerini konuşma diline yaslar. Taner, dilimizin inceliklerini çok iyi bildiği gibi zümre, yaş cins, muhit üsluplarına da vakıftır" (Bayrak ve Özcan 59). Kaygılı'nın eserlerindeki konu-dil ilişkisi için de şu değerlendirmeyi aktarmak isteriz: "Osman Cemal… Çingeneler, tulumbacılar, hovardalar, akşamcılar, külhanbeyleri gibi tipleri; meyhaneler, kahvehaneler, gazinolar gibi eğlence yerlerini, eserlerine malzeme olarak seçer. Bu zengin malzeme yazarın dilini ve söz varlığını önemli ölçüde belirler. Toplumda bazı çevrelerce tercih edilen ve dilde belli bir

[2] Bu konuda geniş bilgi için Yavuz Kartallıoğlu'nun "Osmanlı Konuşma Dili" ve aynı yazarın "Osmanlı Türkçesi Telaffuz Kayıtları" çalışmalarına müracaat edilmelidir.

yerde bulunan argo sözler de Osman Cemal'in söz varlığını belirleyen unsurlardandır." (Mangır O. Cemal Kaygılı'nın 236).

İşte bu genişlikteki bir sosyal yapının ağız özelliklerini araştırmak üzere yola çıktığımızdan, bildirimizin başlığında "ağız" ve "ağızlar" terimlerini bir arada kullandık. Bu bağlamda, Burhan Felek ve Ahmet Yüksel Özemre gibi Üsküdarlı yazarlardan da örnekler almayı ihmal etmedik.

Bu bildirimizde bazı edebiyat eserlerini inceleyerek İstanbul ağzına dair söz varlığının, birtakım anlam özelliklerinin de ortaya çıkarılmasına çalıştık. Bu maksatlarla, Millî Edebiyat dönemi yazarlarından başlayarak 20. yüzyılın ilk yarısında eser vermiş edebiyatçılara kadar geniş bir yazar kadrosunun metinlerinden yararlanma yoluna gittik. Çalışmamızda eserlerinden yararlandığımız yazarlar -eserleriyle birlikte- şunlardır:

Ahmet Hamdi Tanpınar: *Mahur Beste*

Mahmut Yesari: *Babıali Hatıraları*, *İstanbul'un Antika Tipleri*

Osman Cemal Kaygılı: *Köşe Bucak İstanbul*

Beşir Ayvazoğlu: *Ateş Denizi*

Burhan Felek: *Eski İstanbul Hikâyeleri*

Sermet Muhtar Alus: *Onikiler*

Haldun Taner: *Bütün Hikâyeleri-2*

Hüseyin Rahmi Gürpınar: *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivac*, *Mutallaka*

Ömer Sayfeddin: *Bütün Eserleri-5*

Burhan Felek: *Eski İstanbul Hikâyeleri*

Halide Nusret Zorlutuna: *Benim Küçük Dostlarım*

Taradığımız eserler; roman, hikâye, hatıra gibi edebî türlerde yazılmıştır. Bununla birlikte, TDK tarafından bir antoloji biçiminde hazırlanmış olan "Güzel Yazılar-Hikâyeler / 1" adlı eserde yer alan çeşitli yazarların metinlerindeki bazı dil malzemesini de dikkate aldık. Yalnız, incelememize başlamadan önce bugüne kadar İstanbul ağzıyla ilgili çalışmaları kısaca hatırlatmanın da faydalı olacağı kanaatindeyiz.

İstanbul Ağzı Üzerine Yapılan Başlıca Çalışmalar

İstanbul ağzıyla ilgili bugüne dek bazı akademik çalışmalar yapılmış, bu ağız bölgesinin belli başlı ses ve şekil özellikleri ortaya konulmuştur. Sözü edilen çalışmalarda söz varlığına ise diğer unsurlar kadar yer verilmemiştir. Biz bu alt başlık altında İstanbul ağzıyla ilgili belli başlı çalışmaların künyelerini vermekle yetineceğiz. Aşağıdaki listenin bu hususta bir fikir vereceğini düşünmekteyiz:

Mahmud Afif: Nasıl Konuşduğumuzu Bilelim (risale) (1928)

Doğan Aksan: İstanbul Ağzı Üzerine Gözlemler (bildiri) (1985)

M. Kaya Bilgegil: Kaybolan İstanbul Türkçesi (makale) (1993)

Tanju Oral Seyhan: İstanbul Türkçesi (makale) (1994)

Necla Yalçıner: İstanbul Türkçesi Konuşma Dili hakkında Bir Araştırma (makale) (2002)

Hayati Develi: İstanbul Türkçesi (makale) (2015)

İstanbul ağzının ses, şekil ve bilhassa söz varlığını ortaya çıkarabilmek amacıyla bugüne dek tarafımızdan da bazı araştırmalar yapılmıştır. Bunlardan; "Klasik Türk Musikisi Güftelerinde Bazı İstanbul Ağzı Özellikleri ve Arkaik Dil Unsurları" (Saatçi 23-48) bildirimizde ses, şekil ve kelime-anlam özellikleri üzerinde durmuşken, "Safahat'ta İstanbul Ağzının Bazı Özelliklerine Dair (Kelimeler-Anlamlar)" (Saatçi 469-490) çalışmamızda ve "Yaprak Dökümü'nde İstanbul Ağzına Dair Söz Varlığı ve Sözlüklerdeki Durumu" (Saatçi 1220-1239) makalemizde yalnızca söz varlığı üzerinde durduk.

Yöntem

Her şeyden önce, bu çalışmada yalnızca söz varlığı ve anlam özellikleri üzerinde durduk. Fonetik ve morfolojiye dair bulgulara yer vermedik. Çünkü İstanbul ağzının ses ve şekil unsurlarıyla ilgili birtakım bilgiler yukarıda anılan çalışmalarda verilmiştir. Bunları tekrar etmenin gereksiz olduğunu düşünüyoruz.

Çalışmamızda, öncelikle İstanbullu veya İstanbul'da yetişmiş, İstanbul'un kültüründen fazlasıyla yararlanmış yazarların eserlerini tercih ettik. Malzemeyi seçerken ayrıca, yazarların üslubunu da dikkate aldık. Süslü, sanatlı bir üslupla yazmış olan yazarlardan ziyade sade bir dille eser vermiş olanların metinlerini tercih ettik. Zira, bu tür yazarlar konuştukları günlük Türkçeyle eser vermişlerdir. Mesela, Mahmut Yesari ve Osman Cemal Kaygılı gibi yazarlar için bunu rahatlıkla söylemek mümkündür. Bu yazarlar gazetecilik de yaptıklarından, bilhassa hatıra ve gezi yazısı gibi türlerde yazdıkları yazılarda halkın her kesiminden okuyucuya hitap etmişler; dolayısıyla, rahat ve külfetsiz bir söyleyişi tercih etmişlerdir. Hatta denebilir ki bu yazarlar dönemin magazin ihtiyacına cevap veren yazılar yazmışlardır. Kaygılı için yapılmış olan şu değerlendirme kayda değerdir: "O içinde yaşadığı çevreyi yazar. Osman Cemal… kendisine yaşama ve yazma yollarını açan gazetelerin, dergilerin isteklerine uyarak daha çok halk hayatının eğlenceli, renkli görüntülerini okura sunmuştur." (Mangır OC Kaygılı-Hayatı- 758). Bunun yanında, yukarıda adı geçen yazarların işledikleri konular da zaten İstanbul kültürü ve folkloru olduğundan kullandıkları dilin, ister istemez, o gün kullanımda olan İstanbul ağzının / ağızlarının söz varlığıyla yüklü olacağı muhakkaktır.

Araştırmamızda, edebî eserlerin mümkün oldukça ilk baskılarına veya aslına sadık kalınarak yapılmış yakın tarihli yayınlarına müracaat ettik. İlk bakışta, sadeleştirilmiş eserlerin, bu gibi çalışmalarda Türkçe kökenli kelimeler için herhangi bir sakınca taşımayacağı düşünülürse de sadeleştirilmiş metinlerde kısaltma, özetleme ve günümüz Türkçesine uyarlama gibi eğilimlerle, Türkçe kelimelere dahi müdahale edilmiştir. Bu yüzden, biz yine de orijinal veya aslına sadık kalınarak basılmış nüshaların kullanılmasına özen gösterdik. Bu hususu Refik Halit Karay'ın "Boz Eşek" metnindeki bazı örneklerle somutlaştırmak isteriz. Karşılaştırmayı TDK yayını "Güzel Yazılar - Hikâyeler / 1" ve İnkılap

yayınlarından günümüz Türkçesine uyarlanarak çıkmış olan "Memleket Hikâyeleri" nüshaları arasında gerçekleştirdik:

"… dağ yolunda ***bir ihtiyar*** adamın yattığını haber verdiler." (Parlatır vd. 57).

"… dağ yolunda ***ihtiyar bir*** adamın yattığını haber verdiler." (Karay 95).

Geçmiş dönemlerdeki yayınlarda belirsizlik sıfatlarının önce, niteleme sıfatlarının sonra gelmesi hemen hemen kural hâlindedir.

"Şimdi ellerindeki yanar çıralarla her taraftan beyaz bez donlu ***birçok insanlar*** çıkıyor…" (Parlatır vd. 58-59).

"Şimdi ellerindeki yanar çıralarla her taraftan beyaz bez donlu ***birçok insan*** çıkıyor…" (Karay 96).

Geçmiş dönemlerdeki yayınlarda günümüzdekinin aksine, bilhassa "birçok" belirsizlik sıfatından sonra gelen isim çokluk eki alabilmektedir. Buna pek çok eserde rastlamak mümkünüdür.

"Nihayet, bir defa kazaya varıp hâkim***den*** danışmaya karar verdiler." (Parlatır vd. 60).

"Sonunda, bir kez kazaya varıp kadıy***a*** danışmaya karar verdiler." (Karay 98).

Geçmiş dönemlerdeki yayınlarda istem bakımından, bazen fiil-tamlayıcı ilişkisi bugünkünden farklı kurulmuştur.

Görüldüğü üzere, sadeleştirilmiş metinlerin bu gibi çalışmalarda çok da kullanışlı olmadığı açıkça ortaya çıkmaktadır. Zira, TDK yayınındaki kullanımların benzerlerini daha başka yazarlara ait metinlerde de görmek mümkündür ve bu gibi kullanımların zamanın İstanbul ağzını yansıttığı rahatlıkla söylenebilir. Biz bu gibi dil bilgisi meselelerini de çalışmamızın kapsamına almadık. Ancak bu birkaç örneği vererek sadeleştirilmiş baskıların dilcilik çalışmalarını nasıl zorlaştırdığını gösteremeye çalıştık.

Bildirimizde ayrıca, belli bir söz varlığını veya belli bir kelimenin anlamını birden fazla metinde tespit etmeye çalıştık. Mesela, ***gir-*** fiilinin "bir toplu taşıma aracına bin-", ***çık-*** fiilininse "bir toplu taşıma aracından in-" anlamlarını şu eserlerde tespit ettik:

(vapura / otobüse) gir-: (vapura) bin-

"Bir akşamüstü vapura ***gir***iyordum. Beni kolumdan şiddetle çekti" (Yesari İstanbul'un Antika 46).

"Otobüse ***gir***dik. Çoğu kadın, çoğu yaşlı kadın olmak üzere yolcular yerleşmişler." (Felek 112).

(vapurdan) çık-:

"Neyse ki münakaşa edecek vakit yoktu. Vapurdan ***çık***tık" (Ayvazoğlu 68).

Bir başka örnek olmak üzere, ***yıkan-*** fiilinin "denizde yüz-" anlamını hem bir hatıra yazısında hem de bir güftede görebilmekteyiz:

yıkan-: denizde yüz-

> "Bu adam tutar, kışın, karlı havalarda Moda'nın arkasındaki kayalıklara gider, soyunur, denize girer, ***yıkan***ır, sonra oradan midye toplar" (Kaygılı 33).
>
> Ay öperken suların göğsünü sahilde ***yıkan*** / İnleyen dalgaların hâline bak da beni an / Ne kadar sevmese gönlün, bana sendin acıyan / Hıçkıran dalgaların hâline bak da beni an (Güfte: Mustafa Nafiz Irmak).

Metinleri tararken konuşma çizgisi veya tırnak içine alınmış konuşma cümlelerindeki çeşitli söz kalıplarını (deyim, ikileme, kalıp sözler, dua, beddua, sövgü, yemin, vb.) da tespit etmeye çalıştık. Bu gibi söz varlığının yazı dilinde kullanılmayan veya günlük kullanımdan düşmüş olduğuna kanaat getirdiğimiz çeşitlemelerini not ettik. Böylesi örneklerin İstanbul ağzına ait malzeme olma ihtimali çok yüksektir. Mesela TDK sözlüğünde "karıncayı bile ezmemek (veya incitmemek)" deyimi Mahmut Yesari'nin bir yazısında aşağıdaki gibi geçmektedir: "Nezaketi son derecededir. ***Karıncaya basmaz***, sineği bile incitmez" (Yesari İstanbul'un Antika 21).

Ayrıca, İstanbul folkloruna ait birtakım malzemeye de bu yayınlarda rastlanabilmektedir. Hatta, Ahmet Yüksel Özemre, hatıralarını anlattığı "Hasretini Çektiğim Üsküdar" eserinde dönemin Üsküdarlılarınca kullanılmış ve folklor alanına giren pek çok söz varlığının adını vermiştir. Bu cümleden olmak üzere, şu örnekler kayda değerdir:

Çocuk oyunları: seke seke ben geldim, kafa karış, üç dönme beş çırpma, … (Özemre 41).

Oyuncak adları: rüzgâr fırıldağı, kaynana zırıltısı, çember, çıngıraklı çember, topaç, … (Özemre 42)

Halk tabirleri: tabanvay vergisi "yol vergisi", **canavar düdüğü "siren"**, eşeksimyon "dominoda 6+6 taşı", **şarkın bülbülü** "Mısırlı şarkıcı Ümmü Gülsüm", **dilenci (Çingene) vapuru** "Boğaz'da her iskeleye uğrayan vapur", vatvati "havalı korna", kopil "sokak serserisi", hacı yağı "türlü esanslar", **ilk mürüvvet** "sünnet" (Özemre 35, 85, 86, 88, 206, 146, 182).

Bazı şeker adları: Bergamotlu akide şekeri, karamela şekeri, limonlu lohuk, reçel şekerlemesi, meyva şekerlemesi, Hindistan cevizi şekeri, muz şekeri, … (Özemre 121)

Bu gibi malzeme de İstanbul ağzının söz varlığı kapsamındadır. Bu yüzden, buna benzer örneklere rastladıkça onları da gözden ırak tutmadık.

Bunun yanında, yukarıda adı geçen eserleri tarayarak elde ettiğimiz malzemeyi; madde başı yapılıp yapılmadığı ve bizim tespit ettiğimiz anlamın bulunup bulunmadığı bakımlarından, beş ayrı genel sözlükten ve farklı deyim sözlüklerinden karşılaştırdık. Aynı malzemeyi bir de 1990'dan bu yana yazılmış olan metinleri içeren Türkçe Ulusal Derlemi[3]'nden de tarayarak bulgularımızı destekleme yoluna gittik.

Şu hususa da dikkat çekmek isteriz ki taranan metinlerde bulunan ve günümüzde kullanımdan düşmüş, sözlüklerde yer almayan veya bizim tespit ettiğimiz anlamı / anlamları karşılanmayan kelimeler yalnızca sözlüklerin eksikleri değildir. Elbette sözlükler düzenlenirken gözden kaçmış onlarca, hatta yüzlerce kelimenin varlığından söz edilebilir. Ancak biz çalışmamızda, şunu da bir çıkış noktası olarak almış bulunmaktayız: Nasıl ki

[3] Bundan sonra "TUD" kısaltması ile belirtilecektir. "TUD Sürüm 3,0; 50 milyon sözcükten oluşan, 24 yıllık bir dönemi (1990- 2013) kapsayan, günümüz Türkçesinin çok sayıda farklı alan ve türlerden yazılı ve sözlü örneklerini içeren, geniş kapsamlı, dengeli ve temsil yeterliliğine sahip, genel amaçlı bir referans derlemdir."

çeşitli ağızlarda yer alan kelimelerin tamamı genel sözlüklere alınmıyorsa taranan eserlerde tespit ettiğimiz kelimelerin de zamanın İstanbul ağzına ait olabileceğinin gözden uzak tutulmaması gerekir. Bununla birlikte, herhangi bir kelimenin belli bir ağza ait olduğunu iddia etmek onun başka ağızlarda kullanılmadığı anlamına gelmez. Kelimelerin sözlüklerde verilmeyen anlamları için de aynı değerlendirmeyi yapabiliriz. Anlam konusunda şunu da eklemek mümkündür: Nasıl ki belli bir kavram ağızlarda farklı kelimelerle karşılanıyorsa belli bir kelimeye de farklı ağız bölgelerinde farklı anlamlar yüklenmiş olabilir. İşte, genel sözlüklerde bulunmayan anlamların bir kısmı ağızlara ait olup bunların bir kısmı da İstanbul ağzındaki anlamlardır, diyebiliriz.

İnceleme

Aşağıda, çeşitli edebî eserlerden tarayarak tespit ettiğimiz söz varlığıyla ilgili tespit ve değerlendirmelerimizi sunuyoruz:

Kelimeler (basit, türemiş, birleşik):

mantı kulaklı: kulağı bükük

"O mantı kulaklıyı ben olmasaydım acaba kim alırdı…" (Tanpınar 72).

Değerlendirme: Hiçbir sözlükte yer almış değildir. Benzetme ile kullanıldığından ve konuşma cümlesi içerisinde verildiğinden İstanbul ağzına ait bir kelime olduğu kabul edilebilir.

sürgeç: rastgele, dikkatsizce, özensiz, ciddiyetten uzak

"Yaratılıştan sanatkâr olmak, bazı zamanlarda hakikaten bir felaket! Münif ***sürgeç*** resim yapmıyordu, en manasız mevzular üzerinde bile uğraşıyor ve işliyordu" (Yesari Babıali Hatıraları 44).

Değerlendirme: Sözlüklerden yalnızca ÖTS'te madde başı yapılmış; ancak verilen anlamlar metindekiyle ilgili değildir. Dönemin İstanbul ağzında kullanılmış bir kelime olduğu anlaşılmaktadır.

ay mehtabı: ay ışığı

"Yan yana oturduk. Onu kollarımla sarmıştım. ***Ay mehtabı*** da yavaş yavaş yükseliyordu." (Yesari İstanbul'un Antika 45).

"Çatanalar tutar da ***ay mehtabı***na çıkardık." (Yesari İstanbul'un Antika 61).

Değerlendirme: "Mehtab" Farsçadan dilimize girmiş olup "ay ışığı" anlamındadır. Sözlüklerden hiçbirinde "ay" maddesinin altında böyle bir alt maddeye rastlayamadık. Zaten, kelime bu hâliyle bir galattır. Bu gibi galatlar da ağızlarda sıklıkla bulunabilir. Bu hâliyle, dönemin İstanbul ağzı söz varlığına dair bir kelime olduğu anlaşılmaktadır.

göz ahbabı: uzaktan tanışıklık

"Büyükadalılar, birbirlerini her gün göre göre, kimler olduklarını öğrenmeden evvel bile, birbirlerinin göz ahbabı olurlar." (Hisar 184).

Değerlendirme: Taradığımız sözlüklerden yalnızca Ötüken Türkçe Sözlük'te rastladığımız bu kelimenin, metindeki anlamıyla dönemin İstanbul ağzında yaygın şekilde kullanılmış olabileceği kanaatindeyiz.

durak yeri: durak

"Sirkeci ***durak yeri***nde bir elinde tepsi diğer elini şakağına dayayıp da, 'Dolmadaaaanü' diye bir nara attı" (Kaygılı 74).

Değerlendirme: Taradığımız sözlüklerde böyle bir alt madde bulunmamaktadır. Toplu taşıma araçları günlük hayatımıza girdikten sonra bunların beklendiği yere de ilkin ***durak yeri*** denmiş olmalıdır. Bu terimin öncelikle İstanbul'da ortaya çıkıp yaygınlaşmış olduğu muhakkaktır. Şimdilerdeyse dilde en az çaba prensibinin etkisiyle yalnızca "durak" şekli kullanılmaktadır. Önceki şekil artık dilden düşmüştür. Ancak yukarıdaki alıntıda bir zaman İstanbul ahalisinin bunu sıklıkla kullandığı anlaşılmaktadır.

zıp zıp, İmam işi, aldıramıç: çocuk oyunu adları

"Muratpaşa Camisi avlusunda mahalle çocuklarının ***topaç, zıp zıp imam işi, aldıramıç*** oyunlarını bilenler ve hatırlayanlar hâlâ pek çoktur" (Kaygılı 126).

Değerlendirme: Bazı sözlüklerde ***zıp zıp*** maddesi "zıplayarak" anlamıyla yer almışsa da alıntıdaki anlamına (bilye, bilye oyunu) yalnızca *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*'te yer verilmiştir. Aldırmaç ve imam işi maddelerine ise taradığımız hiçbir sözlükte rastlamadık. Zamanın İstanbul çocuk folklorunda yer alan terimlerdir.

Anlamlar:

ahubaba: en üstün, en şöhretli

"İstanbul sayfiyelerinin ***ahubaba***sı, hiç şüphesiz iyi sularının şöhreti Ankara'da bile şan veren Yakacık'tır" (Kaygılı 24).

Değerlendirme: Taradığımız genel sözlüklerden Ötüken Türkçe Sözlük'te ***ahubaba***, Doğan Büyük Türkçe Sözlük'te de ***ahibaba*** şekillerinde madde başı yapılmıştır. Derleme Sözlüğü'ndeyse ***ahubaba*** ve ***ahıbaba*** şekilleri kaydedilmiştir. Sözlük verilerine göre, kelimenin temel anlamı tarihteki ahilik teşkilatının en tepesinde, şeyh konumunda bulunan ve esnaf arasındaki problemlerin çözümünde son sözü söyleyen kişidir. Buradan hareketle kelime zamanla babacan ihtiyar, sevimli yaşlı gibi yan anlamlar kazanmıştır. Fakat alıntıdaki metinde bizim tespit ettiğimiz anlamlar kaynakların hiçbirinde görülmemektedir. Bu anlamın İstanbul ağzında ortaya çıkmış olduğu rahatlıkla söylenebilir.

TUD'daki taramalarımızda bu kelimeye yalnızca bir metinde, o da bir köyün adı olarak rastlanmıştır. Günümüzde dilden düşmüş bir kelime olup, bu anlamının dönemin İstanbul ağzına ait olduğu anlaşılmaktadır.

can ciğer kuzu sarması: bir yemek türü

"Eğer canınız et istemiyorsa, dönün köşeyi sapın Ankara Caddesi'ndeki Arnavut lokantasına! Piyaz mı istersiniz, ciğer mi, işkembe çorbası mı, yalancı dolma mı, yumurta salatası mı, ***can ciğer kuzu sarması*** mı, aşure mi, sütlaç mı…" (Kaygılı 72).

Değerlendirme: Taranan metinde söz konusu birleşik kelime bir yemek adı olarak geçmektedir; oysa sözlüklerin hiçbirinde kelimenin bu anlamına rastlanmamaktadır. Dönemin yemek kültürünü yansıttığı apaçıktır ve bir ağız terimidir. Deyim olarak anlam kazanması yemeğin yapılış şekli veya görünümüyle ilgili olsa gerektir.

TUD'daki taramalarımızda "can ciğer kuzu sarması" 8 metinde geçmesine rağmen hiçbirinde bir yemek türünün adı olarak kullanılmamıştır. İstanbul yemek folkloruna ait bir terim olduğu anlaşılmaktadır.

araba: tren, tramvay, vagon

"Mamafih, arabamızda, ayakta duran ve bizi dinleyen uzun boylu bir sakallının … öteki mal sahibinin hakkını da zıyadan kurtardığını itirafa mecburum" (Güntekin 160).

"Tramvaya bindiğim zaman ön tarafta bir boş yer buldum. Nadirattandır. Hemen seğirttim ve oturdum. Araba doldu" (Felek 50).

"Vatman, 'Ok gibi yola fırladı hayvan' diyordu. 'Hemen el frenine asılıp kazayı önledim. Arkadan geleni ben nereden göreyim. Bre Allah'ın öküzü, ne girersin ***araba***nın dibine'" (Taner 24).

Değerlendirme: Genel sözlüklerde ***araba*** maddesinde, "motorlu motorsuz ve tekerlekli kara taşıtları" topluca açıklanmaktadır**.** Bu açıklama tren ve tramvayı da içine almaktadır**.** Günümüzdeyse ***araba*** denince tren, tramvay gibi taşıtlar anlaşılmamaktadır. Nitekim, yukarıdaki alıntılar geçmişte, ***araba*** kelimesinin daha geniş bir kavram olduğunu göstermektedir. İstanbul ağzında da bu anlamıyla kullanılmıştır.

TUD'daki taramalarımızda da 255 metinde 503 defa geçen "arabaya" kelimesi aranmış ve hiçbirinde ***araba***, "tren, tramvay, vagon" anlamlarında kullanılmamıştır. Bu bulgular yukarıdaki düşüncelerimizi desteklemektedir.

çekiştir-: içki iç-, kafayı çek-

"Yani içkiyi biraz severdi. Gündüzleri ara sıra, lakin akşamları mutlaka büfenin bir kenarına vakit vakit çekilerek gizliden ***çekiştir***irdi" (Yesari Babıali Hatıraları 82).

Değerlendirme: Taradığımız sözlüklerde bulunmayan bu anlam "kafayı çek-" deyimindeki yardımcı fiille ilişkilidir. Deyimdeki yardımcı fiilin kalıplaşmasının, kelimenin bu mecazlı anlamıyla ilişkili olma ihtimali vardır. Diğer taraftan, deyimdeki yardımcı fiilin zamanla bu

mecaz anlamı kazanmış olma ihtimali de gözden ırak tutulmamalıdır. Ancak her hâlükârda, kelimenin bu anlamının yazı diline geçmemiş olduğu ve dönemin İstanbul ağzına mahsus olduğu anlaşılmaktadır.

TUD'daki taramalarımızda "çekiştirmiş" şekli üç metinde, çekiştiriyor" şekli de altmış metinde tespit edilmiş; ancak hiçbirinde alıntıdaki anlama rastlanmamıştır. Bu da kelimenin söz konusu anlamının yazı diline geçmediğini gösterir.

hamarat: hareketli

"… uzun bacaklarıyla kaldırımları pergeller durur. Hülasa pek ***hamarat***tır." (Yesari Babıali Hatıraları 60).

Değerlendirme: İkinci cümlede kullanılan ***hamarat*** birinci cümledeki hükmü takviye etmek içindir. Oysa taradığımız sözlüklerde kelimenin bu anlamına rastlanmamaktadır. Üstelik, kelime metinde erkek için kullanılmıştır. Hâlbuki güncel sözlüklerin birçoğu kelimenin özellikle kadınlar için kullanıldığını belirtmektedir. Kelimenin bu anlamı dönemin İstanbul ağzına mahsustur, diyebiliriz.

Yukarıdaki alıntıda tespit ettiğimiz bu anlam kanaatimizce kelimenin temel anlamıdır. Sonraları, bilhassa mutfak işlerinde becerikli kadınlar için kullanılarak bir bakıma anlam daralmasına uğramıştır. Bunda becerikliliğin hareketli olmaya bağlı olmasının rolü vardır.

TUD'daki taramalarımızda ***hamarat*** kelimesine 32 metinde 38 kere rastladık. Bunların yalnızca ikisindeki anlam alıntıdakiyle uyuşmaktadır. Bunlardan birinde ise erkekler için kullanılmıştır.

gecikmek: oyalan-, vakit geçir-

"Evinde bu yalıdan bahsedilmesini istemeyen İsmail Molla Bey'in bile, bazı yaz geceleri, Arnavutköy sırtlarına doğru set set yükselen bahçesinde Necip Paşalara en yakın bir kestane ağacının dibinde ***gecik***tiği olurdu. Hatta oracığa küçük bir kameriye bile yaptırmıştı… Molla Bey, bu kameriyede emektar uşağı Halil Ağa'nın gizlice hazırladığı işret masasının başında, komşu yalıdan gelen saz ve körpe kadın seslerini dinleyerek insan ve talih üzerinde acı acı düşünürdü." (Tanpınar 21).

Değerlendirme: Sözlüklerde bu anlama rastlanmamaktadır. Anlamın mecazı Mürsel yoluyla (sebep-sonuç ilişkisi) elde edildiği anlaşılmaktadır. Yazılı metinlerde sıklıkla kullanılmamış olan bu anlamın devrin İstanbullularınca kullanılmış olduğunu düşünmekteyiz.

TUD'daki taramalarımızda ***gecikir*** şekline 40 metinde 48 defa rastladık; ancak hiçbirinde "oyalan-" anlamıyla kullanılmadığını gözlemledik.

(vapura / otobüse) gir-: (vapura) bin-

"Bir akşamüstü ***vapura gir***iyordum. Beni kolumdan şiddetle çekti" (Yesari İstanbul'un Antika 46).

"***Otobüse gir***dik. Çoğu kadın, çoğu yaşlı kadın olmak üzere yolcular yerleşmişler." (Felek, 112).

TUD'daki taramalarımızda ***girdik*** şekline 486 metinde 926 kere rastladık. Bunlardan hiçbirinde ***gir-***, "bin-" anlamıyla kullanılmamıştır. Ancak 6 metinde, cümle içinde "arabaya gir-" ibaresi bulunmaktadır. Aşağıda bunlara örnekler veriyoruz:

"Sonra ayaz çıktı. Üşüdük. Arabaya ***girdik"*** (TUD).

"Üşüdüğümüze karar verip arabaya ***girdik"*** (TUD).

"Gemi dedikleri "Leyte Uçak Gemisi" imiş. Bir de ***girdik*** ki, maazallah! Uçak pistleri bile var! Leyte'de 12 tane basket sahası, 24 tane de takım varmış. Bizim oynayacağımız takım, uçak bakıcıları bölümündenmiş**"** (TUD).

"Bir vapur gelmiş, ağzı acıkmış. "Hepimiz ***girdik*** ağzından, sıra sıra olduk**"** (TUD).

Yalnızca şu iki örnekte ***gir-*** fiilinin "bin-" anlamında kullanıldığını tespit ettik:

"yerine takınca bu sefer öbür kapı yere düşüyor (bir adam çağırıyor yorgun bitkin bir adam) iki kapıyı birden kapıyorlar bu sefer arabanın tavanı havaya uçuyor, arabaya ***gir***ip oturuyor; motor stop ediyor, arabadan iniyor kaputu açıp motora bakmak isterken radyatörden su fışkırıyor" (TUD).

"Oğuz arabaya ***gir***di ve Nevra'yla annesinin arasında kendisine zorlukla bir yer açıp oturdu**"** (TUD).

Yukarıdaki örnekler incelendiğinde, ilk ikisinde "araba"nın bir sığınak olarak, ikincisinde "gemi"nin bir mekân olarak algılandığını gözlemekteyiz. Son örnekte ise bir tasvir söz konusudur. Dolayısıyla, son örnek dışındaki cümlelerin hiçbirinde "otomobil" ve "gemi" bir ulaştırma aracı olarak tasavvur edilmemiştir. Son iki örnekte ise ***gir-*** fiili "bin-" anlamıyla kullanılmıştır. Bu durum, günümüzde ***gir-*** fiilinin, istisnalar dışında, artık "bin-" anlamıyla kullanılmadığını, bu anlamın geçmişte İstanbul ağzında kullanılmış olduğunu göstermektedir.

(vapurdan) çık-:

"Neyse ki münakaşa edecek vakit yoktu. ***Vapurdan çık***tık" (Ayvazoğlu 68).

Değerlendirme: "Gir-" ve "çık-" fiillerinin, genellikle ulaştırma araçlarından yararlanmadan söz edilen cümlelerde rastlanan bu anlamlarına taradığımız sözlüklerde rastgelmiş değiliz. Söz konusu fiillerin bu yan anlamlarının farklı metinlerde geçiyor olması ise günlük dilde de kullanım sıklığına işarettir. Buna göre, söz konusu fiillerin cümlelerde tespit edilen anlamlarının dönemin İstanbul ağzında kullanılmış olduğu söylenebilir.

TUD'daki taramalarımızda ***çıktık*** şekline 581 metinde 1250 kere rastlanmaktadır; ancak bunlardan hiçbirinde ***çık-*** "in-" anlamıyla kullanılmamıştır.

Deyimler:

Deyim örnekleri:

ısırdığı yerin acısı geçme-: birine verdiği kötülük unutulma-

"Ata Molla bir akşam halasından bahsederken 'ısırdığı yerin acısı bir daha geçmezdi. Bütün İstanbul'u üç tebrik ziyaretinde altüst ederdi' demişti" (Tanpınar 71).

Değerlendirme: Taradığımız deyim sözlüklerinden hiçbirinde bu deyime rastlayamadık. Kitabın yazıldığı dönemde İstanbullularca kullanıldığı anlaşılıyor.

ömürünü kır-: (birine) ömrü boyunca çok acı çektir-

"Nihayet onu söyledikten sonra, ***ömrünü kır***an bu biçarenin yüzüne karşı gülerek talihine olan isyanını haykırdıktan sonra, hiçbir saadet hülyasının rahat ve huzurunu bozmayacağı büyük uykuya dalmıştı." (Tanpınar 15).

Değerlendirme: Taradığımız deyim sözlüklerinden hiçbirinde bu deyime rastlayamadık. Kitabın yazıldığı dönemde İstanbullularca kullanıldığı anlaşılıyor.

Canını istesem gözünü yumar: ne istersem onu karşılar. Hiç itiraz etmez (deyim)

"Hem beni nasıl sever bilir misin! ***Canını istesem gözünü yumar***…" (Yesari İstanbul'un Antika 47).

Değerlendirme: Taradığımız deyim sözlüklerinden hiçbirinde bu deyime rastlayamadık. Kitabın yazıldığı dönemde İstanbullularca kullanılmış olduğu anlaşılmaktadır.

banyo yap-: denizde yüz- / **banyo**: yüzme

"Şimdi burada, iskeleye yakın, plajımsı bir yer de var ki akşamları birçok Adalılar ***banyo***larını burada ***yap***ıyorlar" (Kaygılı 44).

"… Florya buraya çok uzak olduğu için bu civarda yazlık bir banyo mahalli ister. Bari... hayır sahibi biri çıksa da şu bizim Sefabostanı'nın bir köşesine genişçe bir ***banyo*** havuzu yaptırsa!" (Kaygılı 145)

Değerlendirme: Taradığımız deyim sözlüklerinden hiçbirinde deyimin metindeki anlamına rastlamış değiliz. Sözlüklerde ise ***banyo yap***- "yıkan-" fiiline gönderilmişse de "yıkan-" maddesinde "denizde yüzmek" anlamı verilmemektedir. Bu anlamın, kitabın yazıldığı dönemdeki İstanbul ağzına ait olduğu anlaşılmaktadır. Bu arada ikinci alıntıda, İstanbulluların, ***banyo*** kelimesini yalın hâlde "yüzme" anlamında da kullandıkları gözlenmektedir.

süt bulaşığı: az da olsa bir şeyle ilgilen-

"Yazıcılığa başlamazdan evvel bir müddet karikatür yapmıştım. Mizahla bu kadarcık bir ***süt bulaşığı***m vardı" (Yesari Babıali Hatıraları 38).

Değerlendirme: Taradığımız deyim sözlüklerinden hiçbirinde bu deyime rastlayamadık. Dönemin İstanbul ağzına has olmalıdır.

Şeytan'a melanet arkadaşı: kötü huylu kimseler için kullanılan bir söz

"Annenizin, ***Şeytana melanet arkadaşı*** olacak yaradılışta bir kadın olduğunu bilirdim ama taş yürekliliğin… bir kadın için bu derecesini tasavvur edemezdim" (Gürpınar Mutallaka 18).

Değerlendirme: Taradığımız deyim sözlüklerinden hiçbirinde bu deyime rastlayamadık. Dönemin İstanbul ağzına has olmalıdır.

hudayi sille: sıkı vurulan tokat

"Bu üç ***hüdayi sille***yi yapıştıran, Onikilerin başı, meşhur Arap Abdullah'tı" (Alus 27).

Değerlendirme: Taradığımız deyim sözlüklerinden yalnızca Ötüken Türkçe Sözlük'te ve Doğan Büyük Türkçe Sözlük'te karşılığını bulduğumuz bu deyime diğer sözlüklerde rastlamadık. Dönemin İstanbul ağzına has olmalıdır. Doğan'ın sözlüğünde deyime Safahat'tan bir örnek verilmiş olması bu kanaatimizi güçlendirmektedir.

Deyim çeşitlemeleri:

diline tespih et-: (bir sözü) sürekli söyle-

"Allah rahmet etsin, kafasına koyduğu şeyi ***diline tespih ed***enlerdendi." (Tanpınar 13).

Değerlendirme: Taradığımız sözlüklerden yalnızca Doğan Büyük Türkçe Sözlük'te bu deyime rastlanmaktadır. Deyim sözlüklerinde bu çeşitlemenin bulunmayışı, yazı diline girmediğini göstermektedir. Kitabın yazıldığı dönemde İstanbullularca kullanılmış olduğu anlaşılmaktadır.

yol gösteril-: kovul-

"Onun içindir ki o kadar yüz suyu dökerek kazandığı rütbe ve mevkilerde hoşlanılmayan ve her an yol gösterilmekten korkan bir misafir gibi yaşadı" (Tanpınar 41).

Değerlendirme: Taradığımız deyim sözlüklerinden bazılarında, günlük hayatta "rehberlik et-", "yöntem öğret-" anlamlarıyla kullanılan ***yol göster-*** deyimi madde başı yapılmışsa da; ancak bu deyimin edilgen şekli gösterilmediği gibi, yukarıdaki örnek cümlede verilen anlam da sözlüklerde kaydedilmemiştir. Bu şeklin, "kov-, defet-" anlamlarındaki ***yol ver-*** deyiminin, dönemin İstanbul ağzındaki çeşitlemesi olduğu anlaşılıyor.

karıncaya basma-: hiç kimseye zarar verme-

"Nezaketi son derecededir. Karıncaya basmaz, sineği bile incitmez" (Yesari İstanbulu'n Antika 21).

Değerlendirme: Taradığımız deyim sözlüklerinden bazılarında, "karıncayı ezme- / incitme-" şeklinde madde başı yapılmışsa da taramalarımızda yukarıda örneklendiği gibi bir maddeye rastlamış değiliz. Dönemin İstanbul ağzına mahsus olduğu söylenebilir.

burnu kaf dağında su iç-: kibirli ol-

"… Dünya onlara da kalmadı. Kime kalmış bu dünya? Hepsi gidecek hepsi. Kralı da milyoneri de. Dünyayı ben yarattım sananlar, … ***Burnu kaf dağında su iç***eneler" (Taner 43).

Değerlendirme: Taradığımız deyim sözlüklerinin birçoğunda "burnu kaf dağında / havada (ol-)" şekillerinde madde başı yapılan bu deyimin yukarıda örneklenen genişletilmiş şekline kaynaklarda rastlanmamaktadır. Dönemin İstanbul'unda bir ağız özelliği olması ihtimali yüksektir.

aklı başından uç-: çok sevinçten veya çok korkudan ne yapacağını şaşır-

"Sao Paulo'daki firmanın yıldırım telgrafını alınca Artin Margusyan'ın ***aklı başından uç***muştu" (Taner 22).

Değerlendirme: Taradığımız deyim sözlüklerinin hiçbirinde bu şekle rastlamış değiliz. Dönemin İstanbul ağzındaki çeşitlemesi olmalıdır.

birbirine geçir-: olay çıkar-, haddinden fazla tepki göster-

"Anlatırlar, sütten kesildiğimde evi birbirine geçirmişim" (Taner 111).

Değerlendirme: Taradığımız deyim sözlüklerinin hiçbirinde bu şekle rastlamış değiliz. Dönemin İstanbul ağzındaki çeşitlemesi olmalıdır.

Su mu çıktı?: Beğenilmeyecek nesi var?

"… Fakat ben niçin varmayacağımı biliyorum. Erkeğin, bir horozdan başka bir şey olmadığı için! Horozlu kümes… Kendi köşkümüzde ***su mu çıktı***? Ben horozsuz bir kümes, yani kocasız bir ev istiyorum" (Ömer Seyfettin 50).

Değerlendirme: Taradığımız deyim sözlüklerinin hiçbirinde bu şekle rastlamış değiliz. Dönemin İstanbul ağzındaki çeşitlemesi olmalıdır.

İkilemeler:

itiş tıkış: çok dol-, alabildiği kadar al-

"Dükkân yükünü alır, sedir-kanepeler, iskemleler ***itiş tıkış*** dolar, ayakta kalanlar tezgâha yanaşırlar" (Yesari Babıali Hatıraları 86-87).

Değerlendirme: Taradığımız sözlüklerden hiçbirinde bu ikilemeye rastlanmamaktadır. Bir ağız malzemesi olduğu anlaşılmaktadır.

ak sakallısından yok sakallısına: her yaştan

"Kahvenin içinde, aksakallısından yoksakallısına kadar, her ağızdan kahkahaların çeşidini dinle" (Alus 15).

Değerlendirme: Taradığımız sözlüklerden hiçbirinde bu ikilemeye rastlanmamaktadır. Dönemin İstanbul ağzına ait olduğu düşünülmektedir.

sabah siftah: dükkânlar açıldığında (ikileme)

"Esnaf bile denemiş senin nazarını, ***sabah siftah*** seni gören kepenkleri kapatıyormuş" (Taner 40).

Değerlendirme: Taradığımız sözlüklerden hiçbirinde bu ikilemeye rastlanmamaktadır. Dönemin İstanbul ağzına ait olduğunu düşünmekteyiz. "Sabah siftahı" tamlamasından kısaltılıp bozularak oluşturulmuş olmalıdır.

sipil sipil: iyice yırtıl-, tel tel yırtılmış ol- (ikileme)

"… yanlarında yırtık muşambalı, pantolonunun paçaları sipil sipil olmuş bir zibidi de vardı" (Yesari Babıali Hatıraları 100).

Değerlendirme: Taradığımız sözlüklerden hiçbirinde bu ikilemeye rastlanmamaktadır. Dönemin İstanbul ağzına ait olduğu düşünülmektedir.

Kalıp sözler:

Allah kâr açıklığı versin: iletişim sözü

"O… sabık hanendelerden meşhur Arşak Efendi! Biçare adam yıllarca hanendelikle ömrünü geçirdikten sonra nihayet işi gazete müvezziliğine dökmüş. Ne diyelim, ***Allah kâr açıklığı versin***." (Kaygılı 35).

Değerlendirme: Aynı anlama gelen "Allah kârını artırsın" şeklindeki bir dua, Halil Ersoylu'nun Türk Dilince Dualar Beddualar Sözlüğü'nde kaydedilmişse (Ersoylu 49) de diğer kaynaklarda, yukarıda örneklenen duaya rastlamış değiliz. İstanbul ağzına ait olduğu söylenebilir.

kemikleri çarpılsın: bir beddua ifadesi

"Hay söyleyenlerin ***kemikleri çarpılsın*** inşallah" (Gürpınar Kuyruklu Yıldız 39).

Değerlendirme: Kalıp sözün hiçbir sözlükte rastlanmayan bu çeşitlemesinin İstanbul ağzına ait olduğu söylenebilir. Tespit edebildiğimiz bir çeşitlemesi de şudur: "Kemiklerin kırıla" (Ersoylu 273).

Ateşe kör bakayım: bir yemin ifadesi

"Eğer sana yalan söylüyorsam… ***Ateşe kör bakayım…***" (Yesari İstanbul'un Antika 22).

Değerlendirme: Hiçbir sözlükte rastlanmayan bu kalıp sözün İstanbul ağzına ait olduğu söylenebilir.

kahpe dinli (ol-): sövgü sözü

"O ne hinoğlu hindir o, o ne ***kahpe dinli*** kızılbaştır o. Müslüman olsa acımak bilir…" (Taner 48).

Değerlendirme: Yapısı itibariyle birleşik kelimedir. Cümlede kendinden sonra gelen adı nitelemiştir. "Kahpe dinli" şekliyle de kullanılmış olma ihtimali yüksektir. Ancak şimdilik bu şekli tanıklandırabilmiş değiliz. Dönemin İstanbul ağzına mahsustur, denebilir.

Namert kapısında dileneyim: yemin

"Bak şuna, ***namert kapısında dileneyim***. Şu nimet çarpsın ki yalan değil…" (Yesari İstanbul'un Antika 22).

Değerlendirme: Çeşitli sözlüklerde deyim (namerde muhtaç ol-) şeklinde gözlenen bu ifade, anlaşıldığına göre, İstanbul ağzında biraz da farklı bir tasarımla yemin hâline getirilmiştir. Ersoylu'nun sözlüğünde de "Namerde muhtaç olasın" şeklinde bir beddua (Ersoylu 296) ve "Allah namerde muhtaç etmesin" (Ersoylu 53) şeklinde bir dua olarak kaydedilmiştir. Alıntıdaki şeklin, İstanbul ağzındaki bir çeşitleme olduğu anlaşılmaktadır**.**

göz kandili sönsün: beddua

"- Haşa… Yalan söyleyenin ***göz kandili sönsün***!" (Alus 21).

Değerlendirme: Taradığımız kaynaklarda bu bedduaya rastlamış değiliz. Yaygın şekilde kullanılan "Gözü(n) kör olsun" şeklindeki bedduanın İstanbul ağzındaki bir çeşitlemesi olduğunu düşünmekteyiz. Argo da olabilir.

Sonuç

Bu araştırmamızda, Türk edebiyatının daha çok XIX. yüzyılın ikinci yarısıyla XX. yüzyılın ilk yarısında eser vermiş yazarların roman, hikâye, gezi yazısı ve hatıra türlerindeki eserlerinden yola çıkılarak İstanbul ağzına dair kayda değer miktarda ve nitelikte söz varlığı tespit edilmiştir. Bu durum, bugün için kayıp denebilecek İstanbul ağzının / ağızlarının söz varlığının araştırılmasında ve ortaya çıkarılmasında böylesi eserlerin oldukça kullanışlı birer kaynak olduğunu göstermektedir. Öyle ki tespit ettiğimiz söz varlığı bu bildiride yer verdiklerimizden ibaret olmadığı gibi eski İstanbul'un sosyal hayatını, kültürünü, folklorunu yansıtan edebî eserler de pek çoktur.

Çalışmamızda ulaşmış olduğumuz bir bulgu da, herhangi bir kelime bir sözlük birimi olarak İstanbul ağzına ait olabileceği gibi, bazen de bir kelimenin anlamlarından biri İstanbul ağzında kullanılmış; ancak yazı diline alınamamış olabilir.

Araştırmamız sonucunda sözlüklerde yer almamış olduğunu tespit ettiğimiz kelime ve kelime gruplarının; ayrıca kaydedilmemiş anlamların sözlüklere eklenmesi veya İstanbul ağzının söz varlığının ayrı bir sözlükte toplanması gereklidir.

Bu çalışmamız sırasında elde ettiğimiz bulguların bundan sonra gerçekleştirilecek yazar sözlükleri çalışmalarında çıkış noktası oluşturması beklenir.

Gerek edebî eserlerin daha iyi anlaşılması gerek Türkiye Türkçesi söz varlığının daha ayrıntılı bir şekilde tespit edilmesi için bu tür araştırmaların artırılması yararlı olacaktır.

Bu çalışmada elde edilen bulgular etimoloji çalışmalarına da yararlı olacaktır.

Bu çalışmada elde edilen bulgular, aynı zamanda, Türkiye Türkçesinde son bir asırda kelime-anlam alanındaki değişmelere de ışık tutar niteliktedir: otovapurdan çık-

Kaynakça

Alus, Sermet Muhtar. *Onikiler*. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınları, 2020.

Ayvazoğlu, Beşir. *Ateş Denizi*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2013.

Bayrak, Özcan ve Muhammet Özcan. "Haldun Taner'in Hikâyelerinde Dil ve Üslup", *Kesit Akademi Dergisi*. c.1, s. 1, 2015, ss. 58-68.

Ersoylu, Halil. *Türk Dilince Dualar Beddualar Sözlüğü*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 2012.

Felek, Burhan. *Eski İstanbul Hikâyeleri*. İstanbul: İBB Kültür AŞ. Yayınları, 2014.

Güntekin, Reşat Nuri. *Anadolu Notları / 1-2*. İstanbul: İnkılap Yayınları, tarihsiz.

Gürpınar, Hüseyin Rahmi. *Mutallaka*. İstanbul: Atlas Kitabevi, 1971.

Gürpınar, Hüseyin Rahmi. *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç*. Ankara: TDK Yayını, 2021.

Hisar, Abdülhak Şinasi. *Seçmeler*. Hazırlayan Selim İleri, Yapı Kredi Yayınları, 1992.

Karay, Refik Halit. *Memleket Hikâyeleri*. İstanbul: İnkılap Yayınları, tarihsiz.

Kaygılı, Osman Cemal. *Köşe Bucak İstanbul*. İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2019.

Kuş, Bahri. "Millî Lisan Anlayışının Ömer Seyfettin'in Hikâyelerindeki Yansımaları", *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Dergisi (TAED)*, s. 49, 2013, ss. 9-16.

Mangır, Mediha. "Osman Cemal Kaygılı'nın Söz Varlığında Argo", *TÜBAR*. s. XXX, 2011 (Güz), ss. 233-252.

Mangır, Mediha. "Osman Cemal Kaygılı -Hayatı, Edebî Kişiliği ve Eserleri-", *Turkish Studies*, c. 6, s. 4 (Güz), 2011, ss. 755-768.

Ömer Seyfettin. *Yüksek Ökçeler*. Ankara: Bilgi Yayınları, 1998.

Özemre, Ahmet Yüksel. *Hasretini Çektiğim Üsküdar*. İstanbul: Kubbealtı Yayınları, 2007.

Parlatır, İsmail vd. *Güzel Yazılar / Hikâyeler-1*. TDK Yayınları, 2013.

Saatçi, Önder. "Yaprak Dökümü'nde İstanbul Ağzına Dair Söz Varlığı ve Sözlüklerdeki Durumu", *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*. c. 5, s, 2, 2021, ss. 1220-1239.

Saatçi, Önder. "Safahat'ta İstanbul Ağzının Bazı Özelliklerine Dair (Kelimeler-Anlamlar)", *100. Yılında İstiklal Marşı ve Mehmed Akif*. TBMM İdari Teşkilatı Adına (M. Ali Kumbuzoğlu). Ankara 2021. ss. 469-490.

Saatçi, Önder. "Klasik Türk Musıkisi Güftelerinde Bazı İstanbul Ağzı Özellikleri ve Arkaik Dil Unsurları", *International Conferecnce On Ottoman Empıre Studies In Three Continents*, 21-22 Ağustos 2021, Editör Khaled EL Jundı ve Samira Khadhraoui Ontunc, Farabi Publishing House, 2021, ss. 23-48.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Mahur Beste*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2021.

Yesari, Mahmut. *Bâbıâli Hatıraları*. İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2019.

Yesari, Mahmut. *İstanbul'un Antika Tipleri*. İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2019.

ARGO LEXICON IN SHAHRIYAR'S WORKS

Hossein KHOSHABTENİ

Prof. Dr., Tabriz University, İran, hosseinkhoshbaten@yahoo.com

ABSTRACT

Language is a social element that the communication is its important sociological feature. From the viewpoint of linguistics some events are occurred in every language which the Argo lexicon is one of the most famous and practical form of these events. Hiding and covering the thoughts and aims from the others and protesting and impugn are the main ends of Argo lexicon. Protesting towards the abnormality of the society and towards the unsystematic and injustice rules. In some situations, verbal communication in society, affected by social anomalies, create a new concept called the secret language (Argo). Different methods of generation and word formation like analogy, affixation, derivation and inflection involved in the creation of secret vocabularies. Adding various affixes and match parts of words and convert them to each other, the use of simile and metaphor and analogy, and the onomatopoeia, and loan translation, borrowing from other languages occur in hidden language. Sometimes since a word or phrase used in a class or broad range it enters to communication culture of people or sometimes due to lack of communication and sometimes people use it too much and make distance between its birth and death. Meaning and the true meaning of some words and phrases give no clue to find its signifier and some others may have a very clear meaning, but for some people its exterior meaning may not be clear. Mohammad Hossein Shahriyar is one of the most famous poems of Iran especially in recent century. Although his style of poets saying is Iraqis' but using of the neologism and Argo lexicon and informal words and expression is his brilliant features.

Anahtar Kelimeler: Argo, social group, Shahriyar, semantics and meaning eras.

Introduction: Argo and Culture

Language is a person's simplest property. Language as most important mean of communication has some characteristics that reflected in all parts of language like sounds, rules, grammatical structures and lexicons. Language is a regular and organized system. Lexicons that we will speak about them are subsystem of whole language. The whole system of lexicon is changing and any decrease or increase in the number of components of lexical system will affect the other components value and basically the whole language is changing. Language is a dynamic phenomenon. Dynamics and evolution of language is another feature that considered as universal of language. Dante, Italian poet, believes since man is unstable and changeable, his language can't be stable and permanent. But like other things such as customs and dress, it

changes with changing of time and place. Lexical system of language is an open system and in comparison, with phonetic, morphological and syntactic systems that are close, changes easily. In lexicon of language according to time some vocabularies born, grow, evolve during their lifetime, enter from other languages and accept nationality of that language, take new form, promote or lose their importance, evaluated or degenerated… And the languages culture should not stay away from changes, but it should be the mirror of changes. As historian writes fate and status of different communities in a certain period of time as it is or basically, he should write lexicographer or linguist should write fate and status of lexicon of language in a period of time in which he lives as it is. The culture of language is authentic If at any time give reflection of modern culture and a vivid picture from language. There are many different types of cultures in different languages. Like dictionaries and glossaries and street slangs and hidden vocabularies and even glossaries of insults and vulgar.

Argo and Its Innovation and Use in Shahriyar's Works

This article deals with the recognizing and showing of these hidden language and hidden words in Shahriyar's works. These expressions and researching of the causes of creating and using of them prove this fact that Shahriyar has paid much attention to the argo lexicon in each period of his personal life and his literature life so he has used them very skilfully.

Julia Falk believes that obscenity and vulgarity are closely related to secret language. They arouse strong negative reactions in many people and are used by only a portion of the population. As with slang, words labeled obscene or vulgar by some people are considered acceptable and colloquial by others. Furthermore, almost every word that might be called obscene or vulgar has, in the colloquial or formal vocabulary of the language, an equivalent that may be used without great social repercussions. Thus, almost anyone mat say intercourse or defecate, but there are other words meaning exactly the same things that some people might be embarrassed to here, let alone utter. Why particular words are considered obscene or vulgar, when others with the same meaning are not, is far from clear. Yet, as with slang, if an obscene or vulgar word is used often enough, it may cease to carry such connotations and become acceptable. Obscenity is the use of words that offend the morality of certain people; vulgarity involves words that violate good taste. Since both morality and taste are relative matters, differing according to an individual's background, there are no concrete criteria that can be applied to determine which words are obscene or vulgar. On the other hand, there appears to be no language that lacks words that speakers consider obscene or vulgar. It is doubtful whether people will ever cease to make such judgments. Dr. Samayi believes the secret language is used more for hiding secrets and privacy policy between ranges of speakers (8). The reason that today these vocabularies are used in all of languages and dialects is conceal the thoughts and intentions and verbal communication and exchange between people that are out of context of speech. Goal of Argot is conveying the message to the audience, but we want some unknown person can't get the message. Societies Politics, governance, culture and ideology determine these terms what in what extent and with which goals and objectives generated and

in which situations they may be verbal and how they spread, and at last what kind of audiences it affect. Lexicons of secret language are constantly generated. After a while some vocabularies of this language are forgotten. Different Methods of generation and word formation like analogy, affixation, derivation and inflection involved in the creation of secret vocabularies. Range of age groups and youth and particularly students and general range of people create more of these words than others. Lord of the media, particularly newspapers and television programs, serials, films, sitcom and various personalities involved in the construction of these words. Vocabularies of Argot may be limited to a geographic location, area, district, village, town, or even related to geographical coordinates of the speakers of a language that even in this case contain several countries. Dr. Samayi believes Argot is type of standard language and somehow involved in almost all areas of language but perhaps it has less rule in syntax. Sometimes since a word or phrase used in a class or broad range it enters to communication culture of people or sometimes due to lack of communication and sometimes people use it too much and make distance between its birth and death (13). Range and value of concealing of vocabularies of Argot is a relative matter in order that there is a term that only exchanged between close friends, however, this term doesn't enter to family privacy, or some term become general and in spite of being vulgar or banal is used in all groups even among family members. Meaning and the true meaning of some words and phrases give no clue to find its signifier and some others may have a very clear meaning, but for some people its exterior meaning may not be clear. But there are some words and terms that due to metaphor or analogy or external inherent meaning or internal and imaginary sense seems common and can be understand by everyone. Meaning regions of secret language are words of taunt, insults, sarcasm, political, sex, religious, and special classes of groups and expressing their opinions. There is no limitation for word formation in this language. Adding various affixes and match parts of words and convert them to each other, The use of simile and metaphor and analogy, and the onomatopoeia, and loan translation, borrowing from other languages occur in Argot and since it has no written form and is informal there is not any criticism for the method of making them. The origin of this language cannot be limited to a specified period or location or language. Perhaps history of this language backs to time that third person comes to privacy of two person's speech.

Shahriyar has created and used a great deal of these expressions in the work of "Heydar Babaya Salam" where he saw the injustice rules towards his mother tongue and political force through the years of Pahlavi periods. Shahriyar used this form of language to protest towards the theory of killing and losing the other languages such as Turkish.

"Heydar Baba'ya Salam" was published in Tabriz in 1332 in the form of small volume but full of meanings and senses and definitions. Before publishing of this work Shahriyar had been popular but by this he showed the responsibility of carrying of the people pain and emotions.

The time of writing this work run across the Pahlavi regime and the liders of this regime had established the theory of National Unity in which they were deleting and removing the other nations and their languages except Persian. Writing in Turkish was forbidden, and the great silence was governed to the people.

Shahriyar broke that death silence by “Heydar Babaya Salam” by some skilful forms such as arising of the emotions of the people and nostology form and Argo lexicon.

Man (ایگیت), coward (نامرد) , devil (شیطان) , cloudy (دومان), wolf (گرگ), lion (شیر), sheep (گوسفند), black prison (قارا زندان), light (نور), darkness (ظلمت), winter (زمستان), spring (بهار), lord (ارباب) and our masters (اربابلاریمیز) are the samples of the Argo lexicon in Shahriyaŕs works which all of them carry the second and indirect meaning.

This greeting was Haidar Baba, a greeting on the chained hands of the homeland, it was a greeting breaking the darkness, it was a greeting that promised the good news of dawn with itself. Master Shahriyar's personal life and also in a new stage of Azerbaijani literature, because the innate talent and those secret facts and Master Shahriyar's special style were fully revealed in this collection. It is unfortunate that the literary view of critics and literary critics of this collection was more of a nostalgic view of Haidar Babaei Salam, while this work is a work that has hidden its semantic features and characteristics in several layers. And the allusions and savages that are expressed in dialectical, slang and local language, but with a historical, social and also political point of view, if we look at this collection, this collection is a hidden language against a sense of oppression and a sense of rebellion and a Destructive and destructive feeling, in fact, if Shahriyar did not choose this language for this collection and did not choose these lexicons, and the words of his heart and that sense of his poetry, and the sense of social responsibility and the heavy and heavy burden that comes from society. Both he himself had gone under the burden of it and the society of that day had put it on the shoulders of Master Shahriyar. Which led to the end of the prince's death and made himself permanent He protested and the hatred and the intensity of the hatred feelings of the society were conveyed to the dictators and leaders of that society. Haidar Babaye selam

In the face of the distorted nationalist sense, create a cult of hypocrisy, subvert and create hypocrisy in a society in the contemporary literature of Azerbaijan. And he attracted more attention, from the young poets to the old and old poets, all of them began to respond, write, and welcome to this system, to the point that the prince speaks in such a clause full of secret language without He says that he left no trace of himself and no evidence against the situation and against the political conditions of that time against the nationalist laws of Taghut:

Heydar Baba, you dragged me

You took me to my home and homeland

You lost Joseph as a child

You found Jacob when he was old

You got a wolf in the mouth

Here, the words Yusuf, Pir, Yaqub and Wolf are all secret words, in which Yaqub is an allegory of Azerbaijan and Yusuf is an allegory of the prince himself.

Shahriyar's secret language is not specific to Haidar Baba's poems. We feel this poet's secret language everywhere in his Persian and Turkish poems and lyric poems.

ایتیمیز قورد اولالی، بیزده قاییتدیق قویون اولدوق

ایت ایله قول- بویون اولدوق

ایت الیندن قاییدیب، قوردادا بیرزاد بویون اولدوق

ایت ایله قول- بویون اولدوق

قوردوموز دیشلرینی هی قارا داشلاردا ایتیلتدی

قویونون دا ایشی بیتدی

سون، سوخولدی سورویه، بیر سورونی سؤکدی- داغیتدی

اکیلیب، ایت گئدیب ایتدی

بیزده باخدیق ایت ایله قورد آراسیندا اویون اولدوق

ایت ایله قول- بویون اولدوق

This poem by Master Shahriyar has a political and social aspect and refers to corruption and destruction in a group that is expected to protect the interests of the community and society, but ....

Translation:

We became toys

When the dog became a wolf, we became like sheep

We went with the dog

We took refuge in the wolf from the dog

We became dogs together

When the wolf sharpened its teeth with black stones

The other sheep was done

He finally attacked the herd and tore the herd to pieces

The dog also went missing

We realized we had become a toy for dogs and wolves

We are with the dog

After the holly revelation of Islamic Iran Islamic Republic Shariyar decoded some of the argo lexicon words and expressions which encoded in the period of Pahlavi regime in the poet of "I made it sea" (دریا ایله دیم) such as:

Turkish was a fountain, but I made it sea (ترکی بیر چشمه ایسه من اونو دریا ایله دیم)

Pahlavi regime had killed the sprit of Turkish (نین جانینی آلمیشدی حیاسیز طاغوت‌ترکی)

I did get the life for it and made alive for the right (من حیات آلدیم اونا حق ایچون احیا ایله دیم)

Conclusion

Seyyed Mohammad Hossein Behjat Tabrizi Shahriyar is one of the most prominent poets of Iran in the present era. Although the language of Shahriyar's poetry is the language of the Iraqi style, one of its features is linguistic innovations in the use of slang and secret terms and words. Examining these elements, it is clear that Shahriyar in his artistic creation has paid much attention to the secret language and in different historical periods of his poems, ie in the period of enthusiasm and love or in the period of isolation and mystical solitude from it. It has been used as one of the main materials of artistic language. When Haidar Baba protests against the oppression, social and political injustice, corruption and irreligion of the ruling circles, and when he reflects the intentions and goals of the racists and discriminators who have repeatedly burned the poet in the heart. And what about when he miraculously explicitly hurts the evil face of the oppressive agents of the time and exposes their filthy intentions with these secret words. Shahriyar's secret language with the artist as much as possible retains both the power of sitting with his literary language and plays the role of lexical substitution in semantic domains.

In fact, great Shahriyar rescued and relived the Turkish from becoming extinct by his skillful style and art of using of the neologism and secret language.

References

اگرادی وویلیام،1380، *درآمدی بر زبان شناسی معاصر*، ترجمه علی درزی،تهران ، سمت

امینی ، امیر قلی ، 1378 ، *فرهنگ عوام* ، شرکت چاپ و انتشارات علمی

خوش باطن، حسین،1388، فرهنگ زبان مخفی در ترکی، نشر اختر

سمائی، مهدی ، 1382 ، *فرهنگ لغات زبان مخفی* ، نشر مرکز

شاملو، احمد ، 1361 ، *کتاب کوچه* ، انتشارات مازیار

محمدزاده صدیق، حسین،1388، دکتر صدیق وشهریار، نشر تکدرخت تهران

منظوری، ناصر، 1388، آشوبی شدگی در شعر شهریار، ناشر مولف

A. Spears, Richard. *Ntcs Dictionary Of American Slang And Colloquial Expressions*. National Textbook Company, 1989.

Falk, Julia. *Linguistics And Language*. Michigan State University, 1978.

McArthur, Tom. *Longman Lexicon of Contemporary English*. Longman, 1996.

Sapir, Edward. *Language: An Introduction to The Study of Speech (Chap)*. New York Harcourt Brace and World, 1921.

Trask, R. L. *A Dictionary of Grammatical Terms in Linguistics*. London: Cambridge University Press, 1994.

TÜRK ANAYASALARINDA HUKUK DİLİNİN SADELEŞMESİ

***Z. Gönül BALKIR*[1]**

Prof. Dr., Kocaeli Üniversitesi, Türkiye, gonulbalkir@yahoo.com

***Başak BALKIR GÜLEN*[2]**

Öğr. Gör., Kocaeli Üniversitesi, Türkiye, basakbalkir@hotmail.com

ÖZ

Toplumdaki değişim, dili değiştirirken; dildeki her değişim de hukuk dilini değiştirmektedir. Türk toplumunun, Cumhuriyet Dönemi'ne geçişiyle başlayan Türk dilindeki sadeleşme çalışmaları, hukuk dilinde de karşılığını bulmuş; Türk dilinin sadeleşmesi, doğrudan hukuk diline yansımış ve hukuk dilini de sadeleştirmiştir. Hukuk dilinin değişimini ve çok kısa bir süre içindeki sadeleşmesini, dönemsel olarak tekrarlanan hukuksal metinlerde açıkça görebiliriz. Özellikle Türkiye Cumhuriyeti Anayasaları, yaşanan hukuksal değişimi ortaya koyan, önemli hukuksal belge ve metinlerdir.

Günümüze kadar kabul edilen anayasalarda kullanılan diller incelendiğinde; dildeki değişim ve sadeleşmenin doğrudan anayasalardaki hukuk dilini de sadeleştirdiği görülmektedir. Türkiye Cumhuriyeti Anayasaları olarak; 1921 tarihli Teşkilât-ı Esasiye Kanunu, 1924 tarihli Teşkilâtı Esasiye Kanunu, 1961 tarihli Türkiye Cumhuriyeti Anayasası ve 1982 tarihli Türkiye Cumhuriyeti Anayasası'nın sadece başlangıç hükümlerinin mukayeseli karşılaştırmasında bile Türk Devleti'nin hukuk belgelerindeki hukuk dilinin ne kadar değiştiği apaçık ortaya çıkmakta ve bu değişimin, hukuk metinlerine ve kanunlarına nasıl yansıdığı görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk Dilinin Sadeleşmesi, Hukuk Dilinin Sadeleşmesi, Türk Anayasaları.

SIMPLIFICATION OF LEGAL LANGUAGE IN TURKISH CONSTITUTIONS

Abstract

While the change in society changes the language; every change in language also changes the legal language. The simplification studies in the Turkish language, which started with the transition of the Turkish society to the Republican Period, also found its counterpart in the legal language; The simplification of the Turkish language was directly reflected in the legal language and simplified the legal language. We can clearly see the change of the legal language and its simplification in a very short time in the periodically repeated legal texts. Especially the Constitutions of the Republic of Turkey are important legal

[1] ORCID: 0000-0003-0710-8375
[2] ORCID: 0000-0003-0527-2980

documents and texts that reveal the legal change.

When the languages used in the constitutions adopted until today are examined; It is seen that the change and simplification in the language directly simplifies the legal language in the constitutions. As the Constitutions of the Republic of Turkey; even in the comparative comparison of only the initial provisions of the Teşkilat-ı Esasiye Kanunu, 1924, the 1961 Constitution of the Republic of Turkey and the 1982 Constitution of the Republic of Turkey, it becomes clear how much the legal language in the legal documents of the Turkish State has changed. It is seen how it is reflected in legal texts and laws.

Keywords: Simplification of Turkish Language, Simplification of Legal Language, Turkish Constitutions.

Giriş

Cumhuriyet dönemiyle birlikte yeniden yapılandırılan hukuk düzeni ve toplumsal değişim; doğrudan Türk diline ve oradan da hukuk diline yansımıştır. Türk dilinin sadeleştirilmesi çalışmaları, doğal olarak hukuk dilinin sadeleştirilmesi çalışmalarını da beraberinde getirmiş; dildeki sadeleşme çalışmaları, hukuk dilinde de karşılığını bulmuş Türk dilinin sadeleşmesi, hukuk dilini de sadeleştirmiştir. Bu çalışmamızda Cumhuriyetimizin kurulmasından sonra, kabul edilen anayasaların dillerini mukayese ederek zamanla nasıl değişip, sadeleştiklerini göstermek istedik.

1. Türk Dilinin Sadeleşmesi

1.1. Türk Dili ve Türk Dilinin Gelişimi

Dil, bir toplumun ruhu olarak toplumun, zaman içerisindeki yaşantılarının izleri, oluşturdukları değerler, ölüm karşısındaki tutumları, geleceğe yönelik beklentileri, evren hakkındaki çıkarımları aktarır ve geleceğe taşır. Tüm anlam değerleri için dil, temel bir veri alanıdır (Aksu 187).

Dil, insanoğlunun varoluşunun ve kişiliğinin başlangıcıdır. Aklın bir görüntüsü olarak dil, antik çağdan beri mutlak bir irade açıklaması biçimi olarak hem betimleyen ve hem de betimlenendir (Işıktaç 117). Dil, sosyal bir olgu ve bir kurumdur. Gerçekte dil, her bireyin zihnine yerleşen sosyal ve kültürel bir eser olarak; bireylerdeki dilin çalışmasını düzenlemede sosyal yapı tarafından benimsenmiş gerekli uzlaşımların bütünüdür. Bir tür varsayımsal sözleşme sayesinde var olur.

Türk dilinin geçmiş, İslamiyet öncesi zamanlara dayanmaktadır. Türkler, İslâmiyet'i kabul etmeden önce kendi yazı sistemlerini geliştirmişlerdi. İlk Türk alfabesi, Göktürk alfabesidir. İlk Göktürk yazıtları olan Orhun yazıtları, Yenisey'de bulunmuştur, 18. yüzyıldan beri varlığı bilinen bu yazıtların 1893'te okunabilmeleri sonucunda, Orhun yazıtlarının Türklere ait oldukları ve 732 yıllarına ait bulundukları, dillerinin de Türkçe olduğu anlaşılmıştır (Göze 310).

Türk dilinin ilk sözlüğü ve dil bilgisi kitabı olan, Divanü Lugati't-Türk, 1072 yılında Kaşgarlı Mahmud tarafından yazılmıştır. Yaklaşık 9 bin sözü içeren eser, yalnızca bir sözlük ve bir dil

bilgisi kitabı değil, aynı zamanda Türk yazı dilinin ve ağızlarının ele alındığı, kültür değerlerinin kayda geçirildiği anıtsal bir kaynaktır. Konya'da Selçuklu egemenliğine son veren Karamanoğlu Mehmet Bey, idealistçe bir adım atarak Türkçeyi resmi dil yapmıştır. Mehmet Bey, ayrıca 15 Mayıs 1277'ye tekabül eden 10 Zilhicce 675 tarihli bir buyruk yayınlamıştır. Buyruğunda şöyle diyordu: "Bugünden sonra divanda, dergâhta, bargahta, mecliste, meydanda Türkçe 'den başka dil kullanılmayacaktır…" Karamanoğlu Mehmet Bey tarafından gerçekleşen bu ferman ile tarihte ilk kez devlet eliyle Türkçe'nin korunmasına tanık olmaktayız. Osmanlı Devleti'nin ilk yıllarında, dil Türkçe idi. Fakat sonraları dinin etkisi ile Arapça ve edebiyat dili sayılan Farsçanın Türk'ün dili olan Türkçe'nin yerini aldığı görülür. Arapça ünsüz sesler bakımından zengin olduğu halde; Türk dili olarak Türkçe, ünlü sesler bakımından zengindir. Bu nedenle Arap harfleri Türk dil ve lehçeleri karşısında yetersiz kalmıştır (Aksu 188).

XVII. yüzyılın 2. yarısında bazı batı ülkelerinde Türkoloji Enstitüleri ve okulları açılarak, Türkçe'nin bilimsel olarak incelendiği görülür. XIX. Yüzyılın ilk yarısından Tanzimat dönemine kadar, Padişah III. Selim ve II. Mahmut'a; Türkçe'nin sadeleştirilmesi önerilir. Tanzimat ve Meşrutiyet devirlerinde, yetişen aydınların önemli bir bölümü, Arapça ve Farsça sözcüklere bağlı eserler vermekteydiler. Namık Kemal'in *Evrak-ı Perişan*'ındaki sözcüklerin %32'si, Recaizâde Ekrem'in *Pejmürde*'sindeki sözcüklerin %35'i, Süleyman Nazif'in *Fuzuli*'sindeki sözcüklerin ise ancak %33'ü Türkçe idi (Yalçın 51).

1.2. Türk Dilinin Sadeleşmesi

Erzurum Kongresi'nde Ulus'un bütününü ilgilendiren önemli kararlar alınmıştı Erzurum Kongresi içerdiği hükümlerle ulusal anıtın temellerini oluşturmaktaydı. (Şenşekerci ve Diğerleri, Devrim Tarihi-1, 84). Yeni kurulan Türkiye'nin bir an önce inşası için öncelikle ulusal bir kimlik ve bilincin inşası gerekiyordu ve bu konuda Türk dili, en önemli araçlardan birisiydi (Şenşekerci vd, 38).

1927'li yıllarının Türkiye'sine gelindiğinde, ilk bakışta yalnızca %10,6'sı okur yazarı olan, %16,3 kentlerde yaşayan,14 milyon nüfuslu bir toplum görüntüsü vardı (Şenşekerci vd, 12). Bu süreç de Türk dilinin kullanımı, egemenliğin kullanılması bağlamında çok önemli bir araç olarak kullanılmış ve Türkçenin sadeleşme çalışmaları, toplumsal dinamizmi harekete geçirmiştir.

Cumhuriyet dönemine geçişle birlikte Türk dilinin sadeleşmesi çalışmaları hızlanmıştır. TBMM'nin 23 Nisan 1920'da açılması üzerine, kurulan ilk Vekiller Heyeti'nin programında, halk dilinden toplanacak sözcüklerle bir sözlük meydana getirileceği belirtilmiştir. Ancak bu beklenti, günün koşullarına göre kolay gerçekleşememiştir. Teşkilat-ı Esasiye Kanunu'nun ilk maddelerinde ancak 19 Türkçe sözcük bulunmaktaydı. Geri kalanlar Arapça ve Farsça idi. Kullanılan Türkçe sözcükler da daha çok (olup, için, olarak gibi) edatlardan oluşuyordu. 23 Nisan 1920 TBMM'nin açılması ile kurulan Bakanlar Kurulu, Türkçe Sözlük yapılmasını Hükümet Programına aldı. 1928'de yapılan "Harf Devrimi" ile Türkçe'nin ülkede egemen olmasını kolaylaşıyordu. Latin alfabesinin kabul edilip edilemeyeceği tartışmaları sürüp giderken 1928 yılında harf devrimi kabul edilecektir. Bu devrim hamlesinin birinci basamağı, 28 Mayıs 1928'de kabul edilen "Beynelmilel Erkânım kabulü hakkında kanun" ile gerçekleştirilir, Latin esasından olan rakamların, sayıların kullanılması

kabul edilir. Yasanın kabulü sırasında, birçok konuşmacılar, harflerin de değiştirilmesi doğrultusunda konuşmalar yapmışlardır ve Latin harflerinin kabulü yanında ayrıca Arap harflerinde yazımla ilgili bazı değişiklikler yapılması konusu, en çok tartışılan konular olmuştur (Göze 313).

Türk ulusu cehaletten az emekle, kısa yoldan ancak kendi güzel ve asil diline kolay uyan böyle bir araç ile sıyrılabilecektir. Bu okuma yazma anahtarı ise Latin esasından alınan yeni Türk Alfabesi olacaktır. 1928 tarihinde Türk Harflerinin Kabul ve Tatbiki Hakkındaki yasa kabul edilmiş ve 1929 yılına, Türkiye Cumhuriyeti, yeni yazısı ile girmiştir. Türkçe'nin sadeleştirilmesi ve zenginleştirilmesi kapsamında yapılan olumlu çalışmalar sonucunda; 1932 yılında yazı dilinde %35-40 olan Türkçe sözcük kullanma oranı, şimdilerde %75-80'lere ulaşmıştır. Bu olgu ve sadeleşme, Atatürk'ün yaptığı dil devriminin; ne kadar halka mal olduğunun, apaçık göstergesidir (Göze 313).

1.3. Mustafa Kemal Atatürk'ün Kullandığı Dil

Tarihsel süreçte kullanılan Osmanlıca, Arapça ve Farsça olup, bunlar arasındaki Türkçe kelimeler daha çok; olup, için, olarak, gibi kelimeler şeklinde, sözcükleri birbirine bağlamak için kullanılan sözcüklerden oluşmaktaydı.

Mustafa kemal Atatürk'ün Nutuk'tan aktarıldığı biçimiyle dönemin hukuksal dilini ve bir açılış konuşmasında da halka ve öğrencilere hitap ederken, kullandığı dili görmek ve bugün kullanılan dille mukayese etmek, Türkçenin zaman içinde nasıl sadeleştiğini açıkça göstermektedir.

1.3.1. Mustafa Kemal Atatürk'ün Hukuksal Dili

Nutuk'tan aktarıldığı biçimiyle; kurtuluş savaşı önderi, Mustafa kemal Atatürk'ün dilini ve bu dilin günümüz hukuk diliyle karşılaştırmak üzere Nutuk'taki haliyle Amasya Genelgesi'nde alınan kararlardaki, o zamana ait hukuksal dil ve söylemi aşağıda yer almaktadır:

1.Vatanın tamamiyeti, milletin istiklâli tehlikededir.

2.Hükümeti merkeziye deruhte ettiği mesuliyetin icabatını ifa edememektedir. Bu hal milletimizi madum tanıttırıyor.

3.Milletin istiklâlini yine milletin azim ve kararı kurtaracaktır.

4.Milletin hal ve vaz'ını derpiş etmek ve sadayı hukukunu cihana işittirmek için her türlü tesir ve murakabeden azade bir heyeti milliyenin vücudu elzemdir.

5.Anadolunun bilvücuh en emin mahalli olan Sivas'ta millî bir kongrenin serian inikadı takarrür etmiştir.

6.Bunun için tekmil vilâyetlerin her livasından milletin itimadına mazhar üç murahhasın sürati mümkine ile yetişmek üzere hemen yola çıkarılması icap etmektedir.

7.Her ihtimale karşı keyfiyetin bir sırrı millî halinde tutulması ve murahhasların lüzum

görülen mahallerde seyahatlerinin mütenekkiren icrası lâzımdır.

8.Vilâyatı şarkiye namına 10 Temmuz'da Erzurum'da bir kongre inikad edecektir. Mezkûr tarihe kadar vilâyatı saire murahhasları da Sivas'a vâsıl olabilirlerse Erzurum Kongresinin âzası da Sivas içtimai umumisine dahil olmak üzere hareket eder." şeklindeki ifadesini, günümüz Türkçesinde, neredeyse anlamak imkansızdır.

Metnin hukuksal kavramlarıyla taşıdığı anlam ve önemin daha iyi anlaşılması için günümüz hukuk diline çevrilmesi gerekmektedir. Amasya Genelgesindeki hukuksal kavramları günümüz Türkçesine uyarladığımızda;

1.Vatanın bütünlüğü milletin bağımsızlığı tehlikededir.

2.İstanbul hükümeti aldığı sorumluluğun gereğini yerine getirememektedir. Bu durum milletimizi yok olmuş gösteriyor.

3.Milletin bağımsızlığını, yine milletin azim ve kararı kurtaracaktır.

4.Milletin içinde bulunduğu durum ve şartların gereğini yerine getirmek ve haklarını gür sesle cihana duyurmak için, her türlü baskı ve kontrolden uzak milli bir heyetin varlığı zaruridir.

5.Anadolu'nun her bakımdan en güvenilir yeri olan Sivas'ta hemen milli bir kongre toplanması kararlaştırılmıştır.

6.Bunun için bütün illerin her sancağından milletin güvenini kazanmış üç temsilcinin mümkün olan en kısa zamanda yetişmek üzere yola çıkılması gerekmektedir.

7.Her ihtimale karşı bu mesele milli bir sır olarak tutulmalı ve temsilciler gereğinde yolculuklarını kendilerini tanıtmadan yapmalıdırlar.

8.Doğu illeri adına 10 Temmuz'da Erzurum'da bir kongre toplanacaktır. O tarihe kadar öteki illerin temsilcileri de Sivas'a gelebilirlerse Erzurum Kongresi'nin üyeleri de Sivas genel kongresine katılmak üzere hareket ederler.

şekline dönüşmektedir. Her iki metnin mukayeseli olarak incelenmesi bize hukuk dilinin geçen çok kısa süre içinde nasıl değiştiğini; günümüz Türk dilindeki sadeleşmeye paralel olarak, nasıl sadeleştiğini açıkça ortaya koymaktadır.

Amasya metninde alınan kararların özellikle 4 ve 5. maddelerdeki; "Milletin hal ve vaz'ını derpiş etmek ve sadayı hukukunu cihana işittirmek için her türlü tesir ve murakabeden azade bir heyeti milliyenin vücudu elzemdir." Ve "Anadolunun bilvücuh en emin mahalli olan Sıvasta millî bir kongrenin serian inikadı takarrür etmiştir." kararını; günümüz hukukçuları dahi, artık anlayamamaktadırlar.

1.3.2. Atatürk'ün Söylev Dili

Medenî Kanun'un, Meclisçe kabulünden dört ay kadar önce, Ankara Hukuk Fakültesi'nin 5 Kasım 1925 tarihinde açılışı münasebetiyle söylemiş olduğu konuşmasında Atatürk, Türk hukukunda yapılacak inkılâbın genişliğini ve derin anlamını şöyle ifade etmiştir:

"...Bugün şahit olduğumuz hâdise, yüksek memur ve mütehassıs âlimler yetiştirmek teşebbüsünden daha büyük bir ehemmiyeti haizdir. Senelerden beri

devam eden Türk inkılâbı, mevcudiyetini ve zihniyetini, hayatı içtimaiyenin mebnası (dayanağı) olan yeni esasatı hukukiye de (hukukî esaslarda) tesbit ve teyit etmek çaresine tevessül etmiştir.

"Türk inkılâbı nedir? Bu inkılâp kelimenin vehleten (ilk ânda) ima ettiği ihtilâl manasından başka ondan daha vâsi (geniş) bir tahavvülü ifade etmektedir. Bugünkü devletimizin şekli, asırlardan beri gelen eski şekilleri bertaraf eden en mütekâmil tarz olmuştur.

"Milletin, idamei mevcudiyet (varlığını devam ettirmek) için efradı arasında düşündüğü rabitai müştereke (müşterek bağlar), asırlardan beri gelen şekil ve mahiyetini tebdil etmiş, yani millet, din ve mezhebî irtibat yerine, Türk milliyeti rabıtası ile efradını toplamıştır.

"Millet, beynelmilel umumî mücadele sahasında sebebi hayat ve sebebi kuvvet olarak ilim ve vasıtanın ancak muasır medeniyette bulunabileceğini, bir hakikati sabite olarak umde (ilke, prensip) ittihaz eylemiştir.

"Velhasıl efendiler, millet, saydığım tahavvülât ve inkılâbatın tabiî ve zaruri icabı olarak idarei umumiyesinin ve bütün kanunlarının ancak dünyevî ihtiyacattan mülhem ve ihtiyacın tebeddül ve tekâmülü ile mütemadiyen tebeddül ve tekâmül etmesi esas olan dünyevî bir zihniyeti idarei mabihülhayat (hayat düsturu) ad eylemiştir.

"... Şimdi vücuda gelen bu büyük eserin zihniyetini, ihtiyacatıil tatmin edecek yeni esasatı hukukiyeyi ve yeni erbabı hukuku vücuda getirmek için teşebbüs almaya zaman gelmiştir. Zennederim ki, Ankara mektebi hukuku ile Cumhuriyet hukukunu yalnız zahirî lâfzi şekli ile değil, fakat şuurî ve izânî mahiyetiyle, kanunlariyle ve erbabı hukuku ile izah edecek ve müdafaa edecek tedbire tevessül etmiş oluyoruz.

"Cumhuriyet Türkiye'sinde eski kavaidi hayat (hayat kaideleri) eski hukuk yerine, yeni kavaidi hayatın ve yeni hukukun kaim olmuş bulunması bugün gayrikabili tereddüt bir emrivaki (olup-bitti)dir. Bu emrivâki sizin kitaplarınızda ve mabihüttatbik olacak (uygulanacak) kanunlarımızda ifade ve izah olunacaktır».

Atatürk, milleti inhitata, alçalmaya sürüklemiş olan geri ve donmuş tın kuk zihniyetinin "Matbaayı Türkiye'ye kabul için... üç yüz sene müşahede ve tereddüt» içinde mukavemet eylediğini, Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin kuruluşunu ilim ve hukuk esaslarına aykırı bulduğunu, Hâkimiyetin kayıtsız şartsız millette olduğu esasına muarız bulunduğunu ifade ettikten sonra;

"Büsbütün yeni kanunlar vücuda getirerek eski esasatı hukukiyeyi temelinden kal'etmek (söküp atmak) teşebbüsündeyiz. Ve yeni esasatı hukukiye ile elifbasından tahsile başlayacak bir yeni hukuk neslini yetiştirmek için bu müessesatı açıyoruz. Bütün bu icraatta mesnedimiz milletin zin istidat ve kabiliyeti ve iradei katiyesidir...

"Talebe efendiler,

> "Yeni Türk hayatı içtimaiyesinin bani ve müeyyidi olmak iddiasiyle tahsile başlayan sizler; Cumhuriyet devrinin hakiki ulemâyı hukuku (hukuk bilginleri) olacaksınız.
>
> "Cumhuriyetin müeyyidesi olacak bu büyük müessesem küşadında hissettiğim saadeti hiçbir teşebbüste duymadım ve bunu izhar ve ifade etmekle memnunum».

Atatürk'ün konuşma dilinin de bugün için zor anlaşılsa bile aradan geçen zamana göre Amasya Genelgesine göre, nasıl daha anlaşılır hale geldiğini görmekteyiz. Aralarında çok fazla zaman farkı olmadığı halde, Amasya Genelgesinde kullanılan dille, 1925 tarihinde Ankara Hukuk Fakültesindeki açılış konuşmasında kullandığı dilin, görece çok daha sade olduğu kolayca anlaşılmaktadır.

2. Hukuk Dili ve Hukuk Dilinin Sadeleşmesi

2.1. Meta Bir Dil Olarak Hukuk Dili

Hukuk dili, nesnel dilin betimlemesinde kullanılan bir üst dil olarak kabul edilmektedir. Normatif bir bilim olan hukuk bilimi, kendine özgü bir üst dil olarak hukuk dilini ortaya çıkarmaktadır. Hukuk dili, nesnel dilin betimlemesinde kullanılan bir üst dil ya da meta dil olarak kabul edilir. Hukuk dili, nesne dili olan Türkçe'nin, bir meta dil olarak, özel dil alanına işaret eder. Türk dilinin sadeleştirilmesi çalışmaları, doğal olarak zamanla hukuk dilini de sadeleştirmiştir.

Sözlü hukuktan yazılı hukuka geçildiğinden beri, hukukun içeriği de dilsel olarak yaratılan kavramlarla karşımıza çıkmaktadır. Bir meta dil olarak, hukuk dilini yaratan gündelik dil, hukuk biliminin anlam taşıyıcı ve iletişim aracı olarak, hukuk normunun da taşıyıcısı ve iletişim aracıdır.

Hukuk normlarının, yazılış biçimi açısından dilbilgisi olarak değerlendirilmesinde; hukuk normlarının emir veya yasak şeklinde ya da olumlu veya olumsuz emir kipinde yahut da haber kipinde yazıldıkları görülmektedir. Hukuk normunda emir kipinin daha yaygın biçimde kullanıldığını en eski tarihli hukuk normlarında bile görmek mümkün olmaktadır.

Hammurabi Kanunlarının yazılış biçimi, daha çok emir kipinin tercih edildiğini göstermektedir. M.Ö. 1728-1686. yılları arasında Babil hükümdarlığını yapan Hammurabi'nin yayınladığı kanundan aldığımız aşağıdaki hüküm, bu görüşü doğrulayıcı niteliktedir: "Eğer bir adam, bahçe sahibinin izni olmaksızın ağaç keserse 1/2 mana (o zaman kullanılan bir ölçü) gümüş ödeyecektir" (Güriz, 2009, 412).

2.2. Türk Hukuk Dilinin Sadeleşmesi

Tarihsel gelişim içinde toplumsal yapıdaki değişim doğal olarak bir toplumsal kültür olarak, dile de aynen yansımaktadır. Değişim olarak dilin zaman boyutunda kavranması sorunları hukuk diline ve hukuk zaman ilişkisine de yansımaktadır.

Hukuk dilinin tarihselliği boyunca ve bu noktada yaşanan değişim ve dönüşüm bir yanıyla toplumsal değişim ve dönüşümden ve öte yandan dilin yapısındaki değişim ve dönüşümden ayrıştırılamaz ve kavranamaz. Toplumsal değişim ve dönüşüm, dile yansırken, toplumsal

değişim ve bu değişimin dildeki etkisi veya yankısı doğal olarak hukuk diline de yansımaktadır.

Toplumsal değişim zamanlarında, kurumsal yapının yeniden yapılandırılma dönemlerinde; gündelik dilde, bu değişime paralel olarak hızlıca değişmektedir. Gündelik kullanım dilinde yaşanan değişim bu nesne dilin bir üst yapısı ve bir meta dil olan hukuk diline de yansımakta ve hukuk dili de hızlıca değişmektedir.

Nitekim Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu ve ulusal diriliş sürecinde yaşanan Türk dilinin sadeleştirilmesi çalışmaları; hukuksal yapının toptan bir şekilde reform niteliğindeki yasalar ve hukuk devrimiyle birlikte yeniden yapılandırılmasıyla birleşince doğrudan hukuk diline yansımış ve hukuk dili son derece hızlı bir şekilde Türk diline paralel olarak sadeleşmiştir.

3. Türk Anayasalarındaki Hukuk Dilinin Değişimi

3.1. Hukuk Metinlerinin Sadeleştirilmesi

Cumhuriyet döneminin en önemli özelliklerinden birisi, hukuk alanında yapılan radikal reformların Gerçekleştirilmesidir. İlk anayasamız olan Teşkilâtı Esasiye Kanunu 1921 Yılında kabul edilmiştir.

Türkiye Cumhuriyeti'nin İkinci Anayasası, 1924 Tarihinde Kabul Edilen Teşkilâtı Esasiye Kanunu'dur (Aydoğdu 30).

1961 tarihli Türkiye Cumhuriyeti Anayasası, 1982 yılında, yerini 1982 tarihli Türkiye Cumhuriyeti Anayasası'na bırakmıştır. Hukuk dilindeki değişimi ve çok kısa bir süredeki sadeleşmesini en açık biçimde dönemsel olarak tekrarlanan bu hukuksal metinlerde görebiliriz.

1926 yılında Türk Medeni Kanunu'nu da yürürlüğe konmuştur. 2001 yılına kadar yürürlükte kalan bu kanun hem kavramsal olarak ve hem de dil olarak eskiyip anlaşılmaz hale gelince, özüne dokunmadan, kabul edilen yeni bir kanunla sadeleştirilmiştir.

Türk hukuk hayatının gelişim çizgisi incelendiği zaman, 1923 yılında Cumhuriyetin ilânı ile birlikte, özellikle Cumhuriyetin kurulmasından sonra değişik hukuk alanlarında temel kanunların kabul edilmesi ve temel kurumların oluşturulması, temel kanunlarda yapılan değişikliklerin sınırlı kalması, mahkemeleri hukuk kurallarını düzenli ve istikrarlı biçimde uygulamaya yönlendirmiştir (Güriz 421).

Türk Devleti'nin kabul ettiği, iki Medeni Kanun arasındaki dil değişikliği; hukuk dilinin nasıl sadeleştiğinin, apaçık göstergesidir. 17 Şubat 1926 (4 Nisan 1926 sayı 339) tarih ve 743 numaralı kanunla Türk Kanunu Medenisi, 4 Ekim 1926 yürürlüğe girmiştir. 74 yıl uygulanan ve pek çok değişikliğe uğrayan 1926 tarihli Türk Kanunu Medenîsi, çağın ve gelişen teknolojinin ihtiyaçlarına cevap veremediği gerekçesi ile yerini 1.1.2002 tarihinde yürürlüğe giren 22.11.2001 tarih ve 4721 sayılı yeni Türk Medenî Kanunu'na bırakmıştır.

Özellikle Türkiye Cumhuriyeti Anayasaları ve Türk Medeni kanunu, zamanla yaşanan hukuksal değişimi çok net ortaya koyan hukuk belgeleridir. O zamana ait hukuk dilini ve dildeki değişimi göstermesi bakımından çok değerli anıt niteliğindeki belgelerdir.

3.2. Türk Anayasalarındaki Hukuk Dilinin Sadeleşmesi

Hukuk dilindeki değişim ve sadeleşme en açık biçimiyle tarihsel süreç içinde dönemsel olarak tekrarlanan metinlerde ortaya çıktığı için hukuk dilinin nasıl zamanla sadeleştiğini gösterdikleri için, T.C. Anayasaları, çok önemli hukuksal belge ve metinlerdir.

Türkiye Cumhuriyeti Anayasaları olarak; 1921 tarihli Teşkilât-ı Esasiye Kanunu, 1924 tarihli Teşkilâtı Esasiye Kanunu, 1961 tarihli Türkiye Cumhuriyeti Anayasası ve 1982 tarihli Türkiye Cumhuriyeti Anayasası'nın başlangıç hükümlerinin mukayeseli karşılaştırması da Türk devletinin hukuk belgelerinde kullanılan hukuk dilinin ne kadar sadeleştiğini apaçık göstermektedir.

3.2.1. 1921 tarihli Teşkilât-ı Esasiye Kanunu

1921 Anayasası, bir Meclis hükümeti sisteminin anayasasıdır. Hükümetin yapısı daha çok kanunlara bırakılmıştır. İcra vekillerinin seçim usulünü belirleyen 2 Mayıs 1920 tarihli Kanun'da, icra vekilleri, Meclis üye tam sayısının salt çoğunluğu ile seçilecektir. Anayasa'nın 8. maddesine göre Meclis icra vekillerine talimat verebilir ve ihtiyaç gördüğünde de görevden alıp değiştirebilir. İcra vekilleri arasında çıkacak uyuşmazlıkları da Meclisin bizatihi kendisi çözer. Bu özellikler sistemin meclis hükûmeti sistemi olduğunun göstergesi sayılabilir (Tanör 259).

20/1/1337 (1921) Tarihinde kabul edilen, Türk Cumhuriyetinin ilk Anayasası olan, 85 numaralı Teşkilâtı Esasiye Kanunu'nun başlangıç hükümlerine bakıldığında; 1.maddesindeki özgün halinin "Hâkimiyet bilâ kaydü şart milletindir. İdare usulü halkın mukadderatını bizzat ve bilfiil idare etmesi esasına müstenittir".

1921 Anayasası'nın 29.10.1339 (1923) tarihinde, 1. maddesinin Cumhuriyet'in bir devlet şekli olarak kabul edilmek üzere, 364 sayılı kanunla; "Hâkimiyet bilâ kaydü şart Milletindir. İdare usulü halkın mukadderatını bizzat ve bilfiil idare etmesi esasına müstenittir. Türkiye Devletinin şekli Hükümeti, Cumhuriyettir." şeklinde değiştirildiğini görmekteyiz (Aydoğdu, 2005, 30).

1921 Anayasasının 2.maddesi" İcra kudreti ve teşri salâhiyeti milletin yegâne ve hakikî mümessili olan Büyük Millet Meclisinde tecelli ve temerküz eder." Şeklindeki ifadesi, günümüz hukukçuları için bile; artık çok zor anlaşılabilir, bir hukuk dilini göstermektedir.

Aynı şekilde o zamanın hukuk dilinin şimdiye göre nasıl anlaşılmaz hale geldiğini göstermek üzere 1921 Anayasa'sının 10. maddesini de aktarmak istedik: 10. maddenin Değişik: 29.10.1339 (1923) tarih 364 sayılı kanundan sonraki hali; "Türkiye Reisicumhuru, Türkiye Büyük Millet Meclisi Heyeti Umumiyesi tarafından ve kendi azası meyanından bir intihap devresi için intihap olunur. Vazife-i Riyaset yeni Reisicumhurun intihabına kadar devam eder. Tekrar intihap olunmak caizdir." şeklinde ifade edilmiştir. Metnin bu şekliyle günümüz Türkçesiyle, anlaşılmak imkânı olmaması bir yana; günümüz hukukçuları için bile, çok zor anlaşılabilir olduğunu kabul etmek gerekmektedir.

3.2.2. 1924 Tarihli Teşkilâtı Esasiye Kanunu

1924 Anayasası, 1960 yılındaki askeri müdahale ile uygulama dışı bırakılana kadar, yedi kez değişiklik geçirmiştir. Bunlardan ikisi biçimle, diğerleri esasla ilgilidir. Biçimle ilgili değişiklikler metnin dili konusundadır. İlk metnin ağdalı Osmanlıcası, dil devriminin verdiği katkı ile 1945 yılında yerini öz Türkçeye bırakmıştır. Bu değişiklikle Anayasa'nın dili, metnin içeriğine bağlı kalınarak tamamen yenilenmiştir (139). 1945'te kullanılan ve o zaman için yadırganan dil, 1960'lardan sonra kabul edilen anayasa ve yasa diline yakındır (Çiçek 82).

1924 Anayasası olarak; Kabul Tarihi: 20/4/1340 (1924) tarih ve 491 numaralı Teşkilâtı Esasiye Kanunu'ndaki hukuk dili incelendiğinde; hukuk dilinin sadeleşmeye başladığı görülmektedir. 1924 Anayasası'nın 3. maddesinde; "Hâkimiyet bilâ kaydü şart Milletindir.", 4.maddesindeki; " Türkiye Büyük Millet Meclisi milletin yegâne ve hakikî mümessili olup Millet namına hakkı hâkimiyeti istimal eder." , 5. maddesindeki " Teşri salâhiyeti ve icra kudreti Büyük Millet Meclisinde tecelli ve temerküz eder.", 6.maddesindeki; " Meclis, teşri salâhiyetini bizzat istimal eder.", 7.maddesindeki; "Meclis, icra salâhiyetini, kendi tarafından müntahap Reisicumhur ve onun tayin edeceği bir İcra Vekilleri Heyeti marifetiyle istimal eder. Meclis, Hükümeti her vakit murakabe ve iskat edebilir.", 8. maddesindeki; "Hakkı kaza, Millet namına, usulü ve kanunu dairesinde müstakil mahakim tarafından istimal olunur" hükümleri artık günümüz hukuk diline yakınlaşmaya ve çok daha anlaşılır hale gelmeye başlamıştır.

3.2.3. 1961 Anayasası

Hukuk dilindeki en hızlı değişim ve sadeleşme, en fazla 1961 Anayasasında görülmektedir. 1961 Anayasası neredeyse günümüz hukuk diline çok yakın olması bir yana kullanılan gündelik dile de çok yakın ve çok sadedir. 9.7.1961 tarihinde 334 numaralı kanunla kabul edilen Türkiye Cumhuriyeti Anayasası'nın başlangıç hükümleri bu sadeleştirmeyi çok açık bir şekilde ortaya koymaktadır:

> "Tarihi boyunca bağımsız yaşamış, hak ve hürriyetleri için savaşmış olan; Anayasa ve hukuk dışı tutum ve davranışlarıyla meşruluğunu kaybetmiş bir iktidara karşı direnme hakkını kullanarak 27 Mayıs 1960 Devrimini yapan Türk Milleti;
>
> Bütün fertlerini, kaderde, kıvançta ve tasada ortak, bölünmez bir bütün halinde, millî şuur ve ülküler etrafında toplayan ve milletimizi dünya milletleri ailesinin eşit haklara sahip şerefli bir üyesi olarak milli birlik ruhu içinde daima yüceltmeyi amaç bilen Türk milliyetçiliğinden uz ve ilham alarak ve;
>
> "Yurtta Sulh, Cihanda Sulh» ilkesinin, Millî Mücadele ruhunun millet egemenliğinin, Atatürk Devrimlerine bağlılığın tam şuuruna sahip olarak;
>
> İnsan hak ve hürriyetlerini, millî dayanışmayı, sosyal adaleti, ferdin ve toplumun huzur ve refahını gerçekleştirmeyi ve teminat altına almayı mümkün kılacak demokratik hukuk devletini bütün hukukî ve sosyal temelleriyle kurmak için;
>
> Türkiye Cumhuriyeti Kurucu Meclisi tarafından hazırlanan bu Anayasayı kabul ve ilân ve onu, asıl teminatın vatandaşların gönüllerinde ve iradelerinde yer aldığı inancı ile,

> hürriyete, adalete ve fazilete Aşık evlâtlarının uyanık bekçiliğine emanet eder." (Aydoğdu, 2005, 30).

1961 tarihinde artık dildeki hızlı sadeleşmenin biraz yavaşladığını ve kullanılan dilin günümüz Türk diline yaklaştığı görülmektedir. 1961 Anayasasının 1.maddesindeki; "Türkiye Devleti bir Cumhuriyettir." şeklindeki düzenlemenin, 1982 Anayasası'nda artık değişmeden kaldığı ve hukuk dilindeki değişimin yavaşlamaya başladığı görülmektedir.

7.10.1982 tarihinde 2709 numaralı kanunla kabul edilen 1982 Anayasası'nın hukuk dili artık günümüz hukuk dilidir. Anayasa metninde, kullanılan hukuk dilinin; gündelik yaşam diline yakınlaştığı da görülmektedir.

1961 Anayasasının 2. maddesindeki; "Türkiye Cumhuriyeti, insan haklarına ve başta belirtilen temel ilkelere dayanan, millî, demokratik, lâik ve sosyal bir hukuk devletidir." şeklindeki düzenleme, 1982 Anayasası'nda aynen bırakılarak; "Türkiye Cumhuriyeti, toplumun huzuru, millî dayanışma ve adalet anlayışı içinde, insan haklarına saygılı, Atatürk milliyetçiliğine bağlı, başlangıçta belirtilen temel ilkelere dayanan, demokratik, lâik ve sosyal bir hukuk Devletidir". 1961 Anayasası'nın 3. maddesinin; "Türkiye Devleti, ülkesi ve milletiyle bölünmez bir bütündür. Resmî dil Türkçedir. Başkent Ankara'dır." hükmünün, "Türkiye Devleti, ülkesi ve milletiyle bölünmez bir bütündür. Dili Türkçedir. Bayrağı, şekli kanununda belirtilen, beyaz ay yıldızlı al bayraktır. Millî marşı "İstiklal Marşı"dır. Başkenti Ankara'dır." hükmünde olduğu gibi; tekrarlandığını, ancak dilin, değişmeden kullanıldığı görülmektedir.

3.2.4. 1982 Anayasası

1982 tarihli, Türkiye Cumhuriyeti Anayasası'nın, Değişik: 23.7.1995-4121/1 maddesinden sonraki başlangıç hükümlerinde, artık günümüz hukuk diliyle yazılmıştır.

> "Türk Vatanı ve Milletinin ebedî varlığını ve Yüce Türk Devletinin bölünmez bütünlüğünü belirleyen bu Anayasa, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu, ölümsüz önder ve eşsiz kahraman Atatürk'ün belirlediği milliyetçilik anlayışı ve O'nun inkılâp ve ilkeleri doğrultusunda;
>
> Dünya milletleri ailesinin eşit haklara sahip şerefli bir üyesi olarak, Türkiye Cumhuriyeti'nin ebedî varlığı, refahı, maddî ve manevî mutluluğu ile çağdaş medeniyet düzeyine ulaşma azmi yönünde;
>
> Millet iradesinin mutlak üstünlüğü, egemenliğin kayıtsız şartsız Türk Milletine ait olduğu ve bunu millet adına kullanmaya yetkili kılınan hiçbir kişi ve kuruluşun, bu Anayasada gösterilen hürriyetçi demokrasi ve bunun icaplarıyla belirlenmiş hukuk düzeni dışına çıkamayacağı;
>
> Kuvvetler ayrımının, Devlet organları arasında üstünlük sıralaması anlamına gelmeyip, belli Devlet yetki ve görevlerinin kullanılmasından ibaret ve bununla sınırlı medenî bir iş bölümü ve iş birliği olduğu ve üstünlüğün ancak Anayasa ve kanunlarda bulunduğu;
>
> (Değişik: 3.10.2001-4709/1 md.) Hiçbir faaliyetin Türk millî menfaatlerinin, Türk varlığının, Devleti ve ülkesiyle bölünmezliği esasının, Türklüğün tarihî ve manevî

> değerlerinin, Atatürk milliyetçiliği, ilke ve inkılâpları ve medeniyetçiliğinin karşısında korunma göremeyeceği ve lâiklik ilkesinin gereği olarak kutsal din duygularının, Devlet işlerine ve politikaya kesinlikle karıştırılamayacağı;
>
> Her Türk vatandaşının bu Anayasadaki temel hak ve hürriyetlerden eşitlik ve sosyal adalet gereklerince yararlanarak millî kültür, medeniyet ve hukuk düzeni içinde onurlu bir hayat sürdürme ve maddî ve manevî varlığını bu yönde geliştirme hak ve yetkisine doğuştan sahip olduğu;
>
> Topluca Türk vatandaşlarının millî gurur ve iftiharlarda, millî sevinç ve kederlerde, millî varlığa karşı hak ve ödevlerde, nimet ve külfetlerde ve millet hayatının her türlü tecellisinde ortak olduğu, birbirinin hak ve hürriyetlerine kesin saygı, karşılıklı içten sevgi ve kardeşlik duygularıyla ve "Yurtta sulh, cihanda sulh" arzu ve inancı içinde, huzurlu bir hayat talebine hakları bulunduğu;
>
> Fikir, inanç ve kararıyla anlaşılmak, sözüne ve ruhuna bu yönde saygı ve mutlak sadakatle yorumlanıp uygulanmak üzere,
>
> Türk Milleti Tarafından, demokrasiye âşık Türk evlatlarının vatan ve millet sevgisine emanet ve tevdi olunur."

1982 Anayasası'nın 5.maddesindeki; "Devletin temel amaç ve görevleri, Türk Milletinin bağımsızlığını ve bütünlüğünü, ülkenin bölünmezliğini, Cumhuriyeti ve demokrasiyi korumak, kişilerin ve toplumun refah, huzur ve mutluluğunu sağlamak; kişinin temel hak ve hürriyetlerini, sosyal hukuk devleti ve adalet ilkeleriyle bağdaşmayacak surette sınırlayan siyasal, ekonomik ve sosyal engelleri kaldırmaya, insanın maddî ve manevî varlığının gelişmesi için gerekli şartları hazırlamaya çalışmaktır.", 6. maddesindeki; "Egemenlik, kayıtsız şartsız Milletindir. Türk Milleti, egemenliğini, Anayasanın koyduğu esaslara göre, yetkili organları eliyle kullanır. Egemenliğin kullanılması, hiçbir surette hiçbir kişiye, zümreye veya sınıfa bırakılamaz. Hiçbir kimse veya organ kaynağını Anayasadan almayan bir Devlet yetkisi kullanamaz.", 7. maddesindeki; "Yasama yetkisi Türk Milleti adına Türkiye Büyük Millet Meclisinindir. Bu yetki devredilemez.", 8. maddesindeki; "Yürütme yetkisi ve görevi, Cumhurbaşkanı ve Bakanlar Kurulu tarafından, Anayasaya ve kanunlara uygun olarak kullanılır ve yerine getirilir." Aynı şekilde, metnin 9. maddesindeki; "Yargı yetkisi, Türk Milleti adına bağımsız mahkemelerce kullanılır." şeklindeki düzenlemelerin, artık tamamen günümüz hukuk diliyle yazıldığını görmekteyiz. Bir başka deyişle, o zaman kullanılan hukuk dilinin, hem şimdiki zamana ait hukuk dilinde ve hem de gündelik dilde, neredeyse aynen kullanılmaya devam ettiğini açık bir şekilde ortadadır.

1982 Anayasası'yla birlikte kullanılan hukuk dilinin günümüze gelinceye kadar gerek kullanılan gündelik dil ve gerekse hukuk dilinin çok fazla değişmeden kullanılmaya devam ettiğini göstermesi bakımından, sadece 1982 Anayasa'nın 10. maddesinde yapılan değişikliklerin hukuk diline bakmak yetmektedir.

1982 Anayasasının eşitlikle ilgili düzenlemeyi gösteren 10.maddesi, değişiklik tarihlerine de dikkat edilerek incelendiğinde, insan haklarında yapılan iyileştirmeler, toplumsal değişim ve dönüşüme eşdeğerli olarak eşitlik algısının da değişmesiyle yeniden anayasal korunmaya alındığını göstermektedir. Bu biçimiyle 10.madde, sonradan yapılan değişikliklerle, özgün halinde kullanılan hukuk diline oranla, aynı hukuk dilinin birlikte

kullanılmaya devam ettiği; ifade edilen hukuksal kavram ve söylemde ayırıcı ve bariz bir hukuk dili farkı olmadığı görülmektedir. Maddeye kullanılan hukuk dili bağlamında baktığımızda, eşitlik ilkesinin nasıl zamanla değişip geliştiğini göstermesi bakımından, yaşanan değişiklikler, göz alıcı bir şekilde açığa çıkmaktadır. Gerçekten 1982 Anayasası"nın, 10. maddesindeki;

"Herkes, dil, ırk, renk, cinsiyet, siyasi düşünce, felsefi inanç, din, mezhep ve benzeri sebeplerle ayırım gözetilmeksizin kanun önünde eşittir. (Ek fıkra: 7/5/2004-5170/1 md.) Kadınlar ve erkekler eşit haklara sahiptir. Devlet, bu eşitliğin yaşama geçmesini sağlamakla yükümlüdür. (Ek cümle: 7/5/2010-5982/1 md.) Bu maksatla alınacak tedbirler eşitlik ilkesine aykırı olarak yorumlanamaz. (Ek fıkra: 7/5/2010-5982/1 md.) Çocuklar, yaşlılar, özürlüler, harp ve vazife şehitlerinin dul ve yetimleri ile malul ve gaziler için alınacak tedbirler eşitlik ilkesine aykırı sayılmaz. Hiçbir kişiye, aileye, zümreye veya sınıfa imtiyaz tanınamaz. Devlet organları ve idare makamları bütün işlemlerinde … kanun önünde eşitlik ilkesine uygun olarak hareket etmek zorundadırlar. "şeklindeki mevcut hali, hukuk dili açısından değişik olmamakla birlikte; eşitlik anlam, algı ve kabulünün, maddede yapılan değişiklikler ve zamanlarına dikkat edildiğinde; anayasal metin üzerinde, zamanla nasıl geliştiğini açıkça ortaya koymaktadır (Aydoğdu 33).

Sonuç

Hukuk dilindeki değişim ve sadeleşme en açık biçimiyle tarihsel süreç içinde dönemsel olarak tekrarlanan metinlerde ortaya çıktığı için hukuk dilinin nasıl zamanla sadeleştiğini gösterdikleri için, T.C. Anayasaları, çok önemli hukuksal belge ve metinlerdir. Günümüze kadar, kabul edilen anayasalarda kullanılan hukuk dilleri incelendiğinde, gerçekten dildeki değişim ve sadeleşmenin, doğrudan anayasalardaki hukuk dilini de sadeleştirdiği, çok açık bir şekilde ortaya çıkmaktadır.

Kaynakça

Akın, İlhan F. *Türk Devrimi Tarihi*. İstanbul: 1976.

Aksu, Şener. "Kültürel Dönüşüm", *KOÜ Türk Devrim Tarihi*. Kocaeli: 2003.

Atatürk, Mustafa Kemal. *Söylev (1919) ve Demeçler (1928-1938)*. Hazırlayan Şenşekerci, Erkan vd. Uludağ Üniversitesi Basımevi, 2014.

Atatürk, Mustafa Kemal. *Nutuk*. KYÖD İstanbul: 2008.

Atatürk, Mustafa Kemal. *Nutuk, Kemal Atatürk, Cilt 1 ve 2*. Türk Devrim Tarihi Enstitüsü, 1982.

Aydoğdu, Emine. *Anayasalar*. Ankara: 2005.

Başpınar, Veysel. "Türk Medeni Kanunu ile Aile Hukukunda yapılan Değişiklikler ve Bu Konuda Bazı Önerilerimiz." 2003, https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/628952.

Bilge, Necip. *Hukuk Başlangıcı*. Ankara: 2007.

Çiçek, Mustafa Kemal. *1924 Anayasasının Hazırlanışı ve Temel Özellikleri*. Ankara: 2005.

Göze, Ayferi. *Türk Kurtuluş Savaşı ve Devrimi Tarihi*. İstanbul: 2000.

Gözler, Kemal. *Hukuka Giriş*. Bursa: 2008.

Güriz, Adnan. *Hukuk Felsefesi*. Ankara: 2009.

Işıktaç, Yasemin. *Hukuk Felsefesi*. İstanbul: 2006.

Özbudun, Ergun. *1921 Anayasası*. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, Ankara: 1992.

Özbudun, Ergun. *Türk Anayasa Hukuku*. Ankara: 2017.

Şenşekerci, Erkan vd. *Atatürk İlkeleri ve Devrim Tarihi: 1-2*. Bursa: 2013.

Tanör, Bülent. *Osmanlı-Türk Anayasal Gelişmeleri*. İstanbul: 2017.

Yalçın, Ömer. "Türk Dil Devrimi", *KYÖD Dergi*. Mayıs 2008, Kocaeli: 2008.

Yücel, Mustafa Tören. *Hukuk Felsefesi*. Ankara: 2005.

BERLİN'DEKİ TURFAN KOLEKSİYONU'NDAN ESKİ UYGURCA U 5987 NUMARALI BELGE ÜZERİNE (MORİYASU 2019'A KATKILAR)

***Hüsnü Çağdaş ARSLAN*[1]**

Öğr. Gör. Dr., Çukurova Üniversitesi, Türkiye, hcarslan@cu.edu.tr

ÖZ

Bugün, dinî veya din dışı olanlar dâhil olmak üzere Eski Uygur belgeleri, Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften ve Berlin'deki Museum für Asiatische Kunst (eski adıyla Museum für Indische Kunst), Paris'teki Bibliothèque Nationale de France, Londra'daki İngiliz Kütüphanesi, Rusya Bilimler Akademisi Doğu Çalışmaları Enstitüsü St. Petersburg Şubesi, Kyoto'daki Ryūkoku Üniversitesi Ömiya Kütüphanesi, Turfan'daki Academia Turfanica (Turfan Müzesi), Urumçi'deki Sincan Uygur Özerk Bölgesi Müzesi, Dunhuang'daki Dunhuang Akademisi, Huhehot'daki İç Moğolistan Özerk Bölgesi Kültürel Miras ve Arkeoloji Enstitüsü, Pekin'deki Çin Ulusal Kütüphanesi ve Türkiye'deki İstanbul Üniversitesi gibi çeşitli kurumlar tarafından korunmaktadır. Bu belgeler, Turfan vahası dâhil Doğu Tianshan Bölgesi'nde ve çevresinde 9. yüzyılın ikinci yarısından 13. yüzyılın başına kadar gelişen Batı Uygur Kağanlığının insanları ve bu bölge Moğol İmparatorluğunun egemenliğine girdiğinde 13 ila 14. yüzyıl Uygurları (yani eski Batı Uygurları) tarafından yazılmıştır. Soğd alfabesinden türetilen Uygur alfabesi kullanılarak Eski Uygur Türkçesiyle yazılmış iki yüzden fazla mektup bulunmaktadır. Kâğıt kullanımı o zamanlar Avrupa'ya henüz yayılmamış olsa da bu mektupların tümü kâğıt üzerine yazılmıştır. Takao Moriyasu'nun verdiği bilgiye göre mürekkep, Çin'de kullanılana benzer, ancak mektuplar yazı fırçalarından ziyade kamış veya tahta kalemlerle yazılmıştır. Bu mektupların çoğu 20. yüzyılda Çin'de, Sincan Uygur Özerk Bölgesi'ndeki Turfan Çöküntüsü'nde veya Kansu'daki Dunhuang'da ünlü Bin Budaların Mogao Mağaraları'nda keşfedilmiştir ve az bir kısmı da Kansu Koridoru'ndaki Kara-hoto kalıntılarında ortaya çıkarılmıştır. Bu çalışmada adı geçen, okunan ve yorumlanan belge, bir özel mektuptur ve bu mektup, Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften'e ait Turfan Koleksiyonunda U 5987 (COUL no. 201) katalog numarasıyla korunmaktadır. Bu belgenin içeriği, ilk kez 2009'da Raschmann'ın çalışmasında, daha sonra 2019'da Eski Uygurca özel mektupları bir araya getiren T. Moriyasu'nun Corpus'unda ele alınmıştır. Burada, bu belge ile ilgili bazı yeni okuma ve yorumlama önerilerinde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Eski Uygur Türkçesi, Berlin-Turfan Koleksiyonu, mektup.

[1] ORCID: 0000-0003-4618-2105

FROM THE TURFAN COLLECTION IN BERLIN ON THE DOCUMENT NUMBER U 5987 IN OLD UYGUR (CONTRIBUTIONS TO MORİYASU 2019)

Abstract

Today, Old Uighur documents, including religious and non-religious ones, it is protected by various institutions such as Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften and the Museum für Asiatische Kunst (formerly Museum für Indische Kunst) in Berlin, the Bibliothèque Nationale de France in Paris, the British Library in London , Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences, St. Petersburg Branch, Ryūkoku University Ömiya Library in Kyoto, Academia Turfanica (Turfan Museum) in Turfan, Xinjiang Uyghur Autonomous Region Museum in Urumqi, Dunhuang Academy in Dunhuang, Inner Mongolia Autonomous Region Institute of Cultural Heritage and Archeology in Huhehot, the National Library of China in Beijing and Istanbul University in Turkey. These documents were written by the people of the Western Uighur Khaganate, which flourished in and around the Eastern Tianshan Region, including the Turfan oasis, from the second half of the 9th to the beginning of the 13th century, and by the 13th to 14th century Uighurs (i.e., the former Western Uighurs) when this region came under the rule of the Mongol Empire. There are more than two hundred letters written in Old Uighur Turkic using the Uighur alphabet derived from the Sogdian alphabet. Although the use of paper had not yet spread to Europe at that time, all these letters were written on paper. According to Takao Moriyasu, the ink is like that used in China, but letters were written with reed or wooden pens rather than writing brushes. Most of these letters were discovered in 20th century China, in the Turfan Depression in Xinjiang Uighur Autonomous Region, or in the famous Mogao Caves of the Thousand Buddhas at Dunhuang in Kansu, and a few were unearthed in the Kara-hoto ruins in the Kansu Corridor. The document mentioned, read, and interpreted in this study is a private letter and this letter is protected in the Turfan Collection of Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften with catalog number U 5987 (COUL no. 201). The content of this document was first discussed in Raschmann's work in 2009, and later in T. Moriyasu's Corpus, which brought together Old Uighur private letters in 2019. Here are some new reading and interpretation suggestions for this document.

Keywords: Old Uighur Turkic, Berlin-Turfan Collection, letter.

Giriş

Kırgızlar, MS 840 yılında Moğolistan'da kurulmuş olan Ötüken veya Bozkır Uygur Kağanlığına son verince, önemli bir kısmı güneye ve güneybatıya göçen Uygurlar, bugünkü Çin'in Şinciang (Xinjiang, Sincan) bölgesi (özellikle Tarım Havzası) başta olmak üzere Kansu, Hoço bölgelerine gelerek buralarda yerleşik hayata geçmiş; Tengricilik dışında kendilerinden önce bu çevreye gelen topluluklardan Budizmi, Manihaizmi, Hristiyanlığı öğrenerek yeni bir uygarlık meydana getirmiş ve bu inanç sistemlerinin de etkisiyle büyük bölümünü dinî içerikli metinlerin oluşturduğu çeviri ağırlıklı bir edebiyat teşkil etmişlerdir (Ölmez 189). Eski Uygur belgeleri günümüzde, dinî veya din dışı olanlar dâhil olmak üzere, Berlin'deki Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften ve Museum für Asiatische Kunst (eski adıyla Museum für Indische Kunst), Paris'teki Bibliothèque Nationale

de France, Londra'daki İngiliz Kütüphanesi, Rusya Bilimler Akademisi Doğu Çalışmaları Enstitüsü St. Petersburg Şubesi, Kyoto'daki Ryūkoku Üniversitesi Ömiya Kütüphanesi, Turfan'daki Academia Turfanica (Turfan Müzesi), Urumçi'deki Sincan Uygur Özerk Bölgesi Müzesi, Dunhuang'daki Dunhuang Akademisi, Huhehot'taki İç Moğolistan Özerk Bölgesi Kültürel Miras ve Arkeoloji Enstitüsü, Pekin'deki Çin Ulusal Kütüphanesi ve Türkiye'deki İstanbul Üniversitesi gibi farklı kurumlarda muhafaza edilmektedir (COUL 5; Arslan 9-10). Çoğunluğu Uygur harfli bu belgeler, Turfan vahası dâhil Doğu Tianshan Bölgesi'nde ve etrafında 9. yüzyılın ikinci yarısından 13. yüzyılın başına kadar gelişen Batı Uygur Kağanlığının insanlarından ve bu bölge Moğol İmparatorluğunun hâkimiyetine girdiğinde 13-14. yüzyıl Uygurlarından (yani eski Batı Uygurları) günümüze ulaşmıştır (COUL 5; Arslan 10). Kâşgarlı (Barskanlı) Mahmud'un Dîvânu Lugâti't-Türk adlı eserinde de hakkında bilgi verdiği, Soğd alfabesinden gelişen Uygur alfabesi kullanılarak Eski Türkçeyle veya Eski Uygur Türkçesiyle yazılmış iki yüzden fazla mektup bulunmaktadır. O zamanlar, kâğıt kullanımı Avrupa'ya henüz yayılmamış olsa da Uygur mektuplarının tamamı kâğıt üzerine yazılmıştır. Takao Moriyasu'nun *Doğu İpek Yolu'ndan Eski Uygur Mektuplarının Derlemi*'nde (COUL) verdiği bilgiye göre, mürekkep Çin'de kullanılana benzemektedir, ancak mektuplar yazı fırçalarından daha çok kamış veya tahta kalemlerle yazılmıştır (COUL 5; Arslan 10). Bu mektupların birçoğu 20. yüzyılda Çin'de, Sincan Uygur Özerk Bölgesi'ndeki Turfan Çöküntüsü'nde veya Kansu'daki Dunhuang'da ünlü Bin Budaların Mogao Mağaraları'nda keşfedilmiştir. Uygur mektuplarının çok az bir kısmı ise Kansu Koridoru'ndaki Kara-hoto kalıntılarında gün yüzüne çıkarılmıştır (COUL 5; Arslan 10). Bu çalışmada adı geçen, okunan ve yorumlanan belge, bir özel mektuptur ve bu mektup, Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften'e ait Turfan Koleksiyonunda U 5987 (COUL no. 201) katalog numarasıyla korunmaktadır. Bu belgenin içeriği, ilk kez 2009'da Raschmann'ın çalışmasında, daha sonra 2019'da Eski Uygurca özel mektupları bir araya getiren T. Moriyasu'nun Corpus'unda ele alınmıştır. Burada, bu belge ile ilgili bazı yeni okuma ve yorumlama önerilerinde bulunulmuştur.

1. İnceleme

Turfan'da keşfedilen ve günümüzde Almanya'da Berlin-Brandenburg Bilimler Akademisi'nde U 5987 katalog numarasıyla muhafaza edilen bu Eski Uygurca el yazmasının çeviri yazısı (transkripsiyon) ve söz konusu belge üzerine paleografik bilgiler daha önce farklı çalışmalarda Raschmann (2009) ve Moriyasu (2019) tarafından verilmiştir, bkz. (AtHDok. 118-119; COUL 195). Söz konusu Eski Uygurca mektup kâğıdında, belli belirsiz dikey-yatay katlama izleri bulunduğundan dolayı, bu belgenin gerçekten birine gönderildiği düşünülmektedir[2] (AtHDok. 118; COUL 195). Mektup, kursiv yazıyla sekiz satır olarak kâğıdın (yükseklik: 16 cm; genişlik: 13,5 cm) recto (ön) sayfasına yazılmış olup verso (arka) yüzü boştur (COUL 195). Muhtemelen, ilk iki satırın neredeyse tamamen eksik olması ve son satırın anlaşılamaması sebebiyle açılış ve bitiş formellerini/kalıplarını belirleyemeyen Moriyasu, bu mektup için "Type unidentified." (Tanımlanamayan tip.) notunu düşmüştür (COUL 195). Raschmann, *Alttürkische Handschriften Teil 14, Dokumente* adlı çalışmasının ikinci bölümünde (Teil 2) 400 numarada yer verdiği (AtHDok. 118-119) bu belgenin "Brief"

[2] "Senkrechte und waagerechte Faltspuren weisen auf eine Faltung des Dokuments nach der Niederschrift hin." (AtHDok. 118); "A letter actually sent (slightly visible traces of folding)." (COUL 195).

(mektup) olduğunu belirtir (AtHDok. 119) ve aynı zamanda Moriyasu da *Doğu İpek Yolu'ndan Eski Uygur Mektuplarının Derlemi*'nde (COUL) 201 numarada işlediği bu belgeyi mektuplar arasında saymaktadır (COUL 195).

1.1. U 5987 Numaralı Eski Uygurca Belgenin Transkripsiyonu ve Transliterasyonu[3]

Belge (*U 5987 için 'Fragman 1'e bakınız.*), aşağıdaki şekilde okunabilir ve yorumlanabilir[4]:

01 …]+mü erki

…]mw 'rky

02 …]**k***a* tegi

…]**q***'* t'ky

03 …]•W*K*[ ] **n**eṭeg 'edgü aka-larnı s(a)kınıp

…]•w*k*[ ] **n**'d'k ''dkw ''q̈' l'rṅy sq̈ynyp

04 …] minç(?) bu biṭig-teki barça

…] mynç(?) pw pydyk t'ky p'rç'

05 …]• s(a)kınsar siẓler

…]• sq̈yns'r sysl'r

06 …]**ö***l*dürmegüni siẓler *b*iling-ler

…]**'wy***l*dwrm'kwny sysl'r *p*ylynk l'r

07 …] siẓl(e)rke yanṭuru**r e***r*ki m(e)n

…] syslrk' y'ndwrw**r '***r*ky mn

08 …]

…]*yyd*/ndyr///•y''dm'k ••[…

1.2. U 5987 Numaralı Eski Uygurca Belgenin Türkiye Türkçesine Aktarması

01-07) [Nasılsın?] İyi misin? [ ]a kadar [ ] ağabeylerini ne kadar iyi(ler) (diye) düşünüp [ ] bu mektupta (bahsi geçen) tüm (hususları) [ ] düşünürseniz [ ] öldürmediğini bilmelisiniz [ ] siz(ler)e geri döner miyim diye […]

---

[3] Bu belgenin, U 5933'ün kullanım izni ve bir kullanıcı kartı, 22 Şubat 2020 tarihinde Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften in der Staatsbibliothek zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz Orientabteilung'dan (Berlin-Brandenburg Bilimler Akademisi, Berlin Devlet Kütüphanesi - Prusya Kültür Mirası, Şark Bölümü) kendi adıma alınmıştır. Kurumun temsilcisi Kristina Münchow'a teşekkür ederim. [The permission for use of this document, U 5933 and a user card were obtained on my own behalf from Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften in der Staatsbibliothek zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz Orientabteilung (Berlin-Brandenburg Academy of Sciences in the Berlin State Library - Prussian Cultural Heritage Orient Department) on February 22, 2020. I would like to thank Kristina Münchow, the representative of the institution.]

[4] Bu metnin okunmasında ve yorumlanmasında elbette S. Ch. Raschmann'ın (2009) ve T. Moriyasu'nun (2019) yayınları da dikkate alınmıştır. (As a matter of course, the publications of S. Ch. Raschmann (2009) and T. Moriyasu (2019) were also taken into account in the reading and interpretation of this text.)

2. U 5987 Numaralı Eski Uygurca Belge Üzerine Notlar

***** Raschmann, "Senkrechte und waagerechte Faltspuren weisen auf eine Faltung des Dokuments nach der Niederschrift hin. (Dikey ve yatay katlama izleri, belgenin yazıldıktan sonra katlandığını gösterir.)" bilgisini vermektedir (AtHDok. 118). Benzer bilgi notunu, Moriyasu'nun çalışmasında da görmekteyiz (COUL 195).

(3) Raschmann, üçüncü satırın ilk kısmını itibaren "…]*SWS* [ ]D'K" biçiminde okurken (AtHDok. 119), Moriyasu, bu kısmı "]•W*K*[ ] näḍäg" olarak vermektedir (COUL 195; ayrıca sözcük için bkz. HA 489).

(4) Raschmann, dördüncü satırın son kısmını "*P'S'N*" biçiminde verirken (AtHDok. 119), Moriyasu, bu kısmı "barča" olarak okumaktadır (COUL 195; ayrıca sözcük için bkz. HA 143).

(6) Raschmann, altıncı satırı "...]DWRM'KWNY siẓlär biliŋ-lär" diye gösterirken (AtHDok. 119), Moriyasu bu kısmı "]•dürmägüni siṣlär *b*iling-lär" biçiminde okumaktadır (COUL 195). Burada yazmanın söz konusu satırında /d/ harfinden hemen önce, aşağıya eğilmiş olan (muhtemelen) /l/ işaretinin kuyruğu zor da olsa seçilebilmektedir. Hem mektubun kompozisyonunu hem de az önce belirttiğimiz hususu göz önünde bulundurarak bu satırın "…]**ö***l*dürmegüni siẓler *b*iling-ler" şeklinde okunabileceğini düşünmekteyiz.

(7) Raschmann, yedinci satırın ikinci sözcüğünü "*yaraṭuru[r*" biçiminde okurken (AtHDok. 119), Moriyasu, bu kısmı "yanḍuru**r**" olarak vermektedir (COUL 195).

Sonuç

Turfan'da keşfedilen ve günümüzde Almanya'da Berlin-Brandenburg Bilimler Akademisi'nde U 5987 katalog numarasıyla muhafaza edilen bu Eski Uygurca el yazmasının -anlaşılabildiği kadarıyla- metin içeriğine göre, «bitig» sözü dolayısıyla «mektup», «aka» sözü dolayısıyla «şahsi mektup» kategorisinde değerlendirilmesi uygun olacaktır. Mektubun açılış ve bitiş formellerini/kalıplarını, dolayısıyla da kompozisyonunu belirleyemeyen Moriyasu, bu mektup için "Type unidentified." (Tanımlanamayan tip.) notunu düşmüştür (COUL 195). Mektubun ilk satırlarının eksik olması ve son satırında herhangi bir kişi adı görülememesi, «tanımlanamayan tip» olarak belirlenmesinin sebebidir. Raschmann (2009) ve Moriyasu (2019) tarafından yapılan çalışmalar karşılaştırıldığında, bu mektup fragmanı üzerine görülen okuma farklılıklarının ve doğal olarak, mektubun bazı kısımlarının farklı okunup yorumlanabilmesinin nedenleri olarak, metnin yazım özellikleri ve fiziksel durumu gösterilebilir.

Kısaltmalar

AtHDok. S. Ch. Raschmann, *Alttürkische Handschriften Teil 14, Dokumente Teil 2*. Verzeichnis der orientalischen Handschriften in Deutschland. Band XIII, 22, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 2009.

COUL T. Moriyasu, *Corpus of the Old Uighur Letters from the Eastern Silk Road.* Turnhout: Brepols, 2019.

HA J. Wilkens, *Handwörterbuch des Altuigurischen Altuigurisch – Deutsch – Türkisch.* Göttingen: Universitätsverlag Göttingen, 2021.

Kaynakça

Arslan, Hüsnü Çağdaş (2021). *Eski Uygur Mektuplarının İncelenmesi Ve Söz Varlığının Hakasça İle Karşılaştırılması*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Adana

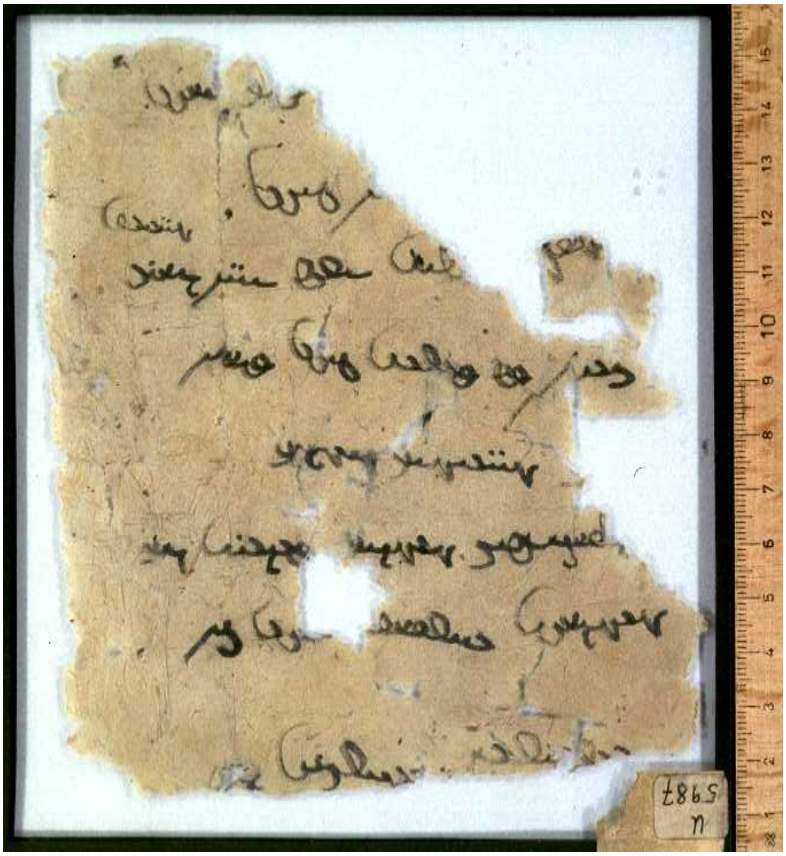
Moriyasu, Takao (2019). *Corpus of the Old Uighur Letters from the Eastern Silk Road*. *Berliner Turfantexte XLVI.* Turnhout: Brepols Publishers.

Ölmez, Mehmet (2017). *Köktürkçe ve Eski Uygurca Dersleri*. İstanbul: Kesit Yayınları.

Raschmann, Simone-Christiane (2009). *Alttürkische Handschriften Teil 14, Dokumente Teil 2*. Verzeichnis der orientalischen Handschriften in Deutschland. Band XIII, 22, Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

Wilkens, Jens (2021). *Handwörterbuch des Altuigurischen Altuigurisch – Deutsch – Türkisch.* Göttingen: Universitätsverlag Göttingen.

EK



Fragman 1. *U 5987 (Turfanforschung Digitales Turfan-Archiv, BBAW)*

ÖÇ KÜÇÜREK ÖYKÜSÜ İLE BASAT'IN TEPEGÖZ'Ü ÖLDÜRDÜĞÜ DESTAN'IN KORA ŞEMASINA GÖRE İNCELENMESİ

***Oğuzhan SEVİM*[1]**

Prof. Dr., Atatürk Üniversitesi, Türkiye,

***Fetullah UYUMAZ*[2]**

Arş. Gör., Atatürk Üniversitesi, Türkiye, Fetullah.uyumaz@atauni.edu.tr

ÖZ

Bu çalışmada Ferit Edgü'nün Öç adlı hikâyesi ile Basat'ın Tepegöz'ü Öldürdüğü Destan, "kora şeması" ışığında incelenip karşılaştırılmaya çalışılmıştır. Toplumların hafızası niteliğinde bulunan destanlar geçmişe ışık tutarken aynı zamanda toplumların yaşayışları ve geçtikleri yollara da aydınlatıcı birer bakış taşıyan eserlerdir. Dede Korkut Destanı'nda bulunan Basat'ın Tepegöz'ü Öldürmesi adlı destan birçok nazariye ışığında değerlendirilebilir. Ferit Edgü ise küçürek öykü alanında yazdığı öyküleriyle yine toplumun yaşayışına ışık tutmaktadır. Her ne kadar anlattıkları açısından yüzeysel olarak çok fazla bilgi sağlamasa da arka planda kelimelerin yan yana getirilişi ve olay örgüsünün kuruluşu ise öyküye farklı bir açıdan bakılması ihtiyacını doğurmaktadır. İncelemede her iki hikâyenin de kora şemasına göre çözümlemesi yapılmış ve çeşitli unsurlar açısından da değerlendirilmeye çalışılmıştır. Çalışmanın amacı geçmişten günümüze söylenegelen toplumsal dilin incelenmesidir.

Anahtar Kelimeler: Öç, küçürek öykü, Basat'ın Tepegözü Öldürdüğü Destan, Kora Şeması.

THE SHORT STORY OF "ÖÇ" AND THE Epic IN WHICH BASAT KILLED THE TEPEGÖZ, AN EXAMINATION ACCORDING TO THE KORA SCHEME

Abstract

In this study, Ferit Edgü's Öç story and "The Epic in which Basat Killed to Tepegöz" were analyzed for the first time and not tried to be compared. Epics, which are the memory of societies, shed light on the past, while at the same time they carry an illuminating perspective on the lives of societies and the roads they passed. The epic called Basat's Killing of Tepegoz in Dede Korkut Epic can be evaluated in the light of many theories. Ferit Edgü, on the other hand, sheds light on the life of society with his short stories. Although it does not provide much information superficially in terms of what they tell, the juxtaposition of words in the background and the establishment of the plot creates the need to look at the story from a different perspective. In the analysis, both stories were

[1] ORCID: 0000-0001-7533-4724
[2] ORCID: 0000-0002-0274-8640

analyzed according to the chora scheme and tried to be evaluated in terms of various elements. The aim of the study is to examine the social language that has been said from the past to the present. As a result, when both texts are examined, the ignoring and objectification of women will create common points. With this result, the ignoring of women will have also found a response in the social language and has been processed in texts that have taken a place in the memory of the society.

Keywords: Öç, short story, The Epic in which Basat Killed to Tepegöz, Kora schema.

Giriş

Küçürek öyküler anlatılarda okuyucuya kısa ama yoğun anlatımlar sunmaktadır (Korkmaz). Bazen beş kelimeden bazen de yirmi kelimeden oluşabilen küçürek öykü hem Türkiye'de hem de dünyada çeşitli yazarlar tarafından kullanılan bir türdür. Bu türde Türk edebiyatında Ferit Edgü oluşturduğu yoğun simgesel dille diğer yazarlara göre bir adım öne çıkmaktadır. Özellikle seçtiği kelimeler ve bu kelimelerin anlatımlarda sıralanışı Edgü tarafından ustalıkla yapılmaktadır. Diğer taraftan dünya edebiyatına bakıldığı zaman Ernst Hemingway bu türün dikkat çeken isimlerindendir. Destanlar ise toplumların yaşadığı felaketler, doğal afetler ve çeşitli başka sıkıntıların simgesel olarak anlatıldıkları yapılardır.

Edebî eserleri incelemede çeşitli tahlil teknikleri kullanılmaktadır. Kora da bunlardan biridir. Kora şemasının kuramsal temelleri Ramazan Korkmaz tarafından atılmıştır. Kora şemasıyla anlatımdaki dramatik unsurlar ikili karşıtlıklar şeklinde verilir. Anlatıdaki tematik değer ve karşıt değer üç boyutla ifade edilmektedir. Bunlar; kişiler, kavramlar ve simgelerdir (Aytan ve Hayani 455).

Ülkü değer ve karşıt değer şemanın temel ögeleridir. Bu şemada tahlil zıtlıklar üzerinden yapılmaktadır. Var-yok, hep-hiç gibi hayatın özünde de bunların olduğunu öne sürer. Ülkü değer sanatçının olumladığı, karşıt değer ise yazarın olumsuzladığı değerleri işaret eder. Kavramlar vasıtasıyla ülkü değer ve karşıt değer verilir. Simgeler ise metindeki metaforik değerler olarak öne çıkar (Korkmaz).

Öç Hikâyesi

Köyün en hoppa kızıydı.

Onu köyün en aptal gencine verdiler.

Hiç çocukları olmadı

Daha doğrusu, sayısız çocuklarından hiçbiri o en aptal gençten değildi (Edgü).

Basat'ın Tepegöz'ü Öldürdüğü Destan

Bir gece, üzerine düşman gelince Oğuz kavmi ürkerek göç eder. Kaçıp giderken yolda Aruz Koca'nın küçük çocuğunu düşürürler. Bir aslan bulup götürür, besler.

Bir Müddet sonra Oğuz kavmi yine dönüp yurduna yerleşir. Aslanın götürdüğü çocuk büyümüştür. Sazlıktan çıkıp atları öldürerek kanlarını sömürmeğe başlar. Toplanıp çocuğu

sazlıktan çıkarır, getirirler. Fakat her seferinde çocuk kaçıp yine aslan yatağına gider. En sonra Dedem Korkut gelip ona insan olduğunu, hayvanlarla değil, insanlarla birlikte yaşaması gerektiğini anlatır ve büyük kardeşinin adının Kıyan Selçük olduğunu bildirerek kendisine de Basat adını takar.

Aruz'un bir çobanı vardır. Konur koca Saru Çoban adındaki bu çoban yaylaya çıkma zamanı gelince daima herkesten önce yaylaya çıkar. Bir gün yine yaylaya çıkma zamanında Saru Çobanın sürüsü Uzun Pınar denen bir pınara gelince ürkmeğe başlar. Çünkü pınara periler konmuşlardır. Çoban ilerleyerek peri kızlarından birisini yakalar ve tamah ederek münasebette bulunur.

Ertesi sene aynı pınarın başında peri kızı çobandan olan çocuğunu dünyaya getirmiştir. Bayındır Han beylerle gezerken bununla karşılaşır. Tepesinde tek gözü olan bu çocuğu Basat'la birlikte beslemek üzere Aruz Koca evine getirir. Dadılara verirler. Fakat Tepegöz öyle kuvvetli emer ki birkaç dadının canını alır. Bunun üzerine sütle beslerler. Günde bir kazan süt yetmez. Tepegöz büyüyüp gezmeğe ve çocuklarla oynamağa başlar. Fakat bu sefer de çocukların burunlarını, kulaklarını yediği görülür. Aruz Tepegöz'ü evinden kovar. Tepegöz'ün peri anası gelip ok ve kılıç işlemesin diye oğlunun parmağına bir yüzük geçirir. Tepegöz Oğuz'dan çıkarak bir yüce dağa yerleşir, yol keser, adam öldürür, büyük bir harami olur. Bir müddet sonra Oğuzdan da adam yemeğe başlar. Toplanıp üzerine giderler. Fakat Tepegöz'e bir şey yapamazlar. Kazan Bey ile kardeşi Kara Göne Tepegöz'ün önünde dayanamazlar. Düzen oğlu Alp Rüstem'i, Uşun Koca'nın iki oğlunu, demür donlu Mamak'ı öldürür. Bıyığı kanlı Bügdüz Emen acze düşer. Aruz Koca'ya kan kusturur. Ve büyük oğlu Kıyan Selçük'ün ödü patlar. Hâsılı Oğuz kavmi Tepegöz'ün önünde perişan olur. Yurtlarından kaçmak isterler, fakat Tepegöz yedi defa önlerini keserek bir yana bırakmaz. Çaresiz, Tepegöz'le anlaşmağa karar verirler. Dedem Korkut'u gönderip Tepegöz'le pazarlık ederler. Tepegöz yemek üzere günde iki adamla beş yüz koyuna razı olur. Aynı zamanda yemeğini pişirmek için de iki kişi ister. Yünlü Koca ile Yapağulu Koca'yı Tepegöz'ün yemeğini pişirmeğe gönderip günde iki adamla beş yüz koyun vermeğe başlarlar. Böylece her ev sıra ile bir oğlunu verir. Kapak Kan adında birisi de iki oğlundan birini vermiştir. Bu sefer sıra öbür oğluna gelir. Anası feryat etmeğe başlar. Tam bu sırada Basat, çıkmış olduğu akından dönmektedir. Kapak Kan'ın karısı, oğlunun yerine bir tutsak vermesi için Basat'a karşı gelir. Ona Tepegöz'ün yaptıklarını anlatır ve bir tutsak alır. Basat durumu öğrenince Tepegöz'le karşılaşmağa karar verir. Kazan ve babası vaz geçirmeğe çalışırlarsa da, Basat kararından dönmez ve Tepegöz'ün yerleştiği Salahana kayasına gelir. Bu sırada Tepegöz sırtını güneşe verip uyumaktadır. Basat'ın attığı okları önce sinek sanır, fakat oku iki parçası önüne düşünce kalkıp Basat'ı yakalar, çizmesine sokar, yeniden uykuya dalar. Bir az sonra Basat Çizmeyi yarıp içinden çıkar. Kocalardan, Tepegöz'ün yalnız gözüde et olduğunu öğrenince süngüsünü ocakta kızdırarak uyuyan Tepegöz'ün gözüne basar, gözünü kör eder. Bundan sonra Basat ile Tepegöz arasında çetin bir çekişme başlar. Basat önce kaçıp mağarada koyunun içine girer. Tepegöz bunu anlar, mağaranın kapısını keserek koyunları birer birer çıkarır. Basat bir koçun derisine girerek mağaradan çıkar. Tepegöz bu sefer yüzüğünü verir, Basat parmağına takar, Tepegöz bu arada Basat'ı hançerle vurmak ister. Basat yine kurtulur. Tepegöz bunun üzerine hazinesini vermek bahanesi ile Basat'ı hazinenin bulunduğu kümbede sokar. Tam kümbedi yıkacağı sırada kümbet yarılır ve Basat dışarı çıkar. Nihayet ancak, bir mağara kapısında asılı olan kılıcının başını keseceğini

söyleyerek Tepegöz Basat'ı kılıca gönderir. Kendi kendisine inip çıkan bu çok keskin kılıca Basat, ok ile zincirini koparıp düşürdükten sonra yaklaşır ve getirerek Tepegöz'ün boynunu vurur. Kocaları Oğuza müjdeci gönderir. Oğuz ülkesi sevinç içinde çalkalanır. Beyler Salahana kayasına gelir. Tepegöz'ün başını ortaya getirip şenlik yaparlar. Dede Korkut gelip gazi erenlerin başlarına gelenleri anlatır ve Basat'a dua eder (Ergin 15-17).

Bulgular

	Ülkü Değer	**Karşıt Değer**
Kişiler Düzlemi	Hoppa Kız	Aptal genç Köy halkı
Kavramlar Düzlemi	İrade Özgürlük Birey olma	Baskı Nesneleştirilme Kadının Objeleştirilmesi
Simgeler Düzlemi	Olmayan çocuk	Sayısız Çocuk

Tablo 1. Öç Kora Şeması

Öç hikâyesine bakıldığında kişiler düzleminde ülkü değer "hoppa kız" karşıt değerler ise "Aptal genç ve Köy halkı" şeklindedir. Kavramlar düzleminde ise ülkü değerler "irade, özgürlük, birey olma" iken karşıt değerler "baskı, nesneleştirilme, kadının objeleştirilmesi" şeklindedir. Simgeler düzleminde ülkü değer "olmayan çocuk" karşıt değer ise "sayısız çocuk" şeklindedir (Sezer 87-88).

	Ülkü Değer	**Karşıt Değer**
Kişiler Düzlemi	Dede Korkut Bayındır Han Basat Aruz Koca At çobanı Yünlü Koca Yapağılı Koca Kapak Kan'ın karısı	Tepegöz Sarı Çoban Peri kız
Kavramlar Düzlemi	Dayanışma Cesaret	Tecavüz Entrika

	Zekâ	Çaresizlik
	Kahramanlık	Tamah
	Bilinç	Bilinçsizlik
	Olgunlaşma	Nefis
Simgeler Düzlemi	Ok	Pınar
	Kılıç	Kütle
	Yay	Yüzük
	Hançer	

Tablo 2. Basat'ın Tepegözü Öldürdüğü Destan Kora Şeması

Basat'ın Tepegözü Öldürdüğü Destan'a bakıldığında kişiler düzleminde ülkü değerler "Dede Korkut, Bayındır Han, Basat, Aruz Koca, At çobanı, Yünlü Koca, Yapağılı Koca, Kapak Kan'ın karısı" iken karşıt değerler "Tepegöz, Sarı Çoban, Peri kız" şeklindedir. Kavramlar düzleminde ülkü değerler "Dayanışma, Cesaret, Zekâ, Kahramanlık, Bilinç, Olgunlaşma" iken karşıt değerler "Tecavüz, Entrika, Çaresizlik, Tamah, Bilinçsizlik, Nefis" şeklindedir. Simgeler düzleminde ülkü değerler "Ok, Kılıç, Yay, Hançer" iken karşıt değerler "Pınar, Kütle, Yüzük" şeklinde verilmiştir.

Sonuç

"Onu köyün en aptal gencine verdiler." cümlesine bakıldığında özellikle vermek kelimesine dikkat edilmelidir. Kadın bir nesne gibi başkasına verilmektedir. Bu durum kadının dilde değersizleştirilmesi anlamına gelmektedir. Kızın hoppa oluşu ve köyün biçtiği rolü kızın kabul etmemesi köy tarafından cezalandırılmakta bunun sonucunda hoppa kız aptal gence verilmektedir.

Destanda ise bir tecavüz olayı vardır. Bu durum kadının iradesinin yok sayılması ve beden bütünlüğüne bir saldırıdır. Tecavüz olayının sonucunda peri kızı doğan çocuğu (Tepegöz'ü) getirip çeşme başına bırakmaktadır. Burada ise peri kızı kendi iradesini yok sayan düşünceyi cezalandırmaktadır. Bu durumun sonucunda Tepegöz, boydakilere hayatı zindan etmektedir.

Her iki metne bakıldığında kadının iradesinin yok sayılması ve nesneleştirilmesi ortak noktaları oluşturmaktadır. Simgesel düzlemde bakıldığında bu sonuç ortaya çıkmaktadır. Kora şeması aracılığıyla bu noktalara dikkat çekilmektedir ve bu sayede toplumsal dili bizlere daha açık bir şekilde göstermeye yardımcı olmaktadır.

Kaynakça

Aytan, Talat ve Hayani, Zehra. "Osmanlı Tokadı Adlı Dijital Oyunun Kora Şemasına Göre Analizi", *5. Yıldız Sosyal Bilimler Kongresi. 13-15,* Editör Mustafa Başaran, Sema Aydın, Mahmut Köle, Işıl Dönümcü, *Yıldız* Teknik Üniversitesi Matbaası, 2018, ss. 453-457.

Korkmaz, Ramazan. *Scholarly Depth and Acurary-Lars Johanson Armağanı*. Ankara, Grafiker Yayınları, 2002.

Edgü, Ferit. *İşte Deniz*. Maria, Alfa, 2019.

Ergin, Muharrem. *Dede Korkut Kitabı 1-2*. Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2018.

Sezer, M. Abdulbasit. "Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerler Açısından Basat'ın Tepegöz'ü Öldürdüğü Destan", *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi.* c.2, s.3, 2019, ss.84-92.

İSMAİL GASPIRALI'NIN ÖZBEK AYDINLANMASINDAKİ ROLÜ: ÖZBEK CEDİTÇİLİK ÖRNEĞİ

Aslı ORUNBAYEV

Doktora Öğrencisi., Buhara Devlet Üniversitesi, Özbekistan,
asliorunbayeva@gmail.com.tr

ÖZ

Dünya tarihi boyunca yaşayan insanlar arasında öyle şahsiyetler vardır ki, kişilerin gelişmesi ve aydınlanması konusunda büyük katkı sağlamışlardır. Bilim adına yaptıkları sadece kendi milleti için değil aynı zamanda diğer toplumlar tarafından da benimsenmiştir. İsmail Gaspıralı'nın da bu alanda sadece Rusya sınırları içerisinde yer alan Müslümanlar için değil, tüm Türkistan'da yaşayan Türk halklarının kültürel gelişimine ve aydınlanma sürecine yadsınamaz bir etkisi olmuştur. İsmail Gaspıralı, aldığı eğitim ve gözlem yeteneği ile yaptığı analizleri sonucunda bölgenin geri kalmışlığını dile getirmiştir. Yaptığı çalışmalar ve görüşleri ile Özbek toplumu içerisinde de büyük bir yere sahip olmuş ve Özbek alimlerinin fikirlerinin şekillenmesinde mihenk taşlarından biri haline gelmiştir.

Türkistan bölgesi 19.yy. ortalarında üç farklı hanlık tarafından yönetilmekteydi. Bu hanlıklar, sosyo-politik gerileme içerisindeydi. Aynı zamanda hanlıklar birbiriyle mücadele halindeydi. Yaşanan siyasi karmaşa ve bozulan ekonomik düzen, insanların emir yönetimine karşı hoşnutsuzluğunu da beraberinde getirmiştir. Gerçekleşen bu memnuniyetsizlik ile birlikte 20. yüzyıl başlarında ulusal uyanış, bağımsızlık için bir grup düşünür ortaya çıkmıştır. Bu grup Ceditçiler olarak anılmış ve ulusal kimliği geliştirme için ulusal kurtuluş hareketini şekillendirme ve uygulama konusunu büyük bir görev olarak göğüslemişledir. Ceditçiler, İsmail Bey'i Türkistan halklarının atası/babası olarak görmüş ve çalışmalarında O'nun eserlerinden faydalanmıştır.

Anahtar Kelimeler: İsmail Gaspıralı, Özbek, Ceditçilik, reform, eğitim.

THE ROLE OF İSMAİL GASPIRALI IN THE UZBEK ENLIGHTENMENT: THE CASE OF UZBEK CEDITISM

Abstract

There are such personalities among people who have lived throughout the history of the world that they have contributed greatly to the development and enlightenment of people. What he did in the name of science was adopted not only for his own nation, but also by other societies. İsmail Gaspıralı had an undeniable impact on the cultural development and enlightenment process of not only Muslims living within the borders of Russia, but also all Turkic peoples living in Turkestan. İsmail Gaspıralı expressed the backwardness of the region as a result of the analyzes he made with the education and

observation skills he received. He has a great place in the Uzbek society with his studies and views and has become one of the cornerstones in shaping the ideas of Uzbek scholars.

Turkestan region 19th century. It was ruled by three different khanates in the middle of nowhere. These khanates were in socio-political decline. At the same time, the khanates were at war with each other. The political turmoil and the deteriorating economic order brought along people's discontent with the amir administration. With this dissatisfaction, a group of thinkers emerged for the national awakening and independence at the beginning of the 20th century. This group became known as the Jadidists and took up the great task of shaping and implementing the national liberation movement for the development of national identity. Jadidists saw İsmail Bey as the ancestor/father of the Turkestan peoples and benefited from his works in their studies.

Keywords: İsmail Gaspıralı, Uzbek, Ceditism, reform, education.

Giriş

İnsanlık tarihinde bazı simalar vardır ki, aydınlanma ve kültür alanındaki mükemmel çalışmalarıyla, sadece mensup oldukları ulusun değil, kardeş ve kardeş ulusların da yeni bir tarihsel gelişim aşamasına yükselmesine layık bir katkı sağlamışlardır. Türk halklarının kültürel gelişimine böylesine büyük ve zenginlik katan işaretlerden biri de İsmail Gaspıralıdır (Karimov 8).

Gaspıralı, 1851 yılında Bahçesaray yakınlarındaki Avcıköy'de doğmuştur. Ceditçilik Hareketinin kurucusu, yazar ve yayıncı olan İsmail Gaspıralı'nın babası da emekli bir teğmendi. Müslüman Köy Okulunda eğitimine başladıktan sonra sırasıyla Akmescit'te bulunan bir okuldan sonra askeri bir okulda eğitim almaya başlamıştır. Kırım'a döndükten sonra Rus dili öğretmeni olarak çalıştı (1867-70). İstanbul ve Sorbonne (Paris) Üniversitelerinde okudu (1871-75). Cezayir Tunus, Mısır ve Yunanistan'daydı. Paris'te Fransız Sosyalistlerine ve liberallerine yaklaştı. Türkiye'deki Jön Türkler hareketinin liderleriyle tanıştı (1875-77).

Gaspıralı, Türk halklarının tarihini ve edebiyatını inceledi ve Doğu'yu Batı dünyasıyla karşılaştırabildi. Gaspıralı, "Rus İslamı" üzerine ilk tezinde (Simferopol, 1881), Avrupa medeniyetinden kör şablona karşı çıkarak, Müslümanları eleştiriyi kabul etmeye, bilime hâkim olmaya, teknik başarıları kullanmaya çağırdı. "Bir Avrupa kültürü vizyonu" (İstanbul, 1885) adlı eserinde sosyalizm fikirleriyle tartışmaya başladı ve temel ilkelerine meydan okudu (Begali 5).

İsmail Gaspıralı, Müslümanların bilim evi olan medreselerinin tarih boyunca yaşadığı tahribatı gözlemlemiş ve tekrar eski haline gelmesi için yapılandırılmasına ayrıca özel olarak üzerinde durulması gerekilen bir durum olması gerektiğini belirtmiştir. Rusya Müslümanlığı isimdeki eserinde halkın bu kötü durumundan kurtulması, zamana uygun düşünce sistemiyle eğitilmeleri, bu düzey eğitim herkesin doğal haklarından olduğundan bahseder.

Türkistan'daki tüm Ceditçiler, İsmail Gaspıralı'yı öğretmenleri olarak kabul etmişlerdir. Birçoğu kendisiyle bizzat görüşmüş olsa da diğerleri de kaleme aldığı eserleriyle fikirlerini öğrenmişlerdir. Türkistanlı aydınlar da Gaspıralı için "hazret" sıfatını kullanıyorlar. Bu sıfat

ile Türkistan Ceditçileri arasındaki öneminin ve yerinin ne olduğunu daha da netleştirmektedir. Türkistan Ceditçilerinin Gaspıralı'nın kişiliğine ve faaliyetlerine büyük ilgi duyduklarını ve eserlerini de takip ettikleri bilinmektedir (Begali 5).

Gaspıralı'nın Türkistan Ceditçileri üzerindeki etkisinin ve Türkistanlıların ona karşı tutumunun birkaç yönü vardır. Rus yönetimi onu aşırı güvensiz ve politik olarak tehlikeli bir adam olarak gördü ve kabul etti. Ruslara tabi olan yerel yöneticilerin buna karşı tutumlarında tereddütleri açıkça görülmektedir. Gaspıralı'nın girişimleri, ülkelerinin topraklarında herhangi bir pratik çalışma yapamamaları nedeniyle resmi bir biçim almadı. Türkistan aydınları ise onu en üst seviyeye çıkarmış ve herkes onu kendisine bir hoca olarak tanımıştır. Gaspıralı'nın tüm çabalarını Türkistan topraklarında uygulamaya koymaya çalıştılar.

Sadece Kırım'da değil tüm Türkistan'daki düzeyi anlayabilmek ve gözlemleyebilmek için birçok şehri ziyaret ederek, gittiği yerlerin sosyal, siyasi ve eğitim seviyesini kavramaya çalışmıştır. Buhara, Semerkant, Orenburg, Taşkent ve Hive gibi birçok merkezi ziyaret etmiştir (Erşahin 235).

Buhara şehrinde Buhara Emiri Abdullahat döneminde Buhara'da başlayan Ceditçilik kısa sürede Emirlik sınırları içerisinde yayılmıştır. Usul-i Cedit okullarına destek vereceğini düşünerek Emir Abdullahat ile ilgili övücü yazılar yazarak dikkatini çekmiş ve 1893 yılında İsmail Gaspıralı bizzat devlet erkanı ile görüşme fırsatını yakalamıştır. Bu ziyaret sırasında İsmail Gaspıralı Buhara ve Hive'yi ziyaret eden İsmail Gaspıralı, yöneticilerin yapması gerek reformlarını şu şekilde sıralamıştır:

1. Vergi ve harç sisteminin düzenlenmesi, hazineye kayıtlarının doğru bir şekilde yapılması,
2. Vakıf, devlet ve özel mülkiyetin şehir ve bölgesel kayıt defterine kaydedilmesi,
3. Adli vakalar ile ilgili tüm şikayetlerin kayıtlarının tutulması ve şahitler de önem verilmesi,
4. Posta teşkilatının düzenlenmesi,
5. Şehirler de köprüler inşa ederek, su sorunun çözülmesini sağlamak,
6. Ulusal ticaretin geliştirilmesi için büyük şehirlerde ulusal banka ve şubeleri açmak,
7. Her köyde modern ilkokulların açılması ve mevcut okullarda reform yapmak,
8. Devlet kurumlarında çalışacak memurların yetiştirilmesi için üniversiteler açmak (Abdiraşidov 125)

Ceditçiler tüm Türkistan'da olduğu gibi Buhara şehrinde de faaliyet göstermiş ve birçok okul açmışlardır. Aydınlar, Buhara'da sosyal kalkınmayı sağlamaya yönelik reformları gerçekleştirmek için çalıştılar. Başlangıçta bölgede sözü geçen Ahmed Daniş, Muallah Azim Somi, Dulla Ikram gibi kişiler yapılacak yenilikler için Cedidizm hareketini gündeme getirdiler.

Cedit hareketinin ana fikri ulusal bağımsızlık, Türkistan'da devlet bağımsızlığı, Türk ulusunun birliğiydi (Shamsutdınov 273). Ulusal fikir, felsefi anlamda bir ulusun birleşmesi

ve ulusal kimlik anlayışına gelmektedir. Ceditçilerin kurucularından olan İsmail Gaspıralı 'ya göre, ulusal fikir, ulusun gelişimi için en önemli ve temelidir (Abdırashıdov 26).

Gaspıralı, 1879 yılı itibariyle Tercüman gazetesini yayımlayarak fikirlerinin birçok kişiye ulaşmasını sağlamıştır (Akpınar 69). Ayrıca dönem dönem açtığı Ceditçilik okulları ile de Usul-u Cedit eğitim sisteminde öğrenciler yetiştirmeye başlamıştır. İsmail Gaspıralı'nın yaptığı önemli çalışmalarından olan bu iki faaliyet Cedidizm akımının hızla yayılmasına neden olmuştur. Gaspıralı'nın bir fikir insanı olduğunu ve yazdığı birçok eserde halkın gelişmesi ve eğitimin sadeleşmiş ortak bir dil ile mümkün olabileceğini belirtmiştir. İsmail Bey için en mühim konu milli bir Türk dili sorunu idi. Türkçe'nin farklı farklı yazılmasına karşıydı (Yüksel 29). İsmail Gaspıralı düşünceleri ve çalışmaları ile birçok kişiyi etkilemiştir. Özellikle Türkistan tarihi içerisinde önemli yer tutan Zeki Velidi Togan, Sadriddin Ayni, Abdurrauf Fıtrat, Çolpan, Musa Saidjanov, Mahmud Behbudi gibi kişileri etkilemiştir.

İsmail Bey ve çalışmalarından etkilenenler arasında yer alan Buhara'da Ahmadjon Mahdum, Sadriddin Ayni, Osman Hocayev ve Abdulvahid Rafiy Mahdum '' Terbiye-i Etfal'' isimli gizli bir örgüt kurmuşlardır. Bu topluluk emperyalizm, sömürgecilik ve cehalete karşı savaşmaya başlamıştır. Bu cemiyet aynı zamanda İstanbul'da eğitim gören öğrencileri desteklemiş ve yurt dışına öğrenciler göndermiştir. Yapılan değişimlerden sonra bütün Türkistan'da olduğu gibi Buhara'da da karşı çıkanlar olmuş hatta açılan okulların kapatılması için çeşitli mevkiler teklif edilmiştir. Molla Kamar, Kadı Burhaniddin'in emriyle Osman Hocayev ve diğer okul sahiplerine *''Eğer siz kendi istediğinizle okulunuzu kapatırsanız, dilediğiniz yerde sizi kadı veya reis olarak tayin edilmeniz adına büyük kadı adına söz veririm.''* şeklinde teklifini dile getirmiş ancak Osman Hocayev ise teklifi şiddetle reddetmiştir (Orunbayev 46).

Buhara Ceditçileri arasında ne yazık ki zaman zaman bir ayrım söz konusudur. Bu konuda Buhara Cedit hareketinin üyelerinden Fıtrat, halka aydınlanma ve kültür sağlamak için çok uğraştı. Çabaları akabinde 1915 ve 1916 yılları arasında Buhara Ceditlerinin birleşmesini sağlamışsa da bir süre sonra tekrar fikri olarak bir kopukluk söz konusu olmuştur. Buhara Ceditçileri yapılan çalışmalardan etkilenerek Usul-u Cedit okulları açarak, Buhara'daki yenilik sürecini aşama aşama gerçekleşmesine neden olmuştur. Bu aşamaları şu şekilde sıralayabiliriz:

1. Geleneksel Sosyal ve Ekonomik Yapıyı Islah Etme Dönemi (1868-1905)
2. Milli Bağımsızlık Arayış Dönemi (1905-1917)
3. Sosyalist Düşünce Dönemi (1917-1938)

Özbek aydınlar, İsmail Bey'in izinden giderek Cedidizm'i geliştirmiş, gerçekleştirmiş veya gerçekleştirmeye çalıştığı ıslahatları bu akımın basamaklarını takip ederek yapmaya çalışmışlardır. Özellikle Buhara'da 1920-1924 yıllarında kurulmuş olan Buhara Halk Sovyet Cumhuriyeti'nin kurucuları ve devlet mekanizmasındaki görevlileri Cedidizm kültürüyle yetişmiş ve bölgeye eğitimden başlayarak yenilikler getirmiştir. Özel olarak ders müfredatı ve alfabe alanında yapılan çalışmalar bizzat İsmail Gaspıralı'nın notlarından ve eserlerinden esinlenerek oluşturulmuştur. Dil kavramının ve konusunun gelişimi ve değişimi üzerinde durarak milli dil ile eğitim görme, gazetelerin milli bir dille çıkartılması ve gündelik yaşamda da milli dilin kullanılması gerektiği üzerinde durmuşlardır.

Sonuç

İsmail Gaspıralı sadece Kırım'da değil Türkistan'da ve birçok bölgede tanınmıştır. Kısaca döneminin ve sonrasının bir fenomeni veya yeniliğin bir temel taşı olarak görülmüştür. Yüksek insani nitelikleri, fedakârlık ile yaptığı çalışmalar ve eserleri Özbek basınında yayınlanan geniş çaplı şiir ve gazetecilik makalelerinde ve ayrıca Bahçesaray'a kısa taziye mektuplarında defalarca dile getirilmektedir. Ne de olsa bu "şerefli millet" dünyanın en bilge ve en fedakâr insanlarından biriydi. Özbek yazarları onu içtenlikle anarlar ve adaklarını çok etkileyici bir üslupla kaleme alırlar. Aslında Gaspıralı, yaratıkların başkalarının vicdanına ulaşması için kalemlerini iki katlı kuru mürekkebe batırmamaları, kalplerinin kanıyla yazmaları gerektiğini öğretir.

Gaspıralı 'ya göre tüm ulusların geçmişi ve geleceği din ve dile dayanmaktadır. Edebiyat alanında söz sahibi B. Kerimov'a göre, *"Yirminci yüzyılın başlarında ortaya çıkan yeni nesil Özbek edebiyatı, bu gazeteyi okuyarak büyümüş, zihinlerini açmış, milleti tanımış, özgürlüğün özlemini çekmiştir."*

Gaspıralı'nın edebi eserleri de belirli konuları ele alma konusunda Türkistan takipçilerine örnek teşkil etmektedir. Bazı yazarların eserlerinin örgüsü dahi İsmail Bey'in kalemin gölgesi gibidir. Doçent Nizamettin Parlak yazdığı bir makalesinde ''*Dünya Müslümanlarının ve Türklerin birliği ve kalkınması için mücadele eden İsmail Gaspıralı, gerek basın-yayın yoluyla ve uyguladığı yeni eğitim metotlarıyla gerekse yazdığı eserlerle bu hedefine ulaşmak için büyük gayret göstermiştir...*[1]'' sözleriyle Gaspıralı'nın çalışmaları hakkındaki görüşlerini dile getirmiştir.

İsmail Gaspıralı'nın hayatı ve önemli çalışmaları, Türkistan ve Buhara tarihi hakkındaki çalışmaları olmadan gelişimi düşünmek ve anlamak imkansızdır. Fikir adamı olan İsmail Bey, Türk dünyasının ve Türk dilinin zenginliğinden, eğitimin milli bir dilde olması gerektiğinden bahseder. İsmail Gaspıralı, düşünceleriyle sadece Türkistan toprakları için değil, yaşadığı dönemin aydınlığa açılan bir penceresi olmuştur. Yaktığı ışık zamanla daha uzun bir yansıma ile devam etmiş ve bütün yenilik çalışmalarının anahtarı haline gelmiştir.

Kaynakça

Abdırashıdov, Zaynobidin. *Turkiston Jadıdları va Milliy Goya Targıbotı*, Toshkent İslam Universiteti, Tarix Fanları, Taşkent 2016.

Abdiraşidov. Z. *XX yüzyılın başında İsmail Gaspıralı ve Türkistan: Svyazi – Otnosheniya – Vliyanie*. Taşkent. Akademi Neşriyat, 2011.

Akpınar, Yavuz, *İsmail Gaspıralı Seçilmiş Fikri Eserleri*. İstanbul, 2008.

Begali, Qosimov, *Ismoilbek Gaspirali*. G'ulom Neşriyat, 1992.

Erşahin, Seyfettin, "Buhara'da Ceditçilik- Eğitim Islahatı Tartışmaları ve Abdurrauf Fıtrat" (XX. Yüzyıl Başları), *Dini Araştırmalar*. 1999, C.I, s. 235-238.

[1] Bakınız: https://dergipark.org.tr/tr/pub/erzisosbil/issue/6043/80952

Karimov, Naim, "Türk Dünyası'nın Yıldızı", *İsmail Gaspıralı ve Türkistan Bildiri Kitapçığı*. Shark Neşriyatı, Taşkent 2015.

Orunbayev, Aslı, *Buhara Halk Sovyet Cumhuriyeti: Siyasi, Sosyal, Ekonomik, Medeni Hayat ve Liderleri (1920-1924)*, Yüksek Lisans Tezi, Karabük 2020.

Shamsutdınov, R., SH. Karımov ve O. Ubaydullayev. *Vatan Tarıxı (XVI-XX Asr Boshları)*. Sharq Nashriyot, Toshkent 2010.

Yüksel, Zuhal, "Gaspıralı ve Dil Birliği", *İsmail Bey Gaspıralı ve Ziya Gökalp Sempozyumu*. Ankara, 2003.

MANAS DESTANINDA KAHRAMANIN KAHRAMAN OLACAĞINA DAİR DOĞA İŞARETLERİ

Nurzhamal ERMEKBAEVA [1]

Dr. Öğr. Üyesi., Kırgızistan Uluslararası Üniversitesi, Kırgızistan, afrasiab1987@gmail.com

ÖZ

Destanlarda gelecek olayın önceden belli olması bilindik bir motiflerdendir. Kahramanın kahraman olacağına dair birçok eşzamanlı (senkronik) işaretler aslında gelecekte olacakları ima ederler. Manas destanında da Manas'ın kahraman olacağı önceden belli olmaktadır. Böyle bir durumu birçok işaretlerle beraber doğada ortaya çıkan olaylar ele verir.

Bu çalışmada Manas destanındaki baş kahraman Manas'ın büyük bir kahraman olacağına dair senkronik işaret olarak doğa işaretleri ele alınacaktır. Çalışma Jung'un ortaya attığı senkronisite teorisiyle gerçekleştirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Manas, senkronisite, doğa işaretleri.

NATURAL SIGNS THAT THE HERO WILL BE THE HERO IN THE MANAS EPIC

Abstract

It is a common motif in folk epics in many parts of the world that an event that will occur later is predetermined. For example, many simultaneous (synchronistic) signs that a hero will become a hero in the future are allusions to what will happen in the future. In the epic of Manas, it has been implied by various signs before that Manas will be a hero. This situation is revealed by extraordinary events determined in nature as well as many signs.

In this study, synchronistic nature signs that Manas, the protagonist of the Manas epic, will be a great hero in the future will be discussed. In this study, this situation will be realized by Jung's theory of synchronicity.

Keywords: Manas, synchronicity, signs of nature.

Eşzamanlılık/Senkronisite

Arkaik toplumlarda, özel bir kişinin veya kahramanın ortaya çıkışı gizem dolu başlangıçlarla olur. Bu gizem, Kırgızca *ayan* Jung'un geliştirdiği senkronisite teorisine karşılık gelir. Senkronisite, insanlığın ilkel yönü olarak kutsal, mucizevi ve büyülü gözüken paranormal fenomenleri ele alan bir teoridir. Senkronisite, nedensel olarak bağlantılı olmamasına rağmen anlam açısından bağlantılı olayların denk gelişine dayanır (Jung, 2009, s. 847). Bu

[1] ORCID: 0000-0002-6101-8584

teorinin prensiplerini apriori/nedensizlik, imkânsızlık, tesadüf (aynı anlık) ve anlam oluşturur. Mantıkla yeterince açıklanamaz, nedensizce ortaya çıkan fenomenler: görülerde içerilen ruhlar veya hayaletler, kehanet rüyalar, kader anlayışı, vd. parapsikolojik olgular Jung'a göre psişik ve fiziksel durumun anlamlı bir aranjmanından ortaya çıkarlar ve insan iradesinden tamamen bağımsızca tezahür ederler.

Cengiz Aytmatov, "Asman cana söz / Gökyüzü ve Söz" adlı yazısında Sayakbay Karalaev'in Manas anlattığı vakit şiddetli yağmur yağdığını söyler. Aytmatov'a göre bu anlatıya doğa bile kayıtsız kalmamıştır. Ancak bu durum yalnızca Aytmatov'a öyle gelmemiştir. Zira insanın her başlangıcında, yeniden doğuşunda, üzüntüsünde doğa sadece dışardan izlemez; insan ağlarsa ağlar, üzülse üzülür, sevinirse sevinir. Bu tür senkronistik arketipsel motifler Kutsal kitapta da karşımıza çıkar. Hz. İsa'nın dünyaya gelişi ve ölümünden sonra da zelzelenin olması senkronistik olaylarla gerçekleşir. Manas destanında ise, kahraman Manas ölünce: "Kayın ıylap, tal ıylap / Karagan candın baarı ıylap / Kıçıragan şer ıylap / Küñgüröp kara cer ıylayt // Kayın ağlar, söğüt ağlar / Bakan canın hepsi ağlar / Gıcırdayan şir ağlar / Hüngür-hüngür kara yer ağlar" (Karalaev 5). İnsan beklediği veya yaşayacağı durumu doğadaki olaya göre yorumlar; yoldan siyah kedi geçerse yolu olmayacak, beyaz yılan geçerse uğur getirecek vs. Semetey'in kahraman olacağını Kanıkey de doğadaki durum ile bağdaştırarak anlamaya çalışır. Semetey'in atı yarışmada birinci gelecekse, Semetey babası gibi kahraman olacaktır. Bu durum yukarıda da anlattığımız gibi, insan ruhunun dışarda yansıması olarak görülebilir. Ancak böyle bir durumu salt yansıtma veya bir batıl inanç olduğunu söyleyip geçmek yetersiz kalacaktır. Nitekim, insanla ilişkilendirilen doğanın bu fiziksel durumu anlamlandırılmakla kalmıyor, yorumlandığı gibi bir (senkronisitenin kuralı gereği) gerçeklik kazanıyor.

Kahramanın Kahraman Olacağına Dair Öngörü

Manas'ın doğuşu ve oluşumu da senkronistik olaylarlardan ibarettir. Cakıp, oğlu Manas'ın dünyaya geleceği gün, bir bahadır doğacağı ile ilgili rüya görür. Rüyada dubana/dilenci Manas'ın büyük bir kahraman olacağını söyler. Bu ayan Manas destanında büyük bir kişinin geleceğinden haberdar eden ikinci işarettir. (Birinci işaret ise Çinlilerin kehanet kitabında yazılır.) Bir başka işaret, kahramana laik bir atın doğmuş olmasıdır. Manas'ın doğacağı gün bir an önce dünyaya gelen Toruçaar, aslında iyi bir kahraman doğacağına yorumlanır. Bütün bu örneklerde psikolojik bir olgu ile fiziksel olay eşit gelir; rüya psişenin ürünü olarak gelecekten haber vermekte ve bir müddet sonra bu haber gerçeklik kazanmaktadır.

Doğasal işaret olarak; Manas doğarken şiddetli yağmur yağıp depremin olması sayılır. Bu doğuş arketipsel ve senkronistik imgelerle doludur:

Denesi cerge cetti ele,	Bedeni yere değince,
Cöö tuman tüşüp, möndür caap,	Sis düşüp, dolu yağdı.
Bul Altaydın ölkögö	Bu Altay ülkesine
Zilzala cürüp ketti ele (96).	Deprem oluverdi.

Manas'ın doğmakta olduğunu Esenkan da anlamıştır:

"Körsö şumduk özü eken,	Meğerse hayret verecek

Cer üstünö tuulup,	Yer üstünde doğmakta
Celmoguzday al burut	Korkunç o Kırgız.
Kelip catkan kezi eken.	Dünyaya geliyor imiş.
Beecinge cürgön zilzala	Pekin'de yaşanan o deprem
Meenettüü Manas tuuldu, – dep,	Yükü ağır Manas doğdu, diye
Maga belgi bergen kezi eken!"	Bana verilen işaret imiş. (214, 268).

Gelecekte kahraman olacak yeni doğan bebeğin bedeni yere değer değmez deprem dışında sis düşmüş, dolu ve şiddetli yağmur yağmış ve sert rüzgâr esmiştir. Yeni doğan kahramanın bedeni toprakla temasa geçince enerjisine ve endamına karşı evren/toprak bile sakin kalamamıştır. Destanda "On sekiz bin evrene / Denk gelirsin er Manas" denildiği gibi, kahramanın enerjisi bütün evreni titretmiştir. Aslında bu metaforik anlatım kahramanın dünyaya yalnızca izlemeyip dokunarak/titreterek fayda getirmesini dile getiriyor olmaktadır. Kahramanın eli değdiği her şeyde yeniden düzen kurulmaktadır. Yağmur aslında suyla bağlantılı olup arındırıcı niteliği açısından (Cirlot 271) bir yeniden doğuşa işaret eder. Deprem de iyi veya kötü bir değişime ve doğurganlığa işaret etmesi (Cirlot 93) açısından, o da yeniden doğuşun simgesidir. Deprem ilkin her şeyi yok etmek ve yıkmış olmakla birlikte hemen ardından bir yeniden doğuşu/yeni bir düzeni getirmektedir. Bu arketipsel simgelerin çocuğun doğuş sırasıyla denk gelişi çocuğun milleti için yeniden doğuş getirecek bir kahraman olacağı anlamını taşır. Lider kişiler de deprem gibidirler; eskiden kurulmuş adaletsiz düzeni yıkarak yeniden kurarak yaşama yön verirler. Burada Nietzshe'nin Üstüninsan olarak tanımladığı kişinin köle ahlakından kurtularak, bir eskinin yıkımını sağlayıp kendi gerçeği ve düzenini kurabilen insan prototipi ortaya çıkar. Manas, tıpkı bir köle olarak yaşayan toplumdaki düzeni yıkar ve Çin'in eskisi gibi hegemonisinin yok olmasını sağlar. Kırgız devletini kurarak ve aykö̈l iktidar getirip, coğrafyaya ve halkta yeniden doğuş yaşanması gerektiğine örnek olur. Doğuştan yeri bile titreten Manas'ın kahraman olacağı zaman geçince doğrulanır, yani, Manas Çin düşmanları öldürmüş ve Çin'e olan seferleriyle Pekin'e deprem yapmıştır. Manas gibi kahramanın ortaya çıkmasıyla Esenkan o gün neden şiddetli yağmur yağdığını ve deprem geçtiğini anlar:

Çagaan ayı bolgondo	Çagaan ayı olunca
Bir belgisin körgömün,	Bir işaret görmüştüm,
Köönü kelse oşondo	Zamanı gelmiş o zaman
Töröp catkan kezi eken.	Doğmakta olduğu o vakit
Şamal bolup, köl tolkup,	Rüzgâr esip, göl dalgalanıp,
Asmandan bulut sabalıp,	Gökte bulut asılıp,
Cerge kurçap ketti ele,	Yeri de sarmış,
Seksen künü camgır caap,	Seksen gün yağmur yağmış,
Kakançıluu Beecinge	Çinliler yaşayan Pekin'de
Zilzala cürüp ketti ele (Karalaev 314).	Deprem yaşanmış.

Kahramanın dünyaya getirdiği bu yeni düzen aklının genişliği kadardır. Manas zihniyle on sekiz bin evrene denktir, "içine bakarsan yeryüzünden de geniş"tir (176). Manas'ın bu özelliği ayköl sıfatıyla tanımlanır, nitekim Manas ay kadar yüksek ve göl dibi kadar derin insani özelliğiyle ön plana çıkar. Bu imgeler nasıl bir kimliğe sahip olacağının habercileridir.

Öngörünün Gerçeğe Dönüşmesi

Doğadaki değişimler, kahramanın yerle buluşmasından sonra olmamakla, daha doğmadan önce başlar ve yeni doğacak çocuğun bir kahraman olacağına esas işaret de budur. Böylesi doğal imgeler/doğadaki değişimler insan ile doğanın özelliklerinin anlamlı denk gelişi sayesinde ortaya çıkar. Zira rüzgâr, yağmur, dolu, deprem, dalga ve bulut gibi imgeler kahramanın geleceğini ve kahramanın kahraman olacağına insana göre birer işarettir ama gerçekte duruma karşı kayıtsız imgelerdir. İmgeler hakkında belli bir kompleks oluşturmuş bilincin nazarında, doğanın bu imgeleri doğacak çocuğun özellikleriyle örtüşür, sanki kahramanın kendisini simgelerler. Kahraman toprak, dalga, yağmur, dolu, su ve rüzgâr gibi doğanın aranjmanlarından yaratılmıştır. O yağmur ve su gibi biçimsizdir, her yere ve her şeye girebilir, dalga ve rüzgâr gibi hürdür ve her yere esebilir, toprak gibi affedicidir ve her şeyi bağrında sindirebilir. O bütün bir evrendir, ay ile göl ortasındaki mesafede yer alan bütün doğa maddelerinin / tabiat hadiselerinin yoğurulmasından yaratılmıştır ve sınırlar ve tanımlamalar içine sokulamaz ve bunun için ayköl kişidir/ liderdir:

Altın menen kümüştün,	Altın ile gümüşün
Şiröösünön bütköndöy.	Birleşiminden oluşmuş gibi.
Asman menen ceriñdin,	Gök ile yerin
Tiröösünön bütköndöy.	Direncinden oluşmuş gibi.
Ayıñ menen künüñdün,	Ay ile güneşin
Bir özünön bütköndöy.	Kendisinden oluşmuş gibi.
Ay aldında dayranın	Ay altında deryanın
Tolkunundan bütköndöy" (s 56).	Dalgasından oluşmuş gibi.

Eliade, Babil simyasını ele alırken canlılar gibi cansızların da canlı gibi mikrokozmik düzeye sahip olduklarından bahseder. Aynı canlılar gibi cansızlarda da doğum, cinsellik ve ölüm söz konusudur. Bugünkü insanca cansız görülen taş bile bir cinsiyet sahibidir ve yaratıcıdır. Oysa, altın ve gümüş gibi değerli ve yarı değerli taşlar topraktaki bu taşların ve kayaların asırlarca süren kaynaşımı ve etkileşimi sayesinde ortaya çıkmışlar ve dölyatağı olan toprakta kendiliğinden olgunluğa ulaşmışlardır. Yani bir cins sahibi olan taş ve kaya bu değerli taşları döllemiştir. Dolayısıyla meşaketli sonucun ürünü olan taşlar: altın ile gümüş, dünyevi varlıklar gibi fani değil, ama kozmogoninin birbiriyle temas halinde olup böylesine yeni bir kozmos yaratması ve insanca onun aydınlatılması ve tanıtılması açısından değerliydi. Çünkü, etkileşimden ortaya çıkan madde önemli değil, bu süreç esnasında kazanılan deneyim önemliydi. Dolayısıyla, insanın akli sıçrayışı tıpkı hayvancılıkta ve tarımcılıkta olduğu gibi madencilikte de ortaya çıkmıştır. Çünkü her uğraşında insan kendisine yeni bir kozmos açımlamış olmaktadır (Eliade 17-79). Bu bağlamda altın ile

gümüş kozmogonik ilişkinin ürünüydü, yani bu dünya dışı bir alandan gelmekteydi dolayısıyla da canlıydı, paslanmazlardı. Bunun için de kutsaldı. Manas'ın altın ile gümüşün kaynaşımından ortaya çıkışı onun kutsal varlığına işaret etmektedir, çünkü altın ile gümüş kendisi bu dünyadışı kutsal alandan ortaya çıkmıştır. Geleneksel insanca Tanrı tarafından gönderildiğine de inanılmıştır. Çin simyasında "Mükemmel insan altındandır" (Eliade, Asya Simyası 13) denilir.Şamanlar da kaya ve sihirli taşlar'ın Tanrı tarafından gönderildiğine inanılır ve ayrıca şamanlığa adayının vücüduna bu kristaller saptanılır. Görüldüğü gibi bu değerli taşlar (kuvartz ve çizgili veya renkli taşlar) saptandıktan sonra aday, Şaman olabilmektedir. Ayrıca demirciler de Şamanlar kadar, hatta Şamanlardan daha fazla saygı görmekteler. Çünkü, demirciler de "Ateşe söz geçirebilmekle" madenler ortaya koyabilmekteler (Eliade, Şamanizm 84, 172, 572). Manas'ın da Kahraman bir Manas oluş süreci tıpkı altının da altın, gümüşün de gümüş olmasında uzun ve meşakatli bir süreç geçirmesi gibi, kolay olmamıştır. Tıpkı bir metalin altına dönüşmesi gibi, doğmuş olan insanın yeniden doğuşu ve mükemmeliyete ulaşması ve altın ile gümüşün onuruna ulaşması ancak onun sürekli yeniden doğma çabası sayesinde olmuştur. Bunun için altın "tamamıyla özgür bir ruha" özdeş sayılır. Özgür ruhlu kişi, işte hakiki kahramandır, dolayısıyla sorunu hiç sorun yok gibi görünen yerde görebilen ve geleceği bu keskin ve ileri görüşlülüğü sayesinde aydınlatabilen kısacası vizyon sahibi insandır."Bunun için şamanlarda şaman adayına keskin bir görüş vermek üzere, gözlerine altın ekerler" (Eliade 100). Nasıl kozmosun diğer düzeyi olan kaya ve taşlar altını ve gümüşü yarattıysa, kosmozun bu düzeyi de insanı öyle yaratmıştır. Dolayısıyla, bu iki madenin birleşimi de diğer kutsal bir kozmosa geçiş yapmaktadır. Bu ikisinin birleşiminden/kaynaşımından ortaya çıkan insan/Manas, asırlardır güzel ve kusursuz olarak yaratılma sürecinden geçen değerli taşların kaynaşımından ve binlerce sınavı geçen, binlerce zorlukları geride bırakan, zamanın süzgeçinden geçen taşlardan ortaya çıkmış olarak, Manas aykö̈l ve tanrısal varlığına kavuşmaktadır. Çünkü altın ile gümüşün geçiş süreci insanınkine benzemektedir. Demek ki, makrokozmos birçok mikrokozmik düzeydeki etkileşimden ortaya çıkmakta ve insan her arayışında madenlerde olduğu gibi yeni bir Kozmos ortaya çıkarmaktadır. Bu deneyim, Kırgızlarda görüldüğü gibi, sözlü gelenek anlatımında yani sözle aydınlatılır.

Kırgız masalında: "Asman menen cerdin ortosu kaş menen kabaktın ortosunday, antkeni, kaşıñızdı kötörüp öödö karasañız asman, kabagınızdı tüşürüp ıldıy karasanız cer körünöt de(di)"nilir (Gök ile yerin arası kaş ile alnın ortası kadardır. Çünkü, kaşını yukarı kaldırıp bakınca gök, alnınızı aşağı eğip bakınca da yer görülür.) (Orozova 346). Masalda da görüldüğü gibi gök ile yeri birleştiren, yani her zaman bağ kuran, bütünlük sağlayan insanoğludur. Yani kozmostaki ilişkiler insan merkezlidir. İnsan yukarı bakarken sadece göğü görmemiştir, göğü kendisinde de bulabilmiş ve mikrokozmos olarak makrokozmosla tekabuliyette bulunmuştur. Aynı Manas destanında olduğu gibi, Hint mitinde atın bedeniyle dünya haritası çizilmişse, Hitit mitinde de dünya haritası insan bedeninde çizilmiştir: "İnsanın başı Göğe tekabül eder, elleri toprağa, gözleri suya benzemektedir" (Eliade, 40-41). Gözlerin suya benzeyişi fiziksel benzeşmeden çok, insanın kozmostan fiziksel ve ruhsal yaratılması ve yine kozmosu yaratmasıyla ilgilidir. Çünkü su, diğer Ay, Güneş ve toprak gibi ebedi yaşam kaynağı olarak öncül ve esas varoluş materiyalidir. İlk insanın yaratılışını anlatan bu mitlerin yorumsal yönü, bahsettiğimiz gibi insanın en üst kaliteye ulaşarak bu fenomenler gibi ebediyeti kazanması, kısacası bir kahraman olmasının mitidir. "Ay aldında dayranın tolkununan bütköndöy/At altında deryanın dalgasından olmuş gibi" mısraları

kahramanın Ay altındaki derya gibi ışıl ışıl yanan ve karanlıkta parlayan kimliğine işaret etmektedir. Çünkü bilindiği gibi bu insanlar eksiği düzeltir, karanlığı aydınlatır, kısacası "colsuz cerge col salat/yolsuz yere yol yapar". Demek ki, insan bu kozmik birleşimlerin ilahi ve fiziki ürünüdür: gök ile yerin, altın ile gümüşün, ay ile güneşin ve suyun. İnsan, hem bu dünyanın/doğanın edilgeni, hem de etkenidir. İnsan bütün evrene layiktir. İnsan topraktır, insan sudur, insan altındır, insan gümüştür, insan aydır, insan güneştir… İnsanoğlu, insan olma yolunda bütün bu fenomenlerin soyluluğunu, asaletini ve zarafetini ödünç alarak kendisinin inşaa ettiği ruhsal dünyasını kuracağı dünyaya da yansıtmıştır. Dolayısıyla Manas, gök ile yerin direnişi olması bakımından, tanrısal olan ile insani olanın birleşimidir.

Son olarak, Manas destanında kahramanın doğuşu ve oluşu senkoronistik gerçeğe dayanarak ortaya çıkar. Bu kahramanın dünyaya gelişindeki doğanın işaretleridir. Bu işaret sonradan doğuralanır ve fiziksel hal kazanır. Yalnız bu işaretler simgelerin oyunundan ortaya çıkar. Diğer bir ifade ile kahraman gerçekten de o simgelerin anlamlarına bürünür; Ay gibi yüksek, güneş gibi sıcak, rüzgar gibi hür, dolu gibi sert, deprem gibi yenilikçi ve su gibi derin – destndaki böyle bir insan tanımlamasına göre – Aykö̈l bir insan olur.

Kaynakça

Cirlot, J. E. *A Dictionary of Symbols*. London: Routledge, 2001.

Eliade, Mircea. *Babil Simyası ve Kozmolojisi.* Çeviren M. E. Özcan, İstanbul: Kabalcı Yayınları. 2002.

Eliade, Mircea. *Asya Simyası.* Çeviren L. Arslan, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2002

Eliade, Mircea. *Şamanizm*. Çeviren İ. Birkan, Ankara: İmge Kitapevi Yayınları, 2014.

Jung, Carl Gustav. *Eşzamanlılık: Nedensellik Dışı Bağlayıcı Bir İlke*. Çeviren L. Özşar, İstanbul: Biblos Yayınları, 2009.

Karalaev, Sayakbay. *Manas Eposu*. Bişkek: Turar Yayınları, 2010.

Orozova, G. *Baldar Folkloru*. Bişkek: Şam Yayınları, 1998.

XVIII. YÜZYIL GAZELİYATINA YAKLAŞIM: MOLLA PENAH VAKIF SANATI ÖRNEĞİNDE

Mahire KULİYEVA[1]

Prof. Dr., Azerbaycan Millî Bilimler Akademisi, Azerbaycan, erken.yenidovr@bk.ru

ÖZ

XVIII. yüzyıl Azerbaycan edebi muhitinde klasik romantik şiir geleneğinden âşık edebiyatı türünde yazılan realist şiire doğru geçiş süreci ile nitelenmektedir. Molla Penah Vakıf Azerbaycan yazılı edebiyatında hece vezinli şiirin banisidir. Vakıf ise halk hayatını şiirlerine aktarmıştır. O, aynı zamanda Azerbaycan edebi dilinin yeni merhalesinin ve realist edebiyatın kurucusu; aynı zamanda Azerbaycan klasik edebiyatının son büyük temsilcilerinden biridir. Bunun yanı sıra Molla Penah Vakıf edebi ve siyasi faaliyeti ile halkına bağlı olan müterakki şahsiyetlerdendir. Azerbaycan şiirine yeni nefes, yeni üslup getiren Vakıf eserlerindeki duyguların ve hadiselerin gerçekçi bir şekilde tasviri, karakterlerin renkliliği bugün için de önem arz etmektedir. Bu dönemde hece ve aruz vezninde yazılan şiirler arasında daha çok hece vezinli şiirlere önem verilmektedir. Edebiyat biliminde bu dönem gazelinin yeri ve işlekliği hakkında fikir ayrılığı vardır. Makalede bir kısım alan uzmanı araştırmacıların XVIII. yüzyıl gazeli ile ilgili yaklaşımlarına yer verilmiş ve bu yaklaşımlar üzerine tartışmalar yapılmıştır.

Anahtar kelimeler: Azerbaycan, edebiyat, gazel, Vakıf, Fuzûlî.

ATTİTUDE TO THE GHAZAL-POETRY OF THE XVIII CENTURY: BASED ON THE WORK OF M. P. VAGİF

Abstract

The great classic of 18th century Azerbaijani poetry is Molla Panah Vagif. A new page of our poetry history opens with Vagif's creativity. Realism in Azerbaijani literature begins with his work. The poet's poems are the beginning of Azerbaijani realism, - writes academician I. Habibbayli.

Molla Panah Vagif laid the foundation of a new type of literature by directing the style of folk-ashug poetry with classical literature to the expression of real life. National literature had to cross the Vagif "bridge" to develop from classical lyrical traditions to realist literature.

Vagif has raised our literary language to a new level. In his works, the Azerbaijani language is manifested in all its beauty and richness. In our 18th century poetry, progressive tendencies towards nationalism and realism were completed in Vagif's work, the literary school rose to the level of the trend (flow) and entered our literary history

[1] ORCID: 0000-0003-3048-4416

under the name "Vagif literary school".

Molla Panah Vagif is also mentioned in the history of Azerbaijan as a political figure who had great merits in the political history of the Karabakh khanate.

This article is based on the lyricism and Vagif's work of the 18th century, and the article discusses the controversy with the traditional classical poetics and ghazal approaches of some scholars that have remained around the time.

Keywords: Azerbaijan, literature, gazelle, Vakif, Fuzûlî.

XVIII. yüzyılın sonu XIX. yüzyılın başlarından itibaren Azerbaycan edebi sürecinde büyük bir dönüş başlar. Dönemin isteği üzerine sade, yeni mazmunlu yaratıcılık akınına uygun bir şiir ortaya çıkar. XVIII. yüzyıl Azerbaycan şairi Molla Penah Vakıf sanatı ile şiir tarihimizin yeni sayfası açılır: "O, edebiyata halkın ruhunu okşayan ve milli şiirin, ilkin realizmin temsilcisi olarak dahil olur. Vakıf klasik şiirin eskimiş ananelerini kırar (?), şiiri yeni realist inkişaf yoluna yönlendirir, onu halk ruhuna, halk zevkine yaklaştırır (?)" (Azerbaycan Edebiyatı Tarihi 552).

Fakat edebi süreçte vuku bulan yenileşme ve sadeleşme hiç de klasik geleneği inkâr etmiyor. Mirza Fethali Ahundov'dan başlamış XX. yüzyılın önemli temsilcilerinde biri olan Hüseyin Cavid'e kadar Azerbaycan'ın tanınmış söz üstatları klasik gelenekten nasibini alarak, bu veya diğer şekilde söz saltanatına dönemin ruhuna uygun yeni hayat vermişler. Hüseyin Cavid'e gelince, o, "klasik şiir ile çağdaşlık arasında ilişkinin mükemmel yansıması idi. Ancak onun yarattığı romantik ruh işte Şark'tan kaynaklanıyordu" (Göyüşov 35).

Burada "klasik şiirin eski ananelerini kırıyor" fikrine yaklaşımımızı açıklayalım. Klasik şiir, yani geçmişimiz... Her bir gelecek ve her bir yenilik geçmişte mevcut olanlar üzerinde inşa olunuyor. Gelecekle ilgili yürütülen fikirler geçmişe bağlıdır, bu meselenin birinci tarafı. İkinci bir taraftan "eskimiş anane" yeni geleneğin zeminidir. Üçüncü ve en esası ise Azerbaycan halkı zengin tarihi olan İslami Türk edebiyatının önemli kollarındandır.

F. Köçerli ve E.Gibb'in eserlerinden haberdar olan Türkolog A. Krımskiy yazıyor: "Azerbaycan edebiyatı hakkında not"larında çağdaş Azerbaycanlılar Vakıf'ı kendi edebiyatlarının banisi hesap ediyorlar ve galiba onun seleflerini tamamen unutmuşlar", sözlerini yazdıktan sonra dil açısından hem Fuzûlî'yi bu edebiyata dahil ediyor, aynı zamanda Hatâi'nin şimdiye kadar soz konusu edebiyat çerçevesinden kenarda kaldığına haklı olarak taaccüp ediyor (Quliyeva 24).

Kaynaklarda bu konu ile ilgili bir ilginç fikir de yer almıştır: "Türk, Fars ve Arap milletlerinin doğu kültürüne ortak katkıları, malzemeyi birlikte üretip birlikte tüketmeleri öncelikle Arapça, Farsça ve Türkçe üretilen metinlerin kod ve kaynaklarının da ortaklığını kaçınılmaz kılar. Günümüzün poetik tercihleri bu özellikleri ulus öncelikli ayrılık olarak eğilimli olsa da kültür adamları bu birikimleri ayrılmaz bir ortak kod olarak vurgulama görevinden kaçınamazlar" (Akkuş 14).

Rus araştırmacı N. N. Romaşko'nun fikri de bu anlamda ilgi çekmektedir: "Edebiyatta öncül ananeler yok olmaya mahkûm olmuş köhnelik değil, daima yenileşip zenginleşerek geleceğe yol açan edebi değerlerin yeniden canlanması ve gençleşmesidir" (Zeynalova 38).

Böylece, XVIII. yüzyıl eski ile yeninin kavuşma ve aynı zamanda ayrılma noktasıydı: bu yüzyılda yenilikle beraber, eski anane, dönemin içtimai-siyasi hadiselerinin edebiyata güçlü tesirine rağmen, klasik edebiyat şairlerin büyük bir kısmının sanatında kendisini muhafaza etmekte idi. Halk dilini kullanarak şiirine zenginlik getiren Valıf koşmalarında bile, klasik şiirden gelen "şekker göftarlı", "mina boylu" gibi ifadeleri ve "Kâbe-yi kuy" gibi izafeleri bolca kullanmıştır:

... Öldün getdin, belke yarı görmedin,

Kebeyi-kuyini ziyaret eyle (Vaqif 26)

XVIII. yüzyılda klasik geleneğin devam edip etmemesi veya zayıflayarak gölgede kalması gibi fikirler de tahlillerde kendi yansımasını bulmuştur. Araz Dadaşzade'nin aşağıdaki fikri bu anlamda dikkat çekmektedir: "XVIII. yüzyıl edebi süreci ilginç bir durumla karşılaşmıştı. Kıymetli, edebi mirasa malik klasik şiirin artık bilvasıta ilişkisi zayıflıyor, burada durgunluk, taklit (?) eğilimleri artıyor, karakterlerin ve idea-tematik motiflerin yenilenmesine teşvik duyulmuyordu (yalnız XX. yüzyılın başlarında Sabir gibi klasik çerçevesine zahiren sadık, fakat nitelik açısından tam yenilikçi bir sanatçı yetişmişti)". (Dadaşzade 69)

Mevcut Azerbaycan edebiyatı tarihlerini gözden geçirdiğimizde, taklitle ilgili bazı klasiklerin fikirlerine rastlıyoruz: Nizamî'nin taklitçi ve nazire şairi olmaması onun kendi dilinden şu şekilde ifade edilmiştir:

> "Benden önceki şairlerin söylediğini ben tekrar etmedim. Bir inciye iki delik açmak yaramaz" (Azerbaycan Edebiyatı Tarihi 451).

Doğrudur, onun "Şehname müellifinin dehasına ve mirasına büyük saygı göstermesi" (Azerbaycan Edebiyatı Tarihi 135) ve "Husrev ve Şirin", "Yeddi güzel" ve "İskendername" mesnevilerinde "Şehname" kahramanlarını tasvir etmesi kaynaklarda belirtilse de... bu eserlerinin hiç birisini Nizami tesir neticesi olarak kaleme almamıştır, – yaklaşımı da kendi yansımasını bulmaktadır.

Veya "... idea-tematik motiflerin yenilenmesine şevk duyulmuyordu" – fikrine dönelim. Nizamî'nin ilk defa kaleme aldığı ve Şark halkları edebiyatına silinmez harflerle yazılmış olan Husrev Dehlevi, Abdürrahman Cami, Ali Şir Nevai, Muhammed Füzulî gibi büyük klasiklerin eserleri idea-tematik motiflerin, hiçbir taklide varmadan, tazelenmesi değil mi?...

> "Klasik üslupta yazan şairlerin eserlerinde Fuzûlî tesiri daha çok dikkat çekmektedir... Prof. Dr. Memmed Cafer'in fikrinde büyük bir mektebin Füzulî bağımlısı olarak o geleneği yaşatma isteği kendisini göstermektedir: "... Kendisinden önceki Şark medeniyetinin en iyi ananeleri esasında terbiyelenen sanatkâr kendisinden sonraki edebiyata güçlü tesir göstermiş, yüzyıllar boyunca şairler Füzulî'yi geçmeği değil, ona yakınlaşmakla gurur duymuşlar". (Seferli 562)

Böylece, Fuzûlî'den sonra şiirlerine çok sayıda nazireler yazılmaya başladı. XVI-XVIII. yüzyıllarda yaşamış Sadık Bey Sadiki Afşar, Muhammed Emani, Yusuf Bey Ustadi, Rahmeti Tebrizi, Saib Tebrizi, Kavsi Tebrizi, Vahid Kazvini, Mevci Aheri, Mirza Salih Tebrizi, Tesir Tebrizi ve diğerleri şairin eserlerine nazireler yazmışlar.

Onu da belirtmek gerekiyor ki, klasik mirası zaman zaman yaşatan, poetik ananelerin taşıyıcısı olan nazire ve tahmislerin klasik geleneğin yaşatılmasında önemli yeri olmuştur.

Bu XVI-XVIII. yüzyıl edebiyatında, özellikle de Füzulî sanatında açık bir şekilde kendisini göstermektedir.

Kaynaklarda sadece nazire yazanların isimleri değil, yazılmış nazirelere de değer verilmektedir. "Emani'nin Fuzûlî'ye yazdığı bir nazirede orijinale yaratıcı bir şekilde yaklaşmış ve netice itibariyle kendine özgü yapısı ile seçilen bir nazire örneği yaratmıştır" (Mirzeyev 200).

Klasik Şark edebiyatında Nizami, Hafız, Sadi, Fuzûlî ve başka klasikler gazel yazmışlar. Türk dilli halkların edebiyatında gazelin en büyük üstadı olan Fuzûlî'ye yüzlerce nazire yazılmıştır. Sözsüz ki, onlardan bir kısmı zayıf da olabilir... Bu, şair yeteneğine bağlı olan bir husustur. Sohbet gazelin dönem dönem yaşamından gediyor. Nazire yazmak o kadar da kolay bir iş değildir. Bunun için her şeyden önce şairi duymak, onun şiirini bu veya diğer bir şekilde benimsemek, şairin iç ve dış dünyasını anlamak önemli şartlardandır.

Nazirelerin yazılması esasen edebi meclislerin teşkil ettiği dönemde kendisini göstermektedir. Şöyle ki, geçen yüzyılın 30-40'lı yıllarından itibaren Azerbaycan yazarları da edebi meclisler teşkil etmeye başlamışlar. Bu meclislere dönemin meşhur sanatçıları başkanlık ediyordu. Tiflis'teki "Divani-Hikmet" başkanı Mirza Şafi, Şuşa'daki "Meclis-i Üns" başkanı Hurşidbanu Natevan, yine oradaki "Meclis-i Hamuşan" başkanı Mir Möhsün Nevvab, Şamahı'daki "Beytüs-Sefa" başkanı Seyid Azim Şirvani, Ordubad'daki "Encümen-i Şuara" başkanı Memmedtağı Sidki idiler.

Edebi hayatta belli rolleri üstlenmiş bu meclislerde… şiir geceleri, atışmalar gerçekleştiriliyor, klasiklerin... en güzel eserleri okunuyor, onların etrafında tartışmalar yapılıyor, genç edebiyatçılara eğitim veriliyordu. (Mirehmedov 68)

XIX. yüzyılda isimleri geçen edebi meclis şairlerinin eserlerinde, Fuzûlî'ye yazılan nazireler gündemin esas meselelerinden birine çevriliyordu. Seyid Azim Şirvani'nin nazireleri buna örnek ola bilir. V. Yusuf'lu sözcülüğe yol veren taklitçi edebiyat numunelerini de dikkate alarak XIX. yüzyıl gazelini "yükseliş ve iniş" (Yusifli 54) dönemi olarak değerlendiriyor. Araştırmacı nazirelere içerik açısından yaklaştığı için bu kanaate varmıştır ve tamamen haklıdır. Biz ise gazelin edebiyat tarihindeki gidişatını, içeriğine varmadan izliyor ve geleneğin, gazel türünün yaşamı hakkında fikir mübadelesi yürütüyoruz.

Ananenin nazire ve tahmisler şeklinde devamı belirttiğimiz üzere Fuzûlî sevgisidir ki, bu fikir Azade Rüstemova'nın "Klasik Azerbaycan poeziyasında gazel" adlı araştırmasında yüzyıllıklar boyunca Fuzûlî takipçilerinin büyük şairin "sihri ile tılsımlanması" (Rustemova 62-63) gibi yansımıştır. Hele tahmisleri buraya dâhil etmiyoruz... Fuzûlî'nin bir gazelini tahmis etmek büyük bir maharet talep ediyor. Tahmiste esas şiirin bir beytinden önce gelen üç mısra, beytin vezin, kafiye ve redifi ile hem de fikir ve anlamı ile uygun olmalıdır. (Seyidov 336-346)

Bu ölçütlere uyularak yazılan tahmisler gazelin tarihin belli bir döneminde kendine özgü yaşamı değil mi?

Fuzûlî mektebinin temsilcilerinden olan ve Fuzûlî gibi gazeli "eş'arın tacı, bezeyi, ziyneti" (Seferli 325) hesap eden XVII. yüzyıl şairi Saib Tebrizî, Fuzûlî şiirinden yaratıcı bir şekilde istifade etmiş, onun gazellerine cevap ve nazireler yazmıştır. Aşağıdaki numune Fuzûlî'nin "Görcek" redifli gazeline naziredir:

Elden çıxaram zülfü-perişanını görcek

Huşdan gederem servi-xuramanını görcek

Susuzlara ger can axıdır, çeşmeyi-heyvan,

Men can vererem çeşmeyi-heyvanını görcek... (Seferli 605)

XVII. yüzyıl Azerbaycan şairlerinden biri de Alican Kavsi Tebrizi'dir. M. Kuluzade'ye göre Kavsî Tebrizî şiirlerinde Fuzûlî'nin tesiri açık bir şekilde görülmektedir: "Burada esas meselelerden biri Kavsî Tebrizîyi yetiştiren tarihi-içtimai muhitin Fuzûlî dönemi ile yakın olması, onun edebi istidat ve sanat psikolojisi ile Fuzûlî sanatı arasında belirli yakınlığın mevcudiyetidir.

Birkaç hususu ayrıca belirtmekte Fuzûlî zirvesi ışınlarının ve mektep olarak örneklerinin Kavsî Tebrizî sanatında yaşamını, yani "zayıflayan", "gölgede kalan", "kırılan" kelimelere rağmen klasik ananenin yaşamını, sadece kendine özgün bir şekilde yaşadığını bir daha açıklayalım:

1. Fuzûlî şiiri, Kavsî Tebrizî'yle kıyasla orta çağların aynasıydı, orada söylenmemiş söz kalmamıştır (Seferli 619). "Söylenmemiş söz kalmamıştır", – ifadesi bile şairin üstadının sanatına sevgisi ile beraber, ona derinden bilmesinden ileri geliyordu. İşte bu ifadenin kendisi ananenin ve gazelin XVII. yüzyılda yaşamı demektir.

2. Bedii-estetik görüşlerine göre de Kavsî Tebrizî Fuzûlî şiirini bir örnek olarak almıştır. Kavsî'nin "Söz" redifli gazeli Fuzûlî'nin aynı redifli şiiri ile benzeşiyor:

Görmenem bir hemnefes ta eyleyim izhar söz,

Yoxsa kim ney tek menim sinemde hem çox var söz.

Doğru söz her kimseye tesir eder, naseh, veli

Aşiqi mest eylerü aqilleri hüşyar söz. (Seferli 620)

Kaynaklarda yer almış başka bir fikri gözden geçirelim: Kavsî l-Tebrizî şiiri iki kaynaktan etkileniyordu: halk edebiyatı ve klasik edebiyat. (Seferli 621)

Klasik dönem edebiyatında halk bilimi kendisini çeşitli yönlerden, o sıradan "irsâl-i mesel" şeklinde de geniş istifade edilmiştir:

Cismini yandırma, rehm et yaşime, ey bağrı daş!

Ehtiyat et, yanmasın nagah quru odunda yaş. (Fuzûlî 183)

Sürdü Mecnun növbetin, imdi menem rüsvayi-eşq,

Doğru derler her zaman bir aşiqin dövranıdır. (Fuzûlî 144)

Yamanlıq etmekden uzaq ol, uzaq,

Pisliyin evezi pislik olacaq. (Nizami 9)

Şifahi halk edebiyatının tesiri ile yazılı edebiyata geçmiş bu edebi sanat sözün estetik güzellik ve mazmununa hizmet ediyor. (Quliyeva 241)

"... Aşk şiirinin belli bir durumda, belli bir dönemle bilvasıta bağlanmayan sırları vardır", – söyleyen A. Dadaşzade gazeli zamanın fevkinde görüyor. Demek ki, söz konusu şiir ilk bakışta klasik şiiri bilmeyen okura veya Şark şiir ruhundan habersiz olan birisine eskimiş, arkaik, çağdaş koşullara cevap vermeyen şiir olarak görünse bile, gerçek manada zengin bir bedii hazine ehemmiyetini korumuştur" (Dadaşzade 73). Bu anlamda gazeli özellikle zikretmek isterdik. Gazel Şark şiirinde lirik janrın en çok yayılmış şekillerinden biridir. Gazel aşktır, sevgidir, güzelliktir... Gazeli sevmeyen ziyalı, insan olamaz... Fuzûlî gazeli diğer şiirlerden üstün tutarak yazıyordu:

... Könül, gerçi eş'are çox resm var,

Qezel resmin et cümleden ixtiyar

Ki, her mehfilin zinetidir qezel,

Qezel de ki, meşhuri-dövran ola,

Oxumaq da yazmaq da asan ola. (Mir Celal 19)

XVII-XVIII. yüzyıldaki geleneğin devamı XIX. yüzyılda kendisini daha net ve açık bir şekilde gösteriyor. XIX. yüzyılda Azerbaycan'da edebi meclislerin yarandığı ve inkişaf ettiği bir dönemde Fuzûlî şiiri mevcut ananelerin güçlenmesi açısından gelişme merhalesini yaşıyordu. Onun gazellerine, neredeyse tüm edebi meclisler tarafından cevaplar yazılıyor, yeni nazire ve tahmisler ortaya çıkıyordu.

Abdülkadir Karahan bu durumu şöyle açıklıyor: "Bir şiiri tahmis etmek, ona nazire yazmaktan daha zordur. Fuzûlî'nin bir gazelini tahmis etmek ise maharet gerektirir. Tahmise esas olan gazelin her beytinin başına üçer mısra eklenir; vezin, kafiye, redif, düşünce ve mana açısından uygunluk gözetilir. 19. yüzyılda Gülüstan-i İrem, Mecma-üş Şüara, Beytus-Safa, Meclis-i Üns ve Meclis-i Feramüşan gibi şair meclislerinde yer alan şuaranın hemen hemen hepsi nazire yazmıştır. Bu meclislerde Fuzûlî'nin bir gazeline nazire yazılıyor, daha sonra nazireler müzakere ediliyordu". (Karahan 240)

Vakif Yusuflu "Azerbaycan gazeli" kitabında gazelin geçtiği tarihi yol, Azerbaycan şiirinde onun yeri ve konumunu tahlil ederken gazelin XIII. yüzyıla kadarki merhalesini "Fars-Arap dilli gazel merhalesi" (Yusifli 12) adlandırmak doğru olur. Gazelin Hasanoğlun'dan Fuzûlî'ye kadarki aşaması "Azerbaycan dilli gazelin teşekkülü ve şekillenmesi merhalesi" (Yusifli 12) olarak taktim edilmektedir.

Vakıf Yusuflu, Fuzûlî'den sonra (XVII-XVIII. ve XX. yüzyıllarda) gazelin gelişiminin yavaşlamadığını belirtiyor, gazelin müteharrikliğini XIX. yüzyılda görüyor: "XIX. yüzyıl Azerbaycan edebiyatında hiçbir edebi şekil gazel kadar müteharrik değildi" (Yusifli 53). Araştırmacının kitabına dâhil ettiği ayrı ayrı şairlerin gazellerine dikkat etsek, değişik zaman çerçevesinde dile girmiş olan izafe veya ikili, üçlü tamlamaların hesabına gazelin bu açıdan kendi ağırlığını koruduğuna şahit oluyoruz.

Klasik dönem edebiyatı ve o sıradan gazele çağdaş bakış açısı ile farklı yaklaşımı da gözden geçirelim. Bu, aslında okur zevkine ve daha net olarak söylersek, aydın zümreye has olan bir fikirdir: "XX. yüzyılın 20'li yıllarında yaşlı nesil, esasen aruzu kullandığı halde, gençler serbest ve hece şiirine üstünlük veriyordu. Emin Abid, ancak serbest şiir Azerbaycan okurlarının ananevi şiir şekillerinin mükemmel bent şekli ve dakik vezin şekilleri esasında

şekillenen bedii-estetik zevki okşaya bilmiyordu. Sıradan, günlük hayat hadiselerinden yazmak ise aruzun avazlı, romantik söyleme özelliklerine o kadar da uymuyordu... Yeni hayatın nabzı eski şekilde – gazelde ve diğer türlerde de atmıştır". (Elizade 147)

Araz Dadaşzade "XVIII. yüzyıl Azerbaycan lirikası" isimli eserinde aruzla Azerbaycan Türkçesi arasındaki ilişkiyi bir-birine ters mütenasip olduğunu belirtmektedir: "XX. yüzyıldan başlanan bu hadise sonralar hatta aruzla yazılan şiirlerin de gittikçe sadeleşmesine yardımcı oluyordu". (Dadaşzade 171)

Anadilli edebiyatın iki dahi şairinin sanatında – gazellerinde kullanılan sözlerin içeriğine baktığımızda sözün gerçek anlamında sadeleşmeyi değil, önceki dönemle mukayesede sadeleşme unsurlarını göre biliyoruz. "Sadeleşme" sözü kendisini tüm varlığı ile değil, nispi anlamda gösteriyor.

XVIII. yüzyılı ve özellikle Molla Penah Vakıf şiirini – realist dönem edebiyatını halk diline yakın sadeleşmiş bir dil şeklinde değerlendiriyoruz: bu "XVII-XVIII. yüzyıllarda Azerbaycan edebi dili yabancı tesirlerden daha çok temizleniyor, şifahi halk edebiyatı ve canlı konuşma dili hesabına zenginleşiyordu. Halk edebiyatının olumlu tesiri neticesinde edebiyatta realizm unsurları kuvvetleniyor" (Azerbaycan Edebiyatı Tarihi, 1960: 451). Tüm bu belirttiklerimiz XVII-XVIII. yüzyıl edebi mirasından ileri gelen hakikattir, yalnız gazel hariç olmak şartıyla...

A. Zeynalova'nın doktora tezinde bu konuya değinerek yazıyor: "Zannımızca Azerbaycan Türkçesinin milli sözler hesabına zenginleşmesi, inkişafı ve saflaşması süreci aruzun zayıflaması hadisesi ile bağlantılı değildir. Burada okurun zevki, şairin kaleminin gücü, dönemin kültürel hayatının seviyesi vs. daha esas alınmalıdır". (Zeynalova 67)

Azerbaycan edebiyatı tarihi kitaplarında ve aynı zamanda "XVIII. yüzyıl Azerbaycan lirikası" kitabında hece vezninde yazan şairlerin – Şekili Nebi'nin, Müştak'ın, Salih'in vd. dilinde Arap, Fars dilinde olan sözcükler çokça yer almıştır.

Mir Celal Fuzûlî kafiyelerinden bahsederken hepsini köken itibariyle Arap ve Fars sözlerinden oluştuğuna vurgu yapıyor: ... tabiattan kafiyelenmiş olan bu sözlerin ancak ilk harfleri başkadır (pak, çak, hak vs.). Başka bir cümlesinde ise Fuzûlî'nin bu ifadeleri "klasik şiir sanatkârlığının koşullarına cevap verdiyi üçün" (Mir Celal 130) kullandığını belirtiyor.

Farklı dönem şairlerinin gazellerinden getirilen numuneler söylediklerimizi destekleyecektir.

Fuzûlî	**Vakıf**
servü-xuraman	serv qeddli
leli-xendan	minaboylu
lebi-leli-dürefşan	zülfü-ekber
sibi-zenexdan	şeker göftarlı
zülfü-perişan	gerdişi-dövrani
xettü-xal	kec-reftar
nihali-serv	servi-xuraman

servi-revanım	giriftari-qemu derdü-feraq
guşeyi-meyxane	cürmü-kebir
	dili-rövşen
	sevadi-şami-yelda
Zakir	**Seyid Azim Şirvanî**
mahi-növ	mehi-cemal
eseri-meydan	neşeyi-mey
nagehi-çeşm	türreyi-dilber
guşeyi-ebruler	zövqü sefa
ahü feğan	behişti-berin
mehi-bimehr	abi-kövser
	şahi-diyari-vefa
Vahid	**Mikayıl Müşfik**
ateşi-qem	bağı-eşq
piri-muğam	bülbülü-bedxu
xadimi-meyxane	çerxi-dövran
qedri-qiymet	cani-ömrüm
gülü-xendan	şehdi-zülal
zülfü-perişan	iqlimi-sevda
qedrü-qiymet	tiği-müjgan
lehceyi-xanende	
çareyi-loğman	
rövzeyi-rizvan	
Muhammedhüseyin Şehriyar	**Nigâr Refibeyli**
yari-vefadar	gülü-sevda
kipriyi xencer	demü-röya
çeşni-xunbarım	şamü-şeher
tabü-qerar	şebi-yelda
dürri-şehvar	bülbülü şeyda
	munisi-can
	tariki-dünya

Araştırmacıların fikirlerinde muhteliflik olsa bile, gazelin imkânları onu mahvetmeye izin vermiyor – hiçbir başka vezne sığmayan lirik duygular, izafe ve mürekkep sözlerin kullanımı, ünlülerin iki kat okunması, dile girmiş sözlerin istifadesi vs.

Araz Dadaşzade'nin fikirlerindeki muhteliflik, zıddiyetli hususlar kendisini gösterse bile, müellifin bu fikri gazelin yerini yeterince açıklamaktadır: ... aşk şiirinin somut bir durum ve dönemle bilavasıta bağlanmayan sırları vardır. Yani, gazel ananevi ağırlığını zamanın fevkinde tutuyor.

Kaynakça

Akkuş, Metin (2014). *Klasik Türk Edebiyatının Kültür Kaynakları: Eserler*. Doğu Esintileri, (1), 13-32

Araslı, Hemid (1998). *Azerbaycan edebiyyatı: Tarix ve problemleri (Seçilmiş eserleri)*. Beş cildde. Bakı, "Genclik".

Azerbaycan Edebiyatı Tarihi (1960): 3 cildde, I c. VII esrin evvellerinden XVIII esrin sonuna qeder. Bakı, AMEA.

Dadaşzade, Araz (1987). *Azerbaycan Edebiyatı Tarihi*. Bakı, "Maarif".

Dadaşzade, Araz (2017). *Lirikası*. Meqaleler. Bakı, "Tehsil".

Dadaşzade, Araz (1980). *XVIII. Asır Azerbaycan Lirikası*. Bakı, "Elm".

Göyüşov, Nesib (2017). Azerbaycan edebiyyat şünaslığının öz köklerine qayıdış. M.Quliyevanın "Azerbaycan Edebiyatı ereb-müselman nezeriyyesi konteksinde" kitabına ön söz. Bakı, "Elm ve tehsil".

Esgerli, Elizade (2016). Semed Vurğun poeziyasının enene, bedii metod ve edebi-felsefi qaynaqlarına dair (1920-30-cu iller). *Edebiyyat Mecmuesi*. Nizami adına Edebiyyat İnstitutunun Eserleri. XXVIII cild. Bakı, "Elm ve tehsil".

Hebibbeyli İsa (2021). *Molla Penah Olan Vaqif*. Senetkarın elmi pasportu-23. Bakı, "Elm ve tehsil".

Karahan, Abdülkadir (1996). "Fuzûlî", *Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. İstanbul.

Quliyeva, Mahire (2018). Molla Penah Vaqif irsi yaradıcılığı ile klassik poeziyanın qovşağında. Bakı, "Elm ve tehsil".

Quliyeva, Mahire Hemid-Efşan (2020). Men kimem... Milli kimliyim ve menevi zenginliyim edebiyyatda. Bakı, "Elm ve tehsil".

Quliyeva, Mahire (2010). *Şerq Poetikasının Esas Kateqoriyaları*. Bakı, "Maarif".

Mir Celal (1958). *Fuzûlînin Lirikası*. Mehemmed Fuzûlî: Eserleri. I cild. Azerbaycan SSR Elmler Akademiyası neşriyyatı. Bakı.

Mir Celal (2018). *Fuzûlî Senetkarlığı*. Bakı, "Çaşıoğlu".

Mirzeyev Ataemi (2021). "Mehemmed Emani". *Azerbaycan Edebiyatı Tarihi*. 10–IV. Erken yeni dövr Azerbaycan Edebiyatı (XVII–XVIII esrler). Bakı, "Elm".

Mirehmedov, Eziz (1978). *Edebiyyat Şünaslıq Terminleri Lügati*. Bakı, "Maarif".

Rüstemova, Azade (2014*). Seçilmiş Eserleri*. İki cildde. İkinci neşr. Elmi redaktorlar: Möhsün Nağısoylu, Şirindil Alışanlı. Bakı, "Elm".

Seyidov, Fazil (1958). "Fuzûlî Qezellerine Yazılan Texmis ve Nezireler", *Mehemmed Fuzûlî*. Elmi-tedqiqi meqaleler. Bakı, Azerbaycan Dövlet Neşriyyatı.

Seferli Elyar, Yusifli Xelil (1982). *Qedim ve Orta Esrler Azerbaycan Edebiyyatı*. Bakı, "Maarif".

Seferli Elyar, Yusifli Xelil (2008). Azerbaycan Edebiyatı Tarihi. Bakı, "Ozan".

Zeynalova, Aytac (2008). *Elağa Vahidin Senetkarlığı: Enene ve Novatorluq*. Filologiya üzre felsefe doktoru elmi derecesi almaq üçün teqdim edilmiş dissertasiya. Bakı, AMEA.

Yusifli Vaqif (2018). *Azerbaycan Qezeli*. Elmi redaktor: İsa Hebibbeyli. Bakı, "Elm ve tehsil".

AHMED YESEVİ HİKMETLERİNİN YAZMA NÜSHALARI KATALOĞU ÜZERİNE BAZI MÜLAHAZALAR

***Nadirhan HASAN*[1]**

Prof. Dr., Özbekistan Bilimler Akademisi, Özbekistan, nadirhanhasan@gmail.com

ÖZ

Son yıllarda ecdadımızdan yadigâr kalan yazılı ve sözlü abidelere ilgi, onları okuyup öğrenme ve halka takdim etme işleri gittikçe gelişmektedir. Özellikle, asırlarca Türklerin maneviyatı, medeniyeti ve edebiyatında yüksek mevki tutan Pir-î Türkistan Hoca Ahmed Yesevî'nin hayatı, sanatı, düşünceleri ve ekolünün geniş kapsamda araştırılması, geçmiş mirasımıza değer vererek yaymada büyük önem arz etmektedir. Bilindiği üzere dünyanın birçok kamu ve özel kütüphanelerinde ilim, sanat ve edebiyat alanlarında tanınmış yazarların eserlerinin birçok nüshası bulunmaktadır. Nitekim, Ali Şir Nevai, Zahiriddin Muhammed Babür, Baba Rahim Meşreb, Muhammed Rıza Agehî gibi Çağatay edebiyatının klasik şairleri eserleri de birçok nüshada istinsah edilmiştir. Onlara Batı ve Doğu ülkelerindeki kitaplıklarda rastlanılabilir. Alelhusus, Orta Asya kütüphanelerinde Hoca Ahmed Yesevî'nin hikmetlerinin bir araya getirildiği "Divan-ı Hikmet"in birçok farklı yazma ve matbu nüshası bulunmaktadır. Özbekistan Bilimler Akademisi Birunî Şarkşinaslık Enstitüsünün bünyesindeki yazma eserler hazinesinde yer alan "Divan-ı Hikmet" yazma nüshalarının listesi çıkarılıp katalog olarak hazırlanmıştır. Bu çalışma adı geçen Enstitü akademisyenleriyle Ahmed Yesevi Türk-Kazak Uluslararası Üniversitesi bünyesindeki Yesevî araştırmaları merkezi araştırmacılarının emekleriyle ortaya çıkmıştır. İşbu makalede bu katalogdan söz edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Hoca Ahmed Yesevî, Yesevîlik, Divan-ı Hikmet, Hikmetler, tasavvuf, edebiyat.

SOME CONSIDERATIONS ON THE CATALOG BY HANDSCRAFT COPİES OF AHMAD YASSAWİ'S WISDOM

Abstract

In recent years, the interest in written and oral monuments, which are inherited from our ancestors, and the works of reading and learning about them and presenting them to the public have been developing. In particular, it is of great importance to investigate the life, art, thoughts and school of Pir-i Turkistan Hodja Ahmad Yassawi, who held a high position in the spirituality, civilization and literature of the Turks for centuries, in valuing and disseminating our past heritage. As it is known, there are many copies of the works of well-known authors in the fields of science, art and literature in many public and private libraries

[1] ORCID: 0000-0002-2413-8990

around the world. As a matter of fact, the works of the classical poets of Chagatai literature such as Ali Sher Navai, Zahiriddin Muhammad Babur, Baba Rahim Mashrab, Muhammad Rıza Agahi have been copied in many copies. They can be found in libraries in Western and Eastern countries. In the libraries of Central Asia, there are many different manuscripts and printed copies of the "Divan-ı Hikmat", in which the wisdom of Hodja Ahmad Yassawi is brought together. The list of manuscripts of "Divan-ı Hikmat", which is in the treasury of manuscripts within the Institute Birunî Oriental Studies of the Uzbekistan Academy of Sciences, has been prepared and prepared as a catalogue. This auspicious work has emerged with the efforts of the aforementioned Institute academics and the researchers of the Yassawi research center within the Ahmed Yesevi Turkish-Kazakh International University. This catalog will be mentioned in this article.

Keywords: Hodja Ahmad Yassawi, Yassawism, Divan-i Hikmat, Wisdom, Sufism, Literature.

Bilindiği üzere dini-tasavvufi edebiyatın birçok temsilcisi gibi Ahmed Yesevî'nin hayatı ve eserleri de Sovyet devrinde çok az ve tek yönlü olarak araştırıldı. Çünkü ona "reaksiyon şair" gözüyle bakılmıştır. Böyle olmasına rağmen Abdurrahman Sâdî, Abdurrauf Fıtrat[2], Aleksander Borokov[3], Vladimir Gordlevski[4], Ergaş Rustamov[5], İbrahim Hakkul[6], Necmeddin Kamilov[7] gibi âlimler tarafından Ahmed Yesevî'nin hayatı, sanatı ve edebi mirasının bazı yönlerini aydınlatan araştırmalar gün yüzüne çıkarılmıştı. Nitekim, 1927-28 yıllarında Abdurauf Fıtrat makalelerinde Ahmed Yesevî hikmetlerini "Kutadgu Bilig"den bir asır sonra ve "Hibetü'l-hakayık" ile aynı devirde yazıldığı için "edebiyat ve özellikle millî tarihimiz için büyük değere sahip eserlerden" biri sayarak, Yesevî edebi mektebi hakkında "Orta Asya Türk edebiyatının İslam'dan sonraki mektepleri arasında çok büyük yer tut"tuğunu yazmıştır[8].

1972 yılında E. Rustamov "Ahmed Yesevî hikmetlerinde tarih ve hayat sedası" isimli makalesinde Ahmed Yesevî'nin edebiyat tarihindeki yerini objektif bir şekilde değerlendirmeye çalışmıştır. O, çalışmasını "Ahmed Yesevî hikmetlerini incelemede birinci adım" olarak ifade eder. Hikmetlerin edebi üslup yönünden tarihi öneme sahip olduğunu, eski devirlerden beri Orta Asya halklarının sözlü eserlerinde yaygın olan 7 ve 12'li hece vezninde yazılan hikmetlerin tahlili ve şairin biyografisine ait deliller ile Ahmed Yesevî'nin "Mansur Hallac, Celaleddin Rumiler derecesindeki büyük bir mutasavvıf ve mütefekkir" olduğunu vurgulamaktadır[9].

İlginç olan şudur ki, Ahmed Yesevî'ye "reaksiyon dini-mistik şair damgasının vurulduğu Sovyet devrinde de dünya edebiyatının yüzlerce meşhur temsilcisi gibi ulu mutasavvıf

[2] "Yesevî Kim İdi?" haz. B. Dostkarayev, Taşkent: "Abdullah Kadiri halk mirası" yayınevi, 1994.
[3] Borovkov A. Opredeleniye yazıka hikmatov Ahmada Yasavi// Sob.Vostokovedenie. 1948, vıp.5, s.229-250.
[4] Gordlevskiy V. Hodca Ahmed Yasevi // Gordlevskiy V. İzbr. Soç. T.II. Moskva, 1961, s.361-368.
[5] Rustamov E. Ahmed Yesevî hikmetlerinde tarih ve hayat sedası//"Özbek dili ve edebiyatı", 1972, sy: 4-5, s.21-25, 22-28.
[6] Hakkul İ. Nevai'nin aziz bildiği…// "Yaşlık", 1988, sy 4, s.67-72.
[7] Komilov N. Ahmad Yassaviy // Gülhan. 1990, sy.11, s.27-28.
[8] Yesevî Kim İdi? s.20, 33.
[9] Rustamov E., a.g.m., sy.4, s.21-6, sy.5, s.25-26.

edibin eserlerinden bazı örneklerin Moskova'da basılan "Dünya Edebiyatı Kütüphanesi" dizisinin 55. cildine ilave edilmesidir[10].

Fakat Sultan-ul Arifin'in milli medeniyet, dil ve edebiyat tarihindeki hizmetlerini doğru değerlendirmek yolundaki tüm çabalar Sovyet ideolojisi temsilcileri tarafından sert bir şekilde eleştirilerek "objektif gerçeğe aykırı" denilip suçlanmıştır. Ahmed Yesevî'nin "tipik mistik şair olduğu ve Özbek Türk edebiyatı, Orta Asya milletleri düşünce tarihinde genel reaksiyon rol oynadığı" vurgulanmıştır. Hikmetlerin mazmun-mahiyeti "ilahiyata çekilmek, gerçek hayat meselelerini halletmekten kaçmak, kişilerin gönlünü bu dünyadaki hayattan soğutmak, o bir dünya hakkındaki birçok dini tasavvur ile kandırmak, avutmak"tan ibaret olduğunu söyleyen sonuçlar ileri sürülmüştür[11]. Hatta bazı ders kitaplarında Ahmed Yesevî'nin "halkı cehaletin esaretinde tutmaya, halkın zülme karşı olan nefretini, hayallerini, hayatî ve coşkun koşuklarını sürüp çıkararak" kendisinin "bedbin ve solgun "hikmet"lerini yaymaya çalışan" ve "asırlarca halkın idrakini din ve tasavvuf akideleri ile zehirlediği" gibi karalamalarla kötü gösterilmeye çalışılmıştır[12] ve Yesevî sanatı ideolojik yönden oldukça tehlikeli bir alan olarak kabul edilmiştir.

Nihayet, 90'lı yıllara gelindiğinde Yesevîlik araştırmalarında yeni bir devir başlamıştır. Bu sahada farklı seviyede arayışlar olmuştur. İlk önce çeşitli gazete ve dergilerde Ahmed Yesevî'ye dair makaleler, hikmetlerinden örnekler yayımlanmış daha sonra da "Divan-ı Hikmet"in müstakil neşirleri ard arda basılmıştır. 1991 yılında İbrahim Hakkul, bir yıl sonra ise Rasulmuhammed Abduşukurov Ahmed Yesevî hikmetlerini yayımlamışlardır[13].

Bilindiği üzere, Türkiye'de Ahmed Yesevî'nin hayatı, sanatı ve ekolü konusunda birçok araştırma yapılmıştır. Fuat Köprülü tarafından başlatılan Yesevî araştırmaları birkaç yıllık aradan sonra Zeki Veledi Togan, Kemal Eraslan, Mahmud Esad Coşan, Hayati Bice, Necdet Tosun gibi âlimler tarafından sistemli bir şekilde devam ettirilmiştir. Bu araştırmalarla yakından tanışmak ve tecrübe edinme maksadıyla Türkiyeli Yesevî araştırmacıları ile yapılan sohbetler toplamı basılmıştır[14].

Ahmed Yesevî ve takipçileri ile ilgili yapılan bilimsel toplantıların materyalleri esas alınarak hazırlanan makaleler toplamı basılmıştır[15].

2004 yılında ise mevcut "Divan-ı Hikmet" yayınlarında yer almayan yeni hikmet örnekleri bazı yazma nüshalardan tek tek tespit edilerek yayınlanmıştır. Bu kitap okuyucular tarafından ilgi ile karşılandı ve bir yıl sonra ikinci defa neşredildi.[16]

---

[10] Ahmad Yassavi. Duhovniye stihi / perevod A.Adalis// Biblioteka vsemirnoy literaturı. Seriya pervaya, T.55: Poeziya narodov SSSR IV-XVIII vekov. Moskva, 1972, s. 147-148.
[11] Adabiyotşinoslık fanining partiyaviyligi va gayaviyligi üçün // Özbek dili ve adabiyatı, 3-son, 1973.5-bet.
[12] Mallayev N. Özbek adabiyotı tarihi, 1-kitab (XVII asrgaça), Toşkent, 1976. S. 158-159.
[13] Ahmed Yesevî Hikmetler, neşre hazırlayan, önsöz ve açıklayan, derleye İbrahim Hakkul, Taşkent, Gafur Gulam adındaki edebiyat ve sanat neşriyatı, 1991; Ahmed Yesevî. Divan-ı Hikmet, hazırlayan Rasulmuhammed Aşurbay oğlu Abduşukurov, Taşkent, "Gafur Gulam ismindeki neşriyat-matbaa basımevi, 1992.
[14] "Türkiyede Yesevîşinaslık", hazırlayan Nadirhan Hasan, Taşkent, Gafur Gulam yayınevi, 1999.
[15] Hoca Ahmed Yesevî: hayatı, sanatı ve gelenekleri" / derleyen ve neşre hazırlayan İ.Hakkul, N.Hasan ve A.Bektaş/, Taşkent, "Özbekistan yazarlar birliği edebiyat vakfı neşriyatı", 2001.
[16] Hoca Ahmed Yesevî. "Divan-ı Hikmet"/yeni bulunan örnekler. Hazırlayan Nadirhan Hasan, Taşkent, "Maveraünnehir" neşriyatı, 2004.

Yine Özbekistan Cumhuriyeti Bilimler Akademisi Ali Şir Nevai Dil ve Edebiyat Enstitüsünde yayına hazırlanan "Divan-ı Hikmet"in yeni bir neşri yayınlanmıştır[17].

Kısaca son yirmi yılda Özbek alimlerinin Hoca Ahmed Yesevînin hayatı, sanatı, tarikatı ve takipçileri ile ilgili birçok makale ve araştırma sadece yurdumuzda değil yurt dışında da yayınlanmıştır. Bunun gibi başka Türk ülkelerinde de "Divan-ı Hikmet" yayınları konusunda birçok çalışma gerçekleştirilmiştir.

Hoca Ahmed Yesevî hazretlerinin hikmetleri sade, akıcı, halka hitap eden ve anlam zenginliği ile Türk edebiyatında ayrıca bir yer tutmaktadır. Bundan dolayı Ahmed Yesevî'den sonra onun takipçileri tarafından "Divan-ı Hikmet" adı altında toplanan hikmet toplamları asırlar boyunca kâtipler tarafından birçok nüsha şeklinde çoğaltılmış, taş basma usulüyle de basılmıştır. Neticede dünyanın çeşitli ülkelerine yayılan "Divan-ı Hikmet" örneklerini bugüne kadar cihanın birçok kütüphanesinde yerini almıştır.

Ahmed Yesevî edebi mirasının çeşitli yazma ve nüshalarının bulunduğu önemli yazma eser kütüphanelerinden biri Özbekistan Cumhuriyeti Bilimler Akademisi Ebu Reyhan Biruni Şarkşinaslık Enstitüsünün yazmalar hazinesidir. Enstitüde bulunan Hoca Ahmed Yesevî hikmetlerinin yazma eserler kataloğunun yayınlanması Yesevî araştırmalarında dikkate şayan bir yenilik oldu.

Bundan birkaç yıl önce Divan-ı Hikmet'in yazma ve matbu nüshaları hakkında bir araştırma yapılmış, bunun neticesinde Divan-ı Hikmet yazmalarının tavsif edildiği bir kitap yayınlanmıştır. Şarkşinaslık Enstitüsü ve Hamit Süleyman adlı eski yazmalar Enstitüsü hazinelerinde bulunan hikmet toplamlarının yazma nüshalarının tavsif edildiği bu kitap araştırmacı M.Eşmuhammedova tarafından hazırlanmış olup, yüzden fazla nüshanın tavsifi verilmiştir.

Şarkşinaslık Enstitüsü ve Türkistandaki Türk-Kazak Uluslararası Üniversitesi Yesevî araştırmaları ilmi-araştırma merkezi ilmi araştırmacılarından oluşan ilmi grup tarafından hazırlanan ve Türkistan şehrinde basılan "Yesevî hikmetlerinin yazma eserler kataloğu"nda ise Divan-ı Hkmet'in yüz yetmiş beş nüshası tavsif edilmiştir.

İşte bu katalog Şarkşinaslık Enstitüsünün üç bölümü: "Ana Bölüm" (ÖzRFAŞİ-1), "Dublet Bölüm" (ÖzRFAŞİ-2), "Hamid Süleyman Bölümü" (ÖzRFAŞİ-3)'ndeki Hoca Ahmed Yesevî hikmet toplamları esas alınarak düzenlenmiştir.

Katalog Özbekistan Bilimler Akademisi Biruni Şarkşinaslık Enstitüsü akademisyenleriyle Ahmed Yesevî Türk-Kazak Üniversitesi bünyesindeki Yesevî araştırmaları merkezi araştırmacılarının ortak çalışmaları sayesinde ortaya çıkmıştır.

Kataloğun mukaddimesinde editör "Divan-ı Hikmet"in başlangıç tarihinden söz başlarken, bu kataloğun derlenmesinde istifade edilen prensipler, kataloğun hazırlanış sürecinde rastlanılan sorunlar ve onların nasıl çözüldüğü konusunda da geniş bilgi verir. Bunun gibi, o, Yesevî araştırmalarının birçok önemli sorunu üzerinde durmuştur. Bu alanın tarihi, bu günkü durumu, çözümünü bekleyen vazifeler hakkında kendi düşüncelerini bildirmiştir.

[17] Hoca Ahmed Yesevî. "Divan-ı Hikmet", hazırlayanlar: İbrahim Hakkul, Nadirhan Hasan, Taşkent, "Maveraünnehir" yayınevi, 2006.

Nitekim, yazar Hoca Ahmed Yesevî devrine ait "Divan-ı Hikmet" yazmalarının mevcut olmamasın hikmetlerin araştırılmamasına engel olmadığını vurgulamıştır.

Fakat sadece Türk halkları edebiyatında değil, dünya edebiyatında da müelliflik meselesi kesin olarak halledilmemiştir. Hatta bundan dolayı asırlar boyunca tartışmalara sebep olan eser sayısı epey fazladır. Mesela, "İlliada" ve "Odisse" eserlerinin yazarının Homeros olduğu sadece rivayetlere dayanılarak söylenir. Bunun gibi, Shakespeare'in de eserlerini kendisinin yazmadığını ispat etmek için cilt cilt araştırmalar yapılmıştır. Tüm bunlara rağmen bu durum eserlerin gerçekliğini ve bu eserlerin dünya edebiyatındaki yerini zerre kadar azaltmaz.

Gerçekten de kataloğun girişinde haklı olarak vurgulandığı gibi, Ahmed Yesevî mahlası ile istinsah edilen hikmetleri araştırma ve onları yayımlama çalışmalarının Yesevî araştırmaları kapsamında ve Ahmed Yesevî adıyla bağlı olarak devam ettirilmesi lazımdır. Zira, hikmetler Türkçeye ait bir yazma abide olarak dünya edebiyatının nadide eserlerinin ayrılmaz bir parçasıdır. Müelliflik konusunun halledilmemesi ise onları ilmî yönden araştırma ve yayımlama çalışmalarına kayıtsız kalınmasının bir bahanesi olamaz. Üstelik, Türkler arasında Ahmed Yesevî'den sonra devam eden hikmet edebî ekolü Ahmed Yesevî'yi Ali Şir Nevaî, Muhammed Fuzulî gibi klasik Türk edebiyatının gelişmesine en çok tesir eden dehâ şairlerin arasında olmasına layık olduğunu göstermektedir.

Bu durum ise doğal olarak Yesevîlik alanında geniş kapsamlı araştırmaların yapılmasının zorunluluğunu göstermektedir. Bu vazifelerin en önemlileri ise hikmetlerin sayısının tespit edilmesi, henüz keşfedilmemiş yeni hikmetlerin aranıp bulunması ve yayımlanması, Ahmed Yesevî hikmetlerinin derleme-karşılaştırmalı metninin hazırlanmasıdır. Zira Şarkşinaslık Enstitüsü Kütüphanesinde "Divan-ı Hikmet'in" şimdiye kadar bilinen en eski (hicri 1130, miladi 1718 yılında istinsah edilen) nüshası bulunmasına rağmen, istinsah senesi kaydedilmemiş veya son varaklarının kaybolması sebebiyle kolofonları kaybolan yazmalar arasında da diğer kadîm nüshaların olması ihtimali yüksektir.

Katalog mukaddimesi yazarı Gulam Kerimov haklı bir düşünceyi ortaya atmıştır. Ona göre Ahmed Yesevî hikmetlerinin Arap alfabesiyle yazılmasından dolayı hikmet mecmualarının derleme-karşılaştırma metninin de bu alfabeyle yayımlanması maksada uygundur.

Gerçekten de âlimin teklif ettiği bu usul yıllardır ilim tarihinde devam edegelen bir gelenektir. Bundan dolayı biz de hazırladığımız derleme-karşılaştırmalı metni aynen bu alfabede yayımlamayı amaçlıyoruz.

Mukaddimesinde katalogu hazırlayan ekip öncüsü Gulam Kerimov Yesevî mektebi takipçilerinin edebî mirası hakkında da kendi düşünce ve tavsiyelerini bildirir. Birincisi, ona göre Yesevî hikmetleri ile birlikte aynı mecmualarda şiirleri yer alan şairlerin hepsine Yesevî takipçileri diyebilir miyiz? (yazar burada Baba Rahim Meşrep ve Hoca Nazar Hüveyda gibi şairleri kastetmektedir). İkinci görüş ise şudur; "Divan-ı Hikmet" isimli mecmualardaki bütün hikmet şairlerinin hikmetlerini tespit etme ve sıralama çalışmalarının "Ahmed Yesevî Mektebi Şairleri Eserleri Yazmaları" adlı makale kapsamında nispeten tam olarak yapılması mümkündür".

Hakikaten de bu çalışmayı hayata geçirmek için bize göre ilk olarak Ahmed Yesevî mektebi takipçilerini daha sonra ise Ahmed Yesevî eserlerinden etkilenen edipleri tespit etmek

gerekmektedir. Bu Türkistan dinî-didaktik edebiyatını incelemede yapılması gereken ilk çalışmadır.

Fuad Köprülü, Aleksander Borovkov, Zakî Validi Toğan, Kemal Eraslan, Önal Kaya, Ali Fuad Bilkan gibi araştırmacılar Ahmed Yesevî takipçileri hakkında çeşitli görüşlerini bildirmişlerdir. Nitekim, Toğan "Yesevî Mektebi Şairleri Şiirleri Fihristi"ni esas alarak şimdiye kadar bilinen takipçilerin sayısını 29 adet diye gösterir[18].

G. Kerimov da Yesevî takipçilerinden olan hikmet sahibi şairlerin sayısı Ahmed Yesevî'nin öğrencisi Süleyman Bakırganî'den başlayarak, tahminen 20'den fazla şairi içine aldığını söyler ve onları isim isim zikreder.

İlginç ki, Devin DeWeese Ahmed Yesevî'le ilgili makalesinde "Ahmed Yesevî'nin günümüzdeki Türk tasavvuf şiirinin ilk kurucusu olarak şöhreti 20. asır mahsulüdür" demiştir[19].

G. Kerimov bu fikri makul bulmamıştır. Biz de Deweese'in yukarıdaki fikrine asla katılamayız. Çünkü Ahmed Yesevî'nin Türk tasavvuf şiirinin ilk sanatkârı olarak şöhreti DeWeese'in dediği gibi 20. asırda değil, ondan daha çok önce başladığını ispatlayan deliller yeterlidir. Bunun en parlak örneği, 16. asırda Orta Asya'da hükümranlık yapan Şeybanî Han, Ubeydullah Han gibi sultan şairlerin Ahmed Yesevî'yi meth edip methiyeler yazmaları, Yesevîlik ekolünü canlandırarak geliştirmeleri, Yesevî hikmetleri tarzında manzume ve hikmetler yazmış olmalarıdır. Aksi takdirde Şeybaniler gibi güçlü bir saltanatın öncüleri maneviyatta, medeniyette ve edebiyatta geniş şöhret kazanmamış bir simanın edebî faaliyetine önem vermemiş, onun ekolünü kendi devletinin siyaseti derecesine taşımamış olurdu.

Gerçekten de Prof. Tahir Şakir Çağatay Ahmed Yesevî fikirlerinin uzun zamanlar süresince devlet siyaseti derecesine taşındığını yazmaktadır. Ona göre, millî medeniyet için mücadeleyi ve bu mücadelenin tarihî altyapısını millî edebiyatımızdan aramada, Türk dili ve medeniyetini korumak için ilk olarak çığır açan Ahmed Yesevî ve onun kurduğu millî tasavvuf mektebine dayanmamız gerekmektedir.

Ahmed Yesevî eserleri ve öğretisini okuyup öğrenmek uzak geçmiş zamanlar için millî mefkure, siyaset, sanat ve şahıs kemalâtı yönlerinden ne kadar kıymet kazanmışsa bugün için de elbette o kadar önemlidir.

Bilindiği üzere, Ahmed Yesevî'nin hikmetleri Kul Süleyman Hakim Ata Bakırganî, Zengi Ata, Şemseddin Özgendi, Kemaleddin İkanî, Kul Şerif, Kul Nazirî, Derviş Ali, Kul Umurî, Zelilî gibi birçok Yesevî ekolü şairlerinin şiirleri ile birlikte istinsah edilmiştir. Bahsini ettiğimiz katalogda henüz isimleri bilinmeyen Mefluc, Kul Müşerref, Kul Hayrullah, Kul Mahvî, Kul Muhibbî gibi birçok Yesevî takipçisinin eserlerinden parçalar da tespit edilmiştir ki, bu aynı zamanda Yesevî Edebî mektebine mensup adı geçen ediplerin eserlerini araştırmak mecburiyetini ortaya koymaktadır.

---

[18] Z.V. Toğan. Yesevîliğe dair bazı yeni malumat. 60. Doğum yılı münasebetiyle Fuad Köprülü armağanı. İstanbul, 1953. S.527.

[19] İslam ne territarın bovşev Rossiykoy imperii. Entsiklopediçeskiy clovar'. Vop. 4, Moskva, 2003, str. 11.

Ahmed Yesevî hikmetlerinin Şems-i Tebrizî, Hafız Şirazî, Abdullah Ensarî, Kasım Envâr, Kemal Hûcendî, Molla Abdurrahman Camî, Ali Şir Nevaî, İmamuddin Nesimî, Muhammed Fuzulî, Mirza Bîdil, Mahtumkulu, Baba Rahim Meşreb, Sufi Allahyar, Saykalî, Hoca Nazar Hüveyda, Emirî gibi Türk ve Fars edebiyatının tanınmış ediplerinin şiirleri ile beraber istinsah edilmesi, aynı zamanda farklı divan, beyaz, halk kıssaları, hikayet, rivayetler, destanlar, cenknâme, tarihname, vefatname, miraçnameler, münacatlar, dinî, fıkhî, tasavvufî risaleler ile beraber kitabet edilmesi, Yesevî hikmetlerinin adı geçen edipler ve eserleriyle birlikte okuyucular tarafından sevilerek okunduğunu göstermektedir. Bununla birlikte bu hikmet mecmualarında henüz araştırılmayan birçok eser yer almıştır ki onlar da aynı zamanda kendi araştırmacılarını beklemektedir.

Divan-ı Hikmet yazmalarının tavsifi ile tanıştığımızda, 118 numaralı Hikmet nüshasının tavsifi dikkatimizi çekmektedir. Orada kaydedildiğine göre, bu nüsha Buhara emiri Muzaffarhan'ın "Büyük Töre" ismi ile meşhur olan büyük oğlu Abdülmelik Töre (vefatı 1909) tarafından istinsah edilmiştir. Hatta adı geçen nüshada Abdülmelik Töre ve onun kardeşi Seyyid Nuriddin Han'ın şiirleri ve Emir Mahmud oğlu Yemin'in bir divanı yer almaktadır. Bu husus Yesevî hikmetlerinin sevenleri ve okuyucularının kapsamı ve ortamının ne kadar geniş olduğunu gösteren önemli bir delildir.

Bu kataloğa bir yönden M. Eşmuhammedova'nın başladığı hayırlı işin devamı ve muvaffakiyetli bir sonucu da diyebiliriz. Lakin adı geçen katalog birkaç noksandan da hali değildir. Bu yönünü katalog çalışma ekibinin öncüsü "Şu da var ki, katalogu oluştururken metin araştırmaları açısından detaylı incelemeler yapmaya zaman ve imkân elvermemiştir" şeklinde ifade etmiştir. Buna rağmen katalog kendi görevini yerine getirmiştir. Zira, kataloğun oluşmasındaki esas maksatlardan biri de hikmetlerin çeşitli nüshalarını tespit ederek bulmak ve uzmanların araştırması için kolaylık sağlamaktır.

Açıkça söylemek gerekirse, böyle bir kataloğa çoktan beri ihtiyaç vardı. Onun, bize göre birkaç özelliği vardır. Nitekim:

1. Katalogda Ahmed Yesevî'nin 175 adet yazma nüshası detaylıca tavsif edilmiştir.

2. Her bir nüshadaki Ahmed Yesevî hikmetlerinin yerleşme tertibi, varak rakamları ayrıca tabloda gösterilmiştir ki, bu aynı zamanda uzmanlar için kolaylık sağlamaktadır;

3. Ahmed Yesevî hikmetleri ile birlikte yer alan başka şairlerin isimleri ve eserleri de ayrıca kaydedilmiştir;

4. M. Eşmuhammedova'nın kitabına girmeyen nüshalar tespit edilmiş ve kataloğa dâhil edilmiştir.

5. M. Eşmuhammedova tarafından tavsif sürecinde çıkarılan veya eklenmeyen birkaç hikmet tespit edilmiş ve katalogdaki listeye eklenmiştir;

6. Katalog hazırlama sürecinde hikmetlerle birlikte kitabet edilen ilmî, tarihî, edebî, tasavvufî eserler tespit edilmiş ve listeye eklenmiştir;

7. Ahmed Yesevî hikmetlerinin listesini düzenleme sürecinde isimleri henüz bilinmeyen Yesevî mektebi şairleri tespit edilmiştir;

8. Katalog araştırmasında Ahmed Yesevî'nin yeni hikmetleri de tespit edilmiş ve listeye kaydedilmiştir. Özellikle, dört tane yazmada "Gazeliyatı Hoca Ahmed Yesevî" başlık altında iki tane Farsça gazelinin olması yeniliktir;

9. Katalogda yazmaların bulunduğu kütüphane bölümlerinin ÖzRFAŞİ-1, ÖzRFAŞİ-2, ÖzRFAŞİ-3 tarzında belirtilerek gösterilmesi uzmanlara kolaylık sağlamıştır;

10. Katalogu düzenlerken belirli esas nüshaya dayanılması onun sistemli olmasını sağlamıştır;

11. Her bir nüshanın sınıflandırılmasından sonra faydalanılan kaynaklar gösterilmiştir.

Kataloğun önsözünde de doğru vurgulandığı gibi, Yesevî araştırmalarında incelenmesi ve halledilmesi gereken meseleler daha çoktur. Bize göre, bunlar aşağıdakilerden ibarettir:

Birincisi, Ahmed Yesevî'nin ilmî biyografisini yazmaktır. Bunun için ise öncelikle ulu şeyhin doğum tarihini ve kaç sene yaşadığını belirlemek ve devam eden neslini tespit etmek gibi meseleleri ekleyebiliriz. İkincisi ise, hikmet toplamlarında Yesevî hikmetleri ile beraber yer alan Yesevî mektebi şairlerini ayırmaktır. Üçüncüsü, Ahmed Yesevî'ye ait "Menakıb", "Bostan-ul Arifîn", "Tenbih uz-Zallin", "Necat-uz-Zakirin" gibi eserleri arayıp bulmak ve incelemek gerektiğidir. Dördüncüsü, Divan-ı Hikmet'in açıklamalı lügatini hazırlamaktır. Beşincisi ve bizim nazarımızda en önemlisi, Divan-ı Hikmet'in aslına yakın, nispeten güvenilir olan nüsha metnini ortaya koymaktır. Bu iş ise Divan-ı Hikmet'in muteber nüshalarını derleme-karşılaştırma esas alınarak gerçekleştirilebilir. Böylece Ahmed Yesevî'nin hayatı, eserleri, tarikatına dair birçok tartışmalı meseleler de tabi olarak aydınlanır.

Demek ki, Yesevî araştırmalarında gerçekleştirilen araştırmaları bir kenara bırakıp Ahmed Yesevî'nin hayatı, sanatı ve tarikatı konusunda itibara layık bir iş yapmak zordur. Sıradaki vazife ise işte bu araştırmalara dayanarak ve Ahmed Yesevî'ye ait olan birkaç eski eseri inceleyerek Hoca Ahmed Yesevî yaşadığı dönemin toplumsal, manevi-medenî, edebî çevresi, ulu şeyhin hayatı ve edebî mirasını detaylı araştırmayı yeni bir aşamaya çıkarmak ve nihayet Ahmed Yesevî hikmetlerinin derlemeli-mukayeseli metnini ortaya koymaktır.

Kaynakça

"Yesevî Kim İdi?" (makaleler ve hikmetlerden parçalar). Haz. B. Dostkarayev, Taşkent: "Abdullah Kadiri halk mirası" yayınevi, 1994.

Borovkov A. Opredeleniye yazıka hikmatov Ahmada Yasavi// "Sovetskoye Vostokovedenie". 1948, sy.5, s.229-250.

Gordlevskiy V. Hodca Ahmed Yasevi // Gordlevskiy V. İzbr. Soç. C.II. Moskova, 1961, s.361-368.

Rustamov E. Ahmed Yesevî hikmetlerinde tarih ve hayat sedası//"Özbek dili ve edebiyatı" dergisi, 1972, sy: 4-5, s.21-25, 22-28.

Hakkul İ. Nevai'nin aziz bildiği…// "Yaşlık" dergisi, 1988, sy 4, s.67-72.

Komilov N. Ahmad Yassaviy // "Gülhan" dergisi. 1990, sy.11, s.27-28.

Ahmad Yassavi. Duhovniye stihi / perevod A.Adalis// Biblioteka vsemirnoy literaturı. Seriya pervaya, C.55: Poeziya narodov SSSR IV-XVIII vekov. Moskova, 1972, s.147-148.

Adabiyotşinoslık fanining partiyaviyligi va gayaviyligi üçün // "Özbek dili ve adabiyatı", sy.3, 1973, s.5.

Mallayev N. Özbek adabiyotı tarihi, 1-kitab (XVII asrgaça), Taşkent, 1976, s.158-159.

Ahmed Yesevî Hikmetler, haz. İbrahim Hakkul, Taşkent, "Gafur Gulam edebiyat ve sanat neşriyatı", 1991;

Ahmed Yesevî. Divan-ı Hikmet, hazırlayan Rasulmuhammed Aşurbay oğlu Abduşukurov, Taşkent, "Gafur Gulam edebiyat ve sanat neşriyatı", 1992.

Türkiyede Yesevîşinaslık, haz. Nadirhan Hasan, Taşkent, Gafur Gulam edebiyat ve sanat yayınevi, 1999.

Hoca Ahmed Yesevî: hayatı, sanatı ve gelenekleri" / haz. İ.Hakkul, N.Hasan, A.Bektaş, Taşkent, "Özbekistan yazarlar birliği edebiyat vakfı neşriyatı", 2001.

Hoca Ahmed Yesevî. "Divan-ı Hikmet"/yeni bulunan örnekler. Haz. Nadirhan Hasan, Taşkent, "Maveraünnehir" neşriyatı, 2004.

Hoca Ahmed Yesevî. "Divan-ı Hikmet", hazırlayanlar: İbrahim Hakkul, Nadirhan Hasan, Taşkent, "Maveraünnehir" yayınevi, 2006.

Z.V. Toğan. Yesevîliğe dair bazı yeni malumat. 60. Doğum yılı münasebetiyle Fuad Köprülü armağanı. İstanbul, 1953.

İslam ne territarın bovşev Rossiykoy imperii. Entsiklopediçeskiy clovar'. Vip. 4, Moskva, 2003.

ALİAĞA VAHİD ŞİİRİNDE FUZÛLÎ NEFESİ

***Lale ALAKBAROVA*[1]**

Doktora öğrencisi., Azerbaycan Millî Bilimler Akademisi, Azerbaycan,
elekberova.lale@mail.ru

ÖZ

Aliağa Vahid, XX. yüzyıl Azerbaycan lirik şiirinde Fuzûlî edebiyat ekolünün en güçlü ardılı olarak kabul edilir. Vahid döneminin zorluklarına rağmen Fuzûlî, gazellerinde ruhunu koruya bilmiştir. Bu noktadan hareketle şairin gazellerini incelerken hem anlam hem de kafiye bakımından benzer ve bazen de aynı gazellerle karşılaşırız. Vahid'in gazelhan olarak sanatsal üslubu, kullandığı aruz biçimleri, kafiye ve redifleri, kelimenin anlamının dolgunluğu -genel olarak Fuzûlî geleneklerine bağlılığı, "istikrarlı" ifadesiyle bütünlüğünü bulmaktadır.

Biz Fuzûlî-Vahid gazellerinde yalnızca içerik bağlantısını incelemiyoruz, mısraın tekdüzeliği: henüz-henüz; gayri-gayri; gönlüm-gönlüm; senin-senin; olmasın-olmasın; yüzün yüzün; var-var; oynar-oynar; içindir-içindir; görünür-görünür; gönlümü-gönlümü; bak-bak; yapmış-yapmış- redifler her iki şairin yaratıcı yönlerinin ortak noktalarının göstergesidir.

Bilindiği gibi Aliağa Vahid'de de yer alan Fuzûlî şiirinde çok zengin kafiye biçimleri vardır. Arapçada çoğu kelime kategorisi doğası gereği aynı tekerlemelerle yazılır (sıfat, fail, fiil, bileşik ...). Sadece kafiyeyle değil, telaffuz, ahenk ve nicelik bakımından da aynıdır. Örneğin: konu (matlab), amaç (maksat), tapınak (mabed), merkez, konum (mansab) vb. Bu nedenle, eski, klasik Arap şiirinde bu tür biçimsel özellikler de ... daha "muhafazakâr" bir şekilde tanımlanmıştır. Onlardan kaçınmak zor ve günah olarak değerlendirilirdi. Fuzûlî bu formun tekdüzeliğinden kurtulmaya çalışırken, tekerlemelerden çok rediflere ihtiyaç duymuştur.

Bu çalışmanın önemi Aliağa Vahid eserinde tekerleme ve rediflerin incelenmesidir. Makalede Fuzûlî ve Aliağa Vahid'in şiirlerinden yola çıkılarak yukarıda belirtilen hususlar incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Redif, kafiye, Fuzûlî, Vahid, gazel.

Fuzûlî breath in Aliağa Vahid poetry

Abstract

Aliaga Vahid is the strongest successor of the Fuzûlî literary school in XX century Azerbaijani lyric poetry. Despite the difficulties of the Vahid period, Fuzûlî was able to preserve his spirit in his ghazals. From this point of view, while examining the poet's

[1] ORCID: 0000-0002-5910-8038

ghazals, we come across similar and sometimes the same ghazals in terms of both meaning and rhyme. Vahid's artistic style as gazalhan, the forms of aruz he uses, his rhyme and redifs, the fullness of the meaning of the word - his devotion to Fuzûlî traditions in general, finds its integrity with the expression "stable".

We do not only examine the content connection in Fuzûlî-Vahid ghazals, but also the monotony of the verse: yet-yet; informal; my heart-my heart; your your; whether or not; your face your face; endure-endure; plays-plays; is for-for; visible-visible; my heart-my heart; look-look; did-done-redifs are an indication of the common points of the creative aspects of both poets.

As we know, there are very rich rhyme forms in Fuzûlî's poetry, which is also included in Aliağa Vahid. In Arabic, most word categories are written with the same rhymes in nature (adjective, maker, verb, compound ...). It is the same not only in rhyme, but also in pronunciation, harmony, and quantity. For example: subject (matlab), purpose (maksat), temple (mabed), center, location (mansab) etc.

For this reason, such formal features in ancient, classical Arabic poetry were also defined in a more "conservative" way. Avoiding them was considered difficult and sinful. While trying to get rid of the monotony of this form, Fuzûlî needed redifs rather than rhymes. The importance of this study is the examination of rhymes and redifs in Aliağa Vahid's work. In the article, the above-mentioned issues were examined based on Fuzûlî and Aliağa Vahid's poems.

Keywords: radif, rhyme, Fuzûlî, Vahid, ghazal.

Azerbaycan edebiyatının önde gelen temsilcilerinden Aliağa Vahid, kendi döneminde oluşturduğu gazel örnekleriyle Fuzûlî geleneklerini korumuştur. Fuzûlî edebî ekolünün XX yüzyıl Azerbaycan edebiyatındaki en büyük temsilcisidir. Vahid, Fuzûlî'nin gazellerinin işığında eserler yazsa da, her iki şairin de yaşadığı yüzyıllar arasındaki zaman farkı açıktır. Böylece Fuzûlî'nin göğe yükselen ilahi aşkı, 20. yüzyılda Vahid'in eserinde gerçek bir dünyevi aşka dönüşmüştür.

Yaratıcılığı boyunca Fuzûlî'nin mirasından yararlanan ve kendisini büyük şairin mirascısı ve halefi olarak nitelendiren Aliağa Vahid (1895-1965), Fuzûlî'nin etkisi altında birçok şiir yazmıştır. Araştırmacı Afag Khalilova şöyle yazıyor:

> "Şairin gazellerinden Fuzûlî'nin şiirinin kokusu geliyor, bu şiirlerden Fuzûlî'nin şiirindeki haray sesini duyuyoruz, bu gazellerde Fuzûlî'nin şiirinde gördüğümüz renkler ve tonları insanları şaşırtıyor. Okuyucu bu gazellerin de Fuzûlîy'e ait olduğunu zannediyor." (Yusifli 124)

Vahid, Fuzûlî gazelleri için de iki tahmis yazmıştır. Fuzûlî'nin gazelleriyle aynı radifli gazelleri (mesela "Henüz", "Çeker", "Var", "Bak", "imiş", vb.) kelimenin tam anlamıyla nazire adlandırılamaz. Biçim ve kafiye farklılıkları vardır. Üzerinde çalışdığımız şiirler koleksiyonunda "Gül yüzündə, güzelim, zülfi-perişan görünür" dizesiyle başlayan Vahid'in gazeli, Fuzûlî'nin "Görünür" adlı gazelinin radif, biçim ve kafiye bakımından bir benzerii olarak değerlendirilebilir. . Vahid'in diğer birçok şiiri gibi bu gazel de genel olarak Fuzûlî ruhundadır. Şair, Fuzûlî'nin şiirlerinde sıklıkla zülfi-perişan, mihri-dirahşan, sergeşteyi-

dövran ve diğer izafi birleşimleri kullanarak dahi şairden yararlandığına bir kez daha dikkat çekmiştir. Fuzûlî, 7 beyitlik gazelin dördüncü beyitinde, sevgiliyi gördüğünde iç çekmemesini tavsiye edenlere, böyle bir kısıtlamanın size kolay gelebileceğini ama bana çok zor geldiğini söyleyerek şöyle cevap verir:

Ey deyən sabrkqıl, ah eyleme yarı göricek,

Bana düşvardır ol, ger sana asan görünür (Fuzûlî 133).

Vahid, 7 beyitlik naziresinin dördüncü beyitinde da aynı heceyi kullanır. Burada hicranın acısına ve hüznüne katlanmanın benim için çok zor olduğunu söylüyor. Ama sevgili kayıtsız göründüğü için ona kolay geliyor:

Bana çox müşkil olur derdü gamı-hicranın

Leyk bigane bakırsa, ona asan görünür (Vahid, II c. 487).

Fuzûlî gazelinin son beyitinde, kalbini güzel bir kadına verdiği için üzüldüğünü söyler:

Bir sanem zülfinə, guya ki, veribdir gönlün

Ki, Fuzûlînin iken halı perişan görünür (Fuzûlî 133).

Vahid de şiirinin son mısrasında Leyli gibi bir kadının aşkından Mecnun gibi başını kaybettiğini söylemektedir:

Leyliveş bir sanemin aşkı ilə Vahidi-zar

Yine Mecnun gibi sergeşteyi-dövran görünür (Vahid, II c. 487).

Bahsettiğimiz gibi Aliağa Vahid Fuzûlî'nin iki gazeline tahmis bağlamıştır. Bunlardan ilki, dahi şairin "Degilsən çoxdan, ey gərdun, cahan seyrində yoldaşım" mısrasıyla başlayan 5 beyitlik bir gazelde yazılmış beş beyitten oluşan bir tahmisdir. Araştırmacı Naila Mustafayeva, haklı olarak Fuzûlî'nin gazelinin sadece bir beyitinde aşktan bahsederken, Vahid'in tahmisindeki beş beyitin hepsinin aşktan bahsettiğini belirtir (Mustafayeva 404-405).

Fuzûlî'nin gazeli için Vahid'in ikinci tahmisi hicivlidir ve "Tahmis-mazhaka" olarak adlandırılır. A.Vahid'in her iki tahmininin de Afag Yusifli (104-107) ve Naila Mustafayeva'nın (404-405) araştırmalarında incelendiği dikkate alındığında, bu eserler üzerinde ayrıntılı olarak durmadık.

Afag Yusifli yazarın nazirelerinden bahsettiği için bu nokta üzerinde durmak istemedik. Fuzûlî gelenekleri, Fuzûlî'nin etkisi Vahid'in şiirinin ruhuna ve canına nüfuz etmiştir, dışsal, biçimsel benzerlikler, nazireler ve tahmislerle sınırlandırılamaz. Araştırmacı Afag Khalilova'nın sözlerini kesinlikle doğru buluyoruz:

> "A.Vahid'in şiirinin Fuzûlî gelenekleriyle bağlantısı daha açık ve derindir. Fuzûlî gelenekleri, A.Vahid için sadece bir örnek değil, aynı zamanda bir dayanaktır. Şiirlerini içerik ve biçimle besleyen, ete kemiğe büründüren muhteşem, kutsal bir dünyadır. A.Vahid ne bu dünyanın taklidi, ne gözlemcisi, ne oyunbaz, ne de etki alanının dışına çıkamayan şiir âşığıdır"(Yusifli 100).

Azerbaycan edebiyatının kadim ve zengin tarihi "Azerbaycan dilinde şiir dilinin ilk seçkin ustası" (Azerbaycan edebiyyatı tarixi 285), "XVI. Yüzyılın gelişmesinde en yüksek nokta

olarak, zamanının sanatsal başarılarını toplamış" (322), ... bir okul yaratmış vb. bu tür cümlelerle ebedî yerini ve tanımını almış şairler bakımından zengindir. Bu zenginliğin içinde zaman zaman usta şairlerin geleneklerini asırlarca aktaran ve hatta moderniteye taşıyan ve bu sayede edebiyatta özel bir yeri olan pek çok şairimiz vardır.

Araştırma sonucunda ortaya çıkan bir cümle ile görüşümüzü vurgulayalım: "Şiir tarihimizde gazel alanında elini deneyen şair yoktur, - fikri abartı değildir. Nesimi ve Fuzûlî'den Cafer Cabbarlı'ya, Süleyman Rüstem'den Samed Vurgun'a kadar bütün şairler gazel yazmışlardır. ... şairlerimizin çoğu ... bazen dedikleri gibi "eğlence için" yazmışlar. (Vahid I)

Bu anlamda Aliağa Vahid'in yeri, özellikle Fuzûlî'nin eserine bağlılığı ile öne çıkan ve o eserin ruhunu yüzyıllar sonra bile koruyabilen gazel türü açısından özeldir. Canlı, sade ve kolay bir dille yazılan Vahid'in gazelleri, çağımızın işaretlerini, fikirlerini ve içeriğini de içinde barındırmaktadır: "Genclik çağlarında yazılmış gazellerde dil ve ifade zorluğu, nazire alametleri görülse de, zamanla bunlar aradan kalkmış; Bilhassa şairin daha sonraki yıllarında meydana getirdiği gazeller fikir, içerik ve sanatsal nitelik bakımından öyle bir düzeye ulaşmıştır ki tüm halkın sempatisini ve sevgisini kazanmıştır" (10).

Vahid'in eserlerine ve gazellerine bakarsak Sabir'in ruhunun yankısına da şahit oluruz.

... Hiciv örneklerinin fikir-içerik ve poetikasında M.A.Sabir'in etkisi açık olsa da, daha yirmili yıllarda genç şairin orijinal set çizgisi figüratif ifadelerde ve hicivli görüntülerin renkli tasvirlerinde hissedildi. Vahid'in sanatsal üslubunda, özellikle şiirlerinin ahenginde, edebî seleflerinden etkilenen meyhane poetikasının izlerine rastlanmıştır (Quliyeva 69).

Safura Guliyeva'dan aktardığımız görüşe ek olarak Sabir'in ruhunun yankısının Vahid'in eserine tüm varlığıyla yansıdığını belirtmek isteriz. "Azerbaycan Gazeli" kitabında klasik şiirin misyonunu tamamladığı kabul edildi (?), Ancak yirminci yüzyılın başlarında esas olarak iki büyük sanatçı - Mirza Alakbar Sabir ve Aliağa Vahid - terminolojiyi eski formlarda kullandılar, - fikri yer almıştır.

"... Unutulmamalıdır ki, Mirza Alekber Sabir de ölümsüz hicivlerini yaratmadan önce gazel yazmıştır ve bu gazeller gerçek bir ustalık örneğidir. Sabir, klasik geleneğin içerik ve fikrini yenilemek için eruze sarıldı ve Vahid, gazeli - "eski" biçimi popüler hale getirmeyi, insanlara basit bir dille iletmeyi başardı... (Vahid) gazelde insan duygularını ön plana çıkarmıştır." (Yusifli 70) Bu fikirlerde her iki şiirin gazel yaratıcılığına ve hatta birbirlerine olan etkisi açıktır.

Klasik edebiyatta güzel bir gelenek vardır. Şairlere zaman-zaman kim oldukları sorulur. Böyle bir yaşam görüşü, sonraki edebiyatın akışını ayarlamada, sanatçının yaratıcı yönünü düzenlemede önemli bir rol oynar.

Afag Yusifli de bu konuyu yazarın yaklaşımının bireyselliği açısından analiz etmiştir. Şöyle yazıyor:

> "A.Vahid'i Fuzûlî'nin şiir geleneklerine bağlayan en önemli şey, onun gururlu, katı, değişmez doğasıdır. "... Ben kimim? / Bir fakiri-biserü pa" mısrasıyla başlayan kasidesinde o, /Rifati-kadrim itina etmez, Ger Süleyman kılarsa arzı-ata"/- söyleyerek kendi manevi dünyasının yüceliğini anlatırsa, A.Vahid de çağının büyüklerine ve kanunlarına boyun eğmeden özgürce yaşamayı tercih ediyor..." (Yusifli 117)

> "Bu fikre ortaçağ tarzında yaklaşırsak, her şair için ben kimim? sorusunun cevabına bakarsak, hayat ve sanat yoluna dikkat ederek, sanatın ilerideki yolunun doğru ve adil bir şekilde kurulmasını isteyen bir şairin istek ve arzularını, şiirine verdiği değeri görebiliriz. Edebiyatın her döneminde kendini gösteren bu geleneğin güvenilir kaynaklardan süzülerek geldiğini düşünüyoruz. Aynı zamanda araştırmada söz konusu bir kişi, meslek, sanatçı olarak kendi kendini eğitmesidir. Hazreti Ali'nin güzel sözleri, düşüncemizin en canlı örneğidir: "Ben kendi nefsimin oğluyum, künyem de benim adabım." (Karamanoğlu 95)

Büyük Nizami Gencevi şöyle yazar: / "... Bu eğri çizgiler tablosunda kendin hakkında yorum yap ve kendin öğren!"(Quliyeva, Men kimem 94)

Fuzûlî yazır: Fuzûlî şöyle yazar:

/ Ben kimim? – Bir bikesü biçarevü bihaniman,

Taleyim aşufte, ikbalım nikun, bahtım yaman.../ (95)

Ahmed Cevad şöyle yazar: "Ben bu yurdun, anlatayım nesiyim... (96)

Aliağa Vahid eserine gelince, o kendi kimliğini sorgusuz sualsiz bazı gazellerinin son beyitlerinde kimliğini tereddüt etmeden hatta israrla iki şekilde ifade eder: birinci durumda kendi adına, ikinci durumda ise milleti ve halkı adına.

1. Vahidim – halkımın gazel şairi,

Muhabbet şairi, güzəl şairi. (A.Yusifli 100)

2. Bu fahrdir bana Vahid ki, halk şairiyim,

Büyük Fuzûlîlerin haki-payinin biriyim.

Bütün beşer (alem) yaşadıkca ben ölmezim, diriyim. (Vahid. C.1, 232)

A.Vahid, halk şairi ve Fuzûlî'lerin biri? olmasının yanı sıra sözünün ölümsüzlüğünü de vurgular:

3. Söylerdim, ehli-kalem, Vahid afv ederse beni,

Büyük Fuzûlî'mizin yadigarı (hatıra) ben özümüm. (Vahid, 2005 136)

4. Gazel ustadı Fuzûlîleri var ülkemizin

Vahid'i onlara çaker dediler, ben de dedim. (146)

Son şiirinde Vahid, halkı adına şiire kimliğini getirir:

Ölmemişken, güzelim, Vahid'e kıymet verir el,

O da gitse, vatana, halka gazelhan kim olur! (241)

Güzel hayatını, Vahid, fenayə sarf etme,

Seni zamane yetirmez dübare, bir tanesin. (196)

Klasik gazelde aşk, muhabbet, mum, pervane, vusal konuları zaman-mekân, sosyo-politik duruma da bağlı olarak kimi zaman gerçek kimi zaman soyut hayal gücünün ürünü olarak

kendini gösterir. Vahid'in gazelinin içeriğine gelince, gerçek hayattan beslenmektedir. Vahid'in eserlerinde Sovyet halkına duyulan sempatinin yansıması bu gerçekliğin, zamanın nabzının sonucudur:

Her taraf güldür, çiçektir bu azad ülkemizin,

Daim öz hoşbaht halkın baxtiyar ister gönül.

Biz sovet halkın hakikatle seven aşıklarız,

Haini, ednamı yurdumdan kenar ister gönül!... (Rzaquluzade 10)

Fuzûlî'nin yazdığı gazel, Vahid'e kadar uzun, zorlu bir yoldan geçmiştir. Seyid Azim Şirvani, 19. yüzyılın 50'li ve 60'lı yıllarında, "Azerbaycan kamuoyunun gelişmesinde aktif rol oynayan ilerici bir şair" (Qasımzade 5) - olarak bu yolda duruyor. Bu da gazelin mevkice yeniden güçlendiğini gösterir. Vahid'in gazel dünyası da Seyid Azim Şirvani'nin eserlerinin rüzgarı değmiştir. Bu fikir, makalelerden birinde ayrıntılı olarak yansıtılmaktadır: "... İlk önce devrimin tüm parametrelerini önce Fuzûlî dizmiş - gazel yapısı bakımından zenginleştirilmiştir. .. Fuzûlî'den sonra gelen şairler de bu şekilde devam etmişlerdir. Seyid Azim Şirvani, Fuzûlî'nin 20. yüzyılda binasını inşa ettiği sarayın yanında ama ona bitişik yeni bir tane daha yarattı. "

Bu görüş, Seyid Azim Şirvani'nin etkisinin Vahid'i atlamadığını kanıtlamaktadır. Böylece Fuzûlî ile Vahid arasındaki manevi miras köprüsünün temellerini atmıştır (Yusifli. Aliağa Vahid–120 130). Vagif Yusifli'nin bu fikri, Seyid Azim Şirvani'nin gazel türünün gelişimindeki önemli rolünün sanatsal bir düzenlemesidir. Seyid Azim gazeli, XIX. yüzyılın 50-60'lı yıllarında yaşamış olan Fuzûlî gazelinin yaşadığı dönem açısından ta kendisidir.

Edebiyatta dönemler arasında köprü rolü oynamak her şairin yeteğine göre değildir. Seyid Azim Şirvani noktasına kadar bu iş edebiyat tarihinde "gerçekçi" edebiyatın kurucusu olarak bilinen Vagif tarafından yapılmıştır: "Vagif, aşk şiirinde yaygın olarak kullanmış ve edebiyat tarihimizde yeni bir realist üslubun öncüsü olarak bilinir" (Araslı 69). Onun özel misyonu, tarihin sayfalarına kazınmış "klasik şiir ile realist edebiyat arasında yıkılmaz bir köprü" olmaktır. (Quliyeva 180)

Safura Guliyeva, Aliağa'nın doğuştan gelen yeteneğinin gelişmesinde, sanatsal düşüncenin zenginleşmesinde, dahi gazel şairleri M.Fuzûlî ve S.A. Şirvani ile Vazeh, Razi, Bihud, Naseh, Leli gibi 19. yüzyılın birçok gazel ustasının etkisi olduğunu yazar (Quliyeva 69).

XIX yüzyılın 50'li ve 60'lı yıllarında sanata başlayan Seyid Azim Şirvani'nin Fuzûlî ile Vahid arasındaki yaratıcı yolda oynadığı rol müstesnadır: "Seyid Azim, ilk yaratıcı döneminde eski şiirin (?) güzel türüne daha fazla dikkat etmiştir..." (Şirvani 9)

> "... Lenkeran edebî toplantılarına katılan pek çok şairin gazellerini sadeleştirme ve yaygınlaştırmaya eğilim, soyut ve karmaşık arapça-farsça kelime ve ifadelerden mümkün olduğunca kaçınma eğilimi, yakın gelecekte gazelin yeni bir aşamasına umut verdi. Fuzûlî ve Seyid Azim Şirvani'den sonra büyük gazel üstadı Aliağa Vahid bu ümidi haklı çıkardı."(Yusifli 68)

Vahid'in gazalhan olarak sanatsal üslubu, kullandığı aruz biçimleri, kafiye ve redifleri, kelimenin anlamının dolgunluğu - genel olarak Fuzûlî geleneklerine bağlılığı, "istikrarlı" ifadesiyle bütünlüğünü bulmaktadır.

Biz Fuzûlî-Vahid gazellerinde yalnızca içerik bağlantısını incelemiyoruz, mısranın tekdüzeliği: henüz-henüz; gayri-gayri; gönlüm-gönlüm; senin-senin; olmasın-olmasın; yüzün-yüzün; var-var; oynar-oynar; içindir-içindir; görünür-görünür; gönlümü-gönlümü; bak-bak; yapmış-yapmış- redifler her iki şairin yaratıcı yönlerinin ortak noktalarının göstergesidir.

Bildiğimiz gibi Aliağa Vahid'de de yer alan Fuzûlî şiirinde çok zengin kafiye biçimleri vardır. Arapça'da çoğu kelime kategorisi doğası gereği aynı tekerlemelerle yazılır (sıfat, fail, fiil, bileşik ...). Sadece kafiyeyle değil, telaffuz, ahenk ve nicelik bakımından da aynıdır. Örneğin: konu (matlab), amaç (maksat), tapınak (mabed), merkez, konum (mansab) vb. Bu nedenle, eski, klasik Arap şiirinde bu tür biçimsel özellikler de, ... daha "muhafazakar" bir şekilde tanımlanmıştır. Onlardan kaçınmak zor ve günah olarak değerlendirilirdi. Fuzûlî bu formun tekdüzeliğinden kurtulmaya çalışırken, tekerlemelerden çok rediflere ihtiyaç duymuştur. (Celal 128)

Fuzûlî bu formun tekdüzeliğinden kurtulmaya çalışırken, tekerlemelerden çok rediflere ihtiyaç duymuştur (130).

Söylenilen bu fikirler Fuzûlî'nin haleflerinden Vahid'in eserinde yerini ve gerçekleşmesini göstermiştir. Anlaşılır ki, Fuzûlî eseri Vahid gazeline kendinin tüm klasik poetik gelenekleri, aynı zamanda kafiye ve redifleri, özellikle çift yahut tamamlayıcı fiillerin birlikte kullanılması ile oluşan kafiyelerin kullanımı gibi aktarmış, gelenek asrlar sonra yaşamına devametmiş, gelenk asrlarla birbirini tamamlamıştır:

Cemalın şanına, cana, yanar, pervaneler bir-bir,

Çeker zenciri-zülfün hasretin divaneler bir-bir. (Vahid 520)

Bu fikir, Profesör Maharram Kasımlı'nın "Aliağa Vahid sanatkarlığı: gelenek ve yenilik" başlıklı tezindeki şu görüşe dayanmaktadır: "Nasimi, klasik şiirde halk şiirlerini ilk uygulamaya çalışan kişidir." (Zeynalova 168) Bunun çok doğru bir gözlem olduğunu düşünüyoruz. Bazı örneklere bakalım:

Adır, ildir, andır, anedir, nimi, adetim, animden, enin, ndan, alerden, anın vs.

/Getir, saqi, kadeh kim, növbahari-alemaradır! Zemin sebzü hava canbahşü gülşen rahetefzadır!/ (Fuzûlî 336).

Billahi, vefasız demek ol şuha cefadır, Yüz defa cefa kılsa bana, aynı vefadır (Vahid 284).

Beni zikr etmez el, efsaneyi-Mecnuna mayildir, Ne benzer ol bana, derdi onun dermane kabildir (Fuzûlî 127).

Gönlüm sana pabestedir, ey şuh, bir ildir, Ne öldürür aşkın beni ahır, ne dirildir (Vahid 278).

Nola ger raşki-rühsarinle bağrı hubların kandır, Daşı te'sir ile le'l eyleyen hurşidi-rahşandır (Fuzûlî 137).

Senden, güzelim, gönlüm o günden nigarandır, Bir kimse de sormur, bu ne feryadü figandır. (Vahid 289).

Kabrim daşına kim, gam odundan zebanedir, Te'n okun atma kim, hatarı çok nişanedir (Fuzûlî 107).

Sevgilim, aşk olmasa, varlık bütün efsanedir, Aşktan mahrum olan insanlığa biganedir (Vahid 271).

Yeter, ey felek, bu cefa, yetir beni-zare servi-revanimi, Mahi-tal'atile münevver et, dilü dideyi-nigaranimi (Fuzûlî 317).

Bir karagöz elden aldı din ile imanimi, Bağlayıb zülfü ayağım, kaşı tökdü kanimi (Vahid 94).

Zairi-meyhaneyim, müğ secdesidir ta'atim, Aşk pirim, naqdi-can nazrim, tevekkül niyyetim (Fuzûlî 237).

Sensiz semada olsa meleklerle ülfetim, Yetmem murada, onlara ger olsa rağbetim (Vahid 157).

Dürdveş sergeşteyi-camü harabi-badeyim, İtibarım yok, ayak toprak bir üftadeyim (Fuzûlî 223).

Ey kara gözlü, zülfün elinden beladeyim Bir derde düşmüşüm ki, bu günle sebadeyem (Vahid 145).

Budur farkı, gönül, mahşer gününün ruzi-hicrandan, Kim, ol can döndürür cisme, bu cismi ayırır candan (Fuzûlî 246).

Vefasızdır, gönül, her kim esirger canı canandan Gerek canan yolunda geçsin aşık şevkle candan (Vahid 173).

Çirağ göydüricek ateşi-nihanimden, Fitilesin kılıram mağızi-üstühanimden (Fuzûlî 244).

Ey töken naz ile kanım, hazar et kanimden, Tökme kanımı, sakın ah ile afğanimden (Vahid 178).

Sonuç

Bu açıdan Vahid, Fuzûlî'nin klasik şiir geleneğine sadıktır. Vahid'in yazdığı eserleri Fuzûlî gazelleri bağlamında ele alabiliriz. Böylece makale, Vahid'in Fuzûlî'nin gazellerinden nasıl yararlandığını ve 20. yüzyılda Fuzûlî'nin ruhunu nasıl canlandırdığını incelemektedir. Dönemin gereklerine ters düşen klasik gelenekler bu şekilde devam etmektedir.

Kaynakça

Vahid, Əlağa. *Seçilmiş Əsərləri*. Bakı: Lider Nəşriyyatı, Bakı, 2005.

Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi VII-VIII əsrin sonuna qədər. I cild. Bakı: Azərbaycan Elmlər Akademiyası, 1960.

Zeynalova, Aytac. *Əlağa Vahidin Sənətkarlığı: Ənənə Və Novatorluq*. Filologiya üzrə fəlsələ doktoru alimlik dərəcəsi almaq üçün təqdim olunmuş dissertasiya. Bakı: 2008

Cəlal, Mir. *Füzuli Sənətkarlığı*. Bakı: Çaşıoğlu, 2018.

Vahid, Əliağa. *Seçilmiş Əsərləri*. II cild. Bakı: Azərbaycan Dövlət nəşriyyatı, 1975.

Yusifli, Vaqif. *Azərbaycan Qəzəli*. Bakı: Elm və Təhsil, 2018.

Vahid, Əliağa. *Seçilmiş Əsərləri*. I cild. Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1975.

Karamanoğlu, Fatma Serap. *Kur'an Işığında Belagat Dersleri*: Beyan ilmi. İstanbul: İşaret Yayınları, 2013.

Quliyeva, Mahirə. *Füzuli Zirvəsi Və Vaqif Başlanğıcı*. Bakı: Elm və Təhsil, 2021.

Quliyeva, Safura. "Klassik Poeziya Ənənələrinin Varisi", *Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının Xəbərləri*. Humanitar elmlər seriyası, , № 1, 2016

Şirvani, Seyid Əzim. *Qəzəlləri.* C.1, Bakı: Azərnəşr, 1950, s. 9

Yusifli, Vaqif. Əliağa Vahid–120- "Səni zəmanə yetirməz dübarə...", *Azərbaycan Jurnalı*. Bakı: 2016.

Araslı, Həmid. *Azərbaycan Ədəbiyyatı: Tarixi və Problemləri*. Bakı: Gənclik, 1998.

Rzaquluzadə, Mikayıl. "Vahidin yaradıcılığı. Əliağa Vahid", *Seçilmiş Əsərlər*. I cild. Bakı: "Azərbaycan Dövlət nəşriyyatı", 1975.

Qasımzade, Feyzulla. Seyid Əzim Şirvani. *Qəzəllər*. I cild. Bakı: Azərnəşr, 1950.

Quliyeva, Mahirə. *Mən Kiməm... Milli Kimliyim Və Mənəvi Zənginliyim Ədəbiyyatda*. Bakı: Elm və təhsil, 2020.

Yusifli, Afaq. *Çağdaş Poeziya Və Füzuli İrsi*. Bakı-Gəncə: Elm, 2008.

Füzuli, Məhəmməd. *Əsərləri*. Altı cilddə. I cild. Bakı: Şərq-Qərb, 2005.

Mustafayeva, Nailə. *Azərbaycan Ədəbiyyatında Müxəmməs Janrı*. Bakı: Elm və təhsil, 2018.

NAZAN BEKİROĞLU'NUN *NAR AĞACI* ROMANININ SORUNLARI, TÜR ÖZELLİKLERİ, KOMPOZİSYONU VE SANATSAL GÖRSELLERİ

***Salide ŞERİFOVA*[1]**

Prof. Dr., Azerbaycan Ulusal Bilimler Akademisi, Azerbaycan, s.sharifova@lit.science.az

ÖZ

Modern Türk yazarlarından Nazan Bekiroğlu'nun Nar Ağacı adlı romanı, tarihsel belleğin zamanla unutulmadığını yansıtır. XXI. yüzyıl halkının tarihsel gerçeklerini edebiyata yansıtan *Nar Ağacı* romanı, Türkçülük ideolojisini sanat diliyle değerlendirir. Yazar, yirminci yüzyılın başlarındaki Türk halkının çelişkili, gergin tarihsel gerçeklerini yansıtır. Nazan Bekiroğlu'nun romanında tarihsel gerçeklere zaman içinde verdiği tepki modernite açısından önemlidir.

Romanın problemlerinde din propagandası büyük bir yer tutar. Yazar, romanda anlattığı dinlerden hiçbirine karşı düşmanlığı teşvik etmez, aksine tüm dinlerin özelliklerini açıklar. Örneğin, İslam, Hristiyanlık, Zerdüştlük, Nakşibendi vb. gibi dinlere ve mezheplere karşı tutumunu ifade eder. Romanda yer alan zaman ve mekân kavramı, romandaki olayların toplumsal, siyasal, kültürel bağlamda tanımlanmasını sağlayabilir. Nazan Bekiroğlu'nun *Nar Ağacı* romanının sürekliliği farklı yerleri kapsar.

Nazan Bekiroğlu, *Nar Ağacı* adlı romanında Türkiye'nin edebi, kültürel ve sosyo-politik hayatındaki belirleyici dönemin yanı sıra Türk halklarının hayatındaki belirleyici dönem ve anlara da odaklanır. Yazar ayrıca yirminci yüzyılın başlarında meydana gelen siyasi olayları Batılı veya Doğulu değerler bağlamında değerlendirir. Birtakım siyasi olayların ve savaşların halkın kaderi olduğunu yansıtarak, Türk edebiyatının bir bütün olarak etkisiz olmadığını anlatabilmiştir. Nazan Bekiroğlu, *Nar Ağacı* adlı romanında savaş konusunu farklı açılardan anlatmayı başarıyor. Yazar, halkın millî mücadelesini yansıtmasının yanı sıra, savaşın insan psikolojisi üzerindeki ahlaki faktörlerine de açıklık getirmektedir. Bunu savaşta hayatını kaybeden İsmail'in mektuplarında görebiliyoruz.

Azeri okuyucuların pek az tanıdığı Nazan Bekiroğlu'nun eserlerinin tanıtılması için adımlar atılması gerektiği ortadadır. Türk romanlarının millî edebiyat bağlamında incelenmesi, Azerbaycanlı okuyuculara Türk edebiyatı örnekleri hakkında değerlendirme yapma, tarihimizi ve millî değerlerimizi tanıma fırsatı verecektir.

Anahtar Kelimeler: Nazan Bekiroğlu, *Nar Ağacı*, Trabzon, roman.

[1] ORCID: 0000-0001-8788-6366

Problems, Genre Features and Artistic İmages of Nazan Bekiroglu's novel "Pomegranate Tree"

Abstract

Nazan Bekiroglu's novel "Pomegranate Tree", one of the modern Turkish writers, reflects the fact that historical memory is not forgotten over time. The novel "Pomegranate Tree", which reflects the historical realities of the people in the XXI century in literature, evaluates the ideology of Turkism in artistic language. The author reflects the contradictory, tense historical realities of the Turkish people in the early twentieth century. In Nazan Bekiroglu's novel, his response to historical realities over time is important from the perspective of modernity.

Nazan Bekiroglu's novel "Pomegranate Tree" is not just an artistic presentation of historical events. Also sheds light on the historical moments of the nation's path of national struggle with dramatic episodes. The protagonist of the author, who speaks about the distant past, is a modern of our time. An intelligent, high school teacher, the hero also attracts attention as a prototype of the author. The protagonist presented by the author tries to present the pages of the national history of the people in the light of modernity.

When touching on political issues, Nazan Bekiroglu often presents his views in text. The author draws the reader's attention to political events with subtextual thoughts. The novel clarifies the events engraved in the historical memory, such as the division of their lands in the historical area of the Turkish people. For example, the novel also touches on the Turkmenchay Treaty. The author expresses his attitude to this historical event with a polylogue. These controversial ideas help to clarify some obscure points.

One of the points of interest in the work is the author's attitude to historical events. The author clarifies the historical events that changed the destiny of people, as well as political events in short sentences, not long thoughts. He briefly reflects the landscape of that period. Nazan Bekiroglu, by looking at the historical events in the work, can emphasize the connection between carrots and soybeans. We see this in the desire of the protagonist to return to the land of his ancestors. The author not only touches on the Turks living in Trabzon, but also reflects the hero's desire to return to the land of his ancestors, which is an indication of the spread of the Turks in a wide area. He points out that the Turks have a large territory since ancient times.

Keywords: Nazan Bekiroglu, "Pomegranate Tree" novel, Trabzon, novel genre, historical memory, Turkish people, Turkish army, political events, war, religion, the concept of time and spatial.

Giriş

Muasır Türk yazarlarından olan Nazan Bekiroğlu *Nar Ağacı* romanında tarihî hadiseleri sadece bedii şekilde takdim etmir. Eserde dramatizm dolu epizodlarla milletin millî mücadile yolunda geçtiği tarihi makamlara da ışık verir. Nazan Bekiroğlu romanın problematikasını hem sevgi problemlerine hem de siyasi mekamlara yönelde bilir. Her iki mevzu bir -birile vehdet şeklinde tekdim edilir.

Romanda zaman ve mekân anlayışı hadiselerin ictimai, siyasi, medeni kontekste müeyyenleşdirilmesini temin ede bilir. Nazan Bekiroğlu *Nar Ağacı* romanının kontinyumu muhtelifmekânları ehate edir. Müellif romanda zaman axarının iştirakçısına çevrilir. Müellifin zaman axarında iştirakçısına çevrildiyi eser halkın millî şüurunda yer tutmuş millî birliyi, seferberliyi telkin edir. Maraklı mekam ise real hadiselerin irreal hadise fonunda tekdim edilmesidir.

Nazan Bekiroğlu *Nar Ağacı* romanında xronotop veya zaman-mekân anlayışında ictimai-siyasi veziyyeti, obrazlar alemini, insanların psixologiyasını, tekdim edilen dövrün menzeresini ve s. tekdim edir. Romandakı hadiseler geniş mekân daxilinde olduğu kimi, muhtelifzamanlarda ince detalları ile açıklanır. Nazan Bekiroğlu real hadiseleri irreal hadiseler fonunda tekdim etdiyi epizodda hadiselerin konkret hansı zaman axarında baş vermesini tekdim etmese de tekriben hansı dövrde baş vermesine aydınlık getirir.

Nazan Bekiroğlu *Nar Ağacı* romanında yalnız Türkiyenin edebi-medeni ve ictimai-siyasi heyatında helledici olan dövrü deyil, hemçinin Türk halklarının heyatında helledici olan dövr ve mekamlara da dikket yetirir. Müellif Kerb veya Şerk deyerleri kontekstinde XX esrin evvellerinde baş vermiş siyasi olayları deyerlendirir. Bir sıra siyasi olayları, müharibeleri halkın taleyüklü hadisesi olmasını eks etdirmekle, bütövlükde Türk edebiyatına tesirsiz ötüşmemesini açıklayır. Nazan Bekiroğlu *Nar Ağacı* romanında müharibe mövzusuna muhtelifaspektden yanaşarak açıklamağa nail olur. Müellif halkın millî mücadilesini eks etdirmekle yanaşı, müharibenin insan psixologiyasına vurduğu menevi amillere de aydınlık getirir.

Nazan Bekiroğlunun *Nar Ağacı* romanının janr hususiyeti

Nazan Bekiroğlunun *Nar Ağacı* romanının janr xüsusiyyeti dikketi celb edir. Bele ki, eser romanda romanın kompozisiya kuruluşuna müraciet edilerek keleme alınıb. Keyd edek ki, bele eserler edebiyatda mövcuddur. Meselen, romanda romanın kompozisiya kuruluşuna müraciet M.A. Bulkakovun "Ustad ve Markarita", Y. Semedoğlunun "Ketl günü" ve s. eserlerde özünü gösterir. Bu "janrdaxili karışıklığı "janr diapazon"unun potensialının diger janrların elementlerine müraciet etmeden heyata keçirilmesinin formalarından biridir" (Шарифова 20).

Janrdaxili karışıklık janrın daxili potensialının açıklanması hesabına heyata keçirilir. Janrdaxili karışıklık romanda bir neçe yolla heyata keçirilir ki, bunlardan biri de romanda roman texnologiyasına müracietdir ki, *Nar Ağacı* romanında bunun şahidine çevrilirik.

"Roman içinde roman"a müraciet eden Nazan Bekiroğlunun eseri "dünya edebiyatının yeni paradikmalarına" (Мирошниченко 3) uyğun gelir. *Nar Ağacı* romanında da tekdim edilen muhtelifsüjet xettleri bir-birine temas etmeyen muhtelifhadiselerin fonunda tekdim edilir. Bu üç süjet xetti eseri nekl eden kehremanın, Setterxanın ve Zehranın heyatları ile bağlı olan mekamları işıklandıra bilen süjet xettleridir. Tartu-Moskva semiotik mektebinin nümayendeleri "roman içinde roman"a "edebi modelleşdirmenin semiotik konsepsiyası"nda (Сергт 153) deyişikliyin neticesi ve "metametn" kimi yanaşırdılar. "Metametn verilmiş metnin yaradılması veziyyeti problemini aktuallaşdırır..." (Левин 298)

Nar Ağacı romanında hadiselerin tesviri metametn kimi özünü gösterir. Eserdeki hadiselerin tesvirinde bunu müşahide edirik.

Nazan Bekiroğlu ferkli zaman ve mekân müstevisine malik, bir-biri ile teması olmayan süjetler esasında hadiseleri tekdim edir. Eserin "Yol arkadaşım", "Son-ra" kimi başlıklı bölümleri müasir dövrü eks etdirir. Eserin *Nar Ağacı*, "Tebriz'de kapaliçarşi", "Gülcemal", "Sessizlik kulesi", "Ara istasyonlar", "Trabzon'dan çiktim başim selâmet", "Gül küpeler", "Kirik kafiye", "Sofya'nin kitapçi dükkânı", "Kahve ocağı", "Gölge sabahı" ve s. adlı bölümündeki hadiseler keçmişle elakeli şekilde tekdim edilir. Keyd edek ki, romandakı ayrı-ayrılıkda öz süjet xetti olan ve süjet xettleri bir merkezde birleşen hadiseler on bir kitab şeklinde tekdim edilir. Hemin hadiseler muhtelifinsanların talelerini eks etdirir. Eserdeki hadiseler müasir ve keçmiş zaman prizmasından tekdim edilir. Hemçinin zahiren teması olmayan süjet xettlerinin tekdiminde muhtelifinsan heyatları eks etdirilir. Meselen, Türk tedkikatçısı Ferhad Korxmaz (Ferhat Korkmaz) romanda üç süjet xettinin üç hekaye şeklinde tekdim olunmasına toxunur. Ferhad Korxmaz bunlardan biri Setterxan, biri Zehra ve üçüncü revayetçinin hekayeleri olmasını keyd edir: "Romanın arka planındaki simetrik kurguyu besleyen üç doğru vardır. Romanın "üçgen" (triangle) bir deseni var olduğu düşünüldüğünde geniş kenar, Settarhan'ın öyküsüdür. İkinci kenar ise Zehra'nın öyküsüdür. Romandaki desenin dinamik olarak ötekilerden ayrılan üçüncü parçası ise anlatıcının evrenidir" (Korkmaz 931).

Eserde zaman ve mekân anlayışları da dikketden yayınmır. Onlar hadiselerin ictimai, siyasi, medeni konteksde müeyyenleşdirilmesini temin edir. *Nar Ağacı* romanının kontinyumunu muhtelifmekânlar, esasen, Azerbaycanın, Türkiyenin, İranın, Gürcüstanın şeher ve kendlerini ehate edir. Trabzon, Bakı, Tebriz, Taht-ı Süleyman, İsfahan, Şiraz, Yezd, Batumi, Tiflis, İstanbul kimi şeherler keçmiş ve müasirlik prizmasından tekdim edilir. Romanın personaj ve hadiselerin zaman ve mekân kontekstinde tekdim edilmesi marak doğurur.

Nazan Bekiroğlu *Nar Ağacı* romanında xronotop veya zaman-mekân anlayışında ictimai-siyasi veziyyeti, obrazlar alemini, insanların psixologiyasını, tekdim edilen dövrün menzeresini ve s. tekdim edir. Romandakı hadiseler geniş mekân daxilinde olduğu kimi, muhtelifzamanlarda detalları ile açıklanır.

Romanda tarihî hadiseler tez-tez xatırlanır. Müellif tarihî hadiseleri bezen geniş şekilde, bezen ise konkret cümlelerle nekl ve izah edir: "Zaman sınırlı bir şeydi ve her yıl üç aşağı beş yukarı benzer cevaplar gelirdi: "Kanuni devrine. Fatih zamanına. Fransız İhtilâli'ne. Bolşevik Devrimi'ne. Osman Bey'in yanı başına. GökTürkler zamanına. Orta Asya'ya. Asr-ı Saadet'e".

Yazıçı tarihî hadiselere nezer salarken, bezi siyasi mekamlara da kiymet verir. Bu Gürcüstanda aparılan siyasetin müellif terefinden deyerlendirilmesinde özünü gösterir: "Batum'da Menşeviklerin gücü göz ardı edilir gibi değildi çünkü Bolşeviklerin hesaba katmadığı bir şey vardı; Gürcülerin millî hassasiyetleri çok yüksekti. Böylece gürcü millî yetçilerini besleyen aristokrasi, onlara yaslanan Menşevikler, Ermenileri ordu edinen Çar, kimin eli kimin cebinde belli değildi yani. Anlık rüzgârlarla değişiyordu siyasetin yönü".

Nazan Bekiroğlu real hadiseleri irreal hadiseler fonunda tekdim etdiyi epizodda hadiselerin konkret hansı zaman axarında baş vermesini tekdim etmese de, tekriben hansı dövrde baş vermesine aydınlık getirir. Meselen, tekdim etdiyi hadisenin tekriben 1900-cı illerde baş

verdiyini eks etdirir: "...seferberlik ilânına denk gelmiştim. Ama hangi seferberliktir bu, hangi zamandayım, işte onu ilk anda çıkartamadım, insanların giyim kuşamlarından, Meydan'daki binalardan, havagazı sokak lâmbalarından, toprak zeminden filân 1900'lü yılların başında olduğumu az çok anlayabildim…"

Nazan Bekiroğlu tekdim etdiyi zamanı konkret şekilde de tekdim edir. Hadiselerin hansı zamanda baş vermesini gösterir: "Balkan Harbi Seferberliği. Okuduklarımdan hatırladığım tarihi, tellâlın haberiyle birleştirince 1 Ekim 1912'de olduğumuzu anladım." Müellif hadiselerin konkret olarak, 1 oktyabr 1912-ci il olmasını gösterir. Yazıçının eserde tesvir etdiyi mekânın tedkikatçılar terefinden geniş coğrafiyanı ehate etmesi vurğulanır: "*Nar Ağacı* romanının mekânı klasik romanda olduğu gibi geniş bir coğrafyadır. Bu coğrafyanın batı ucunda İstanbul, doğu ucunda Bakü, kuzeyinde Batum, güneyinde ise İran'ın bugün arkeolojik sit alanı olan Taht-ı Süleyman adlı yerleşim yeri vardır". (Korkmaz, 2014: s. 930)

Eserin evvelinde müellifin "elimdeki zarfın arka yüzündeki adrese baktım. Otuz yıl önce postaya verildiği yerin harflerini okudum teker teker: Te-hı-te; Taht. Sin-lâm-ye-mim-elif-nûn; Süleyman" fikirlerinde hadiselerin başlanğıcına dikket yöneldilir.

Müellif "Taht-ı Süleyman'dan gelmiş" mektubdakı "Taht-ı Süleyman" anlayışına aydınlık getirmekle, hem de eserde mekân kimi tekdim edir. "Taht-ı Süleymanın" İranda mekân yeri olmasını açıklamakla, eserin problematikasının müellif uydurmasının deyil, real hadiseler zemininde yaranmasına işare edir: "Korkuyla soruyorum.

"Taht-ı Süleyman nerede? Oraya gideceğiz."

Sanki "Taht-ı Süleyman mı? Öyle bir yer yok" diyecek.

Var. "Tikap'ta. ...Taht-ı Süleyman zaten bir sit alanı. Kasabası da çok küçük ve çok eski".

Eserdeki hadiselerin muhtelifzaman ve mekân içerisinde tekdimine müellif münasibeti de marak doğurur: "Kendime geldiğimde çalışma masamın başındaydım. Fincarumdaki çay önümde duruyordu ve dumanı hâlâ tütüyordu. ... kurguyla gerçek, tarihle bugün, resimle hayat, düşle hakikat arasında bir köprü uzatmıştım. Bir şeye, ulaşılması imkânsız bir şeye düpedüz dâhil olmuş, kimsenin yaşayamadığı bir şeyi biricik olarak yaşamıştım. İlk kez, hayatımın sebebi yani varlığımın ta kendisi olan bir kadınla bir erkeğin hayatını romanda ararken ben de hayatın içine düşmüş ve ilk kez hayatı kendim için yaşamıştım." Eserde muhtelifhadiselerin şahidi olmuş müellifin keçirdiyi hiss ve düşünceler irrealıkla reallığın kesişme nöktesi kimi tekdim edilir. Oxucu hadiselerin hem müellif düşüncesinin mehsulu olmasına hem de real hadiseler zeminde yaranması kimi iki hiss arasında kalır. Buna reğmen reallık üstünlük teşkil edir. Baş veren hadiselerin muhtelifzaman ve mekân axarında baş vermesi özünü gösterir. Müasir dövr zaman axarında keçmiş dövr hadiselerinin şahidi kimi hadiseleri nekl etmesi reallık kimi özünü eks etdirir.

Eserde hadiselerin başlanğıcı kimi "Yol arkadaşım" başlıklı bölümde uzun Tarihe malik olan mektub gösterilir. Müellif romanının hemin mektubun ünvanına çatması niyyetile hadiseleri nekl edir. Hadiselerin mektubla başlaması heç de eserin epistolyarlığına delalet etmir.

Zaman kesiklerinde muhtelifinsan talelerini eks etdiren roman halkın millî yaddaşını eks etdirir. Hemin "kitab"larda "Tebriz-Tiflis-Batum-Bakü hattında tacir; yanık, kavruk, yaralı

ama bir o kadar da hayat dolu" Setterxanın Azam, Sofiya, Zehra ile bağlı olan hadiselere şahidlik edirik.

Nazan Bekiroğlu *Nar Ağacı* romanında tarihî hadiseleri sadece bedii şekilde tekdim etmir. Eserde hadiseler dramatizm dolu epizodlarla milletin millî mücadile yolunda keçdiyi tarihî mekamlara da işık salır. Müellif eserin keleme alınması isteyinin Azerbaycanın paytaxtı olan Bakıda başlamasını keyd etmesi sebebsiz deyil. Müellif bununla da halkın millî birliye malik olmasını bir daha tesdikleyir: "Bakü'de başlayan hikâyenin buralara kadar uzamasındaki hissesinden haberdar mıdır?" diye düşünüyorum, mümkün değil. Ama Şirvanşahlar Sarayı'nın yağmurunda hâlâ aynı şalın altındayız".

Eserde dikketi celb eden mekamlardan biri de eserin adıdır. Müellif eseri *Nar Ağacı* adlandırıb. Bellidir ki, nar hakkında inanclar Türk halkları arasında yayılıb. *Nar ağacı* inanclarda istek, dilek ağacı, hem de gözellik kaynağı, bolluk, bereket remzi, ebedilik simvolu kimi özünü göstermekdedir. Romanda Böyükxanımın (Büyükhanım), yeni Sebirenin yuxusunda nar ağacının yanmasını görmesi müellif terefinden bedii dille tekdim edilir: "Büyükhanım kapıdan çıkarken döndü, evine baktı. İki gece evvel gördüğü rüyayı hatırladı. Hatırlamasaydı keşke. Bahçesindeki nar ağacının yandığını görmüştü, alev alev".

Nazan Bekiroğlunun *Nar Ağacı* romanının problematikası

Nazan Bekiroğlunun *Nar Ağacı* romanının problematikası hem sevgi problemlerine hem de siyasi mekamlara yöneldilir. Her iki mövzu bir-birile vehdet şeklinde eks etdirilir. Eserin problematikasında siyasi mekamlara toxunan yazıçı fikirlerini metnaltı düşüncelerle tekdim edir. Metnaltı düşüncelerile siyasi olaylara dikket yöneldir: "Ne ben otuz yıl önceki benim ne de İran o eski İran. Değişmeyen tek makam: Taht-ı Süleyman".

Tarihî yaddaşın unudulmaması Nazan Bekiroğlunun *Nar Ağacı* romanında eksini tapır. XXI esrde halkın tarihî gerceklikklerini edebiyatda inikas etdiren *Nar Ağacı* romanı Türkçülük ideologiyasını bedii dille deyerlendirir. Müellif Türk halkının XX esrin evvellerinde üzleşdiyi ziddiyyetli, gergin tarihî gerçekliklerini eks etdirir. Nazan Bekiroğlunun romanında tarihî gerçekliklerin zaman axarında cavablandırılması müasirlik prizmasından ehemiyyet kesb edir. Onu da keyd edek ki, "romanın fonunda, Osmanlı tarihinin en yoğun savaş dönemi olan Balkan Savaşlarından Birinci Dünya Savaşına uzanan yıkılış öyküsü vardır" (Korkmaz, 2014: s. 927).

Müellif insanların taleyini deyişmiş tarihî hadiselere, hemçinin siyasi olaylara uzun-uzun fikirlerle deyil, kısa cümlelerle aydınlık getirir. O dövrün menzeresini kısa şekilde tekdim edir. Nazan Bekiroğlu eserde tarihî olaylara nezer etmekle, köke, soya bağlılığı kabardır. Bu özünü eserin kehremanının geri dede-baba torpağına kayıtmak isteyinde gösterir. Müellif Trabzonda Türklerin yaşamasına toxunur. Kehremanın dede-baba torpağına kayıdış isteyini eks etdirmesi ise Türklerin geniş coğrafi areala yayılmasının göstericisidr. Türklerin kedimden geniş erazi böyüklüyüne malik olmasını dikkete çatdırır: "Öyleyse mümkünümün yola çıkış anını, ırmaklarımın kaynağını bulmam gerek. Dedemin bile başaramadığı şeyi başarmak yani; geri dönmek. Başlangıç noktasına ittiba etmek. Gitmek".

Müellifin romanın problematikasında hadiseleri millî köke bağlaması, sadaladığı şeherler arasındakı tarihî bağlılık olmasına işare etmesi özünü gösterir. Tacirin, daha doğrusu

Yolu'nun geçtiği İran-Azerbaycan-Gürcüstan-Türkiye yolu gözümüz önünde tarihî İpek yolunu canlandırır. Bu ve diger dövletleri iktisadi cehetden birleşdiren İpek yolunu: "Henüz sebebini çözemiyorum ama dilimden size bu hikâyeleri anlatırken herhalde en çok kullanacağım cümle dökülüyor: "Tacirin yolu acaba buradan geçti mi?" Müellif ünvanladığı ritorik sualla oxucusunun dikketini mehz bu mekama yöneltmeye cehd edir. Tarihte iz buraxmış "İpek yolu"na…

Nazan Bekiroğlu tarihîn sehifelerinde Türk topraklarının parçalanması mekamına da oxucunun dikketini yöneldir: "Türkiye kapısından geçiyoruz. Aradaki bölgede ben bir kafeteryada oturuyorum, Habil işlemleri tamamlamaya uğraşıyor. Sırtım Ağrı Dağı'na, yüzüm İran'a çevirili. Ne garip! Burada Türk bayrağı, orada İran bayrağı. Bu toprakları şu dikenli teller mi ayırıyor? Oysa şu ağacın kökü bu tarafta, dalları öbür tarafa sarkmış, ağacın umurunda değil." Müellif ağaçın köklerinin bir dövletin serhedinde kalmasını, budaklarının başka serhede keçmesini eks etdirmekle, milletin serhedler bölgüsüne reğmen, bir kökden olmasına işare edir.

Romanın problematikasında Azerbaycan halkının tarihî mekânlarına da aydınlık getirilir. Bu mekamlar özünü bezen açık-aydın şekilde, bezen ise üstüörtülü, metnaltı söz ve ifadelerle eksini tapır. Meselen, Bakıdan gelen Yasemenin dediyi fikirler hakkında düşünceler romanda Tebrizin tarihen Azerbaycan torpağı olmasına işaredir: "Kahvaltı masasına geçiyoruz. Bir yanı kırık Yasemen'in. "Gelirken" diyor "Karabağ'a uzaktan baktım. Bizi ayıran Aras nehrini geçtim. Burada da misafirim." Ne garip. Yasemen kendi ülkesine gelmiş aslında ama misafir." Eserde dede-baba topraklarına konak gelmek kimi bir hissin nece ağır olması eserin problematikasında dikketi özüne celb edir. Azerbaycanla bağlı siyasi mekamlar müellif terefinden tez-tez xatırlanır: ""Ruslar bir taraftan çekiştiriyorlardı İran'ı, İngilizler bir taraftan. Çünkü ikisi de ayrı ayrı, harlı emellerine giden yolların tam üstündeki Azerbaycan'ı control altında tutmaya çalışıyordu".

Romanın problematikasında Tebrizin Tarihen Azerbaycanın olması mekamına ya üstüörtülü veya da açık şekilde işare edilir: "Tebrizli Acem Ali".

Tebrizli Mimar Esir Ali, Yavuz Selim Sultan'ın Doğu seferinden dönerken yanında getirdiği ganimetlerden biriydi. Azerbaycan Türklerindendi ama onun da adı ırkından çok coğrafyasına bağlanmıştı: "Acem Ali." Müellif "Acem Ali"nin Tebrizden, Azerbaycan Türklerinden olmasını açık aydın şekilde tekdim edir.

Nazan Bekiroğlu eserin problematikasında Azerbaycan xalılarının İran xalıları kimi tekdim edilmesi faktına toxunur: "Azerbaycan'da hiç kimse Azam kadar güzel ve çabuk halı öremezdi. İran'ın en güzel halıları Azerbaycan'da örüldüğüne göre de İran'ın en güzel halılarını ören ve en güzel gözlere ve ellere sahip örücü de Azam'dı".

Müellif eserin problematikasında başka halkların millî -menevi deyerlerini esk etdiren tarihî-menevi servetlerini özünküleşdirilmesi mekamını işıklandırır. Eserde İranın en gözel xalılarının Azerbaycanda toxunulması, Azerbaycan xalılarının dünya arealında başkaları terefinden özünküleşdirilmesi kabardılır.

Müellif eserin problematikasında Setterxanın "Bizim sanatımızda kusur bulamazsın. Halı bizim sanatımız, servetimiz ve asaletimizdir" fikirleri ile yalnız xalçalık sahesinin inkişaf etmesini deyil, hem de milletin millî serveti ve menliyi, leyaketi olmasını açıklayır.

Nazan Bekiroğlu romanın problematikasında Azerbaycan halkının tarihî arealında topraklarının parçalanması kimi tarihî yaddaşa hekk olunmuş Türkmençay mükavilesine toxunur. Müellif poliloklarla bu tarihî hadiseye münasibetini bildirir. İnsanların mübahise doğuran bu fikirleri bezi karanlık mekamların açıklanmasına yardım edir: "O sırada mollalardan biri söze karıştı:

"Meşhedi" dedi. "Tamam, haklısın. Rus'u, İngiliz'i, Fransız'ı başımıza belâ eden Türkmençay Antlaşmasında Azerbaycan'ın yarısı gitti. Ama bu imtiyazlar verilmese öbür yarısı da gidecekti".

Nar Ağacı romanında Azerbaycan topraklarının parçalanmasının böyük bir itki olması eks etdirilir: "... Kafkasya'nın en yalnız ülkesiydi Azerbaycan. Yarısı İran'da kalmış yarısı Rusya'nın payına düşmüştü".

Romanın problematikasında Türkün bir-birine yardımı da kabardılır. Müellif "Bakti Cemiyet-i Hayriyesi" adı altında Azerbaycandan olan genclerin Türk mühacirlerine yardım etmelerini eks etdirir. "Oğlum" dedi Büyükhanım, "Sizler, kimlersiniz?" "Biz" dedi genç adam, "Azerbaycan Türklerinden, Bakti Cemiyet-i Hayriyesi'ndeniz".

Böyle bir cemiyetin adını Büyükhanım hiç duymamıştı fakat o anlatınca anladı. Bu felâket zamanlarında her biri yerini yurdunu, ailesini ocağını terk ederek Müslüman kardeşlerinin yardımına koşmuş, "Kardaş Kömeği" kavliyle onlar yokken buraya gelmiş, insanüstü bir gayret sarf ederek muhacirliğe çıkamayan yaşlı, hasta ve sakatlara yardım etmiş, halkı Rum ve Ermeni çetelerinin saldırılarından korumuşlardı. Aras'ın kuzeyindeki Azerbaycan, Rusya sayıldığı için Rus tebaası sayılan bu aydınlık insanlar Rus makamları nezdindeki işleri de takip etmişlerdi. Biraz da onların desteğiyle ayakta kalabilmişti Trabzon. Neticede "kardaş", "kardeş" demekti".

Müellif Türk halklarının bir-birine kardaş yardımı etmesini muhtelifepizodlarda da tekdim edir. Meselen, Osmanlı esgerlerinin ruslara esir düşme epizodunu romanda tekdim eden müellif, Türk Ordusunun Azerbaycana yardım etmesine aydınlık getirir: "...Osmanlı askerleridir bunlar, Kafkas cephesinde Ruslara esir düşen askerler. Trenlerle Bakı açıklarında Hazar Denizi'ndeki yılanlı Nargin Adası'na ya da Sibirya'ya taşınırlar. Her iki durumda da Gence üzerinden geçerler, işte o tren geliyor".

Nazan Bekiroğlu *Nar Ağacı* romanında XX esrin evvellerinde Bakının Karaşeher deyilen mekânında insanların kasıb tebekesinin olmasını eserinin problematikasında canlandırır: "Aras nehrinin kuzeyine geçen yüzlerce İranlının, Azerbaycanlının da toplandığı yerdi Karaşehir. Petrolün işlenmesi ümit kapısı olmuş, binlerce işsiz buralara kadar gelmişti ama bu kara denizde yüzmek kolay değildi. Bellerine kadar petrol denizinin içinde geçen saatlerden sonra kuyuları temizlerken sakatlanmak kaçınılmazdı örneğin, ölmek işten bile değildi. Lâkin ölümcül işler bile çoktandır tükenmişti. Ümitleri, hayalleri ölü balıklar gibi kıyıya vurunca bir millî yetleri kalmamıştı hiçbirinin ve şimdi tek ümmete mensuplardı: Dilenci.

İki taraftan uzanan eller Farsça, Türkçe, Kürtçe daha bilmem nece ama hepsi de yoksulluğun dilinde yalvarmaya başlamıştı bile. Yoksulluk, burada gençleri vaktinden evvel ihtiyarlatmış, çocukları ateşinde yakarak kavurmuştu; insanları arsızlaştırmış, feda edilmesi en zor olan duyguları, onuru ve utanmayı en evvel tahrip etmiş, sonra kökten

budamıştı." Yazıçı kasıbçılık içinde eziyyet çeken insanları konkret olarak bir adla adlandırır: Dilençi...

Romanın problematikasında dinlerin tebliği geniş yer tutur. Eserde heç bir dine ikrah hissi tebliğ edilmir. Müellif muhtelifdinlerin özlerine mexsus xüsusiyyetlerine aydınlık getirir. Meselen, İslam, xristian, zerdüştlük, nekşibendlik ve s. kimi din ve teriketlere münasibet bildirir. Romanın problematikasında esma ve ses ile zikr etmeyen neşkibendliye müellif münasibeti marak doğurur:

> "…. Dervişlerden diğeri Settarhan'a döndü eliyle kapıyı göstererek.
>
> "Buyur" dedi, "Kapıda kalma."
>
> Settarhan güldü. Allah'ın bildiğini kuldan saklamadı.
>
> "Ben" dedi, "Meyhaneden geliyorum."
>
> Derviş "Buyur" dedi bir daha, "Kapıda kalma."
>
> Settarhan durdu. Bir daha güldü. "Ben" dedi "Nakşî değilim."
>
> "Buyur" dedi derviş, "Kapıda kalma."
>
> Settarhan tekkenin kapısını itti. İçeri girdi".

İslam dini ve ona xas emeller roman boyu tebliğ edilir. Meselen, İsmayılın müharibeye yollanarken Zehranın ona verdiyi deftere İslam dinine xas cümlenin yazılmasında bunun şahidine çevrilirik: "... Bir kâğıt aldı Zehra, mor bir sabit kalemle ve acemi bir yazıyla harfleri sağdan sola doğru istiflemeye başladı. Eşhedü cümlesini tek satırda tamamladı:

Eşhedü eti lâ ilahe illallah ve eşhedü enne Muhammeden rasulullah".

Müellif romanın problematikasında 680-ci ilde Kerbela şeheri yaxınlığında İslam peyğemberi Mehemmedin nevesi Hüseyn ibn Eli ile Emevi xelifesi I Yezid arasında baş vermiş döyüşe toxunur. Karşıdurma zamanı Hüseynin öldürülmesinin şie teriketinin terefdarları terefinden ölkelerinde her il Aşura günü adı ile keyd edilmesini gösterir. Nazan Bekiroğlu eserde Aşura gününü tesvir edir: "Muharrem ayında tümüyle Kerbelâ için yas evine dönüştürülebilirdi. O zaman duvarlar simsiyah kumaşlarla kaplanır, her şey değişir, mersiyeler bütün söz varlığının yerini alırdı. On gün boyunca ruzehanîler okunur, taziyeler temsil edilir, İmam Hüseyin ve yetmiş iki yoldaşının son günleri en ince hazin ayrıntılarına kadar canlandırılır, bazen Yezid'i canlandıran oyuncu galeyana gelen halkın elinde linç edilmekten son anda kurtarılırdı. Nihayetinde ebedî yasın çayhaneden boşalan gözü yaşlıları kalabalığa karışır, topuzlu zincirler, bıçaklı kırbaçlar sinelere, sırtlara inip kalkar, siyah bir deniz gibi dalgalanan erkek kalabalığı kana boyanırdı".

Nar Ağacı romanının problematikasında en kedim dinlerden olan zerdüştlüye münasibet eksini tapır. Müellif romanda zerdüştlerin dünyasını deyişmiş insanı defnetmeleri hakkında dini ayinlerini bedii dille tekdim edir: "... kapı tarafında bir kalabalık, bir hareketlilik hissedildi.

> "Mûbedler geldi" dedi Piruz. Mûbedler, Zerdüştî rahipleriydi".

Nazan Bekiroğlu zerdüştlerde ölüleri nece son menzile yola salınması mekamlarını onların dinlerinin terkib hissesi olması kimi gösterir: "Ölü alındı, yıkandı. Önceden hazırlanmış

bembeyaz keten giysiler üzerine geçirildi. Yere yayılmış bembeyaz bir çarşafın üzerine uzatıldı ve kutsal Zerdüştî bağı olan "kostî" beline bağlandı. Bir vazonun içindeki ateşte yakılan sandal ve öd ağaçlarının derin ve ağır kokusu kıvrıla kıvrıla bütün evi dolaşırken rahiplerden biri uzun bir Avesta metnini kitabın yüzünden okumaya başladı." Merasimden sonra meyidin asla geceye saxlanılmaması ve "Dahma'ya" götürülerek, "ölülerini açık havada yırtıcı kuşlara bıraktıklarına" keder izah edir. Müellif Zerdüştlerin inanclarına aydınlık getirir: "…Kur'ân'ı iyi okumuş olsaydın Hacc Suresi'nin 17. Ayetinde adımızın müşriklerden ayrı tutulduğunu fark ederdin. Kitabımız vardır, ehl-i kitabız biz." Zaman içinde bozuk fırkalar, farklı uygulamalar ortaya çıkmış olsa da Zerdüşt'ün temel öğretisinde Tek Tanrı'ya inanılır. Ben o temel öğretiye inanırım, Avesta 'da da Zerdüşt'ün bizatihi kendi sözleri olan Gatalar 'dan gayrine aldırmam. Ahuramazda tek Tanrıdır ve ateş, bize onun kudretini ve temiz isimlerini hatırlatır sadece. Ateş saflığın, katışıksız temizliğin, kirlenme ihtimali olmamanın simgesidir. Ona sadece saygı duyarız." Biraz düşündü. "Hıristiyanların haçı gibi. Meselâ".

Eserin problematikasında XIX esrin sonu XX esrin evvellerinde neşr edilmiş kezet-jurnalların adlarının sadalanması, deyerlendirilmesi halkın millî şüurunda evezsiz rol oynamış, tarihîni eks etdiren metbuatın rolunu açıklayır. Müellif halkın tarihîni, ictimai-siyasi heyatını, edebiyyat ve medeniyyetini tekdim etmeye nail olan metbu orkanlarının meramını da aydınlaşdırır: "Masanın üzerindeki dergilere, kitaplara göz attı. Yeni Füyüzat, Şelâle, Kardaş Kömeği; İstanbul'dan gelme pek çok dergi, gazete, kitap. Bazı sayfalar kıvrılmış, araya işaretler konmuş, kimi satırların altı çizilmiş, yanma notlar alınmıştı. Koltuğa iyice gömülüp, bacak bacak üstüne atan Settarhan, Yeni Füyüzat'ın baş makalesini okumaya başladı. Yazar, Azerbaycan Türklerinin lisanından Arapça ve Farsça sözcüklerin ve tamlamaların atılması gerektiğini söylüyordu. Şelâle 'nin baş makalesi ise İstanbul'daki Türkçülerin faaliyetlerinden bahsediyor ve yazı sahibinin bütün Türklerin kültürel anlamda birleşmelerini gerekli gördüğü anlaşılıyordu. Bunlar hoşuna gitti Settarhan'ın ama nasıl olacaktı? Açık Söz 'ü eline aldı bu kez. Meşhur Mehmet Emin Resulzade'nin gazetesiydi bu. İlk sayfadaki yazı genç kuşağa Türk olduklarını öğretmek, kim olduklarını hatırlatmak zamanının geldiğini kaçınılmaz bir gereklilik olarak gösteriyordu. Settarhan gazeteyi masanın üzerine bıraktı, arkasına yaslandı. Ağzına birkaç fıstık attı, bu kez Gaspıralı'nın Tercüman'ını okumaya başladı. Gasptralı "Dil, lisan itibarıyla hep Türk dili ile söyleşirler, hep Türk'türler" diyordu. Cümlenin son kısmını ezberledi Settarhan; "Hep Türk dili ile söyleşirler, öyleyse hep Türk'türler".

Müellif Türk halkının tehsil, medeniyyet sahesinde müasirleşmesini tebliğ etmiş İsmayıl Kaspıralının 1883-cü ilde kurduğu,https://az.wikipedia.org/wiki/%C4%B0smay%C4%B1l_Kasp%C4%B1ral%C4%B1 - cite_note-2 1918-ci ile keder neşr etdimiş "Tercüman" adlı kezetini romanda xatırlayır. Edibin "Dilde, fikirde, işde birlik!" şüarı ile Türk halklarını birlik ve hemreyliye çağırışına da toxunması bu fikrin günümüzde de öz aktuallığını korumasına işaredir. Müellif metbuat orkanlarında derc olunmuş yazıları eks etdirmekle edibin müterekki fikirlerinin milletin tarihînde müeyyen rol oynamasını eks etdirir.

Yazıçı eserin problematikasında edebi deyerlerin tebliğine geniş yer ayırır. Milletinin kan yaddaşında iz buraxmış ediblerin şexsiyyet ve yaradıcılıklarına eserin problematikasında tez-tez müraciet edir. Meselen, orta esrler edebiyatının, xüsusile de kezel janrının görkemli

nümayendelerinden olan Sedi Şirazi yaradıcılığına eserin problematikasında tez-tez müraciet olunur. Nazan Bekiroğlu eserde şexsiyyeti hakkında az melumat elde olan XIV esr sufi şairi, keleme aldığı kezellerle mistik düşünce ve mehebbeti medh etmiş Hafiz Şirazi yaradıcılığının xatırlaması edibe verilen deyerdir: "Hafız Divanı alıyorum.

Zöhre Hanım "Divan-e Hafız" diyor elimdeki kitabı işaret ederek, "Bundan tefeül ederler".

"Biliyorum".

Divan 'ı rastgele açıyorum önce. Sonra sol taraftan dört sayfa geri gidiyorum. Gözüme çarpan ilk beyti işaretlemek üzere sayfanın kenarını kıvırıyorum. "Bir müsait zamanda Selman Bey'e ya da Zöhre Hanım'a tercüme ettiririm" diye düşünerek Hafız Divanı 'nı da sırt çantamın iç gözüne, Behzat Amca'ya vereceğim sarı kehribar tespihin yanına atıyorum. Kabrin etrafı bir ara tenhalaşınca yaklaşıp ak mermerin üzerine kapanıyor, alnımı kızgın taşa yaslıyorum; alev alev yanan mermer bir lahit Hafız'ınki".

Nazan Bekiroğlu romanın problematikasında tarihî mekânlara da aydınlık getirir. Ateşgahla bağlı müellifin verdiyi izahat eserde mekân hakkında teessürat yaradır: "Ateşgâh, Zerdüştîlerin ibadet mekânları. ... Bu ülke, evet, bir ateş ülkesi, yerden bile ateş fışkırıyor fakat hiçbir şey aniden karşıma çıkan sekiz kapılı, kerpiç dokulu bu ateşgâh kadar cayır cayır yakamaz insanı ve kendisi de öyle yanamaz. Burası avlunun etrafında sıralanmış hücreleriyle bir kervansaraya benziyor ve ortadaki sunakta göstermelik de olsa "ebedî ateş" hâlâ heybetle yanıyor".

Müellif Ateşgahın yalnız Bakıda olmadığına toxunur. Bakıdakı Ateşgahı eserde canlandırdığı kimi, "Taht-ı Süleyman"da olan Ateşgaha da aydınlık getirir: "Biliyor musun Piruz?" dedi Settarhan, "Taht-ı Süleyman'da da bir teşgâh var. Çok eski ama çok ihtişamlı".

"Bilmez miyim?" dedi Piruz. "Sasanîlerden kalmadır".

Müellif romanın problematikasında şeherler hakkında izahat verir: "…çok büyük bir şehrin istasyonunda durduklarında Settarhan tabelânın üzerinde "Elizavetpol" ismini okudu. Rus işgalinden sonra ismi değiştirilen Gence'ydi burası; Kuzey'in Bakü'den sonra ikinci büyük şehri, Nizamî'nin memleketi, Hamse 'nin yurdu" fikri ile Gence şeheri, hemçinin de Nizami Gencevinin Azerbaycan şairi olmasını eks etdirir.

Nar Ağacı romanında halkın yaddaşında iz ve yer buraxmış edebi hadiselere ve mekamlara deyer verilmesi yer alır. Müellif romanda halk yaradıcılığının mühüm bir hissesi olan aşık yaradıcılığına toxunur. Eserde mehebbet dastanı olan "Esli ve Kerem" dastanına kısaca da olsa ekskurs edilir: "Urumiyeli âşık, beyzadenin halinden onun bir kararda durmayacağını, bir yerlere sığmayacağını, birazdan da buradan çıkıp gideceğini anladı. Sözü kesmeden, çaylara icaz vermeden önce, "Sözüm sana" der gibi Kerem'in yakınmasına geçiverdi:

Ağalar hangi derde yanayım

Yitirdim Aslımı gören olmadı

Pervaneler gibi yandım tutuştum

Yandım alevimi alan olmadı

Ve âşıklar arasında hiç âdet olmadığı halde bir Karabağ Şikestesi ile bitirdi." Müellif bu epizod vasitesile Settarxanın da nakam eşkine işare edir: "…Gerçeği kavramaya çalıştı. Ama

yo, doğru duymuştu. Peki, bu haber Tebriz'e nasıl varmıştı? Ne önemi var? Demek Tebriz'e kadar varmıştı ve demek doğruydu Settarhan'ın bundan sonra başını yerden kaldıramayacağı".

Edebi deyerlere müellif terefinden yüksek kiymet verilmesi dikketden yayınmır. Biz bunu müellifin muhtelifediblerin adlarını, onlara aid fikirleri işletmesinde şahid oluruk: "… oyun kadar da hacimsiz değildi, hayatımın en büyük dileği, hatta cennet tasavvurumun aslî parçasıydı. Beş Şehir 'in "İstanbul" bahsinde son bölümü sınıfta okurken oynardık bu oyunu, Tanpınar'ın "mazi ile hangi seviyede ilişki kurmamız gerektiğini" irdelerken uyardığı şeyi anlamaya çalışırken. …"Bugünün rüzgârında yıkanan mazi gülü" diyordu üstat…" Müellif Tanpınara aid fikri romanda tekdim etmekle hem tekdim etdiyi hadiseni, hem de edebi deyerlere kiymet vermesini açıklayır.

Müellif Türk edebiyatının nümayendelerinin yaradıcılık yolunu da göz önünde canlandırır: "…Nigâr Hanım henüz sağdı, Halide Edip Seviye Talip'le romancı şöhretini şu sıralarda kazanmıştı ama Sinekli Bakkal'a daha yıllar vardı. Yahya Kemal Paris'ten dönmemişti, Mustafa Kemal, Trablusgarp Savaşı'nda parlayan gencecik bir isimdi sadece. I. Cihan Harbi. Osmanlı'nın dağılması. Bolşevik Devrimi. Millî Mücadele. Türkiye Cumhuriyeti. II. Cihan Harbi. Sovyet Rusya. Atom bombası. Çernobil. Televizyon. İnternet. Cep telefonu. Şarj aleti... inanılır gibi gelmedi bu durum bana. Eksiktiler. Sanki Akif "Vurulup tertemiz alnından" dizelerini daha yazmadan yaşamak mümkün değilmiş gibi".

Nazan Bekiroğlu Türk edebiyatının klassik nümayendelerini de sadalamakla edebiyatın inkişaf yolunun zenginliyini vurğulayır: "Usulca süzüldüm kapıdan içeri. Raflarda sıralanmış Ekrem'leri, Ahmet Midhat'ları, Halit Ziya'ları, Mehmet Celâl'leri, Safvet Nezihî'leri görüyordum. Şu yığın ayrılmış, kıraathanelere gönderilecek; şu yığın, Kitabî Hamdi'nin kendi yazdığı Kıraat-i Etfal, Kıraat-i İbtidaiyye kitapları. Şu, derin bir sohbete daldığı zat da Sultaninin meşhur edebiyat öğretmeni İbrahim Alâeddin Bey olmalı, Gövsa".

Nazan Bekiroğlu *Nar Ağacı* romanının problematikasında nezm nümunelerine tez-tez müraciet etmesi ile dikketi celb edir. Müellif ya kiminse şeir nümunesine, ya her hansı halk mahnısına ve s. nezm nümunesinden bir parçaya müraciet edir: "...radyonun düğmesine dokunuyor o sırada. Bir şarkı. Nilüfer. Nereden çıktı şimdi bu?

Sevgi bizim için yok artık

Yok artık bir daha sevmek

Hani giderken bana demiştin ya sen

Yolcu yolunda gerek"

Romanda müellifin "Trabzon'dan çıktım başım selâmet "mahnısına müraciet etmesi millî ruhun, millî yaddaşın mehv olmadığını eks etdirir: "O sırada güverteden bir ses yükseldi. Tıpkı Harşit'in kıyısında çakılıp kaldıkları gece yükselen ses gibi; kırık, yanık, yaralı, yorgun ve pürüzlü bir sesti bu da.

Trabzon'dan çıktım başım selâmet

Çavuşlu'ya vardım koptu kıyamet"

"Samavar kesidesi" de halk yaddaşının korunduğunun tecessümüdür: "… kulağına bir ilâhinin ezgisi ilişti. Dervişler hep bir ağızdan yanık yanık söylüyorlardı:

Yan semaver dön semaver

Sende bir hal var semaver"

Yaxud Hafiz Şiraziden beyitin keleme alınması: "…İsfendiyar, Hafız'dan bir beyit mırıldandı:

Aşk önce kolay göründü. Ondan sonra çok müşkiller meydana geldi."

Hafiz Şirazinin yaradıcılığına mütemadi müraciet edilmesi, bedii nümunelerden parçalar verilmesi dahi şaire olan sevgi ve ehtiramdan ireli gelir: "…Hafız Divanı'nı çekerken ilk gazelin ikinci beytini ezberden mırıldandı:

Şükür mü şikâyet mi bu dil neyi anlatır

Gönül bu hikâyeyi uzattıkça uzatır".

Müellif Hafiz Şirazinin nümunesini tekdim etmekle, eserin kehremanının da iç alemini, keçirdiyi hissleri tekdim edir: "Yol boyunca Hafız'dan beyitler geçiyor aklımdan. Oymaya, yaldıza, ışığa, parıltıya, saltanata, renge, hayale, hülyaya teşne bu ırkın dili de ihtişamlı.

Settarhan'ın tefeülünü hatırlıyorum gülümseyerek:

Serti kirpiklerimle öldürürüm diyen yâr

Aman sakın durmasın öldürürse öldürsün.

Müellif dördlük nümunelerine de romanında yer ayırmış, hemin dördlükler vasitesile eserin problematikasına toxunur: "…Yanık, kırık, sitemli bir sesin yükselmesi gecikmedi. Yaşlı bir adamın sesiydi bu ve pürüzlü bir hançereden çıkıyordu. Bütün çilesini geride kalan tek şeyine, sesine yükleyen Türkücünün gemiden medet uman dörtlüklerine yeni dörtlükler eklenirken aynı derdi çok kişinin çektiğini bilmek bile kimseyi teselli etmedi. Ve ki bu yanık Türkünün sahibi, "GülcemaT'in, Sultan Reşad'ın annesinin ismi olduğunu bilmeden Sultan Reşad'a sitem etti:

Ey Gülcemal Gülcemal

Savruluyi dumanın

Aldın gittin yârimi

Yoktur senin imanın."

Nazan Bekiroğlunun eserde istifade etdiyi nezm nümuneleri eserin problematikasına elvanlık katır.

Nazan Bekiroğlunun *Nar Ağacı* romanının bedii obrazları

Nazan Bekiroğlunun *Nar Ağacı* romanının bedii obrazları marak kesb edir. Eserde obrazlar iki menada, yeni hem mehdud menada, hem de geniş menada işlenilir. Mehdud menada romanda tekdim edilen obrazlar say çoxluğu ile dikketi celb edir. Mehdud menada tekdim edilen obrazların hamısı eserde yaddakalan obrazlara çevrilir: Setterxan, Azam, Zehra, Piruz, Sofiya ve d. Romanda geniş menada tekdim edilen suretler insan heyatını inikas

etdirir. Nazan Bekiroğlunun yaratdığı geniş menada olan suretlere müsbet ve menfi suretler, eşya suretleri ve s. suretler daxildir.

Nar Ağacı romanında uzak keçmişden behs eden müellifin kehremanı yaşadığımız dövrün müasiridir. Ziyalı, ali mekteb müellimi olan kehreman hem de müellifin prototipidir. Müellifin tekdim etdiyi baş kehreman halkın millî tarihî sehifelerini müasirlik işığında tekdim etmeye cehd edir. Buna da müvefekiyyetle nail olur.

Müellifin özü baş obraz kimi romanda zaman axarının iştirakçısına çevrilir. Nezerden keçirdiyi fotolardakı hadiseleri canlandıran müellif özünü mehz hemin hadiselerin içerisinde görür. Müellifin zaman axarında iştirakçısına çevrildiyi eser halkın millî şüurunda yer tutmuş millî birliyi, seferberliyi telkin edir. Maraklı mekam ise real hadiselerin irreal hadise fonunda tekdim edilmesidir: "Bu fotoğrafa ne kadar baktığımı bilmiyorum fakat hayli uzun süre bakmış olmalıyım. Çünkü şekillerin sislendiğini, bulandığını, buğulandığını fark ettim önce. Sanki resim bana yaklaştı, ilk anda yorgunluğuma verdim, gözlerimi kırpıştırdım. Evet, biçimler yeniden netleşti".

Nazan Bekiroğlu romanda kehremanının hiss-heyecanları fonunda onların obrazlarını tekdim edir. Bu tekdim ekser zaman kehremanın düşünceleri ile eksini tapır. Tebrizden gelib Trabzona yerleşmiş insanın hissleri ile yanaşı keçirdiyi heyat yolu fonunda obrazını canlandırır. Müellif obraza dikket yöneltmek üçün oxucunu düşündürmeye vadar eden sual ünvanlayır: "... Ne olmuştu da Tebrizli tacir yerini yurdunu terk etmiş, evinden ocağından, anasından atasından kopmuştu? Ailenin haylaz çocuğu muydu, istenmeyen kişi mi olmuştu?" Müellif hadiselere münasibetini bildirmekle kehremanın iç dünyasını, keçirdiyi hissleri açır: "Affedilmeyecek bir hata mı işlemişti ki ikinci vatanında kurduğu yuvaya, tüttürdüğü ocağa rağmen unutamadığı anavatanına mektuplar yazıp dursa da gelmezdi bu mektupların cevabı. Kovulduğu cennetin kapıları bir türlü açılmaz, kimseler ona cevap yazmazdı; tek mektup müstesna. Trabzon'a yerleştiği daha ilk yıllarda aldığı bu mektupta ona "Geri dön" denmişti. "Köprülerin altından çok sular aktı, geri dön".

Nazan Bekiroğlu *Nar Ağacı* romanında tarihî şexsiyyetlerin epizodik obrazlarını yaradır. Şah İsmayıl Xetai obrazını müellif reğbetle tekdim edir. Müellif Şah İsmayıl Xetainin Tarih karşısındakı rolunu bir cümle ile ifade edir: "...Azerbaycan'ın güneyini ve kuzeyini birleştiren, devletin dilini Türkçe, mezhebini Şiîleştiren Şah İsmail Tebriz'i de payitaht yapmıştı. Bütün bunları bir arada başaran bir Şah'tan daha iyisi gelemezdi İran üzerine." Nazan Bekiroğlu Azerbaycan Sefeviler dövletinin banisi, Azerbaycan topraklarını birleşdirirerek, merkezleşdirilmiş Azerbaycan dövletini yaratmış Şah İsmayıl Xetainin halkımızın dövletçilik tarihîndeki roluna nezer salır.

Müellif "meşhur halı tüccarı Mirza Han'ın" oğlu Setterxanın Trabzona yerleşmesi mekamına da aydınlık getirir, kimliyini açıklayır: "Taht-ı Süleyman'dan her nasılsa gökten düşen elma gibi Trabzon'a düşüvermiş dedemin hikâyesi sade çizgileriyle belliydi aslında. O, Tebriz, Batum, Tiflis, Bakü hattında halı ticareti yapan bir tacir. Batum'da bulunduğu sırada Bolşevik İhtilâli patlak verip sınırlar kapatılınca bir daha Tebriz'e dönememiş, Trabzonlu bir motorcunun yardımıyla onun şehrine kaçmış, İstanbul'a geçmek niyetiyle Trabzon'a şöyle bir uğradığını sanmış ama büyükannemle evlenince burada kalmış. Büyükannemin de hikâyesi belli, o da 1916'da Rus işgaline uğrayan Trabzon'un İstanbul'a kadar gidip dönen muhacirlerinden biri".

Müellifin eserde tesvir etdiyi esas kehremanlarından olan Setterxan (Setterhan) Mehemmedeli şah diktaturasına karşı Meşrute inkilabının görkemli xadimi, esas liderlerinden olmuş halk kehremanı Setterxanın adaşıdır. Nazan Bekiroğlu Setterxanın heyat yolunu izleyerken retrospektiv xüsusiyyetleri ile eserin metninde çoxkatlılık yaratmakla, eserin alt katdakı ideyasını üze çıxarır. Setterxan obrazı ile tarihî zaman ve mekâna aydınlık getirmekle tarihî olaylara nezer salır.

Romanda kehremanın adaşı Setterxanın xatırlanması, Mehemmedeli şaha karşı Meşrute inkilabının lideri olması göz önünde canlandırılır. Bununla da müellif tarihî şexsiyyeti xatırlayır: "... Settarhan, onunla aynı ismi taşıdığı Meşrutiyet kahramanını bundan on yıl evvel dünya gözüyle ilk ve son kez gördüğünde on altı yaşındaydı. Rengi atmış siyah bir palto vardı sırtında, başında hafif arkaya yatık bir Tebriz kalpağı, ayaklarında eskice çizmeler. İlk bakışta hiçbir albenisi olmayan orta boylu, sakin, 37-38 yaşlarındaki bu narin adam meselâ Kapalıçarşı'da gümüş işlemeci zannedilebilirdi şayet ortasında derin bir kırışık bulunan kaşlar altındaki gözleriyle bakmasaydı ve ağzını açıp konuşmasaydı. Ağzından dalgalı bir deniz dökülüyordu ve onunla bir kez olsun göz göze gelenin bu gözleri unutmasına artık imkân yoktu. "Tebrizliler" diye başlamıştı söze, "Başımın üzerinde boş bir ip, ayağımın altında tahta bir tabure var." Adaşını dinlerken Settarhan kendisini bu sözlerin, bu sesin çağrısına bırakmıştı fakat isim aynı kaderi doğurmuyordu demek ki. O, alev alıp kendisine birazcık yaklaşan her Tebrizliyi her İranlıyı da bu ateşte tutuştururken Settarhan onun sadece bir isim gölgesi olarak kalmış ne düşündüklerinin ne de yaptıklarının menziline yaklaşabilmişti. Ne de onun ağzından dökülenlere benzer cümleler sarf edebilmişti." Nazan Bekiroğlu özünemexsus şekilde tarihî şexsiyyetlerin obrazlarını romanda tekdim edir. Bununla da tarihîn millî şuurda yaşamasını gösterir.

Nazan Bekiroğlu romanda halkın millî şüurunda özünemexsus yer tuta bilmiş Türk Ordusunun obrazını da yaradır. Müellif möhteşem Türk Ordusunun meğlubiyyete uğramasını, kelebe kazanmasını, merhumiyyetlerle üzleşmesini, ezablı yollardan keçmesini ve s. mekamlarına işık salır. Eserde müellif ağır müharibenin getmesine reğmen Türk Ordusunun leyaketle mübarize aparmasını gösterir: "…Rus ordusu geri çekilirken, onlardan kalan boşluğa Rum ve Ermeni çeteleri dolmuş, Rusların yapmadığı zulmü onlar yapmıştı. Türk ordusu Rusların aldığı şehri Rum ve Ermeni çetelerinden geri almıştı bir bakıma. Osmanlı ordusu yorgundu, yetişemiyor ama canını dişine takıyordu. Ve sonunda olmuştu işte, Trabzon kurtulmuştu".

Eserde İsmayılın bacısı Zehraya yazdığı mektublarda Türk Ordusunun obrazı canlandırılır. Türk Ordusunun keçdiyi döyüş yolu, üzleşdiyi iztirablar ve s. mektublarda tesvir edilir: "Benim Zehra'm, sana yazdığım son mektubu Çatalca cümleleriyle bitirmiştim. Çatalca varsa İstanbul vardı ve İstanbul varsa Osmanlı vardı. Neyi korursak İstanbul'u koruyorduk aslında çünkü hangi yola girsek sonu İstanbul'a çıkıyordu. Biz de emaneti korumaya gelmiş, kıyamete gözümüz kapalı girmiştik. Fakat anladım ki benim kıyamet sandığım yalnızca bir kamet, bir küçük kıyametmiş. Asıl mahşer arkada kaynıyormuş".

Romanda müellif İsmayılın mektubu ile müharibedeki esgerlerin veziyyetini göz önünde canlandırır. İsmayıl Türk Ordusunda vuruşmuş esgerlerin ümumileşdirilmiş obrazı kimi tekdim edilir. Müellif onun timsalında esgerlerin döyüş mekamında üzleşdikleri ağır durumlarını, çaresizliklerini kabardır. Nazan Bekiroğlu döyüşen Türk Ordusunun esgerlerinin real veziyyetlerini, problemlerle dolu keçmekeşli döyüş yollarını semimiyyetle

oxucularına tekdim edir. Tarihî olaylara kiymet veren müellif Türk Ordusunun esgerlerinin keçdikleri döyüş yollarına aydınlık getirir: "Bizse durmadan yürüyoruz. Biz; cepheye yeni sürülenler, Rumeli'den dönen binlerce askere göre iyi sayılırız. Fakat onlar yürüyen daha doğrusu sürüklenen, kadidi çıkmış birer heyulâ ordusu gibi. Koleralı değillerse bile açlıktan, soğuktan, yorgunluktan, uykusuzluktan, sefalet ve bakımsızlıktan, ölüme bunca yakın durmaktan hepsi aynı yüze sahip olmuş sonunda. Gözleri çukura kaçmış, avurtları çökmüş, elmacık kemikleri fırlamış, irileşmiş bir yüz bu. Omuzları çökmüş, kamburu çıkmış, beli bükülmüş, bacakları kolları incecik kalmış ortak bir beden de bu ortak yüzü taşıyor, tabii taşıyabilirse. Çünkü bunların da hepsi birer birer düşüyor. Her biri dizlerinin bağı çözülerek olduğu yere çöküyor. Kimi yüz üstü, kimi diz üstü başını göğsüne eğerek, kimi kendi boynunu kendi ağırlığının altında ezerek düşüyor. Kimi sırt üstü, bir fidan gibi devriliyor. Ay gibi, güneş gibi batıp gidiyor. Eğer ölmemişse bile yorgunluktan yere yığılıyor, gözleri baka baka ölüyor."

Nazan Bekiroğlunun romanda Türk ordusunun üzleşdikleri merhumiyyetlere bigâne kalmaz. Bu tarihî makamlarla Türk ordusunun müharibede üzleşdikleri çetinlikleri eks etdirir: "93 Harbi'nde Doğu cephesindeydi Hacıbey. Kars'tan Erzurum'a doğru çekiliyorlardı. Adına "sevk" diyordu komutanlar ama düpedüz yürüyorlardı işte. Bu devlet şimdi olduğu gibi o zaman da askerini sevk edememiş, yürütmüştü sadece. Karda, yağmurda, çamurda, buzda, dağda, vadide, ırmakyatağında gece gündüz demeden günlerce yürümüşler, ovaları dik kayalıklar izlemiş, bir dağın tepesine tırmandıklarında onu da başka bir dağ başka bir tepe takip etmiş, silsileler silsilelere eklenmişti."

Döyüşe geden, lakin itkin xeberi verilen esgerlerin ümumileşdirilmiş obrazı romanda eksini tapır. Müellif övladlarını, doğmalarını veten uğrunda şehid vermiş insanların keçirdikleri hisslerle yanaşı, onların üzleşdikleri problemlere de aydınlık getirir. Nazan Bekiroğlu itkin düşen esgerlere şehid olması hakkında senedin verilmemesini Türk Ordusunun esgerlerine olan etinadsızlık kimi deyerlendirir. Canını Veten yolunda kurban vermiş şehidlerin "Hayatı da mematı da meçhuldür" cümlesi ile deyerlendirilmesini cemiyyetin nöksanı kimi tekdim edir: "Hayatı da mematı da meçhuldür! Öyle mi? Canını kendisi için veren tıfıl askerine devletin verebildiği belge, Meçhul Asker. He mi?"

Nazan Bekiroğlu romanda yaralı dövüşçülerin hastaneler tarafından kabul edilmemesi mekamını facie kimi deyerlendirir. Bele deyerlendirmesinde haklıdır. Veteninin her karış torpağı, yaşından asılı olmayarak her vetendaşı üçün canını kurban vermeye hazır olan yaralı döyüşçülerin xestexanaya kabul edilmemesi millî faciadır: "…aç sefil, günlerce Hacıbey'i kabul edecek bir hastane aramışlardı. Hastaneler tümüyle doluydu ve her kapı yüzlerine kapanıyordu. Her yanda Hacıbey gibi yüzlercesi vardı çünkü. Nihayet yeni açılmış bir hastane onları kabul etmişti ama iş işten çoktan geçmiş, Hacıbey kendine geldiğinde sağ bacağının kasıktan kesildiğini öğrenmişti."

Müellif Ermeni militanlarının Türk halkına karşı ettikleri kuldurluklara reğmen Türklerin ermenilere karşı humanist emelleri Türk halkının ümumileşdirilmiş resmini yaratır. Eserde müellif Türk ailesi terefinden Ermeni uşağının korunması epizodunda Türk milletinin menevi alemine aydınlık getirir. Büyük hanımın (Sebire'nin) Ermeni konşusunun kızını koruması Türk halkının hayırhah emellerinin, Türklerin merhametli olmasının göstericisidir: "Jandarma subayı, evin sahibini tahmin etmekte gecikmedi. Emektarı, Keyfiye'yi geçti, Büyükhanım'ın önünde dikildi. "Bir ihbar var" dedi, "Ermeni bir çocuk

saklıyormuşsunuz. Yaşı küçükse yetimhaneye gitmesi gerek. Büyükse kafileye katılması lâzım. Emir böyle. Evi arayacağız."

Müellif eser boyu Türklerin yadda kalan obrazlarını canlandırır. Bu obrazın geniş tekdimatında, ya da kısa tekdimatında özünü gösterir. Müellif romanda "Acemoğlu" mefhumuna aydınlık getirir. Müellif İranda azerbaycanlıların yaşaması faktına toxunarak, ümumTürk mefhumunu kabardır: "...İran Azerbaycanı'ndaki bütün Türkler gibiydi. Oysa işte burada herkes onu coğrafyasıyla tanıyor, öyle çağırıyordu. Ne garip, İran'da Türk'tü burada Acem!" Müellif Çerkez Arslanbeyin dilile "Acemi"lerin kimlerin adlandırılmasını açıklayır: "…biz burada İran toprağından gelen her şeye Acem deriz. Türk de olsa Fars da olsa Kürt de olsa." Müellif bir daha İran erazisinde Azerbaycanlıların olması faktını işıklandırır.

Nazan Bekiroğlu eserde Ermeni ve Rumların (Yunanlar) Türk halkının başına açdıkları facieler vasitesile onların obrazlarını yaradır. Türk halkının millî şüuruna kanlı tarihî sehifeler kimi yazılmış mekamlara Ermeni obrazları ile aydınlık getirir: "Reis Dikran, bir kâğıttan Settarhan'ı idama mahkûm ettiklerine dair kararı okudu. İki gün sonra güneş doğarken idam edilecekti. "Kim?" dedi Settarhan, "Beni idama mahkûm etmiş bakalım?" Sorusu gibi, ıslak toprağın üzerinde dirseklerini dizlerine dayayarak sigara sarışındaki kayıtsızlık da ancak arkasında yangın bırakmış birinin taşıyabileceği türdendi.

"Biz" dedi Dikran.

"Siz de kimsiniz?"

"Biz" dedi, "Ermeni devletinin ordusu. Aynı zamanda Rus ordusunun askerleri." Sesinde cevap vermekten çok bildirmek vardı."

Müellif Ermeni yaraklısının dili ile onların daxili alemlerini açır: "…Anadolu'nun ölüme yürüyen kafilelerinde bir anamı, bir babamı, yedi de kardaşımı bıraktım ben. En ufağı kundaktaydı. Bilmediğin bir adımız daha var bizim. İntikam Tugaylarıyız biz. Fedaileriz." Türk halkına karşı apardıkları soykırımda Ermeni özünü "intikam Tugayları", "fedailer" adlandırır. Müellif onların "intikam Tugayları", "fedailer" olmaları ile onların kaniçen celladlar olmasına toxunur.

Nazan Bekiroğlu romanda Tebriz, Bakı, Trabzon, Tbilisi, Batumi, Yezdi ve s. mekânların tesviri zamanı onları obraz seviyyesine yükseldir. Meselen, müellif Yezdinin resmini göz önünde canlandırır: "...Yezd'in de bir "Eskişehir"i var. Lâcivert gökler altında daracık sokaklara dalıyoruz. Her şey toz, toprak, güneş ve çöl renginde, hatırladığım gibi. Ve çöl sarısı üzerine düşen en ufak bir mavi, bir parça çini, bir parça gök, bir parça havuz suyu örneğin, dünyanın en mümtaz ahengini doğuruyor. Birbiri üzerine yıkılmaması için aralarına ağaç gövdeleri çatılmış yüksek kerpiç duvarlar, çatlamasın diye ahşap takozlarla delinmiş toprak binalar, hiçbir geometrik nizama uymayan, üzeri sık sık kemerlerle kapanan, dehlizlere, tünellere dönüşerek uzayıp giden, tepesi bir demet ışık şelâlesi, gerisi loş, eğri büğrü, daracık sokaklar..." Müellif Yezd'in hem de Zerdüştlerin yaşadığı şeher olması mekamına da romanda toxunur: "Yezd, Zerdüştîlerin de yaşadığı şehirdir."

Romanda dikketi celb eden "Türkdilli müselmanların" meskeni olmuş ve Azerbyacan dilinin "lingua franca" kisminde çıxış etdiyi Tbilisi şeherinin, yeni Tiflisin obraz seviyyesinde tekdim edilmesidir. Tiflisi müellif özünemexsus şekilde tekdim edir: "...Kura ırmağının iki

yakasına kurulmuş bir şehirdi Tiflis; her iki tarafta yükselen sarp yamaçların arasından ırmak nazlı nazlı akıyor ve şehir bir harita gibi Settarhan'ın önünde uzanıyordu. Rusların el attığı tarafta Avrupa tarsi binalar, genişletilmiş sokaklar, caddeler, elektrik, atlı tramvaylar, az sayıda otomobil, oteller, lokantalar, resmî binalar hemen dikkat çekiyordu. Hükümet binaları, tiyatro, müze, görkemli malikâneler hep bu taraftaydı. Yerli halkın oturduğu Eskişehir tarafında ise pazarlar, daracık sokaklar; yeşil, mavi, pembe, kiremit rengi Gürcü evleri, dantel saçaklı balkonlar, suya bakan çıkmalar; derme çatma fukara evleri seçiliyordu."

Nazan Bekiroğlu Trabzonu da obraz seviyyesine yülselderek bedii dille tekdim edir: "…Meydan'dan Uzun Sokak'a saptım. …Çarşı Camii'ni, Muvakkithane'yi geçip de Bedesten'e giden yol üzerinde olduğumu anlayınca aktarlar çarşısına uğramadan edemedim. …Tabakhane ve Zağanos köprülerinden geçerken en çok da bu derelerin suyunun ne kadar çok ve temiz olduğuna hayret ettim." Müellif Trabzon bazarını Trabzonun ayrılmaz hissesi kimi tekdim edir: "...İç içe açılan dik sokaklarda meslek erbabı kendi nizamlarında sıralanmıştı. Her birinin kendi sokağı, mıntıkası belliydi, sadece kahvehaneler her yerdeydi, İran'ın kıymetli halıları, İsfahan'ın nadide kumaşları, Diyarbakır'ın, Bursa'nın eşsiz taşları, antika silâhlar, değerli paralar, tilkiler, maymunlar, kuşlar hep bu çarşılarda satılıyordu."

Müellif romanda Tebrizin tarihî dövrünü eks etdiren mekânlarını tekdim etmekle obrazını yaradır: "İran'da Tebriz'in karışmadığı bir yenilik hamlesi bulamazsın. Meşrutiyet Tahran'da doğsa da beşiği Tebriz'de sallanır, meclis Tahran'da kurulur ama Tebriz'de korunur. Çünkü Tahran'a çıkan yollar bütünüyle Tebriz'den geçer, İran'ın bütün rüzgârları önce Tebriz'de eser. Tebriz'de rüzgâr esse Tahran'da fırtına kopar. Tebriz üşümezse İran titremez. Tebriz'de kapı çarpsa Tahran'da deprem olur. Tebriz titrerse Tahran sarsılır. Tebriz sarsılırsa Tahran yıkılıp gider. Tahran'ın talihi Tebriz'in alnında yazılıdır. …Tebriz kapıdır. Her şey, yollar gibi önce Tebriz'e uğrar. Erivan'dan, Tiflis'ten, Bakü'den, Batum'dan, Moskova'dan, Petersburg'dan, istanbul'dan gelen hiçbir şey Tebriz'e uğramadan İran'a giremez. Tebriz Darüssaltana'dır. Şehzade tarafından yönetilir. Yani saltanatın kapısı Tebriz'den açılır." Müellifin romandakı bu tekdimatında Tebrizin neye kadir olması göz önünde canlanır.

Müellif Tebrizin meşhur Kapalıçarşısını Tebrizin obrazı kimi tekdim edir. Mehz tesvir etdiyi epizodla hem de Tebrize xas xüsusiyyeti canlandırır: "… Kapalıçarşı'ya gidiyoruz. Sırt çantasıyla çıktığım yolculuktan bavullarla dönmemem gerek elbet. Ama Tebriz'in yirmi kadar kervansaraydan ibaret Kapalıçarşı'sı Binbir Gece!"

Netice

Nazan Bekiroğlu *Nar Ağacı* romanında yalnız Türkiyenin edebi-medeni ve ictimai-siyasi heyatında helledici olan dövrü deyil, hemçinin Türk halklarının heyatında helledici olan dövre dikket yetirir. Müellif hemçinin, Kerb veya Şerk deyerleri kontekstinde XX esrin evvellerinde baş vermiş siyasi olayları deyerlendirir. Bir sıra siyasi olaylara, müharibelere halkın taleyüklü hadisesi olmasını eks etdirir. Bütövlükde Türk edebiyatına tesirsiz ötüşmemesini açıklayır. Nazan Bekiroğlu *Nar Ağacı* romanında müharibe mövzusuna muhtelifaspektden yanaşır. Romanda halkın millî mücadilesini eks etdirilmekle yanaşı,

müharibenin insan psixologiyasına vurduğu menevi zerbelere de aydınlık getirilir. Bunu müharibede heyatını itirmiş İsmayılın mektublarında görürük.

Keyd etmek lazımdır ki, müasir edebiyatda yeni tendensiya özünü göstermekdedir. Edebiyatda yeni ümumTürk edebiyatının nümuneleri formalaşmakdadır. Bu proses hem Türkiye edebiyatı nümunelerinde, hem de Azerbaycan edebiyatında özünü göstermekdedir. Türkiye edebiyatında tehlile celb etdiyimiz Nazan Bekiroğlunun *Nar Ağacı*, Azerbaycan edebiyatında Sabir Şahtahtının "Yosun etri" ("Yosun kokusu") romanlarını göstere bilerik. Nazan Bekiroğlunun *Nar Ağacı* romanı sırf Türkiye oxucularına ünvanlanmayıb. Romanda tesvir edilen hadiselerin arenası eserin ümumTürk oxucusuna ünvanlandığını eks etdirir. Romandakı hadiseler Türkdilli halkların yaşadıkları mekânları özünde ehtiva edir. Geniş zaman ehatesi kontekstinde hadiselerin tesvir edildiyi Azerbaycan, Türkiye, İran, Kafkaz kimi mekânlarda Türkçe konuşan halkların yaşamalarını, onların tarihîni, medeniyyetini de eks etdirir. Bu baxımdan, Nazan Bekiroğlunun *Nar Ağacı* romanı ümumTürk kontekstinde yaranmış roman nümunelerinden biridir.

Azerbaycan oxucularına az tanış olan Nazan Bekiroğlu yaradıcılığının tanıdılması sahesinde addımlar atılmalıdır. Türk romanlarının millî edebiyat kontekstinde öyrenilmesi Azerbaycan oxucularına Türk edebiyatı nümuneleri hakkında mühakimeler yürütmeye esas verir. Bununla yanaşı, tarihîmizle, millî deyerlerimizle bağlı mekamlarla tanış olmağa imkân yaratır.

Kaynakça

Bekiroğlu, Nazan. *Nar Ağacı*. Timaş Yayınları, 2019.

Korkmaz, Ferhat. "Nazan Bekiroğlu'nun Nar Ağacı Romanında Evde Olmak / Olmamak", *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. 2004, Volume 9/3 Winter.

Левин, Ю.И. *Избранные труды*. Поэтика. Семиотика. Москва, 1998.

Мирошниченко, О.С. *Поэтика современной метапрозы: автореф*. дис. ... канд. филол. наук. Ростов-н/Д, 2001.

Сегст, Д.М. *Литература как охранная грамота* // Slavica Hierosolymitana: Juerosalem. Vol. V-VI, 1981.

Шарифова, С.Ш. *Теоретические аспекты жанрового многообразия азербайджанского романа: автореф*. дис. ... док. филол. наук. Москва, 2012.

ESKİ TÜRKİYE HİKÂYESİ İNCELEMELERİ ÜZERİNE

***Sima ŞEFİZADE*[1]**

Doktora Öğrencisi, Azerbaycan Millî Bilimler Akademisi, Azerbaycan, sima_adass@mail.ru

ÖZ

Eski Türk hikâyeleri, insanların hayatlarına yön vermek ve onların iç dünyalarını manen zenginleştirmekle aynı amaca sahiptir. Kuran ayetlerinden ve tamamen Türk düşünce tarzından yararlanılan bu kıssalar hem eğlendirici hem de aydınlatıcıdır. Bildiğimiz gibi çağdaş Türk edebiyatı dünya edebiyatları arasında özel bir yeri olan tarihsel gelişime ve zengin hikâyecilik geleneğine sahiptir. Türk hikâyesinde maddi ve manevi miras, halkın kültürü, siyasi ve ideolojik özellikleri ve ata bağları temel koşul olarak değerlendirilir. Dastan-ı Kitab-ı Dede Korkut'tan türeyen eski Türk hikâyelerinin, halk hikâyelerinin hikmetli, aydınlatıcı ve eğitici bir işlevi olduğu da bilinmektedir. Hikâye anlatıcılığı türü, insanın yaratılışıyla aynı tarihsel köklere sahiptir. Destanlar, masallar ve efsaneler şeklinde başlayan bu gelenek, Türklerin İslam'a girmesinden sonra da devam etmiş ve zenginleşmeye devam etmektedir. Halklar arasında okunan bu efsaneler ve hikâyeler, içerik ve şekil değiştirerek Türk edebiyatında dönemin edebî akımlarına uygun olarak modern bir hikâye türünün ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. "Öykü" sorunu, Türk edebiyat sürecinde halen güncel bir konu olarak incelenmektedir. Öykü kelimesinin literatüre girmesi Nurullah Ataç'ın ismiyle bağlantılıdır.

Anahtar Kelimeler: Türk edebiyatı, eski Türk hikâyeciliği, anlatı.

ON OLD TURKİSH STORY STUDİES

Abstract

Old Turkish stories have the same purpose, such as guiding people's lives and enriching their inner world in a meaningful way. These stories, which were created in the basis of verses from Qur'an, as well as this, were purely based on Turkish way of thinking, which are entertaining and enlightening. It is generally accepted that the contemporary Turkish literature has a special place among world literature due to its historical development and a rich tradition of storytelling. The material and spiritual heritage, the culture of people, their political and ideological characteristics and ancestral ties are standing as main narratives in the Turkish story. It is also known that there is always a line of wise, enlightening and educational lessons stands in the roots of Turkish stories, which is believed this derived from the Dastan-i Kitabi-Dede Korkut. The genre of storytelling has the same historical roots as the creation of man. This tradition, which began in the form

[1] ORCID: 0000-0002-2324-4409

of epics, fairy tales and legends, continued and even glorified after the expansion of Islam. These legends and stories, which were popular among people, changed their content and shaped according to a new literary era, which opened a new genre of stories in Turkish Literature. The problem of 'story' is still considered an important and debating issue in Turkish literary development. The introduction of the word 'story' into the literature relates to the name of Nurullah Ataç.

Keywords: Turkish literature, an old Turkish story, narration.

Giriş

Hikâyeler, dönemin sanatsal yansıması, insan ilişkileri, gelenek ve görenekler, inançlar, efsaneler ve destanlar hakkında da bilgiler içermektedir. Özellikle eski Türk hikâyelerinde insanların hayata bakışı, değerleri, inanç yapısı, davranışları, dış ve iç etkenlere karşı tutumu yansıtılır. Eski Türk hikâyelerinde gerçekçi ve gerçek dışı unsurlara önem verilir. Klasik üslupla yazılan öykülerde olaylar, olay kahramanları, olayların akışı, zaman ve mekân gerçek dışıdır. Eski Türk hikâyelerinde özellikle masal rivayetler kullanıldığı için olağanüstü olaylar açısından zengindir. Bildiğimiz gibi anlatının ana konusu insan ve onun yaşantılarıdır. Roland Barthes'e göre, "Anlatı, insanlık tarihinin kendisiyle başlar: dünyanın hiçbir yerinde anlatısı olmayan bir halk yoktur " (7). Roman ve öykü alanında araştırma yapan Pertev Naili Boratav bu konuda şöyle belirtir: "İnsan cemiyetleri içinde söz sanatları istiklal kazanmaya başladığı andan itibaren anlatıcı çeşidinden iki edebi nevi görürüz. Biri Destan, biri de Masaldır" (Betül 304).

Hikâyenin amacı gerçeğin taklitini yapmaksa, anlatıcıya mukallid denirdi. Anlatılan metinlerde anlatım yöntemi edebî oluşumda önemli bir unsur olarak değerlendirildiği için Hüseyin Su, "Öykümüzün Hikâyesi" adlı makalesinde şöyle yazmıştır:

"Tahkiye geleneğimizin ve duyarlığımızın ipeksi dokunuşunun, çağıltılı insani akıntısının her geçen gün biraz daha belirginleşen izlerini geriye doğru sürdüğümüzde, ilk insan kadar eski olduğunu ve "insanın macerası" ile başlandığını görebiliriz. Bütün anlamları ve katkılarıyla "Bizi" "biz" yapan hikâyelerin toplamı, bugünkü öykümüzün de hikâyesidir" (14). Anlatılan bu hikâyelerde Arapça-Farsça saf kelimelerle zengin olan eski Türk lehçesi hâkim olmuştur.

Metnin incelenmesi

Önce "hikâye", ardından "öykü" olarak nitelendirilen eski Türk hikâyelerinin modern tarihin örnekleri olduğunu söyleyebiliriz. Türk edebiyatında hem "hikâye" hem de "öykü" kelimesi güncelliğini korusa da, "hikâye" kelimesinin kullanımı çok eski bir tarihe sahiptir. "Hikâye" ya da "öykü" sorunu, Türk edebiyat sürecinde halen güncel bir konu olarak incelenmektedir. "Öykü" kelimesinin edebiyata girmesi Nurullah Ataç'ın ismiyle bağlantılıdır. Fakat Türk edebiyatı araştırmacısı Alim Kahraman, modern zamanlarda hangi ifadenin daha aktuel olduğu sorusunu şöyle yanıtlar: "Her bakımdan "hikâye"nin yerini aldı mı derseniz buna kolayca evet demek imkânsız. Evet demek için dilde daha eski olan hikâyenin farklı anlamlarını tam olarak karşılaması gerekir. Tip literatüründe hastanın rahatsızlığı ile ilgili geçmişin özeti, hastalığın teşbis ve tedavisiyle ilgili bilgiler (epikriz) karşılığı olarak da

kullanıyor "hikâye". Acaba bunun yerine "öykü" diyen doktorlar var mı, tip literatürüne de girdi mi öykü? (s. 13-14). M. Kayahan'a göre hikâye yerine "öykü" kelimesinin kullanılması "gericilik"tir. Ömer Lekesiz ona şu cevabı vermiştir: "Hikâyeyi telmihli, tecahül-i arifli, tevriyeli, istiareli kalıplarla rahatça kullanırken öyküyü daha çok edebiyatla ilişkilendirerek kullanmışız. Buna göre, yaşayan iki sözcüğün farklı içerikler yüklenerek kullanılması bir zorumluluk olarak belirmiş" (12). Türk edebiyatının dönemlerine göre (İslam öncesi, İslamiyet'in kabulünden sonra ve Batı`nın hâkim olduğu dönem) hikâye türünün kaynakları şöyle bilinmektedir:

1. Masallar, efsaneler, hikâyelerdeki olaylardan esinlenen hikâyeler. Mitoloji bilimi ile ilgili folklor motifleri ve detayları bu hikâyelere yansımaktadır. Örneğin. "Binbir gece masalı".

2. Arap edebiyatının kahramanlık örneklerinden yararlanan öyküler. Örneğin, Battal Gazi ve diğerleri. Bu tür hikâyelerde folklor unsurlarının ve iyi ve kötü güçlerinin betimlenmesinin yanı sıra kökleri tarihin derinliklerine uzanan bir hikâye anlatıcılığı geleneği de vardır. Sagu, destan, masal şeklinde başlayan bu gelenek, Türklerin İslamiyet'i kabul etmesinden sonra zenginleşerek devam etmiştir.

3. Başka milletlerin edebiyatını taklit ederek veya onlardan istifade ederek. Örnegin, Aslı ve Kerem. Azerbaycan'da Türk edebiyatı araştırmacısı Saadat Kasımlı`ya göre "Yüzyıllardır okunan ve dinlenen bu hikâyeler, zaman geçtikce hem içerik hem de biçim açısından destan ve masallarda ortaya çıkan olağanüstü, akıl almaz unsurlardan kısmen ayrılmış ve 19. yüzyılın sonlarına doğru Türk edebiyatında, modern anlamda hikâye ve romanların oluşmasına zemin hazırlamıştır" (9).

12. yüzyılda Feridun Attar'ın Mantiki Tayri'si, 13. yüzyılda Sadi Şirazi'nin Bustan ve Gülüstan'ı ve 14. yüzyılda Tutuname bu tür hikâyelerin modern zamanlardaki örnekleridir. Bilindiği gibi Türklerin İslamiyet'i kabul etmesi, edebiyatı da etkilemiştir. Fars ve Arap edebiyatının kullanımı da bu dönemde başlamıştır. Leyla ve Mecnun, Yusuf ve Züleyha gibi mesneviler örnek eserler olmakla birlikte modern zamanlarda pek çok hikâyenin olay örgüsünde kendisini gösterir. Bu anlamda klasik dönem hikâyesinin olay örgüsü çizgisinde hissedilecek şekilde masal sembolizmi vardır. "Tanzimat'a kadar kaleme alınan hikâyelerde görüp işitilmemiş olaylar masalsı bir hava içinde anlatılmıştır" (Levend 74). Kenan Akyüz'e göre klasik hikâye, modern hikâyeyle hiçbir ortak yanı olmayan, ancak daha çok mitoloji, folklor, masal sembolizmini anımsatan edebi bir örnek olarak düşünülmelidir. "Klasik hikâyeler, modern hikâye ile ortak noktası bulunmayan daha çok masal diyebileceğimiz bir tür olarak görülmektedir" (50).

Aziz Efendi'nin "Muhayyelat'i Aziz Efendi" (1797), Ahmet Mithat Efendi'nin "Kıssadan Hisse" ve Emin Nihat Bey'in "Musameretnamesi"nin klasik dönemden Tanzimat'a geçişte bir hikâye türü olarak oluşturulduğunu da belirtmek isteriz. Aziz Efendi'nin 1796-1797 yıllarında yazdığı "Muhayyelat" öyküsü, eski Türk masalcılığının bir örneği olarak kabul edilir. Yakın tarihe kadar beş defadan fazla yayınlanan bu hikâye, o dönemde ne kadar ilgi çektiğinin göstergesidir. Bu hikâye, üçü birbiriyle bağlantılı, on yedisi ayrı olmak üzere yirmi hikâyeden oluşan bir kitaptır. Muhayyelat birbiriyle alakasız üç hikâyeden oluşur. Unutulmamalıdır ki "Muhayyelat" eski hikâyeden ayrılmaya başlayan, ancak henüz yeni bir realist hikâyeye geçmeyen bir eser olarak değerlendirilmektedir. Çünkü buradaki hikâyeler yapısal olarak her iki dönemin özelliklerini taşır. Buradaki hikâyeler iki yöne ayrılmıştır.

Okuyucuyu eski çağlara götüren bu hikâye bir yandan cinleri, perileri ve gerçek dışı yaratıkları içerirken, diğer doğu hikâyelerinin geleneklerinden de yararlanıldığı hissedilmektedir. Örneğin, "Binbir Gece Masalları"nda olduğu gibi. İkinci yön onu modern dünyaya götürür. Olaylar İstanbul'da geçer. İstanbul hayatı, güzellikleri ile birlikte bu şehrin gerçek sosyal olayları göz önünde bulundurulur. Hikâye, gündelik hayattan olayları sunarak geniş bir okuyucu kitlesi kazanmış olur.

"Muhayyelata" da yer alan hikâyelerde, hükümdar, sultan, yargıç gibi üst sınıfa has karakterlerin yanı sıra orta sınıfın temsilcilerinin imajları da yansıtılmaktadır. Bu eser eski dönem Türk edebiyatının bir örneği olarak kabul edilse de, dil ve üslubuyla eski edebiyat türünün özelliklerinin yanı sıra sade Türkçeye doğru bir eğilim vardır. Ayrıca günlük iletişimdeki kelimelerin ve deyimlerin hikâyede çoğunluğu oluşturduğunu da belirtmek gerekir. Bu nedenle bu hikâye, eski hikâyeden yeni hikâyeye bir geçiş eseri olarak kabul edilir.

Araştırmacı Sadık K. Tural'ın söz konusu eserlerle ilgili açıklamaları da ilgi çekicidir.

> "Muhayyelat, hayaller arkasında gizli tasavvufi remiz ve istilahlarıyla islami geleneğe bağlı bir eserdir. Devrin aynı gelenekten doğma eserlerinden farkı, figürlerinin müşahhas ve çoğunlukla bilinen mekanlarda ortaya çıkmalarındadır. Bu özellikleriyle Muhayyelat, yazıldığı devrin Süheyl-i Nadiri, Gencine-i Hikmet gibi eserleriyle beraber, bir geçiş devresinin işaret taşı gibidir" (19).

Asrın son çeyreğinde sözü edilen geçişin ilk edebi mahsulünü Emin Nihad verir. Bu açıdan bakıldığında Emin Nihad'ın *Müsameret-name'*si de Şark ve İslam geleneğinden kopmamasına rağmen, ferde yansıdığı haliyle cemiyet meselelerini (yabancıyla evlilik,esaret, zorla evlendirilen kızların halı...) hissettiren ilk hikâyeleri içine alır. Bu ilk işaret taşları arasında Yusuf Neyyir'in Gülzar'ı Hayal'ı (daha sonra Filibeli Ahmed Hilmi'nin Amak-Hayal'ı de tahkiye ve hayal arasındakı bağı gösterir.) ile T. Abdi'nin *Kalyopi Hikâyesi'*ni anmak gerekir. Ahmed Midhat'ın hikâyeçiliğimiz içindeki yeri ise , iki cephelidir.

İlk cephede *Kıssadan Hisse* ile ahlaki ve hikemî sahada devam eden İslam tahkiyesinin etkisi; ikinci cephede *Letaif-i Rivayat* ile Batı'yı figür, konu ve teknik bakımlarından tanımaya ve tanıtmaya çalışma gayretlerinin derin izleri görülür" (Kerman, Tural 10-11).

Şunu kaydetmemiz gerekir ki, Musameratname Muhayyelat'tan yirmi yıl sonra yazılmıştır. Eski edebiyata ait zaman, dil ve mekânla ilgili mübalağalar Musameratnâme'de de görülmüştür.

Sonuç

Böylece, Tanzimat'tan sonra, modern Türk hikâyeciliği makalede adı geçen eski Türk hikâyelerinin geleneklerini ve Batı dünyasının modern hikâyeciliğini kullanarak gelişme çabası göstermektedir. Her iki özellik de modern hikâye anlatıcılığının hızlı gelişiminde önemli bir rol oynamaktadır. Tanzimat`tan sonra yazılan pek çok hikâyenin konusu incelenirken Türk geleneğine, eski Türk düşünce tarzına ve psikolojisine ait imgelerin varlığı bu fikirleri bir kez daha kanıtlar.

Kaynakça

Akyüz, Kenan. *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri.* İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2015.

Barthes, Roland. *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*. Çeviren Mehmet Rifat-Sema Rifat, İstanbul: Gerçek Yayınları, 1988.

Çelik, Betül. "Bir başka Gerçekliğin Öyküleri", *Hece*. Ekim –Kasım 2000.

Kerman, Zeynep. Tural, Sadık. Kayahan, *M. Hikâye Kavramı ve Hikâyeciliğimiz Üzerine. Hikâyeciliğimizn 100 Yılında Yüz Örnek.* Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1987.

Kahraman, Alim. *"Hikâye"mi, "Öykü"mü? Modern Türk Hikâyesi.* İstanbul: Büyüyenay Yayınları. 2015.

Qasımlı, Səadət. *Türkiyə Ədəbiyyatında Yeni Hekayəçilik*. Bakü: AFPoligrAF, 2019.

Lekesiz, Ömer. "Türk Öykücülüğünün Yüz Yıllık Hikâyesi", *Dergâh Edebiyat Kültür ve Sanat Dergisi*. S. 106, Aralık, 1998, ss. 12.

Levend, Agah Sırrı. *Divan Edebiyatında Hikâye*. İstanbul: Enderun Kitabevi, 1984.

Su, Hüseyin. "Öykümüzün Hikâyesi", *Hece Dergisi Türk Öykücülüğü Özel Sayısı. 46-47*, 2005, ss. 6-17.

TAŞLICALI YAHYÂ BEY DİVANI'NDA TABABET UNSURLARI

***Deva ÖZDER*[1]**

Dr. Öğr. Üyesi., Karabük Üniversitesi, Türkiye, devaozder@karabuk.edu.tr

ÖZ

Türk edebiyatı tarihi içerisinde varlığını altı asır sürdürmüş edebî bir gelenek olan divan edebiyatı kaynağını mitoloji, din, tasavvuf gibi konulardan almakla birlikte toplumun sosyal hayatına da yabancı kalmamıştır. Birtakım mesnetsiz iddialarla "saray edebiyatı" olarak nitelendirilen divan edebiyatı, bu iddiaların aksine bünyesinde pek çok kültürel unsuru barındırmıştır. Divan şairleri, bazı estetik kaideler çerçevesinde hayal dünyalarını yansıtmaya çalışırken yaşadıkları toplumun gerçeklerinden kopmamışlar, dönemin örf, âdet, gelenek, görenekler, inanç ve uygulamalarına şiirlerinde yer vermişlerdir. Divan şairlerinin, şiirlerinin malzemesi hâline getirdikleri konular arasında çağın ilim dallarından biri olan "tıp" da yer almaktadır. Hasta, hastalık, sağlık, hastalık çeşitleri, o dönemlerde hastalıkların tanı ve tedavisinde kullanılan yöntemler, ilaçlar çeşitli vesilelerle şairler tarafından ele alınmıştır. Bu çalışmada da 16. yüzyıl klasik Türk şairlerinden Taşlıcalı Yahyâ Bey'in, divanında tıp ilmini nasıl yansıttığı, tababet unsurlarını ne tür tasavvurlarla dile getirdiği ve şairin hastalık kavramına ve hastalıklarda uygulanan tedavi yöntemlerine ne tür anlamlar yüklediği örnek beyitler ışığında tespit edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Divan şiiri, tıp ilmi, tababet, Taşlıcalı Yahyâ Bey.

THE ELEMENTS OF MEDICINE IN DIVAN OF TAŞLICALI YAHYA BEY

Abstract

Divan literature is a literate tradition which had continued its existence for six centuries. This type of literature had sources such as mythology, religion, mysticism and additionally was not far apart from the social life of the society. Divan literature sometimes had been defined as "literature of royals" due to the unfounded claims; however, it had contained lots of cultural factor in itself. Divan poets had not fallen apart from the reality of the society while they had been trying to reflect their imaginary worlds within some aesthetic rules. In this sense, they included the customs, habits, tradition, usages, faith, and practices into their poems. Besides of the social issues, divan poets got "the medicine", which was one of the discipline branches of the era, as a source of the pieces. Patient, disease, health, types of illnesses, the methods of that time used in order to diagnose and administer treatments, medication were the issues which held by the divan poets. In this study, it is tried to be defined how to reflect the science of medicine; what type of concepts were used and what meanings were assigned to the concept of illness and treatments by Taşlıcalı Yahya Bey who was one of the classical Turkish poets of 16th century.

Keywords: Divan poetry, medical science, medical, Taşlıcalı Yahyâ Bey.

[1] ORCID: 0000-0003-3089-4984

Giriş

İçinde bulunduğu toplumun içtimai ve kültürel yaşantısına hiçbir şekilde kayıtsız kalmayan divan şiirine kaynaklık eden konulardan biri "tababet" olarak da isimlendirilen "tıp ilmi"dir. Sözlükte "hastalıkları iyileştirmek, hafifletmek veya önlemek amacıyla başvurulan teknik ve bilimsel çalışmaların tümü, tababet" (Türkçe Sözlük 2350) olarak tanımlanan tıp ilmi, İslam medeniyetinin zirvede bulunduğu dönemlerde kurumsallaşmaya başlayarak gıpta edilecek bir sistem hâline gelmiş ve İslam dünyasında dinî ilimlerle birlikte en çok değer gören ilim dalı olmuştur. Osmanlı hekimleri de XVIII. yüzyılın yarısına kadar klasik İslam tıbbına bağlı kalmış, Müslüman tıp âlimlerinin bu mirasının taşıyıcısı olmuşlardır (Sarı 101).

Osmanlı'da, İslam tıbbının devamı olan klasik Osmanlı tıbbı döneminde hekimlerin bir kısmı, ülkenin çeşitli şehirlerindeki darüşşifalarda ciddi bir ilmî gelenek olan usta-çırak ilişkisi içerisinde kuramsal ve uygulamalı bilgiler verilerek yetiştirilmiştir. Bir kısmı ise üstat hekimlerin evlerinde özel dersler aldıktan sonra hocanın verdiği icazet ile hastanelerde pratik yaparak hekimlik mesleğini icra etmişlerdir. Osmanlılar döneminde sağlık hizmeti veren kurumlara darüşşifa, şifahane, bimaristan isimleri verilmiş, XIX. yüzyıldan başlayarak bu kuruluşlar hastane ismi ile devam etmiştir. Osmanlı'da tıp eğitiminin verildiği başlıca kurumlar Bursa Yıldırım Bayezid Darüşşifası, İstanbul Fatih Darüşşifası, Edirne II. Bayezid Darüşşifası ve İstanbul Süleymaniye Darüşşifası'dır (Bayat 297-298; Ceylan 45). Tıp eğitimi verilen kurumlarda Huneyn b. İshak'ın eserleri, İbn Sînâ'nın *el-Kânûn fi't-tıb*, Ebu Bekir er-Râzî'nin *el-Hâvî fi't-tıb*', Ebu'l-Kâsım ez-Zehrâvî'nin *Kitâbü't-tasrîf*, Hasan el-Cürcânî'nin *Zahîre-i Hârizmşâhî* gibi tıp ilmine dair temel eserler okutulmuş ve bu kitaplardan Türkçeye çeviri ve alıntılar yapılmıştır. Ünlü İslam âlimlerinin yanı sıra Hipokrat, Calinus, Diosorides gibi antik dönemin öncü şahsiyetlerinin eserlerinden de çeviriler yapılmış ve bu çeviriler üzerinden çeşitli tıbbi tartışmalar yürütülmüştür (Sarı 101).

Bu çalışmada Taşlıcalı Yahyâ Bey'in Divanı'ndan hareketle şairin, şiirlerinde hasta, hastalık, sağlık, tedavi gibi tıp ilmine ait kavramlara ne tür sembolik anlamlar yüklediği ve tababet ilmini poetik söylem bağlamında nasıl ele aldığı araştırılmıştır. [1]

1. Klasik Türk Şiirinde Tababet ile İlgili Unsurların Kullanımı

Türk kültür tarihinin en önemli kaynaklarından biri olan divan şiiri toplumsal konulara, müşahede edilen dünyaya ve gerçek hayata yabancı kalmamış; astronomiden musikiye, mimariden tezhibe kadar pek çok bilim, sanat ve zanaat dalı divan şiirinin konusu olmuştur. Divan şiirinde şairler tarafından sıklıkla ele alınan konulardan biri de "tıp"tır. Hekimlik mesleğine müntesip olsun ya da olmasın bütün şairler tarafından bireyi ve toplumu doğrudan alakadar eden hastalık ve sağlığa ilişkin mefhumlar şiirlerde kullanılmıştır (Kemikli 20). Tababet konusunda uzmanlaşmamış pek çok şair, okudukları kitaplardan, tababeti bilen ve hekimliği meslek olarak icra eden hekim şairlerin eserlerinden istifade ederek şiirlerinde tıbba dair değerlendirmeler yapmış, mazmunlar kullanmışlardır. Şairler, tıp ilmini ve tıbba dair kavramları, söz ve anlam sanatlarına başvurarak klasik Türk şiir geleneğinin estetik kuralları çerçevesinde değerlendirmişler böylece tıp ilmine dair bu kavramları tababetten edebî forma intikal ettirmişlerdir (Kemikli 22).

Ana temasını "aşk"ın temsil ettiği klasik Türk şiirinde şair, hayatın başka tezahürlerine kayıtsız kalabilir, başka duygulardan istemezse söz açmayabilir ancak şiirlerinde aşkı anlatmaması, aşkın

[1] Bu çalışmada, çalışmaya kaynaklık eden şiirler için Esra Bozyiğit'in *Taşlıcalı Yahyâ Bey Divanı (İnceleme-Tenkitli Metin-Nesre Çeviri-Sözlük)* başlıklı doktora tezinden istifade edilmiştir. Çalışmamızda nazım şekilleri için kullanılan kısaltmalar şu şekildedir: Gazel: G, şehrengiz: Şhr, Musammat: Msm. (G. 167/3, s. 523) şeklinde ifade ettiğimiz bir künyede kısaltmadan sonra şiir, eğik çizgiden sonra beyit, virgülden sonra ise sayfa numarası verilmiştir. Künye bilgileri örnek alınan beytin yanında ve parantez içinde verilmiştir.

ıstıraplarını dile getirmemesi söz konusu dahi değildir (Akün 414). Şairler, aşkı basit ve çekici bir arzudan hastalık derecesine varan tutku ve alışkanlara kadar çeşitli boyutlarda işlemişlerdir (Pala 48-49). Âşığın içine düştüğü karşılıksız aşkın onun beden ve ruhunda açtığı derin yaralar divan şiirinin temaları arasında yer almış bu nedenle de tıp ilmi klasik şiirin mecaz dünyasının vazgeçilmez bir kaynağı olmuştur. Şairler sağlığı korumanın yollarından, hastalıklardan, hastalıkların tanı ve tedavisinde kullanılan metotlardan, ilaç ve manevi tedavi usullerinden bahsederek tıp ilmine ve onun çeşitli ıstılahlarına şiirlerinde yer vermişlerdir (Uçan Eke 109).

2. Taşlıcalı Yahyâ Bey Divanında Hasta Kavramı

Klasik Türk şiirinde âşık, sürekli acı ve ıstırap çeken, daima derdine deva bekleyen bir aşk hastası konumundadır. Çünkü sevgili âşığın duygularına karşı kayıtsızdır ve ondan iltifatını esirger. Sevgili, âşığa yüz vermediği gibi ilgisini de ağyara yöneltir. Bu aşkta seven de aşkın ıstırabını çeken de sadece âşıktır (Akün 415). Taşlıca Yahyâ da şiirlerinde âşığın bu hastalıklı vaziyetini dile getirmiş, âşığın içinde bulunduğu ruhani buhranı, akli ve bedenî sıkıntıları ifade etmek için "bîmâr, derdnâk, derdmend, ölümlü, ölümlü haste, marîz" ifadelerini kullanmıştır. Yahyâ'ya göre âşık, sararıp dalından düşen sonbahar yaprağı misali sevgilinin düşkünü, dertlisi ve hastasıdır:

Berg-i hazân gibi bugün ol serv-kâmetün

Üftâdesi belâ-zedesi derdnâkiyüz (G. 167/3, s. 523)

Âşık, duygularında samimidir, onun gıdası kederdir ve iradesini tamamen sevgilinin ellerine bırakmıştır. Sevgilinin ve sevgiliye duyduğu aşkın cezbesine kendini bütünüyle kaptıran âşık artık hiçbir şeyin idrakine varamayacak kadar hastalanmıştır. Yahyâ da aşk hasatlığına tutulan bir âşığın kendinden geçerek her şeyden en çok da kendinden habersiz olduğunu ve artık ne kavuşmaya sevinebilecek ne de ayrılıktan şikâyet edebilecek bir bilince sahip olmadığını dile getirmiştir:

Ne visâl ile sevinür ne firâka yerinür

Haste-i 'ışk olanun gendünden olmaz haberi (G. 478/5, s. 705)

Âşık için sevgiliye kavuşmak tahayyül sınırlarının dahi dışındadır. Kavuşmak bir kenara, âşığın sevgiliyi görüp onunla konuşabilmesi bile bir mucizedir. Sevgiliye ulaşmak, sevgisini ona ifade etmek istese de sevgilinin etrafında hep birileri vardır. Âşığın bu kalabalıktan kurtulup sevgiliyle baş başa kalması, ona olan duygularını dile getirmesi, gönlünü açabilmesi neredeyse imkânsızdır. Âşık, sevgiliye tenhaca bir yerde rastlama şansını yakaladığında da onun karşısında heyecandan kendini kaybeder, dili tutulur ve ne diyeceğini bilemez (Çeltik 137). Şair de aşk hastasının tanımını yaptığı aşağıdaki beyitte âşığın bu vaziyetine temas etmiştir. Yahyâ, âşığın sevgili karşısında heyecandan dilinin tutulup konuşamamasını, hastalık sebebiyle konuşacak ve iki lafı bir araya getirecek güce ve cesarete sahip olamaması şeklinde açıklamış ve âşığın kabalık etmemek için sevgilinin karşısına çıkmadığını ifade etmiştir:

Bîmâr-ı 'ışk odur ki söze kâdir olmaya

Yârün yolında gılzet idüp zâhir olmaya (G. 425/1, s. 673)

Aşağıda yer alan beyitlerde ise sevgiliye olan hasretinden hasta düşen âşığın sahip olduğu iki farklı hâletiruhiyeyi görmekteyiz. İlk beyitte kendisini "can çekişen bir hasta" şeklinde nitelendiren ve gam diyarında kendisini dertten başka kimsenin görmediğini belirten şair, sevgiliye karşı kırgın ve sitemkârdır. Diğer beyitte ise Yahyâ, ölümcül hastalığı karşısında teslimiyetçi bir tavır sergilemektedir. Artık iyileşmesinin mümkün olmadığını bilen şair, "Ey ecel, ben ölümcül hastanın bugün canını alma da bir iki gün daha sevgilinin eziyetini çekeyim." diyerek sıkıntı ve eziyet bile olsa sevgiliden gelen her şeye razı olduğunu bildirmiştir:

Ölümlü hastesiyem derd-i yârden gayri

Diyâr-ı gussada ben nâ-tüvânı görmiş yok (G. 208/3, s. 547)

Ey ecel alma bugün cânını ben bîmârun

Bir iki gün çekeyin bârî cefâsın yârün (G. 216/1, s. 551)

Divan şiirinde âşığın tek bir gayesi vardır ki o da sevgilinin ilgisine mazhar olabilmektir. Âşık sevgiliden iltifat görebilmek, küçük bir an dahi olsa onun dikkatini celbedebilmek için başına gelebilecek her türlü belaya razıdır. Aşağıda yer alan ilk beyitte şair, ecele seslenerek sevgilinin kendisini ziyaret etme ihtimalinin olabileceğini bu nedenle de kendisini ölüm döşeğine düşürmesini istediğini söylerken, diğer beyitte sevgiliyi "gönül hekimi" olarak nitelendirmiş ve "Gönül doktoru dünyada hastanın derdini artıracak bir ilaç bulduğu için sevinçliyim" demek suretiyle sevgilinin hastalığını artırmasının kendisine bahşedilmiş bir lütuf olduğunu bildirmektedir:

Hâtırum sormag içün elvara cânânum gele

Ey ecel gâyetde bîmâr eyle ver zahmet bana (G. 11/3/, s. 425)

Ana şâdam kim cihânda ol tabîb-i cân u dil

Derdmendün derdini arturmaga dermân ider (G. 78/5, s. 467)

3. Taşlıcalı Yahyâ Bey Divanı'nda Hastalık Kavramı ve Divan'da Geçen Hastalıklar

Antik ve Orta Çağ'daki tıp anlayışına göre insan bedeninde kan, safra, balgam ve sevda olmak üzere ahlat-ı erbaa denilen dört sıvı bulunmaktadır. Hekimler, ahlat-ı erbaanın insanın biyolojik, psikolojik ve ahlaki fonksiyonlarını etkilediklerini düşünmüşler ve hastalıkların bu dört sıvının kirlenmesi yahut sıvıların vücuttaki miktarının değişmesi sonucu ortaya çıktığına inanmışlardır (Erdemir 24). Geleneksel tıbba dair bu ilmî bilgilerin, divan şairleri tarafından şiirlerde poetik bir söylemle ele alındığı görülmektedir. Şairler, sevgilinin tavırları karşısında âşığın ruhi ve bedenî yapısında meydana gelen değişiklikleri ve bu değişikliklerin onun ahlat-ı erbaasındaki mizacına tesir etmesiyle oluşan fiziksel ve ruhsal tahribatı beyitlerine konu edinmişlerdir. Taşlıcalı Yahyâ'ya ait aşağıdaki beyitte de şair "(sevgilinin) saçı yüzünden mizacımda sevda (miktarı) arttı (aşk hastalığına yakalandım), ilacım ancak (sevgilinin) vuslatının şarabıdır." diyerek âşığın ruhsal yapısını etkileyerek mizacını bozan unsurun sevgiliye duyduğu aşk olduğunu belirtmektedir:

Saçından oldı sevdâyî mizâcum

Şerâb-ı vaslıdur ancak 'ilâcum (Şhr. 2/167, s. 399)

Divan şiirinde hastalık manasında "derd, emrâz, renc, illet, maraz, sekâmet, sekâm" gibi terimler kullanılmaktadır. Şairler bu terimleri bazen sevgilinin eziyetleri karşısında bazen de devlet erkanı tarafından beklentileri karşılanmaması durumunda kendilerinde hâsıl olan sıkıntıları dile getirmek için kullanmıştır (Güler 61). Yahyâ da hastalık kavramını ifade etmek maksadıyla "dert" ve "maraz" sözcüklerini kullanmıştır. Aşağıdaki beyitlerin ilkinde vücudu bir ülke olarak düşünen şair, bu ülkeyi zelzele misali yerle yeksan edenin vefasız ömür ve dermansız dert olduğunu söylemekte, diğer beyitte ise sevgilinin dert ve gamıyla hastalığa yakalandığını belirterek derdinin artık tabip ya da ilaçla çözülemeyecek kadar büyük olduğunu düşündüğünden olsa gerek şifayı doğrudan "meded Allâh" sözleriyle Allah'tan istemektedir. Şairin bu beyitte dermansız bir dert olan aşk hastalığına yakalanan ve çektiği acı sebebiyle inleyerek Allah'tan yardım isteyen bir hasta portresi çizdiğini söylemek mümkündür:

Âhir yıkar vücûd ilini zelzele gibi

Bu 'ömr-i bî-vefâ ile bu derd-i bî-devâ (Msm. 7/6-5, s. 300)

Hasteyem derd ü gam-ı yâr ile cânum sürürin

Meded Allâh meded hey meded Allâh meded (Msm. 16/4-5, s. 324)

Bir başka beyitte de yine tutulduğu aşk illetinden bir türlü kurtulamayan âşığın, hekimlere "Neye yarar bu hekimler nedir, neyin ilacıdır? Gelip giderler de aşk hastalığına bir çare bulamazlar." sözleriyle hastalığını tedavi edemedikleri için sitem ettiği görülmektedir:

Neye yarar bu etıbbâ nedür nenün emidür

Gelür gider maraz-ı 'ışka bir devâ bilemez (G. 163/4, s. 520)

Şair aşağıdaki beyitte de hekimlerin çözüm bulamadığı, ilaçların tesir edemediği bu hastalığın şifasının sevgilinin cefa ve zulmünde olduğunu belirterek divan şiir geleneğinin klişeleşmiş aşk anlayışını yansıtmıştır:

Tîg-ı cefâsı oldı bize dest-i merhabâ

Derd ehline beşîr-i şifâdur belâ-yı dost (G. 35/4, s. 440)

Yahyâ Bey'in şiirlerinde göze ak düşmesi, şaşılık, gözün kanlanması ve iltihaplanması gibi göz hastalıklarının, akıl ve ruh hastalıklarının, ciğer hastalıklarının ve yaşlılıktan kaynaklanan çeşitli hastalıkların beyitlerde ele alındığı görülmektedir. Taşlıcalı Yahyâ Divanı'nda geçen hastalık isimlerini şu şekilde sıralamak mümkündür:

Ahvel (Şaşılık)

Divan şiirinde ahvel yahut havel şeklinde karşılaşılan bu kelime gözlerin aynı hizada olmaması, birbirinden farklı yönlere bakması, bir şeyi iki gören, şaşı olarak tanımlanmaktadır. Yahyâ Bey de aşağıdaki beyitte "halkı şaşırır ve çoklukta sefa yoktur diye biri iki gören sevimsiz şaşı" ifadesini kullanarak gözlerindeki kusurdan ötürü biri iki gören ve halkı yanlış sayan kişinin hastalığını ahvel olarak bildirmiştir:

Şaşurur halkı vü kesretden ne hazz olur deyü

Hazz olınmaz biri iki gören ahvel girmesün (G. 345/5, s. 627)

Göze ak düşmesi

Eski tıp kitaplarında "Ve dahı bir galizdür, yani kalındur, karniyyenün derinindedür, ana beyaz dirler, ak dimek olur" sözleriyle açıklanan bu rahatsızlık, gözleri devamlı kapatmak suretiyle göze ışığın hiç girmemesi veya remed, sebel gibi göz iltihaplanmaları sonucunda gözde meydana gelen beyazlıktır (Aynacı 37). Göze ak düşmesi, divan şairleri tarafından genellikle âşığın sevgili uğruna sürekli ağlaması nedeniyle gözüne ak düşmesi şeklinde ele alınmıştır. Yahyâ da aşağıdaki beyitte "Ey Yahyâ! Ay (yüzlü sevgili) rakiple akşamladığı için ağlamaktan yıldızlar gibi gözüm beyaz oldu." diyerek gözlerine düşen akın sebebini çok ağlamakla izah etmiştir:

O meh râkib ile ahşamladı dün ey Yahyâ

Nücûm gibi gözüm aglamakdan oldı beyâz (G. 195/6, s. 539)

Remed

Göz ağrısı, göz iltihabı ve göze elem veren her türden hastalık manasına gelen remed, divan şiirinde şairler tarafından sıkça işlenen göz hastalıklarından bir tanesidir. Şairler remed hastalığına daha çok üzüntü ve sıkıntıların yol açtığını şiirlerinde belirtmişlerdir (Sona 686). Görmeye engel olan bu hastalığın tedavi usullerinden biri de gözlerin, dışarıdan gelen ışıktan ve havadan zarar görmemesi için siyah, sarı, kırmızı, mavi renkli örtüler ile bağlanmasıdır (Güler 156; Aynacı 37). Remed hastalığının tedavisi için kullanılan bu yöntem *Müntahab-ı Şifâ*'da şu sözlerle belirtilmiştir: "göz ağrısında yasduğı yüce edeler ve arka üzerine yatalar göze kara ya gök destâr asalar" (Önler 54) "... gözlerine asduklarını ve yaşlarını sildükleri ak ve kızıl olmayalar, gök nesneler ve yaşıl veya kara olalar." (Bayat ve Okumuş 183).

Yahyâ'ya ait aşağıdaki beyitte de remedin tedavisinde kullanılan bu yönteme şairin, "(Sevgili) ağrı çektiğinden hasta gözünü gök renkli mendille bağlamış, (onu) gören parlak güneşin yanındaki gökkuşağı sanır." sözleriyle temas etmiştir:

Remedden haste çeşmin baglamış gök dest-mâl ile

Gören kavs-i kuzah sanur yanında mihr-i rahşânun (G. 214/2, s. 550)

Gözün kanlanması

Gözün yüzeyinde bulunan küçük kan damarlarının genişlemesi sebebiyle meydana gelen göz kanlanması, divan şairleri tarafından şiirlerde âşık ve sevgili ekseninde ele alınmıştır. Sevgiliye ait pek çok güzellik unsurunun kanla ilişkilendirildiği divan şiirinde gözler, gamze ve kirpikler kan dökücü iken, dudak ve yanak kırmızı renkte olduğu için âşığa kanı hatırlatmaktadır. Âşığın bazen sevgilinin gözünden, gamzesinden, kirpiklerinden çıkan bir okla yaralanıp kanı dökülürken bazen de ağlamaktan gözlerine kan oturur ve âşık artık gözlerinden kanlı yaşlar döker. (Uçan Eke 111). Yahyâ'nın da gözünden kanlı yaşlar akıttığını söylediği beyitlerde, bu durumu tıbbi bir izahla değil, poetik bir söylemle ifade ettiğini görmekteyiz. Şair aşağıda yer alan beyitlerin ilkinde sevgilinin bulunduğu meclise duyduğu hasretin, diğerinde ise sevgilinin lal gibi kırmızı dudaklarına olan özleminin hüznüyle kanlı göz yaşları döktüğünü söylemektedir. Şair bu beyitlerde renk benzerliği münasebetiyle kanı lal ve şarapla birlikte anmıştır:

Yahyâ firâk-ı hasret-i bezm-i habîb ile

Kanlu yaşum gözüme gelür mey gibi müdâm (G. 250/5, s. 572)

Hasret-i la'l-i lebünle dem-be-dem zahmum gibi

Kanlar aglar hâlüme bu çeşm-i giryânum benüm (G. 284/3, s. 591)

Şairin bir başka beytinde ise "Bu ağlayan gözlerim durmadan kanlı yaşlar dökse ne var? O gülen gülüm âşıklarını hiç güldürmedi" diyerek sevgiliden iltifat görmediği için ağlamaktan kanlı göz yaşları döktüğünü bildirmektedir. (G. 280/1)

Âmâ/Kör olmak

Körlük, gözün görme yetisinin doğuştan olmaması yahut daha sonra kaybedilmesi manasına gelmektedir. Divan şairleri, körlük kavramını şiirlerinde umumiyetle sevgilinin iştiyakıyla yanıp tutuşan âşığın sürekli olarak ağlaması ve ağlamaktan gözlerinin kör olması şeklinde ele almışlar ve bu beyitlerde Hz. Yakup kıssasına telmihte bulunmuşlardır. Yahyâ'nın aşağıdaki beytinde de "Ey gül gömlekli Yusuf! Çimenlikte âmâ gibi asayla yürüyen nergis, (senin) ayrılığının Yakub'udur." sözleriyle Hz. Yakup kıssasını hatırlatmakla birlikte, körlerin yürürken yönlerini bulmak ve herhangi bir yere çarpmamak için asa kullanmalarından bahsettiği de görülmektedir:

Fürkatün ya'kûbıdur ey yûsuf-ı gül-pîrehen

Bâgda nergis 'asâyile yürür a'mâ gibi (G. 439/3, s. 682)

Şair, "Zevk bilmeze mana güzelinin yüzünü göstermeyiz. Göz göre göre körlerin gözüne sürme çekmeyiz." dediği bir başka beytinde ise körlük kavramını görme yetisini kaybetmek manasından ziyade gönül gözü kapalı olan, güzel olanı idrak edemeyen, gafil anlamında kullanmış ve körlük-sürme ilişkisine değinerek sürmenin süs aracı olmasının yanı sıra körlük ve diğer göz hastalıklarının tedavisinde kullanıldığına değinmiştir:

Bî-mezâka şâhid-i ma'nâ yüzin göstermezüz

Göz göre a'mâlarun 'aynına kehhâl olmazuz (G. 175/3, s. 528)

Göze kara su inmesi

Halk arasında göz tansiyonu ve karasu hastalığı olarak da bilinen glokom, göz içindeki sıvının dışarı atılamaması nedeniyle gözde basıncın yükselmesi ve bunun sonucunda da gözün sinir tabakasında meydana gelen tahribattır. Bu hastalığın nedenleri arasında çok ağlamak ve gözleri sıkarak ağlamak olduğu da bilinmektedir. Aşağıdaki beyitte de Yahyâ Bey, sevgilinin güzel yüzünün hasretiyle gece gündüz ağladığı için gözüne kara su indiğini bildirmiştir:

Hasret-i dîdârun ile aglamakdan rûz u şeb

'Aynına âb-ı hayâtun indi cânâ kare su (G. 364/2, s. 638)

Baş ağrısı

Baş ağrısı divan şiirinde başta oluşan rahatsızlık anlamında gerçek manasında kullanıldığı gibi dert, tasa, keder manalarında da kullanılmaktadır. Şiirlerde, baş ağrısının sebepleri ile birlikte bu hastalığın tedavisinde kullanılan yöntemlere de değinilmiş ve baş ağrısı tedavisinde gül suyunun kullanıldığından bilhassa bahsedilmiştir (Güler 128). Yahyâ Bey'in aşağıda yer alan beytinde de gül suyunun baş ağrısını dindirdiği ifade edilmiştir:

Başumda hûn-ı zahmı derd-i serden kurtarur cânı

'Aceb olmaya bu kim gül suyı def'-i sudâ' eyler (G. 112/6, s. 488)

Sıtma

Sıtma genellikle parazit taşıyan sivrisineklerin sokması yoluyla bulaşan, nöbetler hâlinde ateş ve titremeye neden olan ve zamanında tedavi edilmediğinde öldürücü olabilen bir hastalıktır. Sıtma hastalığının divan şairleri tarafından daha çok hastalık esnasında vücutta oluşan ateş ve titreme nöbeti vesilesi ile ele alındığı görülmektedir. Taşlıcalı Yahyâ da sevgiliye "tabib" şeklinde hitap ettiği bir beytinde sevgilinin can bağışlayan dudağından sefa gelmezse ayrılık ateşi ile öleceğini ifade ederken bir diğer beytinde sevgiliye duyulan aşkın âşığın bedeninde sıtma titremesi yaptığını bildirmiştir:

Ol tabîbün la'l-i cân-bahşından irmezse safâ

Öldürür Yahyâ komaz âhir teb-i hicrân beni (G. 514/7, s. 726)

'Âşık-ı bîmârun ey Yahyâ vücûdı beytine

'Işk-ı yâri zelzele olur misâl-i tâb-ı teb (G. 20/7, 431)

Ciğer kanı/ Ciğer yarası

Divan şiirinde ciğerle ilgili hastalıklar genellikle ciğere kan dolması, ciğerin yaralanması ve dağlanması gibi ifadelerle izah edilmiştir. Divan şairlerinin âşık-hastalık bağlamında belki de en sık temas ettikleri konulardan bir tanesi aşk derdine müptela olan âşığın yemeden içmeden kesilmesi, bir müddet sonra da o dönemler için oldukça tehlikeli ve öldürücü bir ciğer hastalığı olan vereme yakalanmasıdır. Vereme yakalanan âşığın ciğerleri cerahatli ve kanlı yaralarla dolmakta, âşık da bu yaralar nedeniyle kan kusup kanlı göz yaşları akıtmaktadır. Yahyâ da aşağıda yer alan beyitlerinde gözlerinden akan kanlı yaşlara ciğerindeki yaranın/derdin sebep olduğunu vurgulamaktadır:

Şu denlü hûn-ı dil akıtdı çeşmüm

Ciger kanıyla toldı reh-güzârum (G. 297/4, s. 599)

Gözlerümden yol bulup dâğ-ı cigerden dâ'imâ

Hasret-i dîdârun ile turmaz akar iki şat (G. 196/4, s. 540)

Yahyâ, bir beytinde de ciğer yarasını "bağır başı" şeklinde ifade etmiştir. Şairin aşağıdaki beyitte kullandığı "bağır başı" sözcüğü ciğer, yürek yarası (Dilçin 22) manasına gelmekte ve genellikle verem hastalarının akciğerlerinde oluşan öbekler hâlindeki yaralar için kullanılmaktadır (Bozyiğit 757). Yahyâ bu beyitte sevgilisi gittiğinden beri sabrının ve huzurunun kalmadığını ve bağrındaki yara gibi daima kan ağladığını ifade etmiştir:

Hemîşe bagrumun başı gibi ben kanlar aglardum

Benüm sabr u karârum gibi dil-ber gitdügi demden (G. 327/3, s. 617)

Şairin bir diğer beytinde de "(Ey sevgili!) Ayrılığınla ciğerim kanla dolup daha ne kadar kanlı gözyaşları dökeyim? Bir aşktan aklımı yitirip Mecnun gibi çöllere düşmediğim kaldı!" sözleriyle sevgiliye sitem ettiği görülmektedir:

Neçe bir kan aglayam hecrünle bagrum hûn olup

Ana kaldı kim düşem sahrâlara mecnûn olup (G. 26/1, s. 434)

Benzi sararmak

Üzüntü duygusunun insan üzerinde durgunluk, suskunluk, içe kapanma, insanlardan uzaklaşma gibi psikolojik etkilerinin yanı sıra fizyolojik etkileri de bulunmaktadır. Üzüntü içerisinde olan bir kişinin yaşadığı duygunun yoğunluğuyla paralel olarak yüz rengi cansızlaşmakta, âdeta ölü bir varlığın ten rengine dönüşmektedir. Bu fizyolojik değişimler ile üzüntü arasında bir ilgi kurulması neticesinde de benzi (yüzü) sararmak, sararıp solmak, solgun, soluklaşmak, soluk vb. ifadeler ortaya çıkmıştır (Çetinkaya 178). Divan şiirinde de sevgilinin hasretiyle yanıp tutuşmakta olan âşığın bedeni günden güne zayıf düşmekte ve benzinde renk kalmamaktadır. Taşlıcalı Yahyâ, aşağıdaki beytinde rengarenk giyinip süslenen sevgili karşısında âşığı sararıp dalından düşmek üzere olan bir sonbahar yaprağına benzetmektedir:

Sen gonce gibi gâh yeşil gâh kızıl gey

Üftâdelerün berg-i hazân gibi sararsın (G. 323/2, s. 614)

Cünûn/Mecnûn/Deli

"Delilik, cinnet, delirme, çıldırma" manalarında kullanılan "cünûn" sözcüğü gözle görülmeyen latif cisimlerden ibaret bir cins mahlukatı ifade eden "cinn" kelimesinden türemiş bir isimdir. İnsanların cinlerin saldırısına uğrayarak hastalanabileceği, sakatlanabileceği ve delirebileceğine inanılmış ve bu inanış "cin çarpması", "cin tutulması" gibi halk deyişlerini ortaya çıkarmıştır. "Cinn" kelimesinden türemiş olan cünûn sözcüğünün delilik hâlini ifade etmek için kullanılmasında söz konusu inanışın etkili olduğu anlaşılmaktadır. Cünûnun yani delilik hâlinin cinlerin etkisiyle ortaya çıkan bir vaziyet olduğuna inanılmasının yanı sıra cinlerin dişileri olan perilerle alakalı bir durum olduğuna dair çeşitli inanışlar da bulunmaktadır. Çok güzel ve çekici olduğu düşünülen perilerin bazı insanlara görünerek onları kendilerine âşık ettiklerine ve bir peri görüp âşık olan kişide de anlamsızca gülme, ağızda eğrilme gibi anormal hâllerin hâsıl olacağına inanılmıştır. Peri varlığı bilindiği hâlde herkese gözükmemesi, gözüktüğü kişiyi kendine âşık edip akli melekelerini yitirmesine sebep olması gibi bazı özellikleri hasebiyle divan şiirinde sevgilinin benzetileni olarak karşımıza çıkmaktadır (Akdemir 23-25). Taşlıcalı Yahyâ da sevgiliyi periye benzettiği bir beytinde sevgiliye olan aşkının aklını başından alıp onu mecnuna çevirmesini istemektedir. Şairin bu isteğinin sebebi delilik hâlinde iken sergileyeceği tavırların sevgiliyi güldürebilecek olmasıdır:

Umarın 'ışkum beni mecnûn u 'uryân eyleye

Ol perî handân ola elvâra seyrân eyleye (G. 422/1, s. 672)

Divan şiirinde delilik, çılgınlık dış âlemle ilgi ve ilişiği kesecek şekilde aşka kapılma, kendinden geçme, sevda arzusuyla divane olma manalarına gelmekte, aşkta ve âşıklıkta ulaşılabilecek son mertebe olarak görülmektedir. Yahyâ Bey de sevgiliye seslendiği bir beytinde "(Sevgili, senin) ayrılığınla bağrım kanla dolup daha ne kadar kan ağlayayım? Bir aklımı yitirip çöllere düşmediğim kaldı." diyerek aşk yolunda gelinebilecek son noktanın delilik olduğunu vurgulamıştır:

Niçe bir kan aglayam hecrünle bagrum hûn olup

Ana kaldı kim düşem sahrâlara mecnûn olup (G. 26/1, s. 434)

Şair bir başka beytinde ise "Mecnûn olmayan kişi Leylâ'ya kavuşamaz; akıl ve idrak atı aşk yolunda (geride) kalır." demek suretiyle aşktan aklını yitirmeyen hiç kimsenin sevgiliye kavuşamayacağını ve delicesine hissedilen bir aşkta akıl ve idrake yer olmadığını söylemiştir:

İremez Leylîye şol kimse ki mecnûn olmaz

'Işk yolında kalur fikr ü firâset feresi (G. 481/3, s. 707)

Yaşlılığa bağlı hastalıklar (İki büklüm olmak, takatsiz kalmak, ellerin titremesi)

İnsan ömrünün ileriki dönemlerinde fiziksel ve ruhsal olarak değişimlerin görüldüğü bir evre olan yaşlılık, halk arasında daha çok ihtiyarlık kelimesiyle ifade edilmekte ve insan ömrünün bu dönemi kişiye dünyadan ve sevdiklerinden ayrılma zamanının yaklaştığını hissettirdiği için hüzün vermektedir (Kaplan 219). Eskilerin "sinn-i kemâl" dedikleri yaşlılık evresinde insanın duyularında zayıflama ve gevşeme, bedeninde ise güç ve sıhhat kaybı başlamaktadır. Divan şairleri de "koca, pîr, yaşlı, ihtiyar," gibi kelimelerle insan ömrünün bu son demini ve sıkıntılarını şiirlerinde ifade etmişlerdir (Kaplan 249). Taşlıcalı Yahyâ Divanı'nda yaşlılığa bağlı hastalıklar belin/boyun iki büklüm olması, kişinin zayıf düşüp takatsiz kalması ve ellerinin titremesidir. Şair bir beytinde "Her şey aslına rücu eder." sözünden hareket ederek zaman ilerledikçe insanın belinin iki büklüm olup vücudunun öne doğru eğilmesini aslı olan toprağa doğru eğilmesi şeklinde hüsn-i talil yoluyla ifade etmiştir (Çınar 199):

Hâk idi aslun ana mâ'il olup hem-çü nihâl

Rûzigâr ile dirîgâ iki kat oldı belün (G. 221/4, s. 555)

Şair, aşağıda yer alan beyitlerin ilkinde de yaşlı bir kimsenin eğilip bükülmüş bedenini yıkılmaya yüz tutmuş köhne bir binaya benzetmiş, diğer beytinde ise yaşlılık sebebiyle vücudun güçsüz ve kuvvetsiz kalıp iki büklüm olmasını "Ölüm meleğinin selamını eğilerek aldım" sözleriyle izah etmiştir:

Şol yıkılmaga turan köhne binâya benzer

Dâr-ı dünyâda dü-tâ kâmetün ile meselün (G. 221/6, s. 555)

İki kat oldı vücûdum kocadum kat kaldum

Melekü'l-mevt selâmını egildüm aldum (G. 274/1, s. 585)

Yahyâ Bey bir beytinde "Yok olma korkusuyla sararıp hilale benzedin, ellerin güneşin pençeleri/ışıkları gibi sürekli titrer." diyerek yaşlıları saran yok olma korkusuna temas etmiş ve yaşlıların titreyen ellerini güneşin titrek ışıklarına benzetmiştir:

Sararup havf-ı zevâl ile hilâle döndün

Dâ'imâ pençe-i hûrşîd gibi ditrer elün (G. 221/3, s. 554)

4. Taşlıcalı Yahyâ Bey Divanı'nda Tababetle İlgili Olarak Adları Anılan Şahıslar

Hz. İsa

Hz. İsa divan edebiyatında adı sıkça anılan dinî şahsiyetlerden biridir. Divan şairleri, Hz. İsa'nın bakire bir anneden doğmasının yanı sıra ölüleri diriltmesi, cansız nesnelere hayat vermesi, körlerin gözünü açması gibi mucizelerini şiirlerinde işlemişlerdir. Tababet bağlamında düşünüldüğünde ise şairler, genel olarak Hz. İsa'nın hastaları iyileştirmesi ve ölüleri diriltmesini çeşitli sanatlar vasıtasıyla ve kalıp ifadelerle ele almışlardır. Yahyâ Bey de aşağıda yer alan beyitlerden ilkinde sevgiliden gelen derdin âşığa İsa'nın nefesi gibi hayat verdiğini söylerken ikincisinde sevgilinin İsa gibi ağzını açıp konuşmaya başlaması ile can çekişen hastaların şifa bulduğunu belirtmiştir:

Cevrün ey 'Îsâ-nefes Yahyâyı ihyâ eyledi

Var mıdur derdün gibi dünyâda mahbûbu'l-kulûb (G. 25/5, s. 434)

Söylesen 'Îsâ gibi yüz lutf ile açsan dehân

Dirilür ölümlüler karşunda ey ârâm-ı cân (G. 300/1, s. 600)

Lokman

Lokman, halk geleneğinde değişik kişiliklerle karşımıza çıkan tarihî bir şahsiyettir. Kuran-ı Kerim'de adına bir sure bulunmakla birlikte Lokman suresinde onun kimliğine dair bilgiler yer almamaktadır. Bu surede Lokmanla ilgili olarak ona hikmet verildiği bildirilmekte ve oğluna hitaben söylediği iman, ibadet, ahlak ve görgü kurallarına dair öğütler aktarılmaktadır. Eski Araplar arasında da ünlü olan Lokman'ın peygamber olup olmadığı hususunda tefsirlerde bilgi bulunmakta ve ekseriyetle Lokman'ın bir peygamber değil salih bir kul olduğu kabul edilmektedir (Pala 302; Harman 206). Türk edebiyatında Lokman, hakîm/filozof kimliğinden ziyade daha çok hekim hüviyetinde görülmektedir. Bu vesile ile Türk divan, tasavvuf ve halk edebiyatları ile Türk folklorunda "Lokman Hekim, Lokmân-ı hâzık, tabip Lokman" gibi ad ve sıfatlarla anılmıştır (Uzun 206). Divan şiirinde Lokman, genellikle âşıkların tutuldukları aşk hastalığının şifasını istedikleri bir hekim olarak karşımıza çıkmaktadır. Şairler pek çok kez Lokman ile sevgili arasında ilişki kurarak sevgilinin ağzından çıkan sözleri Lokman'ın hikmetli sözlerine benzetmişler ve kendilerine şifa verebilecek tek ilacın bu sözler olduğunu belirtmişlerdir. Taşlıcalı Yahyâ'nın da şiirlerinde de Lokman, âşıkların dertlerine çare bulması için ağlayarak başvurdukları bir hekimdir:

Çâremüz kalmadı derdâ ki gam-ı hicrâne

Derdümi aglasam olmaz mı 'aceb Lokmâne (G. 432/1, s. 678)

Şair, aşağıda yer alan beyitlerin ilkinde "Bakın Lokman beni nasıl bir derde düşürdü! Umman denizi benim hâlime acısın, dostlar bana ağlasın!" diyerek sevgili için "Lokman" sözcüğünü kullanmış, diğer beytinde ise gönül çelen sevgilinin aşkının kendisini hiçbir şeye muhtaç etmediğini bu nedenle de dertlerine Lokman'dan derman istemediğini bildirmiştir:

'Işk-ı dil-ber şöyle istignâ virür Yahyâya kim

Hazret-i Lokmândan derdine dermân istemez (G. 150/7, s. 512)

Acısun deryâ-yı 'ummân aglasun yârân beni

Gör nice derde giriftâr eyledi lokmân beni (G. 514/1, s. 726)

Şair aşağıda yer alan bir diğer beytinde ise "Âlem içinde nice kimseler Lokman ve Eflatun olsalar da aşk derdinin çaresini zerrece bulamadılar." diyerek Lokman ile birlikte yine tabipliği ile bilinen Eflatun'u da anmıştır:

Derd-i 'işkun zerrece kılmadılar dermânını

'Âlem içre neçeler lokmân u eflâtun olup (G. 26/6, s. 434)

Yahyâ Bey 'in, bir şiirinde İslam Meşşâî okulunun en büyük sistemci filozofu, Orta çağ tıbbının önde gelen temsilcilerinden biri olan İbn Sina'nın ismini zikrettiği ancak şairin beyitte onun hekimlik özelliğinden ziyade felsefi yönüne değindiği görülmektedir. (Msm. 6/4-6)

Sonuç

Hekimlik mesleğini icra etsin ya da etmesin divan şairleri tıpla ilgili malzemeleri şiirlerinde sıkça kullanmışlardır. Divan şiir geleneğinde âşık olduğu için bedeninin, yüreğinin ve ruhunun hasta olduğunu düşünen âşık, bu hastalığına şifa aramaktadır. Bu vesileyle de tıp ilmi divan şiirinin mecaz dünyasının vazgeçilmez bir kaynağı durumuna gelmiş, sürekli hastalık, ıstırap ve keder içinde olan âşık hüviyetindeki divan şairi de tababete dair unsurları şiirinin ana malzemelerinden biri hâline getirmiştir. Asker kökenli bir şair olan Taşlıcalı Yahyâ Bey'in de şiirlerinde hastalıkların ve tababete dair çeşitli terimlerin yer aldığı görülmektedir. Âşık olmanın getirdiği sorumlulukların farkında olan ve âşıklık rolünü benimseyip ruhunda özümseyen şair, şiirlerinde kendisinde hâsıl olan bedenî ve ruhani sıkıntılarını dile getirmek maksadıyla çeşitli hastalıkları anmış, bu hastalıkların tedavisi için bazı şifa önerilerinde bulunmuştur. Yahyâ Bey tabip olarak gördüğü sevgiliden şifa dilenmiş ancak bunu yaparken sevgilinin kendisine lütuf göstermeyeceğini, hiçbir ilacın ve hiçbir tedavi yönteminin kendisine tesir etmeyeceğini, bu marazi hastalıktan kurtulmanın tek çaresinin ölüm olduğunu da bilhassa belirtmiştir. Bütün bunlar göz önüne alındığında genelde divan şairlerinin özelde ise Taşlıcalı Yahyâ Bey'in şiirlerinde tababet unsurlarına yer vererek toplumsal konulardan uzak kalmadığını, duygu ve düşüncelerini ifade ederken tababete dair unsurları şiirin estetik imkanlarından ve biçimsel dünyasından istifade ederek kullandığını söylemek mümkündür.

Kaynakça

Akdemir, Ayşegül. "Divan Şiirinde "Cünûn" ve "Mecnûn" Kavramları ile Bu Kavramların Fehîm-i Kadîm Dîvânı'ndaki Kullanımı." *Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, s. 41, 2007, ss. 23-43.

Akün, Ömer Faruk. "Divan Edebiyatı." *İslam Ansiklopedisi*, 9. Cilt, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1994, ss. 389-427.

Aynacı, Mihrican. "Divan Şiirinde Geçen Göz Hastalıklarının Klasik Dönem Tıp Metinleri Ekseninde Değerlendirilmesi." *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, s. 9, 2012, ss. 29-48.

Bayat, Ali Haydar ve Necdet Okumuş. *Muhammed Bin Mahmûd-ı Şirvânî, Mürşid (Göz Hastalıkları)*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2004.

Bayat, Ali Haydar. *Tıp Tarihi*. İstanbul: Zeytinburnu Belediyesi Yayınları, 2016.

Bozyiğit, Esra. *Taşlıcalı Yahyâ Bey Divanı (İnceleme-Tenkitli Metin-Nesre Çeviri-Sözlük)*. 2021. İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.

Ceylan, İbrahim. *Türklerde Cerrahinin Gelişimi*. Ankara: Türk Cerrahi Derneği Yayınlar, 2012.

Çeltik, Halil. "Âşığın Trajik İkilemi: Vuslat ve Ayrılık." *Turkish Studies*, v. 5/3, 2010, ss. 135-145.

Çetinkaya, Bayram "Söz Varlığımızda Bedene Dayalı Duygu Adlandırmaları", *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi,* s. 9, 2017, ss. 165-184.

Çınar, Beytullah. "Taşlıcalı Yahyâ'nın Gazellerinde Yaşlılık." *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, c. .23 s.1, 2019, ss. 193-208.

Dilçin, Cem. *Yeni Tarama Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1983.

Erdemir Demirhan, Ayşegül. "Ahlât-ı Erbaa." 2. Cilt, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1989, ss. 24.

Güler, Meryem. *Divan Şiirinde Tababet Unsurları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. 2020. Erzincan: Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi.

Harman, Ö. Faruk. "Lokman." *İslam Ansiklopedisi*, 27. Cilt, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2003, ss. 205-206.

Kaplan Mahmut. "Klasik Türk Şiirinde Yaşlılık Algısı." *Katre Uluslararası İnsan Araştırmaları Dergisi*. s. 11, 2021, ss. 217-252.

Kemikli, Bilal. "Divan Şiirinde Hastalık ve Tedavi." *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. c. 16, s. 1, 2007, ss. 19-36.

Önler, Zafer. *Celalüddin Hızır (Hacı Paşa), Müntahab-ı Şifâ I, Giriş- Metin*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1990.

Pala İskender. *Ansiklopedik Divan Şiir Sözlüğü*. İstanbul: L&M Yayınları, 2003.

Sarı, Nil. "Tıp (Osmanlı Dönemi)." *İslam Ansiklopedisi*. 41. Cilt, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2012, ss. 101-111.

Sona, Fatih. "Klasik Türk Şiirinde Bir Göz Hastalığı: Remed", *Divanlar Arasında Bir Ömür Prof. Dr. Ahmet Mermer Armağanı*, Editör: Neslihan Koç Keskin ve Muvaffak Eflatun. Akçağ Yayınları, 2018, ss. 683-704.

Şişman Serdaroğlu, Vildan. "Divan Şiirinin İyileşmek Bilmeyen Hastaları Âşıklar", *38. Uluslararası Tıp Tarihi Kongresi*, 1-6 Eylül 2002, Editör: Nil Sarı vd., Türk Tarih Kurumu Yayınları, c. 2, 2005, ss. 471-482.

Türk Dil Kurumu. *Türkçe Sözlük*. Türk Dil Kurumu Yayınları, 2011.

Uçan Eke, Nagehan. "16. Yüzyıl Klâsik Türk Şiirinde Tıp İlmi." *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. s. 6, 2007, ss. 107-128.

Uzun, Mustafa İsmet. "Lokman (Türk Edebiyatı)." *İslam Ansiklopedisi*, 27. Cilt, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2003, ss. 206-208.

ATASÖZÜ DERLEME ÇALIŞMALARI BAĞLAMINDA VÂCİD'İN DURÛB-I EMSÂL RİSÂLESİ

***Muhammet İNCE*[1]**
Dr. Öğr. Üyesi., Karabük Üniversitesi, Türkiye, mince@karabuk.edu.tr

ÖZ

Hemen her millet ve kavmin dilinde var olan ve ait olduğu halkın ortak hissiyat ve tecrübelerinin ürünü olan atasözleri, varlıklarını nesiller boyu sürdürmüş en önemli dil, edebiyat ve kültür malzemeleridir. Atasözlerinin öğüt ve ders içermesi, dil, kültür ve muhteva açısından zengin ürünler olması; derleyicilerin birçoğunun eser meydana getirme gayesini de belirlemiştir. Nitekim atasözü derleme çalışmaları incelendiğinde bunların genellikle iki gaye etrafında toplandığını söylemek mümkündür. Birincisi dini ve ahlaki hassasiyet, ikincisi milli kültür ve dil bilinci. Derleyicilerin çoğu, eserlerinin mukaddimesinde Kur'an-ı Kerim'in "mesel" vermesini referans göstererek atasözleriyle insanlara öğüt verip nasihat etmeyi gaye edindiklerini dillendirmişlerdir. Tanzimat'tan sonra millî kültüre ve halk diline duyulan ilginin artmasıyla birlikte atasözleri derleme ve yayımlama çalışmaların ayrıca önem kazandığı bu tür çalışmaların Türk halk düşünce ve birikimini araştırma ve değerlendirmede yol açıcı olmuştur. Bu iki anlayış dışında farklı yaklaşımlarla yapılan derleme çalışmaları da olmuştur. Bunlardan bir tanesi de Vâcid'in Durûb-ı Emsâl risalesidir. Tanzimat döneminin ilk atasözü olan bu risale, çocuklar için kaleme alınmış bir atasözü derlemesidir.

Bu çalışmada, Vâcid'in Durûb-ı Emsâl adlı risalesi, atasözü derleme çalışmaları bağlamında, şekil ve muhteva açısından ele alınacaktır.
Anahtar Kelimeler: Atasözü, Derleme, Vâcid, Durûb-ı Emsâl.

VÂCİD'S BOOKLET CALLED *DURÛB-I EMSÂL* IN THE CONTEXT OF COMPILATIONS OF PROVERBS

Abstract

Proverbs, there being in the languages of almost every nation and tribe and stemming from the common feelings and experiences of the people, are the most significant linguistic, literary and cultural materials that have existed for generations. Because proverbs contain pieces of advice and lessons and are rich in language, culture and content, many compilers aim to compile proverbs. These compilations are mainly done for two purposes: The first is religious sensitivities and principles, and the second is national, cultural and linguistic consciousness. Most of the compilers stated that they aim to advise people with proverbs, referring to the Qur'an's "parables" in the introduction of their works. After the Reform Era of Tanzimat (Reorganization), studies on compiling and publishing proverbs gained importance due to increasing interest in national culture and folk language. Through such studies, Turkish folklore is widely examined. There were also different studies in which proverbs were collected for other purposes. One of these

[1] ORCID: 0000-0002-2391-4273

studies was Vâcid's booklet called *Durûb-ı Emsâl*, which was the first compilation of proverbs in the Tanzimat era and was written for children.
In this study, in the context of compilation studies of proverbs, *Durûb-ı Emsâl* will be examined in terms of form and content.
Keywords: Proverbs, compilation, Vâcid, *Durub-ı Emsal*.

Giriş

İnsanlık var olduğu günden itibaren onun yaşantılarının veya fikrî tecrübelerinin bir ürünü olan atasözleri; toplumların geçmişine ayna tutan, onların âdetlerini, inançlarını ve yaşam biçimlerini günümüze yansıtan önemli birer tanık olmuştur. Barındırdığı kelime kadrosu, kalıplaşmış biçimi ve ahenkli söyleyişiyle varlığını nesiller boyu koruyan atasözleri, aynı zamanda dil ve edebiyat incelemelerinde kanıt gösterilecek çok sayıda malzemeyi taşımıştır. Türkçedeki karşılığı için ilk başlarda "sav" kelimesi kullanılmıştır. Kaşgarlı Mahmûd, *Dîvânü Lugati't-Türk*'ün birçok yerinde bu kelimeyi Arapçadaki "eser", "haber" ve "mesel" kelimelerinin karşılığı olarak kullandığını belirtmiştir. Ancak zamanla Arapça ve Farsçanın da etkisiyle "sav" kelimesi unutulmuş onun yerini "atasözü söylemek" manasına gelen "darb-ı mesel" tamlaması almıştır (Necip Âsım 3). Bu yüzden Türk atasözleri konusunda yazılan eserlerin önemli bir kısmına, içinde "durûb-ı emsâl" tamlaması geçen isimler verilmiştir.

Asırlar boyunca Türk ulusunun ortak düşünüş ve tecrübelerinin bir neticesi olarak ortaya çıkan atasözleri, Türklerin üzerinde Kur'an ayetleri gibi derin bir etki bırakmıştır. Nitekim "Ulu sözi yirde kalmaz.", "Ululaın sözü Kur'ana girmez illa yanınca yiler." ve "Ulular öğüdin tutmıyan uluyu kalur." denilmiştir. Hâkim oldukları geniş coğrafyalar ve temas ettikleri farklı milletler sayesinde geniş ve zengin bir kültüre sahip olan Türk milletinin atasözleri, dünyanın en kadim atasözleri arasında yer almıştır. VIII. yüzyılda Köktürk alfabesiyle yazılmış Orhun yazıtları üzerine yapılan araştırmalar (Caferoğlu; Oy; Sertkaya), bu yazıtlarda önemli ölçüde atasözü olduğunu göstermiştir. 1074 yılında tamamlanan *Dîvânü Lugati't-Türk*'te 250-300 civarında atasözü yer almaktadır (Abdülahad Nûrî; Aybars; Ercilasun; Necip Âsım). *Kutadgu Bilig*, *Atabetü'l-Hakâyık* ve *Kitâb-ı Dedem Korkud* gibi eserlerde pek çok atasözü vardır.

XV. yüzyıldan itibaren divan edebiyatına ait manzum ve mensur çeşitli anlatı türlerinde de çok sayıda atasözü ve deyim örneğine yer verilmiştir. Bu gelenek sonraki asırlarda artarak devam etmiştir. Şair ve yazarlar, okuyucusuna öğüt vermek, söz ve düşüncelerini güçlendirmek ve süslemek gibi sebeplerle bu söz varlıklarına sıkça başvurmuşlardır. Bu tür örnekler dışında, atasözü ve deyim türündeki sözlerin derlendikten sonra, çoğu zaman açıklaması yapılmadan, belli bir düzen içerisinde sıralanmış olarak ortaya konulan eserler de olmuştur. Özellikle Tanzimat'tan sonra, Türk atasözlerini derleme ve yayımlamaya yönelik sistemli çalışmalar yapılmıştır. Cumhuriyet döneminde de katlanarak devam etmiştir. Genel olarak bakıldığında Tanzimat'tan önce yapılan derleme çalışmalarıyla insanların bunlardan ders çıkarıp öğüt almaları hedeflenmiştir. Bunların arasında sanat kaygısıyla kaleme alındıkları için nazma çekilen örnekler de bulunmaktadır. Tanzimat'tan sonra yapılan derleme çalışmalarında ise daha çok dil, kültür ve milli bilincin ön plana çıktığı görülmektedir.

Tanzimat'tan Önce Yapılan Atasözü Derleme Çalışmaları

Tanzimat döneminde kaleme alınan ilk atasözü derleme çalışması Vâcid'in *Durûb-ı Emsâl* adlı risalesidir. Vâcid'den önce yapılan atasözü derleme çalışmalarından bazıları şunlardır:

Kitâb-ı Atalar: 885/1480-81 tarihinde *Kitâb-ı Atalar* adıyla hazırlanan eserin derleyicisi belli değildir. 695 atasözünü içeren eser, Anadolu sahasında bilinen en eski atasözü derlemelerinden biri olduğu tahmin edilmektedir (İzbudak 3-4). Müellifi atasözlerine başlamadan önce girişteki "Geldük imdi atalar sözin söyleyelüm, her biri ne dimiş öğüdini şerheyleyelüm" (İzbudak 9) şeklindeki sözleriyle atasözlerin verdiği öğüdün anlaşılması gerektiğini belirtmiştir.

Atalardan Kalma Meseller: Berlin Devlet Kütüphanesi Doğu Yazmaları Bölümü'nde, Wilhelm Pertsch'in Türkçe Yazmalar Kataloğunda Diez Fol. 25 numarasıyla kayıtlı, tek parça bir kâğıda yazılmıştır. XV. veya XVI. asır ürünü olduğu tahmin edilen eser, tekrar eden sözler hariç 260 civarında atasözünü ihtiva etmektedir. "Atalardan kalma ve gerek Hoca Nasreddîn Efendi azîz-i merhûmun hikmet ve nasîhat-âmîz durûb-ı emsâl-i dürerengîzleri" başlığıyla kaydedilen eserde yer yer hadis, Hz. Ali vecizesi ve Arap mesellerinin tercümesi gibi görünen sözlere de rastlanmaktadır (Ceyhan, Atalardan Kalma; Ceyhan, 17. Asra Ait 188-90). Bu da eserin daha çok insanlara nasihat etme ve insanların bunlardan ders çıkarmaları için kaleme alındığını göstermektedir.

Pend-nâme: Güvâhî tarafından kaleme alınmıştır. Mesnevi nazım biçiminde "mefâilün/mefâilün/feûlün" vezniyle yazılan *Pend-nâme*, 933/1527 yılında tamamlanmıştır. 2133 beyitten oluşan eserde 500 kadar atasözü tespit edilmiştir. Güvâhî, çevresinde gördüğü, duyduğu ve başından geçen olayları gerçekçi bir açıdan ele almış, bunları kısa hikâye, latife ve fıkralar biçiminde anlatarak, sonunda atasözleriyle öğütler vermiştir. Bunu yaparken de halk arasında kullanılan müstehcen atasözlerine yer vermekten kaçınmamıştır (Hengirmen 17).

Risâle-i Durûb-ı Emsâl: Cemâlî tarafından kaleme alınan eser Süleymaniye Kütüphanesi, Reşid Efendi, nr. 593, vr. 50b-62a'da yer almaktadır. İstinsah tarihi 1192/1778'dir. Cemâlî'nin çeşitli atasözü ve tabirleri manzum olarak ele alan risalesi, 16. asrın ikinci yarısında kaleme alındığı tahmin edilmektedir. 380 beyitten meydana gelen eser, 180 dolayında atasözü ve deyimi barındırmaktadır. Cemâlî'nin, Güvâhî'nin *Pend-nâme*'sinden de istifade ederek meydana getirdiği eserinde, naklettiği bazı hikayelerle birlikte Türk atasözü ve tabirlerini konularına göre sınıflandırarak okuyucuya çeşitli dinî, ahlâkî öğütler verdiği görülmektedir (Ceyhan ve Koşik 38-42).

Min Darbi'l-Emsâl Ata Sözi Türkî Nice Nasîhatdur: Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih, nr. 5424'te kayıtlı yazmanın 96b-98a varakları arasında yer alan atasözleri, "Min Darbi'l-Emsâl Ata Sözi Türkî Nice Nasîhatdur" başlığıyla kayıtlıdır. Yapıtın içindeki tarihlerden, onun XVII. asrın ikinci yarısından kalma bir eser olduğunu düşündürmektedir. Eserde, gelişigüzel derlenmiş 184 atasözü bulunmaktadır (Buluç 11-12).

Tuhfetü'n-Nedîm: Mustafa Nedim tarafından kaleme alınmıştır. Eserin Millet Kütüphanesi, Ali Emîrî, Edebiyat, nr. 137'de kayıtlı nüshası, Derviş Selman (veya Süleyman) bin Ali tarafından 1126/1714 yılında yazılmıştır. Sözler alfabetik olarak sıralanmıştır. Yer yer mısralara ve Arapça mesellere de rastlanmaktadır (Ceyhan, Bazı Yazma 213-14). Nedim, derlemesinde, her bir darb-ı meselin zımnında, birer nasihat olmasına özen gösterdiğini belirtmiştir.

Manzûme-i Durûb-ı Emsâl: Sultan III. Ahmed devri (1137-1143/1725-1730) şairlerinden olan Hıfzî'nin bazı Türk atasözü ve deyimlerini manzum olarak kaleme aldığı eseridir (Ceyhan, Bazı Yazma 215). Eser, Tanzimat'tan sonra 1262/1846 yılında Mehmed Said'in nezaretinde Tabhâne-i Âmire'de yayımlanmış ilk basma atasözü kitabıdır. Hıfzî mukaddimede, Türk halkının dilinde "vezinsiz ve perişan" bir şekilde dolaşan atasözleri arasından manası güzel olanlarını seçerek âlim, şair ve kibarların, özellikle de padişahın meclisinde söylenmeye layık hale gelebilmeleri için nazma çektiğini ve bu sayede basit ve sanatsız bulduğu her bir atasözünü berceste bir mısra şekline sokarak ifade ettiğini bildirmektedir (2-3). Hıfzî, atasözlerini nazma çektiği sırada onların dil ve söyleyiş biçimini değiştirdiği için eleştirilmiştir (Millî Kütüphane Genel Müdürlüğü XI; Sadi G. Kırımlı 6). 638 mısradan oluşan eserde (Fırat) 640 Türkçe, 63 de Farsça atasözü bulunmaktadır (Ünal 125).
Turfetü'l-Emsâl: 1234/1818 tarihinde Hâlis Efendi tarafından tamamlanmıştır. Eser, Hâlis Efendi'nin Tosya yöresinden derlediği 76 atasözü ve bunların açıklamasından oluşmaktadır. Açıklamalarda kullanılanlarla birlikte eserde 128 atasözü ve 60 deyim bulunmaktadır. Klasik şerh metoduyla açıklanan eser, muhtevası itibarıyla nasihat ve ahlak kitabı özelliği taşımaktadır (Arslan). Eserin adını *Turfetü'l-Emsâl ve Acîbetü'l-Akvâl* koyduğunu söyleyen yazar, eserin girişinde başta Ahmed Meydânî'nin *Mecmau'l-Emsâl*'i olmak üzere *Ferâidü'l-Harâid* ile *Zübdetül'-Emsâl* gibi Arapça mesel derlemelerini örnek alarak tertip ettiğini belirtmektedir.

Tanzimat ve Sonrasında Yapılan Atasözü Derleme Çalışmaları

Tanzimat döneminin ilk atasözü derlemesi Vâcid'in *Durûb-ı Emsâl* adlı risalesidir. Yazarın hayatı ve eseri hakkında kısaca bilgi verildikten sonra Tanzimat'tan sonraki diğer bazı çalışmalara da değinilecektir.

Vâcid'in Hayatı

Asıl adı Ahmed olan Vâcid Efendi, Beylanlı Hacı Mustafa Paşa'nın silahtarı Hacı Mehmed Ağa'nın oğlu olup 1241/1825 yılında İstanbul'da doğdu (Fatîn Davud 511). Bazı kaynaklar bu tarihi 1240/1824 olarak vermiştir (Mehmed Nâil Tuman 1134; Mehmed Süreyya 1647). 1254/1837-38'de Divan-ı Hümayun kalemi öğrencileri ve 1255/1839 Mekteb-i Maarif-i Adliye mülâzımları sınıfına katıldı. Burada bir miktar Arapça ve Farsça eğitimi aldıktan sonra 1264/ 1847-48'de Divan-ı Hümayun kalemine, ardından Maarif kalemine girdi (Fatîn Davud 511). Orada mümeyyiz ve tahrirat müdürü olup azilden sonra 60 yaşında iken Recep 1300'de (Mayıs 1883) Limni'de vefat etti (Mehmed Süreyya 1647). Şair olan Vâcid'in bir miktar şiiri ve tarihleri vardır (Fatîn Davud 511). Bursalı Mehmed Tâhir (564), Hıfzî hakkında bilgi verirken Vâcid Efendi'nin de manzum *Durûb-ı Emsâl*'i vardır." diyerek Vâcid'in eserinden haber vermiştir.

Durûb-ı Emsâl Risâlesi

Tanzimat döneminin ilk atasözü çalışması, Vâcid Efendi'nin (ö. 1300/1882) bilhassa çocukların istifade edebilmesi için 1275/1858-59 tarihinde kaleme aldığı *Durûb-ı Emsâl* adlı risalesidir. Vâcid'in hayatı hakkında bilgi veren Fatîn Dâvûd, Mehmed Nâil Tuman ve Mehmed Süreyya gibi kaynaklar müellifin bu eserinden söz etmemişlerdir. Bursalı Mehmed Tâhir, Hıfzî maddesinde onun *Manzûme-i Durûb-ı Emsâl*'inden söz ettikten sonra Vâcid Efendi'nin de manzum *Durûb-ı Emsâl*'i olduğunu bildirmişse de (564) eserin manzum olmadığı görülmektedir. Tâhir'in eserin manzum olduğunu söylemesi, muhtemelen Vâcid'in

mukaddimede eserini, Hıfzî'nin manzum eserini esas aldığını söylemesinden kaynaklanmıştır:

Bundan akdem Hıfzî nâm şâ'ir-i mâhir durûb-ı emsâlden nazmen cem' ve tertîbine muvaffak oldığı risâle-i matbû'ası her ne kadar müfîd ise de fakat elsinede isti'mâli vechile tertîbinde daha ziyâde letâfet ve bâ-husûs etfâle göre mutâla'asında sühûlet bulunacağından durûb-ı mezkûrenin elfâz-ı müstehcene ve me'ânî-i gayr-i müstahsene ile mahlût olanlardan sarf-ı nazarla nush u pendi hâvî ve beyne'z-zurafâ meşhûr u cârî bulunan altı yüz toksan kadar emsâl-i bî-misâl intihâb olunup hurûf-ı hecâ üzre bi't-tertîb zîrine münâsib iki üç lugaz dahi ilâve olunarak tab' u temsîl kılınmışdır (Vâcid Ahmed Efendi 2).

Buradan anlaşıldığı üzere Vâcid Efendi, *Hıfzî'nin Manzûme-i Durûb-ı Emsâl'*ini örnek almak suretiyle tertibi daha hoş, özellikle çocukların rahatlıkla okuyup anlayabileceği bir eser yazmak istediğini, bunun için de müstehcen ve anlamı çirkin olanlarını çıkarıp, kullanımı yaygın ve öğüt içeren atasözlerinden oluşan bu kitabı tertip ettiğini belirtmiştir. Eserde elifba sırasına göre sıralanmış atasözü, deyim ve mısralardan oluşan 700'den fazla söz bulunmaktadır. Ayrıca eserin sonunda mesnevi nazım şekliyle yazılmış ve her biri dokuz beyitten oluşan 3 lugaz ve 2 beyitlik bir hatime bulunmaktadır.

Hıfzî, her harf başlığından sonra, *mefâilün mefâilün feûlün* vezni ile bir beyit söylemiş, daha sonra o harfle başlayan atasözlerini sıralamıştır. Hıfzî, atasözlerini sanat kaygısıyla ve manzum olarak kaleme aldığı için sözlerin yapısında değişikliğe gitmiş, Türkçe kelimeler yerine Arapça ve Farsça kelimelerle süslü ve ağır bir dil kullanmıştır. Vâcid Efendi, Hıfzî'nin eserinde seçtiği atasözü ve deyimleri sade bir Türkçeyle ve mensur olarak kaleme almıştır:

Hıfzî: Asamm için mükerrer kâmet olmaz.
Vâcid: Sağır için iki kere kamet olmaz.
Hıfzî: Etme âbı cârî yetmiş iki vâdîden yeter.
Vâcid: Yetmiş iki dereden su getirme.
Hıfzî: Olma sıbyân ile hemrah, düşse bârın şâd olur.
Vâcid: Çocuk ile yola gitme, yükün düşerse güler.
Hıfzî: Bir dehenden sâdır olan bin femme şâyi olur.
Vâcid: Bir ağızdan çıkan bin ağza yayılır.
Hıfzî: Cebel elbette bî-hargûş kalmaz.
Vâcid: Dağ tavşansız olmaz.
Hıfzî: Ehl-i hırmen matar ister, kurak ebnâ-yı sebîl.
Vâcid: Ekinci yağmur ister, yolcu kurak.
Hıfzî: Rû-siyehdir sâ'il amma heybesi lebrîz olur.
Vâcid: Dilencinin yüzü kara, torbası dolu.
Hıfzî: Rîş-i siyâhı değirmende mi ettin sefîd.
Vâcid: Sakalını değirmende mi ağarttın.
Hıfzî: Rûgan-ı zeyt gibi çıkma rûy-ı âba her zaman.
Vâcid: Zeytin yağı gibi üste çıkar.

Vâcid Efendi, Tanzimat öncesi geleneği sürdürmüş ve eserinin ahlaki nitelikte ve öğüt içeren bir eser olmasına özen göstermiştir. Bununla birlikte yazar, mukaddimedeki "bâ-husûs etfâle göre" sözüyle hedef kitle olarak çocukları seçtiğini göstermiştir. Bunun için de anlaşılması kolay, içinde müstehcen ve kaba sözler bulunmayan, nasihat ve öğüt içeren sözleri tercih ettiğini belirtmiştir. Bu düşüncesini hatimedeki bu beyitle de tekrar ifade etmiştir:

Oldu üslub-ı behîn üzre bu nüsha tekmîl
Kesb eder nice fevâid okudukça **etfâl**

Vâcid'den sonra yapılan atasözü derleme çalışmalarında ise milli kültür ve dil bilinci, Fransızca-Türkçe atasözlerin mukayesesi, *Dîvânü Lugati't-Türk*'teki atasözlerinin açıklaması veya yeni yazı ve imlanın öğretilmesi gibi farklı gayelerle yapılan derlemeler bulunmaktadır.

Durûb-ı Emsâl-i Osmâniyye

Durûb-ı emsâl denilince akla ilk gelen, Şinâsi'nin (ö. 1288/1871) *Durûb-ı Emsâl-i Osmâniyye* adlı eseridir. Alfabetik olarak tanzim edilen eser, ilk defa 1280/1863 tarihinde, ikinci defa bazı ilavelerle söz sayısı 2500'e çıkarılarak 1287/1870 tarihinde Tasvîr-i Efkâr matbaasında basılmıştır. Mukaddimede, anlam itibarıyla kaba olanları hariç Osmanlı atasözlerinin önemli bir kısmını eserine aldığını söyleyen Şinâsi, bunların Arapça, Farsça ve Fransızcadan karşılığı olan atasözlerini de tercümesiyle birlikte ilave ettiğini, ayrıca eserinde, söz ve anlam itibarıyla atasözü niteliğinde olan birtakım Türkçe beyit ile mensur ibarelere de yer verdiğini belirtmiştir (Şinâsi ve Ebüzziya 507-10).

Şinâsi, eserin girişindeki "Durûb-ı emsâl ki hikmetü'l-avâmdır lisânından sâdır olduğu bir milletin mâhiyet-i efkârına delâlet eder." sözleriyle, atasözlerinin ait olduğu milletin düşünce dünyasını yansıtmadaki önemine işaret etmiştir. Şinâsi'den sonra çeşitli gayelerle bu konudaki çalışmalarda büyük bir artış olmuştur.

Türkçe-Fransızca Atasözlerinin Mukayesesi İçin Yapılan Derlemeler

***Durûb-ı Emsâl-i Osmâniyye ve Franseviyye*:** Demetriades, Jean D. tarafından kaleme alınan bu eser, Türkçe-Fransızca yazılmış ilk çalışmadır. Konuşma arasında atasözü kullanmanın faydasına değinen kısa bir mukaddime ile başlayan eser, numaralı ve alfabetik olarak sıralanmış 353 sözden oluşmaktadır. 1305/1888 yılında Ebüzziya matbaasında basılmıştır.

Durûb-ı Emsâl-i Fransevî Lugatçesi: Fransızca atasözü ve deyimlerin Türkçe karşılıklarını içeren bu eser Mehmed Emin tarafından hazırlanmış, 1308/1890'da İstanbul'da Kasbar Matbaası'nda basılmıştır. Fransızca-Türkçe mukayeseli atasözü çalışmalarının ikincisi olan eserin içerisinde "119 Fransızca atasözü ve deyime 110'u Türkçe 3 tanesi de Arapça hadis ve söz olmak üzere 111 farklı atasözü ve deyim karşılık verilmiştir" (Koşik 127).

Mukayeseli Türkçe ve Fransızca Durûb-ı Emsâl: Fransızca-Türkçe atasözlerinin derlendiği/karşılaştırıldığı atasözleri kitaplarından üçüncüsüdür. İzzet Hamîd [Ün] tarafından hazırlanan eser 1339/1923 yılında İkdâm Matbaası'nda basılmıştır (İstanbul).

Dîvânü Lugati't-Türk'teki Atasözlerinin Açıklaması Olan Çalışmalar

Atalar Sözü: Abdülahad Nûrî (ö. 1927) *Dîvânü Lugati't-Türk*'te taradığı atasözlerini açıklamıştır. Tespit ettiği 252 atasözünü alfabetik olarak kaydetmiş ve her birini Türkiye Türkçesine çevirip açıklamıştır.

***Eski Savlar (En Eski Türk Darb-ı Meselleri)*:** Necip Âsım, tespit ettiği manzum ve mensur 290 savı *Dîvânü Lugati't-Türk*'teki sayfa sırasına göre numaralandırarak sıralamış, ardından kelimelerin izahını yapmış, yerine göre bazı savların günümüz Türkçesindeki karşılıklarını vererek açıklamıştır (İstanbul 1343).

Vatan ve Millet Bilinciyle Yetişecek Nesiller Yetiştirme Gayesiyle Yapılan Derlemeler

***Türk Dilinde Darb-ı Meseller*:** Menteşe milletvekili Özbekoğulları'ndan Gümülcineli Esad [İleri] (ö.1957) tarafından derlenmiş, 1341/1925 tarihinde Ahenk Matbaası'nda basılmıştır (İzmir 1925). Yazar, vatan evlatlarının güzel huylar edinip vatanına ve milletine sahip çıkmaları için atalardan gelen özlü sözleri bu kitapta topladığını belirtmiştir.

Yeni Yazı ve Harflerin Öğretilmesi İçin Yapılan Derlemeler

Harf inkılabıyla birlikte, halkın yeni yazı ve harfleri kolayca öğrenebilmesi için atasözü ve deyim niteliğindeki sözlerin yayımlandığı görülmektedir.

Türk Atalar Sözü: Muzaffer Lütfi tarafından hazırlanan *Türk Atalar Sözü*, yeni harflerle yazılmış ilk atasözüdür. 1928 yılında Ebüzziya matbaasında basılmıştır. 68 sayfadan oluşan risale, kısa bir girişten sonra alfabetik olarak sıralanmış atasözlerinden meydana gelmektedir. Atasözü konusunda bir kaynak olmakla birlikte yeni yazı ve imlanın kolay öğrenilmesi için hazırlanmıştır (Muzaffer Lütfi 4).

***Ataların Dilinden**:* Cumhuriyet Gazetesi Yazı İşleri Müdürü M. Agâh tarafından yeni harflerle hazırlanan *Ataların Dilinden* adlı eser, İstanbul 1928 yılında İktisat Matbaası'nda basılmıştır. Kitabın kapağında, eseri, Türk alfabesiyle okuma yazmayı öğrenenler için hazırladığını belirtmiştir: "Yeni harflerimizi yorulmadan okutmak ve kelimeleri birer klişe halinde zihinlere nakşettirmek maksadıyla hazırlanmıştır" (M. Agâh). Kitapta, "Türk alfabesine göre sıralanmış 339 atasözü ağırlıklı kalıplaşmış söz bulunmaktadır" (Tan 271).

Sonuç

Atasözü, deyim ve kelamı kibar gibi özlü söz varlıklarının en önemli özelliği, barındırdıkları söz varlıkları, kalıplaşmış yapıları, ahenkli söyleyişleri ve az sözle çok şey anlatma özelliğine sahip olmaları sayesinde asırlarca varlıklarını korumuş ve hemen her dönemde insanı etkileme gücünü sürdürmüşlerdir. Dini, ahlaki, edebi ve diğer türdeki metinlerin içinde bu söz varlıklarına rastlamak mümkündür. Bunların dışında, atasözü ve deyim türündeki sözleri derleyip bir araya getirdikten sonra bunları belli bir düzen içerisinde sıralayarak ortaya koyan derleme çalışmaları da olmuştur. Anadolu sahasındaki ilk örneğine XV. asırda rastlanan *Kitâb-ı Atalar* isim derleme çalışmasıdır.

Türkçe atasözleri konusunda yapılan derleme çalışmalarını amaç bakımından birkaç noktada toplamak mümkündür:

Yapılan derlemelerin önemli bir kısmıyla okuyucuya öğüt vermek ve onun atasözlerinin verdiği mesajdan ders çıkarmasını sağlamaktır. *Kitâb-ı Atalar*'ın mukaddimesinde müellif "Geldük imdi atalar sözin söyleyelüm, her biri ne dimiş öğüdini şerheyleyelüm" sözleriyle atasözlerin verdiği öğüdün anlaşılması gerektiğini vurgulamıştır. Daha sonra Güvâhî'nin *Pend-nâme*'si ve Tanzimat'a gelinceye kadar yapılan derlemelerin önemli bir kısmı bu amaç doğrultusunda kaleme alındığı görülmektedir.

Asıl amacı insanlara hayatın her alanında iyiyi, doğruyu öğretmek olan bu eserlerin içinde hedef kitle olarak çocukları seçen eserler de olmuştur. Bunun için de özellikle içinde müstehcen ve kaba ifadeler bulunmayan ve çocukların rahatlıkla okuyup üzerine düşünebilecekleri atasözü ve deyimleri bir araya getiren derlemeler de olmuştur. Vâcid Efendi'nin risalesi buna örnek bir çalışmadır.

Bu tür didaktik eserler dışında, sanat ve estetik gayesi taşıyan, seçkin zümrelerin meclisinde okunmak için yapılan derlemelere de rastlamak mümkündür. Hıfzî'nin *Manzûme-i Durûb-ı Emsâl*'inde olduğu gibi bu tür eserlerde kullanılan Arapça ve Farsça kelimeler ile şiir

zaruretinden dolayı cümle yapısında meydana gelen değişiklerden dolayı, özünde sade ve anlaşılır olan birçok atasözünün dili yapay ve anlaşılmaz bir hâl almıştır.

Türkçe atasözü derlemeleri çoğunlukla derleyicinin anlayışına göre sözlerin alfabetik veya konuyu esas alan bir düzen içerisinde bir araya getirilmesi şeklinde olmuştur. Bunun yanında Halifs Efendi'nin *Turfetü'l-Emsâl*'inde olduğu gibi Arap edebiyatındaki *Mecmau'l-Emsâl, Ferâidü'l-Harâid* ve *Zübdetül'-Emsâl* türü meşhur mesel çalışmalar örnek alınarak, atasözlerinin anlamı, ortaya çıkış hikayesi ve kullanıldığı yerler gibi açıklamaları ihtiva eden derlemeler de yapılmıştır.

Tanzimat'tan sonra özellikle Şinâsi'nin kaleme aldığı *Durûb-ı Emsâl-i Osmaniyye*'siyle birlikte milli kültür ve dil bilincine yönelik önemli bir farkındalık ortaya çıkmış, atasözü derlemeleri konusunda ciddi artışlar meydana gelmiştir.

Durûb-ı Emsâl-i Osmâniyye ve Franseviyye ve *Mukayeseli Türkçe ve Fransızca Durûb-ı Emsâl* gibi eserler sayesinde Türkçe atasözlerinin, Arapça ve Farsça dışındaki farklı dil ve kültürlere ait atasözleriyle mukayesesi yapılmıştır. Bunların dışında *Dîvânü Lugati't-Türk*'te geçen atasözlerinin açıklamasından oluşan veya yeni yazı ve imlanın öğretilmesi gibi çeşitli amaçlar doğrultusunda çok sayıda derleme çalışması yapıldığı görülmektedir.

Kaynakça

Abdülahad Nûrî. *Atalar Sözü*. Kastamonu Matbaası, 1339.

Arslan, Mustafa. *Halis Efendi Turfetü'l-Emsal Açıklamalı Atasözleri Sözlüğü*. Grafiker Yayınları, 2019.

Aybars, Nevin. *Divan-ü Lügât-it-Türk'deki İlk Türk Ata Sözleri ve Öğütler*. İstanbul Üniversitesi, 1949 1948.

Buluç, Sadettin. "Eski Bir Elyazmasında Bulunan Türk Atasözleri". *Ömer Asım Aksoy Armağanı*, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1978, ss. 11-26.

Caferoğlu, Ahmet. "Orhun Abidelerinde Atalarsözü". *Halkbilgisi Haberleri*, c. I, sy 3, 1930, ss. 43-45.

Ceyhan, Âdem. "17. Asra Ait İki Kitapçık: Nasreddin Hoca 'Hikâye'leri ve Türk Atasözleri". *Sosyal Bilimler Dergisi Prof Dr. Mahmut Kaplan Armağan Sayısı*, c. IX, sy 2, 2011, ss. 121-60.

Ceyhan, Âdem. "Atalardan Kalma Meseller". *Ayla Demiroğlu Kitabı*, Kutupyıldızı, 2006, ss. 237-57.

Ceyhan, Âdem. "Bazı Yazma ve Basma Türk Atasözü Derlemeleri". *Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, sy 4, 2011, s. 215.

Ceyhan, Adem, ve Sercan Koşik. "Cemâlî'nin Risâle-i Durûb-ı Emsâl'i". *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, sy 16, 2016, ss. 33-76.

Ercilasun, Ahmet Bican. *Dîvânu Lugâti't-Türk'teki Şiirler ve Atasözleri*. Bilge Kültür Sanat Yayınevi, 2020.

Fatîn Davud. *Hâtimetü'l-Eş'âr (Fatîn Tezkiresi)*. Kültür ve Türizm Bakanlığı Yayınları, 2017, https://ekitap.ktb.gov.tr/TR-195831/fatin-tezkiresi.html.

Fırat, Ramazan. *Hıfzî'nin Manzûme-i Durûb-ı Emsâl'i (İnceleme-Metin)*. Fırat Üniversitesi, 2019.

Gümülcineli Esad. *Türk Dilinde Darb-ı Meseller*. Ahenk, 1925.

Hamîd İzzet [Ün]. *Mukayeseli Türkçe ve Fransızca Durûb-ı Emsâl*. İkdâm Matbaası, 1923.

Hengirmen, Mehmet. *Güvâhî Pend-nâme*. Kültür ve Türizm Bakanlığı Yayınları, 1983.

Hıfzî. *Manzûme-i Durûb-ı Emsâl*. Tabhâne-i Âmire, 1262.
İzbudak, Velet. *Atalar Sözü*. Devlet Basımevi, 1936.
Koşik, Halil Sercan. "Bilinmeyen Bir Fransızca-Türkçe Atasözü ve Deyimler Sözlüğü: Mehmet Emin'in Durûb-ı Emsâl-i Fransevî Lugatçesi". *IV. Uluslararası Dünya Dili Türkçe Sempozyumu Bildirileri*, editör Mehmet Naci Önal, c. II, 2012, ss. 125-33.
M. Agâh. *Ataların Dilinden*. İktisat Matbaası, 1928.
Mehmed Nâil Tuman. *Mehmed Nâil Tuman, Tuhfe-i Nâilî - Divan Şairlerinin Muhtasar Biyografileri.* Bizim Büro Yayınları, 2001.
Mehmed Süreyya. *Sicill-i Osmanî*. Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1996.
Millî Kütüphane Genel Müdürlüğü. *Türk Atasözleri ve Deyimleri I*. Milli Eğitim Basımevi, 1971.
Muzaffer Lütfi. *Türk Atalar Sözü*. Matbaa-i Ebüzziya, 1928.
Necip Âsım. *Eski Savlar (En Eski Türk Darb-ı Meselleri)*. Evkâf Matbaası, 1343.
Oy, Aydın. *Tarih Boyunca Türk Atasözleri*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1972.
Sadi G. Kırımlı. *Atalar Sözü (Mukaddeme ve Bibliyografya: Selim Nüzhet Gerçek)*. Kanaat Kitabevi, 1939.
Sertkaya, Osman F. "Eski Türk Atasözleri Üzerine". *Şükrü Elçin Armağanı*, 1983, ss. 275-91.
Şinâsi ve Mehmed Tevfik Ebüzziya. *Durûb-ı Emsâl-i Osmâniyye*. 3. bs, Matbaa-i Ebüzziya, 1302.
Tahir, Bursalı Mehmed. *Osmanlı Müellifleri*. Direktör M. A. Yekta Saraç, c. II, Türkiye Bilimler Akademisi, 2016.
Tan, Nail. "Türkiye'de Genel Atasözü ve Deyim Sözlüklerinde Anlam Verme Çalışmalarına Toplu Bir Bakış". *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, sy 50, 2020, ss. 257-95.
Ünal, Mehmet. "Hıfzî'nin 16. Yüzyılda Yazdığı Atasözleri Derlemesi: Manzûme-i Durûb-ı Emsâl". *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, sy 35, 2015, ss. 101-26.
Vâcid Ahmed Efendi. *Durûb-ı Emsâl*. Âşir Efendi Matbaası, 1275.

EK: Durûb-ı Emsâl'in Metni

Bundan akdem Hıfzî nâm şâ'ir-i mâhir durûb-ı emsâlden nazmen cem' ve tertîbine muvaffak oldığı risâle-i matbû'ası her ne kadar müfîd ise de fakat elsinede isti'mâli vechile tertîbinde daha ziyâde letâfet ve bâ-husûs etfâle göre mutâla'asında sühûlet bulunacağından durûb-ı mezkûrenin elfâz-ı müstehcene ve me'ânî-i gayr-i müstahsene ile mahlût olanlardan sarf-ı nazarla nush u pendi hâvî ve beyne'z-zurafâ meşhûr u cârî bulunan altı yüz toksan kadar emsâl-i bî-misâl intihâb olunup hurûf-ı hecâ üzre bi't-tertîb zîrine münâsib iki üç lugaz dahi ilâve olunarak tab' u temsîl kılınmışdır.

Harfü'l-Elif

Elden gelen hayırdır diriğ etme.
Az tamah çok ziyan getirir.
Ummadığın taş baş yarar.
İlk attığı taş uzak düşer.
Uyur yılanın kuyruğuna basma.
Onmadık hacıyı deve üstünde yılan sokar.
Alma mazlumun ahını çıkar aheste aheste.
İnsanın alacası içindedir.
Öfke baldan tatlıdır.
Öfke ile kalkan ziyan ile oturur.
Az veren candan, çok veren maldan.
İsteyenin bir yüzü kara, vermeyenin iki yüzü.
Arayan mevlasını da bulur, cezasını da.
Öküz öldü, ortaklık ayrıldı.
Öksüz çocuk kendi göbeğini kendi keser.
Az ye de bir hizmetkâr tut.
Allah herkesin kalbine göre verir.
İnsaf dinin yarısıdır.
Altın gibi olan adını bakır etme.

Uzaktan davulun sesi hoş gelir.
Elin ile koymadığın şeye dokunma.
Edepsizden ırzını satın al.
İnsan taştan pek, gülden naziktir.
İnsan nisyandan hâli değildir.
Akşamın hayrından sabahın şerri yeğdir.
Ettiğin hayır, ürküttüğün kurbağaya değmez.
El yarası onulur, dil yarası onulmaz.
İğneyi kendine sok, çuvaldızı ele.
Atalar sanatı evlada miras kalır.
Ulu sözü dinlemeyen uluya kalır.
İki kişi lakırdı ederken üçüncü olma.
İnce eleyip sık dokuma.
El elden üstündür arşa çıkıncaya dek.
El uzatılan yere ayak uzatılmaz.
El için yanma nara, yak çubuğun sefanı ara.
El yumruğunu yemeyen kendini kahraman sanır.
Elin geçtiği köprüden biz de geçeriz.
Elin ağzı torba değil ki büzesin.
Öksüze acır çok amma ekmek veren yok.
Ekmeğin büyüğü, hamurun çoğundan olur.
Aş taşınca kepçeye paha olmaz.
İşten artmaz, dişten artar.
Uçan kuştan imdat umar.
Ağlamayan çocuğa meme vermezler.
Amrut (Armut), ağacından uzak düşmez.
Acı badincanı (patlıcan) kırağı çalmaz.
Mısra
İhtimaldir padişahım belki derya tutuşa
Aç gezmekten ise tok ölmek evladır.
Ölenin malı da beraber ölür.
İyiliğe kemlik olagelmiş, olagider.
Islanmışın yağmurdan pervası mı olur?
Açma kutuyu, söyletirsin kötüyü.
At(ı) alan Üsküdar'ı geçti.
Esrik devenin çulu eğri gerek.
Ansınlar beni bir çürük elma ile.
Ağaç fidan iken eğilir.
Alet işler, el övünür.
Ekmek çiğnenmeyince yutulmaz.
İpiyle kuyuya inilmez.
Aç ile ecelli söyleşir.
Alçacık eşeğe kim olsa biner.
Alnım açık yüzüm pak.
Ağzında bakla ıslanmaz.
Alacak ile verecek ödenmez.
Ayağı suya erdi.
Ehl-i keyfe açtırma kutunun kapağını.
Erenlerin sağ ve solu olmaz.
Ateş ile pamuğun oyunu olmaz.
Eşek kocamak ile tavla başı olamaz.
Aç tavuk kendini arpa anbarında görür.
Orasın saki-i gül çehrenin ibramı bilir.
Ok meydanında buhur yakmağa benzer.
İki cami arasında kalmış bînamaza benzer.
İnsan kâh olur dağı kaldırır kâh olur darıyı kaldıramaz.
Ateş olsan cirmin kadar yer yakarsın.
Ağaca çıksa papuşu (papucu) yerde kalmaz.
Ucuz etin yahnisi tatsız olur.
Ucuz sirke baldan tatlıdır.
Öksüzü dövmüşler vay arkam demiş.
Alır mısın akideyi miski bahasına.
İki canbaz bir ipte oynamaz.
İki karpuz bir koltuğa sığmaz.
İki el bir baş içindir.
Ak akçe kara gün içindir.
İki at bir kazığa bağlanmaz.
Akarsu murdar tutmaz.
Elden vefa, zehirden şifa.
O çamlar bardak oldu
At sâhibine göre eşer.
Ölmüş at arar nalını sökmeğe.
Et kanlı gerek, yiğit canlı.
Et tırnaktan ayrılmaz.
Anasına bak, kızını al.
Ağzını hayra aç.
Ayvaz kasap hep bir hesap.
Eğri oturalım, doğru konuşalım.
Amasya'nın bardağı biri olmaz ise biri dahi.
Erenler hazıra kılmış duayı.
Amrudun (armudun) sapı var, üzümün çöpü.
Un çuvalı gibi (v)urdukça toz ver.
Ucunu bul da yağa bala ver.
El öpmek ile ağız aşınmaz.
İyiliğe iyilik her kişinin kârı, kemliğe iyilik er kişinin kârı.
İyilik eyle at denize, balık bilmez ise Halik bilir.

İki kişi dinden çıkınca bir kişi candan çıkar.
Ürümesini bilmeyen kelp, koyuna kurt getirir.
Elin ile ver, ayağın ile ara.
Ecel geldi cihane, baş ağrısı bahane.
İmam evinden aş, ölü gözünden yaş.
Aralarından su sızmaz.
Özüm çöpsüz olmaz.
(Y)iğit lakabıyla anılır.
Âmâna kılıç kalkmaz.
El mi yaman bey mi yaman.
Elden geleni geri bırakma.
Ekini belli etme.
(V)ur abalıya.
İki su, bir ekmek yerini tutar.
Ateş düştüğü yeri yakar.
İpe un serme.
İpliği pazara çıktı.
Ekmeği taştan çıkarır.
Artık mâl göz çıkarmaz.
Aç esner, âşık gerinir.
İyi iş altı ayda çıkar.
O nüshanın az da suyunu iç.
Elde âdet, bizde bidat mı?
İkindiden sonra dükkân açmağa benzer.
İğne ile kuyu kazmağa benzer.
El ile gelen düğün bayramdır.
Evdeki pazarlık çarşıya uymaz.
Unumuzu eledik, eleğimizi astık.
Okumuzu attık, yayımızı astık.
At ölür meydan kalır, (y)iğit ölür şan kalır.
Eski dost düşman olmaz.
İki arslan bir posta yakışmaz.
Açtırma çuvalın ağzını.
Astarı yüzünden pahalı.
Acı acıyı defeder.
Akacak kan damarda durmaz.
Emanete hıyanet olmaz.
Adamak ile mâl tükenmez.
İp ucu verme.
Altı kaval, üstü şeşhane.
Azıcık aşa, kavgasız başa.
Eşeğin canı yanınca attan yürük olur.
İnanma dostuna saman doldurur postuna.
İç dedilerse, çeşmeyi kurut demediler ya.
Arkasında yumurta küfesi yok ya.
Aramızdan kara kedi mi geçti?
Ateş kış gününün meyvesidir.
İki çıplak hamamda yaraşır.
Eğri gemi doğru sefer verir.
İnsan insana lazım olur.
Erişir menzîl-i maksûduna âheste giden
Tîz-reftâr olanın pâyına dâmen dolaşır
El elin ayinesindir.
Ay aydın,il hesap belli.
Eski hamam eski tas.
Ay ışığında ceviz silkilmez.
Ecelsiz kul ölmez.
Eceline susamış.
İlk pazar, pazardır.
Ağzını poyraza aç.
Elin terazisi yoktur.
İnsan ihsan kuludur.
Elçiye zeval yoktur.
İnsan insanın şeytanıdır.
Allah diyen mahrum kalmaz.
Az çoğa tâbidir.
Elden gelene öğün olmaz, o da vaktinde bulunmaz.
Oğlan aldı oyuna gitti, çoban aldı koyuna gitti.
Evvel zahmet çeken sonra rahat eder.
İyilik bilmeyen adam, adam sayılmaz.
Allah karındaşı karındaş yaratmış, kesesini ayrı yaratmış.
Al kaşağı gir ahıra, yarası olan gocunur.
Ateşten eşeddir intizar.
Evvel düşün, sonra söyle.
İyi söyler isen iyi işitirsin, kötü söyler isen kötü işitirsin.
Ekinci yağmur ister, yolcu kurak.
Arkası mihrabadır.
Eskiye rağbet olaydı Bat Pazarı'na nur yağardı.
Ekmekten kaşık olur amma her yoğurdun hakkına göre değil.

Harfü'l-Bâ

Büyük lokma ye de büyük söz söyleme.
Pişmiş aşa soğuk su katma.
Bugünkü işini ferdaya bırakma.

Bugünkü yumurta yarınki tavuktan yeğdir.
Bir para için yıldıza kement atar.
Bir ağızdan çıkan bin ağza yayılır.
Bal bal demek ile ağız tatlılanmaz.
Bal tutan parmak yalar.
Balık baştan kokar.
Bir şeyin dibine darı ekme.
Başa gelen çekilir.
Bir müşteri için dükkân açılmaz.
Bir koyundan iki post çıkmaz.
Bir kötünün yedi mahalleye zararı dokunur.
Borçlu ölmez, benzi sararır.
Parayı veren çalar düdüğü.
Biberciden sor kırlangıcın zararını.
Bu bir gidiş ki ihtimal-i avdeti yok.
Böyle eyyam-ı gamın böyle olur nevruzu.
Bu kadar kusur kadı kızında da bulunur.
Pek kurcalama sivilceyi çıban edersin.
Pençşenbenin gelişi çehârşanbadan bellidir.
Biliriz senin ne kumaş olduğunu.
Büyük başın büyük olur ağrısı.
Bin nasihatten bir musibet yeğdir.
Bu sıcağa kar mı dayanır.
Belki altı üstünden iyi çıkar.
Boş lakırdı karın doyurmaz.
Bahşiş atın dişine bakılmaz.
Bir dalda durmaz.
Pirinci su götürmez.
Bir çiçek ile yaz olmaz.
Bir bulutla kış olmaz.
Bâb-ı tevekkülden ayrılma.
Bâb-ı rızada bulun.
Bilinir kadr-i aba mevsim-i baran olsa.
Bir abam var atarım, nerde olsa yatarım.
Biz değirmenin önünde değiliz, unundayız.
Ben derim bayram haftası, o der mangal tahtası.
Bu bir kuyruklu yıldızdır, her zaman doğmaz.
Bir yer yıkılmayınca bir yer yapılmaz.
Pilavı yiyen kaşığı yanında taşır.
Biri yer biri bakar, kıyamet ondan kopar.
Bülbülü altın kafese koymuşlar, yine "ah vatanım" demiş.
Bir akçe ile dokuz hamam kubbesi yapılmaz.
Beğenmeyen kızını vermesin.
Balcı kızı daha tatlı.
Buldun bal alacak çiçeği.
Bir pire için yorgan yakar.
Pamuk ipliğiyle bağladılar.
Bir mum al da derdine yan.
Bana mesel okuyor.
Pek incelme koparsın.
Bol bol yiyen, bel bel bakar.
Papuş (papuç) bulursa bayram eder.

Mısra

Bağban bir gül için bin hâre hizmetkâr olur
Bir kaşık ile dokuz abdal geçinir.
Borcun yoksa kefil ol, işin yoğsa vasi ol.
Borç vermek ile, yol yürümek ile tükenir.
Bir evde iki horos olunca sabah geç olur.
Bir günlük rızk için iki gün çabalamalı.
Bukalemun gibi renkten renge girer.
Buz üstüne yazı yazmağa benzer.
Bu oyunun da sakalı bitti.
Bir taş ile iki kuş (v)urulmaz.
Büyüğü döv ki küçük de ibret alsın.
Birdenbire gelen devlette hayır yoktur.
Bir şeyin önüne bakma, sonuna bak.
Başa yazılan gelir.

Harfü't-Tâ

Tekyeyi bekleyen içer şorbayı (çorbayı).
Tencere yuvarlandı, kapağını buldu.
Tereciye tere satılmaz.
Türkün aklı sonradan gelir.
Timur (demir) tavında dövülür.
Tek kürekle mehtaba çıkar.
Tembele iş buyur ki san nasihat versin.
Timar sipahisi züğürtleyince eski defteri yoklar.
Tazının topal olduğu, tavşanın kulağına değmiş.

Harfü's-Sâ

Sübut bulmayan söz hakkında ağız açma.
Sevaptan kaç ki günaha girmeyesin.
Sabit-kadem ol her gâh.

Harfü'l-Cîm

Câmi yıkılmış amma mihrap yerinde.
Câmi dururken mescitte namaz kılınmaz.
Çocuk ile yola gitme, yükün düşerse güler.

Çocuk büyür, deli uslanır.
Çalma kapıyı, çalarlar kapını.
Çok naz âşık usandırır.
Çürük bina temel tutmaz.
Çokluğa darı saçılmaz.
Cins cinse meyleder.
Çalmadan oynar.
Cin ile şeytan bir değildir.
Cin tutana bir nüsha yeter.
Can vermeyince canan ele girmez.
Çivisiz tahtayı rüzgâr alır.
Çeşm-i insaf gibi kâmile mizan olmaz.
Kişi noksanını bilmek gibi irfan olmaz.
Cefayı çekmeyen âşık, sefanın kadrini bilmez.
Çok karıştırma, çapanoğlu çıkar.
Cümleye muhalefet, kuvve-i hatadandır.
Çiğ yemedim ki karnım ağrısın.
Çevir kaz yanmasın.
Ceza-yı amelindir, çek!
Çanına ot tıkadılar.
Cömert ile nâkesin (nekes) harcı birdir.
Çıkmadık candan ümit kesilmez.
Çirkâba taş atma.
Çocuktan al haberi.
Can boğazdan gelir.
Can cana, baş başa.
Çivi çiviyi söker.
Can canın yoldaşıdır.
Çoban armağanı, çam sakızı.
Çok bilen çok yanılır.
Cümlenin maksudu bir amma rivayet muhtelif.
Câmi ne kadar büyük olsa imam bildiğini okur.
Çok yaşayan bilmez, çok gezen bilir.

Harfü'l-Hâ

Hile ile iş gören, mihnet ile can verir.
Hak söze Mecnun dahi razı olur.
Hak deyince akar sular durur.
Hacı Mekke'de derviş tekyede (tekke) yakışır.
Hak söz acı olur.
Har (v)urdu harman savurdu.
Hazır yemeğe dağlar dayanmaz.
Helâl mâl zayi olmaz.
Habbeyi kubbe etme.
Hamama giren terler.

Mısra

Hased-i kalb-i adû lutf ile zâil olmaz
Hilekârın gözü yaşlı olur.
Halep orda ise arşın burada ya.
Hazır mezarın ölüsü.
Hâkimsiz, hekimsiz beldede durmak caiz değildir.
Hüküm galiptir.

Harfü'l-Hâ

Hamur işine karışma.
Hıyar akçesiyle alınan merkebin ölümü sudandır.
Hasmın karınca ise de kendini merdane tut.
Hasım hasma mevlit okumaz.
Hastaya şorba (çorba) sorulur mu?
Ham amrud (armut) gibi boğazıma takılma.
Harman sonu dervişlerindir.
Huy canın altındadır.
Hırsızın çoğalması, subaşının ihmalindendir
Hırsız evden olursa bulunması müşkül olur.
Hane alma, kendine hemsâye al.
Hain adam korkak olur.

Harfü'd-Dâl

Derdini saklayan derman bulamaz.
Dövüş arasında yumruk aranmaz.
Dost ile ye, iç alışveriş etme.
Dostluk kantar ile, alışveriş miskal ile.
Deveyi yardan uçuran bir tutam ottur.
Deveden büyük fil var.
Denizi geçer de çayda boğulur.
Denizi yakamaz isem de cızlatırım ya!
Düğün evini bilmez, çanak çömlek taşır.
Denize düşen yılana sarılır.
Dost ağlatır, düşmen güldürür.
Debbağ beğendiği deriyi yerden yere (v)urur.
Denizde balık pazarlık olmaz.
Deli bal kabağından olmaz
Düşmana fırsat verme.
Dilin kemiği yoktur.
Deliye her gün bayramdır.
Düşmanı zebun eden müdaradır.

Danışan dağı aşmış, danışmayan yolu şaşmış.
Deliye taş atma.
Düştüğün yerden kalk.
Dipsiz kile, boş anbar.
Devasız dert olmaz.
Dün cin olup da bugün adam çarpma.
Deveci ile güreşen kapısını büyük açar.
Dimyat'a giderken evdeki bulgurdan olduk.
Dünya bir yağlı kuyruktur, yiyebilene aşk olsun.
Dilenciye bir hıyar vermişler, eğri diye beğenmemiş.
Dilenci bir olsa şeker ile beslenir.
Dilencinin yüzü kara, torbası dolu.
Testiyi kıran da bir suyu getiren de.
Davete icabet lâzımdır.
Dünya kazgan (kazan) ben kefçe (kepçe).
Tilkinin dolaşıp geleceği kürkçü dükkânıdır.
Tilki tilkiliğini anlatıncaya dek post elden gider.
Terziye göç (demişler) iğne başımda (demiş).
Terzi kendi söküğünü dikemez.
Dört ucunu koyuverdi.
Düştün ise toprağa sarıl.
Dervişin fikri ne ise zikri de odur.
Davacın kadı olur ise yardımcın Allah olsun.

Harfü'z-Zâl

Zevki humarına değmez.
Zelil olur tamahkâr adam.

Harfü'r-Râ

Rakip olsun da ne yüzden olursa olsun.
Rafta şeker var amma senin ağzına göre değil.
Rüzgârın önüne düşen yanılır.
Rağbet güzel ile zenginedir.

Harfü'z-Zâ

Zaman sana uymaz ise sen zamana uy.
Zeytin yağı gibi üste çıkar.
Zırva tevil götürmez.
Zora dağlar dayanmaz.
Zor oyunu bozar.
Zorla güzellik olmaz.
Zenginin gönlü oluncaya dek fukaranın canı çıkar.
Züğürtten sakın geç, zengine dokun geç.
Zengin arabasını dağdan aşırır, züğürt ovada yolunu şaşırır.

Harfü's-Sîn

Sürüden ayrılan koyunu kurt kapar.
Söyleyenden dinleyen arif gerek.
Sürüp git dememişler, gör de geç.
Sen giderken ben geliyor idim.
Serçeden korkan darı ekmez.
Ser verir sır vermez.
Sükûtun musiki yerine geçer.
Sel gider, kum kalır.
Sen kazan, sen ye.
Sepette pamuk yok.
Söyleyene bakma, söyletene bak.
Söz bir, Allah bir.
Selâmet-i insan hıfz-ı lisan iledir.
Söylediği lâkırdı bir incir çekirdeğini doldurmaz.
Sinek pekmezciyi tanır.
Sinek küçüktür amma, mide bulandırır.
Sermayeyi kediye yükletti.
Surnada (zurna) peşrev olmaz.
Söz ayağa düştü.

Harfü'ş-Şîn

Şeriatın kestiği parmak acımaz.
Şecaat kıyafet ile değildir.
Şap ile şeker bir değildir.
Şişeyi dışından yalar.
Şeytan kulağına kurşun.
Şeytan azapta gerek.
Şık şık eden nalçadır, iş bitiren akçedir.

Harfü's-Sâd

Sadık dost akrabadan yeğdir.
Suyu bardakta, gemiyi duvarda seyretmelidir.
Sahipsiz tahtayı yel almaz ise sel alır.
Sabır ile koruk helva olur.
Son pişmanlık fayda vermez.
Sağır için iki kere kamet olmaz.
Sakalını değirmende mi ağarttın?
Sakınılan göze çöp düşer.
Suyu çekilmiş değirmene döndü.
Saman altında su yürütür.
Sahibi razı olur, tellal razı olmaz.

Sabahki yiyeceğini bugünden düşünme.
Sofu soğan yemez, bulsa kabuğunu komaz.
Suyu görmeden paçalarını sıvama.
Sabah ola, hayrı gele.
Sabreden kulunu Mevla sever.
Su küçüğün, söz büyüğündür.
Su bulanmayınca durulmaz.
Su uyur, düşman uyumaz.
Suyuna pirinç salınmaz.
Sora sora Kâbe bulunur.
Sağır işitmez yakıştırır.
Sonraya kalan tona kalır.
Surete bakma, sirete bak.
Sakla samanı, gelir zamanı.
Sabrın sonu selamettir.
Sadaka verenin ömrü uzun olur.

Harfü'd-Dâd

Zarurette teyemmüm caizdir.
Zayi olmaz, mirî malıdır.
Zayi olmaz iyilik.

Harfü't-Tâ

Tatlı söz yılanı deliğinden çıkarır.
Dokuz abdal bir kaşık ile geçinir.
Dokuz ayın çaharşanbası bir araya geldi.
Dağdaki gelir bağdakini kovar.
Doğru söyleyeni dokuz köyden kovarlar.
Tablakâr, başındakini satar.
Tamahkâr var iken dolandırıcı aç kalmaz.
Taş atıp da kolun mu yoruldu?
Tavşan dağa küsmüş, dağın haberi olmamış.
Dokuz öksüz ile bir mağarada mı kaldın?
Topal eşek ile kârbâna (kervana) karışma.
Dağ Dağa kavuşmaz insan insana kavuşur.
Dağ yürümez ise âşık yürür.
Dağ tavşansız olmaz.
Tavşana kaç tazıya tut.
Dokuz körün bir değneği.
Damdan düşen halden bilir.
Tok açın halinden bilmez.
Tok ağırlaması güçtür.
Taşı sıksa suyunu çıkarır.
Taşı gediğine koydu.
Damlaya damlaya göl olur.
Tamahkârın gözünü toprak doyurur.
Taştan ekmeğini çıkarır.
Taş yerinde ağırdır.
Turpun sıkısından seyreği yeğdir
Taşıma su ile değirmen ne kadar döner?
Doğrunun yardımcısı Allah'tır.
Dar yerde yemek yemekten ise bol yerde dayak yemesi yeğdir.
Dağ dağ üstüne olur amma ev ev üstüne olmaz.

Harfü'z-Zâ

Zuhurata tâbi ol.
Zahire hükmolunur.

Harfü'l-Ayn

Arif olana yeter bir gül koklamak.
Akılsız başın zahmetini ayak çeker.
Akıldan hariç iş tutma.
Âlem ağyardan hali değildir.
Acele işe şeytan karışır.
Ariyet ata binen tiz iner.
Akla gelmeyen başa gelir.
Akıl yaşta değil baştadır.
Araba kırılınca yol gösteren çok olur.
Acem kılıcı gibi iki taraftan çalar.
Özrü kabahatinden büyük.
İbadet de mahfi, kabahat de.
Abbas yolcudur.
İlim, sâhibini aziz eyler.
Âşığa Bağdat uzak değildir.
Âşığa nişan, dervişe burhan.
Arife bir işaret yeğdir.
Arsız neden arlanır, çul da giyer sallanır.
Akıllı düşman, akılsız dosttan yeğdir.
Arife günü yalan söyleyenin bayram günü yüzü kara çıkar.
Âşık, kendini kör sanır, dört tarafını duvar sanır.

Harfü'l-Gayn

Garip kuşun yuvasını Allah yapar.
Garip (y)iğitin dili kısa, boynu eğri olur.
Gurbette övünmek hamamda türkü söylemeğe benzer.
Kavga, bizim yorganın üzerine imiş.
Kavgada kılıç ödünç verilmez.
Gazap gelince akıl gider.

Garibin dostu olmaz.
Gayret imandandır.
Gaibe hükmolunmaz.

Harfü'l-Fâ

Feleğin germ ü serdini görmüş.
Felek bu ya, kimine kavun yedirir, kimine kelek.
Feleğin çemberinden geçmiş.
Fukaralık ateşten gömlektir.
Fol yok yumurta yok.
Fırsat yoksuzluğudur.
Fırsatı fevt etme.
Firaktın sonu vuslattır.

Harfü'l-Kâf

Kaz gelen yerden tavuk esirgemez.
Konşunun tavuğu konşuya kaz görünür.
Kangı taş katı ise başını ana (v)ur.
Kangı gün var ki ahşam olmadık.
Kapıdan kovsan bacadan düşerim.
Kazma kuyuyu, kendin düşersin.
Karaman'ın koyunu sonra çıkar oyunu.
Ko desinler şahın bu dağda bağı var.
Kurunun yanında yaş da yanar.
Karda gez de izini belli etme.
Kapı Allah kapısıdır.
Karınca kararınca.
Kalpten kalbe yol vardır.
Kavilsiz giren haksız çıkar.
Karnı tok gözü aç.
Kırdığın ceviz bini geçti.
Kıldan nem kapar.
Kazı koz anlar.
Kılı kırk yarar.
Kan alacak damarı bilir.
Kale, içinden feth olunur.
Kara haber tez erişir.
Kul kusursuz olmaz.
Kırılan kap, yerini tutmaz.
Karanlıkta göz kapadığını kim bilir.
Kırk Arap'ın aklı bir incir çekirdeğini doldurmaz.
Karıncanın kanatlanması zevaline işarettir.
Kurt kocayınca köpeğin maskarası olur.
Koyunun bulunmadığı yerde keçiye Abdurrahman Çelebi derler.
Kaşığı herkes yapar amma sapını orta yerine getiremez.
Kırk yılın başında bir hırsızlığa çıktı ay ahşamdan doğdu.
Korkulu rüya görmekten ise uyanık yatması hayırlıdır.
Kuzguna güzel kimdir demişler, benim yavrularımdır demiş.
Kızı kendi havasına bıraksalar borazan başıya varır.
Kartala bir ok dokunmuş, yine kendi yelesinden
Kovma muhannesi cesur edersin.
Kanaat tükenmez hazinedir.
Kısmetimizde var ise kaşığımızda çıkar.
Kaymağı yiyen mandayı cebinde taşır.
Kabul olunmayacak duaya kimse âmin demez.

Harfü'l-Kâf

Gül dikensiz sünbül şikensiz olmaz.
Gülünü isteyen dikenini de ister.
Keremsiz kibarın fukaradan farkı ne?
Giremez kimse efendi ile kulun arasına.
Girmezden evvel çıkacağını düşün.
Kişi halini bilse hoş değil mi?
Kiminin devesi, kiminin duası.
Güvendiğimiz dağlara kar yağdı.
Kişi doğduğu yerde değildir, doyduğu yerdedir.
Gözden ırak olan gönülden dahi ırak olur.
Gönül kimi sever ise güzel odur.
Kişi sevdiğinin ya methinde ya zemminde.
Kimsenin kötülüğü kimseye bulaşmaz.
Kötü gelmeyince iyinin kadri bilinmez.
Kös dinleyen davula kulak vermez.
Kötü söz, kem akçe sahibinindir.
Kesemediğin eli öp de başına koy.
Kişinin adı çıkmaktan ise canı çıkması yeğdir.
Kel ölür, sırma saçlı olur.
Kör ölür, badem göz olur.
Gel denilen yere gelme[ye] ar eyleme.

Gel denilen yere gidip de yerini dar eyleme.
Köpeği öldürene sürütürler.
Köpeği an çomağı yanına koy.
Kedi uzanamadığı ciğere murdar der.
Kedi bulunmaya[n] yerde fare çok olur.
Göz görmeyince gönül katlanır.
Kişi düştüğü yerden kalkar.
Gün doğmadan neler doğar.
Kişi refikinden azar.
Gülme kon(m)şuna gelir başına.
Kişi ettiğini bulur.
Gözden sürmeyi çalar.
Kör görmez amma sezer.
Göze yasak olmaz.
Kemankeş sırrı gibidir.
Keskin kılıç kınını kesmez.
Keskin sirke kabına zarar.
Gül kadrini bülbül bilir.
Kerem'in arpa tarlası gibi yandı.

Gâh olur âşık-ı şeydâya düşer istiğnâ

Kimin arabasına biner ise onun türküsünü çağırır.
Keçesini sudan çıkardı.
Görünen köy kılavuz istemez.
Kendi gözündeki dikeni görmez de âlemin gözündeki çöpü görür.
Kenarın dilberi her ne kadar nazik olsa nazenin olamaz.
Kenarına bak bezini al.
Gönül nenin aşını ister.
Kendi düşen ağlamaz.
Göz görür gönül ister.
Kel başa şimşir tarak.
Geldi geçti kızılcık.
Kimsenin ahı kimseye kalmaz.
Gözümüzü açalım yoksa açarlar.
Gemisini kurtaran kaptandır.
Kişinin refikine nazar etmeli.
Kimi köprü bulamaz geçmeye kimi su bulamaz içmeye.
Kimi yağından yiyemez kimi yavanından.
Kestane kabuğundan çıkmış, kabuğunu beğenmemiş.

Görelim âyîne-i devran ne sûret gösterir

Harfü'l-Lâm

Lokma doyurmaz, hatır hoşluğudur.
Lakırdı ile peynir gemisi yürümez.
Lakırdını bil de söyle.
Lakırdı lakırdıyı açar.
Lakırdı torbaya sığmaz.
Lakırdı karşılıklı olur.
Leyleğin ömrü laklak ile geçer.

Harfü'l-Mîm

Mecliste dilini, sofrada elini kısa tut.
Meyvesini ye de ağacını sorma.
Muhabbet şirket kabul etmez.
Mızrak çuvala sığmaz.
Meşveret sünnet-i şeriftir.
Mühür kimde ise Süleyman odur.
Mal canın yongasıdır.
Mum dibine ışık vermez.
Minareyi çalan kılıfını hazırlar.
Meyhaneciden şahit istemişler, turşucuyu göstermiş.
Merkebin kuyruğunu kalabalık yerde kesince, kimi uzun der kimi kısa.

Mihneti kendüye zevk etmedir âlemde hüner

Mangal kenarı kış gününde lalezarıdır.
Maymunu fırına atmışlar, yavrusunu ayağının altına almış.

Harfü'n-Nûn

Nadan ile ye, iç de sohbet etme.
Ne Şam'ın şekeri ne Arab'ın yüzü.
Nerede soyundun ise orada giyin.
Nereye varsan okka dört yüz dirhem.
Nadan elinden su içme abıhayat olsa da.
Ne verir isen elin ile o gider senin ile.
Nefsine elverir ise borazan başı ol.
Nalıncı keseri gibi kendine yonma.
Ne şiş yansın ne kebap.
Ne sakala minnet ne bıyığa.
Ne beytü'l-harap ne beytü'l-mamur.
Ne eker isen onu biçersin.
Naçara teşekkürdür çare.
Nabzına göre şerbet verir.
Nerede hareket, orada bereket.

Niyet hayır, akıbet hayır.
Nezafet imandandır.
Nadan ile sohbet etmekten ise irfan ile taş taşımak yeğdir.

Harfü'l-Vâv

Veresiye şarap içen iki kere sarhoş olur.
Varak-ı mihr ü vefayı kim okur kim dinler.
Vergi Allah vergisidir.
Var evi, kerem evi.
Varlığa darlık olmaz.
Varını veren utanmaz.
Veren el dert görmez.
Vardığı Ayıntab, yediği pekmez.
Varışına gelişim, tarhana [aşı]na bulgur aşım.

Harfü'l-Hâ

Her bir usrun bir yüsrü vardır.
Her şeyin cehlinden ilmi yeğdir.
Her koyun kendi bacağından asılır.
Her bir azın bir çokluğu olur.
Her işin akıbeti akile derpiş gerek.
Her kesin gönlünde bir arslan yatar.
Her gördüğün sakallıyı baban zannetme.
Her başın bir derdi var, değirmencinin su.
Hüner makbuldür amma muteber hüsn-i edeptir.
Hünersiz adam meyvesiz ağaca benzer.
Herkes kendi layığını söyler.
Hem kaçar hem davul çalar.
Her şey zıddı ile münkeşiftir.
Hüner sahibini aziz eyler.
Her şey bitti de lakin örtüsü kaldı.
Herkese yâr ol kimseye bâr olma.
Her yokuşun bir inişi, her gidişin bir gelişi vardır.
Her kemâlin bir zevali vardır.

Harfü'l-Yâ

Yaktığın çırağı söyündürme.
Yetmiş iki dereden su getirme.
Yırtıcı kuşun ömrü az olur.
Yavuz hırsız ev sahibini bastırır.
Yalancının evi yanmış kimse inanmamış.
Yâri neyleyim bade harâbu'l-Basra.
Yuvarlanan taş yosun tutmaz.
Yağmur olsa kimsenin tarlasına yağmaz.
Yere bakar, yürek yakar.
Yangına körük ile gider.
Yel harmansız olmaz.
Yükünü tuttu.
Yerin kulağı vardır.
Yolcu yolunda gerek.
Yan kabağı gibi yanıma takılma.
Yıldızımız barışmadı.
Yer timur (demir) gök bakır.
Yer yarıldı, yere geçti.
Yumurtaya kulp takar.
Yürük at yemini artırır.
Yapı taşı, yapıdan kalmaz.
Yar yıkıntısına uğradı
Yumurtada kıl bitmez.
Yılan yiyen, hekim bulamaz.
Yaş kocar amma gönül kocamaz.
Yavaş atın tepmesi sert olur.
Yokluktan çakmak taşı çıktı.
Yorganına göre uzat ayağını.
Yağmurdan kaçarken doluya tutuldu.
Yerini bilmeyen, senede bir kat urba ziyade eskitir.
Yanlış hesap Bağdat'tan döner.
Yükünü bul da bacını sonra iste.

Lugaz

[Fâ'ilâtün/fâ'ilâtün/fâ'ilün]
Ol nedir insana dâim yâr olan
Gâh mahfî gâhice derkâr olan
Bâis-i rahmettir ancak ümmete
Dâhil eyler âdemi ol cennete
Dâimâ uzlet-nişinin kârıdır
Rengi çoktur ekserisi sarıdır
Şeyh-i kezzâba hele ber-dâm olur
Sâdediller varıp ona râm olur
Bir mübârek gün gelirse zâhidâ
Herkesin yanında olur rû-nümâ
Kabe-i ulyâda pek âlâsı var
Bende var ammâ onun ednâsı var
Birbirine muttasıldır hânesi
Bir hafîce yerde oldu lânesi
Mescide vakfeyle anı sen hemân
Yâd ideler ismini halk-ı cihân
Vâcidâ olsa sezâdır bî-riyâ

Bu lugaz vird-i zebânım dâimâ
Lugaz
Dû cihânda âdemi şâd u zelîl
Eyleyen ol iki şeydir bî-delîl
Kimisi bulur anınla izz ü câh
Kimisi zillet ile olur tebâh
Kendi re'yinde değildir müstakil
İkisi de birbirinden munfasıl
Birisi olmazsa insanda eğer
Âhire muhtâc olur zahmet çeker
Anı dîden gibi sakın her zamân
Hâr u sûzen yarasından sen hemân
Nîk ü bed saymaz hele bî-hûşdur
Hiç nasîhat dinlemez bî-gûşdur
Sâhibi ana nezâret etmeli
Dâimâ yolda delâlet etmeli
Habs ederler dar bir yerde müdâm
Hiç safâsın eylemezler iltizâm
Bu lugazda bas ayağın Vâcidâ
Himmet etsin bulsun ashab-ı nühâ
Lugaz
[Feilâtün/ feilâtün/ feilün]
Nedir ol yâr-ı safâ-bahş-ı derûn
Zevkine âlemi etmiş meftûn
Nedir ol dâfi-i efkâr u elem
Olunur ana riâyet her dem
Keyfine keyf katar insânın
Anı al zevkine bak dünyanın
Yoktur a'lâsına hiçbir diyecek
Kapılır rengine herkes güricek
Hele her hânede onadan bulunur
Halka anın ile ikrâm olunur
Niçe bî-keslere olmuş hemdem
Dil-i mecrûha da aynı merhem
Kimse men eylemiş bir yerde
Dokunursa dahi bazı derde
Alışan âdem anı bir sâat
Ele almazsa kalır bî-tâkat
Vâcidâ keyfime gitmez mi benim
Etse hal bu lugazı sîmtenim
Oldu üslub-ı behîn üzre bu nüsha tekmîl
Kesb eder nice fevâid okudukça atfâl
Âcizâne budur ihtâr u niyâzım Vâcidâ
Setrede sehv ü hatâsın güzel erbâb-ı kemâl
Ketebehü Mustafâ en-Nazîf

KLASİK TÜRK ŞİİRİNDE RİŞTE-İ CÂN KAVRAMI VE BU KAVRAMIN MİRCEA ELİADE'NİN BAĞ VE DÜĞÜM SİMGECİLİĞİ ANLAYIŞI AÇISINDAN MİTOLOJİK UZANTILARININ İNCELENMESİ

***Ahmet ALKAN*[1]**

Dr., Millî Eğitim Bakanlığı, Türkiye, ahmetalkan-1989@hotmail.com

ÖZ

Bu çalışmada klasik Türk şiirinde sıkça görülen rişte-i cân kavramı ele alınmıştır. Öncelikle klasik Türk şiirinde şairin ömrünü temsil eden rişte-i cân kavramı hakkında bilgi verilmiş, kavramın klasik Türk şiirinde kullanımına ilişkin çeşitli şairlerin beyitlerinden örnekler sunulmuş, sonrasında bu beyitler rişte-i cân tabiriyle oluşturdukları hayallere ve ilişkilendirdikleri hususlara göre incelenmiştir. Rişte-i cân tabirinin sevgilinin saçıyla, çeşitli geleneklerle ve ip öğesinin etrafında kurulan hayallerle olan bağlantısına ve klasik Türk şiirinde bu hususların ne şekilde yer aldığına değinilmiştir. Mircea Eliade'nin İmgeler ve Simgeler kitabındaki üçüncü bölüm olan bağ ve düğüm simgeciliği anlayışından hareketle bu kavramların mitolojik kökenleri değerlendirilmiştir. Bağ ve düğümlerin mitolojik kullanımlarından klasik Türk şiirindeki rişte-i cân tabirine kadarki süreçte mitsel değişimleri ve bu değişimlerin bağın ifade ettiği simgesel anlam üzerindeki etkileri incelenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Rişte-i cân, Mircea Eliade, hayat ipi, klasik Türk şiiri, mitoloji.

THE CONCEPT OF RİŞTE-İ CAN IN CLASSICAL TURKISH POETRY AND INVESTIGATION OF THIS CONCEPT IN TERMS OF MİRCEA ELİADE'S UNDERSTANDING OF TIE AND KNOT SYMBOLISM

Abstract

In this study, the concept of rişte-i cân, which is frequently seen in classical Turkish poetry, is discussed. First of all, information about the concept of rişte-i can, which represents the poet's life in classical Turkish poetry, was given, examples of the couplets of various poets regarding the use of the concept in classical Turkish poetry were presented, and then these couplets were examined according to the dreams they created with the phrase rişte-i can and the issues they related. The connection of the term rişte-i can with the lover's hair, various traditions and the dreams built around the rope element and how these issues take place in classical Turkish poetry are mentioned. It has been tried to explain how the poets handled the concept of rişte-i can by making use of various elements, with sample couplets. The mythological origins of these concepts were evaluated based on the concept of tie and knot symbolism, which is the third chapter in Mircea Eliade's book Images and Symbols. It has been tried to examine the mythic changes

[1] ORCID: 0000-0002-5826-6632

and the effects of these changes on the symbolic meaning expressed by the tie in the process from the mythological use of ties and knots to the expression rişte-i can in classical Turkish poetry. In this way, it is aimed to make a general assessment of the mythological origins of a concept that is widely used in classical Turkish literature.

Keywords: Rişte-i cân, Mircea Eliade, rope of life, classical Turkish poetry, mythology.

Giriş

Mitler, toplumların yaşayışlarının, inançlarının, kültürlerinin semboller aracılığıyla oluşmuş anlatılarıdır. Mitler için aşağıdaki tanım kapsayıcıdır:

‘‘Mitoloji, çok eski zamanlarda gelmiş ve yaşamış olan ulusların inandıkları tanrıların, kahramanların, perilerin, devlerin hayat ve maceralarından bahseden mitler ve hikâyelerdir. Aynı zamanda Mitoloji; gerçek hayata uymayan bu efsanevi hikâyelerin, masalların nasıl doğduğunu, nasıl geliştiğini, güzelleştiğini ifade ettikleri anlamı, inancı ve bu alanda yetişen bilginlerin düşüncelerini bildiren bir (ilim) dir.’’(Can 1) Mitlere konu olan hikayeler, kahramanlar ve semboller zamanın süregelen akışında değişmelere ve yeni eklemelere uğrar. Çoğu zaman sembolleri değişikliğe uğrasa da altlarında yatan öz korunur.

Klasik Türk şiiri, Arap ve Fars edebiyatlarından Türk edebiyatına geçmiş bir geleneğin ürünüdür. İçerisinde gelenek olarak nitelendirilen kavram ve sembolleri barındırmaktadır. Gelenek olarak nitelendirilmiş bu kavram ve semboller, bilinçli ya da bilinçdışı bir şekilde mitolojik kökenlere dayanır. Bu kavram ve semboller zamanın akışında yer yer değişikliklere uğramış olmakla birlikte özle olan bağlantılarını tamamen kaybetmemişlerdir. Temsil ettikleri ya da çağrıştırdıkları mitolojik kaynak tespit edilebildiği takdirde, bu kaynakla gelenek arasındaki bağ da ortaya konabilir.

“Rişte-i cân’’ ve ‘‘rişte-i ömr’’ kavramları klasik Türk şiirinde sıklıkla kullanılan kavramlardır. Bunlardan daha çok ‘‘rişte-i cân’’ kavramı, klasik Türk edebiyatı şairleri tarafından kullanılmıştır. Rişte ‘’ip’’ demektir. ‘‘Rişte-i cân’’ ya da ‘‘rişte-i ömr’’ bu itibarla can ipi/ömür ipi anlamına gelmektedir. Can ipinin kopması âşık için ölüm demektir. Klasik Türk şiirinde, sevgilinin saçlarının her bir teline bir aşığın gönlünün asılı bulunduğu yönündeki yaygın bir hayalden hareketle şairler tarafından rişte-i cân ile sevgilinin saçı arasında bağlantı kurulmuş ve bunun üzerine hayaller oluşturulmuştur. Nâbî’nin aşağıdaki beyti bu duruma örnektir:

Üzüldi rişte-i cân zülf-i pür-şiken diyerek

Bozuldı çihre-i dil berg-i yâsemen diyerek Nâbî 446/1 (Bilkan 798)

Nâbî ‘‘Can ipi, kıvrımlı saç diyerek ayrıldı, gönül çehresi ise yasemin yaprağı diyerek bozuldu.’’ şeklinde nesre çevrilebilecek beytinde sevgilinin kıvrımlı saçları ile can ipi arasında bağlantı kurmuştur. Can ipinin ayrılması, aynı zamanda ölümdür.

Nev'î’ye ait olan aşağıdaki beyitte “ipliği pazara çıkmak” deyiminden hareketle bu deyim ile can ipi arasında bağlantı kurulmuştur. Beyitte bir gün ipliğimiz pazara çıktığında can ipindeki dert ve gamın düğümü görünür denerek deyim, kinayeli bir ifadeyle kullanılmıştır.

Bilinür rişte-i cânuñ girih-i derd ü gamu

Bir gün olur ki çıkar ipligümüz bâzâra Nev'î 421/5 (Tulum ve Tanyeri 480)

Can ipiyle ilgili kurulan farklı bir hayal de Hâletî'ye ait aşağıdaki beyitte bulunmaktadır. Şair, ok, peykan ve can ipini birlikte tasavvur etmiştir.

Sînede peykânı kaldı nâvekin çekdikde yâr

Varise cân riştesi görünce sarıldı aŋa Hâletî 26/3 (Kaya 126)

Şair, sevgili okunu çekince okun temreni (saplandığı) yürekte kaldı, galiba can ipi (sevgilinin okunu) görünce ona sarılmak istedi, demektedir. Burada sarılmak fiili, başka bir hayal oluşturmaktadır. Aşık, sevgili tarafından gelen öldürücü okların yüreğinden çıkmasını istemez. O okla yaşamayı tercih eder. Sevgili saplamış olduğu oku çekince okun demirden olan ucu içeride kalmıştır. Aşık bunun sebebini can riştesinin çıkmaması için sevgilinin okunun ucuna sarılmasına bağlamaktadır. Neylî ise can ipiyle ilgili tasavvurunda Allah'a yalvaran bir aşık imajı çizmekte ve sevgilinin fidan gibi boyuna sarılmadıkça ecelin elinin can ipini koparmamasını istemektedir:

Sarılmadıkca bir kez ol nihâl-i 'işveye yâ Rab

Şikest irgürmesin dest-i ecel ser-rişte-i câna Neylî 143/2 (Erdem 168)

"Rişte-i cân" bazen "rişte-i ömr" tabiriyle de kullanılmıştır. Bu beyitlerde bu ipin kesilmesiyle ya da arzu ve istekle tüketilmesiyle ömrün sonlanacağına dair daha fazla vurgu yapılmıştır. Aşağıdaki beyitte istek elinin iğnesinin ömür ipini tüketmesiyle ilgili bir hayal söz konusudur.

Sûzen-i dest-i emel kârımı der-pîş etdi

Rişte-i 'ömrü düketdi ne yaman iş etdi Haşmet 238/1 (Arslan ve Aksoyak 316)

Aşağıdaki beyitte de ömür ipi kullanılmıştır:

Va'de-i vaslıñ meni salmış hayâl-i zülfüñe

Kim diler tûl-i emel ser-rişte-i ömr-i tavîl Fuzûlî 177/6 (Akyüz ve diğerleri 301)

Şair, sevgilinin kavuşma vadi nedeniyle, saçının hayaline düştüğünü ve bu yüzden ömrün ipinin uzamasını arzu ettiğini ifade etmektedir.

Şairler rişte-i cân ve rişte-i ömr kavramlarını belli başlı nesne ve imajların etrafında kurdukları hayaller üzerine şekillendirmişlerdir. Mum fitili, saç, tuzak, şiraze, mektup ipi, saz teli, parmağa ip dolama adeti, iğne, süs eşyası, düğüm gibi unsurlar altında orijinal ifadeler meydana getirmişlerdir.

Rişte-i Cân-Mum Fitili: Can ipinin benzetildiği nesnelerden biri mum ipidir. İpin yanarak tükenmesiyle ömrü temsil eden ve nihayetinde tükenecek olan can ipi arasında şairlerce bağlantı kurulmuştur. Fuzûlî, can ipini bu anlamda kullanmıştır. Şairin hayal dünyasında rişte mumun ucundaki fitille ilişkilendirilmiştir. Mum yandıkça fitili oluşturan düğümler birer çözülmekte nihayetinde mum da bitmekte ve sönmektedir. Sevgilinin kıvrımlı saçları da bu açıdan mumun fitiline benzer. Bu nedenle rişte-i cân ile sevgilinin kıvrımlı saçları arasında bağlantı kurulmuştur. Şairin ömrü de mumla birlikte düğümleri çözülen fitile

benzetilmiş ve bu ipe "rişte-i cân" yani "can ipi" denmiştir. Aşağıdaki beyit bu hayal üzerine kurulmuştur:

Ey Fuzûlî şem-veş mutlak açılmaz yanmadan

Tâblar kim sünbülînden rişte-i cânındadur 85/7 (Akyüz ve diğerleri 209)

"Ey Fuzûlî! Senin can ipinde sevgilinin sünbül gibi saçlarından oluşan kıvrımlar mum gibi yanmadan tam olarak açılmaz."

Beyitte Fuzûlî sevgilinin saçları ile can ipi arasında bağ kurmuş ve mumun yanmadıkça bu ipin çözülmeyeceğini ifade etmiştir. Sehâbî de aşağıdaki beytinde Fuzûlî gibi can ipi ve mum arasında bağlantı kurarak hayalini oluşturmuştur. Şair, sevgilinin bedeninin hararetlenmesinden ötürü can ipinin mum gibi demadem (sürekli- iham yoluyla nefes nefese) yanmakta olduğunu ifade etmektedir. Tabın bir anlamının da kıvrım olduğu hatırlanmalıdır.

Tâb-ı tebden germ olaldan cism-i cânânum benüm

Şem'-veş yanar dem-â-dem rişte-i cânum benüm Sehâbî 258/1 (Bayak: 1998)

Can ipiyle mumun ilişkili olarak kullanıldığı bir diğer beyit de Zâtî'ye aittir:

Rişte-i 'ömrüŋ ucı gördi fenâya irişür

Döker anuŋçün gözinden 'âkıbet hûn-âb şem' Zâtî 625/5 (Tarlan 129)

Şâir, eriyen mumun damlalarının dökülmesini hüsn-i ta'lille ömür ipinin ucunun fenaya vardığını görmesine ve bu yüzden gözlerinden kanlı sular akıtmasına bağlamaktadır. Bu suretle ömür ipi olarak nitelendirdiği can ipi ile mum arasında bağlantı kurmaktadır. Aşağıdaki beyitte Emrî, muhabbet mumunun yağının yürekten alındığını, göz nurunun o mumun alevi, fitilinin ise can ipi olduğunu ifade etmiştir.

Mahabbet şem'i kim yagı yüreklerden alınmışdur

Ana göz nûrıdur şu'le fitile rişte-i cânlar Emrî 174 (Saraç 330)

Rişte-i cânı fitîl eyledi göñlümü zücâc

Hufte bahtım ruhı devrinde uyarmaga sirâc Necâtî Bey 41/1 (Yılmaz151)

Yukarıdaki beyitte şair uyuyan bahtının, sevgilinin yanağının etrafında kandil yakmak için can ipinin fitil, gönlü de şişe ettiğini ifade etmekte ve can ipini kandilin fitiline benzetmektedir. Yine aşağıdaki beyitte şair, can ipinin mum fitiline benzediğini iman nurundan başka bir şeyin onu yakamayacağını ifade etmektedir.

Fetîl-i şem'a beñzer rişte-i cân

Anı uyarmaz illâ nûr-ı îmân Behiştî Heşt-Behişt 292 (Yeniterzi 124)

Rişte-i Cân – Saç: Rişte-i cân ile en çok ilişki kurulan unsurlardan biri sevgilinin saçlarıdır. Şekil itibarıyla sevgilinin uzun ve kıvrımlı saçları, şairlerin muhayyilesinde rişte-i câna benzetilmiş ve bu ilişkiden hareketle birçok beyit meydana getirilmiştir. Aşağıdaki beyitte, sevgilinin saçları ve can ipi bağlantısı konu edilmiştir.

Hasret-i zülf ü zenahdânuŋla ey Yûsuf-cemâl

Rişte-i cân göŋlüme bend ü cihân zindân olur Amrî 33/3 (Çavuşoğlu 69)

Şair sevgilinin saçının hasreti ve çene çukuruyla rişte-i cân ve dünya zindanı arasında bağlantı kurmaktadır. Bunu yaparken de Züleyha'nın iftirası sonucu Mısır zindanlarına düşen Hz. Yusuf'a da telmihte bulunmaktadır. Yine aşağıdaki beyitte:

Şâneden dillere zülfündeki âfet görünür

Rişte-i cânda nice ukde-i hayret görünür Nâilî 96/1 (İpekten 197)

Şair, sevgiliye tarağından gönüllere saçlarının afeti görünür, (böylece) can ipinde nice şaşkınlık düğümü gözükür, diyerek zülüf ve rişte-i cân ibarelerini birlikte kullanılmış sevgilinin saçı ve can ipi arasında hayret düğümleri bağlantısını da kullanarak beytini oluşturmuştur. Aşağıdaki beyit de yine sevgilinin zülfü ve can ipinin ilişkilendirilmesi süetiyle kurulmuştur.

Târ-ı zülf-i ham-be-ham çıkmaz derûnumdan benüm

Rişte-i cânumda andandur bu deŋlü pîç ü tâb Hâletî 67/3 (Kaya 135)

Şair, sevgilinin kıvrım kıvrım saçının tellerinin yüreğinden çıkmadığını, can ipliğinde bu kadar kıvrım bulunmasının bundan kaynaklandığını ifade etmektedir. Bu beyitte de sevgilinin kıvrımlı saçları ile can ipinin kıvrımları arasında karşılaştırma yoluyla bağlantı kurulmuştur. Aşağıdaki beyit de can ipiyle zülf arasında kurulan ilişki üzerinedir:

Tenümde rişte-i cânumdur ol zülf

Ferâgat itmen îmânumdur ol zülf Leylâ ve Mecnûn Larendeli Hamdi 1179 (Kütük 467)

Rişte-i Cân – Tuzak: Can ipiyle ilişkilendirilen bir diğer kavram ip ile tuzak kurmaktır. Eskiden kuş avlama yöntemlerinden biri de iple tuzak kurmaktı. Kafes benzeri bir aletin ucuna ip bağlanarak altına yem vb. dökülür ve ipin diğer ucunu tutan kişi kuşun göremeyeceği bir yere saklanırdı. Yemi gören kuş, tuzağın olduğu yere gelir ve ipi tutan kişi tarafından ip çekilerek kafes kuşun üzerine kapatılır, böylece yakalanırdı. Aşağıdaki beyitte şair, ölümü sevgilinin gamının ayrılığına tercih ettiğini söylemekte ve gam kuşuna can ipini tuzak edeceğini ifade etmektedir. Böylece iple tuzak kurma hadisesine can ipini kullanmak suretiyle göndermede bulunmaktadır.

Râcih görürüz mevti firâk-ı gam-ı yâre

Murg-ı gama cân riştesini dâm ederiz biz Nâilî 163/3 (İpekten, 1990: 226)

Aşağıdaki beyit de benzer bir av sahnesi üzerine oluşturulmuştur. Şair, gönül gözünün halkasını, can ipine bağlasa da yine o kekliğe uygun tuzağı bulamaz diyerek bir av sahnesi etrafında can ipiyle ilgili hayalini kurmaktadır.

Halka-i çeşmini bend eylese cân riştesine

Bulamaz dil yine ol kebge münâsib dâmı Hâletî 831/4 (Kaya 310)

Kuşların tuzak kurularak avlanması hadisesine işaret eden bir beyit de Sehâbî'ye aittir. Beyitte can ipi tuzak için kullanılan ip konumundadır:

Murg-ı vaslı sayd içün beŋzer Sehâbî kim yine

Dâne saçduŋ eşkden cân riştesin dâm eyledüŋ Sehâbî 207/5 (Bayak 98)

Şâir, kavuşma kuşunu avlamak için dane olarak gözyaşlarını yere saçtığını ve tuzak ipi olarak da can ipini kurduğunu ifade etmektedir.

Rişte-i Cân – Mektup Bağı: Şairler rişte-i cân tabiri ile ilgili ilişkilendirdikleri kavramlardan biri de mektupların sarıldığı iplerdir. Eskiden mektuplar, yazıldıktan sonra dürülerek tomar haline getirilir, açılmaması için de çeşitli iplerle sarılırdı. Hatta bazı gizli mektuplar mektubun gönderildiği kişi dışında kimsenin okumadığından emin olunması için iple bağlandıktan sonra mühürlenirdi. Şair, aşağıdaki beyitte mektupların iple sarılması geleneğinden hareketle:

Bilmem ki nâmesinde o yârüŋ ne vardur

Cân riştesi görünce sarılmak diler aŋa Hâletî 34/2 (Kaya 128)

Acaba sevgilinin mektubunda ne var ki can ipi görünce ona sarılmak istemektedir, diyerek bu geleneğe vurgu yapmaktadır. Aşağıdaki beyitte de mektupların iple sarılması hadisesine işaret edilmiştir. Şair, sevgiliye gözyaşlarının incisini mektupla arz ettiğini can ipinin de inci dolu mektuba sarıldığını ifade etmektedir.

'Arz itdüm ana nâme ile lü'lû-yı eşküm

Cân riştesi mektûb-ı dürer-bâre sarıldı Bâkî 535/2 (Küçük 432)

Günümüzdeki gibi teknolojik iletişim araçlarının bulunmadığı zamanlarda insanların kullandığı haberleşme yöntemlerinden biri de posta güverciniydi. Belli bir eğitim verildikten sonra küçük bir kâğıt parçasına yazılan haber, ayağına bağlanmak suretiyle güvercinle gönderilirdi. Şair sevgiliye ulaştırılmak üzere güvercinin ayağına bağlanacak bu haberin ipi olarak kendi can ipini düşünmektedir:

Rişte-i cân ile sar şeh-perine ey Yahyâ

Senden iletse eger yâre kebûter kâgaz Şeyhülİslâm Yahyâ 45/5 (Ertem 47)

Rişte-i Cân – Dünya Bağı: Şair için rişte-i cân, onu hayatta tutan bağdır. Tasavvuf anlayışına göre insanın asıl sevgiliye kavuşmak için bütün bağlardan, alakalarından kurtulması gerekir. Bu nedenle bazı şairler rişte-i cânı kullanırlarken bu bağdan da kurtulmaya çalışır. Çünkü rişte-i cândan kurtulmak aynı zamanda âşığı dünyaya bağlayan bütün ilgilerden de kurtulmak demektir. Bu konu ile ilgili bildirinin devam eden kısımlarında detaylı bilgi verilecektir. Aşağıdaki beyit, rişte-i cân ibaresiyle dünya bağlarından kurtulma tasavvuruna örnektir:

Kesildüm tîg-i ‘ışk-ı yâr ile cümle ‘alâyıkdan

Çeküp ser-rişte-i cânı cihândan inkıtâ‘ itdüm Hâletî 545/2 (Kaya 245)

Hâletî, beytinde sevgilinin aşkının kılıcıyla bütün alayıkdan (ilgile-alakalar-engeller) kesilerek kurtulduğunu, can ipinin ucunu çekerek dünyadan kopardığını ifade etmektedir. Beyitte can ipinin kopmasıyla bütün bağlarından kurtulan bir insan imajı vardır. Aşağıdaki beyitte Bâkî:

Saçuñ târına peyveste kılursa rişte-i cânı

cAlâ'ikden geçüp Bâkî cihândan inkıtâc eyler Bâkî 82/5 (Küçük 151)

Şair, can ipinin, sevgilinin saçına iliştirilecek olursa bütün ilgilerinden bağlarından geçerek dünyadan kesileceğini ve bağlarını koparacağını ifade etmekle Hâletî ile benzer bir hayali dile getirmektedir. Can ipliği kopan birinin dünya ile bağının kopması aynı zamanda ölümü de ifade ettiğinden kinayeli bir söyleyiş her iki beyitte de söz konusudur. Aşağıdaki beyitte şair, çaresiz aşığın Leylâ'nın gamını avare dolaşan Mecnun gibi parmağına doladığını böylece elini can ipinden yıkamak istediğini ifade etmektedir.

Tolayup barmaga Leylî gamın Mecnûn-ı âvâre

Elini rişte-i candan yumag isterdi bî-çâreNev'î 445/1 (Tulum ve Tanyeri 493)

Şairler rişte-i cân dışında rişte-i ömr kavramını da hayatı temsil eden ip anlamında kullanmışlardır. Taşlıcalı Yahyâ da ömr ipinin kopmasıyla dünya ile ilgili bağların kesileceğini dile getirmiştir. Beyitte, şair ecel makasının ömür ipini kestiği ve gönlünün aleme meylinin kalmadığını ifade ederek ömür ipinin kesilmesiyle dünya ile bağının koptuğunu ifade etmektedir:

Rişte-i ömrümi mikrâz-ı ecel kesmişdür

Kalmadı meyl-i dilüm 'âleme kat'â şimdi Taşlıcalı Yahyâ 509/3 (Çavuşoğlu 590)

Rişte-i Cân – Şirâze: Can ipiyle arasında bağlantı kurulan imajlardan biri de şirazedir. Kitap sırtı anlamına gelen ve kitapların sayfalarının bir arada durmasını sağlayan şiraze ile şairler çeşitli hayaller kurmuşlardır. Bu hayalde can ipi genellikle şirazenin parçaları bir arada tutan ip olarak hayal edilmiştir.

Bir güzel mecmûadır gül vasf-ı rûyun yazmaga

Andelîbin rişte-i cânı ana şîrâzedir Şeyhülİslâm Yahyâ 87/4 (Ertem 67)

Şair, gülü sevgilinin yüzünün vasfını yazmaya güzel bir mecmua olarak gösterirken bülbülün can ipini o mecmuanın şirazesi olarak yorumlamaktadır. Yine aşağıdaki beyitte Nevres:

Ser-rişte-i zülfüŋ ki seniŋ rişte-i cândır

Şîrâze-i mecmû'a-i 'uşşâk-ı cihândır Nevres, g.21/1 (Akkaya 232)

Ey sevgili! Senin saçının ucu can ipidir, o aynı zamanda dünyadaki âşıklar mecmuasının şirazesidir, diyerek sevgilinin saçları, can ipi ve şiraze arasında bağlantı kurmaktadır. Can ipi olarak yorumlanan sevgilinin saçları dünyadaki bütün âşıkların toplandığı mecmuanın şirazesi olarak hayal edilmektedir. Aşağıdaki beyitte Fuzûlî:

Her kitâba kim leb-i lâ'lüñ hadîsin yazeler

Rişte-i cân birle aşk ehli anı şirâzeler Fuzûlî 79/1 (Akyüz ve diğerleri 203)

Fuzûlî, sevgilinin dudağının hadisini/sözünü her kitaba yazmalarını, aşk ehlinin can ipiyle o kitabı şirâzeleyeceğini söyleyerek âşıkların canlarının sevgilinin hadisinin/sözünün yazılacağı kitaba şirâze olacaklarını ifade etmektedir.

Ömrüm evrâkın yile fürkat virürdi olmasa

Rişte-i ümmîd-i vasluŋdan eger şîrâzeler Zâtî g.421/4 (Tarlan 421)

Şâir, eğer hayat şirazesi sevgilinin kavuşma ümidinin ipiyle bağlanmış olmasa ayrılığın ömrün varaklarını yele vereceğini söyleyerek ömür varaklarını yani hayatın sayfalarını, günlerini bir arada bir ipin tuttuğunu ifade etmektedir. Can ipinin şiraze ile ilgili kullanımına bir örnek de aşağıdaki beyittir:

Rüzgâr âhir perişan etdi gül mecmû'asın

Rişte-i cân-ı hezâr imiş meğer şirâzesi Şeyhülİslâm Yahyâ 401/2 (Ertem 225)

Şair, rüzgâr -kinaye yoluyla da zaman- sonunda gül mecmuasını dağıttı meğer onun şirazesi bülbülün can eviymiş, demekle can ipi ve şiraze arasında bağlantı kurmuştur. Şiraze ve can ipliği ile kurulan bağlantıyla ilgili aşağıdaki beyit de verilebilir:

Berg-i gülden eyledi dívân-ı hüsn evrākını

Yaraşur cân riştesinden ola ger şîrâzesi İbn-i Kemâl 324/2 (Demirel 205)

Şair, güzellik divanı sayfalarını gül yaprağından derledi, o divanın şirazesi can ipinden yapılsa yeridir, diyerek şiraze ve can ipi arasında kurulan bağlantıyı bir kez daha kurmuştur. Aşağıdaki beyit de can ipiyle yapılan şiraze üzerinedir:

Yaraşur zînet-i mecmû'a-i evrâk-ı güle

Olsa şîrâze eger rişte-i cân-ı bülbül Mezâkî 264/5 (Mermer 446)

Şair, gül bülbül ilişkisini can ipiyle bağlantılı kullanmakta ve gül yapraklarının mecmuasının süsüne, bülbülün can ipi şiraze olsa yeridir, demektedir.

Rişte-i Cân - Parmağa İp Bağlama Adeti: Can ipiyle ilgili bir diğer hayalde Şeyhülİslam Yahyâ:

Didim unutma barmaguna bend it rişte-i cânı

O şûh-ı dil-sitânum tolamış barmagına ânı Şeyhülislam Yahyâ 107 (Ertem 298)

Bir şeyin unutulmaması için parmağa ip bağlanması yönündeki gelenekten hareketle sevgiliye âşığını unutmaması için can ipini parmağına bağlamasını sevgilinin de bu sözü unutmayarak parmağına can ipini doladığını söyleyerek can ipini parmağa ip bağlama geleneği ile bağlantılı bir şekilde kullanmıştır. Aşağıdaki beyitte de verilen bir sözü vefa gösterip unutmamak için parmağa bağlanan ip hadisesine gönderme yapılmakta ve yine can ipi, verilen sözün unutulmaması için sevgilinin parmağına bağlanmak istenmektedir:

Vefâlar idicek oldı unutmasun ol yâr

Var Emrî barmagına bagla rişte-i cânı Emrî, 5525/5 (Saraç 289)

Aşağıdaki beyitte şair, âşığın gönlün halini unutmaması için sevgilinin okunun parmağına can ipini sardığını ifade etmekte ve bir şeyi unutmamak için parmağa ip bağlama hadisesine işaret etmektedir.

İtmeye diyü hâl-i dil-i zarı ferâmûş

Sardum okınun barmagına rişte-i cânı Nev'î 487/3 (Tulum ve Tanyeri 517)

Rişte-i Cân- Büyü: İpler ve düğümlerle büyü yapılabildiğine olan inanç yaygındır. Şairler can ipiyle büyü yapma inancını ilişkilendirmişlerdir. Hâletî;

Cân riştesine hırz-ı gam okursa pîr-i 'ışk

Ser-cümle 'ukdeler gider andan yegân yegân Hâletî 564/8 (Kaya 250)

Eğer aşk pîri, can ipine gam tılsımını okursa ondaki bütün düğümler bir bir çözülür, diyerek aşk pirinin okuyacağı tılsımla can ipinin düğümlerinin gideceğini ve o ipin çözüleceğini ifade etmektedir. Can ipinin çözülmesi âşığın ömrünün sonlanması, bir anlamda da âşığın dünya bağından kurtulması demektir.

Rişte-i Cân –Elbise, Tasma vb. Dokuma: Can ipiyle ilgili iplikten elbise yapılması gerçeğinden hareketle beyitler de oluşturulmuştur. Bunlardan biri can ipiyle gömlek dokumak üzerinedir. Aşağıdaki beyitte bu hayal söz konusudur.

Rişte rişte itdi cânı gamzen ey sîmîn-beden

Kim ide sen dilbere cân riştesinden pîrehen Câfer Çelebi, k. 11/19 (Erünsal 68)

Ey gümüş bedenli sevgili! Senin yan bakışın, sen dilbere can ipliğinden gömlek yapmak için benim canımı iplik iplik etti, demekle can ipliğinden sevgiliye gömlek yapılması gibi farklı bir hayal kurulmuştur. Sevgiliye can ipliğinden gömlek yapılması bir anlamda aşığın canının sevgili için feda edilmesidir. Aşağıdaki beyitte de can ipinden yapılan bir gömlek söz konusudur:

Var ise bir pîrehen peydâ ider ol yâr içün

Rişte-i cân cem' ider turma bu çerh-i pîre-zen Hâletî 634/4 (Kaya 266)

Şair, bu yaşlı bir kadın gibi olan felek durmadan can ipi toplamaktadır, galiba (onlardan) sevgili için bir gömlek yapmak istiyor, diyerek âşıkların can iplerinden toplanan iplerle kendisine gömlek yapılan bir sevgili imajı oluşturmuştur. Aşağıdaki beyitte de can ipini, sevgilinin nazik bedenine gömlek dikmek için sevgilinin kirpiklerini iğne ettiği ifade edilmektedir.

Müjgânı sûzen ide meger rişte cânını

Ol cism-i nâzenîne göre pîrehen diken Sami 99/3 (Kutlar 530)

Sevgilinin sokağında köpekler bulunmaktadır. Bunlar âşığın sevgiliye yaklaşmasını, onu görmesini engellemektedir. Âşığın rakipleridir. Köpekler bir yerden uzaklaştırılmak için boyunlarına tasma şeklinde bir ip bağlanıp bu ipin çekilmesiyle sevgilinin sokağından uzaklaştırılabilir. Böylece âşığın sevgili ile arasındaki engel kalkmış olur. Aşağıdaki beyitte şair sevgilinin sokağındaki köpekleri bir nefes olsun kendine çekmek için can ipini onlara ip yapsam yeridir demektedir:

Çekmeğe kendime kuyun itlerini bir nefes

Yaraşır anlara kılsam rişte-i cândan meres Usûlî 49/1 (İsen 145)

Şair, sevgiliye sokağının köpeklerini bir an olsun çekmek için can ipini kullansa bunun yaraşacağını söyleyerek sevgiliyle arasında engel durumda olan sevgilinin sokağının köpeklerini uzaklaştırmak için can ipinden bir ip yapacağını ifade etmektedir. Diğer bir

ifadeyle bir nefes olsun sevgiliyi görebilmek için canını feda edeceğini anlatmaktadır. Yine aşağıdaki beyitte de şair aynı hadiseye vurgu yapmaktadır.

Cezb idem diyü kilâb-ı kûy-ı şefkat-hûyuñı

Rişte-i cândan sezâdur kılsam anlara meres Süheylî kas. 3/20 (Harmancı 54)

Rişte-i Cân-İğne-Hz. İsa: Divan şiirinde can ipiyle kurulan bağlantılardan biri de iğne-iplik ilişkisi üzerinedir. Bilindiği gibi iğne ve iplik dikiş dikme noktasında bir arada kullanılan aletlerdir. İğnenin Hz. İsa ile ilgili anlatıda adı geçmektedir. Anlatıya göre Hz. İsa çarmıha gerildiğinde Allah tarafından göğe yükseltilmiştir. Ancak o sırada yakasında bir iğne bulunduğu için gökyüzünün dördüncü katı olan güneş katına kadar yükselmiş ve yakasındaki dünyevî şey nedeni ile orada kalmıştır. Bu yüzden Hz. İsa, edebiyatta güneşle ilişkilendirilir. Can ipi nedeniyle ipliği konu alan divan şairi, iğneyi de Hz. İsa ile olan münasebetini dile getirerek şiirde konu edinmiştir. Nitekim aşağıdaki beyit bu ilişki üzerinedir:

Rişte-i cân sûzen-i gamzeñden ayrılmaz senüñ

'Alem-i tecrîde nakl idem diyü 'Îsâ gibi Gelibolulu Âlî 551/3 (Aksoyak 267)

Şair, Ey sevgili! Can ipi tecrid alemine İsa gibi nakl olayım diye senin yan bakışının iğnesinden ayrılmaz diyerek iğne ve iplik arasındaki bağlantıyı Hz. İsa ve can ipliği noktasında birleştirmiştir. Aşağıdaki beyitte de iğne ve iplik ilişkisi Hz. İsa ve can ipi vasıtasıyla kurulmuştur:

Rişte-i cân ile gamzeñden kesilmezsin diyü

Dostum dik gelmek ister sûzen-i 'Îsâ bana Gelibolulu Âlî 551/3 (Aksoyak 8)

Aşağıdaki beyitte şair ey sevgili, senin bakışlarının gönül diken iğnesi cana geçti ama can ipi o gönül diken iğneden geçmedi diyerek iğne-iplik arasındaki ilişkiyi can ipiyle bağlantılı olarak kullanmıştır.

Sûzen-i dil-dûz-ı gamzen geçdi câna şöyle kim

Geçmedi cân riştesi ol sûzen-i dil-dûzdan Şeyhülİslâm Yahyâ 278/3 (Ertem 163)

Rişte-i Cân- Saz Teli: Bazı müzik aletleri seslerini kendilerine bağlanan teller vasıtasıyla çıkartırlar. Şairin muhayyilesinde şairin teninde bağlı olan can ipi de bu tenle birlikte şairin inlemelerini, ahlarını terennüm etmektedir. Aşağıdaki beyitte kendini telleri bulunan bir müzik aleti olan çeng ile karşılaştırmakta nasıl ki yel değip çengin üzerindeki tel ses çıkartırsa can ipi de ah edecek olsam eğilmiş boyumdan ses verir demektedir.

Ün verir can riştesi hâm kametümden çeksem âh

Yil degüp çeng üzre bir âvâza gelmiş târ tek Fuzûlî 157/2 (Akyüz ve diğerleri 280)

Aşağıdaki beyitte de şair, telli bir müzik aleti olan kanunla ilgili olarak can ipini kullanmış, belanın zayıf teninde can ipini inlettiğini bu hal ile gönül yakan iniltisinin nağmesiyle kânuna döndüğünü ifade etmektedir.

İñledür rişte-i cânı ten-i zârumda belâ

Nagme-i nâle-i dil-sûz ile kânûn oldum Sehâbî 265/3 (Bayak 111)

Nev'î de rişte-i cân tabirini saz telleri ile ilgili kullanan şairlerdendir. Aşağıdaki beyitte şair, nasıl ki sazın telleri ıslanınca sesi çıkmazsa benim gözyaşlarım da can ipini ıslattığından can ipinin sesini çıkarmaz diyerek değişik bir hayale başvurmuştur.

Eşküm sadâ-yı rişte-i câna virür sükûn

Kılmaz terane çün ola târ-ı rebâb ter Nev'î 67 (Tulum ve Tanyeri 270)

Can İpi- Peygamber Oyunu: Can ipiyle beraber çok az beyitte de olsa geçen kavramlardan biri de Peygamber oyunudur. Peygamber oyunu hakkında Ahmet Talat Onay birkaç ihtimal sunmuş olsa da mahiyetine dair tam bir bilgisi olmadığını ifade etmiştir. (Kurnaz 2019: 335). Şairlerin bu oyunla ilgili kurdukları hayallerde can ipinden bahsetmeleri bu oyunun iple oynanan bir oyun olduğu ihtimalini güçlendirmektedir. Aşağıda Emrî'ye ait beyit bu görüşü destekler niteliktedir:

Elinde rişte-i cân râzi olursa o 'isi-leb

Peyâmber oyunın oynayalum bu rismân ile Emrî Divânı (Saraç 255)

O elinde can ipi olan İsa (gibi nefesiyle ölüleri dirilten) dudaklı sevgili kabul ederse bu iple peygamber oyunu oynayalım demekte ve bu oyunun iple oynandığını açıkça ifade etmektedir. Böylece şair iple oynanma ihtimali olan bu oyunda ipi, can ipiyle ilişkilendirmekte, ortaya kendi canını koymaktadır. Konuyla ilgili başka bir beyit Necâti Bey'e aittir:

Evrildi kaldı rişte-i cânı kemînenin

Peygamber oynu olalı yârân oyuncağı Necâtî Bey (Yılmaz 452)

Şair, peygamber oyununun dostların oyuncağı olduğundan beri can ipinin eğrildiğini söylemekte ve can ipi ile peygamber oyunu vasıtasıyla ilişki kurmaktadır. Aşağıdaki beyitte de Emri bir önceki beytinde ifade ettiği manayı dile getirmiştir:

Peygamber Oyunu

Cân riştesi elinde virürse rızâ eger

Peygamber oynın oynamaga ol Mesih-leb Emrî (Saraç 300)

Rişte-i Cân - Süs Eşyası Yapımı: İpliğe ince vb. değerli taşlar dizip onlardan süs eşyası yapıldığı bilinmektedir. Sevgilinin lal gibi değerli dudaklarının arasından çıkan her söz de mücevher gibidir. Şairler ipe dizilen inci vb. değerli mücevherleri can ipiyle bağlantı kurarak çeşitli hayallerle ifade etmişlerdir. Aşağıdaki beyit bu duruma örnektir:

Dilâ vakt-i tekellümde nazar kıl la'l-i cânâna

Ne dürlü dürlü gevherler dizer gör rişte-i cânâ İshak Çelebi 265/1 (Çavuşoğlu ve Tanyeri 291)

Şair gönlüne seslenmekte ve ey gönül, konuştuğu zaman sevgilinin lal gibi dudaklarına bak da can ipine nasıl türlü türlü cevherler dizdiğini gör, demekte ve ipliğe inci vb. değerli şeyler dizme adetine vurgu yapmaktadır. Yine aşağıdaki beyitte:

Dizilür rişte-i câna niçe lü'lû-yı hôş-âb

Dürc-i la'lînin açup söylese gevher-pâre Yakînî 174/2 (Zülfe 167)

(Ey sevgili) Eğer lal gibi dudaklarının hokkasından mücevher parçaları saçılsa can ipliğine nice güzel su incileri dizilir, denilerek ipliğe inci dizme hususuna vurgu yapılmıştır.

Rişte-i Cân -Ayna: Eskiden aynalar her yerde bulunan eşyalar değillerdi. Çarşıda pazarda bazı dervişler tarafından ücret karşılığı kullanımı dahi söz konusuydu. Bazı aynalarda çarşıdaki dükkanlarda insanların kendilerini görebilecekleri yerlere iple asılırdı. Meâlî divanında bu aynaların asıldığı ip can ipi olarak hayal edilmiştir. Beyitte ten yani beden bir dükkâna gönül de bir aynaya benzetilmiştir. Gönül aynası ten dükkanına can ipiyle asılmıştır.

Rişte-i cân-ile asıldı bu ten dükkânına

Gönlümüñ âyînesine eyle ey meh bir nigâh Me'âlî 90/2 (Candid Penstrokes 266)

Yine Meâlî tarafından kaleme alınan başka bir beyitte aynı hayal kurulmuş can ipiyle asılan gönül aynasına güneş yüzlü sevgilinin bakmamasından yakınılmıştır.

Asıldı rişte-i cân ile gönlüm âyinesi

Dimezsin ey yüzi hurşîd aña nigâh idelüm Me'âlî 161/2 (Candid Penstrokes 338)

Rişte-i Cân - Düğüm: Bazı düğümler çözülemeyince dişler yardımıyla açılmaya çalışılır. Şairin muhayyilesinde rişte-i cân da sevgilinin dişleri yardımıyla açılabilmektedir. Hâletî, sevgilinin dişleri olmasaydı can ipinde yer alan gam düğümleri açılmazdı, diyerek bu durumu örneklendirmektedir:

Açılur mıydı eger olmasa dendân-ı nigâr

Rişte-i cânda olan 'ukde-i gam Hâletiyâ Hâletî 41/5 (Kaya 129)

Aşağıdaki beyitte de dişlerle can ipindeki düğümleri açmakla ilgili kurulan bir hayal söz konusudur. Şair, can ipinden yapılmış gam düğümlerini açmak için sevgilinin bakışının okları yaralarımın ağzına diş oldu, diyerek dişle ipin düğümünü çözme ilişkisini kurmuştur.

Rişte-i cânda olan gam girihin açmag içün

Oldı peykânları yaralarum agzına diş Câfer Çelebi 77/3 (Erünsal 274)

Aşağıdaki beyit dişlerle gam düğümünün açılması hayali üzerine kurulmuştur. Şair her ne kadar bahçenin goncasının çiy tanesinden dişleri olsa da bülbülün can iplerinden olan gam düğümünü açamaz, demektedir.

Rişte-i cânından açmaz bülbülüŋ gam 'ukdesin

Gonce-i bâguŋ egerçi jâleden dendânı var Hâletî 209/6 (Kaya 171)

Bazı durumlarda can ipinin çözüleceği yere sağlamlaştığı da olur. Bu durum bir ipi çözmeye çalışırken düğümü daha da karmaşıklaştırıp kördüğüm etmek durumudur. Aşağıdaki

beyitte şair, ay yüzlülerle yıldız, o kadar barışmıştır ki çekiştirdikçe can ipinin düğümü sağlamlaştı diyerek düğümün kördüğüm haline gelmesine vurgu yapmıştır.

Cân riştesinüñ bendi berk oldı çekişdükçe

Şol denlü barışmışdur meh-rûlar ile kevkeb Gelibolulu Âlî 31/4 (Aksoyak 17)

Rişte-i cân ve rişte-i ömr ile ilgili zikredilmesi gereken bir husus da rişte hastalığı ile ilgilidir. Burhân-ı Katı'da rişte maddesinde riştenin anlamlarından biri olarak şu husus zikredilir:

"Bu isimle maruf bir illettir ki rişte illeti tabir olunur. O bir marazdır ki insanın ayağında ekser topuğunda zahir olur. İplik gibi bir ince tel çıkar, gittikçe uzayıp gider. Kırılsa veya kesilse o kimse helak olur. Bu maraza etibba 'ırk-ı medenî derler. Bu maraz ekseriya Lâr şehrinde hadis olur. Tiflis tarafında ve Kudüs-i Şerif semtinde dahi zuhuru mesmu olmuştur.''

Buradan hareketle topuktan ince bir iplik şeklinde çıkan ve kesilmesi ya da kopması durumunda çok ciddi zararları olan bu hastalıkla şairlerin hayatlarının bağlı olduğu ve kopması durumunda ölümlerine sebebiyet verecek rişte-i cân ve rişte-i ömr kavramlarının arasında bir benzerlik olduğu söylenebilir.

Verilen örneklerde de görüldüğü gibi rişte-i cân tabiri klasik Türk şiirinde aşığın ömrünü temsil etmektedir. Beyitlere bakıldığında çoğu zaman bu ipin gamdan düğümlerle bağlanmış olduğu görülmüştür. Rişte-i cân birçok beyitte sevgilinin saçlarına bağlanmış olarak verilmektedir. Erimekte olan bir mumun yanan fitili olması, kendisinden gömlek yapılması, kuş vb. avlamak için tuzak olarak kullanılması, şirazenin ipini oluşturması, iğne ile olan ilişkisi, dişle düğüm çözmek gibi unsurlar bu kavramın bağlantılı olduğu diğer öğelerdir. Bu ip insan ömrünü sembolize eder. Divan şairi, bu ipi koparmak ve kendisini dünyadan yani sevgili ile arasında var olan engellerden kurtarmak istemektedir.

Geleneğin içerisinde kullanımları şairin kurmuş olduğu hayale göre değişen rişte-i cân ya da rişte-i ömr kavramı öz itibarıyla canın bağlı olduğu bir ip olarak nitelendirilmektedir. Hayatı simgeleyen bu ipin mitolojik uzantıları bulunmaktadır. Mircea Eliade, İmgeler ve Simgeler adlı eserinin üçüncü bölümünde ip, bağ ve düğüm konularını ve bunların dünya mitlerindeki simgesel anlamlarını irdelemiştir (Eliade 1992). Babil dilinde ip anlamına gelen ''marassu'' kelimesi mitolojide her şeyi birleştiren kozmik ilkeyi, evrenin tamamını alttan tutan desteği, gücü ve tanrısal anayasayı işaret eder. (Eliade 120). İp-bağ simgeciliği, mitolojide farklı işlevlere ve uzantılara sahiptir. Bunlardan biri çeşitli mitolojilerdeki tanrıların ya da hükümdarların bağlayıcılığı noktasındadır. Bağlama ya da düğümleme, hükümdarın ya da tanrının silahlarından biridir (Eliade 95). Hint mitolojisinde yeteneklerinden biri düşmanlarını bağlamak olan ve bağ ustası olarak nitelendirilen ve elinde bir iple temsil edilen Varuna, Yunan mitolojisinde çocuklarını yerin altında esir alıp bağlayan Uranos bu tip tanrılardandır.

''Bergaigne ve Güntert'ten sonra Dumezil de Varuna'nın sihirsel gücünü vurgulamıştır. Bu tanrı gerçek bir ''bağ ustası''dır ve birçok dua ile törenin yegâne amacı, insanı ''Varuna'nın bağları''na karşı korumak veya onlardan kurtarmak olmaktadır. Sayana Rig Veda'nın I, 80, 3'teki dizelerini yorumlarken Varuna adı'nın ''kötüleri iple sarması, yani onların içine kapatması'' olgusundan geldiğini açıklamaktadır.'' (Eliade 99).

Varuna'daki bağlayıcılığın benzeri bir bağlayıcılığa yine Hint mitolojisinde Vrtra'da rastlanır. Varuna'nın düşmanlarını yok etmekte kullandığı düğümleme, sihirsel bağlama yeteneği Vrtra'da suları durdurabilme, tutabilme ve bağlayabilme şeklinde tezahür eder (Eliade 103). Eliade, mitolojideki diğer bağlayıcı tanrıları şu ifadelerle örneklendirir ve ipin tarih öncesi işlevi ile ilgili bilgi verir. Ona göre ip tarih öncesinde bir silah olarak kullanılmaktadır.

''İndra'ya geri dönelim. Bazı durumlarda bir ''sihirbaz'' olmakla kalmamakta, aynı zamanda Varuna ve Vrtra gibi o da bağlanmaktadır. Atmosfer bir iptir ve hasımlarını bu iple sarmaktadır. Onun İran'daki karşılığı olan Verethranga, hasmının ellerini bağlamaktadır. Fakat bunlar ikincil özelliklerdir ve belki de ipin tarih öncesinde gerçekten silah olarak kullanıldığını açıklamaktadır'' (Eliade 106).

Avrupa kökenli mitolojilerde de Hint mitolojisinde görülen durum söz konusudur. Burada da ipi düşmanlarını ve kölelerini bağlayan tanrılar bulunmaktadır. Trak tanrısı Dorzales, adını bağlamak anlamına gelen bir kökten alır (darez: ip bağ), İskandinav tanrısı Odin, ip tanrısı sıfatıyla anılır, Germen mezar tanrıçaları, ölülerini bir ip vasıtasıyla çekmektedirler, başka savaşçı tanrıçalar düşürmek istediklerine ip atmaktadırlar (Eliade 110). İran kaynaklı mitoslarda da ip unsurlarına rastlanmaktadır. Eliade bu konuyla ilgili şu bilgileri verir:

''İran kaynaklı veriler iki tiptendir: 1. Ölümü belirlenen kişiyi bağlayan iblis Astovidhotush'a yapılan bazı atıflar; 2. İran'ın savaşçı tanrıları ve kahramanlarının menkıbeleri: örneğin Feridun, iblis Azdahak'ı iple bağlamış ve onu Devamend dağına zincirlemiştir. (Dinkard'dan naklen); tanrı Trshtrya, Pairika büyücü kadınlarını iki veya üç iple bağlamıştır... Şehnâme'nin bazı bölümlerinde Ahriman elinde bir ip tutmaktadır ve kader tanrısının bağları da söz konusu olmaktadır.''

Buraya kadar adı geçen tanrılarda ve kahramanlarda düğüm ve bağ mitolojisinin iki özelliği söz konusudur. Birincisi düşmanları bağlama, esir alma, ikincisi ise sihirsel bağlama. Tanrıların, tanrıçaların, kahramanların hatta iblislerin düşmanlarını bağlama noktasındaki güçlerine Mezopotamya uygarlıklarında ve dünyanın farklı yerlerinde de rastlanmaktadır.

Bağlamanın ikinci fonksiyonu ise büyü ve sihir üzerinedir. Dünyanın farklı bölgelerinde yapılan düğüm büyüleri bilinmektedir. Eliade, bağ ve büyü ilişkisini iki bölüm halinde açıklar. Birincisi, insan cinsinden düşmanlara karşı yapılan sihirsel bağlar ya da yapılan sihirsel bağların kopartılması, ikincisi ise vahşi hayvan ve hastalıklara karşı yapılan sihirsel bağlar ve iblislere ve ölüme karşı yapılan sihirsel bağlardır (116). Bunlardan ikinci grup bağlar ile ilgili verilen örnekler önemlidir. Zira bu noktada ölüm-yaşam ve bağ ilişkilendirilmeye başlamıştır. Bağların ömür ile ilgili olmaya başladığı nokta da burasıdır. Bir hastalık esnasında vücudun iyileştirilme amacıyla bağlanması, halk arasında hastalıklardan ve iblislerden düğümler yoluyla korunma adeti, dünyanın birçok yerinde nazarlık olarak düğümlerin taşınması Eliade'nin düğümlerin koruyucu işlevleri açısından verdiği örneklerdir (117).

''Düğümler hastalığa yol açmakta, ama aynı zamanda hastalığı da defetmekte veya hastalığı iyileştirmektedirler; ağlar ve düğümler büyülemekte ve aynı zamanda büyüye karşı korumaktadırlar; doğurmayı engellemekte ve onu kolaylaştırmaktadırlar, yeni doğan bebekleri korumakta ve onları hasta etmektedirler; ölüm getirmekte ve onu

kovmaktadırlar. Sonuç olarak, bütün bu sihirsel – tıpsal ayinlerde esas olan nokta, herhangi bir 'bağ'ın, herhangi bir 'bağlama' eyleminin içinde gizli olan güce dayatılan yönelimdir.''(Eliade 117-118).

Bağın sihirle ilgili bu işlevleri, ölümü getirme ve kovma noktasında etkili olduğunu göstermektedir. Burada bu eylemlerin gerçek olup olmadıklarından ziyade insanlar için bu inancın etkileri önemlidir. Çünkü bağların ölümle olan bu ilgileri farklı mitolojilerde değişik mitolojik kurgulamalara sebep olacaktır. Ölümün ağları-dolayısıyla kaderin ağları- bu iplerle örülecektir. Bağın ve ipin ifade ettiği anlamların bir uzantısı da hayat ipi kavramıdır. Bu ip, insanın kaderini simgelemektedir. Bu ipin işlevine belirgin Yunan mitolojisinde rastlanır. Eliade, Kozmos'un kendisinin bir dokuma ve ağ olduğunu, Hint spekülasyonunda havanın bu dünyayı ve öteki dünyayı tek bir ip gibi bağlayarak evreni dokuduğunu ifade eder. İnsanın hayatının da bir iplik gibi dokunduğunu söyler (Eliade 120). İnsanın hayatının bir iplik gibi dokunması insanı edilgen konuma düşürür. Bu noktada her bir ip insan için yaşam konumundadır. Bu ipleri dokuyan ve onların uzunluğuna kısalığına ve ne zaman kesileceklerine karar verenler ise iplerin ustaları olan tanrılardır.

Bağlama-kader ve ölüm ilişkisi belirgin olarak Yunan mitolojisinde görülmektedir. Bunlar Zeus'un kızları olan Klotho, Laekhesis ve Atropos adında üç kız kardeş tanrıçadır ve ellerinde hayat ipliği bulunmaktadır. Moiralar ya da Parklar olarak da adlandırılan bu üç kız kardeşten biri ipi dokumakta, diğeri uzunluğunu belirlemekte, sonuncu ise kesmektedir (Can 22-23). Dikkat edilirse insanın doğumu, yaşamı ve ölümü üç tanrıça arasında paylaşılmıştır. Doğum, yaşam ve ölüm insanın kaderidir ve mitolojik bağlamda bu kader tanrıların elinde olan iple simgelenmiştir.

Klasik Türk şiirinde yer alan rişte-i ömr ve rişte-i cân ipinde de bu mitolojik anlayışın uzantıları bulunmaktadır. Yukarıdaki örneklerde de yer aldığı üzere divan şairlerinin bazı beyitlerinde bu düğümü açmak ve bu bağdan kurtulma isteğinin olduğu görülmektedir. Sevgiliye kavuşmak isteyen aşık, dünya ile ilgili bütün bağlardan kurtulmak zorundadır. Rişte-i cândan kutulan aşığın, dünya ile ilgisi kalmaz ve bütün bağlarından kurtulmuş olur. Divan şairlerinin bazı beyitlerinde dile getirilen hayat ipinin kopması ile aşığın dünyevi bağlardan kurtulmasının bir benzeri Hint mitolojisinde görülmektedir. Eliade'nin bu konudaki tespiti önemlidir:

''Bu çeşit bakış açılarının bazı ortak noktaları vardır: insanın her yerdeki nihai amacı, 'bağlar'dan kurtulmaktır: ruhun ölümden sonra karşılaşacağı düğümü çözmeye hazır olması için, labirente özgü düğümün çözülmesinin öğrenildiği labirente mistik kabul ayinine, amacı cehaletin örtüsünü 'yırtmak' ve ruhu varoluş zincirlerinden kurtarmak olan felsefî kabul ayini karşı gelmektedir. Hint düşüncesine bu kurtuluş düşüncesinin egemen olduğu ve en karakteristik terminolojisinin 'zincirlenmiş-kurtulmuş', 'bağlanmış-çözülmüş', 'tutulmuş-bırakılmış' gibi kutupsal formüllere indirgenebilir nitelikte olduğu bilinmektedir.'' (Eliade 123).

Buradan hareketle divan şairinin genelde gamlarla düğümlendiği ifade edilen hayat ipini kopararak dünyevi bağlarından kurtulmak istemesiyle, dünya mitolojilerinde görülen ruhun varoluş zincirlerinden kurtulmak istemesinin simgesel yansıması olan bağlardan kurtulma anlayışı arasında bağlantı bulunduğu söylenebilir.

Bahsedilmesi gereken diğer husus da bağı kontrol etme yetisinin kimin elinde olduğu ile ilgilidir. Mitoloji açısından bakıldığında evren insanı da bütün yaşamı da nakış nakış dokumuştur. Bağ ile düşmanları yok etme ya da yaşamları hayatı temsil eden bir ipe bağlı olan insanların doğum, yaşam ve ölüm çevriminde kontrol etme yetisi tanrıların ve tanrıçaların elindedir. Yunan mitolojisinde çocukların cehenneme bağlayan Uranos ve doğum-yaşam-ölüm görevini ip simgeciliği ile üstlenmiş üç tanrıça kız kardeş bu tanrılara örnektir. Sümer, Çin, Germen, İskandinav ve Hint mitolojilerinde de iplerin ustaları tanrılardır ve kontroller onların elindedir. Divan şiirinde ise beyitlerin kurduğu hayal doğrultusunda aşığın can ipi sevgilinin saçlarına, dolayısıyla sevgiliye bağlıdır. Bu bağlamda her iki durum arasında bir benzerlik söz konusudur.

Sonuç

Rişte-i cân ve rişte-i ömr kavramları divan şiirinde sıklıkla kullanılan kavramlardandır. Bu kavram divan şiiri dünyasında aşığın ömrünü ve dünya ile olan bağlarını temsil eder. Can ipi ile ilgili şairin muhayyilesinde birçok hayal kurulmuştur. Bu kavram bazı durumlarda yanmasıyla birlikte mumu eritmeye başlayan ve en sonunda mumu bitirerek sönen fitille ilişkilendirilirken, bazen de ömrün sayfaya benzetilen günlerini bir arada tutan şiraze olarak ya da bir mektubun sarıldığı ip, gam kuşunu avlamak için kurulan tuzak olarak hayal edilmiştir. Genellikle bu ipin bir ucu sevgilinin saçlarına dolayısıyla sevgilinin hükmüne bağlı olarak düşünülmüştür. Aşığın canında bu ipten atılmış gam düğümleri söz konusudur ve çoğu beyitte de görüldüğü üzere aşık bu düğümleri çözerek dünyevî ilgilerinden kurtulmak üzeredir.

Rişte-i can tabiri, Mircea Eliade'nin bağ ve düğüm simgeciliği anlayışı açısından ele alındığında bu ipin mitolojik uzantılarının olduğu ortaya çıkar. Bazı mitlerde dünya mitlerinde görülen ve genellikle tanrı ve tanrıçaların sahip olduğu büyüsel bir gücü temsil eden düşmanları bağlama ve yok etme anlayışını simgelerken bir uzantısı da yaşam ve ölümü kontrol eden bağ oluşudur. Bu bağlar genellikle bir tanrı ve tanrıçanın elindedir. Dünyada farklı bölgelerdeki bazı tanrı ve tanrıçaların bir sıfatı da bağ tanrısı ve tanrıçası olmalarıdır.

Bağların bir diğer özelliği de ölümü getirmeye ve hastalıkları uzaklaştırmak suretiyle ölümü engellemeye, kovmaya çalışmakta kullanılmalarıdır. Halk inanışlarında çeşitli alanlarda bunun örnekleri mevcuttur. Bir diğer bağ simgeciliği de hayat ipi üzerinedir. Bu ip insanın kaderini temsil eden bir mahiyete sahiptir. En belirgin olarak Yunan mitolojisindeki insanın ömrünü temsil eden bir ipi dokuyup uzunluğunu temsil edip kesen üç kız kardeş tanrıçada görülür.

Divan şiirindeki rişte-i cân tabirinde de bu hayat ipi anlayışının izleri görülür. Mitolojik bağlamda tanrıların ve tanrıçaların elinde bulunan hayat ipinin divan şiirindeki karşılığıdır. Ancak burada düğümlerin ucu tanrı ya da tanrıçanın eline değil sevgilinin saçlarına bağlıdır. Beyitlerde şair bu ipten kurtulmaya ve dünya ile alakalarını kesmeye çalışan bir aşık konumundadır.

Kaynakça

Akkaya, Hüseyin. *Nevres-i Kadîm ve Türkçe Dîvânı –İnceleme-Tenkidli Metin ve Tıpkıbasım-.* Harvard Üniversitesi Yakındoğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü: 1996.

Aksoyak, İsmail Hakkı. *Gelibolulu Mustafa Âlî Divan II*, Harvard Üniversitesi Yakındoğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü, C2 (3C).

Akyüz, Kenan vd, *Fuzuli Türkçe Divan*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1958.

Arslan Mehmet; Aksoyak İ. Hakkı. *Haşmet Külliyatı*. Sivas: Dilek Matbaacılık, 1994.

Arslan, Mehmet. *Muhyî, Edebî Kişiliği ve Divanı*. Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2006.

Aydoğan, Yaşar. *Ahmedî Dîvân*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, ISBN 978-975-17-3344-3, e-kitap. ekitap.ktb.gov.tr/TR.78357/ahmedi-divani.html (ET. 28/06/2022).

Bayak, Cemal. *Sehâbî Dîvânı ve Konu İndeksi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Doktora Tezi, 1998.

Bilkan, Ali Fuat. *Nâbî Dîvânı*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1997.

Can, Şefik. *Klasik Yunan Mitolojisi*, İstanbul: İnkılap ve Ata Kitabevleri Yayıncılık, 1970.

Candid Penstrokes, Edith Ambros. *The Lyrics of Me'âlî, An Ottoman Poet of the 16th Century*, Berlin: Islamkunlıche Untersuchungen Band: 66, 1982.

Çavuşoğlu, Mehmed, *Yahyâ Bey Dîvan (Tenkidli Basım)*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1977.

Çavuşoğlu, Mehmed. *Amrî Dîvan (Tenkidli Basım)*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1979.

Çavuşoğlu, Mehmet ve Tanyeri, M. Ali. *Üsküplü İshak Çelebi Dîvân – Tenkidli Basım-*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1990.

Demirel, Mustafa. *İbn-i Kemâl Dîvan*. İstanbul: Fakülteler Matbaası, 1996.

Eliade, Mircea. *İmgeler ve Simgeler* (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay). İstanbul: Gece Kitapları, 1992.

Erdem, Sadık. *Neylî ve Dîvânı*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2005.

Ertem, Rekin. *Şeyhülislâm Yahyâ Divanı*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1995.

Erünsal, İsmail E. *The Lıfe and Works of Tâcî-zâde Ca'fer Çelebi, Wıth A Crıtıcal Edition of His Dîvân*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1983.

Harmancı, Esat. *Süheylî Ahmed bin Hemdem Kethuda Dîvân*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2007.

İpekten, Haluk. *Nâ'ilî Divânı*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1990.

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

Kaplan Yakup; POYRAZ Yakup, ''Divan Şiirine Kaynaklık Etmesi Bakımından Oyunlar;'', *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Klasik Türk Edebiyatının Kaynakları Özel Sayısı, Volume: 3, Issue: 15, 2010, s. 151-175.

Kaya, Bayram Ali. *Azmi-zâde Hâletî Dîvânı (Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Dîvânının Tenkidli Metni)*. Harvard Üniversitesi Yakındoğu Dilleri ve Medeniyetleri Bölümü, 2003.

Kutlar, Fatma Sabiha. *Arpaemîni-zâde Mustafa Sâmî Dîvân*, Ankara: ISBN 975-270-463-8, 2004.

Küçük, Sabahattin. *Bâkî Dîvânı (Tenkitli Basım)*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1994.

Kütük, Rıfat. *Lârendeli Hamdî'nin Leylâ ile Mecnûn Mesnevîsi (İnceleme/Metin ve Diğer Leylâ ile Mecnûn Mesnevîleriyle Mukayesesi)*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Orta Öğretim Sosyal Alanlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Doktora Tezi, 2002.

Öztürk Mürsel, ÖRS Derya, *Burhân-ı Katı*, İstanbul: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2009.

Saraç, Mehmet Ali Yekta. *Emrî Divanı*. İstanbul: Eren Yayınları, 2002.

Tarlan, Ali Nihad. *Zatî Divanı (Edisyon Kritik ve Transkripsiyon)*. C1 (2C), İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1967.

Tulum, Mertol ve Tanyeri M. Ali. *Nev'î Divan*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1977.

Yeniterzi, Emine. *Behiştî'nin Heşt Behişt Mesnevîsi (İnceleme-Metin)*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2001.

Yılmaz, Ozan. *Necâtî Bey Dîvânı*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2005.

Zülfe, Ömer. *Yakînî Dîvân*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, 2009.

AHMET HİKMET MÜFTÜOĞLU'NUN *GÖNÜL HANIM* ROMANINDA ORHUN YAZITLARI VE MİLLÎ KİMLİK PROBLEMİ

***Eşqane BABAYEVA*[1]**

Doç. Dr., Azerbaycan Millî Bilimler Akademisi, Azerbaycan, eshqane@mail.ru

ÖZ

Yirminci yüzyılın başlangıcı Türk edebiyatında dikkat çeken konulardan biri de Türkçülüktür. Büyük bir harekete dönüşen Türk Birliği ideolojisi Türk Halklarının edebiyatında da büyük bir yer kapsamıştır.

Ziya Gökalp'la başlayan bu edebî eğilim Halide Edip Adıvar ("Yeni Turan"), Mufide Ferit Tek ("Aydemir"), Nihal Atsız ("Bozkurtların Ölümü", "Bozkurtlar Diriliyor"), Ahmet Hikmet Müftioğlu ("Gönül Hanım") gibi yazarların eserlerinin ana konusuna dönüşmüştür.

Özellikle, Ahmet Hikmet Müftüoğlu'nun Gönül Hanım romanı hem ideolojik, hem de kurgusal açıdan dikkat çekmektedir. Eser tamamen Türkçülük ideolojisi üzerine kurgulanmış, millî kimlik problemi irdelenmiştir.

Ahmet Hikmet Müftüoğlu, Türkçülük ideolojisinin öncüllerinden olmuş, kendini bu davaya adamıştır. Yazarın Gönül Hanım romanı da bu ideolojinin yansıması olarak ortaya çıkar. Bu eserin kahramanları yazarın Türk Birliği ideolojisi fonksiyonunu yerine getirirler. Güzel, akıcı bir uslupla kaleme alınan roman sadece ideoloji açısından değil, sanatsal açıdan da oldukça değerli bir eserdir.

Bildiride, Ahmet Hikmet Müftüoğlu'nun edebî kişiliği üzerine bilgi verilecek, yazarın Gönül Hanım romanı millî kimlik, Türkçülük bağlamında incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Orhun Yazıtları, kültürel değerler, millî kimlik, Türkçülük, Ahmet Hikmet Müftüoğlu.

ORKHON INSCRIPTIONS AND THE NATIONAL IDENTITY PROBLEM IN AHMET HİKMET MÜFTÜOĞLU'S NOVEL *GÖNÜL HANIM*

Abstract

Turkism is one of the important issues in Turkish literature at the beginning of the twentieth century. The ideology of Turkism has turned into a great operation and has a great place in the literature of the Turkish Peoples.

This literary education, which started with Ziya Gökalp, turned into the main subject of the works of writers such as Halide Edip Adıvar ("Yeni Turan"), Mufide Ferit Tek

[1] ORCID: 0000-0002-4934-4168

("Aydemir"), Nihal Atsız (Bozkurtların Ölümü, Bozkurtlar Diriliyor), Ahmet Hikmet Müftüoğlu ("Gönül Hanım").

In particular, Ahmet Hikmet Müftüoğlu's novel "Gönül Hanım" draws attention both from an ideological and fictional perspective. The work was completely fictionalized on the ideology of Turkism, and the national identity problem was examined.

In the article, information on Ahmet Hikmet Müftüoğlu's literary personality will be given, and the author's novel Gönül Hanım will be examined in the context of national identity and Turkism.

Keywords: Orkhon Inscriptions, Cultural Values, National Identity, Turkism, Ahmet Hikmet Müftüoğlü.

Giriş

Millî Edebiyat dönemi, 1908'de Meşrutiyet'in ilanı ile başlamış, Cumhuriyet'in ilanına kadar devam etmiştir. Milliyetcilik, Türkçülük bu dönemi şekillendiren temel ideolojilerdir. 1911 yılında "Genç Kalemler" dergisi etrafında toplanan aydınlar Türk milliyetçiliğinin edebî cephesini oluşturur. Türk millî edebiyatının kurulmasının gerekliliği ilk kez bu dergide dile getirilir. Bu hareketin amacı millî bir lisan, millî bir edebiyat vücuda getirmektir. Genç Kalemler, millî bir edebiyatın ancak millî bir dil ile mümkün olabileceğini savunurlar. Bunu gerçekleştirmek için Türkçenin sadeleştirilmesi çalışmalarına önem verirler ve yazı dilinde İstanbul Türkçesinin kullanılmasını önerirler. "Genç Kalemler" dergisi önceleri Ömer Seyfettin ile Ali Canip Yöntem'in çabalarıyla çıkar. Yenileşme ile ilgili görüş ve fikirleri topluma ulaştırmak için halk dilini bir araç olarak kullanır. Yazılarında halk lisanını kullanmalarına rağmen halkın edebî mahsullerine şekil ve içerik bakımından ilgi göstermezler. Bu durum, Ziya Gökalp ile birlikte farklı bir boyut kazanır. Ziya Gökalp, yeni ve modern bir cemiyetin felsefî ve sosyolojik boyutunu şekillendirir (Akyüz 19-20). Dönemin Türk milliyetçiliğinin öncüleri olarak başta Ziya Gökalp olmakla, Ali Suavi, Ahmet Vefik Paşa ve Süleyman Hüsnü'nün isimlerini zikrede biliriz.

Edebi eğilime dönüşen Türkçülük, özü dönüş Türkiye'nin sosyo-kültürel hayatını, aynı zamanda tüm Türk Halklarının edebiyatını etkilemiştir. Ziya Gökalp'la başlayan bu edebî eğlim Mehmet Emin Yurdakul, Halide Edip Adıvar, Mufide Ferit Tek, Ahmet Hikmet Müftüoğlu gibi yazarların eselerinin ana konusuna dönüşmüştür. Ziya Gökalp'ın, Mehmet Emin Yurdakul'un şiirleri yanısıra, romanlara da konu edinmiştir. Halide Edip Adıvar'ın *Yeni Turan*, Mufide Ferit Tek'in *Aydemir*, Ahmet Hikmet Müftüoğlu'nun *Gönül Hanım* romanı gösterilebilir.

Ahmet Hikmet Müftüoğlu'nun Edebî Kişiliği

Türkçülük fikrinin öncü yazarlarından olan Ahmet Hikmet Müftüoğlu (1870-1927), 3 Haziran 1870'de İstanbul'da Süleymaniye'de doğmuştur. Dedesinin müftü olmasından dolayı, aile "Müftizade" veya "Müftüoğlu" soyadını taşımıştır. Yedi yaşındayken babasını kaybeden Ahmet Hikmet annesi ile ağabeyisi Refik Bey'in himayesinde büyümüştür. İlk

eğitimini Dökmeciler'deki Taş Mektep'te alan Ahmet Hikmet eğitimine Mahmudiye Vakıf Rüşdiyesi'nde, Soğukçeşme Askeri Rüşdiyesi'nde, ardından Galarasaray'da devam etmiştir.

Edebiyatla ilgisi de burda öğrenciyken başlamış, Tevfik Fikret'le tanışmış, ödev olarak yazdığı bir hikayesi lise müdiri İsmail Hakkı Bey'in dikkatini çekmiştir. Fethi Tevetoğlu *Gönül Hanım* romanının önsözünde bu konuya değinerek, şöyle belirtir:

"Galatasaray son sınıfta iken, Namık Kemal'in ölümü (2 Aralık 1988) üzerine yazdığı ve yayınladığı "Namık Kemal'e Mersiye" adlı şiiri, 18 yaşındaki Ahmet Hikmeti'in daha başlangıçtaki edebi kabiliyet ve gücünü gösterdiği gibi, millî ve vatani duygularına da örnektir" (Müftüoğlu VI).

1888 yılında Galatasaray'ı bitirip Hariciye Nezareti Umur-u şehbenderi Kalemine memur olarak atanan, Ahmet Hikmet ardından Marsilya, Pire ve Kafkasya'ya gönderilmiştir. Yurda döndükten sonra Kalemi Ser halifeliğine getirilmiş, 1908'de Türk Değirmeninin ve 1911'de Türk Yurdunun kurucu üyesi olarak hizmet vermiştir. O, Yunanistan, Fransa, Budapeşt, Krım'da çeşitli görevlerde bulunmuş, Hariciyeciliğinin yanı sıra, Galatasaray'da ve Darülfünun'da hocalık yapmıştır.

Müftüoğlu Ahmet Hikmet Bey, 1912 yılının Eylül'ünde tekrar Hâriciye'ye dönerek Budapeşte Başşehbenderliği'ne tayin edilmiştir. Ahmet Hikmet'in bu kardeş ülkedeki temsilciliğinin, Türk-Macar dostluğu, Türk kültürü ve Türklerin Avrupa'da tanıtılmaları bakımından son derece başarılı bir diplomatik resmî vazife olması yanında; sanatkârın Türkçülük, Türk milliyetçiliği yolundaki faaliyet ve eserlerinin meydana gelişinde de faydalı tesirleri olmuştur (Müftüoğlu, VIII).

Dünya Savaşı sırasında Macaristan'da bulunan Ahmet Hikmet, burada birçok faaliyette bulunmuştur. Ardından, Almanya ve Avusturya'da çeşitli görevlerde bulunmuştur. 1916'da Hariciye Müsteşarlığı'na atanmış. Rahatsızlığından dolayı, Anadolu-Bağdat Demiryolu İdare Meclisi ve Elektrik Şirketi İdare Meclisi âzâlığı görevleriyle İstanbul'a dönmüş, 19 Mayıs 1927'de karaciğer kanserinden vefat etmiştir.

Ahmet Hikmet, tasavvuf ehli, vatansever bir ailede yetişmiştir. Ahmet Hikmet'in millî şuurunu oluşturan önemli etken, dedelerinin, ninelerinin Rumların zülmune maruz kalması, Rumeli Türklüğünün çöküş faciasıdır. Onun, farklı Türk topraklarında görev yapması, Türk Birliğine, vahid Türkçülüğe ilgisini artırmış, bu konuda çeşitli araştırmalarda bulunmuş, dil, fikir, imla, kültürel değerlerle ilgili eserler yazmış, kongrelere katılmıştır.

Ahmet Kabaklı, yazarın Türk edebiyatındaki yerini betimleyerek, şöyle bir değerlendirme yapar:

> "Yazı hayatına Servetifünun topluluğu içinde başlamış fakat Meşrutiyetten sonra Türkçülük ülküsünü benimseyerek, Servetifünun üslup ve ilkelerinden ayrılmış bir yazardır. Bu bakımdan Ahmet Hikmet, aynı zamanda Millî Edebiyat akımının değerli öncüsü sayılır" (Kabaklı 740).

Ahmet Kabaklı'nın da belirttiği gibi, Ahmet Hikmet Müftüoğlu, diplomat, fikir adamı olmasının yanısıra önemli bir yazar olarak tanınmış, Türk edebiyatında kendine özgü yer edinmiştir. O, ilk olarak Asır Kütüphanesi neşriyatında "Leyla yahut Bir Mecnun'un İntikamı" eserini yayımlamıştır.

Servet-i Fünûn döneminde İkdam ve Servet-i Fünûn dergilerinde yazdığı hikâye ve nesirlerini *Haristan ve Gülistan* isimli eserlerinde toplamıştır. Türkçülük akımına bağlı hikayelerini ise *Çağlayanlar* (1922) kitabında toplamıştır. Türkçülük ideolojisinin yer aldığı en önemli edebî eseri ise *Gönül Hanım* romanıdır.

Ahmet Hikmet Müftüoğlu'nun *Gönül Hanım* Romanı

1920 yılında tefrika edilen *Gönül Hanım* romanın, Fethi Tevetoğlu tarafından hazırlanarak 1951, 1971 ve 1972'de kitap halinde yayımlanmıştır. Fethi Tevetoğlu, kitabın önsözünde şöyle belirtir:

"Sonundaki kayıttan yazılışının 3 Mart 1336 (16 Mart 1920) tarihinde tamamlandığı anlaşılan *Gönül Hanım* romanı, Tasvîr-i Efkâr gazetesinde 1 Şubat 1336 (14 Şubat 1920) günkü 2974. sayıda tefrika edilmeye başlanmış; arada bir, iki, üç ve sekiz gün ara verilerek çıkmış, gazete 21 Mart'tan 6 Nisan'a kadar çıkmadığından roman ancak 13 Nisan 1336 (26 Nisan 1920) günü 3024'üncü sayıda tamamlanabilmiştir. 33 tefrikadan ibaret bulunan *Gönül Hanım*'da Müftüoğlu Ahmet Hikmet Bey, Türk gençlerine, dedelerinin geldiği Anayurd'u tanıtıyor ve Türklerin orada ne büyük bir devlet ve medeniyet kurduklarını haber veriyor. Büyük Türkçü edib, kendisini kaybeden Türk'e "Kendini bul!" diyor" (Müftüoğlu XIV).

Tevetoğlu'nun da belirttiği üzere, Ahmet Hikmet Müftüoğlu'nun *Gönül Hanım*'ı millî şuur, millî kökler üzerinde kurulmuştur. Roman hem ideolojik hem de kurgusal açıdan dikkat çekmektedir. Eser tamamen türkçülük ideolojisi üzerine kurgulanmış, millî kimlik problemi irdelenmiştir. Bu roman, Orhun Yazıtlarının konu edinmesi bakımından, özellikle dikkat çekmektedir. Eserde eski Türk yurdumuz Orhun kıyılarında dikilen Göktürk yazıtlarıyla ilgili bilgi verilmiş, eserin kahramanları bu yazıtlar üzerine bilimsel bir yolculuk yapmışlar. Bu yolculuk hem de Türkoğlunun millî geçmişine yaptığı manevi bir yolculuktur. Mehmet Narlı, "Roman Ne Anlatır" eserinde bu romanı şöyle nitelendirir: "Tarihsel kaynaklara ulaşarak, Türk kültürünün ve kimliğinin kodlarını çözmeğe çalışan idealist kahramanların macerasıdır *Gönül Hanım*" (Narlı 139-140).

Türklerin uzak ve yakın tarihini yansıtan bu roman, karakterlerin canlılığı ile dikkat çekiyor. Türk birliği konusunu ve atalardan kalma köklere dönüşü gündeme getiren roman, sosyo-politik olayların arka planında gösterilmektedir. Eserdeki olaylar, I.Dünya Savaşı sırasında Türkistan'da bir toplama kampında kalan Tolun Bey bağlamında gerçekleşir. Tolun Bey'in Rodlov, Thomsen, Le Jog gibi türkologların eserlerini orijinal dillerinde okumak için Rusça ve Almanca öğrenmesi, onu millî kimlik arayışına götürür, millî bilincini uyandırır. Tolun Bey sürekli olarak, kendisini sorgular:

> "Rodloff gibi Ruslaşmış Almanlar, 'Thomsen' gibi Danimarkalılar eski medeniyetimizin, kuzey Çin ortalarında kalan belirtilerini buldular. Bu manevi hazinelerin esrarını açtılar ve bizlere, atalarımızın bu gafil torunlarına, millî gururlar kazandırdılar. Biz bu şerefe layık mıyız" (Müftüoğlu 8)

Tükologların eserlerinden öğrendikleri millî bilincini berraklaştırmaya başlar. Okudukça, öğrendikçe, diğer taraftan da Sibirya Tatarı olan kardeşlerle tanışması, onu millî kimlik arayışına götürür. Tolun Bey-Tatar kızı Gönül Hanım, Tolun bey-Tatar Ali Bahadır Bey,

Tolun bey-Türk asıllı macar Kont arasındaki diyaloglar, millî kimliğin tartışmalı yönlerini ve Türk'ün kendine dönüş sorunlarını ortaya çıkarır. Örneğin Tolun Bey ile Tatar kardeşler arasındaki sohbet bu açıdan ilginçtir:

> Tatar genci kendisini takdim etti:
>
> - Ali Bahadur Kaplanof... Kızkardeşim, Gönül Hanım Kaplanof!
>
> Subay sakin, fakat metin bir asker tavrı ile cevap verdi:
>
> -Niçin Kaplanof? Kaplanoğlu demek daha yakışmaz mı?
>
> Ali Bahadır Bey tanışmanın ilk dakikasında, hiç beklemeden karşılaştığı bu itiraz üzerine biraz durdu ve yutkundu. Fakat kızkardeşi atıldı ve edalı saflıkla Tolun'un dilediği cevabı verdi:
>
> - Subay Bey'in hakkı var. Taklide, benzeşmeye sebep ne?.. Bizim de bir büyük milletimiz, tarihimiz, varlığımız yok mu? Baştanbaşa bütün Asya'yı, bir kısım Afrika'yı Fransa sınırlarına kadar Avrupa'yı istila eden bizim ırkımız olduğu halde bu asaleti ne çabuk gönlümüzden çıkardık? Biz benliğimizi tanımazsak, kimise bizi tanımağa tenezzül etmez. Başkasının artığını yiyen, elbisesini giyen saygıya layık değildir (Müftüoğu 5-6).

Böylece, Gönül Hanım hemen kartındakı soyadını değiştirerek "Kaplankızı" yazıyor. Eserdeki bu küçük detay aslında büyük anlam içerir. Bu tanışmanın ardından Gönül Hanım'ın teklifi üzerine Orhun vadisine, eski yazıtları, eski toprakları ziyaret etmeğe karar verilir. İlk teklif Gönül Hanım'dan geldiği için Türk tarihi ilmi seyahatına da, "Gönül Hanım Sefer Heyeti" ismi verilir.

Örnekten de görüldüğü üzere, Türkçülük ideolojisi, millî ve manevi değerlerin teşviki, karakterlerarasındaki diyalog ve monologlarda kendisini gösteriyor. Eserin olay örgüsü, Orta Asya'ya seyahat eden Orhun-Yenisey anıtlarını ziyaret ederek, millî kimliği çağrıştıran Türk gençleri kontekstinde geçiyor. Özellikle Türk anıtlarının önündeki kahramanların sevinci ve özlem gözyaşları okura dokunuyor:

> "Hepimizin kalbi göğsümüzden fırlayacak kadar çarpıyordu. Sanki doğan güneş altun pullarını, nurdan sırmalarını başımıza serpmek için birkaç dakika ilerlemesini durdurmuştur. Çölün sonsuz mesafelerindeki kumların üstünde akşamdan kalan yağmur daneleri parlıyor, gökteki ıslak bulutlar parlıyor, nemli gözlerimiz parlıyor… nur ve parlaklık içinde bir donanma, bir millî tören kutlarcasına kitabenin metnini bitirdiğim zaman, bu boşluk içinde son cümlenin de parlaya parlaya, dalgalana dalgalana, ezelden ebede doğru süzülüp uçtuğunu duyar ve görür gibi oldum. Eminim ki ben ve arkadaşlarım tamamen dünyadan geçmiş, bulutlara ve ışıklara, göklere karışmıştık. Bu yazılar, güneşin yaldızlarıyle, göğün mavi kubbesine kazılmış olaydı, gözlerimiz yine bu kadar kamaşacak, kalbimiz bu derece yükselecekti. Uzakta, ecdâdımızın dileğini, geçmişini taşıyan başları kopmuş, yerde sürünen heykeller bize doğru koşarak taştan kollarıyla boynumuza sarılıp, bizi öpecekler sandım. O kadar heyecanlı idim. İlk Türk hükümdarlarının pulat ruhlarını gizleyen bu çakıllı geniş çöllerde, kurşûnî kırık mermerlerde, sonsuz meydanda bir ses, sabahın sıkıntılı sessizliği içinde: "Kendine gel Türk! Kendine gel Türk!..." diye inliyor ve bu bıkma, usanma iniltisini hepimiz işitiyorduk" (Müftüoğlu 94-95).

Gençlerin eski topraklar üzerinde, ata yurtları, Orhun yazıtları önündeki bu heyecanı millî köküne dönüşün verdiyi bir heyecandır. Bu kişi ve mekân arasındaki iletişimi de ifade eder. Aynı zamanda Türklüğün tek çareni köküne dönmekte, kendini bulmakta görmesidir. Şunu kaydetmemiz gerekir ki, bu yazıtlardan bazı kısımlar Tolun Bey'in dilinden okunmaktadır. Bu romanı kurgusal olarak biraz ağırlaştırsa da eski yazıtların romansı bir uslupla verilmesi bakımında önem arzetmektedir. Eserde eski yazıtların, Türk Müzelerine götürülmesi konusuna da değinilmiştir.

Örneğin, gençler bazı kopyaları, hatta bir Moğol'dan heykel başı elde etseler de, Tolun Bey içini çekerek bu seyahattan o kadar da faydalanamadığını belirtir:

> "-İsterim ki, Kül Tiğin Abidesi'ni yerinden sökeyim. İstanbul'a Müze'i Humayun'a nakledeyim. Oradaki eski Yunan'ın beni kıskandıran tanrıçaları ve mitolojik tasvirleri ortasına dikeyim de Büyük İskender'in lahdine, kitabenin ululuklar dolu hitabesi, bir kahramanlık şiiri telkin etsin" (Müftüoğlu 108).

Kont Zichy, arkadaşının bu sözlerine teessüfle, "- Bu büyük iş, bizim gibi güçsüz, kuvvetsiz, ancak hevesli bir sefer heyetinin değil, muazzam bir devletin isteği ve harcamasıyla ancak yerine getirilebilir" (Müftüoğlu 108) – yanıtını verir. Bu konuşma da, aslında yazarın fikirlerini dile getirerek, mesaj içerir.

Bu ziyarette Gönül Hanım ve Tolun Bey'in anıtlar önünde nişanlanmasının da özel bir anlamı vardır. Genel olarak Tolun Bey-Gönül Hanım lirik hattı, romana özel bir renk katar.

Türk gençlerin bu ilmi seyahatı millî birlik misyonunu yerine getiriyor. Aslında eserde de esas hedef Türklerin Atayurdu olan Orhun vadisinde bulunan Göktürk Kitabeleri'ni ziyarettir. Büyük bir medeniyet kurmuş olan Türklerin, bugünkü torunlarının çeşitli sebeplerle köklerinden, asıl yapılarından uzaklaşmaları eserin kahramanlarını ciddi ciddi düşündürerek, çözüm yolları ararlar. Asıl hedefleri olan abidelere geldiklerinde ise duygu yoğunlukları en üst düzeye çıkmış ve gelecek adına ümitleri tekrar dirilmiştir. Yazar, bu konudaki görüşlerini karakterler aracılığıyla ifade eder. Müftüoğlu'nun bu çalışmasını ulusal kimliğin tezli romanı olarak nitelendirebiliriz. Eserde, bilim ve eğitim konularına da değinilmiş, yerel üniversitelerin açılması konusu da gündeme getirilmiştir. Yazara göre, Nibelunglar şarkısının Berlin, Viyana ve Hollanda'da ses getirmesi gibi, "Ergenakon" ve "Alparslan" destanları da Tebriz, Bakü, Kazan, Budapeşte ve Türkistan'daki Türk dünyasında bir etki yaratmalıdır.

Eserin sonunda Gönül Hanım'ın İstanbul'da Türk-Tatar kızları için bir okul açmayı planladığını ve Tolun Bey'in kitabelerin kopyalarını müzeye bağışlayarak yazarın amacına ulaştığını gösteren gezi günlüğünü yayına hazırladığını görüyoruz.

Hayatını bu ideolojiye adayan Ahmet Hikmet Müftüoğlu, bu eseriyle eski Türk anıtlarımızı Türk gençliğine tanıtarak, millî kimliğinden uzaklaşan Türk toplumuna "Ey Türk, kendini bul" çağrısında bulunuyor.

Şunu özellikle, kaydetmemiz gerekir ki, eser boyunca, yazar kahramanların diliyle türkçülükle ilgili mesajlar vermekte, kendine, özüne dönüş bağlamında çağrıda bulunmaktadır. Kahramanların özellikle, Tolun beyin dilinden verilenler eserin ana fikrini oluşturur. Örneğin; "Yapılacak ilk iş büyük bir millet ve medeniyet olduğumuzun farkına

varmaktır. Millî benliğimizi geri kazanmak ve medeniyetimizi yüceltmek için ilk yurdumuza ilmi seyahatlar düzenlenmelidir."

Sonuç

Yirminci yüzyıl Türk edebiyatı, özellikle de romanı konu ve muhteva açısından zenginliği ile dikkati çekiyor. Aşk acısını anlatan popüler romanların yanısıra, Doğu Batı çatışmasını anlatan romanlar, tarihi romanlar, millî mucadele romanları, psikolojik felsefi içeriğin ağırlık taşıdığı romanlar kaleme alınmıştır. Dönemin önemli eğilimlerden birinin de Türkçülük olduğunu, bu ideolojinin edebî eserlerin de konusuna dönüştüğünü görüyoruz. Ahmet Hikmet Müftüoğlu, "tezli" romanı olan *Gönül Hanım*'ı okurlara sunmakla, Millî köklere bağlılığı dile getirmekte, Türk Birliğini sağlamağa çalışmaktadır. Türkçülük fikrinin öncüllerinden olan yazar, Türk Birliği, Büyük Turan ideolojisini bu eserinde romanlaştırmış, kahramanların dilinden bu konudakı teklif ve tavsiyelerini sunmuştur. Ahmet Hikmet Müftüoğlu'nun bu romanı millî köklere öze dönüş açısından önem arzetmektedir. Eserde olayların geçtiği mekanlar da, rastgele seçilmemiştir. Mekanın ortak Türk relyefi olması, büyük bir coğrafyayı kapsaması da önemli bir mesaj içermektedir.

Kaynakça

Akyüz, Çiğdem. "Yeni Lisan, Eski Tarz: Ziya Gökalp'in Koşma ve Destanları". *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature And History Of Turkish Or Turkic,* 10/4, 2015, ss. 17-26.

Gökalp, Ziya. *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: Doğan Ofset, 2004.

Kabaklı, Ahmet. *Türk Edebiyatı.* Cilt 2, İstanbul: Türkiye Yayınevi (Yaylacılık Matbaası), 1968.

Kaya, Muharrem. "Gönül Hanım, Bozkurtlar, Ağrı Dağı Efsanesi Romanlarında Köken Miti", *Folklor / Edebiyat,* c. VII, S. 26, 2001, ss. 105-110.

Müftüoğlu, Ahmet Hikmet. *Gönül Hanım.* İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 1971.

Narlı, Mehmet. *Roman Ne Anlatır. Cumhuriyet Dönemi (1920-2000) Türk Romanı Üzerine Tematik Bir Tasnif ve Değerlendirme.* Ankara: Akçağ Yayınları, 2012.

Tevetoğlu, Fethi. *Müftüoğlu Ahmed Hikmet.* Ankara: Kültür ve Turizm Yayınları, 1996.

MİTHAT CEMAL KUNTAY'IN ŞİİRLERİNDE VATAN SEVGİSİ

Valida SHİKHALİYEVA

Azerbaycan Devlet Pedaqoji Üniversitesi, Azerbaycan, v.shikhaliyeva@gmail.com

ÖZ

Mithat Cemal, Türk edebiyatı için değerli bir şairdir. Halkın muhtaç olduğu bir dönemde yazdığı eserlerle vatanseverlik duygularını insanlara aktararak vatanseverlik ideolojisine ilham vermiştir. Milli şair Mithat Cemal Kuntay hem kamusal hayatında hem de eserlerinde vatansever fikirleri yüceltir. 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında yaşayan Mithat Cemal Kuntay, insanlara vatanseverlik duygularının aktarılmasında ve milli ruha dayalı olarak insanlarda vatanseverlik duygularının oluşmasında önemli rol oynamıştır. Yazarın yaşadığı dönemde edebiyat dünyasının önde gelen isimleri belli bir edebiyat akımına katılmış olsa da Mithat Cemal hiçbir harekete katılmadan vatansever ve milliyetçi yazılarıyla basında yer almıştır. Mithat Cemal'in lirik-destansı şiirleri bugüne ve parlak geleceğe olan inancını açıkça göstermektedir. Şiirlerinde vatandaşlığın asli görevinin birleşmiş millet olmak, vatanı sevmek ve korumak olduğunu düşünür. Savaş gibi sosyal sıkıntıların yaygınlaştığı bir dönemde vatandaşlarına seslenerek, vatana olan borcunu ödeme vaktinin geldiğini söyler. Hem bir şair hem de bir vatandaş olarak görevini, ülkede vatansever bir atmosfer yaratmak ve insanlarda parlak bir geleceğe güvenmek için yazılarında gördü. Vatanının başarısı için savaşmaktan ve esaret altında yaşamaktansa kazanmak ve özgürce yaşamak daha iyidir. Özgürlüğün olduğu yerde bağımsız bir vatan da vardır. Bu şiirlerle insanları cesaretlendirmiş ve onlarda mücadeleci bir ruh oluşturmuştur. Aynı zamanda cesaretlerini artırarak onları bu şekilde savaşmaya teşvik etmiştir. Mithat Cemal, vatansever şiirlerinde insanlara özgürlüğe giden yolu gösteren, onlara ilham veren ve yurtseverlik duygularını geliştiren bir lider olarak hareket eder.

Anahtar Kelimeler: Mithat Cemal Kuntay, vatan, vatansever, şair, şiir.

LOVE FOR HOMELAND IN THE POEMS OF MİTHAT CEMAL KUNTAY

Abstract

Mithat Cemal is a valuable poet for Turkish literature. He inspired the ideology of patriotism by conveying the feelings of patriotism and patriotism to people with the works he wrote at a time when the people were in need. National poet Mithat Cemal Kuntay celebrates and glorifies patriotic ideas both in his public life and in his works. Living in the late 19th and early 20th centuries, M.C. Kuntay played an important role in conveying patriotic feelings to people and in creating patriotic feelings in people based on the national spirit. Although the leading names of the literary world participated in a certain literary movement during the author's lifetime, Mithat Cemal took part in the

press with patriotic and nationalist articles without participating in any movement. Mithat Cemal's lyric-epic poems clearly demonstrate the belief in the present and the bright future. In his poems, he thinks that the main duty of citizenship is to be a united nation, to love and protect the homeland. Addressing the citizens of the country at a time when social problems such as war are widespread, he said that it is time to pay his debt to the homeland. As a poet, he also saw his duty as a citizen in his writings to create a patriotic atmosphere in the country and to give people confidence in a bright future. It is better to win and live freely than to fight for the success of the homeland and live in captivity. Where there is freedom, there is also an independent homeland. He encouraged people with these poems and created a fighting spirit in them. It also increased their courage, encouraging them to fight in this way. In his patriotic poems, Mithat Cemal acts as a leader who shows people the way to freedom, inspires them and develops patriotic feelings.

Keywords: Mithat Cemal Kuntay, homeland, patriot, poet, poetry.

Mithat Cemal Kuntay, Millî Edebiyat akımının üslup özelliklerini esas alarak eserlerinde halkın hayatını, milliyetçiliğini ve millî tarihini yayan 19. yüzyılın vatansever yazarlarından biridir. Yazar lirik-epik şiirlerinde bugüne ve parlak geleceğe olan inancı açıkça göstererek burada vatandaşlığın asli görevinin millet olmak, vatanı sevmek ve onu korumak olduğunu düşünüyor. Savaş gibi toplumsal sıkıntıların yaygınlaştığı bir dönemde ülke vatandaşlarına seslenerek, vatana olan borcu ödemenin zamanının geldiğini söyleyen yazar bir şair olarak, aynı zamanda bir vatandaş olarak görevini, ülkede vatansever bir ortam ve insanların geleceğe olan güvenini yaratmak için hep yazılarında yaydı. Esaret altında yaşamaktansa mücadele yaparak özgürce yaşamak daha iyidir diyen şair Özgürlüğün olduğu yerde bağımsız bir vatan vardır diye söylüyor. Mithat Cemal Kuntay her zaman Vatansever şiirleriyle insanları cesaretlendirerek onlarda mücadeleci bir ruh oluşturmuş, aynı zamanda onları bu şekilde savaşmaya çağırmıştır. Şair vatansever şiirlerinde insanlara özgürlüğe giden yolu gösteren, onlara ilham veren ve yurtseverlik duygularını geliştiren bir lider olarak hareket eder.

Şairin "Eğilme" şiiri de özgürlük ve bağımsızlığı teşvik eden, vatanseverlik duygularını içeren aynı zamanda Türk düşüncesinde bağımsız devlet anlayışını hiçbir şey kıramaz fikirlerini yansıtan şiirleri sırasındadır. Altından da olsa zincirleri kır özgür ol kimseye boyun eğme diyen Mithat Cemal Kuntay, özgürlüğün değerini halka aktarıyor.

Zincirin altınsa da hatta,koparıp kır,

Susmak ne demekmiş, yere haykır göğe haykır!

Vicdan bile duymaz çıkmazsa bir âhı,

Sessiz kölelerdir yaratan binbir ilâhı

"Bağımsızlık bir insanlık onurudur. Onu satanın şerefi kalmayacak" diyen Mithat Cemal Kuntay Halka hitap ederek, onların geçmiş tarihlerini hatırlatıyor, atalarının bu bağımsızlık için canlarını verdiğini, kimseye bir karış toprak vermediğini, kimseye boyun eğmediğini gösteriyor ve söylüyor ki onlar hiçbir zorluğun karşısında eğilmedi sen de eğilme! yağcılık

eden insanlara seslenerek diyor ki tanrı birdir sen yağcılık ederek kendine başka bir tanrı yaratıb onları idolleştirme.

Elbet put olurlar öpülen eller, etekler,

Elbet open oldukça, olur öptürecekler!

Hürriyet, o en son şerefindir, onu satma!

Bir tanrı yeter, kendine bin tanrı yaratma

İnsandaki dört tane ayak devrini bilme,

Mahvolsa eğilmezdi baban, sen de eğilme!

Mithat Cemal Kuntay, Türk kurtuluş savaşlarında Türk ordusuna, Türk askerine, halkına ve Osmanlı devletine her zaman ilham verdiği gibi, cesareti ve mücadelesiyle bağımsızlığını her zaman ellerinde tutan Türk gençliğini de desteklemiştir. coşkuyla dolu olan tüm yurtsever şiirlerinde halkının şanlı tarihinin dünü, bugünü ve geleceğini yazılarına gururla yansıtarak insanlarda bir coşku duygusu yaratıyor. Savaşan askerlere şiirleriyle her zaman ilham vermiş olan Mithat Cemal, askerlerin vatan sevgisini arttırmış, düşman kurşunlarına karşı göğüslerini siper ederek vatanını savunan yiğitlere destek olmuştur.

Mithat Cemal Kuntay'ın Birinci Dünya Savaşı'nda Çanakkale Muharebesi'ne gönderilenler arasında yer alması, bundan sonraki şiirlerinde yurtsever fikirlerin yüksek dokunaklılığına, milletinde yurtseverlik duygularının uyanmasına ve üstün konumuna tanıklık etmiştir. Yazar, Çanakkale Savaşı'ndan döndükten sonra "Yurt Sevgisi" şiirini yazmıştır.

Türk halkının kahramanlığını ve Çanakkale Savaşı'nda Türk askerlerinin ne kadar cesurca savaştığını vurgulayarak Şehitlerin ölümsüz olduğunu söyleyen yazar, vatanın başarısı için kahramancasına can veren vatansever Türk halkının, Türk gençliğinin kahramanlığını dile getiriyor. Çanakkale Savaşı, Türk milletinin şanlı tarihine altın harflerle yazılmış, tarihi açıdan önemli bir muharebedir. Türk milleti kimseye boyun eğmeyen gururlu bir millet olduğunu ve Türk insanının gücünün tüm dünya tarafından bilinmesi şiirde özellikle vurgulanmakta ve böylece Türklerin gücü ortaya konmaktadır.

Vatanseverlik duyguları yansıdığı "Yurt sevgisi" Şiirinde geleceğe dair umudu, bayrağın kutsallığını, kahramanlık duygusunu ifade etmiştir. Şiirde anlaşılmaz bazı kelimeler olsa da şiirin genel anlamını bozmamış, tam tersine şiirin sanatsal gücünü artırmıştır. Bu, yazarın fikirlerini insanlara aktarmada başarılı bir kelime ve ifade seçimine yol açar. Şiir üç paragraftan oluşsa da başarılı kelime seçimi ve kafiye uyumu şiirin etkisini daha da artırmıştır. Genel olarak Mithat Cemal Kuntay, şiirlerinde aruz ağırlığını çok ustaca kullanarak şiirlerine yeni bir soluk kazandırmıştır. Şiirin ilk paragrafında bayrağın halkın kimliğini bildirmesini diyen yazar Uğruna binlerce canın yitirildiği bu bayrak asla yere düşmeyecek, hep dalgalanacaktır diyor. Üzerindeki ay ve yıldız geçmişten gelen bir süs: Ay'ın İslam'ı, yıldızın da dini temsil ettiğini belirten Mithat Cemal Kuntay, ay ve üzerindeki yıldızın vatanı temsil ettiği için kutsal olduğu fikrini aktarıyor. "Bayrak kutsaldır. Güçlü bir Türk devleti olduğu sürece bu bayrak her zaman dalgalanacaktır. Bayraktaki ay ve yıldızlar geçmişten gelen bir süstür. Şair" Geleceğe olan güvenim, şanlı Türk bayrağının bağımsız Türk devletinde her zaman dalgalanacağına bir işaretidir diye bildiriyor.

Düşmez yere haşa o bizim bayrağımızdır.

Bir fecr olarak doğmadadır her dağımızdan.

Ay-yıldız... O mazideki bir süstür, eminol,

Atîde güneşler doğacak bayrağımızdan.

Şiirin ikinci mısraında yazar, vatan uğrunda şehit olsak da bu toprakların yine bizim, yerin altında da üstünde de olsa bu toprakların yine bizim olduğunu söylüyor. Toprak için kayalar göğsüne vursa bile, halkın bağımsızlık, cesaret ve korkusuzluğunun ateşinin yüksek olduğu ve Türk halkının bir bütün olarak bağımsız, özgür insanlar olduğu düşüncesiyle yine de düşmanları boyunduruk altına alacağız, kimsenin kölesi olmayan, her zaman bağımsız bir yaşam için mücadele eden bir milleti temsil ederek, insanların kendilerine verdiği değeri gösterir. "Kale ol, yurdumuz şad olsun" sözü, vatanın ilahi nimetlerini terennüm ederek, vatan sevincinin ifadesidir. Vatan sevgisi o kadar büyüktür ki, bu aşk karşısında insan kendini unutur, vatana bağlanır ve sadece onunla nefes alır.

Altına yatarken de bizimdir yerin üstü,

Bir kal'e olur toprağımız vecde gelir de;

Dağlar, kayalar göğsümüz üstünde tepinse.

Düşmanları biz ram ederiz kan kesilir de.

Vatan uğrunda mücadelede, savaşta deryalar kanla, taşla dolsa da, hafif üfləyən rüzgarla də son nefesinde de vatan olacak. Bu vatan öle bilmez eger ki öldüyünü farz etsek bile vatan yükü o kədər yücedir o kadar ağırdı ki şu büyük tabutu kimse kaldıra bilmez.

Deryaları kan, taşları bitmez kemik olsa,

Bir son nefesin aynı olup bitse nesîmi

Ölmez bu vatan, farz-ı muhal ölse de hatta,

Çekmez kürenin sırtı o tabût-ı cesîmi.

Şairin yaratıcılığında önemli bir yer tutan Türk devletinin bağımsızlığının 15. yılına ithafen olunan "On Beş Yılı Karşılarken". Şiir yüksek bir vatansever pathos ile yazılmıştır ve çok değere malik olan bir şiirdir. Şiirin ana konusu müellifin Türk milletine olan sevgisi, vatan sevgisi, Türk milleti, Türk devletidir. Milli şair Mithat Cemal, eruz'un ağırlığını dil ve üslup bakımından ustalıkla kullanmış, kahramanlık ve vatanseverlik duygularını şiirlerine aktarmayı başarmıştır. Yurtsever duygular içeren şiirlerinden " On Beş Yılı Karşılarken " şiiri, Türk halkının vatan sevgisini ve vatan sevgisini vurgular.

Kim derdi yarılsın da nihayet yerin altı,

Bir anda dirilsin de şu milyonla karaltı.

Topraklaşan ellerde birer meşale yansın.

Kim der ki şu milyonla adam birden uyansın.

Mithat Cemal'in şiirlerinde vatan, bayrak, devlet sevgisi hep ön planda koymuştur. insanlara başından sonuna kadar toplumsal bir mesaj vermerilen bu şiirde Vatansız bir kişi sahipsiz ve yalnızdır diyerek vatana sahip çıkmak ve onu her zaman korumak gerekli olduğunu

söylüyor.. Bugün milli mücadeleye kahramanca katılan ve vatan uğrunda şehit düşen yiğit Türk evlatları sayesinde vatan yaşıyor.

Kim derdi seher yıldızı doğsun da bir evden,

Kaçsın da cehennemler o bir damla alevden,

Canlansın ışık selleri olsun da o damla

Beş devletin öldürdüğü devlet bir adamla

Kim der ki en son rakamlar da delirsin.

On beş asır on beş yılın eb'adına girsin.

Dünyaları bir fert evet oynattı yerinden,

Sarsıldı demirler evet azmin demirinden.

Şiirin bu mısralarında Türk milletinin kurtarıcısı Atatürk'e gönderme yapılır ve onun memlekete gelişi ülkede olan deyişimleri satıraltı mısralara yansıtıyor. Türk halkı için Atatürk özgürlük, demokrasi ve milliyetçilik kavramlarını, Türk halkının milli-manevi ve tarihi değerlerini birleştiren bir liderdir. Beş ülke ile birleşerek bir devlete saldırıp yıkarken ülkenin tek adamla kurtarıldığını söyleyen Mithat Cemal Kuntay, "Tek Adam" ile "İstiklal'in müjdecisi Atatürk"ü kastetmişti.

Şiirin son paragrafında bahsedilen bayrak Türk bayrağıdır. Halkın başı, devletin ve bağımsız ülkenin sınırlarının üzerinde gururla dalgalanan özgürlüğümüzü simgeleyen bir bayraktır. Mithat Cemal Kuntay, Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde Mustafa Kemal Atatürk'ün son şiirini okuduktan sonra edebiyat arenasında ve cemiyette daha çok tanınır hale geldi.

Asrın yaşamak hakkını vermez sana kimse;

Sen asrını üstünde izin varsa benimse;

Bayrakları bayrak yapan üstündeki kandır

Toprak eğer uğrunda ölen varsa vatandır.

Bayrağın bağımsız bir devletin başının üzerinden geçmesini istiyorsanız, onu koruya bilmeniz ve gerekirse o bayrak için canınızı feda etmeniz gerekir.

Vatan, millet sevgisi, millet kavramı milli bilincin oluşturduğu bir kavramdır. Aynı topraklar üzerinde yaşayan insanların millet olabilmelerinin temel şartı, onları birleştiren ortak değerlere sahip olmalarıdır. İnsanlardaki milli bağ, ortak milli, manevi ve tarihi geçmişlerinden kaynaklanmaktadır.

Türk edebiyatı için değerli bir şair olan M.C. Kuntay, insanlara vatanseverlik duygularının aktarılmasında ve milli ruha dayalı olarak vatanseverlik duygularının oluşmasında önemli rol oynamıştır. Yazarın yaşadığı dönemde edebiyat dünyasının önde gelen isimleri belli bir edebiyat akımına katılmış olsa da Mithat Cemal hiçbir harekete katılmadan vatansever ve milliyetçi yazılarla basında yer almıştır.

Kaynakça

Banarlı, Nihat Sami. *Resimli Türk Edebiyyatı Tarihi*. Millî Eğitim Basımevi, İstanbul, 1994, 1366 s.

Gezgin, Hakkı Süha. *Edebî Portreler* (haz. Beşir Ayvazoğlu), İstanbul 2013, 460 s.

Göktürk, Halil İbrahim. "Mithat Cemal Kuntay", Büyük Türk Dizisi. 67,1987, 136 s.

İnal, İbnülemin Mahmud Kemal. *Son Asır Türk Şairleri -II*. Milli eğitim basım evi, İstanbul, 1969, 518 s.

İz, Mahir. *Yılların İzi*. İstanbul, 1975, 572 s.

Kudret, Cevdet. *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman II.* İstanbul,1987, 500 s.

Kuntay, Mithat Cemal. *Üç İstanbul*. Saander Yayınları, İstanbul, 1983, 646 s.

Ortaç, Yusuf Ziya. *Portreler*. İstanbul, 1960, 207 s.

Özkırımlı, Atilla. *Türk Edebiyatı Ansiklopedisi*. İstanbul 1982, 776 s.

Quliyev, Elman. *XIX-XX Əsrin Əvvəllərində Ədəbi Hərəkat*. Xalq Cəbhəsi.- 2018.- 13 Sentyabr.- S.14.

Resimli Kitâb; Nisan 1325; Nr.7; 688-689 s.

Sanay, Ayşe Belkıs. *Mithat Cemal Kuntay Hayatı-Sanatı-Eserleri.* Ankara: Kültür Bajanlığı. 2002, 218 s.

Toros, Taha**.** "Mithat Cemal Kuntay", *Milliyet Gazetesi*. 8 Şubat. 1984

ANADOLU-TÜRK SÖZLÜ KÜLTÜRÜNDE HATIRLAMANIN MEKÂNI OLARAK KADIN: AĞIT ISMARLAMA GELENEĞİ

Hicran KARATAŞ[1]

Doç. Dr., Bartın Üniversitesi, Türkiye, hkaratas@bartin.edu.tr

ÖZ

Ölüm geçiş dönemi gelenekleri, vefat edenin ölüm sonrası hayatının konforunu garantilemek, geride kalanları ölüm gerçekliğiyle uzlaştırmak için kurgulanmışlardır. Ritüeller çerçevesinde kaybedilenler yalnız bırakılmazken, geride kalanlar da yas döneminin gerekliliklerini, merhuma karşı görevlerini yerine getirerek sosyalleşme süreçlerine devam ederler. Ölüm geçiş dönemi uygulamaları bu nedenle ayrılma ve bütünleşme olarak ikiye ayrılır. Yas dönemi ritüellerinde geride kalanların sosyal hayatla tekrar bütünleşmesi gerçekleşir. Ölümün sebebi, koşulları sosyal bütünleşmenin araçlarını belirler: Kabullenme, bağışlama veya intikam. Ağıt yakma, kabullenme türü sosyal bütünleşme aracıdır. Ölenin hayatını onurlandırmak kadar, geride kalanların da içinde bulundukları karmaşık duyguları ifade etmek için bir çıkış yoludur. Böylece, sevdiklerini kaybedenler ağlayarak, acıyı sözle ifade ederek yas sürecini deneyimler. Sümerlerde halkın refahını ve toprağın verimliğini arttırmak için yakılan ağıtlar, günümüzde hatırlamanın sözlü ürünlerine dönüşmüştür. Kadın belleği, geçmişte ve bugün sıradan insanın kişisel deneyim anlatılarının ağıt türü içinde arşivlenerek gelecek nesillere aktarıldığı mekân olarak kurgulanmıştır. Ağıt ısmarlama geleneği, kişinin yaşarken ardından ağıt yakılmasını vasiyet etmesidir. Sözlü olarak birinci dereceden kadın akrabalara vasiyet edilir, ölü aşı sırasında icra edilir. Ağıt ısmarlamada, hatırlanmak merhumun hakkı; hatırlamak da kadınların görevi olarak tanımlanır. Bu bildiride, Batı Karadeniz Bölgesinde derlenen ağıt ısmarlama geleneği bellek, mekân ve hatırlama yönüyle ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Folklor, ölüm geçiş dönemi, ritüel, sözlü kültür geleneği, ağıt.

WOMAN AS A SPACE OF MEMORY IN ANATOLIAN-TURKISH CULTURE: TRADITION OF ASKING FOR LAMENTATION

Abstract

The traditions of the transition period of death are designed to reconcile both the welfare of the afterlife of the deceased and the survivors who struggle to face with the reality of death. While the lost are not left all alone in the spiritual sense, the relatives of the deceased continue their socialization process by fulfilling the requirements of the mourning period and their duties toward the deceased. For this reason, the traditions of transition period of death are divided into two as separation and integration. The means

[1] ORCID: 0000 0002 4134 9159

of social reintegration vary in line with the cause of the death and the conditions in which it took place: Acceptance, forgiveness, or revenge. Among those ways, lamentation is defined as an acceptance type social integration. Lamentation that accompanies the separation rituals of the mourning period is a way out to honor the life of the deceased, to glorify his/her soul, as well as to express the complex feelings of those left behind. On this occasion, those who lost their beloved ones experience the mourning process in line with social norms by crying and verbalizing their pain. The laments told to increase the welfare of the people and the fertility of the land in Sumerians have turned into verbal products of remembrance today. However, women's memory has been constructed as a place where personal experience narratives of relatively ordinary people in the past and today are archived in the genre of lament and transferred to future generations. Asking for lament is that a person makes a will to be lamented after S/he passed away. Tradition is requested orally to first degree relatives to be performed at the funeral dinner. The men who ask for lamentation see women's memories as a safe place to create oral history, and they hope to take place in oral history by entrusting their experiences and fates of their life stories to these memories. While being remembered within the framework of lamentation is defined as the right of the deceased, remembering is defined as a duty for women in this context. In this paper, I aimed to discuss the tradition of asking for lament in context of women chosen as carrier of remembrance.

Keywords: Folklore, death transition period, ritual, oral tradition, lamentation.

Giriş

İnsanoğlu hayatın fizyolojik ve sosyal dönüm noktalarını geçiş dönemi ritüelleri ile işaretlemiştir. Bu da insanın diğer sosyal varlıklardan farklı olarak yaşamının doğum ve ölüm arasındaki süreçle sınırlı olduğunu bilmesinden kaynaklanır. Her bir geçiş döneminde birey mevcut insanlık halinden başka bir insanlık haline geçişi onurlandırmak, tanıklar huzurunda deneyimlemek ve geçiş dönemine eşlik eden kaygı ve stresle başa çıkabilmek adına bu dönemleri sosyal olaylara dönüştürme eğilimindedir. Geçiş dönemleri bir yönüyle bir eşikten başka bir eşiğe geçişin de onaylanmış sosyal olayları olarak tanımlanmalıdır. Böyle bir geçiş de doğası itibariyle belirsizliği içeriğinde barındırır. Belirsizlik bireyin kendi donanımları kadar, geçiş döneminin bireye sağladığı yeni statünün sorumluluklarının ağırlığından da kaynaklanır. Haklar ve sorumluluklar açısından eşikte olgunlaşan birey, bunları hakkıyla ifa edebilmenin yükünü de omuzlarında taşır. Tam da bu nedenle "ritüelin sağaltıcı veya canlandırıcı işlevi" olarak adlandırılan işlevi bireyin imdadına yetişir. "Ritüelde bireysel ve kolektif endişeler, korkular abartma, yoğunlaşma, basitleştirme gibi tekniklerle hafifletilir. Bu teknikler sayesinde beyin endorfin salgılaması için uyarılarak, korku ve endişe dindirilir" (Schechner 264). Geçiş dönemlerinin tetiklediği belirsizlikle deneyimlenen kırılganlık ve savunmasızlık bireyi ve/veya grubu kutsalın yardımını dilemeye sevk eder. Turner'ın sözleriyle "ritüel kötülükleri uzaklaştırırken, doğa üstü alanla dünyevi alanı da uzlaştırmanın bir yoludur." (32). Böylece birey içinden geçeceği geçiş dönemiyle kendisine tanımlanan hakları ve sorumlulukları ifa edeceği yeni statüsünde kutsal alanın da yardımını eylem ve sözle talep eder. Kutsalın, dünyevi alanda yardımını talep etmek üzere tasarlanmış sözler yapısı ve işlevleri itibariyle dua olarak adlandırılır. Birey duayla düşüncelerini bir amaç için kutsal alana iletir. "Dua, iman sahibinin

düşüncelerini belirli bir amaç için dili vasıta olarak kullanmasıdır." (Mauss 23). Ne var ki her bir geçiş dönemi aslında yeni bir eşik/eşiktekilik haline de göndermede bulunur. Nitekim, yeni statüsünde belirli bir zaman bekleyip, olgunlaşmadan başka bir geçiş döneminin muhatabı da olmayacaktır. Van Gennep, "kutsal ve seküler arasında öyle bir uyumsuzluk vardır ki, kimse birinden diğerine bir sürede eşikte beklemeden geçiş yapamaz" (1) sözleriyle bu zorunluluğa dikkat çeker. Ölüm geçiş dönemi (ÖGD), insan hayatının son geçiş dönemidir, muhatabı vefan edenin kendisi, sosyal hayattaki statüsü de merhum (last) olarak tanımlanmıştır. Bu dönemin başlıca ritüeli cenaze (funeral) olmakla birlikte, ölü aşından anma ritüellerine kadar ölünün dünyadaki ve dünya dışı yaşam alanındaki statüsünü korumak, hayatta kalanların da kayıplarına rağmen sosyalleşme süreçlerine devam etmelerini teşvik etmek üzere tasarlanmışlardır. Böylece toplum üyelerinden birinin kaybını ölüm gerçekliği paralelinde kabullenerek, kaybın travmasını ritüelin iyileştirici, onarıcı ve canlandırıcı işlevlerinin karşılanması vesilesiyle başarabilmektedir.

Metodoloji: "Ateş Düştüğü Yeri Yakar!"

Bu araştırmaya konu olan ağıt ısmarlama geleneği Batı Karadeniz Bölgesi'ne bağlı Karabük ili sınırları içinde Aydınlıkevler, Fevzi Çakmak Mahallesi, Yaylacık Mahallesi ve Esentepe Mahallesi'nde ikamet eden Kastamonu kökenli kadınlarla yüz yüze mülakatlarla derlenmiştir. Araştırma sırasında yaşları 58 ile 74 arasında değişen 8 kadın kaynak kişi ile görüşülmüştür. Kaynak kişilere Z. Özcan'ın kılavuzluğunda erişilmiştir. Ölüm geçiş dönemi gelenek ve ritüellerini bağlamı içinde derlemenin güçlükleri sahada tarafımızca tecrübe edilmiştir. Nitekim doğum, sünnet, evlilik, haç vd. geçiş dönemlerinin aksine ölüm geçiş dönemiyle ilgili uygulamaları bağlamı içinde kaydedebilmek olanaksızdır. Bu, ölümün diğer geçiş dönemlerinden farklı olarak planlanmadan deneyimlenmesinden kaynaklanır. Ölüm insanın yaşam döngüsü içinde beklenen bir hadise olsa da zamanı belirsizlik içinde gizlenmiştir. İntihar, ötenazi veya beyin ölümünü takiben sonlandırılan hayatların dışındaki ölümler zamanı bakımından belirsizliğini korumaktadır.

Ölüm geçiş döneminin uzantısı olan yas uygulamalarının çeşitliliği, yoğunluğu da ölümün hangi koşullarda, neden, nasıl gerçekleştiği paralelinde değişmektedir. Türk sözlü kültür geleneğinde *sıralı ölüm* şeklinde kendisine yer bulan ölüm hadiselerinin aksine travma sonrası ölümler, akut ölümler (kalp krizi, şeker koması vd.), çocuk ve genç yaşta ölümler, cinayet, intihar vb. ölümler geleneksel ölüm geçiş dönemi uygulamalarının yapısını, yas sürecinin uzunluğunu ve yoğunluğunu etkileyen ölümlerdir. Bu tür ölümlerde, merhumun mensubu olduğu sosyal grup da travma geçirir. Araştırmanın kaynak kişilerinin diğer geçiş dönemlerinin aksine, geçiş dönemini acı, hüzün, stres ve kaygı ile deneyimlemeleri bu konuda çalışan araştırmacıyı bağlam içinde derleme yapabilmekten meneder. Bu koşullar altında araştırmacı ancak gözlem tekniğinden faydalanarak bağlama dair bilgi edinebilse de acısıyla başa çıkmaya çalışan kaynak kişilerin çevresinde notlar tutarak, ses ve/veya görüntü kaydı almaya çalışarak kaynak kişilerde gücenme, kullanılmışlık duygusu uyandırması ihtimal dahilindedir.

Derleme metodu bakımından travmayla başa çıkmaya çalışan sosyal grubun ölüm geçiş dönemi uygulamalarını yerinde derlemenin mümkün olduğu hallerde de etik sorunların baş

göstermesi kaçınılmazdır. Nitekim bu sırada kaynak kişiler duygu durumu bakımından değişkendirler. Öfke, korku, üzüntü, hayal kırıklığı gibi karmaşık duygularla başa çıkmaya çalışan kaynak kişilere mülakat ve gözlem formlarıyla yaklaşmak, onların etik onam formlarını imzalamalarını beklemek doğru değildir. Üstelik bu koşullar altında kaynak kişinin sağlıklı düşünmesi mümkün olamayabileceğinden etik onam formlarının da güvenilirliğine de şaibe düşecektir. Bu nedenle ölüm geçiş dönemi ve yas uygulamalarında kültürden kültüre farklılık gösteren geleneksel yas sürecinin dolmasının beklenmesi gerekir. Yas sürecinin dolmasını takiben, merhumun yakınlarıyla kılavuz kaynak kişiler vesilesiyle iletişim kurulmalı, onların daveti üzerine derleme için planlama safhasına geçilmelidir.

Bu araştırma kapsamında son on yıl içinde birinci derece akrabalarından birini kaybeden ve kendisine ağıt ısmarlanan kadın kaynak kişilere erişilmiştir. Yas süreci uzun süre önce tamamlanan kaynak kişilerin, erkek kardeşleri ve/veya babaları için yaktığı ağıtlar derlenmiş, bu ağıtların yapısal ortaklıkları tespit edilmiştir. Bu bağlamda derlenen dört ağıtın, özü itibariyle biyografi özelliği taşıdığı görülmüştür. Ağıtlarda merhumun biyografisinin kronolojik olarak hatırlanan en uzak geçmişle başladığı, doğum veya çocukluk deneyimlerinden merhumun beklenmedik ölümüne kadarki yaşam sürecini kapsadığı görülmüştür. Sahada ağıt ısmarlama geleneği kapsamında kaydedilen dört ağıtın bir diğer özelliği de ağıta konu olan deneyimlerin tanıklık üzerinden doğrulanabiliyor olmasıdır. Örneğin, bu araştırmaya örnek olarak seçilen ağıtı ısmarlayan Kalenderoğlu, 1980 yılında Türkiye'den ayrılmış, diasporaya çıkmıştır. Mülakat sırasında hazır bulunan kaynak kişiler, ağıtın ilgili bölümünü dinlerken, kaynak kişinin sözünü keserek kendi bilgilerini de paylaşma ihtiyacı duymuştur. Ağıta konu olan deneyimin tanıklık üzerinden doğrulanması, merhuma karşı geliştirilen kolektif empatinin performans sırasında aktarımına örnektir. Böylece ağıtı ısmarlayan, ağıtı yakan ve onu dinleyen arasında deneyimin paylaşılması söz konusudur. Söz konusu ağıtlar kişiye özel yakıldığından söz dizinlerinde kafiye, redif unsurları olmadığı, performans tekrarın ritim ve hatıralar üzerinden icra edildiği görülmüştür. Bu bağlamda, ağıtı yakan kadınların merhumun biyografisi içine merhumla paylaştıkları özel hatıraların, yüz yüze ve/veya telefon görüşmelerinin içeriklerinin de serpiştirildiği görülmektedir. Böylece ağıtı yakan ve merhumun paylaştığı kişisel deneyim anlatılarının da performans tekrarı sırasında yeniden hatırlanması sağlanmakta, merhum ve yakınları arasındaki bağ da böylece canlı tutulmaktadır. Ağıt, hatırlamanın mekânına dönüşürken, ağıtı tekrar tekrar söyleyen açısından da kaybedilene karşı hatırlama görevinin yerine getirilmesi söz konusudur. Öyle ki kaynak kişi, yas sürecinden çıkamadığı için yakınları tarafından terapi desteği almaya sevk edilmiş, kaynak kişi uzman yardımı aldığı süreçte ilaç kullanmayı reddetmiştir:

"O zaman doktora çocuklarım çok üzüldü, halime. Doktora götürdüler. Konuştuk. Doktora bana ilaç vermek istedi. Ben ilaç alamazdım. Alırsam unuturdum. Kardeşimi unutmak istemedim. Unutursam yaşayamazdım. Onu hatırlamak benim ablası olarak görevim. Tıpkı sağlığındaki gibi, nasıl onu düşünmeden tek bir günüm geçmediyse, onu kaybettikten sonra da geçmeyecek" (Kişisel görüşme, S. Taşkıran, 11 Mart 2021).

Ağıtı yakan açısından ağıtın söz dizini her performansta değişme, kısalma veya uzatılma eğilimi göstermektedir. Bu da ağıtı yakanın merhumla ilgili hatıralarının, performans sırasında tekrar, görece daha soğuk kanlılıkla hatırlanmasıyla ilişkilendirilmelidir. Nitekim,

her deneyim bellekte zaman içinde duygusal hatırlama yönüyle, hatırlayanın anlık duygu durumu ile anlam kazanmaktadır.

Ölüm Geçiş Dönemi ve Ritüel

Ritüel sadece insana özgü bir davranış formu değildir. Onu insana özgü kılan yanı iletişim ve toplumsal belleğin inşasında karşıladığı işlevleri üzerinden görünürlük kazanır. Rappaport bu özgünlük halini "ritüelde iletişim dili simgesel ve semboliktir. Ritüeller mutlaka bir mesaj içerir." (249) sözleriyle ifade eder. Ölüm geçiş dönemi ritüellerinde kutsallık ön plandadır, nitekim ölenin dünya dışı alanda statüsü doğa üstü alanın lütfuna bağlıdır. Ritüel davranışın, zamanın bir noktasında gündelik hayata dair bir davranış olarak toplumsal hayatta uzun bir süre takip edilmesini takiben ritüel formalizasyona ulaştığı malumdur. Formalizasyonda tekrarlama, sıradan davranışı kutsala yaklaştırarak, onu irrasyonel, mistik ve doğa üstü karakterle ilişkilendirmemize olanak tanır. Ritüelin kutsalla bağı, onun pragmatik doğasından ileri gelir. Nitekim ritüel öncellikle ve genellikle doğa üstü mistik bir gücün lütfuna erebilmeyi garanti altına almak için icra edilir (Wilson 9). Goody'nin muteber ritüel tanımında da pragmatizmin ritüel işlevinde öne çıkarılmasının nedeni bireyin ve grubun ritüel vasıtasıyla belirli çıkarlarını kutsal alandan garanti umarak korumasıyla ilişkilendirilir. "Ritüel, pragmatik bir sonuca götüren vasıtalarla faydalar arasında irrasyonel bağlar kuran standartlaşmış davranışlardır" (Goody 36). Geçiş dönemi ritüelleri yapısı itibariyle belirsizlik, tehlike ve riski içeriğinde barındırırken, bunların en yoğun deneyimlendiği geçiş dönemi ölümdür. Nitekim doğum, erginlenme, evlilik vd. geçiş dönemlerinde ritüelle umulan pragmatik faydaya kavuşma gözlem ve deneyimle ritüelin muhataplarınca gözlemlenir ve deneyimlenir. Ne var ki ÖGD, bireyin yaşam döngüsünün sonuncusudur ve bireyin fiziksel katılımı sınırlı seviyededir.

Diğer geçiş dönemlerinin aksine bireyim merhum/rahmetli statüsüne geçişi ruhsal katılım yoluyla deneyimlenir veya deneyimlendiği varsayılır. Bu bağlamda aslında ölenin ritüele katılımı da sembolik ve simgesel boyutuyla anlamlıdır. Ölünün, duyularla kavranılamayan yeni bir dünyaya geçişini kolaylaştırmak için tasarlandıklarından diğer geçiş dönemi ritüellerine kıyasla daha detaylandırılmışlardır. Kültürlerarası alanda, ölenin yaşına, cinsiyetine ve sosyal statüsüne göre çeşitlenmektedirler. Her ne kadar cenaze, ölüm geçiş döneminin merkezi ritüeli olarak ayrılış ritüelini temsil etse de geride kalanlar açısından birleşme ritüelleri zincirinin ilk halkasını oluşturur. Ölenin dünyevi alanla bağları ritüel eylemle tanıklar huzurunda sonlandırılırken, ölenin yokluğuna alışmakla, onun yokluğundan doğan işleri kotarmakla sorumlu geride kalanlar (survivors) da yine ritüel eylemlerle tanıklar huzurunda sosyal hayata geri dönmeye yönlendirilir. Geride kalanların, kayıplarına rağmen sosyalleşme süreçlerine sosyal normlar çerçevesinde devam edebilmeleri yas ritüelleri ile düzenlenir. Böylece, geride kalanlar da aslında ölenin geçiş dönemi ritüeli ve akabindeki yas ritüelleri vesilesiyle sosyal tanıklar eşliğinde dul (widow), öksüz, yetim (orphan), şehit yakını (martyr's relatives) vb. statülere geçişlerini yaparlar. Geçiş dönemleri ile tanımlanan statülerin müşterek özelliği muhataplarını haklar ve sorumluluklar açısından yeniden konumlandırmasıdır. Ölüm geçiş dönemi ritüellerinin dolaylı muhataplarının hak ve sorumlulukları da yas ritüellerinin icrası sırasında görünürlük kazanır. Nitekim, geride kalanların merhuma karşı başlıca sorumlulukları yas ritüellerini icra etmeleri ve bu ritüeller eşliğinde sosyal olarak kendilerine sınırları çizilen

süreçte sosyal hayata adım adım geri dönmeleridir. Yas ritüelleri, ölüm gerçekliğiyle yüzleşen grubun travmaya bağlı olarak yüzleşmek zorunda kaldığı duyguların sosyal normlar çerçevesinde deneyimlenmesine, ölümün ardından insanın dünyevi varlık ve yokluk haline dair hayal kırıklıklarını, kaygılarını, sitem ve isyanlarını sözle, eylemle ifade edebilmelerine imkân tanır. And'ın sözleriyle "insanlar atalarından gördükleri gibi, kaybettiği kişilerin ardından ağıt yakarak acılarını dile getirir, tören ve ritüeller vasıtasıyla acılarını paylaşarak rahatlarlar" (3).

Yas, Ağıt ve Hatırlama

Bireysel veya toplumsal olarak deneyimlenen acı verici bir kayıptan, travmadan kaynaklanan derin üzüntüye yas (ar.matem) denir. Halsizlik, soğuk terleme, diyare; suçluluk, anksiyete, yalnızlık, korku; ağlama nöbetleri, uyku ve yeme bozuklukları; dikkat bozukluğu, hafızanın bulanıklaşması, içe kapanma; öfke nöbetleri, gönüllü izolasyon, sosyal etkileşimlerden rahatsız olma; hayatı sorgulamaya bağlı umutsuzluk, tükenmişlik hissi, hayattan gönüllü el çekme yas tutan insanlar arasında gözlemlenen yaygın fiziksel, ruhsal, davranışsal, sosyal, bilişsel belirtileri arasındadır (Balk 101). Bu bağlamda yas süreci sadece psikolojik boyutuyla değil, yas tutanın fiziksel olarak da acı çektiği bir döneme karşılık gelir. Freud, yas sürecinde ölünün ardından hissedilen derin acıyı *duygusal yatırım* kavramı üzerinden açıklar. Bizler sevdiğimiz insanlara duygularımızla yatırım yaparız, onları kaybettiğimizde de bu kaybı kabullenmek istemeyiz. Yas süreci, merhuma sağlığında duygusal yatırım yapan bizlerin ona karşı hislerimizi adım adım özgürleştirmek için gereklidir (Freud 255).

Yas (ing.bereavement), bir kaybın, derin bir acının ardından bireye ve/veya gruba sosyal normlarla dünyevi hayattan kendini çekme hakkı tanınan süreçtir. Bu süreç, ölünün yakınlarına ölümün gerçekliği ile yüzleşmesi, ölümü kabullenmesi, ölümle kaybedilenin yokluğuna alışması için elverişli bir alan yaratır. Yas alanında oluşan toplumsal uygulamaların toplumun ve kültürün sürekliliğini sağlamak üzerine karşıladığı işlevler, "acı çekenin belli edilmesi, belirli bir süre yeni durumuna alıştırma, acıyı azaltma ve giderek bu durumdan çıkarma amacına yöneliktir" (Örnek 81). Bu nedenle ayrılış ve birleşme ritüellerinin kesişme noktasında yer alırlar. Yas süreci sosyal normlar çerçevesinde ölünün yakınlarına kimi sosyal rolleri yerine getirmeyi de telkin eder. Yas sürecinin uzunluğu, yoğunluğu, süreçte uyulması gereken sosyal normlar, sürece eşlik eden toplumsal uygulamalar kültürün göreliliği ekseninde çeşitlilik gösterir.

Kültürlerarası alanda en yaygın yas davranışları dünyevi zevklerden el çekmek, ağlamak, içe kapanmak, siyah elbiseler giymek (karalar bağlamak), yemeden içmeden kesilmek, saçı sakalı kesmek veya tümüyle uzatmak, yüzü örtmek, yasta olduğunu ilan eden kol bandı takmak ve ağıt yakmaktır. Sümerler'de feryat ederek ağlamak, yoksullar gibi giyinme şeklinde alametleri tanımlanan yasın, Türkler arasında güz elması gibi yüzünü yırtmak, elbiseyi ters giymek, yaka yırtmak, etten gönülden feryat ederek yanıp yakılmak, yas kokuları sürünmek, saç yolmak, atların kuyruklarının kesilmesi ve eyerlerinin ters takılması, başların açılması, başa toprak savurmak yas alametleridir (Ergin 45, Köprülü 88; Orkun 52; Öztelli 1860; Boratav 241).

Kültürlerarası alanda yaygın yas uygulamalarından biri ağıt (lament) yakmaktır. Ağıt, ölünün hatıralarını onurlandırmanın, geride kalanların deneyimlediği yalnızlık, öfke, hayal kırıklığı duygularını ifade edebilmenin sözlü araçlarıdır. Alexiou'nun sözleriyle "ağıtlar ölünün ardından hasar gören sosyal dokuyu onarırken, ölünün kaybıyla yaşanılan karmaşık duygularla da uzlaşmanın yoludur" (55). Ölünün, toplumdan nasıl ve hangi koşullarda ayrıldığına bağlı olarak uzlaşmanın araçları da çeşitlenir: Kabullenmek, affetmek veya intikam almak. Bu çerçevede ağıt yakmak, ölümün kabullenildiğinin ilk göstergesi olarak değerlendirilmelidir. Nitekim ölümün geride kalanlarda yarattığı derin acıyı bastırmak yerine serbest bırakmak, sözle eylemle ifade etmek yasla başa çıkmada önerilen dört aşamalı Worden modelinin ilk iki evresine karşılık gelir. Kabullenme, acıyı bastırmamak, ölümden dolayı oluşan yeni koşullara uyarlanmak, yeni duygusal yatırımlar yapmak şeklinde sıralanan bu dörtlü model bugün de yas sürecinden çıkmanın sağlıklı adımları olarak tanımlanmaktadır. Ağıt hem ölüm gerçekliğinin kaybı yaşayanlarca kabullenilmesi hem de kayıptan dolayı yaşanan duyguların sözle açıkça ifade edilmesinde bir araca dönüşür. Bu yönüyle geride kalanların yeni sosyal koşullara uyumlanma sürecini hızlandırıcı işleve sahiptir.

Ağıt yakma söz ve performansın harman olduğu bir gelenek olmakla birlikte, yazılı tarihi Sümerler'e dayanmaktadır. İlk ağıtlarla ilgili kayıtlarda, ağıtların kadınlarca özellikle Tanrıların gazabından korunmak ve toprağın verimliliğini arttırmak için işe koşulduğu kaydedilmektedir (Bachvarova 18). Sümer tabletlerinde yalnızca insanların değil, tanrıların, şehirlerin, tapınakların ardından da ağıt yakıldığı, ağıtcılığı meslek olarak icra eden uzmanlaşmış kadınlar olduğu kaydedilir (Kramer, History begins at Sumer, 270-277). Sümer yazılı kaynakları kişinin sağlığında ailesine, ardından ağıt yakılmasını vasiyet ettiğini de göstermektedir: "Beni doğuran anam ardımdan ağıt yakmayı kesmesin, kız kardeşim, ardımdan talihsizliklerimi senin önünde, gözyaşları içinde söylesin, eşim benim acı kaybımı kederle dile getirsin, ozanlar acı kaderimden yakınsın" (Kramer, Sumerians, 256).

Anadolu'ya özgü ağıt geleneğinde de ağıt yakmakla geçinen meslek erbapları vardır. Bunlar, Hitit sözlü geleneğinde *taptara kadınları* olarak adlandırılmıştır (Rutherford 53-56). Anadolu Türk sözlü kültür geleneğinde ise bu kadınlara sıgıtcı, yogçı, yugçı, ağıtçı, bayatıcı, ağcı, savucu adları verilmiştir (Ergin 128; Şenel 472; Esen 13; Parmaksız 41-47; Elçin 4; Makal 245-247).

Türk sözlü ağıt geleneğinin yazılı kaynaklarında da kişinin sağlığında dünyada yapıp ettiklerinin övülmesini, anlatılmasını talep ettiğine işaret eden kayıtlar vardır. Örneğin, Yenisey Yazıtları'nda kişinin ardından ağıt yakılması ile onun göksel bir mekânda geçireceği ölümden sonraki hayatının selameti arasında bağlantı kurulduğu görülür: "Ey sizler! Ağıt yakınız! Yakınız ki semavî alemde diri ve tanınmış olayım, yemek bulayım" (Saygun 4). Yine ölenin sosyal statüsü paralelinde ozanlar ve şairlerin de cenazelere davet edilerek kaybedilenin ardından sipariş üzerine ağıt yakmaları veya mersiye düzmelerinin talep edildiği bilinmektedir (Köprülü 100; Bali 249).

Bu çalışma kapsamında ele alınan ağıt ısmarlama geleneği, kişinin birinci dereceden kadın akrabalarına ardından ağıt yakmaları için sözle vasiyet etmesidir. Bu gelenek içinde sözü geçen kadınların söz söyleme kabiliyeti uzmanlaşmadan değil, vasiyetin yerine getirilmesi zorunluluğundan beslenmektedir. Nitekim bu araştırma kapsamında mülakat yapılan sekiz kadın, sadece vasiyet üzerine ve şifahen ağıt yakmışlardır. Bu ağıtların formulasyonu da

ölenin biyografisinin ağlayarak, ritim eşliğinde dinleyicilere okunması şeklindedir. Ağıtın söz dizininde (syntax), merhumun doğumundan ölümüne kadar başından geçen talihsizliklerin tekrarlama ile ön plana çıkarıldığı görülür. Kaynak kişilerle yaptığımız mülakatlar sırasında kadınlara ağıt ısmarlayanların onlarla kan bağıyla bağlı erkekler olduğu görülmüştür. Kendisine ağıt ısmarlanan kadın kaynak kişilerin eşleriyle yaptığımız mülakatlar bu yaklaşımın altında, ağıt vasiyet eden kişinin kan bağı akrabalarının kendisine karşı daha insaflı yaklaşacağına inanıldığını göstermektedir. "Benim karım da hayatta, ama ben ablamın ardımdan ağıt yakmasını isterim. Onun bana merhamet edeceğinden, ayıplamadan, kınamadan başımdan geçenleri söyleyeceğine inanırım" (Kişisel görüşme, M. Karaman, 12 Mart 2021). Bir diğer kaynak kişi de kız kardeşine ağıt ısmarlamasının gerekçesini kolektif belleğe gönderme yaparak şu sözlerle açıklamıştır: "Eşim de yakar da, ben ablamla çocukluğumu geçirdim. Eşimle evlendiğimde yirmi yaşındaydım. Yirmi yaşımdan sonrasını bilir de benim onunla evlenene kadar da yaşanmışlıklarım var. Aslında o yıllar benim en masum yıllarım. Onları ablam daha iyi hatırlar" (Kişisel görüşme, Y. Çetinkaya, 12 Mart 2021). Bu bağlamda ağıt ısmarlama geleneğinde ağıt ısmarlayanların erkek olması, kendisine ağıt ısmarlananların da kadın olması kayda değerdir. Ağıtların söz dizinlerinde ardından ağıt yakılanın başından geçen talihsizliklerin, kadere atfedilen başarısızlıkların, kaza ve travmaların biyografik ağıtlardaki anlatının omurgasını oluşturması dikkat çekicidir. Bu bağlamda başarılar, talihli deneyimler, mutlulukların yazılı tarihin kalemine emanet edilirken; kaderin cilvesi deneyimlerin arka planlarında yer alan gerçekliklerin, hadiselerin kadın belleği ile nesillere aktarılması söz konusudur. İlaveten, ağıtı ısmarlayan, kendisine kan bağıyla bağlı birini ağıtçısı olarak seçerken hatıralarını da onu yargılamadan, kınamadan saklayacak bir belleğe emanet ediyor olmalıdır. Kalenderoğlu da ağıtçısı olarak en büyük ablasını seçerek, hatıralarını emin bir kasaya bırakmayı hedeflemiş olmalıdır. Bu bağlamda, ağıt ısmarlama geleneğinin erkeklerin vasiyetiyle icra edilmesinin altında yatan motivasyon söylenmeye, bilinmeye değer yaşanmışlıkların sözlü tarih belleğine aktarılması ihtiyacı olmalıdır. Bu bağlamda yazılı tarihe geçmeyi başarabilecek işlere imza atamayan erkeklerin, sözlü tarih alanında başlarından geçenlerin arka planında olup bitenlerin anlatılmasını istemeleriyle dinleyicinin de anlayışını, empatisini talep etmesi söz konusudur. Nitekim elitler söz konusu olduğunda, onların biyografileri tarih yazıcılılarının girişimleri ile yazılı tarihe aktarılmakta, böyle bir alanda kimi hallerde kişi kendi kaleminden deneyimlerini toplumsal belleğe aktarabilmektedir. Diğer yandan, ağıt ısmarlama geleneğini sözlü tarihe mâl olmak için kullanan sıradan insanlar içinse kendisinin fiziki olarak tanık olmayacağı bir sosyal olay içinde başarıları kadar başarısızlıkları için de anlayış beklemek daha kolay olacaktır. Böylece deneyimlerine merhamet ve empati ile yaklaşacağından emin olunan kız kardeşler, kız evlatların ağzından aktarılan kişisel deneyim anlatılarıyla ağıtı ısmarlayan hem başından geçenlerin arka planında olanları kendinden sonrakilere anlatır hem de kendisinden beklenenleri başaramamış olmasının izahatını yapar. Bu minvalden olarak çalışmaya örnek olarak alınan Kalenderoğlu Ağıtı (ek 1), Kalenderoğlulları sülalesinin en büyük erkek evladının doğumu, çocukluğu, delikanlılığını anlattıktan sonra; onun Türkiye'den ayrılmasını gerektiren aşk hikâyesini anlatmaktadır. Bu bağlamda, ağıtı yakanın, merhumun ablası olması, ağıtın ısmarlanmış olması, ağıtı dinleyenleri merhumun başından geçenlerle empati yapmaya davet eden unsurlar olarak karşımıza çıkar. Ağıt performans bağlamı içinde bireysel belleğin ürünüdür. Görece yakın geçmişe ilişkin anıları

kapsayan bu bellek alanında deneyim, deneyim sahibinin akranlarıyla paylaşılarak tanıklar edinir. İletişimsel bellek alanında deneyime eşlik eden tatlar, kokular, mekânlar akran gurubunun üyelerinin kolektif hatıralarının hatırlama unsurlarına dönüşür. Ağıt ve iletişimsel bellek arasındaki bir diğer bağ da ağıtın ölümün gerçekliğinden beslenmesidir. Bu nedenle ağıtlara konu olan hadiselerin hayatla bağı sorgulanmaz. Nitekim, ölenin kendisinin dünyevi işlerle bağının kalmadığı noktada, deneyimlerini de süslemeye ihtiyacı olmayacaktır. Ağıtların toplumsal bellek açısından değeri onların içeriğinde söylendiği dönemin gündelik hayatından izler taşımasıyla yakından ilişkilidir. "Ağıt, olayı tüm ayrıntılarıyla anlatmasa da biz ağıtlarda ölüm olayına büyük bir açıklıkla ve gerçeklikle dokunduğunu görürüz. Ağıtlar bu gerçekçi yaklaşımı bir adım daha ileri götürür. Bir aşiretin veya köyün etnografyasını, adetlerini, törenlerini, insanların giyim kuşamını, iş hayatını, insan ve doğa manzaralarını da buluruz" (Başgöz, Ağıt, Sosyal Tarih ve Etnoğrafya, 19). Deneyimin tanıklarının ömürleri ile hatırlamanın yoğunluğu arasında da korelasyon vardır. "İletişimsel bellek, kuşağa özgüdür. Bellek tarihi grupla bağlantılıdır. Zamanla oluşur ve yok olur. Taşıyıcıları ile sınırlıdır. Sahibi öldüğünde başka bir belleğe yer açar" (Assmann 54). Buradan hareketle ağıt ısmarlama geleneğinin bir işlevi de hatıranın başka bir belleğe yer açmak üzere nakledilmesi olmalıdır. Böylece merhum, henüz hayattayken kendi belleğini onu koruyacak, başka bir belleğe aktarmaya gönüllü bir yakınına transfer etmektedir. Başka bir ifadeyle sözlü tarihe geçme potansiyelini taşıyan bir ağıt, sıradan insanın herkesçe malum olmayan tarihini insaflı bir bellek içinde saklayarak iletişimsel belleğin son tanığı hayata gözlerini yumana kadar muhafaza etme gücünü haizdir. Sözlü tarihte deneyim onu dinleyenlerin, öğrenenlerin "yargılamadan sorguladıkları" (Öztürkmen 116), empati süzgecinden geçerek tarihe kaydedilir. Bu bağlamda sözlü tarihe konu olan yaşanmışlıklar insana özgüdür ve "insan olanın başına her şey gelir", "bugün sana yarın bana" atasözlerinin bilgeliğiyle kabullenilir. Başka bir ifadeyle ağıtlara konu olan talihsizliklerin dinlenildiği ortamda dinleyici, ardından ağıt yakılanın başından geçenleri kendine ders çıkararak, ibret alarak dinleme eğilimi gösterir.

Bellek, Kadın ve Kalenderoğlu Ağıtı

Ölüm, diğer geçiş dönemlerine kıyasla yaşanılması kaçınılmaz bir hadisedir. Kolektif bir deneyim olması da ölümün her canlının yaşam döngüsünün nihai noktası olarak beklenen, ancak zamanı kestirilemeyen bir ana karşılık gelmesidir. Bu nedenle ağıtlar, icracısına ve dinleyicisine bu nihai deneyimi hatırlatmakla kalmaz, insanoğlunun yaşamlarının da birbirine benzer deneyimlerle, sınamalarla çevrelendiğini hatırlatır. Ağıtların söz dizinlerinde merhumun hayatı onurlandırılırken, dinleyiciye de zamanı geldiğinde onların kişisel deneyim anlatılarının da aynı hassasiyetle dinleyiciye sunulacağının bilgisi verilir. Bu bağlamda her bir ağıt icrası, ölenler kadar hayatta kalanlara da vaat edilen bir söz niteliği taşır. İletişimsel bellek alanında irticalen yakılan ağıtlar özelinde her ne kadar ağıtın kendisi bireysel hafızanın konusu olsa da, hatırlamaya konu olan deneyimlerin insana özgülüğü onları kolektifleştirir. "Anıları birbiriyle ilişkilendiren şey, ilişkide bulunduğumuz insan grubu için ortak düşünceler bütününe bağlı olmalarıdır" (Halbwachs 186). Ağıtların hatırlama alanındaki avantajlı konumu da yine ölüm ve yasla ilişkili gerçekliklerle bağıdır. Ağıtların hatırlanma anına merhuma karşı duyulan özlem kadar, ağıtın kendisinin de ölümü hatırlatma işlevinin eşlik etmesi söz konusudur. "Eski olayları tam olarak yeniden üretecek

şey, içlerinden yalnızca güncel kaygılarımıza karşılık gelen ve yeniden ortaya çıkması muhtemel olaylardır" (Halbwachs 186). Ağıtın bir yas uygulaması olması, ilk icrasının ardından yıllar geçse de her hatırlamada yakıldıkları anda hissedilen duyguların dinginleşmiş yoğunlukta da olsa tekrar hissedilmesine kapı aralar. "Duygusal anılar, içerikleri ne olursa olsun hatırlamayı kolaylaştırıcı süreçleri devreye sokar. Olumsuz içerikli duyguların eşlik ettiği deneyimlerse çok daha ayrıntılı, net bir şekilde hatırlanır. Baskın anılara dönüşürler" (Schacter, Gutchess ve Kensinger 135). E. Tulving'in otobiyografik bellek olarak isimlendirdiği bellek alanında insanların kişisel yaşantılarındaki anıları depolanır (402). Bu anılara konu olan olayların birlikte deneyimlendiği kişiler de otobiyografik belleğin aktörlerine dönüşür. Böylece otobiyografik bellek alanında, anının geri çağrılması halinde dramatik bir çerçeve içinde olay, deneyimin paylaşanlarınca kolektif duygular eşliğinde hatırlanır. Ağıtlara konu olan deneyim anlatıları, sosyal olaylar da onları yakanların otobiyografik belleğinde saklanan baskın anılar görünümündedir. Deneysel çalışmalar otobiyografik hatırlama ve baskın anıların çağrılması alanında cinsiyetler paralelinde kadınların erkeklerden daha donanımlı olduğunu gösterir. Özellikle kişisel deneyim anlatıları söz konusu olduğunda kadınların hatırlamada, anıları kronolojik çerçeve içinde geri çağırmada daha yetkin olduğu kaydedilmektedir. Söz konusu çalışmalar kadınların hatıralarını aktarırken, anıyı paylaştıkları aktörlerin o anki duygularını ve durumlarına referansta bulunmakta, yardım etmek, empati yapmak gibi sosyal becerilerini ön plana çıkarmakta karşı cinse göre daha mahir olduklarını göstermektedir (Davis 498; Niedzwienska 328; Boyacıoğlu 2). Kadınlar ve erkekler deneysel bakımdan eşit derecede duygusal olsalar da hatırlama söz konusu olduğunda kadınların duygusal anları hatırlamada daha detaylandırılmış anlatım ve aktarım kapasitesini haiz olduğu bilinmektedir (Niedzwienska 328). Kadınlar tarih boyunca sözlü kültür aktarımı alanında ağıtları irticalen yakan, ağıt yakmayı meslek haline getiren sosyal aktörler olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadınların hatırlamada cinsiyete özgü üstünlüğü her ne kadar deneysel verilerden kaynaklanmamışsa da deneyimsel ve gözlemsel halk bilgisi alanında bu üstünlüğün sözlü tarih aktarımı bağlamında kadınların egemenliğinde olduğu görülür. Yine kadınların, başkalarının kişisel deneyim anlatılarına karşı empati geliştirebilme becerisi de halk bilgisi alanında deneyim ve gözlem yoluyla keşfedilmiş olmalıdır. Bu bağlamda, kişisel deneyim anlatılarını ve biyografisini kadın akrabalarının belleğine ağıt ısmarlama geleneğinden faydalanarak emanet edenlerin erkek olması, sözlü tarih alanında kadınların yetkinliğinin toplumsal cinsiyet alanında onaylandığının delilidir. Kaynak kişi E. Mutlu'nun ablasına ağıt ısmarlamasının sebeplerini anlattığı görüşmemiz de bu tespitimizi desteklemektedir: "Yıllar önce mahallede bir kavga çıktı. Karakola düştüm. Oradan da üç ay gün alıp, hapse girdim. Benim hatırladığım bu. Evlendim, çoluk çocuğa karıştım. Bir bayram günü benim bu mevzu konuşuldu. Ablam sanki kendi başından geçmiş gibi olan biteni anlattı. Benim bile unuttuğum bu olayı on, on beş yıl sonra kelimesi kelimesine hatırlamasına şaştım" (Kişisel görüşme, 21 Mart 2021, Karabük). Kalenderoğlu ağıtını yakan da merhumun ablasıdır, ağıt henüz Kalenderoğlu hayattayken iki kez vasiyet edilmiştir. İlkinde Kalenderoğlu henüz on yedi yaşındayken yüz yüze; ikincisinde de ölmeden dört ay önce ablası ile yaptığı telefon görüşmesi sırasında ağıt ısmarlamıştır. "Ben yeni gelindim. Kardeşim de Teknik lisede öğrenciydi. Daha o zamanlar bu gönül işleri olmamıştı. Babamın evindeyken salonda abla ben ölürsem ardımdan savu savar mısın dedi. Ben de azarladım. Ayağımdan terliği çıkarıp kafasına vurdum. Diğerinde de ölmeden dört ay önce gece aradı beni. Telefonu kapatırken,

yine sordu. Abla arkamdan savu savar mısın? dedi. Ben yine kızdım. Öylece konu kapandı" (Kişisel görüşme, 19 Mart 2021, Karabük). Kalenderoğlu namıyla anılan kişinin gerçek adı S. Demir'dir. Kastamonu Çatalzeytin ilçesi Sumay köyünden olan Kalenderoğlu, ailenin iki erkek evladından büyük olanıdır. 1960 yılında Karabük'te dünyaya gelmiştir. Ağıtta doğum tarihi açıkça verilmeyen merhumun yaşı, annesinin onu dünyaya getirdiğindeki yaşına referansta bulunularak verilmektedir (Ek 1). Kaynak kişi mülakat sırasında İstanbul Türkçesi ile konuşmasına rağmen, ağıtın performans tekrarı sırasında Kastamonu ağzı ile ağıtı söylemiştir. Bu da kaynak kişinin ağıda konu olan deneyimlere katılan aktörlerin, çevrenin, mekânların ve sosyal çerçevenin erken yaşlarda kazanılmış olmasıyla ilgili olmalıdır. Ağıtın performans tekrarı sırasında kaynak kişi belleği geri çağırmak ve dinlenmek için kardeşine olan duygularını ifade etmek üzere "ah doyamadum kardaşım, ciğer parem" dizesini tekrarlamıştır. Bu cümleyle geri çağırdığı otobiyografik bellekte, kardeşinin biyografisini kaldığı yerden anlatmaya devam etmiştir. Ağıtlar, merhumun hayatını onurlandırmak kadar, onun hayattan erken ayrılışına karşı duyulan öfke, şaşkınlık ve hayal kırıklığını da sözle ifade etmenin araçlarıdır. Ölümle yüzleşme, ölümü kabullenme işlevleri de ölüm karşısında hayatta kalanların duygularını ifade edebilme kapasitesinden beslenir. Kalenderoğlu ağıtının söz dizinine yakından bakıldığında ağıtlarda sıklıkla karşılaştığımız "beni bırakıp da nerelere gittin" sözlerinin otobiyografik belleği geri çağırmak, duyguları dinginleştirmek için kullanıldığını görürüz. İlaveten bu sözler, geride kalanların merhumun hayattan erken veya beklenmedik şekilde ayrılması karşısında hissettikleri öfkenin, sitemin ve hayal kırıklığının da sözle ifade edilmesidir. S. Tambiah'ın sözleriyle "ritüel duyguların özgürce ifade edilmesi değil, norm tutumların disiplinli bir provasıdır" (134). Ölüm geçiş dönemi ritüelleri ve yas uygulamaları ölümün acısıyla başa çıkmaya çalışanlara sosyal normlar çerçevesinde duygularını ifade etmek için alan açar. Böylece belirli bir süre, yas tutanlar dünyevi sorumluluklardan özgürleştirilir, acılarıyla yüzleşerek sosyal hayatla tekrar bütünleşebilme sürecine hazırlanırlar. Bu bağlamda, ölüme sitem etmek, şikâyet etmek, kızgınlığı ve öfkeyi sözlerle ve davranışlarla ifade etmek yas tutanların hakkı olarak tanımlanır. Yas dönemi boyunca, onlardan makul olmaları yönündeki sosyal beklenti minimum seviyededir. Bu nedenle ağıtçı, ölümle ilgili duygu ve düşüncelerini özgür bir şekilde ifade edebilme gücüne sahiptir.

Ağıtlar, merhumun nasıl öldüğüne, ölümün hangi koşullar altında gerçekleştiğine dair de bilgi içerir. Kalenderoğlu, kalp rahatsızlığı endişesiyle doktora gitmiş, kendisine uyku apnesi teşhisi konulmuştur. Doktorlar kendisini uykuda gözlemlemek için hastaneye yatırmak istemiştir. Ne var ki ayakkabı tamircisidir, zamanında yetiştirmek, teslim etmek zorunda olduğu işleri vardır. Bunun yanı sıra kıt kanaat geçindiği için, dükkanını kapatamamıştır. "Ellerin faydası olur mu sandın kardaşım?" sözleriyle sitem edilen de Kalenderoğlu'nun müşterileridir. Nitekim müşterilerini kendi sağlığının önüne koyarak ölüme uzanan yolda bir adım atmıştır, bu nedenle ağıtta kendisine sitem edildiği görülmektedir. S. Taşkıran'nın bu konudaki sözleri şu şekildedir:

"Ölüm haberini almadan bir hafta önce telefonla konuştum. Doktorlar kameralı bir odada uykuda kardeşimi izleyeceklermiş. Bir, iki gün hastaneye yatması gerekiyormuş. Ben "yat, kardeşim. Canından daha kıymetli neyin var dedim". O da bana "abla, ben dükkânı üç gün kapatırsam zaten ölürüm" dedi. Bir hafta sonra kara haberi geldi, yavrumun" (Kişisel görüşme, 21 Mart 2021).

Kalenderoğlu'nun vefatı sırasında eşi otuz yaşında, üç çocuğunun en büyüğü de on iki yaşındadır. Eşi ile görücü usulü evlenmiş, evlenmeden önce başından sıkıntılı bir gönül meselesi geçmiştir. Ağıtta, Kalenderoğlu'nun ülkeden ayrılmak zorunda kalışı, bu gönül meselesine temas edilerek anlatılmaktadır. Kaynak kişi, kardeşinin Türkiye'de kalsaydı daha uzun yaşayacağına olan inancını da "başın dolaşmasın deye[diye] ağa babamız seni gurbete çıkardı" sözleriyle ifade etmektedir. Kalenderoğlu, henüz on yedi yaşındayken köyünde Aynur isimli bir genç kıza sevdalanmıştır. Aynur bu sırada istemediği biriyle sözlenmiştir. Aynur'un ağabeyleri ve amcaları bu yakınlaşmadan haberdar olup, Kalenderoğlu'nun ailesini ölümle tehdit etmiştir. Kalenderoğlu'nun babası Hüseyin Ağa da oğlunu Fransa'ya üniversite tahsili yapmak üzere göndererek ülkeden uzaklaştırmıştır. O dönemde Fransız para birimi frankın değeri yükselmiş, Kalenderoğlu'na para gönderilememiştir. Ağıtta "gurbet elde sana sahip çıkamadık!" sözleriyle ağıtçının kendisine karşı da öfkeli olduğu görülür. Nitekim, Kalenderoğlu, Fransa'ya tahsil için gönderilmiş, maddi sıkıntılardan dolayı hayallerini gerçekleştirememiştir. Onun hayalleri ise oğlu tarafından vefatından on iki yıl sonra gerçekleştirilmiştir. Ağıtçı, aradan geçen uzun yıllara rağmen, ağıtın performans tekrarı sırasında kendisine ve ailesine karşı öfkelidir. Ailesine karşı sitemlerini de "sevdiğini alıp, arkanda duramadık, yaban ellerde garip kalan gagam[erkek kardeşim]" sözleriyle ifade etmektedir. S. Taşkıran, mülakat sırasında da öfkesini şu sözlerle ifade etmiştir:

Babamız ağaydı. Malımız mülkümüz çoktu. İsteseydik, biz o kızı söke söke alırdık. Kardeşim çok sevmişti. Bir gece kız koynuna girmiş, kardeşim "telli duvaklı gelin alacağım seni" diyerek el sürmemiş. Gücümüz kuvvetimiz vardı. Babam korktu, kan çıkartırlar diye kardeşimi gurbete çıkardı. O zaman malımız mülkümüz çok, ama köy yerinde mal satmak güçsüzlük olarak yorumlanırdı. Tarlalar satılıp, parası gurbete gönderilebilirdi. Yapmadılar. Okulunu bitirse, daha uzun yaşardı (Kişisel görüşme, 21 Mart 2021).

Kalenderoğlu ağıtı, merhumun biyografisini ana hatlarıyla verirken, onun evliliğine de temas eder. Nitekim, Fransa'ya göç ettikten üç yıl sonra kendi köyünden gelin alarak evlenmiş, akabinde üç çocuk babası olmuştur. Küçük kızının adını Aynur koyan, Kalenderoğlu ülkeden ayrılmasına neden olan aşkı ne kendisine ne de ailesine unutturmamıştır. "Ceylan gözlü kız aldık, sen yine sevdalını unutmadın" sözleriyle ağıtçı, kardeşinin vefalı kişiliğini överken, bir taraftan da sitem etmeye devam etmektedir. Böylece kardeşiyle ağıt aracılığıyla konuşmaktadır. Ağıtın performans tekrarında, duyguların en yoğun şekilde aktarıldığı bölüm, ölüm haberinin ulaştığı anı aktaran dizelerdir. Bu dizelerde ölümün zamanı, sebebi, aile üzerinde yarattığı şok, Fransa'dan Türkiye'ye merhumun getirilmesi sürecindeki bekleyiş, merhumun nereye defnedildiği kaydedilmektedir. "Gece üçte, uykunun tatlı yerinde, kalbine dert bıçakları sokulmuş, otuz sekiz yaşında, el kapılarında, şubatın yirmi sekizinde, hastaneye varamadan, ağzını açıp soluklandıramadan, tatlı canları Azrail'e sunmuşsun" dizeleri Kalenderoğlu'nun ölüm sebebinin, zamanının, koşullarının kaynak kişinin otobiyografik belleğinde resmi bir ölüm raporu gibi saklanmış sözlü belgesidir. Bu minvalde sözlü tarih alanına kaydı düşülen ölüm hadisesi tüm ayrıntılarıyla saklanmaktadır. İnsanlar yakınlarının ölüm haberine aldıklarında nerede olduklarını, o sırada ne yapmakta olduklarını hatırlarlar. Bu da otobiyografik belleğin çerçevesinin, hadisenin az öncesi ve sonrasını kapsamasından kaynaklanır. Bu ağıt içinde kehanet tipi rüyanın da net bir şekilde belleğe kaydedildiğini görmekteyiz. "Uykumda kuşlar

uçurdum, ayakkabılarımı kaybettim" sözleriyle kaynak kişi, kardeşinin ölüm haberini aldığı hafta rüyalarında neler gördüğünü de hatırlamakta, ağıtı içinde rüyasının hakikate dönüştüğünü de ilân etmektedir. Ağıtta, mevtanın üç günde Türkiye'ye getirildiği, İstanbul'dan teslim alındığı, köyde babasına ait mezarlığa defnedildiği bilgisine de yer verilmektedir. Bu bağlamda, Kalenderoğlu'nun ülkeden ilk çıkışı ve son defa ülkeye girişinin birlikte anılması söz konusudur: "Üç gün Türkiye'ye getirilmesini bekledik. Gelinim iz bilmez, yol bilmez haliyle yavrumu memleketimize getirdi. Biz de İstanbul'da havalimanından teslim aldık. Süslü bir tabut içinde tertemiz, yeni uykuya dalmış gibiydi. Gelince bir kez daha yıkadık, pakladık. Babamın yanına defnettik" (Kişisel görüşme, 21 Mart 2021).

Ağıt ısmarlama geleneği, Kastamonu kökenli kadınlardan derlenmiştir. Bu derlemeler sırasında ağıtların performans tekrarı dinlenmiştir. Ne var ki sekiz kadın içinde, kendisine ısmarlanan ağıtı uzun ve detaylı aktarabilen tek kaynak kişi S. Taşkıran olmuştur. Bunun nedeni de kaynak kişinin, kardeşinin sene-i devirlerinde kendiyle baş başa kaldığında ağıtı tekrarlamasıdır. Kaynak kişi, kardeşini özlediği zamanlarda ağıtı hatırladığı kadarıyla tekrar etmekte, ağlayarak duygularını sağaltmaktadır:

"Özellikle yıl dönümlerinde çok üzülüyorum. Çok şükür çocukları iyi de teselli oluyorum. Allah sıralı ölüm versin. Çok zor. Kimse kendinden küçüğü toprağa vermesin. Karısı da vefalı çıktı, evlenmedi. Çocuklarını büyüttü, okuttu. Hepsi iyi yerlerdeler, ziyan olmadılar. O yüzden ne zaman aklıma gelse, şarkı gibi söyleyip ağlıyorum. İçimden geldiğinde, kardeşler toplandığımızda. Başkasına da savu savmadım, savmam da. İstemem"

Ataerkil toplumlarda kadınların kendilerini açıkça ve özgürce ifade etmesine olanak tanıyan sosyal olaylar ritüel çerçevesi içinde görünürlük kazanır. Bu da ritüelin kutsalla bağından ileri gelir. Zira, ataerkil düzenin sesi kutsal karşısında kısılır, kutsalın önünde kadın birey olarak ön plana çıkar. Böylece, ritüel çerçevesinde kadın kendisi kadar topluluğun adına da konuşabilme, davranabilme gücüne erişir. S. Golubaoff, ölüm geçiş dönemi ritüelleri ve yas uygulamaları paralelinde bu durumu direniş ve otoriteye isyanla ilişkilendirir (82) . Ölüm geçiş dönemi ritüelleri kapsamında kadınlara sosyal olarak tanımlanan ağlamak, feryat etmek ve ağıt yakmak hakkı, ritüel sınırları içinde toplumsal cinsiyete özgü bir avantaj olarak karşımıza çıkar (Caraveli-Chaves 130). İlaveten, ağıt merhuma karşı duyulan sevginin, onun dünyada geçen hayatının sosyal değerine de işaret eder. Bu minvalde kadın kaynak kişilerin eşlerinin ağıtı dünyada sevilip, sayılmakla ilişkilendirmesi kayda değerdir. M. Özcan bunlardan biridir:

Bu yıl arkadaşım vefat etti. Ben de cenazesine gittim. İki kızı, üç de oğlu vardı. Çocuklarının hepsini okuttu, evlendirdi. Cenazeden sonra eve baş sağlığı vermeye gittim. Baktım ev halkı yiyip içiyor. Ne ağlayan ne feryat eden var. Arkadaşım yetmişine yakındı. İçimden boş yaşamış, ardından iki kelam laf söyleyecek bir evlat, kardeş bırakamamış dedim. Sonra bir mecliste başkalarının da benim gibi düşündüğünü öğrendim (Kişisel görüşme, 23 Mart 2021).

Ağıt ısmarlama geleneği, bu yönüyle ardından ağıt yakılanın hayatının sosyal değerini ortaya koyması yönüyle de işlev karşılamaktadır. Sümerlerden günümüze asırları aşarak gelen bu gelenek insanın sevilmek, hatırlanmak ihtiyacının bir uzantısı olarak yaşatılmış olmalıdır. Bununla birlikte, ağıtı ısmarlayan kişinin sağlığında değilse de ölümünden sonra

sosyal düzeyde anlaşılmak istemesi söz konusudur. Ağıtların iletişim işlevi olarak karşımıza çıkan bu talep, canlılar ve ölüler dünyaları arasında ağıtın bir köprü olarak işlev karşılamasını açıklamaktadır (Abu-Lughod 190; Caraveli-Chaves 130).

Sonuç

Bu araştırmada kökleri antik çağlara dayan ağıt ısmarlama geleneğinin günümüzde bellek taşıyıcısı kadınlarca nasıl devam ettirildiği tasvir edilmiştir. Ağıt ısmarlama geleneği, bir erkeğin henüz hayattayken kız kardeşlerine, kuzenlerine ardından ağıt yakılmasını sözle vasiyet etmesidir. Ağıt ısmarlayanların erkek; kendisine ağıt ısmarlananların da kadın olması, erkeklerin kendi biyografilerinin taşıyıcı mekânı olarak kadınları seçmeleri söz konusudur. Üstelik, erkek aktörler kendi başlarından geçenleri yargılamayacaklarından emin oldukları, öz deneyimlerine empati ile yaklaşabilecek, sosyal mecrada bu deneyimleri en açık haliyle aktarabileceğine inandıkları kadın aktörleri seçerek sözlü tarih alanında varlıklarını sürdürebilmeyi ummaktadır. Yazılı tarih alanında elitlere özgü tarih yazıcılığının kahramanları olamayan sıradan insanlar, ağıt ısmarlama geleneğini anlaşılmak ve hatırlanmak için kullanırken, kendi öz deneyimlerini de emin ellere teslim ederek dünyadan ayrılmaktadırlar. Bununla birlikte, ağıt ısmarlama geleneği ağıtı yakan ve dinleyen açısından da kaybedilenin hatıraları, hataları, hayal kırıklıkları ile uzlaşabilme olanağı sunmaktadır. Böylece hem ölüm gerçekliğiyle hem de ölümün ardından deneyimlenen karmaşık duygularla yüzleşerek sosyalleşme sürecine geri dönebilmektedirler. Ağıt yakmak, yasla sosyal uyumlanma sürecinin sağlıklı adımlarından biri olarak, ağıtı yakana ve dinleyene ölüm karşısında yırtılan sosyal dokuyu tamir edebilme olanağı sunar. Böylece hayatta kalanlar, ölünün yokluğuyla adım adım uzlaşırken; sosyal bütünleşme sürecinin de içinden geçerler.

Kaynaklar

Alexiou, Margaret. *The Ritual Lament in Greek Tradition*. Roman&Littlefield, 2002.

And, Metin. *Oyun ve Bügü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2016.

Assmann, Jan. *Kültürel Bellek, Eski Yüksek Kültürlerde Yazı Hatırlama ve Politik Kimlik*. Çeviren Ayşe Tekin, Ayrıntı Yayınları, 2001.

Bachvarova, M. R. "Sumerian Gala Priests and Easter Mediterranean Returning Gods: Tragic Lamentation in Cross-Cultural Perspective." *Lament: Studies in the Ancient and Beyond,* edited by Ann Suter, Oxford University Press, 2008, pp. 18-52.

Bali, Muhan. *Ağıtlar*. Kültür Bakanlığı, 1997.

Balk, David E. "Bereavement, Grief, and Mourning". *Encyclopedia of Death and the Human Experience*, Volume I, Sage Publications, 2009, pp. 101-104.

Başgöz, İlhan. *Folklor Yazıları*. Adam Yayınları, 1986.

Başgöz, İlhan. "Ağıt, Sosyal Tarih ve Etnografya", *Somut Olmayan Kültürel Mirasın Müzelenmesi Sempozyum Bildirileri*, Yayına hazırlayanlar Öcal Oğuz, Tuba Saltık

Özkan,Gazi Üniversitesi Türk Halk Bilimi Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları, 2004, ss. 15-30.

Boratav, Pertev Naili. "Türk Ağıtlarının İşlevleri." *Sinan Yıllığı*, 1973, ss. 240-243.

Boyacıoğlu, İnci. "Öztanımlayıcı Anıların Fenomenolojik Özelliklerinde Cinsiyete Bağlı Farklılıklar." *Psikoloji Çalışmaları*, c. 35, s. 1, 2015, ss. 1-14.

Caraveli-Chaves, Anna. "Bridge between Worlds: The Greek Women's Lament as Communicative Event." *Journal of American Folklore*, c. 93, s. 368, 1980, ss. 129-157

Davis, P. J. "Gender Differences in Autobiographical Memory for Childhood Emotional Experiences." *Journal of Personality and Social Psychology*, c. 76, s. 3, 1999, ss. 498-510.

Elçin, Şükrü. *Türkiye Türkçesinde Ağıtlar*. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1990.

Ergin, Muharrem. *Orhun Abideleri*. Boğaziçi Yayınları, 1983.

Esen, Ahmet Şükrü. *Anadolu Ağıtları*. Hazırlayanlar. Pertev N. Boratav ve R. Dor, İş Bankası Yayınları, 1982.

Freud, Sigmund. "Mourning and Melancholia." *The Standart Edition of the Psychological Works of Sigmund Freud (*Vol. 14), edited and translated by J. Strachey, Hogarth, 1957, pp. 243-258.

Goody, J. *Myth, Ritual and the Oral*. Cambridge University, 2010.

Görkem, İsmail. *Türk Edebiyatında Ağıtlar (Çukurova Ağıtları) İnceleme Metin*. Akçağ Yayınları, 2001.

Halbwachs, M. *Hafızanın Toplumsal Çerçevesi*. Çeviren Büşra Uçar, Heretik Yayınları, 2016.

Köprülü, M. Fuad. *Edebiyat Araştırmaları*. Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1966.

Kramer, Samuel Noah. *The Sumerians: Their History, Culture, and Character*. University of Chicago Press, 1963.

Kramer, Samuel Noah. *History Begins at Sumer: Thirty-nine Firsts in Recorded History*. University of Pennsylvania Press, 1981.

Makal, Tahir Kutsi. "Anadolu'da Ağıtçı Kadınlar". *III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Millî Folklor Araştırma Dairesi Yayınları, 1986, ss. 245-250.

Mauss, Marcel. *On Prayer*. Edited by W.S.F. Pickering, translated by Susan Leslie, Durkheim, 2008.

Niedzwienska, Agnieszka. "Gender Differences in Vivid Memories." *Sex Roles*, c. 49, s.7/8, 2003, ss.321-331.

Orkun, Hüseyin Namık. *Eski Türk Yazıtları*. Türk Dil Kurumu Yayınları, 1986.

Örnek, Sedat Veyis. *Anadolu Folklorunda Ölüm*. Ankara Üniversitesi Yayınları, 1971.

Öztelli, Cahit. "Başa Toprak Savurmak ve Yas Ölü Adetleri.'' *Türk Folklor Araştırmaları*, c.5, s. 116, 1959, ss. 1860-1863.

Öztürkmen, Arzu. "Sözlü Tarih: Yeni Bir Disiplin Cazibesi." *Toplum ve Bilim*, s. 91, 2001, ss. 115-121.

Rappaport, R. A. "Ritual." *Cultural Performances, and Popular Entertainments*, edited by Richard Bauman, Oxford University Press, 1992, pp. 249-259

Rutherford, Ian. "When you go to the meadow…" The Lament of the Taptara-Women in the Hittite Sallis Wastais ritual." *Lament: Studies in the Ancient and Beyond,* edited by Ann Suter, Oxford University Press, 2008, pp. 53-69.

Saygun, Adnan. "Ölüyü Yaşatan Sanat." *Şadırvan*, s. 9, 1945, ss. 4.

Schacter, D., A. Gurchess ve E. Kesinger. "Belleğin özgüllüğü: Bireysel ve kolektif hatırlamanın etkileri". *Zihinde ve Kültürde Bellek*, İş Bankası Yayınları, 2015, ss. 107-144.

Schechner, R. "The Future of Ritual." *Journal of Ritual Studies*, c.1, s. 1, 1987, pp. 5-33.

Şenel, Süleyman. "Türk Edebiyatında Ağıtlar". *İslâm Ansiklopedisi*, 1. Cilt, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1988, ss. 472-473.

Tambiah, Stanley J. *Culture, Thought and Social Action: An Anthropological Perspective*. Harvard University Press, 1985.

Tulving, Endel. "Episodic and Semantic Memory." *Organization of Memory*, edited by E. Tulving and W. Donaldson, Academic Press, 1972, pp. 381-403.

Turner, Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Cornell University Press, 1991.

Van Gennep, Arnold. *The Rites of Passage*. Translated by M. B. Vizedom and G. L. Caffee University of Chicago Press, 1969.

Wilson, Monica. *Rituals of Kinship among the Nyakusa*. Routledge, 1957.

Worden, W. J. *Grief Counseling and Grief Therapy: A Handbook for the Mental Health Practioner*. Springer, 2002.

Ek 1:

Kalenderoğlu Ağıtı

Ah benim doyamaduğum kardaşım, ciğer parem!

Gözünün çiçeği gözel [güzel] kardaşım!

Ben sana doyamadım, beni buralarda bırakıp nerelere gittin?

Anamın kırk yaşından sonra doğurduğu, üç yetim yavrumun babası

Köylerin yakışığı, kızların dolaşığı nerelerdesin?

Gelin çıkarken yüksek okuldaydın

Küçük yaşta sözü verilmiş kıza sevdalandın.

Ah benim doyamaduğum kardaşım, ciğer parem!

Gözünün çiçeği gözel [güzel] kardaşım!
Ben sana doyamadım, beni buralarda bırakıp nerelere gittin?
Yavrum o da senden sonra gün görmedi ki!
Başın dolaşmasın deye[diye] ağa babamız seni gurbete çıkardı.
Sanat okulunda elektrik okurdun, yüksek mühendis olacaktın da!
Olamadın, gurbet elde sana sahip çıkamadık!
Sevdiğini alıp, arkanda duramadık.
Yaban ellerde garip kalan gagam [erkek kardeşim]
Ah benim doyamaduğum kardaşım, ciğer parem!
Gözünün çiçeği gözel [güzel] kardaşım!
Ben sana doyamadım, beni buralarda bırakıp nerelere gittin?
Ceylan gözlü kız aldık, sen yine sevdalını unutmadın.
Üç yetim yavrun, gurbet ellerde sahipsiz kaldı şimdi
Ellerin faydası olur mu sandın kardaşım?
Herkes evinde, dirliği yerinde
Senden gayrısının çatısı üstünde
Senin yuvan harman yeri oldu, ellerin faydası olur mu sandın kardaşım?
Ah benim doyamaduğum kardaşım, ciğer parem!
Gözünün çiçeği gözel [güzel] kardaşım!
Ben sana doyamadım, beni buralarda bırakıp nerelere gittin?
Edirne'den arardın, sabahına evleri şenlendirirdin?
Kim şenlendirsin bu yıkılası konakları şimdi kardaşım?
Otuz gün izinin yarısını dizlerimin dibinde geçirirdin.
Yılda bir kez görür, gönlümü eğlerdim.
Kim benim gönlümü şenlerdirsin şimdi kardaşım?
Ah benim doyamaduğum kardaşım, ciğer parem!
Gözünün çiçeği gözel [güzel] kardaşım!
Ben sana doyamadım, beni buralarda bırakıp nerelere gittin?
Gurbet ellerde anasız, babasız üç yavruya baba oldun
Üç yavrunu da Allah sakınsın!
Telefonda sana doktora git dedim.
Abla işe gitmezsem ben zaten öldüm dedin?

Faydası oldu mu işlerin, ellerin döküklerininin?
İnsan olan abla sözü dinlemez mi?
Anasına, ablasına, karısına acıyıp da doktora gitmez mi?
Ah benim doyamaduğum kardaşım, ciğer parem!
Gözünün çiçeği gözel [güzel] kardaşım!
Ben sana doyamadım, beni buralarda bırakıp nerelere gittin?
Gece üçte, uykunun tatlı yerinde
Kalbine dert bıçakları sokulmuş
Otuz sekiz yaşında, el kapılarında
Şubatın yirmi sekizinde
Hastaneye varamadan, ağzını açıp soluklandıramadan
Tatlı canları Azrail'e sunmuşsun
Ellerin faydası olur mu sandın kardaşım?
Uykumda kuşlar uçurdum, ayakkabılarımı kaybettim
Sabahına ölüm habarını aldım
Uçağın üstünde gönderdim, altında gelecek diye bekledim.
Türkiye toprağına üç gün sonra düşen kardaşım
Ah benim doyamaduğum kardaşım, ciğer parem!
Gözünün çiçeği gözel [güzel] kardaşım!
Ben sana doyamadım, beni buralarda bırakıp nerelere gittin?
Gelinimi gözü yaşlı koyup gittin, kuzularımı babasız koyup gittin
Vaktinden önce babamın yanına uçtun.
Babamızın koynunda uyu kardaşım.

GÜNÜMÜZ ÂŞIK ŞİİRİNDE HACI BEKTAŞ VELİ'NİN YERİ

***Özlem ÜNALAN*[1]**

Arş. Gör. Dr., Bayburt Üniversitesi, Türkiye, ozlemunalan@bayburt.edu.tr

ÖZ

Hacı Bektaş Veli, XIII. yüzyılda Anadolu'nun İslamlaşma sürecine önemli katkıları olan düşünce ve şiirleri ile ideal insan prototipini ortaya koyan bir fikir adamıdır. Hacı Bektaş Veli ve onun dünya görüşü geçmişten günümüze birçok âşığa, özellikle de Alevi-Bektaşi kültürü içinde yetişen âşıklara ilham kaynağı olmuştur. Alevi-Bektaşi şairlerinin şiirlerinde Hz. Muhammed ve Hz. Ali'den sonra en fazla söz ettikleri kişi Hacı Bektaş Veli'dir.

Günümüz halk şairleri Hacı Bektaş Veli üzerine yazdıkları şiirleri âşık meclislerinde, cem törenlerinde ve Hacı Bektaş Veli'yi anma etkinliklerinde icra etmektedirler. Söz konusu şairler Hacı Bektaş Veli'ye pirim, üstadım, ulum, hünkârım, velim gibi ifadelerle seslenirler. Şiirlerinde ona duydukları sevgiyi ve özlemi dile getirir, Hacı Bektaş Veli'nin hayatından kesitlere, mucizelerine, düşünce dünyasına, fiziki özelliklerine ve onun hoşgörüsüne yer verirler.

Bu çalışmada Alevi halk şairlerinin Hacı Bektaş Veli üzerine yazdıkları şiirlerden ve bu şiirlerde Hacı Bektaş Veli'yi hangi yönden ve nasıl ele aldıklarından söz edilecektir. Bu doğrultuda Hacı Bektaş Veli üzerine şiir yazan kırk bir halk şairine yer verilmiştir.

Bu şairlerden Hülya Yıldırım (Âşık Şahinî)'ın on iki, Selime Yaşar (Mah Turna)'ın on dokuz, Süleyman Demir (Âşık Süleyman)'in üç, Yeter Bektaş (Âşık Damla), Pakize Altan (Ozan Didarî), Kenan Yazıcı (Ozan Yazıcı), Gazi Barışcan (Âşık Barışcan), Fevzi Şahin (Âşık Hürmeti) ve Bektaş Kankal (Âşık Yareni)'ın ikişer diğer halk şairlerinin de birer şiiri incelenmiştir. Şiirlerde Hacı Bektaş Veli'nin hangi yönleriyle ele alındığı şiirlerden alınan dörtlüklerle örneklendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Hacı Bektaş Veli, halk şiiri, Alevi-Bektaşi kültürü, Alevi halk şairleri.

THE PLACE OF HAJI BEKTASH VELİ IN TODAY'S MINSTRELSY

Abstract

Haji Bektash Veli is an intellectual who has crucial contribution to Islamization proccess of Anatolia in XIII. century, puts forward the ideal human prototype with his thoughts and poems. Haji Bektash Veli and his worldview provide the inspiration for many wandering minstrels from past to present, especially those raised in the Alevi-Bektashi culture and hence in the poems of Alevi-bektashi poets, Haji Bektash Veli has been the most mentioned figure after Hz. Muhammed and Hz. Ali. In this study, the poems written by

[1] ORCID: 0000-0001-5345-6499

folk poets on Haji Bektash Veli and in which way and how they handle Haji Bektash Veli in these poems will be mentioned. Accordingly, forty-one folk poets who wrote poems on Haji Bektash Veli were included.Of these poets, twelve poems of Hülya Yıldırım (Âşık Şahinî), nineteen poems of Selime Yaşar (Mah Turna), three poems of Süleyman Demir (Âşık Süleyman), two poems of Yeter Bektaş (Âşık Damla), Pakize Altan (Ozan Didarî), Kenan Yazıcı (Ozan Yazıcı), Gazi Barışcan (Âşık Barışcan), Fevzi Şahin (Âşık Hürmeti) and Bektaş Kankal (Âşık Yarenî) and one poem of other folk poets were analyzed. In the poems, the aspects of Haji Bektash Veli was exemplified by quatrains taken from poems. Today's folk poets perform the poems they wrote about Haji Bektash Veli in love assemblies, Cem ceremonies and commemoration activities of Haji Bektash Veli. The poets call out to Haji Bektash Veli with expressions such as my spiritual guide, my master, my sultan and my Saint. In their poems, they express their love and longing for him, and include sections of Haji Bektash Veli's life, miracles, world of thought, physical characteristics and his tolerance.

Keywords: Haji Bektash Veli, Folk Poetry, Alevi-Bektashi Culture, Alevi Folk Poets.

Giriş

Âşıklık geleneği kaynağını İslamiyet öncesi ozan-baksı geleneğinden alan, İslamiyet'in kabulünden sonra tasavvufi düşünce ve Osmanlı yaşama biçimi ile şekillenen, kendisine mahsus kuralları olan ve kuşaktan kuşağa aktarılan şiir geleneğidir. Ozan-baksı geleneğinin yanında anonim halk edebiyatı, dini tasavvufi halk edebiyatı ve divan edebiyatı da âşıklık geleneğinin oluşmasına zemin hazırlamıştır (Artun 9, 29). Günümüz âşık şiirinin beslendiği önemli kaynaklardan biri de Alevi Bektaşi kültürüdür. Alevi Bektaşi kültürünün temeli de Hacı Bektaş Veliye dayanır. Hacı Bektaş'a giden yol dört kapı ve dört makamdan geçmektedir (Toprak 1045). Hacı Bektaş Veli, bir nehri besleyen su misali yüzyıllardır Anadolu âşıklık geleneğini beslemekte düşünceleri, şiirleri ve hayat felsefesi ile âşıklara ilham kaynağı olmaktadır. Hacı Bektaş Veli'ye duyulan saygı ve sevgi âşıkların yalnızca yüreklerinde kalmamış kelimelere tezahür ederek şiirlere dönüşmüştür. Hacı Bektaş Veli'nin manevi şahsından etkilenen âşıklar, geleneğe sıkı sıkıya bağlı kalmışlar; sazlarında ve sözlerinde Hacı Bektaş sevgisini, tarikat yolunu, dört kapı ve kırk makam öğretisini dile getirmişlerdir. Ayrıca düstur edindikleri "eline, beline, diline sadık ol" üçlemesini dizelerine aktarmışlardır (Yardımcı 425).

Bugün Hacı Bektaş Veli'ye duyulan bu sevgi ve onun üzerine hâlâ şiirler yazılıyor olması onun çağını aşan bir şair ve felsefe adamı olduğunu göstermektedir. Şairler yazdıkları şiirleri Türkiye'nin çeşitli yerlerindeki Hacı Bektaş Veli kültür derneklerinde ve bu derneklerin düzenlediği şenliklerde icra etmektedirler. Ayrıca bazı şairler Hacı Bektaş Veli'yi anma programları için hazırlanan Hacı Bektaş Veli konulu şiir yarışmalarına katılmakta ve bu yarışmalardan ödül almaktadırlar.

Günümüzde âşıklık geleneğine mensup âşıklara örnek aldığı halk şairlerini sorduğumuzda yarısından fazlası Hacı Bektaş Veli'nin adını vermiştir. Ayrıca başta Alevi halk şairleri olmak üzere çok sayıda halk şairinin şiirlerini incelediğimizde birçoğu Hacı Bektaş Veli üzerine en az bir şiir yazmıştır. Âşıklar şiirlerinde, Hacı Bektaş Veli'yi ve onunla ilgili hususları şu başlıklar çerçevesinde dile getirmişlerdir:

1. Hacı Bektaş Veli'nin Düşünce Dünyası ve Yaşam Felsefesi

Şairler şiirlerinde Hacı Bektaş Veli'yi birbirinden farklı şekillerde anlatmışlardır. Onun birlik ve beraberlik felsefesi şairler için âdeta bir düstur olmuştur. Ali Ekber Gülbaş (Âşık Ekberî), Hacı Bektaş Veli'nin birlik ve beraberlik anlayışını "Hünkâr Hacı Bektaş Veli" isimli şiirinde şöyle dile getirilmiştir:

"Birlik olup balı yaparız dedi
Kötüyü bu yurttan atarız dedi
Seni beni yoktur biz varız dedi
Hepsini toplayıp bir kan eyledi" (Ekberî 127)

Hacı Bektaş Veli'nin dünya görüşü sadece kendi çağının yaşayış ve düşünce sistemine hitap etmez. O düşünceleri ile nesiller boyunca her yüzyıldaki insanın ihtiyaçlarına cevap vermiştir. Birçok insan onun şiirlerinde kendini bulmuş onun vermek istediği mesajdan bir pay almıştır. Yeter Bektaş (Âşık Damla), Hacı Bektaş Veli'nin dünya anlayışını "Veli Pirimiz" isimli şiirinde şu şekilde ifade edilmiştir:

"Olgun davranışa dokunma dedi
Dünya bir sınavdır yakınma dedi
Kem gözle kimseye bakınma dedi
Hünkâr Hacı Bektaş Velimiz" (Bektaş 65)

Pakize Altan (Ozan Didarî) "Hünkâr Hacı Bektaş" isimli şiirinde Hacı Bektaş ilminin tüm yüzyılları aydınlattığını ifade etmiştir:

"İlmi ile yüzyılları ışıtan
Hünkâr Hacı Bektaş pirim velidir
Misyonunu kuşaklara taşıtan
Hünkâr Hacı Bektaş pirim velidir" (Altan 105)

Hacı Bektaş Veli fikir ve ideolojisinin temelinde insanlığa hizmet vardır. İnsana hizmet hakka hizmettir. Onun felsefesi sevgi, saygı, doğruluk, yardımlaşma, tevazudan oluşur ve inanç bunlarla bir bütündür. Süleyman Demir (Âşık Süleyman) "Hacı Bektaş Veli Değil Mi?" isimli şiirinde Hacı Bektaş Veli'nin insanlığa hizmetini ifade etmiştir:

"Doğruluk getirdi vatana yurda
Cem ayin eyledi güzelim nurda
Tamam etti hizmet on iki turda
Piri Hacı Bektaş Veli değil mi?" (Demir 110)

Halil Doğan (Âşık Doğan) "Hakikat" isimli şiirinde Hacı Bektaş ile hakikati özdeşleştirmiş soyunda, huyunda, çağında ve daha birçok yönden onda hakikatin görüldüğünü vurgulamıştır.

"Biz rehber biliriz Hacı Bektaşı'ı

Bahçesi hakikat bağı hakikat

Reddetmiş savaşı seçmiş barışı

Aradım aslını soyu hakikat" (Bolçay 209)

Hacı Bektaş Veli üzerine yazılan şiirlerde zaman zaman Hacı Bektaş Veli'nin kadına verdiği değer ve kadın erkek eşitliğini benimsemesi dile getirilmiştir. İlkin Manya (Sarıcakız)'nın "Niyazım Var" isimli şiirindeki şu dörtlük bu konuya yönelik bir örnek teşkil eder:

"Hikmet ile değer verdi kadına

Geri bırakmadı aldı yanına

Yol evladı Kutlu Kadıncık Ana

Sırrı emaneti alanlarındır" (Uzun 265)

Mustafa Kamışlı (Âşık Gündemi)'nın Pir Hacı Bektaş şiirinde Hacı Bektaş felsefesini şöyle ifade edilmiştir:

"Yeşil el göründün sen sırra erdin

İkrarsız kulların düşüne girdin

Ele, dile, bele sahip ol derdin

Pirim Hacı Bektaş Veli Sultanım" (Özgür Ozan Aylık Kültür Sanat Dergisi 26)

Hayati Tatar (Âşık Hayati Tatar) "Bilenler Gelsin" isimli şiirinde aynı felsefeyi ve anlayışı işlemiştir:

"Elime sahibim diyen kullara

Tövbekâr tövbesi etmiş dillere

Eğilmez bükülmez sağlam bellere

Şu benlik yolundan cayanlar gelsin" (Güney 268-269)

Barış ve hoşgörünün sembolü olarak görülen Hacı Bektaş Veli bu yönüyle âşıkların şiirlerine de konu olmuştur. Gazi Barışcan'ın "Pir Hacı Bektaş" isimli şiirinde Hacı Bektaş Veli'nin bu yönü şöyle anlatılmıştır:

"Yesevinin ocağından canana,

Barış, hoşgörülü Pir Hacı Bektaş

Çağdaş hür düşünce barışdan yana

Barış hoşgörü Pir Hacı Bektaş" (Özgür Ozan Aylık Kültür Sanat Dergisi 20)

Seyit Ali Akbıyık (Ozan Dergahî) "Veli Pirimiz" şiirinde ilmî açıdan Hacı Bektaş'ı şiirine konu edinmiştir. Aşağıdaki dörtlük buna bir örnek olarak verilebilir:

"Bunca velilere ilmini veren

Gonca gül içinde gülleri deren

İlim deryasında âlemi gören

Seller Hacı Bektaş Veli Pirimiz" (O-BİR-DER Şiir Antolojisi 95-96)

2. Hacı Bektaş Veli'nin Soyu ve Hayatı

Bektaşi geleneğine göre Hacı Bektaş Veli, Hz. Ali soyundandır. Ayrıca altıncı imam Musa el-Kazım'ın neslinden gelir. Babası Horasan hükümdarı Seyyid İbrahim Sâni, annesi ise Hatem Hatundur ve Nişabur Şehri'nde dünyaya gelmiştir (Çetinkaya,1999: 345). Satı Tunç (Küçük Satı), "Hünkâr Hacı Bektaş Veli" isimli şiirinde Hacı Bektaş Veli'nin soyunu bildirmiştir:

"Horasan Pirim Köyü'nden
Abu kevserin suyundan
On iki imamlar soyundan
Hünkâr Hacı Bektaş Veli" (Tunç 73)

Mesut Mutluer (Ozan Mutluer) de "Gül Hacı Bektaş" şiirinde aynı konuyu şu dörtlüklerde belirtmiştir:

"*Ceddi Muhammed'dir atası Ali*
Musa'yı Kazım'da Rıza'dan Veli
Hatem'dir anası İbrahim gülü
Gönüller goncası dal Hacı Bektaş" (Çakır 302)

Nizam Bozkurt (Âşık Nizam)'un "Hünkâr Hacı Bektaş Veli (dediler)" isimli şiirinde Hacı Bektaş Veli'nin hayatı hakkında birtakım bilgilere uzunca yer vermiştir.

"Hakikat babının sırrına erdin
Hünkâr Hacı Bektaş Veli dediler
Güvercin donunca Urum'a girdin
Gerçek evliyanın halı dediler

Urum erenleri karşı geldiler
Sival edip kimliğini sordular
Elinde alnında beni gördüler
Biyat edip şahım beli dediler

Soyun gelir ehl-i beyt soyundan
Musa'yı Kazım'ın mücab boyundan
Horasan mülkünün Türkmen köyünden
Nişabur şehridir ili dediler

Senin hocan Ali ile Muhammed

Ne Yusuf'tur ne Perende ne Ahmet

Okuduğun ilim hikmettir elbet

Cümle ilimlerden ulu dediler" (Yurt 410)

3. Hacı Bektaş Veli'nin Türbesi

Hacı Bektaş Veli şairliğinin yanında keramet sahibi bir veli, büyük bir Allah dostudur. Onun türbesi ise hastaların şifa, dertlilerin deva aradığı bir ziyaret yeridir. Türbesine gelenler onun yüzü suyu hürmetine dua eder ve onun aracılığıyla dileklerini Allah'a arz ederler. Süleyman Demir (Âşık Süleyman) "Muradımız Ver Hacı Bektaş" isimli şiirinde şair Hacı Bektaş'a dileğini şöyle beyan etmiştir:

"Seni dedim senin için gelmişim

Sen de muradımız ver Hacı Bektaş

Dilekler diledim gel kabul eyle

Eyle muradımız ver Hacı Bektaş" (Demir 159)

Hasan Hüseyin Cavtekin (Âşık Hasan) ''Hünkâr Hacı Bektaş Veli'' şiirinde ona duyduğu özlemi ve ziyaret yerine kavuşma arzusunu şu dörtlüklerle ortaya koyar:

"Ziyarete varamadım

Hünkâr Hacı Bektaş Veli

Taşa yüzüm süremedim

Hünkâr Hacı Bektaş Veli" (Öztürk 195)

Servet Yıldırım (Âşık Emaneti) ''Hacı Bektaş Veli'' isimli şiirinde Hacı Bektaş ziyaretgâhından şöyle söz etmiştir:

"Sana derdin açan dilek diliyor

Zemzem suyun içen şifa buluyor

Delik taştan geçen kibir siliyor

Bende sildim Hacı Bektaş-ı Veli" (Başaran ve Can 67)

Alican Yıldırım (Âşık Hubyar/Alican) da yaptığı ziyareti şu şekilde anlatmıştır:

"Kalkıp sökün ettim uzak diyardan

Sana yüz sürmeye Pir Hacı Bektaş

Tavafımız kabul etsin yaradan

Dergâhına geldik Pir Hacı Bektaş" (Ünala 36)

İsmail Nar (Dertli Nar) aynı temayı şöyle ele almıştır:

"Nar İsmail aşkın narına girdim

Eğiliben eşiğine yüz sürdüm

Şu ulu divanda darına durdum

Pirim Hünkâr Hacı Bektaş Veli" (Domanıçlı 324-325)

4. Hacı Bektaş Veli'ye Duyulan Sevgi ve Bağlılık

Alevi şiir geleneğine mensup âşıklar, Hacı Bektaş Veli'ye ve onun felsefesine büyük bir bağlılık duymuşlardır. Bazı âşıklar onun düşüncelerini yaşam felsefesi haline getirmeye çalışmış yaşam tarzlarını ona göre düzenlemişlerdir. Süleyman Demir (Âşık Süleyman) "Hacı Bektaş Pir Deyince" isimli şiirinde Hacı Bektaş'a duyduğu bağlılığı şöyle dile getirilmiştir:

"Yolun giderim özümde

Hatırımda her sözümde

Görünüyorsun gözümde

Hacı Bektaş Pir deyince" (Demir 251)

Hacı Bektaş Veli'ye duyulan sevgi ona olan bağlılığın da bir ifade biçimidir. Ayrıca ona duyulan sevgi koşulsuz ve çıkarsız bir sevgidir. Âşıklar Hacı Bektaş Veli'ye canını verecek kadar onu çok sevmektedir. Ali Cevat Yürekli (Âşık Yürekli) "Pir Hacı Bektaş" isimli şiirinde şair, Hacı Bektaş'a duyduğu sevgiyi şu dizelerde ifade etmiştir:

"Divanına geldim yüzüm karadır

Senin o yoluna canım fedadır

Bin bir ismin var biri Ali Ebadır

Evliyalar şahı nur Hacı Bektaş" (Yürekli 133)

Davut Cömert (Ozan Cömert) de "Hünkâr'ım" şiirinde ona olan sevgisini dile getirmiştir:

"Dünya hazinesinde zerredir yerim

Hakikat kapısı açan Hünkâr'ım

Hacı Bektaş Veli sendedir serim

Hakikat kapısı açan Hünkâr'ım" (Ünalan 105)

Cemali Altınel (Âşık Cemali)'in "Hacı Bektaş Velimiz Var" şiirinde ona karşı duyduğu sahiplenme şu şekilde şiire yansımıştır:

"Bal damlayan dilimiz var

Merhametli elimiz var

Hacı Bektaş Velimiz var

Biz Ali'yiz, biz Ali'yiz" (Altınel 70)

Gazi Barışcan bir başka şiirinde ise Hacı Bektaş Veli'ye olan sevgisini şu şekilde ifade etmiştir:

''Delik taşlım kızıl özlüm
Hünkâr Hacı Bektaş Veli
Kinli değil barış sözlüm
Hünkâr Hacı Bektaş Veli'' (O-BİR-DER Şiir Antolojisi 34)

Ali Koç (Âşık Ali Koç) Hacı Bektaş Veli'yi rüyasında görmüş ve rüyasını dörtlüklere şu şekilde aktarmıştır:

"Bu gece rüyamda Bektaş'ı gördüm
Sırtını dönmüştü gamdan yanaydı
İpek halılara düğüm düğümdü
Emekle işlenmiş tamdan yanaydı

Yanına yaklaştım elimi sürdüm
Gayet yumuşaktı yünden yanaydı
Başı kalabalık sanki düğündü
Halkıyla birleşmiş tümden yanaydı

Özümü yokladım divana vardım
Hacı'm Hak'ta idi dinden yanaydı
Veli'nin ardından Ali göründü
Yoluna baş koydum candan yanaydı" (Turan 50)

İbrahim Emici (Âşık Emici) Hacı Bektaş Veli'yi şu sözlerle nitelendirmiştir:

Kâinatın temelinde var idin
Çar köşede çağırana yâr idin
Zemheride açan elma nar idin
Merdi meydan Hacı Bektaşi Veli" (O-BİR-DER Şiir Antolojisi 132-133)

Bektaş Kangal (Âşık Yarenî) 16 Ağustos'taki Hacı Bektaş'ı anma gününde onu şu dörtlüklerle anlatmıştır:

"On altı Ağustos anma gününde
Seni anıyoruz Pir Hacı Bektaş
Horasan'dan geldin Türkmen iline
Seni tanıyoruz Pir Hacı Bektaş" (O-BİR-DER Şiir Antolojisi 510)

Kangal bir başka şiirinde ise Hacı Bektaş Veli'nin cem törenlerinde zikredildiğini ifade etmektedir:

"Didarız gülbenk ederiz,

Cemde bi semah döneriz

Nefeste seni söyleriz

Hünkâr Hacı Bektaş Veli" (O-BİR-DER Şiir Antolojisi 354)

5. Hacı Bektaş Veli ve Bektaşilik

Günümüz âşıklarının üzerinde durdukları konulardan biri de Bektaşilik kültürüdür. XIII. yüzyılda Kalenderîlik faaliyetleri neticesinde temelleri atılan ve XV. yüzyılda Hacı Bektaş Veli düşünce sistemi ile gelişen Bektaşilik, Alevi geleneğin temsilcileri olan âşıkların şiirlerinde yaşamaya devam etmiştir. Süleyman Demir "Erenler Hoşgeldiniz" isimli hoşlamasında Bektaşiliği şöyle anlatmıştır:

"Bektaşiler arasında

Haram olmaz parasında

Okka dirhem darasında

Tartımıza hoş geldiniz" (Demir 250)

Hacı Bektaş uluslararası anma törenlerinde birincilik ödülü alan Ali Cavit Coşkun (Ozan Sinemî) laiklik, Hacı Bektaş Veli, Alevilik ve Bektaşilik arasındaki ilişkiyi dörtlüklerinde şöyle ifade etmiştir:

"Hünkâr Hacı Bektaş Veli'den beri

Özümüze laikliği işledik

Kendimize önder seçtik o piri

Sözümüze laikliği işledik

Bektaşilik ikiliğe son verdi

Aleviler canan için can verdi

İnsanlığa yol gösterip yön verdi

Hazımıza laikliği işledik." (Sandıkkaya 60-61)

Hülya Yıldırım (Âşık Şahinî) "Bektaşilik ve Laiklik" isimli şiirinde aynı konuya değinmiştir:

"Özgür Türkiye'me teminat olan

Biri Bektaşilik biri laiklik

Erdemli yaşamı vazife kılan

Biri Bektaşilik, biri laiklik

Halka yol gösteren iki meşale

Bunlarla eriştik bu çağda hâle

Hürriyete siper, bilime kale

Biri Bektaşilik, biri laiklik" (O-BİR-DER Şiir Antolojisi 2, 312)

Sultan Çakmak (Âşık Sultan) "Biz Bektaşi Kadınıyız" isimli şiirinde Bektaşiliğe mensup olmaktan duyduğu gururu dile getirmiştir:

"Ali'ye bağlı özümüz

Yeşerir gelir közümüz

Dost diye öter sazımız

Biz Bektaşi kadınıyız

Eğriye gitmez izimiz

Kurtla yayılır kuzumuz

Halka ermek muradımız

Biz Bektaşi kadınıyız" (O-BİR-DER Şiir Antolojisi 1, 488-489)

Ali Metin (Âşık Şıh Ali Metin) Atatürk'e giden yolu Hacı Bektaş Veli'de görmüştür:

"Horasan'dan bize ilim getirdin

Zemheri'de kırmızı gül bitirdin

İlim irfan mektebini yetirdin

Türklüğün öncüsü pir Hacı Bektaş

Atatürk'e giden yol Hacı Bektaş" (O-BİR-DER Şiir Antolojisi 2, 332)

6. Hacı Bektaş Veli'ye Seslenme

Alevi halk şairleri başa çıkamadıkları mevzularda ve bozulan dünya düzenine karşı yaşadıkları sıkıntılarda Hacı Bektaş Veli'ye seslenmişler ve ondan yardım istemişlerdir. Şükrü Çelik (Âşık Yorgunî) de "Pir Hacı Bektaş" şiirinde Hacı Bektaş Veli'den yardım dilemektedir. Bunu konu edinen dörtlük şöyledir:

"Biz çıkamaz olduk düze

Turap olduk geldik size

Gel himmet et dönek öze

Pir Hacı Bektaş Veli" (Âşık Yorgunî 28)

Arap Demir (Âşık Arabi) "Pir Hacı Bektaş" şiirinde yaşadığı üzüntü ve sıkıntıları Hacı Bektaş ile paylamış, ona seslenerek dertlerini bildirmiştir:

"Sanma beni kader ile haklaştı

Geldi gitti felek bana daklaştı

İçimdeki dertler bine yaklaştı

İnanmazsan işte gör Hacı Bektaş" (Yaşayan Halk Ozanları 41)

Ali Kahraman (Âşık Kahraman) Hacı Bektaş şiirinde pire şöyle seslenmektedir:

"Karanlık günlerde aciz haldeyiz

Gel de halimizi gör Hacı Bektaş

Ehlibeyet'e giden doğru yoldayız

Arada halimiz sor Hacı Bektaş" (Demirel 89-90)

İbrahim Özyurt (Âşık İbrahim) ise şu sözlerle Hacı Bektaş'a seslenmiştir:

"Gel dertlere derman eyle

Pirim Hünkâr Hacı Bektaş

Gönüllere ferman eyle

Pirim Hünkâr Hacı Bektaş" (O-BİR-DER Şiir Antolojisi 1, 464)

Ahmet Mortaş (Âşık Morsultan) "Hünkâr Hacı Bektaş Veli'ye Şikâyet" şiiri ile Hacı Bektaş Veli'ye şikâyette bulunmuştur:

"Şikâyete geldim ulu Hünkâr'ım

Bölünmüştür erenlerin duy beni

Sana bağlı seni seven dindarım

Bölünmüştür yarenlerin duy beni" (O-BİR-DER Şiir Antolojisi 2, 269)

7. Hacı Bektaş Veli'nin Kerametleri

Hacı Bektaş Veli, şiirleri ve düşünce sistemi kadar kerametleri ile de insanların gönlünde taht kurmuştur. Ona atfedilen menkıbeler nesilden nesile aktarılarak günümüze kadar ulaşmıştır. Pakize Altan (Ozan Didarî) "Hünkâr Hacı Bektaş Pirim Velinin" isimli şiirinde onun mucizelerine yer vermiştir:

"Doksan günlük yolu kuşlukta varan

İğne deliğinden evreni gören

Kıblesi insanlık imanı kuran

Hünkâr Hacı Bektaş pirim velinin" (Altan, 33)

Süleyman Koçak (Koçak Süleyman, İco) da "Hacı Bektaş" şiirinde onun kerametlerini sıralamıştır:

"Dâr-ı cec üstünde namazın kılan,

Beşikte ejderi ikiye bölen

Beş taşları kendine şahit alan,

Mucizeti belli Pir Hacı Bektaş" (Kuş, 417)

8. Hacı Bektaş Veli ve Yunus Emre

Yunus Emre de tıpkı çağdaşı Hacı Bektaş Veli gibi çağlar atlamış, düşünceleri tüm insanlığa mal olmuş büyük mutasavvıflardan biridir. Şairler Yunus Emre üzerine müstakil binlerce şiir örnekleri verdikleri gibi her iki düşünürü ve bunların ideolojilerini bir şiir altında bir araya getirmişlerdir. Bunun örneklerinden birini Halil Çimen (Âşık Borani) "Biri Hacı Bektaş Biri Yunus'ta" isimli şiiri ile vermiştir. Halil Çimen (Âşık Borani) Hacı Bektaş Veli'nin hoşgörüyü, Yunus Emre'nin ise sevgiyi ilke edindiği dile getirilmiştir. Şair hayat felsefesi olarak bu iki unsuru yani Hacıbektaş'ın hoşgörü, Yunus Emre'nin de sevgi anlayışını benimsemiştir.

"Biri kulağım birisi gözüm

Birisi düşüncem birisi sözüm

Bu dünyada ikisi de can gözüm

Birisi hoşgörü birisi sevgi" (Yaşayan Halk Ozanları 92)

Sonuç

Temeli İslamiyet öncesindeki düşünce sistemine ve şiir anlayışına dayanan Alevi-Bektaşi şiir geleneği âşık şiirinin devamında ve günümüze ulaşmasında önemli bir etken olmuştur. Şairler cem törenlerinde, âşık meclislerinde saz ve sözleri ile şiirlerini icra etmişler ve Hacı Bektaş Veli üzerine deyişler söylemişlerdir. Bu şiirler bize âşık şiirinde Hacı Bektaş Veli'nin önemli bir yeri olduğunu göstermektedir. Özellikle Alevi geleneğine mensup halk şairleri Hacı Bektaş Veli'yi bir pir, bir üstat olarak görmüşler onun gerek yaşam felsefesini gerekse şiir anlayışını şiirlerinde konu edinmişlerdir. Ayrıca şiirlerinde Hacı Bektaş Veli'nin soyuna ve hayatından kesitlere, dünya görüşüne, Bektaşi geleneği içindeki yeri ve önemine, kerametlerine, ona duydukları sevgi ve bağlılığa yer vermişlerdir. Bu doğrultuda aradan yüzyıllar geçse de Hacı Bektaş Veli'nin unutulmadığı, geliştirdiği düşünce sistemi ve felsefesi ile insanlığa örnek olduğunu söyleyebilir.

Kaynakça

Altan, Pakize. *Gönül Aynası*. Ankara: Kültür Ajans Yayınları, 2009.

Altınel, Cemali. *Türküler Öksüz Kalmasın.* Ankara: Alagöz Ofset, 2008.

Artun, Erman. *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı*. İstanbul: Kitapevi Yayınları, 2009.

Âşık Ekberî. *Aşk ve Gurbet.* İstanbul: Can Yayınları, 2009.

Âşık Yorgunî. *Âşık Yüreğinden Bir Damla*. Ankara: Alagöz Ofset, 2008.

Başaran, Ayşe ve Hatice Ceren Can. "Servet Yıldırım (Âşık Emanetim)". *Sazın Sözün Sultanları Yaşayan Halk Şairler-I*. Editör Fatma Ahsen Turan, Başak Uysal vd. Ankara: Gazi Kitapevi, 2008, ss. 563-568.

Bektaş, Yeter. *Damla Damla Aşk*. Ankara: Kültür Ajans Yayınları, 2010.

Bolçay, Ezgi. "Halil Doğan (Âşık Doğan)". *Sazın Sözün Sultanları Yaşayan Halk Şairler- VII.* Editör Fatma Ahsen Turan, Özlem Ünalan. Ankara: Gazi Kitapevi, 2011, ss. 200-221.

Çakır, Gülsüm. "Mesut Mutluer (Ozan Mutluer)". *Sazın Sözün Sultanları Yaşayan Halk Şairler-VIII.* Editör Fatma Ahsen Turan, Oğuzhan Aydın, Gülşah Gülegül). Ankara: Gazi Kitapevi, 2011, ss. 293-309.

Çetinkaya, Bayram Ali. "Bir Anadolu Ereni Hacı Bektaş-ı Veli Hayatı, Eserleri ve İnsan Anlayışı". *CÜİFD*, S.3, 1999, ss.345-356.

Demir, Süleyman*. Hallerimiz Bu*. Ankara: Melike Ofset, 2005.

Demirel, Mehtap. "Ali Kahraman (Âşık Kahraman)". *Sazın Sözün Sultanları Yaşayan Halk Şairler- VII*. Editör Fatma Ahsen Turan, Özlem Ünalan, Ankara: Gazi Kitapevi, 2011, ss. 78-94.

Domanıçlı, Serap. "İsmail Nar (Dertli Nar)". *Sazın Sözün Sultanları Yaşayan Halk Şairler-II*. (Editör Fatma Ahsen Turan, Başak Uysal vd.). Ankara: Gazi Kitapevi, 2010, ss. 317-328

Güney, Gül. "Hayati Tatar (Âşık Hayati)". *Sazın Sözün Sultanları Yaşayan Halk Şairler-VI*. Editör Fatma Ahsen Turan, Reyhan Gökben Saluk. Ankara: Gazi Kitapevi, 2011, ss. 254-271.

Kuş, Selçuk. "Süleyman Koçak (Süleyman, Koçak Süleyman, İco)". *Sazın Sözün Sultanları Yaşayan Halk Şairler- III*. Editör Fatma Ahsen Turan, Başak Uysal vd. Ankara: Gazi Kitapevi, 2010, ss. 408-427.

Ozanlar Birliği Kültür Derneği Şiir Antolojisi Kültür Serisi 1. *Bektaş Kankal (Ozan Yarenî)*. Hürbilek Matbaa: Ankara, 2005, ss. 509-512.

----------*İbrahim Özyurt (Âşık İbrahim)*. Hürbilek Matbaa: Ankara, 2005, ss. 462-468.

----------*İbrahim Emici (Âşık Emici)*. Hürbilek Matbaa: Ankara, 2005, ss. 128-134.

----------*Seyit Ali Akbıyık (Âşık Dergahî*). Hürbilek Matbaa: Ankara, 2005, ss. 95-99.

----------*Sultan Çakmak (Âşık Sultan)*. Hürbilek Matbaa: Ankara, 2005, ss. 488-494.

Ozanlar Birliği Kültür Derneği Şiir Antolojisi Kültür Serisi 2. *Ahmet Mortaş (Ozan Morsultan*). Hürbilek Matbaa: Ankara, 2006, ss. 262-269.

---------- *Ali Metin (Ozan Şıh Ali Metin).* Hürbilek Matbaa: Ankara, 2006, ss. 328-332.

----------*Bektaş Kankal (Ozan Yarenî)*. Hürbilek Matbaa: Ankara, 2006, ss. 352-355.

----------*Fevzi Şahin (Ozan Hürmeti)*. Hürbilek Matbaa: Ankara, 2006, ss. 168-174

----------*Hülya Yıldırım (Ozan Şahini)*. Hürbilek Matbaa: Ankara, 2006, ss. 311-317.

----------*Kenan Yazıcı (Ozan Yazıcı*). Hürbilek Matbaa: Ankara, 2006, ss. 356-361.

----------*Mehmet Ali Emektar (Ozan Emektar)*, Hürbilek Matbaa: Ankara, 2006, ss. 113-118

Özgür Ozan Aylık Kültür Sanat Dergisi. Kuloğlu Matbaacılık: Ankara, 2000, ss. 1-32.

Öztürk, Fulya. "Hasan Hüseyin Cavtekin (Âşık Hasan-Garip Hasan)". *Sazın Sözün Sultanları Yaşayan Halk Şairler-IV*. Editör Fatma Ahsen Turan, Başak Uysal, Ankara: Gazi Kitapevi, 2010, ss. 191-200.

Sandıkkaya, Ayşe. "Ali Cavit Coşkun (Ozan Sinemî)". *Sazın Sözün Sultanları Yaşayan Halk Şairler-I*. Editör Fatma Ahsen Turan, Başak Uysal vd. Ankara: Gazi Kitapevi, 2008, ss. 55-63.

Toprak, Abdulhamit. "Alevi Bektaşi Kültüründe Şiir". *Socıal Scıences Studies Journal*, 5(30), ss. 1044-1049.

Tunç, Satı. *Sevgi-Barış.* Ankara: Orkide Basımevi, 2007.

Turan, Fatma Ahsen. "Ali Koç (Âşık Koç Ali)". *Sazın Sözün Sultanları Yaşayan Halk Şairler-V*. Editör Fatma Ahsen Turan, Ezgi Bolçay. Ankara: Gazi Kitapevi, 2011, ss. 36-54.

Uzun, Rüstem. "İlkin Manya (Âşık Sarıcakız). *Sazın Sözün Sultanları Yaşayan Halk Şairler-VII.* Editör Fatma Ahsen Turan, Özlem Ünalan. Ankara: Gazi Kitapevi, 2011, ss. 262-270.

Ünalan, Özlem. "Davut Cömert (Ozan Cömert)". *Sazın Sözün Sultanları Yaşayan Halk Şairler-V*. Editör Fatma Ahsen Turan, Ezgi Bolçay. Ankara: Gazi Kitapevi, 2011, ss. 96-109.

Ünalan, Özlem. "Alican Yıldırım (Âşık Hubyâr/Alican)". *Sazın Sözün Sultanları Yaşayan Halk Şairler-VIII*. Editör Fatma Ahsen Turan, Oğuzhan Aydın, vd. Ankara: Gazi Kitapevi, 2011, ss. 26-37.

Yardımcı, Mehmet. "Hacı Bektaş'tan Manevi Etki ile Aşıklığa Ulaşan Mahlas Alan Aşıklar ve Aşıkların Dilinde Hacı Bektaş Sevgisi", *I. Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Sempozyumu Bildirileri*, Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi, 22–24 Ekim 1998, Ankara 1999, s. 425–432.

Yaşayan Halk Ozanları. Editör Metin Turan, Nazender Süzer vd. Ankara: Ürün Yayınları, 2008.

Yurt, Davut Çağatay. "Nizam Bozkurt (Âşık Nizam)". *Sazın Sözün Sultanları Yaşayan Halk Şairler-VI.* Editör Fatma Ahsen Turan, Reyhan Gökben Saluk. Ankara: Gazi Kitapevi, 2011, ss. 410-415.

Yürekli, Ali Cevat. *Ozanın Gönül Defteri*. Ankara, 1997.

TÜRK HALK HEKİMLİĞİNDE KINA

İlker AVCIOĞLU[1]

Öğr. Gör., Giresun Üniversitesi, Türkiye, ilker.avcioglu@giresun.edu.tr

Arzu FİDAN[2]

Yüksek Lisans Öğrencisi., Giresun Üniversitesi, Türkiye, fidanarzu.61@gmail.com.tr

ÖZ

20. yüzyılın son çeyreğinden itibaren, Dünya Sağlık Örgütü (DSÖ) başta olmak üzere uluslararası sağlık kuruluşlarının geleneksel tıp uygulamalarına dikkat çekmesi, günümüzde halk hekimliği uygulamalarının popülarite kazanmasını sağlamıştır. Araştırmacılar, halk hekimliği uygulamalarını modern tıp ile birlikte kullanmak, sözlü kültürde kuşaktan kuşağa aktarılan sağlıkla ilgili pratiklerin doğruluğunu araştırmak, yeni ilaçlar ve yeni tedavi yöntemleri bulmak amacıyla halk hekimliği uygulamalarına yönelmişlerdir. Türk halk hekimliğinde, bitkisel kökenli ilaçlar arasında değerlendirilen kına, kınagiller (Lythraceae) familyasından olup ağaçları çiçekli bir bitkidir. Türk kültüründe kurutulmuş kına ağacı yapraklarının öğütülmesiyle elde edilen tozun, su ile karıştırılarak vücuda sürülmesi en yaygın kullanım şeklidir. Bu çalışmada, kınanın Türk halk hekimliğinde kullanımı ele alınmıştır. Adet sancısı, ağrı-ateş, ayak şişliği, basur-mayasıl, baş ağrısı, baş dönmesi, bebeği tuzlama-pekmezleme-kınalama, bel ağrısı, bel fıtığı, çıban, çocuk sahibi olmak, egzama, gebelikten korunma, gelincik, guatr, güneş çarpması, kalp hastalıkları, kansızlık, kas ağrısı, kaşıntı, kepeklenme, kırık-çıkık, mantar, mide üşütmesi, nasır, pişik, romatizma, saçkıran, sedef, siğil, şeker, tatarca, uyuz, yara, yanık, zayıflık tedavisi olmak üzere toplam 36 hastalığın tedavilerinde kınanın kullanıldığı tespit edilmiştir. Araştırmanın alternatif tıp ve modern tıp çalışmalarına katkı sağlamasını temenni ederiz.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel tıp, Türk halk hekimliği, kına.

HENNA IN TURKISH FOLK MEDICINE

Abstract

Since the last quarter of the 20 th century, the attention of international health institutions, especially the World Health Organization (WHO), to traditional medicine practices has made folk medicine practices gain popularity nowadays. Researchers have begun to examine folk medicine practices in order to find new drugs and new treatment methods. Henna, which is

[1] ORCID: 0000-0003-3028-8730
[2] ORCID: 0000-0001-9412-8993

considered among herbal medicines in folk medicine, is a flowering plant from the henna family (Lawsonia Inermis). In Turkish culture, the most common usage is the powder obtained by grinding dried henna tree leaves, mixed with water and applied to the body. In this study, the use of henna in Turkish folk medicine is discussed. It has been determined in this work that henna is used in treatment for a total of 37 diseases of menstrual pain, foot swelling, hemorrhoids, headache, dizziness, low back pain, herniated disc, boils, eczema, contraception, weasel, goiter, sunstroke, anorexia, heart diseases, gangrene, anemia, myalgia, itching , dandruff, fracture-dislocation, infertility, fungus, stomach cold, callus, rash, rheumatism, ringworm, psoriasis, warts, diabetes, tatarca, sweat odor, scabies, wounds, burns and high fever. The research will contribute to alternative medicine and modern medicine studies.

Keywords: Traditional Treatment, Turkish Folk Medicine, Henna.

Giriş

Halkın yüzyıllar boyunca deneme yanılma yoluyla elde ettiği ve sözlü kültür ortamında kuşaktan kuşağa aktardığı sağlıkla ilgili bilgi ve tecrübelerin tümüne halk hekimliği adı verilir. Geleneksel tedavi yöntemleri son yıllara kadar birçok kişi tarafından "batıl inanışlar" olarak değerlendirilmiştir. Dünya Sağlık Örgütü (WHO), 2000 yılında "herkes için sağlık" raporu ile geleneksel tıbba karşı daha gerçekçi bir tavır takınmaya başlamıştır. Geleneksel tıpta yer alan bilgi ve tecrübeleri incelemeyi ve bilimsel olarak kanıtlanmış faydalı olan tedavi yöntemlerini modern tıbba eklemeyi kararlaştırmıştır (Kaplan 37). WHO'nun bu yaklaşımı geleneksel tedavi yöntemlerine bakış açısını değiştirmiş ve geleneksel tedavi yöntemleri modern tıp çalışmalarına konu olmaya başlamıştır.

WHO ruh ve beden bütünlüğüne dikkat çekerek geleneksel tıbbı; "*fiziksel ve ruhsal hastalıklardan korunma, bunlara tanı koyma, iyileştirme veya tedavi etmenin yanında sağlığın iyi sürdürülmesinde de kullanılan, farklı kültürlere özgü teori, inanç ve tecrübelere dayalı -izahı yapılabilen veya yapılamayan bilgi, beceri ve uygulamalar bütünüdür*" şeklinde tanımlamıştır (Ünal ve Dağdeviren 2; Öztürk 24; Demir 6).

Günümüzde, Geleneksel ve Tamamlayıcı Tıp (GETAT) araştırma ve uygulamaları gittikçe yaygınlaşmaktadır. Birçok ülkede GETAT araştırma merkezleri kurulmuştur. Ülkemizde, Sağlık Bakanlığı tarafından 27 Ekim 2014 tarihinde yayımlanan "Geleneksel ve Tamamlayıcı Tıp Uygulamaları Yönetmeliği" kapsamında akupunktur, sülük, kupa, larva vb. geleneksel tedaviler uygulanmaktadır.

Türk halk hekimliği sisteminde hastalıkların tedavisi için bitkisel, hayvansal ve madensel birçok malzeme kullanılmaktadır. Bitkisel kökenli malzemelerden olan kınanın, Türk tarihinde veba hastalığı başta olmak üzere birçok hastalığın tedavisi için kullanıldığı bilinmektedir (Yılmaz 23). Kına ağacı, kınagiller familyasından olup uzunluğu 2 ile 6 metre arasında değişen çiçekli bir bitkidir. Kına kelimesi, Arapçadan Türkçeye "hınna" kelimesinden geçmiştir (Yılmaz 12). Latince adı ise Lawsonia İnermis'dir (Dalan 126). Türkçe sözlükte kınanın tanımı "Kına

ağacının yaprağını öğüterek elde edilen toz." olarak geçmektedir (Türkçe Sözlük 1155). Kökeni Kuzey ve Doğu Afrika, Avustralya, Hindistan, Pakistan ve Seylan gibi yerleşim merkezleri olup ülkemizde de Mersin, Adana ve Antalya çevresinde yetiştirilir. *"Kına bitkisinin bilinen özelliği olan lawson kına yapraklarında bulunan kırmızı-turuncu renkte olan boya molekülleridir."* (Dalan 126). Bu özelliği ile kozmetik alanında önemli rol alır. Ellere, saça, sakala süs olarak yakılırken ayağa, deri döküntülerine ve tahrişe karşı cildin bakımında kullanılır. Bireyin kişisel bakımına katkı sağlar (Demirhan 156-157).

Kına yakma geleneği Türk kültüründe sembolik ve imgesel olarak önemli bir yere sahiptir. Türk kültüründe askere giden gence, evlenecek kıza ve kurbanlık koça kına yakılır. Türk kültüründe kına yakmak, mutluluğun simgesidir (Kalafat 91). Türk kültüründe toplumsal uygulamalar ve ritüellerin yanı sıra kına; halk hikayeleri, atasözleri, türkü, bilmece vb. kültürel unsurlarda da karşımıza çıkar (Yılmaz, 17). Dede Korkut Hikayelerinden, Salur Kazan'ın Evinin Yağmalandığı Hikayesi'nde genç kızların ellerine kına yakıldığı görülmektedir (Ergin, 38).

Antik dönemlerden günümüze kadar kına, toplumsal uygulamalar ve ritüellerde, süslemede, kozmetikte ve geleneksel hekimlik uygulamalarda kullanılmıştır (Karaca ve Şar 31; Dalan 126) Bu araştırmada, Türk halk hekimliğinde kına ile yapılan tedaviler inceleniştir.

Türk Halk Hekimliğinde Kına ve Uygulama Alanları

Âdet sancısı tedavisi: Mersin'in Erdemli ilçesinde adet sancısı için kına bitkisi kökünün kaynatılıp içilmesi âdet sancısını geçirir (Çetinel 135).

Ayak şişliği tedavisi: Afyonkarahisar'ın Dinar ilçesinde ayak şişkinliği tedavisi için kına ile tuzlu su karıştırılır ayaklara sürülür (Baştürk 48).

Basur/Mayasıl tedavisi: Aydın'da bir kaşık kına ile bir kaşık bal karıştırılarak basur olan bölgeye sürülür (Ülger 85).

Baş ağrısı tedavisi: Kilis, Erzurum, Ankara, Diyarbakır, Elâzığ ve Şanlıurfa'da baş ağrısı tedavisi için saça kına yakılır (Bulut 52; Diş 73; Temizsoylu 104; Aslan 34; Sarıaydın 43; Dağ 59).

Giresun'un Şebinkarahisar ilçesinde baş ağrısı tedavisi için ilginç bir yöntem kullanılır: *"Hayvanın ödü ile kuru kına karıştırılır. Bu karışım alın bölgesine bağlanır ve bir müddet alında bekletilir"* (Avcıoğlu 25).

Baş ağrısı tedavisinde kına, zeytinyağı, sumak suyu, civanperçemi ve zencefil karıştırılarak başa sürülür (Koksun 24-36).

Baş ağrısı tedavisi için sarımsak ve kına birbirine karıştırılarak alına sürülür, bir bez ile kına sürülen bölge sarılır (Koksun 37).

Diyarbakır'da baş ağrısı tedavisi için dövülmüş kına ile soğan ve sarımsak karıştırılıp alın bölgesine bez ile bağlanır (Aslan 33-34).

Aydın'da pestan (çiçek) ve ceviz yaprağı kaynatılır. Kaynayan su, kına ile yoğurulur ve saça sürülür (Ülger 70).

Bingöl ve Siirt'te kına ile demlenmiş çay yoğurulur ve saç diplerinden başlayarak tüm saça uygulanır (Eprem 81; Altındağ 112).

Baş dönmesi tedavisi: Rize'de baş dönmesi tedavisi için dinsel ve büyüsel bir uygulama mevcuttur: Saç kesildiğinde veya tarandığında düşen saçlar toplanır saça kına yakılır (Sinoğlu 146).

Bel ağrısı tedavisi: Rize'de bel ağrısı tedavisi için kına ile üç kaşık yoğurt ısıtılıp bele sürülür. Bu işlem 7 gün tekrarlanır (Sinoğlu 135).

Bel fıtığı tedavisi: Mersin'in Erdemli ilçesinde bel fıtığı hastalığı için kürek kemiğinin ortasına kına yakılır. Daha sonra hayvan derisiyle hasta iyice terletilir (Çetinel 174).

Erzurum'da kına, hayvan ödüyle karıştırılıp fıtık olan bölgeye masaj yardımıyla sürülür (Diş 89).

Çıban tedavisi: Afyonkarahisar'ın Dinar ilçesinde çıban tedavisi için küçük baş hayvanın gözü ezilir. Ezilen göze kına ve tuz eklenerek karıştırılır ve çıban olan bölgeye sürülür (Baştürk 48).

Egzama tedavisi: Kilis, Rize ve Siirt'te egzama tedavisi için kına bir miktar sirke ile yoğrulup karıştırılarak egzamalı bölgeye sürülür (Bulut 32; Sinoğlu 151; Altındağ 130).

Diyarbakır'da egzama için dinsel bir tedavi yöntemi uygulanır. Kınaya dualar okunur ve egzamalı yere sürülür (Koksun 30; Aslan 44).

Diyarbakır'da egzama için kına ve okunmuş sarımsak karıştırılarak yaraya sürülür. Bu işlemin ocaklı tarafından ve iki veya üç çarşamba yapılması gerekir (Aslan 44).

Osmaniye ve Diyarbakır'da egzama tedavisi için kına yoğrularak egzamalı bölgeye sürülür (Aslan 44; Karataş 140).

Bingöl'de egzama için ocaklı kadının yanına gidilir. Ocaklı kadın, egzama olan yere dua okuyarak kalemle çizer. Daha sonra kınaya sure okunarak o kına egzamaya sürülür. Egzama için bir taşa ayet yazılır üç çarşamba bu uygulamaya devam edilir (Eprem 90).

Giresun (Şebinkarahisar) ve Elazığ'da egzamalar için kına yakılır (Avcıoğlu 78; Sarıaydın 35; Eyüboğlu 42).

Gebelikten korunma tedavisi: Mersin'in Erdemli ilçesinde kınayla böğürtlen suyu gebe kalmak istemeyen kadına bol bol içirilir (Çetinel 133).

Siirt ve Mersin (Erdemli)'de kınayla soğan kabuğu kaynatılıp hastaya içirilir (Çetinel 133; Altındağ 160).

Gaziantep'te gebeliği önlemek için kına suyu içilir (Gökçe 105).

Şanlıurfa'da gebelikten korunmak isteyen kadına kaynatılmış kına suyu içirilir (Dağ 120).

Gelincik tedavisi: Ankara'da gelincik hastalığı için çocuğun ellerine ve ayaklarına kına yakılır (Temizsoylu 55).

Guatr hastalığı tedavisi: Guatr hastalığının tedavisi için boğaza kına yakılır (Eyüboğlu 42).

Güneş çarpması tedavisi: Mersin'in Erdemli ilçesinde güneş çarpması sonucunda kına yoğrulup başa sürüldükten sonra başın üstüne yeşil bir dal konur (Çetinel 100).

Şanlıurfa'da, *"En az üç gün boyunca güneş ışığına çıkarılmamış kına varsa kınaya su katılıp kınanın suyundan bir bardak içmek güneş çarpmasının şiddetini azaltır."* (Dağ 67).

İştahsızlık tedavisi: Kilis'te kına ile pekmez karıştırılıp küçük hap şekline getirilir daha sonra günde 3 defa -sabah, öğle, akşam- zayıf olan kişiye yedirilir (Bulut 111).

Osmaniye'nin Düziçi ilçesinde sabahları kına ile yedi adet siyah üzüm karıştırılıp yenilmesi kilo aldırır (Kurum 79).

Aydın'da yemeden içmeden kesilmiş zayıf çocuklara bir adet yumurta ile kına karıştırılarak çocuğun her yerine sürülür. Böylece çocuk iyileşmeye başlar. Bu işlem haftada bir defa çocuk iyileşene kadar devam eder (Ülger 155).

Kalp hastalıkları tedavisi: Şanlıurfa'da kalp hastalıklarının tedavisi için değişik uygulamalar mevcuttur: *"Kapari, yöredeki adı kember bitkisi suda kaynatılırken içine kına atılır daha sonra soğutulan su hastanın yaşına göre sabahları içirilir. Hasta 40 yaşındaysa 40 gün, 50 yaşında ise 50 gün boyunca içirilir."* (Dağ 99).

Kangren tedavisi: Giresu'un Şebinkarahisar ilçesinde kangren tedavisi için kına kullanılır (Avcıoğlu 163).

Kansızlık tedavisi: Kilis'te bir miktar kına dövülüp pekmeze katılır veya üzümle kaynatılıp yenilerek hasta tedavi edilir (Bulut 102).

Siirt'te kansızlık tedavisi için siyah üzüm çekirdeği dövülerek kına ile karıştırılır. Bu karışım kaynatılır, süzülür. Süzülen su günde bir bardak tüketilir (Altındağ 173).

Kas ağrısı tedavisi: Çorum'da kına-yoğurt veya kına sabun karışımı kas ağrısı olan bölgeye sürülür. Bu işlem 8-10 gün boyunca aksatılmadan hastaya uygulanır (Tozlu 68).

Kaşıntı tedavisi: Mersin'in Erdemli ilçesinde ve Elazığ'da kına bir miktar su ile karıştırılır ve kaşıntı olan bölgelere sürülür. Bu işlem kaşıntı geçene kadar belirli aralıklarla uygulanır (Çetinel 86; Sarıaydın 35).

Kepeklenme tedavisi: Kastamonu'nun İnebolu ilçesinde kına ile cevizin yeşil kabuğu dövülerek ezilir (Saygı 56).

Kırık-Çıkık tedavisi: Şanlıurfa'nın Siverek ilçesinde kırık-çıkık tedavisi için çiğ yumurta ve kına karışımı kullanılır (Köprüdüz 50).

Kısırlık tedavisi: Çorum'da kına, kömeç, ısırgan, koyungözü[3], ayva yaprağı, maydanoz, sabun, tavuk gübresi kazanda kaynatılır. Kazanın buharına kadın oturtulmaktadır. Kadının üzeri iyice örtülerek terlemesi sağlanmakta, içindeki pisliğin dışarı çıkması, rahimdeki iltihabın akması için yapılır (Tozlu 62,63).

Yozgat'ta karın sancısı ve adet düzensizliğinden dolayı hamile kalamayan kadınlara kına bir miktar su ile yoğrulup suyu süzülerek hastaya içirilir (Zorluer 150).

Artvin'de çocuk sahibi olmak isteyen kadınlara kına suyu içirtilir (Aktaş 40).

Mantar tedavisi: Mersin (Erdemli), Rize, Bingöl, Elâzığ, Siirt, Giresun ve Şanlıurfa'da kına, mantar olan bölgenin tamamına sürülür (Çetinel 87; Sinoğlu 175; Eprem 90; Sarıaydın 36; Altındağ 133; Dağ 78; Avcıoğlu 62; Çolak 66).

Kilis'te şeb (sey) taşı dövülüp yoğrulmuş kına ile karıştırılır, mantarın üzerine sürülür, üzeri bir gün kapatılır (Bulut 34).

Kilis'te kına tuz veya bal ile yoğrulur ve mantar olan yere sürülür (Bulut 34).

Adana'da ayaklardaki mantarı iyileştirmek için İskenderun'da bulunan bir çamur, kına ve tuzla hamur haline getirilip ayaklara sarılır. Sabaha kadar bekletilirse mantarı iyileştirir (Özgen 56).

Adana ve Erzurum'da ayak kokusunu önlemek ve ayakta oluşan mantarı tedavi etmek için ayaklara yoğurulmuş kına (Özgen 56; Diş 111).

Afyonkarahisar'ın Dinar ilçesinde kına, tuz ve kekik yağı ile karıştırılır ve ayağa sürülerek ayak mantarı tedavisi için kullanılır (Baştürk 48).

Aydın'da ayakta oluşan mantardan kaynaklı iltihaplı akıntılarda kına suyla karıştırılıp ayaklara sürülür (Ülger 47).

Şanlıurfa'nın Siverek ilçesinde mantar tedavisi için kına ile şap karıştırılıp yoğurulur. Mantarlı bölgeye haftada 2 defa sürülür (Köprüdüz 45).

Mide üşütmesi tedavisi: Mersin'in Erdemli ilçesinde kına pekmezi, mide üşütmelerinde günde bir kaşık içilerek tedavi edilir (Çetinel 125).

Nasır tedavisi: Bingöl, Giresun ve Şanlıurfa nasır olan bölgeye kına yoğrulur ve maske gibi yakılır (Eprem 93; Dağ 71; Avcıoğlu 71; Karataş 121).

Pişik tedavisi: Şanlıurfa'da kına otu kurutularak havanda toz haline getirilir. Toz haline gelen kına pudra gibi pişiğe serpilir (Dağ 78).

Romatizma tedavisi: Şanlıurfa'da kına ve şap karıştırılır. Romatizması olan kişinin dizlerine kadar sürülür (Dağ 81).

Saçkıran tedavisi: Mersin (Erdemli) ve Diyarbakır'da kına ile sarımsak karıştırılıp kaynatılır daha sonra çıkan püse dövülüp azıcık da tuz atılıp saç derisine sürülmesi saçkıran tedavilerinde kullanılır (Çetinel 89; Aslan 47).

---

[3] Karahindiba bitki ailesindendir ve papatyaya benzer çok yıllık bir bitkidir.

Giresun ve Osmaniye'de saçkıran tedavisi için başa kına yakılır (Avcıoğlu 64; Karataş 129).

Türk halk hekimliğinde saçkıran tedavisi ve saçların sağlıklı olması için kına ve zeytinyağı karıştırılarak saça sürülür (Koksun 32).

Mersin (Erdemli), Kilis, Yozgat, Gaziantep, Bingöl ve Elazığ'da saçın sağlıklı olması için saça kına yakılır. Kınanın etkili olması ve renginin daha koyu olması için kınanın içine yeşil ceviz kabuğu ve zeytinyağı eklenir (Çetinel 89; Bulut 37; Zorluer 99; Bozyiğit 73; Eprem 96; Sarıaydın 38).

Elâzığ, Gaziantep (İslâhiye) ve Siirt'te saçkıran tedavisi için kına saça sürülür (Sarıaydın 38; Gökçe 85; Altındağ 133).

Sedef tedavisi: Diyarbakır'da sedef hastalığı olan kişi tedavi edilmek için hocaya götürülür. Hoca, kınanın üzerine bazı ayetler okuduktan sonra kına, sedef olan bölgeye sürülür. Bu uygulamanın iki çarşamba yapılması gerekir. Bu uygulamada dinsel-büyüsel uygulamalarla birlikte yapılmaktadır (Aslan 47).

Siğil tedavisi: Diyarbakır'da siğil tedavisinde domatese ocaklı tarafından okunmuş kına sürülür ve bu, siğillere sürülür. Bu işlem farklı zamanlarda en az üç defa ve çarşamba günleri yapılmalıdır. Üçüncü işlemden sonra siğiller kaybolur (Aslan 48).

Artvin'de kına, yosun veya tükürük ile yoğrulduktan sonra siğilin üzerine sürülür (Aktaş 72).

Osmaniye'de kına, siğil olan bölgeye sürülür (Karataş 125).

Şeker hastalığı tedavisi: Afyonkarahisar (Dinar)'da hayvanın ödü patlatılmadan alınır. Daha sonra öd/safra suyuyla kına karıştırılır ve ayakların altına sürülür. Bu yöntem şekerin düşmesine yardımcı olur (Baştürk 100).

Erzurum'da bir miktar kına yoğrulur. Herhangi bir büyükbaş hayvanın safra kesesi ile karıştırılır. Bu karışım üç akşam ayağa sürülerek şeker hastalığı tedavisi için kullanılır (Diş 86).

Tatarca[4] tedavisi: Afyonkarahisar'ın Dinar ilçesinde kına, çiğ yumurtanın sarısı, ve zeytinyağı ile karıştırılır ve Tatarca olan kişinin kursağına sarılarak tedavi edilir (Baştürk 101).

Ter kokusu tedavisi: Çorum'da bebek büyüyünce teri kokmasın diye vücudunun her yerine kına sürülmektedir (Tozlu 31,71).

Uyuz tedavisi: Afyonkarahisar'ın Dinar ilçesinde uyuz olup da kaşınan kişinin vücuduna kına ile karılmış "kükürt" sürülür. Sürüldükten sonra hasta sıcak bir ortamda bekletilir ve yıkanır. Uyuz hemen geçmediği için bu işlem haftada 2 defa uyuz olan hastaya uygulanır (Baştürk 108; Eyüboğlu 42).

Yanık tedavisi: Kilis'te kına ile sirke karıştırılarak sürülür (Bulut 48).

Giresun'da yanık olan bölgeye kına sürülür (Avcıoğlu 61)

Rize'de yanan yere önce bal sürülür. Sonra yanan bölgeye kına yakılır (Sinoğlu 192).

[4] Böcek ısırmasıyla bulaşan bir hastalık.

Aydın'da yanık tedavisi için kına ile yumurtanın sarısı karıştırılıp yanan bölgeye sürülür (Ülger 60).

Elazığ'da kuyruk yağı eritilip kına ile karıştırılır. Macun kıvamına gelen karışım yanan bölgeye sürülür. Bu işlem en az bir hafta tekrarlanır (Sarıaydın 40).

Osmaniye'de kına, tuzsuz tereyağı ile karıştırılarak yanığa sürülür (Karataş 134).

Aydın'da gece yanığı olan bölgeye kına ve yoğurt karışımı sürülür (Ülger 62).

Yara tedavisi: Yozgat'ta ağız yarası çok olan kişinin başına kına yakılır. Ayrıca, iyileşmesi uzun süren yaraların tedavisi için kına kullanılır (Zorluer 104-105).

Yüksek ateş tedavisi: Şanlıurfa'da ateşi düşürmek için hastaya kına koklatılır (Dağ 57).

Sonuç

Halk hekimliği, halkın kendi imkanlarıyla hastalıklarla mücadele etmek için geliştirdiği yöntem ve tekniklerin bütünüdür. Bitkisel malzemeler arasında yer alan kına, geleneksel tedavilerde sıklıkla başvurulan bitkiler arasında yer almaktadır. Türk halk hekimliğinde genel olarak kınanın kullanım tekniği, kına yapraklarından elde edilen tozun suyla karıştırıldıktan sonra hastalıklı bölgeye sürülmesi şeklindedir. Ancak bal, tuz, çamur, sarımsak, zeytinyağı, ceviz yaprağı, sirke, böğürtlen suyu, soğan kabuğu, kekik yağı, sumak suyu, civanperçemi, kükürt, pekmez, üzüm ve domates ile karışımlar yapılarak hastalıkların tedavisi için kullanıldığı da görülmektedir. Bu araştırmada, Türk halk hekimliğinde kınanın 37 hastalığın tedavisi için kullanıldığı tespit edilmiştir.

XX. yüzyılın sonlarına kadar "batıl inanışlar" olarak değerlendirilen geleneksel hekimlik uygulamaları, günümüzde birçok hastalığın tedavisi için kullanılmaktadır. Dünya Sağlık Örgütü (WHO) modern tıbbın birçok imkanının olmasına karşın insanların geleneksel tedavilere yönelme eğilimlerine kayıtsız kalamayarak geleneksel tedavi yöntemlerini gündeme almıştır. Araştırmacılar, geleneksel hekimlikte kullanılan malzemeleri incelemeye başlamış ve bilimsel olarak ispatlanabilen yeni tedavi teknikleri geliştirmeye başlamışlardır.

Günümüzde sağlık açısından faydaları bilimsel olarak ispatlanan ve kaynağı geleneksel tedaviler olan akupunktur, sülük, kupa, larva vb. tedaviler birçok hastalığın tedavisi için hastalara uygulanmaktadır. Geleneksel hekimlik uygulamalarının kaynağı halktır. Halkın asırlar boyunca deneme yanılma yoluyla elde ettiği hastalıkla ilgili bilgi ve tecrübeler kuşaktan kuşağa aktarılarak günümüze kadar ulaşmıştır. Bu bilgi ve tecrübelerin sözlü kültür ortamından derlenmesi modern tıp çalışmaları yapan araştırmacılara, yeni ilaçlar ve tedaviler geliştirme noktasında, kaynak olacaktır.

Kaynakça

Aktaş Küçükay, Tuğçe. *Artvin Merkez Köylerinde Halk Hekimliği Uygulamaları (Derleme, İnceleme, Tasnif)*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Artvin: Artvin Çoruh Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, 2019.

Altındağ, Neriman*. Siirt'in Kurtalan İlçesinde Halk Hekimliği Uygulamaları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Van: Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, 2021.

Aslan Mehmet Yusuf. *Silvan (Diyarbakır)'da Halk Hekimliği.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Elâzığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, 2018.

Avcıoğlu, İlker. *Şebinkarahisar Halk Hekimliği Uygulamaları*, Ankara: Gece Kitaplığı, 2017.

Ayşegül Demirhan, Erdemir. "Kınanın Türk Tıbbi Folklorundaki Yeri ve Modern Tıp Bakımından Bazı Sonuçlar", *III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri* IV. Cilt (Gelenek, Görenek ve İnançlar), Ankara, 1987, 149-155.

Baştürk Soydemir, Hatice. *Dinar ve Çevresinde Halk Hekimliği.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, 2019.

Bozyiğit, Nuray. *Gaziantep'te Halk Hekimliği (Merkez).* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gaziantep: Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2011.

Bulut, Ali. *Kilis Halk Hekimliği.* Gaziantep: Gaziantep Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Halk Edebiyatı Bilim Dalı, 2018.

Çetinel, Ercan. *Erdemli'de Halk Hekimliği Uygulamaları ve İnanışları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gaziantep: Gaziantep Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, 2019.

Çolak, Faruk. *Yazılı ve Sözlü Belgeler Işığında Niğde Halk Hekimliği.* Konya: Kömen Yayınları, 2015.

Dalan Polat, Gözde. "Kınanın Gizli Özneleri: Sağlık Söylemleri Altında Yatan Duyuların Belleği", Lokman Hekim Dergisi. 2020; 10 (1): 124-137.

Dağ, Mehmet. *Şanlıurfa (Merkez) İli Halk Hekimliği Araştırması*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Adana: Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, 2019.

Devellioğlu, Ferit. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik* Lügat, Ankara. Aydın Kitabevi, 2001.

Diş, Yusuf. *Erzurum İli Horasan İlçesinde Halk Hekimliği*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, 2019.

Eprem, Mesut. *Bingöl Halk Hekimliği*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Elâzığ: Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, 2019.

Eyüboğlu, İsmet Zeki. *Anadolu Halk İlaçları*. İstanbul: Derin Yayınları, 2007.

Ergin, Muharrem. *Dede Korkut Kitabı.* İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 1998.

Gökçe Şentürk, Mercan. *İslahiye'de (Gaziantep) Halk Hekimliği*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gaziantep: Gaziantep Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, 2019.

Görgen Satır, Sever. *Muğla'da Halk Hekimliği*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halk Bilimi Anabilim Dalı, 1994.

Kalafat, Yaşar. *Doğu Anadolu'da Eski Türk İnançlarının İzleri*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1990.

Karaca, Elif Gizem ve Sevgi Şar. *Geçmişten Günümüze Kına*. Lokman Hekim Dergisi, 30-37.

Karataş, Ayhan. *Değişim Sürecinde Osmaniye Halk Hekimliği*. Adana: Karahan Kitapevi, 2016.

"Kına" Tanım. Türkçe Sözlük, Ankara: Türk Dil Kurumu, 2005.

Koksun Ölmez, Azize. *Kürtlerde Halk Hekimliği ve Halk İnanışları Hakkâri Rındık (Geçimli) Köyü Örneği*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Diyarbakır: Dicle Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Kürt Dili ve Kültürü Anabilim Dalı, 2019.

Köprüdüz, İbrahim Halil. *Siverek Halk Hekimliği Uygulamaları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mersin: Çağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, 2019.

Kurum, Uygur. *Düziçi'nde Halk Hekimliği.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Niğde: Niğde Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Halk Edebiyatı Bilim Dalı, 2008.

Özgen, Zübeyde Nur. *Adana (Merkez) Halk Hekimliği Araştırması.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Adana: Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, 2007.

Sarıaydın, Nuhile. *Elâzığ İli Baskil İlçesi Halk Hekimliği*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Nevşehir: Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı, 2021.

Saygı, Elif. *İnebolu Halk Kültüründe Halk Hekimliği.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı, 2018.

Sinoğlu, Sümeyra. *Rize İlinde Geleneksel Halk Hekimliği Uygulamaları.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Rize: Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, 2017.

Temizsoylu, Aydın. *Ankara'da Halk Hekimliği.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Türk Halkbilimi Anabilim Dalı, 2012.

Tozlu, Sümeyra. *Çorum İli Halk İnançları ve Halk Hekimliği.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Artvin: Artvin Çoruh Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, 2017.

Ülger, Züleyha. *Aydın (Merkez) ve Çevresinde Halk Hekimliği.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Aydın: Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, 2012.

Yardımcı, Mehmet. *Geleneksel Kültürümüzde ve Âşıkların Dilinde Kına*, [https://turkoloji.cu.edu.tr/halk%20edebıyatı/mehmet_yardimci_geleneksel_kultur_asiklar_kina. Erişim Tarihi: 16 Nisan 2022), 1-20.

Yılmaz, Meltem. *Türkiye'de Kına Yakma Geleneği ve Kına Türküleri.* Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Halkbilimi Dalı, 2010.

Yoder, Don. *Halk Tıbbı ve Modern Tıp*. (Çeviren. Sibel Yoğurtçuoğlu-Ayfer Gülüm). *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 3.* (Yayına Hazırlayan. M. Öcal Oğuz, Selcan Gürçayır Teke ve Sunay Akkaya). Ankara: Geleneksel Yayınları, 2015.

Zorluer, Selim. *Çayıralan (Yozgat) Yöresinde Halk Hekimliği ve Halk İnançları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kayseri: Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Halk Edebiyatı Bilim Dalı, 2018.

BAHTİYAR VAHAPZADE'NİN ESERLERİNDE TÜRKÇÜLÜK UNSURLARI

Aynur SEFERLİ[1]

Azerbaycan, Seferli_1988@bk.ru

ÖZ

Herkese milletini ve ana dilini sevmeyi öğreten Bahtiyar Vahapzade'nin şiirlerinde Türkün Türkçe sevgisi, tutkusu, yerliliği, Türklerin büyüklüğü, tarihi kahramanlara olan sevgisi üst düzeyde dile getirilmektedir. Bahtiyar Vahapzade, Türklere karşı yapılan haksızlıkları, ikiyüzlü bir şekilde çarpıtılmış tarihi, Türk halklarının ata topraklarından sürülmesini ve hatta isimlerinin değiştirilmesini zaman-zaman tüm açıklığı ile eserlerinde yansıtmıştır. Tarihin zor anlarında Türk dünyasının dayanışması ve bu kardeş halkların desteği her zaman düşmanlarımızın umutlarını kırmıştır. Bu tür konular bir vatandaş olarak Vahapzade'nin her zaman endişelendirmiştir. "Hakkı yok" adlı şiirinde tüm Türk boylarına seslenerek ihtiyatlı olmaya, hiçbir provokasyona boyun eğmemeye çağırdı. Vahapzade, halkıyla birlikte, tüm Türk dünyasının kaderini, geleceğini, ulusal haklarının yeniden birleştirilmesini düşünerek, onların yükselişinin yollarını bulmaya, yani Türkçülük ve Azerbaycancılığın genel ilerlemesi için çalıştı. Bu anlamda eserinde Azerbaycancılık ile Türkçülüğü organik olarak birleştiren vatansever şair, bölünmüş ülkesinin acı kaderini konu edindiği eserlerinde bu tarihi adaletsizliği gözler önüne sermektedir. Bahtiyar Vahapzade de ilmî-yayıncılık eserlerinde Türkçülüğü yaymış ve araştırmış, Türk varlığını yüksek tutarak halkımızın Türklüğü anlamasını sağlamaya çalışmıştır. "Dilimiz, diriliğimiz", "Dilimizin ve milletimizin adı", "Bizim kimimiz var?", "Yoğurt siyah olamaz", "Türk halklarının birliği", "Dil ve alfabe" vb. makalelerinde Yazarın Türk halklarının kökeni, dili ve ortak kültürü hakkında değerli görüşlerine makalelerinde yer verilmektedir. Vahapzade'nin kalbi, nabzı her zaman halkı ve vatanıyla birlikte atmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türkçülük, Türk şairi, Bahtiyar Vahapzade, Türk aşkı, Azerbaycancılık.

ELEMENTS OF TURKISHNESS IN THE WORKS OF BAKHTIYAR VAHAPZADE

Abstract

In Bakhtiyar Vahabzadeh's poetry, which teaches everyone the ability to love their people and native language, the Turks' love for Turks, passion, nativeness, greatness of Turks, love for historical heroes are ekpressed at a high level. From time to time, he clearly reflected in his work the ekpulsions from their ancestral lands and the change of their names. The solidarity of the Turkic world and the support of these fraternal peoples in difficult moments

[1] ORCID: 0000-0002-0110-4569.

of history have always dashed the hopes of our enemies. Such issues have always worried a citizen Bahtiyar Vahapzade. In his poem "No Rights", he called on all Turkic tribes to be vigilant, not to succumb to any provocations. He tried to find his way, that is, he worked for the general progress of Turkism and Azerbaijanism. In this sense, the patriotic poet, who organically combines Azerbaijanism and Turkism in his work, ekposes this historical injustice in his works about the bitter fate of his divided country. Bahtiyar Vahapzade also propagated and researched Turkism in his scientific-publicist works, tried to make our people understand Turkism by holding the Turkish ekistence high. “Our language, our vitality”, “Name of our language and nation”, “Who do we have?”, “Yogurt cannot be black”, “Unity of Turkic peoples”, “Language and alphabet” and so on. the author's valuable opinions on the origin, language and common culture of the Turkic peoples are included in his articles. Bahtiyar Vahapzade's heart, pulse always beat together with his people and homeland.

Keywords: Turkism, Turkish poet, Bakhtiyar Vahabzadeh, Turkish love, Azerbaijanism.

Azerbaycan şairi, edebiyyatşünası, filologiya elmleri doktoru, professor Bahtiyar Vahabzade 16 avkust 1925’inci yılda Şeki şeherinde fehle ailesinde anadan olmuşdur. 1934-cü yılda 9 yaşı olarken ailesi ile birlikde Bakıya köçmüşdür. Burada orta mektebi bitirdikden sonra 1942–1947-ci illerde Azerbaycan Dövlet Universitetinin Filologiya fakültesinde tehsil almışdır. Universitetin aspiranturasında saklanmış, 1951-ci yılda "Semed Vurğunun lirikası" mövzusunda namizedlik dissertasiyası müdafie etmiştir. Bedii yaradıcılığa 1943-cü yılda "Ana ve şekil" adlı ilk şeirini çap etdirdikden sonra başlamışdır. "Menim dostlarım" adlı ilk kitabında toplanmış lirik şeirlerde faşizme karşı mübarizede kalib çıkmış kalkın duyğu-düşünceleri eksini tapmıştır.

Onun lirik şeir ve poemalarında, menzum pyeslerinde müasir dövrün problemleri lirik-felsefi planda, yeni elvan boyalarla tesvir edilir. "İkinci ses", "Vicdan", "Yağışdan sonra", "Yollara iz düşür", "Feryad", "Hara gedir bu dünya", "Özümüzü kesen kılınc", "Cezasız günah", "Dar ağacı" ve "Rekabet" (1960–2003) pyesleri Azerbaycan Dövlet Akademik Millî Dram Teatrında tamaşaya koyulmuşdur. Tenkidçi-edebiyyatşünas kimi de fealiyyet göstermiştir. 1964-cü yılda "Semed Vurğunun heyat ve yaradıcılığı" mövzusunda doktorluk dissertasiyası müdafie etmiştir.

1950–1990-cı illerde Azerbaycan Dövlet Universitetinde Müasir Azerbaycan edebiyyatı kafedrasının professoru vezifesinde çalışmıştır. Edebi-bedii prosesin yorulmak bilmeyen tebliğatçısı ve teşkilatçısı kimi tanınırdı. Bahtiyar Vahabzade 1960-cı illerden başlayan millî azadlık herekatının öncüllerinden biri idi. O, 1958-ci yılda yazdığı "Gülüstan" poeması ile iki yere parçalanmış Azerbaycanın tariki faciesini dile getirmiş, rus ve fars imperiyasının pencesi altında inleyen Azerbaycan kalkının azadlık ve istiklal uğrundakı edaletli mübarizesine koşulmuşdur.Bu poemaya göre 1962’nci yılda şair "milletçi" damğası ile Azerbaycan Dövlet Universitetinden çıkarılmış, yalnız 2 yıldan sonra işe berpa edilmiştir. Ancak, professor Şirmemmed Hüseynov Bahtiyar Vahabzadenin işden çıkarılmadığını bildirir: "Bahtiyarı işden çıkara bilmezdiler, çünki bu, ciddi ajiotaja sebeb ola bilerdi. Mecburen onu doktorluk müdafiesi üçün elmi mezuniyyete gönderdiler). Bahtiyar Vahapzade 70-den artık şeir kitabının,

2 monokrafiyanın, 11 elmi publisist kitabın ve yüzlerle makalenin, elece de tariki ve müasir mevzuda yirmiden fazla iri hecmli poemanın müellifidir. Şairin eserleri – şeir kitabları, dramları ve publisistik yazıları dünyanın bir çok dillerine, o cümleden İngiliz, Fransız, Alman, Fars, Türk, polyak, ispan, macar, keçmiş Sovetler Birliği kalklarının dillerine tercüme edilmiştir. Kalkı oyandırmak meksediyle eserlerini keleme alan Bahtiyar Vahabzade şeirlerinde; veten, millet, aile, tebiet, dil, azadlık hesreti kimi mövzuları en güclü ve derin mezmunlarla izah etmiştir. Vahabzadenin şeirlerine bakdığımızda göze deyen ilk mövzu veten sevgisi olmakdadır. Bahtiyar Vahabzadenin ilk metbu eseri "Edebiyyat kezeti"nde 1943-cü yılda çap olunmuş "Ana ve portret" şeiridir. Bahtiyar Vahabzade hem de çoklu sayda poemalar müellifidir: "Etiraf", "Ebedi heykel", "Gülüstan", "Dörd yüz on altı", "Şebi-hicran", "Muğam", "Şehidler" ve s. Mütekessisler bu eserlerin başlıca meziyyetleri sırasında heyat materialının zenginliyini, bu materialların insan talelerinin tesvirine yöneldilmesini, lirik ricetlerin felsefi çalarını küsusile keyd edirler. Halk şairi "Muğam" poemasında muğam kezinemizin - el menevi servetinin insanın bir şeksiyyet, ağıl ve kelb sahibi kimi yetişmesinde, vetenperverlik duyğularının inkişafında, idrak prosesinin süretlendirilmesinde rolunu çok orijinal bir forma ve üslubda ifade edib. (http://az.baku-art.com/az/kitabkana-Bahtiyar-vahabzade-hakkinda-m-lumat-t-kdim-edib17/08/2021).

Son 30-40 yılda Azerbaycan edebiyyatında Bahtiyar Vahapzade keder ümumhalk mehebbeti kazanmış ikinci bir şairin adını çekmek çetindir. Bahtiyar Vahapzade bedii, elmi, publisistik yaradıcılığını ictimai-siyasi fealiyyetiyle üzvi suretde elakelendirmiş, Karabağ problemi ile elakedar meselelerde ağsakkal kimi ciddi fealiyyet göstermiştir. Hemçinin o, ana dilimizin saflığı, temizliyi uğrunda daim, yorulmadan mübarize aparmıştır. Bahtiyar Vahabzadenin evi bir növ, milletin ümid kapısına dönmüşdür. Bele ki, respublikanın müktelif kend ve rayonlarından her gün onlarla mektub alır, neçe-neçe şikâyetçiyi evinde kebul edir, onları dinleyir ve imkân dakilinde her birinin derdine elac etmeye çalışır. Respublika Ali sovetinin sessiyalarında, ictimai-siyasi meclislerde, kütlevi informasiya vasitelerindeki çıkışlarında o, halk menafeyinin esl müdafieçisi, hekiki vetenperver ve ictimai kadim kimi hamının derin hörmet ve mehebbetini kazanmışdır. Yaradıcılığı boyu kalkın istek ve arzularını terennüm eden, bu arzuların heyata keçmesine çalışan vatandaş şair üçün kalkın menafeyi onuın şeksi menafeyine çevrilmiştir. Vahabzadenin poetik tefekkür medeniyyeti tebietce millidir. Bu, müstesna derecede zeruri haldır ki, sen övladı olduğun kalkın nitk hissesinde feil olmağı bacarasan, kalkının canlı dil memarlığına öz töhfeni vere bilesen. Bununla yanaşı, Vahabzadenin poetik tefekkür medeniyyeti daha üstün mahiyyet kesb edir ve millilikden ümumbeşeri seviyyeye kalkır. Bahtiyar Vahabzdenin "Bir geminin yolçusuyuk" kitabında toplanan eserlerinin demek olar ki, hamısında küdret, aydınlık ve müdriklik görünür. Şairin telatümü, inkâr ve tesdiki söz oyununda deyil, ali ehtirasından, "eks- sedalıkdan", kelb inamından doğur. Bizi ehate eden alemde her ne varsa, şairi derinden- derin düşündürür; keyirle şeri, gözellikle eybecerliyi, böyüklükle kiçikliyi, bir sözle, insan ruhunun ali ve kırda duyğularını poeziya seviyyesine kaldırmak ehtirası Bahtiyarın fitretindendir. Mütefekkir Sanatkârın, ustad şairin başlıca kayesi, uğuru da bundadır. Kadın- kişi ünsiyyetinden doğan ebedi mövzu onun keleminde tezelenir, sevgilisinde küsenin niskili, keribelikleri ve bunun eksine, misralarda yaşayan merdane dözüm ve vefalılık bizi gözlerimiz yaşarıncaya keder

kövreldir, çünki şair hamıya doğma olan bu ezablı- işıklı münasibetlerde söze sığışmayan ilahi duyğuları sehrle "ovlaya" bilir (http://anl.az/el/emb/b.vahabzade/about.htm). Bahtiyar Vahabzade hamımıza kas olan bu ehtiraslardan birbaşa zaman, mekân ve fezanın mücerred alemine, bizim günlerin heyacanlarına – dünyanın nüve tehlükesine körpü- fikirler, körpü – obrazlar atır, yeniden her birimize, bütün nesillere, yeniden insana, öz konşusuna, onun od-ocağına ve bundan sonra bütün kâinata üz tutur. Yaradıcılığının çiçeklenme ve müdriklik dövrüne kedem koyan büyük şairin ölçüsüz istedadı bar verir, belece inkişaf edir. Zennimce, okucuların çoku bugün özünü, öz dünyasını, öz hiss ve heyecanlarını Bahtiyar poeziyasında tapa biler.

Professor Penah Kelilov 60-cı illerde yazırdı ki, iller keçdikce Bahtiyar Vahabzadenin yaradıcılığı mezmun cehetden derinleşdiyi kimi, Sanatkârlık küsusiyyetlerine göre de zenginleşmiştir. Professor hemçinin keyd edirdi ki, Bahtiyar Vahabzadenin ilk eserlerinde mekteb mövzusu, şair-müellim, telebe-müellim arasındakı semimi münasibetler çok yer tutmuşdur. Bunun bir sebebi bir terefden şairin mektebden yenice ayrılması, onun koş teessüratı ile yaşaması idise, o biri terefden de hele onun heyat tecrübesinin çok az olması idi.

Müellif fikrini açıklayarak keyd edir ki, şagirdlik ve telebelik illerinin şirin katireleri, canlı müşahide Bahtiyar Vahabzadeni her an söz demeye, mekteb hakkında fikir söylemeye teşvik edirdi. Şagird dostları, telebelik illerinin sirdaşları sanki yeni libasda, yeni görkemde gelib onun karşısında dayanır ve şairi keleme sarılmağa, duyub yaşadıklarını keleme almağa çağırırdı.

Yıllar geçtikte şairin keleme aldığı mevzuların dairesi genişlenmiştir. Bele ki, "mektebe ilk defe kedem koyan, kar üstünde ilk cığır açan şagird, ağsaçlı müellim sureti" ile yanaşı, Vahabzade eserlerinde yaradıcı ziyalı obrazlarına, Avrupa ve Şark ülkelerindeki hadiselere ve onların kehremanlarına rast gelinir. (Memmedov 2010). Bahtiyar Vahabzadenin bedii eserlerinin kehremanlarının bir kismi edebi-tariki şeksiyyetlerdir. Bunların sırasında özünü "kem karvanının saribanı" adlandıran Mehemmed Füzuli, lazım gelerse sümüyünü de kalkı yolunda eritmeye hazır olan, büyük cesaret ve bedii küdret sahibi Mirze Elekber Sabir, elece de müdrik Nizami Gencevi, Üzeyir Bey Hacıbeyov, Celil Memmedkuluzade, Cefer Cabbarlı ve başkalarının yaddakalan obrazları küsusi yer tutur. Bu bakımdan bir maraklı meseleni keyd etmek lazımdır: Bahtiyar müellimin eserlerinde Ancelo, Rafael kimi dünya şöhretli Sanatkâr obrazlarına rast gelinir (Memmedov 2010).

Görkemli filolog alim Penah Kelilov yazır ki, Bahtiyar Vahabzadenin yaradıcılığı poeziyamızın müterekki eneneleri ile bağlı olan heyecanlı, menalı, ahengdar yaradıcılıkdır. O, fikir söyleyen, hadisenin mahiyyetine nüfuz eden suretin dakili alemini açmağı bacaran, poemada epik tesviri lirik haşiyeler ve keskin dramatik münakişelerle üzvi şekilde bağlamağı seven şairdir.

Bahtiyar Vahabzade irsinin araştırıcılarından biri Rahil Ulusel Sanatkârla bağlı makalesinde yazır: "Veten müstekilliyi ideyasını bir palıd ağacı ekirmiş kimi cücerdib yetiştiren Bahtiyar Vahabzadenin ictimai-siyasi fealiyyeti ve edebi yaradıcılığı son on yılda - Azerbaycanın suverenliyi dövründe öz evvelki yanar vetendaşlık mövkeyinden ve bedii-felsefi mentikinden kırılmadan daha serrast milli-ideoloji siklet, mükemmel poetik monumentallık ve derin müdriklik katı kesb edir" (Memmedov 2010). Bununla yanaşı, şairin lirikası ve poemaları, dram

eserleri barede küdretli Sanatkâr ve alimlerden ustad Memmedhüseyn Şehriyar, alman Ehmed Şmide, rus Yevgeni Yevtuşenko, kırğız Çingiz Aytmatov, kazak Oljas Süleymenov, Türk Kaplan, Azerbaycanın halk şairi Resul Rza, akademik Memmed Arif ve başkaları fikir söylemiş, makaleler yazmışlar.

KK asır Şerkinin, Türk-müselman dünyasının en kudretli şairi Memmedhüseyn Şehriyar Bahtiyar Vahabzade yaradıcılığına dikket yetirmiş, ona hususi kardeşlik münasebeti beslemiştir.

Halk yazıçısı, tenkidçi, publisist Mehdi Hüseyn demiştir: "O, (Bahtiyar Vahapzade - Ş.M.) bizim şeirimizde artık görkemli yer tutmuş istedadlı Sanatkâr kimi tanınmakda ve seçilmekdedir (Memmedov 2010). Görkemli şerkşünas alim Ehmed Şmide yaradıcılığını derinden öyrendiyi, eserlerini tercüme etdiyi Bahtiyar Vahabzade barede yazır: "Bir insanın öz kalkını ve öz doğma dilini delicesine seve bilmek kabiliyyetini men Bahtiyar Vahabzadeden öyrendim. Bahtiyar Vahabzade realist şairdir. Dolaşık ve müemmalı ifadeler, aydın olmayan terkibler ve ellamelik onun senetine yaddır". (Memmedov 2010). Azerbaycan kend ziyalılarının ağsakkalı olan filologiya elmleri doktoru, emekdar müellim İmamverdi Ebilov 56 illik dostu hakkında kelem mehsulunu bele adlandırmışdır: "Sözünün ağası", "İktiyarının kulu". Makalede şairin şeksiyyeti bele seciyyelendirilir: "Yaddaşımın aynasında Bahtiyar sedaketi, Bahtiyar merdaneliyi, Bahtiyar kövrekliyi, Bahtiyar cesareti, Bahtiyar mübarizliyi hakkında çeşid-çeşid lövheler canlanır". Daha sonra yazıda Bahtiyar müellimin vaktile ermenilerin mekrli Nakçıvan siyasetini amansızcasına ifşa etmiş keyretli ve prinsipial vetendaş, professor Abbas Zamanovu beladan kurtarması üçün o vaktlar Azerbaycan KP MK kâtibi Nazim Hacıyevle olan telefon söhbeti de keleme alınıb. Halk şairi, akademik Bahtiyar Vahabzade nadir yaradıcı simalardan idi. O, senetin en müktelif janrlarında kelemi sınamakla hatırda kalan eserler yaratmıştı.

Bugün Batıdan Doğuya, Doğudan Batıya her bir Türkün sevdiyi şairlerden biri de Bahtiyar Vahabzadedir. Bu fikri tarik özü bu hekiketi tesdik edib. Bahtiyar Vahabzade her hansı bir Türkün yaddaşında "şair", "poeziya", "şeir" sözlerinin ardınca gelen ilk beş-on sözden biridir: Nizami, Füzuli, Nesimi, Rumi, Ketai, Yunis İmre, Vakif, Sabir, Hadi, Müşfik, Semed Vurğun, Şehriyar, Nazim Hikmet, Resul Rza... Bu mükayisede heç bir mübaliğe görmürem. Şairlerin böyüklüyünü halk bilir, kalkın yaddaşı onun sevgisi kimidir. Ruhen müasir bir yazıçı olan dilimizin, medeniyyetimizin korunmasında büyük hizmetleri olan Mirze İbrahimov yazırdı: "Bahtiyar Vahabzade şeirimizin Füzuli, Vakif, Sabir, Semed Vurğun, Aşık Elesger, Şehriyar bulağından su içmiştir. O, sözü ele gözel oynadır, ele parlak tezadlar yaradır, fikri gözlenilmeden ele dönderir, ele derinleştirir ve felsefi ümumileştirmeler seviyesine ele kaldırır ki, okuyanda valeh olursan, hedsiz sevic ve menevi, estetik lezzet duyursan" (Yusifli 2015).

Ustad Resul Rza deyirdi: "Bahtiyar Vahabzade sözün esl menasında şairdir. Onun poetik fırçasının çekdiyi lövheler rengareng ve maraklıdır. Bahtiyar Vahabzadenin poeziyası Düşünceler poeziyasıdır" (Yusifli 2015). Tanrı'nın KK. asırda Türk dünyasına bekş etdiyi büyük yazıçı Çingiz Aytmatov ise Bahtiyar Vahapzadeni bele kiymetlendirirdi: " Tarik çokdan ötüb keçib. Ne haklılar kalıb, ne haksızlar. Adama ele gele biler ki, keçmiş "fena mülküne" kerk olubsa, ezab çekmeye deymez. Lakin Bahtiyar tariki bugünün gözüyle mühakime edir, bizi

inandırır ki, bunun bilavasite ona ve müasirlerine dekli var. O, bizi inandırır ki, indiki adamların, indiki zamanın taleyi keçmişden asılıdır" (Yusifli 2015). Rusya'nın büyük şairi Yevgeni Yevtuşenko yazır: "Bahtiyarı dinleyende, dili bilmesen de, onun şeirleri adama şirin gelir. Hetta setri tercümeni okuyanda dilin gözelliyi arkasında gizlenmiş derin kem ve kederi hissedirsen (Yusifli 2015). Mayestro Niyazi deyirdi: "Bahtiyar ona göre Bahtiyardır ki, onu halk sevir, onun Bahtiyarı var" (Yusifli 2015). Tedkikatçı âlim Vakif Yusiflinin fikrince, Bahtiyar Vahabzade Mirze Elekber Sabir'den sonra dövranla, dünya ile en amansız mükalifetde olan şairlerimizden birisidir. Dahi Sabirin "Hophopname"si göz yaşları içinde kehkehe idi, üz tutduğu kalka "özünü derk et" harayını, feryadını çatdırırdı. Bahtiyarın "Bahtiyarname"si ise ne göz yaşlarıdır, ne de kehkehe. Müdrik bir şair-filosofun bezen çılğın, bezen kezebli çağırışlarıdır. Onun üçün dünya Azerbaycandan başlayırdı, Azerbaycanla da bitirdi. Bu kalkın deli-divanesiydi. Bahtiyar Vahabzade poeziyamızda millî birliyin, vahid azerbaycançılığın esas tebliğçisi ve terennümçüsü idi. Bu fikri söylemekle onun poeziya tarikinde hizmetlerini şişirtmek fikrinde deyilik. Ancak hekiket budur ki, millî birlik, Azerbaycanı vahid görmek ideyası Sovet döneminde Bahtiyar Vahabzade poeziyasından başlayır. Bahtiyar poeziyasında hemişe Zamanın ahengi, ritmi, hetta addım sesleri aydınca duyulub. Zaman onun poeziyasında hem konkret menada-dekik ayı, ili, esri ile melum çerçivede, hem de bütün keçmişleri, indiye ve geleseye sığıştırılan bir dairededir. Zamanın ayrı-ayrı bölümlerini ifade eden yazılarında Bahtiyar Vahabzade "Gülüstan", "416", "Şehidler", "Yollar-oğullar" şairidir. Yeni konkret tariki hadiselerin konkret Zaman bölümünde eksi. Merhum tenkidçi Aydın Memmedov yazırdı: "Bahtiyar Vahabzade poeziyası ezabkeş fikrin, dünya, insan, sevgi ve azadlık hakkında çırpıntıların poeziyasıdır. Bu poeziya tarikin şah damarını aktarır, bir sözün, bir obrazın maknit sahesinde keçmiş, bugünü ve geleceyi kovuşdurur. Her defe de dünyanın taleyine bir nöktedenbütün menevi küdretini insanların yolunda serf etmeye hazır olan fedakâr humanizm zirvesinden yanaşır" (Yusifli 2015). Şairin "İnsan ve zaman" silsilesi onun bütün yaradıcılığı boyu davam eden lirik-felsefi düşüncelerinin ifadesidir. Bu silsilede dünyada baş veren her hansı yeni olaya, hadiseye hessas şair münasibeti hissedilir. Fikir aktarışı Bahtiyar poeziyasının ekli-intellektual yönünü müeyyenleştiren başlıca amil idi.

"Bahtiyar Vahapzade'nin her bir eseri eks-seda doğurub, şıdırğı bir süretle okucular arasında yayılıb. Çünki bu poeziya Azerbaycan adlı Ananın halal südünden, isti nefesinden yoğrulmuş müdrik poeziyadır". Bahtiyar Vahapzade yaradıcılığındakı müdrik felsefi anlayış, onun kalkımızın millî varlığını, milli-menevi deyerlerini, dilini, tarikini eks etdiren edebi, elmi-publisistik yazıları, poeziyasındakı felsefe dünyanın bir çok siyasetçilerinin, elm, edebiyyat kadimlerinin fikrini meşğul edib, hakkında fikir söylemeye vadar edib. Azerbaycanda ve onun hüdudlarından kenarda yaşayanlar, onun yaradıcılığını izleyenler Bahtiyar Vahapzade hakkında bir-birinden maraklı fikirler söylemişler. Türk dünyasının büyük kelem ustası Çingiz Aytmatov yazırdı: "Vahabzadenin poetik tefekkür medeniyyeti tebietce millidir. Bu, müstesna derecede zeruri haldır ki, sen övladı olduğun kalkın nitk hissesinde feil olmağı bacarasan". Prof. Mehmet Kaplan Bahtiyar Vahapzade şeirini "Brilyant kimi bir şeir" adlandırıb, prof. Dursun Yıldırım onu "Azerbaycan Türklerinin olduğu keder müasir dünya Türklerinin de büyük şeir ustadı" hesab edib, prof. Ehmed Bican Ercilasunun "Vahabzade bize öyretdi ki, her milletin ana dili o dilin namusu ve vicdanıdır" konsepsiyası, onun şeirini "insanın içinde yanan bir ateşe"

benzeden Eli Yavuz Akpınarın poetik düşünceleri, Yavuz Bülend Bakilerin "Türk edebiyyatı üçün Mehmet Akif, Yahya Kamal, Necib Fazil ne ise Azerbaycan edebiyyatı üçün de Bahtiyar Vahabzade odur. Bu bakımdan yeni Azerbaycan Cümhuriyyetinin yaradılmasında onun haykıran yaradıcılığının mühüm payı var" demesi Vahabzade yaradıcılığının ictimai-bedii ve siyasi meziyyetlerini göz kabağına getirmekdedir. 1990-cı illerde Bahtiyar Vahapzade'nin Türkiyede bir neçe kitabı, o cümleden "Sonbahar düşünceleri", "Ürekdedir sözün kökü", "Gün var min aya deyer", "Yücelikde tenhalık", "Tavşana kaç, tazıya tut", "Açılan sabahlara salam", "Nereye gediyor bu dünya", "Şehitler" kitabları yayınlandı.

Bu satırların müellifi o illerde (1992-1998) şair Halistin Kukulun müellimlik etdiyi Samsun On Dokkuz Mayıs Universitetinde professor kimi fealiyyet gösterirdi. Bahtiyar Vahapzade'nin çap olunmuş kitabları Türkiyede süretle yayılıb-okunurdu (Hacıyeva 14)

Sovetler Birliyi dövründe Bahtiyar Vahapzade'nin yaradıcılığında Azerbaycan millî ideyasına münasibet iki istikametde idi: 1) Azerbaycanın ikiye bölünmesi ve işğalı; 2) millî dil ile bağlı öz eksini tapmışdır. İlk olarak Azerbaycanın bütövlüyü meselesi adı altında millî istiklal ideyasını edebiyyatda yaşadan Vahbazade "Gülüstan" poeamasında vatanın iki yere parçalanmasının siyasi-ideoloji sebeblerini göstermiştir. O, bu eserini keleme almakla şimali Azerbaycanın Rusiyaya birleşmesini bayram kimi keyd edenlere tutarlı cevap vermiştir. O demek istemiştir ki, aslında o zaman olduğu kimi, indi de her iki Azerbaycan işgal altındadır. Bununla da artık bu poemasında filozof şair Sovyet Rusya'sının esaretine karşı ciddi itirazını ifade etmiştir.

Vahabzade'deki bu millî ruh, Vetenin bütövlüyü remzi altında Azerbaycan'da millî ideyanın yaşadılması diger poema ve şeirlerinde de özünü büruze vermişti. Bu bakımdan Vahabzade'nin Azerbaycan-Türk mütefekkiri Celil Memmedkuluzadenin "Anamın kitabı" eserine hasrettiği eyni adlı şeiri de ibretamizdir. Bu şerinde de o gösterir ki, bir vaktlar Azerbaycan'ı Araplar işgal edib hansı veziyete salmışdılarsa, indi de Azerbaycan'ın durumu ondan farklı değildir (Elekberov 2012).

O "böyükler arasında böyükdür" (Yaşar Karayev). Azerbaycan şairi Bahtiyar Vahapzade tekce millî Azerbaycan bedii tefekkürünün fenomeni deyil, ümumTürk bedii-felsefi hadisesidir. O senet ebedidir ki, onun kökünde gözellik yatır, budağında ulviyet bitir. Azerbaycan poeziyası beş asırdır anadilli şeirimiz dahi Füzuli kökü üzerinde perveriş tapıb. Tarikde kehreman Türkün getdiyi nur yolları şeiriyyeti ülviyyet saçan Bahtiyar Vahapzade'nin ebedi sanat yoludur (Eliyeva-Kengerli 2015).

İdealı böyüklük, arzusu temizlik, meksedi yükseklik, eşki gözellik olan görkemli şair, dramaturk, tercümeçi, edebiyyatşünas-alim, publisist ve ictimai kadim Bahtiyar Vahabzadenin ecazkar lirikası, orijinal ferdi üslubu ile hemişe zemanesi, torpağı, dövleti ve milleti, Şerki ve Kerbi, bir sözle, dünyanın - zaman ve insan münasebetlerinin sırlı âlemi ile elakeli olub. Şairin tesvir tehkiyesi insanın kelb ve ekl alemi, menevi-psikoloji ve felsefi-eklaki tebieti ile möhkem bağlıdır. Bu poeziya bütün ruhunu folklor, klassik edebiyyat ve beşer bedii tefekkürünün kaynaklarından götürüp. Bahtiyar Vahabzade poeziyası hissi idrakle mentiki idrakın poeziyasıdır! Onun fikir ve düşünce felsefesi kifayet keder intellektualdır. Bu bakımdan Bahtiyar Vahabzade poeziyasının anlayış, mühakime ve ekli netice deyilen hududsuz bedii

imkanları vardır. Büyük şair poeziyamıza intellektual yaratıcılık üslubu getirir ve bu üslup bedii-felsefi tezatların poeziyası kimi ferdilik kazanıb. Senet meramına çatmak teşnesi ile poetik aktarışlar aparan Sanatkâr her defe nail olduğu yerden her poetik metnden yanğıyla nefes götürüb. Bahtiyar Vahabzade poeziyası dinclik bilmeyen, yürüşde olan, ehtiraslı ve ezemetli poeziyadır! Vakt, Zaman ve Süret Bahtiyar Vahabzade poeziyasının mehek daşıdır. İnsan bu zamanın felsefesinde gözellik ve ekide mücessemesidir!

Bahtiyar Vahabzadenin yaradıcılığı hakkında M. Arif, M.C.Ceferov, M.İbrahimov, B.Nebiyev, T.Hacıyev, Y.Karayev, K.Talıbzade, Y.Akundlu, M.Elioğlu, Ş.Salmanov, Ş.Alışanlı, V.Yusifli, R.Ulusel ve başkaları kiymetli makaleler yazıb, AMEA-nın mükbir üzvü, professor Yaşar Karayev ve profesör Şamil Salmanov "Poeziyanın kamilliyi" adlı monokrafiya çap etdirib. Bahtiyar Vahabzade poeziyası halk tefekkürünün kedimliyinden, arkeologiya ve etnokrafiyasından, mifologiya, nağıl, destan, efsane, revayet ve bayatılarından gelib, folkloru yaradıcı suretde menimseyib. Şair klassik Şerk poeziyasına, tesevvüf ve irfana, Sedi Şirazi, Hafiz Şirazi, Keyyam Nişapuri, Nizami Gencevi, İmadeddin Nesimi, Mehemmed Füzuli, Mehemmed Hadi, Mirze Elekber Sabir, Celil Memmedkuluzade, Hüseyn Cavid, Cefer Cabbarlı, Semed Vurğun, Osman Sarıvelli, Resul Rzaya, habele ruslardan Puşkin ve Lermontova, Türklerden Celaleddin Rumi, Yunus İmre, Mehmet Akif Ersoy, Namik Kamal ve Çingiz Aytmatova, Cenubi Azerbaycan edebiyyatından Şehriyar, Sehend, Sönmez ve Cavad Heyete, Avropadan Vilyam Şekspir, Viktor Hüko ve Corc Bayrona beled olub, onlardan kiymetli makaleler çap etdirib. (Esgerli, 2020). Şairin poeziyasında canlı harmoniyanın - insan ve cemiyyet birliyinin önemi tebietdir. Bahtiyar Vahabzadenin 1950-ci illerdeki tebiet şeirlerinin öz ahengi, öz ritmi, obrazlar ve rengler alemi vardır. Tebiet Sanatkâr tefekkürünün düşünce, fikir ve mena mekanıdır. Feket Bahtiyar poeziyasında Yaşar Karayev demişken "saf" halda tebiet tesviri, demek olar ki, yokdur, Azerbaycan obrazı heç yerde kalis "peyzaj" şeklinde deyildir ("Sensiz de yaşadar bu dağlar meni", "İlk cığır", "Bizim yurdun", "Yay", "Çinar", "Kövsi-küzeh", "Ceyran", "Göygöl", "Karankuş ve serçe", "Ey ana tebiet" ve başkaları). (Esgerli, 2020). Bahtiyar Vahabzade Azerbaycanın ictimai-siyasi ve medeni heyatında feal iştirak edib. Sanatkârın bedii tesvir obyektlerinden biri Cenubi Azerbaycan, bütöv Veten ideyası, idealı olub. Şair bu mövzunu 1950-ci illerden başlayıb ve yaradıcılığının bütün merhelelerinde davam etdirib. Bahtiyar Vahabzadenin Cenub mövzularının ("Sökün çeperleri", "Mektublar", "Şehriyara", "Şair-veten", "Ustad Şehriyarın S. Rüstem'e gönderdiği mektubuna cavab", "Cavab", "Hesret", "Şehriyara", "Sehende mektub") konkret kaynakları olub. Bahtiyar Vahabzade Azerbaycan ve azerbaycançılık mövzusunu "Ata yurdu"ndan - ses-söz, ifade, motiv, tesvir-tehkiyeden tutmuş, soy-kök, od-ocak, gen-yaddaş, torpak, veten ve dünya genişliyine keder ifade edib... (Esgerli, 2020).Ulu Önder Heyder Eliyev Bahtiyar Vahabzade ve Kelil Rzanı koruyub saklayıb. Onlar millî azadlık herekatında en feal ziyalılardan, azadlık mücahidlerinden olub. Ana ve ana dili mövzusu Bahtiyar Vahabzade yaradıcılığında ehemiyyetli yer tutub. Şair 1950-2000-ci illerin şeirlerinden olan "Ana ve şekil", "Ana türbesi", "Ana", "Körpe nefesi", "Lay-lay", "Doğum evinde", "Ana dili", "Ana hediyyesi", "Ana ve balalar", "Menim anam", "Ekran kabağında", "Anama giley", "Şehid anası", "Ana birse", "Menim ana dilim", "Anam öldümü", "Anam tezeden böyüyür", "Anam hakkında şeirler", "Ana dedim, karşımda bir gözel sehne açıldı" ve başkalarında analaren ve doğma dilimizin ehtizazlı bedii obrazını yaradıb.Bahtiyar Vahabzade

psikologizminin min bir poetik halı var - duyğu, kavrayış, tesevvür onun poetik idrakının hissi tezahürleri olub, bu da mentiki idraka - menevi-eklaki ve felsefi-estetik deyer-lerin doğulmasına zemin yaradıb. Ümumen, insanın menevi-eklaki alemine nüfuz Bahtiyar Vahabzadenin uğurlu "seyahetidir" (Y. Karayev). "Men ve dünya", "Men ve zaman" "Özümle özüm", "Menle men", "Bahtiyarla Bahtiyardır", "Dağda şelale kimi", "Süret", "Özümü aktarıram", "Özümüzden öyrenek", "Özümden narazıyam", "Nesense, özün ol", "İkinci ses", "Şehidler" kimi eklaki-felsefi ve estetik kavrayış bu eserlerin poetik küsusiyyetlerini ifade eder (Esgerli, 2020). Veten, torpak, tarik, Azerbaycan, millilik ve beşerilik Bahtiyar Vahabzade vetenperverliyinin, humanizminin cövheridir. Onun İnsanı yanar üreye, seven kelbe, ehtiraslı ruha malikdir.

Türk dünyası mövzusu Bahtiyar Vahabzadenin eserlerinde büyük yer tutub. 1970-1990-cı illerde yazdığı "Türküstan, Türküstan", "Yunus İmre", "İstiklal neğmekarı", "Ehmed Cavad", "Büyük Türkçü", "Senet senet üçündür, yoksa halk üçün", "Ey kocaman Türkiye" adlı makale ve mektubları, habele poetik eserlerinde şair turançılık, Türkçülük ve azerbaycançılık bakışlarını, o cümleden Azerbaycan-Türkiye dostluk elakelerini tecessüm etdirib. Bu yazılar Sanatkârın Türkiye görüşleri ve Türk ülkelerinde çap olunmuş kitapları ile bağlı yaranıb.

Bahtiyar Vahapzade'nin adı gelende ağıla ilk gelen büyük vetenperver şair, Azerbaycan dilinin mübariz mühafizeçisi olması gelir. Tedkikatçılar haklı olarak yazır ki, Azerbaycan poeziyasında vetendaşlık ruhunun küvvetlenmesinde ve Sanatkârlık imkanlarının genişlenmesinde Bahtiyar Vahapzade'nin müstesna hizmetleri var. Dilimizin poetik imkanlarından meharetle behrelenen şair felsefi mezmunlu lirikanın gözel nümunelerini yaratmağa başarılı olur. Manevi ucalık, dünya ve zaman, tebiet ve insan heyatının menası hakkında düşüncelerle zengin poeziyası ictimaiyyet terefinden daim rağbetle karşılanır. Şairin derin lirizmi ile seciyyelenen sözlerine çoksaylı mahnı bestelenib. Azerbaycan dilinin saflığı, temizliyi ve zenginleşmesi uğrunda mübarize Bahtiyar Vahapzade yaratıcılığının mühüm istikametlerinden birini teşkil edib.

Ana dilimizin keşiyinde duran, onu yorulmadan tebliğ eden Bahtiyar Vahapzade büyük bir edebi irsi bize yadigâr koyub. Tedkikatçılar yazır ki, Bahtiyar Vahapzade'nin her bir eseri eks-seda doğurmuş, kısa vaktda okucular arasında yayılıb. Çünki bu poeziya Azerbaycan adlı ananın südünden, isti nefesinden yoğrulmuş müdrik poeziyadır (Sariyeva, 2016).

KK esrin 60-70-ci illerinde Türklüyüne, köküne kayıdışın, gen-kan azadlık mübarizesinin millî poeziyamızda öz tecessümünü tapmasında halk şairimiz Bahtiyar Vahabzadenin hizmetleri ölçüyegelmez derecede böyükdür. Sanatkârın yaradıcılığında Türkçülük ve millî azadlık mübarizesi mövzulu eserler kalkımızın millî özünüderkinin oyanışında çok büyük ve mühüm rol oynamıştır. Türkün Türkle kardaşlık elakelerinin yasak olunduğu illerde ümumTürk menevi deyerlerinin kilası yolunda Türk birliyi ideyasına söykenen deyerli eserler yaratmış vetenperver şairin yaradıcılığı bu yolda bir örnekdir. Onun hele keçen esrin 60-cı illerinde keleme aldığı "Şehid mezarları", "İstanbul", "Mumiya", "İstiklal", "Baba Gur-Gur" ve s. eserlerinde Türk menevi birliyi ideyasının mayasını teşkil edir. Cemiyyete millet duyğusunu, hürriyyet ab-havasını aşılayan keyretli yurddaşımız hakkında kardaş Türkiyede çok kiymetli fikirler söylenilmiştir. Türkiye Cümhuriyeti'nin Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel Azerbaycana seferlerinden birinde Bahtiyar Vahabzade'nin "yalnız Azerbaycan torpağının

deyil, bütün Türk dünyasının şairi" olduğunu beyan etmiştir. Türk şairi Yavuz Bülend Bakilerin fikrince, "Türk edebiyyatı üçün Mehmet Akif, Yehya Kamal, Necib Fazil ne ise, Azerbaycan edebiyatı üçün de Bahtiyar Vahabzade odur... Bahtiyar Vahabzade bütün Türk dünyasının ortak sesi, seven üreyi, aydın üzü ve gözellik cizgisi, remzidir" (Vahabzade 63). Dursun Yıldırım onu "dünya Türklerinin büyük şeir ustası (Vahabzade, 1999, 12), Eli Yavuz Akpınar "başkaları üçün, belki de şeir mövzusu olmayan mövzuları öz şair nefesi ile şeire çevirmeyi bacaran ustad şair" (Vahabzade, 1995) adlandırırlar. Bedreddin Keleştimir ise vetenperver şairi "Azerbaycanda yanan istiklal meşeli"ne benzedir.

Türk edebiyyatına sonsuz sevgi ve reğbet besleyen Bahtiyar Vahapzade küsusile Mehmet Akifin heyranı idi. O, "Mehmet Akifi Türk ruhunun, Hürk tarihinin, Türk medeniyyetinin tecellisi" olarak görürdü Bahtiyar Vahapzade poeziyasında Türkün Türke sevgisi, can yanğısı, doğmalığı, Türkün böyüklüyü, tariki kehremanlarına mehebbeti yüksek seviyyede ifade edilmiştir. "Canım çıkanadek kelbimin sesi, / "Türkem" gerçeyini pıçıldayacak"; "Ana yurdum, ata yurdum / Azerbaycan – Türkiye"; "Ey Azerbaycanımız, Türkün oğuzlar veteni"; "İlahi hökmünle kaldır göylere / İslam bayrağını, Türk bayrağını"; "İki yanağı var, amma bir üzü, / Türk öz anasından bele doğulmuş"; "Sinesi dağlıdır Türkün"; "Tapacakdır eminem, Türk oğlu hakk yolunu", "Ata Türk düz demiş, vallah, düz demiş, / Yokdur Türkün (Mustafayeva 81-82) dostu özünden özge" ve s. ruhumuzun derinliyine nüfuz eden kiymetli fikirlerdendir.

1999 yılında Türkiye'de baş vermiş dehşetli zelzeleden sarsılan şair kalp ağrısıyla kaleme aldığı şiirinde kardaş halkın derdine şerik olur:

Eşidince ata yurdda depremi,

Akdı yaşım, döndü başım, Türkiye.

Her derdimin, her kemimin ortağı

Can kardaşım, can kardaşım, Türkiye

Bahtiyar Vahapzade Türke karşı yönelmiş haksızlıkları, riyakarcasına tehrif edilmiş tarikini, Türk kalklarının öz dede-baba yurdlarından didergin salınmalarını, adlarının bele deyiştirilmesini bezen birbaşa, yeni aşkar, bezen ise setiraltı mena ve ifadeler vasitesile yaradıcılığında eks etdirmiştir. Bu kebil Türk facielerinden biri de Krım Türklerinin öz halal torpaklarından Orta Asiyaya sürgün edilmeleridir. Sovet imperiyasının meksedyönlü şekilde heyata keçirdiyi amansız siyasete karşı çıkan şair yazır:

"Kırım, Yalta, Kızıldaş... bir kalkın ata yurdu

O millete yad oldu, gelmeye veten oldu.

İndi nece ayırak burda keyirden şeri,

Akı hakkın gözleri oyum-oyum oyulmuş,

Torpağın altındadır torpağın sahibleri,

Gelmeler torpak üste torpağa sahib olmuş (Vahabzade 54).

Türkleri gözü götürmeyen bedkahlarımız ara-sıra onların arasına nifak tokumu sepmeye, bu kalkları bir-birinden ayrı salmağa cehd de göstermişler. Lakin bu bir hekiketdir ki, Türk dünyasının hemreyliyi, tarikin çetin mekamlarında bu kardaş kalkların bir-birine dayak olması düşmenlerimizin ümidlerini her zaman boşa çıkarmışdır. Müasir dövrümüzde de süni şekilde baş veren bu cür narahatlıklar Bahtiyar Vahapzade'nin bir vatandaş kimi düşündürmeye bilmezdi. O, bununla elakedar vaktında yazmış olduğu "Hakkı yok" şeiri ile bütün Türk soylarına seslenerek, onları heç bir provakasiyaya uymamağa, ayık- sayık olmağa devet edir:

Yad elinde tapdanırken şeref, şan,
Türkün Türkle edavete hakkı yok.
Her işimiz başlanırken sıfırdan
Türkün Türkle edavete hakkı yok.

Dayak olsun bugün gerek sol sağa,
Bu vehdetden yurdumuza gün doğa.
Bütün millet dönmeliyken yumruğa
Türkün Türkle edavete hakkı yok.

Tarik bizi imtahana çekirken
İmdad umur hamımızdan bu veten.
Dünya da hakk sesimize kar iken
Türkün Türkle edavete hakkı yok.

Ne çok imiş bu torpağa göz diken,
Baka-baka gözümüze mil çeken.
Düşmenimiz dostumuzdan çok iken
Türkün Türkle edavete hakkı yok (Vahabzade, 176).

Bahtiyar Vahapzade bir ulu kökten yaranmış Türkiye Türklerini Azeri Türklerinden ayrı tasavvur edemiyordu. Şairin "Ana yurdda yuva kurdum // Ata yurda könül verdim // Ana yurdum, ata yurdum // Azerbaycan – Türkiye" kimi kelamları fikrimizin tasdikidir.

Bahtiyar Vahapzade öz kalkı ile yanaşı, bütün Türk dünyasının taleyini, geleceyini, öz millî haklarına kovuşması meselelerini düşünerek, onların yükseliş yollarını aktarmağa sey göstermiş, yeni Türkçülüyün ve azerbaycançılığın ümumi terekkisi yolunda çalışmıştır. Bu bakımdan edibin yaradıcılığında azerbaycançılıkla Türkçülük üzvi şekilde birleşir.

Vetenperver şair ikiye parçalanmış yurdunun acı taleyi barede kelbi göyneden, tesirli, eyni zamanda mübarizlik ovkatı ile seçilen eserlerinde bu tariki edaletsizliyi ifşa edir. Onun azadlık ruhlu poeziyasında doğma Azerbaycanını yeniden bütöv, vahid dövlet olarak görmek isteyi çok güclüdür.

"Azerbaycan derdlerini haykıran" (Yavuz Bülend Bakiler) Bahtiyar Vahabzade, eslinde, nesihet vermekden, yol göstermekden daha çok dakilimizde mürgüleyen hissleri oyadır, insanda insanlığı herekete getirir" (Ceferov 17).

Bir zamanlar İranda Azerbaycan kalkının millî menşeyini inkâr eden, "kalkımızı farsların tör-töküntüsü" hesab eden "alimler" meydana gelmişdi. Bu mentiksiz iddia bezi fars alimlerinin köhne uydurmasıdır. Azerbaycanlıların millî varlığını, dilini her vasite ile sıkıştırmağa çalışan İran mürtece daireleri esassız, yanlış müddea ve mühakimelere söykenerek özlerine beraet kazandırmak meksedile bu tariki haksızlığı ört-basdır etmeye cehd göstermişler. Bununla elakedar 1981-ci yılda yazmış olduğu "Cavab" şeirinde Bahtiyar Vahapzade öz hakk sesini ucaldarak bele üzdenirak alimlerin iddialarını alt- üst edir. Şairi küsusile hiddetlendiren mekam onların sırasında "özgelerin elinde alete" çevrilen milliyyetce azerbaycanlı Yehya Zekanın da olmasıdır. Nankor hemyerlimize kitaben: "Senin şanın hanı, şerefin hanı? // Eyilme özgeye öz menzilinde" (Vahabzade, 1999, 125) söyleyen müellif Türk boylarının Kafkazlardan Altaylara keder geniş bir erazide teşekkül etmesi faktını dananları cahil ve satkın adlandırır. O, hemçinin şerefli tariki ile kürur duyan kehreman Türk milletinin kedimliyini, Türk halk şeirinin küdretini öne çekmekle kalkımızın ünvanına böhtan yağdıranları öz keskin kelemiyle ittiham edir:

Altay dağlarını baban aşanda
Ağan bu cüreti heç danmamışdı.
Korkud öz dilinde neğme koşanda
Sedinin kezeli yaranmamışdı.
Tarikler yaradıb tarikden kedim
Bu kalkın kılıncı, bu kalkın sözü
Bes nece oldu ki, ey dönük alim,
Biz olduk özgenin tör-töküntüsü? (Vahabzade 126).

"Bir insanın öz kalkını ve öz doğma dilini delicesine sevmek kabiliyyetini Bahtiyar Vahabzadeden öyrendiyini" (Vahabzade, 1995, 19-20) etiraf eden Azerbaycan edebiyyatının tedkikatçısı ve tebliğçisi Ehmed Şmide öz kenaetinde heç de yanılmamıştır. Bahtiyar Vahapzade ana dilimizden, özünün söylediyi kimi "bayatı şiresi, bayatı şehdi" çekilmesin deye onu her zaman yad tesirlerden mühafize etmiş, mükeddes bildiyi bu nemetin saflığı, temizliyinin keşiyinde müselleh esgertek dayanmıştır:

Bu dil – bizim ruhumuz, eşkimiz, canımızdır,
Bu dil – bir-birimize ehdi-peymanımızdır.

Bu dil tanıtmış bize bu dünyada her şeyi,

Bu dil – ecdadımızın bize koyub getdiyi

En kiymetli mirasdır. Onu gözlerimiztek

Koruyub, nesillere biz de hediyye verek (Vahabzade 15).

Bahtiyar Vahapzade elmi-publisistik eserlerinde de Türkçülüyü tebliğ ve tedkik etmiş, Türk varlığını yüksek tutarak, kalkımızın Türklüyünü derk etmesine sey göstermiştir: "Dilimiz, diriliyimiz", "Dilimizin ve milletimizin adı", "Bizim kimimiz var?", "Katık kara ola bilmez", "Türk kalklarının birliyi", "Dil ve elifba" vs. makalelerinde müellifin Türk kalklarının menşeyi, dili, ortak medeniyyeti ile bağlı deyerli fikirleri yer almıştir" (Vahabzade, 1995). 1981-ci yılda Azerbaycanda çapdan çıkmış "Türk halk şeirinden seçmeler" adlı kitaba Bahtiyar Vahapzade'nin yazdığı ön sözde Türk dilinin Azerbaycan Türkcesine kohum dil olduğu gösterilir: "Dilimize kohum dillerin kedim abidelerini neşretmek ve öyrenmekle biz öz dilimizin de keçib geldiyi kökü, yolu, onun tarikini öyrenmiş ve bilmiş oluruk" (Vahabzade, 1994, 3).

Bahtiyar Vahapzade'nin üreyi, nebzi kalkı, veteni ile hemişe birge döyünmüşdür. Türk dünyasının sevincini paylaşan, ağrı-acısını ise öz şeksi derdleri kimi yaşayan şairin "Hansı bir ürekle?" şeirinde adının deyiştirilmesini istemesi heç de teeccüb doğurmur. Akı milleti koşbekt deyilse, o nece Bahtiyar ola biler?!

Adımı deyişin, bilinsin yolum,

Meger Bahtiyaram, Bahtiyar olum?

Sineme dağ çeken bir bele dağla

Men ağlar bektime nece yar olum?

Milletim bedbektse, men hansı hakla,

Men hansı ürekle Bahtiyar olum? (Vahabzade 265).

Bahtiyar müellimin büyük şair hessaslığı ve coşkunlukla tebliğ etdiyi ideyaların bir çokunun gerçekleşdiyini öz gözleriyle görmesi, illerle hesretini çekdiyi ve uğrunda mübarize apardığı dövletimizin müstekilliyine kovuşması seadetini yaşaması o anlarda onun ne keder mesud olduğunu bize söylemeye esas verir. Kalkımızın millî şüurunun formalaşmasına büyük tesir göstermiş, Türkün terekkisi yolunda yorulmadan çalışmış, ümumTürk menevi deyerlerini daim uca tutarak Türk insanına takdim etmiş Bahtiyar Vahapzade'nin heyat ve yaradıcılık yolu kalkımız, milletimiz üçün milletseverlik örneyidir.

Sonuç

Tek- tenha kalanda, bir neçe kelme ile "Heyat nedir?" sualine cevap aktaranda Bahtiyar Vahabzde yalnız sözü fikirden, obrazdan, ruh ve nefesden yoğrulmuş hakiki şair olarak bizim yaşamak eşkimize, düşüncelerimize kol- kanad verir. "Yaradıbdır inam meni, men inamın

öladıyam..." – misraları şairin yaradıcılığı üçün oldukca karakterikdir. Bahtiyar Vahabzade öz möhteşem poeziya mebedini ucaldıb bu heyatdan köçdü. Bu mebedi ucaldan eller mahir ve kadir ellerdir. Bu ellerin koyduğu özül möhkem ve gözeldir. Okucu bu mebedi tez- tez ziyaret etmelidir. Bahtiyar Vahapzade poeziyasının üzü hemişe Azerbaycanın geleceyine, milletin tarik ve medeniyyetine, Türk dünyasına, onun menevi üfüklerine doğrudur. Bahtiyarın poeziyası ebedi Zaman, Tarik ve Süret remzi olub, ucalık ve zirve, vüset ve leyaket, mentik ve idrak, millî ruh ve birlik demekdir!

Kaynakça

Ceferov, N. *Bahtiyar Vahabzade*. Bakı: Azerbaycan, 1996.

Elekberov, Faik. "Azerbaycan Türkçülüyü İdeyası - KKV: Bahtiyar Vahabzade". 14 Noyabr 2012.https://modern.az/articles/30944/1/.

Eliyeva-Kengerli, Gülşen. "Türk Gayesi ve Millî İdrak Poeziyası", 14 fevral 2015-ci il.https://525.az/news/32401-turk-kayesi-ve-milli-idrak-poeziyasi.

Esgerli, Elizade. "Bahtiyar Vahabzade Poeziyasının Sırrı", *Azerbaycan Kezeti*. 23 avkust 2020

Hacıyeva, Maarife. "Salam Sene, Türk Deyilen Sevgili… Bahtiyar Vahabzadenin Şair Halistin Kukula Mektubları", *Halk Cebhesi*.- 2015.-29 sentyabr.- S.14.

Memmedov, Şamkelil. "Halkın Sevgisini Kazanmış Sanatkâr", *Azerbaycan Müellimi Kezeti*. 27 avkust 2010-cu il.

Mustafayeva, Natavan. "Bahtiyar Vahabzade Yaratıcılığında Türkçülük", *Risale*. Araştırmalar Toplusu. №11, Bakı: Elm ve Tehsil Neşriyatı, 2015, s.81-86.

Sariyeva, İrade. Bahtiyar "Vahabzade Yaratıcılığında Azerbaycançılık Elementleri...", *Bakı-Keber kezeti*. 21 iyun 2016-cı il.

Vahabzade, Bahtiyar. *Fotokitab*. Bakı: Azerbaycan, 1995.

Vahabzade, Bahtiyar. *İstiklal*. Bakı: Genclik, 1999.

Vahabzade, Bahtiyar. *Vetendaş*. Bakı: Genclik, 1994.

Vahabzade, Bahtiyar. *Yanan Da Men, Yaman Da Men*. Bakı, 1995.

Yusifli Vakif. "Bahtiyar Vahabzade Poeziyası - Ferkli Dünyaların Harmoniyası". *525-ci Kezet*, 26 fevral 2015-ci il. http://az.baku-art.com/az/kitabkana-Bahtiyar-vahabzade-hakkinda-m-lumat-t-kdim-edib17/08/2021) (http://anl.az/el/emb/b.vahabzade/about.htm).

BAHTİYAR VAHABZADE'NİN ŞİİRLERİNDE FUZÛLÎ MOTİFİ

***Metanet MUSTAFAYEVA*[1]**

Gence Devlet Üniversitesi, Azerbaycan, mustafayeva20091214@mail.ru

ÖZ

Vahabzade'nin şiirinin ana motiflerinden biri Fuzûlî'dir. Şiirlerinde onu bazen hitap edilen makam gibi, bazen sembolik bir edebi kahraman olarak anar, bazen de şiire kendisinden alınan bir mısra, bir söz-epigraf ile şiire, fikre başlar. Bahtiyar'a göre Fuzûlî, kalbi vatanıyla atan göçmen bir şair-vatandaşdır. Bazen de Bahtiyar, Fuzûlî'ye imreniyor; Fuzûlî yurt dışından hasretle memleketine bakan, Vahabzade ise vatan hasreti çeken bir vatandaş örneğidir.

Fuzûlî sadece bir aşk şairi değildir. Onun kederinde, aslında, gizli meseleler var. Fuzûlî'nin heykelinin önünde duran Vahabzade, heykelin gizemini milletin çektiği acılara bağlar. Deha şairi Fuzûlî'yi düşündüren sadece insan aşkı, çilesi ve hicreti değildir. Yağmalanan ana yurt, perişan olmuş, bölünmüş obası şairin sanki belini bükmüştür. Fuzûlî, milletin bu günü için endişelenir ve bu günü için ağlar. Fuzûlî'nin bilgeliği ile Bahtiyar'ın ruhu arasındaki mucizevi yakınlık ve yerlilik, sadece selefinin halefinin sevgisi değil, aynı zamanda ideolojik paralelliğin sonucu, iki dehanın manevi kimliğidir.

Anahtar Kelimeler: Fuzûlî, Bahtiyar Vahabzade, aşk şairi, vatan aşkı, klasik edebiyat, şiir.

FUZULI MOTIF IN BAHTİYAR VAHABZADE POEMS

Abstract

Fuzuli is one of the main motifs of Vahabzade's poetry. In his poems, he sometimes mentions him as addressed, sometimes as a symbolic literary hero, and sometimes begins the poem, the idea, with a verse, a word-epigraph taken from him. According to Bahtiyar, Fuzuli is an immigrant poet-citizen whose heart beats with his homeland. Sometimes Bahtiyar envies Fuzuli; Fuzuli was looking at his hometown with longing from abroad, Vahabzade is an example of a citizen who is homesick.

Fuzuli is not just a love poet. In his grief, indeed, there are hidden matters. Standing in front of Fuzuli's statue, Vahabzade relates the mystery of the statue to the suffering of the nation. It is not only human love, suffering and emigration that makes Fuzuli, the genius poet, think. The plundered homeland, devastated and divided, is tormenting the poet. Fuzuli worries about this day of the nation and cries for this day. The miraculous affinity and locality between Fuzuli's wisdom and Bahtiyar's soul is not just the love of his

1 ORCID: 0000-0002-1754-590X

predecessor's successor. it is also the result of ideological parallelism, the spiritual identity of the two geniuses.

Keywords: Fuzuli, Bahtiyar Vahabzade, poet of love, patriotism, classical literature, poetry.

B.Vahabzade tüm ülkede tanınan ve sevilen bir şairdir.

Onun şiirsel yaratıcılığında Doğu'ya mahsus tüm güzel nitelikleri şiirlerine yansır.

Oljas Süleymanov

Fuzuli, Vahabzade'nin şiirinin ana motiflerinden birisidir. Şiirlerinde o, bazen hitap edilen makam olarak bazen de sembolik bir edebi kahraman olarak görünür. Bazen de şiire kendisinden alınan bir mısra, bir söz-epigraf ile, mesela, "Hayret, ey büt!" (Demirli 61) gibi, başlanır. "O, bizim Fuzuli'yi bize en çok anımsatan şairimizdir. Hakikaten Fuzuli nefeslidir" (Demirli 50).

Fuzuli'nin ana dilinde yazması Vahabzade için paha biçilmez bir nimettir. *Anadil* (Vahabzade 101) şiirinde Arap oğlu Mecnun hikayesinin anadilimizde ve Fuzuli'nin kaleminde hayat bulduğunu coşkuyla not eden şair, ana diline sevgi ile yaklaşır ve Fuzuli'nin bu "kutsal dille" yazışını alkışlar. Fuzuli'ye karşı derin bir sevgi besleyen Vahabzade, onu "aşk ve bilişsellik aşığı" olarak nitelendirir ve üzerinden yüzyıllar geçmesine rağmen, onun aşkı ve yaratıcılığı ile birçok nesli etkilediğini, bugün de hala sözlerinin kudretini devam ettirdiğini vurgular. Şairin ömrünü uzun hicran gecelerinde eriyen bir mum olarak tasvir eden Vahabzade, onu kendi sözlerini de zikrederek över:

"Rüşvet değil" olduğu için
Selamını almadılar,
Ancak tarih aldı senin
Selamını, kelamını.

Oldu pare-pare bahtın,
Uyanmadı kara bahtın.
İnlemelerini duyan kalpler
Uykusundan uyandı.
... Ulaşmadı taş kalplere
Kendi asrında sesin ancak
Dört yüz yılı aşkın yüreğin
Kendi göğsünde tutsak oldu (Vahabzade 166).

Vahabzade'nin lirik kahramanı, zaman farkına rağmen, Fuzuli "nefesli"dir ve Fuzuli gibi toplumun çirkinliğinin farkında, aynı zamanda bunlara karşı itirazçıdır.

Selam verdim - rüşvet değildir deyü almadılar.

Hükm gösterdim – faidesizdir deyü mültefit olmadılar.

diyen Fuzuli'nin "Şikayet"ine cevaben Bahtiyar "Selam-Rüşvet" şiirinde şöyle der:

Selam verdi, almadılar

Fuzuli'nin selamını.

Torunları ezbere söyledi

Sayılamaz kelamını (Vahabzade 201).

Vahabzade, şu dizelerinde haksızlığa maruz kalan dahi şairin yüzyıllar sonra Fuzuli soyundan, kanından gelenlerin kendisine döndüğünü ve kelamlarını ezbere bildiğini kaydeder. Ve bir bakıma bu gerçeğin ebedi bir problem gibi göründüğüne işaret ederek, kulun rüşvetinin bu dünyada "Allah'ın selamı"ndan daha kıymetli olduğunu vurgular. Kendisini klasik edebiyat güneşiyle kıyaslayan modern edebiyatımızın zirvesi, Bahtiyarın Fuzuli'nin yazdığı gazelden ilham kaynağı alarak yazdığı düşüncelerinden malum oluyor ki, "Şikayetname" yazabilmek büyük bir avantaj, aradan geçen sürenin bir sonucu olarak dönemden-zamandan şikayet etmek sorun haline geldi:

Kan yutub dövran elindən, ey Füzuli, söyledin:

"Dövrü-cövründən şikayet etmemek mümkün değil

Bense öyle bir döneme geldim şu viranhanede ki,

Zamanın döngüsünden şikayet etmek mümkün değil (Demirli 135).

"Fuzuli'nin kendisi büyüktür, kendisi büyük olanın aşkı, bu aşkın verdiği acılar da, acının kendisine de aşkı da büyük ve ulvidir. Fuzuli acıyı sever, çünkü onu mükemmele ulaştırır, büyütür, yüceltir" (Demirli, 41-42). Bahtiyara göre Fuzuli, kalbi vatanıyla atan göçmen bir şair-vatandaşdır. Muhammed Fuzuli'ye ithafen "Öldü ve yaşadı" şiirinde Bağdat ve Kerbela'yı Bakü'ye, Dicle'ye Kür'e muhalif olarak sunar ve Fuzuli'nin kalbindeki vatan üstünlüğünü ilginç bir hayal gücüyle ifade eder:

Dolaştın Bağdat sokaklarında,

Ayak izlerin Bakü'ye düştü.

... Şair, Dicle'ye üzüntüsünü söyledi,

Kür bu acıyı göğsüne yazdı.

... Öldü Kerbela'da ölümsüz sanatçı,

Memleketi Bakü'sünde yaşadı ancak (Vahabzade 302).

Vahabzade, "Dicle'nin Kıyısında" adlı şiirinde Bağdat topraklarına giderken Dicle ile yüz-yüze durur, eski dönemler film şeriti misali gözünün önünden geçer, yüzlerce yıldır akan nehrin Mecnun, Leyli ve Fuzuli'ye sırdaş olmasının hayalini canlandırır. Daha Fuzulinin hala burada, nehrin sularında sanki gölgesini gören modern dönemin şairi halefinin gazellerini

damlaların seslendirdiğini tasvir eder. "Leyli ile Mecnun", Doğu literatüründe defalarca konu alınan bir efsanedir. Klasik edebiyatta yüzyıllardır kullanılan bu konuya Muhammed Fuzuli kendine özgün bir yaklaşım ve ilahi bir kudret getirmiştir. Fuzuli'nin "Leyli ile Mecnun" adlı şiirinin bu şiirlerin en görkemlisi ve mükemmeli olduğu kesin olarak kabul edilmektedir. Boşuna değildir ki, büyük besteci Üzeyir Hacıbeyov "Leyli ile Mecnun" operasını Fuzuli'nin şiirinin motifleri esasında yazmışdır. "Fuzuli aşkı, dünyası, B.Vahabzade'nin şiirinin ve genel yaratıcılığının derin bir iç güdüsü ve temasıdır" (Demirli 38). 1958 yılında operanın 50. yılı münasebetiyle Vahabzade "Leyli-Mecnun" şiirini yazmıştır. Şiir, Kerbela ve Bakü'deki hiyabanda iki mezarın tasviri ile başlar. Her iki mezarda da bir kuş hüzünlü bir nağme söylüyor. Her iki nağmenin adı da "Leyli-Mecnun"dur. İki şehir arasında denizler ve dağlar var, uzak şehirleri birbirine yaklaştıran burada uyuyan kalplerin aynı aşk ateşiyle aynı perdeden bir türkü söylemesidir. Kelime zaman ve uzayda yolculuk etmektir. Fuzuli şiiri yazarken, nereden bilebilerdi ki, başka bir zamanda, başka bir yerde yeniden hayat ve nefes bulacaktır:

Fuzuli daracık odasında hikâyesini yazarken,

Biliyor muydu ki zamanın tamamen farklı bir çağında,

Onun ana toprağında bir sanatçı doğacak?

Kalpleri bir atacak, duygular bir olacak.

O bilmiyordu, bu onuru Üzeyir'e zaman verdi,

Fuzuli'nin sözlerini nağmelere o çevirdi (Vahabzade, 237-238).

Söz ve müziğin birleşiminden oluşan bu eser, sadece ait olduğu topraklar için ilgi çekici olmakla kalmamış, aynı zamanda dünyanın çeşitli yerlerinde bir yıldız haline gelmiştir. Hatta bu sanat incisinin "yangınından bir damlası selin içine düşerse, sel yanar." Vahabzade'ye göre "Leyli-Mecnun" itaat değil, başlı başına bir itirazdır, "kuşakların kalıplaşmış doktrinlerine" karşı bir protestodur. Klasik edebiyatın bu incisinin bazen nesilleri uyutduğu düşüncesine karşıdır. Çünkü burada yüzyıllardır zihinlere kazınan “âdetlere” ve akıma karşı bir muhalefet ve gidişata -Durun!- demeye çağırış vardır:

"Leyli-Mecnun"un nesilleri uyuttuğunu kim söylemiştir?

Hayır, okuyun, iyi okuyun geçmiş yılları.

Leyli'nin gözyaşları, Mecnunların ah ü figanı,

İntikam almaya çağırdı Köroğlu, Settar Hanı.

Settar Han'ın kılıcında yanan alevler nelerdir?

Mecnun'un yüreğinin ateşinden oraya düşen bir damladır (Vahabzade, 238).

Fuzuli sadece bir aşk şairi değildir. Onun kederinde, aslında, gizli meseleler var. Fuzuli'nin heykelinin önünde duran Vahabzade, heykelin gizemini milletin çektiği acılara bağlar. Deha şairi- Fuzuli'yi düşündüren sadece insan aşkı, çilesi ve hicreti değildir. Yağmalanan ana yurt, perişan olmuş, bölünmüş obası şairin sanki belini bükmüşdür. Fuzuli, milletin bu günü için endişelenir ve bu günü için ağlar.

Heykeliniz çok güzel!

Şairin o kavisli beli

Sanki benim yüzyılımın

Ağrısı ile yüklü.

Şiirin her çığlığı,

Nağmesinin her noktası

Yüzyılına uyarlanmamış,

Yüzyılıma uyarlanmış (Vahabzade 27).

Bazen de Bahtiyar, Fuzuli'ye imreneriyor; Fuzuli yurt dışından hasretle memleketine bakıyordu, Vahabzade ise vatan hasreti çeken bir vatandaş örneğidir. Daha 1962 gibi bir tarihte şunları yazdı Bahtiyar:

Arazın

O tarafı vatanım,

Bu tarafı vatanım,

Vatanımı görmek için yok amanım benim.

Ve imreniyordu ki Fuzuli gurbetten vatana bakıyordu, o ise 'vatandan vatana' bakıyor" (Demirli 44).

Profesör Himalay Enveroğlu, "Azerbaycan Edebiyatının Yaratıcı Sorunları" adlı monografisinde şöyle yazıyor: "Füzuli şiir ekolünün değerli bir varisi olan şairin lirik kahramanı de büyük selefinin yolunu izliyor" (Enveroğlu 184).

Fuzuli'nin bilgeliği ile Bahtiyar'ın ruhu arasındaki mucizevi yakınlık ve yerlilik, sadece selefinin halefinin sevgisi değil, aynı zamanda ideolojik paralelliğin sonucu, iki dehanın manevi kimliğidir.

"Kendi içinden ateşi alıp 'Yaşamak yanmaktır' diyen Vahabzade, 'Kalbim hicretle yandı' diyen Fuzulimizin bir emanetidir" (Enveroğlu 192).

"Size garip gelse de söyleyeyim, bitmekte olan yüzyılımızı 16. yüzyılın sonu olarak görüyorum, Bahtiyarı Fuzulinin son sözü olarak kabul ettiğim gibi" (Demirli 127).

Kaynakça

Demirli, Mail. *Şairin Edebi Buluşmaları*. Bakü: Tefekkür Yayınevi, 2000.

Demirli, Mail. *Türk Dünyasının Bahtiyarı I*. Bakü: Tefekkür Yayınevi, 2002.

Enveroğlu, Himalay. *Azerbaycan Edebiyatının Yaratıcı Sorunları*. Bakü: Karaağaç Yayınevi, 2004.

Vahabzade, Bahtiyar. *Seçilmiş Eserler I*. Derleyen Ramazan Gafarlı, Bakü: Karaağaç Yayınevi, 2008.

Vahabzade, Bahtiyar. *Seçilmiş Eserler IV*. Derleyen Ramazan Gafarlı, Bakü: Karaağaç Yayınevi, 2008.

Vahabzade, Bahtiyar. *Seçilmiş Eserler VII*. Derleyen Ramazan Gafarlı, Bakü: Karaağaç Yayınevi, 2008.

ESKİ TÜRK ŞİİRİNDE YİNELEME: DEYİŞBİLİMSEL BİR TASNİF DENEMESİ

***Banu GÜZELDEREN*[1]**

Dr., Akdeniz Üniversitesi, Türkiye, banudurgunay@akdeniz.edu.tr

ÖZ

Eski Uygur Türkçesine ait olduğu düşünülen şiirlerde sesbilgisel ve biçimbirimsel yinelemelerin, koşutlukların önemli bir ölçüt olduğu bugüne kadar yapılan çalışmalarda vurgulanmıştır. Yineleme, sözlü edebiyatın bir gereği olarak öne çıkan bir özellik olduğu gibi yazılı edebiyat ürünlerinde de yapıtın estetik bir düzen içinde ortaya konmasını sağlayan bir araç olarak kendisini gösterir. Yazıya geçirilen en eski Türkçe yazın eserlerinde yinelemeye özel bir yer verilmesi de bununla ilgilidir. İslamiyet'in benimsendiği bir coğrafyada yazıya geçirilen Uygur harfli bir yazmadan Bang ve Arat tarafından yayımlanan metinlerin Budist ve Maniheist şiirlerden ayrılan yönleri bulunmaktadır. Uygur harfli yazmadan alınan bu şiirlere yapıca benzerliğine Peter Zieme'nin dikkat çektiği iki şiir de eklenerek bu çalışmaya konu edilen metinler belirlenmiştir. İlgili metinlerde yinelemeler, deyişbilimin yöntem ve terimleriyle tasnif edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yineleme, koşutluk, deyişbilim, Eski Uygur Türkçesi.

ABSTRACT

It has been emphasized in the studies done so far that phonological and morphological repetitions and parallelism are important criteria in the poems that are thought to belong to the Old Uygur Turkish. Repetition is a feature that stands out as a requirement of oral literature, and it also shows itself as a tool that enables the work to be presented in an aesthetic order in written literary products. The fact that repetition is given a special place in the oldest Turkish literary works is also related to this. The texts published by Bang and Arat, from an Uygur script written in a geography where Islam was adopted, have aspects that differ from Buddhist and Manichaean poems. The texts that are the subject of this study were determined by adding two poems that Peter Zieme drew attention to the structural similarity to these poems taken from the Uyghur script. In the relevant texts, repetitions are classified with the methods and terms of stylistics.

Keywords: Repetition, parallelism, stylistics, Old Uygur Turkish, Old Turkish folk poetry.

[1] ORCID: 0000-0003-1100-7569

Giriş

Uygur yazısıyla yazılmış bir mecmuanın (U 558) içerisinde yer alan Eski Türk şiiri örnekleri Willi Bang ve Reşid Rahmeti Arat tarafından 1933'te "Lieder aus Alt-Turfan" başlığıyla yayımlanmıştır. Daha sonra Arat'ın *Eski Türk Şiiri* adlı çalışmasında da yer verilen bu metinlerin bir kısmı eski Türk halk şiiri örnekleri olarak değerlendirilir. Peter Zieme, Berlin Turfan Metinleri U 5996 numaralı yazmada Bang ve Arat'ın çalışmalarındaki gibi eski Türk halk şiiri olarak adlandırılabilecek örnekler tespit etmiştir (Zieme, "Ein Uigurischer Erntesegen"; Zieme, Die Strabreimtexte der...).

Eski Türk şiiri örneklerinin ayırt edici yönü yinelemelerin kullanımında karşımıza çıkar. Eski Uygur Türkçesi dönemine ait şiir örneklerini inceleyen Abdurishid Yakup söz başı aliterasyonunun bu şiirin en temel tekniği olduğunu söyler (123). Benzer biçimde koşutluk da temel ve eskicil özelliklerdendir (Yakup 123). Alanda yapılan çalışmalarda telif veya çeviri şiirleri Budist, Manihaist veya İslami olmak üzere farklı inanç ve kültür dairelerine ait olmaları bakımından ayırarak inceleme yoluna gidilmiştir. Bu şiirlerin tamamı dinsel içerikli şiirler olmasa da ortak kültür dairesinde biçimlenmelerinin birtakım benzerlikleri de beraberinde getirdiği düşüncesi bu ayrımın gerekçesi olmalıdır. Buna göre Yakup, koşutluğun Budist Eski Uygur Türkçesi metinlerinde Manihaist ve din dışı özellikler gösteren şiirlere oranla daha az önemsendiğini söyler (125). Döneme ait şiirlerin büyük çoğunluğunu oluşturan Budist şiirlerde söz başı aliterasyonu görülürken, Manihaist ilahiler ve din dışı şiirler ile halk şiirinde koşutluk ve söz başı aliterasyonu birlikte görülmektedir (Yakup 122). Peter Zieme dinsel temalar içeren şiirlerde koşutluğun daha az olduğunu; buna karşılık halk şiirinde sıklıkla görüldüğünü ifade eder (Die Strabreimtexte der... 42; 415).

Zieme, *Die Strabreimtexte der Uiguren von Turfan und Dunhuang: Studien zur alttürkischen Dichtung*'da Budist, Manihaist şiirleri ve halk şarkılarını da içeren Uygur harfli şiirleri değerlendirir. Çalışmasında şiirleri yapıları bakımından inceledikten sonra aliterasyon, koşutluk gibi ön planda olan nitelikleri bakımından ele alır. Koşutluk konusunda W. Steinitz'in yöntemine dayanarak "zıt koşutluk", "sıralı koşutluk" ve "değişken koşutluk"ları inceler ve bunlara ilave olarak eş anlamlı koşut dizelere ve kıta koşutluğuna yer verir (Die Strabreimtexte der... 415-424).

Umut Düşgün, yüksek lisans tezinde Eski Uygur Türkçesi şiir örneklerini deyişbilim ve imgebilim açısından değerlendirir. Düşgün, tezinde Budist, Manihaist ve İslami metinleri ayrı başlıklar altında ele alır. Çalışma, deyişbilim ve imgebilimin yöntemlerinin tarihsel Türk dili metinlerine uygulanması bakımından ilk örneklerdendir[2]. Çalışmanın üçüncü bölümünde deyişbilimsel incelemeye yer verilmiştir. Deyişbilimin yöntemleriyle Eski Türk Halk şiiri örnekleri üzerine yapılan değerlendirmede yinelemenin yalnızca üç örnek dörtlük üzerinden ele alınması çalışmanın sınırlı yönüdür (Düşgün 109-111). Düşgün, Budist metinleri ayrı tutarak Manihaist metinlerin ilahi olmayanlarını ve İslam muhitine ait

[2] Bu bakımdan metindilbilimsel yöntemle Orhun Yazıtlarının incelendiği Leylâ Subaşı Uzun'un çalışması ve sözcükbilim, anlambilim ve deyişbilimin yöntemleriyle Orhun ve Yenisey Yazıtlarının değerlendirildiği Doğan Aksan'ın çalışmalarından da söz edilmelidir. bk. Subaşı Uzun, Orhon Yazıtlarının Metindilbilimsel...; Aksan, En Eski Türkçenin İzlerinde.

metinleri biçim ve ahenk açısından Türk halk edebiyatının temel ögelerini içeren metinler olarak değerlendirmiştir (81).

Deyişbilim kendi yöntemleriyle bir metni ilk önce lehçe bakımından ve daha sonra tarihsel, bölgesel, toplumsal ve sınıfsal bakımdan inceler, bireysel dil özelliklerini çalışma konusu yapar (Özünlü 22-23). Eski Uygur Türkçesi döneminden elimizde birçok şiir bulunmasına karşılık yalnızca birkaçının şairlerini bilmekteyiz[3]. Bu alanda bilgiler oldukça sınırlıdır ve buna bağlı olarak bireysel özelliklerin tespiti bakımından elimizde yeterli kaynak bulunmamaktadır. Bireysel etkilerin gözlemlenmesinde böyle bir sınırlılık bulunsa da lehçe, bölge ve sınıfsal bakımdan tercihlerin ne olduğu hakkında elimizdeki metinler bilgi verebilmektedir.

Arat, *Eski Türk Şiiri*'nde "İslam Muhitinde Yazılan Eserler" başlığı altındaki 30 numaralı şiirde söz başı yinelemelerinin (uyakların) bulunmayışından ve dize yinelemesiyle dörtlüklerin birbirine bağlanmamış olmasından yola çıkarak bu şiirin bir şairin kaleminden çıkmış olabileceğini ifade eder. Arat dörtlüklerin anlam bakımından müstakil görünüp, birbirinin devamı gibi kabul edilebilmesini telif şiir olmanın ölçütü olarak kabul etmiştir. Ayrıca bu ifade, telif bir eserin halk şiiri sayılamayacağını işaret eder ve bu da anonimliğin halk şiirinin bir ölçütü kabul edilmesi anlamına gelir. Talat Tekin de Arat'a atıfla, İslam çevresindeki Uygur harfli şiirlerden 28 ve 29 numaralı şiir dışında şekil ve içerik olarak halk şiiri özelliği taşımayan şiirler oldukları görüşünü dile getirir (IX). Bununla birlikte, İslam dinine ait söz varlığının görüldüğü 30 numaralı şiir gerek yinelemeler ve koşutluklar bakımından gerekse 7'li hece vezni ve içeriğiyle halk şiirinden kesin çizgiyle ayrılmasını gerektirecek bir işaret taşımamaktadır. 31 numaralı şiir bilgiye yüklenen kıymet bakımından *Kutadgu Bilig*'deki birçok beyite benzer ifadeler taşır. Bu şiir, söz başı yinelemelerine, a-b-a-b / c-b-c-b uyaklanışına sahiptir ve 7'li hece vezniyle yazılmıştır. Arat'ın "Fazilet" başlığıyla sunduğu 32 numaralı şiir koşma tarzında uyaklanmış, 7'li hece vezniyle yazılmıştır. Şiirin son dörtlüğünde tapşırma[4] olduğu düşünülen bir ad yer almaktadır. Benzer şekilde 33 numaralı şiirin de vezin ve uyaklanış biçimi, içeriği ve yinelemeleri halk şiirinin eski örneklerinden olduğunu göstermektedir. Sözü edilen şiirler, yinelemeler ve koşutluklar bakımından da çok zengin bir malzeme vermektedir.

Bu çalışmada Zieme'nin 1991'de "halk şarkıları" olarak nitelendirdiği metinler, Bang ve Arat'ın yayımladığı mecmuadaki şiir örnekleriyle birlikte değerlendirilecektir. Çalışmada incelenecek olan şiirlerin bir kısmında görülen alıntı sözcükler ve dinsel ifadeler (*ırab*, *ḳadir*, *ḳurbān*, *baḫıllıḳ* vb.) söz konusu metinlerin Türk-İslam coğrafyasında yazıldığının ipuçlarını vermektedir. İnceleme nesnesi olan şiirler, nazım şekli ve söyleyiş tarzı bakımından eski Türk halk şiiri örneklerine benzetilir. Bu benzerlik ilgisi, Türk halk şiirinin yinelemeler bakımından dikkat çekici metinler olmasına, nazım şekli ve içerik benzerliklerine dayanır.

Yinelemeler, deyişbilimde ses bilgisi, biçim bilgisi, söz dizimi, anlam bilimi ve metin açısından incelenerek sınıflandırılır (Özünlü 115). Bu çalışmada metinlerdeki yinelemeler

[3] Şairlerle ilgili bilgi için bk. Arat XX-XXII; Zieme, Die Strabreimtexte der... 307-330.

[4] "bulfayız urdu ḳadem /oḳırlar ..... / erikse iligi ḳalem / anıng bir meşesi bar" (Arat, 2007: 262). Arat dörtlüğü günümüz Türkçesine şöyle aktarmıştır: "Ebülfayız adımını attı / ..... okurlar / eli kaleme hâkim olursa / onun bir zevki var" (Arat 263).

tasnif edilmeye çalışılacaktır. Bu tasnifle elde edilen bulguların, şiirlerin benzerlik gösterdiği düşünülen Türk halk şiirinde sıkça tercih edilen yineleme türleri bakımından yorumlanması için gerekli malzemenin de dikkatlere sunulması amaçlanmaktadır.

1. Sesbilgisel Yinelemeler

Sesbilgisel yinelemeler seslerin kullanım sıklığını ve bu sıklığın çağrışımsal bir anlam taşıyıp taşımadığının tespit edilmesini sağlar. Özünlü, bazı dillerde sık yinelenen seslerle ilgili yapılan araştırmalar bulunduğunu söyler ve bu araştırmaların sonuçlarından söz eder (Özünlü 115). Özünlü, Türkçe üzerinde böyle bir çalışmanın bugüne kadar yapılmadığını da belirtir (116).

Her ne kadar ses estetiği ve çağrışımlarıyla ilgili çalışmalar arasında sayılamazsa da Türk dilinin köken bilgisi üzerinde yapılan bazı çalışmalar, yapısı gereği sondan eklemeli bir dil olan Türk dilinde ortak kökenlere bağlı olarak böyle bir çağrışım gücünün kendiliğinden bulunduğuna işaret etmektedir. Ancak sözü edilen bu güç, Özünlü'nün sözünü ettiği gibi seslerin yapısı gereği yarattığı çağrışım özellikleriyle ilgili değildir[5].

Birçoğu varsayımsal olan ve yalnızca ünlülere kadar indirilebilen köklere bağlı olarak olumlu ya da olumsuz çağrışımları bulunan seslerin tespiti Türk dilinde sözcük ailelerinin ayrı ayrı incelenip, yorumlanmasıyla mümkün olabilir. Ses yinelemeleriyse Eski Türk şiiri örneklerinde sıklıkla görülmektedir. Bu yinelemelerin işitsel gücü kimi metinlerde oldukça baskındır[6].

1.1. Söz başı yinelemeleri (*söz başı uyağı~aliterasyonu*): Sesbilgisel yinelemeler şiirlerde söz başı yinelemeleri biçiminde gözlemlenebilmektedir. Eski Uygur Türkçesi metinlerinde söz başı aliterasyonlarında ölçüt işitsel değil de görseldir (Erdal'dan aktaran Yakup 123). Eski Türk şiirinde /o/ ve /u/, /ö/ ve /ü/, /a/ ve /e/ ünlüleriyle yineleme yapılabilir (Arat 358). Yakup yineleme bakımından /ı/, /i/ ve /e/ ünlüleri arasında bir ayrımın olmadığını da ifade eder (123). Görsel yinelemeye önemli bir örnek Uygur

[5] Sondan eklemeli dil sisteminin mantığı içerisinde anlamlı olacak çalışmalar arasında şunlar sayılabilir: İ. V. Kormuşin " 'Leksiko-Semanti-Çeskoye razvitiye kornya *qa v Altayskih yazikah (Altay Dillerindeki *qa Kökünün Leksik-Semantik Bakımdan Gelişmesi)' başlıklı yazısında, etimolojik araştırmaların yardımıyla, morfolojik tahlilinin yapılmasında zorluklar bulunan çok heceli kelimelerin, iki sesten oluşan tek heceli ortak köklerden türediğini belirterek *qa- eki üzerinde durur" (Kormuşin'den aktaran Özkan 158). Ortak *qa- kökünden türetilen sözcüklerin neredeyse tamamında yeni anlamların yanında "sayıca çok olma, çoğalmak, artmak" temel anlamının izlerini bulunmaktadır (Özkan 158). Necmettin Hacıeminoğlu'na göre Türk dilinde iki tür kök bulunur ve bu köklerden fiiller, isimler türetilir. Ona göre bu fiil kökleri ya tek ünlüden oluşur ya da ünsüz ve ünlüden kurulur (Hacıeminoğlu 20-21). Sınırlı sayıda olan bu fiil köklerine çeşitli ekler getirilerek türetme yapılır. Hacıeminoğlu'na göre *a- "ayırmak" anlamına gelir ve *a- kökünden aç- "'açmak' yani, kapalı durumdaki kapının kanadını serbest kanadını bulunduğu yerden ayırmak" (Hacıeminoğlu 24); ad-" ayrılmak"; ar- "aldatmak, doğru yoldan ayrılmak"; adaş- "yolunu şaşırmak yoldan çıkmak, azıtmak" fiilleri türetilir (Hacıeminoğlu 24-30). /a/ sesi "ayırmak", "ayrılmak" ile ilintili sözcükler türetir. Hacıeminoğlu ünsüz ve ünlüden oluşan köklerin de çeşitli eklerle yeni sözcükler türetmesini de çalışmasında inceler (33-36). Örneğin *ku- "bağlamak" kökünden kul "kul, köle"; kur "kuşak, bağ"; kurla- "kuşak yapmak"; kurşa- "kuşanmak, kuşak bağlamak"; kuşak "kuşak" türemiştir (Hacıeminoğlu 34). Fatma Özkan'ın "Yıldırım, Yıldız, Alev, Alaz / Yalaz, Işın ve Işık Kelimeleri Nereden Geliyor?" ve Ayten Atay'ın, "Türkçe'de *ya- (parlamak) kökü ve Türevleri" adını taşıyan makaleleri ortak köken ve anlamdan türetilen sözcükler üzerinde durmaktadır. Doğan Aksan *Türkçenin Gücü* ve *Türkçenin Söz Varlığı* adlı kitaplarında Türk dilinin türetme gücüne ilişkin çok sayıda örnek vermiştir.

[6] Manihaist metinlerden "Tan tengri" yinelemesine sahip olan ilahide ses yinelemeleri ve koşutlukların yarattığı ahenk, dinsel ayin ortamına uygun düşmektedir. Bu konuda bk. Arat 3; Yakup 124.

harflerine bağlı olarak birbirine biçimce benzeyen ancak işitsel değeri birbirinden çok farklı olan art damak /ḳ/ sesi ile /s/nin uyuma sokulmasında görülmektedir (Zieme ve Shigaito'dan aktaran Yakup 123). Buna karşılık işitsel özellik nedeniyle birbirine yakın /t/ ve /d/ seslerinin de yinelenmesine rastlanmaktadır (Zieme'den aktaran Yakup 123).

Arat'ın çalışmasında 28 numaralı şiirde söz başı yinelemeleri: a- / a- / a- / a-; ḳa- / ḳa- / ḳa- / ḳa-; ya- / ya- / ya / ya-; kü- / kö- / kö- / kö- (Arat 248).

Arat'ın çalışmasında 29 numaralı şiirde söz başı yinelemeleri: a- / a- / a- / a-; be-/ be- / be- / be-; ḳa- / ḳa- / ḳa- / ḳa- (Arat 252).

31 numaralı şiirdeki söz başı yinelemeleri: bi- / bi- / bi- / bi; bi- / ... / bi- / .... (Arat 259)

Zieme'nin tespit ettiği U 5996 numaralı yazmadaki eksik şiirde *ḳa-* yinelemesi bulunur (Die Strabreimtexte der... 340). Zieme'nin *Erntesegen* (Ürün Duası) metninin sayfa kenarına yazılmış dizelerdeki söz başı yinelemeleriyse şöyledir: ḳa- / ḳa- / ḳa- / ḳa-; ḳı- / ḳı- / ḳı- / ḳı-; ba- / ba- / ba- / ba-; tu- / to- / t[o]- / to- (341-342).

1.2. İç yineleme (*aliterasyon*): Eski Türk şiirinde bu tip yinelemelerin sıklıkla görüldüğü bilinmektedir. Zieme, her sözcüğün *t-* ile başladığı bir metinden örnekle[7] totogram (*tautogramm*) başlığı altında bu tip ses yinelemelerine dikkatleri çeker (1991: 357). Zieme, söz konusu yinelemeleri yazar veya şairin isteyerek yapıp yapmadığını bilemeyeceğimizi söyler (1991: 357). Bunun eski Türk şiirinde önemsenen bir özellik olduğunu belirten Zieme, bu tip yinelemelerin Türk Halk şiirinde de örneklerinin bulunduğunu söyler (Die Strabreimtexte der... 357).

/ya/ seslerinin Arat'ın çalışmasındaki ilk şiir örneğinde sıklıkla yinelendiği görülmektedir (2007: 248). /ya/ sesleri ile yapılan tekrarlar *yaş*, *yaġmur*, *yaşın*, *yaşların*, *yaşı*; *yaşlıġ*; *yaġ-*; *yaġur-*, *yaġıt-* ve *yaz* sözcükleriyledir. Eski Türkçe "bahar" anlamına gelen *yaz* mevsimi yağmurun en çok yağdığı mevsim olarak düşünüldüğünde dizelerdeki yinelemenin bilinçli bir şekilde seçilmiş olduğu söylenebilir. *yaşlıġ* "yaşlı" ve *yaşı* "yıl birimi ile ölçülen zamanı, yaşı" sözcüklerinde gözlemlenen yineleme ilk bakışta bunun bir istisnası olarak düşünülebilir. *Yaş* sözcüğü "nemli, yaş, taze" anlamına gelen sözcüğünün sesteşidir. Dolayısıyla *yaş* sözcüğünü de aynı anlamdaki yineleme grubuna dahil etmek mümkündür.

32 numaralı şiirde söz başı ve söz sonu yinelemelerinin dışında iç seste /ḳ/ sesinin yinelendiği görülmektedir (Arat 262). Bu yineleme söz başı ve söz sonu yinelemeleriyle birlikte şiirdeki ses estetiğini oluşturma görevini üstlenir:

*erdem*lig *ḳ*ara l*açın*

*erdem*siz *ḳ*almaz *açın* (Arat 262).

1.3. Söz sonu yinelemesi (*söz sonu uyağı~aliterasyonu*): Tekin, söz sonu yinelemelerinin Eski Türk şiirine sonradan Arap ve Fars şiiri aracılığıyla girdiğini ve söz başı uyaklarının asıl olduğunu öne süren birçok araştırmacının bulunduğunu söyler (X). Tekin, XI. yüzyıla ait atasözlerinden örnekler vererek, çok eski çağlara uzanan bu kalıp sözlerin kendi içinde söz sonu yinelemelerinin bulunduğunu ifade eder (X). Dolayısıyla, tam olarak hangi tarihlerde

[7] Şiir için bk. Zieme Die Strabreimtexte der... 204; BT XIII: 18.

bu tip yinelemelerinin kullanılmaya başlandığı söylenemezse de Eski Türklere ait şiirlerde söz başı yinelemeleri gibi söz sonu yinelemelerinin de bulunduğu söylenebilir.

İncelenen metinlerde söz sonu yinelemeleri sıklıkla eklerle sağlanmıştır. Söz sonu yinelemeleri Arat'ın 30 numara ile kaydettiği metinde şöyledir: -.... / -deçi / -.... / -daçı; eşin͡ge / -deçi / eşin͡ge / -deçi; *-lıḳnı* ḫu ḳılġan / -daçı / *-lıḳnı* ḫu ḳılġan / -deçi (256). Bir diğer metinde şöyledir: -.... / -eş bolur / -.... / -ş bolur; -in͡ge / -aş bolur / -ınġa / -aş bolur (259). Bu metindeki ince sıradan ünlülerle ve onlarla birlikte kullanılan ince sıradan ünsüzlerle -*in͡ge* biçimindeki ek yinelemesi ile kalın sıradan ünlü ve onlarla birlikte kullanılan kalın sıradan ünsüzlerle -*ınġa* yinelemesinin yapılması Eski Türk şiirinde sıklıkla görsel olduğu düşünülen uyak düzenine karşılık işitsel uyak özelliği gösterir. 32 numaralı metinde -*esi bar* yinelemesi 1. dörtlüğün ikinci dizesinde, ikinci dörtlüğün dördüncü dizesinde ve son dörtlüğün dördüncü dizesinde görülmektedir (Arat 262). Ayrıca ikinci dörtlüğün ikinci ve üçüncü dizelerinde -*nı*; üçüncü dörtlüğün ikinci ve üçüncü dizelerinde -*ın* eki yinelenmiştir (Arat 262). Zieme'nin yayımladığı *Ürün Duası* metninin kenarında yazan şiirdeki söz sonu yinelemeleri ikinci dörtlükte görülebileceği üzere yapım ekleriyle de sağlanmıştır: ḳaş*ı* / taş*ı* / yaġ*ı* / ...; ḳıyıḳ / sıyuḳ / ḳırıḳ / çaruḳ; ös*lüg* / söz*lüg* / kös*lüg* / tös*lüg* (Ein Uigurischer Erntesegen 116; Die Strabreimtexte der... 341).

2. Biçimbirimsel Yinelemeler

Özünlü, sesbilgisel yinelemelerin şiirde uyak türlerini yaratmasına karşılık biçim birimi ve söz dizimi yinelemelerinin şiirin iskeleti olan kurgusunu belirlediğine dikkatleri çeker (77). Özünlü ön yinelemelerin, art yinelemelerin ve koşut yinelemelerin özellikle Türk halk şiirinde oldukça fazla görüldüğünü ifade eder (77).

2.1. Ön yineleme (*anaphora*): Bu yineleme türünde birbirinin arkasından gelen dize veya cümlelerin en başında bulunan sözcük ve sözcük grubu yinelenir (Özünlü 118).

Arat'ın 33 numara ile kaydettiği metinde "ayıbsız" sözcüğü dize başlarında yinelenir:

ne ḫoş bu aybsızlıḳ
ayıbsız bolmış kerek
ayıbsız bolmışta kin
ne ḳılsa .... kerek

ayıbsız tişike er
boyunın sumış kerek
ol andaġ tüzün birle
tiriglik ḳılmış kerek (Arat 266).

Bir diğer örnek şöyledir:

bilig biliŋ ya begim
bilig saŋa eş bolur

bilig bilgen ol erke

bir kün devlet tuş bolur (Arat 259).

İncelenen metinlerdeki ön yinelemelerin sözcük yinelemesi biçiminde karşımıza çıktığı görülmektedir. Örneklerdeki yinelenen sözcüklerin vurgulu olduğu söylenebilir.

2.2. Art Yineleme (*epistrophe*): "Bu yineleme, birbiri peşisıra gelen tümcelerin sonundaki sözcüklerin ya da sözcük gruplarının yinelenmesiyle yapılır. Yalnızca ritim için değil, tümce sonundaki sözcüğün anlamını pekiştirmek ve vurgulamak için de kullanılır" (Özünlü 118). Özünlü çağdaş şiirde birbiri ardına gelen dize sonunda yinelemelerdenin dışında şiirdeki bölüklerin sonundaki sözcüklerin de yinelenebildiğini ifade eder (119). Eski Türk şiirinin halk şiiri ile ortaklıklarından biri kabul edilen bu yinelemelere şu örnekler verilebilir:

kükirep~kükürep sözcüğü 28 numaralı şiirde ilk üç dörtlüğün ilk dizesinin sonunda tekrar edilirken her dörtlüğün son dizesinde *aḳıdur* sözcüğü yinelenir (Arat 248). 29 numaralı şiirde *ter mü erki* tekrarı her üç dörtlüğün ikinci dizesinin sonunda ve 1. ve 3. dörtlüklerin dördüncü dizesinin sonunda görülmektedir (Arat 252)[8]. 30 numaralı şiirde son dörtlükte *ḫū ḳılġan* ifadesi ikinci ve dördüncü dörtlükte yinelenir (Arat 256). 31 numaralı şiirde dörtlüklerin ikinci ve dördüncü dilerinin sonunda *bolur* sözcüğü yinelenir (Arat 259). 32 numaralı şiirde birinci dörtlüğün ikinci dizesi ile tüm dörtlüklerin dördüncü dizelerinde *bar* sözcüğü yinelenir (Arat 262). 33 numaralı şiir altı dörtlükten oluşur ve her dörtlüğün ikinci ve dördüncü dizesi *kerek* ile biter (Arat 266). Zieme'nin eski Türk halk şiiri örneklerinden kabul ettiği U 5996'dan alınan şiirde *yaraşur* sözcüğü ikinci ve dördüncü dize sonunda yinelenir (Die Strabreimtexte der... 340).

2.3. Koşut yineleme (*symploce*): Koşut yinelemede dize sonlarındaki sözcüklerin aynı şiirin başka bir bölüğünde yine aynı yerlerde yinelenmesi söz konusudur (Özünlü 121). Koşut yineleme Arat'ın 28 numara ile kaydettiği şiirde şöyledir:

aḳlar *bulıt örlep kükirep*

alḳuḳa mu ḳar yaġurur

aḳ bir saçlıġ ḳarı anam

açıyu *mu yaşların aḳıdur*

ḳaralar *bulıt örlep kükirep*

ḳar mu yamġur ol yaġurur

ḳarı yaşlıġ ol anam

ḳayġuta mu yaşın aḳıdur

yazḳı *bulut örlep kükirep*

[8] Şiirin ikinci dörtlüğünün son kısmı eksiktir, metin tamiriyle [erki] olarak düzenlenmiştir, bu nedenle yineleme olarak değerlendirilmemiştir (Arat 252).

yamġurlar mu ol yağıdur

yaşı kiçig alġanlarım

yaşların mu aḳıdur

küzki *bulıt kükürep örlep*

köp mü yamġur ol yağıdur

köŋüldaşım iki kiçig

köz *yaşların mu aḳıdur* (Arat 248)

Şiirde dörtlüklerin ilk dizesinde koşutluk gösteren ifade, dördüncü dörtlükte farklı biz diziliştedir. Burada *örlep* ile *kükürep* sözcüklerinin yerinin farklı olmasını Arat, müstensihin yazımına bağlı olarak değerlendirir (247). Bununla birlikte başka şiirlerde de böyle kullanımların olması nazım şekline bağlı bir özellik olabileceğini de düşündürmektedir. Benzer bir yer değişikliği ilk dörtlüğün son dizesindeki *mu yaşların aḳıdur* ifadesinin, üçüncü ve dördüncü dörtlükte *yaşların mu aḳıdur* olarak yinelenmesinde de görülmektedir.

Koşut yinelemenin gözlemlendiği 29 numaralı şiirde 28 numaralı şiirde olduğu gibi son dörtlükte yinelenen sözcüklerin yerleri değiştirilmiştir:

adaylarım ḳaçma ḳulun

atam *ḳayda ter mü erki*

amraḳ toġmış ini kelin

aġam *ḳayda ter mü erki*

belde turġan biş-on oġlan

begim ḳayda ter mü erki

bezeklikte ḳızlar ḳırḳın

berter mü[9] köŋülin [erki]

ḳatta turġan ḳaç ol oġlan

ḳayda begüm ter mü erki

ḳaġuşġuluġ künni küsep

ḳayġu ... erki (Arat 252).

İkinci dörtlükteki "begim ḳayda ter mü erki" dizesi son dörtlükte "ḳayda begüm ter mü erki" biçiminde kaydedilmiştir.

[9] Arat yayınında *bertermü* biçiminde kayıtlı olan ilgili yer Zieme'nin çalışmasın *berterler mü* biçimindedir (Arat 252; Zieme, Die Strabreimtexte der... 340).

32 numara ile kayıtlı olan metinde de muhtemelen bir koşut yineleme bulunmaktadır. İkinci dörtlüğün son dizesi "töbesinde mivesi bar", üçüncü dörtlüğün son dizesinde yineleniyor olabilir: "töbesinde ... bar" (Arat 262). Yazmada ilgili kısım eksik olduğu için kesin bir şey söylenemez.

2.4. Çok ekli yineleme (*polyptoton*): Aynı kökten türemiş sözcüklerin kullanıldığı çok ekli yinelemenin çok sayıda örneği tespit edilmiştir. *yaġ-* "yağmak" fiilinden türeyen *yaġur-* "yağdırmak", *yaġıt-* "yağdırmak" fiilleri ve *yamġur*[10] (<yaġmur) "yağmur" ismi Arat'ın 28 numara ile kaydettiği şiirinde dikkatleri çekmektedir:

aḳlar bulıt örlep kükirep
alḳuḳa mu ḳar *yaġurur*
aḳ bir saçlıġ ḳarı anam
açıyu mu yaşların aḳıdur

ḳaralar bulıt örlep kükirep
ḳar mu *yamġur* ol *yaġurur*
ḳarı yaşlıġ ol anam
ḳayġuta mu yaşın aḳıdur

yazḳı bulut örlep kükirep
yamġurlar mu ol *yaġıdur*
yaşı kiçik alġanlarım
yaşların mu aḳıdur

küzki bulıt kükürep örlep
köp mü *yamġur* ol *yaġıdur*
köŋüldaşım iki kiçig
köz yaşların mu aḳıdur (Arat 248).

Çok ekli yineleme bir başka şiirde de *bil-* "bilmek" fiili ve bu fiilden türeyen sözcüklerle karşımıza çıkar:

bilig biliŋ ya begim
bilig saŋa eş bolur
bilig bilgen ol erke
bir kün devlet tuş bolur

[10] Göçüşme (*metatez*).

biliglig er *biliŋe*

taş ḳurşansa ḳaş bolur

biligsizniŋ yanınġa

altun ḳoysa taş bolur (Arat 259).

33 numara ile kayıtlı metinde *ḳıl-* "kılmak" fiilinin çekimli biçimleri ve bu fiilden türemiş isimler yinelenir:

ḳılmaġu ḳılıḳlarnı

aşnuça sanmış kerek

sanmadın *ḳılmışta* kin

netegin tanmış kerek (Arat 266).

Arat'ın 33 numara ile kaydettiği şiirde bir diğer çok ekli yineleme örneği de *kir* "kir" ismi ve bu isimden türemiş sözcüklerledir:

kirikken tonlar *kirin*

suv öze yumış kerek

söz *kiri* kitmes yusa

netegin ḳılmış kerek (Arat 266).

2.5. Ek yinelemesi (*homoioteleuton*): Eski Uygur Türkçesi dönemine ait olduğu düşünülen şiirlerde ek yinelemesi en dikkat çekici özelliklerden biridir. Bu çalışmada incelenen metinlerden Arat'ın 28 numara ile kaydettiği şiirde *-p* zarf fiil eki ve ettirgen çatı ile kurulmuş fiil gövdesine getirilen *-ur* geniş zaman ekinden kurulu yapılar; *mu/mü* soru eki ve *-n* belirtme durum eki yinelenir: örle-p; kükire-p; yaġ-(u)r-ur; yaġ-(ı)d-ur; aḳ-(ı)d-ur, yaş+ı+n vb.

aḳlar bulıt *örlep kükirep*

alḳuḳa *mu* ḳar *yaġurur*

aḳ bir saçlıġ ḳarı anam

açıyu *mu yaşların aḳıdur*

ḳaralar bulıt *örlep kükirep*

ḳar *mu* yamġur ol *yaġurur*

ḳarı yaşlıġ ol anam

ḳayġuta *mu yaşın aḳıdur*

yazḳı bulut *örlep kükirep*

yamġurlar *mu* ol *yaġıdur*
yaşı kiçig alġanlarım
yaşların mu aḳıdur

küzki bulıt *kükürep örlep*
köp *mü* yamġur ol *yaġıdur*
köŋüldaşım iki kiçig
köz *yaşların mu aḳıdur* (Arat 248).

-daçı/-deçi, *-taçı/-teçi* sıfat fiil ekinin yinelenmesi 30 numaralı metinde dikkat çekicidir:

...
... ḳadirin *bildeçi*
eşi üçün aziz can
ḳanın ḳurban *ḳıldaçı*

edgü saḳın eşiŋe
andın edgü *keldeçi*
yaman saḳınsaŋ eşiŋke
uġan sezaŋ *birdeçi*

cuanmarṭlıknı ḫu ḳılġan
iki ajunnı *buldaçı*
baḫıllıḳnı ḫu ḳılġan
...zin öldeçi (Arat 256).

Her dörtlüğün ikinci ve dördüncü dizesinde örneklerde görülen ek yinelemelerinin bulunması eldeki metinleri Arat ve Zieme gibi Türkologların Eski Türk Halk şiiri örnekleri olarak değerlendirmelerinin haklılığını göstermektedir. Aşağıdaki şiirde de *-mış/-miş* sıfat fiili ve durum ekleriyle genişletilmiş biçimleri yinelenmektedir:

ḳılmaġu ḳılıḳlarnı
aşnuça *sanmış* kerek
sanmadın *ḳılmışta* kin
netegin *tanmış* kerek

bir badman ...

sürisin *baḳmış* kerek
ḳart kiçig yigit ...
... kerek

kirikken tonlar kirin
suv öze *yumış* kerek
söz kiri kitmes yusa
netegin *ḳılmış* kerek

ne ḫoş bu ayıbsızlıḳ
ayıbsız *bolmış* kerek
ayıbsız *bolmışta* kin
ne ḳılsa ... kerek

ayıbsız tişike er
boyunın *sumış* kerek
ol andaġ tüzün birle
tiriglik *ḳılmış* kerek

aḳıḳat bolsa tüzün
aŋa can *birmiş* kerek
meńgi çın ol meńgi oḳ
taḳı ne *aymış* kerek (Arat 266).

2.6. Çaprazlama (*chiasmus*): Çaprazlama, birbirinin ardından gelen dizelerde dilbilgisel yapıların zıt özellikleriyle kullanılması biçiminde yapılır (Özünlü 121). Çaprazlama, antitezi güçlendirmek için yapılır (Özünlü 121).

edgü saḳın eşiŋe
andın edgü keldeçi
yaman saḳınsaŋ eşiŋke
uġan sezaŋ birdeçi

cuanmarṭlınkı ḫu ḳılġan
iki ajunnı buldaçı

baḫıllıḳnı ḫu ḳılġan

...*zin öldeçi* (Arat 256).

Çaprazlamanın bir başka örneği de şöyledir:

biliglig er biliŋe

taş ḳurşansa *ḳaş* bolur

biligsizniŋ yanınġa

altun ḳoysa *taş* bolur (Arat 259).

2.7. Kıvrımlı yineleme (*anadiplosis*): Bu yineleme türünde bir dizenin sonundaki sözcük bir sonraki dizenin başında yinelenir (Özünlü 120). İncelenen metinler arasında kıvrımlı yinelemenin yalnızca bir örneği bulunmaktadır:

ne ḫoş bu *ayıbsızlıḳ*

ayıbsız bolmış kerek

aybsız bolmışta kin

ne ḳılsa ... kerek (Arat 266).

3. Sözdizimsel Yinelemeler

Sözdizimsel yinelemeler Eski Türk şiirinde sıklıkla gözlemlenebilir. Yukarıda biçimbirimsel yinelemelerde de incelenen aşağıdaki örneklerde sözdizimindeki yineleme ve koşutluk görülebilir:

edgü saḳın eşiŋe

andın edgü keldeçi

yaman saḳınsaŋ eşiŋke

uġan sezaŋ birdeçi

cuanmarṭlınkı ḫu ḳılġan

iki ajunnı buldaçı

baḫıllıḳnı ḫu ḳılġan

....zin öldeçi (Arat 256).

28 numaralı şiirde "bulıt örlep kükirep" ifadesini yinelenmesiyle ak/kara; yaz "bahar" /küz "güz" karşıtlığının aynı doğa olayı (bulutların yükselip, gürlemesi, yağmur yağdırmaya hazırlanması) bağlamında dile getirildiği şiirde de sözdizimsel yineleme ve buna bağlı koşutluklar görülür:

aḳlar bulıt örlep kükirep

alḳuḳa mu ḳar yaġurur

aḳ bir saçlıġ ḳarı anam
açıyu mu yaşların aḳıdur

ḳaralar bulıt örlep kükirep
ḳar mu yamġur ol yaġurur
ḳarı yaşlıġ ol anam
ḳayġuta mu yaşın aḳıdur

yazḳı bulut örlep kükirep
yamġurlar mu ol yaġıdur
yaşı kiçik alġanlarım
yaşların mu aḳıdur

küzki bulıt kükürep örlep
köp mü yamġur ol yaġıdur
köŋüldaşım iki kiçig
köz yaşların mu aḳıdur (Arat 248).

Sonuç

Eski Uygur Türkçesine ait olduğu düşünülen şiirlerde sesbilgisel ve biçimbirimsel yinelemelerin, koşutlukların önemli bir ölçüt olduğu bugüne kadar yapılan çalışmalarda vurgulanmıştır. Yineleme, sözlü edebiyatın bir gereği olarak öne çıkan bir özellik olduğu gibi yazılı edebiyat ürünlerinde de yapıtın estetik bir düzen içinde ortaya konmasını sağlayan bir araç olarak kendisini gösterir. Yazıya geçirilen en eski Türkçe yazın eserlerinde yinelemeye özel bir yer verilmesi de bununla ilgilidir.

İslamiyet'in benimsendiği bir coğrafyada yazıya geçirilen Uygur harfli bir yazmadan Bang ve Arat tarafından yayımlanan metinlerin Budist ve Manihaist şiirlerden ayrılan yönleri bulunmaktadır. Uygur harfli yazmadan alınan bu şiirlere yapıca benzerliğine Zieme'nin dikkat çektiği iki şiir de eklenerek bu çalışmaya konu edilen metinler belirlenmiştir. İlgili metinlerde yinelemeler deyiş özelliklerinin ortaya konması amacıyla tasnif edilmiştir.

İnceleme nesnesi olan şiirlerde söz başı yinelemeleri ve söz sonu yinelemelerinin şiirde estetik değeri artıran bir araç olarak kullanıldığı görülmüştür. Sesbilgisel yinelemeler estetik bir amacın yanı sıra çağrışımsal olarak da şiire katkıda bulunur. İlgili yinelemelerin birer önceleme örneği olarak da değerlendirilebileceği de söylenebilir.

Metinlerde ön yinelemelerle, art yinelemelerle ve koşut yinelemelerle sıkça karşılaşılmıştır. Biçimbirimsel yineleme çeşitlerinden çok ekli yinelemeler yine metinde vurgulanmak

istenen düşünceyi destekleyen unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Ek yinelemelerinin şiirin estetik çerçevesini güçlendirdiği ve ahenk verdiği söylenebilir. Şiirlerde halk şiirlerinde de sıkça görülen çaprazlama ve kıvrımlı yineleme örnekleri de tespit edilmiştir.

Arat, 30 numaralı şiirin bir şairin kaleminden çıkmış olabileceğini söylerken halk şiirinin asıl ölçütünü yinelenen dizeler olarak kabul ettiği anlaşılmaktadır. Tekin'in İslam çevresindeki Uygur harfli şiirlerden 28 ve 29 numaralı şiir dışında şekil ve içerik olarak halk şiiri özelliği taşımadıklarını söylemesi de aynı doğrultudadır. Bununla birlikte ilgili metinlerle Türk halk şiiri örnekleri arasında sesbilgisel yinelemeler (uyak), vezin özellikleri, yinelemeler, koşutluklar, tapşırma vb. birçok benzerlik de bulunmaktadır. Ön yinelemeler, art yinelemeler, koşut yinelemeler, sözdizimsel yinelemeler Türk halk şiirinin sıkça tercih ettiği yineleme çeşitlerindendir. İncelenen metinlerde tespit edilen bu özellikler konu edilen metinlerin, eski Türk halk şiiri örnekleri olarak araştırmacılarca kabul görmesinin uygun olduğunu desteklemektedir. 32 numaralı şiirin son dizesinde tapşırma olması muhtemel bir adın bulunması bu tespitin isabetli olduğuna delil olarak dikkate değerdir.

Kaynakça

Aksan, Doğan. *En Eski Türkçenin İzlerinde: Orhun ve Yenisey Yazıtları Üzerinde Sözcükbilim, Anlambilim ve Biçembilim İncelemelerinin Aydınlattığı Gerçekler*. Bilgi Yayınevi, 2014.

Aksan, Doğan. *Türkçenin Söz Varlığı*. Bilgi Yayınevi, 2015.

Aksan, Doğan. *Türkçenin Gücü*. Bilgi Yayınevi, 2008.

Arat, Reşid Rahmeti. *Eski Türk Şiiri*. Türk Tarih Kurumu, 2007.

Atay, Ayten. "Türkçe'de *ya- (Parlamak) Kökü ve Türevleri." *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*, c. 54 s. 2006-2, 2009, ss. 7-28.

Düşgün, Umut. "En Eski Türk Şiiri Metinlerinin İmgebilim ve Deyişbilim Yöntemleriyle İncelenmesi." Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Muğla Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Muğla, 2011.

Hacıeminoğlu, Necmettin. *Türk Dilinde Yapı Bakımından Fiiller: En Eski Türkçe Metinlerden Zamanımıza Kadar -Yazı Dilinde-*. Bilge Kültür Sanat Yayınları, 2016.

Özkan, Fatma. "Yıldırım, Yıldız, Alev, Alaz / Yalaz, Işın ve Işık Kelimeleri Nereden Geliyor?" *Bilig*, c. Güz 2003, s. 27, 2003, ss. 157-178.

Özünlü, Ünsal. *Edebiyatta Dil Kullanımları*. Multilingual, 2001.

Subaşı Uzun, Leyla. *Orhon Yazıtlarının Metindilbilimsel Yapısı. Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi: 7*. Şafak Matbaacılık, 1995.

Tekin, Talat. *XI. Yüzyıl Türk Şiiri*. Türk Dil Kurumu Yayınları, 2017.

Yakup, Abdurishid. "Uygur Edebiyatı (VIII.-XIV. Yüyıl): 1. Nazım." *Türk Edebiyatı Tarihi,* 1. cilt, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006, ss. 122-145.

Zieme, Peter. "Ein Uigurischer Erntesegen.", *Altorientalische Forshungen,* c. III: 1975, ss. 109-143, 1975.

Zieme, Peter. *Die Strabreimtexte der Uiguren Von Turfan und Dunhuang: Studien zur alttürkischen Dichtung. Bibliotheca Orientalis Hungarica XXXIII* (109-143). Akadémiai Kiadó, 1991.

YUNUS EMRE ŞİİRİ VE İRFAN

Elman Khilal GULİYEV

Prof. Dr., Azerbaycan Devlet Pedagoji Üniversitesi, Azerbaycan,

elman.guliyev1958@gmail.com

ÖZ

"İnsanlık tarihinin en güzel değerlerinden biri" (Mustafa Tatçı) olarak bilinen Yunus Emre, tüm Türk edebiyatının ve kültürünün gelişmesinde önemli rol oynamıştır.

Batı Asya'da ilk kez Yunus Emre, Ahmet Yesevi'nin Türkçeyi Doğu Asya'da sevgi ve bilgi dili yapma çalışmalarına devam etmiştir.

Yunus Emre'nin "Benim aslım Haktır. "Aslim Haktir" diyen Yunus Emre, irfan misyonunu varlık, insan ve nefsin varlığında ortaya koymaktadır. Böyle bir sunumda, kalbinde Tanrı'yı yöneten şairin manevi amacı ile tanıştık. Bu nedenle Yunus Emre'nin şiirleri insanlara Allah'ı ilham eder ve zerrenin (insanın) bir bütün olarak (Allah'ın) "birliğine" dair umutlarını artırır. Bedenin birliği felsefesine göre Yunus Emre, Allah'ı anlama yolunda dış (medrese) ve iç (ilim, hakikat) ilimleri arasında ikincisinin önemini vurgular. Yunus Emre, Allah aşkıyla nefes almayan harap bir kalp gibidir. Yunus Emre'nin "İçimde bir ben var" diyen aşk ilişkisinin sebepleri ve aşkta "ben"in Allah yolunda son noktaya ulaşma arzusu açıktır.

Yunus Emre'nin felsefesine göre aşkın tarihi, insanlık tarihi kadar eski ve kadimdir. Evrendeki tüm yaratıcıların mayasında aşk denen bir maddenin varlığını kabul eder. "Yer ve gök yokken aşk vardı" sözü de bu bilgeliği doğrular niteliktedir. Daha da ileri giden Yunus Emre, aşkın dinî ve felsefi özünü ilahilik ve kutsallık çerçevesinde sunmakta ve böylece aşkın özünü "Aşk gelince cümle biter" marifet yaklaşımı içinde açıklayabilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Yunus Emre, divan şiiri, irfan, felsefe, aşk.

YUNUS EMRE POETRY AND WISDOM

Abstract

Known as "one of the most beautiful values in human history" (Mustafa Tatçı), Yunus Emre played an important role in the development of all Turkish literature and culture.

For the first time in Western Asia, Yunus Emre continued Ahmed Yesevi's efforts to make Turkish the language of love and knowledge in East Asia.

Yunus Emre's "My origin is the Truth. "My origin is the Truth." For this reason, Yunus Emre's poems inspire people from Allah and increase their hopes for the "unity" of the particle (human) as a whole (God). According to the philosophy of the unity of the body,

Yunus Emre emphasizes the importance of the latter among the external (madrasah) and internal (science, truth) sciences in the way of understanding God. Yunus Emre is like a ruined heart that cannot breathe for the love of Allah. The reasons for Yunus Emre's love affair saying, "I have an ego inside of me" and the desire of "I" in love to reach the last point in the way of Allah are clear.

According to Y. Emre's philosophy, the history of love is as old and ancient as the history of humanity. It accepts the existence of a substance called love in the leaven of all creators in the universe. The saying "When there was no earth and sky, there was love" confirms this wisdom. Going further, Yunus Emre presents the religious and philosophical essence of love within the framework of divinity and holiness, thus being able to explain the essence and essence of love within the "When love comes, the sentence ends" approach.

Key words: Yunus Emre, divan poetry, wisdom, philosophy, love.

"İnsanlık tarihinin en güzel değerlerinden biri olarak bilinen" (Tatçı) Yunus Emre, tamamıyla Türk edebiyatının ve kültürünün gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Ne yazık ki, hayatı (ve eserinin bir kısmı) kesin bilimsel gerçekler temelinde değil, olasılıklar ve efsaneler temelinde incelenmiştir. Ancak bu tür efsanelerde ve mitlerde bile gerçeğin belirli tonlarını inkâr etmek imkansızdır.

Orta Asya'da Ahmet Yasevi ile başlayan halk tasavvuf şiiri, Orta Asya'da yaklaşık 150 yıl sonra Yunus Emre şahsında devam etmekle kalmamış, aynı zamanda bir edebî okul düzeyine yükseltilmiştir. Batı Asya'da ilk kez Yunus Emre, Ahmet Yasevi'nin Türkçe'yi Doğu Asya'da sevgi ve bilgi dili yapma çalışmalarına devam etti. Yunus Emre'nin eserleri, Türk milli şiirinin ağırlığını oluşturan ağırlıklı olarak hece (ve kısmen eruz) ile yazılmıştır. Bu ayette dörtten fazla dörtlük kullanmıştır. Yunus Emrenin hece ve eruz dizileri ile yazdığı "Divan" ve mesnevi şeklinde yazdığı *Risâletün-Nushiyye* (Nasihat Kitabı) adlı didaktik eseri edebiyat dünyası tarafından bilinmektedir. Ancak başka bir bilgiye göre Yunus İmre'nin 2.000 şiiri kaybolmuş ve günümüz nesillerine ulaşamamıştır.

Yunus Emre'nin eserinde "Divan"da yer alan örnekler hakimdir. Gazel, mesnevi, ilahi, nefes vb. Yunus Emre'nin şiir resimli divanı hece ve mısralarla yazılmıştır. "Fatih", "Karaman", "Bursa" ve diğerleri. Nüshaların Yunus Emre'nin divanının en eski ve nispeten doğru nüshaları olduğu kabul edilmektedir. Yunus Emre'nin divanındaki tüm şiirlerin kendisine ait olduğunu söylemek güçtür. Yunus Emre'nin adı ve sanatı yaşadığı günden yakın yüzyıllara kadar o kadar popüler ve kutsaldı ki, şiirler hem İmre mahlasıyla (örneğin Said Emre, Talib Emre) hem de Yunus Emre mahlası olmadan yazıldı. Nihat Sami Banarlı'nın sözleriyle: "Adı Yunus olmayanların bile okudukları şiirlere kendi adlarını değil de sevdikleri ve inandıkları bu büyük mutasavvıf şairin isimlerini vermiş olmaları mümkündür."

Yunus Emre'nin "Benim aslım Haktır. "Aslim Haktir" diyen Yunus Emre, irfan misyonunu varlık, insan ve nefsin varlığında ortaya koymaktadır. Böyle bir sunumda, kalbinde Tanrı'yı yöneten şairin manevi amacı ile tanıştık:

Ben gelmedim dava üçün,

Menim işim sevda üçün,

Dostun evi könüllerdir,

Könüller yapmağa geldim.

Bu nedenle Yunus Emre'nin şiirleri insanlara Allah'ı ilham eder ve zerrenin (insanın) bir bütün olarak (Allah'ın) "birliğine" dair umutlarını artırır. Yunus Emre, bedenin birliği felsefesine uygun olarak, zâhir (medrese) ve iç (ilm, hakikat) ilimleri arasında Allah'ı anlama yolunda ikincisinin önemini vurgular:

Elm eli bilmekdir,

Özünü derk etmekdir.

Sen özünü bilmesen,

Elm neye gerekdir.

Görünüşe göre, tasavvuf sanatçısı, "sevgide gönül gözünün açılmasını" istemekte oldukça haklıdır. Yunus Emre'nin sevgisi (insana) mecazi değil, gerçektir (Tanrı'ya). Yunus Emre, Allah aşkıyla nefes almayan harap bir kalp gibidir. "İçimde bir ben var" diyen Yunus Emre'nin aşk macerasının ve aşkta "Ben"in Allah yolunda son noktaya ulaşma arzusunun sebepleri açıktır:

Eşqin aldı menden meni,

Mene seni gerek, seni.

Men yanaram dünen, bugün,

Mene seni gerek, seni.

Yunus Emre'nin felsefesine göre aşkın tarihi, insanlık tarihi kadar eski ve kadimdir. Evrendeki tüm yaratıcıların mayasında aşk denen bir cevherin varlığını kabul eder. "Yer ve gök yokken aşk vardı" sözü de bu bilgeliği doğrular niteliktedir. Daha da ileri giderek Y. Emre, aşkın dini ve felsefi özünü ilahilik ve kutsallık çerçevesinde sunmakta ve böylece aşkın özünü ve özünü marifet yaklaşımı içinde "aşk gelince cümle biter" açıklayabilmektedir.

Aşk doğmaz kimsenin kölesi değildir,

Cümle-bilgi-hafıza cümleyi büyüler.

Unutulmamalıdır ki, Yunus Emre'nin eserlerinde de bahsedildiği gibi aşk arasındaki farklara değinilse de aşksız insanlara da davranılır, aşksız insanlara kara taşlar ve hayvanlar gibi değer verilir.

Yunus Emre'nin şiirlerinde insanın Tanrı'nın bir parçası olduğu fikri, insana olan sevgi ve şefkatin temelidir. İmre'ye göre aşk kalbe, aşk ruhadır. Bu anlamda "Din mükemmel aşktır" demesi tesadüf değildir. Bu nedenle Yunus Emre'nin düşüncesinde aşk, aşkın başlangıcıdır. Yani büyük Şehriyarımızın deyimiyle "aşk bir görev vaadidir". Bu nedenle Allah'a yönelen ve "Varlığım sendedir" diyen şair, hakka tapan herkese derviş sevgisini ifade eder. Şairin gerçek aşkı ruhuna her zaman hakimdir ve eylemlerinin kendiliğinden değil bilinçli olduğunu teyit eder:

Yunus Emre, yaşadığımız hayatta bir insanı "garip" ve "vatansız" olarak değerlendirir. Her insanın yurduna, "Allah'ın diyarına" gitme arzusunu yüce bir hedef olarak şu şiirsel biçimde anlatır:

Bu dünyaya gelen adam tekrar gitmeli,

O bir misafirdir, bir gün memleketini ziyaret etmeli,

Söz hırsızdır biz bu dünyaya arkadaşla gelmedik,

Ama ne kadar eğlenirsek eğlenelim, sözümüzü tutmalıyız.

Yunus Emre, Allah'a ulaşmanın yollarını düşünen bir insanın düşüncelerinde yansıtır. Burada aşk ve şehvet o kadar güçlüdür ki insan aşkın yarattığı "ağırlıksızlığa" düşer ve bazen kendini unutup şikâyetçi olur, dünyadan ayrılma vaadini bekleyemez. Çünkü Yunus Emre'nin sunduğu aşık, tek kişi ve tek yürek düşüncesinde Hak ve Hak olduğunu iddia eder. Bu düşünce onu ahirete değil, sevginin adresi olan özgürlük noktasına -Hakikat- götürür:

Eşqin zemzemesinden aşiq boynu zencirli,

Azadlıq istemezler bele qaldılar dustaq.

Men bu yurdlu deyilem, burda durub ne edirem

Neçe-neçe tutsaklı tuzak üzdüm gedirem.

Yunus Emre, haktan ayrılıp hakka dönen bir insan için bu dünyayı bir "geçiş aşaması" olarak değerlendirir. Bu aşamada Allah'tan bir şuur hissesi alan kişinin ibadeti, kendisine verilen mükafat için bir şükretme olarak değerlendirilir. Allah ve İslam inancı insanları ibadete meylettirdiği için Yunus Emre herkesi bu yola davet eder.

Yunus Emre, bedenin birliği teorisinin gereklerine uygun olarak, zihnin hâkim olduğu "geçiş aşamasında" kişinin nefsinin arzularını takip etmesini korkunç bir şey olarak görür. Çünkü "nefs maddedir, maddeye bağlılıktır, madde sevgisidir, madde tutkusudur" (N.S. Banarlı). Peygamberimizin bir hadisinde de belirtildiği gibi, "Dışarıdan bir düşmanla savaşmak ve onu yenmek bizim küçük savaşımızdır. Ama savaşmak ve nefsimizi yenmek bizim büyük cihadımızdır." Burada sadece maddi faydalar değil, aynı zamanda uzun ömür iddiaları da reddedilir. Gerçek hayata talip olan Y. Emre, ölümü hem bir sınav hem de bir tatil olarak görmektedir.

Bu dünyada kalmayalım.

Ölümlü, aldanmayalım

Bir iken ayrılmayalım

Hadi arkadaş, gel gönül!

Hadi gidelim bu dünyadan,

Hadi o arkadaşa uçalım.

Hadi tüm rüyaları gözden geçirelim

Hadi arkadaş, gel gönül!

Yunus İmre'deki derviş anı özel bir sahnedir. Yunus Emre'nin dervişliği aslî manada (Farsça dar-kapi, yani gezginlik) değil, hakikat, iyilik, hakiki aşk vb. manadadır. Onu marifet anlamında alarak, Hakikat yolcusu olarak sunar. Yunus Emre'nin dervişliği, hakikati arayan ve vaaz eden bir yolcu gibidir. Yunus Emre, kavuşmayı dervişliğin son yurdu olarak görür. Bu nedenle şeriat, mezhep, aydınlanma ve hakikat aşamalarından geçmeyi önemli görmektedir. Yunus Emre, Ahmet Yesevi ve Hacı Bektaşi'nin öğretilerine göre şeriat, mezhep, irfan ve hakikat mertebelerinin her birinin asli amelleri arasında 10 şartlı derviş yer alır. Vuslat, aşk yolunun imzacısı olan dervişin son durağıdır. Yunus Emre dervişi hissetme, düşünme ve inanma aşamalarından geçerek bu yolculuğun zor olduğu kadar onurlu olduğunu da ifade eder. Toplam 40 önemli şartı yerine getirmenin ve bencilliği yenmenin zorluğunu bildiren şair, aşk ve çizginin dervişliğin önemli unsurlarından biri olduğuna dikkat çeker:

Ben dervişem deyen insan iş bu yolda ar gerekmez,

Derviş olan insanların könlü gendir, dar gerekmez.

Derviş könülsüz gerekdir, söyene dilsiz gerekdir.

Döyene elsiz gerekdir, xalqa beraber gerekmez.

Yunus Emre, hakkı vaaz eden ve yüzünü Allah'a çeviren şeytanların temiz ve namuslu olmalarını ve sürekli olarak gümüşlenme (arınma) halinde bulunmalarını gerekli görür:

Her kime kim dervişlik bağışlana

Qelbi gede pak ola gümüşlene

Nefesinden müşki-enber yayıla

Budağından ilü şar yemişlene

Aşiqin göz yaşı hem göl olar

Ayağında saz bitib qamışlana.

Yunus Emre, bir ilim sahibi olarak Peygamberi, evliyaları ve evliyaları Allah'ın nuru olarak görmüş, özellikle Hz. Muhammed'i "Allah'ın elçisi", "ışık kaynağı" vb. şu şekilde övdü:

Sen gerçek peygambersin.

Sana uymayanlar kafir olur.

Âşık Yunus sensiz dünya nasıl olurdu,

Adı güzel, Muhammed'in kendisi güzel.

Şairin Hz. Muhammed'e olan sevgisi o kadar kuvvetlidir ki, Resûlullah'ı görme, ona kavuşma arzusu, hasret şeklinde ifade edilir ve şairin tasavvufi dilekleri, Hz. Muhammed şu şekilde nazil olmuştur:

Arayıb, axtarıb tapam izini,

İzinin tozuna sürtem üzümü,

Haqq nesib eylese görem üzünü,

Ya Mehemmed, könül arzular seni.

Yunus Emre, "ben"inin sonsuzluğundan bahsederken, bu "ben"in manevi ve duygusal yönleriyle birlikte gerçek gurur ve bağnazlık unsurlarını da barındırmaktadır.

Yunus Emre, insan kalbine hâkim olan ilahi aşkı, Allah ile insan arasındaki bir bağ olarak kabul eder. Y. Emreh'a göre, kuralları (şeriat) yerine getirmeden, onları düşünce ve inanç (mezhep) sisteminde anlamadan ve İslami sırları derinlemesine anlamadan ve pratikte somutlaştırmadan (aydınlanma) hakikate (aydınlanmaya) ulaşmak imkansızdır. . Y. Emre, insana sıradan bir yaratık gözüyle bakmaz. Ona göre insan, Tanrı'dan ayrılmış bir ışık ve güç parçasıdır. Kuran-ı Kerim'de Nur Suresi'nde şöyle yazılıdır: "Allah gözlerin nuru, yerin nurudur. Tanrı nur üstüne nurdur. Allah dilediğine nur verir." Yunus Emre, Kuran mantığının bir devamı olarak her aşamada (şeriat, mezhep, aydınlanma) Allah'a kavuşma yolunda idrakin önemini vurgular.

Yunus Emre, insanın yaratılışına karşı şükrünü (ibadetini) Allah'a kavuşmanın önemli şartlarından biri olarak kabul eder:

Neyi seversen sev, inan,

Ne kadar seversen sev, padişah öldü.

Kendini "bilime" ve ruhuna teslim eden Y. İmre'nin aydın görüşleri ile kendi devrinden önceki ve devirdeki Türk-Tasavvuf mezhepleri arasındaki etki ve bağlantıyı inkâr etmek mümkün değildir. Bu bağlamda Ahmet Yesevi ile Yunus Emre tasavvufunun görüşmeleri arasındaki benzerliği vurgulamak gerekir. Türkistan'da Ahmet Yesevi tarafından kurulan "Yesevilik" mezhebi, Türkistan sınırlarını aşarak Doğu İslam dünyasının çoğu merkezinde Babai, Bektaşi, Nakşibendi, Haydarlı ve diğerlerini oluşturdu. Mezheplerin oluşumunda etkili olmuştur. Bu anlamda Ahmet Yesevi'nin etkisi bu mezhepleri temsil eden bireylerin dünya görüşlerinin oluşumu ve yaratıcılığından öteye geçmemiştir. Ahmet Yesevi ve Doğu tasavvuf edebiyatının sonraki dönemlerinin önde gelen temsilcileri C.Rumi, Yunus Emre, S.Valad, S.Tebrizi ve diğerleri. arasındaki bağlantı ve bağlantının ana nedeni budur. Bu etki ve bağlantı, esas olarak eserlerinin fikirlerine ve içeriğine yansır. Böylece C.Rumi'nin "Mesnevi"si, Yunus Emre'nin "Risalatun-nushiyya"sı, S.Valad'ın "Maarif"i ve diğerleri. Ahmet Yesevi ile başlayan tasavvufî değerler, eserlerine şu veya bu şekilde yansımış ve Orta Çağ Türk-İslam felsefi düşüncesinin gelişmesinde örnek bir rol oynamıştır. Dikkat edersek, klasik Doğu edebiyatında dünya sırlarının "Allah'ın sırrı ve mucizesi" şeklinde değerlendirilmesinin mükemmel ifadesi ve ifadesi Ahmed Yesevî ile başlar. Bu açıdan bakıldığında Yunus Emre, Ahmet Yesevi gibi, Allah'ın yarattıklarının en şereflisi ve hakikat yolcusu olan insan karşısında onu canlı bir varlık olarak sunmaz.

Ahmet Yesevi gibi Yunus Emre'nin de Allah sevgisi ve ilahi aşk liderdir. "Birlik" felsefesine göre zerrenin (insanın) bütüne (Allah'a) kavuşma arzusu, Yunus Emre'nin şiirine de yansır ve ilahi aşkın derinliklerinde kendi ifadesini bulabilmektedir. Her iki dahiler, Tanrı'yı kalbin ve duyuların "bilgisinde" anlamanın mümkün olduğunu düşünür. Dolayısıyla Allah'a, Peygamber'e, sahabeye, ibadete ve varlığa sevgiyi ifade etmek, şükretmek, materyalizmden kaçınmak, nefsine esaret, "dış sevgi" ve b. uzaklaşmak gibi irfan karşılaşmaları Ahmet Yesevi ve Y. Emre'yi Allah'a giden aynı "nur köprüsüne" götürür. Her iki mutasavvıf örneğinde, "Allah'tan sevgi dileyen", "aşk ateşinde yanan",

"dünyayı yasaklayan", "aşkın acılarıyla savaşmayan" Rab'bin sadık kullarını görmekteyiz. ve Tanrı'ya "çağrılarını" duyun. Örneğin, Yunus İmre

Eşq meqamı alidir, eşq qedim, ezelidir.

Eşq sözünü söyleyen qüdret dilidir.

Deyen ol, eşiden ol, gören ol, gösteren ol

Her sözü söyleyen ol, suret can menzilidir.

Onun ayetlerinde ifade edilen anlam, Ahmet Yesevi'nin bu düşünceleri ile örtüşmektedir.

Eşq meqamı türlü mekân, ağlın yetmez

Başdan-başa zorluk, cefa, möhneti getmez

Melametler, ihanetler kilsa, geçmez

La-mekânda haqdan dersler aldım işte.

Her iki mutasavvıf şaire göre, içinde nefs bulunan ve kalbi Allah'ın nuru ile dolu olan bir insanın, Allah tarafından kutsanması ve ebedî âleme layık bir kulu olabilmesi için salih amellerde bulunması gerekir:

Eşq bağını möhnet ile göyertmesen,

Hor görülür şom nefsini öldürmesen,

"Allah" deyib içine nur doldurmasan,

Vallah, billah sende eşqin nişanı yox (Ahmet Yesevi).

Nefs arzusundan keçib, eşq qedehinden içib

Dost yoluna er kimi durmayan aşiqmidir (Yunus Emre).

Bu düşüncenin devamı olarak Ahmet Yesevi, şefkat ve merhameti "Allah'ı söylemenin ve onu nurla doldurmanın" temel şartlarından biri olarak görmektedir. Çünkü insan, Rahmân ve Rahîm olan Allah'ın "taşıyıcısı" ise, şefkat duyabilecek ve bu durumda Allah'ın "mahrem" kulu olacaktır. Davut, "Tanrım, insanları neden yarattın?" diye sordu. Hakk Bey'in "Ben gizli bir hazineydim, bilinmeyi sevdim, insanları bilinmek için yarattım" sorusuna verdiği cevap, aslında Allah'ın insana olan misyonunun özünü ortaya koymaktadır. Bir hadiste bildirildiği gibi, "Allah'ın insanı rahmetiyle yaratması", onun kötülüklerden yüz çevirmesine ve iyilik yapmasına zemin hazırlar. Bu anlamda hem A. Yesavi'nin hem de Y. İmre'nin aynı konumda olduğuna şahit oluyoruz. Ahmed Yesevi, Y. Emre gibi, Allah'a kavuşma yolunda insan idrakinin önemini takdir eder.

Harda görsen könlü qırıq, merhem ol sen,

Öyle mezlum yolda qalsa, hemdem ol sen

Mehşer günü dergahına mehrem ol sen

Men-sen deyen kimselerden keçdim işte. (Ahmet Yesevi)

Heqiqet sirri-esrarın cahanda ehli-hal anlar,

Avam olan ne bilsin, hali-eşqi hep günah anlar. (Ahmet Yesevi)

Ahmet Yasevi'nin Divani-Hikmet'i gibi, Yunus Emre'nin *Risalatün-Nusiyye*'si de sadece bir ahlâk kitabı değil, aynı zamanda din ve tasavvufun bir karışımıdır. Dolayısıyla eserlerdeki ayetler, Kuran'ın hikmetlerini sıraladığı gibi, onlara tasavvufi bir yaklaşım da taşımaktadır. Örneğin A. Yesavi'nin sanatında bu yönün tersi şu şekildedir:

Bismillahla başlayaraq hikmet söyleyip

Taliblere inci, cövher saçdım işte

Riyazeti qatı çekip, kanlar yutub

Men defteri-sani sözün açdım işte. (Ahmet Yesevi)

"Divani-Hikmet", baştan sona insanın Allah sevgisini vurgular. Bu nedenle Ahmet Yesevi hikmet hazinesinde insanın yeri, rolü ve sorumluluklarından bahseder ve onu sürekli ibadete çağırır. Ahmet Yesevi'nin ibadeti sadece dua ve duadan ibaret görmemesi ilginçtir. İkiyüzlülüğü insanlık dışı görüyor. Kötülüklerini örtbas edenler için orucu ve namazı imandan uzak görür. "Yasevilik" mezhebi İslam kanunlarına göre kurulduğundan, Ahmet Yesevi kendi görüşüne göre vardığı sonuçları dini hükümlere uyarlar ve herkes için önemli noktalara dikkat çeker:

Oruc tutup halka riya kılanları,

Namaz kılıp tesbih ele alanları,

Şeyhim diyip başka bina kuranları

Son deminde imanından cüda kıldım.

Şaire göre insan, amelleri ve düşünceleri ile ibadet eder. Ahmet Yesevi, yalnızca bu yolu seçenlerin tam bir ibadete sahip olduğuna inanır. İnsan, hayatının zamanını doğru bir şekilde harcamalıdır. Kalbini Allah'a teslim ederse ve O'nun yolunda "canını vermeye" hazır olursa, gerçek bir âşık olur ve ahireti kazanır:

Aşiq deyil sevdigine can vermese

Köylü degil çapa yapıp nan vermesi

Burada ağlayıp axiretde can vermese

Yolda qalır, Xuda lütfünü alanı yox.

veyahut

Ey xebersiz, eşq ehlinden beyan sorma,

Derd ise sen, eşq derdine derman sorma,

Aşiq olsan, zahidlerden nişan sorma

Bu yollarda aşiq ölse, günahı yox.

Bunu Yunus Emre'nin çalışmasında da görebiliyoruz. Yunus Emre'deki probleme bu yaklaşım, Ahmet Yesevi'nin eserlerinde tezahür eden tasavvufi fikirlerin sonraki

edebiyata, edebi düşünceye farkedilmeden geçmediğini ve edebiyatta geleneğin rolünü oynayabildiğini bir kez daha teyit etmektedir.

Aşk için canını vermeyen aşık mıdır?!

Dost olmaya çalışmayan aşık mı?! (Yunus Emre)

Ahmet Yesevi'nin meşhur hikmetli eserinde bütün meselelerde İslami düşünce anlayışına bir yaklaşım vardır. Allah, Peygamber, şeriatın hükümleri, ibadet şekilleri vb. Şüphesiz, hakkında yazılanların kaynağı

Hikmetim hükümdür-Subhan

Okur ve anlarsanız, anlamı Kuran'dır.

Dikkat edersek, bu fikir ve düşüncelere Yunus Emre'nin eserinde çok basit ve etkili bir biçimde rastlamak mümkündür.

Canını eşq yoluna vermeyen aşiq midir?!

Cehd eyleyib ol dosta irmeyen aşiqmidir?!(Yunus Emre)

Görüldüğü gibi Yunus Emre, "Benim aslım Haktır, şüphe yoktur" diyerek şeriat, mezhep ve aydınlanma aşamalarını geçerek hak noktasına ulaştığını ifade etmiştir. Kuran'ı gerçek Hak (Allah) olarak gören Y. İmre'nin eserlerinde insanlık tarihinde güzel bir değer olarak bilginin yer alması ile gelenek arasındaki bağlantıyı inkâr etmek mümkün değildir:

Heqiqet bir denizdir, şeriet onun gemisi

Çoqlar gemiden cıqub denize talmadılar. (Yunus Emre)

Bütün bunlar gösteriyor ki Yunus Emre Türk tasavvuf edebiyatının seçkin bir temsilcisi olarak kendi yaratıcılığını sadece Türk dünyasının değil, tüm Müslüman Doğu'nun zengin gelenekleri temelinde oluşturduğunu ve gelişmesinde önemli bir rol oynadığını gösteriyor.

Kaynakça

Agah Sırrı Levend. *Divan Edebiyatı Tarihi*. İstanbul, 1980.

Banarlı Nihat Sami. *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*. I cilt, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1971.

Mustafa Tatçı. *Yunus Emre Yorumları*. İstanbul, Enes Matbaacılık, 2015.

Yunus Emre. *Güldəstə*. Bakı, 1992.

Yunus Emre. *Risalətü'n-Nushiyyə*. Bakı, 2013.

MAHTUMKULU FİRÂKÎ'NİN DİNİ KONULU ŞİİRLERİ

Könül SADIQOVA [1]

Arş. Gör., Azerbaycan Devlet Pedagoji Üniversitesi, Azerbaycan, ksadiqova112@gmail.com

ÖZ

Mahtumkulu Firaki Türkmen edebiyatının önde gelen temsilcilerinden biridir. 18. yüzyılda yaşayan şair Türkmen edebiyatına yeni bir konu ve yeni bir biçim kazandırmıştır. Mahtumkulu'nun yaratıcılığı konu açısından oldukça zengindir. Yaratıcılığında sosyo-politik, dinî, felsefi-didaktik, doğa, aşk vb. konularla ilgili yazılmış gerayli, tecnis, gazel, kaside ve mesneviye rastlamak mümkündür.

Mahtumkulu felsefi, didaktik öneme ve dinî konuya sahip birçok şiirlerinde evren, dünya ve ahiret, yaşam ve ölüm, iyilik ve kötülük hakkındaki düşünceleri günümüzde geçerliliğini kaybetmemiştir.

Şairin dinî konulu şiirlerinde cennet, cehennem, kıyamet, peygamberler, imamlar, dünyanın sonu ve deccalin zuhuru hakkında zengin bilgiler içermektedir. Şair "Görelim Resul" adlı şiirini Hz. Muhammed'e hitaben kaleme almıştır. Şiirde İslam'ın oluşumu ve ihtişamından, Ebu Bekir, Ömer, Osman ve diğer seleflerinden bahseder. "Rabbim Celil", "Rabbiyyü'l-ala", "Yağmur yağdır sultanım", "Yarı Allahım", "Muhammed", "Resul", "Ya Resul", "Seni seviyorum", "Sen", "Bilinen", "Bir sözüm var" vb. şiirlerinde Allah, Peygamber, Ebu Bekir, Ali ve Ömer övülmüştür.

Mahtumkulu'nun dinî eserleri arasında dünyanın sonu ile bağlantılı olarak yazdığı "Yıkılmış Gözler" şiiri özellikle derin bir bilgiyi yansıtır. Şairin bu kadar geniş bir dinî bilgiye sahip olması onun dinîni sevdiğinin bir göstergesidir. Dini şiirlerinin bir kısmında şairin tasavvufi ve edebî görüşleri yansıtılır. Bazen dinî ahlaki ve didaktik fikirler de içerir. Mahtumkulu'nun dinî şiirlerinde çeşitli olaylar kolay anlaşılan, açık bir üslupla anlatılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Mahtumkulu Firaki, Türkmen edebiyatı, dinî konulu şiirleri, dünya, ahiret.

RELIGIOUS POEMS OF MAHTUMKULU FIRAKI

Abstract

Mahtumkulu Firaki is one of the leading representatives of Turkmen literature. The poet, who lived in the 18th century, introduced a new subject and a new format to Turkmen literature. Mahtumkulu's creativity is very rich in terms of subject. In his creativity, socio-

[1] ORCID: 0000-0002-0292-9265

political, religious, philosophical-didactic, nature, love, etc. It is possible to come across gerayli, tecnis, ghazal, ode, masnavi written on the subject.

Mahtumkulu's thoughts on the universe, the world and the hereafter, life and death, goodness and evil in many of his poems with philosophical, didactical and religious themes have not lost their validity today.

Sharin contains rich information about heaven, hell, the apocalypse, prophets, imams, the end of the world and the appearance of the antichrist in his poems on religion. The poet wrote his poem "Let's see, Resul" to Hz. Written by Muhammad. In the poem, he talks about the formation and splendor of Islam, Abu Bakr, Omar, Osman and other predecessors. "My Lord Jalil", "Rabbiyyü'l-ala", "Make it rain, my sultan", "My God", "Muhammad", "Rasul", "Ya Rasul", "I love you", "You", "Known", "I have a word" etc. Allah, the Prophet, Abu Bakr, Ali and Omar were praised in his poems. Among Mahtumkulu's religious works, the poem "Destroyed Eyes", which he wrote in connection with the end of the world, reflects a particularly deep knowledge. In some of his religious poems, the poet's mystical and literary views are reflected. Sometimes it also contains religious, moral and didactic ideas. In Mahtumkulu's religious poems, various events are described in an easy-to-understand, clear style.

Keywords: Mahtumkulu Firaki, Turkmen literature, religious poems, world, afterlife.

Mahtumkulu Firaki ve Dinî Şiirleri

Türkmen edebiyatının önde gelen temsilcilerinden Mahtumkulu Firaki. 18. yüzyılda yaşamış, edebiyata yeni konular ve yeni bir biçim kazandırmıştır. Klasik Türkmen şiirinde felsefi şiir, Mahtumkulu Firaki sayesinde yeni bir gelişme aşamasına girmiştir. Sosyal olaylar, insan, yaşam, hayatta kalma, ölüm ve başka problemler hakkında şairin düşüncelerinin şiirsel yorumu Mahtumkulu'nun felsefi şiirinin temelidir. Şairin felsefi anlatım tarzı hem tasavvufi hem de dünyevi şiirlerinde hâkimdir. Bu nedenle Mahtumkulu'nun şiirlerini salt ahlaki-didaktik ve salt felsefi şiir standardı üzerinden değerlendirmemek gerekir. Çünkü her halükârda meseleler şairin insan ve toplum sorunları hakkındaki görüşlerinin sanatsal ifadesinde anlam kazanır (Guliyev 280).

Şarin dinî konulu şiirleri cennet, cehennem, kıyamet, peygamberler, imamlar, dünyanın sonu ve Deccal'in zuhuru hakkında zengin bilgiler içermektedir.

Şair "Görelim Resul" adlı şiirini Hz. Muhammed'e hitaben kaleme almıştır. Şiir İslam'ın oluşumu ve ihtişamından, Ebu Bekir, Ömer, Osman ve diğer seleflerinden bahseder. İslam'ın dinler arasındaki özel yerini vurgulayan şair, İslam'ın gelişiyle birlikte putların değersizleştiğine ve kâfirlerin zayıfladığına dikkat çeker:

Sən ki gəldin dünyayə, bütlər olundu sərnəgun,

Artdı islam şöhrəti, kafirlər oldu həm zəbun,

Həm Əbubəkr, Ömər, Osman çü olğac rəhnəmun,

Oldu kafir zid sənə, oldu mükirin möminun,

İki dünya oldu xoşnud rəhmətin görcək, rəsul (Mahtumkulu Firaki 378).

"Rəbbim Cəlil", "Rəbbiyül-Əla", "Yağmur Yağdır, Sultanım", "Yarım, Ya Allah", "Məhəmməd", "Rəsul", "Ya Rəsul", "Sevmişəm Səni", "Səni", "Bəlli", "Sözüm Var" gibi şiirlerinde Allah, Hz. Peygamber, Hz. Ebubekir, Hz. Ömer ve Hz. Ali methedilir. Peygamber'in akrabalarından Ali'nin İslam'ın yayılmasındaki cesaretini ve rolünü şair şöyle anlatır:

Zərb uruban Cəngədilin şəhrinə,

Kafirlərə qəzəb salan Əlidir.

Göz yumub açınca qırx günlük yolu,

Düldülə bir fərsax qılan Əlidir.

.....

Məxdumqulu deyər, təndə bu canın,

Yolunda nisar et Şahi-mərdanın,

Əl uzadıb dörd küncünə dünyanın,

Məhəmməd dinînə salan Əlidir (Mahtumkulu Firaki 268).

Mahtumkulu'nun dinî şiirleri arasında dünyanın sonu ile bağlantılı olarak yazdığı "Hareb Eyler" şiiri özellikle derin bir bilgiyi yansıtır:

Bulğarın şəhrini ol urus alar,

Urusu Dəccalla nar xarab eylər.

Mehdi yerdən çıxar, İsa asimandan,

Dəccalı ol iki ər xarab eylər.

Şair geniş bir din bilgisine sahiptir:

Mikayıl, İsrafil, Əzrayıl ilə,

Gəldilər, durdular Cəbrayıl ilə,

Seyr etdi Səlsəbil, Zəncəfil ilə,

Kövsər bulağından içdi Məhəmməd.

Meracın gecəsi seyrə varanda,

Ya Cəbrayıl əmin ilə yürəndə,

Behişt qapısına gəlib duranda,

"Bismillah!" deb, işıq saçdı Məhəmməd (Mahtumkulu Firaki 254).

Dini şiirlerinin bir kısmında şairin tasavvufi ve edebî görüşleri yansıtılır. Bazen dinî şiirleri ahlaki ve didaktik fikirler içerir. Şair sabrın ve mükâfatın büyük rolünü Arap alfabe ve harfleri örnekliğinde dile getirmeye çalışır ve okuyucuyu dünyanın insanlar için ebedi olmayacağını unutmamaya, daima Yaradan'ı anıp O'na şükretmeye, kalbini şeytana teslim

etmemeye çağırır. Bu açıdan Mahtumkulu'nun şiirleri ile Azerbaycanlı şair Nesimi'nin şiirleri arasındaki yakınlık ortadadır:

"Zi" ziyadə nəfsini dünya üçün aldırmagil,

"Sin" sübhanını yad et, qəflətə yeldirməgil,

"Şin" şeytan yoluna gül könlünü uydurmagil,

"Sad" səbr eylə, səvabın atəşə yandırmagil,

"Zad" zəbt birlə sorasa, nə cavab etmək gərək (Mahtumkulu Firaki 387).

Şairin şiir türünde yazdığı 5 büyük eserden ikisi tamamen dinî konuludur. Mahtumkulu'nun dinî eserleri arasında "Bir Sözüm Var" adlı manzum hikâyesi özellikle dikkati çeker. Hikâyede Hz. Muhammed'in dinî ve eğitici düşüncelerinden, Ali'nin hayırseverliğinden, Cebrail ve Mikail'den bahsedilir:

Söz cuhuda kar etməz,

Qardaşını eşitməz,

Otuz qulac ip yetməz,

Qırx qulac quyusu var.

Cuhud deyər qullara:

"Haydı, düşün yollara",

İpsiz kuzə qollara

Verdi ki, su əksinlər.

Götürdülər kuzəni,

Gördü Cəbrayıl onu,

Mikayıl sıxdı yeri,

Axdı quyu çeşməvar (Mahtumkulu Firaki 271).

Mahtumkulu'nun eserlerinde farklı şekillerde yazılmış şiirlere de rastlamak mümkündür. Bu eserler kendi babası Azadi, Mağribî, Zunubi ve başkaları ile soru-cevap şeklinde olup, daha çok dinî, eğitici, ahlaki-didaktik, coğrafi bilgilerle ilgilidir. Babasından aldığı nasihatlerle İslam'ın değerini ve güzelliğini, bu dinîn temeli olan Kur'an-ı Kerim gibi yeri doldurulamaz bir kitabı okuyup öğrenmenin faydalarını anlatmaya çalışır:

Quran oxu, öyrən yaxşı kəlamdır,

Ən gözəl din bizim dinî-islamdır.

Yollar qaranlıqsa, səfər haramdır,

Ölərsən, qalarsan, getməgil, oğlum! (Mahtumkulu Firaki 313).

"Azadi–Məxtumqulu" eserinin aksine Mahtumkulu'nun Durdu şair ile olan konuşmasında dinî bilgiler daha çok kullanılır:

Durdu şair:

Bizdən salam Məxdumqulu ustada,

Atamız Adəmin donun kim biçdi?

Dumanlı şərinə qurban olalı,

Bilmədik məlaik meyin kim içdi?

Məxdumqulu:

Bizdən cavab olsun Durdu şairə,

Cəbrayıl gətirdi, rizvanlar biçdi.

Qüdrət ilən şol şeeytanın şərbətin

Adəm ata ilə Həvv ana içdi (Mahtumkulu Firaki 317).

Şairin şair Durdu ile olan başka bir söyleşisinde dinî ve eğitici fikirler büyük Azerbaycan şairi Nesimi ve onunla ilgili olaylar örnekliğinde dile getirilmiştir:

Ol nədir ki, yemədilər, doydular?

Ol nədir ki, qiyamətə qoydular?

Ol kim idi, dabanından soydular?

Şair olsan, bundan bizə xəbər ver.

Ol didardır, yemədilər, doydular,

Ol namazdır, qiyamətə qoydular,

Nəsiminin dabanından soydular,

Bizdən salam olsun, cavab böylədir (Mahtumkulu Firaki 326-327).

Mahtumkulu Firaki'nin eserleri kapsamlılığı ve konu, içerik zenginliği bakımından farklılık gösterir. 18. yüzyıl Türkmen edebiyatında realist şiirin temellerini koyan şair, Türkmenlerin yaşam biçimini, dünya görüşünü ve düşünce biçimini farklı yönlerden yansıtır.

Kaynakça

Qulyev, Elman. *Türk Xalqları Ədəbiyyatı*. Bakı: Qismət, 2009.

Qulyev, Elman. *Türk Xalqları Ədəbiyyatı*. Bakı: Constant Empire, 2011.

Məxdumqulu Fəraqi. *Seçilmiş Əsərləri*. Hazırlayan Ramiz Əskər, Bakı: Yazıçı, 1984.

İKTİBAS SANATININ ZİRVE ŞAHSİYETİ: SEYYİD NESÎMÎ

Şerife AĞARI[1]

Doç. Dr., Karabük Üniversitesi, Türkiye, serifeagari@karabuk.edu.tr

ÖZ

Belâgat, düzgün ve yerinde söz söyleme yollarını gösteren ilme denilir ve meânî, beyân ve bedî' olmak üzere üç kısma ayrılır. Meânî, sözün duruma uygun olarak nasıl ifade edileceğini; beyân, bir maksadın farklı şekillerde nasıl dile getirileceğini; bedî' ise sözün yerli yerince ölçülü, tertipli ve düzenli olmasının yollarını gösterir. İktibas bedî' ilmi içerisinde ele alınan bir edebî sanattır. Lügatte, "ateş yakmak üzere bir yerden kor almak" demek olan iktibas, ıstılah olarak nesir ya da nazımda bir Kur'an ayetinin veya hadis-i şerifin tamamının veya bazı kelimelerinin alıntılanmasıdır. Netice itibariyle iktibas İslam şeriatına muhalif düşmemek kaydıyla şair veya yazarın kendi eserine bir ayet yahut hadisi sözü tezyin ve manayı teyit edecek şekilde yerleştirmesidir.

Her ne kadar yapılan tanımlar içerisinde "İslam şeriatına muhalif düşmemek" kaydı varsa da iktibas; iki metin arasında oluşturduğu bağlam ve metinle okuyucu arasında zevk ve bilgi yönünden tesis edilen bağın kuvveti dikkate alınarak, müstahsen iktibas ve müstehcen iktibas; alıntı yapılan ayet veya hadisin bütün veya kısmî olması dikkate alınarak, tam iktibas ve nâkıs iktibas şeklinde sınıflandırılmıştır.

Klasik Türk şiirinin en önemli temsilcilerinden birisi olan Seyyid İmâdüddîn Nesîmî'nin şiirlerinde dikkat çeken en önemli özelliklerden birisi de şairin iktibas sanatını en etkili şekilde kullanmış olmasıdır. Hatta buna bağlı olarak kendisi "Kur'an şairi" olarak nitelendirilmiştir.

Bu çalışmada öncelikle belâgat ilmi içerisinde iktibas sanatının yeri hakkında bilgi verilecek, ardından bu sanatı zirveye taşıyan şair Nesîmî'nin şiirlerindeki iktibas örnekleri üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Belâgat, bedî', iktibas, Seyyid Nesîmî.

THE PEAK PERSONALITY OF THE ART OF IQTIBAS (QUOTATION): SAYYID NASIMI

Abstract

The science that shows the ways of speaking properly and appropriately is the science of rhetoric. It is divided into three parts: rhetoric, meani, beyan and bedi. While meani shows how to express the word in accordance with the situation; statement shows how to express a purpose in different ways; on the other hand, bedi shows the ways of the word to be appropriate and measured, organized and regular. İqtibas is a literary art that is dealt with in the science of bedi. Quoting, which means "to take embers from a place to make a fire" in the dictionary, is the quoting of all or some words of a verse of the Qur'an

[1] ORCID: 0000-0002-8197-9104

or hadith-i sharif in prose or verse. As a result, citation is the poet or author's placing a verse or hadith in her own work in a way that confirms the ornament and meaning, without specifying the reference or type of citation, in order to increase the enjoyment or knowledge of the addressee.

İqtibas (Quotation), quoting and obscene quotation in the sources in terms of meaning; In terms of being the whole or any part of the quoted text, it has been classified as full quotation and incomplete quotation.

One of the most striking features in the poems of Sayyid İmam al Din Nasimi, one of the most important representatives of classical Turkish poetry, is that the poet used the art of quotation in the most effective way. As a result, he was described as a "Quran poet".

In this study, firstly, information will be given about the place of the art of quotation in the science of rhetoric, and then the examples of quotations in the poems of the poet Nasimi, who brought this art to the top, will be emphasized.

Keywords: İqtibas (Quotation), Sayyid Nasimi, verse, hadith.

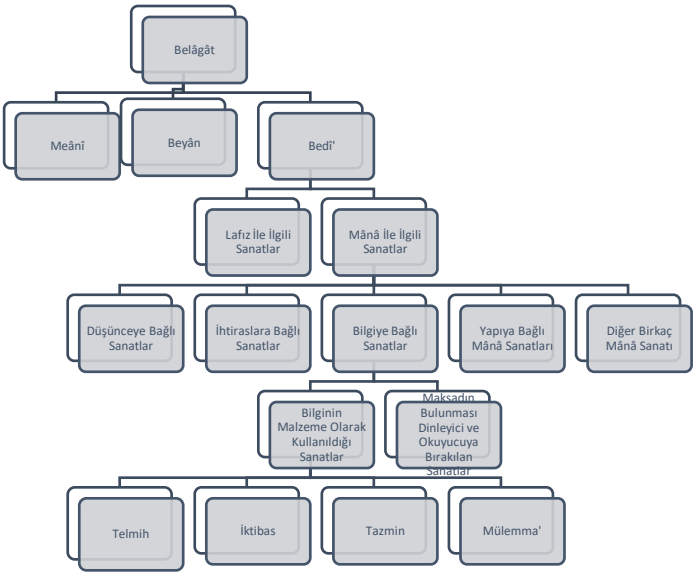
Giriş

Düzgün ve yerinde söz söyleme yollarını gösteren ilim olan belâgat, kaynaklarda "sözün fasih olmakla beraber muktezâ-yı hâl ve makama mutabık olmasıdır." diye tarif edilmektedir. Bu tarifte sözün fasih olması ifadenin kusurunun bulunmaması; muktezâ-yı hâl ve makama mutabık olması da muhatabına göre söylenilmesi şeklinde açıklanmıştır (Tahirü'l-Mevlevî 25). Buna göre belâgat ile iki şey nitelenmektedir. Bunlardan ilki kelâm ikincisi ise mütekellimdir (Ahmed Cevdet Paşa, 24). Bu durumda kelâmda belâgat fasih olmakla beraber muktezâ-yı hâle mutabık olmasıyla; mütekellimde belâgat ise şahsın beliğ söz ile maksadını ifade etmek melekesine sahip bulunmasıyla gerçekleşmektedir (Muallim Nâci 128).

Belâgat kavramının ilki meleke ikincisi ilim olmak üzere iki yönü bulunmaktadır. Bu bağlamda belâgatin usulünden bahseden ilme belâgat ilmi denilir ve bu ilim, meânî, beyân ve bedî' olmak üzere üç kısma ayrılır. Meânî, sözün duruma uygun olarak nasıl ifade edileceğini; beyân, bir maksadın farklı şekillerde nasıl dile getirileceğini; bedî' ise sözün yerli yerince ve ölçülü, tertipli ve düzenli olmasının yollarını gösterir (Saraç 38).

Lügat anlamı örneksiz ve modelsiz bir şeyi icat etmeyi ifade eden bedî', bir belâgat terimi olarak meânî ve beyândan sonra gelen, manaya delâleti açık ve durumun gereğine uygun olan sözü lafız ve mana yönlerinden güzelleştiren usul ve maharetlerden bahseden bir ilim olarak tarif edilmektedir (Saraç 153). Bedî'in içerisine giren edebî sanatlar mana ile ilgili sanatlar ve lafız ile ilgili sanatlar olmak üzere iki kısımdan oluşmaktadır ki bunlar da kendi içlerinde farklı dallara ayrılırlar.

İktibas sanatı Kaya Bilgegil (266) tarafından bedî'in mana ile ilgili sanatlar kısmındaki "Bilgiye Bağlı Sanatlar"ın içerisinde "Bilginin Malzeme Olarak Kullanıldığı Sanatlar" kategorisine dahil edilmiştir. Bu gruptaki diğer sanatlar ise telmih, tazmin ve mülemmâ'dır.



Lügatte, "ateş yakmak üzere bir yerden kor almak" demek olan iktibas, ıstılah olarak nesir ya da nazımda bir Kur'an ayetinin veya hadis-i şerifin tamamının veya bazı kelimelerinin alıntılanması suretiyle sözün tezyin ve mananın teyit edilmesidir (Tahirü'l-Mevlevî 61). Bazı kaynaklarda iktibasla ilgili bu hususiyetlerin yanına "alıntının referansının veya çeşidinin belirtilmemesi" şartı da eklenmiştir (Recâizâde 406).

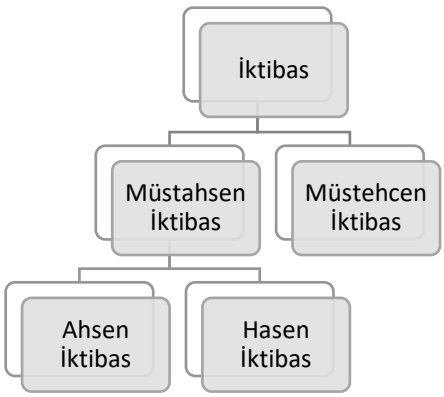
İktibas; kaynaklarda mana yönüyle müstehcen iktibas ve müstahsen iktibas olmak üzere ikiye ayrılır.

Müstahsen İktibas: Şeriata aykırı düşmemek kaydıyla iktibas edilen ifadenin muhatabı üzerinde güzel bir tesir bırakmasıyla yapılan iktibastır. Kendi içinde ahsen ve hasen iktibas olmak üzere iki kısımdan oluşmaktadır.

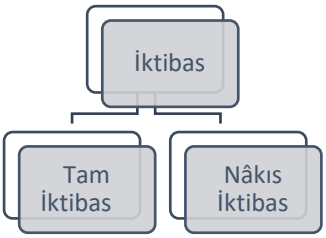
a.Ahsen İktibas: İktibas edilen metin ile şaire ya da nasire ait ibareler arasındaki uygunluk aynı zamanda muhatabına faydalı bir öğüdü ulaştırıyor ve hoş bir tesir bırakıyorsa buna ahsen iktibas denilir.

b.Hasen İktibas: Şeriata aykırı düşmemek kaydıyla iktibas edilen ifade muhatabı üzerinde güzel bir tesir bırakıyor ancak faydalı bir öğüdü ulaştırma gayesi taşımıyorsa buna hasen iktibas denilmektedir.

Müstehcen İktibas: Şeriata ve İslam adabına uymayacak şekilde ayet ve hadislerden iktibas yapılmasıdır (Uzun 54).



Bunun dışında iktibas, alıntılanan ayet ya da hadisin tam ya da eksik olması yönüyle tam iktibas ve nâkıs iktibas şeklinde sınıflandırılmıştır. Buna göre iktibas edilen ifade, bütün olarak alıntılandığında tam iktibas, eksiltilerek alıntılandığında nâkıs iktibas olmaktadır. Ayrıca son dönemde yapılan çalışmalarda iktibas edilen metnin lafız ya da mana olarak iktibas edilmesinden yola çıkılarak lafzî ve manevî/mealen iktibas şeklindeki tasnife de rastlanılmaktadır (Keleş 30-31). Buna göre ayet ya da hadisin lafzı alıntılanmışsa lafzî iktibas, manası alıntılanmışsa manevî iktibas olmaktadır.



Seyyid Nesîmî'nin Şiirlerinde İktibas

Fuzûlî, Türkçe Dîvân'ının dibâcesinde "ilimsiz şiir temelsiz duvar gibidir." der. Bu düşünce aslında klasik Türk şiirinin oluşumundan gelişimine ve dahi gerileyip yitirilişine kadar bütün dönemlerini kapsayan genel şiir anlayışının lafza bürünmüş halidir. Zira divan şairleri Allah vergisi bir şairlik kabiliyetine sahip olsalar dahi bu vasıflarını ilmî birikimlerini artırmak suretiyle geliştirme yoluna gitmişler ve yazdıkları eserlerdeki mana derinliğini bu şekilde sağlamışlardır.

Klasik Türk şiirinin önemli şahsiyetlerinden biri olan Seyyid İmâdüddîn Nesîmî, 14. yüzyılda yaşamış ve yüzyıllar boyu etkisini geniş bir coğrafyada sürdürmüş büyük bir şairdir. Nitekim onun çağları aşan bu güçlü şöhreti, şiirlerinde özellikle Hurûfîliği işlemiş olmasına rağmen sadece kendi düşüncesine yakın çevrelerde değil, Sünni akideye mensup çevrelerde de etkili olmuştur. M. Fatih Köksal onun bu denli sevilmesini iki sebebe bağlar. Bunlardan ilki şairin lirizm yüklü şiirlerindeki samimiyeti ve coşkusu; diğeri ise dili kullanmadaki üstün yeteneğidir (Köksal, S.N.B. Şiirleri 78).

Hurûfîliğin en önemli isimlerinden birisi olan Seyyid Nesîmî, şiirlerinde belâgat kurallarını oldukça başarılı bir şekilde uygulamıştır. Belâgatin bir gereği olarak yer yer düşüncelerini ayet ve hadislerle destekleyerek güçlendirmiştir. Hatta bütün divan şairleri arasında şiirlerinde onun kadar ayet ve hadis iktibas eden şair yok denilebilir. Bu çalışmada Seyyid Nesîmî'nin şiirlerindeki belâgati ve fesâhati destekleyen bir unsur olan iktibas sanatının nasıl uygulandığı gösterilmeye çalışılmıştır.[2]

1.Seyyid Nesîmî'nin Şiirlerindeki Ayet İktibasları

Nesîmî'nin Kur'an-ı Kerim'e vukûfiyeti tartışmasız bir gerçekliktir. Hatta bazı çalışmalarda "Kur'an şairi" olarak nitelendirilmiştir (Ünver 167-168). O çoğu zaman Hurûfî düşünceyi desteklemek, zaman zaman ise sevgiliye olan duygusunu ifade etmek amacıyla ayetlerden

[2] Çalışma sırasında Nesîmî'nin Hüseyin Ayan tarafından yapılan Türkçe Divan neşrinin yanında daha sonraki dönemlerde çeşitli çalışmalarla Seyyid Nesîmî'ye ait olduğu ortaya çıkarılan şiirler esas alınmıştır. Ayrıca şiirlerin künyeleri verilirken nazım şekillerinden gazel G., mesnevî M., tuyuğ T. olarak kısaltılmış; önce şiir sayısı arkasından beyit sayısı yazılmıştır. (G. 3/5 gibi)

ve hadislerden iktibas yapmıştır. Bu iktibaslarda bazen ayetin tamamını alıntılarken çoğu zaman sadece bir ibaresine yer vermiştir. Öyle ki Nesîmî'nin bazı şiirlerinin hemen hemen her beytinde bir ya da birden fazla ayet ibaresinin iktibas edildiği görülmektedir. Aşağıdaki gazel bunun güzel bir örneğidir[3]:

İy cemâlün sırr-ı ***sübhânellezî esrâ*** imiş
'***Abduhu leylen*** tapundur ***Mescid-i Aksâ*** imiş

Sözlerünün her birisi nefha-i Rûhu'l-Kudüs
Lebleründe ma'ni-i ***yuhyiye'l-mevtâ*** imiş

Tal'atun nûr-ı tecellî ***ve'd-duhâ***nun mazharı
Kâbe kavseyn oldı kaşun zülfün ***ev ednâ*** imiş

Alnuna yazmış Hudâ ***innâ fetahnâ*** sûresin
Kâf ve'l-kur'ân yüzündür Sidre-i a'lâ imiş

'Ârızunla iki kaşun lâ-yezâlî görinür
Ma'ni-i seb'a'l-mesânî '***alleme'l-esmâ*** imiş

İşigün 'âşıklara Beytü'l-harâmun Mervesi
Ka'be yüzün oldı zülfün ***'urvetü'l-vüskâ*** imiş

İy Nesîmî çünki gönlün vahdetün deryâsıdur
Yiddi deniz kubbesine mevc uran deryâ imiş (G.207)

Yine Türkçe divan neşrindeki 11 beyitten müteşekkil 150. gazelde beyitlerdeki iktibasların dışında "ey Türk-i mâ zâga'l-basar" redifini kullanmıştır. "Mâ zâga'l-basar" (Göz gördüğünden şaşmadı)[4] ifadesi Necm suresi 17. ayetten bir bölümdür.

Şairin Kur'an'a vâkıf olduğu ve şiirlerinde ele aldığı konuya uygun olarak iktibas edeceği ayet ya da ayet ibaresini seçtiği muhakkaktır. Örneğin Sa'd suresi 35. ayette "Kâle rabbi'gfirlî veheblî mülken lâ-yenbagî li-ehadin min ba'dî inneke ente'l-vehhâb."(Süleyman, "Ey Rabbim! Beni bağışla. Bana, benden sonra kimseye layık olmayacak bir mülk bahşet! Şüphesiz sen çok bahşedicisin!" dedi.) buyurulmaktadır. Şair Hz. Süleyman kıssasına

[3] Benzer gazeller için bkz. G.6; G.12; G.39; G.64; G.67; G.118; G. 278, G. 296, G. 332, G. 350, G. 351, G. 439.
[4] Bu çalışmada ayet mealleri *Kur'an-ı Kerim Meali*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2011. adlı çalışmadan alınmıştır.

telmihte bulunduğu beyitte yine onun bir duasının yer aldığı ayetten "lâ yenbagî" ifadesini iktibas ederek mana bütünlüğünü sağlamaktadır:

Hem Süleymânem hem anun milketi ***lâ yenbagî***

Hem Süleymânun kuşı hem hâtemün destûrıyam (G.241/21)

Nesîmî'nin şiirlerinde en fazla iktibas edilen ayet ibaresi "kün fe yekûn" (ol der o da oluverir)dür. Kur'an-ı Kerim'de Bakara suresi 117, Âl-i İmrân suresi 47-59, En'am suresi 73, Nahl suresi 40, Meryem suresi 35, Furkan suresi 7, Yâsîn suresi 82 ve Mü'min suresi 68. ayetlerde geçen ve Allah Te'âlâ'nın yaratıcılığını ifade eden bu ibare Nesîmî'nin şiirlerinde "kün fe yekûn, kün fekân ve kâf u nûn" gibi farklı şekillerde yer almıştır:

Bu künc-i vahdete gir gör sıfât-ı ***kün fe yekûn***

Ki ***kâf u nûn***a irişen özin 'ıyân eyler (G. 159/4)

Gör sen seni kim ne cism ü cânsan

Maksûd-ı vücûd-ı ***kün fekân***san (M.1/21)

Nesîmî şiirlerinde iktibası bir sanat olarak kullanmaktan ziyade ortaya koyduğu fikirlerini delillendirmek ve güçlendirmek amacıyla kullanmıştır. Bu bağlamda bazen bir beyitte bir surenin birden fazla ayetini iktibas etmiştir. Nitekim aşağıdaki örnekte aynı beyit içerisinde üç farklı ayetten üç farklı şekilde bahsedildiğini görebiliriz. Alak suresinin 3., 4. ve 5. ayetleri şu şekildedir:

"Ikra' ve rabbuke'l-ekrem." (Oku! Senin Rabbin en cömert olandır.)

"Ellezî 'alleme bi'l-kalem." (O, kalemle yazmayı öğretendir.)

"'Alleme'l-insâne mâ lem ya'lem." (O insana bilmediğini öğretendir.)

Şair aşağıdaki beytin ilk mısra'ında "rabbi ekrim" ifadesiyle Alak suresinin üçüncü ayetini nâkıs iktibas etmiş, devamında "sana ta'lîm eyledi kalem" diyerek aynı surenin dördüncü ayetine telmihte bulunmuş, ikinci mısra'daki "'Alleme'l-insâne mâ lem ya'lem." ifadesiyle de beşinci ayeti tam iktibas etmiştir:

Rabbi ekrim çün sana ta'lîm eyledi kalem

'Alleme'l-insâne mâlem ya'lem ol 'ilmün durur (G. 67/3)

Nesîmî iktibas yaparken ayetler üzerinde çeşitli tasarruflarda bulunmaktan çekinmemiştir. Bakara suresinin 31. ayeti "Ve 'alleme âdeme'l-esmâe küllehâ" (Allah, Adem'e bütün varlıkların isimlerini öğretti.) şeklindedir. Aşağıdaki beytin ilk mısra'ında şair vezin gereği ayetten çıkardığı Âdem ifadesini, anlamın tamamlanması için ikinci mısra'a yerleştirmiştir. Elbette burada Hurûfîlere göre Âdem'e öğretilen esmâ-i küll'ün 28 ve 32 ilâhî kelimenin zuhuru olan yüzdeki 28 ve 32 hat olduğu bilgisini de göz önünde bulundurmak gerekir:

'Alleme'l-esmâi kül budur tamâm

Âdeme öğretdi Hak bil ve's-selâm (M. 3/48)

Rahmân suresinin 26. ayeti "Küllü men aleyhâ fân" (Yer üzerinde bulunan her canlı yok olacaktır.) şeklindedir. Aşağıdaki beyitte şair ayetin başındaki "küllü" kelimesini ayetin içine almıştır:

Hakdan âgâh ol ki Hakdur câvidân

Hak buyurdı ***men 'aleyhâ küllü fân*** (T.254)

Şair bazı beyitlerde ise tek bir kelimeyle nâkıs iktibas yaparken beraberinde kullandığı ifadelerle ayetin tamamına telmihte bulunmuştur. Bakara suresinin 34. ayetinde "Ve iz kulnâ li'l-melâ'iketi's-cüdü li âdeme fesecedü illâ iblîs"(Hani meleklere, "Adem için saygı ile eğilin" demiştik de İblis hariç bütün melekler hemen saygı ile eğilmişlerdi.) buyurulmaktadır. Aşağıdaki beyitte bu ayetin "üscüdü" ibaresi iktibas edilmiş ancak ifadenin bütünündeki manaya vurgu yapılmıştır:

Çün ***üscüdü*** buyurdı Âdem hakkında Hak gel

Hakkun hitâbın işit kıl secde olma şeytân (G. 326/13)

Nesîmî sadece ayet ya da ayet ibarelerini değil, aynı zamanda bazı surelerin başında bulunan hurûf-ı mukatta'a harflerini de iktibas etmiştir. Zira Hurûfîlikte hurûf-ı mukatta'aların ayrı bir önemi vardır. Bu düşünceye göre Arap alfabesindeki 28 harf muhkem ve müteşabih olmak üzere on dörder harflik iki kısma ayrılır ve muhkem harfler surelerin başındaki hurûf-ı mukatta'dır. Bu harfler Kur'an-ı Kerim'in özü kabul edilir ve geriye kalan on dört müteşabih harf de bu harflerden türemiştir (Başhir 70). Aşağıdaki beyitte şair Meryem suresinin başında bulunan "kâf hâ yâ 'ayın sâd" hurûf-ı mukatta'ını iktibas etmiş ve bu harfleri sevgilinin cemaline benzetmiştir:

İy cemâlün ***kâf hâ yâ 'ayın sâd***

Ma'ni-i *yâsîn* saçundan müstefâd (T. 31)

İktibas sanatına yer verilen kaynakların bir kısmında iktibas edilen ibarelerin ayet ve hadis olduğuna işaret edilmemesi gerektiği şartından söz edilmektedir (Recâizâde, 406-407). Söz konusu bu şarta göre Nesîmî'nin iktibasları değerlendirildiğinde şairin birçok kez iktibasa "ayet-i …" şeklinde yer verdiği görülmektedir. Dolayısıyla ayet ya da ayet ibarelerinin yer aldığı beyitlerdeki her alıntı bu açıdan değerlendirildiğinde iktibas kabul edilmeyecektir. Tespit edebildiğimiz kadarıyla şair Rûm suresi 50. ayette geçen "fenzur" ifadesini; Yâsîn suresi 78. ayette geçen "yuhyi'l-'izâme ve hiye ramîm" ifadesini ve Enfal suresi 40. ayette geçen "ni'me'n-nasîr" ifadesini her zaman "ayet-i …" terkibiyle; Tâsîn suresinin 1. ayetinde geçen "tâsîn" ifadesini de "sûre-i …" terkibiyle kullanmıştır[5]. Ancak bunların dışında ayet olduğuna işaret ettiği bazı ifadelere başka beyitlerde işaret etmeden yer verdiği için söz konusu alıntılara iktibas örneği olarak çalışmamızda yer verilmiştir.

Nesîmî'nin şiirlerindeki iktibaslar iktibas çeşitleri bağlamında değerlendirildiğinde nâkıs iktibasların tam iktibaslara göre daha fazla olduğu aşikardır. Ayrıca gelenekteki iktibas tasniflerinden müstahsen ve müstehcen iktibasa göre değerlendirildiğinde genellikle müstahsen iktibasa yer verildiği ve burada da hasen iktibasların ahsen iktibaslardan daha fazla olduğu görülmektedir. Nitekim Seyyid Nesîmî mutasavvıf bir şairdir ve şiirleri bu eksende değerlendirilmelidir. O genellikle gazellerinde bir sevgili imajı üzerinden

[5] Söz konusu ifadelerin geçtiği beyitlere tabloda yer verilmiş ancak dipnotta bu husus belirtilmiştir.

duygularını ifade etmiştir ki bu sevgili çoğu zaman Fazlullâh Esterebâdî'dir.[6] Zira Hurûfîler için Fazlullâh'ın türbesi Kâbe'nin yerini almış ve "hakîkî Kâbe" addedilmiştir (Bashir, 81). Aşağıdaki beyitte şair müminler için kutsal kabul edilen unsurları sevgiliyle/Fazlullâh'la ilişkilendirmiş ve müminler için bu unsurlar ne ifade ediyorsa âşıklar için sevgilinin/Fazlullâh'ın eşiğinin Beytü'l-Haram'daki Merve tepesi, yüzünün Kâbe ve saçlarının "urvetü'l-vüska" yani "sağlam bir kulp" anlamına geldiğini söylemiştir. Zira Bakara suresi 256. ve Lokman suresi 22. ayetlerde geçen bu ifade mü'minlerin Allah inançlarının niteliğini ifade etmek için "kopmayan sapasağlam bir kulp" anlamında kullanılmıştır:

İşigün 'âşıklara Beytü'l-harâmun Mervesi

Ka'be yüzün oldı zülfün ***'urvetü'l-vüskâ*** imiş (G. 207/6)

Ancak kanaatimizce Nesîmî'nin bu şekilde yapmış olduğu iktibaslar müstehcen iktibas kabul edilemeyeceği gibi onlara müstahsen iktibas demek de doğru olmayacaktır. Belki şaire özgü bir tanımlamayla Hurûfî yorumlu ya da Hurûfî tevilli iktibas diye ayrı bir kategori oluşturulabilir. Nitekim Seyyid Nesîmî bir Hurûfî şairdir ve duygularını bu düşünce ekseninde dile getirilmiştir. Fazlullâh Esterebâdî'nin (ö. 796/1394) kurup geliştirdiği, harflerin esrarına dayanan bu akım tarih boyunca hep tartışılan bir fırka olmuştur. Kimileri tarafından İslam şeriatının içerisinde görülürken kimileri tarafından bâtınî bir oluşum olarak değerlendirilmiştir. Bu konuda en kapsamlı çalışmalardan birine imza atan Fatih Usluer (167) Hurûfîlerin itikadî olarak ehl-i sünnet ve ehl-i şia gibi ayrımların ötesinde irfânî bir yol izlediklerini söylemektedir. Dolayısıyla Nesîmî'yi bu oluşumdan bağımsız düşünmek mümkün değildir.

Hurûfîlikte bütün varlık insanın yüzünde bulunduğu kabul edilen, "hutût-ı ebiyye", ve "hutût-ı ümmiyye" denilen yedişer hatlı iki görünüşle açıklanmaktadır. Buna göre bütün dinî hükümler yirmi sekiz ve otuz iki sayısına uygulanarak insanın yüzünde temsil edilmektedir. Ayet ve hadisleri Hurûfîlik sistemi çerçevesinde bâtınî te'villere tâbi tutan Fazlullâh ve diğer Hurûfîler, özellikle hurûf-ı mukatta'ayı insanın yüzündeki hatlarla ilişkilendirerek açıklamışlardır. Yine Kur'an-ı Kerim'de geçen bütün "fazl" kelimeleriyle Fazlullâh'ın kastedildiğine inanan ve onu Allah'ın zuhuru şeklinde gören Hurûfîler, ayetleri, cennet, cehennem ve ahiret hallerini ve bütün dinî hükümleri yirmi sekiz veya otuz iki harfe irca ederek te'vile tâbi tutmuşlardır (Aksu 409).

Nesîmî'nin şiirlerindeki iktibaslarda bütün bu anlayışın izleri görülmektedir. Bilhassa yüze ve yüzdeki hatlara atfedilen mana dolayısıyla pek çok ayet bu bağlamda kullanılmıştır. Dolayısıyla onun kendine has bir iktibas uygulaması bulunmaktadır. Aşağıdaki beyit bu durumu ortaya koyan en güzel örneklerden birisidir. Şair burada sevgilinin kaşlarını "nasrun mina'llâh", saçlarını "fethün karîb", kirpiğini "innâ fetahnâ", gözlerini "mâ zâga'l-basar" olarak niteleyerek yüzdeki dört unsuru dört farklı ayet iktibasıyla eşleştirmiştir:

Kaşları ***nasrun minallâh*** çün saçı ***fethün karîb***

Kirpügi ***innâ fetahnâ*** çeşmi ***mâzâga'l-basar*** (G.61/9)

[6] Hurûfîlik fırkasının kurucusudur (Aksu 277-279). Ayrıca bkz. Bashir, Shahzad. *Fazlullah Esterabâdî ve Hurûfîlik*. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2013.

Çünkü Hurûfîlik'te insan yüzüne ayrı bir önem atfedilir ve yüzdeki hatlarla Kur'an arasında bağlantı kurulur. Hatta bu düşünceye göre asıl Kur'an insanın yüzündedir ve her bir uzuv bir ayet kabul edilmektedir. Nitekim bu düşünce şair tarafından aşağıdaki beyitte açıkça dile getirilmiş ve Hicr suresinin 1. ayetinde Kur'an-ı Kerim'i tarif eden "tilke âyâtü'l-kitâb" ifadesi sevgilinin zülfü, kaşı ve kirpiği için kullanılmıştır:

Zülf ü kaşun kirpigündür ***tilke âyâtü'l-kitâb***

Uşta Hakkun mushafı gel bah anun âyâtına (G. 365/4)

Hurûfîlere göre hakiki ve mecazi olmak üzere iki Kur'an vardır. Yazılmış ayet ve surelerden oluşan Kur'an, mecazi Kur'an kabul edilirken insanın yüzü ve vücudu hakiki Kur'an kabul edilmektedir. Çünkü insanın yüzündeki hatlar Kur'an hatlarının aksine silinmez (Usluer 269). Bu düşünce Nesîmî'nin şiirlerinde de karşılık bulmuştur:

İy yüzün seb'a'l-mesânî ***nezzele'l-furkân*** budur

Vahy-i mutlak Hak kelâmı ***kâf ve'l-Kur'ân*** budur (G.138/1)

Hatta onlar Kur'an-ı Kerim'deki ayetlerde geçen "kitâb" ifadesinin yazılı olan Kur'an'a değil levh-i mahfûza karşılık geldiğine inanırlar ve bu bağlamda insan yüzünün levh-i mahfûz olduğunu kabul ederler (Usluer, 126). Yine bu düşüncenin Nesîmî'nin şiirlerinde yer aldığı ve ayet iktibaslarıyla desteklenerek dile getirildiği görülmektedir:

Nûn u 'aynun mîm ü dâlün ***tilke âyâtü'l-kitâb***

Levh-i mahfûz oldı yüzün ve ***hüve kur'ânün mübîn*** (G.332/5)

Hurûfîlerin özellikle üzerinde durdukları ve farklı yorumladıkları bir başka husus Tâhâ suresinin 5. ayetinde geçen "istevâ" ifadesidir. Onlar bu kavrama eşit olma manasını verirken Allah'ın arşının da Âdem yani insan olduğunu söylerler (Usluer, 273). Aşağıdaki beyitte Nesîmî hem ilgili ayeti iktibas etmiş hem de yüzün Allah'ın istiva ettiği arş olduğu düşüncesini dile getirmiştir:

Elf-i Allâhdur cemâlün Sidre boyun müntehâ

Çün cemâlündür senün ***rahmân ale'l-arşi's-tevâ*** (G.4/1)

Nesîmî'nin şiirlerinde Kur'an-ı Kerim'deki toplam 76 sureden 194 ayete yer verdiği tespit edilmiştir. Bazı ibarelerin birden fazla surede geçtiği göz önünde bulundurulursa Nesîmî, Kur'an-ı Kerim'deki hemen hemen her surenin bir ya da birden fazla ayetinden iktibas yapmıştır diyebiliriz. Surelerin adına ve iktibas edilen ayetlerin numaralarına dair hazırlanan tablo şu şekildedir:

Sıra	**İktibas Edilen Sure Adı/Numarası**	**İktibas Edilen Ayet Numarası**	**Sıra**	**İktibas Edilen Sure Adı/Numarası**	**İktibas Edilen Ayet Numarası**
1	Âdiyât/100	1	**39**	Meryem/19	1, 59, 69
2	Ahzâb/33	35, 72	**40**	Müddessir/74	2
3	Alak/96	3,5,19	**41**	Mülk/67	1, 3, 29, 30

4	Âl-i İmrân/3	26, 57,142,191	**42**	Mü'min/40	3, 16, 60
5	Ankebût/29	69	**43**	Mü'minûn/23	1, 14, 108
6	A'râf/7	89, 143, 172, 179	**44**	Mürselât/77	1,5
7	Bakara/2	2, 21, 31, 34, 68, 71, 115, 117, 138, 156, 172	**45**	Müzzemmil/73	6
8	Burûc/85	1	**46**	Nâs/114	4, 5
9	Cum'a/62	4, 9	**47**	Nâziât/79	1, 24
10	Duhâ/93	1	**48**	Nebe/78	1, 12, 13, 34, 40
11	Duhân/44	10	**49**	Necm/53	1, 9, 10, 11, 14, 15, 17, 39
12	En'am/6	55	**50**	Neml/27	1, 23
13	Enbiyâ/21	30, 69, 107	**51**	Nîsâ/4	78, 147
14	Enfâl/8	12, 40	**52**	Nûh/71	15
15	Fâtihâ/1	1, 2, 3, 5,6	**53**	Nûr/24	35
16	Felak/113	1, 2	**54**	Ra'd/13	23, 29, 43
17	Fetih/48	1,29	**55**	Rahmân/55	1, 2, 26, 29
18	Furkân/25	1, 48, 58	**56**	Rûm/30	50, 60
19	Hâc/22	7,77	**57**	Sa'd/38	35
20	Hadîd/57	3	**58**	Saff/61	13
21	Haşr/59	2	**59**	Saffât/37	1, 2, 46
22	Hicr/15	1, 27, 87	**60**	Sebe/34	13
23	Hûd/11	1, 56, 72, 114	**61**	Secde/32	19
24	İbrâhîm/14	7	**62**	Şems/91	1, 5
25	İhlâs/112	1, 2, 3, 4	**63**	Şu'arâ/26	89, 213
26	İnsân/76	1, 3, 18, 21, 26	**64**	Şûrâ/42	11
27	İnşirâh/94	1, 6	**65**	Tâhâ/20	1, 4, 5, 6, 10, 46, 76
28	İsrâ/17	1, 3, 43, 70, 96, 101	**66**	Tahrim/66	5, 8
29	Kadir/97	1	**67**	Tekâsür/102	5, 7
30	Kâf/50	1, 41	**68**	Tevbe/9	72

31	Kalem/58	1, 4	**69**	Tîn/95	1, 2, 4, 5
32	Kamer/54	1	**70**	Tûr/52	1, 3
33	Kasas/28	30, 88	**71**	Vâkı'a/56	12, 28, 29, 30, 43, 64, 85, 90, 95
34	Kehf/18	60, 110	**72**	Yâsîn/36	1, 39, 61, 78
35	Kıyâme/75	16, 17, 40	**73**	Yûnûs/10	102
36	Leyl/92	1	**74**	Zâriyât/51	50, 58
37	Lokmân/31	19, 22	**75**	Zuhrûf/43	32
38	Mâ'ide/5	3	**76**	Zümer/39	53, 63, 73
					Toplam 194 Ayet

İktibas edilen ayet ifadelerini, anlamlarını ve örnek beyitleri ihtiva eden tablo şu şekildedir:

Ayet İfadeleri	**Mânâsı**	**Beyitler**
Ahseni takvîm (Tîn, 95/4)	…en güzel bir biçim… (Yaratılışın en güzeli)	***Ahseni takvîm*** sensen iy *elem neşrah* saçun İy ruhun *şakka'l-kamer* çün togdı şemsü'd-duhâ (G.1/5)[7]
Akvemü kilâ (Müzzemmil, 73/6)	(bu ibadetteki) sözler ise daha düzgün ve açıktır.	Nûş it kadehi 'aşkına sev tâze civânı *Lâ taknatu min rahmetî*dür ***akvemü kilâ*** (Köksal, S.N.B. Şiirleri 89, G. 1/4)
Allâhu nûrun (Nûr, 24/35)	Allah, (göklerin ve yerin) nurudur.	Gözlerin ***Allâhu nûrun*** kaşlarun *kavseyn* durur Kirpügünün ohlarıyla gör ki öldürdi şebâb (G.18/5)[8]
Allâhu's-samed (İhlâs, 112/2)	Allah Samed'dir. (Her şey O'na muhtaçtır; O, hiçbir şeye muhtaç değildir.)	*Lem yelid* sensen ohıram iy ***Allâhu's-samed*** seni *Lem yekün* zât u sıfâtundur *lehü küfüven ehad* (G. 36/4) ***Huva'llâhu's-samed*** söyler hatun elhamdülillâh kim Yüzünden perde oldı uynadı fitne hˇâbından (G. 321/7)[9]

[7] Ayetin diğer iktibasları için bkz. G.25/15; G.51/6; G.63/8; G. 118/7; G. 122/4; G. 138/10; G. 156/2; G. 257/4; G. 352/2; (Köksal, S.N.B. Tuyuğları 190, T.2).
[8] G.39/1; G. 63/3; 138/9; G. 162/5; G. 202/14; G. 241/1; G. 315/11; G.439/1; G. 439/10; T. 89; T. 90.
[9] T.29.

Ânestü nâran (Tâhâ, 20/10)	…ben bir ateş gördüm…	Hem menem Mûsîye âteş hem menem ***ânestü nâr*** Hem kelîmün nûrıyam men hem temennâyem necât (G.26/4)[10]
‘Âdeke’l-’urcûn (Yâsîn, 36/39)	…hurma dalı gibi olur.	Boyu Tûbâ yüzi cennet ‘***âdeke’l-’urcûn*** kaşı Gözleri *ve’n-necm* anun sînesi *ve’t-tûr* idi (G. 403/6)
‘Alâ hulukın ‘azîm (Kalem, 58/4)	…yüce bir ahlak üzeresin.	Sûretün mâhiyyetin tefsîr ider *innâ fetahnâ* Hüsnünün keyfiyyetidür bes ***‘alâ hulukin ‘azîm*** (G.278/3)
‘Ale’r-rahmân (Meryem, 19/69)	Rahman’a karşı…	Ene’l-hak söylerem Hakdan *‘ale’l-’arşi’s-tevâ* geldi Yüzündür sûre-i rahmân ***‘ale’r-rahmân*** ‘alâ geldi (G.426/1)
‘Aleynâ cem’ahu ve kur’ânehu (Kıyâme, 75/17)	Onu toplamak ve okumak bize aittir.	***‘Aleynâ cem’ahü*** bes *lâ tuharrik* Güneş müstagnîdür şerh u beyândan (G. 336/11)
‘Alleme âdeme’l-esmâe küllehâ (Bakara, 2/31)	Adem’e bütün varlıkların isimlerini öğretti.	***‘Alleme’l-esmâi kül*** budur tamâm Âdeme öğretdi Hak bil ve’s-selâm (M. 3/48)[11]
‘Alleme’l-insâne mâlem yâ’lem (Alak, 96/5)	O insana bilmediğini öğretendir.	*Rabbi ekrim* çün sana ta’lîm eyledi kalem ***‘Alleme’l-insâne mâlem ya’lem*** ol ‘ilmün durur (G.67/3)
‘Alleme’l-kur’ân (Rahmân, 55/2)	Kur’an’ı öğretti.	*Eyyühe’n-nâsu* ***‘alleme’l-kur’ân*** Yüzi tefsir ü boyı Furkândur (G.60/7)[12]
‘Amme (Nebe, 78/1)	Hangi şeyden?	Çün cemâlünden Nesîmî ebcedi kıldı temâm ‘Ayn u mîmün ***‘amme***sinden irdi *ve’s-sâfât*ına (G. 365/11)
‘Arşun ‘azîm (Neml, 27/23)	Büyük bir taht…	Cümle eşyâ nâtık oldı vech-i Hakdan lâyemût Vech imiş bâkî serâ-yı câvidân ***‘arşun ‘azîm*** (G. 267/7)
‘Ayne’l-yakîn (Tekâsür, 102/7)	Kesin olarak göreceksiniz.	Gözüne *ve’n-necm* yazdı kaşuna *ve’n-nâzi’ât*

[10] G.100/5; G. 209/4; G. 216/3; G.247/7; G. 250/5; G. 251/2; G. 252/3; G. 255/5; G. 258/1; G. 266/2; G. 315/5; G. 386/13; G. 389/1; (Köksal, S.N.B. Tuyuğları 193, T.12).
[11] G. 207/5; G.296/3; G.400/1.
[12] G.137/8; G. 327/2.

		Alnuna *nasrun minallâh* görinür ***'ayne'l-yakîn*** (G.350/2)[13]
'Aynen fîhâ tüsemmâ selsebîlâ (İnsân, 76/18)	Orada bir pınar ki ona "selsebil" adı verilir.	Ol şol mîm-i femün ***'aynen tüsemmâ selsebîl*** Şimdi Kevser la'lün oldı gel ki *cennâtü'n-na'îm* (G. 278/5)[14]
Bahri'l-mescûr… (Tûr, 52/6)	Kaynayan deniz…	Fer' u aslam ref' u nasbam cerr ü cezmem câvidân Sakf-ı merfû'am bu ***bahr***un nükte-i ***mescûr***ıyam (G.242/3)
Belhüm edal (Araf, 7/179)	Hatta daha da aşağıdadırlar.	Sen vücûdun 'âlemini bilmedün bahtun nedür Bilmeyen ***belhüm edal***dür bil ana *yevmü'n-nüşûr* (G.64/8)[15]
Beneynâ fevkakum seb'an şidâdâ (Nebe, 78/12)	Üstünüze yedi sağlam gök bina ettik.	Çün ***beneynâ fevgaküm seb'an şidâdâ*** o didi Hem *ce'alnâ sirâcen* şol yidi hattun durur (G.67/2)
Berden ve selâmen (Enbiyâ, 21/69)	Serin ve esenlik ol.	Bugün yine ol ***berden selâmâ*** buyururs a Meydân-ı mahabbet ola gülşen-i Halîlâ (Köksal, S.N.B. Şiirleri 88, G.1/3)
Beyne zâlik (Bakarâ, 2/68)	İkisi arası.	Ol iki ki bu birde oldı yirün ***Beyne zâlik*** başında gafletdür (G.105/10)
Bi'smillâhi'r-rahmâni'r-rahîm (Fâtiha, 1/1)	Rahmân ve Rahîm olan Allâh'ın adıyla.	Zülf ü kaş u kirpügündür yidi hat Ümmü'l-Kitâb Fazl imiş bâ-yı ***bi'smillâhi'r-rahmâni'r-rahîm*** (G.267/2)[16]
Ce'alnâ mine'l-mâ'i külle şey'in hayy (Enbiyâ, 21/30)	Diri olan her şeyi sudan meydana getirdiğimizi görmediler mi?	***Ce'alnâ*** sâbit oldı kim tudagun vasfını söyler Ki oldı ***külle şey'in hayy*** tudagun 'ayn-ı âbından (G. 321/8)
Ce'alnâ sirâcen (Nebe, 78/13)	Bir kandil yarattık.	Çün *beneynâ fevgaküm seb'an şidâdâ* o didi Hem ***ce'alnâ sirâcen*** şol yidi hattun durur (G.67/2)
Cennâtin na'îm (Vâkıa, 56/12)	Naim cennetleri…	Ahmed-i Muhtar gördi anda Hakkı bir gice

[13] G. 332/2; G. 450/5.
[14] (Köksal, S.N.B. Tuyuğları 197, T.34).
[15] G.222/8; (Özdemir 473, T.139).
[16] G.4/10; G.43/3;(Köksal, S.N.B. Tuyuğları 194, T.20).

		Hatt u hâlündür beyânı gör bu ***cennâtü'n-na'îm*** (G. 267/4)[17]
Cennâtü adnin (Tâhâ, 20/76)	Adn cennetleri…	Yanagun ***hâzihi cennâtü adnin*** Yüzündür nûr-ı Hak hem cennet ü hûr (G.49/5)[18]
Cennâtü'l-me'vâ (Secde, 32/19)	Me'va cennetleri…	İy Nesîmî vâsıl oldun hâlık-ı Rahmâna sen ***Cennetü'l-me'vâ*** bulup yirüni gülzâr itdiler (G. 156/7)[19]
Elem neşrah leke sadrek (İnşirah, 94/1)	(Ey Muhammed!) Senin göğsünü açıp genişletmedik mi?	*Kâbe kavseyn* iki kaşun vasf-ı *ev ednâ* ile Hem ***elem neşrah leke sadrek*** buyurmış Hak sana (G.6/2)[20]
Elestü birabbikum kâlû belâ (A'râf, 7/172)	"Ben sizin Rabbiniz değil miyim?" demişti. Onlar da "Evet, (şahit olduk ki Rabbimizsin)" demişlerdi.	***Kâlû belâ***da zülfün cân ile hem-dem oldı Ya'nî hemîşe bil kim erbâba hem-dem oldur (G.145/8) Çün ***elestü rabbüküm*** gûş itdiler dervîşler Pes alup vahdet meyün nûş itdiler dervîşler (G.158/1)[21]
El-hamdu li'l-lâhi rabbi'l-'âlemîn (Fâtiha, 1/1)	Hamd âlemlerin Rabbi olan Allah'a mahsustur.	Alnuna ***elhamdülillâh*** yazdı ***rabbü'l-âlemîn*** Koydı 'ışkun yolı çün *hâzâ sırâtun müstakîm* (G. 278/2)[22]
Ellezî yüvesvisü (Nâs, 114/5)	Vesvese veren…	İy ***ellezî yüvesvisü*** tâ'atlarun hebâdur Egri yolun dalâlet çürük sözün hatâdur (G.147/1)[23]
El-yevme ekmeltü leküm dîneküm (Mâ'ide, 5/3)	Bugün sizin için dininizi kemale erdirdim.	***El yevme ekmeltü leküm***dür istivâda ***dîneküm*** Şükr eylenüz Hak ni'metün rızk-ı halâl u mâline (G.376/4)
En yuhyiye'l-mevtâ (Kıyâme, 75/40)	Ölüleri diriltmeye…	Sözlerünün her birisi nefha-i Rûhu'l-Kudüs Lebleründe ma'ni-i ***en yuhyiye'l-mevtâ*** imiş (G.207/2)

[17] G. 278/5.
[18] G.43/4; G.241/1; G. 296/1; G. 332/3; (Köksal, S.N.B. Şiirleri 123, G.15/2).
[19] G.4/25; G. 5/15; G. 204/7; 400/7.
[20] G.1/5; G.72/3; G. 117/8; (Köksal, S.N.B. Şiirleri 90, G.2/5; 120, G.12/4).
[21] G.22/4; G.63/2; G.185/1; G.387/5; G.202/7; G.322/1; G.339/3; G.355/5; G.367/8; G.370/6; G.376/11; G.389/3; G.415/9; G.422/5; G.453/11; T.15.
[22] G.311/3; G. 321/7; G. 332/9; G. 350/4; (Özdemir 454, T.14).
[23] G. 407/9.

Ene rabbuküm (Nâzi'ât, 79/24)	Ben sizin Rabbinizim!	***Ene rabbuküm*** adına neçe yanmasun Nesîmî Bu ene'l-hakkun çirâgı ebedî çün yanısardur (G.126/14)
Enkerü'l-esvât (Lokmân, 31/19)	Seslerin en çirkini…	Nefha-i sûrun sadâsı tutdı âfâkı işit İy olan 'âşık hamîrün ***enkerü'l-esvât***ına (G. 365/6)
Er-rahmân (Rahmân, 55/1)	Rahmân…	Tâ libâs-ı nûr-ı ***er-rahmân*** u *tâhâ* geymedün Bilmedi kimse seni kim hânümânı handadur (G. 118/4)[24]
Er-rahmânu ale'l-arşi's-tevâ. (Tâhâ, 20/5)	Rahman, Arş üzerine isteva etmiştir.	İstevâ hattını itdün zâhirâ *inşakka'l-kamer* Çün sana geldi ve ***er-rahmân ale'l-arşi's-tevâ*** (G.6/9)[25]
Er-rahmâni'r-rahîm (Fâtiha, 1/3)	Rahman, Rahim...	Soydılar yandurdılar gör ne hilâfet kıldılar Danug uşda hâlüme şol ***rabbü er-rahmân rahîm*** (G.279/8)
Esfele sâfilîn (Tîn, 95/5)	Aşağıların aşağısı…	Dîv-i la'în ki *ahsen-i takvîm*i bilmedi Merdûd-vâr ***esfel-i sâfil***dedür esîr (G. 63/8)
Estecib (Mü'min, 40/60)	Duanıza cevap vereyim.	Kâdiyu'l-hâcât imiş la'lün meger kim âşıka Her ne kim kıldı temennâ ***estecib*** geldi sevâb (G.13/9)
Etallâhe bi kalbin selîm (Şuarâ, 26/89)	Allah'a arınmış bir kalp ile gelenler (başka).	Gerekse cevr ile öldür gerek meni yandur Ne gussa andan ana kim ***etâ bi kalbin selîm*** (G.276/6)
Eyyühe'n-nâsu (Bakara, 2/21)	Ey insanlar!	***Eyyühe'n-nâsu*** *'alleme'l-kur'ân* Yüzi tefsir ü boyı Furkândur (G.60/7)[26]
Fadribû (Enfâl, 8/12)	Vurun…	Tî turâbîler elinde zü'l-fekâr şemşîr-i tîz ***Fadribû*** buyruldı Hakdan hem Muhammed Mustafâ (G.4/3)
Fa'tebirû (Haşr, 59/2)	İbret alın…	Gör ***fa'tebirû***dan sen aç iy basar ehli gör Ne hüsn ile çıhdı gör ma'şûka nikâbından (G. 322/6)[27]

[24] G. 337/1; G. 435/11; G. 447/7.
[25] M. 1/41; G.2/4; G. 3/2; G. 4/1; G.11/2; G.17/3; G.117/1; G.123/4; G.148/8; G.173/3; G.255/4; G.267/3; G.296/7; G.303/6; G.307/1; G.405/4; G.426/1; G.447/2; Terci-i bend-2/4; T. 77; (Köksal, S.N.B. Şiirleri 131, G.23/6); (Köksal, S.N.B. Tuyuğları 190, T.1).
[26] G.327/2.
[27] G.418/6.

Fedhuluhâ hâlidîn (Zümer, 39/73)	Ebedi kalmak üzere buraya girin.	İy yüzün *cennâtü adnin* vey boyun Tûbâ-revân ***Fedhulûhâ hâlidîn*** andan bulundı câvidân (G. 296/1)[28]
Fefirrû ila'llâh (Zâriyât, 51/50)	O halde Allah'a koşun.	Ez gayb-ı hüviyyet mana nutk-ı ehadiyyet Aytdı ki ***fefirrû*** Terk eyledim uş mülk ile mâl u vatan u câh Yüz tutdum ***ila'llâh***(Müstezad, 2/3)
Felâ ted'u ma'allâh (Şu'arâ, 26/213)	Allah ile beraber başka bir ilaha yalvarma.	Misâl-i Ka'bedür yüzün ***felâ ted'u ma'allâh*** Çü yitmiş yidi harf oldı yüzünden *kâf hâ* geldi (G. 426/2)
Fe'l-mülkıyâti zikrâ (Mürselât, 77/5)	Özür ya da uyarı olmak üzere öğüt bırakanlara…	***Fe'l-mülkıyâti zikrâ*** infâk-ı hüsnün iy cân Âdem degüldür ol kim bu ma'nîden berîdür (G. 114/2)
Fentazir (Yûnûs, 10/102)	Bekleyin bakalım…	Nûr-ı envâr-ı ilâhîdür visâlün âyeti İy ruhun *innâ hedeynâ* ***fentazir***dür iy habîb (G.12/8)
Fenzur ilâ âsâri rahmetillâhi (Rûm, 30/50[29])	Allah'ın rahmetinin eserlerine bak!	Haçan ki katl idesen nefsüni oda atasan İrişe âyet-i ***fenzur*** döne hayâta memât (G.20/12)[30]
Fertekıb yevme te'ti's-semâ'u (Duhan, 44/10)	Göğün (açık bir duman getireceği) günü bekle.	Sûretün *tâhâ* ve *yâsîn* iy resûl-i mu'teber ***Fertekıb mâ fi's-semâ'*** iy cemâlün *kul kefâ* (G.1/3)
Fe'z-zâcirâti zecrâ (Saffât, 37/2)	Haykırarak sevk edenlere…	*Ve's-sâffâti saffâ* kirpüklerün safıdur ***Fe'z-zâcirâti zecrâ*** cân hicrinün gamıdur (G.114/1)
Fî cennâti adn (Tevbe, 9/72)	Adn cennetlerinde…	Hûr-ı 'ıynun sûreti ***fî hâzihî cennâti adn*** Oldı bugün hüsnüne âyîne-i gîtî-nümâ (G.3/6)
Gâfiri'z-zenb (Mü'min, 40/3)	Günahı bağışlayan…	*Küntü kenz*ün perdesinden ***gâfirü'z-zenb*** oldı fâş Zâhid istigfâra geldi her dem eydür yâ Gafûr (G. 39/6)

[28] G. 43/4; G. 281/14; G. 332/3; G. 350/1; G. 351/7.
[29] Bu ayet şairin şiirlerinde ayet olduğuna işaret edilerek alıntılanmıştır.
[30] G. 449/5.

Hakku'l-yakîn (Vâkı'a, 56/95)	Kesin gerçektir.	'İlmü'l-yakîn ile ohıyan vechün âyetin 'Aynü'l-yakîn görür seni ***Hakku'l-yakîn*** ṭanır (G.63/6)
Hayyi'llezî lâ yemûtu (Furkan, 25/58)	Ölümsüz ve daima diri olana (Allah'a)…	Ohunuz ***hayyi lâyemût*** meni Kim memât olmazam hayât ileyem (G.273/4)
Hâzâ sırâtun müstakîm (Yâsîn, 36/61)	İşte bu dosdoğru yoldur.	Cümle eşyâ rûh imiş sensen çü yektâ lem yezel Gör yakîn ma'nî budur ***hâzâ sırâtun müstakîm*** (G.267/5)[31]
Hel etâ (İnsân, 76/1)	Geçmedi mi?	Ma'den-i cûd u sehâsan iy velâyet meskeni ***Hel etâ*** şânuna geldi yâ Aliyye'l-Mürtazâ (G. 1/8)[32]
Huve'l-evvelü ve'l-âhirü (Hadîd, 57/3)	O, ilk ve sondur.	***Hüve'l-evvel hüve'l-âhir*** gider senden ikilik kim Nesîmî yâr ile çün kim ulaşdı külli yâr oldı (G.415/14)
İbâdiye'ş-şekûr (Sebe, 34/13)	Kullarımdan şükredenler…	Hak yolında çün olan *innâ hedeynâhü's-sebîl* *Şâkirân* didi kitâbda yâ ***ibâdiye'ş-şekûr*** (G. 64/6)
'İlme'l-yakîn (Tekâsür, 102/5)	Kesin bir bilgi…	Devr-i hüsnün lem yezeldür iy cemâlün lâ-yezâl Bildügüm ***'ilme'l-yakîndür*** gördügüm 'ayne'l-yakîn (G.332/2)[33]
İndehâ cennetü'l-me'vâ (Necm, 53/15)	Me'va cenneti onun (Sidre'nin) yanındadır.	İy saçun zıll-i İlâhî vey ruhun ***Allâhu nûr*** Ravzanun servi boyundur ***'indehâ cennâtü*** *hûr* (G. 39/1)
İnnâ fetahnâ (Fetih, 48/1)	Muhakkak biz fetih verdik.	Sûretün ***innâ fetahnâ*** cemâlün *kâf* imiş İy boyun hem çü *tebârek* geldi *sidrü'l-müntehâ* (G.1/4)[34]
İnnâ hedeynâhü's-sebîl (İnsân, 76/3)	Şüphesiz biz onu (ömür boyu	Saçlarun vasfı durur ***innâ hedeynâhü's-sebîl***

[31] G. 278/2.
[32] G. 2/3; G. 6/12; G.8/2; G.429/3; G.430/4; (Köksal, S.N.B. Şiirleri 118, G.11/10); (Köksal, S.N.B. Tuyuğları 197, T.34).
[33] G.450/5.
[34] G. 13/5; G.44/2; G. 54/6; G.; 57/2; G. 61/9; G. 173/2; G. 182/1; G. 207/4; G.209/6; G. 214/1; G. 278/3; G.305/3; G.337/9; (Köksal, S.N.B. Şiirleri 90, G.2/4; s.129, G.21/7); (Kesik ve Şengül 460, G.1/4).

	yürüyeceği) yola koyduk.	*Ve's-semâvâti'l-ulâ er-rahmân ale'l-arşi's-tevâ* (G. 3/2)[35]
İnnâ ileyhi râci'ûn (Bakara, 2/156)	Şüphesiz O'na döneceğiz.	Zıll-i sânîdür saçun ***innâ ileyhi râci'ûn*** *Kul kefâ*nun âfitâbı hoş ma'ânî gösterür (G.42/3)
İnne 'azâbi le şedîd (İbrâhîm, 14/7)	Hiç şüphesiz azabım çok şiddetlidir.	***İnne 'azâbî şedîd*** 'âyet-i hicrân imiş Şiddet-i hicrün haçan sa'b u şedîd olmadı (G.417/12)
İnne hâzâ le şey'un 'acîb (Hûd, 11/72)	Gerçekten bu, çok şaşılacak bir şey.	Çün Nesîmî Tûr-ı Sînâ'da bulupdur âyetün Yâre kıldı levh-i Mûsâ ***innehü şey'ün 'acîb*** (G. 12/9)[36]
İnne ma'a'l-'usri yusrâ (İnşirah, 94/6)	Gerçekten, güçlükle beraber bir kolaylık vardır.	Gel şâd-dil ol ***inne ma'a'l-'usri yüsür***den Mihnetlere ol râzî vü *kesren kalîlâ* (Köksal, S.N.B. Şiirleri 88, G.1/2)
İnne'l-hasenât (Hûd, 11/114)	Muhakkak ki iyilikler…	***İnne'l-hasenât*** 'ışk içinde Hüsn oldı Nesîmî seyyi'âtı (Terci-i bend, 2/13)
İnnî enallâh (Kasas, 28/30)	Şüphesiz ben, Allah'ım.	İy kelâmullâh eşyâ nutk-ı Hakdur ser-be-ser Kim ohı ***innî enallâhı*** ayıt nûr u şecer (G.61/1)[37]
İyyâhu ta'budûn (Bakara, 2/172)	Yalnızca ona kulluk ediyorsanız…	İy Nesîmî secde kıl şol mâha kim Hakdan safâ *Va'budû* ***iyyâhu*** *vescüd vakterib* (G.13/11)
İyyâke na'budu ve iyyâke nesta'în (Fâtiha, 1/5)	(Allah'ım!) Yalnız sana ibadet ederiz ve yalnız senden yardım dileriz.	İy sûretün cân-âferîn iy *rahmeten li'l-âlemîn* ***İyyâke na'büdü neste'în*** iy Türk-i *mâ zâga'l-basar* (G.150/5) Kâmetün istivâsıdur kıblem ***Na'büdü nesta'înü iyyâke*** (Terci-i bend-1/7)[38]
Kâbe kavseyni ev ednâ (Necm, 53/9)	(Peygambere olan mesafesi) iki yay	***Kâbe kavseyn*** iki kaşun vasf-ı ***ev ednâ*** ile Hem *elem neşrah leke sadrek* buyurmış Hak sana (G. 6/2)[39]

[35] G.12/8; G.39/7; G.64/6; G.118/2; G.118/8; G.150/8; G.351/3; G.439/3.
[36] G. 17/5.
[37] G.12/8; G. 58/5; G.242/1; G.256/2; G.333/5; Terci-i bend-3/4.
[38] G. 332/9.
[39] G.11/3; G.18/5; G.27/2; G.160/2; G. 162/4; G. 183/1; G.207/3; G. 249/4; G. 278/4; G. 280/7; G.393/3; G. 415/3; G. 424/3; G.429/3; G. 431/4; G. 438/13; G. 442/4; G. 444/9; G. 450/7; G. Terci-i bend-2/2; Terci-i bend-

	aralığı kadar yahut daha az oldu.	
Kad eflah (Mü'minûn, 23/1)	Gerçekten kurtuluşa ermişlerdir.	Rûhun *innâ fetahnâ*dür saçun *ve'l-leyl* ü ***kad eflah*** Bu levhun ebcedin gör kim ohıdı adını Kur'ân (337/9)[40]
Kâf hâ yâ ayn sâd (Meryem, 19/1)	Kâf hâ yâ ayn sâd	İy cemâlün ***kâf hâ yâ 'ayın sâd*** Ma'ni-i *yâsîn* saçundan müstefâd (T.31)[41]
Kâf ve'l-kur'âni'l-mecîd (Kâf, 50/1)	Kâf. Şerefli Kur'an'a and olsun ki…	İy yüzün *seb'a'l-mesânî nezzele'l-furkân* budur Vahy-i mutlak Hak kelâmı ***kâf ve'l-kur'ân*** budur (G.138/1)[42]
Kâlahse'û fîhâ (Mü'minûn, 23/108)	Aşağılık içinde kalın orada…	Anlar ki nâr eshâbıdır çıhmaz tamudan tâ-ebed ***Kâlahse'û fîhâ*** cevâb anlar nete kim yalına (G.376/8)
Kânitîne…hâşi'îne… (Ahzâb, 33/35)	itaatkâr erkeklerle… Allah korkusuyla ürperen erkekler…	Sana *nahnu'z-zâri'ûn* oldı hitâb dili ile Can içün ol kim degildür ***kânitîne'l-hâşi'în*** (G. 351/2)
Ke'sen dihâk (Nebe, 78/34)	Dolu dolu kadehler vardır.	Ey iki kaşun iki 'âlemde tâk Leblerün şânındadur ***ke'sen dihâk*** (Özdemir 467, T.98)
Kul huva'llâhu ehad (İhlâs, 112/1)	De ki: "O, Allah'tır, bir tektir."	Ohıram ismünde *bismi'llâhi'r-rahmâni'r-rahîm* Çün sıfâtundar sıfâtun ***kul huva'llâhu ehad*** (G. 36/2)[43]
Kul hüve'r-rahmân (Mülk, 67/29)	De ki: "O Rahmân'dır."	Yüzündür ***kul hüve'r-rahmân*** şaçundur *'alleme'l-Kur'ân* 'Aceb şol cânlarun cânı ne kânun gevherindendür (G.137/8)
Kul innemâ ene beşerun mislukum (Kehf, 18/110)	De ki: "Ben de ancak sizin gibi bir insanım.	Fazl-ı Rabbü'l-âlemînün ber-güzîde mazharı

2/4; Terci-i bend- 3/7; T. 72; (Kalyon 794, G. 14/3); (Özdemir 470, T. 118); (Köksal, S.N.B. Şiirleri 119, G.12/3); (Köksal, S.N.B. Tuyuğları 195, T.23).

[40] (Köksal, S.N.B. Şiirleri 129, G.21/9).

[41] G.3/1; G.426/2.

[42] G. 207/4; G. 263/1; G.266/1; G. 296/3; G. 337/1; G. 435/6; T.204; T.300.

[43] G. 39/2; G. 120/3; G. 303/3; G. 374/1; G. 375/1; G. 435/2; G. 439/1; T.29; (Köksal, S.N.B. Şiirleri 131, G.23/3).

		‘Âlim-i ‘ilm-i ilâhî kâşif-i ***kul innemâ*** (G.6/3)[44]
Kul kefâ bi’llâhi (İsrâ, 17/96)	De ki: “Allah yeter.”	Sûretün esrârını zâhid ne bilsün yâ fakîh ***Kul kefâ billâh***a mahrem handa her hayvân olur (G.95/4)[45]
Kul küllün min ‘indi’llah(Nisa, 4/78)	De ki: “Hepsi Allah’tandır.”	Tecrîd olup aytdum ki *tevekkeltü ‘ala’llâh* ***Kul küllün minallâh*** (Müstezad, 2/4)
Kul yâ ibâdî (Zümer, 39/53)	De ki: “Ey (kendilerinin aleyhine aşırı giden)kullarım!	Uş kelâm u âyet-i Hak *leyse fîhâ min futûr* Mushaf-ı ***kul yâ ibâdî***dür saçun sî-pâresi (G.439/5)
Kulillâhümme mâlik (Âl-i İmrân, 3/26)	De ki: “Ey mülkün sahibi olan Allah’ım!	***Kulillâhümme mâlik*** çün mana ta’viz ü hırz oldı Halas oldım *yüvesvis*den gider senden bu *vesvâs*ı (G.407/9)
Kum fe enzir. (Müddessir, 74/2)	Kalk da uyar.	Çün riyâdur hırka-pûşun tâ’atı ***Kum fe enzir*** yâ fetâ ke’sü’l-müdâm (G. 280/6)
Külle yevmin hüve fî şe’nin. (Rahmân,55/29)	O, her an yeni bir ilahi tasarruftadır.	Dürlü dürlü ton içinde gördüm anı dem-be-dem Şîve birle ***külle yevmin hüve fî şe’n***ün gösterir (G. 43/6)
Küllü men aleyhâ fân (Rahmân, 55/26)	Yer üzerinde bulunan her canlı yok olacaktır.	İy tâlib eger degülsen a’mâ Gör va’de-i ***küllü men aleyhâ*** (M.1/16) Hakdan âgâh ol ki Hakdur câvidân Hak buyurdı ***men ‘aleyhâ küllü fân***[46] (T.254)[47]
Küllü şey’in hâlikun illâ vecheh (Kasas, 28/88)	O’nun zatından başka her şey yok olacaktır.	***Küllü şey’in hâlikün lâ reybe illâ vechehü*** Gör bu vechi kim ne vechün vechine bürhân olur (G. 95/14)[48]
Kün fe yekûn (Bakara, 2/117)	“Ol.” der, o da oluverir.	Bu künc-i vahdete gir gör sıfât-ı ***kün fe yekûn***

[44] G. 56/7.
[45] M. 1/32; G. 1/3; G.6/8; G.42/3; G. 118/2; G. 150/6; G. 435/6; T. 5; (Köksal, S.N.B. Şiirleri 123, G.15/5); (Köksal, S.N.B. Tuyuğları 190, T.1; T.4).
[46] Kelimelerin yeri değiştirilerek alınmıştır.
[47] G. 337/7;(Köksal, S.N.B. Şiirleri 129, G.21/7).
[48] G. 27/1; G. 255/8; G. 332/4; G.351/6; T.224.

		Ki *kâf u nûna* irişen özin 'ıyân eyler (G.159/4)[49]
Lâ reybe fîh hüden li'l-muttakîn (Bakara, 2/2)	Bu, kendisinde şüphe olmayan (kitaptır). Allah'a karşı gelmekten sakınanlar için yol göstericidir.	Yakîn oldı ki bulmışsan hidâyet Delîlün çün ***hüden li'l-muttakîn***dür (G.135/6) Dâ'imâ çünkim Nesîmî Hak görür ***lâ reybe fîh*** Dilberi yüzinde bi'llâh gördi yezdân sûretin (G.352/7)[50]
Lâ tahâfâ (Tâhâ, 20/46)	Korkmayın!	Şol perî meh-rûy[ı] it her dem tavâf Fazl-ı rahmet bî-kerândur ***lâ-tahâf*** (Özdemir 465, T.90)
Lâ taknatû min rahmeti'llâh (Zümer, 39/53)	Allah'ın rahmetinden ümidinizi kesmeyin.	Tudagun şerbet-i âyn-ı şifâdur *Sekâhum rabbühüm* ***min rahmetillâh*** (G. 375/5) Nûş it kadehi 'aşkına sev tâze civânı ***Lâ taknatu min rahmeti***dür akvamu kilâ (Köksal, S.N.B. Şiirleri 89, G. 1/4)
Lâ tuharrik (Kıyâme, 75/16)	(Dilini) Kımıldatma.	***Lâ tuharrik*** âyetinden oldı fâş esrâr-ı kevn İstevâ 'arş üstine görgil ki rahmân oldı fâş (G.199/6)[51]
Lâ tutı'hu vescüd vakterib (Alâk, 96/19)	Ona boyun eğme; secde et ve yaklaş.	Hakdan sana ***lâ tuti'hu*** geldi Hem ***vescüd vakterib*** diyildi (M. 1/27)[52]
Lâ yenbagî (Sa'd, 38/35)	(Kimseye) layık olmayacak…	Hem Süleymânem hem anun milketi ***lâ yenbagî*** Hem Süleymânun kuşı hem hâtemün destûrıyam (G.241/21)
Lâ yuhibbu'z-zâlimîn (Âl-i İmrân, 3/57)	Allah, zalimleri sevmez.	İmdi hânum çeşmüne bî-cürm zulmi itmesün Hak dimişdür hod bilürsen ***lâ yuhibbu'z-zâlimîn*** (G.351/5)

[49] M. 1/21; M. 3/121; G.6/10; G.8/4; G.26/5; G.118/8; G.194/5; G.202/2; G.241/3; G.270/7-8; G.273/3; G.306/3; G.317/9; G.320/3; G.320/5; G.331/5; G.336/2; G.350/5; G.388/5; G.418/9; G.423/1; G.447/1; Terci-i bend, 2/2; T.111;T.225;T.253; (Özdemir 458, T.40);(Köksal, S.N.B. Şiirleri 103, K.1/1).
[50] (Özdemir 468, T.104).
[51] G.228/13; G.336/11; T.127.
[52] G. 13/11.

Lâ yûkınûn (Rûm, 30/60)	Gevşekliğe (ve tedirginliğe) sürüklemesin.	Olmadı çün hacca ikrârun bütün Oldun anlardan meger ***lâ yûkınûn***[53] (T.241)
Lâ zelûl (Bakarâ, 2/71)	Boyunduruğa vurulmamış…	Miʿrâca çıhdı rûh-ı Nesîmî burâk ile Şol lâşeden ne fâ'ide kim ***lâ-zelûl*** ola (G.391/9)
Lehü mâ fi's-semâvâti (Tâhâ, 20/6)	Göklerdeki, her şey, yalnızca O'nundur.	Otuz iki hatundur şol 'alem kim ***Lehü mâ fi's-semâvâti'l-'ulâ***dur (G. 148/11)
Lem yekun lehu küfüven ehad (İhlâs, 112/4)	Hiçbir şey O'na denk ve benzer değildir.	*Lem yelid* sensen ohıram iy *Allâhu's-samed* seni ***Lem yekün*** zât u sıfâtundur ***lehü küfüven ehad*** (G. 36/4)
Lem yelid ve lem yûled (İhlâs, 112/3)	O'ndan çocuk olmamıştır Kendisi de doğmamıştır.	***Lem yelid*** hüsnün ***ve lem yûled*** cemâl Hüsnüne sübhânehu celle celâl (T.190)[54]
Leylen tavîlâ (İnsân, 76/26)	Geceleyin de O'nu uzun uzadıya (tespih et).	Kaşlarundur *kâbe kavseyn* ü saçun ***leylen tavîl*** İsmidür *ve'ş-şemsi* yüzün şol mübârek hattı cim (G. 278/4)
Leyleti'l-kadr (Kadir, 97/1)	Kadir gecesi…	***Leyletü'l-kadr*** üşte zülfün Hak kitâbıdur yüzün Ḳıblesi 'âşıklarun bil sûret-i rahmân olur (Karakaş 282, 472/3)[55]
Leyse ke mislihî şey'un (Şûrâ, 42/11)	O'nun benzeri hiçbir şey yoktur.	Vâhid-i lâ-şerîk ile şol sanemün cemâlidür ***Leyse kemislihi*** anun nûn ile mîm ü dâlidür (G.109/1)
Leyse li'l-insâni illâ mâ se'â (Necm, 53/39)	İnsan için ancak çalıştığı vardır.	***Leyse li'l-insâni illâ mâ se'â*** *Fî tarîkı'l-hubbi min ke'si'l-müdâm* (G. 281/13)
Lezzetin li'ş-şâribîn (Saffât, 37/46)	Içenlere lezzet veren (kadehler)…	İy lebün enhârı hamrı ***lezzetin li'ş-şâribîn*** Cennet içre yoh durur hüsnün teki turvanda hûr (G.64/3)[56]

[53] Aynı ifade başka ayetlerde de geçtiği halde bu beyitteki manaya en uygun ayet bu olduğu için alındı.
[54] G. 36/2; G. 36/4.
[55] G. 19/6; G.141/1; G.191/2; G.205/8.
[56] G. 438/17.

Limeni'l-mülk (Mü'min, 40/16)	Bugün mülk (hükümranlık) kimindir?	Vech-i Âdemden özge cümleye hem ***Limeni'l-mülk*** didi kamu fenâ (Terci-i bend, 3/7)
Mâ evhâ (Necm, 53/10)	Vahyedeceğini (vahyetti).	Yidi gökden dahı a'lâ gönüldür bi'llâh iy 'ârif Gönül içinde buldılar rumûz-ı sırr-ı ***mâ evhâ*** (G.9/2)[57]
Mâ halak (Felak, 113/2)	"Yarattığı şeylerin (kötülüğünden)…	Kudretinden her ne itdi ***mâ halak*** Anı hatt-ı istivâdan itdi şak (Özdemir 466, T.95)
Mâ re'â (Necm, 53/11)	(Gözün) gördüğünü…	İy hâl ü hattun *kul kefâ billâh* imiş Hakdan nidâ El-'aynü mislün ***mâ re'â*** iy Türk-i *mâ zâga'l-basar* (G.150/6)
Mâ zâga'l-basar (Necm, 53/17)	Göz (gördüğünden) şaşmadı…	Kaşları *nasrun minallâh* çün saçı *fethün karîb* Kirpügi *innâ fetahnâ* çeşm-***i mâzâga'l-basar*** (G. 61/9)[58]
Mâ'en tahûrâ (Furkan, 25/48)	Tertemiz bir su…	Şerbet-i ***mâ'en tahûr***ı isterisen gam yime Devr elinden zehr nûş it çün Hasan hulk-ı rızâ (G.5/4)[59]
Mâ'in ma'în (Mülk, 67/30)	Temiz bir akar su…	Yaz güni derdümüzün ***mâ'in ma'în***dür meyümüz Sen ne bilürsen bu meyi çünki humârun yohımış (G.208/9)[60]
Makâlîdü's-semâvât (Zümer, 39/63)	Göklerin anahtarları…	Çün ***makâlîdü's-semâvât*** iy Nesîmî sendedür Kâf u lâmından götürgil sîn ü şîn-dendâneyi (G.453/12)
Mecme'a'l-bahreyni (Kehf, 18/60)	İki denizin birleştiği yer…	Zehî sirâce-i terkîb-i ***mecma'u'l-bahreyn*** Senün bu şânuna geldi çü âyet-i *levlâk* (G.219/7)[61]
Men fi'l-kubûr (Hac, 22/7)	Kabirlerdeki kimseler…	Kopdı hüsnünden kıyâmet iy hisâbın yanılan

[57] G. 183/1; G. 226/15; G.385/6; G. 429/9.
[58] Divandaki 150. gazel "mâ zâga'l-basar" rediflidir; (Kalyon 794, 14/3).
[59] G. 48/1; G. 199/2; G. 252/9; G. 331/6; G. 418/7; (Özdemir 456, T.25).
[60] G.332/7; G.350/4.
[61] G. 385/13.

		Uyhudan dur kim irişdi va'de-i ***men fi'l-kubûr*** (G. 39/11)
Men indehu ilmu'l-kitâb (Ra'd, 13/43)	Yanında kitap (Kur'an) bilgisi bulunanlar yeter.	Kirpügün kaşunla zülfün Hak kitâbıdur velî Ol kitâbı kim bilür ***men indehü 'ilmü'l-kitâb*** (G.13/6)[62]
Min ashâbil yemîn (Vâkıa, 56/90)	Ahiret mutluluğuna ermiş kişilerden…	Te'vîl eyle âyet-i *tûr-i sînîn* Ger olam dirsen ***min ashâbi'l-yakîn***[63] (T.250)
Min futûr (Mülk, 67/3)[64]	Hiçbir çatlak (ve düzensizlik) …	Ayn u şîn ü kafa bak anın cemâlin anda gör Kıl tebârek yâ Musavver leyse fîhâ ***min futûr***(Yıldız 78, G.1/1).)[65]
Min külli bâb (Ra'd, 13/23)	Her bir kapıdan…	Çünki ref' oldı cemâlünden nikâb Hakkı gör oldı 'ayân ***min külli bâb*** (Özdemir 453, T.7)
Min ledün (Hûd, 11/1)	Tarafımızdan (bir ilim) …	'Iyân oldı rumûz-ı ***min ledün*** kim Lebün eyler ana şerh u beyânı (G.448/3)[66]
Min nâri's-semûm (Hicr, 15/27)	Dumansız ateşten…	Secde emrin tutmayan şeytân-ı şûm Hak yaratmış anı ***min nâri's-semûm*** (T.198)[67]
Müsmümâtin mü'minâtin kânitâtin tâ'ibâtin (Tahrim, 66/5)	müslüman, inanan, sebatla itaat eden, tövbe eden…	Vechüne mu'cizden ötrü kıldılar canlar sücûd ***Müsmümâtin mü'minâtin kânitâtin tâ'ibât*** (G. 24/2)
Nahnu akrabu (Vâkıa, 56/85)	Sizden daha yakınız.	Zâhir oldı sûret-i Hak uş kelâmullâhı gör Tâ-beyân-ı ***nahnu akreb*** bilesen ey zinde-cân (G.296/8)
Nahnu kasemnâ (Zuhrûf, 43/32)	(Geçimliklerini aralarında) biz paylaştırdık.	Nasîbümi neçe sa'y ile arturam çün kim Ezelde ***nahnü kasemnâ*** mukadder olmışdur (G. 128/5)[68]
Nahnu'z-zâri'ûn (Vâkıa, 56/64)	Bitiren biz miyiz?	Sana ***nahnu'z-zâri'ûn*** oldı hitâb dili ile

[62] T.5; T.8; (Köksal, S.N.B. Şiirleri 89, G. 2/3); (Köksal, S.N.B. Tuyuğları 190, T.4).
[63] Kur'an-ı Kerîm'de "min ashâbi'l-yemîn" olarak geçmektedir, ancak şair yer yer ayetlere müdahale ettiği için bu ifadenin değiştirildiğini düşünüyoruz.
[64] Bu ayet şairin şiirlerinde ayet olduğuna işaret edilerek alıntılanmıştır.
[65] G. 39/9; G. 439/5.
[66] (Köksal, S.N.B. Tuyuğları 191, T.8); (Özdemir 471, T. 128; 473, T. 144; 482, T. 201).
[67] (Köksal, S.N.B. Tuyuğları 194, T.19).
[68] G.165/5; G.279/7; G. 417/9.

		Can içün ol kim degildür *kânitîne'l-hâşi'în* (G. 351/2)
Nasrun min'allâhi ve fethun karîb (Saff, 61/13)	Allah'tan bir yardım ve yakın bir fetih…	İy yüzün ***nasrun min'allâh*** iy saçun ***fethun karîb*** İy beşer sûretlü Rahmân iy melek sîmâ habîb (G.17/1)[69]
Nezzele'l-furkâne (Furkân, 25/1)	Furkan'ı indiren…	İy yüzün seb'a'l-mesânî ***nezzele'l-furkân*** budur Vahy-i mutlak Hak kelâmı *kâf ve'l-kur'ân* budur (G.138/1)
Ni'me'n-nasîr (Enfâl, 8/40)[70]	O, ne güzel yardımcıdır!	Mansûr 'ışk yolında Nesîmî vü Fazl-ı Hak Anun mu'îni âyet-i ***ni'me'l-nasîr*** ola (G.10/6)
Nûn ve'l-kalemi ve mâ yesturûn (Kalem, 58/1)	Nun. (Ey Muhammed) And olsun kaleme ve satır satır yazdıklarına ki…	Evvelüm ***nûn ve'l-kalem***dür âhırum ***mâ yesterûn*** Sûre-i *ve't-tûr*ıyam *ve't-tûr*ınun mestûrıyam (G. 242/2)[71]
Nûrun 'alâ nûr (Nûr, 24/35)	Nur üstüne nur.	Kara saçun ki zulmâtındadur nûr Anun adı nedür ***nûrun 'alâ nûr*** (G. 71/1)[72]
Rabbenâ etmim lenâ nûrenâ (Tahrim, 66/8)	Ey Rabbimiz! Nurumuzu bizim için tamamla, bizi bağışla!	***Rabbenâ etmim lenâ*** andan bulındı ***nûrenâ*** Gör bu hüsni kim dirildür der-zemân 'azm-i ramîm (G. 267/6)[73]
Rabbeneftah beynenâ (A'râf, 7/89)	Ey Rabbimiz! (Bizimle kavmimiz) arasında gerçekle hükmet.	***Rabbeneftah beynenâ*** yüzün beyânı uş beyân Uşta keşşâf uşta mantık uşta âyât-ı zebûr (G.64/7)
Rabbi erinî enzur ileyk kâle len terânî (A'râf, 7/143)	"Rabbim! Bana (kendini) göster, sana bakayım" dedi. Allah da "Beni (dünyada) katiyen göremezsin" …	***Rabbi erinî***nün cevâbı ***len terânî*** çün gelür Sende gör dîdârı senden özge dîdâr isteme (G.371/5)[74]
Rabbi'l-felak (Felak, 113/1)	Sabah aydınlığının Rabbine…	Hakkı bâtıl sanma Hak yohdur dime

[69] G.12/1; G.12/3; G. 61/9; G. 64/4; G.67/5; G.160/4; G.350/2; G.375/2; G.433/6.
[70] Bu ayet şairin şiirlerinde ayet olduğuna işaret edilerek alıntılanmıştır.
[71] G.118/6; G.159/6; G.171/9; (Köksal, S.N.B. Şiirleri 123, G.15/2).
[72] G.134/2; G.160/1; G. 324/8.
[73] G.269/9.
[74] G.334/7; G. 401/15; G. 444/6; Terci-i Bend, 1/6; (Köksal, S.N.B. Şiirleri 110, G.2/5).

		Rab menem ***Rabbü'l-felak*** yohdur dime (T.281)[75]
Rabbuke'l-ekrem (Alak, 96/3)	Rabbin en cömert olandır.	***Rabbi ekrim*** çün sana ta'lîm eyledi kalem *'Alleme'l-insâne mâlem yâ'lem* ol 'ilmün durur (G.67/3)
Rahmeten li'l-âlemîn (Enbiya, 21/107)	Alemlere rahmet olarak…	***Rahmeten li'l-âlemîn*** sen seyyid-i kevneyn hem Şem'-i ruhsârundan oldı *kün fekân* gark-ı ziyâ (G.6/10)[76]
Rakkın menşûrin (Tûr, 52/3)	Yayılmış ince deri sayfalar…	***Rakkı menşûr***un kitâbı çün cemâlündür senün Sûret-i esmâ ohıdun sî vü dü hatt-ı Hudâ (G.3/3)[77]
Sakfı'l-merfû'… (Tûr, 52/5)	Yükseltilmiş tavan…	Göz ü kaşun ***sakf-ı merfû'*** oldı agzun *selsebîl* Cennet ile hûr u gılmân beyt-i ma'mûrun durur (G.67/6)[78]
Seb'a semâvâtin tıbâkâ(Nûh, 71/15)	Yedi göğü tabaka tabaka (nasıl yaratmıştır?)	*Ve's-semâ'i zâtü'l-burûc* ol saç u kaş u kirpügün Hem *ce'alnâhâ* ***tıbâgâ seb'a eflâkün*** durur (G.67/4)
Seb'an mine'l-mesânî (Hicr, 15/87)	Tekrarlanan yedi (ayeti)…	Yüzün ezel güninde levhından oldı zâhir Hakkun kelâmı ile ***seb'an mine'l-mesânî*** (G.444/2)[79]
Sebîlü'l-mücrimîn (En'am, 6/55)	Suçluların yolu…	*Küllü şey'in hâlikûn* ma'nâsını anla dürüst Kılma cevri key sakın tutma ***sebîlü'l-mücrimîn*** (G. 351/6)[80]
Sekâhum rabbühüm (İnsan, 76/21)	Rableri onlara (tertemiz bir içecek) içirecektir.	***Sekâhum rabbühüm*** hamrı leb-i la'lün şerâbıdur Bu meydân mest olan bildi ki hakdur *men 'aleyhâ fân* (G.337/7)[81]

[75] (Özdemir 461, T.62).
[76] G.64/1; G.150/5; G. 199/3; G.332/1; T.249.
[77] G.65/1; G.160/1.
[78] G.242/3.
[79] T.139; T.141; (Özdemir 481, T. 194; T. 195); (Zülfe 130, T.20).
[80] (Köksal, S.N.B. Şiirleri 117, G.10/7).
[81] G. 2/2; G. 5/20; G. 126/10; G. 131/6; G.142/7; G. 146/8; G. 214/6; G.275/3; G.375/5; G.424/3; G.453/4; (Köksal, S.N.B. Şiirleri 129, G.21/7).

Sıbgatallâhi ve men ahsenü (Bakarâ, 2/138)	Biz, Allah'ın boyasıyla boyanmışızdır. (Boyası Allah'ınkinden) daha güzel olan kimdir?	***Sıbgatallâhi ve men ahsenü*** Hakdan yüzüne 'Ârif ol sıbgaya hem sıbga-i sübhân didiler (G. 86/7)
Sırâta'l-müstakîm (Fâtiha, 1/6)	Doğru yol…	Uş bu şehr içinde olmışdur mukîm Yolıdur anun ***sırâtu'l-müstakîm*** (M.3/10)[82]
Sidreti'l-müntehâ (Necm, 53/14)	Sidretü'l-Münteha...	Sûretün *innâ fetahnâ* cemâlün kâf imiş İy boyun hem çü tebârek geldi ***sidrü'l-müntehâ*** (G. 1/4)
Sidrin mahdûd.. (Vâkı'a, 56/28)	Dikensiz sedir ağaçları…	***Sidr-i mahdûd***un içinde *talh-ı mendûd* olmışam Ol çekilmiş *zıll-i memdûd*un hilâli mendedür (G.50/4)
Sîmâhum fî vücûhihim(Fetih, 48/29)	Alâmetleri yüzlerindedir.	Hak te'âlâ ilm içinde çün ki ***sîmâhum*** didi Sen kişinün bak yüzüne sûretinden bellidür (Tanyıldız 163, C.6.-G.1/2)
Subhânehu ve te'âlâ (İsrâ, 17/43)	Allah, her türlü eksiklikten uzaktır.	Hüsnüne ***sübhânehu*** kim ki şehîd olmadı Tâli' u bahtı anun bil ki sa'îd olmadı (G.417/1)
Sübhanellezî esrâ bi 'abdihi leylen mine'l-mescidi'l-harâmi ile'l-mescidi'l-aksa'llezi bâreknâ havlehu li nuriyehû min âyâtinâ (İsrâ, 17/1)	Kendisine ayetlerimizden bir kısmını gösterelim diye kulunu (Muhammed'i) bir gece Mescid-i Haram'dan çevresini bereketlendirdiğimiz Mescid-i Aksa'ya götüren Allah'ın şanı yücedir.	İy cemâlün sırr-ı ***sübhânellezî esrâ*** imiş '***Abduhu leylen*** tapundur ***Mescid-i Aksâ*** imiş (G. 207/1) Zülfi ***sübhânellezî esrâ bi 'abdih*** âyeti Yanagı üzre müselsel hatt ile mestûr idi (G. 403/3)[83]
Sümme enşe'nâhu halkan âhar (Mü'minûn, 23/14)	Nihayet onu bambaşka bir yaratık olarak ortaya çıkardık.	Hüsni levhında yazılmış hubların şâhı diyüp ***Sümme enşe'nâhu halkan âhar***ı meşhûr idi (G.403/4)
Şâkiran 'alîmâ (Nîsâ, 4/147)	Şükrün karşılığını hakkıyla bilendir.	Hak yolında çün olan *innâ hedeynâhü's-sebîl*

[82] G. 341/5; (Köksal, S.N.B. Tuyuğları 194, T.19; T.20).
[83] G.117/9; G.118/7; G. 200/13; G.385/4; G. 431/10; T. 99; (Kalyon 794, G.14/2); (Köksal, S.N.B. Şiirleri 90, G. 3/4; s. 123, G.15/3).

		Şâkiran didi kitâbda *yâ ibâdiye'ş-şekûr* (G.64/6)
Şakka'l-kamer (Kamer, 54/1)	Ay yarıldı.	*Ahsen-i takvîm* sensen iy *elem neşrah* saçun İy ruhun ***şakka'l-kamer*** çün togdı şemsü'd-duhâ (G.1/5)[84]
Tâhâ (Tâhâ , 20/1)	Tâ, hâ.	Sûretün ***tâhâ*** ve *yâsîn* iy resûl-i mu'teber *Fertekıb mâ fi's-semâ'* iy cemâlün *kul kefâ* (G. 1/3)[85]
Tahte's-serâ (Tâhâ, 20/6)	Toprağın altındaki her şey…	Şöyle bil ***tahte's-serâ***dan tâ Süreyyâ her ne var Oldı iy hâce ser-â-ser ez-mey-i cebbâr mest (G.22/12)
Talhın mendûd… (Vâkı'a, 56/29)	Meyveleri küme küme dizili muz ağaçları…	*Sidr-i mahdûd*un içinde ***talh-ı mendûd*** olmışam Ol çekilmiş *zıll-i memdûd*un hilâli mendedür (G.50/4)
Tâsîn (Neml, 27/1)[86]	Tâ, sîn.	Sûretün *tâhâ* ile *yâsîn* imiş İki kaşun sûre-i ***tâsîn*** imiş (T.115)
Tebârek (Mülk, 67/1)	(Allah) ne mübarektir.	Sûretün *innâ fetahnâ* cemâlün *kâf* imiş İy boyun hem çü ***tebârek*** geldi *sidrü'l-müntehâ* (G.1/4)[87]
Tevekkeltü 'ala'llâh (Hûd, 11/56)	Allah'a dayandım.	Tecrîd olup aytdum ki ***tevekkeltü 'ala'llâh*** *Kul küllün min Allâh* (Müstezad, 2/4)
Tilke âyâtu'l-kitâbi ve kur'ânin mübîn (Hicr, 15/1)	Bunlar, kitabın ve apaçık olan Kur'an'ın ayetleridir.	Nûn u 'aynun mîm ü dâlün ***tilke âyâtü'l-kitâb*** Levh-i mahfûz oldı yüzün ***ve hüve kur'ânün mübîn*** (G.332/5)[88]
Tis'a âyâtin…(İsrâ, 17/101)	Dokuz mucize…	***Tis'a âyât*** âteş-i Mûsî vü levhun sırrını İster isen gel tavâf it Mescid-i Aksâmuzı (G.438/8)

[84] G.6/9; G. 376/5.
[85] G.2/3; G. 3/1; G.6/1; G. 19/5; G. 53/4; G.73/2; G. 117/8; G. 118/4; G.148/8; G. 163/3; G. 214/3; G. 219/9; G. 296/3; G. 311/7; G. 337/1; G. 385/4; G. 426/3; G. 430/4; G. 435/11; G. 447/7; T.115; T.146; T.202; (Köksal, S.N.B. Şiirleri 89, G. 2/3; 123, G.15/1); (Köksal, S.N.B. Tuyuğları 197, T.36).
[86] Bu ayet şairin şiirlerinde ayet olduğuna işaret edilerek alıntılanmıştır.
[87] G.19/5; G.57/2.
[88] G. 365/4.

Tûbâ lehüm hüsnü me'âb (Ra'd, 13/29)	Mutluluk ve güzel bir dönüş yeri vardır.	Cennetem hem Tûbîyem ***Tûbâ lehüm hüsnü me'âb*** Şâhıyan şâhenşehinün şâhid-i mestûrıyam (G.242/10)
Tûbû ilallâh (Tahrim, 66/8)	Allah'a içtenlikle tövbe edin.	Nesîmî kıldısa bir katle tevbe Nasûhî tevbesi ***tûbû ilallâh*** (G.375/10)
Tûrı sinîn (Tîn, 95/2)	Sina dağı…	Ebced ü *tâhâ* vü *yâsîn*dür yüzün 'Arş u kürsî ***tûri sînîn***dür yüzün (T.146)[89]
Tuvellü fe semme vechullâh (Bakara, 2/115)	Nereye dönerseniz Allah'ın yüzü işte oradadır.	Çün ***tüvellü semme vechullâh***dur nass-ı kelâm Bunı bilmeyen tapar tahkîk şeytân sûretin (G.352/4)[90]
'Urveti'l-vuskâ (Lokman, 31/22)	En sağlam kulp...	İşigün 'âşıklara Beytü'l-harâmun Mervesi Ka'be yüzün oldı zülfün ***'urvetü'l-vüskâ*** imiş (G. 207/6)
'Urûben etrâbâ (Vâkıa, 56/37)	Hep bir yaşta eşlerini çok seven…	Vâsılam *şâbün katat* hüsn ü cemâlün şem'ine Asl-ı hüsn-i ***'urbün etrâbün*** şimâli mendedür (G.50/5)
Üscüdü (Bakara, 2/34)	Secde edin.	Çün ***üscüdü*** buyurdı Âdem hakında Hak gel Hakkun hıtabın işit kıl secde olma şeytân (G.326/13)[91]
Ve'd-duhâ (Duhâ, 93/1)	Kuşluk vaktine and olsun.	İy saçun *ve'l-leyli izâ yagşâ* yüzündür ***ve'd-duhâ*** *Yâ vü sîn* şânunda münzel hem beyânun *tâ vü hâ* (G.6/1)[92]
Ve lekad kerremnâ (İsrâ, 17/70)	Biz şerefli kıldık.	Özini tanıdun ise Hak sana ***kerremnâ*** didi Ger bilesen hakîkati kılmayasan enâniyet (G. 23/6) On sekiz min 'âlemün sırrın bilen ***Ve lekad kerreme*** benî Âdemdedür (T.81)[93]

[89] T.250.
[90] M. 3/150; G.27/6; G.101/1; (Özdemir 478, T.174); (Köksal, S.N.B. Şiirleri 94, G.7/3; 123, G.15/5; 132, G.24/4).
[91] G. 157/3; G. 350/6; T.185.
[92] G. 29/2; G. 56/4; G. 73/2; G.118/8; G.122/2; G. 141/1; G.205/8; G.207/3; G.214/2; G.249/6; G.280/8; G.430/4; G.437/5; Terci-i Bend-1/6; T.41; T.72; T.150; T.151; (Kalyon 794, 14/3); (Köksal, S.N.B. Şiirleri 120, G.12/4); Köksal, S.N.B. Tuyuğları 190, T.1).
[93] T.308.

Ve'l-'âdiyât (Âdiyât, 100/1)	Koşan (at)lara and olsun.	Gözlerin gamzen mu'ayyen gösterür *ve'n-nâzi'ât* Kaşlarun makhûr idüpdür leşker-i ***ve'l-'âdiyât*** (G.24/1)[94]
Ve'l-leyli izâ yagşâ (Leyl, 92/1)	(Ortalığı) bürüdüğü zaman geceye and olsun.	İy saçun ***ve'l-leyli izâ yagşâ*** yüzündür *ve'd-duhâ* *Yâ vü sîn* şânunda münzel hem beyânun *tâ vü hâ* (G. 6/1)[95]
Ve'l-lezîne câhedû fînâ (Ankebût, 29/69)	Bizim uğrumuzda cihad edenler.	Ma'rifet ehline Hak bînâ didi ***Ve'llezîne câhedû fînâ*** didi (T.308)
Ve'l-mürselât (Mürselât, 77/1)	Gönderilenlere and olsun.	Ehl-i 'ulvî kavm-i süflî 'akl-ı küllî didiler Yüzüne şemsü'd-duhâ hem saçuna ***ve'l-mürselât*** (G.24/3)[96]
Ve'n-nâzi'ât (Nâzi'ât, 79/1)	Çekip çıkaranlara and olsun.	Gözlerin gamzen mu'ayyen gösterür ***ve'n-nâzi'ât*** Kaşlarun makhûr idüpdür leşker-i ***ve'l-'âdiyât*** (G. 24/1)[97]
Ve'n-necm (Necm, 53/1)	Yıldıza and olsun.	Vasfuna *ve'ş-şemsi* ***ve'n-necmi*** *tebârek* söyledi Şânuna *tâhâ* ve *yâsîn* geldi Hakdan beyyinât (G. 19/5)[98]
Vescüdü va'budu (Hac, 22/77)	Secde edin, Rabbinize kulluk edin.	İy Nesîmî secde kıl şol mâha kim Hakdan safâ ***Va'budû*** *iyyâhu vescüd vakterib* (G.13/11) Gel iy sûfî sücûd eyle bu sîmîn-ber sehî-serve Ki emr-i ***vescüdü*** geldi bu zîbâ kadd-i bâlâya (G.385/9)
Ve's-sâffâti saffâ (Sâffât, 37/1)	Saf bağlayıp duranlara and olsun.	***Ve's-sâffâti saffâ*** kirpüklerün safıdur *Fe'z-zâcirâti zecrâ* cân hicrinün gamıdur (G.114/1)[99]
Ve'-semâ'i vemâ benâhâ (Şems, 91/5)	Göğe ve onu bina edene and olsun.	Gönlüm eflâkine ne kim bahdum

[94] G.27/12.
[95] G.2/11; G.56/4; G.67/1; G. 73/2; G. 337/9; G. 346/2; G. 437/5; (Kalyon 794, 14/3); (Köksal, S.N.B. Şiirleri 123, G.15/3; s.129, G.21/9); (Köksal, S.N.B. Tuyuğları 190, T.1)
[96] G. 27/3; T.16; (Özdemir 454, T.14).
[97] G. 27/2; G. 350/2; (Özdemir 454, T.14).
[98] G.350/2; G. 403/6.
[99] G.365/11.

		Ve's-semâi vemâ benâ gördüm (Terci-i bend, 1/6)
Ve's-semâ'i zâtü'l-burûc (Burûc, 85/1)	Burçlarla dolu göğe and olsun.	***Ve's-semâ'i zâtü'l-burûc*** ol saç u kaş u kirpügün Hem *ce'alnâhâ tıbâgâ* seb'a eflâkün durur (G.67/4)
Ve's-semâvâti'l-ulâ (Tâhâ, 20/4)	(O) yüksek gökler…	Saçlarun vasfı durur *innâ hedeynâhü's-sebîl* ***Ve's-semâvâti'l-ulâ*** *er-rahmân ale'l-arşi's-tevâ* (G.3/2)
Vesvâs (Nâs, 114/4)	Vesveseci.	*Kulillâhümme mâlik* çün mana ta'viz ü hırz oldı Halas oldım *yüvesvis*den gider senden bu ***vesvâs***ı (G. 407/9)
Ve'ş-şemsi ve duhâhâ (Şems, 91/1)	Güneşe ve onun aydınlığına and olsun.	Yüzi ***ve'ş-şemsi duhâ***dur yanagı bedrü'd-dücâ Yedd-i beyzâdur eli parmakları *şakku'l-kamer* (G. 61/5)[100]
Ve't-tîni (Tîn, 95/1)	İncire and olsun.	Tûr imiş yüzün dişün ***ve't-tîn*** imiş Hak didi 'ârif seni ol hüsn imiş (T.115)
Ve't-Tûri (Tûr, 52/1)	Tûr'a and olsun.	Okuyan harf-i kitâb-ı hattını cân bildi kim Ahmede *tâhâ* ve *yâsîn* ve Mûsîye ***ve't-tûr***dur (G. 163/3)[101]
Ya'lemillâh (Âl-i İmrân, 3/142)	Allah ayırt etmeden (bilmeden)…	Cemâlün Ka'besine çün irişdüm Dahı ayrılmazam bil ***ya'lemullâh*** (G. 375/7)
Yâsîn (Yâsîn, 36/1)	Yâ, sîn.	İy saçun *ve'l-leyli izâ yagşâ* yüzündür *ve'd-duhâ* ***Yâ*** vü ***sîn*** şânunda münzel hem beyânun *tâ vü hâ* (G.6/1)[102]
Yekûlü'l-kâfiru yâ leytenî küntü turâb (Nebe, 78/40)	Ve inkarcının, "Keşke toprak olaydım!" diyeceği…	Ohur ***yekûlü'l-kâfiru yâ leytenî küntü turâb*** Nâr-ı cahîme taluban yanında nârun yalına (G.376/7)
Yelkavne gayyâ (Meryem, 19/59)	Büyük bir azaba çarptırılacaklardır.	Şeytân sırâtı görmedi yârun yüzinde müstakîm

[100] G. 19/5; G.67/1; G. 72/3; G. 278/4; G. 332/3; G. 350/3; G. 385/4; (Köksal, S.N.B. Şiirleri 123, G.15/4).
[101] G. 193/4; G. 242/2; G. 403/6; T.115; T.183; T.184.
[102] G.1/3; G.19/5; G.117/8; G. 163/3; G. 182/1; G. 214/3; G. 219/12; G. 337/1; G. 385/4; G. 430/4; T.31; T.115; T.146; (Köksal, S.N.B. Şiirleri 89, G. 2/3; 123, G.15/1); (Köksal, S.N.B. Tuyuğları 190, T.2; T. 36).

	(Gayyayı boylayacaklardır.)	***Yelkavne gayyâ***dur cezâ dîv-i la'înün dâline (G. 376/6)
Yevme yünâdi'l-münâdî (Kâf, 50/41)	Çağırıcının (yakın bir yerden) sesleneceği gün	Hâfız egerçi ohur ***yevme yünâdi*** velî Sen bu nidâyı ana sor ki Bilâli bilür (G.171/3)
Yezkurûnullâh (Âl-i İmrân, 3/191)	Allah'ı anarlar.	Nâtık-ı 'ilme'l-yakîndür cümle eşyâ ey gönül Bu cihetden Hak kitâbı ***yezkurûnullâh***dur (Köksal, S.N.B. Şiirleri 94, G.7/2)
Yuhyi'l-'izâm ve hiye ramîm (Yâsîn, 36/78)[103]	Çürümüşlerken kemikleri kim diriltecek?	Görün bu çeşme-i hayvân-lebi ki şânında Gelüpdür âyet-i ***yuhyi'l-'izâm ve hiye ramîm*** (G.276/3)[104]
Yü'tîhi men yeşâ'u (Cum'a, 62/4)	Onu dilediğine verir.	Fazl ile *zü'l-kuvveti hablü'l-metîn* ***Nü'tîhi men yeşâ'u*** yevmü'd-dîn (T.249)
Zalûmen cehûl (Ahzâb, 33/72)	Çok zalimdir, çok cahildir.	İy hâlıkun emânetini zâyi' eyleyen Lâyık durur adun ki ***zalûmen cehûl*** ola (G. 391/8)
Zeru'l-bey'a (Cum'a, 62/9)	Alışverişi bırakın.	Kıyâmet kopdı iy tâcir ***zeru'l-bey'*** Ki yohdur ol günün bey' u şirâsı (G.425/9)
Zıllin memdûd... (Vâkı'a, 56/30)	Yayılmış sürekli bir gölge…	*Sidr-i mahdûd*un içinde *talh-ı mendûd* olmışam Ol çekilmiş ***zıll-i memdûd***un hilâli mendedür (G.50/4)
Zıllin min yahmûm (Vâkıa, 56/43)	Ne serin ve ne de yararlı olan zifiri bir gölge içinde.	Tâ semûmun nârına yandurmışam şeytânı men ***Zılli min yahmûm*** ashâbun şimâli mendedür (G.50/2)
Zü'l-kuvveti'l-metîn (Zâriyât, 51/58)	Güçlüdür, çok kuvvetlidir.	Fazl ile ***zü'l-kuvveti hablü'l-metîn*** *Yü'tîhi men yeşâ'u yevmü'd-dîn* (T.249)

2.Seyyid Nesîmî'nin Şiirlerindeki Hadis İktibasları

Nesîmî şiirlerinde sadece ayetlerden değil aynı zamanda hadislerden de iktibas yapmıştır. Bu hadislerden büyük bir kısmını lafız olarak iktibas ederken birkaç tanesini ise mana olarak iktibas etmiştir.

[103] Bu ayet şairin şiirlerinde ayet olduğuna işaret edilerek alıntılanmıştır.
[104] G. 332/10; (Zülfe 126, T.11).

Hadisler iktibas edilirken ayet iktibaslarındakine benzer bir yöntem takip edilmiştir. Zaman zaman hadisin tamamına yer verilirken çoğu zaman hadisten bir ibare alıntılanmıştır. Şairin şiirlerinde en fazla iktibas edilen hadis "Küntü kenzen mahfiyyen" yani "Ben gizli bir hazine idim." kudsî hadisidir. Bilhassa Hurûfîlerce insana verilen değeri ortaya koyan beyitlerde yer almaktadır. Nitekim şair aşağıdaki beyitte kendini bu hadiste ifade edilen hazinenin madeni görmektedir:

Nesîmî ***küntü kenz***ün ma'denidür

Hadîs-i lü'lü'-i şeh-vâra benzer (G. 76/15)

Yine bu beyitte şair, insanı, bahse konu olan gizli hazinenin âleme açılan perdesi olarak nitelemektedir:

Küntü kenzün perdesi senden açıldı âleme

Bu beyânun ilmi senden uş delîl ü reh-nümâ (G.1/7)

Şairin hem lafzını hem de manasını en fazla iktibas ettiği ikinci hadis ise "Men 'arefe nefsehu fekad 'arefe Rabbehu" yani "Nefsini bilen Rabbini bilir." hadisidir. Şair aşağıdaki beyitlerin ilkinde bu hadisin lafzına yer verirken ikincisinde manasına yer vermiştir:

Kim ki bildi ***men 'aref***de zâtını

Bahdı gördi ohıdı âyâtını (M. 3/81)

Kim ki bildi kendüyi bildi Hakı

Bilmeyenler nefsini oldı şakî (M. 3/155)

Yine hem tam hem de nâkıs iktibas edilen hadislerden bir diğeri "Levlâke levlâk lemâ halaktü'l-eflâk" yani "Sen olmasaydın âlemleri yaratmazdım" hadis-i kutsîsidir. Şair aşağıdaki beyitte hem hadisi iktibas etmiş hem de manasına vurgu yapmıştır:

Levlâke levlâk lemmâ halaktü'l-eflâk

'Işkun ki yaratdı kâinâtı (Terci-i bend, 2/7)

Şairin divanında "Lâ fetâ illâ Alî lâ seyfe illâ zülfekâr" yani "Zülfikar'dan keskin kılıç, Ali'den büyük yiğit yoktur." hadisinin tekrar eden mısra olarak kullanıldığı bir mütekerrir murabba'ı vardır. Ayrıca hadisi nâkıs olarak iktibas ettiği beyitler de yer almaktadır. Şair aşağıdaki beyitte bu hadisin Hz. Peygamber'e ait olduğunu bizzat ifade etmektedir:

Uş hadîs-i Mustafâdur ***lâ fetâ illâ 'Alî***

Hem nebînün sözidür ***lâ seyfe illâ zülfekâr*** (Köksal, S.N.B. Şiirleri 112, G.4/5)

Nesîmî bu beyitte olduğu gibi bazen şiirlerinde bir hadisi alıntıladıktan sonra onun Hz. Peygamber'e ait olduğunu da belirtmiştir. Ayet iktibasları bölümünde ifade edildiği gibi bu durum iktibas sanatının şartına aykırıdır. Dolayısıyla bu tür alıntılar iktibas kabul edilmemektedir. Çalışmamızda bu şekildeki örneklere tabloda yer verilmekle beraber dipnotta söz konusu duruma işaret edilmiştir. Ayrıca onun bu şekilde naklettiği sözlerden bazıları hadis kaynaklarında bulunmamaktadır. Aşağıdaki beyitte geçen "Savvereka'llâhu

'alâ şeklihi" yani "Allah seni görünüşü üzerinde resimlendirdi." ifadesi şair tarafından Hz. Peygamber'e atfedilse bile hadis kaynaklarında yer almamaktadır:

Savvereka'llâhu 'alâ şeklihi

Uşta nebînün sözi bürhânumuz (G.189/8)

Nesîmî ayet iktibaslarında olduğu gibi hadis iktibaslarında da Hurûfî düşünceyi ortaya koyan bilgilere yer vermiştir. Mesela Hz. Peygamber'e atfedilen ve Miraç geçesi için söylediği rivayet edilen "Ra'eytü Rabbî fî ṣûreti şâbbin emred (emred katat)" yani "Rabbimi henüz bıyığı, sakalı çıkmamış genç suretinde gördüm." hadisinde geçen "sakalsız genç" yüzünde sadece 7 ümmî hat olan gençtir ki bu Allah'ın Hz. Peygamber'e kendisini 7 ümmî hatla gösterdiği manasına gelmektedir (Usluer, 280). Aşağıdaki beyitte şair bu düşünceyi ortaya koymaktadır:

Gel okı yüzinde ag u kara hat

Uşta gör ***fî sûretin emred katat*** (Özdemir 465, T.89)

Nesîmî'nin şiirlerinde kısm-ı âzâmı mevzu hadis olmak kaydıyla 22 hadis lafzen iktibas edilirken 6 hadisin manası iktibas edilmiştir. Bu hadisleri ve örnek beyitleri ihtiva eden tablolar şu şekildedir:

Hadis İfadesi	**Mânâsı**	**Beyit**
Abden şekûrâ[105]	Allah'a çok şükreden bir kul…	Her kim Eyyûb'un belâsın sevdiğinden çekmedi Kimdi mahbûb elinden hil'ati ***'abden şekûr*** (Yıldız 79, G.1/3)
Âdeme beyne'l-mâi ve't-tîn[106]	Âdem suyla çamur arasındayken (ben peygamberdim)	Sensen ol nûrı ki ***Âdem beyne mâ'i tîn*** iken Ol zamân ebnâ kılurdun cümleye sensen binâ (G.6/5)[107]
Ekrimü'd-dayfe[108]	Misafiri ağırlayınız.	***Ekrimü'd-dayfe*** emânet didi peygamber-i Hak İzzet ilgil bugün ol nutka ki mihmân didiler (G.86/12)
Eksiru'z-zikra hâdimü'llezzât[109]	Tüm lezzetleri yıkan (acılaştıran) ölümü çokça hatırlayınız.	*Lâkin ed-dehrâ kad yünâdînâ* ***Eksiru'z-zikra hâdimü'llezzât*** (G.31/13)

[105] Efelâ ekûnü abden şekûrâ (Allah'a çok şükreden bir kul olmayayım mı?) (Buhârî, Teheccüt, 6).
[106] Küntü nebiyyen ve Âdeme beyne'l-mâi ve't-tîn (Âdem su ile toprak arasında iken ben nebî idim) Aclûnî, Keşfü'l-Hafâ, 3/312, Hadis No: 2017.
[107] G. 6/8; G. 332/1.
[108] Aclûnî, Keşfü'l-Hafâ, 1/423, Hadis No: 510. Bu ifade şairin şiirlerinde hadis olduğuna işaret edilerek alıntılanmıştır.
[109] Tirmizî, Kıyamet, 26.

El-fakru fahrî[110]	Yoksulluk benim övüncümdür.	Saçun ***el fakru fahrî***dür fakîre *Sevâdü'l-vechi fî dâri'l-bekâ*dur (G.112/4)
Fî ahseni sûretin…[111]	En güzel şekilde…	Hem *raeytü rabbî* didün leyletü'l-mi'râcda Sensen ol ***fî sûretin ahsen*** gören vech-i likâ (G.6/7)
Hubbü'l-vatan mine'l-'îmân.[112]	Vatan sevgisi imandandır.	Zülfünde cân kıldı vatan ***hubbü'l-vatan*** şartı ilen Men mesken-i ervâhumı kevn ü mekâna virmezem (G.271/4)[113]
İnneme'l-a'mâlü bi'n-niyât.[114]	Ameller niyetlere göredir.	Hakka yakîn ihlâs ile çün niyyetü'l-mü'min gerek 'Işka muhibb ol iy gönül bah ***inneme'l-a'maline*** (G.376/17)
Kable'l-mevt[115]	Ölüm gelmeden önce…	Derde müştâk olmayan kimdür ki dermân isteye ***Kable mevti*** bilmeyen sen sanma kim cân isteye (G.398/1)
Küntü kenzen mahfiyyen[116]	Ben gizli bir hazine idim.	***Küntü kenz***ün perdesi senden açıldı âleme Bu beyânun ilmi senden uş delîl ü reh-nümâ (G.1/7)[117]
Lâ fetâ illâ Alî lâ seyfe illâ zülfekâr[118]	Ali'den büyük yiğit, Zülfikar'dan keskin kılıç yoktur.	***Lâ fetâ illâ 'Alî***nün ma'nîsin fehm eyleyen Çagrışur ol kim 'Aliyyü'l-Murtazânun 'ışkına (G.388/3)[119]
Lâ nebiyye ba'dî[120]	Ben nebilerin sonuncusuyum.	***Lâ nebiyye ba'dî*** buyurdun yâni hatm oldı kelâm

[110] Aclûnî, Keşfü'l-Hafâ, 3/194, Hadis No:1835.
[111] Tirmizî, Tefsir, 39.
[112] Hz. Peygamber'e atfedilen bu söz sahih hadis kaynaklarında yer almamaktadır. Bazı hadis bilginleri tarafından uydurma hadisler arasında gösterilmiştir (Yılmaz 71).
[113] G.303/5.
[114] Aclûnî, Keşfü'l-Hafâ, 1/521, Hadis No: 636.
[115] "Accilû bi't-tevbeti kable'l-mevt" (Ölüm gelmeden önce tevbe etmekte acele ediniz) (Münâvî, Feyzü'l-kadîr, V, 65).
[116] Aclûnî, Keşfü'l-Hafâ, 3/311, Hadis No: 2016.
[117] G.19/4; G.39/6; G.60/8; G.64/5; G.65/4; G.76/15; G.101/3; G.122/2; G.125/2; G.142/4; G.145/3; G.199/5; G.200/2; G.222/8; G.241/1; G.242/8; G.250/6; G.262/1; G.305/9; G.306/12; G.307/1; G.314/3; G.320/14; G.327/6; G.352/5; G.361/4; G.397/8; G.401/14; G.423/2; G.447/6; T.9; T.43; T.79; T.87; T.216; T.226; T.257; T.288; T.299;(Özdemir 457, T.34); (Köksal, S.N.B. Şiirleri 89 G.2/2; s.94 G.7/4; s.132, G.24/1); (Köksal, S.N.B. Tuyuğları 196, T.29).
[118] Aclûnî, Keşfü'l-Hafâ, 2/363-364.
[119] Nesîmî divanında bu hadisin tekrar eden mısra olarak kullanıldığı bir mütekerrir murabba bulunmaktadır (s. 766-768); ayrıca bkz. G. 1/16; (Köksal, S.N.B. Şiirleri 100, G.15/3; s.112, G.4/5).
[120] Aclûnî, Keşfü'l-Hafâ, 4/353, Hadis No:3069. Ayrıca bu ifade şairin şiirlerinde hadis olduğuna işaret edilerek alıntılanmıştır.

		Saddak iy seyyid ki sensen hatm-i cümle enbiyâ (G.6/6)
Lahmüke lahmî[121]	Etim etindir.	İy melek sûretlü dilber cân fedâdur yoluna Çün didün ***lahmike lahmî*** kana kanum merhabâ (G.7/4)[122]
Levlâke levlâk lemâ halaktü'l-eflâk[123]	Sen olmasaydın âlemleri yaratmazdım.	***Levlâke levlâke lemmâ halaktü'l-eflâk*** 'Işkun ki yaratdı kâinâtı (Terci-i bend, 2/7)[124]
Lî ma'allâh[125]	Benim Allah ile öyle anlarım olur ki…	Kim ki mir'âtın musaffâ kıldı ol dîdâr içün ***Lî ma'allâh***un rumûzın kıldı istifhâm hem (G.262/3)[126]
Men 'arefe nefsehu fekad 'arefe Rabbehu[127]	Nefsini bilen Rabbini bilir.	Kim ki bildi ***men 'aref***de zâtını Bahdı gördi ohıdı âyâtını (M. 3/81)[128]
Min nûri vâhid[129]	(Ben ve Ali) aynı nurdanız.	Ol kim anun hakkına ***min nûri vâhid*** söyledün Hem anun şânında Hakdan nâzil oldı *hel etâ* (G.6/12)
Mûtû kable en temûtû[130]	Ölmeden önce ölünüz.	Biz ki dirlik ' âleminde ölmişüz ***Mûtû kable en temûtû*** olmışuz (Özdemir 462, T.66)[131]
Ra'eytü Rabbî fî şûreti şâbbin emred[132]	Rabbimi henüz bıyığı, sakalı çıkmamış genç sûretinde gördüm.	Hem ***raeytü rabbî*** didün leyletü'l-mi'râcda Sensen ol *fî sûretin ahsen* gören vech-i likâ (G.6/7) Ger Hakı görmek dilersen bî-vasat Bellüdür ***fî sûretin şâbin katat*** (T. 122) Gel okı yüzinde ag u kara hat

121 Hz. Peygamber'e atfedilen bu söz hadis kaynaklarında yer almamaktadır (Yılmaz 101).
122 G.38/3; G.430/5; (Köksal, S.N.B. Şiirleri 95, G.9/2; s.119, G.11/17; s.120, G.12/6).
123 Aclûnî, Keşfü'l-Hafâ, 3/389, Hadis No: 2123.
124 G.6/4; G.118/6; G. 219/3; G. 219/4; G.219/7;(Kalyon 794, G. 14/4).
125 Aclûnî, Keşfü'l-Hafâ, 3/412, Hadis No:2159.
126 Terci-i bend-3/6.
127 Aclûnî, Keşfü'l-Hafâ, 4/52, Hadis No:2532.
128 G.6/13; G.23/4; G.124/5; G.342/8; G.352/3; (Kalyon 798, G.21/1).
129 Hz. Peygamber'e atfedilen bu söz sahih hadis kaynaklarında yer almamaktadır.
130 Aclûnî, Keşfü'l-Hafâ, 4/136, Hadis No: 2669.
131 (Köksal, S.N.B. Şiirleri 102, G.17/5).
132 Hz. Peygamber'e atfedilen bu söz sahih hadis kaynaklarında yer almamaktadır.

		Uşta gör ***fî sûretin emred kıtat*** (Özdemir 465, T.89)[133]
Savvereka'llâhu 'alâ şeklihi[134]	Allah seni görünüşü üzerinde resimlendirdi.	***Savvereka'llâhu 'alâ şeklihi*** Uşta nebînün sözi bürhânumuz (G.189/8)
Sevâdü'l-vechi fî dâri'l-bekâ[135]	Yoksulluk ahirette yüz karasıdır.	Saçun ***el fakru fahrî***dür fakîre ***Sevâdü'l-vechi fî dâri'l-bekâ***dur (G.112/4)
Vahdehü lâ-şerîke leh[136]	O birdir, O'nun ortağı yoktur.	Nuṭk-ı Allâh menem ki zât ileyem ***Vahdehü lâ-şerîk*** sıfât ileyem (G.273/1)[137]

Mânâ Olarak İktibas Edilen Hadisler	**Beyitler**
Ben ilim şehriyim, Ali de onun kapısıdır.[138]	Ahmede şol kim didün men şehr-i ilmem kapusı Ol Aliyyü'l-Murtazâdur ol imâm-ı etkıyâ (G.6/14)
Cuma (günü) Hz. Muhammed'e ayna şeklinde geldi.[139]	Âyîne sûretinde geldi resûle cum'a Ṭanuk bu hak hadîse uş kavl-i Mustafâdur (G.147/6)
Hz. Muhammed'in şehrinin (Medine'nin) kapısı yedidir[140].	Ahmedün şehri kapusı yididür Ger inanmazsan hadîsi uşta gör (M.3/34)
Mümin müminin aynasıdır.[141]	Mü'mine mü'min durur gözgü arıt gözgüni Ta göresen sen seni zât olasam hem sıfât (G.25/17)[142]
Dünya müminin zindanı kafirin cennetidir.[143]	Mü'mine Hak dünyeyi zındân didi Mü'mine çoh kılmaya zındânumuz (G.189/9)

[133] (Köksal, S.N.B. Tuyuğları 191, T.5).
[134] Şair tarafından Hz. Peygamber'e atfedilen bu söz hadis kaynaklarında bulunamamıştır. Bu ifade şairin şiirlerinde hadis olduğuna işaret edilerek alıntılanmıştır.
[135] Hadis olarak nakledilen bu söz kaynaklarda "el fakru sevâdü'l-vechi fi'd-dâreyn" (Yoksulluk iki cihanda yüz karalığıdır.) şeklinde geçmektedir. Bkz. Aclûnî, Keşfü'l-Hafâ, 3/195, Hadis No: 1837.
[136] Buhârî, Ezan, 155.
[137] G.261/1.
[138] Tirmizi, Menâkıb, 20. Bu ifade şairin şiirlerinde hadis olduğuna işaret edilerek alıntılanmıştır.
[139] Cebrâil'in elinde Cuma'yı simgeleyen bir aynayla, Hz. Peygamber'e gelişini anlatan hadise atıfta bulunulmuştur. Bu ifade şairin şiirlerinde hadis olduğuna işaret edilerek alıntılanmıştır.
[140] Şair tarafından Hz. Peygamber'e atfedilen bu söz hadis kaynaklarında bulunamadı. Bu ifade, şairin şiirlerinde hadis olduğuna işaret edilerek alıntılanmıştır.
[141] Aclûnî, Keşfü'l-Hafâ, 4/146, Hadis No: 2687.
[142] G.20/7; G.98/2; G.223/3.
[143] Tirmizi, Zühd, 16.

Nefsini bilen Rabbini bilir.[144]	Nefsini her kimse kim tanıdı ol Hakkı bilür 'Ârif-i Rab oldı ol kim tanıdı buldı sebât (G.26/14)[145]

Bütün bu ayet ve hadis iktibaslarının dışında Seyyid Nesîmî'nin en fazla alıntıladığı ifade - her ne kadar iktibas kabul edilmese de- Hallâc-ı Mansur'a atfedilen "ene'l-Hak" sözüdür. Zira o kendisini Hallâc-ı Mansur'la özdeşleştirmiş, hatta onun gibi öldürülmeyi arzulamış nitekim ona benzer bir şekilde idam edilmiştir.

Sonuç

Netice itibariyle belâgat, edebî geleneğimizde düzgün ve yerinde söz söyleme yollarını gösteren bir ilimdir. Bedî', beyân ve meânî olmak üzere üç alt dalı olan bu ilim bilhassa Kur'an-ı Kerim'in îcazının doğru anlaşılabilmesi için uzun süren çalışmalardan sonra bağımsız bir yapıya kavuşabilmiştir. Bedî' belâgatin ifadeyi güzelleştirme usul ve kaidelerinden bahseden dalıdır ki tarih boyunca o da farklı tasniflere tabi tutulmuştur. İktibas sanatı bu tasniflerde bedî' ilmi içerisinde manayı kuvvetlendirmek için kullanılan sanatlar arasında yer almıştır.

Türk edebiyatında iktibas, ayet ve hadislerden seçilen ibarelerin aktarılması şeklinde kullanılmıştır. Kendi içerisinde farklı şekillerde tasnif edilen bu sanat gelenekte müstahsen ve müstehcen olmak üzere ikiye ayrılmıştır. İslam adabına ve şeraitine uygun olup olmama yönüyle yapılan bu tasnifin dışında alıntılanan ibarenin tam ya da eksik olması yönüyle tam ve nâkıs iktibas olarak iki şekilde daha değerlendirilmiştir. Ayrıca daha sonraki dönemlerde lafzî ve manevî iktibas olarak yapılan tasnifler de bulunmaktadır.

Klasik Türk edebiyatı içerisinde yetişmiş şairlerimizden hemen hemen hepsinin eserlerinde iktibas sanatının örneklerine rastlamak mümkündür. Ancak Seyyid Nesîmî bu sanatı hiç şüphesiz en fazla kullanan şairimizdir. O kendine has üslubuyla ve Hurûfîlik düşüncesinin ekseninde söylemiş olduğu şiirlerinde Kur'an ayetlerine ve hadis-i şeriflere sık sık yer vermiş ve sözünü onlarla güçlendirmiştir. Şairin hem divanındaki hem de divanı dışında kalan ve daha sonra yapılan çalışmalarla ortaya çıkartılan şiirlerinde toplam 76 sureden 194 ayet veya ayet bölümü; 22 hadisin lafzı ve 6 hadisin manası iktibas edilmiştir. Ancak bunlardan bazıları ayet ve hadis olduklarına işaret edilerek alıntılandığı için kaynaklardaki iktibas sanatı tanımında yer alan "ayet ve hadise işaret edilmeme" şartına mugâyir olmaları sebebiyle iktibas kabul edilmemiş ve dipnotta bu durum ayrıca belirtilmiştir.

Nesîmî'nin iktibaslarındaki dikkat çeken bir diğer husus ise onun şiirlerindeki Hurûfîlik vurgusudur. Zira o çoğu kez Kur'an ayetlerinin Hurûfîlik düşüncesindeki bâtını karşılıklarını esas almış ve ayetleri bu yorumlar doğrultusunda şiirlerine yerleştirmiştir. Bu bağlamda onun şiirlerindeki ayet ve hadis iktibaslarının Hurûfî tevilli/yorumlu iktibaslar olduğu dikkatlerden kaçmamalıdır.

Nesîmî'nin bilhassa Kur'an-ı Kerim'e vukûfiyeti çeşitli çalışmalara konu edilmiştir. Ancak bu çalışmalardan bir kısmı Nesîmî'nin bu yönüne daha çok dinî açılardan yaklaşmış bir kısmı ise onun bu alandaki güçlü yönünü sistemli ve kapsamlı bir şekilde yansıtmaktan uzak

[144] Aclûnî, Keşfü'l-Hafâ, 4/52, Hadis No: 2532.
[145] M. 3/155; G.26/14; G.108/2; G.108/4.

kalmıştır. Yapılan bu çalışmayla özelde Seyyid Nesîmî'nin şiirlerindeki iktibas sanatının kullanımı ortaya konulurken genelde de iktibas sanatının klasik Türk şiirindeki yerine ve kullanımına dikkat çekilmiştir.

Kaynakça

Ahmed Cevdet Paşa. *Belâgat-ı Osmâniye*. Hazırlayanlar Turgut Karabey-Mehmet Atalay, Ankara: Akçağ Yayınları, 2017.

Aksu, Hüsamettin. "Fazlullâh-ı Hurûfî". *İslam Ansiklopedisi*, 12. cilt, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1995, ss. 277-279.

Aksu, Hüsamettin. "Hurûfîlik". *İslam Ansiklopedisi*, 18. cilt, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1998, ss. 408-412.

Ayan, Hüseyin. *Nesîmî, Hayatıı Edebi Kişiliği, Eserleri ve Türkçe Divanının Tenkitli Metni*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2020.

Bashir, Shahzad. *Fazlullâh Esterabâdî ve Hurûfîlik*. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2013.

Bilgegil, M. Kaya. *Edebiyat Bilgi ve Teorileri (Belâgat)*. İstanbul: Enderun Kitabevi, 1989.

Ece, Selami. "İktibas", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. s.19, 2002, ss. 39-53.

Ekmekçi, Gülistan. Nesimi Divanı'nda Geçen Ayet ve Hadisler. *Akademik Bakış Dergisi*. s. 66, 2018, ss. 94-112.

El-Aclûnî, İsmâil b. Muhammed. *Keşfü'l-Hafâ I-II-III-IV*. İstanbul: Beka Yayıncılık, 2019.

Kalyon, Filiz. Nesîmî'nin, Divanında ve Diğer Kaynaklarda Rastlanmayan Şiirleri. *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish Or Turkic.* Volume 10/16 Fall 2015, p. 783-806

Kaplan, Orhan. "Bir Şiir Mecmuasında Yer Alan Daha Önce Yayınlanmamış Nesîmî Mahlaslı Şiirler", *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*. s. 22, 2020, ss. 55-75.

Karakaş, Mesut. "Seyyid Nesîmî'nin Bilinmeyen Gazelleri", *Cumhuriyet Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi.* C. 43, s.1, 2019. ss. 120-144.

Karakoç, Karden. "Bir Şiir Mecmuasında Tespit Edilen Nesîmî'nin Bilinmeyen Gazelleri", *AHBV Edebiyat Fakültesi Dergisi.* s.2, 2020. ss. 43-55

Keleş, Reyhan. *Divan Şiirinde Ayet ve Hadis İktibasları*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2016.

Kesik, Beyhan- Şengül, Emre. "Seyyid Nesîmî'nin Yayımlanmamış Gazelleri", *Mertol Tulum Kitabı*. İstanbul: Sivrihisar Belediyesi Kültür Yayınları, 2017, ss. 457-461.

Köksal, M. Fatih. "Seyyid Nesîmî'nin Yayımlanmamış Şiirleri", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi. s.50,* 2009, ss. 77-135.

Köksal, M. Fatih. "Seyyid Nesîmî'nin Bilinmeyen Tuyuğları", *Journal of Turkish Studies, Agâh Sırrı Levend Hatıra Sayısı I*, Volume 24/1,2000, ss. 187-208.

Kur'an-ı Kerim Meali. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2011.

Kütüb-i Sitte Muhtasarı Tercüme ve Şerhi. Hazırlayan Doç. Dr. İbrahim Canan, Ankara: Akçağ Yayınları, 1988.

Memmedli, Nezaket. "Nesimi'nin Türkçe Divanında Kur'an-ı Kerim Ayetleri ve Hadisler". *Nesîmî Kitabı*. Sivas: Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Rektörlük Matbaası, 2019, ss.243-252.

Muallim Nâci. *Edebiyat Terimleri, Istılâhât-ı Edebiyye*. İstanbul: Gökkubbe Yayınları, 2004.

Özdemir, Mehmet. "Seyyid Nesîmî'nin Neşredilmemiş Tuyuğları", *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi. Academic Journal of Language and Literature*. C.4, s.1, 2020, ss. 403-485.

Özdemir, Mehmet. "Seyyid Nesîmî Dîvânı'nın Kayda Değer Bir Nüshası ve Şairin Neşredilmemiş Türkçe Şiirleri", *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*. s. 24, 2020, ss.439-504.

Recâizâde Mahmud Ekrem. *Ta'lîm-i Edebiyyât*. Hazırlayan Furkan Öztürk, İstanbul: DBY Yayınları, 2016.

Saraç, M. Yektâ. *Klâsik Edebiyat Bilgisi Belâgat*. İstanbul: Gökkubbe Yayınları, 2011.

Şenödeyici, Özer. *Nesîmî ve Hurufilik Kitabı*. İstanbul: Kesit Yayınları, 2015.

Tâhirü'l-Mevlevî. *Edebiyat Lugati*, İstanbul: Enderun Kitabevi, 1994.

Tanyıldız, Ahmet. "Nesîmî'ye Atfedilen Bazı Yeni Şiirler Üzerine Bir Değerlendirme". *Nesîmî Kitabı.* Sivas: Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Rektörlük Matbaası, 2019, ss.147-176.

Usluer, Fatih. *Hurufilik, İlk Elden Kaynaklarla Doğuşundan İtibaren*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, 2014.

Uzun, M. İsmet. "İktibas." *İslam Ansiklopedisi*, 22. cilt, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2000, ss. 52-54.

Ünver, Mustafa. *Hurûfîlik ve Kur'ân, Nesîmî Örneği*. Ankara: Fecr Yayınevi, 2003.

Yıldız, Alim. "Nesîmî'ye Ait Olduğu Düşünülen Bazı Gazeller". *Nesîmî Kitabı.* Sivas: Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Rektörlük Matbaası, 2019, ss.77-82.

Yılmaz, Mehmet. *Edebiyatımızda İslâmî Kaynaklı Sözler*. İstanbul: Enderun Kitabevi, 1992.

Zülfe, Ömer. "Seyyid Nesîmî'nin Tuyuğlarına Ek", *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi.* C.2, s.4, 2005, ss.121-135.

BÂKÎ'NİN ŞİİRDE ARADIĞI ÖZELLİKLER

***Zafer TOPAK*[1]**

Dr. Öğr. Üyesi., Karabük Üniversitesi, Türkiye, z.topak@karabuk.edu.tr

ÖZ

Bu çalışmada, Bâkî Divan'ı poetik kelime, terim ve kavramlar bakımından incelenmiş ve Bâkî'nin, şiir karşılığında kullandığı kelime ve tamlamalarla birlikte şiirde aradığı/olmasını istediği özellikler tespit edilmeye çalışılmıştır.

Bâkî, şiirde aradığı/olmasını istediği özelliklere dair görüş ve düşüncelerini Divan'ında derli toplu söylemek yerine birçok şairde olduğu gibi manzumelerinin arasında, dağınık bir şekilde ifade etmiştir. Yine birçok şair gibi o da şiir(in)e dair düşüncelerini başta kendi şiirinden hareketle dile getirmeyi tercih etmiştir. Onun, konuyla ilgili poetik dizeleri çoğunlukla gazellerinin mahlas beyitlerinde, daha sonra kasidelerinin fahriye bölümlerinde ve az da olsa kıt'a, matla vb. diğer manzumelerinde yer almaktadır. Bu poetik dizeler çalışma kapsamında incelenip tasnif edildiğinde şairin şiirde aradığı özelliklerin neler olduğunu görmek mümkün olur. Bâkî'nin şiirde aradığı özellikleri şiirin şekil ve muhtevasıyla ilgili olanlar, okuyucu ve çevre ile bağlantılı olanlar şeklinde iki grupta toplamak mümkündür. Bunlardan âb-dâr, akıcı, ahenkli, pâk, nâzik, yakıcı, şirin, garrâ, dil-âvîz, rengîn, süslü, yeni, tâze, güzel olma; ince işçilikle, Allah vergisi bir yetenekle, neşe ve eğlence içerikli olarak yazılma özelliklerini birinci gruptaki özellikler olarak saymak mümkündür. Şiirin doğruluğunun herkesçe kabul edilmesi, şöhretinin bütün cihana yayılması, olağanüstü bir etki bırakması, sevgiliye hâli arz etmeye vesile olması, okuyanlarda saygı uyandırması, düşmanları susturması, kıymet bilenlere sunulması vb. özellikler ise ikinci grup özelliklere örnek gösterilebilir.

Klasik Türk şiirinin en etkili olduğu dönemde şiirlerini yazan, devrinde şairler sultanı olarak anılan Bâkî'nin, şiirin özelliklerine dair yapmış olduğu bu tespit ve değerlendirmeler, özelde şairin genelde ise klasik şiirin şiir anlayışının tespitine yönelik çalışmalar için önem arz edeceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk edebiyatı, Bâkî, poetika, klasik Türk şiiri poetikası, şiir anlayışı.

THE FEATURES THAT BAKİ LOOKS FOR IN POETRY

Abstract

In this study, Bâkî's Divan was examined in terms of poetic words, terms and concepts, and the poetic features of Bâkî's poems were tried to be determined, together with the words and phrases he used in return for poetry.

[1] ORCID: 0000-0001-6356-2762

Bâkî expressed his views and thoughts on the features of his poems in his Divan, in a scattered way, as in many poets, instead of saying them neatly. Again, like many poets, he preferred to express his thoughts on poetry based on his own poetry. His poetic verses on the subject are mostly in the pseudonym couplets of his ghazals, later in the fahriye sections of his odes, and to a lesser extent in kıt'a, matla, etc. contained in other clauses. When these poetic lines are examined and classified within the scope of the study, it is possible to see what the poetic features of the poet are looking for in his poems/poetry. When these features that the poet emphasizes are considered as a whole, it is possible to collect them in two groups as those related to the form and content of the poem, and those related to the reader and the environment. Of these, "âb-dâr, selîs, revân, nâzik, sûznâk, sîrîn, garrâ, dil-avîz, rengin, musanna', being new, fresh, beautiful; It is possible to count the features of being written with a God-given talent, joy and entertainment" as the features in the first group. The truth of the poem is accepted by everyone, its fame spread all over the world, it left an extraordinary effect, it was instrumental in presenting the beloved, arousing respect in the readers, silencing the enemies, presenting it to those who appreciate it, etc. properties can be given as an example of the second group of properties.

These determinations and evaluations made by Bâkî, who wrote his poems in the period when classical Turkish poetry was most effective and was known as the sultan of poets in his time, about the characteristics of poetry(s), will be important for the studies on the determination of the poetic understanding of classical poetry in the poetic plane in general is considered.

Keywords: Classical Turkish literature, Bâkî, poetics, understanding of poetry.

Giriş

Bâkî, gençlik yıllarından itibaren hem döneminin sanat çevresinin hem de devlet ricalinin takdirini almış, aynı zamanda yüksek devlet görevlerinde bulunmuş, özellikle Kanunî döneminde kendisine layık görülen Sultânu'ş-şuarâ unvanını haklı bir gururla taşımış, şöhreti bütün Osmanlı coğrafyasına hatta İran'a, Hicaz'a, Hindistan'a ulaşmış, klasik şiirimizin önemli bir şairidir (Çavuşoğlu 539). Bâkî, İstanbul Türkçesinin bütün güzellik, estetik ve zarafetini barındıran şiirleriyle bir yandan yaşadığı dönemin zengin ve haşmetli görünümünü şiirlerine en canlı bir şekilde aksettirirken öte yandan edebiyatın herkesçe sevilmesine ve şiir zevkinin toplum içerisinde yerleşmesine katkı sağlamıştır (Pala 19-20). Divan'ında yer alan kasidelerin sayısı otuza yaklaşsa da Bâkî her şeyden önce bir gazel şairi olarak bilinir. O, gazellerinde yüzünü daha çok dünyevi hayata çevirmiş ve hayatın zevklerini, aşklarını, içki ve eğlence meclislerini anlatarak Fuzulî gibi ıstırap şairi olmaktan çok zevk ve eğlence şairi olarak tanınmıştır. Onun bu üslubu, nüktedan, hoşsohbet, meclislerin aranan adamı olma özellikleriyle de örtüşür. Bu sebeple onun Divan'ında tevhid, münâcât, na't gibi dinî ve tasavvufî muhtevalı manzumeler yer almaz; bununla birlikte birçok dize ve beyitte tasavvufun saklı derin izlerini görmek de mümkündür. O, dini konuları daha çok mensur eserlerinde ele almıştır (Küçük 17; Olgun 48; Şahin 3). Klasik Türk şiiri içerisinde "Bâkî tarzı" diye anılan klasik üslubun en önemli temsilcilerinden biri olan şair, temiz ve ahenkli üslubu, tabiata ve zevk hayatına bakan söyleyişi, İstanbul Türkçesiyle Şeyhülislam Yahyâ ve Nedim'e de öncülük etmiştir (Çavuşoğlu 539).

Döneminde ve sonraki dönemlerde örnek alınan ve şiirlerine nazireler yazılan klasik şiirimizin bu önemli temsilcisi, özellikle Divan'ında, pek çok konu ve temaya yer verdiği gibi şiir sanatına dair de oldukça önemli tespit ve değerlendirmelerde bulunmuştur.

Bâkî'nin Şiirlerinin Özellikleri

1. Âb-dârdır

Âb-dâr terkibi sözlüklerde "sulu, ıslak; parlak, latîf, tâze, güzel, hoş, tarâvetli, şâdâb, revnaklı, hayat verici öz, yeşil ve bereketli bitki; akıcı (mısra, şiir), nükteli, hoş sohbet, zengin fikirler veren, nükteli sözler söyleyen, güzel, memnuniyet verici …" vb. karşılıklar verilmekle birlikte bir tenkit ifadesi olarak kullanıldığında sözlük anlamından daha geniş bir anlamda ve kapsamda kullanıldığını söylemek ve görmek mümkündür (Açıkgöz 151; Tolasa 32).

Hem tezkire yazarlarının değerlendirmelerinde hem de şairlerin kullanımlarında, âb-dâr kelimesine "renkli ve zengin hayaller, çeşitlendirilmiş anlamlar, sanatlı sözler, güzel ve tatlı söyleyiş ve anlamlar" gibi özelliklerin katılmasıyla bu tenkit teriminin anlam alanı zenginleşmiştir. Bütün bu kullanım ve yaklaşımlar dikkate alındığında âb-dâr vasıflı bir şiirin "yeni, tâze, parlak, güzel, etkileyici" olması beklenmektedir (Açıkgöz 159-160).

Bâkî Divanı'nın bağlamlı dizin ve işlevsel sözlüğüne baktığımızda âb-dâr kelimesinin "parıltılı, ışıltılı; keskin, sağlam; güzel, zarif (şiir/söz); renkli, parlak (mücevher)" anlamlarına uygun olarak kullanılmış tanıklar bulmak mümkün olmakla birlikte çoğunlukla da gazelin daha geniş anlamıyla şiirin bir niteleyicisi olarak kullanıldığı görülmektedir (Öztürk 13).

Bâkî, irfan sahibi olanların nazarında marifet fidanının taze meyvesinin âb-dâr nitelik taşıyan gazeller olduğunu belirttiği aşağıdaki beytinde, âb-dâr şiirden kastın marifetle söylenmiş taze, yeni şiirler olduğuna dikkat çeker:

Bâkî nihâl-i ma'rifetüñ mîve-i teri

'Ârif katında bir gazel-i âb-dârdur (G.152/7)

Âb-dârın "sulu, ıslak" gibi gerçek anlamının çağrıştırıldığı bir beyitte ise sevgilinin ayrılığının şairin gönlünde oluşturduğu hararetin kuvvetine ancak âb-dâr şiirlerin serptiği sular sayesinde dayanmanın mümkün olduğu vurgulanmıştır. Buradan hareketle âb-dâr şiirlerin gönülleri teskin eden güzellik ve tazelikte olması gerektiğini düşünmek mümkündür:

Bâkî yanardı tâb-ı teb-i hecr-i yâr ile

Su sepmeyeydi yüregine şi'r-i âb-dâr (G.101/5)

Şair, "Ey arzularına ulaşmış padişah, âb-dâr şiir kılıcımı Bâkî gibi dünyaya salmak suretiyle belagat ülkesini ben açtım." (G.320/5) diyerek âb-dâr şiirin güçlü ve sağlam yönüne işaret ederken bu şiirler sayesinde şairin belagat alanında söz sahibi olabileceğini belirtir.

Bâkî, âb-dâr şiirlerini yazdığı mürekkebin çayır ve çimenlik içerisinde akan bir akar su gibi olduğunu (G.398/8) belirtirken bu şiirlerin akıcılık yönüne; "âb-dâr şiirlerindeki hoşluk ve güzelliği âb-ı zülâlde görmedik" (G.451/6) diyerek de yine akıcılık, tatlılık ve güzelliğine

işaret eder. O bir diğer beytinde ise "Bâkî'nin şiir meyveleri âb-dâr olsa bunda şaşılacak bir durum yoktur, (zira) bu bahçe içerisinde kimse böyle kalem vurmadı." (G.331/6) ifadeleriyle âb-dâr şiirlerindeki tazelik, güzellik ve özgünlüğe dikkat çekmiştir.

2. Akıcı ve ahenklidir

Bâkî'nin, şiirlerindeki akıcılık vasfını daha çok "revân, seslîs, selâset" kelime ve bunlarla kurulmuş terkiplerle belirttiği görülmektedir. Bu kelimeler sözlüklerde "düzgün ve akıcı ibare; sözün akıcı ve kolay anlaşılması, anlatımın hiçbir engele uğramaması hâli; ibarenin herhangi bir ses pürüzü olmaksızın akar gibi söylenebilmesi" vb. anlamlara gelir (Gencan ve diğerleri 13; Devellioğlu 932, 933; Karaalioğlu 30). "Sözün kulağa güzel ve pürüzsüz gelmesi, âdeta hafif tertip bir musiki tesiri yapması; kelimelerin akıcılığı, kulakta hoş tesir bırakacak şekilde bir araya getirilmesi, sözün ses yapısının çeşitli yollarla etkileyici şekilde düzenlenmesi" şeklinde tarif edilen ahenk ise Bâkî'nin şiirlerindeki en önemli vasıflardan biridir (Olgun 17; Saraç 107). Kendisi için bir ses şairi diyebileceğimiz Bâkî, seslerin özelliklerine vakıf biri olarak anlamı yansıtacağını düşündüğü en uygun sesleri seçerek ahenk-mana ilişkisine son derece önem vermiştir (Kaplan 767).

Bâkî, aşağıdaki beyitte şiirlerindeki akıcılık vasfını "çeşmeden akan içimi hoş su" ifadesiyle anlatır. Onun gönlü âdeta bir belagat çeşmesidir, şiir yazdığı kalemi ise bu çeşmenin lülesidir. Buradan akan içimi tatlı, güzel su ise onun her zaman akıcı özellik taşıyan şiirleridir:

Dil çeşme-i belâgat aña lûledür kalem

Âb-ı zülâli şi'r-i selâset-şi'ârdur (G.90/6)

O, bir kasidesinde "Eğer bu akıcı şiirler, cana can katan bir vasfa sahipse bunda garipsenecek bir durum yoktur ki onlar senin gönlü besleyen övgüne yakın oldu." diyerek şiirlerinin akıcılık özelliğine dikkat çekmekle birlikte bunda devlet büyüklerine yakın olmanın etkisine de vurgu yapar:

Ne 'aceb ger ola bu nazm-ı revân rûh-efzâ

Ki senüñ midhat-i cân-perverüñe oldı karîn (K.26/29)

Okuyucuların kalplerini âdeta bir suya dönüştürüp şaire doğru meyilli hâle getiren, akıcı kelimelerden oluşan şiirlerindeki neşe ve zevktir:

Selâset-i kelimâtum safâ-yı eş'ârum

Akar su gibi kılubdur kulûbı hep meyyâl (K.21/24)

Bir başka beytinde "Ey Bâkî, sözlerin/şiirlerin ne kadar akıcı olsa da akar su gibi yüzü(n) yerde gerek." diyen şair, şiirlerindeki akıcılığı belirtirken şairin aynı zamanda mütevazı bir duruş sergilemesi gerektiğine işaret eder:

Bâkî ne deñlü sözlerüñ âb-ı revân ise

Akar su gibi yirde gerek rûy-ı i'tizâr (K.17/10)

Onun şiirleri akıcı olmasının yanında aynı zamanda güzel bir ahenge sahiptir. Bülbül, Bâkî'nin sözlerini/şiirlerini alsa çimenlikte ahenkli bir şekilde söylemeye başlasa âb-ı zülal (içimi güzel su) gelip bülbülün önünde saygıyla yüzünü yere sürer:

Terâne eylese bülbül çemende güftârum

Gelüp öñinde zemîn-bûs iderdi âb-ı zülâl (K.21/25)

3. Doğruluğu herkesçe kabul edilmiştir

Sözlükte "doğruluğu, gerçekliği ispatlanmış, herkes tarafından kabul edilmiş, şüphe götürmez, inkâr edilemez" vb. anlamlara gelen "müsellem" kelimesini Bâkî, şiirinin bir vasfı olarak kullanmıştır. Onun şiirlerinin herkes tarafından kabul edilmiş şiirler olmasına şaşırılmamalı; zira sevgilinin tertemiz vasıfları sayesinde şairin kabiliyeti sağlam, güzel, dosdoğru bir kabiliyet hâline gelmiştir:

Şi'r-i Bâkî müsellem olsa n'ola

Vasf-ı pâküñ ider bu tab'-ı selîm (G.342/5)

4. Eğlence ve neşe içerir

Divan şairlerinin anlayışında, şiir aynı zamanda bir eğlence, neşe ve zevk vesilesi olduğundan şairler, bu şiir geleneğinin birikimleriyle kendi kabiliyetlerini birleştirip yeni anlamlar, hayaller ve nükteler oluşturmaktan büyük bir zevk duymuşlardır. Bu nedenle de şiirle eğlenceyi, neşeyi birlikte düşünmüşler ve şiirlerinde bu vasıfların olmasından övünç duymuşlardır (Coşkun 61). Bâkî'nin şiirleri de baştan başa aşk, sevgi ve dostluğa dair zarif anlamlar içerdiğinden âşıklar, onun şiirlerinde daha eğlenceli bir şey bulamamaktadırlar:

Nükte-i mihr ü mahabbetdür ser-â-ser Bâkıyâ

Bulmaya 'aşk ehli bir eglence eş'âruñ gibi (G.485/7)

Onun, sevgilinin şirin dudakları gibi renkli, ışıltılı ve tatlı şiirleri eğer sözleri tatlı papağana okunursa bu şiirleri onun için âdeta bir eğlence gibi olur:

Leb-i şîrîni vasfında 'aceb rengîn gazel düşdi

Okuñ bu şi'ri tûtî-i şeker-güftâre eglensün (G.353/5)

Onun şiirlerinde öylesine bir zevk ve eğlence vardır ki dinleyenler üzerinde aşk ve sevgi hislerinin oluşmasına vesile olur. Bu duygular hem de ölümsüzlük suyu gibi kalıcı bir özellik taşır:

Safâ-yı şi'ir-i Bâkî bâ'is-i mihr ü mahabbetdür

Bu âb-ı zindegânî ol hayât-ı câvidânîdür (G.54/7)

Bâkî'nin zevk ve eğlence içeren şiirlerinin kaynağı, şairin eğlenceye meyyal şairlik kabiliyetidir. Cem'in kadehi gibi olan bu kabiliyet onda varken şairin gamlanması adeta mümkün değildir:

Safâ-yı hâlet-i tab'uñ yiter eglence ey Bâkî

Bî-hamdi'llâh ne gam yirsin elüñde sâgar-ı Cem var (G.63/5)

Okuyucu ve dinleyicilerin gönüllerini bir akarsu gibi kendine çeken şiirler yazabilmenin yolu akıcı kelimelerden oluşan, zevk ve eğlence içeren şiirler ile mümkündür (K.21/24).

5. **Garrâdır**

Birçok şairin kullanımında görüldüğü gibi Bâkî de şiirlerinin bir özelliği olarak "garrâ"ya yer vermiştir. Sözlükte "parlak, gösterişli" anlamlarına gelen bu kelimenin bir tenkit terimi olarak tam anlamıyla neye karşılık kullanıldığını bilebilmek güçtür. Aşağıdaki beyitte şiirinin garrâ olduğunu söyleyen Bâkî, bu şiirlerinin dünyanın her tarafına yayılması ve okunmasının beklenen bir durum olacağını, tuhaf karşılanmaması gerektiğini belirtir:

Şi'r-i Bâkî seb'a-i iklîme oldukça revân

Okınursa yiridür bu nazm-ı garrâ semt semt (G.23/6)

Başdan bu fahr sana yiter kim şeh-i cihân

Hil'at geyürdi nazmuña garrâ fırengiler (Kıta-7/2)

Şair, bir başka beytinde de kendini cihan padişahına benzetir ve garrâ vasıftaki şiirleri sebebiyle yabancılar sultanlık kaftanını ona giydirmişlerdir. Bu durum ise şair için en büyük övünç kaynağıdır.

6. **Gönlü cezbeder, gönlü aydınlatır, ciğerleri yakar**

Bâkî'nin, şiirlerinin özellikleri arasında saydığı "dil-âvîz, dil-efrûz" kelimeleri sözlükte "gönülleri kendine çeken, gönülleri aydınlatan" vb. anlamlara gelir. Şair, bu özellikler ile şiirin daha çok okuyucu veya dinleyici üzerindeki etkisine dikkat çeker. Bir beytinde şiirlerinin gönül çekici olduğunu belirten şair, bu vasfı sevgilinin dudaklarının sırlarından söz etmekle sağlanabileceğini ve bu vasıftaki şiirlere de özellikle gönül ehli (âşıklar) olanların hayranlık duyacağını dile getirir:

Bâkıyâ söyle biraz lebleri esrârından

Ehl-i dil nazm-ı dil-avîzüñe hayrân olsun (G.354/5)

Bir beytinde ise "Ey Bâkî, gönülleri aydınlatan şiirlerini, âşıklar toplanıp meclislerini aydınlatan bir mum olarak kullansalar bunda şaşırılacak bir şey yoktur." diyen şair, şiirlerinin gönülleri aydınlatan vasfına dikkat çekmekle beraber bu şiirlerin yine âşıklar üzerinde etkili olacağına vurgu yapar:

Bâkî 'aceb mi şi'r-i dil-efrûzun itseler

Erbâb-ı 'aşk cem' olıcak encümende şem' (G.224/5)

Bâkî, bir başka beytinde ise şiirlerinin okuyucular üzerindeki tesirini anlatmak için ciğer-sûz/ciğer yakan özelliğine dikkat çeker. Onun bu tarzdaki şiirleri bütün dünyayı sarmıştır. Diğer şairler ise uyanık olmalıdır, zira bu ateş onları da yakabilir:

Senüñ nazm-ı ciger-sûzuñ tutupdur dehri ey Bâkî

Gözin açsun kamu şâ'ir uyanıklık zamânıdur (G.181/5)

7. Rengîndir

Şiirin özellikleri belirtilirken sıklıkla kullanılan rengîn kelimesi, "mana, hayal, edâ" gibi şiirle ilgili diğer poetik terimler için de kullanılır ve sözlükte "renkli, rengârenk, parlak renkli; güzel, hoş, zevki okşayan; süslü" vb. anlamlara gelir (Devellioğlu 886; Tolasa 32). Bâkî, konu ile ilgili beyitlerde şiirlerindeki rengîn özelliği dile getirirken çoğunlukla sevgiliden ve onun güzellik unsurlarından yararlanmıştır. Örneğin onun rengîn şiirleri, sevgilinin dudağının vasıflarında olduğundan öylesine renklidir ki ona nazire yazmak mümkün değildir:

Nazm-ı rengînüme kim vasf-ı leb-i dil-berdür

Diyemez kimse nazîre katı rengînterdür (G.189/1)

Bir başka beytinde "Ey gül yüzlü sevgili, Bâkî her ne zaman senin yüzünü ve yanağını anlatmaya çalışsa şiirleri böyle çok renkli bir hâl alır." diyen şair, bir yandan şiirlerindeki rengîn özelliğe dikkat çekerken bir yandan da bu özelliği ne ile sağladığına işaret eder:

'Ârız u ruhsâruñı vasf itse Bâkî her kaçan

Şi'ri ey gül-çihre anuñ böyle rengînter düşer (G.119/5)[2]

8. **Şöhreti bütün cihana yayılmıştır, hatta göklere ulaşmıştır**

Klasik şiirin temsilcisi olan şairler, şiirlerine ve kendi şairlik kapasitelerine dair çeşitli özellikleri dile getirirken etkileşim içinde bulundukları sosyal ve kültürel ortamı dikkate alırlar. Yazdıkları şiirlerin bu ortamlarda yayılması, okunması, beğenilmesi ve diğer şairlerin şiirlerini unutturacak derecede kabul görmesi onlar için önemli görülen bir durumdur (Kaya 172-173). Bâkî, aşağıdaki beyitte kendi şiirlerinin dünyanın dört bir yanına yayıldığını, elden ele dolaşan bir kadeh gibi insanların elinde ve dilinde olduğunu söyleyerek şöhretinin bütün cihanı sardığını vurgular; meşhur İranlı şair Molla Câmî'den hareketle yaşadığı zamanın Câmî gibi etkili şairinin kendisi olduğunu söyler:

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

Bu bezmüñ şimdi biz de Câmî-i devrânıyuz cânâ (G.13/5)

Şair, bir diğer beytinde de yine benzer bir şekilde bütün dünyanın, kendi şiirlerini can kulağıyla dinlediğini belirterek şiirlerinin yaygınlığına ve beğenilme düzeyine dikkat çeker:

Şimdi gûş-ı cân ile diñler cihân eş'ârumı

Medhüñ itsem bir yire mecmû'-ı ins ü cân gelür (K.6/19)

O, şiirlerini divan sayfalarına yazmaktan ziyade yüce feleğin sayfalarına yazmak isteyerek şiirlerine düşmanlıkla bakanlara dünyada şiir söylemenin nasıl olacağını göstermek ister:

Bâkî bu şi'ri safha-i çarh-ı berîne yaz

[2] Konuyla ilgili diğer beyitler: (G.276/7), (K.19/38), (G.185/5), (G.311/10), (G.50/5), (G.353/5), (G.185/3).

Görsün felekde söz nic'olur hasm-ı nâ-be-kâr (G.130/9)[3]

9. Kıymet bilenlere sunulmalıdır, cahillere ve düşmanlara sunulmamalıdır

Divan şairleri şiirlerini başta padişahlara ve yüksek rütbeli devlet yöneticilerine sunmuşlar, bunun karşılığında da onların himaye, destek ve imkânlarına nail olmuşlardır. Bu iltifattan ötürü birçok şair, şairlik kabiliyetlerinin olgunlaşmasında ve sanatlarını gereği gibi sergileyebilmelerinde bu zümrenin yaklaşımını değerli görmüşlerdir. Devlet büyüklerinin ilgi ve desteğini bu denli önemli gören, şiirlerini özellikle ve öncelikle bu çevreye sunmaya çalışan şairler, aynı ölçüde cahil, kötü niyetli, sanattan anlamayan kişi ve çevrelerden de uzak durmayı tercih etmişlerdir. Zira bu kişiler, bazen kasıtlı olarak bazen de istemeden şairlere zarar verebilmektedirler (İpekten 11; Kaya 182; Topak 211).

Altının kıymetini en iyi şekilde nasıl ki sarraf bilirse Bâkî'ye göre de şiirin kıymetini de sanattan anlayanlar bilir; cahiller, kötü niyetli insanlar, hasetçiler bilemeyeceğinden şiir, kıymet bilenlere arz edilmelidir. Aşağıdaki beytinde şiirlerindeki her bir ifadeyi inci gibi değerli taşlara teşbih eden şair, bu taşların kıymetini bilenler karşısında kendisinin de hürmetkâr olacağını belirtir:

Söz degül dürr ü güher nazm itsem

Kadr ü kıymet bilenüñ bendesiyüz (Kıta-9/1)

Onun şiirlerini anlayabilmek için sanat inceliklerini bilmek, şiir sanatının incelik ve derinliklerine vakıf olmak gerekir. Şekilci ve üstünkörü bakanlar, onun şiirlerindeki incelikleri göremediklerinden okumaktan da uzak dururlar. Bâkî, böyle kişilerin ilgi göstermemelerini ise dikkate değer bulmaz:

Şi'r-i Bâkîye kulak tutmasa zâhid ne 'aceb

Söz güherdür ne bilür kadrini nâdân güherüñ (G.277/7)

Bir başka beytinde "Ey Bâkî, cahiller senin şiirlerindeki sözlerini kırıp dökerlerse gam çekmene gerek yok, görüşü keskin olanlar/hakikati görme konusunda maharetli olanlar senin inci/mücevher gibi olan şiirlerini alırlar gözlerine sürme yaparlar." Demek suretiyle yine şiirlerinden cahillerin bir şey anlamayacağını, onların kıymet bilenler tarafından değer göreceğini ifade eder:

Şikest eylerse nâdân sözlerüñ gam çekme ey Bâkî

Yine ehl-i basîret tûtiyâ eyler bu cevherdür (G.149/5)

Bilindiği üzere sürme, bir süs malzemesi olmasının yanında aynı zamanda gözü kuvvetlendiren, göz hastalıklarına iyi gelen bir ilaçtır ve içine inci gibi bazı cevherlerin katılmasıyla etkisinin daha da artacağına inanılır (Koncu 692; Canpolat 27). Bâkî, beyitte aynı zamanda bu uygulamaya da telmihte bulunur.

"Her şey görene, yoksa köre ne" veciz ifadesinde vurgulandığı gibi, görmek istemeyene hiçbir şeyi göstermek ve kabul ettirmek mümkün olmaz. Bâkî bir beytinde bu hakikate dikkat çeker ve şiirlerindeki her bir sözün, sevgilinin dudakları gibi renkli ve tatlı olmasına

[3] Konuyla ilgili diğer beyitler: (K.5/33), (G.23/6), (Kıta-7/2).

rağmen düşmanların bu incelikleri/zarif anlamları görmeyip onları sade olarak nitelendirdiklerini üzülerek belirtir:

Sözüm vasf-ı leb-i la'lüñle hem rengîn ü hem şîrîn

'Adûlar nükteyi fehm eylemezler sâdedür dirler (G.185/3)

9. Allah vergisi bir meziyettir ve ilahî lütufla yazılır

Latîfî, şiir söyleme kabiliyeti doğuştan olan şairleri vehbî şair, çalışma ve gayret sonucunda şiir söyleyenleri ise kesbî şair olarak tezkiresinin mukaddimesinde niteler (Gür 57). Latîfî gibi birçok divan şairi de şiir söyleyebilmeyi Allah vergisi bir lütuf olarak görürler. Bâkî'ye göre şiir söylemek Allah vergisi bir meziyettir. Kendi şiirlerinin başkaları tarafından beğenilmesi ve kabul görmesi bu vasfa sahip olması sayesindedir:

Dâd-ı Hakdur bu sühan her kişinün Bâkî-vâr

Tarz-ı eş'ârı pesendîde vü makbûl olmaz (Kıta-11/2)

O, ilahî lütfun kendisine erişmesi hâlinde şiirlerinin gök katına kadar yükselecek dereceye erişeceğine inanır:

Bâkî suhanda fark-ı sipihre kadem basar

Lutf-ı Hudâ olursa eger dest-gîr aña (G.7/5)

Bir başka beytinde de "Bâkî'nin kabiliyet tûtîsinin gam kafesinde kahır içinde bulunmasının sebebi kendisine bahşedilen söz söyleme lütfudur." diyen şair, Allah vergisi şiir söyleme becerisinin şairi, diğerlerinden ayırt ettirecek bir imtiyaz sağlayacağına dair düşüncelerini belirtir:

Kafes-i gamda yatur tûti-i tab'-ı Bâkî

Çekdügi kahra anuñ lutf-ı sühandur bâ'is (G.26/5)

10. Okuyanlara saygıdan baş eğdirmeli, düşmanları susturmalıdır

Bâkî, poetik dizelerinde şiirlerinin özelliklerinden söz ederken kimi zaman şiir-çevre ilişkisi üzerinden değerlendirmelerde bulunur. Ona göre şiir, okuyucu üzerinde bir hürmet duygusu uyandırmalı ve okuyanlar, onun şiirlerinin önünde saygıyla eğilmelidir. O, bu düşüncelerini bir beytinde "Ey Bâkî, denizdeki inciler nasıl ki dalgıçlara zorunlu olarak baş eğdiriyorsa senin şiir incilerin de onu talep edenlere/okuyanlara baş eğdirir." diyerek dile getirir:

Dürr-i nazmuñ Bâkıyâ baş egdürür tâliblere

Kim zarûrî itdürür gavvâsa lü'lû ser-fürû (G.399/5)

Bâkî, bir başka beytinde de "İyice keskinleştirilmiş şiir kılıcın, 'senin soyun kargazadedir' diyen düşmanların sesini kesti." diyerek şiirleri sayesinde düşmanlarının eleştirilerine de bir son verdiğini vurgular:

Kesdi 'ırkın Karga-zâdedür diyen düşmenlerüñ

Zâglanmış bir kılıçdur Bâkıyâ şi‘rüñ senüñ (Matla-9)

11. Mucizevî bir etki gösterir

İ‘câzın sözlük anlamı “âciz bırakma, mucize sayılacak kadar düzgün söyleme”dir, aynı kökten türeyen mu‘ciz ise “acze düşüren, bir şey yapmada başkalarını geri bırakan” anlamına gelir (Devellioğlu 407, 661). Divan şiirinin önemli poetik kavramlarından biri olan i‘câz ve mu‘ciz, şairlerin kendi şairlik vasıflarını ve şiirlerinin niteliklerini belirtirken sıklıkla kullandıkları kavramlardır. Şairler, başkalarını şaşırtacak, onları kendilerine hayran bırakacak düzeyde şiir söylediklerini ifade ederlerken özellikle bu kavramları kullanırlar. Bu bağlamda bakıldığında sözün i‘câz/mu‘ciz derecesi sihir seviyesinden üstün görülür. Etkileyicilik bakımından düşünüldüğünde olmayanı varmış gibi gösteren sihirden ziyade şairler, herkes tarafından yapılamayanı karşılayan i‘câzdan yana tavır takınırlar (Kaya 186).

Bâkî’nin mucizevî bir etkiye sahip olan şiirlerini geride bırakabilmek için diğer şairler/sihirbazlar büyüleyici nitelikte şiirler yazmaya başlasalar bile asla onun şiirlerine benzetemezler:

Hak budur Bâkî nazîr olmaz bu mu‘ciz nazmuña

Şi‘re âgâz itseler şimden girü sehhârlar (G.85/7)

Bir kasidesinde de memduhuna seslenmek suretiyle şiirlerindeki mucizevî özelliği dile getiren şair, başkalarının şiirleri apaçık bir sihir olsa da kendi şiirlerinin Hz. İsa’nın sözleri gibi olduğunu söyleyerek şiirlerindeki etkileyiciliğin gelip geçici ve hakikatten uzak olmadığını vurgular:

Serverâ şi‘r degül nutk-ı Mesîhâdur bu

Tutalum gayrılar eş‘ârı ola sihr-i mübîn (K.26/28)

12. Benzersiz olup yenilik ve tazelik içerir

Birçok divan şairinin poetik değerlendirmesinde yer aldığı gibi Bâkî’nin de şiir sanatına dair değerlendirmelerinde “benzersiz olma, eşine pek rastlanmama, yenilik ve tazelik” gibi özgünlük vurgusu yaptığı beyitleri görmek mümkündür. O, aşk ilminde üstat olmanın verdiği ifade güçle söylediği şiirler ile benzersiz bir tarzı yakalamıştır:

Şi‘r-i Bâkîye nazîr olmaz hiç

Fenn-i ‘aşk içre olupdur üstâd (G.44/6)

Şair, daha önce künyesini verdiğimiz bazı beyitlerinde ise şiirlerindeki benzersizlik vasfının şiirlerinin “sevgilinin dudakları vasfındaki renkli şiirler”i (G.189/1) ve “taşıdığı mucizevî özellik sebebiyle sihir derecesinde şiir söyleyen şairleri bile susturan şiirler”i (G.85/7) sayesinde olduğunu açıklar.

Her fırsatta şiirlerini değerli taşlara teşbih eden Bâkî, bu benzetme ile değerli taşların az bulunurluğuna dikkat çekerek şiirlerinin kıymet ve güzellik bakımından eşine az rastlanabileceğine işaret eder:

Çog olmaz bu tarza gazel Bâkıyâ

Güzel söz güherdür güher az olur (G.112/5)

Bâkî'ye göre irfan ehli denilen sanattan anlayan kişilerin gönül verip sevebileceği şiirler tıpkı kendi şiirleri gibi hem yenilik hem de eğlence içermelidir:

Olıcak hûb göñül virmege 'irfân ehli

Şi'r-i Bâkî gibi hem şûh gerek hem tâze (G.454/5)

Bir başka beytinde "Ey Bâkî, gönül mücevher/şiir ipine dizilmiş çok pahalı ve ağır incilerin minnetini çekmez; ince manalar ve yeni şiirlerin olması yeterlidir." diyen şair, yine şiirde yenilik vurgusu yapar:

Silk-i gevher ma'nî-i bârîk ü nazm-ı ter yiter

Bâkıyâ çekmez göñül dürr-i semînüñ minnetin (383/7)

13. Nazik, zarif olduğu kadar aynı zamanda levendane olmalıdır

İnce, zarif, ölçülü, narin gibi anlamlara gelen zarif ifadesi Bâkî'nin şiirlerinde aradığı bir vasıftır. Bir beytinde "Şekerler saçan şiirin ne kadar da naziktir, tıpkı sevgilinin dudakları gibi renkli ve şirindir." diyen şair, nazik olmanın boyutlarını çizer:

Nice nâzükdür ol şi'r-i şeker-bâr

Leb-i dil-ber gibi şîrîn ü rengîn (K.4/13)

Şair, bir başka beytinde ise kendi şiir üslubunu "zarifane" ve "levendane" olmak üzere iki kavram üzerinden tanımlarken şiirindeki inceliği zarifane, gücü ise levendane ifadesiyle anlatmaya çalışır. Birinci özellik şiirlerindeki hayalin ve ifadenin zarafetine işaret ederken levendane vasfı ise âhengi yüksek, ihtişamlı ve güçlü ses zenginliğine işaret etmektedir (Kaplan, 2019: 252).

Bâkıyâ tarz-ı şi'r böyle gerek

Hem zarîfâne hem levendâne (G.471/7)

14. Sanat işi olduğundan süslü, sanatlı ve ince bir işçilikle yazılmalıdır

Bâkî, aşağıdaki beytinde şiiri bir sanat olarak görür ve şairi ise bu sanatı icra eden maharetli bir sanatkâr olarak görür. Şiir sanatının inceliklerini, zarif işlemelerini görmek isteyenler ise bu kâmil kuyumcunun işlerine bakmalıdır:

Zer-ger-i kâmilidür san'at-ı şi'rüñ Bâkî

Nic'olur gel berü seyr eyle kalem-kârlıgı (G.495/7)

Şair, Ali Paşa'ya yazdığı bir kasidede ise şiirini süslü ve sanatlı bir şekilde yazılmış şiirler olarak niteler ve onları bir yüzüğe teşbih eder. Bu yüzüğün elde daha güzel duracağını ifade ederek de Paşa'nın şiirlerine gereken değeri vermesini beklediğini ifade eder:

Koma ayakda bu masnu' u murassa' nazmı

Elde hoş yaraşur ey Âsaf-ı saf-der hâtem (K.19/51)

Bir başka beytinde de şiirlerini yine süslü ve sanatlı olarak niteleyen şair, bu tarzda şiirlere öyle her divanda rastlanmayacağını söyledikten sonra bu şiirlerinin ruha canlılık kazandırdığını, iç açıcı olduğunu, neşe ve mutluluk sağladığını belirtir:

'Aceb beyt-i musanna'dur bulınmaz degme dîvânda

Ferah-bahş u safâ-güster neşât-engîz ü rûh-efzâ (K.27/2)

Bâkî, şiirin özensizce, sanattan ve süsten uzak bir tarzda söylenmesini doğru bulmaz, kendi şiirlerini cihanı nam salmış altın işlemi bir kaftan olarak görürken diğer şairlerin şiirlerini ise alelade bir elbiseye benzetir:

Derme çatma geydürür iller libâsı şi'rine

Hil'at-i nazm-ı cihân-girüñ senüñ altunludur (Kıta-8/2)

15. Tatlıdır, şirin sözler içerir

Şiirlerini bal ve şekere gibi tatlılık içeren unsurlara benzeten Divan şairleri, bu yaklaşımlarıyla şiirlerindeki tatlılık ve şirinlik gibi vasıfların varlığına dikkat çekmekle beraber aynı zamanda şiirlerinin okunması hâlinde hissedilecek güzel duyguları da hatırlatmak isterler. Onlar, yaptıkları bu değerlendirmelerde tatlılık ve şirinliğin çoğunlukla kaynağının sevgili ve onun güzellik unsurları olduğuna işaret ederler: (Bayram 39). Bir beytinde şiirini saf bala benzetmek suretiyle şiirlerindeki şirinlik vasfına dikkat çeken Bâkî, şiirlerinin bu vasfı kazanmasının sebebi olarak sevgilinin dudağından bahsetmesini gösterir:

Bâkî sözini vasf-ı lebüñ şehd-i nâb ider

Şîrîn kelâmı anuñ içün böyle şânludur (G.102/6)

Bir başka beytinde yine şiirlerinde sevgilinin dudaklarını vasfetmeyi kendi kendine öğütler ve bu tutumunu da hoşafla şekerin birleşmesi olarak değerlendirir; zira şaire göre hoşaf, şekerle birleşince daha lezzetli olacaktır:

Gazelleriñde lebi vasfın eyle ey Bâkî

Şekerle olsa bilürsin olur hoş-âb lezîz (G.45/5)

Bir diğer beytinde "şiirin sözlü Bâkî, tatlı tatlı konuşan bir papağandır, etrafa şekerler saçarak senin dudaklarının vasfında sözler söyler." diyen şair, yine şiirlerinin tatlı ve şiirin olduğunu dile getirir:

Leblerüñ vasfında şekker-rîz olup güftâr ider

Bâkî-i şîrîn-suhan tûtî-i gûyâdur yine (G.455/6)

16. Yüksek bir mertebeye sahiptir

Bâkî'nin şiirlerinin özellikleri arasında saydığı bir diğer vasıf ise şiirlerinin yücelik ve yükseklik içermesidir. Onun şiirleri yüksek bir mertebeye sahiptir. Şaire göre, şiirlerine bu mertebeyi sağlayan sebep ise sevgilinin uzun boyunu vasf etmesidir:

Hemîşe kâmet-i bâlânı vasf ider Bâkî

Bülend-mertebe olsa 'aceb mi eş'ârı (G.497/5)

Bir başka beyitte şair, sevgilinin ölçülü, mütenasip boyunu yüce şiirlerine benzetirken zarif belini ise şiirlerindeki ince hayallerle eş tutar:

Mevzûn kaddi şi'r-i bülendüm misâlidür

Nâzük miyânı anda bir ince hayâldür (G.100/4)

O, şiirin gül bahçesinin en önde gelen bahçıvanıdır (budama işi yapan), kendi şiirlerine yücelik kazandırırken meşhur şair Selman'ı bile şiirde kısa bırakır:

Bâkıyâ ser-nahl-bend-i gül-şen-i ebyâtsın

Eyledi nazm-ı bülendüñ hâsılı Selmânı pest (G.24/5)

17. Şairin/âşıkların, sevgiliye hâlini arz etme vasıtasıdır

Bâkî'ye göre şiir, şairin sevgiliye hâlini arz etme vasıtasıdır. O, sevgili ile sohbet etmek, ona hâlini arz etmek istediğinde şiir yazmaktadır:

Geh şi'r ü geh gazel diyü dildâra Bâkıyâ

'Arz iderüz nezâket ile hasb-i hâlümüz (G.207/5)

Çaresiz kalmış, ne yapacağını bilemeyen âşıklar, niyetlerini, arzularını sevdiklerine hep şiir aracılığı ile bildirmeyi tercih ederler:

Şi'r ü 583elis583n murâdı 'âşık-ı bî-çârenüñ

'Arz-ı ihlâs eylemekdür yâre Bâkî ve'd-du'â (G.3/5)

Âşıklar, duygu ve düşüncelerini yazdıkları şiirlerde apaçık anlatabilir, hâllerini güzel bir şekilde resmedebilirlerse sevdiklerini etkileyerek onların gönüllerinde yer edebilirler:

Sûret itdüñ şi'rüñi girdüñ nigâruñ göñline

Bâkıyâ bu nakş ile sen nükte kazduñ mermere (G.481/5)

Sonuç

Bâkî Divanı'nda yer alan poetik içerikli dizelerden hareketle onun, şiirde aradığı özelliklere, bir başka ifadeyle şiirlerinin özelliklerine dair görüş, düşünce ve değerlendirmelerine eserinde daha çok kasidelerinin fahriye bölümlerinde ve gazellerinin mahlas beyitlerinde, çok az da matla, kıt'a gibi diğer manzumelerinde dağınık bir şekilde yer verdiği anlaşılmaktadır. Bu poetik dizelerde Bâkî, şiirde aradığı özelliklerin neler olduğunu daha çok kendi şiirlerinin özelliklerinden hareketle söylemiştir.

Bâkî, konu ile ilgili tespit ve değerlendirmelerinde "şiir" karşılığında daha çok "şi'r ve nazm" kelimelerini kullanmakla birlikte "gazel, güftâr, kelâm, söz ve sühân" kelimelerine de yer verir. Onun şiirde aradığı özelliklere bir bütün olarak bakıldığında bazı özelliklerin şiirin şekil ve muhtevasıyla ilgili; bazılarının ise okuyucu ve çevreyle ilgili olduğu görülmektedir. Bu özelliklerden "âb-dâr, 584elis, revân, nâzik, sûznâk, şîrîn, garrâ, dil-âvîz, rengîn, musanna', yeni, tâze, güzel olma; Allah vergisi bir yetenekle, neşe ve eğlence içerikli olarak yazılma" özelliklerini şiirin şekil ve muhtevasıyla; "doğruluğunun herkesçe kabul edilmesi, şöhretinin bütün cihana yayılması, olağanüstü bir etki bırakması, sevgiliye hâli arz etmeye vesile olması, okuyanlarda saygı uyandırması, düşmanları susturması, kıymet bilenlere sunulması" vb. özellikleri ise okuyucu ve çevreyle ilişkilendirmek mümkündür.

Bâkî'nin, şiirde aradığı özelliklere dair yapmış olduğu bu poetik tespit ve değerlendirmeler, özelde şairin kendi poetikasının, genelde de klasik şiirin şiir özelliklerinin tespitine yönelik çalışmalar için önemli katkılar sunacaktır.

Kaynakça

Açıkgöz, Namık. "Klasik Türk Şiiri Terminolojisi ve Âb-dâr Örneği", *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*. S.2, 2000, ss.149-160.

Bayram, Yavuz. "16. Yüzyıldaki Bazı Divan Şairlerinin Şiiri Nitelemek Üzere Kullandıkları Sıfatlar". *Türkbilig Dergisi*. S.8, 2004, ss.36-53.

Canpolat, Mustafa; Önler, Zafer. *İshak Bin Murad, Edviye-i Müfrede*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2007.

Coşkun, Menderes. "Klasik Türk Şairinin Poetikası Üzerine", *Bilig Dergisi*. S.56, 2011, ss.57-80.

Çavuşoğlu, Mehmed. "Bâkî", *İslam Ansiklopedisi*. C. 4. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1991, ss. 537-540.

Devellioğlu, Ferit. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları. 1995.

Gencan, Tahir Nejat, vd. *Yazın Terimleri Sözlüğü.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1974.

Gür, Nagehan. Latîfî'nin Eleştirel Perspektifinden Osmanlı Divan Şiirinin Poetikası. *Basılmamış Yüksek Lisans Tezi*. Ankara: Bilkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009.

İpekten, Haluk. *Divan Edebiyatında Edebî Muhitler*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1996.

Karaalioğlu, Seyit Kemal. *Ansiklopedik Edebiyat Sözlüğü*. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri, 1978.

Kaplan, Fahri. "Bâkî'nin Bir Gazeline Yansıyan İki Şiir Tarzı: "Hem Zarîfâne Hem Levendâne", *HİKMET Akademik Edebiyat Dergisi*. S.11, 2019, ss.241-254.

Kaplan, Hasan. Bâkî'nin Ses Dünyası. *Basılmamış Doktora Tezi*. Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013.

Kaya, Bayram Ali. "Necâtî Bey'in Şiir Anlayışı". *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*. S.27, 2012, ss.143-218.

Koncu, Hanife. "Klâsik Türk Şiirinde Bazı Tedavi Yöntemleri", *38. Uluslararası Tıp Tarihi Kongresi Bildiri Kitabı* (1-6 Eylül 2002). C.2, s.687-698. Ankara: TTK Yayınları, 2005.

Küçük, Sabahattin. *Bâkî Divanı*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2019.

Küçük, Sabahattin. *Bâkî ve Divanından Seçmeler*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988.

Olgun, Tahir. *Bâkî'ye Dair*. İstanbul: Aydınlık Basımevi, 1938.

Olgun, Tahir. *Edebiyat Lügatı*. Hezırlayan K. E. Kürkçüoğlu, İstanbul: Enderun Kitabevi, 1973.

Öztürk, Furkan. Bâkî Divanı Sözlüğü. *Basılmamış Doktora Tezi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2007.

Pala, İskender. *Bâkî.* İstanbul: Timaş Yayınları, 1998.

Saraç, M. A. Yekta. "Klâsik Edebiyat Bilgisine Göre Divan Şiirinde Ahenk Ögeleri", *İstanbul Ü. Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi.* C. XXXVII, 2007, ss.105-136.

Şahin, Esma. *Bâkî Divanı'na Göre 16. Yüzyıl Osmanlı Toplum Hayatı*. Basılmamış Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011.

Tolasa, Harun. "Divan Şairlerinin Kendi Şiirleri Üzerine Düşünce ve Değerlendirmeleri". *Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*. S.I, 1982, ss.15-46.

Topak, Zafer. "Seyyid Vehbî'nin Şiir Anlayışı", *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*. S.9, 2017, ss.200-227.

HAYÂTİ-ZÂDE ŞEREF HALÎL'İN RÛHU'L-EDEB ADLI ARAPÇA TÜRKÇE MANZUM SÖZLÜĞÜ İLE SÜNBÜL-ZÂDE VEHBÎ'NİN NUHBE-İ VEHBÎ'Sİ ÜZERİNE BİR KARŞILAŞTIRMA

Orhan KILIÇARSLAN[1]

Dr. Öğr. Üyesi., Düzce Üniversitesi, Türkiye, orhankilicarslan@duzce.edu.tr

ÖZ

Türk edebiyatı tarihinin erken dönemlerinden itibaren yazılmaya başlanan manzum sözlükler, her yüzyılda verilen örnekleri ile bir gelenek haline dönüşmüştür. Bir dile ait bilinmeyen veya izaha muhtaç kelimelerin öğretilmesi amacıyla hazırlanan bu sözlükler çoğunlukla iki dilli olarak yazılmış, devre ve döneme göre üç dilli sözlükler biçiminde de hazırlanmıştır. Farklı dönemlerde yazılan bu sözlüklerden bazıları diğer örneklerinin önüne geçmiştir. Bu durumun oluşmasında ilgili eserin içeriği, işlevi ve hitap ettiği çevrenin önemi önde gelen etkenler arasındadır. Manzum sözlükler içinde Türkçe-Farsça örneklerden olan Muğlalı Şâhidî Dede'nin *Tuhfe-i Şâhidî* adlı eseri ile Sünbül-zâde Vehbî'nin *Tuhfe-i Vehbî* adlı eseri tercih edilen manzum sözlükler arasındadır. Vehbî'nin Türkçe-Farsça sözlüğü yanında *Nuhbe* adını verdiği Türkçe-Arapça manzum bir sözlüğü de bulunmaktadır. Bu eseri de *Tuhfe*'si kadar beğenilmiş ve okutulmuş bir sözlüktür. *Nuhbe*'nin Elbistanlı Ahmed Hayâtî tarafından başlanıp oğlu Şeref Halîl tarafından tamamlanan şerhi de bulunmaktadır.

Hayâtî-zâde Şeref Halîl, *Rûhu'l-Edeb* adını verdiği eserinin girişinde Vehbî'nin *Nuhbe*'sinde özellikle Arapça darb-ı mesel, deyimleri açıkladığı kısımları kapsayan yeni bir sözlük hazırlama arzusunda olduğundan bahseder. Vehbî'nin bütün olarak ele aldığı kısımları fasıllara ayıran, kıtalar ve bu kıtaları devam ettiren mesnevilerle ilgili bahsi genişleten Şeref Halîl'in bu eseri ile *Nuhbe* arasında benzerlikler olduğu görülmektedir. Bu çalışmada Vehbî'nin *Nuhbe*'si ile bu eserin şerhini de tamamlayan Hayâtî-zâde Şeref Halîl'in *Rûhu'l-Edeb* adını verdiği eserinin bir mukayesesi yapılacaktır. İki eser arasındaki ortaklık/ayrılıkların tespiti, manzum sözlük yazma geleneğinin anlaşılması ve eserler arası ilişkilerin ortaya konulması bakımından önem arz etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Manzum sözlük, Hayâtî-zâde Şeref Halîl, Sünbül-zâde Vehbî, *Rûhu'l-Edeb*, *Nuhbe-i Vehbî*.

A COMPARİSON OF HAYÂTİ-ZÂDE ŞEREF HALÎL'S ARABİC TURKİSH VERSE DİCTİONARY NAMED RÛHU'L-EDEB AND SÜNBÜL-ZÂDE VEHBÎ'S NUHBE-İ VEHBÎ

Abstract

Verse dictionaries, which started to be written from the early periods of the history of Turkish literature, have become a tradition with the examples given in every century. These dictionaries were mostly prepared as bilingual in order to teach unknown words

[1] ORCID: 0000-0001-9479-6975

or those which need clarification belonging to a language, and examples were given in the form of trilingual dictionaries according to the era and period. Some of these dictionaries, which were written in different periods, surpassed other examples. The content, function and the importance of the environment it addresses are among the leading factors of this situation. Among the Turkish-Persian verse dictionaries, Muğla born Şâhidî Dede's Tuhfe-i Şâhidî and Sünbül-zâde Vehbî's Tuhfe-i Vehbî are among the popular verse dictionaries. Besides the Turkish-Persian dictionary, Vehbî also has a Turkish-Arabic verse dictionary, which he named Nuhbe. This work is a dictionary that has been admired and read as much as his Tuhfe. There is also an annotation of Nuhbe which was started by Ahmed Hayati from Elbistan and completed by his son Şeref Halil.

Hayâtî-zâde Şeref Halîl, at the beginning of his work named Rûhu'l-Edeb, mentions that he wants to prepare a new dictionary that includes the parts in Vehbî's Nuhbe in which he explains especially Arabic phrases, idioms and parables. It is seen that there are similarities between Nuhbe and this work of Şeref Halîl, who divides the parts that Vehbî, deals with into chapters and expands the talk about the stanzas and the masnavis that continue these stanzas. In this study, a comparison will be made between Vehbî's Nuhbe and Hayâtî-zâde Şeref Halîl's work named Rûhu'l-Edeb, who completed the commentary of this work. The determination of the similarity and differences between the two works is important in terms of understanding the tradition of writing a verse dictionary and revealing the relations between the works.

Keywords: Verse Dictionary, Hayâtî-zâde Şeref Halîl, Sünbül-zâde Vehbî, *Rûhu'l-Edeb*, *Nuhbe-i Vehbî*.

Giriş

Sözlükler genel olarak bir dilin söz varlığını bir araya getirip açıklamak veya bir metin içinde bilinmeyen yahut başka anlamları olan sözcüklerin izah edilmesi amacıyla hazırlanan eserlerdir. İslam toplumlarında özellikle Kuran-ı Kerîm'in nüzulü ile başlayan Arap dilinin izah süreci, sonraki dönemlerde sistematik bir hale dönüşmüştür. Arap toplumunda sözlük hazırlama işi bu tarihe kadar götürülebilmektedir: "Arap sözlükçülüğü Kur'an ve Peygamberin sözlerini doğru anlama gayretiyle başlamış, Kur'an ve hadislerde açıklama gerektiren kelime ve deyimler, sözlüklerin yazılmasını zorunlu kılmıştır" (Öz 20). Başlangıçta Kurân-ı Kerîm ile hadislerde geçen ve "garîb" olarak adlandırılan bazı ibarelerin açıklanması amacıyla hazırlanan sözlükler, diğer ilim dallarındaki duruma paralel olarak gelişim göstermiş ve sayı olarak da artmaya başlamıştır. Türk dili tarihi içinde de 11. yüzyıldan başlayarak farklı usullerde hazırlanmış sözlüklerin varlığı bilinmektedir. Bir dile ait kelimelerin öğretilmesi özelinde hazırlanan sözlükler, klasik tarzda örnekleri devam etmekle birlikte zaman içinde farklı formalarda da yazılmıştır. Manzum formda daha çok Arapça-Türkçe, Farsça-Türkçe, Arapça-Farsça-Türkçe gibi iki ve üç dilli örnekleri bulunan manzum sözlüklerde bu dillerdeki kelimelerin karşılıkları belli konular özelinde sıralanmıştır.[2]

[2] Dillerinden biri Türkçe olan manzum sözlükler ile ilgili olarak bkz. Doğan Averbek 85-114.

Arapça-Türkçe manzum sözlüklerin ilk örneği 14. yüzyılda İbn-i Melek'in torunu için hazırladığı ve *Lügat-i Ferişteoğlu* ismiyle anılan sözlüğüdür. İbn-i Melek'in bu sözlüğü, hazırlanma sebebi göz önüne alındığında genel anlamda manzum sözlüklerin işlevini gösteren bir örnek olarak dikkat çekmektedir. Daha sonraki örneklerinde de lügat gibi daha temel bir ilmin manzum formda hazırlanması, bu formun ezberleme kolaylığı sağlaması sebebiyle izah edilmektedir. Aruz eğitiminde de önemli bir işlevde olan manzum sözlükler, her dönem içinde kullanılagelmiştir. Manzum sözlüklerin Farsça-Türkçe veya Arapça-Türkçe örneklerinden bazılarının daha uzun süreli bir okunma süreci geçirdiği, bu eserlerin benzerlerinin yazılması ve/veya şerhlerinin yapılmış olması üzerinden takip edilebilmektedir. Bu durum hazırlanan sözlüklerin hitap ettiği çevre, türünün başarılı ve pratik bir örneği olması gibi sebeplerle açıklanabilir. Gelenek içinde İbn-i Melek'in sözlüğünden başlayarak diğer nazım şekillerinin tanzir edilmesine "benzer" şekilde manzum sözlüklere de bazı nazirelerin yazıldığı görülmektedir.[3] Sözlükler arasındaki nazire ilişkisi, nazire teriminin gazel, mesnevi vb. biçimlerde yazılmış şiir(ler)e uygulanma biçimi ile örtüşmeyebilir. Bu nazirelerin daha çok pratik bir amaca hizmet etmek adına gerçekleştirildiği söylenebilir. Bazı örneklerde müelliflerin kendilerinden daha önce hazırlanmış bir sözlüğün farklı ve müdahale edilmiş bir biçimini veya daha üstün bir örneğini hazırladıklarını ifade etmeleri, nazire ilişkisinin durumunu da göstermektedir.[4]

İbn-i Melek'in *Lügat-i Ferişteoğlu* adlı Arapça-Türkçe manzum sözlüğü ve bu sözlüğe yazılan "nazireler" dışında da Arapça-Türkçe manzum sözlükler hazırlanmıştır. Arapça-Türkçe manzum sözlükler arasında "Mahmûdiyye, Sübha-i Sıbyân, Islâh-ı Merkezî, Tuhfe-i Fedâî, Nazmü'l-Le'âl, Nazm-ı Ferâ'id, Teşrîh-i Tıbâ', Tuhfe-i Âsım, Lügat-i Visâlî, Cevâhirü'l-Kelimât, Tuhfe-i Fevzî, Şehdü Elfâz, Lügat-i Yûsuf" gibi müellifi belli olanlar yanında "Müfîdü'l-Müstefîdîn, Bülgatü's-Sıbyân" gibi müellifi ve/veya telif tarihi belli olmayan Arapça-Türkçe manzum sözlükler de vardır. Bu sözlükler dışında Sünbül-zâde Vehbî'nin *Nuhbe*'si de Arapça-Türkçe manzum sözlüklerdendir. *Tuhfe*'nin Arapça-Türkçe olarak hazırlanmış biçimi olan *Nuhbe* de onun kadar şöhret kazanmış, okutulmuş bir sözlüktür.

---

[3] İbn-i Melek'in Ferişteoğlu Lügati'ne nazire olarak gösterilen Mahmûdiyye adlı Arapça-Türkçe manzum sözlükte müellif, iki eser arasındaki ilişkiyi eserinin girişinde anlatmaktadır. Buradaki bilgilere göre Mahmûdiyye müellifi Ferişteoğlu'nun sözlüğünün kimi yerlerini tadil etmiş, kimi yerlerinde kendi tercihlerini sözlüğüne dâhil etmiştir;

Naẓar ḳıldım Firişte oġlı sözine
Güzel görünmiş insanın gözine
...
Kimin takdîm ü te'hîr eylemekle
Kimini ortasında söylemekle
...
Eger bir kâfiye uymaz birine
Getürdüm gayrusın anıñ yirine (Ölker 47-48)

[4] Manzum sözlüklerin giriş kısımlarında eserin hangi sözlük ile bir irtibatı olduğuna ilişkin açıklamalar bulunmaktadır. Arapça-Farsça-Türkçe manzum sözlüklerden Manzûme-i Keskin'de müellif, *"eserini Tuhfe-i Şâhidî'ye nazire olarak yazar, fakat eserinin ondan daha iyi olduğu iddiasından da geri kalmaz:*

O Tuhfe Şâhidî'ye ola tanzîr
Dahı andan da bihter ola iy mîr
...
Okur her kim ki tuhfem ide ezber
Aña 'ilm-i lüġatden feth olur der

Bunı bil Şâhidî'den ḳıl ferâgat
Ferişte Oglu'na dahı ne hâcet" (Kılıç 21)

Sünbül-zâde Vehbî, *Nuhbe*'yi *Tuhfe*'si ile birlikte anmaktadır; "Tuhfe Şâhîdî'nin eserine bir nazîre olarak yazılmıştır. Nuhbe'de de Tuhfe'den uzunca bahsetmekte ve Nuhbe'nin; Tuhfe'nin ikiz kardeşi olduğunu söylemektedir" (Yurtseven 19). Vehbî, devrin önde gelen âlimlerinden ve aynı zamanda hemşerisi olan Ahmed Hayâtî'den bu sözlüklerini şerh etmesini rica etmiştir. *Tuhfe*'yi şerh eden Ahmed Hayâtî, *Nuhbe*'nin şerhini tamamlayamadan vefat etmiş, *Nuhbe*'nin şerhi, Ahmed Hayâtî'nin oğlu Şeref Halîl tarafından tamamlanmıştır. (İzgi 18).

Hayâtî-zâde Şeref Halîl, *Nuhbe*'nin şerhini tamamladıktan sonra bu esere benzer bir manzum sözlük yazma isteğinin ortaya çıktığını, eserinin sebeb-i tahrîr kısmında anlatır. Aynı kısımda neden böyle bir tercihte bulunduğunu sebepleriyle birlikte izah eder. Kendisine *Nuhbe*'nin mesnevi kısmında "nâdirât-ı 'Arabiyyât"tan tabir, deyimlerin bulunduğu ve "sâde bundan bir eser" yazılması ricası gelmiş, Şeref Halîl de bu ricayı geri çevirmeyerek eseri yazmaya karar vermiştir. Şeref Halîl'in *Rûhu'l-edeb* ismini verdiği sözlüğü, Vehbî'nin *Nuhbe*'de Arapça tabir, deyim ve darb-ı mesellerin Türkçe karşılıklarını verdiği mesnevi kısmı özelinde bir sözlüktür.

*Nuhbe*niñ şerhi hitâm buldukda
Hüsn-i vech ile nizâm buldukda

Gördü anı 'ulemâdan nice zât
Hep kemâl sâhibi huceste-sıfât
...
İçlerinden dedi bir zât-ı habîr
Pek nefîs şerh-i 'adîmü't-taksîr
...
Mesnevîsi hele gâyet makbûl
Bir ricâm var kerem et eyle kabûl

Mesnevîsi edebiyyâtdandır
Nâdirât-ı 'Arabiyyâtdandır

Bu ise pek katı hoş geldi baña
Gayrı manzûmede yokdur zîrâ

Sâde bundan bir eser olsa n'ola
Ki nev-îcâd eser-i enfes ola (Kılıçarslan 71)

1. *Nuhbe-i Vehbî* ile *Rûhu'l-Edeb*'in Şekil Özellikleri Açısından Karşılaştırması

Sünbül-zâde Vehbî'nin *Tuhfe*'sinin Arapça-Türkçe bir benzeri olarak 1799'da tamamlayıp III. Selim'e sunduğu *Nuhbe*'si, 1948 beyitten meydana gelen hacimli bir sözlüktür. *Nuhbe*, Allah'a hamd ü senâda bulunulup, Hz. Peygambere övgülerin yapıldığı ve eser üzerine genel bilgilerin verildiği 145 beyitlik mesnevi nazım şekliyle yazılmış bir mukaddime kısmı ile başlamaktadır. Eserin giriş kısmından sonra gelen asıl sözlük bölümü; Arapça kelimelerin Türkçe karşılıklarının verildiği bölüm ile Arapça tabir, deyim ve darb-ı mesellerin Türkçe karşılık/açıklamalarının verildiği bölüm olmak üzere iki kısımdır. Sözlüğün "146-1361. beyitler arasındaki 82 kıt'alık kısmı, kelime tercümelerine ayrılmıştır. 1362. beyitten 1931. beyte kadar olan kısmı ise; mesnevî tarzında nazmedilmiş olup sâdece Arapça tâbirlerin tercümesine hasredilmiştir" (Yurtseven 28). *Nuhbe*, asıl sözlük bölümünden sonra gelen 17 beyitlik bir hatime kısmı ile tamamlanmıştır.

Nuhbe'nin asıl sözlük bölümünü oluşturan 1786 beyit içinde Arapça kelimelerin karşılıklarının verildiği kısım 1216 beyitten oluşmaktadır. Arapça tabir, deyim ve darb-ı mesellerin Türkçe karşılıklarının verildiği ikinci kısım ise 570 beyittir. Hayâtî-zâde Şeref Halîl'in *Rûhu'l-edeb* adını verdiği sözlüğü ise mukaddime, sebeb-i tahrîr ve bu kısımlardan sonra gelen sözlük kısmı olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. 25 beyitlik mukaddime bölümünden sonra eserin yazılış sürecinin anlatıldığı sebeb-i tahrîr kısmı gelmektedir. Bu bölümde Şeref Halîl, eserine başlama sebebinden, eserini nasıl tanzim ettiğinden, eserinin *Nuhbe* ile olan ilişkisinden ve *Nuhbe*'nin ikinci kısmında karşılıkları verilen tabir ve deyimlerin kendi eseri ile daha üst bir noktaya taşındığından bahseder.

Yeñiden bed' olunup tahrîre
Dür gibi düzülerek takrîre

Yazılıp böyle nefîs ü a'lâ
Nev-zuhûr bir eser-i müstesnâ
...
Oldu ber-harf-i hecâ hem tertîb
Kıt'ası mesnevîsi tarz-ı garîb

Harfleriñ kıt'aları zeyline hep
Mesnevîsi yazılıpdır enseb

Kıt'a 'unvânı hem eyler îmâ
Harfi ne bahsi ne dürlü eşyâ
...
*Nuhbe*de Vehbî fakat bir mikdâr
Ahsen-i vech ile kılmış eş'âr

...

Oldu *Rûhu'l-edeb* ismiyle be-nâm

Ki hayât-bahş-ı dil-i ehl-i nizâm (Kılıçarslan 73-74)

Beyit sayıları açısından karşılaştırıldığında Vehbî'nin *Nuhbe*'si, 1948 beyitlik hacimli bir sözlük olarak dikkat çeker. *Rûhu'l-edeb* ise 1252 beyitlik bir sözlüktür. Vehbî'nin tabir, deyim ve darb-ı meselleri açıkladığı sözlüğün ikinci bölümü 570 beyittir. Şeref Halîl'in eserini hazırlamasının bir sebebi de olan Arapça tabir, deyim ve darb-ı meselleri açıkladığı kısımlar ise bu sözlüğün -neredeyse- bütün kıta, mesnevilerinde bulunmaktadır. Yoğunluk olarak bu birleşik yapıların sıralandığı *Rûhu'l-edeb*'de bazı kıta ve mesnevilerde yer yer kelime karşılıklarının verildiği de görülmektedir. Bu durum Şeref Halîl'in *Nuhbe*'nin ikinci kısmında verilen bu yapıları sayı olarak arttırdığını göstermektedir. Her iki sözlüğün beyit sayılarına ilişkin sayısal veriler tabloda gösterilmiştir.

Sözlükler	Mukaddime	Sözlük Bölümü	Toplam
Nuhbe-i Vehbî	145	1786	1948[5]
Rûhu'l-edeb	101[6]	1151	1252

Tablo 1: *Sözlüklerin Bölümlerine Göre Beyit Sayıları*

Şeref Halîl, sözlüğünün mukaddimesinde bahsettiği şekliyle tabir, deyim ve darb-ı mesellerin karşılıklarının verildiği bir sözlük hazırlama niyetinde olduğundan bu kısmı Vehbî'nin tercih ettiği biçimde tek bir mesnevi başlığı altında hazırlamamış, sözlüğünü kıtalar ve bu kıtaları takip eden mesneviler vasıtasıyla genişletmiştir. Bu açıdan karşılaştırıldığında *Rûhu'l-edeb*'de birleşik yapıların açıklandığı kısım *Nuhbe*'nin iki katından fazla bir beyit sayısına ulaşmaktadır. Bu iki sözlükte kullanılan nazım şekilleri de farklılık göstermiş, *Nuhbe*'de sadece mukaddime ve tabirlerin açıklandığı iki kısımda mesnevi tercih edilmişken *Rûhu'l-edeb*'de bu sayı, kullanılan kıtalara yakın bir sayıya ulaşmıştır. Vehbî'nin *Nuhbe*'nin ilk kısmında tek bir nazım şekli olarak tercih ettiği kıta sayısı, *Rûhu'l-edeb*'de bahislerin açıldığı bölümlerde kullanılan kıta sayısından fazladır. Sözlüklerde tercih edilen nazım şekillerinin sayıları tabloda gösterilmiştir.

Sözlükler	Mesnevî	Kıt'a
Nuhbe-i Vehbî	2	83
Rûhu'l-edeb	32	26

Tablo 2: *Sözlüklerde Kullanılan Nazım Şekilleri*

Nuhbe'nin Arapça kelimelerin karşılıklarının verildiği ilk kısmında 82 kıta bulunmaktadır. Bu kıtalarda alfabetik düzen takip edilmiş, bazı harflerde birden fazla olmak üzere her harf ile manzume yazılmıştır. *Rûhu'l-edeb*'de de benzer şekilde alfabetik sıra takip edilmiş; ancak "şın" harfinden sonra gelen harfler kullanılmamıştır. *Rûhu'l-edeb*'de de *Nuhbe*'de olduğu gibi bazı harflerle birden fazla kıta/mesnevi yazılmıştır. Her iki sözlükte de kıta ve mesnevi

[5] *Nuhbe*'nin toplam beyit sayısına 17 beyitlik hatime kısmı da dâhil edilmiştir.
[6] Bu beyit sayısı, *Rûhu'l-edeb*'in mukaddime ve sebeb-i tahrîr kısımlarının toplam beyit sayısıdır.

başlıkları -birkaç istisna dışında- Arapça olarak verilmiş, bu başlıklar aynı zamanda ilgili kıtanın vezninde yazılmıştır. Sözlüklerde bazı kıta veya mesnevilerin sonunda o manzumenin vezni bütün olarak veya bazı tef'ileleri verilerek gösterilmiştir. Vezin bilgisine ait bu durumun örneklerine diğer manzum sözlüklerde de tesadüf edilmektedir.

2. *Nuhbe-i Vehbî* ve *Rûhu'l-Edeb*'in Muhteva Açısından Karşılaştırması

Nuhbe'nin ilk kısmı, Arapça kelimelerin karşılıklarına ayrılmıştır. Bu kısımdaki 82 kıtada hemen bütün harfler kafiye olarak kullanılmıştır. İki sözlükte kelimelerin açıklandığı kısımlar karşılaştırıldığında benzerliklerin birleşik yapılardaki kadar yoğun olmadığı dikkat çekmektedir. *Nuhbe*'de kelimelerin açıklandığı kısımlarda yer yer birleşik yapıların da karşılıkları verilmiştir. Sözlüklerde tabir, deyim ve darb-ı mesellerin izah edildiği bölümlerde ortak yapıların sayıca arttığı görülmektedir. Bu durum, Şeref Halîl'in eserini hazırlama amacı ile örtüşmektedir. Kelime karşılıklarının verildiği kısımlar özelinde benzer yapıların olduğu görülmektedir. Karşılaştırmada tespit edilen örnekler tabloda gösterilmiştir.

Nuhbe-i Vehbî	Rûhu'l-edeb
Şem'-veş parlayıcudur **vehhâc** Di çerâga dahi nibrâs u **sirâc** (372)	Ümmü şemlet güneşiñ künyesidir ismi **sirâc** Çün sirâc oldu çerâg parlayıcıdır **vehhâc** (XX/1)
Nehc ü menhec dimedür yol dahi hem Aşikâre yola dinmiş **minhâc** (382)	Göklere seb'u tarâ'ik denilir çün gökler Kevkebe hem meleke yoldur açık yol **minhâc** (XX/4)
Di ucuzluga refâga hem odur hasb u rahâ Kaht kıtlık dahi kıtlık **seneniñ adı kulâh** (410)	Dendi 'âmü cemîle bol seneye Senetü'l-hatme denme **sâl-i kulâh** (XXVI/8)
'Urub ol erlerini pek sevici hâtûnlar Hem uzun boylusu 'atbûl u muhabbetli **vedûd** (451)	Sevgisiz kalb hirâkatü'l-mâ'dır Pek mahabbetlü kimse oldu **vedûd** (XXXIII/17)
Tafsiye tenciye kurtarma imiş hem inkâz Hısn mânendi tahassun yerine dindi **melâz** (493)	Hısnü Teymâ de metîn hısna hisâr oldu **melâz** İlticâ gibi sıgınmaga denir levz ü liyâz (XXXIX/1)
Tutılan kimse ahîz u hem esîre didiler İstihâz alma imiş öyle dimek hem **te'hâz** (502)	Hem emâyimü'l-Ubullet u debâbîcü'r-Rûm Pek şehîr erdiyetü Mısr-veş almak **te'hâz** (XXXIX/20)
Pek açık bellü yalana didiler feşfeşe kim Aslı yok lâf u güzâfile yalancı **mellâz** (505)	Çok tagayyür ile vasf oldu hevâ'ü Basra

	Bî-hakîkat mütesanni' lâf-zen dost **mellâz** (XXXIX/13)
Debr-i mâl u dahi mâl bulmaga dinmiş **irkâz** Kenz mefhûmu defîne hem o ma'nâda **rıkâz** (602)	De derâhime ebû kibr defîneye **rikâz** Hem ebû nâcih odur bulma rikâzı **irkâz** (LI/1)

Tablo 3: *Sözlüklerde Ortak Kelimelerin Karşılıkları*

Sünbül-zâde Vehbî'nin *Nuhbe*'sinde 1362-1931 beyitler arasındaki kısım, mesnevi nazım şeklinde yazılmış ve birinci kısımdan farklı olarak Arapça tabir, deyim ve darb-ı mesellerin Türkçe karşılıkları verilmiştir. *Rûhu'l-edeb* ise birkaç istisna dışında bütün olarak tabir, deyim ve darb-ı mesellerin karşılıklarının verildiği bir sözlük mahiyetindedir. *Rûhu'l-edeb*'de kıtalar ve mesnevilerde karşılıkları verilen Arapça yapılar, *Nuhbe*'nin ikinci kısmı ile karşılaştırıldığında büyük oranda aynı/benzer yapıların açıklandığı görülmektedir. *Nuhbe*'de bir mesnevi ile verilen ve başlıklar aracılığıyla herhangi bir tasnife tabi tutulmayan bu yapılar, *Rûhu'l-edeb*'de başlıklarda ilgili konu belirtilerek yazılmıştır. Bahisleri açan kıtaların devamındaki mesneviler vasıtasıyla karşılıkları verilen yapıların sayıca genişletildiği görülmektedir. *Nuhbe*'nin mesnevi kısmının başlangıcında dinî tabirler, künyeler açıklanmış, takip eden beyitlerde şer'î meselelere, ibadetlere ait ıstılahların karşılıkları verilmiştir. Sözlüklerin başlangıç kısımlarında ortaklık olmakla birlikte *Rûhu'l-edeb*'de sistematik biçimde bir ilerleyişin olduğu söylenebilir.

Dinî tabirlerin, isim, künye ve ıstılahların karşılıklarının verildiği ilk bölümlerde ortaklıkların sayıca fazla olduğu dikkat çekmektedir. *Nuhbe*'de Allahın isimleri, Hz. Peygamber ve diğer peygamberlerin, dört halife ve ashaptan bazılarının isim/künyeleri verilmiştir. *Nuhbe*'de bu isim/künyeler mesnevinin başlangıç kısmında verildikten sonra başka mevzular özelindeki yapılara geçilmiştir. *Nuhbe*'de daha önce anılan bir ismin farklı yapıların karşılıkları verilirken yeniden zikredildiği örnekler de bulunmaktadır. *Rûhu'l-edeb*'de de benzer tercihler olmasına rağmen daha planlı bir tasnifin olduğu söylenebilir. Bu durum, Şeref Halîl'in *Nuhbe*'yi okuyup, şerhini tamamlaması süreçlerinden sonra yeni bir usul geliştirmesinin neticesi olarak değerlendirilebilir. Sözlüklerin giriş kısımlarında ortak olarak tespit edilen isim, künye ve ıstılahların karşılaştırması tabloda gösterilmiştir.

Nuhbe-i Vehbî	**Rûhu'l-edeb**
Zü'l-ma'âric Hazret-i Rabb-ı Kerîm Hem odur mefhûm-i **Zü'l-'arşı'l-'azîm** (1363)	Yaradan Hâlık demek **Zü'l-'Arş** gibi **Zü'l-me'âric** oldu hem ism-i Hudâ (I/2)
Hem dahi **İbnu'l-'âvâtık** ol Resûl Vâlidi-veş ummuhâtı pâk usûl (1365)	Oldu hem **İbnü'l-'avâtik** hem Ebü'l-Bathâ odur Hem Ebü'l-Kâsım Ebü't-Tayyib o zât-ı müctebâ (VIII/2)
Hazret-i Âdem imiş **'Irku's-serâ** Çün ubuvvet andan oldu ibtidâ (1367)	Bü'l-beşer Âdem Safiyullâh imiş **'ırku's-serâ** Seyyidü evlâdı Âdemdir Resûl-i kibriyâ (VIII/1)
Hazret-i Nûh oldu **Şeyhu'l-enbiyâ**	Nûha **şeyhü'l-enbiyâ** dendi müsin oldugiçün

Hem Neciyu'llah o zât-ı müctebâ (1368)	Çünkü 'ömrü Nûh uzun yaşda meseldir hâliyâ (VIII/8)
Oldu mefhûm-ı **Ebu'd-dayfân** hem Ol Halîlu'llah mebzûlu'n-ni'âm (1369)	Bil ki İbrâhîm Halîlullâh **Ebü'd-dayfân** imiş Çün zuhûr-ı hânedânlık andan oldu ibtidâ (VIII/9)
Hazret-i 'Îsâ imiş **Zu'n-nahle** hem Oldu Rûhu'l-kuds Cibrîl'e 'alem (1370)	Hazret-i Mûsâ Neciyyullâh Kelîmullâh gibi Oldu **Zü'n-nahle** o Rûhullâh Mesîh-i cân-fezâ (VIII/13)
Zu'l-halâ Bûbekr hayru'n-nâs imiş Fahr ile Zu'r-re'y hem 'Abbâs imiş (1372)	**Zü'l-hilâl** oldu Ebû Bekre hitâb Nitekim etmiş idi İbn-i Şihâb (XII/1)
Hem **sirâcu'l-cenne** ol pür-nûr u fer Hazret-i Fârûk kim ya'nî 'Ömer (1373)	Dendi Fârûka **Sirâcü'l-cenne** Ya'nî o nûr kim 'Ömer bin Hattâb (XII/2)
Râbi'u'l-İslâm dinmek ile hem Hazret-i 'Osmân olmuşdur 'alem (1374)	Hem Ebû Hafsla 'Ömer oldu merâm Denmiş 'Osmâna **râbi'ü'l-İslâm** (XIII/2)
Pek tevâzu-kâr idi bî-irtiyâb Zât-ı 'ulyâ-yı 'Alîdir **Bû turâb** (1375)	**Bû-Turâb** hazret-i Hayder zîrâ Pek huşû'-kâr idi ol 'âlî-cenâb (XII/4)
Seyyidâ şubbân-ı ehli'l-cenne hem Ol Hasen ile Hüseyin muhterem (1376)	**Seyyidü'ş-şübbân ehlü'l-cenne** bil Kim Hasan ile Hüseyn şek etmegil (XIV/3)

Tablo 4: *Dinî Tabir, İsim ve Künyeler*

Tabloda gösterilen benzer yapılar içinde *Nuhbe*'de bir beyitte karşılığı verilen yapılar, *Rûhu'l-edeb*'de bazı örneklerde tek bir beyitte toplanmış veya başka beyitlerde de tekrar anılmıştır. İsim ve künyelerden sonra gelen kısımlarda Kurân-ı Kerîm, Kurân-ı Kerîm okuma, namaz, zekât, tevbe gibi ibadete ait tabirlerin karşılıklarının verildiği beyitler gelmektedir. Bu tabirlerin bir kısmı *Nuhbe*'de sıralı biçimde devam ederken bir kısmı da başka tabirlerden sonra yeniden anılmaktadır. Sözlüklerde ibadetlere ilişkin verilen örnekler tabloda gösterilmiştir.

Nuhbe-i Vehbî	**Rûhu'l-edeb**
Oldı **Hablu'llah** Kur'ân-ı Kerîm Hem-dahi dîn-i mübîn-i mustakîm (1380)	Dîn-i İslâm ile Kur'ân-ı 'azîm Oldu **Hablullâh** yapış bul rehâ (I/8)
Rıbkatu'l-islâm imiş ahkâm-ı dîn Ehl-i îmâna odur habl-i metîn (1381)	**Ribkatü'l-İslâm** imiş ahkâm-ı dîn Cümleten emren ve nehyen kullehâ (I/8)
Ger **cilâ'u'l-kulûb** dinse hemân Safvetile tilâvet-i Kur'ân (1672)	Hem **cilâü'l-kulûb** anı okumak Kalb imiş mushafü'l-basar iyi bak (III/3)
Çün namâz adı **'imâdu'd-dîn** imiş	Dîn diregidir **'imâdü'd-dîn** namâz

Kılmayan anı harâb âyîn imiş (1403)	Muh ilik muhhü'l-'ibâdetdir du'â (I/12)
Hem **'afîfu'l-cebhe** oldu bî-namâz Yüz sürüp çünkim yere itmez niyâz (1404)	Bî-namâza de **'afîfü'l-cebhe** çün Hîç yere sürmez yüzün ol bed-likâ (I/15)
Pâk bil mefhûm-i **sâbûnu'z-zunûb** Hâlis olan tevbedir ehl-i kulûb (1422)	Tevbe **sâbûnü'z-zünûb** kibr ü hased evvel zeneb Tevbetü'l-kezzâbîn istigfâr imiş kıl hâlisâ (VI/12)
Bâbu'l-ebvâb dinmedir tövbe Dâhil olmaya çalış ol kapuya (1686)	**Bâbü'l-ebvâb** Demürkapu ammâ Tevbedir feth ede güzel Mevlâ (V/7)

Tablo 5: *İbadet ile İlgili Tabirler*

Hayâtî-zâde Şeref Halîl'in *Nuhbe*'nin şerhi sürecine olan katkıları düşünüldüğünde eseri teferruatlı bir biçimde okuduğu ve kendi eserinin bazı kısımlarında bu eserdeki kullanımlara benzer ifade kalıplarına başvurduğunu söylemek mümkündür. Bu benzerlikler bazı beyitlerde mısra ortaklığına kadar ulaşmaktadır. Manzum sözlüklerde belli ifade kalıpları, açıklama kısmını belirtmek üzere sıkça tekrar edilmektedir. Özellikle ilgili bahiste karşılığı verilen unsurlar aynı kalıpta yazıldıklarında bu ortaklıkların arttığı söylenebilir. Bu kalıp söyleyişler dışında ilgili ibarenin Türkçe karşılığı verilirken birbirine yakın ifadelere yer verilmesi de iki sözlük arasındaki ortaklıkları belirginleştirmektedir.

Nuhbe'de dinî ıstılah ve tabirlerin açıklandığı kısımlarda bu tabirlerle ilişkili olan soyut kavram ve duyguların Arapçada bir tabir olarak kullanılan biçimlerine de sıklıkla yer verilmiştir. Cömertlik, kalp temizliği, sû-i zan, hüsn-i zan, gıybet, gaflet, tekebbür, adalet, sabır vb. kavramların karşılıkları her iki sözlükte de bulunmaktadır. Bu kavramların kullanımına ilişkin karşılaştırmalı örnekler tabloda gösterilmiştir.

Nuhbe-i Vehbî	Rûhu'l-edeb
Oldu **rahbu'r-râha** dinmekden murâd Desti pür-ihsân olan merd-i cevâd (1394)	Eli pek açık olup vergili **ruhbü'r-râhat** Dıykü'l-'ayn ol gözü tar ya'nî hasîs ol ahes (LIV/3)
Cûdu ma'n u **cûdu ka'b** olmuş mesel Çün sehâda anlar idi bî-bedel (1395)	**Ma'n** u **Ka'b** dahi **Fazl** cûd [u] keremle meşhûr Pek kerîm zâtlar idi cûdda mesel bu üç kes (LIV/8)
Ehl-i tefsîre göre kavl-i savâb Kalbi itmek pâk **tathîru's-siyâb** (1408)	Oldu hem sevb u derûn pâklama **tathîrü siyâb** Nâsıhü'l-ceyb o safî kalb-i nekâvet-pîrâ (IV/7)
Hem **ruhu'ş-şatranç** o kim kadri bülend Müstakîm u rükn-i devlet hûş-mend (1437)	Nedîm-i nükte[dândır] bü'l-kemâl ammâ **ruhü's-satranc** Şu rüknü'd-devle kim pek müstakîm ü 'âkil ü huşyâr (XLI/6)

Ma‘nî-i **sâtûru kassâb** âşikâr Ehl-i gıybet dilleriçün müste‘âr (1491)	Fehm kıl kim nükte-i **sâtûrü kassâb** âşikâr Ehl-i gıybet diller içün müste‘ârdır gûyiyâ (VI/11)
Dindi su-i zanna **câsûsu'l-‘uyûb** Pek fenâ hasletdir anı sanma hûb (1498)	Ferâset ehli hazâk oldu **câsûsü'l-‘uyûb** ammâ Denir câsûsa zü'l-‘ayneyn gözüm nûru gözet her bâr (XLIX/10)
Dindi **husnu'z-zan** anıñçün gaflete Kesr-i nâsa mâni‘ olur dikkate (1555)	Hazma sû'ü'z-zan de kim dikkat imiş Çünkü **hüsnü'z-zan** demek gaflet imiş (XLVIII/7)
Pek tekebbür-i **tecebbür Kayser** ‘Âdeti olmak iftihâr-ı ekser (1737)	Bil me'âl-i **tecebbürü kayser** Pek büyüklenme fahr ile ekser (XLIV/16)
Semeru's-sabr zafer-yâb olmak Ya‘nî sabrıñ semerâtın bulmak (1797)	Bil me'âl-i **semeretü's-sabr**ı Zafer añla büyük imiş kadri (XLIV/28)
Pek ‘adâlet dahi **‘adlu'l-mîzân** Olmaya ma‘deletinde noksân (1786)	Pek ‘adâlet imiş **‘adlü'l-mîzân** Eyleme ma‘deletiñde noksân (XLVI/3)

Tablo 6: *Soyut Duygu/Kavramlar*

Sözlüklerde Arap dilinde mesel haline gelmiş yapılar ve onların hangi durumda kullanılacağına ilişkin de açıklamalar yapılmış, pek çok darb-ı mesele yer verilmiştir. "Zi'bu Yûsuf, ‘aynü'l-Kemâl, cezâ'u Sinimmâr, ‘adlü Enûşirvân, hükmü Süleymân" vb. darb-ı meseller her iki sözlükte de bulunmaktadır. Ortak olan darb-ı mesellerin kullanımlarına ilişkin örnekler tabloda gösterilmiştir.

Nuhbe-i Vehbî	Rûhu'l-edeb
Zi'bu Yûsuf yog iken hiç töhmeti Müttehemlik ile bulmak şöhreti (1581)	**Zi'bü Yûsuf** ki bilâ-cürm ü kusûr Müttehimlik ile olmak meşhûr (X/14)
Bed-nazarla bulmadır nâ-geh zevâl Ehl-i câha nükte-i **‘aynu'l-kemâl** (1598)	Dendi istidrâca mekrullâh ammâ ekserî Ehl-i câha nükte-i **‘Aynü'l-Kemâl**dir bed-nazar (XLIII/9)
Oldu **mücâzâtu Sinnimâr** hem Eylik için görme mükâfât-kem (1895)	Bil **cezâ'ü Sinimmâr** oldu mesel İylige kötülükde müsta‘mel (LV/3)
Oldu hem **a‘del min Nûşirevân** ‘Adli ile pür olan mülk-i cihân (1787)	**‘Adlü_Enûşirvân** ‘adâletde mesel meşhûrdur Küfrü Hürmüz küfrde darb-ı meseldir ser-be-ser (XLIII/7)
Hem odur **hükm-i Süleymân** kim aña Vech-i asvabla ola hükm-i kazâ (1426)	Dahi **hükmü Süleymân** oldu şol hükm ü kazâ gâyet

	Savâb vech üzre ola olmaya anda hatâ deyyâr (XLI/5)

Tablo 7: *Darb-ı meseller*

Sözlüklerde dinî ıstılah, isimler, künyeler, şer'î hükümler, belde ve şehir isimleri, coğrafyaya ait terim ve özel yer isimleri vb. pek çok konu ele alınmış, bunlarla ilgili seçilmiş kelime yahut birleşik yapılar açıklanıp izah edilmiştir. Ağırlıklı olarak birleşik yapıların karşılıklarının verildiği *Rûhu'l-edeb*'de de benzer bir konu seçimi vardır. Her iki sözlükte de ilim ve alt başlıkları ile ilgili terimleşmiş bazı yapıların karşılıkları verilmiştir. *Nuhbe*'de geçen bazı tabir, deyim ve ıstılahların *Rûhu'l-edeb*'de bulunmaması gibi tersine bir durum da söz konusudur. Ortak olan unsurlar içinde "mesâbîhu'l-arz, mevtü'l-ahyâ, lisânü'l-yed, kâtibü'l-eflâk, tecâhülü'l-'ârif" gibi ilim ve ilme ait unsurlar tabloda karşılaştırılmıştır.

Nuhbe-i Vehbî	Rûhu'l-edeb
Cehl ma'nâsına **mevtu'l-ahyâ** Çün ider 'âlemi 'âlim ihyâ (1784)	Cehl imiş hâsılı **mevtü'l-ahyâ** 'Âlim ol 'âlemi eyle ihyâ (XVII/1)
'Âlimân oldu **masabîhu'l-arz** Pertev-i fazlı iderler çok 'arz (1783)	'Ulemâya de **mesâbîhü'l-arz** Nûr-ı 'ilmi çün ederler mebsûs (XVIII/3)
Yazıya didiler **lisânu'l-yed** Nutku anıñ zebândan ezyed (1678)	Yazıya dendi hem **lisânü'l-yed** Etdi gûyâ devâtdan neş'et (XV/25)
Dindi bir habîse **kâtibü'l-eflâk** Sırrın ehl-i kalem ider idrâk (1677)	**Kâtibü'l-eflâk** 'Utârid oldu hem Sırrını fehm eyler erbâb-ı kalem (XXII/11)
Dimek olmuş **tecâhulu'l-'ârif** Bildiğinden tezâhul-i 'ârif (1733)	Demek olmuş **tecâhülü'l-'ârif** Bilir iken tezâhül-i gaflet (XV/31)

Tablo 8: *İlim ile İlgili Terimler*

Manzum sözlüklerde belli bahisler daha uzun ele alınmakla birlikte bahisler arasında ihtiyaç duyulan bazı unsurlara da değinilmiştir. Bu unsurların açıklanmasına, verilen diğer kelime/birleşik yapıların yönlendirmesi ile geçildiği anlaşılmaktadır. Karşılığı verilen bir kelime/yapının farklı ve yaygın bir kullanımının olması, bu yapılara arada değinilmesi durumunu doğurmuştur. Manzum sözlükler ile okuyucu için farklı ilimlere ait kelimelerin öğretilmesi amaçlandığından belli özel alanlara ilişkin kelime/birleşik yapıların karşılığı da verilmiştir. Vehbî'nin *Nuhbe*'sinde edebiyat ile ilgili terimler yanında daha özel bir tercih de yapılmış, klasik edebiyatta güzel, güzellik, âşık, sevgili ve rakip ile ilgili bazı kalıpların karşılıkları açıklanmıştır. *Rûhu'l-edeb*'de de sevgili, rakip ve özellikle güzellik unsurlarına ait terkiplerin karşılıkları verilmiştir. *Rûhu'l-edeb*'de iki manzume dışında bütün başlıklar Arapça olarak verilmiştir. Türkçe olarak verilen manzume başlıklarından biri bu bahiste olup *"Dil-nişîn bu kıt'am 'aşk-ı vasf-ı hüsn-i yâr imiş"* şeklindedir. Konu özelinde açıklanan ortak terkipler tabloda gösterilmiştir.

Nuhbe-i Vehbî	Rûhu'l-edeb
Gabgab-ı hûbân tuffâh-ı ferah Kalb-i 'âşıkda komaz aslâ terah (1467)	**Gabgab-ı hûbân** bogaz elması tüffâhü'l-ferah Pek müferrih ile ferah-bahş dil nezzâr imiş (LVI/7)
Habbetü'l-kalb ise hâl-i dil-berân Muşk-i 'anber-veş meşâm-ârâ-yı cân (1471)	**Habbetü'l-kalb** hâl-i mahbûbân-ı 'anber-bâr imiş Öyle hâl-i 'anberîn hem noktatü'l-bîkâr imiş (LVI/1)
Hâl-i hûbân **noktatu'l- bîkâr** hem Ola müşkîn-buy u 'anber-bâr hem (1473)	Habbetü'l-kalb hâl-i mahbûbân-ı 'anber-bâr imiş Öyle hâl-i 'anberîn hem **noktatü'l-bîkâr** imiş (LVI/1)
Şakkatu'l-fustuk dehân-ı yâr imiş Çünki tûtî-veş şeker güftâr imiş (1474)	**Şikkatü'l-fustuk** fem-i dildâr-ı gevher-dâr imiş Çünkü tûtîler gibi şîrîn şeker-güftâr imiş (LVI/2)
Dilberiñ dendânıdır **habbu'l-gamâm** Oldu **habbu'l-muzn** hem doluya nâm (1477)	Gerçi **habbü'l-muzn** ü habbü'l-kurr hem **habbü'l-gamâm** Toludur ammâ dür-i dendân ter-i dildâr imiş (LVI/4)

Tablo 9: *Güzellik Unsurları ile İlgili Terimler*

Sünbül-zâde Vehbî'nin *Tuhfe*'si kadar beğenilmiş bir sözlüğü olan *Nuhbe*'si ile bu eserin şerhini de tamamlamış olana Hayâtî-zâde Şeref Halîl'in *Rûhu'l-edeb* adlı Arapça-Türkçe manzum sözlüğünde karşılaştırmaları yapılan konular dışında da pek çok ortak terkibin bulunduğu görülmektedir. Bu durum Şeref Halîl'in *Nuhbe*'yi örnek alarak özellikle ikinci kısmını genişletip farklı unsurları da eserine dâhil ettiğini göstermektedir. *Nuhbe*'nin asıl sözlük kısmındaki mesnevi bölümü ile *Rûhu'l-edeb*'in bütün metni karşılaştırıldığında 212 birleşik yapının aynı yapılar olduğu görülmektedir. *Nuhbe*'nin bu kısmının 570 beyitten oluştuğu ve daha ziyade her beyitte bir yapının karşılığının verildiği düşünüldüğünde oldukça fazla sayıda bir ortaklığın olduğu görülmektedir. Bu sayı içerisine yapıların farklı biçimleri de dâhil edildiğinde benzerliğin sayısal anlamda daha da artacağı söylenebilir. İki sözlükte de bulunan diğer birleşik yapılar arasında şu örnekler bulunmaktadır; "a'ti'l-kavse, âfetü'l-'ilm, âfetü'l-vüzerâ, 'akdü melekût, akmârü'ş-şitâ, 'anberü'ş-şahr, arzü's-simsime, 'asretü'r-re'y, aşna'ı buhlü'l-Mansûr, 'azabu Circîs, bekâü'n-nesreyn, benâtü'd-dehr, benâtü'l-fikr, benâtü's-sadr, beyzü'l-enûk, cârü'l-emîr, cebânü'l-kelb, celâü'l-cevzâ, cennetü'd-dünyâ, cennetü'l-arz, cilâü'l-kulûb, dihkü'l-arz, ebû gabşân, ebü'l-berekât, efkaru mine'l-'uryân, ehlü'l-ehvâ, esîrü'l-Hind, evtâdü'l-arz, evtâdü'l-bilâd, evvelü'l-hussâd, fâlûzeci's-sûk, fervetü's-sayf, firfîrü'l-felek, gaddü'l-basar, gaymü şubât, gayûru Bagdâd, gurretü's-serâb, hablü'l-civâr, hablü'l-gay, habta 'aşvâ, haddü'l-'Azrâ, hafızu sûre-i Yûsuf, hâmilü'l-misk, harbü Dâhis u Gabrâ, hatîbü'l-enbiyâ, hâtibü'l-leyl, hattu'l-melâ'ike, hattü'r-reml, Haymetullâh, hayretü'd-dab, hayretü'n-necm, hayrü'n-nisâ, haytu bâtıl, hevlü'l-harîk, hıkdü'l-cemel, hısnü Teymâ, hikmetü Lokmân, hilâlü Şevvâl, hud'atü'l-eyyâm, hüccetü'z-zenâdıka, hükmü'n-nisâ, ıztırâbü'l-'inân, ibn hurret, ibn mellâs, ibn selle, ibn zenciyye,

ibnü'l-kastal, ibnü'l-kerevân, ibnü'l-leyl, ibnü'l-yevm, ibnü't-tîn, iffetü'l-izâr, kâbûsü's-seher, kâdîü cebel, kalbü'ş-şitâ, kâlibü's-sahr, kamerü'l-mukni', kar'ü'l-'asâ, karnü'l-gazâle, karyetü'n-neml, kasdü's-sebîl, kasru Gumdân, kasvetü's-sahr, katîfetü'l-mesâkîn, kenzü'r-rîh, kılletü'l-cirzân, kimiyâü's-sa'âde, kizbü Reten, kubûrü'l-ahyâ, kuttâ'ü tarîk, kürsî'ü Süleymâni'n-nebî, lem'atü'l-bârik, leyletü'l-'arûs, leyletü'l-'âşık, leyletü'l-halfâ, leyletü'l-hurret, lezzetü'l-mülk, libâsü't-takvâ, mâ'ü'l-vech, mâlü's-sultân, matâya'l-havâdis, Me'debetullâh, Mekrullâh, meşyetü's-seretân, mindîlü'l-emân, mir'âtü's-semâ, Mîzânullâh, muhûrü'l-hûr, nakdü'l-beled, nakşü'l-fass, nârü'z-zübâle, nâsihu'l-ceyb, nesîmü'r-râh, nezâfetü'l-matbah, re'sü'l-hatâyâ, re'yü hâkin, re'yü şârib, rişâü'l-hâce, sâ'atü't-telâkî, sabbü'z-zeyt fi'l-kındîl, safkatü ebî gabşân, sâhibü'l-hirâve, sahvü'l-kavânîn, sâni'l-habîb, Sıbgatullâh, sıdku Ebî Zer, sırrü'l-gırbâl, sırrü'z-zücâce, sîretü Erdeşîr, sîretü'l-'Ömereyn, sohbetü'l-ferkadeyn, sûretü'l-kamereyn, şakkü'l-'asâ, şebâbü'z-zamân, şefî'ü'l-müznib, şeyhü'l-garîb, şürbü sabûhı hayyân, tâcü'l-felek, tayerânü'l-'asâ, tayru'd-devle, tebâşirü's-subh, tehalulü'l-'akd, teşmîrü sâ'id, tüccarü Hecer, tüffâhü'ş-Şâm, türrehatü'l-besâbis, uhtü'l-harâm, ümmü âdem, ümmü envâri's-semâ, ümmü habâhib, ümmü'l-gıyâs, vekîlü 'azrâ'îl, ye'sü'l-garîk, zannü'l-elme'iy, zarâ'irü'l-hasnâ, zâtu'r-rec', zâtü's-sad', zelletü'l-'âlim, zelletü'l-câhil, zenebü's-sirhân, zıllü'l-gamâm, zulmü'l-Cülendâ, zübdetü'l-ahkâb".

Şeref Halîl'in eserinde bir konuyu bir kıta veya mesnevi ile tamamlamayıp devamına eklediği manzumelerle genişlettiği, örnekleri çoğalttığı görülmektedir. Bu açıdan muhteva özelinde yapılan karşılaştırma bu iki sözlük arasındaki ortaklıkların konu özelinde ele alınmış biçimi olarak da değerlendirilebilir. Çoğunlukla iki veya üç dilli örnekleri yazılan manzum sözlüklerin Arapça isim, künye, tabir, deyim ve darb-ı mesellerin Türkçe karşılık ve açıklamalarını veren hacimli örneklerinden olan *Rûhu'l-edeb* ile örnek aldığı Vehbî'nin *Nuhbe*'si arasında karşılıkların verilmesi noktasındaki benzerlikler, manzum sözlüklerin hazırlanmasında ortaya çıkan kalıp söyleyişlerin biraz daha önündedir. Bu gösterge de manzum sözlükler içinde bir zemin metin ve ona nazire/zeyil olarak değerlendirilebilecek bir başka eserin hazırlandığını örneklendirmektedir.

Sonuç

Sünbül-zâde Vehbî'nin *Nuhbe*'si ile Hayâtî-zâde Şeref Halîl'in *Rûhu'l-edeb* adını verdiği Arapça-Türkçe manzum sözlüklerin karşılaştırılması sonucunda şu değerlendirmeler yapılabilir; *Nuhbe*'de belli bir düzen içinde ve tek bir nazım şekliyle verilen konular, *Rûhu'l-edeb*'de daha sistematik bir biçimde işlenmiştir. *Rûhu'l-edeb*'de sözlük kısmı *Nuhbe*'nin tabir, deyimleri açıklayan ikinci kısmından farklı olarak kıta ve bu kıtaları takip edip genişleten mesnevilerle hazırlanmıştır. Hayâtî-zâde eserinde *Nuhbe*'nin özellikle tek bir mesnevi ile verilen ve 570 beyit hacminde olan ikinci kısmı üzerinden yeni bir sözlük hazırlamıştır.

Rûhu'l-edeb'in, tespit edilen tek nüshasının son kısmında eksik mısra veya beyitlerin daha sonra tamamlanmak üzere bırakıldığı görülmektedir. Bu durum eserin daha hacimli bir eser olarak devam ettirileceğini düşündürmektedir. Buna karşın *Rûhu'l-edeb*'in *Nuhbe* ile karşılaştırmasında ortaklıkların sayıca fazla olduğu görülmektedir. *Nuhbe*'de isim, künye, tabir, deyim ve darb-ı mesellerin karşılıklarının verildiği ikinci kısımda geçen yapıların *Rûhu'l-edeb*'de kıta ve mesnevilerde geçen yapılarla ortaklık göstermesi, hemen hemen

bütün benzer bahis ve unsurların karşılıklarının verildiğini göstermektedir. Eserin son varaklarında eksik mısra/beyitlerin çoğalması, yazının ve yapıları belirten işaretlerin değişmesi gibi durumlar, eserin bir noktada tamamlandıktan sonra müellif veya bir başkası tarafından devam ettirilmeye çalışıldığını da akla getirmektedir.

Rûhu'l-edeb ve *Nuhbe*'de, kelime/terkiplerin karşılıklarının verilmesi konusunda manzum sözlüklerde sıkça kullanılan yardımcı/açıklayıcı kelimelere sıklıkla başvurulmuştur. Her iki sözlükte de ortak yapıların karşılıklarının verilmesi hususunda benzer mısraların veya ifadelerin eş anlamlılarının kullanıldığı görülmektedir. Bu durum, bazı örneklerin doğrudan alınarak karşılıklarının verildiğini göstermektedir.

Nuhbe'de birleşik yapıların karşılıklarının verildiği mesnevi bölümünde kısa bir kalıp kullanılmıştır. Bu tercihin de etkisiyle unsurlar aynı mısra/beyit yerine bir sonraki beyitte ifade edilmiştir. *Rûhu'l-edeb*'de ise farklı nazım şekillerinin birbiri ardınca gelmesinin ve farklı kalıpların kullanılmasının sağladığı imkân ile daha geniş bir ifade ortamı oluşturulmuştur. Bu imkân ile *Nuhbe*'de birkaç beyitte karşılıkları verilen unsurlar *Rûhu'l-edeb*'de bir mısra/beyit içerisinde bir araya getirilebilmiştir. Beyit ve açıklanan kelime/terkiplerin *Rûhu'l-edeb*'de sayı olarak fazla olması, bu durum ile ilgilidir. Bunun yanında bu durum, *Nuhbe* ile bir yakınlığı olan Şeref Halîl'in daha sistematik bir bakış açısıyla sözlüğü genişletme düşüncesinin bir tezahürü olarak da değerlendirilebilir.

Şeref Halîl, eserinin girişinde *Nuhbe*'nin tabir, deyim ve ıstılahları açıklayan kısmını esas alarak bir başka sözlük hazırlama düşüncesinde olduğunu ifade etmiştir. Bu durum, zemin metin ile şerh noktasında bir birlikteliğin başka bir metni meydana getirmesine örnek teşkil etmesi bakımından önem arz etmektedir. Manzum sözlükler üzerine yapılacak karşılaştırmalı çalışmalar ile sözlük içeriklerinin tespit edilip ortaklıkların belirlenmesi, bu eserlerin dil-edebiyat alanına ne gibi katkılar sunacağını gösterecek olması bakımından önemlidir.

Kaynakça

Doğan Averbek, Güler. "Dillerinden Biri Türkçe Olan Manzum Sözlükler Üzerine Yapılan Çalışmalar Bibliyografyası." *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, s. 21, 2018, ss. 85-114.

İzgi, Cevat. "Hayâtîzâde Seyyid Şeref Halil." *İslâm Ansiklopedisi*, c. 17, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1998, ss. 17-18.

Kılıç, Atabey. *Manzûme-i Keskin*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2009.

Kılıçarslan, Orhan. *Hayâtî-zâde Şeref Halîl-Rûhu'l-Edeb Arapça-Türkçe Manzum Sözlük İnceleme-Metin-Sözlük-Tıpkıbasım*. Ankara: Grafiker Yayınları, 2021.

Ölker, Perihan. *Manzum Sözlük Yazma Geleneği ve Mahmûdiyye Arapça-Türkçe Manzum Sözlük*. Konya: Palet Yayınları, 2015.

Öz, Yusuf. *Tarih Boyunca Farsça-Türkçe Sözlükler*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2016.

Yurtseven, Necmettin. *Türk Edebiyatında Arapça-Türkçe Manzum Lügatlar ve Sünbülzade Vehbi'nin Nuhbe'si*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2003.

TÜRKİYE TÜRKÇESİNDE VE GAGAVUZ TÜRKÇESİNDE ADLARIN KÜLTÜRDİLBİLİMSEL ÖZELLİKLERİ

Aygül MİRZAYEVA

Arş. Gör., Azerbaycan Millî İlimler Akademisi, Azerbaycan, mirzeli89@mail.ru

ÖZ

Dilde bir zamanlar mevcut olmuş veya günümüzde mevcut olan her bir onomastik birim (özel isim), kendi bünyesinde yarandığı dönemin sosyokültürel özelliklerini koruyan özgün bilgi taşıyıcısıdır. Nitekim, özel isimlerin verilmesi ve değiştirilmesi pratikleri ile toplumun deneyimlediği tarihi ve kültürel olaylarla ilişkililerdir. Özel isimler, dil ile kültürün karşılıklı etki ve ilişkilerini gün yüzüne çıkarmaya olanak tanımaları bakımından kültürdilbilimin araştırma nesneleri olarak görülmektedirler. Bu da söz varlığında halk düşünce yapısının izlerini sürmeye hizmet etmektedir. Ad biliminin önemli dallarından biri, kişi adları ile ilgilenen antroponomidir. Kişi adları onu taşıyan kişinin dini, sosyal ilişkileri, yaşadığı coğrafya ve s. hakkında bilgi içermektedir. Türk kültüründe ad verme önemli bir konuma sahiptir ve bu kendisini Dede Korkut Destanı'nda da belirgin bir şekilde göstermektedir. Çalışmada, Türkiye Türkçesi ve Gagavuz Türkçesi'nde bulunan onomastik birimler kültürdilbilimsel açıdan incelenmiştir. Bilindiği üzere, Türkiye ve Gagavuz Türkçeleri Oğuz grubunu oluşturan diller içerisinde birbirilerine çok yakın konumlarda bulunmaktadırlar. Ancak zamanla kültürel ve dilsel açıdan farklı özellikler kazanmışlardır. Bu kazanılmış özellikler ad verme pratiklerinde kendilerini belirgin şekilde göstermektedir. Özellikle Türkiye Türklerinin İslam, Gagavuzların ise Hristiyan inanışına tabi olmaları, dini nitelikli adların kullanımında önemli farklılıklara neden olmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türkiye Türkçesi, Gagavuz Türkçesi, onomastik birim, kültürdilbilim, antroponomi.

CULTURAL SCIENTIFIC FEATURES OF NAMES IN TURKISH TURKISH AND GAGAVUZ TURKISH

Abstract

Each onomastic unit (proper name) that was once present in the language or exists today is a unique information carrier that preserves the socio-cultural characteristics of the period in which it was created. As a matter of fact, they are related to the practices of giving and changing proper names and the historical and cultural events experienced by the society. Proper nouns are seen as research objects of cultural linguistics in that they enable to reveal the mutual influence and relations of language and culture. And this serves to follow the traces of the public mentality in the vocabulary. One of the important branches of onomastics is anthroponym, which deals with personal names. Personal names include the person's religion, social relations, geography, etc. Contains information about Naming has an important place in Turkish culture and this shows itself clearly in Dede Korkut Epic. In the study, onomastic units in Turkey Turkish and Gagauz Turkish were examined in terms of cultural linguistics. As it is known, Turkey and Gagauz Turkish are located very close to each other among the languages that make up the

Oghuz group. However, over time, they have acquired different cultural and linguistic features. These acquired characteristics are evident in naming practices. In particular, the fact that the Turks of Turkey are subject to Islam and the Gagauz people to the Christian faith cause significant differences in the use of religious names.

Keywords: Turkey Turkish, Gagauz Turkish, onomastic unit, cultural linguistics, anthroponomy.

Dilde bir zamanlar mevcut olmuş veya günümüzde mevcut olan her bir onomastik birim (özel isim), kendi bünyesinde yarandığı dönemin sosyokültürel özelliklerini koruyan özgün bilgi taşıyıcısıdır. Nitekim, özel isimlerin verilmesi ve değiştirilmesi pratikleri ile toplumun deneyimlediği tarihi ve kültürel olaylar ilişkililerdir. Özel isimler, dil ile kültürün karşılıklı etki ve ilişkilerini gün yüzüne çıkarmaya olanak tanımaları bakımından kültürdilbilimin araştırma nesneleri olarak görülmektedirler. Bu da söz varlığında halk düşünce yapısının izlerini sürmeye hizmet etmektedir. Ad biliminin önemli dallarından biri, kişi adları ile ilgilenen antroponomidir. Kişi adları onu taşıyan kişinin dini, sosyal ilişkileri, yaşadığı coğrafya vs. hakkında bilgi içermektedir.

"Gündelik yaşamımızda belirli bir kimseye nasıl yaklaşacağımızı ve bazen doğru bir diyalog kurabilmek için hangi sözcükleri seçmemiz gerektiğini onun adının verdiği enformasyona göre belirleriz. Bu enformasyonlar, karşımızdaki kişinin hangi kabileden olduğundan, hangi toteme taptığından, hangi topluluğun mensubu olduğuna, cinsiyetinin, dininin, mezhebinin, ne olduğuna kadar pek çok veriyi içerir" (6, 43).

Antroponimlerin incelenmesi, onomastik sistemdeki dil taşıyıcısı hakkında kültürel ve tarihsel bilgi edinmede özel bir öneme sahiptir. Modern dilbilimin görevlerinden biri de bu dil birimlerinin ulusal ve kültürel doğasını ortaya çıkarmaktır. Adlar, soyadlar, lakaplar dilin önemli bileşenleridir ve toplumdaki değişikliklere oldukça duyarlıdırlar. Bu da dilin kültürel yapısından kaynaklanmaktadır. Toplumsal bir varlığın adının toplumdaki değişimlerden etkilenmemesi mümkün değildir.

Doğan Aksan "Her Yönüyle Dil Ana Çizgileriyle Dilbilim" adlı kitabında kişi adlarının konmasında aşağı yukarı her toplum için geçerli olabilecek kurallar gibi aşağıdakileri sıralamakta: dinsel adlar koyma; ünlü kişilerin, saygı ve minnet duyulan kimselerin ad ya da soyadlarını koyma; destanlarda, söylencelerde, masallarda geçen adlar koyma; yer adlarını, coğrafya adlarını, tarihsel olay ya da kavim ve boy adlarını koyma; güzel, hoşa gidecek adlar türetme, beğenilen, sevilen, hayvan ve bitki adlarını koyma.

Türk kültüründe ad verme önemli bir konuma sahiptir ve bu kendisini Dede Korkut Destanı'nda da belirgin bir şekilde göstermektedir. Korkut Ata'nın bir gence ad verebilmesi için gencin mutlaka ad alacak kadar bir iş, bir kahramanlık göstermesi gerekir. Yiğitlik göstermiş bir gence ana ve babanın verdiği ad geçici sayılmakta, ad alacak bir kahramanlık yaptıktan sonra ise gerçek adı ile tanınmaktadır.

"Eski Uygur Yazısıyla yazılan tarihi destan Oğuzname'ye (Oğuz Kağan Destanı) göre Oğuz Kağan çocuklarına Gün, Ay, Yulduz (Yıldız), Gök, Dağ ve Deniz (Keng Shih-men, Tursun Ayup, 1981: 28-29) diye ad koymuştur. Bu eski Türklerin iptidai inançlarında, doğanın ve doğadaki nesnelerin ne kadar mühim bir yer tuttuğunu gösterir" (1, 125).

Çalışmamızda, Türkiye Türkçesi ve Gagavuz Türkçesi'nde bulunan onomastik birimler kültürdilbilimsel açıdan incelenmiştir. Bilindiği üzere, Türkiye ve Gagavuz Türkçeleri Oğuz grubunu oluşturan diller içerisinde birbirilerine çok yakın konumlarda bulunmaktadırlar. Ancak bu halklar zamanla kültürel ve dilsel açıdan farklı özellikler kazanmışlardır. Bu kazanılmış

özellikler ad verme pratiklerinde kendilerini belirgin şekilde göstermektedir. Özellikle Türkiye Türklerinin İslam, Gagavuzların ise Hristiyan inanışına tabi olmaları, dini nitelikli adların kullanımında önemli farklılıklara neden olmaktadır.

Türklerin İslamiyet'i kabul etmesiyle birlikte Türk antroponomisi üzerinde Arapça ve Farsça dillerinin etkisi görülmeye başlanmıştır. Türkiye Türkçesinde şahıs adlarının büyük çoğunluğu Arapça kökenlidir. Hatta Türkçe kökenli adlar Arapça kökenli adlara oranla daha az. Allah'a ait olan isimlerin kişi adı olarak kullanılması oldukça yaygındır. "Esmaü'l-Hüsna" olarak ifade edilen bu sıfatlardan en çok kullanılan isimlere örnek olarak Melik, Aziz, Latif, Celil, Kerim, Metin, Hamit, Samed, Vahit, Reşit ve s. göstere biliriz. Hazreti Muhammed'in, dini şahsiyetlerin adlarını çocuklara vermek Türk kültürünün ad verme geleneğinin bir parçası haline gelmiştir. Türk toplumunda dini nitelikli kadın isimlerinden Fatma, Ayşe, Zeynep, Emine ve s., erkek isimlerinden Ali, Hüseyn, Ahmet, Mehmet, Mustafa ve s. en çok kullanılanlar sırasındadırlar.

Farsça isimlerin kullanılmasında hem coğrafyanın hem de İslami kültürün etkisi vardır. Bundan başka, Türk antroponimisinin Osmanlı Dönemi'nde Fars edebiyatından etkilendiği de düşünülmektedir. Farsça kadın isimleri erkek isimlerine oranla daha fazla kullanılmaktadır. Bu isimler de genellikle romantik çağrışımlara sahiptir: Canan, Dilara, Gonca, Gül, Gülçin, Jale, Lale, Nesrin, Nihal, Yasemin, Dürdane ve s. Türkçede sık kullanılan isimlerdendir. Erkek isimlerine ise Can, Hakan, Mert, Azat, Baran, Ferhat, Nihat vs. gibi isimleri örnek göstere biliriz.

Türk antroponomisinde Fransızca kökenli kişi adları da az değildir. Bu isimler Tanzimat'tan sonra görülmektedir. Bildiğimiz üzere, Tanzimat döneminde birtakım yenilikler ve değişikliklerin gerçekleştirilmesine çalışılmıştır. Bu dönemde yabancı kökenli şahıs adlarının Türk çocuklarına verilmesi Türk toplumunun modernleştirmesi, çağdaşlaştırılması için girişilen Batılılaştırma çabalarının Türk kültürüne, dolayısıyla diline yansıması olarak görüle bilir. Türkçede kullanılan Fransızca adlara örnek olarak Buket, Müge, Manolya, Volkan, Sonat, Tülay ve s. isimleri göstere biliriz. XX. yüzyıldan sonra ise siyasi ilişkilerin etkisiyle bazı aileler tarafından çocuklarına diğer batı ülkelerine ait isimlerin verildiği de görülmektedir. Sıkça kullanılan İngilizce kökenli Tayfun ismini örnek olarak vere biliriz. Belirtilen dillerden başka Türkçede İbranice, Rumca, Moğolca ve s. kökenli şahıs adları da kullanılmaktadır.

Gagauzların tarih boyunca birkaç devletin idaresi altında olması Gagauz kültürünü ve dilini etkilemiştir. Gagauzca'daki kişi adları çoğunlukla Yunanca, Latince ve İbranice kökenlidir. Bu isimler Hıristiyan takvimine dayanmaktadır. Vasili, Stepan, Anatoli, Alexander, Vasilisa, Sofia, İrina, Varvara, Natalya ve diğerleri gibi Latince ve Yunanca kökenli isimler, esas olarak 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarından itibaren çokça kullanılmaya başlanmıştır. Gagavuzların kullandıkları İbranice kökenli isimlere örnek olarak Mariya, İlya, Semyon, Anna, Mihael, David ve diğerleri gösterilebilir. "... İbranice isimler sadece Yahudiler tarafından değil, aynı zamanda Müslümanlar ve Hıristiyanlar tarafından da çocuklara verilmiştir. En yaygın kullanılan İbranice isimlere "Âdem, Davut, Harun, İbrahim, İsmail, Meryem, Süleyman, Yusuf, Ziya" gibi adlar örnek olarak verilebilir. İbranice isimler Eski Ahit'te belirtilen dini figürlere veya peygamberlere aittir. Bu isimler Türk toplumunda da yaygın olarak kullanılmaktadır" (3, 40).

Rus asıllı kişi isimleri, ağırlıklı olarak edebiyat ve tarihi olaylarla bağlantılı olarak Gagauzcaya geçmiştir. Örneğin: Nadejda, Vera, Lyubov, Vladimir, Viktor ve diğerleri. Yuri ve Valentina isimleri, ünlü astronotların isimleri ile ilgili olarak Gagavuzcada kullanılmaya başlanmıştır. Bulgar kökenli isimlerin daha eski bir tarihi vardır ve bu Gagauz folkloru örneklerine (Boyku, Dobri, Stanka, Neda vb.) dayanarak gözlemlenebilir. Gagauz antroponimleri içerisinde Türk kökenli kişi adları da bulunmaktadır. Kadın adları genellikle güzellik, zariflik, incelik gibi anlamlar ifade eden sözcüklerden ibarettir. Örneğin Aygül, Aydan, Gül, Sevgi, Türkan, Filiz, Lale ve s. Erkek adları ise

güç, kuvvet, sertlik, bilgelik gibi anlamlar içermektedir. Örnek olarak Demir, Önder, Oğuz, Murat, Engin, Bayraktar, Kuvvet vs. göstere biliriz.

Soyadlar daha uzun süreyi kapsamakta ve adından da görüldüğü gibi bir soyu tanımak, diğerlerinden ayırmak için kullanılmaktadır. Osmanlı döneminde lakaplar da sıklıkla kullanılırdı. Ayrıca sonuna -zade, -zadeler, -gil veya giller, -ler veya -lar ekleri artırarak kullanılmaktaydı. Bu lakaplar kişinin yaptığı işi, memleketini, ailesini, dini ve ilmi seviyesini belirtmekteydi. Cumhuriyetin ilan edilmesinin ardından 1934'te Meclis'te kabul edilen kanuna göre soyadı kullanımı mecburi hale getirildi, lakap ve "hacı", "hoca", "hafız", "molla", "ağa", "paşa", "hanımefendi" ve s. gibi toplumsal farklılık yaradan unvanların kullanılması yasaklandı.

Günümüzde Gagauz soyadları genellikle Türkçe kökenlidir. Hatta İslam dini ile ilgili soyadlarına (Hacı, Hacıbaba, Hoca, Molla, Hacıoğlu vb.) da rastlanmaktadır. Güllü Karanfil bunun sebebini açıklarken bu soyadlarını kullanan kişilerin Müslüman olmasının değil, dindar olmasının esas götürüldüğünü söylüyor. Sadece Hristiyan terimler yerine İslami terimler kullanılmıştır.

Gagauzlar da aynı ada sahip kişileri ayırt etmek için soyadlarından önce lakaplar kullanmışlardır. Soyadları esas olarak mesleki, karakter, zihinsel ve fizyolojik durum, sosyal sınıf, milliyet, kabile, etnik köken, coğrafi yer adları vb. ile ilgilidir.

a) Meslekle ilgili soyadları: Çömlekçi, Fıçıcı, Düvenci, Taşçı, Sobacı, Dülger, Çoban ve s.;

b) Fiziksel özelliklerle ve karakterle ilgili soyadları: Topal, Kulaksız, Altıparmak, Keleş, Kendigelen, Sakallı ve s.;

c) Baba ismi ile alakalı soyadları: Pavlioglu, Kirçioglu, Kolioglu, Baboglu ve s.;

ç) Milliyet, etnik köken bildiren soyadları: Arnaut (alban), Greku, Gagauz, Moldovan, Rusu, Bulgar, Tukan, Kırgız, Macart ve s.;

Güllü Karanfil "Gagauz leksikologiyası" kitabında etnik köken bildiren soyadlarından bahsederken onların kullanılmasında başlıca iki neden göstermektedir:

1) Bu soyadı sahiplerinin etnik kökenleri bu etnos ile bağlantılıdır.

2) Gagauzlar, bu halklarla bir arada yaşamalarından dolayı onların özelliklerini ve karakterlerini özümsemiş ve bu özelliklerinden dolayı bu etnosların adını almıştır.

d) Sosyal sınıfı temsil eden soyadları: Paşalı, Esir, Yazıci, Beyoqlo//Beoqlo ve s.

Gagauz soyadlarının çoğunluğu Türkçe kökenli sözcükler olsa da Bulgarca (Kalçu, Peyev, Çerven ve s.), Romanca (Kroitor, Çebotar, Çimpoeş, Tufar, Kojukar ve s.), Yunanca (Lefterov, Mavrodi, Yamandi, Arfanos ve s.) kökenli soyadları da vardır.

Antroponimlere tarihsel bir bakış açısıyla yaklaşıldığında, onların ortaya çıktığı tarihsel dönem hakkında bilgi edinmek mümkündür. Dolayısıyla her isim belirli bir sosyo-politik, kültürel oluşumun ürünüdür ve herhangi bir olayın sonucu olarak ortaya çıkar. Adbilim incelemeleri sonucunda dinin, edebiyatın, tarihsel olayların halk kültürüne, dolayısıyla diline yansımasını gözlemlemekteyiz.

Kaynakça

Abdurrahman, Varis. "Türklerin Ad Koyma Gelenekleri Üzerine Bir İnceleme", *Millî Folklor*. 2004, Yıl 16, Sayı 61 seh. 124-133.

Aksan, Doğan. *Her Yönüyle Dil Ana Çizgileriyle Dilbilim*. Ankara, 1995.

Doğru, İlknur. *Türk Kültüründe Ad Koyma Olgusu Ve İlgili İnanışlar*. Yüksek Lisans Tezi.

Gurbanov Afad. *Azerbaycan Onomalogiyasının Esasları*. I c. Bakü, 2019.

Karanfil, Güllü. *Gagauz Leksikologiyası*. Ankara, 2013.

Kotan, Cengiz. *Özel Adların Semantik Yapısı*. Yüksek Lisans Tezi.

Sepetçioğlu, Mustafa Necati. *Dedem Korkut'un Kitabı*. İstanbul, İrfan Yayımcılık, 2004.

Дрон И.В., Курогло С. С. (сост.) *Современная Гагаузская Топонимия И Антропонимия*, Кишинёв: 1989 г.

AHLAKİ-DİDAKTİK SORUNLARIN ÖĞRETİMİNDEKİ KONULAR VE ÖMER SEYFETTİN'İN ÖYKÜ YARATICILIĞI

Ülker BAHŞİYEVA [1]

Dr., Azerbaycan Devlet Pedagoji Üniversitesi, Azerbaycan, ulker.baxsiyeva@mail.ru

ÖZ

Ömer Seyfettin Yeni Türk realist edebiyatının gelişimine büyük katkıları olan önemli şahsiyetlerden biridir. Onun çalışmaları, konu ve biçim zenginliği, yeniliği ile ayırt edilir. Ömer Seyfettin'in yeni gereksinimler içinde gerçekçi bir üslupla, sosyo-psikolojik açıdan Türk öykü türünün gelişimine katkısı inkâr edilemez. Yazar, bilinçli olarak dönemin sosyo-politik manzarasını, Türk insanının maddi ve manevi yaşam ortamını, milliyetçilik ve Türkçülük konularını öykülerinin kapsamına almıştır. Yazarın "Primo Türk Çocuğu", "Bic", "Von Sadrishayn'ın Oğlu", "Gizli Tapınak", "Kan Bedeli", "And", "Mucize", "Şeytan Evi" ve diğer hikâyelerinde halkın millî ve kültürel gelişmesinin önündeki engelleri, sosyal çevrenin çirkinliği, Türk dilinin saflığının korunmasını, kadın hürriyeti sorununu, cehaletin ortadan kaldırılmasını, aydınlanmanın gelişmesini eleştirilmiş ve başka önemli faktörler ana ideolojik çizgiyi oluşturulmuştur. Yazarın öykülerinde milli-zihinsel değerlerin tanıtılması, ahlaki-didaktik, olumlu ahlaki niteliklerin tanıtılması konuları önemli bir yer tutmuştur. Ömer Seyfettin'in öykülerinin yaydığı ahlaki ve öğretici konular XIX. yüzyıl Azerbaycan edebiyatının önde gelen temsilcileri M. F. Ahundov, C. Memmedguluzade, A. Hagverdiyev, N. Vezirov ve diğer yazarlarımızın eserlerinde milli ve manevi değerlere yönelik hizmetlerine benzemektedir. Bu eserler genel eğitim düzeyinde farklı sınıflardaki öğrencilere okuma örneği olarak öğretilir. Ömer Seyfettin'in hikâyeleri de eğitsel ve ahlaki-didaktik önemi nedeniyle öğretim sırasında okuma örneği olarak kabul edilebilir.

Anahtar Kelimeler: Ömer Seyfettin, ahlak, didaktik, öykü, yazar.

SUBJECTS IN TEACHING ETHICAL-DIDACTIC PROBLEMS AND OMER SEYFETTIN'S STORY CREATIVITY

Abstract

Ömer Seyfettin is one of the important figures who contributed greatly to the development of New Turkish realist literature. His work is distinguished by its richness of subject and form, and its novelty. Seyfettin's contribution to the development of the Turkish short story genre in socio-psychological terms, with a realistic style within the new requirements, is undeniable. The author deliberately included the socio-political landscape of the period, the material and spiritual life environment of the Turkish people,

[1] ORCID: 0000-0002-5994-2356

nationalism and Turkism in his stories. In the author's stories "Primo Turkish Child", "Bic", "Son of Von Sadrishay", "Secret Temple", "Blood Price", "And", "Miracle", "Devil's House" and other stories, the obstacles to the national and cultural development of the people The obstacles, the ugliness of the social environment, the preservation of the purity of the Turkish language, the problem of women's freedom, the elimination of ignorance, the development of enlightenment were criticized and other important factors formed the main ideological line. The introduction of national-mental values, the introduction of moral-didactic and positive moral qualities in the author's stories have an important place. The moral and instructive issues of Ömer Seyfettin's stories. N. Vezirov and our other writers are similar to their services to national and spiritual values in their works. These works are taught to students in different classes at the general education level as reading examples. Seyfettin's stories can also be considered as an example of reading during teaching due to their educational and moral-didactic importance.

Keywords: Ömer Seyfettin, morality, didactic, story, writer.

Giriş

Ömer Seyfettin, yeni Türk realist edebiyatının gelişimine büyük katkıları olan önemli şahsiyetlerden biridir. Ömer Seyfettin, kısa ömrüne (toplam 36 yıl) rağmen Türk edebiyat tarihinde yaptığı büyük hizmetler ile anılır. Çalışmaları tema ve biçim açısından zengindi ve yenilikçiliği ile ayırt edildi. Ömer Seyfettin şiir, roman, drama ve öykü yazarı olarak Türk edebiyat tarihinde söz sahibidir. Ancak yazar öykü türünü tercih etmiştir. Ömer Seyfettin'in yeni gereksinimler içinde gerçekçi bir üslupla ve sosyo-psikolojik açıdan Türk öykü türünün gelişimine katkısı yadsınamaz. Yazar, bilinçli olarak dönemin sosyo-politik manzarasını, Türk insanının maddi ve manevi yaşam ortamını, milliyetçilik ve Türkçülük konularını öykülerinin kapsamına almıştır. Halkın millî ve kültürel gelişmesinin önündeki engellerin eleştirilmesi, sosyal çevrenin çirkinliği, Türk dilinin saflığının korunması, kadın özgürlüğü sorunu, cehaletin ortadan kaldırılması, aydınlanmanın gelişmesi vb. Ömer Seyfettin'in hikâyelerinin ideolojik çizgisini önemli unsurlar oluşturmuştur.

XIX. yüzyılda dünyadaki edebî süreçlere bakacak olursak, devletlerin farklı coğrafi alanlarda yer almasına rağmen edebî süreçlerin dinamikleri ve gelişim yönlerinde benzerlikler görmek mümkündür. Böylece toplumda meydana gelen sosyo-politik süreçler edebiyatın ötesine geçmez. Edebiyatın konu alanının oluşmasında bu faktörün etkisi büyüktür. 1913 sonrası dönem, O. Seyfettin'in yaratıcılığının yeni bir dönemi olarak kabul edilir. Türk edebiyat tarihinde hem hikâye türünde yaptığı yeniliklerle hem de sade bir dil için verdiği mücadeleyle anılır. Ömer Seyfettin'e göre sıradan insanların anlayacağı bir dille yazarak halkı aydınlatmak ve cehaletten uzak tutmak mümkündür. Liderliğindeki "Bilgi Çemberi" adlı edebi organizasyonun ana ideolojik çizgisi, anadilin saflığı için verilen mücadeleydi. Ömer Seyfettin'in eleştirilerinin asıl hedefi "Servetifünunçular" olmuştur. "Serveti fünunçuları" edebi zalımlar adlandırmışdı ve yabancı kelimeleri Türkçeye getirerek dili ağırlaşdırdiklarını söylemişdir.O. Seyfettin'in Türk edebiyatındaki dil reformları ile Azerbaycan edebiyatında Molla Nasreddin'in Füyuzat diline karşı tutumu arasında benzerlikler vardır. Bu nedenle Molla Nasreddinciler, Füyuzatçıları dillerinin ağırlığı, Arapça-Farsça ve Osmanlıca kelimelerin zenginliği nedeniyle de sürekli eleştirmişlerdir.

1913 yılında yayınlanan "Molla Nasreddin" dergisinin 23. sayısında, önde gelen edebiyat bilginimiz F. Koçarlı, A. Hüseynzadeh'in dilimizi tahrif etmesini protesto etti. Aslında hem Molla Nasreddin hem de Füyuzat dergisi Azerbaycan halkının ve edebiyatının gelişmesi için aynı amaca yönelik iki oktu. Yani her iki derginin de asıl amacı Azerbaycan halkının milli-kültürel ve sosyal gelişimini sağlamaktı. Sadece dilleri farklı bir tarzdaydı. Basit Türk dilinin, Türkçülük ideolojisinin gelişimi doğrultusunda O. Seyfettin, "Primo Türk çocuğu", "Bic", "Von Sadrishay'ın Oğlu" ve diğerlerini yazdı. hikayeler yazdı. Yazarın "Gizli Tapınak" öyküsü, milliyetçilik ve Türkçülük ideolojisini tanıtması açısından önemlidir. O. Seyfettin, "Gizli Tapınak" hikayesinde, Doğu'ya hayran olan genç bir Avrupalı olan Samad'ın arkadaşının dilinde Türk kültürlerinin kadimliğini ve zenginliğini güzel bir şekilde ifade etmiştir. 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında Türk gençliği Avrupa yanlısıydı. Bir dadı görüntüsünde O. Seyfettin, ulusal Türk geleneklerini, ulusal-zihinsel değerleri ve Türk gençliği örneğinde Türkiye'yi uçuruma götüren Avrupa ahlaki değerlerini karşılaştırdı. Millî köklere ve millî değerlere bağlı O. Seyfettin'i ilgilendiren konulardan biri de dönemin Avrupa yanlısı Türkleri arasında Türk kültürüne ve geleneklerine karşı duyulan hoşnutsuzluktur. "Gizli Tapınak" hikayesinde yazar, yaşlı dadı evindeki sahne ile Türk kültürünün, Türk ahlakının, Türk geleneklerinin kadim ve zenginliğini yeniden canlandırdı. Öyküde yazar, Türk ve Doğu kültürünün Avrupa kültüründen daha üstün ve zengin olduğunu genç bir Avrupalı'nın şu sözleriyle kanıtlıyor: "Canım sen kendini bilmiyorsun. Avrupa'ya tapıyorsun, güzelliğini görmüyorsun, yaşıyorsun. hayatının sırlarını duymadan..." (2. 48).

"Kanın bedeli" hikayesi, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki çürük ve adaletsiz siyasi rejimi, devletin acımasız ve sert yasalarını, halka iftira ve masumların cezalandırılmasını vb. anlatır. önemli bir eleştiri hedefi haline geldi. Öyküde O. Seyfettin, gerileme dönemi yaşayan Osmanlı İmparatorluğu'nun sosyo-politik durumunun ve toplumda hâkim olan sosyo-psikolojik faktörlerin bir resmini oluşturmuştur. Yazar, hikâyenin kahramanı Hoca Ali'nin imajını dürüstlük, cesaret ve gurur sembolü olarak yarattı.

Hoca kelimesinin sözlük anlamı yiğit, yiğit, korkusuz, yiğittir. Hoca Ali 12 yaşındayken çok sert bir beyefendi olan babası kafası kesilerek öldürülmüştür. Zengin amcasının bakımına alındı. Ama Hoca Ali minnettar ekmeği sevmezdi. Geceleyin amcasının evinden kaçmış ve helal ekmek kazanarak geçimini sağlamıştır. Hikâyede Hoca Ali helal, dürüst ve vicdanlı bir karakterdir. O. Seyfettin'in bu imajı yaratmasındaki temel amacı, Hoca Ali'nin olumlu niteliklerini tanıtmaktır. Hikâyede Hoca Ali'nin masumiyeti ve saflığı, içinde yaşadığı toplumun ve devletin düşünce tarzıyla çelişir. Hikâyenin sonunda helal, dürüst ve samimi bir hayat yaşayan Hoca Ali, sert, acımasız ve adaletsiz kanunlarla yönetilen sosyo-politik bir rejimin kurbanı olur. Böylece Hoca Ali masum bir yerde hırsız olarak damgalandı ve bir kolunu kesmesi emredildi. Hoca Ali'nin kolu onun için en değerli şeydi. Çünkü kalkanları kırmak, ağır zırhları kırmak, demir miğferleri ikiye bölmek, keskin, güçlü kılıçlar yapmak için iki elini de kullandı. Hikâyedeki ilginç noktalardan biri de kolunun Sipahilerin isteği üzerine cimri ve kötü ama çok zengin olan Hacı Mehmet tarafından belirli şartlar altında kurtarılmasıydı. O. Seyfettin, Hacı Mehmet imajıyla toplumun en iğrenç ve onursuz yüzlerinin sembolünü oluşturmuştur. Kader öyle etmiş ki, başkalarından minnet duymaktan hoşlanmayan, hatta gençliğinde bile amcasının "iyiliğini" kabul etmeyen Hoca Ali Hacı Mehmed'in yanında kolu pahasına özgür bir köle olmak zorunda kalmasına yol açar.

Hacı Mehmed'in emeğine ve her türlü zulme göğüs geren Hoca Ali, kolunun parasını her ödediğinde kendisine minnet koymasını kabullenemedi. Hikâyenin sonunda Hoca Ali kin dolu bir bakışla kolunu baltayla keser ve Hacı'nın önüne atar:

> -"Ödediğini al!
>
> Ardından kıyafetlerinin kollarını sıkıca bağladı ve dükkândan ayrıldı. Geçmişte olduğu gibi kimse onun nereden geldiğini bulamamış." (2.39)

Yazar, hikâyede saflığın simgesi olan Hoca Ali'nin sahte, adaletsiz bir toplumda yok edilmesini toplumsal bir trajedi olarak değerlendirmiştir. O. Seyfettin, adaletsiz, cahil bir toplumun dürüstlüğe karşı "zaferini" okuyucuya yürek sızlatan bir şekilde sunmuştur. Yazar, "Yemin" öyküsünde 15-20 yıl öncesinin ve aynı toplumun ahlaki ve eğitimsel yönlerini karşılaştırır. Ahlaki ve dini normlar ve yetiştirme normları, güçlü bir kale ile karşılaştırılabilir. Yıllar içinde bu "kale"nin yıkılmasından endişe duyan büyük yazar Ömer Seyfettin, hikâyede düşüncelerini dile getirdi. Yazar hikâyede mizahi sahneler de oluşturmuştur. Hacı Hanım ve kızı Matluba Sabri eve girdiklerinde kuru incirle dolu "Kur'an-ı Kerim"e yalan yere yemin ederler ve bu da okuyucuyu güldürür. O dönemde halk arasında büyüklere saygı, saflık ve dürüstlük gibi milli ve manevi değerler korunmuştur. "Yemin" hikayesinin kahramanı, Sabri'nin kendisini ölümle tehdit etmesinden değil, Hacı Hanım ve Matluba'nın odada olmadığı için "Kur'an-ı Kerim" diye yemin etmesinden endişe duyuyor. Bu nokta ile yazar, insanlarda Allah korkusunun ne kadar yüksek ve kutsal olduğunu vaaz etmiştir.

Hikâye aynı zamanda din kisvesi altında toplumun çirkinliğini de eleştirir. Hikâyenin sonunda araştırmacının sözleri "Heyhat! Artık İstanbul'da Matluba gibi bebek, temiz, tozsuz, masum, süssüz güzellikler, Sabri gibi arkadaşını kesmeye gelen saldırganlar, o ana inanan yiğitler yok! Yazar, kendi sözleriyle, saf, dürüst, pozitif ahlaki değerlere sahip güzel bir toplumun varlığını vaaz etmiştir.

"Mucize" hikayesinde, dini hurafelerin toplumda yarattığı geri kalmışlık ve bilgisizlik eleştirinin ana hedefi haline gelmiştir. Hikâyede O. Seyfettin, toplumun mevcut durumunu mizahla eleştirmiş, gelişimin geri kalmışlığının asıl sebebini hurafelerde görmüştür. Öyküde mahalle halkının yangının iki evden sonra söndürüleceğine inanması okuyucuyu güldürür.

Sebebi ise iki evden sonra kutsal bir türbenin bulunmasıdır. İnsanların kutsal yerlerin dokunulmazlığına olan inanç biçimi, bilgisizliklerinin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Hikâyede Çiroz Ahmed adlı bir hırsız yangından bunalır ve mezardan çalmak için planını uygulamak zorunda kalır. Mezardan eşyaları çalıp banyo yapan Chiroz Ahmadi, bir evliyaya benzetildi: "Bir mucize! Ömer Seyfettin hikâyede cahil ve cahil toplumu eleştirmiştir.

O. Seyfettin'in "Deli Ev" adlı öyküsünün ana teması hurafe, hurafe ve cehalet eleştirisidir. Bu hikâye insanları kaflet uykularından uyanmaya ve hurafelere inanmamaya çağırıyor. Hikâyenin kahramanı Hacı Niyazi Efendi evini kiralayarak geçimini sağlıyor. Hacı Niyazi efendi, evine gelen kiracılardan aylık ödeme alırdı. Ancak Hacı Niyazi'nin evinde "şeytan" yaşadığı için kimse bir aydan fazla kalamaz. Hacı Niyazi efendinin evinin "şeytan yurdu" olduğu söylentisini ortaya çıkaran tek kişi Samad Bey'dir. Hikâyenin sonunda iblis kılığına girip insanları korkutan kişinin Hacı Niyazi'nin kendisi olduğu ortaya çıkıyor.

Ancak Samad Bey bu sırrı kimseye söylemez ve altı yıl bu evde yaşamak zorunda kalır. Yazar, hikâyeyi böyle bir sonla bitirerek Hacı Niyazi Efendi gibi toplumda var olan, hurafe kisvesi altında dolandırıcılık yapan ve para kazanan kişileri eleştirmiştir. O. Seyfettin'in cahil, nadan, alelade insanlara mesajı olan "şeytan evi" hikayesi, insanları batıl dinlere inanmamaya çağırdı.19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında Müslüman ülkelerde oluşan literatürün büyük bir kısmı hurafe, cehalet, eleştiri ve aydınlanmanın teşvikine dayanıyordu. O zamanlar, feodalizmin kalıntılarının hüküm sürdüğü Doğu ülkelerinde bu sorunun temelinde cehalet ve cehalet vardı. Ömer Seyfettin'in "Çılgın Ev" öyküsünün sonundaki Niyazi efendi ile komşuları arasındaki diyalog sahnesi, büyük Azerbaycanlı oyun yazarı M. F. Akhundov'un "Mösyö Ürdün'ün Öyküsü - Şövalye" adlı eserinin sonunda Khanpari ile Şehribanu hanım arasındaki diyalog sahnesini andırıyor. ünlü aktar ve derviş Mastali Şah'ın sihirbazı". Bu yüzden "Cinli ev" hikayesinin sonunda komşular Hacı Niyazi Efendi'ye "Muhtemelen sizin ev halkı başka bir eve taşınmıştır" diye sormuş.

Yeni işe aldığından ayrılmak isteyen birine benzemiyor "ve sonra" abdest almıyorlar, oruç tutmuyorlar, namaz kılmıyorlar… Genç yaşlı, karıları ve çocukları hepsi sarhoş akşamdan sabaha. Ey insan, yalnız zavallılar değil, şeytan bile onlardan kaçar!" onlar sorar. Büyük düşünür M.F. Akhundov'un dramının sonunda Khanpari, Shahrabanu khan'a şöyle diyor: "Hanımefendi, size bu dervişin elinden hiçbir şeyin kurtarılamayacağını söylemedim mi? Hala Paris'in düşmesiyle diğer şehirlerin yok olacağından korkuyorum.

Bayan Shahrabanu: Evet, artık şaşırtıcı değil. Erkekler bize hep derler ki, sihre inanma! Bir insanın gözleri ile böyle şeyler yaptığına nasıl inanmazsınız?" Her iki eserde de dini hurafe ve hurafe eleştirisi merkezi bir yer tutmuştur. Her iki yazar da "iblis, şeytan" gibi mitik imgeleri kullanarak toplumun düşünme biçimini canlandırmışlardır.

İnsanların dini fanatizme olan inancı toplum için bir felaket olarak görülüyordu. Her iki yazar da eserde imge diliyle özeleştiri yöntemini kullanmıştır. Ne yazık ki bu eleştirinin altında toplumun içler acısı durumunun, geri kalmışlığının ve cehaletinin yürek burkan tablosu yatmaktadır. Ne yazık ki bu eleştirinin altında toplumun içler acısı durumunun, geri kalmışlığının ve cehaletinin yürek burkan tablosu yatmaktadır.

Ömer Seyfettin, halk sanatı ve ulusal kökenlerle bağlantılı bir yazardı. Eserlerinin oluşumunda folklor geleneklerinin önemli bir etkisi vardır. Bütün bu nüanslar onun hikâye anlatımına yansır. "Üç Öğüt" hikayesinin konusu halk edebiyatından alınmıştır. Eserin baş kahramanı Durmuşa Müstakim Bey'in verdiği üç öğüt, hayatında önemli bir rol oynamıştır. "Güvene ihanet etme!", "Yolu, patikayı bilmediğiniz yere gitmeyin!", "Gitmediğin yerde gecelemek için karını gönderme!" İtaati hayatındaki trajedileri önledi. Hikâyenin ana sonucu, bir kişinin bir yaşlının sözlerini ve tavsiyesini dinlemesi gerektiğidir. Babalar iyi demişler: "Büyük sözüne bakmayan, ihmal edilecektir."

Ömer Seyfettin'in "Miras" hikayesi, insanın kaderinde nefsin yarattığı trajedileri anlatır.Büyük klasiğimiz Kağani Şirvani'nin nefsle ilgili güzel özdeyişi şöyle der:

Onun haysiyetini ayaklar altına almasınlar. Şairin başka bir aforizmasında, "Hırsları azaltın ve saygıyı artırın". Nefs, özdeyişten de anlaşılacağı gibi, tüm insan saygısını, ahlakını ve haysiyetini bir anda yok edebilecek bir duygudur.

"Miras" hikayesinin içeriğini, arzularına hâkim olamayan bir gencin acı kaderi oluşturmuştur. Oğlu Nihad'ın Çanakkale Savaşı'nda öldürülmesi nedeniyle amcasının tek varisi olan bu genç, Sonunda zenginlik hırsıyla amcasına ihanet etmiştir. Öykselde Ömer Seyfettin birçok ahlaki değere değinmiştir. Zengin bir kütüphaneye sahip olan amcası bir ilim fedaisidir. Onun için dünyanın en zengin hazinesi, mücevher kütüphanesindeki eski el yazmaları ve nadir kitaplardır. Bu zeki ihtiyar, Şarkiyatçıların bu zengin kütüphaneyi ondan büyük bir meblağa aldıkları haberini kabul edemez, bu haber ona ölümden daha ağır bir ceza olarak gelir. Ancak zengin genç adam amcasıyla aynı fikirde değildi. Zenginliği bilimle karşılaştıran hikâyenin sonunda O. Seyfettin bilimin dünyanın en pahalı ve paha biçilmez cevheri olduğunu teyit ediyor. Antik çağlardan günümüze hem dünya hem de doğu edebiyatında bilime verilen değer her zaman hak ettiği yeri bulmuştur. Dünyaca ünlü klasiğimiz Nizami Gencevi'nin dediği gibi:

Qüvvet elmdedir ,başqa cür heç kes,

Heç kese üstünlük eyleye bilmez.

Her uca rütbeden bilinir ,feqet,

Alimin rütbesi ucadır elbet.

Genel olarak nefsin tenkidi, ilim ve aklın teşviki ile ilgili ahlâkî-didaktik meselelere hem Azerbaycan edebiyatının örneklerinde hem de Türk halklarının edebiyatında rastlanmaktadır.

Böylece XIX. yüzyıl Kazak edebiyatının önde gelen temsilcilerinden A. Kunanbayev "İskender" şiirinde insanda vicdan, haysiyet, hümanizm, bencillik gibi müsbet niteliklerin açgözlülük gibi kötü nitelikler tarfından yok edilmesine değinmiştir.

Şiirde İskender'in yakıcı bir bencillik aşkıyla "Tanrı'nın kapısını" açmakta ısrar ettiği sahnede Aristoteles ile karşılaşır. İskender'in önüne atılımış kafa tasını ölçerken hep altından ağır geliyor. Bu sahnede bencillik ve zenginlik hırsı eleştirisi yerini bulmuştur.

"Heyran qalmış İsgender sual verdi alime

Görünür çox az qızıl keçirmişem elime,

Sümük ağırlığında servetim yoxdu menim.

Neyle çekek sümüyü? Bu sirri deyek kime?"

Gerek bilimin yayılması gerekse benliğin eleştirisine dair yukarıdaki örnekler "Miras" hikayesinin fikri ile yankılanır.

Böylece Ömer Seyfettin'in hikâyesindeki genç adam kendini kandırarak suç işlemeye hazırdır. Hikâyenin sonunda, amcasının emanetine ihanet eden, kendisine yalan söyleyen ve kütüphanenin millete, amcasının servetinin yetimlere verileceğini söyleyen genç bir yazar manevi tarafdan tarafından "öldürülür". Yazar, "iyilik, güzellik, hakikat" gibi ruhları ahlak ateşiyle sönmüş insanları hayvanlarla eş tutar. O. Seyfettin bu hikâyesiyle arzularına hâkim olamayan insanları doğru yola çağırır. Yazara göre insanlar, bilimin yücelttiği, doğruluk, nezaket, güzellik ve özverili bir hayat yaşamalıdır.

"Rüşvet" hikayesinin ana fikri hükümette rüşvet ve adaletsizliğin bir eleştirisidir. O. Seyfettin'in "Rüşvet" hikayesi mizahi içeriği ile ayırt edilir.

Hikâyede canlandırılan yeni yargıç, rüşvete karşı olan dürüst bir adamdır. Kim ona rüşvet teklif ederse, haklı bile olsa yargıç onu haksız yere ihraç eder. Yeni hâkimin bu özelliğinden yararlanan Bozoyuk köyü sakini Ali Hoca, haksız da olsa mahkemeyi kazandı. Böylece Ali Hoca, köyde Huysuzoğlu'nun kullanılmayan arazisine bir ev yapmak ve araziyi kendi mülkü olarak kabul etmek istemiştir. Hikâyenin komik yanı Ali Hoca'nın Huysuzoğlu adına hâkime rüşvet teklif ederek mahkemeyi kazanmasıdır.

Sonuç

Seyfettin hikâyelerinin tema ve düşünce yönü incelendiğinde zamanın çirkinliği, cehalet, geri kalmışlık, cehalet, din taassubu vb. Eleştirilere tanık olduk. Millî-zihinsel değerlerin korunması ve geliştirilmesi, ahlaki-didaktik, olumlu ahlaki nitelikler, ana dilin saflığı konuları yazarın öykülerinde önemli bir yer tutar. O. Seyfettin'in eserlerinde halkın ilerlemesi, milli uyanış, ahlaki ve didaktik sorunların teşviki vb. bu doğrultuda atılan adımları XIX. yüzyıl Azerbaycan edebiyatının önde gelen temsilcileri M. F. Akhundov, J. Memmedguluzade, A. Hagverdiyev, N.Vazirov ve diğer yazarlarımızın yaptığı hizmetler ile karşılaştırılabilir. 19. yüzyılda Türk ve Azerbaycan halklarının zihinlerine hâkim olan cehalet ve geri kalmışlığın temelinde cehalet ve çeşitli güçlerin (Avrupa ve Rusya) etkisi yatmaktadır. Dinî fanatizmin hâkim olduğu bir toplumda, din adamlarının sahte propagandaları ile ahlaki değerler de yok edilmiştir. Din adamlarının fetvalarına inanan halk, hurafeleri, cehaleti yayma, ahlaki değerleri yok etme çağrısına uydu.

19. yüzyılda Azerbaycan Rus işgali altında olduğu için ülkemizde sömürge politikası izlenmiştir. Bu politikanın temel amacı, milli ve manevi değerlerin, anadilimizin saflığının korunması ve tanıtılmasının engellenmesi, ahlaki ve didaktik niteliklerin yok edilmesi, cehaleti teşvik ederek halkı esaret altında tutmaktı. Ancak ileri görüşlü aydınlarımız ve aydınlarımız sayesinde dilimizin saflığı, milli ve manevi değerlerimizin korunması ve insanların kaflet uykularından uyanması için büyük çalışmalar yapılmıştır. M. F. Akhundov'un "Aldanmlsh Kavakib", "Kimyager Molla İbrahim-Khalil'in hikayesi", "Ünlü bitki uzmanı ve derviş Mastali Shah'ın sihirbazı Mösyö Jordan'ın hikayesi", "Mardi-Khasis'in macerası", "," Posta Kutusu ", " Buz "," İki elma ", A. Hagverdiyev'in" Yok edilen birliktelik "," Talihsiz genç adam "," Peri büyüsü "," Hortdann cehennem mektupları "," Pir ", N. Vazirov'un" Müsibetii - Fahraddin "," Yağışdan çıktık, yağmura düştük "," Parayı seven Hacı Faraj "ve diğer eserlerinde toplumda ahlaki ve manevi niteliklerin gelişimi, aydınlanmanın teşviki fikirleri önemli bir yer tutmuştur. Yukarıda belirtilen eserler, eğitimsel önemi, ahlaki ve öğretici nitelikleri, milli ve manevi değerlerin tanıtılması açısından önemi, dilimizin saflığını koruması nedeniyle okuma örneği olarak okutulmaktadır. Genel eğitim düzeyinde sınıflarda öğrencilere okutulmaktadır. Bu açıdan Ömer Seyfettin'in hikayeleri de bu konuların tanıtılması açısından çocuk okumalarına örnek olarak öğretilebilir. Ömer Seyfettin'in hikâye anlatımı çok zengindir, hikayeleri yenilik ve geniş konu yelpazesi ile ayırt edilir. Yazarın yaratıcılığına her zaman büyük bir ihtiyaç olmuştur. O. Seyfettin'in hikâyelerinin büyük çoğunluğu çağımızda hâlâ geçerliliğini koruyor. Bu yüzden yazarın eserleri her zaman sevgiyle okunur.

Kaynakça :

Elman, Quliyev. *Türk Xalqları Edebiyyatı*. Bakı :Elm ve Tehsil, 2017.

Ömer Seyfettin. *Qısqanclıq*. Bakı: Avropa Neşriyyatı, 2018.

Ömer Seyfettin. *Ashabı Kehfimiz*. İstanbul,1918.

Ömer Seyfettin. *Ferman*. Ankara, 1992.

Ömer Seyfettin. *Doğumunun Yüzüncü Yılında*. Ankara, 1992.

Ömer Seyfettin. *Bütün Eserleri*. İstanbul,1949.

HALDUN TANER'İN TİYATRO ESERLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ

***Mekhriniso KAYUMOVA*[1]**

Okutman., Taşkent Devlet Şarkşinaslık Üniversitesi, Özbekistan,
kayumovamehriniso@gmail.com

ÖZ

Oyun eserleri, diğer sanat biçimleriyle ilişkili olarak yaşam yanılsamasını canlı bir şekilde yansıtır. Sahnede oynanan oyunun olayları seyirci tarafından doğrudan algılanır. Bu, dramayı diğer edebi türlerden ayıran şeydir. Bu nedenle dramatik bir eser, sahnelenmedikçe, seyirci ondaki eylemi ve durumu gözlemlemedikçe ve sözlerini duymadıkça yüksek bir yapıt düzeyine çıkamaz. Oyun yazarının becerisi, eserin sahnelenmesine, yani seyircinin oyun yazarının eserine ilişkin objektif değerlendirmesine de yansır. Seyircilerden objektif bir değerlendirme ve alkış alan oyun yazarı Haldun Taner, çağa uygun dramatik yapıtlarıyla hala hayattadır. Bu makale, Haldun Taner'in bireysel sanatçı olarak yeteneğini, drama alanındaki sanatsal becerilerini ve modern Türk tiyatrosunun gelişimine katkısını incelemektedir. Özellikle Haldun Taner'in "Günün Adamı" ve "Vatan Kurtaran Şaban" gibi dramalarına özel ilgi gösterilmektedir. Ayrıca oyun yazarının eserinin üslup özellikleri bazı yerlerde Özbek oyun yazarları Olmas Umarbekov ve Askad Mukhtor'un eserleriyle karşılaştırılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: drama, Türk dramaturjisi, Özbek dramaturjisi, üslup, karşılaştırmalı analiz.

COMPARATIVE ANALYSIS OF THEATRICAL WORKS BY HALDUN TANER

Abstract

The drams vividly reflect the illusion of life in relation to other forms of art. The events of the play played on the stage are perceived directly by the audience. This is what distinguishes drama from other literary genres. Therefore, a dramatic work cannot reach a high level of work unless it is staged, unless the audience observes the action and the situation in it and hears its words. The skill of the playwright is also reflected in the staging of the work, that is, the audience's objective assessment of the playwright's work. The playwright Haldun Taner, who received an objective assessment and applause from the audience, is still alive with his dramatic works suitable for the era. This article examines the talent of Haldun Taner as an individual artist, his artistic skills in the field of drama and his contribution to the development of modern Turkish theater. Particular attention is paid to such dramas of Khaldun Taner as "Man of the Day" and "Shaban the One who Saved the Homeland". In addition, the stylistic features of the playwright's work are in

[1] ORCID: 0000-0002-3011-6608

some places compared with the works of Uzbek playwrights Umarbekov and Askad Mukhtor.

Keywords: drama, Turkish dramaturgy, Uzbek dramaturgy, style, comparative analysis.

1970'lerden beri modern Türk tiyatrosunda realist geleneğin devam etmesi yeni formların görülmesini beraberinde getirdi. Türk tiyatrosunda manevi dünyanın sanatsal ifade ilkeleri, dünya görüşü ve insanın duyguları yenilenmiş, iç dünyanın sanatsal yorumunun ilkeleri ortaya konulmuştur. Tipler ve temaların modern yorumu, drama türünün gelişiminde önemli bir rol oynadı. Bu yazıda, türün gelişimine katkıda bulunan Özbek yazarlar Askad Muhtor ve Ölmes Umarbekov ile modern Türk tiyatrosunun tanınmış temsilcisi Haldun Taner'in dramalarını inceleyeceğiz. Bu yazarların üsluplarındaki benzerlikleri ve ortak yönleri karşılaştırmalı bir şekilde incelemeye çalıştık.

Özbek oyun yazarları Askad Muhtor ve Ölmes Umarbekov'un dramalarını incelemeden önce, yaşamları ve eserleri hakkında kısa bir açıklama yapmayı gerekli gördük. Özbek yazarı A. Muhtor nesir yazarı, şair, oyun yazarı, yetenekli çevirmen ve Özbekistan Halk Şairi'dir. 1973'te yazar, "Chinor" romanıyla Hamza Cumhuriyet Devlet Ödülü'ne layık görüldü. A. Muhtor, 23 Aralık 1920'de Fergana'da bir demiryolu işçisi ailesinde doğdu. 11 yaşında öksüz kaldı ve bakımevinde büyüdü. 1938'de okulu bitirdikten sonra Orta Asya Devlet Üniversitesi'ni kazandı. Askad Muhtor'un Taşkent'e taşınması, çalışmalarında yeni bir sayfa açtı. Bölüm başkanı, cumhuriyetin merkezi yayınevlerinin genel sekreteri olarak çalıştı: 1960'tan 1965'e kadar- "Şark Yıldızı" dergisinin editörü, 1969'dan- "Gulistan" dergisinin genel yayın yönetmeni. 1938'den itibaren eserleri yayınlanmaya başladı.

A. Muhtor'un "Tuğiliş" ("Doğum") (1961) adlı romanı, gençlerin en büyük inşaatlardan birine katılımını anlatıyor. "Davr mening takdirimde" ("Zaman benim kaderimde") (1964), yaratıcı bir adam ve çağdaş bir savaşçı imajını somutlaştıran bir itiraf romanıdır. "Korakalpok kıssası" ("Karakalpakstan Öyküsü") (1958) ve "Mangulikka dahildar" ("Sonsuzluk Üzerine") (1969) destanında Askad Muhtor, tarihsel temalara odaklanır, bir kahraman karakterin oluşumunu gösterir. Yazar birkaç edebi-eleştirel eseri de yazmıştır. Sophocles, A. S. Puşkin, M.Yu. Lermontov, M. Gorky, V.V Mayakovsky, A.A Blok, T.G Şevçenko, A. Korneyçuk ve diğerlerinin eserlerini Özbekçeye çevirdi (С.Мирвалиев, Р.Шокирова 232). Askad Muhtor 17 Nisan 1997'de öldü.

Yazarın düzyazı çalışması, şiirinin devamı niteliğindedir. Felsefi düşünce, gözlem, konunun özüne ilgi, acımasız gerçekçilik ve romantik ruh, görüntüdeki netlik, metaforizm, sembolizm, konuşma dinginliği ve hayali uçuş - şiirlerinin tüm özellikleri - aynı zamanda düzyazı eserlerine de geçti. Yazarın en güzel şiirleri kadar drama ve roman serisi de biçim açısından Özbek edebiyatında bir yenilik olmuştur. Sanatçının drama ve romanlarıyla Özbek nesrinin anlatım alanı genişlemiş. Yazar, Özbek düzyazısına bol fikirli, romantik dokunuşlu bir gerçekçi üslubunu tanıttı; gerçekçilik temelinde mit, efsane, öykü deneyimine güzel bir örnekler verdi.

Askad Muhtor'un öğrencisi, Özbekistan halk yazarı Erkin Azam, sanatçı hakkında şunları söylüyor: "Askad Muhtor çok yönlü bir sanatçı. Nesir yazarı olarak çalışması Askad Muhtor'un bir yetenekli bir oyun yazarı ve yayıncıydı. Bu, yaratıcılığın başka bir yönüdür.

Ayrıca çeviri, editörlük yönüdür. Şair olarak da çok güzel şiirler yazmıştır ki, bu onun ikinci yönüdür. Askad Muhtor aynı zamanda ve diğer faaliyetlerde de bulunmuştur. Bana söyleyin, Askad Muhtor'un hangi yönü XXI. yüzyılın Özbek okuru için değerli ve önemlidir? Bu soruyu sormamın sebebi, bazen aralarında Askad Muhtor'un da bulunduğu Abdullah Kahhor, Oybek, Gafur Gulyam gibi çok yönlü yazarların eserlerini değerlendirirken yaşadıkları zor dönemin unutulmasıdır." (Б.Ҳасанова 49)

Askad Muhtor'un dramasının tematik içeriği rengarenktir, kahramanlar çeşitlidir. Bununla birlikte, çalışmalarının merkezinde emek teması, çağdaşlarının imajı - yirminci yüzyılın insanları var. Askad Muhtor, işçi sınıfı konusunu gündeme getiren ilk yazarlardan biridir. Yazar, "Samandar" ("Samandar"), “Altın Değeri” ("Zar kadri"), "Şafakla Buluşma" (“Tong bılan uçraşuv”), "İyilikten İyiliğe" (“Yahşilikka yahşilik”), "Cesaretin Zirvesi"(“Casorat çokkısı”) gibi dramalarla Özbek edebiyatının zenginleşmesine büyük katkı sağlamıştır. Askad Muhtor, "Samandar" adlı dramada çok yetenekli bir kahramanın sevinçler ve üzüntülerle dolu yaşamını yansıtmaktadır. Hemde onun hayatındaki bazı hoş olmayan çelişkileri ve kötü insanların manevi dünyasını eleştirir. "Sabah Buluşması" draması, görünüşte önemsiz bir hatanın trajedisi sonucu iç çatışmalar tarafından işkence gören bir kişinin kendini keşfetme sürecini gösterir.

Ölmes Umarbekov'un çalışmaları hakkında kısaca bilgi verelim. Ölmes Umarbekov 25 Ocak 1934'te Taşkent'te doğdu. Özbekistan Halk Yazarı (1992), Özbekistan'ın Onurlu Sanatçısı (1984) ödüllerini kazanmıştır. Orta Asya Üniversitesi Filoloji Fakültesi'nden mezun oldu (1956). İlk kitabı “Hikayeler” (“Hikoyalar”) (1958) idi. "Mektubunu Bekliyorum" (“Hatingni kutaman”), "Kalbin Sözleri" (“Yurak sözleri”) (1960), "Eski Ceviz Ağacı" (“Boboyongok”) (1961), "Yıldızlar" (“Yulduzlar”), "Bana İnanmıyor musun?" (“Menga işonmaysanmı?”) (1962), "Hayat Ebedi" (“Hayot abadiy”) (1964), "Çaros" (“Çaros”) (1966), "Köprü" (“Koprik”) (1968), "Bulgar Şarkıları" (“Bolgar koşıkları”), "Altın Yapraklar" (“Oltın yaproklar”) (1972), "Kıyamet Borcu" (“Kiyomat karz”) (1976, aynı adlı tiyatro eseri de var),”Toprak Yandığında” (“Y” (“Ok kaldırgoç”) (1974) gibi öykülerini yazdı. Yazarın dramalarının birçoğu okuyucuların ve izleyicilerin kalbinde özel bir yere sahiptir. Bunlar “Yargı” (“Sud”) (1970), “Akan Sular” (“Okar er yonganda”) (1993) hikaye kitabı gibi eserleri var. Ölmes Umarbekov "İnsan Olmak Zor" (“Odam boliş kıyın”) (1970), "Fatima ile Zuhra" (“Fotima va Zuhra”) (1994) romanları ve, "Aşkım Aşkım" (“Sevgim-sevgilim”) (1963), "Kim Endişe Etmez?" (“Kimning taşvişi yok?”) (1965), "Savaş Çocuğu" (“Uruş farzandi”) (1972), "Yaz Yağmuru" (“Yoz yomgırı”) (1973), “Beyaz Kırlangıç sular”) (1971), “İftira” (“Tuhmat”) (1987), “Yaşlı” (“Oksokol”) (1991), “Kendin için Öl, Yetim” (“Ozing uçun öl, yetim”) (1992), “Kıyamet Borcu” (“Kiyomat karz”) (1974), "Acele etme, Güneş” (“Şaşma, kuyaş”) (1977), “Sonbaharın İlk Günü” (“Kuzning birinçi kuni”) (1979), “Dilekçesine Göre” (“Arizasiga köra”) (1981) eserleridir. "Kızıma Mektuplar" ("Sonsuz yaşamı başlamadan önce") başlıklı bir gazetecilik çalışması da var. Ölmes Umarbekov 10 Kasım 1994'te Taşkent'te öldü. Özbekistan Hamza Devlet Ödülü sahibi oldu (1980).

Kariyerine sıradan bir gazeteci olarak başlayan Ölmes Umarbekov, uzun yıllar cumhuriyet radyosunda editör ve genel yayın yönetmeni olarak çalışıyor. 1971-1974 yıllarında Özbek Komünist Partisi Merkez Komitesi'nde önce kültür bölümünde öğretim görevlisi, ardından radyo ve televizyon sektörünün başkanı olarak çalıştı. Özbekfilm'i neredeyse on yıl yönetti. 1982 yılında Özbekistan Kültür Bakan Yardımcısı ve daha sonra Bakan olarak görev yaptı.

Çok zaman geçmeden Özbekistan Yazarlar Birliği başkanlığına seçildi (1985). Aynı zamanda, Özbekistan Cumhuriyeti Yüksek Sovyeti Başkan Yardımcısı oldu, hemde Asyalı ve Afrikalı Yazarlar Dayanışma Komitesi başkanlığına seçildi. Son olarak 1989-1991 yıllarında Bakanlar Kurulu Başkan Yardımcısı olarak görev yaptı.

Ölmes Umarbekov hangi cephede çalışırsa çalışsın, ne iş yaparsa yapsın, hangi konuda eser yazmasın, her zaman milletine ve ülkesine sahip çıkarak yaşadı. Halkın omuzlarındaki hayatın yükünü hafifletmeye çalıştı. Özellikle eserlerinde ister hikâye ister kıssa, ister roman, ister oyun olsun, tüm eserlerinde insanların manevi ve ahlaki niteliklerini yüceltmeye ve değerlendirmeye çalışan gerçek halk yazarı oldu. Bu aynı zamanda her sanatçı için büyük bir mutluluk, hayatın ve yaratıcılığın önündeki bir hedeftir. Ölmes Umarbekov da bu gibi şanslı adamlardan biridir.

Ünlü Türk tiyatro yazarı Haldun Taner, Özbek tiyatro yazarları Askad Muhtor ve Ölmes Umarbekov gibi çok yönlüdür. Usta bir hikâye anlatıcısı, yetenekli bir yayıncı ve eleştirmendir. Ancak onu dünyaya tanıtan eserler "Göstermeci biçimdeki" tiyatro eserleri ve kabare tiyatrosudur (Yüksel 27). "Bertold Brecht'in takipçisi olan Haldun Taner, onun epik tiyatrosunun geleneklerini Türk Halk Tiyatrosu'na uygulayan ilk yazardır ("Keşanlı Ali Destanı" ve "Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım" eserlerinde)," diyor Rus bilim adamı L.N. Starostov (Халдун Танер 21). Haldun Taner 'in "Keşanlı Ali Destanı", "Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım" (1964), "Zilli Zarife" (1966), " Sersem Kocanın Kurnaz Karısı" (1971) ve "Ay Işığında Şamata" (1977) gibi dünyaca ünlü tiyatro eserleri vardır.

Kiev Taras Şevçenko Ulusal Üniversitesi Türkoloji Doçenti I.V. Pruşkovskaya, Haldun Taner ve Kabare Tiyatrosu ile ilgili olarak şunları söyledi: "Ulusal tiyatro ile modern dünya dramasının birleşimi, Türk dramasındaki politik drama türünün ortaya çıkmasının özelliklerini belirler. XX yüzyılın 60'lılarında Haldun Taner'in önderliğinde "Devekuşu" kabare tiyatrosu kuruldu. Bu tiyatroda yeni bir türün oyunları sahnelendi: biçim - bir halk oyunu, içerik - politik ve sosyal gerçekliğin unsurlarına acı bir komik eleştiri. Böylece 1960'lılarda Bertold Brecht'in "epik tiyatro" teorisi ve yeni tiyatro biçimlerinin aranması, Türk oyun yazarlarının halk tiyatrosu geleneklerine olan ilgisini yoğunlaştırdı." (Прушковская И.В. 14).

Kabare oyunlarının en ünlüsü "Vatan Kurtaran Şaban"dır (1967). İlk kez 1 Ekim 1967'de Çetin İpekkaya tarafından sahnelenen bu müzikal, dört yüz kırk dokuz kez daha sahnede izlendi. Bu nedenle bu eser, Türk izleyicilerinin zihnindeki kabare oyunlarının en parlak örneğidir. 1950'li yıllarda Türkiye'de yaşanan siyasi ve toplumsal değişimler zor geçmiştir ve buna paralel olarak edebiyatta geçmişi de dikkate alarak Batı etkisinde bir yenilenme süreci yaşanmıştır. Haldun Taner, eserlerinde toplumsal değişime de büyük önem vermiştir. O sosyal, siyasi, ekonomik yasalara paralel olarak değişen Türk toplumunun durumunu yansıtmıştır. Yazar, Türk toplumundaki bu değişimin çeşitli olumsuz etkileri hakkında bilgi vermektedir. Batı kültür ve sanatında böyle bir değişimin nasıl atlatıldığı sorusuna cevap bulmaya çalışır ve bu değişimin nedeniyle geride kalan yönleri gülünç bir şekilde eleştirir. Dramalarında toplumsal değişimin manevi yönünü acı bir nokta olarak tasvir eder.

Haldun Taner'in yazar olarak elde ettiği başarısı, olağanüstü durumları, olayları ve insanları tasvir etmesinde değil, küçük insanların hayatlarını tasvir etmesindedir. Anlatmaya çalıştığı konu kişiye dikkat etmiyormuş gibi hikâyenin akışında öyle bir değişiklik yapar ki, okuyucu

olayların içine dalar ve yazarın kimliğini unutur. Haldun Taner, Türk tiyatrosuna eleştirel ve özgür düşünceyi kazandırmış bir yazardır. Eserlerini okuyan herkes eserin kahramanlarında kendini eleştirir. Kendi başına düşünmeye, düşüncelerinden bir anlam çıkarmaya ve yaptığı anlamla doğru yolu seçmeye çalışır. Haldun Taner, kahramanların iç dünyasını ve ruh halini ustalıkla anlatır. Bazen onlara güler, bazen üzülür. Her iki durumda da eserleriyle genç nesli eğitmeye çalışır (Елўқ С., Кенжаева П. 254).

Halil Adıyaman kendi doktora tezinde Taner hakkında böyle açıklamada bulunuyor: "Taner'in tiyatrolarında ise yozlaşma, kentleşme, eleştiri, aldatma ve çatışma temaları ön plana çıkmıştır. Tiyatro sahasında dramatik tarzda eserlerle başlayan Taner, epik tiyatroyla devam edip kabare tiyatrosuyla edebiyatımızda yeni bir çığır açmıştır. Tiyatrolarında da mizah ve ironiyi ön planda tutan yazar, toplumumuzun dertlerini alaysamalı bir dille eleştirir. Yer yer tarihten hareket eden yazarın tüm çabası yaşadığı ülkenin demokrasisine bir şeyler katmaktır. Haldun Taner, günlük konularda yazdığı fıkra ve anı tarzındaki eserlerde de toplumun nabzını tutmaya çalışır." (Adıyaman 4)

Haldun Taner eserlerinde Özbek halkına çok yakın olan ve halkın anlayabileceği aşağıdaki konuları ve fikirleri anlatmıştır:

- bireyin toplum içindeki yaşam biçimi ve mücadelesi;
- toplumdaki eksiklikleri mizah (hiciv) yöntemini kullanarak açıklamak;
- eski dünya ve yeni dünya arasında sıkışıp kalanların eleştirisi;
- "Abdal ata binince bey oldum sanır; şalgam aşa girince yağ oldum sanır!" ile geçimini sağlayan kişilerin eleştirisi;
- toplumun farklı katmanlarından seçilmiş kişilerin ikiyüzlülüğünü ve gaspını ortaya çıkarmak.

Genellikle, her çalışmanın ana fikri esas olarak kahramanın imajında somutlaşır. Askad Muhtor ve Ölmes Umarbekov ile Haldun Taner oyunlarının kahramanları da ortak bir içerik ve ortak bir fikir temelinde doğmuş gibi görünüyor. Kahramanların ruhunda meydana gelen içsel deneyimlerin imgesi, benzer imgelerle tezahür eder. Özellikle Askad Muhtor ile Haldun Tanerin tiyatro eserlerinde idareci rollerinin ön plana çıkarılması görülmektedir. Eserlerde, yazarlar yüksek rütbeli kahramanların kendilerine has özelliklerini adım adım yansıtmaktadırlar. Düşüncelerini bu kahramanlar aracılığıyla ifade ederler. Özbek yazarı Askad Mukhtor'un sekiz perdelik "Samandar" oyununda kahramanın iç dünyasını, Samandar Saidov imajıyla ortaya koyar. Kahraman, çok büyük bir fabrikanın yöneticisi, zanaat ustası, sorumluluk sahibi, özverili, insancıl, aile odaklı bir kişi olarak tasvir edilen bir bilim insanıdır. Oyunda, Samandar'ın çocukluk sınıf arkadaşı ve yardımcısı Hamdamov, kıskançlık ve düşmanlık nedeniyle yıllardır sessizce muhalefet ediyor, ona iftira edip hapse girmesine sebep oluyor, sevgilisinden ayırıyor, onu çok büyük miktarda parayı boşa harcamakla suçluyor ve tekrar yargılanmasına neden oluyor. Hatta kendisi çaldığı parayı bile yönetmen adına kaydeder. Ancak gerçek karar verildiğinde ve Samandar'ın icadı dünya çapında tanındığında, bölge komitesi başkanı Samandar'ın sevgilisi Maryam, Moskova'da bakana başvurup bunu kanıtladığında her şey yerine oturur.

Bu kahraman tipinin benzer bir şekli, Türk yazarı Haldun Taner'in dört perdelik ilk draması "Günün Adamı"nda da görülmektedir. Yazar, zeki, sorumlu, vicdanlı, dürüst bir adamın,

profesörün muhalefet partisi tarafından milletvekili olarak aday gösterildiğini ve ardından bakanlık görevini üstlendiğini söyleyerek dramaya başlıyor. İlk etapta çok başarılı giden siyasi hayat, şahsi olaylardan dolayı sekteye uğramaya başlar. Profesörün asistanı doçent onun bu pozisyonda kalmasını istemez ve her zaman ona karşıdır. Doçent, aile üyeleri tarafından yapılan hatalar nedeniyle profesöre şantaj yapar. Etrafındakileri ona karşı kışkırtır. Profesör, çalışmalarına her zaman vicdanlı bir dürüstlükle yaklaşmaya, mezhepçilikten ve torpilden kaçınmaya çalışır. Bilim adamı siyasette çok zor bir duruma düşer ve sonunda intihar etmeye karar verir. Neyse ki bu olmayacak.

Gördüğümüz gibi, her iki dramada da idareci rolündeki kahramanın imajı dürüst, bilgili, dirençli, sorumlu bir kişi olarak gösterilmektedir. Başlarına bir felaket gelince, etrafındakiler onlara ihanet ettiğinde, düşmanlarının kendilerine karşı eylemlerine katlanarak doğru yoldan asla sapmamaktadırlar.

Askad Muhtor'un draması Samandar'da olduğu gibi, çocukluktan birlikte büyümüş iki adam arasındaki zıtlık, Haldun Taner'in "Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım" oyununda da görülmektedir. Bu eserde Vicdani ve Efruz karakterlerinin yaşamları uzun bir süre boyunca karşılaştırılırken, kurnaz ve usta Efruz her zaman yasadışı yollardan başarılı olurken, saf Vicdani hayatta birçok zorluk yaşar. Bu, aşağıdaki sohbet parçasında da görülebilir:

"Vicdani: Demek artık yurduna mecliste hizmet edeceksin. Bravo.

Efruz: Hayır Vicdani. Hakkımda on iki icra, dokuz haciz, iki tevkif kararı vardı, şirketin hesaplarında. Sırf dokunmasınlar diye mebus oldum." (Taner 86).

Edebiyat eleştirmeni Şârâ Sayin, Taner'in dramasında Vicdani ve Efruz'un imgelerine dair şöyle bir değerlendirme yapıyor: "Gözlerimi Kaparım, Vazifemi Yaparım" adlı oyununda Haldun Taner, özgür düşünmenin gereksizliğine inandırılmış, kendisine gelenek ve tek doğru olarak sunulan 'kalıp'ların baskısıyla yaşayan "uysal delikanlı", "örnek talebe", "model vatandaş" VİCDANİ tipini oluşturur. Vicdan ve düşünme özgürlüğünden yoksun, birey olmaktan uzak Vicdani'lerin edilgenlikleri beslendiği sürece, çıkarcı Efruz'ların ne denli güçlenebileceklerini bir yandan gülerken öte yandan içimiz burkularak izleriz." (Sayın 29)

Her iki oyunda da kötü karekterlerin kahramana iftira atması kahramanın hapse girmesine neden olur. Samandar'da, baş kahraman zor bir durumdayken Samandar ve Hamdamov arasında yapılan bir konuşma, Hamdamov'un ne kadar alçak olduğunu gösteriyor:

> S a m a n d a r: Komisyon beni arıyorsa, sana ne, Hamdamov? Tüm hayatın boyunca etrafımdaydın, bir gölge gibi arkamda sürünerek geliyorsun, ne istiyorsun benden?
>
> H a m d a m o v: *(kendinden memnun, gülümsüyor ve ileri geri yürüyor).* İhtiyacım olan her şeye sahibim: sen kaybettin, düştün, ben üstteyim, senin üzerindeyim.
>
> S a m a n d a r: Bana bak, Solyeri olamazsın, çünkü ben Mozart değilim. Net konuş, ne istiyorsun benden!
>
> H a m d a m o v: Gerçek şu ki, biz okuldayken, çocukken senden nefret ediyordum. Şanslıydın, iyi okudun, öğretmenler seni şımarttı ve kızların hep gözü sendeydi. Canımı yaktı. Acı beni kemirdi, anladın mı? Her adımda seni yoldan saptırmaya çalıştım ... Senin olduğun yerde benim için dünya dardı. Sonra ben ... Seni iftirayla hapsettirdim.

> Seni aşkın Maryam'dan ayırdım. Ama her seferinde ayağa kalkıyorsun. Ben de vazgeçmedim. Bak, sonunda zirvedeyim! Sen bittin, Samandar! Ne kadar mutluyum! (Асқад Мухтор 50)

Her iki drama da kahramanların yaşamlarının uzun bir dönemi yansıtılıyor: çocukluktan yetişkinliğe kadar (Samandar, oyunda 50 yaşında olarak geçiyor).

Ayrıca Haldun Taner'in çalışmalarındaki ana temalardan biri sosyal temadır ve birçok draması aile ilişkilerini yansıtır. Bu tür dramalar arasında üç perdelik "Ve Değirmen Dönerdi" adlı oyun yer alıyor. Eserin konusu, Kuşat adında genç bir sanatçının Festekiz ailesine içgüvey olmasıyla başlıyor.

Ve Değirmen Dönerdi alışılmış, tekdüze, yavan düzeni içinde Festekiz ailesinin kentsoylu yakasına, öteki yakadan ressam Küşat bir evlenme ile içgüveyi gelir. O da Festekizlere döner. Maddi durumu düzelmiş, ama sanatı, yaratıcılığı kurumuştur. Yeniden kendi yakasına dönmek için bir çaba gösterirse de Festekizliği üzerinden atamaz; bu, artık sanatına sinmiştir. Yarışmayı kazanamaz; canına kıyar (And 537).

Fahrunnisa ve Kuşat'ın ailenin evine taşınmasının üzerinden altı ay geçmişti. Kuşat, bu ailenin içgüveyi olarak ailenin tüm tuhaf geleneklerine ve kurallarına uymak zorunda kalırken, Festekiz ailesine her yönden benzemeye başlar. Artık eskisi gibi resim yapmıyor. Resmini yapacak bir yer arıyor ama resim yapamıyor. Bir gün arkadaşı Azat, Kuşat'ı ziyaret ettiğinde bir yarışma hakkında konuşur. Kuşat telaşlanıyor, çünkü gösteri için çok az zaman kalmıştı. Oyundaki olaylar, bu yarışmaya hazırlık şeklinde devam eder. Kuşat sonunda resim yapmak için bir yer seçer, Festekiz ailesi için uğursuz bir değirmen. Yarışma için bir resim çizer ancak kazanamaz. Eski arkadaşları sık sık onun ziyaretine değirmene gelir. Bunların arasında Serap adında bir kız da var. Bir süre sonra Kuşat ona aşık olur ve onunla evlenmeye karar verir. Ancak Serap, aynı anda hem Kuşat'a hem de Azat'a umut verir.

Yarıştaki yenilgi, Kuşat'ın Serap ve Azat ile ilişkisi arasında bir çöküşe ve çatışmaya yol açacaktır. Azat, Fahrunnisa'nın eylemlerini açıkladığında Kuşat, Fahrunnisa'dan daha fazla hayal kırıklığına uğrar ve intihar etmeye karar verir. Festekiz ailesi tam zamanında gelir ve Kuşat'ın hayatını kurtarır. Oyunda bir sanat adamı olan Kuşat, duygularında aile sorunları nedeniyle yaşanan iç kargaşayı hissetmez, ancak duygularını dengeleyerek kahramana gönül rahatlığı vermez. Zihinle bilinmesi ve dil ile yorumlanması zor olan bu sürecin düzenliliği, insanı yaşam ile ölüm arasında seçim yapmaya zorlar. Sonuç olarak Kuşat, aile çatışmalarının etkisi altında sanattan da uzaklaşır ve onun vücudunu sürekli bir rahatsızlık sarar. Eski kız arkadaşı Serap ile ilişkisini yeniden kurmaya çalışır. Ancak bu çabalar boşuna gider.

Eser, Fahrunnisa ve Kuşat'ın Festekiz ailesinde yaşamaya karar vermesiyle mutlu bir şekilde sona erdi.

Özbek yazarı Ölmes Umarbekov'un iki perdelik "Yargı" dramasında benzer bir sosyal tema görülmektedir. Kahraman Şuhrat Kasimov, mahkeme salonunda 17 yaşındaki tanıdığı Zamira Murodova'yı öldürmekle suçlanıyor. Şuhrat 7 yaşında öksüz kaldı ve bir bakımevinde büyüdü. Okuldan mezun olduktan sonra babasının arkadaşı ordinatör U. Tolipov onu ailesine alıp büyüttü, eğitti ve işle görevlendirdi. U. Tolipov, Şuhrat'ı kızı Rahima ile evlendirmek amacıyla onun rızasını sorduğunda, genç adam saygı ve kendisini

borçlu hissetmesinden dolayı kabul etti. Yine de yüreğinde bakımevinde birlikte büyüdüğü Muhebbet adlı aşkı vardı. Muhebbet aynı zamanda Şuhrat’a kızarak, başka biriyle evlenir ve boşanır. Zamira adlı bir tanıdığın öldürülmesi, Muhebbet'in uzun bir yolculuğa çıkmadan önce Şuhrat’ı son kez bir görüşmeye davet ettiği gece gerçekleşir. Kızla ölümünden önce tesadüfen buluşan Şuhrat suçlanarak tutuklanır. Ancak mahkemede karısı, kayınpederinin önünde o masum gecede nerede olduğunu söyleyerek kendini haklı çıkaramaz. Aile değerleri ve namus duygusu hakimdir. Oyunun sonunda olayları öğrenen Muhebbet mahkemede ifade verir ve Şuhrat'ın masumiyeti kanıtlanır.

Her iki oyun da karısının ailesine bağımlı olan bir erkeğin ruhsal deneyimlerini ve iç kargaşasını yansıtıyor. Bu tipler tam bir aile mutluluğu duygusu yaşayamıyor. Kalbinin derinliklerinde kayınpederine bir borç ve eski sevgilisine olan aşk yatıyor. Sanki çaresizlikten evlenmiş gibiler. Ancak her iki eserin sonunda kahraman ailesinden vazgeçmez.

Özellikle Haldun Taner'in diğer oyunlarında da Özbek oyun yazarlarının kahramanları gibi, zihinsel deneyimlerin ve fantezilerin baskısı altında betimlenen kahramanlar var.

Türk ve Özbek halklarının sosyal hayatındaki eksikliklerin eleştirisi, insanların zenginliği mutluluk ve sevgiden üstün tutması, Taner'in dramalarında ve Özbek dramalarında da görülebilir. Özellikle Taner'in "Dışarıdakiler" eserinde zenginliği elde etmek amacıyla sevmediği biriyle evlendirilmek istenen Aynur’un eniştesi Necati tarafından kınaması gibi, Ölmes Umarbekov'un "Yargı" eserinde de 17 yaşındaki Zamira'nın annesi tarafından komşusunun zengin bir tanıdığına verilmek istenmesi ve bundan dolayı kızın ölümü anlatılıyor.

Haldun Taner'in Bertold Brecht geleneğine göre yazdığı epik dramlarının ana teması, ülkedeki mevcut siyasi sistemi eleştiren acı gülümsemeye dayanan trajik komedilerdir. Bunlar arasında "Eşeğin Gölgesi", "Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım", "Keşanlı Ali Destanı" ve "Vatan Kurtaran Şaban" gibi oyunlar yer alıyor. Bu tür eleştiriler Özbek oyun yazarı Şarof Boşbekov'un "Demir Kadın" adlı oyununda görülmektedir.

Araştırmaya göre, Taner'in ilk dramalarındaki gerçek hayat tasviri, sonraki çalışmalarında gelişmeye devam etti. Hayatta ezilen, çaresiz, çeşitli anlaşılmazlıklardan dolayı yalnız kalan ve insanlardan uzaklaşan, amaçsız ve bunalımlı kahramanlar, yazarın o zamandaki ruh halini yansıtmaktadır. Genel olarak modern Özbek ve Türk tiyatrosunda insan kalbi, zihni ve ruh hali sıradan fenomenler olarak görülmez. İnsan kalbinin büyük arzularının, geçmişinin ve bugününün dramatik şekilde ifade edilmesi ve farklı duyguların aynı anda yansıtılması yazarlar tarafından çeşitli şekillerde ifade edilmiştir. Bu, dramanın yaratıcılarının çok fazla deneyim ve beceriye sahip olduklarını gösterir.

Sonuç olarak Özbek ve Türk dramalarına yansıyan temaların, gündeme getirilen toplumsal sorunların, eleştirilen siyasi sistemin, insani eksikliklerin, sosyo-kültürel durumun her iki millet için ortak olduğu söylenebilir. Çünkü iki halkın kültürü, sanatı ve edebiyatı birbirine yakın. Özellikle dramatik eserlerdeki imgeler ile olay örgüsünün betimlenmesi arasındaki benzerlik buna açık bir örnek olabilir. İncelenen dramalardaki kahramanların kaderlerinin karşılaştırılması sonucunda, düşünceleri, durumlarındaki ortaklıklar, her iki halkın edebiyatındaki benzerlikler incelenmiştir. Oyun yazarlarının üsluplarındaki yakınlık da keşfedildi.

Özellikle bugün iki halk arasındaki dostluk ilişkileri ve edebi bağlar genişlemektedir. Bu sırada, gelecekte edebi bağları daha da genişletmek için sanatçıların eserlerini yaygın olarak tanıtmak, ortak yönlerini incelemek önemlidir.

Kaynakça

İncelenen Eserler

Мухтор, Асқад. *Тонг билан учрашув. 'Şafakla Buluşma'*-Т.: Ғафур Ғулом номидаги Адабиёт ва санъат нашриёти, 1987.

Умарбеков, Ўлмас. *Сайланма.* "Учинчи жилд. Драмалар", *Қиссалар. Seçme Eserler: Üçüncü cilt. Dramalar, Kıssalar'*.–Т.: "Ғафур Ғулом номидаги Адабиёт ва санъат нашриёти", 1985.

Taner, Haldun. *Vatan Kurtaran Şaban*, Ankara: Bilgi Yayınevi,1989.

Taner, Haldun. *Keşanlı Ali Destanı*, Ankara: Bilgi Yayınevi,1964.

Taner, Haldun. *Dışardakiler*, Ankara: Bilgi Yayınevi,1990.

Taner, Haldun. *Ve Değirmen Dönerdi*, Ankara: Bilgi Yayınevi,1991.

Taner, Haldun. *Eşeğin Gölgesi*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1995.

Taner, Haldun. *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, İstanbul Cem Yayınevi,1979.

Taner, Haldun. *Günün Adamı*, İstanbul: Necdet Sander Yayınları,1953.

Diğer Kaynaklar

Adıyaman, Halil, (2012). *Haldun Taner Hayatı, Sanatı ve Eserleri*. Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Ankara.

And, Metin. *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu (1923-1983)*, Ankara:Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1983b.

Sayın, Şârâ. "Haldun Taner ve Hoşgörü", *Milliyet Sanat.* 145, 1 Haziran; 29,1986.

Yüksel, Ayşegül. *Haldun Taner Tiyatrosu*, Ankara: Yayınevi, 1986a.

Елўқ С., Кенжаева П. *Кутилмаган меҳмон. 'Beklenmeyen konuk'* Т.: Akademnaşr, 2011.

Мирвалиев, С., Шокирова, Р.*Ўзбек адиблари. 'Özbek Yazarları'*, Тошкент: Ғафур Ғулом номидаги адабиёт ва санъат нашриёти, 2016.

Ҳасанова, Б. *Танти кўнгилнинг ўкинчлари. 'Cömert gönlün pişmanlıkları',* "Ёшлик", 2017, 4-сон.

Танер, Халдун. *Избранное. Новеллы и публицистика*. Пер. с тур.Л.Н.Старостова. Москва: Главная редакция восточной литературы издательства "Наука",1984.

Прушковская, И.В. *История развития турецкой авторской драмы (Республиканский период до 1980 г.)*, Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко, 2014.