



ORDU
ÜNİVERSİTESİ

CİLT 2: EDEBİYAT

E-ISBN: 978-605-87863-6-3

I. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Sempozyumu (OTUDES) Bildiri Kitabı



ORDU - 2017

CİLT 2: EDEBİYAT



TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI BÖLÜMÜ
ve TÜRKOLOJİ KULÜBÜ

I. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı
Öğrenci Sempozyumu (OTUDES)
Bildiri Kitabı

Edebiyat



E-ISBN: 978-605-87863-6-3

ORDU - 2017



Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü ve Türkoloji Kulübü

I. ULUSLARARASI TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI
ÖĞRENCİ SEMPOZYUMU (OTUDES)

Editörler

Prof. Dr. Abdullah EREN
Doç. Dr. Necip Fazıl DURU

E-ISBN

978-605-87863-6-3

Ordu

Aralık 2017

Kapak Tasarım - Dizgi/Mizanpaj
Semih GÜRSOY

İletişim

Cumhuriyet Mah. Ordu Üniversitesi
Cumhuriyet Yerleşkesi Fen Edebiyat Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Kat: 1
Altınordu/ORDU

Telefon

0(452) 226 52 00

KURULLAR

Onur Kurulu

Prof. Dr. Tarık YARILGAÇ
(Ordu Üniversitesi Rektörü)
Prof. Dr. Öznur ERGEN AKÇİN
(Ordu Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Dekanı)

Düzenleme Kurulu

Doç. Dr. Abdullah EREN
Doç. Dr. Necip Fazıl DURU
Yrd. Doç. Dr. Abdulkadir ÖZTÜRK
Dr. Hüseyin YILDIZ
Arş. Gör. Zeynep DİNÇER BERDİBEK

Bilim Kurulu

Prof. Dr. Âbide DOĞAN (Türkiye)
Prof. Dr. Adnan KARAIŞMAİLOĞLU (Türkiye)
Prof. Dr. Ahmet Bican ERCİLASUN (Türkiye)
Prof. Dr. Ahmet MERMER (Türkiye)
Prof. Dr. Alfiya YUSUPOVA (Rusya)
Prof. Dr. Ali AKAR (Türkiye)
Prof. Dr. Ayşe Gül SERTKAYA (Türkiye)
Prof. Dr. Beyhan KESİK (Türkiye)
Prof. Dr. Birsal KARAKOÇ (İsveç)
Prof. Dr. Çetin PEKACAR (Türkiye)
Prof. Dr. Dursun YILDIRIM (Türkiye)
Prof. Dr. Ekrem ARIKOĞLU (Türkiye)
Prof. Dr. Erhan AYDIN (Türkiye)
Prof. Dr. Eva Csaki (Macaristan)
Prof. Dr. Fatma Sabiha KUTLAR OĞUZ (Türkiye)
Prof. Dr. Figen GÜNER DİLEK (Türkiye)
Prof. Dr. Günay KARAAGAÇ (Türkiye)
Prof. Dr. Gürer GÜLSEVİN (Türkiye)
Prof. Dr. Halit DURSUNOĞLU (Türkiye)
Prof. Dr. Hasan Ali ESİR (Türkiye)
Prof. Dr. Hatice ŞİRİN (Türkiye)
Prof. Dr. Henryk JANKOWSKI (Polonya)
Prof. Dr. Hülya KASAPOĞLU ÇENGEL (Türkiye)
Prof. Dr. İbrahim DİLEK (Türkiye)
Prof. Dr. İsmail Hakkı AKSOYAK (Türkiye)
Prof. Dr. Kadıralı KONKOBAYEV (Kırgızistan)
Prof. Dr. Kazım KÖKTEKİN (Türkiye)
Prof. Dr. Ksenija AYKUT (Sırbistan)
Prof. Dr. Leylâ KARAHAN (Türkiye)
Prof. Dr. M. Fatih KİRİŞÇİOĞLU (Türkiye)
Prof. Dr. M. Öcal OĞUZ (Türkiye)
Prof. Dr. Marek STACHOWSKI (Polonya)
Prof. Dr. Mehmet KIRBIYIK (Türkiye)
Prof. Dr. Mustafa ÖNER (Türkiye)
Prof. Dr. Mustafa TANÇ (Türkiye)
Prof. Dr. Nazım Hikmet POLAT (Türkiye)
Prof. Dr. Nesrin KARACA (Türkiye)
Prof. Dr. Nevzat ÖZKAN (Türkiye)
Prof. Dr. Orhan Kemal TAVUKÇU (Türkiye)
Prof. Dr. Osman Fikri SERTKAYA (Türkiye)
Prof. Dr. Özkul ÇOBANOĞLU (Türkiye)
Prof. Dr. Şaban SAĞLIK (Türkiye)
Prof. Dr. Şükrü Haluk AKALIN (Türkiye)
Prof. Dr. Timur KOCAOĞLU (ABD)
Prof. Dr. Tuncer GÜLENSOY (Türkiye)
Prof. Dr. Turgut KARABEY (Türkiye)
Prof. Dr. Yaşar AYDEMİR (Türkiye)
Prof. Dr. Zeki KAYMAZ (Türkiye)
Prof. Dr. Zeynep KORKMAZ (Türkiye)
Doç. Dr. Abdullah EREN (Türkiye)
Doç. Dr. Ali SELÇUK (Türkiye)
Doç. Dr. Aysun SUNGURHAN (Türkiye)
Doç. Dr. Bülent BAYRAM (Türkiye)
Doç. Dr. Bülent GÜL (Türkiye)
Doç. Dr. Cengiz GÖKŞEN (Türkiye)
Doç. Dr. Ferruh AĞCA (Türkiye)

Doç. Dr. Feyzi ERSOY (Türkiye)
Doç. Dr. Gökhan ÖZSOY (Türkiye)
Doç. Dr. Habibe YAZICI ERSOY (Türkiye)
Doç. Dr. İlker AYDIN (Türkiye)
Doç. Dr. İsmet ZAATOV ABLİYATİFOVİÇ (Rusya)
Doç. Dr. Kezban TEKŞAN (Türkiye)
Doç. Dr. Kemalettin DENİZ (Türkiye)
Doç. Dr. Mariya BULGAROVA (Rusya)
Doç. Dr. Mehmet KURUDAYIOĞLU (Türkiye)
Doç. Dr. Mesut TEKŞAN (Türkiye)
Doç. Dr. Necip Fazıl DURU (Türkiye)
Doç. Dr. Özer ŞENÖDEYİCİ (Türkiye)
Doç. Dr. Sait OKUMUŞ (Türkiye)
Doç. Dr. Salim KÜÇÜK (Türkiye)
Doç. Dr. Şevkiye KAZAN NAS (Türkiye)
Doç. Dr. Tülay ÇULHA (Türkiye)
Doç. Dr. Yavuz KARTALLIOĞLU (Türkiye)
Yrd. Doç. Dr. Abdulkadir ÖZTÜRK (Türkiye)
Yrd. Doç. Dr. Ahmed Farman Al-Chalaby (Irak)
Yrd. Doç. Dr. Beytullah BEKAR (Türkiye)
Yrd. Doç. Dr. Erdal AYDOĞMUŞ (Türkiye)
Yrd. Doç. Dr. Faruk GÖKÇE (Türkiye)
Yrd. Doç. Dr. Fethi NAS (Türkiye)
Yrd. Doç. Dr. Gönül ERDEM NAS (Türkiye)
Yrd. Doç. Dr. Hasan Hüseyin MUTLU (Türkiye)
Yrd. Doç. Dr. İsa SARI (Türkiye)
Yrd. Doç. Dr. Kenan KOÇ (Türkiye)
Yrd. Doç. Dr. Mustafa ÇİPAN (Türkiye)
Yrd. Doç. Dr. Perihan KAYA (Türkiye)
Yrd. Doç. Dr. Savaş ŞAHİN (Türkiye)
Yrd. Doç. Dr. Sinan GÜZEL (Türkiye)
Yrd. Doç. Dr. Veli Savaş YELOK (Türkiye)
Yrd. Doç. Dr. Yavuz UYSAL (Türkiye)
Yrd. Doç. Dr. Yılmaz ÖZKAYA (Türkiye)
Dr. Ablet SEMET (Almanya)
Dr. Cemile KINACI (Türkiye)
Dr. Dinçer APAYDIN (Türkiye)
Dr. Erkan KARAGÖZ (Türkiye)
Dr. Hüseyin YILDIZ (Türkiye)
Dr. Işlay IŞIKTAŞ SAVA (Türkiye)
Dr. Kamil STACHOWSKI (Polonya)
Dr. Mikail CENGİZ (Türkiye)
Dr. Musa SALAN (Türkiye)
Dr. Reyhan Gökben SALUK (Türkiye)
Dr. Zeynep GENCER (Türkiye)

Yabancı Dil Sorumluları

Okt. Selin YURDAKUL
Arş. Gör. Şeyma TEKİNTAŞ
Ebru OTUR

Sekreteryası

Öğr. Gör. Serap KARADEMİR
Arş. Gör. Muhammet KAYA
Selma ATAMAN
Ahmet AŞCIOĞLU
Mücahit ANGIN
Pınar ÖKSÜZ
Simge AKKÖSE
Sultan Betül TIKENCE
Ünal ALBAYRAK
Yusuf ARAS
Erdi KAYA
Semanur BAYRAKTAR
Selma KARAKUŞ
Tuğba TURALI
Burhan ŞİMŞEK
Abdurrahman ERİN
Öznur ÖZER

Editörlerden...

Ordu Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü ve Ordu Üniversitesi Türkoloji Kulübü işbirliğiyle düzenlenen I. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Sempozyumu (OTUDES) 17-19 Mayıs 2017 tarihinde Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi salonlarında gerçekleştirilmiştir.

Öncelikle dönemin Ordu Valisi İrfan Balkanlıoğlu ve Sayın Rektörümüz Prof. Dr. Tarık Yarılgaç Beyefendiler ve Sayın Dekanımız Prof. Dr. Öznur Ergen Akçin Hanımefendi olmak üzere sempozyumumuzda gerek üniversitemiz içinden gerekse dışından her türlü maddi ve manevi desteği fazlasıyla gördük. Sempozyumumuza destek veren kurum ve kuruluşlara, değerli misafirlerimize, kıymetli bilim insanlarına ve gençlerimize, emeği geçen herkese sonsuz teşekkürlerimizi arz ederiz.

Binlerce yıllık dil ve edebiyat birikimimizin çeşitli yönlerden ele alındığı, bilgi ve fikirlerin paylaşıldığı I. OTUDES kapsamında sunulan edebiyat bildirilerinin yer aldığı bu ikinci ciltte, 38 bildiri metni yer almaktadır. Bu bildiriler ile Türk Edebiyatına genç bilim insanlarınca önemli katkılar sunulduğunu düşünmekteyiz.

Bu düşüncelerle kitabımızın bilim âlemine hayırlı olmasını dileriz.

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

DİVÂN EDEBİYATINDA SONRADAN ADI KONAN BİR TÜR: KELÂMİYYE Betül ÇALDEMİR	1-11
ÖLMEYE YATMAK'TA ŞİDDET Betül SOLMAZ	13-21
BİR “KILIÇ” GÖLGESİNDE YAĞMUR-SU BAĞLAMINDA ÇAĞLARI ÖTESİNDEN GÜNÜMÜZE UZANAN PEYGAMBER AŞKI Büşra ESMER	23-35
BÜYÜK TÜRKMEN ŞAİRİ ANDELİP 'İN EDEBİ KİŞİLİĞİ Cansu AYYACI	37-43
YENİ TÜRK EDEBİYATININ DEĞİŞEN MESELELERİ Dilara KARAKAŞ	45-50
ABBÂS-ZÂDE MEHMET EMİN EFENDİ VE SÛRNÂMESİ Elif Nur ANBAR	51-55
ZÂTÎ SÜLEYMAN EFENDİ VE KASİDE-İ HACC-I MA'NEVİYYESİ Elif ŞENLİK	57-66
18. YÜZYIL ŞAİRİ HAŞMET'İN YENİ BİR ESERİ “TARİH-İ MUHASARA-YI KARS DER ZAMAN-I AHMED” Emrah AYDEMİR	67-75
DİVAN ŞİRİNDE SERVİ-ÖLÜM-MEZAR İLGİSİ (15.-16. YÜZYILLAR) Gülümser BOZKURT	77-85
SEVİNÇ ÇOKUM'UN ROZALYA ANA HİKÂYESİNDE SOSYAL VE SİYASAL ARKA PLAN Gülyaşar KARAKUŞ	87-97
GÜRSEL KORAT'IN ZAMAN YELİ, GÜVERCİNE AĞIT VE KALENDERİYE ROMANLARINDA ZAMAN KAVRAMININ ÜÇ FARKLI YANSIMASI ÜZERİNE BİR İNCELEME Gürhan ÇOPUR	99-104
MÜELLİFİ BİLİNMEYEN MANZUM BİR KURAN FALI Halil Sercan KOŞİK	105-116
DİVANI'NDAN HAREKETLE EDİRNELİ NAZMÎ'NİN ŞİİR, ŞAİR VE EDEBİ TENKİT HAKKINDAKİ GÖRÜŞLERİ Hasan DOĞAN	117-139
BABADAN OĞULA NASİHATLER: NASİHAT-NÂME-İ İSMAİL HAKKI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME Hatice Kübra ÖZÇELİK	141-158

YENİ CEMİYET, YENİ İNSAN: REFİK AHMET SEVENGİL'İN 'PERDENİN ARKASI' ROMANINDAN CUMHURİYETİN İLK YILLARINA BAKMAK Hazal BOZYER	159-168
LEYLÂ VÜ MECNÛN MESNEVİSİNDE DELİLİK KAVRAMININ VELİLİK KAVRAMIYLA İLİŞKİLENDİRİLMESİ Hilal EKŞİK	169-179
ŞEYHİ VE HAMDULLAH HAMDİ'NİN MESNEVİ TARZINDAKİ ESERLERİNİ YENİDEN OKUMAK İMRAN TEKELİ	181-190
MİZAH TEORİLERİ BAĞLAMINDA ORDU FIKRALARI Kadirhan ÖZDEMİR	191-202
"ŞAPLANTILI AŞK" OLGUSUNUN ZARARLARI BAĞLAMINDA CEMİL SÜLEYMAN'IN SİYAH GÖZLER ADLI ROMANINDAKİ PSİKOLOJİK REALİZMİN İZLERİ Mine Nihan DOĞAN	203-212
JOSEPH CAMPBELL'İN KAHRAMANIN SONSUZ YOLCULUĞU'NA GÖRE KEREM İLE ASLI (SAVE-BUİNZEHRA VARYANTI) HİKÂYESİNİN İNCELENMESİ Mirza POLAT	213-220
DEDE KORKUT HİKÂYELERİNDE ZAMAN KAVRAMI Mizgin AKGÜL	221-226
AZİZ MAHMÛD HÛDÂYÎ'NİN OSMANLI SULTANLARIYLA EDEBİ MÛNASEBETLERİ Muhammet KILIÇ	227-236
MAYIS YEDİ'Sİ VE MAYIS YEDİSİ'NİN ORDU'NUN YUKARI KIZILEN KÖYÜ'NDEKİ UYGULAMALARI Mustafa EREN	237-242
"KİTABİ-DEDE KORKUT" VE "ALPAMIŞ" DESTANLARININ KARŞILAŞDIRILMASI Nəzmiyə SƏLİMLİ	243-248
CENGİZ AYTMATOV'UN "DAĞLAR DEVRİLDİĞİNDE" ADLI ESERİNDE KADER VE KADERCİLİK ALGISI Oğuzhan TEKOL	249-257
MODERN TÜRK EDEBİYATINDA GELENEKTEN YARARLANMA MESELESİNE ELEŞTİREL BİR BAKIŞ Ömer AZDER	259-266
EDİRNELİ NAZMÎ DİVÂNI'NDA 'ASES KAVRAMI ÜZERİNDEN SOSYAL HAYATI OKUMAK Önder ÖZTÜRK	267-274
OKSİDENTALİZM BAĞLAMINDA KARNAVAL ROMANI Özge AKSOY SERDAROĞLU	275-279

KÜLTÜRLERARASILIĞIN ÇOCUKLARA ÖĞRETİMİNDE BİR ÖRNEK: UZAYLI ÇOCUK ULYA MARDİN'DE Özge KÖMEÇ	281-286
SON ASIR TÜRK ŞAİRLERİ'NDE MİZAHIN MÜSTEHZİ, MÜHTEHCEN, NÜKTELİ DİLİ Selma ATAMAN	287-301
EYLÜL ROMANINDA HALİD ZİYA VE AŞK-I MEMNU ETKİLERİ Serhat HAMİŞOĞLU	303-312
NECÂTÎ BEG DİVÂNINDA MELÂL MEFHÛMU Uğur TOKÇESİ	313-325
YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU'NUN HEP O ŞARKI ROMANININ MEKÂN BAĞLAMINDA İNCELENMESİ Volkan YAYLA	327-333
16. YÜZYIL ŞAİRLERİNDEN KARAMANLI SABÛHÎ VE DİVANÇESİ Yasin ŞEN	335-344
CENGİZ DAĞCI'NIN "ONLAR DA İNSANDI" ROMANINDA GÖÇ OLGUSU Yunus Emre HANDERE	345-352
EBUBEKİR CELALÎ DİVANINDA ŞİİR VE ŞAİR İLE İLGİLİ DÜŞÜNCELER Zeynep DADAK	353-361
BİR SELAMLAMA BİÇİMİ OLARAK "UZAKTAN MERHABA DEMEK" Zeynep DİNÇER BERDİBEK	363-368
KLASİK TÜRK EDEBİYATINDA KUDÛMİYYE Züleyha Nurgül ERTUĞRUL	369-378

DİVÂN EDEBİYATINDA SONRADAN ADI KONAN BİR TÜR: KELÂMİYYE

Afterwards named a kind in Divân Literature: Kelâmiyye

BETÜL ÇALDEMİR

Gazi Üniversitesi

Öz: Söz altın ise şair kuyumcudur. Şair, kuyumcu titizliği ile sözü şiiirine işler ve böylece söz hak ettiği değeri kazanmış olur. Kelâmiyye türü de tam olarak bize bu işlenişini anlatmaktadır.

Kelâmiyyenin sözlük anlamı; söz, kelâm, sühandır. Nesib bölümünde sühan / kelâm / sözü konu alan ve sözün değerini anlatan kasidelerdir. Bu tanımın yanı sıra kelâmiyyeler sadece kaside nazım şekli ile sınırlı kalmamış, farklı nazım şekilleriyle de yazılmıştır. Bu başlığa ilk defa Sünbülzâde Vehbi'nin bir kaside bir de mesnevisinde rastladık. Yaptığımız bu çalışmada 16. yüzyılda yaşamış Fuzuli'nin "söz" redifli gazeli, 17. yüzyılda Nef'i'nin "sühan" redifli kasidesi ve 18. yüzyılda Sünbülzâde Vehbi'nin mesnevi nazım şekliyle yazdığı kelâmiyyeleri yukarıda bahsi geçen mevzuya örnek olarak verilmiştir. Bu tür aynı zamanda bize şairin poetikasını da sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Divân Edebiyatı, Kelâmiyye, Fuzuli, Nef'i, Sünbülzâde Vehbi.

Abstract: *If the word is gold, poet is jeweler. The poet works with the jeweler's meticulousness to pass the words to poetry, so that the word earns the deserved value. The Kelâmiyye genre also tells us exactly this process.*

Dictionary meaning of Kelâmiyye; Word, expression, statement. Odes subject statement/expression /word in the entrance section describes the value of the word. In addition to this definition, the kelâmiyyes were not limited with the ode's verse form. It is also written with different verse forms. We encountered this title first time in a ode of Sünbülzâde Vehbi and a mesnevi. In this work we do, "word" rhyme lyric of Fuzuli, who lived in the 16th century, "statement" rhyme ode of Nef'i in 17th century and kelâmiyyes which written by Sünbülzâde Vehbi with mesnevi verse style are given as an example to the subject above mentioned. This type also presents poetic of poetry to us at the same time.

Key words: *Divân Literature, Kelâmiyye, Fuzuli, Nef'i, Sünbülzâde Vehbi.*

GİRİŞ

Türk edebiyatının tür bakımından en zengin edebiyat kolu Divan edebiyatıdır. Dolayısıyla Divan edebiyatının sahip olduğu türlerin çoğu tanımı ve örnekleriyle yerleşmiş ve gelenekselleşmiştir. Bununla birlikte içerik açısından örnekleri var olan, ancak adı sonradan verilen tür/türler de vardır. Biz de bildirimizde böyle bir tür olan "kelamiyye" yi tanıtmaya çalışacağız.

"Tür" kelimesi sözlüklerde "nev'i, tarz, tavır, cins, çeşit, tabiat bilgisinde alt bölümü olan cinslerin ayrıldığı bölüm " anlamlarıyla yer almaktadır. (Haz. Ağakey 1955:744; Doğan 1994:1090, Parlatur 2004:1736)

Rıdvan Canım, tür konusunda yazdığı eserinde " Edebi anlamda, bir yazının konu seçimi, yazılış amacı ve üslubu yönünden bağlı olduğu kurallar o yazının türünü oluşturur."

gibi ilk bakışta birbirinden farklı, hatta ait olduğu bilim dalına göre değişebilen tanımlar görünür.” demektedir. (Canım 2016:9) yine aynı eserin bir başka yerinde “Günümüzde yapılan çalışmalarda türün belirleyici kriteri “ konu olarak görünüyorsa da edebi metinlerin konuları ile yüz yüze geldiğinde meselenin en azından biyolojik anlamda “tür” kavramı kadar, yine eskilerin “efrâdını câmi ağıyârını mâni” dediği, sınırları net olarak belirlenmiş, çizilmiş, her bakımdan tanımı yapılmış bir “edebi tür” den söz etmekte o kadar kolay değildir. (Canım 2016:11)

Yine aynı konuda Neslihan Koç Keskin de “edebi tür” terimini şöyle tanıtmaktadır: Edebi tür; manzum, mensur veya manzum-nesir birlikte düzenlenmiş edebi eserleri, divanlar ve mesnevilerde yer alan çeşitli manzumelerin konusunu belirleyen bir terimdir (Keskin 2016:271) demektedir.

Tür konusu, Türk edebiyatında özellikle Divan ve Halk edebiyatları için hala açıklığa kavuşturulmuş veya bütünüyle tartışılmış bir mesele değildir. Tür konusunun Divan şiirinde tam anlamıyla çözüme kavuşamamasının önemli bir sebebi de her devirde yeni yeni eserlerin/divanların, mesnevilerin ve bunların içinde rastlanılan yeni şiirlerin gün yüzüne çıkmasıdır.

Kelâm-ı Mevzûn-ı Belâgat-nümûn

Edebiyat teorisyenleri “Şiir, kelime istifidir.” der. Bunun yanı sıra şiir dilini “dil içinde ayrı dil” olarak kabul ederler. Genellikle Divan şairlerinin dilinden “kelâm, söz, sözüm, Sühan” kelimeleri hiç eksik olmaz.

Kelâmın sözlük anlamı: Söz, lakırdı, nutuk, söyleyiş (Sami 2011: 903) ; Tanrı’nın varlığından bahseden ilim, dil, söyleyiş (Kanar 2003: 734) ; ibare, fikra, cümleler (Devellioğlu 1962: 604) ; bir şeyi anlatmak için söylenen sözlerdir. (Çağbayır 2007:) Kelâmiyyenin sözlük anlamı ise kalamcıların izlediği yol (Kanar , 2003) ; kalamcılar yolu (Devellioğlu 1962:604) ; kelam bilimidir. (Çağbayır 2007:) Bugüne kadar yapılan tanımlara baktığımızda bu terim edebi anlamda açıklanmamış, genellikle kelâm lafzı sözlüklerde yerini almıştır. Kelâmiyye edebi anlamda sadece A. Mermer, N. K. Keskin sözlüklüğünde, sözün değerini anlatan söz, sühan ve kelâmı konu alan kasidelerin nesib bölümüdür, diye geçmektedirler. Bütün bu bilgiler çerçevesinde kelâmiyyenin tanımı ise bir nazım şekli sınırlaması olmadan şairlerin sözün değerini, şairlik vasıflarını, meclis arkadaşlarını, üstad kabul edilen kişileri ve sözün işlenişini anlattıkları şiirlerine demek daha doğru olur düşüncesindeyiz.

Sühan oldur ki âyet-i kübrâ-yı sühan

Yazıla safha-i i’câzda âlâ-yı sühan

Kelâm Şair oldur ki onun kalbine Hassan gibi

Nefha-i rûh-ı emîn eyleye ilkâ-yı sühan

Hüsrev-i mülk-i sühan ona denir kim kalemi

Çeke menşûr-ı hayâlâtına tuğrâ-yı sühan (Sünbülzâde Vehbî, K.51, 1-3)

Kelâmiyye şairlerin poetikası hakkında da bize bilgi vermektedir. Çünkü şairler şiirlerini ve şairliklerini her açıdan bizlere şiirleriyle aktarmışlardır.

Nev’î divanın dibacesinde mesnevisi onun poetikası niteliğindedir. Sözün olgunluğunu anlatmaya kabil olmadığını,dünyayı aşkla mest edenin ve insanı insan yapanın söz olduğunu vurgular:

Vasfa kâbil degül kemâl-i sühan

Nakşa mümkün degül cemâl-i sühan ...

Sözdür âvâz-ı sâz-ı bezm-i elest

Sözdür iden cihânı ‘ışk ile mest

Sözdür erbâb-ı tab‘ı hurrem iden

Âdemi söz degül mi âdem iden

Sözde nefsinde cân olur meftûn

Kanda kaldı bu kim ola mevzûn (Üzgör, 1990:5)

Fuzûlî Leyla vü Mecnun mesnevisinde sözü şöyle tanımlar:

Sözdür güher-i hizâne-i dil

İzhâr-ı sıfât ü zâta kâbil

Cân sözdür eğer bilürse insân

Sözdür ki deyerler özgedür cân (Fuzûlî Leyla vü Mecnun 3074, 3075)

Kullanılan Nazım Şekilleri

Şair	Nazım Şekli	Beyit	Şairin yaşadığı yüzyıl	Kelâm Başlıkları ya da redifler
Fuzuli	Gazel 119	7	16.yy	söz
Fuzuli	Gazel 141	6	16.yy	lafz
Mezâkî	Kaside 2	34	17.yy	sühan
Mezâkî	Kaside 21	101	17.yy	ma'nâdur
Nefî	Kaside 1	45	17.yy	sözüm
Nefî	Kaside 60	44	17.yy	suhan
Üsküdarlı Sırri	Kaside 9	71	17.yy	sühan
Agah	Gazel 295	5	17.yy	neylesün
Agah	Gazel 339	5	17.yy	var mı
Mezâkî	Gazel 296	5	17.yy	sühanum
Mezâkî	Gazel 297	6	17.yy	sözüm
Nâbî	Gazel	9	17.yy	sühanum
Nâbî	Gazel	7	17.yy	sühan
Nefî	Gazel 78	9	17.yy	sözüm
Nehcî	Gazel 243	7	17.yy	sühan
Nehcî	Gazel 244	5	17.yy	sühan
Nehcî	Gazel 242	11	17.yy	sühan
Nehcî	Rübaî 99	4	17.yy	sühanum
Neylî	Beyit 68	1	18.yy	sühan
Neylî	Kit'a 27	2	18.yy	sühan

Sünbülzâde Vehbî	Mesnevi 6	63	18.yy	DER-VASF-I KELÂM-I MEVZÛN-I BELÂGAT-NÛMÛN
------------------	-----------	----	-------	---

Sünbülzâde Vehbî	Kaside 51	126	18.yy	KASÎDE-İ KELÂMÎYYE Kİ DER-SADÂRET-İ HALÎL PAŞA BERÂY-I NUSH U İSTİHZÂ-YI ŞÂ'İRÂN-I HEZÂYÂN-GÛYÂN-I 'ASR BÂ-EMR Ü İRÂDE İNŞÂD KERDEEST
Nedim	Kaside 18	54	18.yy	Gibi
Neylî	Gazel 122	5	18.yy	Sühanum
Neylî	Gazel 25	5	18.yy	zi-dil ü can bâşed

Kelâmiyelerin Muhteva Özellikleri

Divan şairleri kelâmiyelerinde sıkça benzetme unsurlarına yer vermişlerdir. Kimi zaman sözlerini değerli taşlara (güher) kimi zaman da kendilerini bülbül gibi hoş nağmeli olma yönünden bülbüle benzeterek bu kavramları kullanmışlardır.

Divan şairleri söz\ sühan\ kelâmlarını gühere benzetmişlerdir. Çünkü güher ; lal , yakut , zümrüt gibi değerleri taşların tümüne verilen addır. Şairler güheri işleyerek sözü gerçek değerine kavuşturur.

(Nef 'î) Sözün kaynağını mücevhere benzetir ve şiirini (bir inci kolye gibi) sıra sıra dizili olduğunu söyler. Ardından yine bu benzetmesini yineleyerek şiir dünyasını mana denizine, sözü de mücevhere benzetip,söz mücevher ise kendisinin kuyumcuların en kamili olduğunu söyler:

Verdi bu resm ile iklîm-i ma'âniye nizâm

Dizdi bu nev'ile nazma güher-i kân-ı suhan(Nef'î ,K.60\ 3).

Bir güherdir ki suhan ma'deni bahr-ı ma'nâ

Değme insan olamaz kâbil-i iz'ân-ı suhan(Nef'î ,K.60\6)

Benim ol zerger-i kâmil ki bugün fennimde

Sözlerim gevheridir zîver-i dükkân-ı suhan (Nef'î K.60\ 39)

Nef'î sözüm redifli kasidesinde de bu benzetme unsuru kullanmış ve şiirini benzeri görülmeyen bir inciye benzetip benim sözünün bu aleme hediye diyerek kendini de övmekten geri durmamıştır.

Bir güherdir kim nâzîrin görmemiştir rûzgâr

Rûzgâr-i âlem-i gayb armağanıdır sözüm (Nef'î K.1\2)

Fuzûlî, irfan denizinde inci aramayanlar arif değildir; incinin kabuğu tendir, içindeki inci de değerli sözdür diyerek şiiri inci kabuğuna, sözü ise incinin kendisine benzetmiştir.

Olmayan gavvâs-i bahr-i ma'rifet ârif değil

Kim sadef terkîb-i tendir lü'lü'-i şeh-vâr söz (Fuzûlî G.119\6)

Sünbül-zâde Vehbî, sözün değerini bilen denizler kadar bilgilere sahip olur, şiir ise sıra sıra dizilmiş değerli taşlardır; sözlerin manaları define anahtarları gibidir, sühanver bu mücevherlerin değerini bilendir, diyerek şair ve şiirin tanımını bizlere yapmaktadır.

Sühan kadrin bilir bahr-ı hünerdir

Ki nazmı silk-i ma'nâda güherdir (Sünbül-zâde Vehbî M.6\4)

Sühanverdir güher-senc-i ma'ânî

Kilfd-i genc-i hikmetdir lisânı (Sünbül-zâde Vehbî M.6\19)

Nâbî de diğer şairler gibi sözü inciye benzetmiş ve sözü bu değerinde söyleyen ve anlayanın nadir bulunacağını belirtmiştir:

Her vilâyetde güher tâlibi nâdir bulunur

Gûşdur gûşe-i dükkân-ı hevâdâr-ı sühan (Nâbî G.553\3)

Divan şairleri bülbülün hoş nağmeli olması ile şiirlerinin ezgisel açıdan nağmeli oluşu ve kulağa hoş gelişinden dolayı bülbül ile şair arasında ilişki kurmuşlardır.

Nef'î, Mezâkî ve Sünbül-zâde Vehbî kasidelerinde bu ilişkiye dair örneklerle karşılaşmaktayız:

Bir gülistândur hayâlim dil şüküfte bülbülü

Ol gülistanın latif-âb-i revânıdır sözüm(Nef'î K.2\9)

Benüm ol bülbül-i destân-zen-i vehdet ki henüz

Savt-ı mürgan-ı gülistan-ı cinandur sühanüm (Mezâkî K.2\4)

Çâre ne böyle kafes-bend-i gam oldum kaldum

Tutalum tab'um imiş bülbül-i gûyâ-yı sühan (S.Vehbî 51\105)

Divan şairleri, şairliklerinin onlara Allah tarafından bahşedildiğini, Allah vergisi olduğunu ve sonradan kazanılmayacağını kelâmiyyelerinde dile getirmişlerdir.

Sünbül-zâde Vehbî şairlik insanoğluna doğrudan nasip olmayacağını, Allah vergisi olduğunu ve herkesin şair olmak istediğini fakat Allah istemezse şair olunmayacağına söyler.

'Atâ-yı şâ'iriyetdir Hudâ-dâd

Aña mazhar degil her âdemî-zâd

Egerçi herkes ister ola şâ'ir

Hudâ feyz etmese ammâ ne kâdir

Odur bî-şübhe vehbî-i İlâhî

O râha olamaz bîgâne râhî zâd (S.Vehbi M.4\35,37,38)

Nef 'î ye göre Allah söz lütfunu herkese vermemiştir, kendisine bu bir lütfudur.

Anı taksîm edicek Hazret-i Feyyâz-ı ezel

Herkesi eylememiş mazhar-ı ihsân-ı suhan (Nef'î K.60\ 7)

Nâbî, şairliğin ona ezelden bağışlanmış olduğunu düşünür ve şu şekilde ifade eder:

Ser-be-ser âyîne-yi râz-ı kaderdür gönlüm

Nev-be-nev terceme-i sırr-ı kazâdur sühanum (Nâbî G.532\2)

Sırrî’de ince zarif söyleyebilme yeteneğinin ezelden geldiğini , şiirinin gaybları açığa çıkaracağını ve sıranın ona geldiğini düşünür:

Eylemiş dest-i kader madde-i fitratımı
 Be-hem-âmîhte-i cevher-i ma’nâ-yı sühan
 Bî-te’emmül oluram nükte-i ğayba mülhem
 Ba’d-ez-în hâmem ider ‘âleme ifşâ-yı sühan
 Gerçi kim nükte-i pâkîzelerüm olmuşdur
 Müntahab dürr-i girân-kıymet-i deryâ-yı sühan (Ü.Sırrî K.9\13-15)

Kelâmiyyelerinde şairler, şairliklerini anlatmış ve kendilerini övmüşlerdir. Diğer şairlerle kendilerini mukayese etmiş, takip edilen ve beğenilenin kendileri olduklarını dile getirmişlerdir.

Nef’î sözüm redifli kasidesinde ben kendi sözümü medh etmem ama benim sözüm: alemdeki (İnci kaynağı olan) deniz ile (değerli taş kaynağı olan) ma’den ocaklarının sermayesidir diyerek kendini över. Kendisini bir yiğide benzeterek bir daha böyle yiğit gelmez der:

Ehl olan kadrin bilir ben cevherim medh eylemem
 Âlemin sermaye-i deryâ vü kânıdır sözüm
 Bir benim gibi ciğer-dâr ehli tab’ olmaz dahi
 Cevher-i tiğ-i kazâ-yi nâgehanidir sözüm (Nef’î K.1 \4,6)

Nef’î sühan redifli kasidesinde ise “ben şairliği herkes tarafından kabul edilenim” ve “benim her bir gazelim dünyaya destan oldu” diyerek kendini övmektedir. Kendini feyyaz gönüllü diğer şairleri de kalb-i cehele olarak adlandırarak üstünlüğünü dile getirir:

Himmetinle giderek buldı terakkî şi’rüm
 Oldı her bir gazelüm âleme destân-ı sühan
 Benem ol şâ’ir-i mümtâz ü müselleme şimdi
 Bana peyrevlik eder nâdire-gûyân-ı sühan
 Benem ol zer-ger-i kâmil ki bugün fennümde
 Sözlerüm gevheridür zîver-i dükkân-ı sühan
 Benzemez hâtır-ı feyyâzıma kalb-i cehele
 Bir midür gülşen-i eş’âr ile zindân-ı sühan (Nef’î, K.60\37-40)

Mezâkî de sühanum redifli kasidesinde belagat pazarının hocası olarak kabul eder ve belagat sahiplerinin kendi şiirlerini beğendiklerini dillerinden düşürmediklerini söyler. Söylediği sözleri de darb-ı mesele benzeterek kendisini över:

Benüm ol mahrem-i ebkâr-ı mezâyâ-yı kelâm
 Kim ‘arûs-ı tutuk-ârâ-yı edâdur sühanum
 Benüm ol hâce-i bâzâr-ı belâgat ki müdâm
 Zerretü’t-tâc-ı kelâm-ı füsehâdur sühanum
 Her sözüm olmağ ile darb-ı mesel ‘âlemde
 Rûz u şeb vird-i zebân-ı bülegâdur sühanum

Tâze hoş tarz-ı hasen birle Mezakî hakkâ

Gayret-i hüsn-i beyân-ı kudemâdur sühanum (Mezâkî, G.296)

Mezâkî sühanum redifli diğer kasidesinde de kendini yukarıdaki sözlere benzer şekilde övmüştür:

Benüm ol şa'ir-i nev-tarz- belâgat-perdaz

Şimdi darbü'l meseli nükte-verândur sühanum (Mezâkî K.2\5)

Edirneli şair Âli sühan redifli kasidesinde “benem o” diyerek kasideye başlamış , dünyayı aydınlatan güneşi kendine , sözünü de göğe benzeterek kendini övmüştür:

Benem o mihr-i cihân-tâb-ı lâ-mekân-ı sühan

Ki nîm-sâye-i feyzümdür âsumân-ı sühan (Âli b.1)

Sırrî ‘de bu geleneğe uymuş ve şu beyitlerle kendini övmüştür:

Hâsîdân sandı ki meydân-ı sühan hâlîdür

Geçinüp her biri bir ma‘reke-ârây-ı sühan

Haşmet-i Rüstem-i tab‘umdan olup bî-tâkât

Teng olur gözlerine ‘arsa-i pehnâ-yı sühan

İtdiler kim kademe rûh-ı gürîze âğâz

Sözleri cümle olup tûde-i da‘vâ- yı sühan

‘Âkıbet yine bana oldı müselleme bi’z-zât

Merdî-i sahn-ı edâ ferdî-i heycâ- yı sühan

Reh-i ma‘nîde şitâb itse de görmez aslâ

Sekte-i lagzişi reh-vâr-ı sebük-pây-ı sühan (Ü.Sırrî, K.9\56-60)

Şairler kendi şiirlerini övseler de üstad kabul ettiklerini ve meclis arkadaşlarını takdir etmekten onların değerlerini anlatmaktan da geri durmamışlardır.

Sümbül-zâde Vehbî Baykara’nın gönül ehli ve kusursuz bir dile sahip olduğunu söyler.

Bulur ehl-i dili tab’-ı selîmi

Müreccah Baykara’ya her nedîmi (Sümbül-zâde Vehbî, M.6\3)

Sümbül-zâde Vehbî, Nizâmî’nin yüce sırrıları bilip açıkladığını ; Rûdegî kadar iyi yazanın olmadığını onun söylediği sözler bin altuna yazılacağını ; Firdevsî’yi üstad kabul edip Şehnâmesini şiir bahçelerini cennete çevireceğini ; Câmî, Hüseyin Baykara’nın meclisinde neşe veren olduğunu , Ali Şir Nevâyî’nin hoş nameleriyle açıklığı vereceğini söylemiştir.

Bunu remz eylemiş işte **Nizâmî**

‘Ayândır ‘ârife bu sırr-ı sâmi

Senâ-yı Rûdegî’de yazdı **Vassâf**

Bilenler ol mahalli eyler insâf

Yazıp Şehnâme **Firdevsî**-i üstâd

Riyâz-ı nazmı kıldı cennet-âbâd

Hüseyin-i Baykara bezminde **Câmî**

Degil mi neş'e-bahşâ-yı müdâmî

Bilip kadrin '**Alî Şîr-i Nevâyî**

Nevâ-yâb eyledi ol hoş-nevâyı (Sünbül-zâde Vehbî,M.6\ 30,31,47,49, 50)

Nef'î kasidesinde Hâfız'ın sözü hoş ezgilerle söyleyen kuş gibi olduğunu ;Sadi'nin şiir bahçesini gülistana çevirdiğini ve gülistan yetiştiricisi olduğunu; Cami'nin de onun gibi şiirde yetenekli olduğunu hatta bunun ona Allah tarafından bahşedildiğini ve ; Enverî'nin söz gecesinin mumu ve gecenin kurtarıcısı olduğunu; Attar'ın ise söz meclisinde sözü döndüren ve meclisi güzel kokularla dolduran olduğunu söylemiştir:

Ol ki üstâd-ı suhan-perver imiş sâbıkda

Biri **Hâfız** ki odur murg-ı hoş-elhân-ı suhan

Biri de hazret-i **Sa'dî-i sa'îd-i Şîrâz**

Olmuş ol dahi mürebbî-i gülistân-ı suhan

Biri de fâzıl-ı **Câmî** ki Hudâ vermiş ana

Kâse-gerdân-ı mey-i bâdya-nûşân-ı suhan

Neş'e-i sâgar-ı tab'ında olan hâlet ile

Eylemiş âlemi hep meclis-i mestân-ı suhan

Enverî Kâsım-ı envâr ile ol encümene

Vaz' edip her biri bir şem'-i şebistân-ı suhan

Eylemiş itr-ı kelâm ile mu'attar **Attâr**

Bezm-i irfâna olup micmere-gerdân-ı suhan(Nef'i K.60\ 9-14)

Şeyh Galip Hüsn ü Aşk mesnevisinde Firdevsî , Hüsrev ve Nizâmî'nin güzel söz söylemede yüksek mertebede olduklarını söyler:

Bulmuş sühan-ı bülend-nâmı

Firdevsî-yü Husrev ü Nizâmî (Şeyh Galip, Hüsn ü Aşk M. 794)

Şairlerin; şairliklerini beğendikleri olduğu gibi, şiire gereken değeri vermeyip şiirin değerini düşürenlerin olduğunu da söylemişlerdir. Şiiri herkesin kolaylıkla yazamayacağını, para için şiir yazmamaları gerektiğini böyle yaparak şiirin hak ettiği değere ulaşmadığını ve değerinin kaybettirdiklerini vurgulamışlardır.

Sünbül-zâde Vehbî sühan redifli kasidesinde kötü mahlas kullananların şiiri rezil ettiklerini söyler ve ardından kafiyeli sözler şimdi dükkanlarda satılıyor diyerek şiirin değerinin düştüğünü belirtir. Şiiri para için yazanları dilencilere benzetir bir gazelim var diyerek kapı kapı dolaşanları eleştirir. Şiir yazamayanların o dönemde ki şairlere benzemeye çalışarak ün yapmak istediklerini ve çalarak bir eser ortaya koyduklarını ve bu kişilerin dilinin kesilmesi gerektiğini vurgular:

Bir alay şâir-i nâ-muntazım-ı bed-mahlas

Nazm-ı rüsvâyî ile eyledi rüsvâ-yı sühan

Vezn-i eş'ârı terâzûlara vaz' itmişler

Tartılır şimdi dükânlarda mukaffâ-yı sühan (Sünbül-zâde Vehbî K.51\35,36)

Nice nâ-ehl-i gedâ-tynet-i sâ'il-meşreb

Ceri ser-mâye eder eylese imlâ-yı sühan

Kalınadı şâ'ir ile farkı hemen cerrârın
Müntic-i cerr ü su'âl oldu kazâyâ-yı sühan
Daldılar bâb-ı kibâra gazelim var diyerek
Oldı sâ'il kapısı dergeh-i vâlâ-yı sühan
Kim vefât itse kazup seng-i mezâra târîh
Cönk ü tûmârın ider mahşer-i mevtâ-yı sühan (Sünbül-zâde Vehbî K.51\62-65)
Kudemânın bulup âsârını gencîne-misâl
İtdiler cümle harâmî gibi yagmâ-yı sühan
Selh ü ilmâm ü nevâdır deyü sonra çalışır
Aybını setre nice düzd-i tûvânâ-yı sühan
Sirkat-i şî'r idene kat'-ı zebân lâzımdır
Böyledir şer'-i belâgatda fetâvâ-yı sühan (Sünbül-zâde Vehbî K.51\72-74)

Sırrî dönem şairlerinin şiirlerini kulunç ağrısına ve hummaya benzetirler, bu hastalıktan da bir türlü sıhhat bulamadıklarını dile getirir:

Şahs-ı ta'bîre tefekkürleri renc-i kulunc
Zât-ı takrîre tekellümleri hummâ-yı sühan
Göremez çeşm-i tahayyülleri rûy-ı sıhhat
Ne kadar eylese tedbîr-i etibbâ- yı sühan (Ü.Sırrî, K.9\50-53)

Şeyh Galip bazı dostlar vardır ki; yalan yanlış sözlerle, sinek gibi, şiir balını çürütmek isterler diyerek şiirin değerini düşürenleri eleştirir:

Şehrilerimizde ba'zı yârân
Semt-i hünere olur şitâbân
Tahsîli ışık Toranîdendir
Mânend-i meges biraz erâcif
İster ede şehd-i nazmı tezyif (Şeyh Galip, Hüsn ü Aşk M. 735-736)

Kelâmiyyelerde şairlik vasıflarına dair bilgilerle karşılaşmaktayız:

Sünbül-zâde Vehbî'ye göre şair sözü açık, ince ve zarif söyleyendir. Kelâmiyyelerin ana malzemesi kelimedir, bu kelimeler de şairler için mücevher değerindedir. Söz mücevher ve şair bu mücevherin değerini şiire ilmek ilmek işleyen sarraftır. Şair, dilin hakikatlerini bilen ve gizlilikleri tercüme edendir:

Olur elbette üstâd-ı sühanver
Mahal-gûy u zarîf ü nükte-perver
Sühanverdir güher-senc-i ma'ânî
Kilîd-i genc-i hikmetdir lisânı
Lisân-ı gayba şâ'ir tercemândır
Zebân-dân-ı hakâyık şâ'irândır (Sünbül-zâde Vehbi M.6\ 18-20)

SONUÇ

Tür, kısaca bir şiirin konusu yani muhtevasıdır. Kelâmiyye ise bir nazım şekli sınırlaması olmadan şairlerin sözün değerini, şairlik vasıflarını, meclis arkadaşlarını, üstad kabul ettiklerini, sözün işlenişini, sözü, kelâmı konu alan şiirleridir.

18. yy da yaşayan Sünbül-zâde Vehbî'nin “DerVasf-ı Kelâm-ı Mevzûn-ı Belagât-Nûmun” mesnevisi ve “Kaside-i Kelâmiyye-i Ki Der-Sadâret-i Halîl Paşa Berây-ı Nush u İstihza-yı Şâ'irân-ı Hezâyân-Gûyan-ı 'Asr bâ-Emr ü İrâde İnşâd” kaside nazım şekilli şiirlerinin başlıklarında kelâm ve

Biz de bu başlıklı şiirlerden yola çıkarak toplamda 25 divan taradık ve 17 divanda 36 tane kelamiyye ile karşılaştık. Yukarıdaki bilgide de verdiğimiz gibi 2 şiirin başlığında rastlansa da kimi zaman başlıkların farklı olduğunu, fakat içeriğe baktığımızda o türün aslının kelâmiyye olduğunu tespit etmeye çalıştık.

Kelâmiyyeler farklı nazım şekilleriyle yazılabilir. Taradığımız divanlarda 6 farklı nazım şekli ile yazıldığını gördük ki bu da kelâmiyyelerin belli bir nazım şekli kalıbıyla yazılmadığını göstermektedir. 2 mesnevi, 6 kaside, 14 gazel, 1 rubaî , 1 kıt'a , 1 beyit ile yazılmış kelâmiyyeler vardır.

Kelâmiyyeler kimi zaman dönemin padişahlarına kimi zaman sadrazamlarına yazılmışlardır. Kimi zaman da belirli bir kişiye sunulmadan yazıldıkları da olmuştur. Örneğin, Nef'î'nin sühan redifli kasidesi mahlasını veren Tarihçi Âli'ye ithafen yazılmıştır.

Son olarak muhteva özelliklerini incelediğimiz bölümden yola çıkarak kelâmiyyeler şairlerin poetikasını, şairlik vasıflarını, şiirin işlenişini, şairin meclis arkadaşlarını ve üstad kabul ettiklerini, şiire gereken değeri vermeyenlerin şiirin değerini düşürdüklerini anlatan şiirlerdir.

KAYNAKÇA

- Akkuş ,M. (1993) *Nef'î Divanı*. Ankara: Akçağ Yayınları
- Akkuş, M. (2007) *Edebi Türler ve Tarzlar*. Ankara :Fenomen Yay.
- Bilkan A.F (1997) *Nabi Divanı II* ,İstanbul: Milli Eğitim Basımevi
- Beyzadeoğlu, A. S. (2000) *Sümbülzâde Vehbî* , İstanbul, Şule Yay.
- Beyzadeoğlu, A.S. (1990) Sühan Kasidesi. *Dergâh*. 9: 3-6.
- Canım ,R. (2016) *Divan Edebiyatında Türler Ankara*. Grafiker Yay.
- Çağbayır ,Y.(2007) *Ötüken Türkçe Sözlük*. 3. Cilt İstanbul : Ötüken Neşriyat
- Devellioğlu ,F. (1962) *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lûgat* .Ankara :
- Doğan, M.Nur (1997) *Fuzûlî'nin Poetikası* .İstanbul: Kitabevi Yayın.
- Doğan ,D. Mehmet(1994) *Büyük Türkçe Sözlük*, İstanbul: Ülke Yayınları
- Haz. M. Ali Ağakay(1955).*TDK . Türkçe Sözlük* ,Ankara: Yeni Matbaa
- Kazan, Ş. (2003) *Üsküdarlı Sırrî/Hayatı, Eserleri, Edebi Kişiliği Divan'ı (Tenkitli Metin-İnceleme) ve Şerhu Medhi'n-Nebî*” Gazi Ü.S.B.E., Ankara: Basılmamış Doktora Tezi.
- Kazan Nas Ş.(2004) *"Divan Şiirinde Önemli Bir Leitmotif: Sühan Redifli Şiirler"*, Çankaya Üniversitesi Journal of Art and Science, cilt.2, ss.75-104
- Kılıç, A. (1994) *Ahmed Neyli Divanı* . Ege Üniv. S.B.E.İzmir: Basılmamış Doktora Tezi.
- Kanar, M.(2003) *Arapça -Türkçe Sözlük* İstanbul : Say Yayınları
- Kaplan, M. (1996) *Neşâtî Divanı*. İzmir: Akademi Yayınları
- İpekten, H. (1994) *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz*. İstanbul: Dergâh Yay.
- İpekten, H. (1996) *Nef'î, Hayatı, Sanatı, Eserleri*. Ankara: Akçağ Yay.
- Mazıoğlu, H. (1992) *Fuzûlî ve Türkçe Divanı'ndan Seçmeler* . Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.

- Mazıoğlu, H. (1992) *Nedim'in Divan Şiirine Getirdiği Yenilik.*, Ankara, Akçağ Yay.
- Mermer, A. (1991) *Mezâkî Hayatı, Edebî Kişiliği ve Divan'ının Tenkidli Metni* . Ankara, AKM.Yay.
- Mermer A. , Koç Eskin N. (2016) *Eski Türk Edebiyatı Terimler Sözlüğü*, Ankara:Akçağ yayınları
- Mermer A. ve diğerleri (2016) *Eski Türk Edebiyatına Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları
- Macit, M.(1997) Nedim Divanı. Ankara: Akçağ Yayınları
- Özyılmaz H. (1995) Üsküdarlı Sırrî. “*Üsküdarlı Sırrî Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği ve Divanının .Tenkidli Metni*”. Yayınlanmamış master tezi Konya: Selçuk Üniversitesi,
- Pala İ.(2009) *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları
- Sami Ş. (2011) *Kâmûs-ı Türkî*, İstanbul : Türk Dil Kurumu Yayınları
- Tulum Mertol ve Tanyeri Ali (1997) Nev'î Divanı. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları
- Turan L. (1998) “Yenişehirli Avni Bey Divanı'nın Tahlili (Tenkitli Metin). Encümen-i Şu'arâ ve Batı Tesirinde Gelişen Türk Edebiyatına Geçiş” Yayınlanmamış doktora tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi

ÖLMEME YATMAK'TA ŞİDDET

The Violence in 'Ölmeye Yatmak'

BETÜL SOLMAZ

Kocaeli Üniversitesi

Öz: *Ölmeye Yatmak*, Adalet Ağaoğlu'nun *Dar Zamanlar* üçlemesinin ilk kitabıdır. Roman, Atatürk devrimleri doğrultusunda yetişmiş bir Cumhuriyet kadını olan Aysel'in, özgürleşme ve birey olabilme mücadelesini konu edinmektedir. Aysel, kadın kimliğiyle verdiği bu mücadele sürecinin sonunda ise Ankara'da bir otel odasında ölmeye yatar. Onun ölümü beklediği süre boyunca geçmişine yapılan dönüşlerde, İkinci Dünya Savaşı etkisindeki Türkiye'nin toplumsal ve kültürel bir portresini bulmak mümkündür. Aysel'in öyküsünde, nesildaşlarının dramı, bunalımları ve yaşantıları da ele alınmıştır. Bu çalışmada, öncelikli olarak şiddet olgusu açıklanarak çeşitli boyutlarıyla incelenecek, sonrasında ise Aysel'i intihara götüren süreçte şiddetin yeri ve nedenleri tespit edilecektir.

Anahtar Kelimeler: *Adalet Ağaoğlu, Ölmeye Yatmak, Şiddet, İntihar.*

Abstract: *Olmeye Yatmak* is the first book of Adalet Agaoglu's trilogy called "Dar Zamanlar". The novel narrates the struggle to set oneself free and the strife of being an individual of Aysel, a republican lady who grew up devoted to Ataturk's revolutionary principles. After all the struggle she gives under her female identity, Aysel lies herself to death in a hotel room in Ankara. During the flashback at which she awaits her death, it is possible to discover the social and cultural portrait of Turkey which is under the influence of World War II. Furthermore, in this novel, the lives, despressions and dramas of Aysel's generation are also mentioned. In this study, the fact of violence will be primarily described and will be examined in various aspects, and afterwards the grounds and the reasons of the violence which brought Aysel to estrangement and suicide will be determined.

Key words: *Adalet Agaoglu, Olmeye Yatmak, Violence, Suicide.*

GİRİŞ

Şiddet, insan soyunun varoluşuna kadar uzanabilecek eski ve çok boyutlu bir olgudur. Kelime olarak "kaba güç", "karşıt görüşte olanlara karşı kaba kuvvet kullanma", "duygu ve davranışta aşırılık" gibi anlamlar taşıyan kavramın pek çok tanımı yapılmıştır.

"Ailenin Korunması ve Kadına Karşı Şiddetin Önlenmesine Dair Kanun"a göre de şiddet şu şekilde tanımlanmaktadır:

"Şiddet kişinin, fiziksel, cinsel, psikolojik, veya ekonomik açıdan zarar görmesiyle veya acı çekmesiyle sonuçlanan veya sonuçlanması muhtemel hareketleri, buna yönelik tehdit ve baskıyı ya da özgürlüğün keyfi engellenmesini de içeren, toplumsal, kamusal veya özel alanda meydana gelen fiziksel, cinsel, psikolojik, sözlü veya ekonomik her türlü tutum ve davranışdır." (Aktaran: Uluocak vd 2014: 8)

Birçok bireysel ve toplumsal öge ile birlikte karmaşık bir yapı ortaya koyduğu için, şiddeti tanımlamak ve ortaya çıkarmak da kolay olmamıştır. Kendini çok farklı biçimlerde gösteren bu olgu, günümüzde de gerek bireysel gerek toplumsal boyutta sıkça kendisini

göstermektedir (Aktaran: Ekşi ve Yaman 2010: 12). Bu bakımdan şiddet, geniş anlamıyla ele alınarak türleri üzerinde durulabilir.

Dilek Karal ve Elvan Aydemir, *Türkiye’de Kadına Yönelik Şiddet* isimli çalışmalarında, kadına yönelik şiddet türlerini fiziksel, sözlü-duygusal-psikolojik, cinsel ve ekonomik şiddet olmak üzere dörde ayırmışlardır (Aktaran: Uluocak vd 2014: 19). Bu ayrımları kısaca açıklayacak olursak; fiziksel şiddet, vurma, yaralama, kavga etme, dövme gibi eylemleri içeren ve en sık görülen şiddet biçimlerinden birisidir (19). Üstelik diğer şiddet türlerinden, tespiti daha kolay olması bakımından da ayrılmaktadır. Sözlü-duygusal-psikolojik şiddet ise, kadını aşağılayacak, kadının özsaygısına ve kişiliğine zarar verecek ifadeleri içerir. Dalga geçmek, bağırarak, kişiliğini ve fikirlerini önemsememek, küçük görmek, kişisel gelişimine engel olmak gibi davranışlar bu başlık altında değerlendirilebilir. Psikolojik şiddet, kanıtlanması ve tanımlanması en zor şiddet türüdür. Bunun nedeni ise, bu tarz şiddet eylemlerinin objektif olarak ilk etapta fark edilebilirliğinin zor olması ve teşhisinin profesyoneller tarafından yapılmasının gerekliliğidir. En travmatik şiddet türü sayabileceğimiz cinsel şiddet ise taciz, tecavüz, zorla evlendirme, ensest gibi kadına yönelik olarak, onun iradesi dışında gerçekleştirilen eylemleri içerir (21). Son kategori olan ekonomik şiddette de kadının eğitim hakkına engel olma, zorla çalıştırılma, çalışmaktan alıkonulma, kişisel malın izinsiz kullanımı gibi eylem biçimlerini bulmak mümkündür. Ekonomik şiddet, bazı durumlarda mevcut ataerkil ideolojinin bireyler tarafından içselleştirilmesi nedeniyle kolayca açığa çıkarılan ya da fark edilen bir olgu olmayabilir. Örneğin bir kadının toplumsal cinsiyete dayalı işbölümü içerisinde ev işlerindeki emeğinin bir karşılığının olmaması ilk başta kolayca ayırt edilemeyen ekonomik şiddet biçimidir (22). Bu çalışmada, yapılan bu tasnife ve açıklamalara bağlı kalarak, *Ölmeye Yatmak*’ı şiddet olgusu üzerinden bir okuma ile değerlendirmek mümkündür.

Ölmeye Yatmak’ta Şiddet

Roman, bir akademisyen olan Aysel’in, çocukluğundan itibaren yaşadığı bütün kuşatılmışlıklar karşısındaki özgürleşme ve birey olabilme mücadelesini konu edinmektedir. Aysel, kadın kimliğiyle verdiği bu mücadelenin sonunda ise Ankara’da bir otel odasında ölmeye yatar. Ölmek için uzandığı bu yatakta geçirdiği bir saat yirmi yedi dakikalık süre boyunca da geçmişine dönerek çocukluğundan itibaren onu bu noktaya getiren olayları irdeler. Aysel’i intihara götüren toplumsal baskı, kadın kimliği, birey olma isteği, örf ve adetler, modernleşmenin sancılı süreci gibi pek çok farklı neden bulunmaktadır. Bunlar içerisinde etkisini en çok gösteren ise, kendisi bunun bilincinde olsun ya da olmasın, çocukluğundan itibaren maruz kaldığı şiddettir. Bu bakımdan, yapılan tasniflerin de yol göstericiliğinde, Aysel’in bütün hayatını etkileyen şiddet olayları ele alınabilir.

Romanın ilk sahnelerinden birisi, Aysel ve sınıf arkadaşlarının ilkokuldan mezun olmaları münasebetiyle hazırladıkları müsameredir. Uzun uğraşlar sonunda hazırlanan bu müsamere, hem ilk mezunlar için hazırlanmış olması hem de kız ve erkek öğrencilerin ilk kez bir arada faaliyet göstermeleri bakımından oldukça önemlidir. Sınıf öğretmenleri Dünder da bu müsamerayı uygarlaşma yolunda büyük bir adım saydığı için çok çabalamış, her şeyin kusursuz olması için elinden geleni yapmıştır. Fakat kasaba halkı, kız ve erkek öğrencilerin birlikte müsamerede yer alacaklarını, üstelik dans edecekleri duyduğu zaman ayağa kalkar. Hatta çocuklarını aynı nedenle okuldan almak isteyenler bile olur (Ağaoğlu, 2014: 13). İşte bu batılılaşma çabası ile toplumsal kabuller arasındaki çatışma, romanın temel sorunsallarından birisidir. Aysel ve arkadaşları da bu çatışma içerisinde büyümüş, arada kalmışlığın sıkıntısını yaşayan bir neslin üyeleri olarak, sık sık aynı problemle yüzleşecektir.

Gösteri sırasında Aysel ilk kez, arkadaşı Aydın'ın onu şikayet edişi ile okuyucunun karşısına çıkar. Bütün kızlar saçlarını derleyip toplamışken Aysel'in uzun saçları salındır (11). Çünkü Aysel'in ailesi, kızlarının mezuniyet müsamesesine gönüllü olmayanlardandır ve onun hazırlıklarına destek olmazlar. Babası da kasabanın büyük bir çoğunluğu gibi, kız ve erkek öğrencilerin birlikte gösteri yapmaları nedeniyle müsamereye karşı çıkmış, ancak araya kaymakamın girmesiyle, zoraki olarak Aysel'e izin vermiştir (44). Ailece Aysel'i izlemeye dahi gelmezler (21). Bu olay ve davranışların, Aysel'in psikolojisindeki etkisi ise oldukça önemlidir. O, henüz bir çocuk olarak, ailesi tarafından desteklenmediği aksine engellendiği için önemsenmediğini hissetmiş, hem de onlar yüzünden, topluluk içerisinde utandırılmıştır. Denilebilir ki psikolojik şiddet adı altında değerlendirilebilecek bu olaylar, Aysel'in yıllar boyunca içselleştireceği değersizlik duygusunun uyandığı andır.

Romanın Aysel'le sınırlı kalmayarak, neredeyse bütün figürlerine etki eden diğer bir psikolojik şiddet örneğinin kaynağı ise Dünder Öğretmendir. O, kendisini Cumhuriyet'e adanmış, onun ilke ve inkılaplarına son derece bağlı bir vatanperverdir. Bu yüzden yetiştirdiği öğrencilerinin de vatana, Cumhuriyet'e ve ülkelere bağlı, faydalı birer insan olmaları için çabalamıştır. Fakat bu davranışı, farkında olmasa da "İrfan Ordusu" olarak adlandırdığı Aysel ve arkadaşlarının omuzlarına büyük bir sorumluluk yüklemektedir. Onlar, ömürleri boyunca, öğretmenlerinin etkisiyle, Cumhuriyet'e ve Atatürk'e yaraşır birer insan olmak için çabalamışlardır. Bu çaba, Aysel ve diğerlerinin (ama özellikle Aysel'in) sürekli mükemmel ve başarılı olmak zorunda hissetmesine neden olur. Yaptıkları her şey için kendilerini, Cumhuriyet'e, Atatürk'e, vatanlarına karşı sorumlu görmüşlerdir. Bunda Aysel ve neslinin, Atatürk'e büyük bir sevgi ve bağlılık duymalarının da yadsınamaz bir etkisi olduğunu belirtmek gerekir. Çocukluktan itibaren aynı telkinle yetişen bu neslin, yüklendikleri sorumluluğun doğurduğu baskı altında kendilerini kısırlanmış hissetmeleri de oldukça muhtemeldir. Romanda bunu en açık biçimde deneyimleyen figür ise Aysel'dir. O, bütün yaşamını uygar, özgür, Cumhuriyet'e yaraşır bir insan olabilmek için mücadele ederek geçirmiş, sonunda bütün bu çabasının ve yaşadıklarının yarattığı dar duvarlar içerisinde nefes alamamıştır. Onun bir bakıma, sorumluluklarından ve yaşadıklarından dolayı, çocukluğunu yaşayamadan yetişkin olmaya zorlandığını söylemek mümkündür. Aysel'in yıllar sonra söylediği şu sözler de, kendi neslinin üzerindeki yükün bilincine nihayet varabildiğinin göstergesidir: "*Yeni bir kuşak doğuyor!*" *Bizim çocukluğumuz için böyle denirdi. Böyle doğumun ayrı bir sorumluluğu vardır. 'Ey Türk Gençliği! Birinci vazifen...' İlk görev. Nedir bu ilk görev? Size verilen, sizin de gücünüzü ölçmeden yüklediğiniz bir sorumluluk.*" (29)

Aysel, bireysel olarak da yüklendiği bu vazife doğrultusunda, kendisini sürekli dış dünyaya, ülküsüne karşı sorumlu hissetmiş, sorumluluk duygusunu hayatının her alanında içselleştirmiş ve adımlarını daima bir hesap verme gerekliliğiyle atmıştır. Öyle ki ölmeye yattığında dahi, gündelik sorumluluklarından, çevrenin bu ölüme vereceği tepkiyi düşünmekten, kendisini açıklama isteğinden kurtulamaz. Öğrencilerinin, onun ölüme yatmasına ne tepki vereceklerini (31), annesinin ve kocasının ne yaptıklarını (48), evin musluğunu, mutfak penceresini açık bırakıp bırakmadığını (69) ve daha pek çok şeyi düşünüp durur. Bağlam doğrultusunda denilebilir ki Aysel, omuzlarındaki yükün yarattığı psikolojik şiddeti bütün hayatı boyunca hissetmiş ve bunun izlerini taşımıştır. Ayrıca omuzlarına giydirilen ülkü ve sorumlulukların da etkisiyle, başta ailesi olmak üzere pek çok kişiye karşı mücadele vermek zorunda kalır. Mücadelesi sırasında karşısına çıkan en büyük engel ise "kadın kimliği" olmuştur. Üstelik Aysel'in maruz kaldığı şiddette de, cinsiyetinin yadsınamaz bir payı vardır. Bu bakımdan romanın temel sorunsallarından birisi olan "kadın kimliği" üzerinde durulabilir.

Öncelikle romanın geçtiği dönem içerisinde, kadının yeri tespit edilmelidir. Eser, Cumhuriyet'in ilk yıllarından başlayarak 1968'e dek uzanan bir süreyi kapsamaktadır. Bu süreç içerisinde, Türk toplumunun temel meselelerinden birisi de "batılılaşma" olmuştur.

Cumhuriyet rejimiyle birlikte her ne kadar toplum yüzünü batıya dönmüşse de, bu teorik dönüşü pratiğe dökmek için uzun bir zamana ihtiyaç vardır. Bu nedenle, Cumhuriyet'in getirdiği bütün modernleşme hareketlerine karşın, kadının toplumun büyük çoğunluğunun kabullerindeki yeri oldukça keskin çizgilerle belirlenmiştir. Buna göre bir kadının temel vazifesi anneliktir, kadın eve aittir, okumasına ihtiyaç yoktur. Kadınlara çizilen bu sınırları kabullenmek istemeyen Aysel ise, bir Cumhuriyet çocuğu olarak var gücüyle savaşmayı tercih etmiştir. Maruz kaldığı her türlü şiddetin altında da kendisine biçilen kadınlığı giymeyişi yatmaktadır.

Aysel'in cinsiyeti nedeniyle maruz kaldığı şiddete bir örnek olarak Aydın ile olan ilişkisi vermek mümkündür. Aydın, çocukluklarından itibaren, uzun süre kendisine itiraf edememişse de Aysel'den hoşlanmaktadır. Bu hoşlanma nedeniyle, Aysel'e pek çok kez sözlü sataşmada bulunur. Ona göre Aysel, oldukça utangaç bir kızdır (43). Aydın, onun bu utangaçlığından dolayı asla Ulu Önder'in istediği gibi bir kız olamayacağını düşünür (44). Aynı sebeple de yıllar boyunca Aysel'i erkeklerden, ama aslında kendisinden uzak durmakla, yeterince modern ve uygar olamamakla suçlamıştır. Kendisini Cumhuriyet ülküsüne adanmış olan Aysel için ise bu suçlamalar oldukça yaralayıcıdır. Bu yüzden Aydın'ı kendisine bir rakip kabul etmiş, çeşitli yollardan, ona ne kadar uygar ve aydın bir Cumhuriyet kızı olduğunu ispatlamak istemiştir.

Aysel'i yaralayan diğer bir problem ise Aydın'ın onu yalnızca bir kadın olarak kabul edişidir. Oysa o, her şeyden önce yalnızca bir "insan" olarak kabul edilmek, bir şeyler başarabildiğini herkese ama özellikle de Aydın'a göstermek istemiştir. Örneğin, üniversite yıllarındaki Paris seyahatinde tanıştığı Alain ile kurduğu arkadaşlık, aklına Aydın'ın tavrını getirir. Bu pasaj, Aysel'in "insan" olabilme isteğine bir örnek teşkil etmektedir:

"Alain'le arkadaş olmak ne güzel! Gözleri kollarını, bacaklarını yemiyordu. Gözleri, 'Sen bir şeyden anlamazsın' da demiyordu. Alain oysa, henüz yirmi yaşında. Neden sanki ötekiler, kendi ülkesinin gençleri de böyle değillerdi? Acaba neden Aydın, Alain gibi olamıyordu? Örneğin bir 'Tan Olayı'nu karşılıklı oturup sakın sakın, bütün doğruları ve yanlışları tarta biçer değerlendirirler, birbirlerini böylece çoğaltmaları için ne eksikti?" (371-372)

İşte Aysel biraz bu "insan" sayılabilme isteğiyle, biraz da ne kadar modern olduğunu ispat etme gayesiyle, Paris dönüşünde, Aydın'la Gençlik Parkı'nda buluşur. Orada, Aydın'la ülkenin durumuna dair birkaç söz etmek istemiştir. Buna karşılık aldığı cevap ise "Ne tatlısın!" olur. Ardından da Aydın onu öper. Aysel o ana dair şunları düşünmektedir: "Yer yerinden oynasa Aydın yanındakinin, sadece bir kadın olduğunu unutamayacak. Yanındakinin insanlar içinde bir insan olduğunu düşünemeyecek..." (375) Kısacası Aysel, Aydın'ın bilinçsizlikle de olsa çeşitli yollarla uyguladığı psikolojik şiddetin izlerini bir ömür boyunca taşıyacaktır. Üstelik Aydın tarafından bir türlü "insan" olarak değerlendirilmeyen Aysel'in kadın kimliği, aile yaşantısında da daima bir utanmış gibi karşısına çıkar.

Aysel, Ankara'da ortaokula gidip, yaz tatilinde evine geri döndüğünde, ailesi ona zorla başını örttürmüştür (78). Çünkü artık erkeklerin dikkatini çekmesi, ailesinin şeref ve namusuna söz getirmesi ihtimali vardır. Aysel'in iradesi dışında kapanmaya zorlanması, ailesi tarafından uygulanan psikolojik ve cinsel şiddeti örneklemesi açısından önemlidir. Henüz bir çocukken yaratılan önemsizlik duygusu, ilerleyen yıllarda kadın kimliği üzerinden yeniden tanımlanmış ve çeşitli yollarla kendisini göstermeye devam etmiştir. Ailesi de tıpkı Aydın gibi, Aysel'i insan olarak değil bir "kadın" olarak değerlendirmektedir. Örneğin Aysel'in abisi İlhan üniversite çağlarındayken, bir gece babasıyla kavga edip evi terk ettiğinde, annesi İlhan için "Ne olsa tek oğlumuz. Tek umudumuz..." der (232). Aysel o ana dair şunları düşünmüştür: "Aysel, içinde onarılmaz bir kırıklık duyuyor. Yeniden evin kıyıda köşede unutulmuş eşyası olduğunu seziyor. İlk

gerçek öfkeyi tanıyor. (...) Kendisinin de bir 'kişi' olduğu akıllara yer etmeli. Yer etmeli. Hiç çıkmamasıya..." (232)

Onun bu "kişi" olma mücadelesine karşılık ise, başlangıçta daha çok baba figüründen gördüğü şiddet, Aysel'in olgunlaşmasıyla paralel olarak diğer aile bireylerinde de kendisini göstermeye başlamıştır. On yedi yaşında bir genç kadın olan Aysel artık, toplumun ondan beklediği biçimde, kadının vazifesi olan ev işleriyle meşgul olmalıdır. Ekonomik şiddetin açık bir örneği olan bu konuda, genellikle pasif bir figür olan annesi Fitnat Hanım bile, oldukça katı bir tutum sergiler. Fitnat Hanım'ın kendisi de bir kadın olmasına karşın Aysel'i anlamayışı, hem kuşak farkıyla hem de onun, ataerkil kültürün dayattığı kimliği içselleştirmesiyle bağlantılıdır. O, kendisine dayatılan bu kimliği, aynı bilinçsizlikle kızına da dayatmak, onu şekillendirmek istemiştir. Aysel, bunu kabul etmemişse de, okuldan alınma korkusuyla annesine boyun eğer. Bu zorunluluğu yaşadığı için de gururu kırılmış, kendisini ikiye bölümlü, dalkavuk bulmuştur (211).

Aysel'in kadın kimliği nedeniyle maruz kaldığı şiddet zincirine zaman içerisinde abisi de dahil olur Toplumsal cinsiyet ayrımı bir kez daha "namus" kavramıyla ortaya çıkararak şiddeti doğurmuştur. Aysel, bir genç kız olarak namusunu korumak hatta erkeklerle göz göze bile gelmemek mecburiyetindedir. Abisi İlhan, babaları öldükten sonra bir dönem Aysel'in peşine bazı adamlar takip takip ettirmiş, her adımını kollamıştır. İlhan davranışlarıyla kendi erkek kimliğini ortaya koyabilmek adına, özgürleşme ve birey olma ihtiyacındaki Aysel'in yaşam sınırlarını çizme hakkını kendisinde bulmuş, ona bir eşya muamelesi yapmıştır. Bu nedenle psikolojik şiddetin fiziksel şiddete dönüştüğü anlar da olur. Kendisine bir kavga sırasında cevap veren kız kardeşine, tokat atması buna bir örnektir (213). Kendi kimliğini keşif yolundaki bir genç kadın için bu his, kuşkusuz oldukça alçaltıcı ve yaralayıcıdır. Üstelik Aysel'in bu "bir erkeğe ait olma hali", yalnızca abisiyle de sınırlı kalmamıştır. Örneğin Paris yolcuğu sırasında vapurda karşılaştığı eski sınıf arkadaşı Metin, sohbet esnasında üstüne atılıp Aysel'i öper. Çünkü Metin, Aysel'in rızası olmaksızın, onun bedenine dokunma hakkını kendisinde bulmaktadır. Ona göre bu durum oldukça "normal"dir. Üstelik daha sonra Paris'te karşılaştıklarında da Aysel'in yanında bir erkek varsa, ona "boynuzlanmış" gibi kötü bakışlar atmaktadır. Öyle ki, bu bakışlar sonunda Aysel'in arkadaşı Alain'in de dikkatini çekmiş ve nedenini sormuştur. Aysel, bu soru karşısında incinerek, kendi kendisinin sahibi olma düşüncesini pekiştirir (369).

Metin'in Aysel'i zorla öpmesi cinsel şiddetin bir türü olması açısından da oldukça önemlidir. Aysel, bu durum karşısında büyük bir korkuya kapılmış, öpüşmekle hamile kalmacağını sandığı için yeniden aybaşı olana dek endişe dolu günler geçirmiştir (349). Bu noktada, Aysel'in yaşadığı travmanın büyüklüğü göz ardı edilmemelidir. Ailesi tarafından bir genç kıza verilmesi gereken en temel bilgilerden, ayıp, ahlak dışı, yasak, günah gibi nedenlerle mahrum kalmış olan Aysel'in, yaşadığı çaresizliği hayatı boyunca unutmaması mümkün olmamıştır (369). Kısacası Aysel'den, hem bir kadın olduğunu asla unutmaması hem de kadınlığını ona çizilen sınırlar içerisinde, başkalarının keyfiyetlerine uygun olarak yaşaması beklenmektedir. Her ne kadar o, böyle bir ortam içerisinde "özgür bir kelebek" olmak için çırpınmışsa da hiçbir zaman hayatı hakkında tam anlamıyla söz sahibi olamamıştır.

Aysel'in kendi hayatında söz sahibi olabilme mücadelesi, yine bir "ait olma" durumu üzerinden örneklendirilebilir. Liseyi bitirdiği zaman babası, Aysel'e sormaksızın, onu kendi uygun bulduğu biriyle evlendirmeyi tasavvur etmiş, bunun için damat adayının ailesine görüşme sözü vermiştir. Babasının bu davranışı, Aysel'e bir eşyaymış, babasına aitmiş ve önemsizmiş hissini yeniden yaşatır. Bu olay hem psikolojik hem de cinsel şiddet kapsamında değerlendirilebilmesi açısından da dikkate değerdir.

Babasının, kendisi için kurduğu hayatın farkına varan Aysel, bu duruma bir çözüm bulmak adına, kendisiyle evlenmek isteyen gence, ilkokul arkadaşı Ali vasıtasıyla bir mektup göndermek ister. Bu maksatla Ali'yle buluştuğunda başından geçenler, onun yaşadığı çatışmaya uygun bir örnektir. Aysel, başta Ali'yle bir parkta oturarak konuşmak istemiş, daha sonra çevredekilerin onu bir erkekle otururken görürse yanlış anlayacağını düşünerek, buna cesaret edememiştir. Aysel'in bir erkekle görülme, yanlış anlaşılma korkusu, kısa sürede gerçeğe döner. Ali'yle dolaştığı haberi, onunla evlenmek isteyen gence ve kendi ailesine ulaşmıştır. Aysel, o gece babasından dayak yer. Böylece, psikolojik ve cinsel şiddet sınırlarında değerlendirilen namus kavramı, fiziksel şiddeti de doğurmuş olur.

Bu ruhsal ve fiziksel karmaşanın içerisindeki diğer bir olay ise, annesinin, hamamda Aysel'in vücudunu, el değip değmediğini keşfetmek amacıyla kontrol etmesidir. Neredeyse yetişkinliğe erişmek üzere olan bir genç kadın için bu, oldukça aşağılayıcı ve psikolojik olarak yaralayıcı bir davranıştır. Bu bakımdan aile fertlerinin tutumları karşısında Aysel'in değersizlik duygusunun perçinlendiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Aysel'in adı çıktığı, namusu kirlendiği için yaşadığı bunca travmaya karşılık babası, nihayetinde onun kaderini bir kez daha çizer ve evde kaldığı için okumasına karar verir (336). Böylece kaderi yeniden, ona sorulmaksızın fakat ilk kez onun istediği doğrultuda çizilmiş olur. Bu bağlamda, Aysel'in eğitim hayatı üzerinde durmak uygun olacaktır. Çünkü o, yaşadığı bütün bu şiddeti aşmanın, özgür olabilmenin tek çaresini eğitim olarak görüp var gücüyle bunun için mücadele etmiştir.

Aysel'in eğitim mücadelesi ilkokuldan beri süregelmektedir. Okuyabilmek için kendisini dereye atmayı bile göze alacak derecede istekli ve karardır. Fakat onun eğitim sevgisi, aynı zamanda zayıflığı kabul edilmiş, özellikle ailesi tarafından pek çok kez bir korkutma, boyun eğdirme aracı olarak kullanılmıştır. Bu durum, psikolojik ve ekonomik şiddetin bir örneğidir. Aysel en temel haklarından birisi olan eğitimden mahrum bırakılmaya çalışılmış, hatta yarım dönem okula gidememiştir. O, eğitim alabilmek için sürekli yalvarmak, boyun eğmek sonunda da savaşmak zorunda kalmıştır.

Yine de Aysel'in mücadelesi karşılıksız kalmaz. Bu sayede ortaokulu, yaşadıkları kasabada okul bulunmadığı için, Ankara'da teyzesinin yanında okur. Fakat ailesinden uzaklaşması, onun kural ve yasaklardan sıyrıldığı anlamına gelmemektedir. Üstelik Aysel, okuyabildiği için, yaşadığı olumsuzlukları düşünmemeye çalışmış, maruz kaldığı bütün şiddet olaylarına boyun eğmişse de, okulda da şiddet ile yüz yüze gelmekten kaçamaz.

Aysel'in ortaokula başladığında yaşadığı ilk problem, onu bir köylü kızı olarak değerlendiren şehirlilerce dışlanmasıdır. Burada çok kısaca, köylü-şehirliler çatışmasının, esasen daha önce de bahsi edilen toplumsal yaptırımlar ve modernleşme çatışmasıyla bağlantılı olduğunu belirtmek gerekir. Çünkü sınıf arkadaşları, herkesin önlükleri diz üstündeyken onunki diz altında olduğu, herkesin saçları kısıyken onun saçları iki örgü şeklinde olduğu için Aysel'i köylü bulmaktadırlar (98). Yine sınıf arkadaşlarının düşüncesine göre, bir Cumhuriyet kızı, devrimlere uygun olarak daha batılı bir giyim kuşam içerisinde olmalıdır. Aysel de arkadaşlarıyla aynı düşüncedeysen de, ne ailesi ne de toplumun büyük bir kesimi, bu giyimdeki kişilere iyi gözle bakmamaktadır. Bu nedenle o, ne kadar istese de diğerleri gibi olamamış ve sınıf arkadaşlarına onu köylü buldukları için hak vermiştir. Üstelik arkadaşları onu yalnızca dışlamakla kalmamış, onunla alay etmiş hatta saçlarını çekmişlerdir (64). Ergenlik çağındaki bir genç kızın ruhunda, yaşlıları arasında dışlanmanın, alay konusu olmanın, utandırılmanın, hırpalanmanın kısacası psikolojik ve fiziksel şiddete maruz kalmanın onulmaz yaralar açması kaçınılmazdır. Ayrıca okuldaki şiddet olaylarının tek kaynağı yaşlıları da değildir. Aysel, öğretmenleriyle de benzer olaylar yaşamaktan kaçamaz.

Aysel'in içsel çatışması ve yaşadığı ikilemler bir bakıma öğretmenlerinin davranışlarında da mevcuttur. Onlar, öğrencilerine Cumhuriyet'e uygun, uygar ve modern insanlar olmalarını telkin ederken, diğer yandan bu telkinleri kendileri uygulamamaktadır. Örneğin coğrafya öğretmeni, Aysel'i Jean-Jacques Rousseau'nun *İtirafı*'nı okuduğu gerekçesiyle azarlamış ve kitabına el koymuştur. Ona göre okunması gerekenler *Ev ve Kadın* dergisidir. Aysel öğretmenin evine kadar gidip yalvardıysa da kitabını geri alamaz (326-327). Öğretmenin bu tavrı, pek çok açıdan sakıncalıdır. Her şeyden önce, bir öğrenciyi sınıf içerisinde küçük düşürmüştür. Üstelik bu durum tek bir öğretmenle de sınırlı değildir. Örneğin ders sırasında, arkadaşı usulca bir şey sorunca, bir öğretmeni onu bütün sınıf içerisinde terbiyesizlikle suçlamış (190), diğer bir öğretmeni ise Aysel'in karmaşık bir sorusuna, onunla alay ederek ve sınıf içerisinde onu utandırarak cevap vermiştir (235). İşte bütün bu şiddet, yasak ve ikilemler içerisinde Aysel, kendisini bulmaya, kadınlığını sorgulamaya, aydın olmaya ve özgürleşmeye çalışmıştır. Yıllar sonra ölmeye yattığı sırada gördüğü bir rüya, aslında onun bütün hayatının ve mücadelesinin bir izdüşümüdür. Bu bağlamda Aysel'in rüyası, maruz kaldığı şiddet olaylarının da somutlanması bakımından genel hatlarıyla incelenebilir.

Aysel rüyasında, profesörlük sınavındadır ve tezini sunacaktır. Türkiye'nin nasıl kalkıp kurtulacağı üstüne en kesin formülü bulmuştur. Üstelik onu dinleyen jürinin içerisinde Atatürk de vardır. Sunum sonunda Atatürk'ün kalkıp onu alından öpeceğini düşünerek mutlu olur. Fakat jürinin karşısına çıktığında, on yaşındaki haline döndüğünü fark eder (340).

Rüyanın yalnızca bu kısmı bile, Aysel'in yetişkin bir kadın olduğunda dahi, çocukken üzerine giydirilmiş olan ülkeyi taşıdığının göstergesidir. Tezinin konusu da buna işaret etmektedir. Çünkü Aysel, çok küçük yaşlarından itibaren, bu ülkeyi daha ileriye taşımaya kendisine bir vazife kabul etmiş, bunu kendi sorumluluğu saymıştır. Ülküsünü, henüz ilkokuldayken öğretmeni Dünder vasıtasıyla edindiği için de, birdenbire kendisini on yaşında bulur. Ayrıca jüride Atatürk'ün oluşu, ona olan derin bağlılığı ve sevgisi, ona ulaşma ve takdirini kazanma isteği nedeniyledir.

Aysel rüyasının devamında, jüriye tezini sunacağı sırada ayaklarında yılan derisi ökçeli iskarpinler olduğunu görür ve onu süs düşkününü bir kız sanacaklar diye endişeye kapılır. Fakat birdenbire, ayakkabısının tekini kaybeder. Onu buldum derken bu kez de tezinin kaybolduğunu görür. Tezini bulduğunu sandığında ise, elinde Edith Piaf'ın "Non, rien de rien" isimli plağı vardır. Bu plağı çaldığında, ezan okunmaya başlar (341-342).

Rüyanın bu bölümü, bir bakıma Aysel'in ilk gençlik yıllarına işaret etmektedir. O, çevresindeki diğer kızların aksine hiçbir zaman süslü olmamış, bunu istese bile ailesinin tepkisinden çekinmiştir. Çünkü ailesi başta olmak üzere toplumun büyük bir kesimi tarafından fazla süslü kızlara iyi gözle bakılmamaktadır. Aysel bunları bildiği için, rüyasında da süslü olmaktan endişe duyar. Tezi yerine bulduğu plaktan ezan sesi duyması ise, hem kendisinin hem de Türk toplumunun, o dönemde yaşadığı kimlik çatışmasının simgeleştirilmesidir. Dönemin genel bir problemi olarak bir yandan ilke ve inkılaplar doğrultusunda batılı olmak istenmiş, diğer yandan ise geleneklerin, inançların, yaptırımların çemberinden tam anlamıyla çıkılamamıştır. İşte bu ikilem, Aysel'in hayatındaki etkisi nedeniyle, rüyasında yabancı bir şarkı ve ezan üzerinden imlenmiş olur.

Rüyanın sonunda ise, Aysel ne yaparsa yapsın bir türlü Türkiye'yi kurtaracak olan formülü bulamaz. Atatürk ise durmadan "*Hani tezin? Nerede Tezin? Göster tezini?*" diye onu sıkıştırılmaktadır. Aysel, o telaşla, tezi yerine jürinin önüne bir tencere dolma koyar (342).

Bu bölüm, Aysel'in yetişkinlik döneminin bir temsilidir. Hala kendisini, Türkiye'yi kurtarmak gibi büyük bir vazifeden sorumlu hissetmekte ve bunun için çabalamaktadır.

Çocukken yüklendiği sorumluluğunun altında yetişkin bir kadın olarak ezilmeye devam edişi, bu sahne ile hatırlatılmış olur. Atatürk'ün onu zorlayışı da Aysel'in bütün çabasına karşılık hala kendisini ona layık göremediğini, ülküsünü yerine getirdiğini hissedemediğini göstermektedir. Bu yüzden Atatürk'e karşı büyük bir utanç içerisinde ve kendisini açıklama ihtiyacı hisseder. Jürinin önüne bir tencere dolma koyuşu ise, romanın en temel meselelerinden birisini ironik bir biçimde ele almış olması bakımından oldukça önemlidir. Aysel, tezini ararken, karşısında kadınlık vazifesinin bir sonucunu, bir tencere dolmayı bulmuştur. Bilinçaltındaki aydın ve kadın kimliği çatışması da böylece ortaya çıkmış olur. Aysel'in, hayatının çeşitli dönemlerini ve sorunlarını yansıtan bu rüyayı, ölmeye yattığı anda görmesi de bir bakıma pişmanlıklarının ve endişelerinin bilinçdışına taşınmasıdır.

SONUÇ

Ölmeye Yatmak, arada kalmışlıklar içerisinde kendi yolunu bulmaya çalışan bir kadının, özgürleşme ve birey olabilme mücadelesinin serüvenidir. Aysel, özgürleşmek için pek çok yol denemiş fakat kuşatılmışlıklarından bir türlü kurtulamamıştır. Bir akademisyendir, aydındır, ekonomik açıdan kendi ayakları üzerinde durabilmektedir, kendisine uyum gösterebilen bir kocası vardır ama özgür değildir. Bu yüzden özgür olabilme adına son çareyi ölmeye yatmakta bulmuştur. Oysa ölmek için de hiçbir şey yapmaz. Yalnızca uzanıp ölümü beklemektedir. Denilebilir ki Aysel, hayatı boyunca sürekli mücadele verdiği için bu kez eylemsizliği tercih etmiştir. Ölümü beklediği süre boyunca da çocukluğundan itibaren onu bu noktaya getiren nedenleri irdelemeye başlar.

Aysel, Cumhuriyet döneminin ilk nesline mensup olduğu için dönemin arada kalmışlıklarını herkes gibi yaşamak mecburiyetinde kalmıştır. Hem uygar olmak hem toplumun çizdiği sınırların dışına çıkmamak, hem aydın bir insan olmak hem kabul gören kadın kimliğine uymak, hem boyun eğmek hem ayakta kalmak ikilemleri Aysel'i kuşatan problemlerdendir. O, devrin bütün karmaşası içerisinde birey olabilme mücadelesi vermiştir. Fakat bu mücadelede kadın kimliği, onun önündeki en temel engeldir. Kadının, yasa ve hak gereğince erkekle eşit tutulduğu fakat pratikte bunun henüz mümkün olmadığı bir toplumda Aysel, gösterdiği çaba nedeniyle sürekli şiddete maruz kalmıştır.

Aysel'e gösterilen şiddetin başlangıç noktası ailedir. Eğitim alabilmek adına yıllarca bütün aile bireyleriyle çatışmış, kendisinin de bir öneme sahip olduğunu, insan olduğunu ispat etmek istemiştir. Oysa ne yaparsa yapsın, en başta kadın olduğu için bu mümkün olmayacaktır. Kimi zaman ev içindeki şiddet, Aysel'in inatçılığı ve dirayeti nedeniyle psikolojik boyuttan çıkarak fiziksel boyuta da ulaşmıştır.

Şiddetin ikinci durağı ise okul sıralarıdır. Burada pek çok insan tanıyan ve tecrübeler edinen Aysel, ilkokuldayken öğretmeni Dünder'in da telkinleriyle, modern bir Cumhuriyet kadını olmayı, ülkesini daima ileriye götürmeyi kendisine ülkü edinmiştir. Bu ülkü doğrultusunda da bütün hayatı değişir. Çok küçük yaşta omuzlamaya çalıştığı bu sorumluluk dolayısıyla, hem Aysel hem de nesiltaşlarını, çocukluklarını yaşayamamış bir bunalım nesli olarak nitelemek mümkündür.

Aysel, taşıdığı sorumlulukların bilinciyle her zaman başarılı olmak için çok çalışmışsa da gittiği bütün okullarda şiddetin farklı biçimlerine maruz kalmaktan kendisini kurtaramamıştır. Onun, dışlanma, alay konusu olma, cezalandırılma, aşağılanma, utandırılma gibi psikolojik şiddet şekillerini deneyimlemesi ruhunda onulmaz yaralar açar.

Hayatındaki en etkili şiddetin kaynağı ise, içten içe belki biraz olsun aşık olduğu fakat buna da hiçbir zaman emin olamadığı Aydın'dır. Aysel, Aydın'ın ondan beklentilerine karşılık veremediği için çoğu zaman suçluluk duymuş ve sürekli ona kendisine ispatlama ihtiyacı hissetmiştir. Bir bakıma Aydın'ın kendisini saymasını ama en önce bir insan

saymasını ister. Fakat ne yaparsa yapsın o, hem Aydın'ın hem de hayatına giren bütün erkeklerin gözünde her şeyden önce bir kadın olacaktır.

İşte bu nedenle, Aysel'in yıllarca verdiği bütün mücadelelerin sonunda hedeflediği gibi bir Cumhuriyet kadını olması bir başarı değildir. O da başarısızlığının bilincinde olduğu için, kendisini tam anlamıyla özgürleştirebilmek, mücadelesini sonuçlandırabilmek, bir bakıma yaşayabilmek adına "ölmeye yatma"yı tercih etmiştir. Fakat romanın sonunda ölmekten de vazgeçer. Bu durum bir kabullenişe işaret etmektedir. Aysel ölemeyecek kadar tutsak olduğunu fark eder ve bu tutsaklık içerisinde hayatta kalabilmek, kendi kimliğini bulabilmek adına, bu kez yaşamla yeni bir mücadeleye girmek üzere oteli terk eder.

Ölüme yatma eylemi yani bir bakıma intihar teşebbüsü, hayatı boyunca şiddete maruz kalmış bir insan için neredeyse kaçınılmaz bir sonuçtur. Konuya dair hazırlanan pek çok bilimsel çalışma da özellikle psikolojik şiddete maruz kalmış insanların, bir kaçış yolu olarak intihar düşüncesini taşıdıklarını, hatta bunu eyleme geçirdiklerini ispat etmiştir. Aysel'i ölüme yatan bütün nedenlerin temelinde şiddet yatmaktadır ve *Ölmeye Yatmak* şiddete başkaldıran bir kadının öyküsü olarak nitelendirilebilir.

KAYNAKÇA

Ağaoğlu, A. (2014). *Ölmeye Yatmak*. İstanbul: Everest Yayınları.

Ekşi, H. Yaman, E. (2010). *Çocuk ve Ergende Şiddet*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Uluocak, Ş. Gökulu, G. Bilir, O. Etizer Karacık, N. Özbay, D. (2014). *Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliği ve Kadına Yönelik Şiddet*. Edirne: Paradigma Akademi.

BİR “KILIÇ” GÖLGESİNDE YAĞMUR-SU BAĞLAMINDA ÇAĞLARI ÖTESİNDEN GÜNÜMÜZE UZANAN PEYGAMBER AŞKI

*Prophet Love In The Shadow Of A Sword And In The Context Of Rain-Water Extending
Far Beyond The Ages To This Day*

BÜŞRA ESMER

Hacettepe Üniversitesi

Öz: Na‘tlar, genellikle kaside nazım şekliyle, Hz. Peygamber’i övmek amacıyla yazılan şiirlerdir. Arap edebiyatında Kâ‘b b. Zühre’ın Bânet Su‘âd mısrasıyla başlayan na‘t geleneği Fars ve Türk Edebiyatında da çeşitli yansımalar bulmuştur. Türk Edebiyatında na‘t türü denilince akla ilk gelen eser Fuzûlî’nin “su” redifli kasidesidir.

Çalışmanın ilk bölümünde, disiplinlerarası bakış açısıyla Fuzûlî ve Nurullah Genç’in na‘tları Amerikan Ekolü üzerinden karşılaştırılmış; ikinci bölümünde Genç’le yapılan röportajla yazar-okuyucu bağlamındaki iki farklı perspektif karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Metinlerde kullanılan ortak kelimelerden hareketle, sıklık dizinindeki verilere bağlı olarak Kâ‘b b. Zühre’ın farklı ekollerde yazan iki şair üzerindeki etkisi incelenmiştir. Bu bağlamda Zühre’ın şiirinde kullanılan Arapça kelimelerin birebir aynlarına ya da Farsça veya Türkçe karşılıklarına, asırlar sonra aynı türde şiir yazan iki şairde de rastlanması dikkat çekicidir.

Çalışmanın sonucunda, Kâ‘b’in seneler öncesinden bir kılıç gibi kuşandığı peygamber sevgisinin, kılıca su vermek mazmunundan hareketle, 16. yy’da Fuzulî’nin “Su” Kasidesi’yle, 21.yy’da ise Nurullah Genç’in “Yağmur” na‘tıyla özünü kaybetmeden devam edegeldiği saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Na‘t, Bânet Su‘âd, Fuzûlî, Nurullah Genç, Su Kasidesi, Yağmur.

Abstract: Naats are the poems which are usually written in the form of verse to praise the prophet. In Arabic literature, the naat tradition which began with Zuheyr’s “Bânet Sû‘âd” verse had various reflections in Persian and Turkish Literature. The first work that comes to mind in Turkish Literature as naat type is Fuzuli’s “water” qasida.

In the first part of the study, the naats of Fuzuli and Nurullah Genç were compared through the American School in terms of interdisciplinary perspectives. In the second part, by interviewing with Genç, two different perspectives on the author-reader context were examined comparatively. Moving from the common words used in the two texts, depending on the order in the frequency index, Kâ‘b b. Zuheyr’s influence on the two poets who wrote in different schools was examined. It is noteworthy that the Arabic words used in Zuheyr’s poetry or their equivalents in Turkish or Persian are also found in two different poets who write the same kind of poetry after centuries.

As a result of the work, it was found that the prophet’s love that Ka‘b wore like a sword many years ago, moving from the theme of ‘giving water to sword’ continues with Fuzuli’s “Water” Qasida in 16th century and Nurullah Genç’s “Yağmur” naat in 21st century without losing its essence.

Key words: Na‘t, Bânet Su‘âd, Fuzûlî, Nurullah Genç, Water Qasida, Rain

GİRİŞ

Na‘t kelimesi sözlükte nitelemek, iyi ve güzel şeyleri abartılı biçimde dile getirmek anlamlarında kullanılır. Arap Edebiyatında “methiye” başlığı altında ele alınan tür, Fars Edebiyatında mücerred bir nazım şeklini oluşturmaz. Türk Edebiyatında ise 11.yy’dan itibaren çeşitli örneklerine rastlanmaktadır.

Hz.Peygamber’i övmek için yazılan şiirler ilk olarak İslâmın yayılmaya başlayıp müslümanların Medine’de bir güç haline gelmesiyle görülür. İslam tarihindeki savaşların oluşturduğu mücadele müslümanlarla müşrikler arasındaki şiir atışmalarına kaynaklık eder. Hassan b.Sâbit, Kâ‘b b. Mâlik, Kâ‘b b. Zühayr gibi şairler şiirleriyle Hz.Peygamber’i Mekkeli müşriklere karşı yüceltmiş, getirdiği yeni dinin geniş kitlelerce tanınmasında etkili rol oynamıştır. Şairleri na‘t yazmaya sevk eden bir diğer unsur da Hz.Peygamber’in şefaatine nail olma isteğidir. Kâb b. Zühayr’in Hz.Peygamber’i hicvettiği bir şiirin ardından affına vesile olması ümidiyle yazdığı *Bânet Su‘âd* mısralı *Kaside-i Bürde’si* buna örnektir. Şüphesiz “*Kaside-i Bürde*” denilince akla ilk gelen Zühayr’in değil, İmam Busûri’ninkidir. Busûri felçli bedeninin şifa bulması ümidiyle yazdığı kasideyi rüyasında Hz. Peygamber’e okumuş, uyandığında felçten kurtulmuştur. Bu sebeple *Kaside-i Bür’e* (Kurtuluş Kasidesi) olarak da anılmaktadır(Özel 2014: 4).

Köklerini dinî kültürün izleriyle besleyen Klasik Edebiyatımızda da Hz. Peygamber’e duyulan aşk, sevgi ve hürmeti konu edinen türlerin çokluğu dikkate değerdir. Adeta Peygamber Edebiyatı denilebilecek kadar zengin bir alt yapıya sahip olan bu türlerle Hz.Peygamber’in hem maddi hem de manevi varlığının portresi çizilmiştir. Çağlardır sürdürüle gelen bu hürmet saltanatına her dem bir vâris bulunmuştur. 16. asırda bu vârislerin sayısına paralel olarak na‘tlarda da bir artış görülmektedir. Asrın en başarılı na‘t şairi ise lirik ve samimi na‘tlarının hemen hepsi birer sehl-i mümteni örneği olan Fuzûlî’dir(Yeniterzi 1993: XXV). Na‘t türü denilince akla ilk gelen eser onun su redifli kasidesidir.

Türün örneklerine yalnızca Klasik Türk Edebiyatında değil; bir yandan Anonim, Âşık ve Halk Edebiyatında, diğer yandan Tanzimat’tan günümüze kadar uzanan dönemde de sıkça rastlanır. Bu geleneğin edebiyatımızdaki bir diğer vârisi *Yağmur* isimli şiiriyle Nurullah Genç’tir. Çalışmada Fuzûlî ve Nurullah Genç’in na‘tları benzerlikleri, ortaklıkları ve farklılıkları yönünden ele alınmış, Genç’le yapılan röportaj ışığında yazar-okuyucu bağlamında karşılaştırılmıştır. İki metindeki ortak kelimeler ve sıklık dizinindeki verilerden hareketle de Kâ‘b b. Zühayr’in farklı ekollerde yazan iki şaire etkisi incelenmeye çalışılmıştır.

BÖLÜM: 1

Goethe’nin 1795 yılında karşılaştırmalı anatomi üzerine yayınlanan eseri şu sözle başlar “*Tabiat tarihi zaten karşılaştırmaya dayanır*”(Aytaç 1997: 11). Tabiatın kendi bünyesinde bulunan komparatistik, sonraları diğer bilim dallarında da kendini göstermiştir. Çalışmalar genellikle söz konusu bilim dalının dış ülkelerdeki durumu acaba nasıldır sorusuyla başlamıştır. Dolayısıyla kendi ülkesindekinden farklı olanı tanımak kişide belli bir eleştiri ruhunu da beraberinde getirmiştir. Sonrasında farklı görüşler ortaya çıkmıştır. Amerikan ekolü karşılaştırmanın, ulusal edebiyatın kendi eserleri üzerine olabileceğini ve buna ek olarak eş zamanlı ürünlerle farklı zamanlı ürünlerin de karşılaştırılabileceği görüşünde iken; Fransız ekolü, farklı ulusların edebiyatları üzerinden bir karşılaştırmanın mümkün olabileceği görüşündedir. Burada önemli olan ele alınacak olan eserler de karşılaştırma yapmaya elverişli bir ilişkinin -benzerlik ya da farklılık- bulunması gerektiğidir.

Çalışmada aynı ulusa ait olan iki eser (*Yağmur- Su Kasidesi*) Amerikan Ekolü üzerinden karşılaştırılmıştır. Bu bölümde şairlerin hayatı, şiirlerin edebî çevre ve dönemleri, dış yapı

özellikleri, konu, bakış açısı ve ana fikirleri, dil ve üslup, benzerlikleri, ortaklıkları ve farklılıkları açısından karşılaştırılacaktır.

Tablo 1. Şairlerin Karşılaştırılması

Fuzûlî	Nurullah Genç
<ul style="list-style-type: none"> • Doğum tarihi kesin olarak bilinmemekle birlikte tezkirelerde Kerbalılı ya da Hileli olduğu hakkında ihtilaflar vardır. • Şair 1556 tarihinde ölmüştür. • Asıl adı Mehmed'dir. • Arapça ve Farsçayı bu dillerde şiir söyleyecek kadar iyi bilir. Küçük yaşta şiire başlayan şair, ilimsiz şiirin temelsiz bir duvara benzediğini belirterek devrindeki bütün aklî ve naklî bilgileri öğrenir. • 16.yy Divan şairleri arasında zirve şahsiyetlerden biri olarak kabul edilir. Tesiri bugün dahi görülmektedir. 	<ul style="list-style-type: none"> • 1960 yılında Erzurum'un Horasan ilçesinde doğdu. • Şair bugün 57 yaşındadır. • Şair ilk şiir denemelerine lise yıllarında başlamıştır. • Üniversite yıllarında şiirleri edebiyat dergilerinde yayımlanmaya başladı. Arkadaşlarıyla Genç Kuşak dergisini çıkardı. Genç Kalemler Makale yarışmasında Yaşar Garip Koyuncu mahlasıyla Türkiye ikincisi oldu.
<p>Eserleri</p> <p>1.Türkçe Eserler: Türkçe Divan, Leylâ ve Mecnûn, Beng ü Bâde, Tercüme-i Hadîs-i Erbaîn, Sohbetü'l-Esmâr, Hadikatü's-Süedâ, Mektuplar</p> <p>2.Farsça Eserleri: Farsça Divan, Sâkînâme, Hüsn ü Aşk, Enîsü'l Kalp, Rind ü Zâhid, Risâle-i Muamma</p> <p>3.Arapça Eserleri: Arapça Divan, Matla'ü'l-İtikâd</p>	<p>Eserleri</p> <p>Şiirleri: Çiçekler Üşümesin, Nuyageva, Yankı ve Hüzün, Aşkim İsyandır Benim, Siyah Gözlerine Beni de Götür, Yanılgı Saatleri, Denizin Son Martıları, Aşk Ölümçül bir Hülyadır, Hüznün Lâlesidir Dünya, Gül ve Ben, Yürüyelim Seninle İstanbul'da, Müptelâdır Gemiler Benim Denizlerime, Sensiz Kalan Bu Şehri Yakmayı Çok İstedim, Birkaç Deli Güvercin, Çanakkale: Her Şey Yanıp Gül Oldu, Ateş Semazenleri, Harflerin Simyası, Mahrem ve Münzevi (Toplu Şiirler)</p> <p>Romanları: Tutkular Keder Oldu, Yollar Dönüşe Gider, İntizar</p>
<p>Örnek Beyit</p> <p>“<i>Yâ Râb belâ-yı aşk ile kıl âşinâ beni Bir dem belâ-yı aşktan etme cüdâ beni</i>”</p>	<p>Örnek Bend</p> <p>“<i>Keşke bir gölge kadar yakınında dursaydım O mücella çehreni izleseydim ebedi Sana sırlıklam bir bakış da ben olsaydım</i>”</p>

1.a. Benzerlikler

Her iki ſair de devrinin ilimlerini tahsil etmiſ ve bunlardan yetkin bir ſekilde faydalanmıſtır. Genç'te yalnızca makale yarışmasında kullandığını görmekte birlikte iki ſair de mahlasa sahiptir. Türkçeye vâkıf olan iki ſairin eserleri muhteva bakımından da benzerlik gösterir.

1.b.Ortaklıklar

ſairler arasındaki tek ortak nokta “ *aſk, ayrılık, Allah ve Peygamber sevgisi* “ gibi temaları iſlemeleridir.

1.c.Farklılıklar

İki ſair arasında önemli farklılıklar bulunmaktadır. Farklı yüzyıl ſairi olmaları itibariyle ſairlerin yetiştikleri çevre ve yaşadıkları dönem birbirlerinden keskin çizgilerle ayrılır. Fuzûlî'nin zirve şahsiyet yönünü Genç'te göremezken, onu *Yağmur* ſiiriyle 21.yy na't türünün zirvesine yerleſtirmek mümkündür. Fuzûlî'de Azerî, Farsî ve Arabî kültürün izleri görülürken; Genç'te Doğu–Batı kültürü sentezini görülür. Fuzûlî'nin Arapça ve Farsça sekiz eseri bulunurken Genç bu dillerde eser vermemiſtir.

Azerî sahasından Habibî, Çağatay sahasından Ali ſîr Nevâî, İnan ſairlerinden Hâfız-ı ſîrâzî, Nizâmî ve Câmîi'nin Fuzûlî üzerinde belli belirsiz etkileri olduğunu söylemek mümkündür. Genç ise çocukluğunun uzun kış gecelerinde, bir dağ köyünde yatsı namazından sonra büyüklerinin okuduğu ſiirlerle geçtiğini; bir köy odasında kırkın üzerinde ſairden Divan Edebiyatı, Halk Edebiyatı, Tekke Edebiyatı ve Âşık Edebiyatının çeſitli örneklerinin okunduğunu belirtir. Bunlara ek olarak Genç'in belirttiğine göre o dönemde Fuzûlî'nin bazı gazelleri makamları ile birlikte okunmuş, Farsça ve Arapça bilen amcası tarafından kendisine açıklanmıştır.

2.ſiirlerin Edebî Çevre ve Dönemleri Açısından Karşılaştırılması

16.yy'da Osmanlı sahasında önemli gelişmeler görülür. II.Bayezid, Yavuz Sultan Selim, Kanûnî Sultan Süleyman, II.Selim, III.Murad ve II.Mehmed rehberliğindeki Osmanlı İmparatorluğu Kanûnî'yle birlikte altın çağını yaşar. Fuzûlî maddi, manevi, sosyolojik ve kültürel zirvenin yaşandığı bir dönemin şahididir. Bu özellikler onun kimi ſiirinde heybetli bir söylemle ortaya çıkarken, *Su Kaside*'sinde daha mütevazi bir dil dikkat çeker.

Genç'in ſiirinde ise 20-21.yy izleri görülür. Teknoloji çağıyla birlikte insanın sosyolojik, kültürel ve psikolojik değişimini Genç'in dizelerinde okumak mümkündür. Çünkü o, 80'ler kuşağında *medenî arzuların* peşinde koşan bir genç iken, bir zamanların Milenyum olarak adlandırdığı 2000'lerde aşkını kemale erdirmiş bir ſairdir artık. Mısralarında her ſeye en başından başlar ſair ve asr-ı saadette nihayetlendirir yolculuğunu. Bu uzun bir duraktır onun için, ayrılmak istemediği bir durak. *Yağmur* ſiiriyle, Hz. Peygamber'in izini kaybetmiş nice bedeviye seslenir o duraktan. Çölde *yağmur* ümididir ondaki. Bugün hala o yağmur damlalarıyla seslenir okuyucularına.

Fuzûlî'nin altın çağına hasrettir Genç. Kim bilir belki de Hz. Peygamber'e birkaç yüzyıl daha yakın oluşu sebebiyle imrenir Fuzûlî'ye. İki ayrı asrın ſairini aradaki mesafeye rağmen yakınlaştıran tek unsur peygamber aşkıdır.

Tablo2. Şiirlerin Dış Yapı Özellikleri Açısından Karşılaştırılması

Dış Yapı zellikleri	Fuzûlî	Nurullah Genç
Nazım Şekl	Kaside	Serbest şiir
Nazım Birimi	Aruz Ölçüsü	Ben
Nazım Ölçüsü	<i>Fâilâtün / Fâilâtün/ Fâilâtün/ Fâilün</i>	14’lü hece ölçüsü
Kafiye Örgüsü	aa /ba/ca/da..	6’lılarda a/b/a/b/c/c 3’lülerde d/e/d/ 4lülerde f/f/g/f
Kafiye/Redif	“su” redif	“-olsaydım”
Mısra Sayısı	64 mısra(32 beyit)	170 mısra

3.a. Farklılıklar

Tablodaki veriler, iki şiir arasında dış yapı özellikleri açısından önemli farklılıklar bulunduğunu göstermektedir. İki ayrı dönemin gereği olarak şekil, birim, ölçü ve kafiye örgüsünde farklılıklar vardır. Örneğin Fuzûlî kaside nazım biçimiyle aruz ölçüsünü kullanırken, Genç serbest bir nazımla 14’lü hece ölçüsünü kullanmıştır. Fuzûlî’nin şiirinde “su” redifi konu bütünlüğünü sağlarken, Genç’te bu unsur kimi mısralardaki “ -olsaydım” redifiyle sağlandığını söylemek mümkündür.

Tablo 3. Şiirlerin “ Konu, Bakış Açısı, Ana Fikir ” Bakımından Karşılaştırılması

Fuzûlî	Nurullah Genç
<p>Fuzûlî’nin kasidesinde sırasıyla <i>aşk, hasret, intizar, vuslat özlemi, sevgilinin güzelliği, aşığın feryadı, Hz.Peygamber’in mucizeleri, gam, şefaât umudu</i> gibi kavramların üzerinde durulduğu görülmektedir.</p> <p>Kasidenin temelini oluşturan unsurları aşağıdaki gibi sıralamak mümkündür:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sevgili (Hz.Peygamber) • Göz, eşk, gönül, ateş, od, derya • Hâk, teşne, bahr, ebr • Gül, bülbül, âb, mevc, çeşm • Leb, müştâk, çâk, kara, çâre 	<p>Nurullah Genç’in şiirinde sırasıyla <i>aşk, özlem, intizar, gam, Hz.Peygamber’in evveli, günü ve ahiri, Hz.Peygamber’in mucizeleri, asr-ı saadet ve bugünün karşılaştırılması</i> gibi kavramlar irdelenmiştir.</p> <p>Şiirin temelini oluşturan unsurları aşağıdaki gibi sıralamak mümkündür:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Yağmur (Hz.Peygamber) • Göz, yaş, gönül, ateş • Toprak, su, umman, bulut, susuz • Gül, bülbül, dalga, âb • Özlemek, yudum, kara, çâre

3.a. Benzerlikler

Fuzûlî’de şiirin özünü oluşturan Arapça ve Farsça kelimelerin tezahürü Genç’te de görülmektedir. Bu kavramların çoğu somut unsurlar olmakla birlikte soyut kavramları anlatmak amaçlı kullanılmıştır.

3.b. Ortaklıklar

İki şiirde de *yaralı gönle su verme*, Hz. Peygamber’ in doğumuyla *Mecusi ateşinin sönməsi*, *zehir anlayışı*, Hz. Peygamber’e kendini adayış, *şefaate nail olma isteği* temaları ortakdır.

3.c.Farklılıklar

Su Kasidesi’nde klasik kaside tertibi görülürken Genç’in şiirinde serbest bir bölümlenme vardır. Genç Hz. Peygamber’i evveli, dönemi ve ahiri olmak üzere üç ayrı boyutta dile getirirken; Fuzûlî Hz. Peygamber’i sanki çağdaşymış gibi ele alır.

Tablo4. Şiirlerin Dil ve Üslûp Açısından Karşılaştırılması

	Fuzûlî	Nurullah Genç
Dil-lehçe-şive	16.yy Azeri Lehçesi	Türkiye Türkçesi
Arapça-Farsça kelime sayısı	157	120
Zamirler	Men (3)	Ben (16), sen (2), o (3)
Emir Kipi	6	-
İstek Kipi	3	37
Olumsuzluk eki –mA	6	3

4.a.Benzerlikler

İki şiir de *Türkçe asıllı kelimelerle beraber Arapça ve Farsça kelimeleri de ihtiva etmesi yönüyle kelime çeşitliliği bakımından oldukça zengindir. Ancak eserde kullanılan Arapça ve Farsça kelimeler uzun terkiplerle ve süslü bir anlatımla eserin dilini ağırlaştırmamıştır* (Eren 2014: 21)

4.b.Farklılıklar

Fuzûlî’nin, (-mA) olumsuzluk ekini Nurullah Genç’e göre daha fazla kullanması dikkate değerdir. Çünkü Fuzûlî, yaşadığı dönem göz önünde bulundurulduğunda beyitlerinde her yönüyle altın bir çağ yaşayan insanlara nasihat üslubuyla seslenir. Genç ise Fuzûlî’nin yaşadığı değerlerden uzakta olan bir nesle seslenirken olumsuz bir emir hitabının yerine gönlünden geçenleri dile getirircesine istek kipini kullanır.

Su Kasidesi’nde “ben” dilinin azlığı göze çarparken, teşbih unsurları üzerinden değişen öznelere bağlı olarak zamirin de değiştiği görülür. *Yağmur* şiirinde ise “ben” dili mütevazı ve bir o kadar mahcup bir tavırla kullanılır. Bu, Genç’in Hz. Peygamber’i görebilme arzusunun yanında devrinde görmek istediği maddi ve manevi unsurlardan kaynaklanır. Fuzûlî’ye nazaran Nurullah Genç Hz. Peygamber’e “yağmur” kelimesi dışında “sen” ve “o” zamirleriyle de seslenmiştir. Her ne kadar “sen” zamiriyle sesleniş Genç’te yalnızca iki kere geçse de Fuzûlî “sen” hitabını yalnızca bir kere kullanmıştır.

BÖLÜM:2**2.1. Yazar-Okuyucu Karşılaştırması¹**

Şiir şairin dilinden okuyucunun kalbine uzanan bir yolculuktur. *Bu noktada şairlerin “ne söylediklerini” ortaya koymanın yanı sıra, farklı metot ve bakış açılarıyla yapılacak incelemelerle “nasıl söylediklerini” sorgulamak da büyük önem arz etmektedir*(Eren 2016: 660). Çalışmanın bu kısmı “okuyucu şiirde şairin anlam dünyasına ne kadar ulaşabilir?” sorusuna bir yanıt arama çabasıdır.

Tablo5. Yazar- Okuyucu Karşılaştırması

OKUYUCU	YAZAR
<p>1.Şiirde sürekli altı, üç, dört şeklinde devam eden bendler dikkat çekicidir. 634 sayısı Hz. Peygamber’in vefatından 2 yıl sonraki tarihtir. Bu sayı ebced hesabında Arapça sonsuzluk, ebedilik manasındaki huld “خالد” kelimesine karşılık gelir. Bu kasıtlı bir kullanım mıdır?</p>	<p>1.Altılıklarda genelde Hz. Peygamber’in yaşadığı dönemin panoraması çizilmek istenmiştir. İlk iki altılıklarda kutlu doğuma ramak kalındığından ve kainatın da bu muştuyu sezindiği için başkalaştığından bahsedilmiştir. Sonraki altılıklarda ise zaman dilimini genişler. İnsanlığın her asırda O’na muhtaç olduğu hakikati, mucizelerinin batınî manalarına işaret edilerek vurgulanıyor. Üçlüklerde şairin kendi ruh dünyası, Hz. Peygamber’e olan hasreti dile getirilmiştir.</p> <p><i>“Hz. Peygamberi geçmişi, dönemi ve geleceğiyle üç boyutlu anlattım ben.- Olsaydım’lar bugünü, 6’lı bendler geçmişi, 4’lüler de geleceği anlatıyor.”</i></p>
<p>2.Şiiri incelenmeye başlar başlamaz daha ilk bendde <i>Sibir Dağı</i>’nı anlamlandırma sorunuyla karşılaşıldı. İlk aşamada Latin harfleriyle yapılan taramada karşıya çıkan Sibiry’a’nın Arap yarımadasıyla aynı boylam üzerinde bulunuşu manevi bir tezadı (ateş ve su) düşündürdü. Ancak terim bir de Arap harfli yazılışıyla جبل الشبير tarandığında şaşırtıcı bir sonuçla karşılaşıldı. Böylece şairin esas kastettiği dağ olan Sibir Dağı’nın Cahiliye Devrinde büyük bir önem arz ettiği, bu dağa çıkanın Güneş’e ulaşacağına inanıldığı ve Hz. İbrahim’in oğlunun yerine gönderilen kurbanın bu dağa indirildiği öğrenildi.</p>	<p>2.Şair, Hz. Cebrail vasıtaıyla Hz.İbrahim’e indirilen kurbanı telmih olarak Sibir Dağını kullanır. <i>Sibir Dağı’nın Efendimiz’in nurunu taşıyarak, gelişini müjdeleyen diğer bir olay da “Fil Vak’ası”dır. Esasen 1.bendin tamamında bu vakada geçen hadiselerle değiniliyor.”</i></p>

¹ Bu karşılaştırma Genç’le yapılan röportajdan hareketle okuyucu (Büşra Esmer)-yazar arasındaki benzer ve farklı okuyuşları içermektedir.

<p>3.Şiir incelenirken daha önce edinilen siyer bilgilerine ek olarak çalışmanın kısıtlı süresine uygun olması nedeniyle Apak(20014)² kitabından yararlanıldı. Fakat okumalarda şiirde bahsedilen peygamber mucizelerine rastlanmadı.</p>	<p>3.“Çocukluğumda siyer kitaplarını çok okudum. Misafir odamızda yıllarca Peygamber Efendimizin hayatını anlatan kitaplar okundu: Ahmediyeler, Muhammediyeler, Siyer-i Nebiler...”</p>
<p>4.Pelikan hüznü ifadesi düşündürücüdür. Araştırmalar sonucunda şiirin tamamındaki su ve susuzlukla ilgili kelimelerden hareketle pelikan kuşunun “saka kuşu” olarak adlandırıldığı bilgisine ulaşıldı. Kelimenin su ve susuzlukla ilgili kelimelerle tenasüp oluşturması amacıyla kullanıldığı düşünülmektedir.</p>	<p>4.“Pelikan Sevenler Derneği bir ara beni düşman ilan etmişti. Pelikan hüznünden söz ediyorum diye. Hatta karikatürler yapmışlardı benimle ilgili. Pelikanlar bana kızıyor falan. Bu biraz mizahtı. Ben yağmuru yazmadan önce televizyonda bir kuş belgeseli izlerken pelikanlarla karşılaşmıştım. Pelikanlar gökyüzünde uçarken çok uyumlu uçarlar. Ama uyum içerisinde bir boyun büküş vardır. Uçarken boyunları büküktür. Bir de suya dalarken, yürürken hem böyle bizim kubbemizi çağrıştıran, hilalimizi çağrıştıran -belki secdemizi de- bizim mütevaziliğimizi çağrıştıran bir duruşu vardır pelikanın. Oradaki duruş bizim hüznümüzün timsalidir.”</p>
<p>5.İhtiyar cübbesinden kan süzülür Nebi'nin mısrasında ihtiyar kelimesinin tevriyeli kullanımla “seçmek” ve “yaşlı” anlamlarında olduğu, nitekim Hz.Peygamber'in de hatemü'l-enbiya olarak insanların arasından seçilmiş bir kişi olduğu düşünüldü. Nebi'nin cübbesinden neden kan süzüldüğü bilgisine ulaşamadı.</p>	<p>5.“Hz.Peygamber'in zamanına ulaşan bir peygamber cübbesi, Hz.İdris'in olabilir, yanlış hatırlamıyorsam. Öldürülen bir peygamber, cüppesine kan bulaşıyor ve o kan donuyor, kuruyor. Hz. Peygamber'in doğumuyla beraber o kan yeniden cüppeden süzülüyor.”</p>
<p>6.Ebu Kubeys dağının Cahiliye Döneminde “El- Emin” sıfatını taşıdığı öğrenildi. Bunun Hz.Peygamber'in” El-Emin sıfatına çağrışım olarak kullanıldığı düşünüldü.</p>	<p>6.”Ebu Kubeys Dağı kovulmuş şeytana telmihtir. Hz.Peygamber anne rahmine düşünce Ebu Kubeys dağında şeytan feryad ederken, melekler yeşil bir bayrağı Kâbe'nin tepesine dikeyiyorlar.”</p>
<p>7.En son avucumuzdan inci ve mercan düştü mısrasında geçen inci ve mercan kelimeleri Hz. Hasan ve Hüseyin'i düşündürmektedir. Ayrıca Hz.Peygamber'in dürr-i yekta, dürr-i</p>	<p>7.Hz.Hüseyin ve Hz.Hasan'ı da ifade ediyor. Aynı zamanda Osmanlı'nın yıkılışı ile kaybedilen bütün toprakları kastediyor.</p>

² APAK, A. (2016). *Ana Hatlarıyla İslam Tarihi(1) (Hz.Muhammed (s.a.v) Dönemi)*. İstanbul: Ensar Yayınları.

yetim olarak adlandırılışını da hatırlatmaktadır.	
8.Yarılan göğsümüz kelimesi <i>şakk-ı sadr</i> hadisesini çağrıştırmaktadır.	8.”Yarılan göğsümüz kelimeleri <i>şakk-ı sadr</i> hadisesini bize çağrıştırır.”
9.Evlerin anasına dikilir yeşil bayrak mısrasının neyi ifade ettiği anlaşılamamıştır.	9.“Hz.Peygamber anne rahmine düşünce Ebu Kubeyş dağında şeytan feryad ederken, melekler yeşil bir bayrağı Kâbe’nin tepesine dikiyorlar.”
10. Madenî arzuların peşinde seyre daldım mısrasında maddî bir alanda tahsil gören şairin madde içinde manayı buluşu dikkate değerdir.	10. Madenî arzuların ardında seyre daldım mısrası elindeki cep telefonundan, yatından katına, uçağına kadar bütün madeni malzemelerin dünyasında bugün yok olup giden insanın da orada dramını görmenizi isterim.

5.a.Benzerlikler

Yazar ile okuyucunun şiirdeki Fil vakası, Hz. Peygamber’in pazartesi günü doğuşu, ilk vahiy ve Hira mağarası, Badiye yaylası ve Hz. Peygamber’in sütanneye verilışı, Ebva da annesini kaybedişi gibi genel siyer bilgileri benzerlik göstermektedir.

5.b.Ortaklıklar

Okuyucu ile yazarın ortak olarak algıladıkları tek mısra “Yarılan göğsümüzden umutlar bîcan düştü”dür.

5.c.Farklılıklar

Okuyucu ebced hesabı okumuşken, Genç ebced hesabı bilmediğini ve şiirinde bilerek kullanmadığını belirtir. Okuyucu *Vâreden’in* adıyla insanlığa inen Nûr/ Bir gece yansınca kente Sibir dağından, İhtiyar cübbesinden kan süzülür Nebi’nin, Sarsılır Ebu Kubeyş kovulmuş feryatlarla, Evlerin anasına dikilir yeşil bayrak mısralarında geçen mucizelere daha önce edinilen siyer bilgilerinde ve çalışma kapsamında yararlanılan kitapta ulaşamamıştır. Genç bu bilgileri küçükken okuduğu manzum ve mensur siyer-i nebilerden edindiğini belirtmiştir.

Okuyucu Türk Dili ve Edebiyatı öğrencisi olarak Eski Edebiyat mazmun ve mefhumlarına asgari derecede vâkıf iken, edebiyat temelli bir eğitim almayan Genç’in bu mazmun ve mefhumlara vâkıf oluşu dikkate değerdir. Genç bu birikiminde çocukluğunda dinlediği şerhlerin ve on sekiz yıl boyunca her ay bir şekilde edebi meseleleri konuşmak üzere bir araya geldiği Prof. Dr. Orhan Okay’ın etkili olduğunu belirtir.

2.2 KELİME ANALİZİ VE DEĞERLENDİRME

SIKLIK DİZİNİ					
Kâ’b B. Züheyr		Fuzûfî		Nurullah Genç	
<u>Su ile ilgili kelimeler</u>		<u>Su ile İlgili Kelimeler</u>		<u>Su ile İlgili Kelimeler</u>	
Su (ماء)	2	Âb (su)	1	Su	4

Pınar (منهل)	1	Deryâ	1	Ummân	1
Terleme (عرق)	1	Teşne (susuz)	2	Susuz	2
Su deposu (خزان)	1	Bahr (deniz)	1	Bulut	1
Vadi (ابطح)	1	Ebr (bulut)	2	Yaş	2
Su dolabı, çark (محنية)	1	Eşk (gözyaşı)	1	Yağmur	12
Vadi (وادي)	1	Mevc (dalga)	1	Islak	1
				Yudum	1
				Âb	1
				Dalga	1
<u>Ateş ile ilgili kelimeler</u>		<u>Ateş ile ilgili kelimeler</u>		<u>Ateşle ilgili Kelimeler</u>	
Tutuşmak (متيم, ولع)	1	Ateş	2	Ateş	1
Acı vermek (فجع)	1	Od	2		
Tutuşan, yanan (توقد)	1	Dutuş-	1		
Ateş (نار)	1				
<u>Göz-gönül ile ilgili kelimeler</u>		<u>Göz-gönül ile ilgili kelimeler</u>		<u>Göz-gönül ile ilgili kelimeler</u>	
Bakış (الطرف)	1	Gönül	3	Gönül	2
Göz (عين)	2	Göz	3	Göz	3
Gören (بصير)	1	Çeşm (göz)	2	Gül	2
Kalp (قلب)	1	Gül	7	Bülbül	1
		Bülbül	1	Özle-	2
		Leb	2	Paramparça	1
		Müştâk	2	Parça	3
		Çâk	2		
<u>Kılıçla ilgili kelimeler</u>		<u>Kılıçla ilgili kelimeler</u>		<u>Kılıçla ilgili kelimeler</u>	

Keskin kılıç (مهند)	1	Tîg (kılıç)	1	Kılıç	2
Kılıçlar (سيوف)	1			Kabza	2
Mızrak (رماح)	1				
<u>Toprak ile ilgili kelimeler</u>		<u>Toprak ile ilgili kelimeler</u>		<u>Toprak ile ilgili kelimeler</u>	
Toprak (ارض)	1	Hâk (toprak)	2	Toprak	2
<u>Hurma ile ilgili kelimeler</u>		<u>Hurma ile ilgili kelimeler</u>		<u>Hurma ile ilgili kelimeler</u>	
Hurma (تمر)	1	-		Hurma	1
Hurma ağacı (نخل)	1	-		-	
<u>Renkler</u>		<u>Renkler</u>		<u>Renkler</u>	
Beyaz (أبيض)	1	Kara	2	Kara	2
:				Beyaz	3
<u>Üslup</u>		<u>Üslup</u>		<u>Üslup</u>	
-		-mA (olumsuzluk eki)	6	-A (istek kipi)	37
<u>Kavram</u>		<u>Kavram</u>		<u>Kavram</u>	
-		Çâre	1	Çâre	1

Hız. Peygamber hayatta iken kaleme alınan en meşhur na't Kâ'b b. Zühre'ye ait olan *Kaside-i Bürde*'dir. Kâ'b "*Muhakkak ki Peygamber kendisiyle aydınlanan, Allah'ın çekilmiş yalın kılıçlarından bir kılıçtır.*" beytini okuduğunda Hz. Peygamber ona kendi hırkasını giydirir. Beyitteki *kılıç* kelimesinin Fuzûlî ve Genç'in na'tlarında da kullanıldığını fark edilmiştir. Kelime taraması sonucunda üç şairde de *su*, *ateş*, *göz*, *gönül*, *kılıç*, *toprak* ve *renkler*le ilgili kelimelerin ortak olarak kullanıldığı saptanmıştır. Kâ'b'ın kullandığı kelimelerin Farsça ve Türkçe tezahürü iki şairde de bulunmaktadır. Ortak kelimelerin kullanılış sıklıkları dahi neredeyse aynıdır. Gençle yapılan röportajda bu ortaklığın sebebi sorulmuş, deyim yerinde ise "*bu suyun menbaı neresi?*" sorusunun yanıtı aranmıştır. Genç'in na't yazmadan önce *Su Kasidesi* ve *Kaside-i Bürde* dahil yaklaşık ellinin üzerinde na't'ı incelediği bilgisine ulaşılmış, suyun menbaının Kâ'b'ın dizelerini işaret ettiği görülmüştür.

Üç şairin üslubundan hareketle "çâre" kelimesinin sıklığı dikkat çekicidir. Bu kavram Kâ'b'ın kasidesinde bulunmazken, Fuzûlî ve Genç'te yalnızca bir kere kullanılmıştır. Bu da gösteriyor ki üç şair de gönül odlarına çare bulamamış, yazdıkları kasidelerle çareyi ancak şafaate nail olmada bulabileceğini düşünmüştür.

Genç şirinde en çok istek kipini kullanırken, Fuzûlî olumsuz ekini kullanır. Genç bu durumu şu şekilde yorumlamaktadır: “Fuzûlî’nin zamanında ulaşılmış şeylere biz bugün çok uzağız. O yüzden bizim bir istek içerisinde olmamız gayet normal.”

Aynı kelimelerin birbirine yakın sıklıklarda kullanılıyor olması şiir tekniği açısından olumsuz bir unsur olarak algılanmamalıdır. Farklı yüzyıllarda ve zihniyetlerde yeniden şekillenen bir olgu olarak kelimeler, her şairin dimağında yeni bir oluşum geçirir. Dolayısıyla ortak kelimeler farklı şairlerde farklı bağlamlarda kullanılarak gelişir. Örneğin Kâ‘b “شجت بذي شيم من ماء محنية/بابطح اضحى و هو مشمول” beytinde sevgilinin inci gibi berrak, beyaz dişlerini şarabı soğurması için karıştırılan soğuk ve leziz suya teşbih ederken, Fuzûlî “Âb-gûndur günbed-i devvâr rengi bilmezem” mısrasında su kelimesini renk bağlamında kullanır. Genç ise “Yıllardır boz bulanık suları yudumladım” mısrasında devrindeki olumsuz koşullar bağlamında kullanır. Farklı yüzyıllarda yaşamalarına rağmen kullandıkları ortak kelimelere dayanarak üç şairin de “aynı çeşmenin suyunu içtiklerini” söylemek mümkündür.

SONUÇ

وَهُوَ الَّذِي يُرْسِلُ الرِّيَّاحَ بُشْرًا بَيْنَ يَدَيْ رَحْمَتِهِ حَتَّىٰ إِذَا أَقَلَّتْ سَحَابًا ثِقَالًا سُقْنَاهُ لِبَلَدٍ مَّيْتٍ فَأَنْزَلْنَا
كَذَلِكَ نُخْرِجُ الْمَوْتَى لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ (٥٧) بِهِ الْمَاءَ فَأَخْرَجْنَا بِهِ مِنْ كُلِّ الثَّمَرَاتِ

“ O, rüzgarları rahmetinin önünde müjde olarak gönderendir. Nihayet rüzgarlar ağır bulutları yüklediği vakit, onları ölü bir belde (yi diriltmek) için sevk ederiz de oraya suyu indiririz. Derken onunla türlü türlü meyveleri çıkarırız. İşte ölüleri de öyle çıkaracağız. Ola ki ibretle düşünürsünüz.” (A'râf Sûresi (57))

Allah gökten suyu indirmiş, böylece onunla ölümden sonra yeryüzüne hayat vermiştir. Bu sebeple “yağmur” rahmettir. Dünya yağmur olmadan hayatta kalmaz. Ayette görüldüğü üzere Allah, suyu kullanarak insanlık için türlü meyveler³ yarattı. Bu meyveler kendiliğinden büyüyemez. Yetişmeleri için belirli şartlara ve ilgiye ihtiyaçları vardır. Bunun yanı sıra bazı meyveler de vardır ki hiçbir çaba sarf edilmeden doğada kendi hayatlarını sürdürebilirler. Burada “yağmur” sayesinde oluşan iki farklı hayat ortaya çıkar. Bu nedenle suyun hayat verici özelliğinin iyice kavranmış olması gerekir.

Suyun canlılar üzerindeki hayat verici özelliği, şiirlerde Hz. Peygamber’in hasretiyle susamış gönüllerle birleşir. Az sözle çok şey anlatmanın yazınsal bir anlatım biçimi olan şiir, duygu ve düşüncelerin imge ve simgeler ile söz sanatlarından da yararlanılarak ifade edilmesiyle ortaya çıkmış, bir bilgi ve kültür hazinesi olarak da asırlar boyunca üst yapısal şekli değişse de tarihin daima canlı kalan ruhu olmuştur (Eren 2016:660). Bu sebeple alemlere *Rahmet* olarak gönderilen Hz. Peygamber’in, farklı iklimlerin şiirlerinde evrensel bir kaynak olan suyla özdeşleştirildiği görülür. Yaratıcının insan fitratına koyduğu aşkı bir kalıba sokmak doğru değildir. Zira İnsanların diğer konulardaki kabulleri, anlayışları ve algıları nasıl farklıysa aşkı anlayışları da farklıdır. Fakat nasıl algılasa algılasınlar bütün âşıklar, herhangi bir aşk şiirinde kendilerini bulabilirler veya bu şiiri kendilerine uyarlayabilirler (Arı 2008: 29). Bu bağlamda su da şekil almaz yapısıyla farklı dil ve dönemlerde farklı şairlerin gönlünde âşk kavramının yegâne unsurlarından biri olmuştur. Yeryüzü maddi ve manevi susuzlukla ne kadar ölmüş olursa olsun suyun dünyaya hayat

³ Bkz. “O gökten su indirendir. İşte biz onunla her türlü bitkiyi çıkarıp onlardan yeşillik meydana getirir ve o yeşil bitkilerden, üst üste binmiş taneler, hurma ağacının tomurcuğunda da aşığıya sarkmış salkımlar- üzüm bahçeleri, zeytin ve nar çıkarırız...” (En’âm Sûresi 99) Hurma ağacı ile ilgili kelimeler Kâb. b.Züheyr ve Nurullah Genç’in na’atında da görülmektedir.

verebiliyor olması Hz. Peygamber’in hasretiyle kavru lan şairlerde ümidi her daim canlı tutmuştur.

Necâfî’nin de dediği gibi:

“Her **dilde** arasan bulunur aşkdan eser

Her toprağı ki kazsalar elbette **mâ** çıkar”

Bu çalışmada üç **dilde**ki peygamber aşkı aranmış ve farklı vadilerde kazılan üç ayrı toprakta da **mâ** bulunmuştur. Kâ’b’in seneler öncesinden bir kılıç gibi kuşandığı peygamber sevgisinin, kılıca su vermek mazmunundan hareketle, 16. yy’da Fuzulî’nin “Su” *Kasidesi*’yle, 21.yy’da ise Nurullah Genç’in “Yağmur” na’ıyla özünü kaybetmeden devam edegeldiği saptanmıştır.

KAYNAKÇA

- AKAR, M. (2000). *Su Kasidesi Şerhi*. Ankara: TDV Yayınları.
- AKATAY, K. (2016). Fuzûlî Divanında Gönül Kavramı. Elazığ: Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Eski Türk Edebiyatı Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Semineri.
- APAK, A. (2016). *Ana Hatlarıyla İslam Tarihi(1) (Hz.Muhammed (s.a.v) Dönemi)*. İstanbul: Ensar Yayınları.
- ARI, A. (2008). *Galip Dede’nin Aşk Ateşi (Şeyh Galip Divanında Aşk)*. İstanbul: Profil Yayınları.
- AYTAÇ, G. (1997). *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- BAYRAM, Y. (2004). Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi ve Bir Uygulama. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S:16:69-93.
- GENÇ, N. (2016). *YAĞMUR*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- EREN, H. (2014). *Dârendeli Kâtipzâde Bekâyî-Maktel-i Hüseyin (İnceleme-Tenkitledi Metin-Sözlük Dizin)*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara.
- Eren, H. (2016). “XIX. Yüzyılda İstanbul- Kent Mimarisini Şiir Üzerinden Okumak. Hazırlayan: Özge Öztekin. Ürün Yayınları. Ankara, Ekim 2016. 373 s.”, *TURKISH STUDIES - International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic-*, ISSN: 1308-2140, Volume 11/20 Fall 2016, ANKARA/TURKEY, www.turkishstudies.net, DOI Number: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.10100>, p. 659-662.
- İPEKTEN, H. (2005). *Fuzûlî Hayatı Sanatı Eserleri*. Ankara: Akçağ.
- KARAKOÇ, S. (2014). *İslamın Şiir Anıtlarından Çeviriler*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- KORTANTAMER, T.(1993).*Eski Türk Edebiyatı –Makaleler*. Ankara: Akçağ.
- OKUYUCU, C. (2014). *Divan Edebiyatı Estetiği*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- ONAY, A.T. (1996). *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar*(Hazırlayan: Cemal Kurnaz). Ankara: MEB Yayınları.
- ÖZEL, A.H. (2014). The Reflection Of Ka’b B. Zuhair And Imam Busiri’s Al-Qasidahal- Burdah’s On Our Classical Literature And Culture /Ka’b B. Züheyr Ve İmam Busiri’nin Kaside-i Bürdelerinin Klasik Edebiyatımız ve Kültürümüzdeki Yansımaları. İstanbul: III. İslami Türk Edebiyatı Sempozyumu, 25 -26 Nisan. S.1-9.
- PALA, İ. (2015). *Su Kasidesi*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- TOK, V. A. (2011). *Pervanenin Rüyası*. İzmir: Sütun yayınları.
- UZUN, M. (1994). Ebced. *Türkiye Diyanet Vakfı Ansiklopedisi*. Cilt: 10. sayfa : 68-70.
- YENİTERZİ, E. (1993). *Türk Edebiyatında Na’ıtlar(Antoloji)*. Ankara: TDV Yayınları.

BÜYÜK TÜRKMEN ŞAİRİ ANDELİP'İN EDEBİ KİŞİLİĞİ

Great Turkmen Poet Andelip's Literary Personality

CANSU AYWACI

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi

Öz: *Andelip, Türkmen Edebiyatının 18. yüzyıldaki en büyük şairlerinden biridir. Büyük şair yaşadığı dönemde vermiş olduğu eserlerle günümüzde de varlığını sürdürmektedir. Şair, edebi dili halk diline yakınlaştırmış, oluşturduğu edebi dille milli ve orijinal eserler kaleme almıştır. O yazdığı gazellerinde, tahmislerinde, destanlarında ve poemalarında şairlik gücünü kanıtlamıştır. Türkmen Türkçesiyle yarattığı bu eserleri ile sadece Türkmen edebiyatında değil aynı zamanda Orta Asya Türk Edebiyatında da varlığını sürdürmüştür.*

Bildirimizde şairin kaleme aldığı milli ve orijinal eserlerinden yola çıkılarak edebi yönünün izahı amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Türkmen edebiyatı, Türkmen Türkçesi, Andelip, edebi yönü.*

Abstract: *Andelip is one the greatest poets of Turkmen classical literature in the 18th century. The great poet continues to exist today with works he has given in his life. The poet has brought literary language closer to the popular language, and with this literary language that he created he has conducted national and original works. He proved the power of poetry in his writings, lyrics, epics and poems. With these works he created with Turkmen Turkish, he continued his existence not only in Turkmen literature but also in Central Asian Turkish Literature.*

It is aimed to explain the literary direction by highlighting the national and original works of the poet.

Key words: *Turkmen Literature, Turkmen, Andelip, literate side*

GİRİŞ

1. Andelip'in Hayatı

Nurmuhammet Andelip Türkmen klasik Edebiyatında bıraktığı zengin edebi mirasla XVIII. asrın en verimli şairlerinden biri olmuştur. Öncelikle hayatı hakkında yaptığımız araştırmalar sonucu şairin Ürgenç'in Garamazi köyünde doğduğu bilinmektedir. Büyük Türkmen şairinin hayatı ile ilgili bilgilere eserleri aracılığıyla ulaşılmıştır. O, "Yusuf-Züleyha" destanının girişinde yer alan bir beytinde de Garamazi köyünden olduğunu belirtmiştir:

"Aslı mekânım ki Garamazidir,

Adamı eşretde gışu-yazıdır" (Mulkamanov, vd1992:26)

Şair "Dessanlar" adlı eserinde yer alan "Zeynel Arap" destanının giriş bölümünde ise soyu ile ilgili bilgiler vermiş, bu kısımda Türkmenlerin "Seyilhan" boyundan olduğunu söylemiştir:

*Andelip 'in kulma yolda muztarıp
Cenneti-rızvana eyleye nesip,
Yagsılara hormat eyleye Garip,
Sevilgan ovladı iliden bolur* (Aça, 2001:73).

Ayrıca şair yine “Yusuf-Züleyha” destanında da asıl isminin Nurmhammet olduğunu, Andelip mahlasını kullandığını ve Hive Hanı Şirgazi Han devrinde Ürgenç şehrinde yaşadığını bildirmiştir:

*“İsmim idi Nurmhammet Garip
Sözde tahallusum idi Andelip
Şährimiz Ürgenç velayet idi
Hanımız Şirgazi hemayet idi”* (Mulkamanov, vd. 1992:126).

Andelip 'in eğitimi ve hangi okulları bitirdiği konusunda ise elimizde yeterli bir bilgi yoktur. XVIII. asır *Türkmen Edebiyat kitabında şairin ilk eğitimini köyde aldığı ve daha sonra Hive medreselerinden birinde eğitimini tamamladığı bilgisi kaydedilmiştir. Ayrıca aynı eserde şairin ağır bir hastalıktan dolayı Hive 'ye göç ettiği, kimi eserlerinde geçen “Andelib-i zar”, “Andelib-i Hasta”, “Andelib-i Belakeş”, “Andelib-i Binova” gibi cümlelerin onun ağır bir hastalığa yakalandığını anlattığı bilgisi de yer almaktadır*(Kakacan, 1986:50).

Şairin destanlarında yer verdiği bilgiler dışında onun hayatı ile ilgili halk arasında rivayetler de yayılmıştır.

Özellikle 1940 yılından sonra toplanan malzemelerde Andelip'le ilgili bilgilere ulaşılmıştır. Bu bilgilerden en önemlisi 1941 yılında İsgender köylü yetmiş yaşındaki Seyitcan Kazıoğlu'nun verdiği bilgidir. Bu bilgiye göre Andelip'in aslı Hive-Daşhovuz Türkmenlerindedir. 1941 yılında yetmiş yaşında olan Hive'li Özbek şairi Gurban Ata İsmayıloğlu tarafından verilen bilgide de 250 yıl önce Köneürgenç'te büyük bir şairin ortaya çıktığı, Gül adlı bir kıza olan aşkıdan dolayı bülbül manasına gelen Andelip mahlasını kullanmaya başladığı belirtilmiştir(Aça, 2001:72).

Şairin doğum ve ölüm tarihleri hakkında ise farklı görüşler ortaya atılmıştır. Araştırmacı Gurbandurdı Geldiyev uzun bir süre 1710-1711 tarihlerinin şairin bir şiirine dayanılarak doğum tarihi olarak kabul edildiğini ancak son zamanlarda yapılan araştırma ve tahkiklerin doğru olmadığını, şairimizin 1665 veya 1670 yılları arasında doğmuş olabileceği ihtimalinin daha kuvvetli olduğunu bildirmiştir(Geldiyev, 2011:50).

2. Andelip'in Edebi Kişiliği

Andelip'in hayatından sonra edebi kişiliğini araştırdığımızda ise onun yazdığı şiirlerle ve destanlarla Türkmen Klasik Edebiyatında önemli bir yer edindiğini görmekteyiz. Edebi kişiliğine özellikle en önemli özelliği olan destancılığıyla başlayacak olursak Andelip XVIII. asırda destancılığın yazılı gelenekteki en büyük temsilcilerinden biri olmuş, bu doğrultuda “Leyla-Mecnun”, “Yusuf-Züleyha”, “Baba Rövsen”, “Zeynel Arap” gibi destanları kaleme almıştır.

Şairin destanları aracılığıyla doğu edebiyatından yararlandığı sonucuna varılmıştır. *Andelip Doğu Edebiyatına olan aşinalığını Leyla-Mecnun destanını yazarak oldukça etkili bir şekilde ispat etmiştir. Şairin bu destanının diğer destanlardan ayrılan bir tek yönü vardır, o da bu destanın herhangi bir kitabı kaynaktan direkt olarak kaynağını almaması*

olmasıdır. Bunun dışındaki hemen hemen bütün destanları ve poemaları kitabı kaynağıdır(Aça, 2003:86).

G. Nazarov ve A. Aşirov Andelip'in el yazmalarında yer alan eserlerini incelemişler ve el yazmalarının incelemesini “ Andelip'in Golyazmalarının Tesviri” başlığı altında yayınlamışlardır. Bu kitapta Andelip'in eserleri adlarına göre toplanmış ve bölümlere ayrılmıştır. *Türkmen araştırmacılar her bölümün kendi içinde kronolojik düzende yerleştirildiğini eğer el yazmanın senesi yok ise paleografik özellikleri göz önüne alarak onun aktarıldığı zamanı tahmin ettiklerini bildirmişlerdir*(Nazarov, Aşirov, 1990:8).

Ayrıca Türkmen araştırmacılar Mähmet Cumayev ve Guzıciyev de Türki dilli el yazmalarını incelemişler ve el yazmalarında Andelip'in yer alan şiirlerine ve destanlarına çalışmalarında yer vermişlerdir. İki araştırmacı bu çalışmayı yaparken aktaranın adını, eserin adını ve eserin temasını verdiklerini ve bu düzenlemeleri tematik açıdan yaptıklarını belirtmişlerdir(Cumaev, Guzıciyeva, 1997:19).

Andelip'in el yazmalarında yer alan eserlerinin incelenip derlendiği konusunda bilgi verdikten sonra Leyla-Mecnun destanına dönecek olursak bu destanın 1383 kayıt numaralı el yazmanın 1656-191 aralığında, 2131 kayıt numaralı el yazmanın 119-148 aralığında, 3 kayıt numaralı el yazmanın 976-165a aralığında destanın nüshaları bulunmaktadır(Nazarov, Aşirov, 1990: 49-50).

Şair Leyla-Mecnun destanından sonra kaynağını Kur'an-ı Kerim'den alan ve Türk edebiyatında ilk olarak Kul Ali tarafından yazılmış olan Yusuf- Züleyha hikâyesini de destanlaştırmıştır. Hacimli bir eser olan destanda Yusuf Peygamberin hayatını anlatmış ve Züleyha'nın Hz. Yusuf'a olan aşkına yer vermiştir. *Destanın 3369 kayıt numaralı el yazmasında, 751 kayıt numaralı el yazmanın 98-111 aralığında destanın başlangıcı, 3759 kayıt numaralı el yazmanın 676-1146 aralığında destanın bir nüshası bulunmaktadır*(Nazarov, Aşirov, 1990: 28-33).

Şairin bir başka destanı Hz. Muhammet ve Ali'yi anlattığı Babarövşen destanıdır. Destan İhtiyar ve fakir olan Rövşen'in birine bin altın borcu olması üzerine Hz. Muhammed'e danışması ve Ali'nin bu işi üzerine almasıyla Rövşen ile Ali'nin Berber şehrine gitmesi ve orada kendini Mergub'a satan Ali'nin Mergub'un şartlarını yerine getirmesiyle özgürlüğüne kavuşmasını anlatan olaylar zincirinden oluşmaktadır.

Andelip'in diğer bir destanı olan Zeynel Arap'ta ise Babarövşen'de olduğu gibi Hz. Muhammet'i ve Hz. Ali'yi anlatmıştır. *Destanda Ali'nin hanefiyeden olan oğlu Muhammed ve Hanefiye'nin Zeynel Arap'a olan sevgisi anlatılmaktadır*(Aça, 2003:92).

Şair Yusuf-Züleyha, Leyla-Mecnun ve Babarövşen, Zeynel Arap destanlarının dışında Oğuzname, Nesimi ve Sagdı Vakgas poemalarını da kaleme almıştır. Özellikle Oğuzname poeması şairin Oğuznamecilik geleneğini sürdürdüğünü kanıtlayan bir eserdir. Şair Oğuzname poemasında milli bir kaynak olan Oğuzları ve Oğuz Han'ı rivayetleri kaynak olarak anlatmıştır. *Oğuznamenin bir nüshası 1373-2 kayıt numaralı el yazmasında bulunmaktadır*(Nazarov, Aşirov, 1990:55).

Araştırmacılar Andelip'in bu eserini yazarken çeşitli kaynaklardan beslendiğini ifade etmişlerdir. Hıdırov'a göre Andelip bu eserini oluştururken Ebulgazi'nin Şecere-ü Terakimesinden, Firdevs'inin Şehname'sinden ve Rabguzi'nin Kısasü'l Enbiya aslı eserinden esinlenmiştir. H. Göroglı daha ziyade Şehname etkisinden bahsetmektedir. Nepesov da bu iki araştırmacının görüşleri paralelinde Ebulgazi, Firdevsi ve Rabguzi etkilerinin varlığından bahsetmiştir(Aça, 2003:95).

Araştırmacı Bedri Özçelik de “Oğuz Destanı ile Andelip Oğuznamesinin mukayesesini yapmış, Andelip Oğuznamesinin giriş bölümünde iki beyit münacaat ve bunun yanında insanoglunun yaratılış tarihine, Oğuz Han'ın dünyaya gelişine ait bilgiler verildiğini

bildirmiştir. Bunun yanı sıra Oğuznamenin girişinde adaletli olarak tasvir edilen Oğuz Han'ın Andelip Oğuznamesinde de adil bir padişah olarak yer aldığı hususuna dikkat çekmiştir(Özçelik, 2002:15).

Şairin bir başka poeması da söylediği gazellerle gerek Türkmen gerek Orta Asya Türk Edebiyatında derin bir iz bırakan Nesimi poemasıdır. Aruz vezniyle kaleme aldığı bu poemasında söylediği gazellerin yanlış yorumlanması sonucunda Şah tarafından derisi yüzülerek öldürtülen divan şairi Nesimi'nin hayatını anlatmıştır. *Nesimi poemasında şairimiz kelime hazinesi bakımından Arapça, Farsça ve Türkçe kelimelere yer veriyor. Ancak fiili türünde Türkçe olanların oranı yüksektir. Bir de Yunanca "İskender" kelimesine rastlıyoruz*(Öztürk, 2008:564).

Türkmen araştırmacı Annagurban Aşırov ise Filoloji doktoru Övlüyaguli İlyasov'un " Türkmen Edebiyatının Tarihinin Nesimi hakkındaki bölümünde, edebiyatçı Amanberdi Nuryagdiyev'in ise o kitabın Andelip hakkındaki bölümünde Nesimi'ye bağışlanan manzumeleri incelediğini bildirmiştir(Aşırov, 2011:28).

Şairin bir de dini bir kaynaktan yararlanarak yazdığı Sagdı Vakgas aslı poeması da vardır. Andelip bu poemasında cömertliği ile ön plana çıkardığı Arap komutanı Sagdı Vakgas'ı ve onun etrafında gelişen olaylar zincirini işlemiştir. *Andelip'in "Sagdı Vakgas" manzumesi sadece bir şairin kendi manzumelerinin içinde değil, yoksa bütün XVIII-XIX. asırlarda ortaya çıkan Türkmen manzumelerinin arasında da özel bir karaktere sahiptir. Manzume İslam'ın kerametli şahsı Sagdı Vakgas'ı vasfetse de, onda esas mesele cömertliği ortaya koymaktır*(Aşırov, 2011:30). *Sagdı Vakgas poemasının 610 kayıt numaralı el yazmanın 16-76 aralığında, 5930 kayıt numaralı el yazmanın 446-496 aralığında nüshası bulunmaktadır*(Cumayev, Guziçiyev, 1997:39-40).

Şairin Sagdı Vakgas ve Nesimi poemaları dışında Hz. Musa'yı anlattığı Kıssayı Firavun adlı poeması ile Mehlike Mehrinigar adlı bir povesti de vardır. Şair Mehlike Mehrinigar adlı povestinde Hamza ile Mehrinigar aşından bahsetmektedir. Mehlike Mehrinigar Annuşirvan'ın uzun zaman sonra dünyaya getirdiği biricik kızıdır. Povest Mehlike Mehrinigar'ın doğumuyla birlikte onun adına düzenlenen büyük bir toyla başlar. Povest daha sonra Hamza'nın rüyasında Mehlike Mehrinigar'ı görmesiyle ona âşık olması ve Mehlike Mehrinigar'a kavuşmak için verdiği mücadeleler zincirinden oluşmaktadır. *Eserin 11-1 kayıt numaralı el yazmasında 1a-39a aralığında bir nüshası bulunmaktadır*(Nazarov, Aşırov, 1990:75).

3. Andelip'in Şiirleri

Andelip yazdığı orijinal destan ve poemalardan sonra şiirleriyle de Türkmen Klasik Edebiyatının XVIII. asırdaki en büyük temsilcilerinden biri olmuştur. O kaleme aldığı duygu yüklü gazellerinde "Bülbül" manasına gelen "Andelip" mahlasını kullanmıştır. Şair Yusuf-Züleyha destanının giriş bölümünde geçen bir beyitte de mahlasının Andelip olduğunu söylemiştir:

İsmim idi Nurmuhammet Garip

Sözde tahallusum idi Andelip (Mulkamanov, vd. 1992:126)

Duygu ve keder yüklü, hüznü ilmek ilmek işlediği şiirleri Andelip'in şairlik gücünün birer kanıtıdır. O şiirlerinde sevgiliye duyulan özlemi dile getirmiş, aşkı derin bir hüznle işlemiştir. Nitekim Gül adlı bir kıza aşkıdan dolayı bülbül manasına gelen "Andelip" mahlasını kullanması bir tesadüf değildir ki klasik edebiyatta da "Andelip" yani bülbül aşkın bir sembolüdür. *Sevdiği bir lahza olsun aklından çıkmayan şair, ondan ayıryken de her daim onun hayalini kurar. Onun hayalini kurmak âşık için çok güzeldir:*

*Pikrinde bolup, gözlerime jilme nemayan,
Her sagadı-her lahza hıyalın ne bela hup* (Selçuk, 2011:8)

Şair “Olmuşam” adlı muhammesinde de sevgilinin aşkından deli divaneye döndüğünü dile getirmiştir:

*Bir periveş nâzenin yara giriftar olmuşam,
Gan yuvdup hicrinde vaslu- yar için zar olmuşam
Men özümnden, dostlarum, sanmañ habardar olmuşam,
Bu cudaluk derdiden divana kerdar olmuşam
Hasratu - enduh ile rusvayu- bazar olmuşam* (Andalup, 2011:28).

Şairin kaleme aldığı şiirlerinde dikkat çeken diğer bir nokta sevgilinin güzelliğini “Gül” motifleriyle sembolize etmesidir. Klasik edebiyatta da gül sevgiliyi sembolize eder. Andelip de Klasik Türkmen edebiyatının XVIII. asırdaki temsilcilerinden biri olduğuna göre şiirlerinde sevgilisinin güzelliğini gül ile tasvir etmesi gayet tabiidir. Onun “Dilber” adlı muhammesi bu duruma güzel bir örnektir:

*Gül dek yüzüñ gamuda yok mende sabru- takat,
Rožu-şeb purakuñdan tapmav zamanu rahat,
Sen bolmasañ zamanu kulmaz köñül parahat,
Cennet senin vusaluñ, hicriñ durur kuvamat,
Sadka bolav gözüñden, gelgil gucağa, dilber* (Andalup, 2011:33).

Ancak şairin kimi şiirlerinde sevgilinin güzelliğini tasvir ederken ay ve güneş motiflerinden de yararlandığı görülmektedir. Örneğin onun “Ne Bela Hup” adlı tahmisi bu duruma örnektir:

*“Ey, hüyr, yüzüñniñ biri ay, birisi gün dek,
Bu ay-u kuyaş üzre hilalun ne bela hup* (Andalup, 2011:105)

Şair sevgilinin gül yüzündeki leb’ini yani dudağını ise kimi zaman bir şarap kimi zaman ise meyve tadında tasvir etmiştir:

*“Si” semerlik lebleriñ, şerbet güftaruñ senin
“Şin” şerap içdim lebinden, ya oñumdur, ya düyşüm”* (Andalup 2011:122).

Şair şiirlerinde sevgilinin vefasızlığından da dert yanmıştır. O, sevgiliye seslenerek hayatının onu beklemekle geçtiğini şiirlerinde anlatmış ve bu aşkın yarattığı derin hüznü şiirlerine yansıtmıştır:

*“Way”, wepasuz dilberim, gelmediñ hergiz başuma,
“Hi” hergiz gelmezmi rahmiñ gözden akan yaşuma,
“Lamelip” dek läcerem düşdi bu sövda başuma,
“Mim” meniñ dek mübtelanu görgeli gel başuma,
“Ya” yetirse gül yüzüñe aşuku- zaruñ senin* (Andalup, 2011:123).

Andelip şiirlerinde sadece aşk konusunu işlememiş, o bir şiirinde gurbet konusuna da yer vermiştir. Şairin daha önce ağır bir hastalıktan dolayı Hive’ye göç ettiğinden bahsetmiştik. Memleketinden uzakta yaşayan şairin vatanından uzak oluşunu anlattığı “Böldü Andelip” adlı gazeli de gurbeti anlattığı hüznü bir şiirdir:

“*Daş era eyläv watan, daşwakga boldu Andelip,*

Toprakga bagrun basup, gurbakga boldu Andelip (Andalup, 2011:22).

Andelip’in edebi şahsiyetindeki diğer bir özelliği ise tahmis yazmada en verimli şairlerden biri oluşudur. Şair Ali Şir Nevayi ve Fuzuli’nin şiirlerine tahmisler yazmıştır. O Nevayi’nin bir gazeline “Ey Köñül” tahmisini, Fuzuli’nin bir gazeline ise “Yanmaz mı” redifli tahmisini yazmıştır.

Andelip tahmislerinde devrin adaletsizliğinden, sosyal dengesizliğinden şikâyet eder. Bu durum onun Nevayi’nin Fuzuli’nin gazelleri arasında yazdığı tahmislerinin hepsinde yankılanmaktadır. “Hicran Galmasın “ eserinde feleğe şikâyet ederek şöyle diyor:

Ömürler görmedim senden vepa, ey çarh kim,

Razı men ornıga kulsan hem cepa, ey çarh kim

Eyle cismim tiri-baranı-kaza, ey çarh kim,

Hicride ençe bela ötgür mana, ey çarh kim,

Özgeler ışkın höves kılmakga imkân galmasın (Kakacan, 1986:56).

Andelip nasıl klasik Türk edebiyatının büyük şairlerinden etkilenmişse kendisi de yaşadığı bölgede birçok şairi etkilemiştir. XIX. yüzyıl Özbek şairlerinden Şirmuhammet Munis Harezmî, Andelip’in “ Ne Bela Hup” redifli gazeline yine XIX. yüzyıl Özbek şairi Muhlis şairin “Çendan Çendan” gazeline uygun olarak tahmisler yazmışlardır(Öztürk, 2008:562).

Şairin şiirlerinin dil özelliğine baktığımızda ise Türkmence, Arapça ve Farsça kelimelerden oluşan zengin bir söz hazinesine sahip olduğunu görmekteyiz. *Araştırmacı Engin Selçuk gazellerde geçen 306 kelimenin Türkmence olduğunu, gazellerdeki toplam söz varlığının dörtte birini Farsça kelimelerin oluşturduğunu ve 146 kelimeyle Farsçanın yoğunluk olarak ikinci sırada yer aldığını bunun yanı sıra Arapça kelimelerin de kullanıldığını bildirmiştir*(Selçuk, 2011: 5-6) Bu durumda 1510 yılında İranlılar ile Özbekler arasındaki savaş sonucunda Özbeklerin yenilgiye uğratılıp İran’ın Semerkant, Buhara ve Hive’de hanlıklar kurmasından ve Türkmenler ile Özbeklerin Hive’ye yerleşmelerinin tarihi kaynaklarda yer almasından yola çıkarsak kültürel zenginliğin olduğu bir coğrafyada kültürel sentezin oluşturduğu bir sonuç olarak Andelip’in şiirlerinde Farsça, Arapça kelime ve kelime gruplarına yer vermesi gayet tabii bir durumdur.

Andelip’in şiirleri bugün farklı el yazmalarında muhafaza edilmektedir. *598 numaralı el yazmanın 43,47,62a-63b,66,796-806 aralığında birkaç tahmisi, , 3072 numaralı el yazmanın 716-72a aralığında şiirleri, 2 numaralı el yazmanın 926-946 aralığında şiirleri, 3224 numaralı el yazmanın 11,32-33 aralığında, 413 numaralı el yazmanın 90-96 aralığında şiirleri bulunmaktadır. Ayrıca 3101 numaralı el yazma 7 tane öğrenci defterinden oluşmakta olup el yazmanın birinci defterinde 1a-3a, 3b-6a, 7b-12b aralığında da şairinin şiirleri yer almıştır*(Nazarov,Aşırov1990:8-18).

4. Andelip’in Tercümeleleri

Son olarak Andelip’in edebi kişiliğinde Tercümecilik geleneğinin önemli bir yer tuttuğunu görmekteyiz. O yazdığı şiirleri ve destanları kadar yaptığı tercümeleriyle de büyük ses getirmiştir. Şairin yaşadığı dönemde birkaç edip Arap ve Fars dillerinden birçok eseri Türkmen diline kazandırma yoluna gitmiştir. Andelip de Nesimi ve Ahmet Cami’den tercüme yapmış ve onların eserlerini Türkmen edebiyatına kazandırmıştır.

O Ahmet Cami'nin "Mürze Hemdem" adlı folklor eserini Farsçadan Türkmençeye tercüme etmiştir. Andelip'in tercümeleri ile ilgili olarak dikkati çeken bir nokta, şairin Risalayı-Nesimi adlı eserinin başında verdiği malumdur. Bu malumatta, şair şunları söylemektedir: "Arap tilinde erdi. Türki tilige aylantırıpı niçe günler mâhnet ve muşakgat tartıp, nazm eterge bil bağlap tarıhı-mahı cumadiyessani ayında, onbirlenci günü yazmakğa meşgul boldum. Şairin bu girişi Arapça'yı çok iyi bildiğini ve bu eseri Arapçadan tercüme ettiğini göstermektedir. (Aça2003:103)

SONUÇ

Destancılığı, şiirleri ve tercümelerinden yola çıkacak olursak Nurmuhamet Andelip'in Klasik Türkmen edebiyatına büyük katkıları olmuştur. O yazdığı eserler ile Türkmen halkının gönlünde büyük bir yer edinmiştir. Ayrıca şöhreti sadece Türkmen coğrafyasında değil bütün Orta Asya'ya taşmıştır. Şairin gerek Arap ve Fars dillerinden yaptığı tercümeler gerek devrinin tarihi ve sosyal konularını işlediği destanlarının ve poemalarının Türk toplulukları arasında büyük yankı uyandırdığı bu coğrafyadaki ululuğundan anlaşılmaktadır.

Edebi bir zevk ve ince bir işçilikle yarattığı eserler doğrultusunda ve Orta Asya'da uyandırdığı büyük yankı neticesinde hiç kuşkusuz ki Andelip Klasik Türkmen Edebiyatının ve Orta Asya Türk Edebiyatının en büyük şairlerinden biridir.

KAYNAKÇA

- Aça, Mustafa, (2003) Oğuznamecilik Geleneği ve Andalıp Oğuznamesi, İstanbul IQ Kültür Sanat Yayıncılık
- Andalup, Nurmuhamet,(2011), Şugurlar Hem Poemalar, Türkmen Devlet Neşriyat Gullugu, Aşgabat, Turkmenistan İlimler Akademiyası Milli Golyazmaları İnstituty
- Aşırov, Annagurban, 2011, Dili Destanlı Şair, Kardeş Kalemler, sayı:54,s:28
- Cumaev, Mämmet, Guzuçieva, A. (1997), Türki Dilli Golyazmalarıñ Tesviri, Türkmenbaşy Andındaki Türkmenistan Milli Golyazmalar İnstitutı, Aşgabat
- Geldiyev, Gurbandurdı, 2011, " Andalip" , Aktaran: Hüdayi Can, Kardeş Kalemler, sayı:54, s:50
- Kakacan, Ataev(1986), XVIII. Asır Türkmen Edebiyatı: Yokarı Okuv Caydaranın Filologiya Fakultetleri Üçin Okuv Kitabı, - A: Magarıf yayınları.
- Mulkamanov, A, Nazarov G., Çarıyev M., Maşeyeva O. , Nuryagdiyev A.(1992) , Nurmuhamet Andalip Dessanlar, Türkmenistan,
- Nazarov, A. , Aşırov,A. (1990) Andelibin Golyazmalarıñ Tesviri, Aşgabat, Türkmenistan SSR İlimler Akademiyası Magtımğulı Adındaki Dil ve Edebiyat İnstitutı,
- Özçelik, Bedri,(2002), Oğuz Destanı İle Andelip'in Oğuznamesinin Mukayesesi Üzerine Bir Deneme, Türk Dünyası, sayı:22, sayfa: 15
- Öztürk, Aydın, 2011, Nurmuhamet Andalıp ve Nesimi Poeması, <http://www.turkishstudies.net/sayilar/sayi13/30ozturkayd%C4%B1n.pdf>, (15.02.2017)
- Selçuk, Engin, 2011,Andelip'in Gazelleri Üzerine Birİnceleme,https://www.academia.edu/3835452/Andelipin_Gazelleri_%C3%9Czerine_Bir_%C4%B0nceleme,(15.02.2017)

YENİ TÜRK EDEBİYATININ DEĞİŞEN MESELELERİ

Changed Issues of the New Turkish Literature

DİLARA KARAKAŞ

İstanbul Üniversitesi

Öz: *Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı inceleme ve araştırma alanı olarak Batı kültürünün ilk etkilerinin görüldüğü 19. yüzyıldan günümüze kadar ortaya konulmuş edebi eserleri ele alır. Bu edebi eserlerin ortaya konulduğu dönemlere dair sosyolojik, siyasi, tarihi, psikolojik tüm bilgi sistemlerinden yararlanmakla birlikte kuramsal bir arka plan oluşturmayı da amaçlar. Kuramsal arka plan oluşturmaya çalışan araştırmacılar bir "Yeni Türk Edebiyatı Tarihi" çerçevesinin çizilmesini ve bu çerçeve çizilirken yararlanılan edebiyat nazariyyatını da ortaya koymayı amaçlar. Çalışmamızda Yeni Türk Edebiyatı'nın çalışma / araştırma / inceleme / tespit alanlarının son dönemde ne gibi değişikliklere uğradığını ortaya koyarak bize göre bu konuda dikkat edilmesi gereken ve göz ardı edilen bazı hususlardan bahsedeceğiz.*

Anahtar Kelimeler: *edebiyat tarihi, edebiyat sosyolojisi, postmodernizm*

Abstract: *The New Turkish Literature discipline deals with literary works since 19th century to the present day, where the first influences of Western cultures are seen as a field of investigation and research. It aims at making use of all sociological, political, historical, psychological information systems about the periods in which these literary works are laid, as well as forming a theoretical background. The researchers who try to create a theoretical background are aiming to draw a "New Turkish Literature History" frame and to reveal the literary theory, which is utilized in this frame. In this study, we are going to point out some issues that should be considered and shouldn't be ignored by the researchers as a result of swift change in modern era literature.*

Key words: *history of literature, sociology of literature, postmodernizm*

GİRİŞ

İnsancıl olan hiçbir şey bana yabancı değildir.¹

Batı tesirinde değişen ve gelişen Türk edebiyatı 19. asrın ikinci yarısından itibaren bu değişim ve gelişimin etkisiyle pek çok tartışmayı da beraberinde getirmiştir. 20. yüzyılın ikinci çeyreğinde kurulan Yeni Türk Edebiyatı Kürsüsü bu tartışmaları sistematik olarak tespit etmeye ve incelemeye başlamıştır. Bunun sonucu olarak ele alınan başlıca meseleleri sıralayacak olursak; edebi akımlar, ilk çeviriler, Batı'dan edebiyatımıza mal edilen türler, yazında dil ve üslup (belagat-retorik de dâhil edilerek), edebi hareketler/topluluklar, edebiyatın milliliği, edebiyat tarihi yazımı karşımıza çıkar. Şiirde vezin, şekil ve tema; romanda toplumsal değişim de sıklıkla araştırmacıların ana meseleleri olmuştur.

Günümüze gelindiğinde ise bu meselelere ek olarak çağdaş edebiyatın birer getirisi olan (bilginin aktarımı ve çoğalmasındaki hızın da etkisiyle) modern / post-modern edebiyat

¹ Terentius Afer'in *Heauton timorumenos* adlı oyunundan, *Homo sum, humani nihil a me alienum puto*. Ben insanım ve insana ait olan hiçbir şey bana yabancı değildir.

kuramları, edebi eleştiri- felsefi şiir eleştirisi, metin ideolojisi odaklı eleştiri vb.- edebiyat sosyolojisi, metinlerarasılık, çeviribilim, dilbilim, karşılaştırmalı edebiyat disiplinleriyle beraber fan-fiction, fantastik edebiyat, bilim-kurgu edebiyatı gibi öne çıkan türler de birer araştırma sahası olmuştur.

Eşyanın Tarihi İnsanın Tarih

İnsana ait ilk resimlerden birisi bir mağaranın içindeki kayanın üzerine bırakılan el izidir (Jean 2016: 7). Bu el izinden tekerleğin icadına, tekerleğin icadından yazının bulunmasına dek on yedi bin yıl geçecektir. Tabletlere, taşlara hakketme işlemi için kullanılan aletlerden bilinen ilk kalemin kullanımına dek geçen süre de azımsanmayacak kadar uzundur. İşte insanoğlu için bilginin aktarımına dair en büyük gelişme bu kadar uzun sürmüştür. Benedict Anderson'ın tarihsel akışı ve toplumsal değişimi, matbaa öncesi ve sonrası² olarak ayırması gibi bir bilgi aktarımı aracı olarak yazının kullanımı da –her ne kadar farklı medeniyetlerde farklı zamanlarda kullanılmaya başlanmış olsa da- insanlık tarihi için bir milat olarak kabul edilir. Burada İlber Ortaylı'nın *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı* adlı eserini anımsamak gerekir. Çünkü Türk siyasi ve kültür tarihi bakımından sayısız milat bu tek yüzyılda gerçekleşir.

Bilgi büyük bir güçtür ve bilginin üretilmesi, çoğaltılması ve aktarılması açısından önce yazının bulunması sonra yaygınlaşması ve en sonunda matbaanın geliştirilmesi toplumların da çok büyük bir hızla gelişmesine sebep olmuştur. Bu gelişim insanoğluna kendisini de yazıya aktarma ihtiyacı hissettirmiştir ve böylece ilk defa olarak tarih yazımı ortaya çıkmıştır. İlk tarihçinin bir olayı yazıya aktarmasıyla birlikte bunun ne kadar güçlü bir silah olabileceği anlaşılmıştır. Kant, Engels, Weber gibi tarih kuramcıları tarihi, tarih yazıcısının bilgiyi yorumlaması olarak tanımlarlar (Iggers 2016: 17). İnsanlık tarihi büyüdükçe tarih yazımı da çeşitli nitelikler kazanır ya da kaybeder ve bu bizi günümüzde postmodern tarih kuramına kadar getirir.³

Yeni Türk Edebiyatının Değişen Meseleleri Nelerdir?

Çalışmamızda buraya değin bilginin öneminden ve tarihsel süreç içerisindeki işleniş biçimlerinin öneminden bahsetmeye çalıştık. İnsanoğlu için her yeni bilgi bir milat demekti ve bu bilgiyi hızla depolama ve aktarma açısından yazının yaygınlaşması onun için büyük ve yeni bir çağın başlaması anlamına geliyordu. Aynı durum Türk kültür tarihi için de geçerli olduğu ve hızla değişen 20. yüzyıl dünyasına kendi gelişim hızının üzerinde bir tempoyla adapte olmaya çalıştığı için bu durum, mevzubahis kültür tarihini yazmayı daha da zor bir hale getirdi. Hala değişen ve gelişen bir *tarihin tarihini yazmak* pek de kolay olmayacaktı elbette.

Araştırmamız tam da bu durumun haritasını çizmeye odaklanmıştır. Çalışmamıza bir başlık ararken meselenin birden fazla değişkeni olması ve “mesele” sözcüğünün kendi içinde neredeyse tevriyeli bir anlam katmanına büründüğünü fark etmemiz hasebiyle *Yeni*

² Anderson, *Hayali Cemaatler* adlı kitabının “Kültürel Kökler” (s. 23-51) ve “Ulusal Bilincin Kökenleri” (s. 52-62) bölümlerinde bu meseleyi tartışır.

³ Postmodern tarih kuramına göre tarih, metinseldir. Dolayısıyla yoruma açık ve devamlı üretim halinde olan bir oluşumdur. İleri bir okuma için bkz. Serpil Oppermann, *Postmodern Tarih Kuramı: Tarih Yazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman*, Ankara, Phoenix Yayınevi, 2006 ve Georg G. Iggers, *Yirminci Yüzyılda Tarih Yazımı: Bilimsel Nesnellikten Postmodernizme*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2016.

Türk Edebiyatının Değişen Meseleleri'ni takip edersek meramımızı da anlatmış oluruz diye düşündük.⁴

Araştırmamızda Yeni Türk Edebiyatı için malzeme veren, problematik oluşturan durumlar ve olaylar; Yeni Türk Edebiyatı araştırmaları sonucu ortaya çıkan bilginin yorumlanması değerlendirilmesi; sahada nelerin değiştiğini tespit etmek, bu değişiklik ele alınırken göz önünde bulundurulması gereken parametreler ve bu parametrelerin dikkate alınmaması sonucu ortaya çıkan metotsuzluk, bütüncül bir tarih bakış açısına sahip olunmaması, adlandırma problemi gibi birkaç ana sorun tespit ettik.

Tanpınar'ın medeniyet çemberini değiştirmeye çalışan Osmanlı için bu bir medeniyet krizi haline gelmiştir⁵ dikkatini de göz önünde bulunduran pek çok araştırmacı öncelikle eski ve yeni araştırması yapmıştır. Böylece Doğu- Batı, eski- yeni, alafranga- alaturka temaları ortaya çıkartılmıştır. İlk dönem Yeni Türk Edebiyatı araştırmaları manzum ve mensur eserlerin şekil, yapı ve tema bakımından incelenmesi ve ortak yönlerinin tespiti hususuna dayanır. Bir diğer araştırma alanı edebi tartışmalara konu olan meselelerdir: Hayaliyyun- Hakikiyyun, Demdeme- Zemzeme, retorik, belâgat, dil ve üslup tartışmaları, edebiyât-ı cedîde taraftarı olmak ya da olmamak gibi başlıca tartışma alanları sayesinde kısa sürede bir devrin edebiyat anlayışının değişiminin haritası çıkartılmıştır. Bu araştırmalarla beraber dönemlere dair adlandırma sorunu ortaya çıkmıştır. Ömer Faruk Akün'ün *Tanzimat Edebiyatı Sözü Ne Dereceye Kadar Doğrudur?*⁶ suali gibi Mehmet Kaplan'ın Tanzimat sonrası nesil ile Servet-i Fünûn öncesi nesle *Ara Nesil* (Kaplan 2006: 24) ismini vermesi, ilk edebî beyannameye imza atmak dışında pek bir sanatsal varlık gösteremeseler de *Fecr-i Âti*'nin de edebi bir devir olarak kabul edilmesi bunların hepsinden daha da karmaşık olarak *millî edebiyat* kavramının ortaya atılması ve araştırmacıların uzun süre bu isimle anılan *Milli Mücadele Dönemi Edebiyatı* da dahil olmak üzere bir millete ve o milletin ana diline has her edebi eserin millî sayılacağı kuralında hemfikir olmaları gibi girift tartışmalar da yaşanmıştır. Benzeri adlandırma tartışmaları Cumhuriyet devrinde de görülecektir: Garip Akımı ve II. Yeni...

Yukarıda sözü edilenler Yeni Türk Edebiyatı meselelerinin ilk kısmını oluşturmaktadır. Yüzeysel bir şekilde değinmekle iktifa ettiğimiz bu başlıklar üzerinde çalışılmaya devam edilmesi gerekmektedir beraber değişen dünya ve bilgi sistemi ile birlikte Yeni Türk Edebiyatı araştırmacısı yeni disiplinlerle tanışır.

Edebiyat tarihi bilgisi ile beraber eleştiri kuramları ve yöntemlerini, roman ve şiir kuramını, roman ve şiir inceleme yöntemlerini de havsalasına alan araştırmacı Dünya ve Avrupa tarihinden, dünya klasiklerinden bîhaber olamaz. Nitekim Tanzimat devrinde dahi Tercüme Bürosu'nun hangi klasikleri çevirmesi gerektiğine dair ciddi tartışmalar yapılmıştır.⁷

⁴ Mesele: Arapça 'sual' kökünü de içerisinde barındırmaktadır. Yani hem soru hem de sorun anlamları ile birlikte belli bir süreçten geçen ve çözüme ulaşmaya açık bir durumun adıdır.

⁵ "Modern Türk edebiyatı bir medeniyet kriziyle başlar." Ahmet Hamdi Tanpınar bu medeniyet krizinin bugüne dek savaştığı ve yabancılaştırdığı Batı medeniyetinin benimsenmeye çalışıldığı zaman çıktığını söyler. Ayrıntılı okuma için bkz: Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler* "Türk Edebiyatında Cereyanlar", Dergah Yay., 2007, s. 104 ve 19. *Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, 1997, s. 97.

⁶ AKÜN, Ömer Faruk, "Tanzîmât Edebiyatı Sözü Ne Dereceye Kadar Doğrudur?", Kubbealtı Akademi Mecmuası, Nisan, 1977, Sayı: 2, s. 15-37.

⁷ Klasikler Tartışması ile ilgili olarak pek çok çalışma yapılmış olmakla birlikte Orhan Okay'ın *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı* isimli eserinde bir roman ve şiir dilinin kuruluşunda etkili olan tercümelere dair dikkatleri de göz önünde bulundurulmalıdır. *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, Dergah Yayınları, 2011, s. 87-96.

Edebiyat ve eleştiri kuramlarını okuyan araştırmacı son yüzyılın edebiyatını incelerken modernizm ve post-modernizm kavramlarıyla karşı karşıya kalır. Bu kavramları anlayabilmesi için klasik edebiyat kuramı eserlerine hâkim olması gerekir.⁸ İşte son dönem edebiyat araştırmacılarında görülen en büyük eksiklik de bundan kaynaklanmaktadır. Ahmet Haşım'ın sözünü⁹ anımsatırcasına geçmişe dair edebi bilgisi eksik kalmış araştırmacı örneğin 'tek bir romancıda postmodern unsurlar ya da üstkurmaca ya da metinlerarasılık' araştırması yapmaya çalışarak bir kayıp yaşar. Yeni Türk Edebiyatı araştırmacısının 21. yüzyıldaki görevi geçmişe göre daha zorlayıcıdır. Dil ve anlayış olarak belki de on yılda bir büyük farklılıklar yaşanırken araştırmacı elbette 150 sene öncesine ait eserleri okumaktansa çağına dair bir araştırma yapmayı yeğlemektedir. Bu durum eski harfli gazetelerde kalmış, okunmaya ve incelenmeye muhtaç sayfalarca bilginin eksikliğini, yarım kalmış bir edebiyat tarihi haritasını ve kendi araştırma alanından kopuk bir araştırmacıyı beraberinde getirir.

Yeni Türk Edebiyatı'nın değişen meseleleri işte budur. Değişen dünyada artık çeviribilimden, linguistikten, edebiyat sosyolojisinden, psikanalitikten, felsefeden, karşılaştırmalı edebiyattan bağımsız bir edebi eser incelemesi düşünülememektedir. Bu durum da geçmişle olan bağların kopmasına sebep olmaktadır. Edebiyat alanına yeni giren ya da **popülerleşen** kavramlar (oryantalizm, oksidentalizm, feminizm, post-modernizm...) araştırmacıların dikkatini çekmekte ve çalışmalarını bu minvalde yürütmelerine sebep olmaktadır.

SON SÖZ: MESELELERE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ VE BAZI DÜŞÜNCELER

Günümüz edebiyat araştırmacısının öncelikle öğrenme ve sonra inceleme alanına pek çok yeni konu ve eser girmektedir. Araştırmacıdan hem çağının edebi eserlerini takip etmesi hem de son 150 yıla dair edebi eserlere ve olaylara dair bilgi sahibi olması beklenmektedir. Bireysel çaba ile kısa sürede öğrenilmesi mümkün olmayacak kadar ciddi bir disiplinler arası söz konusudur. Ayrıca beşeri bilimlerde öğrenilen bilginin sindirilmesi ve üzerinde düşünülmesi için de belli bir sürenin geçmesi gerekmektedir. Tüm bunlar Yeni Türk Edebiyatı kürsülerinin lisans dönemindeki ders içeriklerinin ciddi anlamda güncellenmesi, edebiyat bilimi okuyan öğrencilerin felsefe, sosyoloji, dilbilim, çeviribilim gibi başlıca bölümlerden sistemli olarak içeriği önceden belirlenmiş dersler alması gerekliliğini doğurmaktadır.

Yeni Türk Edebiyatı tarihi daha önce de söz edildiği gibi henüz devirlere isim verme hususunda dahi ikmal edilememiştir. Bu konuyla ilgili çeşitli çalışmalar yapılmakla beraber henüz ciddi ve kapsayıcı bir mutabakata varılamamıştır. Bu hususta bütüncü bir tarihsel bakış açısından yararlanılarak siyasal olaylar ya da devirlere göre bir edebiyat devri adlandırması ve bu başlığın altında kendi içinde kümelenen edebi olaylar ve hareketlerin incelenmesi gerektiği kanaatindeyiz.¹⁰

⁸ Araştırmacı, **edebiyatın bir bilim olarak** ortaya konulduğu ilk eserleri incelemek durumundadır, bu konuda yazılan ve öne çıkan eserler için bkz: Mme De Stael, *Edebiyata Dair*, MEB, 1952; Renee Wellek- Austin Warren, *Edebiyat Teorisi*, Dergah Yayınları, 2007, Gennadiy N. Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, Evrensel Basım Yayın, 1995, CI Picois ve A. M. Rousseau, *Karşılaştırmalı Edebiyat*, MEB, 1994. Ayrıca Gürsel Aytaç'ın *Genel Edebiyat Bilimi* ve *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi* adlı eserleri Türkçe nazariyat yazını açısından çok önemlidir.

⁹ Ahmet Haşım'ın meşhur "O Belde" şiirinden yine şiir kadar meşhur dizesi.

¹⁰ Hali hazırda benzeri adlandırmalar yapılmakla beraber henüz yaygın ve kabul görmüş bir kullanım söz konusu değildir. (II. Meşrutiyet Edebiyatı, Erken Dönem Cumhuriyet Edebiyatı gibi...) İngiliz Edebiyat Tarihi'ne bakıldığı zaman Kraliyet ailesine ya da Kral/ Kraliçe'ye göre bir adlandırma yapıldığı görülmektedir. İleri bir örneklem okuması için Mina Urgan, İngiliz Edebiyatı Tarihi, YKY.

Her geçen gün edebiyat araştırmacısı için yeni konular ortaya çıkmakta ve bu konuları derinlemesine inceleyebilmek için araştırmacının hem köken bilgisine hem de çağdaş edebiyat anlayışına sahip olması gerekmektedir. Örnek verecek olursak roman, hikaye ve şiir son yüzyılda türsel bir değişim geçirmektedir. Eskiden popüler ve bayağı olarak nitelendirilen polisiye, bilimkurgu, fantastik romanlar günümüz romancılarının baskın olarak seçtiği türler olmuştur(Nehir romandan küçürek öyküye giderken nesir giderek şiire yaklaşmaktadır.). Yayımlanmış, tamamlanmış ve kendi hayran kitlesini oluşturmuş bir eser üzerine yeniden yaratımda bulunmak – Fanfiction- ve hatta eserin yazarıyla bu çevrimiçi yaratıcılık sayesinde etkileşimde bulunmak da eserlerin canlı kalmasına sebep olmaktadır.

Türk edebiyatı açısından bir örnek verecek olursak; *Afili Filintalar* adlı, bir internet sitesinde bir araya gelen şair ve yazarlar son 10 yılın en ses getiren ve yeni nesle en çok hitap eden eserlerini yayımladılar. Canlı ve sürekli değişime açık bir edebiyat mahfili haline gelen internet okuyucunun ulaşması, okuması ve yorum yapması açısından da kolaylık sağladı.

Edebiyat dergiciliği de türsel açıdan derin bir değişime doğru gidiyor olabilir. Semih Gümüş'ün "*Edebiyatın Üzerine Basıp Geç*" adlı yazısı ile popüler figürlerin arabesk ve içi boş bir felsefe ile mizah dergisi mi yoksa edebi içerikli bir dergi mi olduğu anlaşılamayan ve sayıları gün geçtikçe artan dergileri eleştirdiği yazısının üzerinden birkaç ay geçmişken kendisinin de yazar kadrosunda bulunduğu benzer bir dergi çıkarması buna bir örnek olarak verilebilir.

2016 yılı Nobel Edebiyat Ödülü'nün Bob Dylan'a verilmesi ve gerekçe olarak sadece Amerika değil tüm dünyada şiir geleneğine yaptığı katkılar öne sürülmüştü. Bu da şiirin türsel bir değişim içerisinde olduğunun bir örneği olabilir kanaatindeyiz.

İşte bu türsel değişimleri takip edebilmek için türlerin tarihsel süreç içerisindeki gelişimlerini takip edebilmek gerekmektedir, Batı tesirinde gelişen Türk edebiyatı son yüz elli yıldır kendi içinde genç sayılabilecek bir değişim içerisinde. Yeni Türk Edebiyatı araştırmacısı için ise tam anlamıyla oturmuş bir metot, adlandırma ve araştırma alanı bulunmamaktadır bu yüzden araştırmacı için *cesur yeni Dünya* çok yaşlıdır ve *katı olan her şey buharlaşır*.¹¹

KAYNAKÇA

- Akün, Ö. F.(1977). Tanzîmât Edebiyatı Sözü Ne Dereceye Kadar Doğrudur?Kubbealtı Akademi Mecmuası: Sayı: 2. s. 15-37.
- Anderson, B. (2017). *Hayali Cemaatler*. İstanbul. Metis Yayınları.
- Berman, B. (2004). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. İstanbul. İletişim Yayınları.
- Huxley, A. (2016). *Cesur Yeni Dünya*. İstanbul. İthaki Yayınları.
- Iggers G.G. (2016). *Yirminci Yüzyılda Tarih Yazımı: Bilimsel Nesnellikten Postmodernizme*. Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Jean, G. (2016). *Yazı İnsanlığın Belleği*. İstanbul. Yapı Kredi Yayınları.
- Kaplan M. (2006). *Nesillerin Ruhü*. İstanbul. Dergah Yayınları.
- Tanpınar A. H. (2007). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul. Dergah Yayınları.
- Tanpınar A. H. (1997). *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul. Çağlayan Kitabevi.

¹¹ *Cesur Yeni Dünya*, Aldous Huxley ve *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, Marshall Berman. Türk edebiyatı henüz modernizm buhranından çıkamamışken, henüz bu kavramı anlamlandıramamış ve kendi kendisi ile hesaplaşmamışken postmodernizm ile tanıştı, postmodernizm beraberinde karnavalı getirdi sürekli yetiilmeye çalışılan bir dünya arayışında akla elbette distopik roman Cesur Yeni Dünya gelecekti.

- Okay, O. (2011). *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*. İstanbul. Dergah Yayınları.
Ortaylı, İ. (1983) *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*. İstanbul. Hil Yayın.

ABBÂS-ZÂDE MEHMET EMİN EFENDİ VE SÛRNÂMESİ

Abbâs-zâde Mehmet Emin Efendi and His Festival Book

ELİF NUR ANBAR

Artvin Çoruh Üniversitesi

Öz: Sûrnâmeler, padişah çocuklarının sünnet düğünlerini, sultanların evlilik merâsimlerini ve şehzâdelerin doğumu eğlencelerini konu edinen eserlerdir. Az miktarda da olsa sûrnâme yazarlarının devrin ileri gelenlerinin düzenledikleri eğlencelere yer verdikleri de görülür. Abbâs-zâde Mehmet Emin Efendi, paşa çocuklarının sünnet düğünlerini konu edinen sûrnâmelerden birisini yazmıştır. Eser 2 Temmuz 1764 senesinde Çorlulu Köse Bahir Mustafa Paşa tarafından düzenlenen sünnet eğlencesini anlatmaktadır. Bu sûrnâme manzum mensur karışık yazılmış olup, üç kısımdan oluşur. Yazar, eserin birinci kısmına besmeleyle başlar, tarih bilgileriyle devam eder ve bölümün sonunda da paşaya iltifatlarda bulunur. İkinci kısımda ise eğlencenin ikici günü olan pazartesinden başlayıp beşinci günü olan perşembeye dek süren eğlenceleri konu edinir. Bu bölümde Muhsin-zâde Mehmed Paşa, Aydın valisi Silahdar Mehmed Paşa, Seyyid Ahmed Paşa, Mirza-zâde Seyyid Mehmet Said Efendi, dönemin İstanbul Kadısı, Galata ve Üsküdar'daki din adamları gibi yöneticiler, bu yöneticilerin getirdiği hediyeler ve Bektaşiler hakkında bilgiler verilir. Yazar, üçüncü kısımda da Farsça bir hatime ile sûrnâmeyi bitirir.

Anahtar Kelimeler: Sûrnâme, şenlik, Çorlulu Köse Bahir Mustafa Paşa, Abbâs-zâde Mehmet Emin Efendi, Bektaşiler, 18. yüzyıl yöneticileri

Abstract: Festival books are the works that take the circumcision weddings of the sultan's children, the marriage ceremonies of the sultans and the fun of birth of the princes. It is also seen that the writers of the festival books, even in small quantities, have included the entertainments of the elders of the devolution. Abbâs-zâde Mehmet Emin Efendi has written one of the surahs that are about the circumcision weddings of pasha children. The work describes the circumcision ceremonies held by Corlulu Köse Bahir Mustafa Pasha on 2 July 1764. This surname is written verbatim and is composed of three parts. The author starts with the nursery to the first part of the work, continues with the history information, and is at the end of the chapter in pasha compliments. In the second part, the fun begins with the second day of fun and starts with the fifth day, which takes place during the afternoon. In this section, Muhsin-zâde Mehmed Pasha, Aydın governor, Silahdar Mehmed Pasha, Sayyid Ahmed Pasha, Mirza-zade Seyyid Mehmet Said Efendi, administrators such as clergy in judge of İstanbul, Galata and Üsküdar are given information about the gifts and Bektashis brought by these administrators. In the third part, the author finishes the surname with a Persian word.

Key words: Festival books, festival, Çorlulu Köse Bahir Mustafa Pasha, Abbâs-zâde Mehmet Emin Efendi, Bektashis, managers of 18th century

GİRİŞ

Osmanlı Devleti'nde şehzâdelerin doğumu, sünneti, okula başlaması, sultanların evlilikleri, padişahların kılıç kuşanması ve cülus dağıtmaları gibi vesilelerle çeşitli şenliklerin yapıldığı görülmektedir. Şehzâdelerin doğumu vesilesiyle gerçekleştirilen törenlere “beşik alayı”, sünnet ve evlilik kutlamaları için “sûrnâme-i hitân”, okula başlama merasimleri için “bed-i besmele töreni” terimleri kullanılmaktadır.

Sûrnâme, sözlük anlamıyla incelendiğinde “sûr” kelimesinin Farsça kökenli olduğu eğlence, düğün, velime, nikah gibi anlamlara geldiği görülmektedir. “Nâme” ise mektup, risale, kitap gibi anlamlar taşımaktadır. Evlilik merasimi dolayısıyla düzenlenen ilk şenlik 1298’de Osman Gazi ve Karaman emiri’nin kızı için gerçekleştirilmiştir. İlk sünnet düğünü ise 1365’te Sultan Murad’ın oğlu Yıldırım Bayezid, Yakup ve Savcı beyin sünnetleri için Bursa’da düzenlenmiştir. Son büyük sünnet kutlaması ise 1899 yılında II. Abdulhamid’in şehzâdesi için yapılmıştır.

Çeşitli sebeplerle düzenlenen bu şenliklerin geri planında ekonomik, siyasi ve bütünlleştirme yönelik sebepler barınmaktadır. Şenlikler, esnaf gruplarının katıldığı, ürünlerini sunduğu bir fuar özelliği taşımaktadır. Bu günlerde dükkânlar kapalı olmaz. Sözelimi yağlanmak için oluşturulan nahılların hazırlanmasında her meslek grubundan insanlar çalışıp, para kazandıkları görülmektedir. Padişah ya da tören sahibi bu gibi eğlencelerde para konusunda oldukça cömert davranırlar. Yine “çanak yağmalatma” merasimi de gösterilebilecek örnekler arasındadır.

Kutlamaların siyasi güç ve otoriteyi yansıması da önemli bir özelliktir. Her türlü eğlence düzenlenir, şarap içimine karışılmaz, Abdülmecid’in kızının doğumunda olduğu gibi tutuklular salıverilir. Elbette bunların hepsi kontrol altındadır. Kısacası kontrollü bir kontrolsüzlük olarak tanımlayabiliriz. Bu tür şenlikler aynı zamanda ülkelerini temsilen gelen elçilere güç ve kudret gösterisi olma niteliği taşımaktadır.

Yenilgilerin, ülke içerisinde yaşanan siyasi gerilimlerin ve doğal felaketlerin hatta uğursuz sayılan olayların şenlikler ile unutturulmaya çalışıldığı da göz ardı edilemeyecek unsurlardandır. Fatih Sulatan Mehmet’in 1457 yılında verdiği şenlik, Kanuni Sultan Süleyman’ın 1530’da dört oğlu için düzenlediği sünnet düğünü ve Sultan İbrahim’in oğlu Mehmet için düzenlediği sünnet merasiminin tarihi bir tesadüf olmamalıdır.

Osmanlı Devleti içerisinde birçok etnik grup yer almaktadır. Şenliklerin halka açık olması dolayısıyla farklı etnik gruptaki insanlar bir araya gelir ve birbirlerini daha yakından tanıma şansını yakalarlar.

Şenliklerin en önemli özellikleri, ziyafet ve eğlencelerdir. Yeme içme konusunda aşırıya kaçıldığı görülmektedir ki nahıllar ve çanak yağmalatma törenleri bu duruma örnek teşkil etmektedir. Yapılan etkinlikler, eski Türk adetlerinin izini taşımaktadır. Nitekim Oğuz Kağan Destanı ve Dede Korkut örneği geçmişten beri kutlama ve şenliklerde yağmalamaların ve ziyafetlerin olduğunu göstermektedir. I.Abdülhamit’ten II.Mahmut’a kadar şenliklerin yapılmaması ya da eskiye nazaran daha sönük geçmesi bu savurganlığın bir sonucu olarak gösterilebilir.

Sûrnâmeler ile ilgili bilgiler, 1582 yılına kadar tarihçiler ve vakanüvisler tarafından kayıt altına alındığı görülmektedir. 1582 yılında III. Murad’ın şehzâdesi Mehmet için iki ay süren bir sünnet şenliği yapılmıştır. Bu şenlik Seyyid Lokman tarafından kaleme alınmıştır. Minyatürleri ise nakkaş Osman tarafından hazırlanmıştır.

Sûrnâmeler, manzum, mensur ve manzum- mensur karışık olarak yazılabilmektedir. Manzum metinlerde özellikle anlatıma yer verildiğinden şenliklerde yaşanan olaylar ve yapılan gözlemler arka planda kalır. Mensur metinlerde ise yapılan gözlemlere daha fazla yer verildiği görülür. Dönemim sosyal hayatını anlamamız bakımından mensur metinler önem arz etmektedir. Geçiş törenleri ve bu törendeki sıra, hediyeler, katılımcılar, hediyelerin sunumu önem arz eden unsurlar arasında yer almaktadır.

1. Çorlulu Köse Bahir Mustafa Paşa’nın Oğulları Mehmed Ve Musa’nın Sünnet Düğünleri

Çorlulu Köse Bahir Mustafa Paşa, I.Mahmut, III. Osman ve III.Mustafa'nın tahtta bulunduğu dönemlerde sadrazamlık yapmıştır. Çorlulu Ali Paşa'nın kethüdalığında bulunmuştur. Sofu Abdurrahman Paşanın oğludur. Mirâhur, Köse, ve Bahir lakaplarıyla kaynaklarda yer almaktadır. İyi bir eğitimin ardından İstanbul'a gelip Damat İbrahim Paşa'nın himayesine girmiş ve hassa silâhşoru olarak görevlendirilmiştir. Sırasıyla kapıcılık, ikinci mirâhur ve birinci mirâhur görevlerine atanmıştır. Örneği olmamasına rağmen I. Mahmud'un Dârüssaâde Ağası Hacı Beşir Ağa'nın tavsiyesiyle sadrazamlık makamına yükseltilmiştir. Mayıs 1765 yılında siyasi sebepler sonucunda boğularak öldürülmüştür. Cenazesi Nakşibendî tekkesine gömülmüştür. Çorlulu Köse Bahir Mustafa Paşa aynı zamanda edip ve şairdir ve çeşitli hayratı bulunmaktadır. Sâfi Murtaza Efendi, Köse Bahir Mustafa Paşa'nın üçüncü defa göreve getirilmesine dair şu tarih dizisini düşmüştür:

Dağ olur söylediği Mustafa Paşa'nın söz

Bed-güherde bulunur mı şeref ü şân-ı edeb

Paşa'nın Mehmet ve Musa adında iki oğlu olduğu da bilinmektedir.

1.1. Sûrnâme-i Hitân ve Abbâs-zâde Mehmed Emin Efendi

Eser Sûrnâme-i Hitân olarak başlıklandırılmıştır. Yukarıda da belirtildiği üzere bu eserler sünnet ve evlilik şenliklerini konu almaktadır. Diğer sûrnâmelerden farklı olarak bu eserde sadrazam çocuklarını sünnet merasimi konu edinilmiştir. Eser, aşağıdaki beyitlerle başlanmıştır:

Müfte'ilün müfte'ilün fe'ilün

'Azâm-ı Esmâ-i hakîm ü 'Alîm

Bi'smi'llâhi'r-Rahmâni'r-Rahîm

Fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün

Nâmeniñ eyleyelim fâtihasın Bi'smi'llâh

Ola taht-ı şerefe tâc-ı şerîfi ile şâh

Ardından ise bir kıta ve bir nazm bu beyitleri takip etmiştir. Târîh-i Hitân-ı Mirân-ı Muhteremân-ı Hazret-i Sadr-ı 'Âlî başlığı ile sünnet düğününün anlatımına geçilmiş, sünnet düğününün tarihi ise aşağıdaki kıt'ada verilmiştir:

Eyledi bî-gâye du'â

Levhde ressâm-ı kader

"Sünnet-i şer'u'n-Nebevî"

Lutfını sebt itdi kalem

Tarihin ardından ise sünnet düğününün Mustafa Paşa'nın oğulları Mehmed ve Musa için yapıldığı bilgisi sunularak düğün hakkında bilgi verilmiştir.

Eser, Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu içinde 547 numara ile kayıtlıdır ve 17 varaktır. 215x135 mm. Boyutlarındaki 17 satırdan oluşan eserin mihrabiyesi müzehheb zemin üzerine lacivert mülevven, cetvelleri ve duracakları oksitlenmiş yaldızlıdır. Sırtı siyah meşin, kapakları mavi kağıt kaplı mukavva bir cilt içerisindeydir.

Abbâs-zâde Mehmed Emin Efendi hakkında kaynaklarda sınırlı bilgi yer almaktadır. Bu bilgilere göre İstanbul'da doğmuştur. Asıl adı Mehmed Emin'dir. Soyu, Anadolu kadılarında "Abbâs-zâde"ye dayanmaktadır. Şeyh Said Mehmed Efendi'nin kâtibi olmuş, Mollacıkzâde Ali Paşa'nın çavuşbaşılığı yaptığı sırada mühürdarlık görevine getirilmiş, muktupçu halifelerine dahil olmuştur. Mehmed Emin Efendi daha sonra kadılık, kesedarlık ve divan hocalığı görevlerinde de bulunmuştur. 1181/1767-68 yılında vefat etmiş Galata'da Kulekapısı yakınındaki bir camiin mezarlığına defnedilmiştir.

1.2. Törenin Gerçekleşmesi ve Katılımcılar

Sünnet düğünü ikinci gün olan pazartesten itibaren anlatılmaya başlanmıştır. Katılımcılar hakkında bilgi verilmiştir ve bu katılımcılar; Dürri-zâde Mevlâna Mustafa Efendi, Muhsin-zâde Muhammed Paşa, Aydın valisi silahdar Mehmed Paşa, Mora Muhafızı Seyyid Ahmed Paşa, Mirzâ-zâde Seyyid Mehmed Efendi, Katip-zâde Mehmed Refi Efendi, İvaz paşa-zâde İbrahim Bey, Abdullah Molla Efendi, Feyzullah Nafiz Efendi, Muhsin-zâde Efendilerdir. Şenlik kum meydanında "hayru'n mukkaddem" denilerek başlar. Üçüncü gün ise İstanbul kadısı, Şeyhülislam, Galata ve Üsküdar'ın ileri gelenleri, Kapıcılar kethüdası, Çukadarlar, Silahdar ağa ve Çukadar ağa, Yeniçeri ağası ve ocak elemanları katılmışlardır. Dördüncü gün; Sipah ve silahdar ağaları, Ocak ağaları, Rikâb-ı humâyun ağaları, Bostancıbaşı törende yerlerini almışlardır. Beşinci gün ise Muhzar ağa ve Bostancı odabaşısı ağa, izzetli Deftedâr Efendi, Asesbaşı ve Subaşı, Deli ve Gönüllüler, Tatar ağaları, Enderun ağaları, Enderun çavuşları geçiş töreninde bulunmuşlardır.

1.3. Eğlence

Pazartesi günü; ip canbazları, canmbazlar, örümcek misali dansçılar, hânende ve sâzendeler yeteneklerini göstermişlerdir. Çarşamba günü ise yine ip canbazları ve dansçılar hünerlerini sergilerler. Perşembe günü ise eteklik ile oynayan dansçılar ve kuklacılar meydana çıkarlar.

1.4. Ziyafet

Ziyafette verilen yiyecekler hakkında geniş bilgi sunulmamıştır fakat ziyafetin gayet bol olduğu bilgisi verilmiştir. Yiyecek olarak iki bin tabla pılav, zerde ve macundan bahsedilmektedir.

1.5. Gelenekler

Dikkat çeken en önemli gelenek suçlu ve tutukluların salıverilmesidir. Sünnet düğününün son günü anlatılırken bu bilgi sunulmuştur. Yine kurban kesilmesi geleneğinin göz ardı edilmediği dikkat çekmektedir. Önem arz eden bir diğer bilgi ise kırk bin çocuğun sünnet edilmiş olmasıdır.

SONUÇ

Osmanlı Devleti'nde çeşitli vesilelerle törenler gerçekleştirilmiştir. Bu törenler sosyal, siyasal ve ekonomi anlamında önemli bilgiler barındırmaktadır. Bu sebepten bu tür eserler dönemin sosyal hayatı hakkında bilgi edinmemize yardımcı olabilecek niteliktedirler.

Sûrnâme metinleri içerisinde "sünnet" eğlenceleri önemli bir yer teşkil etmektedir. Bu törenler gayet ihtişamlı yapılmaktadır. Şehzâdelerin ve paşa çocuklarının yanı sıra yüzlerce

hatta binlerce çocuk sünnet edilmektedir. Öyle ki bazı törenlerde sünnet olarak Müslümanlığı kabul eden gayri müslimler yer almaktadır.

İncelediğimiz metin 18. Yüzyıla ait manzum ve mensur karışık olarak yazılmış bir sûrnâmedir. Abbâs-zâde Mehmet Emin Efendi törenle ilgili bilgiler vermiştir. Verilen bilgiler arasında en fazla katılımcılara yer ayrılmıştır. Katılımcılar ve davetliler ayrıntılı olarak verilmiştir. Bu da bize dönemin devler adamları hakkında bili sunmaktadır.

Diğer bir önemli özellik ise ziyafet ve eğlencedir. Dönemin sosyal yapısını eğlence unsurları arasında görmek mümkündür.

KAYNAKÇA

- Arslan, Mehmet.(2000). “Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri ve Bu Konuda Yazılan Eserler: Sûrnâmeler”. *Osmanlı Edebiyat-Tarih-Kültür Makaleleri*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Atasoy, Nurhan. Surname-i Hümayun: Düğün Kitabı. İstanbul: Koçbank Yayınları, 1997.
- Aynur, Hatice.(1994). “Osmanlı Saray Düğünlerinin Edebiyata Yansıması”. *SözdenYazıya: Edebiyat İncelemeleri*. Haz. Selim Sırrı ve Erol Köroğlu. İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Matbaası.
- Beydilli, Kemal (2006). “Mustafa III”. *İslam Ansiklopedisi*. C. 31. İstanbul: TDV Yay
- Erdem, Sadık (hızl.) (1994). *Râmiz ve Âdâb-ı Zurfâsı (İnceleme-Tenkitli Metin-İndeks-Sözlük)*. Ankara: AKM Yay.
- Keskin K., Neslihan (2010). “I.Abdülhamit’in Şehzadelerinin Bed’-i Besmele Törenini Anlatan Enderûnlu Fâzıl’ın Sûrnâme-i Şehriyâr’ı Üzerine”. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, s. 27
- KORKMAZ, Gülsüm Ezgi (2004). “Sûrnâmelerde 1582 Şenliği”. *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. Bilkent Üniversitesi, Ankara
- Kurnaz, Cemâl, M. Tatçı (hızl.) (2001). *Mehmed Nâil Tuman, Divan Şairlerinin Muhtasar Biyografileri*. C. I-II. Ankara: Bizim Büro Yay.
- Pakalın, Mehmet Zeki. *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü 3*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1983.
- Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi* (1986). “Mehmed Emin Efendi (Abbas Efendizâde)”. C. 6. İstanbul: Dergâh Yay.

ZÂTÎ SÜLEYMAN EFENDİ VE KASÎDE-İ HACC-I MA'NEVİYYESİ

Zâtî Süleyman Efendi and Kasîde-i Hacc-ı Ma'neviyye

ELİF ŞENLİK

İstanbul Üniversitesi

Öz: Zâtî Süleyman Efendi, 18. yüzyılda yaşamış, şair ve mutasavvıf kimliği ile bilinen bir zattır. Celvetiyye tarikatına mensup olan Zâtî Süleyman Efendi, İsmail Hakkı Bursevî'nin halifelerindendir. Şeyhi İsmail Hakkı Bursevî tarafından Gelibolu'ya halife tayin edilmiş, şeyhinin vefatından sonra Keşan'a yerleşerek burada bir tekke kurmuş ve tasavvufî faaliyetlerde bulunmuştur. İlimle, tasavvufla ve edebiyatla ilgili olan Zâtî Süleyman Efendi bir divan oluşturacak kadar şiir kaleme almıştır. Zâtî Süleyman Efendi'nin divanı dışında bilinen beş eseri daha bulunmaktadır.

Bu çalışmada Zâtî Süleyman Efendi'nin divanının tek kasidesi olan "Kasîde-i Hacc-ı Ma'neviyye" şekil ve muhteva özellikleri açısından ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: 18. Yüzyıl, Divan Edebiyatı, Tasavvuf, Tasavvuf Edebiyatı, Kaside

Abstract: Zâtî Süleyman Efendi is a poet and mystic who lived in the 18th century. Zâtî Süleyman Efendi who belongs to the Jilwatiyya cult, is the caliph of İsmail Hakkı Bursevî. İsmail Hakkı Bursevî assigned Zâtî Süleyman Efendi to Gelibolu as a caliph. After the death of his sheikh, he settled in Keşan. Then, he founded an İslamic monestry there and started mystical activities. Zâtî Süleyman Efendi who is related to science, mysticism and literature has written as much poetry as to form a divan. Zâtî Süleyman Efendi has got five known works besides his divan.

In this study, Zâtî Süleyman Efendi's "Kasîde-i Hacc-ı Ma'neviyye," which is the only qasida of his divan, will be examined in terms of form and content features.

Key words: 18th Century, Divan Literature, Mysticism, Mystical Literature, Qasida

Zâtî Süleyman Efendi, 18. yüzyılda yaşamış, tarikat ehli bir şair ve müelliftir. Celvetiyye tarikatına mensup olan Zâtî Süleyman Efendi, İsmail Hakkı Bursevî'nin halifelerindendir. Asıl adı Süleyman olan şair, şiirlerinde Zâtî mahlasını kullanmıştır. Zâtî Süleyman Efendi hakkında kaynaklarda detaylı bilgi bulunmasa da şairin memleketi, tarikatı, ölüm tarihi gibi bazı temel bilgiler kaynaklarda yer almaktadır. Zâtî Süleyman Efendi'nin kendi eserlerinden de hayatı hakkında bazı bilgilere ulaşmak mümkündür. Doğum tarihi bilinmeyen şairin nereli olduğu konusunda muhtelif bilgiler yer almaktadır. Bursalı, Keşanlı ve Gelibolulu olduğuna dair bilgilere rastlanmak mümkünse de çoğunluğun ittifakı Gelibolulu olduğu üzerinedir. *Osmanlı Müellifleri*'nde Zâtî Süleyman Efendi'nin *Sicill-i Osmanî*'de Bursalı olarak gösterilmesinin yanlış olduğu özellikle vurgulanmıştır.¹ *Tuhfe-i Naili*'de hem *Sicilli Osmanî*'deki Bursalı olduğu bilgisinin hem de *Keşfü'z-zünun Zeyli*'nde şairin Keşanlı olarak gösterilmesinin yanlış olduğu kaydı

¹ Bursalı Mehmed Tahir, *Osmanlı Müellifleri I-II-III*, Haz. Mustafa Tatçı ve Cemal Kurnaz, C:I, Ankara, Bizim Büro Basımevi, 2000, s.72.

düşülmüştür.² Ayrıca Zâtî Süleyman Efendi'nin nesir türünde yazılmış olan *Miftâhü'l-Mesâ'il* isimli eserinden de Gelibolulu olduğu anlaşılmaktadır. Zâtî Süleyman Efendi bu eserinde kendisinden “*bu hakîr-i pür-taksîr Zâtî-i Geliboli*” şeklinde bahsetmiştir.³ Müellifler bazen yazdıkları eseri nerede telif ettiklerini belirtmek için kendi ismi ile eseri telif ettikleri şehrin ismini tamlamalı olarak kullanmışlardır fakat bu kullanım *Miftâhü'l-Mesâ'il* için geçerli değildir. Zâtî Süleyman Efendi *Miftâhü'l-Mesâ'il*'in girişinde bu eseri Edirne'de yazdığı için Edirne şehrine dualar etmiştir. Bu durum göz önüne alındığında Gelibolu'nun bu eserin yazıldığı yer olmadığı, Zâtî Süleyman Efendi'nin memleketi olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır.

İsmail Hakkı Bursevî'nin halifelerinden olmasıyla bilinen Zâtî Süleyman Efendi eserlerinde tasavvufun bahsetmiş ve kendi tarikatı hakkında bilgiler vermiştir. *Miftâhü'l-Mesâ'il*'de tarikatı, “*Tarikatdan murâd kalbden Allah'a seyrdir, zâhiren ve bâtinen mevânî-i kat'eylemekle*” şeklinde tanımlayan Zâtî Süleyman Efendi, aynı eserde “sufiyye” isimlendirmesi hakkında açıklamalar yapmış, tasavvufun ne olduğu ve ehl-i tasavvuf olan kişilerin isimlendirilmesi hakkında yorumlarda bulunmuştur.⁴ Zâtî Süleyman Efendi, nesir türündeki bir başka eseri olan *Şerh-i Kasîde-i Ferîde*'de “*İmdi Celvetî tahallus olan tarîkımızda ke-zalik esmâ on ikidir.*” sözleriyle Celvetiyye tarikatına olan mensubiyetini bildirmiş, ardından Celvetiyye tarikatının esma usulü hakkında bilgi vermiştir.⁵ Bu eserde şeyhi İsmail Hakkı Bursevî ile ilgili menkıbelere de yer veren Zâtî Süleyman Efendi şeyhinin kutbiyyeti ile ilgili düşüncelerini ön plana çıkarmıştır. Ancak bu durumun başkaları tarafından abartı olarak değerlendirileceği kaygısını da taşımıştır. Bu nedenle şeyhini övdüğü bölümlerin mübalağa olarak görülmemesi gerektiğine dikkat çekerek o vasıflardaki bir kişiyi şeyhi olmasa dahi methedeceği savunmasında bulunmuştur.⁶ Zâtî Süleyman Efendi'nin eserlerinde yer verdiği bu ifadelerden onun Celvetiyye tarikatına mensup olduğu, Celvetiyye tarikatının usullerini takip ettiği ve İsmail Hakkı Bursevî'yi kendine şeyh olarak kabul ettiği anlaşılmaktadır.

Yine *Şerh-i Kasîde-i Ferîde*'de yer verilen bir hatıradan anlaşılana göre Zâtî Süleyman Efendi hicri 1135 (m. 1723) tarihinde şeyhi İsmail Hakkı Bursevî ile Üsküdar'da bulunmuştur. İsmail Hakkı Bursevî'nin isteği üzere istihareye yatmış, rüyasında Yazıcızade Muhammed Efendi'nin mağarasına gittiğini ve Yazıcızade'nin şehri kendisine teslim ettiğini görmüştür. Bu rüya üzerine İsmail Hakkı Bursevî, Zâtî Süleyman Efendi'yi Gelibolu'ya halife tayin etmiştir. Bu görev için bin bir gün Gelibolu'dan dışarı çıkmamasını, bu süre geçtikten sonra 1137 (m.1725) senesi bitene kadar vefat etmezse kendisini ziyaret etmeye gelmesini, eğer vefat ederse memur olduğu şekilde irşat vazifesine devam etmesi gerektiğini Zâtî Süleyman Efendi'ye bildirmiştir. Zâtî Süleyman Efendi şeyhini ziyaret vakti olan 1137 (m. 1725) senesinde, İsmail Hakkı Bursevî'nin vefat haberini almıştır.⁷ Tarih verilerek anlatılan bu hatıraya göre Zâtî Süleyman Efendi 1135 (m.1723) senesinde şeyhi ile birlikte Üsküdar'da bulunmuş, aynı sene irşat vazifesi görmek üzere Gelibolu'ya gitmiştir. 1137 (m.1725) senesine kadar, iki yıl, burada tasavvufi faaliyetlerde bulunmuştur. Şeyhinin vefatından sonra ise irşat vazifesi için Keşan'a hicret etmiştir.

Zâtî Süleyman Efendi'nin Keşan'da bir tekke kurarak irşat faaliyetlerini Keşan'da sürdürdüğü bilinmektedir. Kendisi vefat tarihi olan hicri 1151 (m. 1738) senesine kadar Keşan'da ikamet etmiş ve burada vefat etmiştir. *Sefîne-i Evliyâ* isimli eserde Zâtî Süleyman

² Mihrican Odabaşı, “Tuhfe-i Naili Metin ve Muhteva 1. Cilt s.234-467,” Cumhuriyet Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2009, s.126

³ Zâtî Süleyman Efendi, *Miftâhü'l-Mesâ'il*, İBB Atatürk Kitaplığı, Osman Ergin Yazmaları, No: OE_Yz_0657, vr. 97b.

⁴ A.e, vr. 128b, 107b.

⁵ Zâtî Süleyman Efendi, *Şerh-i Kasîde-i Ferîde*, Tire Necippaşa Kütüphanesi, No: 391/3, vr. 23a.

⁶ A.e, vr.26a.

⁷ A.e, vr. 38a-38b.

Efendi'nin 5 halifesi olduğu ve Keşan'da bulunan kabrinin ziyaret edildiği söylenmiştir.⁸ *Sefine-i Evliyâ*'nın 1924 yılında tamamlandığı göz önüne alınırsa, Zâtî Süleyman Efendi'nin kabrinin Keşan'da nerede olduğunun 1924 yılı ve öncesinde bilindiği ortaya çıkmaktadır. Ancak Zâtî Süleyman Efendi'ye nispet edilmiş olan ve günümüze ulaşan bir kabir veya tekke mevcut değildir.

Zâtî Süleyman Efendi, şair kimliği ile *Hâtîmetü'l-Eş'âr* ve *Tuhfe-i Nâilî* isimli şair tezkirelerinde kendisine yer edinmiştir. Bu eserlerde Zâtî Süleyman Efendi'den kısaca bahsedilerek "Bu mürde cismimin san cânıdır feyz/ Bu dertli sînemin dermânıdır feyz" şeklinde başlayan gazelden beyitler örnek olarak verilmiştir.⁹ Şairin müretteb olmayan *Divan*'ında yüz kırk üç gazel, bir kaside ve bir tarih-i telif bulunmaktadır. Tarih-i teliften h. 1151 (m.1738) senesinde tamamlandığı anlaşılan *Divan*'daki şiirlerin tümü tasavvufî içeriklidir. *Divan*'ın hem yazma hem de matbu nüshalarına ulaşmak mümkündür. Matbu nüshada Zâtî Süleyman Efendi'ye ait *Sevânihu'n-Nevâdir fî Ma'rifeti'l-'Anâsır* isimli bir mesnevi de yer almaktadır. Bu iki eser günümüz alfabesiyle Mehmet Arslan tarafından yayınlanmıştır.¹⁰

Divan ve *Sevânihu'n-Nevâdir fî Ma'rifeti'l-'Anâsır*'dan başka Zâtî Süleyman Efendi'nin telif ettiği nesir türünde dört eser daha vardır. *Miftâhü'l-Mesâ'il* isimli eserde Zâtî Süleyman Efendi kendisine sorulan tasavvufî sorulara cevap vermiştir. Bu eser Asuman Omay tarafından yüksek lisans tezi çalışması kapsamında günümüz alfabesine çevrilmiştir.¹¹ *Risâle fî Mebde-i İnsan* insanın yaratılışı ve dünyaya gelişi ile ilgili tasavvufî yorumlar içeren bir eserdir. Eserin bilinen tek nüshası İzmir Milli Kütüphane'dedir.¹² Bu nüsha Selami Şimşek tarafından tespit edilmiştir.¹³ *Şerh-i Muammâ-yı Nakşî* isimli eserde Nakşî Ali Akkırmanî'ye ait bir muamma Zâtî Süleyman Efendi tarafından şerh edilmiştir. Bu eser Hikmet Atik tarafından bir makale çerçevesinde günümüz alfabesine çevrilmiştir.¹⁴ Şerh türündeki bir başka eser olan *Şerh-i Kasîde-i Ferîde li-İsmail Hakkı* isimli eserde Zâtî Süleyman Efendi şeyhi İsmail Hakkı Bursevî'ye ait "Bir 'elif' bul mekteb-i irfânda evvel 'bâ'yı sor" şeklinde başlayan kasideyi şerh etmiştir. Zâtî Süleyman Efendi, Şahidî'nin *Gülşen-i Vahdet* isimli eserini de şerhe başlamış ancak tamamlayamadan vefat etmiştir. Bu eseri daha sonra Fahri Ahmet Efendi tamamlamıştır.

Zâtî Süleyman Efendi hem şiirlerinde hem de nesir türündeki eserlerinde sade bir dil kullanmıştır. Eserlerinin tamamı Türkçe'dir ancak bu eserlerin içinde Arapça ve Farsça ibareler, terkipler, beyitler ile ayet ve hadisler de yer almaktadır. Bu durum Zâtî Süleyman Efendi'nin Arapça ve Farsça'ya vakıf bir kişi olduğunu, buna rağmen eserlerini Türkçe yazmayı tercih ettiğini göstermektedir.

Bu çalışmada incelediğimiz "Kasîde-i Hacc-ı Ma'neviyye" Zâtî Süleyman Efendi *Divan*'ında yer alan tek kasidedir.¹⁵ Bu şiirde klasik kaside yapısına uyulmadığı için kasideyi bölümlere ayırmak mümkün görünmemektedir. Otuz sekiz beyitten oluşan kasidenin ilk beyti olan

⁸ Osmânzâde Hüseyin Vassâf, *Sefine-i Evliyâ* 3, Haz. Prof. Dr. Mehmet Akkuş ve Prof. Dr. Ali Yılmaz, İstanbul, Kitabevi, 2006, s.93-96.

⁹ Mihrican Odabaşı, a.g.e., s.126. Fatîm Davud, *Hâtîmetü'l-Eş'âr*, Haz. Ömer Çiftçi, Çevrimiçi 15.04.2017 ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10736,metinpdf.pdf?0

¹⁰ Mehmet Arslan, *Zâtî Süleyman Efendi Divan ve Sevânihu'n-Nevâdir fî Ma'rifeti'l-'Anâsır*, Sivas, Dilek Matbaacılık, 1994.

¹¹ Asuman Omay, "Zâtî Süleyman Efendi Miftâhü'l-Mesâ'il," Ege Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 2001.

¹² Zâtî Süleyman Efendi, *Risâle fî Mebde-i İnsan*, İzmir Milli Kütüphane, Yazmalar, No: 1443/3.

¹³ Selami Şimşek, "Keşan'lı Süleyman Zâtî ve XIII. Asırda Celvetîlik," Atatürk Üniversitesi, Doktora Tezi, 2005.

¹⁴ Hikmet Atik, "Zâtî Süleyman Efendi'nin Nakşî Ali Akkırmanî'nin Bir Mu'ammâsını Şerhi," *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C.XIII, No:2, 2009, s.211-229.

¹⁵ Zâtî Süleyman Efendi, *Divân-ı Zâtî*, Tire Necippaşa Kütüphanesi, No:391/1. Zâtî Süleyman Efendi, *Divân-ı Zâtî*, İstanbul, Takvimhane-i Amire, h.1257. Mehmet Arslan, a.g.e. Bu çalışmada kasidenin metni künyeleri verilen yazma, matbu ve latine edilmiş nüshalardaki metinler karşılaştırılarak tespit edilmiştir. Kasideden yapılacak alıntılar ayrıca dipnot ile gösterilmeyecektir.

Elâ ey tâlib-i esrâr işit hacc-ı tarîkatdan

Eğer kudret vire Allah idem tahrîre ta'cîlâ

beytinde, matla beyti olmasına rağmen mısralar birbiri ile kafiyeli değildir. Diğer beyitlerin ikinci mısraları, ilk beytin ikinci mısrası ile kafiyelidir. Her beyit sırasıyla “ye,” “lam” ve “elif” harfleri ile bitmektedir. Ancak “elif” harfi sonda yer alan kelimelere ait bir harf değildir. “Me fâ î lün/ Me fâ î lün/ Me fâ î lün/ Me fâ î lün” veznine uydurmak için sonda yer alan her kelimeye eklenen bu harf redif olarak değerlendirilebilir. Kasidenin kafiyesi “ye” ve “lam” harflerinden oluşan kafîye-i mürdefedir. Ayrıca bu kaside vezin ve söyleyiş açısından İranlı şair Hafız-ı Şirazi’nin divanının ilk gazeline benzemektedir.

Elâ yâ eyyühe’s-sâkî edir ke’sen nâvilhâ

Ki ‘ışk âsân nemûd evvel velî üftâd-ı müşkilhâ

beyti ile başlayan bu gazel Osmanlı şairlerini büyük ölçüde etkilemiştir. Bu gazele bazı şairler nazireler yazmış, bazı şairler de gazellerinin ilk beytini Hafız’dan iktibas ederek divanlarının gazel bölümüne bu beyit ile başlamışlardır.¹⁶ Zâtî Süleyman Efendi’nin de Hafız’ın bu şiirinden etkilendiği görülmektedir. Sondaki “elif” harfi ve “a” sesi, vezne uydurma amacının yanı sıra Hafız’ın bu gazeline benzerlik sağlamak için de kullanılmış olabilir.

Kasidenin yazılış amacı Zâtî Süleyman Efendi’nin “hacc-ı tarîkat” olarak isimlendirdiği haccın nasıl tekmil edileceğini göstermektir. Zâtî Süleyman Efendi’nin farz olan hacdan yola çıkarak yaptığı bu isimlendirme aslında tarikattaki seyr-i süluka şiirinde verdiği isimdir. Zâtî Süleyman Efendi bu şiir ile tarikat ehli kişilere nefis mertebelerinde nasıl ilerleyeceklerine dair bir yol çizer. Bu nedenle şair, şiire

Elâ ey tâlib-i esrâr işit hacc-ı tarîkatdan

Eğer kudret vire Allah idem tahrîre ta'cîlâ

beyti ile, sırlara talip olanlara seslenerek başlar ve bu eseri yazmak için Allah’ın kendisine güç vermesini ister. Talip, seyr-i süluka başlayan kişiye denir. Tarikat haccını yani seyr-i süluku tekmil etmek için ne yapmak gerekiyorsa baştan sona söyleyeceğini belirten Zâtî Süleyman Efendi, ilk iş olarak bir pirin o kişiye yol göstermesi gerektiğini bildirir:

Diyem hem ibtidâsından varınca intihâsına

Ne etvâr üzre hacceyler idenler haccı tekmîlâ

Kaçan kim Zât-ı Mutlak’dan ‘inâyet irse bir şahsa

Ana bir pîr-i perver reh-nümâ eyler o tenvîlâ

Tarikat haccında yolculuğa çıkan kişinin ilk mertebesi nefis-i emmaredir. Bu mertebenin seyri Allah’a seyr anlamına gelen seyr-i ile’llah’tır. Seyr-i ile’llah’ta salik zikirle manevi yolculuğa çıkmaya başlar. Kötü işleri emreden nefis olan nefis-i emmare sahibi salik başlangıçta nefsinin istekleri etkisindedir, heva ve heveslerine esir olmaya yatkındır. Ancak Allah’a ulaşmak isteyen salik ertelemeyen, Kabe’ye yükselmeye engel olan bu nefsi katletmelidir. Bunun için pir salike tehlili (lâ ilahe illa’llah) telkin eder, dolayısıyla bu mertebedeki zikir lâ ilahe illa’llah’tır:

Ana telkîn ider miftâh-ı şer’i evvelâ ol pîr

Odur nefy ile isbât kim ider anunla tehlîlâ

¹⁶ İ. Hakkı Aksoyak, “Hafız Divanındaki İlk Beytin Osmanlı Edebiyatına Etkisi,” *Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, s. 8, 1999, s.99-104.

*Ki evvel seyr ile'llahdır bu tavrın nefis-i emmâre
Gerek kim anı katl ide ki hiç virmeye temhîlâ
Bu nefis çünkü 'urûc-ı Ka'be-i 'ulyâya mâni'dir
Olur lâzım o kuttâ'-ı tarîkı ide taktîlâ*

İkinci mertebe nefis-i levvâmedir. Kınayan nefis anlamına gelen bu mertebede salik, henüz kötü işler yapmaktan kendini men edemez ancak yaptığı kötü işlerin farkına vararak yaptıklarından dolayı kendisini suçlar ve kınar. Bu mertebenin bir yüzü emmare olsa da öbür yüzü bir sonraki mertebe olan mülhimeye bakar, bu nedenle ilhama meyillidir. Salik nefsin emmareye bakan yönlerini kesmek için Celal zikrini çeker. Bu mertebe Allah için seyr mertebesi yani seyr-i lillah basamağıdır, salik derece derece ilham tahsil ederek mülhimeye yükselir:

*Hakikat nefis-i emmâre dimişler olmaya maktûl
Velî emmâreden levvâmeye eyler o tahvîlâ
Anın bir yüzü emmâre biri ilhâma mâ'ildir
Gerek tîg-ı Celâl ile ideler anı tezyîlâ
Ki zîrâ seyr-i lillahdır tarîkat rütbesi oldur
Ola tadrîc ile tahvîl ide ilhâmı tahsîlâ*

Nefs-i mülhime mertebesine gelen salik Allah üzere seyr etmeye başlar, seyr-i 'ale'llahtadır. Nefs-i mülhimedeki salik Allah'tan neyin iyi, neyin kötü olduğuna dair ilham alır. Levvameden geçerek mülhimeye kabul edilince Hu'ya meyleder ve Hu zikrini yapar; bu zikir onun kalbini açar, salikin kalbi artık Allah'ın arşına temsil olunur. Bu mertebedeki salik kalbiyle işleri yapanın kim olduğunu bilir, gayrıdan alakasını keser:

*Geçe levvâmeden tâ kim ola mülhimeye kâbil
Hevâ-yı Hû'ya meyl idüp terennüm eyle tertîlâ
Odur mißtâhı bu tavrın ki kalbi ol küşâd eyler
Anınçün oldu kalbu'l-mü'min 'arşu'llaha temsîlâ
Bu seyr seyr-i 'ale'llahdır budur ef'âli tevhîd kim
Bile kalbiyle fa'âli ide gayrını tebtîlâ*

Mülhime mertebesinden geçerek nefisini bilir hale gelen salike Allah itminan verir, böylece salik nefis-i mutmainne mertebesine ulaşmış olur. Huzura kavuşan salikin bu mertebedeki zikri Hakk, seyri seyr-i ma'a'llahtır. Allah ile birlikte yol alan salik Allah'ın verdiği huzur ile aslına dönerek vuslata ermeye doğru temkinli bir şekilde ilerler:

*Bile ol nefisini evvel vire Hakk ana itmînân
İde aslına ric'at ol te'ennî ile tavsîlâ
Bu tavra viridi Hakk mißtâh ki tevhîd-i sıfât oldur
Belürdi bunda çün da'vâ dinildi bunda takvîlâ
Bunun seyri ma'a'llahdır anınçün eyledi Mansûr
"Ene'l-Hakk" sırrını ifşâ ki dârı kıldı takbîlâ*

Beşinci mertebe Allah'tan gelen her şeyi kabul eden nefs-i raziyye mertebesidir. Bunun için salık nefsini kurban ederek kendisini iman ve küfrün perdelerinden kurtarır. Hayy zikri eşliğinde Allah'ta seyr başlar. Seyr-i fi'llahta salık Allah'ta fena bulur, tevhid-i zata ulaşır:

Minâ sırrında nefsin zebh ide çünkim ola fânî
Hicâb-ı küfr ü îmândan kıla özini ta 'tîlâ
Gele Hayy-ı tüvânâdan hayât-ı câvidânîler
Odur miiftâhı bu tavrın kılun bu söze takvîlâ
Bu seyr çün seyr-i fi'llahdır zevât bunda olur fânî
Bu hem tevhîd-i zâtîdir iderler bunda ta 'dîlâ
Anınçün râziyye dendi irâdet mazharıdır ol
Ki istihlâk idüp zâtı sıfâtı kıldı tescîlâ

Nefsin Allah'tan razı olmasından sonra sıra Allah'ın ondan razı olması mertebesindedir. Nefs-i marziyye adı verilen bu mertebenin seyri, seyr-i 'ani'llah yani Allah'tan seyrdir. Seyr-i 'anillahta artık belli bir seviyeye ulaşmış, Allah'ın ahlakıyla ahlaklanmış olan salık, irşat vazifesi için Allah'tan halka, vahdetten kesrete döner. Bu mertebenin zikri Kayyum'dur, salık bu zikir ile kapıları açarak yükselmeye devam eder:

Kiyâm itdi bu vâdîden 'inâyet eyledi Kayyûm
Cihât-ı sitt tavâfindan idüp gâyetle tecmîlâ
Bu tavrın oldı miiftâhı anınla feth olur ebvâb
Bu seyr seyr-i 'ani'llahdır gerekdir buna terfîlâ
Anınçün marziyye dendi olupdur kudrete mazhar
Tahallukdur bi-hulki'llah budur bu sırra te'vilâ

Nefis mertebelerinin sonuncusu olan nefs-i safiyye mertebesi temizlenmiş, saf nefse denir. Bu mertebe Allah tarafından bir lütuf olarak verilir. Nefs-i safiyye mertebesinin zikri Kahhar, seyri Allah'la birlikte anlamına gelen seyr-i billah'tır. Şair bu mertebeye ulaşanlara bütün sırların açıldığını, onların Hakk'ı bulduğunu, Rab'lerinin onlara içecekler sunduğunu, nafilelerle Allah'a yaklaşmaktan geçerek artık Allah'ın onların görmesi ve duyması olacağını, çünkü artık haclarını tekmiil eylediklerini bildirir:

Uruldu sûr-ı İsrâfil nihân oldı vücûdiyyât
Nidâ idüp o dem Kakhâr belirdi sırr-ı tahvîlâ
Bu tavrın oldı miiftâhı bu seyr çün seyr-i billahdır
Gerekdir kim küşâd ide kamu esrârı tahlîlâ
Bu etvâr u makâmata erenler buldılar Hakkı
Eriüp eltâf-ı Subhânî budur Kur'ânda tenzîlâ
"Sekâhüm Rabbühüm" câmin suna çün sâkî-i Hazret
Hakikat zemzemidir bu içen mest ola te'cîlâ
Geçüp kurb-ı nevâfilden Hudâ sem' u basar oldu
Tekellüm eyledi Allah bu sırdır sırr-ı tenfîlâ
Çü tekmiil eyledi haccı geyüp nûrânî hul'atlar

Olan ihrâm-ı tahrîmi mübeddel kıldı tahlîlâ

Şair, şiirin sonunda bu yolculuğu mana aleminde yapılan bir miraç olarak ele alır. Bu yolun veliler yolu olduğunu, ancak onların bu yola bağlanacağını söyleyerek yolcuların Allah tarafından “lâ havfun aleyhim- onlara korku yoktur” sözüyle müjdelendiğini ve onları hilafet tahtında vekil kıldığını belirtir. Kendisinin de “kavseyn” sırrına vakıf olup sıfat yakınlığından zat yakınlığına geçtiğini söyleyerek şiirine son verir:

Bu hem mi'râc-ı ma'nâdır gönül tahtına sultânım

Velîler râhıdır ancak kılarla ana tesbîlâ

Ki “lâ havfun ‘aleyhim”le olupdur müjdegânîler

Hilâfet tahtgâhında oları kıldı tevkîlâ

Çü “kavseyn” sırrına vâkıf olup bu Zâtî-i ednâ

Sıfâtı zâta hasr oldu edüp evsâfi tebdîlâ

SONUÇ

Zâtî Süleyman Efendi, *Divan*'ının tek kasidesi olan ve 38 beyitten oluşan “Kasîde-i Hacc-ı Ma'neviyye” isimli şiirinde klasik kaside yapısına uymamıştır. Hafız'ın “Elâ yâ eyyühe's-sâkî edir ke'sen nâvilhâ/ Ki 'ışk âsân nemûd evvel velî üftâd-ı müşkilhâ” beyti ile başlayan gazeline benzer şekilde kafiye ve redif kullanmış, bu gazelin de vezni olan Me fâ î lün/ Me fâ î lün/ Me fâ î lün/ Me fâ î lün vezninde şiirini kaleme almıştır. “Hacc-ı tarikat” olarak adlandırdığı seyr-i sülukun nasıl tekmi edileceğini gösterme amacı taşıyan Zâtî Süleyman Efendi, şiirinde seyr-i süluktaki nefis mertebelerini ele alarak her mertebeyi ayrı ayrı anlatmıştır. Klasik kaside anlayışına uygun olmayan bu şiir seyr-i süluk mertebelerinin açıklanması açısından önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

- Aksoyak, İ.H. (1999). Hafız Divanındaki İlk Beytin Osmanlı Edebiyatına Etkisi. *Bilig Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*. 8: 99-104.
- Arslan, M. (1994). *Zâtî Süleyman Efendi Divan ve Sevânihu'n-Nevâdir fî Ma'rifeti'l- 'Anâsır*. Sivas: Dilek Matbaacılık.
- Atik, H. (2009). Zâtî Süleyman Efendi'nin Nakşî Ali Akkirmânî'nin Bir Mu'ammâsını Şerhi. *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 2: 211-229.
- Bursalı Mehmed Tahir. (2000) *Osmanlı Müellifleri I-II-III*. (Haz. Mustafa Tatçı ve Cemal Kurnaz). Ankara: Bizim Büro Basımevi.
- Fatûn Davud. *Hâtîmetü'l-Eş'âr*. (Haz. Ömer Çiftçi). ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10736,metinpdf.pdf?0 (15.04.2017)
- Odabaşı, M. (2009). Tuhfe-i Naili Metin ve Muhteva 1. Cilt s.234-467. Cumhuriyet Üniversitesi. Yüksek Lisans Tezi.
- Omay, A. (2001). Zâtî Süleyman Efendi Miftâhü'l-Mesâ'il. Ege Üniversitesi. Yüksek Lisans Tezi.
- Osmânzâde Hüseyin Vassâf. (2006). *Sefîne-i Evliyâ* 3. (Haz. Prof. Dr. Mehmet Akkuş ve Prof. Dr. Ali Yılmaz). İstanbul: Kitabevi.
- Şimşek, Selami. (2005). Keşan'lı Süleyman Zâtî ve XIII. Asırda Celvetîlik. Atatürk Üniversitesi. Doktora Tezi.
- Zâtî Süleyman Efendi. (h.1257). *Divân-ı Zâtî*. İstanbul: Takvimhane-i Amire.
- Zâtî Süleyman Efendi. *Divân-ı Zâtî*. Tire Necippaşa Kütüphanesi. No:391/1.
- Zâtî Süleyman Efendi. *Miftâhü'l-Mesâ'il*. İBB Atatürk Kitaplığı. Osman Ergin Yazmaları. No: OE_Yz_0657.

Zâtî Süleyman Efendi. *Risâle fî Mebde-i İnsân*. İzmir Milli Kütüphane. Yazmalar. No: 1443/3.
Zâtî Süleyman Efendi. *Şerh-i Kasîde-i Ferîde*. Tire Necippaşa Kütüphanesi. No: 391/3.

EK

KASÎDE-İ HACC-I MA'NEVÎYYE

Elâ ey tâlib-i esrâr işit hacc-ı tarîkatdan
Eğer kudret vire Allah idem tahrîre ta'cîlâ

Diyem hem ibtidâsından varınca intihâsına
Ne etvâr üzre hacceyler idenler haccı tekmiâlâ

Kaçan kim Zât-ı Mutlak'dan 'inâyet irse bir şahsa
Ana bir pîr-i perver reh-nümâ eyler o tenvîlâ

Ana telkîn ider miftâh-ı şer'î evvelâ ol pîr
Odur nefy ile isbât kim ider anunla tehîlâ

Ki evvel seyr ile'llahdır bu tavrın nefis-i emmâre
Gerek kim anı katl ide ki hiç virmeye temhîlâ

Bu nefis çünkü 'urûc-ı Ka'be-i 'ulyâya mâni'dir
Olur lâzım o kuttâ'-ı tarîkı ide taktîlâ

Hakikat nefis-i emmâre dimişler olmaya maktûl
Velî emmâreden levvâmeye eyler o tahvîlâ

Bu tavrın oldı miftâhı Celâlu'llah anıñçün kim
Çü levvâme iki yüzden ider ef'âle ta'lîlâ

Anın bir yüzi emmâre biri ilhâma mâ'ildir
Gerek tîg-ı Celâl ile ideler anı tezyîlâ

Ki zîrâ seyr-i lillahdır tarîkat rütbesi oldur
Ola tadrîc ile tahvîl ide ilhâmı tahsîlâ

Geçe levvâmeden tâ kim ola mülhimeye kâbil
Hevâ-yı Hû'ya meyl idüp terennüm eyle tertîlâ

Odur miftâhı bu tavrın ki kalbi ol küşâd eyler
Anıñçün oldu kalbu'l-mü'min 'arşu'llaha temsîlâ

Bu seyr seyr-i 'ale'llahdır budur ef'âli tevhîd kim
Bile kalbiyle fa'âli ide gayrını tebtîlâ

Velî tathîr-i beyt eyle buyurdı sâhibü'l-beyt çün
Sârây-ı pâdişâhîdir gerekdir ola tecmîlâ

Varup mîkât-ı Hazretde ola tecrîd rûsûmundan
Geyüp ihrâm-ı nûru'l-kuds o tekrîmâ vü tehlîlâ

Duhûlu'l-beyt idüp Rûhu'l-kuds nâz u niyâ ile
Diye lebbeyk lebbeyk yâ emînullah tebcîlâ

Bile ol nefsin evvel vire Hakk ana itmînân
İde aslına ric'at ol te'ennî ile tavsîlâ

Bu tavra virdi Hakk miftâh ki tevhîd-i sîfât oldur
Belürdi bunda çün da'vâ dinildi bunda takvîlâ

Bunun seyri ma'a'llahdır anınçün eyledi Mansûr
"Ene'l-Hakk" sırrını ifşâ ki dârı kıldı takbîlâ

Ki 'irfân-ı 'Arafâtda salâteyn çünki cem' oldı
Gerekdir Müzdelifede hem dahi cem' ola taklîlâ

Mînâ sırrında nefsin zebh ide çünkim ola fânî
Hicâb-ı küfr ü îmândan kıla özini ta'tîlâ

Gele Hayy-ı tüvânâdan hayât-ı câvidânîler
Odur miftâhı bu tavrın kılun bu söze takvîlâ

Bu seyr çün seyr-i fi'llahdır zevât bunda olur fânî
Bu hem tevhîd-i zâtîdir iderler bunda ta'dîlâ

Anınçün râziyye dendi irâdet mazharıdır ol
Ki istihlâk idüp zâtı sıfâtı kıldı tescîlâ

Kıyâm itdi bu vâdîden 'inâyet eyledi Kayyûm
Cihât-ı sitt tavâfindan idüp gâyetle tecmîlâ

Bu tavrın oldı miftâhı anınla feth olur ebvâb
Bu seyr seyr-i 'ani'llahdır gerekdir buna terfilâ

Anınçün marziyye dendi olupdur kudrete mazhar
Tahallukdur bi-hulki'llah budur bu sırta te'vîlâ

Kıyâmet zâhir oldı çün doğup hem ma'rifet şemsi
Zuhûr eyledi mağribden tecellî kıldı teclîlâ

Uruldı sûr-ı İsrâfil nihân oldı vücûdiyyât
Nidâ idüp o dem Kakhâr belirdi sırr-ı tahvîlâ

Bu tavrın oldu miftâhı bu seyr çün seyr-i billahdır
Gerekdir kim küşâd ide kamu esrârı tahlîlâ

Bu etvâr u makâmata erenler buldılar Hakkı
Eriüp eltâf-ı Subhânî budur Kur'ânda tenzîlâ

“Sekâhüm Rabbühüm” câmin suna çün sâkî-i Hazret
Hakikat zemzemidir bu içen mest ola te'cîlâ

Geçüp kurb-ı nevâfilden Hudâ sem' u basar oldu
Tekellüm eyledi Allah bu sırdır sırr-ı tenfilâ

Çü tekmil eyledi haccı geyüp nûrânî hıl'atlar
Olan ihrâm-ı tahrîmi mübeddel kıldı tahlîlâ

Sâfâ ender sâfâdır bu likâ ender likâdır bu
Bekâ ender bekâdır bu ki Allah kıldı tafdilâ

Bu hem mi'râc-ı ma'nâdır gönül tahtına sultânım
Velîler râhıdır ancak kılarla ana tesbîlâ

Ki “lâ havfun ‘aleyhim”le olupdur müjdegânîler
Hilâfet tahtgâhında oları kıldı tevkîlâ

Çü “kavseyn” sırrına vâkîf olup bu Zâtî-i ednâ
Sıfâtı zâta hasr oldu edüp evsâfı tebdîlâ

18. YÜZYIL ŞAİRİ HAŞMET'İN YENİ BİR ESERİ “TARİH-İ MUHASARA-YI KARS DER ZAMAN-I AHMED”

A Newly Discovered Work of the 18th Century Poet Haşmet “Tarih-i Muhasara-yı Kars Der Zaman-ı Ahmed”

EMRAH AYDEMİR

Gazi Üniversitesi

Öz: Klâsik Türk Edebiyatı metinleri, geçmişin bugüne aktarılmasında sosyal, siyasi, tarihî ve edebî açıdan zengin ve önemli içeriklere sahiptir. Bu eserlerin günümüze aktarılması ve tanıtılması geçmişimize ışık tutacağı gibi geleceğimizi de kurmamızda bize rehber olacaktır. Bu amaçla 18. yüzyılın renkli simalarından olan şair Haşmet'in (ö.1181-82/1768) daha önce varlığı bilinmeyen ve bilim dünyasına kazandırılmamış “Tarih-i Muhasara-yı Kars Der Zaman-ı Ahmed” adlı mensur eseri, tarafımızca tez konusu olarak belirlenmiştir.

Haşmet'in bu eseri, özellikle yeni keşfedilmiş ve orijinal bir eser olması ve Kars'ı kuşatan İranlılara karşı şehrin savunulması hadisesini bir şairin bakış açısıyla edebî bir dille anlatması münasebetiyle önem arz etmektedir. Bu çalışmamızda, eserin Türk edebiyatı alanındaki yerini alabilmesi için günümüz ilim dünyasına tanıtılması amaçlanmıştır. Bu çalışmada fetih-nâme/zafer-nâme türüne yaklaşan bu eser; “şairin hayatı ve eserleri”, “muhasara ile ilgili yazılan diğer eserler”, “Osmanlı-İran mücadelesi”, “eserin ismi”, “yazılış tarihi”, “şekil özellikleri ve üslûbu”, “içerik ve olay örgüsü” başlıkları altında bilimsel yönden incelenecek ve böylece eserin tarihî ve edebî yönü ortaya konulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Klâsik Türk Edebiyatı, 18. yüzyıl, Nesir, Haşmet, Tarih-i Muhasara-yı Kars Der Zaman-ı Ahmed

Abstract: Classical Turkish literature texts have rich and important contents with regard to social, political, historical and literary aspects to convey the past to the future. Preparing transcriptions and introducing this kind of texts will guide us about our past to construct our future. By this aim Haşmet's (d.1768) prosaic work titled as “Tarih-i Muhasara-yı Kars Der Zaman-ı Ahmed”, which hasn't been known and studied upon before, was chosen as a subject for my M.A. thesis. This article is based on this study.

Haşmet's work is a crucial source as it is a newly discovered work and as it narrates the events during the siege of Kars by Iranians in a point of view of a poet. This study aims to present Haşmet's work to academic concern. In this study this work is examined under the titles: “The poet's life and works”, “Other works regarding the siege of Kars”, “The struggle between Ottomans and Iranians”, “The name of the work”, “The date of writing”, “Features of form and style in the work” and “Content and plot”. Thus its historical and literary aspects are analyzed and presented.

Key words: Classical Turkish Literature, 18th century, Prose, Haşmet, Tarih-i Muhasara-yı Kars Der Zaman-ı Ahmed

GİRİŞ

Doğum yılı kesin olarak bilinmeyen Haşmet (ö. 1181-82/1768) İstanbul'da doğmuştur. Asıl adı Mehmed'dir. Babası Yenişehirli Kazasker Abbas Ebulhayr Efendi'dir. Bundan ötürü şair Abbas-zâde Haşmet (ö.1181-82/1768) olarak tanınmıştır. 18. yüzyılda yaşamış

olan Abbâs-zâde Haşmet (ö.1181-82/1768), Arapça ve Farsça dillerine ve edebiyatlarına ileri düzeyde hâkim olan çeşitli medreselerde müderrislik yapmış ve Sahn-ı Seman medreselerine kadar yükselmiştir. (Aksoyak 2016). Renkli bir kişiliğe sahip olan Haşmet (ö.1181-82/1768), Koca Râgıb Paşa (ö. 1763) ve Fıtnat Hanım'la (ö. 1780) birlikte anılır ve daha çok Koca Râgıb Paşa ve Fıtnat Hanım ile aralarında geçen nükteleriyle, hicivleriyle ve renkli kişiliğiyle zihinlerde yer edinmiştir. Bir hiciv ve yergi şairi olarak bilinen Haşmet (ö. 1181-82/1768) daha çok nazireciliği yönüyle şiirde başarılı kabul edilir.

Abbâs-zâde Haşmet'in (ö.1181-82/1768) *Dîvân*, *Senedü'ş-Şu'arâ*, *Vilâdet-nâme (Sûr-nâme)*, *İntisâbü'l-Mülûk (Hâb-nâme)* adlı eserleri vardır. Bu eserler, “*Haşmet Külliyyatı*” adı altında yayımlanmıştır¹. Bizim tez konusu olarak çalıştığımız “*Tarih-i Muhasara-yı Kars Der Zaman-ı Ahmed*” adlı bu eser ise Haşmet'e (ö.1181-82/1768) ait nesir alanında yazılmış yeni bir eserdir.

A. 1744 Kars Muhasarası'nı Konu Alan Eserler

1. Süleyman İzzî - Târîh-i İzzî

30 Temmuz 1745 yılında göreve getirilen Osmanlı vakanüvislerinden Süleyman İzzî (ö. 1168/1755) tarafından yazılan tarih kitabıdır. Şubat 1744'ten itibaren telifine başladığı bu eserini 1752 yılı sonlarına kadar yazan Süleyman İzzî, görev dönemine ait dokuz yıllık tarihî olayları kaydetmiştir. Müstakil bir eser olmamasına rağmen 1744 Osmanlı-İran Muhasarası'na geniş bir yer ayırmıştır. Eserde ilgili kısım yaklaşık on iki sayfa olup *Târîh-i İzzî*'de varak 7a-12b arasındadır².

2. Emekli Kars Kadısı Osman Sâf - Risâle

1744 yılındaki savaşta Kars Kalesi'nde bulunan ve savaşa katılan Emekli Kars Kadısı İbn Hacer-zâde Osman Sâf'ın muhasaranın bitiminden 12 gün sonra kaleme aldığı eseridir. Müstakil bir eser olan bu Risâle'nin iki nüshası bulunmaktadır. Bunlardan 47 sayfa olanı Fahrettin Kırzioğlu'nun özel koleksiyonunda, diğer nüsha ise Ankara Milli Kütüphane'de “Yazma-Cönkler” kısmında yer almaktadır. Bu eserin Fahrettin Kırzioğlu tarafından nüsha karşılaştırması yapılarak transkripsiyonlu baskısı yapılmıştır³.

3. Sırrî Efendi - Risâletü't-Târîh-i Nâdir Şâh (Makâle-i Vâkı'a-ı Muhâsara-yı Kars)

Kars Muhasarası'nı konu alan ikinci müstakil eser ise *Dîvân-ı Hümâyûn* kâtiplerinden Sırrî Efendi tarafından kaleme alınmıştır. Yazım tarihi bilinmeyen eserin; Süleymaniye Kütüphanesi Esad Efendi Kitaplığı, Topkapı Kütüphanesi Revan Kitaplığı, İzmir Milli Kütüphanesi ve Paris'te olmak üzere dört nüshası bulunmaktadır. Sırrî Efendi'nin bu eserinin de Mehmet Yaşar Ertaş tarafından tıpkıbasımı yapılmıştır⁴.

¹ Arslan, M.-Aksoyak, İ. H. (1994). *Haşmet Külliyyatı*. Sivas. Dilek Matbaası.

² Süleyman İzzî, *Târîh-i İzzî*, İstanbul 1199, vr. 7a-12b.

³ Kırzioğlu, M. F. (1983). *İran Hükümdarı Türkmen Afşarlı Nâdir Şah'ın 1744 Kars Muhasarası ve Bunu Anlatan Emekli Kars Kadısı Osman Sâf'ın Risâlesi*. Birinci Askeri Tarih Semineri Bildiriler II. Ankara: Genel Kurmay Basımevi.

⁴ Ertaş, M. Y. (2012). *Sırrî Efendi Risâletü't-Târîh-i Nâdir Şâh (Makâle-i Vâkı'a-ı Muhâsara-i Kars)*. İstanbul: Kitabevi.

4. Haşmet - Tarih-i Muhasara-yı Kars Der Zaman-ı Ahmed

Haşmet'in (ö.1181-82/1768) "*Tarih-i Muhasara-yı Kars Der Zaman-ı Ahmed*" adlı eseri de Kars Muhasarası'nı konu alan diğer önemli bir kaynaktır. Haşmet (ö.1181-82/1768) tarafından yazılan bu eser, 40 varak olup 15 satırdan oluşan müstakil bir eserdir. Tek nüshası olan ve Haşmet'in (ö.1181-82/1768) daha önce bilim dünyasına kazandırılmamış olan bu eseri, Neslihan Koç Keskin tarafından Milli Kütüphane'de bulunmuştur.

B. 18. Yüzyıl Osmanlı-İran Mücadelesi (1731-1744)

Osmanlı Devleti ile imzaladığı ve 6 yıl süren barış süresi boyunca Hindistan'a sefer düzenleyen Nâdir Şah, Hindistan Timuroğulları İmparatorluğu'na büyük darbeler indirmiş ve buradaki Türk hâkimiyetinin son bulmasına neden olmuştu. Hindistan'dan sonra batıya yönelen Nâdir Şah, Timuroğulları'na baş eğdirdiği gibi Osmanlı Devleti'ne de baş eğdirmek amacıyla hem Caferîliği 5. mezhep kabul ettirmeyi hem de Osmanlı'nın Irak, Doğu Anadolu ve Kafkasya topraklarını ele geçirmeyi planlıyordu.

Daha önce Kars şehrine iki defa saldıran Nâdir Şah -I. Kars Savaşı (1735), Arpaçayı Muhasarası (1735)- üçüncü kez 1744 yılında yeniden Kars'a geldi. Haşmet'in (ö.1181-82/1768) eserinin konu aldığı savaş 1744'te gerçekleşen son muhasaradır. Bunun üzerine Nâdir Şah, Kars'ı almak istedi ve 1744 yılında Kars önlerine geldi. Yapılan bu üçüncü muhasaradan da istediğini elde edemeyince 1745'ten itibaren artık Nâdir Şah, Osmanlı'dan bir şeyler koparamayacağını anladı. Bunun üzerine barış istedi. Nâdir Şah'ın Caferîliği 5. mezhep ilan etme amacından vazgeçmesiyle 1639 Kasr-ı Şirin ve 1736 İstanbul Antlaşması'nın maddeleri üzerine antlaşma yapıldı. Safevi Hanedanlığı'nın düşmesiyle başlayan kriz 1723'ten 1746'ya kadar tam 23 yıl süren Osmanlı-İran savaşları her iki tarafın da büyük kayıplar verdiği ve istediklerini alamadıkları bir sonuçla neticelenmiş oldu.

C. Eserin Müellifi Eserin İsmi ve Yazılış Tarihi Hakkında

1. Eserin Müellifi

Eserin müellifi şair Haşmet'tir. Eserde müellif [6a] numaralı sayfada kendi ismini zikretmektedir: "ale'l-ḥuşûş harf-rîz-i şahîfe-i hikâyet bende-i 'Abbâs-zâde Haşmet" [6a] ibaresinden müellifin bizzat şair Haşmet (ö. 1181-82/1768) olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca yine buna müteakiben "ve taḥrîr olundu" ifadesinden hemen sonra esrini bitirdiği bir kıt'ada yer alan ilk mısradan da şairin mahlası geçmektedir:

Ḳuşûra bakma ... -zât-ı -ver-i Haşmet⁵

Ki bu şahâyiḫ-i 'özrim nigâh-ı lutfâ eḫâḳ

Olnca vaḳ'a-nüvîsin cidâl-i vehiminden

Yedimde ḫâme-i vaşfuñ zebânı oldu dü şaḳ

Bu dörtlükte ve yukarıda bahsettiğimiz şairin bizzat söylediği ifadelerden, şairin mahlasının yer aldığı bu bilgiler ışığında eserin Haşmet'e (ö. 1181-82/1768) ait olduğu kanıtlanmıştır. Metindeki üslûp ve eserdeki diğer mevcut bilgiler neticesinde eserin Haşmet (ö. 1181-82/1768) tarafından kaleme alındığı ve müellifinin 18. yüzyıl şairi Abbas-zâde Haşmet olduğu açıkça görülmüştür.

⁵ Mürrekkebin dağılmasından dolayı noktalı yerler okunamamıştır.

2. Eserin İsim Meselesi

Eserde dikkat çeken bir diğer unsur ise eserin ismi meselesidir. Metinde yaptığımız okumalar ve incelemeler sonucunda eserin ismine rastlanılmamıştır. Eser bulunduğu kütüphanede “Tarih-i Muhasara-yı Kars Der Zaman-ı Ahmed” adı altında kayıt altına alınmıştır. Eserin ilk kısmında yer alan bilgilerin kaynağı eserin kendisidir:

“Eş-şüfî terkü’ d-de ‘āvî ve kitmānū’ s-sır⁶” [1a]

“Tārīhden mühim bir kitāpdır⁷” [1a]

İfadeleriyle beraber eserde yer alan mühürde ise: “Çön oğullarından Mustafā Nāzım kütüphānesine, ait bir eser 1339/1920-1921 A2821” [1a] yazmaktadır.

Bu bilgiler dâhil eserin tamamında yapılan okumalarda eserin ismine dair şair tarafından herhangi bir bilgi verilmemiştir. Eserin kütüphanede yer alan bu isminin sonradan arşivleme yapılırken görevli/görevliler tarafından veya bir başkası tarafından verildiği kanaati hâkimdir. Elimizde esere dair tek nüsha budur. Yaptığımız araştırmalarda başka nüshalara rastlanmamıştır. Tarih, Kars, muhasara, Ahmed Paşa ifadeleri eserde sıkça geçmesine rağmen eserin ismine dair herhangi bir ifade yer almamıştır. Çalışmamızda da eserin kütüphane kayıtlarında yer alan “Tarih-i Muhasara-yı Kars Der Zaman-ı Ahmed” ismi tercih edilmiştir.

3. Eserin Yazıldığı Tarih

Eserin müellifi Haşmet (ö. 1181-82/1768) eserinde te’lif tarihine dair kesin bir bilgi vermemiştir. Ancak eserde şairin kendisi tarafından verilen bilgiler doğrultusunda olayı kendi ağzından anlattığı ve metinde de orada yaşananları olduğu gibi değiştirmeden yazdığını kendisi ifade etmiştir. Eserde sadece asıl konuya girişin olduğu bölüm tarihle başlamıştır. Burada şair; Nâdir Şah ve ordusunun Kars’a gelişini 1157/1744-1745 tarihini zikrederek konuya girmiştir:

biñ yüz elli yedi senesi mäh-ı cemāziye’l- ahirānuñ on dördüncü cum’a günü şāh-ı hārmeniş Kārş’a on sâ’at miqdârı re’s-i hudüd olan Arpaçây’ı nām mahalle hargele-i cem’iyyetiyle baş-ı eşkāl-ı nüzül ve ertesi sebt günü anda zehr-efşānî-i kâmetle hâşıl olan [6b]

Şairin eserin sonuna doğru Hacı Ahmed Paşa ile Halep’e gittiği ve oradaki gelişmelerden bahsettiği kısmı da eserde dikkat çeken unsurlardan biridir. Bu ifadeler doğrultusunda eserini Halep’e gittikten sonra yazmış olabileceği tezi de güçlenmektedir.

D. Eserin Şekil Özellikleri ve Üslûp

Esere ait tek nüsha Milli Kütüphane, Yazmalar Koleksiyonu’nda A 2821 numarayla kayıtlıdır. Eserin yazılış tarihi şair tarafından kesin olarak yazılmamıştır. Esere Osmanlı Türkçesi alfabesiyle “Tarihten mühim bir kitāpdır.” notu düşürülmüştür. 40 varaktan oluşan metin, 15 satır olarak nesih hatla oldukça okunaklı ve güzel bir şekilde yazılmıştır. Nesir şeklinde yazılan eserde mutarrafi seci kullanılmıştır. Arapça ve Farsça kelime kadrosu fazla olan metnin dili sadelikten uzaktır. Metin süslü nesir örneğidir. Eserde bazı cümleler beyit tarzında yazılıp metinde nesir cümlesi şeklinde verildiği gibi bazen özel işaretler arasına da alınmıştır.

⁶ “Şüfî bu eser duayı bırakma ve sır saklama kitabıdır.”

⁷ Kitaba sonradan Osmanlı Türkçesi alfabesiyle yazılan nottur.

Şair eserinde bazı beyitleri, Arapça-Farsça mısra ve ifadeleri, âyet-i kerîmeleri, hadîs-i şerîfleri şekiller arasına almıştır. Bunların bir kısmını metinde açıkça belli etmesine rağmen bir kısmını da belli etmemiş ve nesir cümlesi içinde yazmıştır. Metinde açıkça belli ettiği kısımlar oldukça fazladır. Bu kısımları kırmızı işaretlerle göstermiştir. Ayrıca cümle bitiminde secileri de kırmızı noktalarla ayırmıştır. Böylece seciyle bulunabilecek olan satır sonları ve başları şekillerle satırların başladığı ve bittiği yerler kolaylıkla anlaşılakta ve birbirine karışmamaktadır. Bununla beraber “•• - ۹ ve •• - ••” gibi işaretlerin arasına şair tarafından daha çok beyitler olmak üzere deyim, atasözü veya Arapça-Farsça kalıp ifadeler, âyetler, bir hadîs-i şerîf ve mısralar yerleştirilmiştir.

Arapçaya ileri düzeyde hâkim olan; nesir alanında başarılı kabul edilen şairin eserinde Arapça ve Farsça kelimeler ağırlıktadır. Metnin büyük kısmı Arapça, Farsça kelimelerden oluşmuştur. Yine bu dillere ait tamlamaların oldukça fazla yer aldığı metinde Farsça tamlamalar metnin her cümlesinde yer almıştır. Eserde başta Türkçe ağırlıkta olmak üzere Arapça ve Farsça beyitler, ifadeler, atasözleri ve deyimler yer almaktadır. Bunun dışında şair, konuşma cümlelerine de yer vererek böylece konular arasında geçişler yapmıştır. Şair; padişahın, Ahmed Paşa'nın, Nâdir Şah'ın, Osmanlı ve İran askerlerinin ve diğer şahsiyetlerin de ağzından cümlelere, beyitlere ve ifadelere yer vermiştir. Bu ifadeler yer yer Arapça, Farsça ve Türkçedir.

Eserlerinde görüldüğü üzere özellikle Arapça bilgisi konusunda ve nesir alanındaki başarısıyla adından söz ettiren Haşmet (ö. 1181-82/1768), bu eserinde de bu yönünü göstermiştir. Söz gelimi bir kelimeyi metin içerisinde çokça kullanmaktan ziyade farklı dillerdeki karşılıklarını kullanmayı tercih etmiştir. Bir sayfada veya metnin genelinde bu üslubunu devam ettirerek aynı kelimeyi birden fazla kullanmaktan ziyade farklı dillerdeki karşılıklarını kullanarak eserini tekdüzelikten kurtarmıştır. Bunun dışında daha birçok farklı örneğe metinde rastlanılmaktadır. Eserde Kars'ın geri alınması anlatılırken iki ordu arasında gerçekleşen muharebe esnasındaki çarpışmaları edebî bir üslûpla mübalağalı ve sanatlı bir şekilde anlatmaktan da uzak durmamış ve savaşta olayları anlatırken şairâne bir üslûp kullanmıştır.

Bazı yerlerde şairin kelime oyunları yaptığı göz ardı edilmemekle beraber bazı kelimelerde harflerin yerlerini değiştirmiş veya farklı bir imlayla yazmıştır. Örneğin meclis, toplanma yeri anlamındaki “bezm” kelimesi sözlükte ‘pektek z’ ile yazılırken Haşmet (ö. 1181-82/1768), metinde ‘normal z’ ile yazmıştır. Yine “kût” kelimesi sözlükte ‘kaf’ ile yazılırken metinde ‘kef’ ile yazılmıştır. Metinde “öküz” kelimesi de ‘vav’ olmadan yazılmıştır. Bazı âyetler ve kelimeler ise üzerleri kırmızı renkte çizilip belirtildiği gibi bazıları da kırmızı veya siyah renkle harekelendirilmiştir. Okunaklı yazılan metinde okuyamadığımız kısımların olduğu yerler ise mürekkebin dağılması veya yazının silik olmasından dolayı okunamamıştır. Bunların dışında ayrıca “deryace, metris, paf u püf ve şaranpol” gibi değişik kelimeler ve ikilemeler metinde kullanılmıştır.

E. İçerik ve Olay Örgüsü

“Besmele” ile başlayan eserde, “İnne fı zâlike le ‘ibreten li ulî'l-ebşâr⁸” âyet-i kerîmesine yer verilmiştir. Daha sonra övgü dolu ifadelerle devam eden eserin bu kısmı giriş mahiyetindedir. Bu kısımda yer alan ifadelerden şairin savaştan, kahramanlıklardan bahsedeceği görülmektedir:

⁸ “Şüphesiz bunda basiret sahipleri için mutlak bir ibret vardır.” Nûr/44

Bismi'llāhi'rrahmani'rrahim

İnne fizālike le 'ibreten li uli'l-ebsār⁹

matla'ü'l-envārın der-piş-i enzār-ı 'ibret-beyān iderek bu 'arşa-i āzmāyişgāh-ı rezm ü peykārda nümüne-nümā-yı tavr-ı Kahramānı ve cünbiş-pirā-yı dest-bürd-i Nerimānı olan sevābıku'l-hayl-medāruñ [ve] veğānuñ ma'reke-i kaşbü's-sebk-ı dilāveride āyın-i heycāyi-i Haydarı-i üslūba nāvek-endāz-ı nigāh-ı im'ān olarak vādı-i şavlet-i mebādı-i şaff-deri [1b] ve etvār-ı heybet-şi'ār-ı şecā'at-perveri ne mertebelerde bālā-rev-i hedef-i imkān idigi reside-i ser-menzil-i şu'uruları kılınup iktizā iden maḥāllerde teşmīr-i sā'id-pür-zür-ı gayret ile icrā-yı kā'ide-i misl-i şemşir-i heycā ve isāle-i cūy-bār-ı hūn-ı a'dā olunmak merāsimin enmūzec-i çeşm-i hūlyā kılmak şadedinde destyārı-i kā'id-i kilik-i Sāmiri-āsār [2a]

Haşmet (ö. 1181-82/1768) eserine klasik fetih-nāme/zafer-nāme geleneğinde olduğu gibi tevhid, naat ve münacaat ile başlamıştır. Bu kısımlara eserinde yer vermemiştir. Savaş, kahramanlık gibi unsurlardan bahsederek eserinde bu konuyu anlatacağını ve bir tezkire veya makale yazacağını söylemektedir:

sāha-i şahıfede ketā'ib-i ma'ānı şaff-beste-i suṭūr-ı kitābet ve ezimme-i sevābıh-i sevānıh-i mün'atıf-girive-i rivāyet olunmasını 'muḥaddime-i maḳāle-i i'tibār ve tezkire-i erbāb-ı istibşār' kılınup bu güne ser-āğāz-ı menḳabe-i kār-zār-ı vukū'ü'l-hāl olunur [2a]

Haşmet (ö. 1181-82/1768) yazacağı eserle ilgili bu bilgilerden sonra metne dönemin Osmanlı hükümdarı Sultan I. Mahmūd'a övgüyle devam etmiştir. Şair, I. Mahmūd'u övdükten sonra dönemin veziri olan Hacı Ahmed Paşa'yı da övmüştür. Burada başlayan ve eserde çeşitli yerlerde de devam eden övgüler neticesinde şairin Ahmed Paşa'yı sevdiği ve onu daha çok övdüğü anlaşılmaktadır. Bu yönüyle dönemin padişahı Sultan I. Mahmūd'un ve devlet adamlarından biri olan Vezir Ahmed Paşa'nın övülmesi klasik medhiye geleneğinde görülen bir tertiptir:

hālā şehen-şāh-ı felek-pāye-i seyyāre-ḥaşem ve pādīşāh-ı hümā-sāye-i hürşid-'alem ārāyiş-i zer-beft-i otāğ-ı rü-yı zemīn ve pirāye-i tahtgāh-ı 'adl-āyın Sultān-ı Dārā-sipāh İskender-fer ve ḥākan-ı kişver- güşā-yı Kahramān-ı leşker matla'-ı hürşid-i celādet fūrüg-ı bāşıra-ı şehāmet tırāzende-i kürsü-i kerāmet ve zibende-i diḥim-i saltanat tāc-baḥşā-yı mülük-ı 'ālem fermān-revā-yı selāṭin-i ümem hüdāvendigār-ı vālā-cenāb gıṭi¹⁰-sitān hümāyūn-ı elkāb-ı ālā ve huve's-sultān ibnu's-sultān Es-Sultānū'l- Ğāzī Maḥmūd Ḥan [2b] ceride-i vüzerā-yı zev'i'l-iḥtişāmdan intihāb-gerde-i şıdk u şadākat ve fezleke-i nümün-ı re'y-i işābet buyurdıkları "matla'-ı şeref-nāme-i ikbāl ve şāh-beyt-i kaşide-i iclāl vezir-i müşteri-tedbjr" dilir-i düşmen-kesir düstür-ı Ğāşāf-i'tibār serdār-ı hürşid-iştihār kişver-ārā-yı Kahramān-şavlet nizām-baḥşā-yı milket-i rāḥat mā-şadaḳ-ı sitāyiş-i nazm u inşā [3a] vezir-i mükerrrem el-Hāc Ahmed Paşa ḥazretleri muḥaddemen şeref-i kudümüyla revnuḳat-āne müttekā-yı şadāret 'uzmā ve nā'il-i mühr-i hürşid-nigīn-i vekālet-i kübrā ve fevka'l-ğāye kişe-i nāḳdine-i nāmūs-ı saltanata mühr-zen-i şıdk u şıyānet ve naḳd-i vakti bi'l-cümle maşrūf-ı himāye-i deyr-i devlet [3b]

Şair, Ahmed Paşa'nın döneminde İran Devleti'yle yaşanan siyasi sıkıntıları, Nâdir Şah'ın kendinden önceki devletle ve onlarla aynı düşüncede olan Revâfızıye el atıp onlara saldırıp zulmetmesi ve bununla beraber Mîrvîs oğlu Şah Mahmūd'un Safeviyye sülalesinden Mirzâ Safi adlı şehzadeye saldırması ve şehzadenin firar ederek Osmanlı Devleti'ne sığınması konularında verdiği bilgilerle İran'ın siyasi durumu hakkında kısa bir bilgi verilmiştir.

Haşmet (ö.1181-82/1768), Şiraz'da Mîrvîs oğlu Şah Mahmūd'un Safevî sülalesinden Şehzade Mîrvîs Safi'ye sataşması ve ona saldırması üzerine Şehzade Mîrvîs Safi'nin

⁹ "Şüphesiz bunda basiret sahipleri için mutlak bir ibret vardır." Nûr Suresi/44

¹⁰ Metnin bu kısmında yer alan "gıti" kelimesinin üzerine kırmızı renkle "cihân" kelimesi yazılmıştır.

gizlenerek daha sonra firar edip Osmanlı Devleti'ne sığınmasını anlatmaktadır. Osmanlı'ya sığınan bu şehzadenin Osmanlı Devleti tarafından desteklenerek İran'a götürülüp saltanatının ilan edilmek istendiği, bu konuda başkent İstanbul'dan gelen bir ferman üzerine bu şehzadeyi İran'a götürme görevinin milli bir onur olarak bizzat Hamevî-zâde Ahmed Paşa'nın kendisine verildiği belirtilmektedir. Devamın ise bu görevin Vezir Hacı Ahmed Paşa'ya verildiğini ve Ahmed Paşa'nın da şehzade ile Kars'ta buluşarak onu Şiraz'da tahta geçirmek üzere harekete geçeceğini anlatmaktadır. Eserde anlatıldığı üzere görevlendirilen Hacı Ahmed Paşa, şehzade ve beraberindekilerle birlikte Kars'ta bir araya gelip oradan İran'a -Şiraz'a- geçmeyi planlamaktadır. Şehzadenin Şiraz'a götürülüp tahta geçirme planından haberdar olan Nâdir Şah hemen harekete geçmiştir. Şair, Hacı Ahmed Paşa'nın şehzadeyi İran'a götürmek için kararlı olduğunu ve bazı şeylere İsfahan'da karar vereceğini ifade etmiştir.

Eserde Ahmed Paşa'nın şehzadeyi tahta çıkarmak için Kars üzerinden yola koyulacağı bilgisini almış olan Nâdir Şah'ın telaşa kapıldığı ve hiç zaman kaybetmeden buna engel olmak için Kars Kalesi'ne doğru hareket ettiği ifade edilmektedir:

bî-pervâ şehzâde-i mezbûrî tahtgâh-ı İran'a iclâsa me'mûriyyetlerin 'alem-efrâz-ı i'lân u işâ'at ve semend-i himmete İsfahân'da karar virmek üzere tahrik-i rikâb-ı 'azîmetleri âvâzesi şâh-ı rû-siyâh'ın ok gibi gûş-zed-i tâble-i şu'ûr-ı pür-kuşûrî olduğda zaḥm-âşinâyî-i [5a] telâş ile kal'a-i Kârş üzerine velvele-endâzî-i kerre-nây-ı 'azm u ikdâm ve râyât-nümâyî-i kaşd-ı iktihâm ile bayrak gösterme âyînün der-dest-i hücüm eyledikde [5b]

Nâdir'in geleceği haberini alan Serasker Ahmed Paşa, kalenin savunulması kararını alır ve savaş hazırlıklarına başlayıp gerekli mühimmatları, araç-gereçleri ve askerlerini hazır hâle getirmektedir. Bununla beraber askerlere ve Kars ahalisine yetecek kadar yiyecek ve içecek temin etmek için de para bulmaya çalışmaktadır. Düşmanın saldırılarından korunmak için de kalenin etrafına hendekler ve şarampoller kazdırmıştır:

tertîb-i edevât-ı harb u kıtâl ve tedbîr-i mühimmât-ı ceng ü cidâl ile 'asâkir-i İslâmiyye'ye ve ahâli-i Kârş'a kifâyet mikdârî zahîre vü şu ve sâ'ir levâzım tedârikinde şarf-ı nakdîne-i [5b] cidd ü ihtimâm [6a] kal'anuñ etrâfında ḥandaḳlar ve şaranpoller ihdâşında ber-çîde-dâmân-ı sa'y-ı tām olup kal'a-i mezbûreyi dost-ı tezâvül-i düşmenden şıyânet eyyâmında telâki-i fe'tîñ [6a]

1157/1744 senesinin 14'ünde Cuma günü (25 Temmuz 1744 Cumartesi) Nâdir Şah ve ordusu Kars'a on saat mesafede olan hudut başı Arpaçay'a gelmiştir. Şah'ın, ertesi gün -cumartesi günü- Arpaçay'dan hareket eden ordusuyla pazar günü Suyabatan adındaki yerin Şüregil (Şüregel) adlı mahalline vardığı anlatılmaktadır:

biñ yüz elli yedi senesi mâh-ı cemâziye'l-ahîrânun on dördüncü cum'a günü şâh-ı ḥar-menîş Kârş'a on sâ'at mikdârî re's-i ḥudûd olan Arpaçây'ı nâm mahalle ḥargele-i cem'iyyetiyle baş-ı eşkâl-ı nüzûl ve ertesi sebt günü anda zehr-efşânî-i ikâmetle ḥâsıl olan ḥaşâd-ı sebz-günî giriftâr-ı dendân-ı ḥasâret ve bâzâr günü mahall-i merkûmdan ref'-i şıḳl-ı şe'âmet idüp ešnâ-yı tarîḳde Suyabatan nâm mevzi'î Şüregil¹¹ [6b]

Şair bundan sonra savaşın başladığı anı anlatarak savaş sonrasındaki durumu, yaşanan mücadeleyi, ölen İranlı askerleri ve akan kanlarını ifade ederken kanlardan gölcüklerin oluştuğunu ve bu gölcüklerin sanki kanlı bir şakayıklar bahçesini andırdığını edebî bir üslûpla dile getirirken devamında ise yer yer ölümlerin olduğunu ve yer yer bunların kellelerinden kuleler türediğini söylemektedir:

¹¹ "Şüregel" adlı yer, şair son heceyi harekelendirmiş olduğundan "Şüregil" şeklinde okunmuştur.

dâmen-i gerdün-âlûde-i hûn-ı sürh-serân olmağla haqıkatde meydân-ı veğâ rü'ûs-ı maqtû 'a-ı Kızılbaşân ile şükûfezâr-ı şakâyık-ı hûnün bikre dönüp [8b] yer yer küştelerden püştelerden ve maħal maħal kellelerden kulleler huşul [8b]

Haşmet (ö.1181-82/1768) metni boyunca İran ordusunun geri çekilişlerini, Osmanlı ordusunun takibini yer yer yapılan çarpışmaları, Nâdir'in yenilip geri çekilmesini ve tekrar toplanarak yeniden saldırmasını detaylı bir şekilde anlatmıştır. Her iki tarafın karşılıklı hamlelerini, İstanbul-Kars arasındaki diplomasiyi, yapılan barış hazırlıklarını, başkent İstanbul'dan gelen elçi ve fermanı da bahsederek savaş boyunca her iki ordu arasındaki askeri, diplomatik mücadeleyi hem devlet adamlarının hem de askerlerin konuşmalarından ve kendisinin de ifadeleriyle dile getirmiştir. Şair, ayrıca bazı yerlerde çarpışmaların sonunda her iki ordunun can kayıplarını ve yaralı sayılarını da vermiştir. Eserde İran'ın Osmanlı'ya oranla daha fazla kayıp verdiği görülmektedir. Haşmet (ö.1181-82/1768), eserinde Osmanlı ordusunun asker sayısı hakkında kesin bir bilgi vermemiştir. Sadece İran ordusunun 150 binden fazla olduğunu belirtmiştir.

Metin boyunca gerçekleşen çarpışmalardan, İranlıların geri çekilmelerinden Osmanlı askerlerinin cesaretinden, Osmanlı devlet adamlarının tecrübelerinden, aldıkları önlemlerden bahsedilerek olaylar şair tarafından canlı ve edebî bir üslûpla anlatılmıştır. İran ordusundaki asker sayısının 150 binden fazla olduğunu, yapılan siperleri, her iki tarafın savaş hazırlıklarını, askerlerin hareketlerini, devlet adamlarının hamlelerini, barış görüşmelerini Haşmet (ö.1181-82/1768) eserinde yer vermiştir.

Sürekli geri çekilen İran ordusunun takibini, geri çekilirken İran ordusunun gittiği yerleri, bölgeleri, köyleri ve geri çekilirken gidilen yerlerin ne kadar saat/süre uzaklıkta olduğunu eserinde yazmıştır. Savaşın her anını anlatan şair, son kısımda artık Kars'ı alamayan Nâdir Şah'ın ordusuyla ramazan ayının ikinci cuma günü hüsrarla eli boş bir şekilde ülkesine geri döndüğünü söylemektedir. Kars Seraskeri Vezir Hacı Ahmed Paşa'nın da verdiği mücadeleden dolayı padişah tarafından takdir edildiğini ve duyulan memnuniyetten dolayı Ahmed Paşa'nın ödüllendirilerek mevleviyet makamında Halep'e gönderildiğini yazmıştır. Şair Haşmet (ö.1181-82/1768), Hacı Ahmed Paşa ile beraber Halep'e gittiğini ve Paşa'nın burada da bazı asi guruplarla verdiği mücadeleyi ve onları bulunduğu bölgeden temizlediğini eserin son kısımlarında ifade ettikten sonra eserini bir kıt'a ile sonlandırmıştır.

SONUÇ

Çalışmamızın konusu olan 18. yüzyılın renkli simalarından şair Haşmet'in (ö.1181-82/1768) "*Tarih-i Muhasara-yı Kars Der Zaman-ı Ahmed*" adlı eseri tarihî, edebî ve bilimsel yönden incelenerek şairin hayatı ve eserleri, muhasara ile ilgili yazılan diğer eserler, Osmanlı-İran mücadelesi, eserin ismi, yazılış tarihi, şekil özellikleri ve üslûbu, içerik ve olay örgüsü yönleriyle eserin tarihî yönünün yanında edebî yönü ve muhtevası ortaya koyulmuştur. Eserin Haşmet'e (ö.1181-82/1768) ait olduğu kendi ifade ve bilgilerinden de çıkarılarak kanıtlanmıştır. 1744 yılında Osmanlı-İran arasında gerçekleşen 75 süren Kars Muhasarası'nı konu alan bu eser; tarihî şahsiyetler, yerler ve bilgiler ışığında dönemin şartları içerisinde İranlılara karşı Osmanlı Devleti'nin ve toplumunun duruşunu, tavrını, savaşın cereyan ettiği olayları, gerçekleşen muhasarada yaşananları şair, hem kendi hem de adı geçen tarihî şahsiyetlerin ağzıyla dile getirmiştir.

Eserin tarihî değerinin yanında şairin nesir alanındaki başarısı, metnin süslü nesir örneği olması, yer alan beyitler, hadis-i şerifler, âyet-i kerîmeler, atasözleri ve deyimler, imla unsurları ve metinde yer alan diğer Türkçe, Arapça, Farsça ifadeler eserin edebî yönünün de ağırlıkta olmasını sağlamıştır. Eserin tam kesin tarihinin bilinmemesi, araştırmalarımız sonucunda farklı nüshalarına rastlanılmaması ve bazı sayfalar dâhil son iki sayfasındaki

mürekkebin dağılmasından dolayı okunamayan yerler de düşünülerek en doğru bilgiler elde edilmeye çalışılmıştır. Eserde elde edilen bilgiler ışığında şairin Hacı Ahmed Paşa ile Halep'e gittiği ve Ragıp Paşa'dan sonra Serasker Hacı Ahmed Paşa'nın da şairin hamisi olduğu görülmüştür. Eser, Abbas-zâde Haşmet'e (ö.1181-82/1768) ait olup tarihi tam olarak bilinmeyen, tür olarak fetih-nâmeye/zafer-nâmeye yaklaşan bir eser olup hem tarihî hem de edebî bir değere sahip yeni bir eserdir.

KAYNAKÇA

- Arslan, M.-Aksoyak, İ. H. (1994). *Haşmet Külliyyatı*. Sivas: Dilek Matbaası.
- Ertaş, M. Y. (2012). *Sırrı Efendi Risâletü't-Târîh-i Nâdir Şâh (Makâle-i Vâkı'a-ı Muhâsara-i Kars)*. İstanbul: Kitabevi.
- İnternet: Aksoyak, İ. H. (2013). *Haşmet*. <http://www.turkedebiyatiisimlersozlugu.com> (30 Kasım 2015).
- Kırzioğlu, M. F. (1983). *İran Hükümdarı Türkmen Afşarlı Nâdir Şah'ın 1744 Kars Muhasarası ve Bunu Anlatan Emekli Kars Kadısı Osman Sâf'ın Risâlesi*. Birinci Askeri Tarih Semineri Bildiriler II. Ankara: Genel Kurmay Basımevi.
- Süleyman İzzî, *Târîh-i İzzî*, İstanbul 1199, vr. 7a-12b.

DİVAN ŞİİRİNDE SERVİ-ÖLÜM-MEZAR İLGİSİ (15.-16. YÜZYILLAR)

The interest of Cypress-Death-Grave in Divan Poetry (15.-16. Centuries)

GÜLÜMSER BOZKURT

Gazi Üniversitesi

Öz: *Divan şiirinin temelini oluşturan mazmunlar, divan şairlerinin hayal dünyasının ve şiirlerinin anlaşılabilmesi için oldukça önemlidir. Şairlerin hayal dünyasını yansıtan ve şiirlere konu edilen birçok motif, divan şiirinin olmazsa olmaz unsurlarındandır. Divan şiirinde en çok işlenen motiflerden biri de tabiattır. Tabiatın vazgeçilmez bir parçası olan servi ise şiirlerde, bitki motifi olarak sıklıkla yer alır. Özellikle bahçe kültürünün değiştiği ve geliştiği 15.-16. yüzyıllarda bitkiler, divan şiirinde ayrı bir önem kazanırlar. Servi de diğer bitkiler gibi birçok özelliği ile şairlere ilham kaynağı olur ve divan şiirinde çokça işlenir. Servi hem gerçek hem de mecazî anlamda pek çok farklı yönden şiirlere yansırken; mezarlık ağacı olarak anılması, mezarlıklara dikilmesi ve ölümlle ilişkilendirilmesi ile de dikkati çeker.*

Bildirimizde; divan şiirinde işlenen tabiat unsurları arasında önemli bir yeri olan servi üzerinde duracağız. Servinin özellikle ölüm ve ölümlle ilgili kullanımlarını, mezarlıkla olan ilişkisini; divan şairlerinin, servinin bu yönüne beyitlerinde ne şekilde yer verdiklerini ele alacağız. 15.-16. yüzyıl divanlarından seçtiğimiz örnek beyitlerden yola çıkarak "servi-ölüm-mezar" ilgisinin divan şiirindeki yerini ana hatlarıyla belirlemeye çalışacağız.

Anahtar Kelimeler: *Divan şiiri, tabiat, servi, ölüm, mezarlık.*

Abstract: *The metaphorical statements that form the bases of Divan poetry are very important for understanding the dream world and poems of Divan poets. Many motifs that reflect the imagination world of poets and subject to poetry are indispensable elements of Divan poetry. One of the most processed motifs in Divan poetry is also the nature. Cypress, an indispensable part of nature is often found as plant motif in Divan poems. Plants gain a special importance in Divan poetry especially in 15th-16th centuries that the garden culture has changed and developed. Cypress, with many characteristics of it, becomes inspiration source to the poets, and it is often used in poetry as well as other plants. While the cypress is reflected in poetry in many different directions both in real and figurative sense; it is also noted as cemetery tree and planted in cemeteries to be associated with death.*

In our notification; we will remain on the cypress which has an important place among the nature elements used in Divan poem. We will consider the use of the cypress especially in death and about death and relation to the cemetery; and also how the divan poets used this characteristic of cypress in their poems. We will try to determine the location of the "cypress-death-tomb" in the Divan poetry of the 15th-16th century.

Key words: *Divan poetry, nature, cypress, death, graveyard.*

GİRİŞ

Divan edebiyatı benzetmeler ve motifler mozaığıdır. Bu mozaik, içerisinde toplumun sosyal yapısından felsefî düşüncesine kadar insana dair pek çok şeyi barındırır. Divan şairleri sayfalarca anlatılabilecek bir duygu veya düşünceyi, bazen tek mısraya bazen de

tek bir beyite sığdırabilecek yeteneğe sahiptirler. Divan şairlerinin dünyasını anlamlandırabilmenin yolu; Divan şiirinin temelini oluşturan benzetme, mazmun ve motiflerin bilinmesinden geçer. Divan şiirinde çok geniş bir yere sahip olan benzetme ve hayal dünyasında, tabiatın da önemli bir yeri vardır. Divan şiirinde tabiatın tüm unsurlarını görmek mümkündür ve bu unsurlar, hem gerçek hem de mecaz anlamlarıyla şiire zenginlik katar (Özerden 2015: 3-7). Bu sebeple Divan şiiri, edebiyat tarihimizde bir değer olarak parlamaya devam etmektedir.

Divan şiirinin temelinde; özellikle çiçekler, ağaçlar, hayvanlar vb. unsurlarla ilgili benzetmeler görülür. Tabiatın en önemli parçalarından biri olan ağaçlar arasında servi, Divan edebiyatında özel bir yer edinmiş ve şiirlerde sıkça yer almıştır.

Osmanlı'da bahçe kültürünün gelişip değiştiği dönem olan 15. ve 16. yüzyıllarda Divan şiiri de bu değişimden etkilenmiş, böylece bitkiler şiirlerde ayrı bir önem kazanmıştır. Servi de şiirlere yansıyan bahçe kültüründe yerini almış, Divan şairlerinin hayal bahçesinin sultanı olmuştur. Bir ağaç çeşidi olan servinin genel ve edebî terim sözlüklerinde farklı tanımları yapılmış, fakat edebî metinlerde servi, çoğunlukla mecaz anlamlarıyla kullanılmıştır. Divan şiirinde mecazî anlamlar ve çeşitli anlam ilgileri içerisinde servi ağacından sıklıkla söz edildiği görülür. Şiirlerde yer verilen ağaç çeşitleri arasında servi öne çıkar. Servinin en çok kullanıldığı benzetme ve anlam ilgisi servi-boy ilişkisidir. Servi, uzun ve düzgün boyuyla şiirde sevgilinin boyu yerine kullanılır. Sevgilinin boyu uzunluğu, inceliği ve narinliği ile serviye benzer. Bunun yanı sıra servi; süs ağacı olması, her mevsim yeşil kalması, boyu ve diğer özellikleri ile Divan şairleri tarafından beyitlerde çemenin sultanı olarak anılır.

Divan şiirinde en göze çarpan ve önemli mevsim bahardır. Baharın güzellikleriyle sevgilinin güzelliği arasında ilgi kuran Divan şairleri, baharı diğer mevsimlerden ayrı tutarlar. Güllerin açılıp bülbüllerin şakıması, suların çoğalıp derelerin akması, çiçeklerin etrafı rengârenk boyamasıyla baharın gelişi âdetâ bir şölendir. Bu şölen içerisinde servi, baş köşededir. Bahar tasviri ve sevgilinin tasvirindeki benzetme ilgisinin dışında servi, şairler tarafından ölümlle ilişkilendirilerek şiirlere alınmıştır. Kimi zaman tabuta benzetilen servi, kimi zaman da mezarlık ağacı adıyla anılmış ve çeşitli nedenlerle ölüm temasıyla ilişkili olarak şiirlere yansımıştır (Çavuşoğlu 2001: 283), (Kurnaz 2012: 328), (Onay 1992: 162), (Pala 2005: 400), (Sefercioğlu 2001: 434), (Tolasa 2001: 469).

Divan Şiirinde Servi-Ölüm-Mezar İlgisi

Türk kültüründe ağaç kültü önemli bir yere sahiptir. Yüzyıllarca ağaç kutsal kabul edilmiş ve böylece kimi ağaçlara farklı ve özel anlamlar yüklenmiştir. Ağaç kültü içinde servi de dikkat çeken ağaçlardan biridir. Bunun sebebi; mitolojiden bu yana Türk kültüründe beşeri özelliklerinin yanı sıra serviye yüklenen bazı anlam ve inanışlardır. Bunların en başında gelen ise servinin hayat ağacı olduğu inancıdır. Servinin ölümlle ilişkilendirilerek mezarlara dikilmesinde ve mezar taşlarına servi motifinin işlenmesinde etkili olan, servinin hayat ağacı olarak anılmasıdır. Bu inanışla birlikte; servi ağacı, Divan şiirinde tasavvufî bir anlamla yer alır. Servi, düz oluşuyla elif harfine benzer ve bu benzerlik nedeniyle bazı tasavvufî anlamlarla ilişkilendirilir. Servi düzgün boylu, eğilmeyen bir ağaç olarak doğruluğu, başının dik oluşuyla Allah'a yakın olmayı, yapraklarının her mevsim yeşil kalmasıyla da hayat vericiliği simgeler. Servi de aynı elif gibi doğrudur, doğrudan asla sapmaz. Servi ve elif vahdeti temsil ederler ve bazı şiirlerde servi, vahdet anlayışıyla birlikte kullanılır. Vahdeti temsil etmesinin dışında; Divan şiirinde, servi ve elif ile sevgilinin boyu arasında benzeyen-benzetilen ilişkisi vardır (Bayram 2006: 281), (Onay 1992: 162), (Pala 1999: 269).

Servi, hayat ağacı kabul edilişi ve tasavvufi açıdan ele alınışıyla birlikte, çeşitli sebeplerle mezarlıklara dikilen bir ağaçtır. Bu sebeplerden biri biyolojiktir. Mezarlık toprağındaki mikroorganizmaların çürüten cesetleri ayrıştırmasıyla amonyak ortaya çıkar ve buharlaşarak havaya karışır. Bu havaya maruz kalanlarda halsizlik, unutkanlık gibi etkiler belirir. Bu olumsuzluğu gidermek için mezarlıklara çam, ardıç ve servi gibi iğne yapraklı ağaçlar dikilir. Çünkü bu ağaçlar, topraktaki amonyağı temizler; böylece amonyağın havaya karışmasını önler (Kocaçalışkan 1998: 443).

Servi, yapraklarını rüzgarda sallayarak âdetâ “Hû! (Allah)” sesini çıkarır ve şekil itibarıyla minareyi andırır. Ölülerden gelen kötü kokuları yok ederek etrafı hoş kokularla sarar. Yaz-kış yeşildir ve uzun ömürlü bir ağaçtır, yani hayat ağacıdır. Bütün bu özellikleri servinin mezarlık ağacı olmasının diğer sebepleridir. Servinin mezar başlarında bulunması, beşerî ve manevî sebeplere bağlıdır. Servi sadece mezar başlarında değil, mezar taşlarında da görülür. Kimi mezar taşlarına söz konusu sebepler ve inanışlardan dolayı, çoğunlukla bir, bazen iki veya üç tane servi motifi işlenmiştir (Pala 2005: 400), (Delikgöz ve Alıç 2010: 113).

Divan edebiyatında servi, bu inanışlar çevresinde gelişip ölümle ilişkilendirilerek şiirlerde ölüme dair bazı benzetmelere konu edilir. Ölüm teması evrenseldir. Divan şairleri en az hayat kadar önemli olan ölüm temasını pek çok açıdan şiirlerine yansıtırlar. Divan şairlerinin ölüm anlayışı, hayatın faniliği ve geçiciliği etkisinde gelişir. Şairler için ölüm kötü bir şey değil, aksine bir kurtuluştur. Fanilikten kurtulan kişi, gerçek ve sonsuz hayata ölüm sayesinde geçer. Bu nedenle ölüm, şairler tarafından her yönüyle kabul edilir ve bu anlayışla şiire yansıtılır. Divan şiirinde işlenen ölüm temasını şekillendiren en etkin iki şey ise İslam kültürü ve tasavvufur. İslam ve tasavvuf anlayışıyla şairler, ölümü sorgulamazlar, şiirlerinde ölümle ilgili düşüncelerini anlatırlar. Böylece Divan şiirinde ölüm teması, âşığın düşünceleri ve istekleri çevresinde şekillenir. Şiirlerde âşık, ölüme yakındır. Onu ölüme yaklaştıran ise âşığın canını alacak olan sevgilidir. Âşığın canının asıl sahibi odur ve sevgili, âşıkta emanet olan bu canı, en etkili silahı yani güzellik unsurlarıyla almaya hazırdır. Âşık için ise sevgiliye kavuşma yolunda çektiği çilelere son verecek tek şey ölümdür. Bu yüzden âşık, sevgiliden gelecek olan ölümü tam teslimiyetle bekler (Batislam 2003: 792, 793, 795), (Savran 2009: 170-171), (Yeniterzi 1999: 97).

Âşığın ölüme dair isteklerinin servi ile ilişkisi ise onun mezarı ve tabutu ile ilgilidir. Çünkü âşık, bazen mezarının başında servi hayal eder; bazen de ölünce tabutunun serviden yapılmasını ister. Servinin kutsallığına inanılarak ebedî hayatı temsil eden ve Allah'ın sembolü kabul edilen hayat ağacı adıyla anılması ile Divan şiirinde âşığın öldükten sonra mezarının başında servi istemesi arasında benzetme ilgisi kurulur. Servinin söz konusu sebeplerle mezarlık ağacı olmasıyla birlikte; âşığın mezar başında ve mezar taşının yerine servi olmasını, ölünce serviden yapılan tabuta konulmasını arzu etmesi, sevgilinin boyu ile ilgilidir (Kaplan 2010: 298, 306, 309).

Ölüm

Serv-i kaddin hasretinden ölice k tâbûtumu

Eylerim şâhım vasiyyet k'edeler şimşâddan (Ahmed Paşa, G. 241/4)

“Ey şâhım, o servi boylunun hasretinden ölürsem; vasiyetimdir ki tabutumu şimşad ağacından yapınlar.”

Âşık servi boylu sevgiliden ayrı düşer ve onun hasretiyle ölür. Sevgiliye şâh ve servi diye seslenen âşık, servi ile sevgili arasında açık istiare yoluyla anlam ilgisi kurar. Servi sevgilinin ayrılığı âşığı ölüme götürürken âşık, tabutunun şimşad ağacından yapılmasını vasiyet eder.

Bu beyitte servi ve ölüm arasında dolaylı olarak ilişki kurulur. Beyitte âşık kendine servi sevgiliden gelen ölümü yakıştırır. Servi boylu sevgilinin hasretinden ölmek, âşık için ölüdür.

Ölice hâk-i mezârunda biten her çemenüm

Dil olup söyleye ol serv-i dil-ârâ gamını (Nev'î, G. 530/4)

“Ben ölünce mezarımda biten her çimen dil olup o gönül alıcı servinin (bendeki) gamını söylesin.”

Âşık, servi boylu sevgilinin gamından, kederinden ölmüştür. Onun ölümüne servi sevgilinin sebep olduğunu ise ancak mezarında çıkan çimenler anlatabilir. Beyitte âşığı öldüren gönül alıcı servi boylu sevgilidir. Böylece şair dolaylı yoldan servi ve ölüm arasında ilişki kurar. Âşığın ölümü servi sevgilinin elinden olmuştur.

Reh-güzârunda kara toprak olmuştur Sehî

Sâye sal üstine gel ey serv-i âzâdum benüm (Sehî, G. 164/5)

“Ey benim yüce servim, Sehî senin yolunda kara toprak olmuş; gel (de) üstüne gölgeni sal.”

Beyitte âşığın yüce servim diye seslendiği sevgilidir. Âşık servi sevgilinin yolunda toprak olmuş yani ölmüştür. Bu ölümün en güzel tarafı ise servi sevgilinin âşığın başına gelip gölgesiyle onun toprağını kapatması olacaktır. Servi sevgiliye beşerî hayatta kavuşamayan âşık, ölünce onun gölgesine kavuşur.

Âşık, servi diye seslendiği sevgilinin yolunda ölümü göze almıştır; böylece servi sevgili ve ölüm ilişkilendirilir.

Yüzüme bir kadem basmaz benim ol serv-i âzâde

Yolunda hâk olursam sâye-veş yüz yıl ben üftâde (Hayâlî, G. 530/1)

“Ben çaresiz âşık, sevgilinin yolunda gölge gibi toprak olsam da; o hür servi (sevgili) yüz yıl (da geçse) benim yüzüme ayak basmaz.”

Âşık, servi sevgilinin yolunda ölse de sevgiliye kavuşamaz. Âşığın hür servi diye seslendiği sevgili, ne hayatta ne de ölümden âşığa vuslatı yaşatmayacaktır. Hayatta âşığın yüzüne bakmayan servi sevgili, ölünce onun toprağına da ayak basmaz.

Ger ölürsem hasret-i kaddiyle ol servün beni

Bir yire defn eyleseniz kim sâye-i ‘ar‘ar düşer (Bâkî, G. 119/2)

“Eğer o servinin boyunun hasretiyle ölürsem; beni bir servi gölgesinin düştüğü yere gömünüz.”

Âşık, servi sevgilinin boyuna hasret kalarak ölür, onu öldüren bu hasret duygusudur. Âşığın bu ölüm karşısında tek isteği ise servinin gölgesine gömülmektir. Böylece âşık, hayattayken kavuşamadığı servi boylu sevgiliye, boyunun gölgesi mezarına düşünce kavuşmayı arzu eder. Beyitte âşığın ölüm üzerine isteğinin servi ile alakalı olduğu görülür. Servi sevgili yüzünden ölen âşık, öldükten sonra servi sevgiliyi mezar başında ister.

Değerlendirme

Örnek beyitlerde servi ve ölüm arasında hem dolaylı olarak hem de âşığın ölüm karşısındaki istekleri bağlamında bir ilişki kurulur. Âşığı ölüme götüren servi sevgilinin verdiği kederdir, servi sevgilinin boyuna duyulan hasrettir ve servi sevgiliden ayrı

düşmektir. Bu ölümün sonucunda ise âşığın arzusu, servi sevgilinin mezarına gelip gölge yapmasıdır ve servinin gölgesinde ona kavuşmuş olarak mezarında huzurla yatmaktadır.

Mezar

Mezârım üzre koyman mîl eger kûyunda can versem

Kûyun bir sâye düşsün kabrime ol serv-kâmetden (Fuzûlî, G. 219/2)

“Eğer köyünde can verirsem mezarımın üstüne mezar taşı koymayın; bir servi koyun, o servi boylunun gölgesi kabrime düşsün.”

Sevgilinin köyünde aşk acısıyla can veren âşığın tek isteği, mezarının başına mezar taşı yerine servi dikilmesidir. Âşık, mezar toprağının üstünde mezar taşının değil, uzun servinin gölgesini hayal eder. Âşığın bu hayali ise sevgilinin servi gibi olan uzun ve düzgün boyundan dolaydır. Servi sevgilinin gölgesinin mezarının üstüne düşmesini isteyen âşık, böylece sevgiliye kavuşmuş olacaktır.

Dest-i gamda hâk-i kabrim üzre serv-i gird-bâd

Çekse baş ol servden su kesme ey seyl-i serâb (Fuzûlî, G. 29/4)

“Gam elinde mezar toprağım üstünde rüzgarın servisi baş çekip büyürse; ey serap seli o serviden suyunu kesme.”

Gamdan, kederden, ayrılık acısından mezara giren âşık, mezarının üstünde bir servi ister. Mezarının üstünde büyüyen servinin suyunun eksik olmamasını diler. Serviden kesilen su, onun büyümesini engeller; büyüyemeyen servi, gölgesini âşığın mezarına düşüremez. Bu yüzden âşık, mezardayken bile sevgilinin hasretini çeker. Âşığın mezarına düşen servinin gölgesi, bu hasreti biraz olsun dindirebilecek tek şeydir; çünkü servi, sevgilinin boyunu simgeler.

Aglayup seyr eylese dil-ber mezârumda yana

Kabrüm üstünde biten serv ü gül ü bâdâm ola (Sehî, G. 7/1)

“O sevgili ağlayarak mezarımın etrafında gezinse; kabrimin üstünde biten servi, gül ve badem olsa.”

Âşığın mezarının başında ağlayarak gezinen sevgili, servi boyunun, gül yüzünün ve badem gözlerinin gölgesini âşığın mezarına düşürür. Böylece mezarda servi, gül ve badem biter. Bu, âşık için sevgiliye kavuşmak demektir.

Kaddüne irmedin ölice bitüre benüm

Topragum üzre Hâlik-i perverdgâr serv (Mesîhî, K. 18)

“Senin (o güzel) boyuna erişmeden ölürsem; besleyici ve koruyucu Allah, benim toprağım üstünde servi bitirsin.”

Beşerî hayatta uzun ve düzgün boylu sevgiliye ulaşamayan âşığın tek isteği, mezarında servinin büyümesidir. Servi uzun, düzgün ve narin boyuyla âşığa sevgiliyi hatırlatır ve böylece âşık, mezarının üstündeki serviyle sevgilinin boyuna yani sevgiliye kavuşmuş olur.

Ger ben ölice kabrümü seyr ide ol şimşâd-kad

Serv-i revânlar bitüre üstümdeki hâk-i lahad (Mesîhî, G. 34/1)

“Eğer ben ölürsem o şimşad boylu kabrimi seyretsin; üstümdeki mezar toprağında, salınan serviler bitsin.”

Âşığın mezarında servilerin büyüüp salınması âşık için vuslattır. Âşığın mezarında yükselen serviler, sevgilinin boyunu hatırlatır.

Kabrüme bassan kadem ten cân bulup cûş eyleye

Serv-i kaddün sâyesin hâküm der-âgûş eyleye (Nev'î, G. 450/1)

“Sen (sevgili), mezarıma ayak bassan (da) benim can bulup çoşsa; servi boyunun gölgesi toprağımı sarıp kucaklasa.”

Âşığın ölüme karşı tek isteği, mezarının başında servi sevgilinin salınmasıdır. Hayatta kavuşamadığı sevgiliye ölünce ulaşmayı hayal eden âşık için mezarının üstündeki servinin gölgesi can vericidir.

Hasret-i kaddün ile ger bu Mesîhî vire cân

Kabri üstinde bite serv-i hırâmân-şekil (Mesîhî, G. 150/5)

“Eğer bu Mesîhî, boyunun hasretinden can verirse; mezarı üstünde salınan serviler bitsin.”

Âşık, beşerî hayatta sevgiliye kavuşamaz ve sevgilinin hasretinden ölümü bekler. Âşık eğer ölürse, tek isteği mezarının üstünde servilerin bitmesidir. Bu isteğinin sebebi ise, kavuşamadığı sevgiliye ölünce kavuşmaktır. Âşığın mezarının üstünde istediği servi, sevgilidir.

Değerlendirme

Yukarıdaki beyitlerde servi-mezar ilişkisi görülmektedir. Âşığın öldükten sonra mezarıyla ilgili istekleri serviyle ilişkili olarak beyitlere yansır. Mezar taşı yerine ve mezar toprağı üstünde serviler isteyen âşık, bu istekleriyle sevgiliye kavuşmayı hayal eder. Âşığın bu arzuları servi-sevgili-boy ilgisi sebebiyledir.

Tabut

Hakkâ kad ü haddünün kim ölse hevâsında

Tâbût ana serv olup gülden kefen olmuşdur (Mihri Hatun, G. 28/6)

“Ey sevgili, senin boyun ile yanağının hevesinden kim ölürse; tabut ona servi, kefen ise gül olur.”

Sevgilinin boyu ile servi, yanağıyla ise gül arasında ilgi kurulan beyitte; bu anlam ilgisinin yanı sıra tabut-servi ve kefen-gül benzetmesi de dikkat çeker. Böylece servi, hem sevgilinin boyunu hatırlatır hem de bu boyun hasretinden ölen âşığın tabutu olur. Âşığın tabutunu serviden istemesinin sebebi, ancak bu şekilde sevgilinin boyuna kavuşabileceği düşüncesidir. Sevgilinin boyunu hatırlatan servinin âşığın tabutu olması, âşık için sevgiliye ulaşma umududur.

Kaddinle izârından ayrı düşeli cânâ

Tâbut u kefen bana serv ü semen olmuştur (Necâti, G. 84/2)

“Ey sevgili, boyunla yanağından ayrı düştüğümden beri; tabut bana servi, kefen ise yasemin gibi olur.”

Sevgilinin boyuna ve yüzüne hasret kalan âşığa; servi artık sevgilinin boyunu değil tabutu, yasemin ise sevgilinin yanağını değil kefeni hatırlatır.

Cânlar veririm ölmeğe hercinde şöyle kim

Tâbût ile kefen bana serv ü semen gelir (Necâtî, G. 170/2)

“Senden ayrıken ölmek için can atarım; öyle ki tabut ve kefen bana servi ile yaseminmiş gibi gelir.”

Âşık sevgiliden ayrıken ölümü bekler. Bu bekleyişin sebebi ise serviden tabutla sevgilinin boyuna; yaseminden kefenle sevgilinin güzel yüzüne kavuşma arzusudur.

Gönlüm sensiz eğleyemez serv ile semen

Serv ü semen gelir bana tâbût ile kefen (Necâtî, G. 416/1)

“Gönlüm sen olmadan servi ve yasemini görmez; servi ve yasemin benim için tabut ile kefen olur.”

Sevgiliden ayrı olan âşık için baharın, güzelliğin sembolü olan servi ve yasemin hiçbir şey ifade etmez, mutluluk vermez. Sevgilinin ayrılığında âşık; serviyi tabut, yasemini de kefen gibi görür.

Servden tâbût u gülden bana etsünler kefen

Öldüre çün şevk-i rûy u hasret-i bâlâ-yı dost (Adnî, XV. yy.)

“Bana serviden tabut, gülden kefen yapınlar; çünkü (sevgilinin) yanağının arzusu ve yüce, büyük hasreti (beni) öldürür.”

Sevgilinin servi boyuna ve gül yüzüne kavuşmanın tek yolu; ölmek ve gülden kefene, serviden tabuta girmektir.

Değerlendirme

Yukarıdaki beyitlerde “Tabut ile kefen bana servi ve semen/gül olur.” dizelerindeki benzetme ilgisi ortaktır. Bu beyitlerde âşık; sevgilinin hasretinden ölümü göze alır, ölümden çekinmez. Artık onun gözleri servinin düzgün ve uzun boyunu tabut, yaseminin parlak, beyaz rengini kefen olarak görür. Serviden tabutunu, gül veya yaseminden kefenini isteyen âşığın asıl arzusu ise öldükten sonra sevgilinin boyuna ve güzel, parlak yüzüne kavuşmaktır. Servi-boy ve semen/gül-yüz/yanak arasındaki benzetme ilgisinden dolayı âşık, ölümden sonraki beklentilerinde tabutunu servi, kefenini ise yasemin ve gül olarak hayal eder.

SONUÇ

Divan edebiyatında servi motifinin kullanımı, sadece bir güzellik unsuru ve benzetilen özelliğiyle sınırlı kalmaz. Serviye yüklenen anlamlar çok çeşitlidir ve bu çeşitlilik Divan şiirinde de kendini gösterir. Servinin diğer bitkilerle, hayvanlarla, sevgilinin güzellik unsurlarıyla olan benzetme-mecaz ilişkisi Divan şiirinde geniş ve önemli bir yere sahiptir. Bir tabiat unsuru olan servinin Divan şairleri için vazgeçilmez olduğu bir gerçektir. Pek çok yönüyle benzetme unsuru olarak şiirlerde yer verilen servinin, sevgili ile sadece güzellik yönüyle ilişkide olmadığı görülmektedir. Servi; hayat ağacı, mezarlık ağacı, tabut yapımında kullanılan ağaç olması gibi özellikleriyle de araştırmaya ve incelemeye değer sayıda beyit örnekleriyle Divan şiirinde yerini almıştır. Bu çalışmada 15. ve 16. yüzyıllara ait yirmi divan ve TEBDİZ projesinde yapılan taramalar sonucu seçilen beyitler doğrultusunda servinin, ölüm temasıyla birlikte daha çok mezar ve tabut ile ilişkili olarak kullanıldığı görülür. Servi boylu sevgilinin yolunda ölümü seçen ya da servi sevgilinin kederinden, eziyetinden ölen âşık ile servi-ölüm arasında dolaylı bir anlam ilgisi kurulmaktadır. Bunun yanı sıra özellikle servinin tabut ile birlikte yer aldığı beyitlerde servi hem gerçek hem mecaz anlamıyla kullanılır.

Âşığın öldükten sonra serviden tabut, gülden ya da yaseminden kefen istemesi dikkat çekici bir kullanımdır. Bunun sebebi, örnek beyitlerde farklı şairlerin aynı şekilde bu kullanıma yer vermesidir. Şairlerin kurduğu bu benzetme ilgisi; “Âşığın ‘serviden tabut, gülden/yaseminden kefen’ isteği bir tabir olarak değerlendirilebilir mi? Bu kullanım sadece 15. ve 16. yüzyıllarda mı kalmıştır, yoksa diğer yüzyıllara da yansımış mıdır? Bu kullanım Divan şairlerince bulunmuş özgün bir kullanım mıdır, yoksa Divan şiirine Arap veya Fars edebiyatlarından mı geçmiştir?” gibi pek çok soruyu akla getirir. Servinin Divan şiirindeki anlam çeşitliliği ve bu sorular, yeni çalışmalara konu olabilir. Örnek beyitler göstermektedir ki; Divan şiirinde servi motifinin kullanımı, diğer motiflerle ve ölüm temasıyla olan ilişkisi, yeni araştırmalara konu olacak niteliktedir.

KAYNAKÇA

- Ahmed-i Dâ'î Divanı* (2001). M. Özmen (haz.). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ahmet Paşa Divanı* (1992). A. N. Tarlan (haz.). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Bâkî Divanı* (2011). S. Küçük (haz.). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Batıslam, H. D. (2003a). Divan şiirinde âşık, sevgili, rakip üçlüsü ve ölüm. *Folklor/Edebiyat*, IX, XXXIV: 186-199.
- Bayram, Y. (2006). “Servi” maddesi. *Türk dünyası edebiyat kavramları ve terimleri ansiklopedik sözlüğü* (C. 5, s. 279-282). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Behîştî Divanı* (2000). Y. Aydemir (haz.). Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Cem Sultan'ın Türkçe Divanı* (1989). İ. H. Ersoylu (haz.). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Cemâlî Hayatı, Eserleri ve Dîvânı, (İnceleme, Tenkidli Metin-Tıpkıbasım)* (1994). İ. Ç. Derdiyok (haz.). Sources Of Oriental Languages And Literatures 23, Harvard University.
- Çavuşoğlu, M. (2001). *Necati bey divanının tahlili*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Delikgöz, Ö. ve Alıç, F. (2010, Güz). Osmanlı İstanbul'unda bulunan bazı müslim ve gayrimüslim mezarlıklarındaki kimi semboller. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 13: 113-131.
- Divan-ı Muhibbî 1-2-3* (1980). V. Çabuk (haz.). İstanbul: Tercüman-1001 Temel Eser.
- Fatih Divanı ve Şerhi* (2011). M. N. Doğan (haz.). İstanbul: Yelkenli Yayınevi.
- Fuzûlî Divanı* (1990). K. Akyüz, S. Beken, S. Yüksel ve M. Cunbur (haz.). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Hayâlî Divanı* (1992). A. N. Tarlan (haz.). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kaplan, Y. (2010, Yaz). Divan şiirinde ölüm karşısında âşıkların istekleri. *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 5(3): 291-313.
- Karamanlı Aynî ve Divanı* (1997). A. Mermer (haz.). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Karamanlı Nizâmî-Hayatı, Edebi Kişiliği ve Divanı* (1974). H. İpekten (haz.). Ankara: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Kocaçalışkan, İ. (1998). Mezarlıklara dikilecek bitkiler ve çevre sağlığı bakımından önemi. *Geçmişten Günümüze Mezarlık Kültürü ve İnsan Hayatına Etkileri Sempozyumu*. İstanbul: Mezarlıklar Vakfı Yayınları, 443-446.
- Kurnaz, C. (2012). *Hayâlî Bey Divanının Tahlili*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.
- Mesihî Divanı* (1995). M. Mengi (haz.). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Mihri Hatun Divanı* (2007). M. Arslan (haz.). Ankara: Amasya Valiliği.
- Necati Beg Divanı* (1992). A. N. Tarlan (haz.). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Nev'î Divanı* (1977). M. Tulum ve M. A. Tanyeri (haz.). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Onay, A. T. (1992). *Eski Türk edebiyatında mazmunlar ve izahı*. C. Kurnaz (haz.). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

- Özerden, G. (2015). Divan Şiirinde Servi (15. ve 16. Yüzyıllar). *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi*, Adana.
- Pala, İ. (1999). *Aşına güzeller*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Pala, İ. (2005). *Ansiklopedik divan şiiri sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Savran, Ö. (2009). Klasik şiirimizde ölüm teması ve ölümle ilgili bazı adetler. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 2: 170-188.
- Sefercioğlu, M. N. (2001). *Nev'î divanının tahlili*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Sehî Bey Divanı* (2010). H. Yekbaş (haz.). İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Şeyhi Divanı* (1990). M. İsen ve C. Kurnaz (haz.). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Tolasa, H. (2001). *Ahmet Paşa'nın şiir dünyası*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Usulî Divanı* (1990). M. İsen (haz.). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yeniterzi, E. (1999). Divan şiirinde ölüme dair bazı hususlar. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 4: 87-103.
- Zatî Divanı I. Cilt* (1968). A. N. Tarlan (haz.). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Zatî Divanı II. Cilt* (1987). M. Çavuşoğlu ve M. A. Tanyeri (haz.). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Zatî Divanı III. Cilt* (1987). M. Çavuşoğlu ve M. A. Tanyeri (haz.). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

SEVİNÇ ÇOKUM'UN ROZALYA ANA HİKÂYESİNDE SOSYAL VE SİYASAL ARKA PLAN

The Social and The Political Background in The Story of 'Rozalya Ana' By Sevinç Çokum

GÜLYAŞAR KARAKUŞ

Ordu Üniversitesi

Öz: *Sevinç Çokum'un Rozalya Ana adlı hikâyesi, Rusya'nın II. Dünya Savaşı sırasında Almanya'ya yardım ettikleri gerekçesiyle sürgüne gönderdiği Kırım halkının vatanlarına geri dönüş sürecini anlatmaktadır. Yazarın Kırım ziyareti ardından gözlemlerine ve yaşanmış olaylardan yararlanarak yazdığı eserinde sürgünün yaşandığı 1944 yılından vatanlarına geri dönüşün başladığı 1980'li yılların ortalarına kadar ki zamanda yaşanan sosyal ve siyasi olaylar anlatılmaktadır.*

Bu çalışmamızda Rozalya Ana hikâyesinde yer alan sosyal ve siyasi olaylar temel alınarak 1944 sürgününün Kırım halkı üzerindeki tesirinin ortaya konması amaçlanmıştır. Eserde, "ana" figürü üzerinden acularla ve zulümle birbirine karışmış insanın derinliği içinde tarihi bir haksızlık eserin arka planına alınarak işlendiği görülmüştür. Kırım sürgününün sebepleri, sonuçları, sonrasında yaşanan sosyal ve siyasi olaylar hikâye türünün imkanı ile ortaya konduğu saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Rozalya Ana hikâyesi, sürgün, Kırım Türkleri, ana figürü.*

Abstract: *The story of Rozalya Ana by Sevinc Cokum has narrated that the Crimean Tatars, who was exiled by Russia on grounds of their helping the Germany during World War II, had turned back to their homes. In the story that the author has written by using her observations after visiting Crimea and true life experiences, it has been explained that the people experienced the social and the political cases from 1944, the time of exiling, to the mid of 1980s, the time of turning back to their homes.*

In this study, it has been determined that the effects of the exile in 1944 on the Crimean Tatars has been revealed based upon the social and the political cases in the story Rozalya Ana. The author has placed the political developments into the background of the story in order to describe the experiences of suffering and persecuted people because of historic injustice. The reasons, the results and the following social and political cases of Crimean exile have been revealed the possibility of the narration.

Key words: *The story 'Rozalya Ana', exile, Crimean Tatars, the figure of mother*

GİRİŞ

Edebiyata lise yıllarında yazdığı şiirle başlayan Sevinç Çokum, üniversite yıllarından itibaren öykü yazmaya başlamış, ilk hikâyelerinden *Bir Eski Sokak* ve *Eğik Ağaçlar* 1972 yılında Mehmet Çınarı'nın çıkardığı *Hisar* dergisinde Tarık Buğra'nın girişimiyle yayınlanmış ve hikâyeleriyle tanınmaya başlayan Çokum aynı yıl *Başkent* gazetesinde bazı şiirler de yayımlamıştır (Sapmaz 2012: 3). Yayımlatacak kadar başarılı şiir ve hikâyeler yazan Çokum, ilerleyen zamanlarda Behçet Necatigil'in tavsiyesiyle şiirden çok düz yazıya yönelmiştir. İlk hikâyelerini 1972 yılında *Eğik Ağaçlar* kitabında bir araya getirmiştir. Zaman içinde Çokum'un hikâye ve romanları, birçok ödüle layık görülmüştür. 1976 yılında

yayımlanan *Makine* adlı hikâyesi Türkiye Milli Kültür Vakfı Özel Jüri Armağanına layık görülmüş, 1977 yılında *Zor* romanını Dündar Taşer Roman Armağan Birincisi olmuştur. 1984'te *Hilal Görününce* ile Türkiye Yazarlar Birliği Roman ödüne layık görülmüştür. *Roza Ana* hikâyesi ile 1993'te Türkiye Yazarlar Birliği ödülünü almıştır (Kolcu 2010: 345). Sevinç Çokum, yazın dünyasına şiir ile başlamış, ardından öyküye yönelmiş, daha sonrada roman türüne yönelmiştir. Türk edebiyatına, Tarık Buğra, Memduh Şevket Esenal, Peyami Safa gibi hem hikâyeleri hem de romanlarıyla katkıda bulunan Çokum, şiirlerini kitaplaştırmaz. Öykü ve roman türünde eserler vermeyi sürdürür. Roman yazarlığıyla beraber hikâye türünde eserler vermesiyle dikkat çeken Çokum, hikâyeden vazgeçemeyişini şöyle açıklar:

Hikâye, yoğunlaşan duyguların anlatılmasına daha uygun. Hikâye ile verdiklerinizi romanla veremezsiniz. Hem hikâye anlık duyguların aktarımıdır. Roman daha uzun bir zaman diliminde yazılır. (Baran 2004: 34)

Sevinç Çokum, çok sayıda hikâye ve romanında yitip giden zamanla birlikte kaybolmaya direnen güzellikleri (Kolcu 2015: 44), İstanbul'un geleneksel ve sosyal dokusunu, dar gelirlili fakat sabırlı, umutla bezeli ama çaresiz bizim insanımızı anlatır. Bu nedenle eserlerinde geçmişle yoğrulmuş bir acı vardır. Zaman karşısında tutunamayan geleneğin kederinin yanı sıra Çokum, eserlerinde Türk kültürü ve Türk milli kimliği önemli bir yer tutar. Türk kültürün zengin mirasının yaşatılmasına ve Türklük bilincine dikkat çeker. Türk kimliğini öne çıkardığı dış Türkleri konu alan eserlerinde, İstanbul fonlu eserlerinden farklı olarak geleneği birleştiriciliğini ve canlılığını koruyan bir unsur olarak anlatır. Böyle eserlerinde acının yerini umut duygusu alır. Türk geleneğinin içinde yer alan büyüğe saygı, küçüğe sevgi, helal kazanç, birbirine tutunma, komşuluk, aile bağlarının kutsallığı ve ailenin koruyuculuğu gibi değerleri işler. Sosyal temalar kadar eserde tarihi dönemleri de anlatan Çokum, tarihe olan ilgisini 1989 yılında Türk Edebiyatı için İsa Kocakaplan ile yaptığı röportajında şu sözlerle dile getirir:

Geçmiş veya tarihin bir safhasını anlatmak bana göre halihazıra ve yarınlara ışık tutmak anlamını taşır. Geçmiş, halihazır ve gelecek birbirine bağlı olan zaman parçalarıdır. Dünü yazmak, bugünün insanında milli şuuru uyanık tutmak açısından da başvurulacak bir yoldur. Sanatkarlar milli varlığın tehlikeye düştüğü durumlarda bu yolu seçerler. Geleceği hesap ederek geçmişte yaşanmış örnekleri sanat vasıtasıyla işlemek bazen sanatın gayesi haline gelir. (1989: 34)

Sevinç Çokum, geçmişten günümüze Türklerin kültürüyle, kimliğiyle ve devlet olarak var olma mücadeleleriyle ilgili meseleleri, imparatorluk topraklarından başlayarak bugün artık dış Türkler dediğimiz Kırım'dan, Rumeli'ye kadar uzanan geniş bir coğrafyada işlemeyi tercih eder. *Eserlerinde Dış Türkleri konu almasını şu sözlerle açıklar:*

Bugün Dış Türkler dediğimiz vakit onun geçmişini, aradaki kopuklukları iyi bilmemiz gerekiyor. Bu ifadenin gerisindeki dünya ve kültür bilinmezse, bu günkü bazı meselelere çözüm getirmede elbette güçlük çekilir. Onun için Bizim Diyar, Rumeli' nin geçmişine, Hilal Görününce, Kırım Türklüğünün dününe projektör tutar. (Kocakaplan 1989: 34)

Rusya'nın zulmünde var olma mücadelesi veren Kırım Türklerini anlattığı *Hilali Görünce*, başka ülkelerde milli kimliklerini korumaya çalışan Türk işçilerini *Çırpıntılar*, Balkan Savaşı sırasında Rumeli topraklarını terk etmek zorunda kalan Türkleri anlattığı *Bizim Diyar*, 18. yüzyılın ortalarına Kırım'da başlayıp Rumeli'ye kadar uzanan imparatorluk topraklarının Anadolu dışındaki topraklarındaki Türk kültürünü bir aşk hikâyesi üstünden anlatan *Gözyaşı Çeşmesi Kırım'da Son Düğüm* romanlarında anlatır. Tarih konu alan eserler yazarken resmî tarihin bize öğrettiklerinin dışında söylenmeyen

veya ayrıntı olduğu için söylenemeyen bilgiler varsa romancı bunların üzerinde durmalıdır. (Baran 2004 36). Diyen Çokum, bu muhtevadaki eserlerini birincil kaynaktan yararlanarak yazmayı tercih etmiş, bu olayları yaşayan insanlardan derlediği bilgilerden yararlanarak yazmıştır. Belgeler yerine insanı kaynak olarak kullanan Çokum eserlerini Yunus Ayata şöyle yorumlar:

Tarih anlayışını yansıtır şekilde kaleme aldığı halde hikâyelerinde tarih anlayışını belirtecek ifadelerden genellikle kaçınmıştır. Yazar, daha önceki hikâyelerinde de tarihe temas etmekle birlikte tarihî bir olay hikâyesinin merkezinde yer almamaktadır (Ayata 2004: 52).

Sevinç Çokum'un Dış Türklere olan ilgisi nedenini incelediğimizde yazarının çoğunlukla aile bağlarından kaynaklandığını görmekteyiz. Rumeli Türklerini anlattığı *Ağustos Başağı*'nda Balkanlardan göçüp gelen ailesinin anılarını, *Hilal Görününce* eserinde ise Kırımlı olan eşinin ailesinin hatıralarını roman imkânlarını kullanarak okuyucuya sunmuştur. Tarih temalı bu eserlerinde kitlerinin yaşadığı büyük olayları arka plana alarak esas, insanın inceliği, dışa vurulamamış duyguların ve acıların onu yaşayan insanların ve sonraki kuşakların ruhunda ve kalbinde bıraktığı olumsuz tesirlerin üstünde durmuştur. Tarihi gerçeklere dayanan hikâye ve romanlarını tarihi bir belgenin resmiyetiyle değil insan olmanın kederiyle okuyucuya sunmuştur. Bununla beraber bu muhtevadaki eserlerinde tarihi gerçekleri edebi zevkle yoğurarak büyük bir ustalıkla kaleme almıştır.

Türk tarihini, Türkiye Türkleri olarak sınırlamayan, dünya Türkleri olarak geniş bir coğrafyaya yayan Sevinç Çokum, Türkiye'de olduğu kadar Dış Türkler arasında da tanınan bir yazardır. *Rozalya Ana* hikâyesi, yazarın Kırım Türklerini anlatan romanı *Hilal Görününce*'yi yazmasının ardından bu vesile ile Kırım'a gitmesi ve oradaki Türkleri gördükten sonra o geziye dair gözlemlerine ve aile büyüklerinin anılarına dayanarak yazdığı bir hikâyedir. Yazar, Kırım seyahati ardından yazdığı bu eserde başında güllü şalı, çalışkan, metanetli, anaç tatar kadının her şeye rağmen umutla yoğrulmuş hüznünü, sürgün ve sonrasını arka plana alarak kadın duyarlılığıyla insan ruhunun acı karşındaki haritasını ortaya çıkarmıştır. Çokum, eserini şu sözlerle özetler :

Rozalya Ana, benim için yeni bir arayış. Dünyayı başka türlü değil ama eksik bıraktığım yönleriyle kavrama arzusunu taşıyor. Toplum ve fert meselelerinin sadece dünyevi tarafı yerine daha dolgun tarafı olmaya çalışan hikâyelerdir bunlar. İstanbul'u dışlamayan ama İstanbul dışında ne kadar ne kalmış ne kalmamış anlamaya çalışan hikâyelerdir bunlar. Yani bu deseni koruyacak kök boyalarının arasına, mananın renklerini de katmak diyebilirsiniz (Ünlü 2000: 35).

Tarihi olayları insani boyutları ile anlatan yazar, yaşanmış toplumsal travmaların ardından Türklük "desenini" aramaktadır. İstanbul'u merkez aldığı Türk kültürünün izinlerini tüm dünyadaki Türklükte arayıp bulmak bulduklarını bir mozaikte birleştirmek ister.

Çokum'un gözlemlerine dayanarak yazdığı *Rozalya Ana* hikâyesi ile ilgili birçok çalışma yapılmış. Dr. Ayvaz Morkoç'un "*Sevinç Çokum'un "Rozalya Ana" hikâyesinde Kırım Türklerinin Göç Hadisesi ve Vatan Sevgisi*" başlıklı araştırmasında Kırım Tatarlarının yaşadıkları göç sonrası Türklük bilincini kaybetmemeleri, Prof Dr. Yunus Ayata'nın "*Dış Türkler, Kırım, Vatan ve Rozalya Ana*" çalışmasında da yine Rus baskılarına rağmen Türklükle olan bağlarının kopmaması anlatılır. Kırım Türkleri'nin siyasi baskıya rağmen Türk kimliğinin kaybetmemeleriyle beraber bu eserin en önemli özelliği Türk kültürüne ait destan, örf-adet, giyim, dil gibi pek çok unsuru barındırması ve bu unsurları hikâye türünün yapı itibarıyla dar olmasına rağmen yoğun bir muhtevayla ortaya koyabilmesidir. *Rozalya Ana* hikâyesi iki temel unsurun üstünde kurulmuş olup bu

unsurlardan biri olan siyasi baskıya dayanan Türk kimliği üzerine çalışmalar bulunmasına rağmen değişen zamana ve koşullarla birlikte kendini koruyan veya değişen Türk sosyal yaşantısının ayrıntıları üzerinde durulmamıştır. Dış Türklerle ilgili eserlerini yazarken *Manas Destanı*'nındaki unsurları, motifleri, atmosferi romanda kullansam nasıl olur, düşüncesinin ilhamıyla (Baran 2004: 37) yazmaya başlayan Çokum'un sorusuna cevap aramak amacıyla bu çalışmamızda *Rozalya Ana* hikâyesinde Kırım Türk tarihinde II. Dünya Savaşından sonraki elli yılda yaşanan sosyal durum incelenmiştir. Siyasal gelişmelerinin sosyal gelişmeler üstündeki etkisi düşünülerek bu unsur birlikte incelenmiştir.

Rozalya Ana hikâyesinde Sosyal ve Siyasal Arka Plan

1. Rozalya Ana hikâyesinde Sosyal Hayat

Edebiyat ürünlerinde sosyal yapıyı konu alan eserler, toplumların yaşayışlarını, kültürlerini, inançlarını, gelenek ve göreneklerini, din, dil gibi toplumu birleştirici unsurları irdelerler. Sevinç Çokum da Kırım ziyareti sonrası gözlemlerine dayanarak yazdığı *Rozalya Ana* hikâyesinde, hikâye türünün dar yapısına rağmen Kırım Türklerinin yaşayışına dair pek çok ayrıntıya yer vermiştir. Kırım Türkçesine ait kelimeler ve kişi isimleri, Türk mitolojisinden örnekler, eğlence biçimleri, giyim, gelenek ve göreneğe uygun olarak büyüklere saygı, misafire ikram, evlilik usulü, ekonomik durum ve yaşam şartları, milli benlik, Türk örfü çerçevesinde analık duygusunun gerekleri ve toplumdaki yeri ile bayrak sevgisini *Rozalya Ana* ve komşuları üzerinden anlatmıştır. Kırım Türklerinin sosyal hayatını malzeme olarak alan yazar, siyasi tarihi de sosyal hayatla iliştiyerek hikâyenin arka planından okura sunmuştur.

1.1 Ekonomi

Toplumların ekonomik durumları sosyal yapı içinde değerlendirilen bir unsurdur. Ekonomik durumları siyasi, eğitim ve coğrafi şartlar nedeniyle farklılık gösterebilir. Kırım Türklerinin sosyal yaşamının bir parçası olan ekonomik durum, *Rozalya Ana* hikâyesinde siyasi şartların belirlediği bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Sürgünden dönen Kırım Türklerinin çalışma izni olmadığı için erkeklerin bir kısmı kaydı olmayan işlerde, büyük bir kısmı ise *Özbekistan'a birkaç kuruş para edinmeye gidiyor, evcikleri kadınlara emanet ediyorlardı* (s.12). Evlerin emanet edildiği "*Demetçiklerinden belliydi yoksullukları*" (s.10) dediği kadınlar ise pazarda sebze satarak geçimlerini sağlamaya çalışmaktadır. Pazar olarak anlatılan yer aslında bir otoyol kenarındır. Oldukça zor şartlar altında çalışan kadınları ve ticaretlerinin boyutlarını şu cümlelerle anlatır:

Mart rüzgarının kamçılacağı kadınlar, ıslak küçük tezgahlarına sıraladıkları yeşil soğan, kırmızı turp, kuru sarımsak ve şakayık, lale demetlerinin gerisinde durmuş bekliyorlardı. (s.9)

Sürgünde yaşadıkları Özbekistan'da yaşam şartları daha iyi olmasına rağmen vatanlarına geri dönen Kırım Türkleri, burada ekonomik açıdan büyük sıkıntılar yaşar. En basit ürünleri bile bulmakta zorluk çekmekte, bulduklarında ise fahiş fiyatlarla karşılaşmakta ve adeta bir kıtlık yaşamaktadırlar. Yazar bu durumu *Rozalya Ana*'nın kızının masum bir isteğiyle ev duvarı gibi hayati bir meselenin arasında kalması üzerinden şöyle anlatır:

Birgün 'Ana' demişti. 'Canım çilek ister...' Anayım bu söz üstüne durulur mu? Gittim pazara... Baktım çileğin kilosunu 100 ruble... Pazara vardım.

Düşüne kaldım sepetin başında öyle. Alsam mı, almasam mı? Evin duvarını neyle öreceğim. Evin malzemesi fiyatına (s.11)

1.2 Yaşadıkları Muhit

Rozalya Ana komşuları sürgünden döndükten sonra şehre uzak çamurlu bir gecekondu mahallesi sayılabilecek her türlü şehirleşme ve alt yapıdan mahrum bir yerde çadırlarda kalmakta ve iki göz bir gecekondu yapmanın derdine düşmektedirler. Gündüz evlerin malzemesi için para kazanmakta gece evleri yapmaya uğraşmaktadırlar. Yazar, bu evlerden yoksulluklarını vurgulamak için “evcik” diye bahseder. Pazar dönüşü yerleşim yerleri pazardan dönen kadınları şu şekilde karşılar:

Oraya indiklerinde karanlığı nakışlayan tek tük lamba aydınlıklarıyla kucaklaştılar. Ve daha çok gökteki puslu ayın yardımıyla derin balçığa bata çıka çoğalan köpek havlamaları arasında kendi evciklerine yöneldiler. (s.13)

1.3 Giyim

Eserde maddi zorluklar yaşayan Kırım Türklerinin giyimleri de evleri gibi yoksulluklarını ortaya koymaktadır. Bununla beraber geleneğe uygun olarak misafirlikte ve gezmede bu şartlara rağmen giyimlerine dikkat etmekte, günlük kıyafetler ve “iyi günler” kıyafetleri olmak üzere şu iki şekilde giyinmektedirler:

(...) O zaman bu hergünkü kalın kaba kumaşları, yelekleri atıp iyi günlere sakladıkları yılanmış paltolarını giyerler, yenice allı güllü eşarplarını veya yün başlıklarını takarlardı. (s.15)

Elceğizleri kızarık bükük, kalın kaba hırka veya yeleklerinin ceplerinde ısınmak için depreşir dururdu. Bazen de bu eller kul görüşünde göğüslerinin tam altında birleşip toplanmış olurdu. (...) yegane zenginlikleri altın dişleri parıldar, yalancı küpeleri şavklanırdı kulak uçlarında. (s.9)

1.4 Eğlence

Rozalya Ana ve komşuları bu zor şartlara rağmen hayatlarında güzel şeylerde olmaktadır. Eserde hep birlikte yapılan geziler ve yemekler, ateş başında toplanmak, akordiyon eşliğinde yir söylemek ve Tatar halk oyunu kaytarma oynamaktan oluşmaktadır. Yazar, esere bu ayrıntıları şöyle yansıtmıştır:

Rozalya Ana orada ateş yakmayı gelenek haline getirmişti. (...) Taş taşıyan, duvar ören adamlar, orada ayaküstü Rozalya Anayla sohbeta gelen kadınlar her biri avuçlarıyla birkaç tadımlık sıcaklık alıp giderdi. (...) Alevler yatışınca, közüne patates soğan gömer, çevredeki çocuklar pay düşsün diye bekleyirdi. (s.14)

Kendi memleketlerine de dışarıdan gelmiş birileri olarak dolaşmanın sızılarını duyarak bazen çocuklarla birlikte Salgır kıyısındaki parka giderlerdi. (s.15)

1.5 Dil ve Ağz Özellikleri

Rozalya Ana hikâyesinde Sevinç Çokum, ana unsurlarını Kıpçakçadan alan Kırım'ın Osmanlı himayesinde bulunması ve halkın ileri gelenlerinin İstanbul'da eğitim almasından

ötürü Türkiye Türkçesiyle yakından ilişkiler kurulmuş, Türkiye Türkçesinden farklılıklar göstermekle birlikte Türkiye Türkçesinin ağız sayılan Kırım Türkçesinin ağız özelliklerini gösteren kelimeler kullanmıştır. Hem Kırım Türkçesinin özelliklerini *Neyse gelir elbet Gülşah Bala'm.* (s.15) gibi ifadelerle ortaya koymuş hem de *Gelecek inşaallah... Hüda nasip ederse...* (s.11) gibi cümleler sayesinde Türkiye Türkleri ile yakınlığını ortaya koymuştur.

1.6 İsimler

Rozalya Ana eserinde bazı şahısların isimlerini Kırım Türkçesine ait isimlerden seçilmesi dikkat çekicidir. “Batur”, “Temir”, “İncinar” isimleri özellikle seçilmiş Kırım Türkçesinin eserde hissedilmesi için bilhassa kullanılmıştır. Kırım Türkçesinde var olan “batur” kahramanlık anlamına gelmektedir (Karakurt 2011: 49). Temir, “demir” kelimesinin Kırım Türkçesinde kullanım şeklidir (Karakurt 2011: 205). İncinar ise eserde Rozalya Ana'nın üniversite okumak için İstanbul'a giden kızının adıdır. Rusça “enjener” Türkçe karşılığı mühendis anlamına gelen kelimenin, Rusya ile münasebeti olan Türk ağızları ve lehçelerindeki telaffuz şeklidir (www.azerdict.com). Yazarın eserde kullandığı diğer isimler Türkiye Türkçesinde de kullanılan Şefika, Gülşah gibi isimlerdir. Çokum hem Kırım'a ait hem de Türkiye'de de kullanılan isimleri farklı coğrafyalardaki Türkler arasındaki benzerliğin gelenekten geldiğini vurgulamak için kullanmıştır.

1.7 Din

Rozalya Ana eserinde, İslami inanış Müslim'i gayri Müslim'den ayıracak temel şartları belirtecek ve günlük yaşamda “*Hele Batur can Hüda yardımcımızdır.*” (s.18) diyen kaderci çizgideki anlayış olarak yer almaktadır. Kırım Türkleri, İslam dininde haram sayılan bir hayvanın nefesinden bile çekinecek kadar Müslümanlığa sahip çıkmaktadırlar. İslam dinine olan hassasiyet eserde şu şekilde işlenmiştir.

Ruslardan satın aldığı evi yıktırıp yeniden yaptırmıştı. Çünkü Ruslar senelerce o evin bahçesinde domuz beslemişlerdi. Ne de olsa domuzun nefesi sinmişti o eve demişti Rıza. (s.24)

1.8 Folklorik Unsurlar

Rozalya Ana eserinde, büyüklere saygı, analık duygusunun yeri ve gerekleri, çocuğa isim koyarken aile büyüklerinin isminin konulması, kız isteme gibi gelenekle ilişkili pek çok ayrıntıya yer verilmiştir. Yazar bu ayrıntıları olay akışı içine gizlemiş ustalıkla okuyucuya sunmuştur. Bu detayları incelemeye isim koymadan başlayalım. Eserin başkişisi Rozalya Ana'nın adı için, Türk örfünde sıkça karşılaşıldığı üzere aile büyüklerinden birinin adı seçilmiş fakat bu isim siyasi sebeplerden koyulamamıştır. Rozalya Ana, *Anam adımı Raziye olsun istermiş. Ninemin adıymış.*(s.17) diyerek anlatır. Eserde Türk ananesinden kaynaklı bir davranışsa küçüklerin büyüklere saygı göstergesi olarak el öpmesidir. Eserde, Batur genç Kırım Tatarlarını temsil etmektedir, Rozalya Ana ise yaşlı Tatar insanını. Batur geldiğinde *Uzanıp Rozalya Ana'nın elini öptü.*(s.20) diyerek bu geleneğin yaşatıldığını göstermektedir.

Rozalya Ana eserinde, evlilik Türk geleneklerine uygun olarak görücü usulüdür. Bu geleneğe göre hareket eden ailesi Batur'un evlenme çağının geldiğine karar verip onun için komşu kızını beğenirler. Cevap da yine geleneğe uygun olarak Batur'un da bu kızı görüp ses çıkarmamasıyla verilmiş olur ve toplumda hatırı sayılır bir kişiyle kız istenmesi âdetine de uyulur. Kız isteme işi için Rozalya Ana'ya şu şekilde davet edilir:

(...) Lakin çağdır... Onu evlendirmek gerek diye düşünüyoruz. (...) Bizim Rıza'nın kızını isteyeceğiz. (...) Bizimle gelir misin kız istemeye? Batur can kızı görmüş müdür? Şefika'yla kafaya koymuştuk istemeyi. Batur'a açtık... Karşı çıkmadı.(s.24)

Türk örf ve ananesinin bir örneği olan küçüklerin büyüklere emanet bırakılması eserde, aileleri Özbekistan'da olan gençler ve kadınlar Rozalya Ana'ya emanet edilir. Rozalya Ana, bu gençleri kendi çocukları gibi benimser, emaneti koruyup kollar. *Balam Gülşah! Nerdedir Batur Can?* (s.15) diyerek emanetini yoklar. *Yoksa birilerine uyup votka içmeğe mi gitti? Şu büyük otelin atari oyunlarına mı daldı yoksa?* (s.15) diyerek onlar için endişe duyar.

Eserde, isim koyma, kız isteme gibi sosyal ödevlerle birlikte müzik eşliğinde yir söyleme ve Kırım halk oyunu kaytarma oynama gibi geleneğe ait eğlencelerle de karşılaşmaktayız. Bu eğlence anlayışı eserde evlerin bitmesinden sonra yapılacak büyük bir kutlama için plan yaparken *Ev bitince dedi Rozalya Ana O zamanda Batur Can da akordiyon çalıp bizim yırlarımızı söyleyecek coşkun coşkun... Biz de kaytarmalar oynayacağız.* (s.17) sözleriyle yerde yer bulur.

Eserlerinde Türk topluluklarında geçmişten günümüze ne kaldığının izlerini süren Çokum, 1980 yılları anlattığı *Rozalya Ana* hikâyesinde Türk destanlarına göndermelerde bulunmaktadır. Eserde yer alan Temir ismi, *Tatar efsanesinde demir bedenli bir varlık* (Karakurt 2011: 205) olarak anlatılan Temirhan söylencesini hatırlatmaktadır. Efsanede yer alan varlıkla eserdeki Temir Can tek ortak noktası isimlerinin benzerliğidir. Sevinç Çokum'un Türkoloji eğitimi aldığı düşününce efsaneye bir göndermede de bulunmuş olabilir; Tatarca'da kullanılan bir isim olduğu için bu ismi tercih etmiş de olabilir.

Rus milisler, Rozalya Ana ve komşularının evlerini yıkmak için geldikleri gece, Rozalya Ana Türk mitolojisinde yer alan dişi kurt efsanesine göndermede bulunularak dişi kurda benzetilmiştir. Kurt sembolü, Türk milletinin tarih sahnesinde yer almaya başladığı ilk zamanlara kadar uzanan eski bir alamettir. Bozkurt ile ilgili efsaneler bazı farklılıklar göstermekle birlikte eserde gönderme yapılan dişi kurt efsanesi şöyledir:

Göktürklerde dişi kurt olarak yer alan totem soyun varlığını sağlayan büyük anne olarak yer almıştır. Göktürklerde, Karluk ve Halaçlarda bozkurt, bir mürebbiyedir. Büyük ced mağara doğar ve oraya gelen dişi kurt sütüyle çocuğu büyütür. Kurdun iki yavrusunun yanında Türkün cediti de üçüncü olur. 1968 yılında böyle iki yavruyu emziren kurdun resmi Türkistan'da Ora Tepe şehrinin yanında yapılan kazılarda duvarda bulunmuştur. (Togan 1969:?), (www.altaylı.com)

Rozalya Ana'da soyunu düşmanlardan korumak için gerekirse kendi canını ortaya koyar, yurtlarına geri dönmüş Kırım Türkleri için evlerinin yıkılmasıyla vatanlarının yok edilmesi aynı anlama gelmektedir. Bu evlerin bitirilmesi, Kırım Türklerinin vatanlarıyla yeniden fiziki bağlar kurduğunun göstergesidir. Evler ana yurtla ödeşirilmiş, aileleri yanında olmayan bu milleti koruma görevi ise "ana"ya verilmiştir. Bu görevin anaya verilmesi Türk toplumunda analığın gereğinin koruyuculuk olduğunu hatırlatır. Ayrıca bu olay akışı hem dişi kurt mitolojisini anımsatmakta hem de Kırım Türklerinin vatan sevgisini ortaya koymaktadır. Türk ananesinde vatan gibi bayrak da kutsaldır. Evlerini bitirdikten sonra Kırım Türklerinin en büyük arzusu tamamlanan evlerine "1917'de kurulan Kırım Demokratik Cumhuriyeti'nin de milli bayrağı olan ve kuruluş günü münasebetiyle kurultayın, Kırım Türklerinin evlerine ve dükkânlarına asmalarını istedikleri" (www.kirimderneği.com) gibi tamgalı Türk bayrağını asmak istemektedirler. Çünkü *Bahara mı biterdi, seneye mi? İşte ne zamansa* (s.17) evlerinin bitmesi Kırım'ın kazanılmış bir vatan toprağı olması o zaman olacaktır. *Bir de evin yanına tamgalı gök bayrak astı mı, giden ömrü geri gelecekti.* (s.17) böylelikle yeniden Kırım'da Türkler tam manasıyla var olacaktır.

1.9 Göç

Göç olgusu toplumların yaşamını sosyal, kültürel, ekonomik açıdan oldukça etkileyen bir süreçtir. Göç hadisesi üzerine kurulmuş olan *Rozalya Ana* hikâyesinde, sürgüne maruz kalanların bir ömür taşıdığı bir acıdır bu süreç. Kendilerini zorunlu göç özdeştirmişlerdir. Bütün anılarına göç acısı sinmiştir. Şartlar değişse de bu kuşak sürgünün tesirinden kurtulamamıştır. Geri dönükleri vatani bıraktıkları gibi bulamamaktan üzüntü duyarlar. *Rozalya Ana* sürgüne maruz kalan Kırım Türklerini temsil ederken, sürgünü yaşamamış fakat yoksulluğunu yaşamış kızı İncinar, yeni kuşağı, umudu temsil eder. Yeni kuşak sürgün acısını bilmez; derin acıların tesirinde olmadıklarından gülmeye, mutlu olmaya hazırdır.

Göç, göç, göç... Rozalya kendini bildi bileli bu sözdü evlerini, tarlalarını, göklerini sularını kuşatan. Hep o duyguyla yarımlıkla, yetimlikle bakınırdı çevresine. Çocukken de şimdi de... Ama İncinar, gülmek için yaratılmış kızı bu acıları pek bilmezdi... Bilse bilse herkes gibi yokluğu bilirdi o kadar (s.12 – 13).

Sevinç Çokum'un *Rozalya Ana* hikâyesi, yapı itibariyle dar bir alanı kapsasa da içerik olarak oldukça geniş bir eserdir. Kırım Türklerinin 1980 sonrası hayatının sosyal yaşayışına dair, evlilik, ekonomik durum, yerleşim yerleri, göç, büyüklere saygı, emanet sahip çıkma gibi pek unsuru hikâye türünün dar imkânlarına rağmen edebi bir incelikle ortaya koymaktadır.

2. Rozalya Ana Romanında Siyasal Gelişmeleri

Rozalya Ana, Kırım Türklerinin 1944- 1980 yılları arasında yaşanan olayları anlatmak üzere sürgünü yaşayanların hatıradan beslenilerek yazılmış bir hikâyedir. II. Dünya Savaşı sonrasında Rusya'nın Kırım halkını sürgüne göndermesini, Kırım halkının yurtlarına dönüşünü ve tekrar kök salışını anlatan *Rozalya Ana*, tarihi gerçeklere dayanan bir eserdir. Eserde sürgün, Türkçe yasağı, Kırım Türklerinin mallarının müsadere edilişi, yurda girişin yasaklanması ve geçen zamanla birlikte yasağın yumuşaması gibi siyasi gelişmelere yer verilmiştir.

2.1 Sürgün

II. Dünya Savaşı sonrası Stalin, Kırım Tatarları'nın Almanya ile işbirliği yaptığı gerekçesiyle ülkeden sürülmesi kararını vermesinin ardından 17- 18 Mayıs gecesi başlayan operasyonla Tatarlar, Kızıl Ordu birlikleri tarafından uyandırılıp taşıyabilecekleri eşya kadarıyla birlikte alıp sığır vagonlarıyla gayri insani koşullarda Orta Asya, Urallar veya Sibirya'ya sürgüne gönderilmiştir. (Kireççi-Tezcan 2005: 47- 50) hikâyenin bel kemiğini oluşturan unsurlardan biri Rusların Kırım Türklerini sürgüne göndermeleridir. Hayvan vagonlarında yapılan uzun yolculuk, ağır yolculuk koşullarına dayamayıp ölenlerinin cesetlerine yapılan muamele, yolculuk sonrası esir kamplarında, mezar evlerde, pamuk tarlalarında gençliliği, huzuru, mutluluğu bilmeden geçen ömürlerinde yine de umudu kaybetmeden yaşamaları, *Rozalya Ana*'nın ağzından eserde şöyle anlatılır:

Bizi o kara vagonlara tıkip sürdüklerinde ben beş yaşındaydım. Bir ayda vardık oralara. Yollarda ölen ölene Gülşah Bala'm. Atardılar öleni hayvan yavrusu gibi yolun bir kıyasına. Taşıdığımız canın kıymeti işte bu kadardı. Sonra vardık Semerkant'a. Anamı babamı pamuk tarlalarına aldılar. Yer altındaki barınaklarımız mezardan farksızdı. Ciğerlerimiz, derilerimiz birbirine yapıştı toprak altında bu yüzden kırılan çok oldu. Nice zaman sonra

çıktık yeryüzüne Bala 'm. Öyle alışmışız ki o mezar evlerine, yeryüzünü yadırgadık, huyumuz suyumuz değişti. Artık ağlamayı inlemeyi bıraktık, gençtik körpeydi, ağlamayı inlemeyi bıraktık... İştahlandık, hırslandık (s.15 – 16).

Çoğu Tatar'ın gönderildiği, Urallar'daki Sverdlovsk bölgesindeki toplama kampları, en basit gereksinimlerden yoksun, yaşam şartları perişan ve çalıştırılmak istendikleri iş koşulları çok ağırdır. Sonuç olarak, sürgünden birkaç yıl sonra, 60,000'den fazlası çocuk olmak üzere, Tatarların %46'sı sürgün hayatına dayanamamıştır ve ölmüştür. (Kireççi - Tezcan 2005: 47- 50). Eserde yer alan sürgün yaşamı Rozalya Ana şu sözleriyle anlatır:

Sonra vardık Semerkant'a. Anamı babamı pamuk tarlarına aldı. Yer altındaki barınaklarımız mezardan farksızdı. Ciğerlerimiz derilerimiz birbirine yapıştı toprak altında çok kırılan oldu bu yüzden. (s.16)

2.2 Türkçe Yasağı

Kırım Türkçesi'nde yazılmış her tür kitap ve yayın Kırım'daki ve Sovyetler Birliği'ndeki diğer kütüphanelerden toplanarak imha edilmiştir. Bahçesaray ve Canköy şehirlerinin isimlerinin dışında, Türkçe isim taşıyan yüzlerce şehir, kasaba ve köyün adı Rusça olanlarla değiştirilmiştir. 1944'ten 1980'lerin sonuna kadar Sovyetler Birliği'nde fiilen "Kırım Tatar" sözünün kullanılması dahi yasaklanmıştır. Ansiklopedilerden ve tarih kitaplarından Kırım Türklerine dair maddeler tamamen çıkarılmıştır. Başka bir ifadeyle, Kırım Türkleri resmi literatürde adeta geçmişte ve hâlihazırda mevcut olmayan bir halk haline getirilmiştir (Kırımlı 2002: 461- 462). Sürgünün ardından Kırım Türklerinin milli kimliğini ve milli varlıklarını silmek isteyen Ruslar, Türkçe isimleri yasaklayıp Rusça isimlerle değiştirirler. Hikâyede bu durum Rozalya Ana'nın ismiyle anlatılır. Rozalya Ana'nın annesi ninesinin adı olan "Raziye" koymak ister fakat nüfus memuru bu isteği görmezden gelip Türkçeyi ve Türklüğü anımsatmayacak bir isim koyar.

Rozalya, Rozalya... Sana bu adı kim verdi? Anam Raziye olsun istermiş. Ninemin adımıymış.. Lakin Urus, yazıvermiş nüfusa Rozalya diye... Rozalya, Raziye'den daha güzel demiş... Anamla babamın da kulaklarına hoş mu gelmiş ne, Rozalya olup çıkmışım (s. 17).

2.3 Malların Müsadere Edilmesi

Sürgünle birlikte Kırım'da, Kırım Türklerinden kalan bütün mallar yağmalandığı gibi, Türk-İslam geçmişine ait bütün tarihi binalar, abide ve eserler yerle bir edilmiştir. Han Sarayı'nın haziresinin bir kısmının dışında, hiçbir Müslüman mezarlığı bırakılmamıştır. Kırım'da, Kırım Türklerinden boşalan yerlere, 1944 yazından itibaren Sovyetler Birliği'nin diğer bölgelerinden getirilen Rus ve Ukraynalı nüfus iskân edilmiştir (Kırımlı, 2002: 462). Rozalya Ana, Kırım Türklerinin, sürgün edildiklerinde henüz beş yaşındadır. Bir akşam kapıya dayanan Rus askerleri, çok kısa süre içinde hazırlanmaları ve yanlarına çok az eşya almalarına izin verileceğini söyler. Tüm malları müsadere edilmiş, evlerine Ruslar ve Ukraynalar yerleştirilmiştir. Malları üzerinde hiçbir hak talepleri kabul edilmemiştir. Bu nedenle Kırım'a dönüşlerinde yeni evler yapmak durumunda kalmışlardır. Hikâyede, ana kahramanın hayallerinde kalan evi üzerinden Kırım Türklerinin mallarının müsadere edilişi şu şekilde anlatılır:

Ey ana anlatsana, o sizin büyük evi?

Bu büyük ev Rozalya 'nın baba ocağıydı ve közü yüreğini dağardı hatırladıkça- (...)

-Balaban bizi savaştan göçürdüler ya, işte o zamandır bu zamandır bir daha içine giremedik... Şimdi içinde Ruslar otururlar... Koca kütükler yakıp ısırırdık hani saraydan farksızdı (s.15).

2.4 Ana Yurda Dönüş

Tatarlar, sürgünde, 1953'te Stalin'in ölümüne kadar oldukça çetin koşullarda yaşamıştır. Yerleştirildikleri bölgelerde de şiddetli kısıtlamalara maruz kalmışlardır. Seyahat yasağı, eski partizanlar için 1954'te ve tüm Tatarlar için Nisan 1956'da kaldırılmıştır. Ancak bu karar, Tatarların SSCB'nin çoğu diğer bölgesine yerleşmesini zorlaştıracak biçimde kamuoyundan gizlenmiştir. Kırım'a dönüş hakkının elde edilmesine dönük eylemler düzenlemişlerdir. 9 Eylül 1967'de, Tatar bölgelerinde yayınlanan resmî kararnameyle Kırım Tatarları'nın durumu kısmen iyileştirilmiştir. Kararname, sürgünün haksız olduğunu belirtmekle birlikte, sürgün edilenlerin, yeni ikametlerinde kök saldıklarını vurgulamış, geri dönüşü engellemeye çalışmıştır. Fakat Kırım'a dönüş yasağı, yerel makamlara gönderilen gizli bir kararname ile devam etmiştir. Kararnamenin üstü kapalı diline aldanan ve girişlerine dair resmî karardan bihaber olan birçok Tatar, kendi imkânlarıyla Kırım'a dönmüştür. Dönenlerin hepsi, açıkça Moskova'dan gelen emirler üzerine, dönenlerin kayıtlarını yapmayı reddeden Kırım yerel makamları tarafından sert tepkiyle karşılanmıştır. Dönenler, kayıtları yapılmadıkça Kırım'da yaşayıp, çalışmamışlar, geri dönmeye zorlanmışlardır. Sadece 1968'de, 10,000 kişiye varan bir grup tekrar zorla yarımadadan kovulmuştur. Kırım Türklerinin durumu, ancak 1980'lerin ikinci yarısında, Gorbaçov'un Glasnost ve Perestroika'sıyla devlet politikalarının liberalleşmesi sonucu değişmiştir (Kireççi ve Tezcan, 2005: 52- 54). Hikâyede geriye dönüşün anlatımı, şehrin dışında çamurlu bozkırda kıt kanaat yapılan evlerin bitimine izin verilmeyeceği endişesiyle evlerini bitirebilmek arzusu arasında gidip gelen Rozalya Ana ve komşuları üstünden yapılır. Rozalya Ana ve komşularının bir hayali de pazarda soğuktan kurtulmak için dükkân açmaktır fakat Rusların buna izin verip vermeyeceği konusunda kaygıları vardır. Bu insanlar için vatanlarına ev yapmak oldukça önemlidir. Evlerini tamamlamaları vatanlarına tekrar kök salmalarının sembolüdür çünkü. Bu uğurda kendi canlarını bile önemsiz saymışlardır. Yazar, hikâyenin başkahramanı evleri için mücadelesini şu şekilde anlatır:

- Şu evlerimiz, yurdumuz Kırım için birinin kendini feda etmesi iyi mi olur, kötü mü? Kibritini ver Batur Can

(...)

Rozalya Ana, uzun boyu ve gülcü gövdesiyle birkaç adım öne çıktı.

- Ya kırk dördüncü yılda elimizden aldığınız evlerimizi verin, ya da çekip gidin buradan. İlişmeyin evciklerimize. Yok eğer ilişeceğiz dersiniz iste su tenekedeki nefti üzerime döküp kendimi yakacağım (s.18- 19).

Sevinç Çokum' un Kırım Türklerinin, Rusya devlet başkanı Stalin'in emriyle II. Dünya Savaşı esnasında Almanlara yardım ettikleri gerekçesiyle 1944 ile 1980 yılının ortalarına kadar ki süreçte yaşadıkları sürgün hayatı, siyasi suçlu sayılıp esir kamplarında çalıştırmaları, mallarının yasalarla ellerinden alınması, isimlerine kadar uzanan Türkçe yasağı, kısıtlı da olsa geri dönüş izni verilmesi gibi olayları kapsayan siyasi süreç, arka plana alınarak hikâye türünün imkânlarıyla tarihi gerçeklerle birebir örtüşecek şekilde anlatılmıştır.

SONUÇ

Sevinç Çokum, eserlerinde Türk toplumunun sosyal yapısını irdeleyen, geçmişten günümüze gelirken neleri koruyup neleri yitirdiğini eserlerinde temel soru yapan hikâye ve roman türünde önemli eserler vermiş bir yazardır. Sosyal yapıyı sorguladığı eserlerinde bazen günümüzü sorgulamak için geçmiş zamanı tercih eden yazar, kültür ve yaşayışını sorguladığı Türk insanını Anadolu coğrafyası ile sınırlamaz. Türklük mozağinin parçaları sağdığı Dış Türklerin sorunlarını, onlarla ilgili siyasi ve sosyal gelişmeleri bu mozaği sağlam tutmak için eserlerinde işlemiştir.

Sevinç Çokum'un *Rozalya Ana* adlı hikâyesi, II. Dünya Savaşı sonrasında Almanlara yardım ettiği gerekçesiyle Stalin tarafından bir gece içinde Kırım Türklerinin haksız bir ithamla, insani koşullarda yapılmayan tren sevkleriyle sürgün kamplarına gönderilişini, bu kamplarda çetin çalışma koşullarına rağmen hayata tutunuşunun sonrasında vatanlarına geri dönüşünü, Kırım'da yeniden kök salıplarını siyasi ve sosyal süreçleriyle anlatır. Yazarın, Kırım ziyareti sırasında sürgüne maruz kalan halkın ve Kırım kökenli eşinin ailesinin anlatımları ile kendi gözlemlerinden yola çıkarak yazdığı hikâye II. Dünya Savaşı sonrasındaki elli yıllık Kırım Türk tarihinde yer alan acı olayları edebi bir incelikle anlatır. Çokum, eserde Kırım Türklerinin, ekonomik durum, çalışma ve yaşam koşulları, göç olgusu, örf ve ananeye bağlılıkları, bütün siyasi baskı ve zulümlere rağmen öz desenlerini kaybetmemelerini ve günlük yaşayışlarına dair pek çok ayrıntıyı *Rozalya Ana* ve komşularının hikâyesi üstünden anlatır. Eserde bitirilmeye çalışılan evler vatan kavramıyla sembolize edilmiş, *Rozalya Ana*'nın bu evleri yıktırmamak için canını ortaya koyması dirayetli, vatanını sahip çıkan Türk kadının ve Türk mitolojisinde önemli bir yere sahip, Türk soyunu koruyan dişi kurt efsanesinin esere yansımadır. Çokum, elli yıllık bir zaman dilimini *Rozalya Ana*'nın anılarına geri dönüşlerle işlemiş ve bu zaman dilimi boyunca Kırım Türklerin hem sosyal yaşamına ait hem de siyasi tarihe ait bilgileri arka plana alıp insani duyarlılığı ön plana çıkararak edebi incelikle anlatmıştır. Çokum, böylelikle Türk örf adet, gelenek-göreneklerinin bir esere konu olabileceğini de ortaya koymuştur.

KAYNAKÇA

- Ayata, Y. (2004). Dış Türkler, Kırım, Vatan ve *Rozalya Ana*. *Arayışlar İnsan Bilimleri Araştırmaları* 12: 45- 51.
- Baran, E. (2004). Sevinç Çokum ile Söyleşi: Yazmak İnsanın Kendisiyle Savaşındır, *Akıl ve Bilmin Aydınlığında Eğitim Dergisi*. 51: 33- 39.
- Çokum, S. (2005). *Rozalya Ana*. İstanbul: Ötüken.
- Karakurt, D. (2011) *Türk Söylenceleri Sözlüğü* (e-kitap) https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/34/Turk_Soylence_Sozlugu.pdf.
- Kırımlı, H. (2002). *Kırım*. Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Kireççi, M., Tezcan, S. (2015) *Kırım'ın Kısa Tarihi*. Ankara: ASEM.
- Kocakaptan, İ. (1989). Sevinç Çokum ile Dış Türkler Üzerine Sohbet. *Türk Edebiyatı*, 189: 3-4.
- Kolcu, A. (2010) *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı II*. Erzurum: Salkım Söğüt.
- Sapmaz, S. (2012) Sevinç Çokumun Eserlerinde Dil ve Üslup, Ahi Evran Üniversitesi. Kırşehir. (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi)
- Ünlü Ö. (2000 – Aralık). Ruh Dünyamızda Bir Gezinti *Rozalya Ana*. *Hece*, 48: 35-38.
- Togan, Z. V. (1969). Bozkurt Efsanesi. *Bozkurt Mecmuası*, Özel Sayı. www.altayli.net/bozkurt-efsanesi.html (23.04.2017)
- http://www.kirimdernegi.org.tr/kirim_bayragi. (22.04.2017)
- <http://azerdict.com/az/izahli-lugat/incinar>. (19.04.2017)

GÜRSEL KORAT'IN ZAMAN YELİ, GÜVERCİNE AĞIT VE KALENDERİYE ROMANLARINDA ZAMAN KAVRAMININ ÜÇ FARKLI YANSIMASI ÜZERİNE BİR İNCELEME

The Analysis on the Three Different Reflections of Time Concept in Zaman Yeli, Güvercine Ağıt and Kalenderiye Novels of Gürsel Korat

GÜRHAN ÇOPUR

Ardahan Üniversitesi

Öz: Çağımız insanının muzdarip olduğu manevi problemler içerisinde değerlendirilen ve edebi eserlerde sıkça yer alan varoluşsal tükenişler ve bireyin yaşamı-evreni anlamlandırma/sorgulama çabalarını tarihsel düzleme taşıyarak romanlarında işleyen Gürsel Korat, Çiftaslan dörtlemesinin ilk üç eserinde zaman kavramını felsefi ve varoluşsal açıdan irdeler. Zaman Yeli, Güvercine Ağıt ve Kalenderiye romanlarında zaman, asli özelliğinden sıyrılarak izleksel bir yapıya bürünür ve bireyin tükenişine ortam hazırlayan yıkıcı yönünü göstererek kahramanın trajedisinin okura yansımada etkin bir role bürünür. Romanlarda yer alan kahramanlar; Haydar, Saruca Abdal, Hristo, Mahzun Yusuf ve Bahri Efendi zamanın döngüsellığı ve önlenemez olan kaderi yaşamların üzerine yönlendirmesi sonucunda birbiriyle bağlantılı fakat farklı zamanlarda vaka bulan trajedilerin öznesi olurlar. Günümüz insanının yaşamının en büyük açmazlarından olan varoluş sorunsalını günümüzden yüzyıllar öncesinde yaşayan karakterler üzerinden kurguya yansıtan Gürsel Korat günceli, tarihsel olanla harmanlayarak insana dair olan kavramların insanın bulunduğu her zaman diliminde varolduğunu vurgular. Bu çalışmada Gürsel Korat'ın Kapadokya Serisi romanlarından Zaman Yeli, Güvercine Ağıt, Kalenderiye romanları, varoluşsal boyutuyla zaman izleği çerçevesinde incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Gürsel Korat, Zaman Yeli, Güvercine Ağıt, Kalenderiye, roman.

Abstract: Gürsel Korat who examines in his novels the existential exhaustions, which is often included in literary works and assessed among the contemporary psychological problems that our aged people suffer from and by bringing the efforts of the individual to understand / question the life / universe into historical level, explores the concept of "time" from philosophical and existential perspectives in the first three novels of his group of four novels named Çiftaslan tetralogy. The concept of "time" in his novels, Zaman Yeli, Güvercine Ağıt and Kalenderiye, turns into a thematic structure by taking away from its original feature, and plays an active role in the reflection of the hero's tragedy to the reader by showing its destructive side that prepares the environment for the exhaustion of individual. The heroes of his novels, Haydar, Saruca Abdal, Hristo, Mahzun Yusuf and Bahri Efendi, become the subject of the tragedies linked to each other but occurred at different times, as a result of the cyclical nature of time and the unavoidable destiny directing on life. Gürsel Korat, who reflects the problem of existence, which is one of the greatest dilemmas of today's human being, to the fiction through the characters who lived centuries ago, emphasizes that the concepts related to human beings exist in all periods of the time in which human beings are present, by blending the contemporary ones with the historical ones. In this study, the novels named Zaman Yeli, Güvercine Ağıt, Kalenderiye from Gürsel Korat's Çiftaslan Tetralogy will be examined within the frame of time-theme through existential dimension.

Key words: Gürsel Korat, Zaman Yeli, Güvercine Ağıt, Kalenderiye, novel.

GİRİŞ

Gürsel Korat'ın çiftaslan serisi romanları. İnsanlığın varoluşundan bu yana süregelen birçok soruyu, kişisel yaşamları yok eden tükenişlerini yani varoluşsal yönleri olan izlekleri tarihi fon üzerinde irdeler. Romanlarını, titizce, olay örgütleyici üsluptan uzak tutarak insanı ve onu ilgilendiren düşünceleri, olayları irdeleyen yazar için Tuğba Çelik'in ifadesi dikkat çekicidir: *Korat, yalnızca varoluşçuluğu değil, pek çok felsefe konusunu romanlarına sindirmiş bir yazar olarak, romanlarında okurunu benlik sorgulamalarıyla baş başa bırakmıştır.* (Çelik, 2011: 55). Gürsel Korat'ın romanlarında yer alan felsefi sorgulamaların başında “Zaman” ile ilgili sorular ve zamanı sorgulayan kahramanları gelir. Zamanın tanımını ve insan üzerindeki etkilerini romanlarında farklı şekillerde irdeleyen yazar, tarih dekorundan faydalanarak bu sorgulamaları kahramanlarının yaşamları aracılığıyla okura sunar.

Evrenin ve evrende yer kaplayan bütün maddelerin, canlıların başlangıcını, yaşayışını ve sonunu imleyen zaman, birçok bilim dalının ilgilendiği bir kavramdır. Her şeyin başlangıç ve son karşılığıyla bağlandığı dünyada zamanın çeşitli tanımları yapılmış ve bu tanımlamaların sonucunda zaman farklı boyutlar kazanmıştır. İlk insanlar zaman ile ilgili olarak güneş, ay ve yıldızları incelemiş, kimi toplumlar animizm çerçevesinde bunlara kutsiyet atfetmişlerdir. Mısırlılar Güneş, Ay ve yıldızların hareketlerine dayanarak zamanı açıklamışlardır. Platon zamanı: “*sonsuzluğun bir resmi ya da gölgesi*” (Topakkaya, 2012: 13) olarak tanımlar. Evrendeki varlığın zamanın dışında tutulamayacağını savunan Platoncu görüş, evrenin varoluş ve yok oluş dizgesinde zamanla ilintili olduğunu savunur. Aristo, zamanı bölünebilir bir şey olarak ele alıp şimdiki/geçmiş şeklinde ikiye ayırır. Aristo, değişme ve hareket olmadan zamanın var olamayacağı fikrini savunur. Augustinus zamanı açıklarken, zaman ve birey ilişkisine şöyle değinir: “*Demek ki zamanın kendisini sen yaptığına göre, senin bir şey yapmadığın bir zamandan söz edilemez.*” (Aristoteles, Augustinus, Heidegger, 1996: 47). Norbert Elias, zaman kavramının tanımını: “*iki ya da daha fazla, sürekli hareket halindeki olaylar içindeki dilimlerin başlangıç ve bitiş pozisyonların ya da bu pozisyonlar arasındaki süreleri birbirleriyle ilişkilendirme*” (Elias, 2000: 23) olarak tanımlar. Zaman, bir şeyleri yaratma veya ortaya koyma yetisine sahip değildir. O, var olana içkin bir durumdadır. İnsan, kendi dünyasını yaşarken zamanını da bir bakıma kendisi kurmuş sayılır. Heidegger, zamanı varlık ve varoluş bağlamında ele alırken, Dasein'in varlığının olgusal bir yaşam çerçevesinde zamanla bağlantılı olduğunu, ilk filozofların bahsettiği hareket-zaman ilişkisinden ziyade “*varlığın içinde ya da varlığın dışında bir şey olmadığı için zaman ancak varlığın kendi hakikatidir*” (Çüçen, 2003: 112) fikrini öne sürer. Somut bir kavram olmayan zaman, onu tanımlamaya çalışan kişiyi de fenomenolojik ve ontolojik disiplin çerçevesinde yorumlamaya yönlendirir.

Zamanın her canlı için aynı ölçüde ilerlemesi, zamanın dondurularak anları daha uzun yaşamak, geriye dönüşler yaparak olmuş olanların kaderini değiştirmek vd. gibi düşünceler antikçağdan günümüze insanların ilgisini çekmektedir. Edebi eserlerde yazar, kurgunun getirdiği imkânları kullanarak zamanı istediği şekilde yaşatır, parçalar. Yaratıcı muhayyilenin imkânları çerçevesinde bunu yapmakta özgür olan yazarlar, felsefi yönü ağır basan eserlerde zaman kavramını çoğu kez ontolojik bir bütünün parçası olarak kullanırlar. Böylelikle bireyin yaşamı anlamlandırma çabası, kendini gerçekleştirme ve varoluş kaygıları zaman unsuruyla sentezlenerek çeşitli izlekler çerçevesinde sorgulamalar yapılır. Edebi ürünlerdeki zamanı kabul gören inceleme yöntemlerine dayanarak sosyal zaman, tarihi zaman ve kişisel zaman olarak incelemek mümkündür. Kahramanların zamanı algılayışları ve içerisinde buldukları epizotlar bütünü/serüvenleri ile tamamlanan zaman kavramı tam anlamıyla yazarın kurgudaki hâkim/yaratıcı konumuna bağlıdır denilebilir. İncelediğimiz romanlarında zamanı dikey manada irdeleyen Gürsel Korat, zaman

kavramını kahramanları aracılığıyla varoluşsal açıdan sorgular. Korat'ın eserlerine bütüncül bir gözle baktığımızda bahsi geçen tartışmaların çağlar ötesinden gelen ve cevabı halen tartışılan sorular olması göze çarpar ve romanların ana matrisini de bunları oluşturur denilebilir. Korat'ın incelediğimiz romanlarında zaman kavramı kendini farklı boyutlarda açılmaya çalışarak anlatıların yapısında bulunan temel çatışmaların yansıdığı KORA şemasında (Korkmaz, 2002: 273) kavramsal düzlemde karşı değer grubunda yer alırken; kahramanları edilgen bir yapıya büründürerek yaşamlarında yok edici/ezici bir role bürünür. Zamanla bir hesaplaşma ve zamanın getirdikleriyle mücadele içerisinde olan kahramanlar, dünyayı algılayışları ölçüsünde; zaman nedir, yaşamımızdaki tahakküm sahibi zaman mıdır, benim zamanımla hayvanın, bitkinin zamanı aynı mıdır? Sorularını sorarken Tanrının zamanını ve insanın zamanını ve aradaki aşkın bağı anlamaya çalışırlar.

Yıkım Getiren Zaman

Geçmiş ve gelecek diye bi şey yok

Zaman Yeli, s. 124

Zaman Yeli romanının başkişisi Haydar, ne olduğunu tam olarak idrak edemeden girdiği bir isyan hareketinin neticesinde ailesini, yöneticiliği ve gücünü kaybettikten sonra yaşamı ve buna ilişkin olarak Tanrıyı; daha açık bir ifadeyle önceki yaşamında kabullendiği bütün değer dizgelerini sorgulayan, inancını yitirmiş bir insan olarak karşımıza çıkar. Zaman karşısında edilgen bir konumda olan Haydar, zamanın tanımladığını düşündüğü dünyayı Tanrı-Zaman-İnsan kavramları çerçevesinde kurduğu inanç üçgeninde inkâra yönelir. Bu inkârın temel sebebi zamanın getirdiklerinin Haydar için hep trajik olması ve onu günden güne kötü olana sürüklemesidir. Haydar, “*mitik bir öteki imgesinin, yaşanan gerçekliğe transferi*” (Korkmaz, 2008: 167) olarak romanda bir simge değeri temsil edecek ve serinin diğer romanlarında insanlar tarafından kendisine mitik özellikler yüklenecek ve bir yüce birey/bilge olarak anılacaktır. Bütün bu trajedinin, kendince, tek sorumlusunu bulan Haydar’a göre; Tanrı onu yalnız bırakmış ve Moğollar’a karşı giriştiği adalet savaşında terk etmiştir. Ailesi elinden alınmış, çocukları tarafından tanınmamış ve bir meczup gibi kendisini/kimliğini insanlara kanıtlayamaz hale gelmiştir. Çaldığı kapıların yüzüne kapanmasının ardından yaşamını ve zamanı değerlendirdiği şu sahne Haydar’ın zaman karşısındaki duruşunu açıklar niteliktedir: “*Zamanın geçişi, duruşlara benziyor. Biraz önce alımda duran elim sanki şimdi dizimin üstünde değil; sanki hareket denen şey yalan. Sanki zaman diye bir şey yok. Geçmiş ve gelecek diye bi şey yok, ‘şimdiki zaman’ da yok. Madde yer değiştiriyor; biz de buna zaman diyoruz.*” (Korat, 1995: 124). Bu ifade, romanın başkişisi olan ve serinin diğer romanlarında bir simge değere dönüşecek olan Haydar’ı, kahramanın ruh halini ve romanın ana izleğini yansıtır. Yokluk; bireyin çaresizliğinde, ne olduğunu bilmeden tutunmaya çalıştığı, çürük bir dal gibi onu vehmin derinliklerine düşmekten kurtaramaz. Haydar’ın bütün evreni ve inancı zamanın yokluğuyla hiçliğe atması yaşam karşısında bütün umutları tükenen bireyin yalnızlığını gösterir. Varoluş olanaklarının tükenmesiyle yokluğu yücelten Haydar, bütün trajedisinin sorumlusu olarak zamanı görür. Olumsuzladığı zamanı; *Madde yer değiştiriyor; biz de buna zaman diyoruz* cümlesiyle kendi ruh hali çerçevesinde tanımlayarak gerçeklikten ve manevi yıkımdan kaçmaya çalışır.

Mitik Trajedinin Aktarıcısı Olarak Zaman

Tanrı yok Kainat var!

Güvercine Ağıt, s. 65

Yazarın ikinci romanı *Güvercine Ağıt*, farklı yaşamlarda ve farklı insanların suretlerinde aynı trajedinin yaşandığı bir romandır. Saruca Abdal, yıllar önce halk tarafından mitleştirilen Haydar ile karşılaşmış ve bu karşılaşmanın etkisinden kurtulamamıştır. Haydar ile arasında geçen diyalogu esasına duyduğu ürkütücü sözlerin etkisinden kurtulamaz; bu sözlerin bir delinin sayıklamaları olmayacak kadar bilgelik dolu olması karşısında ürker. Sarucanın korkusunun bir nedeni de Haydar gibi bir sona uğramaktır. Saruca, Haydar ile olan sohbetinden öylesine ürker ki; “*kendini o adamın hayalinin önünde bile hala güçsüz bulur*” (Korat, 2009: 66). Düşündükçe korktuğu bu adamın maneviyatı kahramanı çok etkiler. Kalenderilik yolunu adabınca yürümüş, marifet mertebesine kadar ulaşmış olmasına ve şeyhlik mertebesinde görülüp kendisinden keramet beklenmesine rağmen Haydar ile olan diyalogundaki soruların cevabını bulamamaktan ve “*Tanrı yok Kainat var!*” (Korat, 2009: 65) diye bağırarak divanenin (Haydar) haklı çıkmasından korkar. “*Zaman nedir? Hakikat, zamanın çemberinde mi gizlidir, yoksa hakikat amaçsız varlığın insan tarafından kavranma şekli midir? Zamanı yalnızca insan mı bilir, hayvanların zamanı var mıdır, zaman yokken madde var mıdır?*” (Korat, 2009: 67). Bu soruların cevabını bulana dek tarikatında hak ettiği mertebeyi kendince yok sayarak tevazu gösteren Saruca, bir çok soruyu bir kenara bırakarak zamanın ne olduğunu anlamaya çalışır. Zamanın Tanrı niteliğinde bir kudretinin olması ya da Tanrının gerçekten de olmayıp her şeyin bir zaman rüzgârı neticesinde gerçekleştiği ihtimalini düşünür. Ne var ki Saruca, çiftaslan dergâhının başındaki kişi olan ve onu aşk aracılığıyla manevi anlamda dolayımlayarak norm karakteri özelliğine bürünecek olan kişi olan Gülbeyaz’ın vahşice katline tanık olduktan sonra yaşamı boyunca peşinden gittiği her şeyin boş bir uğraştan ibaret olduğunu, Tanrının Haydar’ı yalnız bıraktığı gibi kendisini de yalnız bıraktığını düşünür. Şahit olduğu olaylar neticesinde inandığı değerleri ve sığındığı maneviyat yerle bir olur ve hiçleşen düşünce dünyası yıkıma uğramış ruh halinin etkisiyle okura aktarılır: “*Sonsuz ve amaçsız madde, biçimden biçime girmekte idi, buna zaman denmekte idi(...)*” (Korat, 2009: 242). Roman serisi boyunca biçimden biçime giren trajedi daha önce Haydar iken şimdi Saruca olur ve aynı trajik son farklı bir biçimde döngüye uyar. Zamanın döngüsellğine yenik düşerek elinden kanlı bir şekilde alınan aşk ve umutlar Saruca Abdal’ı ruhsal yıkım ve sonunda sessiz bir ölümle baş başa bırakır.

Anlamlandırılmaya Çalışılan Zaman

Bizim şimdi didiğimiz vakit ise, ayıdıldığı an bile geçmiş olur.

Kalenderiye, s. 204

Serinin üçüncü romanı *Kalenderiye*’de de zaman parçalanmış bir halde; fakat serinin diğer iki romanındaki trajik döngünün eyleyeni olur. Okurun karşısına menkıbevi bir yaşam yüklenerek bir mit olarak çıkan Haydar ve Saruca Abdal, zaman karşısındaki edilgenliğin temsili olarak Bahri Efendi, Mahzun Yusuf ve Manzoni’nin yaşamlarında birer ibret vesikası olarak varolurlar. Sürekli devinim halindeki zaman, bu üç kişinin yaşamlarını ve sorularını bir araya getirerek yaşamı, inancı ve dünyayı anlamlandırma konusunda kesiştirir. Kapadokya’da yaşadıklarının ardından bütün mallarını satıp inzivaya çekilen Manzoni, oğlu Hristo’ya zamanın döngüsellliğini; *Sator Arepo tenet opera rotas* (Korat, 2008: 40) Cümlesiyle ifade eder. Bu cümle soldan sağa ya da sağdan sola okunduğunda aynı şekilde okunur. “*ekinci arepo yorulmadan çalışır.*” (Yıldız, 2008: 2) anlamındaki bu palindrom, Hristiyan terminolojisinde sıkça kullanılır. İfade, romandaki kurgusal düzlemde başlangıç ve sonun ancak Tanrıya olacağı, gelinen ve dönülenin de yalnızca Tanrı olacağını bildirir. Manzoni, bu ifadeyi şöyle açıklar: “*Başlangıç ve son, alfa ve omega tanrıdır, döneceğimiz yer de orasıdır.*” (Korat, 2008: 40). Mahzun Yusuf ise romanda zaman hakkında görüşleri olan bir diğer karakter olarak Tanrı ve Zaman hakkında şu ifadeyi kullanır; “*O her şeydir. Her şey olanın zamanı bilinemez. Anın zamanı ebedi*

*şimdi*dir. Bizim şimdi didiğimiz vakit ise, ayıldığı an bile geçmiş olur.” (Korat, 2008: 204). Manzoni, başlangıcın ve sonun yalnızca Tanrıya olacağını söylerken Yusuf, Tanrı'nın zamandan münezzeh oluşunu vurgular ve insanın kudretini aşarak akıp giden zamana işaret eder. Zamanın ontoloji ve inanç boyutundaki yorumlamaları yapılırken romanın ana matrisinde yer edinen zaman ve zamanın döngüsellığı meselesi, üç farklı zaman dilimindeki üç farklı beden aynı trajediyi nasıl paylaştığını okura aktarır.

Üç sayısının zaman üzerindeki izdüşümü ve üç kişinin yaşamlarının kesiştiği ortak sorular *Kalenderiye*'yi şekillendirir. Zamanı kollayan Mahzun Yusuf, üç farklı evrede üç farklı kişi olur. “Ölümlü varlığın varlık tarzı zamandır” (Levinas, 2006: 54). Görüşüne uygun bir şekilde farklı görünümlere bürünerek zamanın değişimini bedeninde ve kişiliğinde yansıtan Yusuf, değişen zamanın değiştirdiği yaşamlara gönderme yapar; fakat Bahri ile tanışması zamanın sadece bir döngüyü sunduğunu; kendisinin de bu döngünün birer unsuru olduğunu fark etmesine aracı olur. Kalender kelimesi, romanda takvim anlamındaki Calendar sözcüğüyle ilişkilendirilir. Zamanın ne olduğu konusunda kendi dünyaları ve meşrepleri çerçevesinde tanım yapan kalenteri dervişler, zaman-insan ikilisinin tanımlamasını dinsel bir boyutta tanımlayan ve bunun önemine yaşamı boyunca şahitlik eden bir tüccar ve devşirme ocağında yetişmiş, İslamiyet'e tam olarak ısınmasa da tasavvufa kıymet veren bir yöneticiden oluşan üç farklı yaşam zaman vesilesiyle aynı noktada kesişir ve bu kişiler benliklerini zamana bağlı olarak tanımlarlar; “Her tarihsel varlık, tarih öncesi insanlığın büyük bir parçasını kendinde taşır.” (Eliade, 1992: 20). İlk insandan bu yana süregelen arketipik sembolizasyona gönderme yapılarak denilebilir ki; bir takım şahsi ve toplumsal özellikler insanlığın ortak bilincinde ölümsüzlüğe sahiptir.

İncelediğimiz romanların ana izleklerinde birisi de zamanın değişmeyen birçok yıkımı ve düşüncüyü döngüsel bir biçimde coğrafya ve inanç farkı gözetmeksizin insanlığın kaderine serpmesidir denilebilir. *Kalenderiye*'deki kahramanlar, serinin önceki romanlarında yer alan kahramanlarla ve onların trajedileriyle benzerlik gösterirler. Zaman ve kahramanlar üzerinde estirdiği yel, birbirinin yaşamından habersiz olan üç farklı insanı çiftaslan, Haydar simgeleri ve hakikat arayışı üçgeninde buluşturarak hayatın anlamını düşünmeye/sorgulamaya yöneltir.

SONUÇ

Gürsel Korat'ın incelediğimiz romanları, zamanın ontolojik boyutuyla sorgulandığı romanlardır. Yazar, kahramanları ve onların yaşam çizgisinde zamanın yıkıcı boyutunu sorgulayıp kahramanların serüvenleri çerçevesinde tespitler yaparak böylece kararı okuyucuya bırakmıştır. Böylelikle romanın bir öğretici metin olmasından sıyrılarak kurgusal bir olaylar dizgesi olmasını sağlamıştır. İnsanlık tarihinin başlangıcını dahi belirlerken ihtiyaç duyulan zaman kavramını insani algılar çerçevesinde irdeleyen yazar, zamanı kader, Tanrı ve birey arasında etken bir role büründürür. Klasik tarihi roman çizgisinden bir hayli uzakta olan ve tarihsel gerçeklikleri anlatmaya mesafeli duran eserler, günümüz insanının tükenişlerinin, sıkıntılarının ve sorgulamalarının insanın olduğu her çağda olduğu gerçeğini başarılı bir şekilde yansıtır.

KAYNAKÇA

- A., A., H., *Zaman Kavramı*, Çev. Saffet Babür, İmge Kitabevi, 1996 İstanbul, s. 47.
- ÇELİK, T. (2011). Gürsel Korat'ın Tarihsel Düzlemli Romanlarında Varoluşçuluk, *Mersin Üniversitesi Dil ve Edebiyat Dergisi*, 8/1, 41-76, s. 55.
- ÇÜÇEN, A. (2003). *Heidegger'de Varlık ve Zaman*. İstanbul: Asa Kitabevi.
- ELİADE, M. (1992). *İmgeler Simgeler*, (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay). Ankara: Gece Yayınları.

- ELİAS, N. (2000). *Zaman Kavramı*, (Çev. Veysel Atayman). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- KORAT, G. (1995). *Zaman Yeli*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- KORAT, G. (1999). *Güvercine Ağıt*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- KORAT, G. (2008). *Kalenderiye*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- KORKMAZ, R. (2008). *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*, Ankara: Grafiker Yayınevi.
- KORKMAZ R. (2002). Romanda Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerlerin Görüntü Seviyeleri üzerine Bazı Öneriler, *Scholarly Depth and Accuracy- Lars Johanson Armaganı*, Ankara: Grafiker Yayınevi, s. 271-282
- LÉVİNAS, E. (2006). *Ölüm ve Zaman*, (Çev. Nami Başer). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- TOPAKKAYA, A. (2012). Zaman Kavramı Bağlamında Platon-Aristoteles Karşılaştırması, *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, Bahar, S. 13.
- YILDIZ, H. (2008). Bir Kelime Oyununu Tasnif Denemesi Türk Dilinde Palindromlar, *Dil Araştırmaları*, S. 2, Bahar.

MÜELLİFİ BİLİNMEYEN MANZUM BİR KURAN FALI

A Verse of the Quran Fortune Author of Which is Unknown

HALİL SERCAN KOŞİK

Celal Bayar Üniversitesi

Öz: Fal, insanoğlunun geleceğini öğrenme arzusunun bir neticesi olarak ortaya çıkan ve kendisine değişik toplum ve kültürlerde daima kolaylıkla yer bulmuş bir unsurdur. Onun tatbikinde farklı kültür ve toplumlarda çok değişik malzemelere başvurulmuştur. Bunlar içerisinde belki de en ilginç ve dikkat çekenini ise dinî metinlerdir. İnsanları en hassas yerlerinden yakalamakta usta olan falcılar, bunun için kimi zaman kutsal metinleri kullanmaktan dahi çekinmemişlerdir. Nitekim “gaybın anahtarlarının sadece Allah’ta bulunduğu”nu belirtip “falın şeytan işi bir pislik” olduğunu söyleyen İslam’ın kutsal kitabı Kuran-ı Kerim’in geçmiş asırlarda -ve günümüzde- bir fal malzemesi olarak kullanılması bunun en tipik örneğidir. Bilhassa, Osmanlı döneminde manzum, mensur veya manzum-mensur karışık pek çok Kuran fali metni kaleme alınmıştır. Bunlar içerisinde özellikle manzum olanların edebî bir kıymete haiz olmaları sebebiyle edebiyat araştırmacılarının göz ardı etmemesi gereken metinler olduğu aşikardır. Bu nedenle, biz de söz konusu çalışmamızda Fransa Milli Kütüphanesi’ndeki bir mecmua içerisinde bulunan Arap harfli manzum bir Kuran fali metnini tanıyıp inceleyerek edebiyat ve kültür araştırmacılarının dikkatine sunmak istiyoruz.

Anahtar Kelimeler: Fal, falcı, manzum Kuran fali, Osmanlı.

Abstract: Fortune telling is an element that emerged as a result of people’s desire to learn their future and has always found place to itself easily in different societies and cultures. Different materials have been used by different cultures and societies in its practice. Perhaps the most interesting of these is religious texts. Fortunate tellers who were talented in capturing people from their most sensitive feels sometimes used sacred texts for this purpose. Thus, the most typical example of this is the usage of the Quran, as a fortune-telling material in past centuries and nowadays, that says “And with Him are the keys of the invisible.” and that “... divining arrows are only an infamy of Satan’s handiwork.” In particular, during the Ottoman period, many text of the Quran fortune were written as verse, prose and mixed verse-prose. Among them, it is obvious that verse texts that they have literary value should not be ignored by scholars. For this reason, we also want to introduce and examine a verse of the Quran fortune, which is contained in a journal in the National Library of France, to the literature and culture researchers.

Key words: Fortune telling, fortune tellers, a verse of the Quran fortune, Ottoman.

GİRİŞ

Fal, bugün olduğu gibi geçmişte de insanların geleceklerini öğrenmek için başvurduğu en temel faaliyet olmuştur. Bu faaliyeti, her kültür ve toplum kendilerine özgül araç ve gereçlerle gerçekleştirmiştir. İnsanoğlu kimi zaman gökyüzündeki yıldızları izleyerek kimi zaman vücudundaki organların şekil ve hareketlerine bakarak kimi zaman da rastgele bir kitabı açarak o çok merak ettiği geleceğini öğrenmek istemiştir. Bu kaygıyla, savaş zamanları bile bazen fal vasıtasıyla belirlenmiştir.

İnsanların geleceğe ve bilinmeyene karşı olan büyük merakı gaptten haber aldığı söylenen birtakım kimselere yeni bir iş kapısı açmıştır. Aslında akla ve mantığa karşı

açılmış bir savaş olan fal, arayış zamanlarında merakını teskin etmekte zorlanan insanın tutanacağı en önemli dal olmuştur. Bunun en başta gelen sebebi de insanoğlunun ruhunda daima, bazen bir kahvenin tortusunda bazen de çanak içindeki bir suda işaretler olduğuna inanacak bir boşluğun bulunmasıdır. Bu boşluğu doldurma çabası, insanı çoğu zaman gelecekte haber verdiğini söyleyen bir falcının insafına bırakır. Bundan dolayı da hiçbir bilimsel ve akademik veriye dayanmayan fal olgusu, geçmişten bugüne değin her toplumun kültür ve folklorunun önemli bir malzemesi olmuştur. Buna ek olarak bir toplumdaki fala yönelenlerin sayısı dahi o toplumdaki pozitif düşüncenin geldiği nokta hakkında sosyolojik olarak değerli veriler sağlar ve insanların hangi niyet ve sebeplerle falcıların kapısını çaldığının belirlenmesi de toplum psikolojisi hakkında fikir edinilmesine yardımcı olur (Şenödeyici ve Koşık 2015: 72).

İnsanoğlunun fal için çeşitli malzeme ve uygulamalara yönelmesi zaman içinde farklı fal türlerini ortaya çıkarmış, bu fal türlerin bir kısmı da -haberleşmenin bu kadar kolay ve hızlı olmadığı toplum ve zamanlarda- diğer insanların da yararlanması ve bu bilgilerin sonraki kuşaklara aktarılması için yazıya geçirilmiştir. Bunun sonucunda da bugün Türk edebiyatında falname dediğimiz bir tür ortaya çıkmıştır. Falname, falın nasıl bakılacağını ve yorumlanacağını anlatan veya özel fal formülleri veren kitapların genel adıdır. Fal kitabı demek olan bu kelimenin yerine kimi zaman tefeülname sözcüğünün de kullanıldığına rastlanılmaktadır (Sezer 1998:15). Falla yakın alakalı olan ilimlerin de etkisiyle edebiyatımızda büyük gelişme gösteren falnameler bazen mensur bazen manzum bazen de manzum-mensur karışık bir tarzda kaleme alınmışlardır. Falnamelerin esasını öncelikle, içerisinde burçların konumlarına göre çeşitli yorumların yapıldığı yıldıznameler, sonrasında da Kuran falları oluşturur (Pala 2005:147). Kur'an falına olan bu büyük rağbetin en büyük sebebi ise onun fala ve falcıya duyulan şüphe unsurunu en aza indirgeyen bir fal türü olmasıdır (Şenödeyici ve Koşık 2015: 73).

Kuran'ın çoğaltılmasıyla birlikte ortaya çıktığı düşünülen Kuran fal(lar)ı büyük ihtimalle ilk önce Araplarda uygulanmış ve onlardan da Fars toplumuna geçmiştir. Farslarda bu fal faaliyeti, Araplarda olduğundan çok daha fazla yaygınlaşmıştır. İslam'ı Farslar üzerinden öğrenen Türkler, İslami edebiyatın ilk ürünlerinde de yine Fars edebiyatını örnek alarak kendi edebiyatlarını vücuda getirmişlerdir. Bir fal türü olan Kuran falı da ilk olarak yine Farsların manzum ve mensur kaleme aldıkları fal metinlerinin Türkçeye tercümesiyle Anadolu coğrafyasına girmiştir. Türkler kimi zaman tercüme kimi zaman da telif yoluyla özellikle de Osmanlı döneminde manzum, mensur veya manzum-mensur karışık çeşitli Kuran falları kaleme almışlardır.¹ Bu fallar, daha çok Hz. Ali, Cafer-i Sâdık ya da Muhyiddin İbnü'l-Arabî gibi dinî bakımından muteber sayılan kimselere atfedilmişlerdir (Duvarcı 1993: 13). Bu metinlerin genellikle birçoğunda da müellif veya mütercim ismi bulunmamaktadır.

Kuran falnâmelerine müstakil hâlde veya çeşitli eserlerle bazı Kuran yazmalarının sonuna ekli halde rastlanılmaktadır. Arapça, Farsça ve Türkçe dillerinde kaleme alınmış bu eserlerin başında umumiyetle Kuran tefeülünün Hz. Muhammet tarafından tavsiye edildiği yahut bunun sünnet olduğu dile getirilmektedir. Ayrıca bu kısımda tefeülün adap ve usullerinden de bahsedilir (Şanlı 2003: 166). Bu adap ve usullerden en çok dile getirilene ise fala niyet etmeden önce abdest alınması ve çeşitli duaların okunmasıdır. Bunu çoğu zaman temiz bir kalple niyet edilmesi izler. Başkasının kötülüğünü düşünerek niyet etmek ise caiz karşılanmaz ve fal bakılırken çıkan sonucun daima hayra yorulması tavsiye edilir (Şenödeyici ve Koşık 2016: 27-28).

¹ Osmanlı döneminde kaleme alınmış Arap harfli manzum ve mensur Kuran falları için bkz. (Şenödeyici ve Koşık 2017).

1. Manzum Bir Kuran Falı: *Hâzâ'l-Kitâb-ı Fâl-ı Kurân*

1.1. Nüsha Tavsifi

Bildirimizde söz konusu ettiğimiz *Hâzâ'l-Kitâb-ı Fâl-ı Kurân* adlı fal metninin bugün tek nüshası, Fransa Milli Kütüphanesi'ndeki Türkçe Yazmaları içerisinde "Suplement Turc 49" künyesiyle kayıtlı olan ve içerisinde üç adet farklı Kuran falnamesi bulunan bir mecmuadadır. Bu mecmua, Edgar Blochet'in belirttiği üzere 17. asırda yazılmış olup 15,5 x 10,5 cm ölçülerinde ve 83 varaktır (1932-1933: 187). Mecmuanın kağıdı açık sarı renginde olup aharlıdır. Cetvel ve rabıta kaydı bulunmayan varaklarda metinler, siyah mürekkeple yazılmış ve sürh kullanılmamıştır. Ayrıca varakların bugün kullandığımız rakamlarla numaralandığını da belirtelim. Mecmuadaki ilk Kuran falı mensur, son Kuran falı ise manzumdur. Bildirimizde ele aldığımız ve telif veya tercüme olduğunu eldeki veriler ışığında çıkaramadığımız manzum Kuran falı ise bu mecmuanın 25b-47a sayfaları arasında olup, mecmuadaki baştan ikinci Kuran falıdır. Eser, harekeli bir nesihle kaleme alınmıştır. Her sayfada iki sütun ve on beş satır bulunur. Metnin imlası klâsik Osmanlı imlasından ziyade eski Anadolu Türkçesi imlasına yakındır. Bundan dolayı da metinde kimi harfler hareke ile gösterilmekte ve pek çok kelimenin imlasında da hata ve yanlışlıklar bulunmaktadır. Bu da mecmuayı istinsah eden kimsenin işin ehli olmadığını göstermektedir. Eserin müellifi/mütercimi ise bilinmemektedir.

1.2. Nazım Şekli, Vezni ve Beyit Sayısı

Mesnevi nazım şekliyle yazılmış olan eserin vezni "Mefâilün mefâilün feûlün"dür. Metinde Türkçe sözcüklerdeki pek çok imalenin yanı sıra Arapça ve Farsça kelimelerdeki uzun ünlülerde de sık sık zihaf yapıldığı görülür. Müstensih, eserde Türkçe kelimelerdeki kimi kısa heceleri imlada uzun, Arapça ve Farsça kelimelerdeki kimi uzun heceleri de kısa olarak göstermiş ve metindeki imale ve zihafıya böyle işaret etmiştir. Bu husus, eski Anadolu Türkçesi döneminde kaleme alınmış manzum metinlerin pek çoğunda görülmektedir:

Mübârek siftâhun vardur satudan

Satıla neye siftâh eylesen sen

Kimesneden emânet almagıl sen

Dilersen ola düşvâr işün âsân

Metindeki toplam beyit sayısı altı yüz ikidir. Her harfin altında farklı beyit sayısı bulunmakla birlikte onların çoğunlukla yirmi iki beyite sahip olduğu görülmektedir. Ayrıca üç harfte de birer mısra eksiktir. En çok beyte sahip olan harfler, *be* ve *zel* harfleridir. Her iki harfte de yirmi üç beyit bulunur. En az beyit sayısı ise *ye* harfindedir. *Ye* harfinde diğer harflerin yarısından daha az yani on kadar beyit vardır.

1.3. Muhteva

Kuran'dan fal bakmanın çeşitli yolları bulunur. Bunlardan en meşhur ve yaygın olanı ise harflerden hareketle çeşitli sonuçlara ulaşılan yöntemdir. Harflerin yorumuna dayanılan bu yöntemin tatbiki şu şekildedir:

İlk olarak çeşitli dualar okunur ve sonra da Kuran-ı Kerim açılarak sağ sayfadaki ilk harfin Kuran'ın hangi ayetine karşılık geldiği belirtilir ve harfin yorumu esnasında da bu

ayetin manası esas alınır (Uzun 1995: 142). Bazen de rastgele açılan Kuran-ı Kerim'in yedi sayfa ilerisine gidilip onun yedinci satırının ilk harfinin işaret ettiği ayete göre niyet okuma yapılır. Nitekim Özer Şenödeyici ile tarafımızdan yayımlanan Uzun Firdevsî'ye ait Kuran falı bu şekildedir (Şenödeyici-Koşık 2016: 27) Bu tarz fallarda çoğunlukla harften sonra onun karşılık geldiği ayet verilmekle birlikte ayetin verilmediği fal metinleri de bulunur. Ayrıca tek harf yorumlu Kuran fallarının dışında birden fazla açışla ortaya çıkan harf grubunu yorumlayan Kuran falları da vardır.² Kuran'la fal bakmanın bir diğer yolu ise harflerden bağımsız sadece ayetlere dayalı olarak yapılandır. Bu türde, yirmi sureden seçilen kimi ayetlerin vasıtasıyla çeşitli yorum ve çıkarımlarda bulunulur (Uzun 1995: 143).

Bildirimize konu ettiğimiz fal metni, bir ayete dayanan harf yorumlu Kuran falı olmakla birlikte ilgili harfin yorumunun dayandığı ayet falnamede verilmemiştir. Bu Kuran falında, fal sırasında niyet tutan kişiye gelebilecek olan harflerle ilgili, o kişinin geleceği yahut kaderi hakkında olumlu veya olumsuz gelişmelere dair çeşitli yorum ve işaretlerde bulunulmuştur. Edebî bir kıymete haiz olan bu manzum esere, başlık olarak pek çok Kuran falnamesinde görülen "Hâzâ'l-Kitâb-ı Fâl-ı Kurân" ismi verilmiştir. Eserde mukaddime ve hatime kısmı olmayıp sadece fal metni yer alır. Bundan dolayı da mezkur Kuran falında başlıktan hemen sonra elif harfi gelir.

Metinde *elif, be, te, se, cim, ha, hı, re, ze, sad, dad, tı, zı, gayn, fe, kef, mim, nun, vav, he, ye* harfleri kişinin talihiyle ilgili olumlu haberler söylerken *dal, zel, sin, şın, ayn, kaf, lam, lam-elif* harfleri ise olumsuz bilgiler sunar. Bununla birlikte olumsuz harflerde dahi kişiyi gelecekle ilgili bir ümitlendirmede bulunulur ve biraz zaman geçtikten sonra o kişinin ferahlayacağına dair müjdelere verilir. Fal yazarı, bunun için de niyet sahibine sık sık sabretmesini öğütler. Aslında bu tavsiye Kuran fallarının neredeyse tamamında fal sahibinden beklenen ve istenen bir özelliktir:

Otuz gün dahi sabr eyle temâmet

Bulasın maksûdun olup selâmet

Söz konusu manzum Kuran falı metninde, bütün harflerde bulunmamakla birlikte çoğunlukla harften sonra gelen ilk mısradaki "eger bi gelse", "eger ti gelse", "eger vav geldi" ve "eger hi'dür" gibi ibarelerle fala giriş yapıldığı görülür ve bundan sonraki

İşit imdi bu Kur'ân-ı kadîmi

Ne buyurur bu âyet ma'nâsını

şeklindeki beyitle birlikte niyet sahibinin falında çıkan haber ve işaretlerle ilgili yorumlarda bulunulur. Müellif genelde her bir harfin sonunda bu falın Kuran falı olduğunu, bu nedenle ona asla şüpheyle yaklaşılması gerektiğini söyler ve Kuran falıyla fal tutan bir kimsede keder ve gamdan eser kalmayacağı da özellikle belirtilir:

Bu Kur'ân fâlıdır şek tutmak olmaz

Niyet tutan kişide gussa kalmaz

Müellif/mütercim, harflerin tamamının son beytinde niyet sahibine seslenerek onun gönlünün daima şen olması için Hz. Muhammet'e salavat getirmesi gerektiğini söyler ve bütün fallar böyle bitirilir:

Dilersen iresin dâ'im safâya

Salâvat vir Muhammed Mustafâ'ya

² Harf grubunu yorumlayan falnamesi hakkında bilgi ve bu gruba giren bir fal metni için bkz. (Sezer 1998: 25-35).

Metin, bir Kuran falı olmakla birlikte onda yıldız ve burçalara da atıf yapılmaktadır. Özellikle gelecekle ilgili olumlu haber verilen kişiler için falında daha çok Müşteri yıldızının geldiği söylenmektedir:

Çü senin Müşteri geldi fâlında
Gerek olmaya yavuz söz dilünde

Bu yıldız turduğı altıncı gök bil
Ki burcu dahi oddan cân ey dil

Fal metninde sık sık tekrara düşülerek kimi harflerde sürekli aynı şeylerin dile getirildiği de görülmektedir. Bu fal metninde, Arap alfabesindeki yirmi dokuz³ harfin gösterdiği durum ve onların işaret ettiği karşılıklar ise şöyle özetlenebilir:

Elif (ا) :Falında elif(ا) harfi geldiyse; sana artık ah çekme ve ağlama yoktur. Eğer durduğun yerde durursan, ne arzularsan ona kavuşursun. Bütün hasta yakınların sağlığına kavuşur. Senin adak veya kurban borcun gözüküyor, bunu hemen eda et. Senin için en mübarek gün perşembedir. Hak, o gün işine kolaylık verir. İki düşmanın var: biri orta boylu ve sarışın, diğeri ise buğday tenlidir. Bunlar fırsat bulup sana zahmet vermek istiyorlar. Sen bunlara karşı dua et, Hak Teala seni hasretini duyduğun şeye kavuşturacaktır. Sakın sırrını kimseye anlatma. Bu yolda senin yoldaşın sabırdır. Ümidine ermeye çok az kaldı, yakında tüm isteklerine ulaşacaksın.

Be (ب) :Eğer falında be(ب)harfi gelirse; senin yardımcın Allah olur. Derdine artık derman erişti ve sana hayırlı bir kapı açıldı. Senin için artık ayıplanma gitti, onun yerine mutluluk geldi. Artık Allah, senin güzel muradını verir. Cihanda senin iyi bir adın olacak, çünkü senin mübarek yıldızın Müşteri'dir. Artık kaygılanma, çünkü talihin kuvvetlidir. Sen iki hafta daha sabret, ümit ettiğin işler kolaylaşır. Ey fal sahibi! Senin yıldızın Müşteri olduğu için kederin gidip halin hoş olur. Hak seni bir beladan kurtarır. Sakın düşmanına güvenme, ondan korkma. Çünkü o, sana karşı bir zafer kazanamaz. Senin yolun kutlu bir yoldur. Onda hayır çoktur. Senin falında Kabe'yi ziyaret görünür. Eğer orada nuru görmek istiyorsan Hz. Peygamber'e salavat ver. Sakın Tanrı'dan şüphe etme ve O'ndan ümidini kesme. Çünkü O, senin işini onarıcıdır.

Te (ت) :Eğer te (ت) geldiyse; sana müjdelers olsun. Çünkü kerem sahibi olan Allah'tan sana bir yardım ve lütuf ulaşır. Sen şimdi gözünü iyi aç ve kibirden uzak dur. Çünkü bir iki kişinin gözü senin üstündedir. Sen kiminle dost olup onunla tuz ekmek yersen ondan hiçbir iyilik göremezsin. O, senin yüzüne dost görünür, arkandan ise düşmanlık yapar. Ama birçok hoş haber iştirsin ve birisiyle yâr olursun. Ondan çok iyilik görürsün. O, Hakk'ın sana ettiği ihsanın sebebi olur. Tanrı, senin şerrini hayra döndürecek ve kaygının şişesini kırdıracaktır. Eğer sefere çıkacaksan pazartesi günü sana mübarektir. Çünkü Allah, o günü senin için bereketli kılmıştır.

Se (س) :Eğer falında se (س) harfi gelirse; hoştur. Çünkü bu, mal ve mülkünün artacağına işarettir. Kimsenin gönlünü kırma ve kendini korku, kötülük ve kavgadan emin eyle. Pirlere tanış, işini ve gördüğün düşü de onlara danış. Ey fal sahibi! Bu falında bir tehlike var. Ama dostunla olan mahzunlukda senin kazancın var. Sakın sana dost olan kişinin kalbini kırma, sana düşman olanınsa canına kastet. Devletlerle perilerle iş kılma ki düşmanlar sana zarar vermesin. Sabret ve dilini de yedi gün tut. Görürsün ki, senin hakkında kötülük düşünen kimse sıkıntıya dolaşır. Eğer bir işe girişmek istersen senin için cumartesi günü

³ Kuran fallarının pek çoğunda olduğu gibi tarafımızdan incelenen bu metinde de lam-elif ayrı bir harf olarak düşünülmüş/alınmıştır.

hoştur. Dileğini Hak'tan dile çünkü O, Kerim'dir. O, Rahim ve Kadir olan sana rahmet kılsın.

Cim (ج) :Eğer cim (ج) gelirse; sana Tanrı'dan bütün mal, nimet, izzet ve hürmet erişir. Bu falında senin mahzunluğuna bir işaret var. Çünkü seni yağma eyleyecek bir kimse var. Kendini kötü kimseden ayrı gör ve taş ile vurarak onu yarala. O inatçı kişinin bağında yara aç. Dev ve perinin dilini bağla, kötülerin de yüreğini dağla. Ama şu on gün içinde dostunun savaşı dışında bir savaş yapma. Bu yakında sana bir zarar erişeceğinden, gönlün endişe ile dolacak. Yüce Yaratıcı, bunun karşılığını yine sana verecek. Ey âşık! Sen gönlünün sevdiğini alacaksın ve kaygıdan kurtulacaksın. Ferahlıklar senin keder burçlarının tamamını yıkar. Kolay bir bahane ile gaybdan senin kapına rızık ulaşır. Bu duruma dostların sevinir, düşmanların ise şaşkın ve pişman olurlar. On üç gün sabret ve sonrasında safa um.

Ha (ح) :Eğer ha (ح) gelirse; bil ki mutlu olursun ve bu niyetinde ne istersen elde edersin. Sen nereye gidersen git, Tanrı'yı senin dostun olarak bulursun. Sana müjdeler olsun ki o iki âlemi yaratan Hak, senin işini de onarır. Her nerede olursan ol, senin yardımcın Allah, yoldaşın ise Hızır Peygamber olur. Eğer çıkarsan, sefer dahi senin için mübarektir. Çünkü senin talihine Müşteri geldi. Tanrı katında yüzünün ak olması için bir aç kimseyi doyurman gerekir. Çünkü Hak Teala senin başından bir yükü aldı. Bu yüzden de senin başın için sadaka vermen lazım. Sana ikisi erkek biri kadın olmak üzere üç kişiden iyilik geleceği görünüyor. Görüyorum ki senin aslın ya hacı ya da yedirip içirmeyi seven hocadır. Allah gaybdan sana bir nimet verir. Sen de Tanrı evine gitmeye bir yol bul. Gönülden ne dilersen dileğin kabul olur. Rahmeti ve ihsanı çok bol olan Tanrı, hiç ummadığın bir anda sana nasibini verir ve böylece mutlu olursun.

Hı (ح) :Eğer hı (ح) harfi gelirse; niyetin hayırlıdır. Bundan dolayı Tanrı'ya şükür ve minnet et. Hakk'a sığınıp arzunu talep et. Sana âdem ehli bir kimseden fayda gelecek. Uzak da olsa yakın da olsa onun yanına var. Sana hasret olan bir kişi var. O seni arzulayıp, yolunu gözetir. Ona sen de hasret duymaktasın; bu nedenle de onun katına var. O, senin için bir kazanç ve mutluluktur. Eğer sen varmazsan o, senin yanına gelir ve onunla hoş olursun. Senin falında Müşteri yıldızı geldiği için artık kötü sözü dilinden düşür. Ne iş tutarsan pazar veya perşembe günü tut, çünkü o günler tuttuğun iş senin için hoş ve hayırlı olur. Satıştan mübarek bir sifteh vardır. Sen neye sifteh eylesen, o satılır ve şüphesiz bütün muradına erersin.

Dal (د) :Eğer dal (د) harfi gelirse; falının kötü olduğunu anla. Bundan dolayı da gece gündüz Hakk'ı zikir etmekten ayrılma. Ey aziz! Allah'a gece gündüz yalvar ki O yüce Subhan senin isteğini versin. Sana düşmanlık eden sarışın ve orta boylu bir kimse var. Onunla olan gönül bağını kes ve böylece sana haset edenlerinin canında yara aç. İnşallah falın, sonunda selametliğe ulaşır. On beş gün işin açılmayacak ve bu günler gönlünden karışıklık hiç gitmeyecek. Eğer işin sonunun nereye varacağını sorarsan isteğinin yakında olacağını bil. Ama bunun gerçekleşmesini sana haset edenler istemezler. Senin bu falında görünen Merih yıldızıdır. Bu nedenle de sen nefsinin atını kov, ona uyma. Sakın bu zamanda acele edip kimseyle savaşıma ve kimsenin ayıbını gözetme. Gece gündüz Tanrı'ya ibadet et. Bu halin tastamam on beş gün sonra geçecek ve bunun sonunda da gönlün ferahlayacak. Bundan dolayı bu on beş gün sabret. On beş gün sonunda yıldızın aydınlığa çıkacak. Ayrıca senin kaybettiğin bir nesne vardır. Gam yeme, Hak Teala bu on beş gün sonunda onun karşılığını da sana verecek. Bu nedenle de on beş güne değin dilinden zikri ve şükürü eksik etme.

Zel (ز) :Eğer zel (ز) harfi gelirse; hâlini şöyle bil. Nice iyilik etsen de hiçbir kardeş ve dostundan vefa göremezsin. Sen, iyi bir kimseye iyilik et ki Hak Teala senin işini kolaylaştırsın. Sana bir dev ve perinin ilişmemesini istiyorsan, boynunda bir heykelcik taşı. Hem böylece hilekar yabancılar da mat olur. On yedi gün sabret, ondan sonra nimetini elde

edersin. Gönlünün muradını bulmak için sürekli Allah adını zikret. Peri ve düşmandan korunmak için yanında Ayete'l-kürsi taşı. Bu öğüt ve nasihatleri tutarsan varacağın yere ulaşırın. Yakında sana bir hayır erişir ve inşallah gaipten Allah sana bir müjde ulaştırır. Böylece keder ve gamdan kurtulup saadet ve rahata erersin.

Re (ر):Eğer re (ر) gelirse; şunu bil ki sen gönlünde tuttuğun niyetle inatçı kişinin bağırını deldin. Burada talih yıldızı olarak sana Zühre geldiği için mahzunluğun gitti ve gönlün sevinçle doldu. Çok zahmetler çektiysen de bundan sonra şükret. Çünkü artık bunlardan kurtuldun. Senin gönlünde ve fikrinde isteğine ulaşip ulaşamayacağın derdi var. Sözümü dinle, muradına erişeceksin. Bu niyeti tuttuğun için sevin, mutlu ol. Seni Subhan olan Allah, çok kederden kurtardı ve böylece şeytan kör ve kahroldu. Sakın şaşılacak bir talihim var diye tasalanma, sakın korku ve kararsızlık duyma. Sen bu düşüncelerden Hakk'a sığın, O'nun katına var. Düşmanından sana hiçbir şekilde gam yok. Bunun için de daima Allah'a şükret. Bu falın artık tamam oldu, bütün düşmanlarının ciğeri de kanla doldu.

Ze (ز):Eğer ze (ز) harfi gelirse; korkma, çünkü sen kötü nazarları kendinden savdın. Bu güzel niyetinden ötürü başında bir saadet tacı var. Feleklerin tamamı sana gelen Zühre yıldızını arzular. Tuttuğun bu niyetten ötürü yüzün ak, talihin mübarek ve işin de selamettir. Dileğin neyse onu alırsın. Sakın sen sırrını bir kadına söyleme! Ulu bir kişiden sana bir iyilik ulaşacak. Allah'ın inayeti ve ihsanı için daima ihlas suresini oku. Senin hasretinden ötürü nice zahmet çeken bir kişi vardır. Diri mi yoksa ölü mü bilmediğin bu kişiye kavuşunca gönlün mutlu olur. Hak, seni hasretini duyduğun bu kişiye kavuşturur. Gönlün endişe ile çok dolu olsa da sana bir zarar erişmez. Bu darlık ve kederi artık üzerinden attın ve hasetçinin sana olan şerrini de uzaklaştırdın. Bir ulu yere varıp oradan muradını dilemek istersin. Sen oraya var, çünkü oradan sana iyilik ulaşır ve üzerindeki yük de ortadan kalkar. Muradın gerçekleşir, işinde de safa ve sevinç bulursun. Sana kapalı kapılar tamamen açılır ve sana haset eden kahrolur. Çünkü senin mübarek bir talihin ve hoş bir falın var.

Sin (س):Eğer sin(س) harfi gelirse; bil ki talihin kötü oldu ve yıldızının atı yolda kaldı. Senin kapında haset eden bir kişi var. Sen ona sakın aldanma, çünkü onun niyeti bambaşkadır. O, sana ne derse inanıyorsun ve ona bütün sırlarını söylüyorsun. O, yüzüne gülüp sana yalan söyleyen kişiye inanma. Çünkü yalancıya inanan bir kimse şerre ulaşır. O kimse yolundan şaşırır ve onun başına keder ulaşır. Düşmanını hor kılmak istiyorsan halkın içinde gözleri kör ol. Böylece işinde yanlış olmaz ve gönlündeki karışıklığı da giderirsin. Müşkülünü Allah'ın halletmesini istiyorsan daima unutmadan ihlas suresini oku. Senin yüzünde uzak bir endişe, gönlünde ise az da olsa bir korku vardır. Boşuna hüznlenme, onlardan sana kaygı ulaşmaz. Niyetinin kötü olduğunu sanma ve gönlündeki karışıklığı terk et. On beş gün sakın gafil olma, kimseyle bir şey paylaşma, kavga olursa araya girme ve kimseye de kötü bir söz söyleme. On beş gün geçince senin yıldızın parlak olacak. Allah seni, haset edenin elinden kurtarır ve açık kapını da zarar ve ziyandan korur.

Şın (ش):Eğer falında şın (ش) harfi gelirse; işinde sakın acele etme. Eğer işini yapmak istersen gevşek davran. Niyet tuttuğun bu falında Zühal geldi. Senin yolunda iki yüzlü bir adam var. O kötü huylu ve cahil kimse senin yüzüne güler, arkandan ise kuyunu kazar. Ama bil ki sana ondan bir korku yoktur. Çünkü âlemi yaratan ve kullarına rızık veren Tanrı, senin yardımcındır. On dokuz gün sabretmen gerekir. Bağlı işin, bu on dokuz gün sonunda açılır. Türlü mihnet ve cefalar çektin, bu işinde hiç kaygı çekme. Çünkü eğer Hak'tan dilersen muradın gerçekleşir. Böylece dost ve sevdiklerini sağ ve selamet, düşmanını da hor ve ayıplanmış olarak bulursun. Sana müjdeler olsun ki hasret kapına erişse de bu işin sonunda hayır var. Selamtle bir yol bulursun ve düşmanını kör edip onun boynunu vurursun. Fakat bunun için on dokuz gün sabret ve bu zamanda bir şey umma. Bu arada herkese sırrını açma ve kötü adlı bir kimsenin de yanında durma. Çürük fikri ve uzak endişeyi bırak, "Hâlim ne olacak?" diye kaygılanma. Uzun bir ömür ile iyi talih sana

yoldaştır. Bundan ötürü de Tanrı'nın evine git ve O'na sürekli şükret. Çünkü falın güzel bir şekilde tamamlandı.

Sad (ص):Eğer falında sad (ص) harfi gelirse; bil ki falın mübarektir. Artık dostunla gül, oyna ve iç. Falında yıldızın parlak oldu. Ey seçkin kişi! Bu niyetini talep eyle ve ulaşmak istediğin yer için çabala. Bu ay içerisinde sana müjdelere ulaşacak. Kastın olan işe giriş, böylece sana haset edeni kör ve hor edersin. Senin düşmanın kederli, dostun ise mutlu olur. Artık kederlenme ve üzülme! Seni Hak güzel bir bahta, sevgiliye, mala ve rahata erdirtir. Ama sırrını gizle, kimseye açık etme ve sabret. Sana bir kişi dava kılacak, ama senin elin daha üstün olacak. Falın çok güzel olduğundan dolayı sana haset edenin dili kısadır ve onun içi yanar, bunu bil. Sana gam ve keder yoktur ve senin gönlün emindir.

Dad (ض):Eğer falında dad (ض) gelirse; bil ki sana davacı olan kişinin yüreği yara olur. Sevin, çünkü bu niyetinde sana güzel bir baht ve Hak'tan bir rahmet görünür. O rahmet kılıcı, her şeye kâdir ve kulların bütün sırlarını bilicidir. Bu nedenle, sen de o rahmete sığın ki işlerin denk gelsin ve hoş olmayan işin hoş olsun. Allah'a şükret çünkü O, seni âfetten korudu ve üzerindeki belayı def etti. Sakın kötü kimselerle oturup kalkma ve onların sohbetinde asla bulunma. Yoksa Kadir ve Gaffar olan Tanrı, seni onlara benzettir. Senin ünsiyet kurduğun kişiler, gerçekten canciğer arkadaş ve sana yâr olabilecek kişiler olsun. Niyetinden asla ümidini kesme. Senin dostun sana yâr ve vefalı, düşmanın ise yüzü kara olur. Hasetçi, sana herhangi bir zarar veremez ve sana güç yetiremez. Eğer istersen son tahlilde sen ona zarar verirsin. Sen, bir gece güzel ve hoş bir rüya göreceksin. Bu rüyayı, Yusuf adlı bir kimseye ya da bu işte ehil olan bir kişiye yorumlat. Eğer böyle yaparsan bir zarara uğramazsın.

Tı (ط):Eğer falında tı (ط) geldiyse; bil ki her şeye kâdir olan Tanrı sana safa verdi. Falında Müşteri yıldızı geldi ve tuttuğun niyet hazır oldu. Saadet, zevk ve eğlence sana canciğer arkadaş oldu ve gam sende hiç kalmadı. Sen gönlünden tuttuğun bu niyetle düşmanın boynunu vurdun. Niyetini gerçekleştirip gerçekleştirmemekte endişe ediyorsun. Sen bu muradını gerçekleştirmeye çalış. Çünkü onu sana Tanrı nasip edecektir. Bu nedenle de sen O Hannan ve Mennan olan Tanrı'nın eşğine yüz sür. Senin güzel bir falın var. Ama sen Tanrı'ya ibadet etmeyi de unutma ve namazını asla kazaya bırakma. Eğer dua edersen Hak senin niyazını kabul eder. Kabe'yi, Mekke ve Medine'yi ziyaret edip gör. Artık zahmetlerden kurtuldun. Bundan sonra mutlu olup iyilik ve güzellik bulursun. Bundan dolayı da Tanrı'yı yad et ve O'na şükret.

Zı (ظ):Eğer zı (ظ) harfi gelirse; bil ki gönlünden bütün kederin def olur. Bu falından ötürü halin iyi olur. Eğer yola çıkmak istiyorsan korkmadan çıkabilirsin. Senin için mutluluk, mal ve nimet çoktur. Ey fal sahibi! Her türlü muradını elde edersin. Çünkü Yaratıcı, senin üstüne kutlu bir kapı açmıştır. Niçin gönlünde karışıklık ve kaygı bulunur? On beş gün sabret. Ondan sonra senin işin hayırlı olur. Allah'a şükret, daima O'nunla ol. Senin önünde bir nimet yok iken rahmet ve şefkat sana ulaşır ve Tanrı senin ömrünü de uzun eder. Bu talihinde Zühre yıldızı görünmüştür. İki rekat hacet namazı kıl, dileğini dile ve niyazını zikret ve sakın cumartesi günü kan aldırma.

Ayn (ع):Eğer falında ayn (ع) harfi geldiyse; bil ki kime bal yedirirsen onu zehir sanır. Sen kime dostum desen o sana düşman olur. Eğer zor bir işinin kolay olmasını istersen sen hiç kimseden emanet alma. Yakın zamanda sende bir mahzunluk varmış. O nedenle de aklın ve fikrin şaşmış. Yine yakın zamanda sen birisiyle savaştın. Şunu dinle ki bir kez daha savaşıyorsun. Sana namaz kılmak yaraşır, eğer kılırsan sana güzel bir baht erişir. Tanrı sana yardımcı olur ve her türlü isteğin yerine gelir. Ne zaman korku dolu bir rüya görsen sakın kimseye söyleme, dilini tut. Eğer söylersen şerre erersin. Demezsen hayır olur, iyilik görürsün. Tanrı seni bir korkundan kurtarır ve kaybettiğin bir kişi var, o gelecek. Onun gelişyle de sen çok sevineceksin. Bir işin var ki onun olup olmayacağına endişe

ediyorsun. O, ancak sabredersen gerçekleşecektir. Otuz gün sabret, maksadın ancak ondan sonra hâsıl olur.

Gayn (غ):Eğer gayn (غ) harfi geldiyse; bil ki hasetçinin hasedi sana bir şey yapamaz. Nitekim sihirbazın da sihri sana tesir edemez. Çünkü Hak, sana yardımcı olur. Gönlündeki şüpheyi gider, sana asla mahzunluk yoktur. Bu nedenle de gözünü ve gönlünü aç, mutlu ol. Her nereye gitsen senin için keder yoktur. Bir yolculuğa dahi çıksan senin için şenlik vardır. Üstünde namaz borcu var, onu eda et. Namaz İslam'ın şartıdır. Eğer namaz kıalarsan Allah, sana hidayet verir. Namazla meşgul ol, abdest al ve Tanrı'ya yalvar. Sana, Tanrı evine bir yol görünür. Oraya giderek kederinden kurtulursun. Sen her işinde acele ediyorsun, bu artık senin huyun olmuştur. Ayrıca alışverişi de çok seviyorsun. Bu kırk gün içinde bir hasretine erişeceksin. Ey fal sahibi! Senin ömrün mutlu ve mesut geçecek.

Fe (ف):Eğer fe harfi (ف) gelirse; şunu anla ki Hakk'ı gece gündüz zikretmelisin. Niyetini gerçekleştirmek için sabret ve o yolda yürü. Ey kardeş! Yakın bir zamanda biriyle savaşmışsın. Ama bu on beş gün içerisinde yıldızın aydınlığa çıkacak ve sevinçli olacaksın, Allah sana rahmet edecek. Bu on beş gün içerisinde bir adam akşam vakti gelip seni bir işe teşvik edecek. Sakın onunla gidip o işi yapma. Allah'ın sana ihsan etmesini istiyorsan bu on beş gün sabret. On beş gün sonunda mutluluk sana malum olacak ve Tanrıdan sana bir hidayet ulaşacak. Sen bundan sonra gam çekmeyip doğru yola varırsın. Yakın zamanda sana yolculuk görünüyor. Uzak da olsa yakın da olsa sen bu sefere mutlaka çık.

Kaf (ق):Eğer kaf (ق) harfi gelirse; şu sözümü dinle ki senin huyun, bilmediğin her kimseyi kendine dost edinmektir. Yüze gülen çok kişi olur, bu nedenle bir kişiyi dost edinmeden önce iyi düşün. Çünkü iki yüzlü kimseler senin hakkında kötü şeyler söyler. Senin şaşılacak bir talihin var. Çünkü kimi dost edinsen o sana düşman olur ve kime şeker yedirsen o zehir olur. Yürü, on yedi gün sırrını sakla ve Tanrı'ya niyazını ilet. Sabır kıl, sakın bu iki yüzlü kişilere sırrını açma ve onların yanından da geçme. Eğer bu öğüdümü tutarsan on yedi gün sonra hâlin hoş olur. Tanrı'ya ibadet et ki O da senin yıldızını aydınlığa çıkarsın. Bu ay sakın savaşa girme. Eğer dostların da savaşırsa sakın karışma. Ama bir kişi sana küs durur. Onun gönlünü yap ve sözümü tut; eğer bir kişinin gönlünü yaparsan Allah da senin gönlünü yapar.

Kef (ك):Eğer falında kef (ك) harfi geldiyse; sen bu falı dinle ve Allah ismini asla dilinden düşürme. Bu niyetine sadık ol ki o tez zamanda senin eline girsin. Sana dev ve perinin zarar vermemesi için daima Ayete'l-kürsi oku. Onu bilmezsen Allah'ın inayeti ve yardımı için ihlas suresini oku. Allah'ın adını terk etmezsen gam ve kederden emin olursun. Senin falında yakında bir yolculuğa çıkacağın görünüyor. Sen onun kötü olacağını sakın düşünme. Bu yolun kutludur, o nedenle seferine gönül rahatlığıyla çıkabilirsin. Bu talihinin yıldızı Utarid'dir. Bir işinin olup olmayacağı hakkında endişe ediyorsun. On üç gün sabret ve sonrasında o işin için safa um. Falında senin hakkında sağlık, safa ve muhabbet görünüyor. Hasetçiler sana bir zarar veremeyecekler. Ey fal sahibi! Bu falın mübarek geldi ve bil ki Tanrı sana yardım eder.

Lam (ل):Eğer falında lam (ل) harfi geldiyse; on yedi gün sabret. Ondan sonra işin düze çıkar ve maksadını elde edersin. Bu on yedi gün içinde kimseyle kavga etme ve sakın acele etme. Çünkü insanlar diliyle senin gönlünü yıkarlar. Yakın zamanda Tanrı seni bir iş ve kavgadan kurtardı ve gideceğin menzil bu defa yakın oldu. Yürü, o menzile var. On yedi gün sonunda yıldızın aydınlığa çıkar ve senin yükün kalkar. Hiç ummadığını, Rezzak olan Allah sana verecektir. Ey fal sahibi! Sen de Allah'a elini aç ve "İnşallah" de.

Mim (م):Eğer mim (م) geldiyse; güzel bir baht sana yâr olmuştur. Artık kederin gitti ve yerine mutluluk geldi. Dev ve peri sana zarar veremez ve sihirbaz da sana sihir yapamaz. Sen bu yolda muradını bulursun ve fikrinde ne varsa onu yaparsın. Falında Zühre yıldızı geldiği için artık ferahlarsın. Sana düşman olanın ise bağı yarılr. Sakın kadınlara sırrını

söyleme. Eğer söylersen işini zor kılarırsın. Kaygı, keder ve ayıplanma senden uzaklaştırıldı. Senin falın mübarek olduğu için artık sende gam kalmadı. Ama sen bir yâri arzuluyorsun ve ona kavuşmayı diliyorsun. Ayrıca ona varıp varmama konusunda da bir endişe duyuyorsun. Sen bu zahmeti bir iki ay çektin. Eğer talep edip bu iş için çalışırsan bir ayda isteğine kavuşursun.

Nun (ن): Eğer falında nun (ن) geldiyse; artık kaygılanmana gerek yok. Çünkü Tanrı lütuf ve ihsanıyla senin bütün işini gerçekleştirdi. Sen neredeyse Hızır Peygamber de seninle. Bundan dolayı artık gönlünden gamları uzaklaştı. O, sana ihtiyacın olduğu yerde yardım eder. Sen garipleri seven bir kimsesin. Bunda kalıcı ol. Bu falında senin hoş bir yol üzerinde olduğun görülüyor. Ama yine de senin koluna dualı bir kağıt bağlaman gerekir. Böylece sende gam kalmaz ve Tanrı da senin zor işlerini kolaylaştırır. Cefa ve üzüntü artık senden uzaklaştı. Daha önceden çektiğin cefalara ve uğradığın zararlara karşılık olarak şimdi sana güzel bir baht verilir. Tanrı, sana bilinmeyen bir yerden kapı açar. Senin mübarek bir isteğin var. Onu dile ki Hak kabul etsin. Sen borç namazlarını eda et ve şu an için sefere çıkmada da bir mahzur yoktur. O yolculuk senin için iyi olur. Tanrı'ya şükret çünkü canın iyi olur, seni kötü sananlar da kahrolur.

Vav (و): Eğer falında vav (و) geldiyse; başına güzel bir talih kondu, hâlin hoş olacaktır. Şükret, senin yolunda müjdelere bulunur. Sen, niyetinin menziline ulaşırsın. Sana artık safalar erdi, cefalarsa senden gitti. Dost ve yârinden çok vefalar bulursun. Sen hiç emek harcamadan, rahat bir şekilde hazineye ulaşırsın. Seni istemeyenler ise zorlukla boğuşurlar. Yakın zamanda ulu bir kişiden iyilik göreceksin ve dileğin gerçekleşmiş bir şekilde yoluna devam edeceksin. Bir yolculuğa çıkacaksın pazartesi günü çık. Eğer cumartesi günü bir rüya görürsen onu Yusuf adlı birisine yorumlat. Sağlam gönüllü ol ve aceleciliği bırak. Senin yıldızın güneştir, bundan ötürü mutlu bir biçimde hayatına devam et. Şüphe etme, muradını bulursun ve hasetçiden de bir zarar görmezsin. Tanrı senin ömrünü çok uzun eyler, bundan dolayı sen de O'na daima şükret ve Allah'ı ve Peygamber'ini gönlünden hiç çıkarma.

He (ه): Eğer falında he (ه) gelirse; dileğin hâsıl olur. Artık başının üstünde bir saadet yıldızı doğmuştur ve o baştan başa nurla doludur. Bu niyetinden ötürü kederlenme ve "Düşmanımın üzerimde nazarı var" deme. Sen aziz bir kişiden iyilik görürsün. Dünya içinde ne dilersen onu yaparsın ve saadet sana baki olur. Gördüğün kötü işleri ört, gizle. Kötü kimselerin yanında durma, ayrıl. Kötü adlı bir kimseyi kendine dost edinme ve böylece kendi iyi adını kötü yapma. Eğer aklın varsa bu öğüdümü tut. Çünkü böyle amel edersen işin hoş olur. Sana her kim kötülük yapmaya çalışırsa çalışsın sana ancak iyilik erişir. Hızır ve İlyas Peygamberler sıkıntı zamanlarında senin yoldaşın olurlar. Ama sen yine de yanında Ayete'l-kürsi taşı.

Lam-elif (ل): Eğer lam-elif (ل) gelirse; sen Hakk'a niyaz et, yalvar. Senin üç gün boyunca işin bağlı ve yüreğin yaralıdır. Sen âşık bir kimse olarak gönlünü her yere dağıtma, elbet kendine uygun bir yâr bulursun. Senin bir dileğin var, onu gerçekleştirmek için usanmadan çalış ve sonunda nasibini al. Eğer miskin eteğini elinden, tatlı sözü de dilinden düşürmezsen saadet daima seninle yâr olur. Senin malın çok olur, sen de güzel bahtınla hoca ve yüce bir kimse olursun. Yüce Allah'tan ne dilersen elde edersin. Tanrı seni bir iki bela ve kaza ile peri hilesinden korumuş ve kurtarmıştır. Ama yine de sen yanında Ayete'l-kürsi taşı. Önceleri çok zahmetler çekip yüz suyunu yere dökmüştün. Ama bütün zahmetlerden kurtuldun ve artık saadetler senin kapından ayrılmayacak.

Ye (ي): Eğer falında ye (ي) harfi geldiyse; bil ki senin mübarek yıldızın güneştir ve o, saadetli bir ayete eşittir. Ey fal sahibi! Pazar günü senin için kutlu bir gündür. O gün düşünce ve fikirle değil, işle geçer. Senin hatunun edepli ve örtülü olacaktır. Onun yüzü taze ve gözü ahudur. O, sana hoş bir çocuk nasip eder ve o evlat da gönlünden gam ve kederi def eder. Ayrıca o, işinde anlayışlı, uyanık ve bilgilidir. Tanrı, seni işinde mahrum

birakmaz ve senin isteklerini kabul eder. Ayrıca sana hasetçiden bir keder ulaşmaz. Yediler, kırklar ve üçler senin yârin olur.

1.4. Dil ve Üslup

Eser, dil bakımından eski Anadolu Türkçesi özellikleri göstermektedir. Nitekim metinde sık sık Eski Anadolu Türkçesi'nde çokça gördüğümüz -uban/üben zarf fiil eki, -ısar/-iser gelecek zaman eki, -durur/dürür bildirme eki ve -gıl/-gil 2. teklik şahıs emir ekine şahit olmaktayız. Ayrıca “key, dükeli, imdi, ur(mak), uş, Çalab, tizcek, ıssı, sın(-mak), öküş, tapu, yahşi” gibi daha çok eski Anadolu Türkçesinde karşılaşılan arkaik Türkçe kelimeler de metinde çok fazla yer almaktadır.

Falnamede süslü ve sanatlı söyleyişlere pek rastlanmamakla birlikte bir yerde fal sahibinin kaygısının şişeye benzetildiği ve Tanrı tarafından bu şişenin kırılacağı belirtilmektedir:

Çalap şerrüni hayra dönderiser

Dahi kaygun şişesin sındırısar

Bu metin de pek çok falname metni gibi niyet tutan kişiye bilgi verme amaçlı olduğu için sade, akıcı ve anlaşılır bir Türkçeyle kaleme alınmıştır. Bu nedenle eserde Arapça ve Farsça kökenli kelimelerle terkiplere çok fazla rastlanmamaktadır:

Tamam oldu bu fâln hoş bilesin

Gerek dâ'im Hakk'a şükürin kılasın

Bir ulu kişiden eylik görürsin

Dileğün hâsıl idüben yürürsin

Müellif eserinde fal sahibine yer yer çeşitli öğüt ve nasihatlerde de bulunmaktadır. O, eserinde öğütlerini sıralarken daha çok bugün kullanımdan düşmüş olan 2. teklik şahır emir kipi olan -gıl/-gil ekinden yararlanmıştır:

Kimesneden emânet almagı sen

Dilersen ola düşvâr işün âsân

SONUÇ

Eski Anadolu Türkçesi döneminde kaleme alınmış olan bu falname, harf yorumuna dayanan manzum bir Kuran falıdır. Eserde, niyet sahibine gelen Arap alfabesindeki yirmi dokuz harfin dayandığı ayete göre çeşitli olumlu ve olumsuz yorumlar yapılır ve ona gelecek ya da gapten haberler verilir. Kimi zaman da o kimse için çeşitli öğüt ve tavsiyelerde bulunulur. Metindeki olumlu harfler *elif, be, te, se, cim, ha, hu, re, ze, sad, dad, ti, zı, gayn, fe, kef, mim, nun, vav, he* ve *ye* iken olumsuz bir haber veya duruma işaret eden harfler ise *dal, zel, sin, şın, ayn, kaf, lam* ve *lam-elif*'dir. Buradan da görüldüğü üzere eserdeki harflerin gelecekle ilgili daha çok olumlu haberler ve güzel müjdelere verdiği anlaşılmaktadır. Bunun sebebi de tefeülün kelime manasının “bir şeyi hayra yormak” olmasıdır. Bundan dolayı da mezkur falnamede, olumsuz harfler dahi fal ve niyet sahiplerini gelecekle ilgili ümitlendiren ve onların umudunu yitirmesine asla izin vermeyen bir şekilde yorumlanmıştır. Ayrıca bu fal metninin diğer fal metinlerinde olduğu gibi kişiyi sık sık sadaka vermek, Tanrı'ya ibadet ve dua etmek, Hz. Peygamber'e salat ve

selamda bulunmak ve sabretmek gibi güzel davranış ve ibadetlere yönelttiği de görülmektedir.

KAYNAKÇA

Bloch, E. (1932-1933). *Catalogue des Manuscrits Turcs*, 2 Cilt, Paris.

Duvarcı, A. (1993). *Türkiye’de Falcılık Geleneği İle Bu Konuda İki Eser: “Risâle-i Falnâme li Ca’fer-i Sâdık” ve “Tefe’ül-nâme”*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.

Pala, İ. (2005). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Kapı Yay., İstanbul

Şanlı, İ. (2003). “XVI. Yüzyıl Divan Şairi Fedayi ve Falname-i Kuran-ı Azim’i”, *U.Ü. Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S: 5, s. 161-178.

Şenödeyici, Ö. ve Koşık, H. S. (2015). “En Muteber Kaynaktan Gaybı Öğrenmek: Bir Kuran Fali Manzumesi”, *Littera Turca -Journal of Turkish Language and Literature-*, V:1, I:1, p. 72.

_____ (2016). *Osmanlı’nın Gizemli İlimleri I - Kuran Falları ve Uzun Firdevs’ye Bir Örnek*, Kesit Yay., İstanbul.

Uzun, Mustafa (1995). “Falnâme”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Cilt: 12, Ankara, s. 141-144.

DİVANI'NDAN HAREKETLE EDİRNELİ NAZMÎ'NİN ŞİİR, ŞAİR VE EDEBİ TENKİT HAKKINDAKİ GÖRÜŞLERİ

Thinking About Poetry, Poet And Literary Criticism In Edirneli Nazmi's Divan

HASAN DOĞAN

Necmettin Erbakan Üniversitesi

Öz: *Klasik Türk şiirinde poetika kavramını ve bu geleneğin edebi tenkit anlayışını ortaya koyan eserlerin başında tezkireler gelmektedir. Bunun yanında bazı belagat kitapları ile aruz risalelerinde de söz konusu hususlarla alakalı bilgiler bulmak mümkündür. Oysa klasik Türk edebiyatında şiir kavramının ve edebi tenkit anlayışının en iyi yansıtıldığı eserler şairlerin bizzat kendilerine ait divan, mesnevi, vb. gibi telif türleridir. Zira belli bir geleneğe bağlı kalarak şiir söyleyen bir şairin, o geleneğin şiir felsefesini ve tenkit anlayışını da şiir diliyle ortaya koyması gayet tabii görülmelidir.*

Tezkireler ve edebiyat tarihlerinde daha çok Mecmau'n-Nezâir'in derleyicisi ve adına Türkî-i Basît denilen sade şiirleriyle mevzubahis edilen Edirneli Nazmî, Türk edebiyatının en hacimli divanlarından birinin şairi olması yönüyle de dikkat çekicidir. Kendine has özellikler ve farklılıklar barındıran Nazmî Divanı'nın poetika ve edebi tenkit hususlarında da bir hayli malzeme taşıyacağı kanaatindeyiz. Bu bildiride Edirneli Nazmî Divanı'ndan derlenen malzemeye; şair kimdir? Şairlik ve şiir İlahi bir vergi midir? Şiir anlam, lafız/ibare ve tarz/edâ/üslup bakımından ne gibi özellikler taşımalı, şiirde hakikat-mecaz ilişkisi nasıl olmalıdır? Şair kimi veya kimleri örnek almalıdır? Şiir nasıl okunmalıdır? gibi sorulara cevaplar aranacak ve Edirneli Nazmî'nin edebi tenkit konusundaki görüşleri irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: *Edirneli Nazmî, edebi tenkit, şiir, şair.*

Abstract: *The poetry theorists come up with the poetika concept in classical Turkish poetry and the works that reveal the literary criticism of this tradition. In addition, it is possible to find relevant information in some of the lecture books and in the anti-allegations. However, in classical Turkish literature, the works of poetry that are best reflected in the concept of poetry and literary criticism are the works of poets themselves. For a poet who says poetry while adhering to a certain tradition must be able to reveal his philosophy of poetry and criticism in poetry.*

Edirneli Nazmi, who is mostly a compiler of Mecmau'n-Nezâir and whose name is called Türkî-i Basît in his literary history, is also remarkable in that it is poet of one of the most voluminous sovens of Turkish literature. We believe that the Nazmî's Divan, which has its own unique features and differences, will carry a great deal of material in poetics and literary criticism. In this declaration, the material compiled from Edirneli Nazmî's Divan; who is the poet? Is poetry and poetry a Divine tax? What features are in terms of poetry meaning, language and genre? How should truth-metaphor relation in poetry be? Who or who should the poet take as an example? How should poetry be read? answers to questions such as and Edirneli Nazmî's views on literary criticism will be investigated.

Key words: *Edirneli Nazmi, literary criticism, poetry, poet.*

Türk edebiyatının en hacimli divanlarından birisine sahip olan Edirneli Nazmî, derleyicisi olduğu nazire mecmuasıyla ve Türkî-i Basît şiirleriyle şöhret bulmuştur. Bütün bu özelliklerin yanında Edirneli Nazmî'yi belki de farklı kılan en önemli özellik; divan

şiiirinin bazı klişelerinden sıyrılarak yenilik arayışlarına yönelmesidir. Nazmî'nin şiiirlerini ve özellikler divanını inceleyenler, onun bu yenilik arayışları neticesinde ortaya koyduğu ürünlerin en bariz örneklerini görebilirler.

Klasik Türk şiiirinin kendine özgü bir poetikasının olmadığı yönündeki ithamlar özellikle son çeyrek asırda yapılan bazı çalışmalar vesilesiyle çürütülmüştür. Bu çalışmaların birçoğunda divan şiiirinin poetik anlayışının bulunabileceği noktalar açıkça ortaya konmuştur. Buna göre divan dibaceleri, mesnevilerin sebab-i te'lif ile hâtime bölümleri, divanlardaki sühan, söz, nazm, şi'r redifli manzumeler şairlerin şiiir anlayışlarını aktardıkları en önemli kaynaklardır. Ayrıca divanlar içerisine serpiştirilmiş bazı beyitlerde de divan şairlerinin şiiir sanatı hakkındaki kişisel kanaatlerini görmek mümkündür. Kasidelerin fahriye bölümlerinde gazellerin ise daha çok mahlas beyitlerinde bu kanaatler daha sık görülmektedir. Bu bildiriye yukarıda verilen düşüncelerden hareketle Edirneli Nazmî Divanı taranmış ve ortaya çıkan malzeme konularına göre tasnife tabi tutulmuştur.¹

1. Şiiir / Nazm

Şiiire yönelik değerlendirmelerin söz konusu edildiği divanlardaki manzumelere bakıldığında, şairlerin çoğunlukla tezkire yazarlarıyla benzer kelimeler kullandıkları görülmektedir. Öyle ki; tezkirelerde şiiir değerlendirmelerinde sıklıkla gördüğümüz, *latf, rengîn, nâzûk, pür-ma'nâ, dürr, dürer, revnak* vb. gibi kelimeler genelde divan şairleri, özelde ise Edirneli Nazmî tarafından da kullanılmıştır. Bu durum; klasik edebiyatın oturmuş bir tenkit terminolojisinin olduğunu gösterebilir.

1.1. Mana Yönünden Şiiir

Nazmî, şiiir hakkında genel değerlendirmelerde bulunurken zaman zaman şiiirin anlamına yönelik görüşlerini de belirtir. Söz konusu örneklerde bazen kendi sanatını öven Nazmî, şiiirin taşıması gereken anlamlar üzerine poetik görüşünü dile getirir.

Nazmî'ye göre kendi şiiiri çok anlamlı olması yönüyle büyüleyici etkiye sahiptir. Aşağıdaki örnekte şiiirin mucizevî anlamlar taşıması gerektiği ima edilir. Ayrıca beyitte, şiiirin doğaüstü bir yetenek, ilham olduğu; şairin cin ve ruhlarla bağlantılı olduğu şeklindeki İslam öncesi devirlere kadar uzanan anlayışın (Mengi 2009: 142; Karaman 2015: 142) etkisi görülmektedir:

Pür-ma'nâ idüb bu nazmı Nazmî

Sihr eyler o her sözinde gûyâ (G.122/5.)²

Bazı tezkirelerde ve divanlarda lirik olmayan, anlamsız ve sade nazmın; söz ehlince makbul görülmediğine dair bilgi ve manzumeler bulunmaktadır. Klasik Osmanlı nesrinde görülen bir özellik olan sade üslubun divan şiiirinde var olup olmadığına yönelik bir çalışmaya rastlanmamakla beraber, tezkirelerde ve bazı manzumelerde yer alan *şâir-i sâde-gûy, sâde-güftâr, şi'r-i sâde, nazm-ı sâde* vb. şeklindeki terkiplerden hareketle sade üslubun varlığından söz edilebilir. Nazmî'nin aşağıda verilen manzumesinde de, anlamsız ve sade şiiirin makbul olmadığı; şiiirin letafetinin çok anlamlı ve her hâle uygun olmasına bağlı olduğu ifade edilmektedir:

Nazm-ı pür-ma'nâ gerekdür Nazmî kim pür-hâl ola

Yohsa bî-ma'nâ ne lutfı ola nazm-ı sâdenüñ (G.3622/5.)

¹ Bu noktada, böyle bir yazının ortaya çıkmasına vesile olan ve yönlendirmeleriyle çalışmama katkı sağlayan hocam Yrd. Doç. Dr. İncinur ATİK GÜRBÜZ Hanımefendi'ye teşekkür borçlu olduğumu özellikle belirtmek isterim.

² Çalışmamızda alıntılanan örneklerde kullanılan harflerden T.: Tarihleri, K.: Kasideleri, G.: Gazelleri, Kt.: Kıtaları, M.: Matla'ları, L.: Lugazları, Trk.B.: Terkiib-i Bendleri, Müf.: Müfredleri; rakamlar ise şiiir ve beyit numaralarını temsil etmektedir. Söz konusu bu harf ve rakamlar tam künyesi verilen esere mutabık kalınarak verilmiştir. Divan için bk.: Üst 2012.

Nazmî'nin şiirinin çok anlamlı olması onun şairane yaratılışına bağlıdır. Öyle ki o, mana madenine sahip bir şairdir:

Nola pür-ma'nâ olsa nazm-ı Nazmî
Ki tab'ı gibi ma'nâ ma'deni var (G.1671/5.)

Nazmî'nin şairane yaratılışlı olduğunu belirttiği benzer örneklerin birçoğunda; şair yukarıdaki gibi mana madenine; cevher ve inci denizine veya mana incisine sahip olduğu düşüncesindedir. Nazmî bu sözleriyle, Latîfi'nin şair tasnifinde ilk sıraya koyduğu Vehbî yani ilhamı Allah'tan gelen şairlerden (Gür 2009: 47) olduğu iddiasındadır adeta:

Senüñ tab'uñ ki var ma'nâda Nazmî
Dür-ile pürdurur bahr-i düreürdür (G.1701/5.)
Çü nazm-ı elfâzıdır ma'nâda cevher
Anuñ bu tab'-ı Nazmî ma'denidür (G.1736/5.)³

Nazm yani şiir hem mana yönünden hem de lafız yönünden güzel olmalıdır. Böyle olduğu müddetçe şiir nesr-i leâlî'ye (inci saçısına) döner:

Nazm ki ola lafzı vü ma'nâsı hûb
Nesr-i le'âlîye döner Nazmiyâ (G.472/6)

Yukarıda beyitle benzer bir anlam taşıyan aşağıdaki örnekte de şiirin latifliği güzel lafızlara ve güzel anlamlara bağlanmıştır:

Nazmî dirseñ ki ola nazmı latîf
Hûb elfâz-ıla me'ânî gözet (G.1009/5.)⁴

Nazmî'nin me'ânî kelimesini zikrettiği beyitlerde, bu kelimenin bir belagat terimi olarak zikredilmiş olabileceği ihtimali de unutulmamalıdır. Bu ihtimal de dikkate alındığında Nazmî'nin, me'ânî ilmüne vakıf olmayı şairliğin bir gereği olarak gördüğü söylenebilir.

Nazmî, bir manzumesinde de belagat ilminin alt dallarından olan ve lafızların muktezâ-yı hâle mutabakatını bildiren *me'ânî*; sözü lafız ve mana yönünden güzelleştirme yollarına ait bilgileri ihtiva eden *bedî'* ile manayı ifadede lafzı açıklığa kavuşturmak için gerekli olan kuralları bildiren *beyân* ilimlerini (Aydemir 1999: 227; 8; 15) söz konusu eder. Kendi şairliği üzerinden, divan şairinin belagat ilmüne vakıf olması gerektiğini kapalı bir şekilde ifade eden Nazmî, kendisini eski şairlerin halefi olarak addeder:

Sendedür Nazmî me'ânîyi bedî'-ile beyân
Sensin olan selefê nazmla bir satır halef (G.3275/7.)

Lafzın ve mananın nazik olması hem tezkirecilerin şair değerlendirmelerinde hem de şairlerin kendi şiir felsefelerini ihtiva eden manzumelerinde dile getirdikleri bir terimdir. Tezkirelerde nâzük-edâ, şi'r-i nâzük, lafz-ı nâzük veya nâzikâne şeklinde yapılan değerlendirmeler benzer şekilde şairler tarafından da kullanılmıştır. Nazmî aşağıdaki manzumesinde, nazik lafızlar ve manalar ile her şiirini cevher ettiğini belirtir:

Lafz-ıla ma'nâ nâzüklig-ile

³ Benzer örnekler için bk.: G.1589/5, G.1636/5, G.1744/7, G.2023/5, G.2244/5, G.3006/7, G.3011/5, G.6315/7, G.4369/5, G.6976/5, K.15/84.

⁴ Lafız ve mananın letafeti ile ilgili benzer örnekler için bk.: G.941/5, G.1814/5, G.2013/5, G.2582/5, G.3758/5, G.3768/5, G.4950/5.

Bu Nazmî eyler her nazmî cevher (G.2460/5.)

Şiirini nazik olarak tavsif ettiği başka bir örnekte de; bu nazik şiirin mana incileriyle dolu coşkulu bir manzume olduğunu dile getirir:

Toludur Nazmiyâ dürr-i ma'ânî

Bu nâzûk şi'r kim bahr-i hezecdür (G.1697/5.)

Aşağıdaki beyitte ise şiir nazik bir çocuğa benzetilirken; bu çocuğun bahr-i ma'nâlarla beslediğini belirtir. Bu ilginç benzetmede dikkat çeken en önemli nokta şiirin el değmemiş, henüz kimse tarafından düşünülmemiş manalarla beslenmesi gerektiğidir:

Nazmî ol nâzûk peser vafında her şi'ri ki der

Bikr-i ma'nâlerle besler anı ol ogul gibi (G.6542/5.)

Sözde ma'nâ kim ta'âm içre olur mânend-i magz

Ma'nâ ile olsa söz olur lezîz ü hûb u nag[z] (Müf.136.)

1.2. Hakikat ve Mecaz Yönünden Şiir

Klasik şiir, doğası gereği mecaz, teşbih, istiare, vb. gibi sanatlarla örülü bir gelenektir. Ayrıca, şiir üzerine görüşlerini belirten tezkire yazarlarından bazılarının ve kimi şairlerin de belirttiği üzere klasik edebiyatta “şiirin en güzeli en yalanıdır” anlayışı hâkimdir (Tolasa 1999: 232; Gür, 2009: 43). Şiirin çerçevesi bu temel üzerine bina edilmesine rağmen, bazı şairler; özellikle Edirneli Nazmî bazı beyitlerinde “bir fikri mecaz, kinaye, teşbih, istiare gibi bir şey karıştırmaksızın sade bir tarzda ifade etmek” (Tekdemir 2012: 61) şeklinde tanımlanan hakiki anlatımı daha doğru bulmuş ve bu poetik anlayışlarını manzumelerine de aksettirmişlerdir. Nazmî Divanı'nda yer alan hakikat ve mecaza dair manzumelere bakıldığında Nazmî'nin şiirde hakiki olmayı tercih etmesinden hareketle onun klasik anlayışla ters düştüğü söylenebilir. Oysa şairlerin hemen birçoğunun en büyük gayesi belîğ ve fasih söz söylemek olduğundan; bir şairin beyan ilminin dallarından olan mecazı, neden reddedeceği şeklinde bir soru akıllara gelebilir. Bu noktada bazı belagatçilerin hakikat ve mecaz hakkındaki görüşlerini incelemek yerinde olacaktır.

Ahmed Cevdet, Belâgat-i Osmâniyye isimli eserinde hakikat, mecaz ve kinayeyi tanımladıktan sonra; sadece hakikat yönüyle mukteza-yı hâle uygun olarak söylenen bir sözün yalnızca belîğ olacağını, fakat ilm-i beyana uygun olmayacağı görüşünü belirtir. Sâid Paşa ise, fesahat ve belagat babında, mecaz kullanımının hakikatten daha evla olduğunu ve belagat âlimlerince mecazın daha makbul görüldüğünü aktarır (Aydoğan 2007: 404).

Recâizâde ise, Ta'lîm-i Edebiyât isimli eserinde *üslûb-ı hakikî* başlığı altında şu tanımlı yapmıştır: “... sâde ve san'at ve zînetden berî olarak kelîmât-ı mürekkebesi ma'ni-i asliyye ve tabi'yyesini muhafaza ider ve nazar-ı mütehayyileye bir tasvir eylemez.” (Recâizâde 1299: 216)

Yazarı belli olmayan ve Telhîsü'l-Miftâh'ın özeti mahiyetindeki Mefhûmu't-Telhîs isimli eserde ise; belagat ehlinin mecazı hakikatten daha belîğ gördüğü belirtilmiştir (Kaçar 2015: 61). Tüm bu anlatılanlardan da anlaşılacağı üzere, belagatle uğraşan şair ve yazarların hemen birçoğu mecazı daha muteber görmektedir. Bu anlayışa rağmen bir şairin ısrarla, mecazdan uzak durmayı ve hakiki söz söylemeyi telkin etmesi dikkat çekicidir.⁵

⁵ Bu noktada, Bursalı İsmail Hakkı'nın *Ferâhu'r-Râh* isimli eserinde mecaz ve hakikate dair görüşlerine değinmek, Nazmî'nin neden böyle düşündüğü hakkında bazı ipuçları verebilir. Öyle ki İsmail Hakkı söz konusu eserde hakikat ve mecaz hakkında şunları serdedir:

Nazmî, hakiki sözler söylemeyi daha faydalı bulurken; mecazî ifadeleri ise, beyhude ve kıl ü kâl olarak tavsif eder:

Her sözüñ eyle hakîkî ko mecâzî sözi gel
Nazmiyâ itme ebed beyhude kıl ü kâli (Trc.B.4/V.)
Düş hakîkîye geç mecâzîden
Nazmiyâ itme beyhude süheni (Trk.B.3/5.)

Nazmî'nin hakiki sözleri, sanki hakikat ehlinin sözleridir:

Hakîkat sözlerin Nazmî ne dem kim söyleseñ hakkâ
Hakîkat ehli sözüdür senüñ her bir sözüñ gûyâ (G.2/7.)

Hakiki söz varken mecaz söz söylemek boş bir meşgaledir. Onun şiirinin inci gibi güzel ve latif olmasının nedeni hakiki sözlerle şiir söylemesindedir:

Varken Nazmiyâ hakîkî söz
İtme var yok yire kelâm-ı mecâz (G.2685/7.)

Nazmî, şiirlerinde kullandığı bu hakiki kelimelerin kendisine Allah tarafından ilham edildiğini belirtir. Burada şu noktaya dikkat çekmek istiyoruz. Başta Latîfî ve Âşık Çelebi olmak üzere, tezkirelerinde şiirin kaynağı hakkında görüşlerini dile getiren yazar ve şairlerin birçoğu şiirin Allah vergisi olduğu noktasında hemfikirdirler. Peygamberler şair olmadıkları için onlara bildirilen vahiy olarak kabul görmüş ve Allah tarafından şairlere bildirilenler ise ilham olarak değerlendirilmiştir⁶. Bu noktada Edirneli Nazmî'nin, dönemlerinin eleştirilenleri mesabesindeki tezkire yazarlarıyla aynı fikirde olması dikkat çekicidir:

Nazmuñda hakîkî kelimâtuñ ki var el-hak
Hakdan saña olmışdurur iy Nazmî bir ilhâm (G.4326/5.)
Her hakîkatden olan sözüñ olur
Nazmiyâ feyz-i İlâhî gûyâ (G.438/7.)⁷

Nazmî, hakiki sözler ile hem şiiri anlam yönünden güzelleştirme hem de şiirini cevher gibi değerli yapma arzusundadır. Ona göre şiirin güzelliği ve değeri hakikatten dem vurmasına bağlıdır:

Hakîkatden olsa ne dem sözlerüñ hoş
Olur her sözüñ Nazmî ma'nâda cevher (G.2443/5.)

"Ehl-i hakikat katında kelâm-ı hakîkî ona derler ki kaleme gelmeye ve sem'a girmeye ve lisâna almak mümkün olmaya ve lafz-ı mecâz ona derler ki kalem ile tahrîr oluna ve sem' ile mesmû' ola ve lisânla takrîr oluna. Pes ulemâ-i beyân katında i'tibâr olunan hakîkat ve mecâzin cümlesi ehl-i hakikat katında mecâzdır. Eger su'âl olunursa ki, "bu kadar tasavvuf kitapları hep mecâz olmak lâzım gelir. Ma'hezâ yazılan hep hakîkatdır?" Cevâb budur ki, ol yazılan elfâz divân-i ma'ânî vü hakâyıkdır. Yoksa nefes-i hakîkat degildir. Zirâ nefes-i hakîkat, kâbil-i ta'lîm ü ta'allüm degildir. Ma'lûm ola ki, hurûf-ı teheccî Âdem aleyhisselâm'a nâzil olmuşdur. Ol hurûfun her biri alâ hiddetin bir kelime ve her kelime bir ma'nâ-yı lâtfede dâldir. Ve âfâkda harf ü fi'l ü ism bulunduğu gibi nefis-i insânda dahi mevcûddur." (Karavelioğlu 1999: 59)

Görüldüğü üzere ehl-i hakikat yani tasavvufu uğraşanlara göre yazılamayan, görülemeyen ve anlatılamayan lafızlar hakiki söz olarak kabul görmekte ve beyan âlimlerince hakikat ve mecaz olarak kabul edilenlerin hakikat ehline göre hakikat olduğu belirtilmektedir. Bu itibarla Nazmî'nin mecazdan kaçınıp hakikate yönelmesi, kendisini hakikat ehlinen görmesine bağlanabilir fakat; "mana şairin kamındadır" sözü mucebince bunu bir tahminden öteye vardiaramamaktayız.

⁶ Edirneli Nazmî'nin şiirin ve şairliğin Allah vergisi olduğuna dair görüşleri "*İlâhî Vergi Olarak Şairlik ve Şiir*" başlığı altında daha detaylı inceleneceğinden burada üzerinde fazla durulmamıştır.

⁷ Benzer örnekler için bk.: G.439/7, G.764/5, G.1287/6, G.2684/5, G.3258/5, G.3887/5, G.5111/5, G.5613/5, G.2120/5, G.2461/5.

Başka bir beyitte de hakiki söz ile şiirinin cevhere dönüştüğünden bahseden Nazmî'nin, söz konusu örnekte divan yerine mecmû'-ı nazm ifadesini kullanması dikkat çekicidir. Aynı zamanda bir nazire mecmuası mürettibi de olan bir şairin böyle bir ibare kullanması divan oluşturmak ile mecmua tertip etmeyi eşdeğer gördüğüne işaret edebilir:

Hakikat sözler-ile hak budur kim
Olur mecmû'-ı nazmuñ Nazmî cevher (G.1674/7.)

Nazmî, şiir söylemeyi hakiki ve mecaz olmak üzere ikiye ayırır. Kendisini de hakiki söyleyenler arasına yerleştiren Nazmî, bu düşüncesini "*tarz ve âdet edinmek* kelimeleriyle bunu şiire yansıtır ve hakiki söylemekle şiirine güzellik katar:

Her nazmı hakîkî dimek olsun saña bir tarz
Tâ kim senüñ ol nazmuña Nazmî vire revnak
(G.3333/5.)

Nazmî hak sözler-ile her nazmı
'Âdet idindi hep hakîkî dimek (G.3886/5.)⁸

Ona göre bir şair ya hakikati dile getirmeli ya da hiç şiir söylememelidir. Nazmî, bu görüşünü yine kendisi üzerinden mecazi sözlere ağızını açma; dudağını dahî oynatma anlamındaki *bir mecâzî söze hîç açub dehen depretme leb* ifadesiyle dile getirir:

Eyle her nazmı hakîkî Nazmî şimdengirü hep
Bir mecâzî söze hîç açub dehen depretme leb
(G.749/5.)

Aşağıda verilen örnekte ise Nazmî hem kendisini tenkit etmekte hem de hakiki şiir söylemeyi tercih ettiğini belirtmektedir. Öyle ki, daha evvel söylediği mecazî gazellerin artık kendisine hoş gelmediğini vurgular:

Ekser olursa hakîkî nola Nazmî nazmum
Baña hoş gelmez olur oldı mecâzî gazelüm (G.4489/5.)

1.3. Lafız / İbare Yönünden Şiir

Başta tezkireler olmak üzere divan şiiri hakkında kanaatlerin dile getirildiği hemen hemen bütün eserlerde şiirin kuralları, anlamı, şekli yapısı, vb. gibi değerlendirmeler belli bir şablona göre yapılmayıp gerek anlama gerekse şiirin dış yapısına dair ortaya konulan görüşler iç içe verilmiştir. Örnek verecek olursak bir tezkireci herhangi bir şiirin anlamı için rengîn sıfatını kullanırken; başka bir şiirin ise lafız yahut eda yönünden rengîn olduğunu söyleyebilir; *rengîn-ma'nâ*, *rengîn-edâ* gibi. Yahut aynı kelime hem lafız hem de mana için bir terkipte yer alabilir; *neş'e-dâr-ı lafz u ma'nâ* gibi. Yani, belli ve tam olarak oturmuş bir tenkit terminolojisinden söz edilemez. Dolayısıyla burada değineceğimiz örneklerde kullanılan kimi kelimeler, bir önceki başlıkta da verilmiş olabileceğinden, okuyucuyu sıkmamak adına burada mümkün merteye farklı kelimelerle yapılan değerlendirmeler ele alınacak benzer örneklerle ilgili bilgiler de dipnotta verilecektir.

Nazmî'nin şiirin lafızı yahut ibaresiyle ilgili en sık kullandığı kelime dürr yahut dürer'dir. Lügat anlamları inci, inci tanesi, büyük inci olan bu kelimeler tezkirelerde de sık

⁸ Benzer örnekler için bk.: G.2636/5, G.5132/5, G.6354/5.

kullanılan bir değerlendirme ibaresidir.⁹ Nazmî'nin kendi sanatını ön plana çıkardığı fahriye ağırlıklı beyitlerinde şiirin lafız / ibare yönüne dair görüşleri ise şöyledir.

O, anlamca birbirine uygun kelimeleri bir arada kullanarak şiirinin lafızlarını dürr-i meknûn'a yani parlak incilere çevirmiştir. Beyitte zikredilen *mürâ'ât-ı nazîr* ifadesine dikkat çekmek lazımdır. Edebiyatta “mana bakımından birbirine uygun kelimeleri bir cümlede toplamak” anlamında kullanılan (Devellioğlu 2007: 873.) bu ibareden hareketle Nazmî'nin şiirde nasıl kelimeler kullanılması gerektiğine dair fikirlerini öğrenmekteyiz:

Hep mürâ'ât-ı nazîr olmagıladur Nazmiyâ
Dürr-i Mecnûndur kamu elfâz-ı nazmuñ gûyiyâ
(G.186/5.)

Aynı kelimeyi başka bir manzumesinde de zikreden Nazmî, çok fazla şiire nazire söylemesini söz konusu ederek *mürâ'at-ı nazîr* kuralına riayet ettiğini belirtir:

Didükce Nazmî her nazma nazîre
Ri'âyet kıl mürâ'ât-ı nazîri (G.6353/5.)¹⁰

Nazmî'nin şiirinde öyle sözler vardır ki; şiiri adeta dürr-i meknûna dönmüştür:

Şu sözler ki nazmuñdadur Nazmiyâ
Hemîn Dürr-i Mecnûndurur gûyiyâ (G.600/5.)

Nazmî'nin dillerde dolaşan inci gibi sözleri; onun şiirde kemal ve fazilet sahibi olmasına delildir. Burada Nazmî'nin işaret ettiğine göre bir şairin olgunluğu şiirlerinin halk arasında bilinmesine bağlanmıştır:

Kemâl ü fazlına şâhid yeter nazm içre Nazmînüñ
Ki her dem söylenen dillerde nazm-ı dür nisâridur (G.1506/5.)

O, inci saçan lafızlarla şiir yolunda nice eserler vermiştir. Nazmî burada yedi binin üzerinde gazel ile klasik edebiyatın en külliyatlı divanını ortaya koyduğunu ima ediyor olabilir:

Hakkâ budurur nazm tarıkında komışdur
Nazm-ı dürer isâr-ıla Nazmî niçe âsâr (G.1557/5.)

Şiirin lafız yönüne dair değerlendirmelerde kullanılan bir diğer kelime ise *âb-dâr*'dır. Sözlüklerde “sulu, parlak, taze, latîf, akıcı mısra, nükteli hoş sohbet, nükteli söz söyleyen, güzel..” vb. şeklinde açıklanan *âb-dâr*, tezkirelerde edebi tenkid terimi olarak da kullanılmıştır. Nâmık Açıkğöz, *âb-dâr* kelimesini değerlendirdiği bir çalışmada tezkirelerde *âb-dâr* olarak tavsif edilen şiirlerin, tezkirecilere göre orijinal yani özgün olduğunu ve *âb-dâr*'a tarz, üslup, eda, kelime hazinesi, hayal, mana ve şiir tekniği açısından orijinal anlamı verilebileceğini belirtir (Açıkğöz 2000: 160). Bu çerçeveden bakıldığında *âb-dâr*'ın hem anlam hem de lafız yönünden yapılan değerlendirmelerde kullanıldığı söylenebilir.

Nazmî, parlak, taze (*âb-dâr*) lafızlar ile şiiri sanki içerisinde inciler barındıran temiz bir suya dönüştürmüştür:

⁹ Örneğin Ahdî, Hayâlî Bey için;

“...ve esnâ-yı musâhebetde her bir sözi dürr-i meknûndur.” (Solmaz 2009: 137) ifadesini kullanırken, Kınalızâde Hasan Çelebi ise ‘Ubeydî’nin şiiri hakkında

“...elfâz-ı dürer-bârı âb-ı revân-misâli gâyetde latîf ü pâkdur.” (Sungurhan-Eyduran 2009: 39) değerlendirmesinde bulunur.

¹⁰ Benzer örnekler için bk.: G.4/7, G.102/5, G.344/7, G.600/5, G.1609/5, G.1624/5, G.1749/5, G.1752/5, G.2047/5, G.2105/5, G.2235/5, G.2466/7, G.2482/5, G.3112/5, G.875/5, G.1183/5.

Âb-dâr elfâz-ıla gûyâ olur

Nazmînüñ her nazmı pür-dürr-i hoş-âb (G.753/5.)

Başka bir manzumesinde de benzer bir söyleyiş yapan Nazmî, bu kez latîf kelimesini de kullanır:

Âbdâr u latîf-i lafz-ıla

Nazminüñ nazmıdur çü dürr-i hoş-âb (G.821/5.)

Sözlükte “mülâyim, yumuşak, nâzik, mütenasip, güzel, şirin, küçük ve hoş giden (şey)” (Devellioğlu 2007: 648; Kanar 2008: 265) olarak tanımlanan latîf kelimesi de gerek tezkirelerde gerekse divanlarda sıklıkla kullanılan bir kelimedir.¹¹

Nazmî, latif lafızlarla şiirine cevherler saçmıştır:

Şu nazmı kim latîf elfâz-ıla itmişdurur yekser

Bu Nazmî gûyiyâ kim sözde cevherler nisâr eyler (G1537/5.)¹²

Nazmî aşağıdaki manzumesinde de latîf kelimesiyle aynı kökten olan letafet kelimesini kullanır. Beyitte ayrıca âb-dâr yerine *su gibi sâf* ibaresini zikreden Nazmî, böylelikle şiirini can bağışlayıcı ve parlak inci olarak metheder:

Su gibi sâfdurur lafz-ı revân-bahş-ıla çün

Nazm-ı Nazmî o letâfetle olur dürr-i hoş-âb (G.772/5.)

Murassa' ve *musanna'* kelimeleri de tezkirelerde sıklıkla geçen değerlendirme ibarelerindedir. *Murassa'* edebi terim olarak; iki mısraı veya fırkası kelime kelime birbiriyle aynı vezin ve kafiyede olan söz yahut beyit (Şemseddin Sâmî 1317: 1325; Devellioğlu 2007: 818); *musanna'* ise, sanat eseri olarak meydana getirilmiş, usta elinden çıkmış, mâhirâne imal edilmiş anlamlarına gelmektedir (Şemseddin Sâmî 1317: 1359; Devellioğlu 2007: 821).¹³

Nazmî bu kelimelerin her ikisini bir mısradaki zikrederek şiirin hem *murassa'* hem de *musanna'* olması gerektiğini kendi şiiri üzerinden telkin eder:

Nazmı *murassa'* kılub tâ ki *musanna'* kılur

Nazmî ider gûyiyâ her sözi dürr-i hoş-âb (G.818/5.)

Nazmî'nin *musanna'* kelimesini kullandığı bir diğer örnekte ise *musanna'* şiir görmek isteyenlerin onun benzersiz divanına bakmaları gerektiğini ifade eder:

Nazminüñ bir misli yok dîvânı kim var ber-kemâl

Görsün anı bir *musanna'* nazm-ı hem-vâr isteyen (G.5044/5.)

Nazmî'nin şiirin lafız yönüyle ilgili olarak kullandığı bir kelime de *şîrin'*dir. Sözlükte tatlı, sevimli anlamında kullanılan bu kelime benzer anlamlarla ve çoğunlukla *şi'r-i şîrin*,

¹¹ Örneğin Gelibolulu Âlî, Hayâlî'nin bir şiiri için;

“Bir *şi'r-i latîf-i bî-bedeldür.*” ifadesini, Sâkî için ise;

“...*bu şi'r-i latîfle zâhiru'l-iftihâr şâir idi.*” ifadesini kullanır (İsen 1994). Diğer tezkireciler de bu kelimeyi benzer şekilde kullanmışlardır.

¹² Benzer örnekler için bk.: G.437/7, G.1581/5, G.5152/5, G.541/5, G.2320/5, G.1788/5, G.1898/5, G.2252/5, G.2467/5.

¹³ Örneğin Âlî, Keşfi'den aldığı örnek şiir için şu ifadeleri kullanır;

“...*vâridâtından bu şi'r-i murassa'ı kem degüldür.*” (İsen 1994)

Ahdî ise Mu'îni maddesinde aldığı örnek matla' hakkında;

“...*bu birkaç matla'-ı murassa'ı anundur.*” (Solmaz 2009: 275) değerlendirmesinde bulunur.

Musanna' kelimesi ise tezkirelerde daha çok muhayyel ile birlikte zikredilir. Örneğin, Beyânî, ‘Ulvi’nin şiiri ile ilgili;

“...*gazelleri musanna' ü muhayyel kasâ'idi bî-misâl ü bî-bedeldür.*” (Sungurhan-Eyduran 2008: 126), değerlendirmesinde bulunurken benzer bir ifadeyi de Kınalızâde Hasan Çelebi, Ispartalı Mirî için kullanır;

“...*musanna' ü muhayyel ebyât-ı belâgat-ı unvânı vardur.*” (Sungurhan-Eyduran 2009: 323)

kelâm-ı şîrîn, ebyât-ı şîrîn, lafz-ı şîrîn, şîrîn-sühân, vb. gibi tekiplerle tezkireciler tarafından da kullanılmıştır¹⁴.

Nazmî, şiirinin iyi/güzel olmasını şîrîn lafızlar kullanmasına bağlamıştır:

Nazm-ı Nazmî hûb olur elfâz-ı şîrîn birle pes
Artug olur zevk olunca nite kim bir ber lezîz (G.1454/5.)

Nazmî, lafzının şîrînlüğünü belirttiği manzumelerde bazen taze anlamındaki *ter* kelimesini de kullanır. Ona göre şiirini latif eden şîrîn ve taze ibareler kullanmasındandır:

Vasf-ı lebûñle nazmın iden Nazminüñ latîf
Şîrîn ü ter 'ibâreti rengîn edâsıdur (G.2369/5.)

Şiirin ibare yönüyle ilgili bir kelime de *selâset* tir. İbarenin ahenkli olması anlamına gelen *selâset* (Olgun 1936: 116), tezkirelerde de geçmektedir.¹⁵

Nazmî, her şiirini selâsetle söyleyerek adeta ipliğe inci ve cevher dizmektedir:

Nazmî ki her nazmı selâsetle der
Rişteye gûyâ dür ü cevher dizer (G.2263/5.)¹⁶

Şiire selâset veren Nazmî'dir. Öyle ki, onun nazmı sanki cevherin yani özün şiiridir:

Selâset virür Nazmî güftâr-ı nazma
Olur nazmı gûyâ anuñ nazm-ı cevher (G.2444/5.)¹⁷

1.4. Tarz / Eda / Üslup Yönünden Şiir

Şiirin daha çok ahengiyle ilgili olan edâ kelimesi (Kılıç 2013: 64) ile tarz ve üslûb kelimeleri, çok sık olmamakla birlikte, tezkirelerde kullanılan kelimelerdir. Tezkireciler tarafından şaire ve şiire yönelik değerlendirmelerde kullanılan bu kelimeler şairler tarafından da kullanılmıştır. Her üç kelime de sözlüklerde yakın, benzer anlamlarda açıklanmıştır. Örneğin, edâ söz ve yazı tarzı şeklinde açıklanırken (Olgun 1936: 26; Şemseddin Sâmî 1317: 83); üslûb ise, tarz ve ifade şeklinde açıklanmıştır (Şemseddin Sâmî 1317: 113).

Edirneli Nazmî Divanı'ndaki örneklere gelecek olursak; Nazmî bu kelimeleri daha çok kendi sanatını ön plana çıkardığı manzumelerde zikretmiştir. Örneğin, aşağıdaki örnekte

¹⁴ Örneğin Kınalızâde Hasan Zeynî hakkında; "...*hakkâ ki eş'ârı haylî şîrîn ü mezedâr...*"; Ehlî hakkında; "...*ve kâ'ide-i şîrîn-kelâmı ile haylî şöhrat-şi'âr olmuşdur.*" ifadelerini kullanırken Beyânî, Rûhî'nin şiiri için; "...*bir cevân-ı hoş-refîâr ve şîrîn-güftâr idi.*"; Misâli için ise, "...*ve bülegâ-yı cihânun şâ'ir-i şîrîn-mâkâli olmuşdur.*" değerlendirmesinde bulunur. Diğer tezkirelerde de benzer ifadeler sıkça kullanılmıştır. (bk.: Canım 2000; İsen 1994; Kılıç 1994; Sungurhan-Eyduran 2008; Sungurhan-Eyduran 2009; Solmaz 2009)

¹⁵ Ahdî, Mehmed Çelebi'nin şiiri hakkında değerlendirmede bulunurken selâset kelimesini kullanır;

"...*zîrâ ki güftârı gâyetde selâset üze vâkıf olmuşdur...*" (Solmaz 2009: 55)

Aynı kelimeyi Hasan Çelebi de Hayretî hakkında sarfeder;

"...*şi'rinde selâset ve edâsında melâhat nihâyetdedür...*" (Sungurhan-Eyduran 2009: 259)

Bu kelimenin kimi tezkirecilerce tenkit terimi olarak kullanıldığı da görülmektedir. Örneğin Gelibolulu Âlî, Bursalı Rahmî'nin tîr ü kemân tasviriyile başlayan kasidesinde bazı kusurların olduğunu ve ilk iki dizede değişiklik yaparak beyti selîs hale getirdiğini belirtir (Aksoyak 2009: 44);

"...*ve Rahmî-i zârün da edâsının rekâketi faslını bu hakîr tebdîl itdürdüm. Evvelini 'Kıldı kat-ı merhâle şemşîr ile'; ikincisi 'Serverâ Rahmî de bu meydânda' edâları ile selâsete tahvîl itdürdüm.*" (İsen 1994: 218).

¹⁶ Hemen hemen aynı ifadeyle oluşturulmuş benzer bir örnek de şu şekildedir:

Lafz-ı nazmı selâset-ile ider

Nazmî gûyâ ki lülü-yi lâ lâ G.6140/5

¹⁷ Benzer örnekler için bk.: G.2472/5, G.3269/5.

Nazmî sahip olduğu tarz ile şiir vadisinde hiç kimsenin kendisiyle boy ölçüşmeyeceği iddiasındadır:

Baňa bilsem bugün nazm-ıla var mı Nazmiyâ hem-tâ

Bu tarz-ıla baňa olur mı gayruñ nazmı yâ hem-tâ (G.24/5.)

O sahip olduğu bu farklı tarz ile şiiri ikmal etmiştir; âleme onun gibisi bir daha gelmez:

Tarz-ı nazmı ile nazmı ki kemâle irdi

‘Âleme ancılayın bir dahı Nazmî mi gelür (G.2212/5.)

Şiir hususunda Nazmî'nin kendisine örnek aldığı bazı şairler vardır. Üstad olarak gördüğü bu şairlerin yolundan gitmeyi düstur edinen Nazmî, bu düşüncesini daha çok tarz kelimesiyle ifade eder. Onun en çok beğendiği ve divanında adını en sık zikrettiği şair Genceli Nizâmî'dir. Öyle ki; aşağıdaki manzumede Nizâmî tarzına sahip olmayı bir ayrıcalık sayan şair, onu şeyh kendisini de mürid olarak görür:

Nizâmî tarzıdurur tarz-ı nazmî Nazmînüñ

O fende şeyhi anuñ oldurur ol aña mürid (G.1426/5.)¹⁸

Nazmî'nin üstad olarak gördüğü şairlerden birisi de şiirde atasözü, deyim kullanmakla şöhret bulmuş; hem çağdaşı hem de daha sonraki dönemlerde oluşturduğu etki alanı ile mektep/ekol sahibi bir şair olan Necâtî'dir (Bu hususta bk.: Çetin 2016). Aşağıdaki beyitte Nazmî, kendisine seslenerek Necâtî tarzını elden bırakmamayı belirtirken adeta şairlere öğüt vermektedir. Ayrıca, takip edeceği bu tarz ile şiirini nazik ve rindâne yapma gayretindedir:

Nazmî koma sen tarz-ı Necâtiyi elüñden

Kim nazmuña il nâzük ü rindâne disünler (G.1620/5.)

Necâtî'yi şeyh olarak gördüğünü belirttiği başka bir manzumesinde Zâtî'yi de zikreden Nazmî, onu da üstad olarak tavsif etmektedir. Nazmî'nin yedi binden ziyade gazel söylemesi, belki de Divan şiirinin en hacimli divanlarından birisinin sahibi olan Zâtî'yi örnek almasıdır:

Nazmî kim tarz-ı Necâtî birle Zâtî tarzıdur

Biri anuñ şeyhi Nazmînüñ biri üstâdıdur (G.1895/5.)

Necâtî'yi zikrettiği başka bir manzumesinde de Nazmî, onun gibi atasözü kullanarak şiirinin böylelikle gönlü çeken, kalbi cezbedici olmasını ister:

Dil-keş it nazmuñı Nazmî meselâ

Düş Necâtî gibi darb-ı mesele (G.5967/7.)

Osmanlı şiir geleneğinde iyi bir şair olabilmenin belki de en önemli şartı selef adı verilen eski şairlerin şiirlerini okumak, ezberlemek ve kendi sanatını bu gelenek üzerine inşa etmektir. Tettebbu' veya mütalaa adı verilen bu çalışma neticesinde şair; klasik şiir geleneğine ait mazmunları, kuralları, vs. öğrenir (Kurnaz 2007). Nazmî Divanı'nda yer alan aşağıdaki örneklerden anladığımız kadarıyla bu tetebbu' ve mütalaa faaliyetlerini Nazmî de yapmış ve diğer şairlerin de yapmasını istemektedir. Örneğin aşağıdaki beyitte, sözünün selef tarzının dışında olmaması gerektiğini belirten Nazmî, ehil olmayanların sözlerine de kulak tıkamayla öğütlemektedir:

Olmasun Nazmî sözüñ tarz-ı selefden hâric

¹⁸ Benzer örnekler için bk.: G.1499/5, G.5106/5.

Dahlini diñleme her nâ-halef ü her dûnuñ (G.3829/6.)

Başka bir manzumesinde de selef tarzı üzere şiir söylediğini vurgulayan Nazmî, şiirini inciler saçmasını ve güzel olmasını da buna bağlar:

Çün selef tarzın ri'âyet üzredür Nazmî tamâm

Nola anuñ olsa Nazmî hûb nazm-ı dür-feşân (G.4902/5.)

Şairlerin eski şairleri ve şiirleri tettebbu' etmesinin ardından sanatını geliştirmesini sağlayacak bir yol da naziredir. Cemâl Kurnaz'ın, Osmanlı Şair Okulu'nda en etkin şiir öğrenim yöntemi olarak belirttiği nazire yazıcılığının (2007: 15) gerçekten de bir şairin sanatının gelişmesinde büyük rol oynadığı muhakkaktır. Aşağıdaki örnekte, bir Osmanlı şairinin kendisini nasıl geliştireceğini öğrenmekteyiz. Söz konusu beyitte Nazmî, bu öğrenim aşamalarından ilkinin tettebbu'; ikincisinin ise nazire söylemek olduğunu vurgular:

Şol kadar kıldı selef nazmın tettebbu' Nazmî kim

Bir nazîre dimedüğü tarz-ı garrâ kalmadı (G.6530/11.)

Eski şairlerle aynı yolda devam ettiğini ısrarla vurgulayan Nazmî, selef tarzına uymak hususunda hiçbir şairin kendisiyle boy ölçüşemeyeceğini belirtir:

Selef tarzın ri'âyet eylemekde

Bu Nazmînüñ bugün yokdur nazîri (G.6352/5.)

Geleneğe uymak Nazmî'ye göre şairliğini vazgeçilmez kuralıdır. Kemal üzere şiir söylemek isteyenlerin selefın şiir kurallarını güzel bir şekilde gözetmeleri gerekmektedir:

Nazmî her nazmı kemâl üzre idem derseñ eger

Gözle ber-vehc-i hüsn kâ'ide-i eslâfi (G.6715/5.)¹⁹

Nazmî'ye göre şiirde olması bir hususiyet de konuşup dertleşme, halleşme, karşılıklı samimi sohbet şeklinde tanımlanan *hasb-i hâl tarzıdır* (Batislam 2007: 31). Nazmî'nin birkaç manzumesinde zikrettiği *hasb-i hâl*, ona göre şiirin samimiyet, anlaşılabilirliği ve latifliğiyle ilgilidir. Örneğin aşağıdaki ilk örnekte şiirin *hasb-i hâl* üzere olması gerektiğini vurgulayan Nazmî, böylelikle manzumelerinin *hâl ehli* tarafından okunup yazılacağını düşünür. Diğer iki örnekte ise şiirin latif, cevher ve altın gibi halis olmasıyla *hasb-i hâl* tarzını ilişkilendirir:

Nazmiyâ her nazmuñ olsun hasb-ı hâl üzre ki tâ

Ehl-i hâl olanlar anı okıyalar yazalar (G.1971/5.)

Letâfet birle Nazmî nazmuñı cevher-misâl eyle

Ki gören diye Nazmîye bu nazmı hasb-i hâl olmuş (G.2812/5.)

Sözde söz olmak gerek Nazmî kim ola hasb-i hâl

Hâlis altun it sözüñ cânlar arıt bu sözde kal (G.4029/5.)

1.5. Tür / Şekil Yönünden Şiir

Nazmî Divanı'nda nazım şekli ve türü ile ilgili değerlendirmelerde gazel, hiciv ve hezl gibi şekil ve türü karşılayan kelimelerin zikredildiğini görmekteyiz. Fakat bu kelimelerin, özellikle de gazelin, bilinen yani nazım şekli anlamında kullanılıp kullanılmadığına emin değiliz. Nazmî Divanı'nda gördüğümüz örneklerin birçoğunda şiir, nazım anlamında

¹⁹ Benzer örnekler için bk.: G.4643/5, G.4839/5, G.7001/6.

kullanılan gazel tezkirelerde de sıklıkla geçmektedir. Tezkirelerde daha çok alınan örnek şiiirlerden evvel kullanılan gazel, çoğu zaman *gazel-i âb-dâr*, *gazel-i âşikâne*, *gazel-i bî-bedel*, *gazel-i bî-nazîr*, *gazel-i meşhûr*, vb. gibi genel değerlendirme terkipleriyle zikredilmiştir. Bunun yanında, ne tezkirelerde ne de divanlarda gazelin yapısına yönelik teorik bilgiler çoğu kez söz konusu edilmez. Örneğin, bir tezkireci yahut şair gazelde şunlar olmalıdır, şu konular işlenmelidir, şu hayalleri barındırmalı ve şu benzetmeler yapılmalıdır gibi kuralları ortaya koymaz; sadece belirli ölçülerde iyi bulduğu gazelleri yukarıda verdiğimiz terkiplerle tavsif eder.

Nazmî de tezkirecilerin bu yaklaşımını hemen hemen aynı şekilde sürdürür. Örneğin aşağıdaki örnekte Nazmî, nazm ehlinin yüzü suyu olmasını âb-dâr olarak vasıflandırdığı taze ve orijinal gazeller demesine bağlar:

Nazmî'nün âb-ı rûyî kamu nazm ehlinün
Nazmî'nün işte bu gazel-i âbdâridur (G.2364/7.)²⁰

Aşağıdaki örnekte ise Nazmî belki de dönemde nazm ehli arasında rağbet gören gazellere dair bazı ipuçları vermektedir. Beyitte aktarılanlara göre o dönemde bir gazelin hayal bakımından nazik, eda bakımından ise rengîn ve ter olması halinde rağbet bulacağı vurgulanmıştır:

Mergûb olur gazelde gerçi hayâl-i nâzûk
Hâlet çoğ olur ammâ rengîn ü ter edâda (G.6077/4.)

Nazmî'nin gazelin dış yapısıyla yani kafiyesiyle ilgili değerlendirmede bulunduğu tek örnek ise aşağıdaki beyittir. Örnekte görüldüğü üzere şiirde atasözü kullanmayı şiirin edasıyla ilişkilendiren Nazmî, ayrıca bütün mısraları birbiriyle kafiyeli olan, yani müsel sel yahut musarra' gazel söylemeyi (Aydemir 1999: 324-325; Olgun 1936: 87) de bir maharet olarak görür:

Edâsı pür-mesel Nazmî müsel sel her gazel kim der
Efendi saña Nazmî bendeden medh ü senâdur hep (G.673/5.)

Nazmî Divanı'nda nazım türleriyle ilgili en dikkat çekici nokta, onun hiciv ve hezel türüne olan yaklaşımıdır. Nazmî'nin hicv'i söz konusu ettiği manzumelerde hicivden ve heccavlıktan ısrarla uzak durmak istemesi dikkate şayandır. Bu noktada birkaç hususa değinmek isteriz. Nazmî'nin hicvin kötülüğüne dair manzumelerini görünce tezkirecilerin bu konuda neler söylediklerini biraz da merakla araştırmaya koyulduk. Fakat tezkirelerde Nazmî'nin düşüncelerine benzer yahut yakın hiçbir cümleye yahut manzumeye rastlamadık. Sadece Sâlim Efendi, Sükûnî mahlaslı hicv söylemeyi âdet edinen bir şairden bahsederken;

“Hicve mâ'il olanın 'âkıbeti hayr olmaz
Noldu gördün sonunu sen bir iki heccâvın” (İnce 2005: 9)

şeklinde bir manzume söyleyerek Nazmî'nin düşüncesine yakın bir beyit aktarır. Yine Edirneli Nazmî ile aynı fikirde olan başka şairlerin olup olmadığına dair muhtelif divanlarda yaptığımız taramalarda da yok denecek kadar az örnek bulduk. Nazmî'yi hicv söylemekten uzak tutan, belki de tezkireci Sâlim'in belirttiği gibi sonu kötü biten birkaç heccavın bıraktığı kötü intibadır²¹.

Nazmî, meşhur bir şiirin vezni ve kafiyesi taklit edilmek suretiyle latife tarzında şiir söylemek olan *hezli* ve en kısa tanımıyla, birinin kusurunu meydana koymak

²⁰ Benzer örnekler için bk.: G.4490/5.

²¹ Bu hususta özellikle tezkirelerdeki Nef'i, Figânî, Me'âlî maddelerine bakılabilir.

anlamındaki *hicvi* (Olgun 1936: 44) hiç sevmez. Bundan dolayı da bu türde şiir söylemek için ağzını bile açmayı, dudak oynatmaz:

Sevmez kelâm-ı hezl-ile bu Nazmî hicvi hîç
Depretmez ol dehân açub ol nev'e söze leb (G.838/5.)

Nazmî'ye göre halkı hicveden ve heccav olanlar; saçma sapan konuşan, lüzumsuz ve manasız söz söyleyen şairlerdir:

Herze-gûlkudur benüm yanumda Nazmî el-'ıyâz
Ol ki halkı hicv ider şâ'irlerüñ heccâvıdur (G.1923/5.)

Bir manzumesinde de kendisine seslenerek hicve heves edip heccav olmamayı dileyen Nazmî; hicvi gariplik/tuhaflik, heccavlığı ise şaşkınlık olarak adlandırır:

Nazmiyâ hicve heves eyleyüb olma heccâv
Ki o gâyetde garâbetdür olursın magbûn (G.5104/4.)

Aşağıdaki örnekte ise şiirde güzel şeyler anlatmak/söylemek dururken daha çok hiciv söylemeyi kötülüğe/zillete düşkünlük olarak tavsif eder:

Key şekâvetden degül mi Nazmiyâ ol şâ'ire
Koya hüsniyyâtı ekser ola hicviyyâda (G.5687/5.)²²

Nazmî'nin hiciv hakkında görüşlerini dile getirdiği manzumelerde en sık tekrar ettiği husus ise, heccav olmadığı için Allah'a şükür etmek düşüncesidir.

Şükür ki, o hezel söyleyen ve neredeyse her sözü sadece hiciv olan şairlerden değildir:

Şükr kim ol şu'arâdan degülem Nazmî ki vâv
Hezl-gûy olub anuñ hicv ola anca süheni (G.6694/5.)

O, şair olup heccav olmaması nedeniyle şükretmesi gerektiği kanaatindedir:

Nazmî hele şâ'ir olduñ ammâ
Şükr it ki degülsin imdi heccâv (G.5361/5.)

Başka bir manzumesinde de hemen hemen aynı ifadeyi kullanan Nazmî, yine hicve meyleden ve heccav olan şairlerden olmadığı için şükür etmesi gerektiğini belirtir:

Şükr eyle hemîn Hakka be Nazmî ki degülsin
Heccâv olub ol hicve meh-veş şu'arâdan (G.2636/5.)

Hiç noktalı harf kullanmadan yazılan ve gazel-i bî-nokta olarak adlandırılan (Saraç 2007: 50) şiir şekliyle ilgili Nazmî'nin yaptığı ilginç benzetme takdire şayandır. Söz konusu beyitte Nazmî, noktasız harflerle yazılan/söylenen şiirleri nohutsuz yemeğe benzeterek; noktalı harflerdeki nokta ile nohut tanesi arasında ince bir ilişki kurar:

Bir ta'âma döner ol ki anuñ nohûdı olmaya
Kankı nazmuñ ki olmaya Nazmî hurûfında nukat (G.3065/5.)

2. Şair

Edirneli Nazmî'nin poetik felsefesini ortaya koyduğu manzumelerde şiir-şair ayrımının net olarak yapılmadığı ve her iki kavramın iç içe işlendiği görülmektedir. Bunun yanında

²² Benzer örnekler için bk.: G.5391/5, G.6694/5, G.5361/5, G.4767/5.

Nazmî'nin bazı beyitlerinde “şair kimdir, şair nasıl şiir söylemeli/yazmalıdır?” sorularına cevap oluşturacak ifadeler kullandığı söylenebilir. Burada Nazmî'nin şiirlerinden derlenen malzemeye bu sorulara nasıl cevaplar verildiği ortaya koyulacaktır.

2.1. İlâhî Bir Vergi Olarak Şiir veya Şairlik

İslamiyet'in kutsal kitabı olan Kur'an-ı Kerim'de yer alan bazı ayet-i kerimelerde şiirin ve şairliğin kötü görülmesi; Hz. Peygamber'in de şiirin kötülüğüne dair bazı hadis-i şeriflerinin olması nedeniyle şiirin dindeki yeri yüzyıllardır hep tartışıla gelmiştir. Kur'an-ı Kerim'de Şuarâ/Şairler Sûresi'nde şairler için şu olumsuz ifadeler kullanılır; “Şairlere gelince; onlara sapmışlar uyar... Görmüyor musun onları, nasıl şaşırılmış bir vaziyette dolanırlar... Ve onlar yapmayacakları/yapmadıkları şeyleri söylerler.” (Kılıç 2004: 23). Şiirin bu şekildeki olumsuz görülmesi Müslüman bir toplumda şiire hizmet edenlerin öncelikle yaptıkları işi meşrulaştırma yoluna gitmelerine neden olmuştur. Bu çabayla hareket eden tezkire yazarları eserlerinin mukaddimelerinde, şairlerden bazıları ise divanlarının dibacelerinde Kur'an-ı Kerim'in şiir hakkındaki ayetlerini tevil etme gayreti içerisine girmişlerdir. Bu yorumlamalardan en sık dile getirileni, söz konusu ayetlerin İslam öncesi cahiliyye toplumundaki şiirin sihir, büyü ve cinlerle ilişkilendirilmesi nedeniyle inzal olduğu ve Hz. Muhammed'e şairlik atfedilmesini önlemek maksadıyla inzal olduğu görüşleridir (Sarmış 1990: 141).

Daha evvel tezkire yazarlarının hemen hemen tamamının eserlerinin mukaddimelerinde İslam'da şiir algısı hususuna yer verdiklerine değinmiştik. Örneğin Âşık Çelebi, tezkiresinin girişinde şiirin tarihini uzunca ele alır. İlk şiir söyleyenin Hz. Âdem olduğunu belirterek kendi dönemine kadar şiirin dini ve sosyal yönünü tarihsel olarak kaydeder. Daha sonra ise eski âlimlerin ve kendi zamanında yaşayan bazı âlimlerin şiirin makbul görüldüğüne dair görüşlerine yer verir (Kılıç 2013: 39). Latîfi de benzer bir şekilde şiiri ele alarak Hz. Âdem ve Hz. Yûsuf gibi peygamberlerin şiir söylediğinden ve Hz. Peygamber'in etrafında bulunan şairlerden bahsederek şiire adeta ilahi bir değer atfeder (Gür 2009: 41). Gerek tezkirelerde gerekse divan dibacelerinde sıklıkla zikredilen diğer bir husus da Hz. Peygamber'in şiirin meşru görüldüğüne ve desteklendiğine dair “...şiirin bazısında hikmet vardır”, “...bazısında sihir vardır” vb. gibi hadîs-i şerîfleridir (Kılıç 2004: 24; Sarmış 1990: 149-150).

Yukarıda değindiğimiz ayet-i kerimeler ve bazı hadîs-i şerîflerde ısrarla üzerinde durulan konulardan birisi de vahy-i ilahi ve peygamber sözü ile şair sözlerinin karıştırılmaması gerektiği hususudur. Burada peygamberlere şairlik atfedilmemesi; onlara indirilenlerin vahiy olduğu görüşü vurgulanmıştır. Şair sözlerinin vahiy olmadığı yönünde hem fikir olan edebiyat âlimleri ve şiir söyleyen bazı mutasavvıflar şiirin ilahi bir yönü oluşunu ise “*ilham*” ile “*vehb*” kavramlarıyla açıklamışlardır. Bu anlayış çerçevesinde poetikaları şekillenen Osmanlı şairlerinin birçoğuna göre şiir kesbî değil vehbîdir. Yani şiir medresede, mektepte öğrenilmez ve ancak Allah'ın inamıyla şair olunabilir (Kılıç 2004: 106-107).

Osmanlı şairlerinin hemen tamamında görülen bu anlayışın bariz örneklerini Edirneli Nazmî'de de görmek mümkündür. Hilkat/karakter hazinesindeki mana incileri ona Allah tarafından inam olunmuştur; bu yüzden Allah'a şükretmelidir:

Genc-i tab'umda me'ânî dürreri Nazmî ki var

Hakdan olmuşdur o çok şükr çoğ in'âm baña

(G.411/5.)

Vehb kelimesi ile aynı kökten türeyen ve aşağı alıntılanan manzumede Allah vergisi anlamında kullanılan mevhibe kelimesini kullanan Nazmî, sözlerinin/şiirinin İlahi bir

dayanağı olduğunu aktarır. Onun şiirleriyle ile nazm ehli arasında mümtaz olması, Cenab-ı Hakk'ın kendisine bir ihsandır:

Mecmu'-ı ehl-i nazmdan mümtâzsın nazm-ile sen
Nazmı kılubdur Zü'l-minen Nazmî saña bir mevhibet
(G.923/5.)

Nazmî'nin şiirinin Allah tarafından kendisine ilham edildiğini belirtirken kullandığı bir diğer kelime ise feyz'dir. Lügat anlamı itibarıyla “nimet, bağış, ihsan, kerem” anlamlarına gelen feyz Nazmî tarafından da bu anlamlarını çağrıştıracak şekilde kullanılmıştır. Ona göre şiir ilmi kendisine Allah tarafından feyz edilmiş; yani bağışlanmıştır:

Fenn-i nazmı bu kemâl-ile tamâm iy Nazmî
Özge feyz eylemiş el-hak saña Rabb-i Feyyâz (G.3041/5.)²³

Feyz kelimesini kullandığı başka bir örnekte Nazmî'nin fesahat ve belagat terimlerinden olan “ma'ânî, bedî” ve “selîs” kelimelerini kullanması dikkat çekicidir. Beyitte ifade edildiğine göre Nazmî'ye bahşedilen alelade şiir ve sözler değildir; ona ihsan edilen fesîh ve belîğ sözler/şiirlerdir. Ayrıca söz konusu beyitte poetik açıdan dikkat çekmek gerektiği kanaatindeyiz. Öyle ki Nazmî, şiirin fesîh ve belîğ olması gerektiğini dolaylı olarak ima ederken “elfâz-ı selîs” terkibi ile de kelimelerin/şiirin düzgün ve akıcı olması gerektiğine adeta gönderme yapar:

Nazmiyâ cânib-i Hakdan saña feyz olmuşdur
Bu me'ânî-i bedî'-ile bu elfâz-ı selîs (G.2767/5.)²⁴

Kerâmet, evliyaullahdan sadır olan harikulade haller anlamına geldiği gibi ihsan ve lütuf anlamlarına da gelmektedir (Şemseddin Sâmî 1317: 1154). Nazmî aşağıdaki beyitte kerâmet kelimesini zikrederek hem şiirin kendisine Allah tarafından ilham edildiğini hem de bu Allah vergisi yetenek ile harikulade şiirler söylediğini belirtir:

Eş'âruñ-ıla Nazmî pür oldı her vilâyet
Bu fenn-i şi'r sende haylî kerâmet ancak (G.3484/5.)

Nazmî'nin şiirin İlahi yönüne işaret ettiği beyitlerde sık kullandığı kelimelerden birisi de *hâtif*'tir. Sözlüklerde güçlü, sert ve tiz sesle tebliğ, davet ya da şiir ilham eden, görünmeyeni bildiren melek, uyarıcı, seslenici, çağırıcı, vicdan ve salikin kalbinde tecelli eden ve onu Hakk'a davet eden, Allah'a yönlendiren ses şeklinde açıklanan ve tanımlanan hâtif kelimesinin, Mine Mengi tarafından kaleme alınan bir çalışmada Klasik şiirde ise “şairliğin İlahi, şiirin mucizevi, edebi eserin sürprize dayalı konumu; şairin kendini gelenek ve gelenekteki estetik amaçla bağlantılı olarak tecrid etme durumu ve okuyucuyu etkileme gereksinimi” maksatlarıyla zikredildiği belirtilmektedir (2005: 187-200).

Aşağıdaki manzumede mucizevi şiirlerin kendisini hâtif-i gaybî tarafından talim edildiğini iddia eden Nazmî şiirinin kaynağını ulvileştirirken söylediklerini ise mucize noktasına çıkarır:

Böyle nazm-ı mu'cîz-âsâruñ ki vardur gûyiyâ
Hâtif-i gaybîden iy Nazmî saña ta'lîmdür (G.1937/5.)²⁵

²³ Benzer örnekler için bk.: G.3022/5

²⁴ Benzer örnekler için bk.: G.438/7, G.594/5, G.269/5.

²⁵ Benzer örnekler için bk.: G.1940/5, G.3228/5

2.2. Başka Şairlerle Kıyas

Nazmî'nin şiirlerinde zaman zaman başka şairlerin isimlerini zikrettiğini de görmekteyiz. Bu anma faaliyeti birkaç şekilde görülmektedir. Bunlardan ilki, her alanda eser veren sanatçılarda ve diğer şairlerde de görüleceği gibi Nazmî'nin de kendisine örnek aldığı, yolundan gittiği ve şeyh/üstad olarak gördüğü şairler vardır. İkincisi ise hem şiir söyleme yeteneği hem de lafız ve anlam bakımından daha güzel şiirler söylediği ve bu sayede üstün olduğu/aştığı şairler vardır. Burada her iki hususu da ayrı ayrı ele almak istiyoruz.

2.2.1. Üstad Olarak Gördüğü veya Müridi / Öğrencisi Olduğu Şairler

Nazmî'nin manzumelerinde en sık zikrettiği şair Genceli Nizâmî'dir. Selçuklu dönemi İran edebiyatının en şöhretli mesnevi şairlerinden olan ve ilk hamseyi ortaya koyan Nizâmî-i Gencevî (Akalin 1994: 10), şair hüviyetiyle Türk şairlerinden birçoğunu, özelde ise çalışmamıza konu olan Edirneli Nazmî'yi büyük ölçüde etkilemiştir²⁶.

Nazmî'ye göre nazm ehlinin şeyhi olan Nizâmî gibi şiire güzellik veren bugün kendisidir:

Ehl-i nazmuñ şeyhi ya'nî kim Nizâmî gibi hoş
Hâlîyâ sensin viren nazm-ı Nizâmî Nazmiyâ (G.183/5.)

Nazmî'nin tarzı Nizâmî tarzıdır; çünkü şiir fenninde Nizâmî onun şeyhi, kendisi de onun mürididir:

Nizâmî tarzıdurur tarz-ı nazmî Nazmînüñ
O fende şeyhi anuñ oldurur ol aña mürîd (G.1426/5.)

Nazmî, şiirinin kemale ermesini Nizâmî gibi cevher ve güzel sözler/şiirler söylemesine bağlar. Burada “nazm-ı Nizâmî gibi sözüñ cevher oldı” şeklindeki ifadesinden onun Nizâmî'yi örnek aldığı açıkça görülmektedir:

Nazm-ı Nizâmî gibi sözüñ cevher oldı hûb
Nazmı kemâle irgürelî sen de Nazmiyâ (G.533/5.)²⁷

Nazmî'nin Genceli Nizâmî'den bahsettiği en dikkat çekici beyit belki de aşağıda verilen örnektir. Söz konusu manzumede Nazmî, “sebak almak” deyimini kullanarak Nizâmî'den ders aldığını belirtir. Genceli Nizâmî'nin Nazmî ile farklı zaman ve coğrafyalarda yaşadığı düşünüldüğünde bu ders alma işleminin rû-be-rû olmadığı gayet açıktır. Öyleyse bu ders alma işlemini daha evvel bahsettiğimiz eski şairlerin divanlarını incelemek anlamlarında kullanılan tettebbu' ve mütalaa kavramlarıyla izah etmek en isabetli görüş olarak görünmektedir. Beyte tekrar dönecek olursak, Nazmî sevgiliyi güzel bir şekilde vasfetmeyi Nizâmî'den ders almasına bağlar:

Vasf itmededür nazm-ıla şol cevher-i zâtuñ
Bu Nazmî Nizâmîden alubdur sebak iy dost
(G.877/5.)²⁸

²⁶ Nizâmî-i Gencevî'nin hayatı, edebi kişiliği ve etkileri hususunda detaylı bilgi için bk.: Akalin, 1994.

²⁷ Benzer örnekler için bk.: G.1499/5, G.187/5, G.398/5.

²⁸ Nazmî'nin Genceli Nizâmî'yi zikrettiği benzer örnekler için bk.: G.118/5, G.163/5, G.1572/5, G.1608/5, G.1690/7, G.1737/5, G.1743/7, G.1938/5, G.2211/5, G.2239/5, G.2266/7, G.2437/5, G.2516/5, G.2815/5, G.2967/5, G.3218/5, G.3507/7, G.3895/5, G.3973/5, G.4140/5, G.4278/9, G.4400/5, G.4565/7, G.4599/5, G.4675/5, G.4714/5, G.4744/6, G.4747/5, G.5545/5, G.5615/5, G.5412/5, G.1832/5.

Gazel vadisinde Nazmî'nin kendisine örnek aldığı bazı şairler vardır. Bu şairler, başta tezkireciler olmak üzere şiirle uğraşan hemen herkesin gazel hususiyetindeki kabiliyetlerini kabul ettiği şahsiyetlerdir. Örneğin Zâtî, hem kemiyet hem de keyfiyet bakımından dikkate değer ölçüde gazel söyleyen şairlerdendir. Nazmî, şiirinin kemale erebilmesi için gazel fenninde Zâtî tarzını elden bırakmamayı öngörmektedir:

Gazel fenninde Nazmî koma Zâtî tarzını elden

Dilersen hadd-i zâtında kemâle ire eş'ârûñ (G.3497/5.)

Hemen hemen aynı ifadeyi başka bir manzumesinde de kullanan Nazmî, şiirinin değerli olmasını istiyorsa bu kez gazel fenninde Nizâmî'yi örnek alması gerektiğini ifade eder:

Gazel fenninde sen Nazmî Nizâmî tarzını gözle

Dilersen nazm-ı dür-bâruñ müşerref ide âfâkı
(G.6172/5.)

Gazel tarzında Nazmî'nin örnek aldığı bir diğer şair de Şeyhî'dir. Aşağıdaki beyitte kendisini Şeyhî'nin müridi olarak gören Nazmî, ayrıca Türk şairler tarafından kendisine has üslubu ile sıklıkla anılan İranlı şairlerden Selmân-ı Sâvecî'nin (Yekbaş 2009: 1133) adını zikrederek onun üslubunu beğendiğini de ima eder:

Tarz-ı gazelde Nazmî mürîd oldı Şeyhîye

Anuñ-çün ol da şîve-i Selmâna kasd ider (G.2400/5.)²⁹

Nazmî'nin Selmân-ı Sâvecî'yi zikrettiği başka bir örnekte ise Ahmed isimli bir şair isminden de dem vurulmuştur. Söz konusu şair, kendine has üslubu ile tanınan ve Fatih devrinde şöhret bulmuş şairlerinden Ahmed Paşa'dır. Zira aşağıdaki örneğin alındığı gazel Nazmî'nin Ahmed Paşa'nın "ile bahs" redifli gazeline naziredir. Nazmî, her ne kadar nazire söylemişse de Ahmed Paşa'nın inci lafızlı şiirlerine cevap vermenin çok mümkün olmadığını; bunun hakikatte Selmân ile atışmakla eşdeğer olduğunu aktarır. Nitekim aynı gazele yazdığı başka bir nazirede de Ahmed Paşa gibi şiir söylemenin mümkün olmadığı şeklinde yorumlanabilecek "nazm-ı dür-pâşına teslîm eyle" ifadesi kullanılır. Aynı manzumede Nazmî kendisini katre, Ahmed Paşa'yı ise umman olarak tavsif eder:

Ahmedüñ nazm-ı dürer-elfâzına dimek cevâb

Eylemekdür Nazmiyâ ma'nâda Selmân-ıla bahs
(G.1061/7.)

Nazm-ı dür pâşına teslîm eyle Nazmî Ahmedüñ

Katrenüñ ne kadri vardur ki ide ummân-ıla bahs
(G.1062/5.)

Nazmî'nin örnek aldığı şairlerden birisi de Klasik Fars edebiyatının yapı taşlarından olan *Hâfız-ı Şîrâzî*'dir. 14. yüzyılın başlarında Şiraz'da doğan Hâfız'ın üslubu şairlerimiz tarafından örnek alınan ve takdir edilen bir tarza sahiptir (Yekbaş 2009: 1141). Aşağıda verilen örnekte Hâfız'ın büyük bir şair olduğunu ima eden Nazmî, onun kendisi üzerindeki etkiyi ise *taklîd* kelimesiyle aktarır. Burada söz konusu edilen taklit, tezkirecilerin ısrarla tenkit ettiği mana, hayal veya mazmun taklitçiliği olmasa gerekir. Nazire yazma geleneği de bir bakıma taklit olarak kabul edilirse şairin burada söz konusu ettiği taklidi yahut daha doğru bir ifadeyle örnek almayı daha çok üslup taklitçiliği olarak yorumlamanın daha doğru olacağı kanaatindeyiz. Zira verilen manzumede Nazmî, Hâfız-ı Şîrâzî'yi taklit ederek güzel lafızlı şiirler söylediğini aktarır:

²⁹ Selmân-ı Sâvecî'nin zikredildiği benzer örnekler için bk.: G.1505/5, G.3014/5.

Kılsa Nazmî cümle nazmı nola hûb-elfâz-ıla

Kim anuñ taklîdi dâyim Hâfız-ı Şîrâzedür (G.1883/5.)

Nazmî'nin nazm ehli içerisinde kendisini mümtaz bir noktada konumlandırırken bu yüceliğini Hâfız gibi selîs lafızlar kullanmasına bağlamaktadır. Şiirin ahenk yönüyle ilgili bir kelime olan *selâseti* kullanan şair şiirin lafız bakımından nasıl olması gerektiğini de böylece izah eder:

Ehl-i nazm içinde Nazmî hak budur kim var senüñ

Cümle nazmuñda selâset üzre Hâfız-vâr lafz
(G.3106/5.)³⁰

Klasik Türk şiirinde sıklıkla zikredilen İranlı şairlerden birisi de *Sa'dî*'dir. Şiraz'da dünyaya gelmesinden dolayı *Şîrâzî* unvanıyla da şöhret bulan Sa'dî, *Bostân* ve *Gülistân* isimli eserleriyle şairlerimiz tarafından sıklıkla anılmıştır (Yekbaş 2009: 1142). Edirneli Nazmî tarafından da birkaç beyitte söz konusu edilen Sa'dî, bu manzumelerde çoğu kez yukarıda anılan *Gülistân* isimli eseriyle beraber zikredilir. Bu örneklerin ilkinde Nazmî'nin onu üstad olarak gördüğü "oldur ehl-i nazma pîr olan" şeklinde açıkça belirtilmişken ikinci örnekte ise Sa'dî'nin kendisine aferin okuyacağını aktararak şiirini över:

Görse dîvânuñ Gülistân me'ânî dirdi

Nazmiyâ Sa'dî ki oldur ehl-i nazma pîr olan (G.5029/5.)³¹

2.2.2. Üstün Olduğu Şairler

Buraya kadar değindiğimiz örneklerden de görüleceği üzere Nazmî şiir hususunda kendisini bir hayli yetkin görmektedir. Onun birçok manzumesinde Nef'î-vârî fahriyeler kaleme aldığını söyleyebiliriz. Bir önceki bölümde onun kendisine örnek aldığı ve şairliğinden az çok etkilendiği şahsiyetlere değinmeye çalıştık. Burada ise Nazmî edebi yetkinlik/şairlik olarak geçtiği şairleri manzumelerine aksettirdiği ölçüde ele almaya çalışacağız.

Nazmî çoğu kez isim belirtmeden şairler zümresinin tamamını karşılayan kelimeler sarfederek kendisini över. Örneğin aşağıda verilen örnekte bir hayli hacimli divanını söz konusu ederek bu divandan yapılacak bir seçki ile oluşturulacak bir divanın bile üstün nitelikte olacağını iddia eder:

Dîvânı deñlü olur-ıdı anca şâ'irüñ

Dîvânın itse idi dahı Nazmî intihâb (G.828/5.)

Aşağıda verilen örnekte ise kendi nezdinde döneminin şairlerine yahut şiir okuyucularına bir seslenme görünmektedir. Söz konusu örnekte Nazmî, kendi divanı gibi bir divan olmadığını belirtirken "*divan bağlamak*" deyimini kullanarak divanına benzer divan bağlanamayacağını belirtir:

Sanma sen Nazmî ki dîvânuñ gibi dîvân ola

Sanmasun il hem anuñ mânendi dîvân bağlanur
(G.2015/5.)

³⁰ Benzer örnekler için bk.: G.987/5, G.3097/5, G.2012/5, G.4969/5, G.6923/5. Hâfız ve Selmân'ın beraberce zikredildiği şu manzume de dikkat çekicidir:

Bu kemâl-i nazmla Nazmî saña
Veche vü lâyük Hâfız u Selmân dimek
G.3749/5

³¹ Benzer örnekler için bk.: G.2510/5, G.5430/5.

Başka bir manzumesinde de şiir konusunda kendine güvenen varsa –tabiri caizse– onu er meydanına davet eder. O, şairim diyenlerle atışacak kadar kendisine ve sanatına güvenir:

Niçe gelsün görelüm Nazmî ile

Nazm fenninde olanlar bâhis (G.1075/5.)³²

Nazmî, zaman zaman ise kendisini üstün gördüğü şairleri ismen zikreder. Örneğin aşağıdaki beyitte Nazmî “*Necâtî'den geçmek*” şeklinde bir ibare kullanır. Beyitte şairin kastettiği anlam her ne kadar tam olarak kestirilemese de buradaki *geçmek* fiilinin sanat olarak onu aşmak anlamında kullanıldığı kanaatindeyiz. O, Necâtî'yi geçtiğinin ve Nizâmî gibi üstat olduğu iddiasındadır:

Necâtîden geçince ehl-i nazm içre bugün Nazmî

Benem bu fenn-i nazm içre Nizâmî gibi bir üstâd (G.1245/5.)

Nazmî'nin isim olarak zikrederek geçtiğini düşündüğü şairlerden birisi de kaside, gazel ve kıt'ada önde gelen ve bu özellikleriyle de Türk şiirini etkileyen 12. yüzyıl İran şairlerinden Enverî'dir (Yekbaş 2009: 1136). Nazmî'ye göre onun parlak şiirini eğer Enverî görse[ydi], nazm ikliminin serveri Nazmî'dir derdi:

Enverî görse bu rûşen-nazmı şevk-i mihr idüb

Dirdi kim Nazmîdür iklim-i nazmuñ serveri (G.6423/7.)

Onun geçtiğini düşündüğü şairlerden birisi de eserleri ve şairliğiyle Türk edebiyatını büyük ölçüde etkileye Mollâ Câmî'dir (Okumuş 1993: 96). Câmî eğer Nazmî'nin şiirini görseydi hayrette kalıp “*aşk olsun*” derdi. Ayrıca beyitte zikredilen “*mestâne şi'r*” ibaresine dikkat çekmek lazımdır. Sözlüklerde sarhoşçasına, sarhoş kimseye yakışır surette şeklinde açıklanan *mestâne* burada şiirin bir sıfatı olarak kullanılmıştır. İkinci mısradaki *aşk* kelimesiyle uyumlu görünen *mestâne*'nin söz konusu manzumede *aşk* haliyle söylenen şiir anlamında kullanıldığı söylenebilir:

Göreydi Nazmiyâ mestâne şi'rüñ

Saña 'aşk ola derdi şeyh Câmî (G.6313/5.)

Bir önceki bölümde anlatıldığı üzere Nazmî'nin üstat olarak gördüğü şairleri, sanat olarak aşığı beyitler de görülmektedir. Bu şairlerden birisi Hâfız-ı Şirâzî'dir. Nazmî'ye göre eğer Hâfız yaşasaydı kendisinin inci misali lafızlarına ve müselsel/musarra' sözlerine beğeniyle bakardı:

H'âce Hâfız saña tahsîn-i belîg eylerdi

Görse Nazmî durer-elfâz u müselsel sözüñi (G.6741/5.)

Nazmî'nin geçtiğini düşündüğü bir diğer şair Emevîler devrinde yaşayan hiciv ve medhiyeleriyle ünlü Arap şairi Ferezdak'tır (Ergin 1995: 373). Nazmî; “Ferezdak eğer inciler saçan şiirlerimi görseydi bu ne cevher derdi” anlamındaki manzume ile şiir vadisinde ondan daha iyi olduğu iddiasındadır:

Bunuñ nazmı ne cevher dirdi Nazmî

Göreydi nazm-ı dür-bârum Ferezdak (G.3355/5.)

³² Benzer örnekler için bk.: G.1090/5, G.1306/5, G.1586/5.

3. Edebî Tenkit

Klasik Türk şiirinde edebi tenkitin var olup olmadığı hususu yıllarca tartışıldı. Bu tartışmaların birçoğunun kökeninde eleştiri yahut tenkitin Tanzimat ve Servet-i Fünun'dan sonra görülen ve müstakil bir edebi tür olarak kaleme alınan yazılar gibi ayrı bir tür arayışı yatmaktadır. Bu bakış açısıyla bakıldığında Osman şiirinde edebi tenkitin tür olarak bulunmadığı doğru görünebilir. Fakat bu o sahada eleştirinin hiç olmadığı anlamına gelmemektedir. Öyle ki, klasik anlayışla kaleme alınan tezkirelerde yer alan birçok terimin, doğru bir bakış açısıyla bakıldığında, edebi tenkit olarak kullanıldığı görülebilir. Son yıllarda yapılan birçok çalışmada³³ Klasik şiirin kendine mahsus bir tenkit terminolojisinin olduğu ve tezkirecilerin ve bazı belagatçilerin eleştirmen vasıflarıyla anılabilecekleri ortaya çıkmıştır. Ayrıca şairlerinde şiirlerinde kendi poetikalarını ortaya koyarken kullandıkları terminolojinin büyük çoğunluğu edebi tenkit anlayışlarını ortaya koymaktadır. Dursun Ali Tökel, Klasik Türk şiirinde eleştiriye ele aldığı bir çalışmada (2003), Divan edebiyatında eleştiri anlayışının bulunabileceği kaynakları; şair tezkireleri, şairlerin divan veya divançelerinin önsözleri, bazı bölümleri ile edebi tenkit özelliği taşıyan mesneviler, belagat kitapları, nazire mecmuaları ve şairlerin divanlarındaki manzumeler şeklinde belirtmektedir. Klasik Türk şiirinde edebi tenkitin varlığı – yokluğu meselesini burada tartışmanın bu yazının sınırlarını aşacağı düşüncesiyle Edirneli Nazmî'nin bazı manzumelerinde yer alan eleştirel unsurlara geçmek istiyoruz.

Zamandan şikâyet neredeyse bütün Divan şair ve yazarlarının ortak noktasıdır. Bu şikâyet, bir şair tarafından dile getiriliyorsa ya şiirin kıymetinin bilinmediğinden yahut ağzına geleni söyleyenlerin şair sıfatıyla anılmalarından dem vurulur. Gelenekte var olan bu anlayışın Nazmî'ye yansıdığı da görmekteyiz. Örneğin, Nazmî Divanı'ndan alıntılanan aşağıdaki örnekte o dönemde kusurlu, zayıf şiir söyleyen her kişinin kötü tabiatine rağmen şair olduğunu/sayıldığını ve bu durum karşısında hayrette kaldığını şu mısralarla dile getirir:

Şimdi şâ'ir olur oldu ne 'aceb her keç-tab'

Nazmiyâ dimekle her biri bir nazm-ı rekîk (G.3762/5.)

Nazmî'nin eleştiri getirdiği bir nokta da şiirin anlamına yöneliktir. Onun şiir anlayışına göre şiir kapalı yani anlaşılmaz olmamalıdır. Nazmî, böyle şiirler kaleme alanların muallâk kalacağını ve şöhret bulamayacaklarını belirtirken üstü kapalı bir şekilde bu tür manzumeler kaleme alanları eleştirmektedir:

Mu'allak kalur ekser demde iñen ortaya gelmez

Ola şol nâzımuñ nazmı ki Nazmî haylî bir muglak (G.3302/5.)

Şiirin anlamına yönelik başka bir manzumesinde de şiirin çok anlamlı olması gerektiği hususuna değinen Nazmî, şiirin çok anlamlı olmasıyla her duruma uygun hale geleceğini aktarır. Devamında ise anlamsız sade şiirin hiçbir meziyetinin olmayacağını vurgular:

Nazm-ı pür-ma'nâ gerekdür Nazmî kim pür-hâl ola

Yohsa bî-ma'nâ ne lutfı ola nazm-ı sâdenüñ (G.3622/5.)

Şiirdeki kelimelere yönelik bir değerlendirmesinde de şairlerin beyhude sözlerden kaçınarak manzumelerini garip kelimelerle doldurmamalarını nasihat ederken bu tür kelimelerden arınmış ve kelimelerin yerli yerinde kullanıldığı nazmın dürr-i meknûn gibi değerli bir inci olacağını belirtir:

³³ Klasik Türk şiirinde edebi tenkit konusunda bk.: Tökel 2003; Tuğcu 2012; Açıkgöz 2000; Açıkgöz 2008; Ceyhan 2010; Eren Kaya 2010; Coşkun 2007; Tolasa 2002; Kılıç 1998; Çapan 1993.

Nazmiyâ her nazm olur bir dürr-i meknûn gûyiyâ
Olmaya bîhûde sözlerle ola pür-ıstılâh
(G.1160/5.)

Nazmî'ye göre şairliğin gereklerinden birisi de sözlük ilmine olan vukufiyettir. Sözlüklerdeki kelimeler daima şairlerin hatırında olmalıdır. Hatta sözlükler şairlerin –tabiri caizse– ellerinin altında durmalıdır ki gerekli durumlarda müracaat edilebilsin. Aşağıdaki mısralarda bu görüşlerini manzum olarak aktaran Nazmî, sözlük alanında *İsmâil b. Hammâd el-Cevherî* tarafından kaleme alınan ve alanında önemli bir yere sahip olan *es-Sihâh* isimli eseri zikrederek şairliğin gerektirdiklerini ortaya koyar. Ayrıca *es-Sihâh* isimli sözlük, beyitte alelade zikredilen bir eser değildir. Söz konusu eserin en değerli yanı Arap sözlükçülüğünde tertip tarzıyla yeni bir çığır açıp sadece sahîh yani Bedevî Araplardan gelen fasîh kelimeleri ihtiva etmesidir (Kılıç 1993: 459). Bu noktalar dikkate alındığında Nazmî'nin lügat ilmine dair bilgisinin ne derece yüksek olduğu görülebilir. O lügatlerle hemhal olmayı şairliğin gereği olarak görürken şiirlerinde alelade ve fasîh olmayan kelimeler kullananları da ima yoluyla tenkit etmektedir:

Her lügat hâtırûnda hep olsun sahîh
Nazmiyâ tursun önünde dâyim Sihâh (G.1199/5.)

Nazmî'nin gerek poetikasını gerekse edebi tenkit anlayışını serdettiği manzumelerden belki de en dikkat çekicisi aşağıda verilen beyittir. Söz konusu bu manzume buraya kadar değinilen beyitlerden ve konulardan farklı olarak divan şiirinin okuruna yönelik değerlendirmeler barındırmaktadır. Beyitte divan şiiri okurunun aruz veznine vakıf olması gerektiği vurgulanarak vezinsiz şiir okuyanlar eleştirilmektedir:

Şu kim hoşca mevzûn okımaz vezn-ile bir şi'ri
Şu mîzân ehline beñzer gözetmez vezn-ile şi'ri
(Müf.358)

SONUÇ

Klasik Türk şiirinin en renkli isimlerinden birisi olan Edirneli Nazmî'nin Divanı'nı poetik ve edebi tenkit açısından ele aldığımız bu çalışmada klasik şiirde poetik düşünüşün varlığı bir kez daha gözler önüne serilmiştir. Ayrıca genç şairlerin nasıl bir yol izlemeleri gerektiğine dair nasihat mesabesindeki manzumeleri de dikkat çekmektedir. Ona göre genç bir şair selef tarzını örnek almalı, nazire yazarak kendisini geliştirmeli, gerekirse şiirinde atasözü ve deyim kullanmalı, rengîn, âb-dâr ve nâzik hayaller barındıran gazeller söylemelidir. Onun nazirecilik kavramına dair manzumeleri de Osmanlı edebiyatında nazireciliğin nasıl algılandığı ve bu geleneğin şairlerin gelişiminde ne denli etkili olduğu görülmektedir. Nazmî bu düşüncesini de mana bakımından birbirine uygun kelimeler kullanmak anlamına gelen *mürâât-ı nazîr* kavramıyla dile getirir. Yine onun poetik manzumelerinde dikkat çeken önemli hususlardan birisi de onun hicv ve hezl türleriyle ilgili düşünceleridir. Ona göre hicv yani yermek/eleştirmek boş bir meşgaledir. Şairler bu türden uzak durmalı ve bu türden sözlerle ağzını dahi açmamalıdır. Şairlerin faydalanacağı kaynaklardan da dem vuran Nazmî bu düşüncesini Arap edebiyatında önemli bir yere sahip olan *es-Sihâh* isimli sözlüğü zikrederek aktarır.

Nazmî'nin edebi tenkit hususundaki düşünceleri de dikkat çekicidir. Öyle ki o zaman zaman kendi kendisini bile eleştirmektedir. Örneğin daha önce yazdığı mecazi gazellerin artık kendisine hoş görünmediğini söyleyecek kadar açıksözlüdür. Nazmî'ye göre şiir boş ıstılahlarla dolu olmamalıdır. Yine onun, şiirin çok anlamlı olması beyhude sözlerden arınmış olması gerektiği yönündeki görüşleri de Nazmî'nin tenkit anlayışını ortaya

koyması bakımından önem arz etmektedir. Ayrıca onun şiirin nasıl okunması gerektiğine dair sarfettiği sözler Nazmî'yi daha da özel kılmaktadır.

Nazmî'nin edebi anlayışını anlamaya çalışmak hiç şüphesiz onun şiirinin daha iyi anlaşılmasına vesile olacaktır. Bunun yanında Nazmî'nin bir mecmua derleyicisi olması onun şiirleri üzerine yapılacak çalışmaları daha da değerli kılmaktadır. Zira bu sayede mecmua derleyicilerinin ne gibi saiklerle hareket ederek derleme yaptıkları ve mecmualarına aldıkları şiirleri seçerken ne gibi kıstaslara uydukları daha iyi anlaşılacaktır.

KAYNAKÇA

- Açıkgöz, N. (2000). Klâsik Türk Şiiri Tenkid Terminolojisi ve 'Âb-Dâr' Örneği. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, S.2: 149-160.
- Açıkgöz, N. (2008). Klâsik Türk Şiiri Tenkid Terimi Olarak "Muhayyel", "Pür-hayâl" ve "Hayâl-engîz". *ICANAS (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi) 10-15 Eylül 2007 – Ankara / Türkiye: Bildiriler: Edebiyat Bilimi Sorunları ve Çözümleri*, (Ed.: Zeki Dilek, Mustafa Akbulut, vd.), C.1, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları: 13-20.
- Akalm, N. (1994). *Nizâmî-i Gencevî'nin Hayatı Edebî Kişiliği Eserleri ve Leylî u Mecnûn Mesnevisinin Tahkiye Unsurları Açısında Tahlili*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aksoyak, İ. Hakkı (2009). Gelibolulu Mustafa Âlî'nin Kühü'l-ahbâr'daki Şiir Eleştirmenliği. *Journal of Turkish Studies*, Cem Dilçin Armağanı Harvard University: 33-64.
- Aydemir, H. (1999). *Belâgat Terimleri Ansiklopedisi*, İzmir: Nil Yayınları.
- Aydoğan, S. (2007). *Sa'id Paşa Mizânü'l-Edeb İnceleme-Metin-Dizin*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Batıslam, H. D. (2007). Tarih ve Kültür Kaynağı Olarak Hasb-i Hâller. *Tübar-XXII-2007-Güz*: 29-42.
- Canım, R. (2000). *Latîfî Tezkiretü's-Şu'arâ ve Tabsiratü'n-Nuzemâ (İnceleme-Metin)*. Ankara: AKM Yayınları.
- Ceyhan, A. (2010). Nâbi'nin Şiir ve Diğer Edebî Konular Hakkındaki Görüşleri. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, S.5: 1-34.
- Coşkun, M. (2007). *Klâsik Türk Şiirinde Edebî Tenkit*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çapan, P. (1993). *18. yy. Tezkirelerinde Edebiyat Araştırma ve Tenkidi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Elazığ: Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çetin, K. (2016). Mektep Sahibi Bir Şair Olarak Necâti Bey. *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi*, Prof. Dr. Mine MENGİ Özel Sayısı C.2 S.5: 245-262
- Devellioğlu, F. (2007). *Osmanlıca – Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Ankara: Aydın Kitabevi.
- Eren Kaya, F. (2010). *Mesnevîlerin Dîbace Sebeb-i Te'lîf Hâtîme Bölümlerinde Edebiyat Eleştirisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ergin, A. Ş. (1995). Ferezdak. *Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları: 373-375.
- Gür, N. (2009). *Latîfî'nin Eleştirel Perspektifinden Osmanlı Divan Şiirinin Poetikası*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İnce, Adnan (2005). *Tezkiretü's-Şu'arâ Sâlim Efendi*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10740,semetinpdf.pdf?0> (27.04.2017)
- İsen, M. (1994). *Kühü'l-Ahbâr'ın Tezkire Kısmı*. Ankara: AKM Yayınları.
- Kaçar, M. (2015). Muhtasar Bir Belâgat Metni: Mefhûmu't-Telhîs. *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, C.1 S.2: 45-64.
- Kanar, M. (2008). *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, İstanbul: Say Yayınları.

- Karaman, G. (2015). *Klasik Türk Edebiyatında Sihir*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Karavelioğlu, M. A. (1999). *İsmail Hakkı Bursevi' nin Muhammediye Şerhi (1. cilt) Ferahu'r-Ruh*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kılıç, F. (1994). *Meşâ'irü's-Şu'arâ İnceleme Tenkitli Metin*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kılıç, F. (1998). *XVII. Yüzyıl Tezkirelerinde Şâir ve Eser Üzerine Değerlendirmeler*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kılıç, F. (2013). Edebiyat Tarihimizde Bir Biyografi Ustası: Âşık Çelebi. *Klasik Türk Edebiyatının Peşinden*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Kılıç, H. (1993). Cevherî, İsmâil b. Hammâd. *Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları: 459.
- Kurnaz, C. (2007). *Osmanlı Şair Okulu*. Ankara: Birleşik Yayınları.
- Mengi, M. (2005). Divan Şairinin Görünmez Seslenicisi Hâtif. *Osmanlı Araştırmaları Dergisi*, Prof. Dr. Mehmed Çavuşoğlu'na Armağan-I S.35: 187-201.
- Mengi, M. (2009). Divan Şiiri Estetiği Açısından İ'câz. *Ankara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S.:39: 135-146.
- Okumuş, Ö. (1993). Câmî, Abdurrahman. *Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları: 94-99.
- Olgun, Tâhir (1936). *Edebiyat Lügati*. İstanbul: Âsâr-ı İlmiye Kütüphanesi Neşriyatı.
- Recâizâde Mahmud Ekrem (1299). *Ta'lîm-i Edebiyât*. İstanbul: Mihrân Matbaası.
- Saraç, M. A. Y. (2007). *Klâsik Edebiyat Bilgisi (Biçim-Ölçü-Kafiye)*. İstanbul: 3F Yayınevi.
- Sarmış, İ. (1990). İslam'ın Şiire Bakışı. *Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S.3: 133-163.
- Solmaz, S. (2009). *Gülşen-i Şu'arâ (Bağdatlı Ahdî)*. Denizli: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10731,agmpdf.pdf?0> (27.04.2017)
- Sungurhan-Eyduran A. (2008). *Beyânî Tezkiretü's-Şu'arâ*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10733,metinpdf.pdf?0> (27.04.2017)
- Sungurhan-Eyduran, A. (2009). *Kınalızâde Hasan Çelebi Tezkiretü's-Şu'arâ I – II*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR,78460/tezkireler.html> (27.04.2017)
- Şemseddin Sâmî (1317). *Kâmûs-ı Türkî*. Dersââdet: İkdâm Matbaası.
- Tekdemir, M. (2012). *Mehmet Abdurahman'ın Belagat-ı Osmaniyye Adlı Eseri (İnceleme-Metin)*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kahramanmaraş: Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tolasa, H. (1999). Klâsik Edebiyatımızda Divan Önsözleri, Lâmi'î Divanı ve (Buna Göre) Divan Şiiri Sanat Görüşü. *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. (hzl. Mehmet Kalpaklı) İstanbul: Yapı ve Kredi Yayınlar: 229-244.
- Tolasa, H. (2002). Sehî Latîfî ve Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Yüzyılda Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Tökel, D. A. (2003). Divan Edebiyatında Eleştiri. *Hece*, Eleştiri Özel Sayısı S.77-78-79: 15-47 <http://www.dalitokel.com/read.asp?27> (24.11.2010).
- Tuğcu, E. (2012). Osmanlı Divan Şiirinde Hâmi ile Şair Arasında Bir Söz Sarrafı: Eleştirmen. *Prof. Dr. Mine Mengi Adına Türkoloji Sempozyumu (20-22 Ekim 2011) Bildirileri*. Adana: Çukurova Üniversitesi Yayınları: 203-213.
- Üst, S. (2012). *Edirneli Nazmî Divânı (İnceleme-Metin)*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR,78367/edirneli-nazmi-divani.html> (15.05.2016).
- Yekbaş, H. (2009). Divan Şairinin Penceresinden Acem Şairleri. *Turkish Studies*, C.4 S.2: 1126-1155.

BABADAN OĞULA NASİHATLER: NASİHAT-NÂME-İ İSMAİL HAKKI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Advices From Father To His Son

An Evaluation On "Nasihat-nâme-i İsmail Hakkı"

HATİCE KÜBRA ÖZÇELİK

Gazi Üniversitesi

Öz: Arapça "nasihat" ve Farsça "pend" kelimeleri "öğüt, tavsiye" anlamına gelir. İslâm dinine dayanan ahlâk kuralları ve gelenekleri veciz ifadelerle dile getirerek insanlara, öğüt vermek gayesiyle yazılmış eserlere pend-nâme/nasihat-nâme adları verilmiştir. Bu bildiri de âlim, şâir, hâfız, bestekâr, hattat, tefsirci ve şârih olan İsmail Hakkı Burusevî'nin (ö. 1725) oğlu Ali Çelebi için kaleme almış olduğu nasihat-nâmesi incelenmektedir. Kaynaklarda onun bu eserinden bahsedilmez. Burusevî'nin oğluna verdiği nasihatlerde dinî bilgiler ön planda değildir. Örneğin; "gece evi süpürme, evde örümcek ağı bırakma, ortak tarak kullanma, peyniri az ye" gibi nasihatler eserde söz konusu edilir. Bunlarla birlikte yalnızca Allah için üzülmek, namaz kılmayanla ticaret etme, mescitten herkesten önce çıkma gibi âyet ve hadislerle desteklenen nasihatler de eserde yer alır. Çalışmamız, Nasihat-nâme-i İsmail Hakkı'nın metin özellikleri ve muhteva özellikleri olmak üzere iki ana başlık altında klasik pend-nâme geleneğindeki yerini göstermek için uygun kısımlarda Edirneli Nazmî'nin Pend-nâme'sinden faydalanılarak incelenmiş ve en sonunda da metnin aslı ve transkript edilmiş şekli verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: İsmail Hakkı Burusevî, nasihat-nâme, pend-nâme, Feridüddin Attâr

Abstract: The words "nasihat" in Arabic and "pend" in Persian means "advice". The names of pend-nâme / nasihat-nâme have been given to the works written with the purpose of giving advice to the people, expressing the ethic rules and traditions based on the Islamic religion. In this declaration, the advice note that Ali Çelebi, son of İsmail Burusevi (d. 1725), who is a scholar, poet, composer, hafız, calligrapher, commentator and chaplain, will be examined. There is no mention of his work in the sources. Religious information is not preliminary in the advice given by Burusevi to his son. For example; "don't sweep you'r home at night, no spider web at home, don't use common combs, eat less cheese" is a matter of advice. Along with these, there is also the advice that is supported by the verses and hadiths such as commerce with sadness for Allah, not doing the prayer, leaving before the masjîd, and so forth. Our work was examined under the two main headings of Nasihat-nâme-i İsmail Hakkı, the textual properties and the content properties, using the Pend-nâme of Edirneli Nazmî in the appropriate parts to show its place in the classical pend-nâme tradition and finally the text was transcribed and transcribed.

Key words: İsmail Hakkı Burusevî, nasihat-nâme, pend-name, Feridüddin Attâr

GİRİŞ

Arapça "nasihat" ve Farsça "pend" kelimeleri "öğüt, tavsiye, ibret verici ders" anlamına gelir. Dine dayalı ahlak kuralları ve gelenekleri veciz ifadelerle dile getirerek insanlara,

özellikle gençlere öğüt vermek gayesiyle yazılmış eserlere de pend-nâme/nasihat-nâme adları verilmiştir (Devellioğlu, 2006: 808, 858; Hengirmen 1983).

Dürüst ahlaklı fertlerden oluşan duyarlı bir toplum meydana getirebilmek için öğüt verici türde yazılan eserlere her kültürde rastlanır. Genellikle semavî dinlerin ve ahlâk felsefecilerinin konuya dair ortaya koyduğu ilkeler, bu tür eserlerin yazılmasına zemin hazırlamıştır. İslam toplumlarında da teorik ahlaktan ziyade, ahlâkın uygulamasına önem verilmiş, dinin emir ve yasakları ile gelenek ve töre ahlâkı içinde yapılması veya yapılmaması gereken davranışların konu alan nasihat-nâme türü kitapların telifi doğrultusunda gayret sarf etmişlerdir. Toplumların daha çok çözülme dönemlerinde kaleme alınan nasihat-nâmelerde bozulma emaresi gösteren alanlarda çözüm önerileri içeren nasihatlere yer verilmiştir (Pala, 2006, s. 409).

Yazılı Türk edebiyatında İslamiyet'ten önceki dönemde yazılmış "Orhun Abideleri" ve İslamiyet sonrasındaki dönemde yazılmış Kutadgu Bilig, Atabetü'l-Hakâyık, Ahmet Yesevi'nin Hikmetleri, Yunus Emre'nin Rûsâletü'n-Nushiye'si gibi eserler, öğüt verici nitelikteki bu eserlerin ilk örnekleri olarak sayılabilir. Ancak Osmanlı edebiyatında Feridüddin Attâr'ın Pend-nâme adlı eserine şerh veya tercüme olarak yazılmış pek çok eser, sistematik olarak "pend-nâme" türünün şekillenmesi ve yaygınlaşmasını sağlamıştır. Nasihat-nâme/pend-nâme türünün kaynakları arasında, Kur'ân-ı Kerîm ve hadisler, sosyal hayat, tarihî olaylar, gelenek ve görenekler, atasözleri, Feridüddin Attâr'ın Pend-nâme'si, Sâdî'nin Bostân ve Gülistân'ı, Nizâmî'nin Mahzenü'l-Esrâr'ı ve Beydebâ'nın Kelîle ve Dîmne'si gösterilmiştir. (Kaplan, 1995; Altun 2004, Hengirmen 1983)

Manzum, mensur veya manzum-mensur karışık olarak tanzim edilmiş olan nasihat-nâme/pend-nâmeler, konularına göre; dinî-tasavvufî sosyal muhtevalı ve çeşitli ilimlerle ilgili olarak tasnif edilmiştir (Kaplan, 1995). Bu eserlerin anlatımında ayet ve hadisler, atasözlerine kıssadan hisseye dayalı küçük hikâyelere yer verilir. Bu tür eserlerde hem şairin bireysel tecrübelerinin hem de toplumun değer yargılarının izleri vardır. Edirneli Nazmî'nin (Altun, 2004), Güvâhî'nin (Hengirmen, 1983), Erzurumlu İbrahim Hakkı'nın (Meyan, 1980) bu türde eserleri vardır. Ayrıca Nâbî'nin oğlu Ebu'l-Hayr için yazdığı Hayriye'sinde (Kaplan 1990), Sünbül-zâde Vehbî'nin oğlu Lütfi (Beyzadeoğlu, 2004) için kaleme aldığı Lütfiye'sinde ideal insan tipi çizilmiş, onların şahsında gençlere birçok konu başlığında tavsiyelerde bulunulmuştur.

Bu çalışmada âlim, şair, hafız, bestekâr, hattat, tefsirci ve şârih olan İsmail Hakkı Bursevî'nin (ö. 1725) oğlu Ali Çelebi için kaleme almış olduğu Nasihat-nâme-i İsmâ'il Hakkı başlıklı eserini inceleyeceğiz. Osmanlı Müellifleri'nde "Rûsâletü'n-Nasâyih ilâ Seyyid 'Alî Çelebî"¹ başlığıyla esere yer verilirken, diğer kaynaklarda onun bu eserden bahsedilmez (Tâhir 2000; Yurtsever 2001). Nasihat-nâme'nin sonunda eserin bitirildiğine dair verilen tarih H 1 Recep 1278/ M 2 Şubat 1862'dir. Bu tarih; eserin İsmail Hakkı Bursevî'nin ölümünden sonra istinsâh edildiğini göstermektedir.

Nasihat-nâme, yazılış amacı ve konu çerçevesi bakımından bahsi geçen diğer nasihat içerikli pek çok eserle benzerlik teşkil etmektedir. Bu sebeple İsmail Hakkı'nın Nasihat-nâme'si incelenirken klasik pend-nâme geleneğindeki işleyişini göstermek amacıyla konuya uygun kısımlarda Edirneli Nazmî'nin Pend-nâme'sinden örneklerle faydalanılacaktır. Çalışma Nasihat-nâme'nin metin özellikleri ve Nasihat-nâme'nin

¹Bursalı Mehmet Tahir, "Osmanlı Müellifleri" haz. A.Fikri Yavuz, İsmail Özen, Ankara: Meral yayınevi, C.1., s.122.

muhteva özellikleri olmak üzere iki ana başlık altında incelenmiş ve çalışmanın en sonunda da metnin aslı ve transkribe edilmiş şekli verilmiştir.²

Nasihat-nâme'nin Şekil Özellikleri

Baş kısmında Mehmet Şevket Eygi Kütüphanesi'nin mührü olan bu mensur eser, taşbaskısı olup sekiz sayfadan oluşur.

Metin genel hatları itibarıyla şu plana sahiptir.

1. Girişte İsmail Hakkı, nasihat-nâmeyi oğlu Ali Çelebi için yazdığı bilgisi verdikten sonra dünya hayatına geliş nedeni ve dünyada iken yapılması gerekenlerin açıklandığı kısa bir bölüme yer verir. Yazar burada; dünya hayatına düşülmemesi, iyi amellerle halis niyet, ilim ve inanç esasları doğrultusunda, ehl-i sünnet ışığında, yüce emir buyruğunda dünyada yaşamak ve bu sürenin aynı zamanda ahireti kazanmak maksadıyla geçirilmesi üzerinde durur.

2. İkinci kısımda ise Burûsevî, nasihatlerini dile getirmeye başlar. Yazarın oğluna verdiği nasihatlerde dinî bilgiler ön planda değildir.

3. Metnin sonunda ise İsmail Hakkı, yine dünya için çaba gösterilmesinin boş olduğunu söyler ve dinin ipine sarılarak yaşanması konusunda tavsiyelerini dile getirir. Eserin sonunda H 1 Recep 1278 tarihi yer almış ve tarihten sonra ise “Bir kimse sofradan veya kâseden düşeni yese o kimse fakirlikten ve baras (bir cilt hastalığı, cüzam marazlarından emin ola) ve veledinden hamâkat (ahmaklık) kalkar. Yani oğlu ve kızı ahmak olmaya!” şeklinde bir ifade eklenmiştir.

4.

Nasihat-nâme'nin Muhteva Özellikleri

Eser, tanzimi ve içindeki kısımlarından ötürü büyük ölçüde klasik bir nasihat-nâme türü özelliği gösterir. İsmail Hakkı'nın nasihat-nâmesinde yer verdiği konular, şu şekilde tasnif edilebilir³:

1. Dini-Tasavvufi Konular

İsmail Hakkı dini konularda dikkat edilmesi gereken bazı hususlardan bahseder.

1.1. Ahirete Hazırlık

Burûsevî eserinde ahirete hazırlanmanın önemini dile getirir. Ona göre hayat, dünya hesabı yapmak ve fayda sağlamak için değildir. Dünya kazancının ahirete bir faydası da yoktur ve bunu kazanmak da zahmetlidir. Bu sebeple ilahi emir üzerine öteki dünya için çaba gösterilmelidir (2.s. 13-19.satır).

² Metin neşrinde İsmail Ünver'in “Çevriyazıda Yazım Birliği Üzerine Öneriler” Türkoloji Dergisi. C. 11. S.1. s. 51-89. 1993, makalesi dikkate alınmıştır.

³ Nasihatname'de incelenen konuların tasnifinde kullanılan kaynak için bk. Mahmut Kaplan, Hayriyye-i Nâbi (İnceleme-Metin), Yayınlanmış Doktora Tezi, Ankara Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 1990, s.70-111.

1.2. Dünyanın geçiciliği

İsmail Hakkı'nın sıkça dile getirdiği bir nasihat de dünyanın geçiciliği üzerinedir. Nasihat-nâme'sinde "Hüznün var ise Allah için hüznülen ki derece-i azîmedir [En yüksek merteye]. Dünya gelip geçicidir. İnsanın üzülmeye dert çekmesine değmez. Bu bakımdan dinde yücelere ve dünyada aşağı noktada bulunanlar göz önüne alınmalıdır." demiştir (6.s,16.st.) Nazmî de dünyaya meyl edilmemesini, dünyanın baştan ayağa bela ile dolu olduğunu dile getirir.

Dağı etme meyl-i dünyā iy püser

Pür-belâdur imdi dünyā ser-be-ser (b.906)

1.3. Namaz

İsmail Hakkı ibadetlerle ilgili olarak namazın önemine değinir. Burada yazar, "Namazda tembellik etme." (4.s,11-12.st.), diyerek namaz kılınmasını öğütlerken; "Çok uyuma. Sabah namazından, işrak vaktine kadar uyanık kal. Zikirle meşgul ol. Eşini ve çocuklarını da uyutma. Onlara da namaz kıldır." (4.s.18-19 st., 5.s. 1-2. st) sözüyle de ayrıca sabah namazının önemine değinir ve namaz konusunda ailenin de teşvik edilmesinin gerekliliğinden bahseder.

Nazmî de İsmail Hakkı'nın dediğine benzer bir biçimde namaza tembellik edilmemesini söylemiştir.

Olamaz pes kâhil olan ser-firâz

Kâhil olmakdan gelir terk-i namâz (b.1238)

İsmail Hakkı Burûsevî namaz konusundaki hassasiyetini "Namaz kılmayanın kapısının önünden geçme, onlarla ticaret yapma. Zatları ve malları alçak/kötü olur." (5.s.,3-5.st.) diyerek ayrıca vurgulamıştır.

Burûsevî nasihat-nâmesinin bir başka yerinde de "Mescitten herkesten önce çıkıp gitme, duayı bekleyenlerden ol." (3.s.,15.st.) sözleriyle mescitte bulunup, namaz vakti tez canlılık edilmemesini tavsiye eder.

1.4. Nefis

İnsanın nesfi isteklere boyun eğmesi doğru değildir. Bu da ancak sağlam bir inançla sağlanır. İsmail Hakkı bu konuyla ilgili olarak "İnsan kalbini ve azalarını haramdan takva üzerine uzak tutmalıdır." (3.s.,15.st.) der. Bir başka yerde de "Takvanın sağlam kulpuna tutunun ve kendinizi şeriat yolundan ayırmayın" (7.s., 4.5.st.) diyerek konunun önemine değinir. Edirneli Nazmî de şeriatı şu beyitlerle anlatmıştır.

Özge yoldur ol tarikat andadur

Hem haqîkat hem şerî'at andadur (b.342)

1.5. Şükür

İslam inancına göre kul başına ne gelirse gelsin şükür etmeli, hayra ve şerre inanmalıdır. İsmail Hakkı "Debdebeli dünyadan kurtulmak zordur ama dünya ehli olmak büyük suçtur. Ancak Rabbin rahmetinin faziletiyle verirse şükreyle ki Müslüman oldun ve men edilsen dahi sıkıntıya düşme. Çünkü güneş sürekli bulut altında kalmaz, belki açıldığı bir zaman

olur.”(6.s.,11-15.st.) diyerek şükürün önemine yer verir. Aynı şekilde Nazmî de aşağıdaki beytinde nimete şükür edilmesini tavsiye etmiştir.

Şükr ni‘āma hem daği şabr-ı belā

Cān u dil mir’ātına verür cilā (b.2535)

1.6. Zühd

Nasihat-nâmelerde zühd, konusuna büyük önem verilmiştir. Zühd, günahattan kaçınma ve hayırlı amel işlemeyle sağlanır. İsmail Hakkı da halis niyetle işlenen amellerin boşa gitmeyeceği; çünkü Allah’ın ihsan buyurucu olduğunu dile getirir. (2.s., 6-7. st.)

Nazmî’nin şu beytinde de nefse zühd ile sahip çıkılabileceği ifade edilir.

Daği turma dāyimā Qur’ān oğı

Nefsüne ur zühd yayından oğı (b.1063)

1.7. Tavsiye edilmeyen bazı sözler ve davranışlar

Bu kısımda İsmail Hakkı’nın oğluna uzak durması için tembihle bulunduğu bazı davranışlara ve sözlere yer verilir. Bunlar yemin etmek, lanet okumak ve isyan etmek ile ilgilidir.

Burusevî “Zalimlere Allah’ın laneti yeterlidir.”(4.s.,3-4.st.) diyerek, lanet edici olunmaması gerektiğini tembihler.

İsmail Hakkı’nın nasihat-nâmesinde diğer bir söylenmekte itina edilmesi gerektiği düşünülen husus da yemin ile ilgilidir. İsmail Hakkı, “Her şeye yemin etme, Allah’ın ismi şerefesine saygı göstermelisin”(4.s., 1-2.st.) demektedir.

Öğüt verici nitelikteki eserlerin birçoğunda da görüleceği üzere yapılmamasına önem verilen başlıca davranışların başında isyan gelir. Konuyla ilgili Kuran-ı Kerim’de de “Kim Allah’a ve resulüne isyan ederse, apaçık bir sapıklığa düşmüş olur” (el-Ahzâb 33/36) (Diyaret İşleri Başkanlığı, 2017, s. 265) denilmiştir. Bu bağlamda İsmail Hakkı da eserinde isyanın rızık noksanlığı getireceğini ifade eder (4.s.,16.st.). Aynı şekilde Nazmî de eserinde rızık noksanlığı istemiyorsan isyan etme, demektedir.

İstemezseñ rızıkña noğşanı pes

Nefsüni ‘isyāndan imdi yürü kes (b. 2628)

1.8. Okunması Tavsiye Edilen Bazı Dualar

Nasihat-nâme’de ayrıca bazı günlerde ya da her gün okunması için bazı dualara yer verir. Bunlar şu şekildedir:

Her gün 100 defa “Lā ilāhe illellāhü’l-melikü’l- hağku’l-mübın.”i oku (6.s.,2.st.).

Cuma günleri bazı faziletli vakitlerde hiç olmazsa 7 kere bu duayı oku “Allahümme yā ganiyyu yā hamıdu yā mübdı’u yā mü’ıdu, yā rahımu ya vedüdu ağınni bi-ğelālike ‘an harāmike ve bi-ğā’atike

‘an ma‘şiyetike ‘ammen sivāk.” İnşallah bu duayı okuduğunda bahtın açılır, borcunu öder ve muradına erişirsin (6.s., 5-9.st.).

Pazara herkesten önce gidip, herkesten sonra gelme. Dünya hırsına işaret olur. Pazar şeytanın oyun yeridir. Onun için bu duayı okumayı âdet edinmek gerekir. “**Lâ ilâhe illâllâhu vahdehu lâşerîke leh, lehu'l mülkü ve lehu'l hamdü ve hüve 'alâ külli şey' in kâdir.**” (4.s.,12-16.st).

2. Genel Ahlakla İlgili Konular

2.1. Tavsiye Edilen Ahlaki Özellikler

2.1.1. Anne-Babaya Saygı

İslam dininde büyüğe özellikle de anne ve babaya saygı gösterilmesine büyük önem verilir. Bu konuda Kur'an-ı Kerim'in pek çok yerinde telkinlerde bulunulur. Bu bağlamda en çok bilinen ayet anne-babaya öf bile denilmemesi gerektiği ile ilgilidir. (İsra Suresi, 23) İsmail Hakkı da konuyla ilgili olarak “Anne ve baba hayatta iken onları adlarıyla çağırarak büyük kusurdur, fakirlik sebebidir.” (5.s., 13-14.st.) diyerek, bu hatayı büyük günahlardan biri olarak vasıflandırmıştır. Yine ana-baba önemine dair bir başka mevzuyu da Nazmî'nin ana-babanın takdirini kazanmanın, Allah'tan nice iyilikler görmeye vesile olacağını ifade ettiği şu beytinde görüyoruz:

Ata aña alkışın alan oğul
Niçe iyilikler görür Hakk'dan oğul (b.1505)

2.1.2. Çalışıp kazanmak

Öğüt amaçlı yazılmış birçok eserde, rızık çalışarak kazanmak önem verilen konular arasındadır. İsmail Hakkı Nasihat-nâme'sinde “İstikrarlı ol. Çalıştığın iş artmazsa da eksilmesin. Kuvvetin var ise o iş biter. Kalanı ahirette yaramaz yük olur.” (6.s., 18-19.st.) öğüdünü verir.

2.1.3. Edep

İslâm ahlak kültüründe ahlaka yakın anlamda en çok kullanılan kelimelerden biri olan edep kavramı genellikle “bir toplumda örf, âdet ve kural halini almış iyi tutum ve davranışlar veya bunları kazandıran bilgiler” şeklinde tarif edilir (Diyanet İşleri Başkanlığı, 2017, s. 513). Genel ahlak kuralları içerisinde Müslümanın edepli olması istenir. Bu bağlamda İsmail Hakkı Nasihat-nâme'sinde dini ve örfî olarak sabırlı olmak, yalan söylememek, ana-babaya saygı göstermek, isyan etmemek gibi verdiği öğütlerin pek çoğu edebî tesisinde gerekli görülenlerdir.

2.1.4. İlme Saygı Göstermek

Burûsevî'nin Nasihat-nâme'sinde ilme sahip olan kişilere önem verilmesi gerektiğine dair bilgiyi “Kendinden bilgili olanın önünde yürüme.” cümlesinde tespit etmekteyiz (3.s.,13.st.). İlim ehline hürmet edilmesinin gerektiğine dair öğüdü Nazmî'nin şu beytinde de söz konusu edilir:

Eşkıyâ fi'line gösterme rızâ
Ehl-i 'ilme hürmet eyle dâyimâ (b.2290)

2.1.5. Sabır

Kur'an'da hayatta karşılaşılan sıkıntı ve problemlerin birer sınav aracı olduğu, bunlara karşı sabır ve metanet gösterildiğinde iyi Müslüman olunacağı sıkça hatırlatılır (el-Bakara 2/155,177; el-Hac 22/35) (Diyanet İşleri Başkanlığı, 2017, s. 183). Sabır, zorluklara karşı dayanma gücünün sağlanmasına imkân verir. Sabırlı olmak insanın rahat ve huzurlu olmasını sağlar. İsmail Hakkı da “Allah insanın elinden tutandır ve bu sabırla görünür” (1.s.,7.st.) diyerek sabrı tavsiye etmiştir. Nazmî'nin aşağıdaki beytinde de sabrın sonunda rahatlık ve huzura erişileceğinden bahsedilir.

Şabruñ soñunda şafâ peydâ olur

Şabr ile zîrâ koruk halvâ olur (b.2536)

2.2. Tavsiye Edilmeyen Ahlaki Özellikler

2.2.1. Gece Kıyafetsiz Uyunmaması

Dini ve örfi bilgiler ışığında Nasihat-nâme'de yer bulan “Gece çıplak yatma.” öğüdü de ahlakın tesisinde dikkat edilmesi gereken uyarılardan birisidir (5.s.,5.st.). Nazmî'nin aşağıdaki beytinde de aynı tavsiye görülür.

Gice ile imdi ‘uryân etme hVâb

Olmaya tâ fakr ile hâlûñ harâb (b.2636)

2.2.2. Tamah (Açgözlülük)

Dünyada kimse kalıcı değildir. Bu sebeple Burûsevî dünya malına tamah edilmemesini söyler. Bununla ilgili olarak yazar, “Pazara herkesten önce gidip, herkesten sonra gelme. Dünya hırsına işaret olur. Pazar şeytanın oyun yeridir. Onun için bu duayı okumayı âdet edinmek gerekir. “**Lâ ilâhe illallâhu vahdehu lâşerîke leh, lehu'l mülkü ve lehu'l hamdü ve hüve alâ külli şey'in kadîr.**” demiştir (4.s.,12-16.st). Nazmî de aşağıdaki beytinde hırs ve tamahın kişiye vereceği zararlardan bahseder.

Âdemi bî-nef‘ ider hırş u tama‘

Âdeme verür zarar hırş u tama‘ (b.2063)

İsmail Hakkı eserin bir başka yerinde de “Mal hukukuna riayet eden çok az kaldı. İnsanların büyük bir kısmı aza kanaat etmemektedir. Allah'ın her yerde temsilcileri olduğunu bilemediler.” (7.s.,1-3.st.) diyerek, insanların aç gözlülükleriyle ilgili eleştirisine yer verir.

2.2.3. Yalan

Pek çok nasihat-nâmede görüldüğü gibi İsmail Hakkı da yalanı kişinin uzak durması gereken davranışlardan saymıştır. Bu sebeple yalan söylenmemesi gerektiği tavsiyesinde bulunur (4.s.,4.st.). Nazmî ise sürekli yalan söylemenin kişinin dinine zarar vereceğini ifade eder.

Kañkı kes kim söyleye her-dem yalân

Dînine verür halel ol bî-gümân (b.2783)

3. Sosyal Hayatla İlgili Konular

3.1. Yemek

İnsan fizyolojik yapısı itibariyle yemekle doğrudan ilgisi olduğu gibi sosyal yönüyle de yaşadığı kültürün etkisi altında bir yemek anlayışına sahiptir. (Beşirli, 2010, s. 159) Türk töresinde yemeğin yerinin büyük olduğunu, doğum, düğün, ölüm vb. önemli günlerde yapılan etkinliklerde verilen yemeklerde görmekteyiz. (Talas, 2005, s. 276) Bunun yanı sıra yemeğe ve ona gösterilmesi gereken saygı ile ilgili halk arasında bilinen pek çok deyim bulunur. Yemeğe/nimete saygı, Türk toplumunun temel adet ve gelenekleri arasında yer alır. Bu şükürün bir başka şeklidir. Hal böyleyken nasihat-nâmelerde de “yemek” mevzusu, oldukça önemsenmiş bir konu olmuştur. İsmail Hakkı Bursevî’de eserin pek çok yerinde yiyecek ve içeceklerle dair öğütlerde bulunur. Bu bağlamda yazar “Bir kimse sofradan veya kâseden düşeni yerse o kimse fakirlikten ve baras (bir cilt hastalığı) cüzam marazlarından olmaz. Ayrıca oğlu ve kızı da ahmak olmaz.”(7.s.,12-15.st.) diyerek yemeğin düşen bir parçasına dahi itina gösterilmesinin önemini dile getirir.

Türk toplumunda yemek bahsinde öncelikli unsur “ekmek”tir. Ekmek, Anadolu insanının başlıca yiyeceği olarak görülmüştür (Çetin, 2005, s. 186). Türklerin temel yiyeceği ile ilgili İsmail Hakkı’nın eserindeki nasihatler şu şekildedir:

“Ekmek kırıntılarını ayak altında bırakmak Kur’ân-ı Kerîm’i alçak görmek gibidir. Sofrada önce ekmeğin ufağını yemek onu yüceltmek gibidir.”(3.s.,7-11.st.) Yine ekmeğe dair bir başka yerde de; “Ekmeğin bazı yerlerini yiyip bazılarını bırakma, dişi olmayanlar yumuşak kısmını yiyebilir.”(4s.,8-9.st) demiştir. Nazmî’den alınan aşağıdaki bu iki beyitte de ekmeğin kırıntılarını dökülmemesi öğütlerken, bunun rızık noksanlığına sebep olacağını ifade edilir.

Ayağ altına hem etmek hürdesin

Dökme gâyetde yaramazdur şakın

Pes gelir andan kişinüñ bî-gümân

Rızıkına elbette noqşân u ziyân (b.2642)

Ayrıca yemeğin yenmesi için uygun olmayan hallerle ilgili olarak İsmail Hakkı; “Cenabet iken yiyip içme. Abdest yarım gusüldür, abdest aldıktan sonra yiyip içebilirsin.” demiştir (5.s., 6-7.st.). Nazmî de bu konuya şu beytinde değinir:

Hem cenâbet birle yime bir ta‘âm

Kim ider perhîz andan hâs ü ‘âm (2639)

3.2. Temizlik ve Sağlık

Temizlik ve sağlık konusu birbiri ile kuvvetli ilişki içerisindedir. Türk kültüründe temizlik esastır ve İslam, temizliği imandan sayan bir düstura sahiptir. Kur’an-ı Kerîm’in pek çok yerinde temizliğe dair ayetler bulunur. Hz. Peygamber’in genel olarak sağlık ve temizliğe, bilhassa ağız, burun ve diş gibi sağlık bakımından özel önem taşıyan organların; ayrıca saç, sakal ve bıyık bakımına önem verilmesi terektiğini ifade eden, “Temizlik imanının yarısıdır” gibi daha pek çok hadis-i şerifleri vardır (Çağrı, 2011, s. 427). Bu yüzden

temizlik son derece büyük önem arz eder. Kültürdeki bu temizlik anlayışı umumi helayı ve hamamı kullanılmasına yol açmış, bu sayede insanlar hastalıklardan korunmuştur (Danişmend, 2007). İsmail Hakkı'nın temizlik ve sağlığın tesisini sağlamakla ilgili verdiği öğütler ile Nazmî'nin konuyla ilgili tespit edilen bazı beyitleri aşağıda verilmiştir.

1- Her çöp ile dışını karıştırma. (3.s.,13.st.)

İtme her çöp ile dendānuñ hilāl

Kim vebāl olur olursın bj-nevāl (b.2653)

2- Elini kepek, çamur ve toprak ile yıkama (3.s.,14.st.)

Hāk ü gil birle dahi gel yuma el

Şabt u cūy-ı āb kıl var mā-ḥaşal (b.2654)

3- Kıyafetinin kolları ve eteğinle yüzünü silme. (s.5.,16.st.)

Dāmenüñle silme daḥi yüzünü

Oı ḳabahḥatden ṣaḳın kendüzünü (b.2659)

4- Sakalını oturarak ve ıslatarak tara. Ortak tarak kullanma. (5.s.16-18.st.)

Müşterek şāne degürme rişüñe

Oı senüñ imdi yaramaz işüñe (b.2665)

5- Misvak kullanmaya özen göster. Ortak misvak kullanma. (5.s.19.st.)

6- Su veya yemeğin üzerini ört. Çünkü içine bela akar ve onu yiyip hastalıktan kurtulamazsın. (3.s.16-19.st.)

7- Kap kacaklarını bulaşık bırakma. (3.s.16.st.)

8- İki şey mesane taşına ve sonra da helake sebep olur. Cimadan sonra tuvalete gitmemek ve peyniri çok yemek. (5.s.10-12.st.)

İsmail Hakkı Nasihat-nâme'de temizlenmeyle ilgili olarak dini gerekliliklerden biri olan gusül almanın önemine de yer verilir. İsmail Hakkı bununla ilgili olarak;

“Gusül abdesti almayı erteleme. Bedenin leş gibi olur, rahmet melekleri kaçar.” (5.s.,7-9.st.) sözleriyle guslün alınmasının gerekçesini açıklamış ayrıca gusülsüz iken yiyip içmemesini söylemiş ve “Abdest yarım gusüldür, abdest aldıktan sonra yiyip içebilirsin.” (5.s.,6-7.st.) diyerek, bu durumda iken nasıl davranılması gerektiği hakkında da bilgilendirmede bulunmuştur.

3.3. İnanışlar

Nasihat-nâme-i İsmail Hakkı'da genel anlamda bazılarının günümüzde de devam ettiği çeşitli inanışlara yer verilmiştir. Eserde bu inanışların konu edildiği tavsiyeler ile Nazmî'nin konuyla ilgili tespit edilen bazı beyitleri şu şekildedir:

1- Eğer zenginlik istersen gece evini süpürme, soğan ve sarımsak kabuğunu ateşte yakma (3.s.,11-12.st.).

Gice ile ev süpürme zinhār

Dāyim andan daḥi perhiz eyle var (b.2644)

2- Evinde örümcek ağı bırakma. (4.s.,2-3.st.)

Daği evde koma tār-ı ‘ankebût

Ki olur ol da bā‘îs-i noksân kût (b.2668)

3- Elbiseni üzerinde iken dikme. Zaruri olursa Allah’ın adını zikret ve salavat getir. (4.s.,5-6.st.)

Cāmeñi arķanda iken dikme hem

İmdi bil anı daği bir kār-ı kem (b.2658)

4- Mum ve kandil fitilini nefes ile söndürme. (4.s.,7-8.st.)

Üfleyüp mumı söyündürmek ki var

Çok zārār verür dimāğa zinhār (b.2664)

5- Eşikte durma, kapıya dayanma. (5.s., 15.st.)

Hem oturma āsitān üzre şaķın

Olda rızķ eksikligüdür bil yaķın (b.2655)

6- Kānūn aylarında çok dikkatli ol.⁴ (3.s.,19.st.)

7- Murdār yere tükürme, tükürüğün murdār olur. (4.s.,10-11.st.)

SONUÇ

Bu bildiride söz konusu edilen Nasihat-nâme-i İsmail Hakkı, İsmail Hakkı Burûsevî’nin kaynaklarda adı geçmeyen çok önemli bir eseridir. Burûsevî’nin bu eserinden yalnızca Osmanlı Müelliflerinde “Rüsâletü’n-Nasâyih ilâ Seyyid ‘Alî Çelebi” başlığı ile bahsedilmiş; fakat daha önce üzerinde çalışılmamıştır. Eser, yapılan bu çalışma ile edebiyat dünyasına kazandırılmıştır.

Nasihat-nâme-i İsmail Hakkı pend-nâme/nasihat-nâme edebi türü içerisinde de ayrı bir önem teşkil etmektedir. Bunun sebebi de babadan oğula bir tuhfe/hediye niteliği taşımasıdır. Nâbî’nin Hayriyye’si ve Vehbî’nin Lütfiyye’sinden sonra Nasihat-nâme-i İsmail Hakkı konuyla ilgili üçüncü önemli eser olma özelliği gösterir.

Eserde üzerinde durulan konular bir yönüyle âyet ve hadislere bir yönüyle de geleneksel Türk inanışlarına bağlanmaktadır. Nazmî’nin Pend-nâme-i Nazmî ile yaptığımız karşılaştırmalar, Nasihat-nâme-i İsmail Hakkı’nın klasik pend-nâme/nasihat-nâme geleneğine sıkı sıkıya bağlı olduğunu göstermektedir.

İsmail Hakkı ve Nazmî’nin eserinin karşılaştırılmasında Nasihat-nâme-i İsmail Hakkı’da yer alan bilgilerden bazılarının Pend-nâme-i Nazmî’de karşılığı yoktur. Bu bağlamda misvak kullanmak, su ve yemeğin üzerini örtmek, kap kacakları bulaşık bırakmamak, cimadan sonra tuvalete gitmek, peynir çok yememek, kânun aylarına dikkat edilmesi ve murdar yere tükürülmemesi gibi sosyal içerikli nasihatlerin yalnızca Nasihat-nâme-i İsmail Hakkı’da yer aldığı söylenebilir.

Pek çok alanda eser vermiş olan Burûsevî’nin nasihat-nâmesinde dini konularda öğütler görülse de eser büyük çoğunlukla ahlaki ve sosyal içerikli bir nasihat-nâme olarak değerlendirilebilir.

⁴ "Kanun", ay adı olarak, aralık ile ocak ayının eski adıdır. Ar. "Ocak" anlamına gelen "kânûn" sözcüğünden gelir (Vikipedi, 2017). “ Eski takvimde yer alan **kânunusani**, **kânunuevvel** ay adlarında geçen ateş ocağı anlamındaki söz. (TDK, 27)

KAYNAKÇA

- Ahmet Mermer, Neslihan Koç Keskin, v.d. (2017). *Üniversiteler İçin Eski Türk Edebiyatına Giriş*. "Edebi Türler" Ankara: Akçağ Yayınları. s.576.
- Ahmet Mermer, Neslihan Koç Keskin. (2017). *Eski Türk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Akçağ Yayınları, Ankara 2016, s.136.
- Altun, K. (2004). *Edirneli Nazmî "Pend-nâme-i Nazmî"(Tercüme-i Pend-nâme-i Attâr), İnceleme-Metin-Sözlük*. Kayseri: Laçın Yayınları.
- Beşirli, H. (2010). Yemek, Kültür ve Kimlik. *Milli Folklor*(87), 159-169.
- Beyzadeoğlu, S. A. (2004). *Sünbülzade Vehbi,Lütfiyye*. İstanbul : MEB.
- Çağrı, M. (2011). "*Temizlik*" (Cilt 40). TDV İslam Ansiklopedisi.
- Çetin, E. (2005). Divanü Lügati't-Türk,'teki Yiyecek İçecek Adları ve Bu Adların Türkiye Türkçesindeki Görünümleri. *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14(2), 185-200.
- Danişmend, H. (2007). *Cesareti ve Ahlakı ile Örnek Millet: Türkler, Hzl. Cemal Aydın*. İstanbul: Timaş yayınları.
- Devellioğlu, F. (2006). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Diyanet İşleri Başkanlığı. (2017, 04 27). İlmihal II (İslam ve Toplum). 27.04.2017 tarihinde alındı
- Göka, E. (2010). Su ile Mahrem Maceramız. *Acta Turcica*(2), 72-79.
- Hengirmen, M. (1983). *Güvahi, Pend-name*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Kaplan, M. (1995). *Hayriye-i Nabi (İnceleme-Metin)*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Meyan, F. (1980). *Erzurumlu İbrahim Hakkı, Marifetname*. İstanbul: Bedir Yayınlar.
- Pala, İ. (2006). "Nasihatnâme". TDV İslam Ansiklopedisi.
- Tâhir, B. Mehmet. (2000). *Osmanlı Müellifleri I-II-III*, haz.A.Fikri Yavuz-İsmail Özen. İstanbul: Meral Yayınevi.
- Talas, M. (2005). Tarihi Süreçte Türk Beslenme Kültürü ve Mehmet Eröz'e Göre Türk Yemekleri. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 273-283.
- TDK. (27, 04 2017). "kanun".
- Ünver, İsmail. (1993). *Çevriyazıda Yazım Birliği Üzerine Öneriler*. Türkoloji Dergisi. C. 11. S.1. s. 51-89
- Vikipedi. (2017, 27 04). Kânun(ay adı).
- Yurtsever, M. (2001). "*İsmail Hakkı Bursevî*" (Cilt 21). TDV İslam Ansiklopedisi.

Ek 1- Transkribe Edilmiş Metin**Ek 2- Tıpkıbasım Metin Örneği,****-1-****Naşihat-nâme-i İsmâ'îl Haqqı**

[1] 'İzzetli oğlum Seyyid 'Ali Çelebi huzûrlarına şadıkâne şenâ ve hülüşâne

[2] du 'âdan soñra inhâ olunur ki bu türfe-nâmeniz vuşl bulup

[3] hâliñiz ma'lûm oldu. Ol vaqitden hüsni-i hâliñiz için

[4] dergâh-ı haqqâ ilticâ olunur. Velâkin her kâr vaqtine merhûn ve her

[5] işde bir hikmet-i ilâhiyye mazmundur. **"Vallahü yakbîdû ve yebstu"**

[6] Dünyâda kabz-ı nâss ekşer olmağla kabzı taqdîm buyurdu.

[7] Ve halk-ı 'âlemiñ ekşeri maqâm-ı şabrda ma'lûm oldu.

[8] Ve 'abdde deyn iki dürlüdür. Biri deyn-i dîñ ve biri dañi

[9] deyn-i dünyâdır. Ve hadîşde gelir. **"Allahümme aqdi deyni"**

[10] ya'ni bu deyn burada iki dürlü deyne şâmindir. Kazâsı

[11] bi-ğasebü't-te'sîr Haqqâ müfevvez vâdesi bihasebü'l-kesb

[12] mübâşeretü halkâ menûtdur. Şol ki ferâ'iz-i vesâ'ir-i aḥkâmdır.

[13] Akdâr-ı Haq ve kesb-i 'iyâl halkla olur ki gayriñ bedeliyyeti



-2-

- [1] fâ'ide vermez. Ve şol ki duyün u hıkk-ı 'ubbâddır. Bu daği
- [2] 'abdiñ kesbine muhtâcdır. Ve kesbde 'amel mü'eşşer degildir. Ve rızkı
- [3] kesbden bilmek küfrdür belki te'sîrî'llâhdandır. Ve esbâba mübâşeret
- [4] 'abddendir. Ve mübâşeret şüretinde daği netîce mechüldür. Zîrâ
- [5] her ma'lûb olan nesneniñ 'aynı zühür etmez belki cihât-ı
- [6] muhtelifesi vardır. Egerçi niyyet-i hâlişeye mukârin olan
- [7] 'ameliñ zayi' olduğu yokdur. Zîrâ Allahu Te'alâ cevâddır 'abdden
- [8] bir nesne men' etmez ve illâ buhl u 'aciz lâzım gelir. Pes Hakk Te'alâ
- [9] feyyâzdır. Velâkin feyzi tefâvüt üzeredir. Bu cihetden kişi
- [10] kendini ğayra kıyâs etmemek gerekdir. Hâl böyle olduğu
- [11] gibi 'amelde ve hâlde daği böyledir. "Zâlike taqdirü'l-'azîzü'l-'alîm"
- [12] imdi çünki şüret-i kesbde bulunduñuz bu şüretde size
- [13] esâs lâzımdır Ve ol esâs siziñ hüsni niyyet ve i'tikâd
- [14] u 'ameliñizdir. Ya'ni kesb-i meşrû' olduğunı bilüp ve te'sîrî'llâhdan
- [15] olduğu i'tikâd eyleyip meşâlih-i 'ubbâdda bulunmak ve emr-i
- [16] Hakkâ imtişâl etmek üzere niyyet ve kaşd etmelidir. Yoğsa
- [17] ticâret ü ribh u taşşil-i dünyâ degil zîrâ bunlar aġrâz-ı fâşidedir ki
- [18] dünyâ ġarâzı için dünyâ işi âhîrete yaramaz. Ve kârîñ su'ûbetine
- [19] daği bâ'îş olur. Ve suhûleti olduğu şüretde istidberâcdan

فائده ویرمز و شولکه دیون و حقوق عباددر بودخی
عبدک کسبنه محتاجدر و کسبنه عمل مؤثر دکلر و رزقی
کسبیدن بملک کفردر بلکه تأثیر اللهدندر و اسبابه مباشرت
عبددندر و مباشرت صورتند دخی نتیجه جمبولدر زیرا
هر مطلوب اولان نسنه نك عینی ظهور ایتمز بلکه جهات
مختلفه بی ولدر اگرچه نیت خالصه به مقارن اولان
عملک ضایع اولدیغی بوقدر زیرا الله تعالی جواددر عبده
بر نسنه منع ایتمز و الی بخل و عجز لازم کور پس حق تعالی
فیاضدر و لکن فیضی تفاوت اوزره در بوجه شدن کفی
کندی غیره قیاس ایتماک کرکدر حال بویله اولدیغی
کبی عملک و حالک دخی بویله در ذلک تقدیر العزیز العظیم
ایلمدی چونکه صورت کسبنه بولدی بک بوضورتک سزه
اساس لازمدر و اول اساس سزک حسن نیت و اعتقاد
و عملکدر یعنی کسب مشروع اولدیغی سیلوب و تأثیر اللهد
اولدیغی اعتقاد ایلویب مصالح عبادره بولتیق و امر
حقه امثال ایتماک اوزره نیت و قصد ایتلودر بویله
تجارت و ربح و تحصیل دنیا دکل زیرا بونلر اغراض فاسده
دنیایه چیون دنیا ایشی آخرتیه یارامز و کارک صعوبتیه
دخی باعث اولور و سهولتی اولدیغی صورتک استدر اجدن

-3-

[1] hâli olmaz. İmdi dünyâyı dîne tâbi' kıl 'aks idip yañılma.

[2] Ve sinn-i sādâtdan ve ehl-i sünnetdensen dünyâyı dîn ile bulursun.

[3] Ve Muḥammed şallallahu 'aleyhi ve sellem dergâhına müraca'atsız olmaz.

[4] Zîrâ her dürlü rahmet o kıyüdan münkasimdir ki ism-i rahmânîñ hükmü

[5] oradadır. İşte ferâ'izden şoñra ḥuşuşen i'tikâd-ı şalāvâtda

[6] şalāvât-ı şerîfe lâzım geldiği bizim tarihimizde kırk kerre ile

[7] maḥdüddür. Ve dünyâda ğidâ-yı ekber olan nânî a'mâlde niyet gibi

[8] temeldir. Anuñ için ekrimü'l-hubz vârid oldu. Pes nânî

[9] ve ḥurdesini ḥor görmek ve ayak altına bırağıp zelîl etmek

[10] muşaf-ı şerîfi tezlîl gibidir. Nakr getirir. Ve sofrada ufağı

[11] yimek ta'zîmdendir. Eger ğinâ istersen gice ḥâne süpürme.

[12] Ve soğân ve şarımşak kabuğınî âteşe urma. Ve kendiñden

[13] müsinn ve a'lemiñ öñünce yürüme. Ve her çöp ile dendânîñi

[14] ḥilâlleme. Ve eliñi kepek ve çamur ve toprak ile yuma.

[15] Ve mescidden cümleden evvel çıkıp gitme ve du'âya müntazir ol.

[16] Ve kap kaçak maḳûlesini yunmadık koma. Ve içinde ta'âm

[17] ve şu olan zarfîñ üzerini bir nesne ile setr eyle ve açık

[18] koma. Vallâ içine belâ nüzül idip anı yiyip içen ebedî

[19] marâzdan hâli olmaz. Ḥuşuşen ki Kânün aylarında ziyâde



-4-

- [1] hâzer gerekdir. Ve her ne olur ise anuñ için yemîn etme. Bil ki Allahu
- [2] Te'alâmîñ ism-i şerîfesine ta'zîm eyle. Ve hâneniñ dâhil ve hâricinde
- [3] örümcek ağı koma. Ve halka la'net edici olma zâlimlere Hakkıñ
- [4] la'neti kâfîdir. Ve dūrūgdan ya'ni yalan söylemekden perhîz eyle.
- [5] Meger zârûret vaktinde ta'ri'z idesin. Ve libâs üzerinde iken
- [6] yırtıgını dikme ve dikmege ziyâde zârûret olursa bari
- [7] zikru'llâh eyle ve şalavat getir. Ve mum ve kandîl fitîlîni ber-hûş
- [8] söyündür duhânla bırakma. Ve nânîñ ba'zı yirün yiyüp ve ba'zı
- [9] yirün terk etme meger ki ağızda dendân olmayıp kenârîñ terk
- [10] ede. Ve qadengâhda murdâr yere tükürme zirâ lu'âbını murdâr
- [11] nesneye qarışdırıp tahkîr etmiş olursun. Ve namâzda
- [12] kâhallîk etme. Ve bâzâra cümleden evvel gelip cümleden şöña
- [13] gitme zirâ hırş-ı dünyaya işâretidir. Ve bâzâr yerî şeytânî
- [14] mel'abesi yeridir. Anuñ için zikir edip "Lâ ilâhe illâllâhu vaḥdehu
- [15] lâşerîke leh, lehu'l mülkü ve lehu'l ḥamdü ve hüve 'alâ külli şey'in qadir."
- [16] demege mu'tâd olmak gerekdir. Ve me'âşî mücîb noḡşân-ı rızıqdır.
- [17] Pes insân qalbini ve a'zâ ve cevârihini ḥarâmdan taḡvâ üzerine
- [18] bağlamak gerekdir. Ve çok uyuma huşušen şabâḥ namâzından
- [19] şöña vakt-i işrâqa dek eger yaz ve eger kış bîdâr olup

حذر کرد. و هر نه اولور ایسه انچون یمن ایتمه بلکه الله
تعالینک اسم شریفنه تعظیم ایله و خانته نک داخل و خارج
اورنجک اخی قوممه و خلقه لعنت ایدنجی اوله ظالمتره حجتک
لعنی کافیدر و دروغدن یعنی بلان سوبلدکن برهبر ایله
مکضورت وقتنه تبریز اید سن و لباس اوزر کک ایدکن
بر یعنی دیکمه و دیکمه که زیاده ضرورت اولور سه باری
ذکر الله ایله و صلوات کتور و مومر و قندیل قیلینی بر خوش
سویندر دخانه براقمه و نازک بعضی برین بیوب و بعضی
برین ترک ایتمه مکرکه اغرده دندان اولوب کارین ترک
ایدن وقت مکانه صربار بره توکورمه زیر العانی مردار
لشنه یز قارشیدر یوب تحفیر ایتمش اولور سن و نمازده
کاهلک ایتمه و بازاره جمله دن اول کلوت جمله د نصکره
کتمه زیر احرص دنیا یه اشارتدز و بازار بری شیطانک
مالعبه سی هریدر انچون ذکر ایدوب لله لا اله الا الله و حده
لا شریک له و اله الملیک و اله احمده و هو علی کل شیء قدير
دیمکه معناد اولوق کردر و معاصی موجب نقصان رزقده
پس انسان قلبی و اعضا و جوارحی حرامدن نفوا اوزرینه
بغله سق کردر و چوق او یومه خصوصاً صبح نمازندن
صکره وقت اشراقه دله اگر بازار و اگر قیش بیدار اولوب

-5-

[1] zikre meşgûl ol. Ve ehl ü evlâdından daği mükellef olanları

[2] uyutma. Ve anlara namâz kıldır. Ve mecâlis-i lehv u lu'ba gönderme.

[3] Vallâ kendiñ fişk etmiş gibi olursun. Ve bî-namâzıñ kapısı

[4] önünden geçme bî-namâz ile ticâret u mu'âmele etme. Vallâ

[5] zâtlarınıñ ve mallarınıñ habâseti sâri olur. Ve gece 'uryân

[6] olup yatma. Ve cenâbet hâliñde ekl u şürb etme. Meger ki

[7] âbdest almış olasıñ ki nışf-ı ğusldür. Ve cenâbetden şöñra

[8] iğtisâli te'hîr etme. Vallâ beden cîfe gibi olup melâ'ike-i

[9] rahmet oradan firâr ederler. Ve eger te'hîr iktizâ iderse

[10] âbdest almak gerekdir. Ve iki nesne meşâneye tâş getirir.

[11] Âhîr helâkına sebep olur. Biri cimâ'dan şöñra bevl etmemek

[12] ve biri daği peyniri çok yemek. Meger ğusl ile ekl ide

[13] bu şüretde zararlı olmaz. Ve anası babası hayâtta ise

[14] anları adlarıyla çağırmaq kabahat-ı 'azîmedir ve sebep-i

[15] fakrdır. Ve kapı eşigi üzere oturma Ve kapı yanına tayanıp

[16] tırma. Ve âstîñ ve dâmen ile yüzünü silme. Ve şakâlîñ

[17] ayak üzerinde tarama. Ve ısladıp tara kuru tarama.

[18] Ve şakâl tarağında iştirâkden hâzer eyle misvâk gibi.

[19] Ve her ta'amdan şöñra misvâk isti'mâl eyle. Ve hużür-i



-6-

[1] şalâta kâdir iseñ ‘amel eyle Ve behr-yevm yüz kerre bu du‘âyı

[2] okuya “Lā ilāhe illellāhü'l-melikü'l-**ḥakku'l-mübîn.**” Ve Cum‘a

[3] günleri Ve ba‘zı evkât-ı fâzılada daḥi bu du‘âyı

[4] bir kaç kerre hiç olmaz ise yedi kerre okuya ol du‘â

[5] budur. “Allahümme yâ ğaniyyu yâ ḥamîdu yâ mübdî‘u yâ mü‘îdu,

[6] yâ raḥîmu ya vedûdu aġinni bi-ḥelâlike ‘an ḥarâmike ve bi-tâ‘atike

[7] ‘an ma‘şiyetike ‘ammen sivāk.” ‘İnşâ‘llahu Te‘alâ baḥtîñ

[8] açılıp ve tâli‘iñ küşâdde olup deyniñi қаза edersen

[9] ve murâdîña erersin hemân. Seni dünya aldamasın. Belki şüretiñ

[10] dünyada ve şiretiñ ‘ukbâda ve sırrîñ ḥazreti mevlâda

[11] olsun. Ālâyiş-i dünyâdan ḥalaş olmağ güçdür. Ve ehl-i

[12] dünyâ olmağ büyük suçdur. Velâkin çünkü rabbiñ fazl-ı

[13] raḥmetinden vere. Şükr eyle ki Müslümân olduñ .Ve men‘ eyledikde

[14] daḥi münkabız olma. Zîrâ güneş dâ‘im seḥâb altında ḳalmaz,

[15] belki açıldığı dem olur. Ḥüznüñ var ise Ḥak için maḥzûn

[16] ol ki derece-i ‘azîmedir. Dünya ğaraż-ı zâ‘ildir. İnsāniñ

[17] ğam çekdigine degmez. Dinde ‘âlîlere ve dünyâda sāfiilere nazar

[18] etmelidir. Artmazsa hemân eksilmesin kifâyet-i kuvvet olacak

[19] iş biter kalanı ‘akabe-i aḥiretde ḥaml-ı tafşil olur. Ḥuḳûḳ-ı

صلوة قادر ايسه ك عمل ايله و بهر يوم بوز كرمه بود عابى
 او قويه ❁ لا اله الا الله الملك الحق المبين ❁ و جمعه
 كونلى و بعض اوقات فاصله ده دخى بود عابى
 بر قاج كره هيج اونز ايسه يدى كره او قويه اول دعا
 بود ❁ اللهم يا غني يا حميد يا سديد يا سعيد
 يا رحيم يا ودود اغني بحلالك عن حرامك و بطاعتك
 عن معصيتك عن سواك ❁ ان شاء الله تعالى بخحك
 آچيلوب و طاعتك كمشادده اولوب دينكى قضايدرسن
 و مرادكه ابررسن همان سنخى دينا الدامسون بلکه صورتك
 دنياده و سيرتك عقباده و سرك حضرت مولا ده
 اولسون آلايش دنيادن خلاص اولمق كوچدر و اهل
 دينا اولمق بيوك صوچدر و لكن چونكه ربك فضل
 رحمتدن ويره شكرايله كه مسلمان اولدك و منع ايلدكه
 دخى منقبض اولمه زير كونش دائر سحاب التند فالمرز
 بلکه آچيلد ينى دم اولور حزنك و ارايسه حقايجون مخزون
 اولكه درجه عظيمه در دينا عرض زائلدر انسانك
 غم چكد يكنه دكمز دينك عاليه و دنياده سافلره نظر
 ايتلودر آرمزسه همان اكسلسون كفايت قوت اولمق
 ايش بتر قلاتى عقبه اخرتك حمل تفصيل اولور حقوق

-7-

[1] mala ri'āyet olunmak az yirde kâldı halkıñ ekşerj istiklâl

[2] da' vāsına düşdiler ve Hakkıñ yüzden halîfeleri

[3] olduklarını bilmediler hemân göreyim sizi eger siz Ve eger sâ'ir-i

[4] itbā'ñız olanlar urve-i vuskā-yı takvāya temessük edinüz

[5] Ve kendiñizi şeri'at-ı tarîkine bend eyleyiñiz halî'ü'l-ğaddār

[6] olmañız bizim 'ömrümüzden şey-i kalîl kaldı. "Ve mā 'aleynā

[7] ile'l-belāgu ve ufevviizu emri ileyhullah innallahu

[8] başıru bi'l-'ibād, şadaqallahu'l-'azim.

[9] el'alimü ve sellām fî-evāsıt-ı

[10] bir Recebü'l-ferd

Sene H 1278 temme

Bir kimse sofradan veya kâsedan düşeni ekl eylese ol kimse fakirlikten ve baraş ve cüzzām marazlarından

emîn ola ve veledinden hamākat şarf olunur.

Ya'nî oğlu ve kızı aħmak olmaya.



YENİ CEMİYET, YENİ İNSAN: REFİK AHMET SEVENGİL'İN 'PERDENİN ARKASI' ROMANINDAN CUMHURİYETİN İLK YILLARINA BAKMAK

The New Community, New Human: Viewing to the First Years of Republic from Perdenin Arkası Novels of Refik Ahmet Sevensgil

HAZAL BOZYER

İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi

Öz: Bu bildiride Türk edebiyatının çok yönlü kalemlerinden Refik Ahmet Sevensgil'in 1940 yılında Vakit gazetesinde tefrika edilmiş "Perdenin Arkası" romanı ele alınmıştır. Cumhuriyet dönemi romanlarından olan eserde, devrin ideolojisi karakterler ve olaylar üzerinden verilmiştir. Memleket için çalışma, özgürlük, kadın, aile kurumu, İstanbul ve Anadolu'daki sosyal hayatın farklılıkları romanda ele alınan meseleler arasındadır. Ulus devlet, yeni bir toplumsal kimlik inşasına çalışmakta, bu inşa da toplumsal değişmelerin kaynağını oluşturmaktadır. Eski hayat geride kalırken yeni hayatın getirdikleri de yavaş yavaş benimsenmektedir. Peki, toplumda öngörülen her değişme olumlu sonuçlar mı doğurmuştur yoksa bazı değişimler yer yer çürümenin başlangıcını mı işaret etmektedir? Cumhuriyet idaresinin getirdikleri kadın kahramanlar üzerinden daha belirgin şekilde verilmiş, romanın baş kahramanı Gülseren'in kazanımlarının gerçek hayata yansımaları farklı olmuştur. Bu çalışmada yukarıda işaret edilen hususlar tartışılmış, cumhuriyet idaresi ve ideolojisinin toplumsal yaşayışa olan etkileri değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Refik Ahmet Sevensgil, roman, Cumhuriyet, ideoloji, kadın

Abstract: The purpose of this paper is to focus on the work titled *Perdenin Arkası* [Behind the Curtain] of Refik Ahmet Sevensgil, who is one of the most sophisticated authors of Turkish Literature. *Perdenin Arkası* reflects the ideology of early republican period through the characters and events in it. Working for the country, freedom of women, family, differences of social life between İstanbul –the cultural center- and the provinces are main themes of the novel. Newly founded nation-state (Republic of Turkey) aims to build new ideological and social identities among its citizens, which already causes the social change. While the old way of living vanishes, the new conditions of newly founded republican society gradually are established. At this point, this question should be asked: Does the every aspect of social change mean positive transformation or some of them refer to the negative ones? Achievements of the early republican period are indicated through the female characters in the novel, nevertheless these achievements may be seen differently in daily and social life of the main character of the novel, Gülseren. All in all, in this paper, the effects of early republican period and its ideology on the social life are discussed as pointed out above.

Key words: Refik Ahmet Sevensgil, novel, Republic, ideology, women.

GİRİŞ

Bu çalışmanın amacı, toplumsal değişim ve dönüşümlerin edebî türlerle olan ilişkisinden hareketle, Cumhuriyetin kurucu ideolojisinin izlerini Refik Ahmet Sevensgil'in *Perdenin Arkası* romanında sürmektir. Bu izleri takip ederek Cumhuriyet idaresinin toplumdaki yansımaları karakterler ve olaylar üzerinden daha net görülecek, yeni idarenin yapmak istedikleriyle toplumun bu istekleri ne derece doğru anladığı tartışılacaktır.

I. REFİK AHMET SEVENGİL'İN HAYATI VE ESERLERİ

Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatının çok yönlü kalemlerinden biri olan Refik Ahmet Sevensgil, 1903'te Bingazi'de doğmuştur. Subay olan babasının görevi nedeniyle küçük yaşta İstanbul'a gelmiş, Gülşen-i Maarif Okulu, Rüştüye ve Mercan İdadisi ve Vefa Lisesi'nde okumuş, Edebiyat Fakültesindeki eğitimini ise babasının ölümü üzerine yarıda bırakmış ve erken yaşta çalışma hayatına atılmıştır. 1919'da gazeteciliğe başlamıştır. Bunun yanında Üsküdar Amerikan Kız Lisesi, Alman ve Zapyon Rum Kız liselerinde edebiyat öğretmenliği de yapmıştır. Asıl ününü tiyatro yazılarıyla kazanmıştır. Türk tiyatro tarihi hakkında yazdıkları güncelliğini koruyan bir kaynak konumundadır. 1927'de Darübedayi edebî kurul üyeliğine seçilmiş, 1930-38 yılları arasında İstanbul Şehir Meclisi üyeliği yapmış, 1943'te başladığı Tokat milletvekilliği 1950'de sona ermiştir. Fukaraperver Cemiyeti'nde gönüllü çalışmaları sırasında tanıştığı Belkıs Hanımla evlenmiştir. Bu evlilikten Fatuş isminde bir kızı vardır. Uzun yıllar Ankara'da Hatay Sokağı'nda yaşamıştır. TRT'de pek çok radyo programı yapan Refik Ahmet, TRT Yönetim Kurulu üyeliğini 1964'ten ölümüne kadar sürdürmüştür. 13 Eylül 1970'te Ankara'da vefat etmiştir. Sevensgil, tiyatroyla ilgili kitaplarının yanında ders ve araştırma kitapları; gazeteler için tefrika romanlar ve hikâyeler de yazmıştır. Yayımlandığı yıllarda ilgiyle takip edilen radyo konuşmaları da sonrasında kitaplaştırılmıştır.

Eserleri:

Araştırma ve ders kitapları: İlkokullar İçin Yurt Bilgisi, Bizim İsteddiğimiz Edebiyat, Orta Mektepler İçin Kıraat, Yakın Çağlarda Türk Tiyatrosu.

Basılı Romanları: Çıplaklar, Açlık, Perdenin Arkası.

İnceleme: İstanbul Nasıl Eğleniyordu?, Bedia: Ailesi-Hayatı-Sanatı, Fatih Devrinde Âlimler, Sanatkârlar ve Kültür Hayatı, Hüseyin Rahmi Gürpınar: Hayatı, Hatıraları, Eserleri, Münakaşaları ve Mektupları.

Tiyatro Araştırmaları: Türk Tiyatrosu Tarihi (Eski Türklerde Dram Sanatı-Opera Sanatı ile İlk Temaslarımız-Tanzimat Tiyatrosu-Saray Tiyatrosu-Meşrutiyet Tiyatrosu).

Öykü: Köyün Yolu.

Radyo Konuşmaları: Eski Şiirimizin Ustaları, Yüzyıllar Boyunca Halk Şairleri, Çağımızın Halk Şairleri.

II. 'PERDENİN ARKASI'NDA NELER GİZLİ?

8 Birinci Teşrin 1940 tarihinde *Vakit* gazetesinde “Okuyucularımızın büyük bir zevk ve edebî alâka ile takip edecekleri nefis bir tahlil romanı” tanıtıcı yazısıyla tefrikasına başlanan *Perdenin Arkası* romanı, 63 sayı sürmüştür.

Roman, Gülseren isminde bir kadının hukuk fakültesini bitirdikten sonra Anadolu'ya giderek orada bir şeker fabrikasında hukuk müşaviri olarak çalışmasıyla başlar. Gittiği şehirde Erdoğan isminde bir mühendisle evlenir. Anlatıda Erdoğan ve Gülseren'in birbirlerinden çok farklı karakterde oldukları vurgulanır. Erdoğan; İstanbullu, halktan kopuk, 'köy'e ve 'köylü'ye yabancı, kendini beğenmiş ve gösteriş meraklısı bir tiptir. Gülseren ise, köylü taraftarı, idealist, Anadolu insanına daha yakın bir karakterdir. Erdoğan, karşısına çıkan bir iş teklifini değerlendirmek ister ve İstanbul'da bir ortaklığa girmek için karısı Gülseren'i de İstanbul'a gelmesi için ikna etmeye çalışır. Neticede İstanbul'a gelen çift burada Anadolu'nun sade yaşantısından çok uzak bir tür 'yeni cemiyet'le karşılaşır. Erdoğan'ın anne babasının yaşadığı Yeşilköy'deki evlerine yakın bir otelde kalırlar. Erdoğan, İstanbul'un renkli ve gösterişli eğlence hayatına çabuk adapte olur

ve karısına karşı ilgisini zaman içinde kaybeder. Gülseren biraz sabreder fakat sonra kocasının başka kadınlarla olan ilişkisinden emin olur ve boşanmaya karar verir. Boşandıktan sonra Gülseren'in hayatında yeni bir sayfa açılmıştır. Artık hürdür, arkadaşı Lütfiye'nin yazıhanesine ortak olur ve avukatlığa başlar. Yeni bir apartman dairesi tutar, yalnız yaşayışın tadını çıkarmaya çalışır, dışarıda yemekler yer, hizmetçi tutar, Beyoğlu'na tek başına eğlenmeye gider. Avukatlık yaparken herkesin zorlandığı ve kaçındığı bir davayı alarak popüler olur. Buna rağmen mutlu değildir. İş hayatında karşılaştığı erkekler ona istemediği şekilde davranırlar. Gülseren'in başta çok hoşuna giden hürriyet bir noktadan sonra kendisine mutsuzluk getirir. Cemiyette kadın olarak tek başına yaşamının zorluğunu fark eder, bir aile kuramadığı için pişman olur.

III. ROMANDA CUMHURİYET İDEOLOJİSİNİN İZLERİ

III. I. Köycülük ve Millî Vazife- Mesuliyet Fikri

Cumhuriyet idaresi, köyü ve köylüyü kalkındırmak, onları da resmî ideolojinin bir parçası hâline getirebilmek için büyük şehirlerdeki okumuş tabakanın Anadolu'ya giderek mesleklerini orada icra etmelerini ister. İdare, köycülüğü devletin ideolojik aygıtı hâline getirmek için Halkevleri'ni, Köy Enstitüleri'ni kurmuştur. Nusret Kemal, 1934'te yayımlanan *Halkçılık ve Köycülük* kitabındaki yazılarında köylüyü medeniyete yaklaştırmamanın çarelerini arar, çünkü ulus devletin köye olan bu özel dikkatinin 'halkçılık' fikriyle doğrudan bağlantısı vardır. Nusret Kemal, köy meselesinde iki ana unsur üzerinde durur. Bunlardan ilki; köyü merkeze -bir anlamda medeniyete- bağlayacak yollar, tesisatlar, binalar, evler kurarak köyü imar etmek; asıl mühim olan ikincisi de köylüyü yetiştirmek. Kemal, tespitlerinin sonuna bazı öneriler koyar. Bu öneriler yeni ulus-devletin köycül söyleminin tekrarıdır: Köylünün kazancını arttırmak, ahlâk, toplu yaşama, ideal, elbirliği, eğlence, çalışma zevki gibi konularda halkın seviyesini yükseltmek, "köylüyü rejimi kavramış, vazifelerini idrak eder ve yapar hür vatandaş olarak yetiştirmek", köylüyü hurafelerden arındırarak bir ilim mantığıyla yetiştirmek, köylüyü göreneklerine sadık bir Türk olarak yetiştirmek şeklinde zikredilebilir. (KEMAL:1934, 50)

Roman, başta Gülseren ve Erdoğan isimli karakterlerin üzerinde yoğunlaşmış hissi verse de, metnin merkezinde Gülseren'in ve kurucu ulusun ideolojisinin durduğunu fark ederiz. Gülseren merkezli düşünüldüğünde dönemin kurucu ideolojisinin köycülükle doğrudan bir ilgisi olduğunu görürüz. Türkiye'de köy ve köycülük söylemi üzerinde çalışan Asım Karaömerlioğlu, Atatürk'ün söylevleri de dahil olmak üzere pek çok resmî açıklama da kırsal bölgelerin gelişiminin sağlanmasının, rejimin en önemli görevi olduğunu belirtir. (KARAÖMERLIOĞLU:2006, 65.) Nusret Kemal'in şu ifadesi de rejimin köy meselesindeki ciddiyetini gösterir: "*Köy meselesinin memleketin millî müdafaa, devlet bütçesi, millî iktisat, sanayileşme, millî kültür, millî sıhhat ve nüfus meseleleri gibi bütün işlerinin hâl ve inkişafının dayandığı ana mesele olduğunu artık her nurlu kafa anlamış bulunuyor.*" (KEMAL:1934, 86)

Cumhuriyet idaresinin köye verdiği bu önem, edebî metinlerde de kendini göstermiştir. *Perdenin Arkası*'nın henüz ilk sayfasında Erdoğan'ın Gülseren'e söyledikleri dikkat çekicidir:

Senin bu köylü merakından bıktım, usandım artık... Herkese karşı mümkün olduğu kadar sade, gösterişsiz, herkes gibi görünmeğe çalışırsın; sahte, sahte... Güya yapmacıktan, nümayişten, lüksten kaçarsın; yalan... Durup dinlenmeden müzeleri dolaşmak gibi, her eline geçen gazeteyi kitabı okumak gibi, en olmaz şeylerin koleksiyonunu yapmak gibi manasızlıklar yok mu? İşte

seninki de bunlardan... Köylüden hoşlanmak lüksü!... Sorarım sana yahu, şu ölüp bayıldığı köylülerden en temizinin evinde tezek kokuları içinde bir gece yatabilir misin? Onlarla beraber oturup bir kere yemek yiyebilir misin? Ben yapamam; ama yapamayacağımı açıkça söylerim; köylerden geçerken cebimden kinin kutusunu, boynumdan termos şişesini, çantamdan yiyeceğimi eksik etmem; onların hiçbir şeyine el sürmem; ama sen sözde köylü dostusun; püf... Köylü dostu... Unutma ki dünyanın her yerinde köylü köylüdür, şehirli şehirli... Köylüyü adam edeceğim diye istikbalimi, rahatımı, sıhhatimi feda edip dağ başlarına gelip kapanmayı delilik sayarım; kelimenin en hafifini seçmiş olmak için delilik dediğimin farkındasın! (SEVENGİL:1940, Tf:1)¹

Erdoğan'ın "köylüyü adam etmek" ifadesi, rejimin okumuş ve şehirli aydınlarına yüklediği bir misyondur aslında. Liseden sonra hukuk fakültesini de bitirdikten sonra, annesini bir trafik kazasında kaybeden Gülseren kimsesiz kalmış ve bir gazete ilanına başvurusu neticesinde Anadolu'da bir şeker fabrikasında hukuk müşavirliğine atanmıştır. Gülseren, fabrikadan ayrıldıktan sonra sulh hâkimliğine geçer. Bu vazifesinde de köylülerin tarla davalarıyla, köylünün hakkını yiyen eşrafla, su taksiminden doğan sorunlarla meşgul olur. Dolayısıyla "köylüyü adam etmek" misyonunun metinde Gülseren'e yüklendiğini görürüz.

Erdoğan ise Gülseren'in karşısında konumlanmıştır. Gülseren köyün ve köylünün ne kadar içindeyse, Erdoğan da o kadar dışındadır:

Erdoğan bu تنها ve eğlencesiz Anadolu kasabasında iş dışında bir türlü kendisini meşgul edemiyor, geceleri yemekten sonra misafirsizlikten bun alıyor, postanın iki gün sonra getirdiği günü geçmiş gazeteleri esneye esneye evirip çevirmekten bıkarak, sıkıntudan patlıyordu. (SEVENGİL:1940, Tf: 2)

Erdoğan, inşaat sektöründe bir arkadaşıyla birlikte ortak bir iş yapmak istemektedir, bunun için İstanbul'a gitmesi gerekir. Gülseren başta buna yanaşmaz çünkü Anadolu'daki millî vazifesi henüz bitmemiştir. Erdoğan'ın Gülseren'i İstanbul'a götürmek için ikna etmeye uğraşırken çok zengin olacaklarını, çalışmasına gerek kalmayacağını, mutlaka çalışmak isterse İstanbul'da bir vazife bulabileceğini söylemesi üzerine Gülseren adeta romandaki kurucu ideolojinin temsilcisi olarak konuşur: "Vazifeden maksadım herhangi bir memuriyet değil... Benim, senin, hepimizin asıl içtimai ve millî vazifemiz burada, Anadolu'da, köylünün ve fakir halkın içinde çalışmaktır!" (SEVENGİL:1940, Tf: 3) Rejimin en karakteristik söylemlerinden biri olan 'millî vazifenin her şeyden üstün tutulması gerektiği' romanda Gülseren'e söylenmiştir.

III. II. Romannın İdeal Tipleri

III. II. I. Öğretmenler

Resmî ideolojinin köylerle olan ilişkisinde okumuş aydınlara ihtiyaç vardı. Bunların başında, ideolojinin istediği yeni insan tipini yetiştirecek olan öğretmenler yer alır.

¹ Roman, *Vakit* gazetesinin tefrikalarından alındığı için sayfa numaraları yerine tefrika numaraları belirtilmiştir. Her tefrika gazetenin sabit olarak 2.sayfasında çıkmıştır.

Cumhuriyet dönemi yazınında bu sebeple memleket için çalışan ve her şeyi fen çerçevesinde gören/gösteren idealize edilmiş muallimler vardır.

Gülseren Anadolu'dan İstanbul'a dönerken trende kendi gençlik hatıralarına dalar. Onun hafızasından sızan anılardaki öğretmenler, ideolojinin istediği öğretmenlerdir. Örneğin biyoloji öğretmeni, ders saatleri dışında kızların dertlerini dinler, hatta bazen kız öğrenciler doktorlara söyleyemedikleri sıhhi arızalarından bile bahsederler ve bu biyoloji öğretmeni "fennin ışığını uzatarak" gençleri aydınlatır.

Edebiyat öğretmeni yaşlı olmasına rağmen, nükteleriyle öğrencilerin ilgisini daima ayakta tutmuş biridir. Öğrenciler böylelikle tıpkı laboratuarda fen dersine çalışır gibi kütüphanede eserler üzerine çalışır, anlaşılmayan yerleri hocalarına sorarlar. Öğrenciler böylece edebiyat dersinin amacının aslında kaideler, isimler, doğum ve ölüm tarihleri ezberlemek olmadığını anlar, yazılan metinleri açıkça tartışma imkânına sahip olurlar. Burada Gülseren'in belleğinden dökülen öğretmenler, 'Cumhuriyet nasıl öğretmenler ister?' sorusunun cevabıdır aslında. Bu öğretmen bir öğrencinin laubali şekilde gülüşüne sert bir şekilde bakarak, hiçbir şey söylemeden onu terbiye etmeyi de bilmiştir.

Gülseren'e "kendi ferdî dertlerimizin, küçük şahıs meselelerinin çemberini kırıp daha geniş bir ufka bakmak, içtimâî ve millî meseleleri mevzu olarak almak, memleket derdini dert edinmek ve memleket için çalışmak zevki, heyecanı, ihtirası" bu hocadan gelmiştir. (SEVENGİL:1940, Tf: 10) Edebiyat öğretmeni aynı zamanda burada ideolojinin sesidir.

Bununla birlikte anlatıcı, bu "örnek muallimler" in karşısına bir de cezacı bir müdür koyar. 'Eski' ve 'ihtiyar' sözcükleriyle nitelenen bu hocanın vaktiyle sarıklı olduğu, son zamanlarda sakalını kestirip yeni cemiyete ayak uydurmaya çalıştığı belirtilir. Gülseren onu sahte bulur ve ondan hoşlanmaz. Buradaki tezatlık da Gülseren ve Erdoğan karşıtlığı gibi, yeni cemiyet- eski cemiyet, yeni eğitim sistemi-eski eğitim sistemi gibi net çizgilerle birbirinden ayrılır. 'Eski' ve 'ihtiyar' sözcüklerinin burada eski eğitim sistemini temsil ettiği düşünülebilir. Üstelik edebiyat derslerinin de fen dersleri gibi laboratuarda çalışılabilir olması, yeni rejimin arzu ettiği bir şeydir. Her şeyin bilimsel olması gerektiği fikri burada Gülseren'in eğitim hayatı ve hocaları üzerinden belirgin şekilde yansıtılmıştır.

III. II. II. Anneler

Yeni cemiyetin meydana getirdiği 'yeni kadın'ın kamusal alana dâhil olmasıyla aslında yalnızca kadının tablosu değişmiş, çerçevesi aynı kalmıştır. Bu tabloda değişen çehre, rejimin gerektirdiği çehredir, Mustafa Şekip Tunç, "Yeni Türk Kadını ve Ruhî Münasebetleri Meselesi" başlıklı makalesinde bugünkü kadının eski dünyasından koptuğunu ve bir daha dönmeyecek kadar uzaklaştığını söylemiş; kadının, içine girdiği yeni dünyada mistik ve metafizik ideallerden uzaklaşarak millî ve insanî ideallerle maddî emniyet ve genel refah gayelerine bağlandığını belirtmiştir. (TUNÇ: 1938, 154) Romanda eski dünyasından kopamayan kadınları Gülseren'in kayınvalidesi Muhsine Hanım temsil eder. O hâlâ eski terbiyenin insanıdır fakat romanda sadece fedakâr eş olması, sabrı, pek çok çile çekmesine rağmen ağzını açmaması, çocuklarına karşı çok şefkatli bir anne olduğu vurgulanır. Cumhuriyet idaresi, eski terbiyenin belki de yalnız bu iki özelliğini sürdürmek istemektedir: Fedakâr anne, sabırlı eş.

Gülseren, Muhsine Hanım'ın tükenmez fedakârlığını ve sabrını şaşkınlıkla karşılar. Bu irade ona, köyde karşılaştığı kadınları hatırlatmıştır:

*Açlığa göğüs geren, tarlada çalışan, çorak tabiatı yenmek için didişen,
odunu sırtında taşıyan, bıyıkları henüz terlemiş oğullarını askere gönderip
yıllarca hasretini çeken ve bağrına taş bağlayıp şikâyet etmeyen köylü*

kadınları, şeker fabrikası havzasındaki çiftliklerde yarmacılık eden kadınlar daha başka türlü değildi! Köyde, yaylada, kasabada ve nihayet İstanbul'da eski terbiye ve tahammül formu içinde yetişen Türk kadınının müşterek bir hâli, adeta bir standardı vardı; Muhsine Hanım onu temsil ediyordu! (SEVENGİL:1940, Tf:17)

Muhsine Hanım, eski yaşayışın içine kapanık, her türlü acıyı sineye çekebilen, herkesi idare etmeye çalışan, eşi ne yaparsa yapsın sesini çıkarmayan, çocuklarına düşkün bir kadın ve en önemlisi de annedir. Onun aile kurumuna verdiği önem bir nevi eski yaşayış tarzının tabii bir unsurudur. Erdoğan ve Gülseren'in ayrılma durumları ortaya çıkınca Muhsine Hanım'ın oğluna söylediği: “Yavrucuğum, ne sebeple, nasıl olursa olsun, ev yıkılması iyi bir şey değildir; hocalar eskiden ‘her aile çöküntüsünde cennetten bir direk yıkılmış olur’ derlerdi; şimdi gerçi o eski hocalara filan kimse aldırış etmiyor ama, o söz doğrudur...” (SEVENGİL:1940, Tf:39) sözleri de bunun sonucudur. Özellikle 1940’lı yıllarda gerek lüks tüketim gerek kadının kamusal alanda daha güçlü oluşu boşanmaları hızlandırmıştır. Levent Cantek’in çalışmasında alıntılıdığı Peyami Safa, bu duruma şöyle bir çözüm düşünmüştür: “...Fakat yetişen kızlarımıza, evde, okulda temiz bir yuva kurmanın gayelerini öğretebilir, evlilikte feragatin ne demek olduğunu anlatabilirsek, lüks yüzünden boşanmaların yarınki nesillere sirayetini pekâlâ önleyebiliriz.” (CANTEK:2008, 95-96) Romanda, Safa’nın sıraladığı bu vasıflar yalnız bir kişide vardır: Muhsine Hanım. Onun idealize edilmiş olmasındaki sebep yeni cemiyetin lüks düşkünü, tüketim meraklısı, herhangi bir sorunda evliliğini hemen bitiren kadınına karşı eski yaşayışın özelliklerini sürdürmesidir.

III. III. Köyden Çok Uzakta: İstanbul’da Yeni Hayat

Erdoğan’ın yeni bir iş kurması amacıyla تنها bir kasabadan İstanbul’a gelen Gülseren burayı “fazla karışık, fazla hareketli, fazla renkli” bulur. Önceleri Erdoğan’ın ailesinin Yeşilköy’deki evlerini ve buradaki yaşamı yadırgar. Bulduğu her fırsatta otel odasına çekilip dinlenmek ister. Gülseren’in yeni hayata dair gözlemleri dikkat çekicidir. Erdoğan’ın kardeşlerini gözlemler, kız kardeşinin serbest hareketleri, delikanlılarla serbestçe dolaşmasını başta çok tuhaf karşılar ve üniversiteyi bitireli henüz beş sene olmasına rağmen nesildeki bu hızlı değişim onu ürkütür. Yeni toplum, yeni gençler yetiştirmiştir. Gülseren bir müddet sonra “kendi başının çaresine bakmaya muktedir, güçlükleri gören ve yenen, realist, spor, güneş, deniz, kum banyosu, sağlık ve sağlamlık teorisi içinde, cinsiyet meselesini ahlâk hudutlarının dışına sürüp çıkaran ve böylece işi hallettiğini iddia eden tabiat çocuklarının” yetiştiğini görür. Onların hareketlerini “serbest” ve “pervasız” bulsa da bu gençlikten hoşlanmaya başlar. (SEVENGİL:1940, Tf:19)

Şehirdeki tüketim ve lüks düşkünlüğü de romana yansımıştır. Romanda Erdoğan’ın halazâdesi Şükran Hanım, para ve lüks düşkünü bir kadındır, evlidir, eşiyile olan anlaşmazlıklarını bile bir elmas yüzük veya bir pırlanta karşılığında bitirir. Gülseren’in Şükran Hanım’ı anlattığı satırlar aslında 40’lı yılların gündelik yaşantısında sıklıkla karşılaşılan bir tiptir:

Şükran Hanım, kadının ipekli kumaş, mücevher, kürk ve benzerleri gibi alınıp satılır lüks eşyadan sayılması lazım geldiği yolundaki zihniyetin gayrimeşru çocuğudur; geceleri müşevveş, mahiyeti meçhul, casus mu, hırsız mı, ne olduğu belli olmayan bir sosyetenin toplantılarında geç saatlere kadar kumar oynar. (SEVENGİL:1940, Tf:20)

1940’lı yılları “Cumhuriyetin Büluğ Çağı” olarak adlandıran Levent Cantek, Cumhuriyet döneminde otuzlu yıllardan itibaren başlayan ve devam eden bir modernleşme

eğiliminden bahseder ve bunun doğrudan tüketim alışkanlıklarıyla örtüştüğünü söyler. Bu eğilimin kontrolden çıkacağı endişesi, gündelik yaşamı devamlı düzenleme çabasına yol açar, çünkü belirli bir tüketim pazarı düşünüldüğünde kadınlar ve gençler en önemli tüketici konumundadır. (CANTEK: 2008, 89-91)

Cantek'in Avni Refik Berkman'dan alıntılıdığı şu cümle de denetleyici kuşağın kaygılarını dile getirmektedir: *“Öyle bir Türk kadını görmek isteriz ki, lüks hayattan nefret etsin, sefahat âlemlerinden sakınsın, kocasının getirdiği meşru kazançla kanaat ederek mütevazı bir hayata razı olsun, lüks ve sefahat temayülleri yüzünden eşi ile geçinemeyerek mahkemelere düşmesin.”* (CANTEK:2008, 92) Bu kaygıların çok da yersiz olmadığı romanda Şükran Hanım ve eşi Mehmet Güngör arasındaki bir konuşmada verilmiştir. Şükran Hanım kocasından, Penbeyan'ın dükkânında gördüğü beş yüz liralık bir yüzüğü kendisine almasını isteyince, eşi de işlerin pek iyi gitmediğini söyler. Bunun üzerine Şükran Hanım *“Pek âlâ, ben o yüzüğü sana muhtaç olmadan almasını da bilirim!”* der. Gülseren ertesi sabah kaldığı otelin terasından, Şükran Hanım'ı Penbeyan'ın deniz motoruna binerken görür. Birkaç gün sonra da Şükran Hanım otele parmağında o beş yüz liralık yüzükle gelir. Yeni cemiyetin lüks düşkünlüğünün boyutlarının bu tür çarpıcı örnekleri çoğaltılabilir, özellikle dönemin gazetelerinde kadınların *“ipek çorap”* yüzünden eşlerini ciddi masraflara soktukları, hatta bu çorapların satışının yasaklanması gerektiği, daha dayanıklı çorapların satışa sunulması gerektiği bile yazılır sütunlarda.

Erdoğan'ın babası Hüseyin Hüsnü Bey eskiden eşine ve kız kardeşine senelerce kan kusturan, onları eve kapatan, ev içinde yerli yersiz öfkelenen, aile içindeki görevini karısını aç bırakmamaktan ibaret sayan eski zihniyetin bir ürünüdür. Devrin ve şartların değişmesiyle Hüseyin Hüsnü Bey, fazla sorgulamadan bulunduğu kabın şeklini almış, *“etrafındaki hava kızını, kısırağını çırılçıplak”* ortaya dökmesine rağmen, umumî yaşayış bunu gerektirdiği için tepki göstermemiştir. Toplum bu anı değişime reaksiyon göstermeye bile fırsat bulamadan, olup bitenleri anlayamadan kendisini bu değişen hayatın bir parçası olarak bulmuştur.

Değişen hayatın bir çehresi de deniz kenarları ve plajlardır. Romanda Yeşilköy oteli, yanında Hüseyin Hüsnü Bey köşkü ve daha ilerde kuyumcu Penbeyan'ın evinin önündeki müşterek plaj, gündelik yaşantının en önemli mekânlarından biri olmuştur. Romandan alınan bu pasaj yeni cemiyetin eğlence hayatından bir kesit sunar: *“Plajın önünde dolaşan sandallardan birini çağırarak karaya çıktılar. Suadiye Gazinosu ışık çağlayanı içindeydi. Kadınlı erkekli oldukça büyük bir kalabalık, ayakta cazbandın çılgin nağmelerine uyarak hoptayıp zıplıyorlardı.”* (SEVENGİL:1940, Tf:32)

Özellikle Penbeyan'ın deniz ortasına kurduduğu balkon, yüzenler için hem dinlenme yeri hem de *“kadınlar ve erkeklerin serbestçe birbirlerine yaklaştıkları yer”*dir. Hüseyin Hüsnü Bey, bu platformu *“Penbeyan'ın âşıklara vakfı”* olarak niteler, bu öyle bir vakıftır ki cami, kilise, çeşme gibi vakıfların hiçbiri bu kadar dua almamıştır. Erdoğan, Anadolu'da geçen mahrumiyet günlerinin acısını çıkarmak istercesine Gülseren'i otelde yalnız bırakıp çeşitli kadınlarla plajlara, danslı eğlencelere katılmaya başlar. Gülseren, Erdoğan'ın bu çapkınlıklarına daha fazla göz yumamaz ve boşanmaya karar verir. Gülseren bu kararı aldıktan sonra roman sadece Gülseren'in yaşantısı üzerinden ilerler. Bu kararı alırken kendisini sorgular:

Asla sevmediği, sevmesine ihtimal de görmediği basit ve duygusuz, âdi bir kaldırım çapkını ile sadece resmî bir rabitayı muhafaza edip gitmekte ne fayda var? Böyle sönük, ölü, renksiz ve mânâsız bir hayat için mi yetişti? Hani içtimai yaşayışta müsavi hakka sahip, müsbet faaliyet ve hareket sahasının kadını? Talebe iken kendisi için, cemiyet için, memleket için parlak hayallerle süslü ne muhteşem bir manevi âlemi vardı! Hele şeker fabrikasında hukuk

müşavir muavini olarak iş hayatına girdikten sonra fakir köylü ve işçi muhitinde halkın kendisine yaklaşanı bir büyük ızdırap ateşiyle yakan ulvi derdini dert edinip varlığını cemiyete armağan ettiği günlerdeki yaşayışı ne lezzetli idi, ne zevkli idi, ne tatlı idi! (SEVENGİL:1940, Tf:35)

Gülseren kararlıdır, hürriyet istemektedir. Bunun üzerine kararını Erdoğan'a bildirerek otelden ayrılır. Avukat arkadaşı Lütfiye'nin yanına gider ve ondan yardım ister. O da kendisini Ali Akyol isminde bir avukatla tanıştırır. Ali Akyol, mübalağalı bir nezaketle konuşan, yardımsever görünen, kibar bir adamdır. Gülseren'in avukatlığını üstlenir ve Erdoğan'dan boşanmasını sağlar. O günü kutlamak için Gülseren, Lütfiye ve Ali Akyol ile Beyoğlu'na, içkili-çalgılı bir lokantaya giderek "hürriyet" in tadını çıkarmaya başlar. Gülseren romanda değişen bir karakterdir. Önceleri Yeşilköy'deki bu fazla renkli hayattan sıkılırken şimdi kocasından boşanmış hâlde arkadaşlarıyla bu renkli hayatın tam ortasında artık sıkılmıyor, ondan zevk alıyordu.

Bir gün Ali Akyol'a boşanma davasındaki vekalet ücretini sormaya gittiğinde onun kendisine uygunsuz davrandığını fark ederek ona karşı koyar, bunun üzerine Ali Akyol: "Nihayet bir dul kadınsınız, biraz okşanmaktan ne çıkar?" deyince cemiyetin Gülseren'e "dul kadın" etiketini taktığını görürüz. Yeni idare, kadının çalışmasını yalnızca kağıt üzerinde istiyormuş gibi görünmektedir. Peki bu aslında kadına "Cemiyette tek başınıza, hele bir de 'dul' olarak kaldığınız vakit başınıza her türlü şey gelebilir!" uyarısı değil midir?

Gülseren bu olaydan sonra daha dikkatli olması gerektiğini düşünerek işine dört elle sarılır, o sırada kimsenin almak istemediği bir arazi davasını üstlenir. Bu arazi Çekmece gölü civarındadır ve oradaki köy halkının bir türlü avukat bulamaması sonucu neticelenememiştir. Gülseren böylelikle büyük şehirde de bir köylü davası bulmuş olur. Olay basına yansınca Gülseren'in şöhreti artar ve avukatlık yaparken kendisine yeni müşteriler de gelir: "Gülseren memnundu: Yazıhanesi var, işi var, evi var, hürriyeti var!" (SEVENGİL:1940, Tf:49)

Gülseren evinde de cemiyette de kendisini hür hisseder. Evine ihtiyar bir hizmetçi kadın tutar fakat zamanla gündüzleri gittiği lokantalara geceleri de gitmeye başlayınca ihtiyar hizmetçinin yaptığı yemekleri yememeye başlar: "Hür bir kadın, cemiyet ve iş hayatında erkekle müsavi hak ve mevki sahibi bir kadın, gündüz yemek yediği toplantı yerlerine geceleri niçin gidemesin?" (SEVENGİL:1940, Tf:50) Bu cümlenin sosyolojik arka planına bakıldığında kadınların gündelik hayata dâhil olma süreçlerinin hızlı olduğunu görürüz. Kadınlar öncesinde vapur, tramvay, ev, sinema gibi yerlerde alışılmış bir tecrübe hâline gelen haremlik-selamlık ayırımını birden sonlandırmak ister gibi barda, lokantada ve dans salonlarında tecridi kabul etmemiş, karşı cinsle aynı mekânı paylaşmak konusunda ısrarcı olmuşlardır. (KAYNAR: 2013, 120)

Boşandıktan sonra hareketlerine ve hislerine serbestlik gelen Gülseren, Çekmece davası sırasında tanıştığı Ferruh Balaban isminde bir delikanlıyla kısa süreli bir ilişki yaşar fakat bu ilişki de hayal kırıklığıyla biter. Ferruh Balaban aslında kesesine güvendiği için Gülseren'e yaklaşmış ve onu adeta "satılık" bir kadın olarak telakki etmiştir. Gülseren geçen bu kısa süre içinde Yeşilköy'de tiksindiği Şükran Hanım'a benzediğini fark eder. Duygusal dünyasındaki bu çalkantılar kendisini işine vermesine mâni olur. Rejimin keskin ve net tavrı Gülseren'in ağzından dökülür:

Görülüyor ki cemiyetin bugünkü nizamları içinde kimseye bağlı olmasanız da, başıboş, serbest, başkasının haklarına tecavüz etmeyen ve kendi hakkını yaşamayı isteyen bir insan da olsanız, eğer bir kadınsanız umumi iffet ve namus telâkkilerini hiçe saymadan ve neticede alnımıza bir kara damga vurulmadan eğlenmenize imkân yoktur! (SEVENGİL:1940, Tf:59)

III. IV. Yeni Cemiyetin Kadını: Cumhuriyet Nasıl Bir Kadın İstiyor?

Her yeni sistem ve idare kendi toplumunu dolayısıyla kendi insanını yaratır. Cumhuriyet idaresinin öngördüğü toplum modeli de kamusal alanda erkekle eşit haklara sahip, kendi ayakları üzerinde durabilen, hür, bağımsız, kendi kararlarını kendi verebilen kadınlardan oluşur.

Gülseren, kayınvalidesi Muhsine Hanım'la tanıştığında onu “*fedakâr, eve bağlı, az tahsilli, erkeğe daima üstün haklar tanıyan, çocuklarını tehlikeli bir şefkatle seven, her şeylerini hoş gören, zayıf ve daima mağlup eski tertip bir Türk kadını*” olarak tanımlar. (SEVENGİL, 1940, Tf:17) Oysa rejimin yeni kadını daha az fedakâr, daha az eve bağlı, daha çok tahsilli, erkekle eşit haklara sahip, güçlü ve modernidir. Peki aslında gerçekten böyle midir? İdare gerçekten kendisine rağmen güçlü ve bağımsız bir kadın modeli mi istemektedir? Yoksa kendi rejimine bağlı ve onun izin verdiği kadar “bağımsız(!)” olan, nüfus politikaları için önemli bir araç, Yeni Türkiye'nin genç nesillerini yetiştirecek fedakâr anne olarak mı tanımlanmaktadır? Tülin Ural, “1930'larda Âdâb-ı Muâşeret Kitaplarında Kadın İmgesi” başlıklı yazısında bunun böyle olmadığını net bir şekilde belirtmiştir. Ona göre Cumhuriyet annelik ve eşlik rolünü vurgulamaktadır, her ne kadar kadınlara çalışma yolunu açsa da bu durum kadın için tercih edilmemesi gereken bir seçenek olarak kalmış, pek çok anlatıda kadının çalışması gündeme bile alınmamıştır. (URAL: 2013, 90) Bu roman da, çalışan kadını gündemine almış fakat çalışma hayatının tüm zorluklarını göstererek kadın için çalışmanın pek de uygun olmayacağını sezdirmiştir.

Kadının çalışma hayatında yer alması her ne kadar Cumhuriyet idaresinin arzusu gibi görünse de aslında dolaylı olarak çalışma hayatının kadınlar için uygun olmadığı vurgulanmıştır. Fabrika müdürünün çapkınlığı Gülseren'e sezdirilince kendi kendisine “*Demek burada her an, beklemediği bir sırada, yazıhanesinde, koridorda veya müdürün odasında, iş içinde, işi arasında bir tecavüze uğrama ihtimali vardı. Demek çalışma emniyeti yoktu...*” (SEVENGİL:1940, Tf:13) diye düşünür. Burada konuşan eril dil, ideolojinin dilidir. Resmî ideoloji her ne kadar her alanda kadın-erkek eşitliğini savunsa da bu eşitliği belirleyen yine erkek olduğu unutulmamalıdır. Kadının özgürlüğü, sınırsız bir hürriyet alanı değil; toplumun ve ideolojinin belirlediği alan kadardır.

Gülseren'in avukatlık hayatındaki son davası bir sahne kadının eşinden ayrılması ve çocuğunun velayetinin babaya verilmesiyle son bulur. Cemiyet kuralları çocuğu böyle bir kadına bırakmak istemez fakat Gülseren mantığını değil kadınlık hislerini dinler; bir annenin çocuğundan ayrılmasına razı olmayarak davayı üstlenir ama kaybeder. Gülseren'in bir yıllık avukatlığının sonunda vardığı netice yazıhaneyi kapatmak olmuştur. Romanın sonunda Gülseren'in ailesini, işini, eşini, inançlarını kaybettiği görülür:

Gülseren içinin derin ve tatmini imkânsız bir hasretle yanıp kavrulduğunu hissediyor: Sevgili ayrılıp gidiyor ve unutulabiliyor; koca aldatıyor ve bırakılıyor; cemiyete güven olmuyor; iş hayatında olsun ev hayatında olsun kadının sonuna kadar bağlanabileceği tek varlık yalnız çocuğu olabilir; ah bir çocuğu olsa idi! (SEVENGİL:1940, Tf:63)

Romanın son cümlesi “*Ah, bir çocuğu olsa idi!*”, Cumhuriyet idaresinin Türk kadınından aslında her şeyden evvel “annelik” beklediğinin göstergesidir. Fatmagül Bektay, ulus-devletlerin kadınlar üzerindeki etkisine temas ederken, bir yandan kadınlara kamusal alanın açıldığını, vatandaşlık haklarının verildiğini; öte yandan kadınların istihdam ve nüfus politikaları için bir araç olarak kullanıldığını söyler. (ZERMAN: 2008, 38) Erken Cumhuriyet Türkiye'si'nde evlilik ve aile üzerine yaptığı çalışmada Canan Aydın da, ulus devlet inşa süreçlerinde kadının en önemli görevinin annelik olarak kodlandığını altını çizer. Bu süreçlerde kadından beklenen şeyin anne olması, sağlıklı, nitelikli ve yoğun bir nüfus yaratma çabasına katılması olduğunu belirtir. (AYDIN: 2016, 88.) Rejimin eşit,

hür, kendi ayakları üzerinde duran, kamusal alanda erkeklerle bir arada iş yapabilen, yeni toplumun ortaya çıkardığı yeni kadınlar istediği fikri yaygındır. İdare, tüm bunları isterken yetkinin yine kendi elinde olduğunu hatırlatır. Cumhuriyet idaresi, kadına sınırlı bir özgürlük alanı çizmektedir. Annelik, bir kadının en önemli vazifesidir, bu vazifeyi unutan kadınların yaşamları eksiktir. Görüldüğü gibi yeni rejimin istediği kadın aslında o kadar da “sınırsız” bir özgürlüğe sahip değildir.

IV. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Edebî türlerden sosyal hayatı ayrıntılı şekilde resmetmeye en uygun türü olan romanlar, toplumsal değişimleri sosyal hayattan malzemelerle yoğurarak verirler. *Perdenin Arkası* romanı teknik açıdan oldukça zayıf olmasına rağmen Cumhuriyet idaresinin toplumu inşa etme sürecinden pek çok sahneyle karşı karşıya kalışımız romanı güçlü kılan unsurdur. Perde, rejimin modern ve özgürlükçü perdesidir. Perdenin arkasına bakıldığında ise rejimin bu söylemlerini yaşayışlarına oturtamamış insanların hayal kırıklıkları ve genel olarak toplumsal bir çözülmenin olduğu görülmektedir. Kadının çalışma hayatına girmesiyle boşanmalar artmış, kadın ve erkeğin her alanda eşit ve özgür olması suistimal edilmiş, lüks tüketim bir çılgınlık hâlini alarak ahlakî bir yozlaşmaya sebep olmuş, insanlar bu yeni yaşayış tam olarak benimsemeseler de cemiyete uymaya çalışmışlardır. Cumhuriyet idaresi köye ve köylüye yatırım yapmış, toplumsal kalkınmanın halktaki bu mesuliyet fikriyle gerçekleşeceğini düşünmüştür. Büyük şehirle taşra arasındaki ilişkinin zayıflığı da rejimin bu söyleminde etkili olmuştur.

Cumhuriyet idaresi toplumun değiştirici ve dönüştürücü gücünün kadın olduğunu öngörmüş ve kadın üzerinden pek çok söylem geliştirmiştir. Bunlardan biri kadının ekonomik özgürlüğüne kavuşması, erkeklerle eşit haklara sahip olmasıdır. Oysa toplumun yozlaşmasında bunun da etkili olduğu sezdirilir romanda. Rejimin kadınları her şeyden evvel sağlıklı nesiller yetiştirecek anneler olmalıdır. Zaten romanın son cümlesi “*Ah bir çocuğu olsa idi!*”, kadının cemiyette yaşadığı bütün hayal kırıklıklarının ancak bir aile kurması ve çocuk sahibi olmasıyla son bulacağını vurgular. Cumhuriyet idaresi kadınlara “Çalışma hakkınız var, fakat çalışmasanız daha iyi olur.” mesajını romanda Gülseren üzerinden vermiştir.

KAYNAKÇA

- Cantek, L. (2008). *Cumhuriyetin Büluğ Çağı: Gündelik Yaşama Dair Tartışmalar (1945-1950)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Karaömerlioğlu, A. (2006). *Orada Bir Köy Var Uzakta: Erken Cumhuriyet Döneminde Köycü Söylem*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kaynar, H. (2013). “Yeni Rejimin Gündelik Hayatı”, *Cumhuriyet: Yeni İnsan Yeni Hayat*, İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları.
- Kemal, N. (1934). *Halkçılık ve Köycülük*. Ankara: Tarık Edip ve Ş. Kütüphanesi.
- Tunç, M. Ş. (1938). *İnsan*, Cilt: 1, Sayı: 2, s. 152-164.
- Ural, T. (2013). “İnkılâbı Sergileyen Bedenler ve Onu Yükseltecek Ruhlar: 1930’larda Âdâb-ı Muâşeret Kitaplarında Kadın İmgesi”, *Toplumsal Tarih*, S: 231, Mart 2013, s. 88-93.
- Vakit* Gazetesi, 8 I.Teşrin 1940-14 I.Kanun 1940, Yıl 23-24, İstanbul.
- Zerman, E. (2008). “Osmanlı-Türk Modernleşmesinin Özneleri, Simgeleri, Küskünleri: Kadınlara” Fatmagül Berktaş İle Söyleşi”, *Toplumsal Tarih*, S. 178, Ekim 2008, Tarih Vakfı, s. 38-44.

LEYLÂ VÜ MECNÛN MESNEVİSİNDE DELİLİK KAVRAMININ VELİLİK KAVRAMIYLA İLİŞKİLENDİRİLMESİ

To be Relate of Insanity Concept with Saint Concept in Leylâ vü Mecnûn Mesnevi

HİLAL EKSİK

İstanbul Üniversitesi

Öz: *Divan Edebiyatı'nda âşıklar her daim deli olma özellikleriyle tanınmışlardır. Bir âşıkın aşkının derecesi de deliliğinin derecesiyle ölçülmüştür. Peki bu delilik hali salt cinneti mi anlatır yahut taşıdığı daha ulvi bir manadan söz etmek mümkün müdür? Bu yazıda, Divan Edebiyatı'nda âşık denilince ilk akla gelen, Fuzûli'nin kaleme aldığı Leyla ve Mecnun mesnevisinde âşık konumunda olan Mecnun'un delilik vasfı üzerinde durulacaktır. Aşığın bu özelliği aşama aşama incelenip, âşıklığıyla paralelliğine bakılacaktır. Delilik vasfının, kahramanın beşeri aşktan ilahi aşka geçişinde nasıl bir işlevi olduğu üzerinde durulacaktır. Bu şekilde kahramanın delilik halinin eserin başından sonuna gelişimi için önemine dikkat çekilecektir. Bunun için öncelikle mesnevi hakkında kısa bir bilgi vermek yerinde olacaktır:*

“Arap, Fars ve Türk edebiyatlarında eski ve geniş bir geleneğe sahip olan Leyla vü Mecnun mesnevisi, Türk edebiyatında en büyük temsilcisine Fuzûli ile kavuşmuştur.” Genceli Nizami, Ali Şir Nevai gibi pek çok ünlü şairin kaleme aldığı bu konunun diğer mesneviler arasında önemi büyüktür. Geçmişten günümüze edebiyattaki yerini koruyan eser, aşkın kılavuzu niteliğindedir adeta.

Anahtar Kelimeler: *Fuzûli, Leylâ vü Mecnûn, delilik, velilik, tasavvuf.*

Abstract: *In Divan Literature, the lovers are always known for their feature of insanity. The degree of a lover's love has been measured with the degree of his insanity. When it is considered, if the state of insanity does only express the craziness or not. Is it possible to mention about much more divine meaning? In this study, it is going to be examined Mecnun, who is the main character of Leyla ve Mecnun by Fuzuli, in terms of characteristic of his insanity. It is going to be investigated the lover's that feature step-by-step, plus, be revealed the connection with his love. We are going to dwell on the function of insanity for Mecnun's transition from the human love to the divine love. In this regard, we are attracting notice to importance of insanity for the progress of mesnevi.*

“Mesnevi of Leyla vü Mecnun has an old and wide tradition in the Literature of Arabic, Pershian and Turkish. Its most important agent is Fuzûli” It has a major importance amount other mesnevis. This mesnevi has the characteristic of guide of the love.

Key words: *Fuzûli, Leylâ vü Mecnûn, insanity, saint, mysticism*

GİRİŞ

Leyla ve Mecnun Mesnevisi, birbirine âşık iki gencin hikayesini anlatır. Leyla ve Mecnun daha çocukken birbirini görüp âşık olur. Bu gizli aşklarının âşık olmaları için sıkıntılı günler başlar. Çevre tarafından ayıplanan âşıklar, aileler tarafından ayrılır. Bu durum, iki âşığın günden güne artacak olan balâlarının başlangıcı olur.

Söz muhtasar ol esîr-i sevdâ/ Bir nev' ile oldı halka rüsva

Kim Kays iken adı oldu Mecnûn/ Ahvâlini etdi gam diger-gûn (796-797)¹

Mecnun dilinden yazılan bu gazelden anlaşılacağı üzere- kahramanımızın ismini de baz alarak- âşık'ın en temel özelliği sayabileceğimiz “delilik” vasfının, aşk acısıyla birlikte başlamış olduğunu görürüz. Bu bağlamda, mesnevi boyunca, Mecnun'un aşkı ile deliliğinin paralel ilerlediğini söyleyebiliriz. Ancak, Mecnun'daki bu delilik halini aklını yitirmişlikle açıklamak doğru olmaz. Mecnun'da tecelli eden delilik, cezbeye kapılmışlık halidir ve âşık'ın velilik yolunda ilerlemesiyle bağlantılı olarak artacaktır.

Daha doğduğunda “âvâre-i vâdi-i gam” sıfatını üzerine alan Mecnun'un Leylâ'sından ayrılışı, beşeri aşktan ilahi aşka uzanan meşakkatli yolculuğunun da başlangıcı olur. Tasavvufta bu manevi yolculuğa seyr ü sulûk denilir; ki bir şeyhin nezaretinde, Allah'a vuslat için çıkılan manevi yolculuk olarak tanımlanmıştır.² Her ne kadar , mesnevide Mecnun'a yol gösteren, onu bu yolda eğiten, Allah'a yaklaştıran bir mürşid yok gibi görünse de Mecnun'un rehberi Aşk'tır. Mecnun, Leyla ile Aşk'ı tanır, Aşk Mecnun'un elinden tutar ve onu bu yolda terbiye ederek ona gerçek/ilahi aşkı öğretir. Bu sebeple Mecnun'da bir takım hal değişiklikleri görülür. Bu çerçevede Mecnun'un içsel yolculuğunu ve sahip olduğu delilik vasfının bu yolculuk boyunca hangi aşamalardan geçtiğini gözlemleyebiliriz. Ne var ki bu aşamaların mesnevide hangi tasavvufi terimler ile ilişkilendirildiğini daha iyi görebilmek adına bazı açıklamalar yapmak gerekir.

Tasavvuf inancında, Hakk yolunda ilerleyen âşıklarda zuhûr eden manevi bir halden söz edilir: **Cem'** (الجمع): Sâlikin her şeyi Allah'tan bilerek halkı yok, hâlikı var görmesi hali anlamına gelen tasavvuf terimidir.³

Sözlükte “toplamak, bir araya getirmek; dikkat ve iradeyi bir noktaya teksif etmek” anlamına gelen cem' tasavvufta bir hal olup fark veya tefrika ile birlikte kullanılır. Ruh ilâhî güzelliği seyre dalınca zât-ı ilâhî nurunun galebesi karşısında eşyayı birbirinden ayıran aklın nuru söner; böylece hakkın ortaya çıkması ve bâtılın kaybolması sebebiyle Kadîm (Allah) ile hâdis (mahlûk) arasındaki fark ortadan kalkar ki bu hale cem' denir.⁴

Hâce Abdullah -ı Herevi sâliklerin tecrübe ettikleri cem' halini üç mertebede incelemiştir. Bunlar: 1. Cem'u'l-ilm. 2.Cem'u'l-vücûd ve 3.Cem'u'l-ayn (aynü'l-cem')'dir, ki bu manevi haller seyr-u süluk'a giren bütün âşıklarda zuhur eder. Nitekim, âşıklar âşığı Mecnun'da tanık olduğumuz delilik hallerinin hakikatte bahsi geçen cem' hallerinin birer neticesi olduğunu mesneviyi incelerken müşahede edeceğiz.

Kişinin içinde bulunduğu durumu ifade etmek için sıkça kullandığımız lafızlardan biri de 'hâl'dir. *Tasavvufta halden kastedilen, katıksız ilahî bağışlardan kalbe gelen sevinç, hüznün, darlık, genişlik, şevk, heybet gibi mânalardır ki; bunlar meydana gelmelerinde kulan bir gayreti, bir kasdı olmaksızın kalbe inerler.* (Kısakürek 2009: 30)

Âşıkın seyr-i süluk yolunda ilerlerken ulaştığı mânevî menzillere ise makam denilir. *Tasavvuf istilahında, müridin, tarikat menzilinden kazandığı manevi mertebesidir. Şu kadar ki bunun kazanılmasında kişinin gayret ve cehti, tesirin varlığı şarttır.* (Kısakürek 2009: 28) Yani sâlikin gayretle ulaştığı makam sabit iken bu makamların sâlike verdiği haller değişkendir. Bu bilgiler ışığında mesneviyi inceleyebiliriz.

MESNEVİNİN İNCELENMESİ

¹ Fuzuli, *Leyla ve Mecnun*, Muhammet Nur Doğan (yay. haz.) (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002). Yazı boyunca numarası parantez içinde verilecek olan beyitler bu eserden alıntılanmıştır.

² Ethem Cebecioğlu, *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, Ankara 1997, 637.

³ İslam Ansiklopedisi, Hasan Kâmil Yılmaz (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2015), “Cem” maddesi.

⁴ İslam Ansiklopedisi, Hasan Kâmil Yılmaz (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2015), “Cem” maddesi.

Leylâ hasretiyle şaşkın şaşkın her yanı dolaşan Mecnun'un her gördüğü ona Leyla'yı hatırlar, nereye gitse aklında Leylâ'nın hayali vardır, sevdiğine rastlar ise söylesin diye rastladığı her çiçeğe sırrını açar hale gelir.

Nergis gözüne nigâh ederdi/ Yârî gözün anup âh ederdi

Söylerti benefşeye gam-ı di/ Kim söyleye olsa yâra vâsıl (817-818)

Bu hal üzere ağlaya ağlaya gezen âşık'ın yolu sevgilisinin dolaşmakta olduğu bir yere düşer. Karşılaştıklarında ise Mecnun'un Leyla'ya duyduğu arzu gözler önüne serilir.

Leylîde kemâl-i hüsn ile zevk/ Mecnûnda cemâl-i Leylîye şevk

Leylîde visâl-i dûst meylî/ Mecnûnda hem ârzû-yı Leylî (837-839)

Cem' hali genel olarak, âşık'ın dağınık bir halde bulunan ilgisini tek bir noktada toplaması olduğuna göre Mecnun'un dikkatini sadece sevgili üzerinde toplamış olması her şeyde onu hatırlaması Mecnun'daki cem' halinin yansması kabul edilebilir. Ne var ki, buradaki sevgilinin Tanrı değil beşer olması Mecnun'un bu safhada henüz ilahi aşktan uzak olduğunu gösterir. Buna binaen Leyla ile Mecnun'un karşılaştıkları anı tasvir eden beyitlerde Mecnun'un âşık olduğu, ayrılığından acı duyduğu şeyin cism-i Leyla olduğunu görürüz. Bu gerçek, Mecnun'un aşkının cismâni arzularından ibaret bir mecâzî aşk olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Nitekim karşılaşma sırasında Mecnun'un aklının başından gitmesi ve kendinden geçip bayılması, uyanıp sevgilisini göremeyince de üstünü başını yırtarak feryat etmesi,

Mecnûnda karâr dutmayup hûş /Deryâ-yı tehayyür eyledi cûş (844)

Çâk eyledi câme kıldı nâle / Hâli bedel oldu özge hâle

her ne kadar âşık'ın beşeri aşkın sıkıntısını çekmekte olduğu gerçeğini pekiştirse de âşıkta tecelli eden bu hal değişiklikleri seyr-u sulûka giren âşıkların sahip olduğu hallerdendir. Bu bağlamda Mecnun'un bu yolun başında olduğu söylenebilir.

Bu hal içinde, kıyafetlerinden arınıp ailesi ve arkadaşlarıyla vedalaşan âşık, yalnızlık gömleğini giyer. Âşık bu halinin açıklamasını da şu şekilde izah eder :

Fesâd-ı aşkı tâ gördüm salâh-ı akıldan dürem/ Meni rüsva görüp ayb etme nâsih ki ma'zûrem (889) ve ekler:

Eger çâk-ı giribân eylesem men 'eylemen çün men/ Metâ'ı nengden ârî libâs-ı ârdan ürem" (890)

Kıldı gözedüp tarîk-i vahşet / Eshâbdan inktâ'-ı ülfet (898)

Tasavvufta insanın asıl hedefi Hakk'a ulaşmaktır. Hakk yolunda bazen kötü ve çirkin şeyler insanın karşısına çıkıp ona engel olmaya çalışır; bazense iyi, doğru ve güzel şeyler ona ayak bağı olur. Mevlâna konuyla ilgili görüşünü *Küfür olsun, iman olsun, seni yoldan alıkoyan, geri bırakan her şey birdir. Aralarında fark yoktur. Seni dost"tan uzaklaştıran ister çirkin olsun, ister güzel; ikisi de birdir* sözleriyle açıklar. (Mevlana 2014)

Bu görüşe uygun olarak , âşık'ın elbiselerinden arınması; aile ve arkadaşlarından uzaklaşması, veli olma yolunda bir ilk adımdır diyebiliriz. Çünkü bilindiği üzere dervişler, müridler insandan, dünyadan, mecaz olan her şeyden ellerini çekmeden asıl sevgili olan Allah'a ulaşamayacağını bilerek uzlete çekilirler, çile doldururlar. Mecnun da ilahi aşkın yolcusu olarak kabul edildiğinde, onun yalnızlığının bu yolda sahip olması gereken bir özellik olduğunu unutmamak gerekir. Yine bununla bağlantılı olarak Mecnun dilinden söylenmiş bu beyitlere bakalım:

Söylen ki fenâya verdi rahtın/ Eyyâm siyâh kıldı bahtın (876)

Men ü sahrâ-yi vahşet menzil etmen âfiyet küncin/ Esir-i dâm- zulmet olmazem çün tâlib-i nûrem”(891)

Beyitlerde âşık, elindeki her şeyi fenâya(yokluğa) verdiğini ve âfiyet köşesini terk edip yalnızlık çölünü seçtiğini söylüyor. Tasavvufta ihlas sahibi salık’ın tam bir gayret ve çalışmakla düşük vasıflarını nefsinden bütünüyle koparıp atmaya yok etmeye muvaffak olduğu takdirde Allah’ın onu güzel ahlakıyla lütuf ve ihsana nail kılacağı inancı vardır. *Tasavvuf ehli, fena tabiriyle âşık’ın kötü vasıflarından kurtulmasına işaret ederler ki bu kimse kötü ahlakından fani olur. Masivayı yani Allah’dan başka her şeyi bırakan sâlike “şehvetinden fâni oldu” denir.* (Kısakürek: Tasavvuf Bahçeleri) Bu bilgiler ışığında, Mecnun’un bu ilahi yolu tercih ettiğini, asıl hedefinin nefsinden kurtulup kemâle ermek olduğunun ima edildiğini söylemek mümkün. Beyitlerde bahsedilen bir diğer şeyse âşık’ın günlerinin karardığı ve karanlığın tutsağı olduğu; buna karşın kendisinin “nur” a talip olduğudur. Burada zulmetten(siyah) bahsedilmesi ayrı bir önem taşır. Bunun nedeni tasavvufta Allah dışında kalan her şeyin zulmet içinde tasvir edilmesidir. Bilhassa kişinin nefsi karanlıkla ilişkilendirilir ve nefsanî arzulara meylin, Rabbâni dostluk ve huzura mâni olduğu söylenir. (Necip Fazıl) Oysa Mevlana’nın belirttiği üzere *“Aşk aydınlıklar içindeki aydınlıklar aydınlığıdır.”* Tek nur, gerçek ışık kaynağı O’dur, O’nun aşkıdır ve âşıklar o nur-u İlahiye taliptir, ulaşılabilecek nihai hedef Allah’tır. Nefsinin heva ve isteklerinden uzaklaşmayan âşık ise aydınlığa yani Allah’a kavuşamaz. Mecnun’un Leylâ’ya duyduğu arzuyu göz önünde bulundurduğumuzda âşık’ın “zulmet tuzağına tutsak” kalmak istememe ve nura talip olma nedenini anlayabiliriz. Zaten, mesnevinin ilerleyen kısımlarında âşık’ın, nefesine muhalefet ettiği, cism-i Leylâ’dan uzaklaştığı takdirde Hakk’a yaklaşacağına şahit olacağız. Bu bağlamda, Mecnun’un ilahi yolculuğunda adım adım ilerlediğini de söylemek mümkündür.

Bir başka dikkat çekilmesi gereken nokta ise âşık’ın deliliğinin cahillikten değil alimlikten geldiği gerçeği ve bu gerçeğin mesnevîdeki önemidir.

Men bilmez idüm gam-ı cihânı / Teşvîş-i zemîn ü âsmanı

Âsude serâçe-i ademde / Ne gussada idüm ü ne gamda

Bilmezlig ile hem-râz idi halüm/ Ne hüsn ü ne aşk idi hayalüm (879-881)

Bu da demek oluyor ki âşık’ın başına ne geldiyse Leyla’yı, dolayısıyla Aşk’ı tanıdığından, bildiğinden geldi. Burada Cem’in ilk mertebesi olan Cem’u’l-ilm halini düşünmeliyiz. Bu mertebede sâlik bütün bilgisini tek noktada toplar ve kaygılarını teke indirir. “Kaygılarını teke indirenin diğer kaygılarına Allah kefil olur” (İbn Mâce, “Mukaddime”, 23) meâlindeki hadis mutasavvıflara göre cem’u’l-ilm işaretidir.⁵ Bu noktada Mecnun’un aşk ile karşılaştığı takdirde tek hayalinin, kaygısının yine aşk olduğunu görürüz. Yani, âşık’ın deliliği şuuruzluktan değil; aksine bütün şuurunun aşk ile meşgul olmasındandır. Mecnun’un aşk yolunda sahip olduğu en önemli vasfı saydığımız bu delilik hali hakikatte âşıkın belalara gark olmuş halinin bir yansımasıdır. Sâliklerin seyrinde ilerlemeleri için bu haller zaruridir ki buna kanıt olarak herkesçe “Deli olmadan veli olunmaz.” sözünü örnek verebiliriz. Toparlayacak olursak, âşık’ın bu kendinden geçmişlik hali Mecnun’un mecazi aşktan manevi aşka yönelişinde bir basamak niteliğindedir.

Bu hal içinde çöllerde gezen âşık artık hayvanlarla arkadaşlık kurar, insanla ilişkisini keser. Öyle bir hale gelir ki kendisini arayıp bulan, ona türlü nasihatler veren babasını dahi tanımaz:

Kimsen nedürür bu güft ü gûlar/ Bî fâide bâtil arzûlar

⁵ İslam Ansiklopedisi, Hasan Kâmil Yılmaz (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2015), “Cem” maddesi.

Get derdüme sen devâ degülsen/ Bigânesen âşinâ degülsen(931-932)

Dahası, “Leylâ” lafzı dışında kalan sözlerin anlamını da bilmez olur:

Men beyle kelâma dutmazem gûş/ Leylî sözi söyle yohsa hâmûş

Dedi nedür ata yohsa ane / Leylî gerek özgedür fesâne (933-935)

Zâhit odur ki “Allah” der, başka hiçbir şey söylemez ve görmez. Çünkü ilahi aşkıta O’ndan başka her şey görünürlüğünü kaybeder. Yahut her şey O’nun yansımasından ibarettir. Yalnız dünya değil âşkın kendi varlığından dahi söz edilemez. Bu safhada Cem’u’l-vücûd’tan bahsetmek gerekir. Sâlik bu noktada Halkı görmeksizin Hakk’a işaret eder. Kendi maddi ve fani varlığından sıyrılarak Hakk’ın varlığına erer:

Dutdı ten ü cânımı gam-ı yâr / Gayri’l-mahbûbi leyse fi’ d dâr

Mende dahi nişe menlig olsun / Mende meni isteyen ne bulsun

Cânı cânan ittihadı fârig eyler cismden / Cismden âgâh olan cân vâsil- canan degül (986-987-1020)

Çünkü - beyitlerden de anlayacağımız üzere- sevgili âşık’ın bütün varlığını kaplamış haldedir. Artık Mecnun’un benliğinden söz etmek mümkün değildir. Diğer bir deyişle, âşık sevgiliyle bir yani ehad olmuştur. İbn’ül Arabî’ye göre ehadiyet cem’ ile beraber bulunur.⁶ Cem’ halinde sâlik, hakkın dışında kalan her şeyle ilgisini keserek ehadiyet mertebesine ulaşır. Bu şekilde âşık bedenen sevgiliden uzak da olsa onunla bir hal içindedir. Şu halde Mecnun’un âşıklığının şiddetinin her geçen gün arttığını, âşk yolunda hızla yol aldığını söylemek mümkün. Ne var ki, Mecnun’da zuhur eden bu haller manevi âşıklarda tecelli eden hallerle bire bir örtüşse de burada mâşuk konumunda olan Tanrı değil beşerdir. Yine de bu durum Mecnun’un gerçek bir âşık olmayı öğrenmesi, bu yolda ilerlemesi için önemli bir yer tutar. Öte yandan burada dikkat etmemiz gereken esas noktalardan biri; Mecnun’un aşkı ile deliliğinin de -ana babasını dahi tanıyamayacağı kadar- artmış olduğudur. Bir diğeri delilik saydığımız bu davranışların delilikten öte çok daha derin, ulvi anlamlar taşıdığına tanık olmamızdır.

Mecnun’un bu haline dayanamayan babası çareyi oğlunu Leyla ile evlendirmekte bulur. Ancak Leyla’nın babası Mecnun’un “divane” olmasını sebep göstererek bu izdivaca razı olmaz. Yine de Mecnun’un deliliğinden kurtulması halinde Leyla’nın Mecnun’la evlenmesine müsaade edeceğini söyler. Buna karşın Mecnun “Divâne-i aşk olur mu âkil” diyerek bu iradenin kendinde bulunmadığını ortaya koyar:

Temerrüd akl fermânından etsem düstlar bi’llah

Meni re’yümle sanman aşk sultanına me’mûrem (892)

Mesnevi boyunca bu ve bunlar gibi daha nice beyitlerde Mecnun’un iradesinin sevgilinin elinde olduğu, aklına hakim olamama sebebinin de bu iradesizlikten kaynaklandığı vurgusu yapılır:

Yohdur bu işümde ihtiyârum / Zabtumda inân-ı iktidârum

Akl oldı za’if ü aşk gâlib / Hâtır nigerân nigâr câzib (984-985)

Yoh mende bu hükmden tehallüf/ Ol mülk ile vakfa bir tasarruf (1000)

Tasavvufa göre bir kimsede insanların fiillerine benzemeyen olağan üstü bir fiil ve hal zuhur ederse bu halin faili mutlaka Allah’tır. Allah küllü iradenin sahibi olduğundan aşk ve âşık’ın iradesi de O’nun elindedir. Allah yolunda ilerleyen bir âşık’ın fiillerinin sahibi

⁶ İslam Ansiklopedisi, Hasan Kâmil Yılmaz (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2015), “Cem” maddesi.

olmaktan dahi çıkıp Hakk'ın fiillerine dönüşmesi cem'in gerçekleştiğine işaret eder. Bu halde âşık kendini Hakk'ın tasarrufunda kabul eder. Bu durumda Mecnun'un iradesinin sevgilinin elinde bulunması, akl-ı kamil olmaması âşıktaki cem' halinin tezahürüdür diyebiliriz. Ancak, Mecnun'un aşk kıblesinin, belâlarının sebebinin halen Leylâ olduğunu unutmamak gerekir.

Mecnun'un divanelikten dönmeyeceğini anlayan babası onun bu haline son çare olarak Mecnun'u Kabe'ye götürür. Orada yüzünü Kâbeye çevirip, belâ-yı aşktan kurtulması için dua etmesini söyler. Ancak, Mecnun o makamdan zevk alarak şevkle tavaf etmeye başlar, yürekten bir feryat kopararak Kâbe'ye sırrını açar ve Allah'a şu şekilde iltica eder:

Yâ Rab bu harem-serâ hakıyçün / Bu ma'bed-i pür-safâ hakıyçün

Kıl mende binâ-yı aşk dâim / Mânend-i esâs-ı Kâ'be kâim(1112-1113)

Âşık bu beyitlerde olduğu gibi daha nice dualar ederek Rabb'inden aşkın artmasını ister. Mecnun yalnızca aşk için değil aşk belâsının, gamının kederinin artması için de çokça niyazlarda bulunur:

Yâ Rab belâ-yı aşk ile kıl âşinâ meni / Bir dem belâ-yı aşkdan etme cüdâ meni

Az eyleme inâyetüni ehl-i derdden / Ya'ni ki çoh belâlara kıl mübtela meni

Oldukça men götürme belâdan irâdetüm/ Men isterem belânı çü ister belâ meni (1123-1124-1125)

Mecnun dilinden yapılan bu dualar gösterir ki âşık belâlardan şikayet etmek şöyle dursun, belâlarının, gamlarının artarak devam etmesini istiyor. Akıl selâmetine kavuşmak isteyeceği yerde "Endîşe-i akldan cüdâ kıl/ Aşk ile hemîşe âşinâ kıl" diye akıl endişesinden daima uzak olmayı talep ediyor. Yalnız bir divanenin arzulanması beklenen bu dilekler, Mecnun'un aşkına aşk deliliğine delilik katar. Zaten iradesi elinde olsa kendisinin vazgeçeceği bu belâ-yı aşk, âşık için hoşluklara sebep olacak bir vesiledir. Mevlana'nın ifadesiyle aşk *ateş gibi görünür ama baştan başa nurdur, güzeldir, hoşluktur, ibadettir.*(Mevlana: Mesnevi) Aşıklar, yolun sonunda kavuşmayı umdukları sevgilinin, çektikleri bütün sıkıntıları unutturacağını bildiklerinden şikayet etmek bir yana kederlerinden zevk duyarlar:

Artur mana zevk ü şevk-ı Leylî / Daim mana anda kıl tecellî (1118)

Bu yüzdendir ki, Mecnun Leylâ'ya duyduğu aşkı bir lütuf olarak görür. Nitekim, iradesi elinde olmayan âşığın aşkı dilemesi de yine aşkı yaratan, aşk'ın asıl sahibi Rabb'inin iradesiyledir. Üstad'ın belirttiği üzere aşk'ın sâlike kattığı bütün bu haller de tamamen ilahi mevhibeler, Rabbanî bağışlardır.(Necip Fazıl). Allah başlangıçta sâlike bin bir tecelli ve feyizle gelir.Sonra salık kötü fiillerden tamamen arındıktan sonra, Allah, ona Zâti ahlakıyla benzer olur. Bu bağlamda, Allah, Mecnun'a Leylâ'nın aşkı ile tecelli etmiş, onu çeşitli hallere gark etmiş ve bir anlamda onu ilahi aşka hazırlamıştır diyebiliriz.

Divaneliği artmış halde Kâbe'den dönen Mecnun yine yollara düşer, kendini çöllere vurur. Dağla taşla arkadaş olur. Bir ceylan camı için tek hazinesi olan kıyafetlerini verir, onu kendine dost bilir. Bir güvercin için bilekliğini verir, başını onun yuvası eder.Her yaratıkta bir güzellik bulur:

Mün'im sıfatı libâsı fahir / Ceyb ü bagali dolu cevahir (1140)

diyerek dağa övgüler yağıdırıyor;

Sen zînet-i her gil-i zemînsen / Gül kimi lâtif ü nâzeninsen (1176)

diyerek ceylana iltifatlarda bulunur. Bu hal üzere en vahşi hayvanları bile kendine dost tutar, Mecnun'da hayır işaretleri gördükleri için de bütün hayvanlar onun buyruğuna girer:

Ol zâr idi mülk-i derd şâhî / Hayl ü derd ü dâm anun sipâhî (1215)

Gerçek âşık alemi izlerken her güzellikte Allah'ın sanatını görür. Allah en güzel ve mutlak güzelliğin kaynağı olduğundan bütün güzellikler O'nun tecellisidir. Tasavvuf inancında; Allah Zatı bakımından alemlerde görünmez, O'nun alemlerde görünmesi ancak güzel sıfatlarının mahlukatta zuhur etmesi iledir. Bu sebeple âşık için her şey Hakk'a götüren bir vesiledir. Bu noktada Mecnun'un bu durumu için cem'ülcem' makamından bahsetmek mümkün. Çünkü cem'in en üst derecesi olan cem'u'lcem'. bütün varlık ve yaratıkları Hakk ile görerek birinin varlığı diğerine engel olmadan kesrette vahdeti, vahdette kesreti müşahede etmektir.⁷ Âşık, cem'u'l-cem halinde her şeyi hakikati üzere Hak ile beraber görerek her hak sahibine hakkını verir. Mecnun'un da gördüğü her yaratıkta Rabb'inin güzelliklerini müşahede ettiğine tanık olduk. O halde, burada da Mecnun'un sergilediği akıl dışı sayılan bu olağan üstü haller, cem'u'l-cem' makamının âşıktaki manevi tezahürüdür demek mümkün.

Mecnun'un aşk ile perişan olmuş, divane halinden zamanın en yiğidi Nevfel de haberdar olur. Mecnun'a acıyıp derdine ortak olur, ona yardım vaadinde bulunur. Leylâ'nın kabilesine bir mektup yazıp Leylâ'yı Mecnun'un "refik"i yapmalarını ister. Ancak, bu istek karşısında "bizde divâneler ihtiyâci yohdur" cevabını alır. Bunun sonucu olarak, Nevfel'in ordusu ve Leylâ'nın kabilesi arasında savaş başlar. Mecnun savaşı bir kenarda izleyerek Leylâ'nın ordusunun kazanması için dua ediyordu.

Bu leşker ana mu'in ü gam-hâr / Ol tâlib-i feth-i leşker-i yâr (1530)

Mecnun'u bu hal üzere gören birisi ona:

Akla bu iş eylemez delâlet / Ger âkil isen nedür bu hâlet (1536)

diyerek sitemde bulunur. Mecnun'un verdiği cevap ise şu şekildedir:

Hoşnûd degül miyem bu hâle/ Kim cân verem ü yetem visâle (1545)

Soran kişi böyle bir cevap alınca, Mecnun'un çok üstün ruhî özellikleri olduğunu anlar. Savaşta bir türlü galip gelmeyen Nevfel de bu işte bir güçlük olduğunu anlar. Mecnun'un hâlinde haber verilince:

Bilmişdi ki sâhib-i nazardur / Elbette dûası muteberdür. (1561)

diyerek savaşta galip gelmeyeceğini anlayıp geri çekilir. Daha sonra ikinci kez savaşın gâlip geldiğindeyse "bir hasta için şifa dilerdüm [ancak] bimar ilâca kabil degül" diyerek Mecnun'a verdiği sözden vazgeçer. Bu sonuçtan da memnun olmayan Mecnun feryat ve figan ederek yine kendini çöllere vurur. Bu macera bize pek çok şey anlatır ki bunlardan birincisi âşık'ın 'ehl-i Hakk' olup, duasının muteber olmasıdır. Mecnun'un savaşta sergilediği akıl dışı hâller onun deliliğine değil, 'fazl' ve 'kemâl' sahibi olmasına bağlanmıştır. Bir diğer nokta, âşığın sevgiliyi, sevgiliyle alakalı olan her şeyi, diğer bütün şeylerin, hatta kendi menfaatinin dahi üstüne koymasındır. Ayrıca, sevgilinin yolunda ölmek sevgiliye kavuşma yoludur ve murad edilen bir şeydir; âşık için varılacak nihai nokta orasıdır. Tasavvufta da Hakk yolunda ölmek makamların en üstünü olan "şehitlik" mertebesine ulaşmak, Allah'a kavuşmak demektir. Yani âşık için ölüm hicran (ayrılık) değil vuslattır. Bu haliyle Mecnun'da üstün bir âşık olarak karşımıza çıkar. Ne var ki âşık'ın halen Leylâ'ya cismen kavuşmayı arzulaması, arzusuna ulaşamayınca "efgan edüp hırkasın çâk" etmesi Mecnun'un beşeriyetten tam anlamıyla kurtulamadığına işaret eder.

⁷ İslam Ansiklopedisi, Hasan Kâmil Yılmaz (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, 2015), "Cem" maddesi.

Çölde avare gezen Mecnun elinde bir zincirle bulunan bir ihtiyara rastlar. Dilenci kılığında kapı kapı gezerken Leylâ'yı görürüm ümidiyle ihtiyardan kendini zincire vurmasını diler.

Zincire girüp remîde Mecnûn / Erbâb- cünûna düzdî kânun

Böylece delilerin zincire vurulma kanunu da gerçekleşmiş olur. Burada hatırlamak gerekir ki eski zamanlarda delileri tedavi etme yollarından biri de zincire vurmaktır. Bu hal içinde ev ev dolaşmak üzere ihtiyarla yola çıkan Mecnun Leylâ'nın kabilesine varır. Leylâ'nın evinin önüne varınca da şaşkınlığa kapılarak olduğu yerde dona kalır; öyle bir ah çeker ki Leylâ ondan haberdâr olur. Yanına vardığında Mecnun sultanına aşkın zulmünden şikâyetle bulunur ve halinden haber verir:

Gam silsilesine pâ-y-bendem / Divâneler içre ser-bülendem (1668)

Ayakları gam zincirine bağlı da olsa divâneler içinde başının yüksek olduğundan bahseden Mecnun'un kendisi için yaptığı yorumu da dikkate alarak biz de bir kaç tespitte bulunalım: Öncelikle dikkat etmemiz gereken, âşığın en yüce makam olan sevgilinin huzuruna çıkabilmesi için başta kendini en aşağılara kadar indirmesi gerektiğidir. Daha önce bahsettiğimiz üzere sâliklerin bekâya ulaşması ancak fenâyâ varması ile mümkündür. O halde âşıkların sevgili ile bir olabilmesi, kendi benliklerinden kurtulmasıyla mümkündür. Buna kanıt olarak şu beyiti verebiliriz sanıyorum:

Nahvet kılup nasîb Fuzûlî kimi mana / Ya Rab mukayyed eyleme mutlak meni (1130)

Yani âşık; gurur, kibir ve büyüklemenin insanı kendi kendine bağlayacağını bilerek, Rabb'inden bu sıfatlardan her daim noksan olmayı iltica eder O kendini her daim küçülterek, sahip olduğu her şeyi, aklını dahi yokluğa vererek nefsinin yok etmeye gayretindedir. Sâlikler bu sayede ölmeden önce nefislerini öldürüp fenafillah makamına ermeyi, Hakk'ın varlığında yok olmayı murat ederler. Mecnun'da da bu fenafillah makamın izlerini görmek mümkün. Âşık sevgilinin katına ulaşabilmek için önce nefsinin yok saymıştır, bu sayede de arzusuna kavuşmuştur. Yalnız, söz konusu sevgilini hala Leylâ olduğunu ve Mecnun'un ısrarla ona kavuşmak arzusunda olduğunu hatırlamak gerekir.

Nihayet Leylâ, İbni Selâm adında bir kişiyle evlendirilir. Ancak, Leylâ bu visâlin İbni Selâm'ın canına zarar vereceği konusunda bir hikaye icad ederek onu kendinden uzaklaştırmayı hedefler. İbni Selâm hayatını ve mevkiini kaybetme korkusuyla Leyla ile hiç ilgilenmez; bu derde deva olacak çareler arar. Sevgilinin bir başkasına yar olduğunu öğrenen Mecnun'un ahının alevi göklere yükseldi ve Leyla'ya yazdığı mektupta şunları dile getirdi:

Men hod olubem hayâle kâni' / Sen lâyıkun istesen ne mâni' (1892)

Leylî demesün mana kârindür / Kim ana hayâli hem-nişîndür

Mecnundan eder mi ol cüdâlıg / Kim gayr ile ede âşinâlıg (1906-1907)

Mecnun açıkça Leyla'nın kendisi ile beraber bulunduğunu, dolayısıyla İbni Selâm'ın ancak Leylâ'nın hayaliyle birlikte bulunabileceğini belirtir. Artık Mecnun'un tek bedende hem âşık hem maşuk olduğunu, cism-i Leyla'yı aşp Leylâ'yı kendinde bulduğunu görürüz. Bu noktada cem' hallerinin son mertebesi olan cem'u'l-ayn (aynü'l-cem')'den söz etmek mümkündür ki:

Cem'u'l-ayn (aynü'l-cem'). Kulun Hakk'ın zâtında fâni olarak iki ayrı vücut görmekten kurtulmasıdır. Bu anlamıyla cem' sâlikin fenâsıdır. Çünkü sâlikin büsbütün vücut kaydından kurtulması mümkün değildir. Fenâ yoluyla vücut ortadan

kalkmadan vuslat hâsıl olur ve cem‘ gerçekleşir. Sûfilere göre gerçek tevhid budur. Bazıları buna “enelhak makamı” da derler.⁸

Cem‘ halini kavrayan tevhidin de hakikatine erer. Çünkü fark ayırır, cem‘ birleştirir, tevhide götürür. Burada, cismi yani maddeyi bırakan âşık’ın manevi aşkının güçlendiğini düşünebiliriz. Bunları takip eden beyitlerde tevhid unsurunun aşkıdaki tezahürünü pek çok örnekle idrak ederiz. Bunlardan biri Leyla hacamat yaptırırken, Mecnun’un da kolundan kan gelmesidir ki Mecnun bu hal üzere şaşırın babasına şu sözleri söyler:

Ol zahm eseri görindi mende / Biz bir rûhuz iki bedende

Bizde ikilik nişânı yohdur / Her bir tenin özge cânı yohdur

Sagınma ki oldur menem men / Bir cân ile zindedür iki ten(2133-2135)

Özde iki tenin tek bir canda yaşadığını söyleyen Mecnun’daki bu hâle şahit olan babası ayıplayarak onu azarlamaktan vazgeçer. Buradan şu sonuca varılabilir ki: insanların Mecnun’u kınayıp ayıplaması onu divane bilip, bu divanelik hallerinin esasında Mecnun’un ulaştığı makamlarda âşıkta beliren manevi haller olduğunu görmemelerindedir.

Tevhid hususundaki bir diğer hadise ise bir levhada Leylâ’nın ve Mecnûn’un resimlerinin çizilmiş olduğunu gören âşıkın hemen sevgilinin resmini levhadan kazıyıp kendi resmini bırakmasıdır. Buna sebep olarak da şu beyitleri söyler:

Dedi bize birdürür hakîkât / Birlikde yaraşmaz iki sûret

Olmak gerek ehl-i dâniş âgeh / Kim biz ikilikdenüz münezzeh (2221-2222)

Kendi resmini değil de Leylâ’nın resmini silmesine sebep olarak da aşk yolunda mâşukun âşıkta örtü olmasının uygun olmadığını söyler. Aşıkların ten, sevgilinin ise can olduğunu; tenin gözle görünür, canın ise tende gizli olduğunu belirtir.

Bunca belâya daha fazla dayanamayan âşık “Beni dertle ağlatan gerçekte sensin; yoksa ben nerede cefâkar Leyla nerede?” diyerek Rabb’ine niyazda bulunur.

Daim anı mende zâhir eyle / Lutf et iki sûreti bir eyle (2318)

Bu şekilde Allah’tan Leylâ ile bir tende olmayı niyaz eder. Saygınlığını, kudretini de sevgilinin gamı ile yükseltmesini ister. Öyle ki:

Kim kimseye ol olup müyesser / Kimse mana olmaya berâber (2320)

diye Rabb’ine o derdin kendinden başka kimseye nasip olmaması ve kimsenin ona eş olmaması için duada bulunur. Bu sebeptendir ki Mecnun’un İbni Selâm’ın ölümüne verdiği tepki de hayli ilginçtir. O buna sevinmek bir yana, kederlere boğulur. Bu halinin izâhı olarak da şunları söyler:

Cânâneye cân veren yetüpdür / Cân vermeyen arada itüpdür

Ol düstuma degüldi düşmen / Hem ol ana âşık idi hem men

Ol cânımı verdi vâsıl oldu / Öz mertebesinde kâmil oldu

Mecnun’un asıl maksadının cânâmı için can vermek olduğunu; ancak bu yolla en yüksek mertebeye ulaşım kemâle ereceğine inandığını görürüz. Nitekim âşıklar için

⁸ ansiklopedi

Hakk'a kavuşmak, bu yolda can vermekle mümkündür. Bu bağlamda, Mecnun'un rakibinin ölümüne ağlayıp inlemesi divanelikten ziyade gerçek âşık olmasındandır.

Bununla birlikte, Mecnun'un aşkı artık Leyla aşkından öte bir aşka dönüşmüştür; buna kanıt olarak Leyla'nın kervandan uzaklaşıp Mecnun'u bulma hadisesini verebiliriz. Leyla'nın tanıyamayacağı bir hale gelen Mecnun dünyevi her şeyden arınmış durumdadır artık. Eskiden Mecnun'un Leyla'yı arzuladığı gibi Leyla da Mecnun'a kavuşmayı arzulamaktadır. Ancak Mecnun artık bu nefsanî arzularından arınmış, Leyla'yı dahi tanımaz bir hale gelmiştir. Kendisinde görünüşe değer verme perdesinin kalktığını haber veren Mecnun; cisminde artık bir başka canın bulunduğunu söyler:

Mende olan âşikâr sensen/ Men hod yohemol ki var sensen

Ger men men isem nesen sen ey yâr/ V'er sen sen isen neyem men-i zâr (2704-2706)

Bu sebeple, Leylâ'ya canının, kendisinde görünenin Leyla olduğunu ve bu vahdet yolunda iken onun izini kendi dışında aramanın doğru olmadığını söyler. Âşık'ın tuttuğu bu yolda nihayet en üst mertebeye ulaşmış olduğunu yine kendinden haber alırız:

Evvel bu işi edende bünyâd /Men tıfl idüm ü zemâne üstâd

Etmişdi sana beni mukayyed / Gûya ohudurdı ders-i ebced

Hâlâ kılubem kemâl hâsıl / Ebced sebakın ohur mı kâmil (2709-2711)

Nihayet âşık Leylâ'nın âşkını kendine kılavuz ederek beşerî aşktan ilahî aşka uzanan bu meşakkatli yolculukta kemâle ulaşmıştır; O halde artık kılavuza, yani Leyla'ya cismen gerek kalmamıştır. Bu gerçek mesnevîde şu sözlerle ifade edilir:

Mecâz ehline hûblar cilve-i nâz eylesünler kim

Özin ehl-i hakîkat mübtelâ-yı zülf ü hal etmez

Daha bunun gibi nice beyitlerde de söylendiği üzere: Ehl-i hakikat, kendini güzellik ve cemâle kaptırmaz; şekil güzelliğinden sakınır ki şekle bağlanmak âşıkı olgunluk sahibi etmez. Şu noktada Mecnun'un hakikat mertebesine varıp manevî yolculuğunu tamamladığını söyleyebiliriz. Öyle ki Mecnun hali şu şekilde tasvir edilir:

Dutmışdı târik-i ehl-i tevhîd/ Bulmuşdı kemâl-i terk ü tecrid

Tahsil kılup safâ-yı sîret / Görmüşdü mecâzdan hakîkat (2796- 2798)

Yani Mecnun ehl-i tevhid'in yolunu tutmuş, mecazdan hakikate geçmiştir. O kadar ki, mesnevîde onun makamı "ma'mure-i kurb-ı Hak"(Allah'a yakınlık sarayı) olarak tanımlanmıştır. Aşk-ı ilahî yolunda böylesi bir mertebeye ulaşmış olan kişi ise mecnun değil ancak meczub olabilir; ilahî aşk'ın cazbesiyle kendinden geçmiştir.

Mecnun'un hali ve sözleri Leylâ'ya da tesir eder. Sevgilisine kavuşma hususunda umduğunu bulamayınca dünya ile bağı koparıp canından da ümidini keser. Bu hal üzere:

Yâ Rab meni et fenâyâ mülhak / Kim râh-ı fena imiş reh-i Hak (2856)

şeklinde dua eder. Yokluk yolunun Hakk'a giden yol olduğunu gören Leylâ'nın da bu yola talip olması üzere isteği kabul olur ve Leylâ aşkı yolunda can verir. Bu haberi alan Mecnun:

Âlem hoş idi ki var idi yâr / Çün yâr yoh olmasun ne kim var (2970)

diyerek “ver müjde vücuduma ademden” duasıyla Allah’tan tek çare olarak gördüğü ölümü ister. Bu isteği kabul edilen aşık ölümüyle en üst merteye olan hayret makamına da ulaşmış olur. Böylece beşeri aşktan ilahi aşka yapılan yolculuk da tamamlanmış olur.

SONUÇ

Kahramanın mecazi aşktan ilahi aşka yaptığı yolculuk pek çok mesneviye konu olmuştur. Şüphe götürmez bir gerçektir ki bu konunun en başarılı örneklerinden biri de Fuzûlî’nin *Leyla ve Mecnun* mesnevisidir. Başkarakter olan Mecnûn’un Leylâ’ya aşık olmasıyla başlayan bu ilahi yolculukta âşıktaki zuhur eden en belirgin sıfat olan delilik kavramının eser boyunca gelişimini inceledik. Gördük ki Mecnun Leylâ’nın aşkını kendine rehber ederek seyr-u sulûk yolunda birçok makamlara ulaşır. Bu manevi yolculuk boyunca Mecnun’un vardığı makamlar, âşıktaki pek çok olağan dışı halleri de beraberinde getirir. Ancak bu çalışmada gördük ki, bu haller Hakk’ın âşıka lutfettiği mevhibelerdir. Yani sanıldığı aksine, delilik alâmeti değil velilik kerâmetidir diyebiliriz bu tasavvufi haller için. Öyle ki bu makamlar, haller sayesinde sâlik seyrini başarıyla tamamlayabilir. Nitekim, gerçekten de Mecnun kendisine delilik halleri veren aşk belâsı sayesinde pek çok aşamadan, halden, makamdan geçerek Hakk’a varan bu ilahi yolda terbiye olmuş ve gerçek aşkın en üstün mertebelerine ulaşmıştır.

KAYNAKÇA

- Cebecioğlu, Ethem. *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*. (1997). Ankara: Rehber Yayınları.
- Fuzûlî. *Leyla ve Mecnun: Metin, Düzyazıya Çeviri, Notlar ve Açıklamalar*. Haz., Muhammet Nur Doğan. (2002). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Fuzûlî. *Leylâ vü Mecnûn*. Haz., Hüseyin Ayan. (2005). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kısakürek, Necip Fazıl. *Tasavvuf Bahçeleri*. (2009). İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- İslam Ansiklopedisi. Hasan Kâmil Yılmaz. 7. Cilt. (2015). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

ŞEYHİ VE HAMDULLAH HAMDİ'NİN MESNEVİ TARZINDAKİ ESERLERİNİ YENİDEN OKUMAK

To Re-read the Works of Şeyhî and Hamdullah Hamdî the Mesnevi Style

İMİRAN TEKELİ

Gazi Üniversitesi

Öz: Bu yazıda şü'arâ tezkirelerindeki (Sehî, Latîfî, Âşık Çelebi, Gelibolulu Mustafa Âlî, Hasan Çelebi, Beyânî, Ahdî) değerlendirmelerden hareketle Osmanlı Devletinin yükseliş döneminin önemli mesnevi şairleri olarak görülen Şeyhî'nin Harnâme, Hüsrev ü Şîrîn ile Hamdullah Hamdî'nin Yusuf u Züleyha mesnevileri edebî değer açısından mukayese edilecektir. Edebî değer noktasının başında da eğitim ön plandadır. Tebliğimizde sözü edilen eserler, bu noktayı dikkate alarak incelenecektir. Şü'arâ tezkirecilerinin, birer hikâye anlatıcısı olarak mesnevi alanında, Divan Edebiyatı tahkiyeli eser geleneğinde kendilerinden sonra gelen mesnevi şairlerine öncülük yaptıklarını belirttikleri Şeyhî ve Hamdullah Hamdî'nin yukarıda adı belirtilen mesnevileri yeniden okumalarla değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı, tezkire, mesnevi, eleştiri, anlatı, gelenek

Abstract: In this article, by acting from the evaluations of the Şü'arâ Tezkires (biographies of poets) by Şeyhî, Latîfî, Âşık Çelebi, Mustafa Âlî from Gelibolu, Hasan Çelebi, Beyânî and Ahdî, the mesnevis (poems made up of rhymed couplets, each couplet being of a different rhyme but the whole of one meter) titled Harnâme and Husrev ü Şîrîn (Husrev and Şîrîn) by Şeyhî and Yusuf u Züleyha (Yusuf and Züleyha) by Hamdullah Hamdî, who were observed to be the important mesnevi poets in the rising period of the Ottoman State, will be compared from the aspect of literary value. Education is also in the forefront and in the lead on the point of literary value. The works mentioned in our paper will be examined in detail by taking into consideration this point. It is stated that Şeyhî and Hamdullah Hamdî, the writers of the Şü'arâ Tezkires, as the narrators of one each story in the field of the mesnevi, served as the innovators to the mesnevi poets who came after themselves in the Divan Literature narrative work tradition and will be evaluated with the re-reading of their mesnevis whose names have been stated above.

Key words: Ottoman, tezkire, mesnevi, criticism, narration, tradition

GİRİŞ

Tezkire kelimesinin anlamı sözlüklerde ve şü'arâ tezkireleriyle ilgili bütün kitaplarda “anmak, hatırlamak, anmaya vesile olan şey (Şemseddin Sâmî 1989:391), yâd etmeye vesile olan kâğıt, pusula (Muallim Naci 1995: 225; Çağbayır 2007: 4795); yâda vesile olan şey” (Levend 1988: 251) demektir. ‘Birtakım şairlerin ve ünlü kişilerin hayatını ve eserlerini tanıtan kitap’ anlamına gelir.” (Parlatır 2014:1719)

Divan Edebiyatı anlatı geleneğinde önemli bir yere sahip olan Şeyhî ve Hamdullah Hamdî'nin biyografisini araştırmak için 16. yüzyılın bütün tezkirelerine bakılmış; bakılan tüm tezkirelerde bu iki şaire ait bilgiye rastlanmış, sadece Ahdî tezkiresinde (Gülşen-i Şü'arâ) incelemeye konu olan şairlerin ismine rastlanamamıştır.

Şu‘arâ tezkiresi yazarları şairlerin yalnızca hayat hikâyesini yazmamış, çok ciddi edebiyat eleştirisi de yapmıştır. Şairleri hem kendi içinde hem de diğer şairlerle kaside, gazel, mesnevi üslubu vb. bakımlardan karşılaştırmış, başarılı oldukları alana dikkat çekmişlerdir. 16. Yüzyıl tezkirecileri 15. yüzyıl şairleri Şeyhî ve Hamdî’nin mesnevi alanındaki başarısından övgüyle söz etmiştir. Bu karşılaştırmalardan vardıkları nokta şudur: Şeyhî devrinin şeyhü’ş- şu‘arâsıdır, başlı başına bir üstat kabul edilir. Ahmed Paşa ve Necâti’nin Şeyhî’ye nazireleri vardır. Kendi dönemine göre çok başarılı şiirler söylemiştir. Husrev ü Şîrîn mesnevisi ve Harnâmesi başarılı bulunmuştur. Hamse sahibi Hamdullah Hamdî’nin Yusuf u Züleyha mesnevisi devrinde çok beğenilmiş, ilgiyle okunmuştur. Kemal Paşazâde bu iki başarılı mesnevi şairini beğenmemiş, eserlerini eleştirmiş; ancak kendisi Hamdullah Hamdî’den daha başarılı bir mesnevi yazamamıştır. Bu rivayeti aktaran Āşık Çelebi, Gelibolulu Āli şairlere haksızlık yapıldığını, kıskanıldıklarını düşünmektedir. Gelibolulu Āli, “Hamdî’nin Yusuf u Züleyha’sı varken mezburun (Lami’i) mesnevilerine ragbet olunmaz.” der. (Kılıç 1994:818-819-820; İsen 1994: 111-114-266)

Latifî’ye göre Anadolu şairleri mesnevi üslûbundaki incelikleri Şeyhî’den görmüşler ve onu taklit etmişlerdir. “Zarafet-i üslûb-ı mesneviyi şu‘arâ-yı Rûm andan görmüşlerdir. Zebân-ı Türkî’de kışşâyı (Husrev ü Şîrîn) andan şirin dimiş yokdur. Egerçi ol nazm-ı bî-nazîre nazîre dimiş çokdur. Amma ol mertebeye irmiş yokdur. Mesnevileri pür-sûz (yakıcı/lirik), hâlet-engizdir.” (İsen 1990: 212-216-44-451) Son kelimedenden hareketle mesnevi metnindeki kurgunun başarılı (halleri, durumları karıştıran) olduğunu düşünebiliriz. Tezkireciler şairleri hem eser hem de okur merkezli bir eleştiriye tâbi tutarak Hamdullah Hamdî’nin bütün mesnevilerini halkın çok severek okuduğunu anlatır. Söz birliği etmiş gibi bütün tezkireciler Şeyhî ve Hamdullah Hamdî’yi çok beğenirler. İlk mesnevi yazarları Divan Edebiyatında anlatı türünün öncüleridir. Bu üç eser edebî değerinin yanında değerler eğitimi açısından da incelenmiştir. Değerler eğitiminin ne olduğuna geçmeden önce bu üç mesnevinin kısaca konusu şöyledir:

Harnâme öküzlere özenip boynuz umarak yonca tarlasına dalan ve bahçe sahibinin attığı sopadan sonra kulaktan olan bir eşeğin hikâyesidir. Şeyhî’ye padişah 1. Mehmed’i iyileştirdiği için hediye olarak Tokuzlar köyünün geliri verilmiştir. Şair, kendisine sunulan köyün gelirini almaya giderken yolda daha önce bu köyün gelirini toplayanların saldırısına uğramış, dövülmüş, elindeki avucundakini de kaybedip canını zor kurtarmıştır. Şair Harnâme’yi yazarak başından geçenleri padişaha anlatmış, eşkıyalığa başlayan köyün önceki sahiplerinden şikâyetçi olup cezalandırılmalarını sağlamıştır. Şeyhî Harnâme’nin konusunu Herat’ta yetişmiş Emir Hüseyinî’nin Zâdü’l-Müsâfirîn adlı eserinde geçen küçük bir hikâyeden alarak, konuyu mesnevi boyutunda genişletmiştir; özgün bir eserdir. Devrinde garip Türkçe kelimelerle dolu olduğu için eleştirilen eser Türkçe’nin 15. yüzyıldaki seyrini takip için bugün büyük önem taşımaktadır.

Hüsrev ü Şîrîn, Şeyhî’nin Nizâmî’nin Penc Genc’ini Türkçe’ye çevirirken yeniden kaleme aldığı başarılı bir eserdir. İranlıların Sāsânî dönemi hükümdarı Hüsrev-i Pervîz’in Ermen hükümdarının yeğeni Şîrîn’e olan aşkını, çeşitli maceralardan sonra ikisinin birbirine kavuşmasını anlatır. Gerçek bir olaya dayanır.

Yusuf u Züleyha da kutsal kitaplarda geçen gerçek bir olayı, Yusuf peygamberin hayatını anlatmaktadır. Eser bir peygamberin hayat hikâyesi olduğu kadar derslerle dolu bir aşk hikâyesidir de.

Değerler eğitimi 20. yüzyılda oluşmuş bir kavramdır. Materyalizmin tesiriyle bireyin yalnızlaştığı, aile kavramının önemini yitirdiği ve her türlü manevî değerlerin kaybolma noktasına geldiği Batı toplumlarında ortaya çıkan bir kavramdır. (Bayram 2014) Bu aslında sanayileşme ve modernizmin geniş aileyi parçalayıp çekirdek aileye dönüştürmesinden sonra oluşan kaçınılmaz bir sonuçtur ve Türk toplumu da böyle bir sonla karşı karşıyadır.

Bu eğitimin verilmesinin sebebi maddeci dünya görüşünün toplumda yarattığı zararı ortadan kaldırmaktır. Bu sebeple değerler eğitimine vurgu yapılmış, sanat değeri açısından daha döneminde başarılı bulunan bu üç mesnevi eğiticilik, yani değerler eğitimi noktasından da incelenmiştir.

Örnek Beyitlerden Hareketle Değerler Eğitimi

Ahde Vefa

Yusuf'u kuyuya atan kardeşleri babalarından çekindikleri için "Yusuf'u kurt yedi." diye yalan söyledikleri vakit Yakup peygamber oğullarının Yusuf'u yiyen kurdu bulup getirmesini ister. Kurt Yakup peygamberin mucizesiyle dile gelir ve gerçeği anlatır:

Ne için yedin anı gam yemedin

Peder-i pîri ağlaya demedin

(Yaşlı babası ağlar demeden, üzülmeyen onu niye yedin?)

Dedi Yakub'a yâ nebiya'llah

Degilim ben bu kışşadan agâh

(Yakup'a ey Allah'ın nebisi, ben bu hikâyeyi bilmiyordum, bu olaydan haberli değilim dedi.)

Çün haram oldu bize lahm-ı nebî

Yemezüz anı gözlerüz edebi

(Bize peygamber eti haram olduğu için edebi gözetir, nebinin etini yemeyiz.)

And içerem ki yemedüm anı

Uyma ebnâna etme bühtanı

(Çocuklarının sözüne uyarak iftira etme, yemin ederim ki onu yemedim.)

Bu yere ben garîp gelmiş idim

Vâdi-yi hayret içre kalmış idim

(Ben bu yere yabancı gelmişim, şaşkınlık(hayret) vadisinde kalmışım.)

Eyler iken bu hasret ile figan

Tuttu oğlanların kılıp bühtan

(Özlemle çığlık atar feryat ederken oğulların beni yakalayıp iftira attı.)

Ben bulardan umar iken çare

Urdular yârem üstüne yâre

(Ben bunlardan ilaç (yardım) umarken bunlar yaramın üstüne yara vurdular.)

Ben bulardan umar iken ni' met

Çektiler dişlerimi bî-illet

(Ben bunlardan nimet beklerken sağlam dişlerimi çektiler.)

Sürüyüp uş getirdiler katına

Eyledim vasf-ı hâli hazretine

(Beni senin yanına sürükleyerek (zorla) getirdiler. Sana durumun ne olduğunu anlattım.)

Çünkü Yaküb dinledi bu sözü

Gürgün ahvâline göyündü özü

[Yakup bu sözü dinledi, kurdun hâline içi yandı.(kederlendi.)]

Kizb ile hile aşikâr oldu

Cümle ebnâsı şerm-sâr oldu (Hamdullah Hamdî 1991:120-121)

(Yalanla aldatma açığa çıktı. Bütün çocukları utanç içinde kaldı, utandı.)

Kurt bir hayvanken verdiği söze bağlıdır. Peygamberin kendi çocukları sözünün eri değildir, verdikleri sözü tutmayıp Yusuf'u babalarına geri getirmemişlerdir. Yalan, aldatma, iftira eleştirilip; sözünü tutmak, ahde vefa, iyi bir özellik olarak okura sunulmuştur.

Sosyal Eşitsizlik, Sınıflı Toplum Yapısından Duyulan Memnuniyetsizlik

Bir eşek var idi zaîf ü nizâr

Yük elinden katı şikeste vü zâr

(Yük taşımaktan pek incinmiş ve inim inim inleyen zayıf, çelimsiz bir eşek vardı.)

Gördü otlakda yürür öküzler

Odlu gözler ü gerlü göğüsler

(Otlakda gözleri ateşli göğüsleri gergin/dolgun halde yürüyen mağrur öküzler gördü.)

Semirüp öyle yirler otlagı

Bir kılın çekseler tamar yagı

(Otlagı (iştahla ve yok edercesine) sömürüp yiyorlardı; bir kılını çekecek olsan (çekilen kılın yerinden) yağları damlardı.)

Ne yular derdi ne gam-ı palan

Ne yük altında haste vü nālân

(Ne yular dertleri vardı, ne palan sıkıntıları; ne de (zavallı eşek gibi) yük altında inliyorlardı)

Ki birüz bunlarınla hilkatde

Elde ayakda şekl ü sūretde

(Biz yaratılıştta, elde, ayakta, şekilde ve görünüşte bu öküzerle biriz.)

Bunların başında taç neden

Bizde bu fakr u ihtiyaç neden

(O halde bunların başlarına taç neden; bizdeki bu fakirlik ve ihtiyaç neden)

Her birisi semiz ü kuvvetlü

İç ü tışı yağlı vü etlü

(Her birisi semiz ve kuvvetliydi; içleri ve dışları yağlı ve etliydi.)

Niçün oldı bulara erzānî

Bize bidür şu tāt-ı sultānî

(Bunlara sultan tacı/boynuz neden layık görüldü (biz de hayvan isek onlardan farkımız ne) ? Bunu bize bildir.)

Yok mudur gökde ıldızumuz

K'olmadı yir yüzünde boynuzumuz

(Bizim gökyüzünde (talih) yıldızımız yok ki, yeryüzünde boynuzumuz olmadı.)

Çün sığırdan eşek nite ola kem

(Eşek sığırdan niçin daha kötü olsun...)

Eşek sosyal adaletsizlikten bu şekilde yakındıktan sonra akıl danışmak için yaşlı, bilgili bir eşeğin yanına gider. Bilge, yaşlı eşek, öküzlerin rızık verici olarak buğday işleme işinde yaratıldığı için aziz olduklarını söyler. Eşek de buğday işlemeye gidip itibarlı olmak ister, ancak ekinlere zarar verdiği için bahçe sahibinden dayak yer. Hikâyenin sonunda durumunu padişaha anlatarak yardım ister. Adaletsizliğin olduğu bir toplumda sorunları en üst yönetici olan padişahın çözebileceğine inanmaktadır. Ayrıca daha iyi bir dünya özlemiyle yaşayıp şartlarını iyileştirmek için yeterli çabayı harcamayan eşeğin tutumu eleştirilerek “boynuz umarken kulaktan olmak” biçiminde anlatılmıştır. Değerler eğitiminde gerektiği kadar çalışmak, iyi bir hayat için çaba harcamak ve haksızlıkların giderilmesi, adaletin sağlanması bir değer olarak ortaya konulmuştur:

İster iken helâlden rûzî

Varum itdüm harāmîler rûzî

(Helalden rızık isterken, varımı yoğumu haramîlerin nasibi, kısmeti yaptım.)

Ger tonuzlara olmaya buyruk

Āh gitdi kulag ile kuyruk

(O domuzlara (hak ettikleri ceza için) padişahın emri olmazsa, āh kulak ile kuyruk gitti demektir.)

Şeyhî uzatma nale vü āhın

Nüktedāndur bilir şehensāhın

(Şeyhî, inilti ve āhı/sızlanmayı artık uzatma; padişahın nüktedandır; meramını anlar.)
(Şeyhî 2011:25-29-30-32-40-56-58)

Kibir

Yusuf peygamber ayna karşısına geçip kendini beğendiği, kibirlendiği için türlü belalara, imtihanlara maruz kalmış, kardeşlerinden işkence görmüş, böylelikle doğasında var olan bu kötü huy terbiye edilmiştir:

Aldı bir gün eline āyine

Nazar etdi cemali ayına

(Bir gün eline ayna alarak kendi güzelliğini seyretti.)

Dedi hod-bın olup o māh-cemāl

Var mıdır hüsn içinde bana misal

[O ay yüzlü, kendini beğenerek güzellikte bana benzer, benimle yarışacak var mı, (diye sordu.)]

Kul olup kıymete satılsam ben

Semenime bulunmaz idi semen

(Köle olup satılsam değerime paha biçilemezdi.)

Zilletine bu zillet oldu sebab

İhveti cevri ile çekti ta'ab (Hamdullah Hamdî 1991: 98)

(Zilletine bu zillet (kibir) sebep oldu. Kardeşlerinin işkenceleriyle azap çekti.)

Beddua/Āh Almak

Bir rivayete göre Yusuf peygamberin annesi Rāhil ölünce, emzikte küçük çocuğu olan bir köle dadı olarak tutulur. Dadı hem kendi çocuğunu, hem de Yusuf'u emzirir. Yakup peygamber Yusuf'un sütü bol olsun diye dadının çocuğunu satar. Çocuğunu kaybeden dadı Yakup Peygambere Yusuf'unu kaybetsin, evlat acısının ne olduğunu anlatsın diye beddua

eder. Dadının kendi oğlunu bulduğu gün Yakup peygamber de Yusuf'una kavuşacaktır. Değerler eğitiminde, kimsenin ahını almamak için zulmetmemek, herkese merhametli olmak gerektiği vurgulanmıştır:

Ba'zılar der ki öldü çün Rāhil

Yusuf'a dāye aldu İsrā'il

(Bazıları Rahil, Yusuf'un annesi öldüğü için Yusuf'a dadı alındığını söyler, der.)

Dāyenin var idi bir oğlanı

Yusuf'u emzirirdi hem anı

(Dadının bir oğlu vardı. Hem kendi oğlunu hem de Yusuf'u emzirirdi.)

Sattı Ya'kub ayırdı ol veledi

Yūsuf'a sūt çok olmasın diledi

(Yakup Yusuf'un sütünün çok olması için, çocuğu annesinden ayırdı, köle diye sattı.)

Derd ile ol kenizек etti figan

Ol ciger-güşesi çün ağladı kan

(Ciğerinin köşesi kan ağladığı için o köle kadın dertle feryat eti, çığlık attı.)

Dedi ey halka adl eden sultan

Bana Ya'küb etdi zulm u ziyan

(Ey halka adaleti dağıtan sultan (Allah), bana Yakup zulmetti, zarar getirdi.)

Nūr-ı dıdemden eyledi beni dūr

Kalmışam hasret ile ben mehcūr

(Beni gözümün nurundan ayırdı. Ben hasretle yaralandım (acı çektim.))

Kıl anı dahî sevdiğinden dūr

Ağlamakdan gözünde kalmaya nūr

(Sen de onu sevdiğinden uzaklaştır (ayır), ağlamaktan gözünde nur (ışık) kalmasın. (kör olsun.))

Verdi Hak ol garibe matlubu

Yūsuf'undan ayırdı Ya'kūbu

Allah o garibe istediğini verdi. Yakup'u Yusuf'undan ayırdı.)

Âkil isen bu hikmete nazar et

Etme cevri cezası var hazer et (Hamdullah Hamdî 1991: 99-100)

(Akıllıysan bu hikmete/düşünceye bir bak. İşkence yapmaktan (kötülükten) kork, cezası var.)

Kıskançlık

Yakup peygamber çocuklarının içinde en çok Yusuf'u sevdiği için diğer çocukları Yusuf'u kıskanıp bir kuyuya atarak ondan kurtulmaya çalışmışlardır. Kıskançlık tedavi edilmezse, kıskanç kişiler etraflarına büyük zarar verirler:

Az yaşında çoğaldı irfanı

Hased ettiler ana ihvanı

(Çok küçükken bilgisi, anlayışı arttı. Kardeşleri onu kıskandılar.)

Gördüler pek sever anı Yakub

Ettiler kasd-ı fitne ve âşüb (Hamdullah Hamdî 1991:64)

(Yakup'un onu çok sevdiğini gördüler ortalığı karıştırmaya niyet ettiler.)

Belki hasmındır hısım dedigin

Zehr içirir sana gamın yedigin

(Akrabam, yakınım dediğin belki de senin düşmanındır. Gamını yediğin (kederini paylaştığın) sana zehir içirir.)

Hased eyler kemale ersen eger

Ferah olur melale ersen eger

(İyi, olgun bir yaşam sürdürdüğünü görürse kıskanır. Üzüntü, keder içindeysen ferah, rahat, mutlu olur.)

Her kimin kim karîni olmaya yâr

Vatanında garîb olur nâ-çâr (Hamdullah Hamdî 1991:65)

(Kimin yakınları dostluk göstermezse, o kişi öz yurdunda, vatanında yabancılık çeker, garip olur.)

Kardeşleri (ağabeyleri) babalarının Yusuf'a gösterdiği sevgiyi kıskanırlar, ona zarar vermeye karar verirler. "Bahar geldi, dışarda Yusuf'u gezdirelim." diye türlü yalan ve yalvarmalarla babalarını kandırıp Yusuf'u evden epeyce uzaklara götürüp döverek işkence yapar, üzerindeki elbiselerini çıkarıp, ağlamalarına aldırmaz etmeden Yusuf'u bir kuyunun içine atarlar. Yusuf'un gömleğini kana bulayıp babalarına getirir, "Yusuf'u kurt yedi." diye de yalan söylerler. Yoldan geçen bir kervan Yusuf'un atıldığı kuyunun önünde durur ve kuyudan su çekerken Yusuf'u bulur, köle diye Mısır'da satarlar. Kutsal kitaplarda geçen, Kuran'daki en güzel kıssa diye bilinen Yusuf peygamberin kıssasından alınarak yazılan eserde, insan ruhunun türlü hastalıklı hâlleri incelenmiştir. Hikâyenin sonunda Yusuf Mısır'da önemli bir göreve gelecek ve peygamber olup babasına kavuşacaktır.

Saplantı, Tutku

Mesnevide Mısır'ın önde gelen yöneticilerinden birisinin karısı olan Züleyha'nın Yusuf'un maddî güzelliğine karşı duyduğu hastalıklı, saplantılı aşk da konu olarak işlenmiştir. Züleyha tutkunun sembolüdür; hak dini kabul edip manevi güzelliğin farkına vardıktan sonra Yusuf'tan aşkına karşılık bulur. Değerler eğitimi verirken tutku ya da saplantılı ruh hâllerinden uzak olmak gerektiği, bu mesnevi üzerinden anlatılabilir:

Yusuf'u kasd etdi da'vet ede

Anun ile nihānî işret ede (Hamdullah Hamdî 1991: 315)

(Gizli eğlenip içmek için Yusuf'u davet etmek istedi.)

Tıfl olaldan sana tufeyliyem

Sana Mecnūn cihana Leyliyem (Hamdullah Hamdî 1991: 314)

Şeyhî'nin kaleme aldığı Husrev ü Şirîn mesnevisinde değerler eğitimi ile ilgili bir şey bulunamamıştır. Eser Sasanî hükümdarı Hüsrev-i Perviz'in maceralarını anlatır. Şeyhî'nin anlatımı başarılı olduğu için edebî yönden tezkire yazarlarınca da çok beğenilmiş bir mesnevidir.

SONUÇ

Şeyhî ve hamse sahibi Hamdullah Hamdî 15. yüzyılın iki büyük şairidir. Şeyhî devrin şeyhü'ş-şu'arāsıdır. Hamdullah Hamdî'nin mesnevilerinin içinde en çok Yusuf u Züleyha mesnevisi beğenilmiştir.

Şair/yazar merkezli bakılınca görülür ki Şeyhî de Hamdullah Hamdî de başarılı ve önemli şairler olmalarına rağmen devirlerinde padişah ve çevresinden hak ettikleri ilgiyi görememiş, huzuru bulmak için kendi köşelerine çekilmiş ve tasavvuf yoluna girmişlerdir. Bu durum iki şairin ortak kaderidir.

Her iki şair de başlarından geçen bir olayı anlattıkları mesnevilerinde, edebî değer açısından daha başarılı olmuşlardır. Şeyhî, Harnâme'yi, Hamdî Yusuf u Züleyha'yı başlarından geçen olaylardan hareketle kaleme almışlardır. Şeyhî, kendisine verilen mülkün eski sahiplerinin eşkıyalığı sonucunda soyulduğu için Harnâme'yi, Hamdullah Hamdî küçük yaşta babası Akşemseddin'i kaybettiği ve kardeşleri kendisini kıskanıp türlü eziyetler ettiği, kardeş kıskançlığı gördüğü için Yusuf u Züleyha'yı başarıyla nazmetmiştir. "Eserde şair kimi anlatır? Ne kadar kendisidir?" diye sorulunca son iki eserde şairlerin kendilerini anlattıkları ve başarılı oldukları görülür.

Türk masallarının, halk hikâyelerinin yanında içinde masalsı öğeler barındırdığı için çocukların ve her yaşta insanın hayal dünyasını besleyecek nitelik taşıyan Harnâme ve Yusuf u Züleyha mesnevileri de değerler eğitimi açısından ele alınmalı, ana sınıflarından başlayarak her eğitim düzeyinin söz kapasitesini dikkate alarak, her yaş grubunun beğenisine sunulabilecek örnek metinler olarak yeniden yazılmalıdır. Türkiye'nin kreş ve ana sınıflarında çocuklara Grimm'den, Andersen'den masallarla Türkçe öğretilmekte, ülkemizin çocukları kendi kültüründen beslenen yerli örneklerle karşılaşmamaktadır. Kültürün kodlamaları, bilinçaltını oluşturma faaliyetleri toprağa tohum eker gibi okul öncesinde, yani çocuk doğduğu andan itibaren, özellikle kreş ve ana sınıfı evresinde başlar.

Kültür millidir ve nesilden nesle ancak dille aktarılabilir. Ayrıca bu iki mesnevi, her öğretim düzeyine uygun şekilde yeniden yazılarak Türkçe Öğretim Merkezlerinde yabancılara Türkçeyi öğretmekte kullanılacak önemli metinlerdir. Geleceğin dünyasında milli bir kültürle var olmak, kendimiz olabilmek için baş koşuldur. Böylelikle millî kültürün önemli söz varlıkları korunabilir ve Türk kültürü kuşaktan kuşağa aktararak dünle bugünün arasındaki köprüler sağlamlaştırılır.

KAYNAKÇA

- Bayram, Y. (2014). *13. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Divan Şiiriyle Değerler Eğitimi*, Samsun.
- Çağbayır, Y. (2007). *Ötüken Türkçe Sözlük*, İstanbul: Ötüken Neşriyat, C.5, 4795.
- Gibb, E.J.W. (1999). *Osmanlı Şiir Tarihi*, Ankara: Akçağ Yayınları, C.I-II, s.197-219;385-444).
- Hamdullah Hamdî. (1991). *Yusuf u Züleyha*(Hazırlayan: Naci Onur), Ankara: Akçağ Yayınları.
- İpekten, H. (1985). Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri, Ankara: Birlik Yayınları, s.70-93.
- İpekten, H. (1988). *Şu'arâ Tezkireleri*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- İsen, M. (1990). Latifî, Tezkiretü's-Şu'arâ, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, s.212-216; 444-451.
- İsen, M. (1994). Gelibolulu Mustafa Âlî, *Kühü'l-Ahbâr'ın Tezkire Kısmı*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları s.111-114-266.
- İsen, M. (1998). *Şehî Bey Tezkiresi, Heşt Behişt*, Ankara: Akçağ Yayınları, s.107-108-110-111-112-113-114.
- Kılıç, F. (1994). Âşık Çelebi, *Meşâirü's-Şu'arâ*, İnceleme-Metin, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Ankara.
- Kutluk, İ. (1989). Kınalızade Hasan Çelebi, *Tezkiretü's-Şu'arâ*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, C.1, s.521-522-309-31.
- Leaman, O.(2012). İslam Estetiğine Giriş, İstanbul: Küre Yayınları.
- Levend, Â. S. (1988). *Türk Edebiyatı Tarihi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, s.251-290.
- Muallim Naci (1995). *Lugat-ı Naci*, İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Parlatır, İ. (2014). *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, Ankara: Yargı Yayınları.
- Redhouse, J.W. (1992). *Turkish and English Lexicon*, İstanbul: Çağrı Yayınları, s.523.
- Şemseddin Sâmî (1989). *Kâmûs-ı Türkî*, İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Şeyhî, *Harnâme* (2011). (Hazırlayan: Mehmet Özdemir), İstanbul: Kapı Yayınları.
- Timurtaş, F. K.(1963). *Şeyhî'nin Husrev ü Şirîn'i*, İstanbul: Edebiyat Fakültesi Basımevi.
- Timurtaş, F. K.(1968). *Şeyhî Hayatı ve Eserleri*, İstanbul: Edebiyat Fakültesi Basımevi.

MİZAH TEORİLERİ BAĞLAMINDA ORDU FIKRALARI

Ordu Anecdotes in the Context of Humor Theories

KADİRHAN ÖZDEMİR

Gazi Üniversitesi

Öz: Binlerce yıldan beri sözlü kültür ortamında icra edilerek günümüze kadar aktarılan fıkralar halk kültürü ve halk edebiyatımızın zengin içerikli anlatmalarından biridir. Fıkra, hemen her toplumun bünyesinde bulunan, bazen insanları güldürmek, bazen bir düşünceyi ifade etmek, bazen bir fikri savunmak ve bazen de karşımadaki kişiyi alaya almak (tenkit etmek) için kullanılan bir anlatım türüdür. Türk edebiyatında yer alan hemen bütün fıkralar bir fıkra tipine bağlı olarak anlatılır. Fıkra tipleri yaşamış kişiler olabileceği gibi halkın muhayyilesinde teşekkül etmiş kişiler de olabilir. İçeriğinde çeşitli güldürü öğelerini barındıran fıkraların en önemli hususiyetlerinden biri de mizah unsurlarından sıklıkla istifade etmesidir. Mizah, kıvrak bir zekâ gerektiren, eleştirirken güldüren, sözü en veciz şekilde ve en uygun zamanda söyleme sanatıdır. Mizah konusunda yapılmış çalışmalarda en çok kullanılan kuramlar üstünlük, psikoanalitik ve uyumsuzluk kuramlarıdır. Çalışmamızda öncelikle Ordu iline ait fıkralar fıkra tiplerine bağlı olarak tespiti yapıldı daha sonra da bu fıkraların mizah kuramları açısından değerlendirilmeleri yapıldı.

Anahtar Kelimeler: Fıkra, Fıkra Tipi, Mizah, Mizah Teorileri, Ordu

Abstract: Anecdotes, which has been performed in the oral culture environment for thousands of years and passed down, are one of the rich contents of folk culture and folk literature. Anecdote is a kind of expression that is found in almost every society, sometimes used to make people laugh, sometimes to express an opinion, sometimes to defend an opinion and sometimes make fun of someone (criticism). Almost all anecdotes in Turkish literature are explained according to an anecdote type. Joke types may be people who lived in the dream world of people or lived in real life. One of the most important features of the jokes that contain various comedies is that they often make use of the elements of humor. Humor which is requiring witty intelligence when its laughing after criticize, is an art of in the shortest and most appropriate time of word. The most used theories in humor studies are the theories of superiority, psychoanalytic and nonconformity. In our study, firstly, we tried to determine anecdotes belong to Ordu according to anecdotes types, then, we evaluated them in terms of humor theories.

Key words: Anecdote, Anecdote Type, Humor, Humor Theories, Ordu

GİRİŞ

İnsanoğlunun düşünme yetisi onu diğer canlılardan ayıran bir kabiliyet olmakla beraber, gülme eylemi de aynı işlevi yüklenen diğer bir önemli özelliktir. Güldürü, insanoğlunun tanımlamaya çalıştığı ve kaynağının neler olduğunu araştırdığı bir alandır. Gülme ve mizah üzerine birçok uzman tarafından araştırmalar yapılmakla beraber çeşitli kuramlar da ortaya atılmıştır. Ortaya atılan kuramların yeterli olup olmadığı tartışmaya açıktır. Mizah kuramları ve yaklaşımlarının gülme eylemini açıklamakta kimi açılardan yeterli, kimi açılardan da yetersiz kaldığı bilinen bir husustur. Çünkü insanı güldüren nedenler tek merkezli ve tek boyutlu değildir. İnsanın yapısından kaynaklanan birçok nedenden ötürü gülme eylemi gerçekleşebilir. Gülme ve gülmece unsurlarının anlaşılması için temel unsurların tespit edilmesi elzemdir. İnsan ve insan etrafında oluşan kültür dairesi, gülmenin

ve mizahın temelini oluşturur. Dolayısıyla, gülme ve gülmece eylemleri bu ortamın bir sonucudur, insansız bir gülme eylemi mümkün değildir (Bilge 2008: 16).

Yapmış olduğumuz çalışmada üstünlük, uyumsuzluk ve psikoanalitik gibi temel mizah teorileri Ordu fıkralarına uygulanmış ayrıca fıkralardaki tipler tespit edilmeye çalışılmıştır. Ordu fıkraları, Türk kültürüne özgü olmakla beraber yukarıda bahsi geçen teorilerle de izah edilebilmektedir. İnsanlar kültüre göre değişmekle beraber genel olarak benzer durumlara gülmektedir. Ordu fıkralarının güldürü sebebi ve bu fıkralardaki tipler çalışmamızda yer almaktadır. İncelememizde değerlendirdiğimiz fıkralar sözlü-yazılı kaynaklar ile internet ortamından tespit edilen 199 adet fıkra arasından seçilmiştir.

1. Fıkra

Anonim halk edebiyatının önemli türlerinden biri olan fıkra, mahiyet itibarıyla topluma ait pek çok unsuru bünyesinde barındırır. Bu bölümde fıkrayı kelime, tanım ve fıkra tipi olarak ele alıp değerlendireceğiz.

1.1. Kelime

Fıkra kelimesine karşılık gelecek ifadeleri, yazılı kaynaklarda ilk olarak Kaşgarlı Mahmud'un Divânü Lügati't-Türk isimli eserinde görürüz. Kaşgarlı Mahmud, bu eserinde "küğ" ve "külüt" kelimelerini, "Halk arasında ortaya çıkıp insanları güldüren şey.", "Halk arasında gülünç olan nesne." şeklinde açıklar (Atalay 1941: c1.357).

İslâmiyetin kabulünden sonra, Batı Türkleri'nin bu türden hikâyelere kıssa, masal, nükte, mizah, hikâyet (hikâye) ve latife dediklerini görürüz. XVI. yüzyıldan itibaren Anadolu sahasında fıkralara lâtife, lâtifelerin bir araya getirildiği eserlere de letâifname denilmiştir. XIX. asırdan sonra ise, lâtifenin yanı sıra fıkra adı da kullanılmaya başlanır.

Sözlük ve ansiklopedilerde fıkra kelimesine karşılık verilen ve tür anlamının ötesinde daha geniş bir çerçeve oluşturan anlamları ise şu şekilde sıralayabiliriz.

"1. Omurga kemiği, 2. Bir makale ve yazının ayrıca bir kelam ve bahs teşkil eden ve makabl ve maba'dından ayrılabilen parçası, 3. Nizam ve kanun veya kavaid-i ilmiyye ve fenniyye kitaplarında bend, madde, 4. Küçük hikaye, kıssa"(Şemseddin Sami 1987: 1001).

"1. Omurga kemiklerinden bir boğum, omur. 2. Bend, madde, paragraf, 3. Kısa hikaye, masal, kıssa. 4. Kanun maddelerinin paragraflarından her biri. 5. Kısım, fasıl, bölüm[Kitap veya eserde], 6. Yazılmış kısa bir haber. 7. Gazetelerde, gündelik hadiselerin kısa ve temiz bir üslupla yazılmış şekli"(Devellioğlu 1993: 265).

"1. Kısa ve özlü anlatımı olan, nükteli, güldürücü hikâye, anektod. 2. Gazete ve dergilerin belli sütunlarında, genel başlık altında gündelik konuları bir görüş ve düşünceye bağlayarak yorumlayan ciddi veya eğlendirici yazı türü. 3. Kanun maddelerinin kendi içlerinde satır başlarıyla ayrıldıkları ufak bölümlerden her biri. 4. Paragraf. 5. Omur." (Türkçe Sözlük 1988: 498).

1.2. Tanım

Fıkra konusunda pek çok tanım yapılmıştır. "Araştırmacılar türün kompozisyonu, fonksiyonu, teşekkülü ve gelişimi gibi farklı unsurlardan hareket ederek çeşitli tanımlar ortaya koymuşlardır" (Aça 2008: 636).

Biz bu tanımlardan birkaçını buraya alıyoruz:

“Tanınmış bir şahsiyetin özlü bir sözünü, nükteli bir cevabını ve hoş bir tepkisini ilgili tarih olgusu içinde toplayan gerçek veya gerçeğe yakın bir hikâyecik” (Türk Ansiklopedisi 1968: 283).

“Malzemesi dile dayanan, şekil ve muhteva bakımından kendine has bir karaktere sahip, başlı başına bir edebi tür” (TDE Ansiklopedisi 1978: 221).

“Umumiyetle gerçek hayat hadiselerinden hareketle ‘hisse’ kapmayı hedef tutan ve temelinde az-çok nükte, mizah, tenkid ve hiciv unsuru bulunan sözlü, kısa, mensur hikâyelere ‘fıkra’ adı verilir” (Elçin 1998: 566).

“Değişik amaçlara bağlı bir nükte ile sona eren, farklı karakterler etrafında kurulmuş kısa anlatılardır” (Sakaoğlu 1997: 347).

“Fıkra, gerçek hayatla bağlı olan vak’aları, tam bir fikri, sosyal ve beşerî kusurları, günlük yaşantımızda karşılaştığımız çarpıklıkları, gülünç durumları, tezatları, eski / yeni çatışmalarını ince bir mizah, hikemi bir söyleyiş, keskin bir istihza ve güçlü bir tenkid anlayışına sahip bir üslup içinde, dramatik öğeleri ağır basan bir hikaye çatısı etrafında toplayarak, genellikle bir tipe bağlı olarak anlatan, nesir diliyle yaratılmış küçük hacimli sözlü edebiyat kompozisyonlarından her birine verilen addır” (Yıldırım 1998: 222).

“Sözlü gelenekte genellikle gerçek bir olay çekirdeği üzerine kurulu, mesaj, hiciv gibi unsurlar içeren kısa mensur hikaye” (Erşahin 2005: 143).

1.3. Fıkra Tipi ve Ordu Fıkra Tipleri

Sözlü ve yazılı edebiyat içinde belirli bir sosyal çevre veya zümre ile bir düşünüş ve davranış biçimini temsil yeteneği kazanan unsurlara tip diyoruz (Aça 2008: 639). Bununla beraber tipleşme, halk anlatı türleri için daha farklı bir anlam ifade eder. Bu anlamıyla tipleşme, yazılı edebiyattan farklı olarak sözlü edebiyatta, bu edebiyatın anonim olma, geleneksel olma, kalıplaşmış olma gibi hemen bütün özelliklerini taşıyarak bir sürece bağlı olarak gerçekleşmektedir.

Halk anlatı türlerinin tamamında olduğu gibi fıkraların da bir tipe bağlı olarak anlatıldığı görülür. Fıkra tipleri genel veya mahalli, gerçek veya temsili olabilmektedir. Tipleşme olgusunun bir gereği olarak “gerçek” addettiğimiz fıkra tipleri bile oluşum süreci içerisinde halkın müdahale veya katkılarıyla belli ölçüde anonim bir özellik kazanır.

Fıkra tipleri ve bunlara bağlı olarak anlatılan fıkralar arasında kimi çakışmalar ve benzeşmeler söz konusudur. Bu da bir taraftan aynı durumların benzerlerinin farklı yerlerde yaşandığı düşüncesini oluşturur, diğer taraftan bunların birinden diğerine geçtiği fikrini verir. Çeşitli özelliklerine göre gruplar oluşturan fıkra tipleri araştırmacılar tarafından bunlar esas alınarak sınıflandırmaya tabi tutulmuştur. Saim Sakaoğlu ve Dursun Yıldırım’ın tip tasnifleri önemli sınıflandırmalardan başlıcalarıdır (Sakaoğlu 1989: 268-269; Yıldırım 1999: 24).

İncelememizde değerlendirdiğimiz 199 fıkra içerisinde tespit ettiğimiz fıkra tipleri; Haginaz (Hanikaz), Fatsalı İdris, Meletli, İbiş Mehmet, Tıflı Efendi, Bilal Köyden, Tunalı Hilmi Bey, Hafız Halit Çebi, Ahmed Haznedar, Vali Ali Kemal, Vali Nazif Bey, Murat Oğlu, Çelebi Oğlu Mehmet Ahmet Efendi, Fazıl Sözer, Felak Zade Süleyman Ağa, Kumcu Oğlu Mehmet Efendi, Hüseyin Akyıldız (Ofllu Hoca), Sadullah Çebi (Kara Hafız), Saatçi Hafız Hüseyin Altınel, Cimidin Hafız, Baba Yunus, Avni Ergen, Deli Bekir, Kör İshak, Kör Hüseyin, Ordulu (Çenikli), Müftü Ali Efendi, Akbar Ağa, Fikret Çebi (Kör Fikret), Mahmut Dayı, Cavid Doğan, Uzun Musalı Ali Efendi ve Müftü Arif Efendi’dir. Bu tiplerden bazıları Saim Sakaoğlu’nun fıkra sınıflandırmasında “Sadece yaşadıkları bölgede

tanınan tipler” sınıfına dâhilken, bazıları “Bir bölge halkı ile ilgili olanlar” grubuna girmektedir; Dursun Yıldırım’ın fıkra sınıflandırmasında ise “Bölge ve Yöre Tipleri” grubuna dâhildirler.

2. Mizah Teorileri ve Mizah Teorileri Bağlamında Ordu Fıkraları

“Müzâh/ mizâh” kelimesi, “mezaha”dan (gülüp eğlenmek, şaka yapmak/ etmek) gelir; “mezah” (şaka) ve “mezzâh” (eğlendirici, güldürücü) gibi kelimeler de buradan türer [Farsça’da “mizah” kelimesinin yerine tercih edilen “fukaha”nın mânâsı ise, “ruhun küşâyışı için gülmek” demek]” (Özgül 2003: 252).

Mizah Türk halk edebiyatının anonim türlerinde sıklıkla görülmektedir. Masallar, fıkralar, ninniler, maniler, türküler ve atasözleri mizahi unsurları içinde barındıran türlerdir.

Mizah, sözü en veciz haliyle en uygun zamanda ve en uygun bir üslûpla söyleme, yani “taşı gediğine koyma” sanatıdır (Kılınç 2007: 55). Mizah, “alışık olunmayan ve normalin dışında kalan” (Edebiyat Ansiklopedisi 1991: 213) davranışlardan ve olaylardan çıkan, hayatın hemen her alanında görülen bir nükte ve zarafettir.

Bir toplumun ya da bir grubun kültürel yapısını ve içinde oluşan jargonu anlamak için o toplumun mizah yapısını incelemek gerekir. Mizahın toplumu bir araya getirme, eğitime, eleştirme, ortak kodlar ve jargon oluşturma gibi özellikleri vardır (Bilge 2008: 17).

İnsanların neden güldüğünü araştıran çalışmalarının bir sonucu olarak ortaya çıkan gülme teorileri, günümüzde de özellikle mizah araştırmalarında güncelliğini korumaktadırlar. Mizah teorilerini felsefi ve edebi teoriler, modern psikolojik teoriler gibi genel alanlara göre sınıflandırabileceğimiz gibi, mizahı açıklayan görüşleri esas alıp, Üstünlük Teorisi, Rahatlama Teorisi, Uyumsuzluk (zıtlık) Teorisi olarak da sınıflandırabiliriz (Günkızıl 2005: 20).

Gülmeye ilişkin ortaya konmuş teoriler, gülmenin farklı bir boyutuna işaret ettiğinden her teori kendi içinde tutarlı ve değerli görülmektedir. Halk edebiyatı türlerinden birisi olan fıkralar da insanlar üzerinde gülme etkisi gösterdiğinden gülme teorileriyle yakından alakalıdır. Toplum hayatında önemli bir yeri olan ve anlatıldıkları zaman insanları gülmeye sevk eden bu edebiyat ürünleri, gülme teorileri sayesinde daha iyi anlaşılmaya başlanmıştır, ancak fıkraları analiz etmede, tıpkı gülmeyi açıklamada olduğu gibi, tek bir gülme teorisi yeterli olmadığından çeşitli gülme teorileri bir arada kullanılmıştır. Bunun yanı sıra gülme teorileriyle fıkraların incelenmesi, gülmenin ve mizahın yerel olduğu kadar evrensel bazı değerlere de sahip olduğunu göstermiştir.

Fıkraların gülme teorileri ile analiz edilmeleri şüphesiz halk edebiyatı araştırmaları için yeni bir bakış açısı ortaya koymuştur. Toplum hayatında önemli bir yeri olan ve anlatıldıkları zaman insanları gülmeye sevk eden fıkralar, gülme teorileri sayesinde daha iyi analiz edilmeye başlanmıştır. Fıkraları çözümlemede, tıpkı gülmeyi açıklamada olduğu gibi, tek bir gülme teorisi yeterli olmadığından çeşitli gülme teorileri bir arada kullanılmıştır. Bunun yanı sıra gülme teorileriyle fıkraların incelenmesi, gülmenin ve mizahın yerel olduğu kadar evrensel bazı değerlere de sahip olduğunu göstermiştir (Şahin 2010: 256).

Yaptığımız çalışmada üstünlük, uyumsuzluk ve psikoanalitik gibi temel gülme teorileri Ordu fıkralarına uygulanarak Ordu fıkralarında gülmeye sebep olan noktalar tespit edilmeye çalışılmıştır.

2.1. Üstünlük Teorisi

Üstünlük Teorisi'ne göre, seyircide veya dinleyicide üstünlük duygusu yaratan durumlar gülmeye neden olur (Morreal 1997: 8).

Üstünlük kuramını Çiğdem Usta şu şekilde açıklar: “Hayat denilen mücadele ortamında insanlar birbirinin rakibidir. Kişi, özellikle de kusurlu ve yeteneksiz kişiler, ya rakibini alt etmek için onun kusurlarını arar ya da onun talihsiz bir anını bekler. Bu özürlerin kendinde olmaması yahut bu talihsizliğin kendi başına gelmemesi nedeniyle “birden bire duyulmuş bir gurur” ile güler. Gülme, âdeta alay yoluyla kazanılan bir başarı sonrası, kendi kendini kutlamadır. Bir başka deyişle bir “zafer kükremesi” dir” (Usta 2005: 70).

Üstünlük kuramına göre; herhangi bir gülmece ögesini ya da fıkrayı okuyan, duyan ya da seyreden bir kimse, olay kahramanının yaptığı yanlışlığı kendisinin yapmayacağından emin olarak, kendisini gülmece kahramanından daha üstün hisseder, bir rahatlama duyar bu durum hoşuna gider ve güler (Özünü 1999: 21).

Gülme teorileri arasında en fazla kullanıma ve yaygınlığa sahip teorilerin başında gelen üstünlük teorisinin geçmişi, Platon ve Aristoteles gibi düşünörlere kadar götürölmektedir. Üstünlük teorisi gülmeyi, “bir kişinin diğler insanlar üzerindeki üstünlük duygularının bir ifadesi” olarak açıklamaktadır. Konuyla ilgili tespitler yapan ve görüş bildiren Platon, gülünç kişilerin kendisini olduğundan daha akıllı, daha erdemli sanan kişiler olduğunu söyleyerek böyle tiplere gülenlerin duygularına da işaret etmiş olmaktadır (Morreal 1997: 8).

Kendisini olduğundan farklı gören birisine gülen bir kişi, onun düşmüş olduğu duruma düşmediğı, kendisinin ondan daha uyanık olduğunu düşündüğü için üstün olma duygularına kapılacaktır. Böyle bir durumda da gülmenin merkezinde üstün olma duygusu hâkim olacaktır. Platon ve Aristoteles'in gülmeye yaklaşımları büyük oranda benzerdir. Platon gibi Aristoteles de gülmeyi alayın bir türü olarak nitelendirir ve nükteyi “adam edilmiş küstahlık” olarak görür (Morreal, 1997: 9).

Üstünlük kuramının temellerini atan Platon ve Aristoteles'ten sonra pek çok kişi, bu yaklaşımı ele almış ve çeşitli yorumlar yaparak kuramı zenginleştirmiştir. Üstünlük kuramının özünü, insanın kendisini başkalarıyla mukayese etmesi oluşturmaktadır. Toplum içinde bireylerin çeşitli sebeplerle bir araya gelmeleri, birbirleriyle etkileşime girmeleri söz konusudur. Bu teoriye göre gülen birisi, kendi durumunu diğlerleriyle karşılaştırdığında kendini üstün görmektedir. Diğler insanlarda bulunan kötü durumlar veya küçültücü şartlar kendisinde yoktur; çünkü o diğlerlerinden daha güçlüdür ve şanslıdır. Kendine gülen bir kişi için de açıklama yapan üstünlük teorisi, insanda gülen benlikten başka ayrı bir benliğin olduğunu, insanın bu ikinci benliğe güldüğünü ileri sürmüştür (Türkmen 1999: 24). Kişi kendisini sanki bir başkasıymış gibi görmektedir. Başkasına gülerken, kendimiz gülünç duruma düşmediğimiz için seviniriz. Bazen de daha önceki durumumuzdan daha iyi olduğumuz duygusuyla güleriz (Türkmen 1996: 649).

Büyük Kaptanlar

Bir türlü milletvekili olmayan Hanıgaz, sonunda köyünü muhtar olmayı başarır. Ancak köylülerle anlaşamaz ve istifa eder. Arkadaşları: “Hoca, derler, bir köyü bile idare edemedin, nasıl milletvekili olacaksın da memleketi idare edeceksin? Hoca, bir kahkaha atar ve : “Arkadaş, der, büyük kaptanlar küçük tekneleri idare edemezler” (Saygılı 1994: 25).

Yukarıdaki fıkrada Hanıgaz adlı fıkra tipi muhtar olmayı başardıktan sonra köylülerin işleriyle baş edemez ve onlarla anlaşmazlık içine düşer. Köylüler bu olay karşısında

hocanın üstüne gidip onu küçük düşürmek isterler ancak hoca keskin zekâsı ile taşı gedğine koymayı başarıp köylülere üstün gelir. Bu üstün gelme durumunu gösteren fıkranın son cümlesi gülmeye neden olan asıl bölümdür.

Atını Vuracağım

Fatsa'dan Terme'ye eşya yüklü atıyla giden İdris, gece konaklamak için, Ünye'deki hana uğrar. Atını yerleştirdikten sonra istirahata çekilir.

Sabah erkenden yola çıkmak için kalkan İdris, atlar arasında kendi atını bulamaz.

Bunun üzerine içerdeki adamların yanına gidip tabancasını havaya ateşleyerek:

"Herkes atını alsın, ben atımı vuracağım." der.

Adamlar panik içinde atlarını alarak dışarıya çıkarlar.

Ortada tek başına kalan atını alarak yola koyulan İdris, adamlara dönerek:

"Haydi hoşça kalın" der (Altunel 1990: 533).

Bu fıkra bir fıkraya tipi olan Fatsalı İdris yolculuk esnasında Ünye'de konaklamak için bir hana uğrar. Sabah uyandığında yola çıkmak için atını almaya giden Fatsalı İdris atların kalabalık olmasından ötürü kendi atını bulamaz. Bu durum karşısında kurnaz bir plan yapan fıkraya tipimiz, tabancası ile havaya ateş edip herkesin dikkatini üzerine çektikten sonra insanlara herkesin kendi atını almasını çünkü kendi atını vuracağını söyler. İnsanlar bu durum üzerine panikleyerek atlarını alıp dışarı çıkarlar. Fatsalı İdris son kalan atın kendisine ait olduğunu bildiği için atı alıp oradan uzaklaşır ve insanlarla âdeta alay edercesine "haydi hoşça kalın" der. Fıkra tipimiz Fatsalı İdris, aleyhine olan bir durumu zekâsını kullanarak lehine çevirmeyi başarıp insanlara üstün gelmeyi başarıp.

2.2. Uyumsuzluk Teorisi

Gülme teorilerinden bir diğeri ise, Uyumsuzluk Teorisi'dir. Uyumsuzluk teorisine göre gülme; "umulmadık, mantıksız, şöyle ya da böyle uygunsuz olan bir şeye karşı gösterilen zihinsel tepkidir" (Morreal 1997: 24).

Gülme kuramları arasında en çok kabul gören teorilerden biri olan uyumsuzluk teorisi, kişinin beklemediği uyumsuz bir sonuçla karşılaşması; ancak bu uyumsuz sonucun başka bir mantık düzeyinde uyumlu olması veya kişinin karşılaştığı durumların belirli kalıplara göre oluşturduğu dünyasına aykırı olması sonucu güldüğünü varsayar (Usta 2005: 74).

Uyumsuzluk teorisine göre herhangi bir gülmece metniyle karşılaşan dinleyicide ya da okuyucuda olayların nasıl sona ereceğine ilişkin bir beklenti oluşur. Olaylar beklenilenin dışında geliştiği zaman, insanlar bir çeşit şoka uğrarlar. Umulanın tersi gerçekleştiğinde, o sonuç insanların gülmesine neden olur (Özünü 1999: 21).

Uyumsuzluk teorisi, gülmenin daha çok bilişsel yanı ile ilgilidir. Teoriye göre, dünyadaki nesnelere ve bu nesnelere özellikleri, olaylar vb. arasında bazı kurallar (kalıplar) vardır ve bu kurallar sayesinde insanlar düzenli bir hayatta yaşamaktadırlar. İnsanların beklentilerine uymayan bir durumun ortaya çıkması gülmeye sebebiyet verir. Bu uyumsuzluklar, bazen bir unsurun eksilmesi, bazen sıranın değişmesi, beklenen şeylerin olmayışı şeklinde olabilir. Pascal bunu, "Kişiyi, umduğıyla bulduğı arasındaki şaşırtıcı orantısızlıktan başka hiçbir şey daha fazla güldürmez." şeklinde ifade eder (Morreal 1997: 24-25; Türkmen 2002: 372). Örneğin yolda yürüyen bir adamın düşmesi, gülmeye neden olabilir. Uyumsuzluk teorisine göre burada gülmeye neden olan beklentilerin aksinde gerçekleşen bir harekettir, yani uyumsuzluktur. Yolda yürüyen bir insanın düşmesi, insan

düşüncesini, insanın birikimlerini alt üst eder. Çünkü normal olan, insanın yürümesidir, o insanın düşmesi ise bu olayı gören kişinin tüm tecrübelerini, bilgilerini tersine çevirmekte ve bir uyumsuzluk meydana getirmektedir. Böyle bir uyumsuzluk da gülmeye kaynaklık etmektedir (Şahin 2010: 261).

Bu teorinin kökeninde yine Aristoteles'in düşünceleri vardır. Aristoteles, Rhetoric'de dinleyiciler üzerinde belli bir beklentinin oluşturulup daha sonra onları umulmadık bir şeyle vurmanın konuşmacı için güldürme yollarından birisi olabileceğini ifade ederek bu kurama ait ilk açıklamalardan birisini yapar. Uyumsuzluk kuramı üzerinde çalışan Schopenhauer ve Kant'ın görüşleri de bu kuramın gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır. Schopenhauer, konuyla ilgili olarak "Her durumda gülmenin nedeni, bir kavramla, o kavram ilişkisi içinde düşünülen gerçek nesnelere arasındaki uyumsuzluğun aniden algılanmasıdır ve gülmenin kendisi bu uyumsuzluktan başka bir şey değildir." şeklinde bir değerlendirme yaparak uyumsuzluğu algılamanın ani olması gerektiğini vurgular (Morreall 1997: 28).

Uyumsuzluk kuramının genel bir gülme kuramı olmadığını düşünen James Beattie, uyumsuzluktan faydalanarak oluşturduğu kuramında gülmeyi "duygusal gülme" ve "hayvansal gülme" olmak üzere iki grupta değerlendirir. Beattie, duygusal gülmede uyarıcının "uyumsuzluk" olduğunu, gülmenin de "aynı bütünde birleşmiş uyumsuz şeylerin görünüşünden" yükseldiğini iddia eder. Başka bir ifade ile Beattie'ye göre mizahi gülmeye "karışık bir nesne ya da bütün içinde birleşmiş olan ve aklın da bunun farkına vardığı iki ya da daha fazla uyumsuz, uygunsuz ya da bağdaşmaz kısımlar ya da koşullar" neden olur. Beattie, hayvansal gülmeyi de ayrıca değerlendirerek bu gülmenin uyumsuzlukla ilgisinin olmadığını söyler. Ona göre hayvansal gülmede sadece duygulardan ve düşüncelerden kaynaklanan bir durum yoktur, maddesel nedenler de vardır, hatta bunlar daha baskındır (Morreall, 1997: 28-29; Türkmen, 1999: 30-31).

Uyumsuzlukların gülme nedeni olduğunu söyleyenlerin yanı sıra, tüm uyumsuzlukların gülmeye neden olmayacağını belirtenler de olmuştur. Mesela, her uyumsuzluğun gülmeye neden olmayacağını öne süren James Beattie, bazı uyumsuzlukların korku, acıma, öfke gibi duygulara yol açabileceğini, böyle duyguların da gülmeyi doğurmayacağını belirtir (Morreall, 1997: 30). Sonuçta uyumsuzluk kuramı da gülmenin bir kısmını açıklamakta ve tam anlamıyla gülmenin sebeplerini karşılayamamaktadır.

Çekirge

Meletliler tarlaya tuz eker. Beklerler ki bitsin, yeşersin. Ama bir şey çıkmaz. "Sebebi ne ola ki?" diye düşünürler.

Sonunda:

"Herhalde çekirgeler yedi." derler.

Herkes silahını alıp çekirge avına çıkar. Ali arkadaşıyla tarlasında çekirge ararken bir çekirge sıçrayıp altına konar. Ali:

"Ses çıkarırsam çekirge korkar, kaçır." diye düşünerek ıslıkla arkadaşını uyarır.

Parmağıyla işaret ederek alnını gösterir.

Arkadaşı tüfeğini doğrultup çekirgeyi vurur. Tabi Ali'yi de.

Ardından da:

"Ali öldü ama çekirgeyi de hakladım." der.

(Anonim,renkahenkim.azbuz.com/blog/yazi/oku/5000000008529861/KARADENIZ-BOLGESINDEN-BIR-FIKRA-TIPI-MELETTLI, sy.) (22.12.2016)

Yukarıdaki fıkrada Meletli Ali fıkrası tipi trajik bir olay sonucu ölmektedir. Fıkırada bitip yeşermesi için tarlaya tuz eken Meletliler umdukları gibi bir sonuç elde edemezler. Tuzun yetişmemesinin sebebi olarak çekirgelerin saldırısını düşünürler. Bu ihtimal üzerine ahali çekirge avına çıkmaya karar verir. Meletli Ali bu av esnasında alnına konan çekirgeyi ürktüp kaçırmadan arkadaşına haber vermek maksadıyla ıslık çalar. ıslığı duyan arkadaş Meletli Ali'nin işareti üzerine tüfeğini çekip çekirgeye ateş eder. Ancak bunun sonucunda çekirge gibi Ali de ölür. Ali'nin arkadaşının cevabı uyumsuzluk kuramının göstergelerinden biri olmaktadır. Normal durumda arkadaşını vurup öldüren bir insan büyük bir acı ve üzüntü duymalıyken Meletli Ali'nin arkadaş "Ali öldü ama çekirgeyi de hakladım." diyerek uyumsuz bir durum sonucunda kendine güldürmeyi başarmıştır.

Vuracağım Seni

İbiş Mehmet, çok fakir olduğu için devamlı olarak yağlaş (mıhlama ve kuymak da denir; mısır unu, su, peynir ve tereyağıyla yapılır) yemeği yemektedir. Günlerden bir gün Vona'da işi çıkıp kasabaya iner.

"Nihayet başka bir yemek yiyeceğim." diye de sevinmektedir.

Hemen lokantaya koşar. Garson:

"Ne istiyorsunuz?" diye sorar.

İbiş:

"Ne olursa olsun getir." der.

Bir süre sonra garson elinde bir tabakla döner. Tabak İbiş'in önüne koyar.

İbiş bir de ne görsün tabaktaki yağlaş değil mi? Taze olduğu için de fokur fokur fokurdamakta.

İbiş bu işe çok sinirlenir. Yağlaş fokurdadıkça korktuğunu sanan İbiş silahını çeker:

"İster kork, ister titre, vuracam seni." diyerek basar tetiğe (Baş 1977: 4).

Bu fıkrada İbiş Mehmet fakir olduğu için sürekli aynı yemeği yemek zorunda kalan bir tiptir. Bir gün yeni bir iş için kasabaya giden İbiş Mehmet bu kez farklı bir yemek yiyeceğini düşünerek sevinmektedir. Lokantaya girdikten sonra "Ne istiyorsunuz?" diye soran garsona "Ne olursa olsun getir." diyen İbiş Mehmet bir süre bekledikten sonra getirilen yemeğin sürekli yediği "yağlaş" olduğunu görünce oldukça sinirlenir. Böylesi bir sinir sonucunda İbiş Mehmet'in verdiği beklenmedik tepki uyumsuzluk kuramıyla açıklanabilir. Yemeği kişileştirip onun fokurdamasını korkmasına dalalet gösteren İbiş Mehmet silahını çekerek yemeğe ateş eder ve bu durum gülmeye sebebiyet verir.

2.3. Psikoanalitik Teori

Gülmenin fizyolojik boyutu üzerinde yoğunlaşan psikoanalitik kuram, rahatlama teorisi olarak da bilinmektedir. Bastırılmış ve biriktirilmiş enerjinin aniden ortaya çıkması ile gülmenin gerçekleştiği fikrini savunan bu kuram, gülmenin rahatlatıcı etkisini ön plana çıkarmaktadır (Türkmen 2002: 373; Eker 2003: 75-76). Sosyal hayattaki pek çok kısıtlayıcı, yasaklayıcı tutum, insan üzerinde ister istemez baskı oluşturmakta ve bu baskıda belli ölçüde enerji birikimine sebep olmaktadır. Cinsellikle ilgili yasaklar, günlük hayatta bireylerin istemeseler de yapmak zorunda oldukları davranışlar, uymak zorunda kaldıkları

kurallar vb. daha pek çok husus insanda tepkiyi ifade eden bir enerji birikimine yol açmaktadır. Uygun şartların oluşması neticesinde ortaya çıkan bu enerji de gülme sonucunu doğurmaktadır (Morreall 1997: 34).

İlk defa Descartes tarafından 1649 yılında tarif edilen psikoanalitik kurama göre, gülme, bir kötülüğe karşı kayıtsız olduğumuzda veya ondan bize zarar gelmeyeceğini anladığımızda meydana gelen sevinçtir. Descartes'e göre, beklenmeyen bir şeyden kaynaklan şaşırma da “gülme”de rol oynayabilir. İstirap verici ve tehlikeli bir şeyin ortadan kalkmasının ifadesi, “gülme”dir. Gülmenin gelişmesi, aniden ve zevk veren değerlerin normal düşünce sistemini kesmesidir. Bu durumda kontrol altında tutulan düşünceden ve onun tansiyonundan kurtulma söz konusudur (Türkmen 1999: 31).

Bu kurama göre, “Herhangi bir yasadık, bir kişinin, ne yasaklanmışsa onu yapma arzusunun artmasına neden olur ve bu hedefine ulaşamamış arzu, kendisini açığa çıkarılmamış sinirsel enerji olarak gösterebilir” Gülme ise, bu sinirsel enerjinin ortaya çıkışı olarak tanımlanır (Morreall 1997: 32-33).

Psikoanalitik kurama göre her insanda gizli kalmış bir saldırı isteği vardır. Zaman zaman davranışlarında ve konuşmalarında insan bu isteğini açığa çıkarabilir. Bu niteliği gerçeklerle çakışınca da bir terslik doğar ve bu terslik insanları güldürür (Özünü 1999: 21). Bu kuram aynı zamanda rahatlama, kurtulma ve boşalma kuramları grubuna da girer (Ekici 2008: 7).

Psikoanalitik kuramı çalışmalarıyla izah etmeye çalışan Spencer ve Sigmund Freud'un düşünceleri ve tespitleri önemlidir. Spencer, “Gülmenin Psikolojisi Üzerine” adlı çalışmasında “Duygularımızın en azından sinir sistemimiz içinde sinir enerjisi şeklini aldığını ve sinir enerjisi ile devinimsel sinir sistemi arasında yakın bir bağlantı olduğunu” söyleyerek sinirsel enerjinin bedensel hareketlerle ifade edildiğini belirtir. Ayrıca Spencer, gülmeyi buhar borularındaki güvenlik tıpasını açmaya benzeterek bir tıpanın açılması ile borunun içindeki basıncın dışarıya çıkması eylemi ile sinir sistemi içinde oluşan fazla enerjinin açığa çıkmasını benzer durumlar olarak görmüştür. Spencer'in kuramındaki enerji, herhangi bir duygu için ortaya çıkmakta ve aniden gereksiz hale gelerek gülmeyi oluşturmaktadır (Morreall 1997: 41-44).

Şaka yapmanın kaynağı olarak bilinçaltını gösteren Freud, gülmenin de ruhsal enerjinin biriktirilmesi ve bu enerjinin başka bir yerde kullanılması olduğunu iddia eder. Freud'a göre biriktirilen enerji, duyguları bastırmak için kullanılmaktadır, bastırılan duygular da çoğunlukla cinsellik ve düşmanlıkla ilgilidir. Freud, “Şaka yapılan kişi, duygularını bastırmak için kullandığı enerjinin bırakılmasıyla gülmeye başlar; gülen kişinin bu enerji kadar güldüğünü söyleyebiliriz.” diyerek gülmeyi, bastırılmış duygu ve enerjiye bağlamaktadır (Morreall 1997: 46; Türkmen 2002: 374). Bu teori de diğer gülme teorileri gibi gülmeyi her yönüyle açıklığa kavuşturabilecek bir kuram değildir. Bütün gülme durumları bastırılmış duygular veya biriktirilmiş enerjiler sonucunda ortaya çıkmıştır demek tamamıyla doğru bir yaklaşım olamaz. Onun yerine bazı gülme durumlarının biriktirilmiş enerjinin ortaya çıkması olduğunu söylemek daha doğru olacaktır (Çobanoğlu 1999: 139-150; Ekici 2004: 110-113).

Biraz da Cami Dinlensin

Boztepe köyü imamlığına atanan Hanigaz, köylülerin sabah namazına gelmediğini anlayınca, kendisi de boş verir. Köylüler bunu eleştirince de sözün altında kalmaz: “Her gece siz dinleniyorsunuz, bırakın biraz da cami dinlensin” (Çebi 2001: 31).

Bu fıkrada imam olan Hanigaz fıkra tipi sabah namazına gelmeyen köylüye uyararak kendi de sabah namazını kılmaz. Köylüler bu durum üzerine imamı eleştirir. Okuyanda bir

gerginlik yaratan bu durum imamın bitiş sözüyle yerini gerilimden gülmeye bırakarak dinleyici de bir rahatlama hissi uyandırmaktadır.

Kimi Müftü Yapalım?

Tıflı Efendinin Ordu'da müftülük yaptığı yılda, devrin kaymakamı bir gün Tıflı Efendi'yi ziyaret etmiş. Kaymakam, sohbet sırasında:

-“Müftü Efendi, insanı can götürür; ne olur, ne olmaz. Sen ölürsen yerine kimi müftü yapalım?” diye ortaya bir laf atmış.

Tıflı Efendi'nin fetvahanesinin yanında, bugünkü Hamidiye (Hükümet) camiinin aldığı vermez tıynetinde bir imamı varmış. İmam efendi çarşıdan satın aldığı yoğurtların bakraçlarını, meyvelerin sepetlerini dahi sahiplerine iade etmezmiş.

Tıflı Efendi, kaymakamın bu sorusuna cevaben, şöyle karşılık vermiş:

-Bizim Caminin imamını yapınız.

İmamın karakterini, huyunu iyi bilen kaymakam, Tıflı Efendinin bu cevabı karşısında şaşırarak:

-“O imam, hiç müftü olacak adam mıdır?” deyince, Tıflı Efendi, taşı gediğine koymuş:

-Kaymakam Efendi fena mı? Bana rahmet okutur. Çünkü iyi birisini müftü yapsanız, belki benim kusurlarım vardır da, arkamdan lanet okutur. Bu imam efendi ise, beni bu yükten kurtarmış olur, sayenizde (Çebi 2001: 26-27).

Yukarıdaki fıkrada Tıflı Efendi Ordu'da müftülük yapan bir tiptir. Tıflı Efendi'nin ziyaretine gelen kaymakam insan hayatının bir gün son bulacağı gerçeğinden ötürü Tıflı Efendi'ye “Eğer ölürsen yerine kimi müftü yapalım?” der. Bu soru karşısında Tıflı Efendi hiç umulmadık birini önererek hem kaymakamın hem de fikrayı okuyanın üzerinde bir stres, kafa karışıklığı etkisi yaratır. Ancak Tıflı Efendi önerdiği imamı seçmesinin sebebini, ölümünden sonra yerine gelen imamın kendisini aratacağını ve böylece zamanında işlediği kusurların hatırlanmayarak kendisine lanet okunmayacağı şeklinde söyleyerek, akıllılık ettiğini fıkranın sonunda ifade etmiştir.

SONUÇ

Bu bildiride Ordu iline ait fıkralar fıkrâ tiplerine bağlı olarak tespitte çalışıldı daha sonra da bu fıkraların mizah kuramları açısından değerlendirmeleri yapıldı. Ele alınan 199 fıkrâ içerisinde 34 fıkrâ tipi tespit edilmiştir. Bu tiplerden bazıları Saim Sakaoğlu'nun fıkrâ sınıflandırmasında “Sadece yaşadıkları bölgede tanınan tipler” grubuna girerken bazıları ise “Bir bölge halkı ile ilgili olanlar” grubuna girmektedir. Ayrıca bu tipler Dursun Yıldırım'ın fıkrâ sınıflandırmasında “Bölge ve yöre tipleri” sınıfına dâhildirler.

Fıkraların yorumlanmasında kullanılan mizah teorilerinden üstünlük, uyumsuzluk ve psikoanalitik kuramlar ele aldığımız fıkralar üzerinde uygulanmış ve Ordu fıkralarının gülmeye sebebiyet veren bazı yönleri tespit edilmiştir.

KAYNAKÇA

Aça, M. (2008). "Türk Mahalli Fıkra Tiplerine Giresun'dan Bir Örnek: “İssiyin ve Sümes”, Uluslararası Giresun ve Doğu Karadeniz Sosyal Bilimler Sempozyumu, s. 636-646.

- Altunel, İ. (1990). Anadolu Mahalli Fıkra Tipleri Üzerinde Bir Araştırma, (İnceleme ve Metinler), Yayınlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya.
- Anonim, renkahenkim.azbuz.com/blog/yazi/oku/500000008529861/KARADENIZ-BOLGESINDEN-BIR-FIKRA-TIPI-MELETLI, sy.) (22.12.2016)
- Atalay, .B. (1941). Kaşgarlı Mahmud-Divanü Lügat-i Türk, Ankara.
- Baş, İ. (1977). Ordu Folklorundan Örnekler. Ata. Üniv. Edb. Fak. Mez. Tezi, Erzurum.
- Baudelaire, C. (1997). Gülmenin Özü, Çev: İrfan Yalçın, İstanbul: İris Mizah Kültürü.
- Bilge, E. (2008). Cem Yılmaz Anlatıları <Üstünlük Kuramı Bağlamında>, Türkbilig, s. 16-23.
- Cantek, L. (1999). Bastırılanın Kahkaha Olarak Dönüşü, *G.Ü. İletişim Fakültesi Der.*
- Çebi, S. (2001). Ordu'da Nükte ve Fıkralarıyla Yaşayanlar, Ordu: Ordu Çevre Vakfı Kültür Yayınları.
- Çobanoğlu, Ö. (1999). Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Düzgün, D. (2004). Âşık Edebiyatı Bölümü, Türk Halk Edebiyatı El Kitabı, (Editör: M. Öcal Oğuz), Ankara: Grafiker Yayınları.
- Ekici, M. (2004). Halk Bilgisi (Folklor) Derleme ve İnceleme Yöntemleri, Ankara: Geleneksel Yayınları.
- Ekici, M. (2008). Gülme Teorileri ve Nasreddin Hoca Fıkraları. , "21. Yüzyılı Nasrettin Hoca İle Anlamak Uluslararası Sempozyumu", 8-9 Mayıs 2008, Akşehir-Konya.
- Elçin, Ş. (1998). Halk Edebiyatına Giriş, Ankara.
- Erşahin, İ. (2005). Halk Kültürü ve Edebiyatı Sözlüğü, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Freud, S. (1996). Espri Sanatı, (Çev. Erdoğan Alkan), İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.
- Güncüz, D. (2005). Bölge ve Yörelere İlgili Fıkra Tipleri Üzerinde Bir Araştırma, (Rusya'da Çukotyaya: Azerbaycan'da Şeki ve Nehrem: Türkiye'de Karadeniz Fıkrası Örnekleri) Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- Hanç, B. B. (2015). Karacaoğlan Şiirlerine Modern Mizah Teorileri Bağlamında Bir Bakış, *The Journal Of Academic Social Science Studies, International Journal Of Social Science* Doi Number: [Http://Dx.Doi.Org/10.9761/Jasss3041](http://Dx.Doi.Org/10.9761/Jasss3041) Number: 38 , P. 109-119.
- Kılınç, A. (2007). "Üstünlük Kuramı Bağlamında Harp ve Mizah", *Milli Folklor*, 73 (Bahar): 55–60.
- Koestler, A. (1997). Mizah Yaratma Eylemi, Çev: Sevinç ve Özcan Kabakçıoğlu, İstanbul: İris Mizah Kültürü.
- Morreal, J. (1997). Gülmeyi Ciddiye Almak, Çev: Kubilay Aysevener, Şenay Soyer, İstanbul: İris Mizah Kültürü.
- Öngören, F. (1983). Türk Mizahı ve Hicvi. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Öngören, F. (1998). Cumhuriyet'in 75. Yılında Türk Mizahı ve Hicvi, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özcan, Ö. (2002). Türk Edebiyatında Hiciv ve Mizah. İstanbul: İnkılâp Yayınevi.
- Özgül, M. K. (2003). Kandille İskandil, Ankara: Hece Yayınları.
- Özünü, Ü. (1999). Gülmecenin Dilleri, 1. Baskı, Ankara: Doruk Yayınları.
- Paulos, J. A. (1996). Matematik ve Mizah. (Çev: Aliye Kovanlıkaya), İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Sakaoğlu, S. (1989), "Ağınlı Fıkra Tipi İbik Dayı", Fırat Havzası II. Folklor ve Etnografya Sempozyumu Bildirileri, 5-7 Kasım 1987, Elazığ Valiliği, Elazığ, s. 267-277
- Sakaoğlu, S. (1997). "Halk Edebiyatı", TDV İslâm Ansiklopedisi, C. 15, 345-350, İstanbul.
- Sami, Ş. (1996). Kâmus-ı Türkî, İstanbul.
- Sanders, B. (2001). Kahkahanın Zaferi-Yıkıcı Tarih Olarak Gülme, Çev: Kemal Atakay, İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Saygılı, T. (1994). İsmail Hakinaz'dan Yaşanmış Fıkralar, Ordu: Orsev Yayınları.

- Şahin, H. İ. (2010). Bektaşî Fıkraları ve Gülme Teorileri, , *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi/ 55*.
- Türk Ansiklopedisi. (1968). C. 16, Ankara.
- Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi. (1978). İstanbul.
- Türkçe Sözlük, (1998). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Türkmen, F. (1996). Mizahta Üstünlük Teorisi ve Nasreddin Hoca Fıkraları, V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Nasreddin Hoca Seksiyon Bildirileri, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Türkmen, F. (1999). Nasrettin Hoca Latifelerinin Şerhi (Burhaniye Tercümesi) Transkripsiyon, İnceleme, Metin. İzmir.
- Türkmen, F. (2002). “Gülme Teorileri ve Bursa Yöresi Yörük Fıkralarının Analizi”. Bursa Halk Kültürü I. Bursa Halk Kültürü Sempozyumu (4-6 Nisan 2002) Bildiri Kitabı. Cilt 2, Bursa, 367-375.
- Usta, Ç. (2005). Mizah Dillinin Gizemi, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yıldırım, D. (1998). Fıkra Türü, Türk Bitiği, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yıldırım, D. (1999), Türk Edebiyatında Bektaşî Fıkraları, Akçağ Yayınları, Ankara

“SAPLANTILI AŞK” OLGUSUNUN ZARARLARI BAĞLAMINDA CEMİL SÜLEYMAN’IN SİYAH GÖZLER ADLI ROMANINDAKİ PSİKOLOJİK REALİZMİN İZLERİ

*Traces of Psychological Realism in Cemil Süleyman’s Novel of Siyah Gözler Within The
Context Of The Harms of “Obsessive Love”*

MİNE NİHAN DOĞAN

Hacettepe Üniversitesi

Öz: Cemil Süleyman (Alyanakoğlu); *Fecr-i Ati* Dönemi’nin Mehmet Rauf izinden giden bir romancı olması yanı sıra, dönemin ruh doktorlarından. Türk Edebiyatı’nın ilk psikolojik romanı olan *Eylül*’de olduğu gibi Cemil Süleyman da *Siyah Gözler*’de yasak bir aşk hikayesini konu edinerek okuyuculara toplum tarafından lanetlenen saplantılı/yasak aşk olgusunun kötü sonuçları biteceğini vurgulamıştır. Tıpkı Mehmet Rauf gibi Cemil Süleyman da romanlarında realizm ve sürrealizm akımlarının birleşimi olan psikolojik realizmi kullanarak kişi sayısını azaltıp, ruhsal çözümlere önem vermiştir. Yazar, adını genç erkeğin siyah gözlerinden alan romanında; otuzlu yaşlarında bir genç kadınla yirmi iki yaşında genç ve tecrübesiz bir erkeğin yaşadığı yasak aşkı anlatmış ve ilişkilerde yaş farkının “kıskançlık” doğuracağına dikkat çekmiştir. Bunu yaparken sürrealizmin sadece hayalde var olan imgelerinin bireyin akıl sağlığına etkisi üzerinde durmuştur. Bu bildiride Cemil Süleyman’ın *Siyah Gözler* adlı romanı psikolojik realizm açısından değerlendirilecek ve “kıskançlık olgusuna Freudyen bakış açısıyla” bakılarak, kişiler hastalık boyutuna gelen saplantılı aşk olgusu üzerinden tahlil edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Cemil Süleyman, *Siyah Gözler*, Psikolojik Realizm, Saplantılı Aşk

Abstract: Cemil Süleyman (Alyanakoğlu) was a path follower novelist of Mehmed Rauf and also one of the psychiatry doctors in the period of *Fecr-i Ati*. It is like the first psychological novel, written by Mehmet Rauf, called *Eylül*; Cemil Süleyman’s novel of *Siyah Gözler* also included the same forbidden love story. Both writers gave the same message that the forbidden love which is a damned thing, has always an ending with sorrows. Cemil Süleyman also used the literary movement of Psychological Realism like Mehmet Rauf, which was formed by realism and surrealism. Reducing the numbers of the characters in the novel was one of the characteristic quality of Psychological Realism in order to examine the spiritual structure of them. The name of the novel *Siyah Gözler*, comes from the twenty two years old boy’s black eyes. In the novel, the author explained a forbidden love between an unexperienced, twenty two years old boy and a woman in her thirties. By explaining this, he wanted to draw attention to the age difference. Because Cemil Süleyman, defended the idea that the age difference leads “jealousy” between the partners. While doing this, he also stood on the imaginative figures of surrealism and their effects of mental health. In this presentation the novel of *Siyah Gözler* is evaluated from the psychological realism point of view and also Freudian view of “jealousy” so as to evaluate the persons who became like an insane due to obsessive love.

Key words: Cemil Süleyman, *Siyah Gözler*, Psychological Realism, Obsessive Love

GİRİŞ: Psikolojik Realizm (Psikolojik Roman)

Psikolojik realizm, Fransız İhtilali ile başlayan süreçte Romantizmin duygusallığına tepki olarak ortaya çıkan Realizmin bir alt dalıdır. Batıda bireyselleşmeyle başlayan psikolojik roman tanımı yerine kullanılan ve iç gözleme önem veren edebiyat akımıdır.

“Psikolojik roman türünde, vaka örgüsüne yahut olaya değil de kahramanların psikolojik yapılarına önem verilir. Psikolojik romanda olaylar, kahramanların psikolojilerine bağlanır veya kahramanların psikolojik yapılarını aydınlatabildiği ölçüde eserde yer bulur. Psikolojik romanlarda olaylara sebep olan, hazırlayan ve olayların sonucu olan ruhsal durumlar üzerinde yoğunlaşılır” (Çetin, 2004:175).

Psikolojik realizm, realizm ve sürrealizmin zıtlığını birleştiren, kahramanların ruhsal özellikleri üzerine eğilen bir akımdır. Freud’un psikanalizm yöntemini kullanarak yapılan çözümlenmeleriyle, kahramanın duygu ve düşünce yapısını kurgusallaştırarak anlatır. Psikolojik realizmin sürrealist tarafı, kahramanın duygu ve düşünceleriyle kurguladığı gerçekte var olmayan hayaller iken; realist tarafı kahramanın duygu ve düşüncelerinin psikanalitik çözümlemeyle ele alınan kısmıdır. Nurullah Çetin’e göre bilimsel psikoloji uzmanı Paul Bourget, fizyolojik romana karşı 1889’da yayımlanmış olduğu *Le Disciple* romanı ile psikolojik romanı başlatarak natüralist romana karşı ruh romanını kurmuştur (Çetin, 2004: 176).

Realizmin alt başlığı olarak incelenen psikolojik realizm akımında gözler önüne serilmek istenen asıl nokta; kahramanın yaptığı davranışların zeminini oluşturan olayların ne olduğudur. Böylece duruma bilinçaltı, bilinç akışı, iç monolog teknikleri de dahil olur. Bu akımla oluşturulan romanlarda kahraman, kötü bir davranış yaptığında buna sebep olan faktörler tespit edilmeli, sonuç öyle gözden geçirilmelidir.

Faktörler tek tek tespit edildikten sonra, bunların kahramanın bilinçaltına nasıl atıldığı, bilinçaltında ne sıklıkla tekrarlanarak nasıl açığa çıktığı üzerinde durulmalıdır. Bu durumun bilinçaltında yarattığı etki üzerine kahramanın psikolojik durumunda ortaya çıkan paranoya, onu olmayan şeyler düşünmekle, var olmayan insanlar görmekle sınıyabilir. Böylece kahramanın realist ve sürrealist düşünceleri açığa çıkar. Rastlantısal ve düşsel öğelerin varlığı tamamen sürrealist boyutuna dayanmaktadır. Psikolojik realizm biyografi, anı, roman ve mektup türlerinde görülür.

“Psikolojik realizm akımı, bilim için sanat anlayışına uyan bir edebi görüştür. Freud’a göre bu durum, sürrealizmin etkisiyle oluşan ‘bilinçaltının keşfedilmesi’ sırasındaki hayallerden ibarettir. İnsan ruhunun en önemli tabakasının bilinçaltı olduğunu söyleyen Freud’a göre insan kafasında aşamadığı şeyler sebebiyle bilinçten uzaklaşıp bilinçaltına itilir (Karaalioğlu, 1980: 275).

Bilinçaltına itilen ve düşündükçe aklı zor duruma sokan bir takım düşünceler, iç monolog yöntemiyle romanda kendini gösterir.

1. Birbirine Karıştırılan İki Duygu: Aşk ve Saplantı

Romanda, on yıldır aşçısı ve hizmetçisiyle yaşayan dul bir kadının Beykoz çayırlarında gezerken yirmi iki yaşında genç bir erkekle tanışması anlatılırken; yaş farkından doğan yasak aşkın kötü sonuçları ortaya konmaktadır. Paranoya olgusu, romanda orta yaşlı kadının genç erkeğe duyduğu aşkla başlamış; araya rakiplerin girmesiyle kadının erkeğe duyduğu üstün “aşk” duygusu kıskançlıkla beraber “saplantı” halini almıştır. Artık saplantılı bir aşık olan orta yaşlı kadın, genç erkeğin kendi yaşıtı kızlarla olmasından

korkmaya başlamış bu durum onun yer yer halüsinasyonlar görmesine ve kabus gördüğü uykularından uyandığı geceler uyuyamamasına neden olmuştur. “Kıskançlık bazen ölümlere bile sonuçlanabilmekte; eşler arasında cinayetlere ve ağır yaralamalara yol açabilmektedir” (Buunk ve Bringle, 1987: 124). “Kıskançlık esas olarak eşine odaklıdır ve bazen eşi ya da başkalarına zarar verebilir veya gerçekten öldürebilir” (Erben, 2008: 19). Romandaki kadın, genç erkeğin kendini aldattığını düşünerek erkeğin kendini aldattığına dair kanıtlar arar ve bir gün daha fazla dayanamayıp erkeği boğarak öldürür.

Aşk, psikanalitik roman çözümlemelerinde sıkça karşılaşılan bir duygudur. Aşkın kutsallığı, yüceliği ve roman sonunda aşkın ölümlere neden olabilmesi ise romantik edebiyatın konusudur. Oysa aşkın kişinin psikolojisinde bıraktığı iz, kişiye kurdukları hayaller, kişinin ruh sağlığına etkisi veya hastalığa sebep olması üzerine derinlemesine düşünülürse psikanalizin verilerinden yararlanmak gerekmektedir.

“Başlangıçtan itibaren gelişim evresi incelendiğinde libido önce oterotik durumdadır, ikinci evrede karşı cinsteki anne ve babaya yönelir, ergenlik çağında ise kendine dışarıda bir cinsel nesne bulma arayışına girer. Bu cinsel nesnenin bulunmasıyla hissedilen duyguya ‘aşk’ adı verilir. Aşk, duygusunun psikanalizde mühim bir yere sahip olmasının bir nedeni de, kişinin kişilik ve zihinsel yapısını kavramada katkıda bulunuyor oluşudur” (Ergün, 2011:128).

Aşk, iki kişi arasında karşılıklı ya da karşılıksız şekilde gelişebilen koşullu ya da koşulsuz olarak ilerleyebilen bir duygudur. Aşkın normal bir duygu olmaktan çıkması onu anormal davranış örneği olarak “saplantılı aşk” a çevirdiği durumlarda aşkın yanı sıra başka bir duygu daha belirlemeye başlar: “kıskançlık”... Freud’a göre kıskançlık kaçınılmaz ve evrenseldir. Kimsenin kıskançlıktan kurtulamayacağını, çünkü kıskançlığın köklerinin herkesin geçirdiği acı verici çocukluk yaşantılarında gizli olduğunu söyler. Yetişkinlikte yaşanan kıskançlıkları ise çocukluk dönemi travmalarının yeniden canlanması olarak değerlendirmektedir.

“Freud’a göre kıskançlığın kaynaklarından birisi, aşık olduğumuz birini kaybetme düşüncesinin verdiği üzüntüdür” (Pines, 1998: 50). Romandaki kadının; genç erkeğe duyduğu aşk, erkeğin etrafında olduğunu düşündüğü genç kızlardan sonra yerini kıskançlığa bırakmış ve kadını, kaybetme korkusu sarmıştır. Onun kıskançlığı, zihninde oluşturduğu boş bir yanılsama değildir. Erkeğin şüphelendiği ve gördüğü hareketlerinden yaptığı çıkarımlardır. Zamanla bu kıskançlık, gerçek olmayan olayları zihninde canlandırmasına dönüşerek kadını delirme aşamasına itmiştir. “Freud’a göre gerçekte var olmayan sebeplerden ötürü sevgiliye duyulan kıskançlık, ‘Sanrısız Kıskançlık’ olarak adlandırılır. Kökeninde bir tür aldatmaya ilişkin bastırılmış dürtüler yatan bu çeşit kıskançlık bir paranoyadır” (Mathes, 1992: 67). Günümüzde psikoloji alanında paranoya bir “hastalık” olmaktan çıkmış, “sanrılı ya da hezeyanlı bozukluklar” adı altında incelenmeye başlanmıştır.

2. Psikolojik Realizm Örneği Olarak Siyah Gözler

Edebi eser incelemesinde, kahramanların ruh tahlillerini doğru yapmak için Psikoloji biliminden yararlanır. Gerek psikanalizin unsurları, gerekse psikolojik realizm akımının verileriyle uygulanır.

Siyah Gözler, ismini genç erkeğin çekici ve derin gözlerinden alan bir roman olarak Cemil Süleyman’ın ruh tahlilleri yaptığı 1911 yılında yazılmış olan romanıdır. Tarzı Mehmed Rauf’a benzetilse de, Aşk-ı Memnu’yu tam sekiz defa okuduğunu söyleyen Cemil Süleyman’ın yazılarında örtük biçimde Halid Ziya etkisi de bulunmaktadır.

Eser, romantik öğeler içerse de genel itibariyle Psikolojik Realizm akımı çerçevesinde incelenmeye uygundur. Romanda dikkati çeken unsur, kişi sayısının az olmasına rağmen sadece başkişinin duygularının derinliklerine inilmesidir. İsimlere yer verilmeden, “ben, o” gibi zamirlerle belirtilen iki kişiden biri kadın, diğeri de delikanlıdır. Bunun dışında kalanlar ise, kadının konağında çalışan hizmetçi ve aşçıdır. Psikolojilerine değinilmeyen hizmetçi, aşçı ve genç erkek, romanda sadece yaptıklarıyla orta yaşlı kadında hissettirdiği duygular sayesinde varolur.

Bu çalışmada roman, alt başlıklar halinde Psikolojik Realizm kuralları açısından örneklenerek incelenecektir.

2.1. Romanda Kişi Sayısının Az Olması

Cemil Süleyman, Siyah Gözler romanında Mehmet Rauf’un Eylül adlı psikolojik romanından esinlenmiş ve şahıs kadrosunun kalabalık olmaması yönüyle ona benzeyen bir psikolojik roman kaleme almıştır.

“Psikoloji, bir edebi eser incelemesi yapılırken yararlanılan bilim dallarından biridir. Edebiyat psikolojisi ise; edebiyat, edebiyat bilimi, psikoloji ve psikanaliz dördlüsünün arasında yeşermiş, en genç bilim alanlarından biridir. İki yönlü bir kurgusu vardır: Birincisi edebiyatın ve edebiyat bilimcisinin kendi alanıyla ilgili müphemlikleri gidermek, yaklaştığı meseleleri daha derinden ve net biçimde görmek için psikoloji ve psikanalize gitmesi, ondan yararlanma olanakları araması; ikincisi ise, aynı niyet ve amaçla psikoloji ve psikanaliz bilimlerinin edebiyat, edebiyatçı ve edebi esere yönelmesi” (Emre, 2006:475).

Romanın başkişisi on yıldır yalnız olan otuz yaşındaki dul kadın, her gün çayıra giderek gezinir. Bu gezintilerinin birinde, tesadüfen yirmi iki yaşındaki genç oğlanla karşılaşır. Bu tesadüfi karşılaşma, romandaki romantik öğelerden biridir ancak karşılaşmanın roman kişileri üzerinde bıraktığı izlerin derinlemesine anlatılmasından dolayı romanın tamamen romantizme uygun yazıldığını göstermez.

Psikolojik romanlarda, kişi sayısının az tutulmasının sebebi, kişilerin psikolojik çözümlemelerine ağırlık vermektir. Burada iki kişi ön plana çıkarılmış ama romanın başkişisi olan orta yaşlı kadının hayalleri ve düşünceleri üzerine çözümlemeler yapılmıştır. Bütün olaylar kadının gördüğü açıdan okuyucuya aktarılır. Cemil Süleyman’ın bir ruh doktoru olması, onun bireyleri iyi tahlil edebilmesine yaramış; böylece realist biçimde okuyucuya olayları yaşatıyormuş gibi bir tablo çizdirmiştir.

Romana adını veren siyah gözler, oğlanın aklından geçenlerin aldatıcı birer göstergesidir. Peçesi olan kadına bakan genç erkeğin siyah gözleri, kadının ilk bakışta dikkatini çekse de irkilmesine neden olur. Bu durumun anlatıldığı ve aşkın başlangıcı sayılan mekanın anlatılması, realist bir tasviridir. Ayrıca romanın ilerleyen kısımlarında, çayıra birbirlerine gizlice mektup verdikleri zamanlarda tasvir edilen mekanlar da realist boyutuyla yansıtılır. Bunu yaparken yazar Cemil Süleyman, mekanı olduğu gibi aktarmaktan çok kişiler üzerindeki psikolojik etkisine de değinir:

“Dışarıda sakın ve ruyavi bir gece vardı. Aşağıda, ağaçların arasında, denizin gümüşlü sathı görünüyor; karşı sevhilin zill-ı sukutu üzerinde bir cihan-ı esatirin cenah-ı rüyası açılıyordu. Genç kadın beyninde latif bir uyusuklukla, bu sakın ve mehtaplı gecenin a’mak-ı şiir ü hülyasında mevcudiyeti katre katre eriyerek, yüksek semaların ziyadar ufuklarında dolaşıyordu. Sonra, nazarları, karşı tepelerin mübhemiyet-i menazırına dalarak, ormanların zill-ı esrarında

kayboluyor; gözünün önünde ebedi ve siyah bir uçurumun baş döndüren derinlikleri açılıyordu” (Alyanakoğlu, 1997: 60).

2.2. Ruhsal Çözümlemede Olaylara “Determinist” Bakış Açısıyla Yaklaşma

Romanda bir diğer realist unsur ise olayların aynı şartlar altında aynı nedenlerin aynı sonuçları doğuracağını anlatan “determinist” felsefeye dayanmasıdır. Orta yaşlı kadın, her karşılaştıklarında bin bir zahmetle kimsenin görmemesi için uğraşıp kendisine mektup veren genç aşığın aşk teklifini kabul edip etmeme konusunda tereddüt eder. Bu tereddütleri, onun sonuçları en başından nedenleriyle değerlendirmesinden kaynaklanmaktadır.

Kendisini yaşlı gördüğü için genç bir erkeğin bir süre sonra kendisi gibi gençlere bakacağını, kendisini cinsel istekler için kullanıp atacağını düşünmektedir. Romanın sonunda, ilk başlarda korkarak da olsa aşk yaşayıp bağlandığı genç aşığın başka kızlarla olduğunu düşünerek onu öldürür. Kıskançlığın sonunun ölümle bitebileceği mesajı verilmektedir.

2.3. İç Monolog Tekniğinin Kullanılması

Psikolojik realist romanlarda iç monolog yöntemi kullanılarak, okuyucu kahramanın iç dünyasıyla karşı karşıya getirilir (Tekin, 2003: 264). Siyah Gözler romanındaki orta yaşlı kadın, genç erkekle cinsel birliktelik yaşadktan sonra erkeğin kendisine aşık olduğunu düşünür ve ona daha çok bağlanmaya başlar. Ancak bu durum zamanla kadının kendi kendine konuşarak şüpheye düşmesine, aklına aldatıldığını getirmesine neden olur. Bir gün genci, siyah çarşafı bir kızla vapurdan inerken görür ve eve geldiğinde genç oğlana o kızın kim olduğunu sorar. Amcasının kızı olduğunu söyleyen erkeğe inanmayan orta yaşlı kadına göre, bir kadın yanında bir erkek olmadan İstanbul’a gelemez; bu nedenle akrabası değildir:

“... Yarabbi, bu genç kız kim olabilirdi?... Onun ailesinden kimseyi tanııyordu. Kimbilir, belki de böyle bir şeydi. Fakat niçin ayrılmışlardı?.. Çayıra gitmek için henüz vakit de pek erkendi. Bunu, ona sorduğu zaman, ibtida kızarak, tereddüt ederek:

- Hangi kız?... demişti.

- Sonra, guya infial ederek izah etmişti:

- Ha, amcamın kızı... İstanbul’dan gelirken tesadüf ettim de...

Fakat yalan olduğu ne kadar aşıkardı. Bir genç kızın, yalnız başına İstanbul’da ne işi olabilirdi?... Bunu, ona söylemek istedi. Fakat birdenbire yalanın meydana çıkıvermesinden korkarak inanmış göründü. Lakin bu ne zamana kadar devam edebilirdi?” (Alyanakoğlu, 1997: 75).

Romanda kullanılan iç monolog tekniği, bunalmış bir ruhun kendisiyle dertleşmesidir adeta. Kadını cümlelerinden çaresizliği ve çelişkileri anlaşılmalıdır.

2.4. Günlük Hayatın İçinden Seçilen Kahramanların Duygu ve Düşüncelerine Yer Verme

Romanda bir diğer realist unsur ise, romandaki olayların günlük hayatta herkesin başına gelebilecek durumlardan seçilmesidir. Orta yaşlı kadının genç erkekle karşılaştığından beri erkeğin söylediklerinin aklını karıştırması, aslında dönemin Osmanlı toplumuna karşı bir tavır sergilemekten korkmasından kaynaklanır. Bu açıdan bakılırsa, Fecr-i Ati dönemi

Osmanlı Müslüman toplumunda orta yaşlı bir kadının genç bir erkekle ilişki yaşaması ayıp kabul edilen, toplumun sosyal sorunlarından sadece bir tanesidir:

“ Eve geldiği zaman, başı dönüyordu. Yarabbi, ona birdenbire böyle ne olmuştu?.. Yoksa yavaş yavaş mağlubiyet devreleri başlıyor muydu? O anda zihnine geliveren bu sual; kalbinde azim bir endişe uyandırarak, bir müddet onu düşündürdü. Eliyle heyecanını teskine çalışarak, kendi kendine:

-‘Yoksa seviyor muyum?’.. dedi.

Fakat bu, bir çılgınlıktan başka bir şey değildi. Henüz bir diğerinin felaket zehriyle sızlarken... Birden, bir isyan-ı efkarla:

-‘Hayır’. Dedi.’ Asla...’

Fakat niçin kalbi çarpıyordu?.. Bütün gece uyuyamadı; hep bunu düşündü. Sonra, asabına bir gerginlik veren bir ta’b-ı dimağ ile kırgın, yatağına girdi. Artık hiçbir şeyi düşünmeyecekti...” (Alyanakoğlu, 1997:15).

Realist eserlerin kahramanlarını sıradan kişilerden seçmesi, herkesin başına gelebilecek olayları konu edinmesinden gelir. Böylece okuyucu, hem bir zamanın olaylarına tanıklık edecek hem de o zamanda yaşayan gerçek ya da gerçeğe yakın kişilerin yaşantılarını hissedecek ve ders çıkarabilecektir. Siyah Gözler romanında kişiler, günlük hayatta karşılaşılabilir kişilerdir. İsimlerinin olmaması konunun evrenselliğini gözler önüne serer. Bu nedenle kişiler sadece yaşlarıyla tasvir edilmişlerdir. Yaşların baskın bir şekilde söylenmesi, aynı zamanda genç erkek orta yaşlı kadın ilişkisinin yanlışlığına ve toplumca kabul görmemesine yapılan bir vurgudur.

2.5. Kahramanın Bir Ruhsal Durumu Üzerine Yoğunlaşılması

Psikolojik realist eserlerde kahramanın ruhsal ve düşünsel yapısı üzerine inceleme yapılırken özellikle bir ruhsal durumu üzerinde yoğunlaşılır. Bu durumun sebep olduğu alt yapı araştırılır. Siyah Gözler romanındaki ruhsal durum, “kıskançlık”tır. Romanda incelenen kıskançlık patolojik kıskançlık olarak özgüven eksikliğine dayanan Othello Sendromu’dur. Bu tür bir rahatsızlıkta hasta, eşinin gerçek olmadığı halde sadakatsiz olduğuna inanır ve onun kendini aldattığını ortaya çıkarmak için daima bir kanıt arar. Aldatmayı önlemek için ise eşinin yaşamını kısıtlar. Bu kısıtlama bazen hayattan koparmaya kadar gidebilir. “*Othello Sendrom; boşanmış kişilerde, amdde kullanım öyküsü olanlarda, dini nedenlerle evlenmeyenlerde daha sık görülmektedir*” (Erben,2008: 11) ancak roman kişinin daha önce evli olup olmadığına dair hiçbir somut bilgi bulunmamaktadır. Sendrom daha çok aldatılmış insanlarda görülmektedir. Siyah Gözler romanında kadın, genç erkekten haber alamadığı sıralarda onu bi gün vapurdan başka bir kızla inerken görür. Erkek bu genç kızın akrabası olduğunu söylese de, kadın içten içe aldatıldığını çünkü yirmi iki yaşındaki erkeğin yanına otuz yaşında olduğu için yakışmadığını düşünmektedir.

“Sonra, henüz yirmi yaşında bir gencin zevcesi olmak.(...)Sonra herkes ne derdi? Bunu düşündükçe, asabından soğuk bir şeyler akıp geçiyor; kendini onunla yan yana görenlerin müstehzi kahaahalarını işitiyordu. Sonra, onunla münasebetini gözünün önüne getirerek hayatın otuz senelik cidal-i daimisi arasında cildi yıpranmış, renginin taraveti zail olmuş bir kadınla, henüz hayata ilk adımını atan taze ve bakir bir çocuk simasının tezd-ı imtizacını düşünüyordu. Ona: Oğlum mu diyecekti?... Fakat bu, bir çılgınlıktan başka bir şey değildi” (Alyanakoğlu, 1997: 49).

Kıskançlığın nedenleri ve sonuçları üzerinde ayrıntılı olarak durulur. Fazla kıskançlığın kişiyi karşısındakini öldürmeye kadar götürebileceği gösterilir. Bu konu, toplumdaki diğer bireylere örnek teşkil etmesi için seçilmiş ve “kıskançlık” teması etrafında işlenmiştir. Buradan iki sonuç çıkarılabilir. Bireylerin arasında çok yaş farkı varsa sonunda genç olan kişi başka bir gençle olmayı seçecektir. İkinci sonuç ise, fazla kıskançlığın yarattığı paranoyanın kişiye zarar verebileceğidir.

“Bazen en adi bir sebep, onun ufak bir durgunluğu, zihninde, hulyalarını tehdit eden şüpheler uyandırır ve bu, saatlerce devam eden buhranlara vesile olurdu. Hiçbir şey onu teselli edemiyor, ufak bir vehim zihninde büyüyerek, kesb-i ehemmiyet ederek müthiş bir hıyanet şeklini alıyordu” (Alyanakoğlu, 1997: 77).

Kadının yaşça küçük sevgilisine duyduğu kıskançlık, kendine kıskanmakta haklı sebepler buldurmak için sürekli ipuçları aramasıyla gerçekleşir. Burada üzerinde durduğu iki duygu vardır: “Kıskançlık” ve “pişmanlık”. Bu iki duygunun aşırıya kaçması anormal davranışa örnektir. Kadının duyguları ve düşüncelerinin çatışması ekseninde kurgulanan romanda genç erkek konuşmalarıyla var olmaz, sadece yaptıkları ve hissettirdikleriyle kendine yer edinir. Yirmi iki yaşındaki erkeğin kendinden yaşça büyük bir kadınla ilişki yaşaması Oidipus Kompleksi’nden kaynaklanmaktadır. Kısaca çocuklukta erkeğin annesine ilgi duyması ve babasını rakip olarak görüp kıskanması şeklinde tanımlanan kompleks, eş seçiminde de etkili olabilmektedir. “Genç erkekler, sevgili olarak yaşça kendilerinden çok büyük kadınları anneleri yerine koydukları için sevmektedirler” (Özgü,1994: 60).

2.6. Realizm ve Sürrealizmin Bir Arada Kullanılması

Tabiatı olduğu gibi taklit etmeyi amaçlayan realizm ile zıttı olarak düş ve bilinçaltı öğelerine sığınan sürrealizm akımlarının bir arada kullanılma sebebi; kahramanın ruhsal özelliklerini anlatırkenki çelişkilere yer vererek psikolojik realizmi kullanmasıdır.

“1922 tarihli yazısında Freud, normal kıskançlığın bile mantık dışı bir olay sayılması gerektiğini, böyle bir duygunun bilinç denetimi altında olmadığı gibi, dış dünyanın herkesçe paylaşılan gerçekliği içinde yaşanan durumlarla orantısız olduğu görüşünü açıklar. Sevginin kaybı ya da kaybedilme tehlikesi, sevilen kişiye ve bir rakibe karşı duyulan düşmanlık ve kendine saygıyı acıtarak azaltan narsistik darbe kıskançlık duygusunu oluşturan temel öğelerdir” (Geçtan, 1994: 146).

Freud’un 1937’de dediği gibi; “Normal bir davranış genel olarak normallik kavramı gibidir. Hayal ürünü ise bir beklentidir” (Geçtan, 1994: 30). Kıskançlık duygusu bir süre sonra merakın yerini hayale bırakır. Meraklanan insan, hayal kurarak olmayan şeyleri düşünmeye başlar. Bu durum onu yaptığı hatalarla pişmanlığa iter. Siyah Gözler romanındaki orta yaşlı kadın, genç oğlanın siyah gözlerine kapılsa da zamanla onun gençliğinden korkmaya; etrafındaki genç kızları ondan kıskanmaya başlar. Bu süreç, onu anormal davranışlara iterek zihninde hayal kurmasını tetikler. Genci bir gün mektup yazarken görür ve sevdiği bir genç kıza yazdığını düşünür:

“Bir gün onu, çayırda, bir ağacın altında bir mektup okurken gördü. Ve birden zihninde bir şüphe uyanarak:

‘Acaba?..’ dedi.

Acaba ondan mıydı?.. Bu şüphe zihnine girdikten sonra, bir köşeye çekilerek, akşama kadar onu tetkik etti. Lakin o gün, zanlarını teyid edecek

başka hiçbir şeye tesadüf etmemişti. (...) Artık bu, onun için bir meşguliyet olmuştu. Sabahleyin erkenden kalkıyor; bütün o birlikte gezip yürüdükleri yerleri dolaşiyor, ekseriya bir ağacın arkasına saklanarak, tesadüfün bazen bütün hakikatleri ifşa eden tecelliyat-ı şuûnuna intizar ediyordu” (Alyanakoğlu, 1997: 78).

Hissedilen duyguların bu kadar içten ve samimiyetle, hakim bakış açısıyla anlatılması realist bir unsurken; akıldaki düşüncelerin bazılarının hayale kaçması sürrealist bir unsur olarak karşımıza çıkar. Bu nedenle realizm ve sürrealizmin bir arada kullanılmasıyla oluşan psikolojik realizm; romanda orta yaşlı ve on yıldır yalnız olan kadının genç erkeklerle tanışmasından sonra onu hayatının merkezine koymasıyla duygularının değişiminde ortaya çıkar. Duyguların anlatımında realist bakış açısı kullanılırken, kadının genç erkeğin onun dışındaki yaşantısı hakkındaki düşünceleri sürrealizmin bilinçaltındaki gizli psikolojik dünyayı serbest çağrışımla anlatma gayesine dayanır. “Freud’un görüşlerine dayanılarak açılan ve bilinçaltı gerçeğini rüyada olduğu gibi parçaları birbirini tutmaz bir ifade halinde anlatmaya çalışır”(Karaalioğlu, 1980: 273).

Erkeğin kendisinden daha genç bir kızla günün birinde birleşme ihtimalini düşünerek kendini kahreden orta yaşlı kadın, bir süre sonra rüyalarında sarışın bir güzelle sevgilisinin seviştiğini görmeye başlar. Rüyasında gördüğü yetmiyormuş gibi gerçekte de onu gördüğünü sanır:

“... Bunların arasında daima yaşayan bir hayal vardı ki onu, her hatve-i hareketinde, bir gölge gibi takip eder; bir yere giderken, birden bire önüne çıkardı. Fakat yarabbi, bu kez ondan ne istiyordu.. Altın saçlarını dökerek önünden gelip geçiyor, gözlerinin bir işve-i nigahıyla gülümseyerek, ona muzafferiyetinin neşelerini terennüm ediyordu” (Alyanakoğlu, 1997: 87).

Daha sonra, sevdiği erkeğin kendini aldattığına dair sesler duymaya başlayan kadının psikolojisi iyice bozulur. Bu sırada realist tasvirlerle kadının erkeğe olan aşkı anlatılırken bir yandan da sürrealist biçimde aklında gezinen kıskançlık fikirleri alevlenmektedir:

“Bazen bir ses işitiyor ve bu ses ona, aynı cümleyi tekrar ederek: “Sana hıyanet ediyorlar, seni öldürmek istiyorlar...” diyordu (Alyanakoğlu, 1997: 86).

“Şimdi yavaş yavaş gözleri büyüyor; kulağının yanında bir ses, ona hitap eden o mukaddes ses:

‘Öldür..’ diyordu”(Alyanakoğlu, 1997: 89).

Gerçekte var olmayan sesler duyması, kadının gerçekte gerçek dışını çatıştırmasına neden olur. Gerçek dışı olan, aslında bilinçaltından gelendir bu nedenle gerçeklik payı vardır. “Kıskanç kişi, kendisini haklı gösterecek ipuçlarının peşine düşer, başkalarının (ya da kıskanılan kişinin) her türlü davranışına “gerçeğin özünü” kanıtlayan yanlış yorumlar getirir” (Geçtan, 1994:146).

“Anlıyor musun, kıskanıyorum... bir deli gibi, bir çılgın gibi kıskanıyorum... Bu gözleri, beni deli eden, çıldırtan bu güzel gözleri, bu siyah gözleri kıskanıyorum... Onlarda bir başka hissin, bir başka hayalin gölgelerini görmek istemem... Onlarda yalnız ben yaşamak, yalnız ben ölmek isterim...”(Alyanakoğlu, 1997:85).

Gerçeğin özünü araştıran kişi ise, zamanın nasıl geçtiğini anlayamaz hale dönüşür ve zaman onun ekseninde şekillenmeye başlar. Romandaki aşk çıkmazı, genç erkeğin peşine düşen orta yaşlı aşığının zamanın monotonluğunu anlatmak için söylediklerinden hareket

eder: “Sular kararıyor, sema, yavaş yavaş alçalarak, karşı tepelere gecelerin reng-i zılamı dökülüyordu. Oh yarabbi, işte yine gece oluyordu” (Alyanakoğlu, 1997: 82).

Siyah Gözler; yazıldığı dönemin Osmanlı toplumunda çok işlenen yasak aşk temasıyla oluşturulan ve psikolojik çözümleme yoluyla halka yasak aşk yaşamamaları gerektiği dersini veren psikolojik realist bir romandır.

SONUÇ

Yazı hayatına girdiği ilk yıllarda kadını ve aşkı konu edinen romanlar kurgulayan ruh doktoru Cemil Süleyman (Alyanakoğlu), 1911 tarihli Siyah Gözler romanında da bu geleneği bozmamıştır. Döneminde popüler roman olarak algılanan ucuz bir aşk hikayesini konu edindiği düşünülen roman Fecr-i Atı'nın facia türünde yazılan romanları arasında yerini alır. On yıldır yalnız olan, konağında hizmetçisi ve aşçısıyla yaşayan bir kadının sıradan hayatının, bir erkeğin siyah gözleriyle kendisine bakması yüzünden nasıl olumsuz yönde değiştiğini konu edinir. Cemil Süleyman, mesleğinin zihninde bıraktığı anıları roman kişilerinin psikolojik çözümlerinde değerlendirmiş ve onların hislerini okuyucuya yaşıyormuşçasına realist tasvirlerle anlatmıştır.

Roman, romantik öğelerle kurulmuş realist bir bakış açısıyla kaleme alınmıştır. Realist bakış açısı, özellikle Mehmet Rauf'dan esinlenilmiş ve psikolojik tahlillerde kullanılmıştır. Mehmet Rauf'un Eylül romanı gibi, Cemil Süleyman'ın Siyah Gözleri de, psikolojik roman türünün örneklerinden sayılır. İki romanda da kişilerin az olmasının nedeni, ruhsal tahlillerin kolay ortaya konması amaçlıdır. Cemil Süleyman'da romanlarını severek okuduğu bilinen Halid Ziya'nın da etkisi görülmektedir. Siyah Gözler romanı ile sekiz kez ardı ardına okuduğunu söylediği Aşk-ı Memnu romanı arasında “cinsellik odaklı aşk” olgusu ve “kıskançlık” duygusunun kadına verdiği zararlar bağlamında benzerlik kurulmaktadır.

Yasak aşk olgusunu psikolojik realizmle ruh çözümlemesi üzerinden anlatan yazar, kendine hareket noktası olarak soyu koruma olanağını savunan “kıskançlık” içgüdüsünü seçmiş ve normal kıskançlığın aşırı kıskançlığa dönüşürse nelere sebep olabileceği üzerinde durmuştur. Bunu yaparken realist çevre ve mekan tasvirlerinden yararlanmışır. Döneminde rastlanabilecek türden bir yasak aşk hikayesi seçmesi ve bunu genellemeler üzerinden isim vermeden anlatması da psikolojik realizmin bir özelliğidir. Ayrıca, realizm ve sürrealizmin izlerini taşıyan psikolojik realizmin en önemli yönü ruhsal tasvirlerde hastalıklı durumların kullanılmasıdır. Şizofreni, aşırı kıskançlık, obsesif bozukluklar gibi durumlarda bireyin gerçekte olmayan düşüncelere kapılması sürrealist fikirlere yol açar. Böylece hayal ve gerçek bir arada bireyin ruh halinde görülmeye başlar.

Ruhsal tahlil, Cemil Süleyman'ın romanında başkışı olan orta yaşlı kadında vardır sadece. Roman kişilerinin isimleri belli değildir. Genç- yaşlı genellemesi üzerinden toplumun geneline mesaj vermek amaçlanır. Orta yaşlı kadın ile genç erkeğin cinsellik üzerinden duygusuz bir aşk yaşaması, toplum tarafından kabul görmeyecek bir durumdur.

Aşkın yerini, zamanla başka bir rakibin araya girmesiyle veya tehdit durumuna gelmesiyle kıskançlık duygusu almaktadır. Kıskanan aşık, aşkın hissettirdiği mutlulukları tadamaz hale gelen kişidir. Kıskançlığın “paranoya” haline dönüşmesi anormal bir davranış olarak aşkı, “saplantı” haline sokar. Patolojik kıskançlık olarak da bilinen Othello Sendromu, kadının saldırgan davranışlarının ortaya çıkmasına neden olan rahatsızlıktır. Böylece roman kişisi olan kadın üzerinden Cemil Süleyman, 1900'lü yılların kadınlarına ders vermek istemiş ve yasak aşkın yanlışlığının yanı sıra yaş farkından doğabilecek kıskançlıkların saplantılı aşkı beraberinde getireceğini de göstermek istemiştir. Genç erkeğin kendisinden büyük bir kadınla cinsel boyutlu bir birliktelik yaşaması Freud'a göre

Oidipus Kompleksi'nden gelmekte, annesiyle olan bağlarını koparamamaktan kaynaklandığından genç erkek annesine benzeyen olgun bir kadınla birlikte olmaktadır. Yazar, bu durumu gözler önüne sererken inandırıcı ve samimi bir tutum sergilemiş; salt aşk romanı olarak okunmaması gereken, popüler roman olmaktan öte psikanalitik çözümlenmeye ihtiyaç duyan bir roman yazmıştır.

KAYNAKÇA

- AYATA, Y., TONGA, N., (2008). Psikolojik Roman, Romana Yansıyan Yazar ve Türk Edebiyatındaki Bazı Örnekleri Üzerine Bir İnceleme. *İlmi Araştırmalar Dergisi*, S.25,s.7-20.
- ALYANAKOĞLU, Cemil Süleyman (1997). *Siyah Gözler* (Çevrimyazı: Nuri Akbayar). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- BUUNK, B.,& BRINGLE, R.G. (1987). Jealousy in Love Relationships. In D.Perlman &S. Duck (eds.). *Intimate Relationships: Development, Dynamics and Deterioration*. Beverly Hills, CA: Sage, pp.123-147.
- ÇETİŞLİ, İ. (2010). *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- DEMİRTAŞ, H. A. (2004). Yakın İlişkilerde Kıskançlık (Bireysel, İlişkisel ve Durumsal Değişkenler). Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Basılmamış Doktora Tezi).
- EMRE, İ. (2006). *Edebiyat ve Psikoloji*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- ERBEN, G. (2008). Hezeyanlı Bozuklukta Hezeyan Profili ve Bağlantılı Parametreler. Sağlık Bakanlığı Bakırköy Prof. Dr. Mashar Osman Ruh Sağlığı ve Sinir Hastalıkları Eğitim ve Araştırma Hastanesi, 7. Psikiyatri Birimi, Uzmanlık Tezi.
- ERGÜN, N. (2011). Ölü Bir Deniz Romanına Psikanalitik Bir Yaklaşım, *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S.14,s.119-135.
- GEÇTAN, E. (1994). *Psikodinamik Psikiyatri ve Normaldışı Davranışlar*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- KARAALİOĞLU, S. K. (1980). *Edebiyat Akımları*. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitapevleri.
- Mathes, E.W. (1992). *Jealousy: The Psychological Data*. Lanham: University Press of America.
- ÖZGÜ, H. (1994). *Psikoloji Dünyasının Üç Büyükleri, Freud-Adler- Jung*. İstanbul: Mart Yayıncılık.
- PINES, A.M. (1998). *Romantic Jealousy: Causes, Symptoms, Cures*. NY: Routledge.
- TEKİN, M. (2003). *Roman Sanatı*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

JOSEPH CAMPBELL'İN KAHRAMANIN SONSUZ YOLCULUĞU'NA GÖRE KEREM İLE ASLI (SAVE-BUİNZEHRA VARYANTI) HİKÂYESİNİN İNCELENMESİ

Examination of the story of Kerem (Save-Buinzehra Variant) according to Hero's Endless Journey of Joseph Campbell

MİRZA POLAT

Ardahan Üniversitesi

Öz: *Türk anlatı geleneği içinde daha çok anonim halk edebiyatı içine dahil edebileceğimiz halk hikayeleri olduğu toplumun kültür kodlarını da içinde taşır. Bu eserler dilden dile aktarılırken değişir ve gelişir. Bu sayede temel eser üzerinden eş metinler meydana gelir. Bu çalışmada Kerem ile Aslı hikâyesinin İran/Save-Buinzehra varyantı temel metin alınarak Kahramanın Sonsuz Yolculuğu'na göre incelenecektir.*

Türk anlatılarında genel olarak olağanüstü doğum ile dünyaya gelen kahraman bir maceraya çıkmaktadır. Joseph Campbell, bu macera sürecini kahramanın içinde bulunduğu ruhsal gelişime göre "ayrılma-erginlenme-dönüş" evreleri olarak ele almıştır. Bu evreleri tamamlayan kahraman belli bir olgunluğa ulaşarak macerasını tamamlamış olur.

Bu çalışmanın amacı Joseph Campbell'in Kahramanın Sonsuz Yolculuğu adlı eserinden hareketle Kerem ile Aslı Hikâyesindeki Kerem'in karşılaştığı olayları semboller ışığında ortaya çıkararak yorumlamaktır. Bu yorumlama esnasında toplumların kültür kodları olan arketiplere de değinilerek metnin daha anlaşılır hale getirilmesi de amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: *halk hikâyeleri, Kerem ile Aslı, ayrılma, erginlenme, dönüş*

Abstract: *Within the Turkish narrative tradition, the culture codes of the society in which the folk stories we can incorporate into the anonymous folk literature are included. These works change and develop as they are transmitted to the language. Thus, the foundation work on similar texts occur. In this study, the Iran / Save-Buinzehra variant of Kerem and Aslı's story will be examined according to the Hero's Infinite Journey by taking the basic text.*

Turkish heroes come out to the world with an extraordinary birth in general. Joseph Campbell considered this process of adventure as "separation-return-to-the-ear" stages according to the spiritual development of the hero. The hero who completes these stages reaches a certain level and completes the quest.

The purpose of this work is to interpret the events that Kerem and Kerem in the original story confront with the light of the cymbals by exploring the work of Joseph Campbell's Endless Journey of the Hero. During this interpretation, it is also aimed to make the text more understandable by referring to the archetypes of the culture codes of the societies.

Key words: *folk stories, Kerem and Aslı, separation, emotion, return*

GİRİŞ

Türk Edebiyatında destandan romana geçiş dönemi eserleri olarak bilinen halk hikâyeleri çoğunlukla anonim halk edebiyatı alanına dâhil edilmektedir. Nazım ve nesir karışık olarak anlatılan/icra edilen halk hikâyelerinin ilk örneği Dede Korkut Hikâyeleri alınabilir.). “*Türk halk hikâyeleri, zaman seyri ve coğrafya-mekan içinde “ efsane, masal, menkabe, destan vb.” mahsullerle beslenerek dini, tarihi, içtimai hadiselerin potasında iç bünyelerindeki bağlarını muhafaza ederek, milletimizin roman ihtiyacını karşılayan eserlerdir” (Elçin, 2000:444). Âşıklar tarafından icra edilen halk hikâyelerinde âşık, mensur kısma dinleyicileri daha fazla etkilemek amacıyla eklemeler yapabilir. Bu ekleme serbestliği manzum kısımlarda yoktur. Âşıkların bu eklemeleri, zaman içinde hikâyenin çoğalmasına ve farklı olayların hikâyeye dâhil edilmesiyle varyantların ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir.*

Kerem ile Aslı hikâyesinin XVII. Yüzyılda teşekkül ettiği tahmin edilmektedir. Nihat Sami Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi* isimli eserinde; Kerem ile Aslı hikâyesinin kuvvetli bir ihtimalle, Âşık Kerem isimli saz şairinin kendi aşk hayatı için söylediği şiirlerden ortaya çıktığından bahsetmektedir. Hikâyenin varyantlarında olaylar Gence şehrinde başlamakta ve Anadolu’yu da içine alan coğrafyada cereyan etmektedir. Varyantlar arasındaki farklılıklar hikâyedeki olaylardan ziyade kahramanların isimlerinde, vasıflarında ve yer isimlerinde görülmektedir.

İncelemeye çalışacağımız Aslı ile Kerem (Yeni Rivayette) adlı hikâye Arap harfleriyle yazılmış ve tarafımızdan Latin alfabesine aktarılmıştır. Hikâyeyi kitap haline getiren kişi Hamid Ahmedzade Tilimxanlı’dır. Kitabın giriş sayfasında başlık “Aslı- Kerem İran Merkezinde Yaşayan Türk Dillilerin Dilinden” olarak verilmektedir. H.1387 tarihinde Tahran’da bin adet olarak basılan eser, önsöz dâhil 170 sayfadır. Eserin giriş kısmında yazar, hikâyenin bir el yazmasından alınarak gerekli düzenlemelerin yapıp kitap haline getirildiğini belirtmektedir. Ayrıca yazar, hikâyenin, ”Kerem ile Aslı Hikâyesinin Sava-Buinzehra Kolu” olduğunu da aktarmaktadır.

Arketip Kavramı: İnsanoğlunun var olduğu günden günümüze kadar geçen sürede insanın kolektif bilinç dışının yansımaları olan arketipler, farklı dil ve renklerde yaratılan insanı ortak ruh paydasında buluşturur. Arketipler, toplumlar ve kültürler arasında benzerlik gösterebilirler. Dünyanın her yerinde kültürel yapıyı ortaya koyan mitlerden ve bireyin bilinçdışı kaynaklarından beslenirler. İlk insandan bu yana insanoğlunun davranış ve düşünce yapısındaki unsurlara bağlı olarak kendilerine yer edinen arketipler, evrenseldir. Bu bağlamda “*insanın tinsel doğumları için birer hareket kodu olan arketipler; ortak bilinçdışında biriken mitik enerji birikimini şimdileştirme/güncelleme ve derin bilinçdışı akıntılarını arketipsel semboller aracılığıyla bilince taşıma işlevleriyle öne çıkarlar” (Korkmaz, 2012:255).*

Kahraman Arketipi: Sadece bir arketip olmayan kahraman, benliğin başlıca simgesidir. Sözlü ve daha sonraları yazıya aktarılan halk anlatılarında kahraman asıl olandır, anlatılardaki diğer kişiler ise kahramanın tamamlayıcısı konumunda yerlerini alır. Her zaman benliğin kendisini temsil eden kahraman, olay örgüsü içinde her şeyi etkiler ve her şeyden etkilenebilir. Bütün anlatılarda kendisini tamamlamak ve erginlenmek için maceralara atılır ve merkez konumundadır. “*Kahraman, uzun bir süre çocuksuz kalan ve artık yaşlanmış olan soylu bir çiftin, yüce birey tarafından kendilerine verilen bir obje (genellikle elma) sayesinde armağan edilen çocuk olarak dünyaya gelir” (Altınkaynak. 2015:12).* Kahramanın bir mucize ile doğması onun maceraya atılacağına da habercisidir. Nitekim bu sihirli obje (elma) pek çok anlatı ürünlerinde maceraya çağrı motifi olarak ele alınabilir.

Gölge Arketipi: Kişisel bilinçdışının bir ürünü olan gölge, insanın yüzleşmeye çalıştığı ya da yüzleşmekten kaçınarak onu benliğinin derin mahzenlerine atıp kurtulacağını sandığı içgüdüsel davranışlarıdır. Kişinin karanlık yönü ve yüzleşmekten çekindiği bir takım düşünceleri ve tutumlarını içeren gölge, bireyin ancak onunla yüzleşmesi ile başarıya ulaşacağı ruhsal tarafıdır.

Persona Arketipi: Bireyin bulunduğu ortama göre davranma hali olarak tanımlayabileceğimiz persona, bireyin toplum içinden soyutlanmamasını ve toplumla bütünleşmesini sağlar. Birey insanlarla ve toplumla olan ilişkilerinde takmış olduğu maske ile hareket eder. “*Jung bu maske için bir zamanlar Antikçağ aktörlerinin oynadıkları rolü belirtmek için giydikleri maskenin adı olan “persona” sözcüğünü kullanır*” (Fordham, 2008:60). Kişiye bulunduğu ortamın şeklini almada yardımcı olan persona, onun içinde bulunduğu duruma göre daha rahat hareket etmesine olanak sağlar.

Anima/Animus Arketipi: Dişi ve erkek olarak yaratılan insan birbirini tamamlar nitelikte vasıflarla donatılmıştır. Ruhsal ve davranışsal açıdan mükemmelliğe ulaşamayan insanoğlu dişinin ve erkeğin birbirlerini tamamlamaları ile ancak bunu başarabilir. “*Anima arketipi erkek psişenin kadın yönü, animus arketipi ise kadın psişenin erkek yönüdür.*” (Geçtan, 2012:168) Erkeğin sert mizacı kadının nazik davranışları ile birleştiği zaman ancak ideal bir tip olur. Ruhsal açıdan bakıldığında her erkek içinde merhameti ve şefkati barındırır diğer yandan her kadının içinde de savaşçı ve yırtıcı yönleri vardır. Fiziksel açıdan farklı yaratılan insanın ruhsal tarafı, başarabildiği nispette aynıdır.

Yüce Birey: Kahramanın yola çıkış sürecinden başlayarak ideal bir insan olarak dönmesine kadar geçen sürede ona iyiyi ve doğruyu gösteren bir arketiptir. Toplumların doğru taraflarını temsil eden bu arketipin mit, destan ve halk masallarındaki yansımaları bazen bir yaşlı bilge bazen yardımcı bir nesne bazen de doğüstü bir varlık olarak karşımıza çıkar. Jung'un “*yaşlı adam*” olarak tanımladığı bu “*yüce birey*” bir yandan bilgi, idrak, bilgelik, akıllılık ve sezgi diğer yandan da iyi niyet ve yardımseverlik ve ahlaki özellikleri temsil eder ki bunlar onun “*ruhsal*” karakterini yeterince ortaya koyar” (Jung,2013:9). Kahramanın ideal bir kişi olmasında ona yol gösteren yüce birey, zorlukları ve engelleri aşmada ona yardımcı olur. Anlatı geleneğimiz içinde yüce bireyi en iyi şekilde temsil eden karakter Dede Korkut Hikâyelerindeki Dedem Korkut karakteridir.

Aşama: Aşama arketipi, psişenin macera boyunca geçirdiği gelişmeleri ve değişimleri sembolize eden arketiptir. Kahramanın yola çıkış serüveninden başlayarak, erginlenme ve dönüş aşamaları olarak tanımlayabileceğimiz aşama arketipi, kahramanın geçirdiği değişim ve dönüşüm evrelerini yansıtır. Bir yerden başlayarak maceraya atılan kahraman, belirli aşamalardan geçerek geri döner. Kahramanın yaşamış olduğu maceradan erginlenerek geri dönüşü, evrensel manada insanın arzuladığı, kendini ve ruhsal manada dünyasını geliştirme arzusu ile paraleldir.

Hikâyenin Özeti: Tebdili kıyafetle yola çıkan İran Şahı Abbas ve veziri Allahverdi'nin rüzgâra tutularak çobandan yardım almaları - Çoban Ziyad'ın Şah'ın huzuruna varması ve bir süre sonra kızı ile evlenmesi - Gence şehrinin Ziyad Han'a verilmesi - Ziyad Han'ın eşi ile Kara Melik'in eşinin aynı elmanın yarısını yedikten sonra çocuklarının olması- Ziyad Han'ın oğlu Mahmut'un kuş avına çıkması ve Nergiz ile karşılaşması-Mahmut'un Nergiz'e Aslı, Nergiz'in Mahmut'a Kerem adını vermesi-Kerem'in Aslı'yı istetmesi ve Kara Melik'in obasını alarak göç etmesi-Kerem'in hocası Lele Yakup ile Aslı'nın peşinden gitmesi-Lele Yakup'un vefat etmesi-Kerem'in kar altında kalması-Kerem'in çığ altında kalması-Kerem'in dişlerini Aslı'nın annesine çektirmesi ve dua edip dişlerinin tekrar yerine gelmesi-Kerem'in yoluna devam ederken bir Hünkar ile karşılaşması ve dövülmesi-Kerem'in Osmanlı topraklarına gitmesi-Osmanlı paşasının Kerem'in yakalanması için ferman çıkarması-Paşanın meselenin iç yüzünü öğrenmesi ve Kerem ile Aslı'nın düğününü

yapması için Kara Melik'e emir vermesi-Kara Melik'in sihirli elbise diktirmesi-Kerem'in Aslı'nın elbisesinden alev alarak yanması ve Aslı'nın da bu alevden etkilenerek yanması.

Yola Çıkış: Kahramanın doğum öncesi hazırlık zamanına denk gelen ve pek çok mitolojik anlatıda karşımıza çıkan olağanüstü doğum bu hikâyede de kendini göstermiştir. Kerem'in babası Ziyad Han'ın kendi bahçesinden kopardığı elma, kahramanın doğumunda öncü rol oynayan motiftir. Ziyad Han, bahçesinden bir tarafı kırmızı diğer tarafı beyaz bir elma koparır. Bir su kenarında dinlenirken Aslı'nın babası Kara Melik ile karşılaşır, elmanın kırmızı tarafını Kara Melik'e verir, beyaz tarafını da kendi hanımına götürür. Bu olaydan bir süre geçtikten sonra Ziyad Han'ın bir oğlu Kara Melik'in de bir kızı dünyaya gelir. Elma yiyerek hamile kalma motifi pek çok halk hikâyesinde karşılaşacağımız bir olaydır. Nitekim bu hadiselerle *“Tahir ile Zühre, Arzu ile Kamber, Hurşit ile Mahmihri, Şah İsmail, Latif Şah, Melikşah ile Güllühan, Varaka ile Gülşah gibi halk hikâyelerinde de Kerem ile Aslı'ya benzer şekilde tesadüf edilmektedir.”* (Duymaz 2001:147) Türk anlatı geleneği içindeki mit, masal, destan ve halk hikâyesi vb. ürünlerinin pek çoğunda cennetten kovulmaya sebep olan meyvenin elma olduğu kolektif olarak toplum bilincinde kendine yer edinmiş genel bir yargı halini almıştır. *“Yaratılış mitleriyle kutsal kitaplarda ifadesini bulan ve cennetten çıkarılmaya neden olarak gösterilen yasak ağaçla, meyvenin cinsi gerçekte ne olursa olsun, Türkler arasından derlenen sözlü edebiyat metinlerinde, doğurganlık vasfının kazanılmasına neden olan meyvenin elma olduğuna inanılmıştır”* (Aça 2005:12). Bu konuda Radloff tarafından derlenen Altay efsanelerinde *“yerin yaratılması”* konusu ve insanoğlunun cennetten kovulması olayı Abdülkadir İnan'ın *Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar* adlı kitabında geniş bir şekilde anlatılmaktadır.

Maceraya Çağrı: Kahramanın kendilik değerleri ile bütünleşmesi ve ruhsal manada bütünlüğe erişebilmesi için bir maceraya çıkması gerekmektedir. Campbell'in *“maceraya çağrı”* olarak tanımladığı bu süreç, kahramanın içten ya da dıştan gelen bir sese kulak vermesiyle başlar. Olağanüstü doğumla dünyaya gelen kahraman, kendi ile bütünleşme aşamasını tamamlamak için bu maceraya olumlu yanıt verir. Bu bağlamda kahramanın toplumun içinden çıkıp kendilik değerleriyle bütünleşmek için maceraya çağrıldığı yer bir bahçe olarak karşımıza çıkar. Kahramanın ava çıkması ile başlayan macera aslında kahramanın bilinçdışından gelen sese kulak vererek evlenme ritüelini gerçekleştirme arzusunda olduğunu gösterebilir. Nitekim birçok anlatıda kahraman ava çıkma ritüeli ile maceraya çıkar. Avda iken karşısına çıkan bir canlı onu maceraya doğru sürükler. Campbell'in *“haberci”* figürü konumunda ele aldığı bu varlık bizim hikâyemizde *“alıcı kuş”* olarak karşımıza çıkar. Kerem'in kuş avlamak için yanına aldığı alıcı kuşu elinden uçarak Aslı'nın olduğu bağa girer. Alıcı kuşun arkasından giden Kerem burada Aslı'yı görür ve kuşun sahibi olduğunu söyleyip onu vermesini ister. Ama Aslı kuşu vermez ve Kerem'in almasını ister. Haberci konumunda olan alıcı kuş, Aslı ile Kerem'in karşılaşmasını sağlamıştır. *“Habercinin haberleri, yaşamak ya da yaşamamanın daha ileri bir anında ölmek olabilir. Önemli tarihsel bir olaya çağrı gibi görünebilir. Ya da dinsel bir aydınlanmanın şafağını belirtebilir. Mistik tarafından yorumlandığı şekliyle de “benliğin uyanması” denilen şeyi belirtir”* (Campbell, 2013:65). Kerem'in haberci vasıtasıyla Aslı'yı bulması ve buna mukabil ona âşık olması, Kerem'in içindeki ruhun uyanmasına sebep olmuştur.

Çağrıya Verilen Cevap: Kerem ava gittikten kısa bir süre sonra alıcı kuş elinden uçar ve başka bir bağa doğru gider. Bu arada Aslı ve arkadaşları da bu bağa girmişlerdir. Aslı bağa girdikten sonra biraz durgunlaşır, arkadaşları bunu fark eder. Aslı kendisi ile Kerem'in doğumundan önce annelerinin elmasını yediği ağacın yanına gelir ve ona yaslanır. Bu arada alıcı kuş da o ağacın yanına gelir ve Aslı'nın gül topladığı dala konar. Aslı ani bir hareketle kuşu yakalar. Diğer yandan alıcı kuşun ardınca gelen Kerem, kuşun kendisinin avlandığını görür. Burada Aslı ile Kerem arasında atışmalar yaşanır. Kerem alıcı kuşu ister ama Aslı

alıcı kuşu vermez. Aslı haberci konumunda olan alıcı kuşun başını kopararak Kerem ile arasındaki tüm varlıkları kaldırır ve muhatabın kendisi olduğunu söyler.

Maceraya çağrılan kahraman, bu çağrıya olumlu bir cevap vererek varlığın karmaşık düzeni içinde yitip gitmekten kurtulmuş olur. Bu çağrı, kahramanın kendi iç benliğini keşfetmesine de yardımcı olur. Kendiyle bütünleşme yolunda ilerleyen kahraman yeni olaylar ve maceralarla karşılaşacaktır. Bu bakımdan çağrının kabul edilmesi kahramanın yeni maceralara da atılacağına habercisidir.

İlk Eşiğin Aşılması: Kahramanın tam anlamıyla maceraya başlaması için bir geçiş döneminin içinde bulunması gerekmektedir. Kahraman bu geçiş döneminde kendi içindeki sorulara cevap verir. Kahraman içten ve dıştan sunulan vaatlere karşılık maceraya çıkıp çıkamayacağını belirler. Bu eşikte kahraman kendi gölgesi ve dış gölgelerle de mücadeleye girişebilir. Bu bağlamda kahraman, Campbell'in "eşik muhafızı" olarak tanımladığı eşik bekçilerinin onu test etmesiyle karşılaşır. Lele Yakup'un Kerem'i çıkacağı maceradan alıkoymak istemesi kahramana dıştan gelen bir gölge olarak alınabilir. Nitekim hikâyenin tamamında Lele Yakup Kerem'in yolundan dönmesi için ona vaatlerde bulunur. Canı pahasına da olsa çıktığı maceradan dönmeyeceğini söyleyen Kerem'e hikâyenin ilerleyen kısımlarında Lele Yakup, kadını da bir caydırıcılık olarak sunar. Kerem'in maceranın başında iken aşk oduyla yanıp, bu ilk eşik dediğimiz aşamayı geçmesi ve daha sonrasında karşılaşacağı olaylardan habersiz bir şekilde Lele'nin vaatlerine olumsuz yanıt vermesi, maceranın başlamasına netlik kazandırmıştır.

Balınanın Karnı: Kahramanın ilk eşiği aşmasıyla netlik kazanan macera, serüvenin ilerlemesi ve olayların belki de içinden çıkılması zor bir hal almasına kadar ilerler. Bu aşamada kahraman bilinmeyen bir dünyanın içine girerek buradan mucizevi bir şekilde kurtulur. "*Kahraman eşiğin gücünü ele geçirmek ya da onunla uzlaşmak yerine bilinmeyen içinde kaybolur ve ölmüş gibi görünür*" (Campbell 2013:107). Bu aşamada kahraman fiziki olarak ölmüş görünebilir ancak sınavları başarıyla geçen kahraman tekrar asıl dünyaya döner ve tinsel manada doğumunu gerçekleştirmiş olur. Hikâyemizde yer alan kahramanın yeniden doğuşu, onun yeraltına girmesi ve orada bir takım doğüstü güçle karşılaşmasıyla gerçekleşmez. Kerem, hikâyede iki defa kar altında kalır ve ikisinde de mucizevi olarak yeniden canlanır. Kerem, ilk defa kar altında 4 ay on gün kalır. Bu bağlamda Kerem'in 4 ay on gün kar altında kalması rivayetlere göre İslam inancında bebeğe anne karnında 120 günlük iken ruh verilmesi ile paralellik göstermektedir. Nitekim bu süre zarfında kar altında kalan Kerem'in vücudunun donması onun fiziki manada ölmesini gerektirmektedir. Ancak anne karnı olarak alabileceğimiz yerin derinliği onun yeniden hayata dönmesi için anne arketipi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda Jung anne arketipini "*iyi olan, bakıp büyüten, taşıyan, büyüme, bereket ve besin sağlayan; sihirli dönüşüm ve yeniden doğuş yeri*" olarak tanımlamaktadır (Jung 2013:22). Bakıldığı zaman Kerem'in karın altında kalması ve toprak ile kar arasında muhafazası yeniden doğuş yeri olarak karşımıza çıkmaktadır. Kerem'i kar altında bağrına basan toprak, ona bir anne şefkati göstererek dıştan gelebilecek daha büyük tehlikelere karşı onu koruyup kollamıştır.

Erginlenme: Kahramanın, balınanın karnı olarak aldığımız karın altından çıkma ve yeniden doğumu ile başlayan erginlenme süreci onun ruhsal manada bütünleşmesini sağladığı süreç olarak alınabilir. Bu süreçte kahraman bilinmeyi bilmek için bir dizi sınavdan geçer. Campbell erginlenme süreciyle ilgili olarak "*eşiği aştıktan sonra, kahraman bir dizi sınavdan geçmek üzere tuhaf biçimde akışkan, belirsiz düş dünyasında ilerler. Bu mit-maceranın en sevilen bir aşamasıdır. Kahraman bu bölgeye girmeden önce karşılaştığı doğüstü yardımcının önerileri, tulsımları ve gizli araçlarından yardım almaktadır*" (Campbell, 2013:113) demektedir.

Kahraman bu aşamada yoluna yalnız başına devam edebilecek olgunluğa erişebilecektir. Kerem Lele Yakup'un gitmeyelim ricalarına aldırış etmeden Erzurum

dağlarına doğru tırmanmaya devam eder. Burada bir baykuş gören Kerem başlarına kötü bir olay geleceğini tahmin eder ve bu tahmininde de yanılmaz. Nitekim Lele Yakup donarak ölür ve Kerem de yoluna tek devam etmek durumunda kalır. Bahaddin Ögel baykuşun Bayat boyunun ongunu olduğundan bahseder. (Ögel 1995: 357) Türk halk inanç sistemi içinde uğursuzluğu temsil eden baykuş, daha çok viraneleri kendine mesken tutmuştur. Anadolu’da ve pek çok Türk topluluğunun yaşadığı yerlerde baykuşun öttüğü yerlere ya da yakınında baykuş öten kimselerin başına bela getireceğine inanılmaktadır. Ayrıca “*halk arasında uğursuz sayılan baykuş, hangi evin damında öter ise o evden cenaze çıkacağı gibi çeşitli menfi inanışlar vardır*” (Gürbüz, 2014:495).

Kerem, Erzurum dağlarında bir kar kütlesi altında kalır. Kerem’in kar altından canlı çıkması ve tekrar doğması, onun erginlenme sürecine başlamasını sağlamıştır. Bundan sonra yoluna tek devam edecektir. Kerem’in Lele’yi kaybetmesi kahramanın benliğini tamamlaması için bundan sonraki süreçte kararlarını tek başına almasına ve zorlukla tek başına mücadele etmesine sebep olacaktır. Kahraman bu evrede, kendi iç derinliklerine inecek ve ruhsal manada kendini dönüşümünü tamamlayacaktır. “*Erginlenme aşamasında kahraman karşıtlıklarını keşfeder ve evrenin bütünlüğü içerisinde var olan esrarlı varlığa açılır. Kozmik güç yaşamın akışını değiştirir ve kahramanı ruhsal anlamda bir aydınlanma eşliğine taşır*” (Şayhan, 2015:154).

Sınavlar Yolu: Kahramanın sınavlar yolundaki büyük sınavı, kendi bilinçaltındaki güçlerle temasa geçmesi ve buna mukabil kendisini yenilemesidir. Kahraman anlatılar içindeki değişkenliğe göre ya zalim bir hükümdara karşı ya da yeraltında kötü güçler ile savaşılabılır. Bu aşamada kahraman geçmiş bir kenara koyarak gelecekle ilgili olacaklara yönelmelidir. Bu bağlamda kahraman gelecekte yaşayacağı acılara ve ıstıraplara hazır olmalıdır. Acı ve ıstıraplara baş eden kahraman ancak bu sayede yaşamın ötesindeki yaşama ulaşabilir ve zor görevleri bu sayede tamamlayabilir.

Kerem uzun yollar aşarak Aslı’nın obasına ulaşır. Bir yaşlı kadından yardım alarak dişlerini Aslı’nın anası Meryem’e çektirmek ister. Kerem her dişinin çekilmesinde yanlış dişi çektiğini söyler. Meryem kızı Aslı’dan yardım ister ve Kerem başını Aslı’nın dizlerine koyarak bütün dişlerini çektirir. Dişini çektiren kişinin Kerem olduğunu anlayan Aslı feryat eder. Kerem bu feryat üzerine Allah’a dua eder ve tüm dişleri yerine tekrar dizilir. Kerem, Campbell’ın “Sınavlar Yolu” adını verdiği bu aşamada acı içinde kıvransa da yolundan dönmeyeceğini bildirir. Bu aşamada kahramanın yardımcısı çoğunlukla doğüstü bir varlık ya da gizemli bir koruyucudur.

Gölgeyle Yüzleşme/Baştan Çıkarıcı Olarak Kadın: Hikâyenin bir aşk hikâyesi olması hasebiyle kahraman daha çok kadının baştan çıkarıcı özelliği ile sınanmıştır. Bu aşamada kahramanın kadının baştan çıkarıcı cazibesine karşı direnç sağlaması gerekmektedir. Nitekim “*yaşamın ötesindeki yaşamı arayan kişi kadının ötesine geçmeli, çağrularının çekiciliğine aldırılmamalı ve öteki kusursuz etere yükselmelidir. Çünkü kadın, artık zafer değil yenilgi simgeleri olur*” (Campbell 2013:140-141). Kahramanın simgesel anlamda kadın ile sınanması bir bakıma gölgesiyle yüzleşmesini de gerektirmektedir. Kahraman bu aşamada kadını kendisinin bir gölge arketipi olarak alıp, onunla yüzleşmeli ve buradan zafer ile çıkmalıdır. Kadının cazibesine aldanan kahraman gölgesine yenik düşmüş olacaktır.

Kerem hikâye boyunca daha çok kadının cazibesi ile sınanmıştır. Lele Yakup yolda karşılaştığı güzel bir kızı Kerem’e aldırılmak istemiştir ancak Kerem kabul etmemiştir. Daha sonraları ise sırasıyla Sarıgül adında bir kız ile Aslı’dan haber getiren bir gâvur kızı ile evine misafir olduğu Almas Han adında yaşlı birinin torunu ile ve son olarak sevdiğini kaybetmiş bir güzel kız ile sınanmıştır. Ancak Kerem bu tekliflerin hiçbirine meyletmemiş ve Aslı’nın peşinden gitmiştir. Bu sayede Kerem gölgesine yenik düşmeyerek maceradan zaferle çıkacağının sinyallerini vermiştir.

Dönüş: Erginlenme aşamasında bir dizi sınavdan geçen kahraman daha donra dönüş yoluna geçer. Kahramanın bu dönüşü benliğe doğru dönüşüdür. Kahraman artık sıradan bir insan değildir. Kendisini diğer insanlardan üstün hale getiren bilgi ve birikimi almıştır. Kahramanın geri dönüşü konusunda Campbell “kahramanın macerası, ya kaynağa nüfuz etme ya da birtakım erkek ya da kadın, insan ya da hayvan kişileşmelerin yardımıyla sona erdiğinde, maceranın yaşam değiştiren gezisinden dönmesi gerekir (Campbell, 2013:222).

Kerem erginlenme/olgunlaşma sürecini tamamlayarak Aslı'ya kavuşmuştur. Ancak bu kavuşma fiziki anlamda bir kavuşma değildir. Kerem, Osmanlı topraklarında Osmanlı Askerleri tarafından yakalanmış ve Adil Han'ın huzuruna çıkarılmıştır. Kerem'in, kadim dostu Ziyad Han'ın oğlu olduğunu öğrenen Adil Han, Kara Melik'i çağırmış ve Aslı ile Kerem'in evlendirilmesini istemiştir. Han karşısında boyun eğen Kara Melik, kendi dinince kızının bir Türk ile evlenmesini engellemek için sihirli bir elbise diktirmiş ve düğün günü Aslı'ya o elbiseyi giydirmiştir. Düğünden sonra odaya geçen Kerem ve Aslı elbisenin sihirli olduğunu anlamıştır. Kerem elbisenin düğmelerini açmaya çalışsa da düğmeler açılmamıştır. Kerem feryat ederek yanmış, Kerem'in ateşi ile Aslı tutuşarak o da yanmıştır. Görüldüğü üzere hikâyede kahramanın geri dönüşü söz konusu değildir. Kahraman çıkmış olduğu maceradan geri dönüşünü sağlayamadan ölmüştür.

Kahramanların, Türklerde kötü ruhlardan arınmanın ve temizlenmenin simgesi olan ateşle ölüme gitmeleri pek tabii önemlidir. Eliade, iyilerin zarar görmeden kurtulacağı bir ateşle dünyanın son bulması mitosunun “batılı bilgiler” tarafından bilinen biçimiyle İran kökenli olduğu konusunda ihtimallerin arttığından bahseder (Eliade 1994:121). Nitekim ateşe tapma ritüelleri, tarihi milattan önceye dayanan ve İran menşeli olan Zerdüştlük dini ile de paralellik göstermektedir. Bu dine göre ateş iyiyi ve kötüyü ayırt eder ayrıca tanrının aydınlık yüzü olarak insanlara sunulmuştur.

Ateşin temizleyici ve arındırıcı bir güç olarak kullanılması Türklerde geçmiş dönemlerden bu tarafa devam etmektedir. Bahaddin Ögel Türk Mitolojisi adlı eserinde Göktürklere gelen Bizans askerlerinin Göktürk sınırında ateş üzerinden geçirilip temizlendikten sonra ülkeye alınmalarından bahseder (Ögel C:2 1995:522).

Ateş arındırıcı güç olmanın yanında cinselliği de temsil etmektedir. Sıcaklık ile doğru orantılı olan insanın haz alma duygusu kendini ateşle bir bütün haline getirmiştir. Nitekim “cinselleştirilmiş ateş, her şeyden önce bütün simgelerin birleştirilmişliğidir; özdek ile ruhu, kötülük ile erdemi birleştirir” (Bachelard,1999:68). Kahramanın yanan vücudunda birleşen ruhsal bütünleşme toplumun hafızasında iyiliğin nerede temsil edildiğini görmesi açısından önemlidir.

SONUÇ

Anonim halk edebiyatı ürünleri içine dahil edebileceğimiz halk hikâyeleri destandan romana geçiş dönemi eserleri olarak kabul edilmektedir. Halk hikâyeleri muhtevasında hem destan hem de romana ait özellikler barındırmaktadır. Hikâyeler oluşum zamanlarından sonra değişerek ve dönüşerek günümüze kadar ulaşma imkânı bulmuşlardır. Bu değişim ve dönüşüm hikâyelere yeni olayların eklenmesine ve bazı yerlerinin değişmesine sebep olmuş ve bu vesileyle varyantlar oluşmuştur.

Halk edebiyatı ürünleri (mitler, masallar, destanlar, halk hikâyeleri vb.) kolektif bilinçdışının dışavurumu olarak aldığımız “arketipler” vasıtasıyla asırlarca benzer şekillerde, bütün insanlar arasında ve tüm zamanlarda kendini göstermiştir.

Bu çalışmamızda Kerem ile Aslı Hikâyesinin İran'da bulunan ve önsözünde yazarın Sava- Buinzehra kolu olarak belirttiği hikâye, Jung'un halk anlatılarındaki bireyselleşme sürecinden hareketle aşama arketipine göre sistematik bir düzlemde ele alınıp

incelenmiştir. Kahramanın macerayı tamamlaması başlangıç noktası olan çıkış yerine dönmesi için bir takım aşamalardan (ayrılma-erginlenme- dönüş) geçtiği halk anlatılarının pek çoğunda karşılaştığımız bir durumdur. Kahraman bu aşamalarda sınavlar yoluna girer, doğaüstü yardımcının yardımını görür. Kahraman anlatılarda mağara, çukur, oyuk gibi ana rahmini imleyen yerlere girerek tinsel doğumunu gerçekleştirir. Sınavlar yolundan canlı olarak çıkan kahraman, erginlenme sürecini tamamlar ve dönüş yoluna çıkar. Ancak incelemiş olduğumuz hikâyede kahraman benliğin merkezine doğru olan bu dönüşü tamamlayamamış ve ölmüştür.

KAYNAKÇA

- Aça, Mehmet. *“Türk İnanış ve Düşünüş Sistemlerinde Meyve”*, İzmir: Fikret Türkmen Armağanı, 2005
- Altınkaynak, Erdoğan. *“Anlatım Esasına Dayalı Metinler ve Din”*, Ankara: Ardahan Üniversitesi Yayınları, 2015
- Bachelard, Gaston. *“Ateşin Tinsel Çözümü”*, (Çev: Nail Bezel), Ankara: Öteki Yayınları, 1999
- Banarlı, Nihat Sami. *“Resimli Türk Edebiyatı Tarihi”*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1983
- Campbell, Joseph. *“Kahramanın Sonsuz Yolculuğu”*, (Çev: Sabri Gürses), İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2013
- Duymaz, Ali. *“Kerem ile Aslı Hikâyesi Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma”*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001
- Elçin, Şükrü. *“Halk Edebiyatına Giriş”*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2000
- Eliade, Mircea. *“Ebedi Dönüş Mitosu”*, (Çev: Ümit Altuğ) Ankara: İmge Yayınları, 1994
- Fordhamm, Frieda. *“Jung Psikolojisinin Ana Hatları”*, (Çev: Aslan Yalçiner), İstanbul: Say Yayınları, 2008
- Geçtan, Engin. *“Psikanaliz ve Sonrası”*, İstanbul: Metis Yayınları, 2012
- Gürbüz, Hulusi. *“Everekli Seyrani Divanında “Kuşlar””*, Turkish Studies International Periodical For the Languages Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 9/6 Spring, Ankara: 2014
- İNAN Abdülkadir, Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1986 (s.14-15-16)
- Jung, Carl Gustav. *“Dört Arketip”*, (Çev: Zehra Aksu Yılmaz), İstanbul: Metis Yayınları 2013
- Korkmaz, Ramazan. *“Arketipsel Sembolizm Açısından Dede Korkut Anlatılarındaki Yüce Birey- Alp Bilge Tipi”*, Ankara: Şerif Aktaş’a Armağan, 2012
- Ögel, Bahaddin. *“Türk Mitolojisi”*, Cilt 2, Ankara, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Yayınları, 1995
- Şayhan, Fatih. *“Altay Destan Kahramanlarının Mitik Serüveni (Erginlenme-Olgunlaşma)”*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ardahan: Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, 2015
- Tilimhanlı, Hamid Ahmedzade. *“Aslı Kerem (Yeni Rivayette)”*, Tahran: Pınar Yayınevi, 1387

DEDE KORKUT HİKÂYELERİNDE ZAMAN KAVRAMI

MİZGİN AKGÜL

Selçuk Üniversitesi

Öz: İnsanlar doğuştan olayları birbirleriyle ilintilemenin spesifik biçimleriyle donatılmışlardır ve bu biçimlerden biri de zamandır. Başka kelimelerle olayları, zamanın sıralı parçalar halinde harmanlama yetisi, insanın algılama faaliyetlerini her türlü deneyimden önce belirlemiştir ve bu sentez becerisi bu özelliğiyle belli bir toplumun elindeki bilgilerden bağımsız, öğrenme yoluyla elde edilemeyen becerilerdir. Belli bir anlamda insanlar faaliyetlerinin zamansal ilişkisini belirlemeye başladıkları gelişme aşamasında “ne zaman?” sorusu bugünkü gibi açık seçik ve kesin bir belirleme talebi anlamına gelmiyordu. Gelişmenin bu basamaklarında zaman belirleme edilgen bir girişimdi. Bu aşamada kimse olup biteni bir zaman belirleme olarak ne yaşama ne de kavrama durumundaydı ve sınırlı ölçüde edilgen zaman belirleme bugün bile hâlâ sürüp gitmektedir.

Dede Korkut hikâyelerinde geçen şölenler, ad verme törenleri, rüyalar bize hikâyelerin zamanı hakkında ip uçları vermektedir. Hikâyelerde geçen bu olayların çözümleyici rolü, zamanın bu olaylar üzerindeki etkisi ve bu zamanın hangi dönemlere denk geldiği ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Dede Korkut, zaman, sınırlılık, ölçülebilirlik, geçiş.

Heidegger, Varlığı anlamının yolunun zamandan geçtiğini düşünmektedir. Bu çerçevede Heidegger şöyle demektedir: “Zaman, Varlığı anlamının mümkün ufktur. Zaman, varlığın bütün anlayışı için ve varlığı yorumlamanın herhangi bir şekli içi ufuk olarak aydınlatılmalı ve gerçekten anlaşılmalıdır.” (Okumuş 2010: 130)

İnsanlar, aslında zamansaldır ve insan varoluşunun zamansal karakterinde anlamlarını bulurlar. Varlık, kendi zamansal karakterinde ve özellikle de ölüme doğru hareket olgusunda görünür kılınır. Varlık zorunlu olarak doğum ile ölüm arasındaki hareketi ya da şimdi, geçmiş ve geleceğin karşılıklı uzanmasını ve açılmasını içermektedir. Doğum ile ölüm arasındaki hayat rabitası, zaman içinde cereyan eden bir dizi serencamların bir araya gelmesinden oluşmaktadır. (Okumuş 2010:130)

Dede Korkut hikâyelerine baktığımızda da doğum ile ölüm arasındaki hayat rabitası tüm hikâyelerde geçmektedir. Özgür olma, var olma, toplumsallığı sürdürebilmek için birlikte kendine ait toplumuna dönüş için bir çaba vardır ve bu çaba sürekli olarak hayatta kalma mücadelesiyle sağlanır. Örneğin Basat'ın hayatta kalması zamanı iyi değerlendirerek Tepegöz'ü öldürmesine bağlıdır. İçinde bulunulan ortamın gereği savaş, avcılık söz konusudur. Bu iki durum içinde zamanı değerli zekice kullanmak ölüm ya da yaşam armağanıyla sonuçlanacaktır.

Zamanın varlığı yoktur. Çünkü gelecek henüz gelmemiştir, geçmişin artık varlığı kalmamıştır. Şimdiki zaman da ortalıkta değildir. Oysa bizler

zamandan sanki varmış gibi söz ederiz. Gelecekteki şeylerin ise geçmekte olduklarını söyleyebiliriz.(Riccœur 2011:31)

Zaman kavramını soyuttan somut hâle getirdiğimizde ortaya sanki gözle görülür mesafe ortaya çıkar. Uzun zaman ve kısa zaman diyoruz, bir biçimde uzunluğu gözlemliyoruz ve ölçümler yapıyoruz. Üstelik yalnızca geçmiş ve gelecekte ilgili olarak uzun ya da kısa olduklarını söyleyebiliriz. Ama nasıl olduğuna niçin olduğuna cevap verilmediği için bu ölçme işi bir yerde kendini sınırlar.

Bizler görürüz ki geçmiş anlatırken kısalmıştır ve geleceğe dair olan her şey uzun uzadıya anlatılmıştır. Dede Korkut hikâyelerine bakıldığında tekrarlı bir şekilde geçmişin kısaca anlatıldığı ve geleceğe dair düşüncelerin uzun uzadıya yaşandığını görmek mümkündür. Örneklendirmek gerekirse ‘Dirse Han Oğlu Buğaç Han Boyunu’ hikâyesinde Dirse Han’ın evladı yoktur karısına danışır, neden yok olduğunu sorar. Karısının tavsiye vermesi ve bunların yerine getirilmesi uzun uzadıya anlatılır, gereğinin yerine getirildiği anlatılması ardından kısa bir süre sonra oğlan çocuğu olur , çocuk birden 15 yaşına girer. “*Bir ağız du’alunun alkışı-y-ile Allah Ta’ala bir ‘ayal verdi. Hatunı hamile oldu, bir niçe müddetten sonra bir oğlan toğurdu. Oğlançüğünü dayalara verdi saklattı. At ayağı külüg ozan dili çevük olur.Eyegülü ulalur kapurgalu büyür. Oğlan on biş yaşına girdi.*” (Özçelik 2005)

Ele aldığımız bu örnekte kahramanların gelecek zamandan beklentilerinden bahsettiğini görüyoruz. Bu beklentilerin neler olduğu hakkında bilgi verirken anlatılanlardan ‘gelecek zamanın’ nasıl uzun uzadıya bahsedildiğini de görüyoruz. Çocuğun doğması ile on beş yaşına girmesi arasındaki süreden hiç bahsedilmiyor hatta bu geçen uzun süreyi tek cümleyle ifade ettiklerini görüyoruz. Çünkü dileklerin kabul olması ve çocuğun doğmasıyla yaşanan bu süreç ‘geçmiş zaman’ olarak anılır. Bu durum açıklandığı gibi geçmişin kısa tutulmasına örnektir. Gelecek kısalıyor çünkü zaman önümüzden alıp arkaya atıyor yaşanılanları.

Bir başka hikâyede ise Kazılık Koca Oğlu Yigenek’in hikâyesidir. Kazılık Koca kaleye esir düştüğünde 1 yaşında olan oğlu Yigenek bir anda 15 yaşına gelir, anlı şanlı bir yiğit olur. Aynı zaman geçişleri bu hikâyede de görülmektedir.

Birbiri ardına farklı zamanlarda gerçekleşen olayların “zaman içindeki bir sıralılık” olarak algılanması, önce olanı hatırlayan ve bilinç gözünü kullanarak daha sonra olacak olanla ve şimdi olanla birlikte tek bir imge olarak zamanın algılanması, birleştirici birimlerin, birbiri ardına gerçekleşen A,B,C olaylarını bir arada tasarlayan zihinsel bir görüntüyü kurarken, bunların aynı anda gerçekleşmediğini bilgisine de sahip olmasını gerektirir. (Elias 2000:59)

‘Salur Kazan Tutsak Olup Oğlu Uruz Çıkardığı Boy’ hikâyesinde Kazan’ın bir oğlu vardır. Uruz büyür ve “Bir gün ata binüp divana gelir-iken bir kişi aydur: Meğer sen Han Kazanın ağlu değilsin didi..Uruz mere ya benüm babam ölü-midür diri-midür didi. Ayıtdı: diridür, Tomanın Kal’asında tutsakdur didi. Böyle diğec oğlan ağladı, melul oldu. Atını kayıtdı, girü döndi. Anasına geldi...” (Özçelik 2005)

Bu bölümde divana giderken babasının başkası olduğunu söyleyen kişilerin öncelikle orada olması zamanın önceliği açısından A olaydır onların Uruz’un orda olması ve onları dinleyip gerçekleri öğrenmesi B olayıdır, gerçekleri araştırmaya başlaması C olayıdır ve bu olay zinciri birbirine çok yakın zaman dilimlerinde gerçekleşir. Bu zinciri takip eden D,

E olayları ise Uruz babasını kurtarmak için yola çıkacak ve en sonunda babasını kafirlerden kurtaracak.

İnsan türünün davranışları, tanıdığımız tüm diğer canlılardan farklı olarak, öğrenilmemiş tepkilere daha az bağılyken, daha önce öğrenilmiş ve deneyimle kazanılmış bilgilerin (üstelik tek tek bireylerin değil insan kuşaklarının oluşturduğu uzun zincir boyunca kazanılan deneyimlerdir söz konusu olan) etkisindeki algılarına daha fazla bağılıdır. İnsanın bu kuşaklar ötesi öğrenme yeteneği yani bir kuşağın deneyimini ötekine aktarması olgusu, yüzyıllar içinde insanın çevresiyle ilişkilerinde daha ileri ve daha kapsamlı ilişkiler kurarak sorunlarını çözmesini sağlamıştır. (Elias 2000:60)

İnsanın ‘zaman’ olarak algılayıp yaşadığı şey tam da budur, çevresiyle ilişkili sorun çözme aracıdır. Bu araç uzun bir süreçte, kazanılan deneyimlerle ve kuşaklar ötesi bir öğrenmeyle yavaş yavaş gelişmiştir. Burada Dede Korkut’tan bahsedebiliriz. Kuşaktan kuşağa aktarılan bilgiler yaşanan zamanda biriktirilen hata ve doğruların tecrübesiyle (bunların hata ve doğruluğuna verilen kesinlik de zamanla elde edilmiştir) yaşanan toplumda çözüm üretmede kullanılır. Bu bilgiler ise genellikle eski çağlarda yaşlılardan edinilir. Dede korkut hikâyelerinde de yaşlı bilge olan Dedem Korkut sahneye bir durumu sonuca bağlamak için ortaya çıkar. Kam Pürenün Oğlu Bamsı Beyrek’in Destanında çocuğa ad vermek için sahneye çıktığını görürüz aynı zamanda Deli Karçar’ın isteğini var olan zamandaki probleme dönük ikna edici konuşmaları olsun bir çözümleyiş sürecidir.

Ayrıca hikâyelerde ‘güz alması’ diye bir deyim sık olarak tekrarlanıyor ‘güz alması gibi al yanağını tartdı yırttı’. Bu benzetmeleri doğayla yapmalarını yine zamana bağılyoruz çünkü alma/elma her ne kadar her mevsim var olsa da en güzel zamanı güz aylarında yetişir ve sevgilinin yanakları hep güz elmasına benzetmesi elmanın yetiştirme zamanını veriyor ve elmaya benzetilen yanak hep en güzel mevsimde yetişen elmadır.

Hikâyelerde düzenlenen ‘şölen’ kavramı aynı zamanda ‘zaman’ kavramıyla da örtüşmektedir. Hikâyenin çoğunda belirtilen şölenler, hikâyelerin zamanını da ele vermektedir. Çünkü yılda bir defa düzenlene şölen zamanları, yılın hangi dönmelerine denk geldiği belli değildir yani zamanda bir belirsizlik vardır. Şöyle bir çıkarımda bulunmak istersek; şölenin yapılabilmesi için hava şartlarının elverişli olması gerekir. Peki, yılın hangi zamanlarında yapılacağını neye göre tespit ediliyor?

Dede Korkut Hikâyeleri aynı zamanda olağanüstülükleri barındıran bir yapıya sahiptir. Bu olağanüstülükleri en çok taşıyan durum ise tayy-i mekân ve tayy-i zamandır. Yani kısa zamanda uzun mesafeler aşılması anlamına gelir. Bir nevi zaman içinde zaman bulundurmazdır.

‘Kazılık Koca Oğlu Yigenek’ hikâyesinde tayy-i zaman tayy-i mekân unsurları vardır. Yigenek babasının esir düştüğünü öğrenince Bayındır Han’dan izin istemiş ve birçok kahramanlıkları bulunan kişileri istemiştir. Bunlar içerisinde Soğan Sarı’yı da istemiştir. Çünkü Soğan Sarı’nın özelliği bir anda yeryüzünün bir ucundan öteki ucuna yetişme gibi özelliği vardır. Bu hikâyede geçen kısa zamanda uzun mesafeleri atlatma, aşılma durumu bulunmaktadır. Aynı zamanda insanların rüya görmesi de bu durumu özetler. Bazı insanlar rüyalarında uçarlar, aslında tayy-i zamanda, tayy-i mekân yaşamışlardır. Ama çoğu zaman bunun farkında bile değildirler. Çünkü her şey bir anda olur ve bir anda bitiverir. Kazılık Koca Oğlu Yigenek’in hikâyesinde bu durumu görmekteyiz.

Dede Korkut hikâyelerinde gerçek zaman ölçüsü hemen hemen yoktur. Aynı ayrı yerlerde kırk gün, yedi gün, üç gün, bir hafta, on beş yıl, on yıl gibi somut rakamlar gösterilse de bunlar zaman-mekân birliğinde sadece genel zamandan kesilmiş, diğer zaman ölçüleriyle alakası olmayan parçalardır. Hikâyelerde zaman aralıksızdır, sadece yerleri bir olmayan parçalara bölünüştür. Aron Gurevich’in de fikrine göre destan zamanı satranç

saatinin zamanıdır. Çünkü ozan istediği zaman bir tarafın zamanını durdurup diğer tarafın zamanını harekete geçirebilir. Bu durumdaki rahatlık, destan zamanını, masal zamanına yakınlaştırır.

Kanglu Koca Oğlu Kan Turalı hikâyesinde Kan Turalı, Selcen Hatun'u almak için üç canavarla savaşmıştır. Bu canavarları öldürdükten sonra yedi gün yedi gece yolda at sürmüştür. Yine Salur Kazan Esir Olup Oğlu Uruzun Çıkardığı hikâyesinde Salur Kazan'ın kaleden kurtulunca yedi gün yedi gece şölen yapmışlardır. İç Oğuz Dış Oğuz Asi Olup Beyreğin Öldüğü Destanında Beyrek'i öldürdüğü zaman Kazan Bey, yedi gün yedi gece odasına kapanıp kimsenin yüzünü görmedi.

Mekânda olduğu gibi zam anda da 'subjektif algı zamanı' ve 'objektif algı zamanı' diye bir ayırma yapılabilir. Algı zamanı, yaşadığım, duyduğum, algıladığım gibi olan zaman ya da içimizden her birimizin duyduğu ve algıladığı gibi olan zamandır. Bu zamanın belirgin bir noktası, şimdiki zamanı vardır; bu şimdi noktasında zaman bir yandan hatırlamanın yardımıyla geçmişe, öbür yandan da beklemenin yardımıyla geleceğe uzanır. Bu algı zamanı, dolaysız olarak algılanan şimdiki zamana, hatırlanan geçmişe ve beklenen geleceğe bölünür. Her insan, her algılayan yaratık kendi algılarını, kendi hatırlama ve beklmelerini içine alan kendi zamanında yaşar.

"Kan Turalının uyhusu geldi uyudu. Uyur-iken kız aydur: Menüm muhiblerüm çokdur nagah ılgar-ile gelmesün , tutuban yigidüm öldürmesünler, ağça yüzlü men gelini tutup ananam ivime iletmesünler didi. Kan Turalının atını için tutdu geydürdi, kendü dahı için tutdı geyindi, süniüsün eline aldı, bir yüksek yire çıkdı gözledi. Meger hanum tekür peşiman oldu. Üç canavar öldürdüğü-y-içün bir kızçağuzumu aldı gitti didi. İçin kara tonlu gök demürlü yüz kâfir seçdi. Gece gündüz yortdılar. Nagahandan yetdiler. Kız hazır idi." (Özçelik 2005)

Burada Selcen Hatun şimdiki zamanda ailesini hatırlar ve geçmişe dönüp onların ne yapabileceğini tahmin edip bekleyerek hazırlıklı olur ve böylece geleceğe uzanır. İşte tam bu noktada bu algı zamanı şimdiki zamana, hatırlanan geçmişe ve beklenen geleceğe bölünür. Burada Selcen Hatun kendi algılarını, kendi hatırlama ve beklmelerini içine alan kendi zamanını yaşar.

ZAMAN VE DİN

Doğal ve toplumsal hayatın en belirgin özelliklerinden birisi bir "diyalektiğe" sahip olmasıdır. Bu diyalektik yapı varlık, düşünce ve eylemin farklı biçimlerinde tezahür etmektedir. Alman filozof Wilhelm Friedrich Hegel tarafından düşünce dünyasında tedavüle sokulan diyalektik kavramı, en basit anlamıyla varlığın birbirini tamamlayan iki parçalı görünümüne işaret etmektedir. Dolayısıyla evrende var olduğu kabul edilen her ne varsa kendi anlamına kavuşmak için bir başka varlığa muhtaç görünmektedir. Soyut-somut, madde-form, iyi-kötü, yukarı-aşağı ve siyah-beyaz gibi basitten karmaşıklığa doğru sıralanabilecek varlık dünyasının bütün unsurları, anlamına başka bir anlamla kavuşmaktadır. İşte varlık dünyasının bu en temel diyalektik yönünü oluşturan kavram çiftlerinden biri de "zaman ve mekân"dır. (Yenen 2015:605)

Toplumsal hayatın temel belirleyici kavramı olarak zaman, inanç ve davranışlar bütünlüğünü ifade eden din ile sıkı bir ilişkiye sahiptir. Özellikle tek tanrılı dinler açısından zaman, dünya hayatının sınırlarını belirlemektedir. Çünkü Allah'ın insanı var ettiği andan itibaren başlatılabilecek beşeri zaman olgusu, dünyanın bir başlangıç ve nihayete sahip

olduğu varsayımına dayanmaktadır. Böylelikle dünya hayatı, kendisi için belirlenmiş bir zaman içerisinde devam etmektedir.

İslam dini açısından değerlendirildiğinde dini pratik boyutunu teşkil eden ibadetlerin büyük bir bölümünün belirli bir zamana taallük ettiği anlaşılmaktadır. İbadetlerin yerine getirilmesi noktasında zaman, dini tanımlama ile "vakit" kavramıyla ifade edilmektedir. Zira İslam dininin temel ibadetlerini oluşturan "namaz kılmak, oruç tutmak, hacca gitmek ve zekât vermek" gibi dini pratikler, belirli bir vakit içerisinde yerine getirilmektedir. Hatta zaman, söz konusu ibadetlerin geçerlilik kazanması açısından ön gereklilik arz etmektedir. (Yenen 2015:607)

'Kazan Big gördi ki kâfir katı yaklandı. Atından indi, aru sudan abdest aldı, ağ alnın yire kodı iki rik'at namaz kıldı. Adı görklü Muhammed'i yad getürdi, kara dinlü kafire göz karatdı, haykırdı at saldı karşı vardı, kılıç urdu. Gümbür gümbür tavullar çalındı, burması altın tumç borılar çalındı. Ol cilasun big erenler döne döne savaştı. Ol gün kara polat öz kılıçlar çalındı. Ol gün kargu dilli kayın ahlar ohlar atıldı, ala evren süvri cıdalar süsildi.' (Özçelik 2005)

'Kanur atından yire indi. Akup giden aru sudan abdest aldı. Ağ alnını yire kodı, namaz kıldı sürdi. Muhammed'e salavat getirdi. Deve kibi kükredi aslan kibi anradı, na'ra urup haykırdı,yapa yalnız kafire at değdi, kılıç urdu. Döne döne bir zaman yahşı savaş eyledi' (Özçelik 2005)

Bu iki örnekte de zamanın ölçüsü savaş öncesi olmasıdır. Savaş öncesi kahraman zorlu bir savaşa gireceğine dair haber verir bize. Savaşın sonunda kendisi de ölebileceği için dinin gereklerini yapar. Aynı zaman da Allah'ın hikmetini kazanıp öyle savaşmak istendiğini de söyleyebiliriz. Ayrıca savaş başlamadan önce kılınan namazlar söylenen sözler dönemsel dindarlığı göstermektedir.

Savaş öncesi kılınan namazlar 5 vakit namazın dışında olup bir şeylerin habercisi olmaktadır. Zor bir döneme girileceğine delalet eder ve bunun için Tanrı'ya el açıp dua ederler. Hemen hemen her savaşın öncesinde kılınan bu namazlar bize ritüelleri de hatırlatıyor.

Zaman ve din arasındaki farklı boyutlarda gerçekleşen ilişkinin dindarlık biçimleri üzerinde de etkili olduğu kabul edilmektedir. Zaman ve dindarlık ilişkisini çalışmamız çerçevesinde "kronolojik dindarlık" ve "dönemsel dindarlık" olmak üzere iki temel başlık altında değerlendirebiliriz. "Kronolojik dindarlık", dini pratik uygulamalarının zamanın içerisindeki seyrini ifade ederken "dönemsel dindarlık" ise bu uygulamaların yoğunlaştığı vakitleri çağrıştırmaktadır. Bu anlamda kronolojik dindarlık, dini pratiklerin yerine getirilme sorumluluğunun İki temel şartından biri olarak değerlendirilebilir. Çünkü İslam dini açısından birey, belirli bir yaş sınırına ulaştığı andan itibaren (akıl sağlığı koşuluyla) dini pratikleri uygulama sorumluluğunu üstlenmektedir. Ad vermenin zamanı on beş yaştır bu yaşa geldikten sonra yetki veriliyor din ve zamanın birleştiği bir noktadır bu. İslam dini literatürü açısından "akıl ve baliğ olmak" şeklinde ifade edilen bu gereklilik, zihin sağlığı ve zamanın olgunlaşmasını göstermektedir. Böylelikle bireyin kronolojik zamanını ifade eden yaş, dindarlığın başlangıç şartlarından birisini oluşturmaktadır. Dolayısıyla yaş, dindarlığı etkileyen faktörlerden birisi olmaktadır. (Yenen 2015:607)

Dede Korkut hikâyeleri zamanın batını görünüşünün altında vuku bulmuştur. Hikâyelerdeki olaylar İslam'a bağlanıp zaman sürecini de kısaltmıştır. 'Basat'la Tepegöz

kavga ederken Basat kümbetin içine girer. Tepegöz kümbeti tam paramparça edecek iken Basat, Allah'a dua eder etmez kümbet yarılr ve kümbetten yedi yerden yedi kapılır. Bu olayda dikkat edilmesi gereken gereken husus rakamların dinle bağlantılı olmasıdır. Kırk hadis gibi, sekiz cennet gibi, beş rekât namaz gibi... Her bir sayının özel bir anlamı bulunuyor.

Halk arasında 'gece' kavramı pek hoş karşılanmaz. Sebebi ise gözle görülmeyen her şey insanı korkutur. Gece karanlığı, yokluğu, hiçliği ifade ettiği için pek tercih edilmez. Tam tersi ise İslam'da her güzel şey gece vaktinde vuku bulmuştur. Peygamberimiz Mirac'a gece çıkmıştır. Kur'an-ı Kerim gece inmiştir, bayram sabahına bağlayan gecemizin özel bir isim konulmuş Arife gecesi denmiştir.

Dede Korkut'ta gece kavramının sık sık geçmesinin nedenini de İslam'a bağlıyoruz. Dikkat edilirse hikâyenin tamamında önemli gelişmeler gece vaktinde gerçekleşmiştir. "Arka Beli Ala Dağ'dan geceleyin aşması 'sözünü tekrarlanarak karşımıza çıkmıştır. Basat'la Tepegöz'ü karşılıklı konuşmalarında Basat'ın şöyle bir sözü geçer ' Güneydenim. Karanlık gece içinde yolumu yitirince umudum Allah'tır' Yani her gece ne kadar zor olsa da yolunu aydınlatan Allah'tır.

SONUÇ

Dede Korkut Hikayelerinde geçen olayların zamansallığı üzerinde durdum. Yapılan söylenler, ad verme durumları gibi ritüelleşen durumların hangi zamanda ne durumda yapıldığı gibi durumları göstermeye çalıştım. Zamanın doğa ile ilişkisi, din ile ilişkisi, gelenek ile ilişkisi üzerinde durarak hikayenin geçtiği zamanı anlamlandırmaya çalıştım. Hikayelerden yola çıkarak toplumda önemli görülen olayların zamanlarındaki benzerlikleri ele alıp inceledim.

KAYNAKÇA

- ÖZÇELİK, Saadettin. (2005). Dede Korkut Araştırmaları, Notlar/Dizin/Metin. Ankara: Gazi Kitabevi.
- SEPETÇİOĞLU, M. Necati. Dede Korkut. İstanbul: Toker Yayınlar
- RICOEUR, Paul. (2007). Zaman Örgüsü Üçlü Mimesis/Zaman ve Anlatı: Bir, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- RICOEUR, Paul. (2016). Anlatılan (Öykülenen) Zaman/Zaman ve Anlatı: Dört, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ELIAS, Norbert. (2000). Zaman Üzerine. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BAYAT, Fuzul. (2016). Mitten Tarihe Sözdün Yazıya Dede Korkut Oğuznameleri. İstanbul: Ötügen Yayınları.
- OKUMUŞ, Ejder. (2010). "Zaman Sosyolojisi: Bir Giriş Denemesi". Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi. C:10, S. 2.
- YENEN, İbrahim. (2015) Zaman ve Dindarlık ilişkisi: Ramazan Dindarlığı <http://docplayer.biz.tr/19365973-Zaman-ve-dindarlik-iliskisi-ramazan-dindarligi.html> (20.03.2017)

AZİZ MAHMÛD HÛDÂYÎ'NİN OSMANLI SULTANLARIYLA EDEBÎ MÛNASEBETLERİ

The Literary Relations with Ottoman Sultans of Azîz Mahmûd Hüdâyî

MUHAMMET KILIÇ

Ordu Üniversitesi

Öz: Osmanlı sultanları ile bazı tarikat şeyhleri arasında bir gönül ilişkisi kurulmuştur. Azîz Mahmûd Hüdâyî de yaşadığı dönem içerisinde Osmanlı sultanlarıyla yakın bir ilişki içerisindeydi. Sultanlar ile Hüdâyî arasındaki sıcak alaka ve münasebet çeşitli edebî türlerinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Nitekim Hüdâyî, dönemine tanıklık ettiği Osmanlı sultanlarına çeşitli mektuplar, risalelere ve şiirler yazmıştır. Bu edebî münasebet karşılıklı gerçekleşmiş, sultanlarda Hüdâyî'nin şiirlerine nazireler yazmış, ondan övgü ile bahseden şiirler kaleme almışlardır. Ayrıca Hüdâyî ile ilgili anlatılan menkabelerde sultanlar ile yaşadığı olağanüstü olaylar ve kerametler konu edilmektedir. Azîz Mahmûd Hüdâyî'nin Osmanlı sultanlarıyla edebî münasebetleri tasavvuf edebiyatı araştırmacılarına bir kaynak oluşturduğu gibi başka ilmi sahalarda için de önem arz etmektedir. Makalemizde Azîz Mahmûd Hüdâyî'nin Osmanlı sultanlarıyla edebî münasebetleri tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Azîz Mahmûd Hüdâyî, Osmanlı, Sultan, Kanûnî Sultân Süleyman, III. Murad, I. Ahmed

Abstract: A heartfelt relationship was established between the Ottoman sultans and some sectarian sheikhs. Azîz Mahmud Hüdâyî has a close relationship with the Ottoman sultans during his time. Harmony and relation between Sultan and Hüdâyî led to the emergence of various literary genres. As a matter of fact, Hüdâyî wrote various letters, tractates and poems to the Ottoman sultans he witnessed in the period. This literary relation was mutual, and the sultans also wrote poetry in Hüdâyî's poems and wrote poems that mentioned him with praise. In addition, there are extraordinary events and miracles that have been experienced with the sultans in the tales about Hüdâyî. The literary relations of Azîz Mahmud Hüdâyî with the Ottoman sultans constitute a source for Sufi literature researchers as well as are important for other scientific fields. The literary relations of Azîz Mahmud Hüdâyî with the Ottoman sultans were determined in our article.

Key words: Azîz Mahmûd Hüdâyî, Ottoman, Sultan, Kanûnî Sultân Süleyman, III. Murad, I. Ahmed

GİRİŞ

Osmanlı devletinde hemen hemen her padişah, manevi şahsiyetini takdir ettiği bir şeyhi nezdinden ayırmamaya azamî gayret gösteriyordu. Örneğin; Fatih'in yanından ayırmadığı Akşemsettin, II. Bâyezid'in nezdindeki Cemal Halife, Yavuz'un mahiyetinde ki Sümbül Sinan, Kanuni'nin hürmet gösterdiği Merkez Efendi, I. Ahmed ve III. Murad'ın büyük bir saygı ile bağlı olduğu Azîz Mahmûd Hüdâyî. Osmanlı sultanları siyasi ve idari bağlamda dönemin tanınmış tarikat şeyhleriyle çeşitli konularda istişarelerde bulunmuş onların hayır dualarını almayı hiçbir zaman ihmal etmemişlerdir. Sultanların sefere çıkmadan önce kılıç kuşanma törenlerine dönemin şeyhlerinin katıldığı ve bu kılıçları bizzat kendilerinin kuşattığı bilinmektedir. IV. Murad'ın Eyyûp Sultan'da icra edilen merasimle "saltanat

kılıcını devrin en muteber şeyhi sıfatıyla Hz. Hüdâyî kuşatmıştı.¹ Osmanlı devleti zamanında tekke ve zaviyelere önem verilmekteydi. Nitekim o devrin tahrîr defterlerine göre Anadolu vilayetinde 623, Karaman'da 272, Rumeli'nde 205, Diyar Bekir'de 57, Zül Kadriye (Dulkadiroğluları) 'de 14, Paşa Livasında 67, Silistre Livasında 20, Çimlen Livasında 4 zaviye bulunmakta idi². Bu durum Osmanlı padişahlarının ve halkının tarikat erbaplarına ve tasavvufa karşı olan bağlılığını ve muhabbetini göstermektedir.

Azîz Mahmûd Hüdâyî'nin Hayatı

Osmanlı döneminde yetişen tarikat pîrlerinden olan Aziz Mahmud Hüdâyî XVI. asrın ikinci yarısı ile XVII. asrın başlarında yaşamıştır. Celvetiyye tarikatının kurucusudur. Tarikatı, sağlığında ve vefatından sonra İstanbul, Bursa ve Balkanlarda yayılmıştır.³

Aziz Mahmud Hüdâyî, Fazlullah adında bir zatın oğlu olup asıl adı Mahmud'dur. Şiirlerinde kullandığı ve doğru yola girmiş anlamına gelen Hüdâyî mahlası kendine Şeyhi Üftâde tarafından verilmiştir. İsminin başında yer alan "Aziz" kelimesi ise, onun adı olmayıp "Ulu" anlamına gelen ve kendisine izafe edilen bir sıfat olarak kullanıla gelmiştir.⁴ Azîz Mahmûd Hüdâyî Osmanlı Devleti'nin yükselişinin zirve noktası olarak değerlendirilen Kanûnî Sultân Süleyman devrinde (1541) Şereflikoçhisar'da doğdu. Burada ilk tahsiline başladı. Hüdâyî otuz üç yaşlarında hocası Nâzır-zâde ile birlikte Bursa'ya geldi. Üç sene Ferhâdiye Medresesinde müderrislik yaptı. Kâdılık yaptığı zamanlarda bir gece rüyâsında bazı tanıdığı kişilerin Cehennem ateşinde yandığını gördü. Bu korkunç rüyânın verdiği dehşet ve üzüntü içindeki günlerde, bir hanım kendisine boşanma davası getirdi. Bu davadan sonra Hüdâyî, Bursalı Mehmed Üftade'ye bağlanarak Bursa kâdılığını bıraktı. Tasavvuf yolunu seçti. Bir müddet Rumeli'de seyahat eden Azîz Mahmûd Hüdâyî, Şeyhülislâm Hoca Sâdeddîn Efendi'nin arzusuyla İstanbul'a geldi.⁵ Gittikçe artan ve sosyal bünyeyi saran birçok sorunun yayıldığı bir dönemde Celvetiyye tarikatı şeyhliği yapmış başta Osmanlı halkına ve dönemine tanıklık ettiği Osmanlı sultanlarına çeşitli meselelerde yol göstermiştir. On yedi eseri, Arapça yedi eseri ise Türkçedir. Divanındaki 287 ilâhî Türkçe, 3 şiir de Arapça'dır. Bunların dışında 200 kadar Türkçe müfredi 20 kadar Arapça kît'a ve müfredi ile 5 Farsça kît'a ve müfredi bulunmaktadır.⁶

Azîz Mahmûd Hüdâyî XVI. asrın son yarısında adını duyurmaya XVII. asrın ilk yarısından sonra tasavvufi yolda kendini ispatlamış belli bir itibar ve saygınlığa kavuşmuştur. Bir asra yaklaşan ömrü (948/1541-1038/1628) boyunca sekiz pâdişah Kânuni Sultan Süleyman, II. Selim, III. Murad, III. Mehmet, I. Ahmed, I. Mustafa, II. Osman (Genç Osman), IV. Murad dönemlerine tanıklık etmiştir.

Yaşadığı asırda gerek yazdığı eserlerle gerek verdiği tasavvufi sohbetleriyle insanları hak yolunda yürümeye davet etmiştir.

A) Kanûnî Sultân Süleyman

Kânuni devrinde sınırlar Viyana, Mısır, Kuzey Afrika, Hindistan ve İran'a kadar uzanmıştır. Sosyal yaşam standartlarının arttığı, siyasi anlamda insanların rahat bir hayat

¹ Uşşâkizâde, 57; KARAÇELEBİZÂDE Abdu'l-aziz, Ravzatü'l-ibrâr el-mübeyyin bi-hakâiki'l-ahbâr, Kâhire 1248, 556.

² Uzunçarşılı, Osmanlı Tarihi., III/ 348

³ Yılmaz, Ana Hatlarıyla Tasavvuf ve Tarikatlar, s.264

⁴ Tansel, "Seyyid Aziz Mahmud Hüdâyî", s.1.

⁵ Tatçı, Yıldız, Azîz Mahmud Hüdâyî Dîvân-ı İlâhiyât Tıpkıbasım ve çeviri, s.11

⁶a. g. e, s.19

sürdüğü, tasavvuf ve ilmin zirve noktasına geldiği, Osmanlı'nın altın çağı olarak nitelendirilen dönem Kanûnî Sultân Süleyma'nın padişahlık yaptığı dönemdir. Hüdâyî talebe olduğu yıllarda Yâsin'in "kalbu'l-Kur'ân" olduğu münkeşife olmuş. Bununla ilgili mâlumâtı padişah Kanûnî Sultân Süleyman'a yazarak ulaştırmak istemiş, fakat muaffak olamamıştır.

Azîz Mahmûd Hüdâyî 'nin aşağıdaki şiirini Kanunî Sultan Süleyman'a nazire olarak yazıldığı söylenmektedir:

Hâzin-i esrâr-ı lâhut ol ki sultânlık budur

"Kenz-i lâ-yefnâ"ya mâlik ol beğim hanlık budur

Tavk-ı tâat bağlayıp ifrît-i nefis'in boynuna

Âsaf-ı akla riâyet kıl Süleymanlık budur

Kalb-i Âdem mazhar-ı envâr-ı Hak olduğuna

Secde-i şükr eylemezsen ayn-ı şeytanlık budur

"Kâbe kavseyn" in Hüdâyî fehmîdüb cemiyetin

Vâsıl ol "sırr-ı ev ednâ"ya müselmanlık budur⁷

Yaptığımız incelemeler ve araştırdığımız kaynakların ışığında yukarıdaki nazire dışında Hüdâyî'nin Kanûnî Sultân Süleyman ile gerçekleşen başka bir edebi münasebetine rastlayamadık.

B) Sultan III. Murad

Hudayi'nin çocukluk ve tahsilini ikmal devresine rastlayan Kanuni Sultan Süleyman, II. Selim donemi hariç tutulacak olursak onun padişahlarla ilk yakın ilişkiyi III. Murad'la kurduğunu söyleyebiliriz. Hüdâyî'nin padişahlara gönderdiği mektupların ihtiva eden Tezâkir-i Hüdâyî'nin muhtevâsından bunların çoğunun Sultan III. Murad'a gönderildiğinin anlaşılması 'Hüdâyî'nin bu padişahla çok samimi bir alaka te'sis ettiğini göstermektedir.⁸ III. Murad, vazife ve mesuliyet şuurundan uzak, zayıf iradeli, eğlenmeye düşkün bir Osmanlı sultanıdır. Bu zaaflarının yanı sıra şiire merâklî, tasavvuf vâdisinde eser yazacak kadar bu ilme de âşinâ olan pâdişahın zaaf ve meziyetlerini mütehasıs bir hekim gibi gayet iyi teşhis etmiş bulunan⁹ Azîz Mahmûd Hüdâyî III. Murad'ın zayıf yönlerinin farkına varıp ona dîni takviye ve tecdit makamında olduğunu hatırlatan ifadelerin yer aldığı mektubunda sultana şöyle söylüyordu: "Her yüzyılın başında ummetimden bir kimse din-i islam'a zaaf gelmiş iken takviye ve tecdid eder, buyurmuş, hatta Ömer b. Abdullaziz yüzbaşına düşüp bu hizmet ile müşeref olmuştur, demişler. İmdi saadetli ve mürüvvetli padişahım hem yüz başı, hem binbaşısıdır."¹⁰

⁷ M. Gülşen, Külliyat, 69; Dîvân-ı İlahiyat, S. 161-163

⁸ Yılmaz, Azîz Mahmûd Hüdâyî ve Celvetiyye Tarikatı sayfa: 59 98. dipnot. (Tezâkir-i Hüdâyî, Süleymaniye Fatih Ktp., 2572, vr. 10b.)

⁹ a. g. e., S. 59

¹⁰ Tezâkir-i Hüdâyî, varak. 132b-134a.

Hüdâyî eline geçtiği her fırsatta III. Murad'ı mütevazı bir şekilde ikaz etmiş, adelet, şeriat ve sünnet çerçevesinde hareket etmeye şu sözleriyle davet etmiştir: "...Re'si mie (yüzyılın başı) karîbdir. Kemâl- i adâletle tecdîd-i şerîat ve ihyâ-yı sünnet ve tervîh-i ibadullah ve'l-ümme't eden ashâbı mieteyn olan ahad-i ümme't-i Muhammed akvâsından ve ekmelinden olmasının esbâbına mübâşeret ve tamâm-ı riayette kemâl-i gayret ve tena'um-i himmet ve azîmet zamanı gelmiştir." ¹¹

Yukarıda verdiğimiz mektup örneklerinden yola çıkarsak bu durum gösteriyor ki, sultana mektup yazmak, münasebetin başlangıç noktasıdır. Ancak bu başlangıç, geliştirilerek karşılıklı mektuplaşma şekline gelmiş; Pâdişah da Hüdâyî'ye mektup yazmıştır.

Padişahın kendisine kürk hediye edecek kadar ileri seviyede bağlı bulunduğu Hüdâyî'nin bu yakınlığı hiçbir zaman istismar etme yoluna gitmediği ve tarikatının başında bulunduğu dönemlerde kendi nefsi ve arzuları doğrultusunda hareket etmediği bir gerçektir. Nitekim kendisine pâdişah tarafında Ali Paşa zâviyesi şeyhliği teklif edildiğinde bunu reddederken ¹² Ayasofya yakınlarında "arşın yatağı" olarak kullanılan bir yerin zâviye yapılmasını istiyor ¹³ ve mektubunda sultana şöyle diyor: "...Şol büyük Ayasofya kurbunda olan arşınhâne, azîm binadır. Nice büyük akçeler harcolunsa bu ma'kule binâ olmaz. Amma takaddümden "mâbed-i ibadullahi'l-kadîm" olmak ihtimâlî de vardır. Alâmet ve asar anı verir. Bu ma'kule azîm binâ beytül-esed olmadan "beyt-i ibadullahi'l-ahad" olmak evlâdır."

Hüdâyî gördüğü rüyaları sultan III. Murad'a yazarak onu hayırlı işlere davet ediyor: "...Saâdetlû pâdişahım, bugün seherice beyne'n-nevm ve'l-yakaza bir hitab varid oldu: 997'de düşman tahtı fetholunur, deyu. Uyandım, Kazvin hâtıra geldi. İnşâallah hayırdır. ¹⁴ İhtimâl bu rü'yânın padişaha yazılmasından sonra pâdişah, Gence üzerine doğru hareket eden Serdâr-ı Ekrem Ferhad Paşa kumandasındaki orduya hatt-ı hümayun gönderip Kazvin üzerine gidilmesini istemişti. Ancak daha önce Gence ve Karabağ üzerine gidilmesi emredildiğinden ve ordu bu istikâmette hazırlık yapmış olduğundan Kazvin üzerine gidilmesi, gerek ordu erkânına ve gerekse askere imkânsız gibi görünerek Kazvin'e gidilememiştir. Fakat fethi plânlanan Gence ve Karabağ'ın itaati sağlanarak sefer zaferle neticelenmiştir. ¹⁵ Yaşanan bu olay ışığında gördüğümüz gibi Hüdâyî'nin rüyası doğrulanmıştır.

Osmanlı tahtında yirmi kadar saltanat süren III. Murad 16 Haziran 1595'de vefat etmiştir. Mehmet Gülşen Efendinin tespitine göre sultanın ölümünden sonra Hüdâyî aşağıdaki ilahiyi kaleme almıştır.

Yalancı dünyâyâ aldanma ya Hû
Bu dernek dağılır dîvân eğlenmez
İki kapılı bir vîrânedir bu
Bunda konan göçer mihmân eğlenmez

Bakma bunun karasına ağına
Gönül verme bostanına bağına

¹¹ a. g. e varak. 125b. Ve devamı

¹² Tezâkir-i Hüdâyî, varmak. 190b.

¹³ Uzun çarşılı, Osmanlı Tarihi, III/554

¹⁴ Tezâkir-i Hüdâyî, varak. 143a.

¹⁵ Danişmend, Kronoloji, III/109-111.

Benzer hemân oğlan oyuncağına
Bunda akli olan insan eğlenmez
Doğrusuna gide- gör bu yolların
Geçe-gör sarpını yüce bellerin
Dünyâ zindânıdır mü'min kulların
Zindânda olan kul âsân eğlenmez

Sen ey gâfil ne sandın rüzgârı
Durur mu anladın leyl u nehârı
Yükün yineldi-gör evvelden bârı
Yoksa yolcu giden kârbân eğlenmez

Vârını nisâr eyle Mevlâ yoluna
Bunda ne eylersen anda buluna
Bir gün sefer düşer berzah iline
Otağı kalkıcak sultân eğlenmez

Hüdâyî n'oldu bu denlû peygamber
Ebubekr u Omer Usman u Hayder
Kanı Habîbullah Sıddik-ı Ekber
Bunda gelen gider bir can eğlenmez¹⁶

C) Sultan I. Ahmed

Gerek Hüdâyî'nin hayâtını yazan kaynaklar, gerekse menkıbelerden anlaşıldığına göre Sultân I. Ahmed, Şeyh Hüdâyî'ye büyük bir saygı ile bağılı olup onun "rikâbında piyade yürüyecek" kadar bir teslimiyet içinde bulunuyordu.¹⁷ Menkıbelere göre Aziz Mahmut Hüdâyî'nin Sultân I. Ahmed ile tanışmasına ve ilerleyen zaman içerisinde yakın ilişkiler kurmasına vesîle olacak olan rüyâ şudur: Sultân I. Ahmed, rü'yâsında, "Nemçe Kralı ile gürüş tutup kendisinin arka üstü yere düştüğünü görmüştü."¹⁸ Sultan tarafından görülen bu rüyâ dönemin önde gelen rüyâ tabircileri sorulmuş cevap almakda zorluk çekilmiş bunun üzerine rüyâ tabir ettirilmek üzere bir mektup ile Hüdâyî Hazretlerine yazılmıştır. Pâdişâh'ın mektubunu getiren elçi, Hz. Hüdâyî'nin hücrelerine gelince kapıyı çaldığında bizzat Hüdâyî kapıyı açtı ve elçiden mektubu alarak mütâla etmeden pâdişâha verilmek üzere zarf içinde bir başka mektup verdi.¹⁹ Sultan'a sunulan bu mektûp açılınca rüyânın şöylece tabîr edildiği ve yorumlandığı hayretle görüldü: "Cenâb-ı Hak, insan vücûdunda sırtı, cemâdât arasında da arzı (yeryüzü) en kuvvetli olarak yaratmıştır. İnsanın sırtı ile arzın

¹⁶ Gülşen, Külliyyat, 79.

¹⁷ Evliya Çelebi, Seyâhatnâme, I/214.

¹⁸ Gülşen, Külliyyat, 9.

¹⁹ Yılmaz, Aziz Mahmûd Hüdâyî ve Celvetiyye Tarikatı, S. 85

temâs ve ictimândan iki kuvvet cem' ve hâsıl olur. Binâenaleyh Hz. Pâdişâh'ın yere arka üstü temâsiyle iki kuvvet birleşmiş oluyor. Bu yüzden a'dâ (düşmanlar)'a galebe-i islâm ve zafer mukarrerdir.²⁰ Rüyâ'nın bu şekilde yorumlanması ve akabinde Avusturyalılara karşı yapılan savaşın kazanılması, Sulta'nın oldukça etkilenmesine vesile olmuştur. .Vukuğu bulan bu hadise üzerine Sultanın bizzat Hüdâyî Hazretlerinin dergâhına giderek ona ihtisâb ettiği çeşitli rivayetlerde anlatılmaktadır.

Hüdâyî Hazretlerinin en yaygın menkıbelerinden biri de Sultan Ahmed ile üsküdar'da tefavuk üzerine karşılaşmasıdır. Sultan Ahmed Üsküdar'a gittiği bir günde Hüdâyî Hazretlerine rastlar. Atından derhal inerek yerine şeyhini oturtur ve arkasında yaya bir şekilde yürümeye koyulur. Hüdâyî gibi oldukça mütevazı ve kendi nefsinin terbiye etmiş bir müridin koca sultanın yaya yürütmesine gönlü elbette razı olmayacaktır. Bunun üzerine Hüdâyî: “– Sırf şeyhimin duâsı ve emri yerini bulsun diye bindim.”²¹ Der ve böylece şeyhi Üftâde Hazretleri'nin: “– Oğlum, pâdişâhlar rikâbında yürüsün” şeklindeki duâsı yerine gelmiş olur.²²

Vukuğu bulan hadise üzerine Sultan I. Ahmed'in şu dizeleri kaleme almıdığı söylenmektedir:

Vârımı ben Hakk'a verdim ğayrı vârim kalmadı
 Cümlesinden el çekip pes dû cihânım kalmadı
 Çünkü hubbullah erişdi çekdi beni kendüye
 Açdı gönlüm gözünü gayrı gümânım kalmadı
 Evliyâ'nın himmeti yakdı beni kal' eyledi
 Sâfiyim buldum safâyı dû-cihânım kalmadı
 Ahmed ider yâ ilâhî sana şükrüm çok-durur
 Hamdu li'llâh aşk-ı Hak'dan ğayrı vârim kalmadı²³

Hüdâyî'nin en yaygın menkıbelerinden biri diğeri de şiddetli bir kasırğa esnâsında, kayıkçıların bile denize çıkmaya edemediği bir günde Sultân Ahmed Câmîi'nde Cum'a vaazına yetişmek üzere bindiği kayığın dört yanında denizin süt-liman olmasıdır.²⁴ Bu esnâda Topkapı Sarayı'nda Yalıköşkü yakınındaki fevkânî sultân kasrından dalgaları seyreden Sultân Ahmed'in yıldırım isâbet eden kasrının bir süre yıkılmayışı ve canının kurtulmasında Hüdâyî'nin keramati sayılmaktadır. Bu menkıbenın yaygınlığı yüzünden kayıkçılar arasında Üsküdar'dan Sarayburnu 'na giden bir yolun bulunduğu inanılır ve bu yola “Hüdâyî Yolu” denilirdi.²⁵

Azîz Mahmûd Hüdâyî ile Sultan I. Ahmed arasındaki sıcak alaka ve münasebet, sultanın onun şiirlerine nazire yazacak seviyeye geldiğini gösteriyor. Nitekim Hüdâyî'nin:

Zâkir safâya erişür
 Envâr-ı zikrullah ile
 Âşık Hudâ'ya erişür

²⁰a. g. e, S. 85

²¹a. g. e, S. 86

²² Evliya Çelebi, Seyâhatnâme, I/214.

²³ Gülşen, Külliyyat, 11 Ve Devamı

²⁴ Yılmaz, Azîz Mahmûd Hüdâyî ve Celvetiyye Tarikatı, S. 86

²⁵ Gülşen, Külliyyat, 13 Ve Devamı

İksâr-1 zikrullah ile

Zikri mükerrer ede gör
Bir hacc-1 ekber ede gör
Kalbin muattar ede gör
Attâr-1 zikrullah ile

Âşık olan cânânına
Girmiş fenâ meydânına
Ermiş Hakk'ın ihsânına
Îsâr-1 zikrullah ile

Tasdîk ile îmâna er
Tahkîk ile irfâna er
Bir bahr-1 bî-pâyâna er
Enhâr-1 zikrullah ile

Açan hüviyyetten kapu
Zevk ile olmuş hande-rû
Zâhir olmuş ızmâr-1 Hû
Izhâr-1 zikrullah ile

Kesrette vahdet bul beğim
Bâkî saâdet bul beğim
Sırr-1 hakikat bul beğim
Tekrâr-1 zikrullah ile

Bel bağlayanlar hizmete
Tâlib olanlar vuslata
Ermiş Hüdâyî vahdete
Esrâr-1 zikrullah ile²⁶

Sultân Ahmed de Hüdâyî'nin izinde yürüyerek zikrullahın hassasını te'sîr ve ehemmiyetini, yazdığı nazirede şöyle belirtiyor:

Dil-hânesi pürnûr olur

²⁶ Gülşen, Külliyyat, 129 Ve Devamı

Envâr-1 zikrullah ile
İklîm-i dil mamur olur
Mîmâr-1 zikrullah ile

Ğam-gîn gönüller şâd olur
Dembesteler âzâd olur
Kem-küştelere irşâd olur
Âsâr-1 zikrullah ile

Her müşkil iş âsân olur
Derd-i dile dermân olur
Canlar içinde cân olur
Esrâr-1 zikrullah ile

Zikreyle ey dil her nefes
Allah beş bâkî heves
Pes gayriden ümmîdi kes
Tekrâr-1 zikrullah ile

Gör ehl-i hâlin firkasın
Çâk etti ceyb u hırkasın
Devretti zikri halkasın
Pergâr-1 zikrullah ile

Terk et cihân ârâyişin
Nefsin gider âlâyişin
Bul cân u dil âsâyişin
Efkâr-1 zikrullah ile

Bahtî sana ikrâr eder
Tevhîdini tekrâr eder
İhlâsını iş'âr eder
Eş'ar-1 zikrullah ile²⁷

²⁷ Yılmaz, Aziz Mahmûd Hüdâyî Ve Celvetiyye Tarikatı sayfa:67. 122. Dipnot (Topkapı Sarayı Müz. Ktp. Bağdat 401, vr. 66a-67a.)

Hz. Hüdâyî, bir gün Sultân Ahmed Han'la sohbetinde iken Sultân Ahmed kendisine: “– Abdülkâdir Geylani hazretlerinin kıyâmet gününde müntesiblerinden pek çok günahkâra şefâat buyuracağını dâir bir rivâyet var. Bunun sıhhati ve âdem-i sıhhati mevzûunda ne buyrulur?” diye sormuş Hz. Hüdâyî de bir an murâkebeye vardıktan sonra “rivâyetin sıhhatini” haber vermişti²⁸ Bunun üzerine Sultân: “– Sizin bizlere vaad ve tebşîriniz yok mudur?” deyince Hüdâyî'nin ellerini açarak: “– Kıyâmete kadar tarikatımıza intisâb edenler, ömründe bir kerre türbemizin önünden geçtiğinde “Fâtiha” okuyanlar bizimdir. Bize mensûb olanlar denizde boğulmasınlar, âhir ömürlerinde fakirlik görmesinler!” İmanlarını kurtarmadıkça gitmesinler ve öleceklerini bilsinler ve haber versinler!” diye dua buyurmuştu.²⁹

Mehmed Gülşen Efendi, bu dua ile ilgili olarak: “Bu duayı müstecâb sâyesindedir ki, tâ Hz. Pîr'in devrinden şimdiye kadar “Celvetiyye Tarîkatı” mensûblarından hiçbir ferdi denizde boğularak vefâtı vâkı olmadığı gibi, birçok celvetî mensûbu da zaman-ı vefâtlarını sarâhaten haber vermişler veya remiz ve işâretle beyân etmişlerdir.” demektedir.³⁰

Azîz Mahmûd Hüdâyî'nin Tezâkir-i Hüdâyî adlı eserinde Osmanlı sultanlarına gönderdiği mektupları topladığını belirtmiştir. Bu mektupların yanı sıra Osmanlı sultanlarına takdim ettiği küçük risale üslubunda mektupları vardır. Lakin günümüzde bu risale eserlerinin varlığı hakkında bir bilgiye sahip değiliz. Bu risaleler Tezâkir-i Hüdâyî 'de geçtiği için sadece ismi ve konusu hakkında kısa bilgilere sahibiz.

Tezâkir-i Hüdâyî'de geçen risaleler şunlardır:

1- Fethi Medâin Risalesi: Enfüste, manevî makamların fethinden; afakta ise çeşitli beldelerin fethinden bahseder bir risaledir.³¹

2- Asâ-yı Mûsâ Risalesi: Musa (a.s.)'in asısından bahseden risale.³²

3- Nûn ve'l-kalemi ve mâ-yesturûn Risalesi: Kalem Sûresi'nin birinci âyetinin tasavvufî tefsirini yapan bir risaledir.³³

4- Kul Rabbi zidnî l'imen âyetini tefsir eden bir risale.³⁴

5- Risâle-i Sâd: Hurûfu mukattaadan Sâd harfinin tefsirinden bahsedilen bir risale.³⁵

6- Risâletü'l-Maârif: Seyr u sülûkun açıklanması ve amellerin suûdu ile ilgili bir risaledir. Fâtır Sûresi'nin 10. âyetini tefsîr etmektedir.³⁶

8- Kitâb-ı Ankâ-i Muğrib ve Şemsi Mağrib.³⁷

²⁸a. g. e, Sayfa:90

²⁹Gülşen, Külliyyat, 10.

³⁰Gülşen, Külliyyat, 10.

³¹Tezâkir-i Hüdâyî, 93b.

³²a. g. e, 9b.

³³a. g. e, 9b.

³⁴a. g. e, 9b.

³⁵a. g. e, 164 a.

³⁶a. g. e, 149 a.

³⁷a. g. e, 78. a

³⁸a. g. e, 73 a. 157 a.

³⁹a. g. e 98b, 75b.

9- 10- Leyle-i Kadir Risalesi: Kadir gecesinden bahseden ve o gecenin sırlarını anlatan bir risaledir³⁸

11- İnsan-ı Kâmil Risalesi: Kâmil insandaki on iki mertebenin anlatıldığı risaledir. Bu risalenin, risaleden ziyâde tasavvufa ait çok kıymetli bir eser olduğunu ve uzun süredir yazılmasına devam edildiğini Hüdâyî'nin mektuplarından anlıyoruz.³⁹

SONUÇ

Yaptığımız incelemeler sonucunda Azîz Mahmûd Hüdâyî'nin Osmanlı sultanlarından Kanûnî Sultân Süleyman'a nazire yazarak başlayan edebi münasebetlerin, Sultan III. Murad'a yazdığı mektuplar ile sultanın ölümünden duyduğu üzüntüyü belirten bir ilahi kaleme almasıyla devam etmiştir.

Şeyhi Hüdâyî'nin şiirine yazdığı naziresi, ondan övgüyle bahseden şiiri ve birçok menkıbe örneklerinden hareketle en yakın edebi münasebeti Sultan I. Ahmed ile kurduğunu tespit etmiş bulunuyoruz.

Gerek Hüdâyî'nin kendi eserleri olsun gerekse dönemin kaynaklarını incelediğimizde yaşamlarına tanıklık ettiği Osmanlı sultanlarından, III. Mehmet, II. Selim, I. Mustafa, IV. Murad ve II. Osman ile herhangi bir edebi münasebet içerisine girdiğine dair kaynak bulunmamaktadır.

KAYNAKÇA

- Çelebi, E. (1314), *Seyahatname c. I*, İstanbul.
- Danişmend İ. (1971), *İzahlı Osmanlı Tarihi Kronolojisi c. III*, İstanbul, İstanbul Türkiye Yayınevi.
- Gülşen M. (1338,1340), *Külliyat-ı Hazret-i Hüdâyî*, İstanbul Bahriye Matbaası.
- Hüdâyî Aziz Mahmûd Efendi, *Tezâkir-i Hüdâyî*, Süleymaniye, Fâtih, 2572.
- Tansel, F. (1967), “*Seyyid Aziz Mahmud Hüdâyî*”, İlahiyat Fakültesi Dergisi, Cilt:15, sayı.1, Ankara
- Tatçı, M. Yıldız M. (2005), *Azîz Mahmud Hüdâyî Dîvân-ı İlâhiyât*, Ankara, Tıpkıbasım ve çeviri
- Uşşâkizâde Seyyid, İ. (1965), *Abdu'l-azîz, Ravzatü'l-ibrâr el-mübeyyin bi-hakâiki'l-ahbâr*, Kâhire 1248, 556.
- Uzunçarşılı, İ. (1977), *Osmanlı Târihi, C.III*, T.T Kurumu Neşriyatı
- Yılmaz, K. (1998), *Ana Hatlarıyla Tasavvuf ve Tarikatlar*, İstanbul, Ensar Neşriyat
- Yılmaz, K. (2014), *Azîz Mahmûd Hüdâyî ve Celvetiyye Tarikatı*, Erkam Yayınları

MAYIS YEDİ'Sİ VE MAYIS YEDİSİ'NİN ORDU'NUN YUKARI KIZILAN KÖYÜ'NDEKİ UYGULAMALARI

The Practices on Yukarı Kızılan Village in Ordu of the Seventh of May and Seventh of May

MUSTAFA EREN

Giresun Üniversitesi

Öz: *Bu yazıda, halk arasında su bayramı, deniz bayramı, bahar bayramı gibi adlarla anılan ve Rumî Takvime göre 7 Mayıs'a; Miladî takvime göre 20 Mayıs'a denk gelen, Mayıs Yedisi inançları ve Mayıs Yedisi'nin Doğu ve Orta Karadeniz'in kıyı kenti olan Ordu'nun Ulubey İlçesi Yukarı Kızılan Köyü ve çevresinin folklorunda halk yaşamına yansımaları incelenmektedir.*

Mayıs Yedisi Ordu ve yöresinde kendine has inançlarıyla bir gelenek halinde yaşamaktadır. Ordu'nun 40 km. güneyinde yer alan ve denize oldukça uzak olan Yukarı Kızılan Köyü'nde de halk Mayıs Yedisi'ni tespit ettiğimiz benzer ve farklı uygulamalarla kutlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Mayıs Yedisi, Ordu, Ulubey, Yukarı Kızılan Köyü, kutlama*

Abstract: *In this passage, we are analyzing seventh of may beliefs and the effects of seventh of may to the people living in Ulubey town Yukarı Kızılan village of Ordu city is located on the north coast of middle and East Black Sea region. Seventh of may belief is called as water festival or spring festival colloquially and it is on twenty may to the Common Era and on seventh may according to the Julian Calendar.*

The seventh of may belief is still alive today as a specific tradition in Ordu and in its territory as well. People of Yukarı Kızılan Village which is located in 40 km south of Ordu and is also very far from the seaside, still celebrate the seventh of may belief in the similar and different ways that we determined.

Key words: *Seventh of May, Ordu, Ulubey, Yukarı Kızılan Village, celebrate*

Çermüğün suyu buz olur.

Çermüğe giden keyfanlar kız olur...

GİRİŞ

Mayıs Yedisi geleneği, Orta ve Doğu Karadeniz Bölgesinin bir kısmında özellikle de Giresun, Ordu ve Trabzon'da karşımıza çıkar ve halk tarafından bayram olarak nitelendirilir. Rumî takvime göre 7 Mayıs'a denk gelen Mayıs Yedisi, günümüzde kullanılan Miladî takvime göre, Rumî takvim ile Miladî takvimin arasındaki on üç günlük farktan dolayı, 20 Mayıs'ta kutlanmaktadır.

Mayıs Yedisi'ni bölge halkı; 20 Mayıs, Deniz Bayramı, Su Bayramı ve Yedi Mayıs olarak adlandırmaktadır. Günümüzde yörede bulunan birçok belediye bu bayramı müzik, tiyatro, konser vb. resmî etkinliklerle kutlamaktadır. Ancak bölge halkı kendine has gelenekleriyle deniz, göl, ırmak, ılıca veya dere kıyısında birçok etkinlikler yapmaktadır.

Mayıs Yedisi kutlamalarının temelleri hakkında elimizde kaynak bulunmamakla beraber, bu gün yapılan geleneklerden hareketle birtakım çıkarımlarda bulunmaktadır. Bunlardan en ağır basanı Hızır ve İlyas Peygamberin her yıl 20 Mayıs'ta(Mayıs Yedisi) denizin karaya vurduğu yerde buluşmalarıdır. İnanca göre halk bu günü kutlamak için deniz ve akarsu kenarlarına gelerek Hızır ile İlyas peygamberi karşılar onların dualarını alırlar(İşbakan 2004: 157).

Bu şenliğin temelleri ile ilgili diğer bir görüş ise eski Türklerde suya verilen değerden kaynaklıdır. Oğuz menkıbelerinde Korkut Ata'nın ölümü ile ilgili onun Sır-derya üzerinde bir seccade üstünde elinde kopuzuyla ölümü beklemesi, Eski Türklerin ölümlerini suya gömmeleri ile ilgili rivayetler bize bu inancın nereden geldiği ile ilgili ipuçları vermektedir(Gökyay 1973: CCXCIII).

Türkler göller ve ırmaklara canlılık atfetmişler, suyu kutsal saymışlardır. Eski Türk inançlarında su evlenen, çoluk çocuk sahibi olan, duyan ve aynı zamanda birtakım gizli güçleri barındıran iye olarak kabul edilirdi(İnan 2000: 50-51).

Oğuz Kağan Destanı'nda Oğuz Kağan'ın gölün ortasındaki ağacın kovuğundan çıkan kızla evlenmesi ve bu kadından Gök, Dağ, Deniz adında üç erkek çocuğunun olması(Gökdağ 2007: 50-51) Türklerin gölü ailenin temeli olan yuva, ocak olarak nitelendirmelerine neden olmuş olabilir.

Günümüzdeki Mayıs Yedisi'ne benzer olarak, Isık Gölü civarında bulunan Barsgan ahalisinin yılda bir kez törenle Isık Gölünü dolaştıkları rivayet edilmektedir(Togan 1948: 14). Türkler Tarih boyunca birçok şenlik ve kutlamalar da yapmışlardır ve yapmaktadırlar, bunlardan bir tanesi de Hun Türklerinin Mayıs ayında yaptıkları şenliklerdir(Baykara 2003: 307). Bir diğeri ise Göktürk ve Uygurların Tamir Irmağının doğduğu yerde hakan başkanlığında törenler tertip etmeleridir(Kafesoğlu 1993: 289). Bu ve bunlara benzer örnekler geçmişten günümüze Türk Halkının su ile ilgili geleneklerine sıkı sıkıya bağlı olduklarını ve suya kutsal bir değer verdiklerini göstermektedir.

Bunlardan başka bu inancın, Samsun'un Amazon Köyü'nde veya Giresun Adası'nda yaşadığına inanılan Amazonların bu bölgelerin erkeklerini kaçırıp onlarla cinsel ilişkiye girdikleri ve hem doğan erkek çocukları hem de bu erkekleri öldürdükleri, yöre kadınlarının da kocalarını Amazon kadınlarından kurtarmak için denize taş atma, dalgadan atlama gibi ritüelleri uygulamalarıyla ortaya çıkmış olabileceği ifade edilmektedir(Oğuz 2006: 10). Ancak Yunan mitolojisindeki bu efsanede geçen Amazonların Terme'de yaşadıkları önemli tarihçiler tarafından vurgulanmasına rağmen, Mayıs Yedisi geleneğinin Terme'de olmaması bir tezat oluşturur.

Hristiyanların vaftiz törenlerinden ortaya çıkmış olabileceği ihtimali üzerinde de durulmaktadır. Ancak Hristiyanların vaftiz inancı ile bağlantısı kurulan Mayıs Yedisi geleneğinin sadece Ordu ve Giresun'la sınırlı olması, Hristiyanların yoğun olarak yaşadıkları yerlerde bu geleneğin olmaması bu düşüncüyü çürütmektedir.

Mayıs Yedisi'nde uygulanan ritüeller genellikle su ve deniz etrafında şekillenir. Bu bayramın en yoğun olarak kutlandığı Giresun'da halk Aksu Irmağı'nın denize döküldüğü yerde toplanmakta ve Giresun Adası'nın etrafını teknelerle dolaşmaktadır. Aynı şekilde Ordu'nun Perşembe ilçesinde de Mayıs Yedisi Aktaş Şenlikleri adı altında şölen havası şeklinde kutlanmakta, o gün sandal ve motorlarla Hoynat Adasının etrafı üç defa dolaşmakta, denize yedi taş atmak, kırk dalgadan su alıp yıkanmak, bağ bahçeye su serpmek uğurlu sayılmaktadır(İşbakan 2004: 156-157).

Ordu ve Yöresinde Mayıs Yedisinde Yapılan Etkinlikler

1) Denizde Yıkanma: Şehirlerden ve Köylerden gelen çoğunlukla kızlar ve kadınlar kendine has usul ve yöntemlerle deniz kenarında yıkanır. Derin olmayan kumlu bir yere gidilir, Erkeklerin görmemesi için kara tarafına peştamal çekilir. Kızın veya kadının üzerinden keşkül(susak, kabak) denilen içi boş saplı bir kabakla 7 çift bir tek(15 defa) su dökülür(Fahri: 1934: 5). Bu durumla ilgili dönemin yerel şairi Akengin Can:

“Kızlar, kızlar, şen kızlar

Suda gülüşen kızlar,

Siz olmazsanız hayat,

Zehir olur ıssızlar!..” (Akengin Can, 1934 Aksu Dergisi, S 3, s.6)

Yine başka bir şair Doktor Memduh Necdet:

“Siz de çimin Aksuda,

Bu coşkun oynak suda.

Görenler deli olsun,

Sizi çırpıplak suda...” (Doktor Memduh Necdet, 1934 Aksu Dergisi, S 3, s.6)

diyerek, kendilerinin de bu günü ipe çektiklerini ifade etmektedirler.

2) Dalgadan Atlama: Şehirde yaşayan veya köyden gelen halk sabahın erken saatlerinde deniz kenarına gelerek dizlerini sıvazlarlar ve kıyıya doğru gelen yedi dalgadan teker teker atlarlar. Her bir dalgadan atlarken dilekte bulunulur, özellikle çocuğu olmayanların bir sonraki Mayıs Yedisine kadar çocuğunun olacağına inanılır.

3) Denize veya Suya Taş Atma: Şeytan taşlamaya benzer bir şekilde denize veya suya yedi çift bir tek taş atılır. Böylece bir yıl daha kötülüklerden veya şeytanın gazabından kurtulunacağına inanılır.

4) Kayığa Binerek Yedi Dalgadan Atlama: Perşembe ve Giresun'da ada etrafında kayıkla 3 veya 7 defa dolanılır. Giresun adasına çıkılarak tatlı su ile yüz yıkanır, Adanın batısında bulunan Hamza Taş'ı denen yerde dua edilir(Komisyon: 1973: 90-91). Ada olmayan yerlerde ise kayıkla gezintiye çıkılarak yedi dalga üzerinden geçilir.

5) Sacayağından Geçme: Sacayağı ocakta bulunur, üzerinde kazanlar kaynar. Ocak Türk Kültüründe kutsaldır, devam eden neslin kaynağıdır. Eski Türklerde ata ruhlarının ocakta bulunduğu inancı vardır(Bayat 2007: 122). Bu güne özel yapılan sacayakları insanların başlarından geçirilerek ayaklarından çıkarılır. Bu işlem üç kez tekrarlanır. Sacayağından geçen kimse dilek tutar ve bu dileklerin kabul olacağına inanılır.

6) Mayıs Yedisi'nde Yağan Yağmurun Altında Islanma: Bu gelenek daha çok Trabzon çevresinde yaygındır. Mayıs Yedisinde yağmur yağarsa bu yağmurun, özellikle çocuğu olmayanlar, basık çocuklar ve hastalar için faydalı olduğuna inanılır(Çelik 1999: 455).

Bütün bu uygulamalarda tutulan dilekler genellikle bekar kızlar ve dul kadınların koca bulması, aralarında soğukluk bulunan karı kocanın sevişmesi, hastaların şifa bulması üzerinedir(Komisyon: 1973: 90-91).

Yukarı Kızılın Köyü'nde Mayıs Yedisi

Tarihteki adı Kızılın Ülya olarak bilinen Yukarı Kızılın Köyü, Ordu'ya 40 Ulubey İlçesine İse 20 km uzaklığındadır ve denize kıyısı yoktur, Ordu'nun Güneyine düşer. Ulubey İlçesinin en büyük köylerinden biridir. 1940'lardan önce bugünkü Şahinkaya ve Çubuklu köyleri de bu köyün sınırları içindeydi(Günay 2016: 167).

Yukarı Kızılın Köyü sakinleri, Ordu bölgesinde Nacakçılar olarak nam salmıştır ve geleneklerine sıkı sıkıya bağlı insanlar olarak bilinmektedirler. Bu köy, Mayıs Yedisi(20 Mayıs) geleneklerinin bir kısmını günümüzde de uygulamaktadır. Bu geleneklerin bir kısmı Ordu ve diğer Karadeniz illerindekilerle aynı olsa da kendine özgü ve farklı birtakım uygulamalara da sahiptir.

Mayıs Yedisi gelmeden önce evde bayram hazırlıkları gibi hazırlıklar yaparlar. Evi, ocağı temizlerler; yemekler, tatlılar yaparlar. Özellikle kadınlar, Mayıs Yedisi'nden önceki gece dışarıya boş bir kap bırakırlar. Sabah ezanıyla beraber kalkarlar ve o gece yağmur yağmışsa o yağmurun suyunu yağmamışsa bitkilerden ve fındık dallarından topladıkları çişe suyunu biriktirirler. Sabahki sağdıkları ineklerin sütünü pişirerek hafifçe ılımasını beklerler ve ılıyan süte bu topladıkları yağmur veya çişe suyunu maya olarak katarlar.(Köyde, süt mayalamaya süt çalmak denmektedir.) Daha sonra mayalama yaptıkları tencerenin üzerini kazak gibi bir şeyle örterler. Böylece mayaladıkları süttten yoğurt elde ederler. Bu işlemi her yıl Mayıs Yedisi'nde tekrarlarlar, bunun nedenini ise mayanın yıl ile beraber yenilenmesi, tazelenmesi olarak açıklarlar.¹

Mayıs Yedisi'nde tarlada çalışmak uygun görülmez hatta genç kızlara ev işleri yaptırılmaz, bu gün tatil günü gibidir, bu gün ekilen mısırdan tohum olmaz, mısır yeşermes onu kurt yer.² Bu uygulama muhtemelen insanların Mayıs Yedisi'ni tatil olarak değerlendirip, eğlenmeleri için bir fırsat yaratmaları olarak değerlendirilebilir. Kızlara ev işleri yaptırılmaması da kızların eğlence yerlerine gitmelerine fırsat sunmak olarak değerlendirilebilir. Özellikle bu gün kocaya kaçma diye tâbir edilen kız kaçırma olaylarının arttığı bilinmektedir. Köyde kız kaçırma genellikle her iki tarafın rızasıyla yapılmakta, birbirini seven kız ve oğlan, Mayıs Yedisi eğlencelerini bir fırsat olarak görmekte ve birbirlerine kavuşmaktadırlar. Kız kaçırmanın sonu genellikle mutlu bitmekte, aileler bir araya gelerek barış sağlanıp düğün yapılmaktadır.

Diğer bir gelenek ise yaylacılık yapan köylüler sürülerini Mayıs Yedisi'nde yola çıkarırlar. Ayrıca hayvanlarını dereye veya göle sokarak yıkarlar böylece onların hastalıklardan arınacaklarına inanırlar.³

Köyde bulunan kadınların çoğu sabah kahvaltıdan sonra Gölköy'de Çermük denilen göle giderler. Bu göl efsanevî bir kaplıca gölüdür⁴. Birbirini deliler gibi seven iki âşığın

¹ Ayşe Baybaba, Yukarı Kızılın Köyü, Yaş: 65, Okuma yazması yok.

² Ayşe Baybaba, Yukarı Kızılın Köyü, Yaş: 65, Okuma yazması yok.

³ Nazmiye Baybaba, Çubuklu Köyü, Yaş:70, Okur yazar değil.

⁴ Vaktiyle iki âşık peşlerine düşen askerlerden kaçarken buraya saklanırlar. Saklandıkları yerde bir çukur açılır ve iki âşık bu çukurda kaybolur. Onları takip eden askerler bu durumu görür ve çok şaşırırlar, yaptıklarına pişman olurlar. Daha sonra bu çukurdan acı su çıkmaya başlar ve göl meydana gelir. Bu acı su o iki âşiğe ağlayanların gözyaşlarıdır. Zamanla burası bir ziyaret yeri hâline gelir.

ruhlarının bulunduğu inanan bu gölün suyunun sağlık ve şifa kaynağı olduğuna inanılır. Kadınlar burada hem ılıcanın sıcak suyuna girer hem de arkadaşlarıyla sohbet ederler. Gölün etrafı kumaş parçalarıyla örtülür. Erkeklerin o bölgeye yaklaşması ve görmesi engellenir. Kadınlar bu suyun özellikle romatizmaya ve felce iyi geldiğine inanırlar.⁵

Yedi Mayıs'ta Çocuklar özellikle eve alınır onlara hediyeler verilir, çocukların eve bolluk ve bereket getirdiğine inanılır ve evin bütün odalarına girip çıkmaları sağlanır.⁶

Köy halkı Mayıs Yedisini yaz mevsiminin başlangıcı olarak kabul eder, artık havalar ısınmıştır, sobalar evlerden kaldırılır. Göl ve deniz suyunun bu günden itibaren ısındığına ve artık dere, göl ve denizlerde rahatça suya girilebileceğine inanılır.

Bunların yanında Ordu'nun merkezine giden köylüler, o gün şifalı olduğuna inandıkları denize girerler. İmkânı olanlar kayıkla olmayanlar kenderda, yedi dalgadan atlarlar. Denize yedi çift bir tek taş atarlar. Bunları yaparken dileklerde bulunurlar ve dileklerinin kabul olacağına inanırlar.

SONUÇ

Yıllar geçtikçe diğer geleneklerimiz gibi Mayıs Yedisini gelenekleri de etkisini yitirmekte ve yok olmaya, popüler kültüre ayak uydurmaya başlamaktadır. Özellikle belediyeler tarafında düzenlenen toplu eğlenceler, müzik ve gösteriler Mayıs Yedisini'nin özünü oluşturan geleneklerimizin unutulmasına neden olmaktadır.

Mayıs Yedisini'nin diğer bir ifadeyle 20 Mayıs'ın yöremizde tatil ilan edilmesi ve bu gün geleneklerimizin de yaşatılacağı etkinlikler yapılması birlik ve beraberliğimizin pekişmesi, kültürümüzün gelecek nesillere aktarılması, Ordu ili ve yöresinin turizminin canlanması için oldukça önemlidir.

KAYNAKÇA

- Bayat, F. (2007). *Türk Mitolojik Sistemi*, 2. Cilt, İstanbul: Ötüken Neşriyat
- Baykara, T. (2003). *Türk Kültürü*. İstanbul: IQ Yay.
- Çebi, S. (2001). *Ordu Efsaneleri*. Ordu: Ordu Çevre Koruma Vakfı Yay.
- Çelik, A. (1999). *Trabzon Şalpazarı Çepni Kültürü*, Trabzon: Tr. Valiliği Kültür Müd. Yay.
- Demir, N. (2006). *Ordu Yöresi Tarihinin Kaynakları*. Ankara: TTK Yay.
- Eren, M. (2014). *Bir Köy Var Yukarda*. Ankara: Altınpost Yay.
- Fahri. (1934). Aksu, *Giresun Aksu Dergisi*, Mart 1934, S 3, s. 5
- Gökay, O.Ş. (1973). *Dedem Korkudun Kitabı*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.s. CCXCIII
- Gökdağ, B.A. (2007). *Başlangıçtan Günümüze Türk Destanları*. Ankara: Akçağ Yay.
- Günay, M. (2016). *Bütün Yönleriyle Ulubey*, İstanbul: Ofis Yayın
- Gürsoy, A. (2013). Giresun Mayıs Yedi'si Geleneklerinde Sembollerin Dili. *Geçmişten Günümüze Giresun'da Dinî ve Kültürel Hayat Sempozyumu 1*, s.421
- İnan, A. (2000). *Şamanizm*. Ankara: TTK Yay.
- İşbakan, A. (2004). *Haydar'dan Ramazan'a Ordu'da Bir Köy*, Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Kafesoğlu, İ. (1993). *Türk Milli Kültürü*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Komisyon. (1973). *Giresun 1973 İl Yıllığı*, Giresun: Valilik Yay.
- Korkmaz, M.A. (2005). Eski Türk Tarihi ve Coğrafyasının Sürekliliğinden Giresun Yöresi ve Bostanlı Köyünde Yer-Su Kutsalları. *Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, S:34

⁵ Ayşe Eren, Yukarı Kızılen Köyü, Yaş: 65, Okur Yazar değil.

⁶ Veysel Oğurlu, Yukarı Kızılen Köyü, Yaş: 48, Ortaokul Mezunu.

Oğuz, M.Ö. (2006). Türkiye'nin Doğu Karadenin Kıyısında Mayıs Yedisi Bayramı. *Milli Folklor*, S:69, s.10.

Togan, Z.V. (1948). İbnü'l-Fakih'in Türklere Ait Haberleri. *Belleten*, XII S.45, s.14

Yıldız, A. (2014). *Ordu Tarihi Yazıları*. Ankara: Gece Kitaplığı Yay.

Sözlü Kaynak Kişi Listesi

Ayşe Baybaba, Yukarı Kızılen Köyü, Yaş: 65, Çiftçi, Okuma yazması yok.

Nazmiye Baybaba, Çubuklu Köyü, Yaş:70, Çiftçi, Okur yazar değil.

Ayşe Eren, Yukarı Kızılen Köyü, Yaş: 65, Çiftçi, Okur Yazar değil.

Veysel Oğurlu, Yukarı Kızılen Köyü, Yaş: 48, Çiftçi, Ortaokul Mezunu.

“KİTABİ-DEDE KORKUT” VE “ALPAMIŞ” DESTANLARININ KARŞILAŞDIRILMASI

NƏZMİYƏ SƏLİMLİ

Bakı Slavyan Üniversitesi

Öz: *Destan sözlü halk edebiyatının epik türler içerisinde hacimce büyük olan eserlerindedir. Destanlar henüz aklın ve bilimin toplum hayatına tam anlamıyla hâkim olmadığı ilk çağlarda ortaya çıkmış sözlü edebiyat nümuneleridir, aşıklar ve şairler tarafından oluşturularak zamanla sanatsal eser şeklini alır. Dastan şiirle nesrin vahdetini içeriyor. Tarihi epos sayılan "Kitab-ı Dede Korkut" Azərbaycan halkının manevi kültürünün değerli abidesidir. Daha sonra oluşmuş "Manas", "Alpamiş", "Koblandı batır", "Köroğlu" gibi destanlar "Kitab-ı Dede Korkut" destanından mükemmel şekilde esinlenerek düzenlenmişler.*

"Kitab-ı Dede Korkut" ve "Alpamiş" destanlarında ortak gelenek ve karakteristik özelliklerin benzer paralellikleri vardır. Başkahramanlar her iki destanda halkını seven, onun kaderi için endişelenen, hakkında düşünen savaşçı-yigittir. Doğuştan tutmuş sona kadar destanda zahiri benzerlikler farklılıklardan daha çoktur. Dastanların her ikisinde kabile-aşiret dönemi aile, toplumsal ilişkiler, kırılmaz manevi teller sonraki faaliyetler için temel oluşturuyor.

Ahlak, evlilik, yönetim, gelenek, düşmanla ilişki meselelerinde farklı yaklaşımlar mevcut olmakla, İslam'a ev ve İslam algısı ile ilgili farklılıklar davardır. Mertlik, tevazu, aynı zamanda namus ve şeref konusunda her iki destanın kahramanları Uruz ve Yadigar aynı düşünce taşıyıcılarıdır.

Dostu, düşmanı tanımak açısından da destanlarımız tarihin eski dönemlerinden günümüze kadar Türklüğün ve İslamın birliği, farklı zamanlarda, farklı simalarda zuhur eden geleneksel düşmanlarımızın tanınmasına da yardımcı olmaktadır. Bu sebepten kaderimiz olan Türklüğün korunması için mümkün olan manevi ve fiziksel bağlarımızı korumalı, daha da geliştirmeliyiz.

Tanrı Türkü korusun!

Anahtar Kelimeler: *Dede Korkut, Alpamiş, Türk halk edebiyatı*

GİRİŞ

Destan sözlü halk edebiyatının epik türler içerisinde hacimce büyük olan eserlerindedir. Destanlar henüz aklın ve bilimin toplum hayatına tam anlamıyla hâkim olmadığı ilk çağlarda ortaya çıkmış sözlü edebiyat nümuneleridir, aşıklar ve şairler tarafından oluşturularak zamanla sanatsal eser şeklini alır. Dastan şiirle nesrin vahdetini içeriyor. Tarihi epos sayılan "Kitab-ı Dede Korkut" Azərbaycan halkının manevi kültürünün değerli abidesidir. Daha sonra oluşmuş "Manas", "Alpamiş", "Koblandı batır", "Köroğlu" gibi destanlar "Kitab-ı Dede Korkut" destanından mükemmel şekilde esinlenerek düzenlenmişler.

VERİ: "Kitab-ı Dede Korkut"- İlk kez alman bilim adamı H.Dits tarafından 1815 yılında Dresden kütüphanesinde bulunarak bilim alemine sunuldu. Asıl adı "Kitab-Dedem Korkut-ela-lisân-taifeyi-oğuzan (Oğuz kavminin dilinde Dede Korkut kitabı) olan bu toplu

Azerbaycan türkleri dahil tüm türk halklarının eski yazı abidesi gibi türk dillerinin tüm katlarına ışık salan onun daha kapsamlı öğrenilmesine yardımcı olan değerli kaynaktır. Adı eski oğuz dilinde "Dede Korkut Kitabı" olsa da, yeni oğuznamrler silsilesine dahil olsa da, bu eser bütün olarak Türk abidesidir. Dede Korkut kitabı oğuz türkünün,azerbaycan oğuzunun dili, yaşam tarzı, düşüncesi, bakış açısı hakkında bilgiler veren, tarihin çeşitli katlarında onun yaşam tarzını, bakış açısını günümüze ulaştıran ansiklopedik bir abidedir. M.Ergin bildiriyor ki, Reşideddin, Osman Bayburtlu, Ali Yazıcıoğlu, Ebulgazi Hivali ve başka görkemli oğuzşüna tarihçiler "Dede Korkut Kitabı" na tarihi kaynak olarak bakmışlar. Büyük akademisyenimiz, korkuşüna Tefik İsmail oğlu Hacıyev Dede Korkuta şöyle bir tanım veriyor: "Dede Korkut Kitabı" Oğuz'un tarihidir, devletçiliği , Azerbaycanın tarihi coğrafyası. Her bilim adamı bu «Kitap» da aradığını bulabilir, ancak, elbette, elimizde olan, "Dede Korkut kitabı", öncelikle, edebi-bedii eserdir.¹ Bu hem destandır, hem kitap. Şihafi ve yazılı dil abidesidir. Hadiseler türk tefekkürünün etik ilkelerini çeşitli açılardan aydınlatıyor, canlandırıyor. Dikkate alırsak, "Dede Korkut Kitabı" nın XV yüzyılda yazıya alınmış kopyası mevcuttur, fakat tüm bunlara rağmen kesin şekilde araştırmacılar, bu anıtın XI yüzyıldan geç oluştuğunu, boyların komple bir halde bu zaman tamamlanıp yazıya aktarıldığını onaylar. Uzun süre ders kitaplarında KDK AKIŞI farklı gösteriliyordu. Bu anıtın ya IX yüzyıla, ya X-XII yüzyıllara, ya da XI yüzyıla ait olduğu bilgi veriliyordu. Son zamanlarda anıtın XI yüzyıla aidliyi daha fazla öngörülüyordu. Fakat 1999 yılında UNESCO hattı ile, 2000 yılında ise Azerbaycan'da uluslararası düzeyde Milli Lider Haydar Aliyev'in verdiği fermana esasen Kitabı Dede Korkutun 1300 yıllık yıldönümü geçirildi, eserin dili ve yaşanan olayların henüz İslamiyet döneminden de önceye dayandığı onaylandı. Bunu daha çok onunla izah ediyorlar ki, bu, destanı yazıya aktaran kişinin şahsi islami eğilimleri ki, ister istemez abideye akıp. Biz, bu halini kabul ediyoruz. Ama bizim mantığımızın bize dikte yaptığı başka bir husus da var. Bize göre, bu anıtı yazıya aktaran vatandaş çok gayretli bir kişi olmuş. Kanaatimizce, bu kişi anıtı araplardan korumak ve muhafaza etmek için bu islami eğilimleri abideye bilerek ekledi. Henüz beynimize bir başka görüş de geliyor ki, belki KDK önce bir başka Türk alfabesi ile yazıya taşındı, araplar gelenden sonra yine onun korunması için arap grafiği ile yeniden yazıya alındı. Elbette, bu, bir iddia. Fakat gerçek de olabilir. Bütün bunlar gösteriyor ki, KDK islam döneminin değil, daha eski dönemlere dayanan anıttır. Onun kadimliyini kanıtlayacak çok deliller vardır: Yani bu epos islam döneminin abidesi olarak kabul ediliyor, ama aslında bu anıtın tarihi çok eski döneme dayanıyor diye biliriz. Çünkü anıtta rastladığımız hususlar islam dininin gereklerine aykırı faktörlerle doludur. Örneğin: 1. İslam'da erkek ve kadın bir mecliste oturmaz! Dede Korkut'ta ise kadımla erkek bir mecliste oturur, hatta kadınların başıaçık oturmasına, erkeklerle birlikte şarap bile içmesine rastlıyoruz. 2. Genç, evlilik çağına hazırlanan kız ilk önce oğlanla at çapmak, Gusta tutması, güleşmesi eğer kuşak tuttuğu oğlana galip gelirse, onunla evlenmeğe söz vermesi ... Oysa islam kesinlikle bunu kabul etmiyor 3. Dirse Han'ın oğluna şer atılarak, sözde al şarap içerek helaline (yani kendi anasına) el uzatması, 4. anıtta: kiliseni yıkıp, yerine cami inşa ettik -deyilmesi. Oysa, Kilise de cami gibi Allah'ın evi sayılır.

«Kitap»da her boyun kendi kahramanı var. Ancak bu boylar bir bütün sanatsal anıtın, tüm bir kitab- destanın parçasıdır. Boyların hepsinde yer alan, adı geçen, adı geçen Dede Korkut görünüyor, bu nedenle de destan yazıya alan tarafından onun adıyla adlandırılmıştır. Ancak Korkut bu eserin kahramanı değil. O, bir simgedir -türkün AKSAKKAL, bilge söz sahibine saygısının sembolüdür. Boyların tamamı için toplam kahraman sureti Büyük Oğuzeli. Destanda kadına karşı türk tefekkürü görülmektedir. Kadın evin direği, evin, ocağın koruyucusu, yeri geldiginde yigit, erdir. En önemlisi ise kutsal anadır. Ana ise, ana hakkı Tanrı hakkı gibi sunuluyor.

Destanda mitolojik karakterler da dikkatten yayınmıyor. Tepegöz'den, onun adam yemesinden, perilerden, sihirli yüzük ve kılıçtan da konuşuluyor. Suyu, ağaçta, özel güven, saygı belirleniyor.

Dede Korkut destanının kurulduğu mekan, zaman, çevredeki devletler ve halklar açısından, bazı faktörlerin izahı neredeyse aynı dönemde olan Hazar İmparatorluğu bünyesinde bulunan Türklerin dini ile-yehudilikle koordine oluyor. Tabii ki, buda bir iddia. Diğer fikirler gibi, tam olarak bu iddianı da ispatlı şekilde tanımlamak mümkün değildir. Ama ve lakin anıtta islami eğilimler de mevcuttur. Örneğin, anıtın yaklaşık 3 sayfalık «Giriş» bölümünde 100'den fazla arapça kelime yer alıyor. Yorum için onu söylemek gerekir ki, eğer çok küçük miktarlarda olan "Giriş" bölümünde 100 den fazla arapça kelime varsa, o zaman her boyda en az 600-700 Arapça kelime olmalıdır. Oysa böyle bir şeye anıtta rastlamıyoruz. Komple anıtta toplam 353 arapça kelime var. Bu ise onu gösteriyor ki, "giriş" destana sonradan ilave edilmiş. Bu da çok ilginçtir ki, girişte verilen bu arap kökenli isimlerin hiç birisine (Osman, Muhammed, Ebubekir Sıddık, Şahi-Merdan, Ali, Hasan, Hüseyin, Yezidiler, Ayşe, Fatıma, Kadın, Zübeyde, Urida, Melek, Nuh, Mekke) anıtın boylarında rastlanmıyor. Anıtta eski Türk adları geçmektedir: Korkut, Bayındır, Uruz, Ulaş oğlu Salur Kazan, Karagüne oğlu Karabudak, Qazlıq İhtiyar, Bamsı Beyrek, Karacık Çoban, Kaban güç, Demir güç, Boyu uzun Burla Hatun. Duha Koca oğlu Deli Dumrul ... Yabancı isimler ise, aşırı derecede azdır ve parmakla sayılacak kadardır. Örneğin: Gaflet Koca Şirşemseddin, Alp Rüstem ... Hiss ediliyor ki, bu isimler camiaya yenice giriyor. Ancak bir şey de dikkatten kaçmıyor: Bunların yanı sıra, anıtta Allah'ın tek varlığı da başlıca faktör olarak gösteriliyor. "Yücelerden yüce, Kimse bilmez nasılsın, Görklü tanrı sen anadan doğmadın, sen babadan olmadın kimsenin rıskın yemedi, kimseye güç etmedin Qamu yerde Ehad'sin, Allahü Samed'sin. Ademe sen taç urdun şeytana lanet kıldın urduğun ulutmayan ulu Tanrı Basdığın belirtmeyen belli Tanrı Birliğine sığındığım".

Yukarıda gördüğümüz bu husus, Kur'an-ı Şerif'in "İhlas" suresi ile tam olarak örtüşmektedir. Bu hususu Sizlere sunuyoruz:

أَحَدٌ اللَّهُ هُوَ قُلُّ الرَّجِيمِ الرَّحْمَنُ اللَّهُ بِسْمِ
الصَّمَدِ اللَّهُ
يُولَدُ وَلَمْ يَلِدْ لَمْ
أَحَدٌ كُفُوًّا لَهُ لَمْ يَكُنْ وَلَمْ

"Alpamiş" destanı çeşitli versiyonlarla, hem de aralıklarla Kazan şehrinde oluşmuştur. Destan 2 bölümden ibarettir. Her bölümde 5 nazım örneği vardır. Tüm türk destanlarının esas özelliği olan nazımla nesrin ardıcılığı bu destanda da gözlenilmiştir. Son versiyonu XVI yüzyıla aittir. Genel olarak, 14 bin şiir satırından oluşan destan 1927 yılında Fazıl Yuldaşov tarafından kaleme alınmıştır. Destandaki olaylar Özbekistan ve Kalmıkya'da cereyan ediyor. Buradaki kabilelerin ikiye bölünmesi nedeniyle zaman zaman destanın seçenekleri çoğalmıştır. Sadece Özbekistan'da "Alpamiş" destanının 10'dan fazla versiyonu mevcuttur. P.Halilova göre, "Eserin ikiye bölünmesi, görünüyor, kabilelerin ikiye ayrılması, küçük kardeşin kalma ülkesine göçü ile bağlıdır." ² Dolayısıyla zaman zaman destanın seçenekleri çoğalmıştır. Hazırda destanın 10'dan fazla seçeneği vardır. "Alpamiş" (Alıp-Manas) destanının teşekkül tarihi de diğer destanlarda olduğu gibi tam olarak belli değildir. Bu hususta çeşitli araştırmacılar farklı görüşler ileri sürmüşler. Genel olarak destanların oluşum zamanı, kurulduğu coğrafi mekan, tarihi, teşekkül süreci her araştırmacı tarafından farklı şekilde araştırılmıştır. Her görüşte bir doğruluk payı vardır. Alim J.M.Jermunski "Alpamiş" destanının seçenekleri hakkında iddialar belirtmiştir. O bu destanın en dolgun, kapsamlı olan seçeneği gibi "Altay" seçeneğinin VI-VII yüzyıllarda teşekkül bulduğunu öne sürmüştür. Özbek folklorşusu H.T.Zarifov "Alpamiş" destanını İslam'dan önce teşekkül bulduğunu söylüyordu. Tıpkı O.Kojurov'un belirttiği gibi. Bazı

araştırmacılar ise destanın bize daha yakın bir zamanda oluştuğunu bildiriyorlar. Buna örnek olarak, A.K.Borovkov'un adını vurgulamak olur.

Kıpçak Türk seçeneğinin teşekkül tarihi XII-XIV yüzyıllara tezahür eder. Karakalpak folklorçusu B.İsmayilov da "Alpamiş" destanının XV-XVIII yüzyıllar arası kalma savaşı ile bağlantılı olduğunu bildiriyordu. Bu destan XV-XVIII yüzyıllarda teşekkül tapdığının esas başlıca kanıtı-Konqrat versiyonunda Kalmıkların düşman olarak gösterilmesidir.

TARTIŞMALAR: P.Xelilovun fikrinde, Dede Korkut Destanı ortaçağ destanların başlangıcıdır. "Manas", "Alpamiş", "Koblandı batır", "Köroğlu" gibi destanlar "Dede Korkut" çeşmesinden su içmişler.³

"Kitab-ı Dede Korkut" ve "Alpamiş" destanlarında ortak gelenek ve karakteristik özelliklerin benzer paralellikleri vardır. "Kitab-ı Dede Korkut" ve "Alpamiş" destanlarında ortak gelenek ve karakteristik özelliklerin benzer paralellikleri vardır. Baş kahramanlar her iki destanda halkını seven, onun kaderi için endişelenen, hakkında düşünen savaşçı-yiğittir. Doğuştan tutmuş sona kadar destanda zahiri benzerlikler farklılıklardan daha çoktur. Dastanların her ikisinde kabile-aşiret dönemi aile, toplumsal ilişkiler, kırılmaz manevi teller sonraki faaliyetler için temel oluşturuyor. Ahlak, evlilik, yönetim, gelenek, düşmanla ilişki meselelerinde farklı yaklaşımlar mevcut olmakla, İslam'a ev ve İslam algısı ile ilgili farklılıklar da vardır. Mertlik, tevazu, aynı zamanda namus ve şeref konusunda her iki destanın kahramanları Uruz ve Yadigar aynı düşünce taşıyıcılarıdır. Genel destanların her ikisini karşılaştırsak, benzerlik ve farklılıkları açıkça görebiliriz. "Dede Korkut" ve "Alpamiş" destanı kahramanlık destanı olarak kabul edilir ki, bu destanlarda olan gelenek, kahramanlığın karakteristik özellikleri her iki destanda mevcuttur. İlk önce her iki dastanda- "Dede Korkut" da boylardan birinde "Dirse Han oğlu Buğacın boyu"nda Dirse Han'ın," Alpamiş "destanının ilk sayfalarında Bayburi ve Baysarı kardeşlerinin oğulları olmadığını şahidi oluyoruz. Buna göre, bu dönemde evlat sahibi olamayanarı meclislerde çok soğuk karşılayıp, onları aşağı başta otuzdururlarmış. Bunun sebebini onlara açıklıyorlar ki, "Toy o insanlardan dolaydır ki, onların varisleri var. Nerde sizin yiğitleriniz, nerde sizin güzelleriniz? ..." ⁴ "Kitab-ı Dede Korkut" destanından "Bayburanın oğlu Bamsı Beyrek boyu"nda Baybura çocuksuz olur ve Oğuz beyleri Allah'a dua ederek, Allah'tan evlat isterler. Allah duaları işitir ve Bayburaya bir oğul nasip eder. Baybecanın ise dualardan sonra bir kızı dünyaya gelir. Daha sonra Baybecanın söylediği: "Beyler, Allah taala bana bir kız verecek olursa, siz tanık olun, benim kızım Baybura beyin oğluna beşik kertme yavıqlu olsun" fikrine sadık kalarak evlatlarını nişanlarlar. Bu olayın aynısı " Alpamiş "destanında oluşur Bayburi ve Baysarı kardeşleri gece rüyalarında kutsal insan-Kalenderi görürler ve o her iki kardeşe onların çocuklarının olacağını bildirir. Böylece, Baysarının kızı Barçın, Bayburinin ise ikiz çocukları-Kaldırçaç ve oğlu Alpamiş dünyaya gelir. Burada da "Dede Korkut" destanında olduğu gibi, halk geleneğine uygun olarak Alpamiş ve Barçın beşikten nişanlandırılırlar. Bu destanlarda benzerlikler biri de, dünyaya gelen evlatlara isim koymak makamıdır. O dönemde isim koyma o evladın gösterdiği kahramanlıkla bağlı olurdu ki, bir oğlan savaşmasa, kan dökmese ona isim koymazdılar.

"Alpamiş" destanında-eserin kahramanı olan Hakim beye Alpamiş adını Kongrat eli toparlanıp, 7 yaşında iken dedesi Alpin beyin 14 batmanlık ağırlığına okuma ile kahramanlık gösterdiğine göre verirler. "Kitab-ı Dede Korkut" destanında ise, Bayburanın oğlu 15 yaşındayken onu gösterdiği kahramanlığa karşılık, bu destanda kutsal insan olan-Dede Korkut gelip çocuğa ad koyuyor. Belirttiğimiz bu gelenekler halkın geleneği gibi tezahür eder ve bu ona mı, bu destanların oluşum tarihlerini neredeyse aynı döneme ait alınabilir veya birinin diğerinden esinlendiğinin ispatı gibi vurgulana bilir. Lakin bu fikirlerin üzerinde durup bir sonuç çıkarmak mümkün değildir.

ANALİZLER: "Alpamış" destanında olan Baysarının Kongrat ilinden göç edip gitmesi onu "Dede Korkut" destanının boyu olan "Bayburanın oğlu Bamsı Beyrek boyu" ndan ayırır. "Alpamış" destanında on binlik tayfa birliğinin "kafir" (Hiristiyan) iline göçmesi, onların kâfir hükümdara sığınması buna delalet etmektedir. "Dede Korkut" da bu sadece dolaylı tehdit, açık bir işareti olarak kalmıştır.⁵ Bu destanlarda kahramanlar kendi nişanlıları ile evlenmek için birkaç kahramanlık sınavından geçiyor. "Alpamış" destanında da Alpamış birkaç denemeden geçer ki, Barçınla evlenmek hakkı kazansın. Destanın 1. bölümü Alpamış ve Barçının evlenmesi ile ve Kongrat tayfasının kendi eline dönmesi ile bitiyor. "Alpamış" destanındaki bu bölüm "Kitab-ı Dede Korkut" destanının "Kanlı Koca oğlu Kanturalı boyu" ile uyğunlaşır. Bu boy da kahramanların düğünü ile biter. Her iki destanın ana hattını izlerken görüyoruz ki, bu destanlar arasında benzerlikler mevcut olsa da, farklı bazı hususlar da vardır. Bu aşiret başkanları, Baybura ve Baysarı arasındaki ilişkilerde açıkça görülmektedir. "Kitab-ı Dede Korkut" destanında kardeşin kardeşe olan fedakarlığı oğuz elinin onuru sayılır. "Dede Korkut" destanında bu halla karşılaşsak da, bu vaziyet "Alpamış" destanının ikinci bölümünde görülmektedir. P.Xelilovun kaydettiği görüşe göre, harımlaşmış feodal yolsuzluğu eden, kan akrabalarına soğukluk gösteren Bayburinin ahlak norması "Dede Korkut" oğuzlarının ahlak kodeksine taban tabana zıddı. Bu da gösteriyor ki, "Dede Korkut" motifleri "Alpamış" a geçse de, "Dede Korkut" döneminin kabile aşiret kuralları, kan akrabalığı kuralları yıpranıp sıradan çıkarmıştır.⁵ "Alpamış" destanında olan dallar, destanda yer alan bazı insanların kaderi ile bağlı olup, destanın fikrini bize açıkça açmaya yardımcı oluyor. Burada dünya destanlarına özgün belirtiler de anlamlı şekilde mevcuttur. Şöyle ki, kahramanları dostluk ve kardeşlik ilişkileri, insancıl, zulüm ile barışmazlık ve diğer karakterler Karacan ve Alpamışın yaklaşım dost olmasına ortam yaratır. Buna istinaden, Alpamış nişanlısının peşinden Kalma ülkesine giderken, Karacan pehlivan kardeşlerine düşman olup, müslümanlığı kabul ediyor. Alpamış Barçına kavuşturmak için hüner gösterir ve buna nail olur.

"Kitab-ı Dede Korkut" destanında olan Dede Korkut karakteri geçmişi, bugünü, geleceği bilen kutsal bir insan olarak hareket eder. O, tüm boylarda aydınlatıcı el aksakkalı, bilge insan özellikleri taşıyan biri olarak hareket eder. Burada Korkut tavsiyesi olmadan hiçbir iş görülmez, hatta çocuklarına adını bile Dede Korkut vermiş. Bundan ek not edebiliriz ki, Dede Korkut hem de dine dayanarak, insanları adil olmaya çağırıyor. "Alpamış" destanında da kutsal insan karakteri mevcuttur. Sadece fark şu ki, burada bulunan kutsal insan eserin başında yer alır. Bu kutsal insan her boyda farklı şekilde kaydedilir ki, bu da halkın dilinden, inancından asılıdır. Genel destanda, bu kutsal insanderviş Kalenderdir. O, ilk önce evlatsızların uykusuna gelip onlara evlat sahibi olacaklarını bildirir. Daha sonra isim koyma törenine katılır, bu çocuklara isim verir. Bir birkaç seçeneğe göz atalım: "Alpamış" destanının "Altay" seçeneğinde-Geminin sahibi aksakkallı nurani pir Alıp-Manaş'ı karşıya geçirir.⁷ "Özbek" seçeneğinde-bir gün yurtda bir düğün olmuş. Düğünde Bayböri ve Baysarı'ya kimse hürmet göstermemiş; atlarını almamışlar, altlarına döşek sermemişler. Beyler bundan çok üzülmüşler ve ikisi de Şahimerdan Pirin mezarına gidip kırk gece dua edip yatmışlar. Kırk gün sonra rüya görürler. Rüyalarında gördükleri evliyadan dileklerinin kabul edildiğine dair bir ses gelmiştir...⁸ Her iki destanı incelerken, bu destanlarda olan kadın obrazlarının dönemin özelliklerini kendi üzerinde belirtmeleri de dikkatten kenarda kalmır. Böyle ki, burada kadınlar geçmişin adetlerini tecessüm ettirirler. "Kitab-ı Dede Korkut" destanında olan Burla Hatun, Banuçiçek ve diğer kadın karakterleri destanda fazla, o döneme özgü bir şekilde tarif edilmiştir. Oğuz kadınları cesur ve yiğitdiler. Kadınlar da tıpkı erkekler gibi ok atar, kılınc oynatırdılar. "Alpamış" destanında da bu hususlar kendini gösterir. Bu dastanda kahramanlık, yiğitlik ve diğer hususlar Barçın karakterinde kendi aksini bulmuştur. Bu kabile yapısında kadın erkek ile eşit haklara sahipti. Son sonuç olarak, hem "Kitabı Dede Korkut" destanı, hem de "Alpamış" destanında vatanseverlik, yiğitlik, vatani korumak, yurda bağlılık hisleri güçlüdür.

SONUÇ

Her iki destanda benzerlik ve farklılıkları arz etdirsek de, tam bir sonuca gelmek mümkün değildir. Tarihi epos sayılan "Kitab-ı Dede Korkut" türksoylu Azerbaycan halkının ahlak bulunuşunun esasıdır. Vatanseverlik, adalet, hümanist fikirleri ve birçok etik davranış kuralları destanda kendini doğrulamanın günümüze kadar varlıklarını sürdürmektedir. Türksoylu halkların yaşadıkları yerlerde, türk devletlerinde yaşanan olaylar, oluşan ve çoğu zaman düşmanlar tarafından yöneltilecek işlemler destanlarımız üzerinden değerlendirilirse, oybirliği ile kanaate gelinecek ki, Türk adaleti, Türk cesareti, Türk yiğitliği, Türk birliği halkımızın kurtuluş yoludur. Dostu, düşmanı tanımak açısından da destanlarımız tarihin eski dönemlerinden günümüze kadar Türklüğün ve İslamın birliği, farklı zamanlarda, farklı simalarda zuhur eden geleneksel düşmanlarımızın tanınmasına da yardımcı olmaktadır. Bu sebepten kaderimiz olan Türklüğün korunması için mümkün olan manevi ve fiziksel bağlarımızı korumalı, daha da geliştirmeliyiz.

Tanrı Türkü korusun!

KAYNAKÇA

Dede Korkut: dilimiz, düşüncemiz, 1999, s.115.

Halilov P. *Türk halklarının ve Doğu slavyanların edebiyatı*. B., Maarif, 1994, 452 s., - s.143

Halilov P. *Türk halklarının ve Doğu slavyanların edebiyatı*. B., Maarif, 1994, 452s., - s.133

«Алпамыш» Узбекский народный эпос. М.Сов.писатель, 1982, 230 s., - s.35

Halilov P. *Türk halklarının ve Doğu slavyanların edebiyatı*. B., Maarif, 1994 , 452s., - s.145

Altay Türklerinin Kahramanlık destanı "*Alıp-Manas*", Doç. Dr. Metin Ergün, Konya, 1997., s.48

Altay Türklerinin Kahramanlık destanı "*Alıp-Manas*", Doç. Dr. Metin Ergün, Konya, 1997., s.50.

CENGİZ AYTMATOV'UN “DAĞLAR DEVRİLDİĞİNDE” ADLI ESERİNDE KADER VE KADERCİLİK ALGISI

The Destiny and Fatalism Perceptions in Cengiz Aytmatov's Work Called “Dağlar Devrildiğinde”

OĞUZHAN TEKOL

Ege Üniversitesi

Öz: *Yüzyılımızın en büyük romancılarından biri olarak kabul edilen Cengiz Aytmatov'un eserleri geniş okuyucu kitlelerine ulaşmasının yanı sıra pek çok bilimsel çalışmaya da konu olmuştur. Özellikle Çağdaş Türk Edebiyatı alanında Aytmatov'un romanlarında ele aldığı konular, canlandırdığı tipler, zaman ve mekân algısı, kültürel belleğe gönderme yaptığı motifler çeşitli vesilelerle araştırılmıştır.*

Cengiz Aytmatov'un romanlarında dikkat çeken hususlardan biri de tiplerin kaderle olan ilişkileridir. Özellikle “Cemile”, “Gün Olur Asra Bedel”, “Beyaz Gemi”, “Dişi Kurdu Rüyalari” gibi romanlarda, tiplerin kadere karşı bir başkaldırı içinde olduğu izlenmektedir. Hatta bu baş kaldırıya Aytmatov'un yarattığı tiplerin yanı sıra tabiatın da katıldığı hemen fark edilmektedir.

Cengiz Aytmatov'un son eseri olan “Dağlar Devrildiğinde” romanında ise bu durumun aksi bir yönde geliştiği görülüyor. Bu bildiriye yukarıda anılanlardan yola çıkarak “Dağlar Devrildiğinde” romanındaki kader algısının ne şekilde romana yansıdığı yazarın önceki romanlarıyla karşılaştırılarak incelenecek ve yorumlanacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Cengiz Aytmatov, kader, kadercilik, tabiat-insan ilişkisi*

Abstract: *It is considered one of the greatest novelist of our century Cengiz Aytmatov's works reach their as week as the wide range of readers, also has been the subject of many scientific studies. Especially in the field of cantemporary Turkish literature, Aytmatov's navels deal with issves, the perception of time and space, in which she played, his motives for sending cultural memory was investigated on several accosions.*

Cengiz Aytmatovone of the points of attention in the navels is the fate of the type relationships. Especially “Cemile”, “Gün Olur Asra Bedel”, “Bweyaz Gemi”, “Dişi Kurdu Rüyalari” as well as in the navel, is in rebellion aganist the fate of type. In fact, this type of addition of Cengiz Aytmatov rebellion created is now attended by the nature.

Cengiz Aytmatov's latest work is “Dağlar Devrildiğinde” in the navel is deseloped in a direction that seems otherwise the situation. This statement from the aforementioned “Dağlar Devrildiğinde” in what ways the navel destiny perception is reflected by comparing with the author's previous novel, the navel will be examined and construed in.

Key words: *Cengiz Aytmatov, destiny, fatalism, nature-human relationship*

Dünya tarihinde, 1950'li yıllara gelindiğinde tüm dünya edebiyatları Cengiz Aytmatov gibi büyük bir yazarla tanıştı. Öyle ki, hem Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği (SSCB) işgali altında, büyük problemler yaşayan hem de 2.Dünya Harbi'nden dolayı birçok acılar yaşamış Kırgızistan'ın bozkır köy hayatından böyle büyük bir yazarın çıkacak olması tüm dünyayı şaşırtacaktı. Bunun bir göstergesi olarak ise, Aytmatov'un, Moskova'da henüz

Gorki Edebiyat Enstitüsünde eğitimine devam ederken, 1958 yılında yazdığı “Cemile” adlı uzun hikâyesini Fransızca’ya tercüme eden Louis Aragon, bu eserden, “dünyanın en güzel aşk hikâyesi” olarak bahsedecekti.

Aytmatov’un hayatı boyunca verdiği tüm eserlerine yansıtmış olduğu, hatta eserlerinin birçoğuna yön vermiş olan, kadere ve kaderciliğe bakış açısını incelemek ve anlayabilmek için, ilk dönemlerinden başlayarak, bu büyük yazarın hayatını irdelemek gerekir.

Cengiz Aytmatov, 12 Aralık 1928’de Kırgızistan’ın başkenti Bişkek’e bağlı Şeker köyünde doğduğunda, babası Törekul Aytmatov, aydın bir memur ve Parti üyesiydi. Ancak, kendisi, Türkçü aydınlardan olduğu için, Stalin tarafından ‘halk düşmanı’ olarak ilan edildi ve kendisiyle birlikte 137 ilerici-Türkçü aydın, kurşuna dizilerek idam edildi. Aytmatov ise, babasına atfedilen sözde vatan hainliğinden dolayı, yıllarca kendisine vurulan ‘halk düşmanının oğlu’ damgasıyla büyümek zorunda kaldı.

Hiç şüphesiz bu durum, Cengiz Aytmatov’un hayatının daha ilk yıllarında olmasına rağmen, kadere, hayata ve hayatın getirdiklerine olan bakış açısını bir anda ters düz etmişti. Bu sarsıntıyla birlikte okula başlayan Aytmatov, annesi Nagima Hamzayevna Aytmatov’un çeşitli memuriyetliklerde çalışması sebebiyle, daha çok babaannesi Ayıkman Hanım’ın yanında kaldı ve ondan dinlediği Kırgız kültürüne ait ninniler, masallar ve efsanelerle yetişti.

Burada şu noktaya özenle değinmek gerekir: Aytmatov’u edebiyat dünyasında büyüten iki büyük faktör vardır; bunlardan biri sanatçı kişiliği, ikincisi ise, beslendiği kendi halkına ait kültür dünyasıdır.

Yazarın, özellikle büyüme döneminde babaannesinin yanında, Kırgız halk kültürünün bütünüyle korunduğu ve yaşatıldığı bir bozkır köy ortamında büyümesi, onun halk kültürü kaynağından beslenen, eserlerinde folklorik değerleri işleyen ve bu değer ürünlerine geniş anlamlar yükleyen bir sanatçı olmasına yol açmıştır.

Aytmatov, edindiği bu halk kültürü bilgisini ise, eserlerine ustalıkla yansıtmıştır. Öncelikle, kişileri efsanelere bağlamış ve eserlerinde vermek istediği mesajı da, bu efsaneler üzerinden vermiştir. Yani, efsaneler adeta romandaki tüm olayların üstünde bir çatı gibi bağlayıcı bir görev görmüştür.

Aytmatov’un bu anlatma ile ilgili değerlendirmelerine göz attığımızda, onun bu anlatma tekniğini son derece bilinçli bir şekilde uyguladığını açıkça görebiliriz. Usta yazar, bu konuda şöyle diyor:

“Efsane üzerinde duralım. Bunlar bilindiği gibi bir ulusun anıtı, yaşantının özü, felsefesi ve tarihidir. Bütün bunlar fantastik bir masal biçiminde ifade buluyor. Bunlar, gelecek kuşaklara birer vasiyettir. İnsan, iç dünyasına bir biçim verirken, kendisini çevreleyen doğayı anlatmaya çalıştı, kendini doğanın bir parçası gördü. Yaşı yüzyılları aşkın Geyik Ana efsanesindeki ahlak anlayışının bugün bile geçerli oluşu beni şaşırttı.” (Beyaz Gemi, s.164)

Aytmatov, bu büyük ve korunaklı Kırgız halk kültürünün içinde yetişirken, bir yandan da 2.Dünya Harbi’nin ve babasızlığın getirmiş olduğu tüm zorlukları hayatında hissetmeye başlamıştır. Tüm bu zorlukların sonucunda, 1942’de eğitimini yarıda bırakan Cengiz Aytmatov, kardeşi ile birlikte Cide kolhozunda çalışmaya başlamış, daha sonra ise Şeker köyünde, kolhoz sekreterliğine getirilmiştir.

Aytmatov’un tüm bu yaşadıkları, dolayısıyla yaşayamadıkları, ileride birçok eserinde, çocuk karakterlerin önemli bir yer tutmasına sebep olacaktır. Örneğin, Beyaz Gemi’deki çocuk, anasız babasız büyür ve balık olup yüzerek babasına kavuşmayı hayal eder. Askerin Oğlu’nda, babasını savaşta kaybetmiş Avalbek’in baba hasreti yürek yakar. Ya da Gün

Olur Asra Bedel'deki Daul ve Ermek adlı kardeşlerin babası Abutalip, sadece savaş hatıralarını yazdığı için rejim kurbanı olur ve idam edilir. İşte bütün bu çocuk karakterlerdeki babasızlık duygusu, Aytmatov'un babasına duyduğu hasretle aynı noktada kesişir.

İşte ortaya koyduğumuz, sayıp döktüğümüz tüm bu zor koşullar yüzünden, Cengiz Aytmatov'un geçirdiği bu buhranlı çocukluk ve büyüme dönemi, yayınlandığı her dönemde, tüm dünyada edebiyat çevrelerinin gündemine oturan, hatta günümüz itibariyle 176 dile çevrilmiş olan eserlerine, hayata ve kadere, bir başkaldırı olarak yansiyacaktır.

Usta yazar Aytmatov, bu isyan ve başkaldırımı, eserlerindeki kişilerden olay örgülerine, çok sık kullandığı destan ve efsanelerden folklorik öğelere kadar bir bütünlük halinde yayacak ve organik bir bütünlük yakalayacaktır. Aytmatov'un ve eserlerinin, tüm dünyada bu denli büyümesinde ve yankı uyandırmasında etkili olacak bu temel faktör, yazarın, hayatı boyunca verdiği tüm hikaye ve romanlarına yansiyacaktır. Ancak bu durum, yazarın 2006 yılında yayınlanan ve aynı zamanda son eseri olma özelliğini taşıyan 'Dağlar Devrildiğinde' adlı romanında tamamen tersine dönecektir.

Şimdiye kadar ele aldığımız noktalar, bildirimizin temel dayanaklarını ortaya koyuyordu. Bu noktadan sonra ise, bu temel dayanaklar ışığında, ortaya attığımız savımızın gerçekliğini en belirgin şekilde gösteren, yazarın birkaç eseri üzerinde duracağız.

Cengiz Aytmatov'un dünya edebiyat çevrelerinde ilk kez ünlenmesine sebep olmuş, "Cemile" adlı uzun hikayesinin konusu; belki de dünya üzerinde edebiyatın var olduğu gündün bu yana ısrarla işlenen ve başarılı bir şekilde anlatıldığında da okuyucudan her zaman talep gören, "aşk" konusudur.

Aslında, hikayenin olay örgüsü birçok eserde karşılaştığımız üzere, basit denilebilecek düzeydedir. Cemile, henüz çok genç bir kız iken, Sadık'la evlenmiş ve bu sırada da Sadık askere alınmıştır. Ayrıca, askere alınan sadece Sadık değil, köyün tüm erkekleridir. Bu yüzden, köydeki tüm işler kadın ve çocuklara kalmıştır. Cemile de, kocasının küçük kardeşi olan Seyit'le, köyde işlenen tahılı toplayıp istasyona götürmektedir. Bu tahıllarda, istasyondan cephedeki askerlere gönderilmektedir. Hayat bu şekilde akıp giderken, bir gün köye, cepheden Danyar adında, yaralı bir genç gelir. Bir süre sonra, köy halkı Danyar'a alışır ve onu, Cemile ile Seyit'in yanına çalışmaya verirler. Bu sırada, Cemile ile Danyar arasında duygusal bir yakınlık başlar ve ikisi köyden ayrılırlar.

Toplumun değer yargıları açısından bakıldığında ise, Cemile hikayesi, eleştirilmeye son derece açık bir durumdadır. Çünkü hikaye, biz görmek istemese bile, hem toplumsal hem ahlaksal yönden gelecek eleştirilere, izin verecek açıklıktadır. İşte bu noktada şu soruyu sormak gerekir: Cemile hikayesi, hem konu yönünden okuyucuyu hayretler içerisine düşürecek bir konu değilken hem de toplumun değer yargıları bakımından zedeleyici mahiyetteyken, okuyucu, bu eserde ne bulmuştur da, bu eser, bu derece yükselmiştir?

Bu eser, farklı bir bakışla ele alındığında görülecektir ki, usta yazarın Cemile'de anlatmak istediği daha başka bir şeydir. Yazara göre, gerçek aşka, gerçek mutluluğa ve gerçek bir hayata ulaşmanın tek yolu, cesaret ve kararlılık göstermek, dayatılana yani bir bakıma kadere boyun eğmemekten geçer. Aytmatov'un eseinde ifade ettiği gibi, gerçek aşk, "*sarp yollarda yürümesini bilenlerin işidir.*" (Cemile, s.79)

Cengiz Aytmatov, bu büyük eserinde, sonuçlarına katlanmak kaydıyla, insanın istediği hayat şekli için, cesaretli davranmasının çok büyük bir örneğini vermiştir. Hikayenin sonunda, kaleminden dökülen şu satırlar, onun bu fikirlerinin açık ve net bir göstergesidir:

"Şimdi nerelerdesiniz, hangi yollarda yürüyorsunuz? Artık bizde, bozkırda, bütün Kazakistan'ı aşan, Altaylar'a ve Sibiryaya kadar ulaşan yollar var! Nice cesur insanlar oralarda çalışıyor. Sizde mi o ülkelere gittiniz? Cemile'm! O geniş bozkırda, hiç ardına

bakmadan yürüyüp gittin! Yoruldun mu, kendine olan inancını yitirdin mi? Öyleyse, Danyar'a yaslan. Sana aşk üstüne, vatan sevgisi üstüne, hayat üstüne türkülerini söyleyin! Bozkır canlansın ve bütün renkleriyle oynamaya başlasın! Git Cemile, git! Hiç pişman olma, sen mutluluğu en sarp yollarda yürüyerek buldun!..." (Cemile, s.80)

Usta yazarın, dünya çapında ses getirmiş onlarca eserinden bir tanesi de; 1980 yılında yayınlanan "Gün Olur Asra Bedel" veya "Gün Uzar Yüzyıl Olur" adlı romanıdır.

Romanın başkarakteri olan Boranlı Yedigey ve onun en samimi dostu Kazangap, zor şartların hüküm sürdüğü bozkırda, bir tren istasyonunda çalışmaktadırlar. Onlar ve oldukça az sayıda olan köy ahalisi, zor şartlara rağmen hayatlarını mutlulukla sürdürmektedir. Çünkü yaşadıkları koşullar zor ama dostlukları sağlamdır. Ve henüz yabancı olanla, kendilerinden olmayanla karşılaşmamışlardır. Alışageldikleri toplum hayatını, gelenekselleşmiş yaşam tarzlarıyla harmanlayarak sürdürmektedirler.

Bu büyük eseri, bizim tebliğimizin konusu açısından ilgilendiren nokta ise, bu bozkır hayatına alışmış insanların ve Yedigey'in; romanın ilk kesitlerinde kendilerine yabancı olan düşünce tarzıyla karşılaştıkları ilk dönemde, bu düşünce tarzını nasıl yadırgadıkları; daha sonra, romanın orta ve son kesitlerinde, onlara yabancı olan bu düşünce tarzının kendilerine dayatılması üzerine, nasıl başkaldırdıkları ve nasıl boyun eğmedikleri noktasıdır.

Romanın her bölümünün başında tekrarlanan şu satırlar, Sarı Özek'teki hayatın özeti gibidir aslında:

"Bu yerlerde trenler doğudan batıya, batıdan doğuya gider gelir... Gider gelirdi..."

Bu yerlerde demir yolunun her iki yanında ıssız, engin, sarı kumlu bozkırların özeği Sarı-Özek uzar giderdi.

Coğrafyada uzaklıklar nasıl Greenwich meridyeninden başlıyorsa, bu yerlerde de mesafeler demiryoluna göre hesaplanırdı.

Trenler ise doğudan batıya, batıdan doğuya gider gelir... Gider gelirdi..."

İşte Aytmatov'un böyle dile getirdiği koşullarda, hayatlarını geçiren Yedigey ve Kazangap'ın büyük dostlukları, Kazangap'ın öldüğü gün son bulmuştu. Yedigey'in artık tek amacı, kadim dostu Kazangap'ın vasiyetini yerine getirmektir. Kazangap'ın tek vasiyeti ise, atalarının yattığı yer olan Ana-Beyit mezarlığına gömülmektir. Bu noktada, Aytmatov'un halkın milli, geleneksel, folklorik kaynaklarından beslenmesinin bir başka örneği görülür. Yarattığı karakterin, son ve tek arzusu atalarının yattığı yere gömülmektir. Yedigey'de bu arzuyu yerine getirmek için gerekli herşeyi yapmaya başlamıştı.

Ancak burada, yukarıda bahsettiğimiz, o geleneksel örf ve adetlerine uygun yaşayan halk, ilk defa kendisinden olmayanla, kendisi gibi düşünmeyenle karşılaşmak durumundadır. Çünkü yıllar önce, eğitimi için köyü terk edip şehire giden ve sonrada şehirde bir memuriyetlik makamına gelen Kazangap'ın oğlu Sabitcan, babasının ölümü üzerine köye gelmiştir. Sabitcan, içinden çıkıp büyüdüğü bu halktan ve o halkın bağlarından öylesine uzaklaşmış bir kişidir ki, babasının vasiyetini yerine getirmek isteyen Yedigey ve Sarı Özek halkına karşı çıkar. Onun tek amacı, babası Kazangap'ı en yakın yere gömmek ve işini kaybetmemek için şehire olabildiği kadar hızlı dönmektir.

Cengiz Aytmatov, aslında Sabitcan karakteriyle, romanın ilerleyen bölümlerinde dile getireceği "mankurt" teriminin, günümüz dünyasındaki karşılığını çizmiş gibidir. Sabitcan, küçük yaşlarından itibaren Sovyet okullarında okumuş, Sovyet terbiyesi almış ve tüm bunların etkisiyle, özbenliğini, kimliğini, ve içinden çıktığı değerlerini kaybetmiş bir Kazak Türk'üdür. Aytmatov, Sabitcan üzerinden, kendi toplumundan daha modern bir toplumda eğitim almış, ancak, bu eğitimi aldıktan sonra, kendi toplumunu unutan, hor gören,

küçümseyen aydın tipini eleştirmiştir. Cengiz Aytmatov'un bu yöndeki düşüncelerinin adeta özetlenmiş bir biçimi şu satırlarda yatmaktadır:

“Ne biçim oğuldu bu, babasının cenazesine misafir gibi gelmiş, cenaze aşısı için bir paket çay bile getirmemiş! Merhumun gelini olan o şehirli kadın da zahmet edip cenazeye gelemez mi, birkaç damla gözyaşı döküp duaya katılamaz mıydı? Ne utanmaz arlanmaz insanlar bunlar! Rahmetli sağ iken, iki sağmal devesi ve beş-on koyunu ile oldukça rahat bir hayat yaşarken, sık sık ziyaret etmişlerdi onu. Adamcağıza hayvanlarını sattırıp, şehre, yanlarına götürmüşlerdi. Hayvanlarının parasıyla evlerinin mobilyasını düzmüş, bir de araba satın almışlardı. Adamı beş parasız bıraktıktan sonra da öylece ortada bırakmış, yüzüne bile bakmamışlardı! (Gün Olur Asra Bedel, s.34)

Bu isyan, Boranlı Yedigey üzerinden, kendi halkına, milli ve manevi değerlerine hakaret derecesine gelen kişilere, yani “mankurt”lara karşı yapılan büyük bir isyan, büyük bir başkaldırıdır romanda.

Yazarın bu konuda incelenebilirliğe açık bir başka önemli eseri de, “Dişi Kurdun Rüyalari” adlı romanıdır. Cengiz Aytmatov, birçok eserinde olduğu gibi bu romanına da insan dışındaki canlı varlıklarla başlamıştır. Mujunkum bozkırında, Akbar ve Taşçaynar bir aile oluşturmuş iki kurttur. Başlangıçta, onlar için herşey yolundadır. Ancak insanın, doğayı ve doğanın tüm dengesini bozacak hareketleri, çok geçmeden Mujunkum bozkırında da görülür. İnsanların helikopterlerle üstlerine ateş açmasıyla yaptıkları sayga katliamlarının ucu Akbar ve Taşçaynar'ın ailesine de dokunur ve Akbar ve Taşçaynar yavrularını kaybeder.

Taşçaynar ve Akbar, bu vahşetten sonra yaşadıkları bölgeyi terk edecekler ve hayatları, Mujunkum bozkırının bir başka bölgesinde, Abdias adında papaz okulundan haddini aşan sorgulamaları yüzünden kovulan birisiyle kesişecektir. Ve böylece, Aytmatov, Dişi Kurdun Rüyalari adlı romanında, sorgulamaları, benimsemediği düşüncelere ve kaderine başkaldırı yüzünden hayatı alt üst olan Abdias'ın üzerinden vermek istediği mesajı, çevre ve doğa bilincinin bütün dünyada uyanması için, doğa ve insan dışındaki canlı varlıklarla daha güçlendirmiş olacaktır.

Abdias, genç yaşında babasının etkisiyle papaz okuluna girmiştir. Burada bir süre sonra, kendisine anlatılanın Hz.İsa'nın dini olmadığını söyleyecek kadar uç noktaya gelmiştir. Abdias'ın bu düşünceleri, romanda karşılaştığımız ilk isyan, ilk başkaldırıdır. Ancak, bu ilk isyan, henüz kadere değildir. Abdias, başlangıçta kendisine öğretilenlere ve öğretenlere isyan etmiştir. Abdias, kendisini sorgulamaya gelen Peder Dimitri'ye isyanını, şu şekilde dile getirince, bu ilk isyanın sonucu, hüsrana dönüşmüş ve Abdias okuldan kovulmuştur:

“Sadece bizden gelen bir şeyi niçin ilaha bağlıyorsunuz? Tanrı, biz yarattıklarımızı, birbirine zıt olan iyi ve kötü güçlerden kurtarabilecekken, niçin bu kadar kusurlu yaratmış olsun? Bizi, kendisiyle olan münasebetlerimize varıncaya kadar birçok hususta, şüpheye, kötülüğe, ihanete düşürsün? Siz kendi doktrininizin mutlak değerinde olduğunuzu, şaşmazlığınızı söylüyorsunuz, dünyanın ve ruhumuzun özünü bize bir defa ama bütün zamanlar için verildiğini kabul ediyorsunuz. Ben bunda hiçbir mantık görmüyorum. Hıristiyanlığın iki bin yıllık geçmişinde, bu kadar eski bir zamanda söylenmiş olana, nasıl olurda biz bugün bile ilave edecek bir şey bulamayız?” (Dişi Kurdun Rüyalari, s.105)

Abdias okuldan kovulmasının ardından, ondan beklenen tepkiyi göstermez. Çünkü hiçkimsenin kendisi gibi düşünmediğini görmektedir. Kişilere, kişilerin dayattıkları düşünce sistemlerine karşı olan bu ilk isyandan sonra, ikinci ve daha büyük olan yeni bir isyan gelişecektir Abdias'ın ruhunda. Bu artık düzene, hayata ve kadere isyandır. Eski papaz adayı Abdias, artık okulun dışına çıkmış ve dünyayla tanışmıştır. Zaman içinde dünyadaki sorunların, okuldaki ve dinsel hayattaki sorunlara göre çok daha büyük olduğunu gören Abdias, bu seferde, dünyanın bu büyük sorunlarına takmıştır kafayı. Onun

hayatında, artık ikinci isyan, ikinci boyun eğmeme dönemi gelmiştir. Ve dünyanın belki de büyüyen ama büyük pazarlar oluşturduğu için hiçbir şekilde, yerel mücadelelerin dışında, global olarak mücadele edilmeyen, uyuşturucu sorunuyla uğraşmaya başlar. Mujunkum bozkırından dünyaya açılan bu uyuşturucu ticaretini deşifre etmek amacıyla, çalıştığı gazeteden iznini alır ve yola çıkar.

Cengiz Aytmatov, Abdias karakteriyle öyle bir profil çizmiştir ki, çok farklı konular üzerinden üzerinden, dünyadaki bu yozlaşmaya karşı kendi düşüncelerini, kendi isyanını kendi boyun eğmeyişi göstermek istemiştir. Ancak, Aytmatov’da, Abdias gibi isyanında başarısız olacak ve şimdi ele alacağımız eserinde, tüm bu isyandan vazgeçecektir.

Bu noktaya kadar usta yazar Cengiz Aytmatov’un çeşitli eserlerinden çeşitli örnekler vererek, onun hayatının ilk yıllarından itibaren, baskılara, dayatmalara, en üst seviyede de kadere ve kaderciliğe nasıl başkaldırdığını, nasıl isyan ettiğini ortaya koyduk. Ancak, bu bakış açısına göre, Cengiz Aytmatov’un, eser yaratma alışkanlığı, son eseri olan, “Dağlar Devrildiğinde” adlı romanında tersine dönmüş ve adeta, bu eserin, tamamen zıt bir düşüncedeki yazarın kaleminden çıkmış olduğunu düşündürmüştür.

Bu eser, 2006 yılında yayınlanmıştır. Ve belki de taşıdığı en önemli nitelikler şunlardır; birincisi, bu eser, usta yazarın yayınlanmış olan son eseridir; ikinci niteliği ise, alışlagelmiş Cengiz Aytmatov eserlerinin dışında bir anlayışla üretilmiş olmasıdır. Bu iki niteliğin arasında, elbette ki bir bağ vardır. Her insan gibi Cengiz Aytmatov’da bu dünyadaki hayatının son döneminde, bir kabulleniş ve tüm isyanlardan vazgeçerek, ilahi kudrete boyun eğme eğiliminde olabilir. Aslında bu durum da, yadırganacak bir durum değildir. Çünkü her insanın, yaşamının son döneminde bu psikolojiye girmesi son derece doğaldır.

Üzerinde durulması gereken asıl önemli konu ise, bu psikolojinin, usta yazarın eser üretme kalitesini ne yönde etkilediğidir. Aytmatov okurlarının yorumlarına bakıldığında, “Dağlar Devrildiğinde” romanının, okuyucuyu fazlasıyla şaşırttığı, hayretler içerisine düşürdüğü söylenemez. Bunun da sebebi, kendisinin daha önce verdiği eserlerdeki yarattığı kalıpların dışına çıkamamış olmasıdır. Eser, özellikle, yazarın “Dişi Kurdun Rüyalari” adlı romanıyla büyük benzerlikler barındırır. Örneğin; iki eserde de, insan dışındaki canlı varlıklar büyük ölçüde konu edinilmiştir. “Dişi Kurdun Rüyalari” romanındaki, Akbar ve Taşçaynar; “Dağlar Devrildiğinde” romanında kar parsı Caabars olarak karşılık bulmuştur. Canlı varlıkların dışında, yaratılan insan karakterlerinde de büyük benzerlikler görülmüştür. Örneğin, Abdias gibi Arsen Samançin’de talihten ve kaderden payına düşeni fazlasıyla almıştır.

Bu noktada görülen tek farklılık, eserin genelinde de olduğu gibi, canlıların ve insanların, kaderleri karşısındaki tutumları olmuştur. Mesela, Akbar ve Taşçaynar, yavrularını kaybetmelerine, insan zulmünden dolayı yaşadıkları bölgeyi terk etmek zorunda kalmalarına rağmen pes etmemişler, yaşam mücadelelerine devam etmişlerdir. Ancak “Dağlar Devrildiğinde” romanında bu durum, böyle olmamıştır. Caabars, dışarıdan gelen ilk darbeye pes etmiştir. Bir başka kar parsı, elinden dışisini ve sürüsünün liderliğini aldığı anda, hiçbir direnç göstermeksizin, herşeyi kabullenmiştir. Bu kabulleniş ve boyun eğme, sadece Caabars’ta değil, Arsen Samançin’de de görülmüştür. Onun da Abdias’la birçok benzer yönü vardır. Hatta Arsen Samançin, nişanlısı tarafından paraya ve rahat yaşama tercih edilerek, terk edilmiştir. Ancak Arsen, Abdias gibi mücadele etmeyi değil, tam aksine boyun eğmeyi, bu boyun eğmesinin sonucunda da kendi hayatını feda etmeyi tercih etmiştir.

Cengiz Aytmatov’un, “Dağlar Devrildiğinde” adlı eseri, şu cümlelerle başlar:

“Kader! Değiştirilmesi ve önceden bilinmesi mümkün olmayan bir hakikat. Alın yazısı dedikleri herkes için büyük bir sır. Yaşanır, yaşarken de öğrenilir. Kader de, insanın kaderidir. Dünyanın yaratıldığı andan, Adem ile Havva’nın cennetten çıkarıldıkları andan

bu yana, bu hep böyledir. Aslında kaderin sır olması bile, bir kaderdir. Ta o andan itibaren asırlar boyu, günden güne, her dakika ve her an bir sır olan kader, herkes için sonsuza dek gizemini korumaya devam edecektir... Bu defa da aynı şey oldu. Evet, alna yazılan ne varsa, olduğu gibi yaşandı. İnsan aklının sınırlarını çok aşan, Tanrısal bir bilgiydi bu. Kim önceden tahmin edebilirdi ki? (Dağlar Devrildiğinde, s.5)

İşte yazarın kaleminden dökülen bu satırlar, şimdiye kadar verdiği eserlere yansıttığı anlayışının tamamen değiştiği bu romanının, kısa bir özeti gibidir.

Burada şu noktaya da değinmek gerekir; Cengiz Aytmatov, bu son romanı olan "Dağlar Devrildiğinde" isimli eserinde, bu kabullenme ve boyun eğmenin sebeplerini de okuyucusuna sunmuştur. Usta yazar, 21.yüzyılın dünyasının, insanoğlu tarafından yok edilmekte olduğunun ve dünyanın artık tükenmekte olduğunun farkına varmıştır. Yani Aytmatov'a göre, globalleşme, artık doğal yaşamın açık bir düşmanı haline gelmiştir ve doğayı, içinde barındırdığı tüm canlılarla birlikte yok etmektedir. Artık dünyaya manevi bakımdan fakirlik, tükenmişlik, kirlilik hakimdir. İnsanoğlu ise, bu durumu hiç önemsemeden şehir hayatını büyötmeye, refahı için hiç umursamadan doğal yaşamı yok etmeye devam etmektedir. Bu durum, öyle bir hal almıştır ki, insanoğlu artık sadece para kazanmak için, yaşadığı çevrenin doğal yaşamını ve canlılarını adeta satılığa sunmuştur.

Örneğin; Arsen Samançin, nişanlısı tarafından terk edildiği dönemde, amcası Bektur Ağa, ona kendi işleriyle uğraşması için bir teklif yapar. Arsen'de bu psikolojiden kurtulmak için, amcası Bektur Ağa'nın yaptığı iş teklifini kabul eder. Ancak, amcası Bektur Ağa'nın, sadece para kazanmak uğruna, Arap milyarderlerin av merakını gidermek uğruna, halkının ve kendisinin yaşadığı coğrafyanın doğal hayatını ve canlılarını hiçe sayması gerçeğiyle karşı karşıya gelir. Tüm bunların üstüne, bir de bölge halkının herhangi bir tepki göstermediğini; bırakın tepki göstermeyi tam aksine, av dolayısıyla gelecek Arap milyarderlerden kazanç sağlamak için son derece neşeli olduklarını ve hazırlıklar yaptıklarını görünce, Arsen Samançin büyük ölçüde hayal kırıklığına uğramış ve içindeki tüm mücadele isteği de yok olmuştur.

Ayrıca burada bir yalnızlık metaforu kullanılması oldukça güçlü bir şekilde gözümüze çarpar. Şu nokta, dikkatten kaçırılmamalıdır ki, bu eser, usta yazar Cengiz Aytmatov'un, dünya edebiyat tarihine bıraktığı son eserdir. Yani denilebilir ki, Aytmatov, hayatının son dönemlerinde belki de bir yalnızlık psikolojisine girmiş ve bunu eserindeki canlılara yansıtmıştır. Yukarıda, "Dağlar Devrildiğinde" romanıyla, "Dişi Kurdu Rüyalari" romanı arasındaki benzerlikleri ortaya koyarkende söylediğimiz gibi, bu yalnızlık metaforu, sadece Caabars ile sınırlı kalmayarak, eserin son bölümünde yollarının kesişeceği Arsen Samançin'de de görölmüştür. Arsen Samançin'de tıpkı Caabars gibi, terk edilmiştir. Arsen'in yaşadıkları bununla da sınırlı kalmayacak, tekrar mutluluğu yakaladığını düşünürken, bu sefer kendisinin hiçbir payı olmayan bir olayda, kendini feda edecektir. Böylece ne Caabars'ın ne de Arsen'in yalnızlığı sonlanmayacak ve bir mağarada, ikisi birlikte, yalnızlıklarını da yollarına alarak bu dünyayı terk edeceklerdir.

Ancak tabi ki, Cengiz Aytmatov'un hayatı boyunca, ruhunda barındırdığı ve birçok eserine yansıttığı, kabullenmeme, isyan etme gibi duygu ve davranışlarının da bir anda köreldiğini, tamamen ortadan kaybolduğunu savunmak, son derece yersiz olur. Aytmatov'un bu duygu ve düşüncelerinin de "Dağlar Devrildiğinde" eserine yansıdığını; ancak, bu duygu ve düşüncelerin, yazarın ruhundaki bıkkınlık, kadere boyun eğme ve kabullenme isteğiyle bir çatışma halinde bulunduğunu söylemek mümkündür. Şu satırlardan anlaşılacağı üzere, bu çatışmayı, boyun eğme ve ilahi kudrete itaat etme yönelimi kazanmıştır:

"Ancak içindeki karşı koyma, direnme gücü tükenmek bilmiyordu. Bir başına kalmak, sürgün olmak, minnet ve töhmet altında yaşamak zorunda bırakılan Caabars bu durumu bir

türlü kabullenemiyor, boyun eğmek istemiyordu. Her şeye rağmen içinde realiteye karşı isyan duyguları yeşeriyor, vahşi ruhunun derinliklerinden protesto sesleri yükseliyordu. Fakat kendisine yenilgiler ve uğursuzluklar getiren bu yerleri, dağları ve vadileri terk etmeye zorlayan içgüdüleri gün geçtikçe güç kazanıyordu. Bir başka dünyaya gitmeli, buraları sonsuza dek terk etmeliydi.” (Dağlar Devrildiğinde, s.35)

Görüldüğü gibi usta yazar Cengiz Aytmatov, kendi içinde şiddetli çatışmalar, kavgalar yaşamış ve tüm bunların sonucunda, bir taraf kazanmıştır. Bu kavgayı kazanan taraftaki duygu ve düşünceler, zaman geçtikçe yaşantılarla beslenmiş ve dahada çok kuvvetlenmiştir usta yazarın ruhunda. Aytmatov’un, yine “Dağlar Devrildiğinde” romanında kaleminden dökülenler, bu duygu ve düşüncelerin ne kadar kuvvetlendiğini gösterecektir:

“Herkesin ne yaşayacağı O’nun tarafından yazılmıştır. Mesele kimin alınca, neyin yazıldığına. Bu herkes için böyle. Kim kaderinden kaçabilmiş ki? İnsan kaderini beklerken ömür denilen sayılı günler geçip gider. Kader çizgisindeki o beklenen anın hayali hayatın son gününe, son demine dek sürer... Böyle gelmiştir, böyle de devam edip gider...”

“Kader, planda olanı tabii ki ertelemiyor, yok saymıyordu. İnsanlar için beklenmedik olan kesişmeler onun sırlı aynasında gerçek oluveriyordu. Sebepler de yeryüzünde yorulmaksızın kol gezen kaderin emirlerinden paylarına düşeni yerine getirmek için çalışıyor; geleceği yaşayabilmek lütfuna erenlerin, ellerini gökyüzüne kaldırarak: ‘Ne olacak? Neden olacak? Ne apmalıyız?’ sorularıyla dolu yollarında onlara eşlik ediyorlardı. Oysa gökyüzü ne fısıltıları duyar ne de çılgınlıkları...” (Dağlar Devrildiğinde, s.33)

Cengiz Aytmatov, tebliğimizin başında belirttiğimiz gibi, Kırgız halk kültüründen, Kırgız halk folkloründen, efsanelerden, destanlardan, masallardan fazlasıyla beslenen bir yazardır. Bu eserine de, bu özelliğini fazlasıyla yansıtmıştır. Ayrıca Aytmatov, bunu yaparkende Kırgız Türk kültürünü yeniden hatırlatmaya, yeniden canlandırmaya çalışmıştır.

Şüphesiz ki, “Dağlar Devrildiğinde” adlı bu romanıda, bu metoduyla yazdığı romanlarından. Romanda yer verilen “Ebedi Nişanlı” efsanesi de, Arsen Samançin’in hayatıyla özdeşleştirilmiştir. Ve burada da görülecektir ki, efsane tıpkı Aytmatov’un hayatı boyunca verdiği eserlerindeki, kadere olan bakış açısı gibi gelişen ve sonlanan bir efsanedir. Bu efsanede de, aşıkların önce tüm engellere, bir bakıma kadere başkaldırdıkları, boyun eğmedikleri görülür. Ancak daha sonra, o yaşantıların pençesinden kurtulamazlar ve boyun eğmek, kabullenmek zorunda kalırlar.

Romanın son bölümünde de, eserin genelindeki bu kabulleniş hüküm sürmeye devam edecektir. Arsen Samançin, amcası Bektur Ağa’nın para için, halkının ve kendisinin yaşadığı coğrafyanın içinde barınan canlıların katledilmesine nasıl zemin hazırladığını göreceğ, bunun üstüne de, çocukluk arkadaşı Taşafgan’ın ihanetiyle ve dayatmalarıyla karşılaşınca, bu ilahi senaryoya yani kadere boyun eğecek ve kendisini feda edecektir.

SONUÇ

Şüphesiz ki, Cengiz Aytmatov’u dünyanın sayılı yazarlarından biri yapan birçok neden sayılabilir elbette. Bunlardan birisi de; bu büyük yazarın, “Cemile”, “Gün Olur Asra Bedel”, “Dişi Kurdun Rüyalari”, “Beyaz Gemi” gibi en çok ün kazanmış romanlarında, hep dayatılara, dikte edilene, üst perdede de, kadere hiçbir zaman boyun eğmemiş, kabullenmemiş; hep bir isyan içinde olmuş ve mücadele etmiş olmasıdır. Görüldüğü gibi bu durum, “Dağlar Devrildiğinde” romanında tamamen tersine dönmüş ve bu sefer, usta yazarın yarattığı karakterler, hep bir kabullenme ve itaat etme eğilimi içinde olmuşlardır.

Bu durumda da, birçok nedenin etkili olduğu söylenebilir. Örneğin, yazarın "Dağlar Devrildiğinde" romanında, olay örgüsünün içinde okuyucusuna verdiği gibi, insanoğlunun doğayı artık sermaye olarak görmesi, dünyanın ise, insanoğlunun aç gözlülüğü ve caniliği karşısında gün geçtikçe tükeniyor olması, usta yazar Cengiz Aytmatov'u bu duygu ve düşüncelere sürüklemiş olabilir. Ya da 2008 yılında bu dünyaya veda etmiş bir yazarın, ölümünden iki yıl önce böyle bir eğilim içine girmiş olması, son derece manidardır. Veya 77 yaşında olan dev bir yazarın, yalnızlık psikolojisine girmiş olabileceğinin düşünülmesi, çok doğaldır. Bu nedenler üzerinde çokça kafa yorulabilir ve tahminler yapılabilir. Ancak, tek gerçek şudur ki; Cengiz Aytmatov, Türk dünyasının bugüne kadar yetiştirmiş olduğu en büyük yazarların başında gelir.

KAYNAKÇA

- Aytmatov, C. (1980). Gün Olur Asra Bedel. Ötüken Neşriyat.
- Aytmatov, C. (1958). Cemile. Ötüken Neşriyat.
- Aytmatov, C. (1986). Dişi Kurdun Rüyalari. Ötüken Neşriyat.
- Aytmatov, C. (2006). Dağlar Devrildiğinde. Ufuk Kitap.
- Kolcu, A.İ. (2008). Cengiz Aytmatov Üzerine Yazılar. Salkımsöğüt Yayınevi.
- Korkmaz, R. (2008). Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu Ve Dönüş İzleri. Grafiker Yayınları.
- Aktaş, Ş. (1998). Milli Romantik Duyuş Tarzı ve Cengiz Aytmatov'un 'Gün Olur Asra Bedel' Romanı. Doğumunun 70. Yıl Dönümünde Cengiz Aytmatov Uluslararası Bilgi Şöleni (Ankara/ 8-10 Aralık 1998) Bildirileri Kitabı. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 39-43.
- Korkmaz, R. (1998). Kurgulama Tekniği Bakımından 'Cemile' Hikayesi. Doğumunun 70. Yıl Dönümünde Cengiz Aytmatov Uluslararası Bilgi Şöleni (Ankara/ 8-10 Aralık 1998) Bildirileri Kitabı. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 119-126.
- Parlatır, İ. (1998). 'Gün Olur Asra Bedel' Romanında Kurgu ve Figüratif Yapı. Doğumunun 70. Yıl Dönümünde Cengiz Aytmatov Uluslararası Bilgi Şöleni (Ankara/ 8-10 Aralık 1998) Bildirileri Kitabı. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 191-194.
- Oğan, S. (2008). Türk Dünyasının Ulu Çınarı Cengiz Aytmatov'un Ardından. <http://www.turksam.org/tr/makale-detay/464-turk-dunyasi-nin-ulu-cinari-cengiz-aytmatov-un-ardindan> (29.04.2017)

MODERN TÜRK EDEBİYATINDA GELENEKTEN YARARLANMA MESELESİNE ELEŞTİREL BİR BAKIŞ

The Critical Views to Utilization Issue from Tradition in Modern Turkish Literature

ÖMER AZDER

Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi

Öz: *Modern Türk Edebiyatında gelenekten yararlanma meselesi üzerine Tanzimat'tan bugüne değin tartışmalar yapılmıştır. Genel olarak geleneği reddeden ve gelenekten yararlanılması gerektiğini savunan iki tarafın varlığı söz konusudur. Çoğunlukla her iki taraf görüşlerini objektiflikten uzak bir şekilde savunmuş, tarafların hâkim ideolojileri tartışmaların sapmasına neden olmuştur. Çoğu kere de çalışmalarda "insan" unsuru göz ardı edilmiştir. İş bu çalışma mezkûr meseleye yeni bir bakış açısı ile bakmayı hedeflemiştir. Çalışmanın temeline "insan" oturtulmuş; "Edebiyatta gelenekten kopuk olmak" ile yargılanan insanın modern zamanlar karşısındaki durumu incelenmiştir. Modernizmin özne olmaktan çıkardığı insan ile gelenek arasında gittikçe açılan mesafenin epistemolojik temelleri üzerinde düşünülmüş, değişen değerlerin edebiyata bakan yüzü tartışılmıştır.*

Anahtar Kelimeler: *Gelenek, modernizm, edebiyat, insan*

Abstract: *There have been many discussions on benefiting from tradition in Modern Turkish Literature. It can be said that there are generally two sides who argue that it is necessary to deny the tradition and take advantage of the tradition. Mostly, both sides defend their view away from objectivity and their dominant ideology has caused change in the direction of the debate. The element "human" is often overlooked. This study has aimed to look at the aforementioned issue with a new perspective. The basis of the study is "human" and it has been examined the situation of human, who has been judged by "breaking away from tradition in literature", in the face of modern times. It has been thought on the epistemological basis of ever-expanding distance between human who modernism has taken it away from being the subject and it has discussed how the changed values look at the literature.*

Key words: *Tradition, Modernism, Literature, Human*

GİRİŞ

Gelenek kavramı son dönem akademi temelli çalışmalarda, özellikle sosyal bilimler alanında, metinlerde kendine daha fazla yer bulmaya başlamıştır. Modernizm, bir taktik olarak kendine zıt kavramları önce vitrine çıkarır, sonrasında içlerini yanlış doldurarak yok eder. Bir manada akademinin "gelenek" kavramı üzerine eğilmesi, onu çeşitli yönleriyle sahiplenmeye çalışması da modernizmin bu hamlesine karşı yapılmış bir karşı hamledir. Türkiye özelinde Tanzimat'tan bu yana çeşitli şekillerde eleştirilen, edebiyat özelinde ise birkaç çıkış dışında bir hami bulamayan geleneğe yöneltilen olumsuz yaklaşımlar bugün için daha yoğun muhalefetlerle karşılaşmaktadır. Özellikle Türkiye'nin son on- on beş yıllık süreç içerisinde geçirdiği sosyal ve siyasi değişimler de bu noktada önem arz etmektedir. Akademinin bu konuya artan ilgisi, sosyal politikalar ve edebiyata yön veren metinlere rağmen gelenek bugün için bir yük olarak algılanmaktadır. Modern insan,

modern zamanların omuzlarına yüklediği değerlerin yanına, yük olarak gördüğü geleneği de ekleyememektedir (Eroğlu 2005: 15).

Gelenek kavramındaki aşırı sübjektif tanım ve değerlendirmeler şüphesiz ki kendi kendine meydana gelmemiştir ancak modernizm söz konusu yozlaşmayı örtme noktasında ustaca hamleler yapmaktadır. Gelenek kavramının gerçekte ne söylediğini, neye direndiğini anlamak için modernizmin ne olduğuna birkaç tanım üzerinden bakmak yeterli olacaktır. Ahmet Cevizci'nin modernizm tanımı: “ *Genel olarak, geleneksel olanı yeni olana tâbi kılma tavrı, yerleşik ve alışılmış olanı yeni ortaya çıkana uydurma eğilimi ve düşünce tarzı*” (Cevizci 2005:1184). Görüldüğü gibi söz konusu modernizm tanımı bir karşıtlık üzerinden yapılmış; modernizm, geleneği değiştirmek/yok etmek noktasından tanımlanmıştır. Bir başka tanımda modernizm, “(...)Gelenekten bütün bütün bir kopuşu sağlamak amacıyla ortaya çıkmış; sanat dalları ile yazıda yenilikçi deyişler, olağandışı sunum teknikleri ve yepyeni söyleme biçimleriyle yaratma etkinliğine yeni bir soluk kazandırmış sanat akımı” (Uzun v.dğr... 2003:1005) olarak tanımlanmıştır. Bu ikinci tanımda da görüldüğü üzere modernizm, kendisine bir kalıp biçerken geleneğin karşıtlığından faydalanmıştır.

Modern- gelenek ilişkisinin günümüz edebiyat metinlerindeki durumu ve okuyucunun mevcut duruma karşı aldığı pozisyon incelenirken modern insana yapılan “edebiyatta gelenekten kopuk” suçlamaları haklı veya haksız olsun sadece modernizm üzerinden açıklanamaz. Modern insanın istemli veya istemsiz olsun edebiyatta geleneğe mesafeli durduğu veya gelenekten kopuk olduğu iddiaları –boyutu tartışılmakla beraber- doğrudur. Bu noktada asıl mesele bu mesafe veya kopukluğun nedenlerini sorgulamaktır.

Gelenek ve Modern İnsan

Üzerinde konuşulan mesele edebiyatta gelenek olunca meseleye iki yönden bakmak gerekmektedir. İlki yazar ve gelenek ikincisi ise okuyucu ve gelenek. Kurmacanın bir yüzünün gerçek hayata baktığı ilkesinden yola çıkacak olursak, yazar, eserini oluştururken toplumdan bağımsız değildir. Buradan her yazarın biraz toplumcu olduğu sonucu çıkarılmamalıdır. Meseleye arz- talep ilişkisi olarak bakabiliriz. Okuyucu, bir noktada yazılanları da belirlemektedir. Bu noktada yazar ve okuyucuyu tek bir başlık altında “insan” ya da “modern insan” olarak ele alabiliriz. Konunun somutlaştırılması adına birkaç soruya ihtiyaç vardır. Yirmi birinci yüzyılın “duble” yollarında yolculuk eden modern insanı Saru Saltuk’ un at üzerindeki hayatını ne denli anlayabilir? Bir önceki senenin hâkim kıyafetlerinin “demode” sayıldığı bir çağda altı yüzyıl boyunca değişmeden gelen sevgili tipi günümüz şiir okuyucusunda karşılık bulabilecek midir? Ortopedik yataklarda uyuyan modern insan “Yedi Uyurlar”ın konu edildiği bir metne ne denli ortak olabilecektir? Her ay fatura ödemek için banka kapılarını aşındıran, mahşeri otobüs kalabalıklarında işlerine giden çağımız insanı Haşim’in melâline aşına olabilir mi? Bu sorular geleneğin reddini savunan bir zihnin ürünü değildir, gelenek ve edebiyat tartışmalarında insan unsurunun daha görünür kılınması gerektiği noktasına yeni dikkatler amaçlanmaktadır. Şunu da belirtmek gerekir ki sorulara konu edilen kişiler özellikle seçilmemiştir. Aynı soru formatında daha başka kişiler seçilebilirdi, öyle ki Türk kültür ve edebiyatı kadim geçmişi ile şaire ve çağa pek çok başka soru da yöneltebilir.

Yukarıda sorulara muhatap kılınan Saru Saltuk ve Yedi Uyurlar özelde Türk edebiyatı için genel olarak da dünya edebiyatları için önem arz etmektedir. Saru Saltuk, at sırtında Anadolu’yu ve özellikle Rumeli’yi karış karış gezerek tahta kılıcı ile İslam’ı tebliğ etmiştir. Böyle büyük bir şahsiyet modern Türk edebiyatında hak ettiği yeri bulamamıştır. Hakkında yazılan şiirler ve romanlarda Saru Saltuk bir imajdan öteye gidememiştir (Aktaş 2016:140). Yine, hemen bütün millet ve dinlerin sahip çıktığı Yedi Uyurlar, modern Türk şiirinde

yeterince işlenememiştir. Yedi Uyurların konu edildiği şiirler incelendiğinde anlamsız bir milliyetçiliğin bu tür şiirlere hâkim olduğu görülecektir. Şiirler genel yapıları itibariyle Yedi Uyurlar'a bir yurt bulma kaygısı taşımaktadır (Aktaş 2013:156). Haşim'in melâli meselesine gelecek olursak on dokuzuncu yüzyılın son çeyreği ile yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde yaşamış bir şair olarak Haşim, daha o zamanlar melâli anlamayan bir nesilden şikâyet halindedir. Bugünün şartları, insanı Haşim'in şikâyetini anlamayacak duruma getirmiştir.

Gelenekten Kopuşa Nedenler

Bu başlık altında buraya kadar anlatılan durumlar birkaç madde altında toplanıp tartışılacaktır.

1. Oryantalizm
2. Modernizm
3. Batılılaşma Hareketleri
4. Harf Devrimi

Şüphesiz bu maddeler tartışmaya açıktır bunun yanında bu maddelere çok sayıda ek yapılabilir. Harf devriminin batılılaşma hareketlerinin sonucu olduğu bilindiği halde edebiyatı özel olarak ilgilendirdiği için ayrı bir başlıkta ele alınmıştır. Oryantalizm, en kaba haliyle batılı toplumların doğu kültür, medeniyet ve geleneklerini incelemesidir. Edward W. Said'in meşhur eserinden yola çıkarak garp ile şark arasındaki iktidar ve egemenlik mücadelesinde batının takındığı bir maske olarak tanımlanabilir (Edward W. Said 2008:15). Oryantalizm, tüm doğu toplumlarıyla beraber Türk toplum ve edebiyatını da çalışma alanı seçmiştir. Öyle ki bugün Hallâc-ı Mansûr'u bize bizden kapsamlı tanıttığı için Louis Massignon'a teşekkür etmek durumundayız. Bununla beraber Mevlânâ'yı dünyaya tanıtan Annemarie Schimmel'e hoşumuza gitsin veya gitmesin teşekkür borçluyuz (Aktaş 2015:19). Bu noktada batılı araştırmacıların samimiyet ve objektifliği önemli bir mesele olarak karşımıza çıkmaktadır. Bugün Mevlânâ'yı eşcinsel ve Moğol ajanı olarak tanımlayan araştırma ve söylemlerin kaynağı neresidir? Oryantalizm bu işin neresindedir? Oryantalizm, işleyişinin bir gereği olarak doğulu toplumlara ait elde ettiği bilgileri önce bir bilinmezlik ve karanlık olarak sunar sonrasında ise bilinçli olarak oluşturduğu karanlığı aydınlatarak söz konusu toplumda "kahraman" olur (Edward W. Said 2008: 131). Bu çalışma planı, topluma ait değerleri başkasının kaleminden ve süzgecinden okumamıza ve görmemize neden olur. Bu açıdan bakıldığında her fırsatta Yeni Edebiyat'ın karşısına çıkarılan Divan Edebiyatı'na oryantalist dokunuşların yapıldığı ortaya çıkacaktır. Dr. Mehmet Kahraman Divan Edebiyatına yöneltilen suçlamaları on bir başlık altında toplar ve çalışmasının ilerleyen bölümünde bu maddelere itirazlarda bulunur.

- 1.Zümre edebiyatı olmak
- 2.Taklitçilik
- 3.Mazmunculuk
- 4.Sun'îlik
- 5.Monotonluk
- 6.Mahbûpçuluk
- 7.Meycilik
- 8.Kelime Oyunculluğu

9. Gayr-i İnsânîlik

10. Darlık

11. Dalkavukluk (Kahraman, 1996:202 vd.).

Konumuzun dışında kaldığı için bu maddeler üzerinde özellikle durulmayacaktır. Şu noktanın önemi üzerine dikkat çekmek isteriz, Divan Edebiyatı'na yöneltilen suçlamalar doğulu toplumların bakış açısını içermemektedir. Misal, Doğulu toplumlarda kelimenin ruhuna inanılır ve kelime işlenir, bilinçli yapılan bu kelime işçiliği/oyunculuğu kusur sayılmaz. Oysa Batılı düşünüş ve bakış tarzı daha nettir. Bu netlik sekülerizmi de doğurmuş, maddeye ve görünüre tapınmak şeklinde gelişen akımlar doğmuştur. Yukarıda Mehmet Kahraman'ın maddeler halinde topladığı eleştiriler Osmanlı araştırmaları alanında büyük bir üne sahip olan ve Osmanlı Şiir Tarihi'ni yazan Gibb'in oryantalist çalışmaları ile Türk araştırmacıları da etkilemiştir. Gibb'in eleştirilerinin temel noktası Divan Edebiyatı'nın İran taklidi sun'î bir edebiyat olduğu yönündedir (Macit, 2006:20).

İkinci bir başlık olarak verilen modernizme çalışmamızın buraya kadar olan bölümünde yer yer değinmiştik. Modernizm, insanın var olduğu her alanda etkisini göstermiştir. Özellikle Doğulu toplumların hayatında büyük kırılmalar yaratan modernizm, aynı eyleme farklı oluş nedenleri ve farklı sonuçlar yüklemiştir. Modernizmden önce toplumsal hayattaki pek çok eylemin sonucu uhrevi nedenler doğurabiliyordu. Daha doğru bir ifadeyle insanlar eskiden yaptıkları eylemlerde bir kutsallık görüyordu. Dini inançlar eylemlere yön verebiliyordu. Modernizmle beraber "*Kader, rıza, tevekkül gibi kavramlar, yerini girişimcilik, risk gibi modernizmin kavramlarına bırakmıştır*" (Göktürk, Günalan 2006:132). Bu gerçeğin sosyal bilimlerde ve özellikle edebiyattaki yansıması da gelenekten kopuş biçiminde olmuştur. Modernizm, tarihi reddetme gibi bir çaba içerisine de girmiştir. Maddeci bakış açısı ile bakılan tarihin kimi yerleri şüphesiz karanlık kalacaktır, tarihin yöntem ve usulleri anlatılırken deney ve gözlemin tarih bilimi için geçersiz olduğu, bu yöntemlerin tarihi anlama ve anlamlandırma noktasındaki yetersizliğinden bahsedilir. Oysa modernizmin tarihe bakışı neredeyse bu noktadadır, tarihin tarih için ve toplum için bir önemi yok gibidir (Arendt, 2012:91). Bu bakış açısının edebiyata yansıması da ya yazar tarafından tarihin inkârı ve metin dışı bırakılması şeklinde gerçekleşir ya da okuyucu anlatılanın aslında kendi tarihi olduğunu bilmez, metinde bir şey bulamadığını söyleyerek metni sahiplenmez.

Gelenekten kopuşun nedenleri noktasında üçüncü olarak batılılaşma hareketlerini göstermiştik. Osmanlı Devleti yüzyıllar süren mutlak üstünlükten sonra ilk olarak orduda görülen aksaklıklar ile yüzünü batıya dönme gereği duymuştur. XVIII. yüzyıldan itibaren ilk olarak orduda batılılaşma hareketlerinin tesiri görülmüştür (Budak, 2013:39). Özellikle kimi ideolojik yaklaşımların tesirinde söylenildiği gibi Osmanlı batılılaşması bir anda olan bir hareket değildir. Cumhuriyet iki asır süren –çoğunlukla başarısız- yenileşme hareketlerinin bir sonucudur. İşin edebiyata bakan yüzü ise başlı başına büyük bir meseledir. Tanzimat Fermanı'nın kültürel ve siyasi etkileriyle Tanzimat'tan yaklaşık yirmi yıl sonra 1860'da başladığı kabul edilen Tanzimat Edebiyatı eskinin reddini savunması ile sosyal bilimler alanında yeni bir araştırma alanı açmıştır. Divan Edebiyatı'nın söylemsel açıdan ölüm fermanı demek olan Tanzimat Edebiyatı batılı bir edebiyatı savunuyor, eski edebiyatın söylemlerini yıkmayı amaçlıyordu. Tanzimat Edebiyatı'nın başarısı ya da başarısızlığı konumuz dışındadır. Biz meseleyi gelenek- batılılaşma düzleminde inceleyeceğiz. Yahya Kemal 1922'de yazdığı Aşk(Lirizm) adlı makalesinde daha o zamandan bir kültür endüstrisinden bahseder gibidir. Söz konusu makalede Avrupa'da lirizm olarak anılan tarzın bizde yüzyıllardır aşk kelimesiyle ifade edildiğinden; lirik yerine de âşık denildiğinden bahseder. Devamında dönemin okuyucularında lirizm kelimesinin karşılık bulup bulmadığını sorgular (Beyatlı, 2008:34 vd). Yahya Kemal'in bu tespitleri siyasi üstünlüğü eline geçiren toplumların, üstünlük kurduğu topluluklara kurdukları

kültürel hakimiyeti göstermesi açısından önemlidir. Yine Yahya Kemal'in ifadesiyle dünyaya "Frenk Gözleri"¹ ile bakmaya başlayandan beri toplumumuz kendine yabancılaşmıştır. Yabancılaşma ve kopuş toplumla beraber soluk alan, toplumun kalp atışlarına göre ritim bulan edebiyatı da etkilemiştir. Eskinin reddi biçiminde bir felsefe geliştiren yeni edebiyat hareketi, eskiye dair reddi şekilcilikte bırakmamış içerik de değişmiştir. Edebiyat metinlerine giren yeni konular topluma yön verirken/vermeye çalışılırken eskiye dair konuların silinmesi refleksi geliştirilmiştir. Bu refleks ilk yıllarda başarılı olamasa da zamanla nihai amacına ulaşmış/yaklaşmıştır. Objektif bir bakış açısı ile bakıldığında batılılaşma yanlış veya hatalı bir hareket değildir, tıpkı Batı'nın ortaçağ karanlığından çıkmak için Doğu'ya ait kaynaklara yönelip "doğululaştığı" gibi batılılaşma da bir kurtuluş reçetesi olabilirdi. Ne var ki batının ustaca hamleler ile eskiyen kurumlarını ve modern dünyada karşılığı kalmayan felsefelerini ihraç ettiği toplumumuz bu orantısız alışverişten kendine yabancılaşmış olarak çıktı. Bu gerçeğin edebiyata yansımaları da benzer şekillerde oldu. Edebiyat için literatürdeki "yabancılaşma" kavramının ortaya çıkması her ne kadar İkinci Dünya Savaşı yıllarına denk düşse de Osmanlı-Türk toplumu edebiyatı için "yabancılaşma" şekilsellikten içeriğe doğru farklı bir yol izledi. "Osmanlı edebiyatının romanı" sayılan mesneviler şekilsel olarak romana dönüşürken içeriksel olarak da değişime uğramıştır. Gelenek içerisinde yüzyıllar boyu defalarca işlenip yeniden üretilen klasik mesnevi konuları romanda işlenmek bir yana, göndermeler ve atıflar ile dahi kendilerine yer bulamamıştır. Batılılaşma ve modernizm toplumumuza aynı kanal üzerinden gelmiştir. Batılılaşma –yöneticiler nezdinde de olsa- bilinçli bir hareketti modernizm ise bir noktadan sonra kaçınılmaz hale gelmişti. Bu iki benzer ve bir noktada ortak cereyanın toplumsal bazdaki sonucu "bireyselleşme" oldu. Yüzyıllar boyu "tip" olarak yaşayan Osmanlı- Türk insanı "karakter" olarak yaşamaya başladı. Modernizm ve Türkiye özelinde Batılılaşma kutsal değerleri aşındırdı ve dünyevileştirdi. Zaten modernizm yaşama gücünü sürekli değişim ve henüz tüketilmeyenin yerine yenisini koymak koşuluyla köksüzleşmeyi sağlamasından alıyordu. (Su, 2014:77).

Gelenekten kopuşa dördüncü ve son sebep olarak sunduğumuz harf devrimi daha önceden de belirttiğimiz gibi aslında batılılaşma hareketinin bir sonucudur, bu meseleye özel bir madde açmamız dil ve edebiyatı çok kuvvetli bir şekilde ilgilendirmesinden dolayıdır. Arap harflerinin ıslahı meselesi aslında Osmanlı'da on dokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren tartışılmaya başlanan bir meseledir. Konuyu bir tartışma olacak şekilde dile getiren ilk kişiler 1850'li yıllarda Ahmet Cevdet Paşa ile Münif Paşa'dır. Bu iki şahsiyet Arap harfli Türkçe'nin okunması ve öğrenilmesi konusunda zorluklar yaşandığını dile getirmiştir. O dönem patlak veren savaşlar ve toplumsal karışıklıklar alfabe tartışmalarını unutturmuştur (Ulu, 2014:280). Nitekim alfabenin değiştirilmesi 1 Kasım 1928 tarihli kanun ile kabul edilmiştir. Harf devriminin getirdiği yeni harflerin yerleşmesi bir anda olup biten bir iş değildir şüphesiz, toplumun yeni harfleri benimsemesi uzun yıllar içerisinde gerçekleşmiştir. Bu noktada çalışmamızı ilgilendiren asıl mesele harf devriminin edebiyat-gelenek denkleminde etkileri noktasıdır. Türkler, topluca Müslüman oldukları Karahanlı döneminden itibaren Arap harflerini- kimi boy ve topluluklar hariç-kullanıyordu. Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde Orta Asya Türklüğü Rusya'nın politikaları ile ve sonrasında Türkiye Türklüğü de 1928 tarihli kanun ile Arap harflerini terk etse de yüzyıllar boyu büyük bir kültür Arap harfli Türkçe ile aktarılmıştı. Hal böyle olunca harf devriminin özellikle kültür ve edebiyat dünyasına etkileri büyük boyutlara ulaşmıştır. Geçen zamanla beraber eski harflere aşina insanların sayısı azalmış; Arap harfli Türkçe metinleri okumak özel bir bilgi ve birikim gerektirir olmuştur. Bu durumlara ek olarak ideolojik kaygılar da zaten unutulmaya yüz tutmuş bir alfabeyle yazılmış eserlerin Latin harflerine aktarılmaması sonucunu doğurmuştur. Öyle ki pek çok Doğu klasiki

¹ Bu terim Yahya Kemal Beyatlı'nın Edebiyata Dair adlı eserinde yer alan Aşk (Lirizm) başlıklı yazısında geçer.

Cumhuriyet'ten çok sonra yeni harflere aktarılmıştır. Konuyu bir örnek üzerinden ele almak gerekirse dönemi içerisinde ve sonrasında bütün edebiyatı etkileyen ve yazdığı eser ile- Hüsn ü Aşk- doğu edebiyatının klasikleri içerisinde kendine yer bulan Şeyh Galip'in sözü edilen eseri 1994 yılına kadar Latin harflerine aktarılmamıştır (Macit, 2005:72). Bu ve bunun gibi pek çok başka örnek edebiyatta gelenekten kopuşa neden olmuştur. Divan edebiyatı diye adlandırılan saha en başından beri geleneği sürekli olarak yeniden üreterek varlığını sürdürmüştü. Varlığını geleneğe ve onun yeniden üretimine borçlu olan Divan Edebiyatının uzun süreler boyu yeni edebiyattan uzak tutulmaya çalışılması edebiyat-gelenek bağlamında kopuşun nedenlerine iyi bir sebep teşkil eder. Tanzimat Dönemi edebiyatı ve devamında gelen hemen her edebi hareket geleneği reddeder. Yalnız, Hisar grubu bu genellemenin dışında gibidir. Hisar grubu kurucularından Mehmet Çınarlı'nın şu sözleri gelenekte devamlılığın önemini çok net ortaya koyar: “*Ashında mesele, geleneğe dönmek değil, gelenekten kopmamak, onu zamanın şartlarına göre geliştirmektir. Bir kere koptunuz mu, ne kadar dönmek istesiniz, ulama yeri belli olur*” (Çınarlı, 1978:96). Batılılaşma hareketleri ve edebiyat özelinde harf devrimi, gelenek ile yeni zamanlar arasında derin bir ulama alanı bırakmıştır. Yine de gelenek yer yer iddialı zaman zaman çok sönük de olsa edebiyatta yaşam alanı bulmuştur. Beşir Ayvazoğlu'nun da belirttiği gibi divan edebiyatına hücum eden hemen her edebi akım –Garip, İkinci Yeni vs.- bugün hayatta değilken gelenek öyle veya böyle yaşam belirtileri göstermektedir (Ayvazoğlu, 1989:340). Gelenek veya daha doğru bir ifadeyle gelenekten beslenen edebiyat belki sonsuza kadar yaşam belirtileri göstermeye devam edecektir fakat meselenin bir de topluma bakan yüzü vardır. Bugünün insanı gelenekten beslenen edebiyatı ne ölçüde anlamlandırabilmektedir? Eski edebiyatımızda Arap harflerinin şekilsel özellikleri ile yapılan kelime oyunlarını ve yakalanan şiirselliği bugünün eski harflerini bilmeyen insanı ne derecede anlayabilecektir? Bu sorulara cevap verildiğinde anlatılmak istenilenler daha da netleşecektir.

Birkaç Değerlendirme ve Yorum

Çalışmamızın buraya kadar olan kısmında edebiyata, geleneğin durumu bağlamında bakmaya çalıştık. Geleneğin tartışıldığı bir metinde modernizm kavramının en az gelenek kavramı kadar yer bulması ilk bakışta garip ve akademik olarak sakıncalı bulunabilir ancak bazı kavramları anlamının en iyi ve güvenilir yolu onları zıddıyla açıklamaktır. Geleneğin reddi veya gelenekten faydalanma, bu alana kafa yoran hemen herkesin aklında olumlu veya olumsuz bir biçimde işlenmiştir. Alanla ilgili/ilgisiz kişilerce yapılan yorumlar çoğu kere anakronik bir bakış açısı içermesi yönüyle yine çoğu kez subjektif kalmaktadır. Bugünün edebiyatında geleneğin yer ve rolünü incelerken her şeyden önce “bugünü” ve bugünün “insanını” göz önünde bulundurmak gerekir. Bugünün dünyasında terki terk eden İbrahim Edhem'e yer yok gibidir. Dolayısıyla İbrahim Edhem'in konu edildiği bir metin okuyucu nezdinde yeterince ilgi görmeyecek ve anlaşılacaktır. Dr. Mazhar Bağlı'nın da belirttiği gibi modern dünyada her olgu dünyevi unsurlarla açıklanmak çabasıdır bu durum bir özne olarak “ben”in toplumun önüne geçmesine kadar varır (Bağlı, 2010:104). Tam da bu noktada İbrahim Edhem'i düşünmeliyiz. Bugünün dünyevileşen değerleri İbrahim Edhem'in felsefesini açıklayamaz, bugünün dünyasında malı mülkü terk etmenin karşılığı yoktur ya da çok az kişide vardır. Dolayısıyla bugünün değerleriyle dünyaya bakan modern insan da İbrahim Edhem'i veya konu edildiği bir metni tam anlamıyla kavrayamaz. Durum böyle olunca modern insanı yüksek bir ses tonu ile suçlamanın en azından bu noktada bir faydası yoktur. Yapılabilirse günümüz insanını “modern” yapan, geleneği “yük” haline getiren şartlar sorgulanmalı/değiştirilmelidir. Modern insan, gelişen teknoloji ile birlikte daha ilk andan itibaren sanal bir gerçekliğin içine doğmaktadır. Zaten modern zamanların içini boşalttığı değerler ile de çeşitli şekillerde cebelleşen, onların içini doldurmak için farklı farklı alanlarda, farklı argümanlar arayan insan, bu arayışlar

içerisinde modernizmin de sağladığı aşırı özgürlük ortamı ile kendine ve topluma yabancılaşır (Durak, İrgat 2014:979). Böylece insanı bağlayıcı normlar da kısmen ya da tamamen ortadan kalkar, bu döngünün bir sonraki adımı yalnızca kendini düşünen ve geçmişten kopuk hancı bir insan portresi ile son bulur (Arslan, 2010:55).

SONUÇ

Edebiyat-gelenek ilişkisine “insan” unsurunu merkeze alarak baktığımız bu çalışmamızın ilim âleminde bir boşluk doldurduğu; doldurmasa dahi “insan”ı işaret etmesi açısından önemli olduğu kanaatindeyiz. İnsan, modernizmin başladığı yirminci yüzyılın başlarından itibaren dünyada kendine daha geniş bir hareket alanı bulmuştur, bu geniş hareket alanı ilmi olsun veya olmasın yapılan bütün değerlendirme ve çalışmalarda insandan daha fazla söz etmeyi gerekli kılmıştır. İşte bu çalışma bu gerçeğin mahsulüdür. Üzerine söylenebilecek çok fazla söz olmasına rağmen akademik camiada yeterince tartışılmayan bu mesele üzerine yaptığımız yorum ve değerlendirmeler şüphesiz ki eksiktir. Gelenek- modernizm çatışması sadece edebiyatın konusu değildir, insanı ilgilendiren her alanda bu ilişki veya çatışma konuşulacak kadar büyük bir meseleyken, çalışmamız bu büyük deryada bir damla hükmündedir. Gelenekten kopuşa nedenler sıralarken yaptığımız çıkarımlar aynı zamanda modern insanın çağ karşısındaki yenilgisini de ortaya koymaktadır. Bugünün insanını ve onun çağ karşısında takındığı tavrı irdelerken bugüne tam da bugünün şartlarıyla bakmak durumundayız. Tarih, Türkiye özelinde modern insanı önce imparatorlukların yıkılışına, sonrasında büyük aileler ve konakların dağılıklarına şahit tutmuştur. Gitgide yalnızlaşan insan, yalnızlığını “özgürlük” olarak algılamış; geçmişle günbegün kopan bağlarının ucunu yakalama gayreti içerisinde olmamıştır. Bugün gelinen noktada gelenek, modern zamanların karmaşası içinde insana olduğundan daha yabancı görünür olmuştur. Tüm bu durumlar, varlığı en az insanlık kadar eski olan edebiyatı da etkilemiş, özgürlük ve bireyselleşmeden köksüzlüğe doğru yol alan bir modern edebiyat doğurmuştur.

KAYNAKÇA

- Aktaş, H. (2015). *KIRK KİLER Zarfını Kaybetmiş Mazruflar Dükkânı*. Trabzon: Yort Savul Yayınları.
- Aktaş, H. (2013). *Klasik Şiirden Modern Şiire ASHÂB-I KEHF Çağın Büyük Devrimci Karakterleri*. Trabzon: Yort Savul Yayınları.
- Aktaş, H. (2016). *Klasik Şiirden Modern Türk Şiirine Bir Rumeli Kutbu SARU SALTUK Menkıbeleri ve Paradigmaları*. Trabzon: Yort Savul Yayınları.
- Arendt, H. (2012). *Geçmişle Gelecek Arasında* (Çev. Bahadır Sina Şener). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arslan, H. (2010). Ahlâkın Evrenselliği Açısından İslâm ve Modernizm. *İÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Güz 2010/1(2): 41-60.
- Ayvazoğlu, B. (1989). *İslâm Estetiği ve İnsan*. İstanbul: Çağ Yayınları.
- Bağlı, M. (2010). *Modernizme Direnen Estetik*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Beyatlı, YK (2008). *Edebiyata Dair*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Budak, A. (2013). *Batılılaşma ve Türk Edebiyatı*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.
- Cevizci, A. (2005). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Çınarlı, M. (1978). *Söylemek Yaraşır*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Durak, N. , İrgat, M. (2014). Bir Çevre Problemi Olarak Değer Erozyonu: Yabancılaşma ve Değersizleşme Bağlamında İnsan-Çevre İlişkisi. *Uluslararası Çevre ve Ahlak Sempozyumu* ² (Adıyaman/24-26 Ekim) *Bildiriler Kitabı*. Adıyaman: Adıyaman Üniversitesi Yayınları, 976-984.

- Eroğlu, M. (2005). *Modern Türk Şiirinin Doğası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Göktürk, M., Günalan, M. (2006). Modern ve Geleneksel Değerler Arasında Yabancılaşan İnsan. *Selçuk Üniversitesi Karaman İİBF Dergisi*, 11: 127-143.
- Güçlü, A. , Uzun, E. , Uzun, S. , Yolsal, Ü. (2003). *Felsefe Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Kahraman, M. (1996). *Divan Edebiyatı Üzerine Tartışmalar*. İstanbul:Beyan Yayınları.
- Macit, M. (2006). Divan Edebiyatı Tartışmaları ve Gelenekten Yararlanma Sorunu. *Eğitim Dergisi*, 77-78: 20-32.
- Macit, M. (2004). *Gelenekten Geleceğe*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Said, E. (2008). *Şarkiyatçılık* (Çev. Berna Ülner). İstanbul: Metis Yayınları.
- Su, S. (2014). *Çağdaş Sanatın Felsefi Söylemi*. İstanbul: Profil Yayıncılık.
- Ulu, C. (2014). Osmanlıda Alfabe Tartışmaları ve Latin Alfabesinin Kabulü Sürecinde Mustafa Kemal'in Çıktığı Yurt Gezileri: Tekirdağ Örneği. <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/18/1900/19970.pdf> (20.04.2017).

EDİRNELİ NAZMÎ DÎVÂNÎ'NDA 'ASES KAVRAMI ÜZERİNDEN SOSYAL HAYATI OKUMAK

To Read the Social Life over the Concept of Night Watch in Edirneli Nazmî Dîvânî

ÖNDER ÖZTÜRK

Sakarya Üniversitesi

Öz: *Klasik Türk şâiri, şiirlerini oluştururken yaşadığı çevrenin günlük hayatına hiçbir devirde kayıtsız kalmamıştır. Osmanlı Devleti'nde güvenlik teşkilâtının ve günlük hayatın bir parçası olan 'ases kavramı da klasik Türk şiirinde yer alan önemli unsurlardan biri olmuştur. Klasik Türk şiirinde âşığa, özellikle mest olduğu zamanlarda göz açtırmayan 'ases daha çok, köpeğiyle birlikte âşığı, suçluları, sarhoşları yakalayıp cezalandırmasıyla, fizikî ve psikolojik birçok özelliğiyle yanındaki köpeğine benzetilmesiyle, rakîb ile birlikte anılmasıyla ön plana çıkmıştır. Bu çalışmamızdaki amaç klasik Türk şiirinin sosyal hayattan ve sosyal hayat etrafında gelişen kültürden bağımsız bir şiir olmadığını vurgularken, okurun anlam dünyasında klasik şiire dair bir pencere daha açmaktır.*

Anahtar Kelimeler: *Klasik Türk Şiiri, Âşık, Sevgili, 'Ases*

Abstract: *Classical Turkish poets had considered the diurnal life of their ambient when prepared their poems. During the Ottoman Empire - in Turkey- the concept of "night watch" was an important part of the security organization and daily life. A night watchman, sometimes in classical Turkish poems, was likened to his dogs by lovers or poets -physically and psychologically- because of his brutal actions against lovers, drunk, and criminals thanks to his dogs, together with their opponent. The main purpose of this study is to emphasize the fact that classical Turkish poem was a part of social life and the culture which grew around it. On the other hand this study try to open new perspective to classical Turkish poem for readers in terms of the relationship between literature and daily life.*

Key words: *Classical Turkish Poem, Lover, Beloved, Night Watchman.*

GİRİŞ

Osmanlı devlet ve idârî yapısındaki bazı uygulamalar, mensûr ve manzûm eserlerde işlenerek edebî bir değer kazanmışlardır. Yazımızda üzerinde durduğumuz konuya, daha önce Dr. Ömür Ceylan, Tarih ve Medeniyet Dergisi'nde genel bir bakışla yer vermiştir. Yazısında belirttiği:

“Osmanlı devlet teşkilâtı ve idârî yapısı hakkındaki bilgiler yeterli olmamakla birlikte elimizde mevcuttur. İdâri müesseselere bağlı görevlilerin halkla olan ilişkileri ve halk üzerinde uyandırdığı intibâları resmî vesikalarda bulmak mümkün değildir. Bu noktada 'hiçbir edebiyat topluma rağmen vücûda gelemes' düstûrundan hareketle başvurulacak ilk kaynaklar mensûr ve manzûm olmak üzere edebî eserlerdir.” (Ceylan 1996: 28)

ifadeleri geçerliliğini korumaktadır. Bizi klasik Türk şiirinin en hacimli dîvânlarından birine sahip olması hasebiyle önemli manzûm kaynaklarımızdan biri olan Edirnelî Nazmî Dîvânî'na götüren bu ifadeler birçok resmî görevler ve görevliler için geçerlidir.

Karşılıdığı anlam itibarıyla ‘ases: “Şehirlerde gece gündüz güvenlik ve asayişini temin eden bekçi demek olup Arapça ‘âs’ın çokluğu olduğu hâlde Türkçede teklik anlamda kullanılır.” (Şentürk 2016: 361). Bazı sözlüklerde de: “Vaktiyle gece nöbet gezen kol.”, “Gece bekçisi, gece devriyesi.”, “Eskiden gece devriyesi gezen yeniçeri postası.”, “Gece devriyesi gezen bekçi, Yeniçeri ocağına mensup kolluk kuvveti.” (Samî 1901: 936; Kanar 2010: 73; Onay 2013: 61; Pala 1989: 46) şeklinde tanımlanmıştır.

‘Ases kelimesi yerine kullanılan; şahne (şihne), karavul, muhtesib, pâs-bân gibi pek çok kelime mevcuttur. Anlamın resmî bir kavramı karşılması sebebiyle ‘ases ve şahne (şihne) diğer kelimelere nazaran daha fazla kullanılmış olup ele alacağımız eser olan Edirneli Nazmî Dîvânı’nda ‘ases ve pâs-bân dışında kalan kelimelere rastlanmamıştır.

‘Ases, klasik Türk şiirinde dâima seg/it ile birlikte zikredilmiştir. Birbirlerine müşebbeh olmuşlardır. ‘Ases, Edirneli Nazmî Dîvânı’nda, koşmasıyla, suçluyu-sarhoşu-yabancıyı kısacası görevi gereği yakalaması gereken kim varsa, onları yakalamasıyla, onlara bağırması, sert bir şekilde müdahâle etmesi ve eziyet vermesi yönünden köpeğe benzetilmesiyle karşımıza çıkmaktadır. Köpek de aynı şekilde koşması, yakalaması, hırlaması/bağırması vb. yönleriyle ‘asese benzetilmektedir.

Osmanlı toplumunda, evlerde artan yemeklerin fakirlere, artan ekmeklerin de mahallenin köpeklerine verilmesi kaynaklarda güzel âdetler olarak anılmaktadır (Arısan-Günay 1995: 167). İnsanların yardımlarına sadâkatiyle bilinen köpekler de kayıtsız kalmamış ve yoldan kim geçerse geçsin kendilerini yola atmıştır. Köpekler bu hâllerleriyle “geceleri meşeden özel yapılmış, kalın ve ucu demirli sopayı ellerine alan, nöbetleşe birer-ikişer saat mahallenin her tarafını, bütün sokaklarını dolaşan” (Arısan-Günay 1995: 311) bekçilere benzetilmiştir:

Yoluna yapışur her kim geçerse

Mahalleñ itleri sankim ‘asesdür (G. 1704/8)¹

“Her kim geçerse mahallenin yoluna atlayan köpekleri sanki bekçidir.”

Yollara -bekçi gibi- yapışmalarıyla söz konusu edilen köpeklerle, doğrudan bekçiler hedef alınmıştır. Başka bir beyitte şikâyetini dile getirmek isteyen Nazmî, köpeklere has olan “hırlamak” eylemini başka bir kimse aracılığıyla bekçiye yakıştırıp:

Seg gibi o kim ide her âdemle hırlıdı

Şek itme ne şek olmaz anuñ farkı ‘asesden (G. 4769/4)

“Herkes karşı köpek gibi hırlayan birinin şüphe yok ki bekçiden hiçbir farkı yoktur.” der. Osmanlı toplumunun günlük hayat akışında belli yetkilere sahip bekçiler, beyitten anlaşıldığına göre, sadece suçlu ya da sarhoşlarla değil herkesle söz dalaşı içindedir.

Bekçi-Köpek-Zulüm Üçgeni

Devlete bağlı güvenlik görevlilerinden olan bekçilerin aslî görevleri halkın huzurunu sağlamak ve muhâfaza etmektir. Birçok meslekte olduğu gibi bekçilikte de meslek ahlâkına aykırı davranışlar mevcuttu. Bazı bekçiler fakir kadınlara borç verip yüksek fâizlerle almaktaydı. Bazıları ise eski evlerini yıkmak isteyen fakir halktan, evin enkazını ele geçirip, yine fakir olan halka odun olarak satarı (Arısan-Günay 1995: 312).

Olur âzâr u ezâ-yıla ‘ases tâifesi

¹ Buradaki harflerden K.: Kaside, G.: Gazel, sayılar ise sırasıyla şiir ve beyit yerine kullanılmıştır. Söz konusu harf ve rakamlar künyesi verilen şu çalışmaya mutabık kalınarak verilmiştir: Sibel Üst (2012), Edirneli Nazmî Dîvânı (İnceleme-Metin), <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR,78367/edirneli-nazmi-divani.html> (27.04.2017)

Mesken-i fakrda sükkân-ı mesâkîne segân (K. 8/85)

“Bekçi tayfası, yoksulluk meskeninde oturanlara incitme ve zulümleriyle köpekler gibidir.” şeklinde günümüz Türkçesine aktardığımız beyitte de bekçilerin fakir insanların oturduğu mahallelerde -görevlerinin getirdiği gücü kötüye kullanarak- halka zulmettikleri anlaşılmaktadır.

“‘Asesbaşı ve ‘aseslerin dış görevlerinin en önemlisi nöbetleşe olarak çarşı ve pazarlarda, mahallelerde, bilhassa şüpheli yerlerde geceleri dolaşmaktı. Bu sırada görevli ‘asesler zanlıları yakalarlar, suçu sabit olanları ya yeniçeri kulluklarında (karakol) dayakla cezalandırırlar veya ilgili makama gönderirlerdi. ‘Aseslerin tutma, kapma, vurma, asma, basma ve “kayd ü bend” gibi ihtisas erbâbı vardı.’” (Özcan 1991: 464).

Nazmî, yukarıdaki bilgiyi doğrular nitelikte, bekçilerin görevlerinden olan suçluları dayakla cezalandırmaları veya öldürülmeleri üzere bir üst makama havâle etmeleri yanında müdahalelerinin fazla sert olduğunu: “Şu bekçi sertlikte köpekten daha sert olur, nitekim insana köpek gibi saldırır.” şeklinde ifade ettiği:

Olur itden iti yavuzlukda

Şol ‘ases k’âdemi it gibi talar (G. 2243/3)

beytinde, halkın günlük dilinde de rastlayabileceğimiz “it gibi dalmak” sözünü bekçilerin sertliği ve acımasızlığıyla örtüştürüp, deyim hâline gelmiş bir halk söyleyişini, bu denli ince bir şekilde şiire getirerek, klasik Türk şâirinin mahâretinin göstergelerine güzel bir örnek vermiştir. Mahâretler sergilenirken bekçilere de iletilmek istenen mesaj beyitteki yerini almıştır. Bu anlamda şâir, toplumun dile getirmek istediği fakat çekincelerinden dolayı getiremediği şikâyetlere ayna olmuştur.

Bekçi-Köpek-Sarhoş Üçgeni

Bekçilik mesleği çok eski devirlerden (Selçuklu ve İlhanlı Devleti) bu yana mevcuttur. Devir değiştikçe bekçilerin görevlerinde birtakım farklılıklar yapılırsa da, bekçiler esas itibâriyle şehrin güvenliği ve meyhânelerin denetlenmesiyle sorumlu olmalarıyla şiirlerde işlenmişlerdir (Şentürk 2016: 361).

Osmanlı kânunnâmelerinde diğer suçlara nazaran detaylı bir düzenlenmesi bulunmayan içki içme suçunun para karşılığı ta’zir (mazur görme) cezası bulunduğu ve cezaların klasik Türk şiirine yansıdığı kaynaklarda geçmektedir (Ercan 2014: 176).

Bir başka kaynaktan mazur görme cezası olarak, şarap yapan, satan ya da içenin ayırt edilmeksizin 80 değneklik Hadd cezasına çarptırıldığından, ayrıca iki sopada bir akça da para cezası alındığından bahsedilir (Üçok 1946: 131).

Hep şarâb akçası deñşürmede hayrândur hep

Misk avlamak için kim yiler it gibi ‘ases (G. 2769/4)

beytini: “Şarap cezasını parayla değiştirmeye hayran olan bekçi, misk maddesini avlamak için âdeta köpek gibi koşar.” şeklinde günümüz Türkçesine aktarabiliriz. Nazmî, köpeklerin hassas koklama duyularının olduğunu misk maddesiyle hatırlatarak bekçiyi yine köpeğe benzetmiştir. Esrar sarhoşlarına hayrân denildiğinden ve misk maddesinin, misk geyiğinin erkeğinin dişileri cezbetmek ve hâkimiyet bölgesini belli etmek için salgıladığı bir ter bezi olmasından yola çıktığımızda (Baytop-Bozkurt 2005: 181), misk-esrar ve bekçi-köpek tablosu karşımıza çıkacaktır. Burada, esrar ve miskin, uyuşturma ve zehirleme işlevleri yönünden benzeştiğini hatırlamak gerekir.

Klasik Türk şiirinde âşığın bütün amacı sevgilidir. Bu sebeple her yerde ve her fırsatta onu düşünür ve arar. Bu arayışı zaten şarapla mayalanmış toprağa sahip olan âşığı daha da sarhoş edecektir (Şentürk 2016: 376). Âdeta aşk dilencisi olan âşığı kendinden geçmiş hâlde sevgilinin yolunda bulan bekçinin kendisine köpeklerin -sarhoşlara- yapıştığı gibi yapışmasına, âşık bir şey yapamayacaktır. Nazmî, sevgiliye duyduğu aşk için seçtiği köleliği ve aşk sarhoşluğunu ifade ederken, köpek-bekçi ilişkisinden yararlanmıştır:

Ben gedâyı yoluña mest bulup

Yapışur it gibi ‘ases nidelüm (G. 4634/4)

“Bir köle olan beni, senin yolun için (yolunda) sarhoş olmuş hâlde bulan bekçi, köpek gibi yapışır, yapacak bir şeyim yok, çaresizim.”

Beyitte daha önce yabancılara karşı tetikte olmaları bilgisiyle işlediğimiz köpeklerin bu kez sarhoşlara karşı da aynı hâl içinde olduklarını görmekteyiz. Âşık için sarhoşluk, sürekli içinde bulunduğu bir durumdur. Sevgilinin mahallesinde dolaşırken âşığın, sarhoşluk hâliyle bağırıp çağırışları bekçileri harekete geçirecektir. Sarhoşların peşlerine düşen ve kıyafetlerine yapışan köpeklere benzetilen bekçilerin görevleri arasında geceleri huzuru kaçıracak her türlü tehlikeyi etkisiz hâle getirmenin de yer aldığı öğrenmekteyiz.

Bekçi-Eğitilmiş Köpek-Av Üçgeni

Avcılık, insanlık tarihi kadar eskidir. Zorlu yaşam koşulları ve hayatta kalma mücadelesi insanların, avcılık yöntemlerini geliştirmelerini mecbur kılmıştır. Okla avlanma, tuzağa düşürme ve ilerleyen zamanlarda tüfeğin icadıyla daha da kolaylaşan avcılıkta, sonraları köpeklerden de yararlanılmaya başlanmıştır. Modern çağda hobi hâline gelen avcılıkta eğitilmiş köpekler avcılar için büyük bir nimet olmuştur (Arısan-Günay 1995: 377).

Mevcut bilgiler bizi doğrudan bekçinin eğitilmiş bir köpeğinin olduğu bilgisine götürmüyor olsa da köpeklerin eğitilerek avda kullanılması bilgisine götürmektedir. Aşağıya orijinalini aldığımız ve: “Bekçilerin avlarını almak için her zaman köpek gibi koşmalarından onların her birini eğitilmiş bir köpek zannedersin.” biçiminde günümüz Türkçesine aktarısını yaptığımız:

Şikâr almag için kim it gibi yiler ‘asesler hep

Sanasın anlaruñ her biri bir kelb-i mu’allemdür (G. 1517/6)

beytinden hareketle o dönemde avlanmada yararlanmak için eğitilmiş köpeklerin varlığına ve eğitimleri esnasında uzak bir noktaya konulan avı getirmek için yarıştırdıklarına varılmaktadır. Bu bilgileri Edirneli Nazmî, şiirinde; bekçiye suçlunun/sarhoşun bir av olarak görünmesi sonucu bekçinin yakalamak için koşması ile eğitilmiş köpeklerin avları yakalayıp getirmeleri için koştukları manzara arasında ilişki kurarak işlemiştir.

Edirneli Nazmî, şiirinde bekçi, sevgilinin hizmetinde bulunan birer köpek olarak tasvîr ve tahayyül ederek onlara köpek denilmesinin yanlış bir söz olmadığını, onların insanları yakalamada köpeğin avı yakalaması gibi -hasın- olmaları sebebinde temellendirmiştir:

Hıdmetinde itidür it dimek özge yaraşur

Âdem ulaşdurmada it gibi yiler çün ‘ases (G. 2739/7)

“Bekçi, sevgilinin hizmetinde âdeta köpeğidir, ona köpek demek yakışır; çünkü o, insan yakalama söz konusu olduğu zaman köpek gibi koşar.” ya da “iti” kelimesinin tevriyeli kullanımından hareketle: “Bekçi, hizmetini yaparken çok serttir/hızlıdır, ona köpek demek

yakışır; çünkü o insan yakalama söz konusu olduğu zaman köpek gibi koşar.” şeklinde okuyabiliriz.

Bekçi-Köpek-İşitme Duyusu Üçgeni

Klasik şiirde bekçinin ('ases) anıldığı yerde gözler köpeği (it,seg) de aramıştır; bekçi, hemen her özelliğiyle köpeğin insan sûretindeki hâli olarak tasavvur edilmiştir. Hayattan gözlemlenmediklerini kendi fikir ve hayâl çemberlerinden geçirerek şiirlerini oluşturan şâirlerin, görünürdeki malzeme ne ise şiire aksettirdikleri de aynı malzeme olmuştur. Bekçinin koşup suçluyu yakalamasını olduğu gibi aktarmak ne klasik şiirin estetiğine ne de Nazmî'nin şiir anlayışına uyacaktır.

“Köpekler, yüksek frekanslı sesler çıkaran avlarını yakalarken işitme yeteneklerinden yararlanmaktadır. Köpeklerde kulak yapısı uzak mesafeden gelen sesleri duymaya elverişlidir ve insana göre yaklaşık 4 kat daha fazladır. Bu özellikten faydalanarak köpek ailesi kilometrelerce uzaklıktan bile uluyarak aralarında iletişim kurmaktadır. Bu özellikten yararlanarak avlarının izini sürmektedirler.” (Atasoy-Erden 2014: 36).

Nazmî'nin: “Bekçi, bir yerlerde ses varsa, köpeğin sesi alması gibi alır ve sarhoş nerede ise onu bulur.” ya da: “Bekçi, sarhoş nerede ise onu bulur, galiba o da köpek gibi ses alır.” şeklinde günümüz Türkesine aktarılabilir:

Kandayısı mesti ki bulur 'ases

Var ise alır o da seg gibi ses (G. 2776/1)

beytinde, âşık öznesinde, sarhoşların geceleri sokaklarda bağıra çağıra dolaşmalarına ve bekçilerin bu bağırışları kaç sokak uzağında olursa olsunlar duymalarına işitme duyusu ile gönderme yapmaktadır. Beyte bir başka açıdan bakacak olursak: şâir; bekçilerin, herhangi bir sokağın köşesinde sızmış hâlde bulunan ve inilti çıkaran sarhoşların seslerini, köpek gibi hassas işitme duyusuna sahip oldukları teşbihiyle: “*Nerede olursa olsun duyar ve onları bulurdu.*” demektedir.

Bir başka beyitte de aynı manzara, bekçinin bu kez toplu hâlde şarap içenlerin seslerini duyması ve durmayıp koşması şeklinde, aynı benzetme edatı vasıtasıyla -köpek gibi- karşımıza çıkarılmaktadır:

Kanda olursa bulur tutar süci içenleri

Ses alır it gibi var ise yiler turmaz 'ases (G. 2745/4)

“Bekçi, şarap içenlerin sesleri çıkıyorsa köpek gibi duyar, nerede olursa olsunlar, koşar, onları bulur ve tutuklar.” ya da: “Bekçi, galiba köpek gibi ses alır, durmaz, şarap içenler nerede olursa olsunlar, koşar, onları bulur ve tutuklar.” ya da: “Bekçi nerede olursa olsun, koşar, şarap içenleri bulur ve tutuklar; galiba köpek gibi ses alıyor.”

Beyitte dikkat çeken iki kelime vardır: “kanda” ve “var ise”. Her iki kelime de tevriyeli bir biçimde kullanılmıştır. Kanda; “nerede”, “şarap içmede”, “başkalarıyla uğraşmakta/eğlenmekte” gibi anlamları bünyesinde barındırmaktadır. “Var ise” de, şart anlamının yanında “galiba” anlamı ile alındığı zaman her iki okuma şekli de anlamlı ve sanatlı olacaktır.

Bekçi-Köpek-Nefis Üçgeni

Klasik Türk şiirinde, dâima olumsuz özelliklerin sahibi olan “nefs”in, sûfilere; kadın, tilki, köpek, yılan gibi maddî varlıklar şeklinde görüldüğü rivâyet edilir (Uludağ 2014: 320).

Ebû Abbas Sekkânî, bir gün evine girdiğinde yatağında yattığını gördüğü sarı renkli bir köpekten ve bu köpeğin “nefs iti” olduğundan bahseder (Yıldız 2007: 39).

“Başkalarının elindeki lokmaya göz dikmenin köpeklerin tineti olduğu öğretilir.” (Meydan 2013: 386) ifadelerinden de anlaşılacağı üzere köpek ile nefis birbiriyle sıkı bir ilişki içindedir. Bekçilere, insanlara karşı takındığı sert tavırlar ve görevlerine maddî hırslarla bağlı olmaları gerekçeleriyle “köpek nefisli” yakıştırması yapılmış olsa gerektir. Edirneli Nazmî de bu durumu hayâl ve düşünce değirmeninden geçirmiştir. Kendisine seslendiği: “Ey Nazmî, nice hayırsız, köpek gibi sine sine koşar, hepsi nefislerine uymuş, gitmiş bekçi olmuş.” şeklinde günümüz Türkçesine aktardığımız:

Seg gibi yiler siñ siñ eyâ Nazmî niçe şûm

Nefsine uyup her biri varmış ‘ases olmuş (G. 2834/5)

beytinde, hayırsız kimselerin nefislerine uyup bekçi olduklarını dolayısıyla bekçilerin hayırsız kişiler olduklarını ifade ederken yine vasıflarıyla da köpeğe benzediklerine (siñ siñ, yiler, nefesine uyup) değinmeden geçmemiştir.

Klasik Türk şiirinde genellikle aşk ıstırabına, sevgiliden ayrılığın ve sevgiliye hasretin ateşine, sevgilinin hayâline, peykânlara, gamlara, hedef tahtası olan gönül; bazen insanın eşref-i mahlûkat olması özelliğine tezat oluşturması açısından olumsuz hâdiselerin de üzerinde geliştiği bir sahne olmuştur. Nazmî, kelimelerin tevriyeli kullanımından yararlandığı beyitlerinde klasik şâirin sanat anlayışını hakkıyla yansıtmış ve klasik şiirde yetenek sahibi olduğunu bir kez daha sergilemiştir. Bu tarzına örnek verebileceğimiz:

Dil k’anda yiler âh seg-i nefis hevâsı

Bir sûkdurur sanki ol iti ‘asesi var (G. 1574/3)

beytini: “Gönül ki, sanki, sert bir bekçisi olan çarşıdır, nefis köpeğinin hevesi istediğinde, âh, orada koşar.” ya da tevriyeli okunmaya müsait olan “iti” kelimesinden hareketle: “Gönül ki, sanki, köpeği ve bekçisi olan çarşıdır, nefis köpeğinin hevesi, âh, orada koşar.” şeklinde okuyabiliriz. Beyti tevriye sanatından başka önemli kılan özellik, dinî bir söylemle resmî bir kavramın bir arada kullanılırken, âşığın bütün hissiyâtının kendisinde toplandığı gönül ile nefis kelimelerinin anlamca tezat olmalarıdır.

Bekçi-Köpek-Rakîb Üçgeni

Klasik Türk şiirinde, âşığın, sevgiliye kavuşma yolunda kendisine zorluk çıkaran maddî-mânevi her türlü engelin genel adına rakîb denmiştir. Bekçi de âşığa türlü eziyetler çektirdiği, kendisi sevgiliye yakın olduğu ve âşığın sevgiliden daha uzak ya da daha fazla ayrı kalmasına sebebiyet verdiği için rakîbden farklı algılanmamıştır. Nazmî: “Sevgilinin düşmanları her zaman köpek gibi koşar, öyleyse onların bir bekçiden farkı nedir?” diyerek, istifhâm ve tecâhül-i ârif sanatlarını birlikte kullandığı:

Yiler it gibi hep agyârı yârûn

Nedür farkı pes anuñ bir ‘asesden (G. 4836/2)

beytinde “nedür” soru ifadesiyle anlamı kuvvetlendirmiştir. Beyitten Nazmî’nin sevgiliyi asıl hak eden kişinin kendisi olduğunu îmâ ettiği anlaşılmaktadır. Unutmamak gerekir ki sevgilinin düşmanları aynı zamanda âşığın da düşmanıdır. Âşığa düşman olan her ne ya da

kim ise rakîb sayılır. Âşığa yârin sokağının başına gitmesine türlü şekillerde engel olmayı başaran rakîb, nice köpek ve/veya bekçiden sadece biridir:

Nazmî ser-i kûyına nice vara yâruñ

İti gibi anuñ niçe iti 'asesi var (G. 1575/5)

beytini: “Nazmî, sevgilinin sokağının başına nasıl gider? Onun, kendi köpeği gibi nice sert bekçisi vardır.” ya da: “Nazmî, sevgilinin sokağının başına nasıl gider? Onun, kendi köpeği gibi, nice köpeği ve bekçisi var.” şeklinde okuyabiliriz. Nazmî, rakîblerden-köpeklerden-bekçilerden yakınmaktadır. Beyitten o dönemlerde bahçelerde köpek beslendiği ve insanların varmak istediği evlere yaklaşmadığı çıkarımında bulunabiliriz. Nitekim günümüzde de bahçelerde köpek beslenmekte ve “Dikkat Köpek Var” tabelaları bahçe kapılarına asılmaktadır.

‘Asesbaşı-Bekçi-Köpek Üçgeni

Bekçilik mesleği bir emir komuta zincirine bağlı olarak işlerdi. Bu zincirde herkesin hangi görevleri yerine getireceği belli olmakla birlikte subaşının yönlendirmeleriyle hareket edilmekteydi. Subaşılar, asesbaşı ve ‘aseslerle birlikte güvenliği sağlamak, bazı şehir içi arazi vergilerini toplamakla sorumluydu (Armağan 2011: 281).

“Askerlerin âmiri olan ‘asesbaşının belli bir odası bulunmazdı. Görevleri ocak içinde ve dışında olmak üzere ikiye ayrılırdı. Ocak içindeki idamlar mutlaka onun tarafından infaz edilirdi. İnfazın yapılacağı gün, yanında aseslerle idam mahallinde hazır bulunur ve düzeni sağlardı. Ağa Divanı’nda katline karar verilen suçlu ‘asesbaşıya teslim edilir ve idamı genellikle Baba Câfer Zindanı’nda gece yarısı gerçekleştirilirdi.” (Özcan 1992/ 464).

Nazmî, söz konusu rütbe farklılığını, üst makâma olan bağlılığı ve zaman zaman alt ve üst makâmın birlikteliğini sevgili ile aynı çerçeveye alırken, bekçi başı da bekçi gibi köpek ve rakîb olacaktır:

Seg-i kûy-ı nigâr-ıla görüp agyârı bir yirde

‘Asesbaşımı sandum bir niçe iti ‘aseslerle (G. 5469/4)

“Rakîpleri, sevgilinin mahallesinin köpeğiyle aynı yerde görünce, ‘asesbaşının bir sürü sert bekçiyle birlikte olduğunu zannettim.” şeklinde günümüz Türkçesine aktardığımız beyit, sırasıyla; seg, agyâr, ‘asesbaşı, ‘ases kavramlarının birlikte işlenmeleri sebebiyle önemlidir. “İti” kelimesinin tevriyeli kullanıldığını düşünerek tekrar okuduğumuzda: “Rakîpleri, sevgilinin mahallesinin köpeğiyle aynı yerde görünce, ‘asesbaşının ve bir sürü köpeğin bekçiyle birlikte olduğunu zannettim.” anlamı ortaya çıkmaktadır.

SONUÇ

Çalışmamızın başından bu yana anlatmaya çalıştığımız, klasik şâirin çevresinde olup bitenlere kayıtsız kalmadan yaşayan, sadece masasının başında hayaller üretip şiirler yazan/söyleyen bir insan olmadığı mevzû’sunun altını çizmekte yarar görmekteyiz.

Klasik Türk şiirinin, asırlarca ayakta durmasının temel sebeplerinden biri birçok mecrâda iddia edildiğinin aksine, toplum kültüründen ve sosyal hayattan bağımsız bir şiir olmamasıdır.

Edirneli Nazmî dîvânından hareketle bekçi (‘ases) kavramının hayatın ve şâirin içinde karşıladığı anlam manzaralarına değinmeye çalıştık. Daha çok köpekle birlikte anılan bekçinin, zulmünde, sarhoşları yakalamasında, suçlulara koşmasında, işitme duyusunda,

nefsî hareket edişinde, âşığa rakîb oluşunda ve ‘asesbaşıya bağlılığında köpeklerle hangi teşbih unsurlarıyla hangi tahayyül çerçevesinde, hangi tasvirlerle ilişkilendirildiğini delilleriyle izâha çalıştık. Klasik Türk şiiri ya da diğer adıyla Dîvân şiiri, Osmanlı toplumuna ayna tutacak birçok konuyu hâlâ sandığında saklamaktadır. Edirneli Nazmî'nin dîvânı, klasik şiirin konu bakımından halktan kopuk olmadığına önemli bir örnektir. Çalışmamız son yıllarda ülkemizin gündemini meşgul eden bekçi bağlamında da düşünülecek olursa, halkın günlük hayatı ile klasik şiirin birbiriyle olan bağının ne kadar önemli olduğu bir kez daha anlaşılmış olacaktır.

KAYNAKÇA

- Abdülaziz Bey. (1995). *Osmanlı Âdet, Merasim ve Tabirleri* (Hzl. Kazım Arısan, Duygu Arısan Günay). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Armağan A. (2011). 16. Yüzyılda Teke Sancağı'nın Yönetimi ve Yöneticileri. *Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi* 18, 1: 273-293. dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/12/1873/19649.pdf (27.04.2017)
- Atasoy, F. ve Erdem E. (2014). Köpek duyuları. *Lalahan Hay. Araşt. Enst. Dergisi*. 54 (1): 33-38. dergi.hmae.gov.tr/Dokuman/TR/27062014043952PM.pdf (27.04.2017)
- Aynur, H. (2009). Türkî-i Basit Hareketini Yeniden Düşünmek. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 4/5 Summer*: 40-41 <http://www.turkishstudies.net/DergiTamDetay.aspx?ID=852&Detay=Ozet> (27.04.2017)
- Bardakoğlu, A. (2002). Köpek. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Ankara: TDV Yayınları, c. 26: 251-252.
- Baytop, T. Bozkurt N. (2005). Misk. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. İstanbul: TDV Yayınları, c. 30: 181-182.
- Ceylan, Ö. (1996). Sarhoşların Belâlıları: Muhtesib, Şahne, Ases. *Tarih ve Medeniyet Dergisi*, 28: 28-31. <http://tarihvedenedeniyet.org/2009/09/haziran-1997-tarih-ve-medeniyet-dergisi.html> (27.04.2017)
- Dilçin, C. (1983). *Yeni Tarama Sözlüğü*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Ercan, Ö. (2014). Dîvân Şiirini Hukukî Bakış Açısı ile Değerlendirme: SUÇ ve CEZA. *Uludağ Üni. Fen-Edebiyat Fak. Sosyal Bilimler Dergisi*, yıl 15. 26: 10. <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/236017> (27.02.2017)
- Hucvirî (2014). *Keşfü'l-mahcûb -Hakikat Bilgisi-* (Haz. Süleyman Uludağ). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- İmam Gazzâlî (2013). *Kimyâ-i Saâdet* (Haz. A. Faruk Meydan). İstanbul: Bedir Yayınları.
- Kanar, M. (2010). *Etimolojik Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*. İstanbul: Derin Yayınları.
- Onay, A. T. (2013). *Açıklamalı Dîvân Şiiri Sözlüğü -Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzâhi-* (Hzl. Cemal Kurnaz) Ankara: Berikan Yayıncılık.
- Özcan, A. (1991). ‘Asesbaşı. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. İstanbul: TDV Yayınları, c. 3: 464.
- Pala, İ. (1989). *Ansiklopedik Dîvân Şiiri Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Sâmi, Ş. (1902). *Kâmûs-ı Türkî*. İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Şentürk, A. A. (2016). *Osmanlı Şiiri Kılavuzu*. C. 1. İstanbul: OSEDAM.
- Üçok C. (1946) Osmanlı Kânunnâmelerinde İslâm Ceza Hukukuna Aykırı Hükümler, *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Mecmuası*, cilt 3. 1: 125-146. <http://kutuphane.dogus.edu.tr/mvt/pdf.php?pdf=0000306> (27.04.2017)
- Üst, S. (2012). *Edirneli Nazmî Dîvânı* (İnceleme-Metin), <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR,78367/edirneli-nazmi-divani.html> (27.04.2017)
- Yıldız, A. (2007). *İmam Gazzâlî'ye Göre Nefis ve Nefis Eğitimi* (Yüksek Lisans Tezi). Konya: Selçuk Üniversitesi, SBE., Temel İslam Bilimleri ABD., Tasavvuf BD. (27.04.2017)

OKSİDENTALİZM BAĞLAMINDA KARNAVAL ROMANI

ÖZGE AKSOY SERDAROĞLU

Hacettepe Üniversitesi

Öz: Ahmet Mithat Efendi (1844-1912) Tanzimat dönemi Türk edebiyatı tarihinin en uzun yayın dönemi geçiren ismidir. Özellikle roman türünde ürün veren yazar, 1881’de Karnaval’ı yayımlar. Bu yazıda söz konusu roman, oksidentalizmin oluşturduğu bakış açıları ile okunacaktır. Çünkü Ahmet Mithat Efendi, geleneğin modernizmle henüz karşılaştığı bir dönemin ilk roman yazarlarından biri olarak Batı’yı ve Batı’nın tanınmaya başlanan kültürel emarelerini Karnaval’da şüpheli, tedirgin, kısıtlayıcı ve ahlakçı bir tavırla algılayarak ön kabullere dayalı bir kurgu düzeni yaratmıştır.

Anahtar Kelimeler: Doğu, Batı, Oksidentalizm, Oryantalizm, Modernizm

GİRİŞ

Resmî karakteri; eğlence mekânlarında tükettiği mallarıyla beraber bu dünyadan ailesine bir şey bırakmadan göçen bir babanın oğludur. Babasız bir çocukluk dönemi geçirmek zorunda kalan Resmî ve annesi; biriktirdikleri ile hayata tutunmaya çalışırlar. Yoksulluk içinde büyüye de; Resmî, her yönden kendisini geliştirmenin yollarını bulur. Örneğin Rumca ve Fransızca gibi yabancı dilleri kendi kendine kısa sürede öğrenir.

Marangozluk ve saatçilik gibi çeşitli zanaat dallarında yine kendi kendine bir gelişme kaydederek ailesine katkı sağlamayı başarır. Annesinin ölümü sonrasında evdeki cariyeye Hansa ile yaşamaya başlar. Kişisel merakı ve çabası sayesinde birçok konuya hâkim olur, sürekli okuyarak kendisini geliştirir. Rumca ve Fransızcanın yanında; Rusça, Almanca ve İngilizceyi de kendi kendine öğrenir. Ermenice’ye ise Madame Hamparson ile tanıştıktan sonra ilgi duyar. İleride aşk yaşayacağı Madam Hamparson ile oldukça yetenekli olmasının sayesinde tanışır. Öyle ki, Madame Hamparson’un kocası olan Katolik kilisesi mütevellisi Hamparson Ağa; kimsenin tamir edemediği kilise organını Resmî’nin kısa sürede ve uygun bir ücret karşılığında onarması üzerine ondan etkilenir ve onu karısıyla tanıştırmaya karar verir.

Zaman geçtikçe Resmî ile Hamparsonlar aile dostu olurlar. “Alafrangalığın şartı” olan davetlere, karnavallara ve balolara katılırlar. Bu dostluğun ilerlemesiyle aşkları büyüyen Resmî Efendi ile Madame Hamparson’un birlikteliği de gün yüzüne çıkar. Bunu duyan Hamparson Ağa karısını evden kovar. Resmî Efendi bu olayın ardından Madame Hamparson’a her türlü desteği verir; fakat romanın sonunda her şeye rağmen “iyi yetişmiş” ve “terbiyeli” cariyeye Hansa ile evlenecektir.

Karnaval’da yorumlar, değerlendirmeler yapan, nasihatler veren, soru soran, okura hitap eden ve karakterleri yargılayan bir anlatıcı-yazar kimliği vardır. Bu yöntemle yazar, taraflı bir bakış açısıyla; romanda olan biteni anlatıcı-yazarın gözünden alımlayan bir okur profili oluşturmaya çalışır. Bu yazı, Karnaval’ın anlatıcı-yazarının kurguya

müdahele ettiği ve karakterleri yönettiği noktalara oksidentalizm açısından yorum getirmeyi amaçlamaktadır.

Oksidentalizm Üzerine

Aydınlanmayla birlikte ilerlemeci bakış açısını güçlendiren Batı'nın Doğu kültür ve toplumunu tanımlama ve soyutlama yoluyla geliştirdiği politikaları açık bir anlam evrenine sahiptir. 1978 yılında Edward Said'in oryantalizm adını vererek araştırmacıların dikkatine ilk kez sunduğu söz konusu yargılar; Doğu imgesi yaratmakla ilişkilidir (2003: 75). Öte yandan, bu yazının odağındaki meselelerden biri olan oksidentalizmin ortaya koyduğu yargıların temelinde ise açık bir anlam evreni yoktur. Bunun nedeni, oksidentalizmin oryantalizm kadar sistematik ve faydacı bir bakış açısı ürünü olmasından çok, Batı'nın Doğu'ya dair ortaya koyduğu taraflı ve öznel yargılara verilen tepkiselliğe yaslanan, savunmacı, dağınık ve öznel yargılar bütünü olmasıdır (Arlı 2009: 62).

“Batı'nın, düşmanlarınca insanlık dışı resmedilişi” (Buruma ve Margalit 2009: 12) olarak da tanımlanan oksidentalizm, Batı insanına dair “ruhsuz, sapkın, paragöz, köksüz, inançsız, duygusuz parazitler topluluğu” gibi sıfatlar geliştirir (2009: 16). Doğu'nun ilerlemeci ve bu yüzden de faydacı Batı karşısında takındığı tavırların, düşüncelerin ve önyargıların tümüne verilen ad olan oksidentalizm söylemler, “aklın üstünlüğü iddiasına temellendirilmiş Batı'nın saldırgan güç gösterisine acı bir kızgınlık ifadesi” olarak görülebilir (2009: 77).

Türkiye'deki tarihi gelişimi açısından “hayal edilen bir Batılılığa ve Batılı göze göre” şekillenen oksidentalizm, “Batı-dışı sayılan bir alanda modernliği tarihsel olarak belirli bir şekilde temsil etme, başkalarına ve kendine karşı sunma tarzı” olarak da tanımlanabilir (Alıntılanan: Yenal, 2005: 8-18). Batı'nın yarattığı Doğu imgesi, yerli kültüre yönelik tehdit niteliği taşır. Bu bağlamda oksidentalizm söylemler, Batı ile birlikte yerli kültürde var olan Batı yanlılarına karşı da geliştirilebilir.

Hasan Bülent Kahraman'a göre ise oksidentalizm varlığını; modernitenin dinsel öncülüğünü, dinsel ve metafizik düşünceye sırtını bütünüyle dönmese bile, reddetmesi noktasında bulur. Öyle ki Namık Kemal-Ahmet Mithat Efendi-Cevdet Paşa çizgisinde Kahraman, dinin işlevinin dünyayı tanımlamanın teleolojik bir unsuru olarak değil, dayanışmayı sağlamanın kurumsal, araçsal bir edeni oluşu, bu anlayışla ve bu bağlamda değerlendirilmesi gerektiğinden söz eder (2001: 8-27).

Kendisi dışındaki dinlere, inanışlara, ritüellere ve kutsallara yönelik önyargıları besleyen bir kavram olarak din kültürler hatta mezhepler arasında bile gerilimi artırır:

“Müslümanlığın Hıristiyanlığa ve Hıristiyanlara karşı temel tavırları yedinci yüzyılın başında Kuran-ı Kerim'de, Hıristiyanlığın her ne kadar vahiy edilmiş bir din, habercisi Muhammed olan ve vahiy edilmiş kusursuz bir din olan İslam tarafından geçerliliğini yitirdiği biçimde emredilmiştir.” (Ceylan 1998: 101). Bu keskin emir; kıyaslayıcı, yarıştırmacı ve değersizleştiricidir.

Öte yandan, on altıncı yüzyıldan itibaren Batı'daki geleneksel din algısı artık kırılmaktadır ve Batı yüzünü dinden çok, dünyaya; maddeye döner. Batı'da bu değişimler yaşanırken, Doğu böyle bir dönüşüm geçirmez. Bu bağlamda, Doğu'nun Batı'ya yönelik geliştirdiği algı şu şekildedir:

Hıristiyan Batı her şeyden önce Müslüman rakibi karşısında daha güçlüdür, bilimsel başarılarla ve teknolojiye sahiptir, baskıcı gücü nedeniyle emperyalisttir; kendi yaşama biçiminden farklı aile, zevk, ahlak ve değerleri vardır. [...] Öyle ki, Batılılaşmayı İslami kültürlerinin ve kimliklerinin

ortadan kaldırılması olarak gördüklerinden devletlerinin Batılılaşma politikasına başkaldırıyı teşvik etmektedirler (1998: 104).

Oksidentalist bakış açısına göre, Batı maddeci ve ruhsuzdur. İnançsız olduğu için de “düşkün” bir hayat yaşar. Bu hayatta nefsinin egemenliğinde yaşadığı için, kendine ait gerçeklikleri göremez ve dolayısıyla kendisini tanıyamaz. Doğu insanı gibi “tevekkül” anlayışına sahip olmadığı için, problemler karşısında isyancıdır. Çözüm bulamadığı zamanlarda “bunalım” ve “depresyon”, yaşadığı rutin olumsuzluklar olmuştur. Batı; Doğulu bir oksidentalistin gözünde, dünyevi bazı başarıların sahibidir; fakat ahlaki yıkımın da göbeğinde bir yaşam sürmektedir. Tanrı’yı ve ahlakı anlamadan yaşadığı bu dünya; Batılının gözünde, cennet olabilir; fakat Doğuluya göre; asıl dünya olan ahrette, Batılı eninde sonunda her şeyin hesabını vermeye hazır bir şekilde bekleyecektir. Bu motivasyon, Doğulunun yüreğine ferahlık verir, adalete olan inancı tamdır. Bu yazıda oksidentalizm kavramı, Osmanlı modernleşmesinin Tanzimat Fermanı (1839) ile hızlanan modernleşme süreci ve ölçütleri ile birlikte değerlendirilecektir.

Garabet: Balo, Karnaval, Dekolte ve Vals

Alafranga adetler olarak kabul edilen balo ve karnavallar ve bu ortamlardaki özgür eğlencelerin birçoğu *Karnaval*'da “alçakça hareketler” olarak nitelenir:

Bal champetre'lerden kat'-ı nazar salonlarda icra olunan baloların dahi türüsü olur. Herkesin hürriyet-i mutlaka üzre yaşaması için müsaade-i umumiye verilmiş olan zamanlar işte şimdiye kadar devam edip hatta gittikçe terakki dahi eylemiş bulunan karnaval zamanlarının ibtidalardır. Bu müddetler zarfında yalnız halka taarruz ve hürriyet-i gayra tecavüz addolunacak cürüm ve cinayetlerden maada herkesin keyfi ne yolda isterse öyle eğlenmesine ve ta birçok rezaili alenen bile icra etmesine kimsenin muhalefet etmemesi hakikaten bir hüküm-i kat'-i kanun suretini almıştır (Ahmet Mithat Efendi -Haz. Yetiş, 2000: 5).

Balo ve karnavallara katılanların niyetleri alafrangalı adetleri yerine getirerek, Batılı olmaktan çok, daha küçük düşürücü bir ahlaka hizmet etmektir: “*Oraya gelen her kadın her erkek ile oynamak için gelmiştir*” (2000: 7). Balolar ve karnavallarda kılık kıyafet de ahlaki düşüklüğün sembolüdür: “*En muteber balolarda kıyafetler bu kadar dekolte oldukları halde artık en rezilane balolarda bu açıklığın ne derecelere kadar varacağını tafsile hacet kalır mı?*” (2000: 9). Balo ve karnavalların verildiği o abartılı salonlarda ve bahçelerde alafrangalığın kurallarından biri olan dans etme biçimi şehvete indirgenir:

Bir kere kolları çıplak, göğsü, memeleri çıplak, ensesi, arkası çıplak veya mayo telebbüs edildiği halde hükmen bacakları da çıplak bir kadını karşınıza getiriniz. Oynayacağınız oyun bir kolunuzu o kadının beline sarıp diğer kolunuzun eli ile dahi bir elini tutmak ve o halde onun vücudunu kendi vücudunuza istediğiniz kadar çekebilmek ve elhasıl şu vaziyette iken salon içinde kuş gibi uçarak dönüp dolaşmak oyunudur! Dikkat buyrulur mu ki bu oyun her oyuna makis değildir. Bu pek büyük bir oyundur (2000: 13).

İnsanların gönül ilişkilerinde aşması gereken resmiyeti yakalamaya en elverişli ortamlar olarak balolar ve karnavallar belirir. Kiliseler de bu ortamların yanında kadın ve erkeğin birlikte ibadet edebildiği bir ortama sahip olması nedeniyle nasibine düşeni alır: “*İnsan heveskârı olduğu bir kadının arkasına takılmak ve istediği sözü söyleyebilmek için balolarda bulduğu müsaadeyi kilisede bile bulamaz*” (2000: 14).

Valsin tekniği gereği bir kadın ve bir erkeğin karşılıklı duruşlarına dayalı, estetik manevralarla birbirlerine sarılarak temas etmeleri ve dönmeleri ile devam eden Avusturya

kökenli bir dans çeşididir. Valsin karakteristik özelliği olan dokunma, yakın mesafe ve sarılma *Karnaval*'da şehvete indirgenir:

Vals edilirken kıran kırana, göğüs göğse, burun buruna sarmaş dolaş olanların hallerine dikkat ettiğiniz var mıdır? Bu gece Resmi'ye dikkat etmiş olsaydınız alafranganın bu adetine kocalardan başka herkesin menfaat-i şehvaniyyesine pek muvafık bulurdunuz. Hakikat insan hükmetmek ister ki biraz üstü açıkça olarak oynanan valsler mutlaka kıskançlığı tayip eyleyen Frenklerin dahi içlerini bulandıracak bir şeydir (2000: 153).

Boşanma Yasağı, Faiz ve Kadın-Erkek İlişkisinde Kıskançlık

Katoliklerin boşanma yasağı *Karnaval*'da uzun uzun anlatılır. Özetten sonra, Batı'ya ait bu değer yargısı için anlatıcı-yazar yine devreye girer ve “garabet” tanımlamasını yapar. Boşanma gerçekleşmeyen bu evliliklerdeki çok eşliliğin kadın tarafından icra edileninden ve bu gayri meşru ilişkinin doğal bir şekilde karşılandığından söz eder:

Mesela bir katolığın karısı bir erkeği sevip mercimeği fırına verir. Kocasını hissedinceye ve iş yüze çıkıncaya kadar bunlar mercimeği mestur olarak fırına verirlerse de herif haberdar olup da karısıyla cismen müfakat eyledikten sonra madaması mercimeğini açık olarak dahi fırına verebilir. Ve hala dahi kocasının ‘Hıristiyanlar tabirince’ benim diğer mevcudiyeti zevce-i meşruası canı cananı addolunur gider (2000: 262).

Romanda, Resmi Efendi'nin varlıklı arkadaşı Zekai Bey'in babası Uzleti Efendi'nin, “faiz” konusunda temkinli duruşu ve faizin Batı kaynaklı; dolayısıyla “güvenilmez” bir adet olduğunu düşünür: “*O da Frenk icadıdır. İhtimal ki bir hilesi olur*” (2000: 18).

Anlatıcı-yazar, kocanın karısını kıskanmaması gerektiğine dair gözlemlediği alafranga eğilimi, Resmi Efendi'nin nazarında sevgisizlikle ilişkilendirerek eleştirir: “*Evet madam! Sevmeyen kıskanmaz. Sevmeyen adam zaten sevmediği kadın ile beraber bile yaşamamalıdır. Binaenaleyh mutlaka ve kat'iyen hükmetmelidir ki kıskanan mutlaka sever. Seven mutlaka kıskanır*” (2000: 75). Eşlerin birbirlerini kıskanmamaları gerektiği fikrine alaycı tavır anlatıcı-yazar tarafından devam ettirilir: “*Haniya alafrangada kıskanmak yoktu? Haniya kıskanç kocalara ‘eşek herif’ derlerdi? Hamparson Ağa'nın hali bu gece güzelce muayene edilmelidir de bu muhakeme dahi ona göre yürütülmelidir*” (2000: 197).

Katoliklerin boşanma üzerine inandıkları, riayet ettikleri kuralları da tuhaf ve ahlaki açıdan alçakça bulunur ve bu adetler tek tek açıklanır:

Katolik mezhebine zahip oldukları halde bazı akvamın kendilerine mahsus adetleri ve kanunları vardır ki bunlar ruhaniyete değil yalnız cismaniyete hüküm ve tesiratını gösterebilirler.[...] Mesela bu suretle kocasından ayrılmış ve artık kocasının yüzünü bile görememekte bulunmuş bir kadın yabancı bir erkekten veled-i zina olmak üzere bir çocuk doğuracak olsa o çocuk hala kocasının veled-i meşruu addolunarak onun ismini taşır. Malına varis olur (2000: 261).

Katoliklerin boşanma kurallarını açıklamasının ardından, Müslüman olduğu için kendisini çok şanslı hisseder ve Tanrı'ya şükranlarını bildirir:

“[...] bu garabetlerden maada şeriat-ı Nasraniyye'de talakın caiz olmaması daha ne kadar vukuat-ı faciayı mucip olur ki niam-ı celile-i İslamiyyeden yalnızbu baplı hürriyet nimet-i celilesiyle mütene'im olduğumuzdan dolayı Cenabıhakka ne derecelerde teşekkür etmiş olsak yeri vardır” (2000: 261).

SONUÇ

Ahmet Mithat Efendi'nin *Karnaval* romanı; Tanzimat'ın edebiyatın sosyal düzlemde aydınlanmayı sağlayacağına dair umuduna göre yazılmış, ahlaki mesajlar içeren bir eserdir. Ahmet Mithat Efendi, anlatıcı-yazar olarak romanda etkin bir şekilde görünür, müdahaleci ve yönlendirici olmasının nedeni, okur kitlesine vermeye çalıştığı oksidentalist mesajlardır. Romanın hem üçüncü şahıs anlatıcı kişisi, hem de araya girip okuru yönlendiren, ona nasihatler veren ve okurla diyaloga giren kişisidir. Resmî Efendi'nin yanındadır. Çünkü Resmî Efendi, “yoz” Batı karşısında, kimliğini kanıtlamaya çalışan “mağrur” bir Doğulu olarak var olmaya çalışıyordur. Onun kısa sürede dil öğrenebilmesi ve mekanik bilgisinin hiç de fena olmayışı, Batı ile özdeş düşünülen sanat ve bilim konularında en az bir Batılı kadar bir Doğulunun da kendisini ilerletebileceği ve kabul ettirebileceği iletisini taşır. Bu bağlamda yetenekli bir Doğulu imgesini temsil eder. 1881 yılında, Avrupa seyahatinden önce yazdığı *Karnaval*'da Resmi Efendi karakteri ile kaybetmekten ve bozulmasından endişelendiği Osmanlı ahlakını temsil eder. Osmanlı ahlakı, Batılı kültür emareleri karşısında kırılğan ve naif bir şekilde ele alınır. Resmi Efendi'nin içine düştüğü “kültürel çıkmazlar” ve “etkilere son derece açık” olması bu naifliği ortaya koyar. İslami temellere dayanan bir Osmanlı ahlakı yanında Batı, eğitim, teknoloji, sanayi, sanat dalları ve gündelik yaşam pratikleri üzerinden alınmalıdır. Osmanlı toplumunun bundan fazlasına ihtiyacı yoktur. Bundan fazlası, tutunduğu tek dal olan yüce ahlaki niteliklerini zedeleyecektir. Elinde yüce ahlaki değerlerle birlikte ekonomik güç de olmadığı için oksidentalist (Batı karşıtı) bir söyleme başvurmadan başka çaresi kalmamıştır. Ekonomi ile kültür arasındaki bağı fark edememiş, bu yüzden, değişimin şekil yönüne takılıp kalan “alafranga” sınıfını eleştirirken, kendisi de aynı şekle takılı kalmıştır. Ekonominin kültürle olan ilişkisinin değişimin zorunlu sebebi olduğunu görememiştir. Bu bağlamda yenilik ahlaka indirgenmiş ve eğlence pratiklerinde yaşanan değişimler, Hristiyanlığa ait bazı içi boşaltılmış değerler, kadın-erkek ilişkileri ve faiz gibi konular etrafında modernizm tek boyutlu olarak alınmıştır. Bu tavır, tepkici, savunmacı, endişeli ve tedirgin anlatıcı-yazar olarak, Batı'nın politik ve kültürel baskısının hissedilmeye başladığı bir dönemde, Batı-dışı bir toplumun aydını olarak Batı'ya yönelirken sınırlar çizdiğini yani oksidentalist olduğunu kanıtlar.

KAYNAKÇA

- ARLI, Alim. (2009). *Oryantalizm Oksidentalizm ve Şerif Mardin*. İstanbul: Küre Yayınları.
- ARMAĞAN, Mustafa. (1998). Hayali Doğu'dan Hayali Batı'ya. *Doğu-Batı*, sayı: 2, sf. 89-96.
- BURUMA, I. MARGALIT, A. (2009). *Garbiyatçılık*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- CEYLAN, Yasin. (1998) Yirminci Yüzyılın Son Çeyreğinde Müslümanların Hristiyan Dünyası Karşısındaki Tavrı. *Doğu-Batı*, sayı: 2, sf.101-110.
- GÖLE, Nilüfer. (1998). Batı-Dışı Modernlik Üzerine Bir İlk Desen. *Doğu-Batı*, sayı:2, sf. 65-73.
- KAHRAMAN, Hasan Bülent. (2001). Avrupa: Türk Modernleşmesinin Xanadu'su- Türk Modernleşmesi Kurucu İradesinde Yeni Bir Bakış Denemesi. *Doğu-Batı*, sayı: 14, sf. 8-27.
- SAID, Edward. (2003). *Şarkiyatçılık*. (Çev.) Berna Ünler. İstanbul: Metis Yayınları.
- YENAL, ZAFER. Gerçeğin Konservesi. *Virgül Dergisi* Sayı: 86, sf. 8
- YETİŞ, Kazım (2000) *Ahmet Mithat Efendi Bütün Eserleri Romanlar VIII Karnaval*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

KÜLTÜRLERARASILIĞIN ÇOCUKLARA ÖĞRETİMİNDE BİR ÖRNEK :UZAYLI ÇOCUK ULYA MARDİN'DE

It Is Example How Children Learn The Cross Cultural:Uzaylı Çocuk Ulya Mardin'de

ÖZGE KÖMEÇ

Hacettepe Üniversitesi

Öz: *Bireyin çocukluk döneminde karşılaştığı tüm durumlar onun kişiliğini oluşturmada önemlidir. Farklı kültürler ve kültürlerarası öğeler ise gelişim aşamasındaki çocuğun toplumsallaşma ve kültürel kimliği tanıma yolunda etkili araçlardır.*

Nuran Turan'ın bu eserinde dillerin doğuşu efsanesinin yarattığı karmaşık toplum düzeninden Mardin'deki örnek topluma uzanan serüven anlatılmaktadır .Eserde çokkültürlü toplumlar ve kültürel belleğin aktarımı gibi durumlar efsaneler ve anlatılar aracılığıyla verilmiştir. Bu anlatıların okuyucuya "öteki"nin de süzgecinden geçerek iletilmesi okuyucunun anlamasını kolaylaştırmıştır.

Bu çalışmada eser bağımsız bir bütünlük içerisinde incelenmiş , eseri oluşturan bileşenler ve bu bileşenlerin işlevleri çözümlenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Çocuk edebiyatı, ,Uzaylı Çocuk Ulya Mardin'de, kültürlerarasılık,kültürel bellek*

Abstract: *Everything which people have faced as a child is very important for their personality.Different cultures and cross cultural things support preadolescent to become socialized and recognize their cultural identities.*

The work that was written by Nuran Turan show us a episode which is from the complex social order created by lenged at the birth of languages.It mentions some topics, such as multicultural societies and cultural transmission come untill today by legends or several stories.In the work,such as multicultural societies and the transfer of cultural memory are given through legends and accounts.The transmission of these stories through the screen in the "other" has facilitated the reader's understanding.

In this study,the work was examined in an independent whole,and the components forming the composition and the functions of these components were tries to be analyzed.

Key words: *Children's literature, Uzaylı Çocuk Ulya Mardin'de,Cross Kultural,Cultural Memory*

GİRİŞ

Kültürlerarasılık¹ bilinci , aynı toprakları paylaşmak durumunda olan insanlar arasında hoşgörünün ve uyumun sağlanabilmesi açısından önem taşımaktadır.Bunun için başkalarının farklılıklarını kabul edebilmek ve eşitlik inancına sahip bireyleri çoğunluğa kavuşturmak önemlidir.

Çocuğun bu alanda bilince kavuşmasında ailesinin görevi son derecede önemlidir.Fakat yine de erken yaşta çokkültürlülüğü tanıyan çocukların ırkçı tutumlarında değişmeler görülebilir.Bununla birlikte çocuğun farklı renkte,dilde ve görünüşte olan diğer

¹ İki kültür arasındaki benzerlikler veya farklılıklar.

çocukları tanınması onun toplum içindeki yerinin farkına varmasını sağlar. Bu nedenle okul öncesi dönemden başlayarak çocuklara diğer ülkelerin kültürlerinin tanıtıldığı eğitim programlarının hazırlanıp uygulanması ihmal edilmemesi gereken bir konudur. Banks (2014) çocukların diğer gruplarla doğrudan iletişim kuramadığı durumlarda “*farklı ırksal, etnik, kültürel ve dilsel grup üyeleriyle karşı karşıya bırakmak için filmler, videolar, DVD’ler, çocuk kitapları, kayıtlar, fotoğraflar ve benzeri dolaylı deneyimlerin*” kullanılmasını önerir. Çokkültürlü durumların öğretiminde konular: çocukların kendi kültürleri ve diğer kültürlerdeki özel gün ve kutlamalar, ritüeller, dini, laik sembollerden oluşur. Çocuk sırasıyla bir öğeyi kendi kültüründe ve yabancı kültürde görür ve kavramın farkına varır. Bu açıdan çocuklara doğrudan kavramın tanımını söylemek yerine örneklerle kendisinin anlamasını beklemek daha doğrudur. Bu bağlamda çocuk kitapları önemli bir yer tutar. Okuma yahut dinleme esnasında kendini kitabın karakterleriyle özdeşleştiren okuyucu farklılıklara daha kolay uyum gösterebilmektedir.

Çocuklara çokkültürlülüğün çizgi filmlerle, resimli hikaye kitaplarıyla ve drama ile öğretilmesi çocukların kültürlerarası öğeleri tanımalarının da yolunu açar.

1. Kültürlerarasılık

Kültür insanların düşünme, iletişim kurma ve yaşamı algılama gibi pek çok faaliyeti gerçekleştirmesinde birinci derecede önemlidir. Kişinin kendi kültürünü çok iyi tanınması kendi yaşamı açısından çok önemli olsa da yeterli değildir. Eğer karşısındaki kişinin kültürünün özelliklerini bilmiyorsa bu kuracakları iletişimi ve tutumu olumsuz etkiler. Akyüz (2000:18) kültür ile ilgili olarak; “Çoğunlukla, kültüre bakış kültürlerin etkileşimine bakışını beraberinde getirir. Çoğu yazar, birden fazla kültür olmasaydı kültür üzerine düşünmemizin bile söz konusu olmayacağını belirtir. İnsanların düşünme, hissetme ve davranış tarzlarında gözlenen açık farklılıklar sayesinde kültürün farkına varıyoruz. Bu nedenle kültür basitçe tekil kültür olarak düşünülemez, kültürler üzerine düşünülmesi gerekir” demektedir. Farklı kültürler tanımak farklı ülkelerde yaşamayı ve uyum göstermeyi de kolaylaştırmaktadır.

Globalleşme ile beraber yerel ile uluslararası olanın karşılaşması kültürel farklılıkları ön plana çıkarmıştır. Teknolojinin sürekli geliştiği ve uzakların artık eskisi kadar da ulaşılmaz olmadığı yeni dünya düzenine uyum göstermek için kültürlerarası yeterlilik çok önemlidir.

Kültürlerarası yeterlilik kavramı terminolojik olarak “kültürel yetenek, global yetenek, uluslararası yetenek, çok kültürlülük yeteneği, kültürlerarası etkililik” gibi çok sayıda kavram ile eş anlamlı olarak kullanılmaktadır (Eğinli). Çocuklara kültürlerarasılığın öğretimi de onların gelişiminde ve sosyalleşmelerinde önemli yer tutar.

Çocuk edebiyatını, “üç yaşla ergenlik çağı arasındaki çocukların bilişsel, devinışsel ve duygusal dünyasını “sözlü” ve “yazılı sanat” ürünleriyle buluşturma ve oluşturma etkinlikleri” olarak da tanımlayabiliriz. Bu eserler çocuğun zihinsel ve ruhsal gelişimini desteklerken onları geleceğe hazırlar. Kültürlerarasılığın da çocuk edebiyatı ürünlerinde yer alması kaçınılmazdır.

Kültürlerarası öğelerin tanımlanmasından önce çocuk çokkültürlülüğü kavramış olmalıdır. Çokkültürlülüğü anlayan çocuk daha sonra bu kültürler arasında karşılaştırmalar yaparak benzerliklerine ve farklılıklarına ulaşma imkanı bulur. Çokkültürlülüğün öğretiminde ise öncelik verilmesi gereken pek çok husus bulunmaktadır. Bir çocuk edebiyatı yazarı da bu amacı güdüyorsa bu konuya hassasiyetle yaklaşmalıdır. Phenice ve Hilbrand’a (1988) göre yapılacak etkili bir kültürler arası eğitimde öğretmen şu durumlara dikkat etmelidir:

1. Tüm çocuklara kültürlerin değerli olduğunu öğretmede,
2. Çocuklara toplumlar arasındaki farkı tanımda ve onları kabul etmede,
- 3.Çocukların kendi kültürel karakterlerine değer verme ve kendine güven duygularını geliştirmede,
4. Çocukların büyük bir dünyanın küçük bir parçası olduğunu anlamalarında,
5. Çocukların dünyada uyum ve barış içinde yaşamalarına katkıda bulunma ve tüm kültürlerin ortak insani özellikleri olduğunu anlamalarında yardımcı olmalıdır.

2.Uzaylı Çocuk Ulya Mardin’de

Nuran Turan’ın bu eserinde dillerin doğuşu efsanesinin yarattığı kötü toplumdan Mardin’deki örnek topluma uzanan serüven anlatılmaktadır.

Ulya uzak bir gezegenden olayları izleyerek esere bambaşka bir bakış açısı sunar.Eserde çok kültürlü toplumların bir arada yaşamaları arkadaşlık , kültürel belleğin aktarımı gibi konular işlenir.Mardin’de farklı dillere ,görünürlere ,inançlara ve yaşam tarzlarına sahip insanların kültürlerarası etkileşimi nasıl sağladığını efsaneler ve anlatılar aracılığıyla görürüz.

Bu eserde yazar bir uzaylının gözündeki *öteki* ²dünyalılarının yaşama biçimlerini,adetlerini,davranış ve düşünüş şekillerini sergilemiş bu durum okuyucuya toplumsal kimliğin nasıl kazanıldığı hakkında fikir vermiştir.Eserde yaşanan olayları ,farklı kültürleri , bir uzaylının gözünden öğrenen okuyucuya yeni bir bakış açısı imkanı da sunulmuştur.

Eser , Uzaylı Çocuk Ulya kitap serisinin ikinci kitabı niteliğindedir.Serinin ilk kitabı olan Uzaylı Çocuk Ulya Topkapı Sarayı’nda eserinde Ulya’nın karakteri ve kurgudaki yeri hakkında temel bilgiler vardır.

Kitap yazarın 8 yaş ve üstü okurlara hitap ederek yazılmış son kitabıdır. Seri hem fantastik edebiyat hem de tarihi hikaye türüdür. Yazar, çocukların kendisini ve diğer insanları daha eleştirel ve empati duygularıyla tanıyıp anlama yeteneğini geliştirir.İlk eserinde Ulya’nın tarih ödevi araştırması için 300 yıl öncesinin İstanbul’una seyahati vesilesiyle Osmanlı İmparatorluğunun Lale Devri’nin sosyokültürel yaşamı yeme-içme kültürü gibi özellikleri anlatılır. Ulya bu serüveninde Afrika’dan gelen zenci çocuk Ute’nin yaşadıklarına da tanık olmuştur .Ulya’nın kölelikten yükselişi ,topluma yabancılaşması ve taşıdığı kültürel bellek hikayede önemlidir.

Ulya diğerleri tarafından gözükmez bu sebeple olayları rahatlıkla takip eder. Yabancı bir dünyadan olduğundan gördüklerini algılama ve anlamlandırma çabasındadır. Bu da çocukların hayatında ritüelleşen olaylara dışarıdan bir gözle tekrar bakma olanağı verir. Yeni karşılaştığı davranış biçimleri ve olaylar karşısında empati kurmaya, karşılaştığı yeni kültürü tanımaya çalışır. Okur da Ulya’yla birlikte hikayeye tanıklık eder.

Uzaylı Çocuk Ulya Mardin’de kitabındaki temaları birlikte yaşam ,arkadaşlık ,kültürel bellek ,şehir tarihi ve mitoloji olarak sayabiliriz. Eser Ulya’nın dünyaya ve dünyadaki dostlarına duyduğu özlemle başlar. Dünyadaki efsanelerin ve insanların hayatlarının iç içe olması ilgisini çekerken Babil Kulesi’ne ait olan efsaneyi merak eder ve kitabı açar.Dillerin doğuşunun da kökeni sayılan Babil efsanesi Ulya’nın çok ilgisini çeker.Babil Kulesi’nin yapılışını ve yapılış amacını dikkatle izlerken hayranlık duymuştur. Esede Babil Kulesinin inşa edilişi ve yaşanan olaylar Babil Kulesi Efsanesi ile birebir örtüşmektedir.Daha sonra

² Devletle bağları milli öğelerle olmayanların edebiyatta isimlendirilmesi.

büyük bir patlama yaşanır ve insanlar birbirlerinin dilinden anlamamaya başlar. İnsanların farklı diller konuşmasıyla beraber iletişim sorunları ortaya çıkar. Bu sorun büyüyerek büyük savaşlara ve masum insanların ölümüne yol açar. Bunları okuyarak gören Ulya ,üzülerek kitabı kapatır. Eserin Babil Kulesi Efsanesiyle başlaması gelecek olayların temelini atmıştır. Yazar, eserde farklı dillerin yol açtığı olumsuz toplum düzeni çizerken okuyucuyu gelecekte ne olacağına dair merakla sevk eder.

Kitabı bitiren Ulya onu üzgün bir şekilde kütüphaneciye götürür. Kütüphaneci de onun mutsuzluğunu anlayarak yeni bir kitap verir. Kütüphanecinin ona uzatacağı yeni kitapta ise Mardin adlı şehirde insanların nasıl mutlu ve bir arada yaşadığını görecektir. Daha sonra Neval'in Günlüğü isimli kitabı okumaya başlar. Bu kitapta Neval'in Janet ile dostlukları ve güzel anıları yer alır. Neval ise büyüdüğünde güzel anılarını unutmaktan çok korktuğu için onları yazmıştır.

Ana hikayedeki karakterler Neval ,Janet ,kardeşleri Aram ve Arsel,Neval ve Janet'in anneleri ,anneanneleri,babaları ve Şeyhmus isimli bir kişidir.

Neval ve Janet gündelik yaşamlarına devam ederken Aram ve Arsel'in eve getirdikleri değişik heykeller evdekilerin ilgisini çekmiştir. Fakat anneleri cevizli sucuk yapmakla meşgul olduklarından pek üstünde durmazlar. Neval ile Janet bir gün çocukların peşine düşmeye karar verir ve onları takip ederler. Ulya kapıyı açtıktan sonra içeride bir hazine olduğunu görürler. Bu hazine ise Artuklulardan kalmadır. Bu durum okuyucuya insanların gündelik yaşamlarını sürdürdükleri topraklar üzerinde eskiden çok farklı kültürlere, dillere ve isimlere sahip kişilerin yaşadığını örneklendirerek gösterir. Bu durum çocuk okurun kültürlerarası etkileşimi kavramasında önemlidir.

Bu durumu ailesine anlatmadan önce Neval komşusu Janet'in evine gider. Janet'in evine vardığında onu anneanesi ile beraber Meryem Ana tablosu önünde dua ederken görür. Meryem Ana tablosu önünde dua etmeleri ve istavroz çıkarmaları Neval'i çok şaşırtır ve ailesine bu durumdan bahseder. Annesi ise bunda şaşırilacak bir durum olmadığını kendisinin de anneanesi ile beraber namaz kılıp dua ettiklerini söyler ve şunları ekler: "*Nasıl dua ederlerse etsinler bütün yollar Allah'a giden yolda birleşiyorlar.*"³ Janet'in Babası ise bu durumu yine normal karşılamakla beraber Neval'e başka ülkelere *gittiğinde tanrıya hiç inanmayan ateistlerle de karşılaşabileceğini* söyler.

Daha sonra Neval'in de aklına sınıfındaki yezidi arkadaşları gelir ve telaşı yerini sevince bırakır.

Meryem Ana ,istavroz,ateist,yezidi gibi kavramlar okuyucuya farklı dinleri ve düşünceleri merak ettirici olmasının yanı sıra kardeşlik ve bir arada yaşamanın önemi gibi konulara vurgu yapmaktadır. Okuyucu yeni karşılaştığı bu soyut kavramlarla beraber çokkültürlülüğü tanıma yolunda da adım atar.

Eserde Mardin'de Türkçenin yanı sıra Arapça, Kürtçe, Ermenice, Süryanice gibi diller de vardır. Çocuklar ise anlaşmanın yolunu bulmuş pek çok dilden kelimeler öğrenmişlerdir. Bu çocuğun karşısına çokdillilik kavramını çıkarır. Fakat daha önceden farklı kültürlerin varlığını tanıyan çocuk bu durumu kolaylıkla anlar.

Eserin başında Babil'de yaşanan felaketten sonra dillerin ayrılmasının Mardin şehrinde kötü sonuçlar doğurmadığını görürüz. Yazarın eserin başında olumsuz sonuçlar doğuran farklı kültürlerin oluşumunu ilerleyen zamanlarda olumlu hale getirmiştir.

Şahmeran Efsanesi'nin kurgudaki yeri de önemlidir. *Şahmeranın, sevdiği, koruduğu bir "insanoğlu" nun ihaneti sonucu öldürülmesine rağmen, yine de ona iyilik yapmasını konu alan Şahmeran Efsanesi' nin anlatımı dikkat çekicidir. Şahmeran Efsanesi, Anadolu'da*

³ Bu çalışmada Uzaylı Ulya Mardin'de adlı eserin kaynakçada belirtilen basımı kullanılmıştır.

dilden dile dolaşıp, çeşitli anlatımlara dönüşse de nesilden nesile aktarılmaktan vazgeçilmemiştir. Turan, bu efsane yoluyla, okura iyilik ve kötülük arasındaki mücadele duygusunu sezdirmek ve mücadeleyi iyiler lehinde sonuçlandırarak, eğitsel sonuca ulaşılacak istemiştir. Şahmeran vb efsaneler ve son dönem Türk yazarlarının gelenekle kurduğu bağ yoluyla, yeni kurgulara olanak sağlamaktadır.(Bilge,2011)Şahmeran efsanesi de kültürlerarası etkileşimi çocuklara gösterebilmek için iyi bir araçtır. Her evde bulunan Şahmeran tablosu başka bir evrenden gelen Ulya gibi okuyucunun da dikkatini çeker. Bu yarı insan yarı yılan görünümlü tasvir Mardin’de her dilden ve kültürden insanın benimsediğini görürüz. İnsanlar bu tablonun onlara uğur, bolluk ve bereket getireceğine inanmışlardır. Bu bilgilerin eserde verildiği bölümde Neval’in babası kültürlerin nasıl benzeştiğini ve birbirini etkilediğini şu şekilde dile getirir :”Bu efsane birçok ilimizde var. Tarsus’taki biraz daha değişik. Tahmasb’in adı da Camsab diye geçiyor. Bazı yerlerde de Belkiya diye geçiyor.”Bu anlatıda okuyucuya diller farklı olsa da yaşantıların ve olayların özdeşliği vurgusu yapılmıştır.

Yazar, eserde öncelikle farklı kültürlerin ve dillerin nasıl oluştuğunu ve günümüze geldiğini örneklerle göstermişti. Daha sonra bir efsanenin farklı kültürlerde farklı isimler koyularak anlatılması örneği ile kültürlerarası durumu okuyucuya vermiştir. Şahmeran hikayesinde kişi isimleri değişse bile yaşanan olay ve ana fikir değişmemiştir. Bolluk ve bereketi temsil edilişle her dilden ve dinden insanın evinde bu tablo bulunmaktadır. Bu hikayelerin büyükannelerden ve büyükbabalardan dinlenilerek öğrenilmesi ise kültürel belleğin eser içindeki varoluş örneklerinden birisidir.

Hikayede Mardin’in fiziksel görünümünün yanı sıra geleneklerine ve günlük hayatına da oldukça yer verilmiştir. Janet ve Neval’in uyumlu arkadaşlıklarının yanı sıra annelerinin komşuluk ilişkileri, yaptıkları yemekler ve yaşam tarzlarıyla şehrin dokusunu bize hikaye içinde vermiştir. Evlerinin taştan yapılması ve birbirine yakın oluşu, bir evin terasının diğerinin damı olması gibi özellikler çocuk okuyuculara kendi yaşamlarından farklı bir hayat düzeninin varlığını gösterir.

Şehrin mimarisi, evlerin ve sokakların yapısını tasvir ederken kullanılan “abbara”, “topaz”, “akorya ağacı”, “sedir” , “eyvan” , “niş” , “mahzen” gibi kelimeler çocuklara başta yabancı gelse de kitabın içindeki ve sonundaki resimlendirmelerle tanımlara açıklık getirilmiştir. Hikayede verilen farklı kültüre ait unsurların resimlendirilmesi okuyucunun somutlaştırmasını da kolaylaştırmıştır. Bununla birlikte okuyucu etnik unsurları tanıyarak kendi kültüründeki benzerleriyle karşılaştırma imkanı bulur. Bu durum onun için dillerarası ve kültürlerarası anlamlandırmada yeniden bir örnek sunar.

SONUÇ

Edebiyatın farklı yaşam modelleri ortaya koyarak okuyucuya başka fikirlerin tanınmasında yardımcı olması kaçınılmazdır. Çocuk edebiyatı ürünleri ise basit bir tür değildir. Çocuğun tam gelişim çağında karşılaştığı bu sebep-sonuç ilişkileri gelecekteki seçimlerinde de mutlaka etkili olacaktır. Pek çok kültürü ve kimliği içerisinde barındıran eserler çocuğun toplumun diğer bireylerini benimsemesinde yardımcı olacaktır. Bu incelemede ise eser bağımsız bir bütünlük içerisinde , kültürlerarasılık çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Bu tarz eserler okura, kültürlerarası, metinlerarası ve dillerarası durumları anlayabilme ve yorumlayabilme yeteneği kazandırır. Bu eser kültür coğrafyasının , geçmişle iletişimin, kültürlerarası öğelerin ve kültürel belleğin aktarımının kurgudaki yeri ve anlatılış biçimi dolayısıyla olumlu bir örnek teşkil eder.

KAYNAKÇA

- Turan,N.(2008).Uzaylı Çocuk Ulya Mardin’de.İstanbul.Erdem Yayınları.
- Cırık,İ.(2008).Çok Kültürlü Eğitim ve Yansımaları.Ankara.Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi
- Özdemir,İ.(2011).Kültürkerarası İletişimin Önemi.Folklor Edebiyat Dergisi.
- Aktın,K.(2015).Okul Öncesi Dönemde Farklı Kültürlerin Öğretimine Yönelik Uygulamalı Bir Çalışma.Tokat.Uluslararası Türk Eğitim Bilimleri Dergisi.29-38
- Bilge,M,H.(2011).Nuran Turan’ın Kitaplarında Mekan,Gelenek ve Öteki Kavramları Arasındaki İlişkilendirme.Ankara.3.Ulusal Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Sempozyumu Bildirileri.387-391
- BANKS, J. A. (2013). *Çokkültürlü Eğitime Giriş*. Anı Yayınları: Ankara.
- AKYÜZ, A. (2000). *Kültürlerarası Öğrenme Eğitim Kılavuzu*, İstanbul: Avrupa Konseyi Yayınları.
- EĞİNLİ, A. (2011). *Kültürlerarası Yeterliliğin Kazanılmasında Kültürel Farklılık Eğitimlerinin Önemi*. Öneri Dergisi, 9(35), 215-22

SON ASIR TÜRK ŞAIRLERİ'NDE MİZAHIN MÜSTEHZİ, MÜSTEHCEN, NÜKTELİ DİLİ

The Language at Ironic, Obscene and Witty of Humor in Turkish Poets of the Last Century

SELMA ATAMAN

Ordu Üniversitesi

Öz: Mahmud Kemal İnal'ın, *Kemâlî's-Şu'arâ* adını vermeye niyetlendiği, fakat *Türk Tarih Encümeni*'nce *Son Asır Türk Şairleri* adıyla basılmasına karar verilen eseri, tezkire geleneğinin sonuncusu kabul edilmektedir.

Zamanla kendine has dil, üslup ve muhteva özellikleri ile 20. asra kadar devam etmiş olan Anadolu Türk tezkirelerinde yazarların tercihi değişkenlik göstermiş; kimi yazar, şairin sadece doğum yeri/tarihi ve işinden bahsetmiş; kimi, şairleri uzun uzun övmüş/yermiştir.

Mahmud Kemal İnal, biyografik bilgilerden sonra şairlerin şiirlerinden örnekler sunmuş; mülakatlara, mülâtafalara geniş yer ayırmıştır. Yaşadığı pek çok sıkıntıya rağmen, eserinde nüktedân kişiliği ağır basmış, dil ve üslubunu bu mizahi mizacı belirlemiştir. Hezel ile hiciv arasında gidip gelen ifadelere sıkça yer vermiştir. Müstehcen söyleyişe edebe hâlele geleceği düşüncesiyle kısmen sınırlama getirmiştir.

Bu çalışmada tezkiredeki mizahi unsurlar belirlenmiş, yazarın eserine aldığı şair/şiirler hakkındaki latîfe-perdâz söylemleri incelenmiş, üslubunun tezkireye katkısı değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mahmud Kemal İnal, *Son Asır Türk Şairleri*, tezkire, hezel, hiciv, mizah.

Abstract: The work, which Mahmud Kemal Inal intended to name it as '*Kemâlî's-Şu'ara*', but later which was decided to be published as the name of '*Turkish Poets Of The Last Century*' by Turkish History Council.

In Anatolia Turkish collection of biographies, which continued until 20th century with the specific language, style and content traits, the writer's preferences vary from each other; some of them mentioned only the poet's birthdate, birthplace and, their jobs; the others praised or criticized the poets a lot.

Mahmud Kemal Inal gave the examples from the poems of the poets, gave wide publicity to the interviews apart from their biographies. In spite of many difficulties he had, his witty personality predominated and his hilarious character determined his language and wording. He often included expressions, which went between burlesque of a poem and satire. He restricted using '*Obscene Conversation*' partially for fear it would spoil civility.

In this study, humorous elements in this collection of biographies have been defined. The latîfe-perdâz expressions, which the writer included in this book, have been observed, and it has been tried to interpret the writer's contribution to the collection of biographies.

Key words: Mahmud Kemal Inal, *Turkish Poets of the Last Century*, collection of biographies, joke, satire, humor.

GİRİŞ

İbnü'l-Emin Mahmud Kemal İnal'ın Son Asır Türk Şairleri isimli eseri, tezkire geleneğinin sonuncusu niteliğindedir. Tezkirenin, “Belli bir meslekte şöhret kazanmış kişilerle özellikle şairlerin biyografilerinden söz edip eserlerinden örnekler veren çalışmalar (İsen 1997: 221)” şeklinde yapılan tanımına istinaden onun bu eserini tezkireler içinde değerlendirebiliriz. Mehmet Çavuşoğlu da Son Asır Türk Şairleri'nin 3. baskısı için yazmış olduğu “Son Şuara Tezkiresi ve Yazarı Hakkında” isimli değerlendirme yazısında İbnü'l-Emîn'i “Klasik üslûbdaki biyografi yazarlığının, umûmî bir ifade ile tezkireciliğin son temsilcisi” olarak nitelendirir (İnal 1988: VII).

Esere Dair:

Şairlerin resmi ve özel hayatlarına yer verilen şuara tezkirelerinde genel olarak aynı plan gözetilse de tezkirecilerin farklı tercihleri olabilmektedir. Kimi tezkireciler şairin sadece adını, ölüm tarihini vermekle yetinirken kimileri de ayrıntılı malumat vermeyi tercih eder.

Bizdeki tercüme-i hâllerin seci ve kafiye fakat faydadan hâlî olduğunu düşünen İbnü'l-Emin, bu boş lafların ahlâfa bir şey öğretmeyeceğini düşünür. Tercüme-i hâl nâmına şaşalı ve tantanalı sözler yazanların, gelecek neslin, geçmişin her türlü ahvâl ve akvâline vâkıf olacaklarını sandıklarını söyler (İnal 1988: 616). O yüzden de İbnü'l Emin'in bu eserine baktığımızda şairlerin künyesinden başka, ziyadesiyle malumatın neden geniş yer tuttuğunu anlamlandırabilmekteyiz.

Eserinin hemen başında şairlerin sırasıyla; baba adını, doğum yeri ve doğum tarihini söyleyen yazar, bu kişilerin eğitim ve iş hayatları hakkında teferruatlı bilgiler ve eserlerinden örnekler verir.

Bu eseri diğer tezkirelerden farklı kılan yazarın, Âşık Çelebi çizgisini de aşarak verdiği tafsilatlı malumattır. Mülakatlara, mülâtafalara şairlerin künye bilgilerinden çok daha fazla yer veren yazar, tezkiresini mizah vadisinde dolaştırır. Şairlerle ilgili latifelere, nüktelere geniş yer vermiştir. Öyle ki tezkire okunduktan sonra akılda kalan neredeyse sadece bu latifeler ve şairin mizahi, nüktedan mizacıdır.

Yazar, gerek başka kaynaklardan duyduğu, gerek bizzat işittiği latifeleri, nükteleri kimi zaman müstehzi, hatta kimi zaman müstehcen ifadelerle aktarır. Çalışmamızda mezkur eserin 4 ciltten oluşan 1988 yılı basımı esas alınmış; eserdeki latife ve nükteler belirlenerek, yazarın/ eserin mizahi mizacının ortaya konması, mizahın tezkireye kattığı/ tezkireden eksilttiklerinin belirlenmesi amaçlanmıştır. Bu bağlamda öncelikle mizahın tanımına yer vermek yerinde olacaktır.

Mizah / Müzah:

Mizah, Ağâh Sırrı'nın ifadesiyle müzah, şaka, lâtife demektir (Levend 1984: 522). Ağâh Levend'e karşılık mizah ve müzah kelimelerinin farklı olduğu, pek çok yerde bildirilir:

“Müzâh: (Bunu mimin kesriyle kullanırsak da o sûreti mefâ'il bâbında masdar-ı sâni olub müşâreket beyân eder.) Şaka, latife, eğlence” (Sâmî, 1330).

“Mizah: Lâtife, şaka, eğlence. Aslı: Müzah” (Doğan, 2011: 746).

“Müzah: Lâg, Latife; Mizah: Lâg ve latife etmek” (Redhouse 2009: 364- 284).

“Müzah: Şaka, Latife; Mizah: Yekdiğeriyle latife etmek” (Muallim Nâci, 2009: 524-432).

Görüldüğü üzere Mizah ve müzah birebir aynı anlama gelmemektedir. Müzahın master hali olan mizah kelimesi günümüzde de bu farklılığı göz ardı edilerek şaka, latife manasında kullanılır.

“Lâtife ve nükteler, söylendikleri veya kullanıldıkları dönemin dil ve üslûp özelliklerini gösterirler. Bunun yanı sıra toplumun değer yargılarını, kabullerini de teslim etme kabiliyeti taşırlar. Ayrıca halk söyleyişlerini, deyimleri de içerirler” (Solmaz, 2011: 20). Son Asır Türk Şairleri bu bağlamda zengin bir kaynak niteliğindedir.

İbnü'l-Emin, eserinde hezel ve hiciv arasında gidip gelen latifeleri, nükteleri, müstehzi ve müstehcen ifadelerle vermektedir. Şairin adı, mesleği, şiirleri, herhangi bir durum karşısındaki tutumu, İbnü'l Emin'in mizahına malzeme olabilmektedir.

İbnü'l-Emin'de Mizah Yolları

1. İstihzâ Yoluyla Mizah:

Yazar, eserinde şairlerin beğenmediği yönlerini farklı yollarla istihzâ eder.

1. 1. Arasözlerle İstihzâ:

Şair Aziz Bey (1850-1919)'in sözlerini herkese dinletmeyi seven fakat kendisinin dinlemeye mütehammil olmadığını söyleyen İnal, “Başkası *-fırsat bulup da-* söze başlasa merhum, yüzünü duvara çevirir, somurturdu” (İnal 1988: 45) ifadesinde olduğu gibi şahsi düşüncelerini/alaycı tavrını arasöz giysisi altında belirtmiş olur.

Kimi zaman kendisinin de nüktedân olduğu fakat bunu gayr-i ihtiyârî yaptığı bazı hikâyelerinden anlaşılmaktadır. Bu hikâyelerden birinde Şair Âsaf (1853/1854-1903)'ın kendisini taltif etmek amacıyla ud çaldırıldığını, saray sazandelerinin birinin oğluna da şarkılar okuttuğunu söyler ve şöyle devam eder:

“Kendi eseri olan şarkılardan birinin ‘Gözler süzölmüş, saçlar çözülmüş’ mısraı okunurken Paşa, bu şarkıları *-talim ve terbiye edilen-* rakkaseler terennüm etmekte olduğundan bilhassa o mısra, zevcesi Sultan Efendi'nin şüphesini davet edeceğini söylemesiyle ‘Zülf-i yâre dokunan sözleri terk etmelidir’ dedim. İrticâlen söylenen bu adı mısradan nasılsa pek hoşlandı” (İnal 1988: 62-63).

Ek olarak bu musahabette yazarın rakkaseleri nitelendirirken kullandığı iki kısa çizgi arasında verilen “talim ve terbiye edilen” ibaresini, yukarıda bahsettiğimiz arasöz şeklindeki müstehziyâne söylemine örnek olarak verebiliriz.

Önemli tezkirelerden biri olarak kabul edilen ve çalışmamıza konu olan Son Asır Türk Şairleri'nin kendisine zeyl olmak üzere yazıldığı Fatın Tezkiresi (Tezkire-i Hâtimetü'l-Eş'âr), İbnü'l Emîn'e göre “ (...) târih-i edebiyat ile iştigâl edenler için *-az çok-* bir fâide temin eder” (İnal 1988: 369). Onun nezdinde “ (...) bu da bir hünerdir, bir hizmettir”. Yazar burada yine arasözle istihzâ yoluna gitmiştir.

Yazar, eserinin başka bir bölümünde kendini edip sananları mizahi bir üslupla istihza etmektedir. Bunun için yine arasözler, vasıtası olur:

“Bahusus koltuklarında *-son senelerde her evde çoğalan mütenevvi ve müzeyyen yastıklar büyüklüğünde-* bir koca cilt divanla yahut mecmua ile ortaya çıkan, kendilerine

okuyucu bulan ve *-haklı haksız-* isimlerini edebiyat tarihine geçirten âdemleri nasıl kapı dışarı edelim? ” (İnal 1988: 908).

Yazar, tezkiresinde olumlu, daha çok olumsuz pek çok eleştiride bulunur. Olumsuz eleştirilerinden biri kendine müverrih diyenlerin çokluğuna dairdir:

“ (...) son senelerde – *Maşallah-* sayısı yüzleri geçen sayın müverrihlerimizin ” (İnal 1988: 1598) ifadesinde yazar - sık sık yaptığı gibi- şairi, bir arasözle ve *sayın* kelimesindeki tevriye ile iğnelemiştir.

“Gördüğü insaniyet ve muaveneti –*bazıları gibi-* unutmayan ve kadirdânlığını her vesile ile isbata çalışın (...) ” (İnal 1988: 959) ifadesinde de bir dokundurma söz konusudur.

İbnü'l-Emîn, Emîrî ile alay ederken oldukça nüktedândır: “Fatihde şeyhülislâm Feyzullah efendinin kütübhânesine, kendi kitaplarını –*bin velvele ile-* vakf etti, bu suretle irfâni memlekete hizmet etti. Hizmeti şayani takdir ve teşekkürdür” (İnal 1988: 305).

“*defter-i meziyette ismi olmıyan*”, “*tahsine lâyük olmıyan*”, “*o kadar zekasile beraber*” ifadeleri de yazarın yine arasöz olarak yaptığı istihzâlara örnek olarak verilebilir.

1. 2. Noktalama İşaretleri ile İstihzâ:

Noktalama işaretlerinden ünlem ve üç nokta şairin hezlâne ve müstehzîyâne tutumunu sergilemesindeki önemli vasıtalarındandır.

“Sui mazhariyet erbabından olduğu anlaşılan Mazharın gösterdiği *nezakete!* karşı ben, söyleyecek söz bulamadım, bilmem siz bulabilir misiniz?” (İnal 1988: 1313). Yazarın bu ünlem işaretini koymasına göre, şairin nazik olmadığını düşündüğü âşikârdır.

Yazar, şairliğini beğenmediği “ (...) kara Osman Avnî gibi *şairlerin (!)* divanlarının tab ve neşr edilmesine erbabı divan değil, divaneler de ihzarı hayret eder (İnal 1988: 139)” demektedir.

Ali Emîrî'nin, babası hakkında “Vefatında ‘Emiri, Emiri’ diyerek üç gün can çekiştirmiş.” demesi üzerine İnal, “*Baba hakkında ne kadar nazik ve nezih bir tâbir!*” diyerek bir dipnotta onu müstehzîyâne tenkit etmiştir.

Emîrî'nin, can çekiştiren babasının göğsü üzerine kendi eli ile yazılmış olan bir levha koyulduğunda ruhunu teslim ettiğini söylediği cümlesine İnal, “*Galiba yazının letafet ve nefasetine dayanamamış!*” diye bir dipnot daha ilave ederek yine mizahi yönünü öne çıkarmıştır (İnal 1988: 301).

Tenkit ve tarizin mutadı olmadığını bildirse de yazar, çok eleştirdiği duruma kendi düşer: Zira kendine ait olan “Bizde tenkid, ekseren ilme hizmet maksadından değil, şahsî kin ve garazı tatminden münbais olduğu görülüyor” (İnal 1988: 2138) fikrine kendisinin de tâbi olduğunu Emîrî için söyledikleri ile ispat etmiş olur.

İbnü'l-Emin, Sivas derebeyleri bekâyâsından birinin, şiirlerini İzzet Molla'ya göndermesini imâlî ve alaylı bir tarzda şöyle anlatır:

“ (...) şair geçinenlerden biri Mollanın şairlikteki şöhretini işiderek tanzim ettiği *eş'âr-ı nefîseden (!)* birkaç parçasını, zahiren tashih etmek recasile ve hakikatte ibrazı hüner maksadile –hizmetinde bulunanlardan birine tevdiân- Mollaya gönderir.” (İnal 1988: 742).

Yazarın “*şair geçinenlerden biri*”, *(!)*, “*zâhiren/hakikatte*” gibi ibareler kullanması, ince bir alay olduğunu sezdirir. Bir sonraki paragrafta “*o latif (!) şiirleri*” ve “*eş'âr-ı dilpezi (!)*” ibaresini de bu ince alayına ekleyebiliriz. Bahsi geçen mevzuun ardını, uygun olduğu veçhile çalışmamızın *Mizahın Müstehcen Dili* maddesine naklediyoruz.

“Şimdiki kelimeler, cümleler *zenne!* sözü gibi kuvvetsiz ve tesirsizdir”, “*hezar-âşina bir matmazel!*” gibi daha pek çok örnek tezkirede rahatlıkla bulunabilir.

1. 3. Şairlerin Fiziki Durumları ile İlgili İstihzâ:

Tezkiresinde şairlerin fiziki görünümüne de ayrıca yer veren yazar, o kişilerin görünüşleri hakkında kimi zaman alaycı, kimi zaman nüktedandır. Bunlardan birinde İnal, saç sakalının kirli paslı, uçkuru meydanda, yakasının düşük ve pejmürde-kıyafet olduğunu söylediği Âkif Paşa (1787-1845)'nin, saraya götürülmek üzere hamama sokulduğunda, yıkanıp çıktıktan sonra sakalının uzadığını nakleder (İnal 1988: 84).

Temizlik bahsinde bir başka şairi, nükteli kelimelerle aynı zamanda alaycı bir üslupla tezkiresine konuk eder. Bu şâir, kendisi gibi bir tezkireci olan Ali Emîrî'dir. Yazara göre Ali Emîrî, “Tab'an maili nezafet olmamasına bekârlık da inzimam ederek vücudu, elbisesi, hanesi tahareten muarra bulunurdu. Taklimi ezfarda ihmal göstermesi de tahrişi enzar ve tehvîşi efkâr ederdi. Bazı insanlar, mahrumu nezafet olduklarını bilirler de taharete meyl edemezler. Merhum o bilgiden mahrum idi (İnal 1988: 307)”.

Şairlerin fiziki özellikleri ile ilgili latife yapmayı pek seven İbnü'l-Emin, Hayret Efendi'nin gözleri ile ilgili olarak, anlattığı rivayete düştüğü bir dipnotta, latife yapmaktan geri durmaz. Hayret Efendi'nin, gençlik zamanında yatılı okul talebesi olan Bedrî isimli bir çocuğa dildâde olduğunu ve mektep kapısında bekleyip seyr-i didâr ettiğini söyleyen yazar, düştüğü dipnotta şöyle bir latife yapar:

“Biçarenin gözleri müşevveş idi. Gözlük kullanmazdı. Kitabı gözüne sürercesine yaklaştırır, öyle okurdu. Bu gözlerle kim bilir nasıl seyri didar ederdi (İnal 1988: 595)”.

İbnü'l-Emin'in tezkiresine aldığı kişilerin fiziksel özellikleri ile ilgili olarak yaptığı değerlendirmeler alaycılıkta bazen had safhaya ulaşır. Kadıasker İmâmzâde Vehbi Efendi isimli bir şahıs ile ilgili olarak:

“Mollanın burnu –Birkaç burundan teşekkül etmiş zannolunacak derecede- büyük imiş” (İnal 1988: 791) demesi bu duruma örnek gösterilebilir.

Orhan Seyfi Orhon, yazarın beğendiği şairlerden olmakla birlikte, fiziki özelliği itibariyle onun sivri dilinden kurtulamamıştır. Yazar, şairin ruhundaki inceliğin vücudundan başka her hâlinde, her kâlinde tecelli ettiğini düşünür (İnal 1988: 1292).

Yazara göre Hasan/ Hoca Tahsin Efendi'nin kesilmemiş tırnakları, kıyl u kâline vesile olmakta ve fikirleri tırmalamaktadır (İnal 1988: 1876).

1. 4. Hicve Yaklaşan İstihzâ

İbnü'l-Emin'in, haddini aştığını düşündüğü şairleri eleştirirken kullandığı cümleler hezl ve hicv arasında gidip gelmektedir. Onun bu tavrından nasiplenen şairlerden biri Âlî Efendi (d. 1815/1816 yahut 1816/1817, ö. 1856/1857)dir. Yazar, Âlî'yi şu sözlerle kınar:

“(…) Âlî, pek mağrur imiş, hattâ bir gün mesnevî şerifden bahs ettiği sırada ‘ şöyle bir gayret etsem ben daha alâsini yazarım’ demiş imiş. Saikai bed mesti ile böyle bir lâf savurmuş ise mazur görülür. Akli başında iken saçmalamış ise o dakikadan itibaren aklını kaçırdığına hükm olunur. Mahaza Âlî gibi bir sühan şinâstan böyle bir hefvei hadnaşinasane zuhûr etmeyeceğine kaniiz (İnal 1988: 100)”.

Mahmud Kemal İnal, bir şairi överken de başkalarına ‘dokundurma’yı elden bırakmaz:

“ Âgâh Paşa, “*Hayatı, zabtiyelikde geçen âdemlerin değil, mehâfili şiir u edebde dem küzar olan zevatın ekserinden de güzel şiir söylemiştir*” (İnal 1988: 48).

Bazı şairlerin hak ettikleri ilgiyi göremeyerek, sefalet içinde ölmelerinden müteessir olan yazar, eserinde dipnot olarak bu hususta mizahi bir eleştiri yapmaktan geri durmaz. Yazar, şimdiki adı Beyazıt Devlet Kütüphanesi, o zamanki adı ile Kütübhâne-i Umûmî'nin müdürlerinden İsmail Efendi'nin şair Bahâî hakkındaki sözleri üzerine, dipnotta şöyle bir değerlendirme yapar:

“Yazısında yümnü bereket olduğuna kanaat edenler, alnının kara yazısına atfi nazarla biraz da kendileri ana yümnü bereket bahş etseler, bahusus yumurtalara yazdığı vefk ile yumurtalarındaki bağı çözen bağılılar, anın taliindeki ukdei nahsi teemmül ederek keselerinin bağıını çözselerdi, biçare adam, ehli kalem olduğu halde ücreti cüz'iyeye ile hadim olmağa¹ mecbur ve rencur olmazdı (İnal 1988: 168)”.

Bâdeye tutulan kişileri de sivri dilinden geçiren yazar, bâdenin daha çok istidat sahiplerine musallat olduğunu belirtir. Ona göre bu *katil mikrop bâdeden* nefsinin kurtaran nadirdir. *Bâdi-i helâk olan bâdeye* tutulanların acınacak halde olduklarını söyler. Yazara göre bâdeden çekenlerden ve acınacak halde olanlardan biri de *biçare saz* yani musikidir. Musiki, bâdeye hizmetçilik etmek derekesine indirgenmiştir. Yazara göre “ *‘İlm-i şerif’ olan zavallı musikiyi ‘İlm-i sahif’ hâline koyanlara, onu ihyâyî huşe değil, imhayî huşe alet etmek isteyenlere o, hiç bir zaman hakkını helâl etmeyecektir*” (İnal 1988: 1346).

1. 5. Şairleri, Eserleri Yoluyla İstihzâ:

Tezkiredeki şairlerin şiirlerinden örnekler verirken yine mizahi olanları özellikle tercih ettiği gözlenir. Bir tanıdığının evinde bir gece bazı dostları ile buluştuğunu ve bazı ünlü kişilerin terâcim-i ahvâlinden bahsettiği esnada, Aziz Bey'in sıkıldığını ve ertesi gün bu durum hakkında yazmış olduğu mizahi şiiri tezkiresine almayı uygun görür. Bu şiirin ilk iki beyti şöyledir:

Dün gece başbaşa verdik aradık tâ-be-sabâh

Mürdeler defterine her ne ki olmuş mestûr

Anasından, babasından, nesebinden sorduk

Cümleten etti kıyâm bir gecede ehl-i kubûr

(İnal 1988: 47)

Mahmud Kemal İnal, Ceride-i Havadis'in kudema-yı muharririnden Zariifi Ahmed Tevfik Bey'in “*bir ramazani şerifte rakıdan vaz geçmesini, rakı yerine esrar içmesini ehibbası tavsiye ettiklerinden Âlî, esrara başladı. ‘Hançerli Hanım’ı esrar içerek yazdı.*” demesine çok şaşırıldığını söyler, fakat hikâyeyi okuyunca ‘*esrar*’a vakıf olduğunu belirtir (İnal 1988: 101-102).

Yazar:

“Duâya bir vesîle olmadır maksad bu zahmetten

Cefâyı çekmesem gâhî dolar mı gönlüme irfân”

beytinin sahibi Osman Avnî Efendi'nin ihtiyâr ettiği eziyete, çektiği cefaya acıdığını söyleyerek Rahmet-i Rahman'a nail olması için dua ister. Fakat şairin gönlüne dolan irfanın

¹ Kütübhâne-i Umûmî'de hademelîğe tâyin olunmasına işaretir.

ne türlü irfan olduğunu anlamaktan da izhar-ı acz eylediğini söylemeden edemez (İnal 1988: 140).

İbnü'l-Emîn, dilinin sivriliğinden Dâvud Fatin Efendi'yi de mahrum bırakmaz. Yazara göre: "Fatin Efendi merhûmun *Divân-ı Eş'âr*'ı baştanbaşa tedkikten geçirilince:

‘İşte meydânı suhan deva² eden gelsin Fatin
Şiiri öğrensün bu nazmi dilnişnimden benim’

tarzındaki davayı kazanabilmesi şübheli görünür (İnal 1988: 368)".

İbnü'l-Emîn, şairi şairin beyitleriyle istihza etmeye devam etmektedir: "Merhûmun:

‘Dikkat olsa belki kâtiblikde isnaddır bana
Her hususda sahibi noksân ararsan işte ben

Bir işim yok saçma sözler söylemekden maada

Bir aceb mecnuni sergerdan ararsan işte ben’

demesine mukâbil ‘Estağfiru’llâh’ deriz. Fakat;

‘Tab’ı-ı nahemvar ile arzı kemal etme fatin
Kuvvet ister şairi üstadı kâmil etmeğe’

kabilinden olan sözlerinde muhik olduğunu ve hak şinaslık gösterdiğini tamamilen kabul ve namını rahmetle yad ederiz (İnal 1988: 369)".

Bir latife de şöyledir: İbnü'l-Emin, bir iftar akşamında Hayret Efendi, Hersekli Arif Hikmet ve Emîrî'nin de aralarında bulunduğu sekiz on kişiyi evine davet eder. Bir ara Hersekli, İbnü'l-Emin'den yazmış olduğu tezkireyi ister³. Biyografilerinin okunmasını arzu etmeyen Hayret Efendi ve Emîrî'ye durumu uygun bir dille anlattıktan sonra tezkireyi Arif Hikmet'e verir. Arif Hikmet, kendi menkabesinden sonra Hayret Efendi'nin ve ardından diğer zatların menkabelerini okur. Hayret Efendi ve Emîrî'nin bu durumdan hoşnut olmadığını görünce duruma binaen bir fıkra anlatır. İbnü'l-Emin bu "hoş" fikranın gücenenleri yumuşatsa da "kindarlıkta pek ileri giden" Hayret Efendi'ye tesir etmediğini hatta Hayret Efendi'nin o günden sonra o haneye gelmediğini söyler ve bahsi geçen manzum tezkirenin Hayret Efendi ile ilgili bölümünü verir. O bölümden üç beyit şöyledir:

Böyle harler arasında âdem
Kalır elbette ayakda her dem

...

Sana hâllâkı maanî derler
Sözlerin mürdeyi ihya eyler

...

Hayretinden edemez kilki fakîr
Fazlü irfanını cidden tasvîr

² Da'vâ

³³ İbnü'l-Emin'in, Hersekli Arif Hikmet Divanı'nın mukaddimesinde bu tezkireden bahsettiğini söyler. Tezkirenin, Edirneli Güftî'nin hezl vadisinde yazdığı manzum tezkire tarzında olduğunu, fakat bir zat yüzünden tezkireyi tamamlamadığını ifade eder.

Tezkirenin ilgili bölümünü verdikten sonra şöyle der:

“İnsaf etmeli, bunda gücenecek, münasebeti kesmeğe sebep olabilecek ne var? Bilâkis, memnun olacak söz çok. Acaba benden başka bir ferd kendini medhetti mi? Fakat kabahat onda değil, bendedir. Ne demek istediğimi erbabı irfan anlar” (İnal 1988: 593).

İbnü'l-Emin, şair Hayri (1876-1910)'nin bir gazelinin:

Hayri yine şevk aldı gönül nazmı terinle
Baktım niçe mecmuaya fikrimce gazel yok

şeklindeki maktainin ikinci mısraını:

“Baktımsa da mecmuana hoş bir gazelin yok”

diye söylemeyi uygun bulur (İnal 1988: 611).

İbnül Emin, şair Hıfzı (1729-1807)'nin eserleri ile ilgili olarak “ (...) memleketinde mahfuz değilse –gazelinde söylediği veçhile- iş’ârını⁴ hakikaten ‘Yelpaze kâğedi’na yazmıştır ki rüzgâr, adem âbada götürmüştür!...” (İnal 1988: 617-618) demektedir. Bahsi geçen gazelin ilgili beyti ise şudur:

“Eş’arımı hep kâğedi yelpazeye yazdım
Yârana benim badhava bir eserim var”

Bir başka örnek, şair İhyâ'ya aittir. Şiirlerini beğenmediği ve “ Bazan ‘Fuzulî’ ile hemzeban olmak sevdasına düşer” dediği şairin:

“Dameninden üzme gel biçaregânın ellerin
Köklere açmağa mu’tad etme lutf et, gitme gel”

beytiyle âdetâ “ (...) koca Fuzulî’ye ellerini açıp izharı hayret ettirdiği”ni söyler (İnal 1988: 696) .

Kelimeleri yerli yerinde kullanmaması, sözü maksadına uygun olarak ifade edememesi gibi nedenlerle eleştirdiği şair Hoca Zade Şeyh Ahmed Kâmil Efendi (ö: 1894)'nin:

Macerayı aşkımı bilmez benim erbabı kal
Her ne derlerse desinler mutriba kanunu çal

beytini vererek yazar, “...bizim gibi kal erbâbı, şeyh merhum gibi hal eshabının kalü hâline karışmamak icab ediyor (İnal 1988: 792)” der.

İbnü'l-Emin'in nükteli söyleyişlerine, şairler ve beyitleri önemli derecede kaynaklık eder. Eserde pek çok örneğine rastladığımız bu durum, şair Leylâ Hanım'da da karşımıza çıkar. Osmanlı Müellifleri'nde Leylâ Hanım'ın vefatına düşülen bir tarih manzumesinin

“Evvelin zâid-i sânisine oldu merhûn
Tûti-i şeker-i eş’âr idi göçdi Leylâ
Kıldı erbâb-ı dili rihlet-i Leylâ mecnûn”
(Bursalı Mehmed Tahir 2009: c. 2: 406)

⁴ Basım hatası olduğu, doğrusunun Eş’âr olması gerektiği düşünülmektedir. Zira bu kelime ilgili beyitte eş’âr şeklinde yazılmıştır.

şeklinde aktarılmış olması ile ilgili olarak İbnü'l-Emin, her halde bunun dört mısra olduğunu, birinin Leylâ ile fevt olmuş olabileceğini söyleyerek Bursalı Mehmed Tahir'i istihzaya alır (İnal 1988: 877).

Rahmî (1870-1905)'nin yaşamının son dönemlerinde kendini içkiye verip perişan olmasını ve sonrasında ölmesini yine Rahmî'nin beyti üzerinden hicveder. Rahmî'nin:

“Devamı ömrümi mucibdir anla, pendi bırak
Efendi! Badeyi, sakiyi, sazı terk edemem”

beytini verdikten sonra yazar şöyle bir değerlendirme yapar:

“Saydığı şeylerin ‘devamı ömri’ni değil, zevali ömrünü ‘mucib’ olduğunu –hayatında anlamıyan- bu şairi bişuur, belki mematında anlamışdır” (İnal 1988: 1346).

Kendi velâdetine tarih söyleyen şair Raşid (1812)'in bu tarihini beğenmeyen yazar, şu beyitle onun şiirini yerden yere vurur:

“Söyledüb böyle ‘kaka tarih’i
Ne kazandın a Efendi, söyle”⁵

(İnal 1988: 1365)

Yazarın ‘dokundurmayı’ en çok sevdiği kişilerden biri olan Emîrî, Gelibolulu Şâkir’in biyografisi verilirken de onun alaycı tavrına maruz kalır. Emîrî'nin Şâkir'i “Rüzgârın nadiren yetiştirdiği ezkiyayı üdebadan” saymasını, Şâkir'in:

Ah geçen etti bana bir nigâh
Verdi hâlel çeşmimin uykusuna

beyti gibi *bediaları*'nın Emîrî'yi havalandırmış olmasına bağlar (İnal 1988: 1762).

Yazarın beğenmediği bir beyti zekice iğnelemesi pek çoktur. Yahya Hakkı isimli bir şairin beğenmediği:

Gitse aklım da ne gam, ben beni hemraz ederim
Söylemez mi deliler, kendi özüyle *hezeyan*

beytinin, son kelimesine güzel bir örnek olduğunu söyleyerek eleştirir (İnal 1988: 1988).

Şair Mehmed Emin Zihni Efendi'nin, tercüme-i hâlini yanlış yazan Fatin'e hiddetlenerek söylediği şiirin iki beyti şöyledir:

Eylemiş tercemei hâlîme şek
Voyvoda kâtibi yazmış o eşek

...

Hele sor Zihnî dedüğün kimdir
Hakkına helva yidüğün kimdir

İbnü'l-Emin, Fatin'in, şairden terceme-i hâlini isteyip almış da şekk'e düşmüşse, şekk'in kafiyesine müstehak olduğunu; istemiş fakat alamamış yahut başkalarından öğrenmişse, aynı kafiye Zihnî'nin lâyıık olduğunu düşünür (İnal 1988: 2017).

⁵ Yazarın beğenmeyerek hicvettiği tarih şudur: “Mevlidim vakt-i sabâvette pederden sordum/Söyledim ben sana Râşid ‘cici târîh’ dedi”

Mustafa Sabri Efendi'nin, kayınpederinin diğer damada Haremeyn pâyesi istihsâl etmesi üzerine yazdığı kıt'a-i latîfe de pek nüktelidir:

Evlenirsem kızının üstüne sensin mes'ul
Bana zinhar gücenme, gücüne gitse bile
Yeni damadına aldın bana rağmen haremeyn
Kalamam ben de tabî haremî vahid ile
(İnal 1988: 2185)

1. 6. Deyimler ve Atasözleri ile İstihzâ:

Yazar, mizahi yönünü kimi zaman da deyimler ve atasözleri aracılığı ile gösterir:

“ocağına incir dikilecek idi”, “yakayı sıyrmak”, “Karadeniz’de gemileri batmak”, “öterse iyi düdüük”

“ Su’-i tedbîre ne yapsın takdîr hakikatini nazar-ı dikkate almaz, kendine toz kondurmazdı”.

Yazar, bazen deyimleri, anlattığı latifeye uygun olarak değiştirir. Tezkirede kendisinden sonra en geniş yer verdiği şair Emîrî Efendi (1857/58-1924)’dir. Çocukluk günlerinden beri tanıdığı şairi, târif ve tavsiften âciz olduğunu söyleyen yazar, yine de teferruatlı bir mâlûmât verir. Bazen âlimâne sözler söylediğini bazen de oldukça garip davrandığını belirten yazar, onun daha çok kibirli olduğunun altını çizer. Yazarın mizahi üslûbu daha çok, şairin bu yönünü ispatta karşımıza çıkar.

Ona göre şâir; “Kemalât-ı şahsiyesini isbata savaştığı zamanlar habbeyi kubbe, katrayı deryâ mahiyetinde gösterir, başkalarının ilminden bahse tenezzül ettiği demlerde ise deryâyı katra, kubbeyi habbe suretinde ortaya koyardı.” (İnal 1988: 300).

“(…) bıyık üstünden gülmüştük” ifadesi de deyimlerde değişiklik yaptığını örnek olarak verilebilir.

Şuurunu ihlâl etmek, cünun sahralarına düşmek, gibi ifadeler aklını kaybeden şairler için uygun gördüğü ifadelerdir.

İbnü’l-Emin’in; akıl hastalığını ve ölümü ifade ediş şekli de mizahidir: “ şuurâ veda ettikten sonra”, “hayattan sıyrıldı”, “ecelinin ardına düştü, aradığını buldu”.

2. Mizahın Müstehcen Dili:

Agâh Sırrı Levend lâtifinin değerinin lâtif olmasına bağlı olduğunu söyler (Levend 1984: 522).

Mahmud Kemal İnal, tezkiresine aldığı şiirlerin nükteli olmasına dikkat etse de bazı şiirleri “edebe mani” olduğundan derç etmeye uygun bulmaz ve onlardan kısaca bahsederek, bu şiirleri yine zekice hem vermiş hem vermemiş olur:

“Kâzım paşanın ‘Sana Asım diyen alemde olurken âsım’ Mısraile başlayan hoş, fakat müstehcen bir kıt'ai hecviyesi vardır. Asım efendi – Kâzım paşanın Arnavud olduğunu ibhamen- ciğer, yürek, işkembe, şirden, bumbar, sırk kelimelerinden mürekkebe, nahoş ve mustakbah bir kıt'a ile mukabele etmiştir” (İnal 1988: 74).

Tezkirenin Celâl Bey (1867/68- 1912) bahsinde şöyle bir dipnot vardır: “ Büyük biraderi Halid Bey, Hüseyin Rahmi beye Celalın hastalığından bahs ettiği sırada “Delirium

termens” diyorlar, demesile Hüseyin Rahmi Bey “Deliriyorum teres” demektir, demiş (İnal 1988: 214)”. İnal, tezkiyesini edebe hâlele getireceğini düşünerek müstehcen ifadelerden uzak tutsa da eserinde, dozu kendine göre ayarlanmış müstehcen kelimeleri de kullanmaktan geri durmamıştır.

Ali Emîrî'nin, birgün kendisini ve birâderi Mehmed Selim Bey'i eve davet etmesi üzerine evine gittiklerini söyleyen İnal, Emîrî'nin ameldeki kusurundan sıkça bahsederek affını istediği esnada sıra ile dizilmiş ve üzerlerine kâğıt örtülmüş oturakların yaydığı kötü kokudan rahatsız olarak: “efendi, amelde kusurun vardır da bunlar nedir?” diye sorunca Emîrî Efendi'nin rahatsız olduğu halde hayli güldüğünü söyler (İnal 1988: 308).

Yazar, bir hafta sonra Emîrî'nin evine yeniden gittiğinde onu “yüzü, gözü, üstü başı temiz” görür. Emîrî, “ hazret, dün gece beni şeytan aldattı. Ehibbaden biri beni hammama götürdü. Yıkandım, yeni elbise giydim, rahat ettim” der. Bunun üzerine yazar, şaire, bir hokka kalem vermesini söyler, ne yapacağını soran şaire yazar şöyle cevap verir: “ Şeytane teşekkür name yazacağım ve reca edeceğim ki seni her gece aldatsın” (İnal 1988: 308).

Yazar, anlattığı hâtîrâtın kimisini müstehcen olanlardan seçer; kendince uygun gördüğü sınıra kadar müstehcen anı / şiir vermekte sakınca görmez. Şair İbrahim Hakkı Bey ve “Ebu'l-burun” tesmiye edilen Hasan Efendi nâmında biri ile Beşiktaş Mevlevihanesi'ndeki bir şeyh arasında geçen bir şakalaşmayı burada zikretmek uygun düşer:

Hakkı Bey, mezkûr “Ebülburun” ile Beşiktaş Mevlevihanesi'ne giderler. Hakkı Bey Şeyh Said Efendi'ye “sizin ney üflemekdeki meharetinizi işittik, geldik. Biraz çalınızda dinleyelim” deyince şeyh bu duruma çok sıkılır. İsrar edilince şeyh yüzünü ekşitir. Hakkı Bey “ benim başım kel, bir gözüm kör, bir ayağım total (Hasanın burnuna parmağıle urarak) şu herifin burnuna bak, böyle burun gördünmü? böylesini bulda üstüne sı... bakalım. Bizim gibi acaib iki herif, uzakdan gelirlerde arzuları isaf olunmazmı, insaf buyur.” demiş ve sonunda şeyhi ikna etmiştir (İnal 1988: 484).

Müstehcenliğin dozu zaman zaman artar. Şair Mehmed Hakkı Bey (1853/54- 1912)'e şairin şiirlerini yazdıran İbnü'l Emin, onunla ilgili bir anısını şöyle aktarır:

“ Bir bayram gecesi şişe şişe içerek evimize gelmişdi, etrafa bakmadan önüme oturub ‘benim gibi bir b...k herifin hezeyanlarına ehemmiyet veriyorsunda yazdırıyorsun, senin ...tünü öpmek elzemdir’ diyerek söylediğini yapmağa kalkışmışdı (İnal 1988: 492)”.

Şair geçinenlerden biri şiirlerini İzzet Molla'ya bir aracı ile gönderir: “ Molla o lâtif (!) şiirleri görünce, ‘Beye selâm söyle, perhiz etsin’ der. O adem, geldiği beldeye avdetle Mollanın sözünü tebliğ eder. Bey bir müddet yeyip içmekte perhiz ettikten sonra yeniden yazdığı eş'arı dilpeziiri (!) gönderir, aynı cevabı alır. Bu hâl tekerrür edince, gelen adam ‘Aman efendim, Beyin perhizden kımıldayacak hali kalmadı. Bundan sonra perhiz edemez’ demesile molla ‘Perhiz ediyor da bu ...ları kim ...çıyor’ cevabını verir (İnal 1988: 743)”.

İzzet Paşa (1813-1892)'ya Sultan Abdülhamid “ Siz herkese ‘teres’ dermişsiniz, aslı var mıdır?” diye sorunca Paşa'nın cevabı zekicedir: “Aslı yoktur efendimiz, teresler kulunuza iftira etmişler” (İnal 1988: 761).

Kanımızca pek kaba ve alaycı ise de yazar kendisinin zarif olduğunu söylemekte, başkalarının nüktelerini kolay kolay beğenmemekte, kaba bulabilmektedir. Bu hususa dair Abdülhak Hamid ile ilgili aktardığı bir latifeyi buraya almayı uygun gördük. Abdülhak Hamid ve Abdülhalim Memduh'la beraber ismi verilmeyen bir zâtı İngiltere'de buldukları sırada yazarın deyimiyle “hezar-âşına bir matmazel!” yemeğe davet eder. Sığır kuyruğundan yapılan bir yemeğin ikram edilmesi üzerine Memduh Bey “Başka yedirecek bulamamış da bize sığır kuyruğu yutturuyor” demiş. İbnü'l Emin kakhahalarla gülünen bu sözde pek bir zarafet olmadığını düşünür, sofranın sahibi olan kadının hâline ve kuyruk yedirmesine göre daha zarif bir söz söylenebileceğini belirttikten sonra nüktesini

savurur: “O sözü ben burada söyledim amma ‘kuyruğu’ yiyen ben değilim” (İnal 1988: 931).

Resmi terceme-i hâlinde aile unvanının “Er-zâde” olduğunu söyleyen Naim’e karşılık, Süleyman Nazif, İbnü’l-Emin’e gönderdiği bir tezkirede Naim’in ailesinin hâlâ *S, oğlu* diye meşhur olduğunu, ailenin “Eroğlu”na tebdil ettirmek isterlerse de kimseye kabul ettiremediklerini bildirir. İbnü’l- Emin bu hususta da mizah yapmaktan geri durmaz ve bir latife aktarır: “Naim’in ‘Hüseyin’ namında bir amcazâdesi varmış. ‘S... oğlu’ diye hitab edildikçe ‘siz değil misiniz’ dermiş” (İnal 1988: 1083).

Keçecizâde İzzet Molla’ya dair: “Molla, ikbâl demlerinde evine gidenleri, uzun müddet beklettikten sonra görüştüğü halde (Şair) Nihad gittikçe don ile selamlığa koşarmış. Refikası “Canım efendim, büyük âdemler geldiği vakit selâmlığa bir saat sonra çıkıyorsunuz. Nihad Bey gelince donla koşuyorsunuz” der. Molla, “A hanım, Nihad’ın nasıl zarif bir herif olduğunu bilsen sen dolsuz koşarsın” cevabını verir” (İnal 1988: 1213-1214).

Tezkiresinde sıklıkla yer verdiği müstehcen-mizahi beyitlerden biri de Hasan Tahsin Efendi’ye aittir. Paris’te Sen nehri üzerindeki “Bain-Hamam” da gördüğü bir dilber hakkında söylediği beyit şöyledir:

“Hasedinden akar âb-ı deheni
Görse sofi, senin üstünde beni”
(İnal 1988: 1882)

Yazar, müstehcen bulduğumuz pek çok rivayet / hikayeye yer vermiş olsa da kendisine göre bir sınırı vardır. Ona göre ‘Fuşş, mâni-i belâgat değildir’ düsturuna ittiba etmek, her makamda ve her mahalde caiz değildir, bu yüzden bazı şairlerin tezkiresini eserine almayı uygun bulmadığını ifade etmektedir (İnal 1988: 1393).

Müstehcen olup da ‘sevilmeyecek sözler’ dediği mısralar da olmuştur. Fakat bu mısraları olduğu gibi almakta sakınca görmemiştir.

Kimi zaman “müstehcen olduğundan nakledilemedi”, “ (...) müstehcen bir beyti vardır ki buraya nakli de pek müstehcendir” gibi ifadelerle bu hususta dikkatli olduğunu yineler.

Eserin mizahta müstehcen sınırları hayli aşan bölümleri olmakla birlikte yazarın deyimleriyle *edebe hâlel gelmemesi* veçhile çalışmamıza almadık. Çalışmamızda verilmiş olanlarının dahi ziyadesiyle müstehcenliği aştığını belirtmeyi yerinde buluyoruz.

3. Mizahın Nükteli Dili:

Müzahi bir eserin edebi vasfını haiz olması için, ince bir nükteyi, zarif bir mazmunu ihtiva etmesi ve âsaba değil zekâyâ hitap etmesi lâzımdır” (Levend, 1984: 522). İbnü’l-Emin’in bu eseri tezkire olmasına karşılık muhtevâsındaki nükte ve latifelerle mizahi-edebi eser olarak değerlendirilmelidir. Yazar, önceki maddelerde de olduğu gibi şairlere dair fırsatını bulduğu her hususta nükteli hikâyecikler aktarır. Şairler pek çok yönden yazarın mizah-sever tabiatına uygundurlar. Bu bölümde, şairlerin farklı yönlerine dair yapılan nükteler verilecektir.

3. 1. Şairlerin Mesleklerine Dair Nükteler:

Yazar, şairlerin şairlik dışındaki mesleklerini, onları medh ederken kullanır; naif ve zarif nüktelerle, zekice yapılmış söz oyunları ile meslekleri ve şairliğini ilişkilendirir. Yazar,

tezkiresini yazdığı sırada İzmir'de turşuculuk yapan şair Âtîf Ölmez (1895-?) için şöyle söyler:

“ Her ‘turşucu’ değil her şair geçinen, böyle düzgün sözler söyleyebilseydi, edebiyat sahasında tatsız sözlere tesadüf olunmaz ve okuyucular, çehrelerini ekşitmezlerdi.” (İnal 1988: 2118).

İbnü'l-Emin, önceleri yorgancı olan şairin, işrete dalmasını, “ayağını yorganına göre uzatarak dükkânında oturmaz, (...) işret ederdi (İnal 1988: 1592)” şeklinde ifade etmektedir.

Tezkirenin başka bir yerinde yazar, padişah Abdülhamid'i unvanıyla ilişkilendirerek tavsif eder. Ona göre Padişah, “çiyden nem, simden sem kapan mütevehhimlerin şâhı” (İnal 1988: 1620)dır.

3. 2. Şairlerin İsimlerine / Mahlaslarına Yazarın Şairlere Taktığı Lakaplara Dair Nükteler:

Mahmud Kemal, mizahi mizacına mucib, kimi zaman şairlere lakap takardı. Şiiri ruhun gıdası sayan, bulunduğu mecliste söz söylemeyip yalnız şiir okuyan, tesadüf ettiğine merhabadan sonra, hal hatır sormak yerine şiirler inşâ eden Burhaneddin Efendi (1848/1849-1930), İnal tarafından “şiir-i seyyâr” diye taltif edilmiştir (İnal 1988: 183).

Yazarın lâkap taktığı bir başka şair ise Halîl Edîp Bey (1863-1912) dir. O, bu lâkabın sebebini şöyle aktarır: Edîp, “Müstakim, nazik, dalgın bir şâir idi. Ba'zen söylenilen sözleri anlamayacak kadar deryâ-yı hayrete daldardı. Bu sebeple ‘Edîb-i Hayrân’ nâmını vermiştim.” (İnal 1988: 270). Edîp Bey'in dalgınlığını küçük bir fıkra ile destekler:

“Birgün sokakta vâlidesine tesâdüf etmiş, tanıyamamış. Vâlide ‘Halîl beni tanımadın mı?’ dedikçe kadıncağızın yüzüne hayran hayran bakarmış, tanıdıktan sonra gülmekten bayılmış.” (İnal 1988: 270).

Halîl Edîp Bey, İnal'ın mizahını cezb eden biri olmakla beraber, bu anlamda tezkireye en çok katkı sağlayan şâirlerdendir. Onunla ilgili şu nükteyi İnal'dan naklen alıyoruz:

“Üstâd-ı fâzılıımız Hoca Hüsni Efendi merhumla bir gün evimizde buldukları esnâda –hasta olan- peder merhumu görmek istediler. Birâderim Ahmet Tefkîk Bey merhum, önlerine düşerek, gûyâ yatak odasına götürüyormuş gibi –sofada duran- uzun masanın etrafını birkaç def'a devrettirdi. Bu muhterem zâtlar, lâtifinin, hatta devrettiklerinin farkında olmayarak kemâl-i ciddiyetle ‘Paşanın odası ne kadar da uzakmış’ dediler.” (İnal 1988: 270). Öyle anlaşılıyor ki Mahmud Kemal İnal'daki mizah nesebîdir.

Hâl ve şanına uygun olarak Melûl ismini kullandığını söyleyen şair Rıfkı Melûl (d:1901) ile ilgili olarak yazar şöyle söyler:

“ (...) şu bizim şair-i Melûl'e bak... Hakikatte o, Melûl'i kullanmıyor. Melâl onu kullanıyor ki zahiren ve bâtinen Melûl oluyor” (İnal 1988: 1494). Uzaktan bakıldığında bile şairin Karadeniz'de gemileri batmış ya da doğduğundan beri tabutlukta yatmış gibi hüznü ve melûl görüldüğünü ifade eder.

3. 3. Diğer Nükteler:

Şair Eşref Efendi (1846-1912)'nin oğlundan babası hakkında kendisinin bildiği ve bilenlerden öğreneceği bilgileri yazıp göndermesini isteyen İbnü'l-Emin Mahmud Kemal İnal, göndermediği takdirde, Şâtîm mahlaslı Eşref-zâde'ye asıl Şâtîm'in kendisi olacağını bildirir. Eşref-zâde, sözünde durmayışını ifade etmek için yazar yine mizaha başvurur:

“Aradan yıllar geçti. Belki babasının dirileceği demler yaklaştı. Hâlâ oğlu, va’dini ifâ edecek. Heyhat...” (İnal 1988: 338).

Şair Fakri Efendi (1853/54- 1929) bahsinde nükteli bir fikra anlatılır. Yazardan naklen:

“Bir gece bir mahalde sohbet edilirken, Ali Fakrî Efendi, evâil-i hâlinde bir Bektâşî’den Mesnevî okuyarak esnâ-yı kırâatte tütün içtiklerinden bahis ile “üçüncü derste hocam, tütün kesesini uzattı, bundan yap” dedi. Yaptım, içtim. Biraz sonra zemîn ü âsumân birbirine karıştı. O hâl-i istiğrâkta esrâr içtiğime kanâatle kendi kendime ‘Acaba esrârı nereden aldım’ derdim” demesi üzerine *Esrârını Mesnevî’den aldım* demeliydiniz, dedim” (İnal 1988: 362).

İbnü’l-Emîn, bir gece evinde dostlarını ağırladığı sırada Fıtnat Hanım (1842-1909)’ın tercüme-i hâlini yazacağını söylediğinde orada bulunanlardan biri, **Fatîm**’i me haz almasını önermiş; bunun üzerine İbnü’l Emîn, “Fatîm’de fitnat yoktur” demiş ve tevriye yolu ile Fatîm’i –genellikle yaptığı gibi- hezl etmiştir (İnal 1988: 369).

Kıbrısî-zâde İsmail Hakkı Efendi (1785/86- 1862)’nin başından geçen bir olay, İbnü’l-Emin’in tezkiresine almaya layık bulacağı derecede latiftir:

“Merhum (Hakkı Efendi), ilm-i nücûma vâkıf olduğundan bir gün Sâmi Efendi (şairin şâkirdi, hattat) ve Galata Mevlevihânesi Şeyhi Ataullah Efendi’ye filan saatte büyük zelzele olacağını söyleyip, intizâra başladığı sırada şâkirdler aşağı inerler. Zelzelenin vakti gelince tab’an latîf ve âşufte-i letâif olan Sâmi Efendi, şiddetle tepinmeğe, Hoca Efendi de zelzele oluyor zannıyla bağıra bağıra istiğfâra başlar. Zelzelenin arkası kesilmediği halde bir tarafın yıkılmadığına, bir taraftan bir ses gelmediğine dikkat edince Sâmi Efendi’nin oyununa aldandığını anlar” (İnal 1988: 477).

Nefyinden dokuz ay sonra vefat eden Keçecizâde’nin affına dair ferman yazılmışsa da vürudundan iki saat evvel öldüğü için fermanın göğsü üzerine teberrüken koyulduğunu işiten İbnü’l-Emin dipnotta sorar: “ Bunda teberrük edilecek ne var? Mahşerde berât-ı necât mı olacak? (2000: 1064)”.

Molla, Derviş Bey isimli bir zat ile gezerken, tebdilen oradan geçen sadrîâzam, Molla’ya nereye gittiğini sorar. “Esasen kısa boylu, çocuk gibi küçük vücutlu olan” Derviş Bey’i kastederek “Lala değil miyiz, beyimizi gezdiriyorum” der (İnal 1988: 734).

İzzet Paşa (1812-1892), Edirne valisi olduğu sırada asker mu’ayyenâtı için İstanbul’dan iki defa para istenir, üçüncü defa istenince olmadığını söylese de İstanbul’dan, parayı tahsil etmek üzere çoktan bir yaver gönderildiğinin bilgisini alır. İzzet Paşa’nın gelen bu yavere anlattığı bir hikâye oldukça nüktelidir. Paşa, yavere “Vaktiyle pederim adamlarından birini bir memlekete gönderir. Müteâkıben ‘*Malum olan renklerin hiçbirinde olmamak üzere bir at bul. Nihayet bir haftaya kadar göndermezsen seni asarım.*’ meâlinde bir mektup yazar. Adamcağız hayret içinde kalarak düşünür, taşınır, şu yolda cevap verir: ‘*Emrettiğiniz gibi bir at buldum. Haftanın malum olan günlerinin hiçbirinde olmamak üzere*

bir adam gönderip aldırınız’ ”. Paşa, nükteyi anlayan yaverin arkasından ona işittirecek şekilde “Anladı teres” diyerek eğlenmeyi unutmaz.

Mehmet Esat Muhlis Paşa’nın, tıraş olurken, berbere hitap etmeyi şanına yakıştıramayıp kethüdasına ‘Berebere söyle şu kılı alsın’ demesi; İbnü’l- Emin’i gençken göremediği için hayıflanılan Süleyman Nazif’in, ondan; “Görüp de ne yapacaktın? Allah, sevdiği kullarını, insan suretindeki şeytanların şerrinden esirgeyeceğini bilmiyor musun?” cevabını alması; Osman Nevres’in gazelleri ve diğer şiirleri arasında farklılıklar olduğunu yazarmış, “ Güya gazeller, başka şâirin, ötekiler de diğer şâirin imiş gibi birbirine yan bakıyor” gibi ifadeler eserdeki diğer mizahi unsurlardır.

Üstünde namaz kıldığı pöstekeyi yatağına serip yatan şair Ratib, sabah olunca ihvanına “vallahı sabaha kadar pöstekeyi üstünde idim” diye latife edermiş.

İbnü'l Emin Kayseri Mevlevihanesi şeyhi Ataullah Dede Efendi'nin oğlu Mehmed Şemsüddin Efendi'nin nüktedan kişiliğini şöyle aktarır:

“Ehibbâsından biri ‘Kadaif, dal ile mi, ta ile mi doğru olur?’ diye sormasıyla Şemsüddîn-i zarâfet-ayın ‘Kadaif, ne dal ile olur, ne ta ile olur. Yağ, şeker, fındık, fıstık ile olur.’ cevabını vermiştir.” (İnal 1988: 1805).

Güzel sözleri zabt etmek bizim âdetimiz değildir. Bir sohbet meclisinde güzel bir fıkra, ince bir nükte dinleriz, kahkahalarla güleriz. O fıkranın, o nüktenin devâmı, kahkahalarımızın devâmı müddetindedir. Kahkaha bitince fıkraların, nüktelerin hayâtı da biter, unutulur, gider. Şâyet dinleyenlerden biri – garâibden olarak- o fıkrayı, o sözü zihinde tutup da bir mecliste nakledecek olsa mutlaka başını gözünü yarar, rûhunu kaybeder. Bir nükteyi, bir fıkrayı tecessüs ettirircesine nakletmek, onları icâd etmek derecesinde müşkil bir iştir. Her fert, işittiğini –tamamiyle hıfz etmiş olsa bile- ruhlandırarak nakledemez, bu da başka bir meseledir. Güzel söz söylemek, güzel fıkra nakletmek fitratın herkese bahşettiği hasîsalardan değildir. O hasîsadan pek az kimsenin nasibi vardır. Nasibi olanlar, bildikleri ve işittikleri güzel şeyleri –nasiplerinin feyzini gösterecek sûrette, biraz da tezyin ederek- yazsalar muâsırın ve ahlâfa pek büyük hizmet etmiş olurlar (İnal 1988: 713)”.

Biz de nâçizâne ve âcizâne onun nüktelerini zapt etmeye çalıştık ve onun deyimiyle “Huzmâ safâ da’ mâ keder” ettik.

SONUÇ

İbnü'l Emin, eserine biyografik eser olmanın ötesinde bir vazife yüklemiştir. Nüktelerinde müstehzi, müstehcen ifadelerle sıklıkla rastlanır. Nükte ve ihamın zarif ve latif olması gerektiğini, mübareze gibi zebûnküşâne nükteleri ne edebî, ne edebiyatın tahsin edeceğini düşünse de eserinin büyük bölümünde bu düşüncesinden uzaktır. Kaba nükteleri ve müstehcenlikte sınırı aşması pek çok kez vakidir. Fakat anlaşılabilir odur ki yazar tezkiresinin “kuru bilgiler ve boş laflardan ibaret olmaması” amacına ulaşmıştır.

KAYNAKÇA

- Bursalı Mehmed Tahir (2009). *Osmanlı Müellifleri*, 3 c. Ankara: Bizim Büro.
- Doğan, A. (2011). *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- İnal, İbnül Emin Mahmud Kemal (1988). *Son Asır Türk Şairleri (Kemâlî-ş-Şuarâ)*, 4 c.. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- İsen, M. (1997). *Ötelerden Bir Ses*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Levend, Ağâh Sırrı. (1984). *Divan Edebiyatı Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve Mefhumlar*, İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Muallim Nâcî. (2009). *Lügat-ı Nâcî* (Haz. Ahmet Kartal), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Redhouse, J. W. (2009), *Müntahabât-ı Lügât-ı Osmâniyye* (Haz. Recep Toparlı, Betül Eyövge Yılmaz, Yaşar Yılmaz), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Solmaz, S. (2011). 16. Asır Şu’arâ Tezkirelerinde Nükte, *Turkish Studies*, 6/2: 17-30.
- Şemseddin Sami. (2009). *Kâmûs-ı Türkî*, İstanbul: Çağrı Yayınları.

EYLÜL ROMANINDA HALİD ZİYA VE AŞK-I MEMNU ETKİLERİ

The Influence of Halid Ziya and Aşk-ı Memnu in Eylül Novels

SERHAT HAMİŞOĞLU

Gazi Üniversitesi

Öz: Mehmet Rauf'un 1901 yılında yazmış olduğu Eylül romanı, Türk edebiyatında ilk psikolojik roman olma özelliği taşır. Ancak onun böyle bir ilki gerçekleştirmiş olması içerisinde hiçbir etkinin ya da benzerliğin olmadığı anlamına gelmemektedir. Öyle ki roman içerisinde, kendisinden önce Halid Ziya tarafından kaleme alınan ve 1900 yılında Servet-i Fünun dergisinde tefrika edilen Aşk-ı Memnu romanıyla pek çok benzerlik bulundurmaktadır. İki roman arasındaki benzerlikler daha çok eserlerin ana karakterleri arasında görülür. Şahıs kadrosundaki benzerliğin yanı sıra tema, vaka ve romanların teknik yapılarında da bir benzerlik söz konusudur. Bu bildirimizde yukarıda belirtmiş olduğumuz hususiyetler çerçevesinde her iki romanı karşılıklı incelemeye ve böylece aralarında var olduğunu düşündüğümüz benzerlikleri tespit etmeye çalışacağız.

Anahtar Kelimeler: Servet-i Fünun, Mehmet Rauf, Halid Ziya, Eylül, Aşk-ı Memnu.

Abstract: Eylül novel, written by Mehmet Rauf in 1901, is the first psychological novel feature in Turkish literature. However, it does not mean that there is no effect or similarity in the fact that he has realized such a first. So that in the novel, before himself written by Halid Ziya, which was produced in the magazine Servet-i Fünun in 1900, have many similarities with the novel Aşk-ı Memnu. The similarities between the two novels are more common among the main characters of the work. In addition to resemblance to the personal staff, there is also a similarity in of themes, cases and the technical constructions novels. In this report, we shall attempt to examine the two novels mutually within the framework of the features mentioned above, and thus to identify similarities that we think exist between them.

Key words: Servet-i Fünun, Mehmet Rauf, Halid Ziya, Eylül, Aşk-ı Memnu.

GİRİŞ

Servet-i Fünun yazarlarının Türk edebiyatında etkinliğinin artmasıyla birlikte ev, yalı, konak gibi mekânların eserlerde ağırlık kazandığı görülür. Bu romanlar farklı yazarlar tarafından yazılırlar da onların birbirleri ile olan etkileşimleri, eserlerinde birtakım benzerlikleri ortaya çıkarır. Bu duruma iki olgunun etki ettiğini düşünmekteyiz. Birincisi, sabit ve dış dünyadan soyutlanmış bir mekânda hayatını devam ettirmek zorunda kalmış karakterlerin, benzer davranışları gösterebileceğidir. İkincisi ise birbirleriyle sıkı bir ilişki içerisinde bulunan yazarların birbirlerinin hayal, düşünce ve duyguları üzerinde rahatlıkla izler bırakabileceği hususudur.

Türk edebiyatının ilk psikolojik romanı olma özelliğini taşıyan Eylül'de de bu türden bir etkinin olduğu düşünülebilir. Eylül'de, sadece Aşk-ı Memnu ile olan kurgusal benzerlikler değil, yazarlarının kendi yaşantılarından da izler görmek mümkündür.

Eylül romanı ile diğer romanlar arasında da birçok benzerlik bulunabilir. Ancak yazının bildiri boyutunu aşması endişesini taşıdığımızdan dolayı Eylül romanını aralarında büyük

benzerlikler bulunduğunu düşündüğümüz Halid Ziya'nın *Aşk-ı Memnu* romanı ile tema, vak'a ve teknik yapı bakımından değerlendirdikten sonra *Eylül*'de yer alan, Mehmet Rauf'un kendi hayatından izleri de tespit etmeye çalışacağız.

Tematik Benzerlikler:

a. Musiki:

Batılı gibi yaşama arzusu bu dönem içerisinde önemli bir yer tutmaktadır. Bunun belki de en başında musiki yönünden ortaklık yaratma fikri gelmektedir. Türk kültüründe de musiki önemli bir yer tutmakla beraber bu dönem romanlarında musiki denilince akla yalnızca Batı müziği gelmektedir. Her iki romancı da yazdıkları eserlerde musiki temasına geniş yer ayırmıştır. Romanlarda kadın ve erkek ana karakterler musikiye, özellikle de Batı musikisine aşınadılar.

Aşk-ı Memnu'da Nihal ve Bihter piyano çalmayı bilmektedir. Fakat okur, piyano başında ağırlıklı olarak Nihal'i görür. Nihal roman boyunca canı sıkıldığında sıklıkla piyano başına geçer. Onun için piyano vazgeçilmez bir eğlence vazifesini üstlenmiştir. Yazar, Nihal'i piyano başında yalnız bırakmaz. Onun yanında genellikle Behlül bulunur. Behlül musiki zevki olan bir tiptir. O, Beyoğlu'nda, İtalyan operalarını takip eder. Yalıda bulunduğu zamanlarda Nihal'in çalmış olduğu parçaları o, daha öncesinde operada dinlemiştir.

Eylül romanında da Mehmet Rauf'un çizmiş olduğu karakterler batı musikisine hayrandır. Suad piyano çalmayı bilir ve Batı müziği eserlerini icra etmekten büyük zevk alır. *Aşk-ı Memnu*'da olduğu gibi *Eylül*'de de Suad piyano başına, genellikle Süreyya'nın denize açıldığı sıralarda endişelerini hafifletmek için geçmektedir. *Suad'ın Süreyya'nın denizden dönüşünü beklediği endişeli saatler, yerini bir süre sonra Necip ile piyano başında geçirilen zevkli zamanlara bırakır* (Özcan, 2013: 139). Bu ortak zevk Suad ve Necip'i birbirlerine yaklaştırır. *Denebilir ki onların birbirlerini tanumaları, büyük bir aşkla bağlanmaları ortak zevkleri olan musiki sayesinde vücuda gelir* (Kerman, 2009: 231).

Zeynep Kerman'a göre;

(...) aşklarını birbirlerine itiraf edemeyen Necip'le Suad arasında musiki duygularını aktaran bir anlaşma vasıtası, bir gizli dil, bir duygu köprüsü vazifesi görür. Seçilen parçaların hiçbiri tesadüfi değildir. Eylül, romanda defalarca adı geçen operalara benzer bir trajik sonla birlikte yanarak ölmeleriyle sona erer (Kerman, 2009: 227).

Eylül'de görülen bu musiki aşkı ile Mehmet Rauf'un gerçek hayatı arasında da sıkı bir ilişki vardır. O, *musiki müptelasıdır* (Uşaklıgil, 2008: 777).

Onun musikiye bu kadar tutkun olmasına vesile Halid Ziya'dır. Yaptıkları bir gezi esnasında operaya girmeyi teklif eden Halid Ziya, onun daha önce hiç operaya gitmediğini öğrenir ve operayı izlemek için salona girerler. Her ne kadar bu ilk gittiği operada Mehmet Rauf uyusa da *sonraları adeta marizane bir meftuniyetle müzik delisi oldu ve garp musikisinin içinde boğulmak istercesine senelerce yüzdü* (Uşaklıgil, 2008: 565-566).

Görüldüğü gibi Mehmet Rauf'un *Eylül*'de karakterlerine musiki zevkini aşılamış olmasında yalnızca *Aşk-ı Memnu*'nun değil Halit Ziya'nın da etkisi aşikârdır.

b. Aşk:

Her iki romanda da aşk teması mevcuttur. Bu romanlarda ortaklık gösteren aşk, yasak aşktır. Bir tarafta Bihter, diğer tarafta Suad eşlerinin akrabalarına âşık olurlar.

Yasak aşkı her iki romanda da erkek karakterler başlatmaktadır. Behlül ve Necip kadınların mutsuzluğa kapıldıkları zamanları sanki kollayarak onları bu aşka bir bakıma mecbur etmişlerdir. Bihter, Adnan Bey'le evliliğinden pişmanlık duyduğu ve yalı içerisinde yalnızlık çektiği sırada; Suad ise yine buna benzer bir şekilde Süreyya'nın denize açıldığı zamanlarda yalnız kalır ve bu yalnızlıktan Necip'in yanında olmasıyla bir nebze olsun kurtulur. Necip Suad'a ortak zevkleri olan musiki aracılığıyla yaklaşır ve aralarındaki aşk büyümeye başlar. Necip ve Behlül, Suad ve Bihter için sanki sığınılacak bir liman gibidir. Onların bu aşkına karşı fazla direnç gösteremezler. Her iki kadın da boşlukta kalmış ve hayatlarını nasıl devam ettirecekleri konusunda bir karara varamamışlardır. Sadece, onların yanında mutlu olabileceklerini düşünmektedirler.

Gerçek hayatta da Mehmet Rauf için aşk vazgeçilmez bir olgudur. *Halid Ziya, onun için aşk ciğerlerinin nefes alması, damarlarında kanın durmadan akması demektir*” der (Törenek, 1999: 79). Onun yarattığı karakterler de Halid Ziya'da olduğu gibi aşksız yapamazlar. Behlül'de olduğu gibi Necip'te de aşka düşkünlük vardır. Onlar Beyoğlu'ndaki bayağılıklardan, sahte ilişkilerden sıkılarak gerçek aşkı, bir ömür boyu sevebilecekleri kadını aramaya başlamışlardır.

c. Yalnızlık:

Romanlardaki yalnızlık teması, romanların kadın karakterlerinde görülür. Bihter, Behlül'ün evden ayrılıp Beyoğlu'na gitmesi ve evdeki insanların kendisine karşı tavırlı olmalarından dolayı Behlül'ün onu terk edeceğini düşünerek yalnızlık hissine kapılır. *Demek Behlül gidecekti, yalnız bu gece değil her gün, kim bilir nerelerde kalacaktı. Ya o, bütün ruhu ile kendisini veren kadın ne olacaktı?* (s.371). *Aşk-ı Memnu*'da diğer yalnızlık hissi Nihal'de görülür. O sevdiği insanların özellikle de Mlle de Courton'un gitmesiyle kendisini büyük bir yalnızlığın içerisinde bulur ve artık yaşayamayacağını düşünmeye başlar. Duygularını şu sözlerle babasına haykırır:

Bakınız şimdi etrafımda beni sevecek kimse yok, hepsi birer birer gidiyorlar. Evvela siz, baba, siz sanki benden uzak bir yerdesiniz, artık beni duymuyorsunuz. Sonra onlar, Şakire Hanım'la Cemile, onlar da birer yabancı oldular daha sonra Bülent, onun yalnız kendisini değil, benden kalbini de çaldılar; artık beni sevmiyor, hep beni sevmeyenlerle beraber düşünüyor... Şimdi ise Mlle de Courton (s.338).

Eylül'de ise Suad, Süreyya'nın deniz tutkusuna engel olamaz. Yalnız kalmamak için onunla denize açılmayı planlasa da buna bünyesi müsaade etmez. Bundan dolayı evde kalmak zorundadır. Necip olmadığı zamanlarda içini devamlı bir sıkıntı alır. Süreyya'nın denizde başına bir şey gelmesinden korkar. *Dimağımı yırtarak geçen bu fikir üzerine ne yaparım ya Rabbim, ne yaparım?* (s.79) diye düşünür.

Suad'ın yalnızlık hissi konağa geçtiklerinde daha da artar. Necip'e olan duygularının artık aşka dönüştüğünü fark eder. Bundan sonra Suad için asıl yalnızlık başlar. Konakta onu kimsenin anlamadığının ve de anlamayacağını farkındadır. Necip, bu hayatta onu tek anlayan kişidir. Suad, Hacer ile Fatin'i sevmez. Onun konakta sadece Hanımefendi'ye karşı saygısı vardır.

Her iki yazarın da kadın karakterleri yalnızlaştırması, onların ruh hallerini, psikolojilerini okura ayrıntılı biçimde aktarmalarına olanak tanımıştır.

d. Kıskançlık:

Her iki romanda da aşklarına sıkı sıkıya bağlı olan kadın karakterler artık sevdikleri erkekleri kimseyle paylaşmak istemez. Bunu sağlayabilmek için de onları sürekli gözetim altında tutarlar.

Bihter ve Suad'ın kıskançlıkları birbirine o kadar benzer ki genel olarak onları tüm kadınlardan kıskanmalarının yanında özellikle Suad Necip'i Hacer'den, Bihter ise Behlül'ü Nihal'den kıskanır. Bihter, artık kıskançlığı ileri götürerek zihninde birçok şey kurmaya başlamıştır. *Demek Behlül gidecekti, yalnız bu gece değil her gün, her gece kim bilir kimlerle nerelerde kalacaktı* (s.371).¹

Behlül'ün her kim ile olursa olsun hıyanet etmesine zımnı bir muvafakat gösteren bu kadın, bu izdivaç latifesinden öyle müthiş bir ıstırap duyuyordu ki (...)Bir gece itiraf etmiş:

-Bu izdivaç beni öldürüyor, demiş idi (s.410).

Suad ise Necip'le Hacer'in her hareketinden bir mana çıkarmaya çalışır. (...) *ara sıra onun, "Ama Necip Bey!" diye gültüşlerini soğuk ve sevimsiz buluyordu. (...) Necip ne söylüyordu ki, Hacer böyle gültüyordu* (s.232).²

Görüldüğü üzere kıskançlığa yol açan karakterler de birbirine benzemektedir. Her iki romanda da kıskançlığa sebep olan kişilerin eşleriyle akrabalıkları vardır. Hacer Süreyya'nın kız kardeşi, Nihal ise Adnan Bey'in kızıdır. Bunun dışında yukarıda bahsedildiği gibi kadınlar, sevdikleri erkekleri Beyoğlu'ndaki yabancı kadınlardan da kıskanmaktadırlar. Ancak kıskançlıklarını bu dereceye vordırmazlar. Hatta Bihter bunu Behlül'ün yüzüne karşı da söyleyebilmektedir. Nihal'le evliliğine o kadar karşıdır ki; (...) *artık beni aldatmaya bile lüzum görmüyorsunuz, öyle mi? Fakat bu izdivaç olmayacak anlıyor musunuz? Her şey, evet her şey, hatta Kette... Bakınız, ismini bile biliyorum, evet hatta Kette, yalnız Nihal değil, yalnız bu izdivaç olmayacak* (s.419).

Bihter de Suad da ev içinde bulunan tehlikelere karşı daha acımasızdır. Kıskançlıkları bazen o dereceye varır ki onlardan intikam almayı bile düşünürler.

Aşk-ı Memnu'da Nihal'in de kıskançlıkları vardır. Ama bunlar yukarıda vermiş olduğumuz kıskançlık örneklerine benzemez. Onunkiler babasını ve diğer ev halkını başkaları ile paylaşmak istememesinden kaynaklıdır.

e. Ölüm:

Aşk-ı Memnu ve *Eylül*'de ölüm teması romanların son bölümlerinde ortaya çıkmaktadır. Her iki romanda da ölüm intihar şeklinde gerçekleşir. *Aşk-ı Memnu*'da Bihter yasak aşkı karşısında çıkmaza düşmüş olması ve yasak aşkının tüm ev sakinleri tarafından fark edilmesi sonucu intiharı bu zor durumdan kurtuluş olarak görür. *Eylül*'de ise Suad, yine yasak aşkının çıkmaza girdiğini düşünür ve kurtuluş çaresi olarak ölüme gider.

Onların sadece ölüm şekilleri farklıdır. Bihter tabancayla kalbinin yani sevdasının üzerine kurşun sıkarken Suad konakta çıkan yangın esnasında ölür.

Bihter artık eşini aldattığı için insanların kendisine kötü gözle bakacağını, hiç istemediği halde annesine benzemeye başladığını düşünür.

¹ Alıntılmalarda şu baskı esas alınmıştır: Halid Ziya(2010), *Aşk-ı Memnu*, İstanbul: Özgür Yayınları. Eserden yapılacak alıntılarda yalnızca sayfa sayısı verilecektir.

² Romandaki alıntılarda şu baskı esas alınmıştır: Mehmet Rauf (2009), *Eylül*, İstanbul: Lacivert Yayıncılık. Romandan yapılacak alıntılarda sadece sayfa sayısı verilecektir.

Artık herkeste bu nazarı bulacaktı. Hatta annesinde, hatta hemşiresinde, hatta eniştesinde; hususuyla bu herifin her vakit onun gözlerini inmeye mecbur eden gözlerinde bu nazar ne çirkin manalar kesp edecekti.

Yaşamak, böyle, bu nazarlara altında yaşamak? Lakin ne için yaşayacaktı? O zaman ölümü düşündü. Evet, ölecekti. Birden aklına bir şey geldi. Kocasının odasında, yataklığın yanında, küçük dolabın çekmecesinde, sedef kaplı kabzasıyla bir zarif oyuncuğa benzeyen bir şey vardı ki onun küçücük ağzını şuraya, kalbinin elim bir ceriha ile sızlayan şu noktasına koysa ve ancak bir saniyelik bir metanetle, yalnız küçük bir tazyik ile dokunsa her şey bitecekti (s.507).

Bu düşüncelerden sonra *karanlıkta, o elim aşk cerihasıyla sızlanan noktayı* (s.511) bularak kalbine sığıttığı kurşunla hayata ve bu kirliliği sona erdirecek olan intiharı gerçekleştirir.

Eylül'de ölüm aniden ortaya çıkar. Yani *Aşk-ı Memnu*'da olduğu gibi bu belli bir olgunluğa dayalı olarak ortaya çıkmaz. Evet, belki Suad da ölümü son çare olarak düşünür fakat biz bu düşünceleri bilmeyiz. Romanda birden yangın çıkar. Okur ne olduğunu anlayamadan Suad ve Necip'in ölümüyle karşı karşıya kalır. Bu sonu çok acele ve amatörce yapılmış bir son olarak düşünebiliriz. Hatta son bölüme gelmeden önce Necip konağı terk etmiştir. Fakat birden yangın sahnesinde karşımıza çıkar ve alevlerin içine atlayarak o da ölümle yüzleşir.

Yazarın bu aceleciliğinin altında *Halit Ziya'nın bazen olduğu gibi yine ahlakperestliği galip gelerek bu pak aşkı böyle mülevves bir netice ile kirletmeyip, masum bir vaka olarak bitirmeyi* (Mehmet Rauf, 2008: 24) tavsiye etmesi üzerine, yazarın 1896 yılında tefrika edilen *Garam-ı Şebab*'ı bitirme şeklinin *Eylül*'de de sürdüğü söylenebilir.

Karakterlerin ölüm şekline gelecek olursak ölüm konağın tutuşmasıyla ortaya çıkmıştır. Bu ölüm şekli bize Halit Ziya'nın *Ferdi ve Şürekâsi*'ni da hatırlatmaktadır. Orada da Hacer konağın perdelerini yakarak hayatına son vermiştir.

Vak'adaki Benzerlikler:

a. Aile:

Romanlardaki aileler dış yaşamdan soyutlanmışlardır. Dışarıyla neredeyse hiçbir bağlantıları yoktur. Aile dışından hiçbir tehdit ve kötülükle karşılaşmazlar. *Gerçek hayatta II. Abdülhamit sansürüyle uğraşan dönem yazarları, kendi yaradılışlarının da tesiriyle insan ruhuna yönelip ev içini anlatmaya başlarlar* (Şener, 2016: 154). Karakterlerin başına gelen iyilikler de kötülükler de hep aile içerisindeki bireylerden kaynaklanır.

Nihal'in başına gelen ve onun kendisine kötülük olarak gördüğü, hizmetlilerin gitmesi, mürebbiyenin gönderilmesi ve evliliğinin engellenmesi gibi durumlar; Adnan Bey ve Bihter tarafından gerçekleştirilmiştir.

Eylül'de de aile dış dünyaya kapalıdır. Eğlenceler, oyunlar, geziler hep aile bireyleri arasında olur. Onlara ne dışarıdan misafir gelir ne de onlar birilerine misafirlığe giderler. *Servet-i Fünûncular dış dünyanın acı, ıstırap, yeis ve pisliğinden aile hayatının sıcak, samimi, mahrem havasında temizlenirler; ev ve aile hayatını tapınılan bir varlık haline getirirler* (Kerman, 2009: 236).

Aile hayatına verilen rol o kadar önemlidir ki böyle bir yaşam tarzına uzak olan karakterler de bundan etkilenir. Onların, aile hayatına karşı bir istek duymalarına yol açar. Beyoğlu eğlencelerine düşkün Necip ve Behlül bu hayata dâhil olmak ister ve eski

yaşantılarına karşı bir tikslenme duyarlar. Onlar artık bu dzenli yaşam karşısında kendi hayatlarını sorgulamaya başlarlar. Necip, “Hayat bu mu?” diye isyan eder. O, güne kadar nasıl yaşadığını sorguladıkça kendisini yavaş yavaş aile hayatının içerisinde bulmaya başlar. Behlül de aynı şekilde ailenin sıcak ve samimi havasının etkisiyle Beyoğlu’nu terk eder.

Romanlardaki aileleri gerçek hayattaki ailelerle karşılaştırmak mümkün değildir. *Ne Halid Ziya ne de Mehmet Rauf’un verdikleri aileler ne eski, köklü bir takım dayanakları olan aileyi, ne yeniye temsil ederler. Hatta onlar aile bile değildirler. Dolayısıyla sun’idirler* (Yetiş, 2010: 277). Onların romanlarında okura sundukları aileler kendi kafalarında tasarladıkları ve gerçek hayatta bulunmayacak trdeindir.

b. İ atışmalar:

Eylül’de Suad ve Necip i çatışmalara maruz kalır. Onlar, ne aşklarını ne de evlilik kurumunu zedelemek isterler. Bundan dolayı da zihinlerinde bir psikolojik çatışma başlar.

Necip, Suad ve Süreyya’nın yanlarında kalmakla kalmamak arasında gidip gelmektedir. Çünkü o *sizin bu kadar iyiliğinize karşı ben alçaklık ediyorum* (s.124) diye düşünmektedir. Onun böyle düşünmesine sebep olan ise yazarın bakış açısıdır. Yazar, romanda çizilen aile yapısının bozulmasına izin vermez. Necip aşkı ve ahlak kavramı arasında zihnini yorduduğu ve bir çıkmaza girdiği için “humma” ya yakalanır.

Suad’ın da bir yanı Necip’in uzaklara gidip birlikte mutlu bir hayat sürme teklifine sıcak baksa da diğer yanı bunu yapmasına engel olur. O, Necip’le birlikte olup olmama konusunda kararsızdır. Suad, Necip’le bağlarını koparmak istemez. *Oysa zorunluydu; çünkü Süreyya’nın kulağına bir söz giderse ya da inandırılırsa ihtimallerini ortadan kaldırmak için, hepsine veda etmek zorunda olduğunu görüyordu* (s.133) Her ikisinin de zihinlerini kurcalayan ve onları bir çatışmaya sürükleyen düşüncelerin kaynağı ahlaki değerlerdir.

Aşk-ı Memnu’da da aynı şekilde Behlül yasak aşkı yüzünden gelgitlere maruz kalır. Bu yasak aşkıdan korkmaya başlar ve Adnan Bey’e karşı suçluluk duygusu hisseder. Bu aşkı mantıklı hale getirebilmek için kendisine bir çıkış yolu arar.

şüphesiz Adnan Bey’i severdi, onunla hatta bir parça refik gibiydiler, elbette aşklarının mahremiyet-i haclesinden başka yerlerde aramak kendisinde bir vazife idi. Vicdanına karşı bunu itiraf ediyordu.(...)Fakat bu izdivaç dünyanın en çılgın şeyi idi. Elbette böyle bir kadın böyle bir kocaya sadık kalamazdı (s.252).

O kendisini böyle düşüncelerle savunmaya çalışır. Fakat buna kendisini pek inandıramaz. Bihter de Suad gibi bu aşkın yanlış olduğunu bilir. *Namuslu kalmak için mutsuz evliliği içinde aşka susayıp da yasak bir ilişkiye kaydığı zaman kendi kendisiyle boğuşması, karşı koymaya çalışması, i dünyasındaki bu ahlaksal çatışmayı yaratır* (Moran, 2008: 97). Fakat o da bu aşka fazla karşı koyamaz. O içinde yaşadığı çatışmaların ardından kendisi için en klfteli çatışmanın ortasında kalır. Herkes Behlül ile aralarında geçen bu aşkı reneceği sırada o *demek böyle mülevves bir alfte zilletiyle atılacaktır ve iki gün içinde bu vaka bütün halka yayılacaktır. (...) O zaman Bihter için Firdevs Hanım’ın hayatı başlayacaktır* (s.505-506) diye düşünmektedir. Bihter mevcut durumdan kurtulmanın çaresini bulamaz. Bir yanda Adnan Bey ve toplum, diğer yanda ise Firdevs Hanım’ın kaderini paylaşma düşüncesi arasında sıkışan Bihter, bu i çatışmadan kurtulmanın yolunu ölümde bulur. *Eylül’de* Suad, *Aşk-ı Memnu’da* ise Bihter intihar eder.

c. Şüphe, Fark Edilme ve Hayal Kırıklığı:

Romanlarda yaşanan yasak aşkların, diğer karakterler üzerinde yüzeysel de olsa şüphe doğurduğu görülmektedir.

Eylül'de Hacer, Necip'le Suad arasında bir şeyler olduğunu sezer ve Necip'i kastederek bu düşüncesini, *hala orada mı? Maşallah, Allah mübarek etsin! İnsanın Süreyya gibi vurdumduymaz kocası olduktan sonra(...)* (s.131) sözleriyle dile getirir.

Aşk-ı Memnu'da ise evin hizmetkârı Şakire Hanım ve Adnan Bey, Bihter'den şüphelenmeye başlarlar. Adnan Bey'in *bir gün kalbine, o vakte kadar düşünülmemiş bir şüphe düştü: Behlül!* (s.367). Fakat Adnan Bey, bu düşüncesinin üzerinde pek durmaz.

Her iki romanda da şüphe yer almasına karşılık iki yazar da bu şüpheleri çok çabuk ortadan kaldırır. *Eylül*'de Hacer bu şüphe üzerinde fazla durmaz. Sadece ara sıra Suad'a imalarda bulunur. *Aşk-ı Memnu*'da Şakire Hanım evden uzaklaştırılır. Adnan Bey ise bu şüpheyeye düştüğü anda bunun kendi tasarladığı bir kuruntu olduğunu kabullenmiştir.

Yazarlar, bu şüpheleri ortadan kaldırmış olsalar da destekleyici ipuçlarını aile bireylerinin önüne koymuşlardır. Suad'ın unuttuğu eldivenin tekini alıp ceketinde saklayan Necip, hasta yatağında yatarken Hanımefendi Suad'ın eldivenini bulur. *Aşk-ı Memnu*'da ise fark edilme mendil aracılığıyla ortaya çıkar. Behlül'ün evde bulunmadığı bir sırada odasına giren Bihter mendilini odada unuttur. Behlül'ün mendili elinde tuttuğu sırada Nihal gelir ve mendili fark eder. Yazarlar, karakterlerin bu şüphelerini olgunlaştırmadıkları için eldiven ve mendili fark eden kişiler onlardan şüphelenen Hacer ile Adnan Bey değil hiçbir şeyden haberi olmayan Hanımefendi ve Nihal olmuştur.

Her iki romanda hayal kırıklıkları da önemli bir yer tutar. *Aşk-ı Memnu*'da Bihter'in, Behlül'ün, Nihal'in ve Adnan Bey'in hayal kırıklıkları vardır. Bihter yaptığı yanlış evlilik ve Behlül'ün onu terk etmesi; Behlül, Bihter'in Beyoğlu'nda tanıdığı kadınlardan farkı olmadığını görmesi ve Nihal'le evliliğinin gerçekleşmemesi; Nihal evliliğinin engellenmesi; son olarak da Adnan Bey yanlış bir evlilik yapması sonucu hayal kırıklığı yaşamıştır.

Eylül'de ise Necip ve Suad'ın yaşadığı hayal kırıklıkları vardır. Her ikisi de beraber uzaklarda güzel bir hayat kurmayı düşlerken bunun gerçekleşmemesi üzerine hayal kırıklığı yaşarlar. *Eylül romanında Suad, Aşk-ı Memnu'da Bihter (...), gerçek aşkları olan sevgilileriyle evlenmede başarılı olamayıp trajik sonlarına mahkûm olmuşlar, yenilmişlerdir* (Çetin, 2010: 42).

Teknik Yapıdaki Benzerlikler:

a. Şahıs Kadrosu:

Her iki romanda da şahıs kadrosu oldukça dardır. *Eylül*'de Suad, Süreyya ve Necip dışındaki karakterler siliktir. Romanda fazla bir işlev üstlenmemişlerdir. *Aşk-ı Memnu*'da da karakterler buna benzerdir. Orada Behlül, Bihter ve Nihal haricindeki karakterler, romanda bir nevi figürandır. Adnan Bey'i de figüran olarak saymak gerekir. O, yalnızca aldatılan kocadır. Romanda daha çok isim olarak görülür.

Aşk-ı Memnu'daki Nihal ve Bihter'i biz *Eylül*'de Suad olarak görürüz. Onda Nihal'in saf ve temizliği, Bihter'in ise evli iken başka birine âşık olmasını yani ihaneti görülür. Yine Necip birebir Behlül sayılabilir. Ancak aralarında ufak bir fark vardır. Necip asla aşkını kirletmeyi düşünmez. Süreyya'da Adnan Bey'le aynıdır. Onların sandalla gezileri, sandalları ve kaderleri aynıdır. Her ikisi de aldatılan erkek rolündedir. Süreyya da Adnan Bey gibi silik bir karakterdir. Romana pek bir etkisi olmaz. Yalnızca sandalıyla gezer ki

bunu da Suad'dan öğreniriz. *Aşk-ı Memnu*'dan Nihal, Behlül ve Bihter'i, *Eylül*'den ise Suad ve Necip'i çıkardığımız zaman diğer karakterlerin hiçbir işlevi kalmaz. Daha doğrusu ortada bir roman kalmaz. Bu onların hikâyesidir ve bu hikâye yalnızca onların etrafında şekillenir. Ancak kadronun bu kadar dar tutulması onların *psikolojik tahlillerinin istenilen genişlikte yapılmasını sağlamıştır* (Törenek, 1999: 75).

Her iki romanda da karakterlerin yaşayışları, zevk ve eğlenceleri birbirine benzemektedir. Romanlardaki karakterler, tüm alışverişlerini, eğlencelerini Beyoğlu civarından temin ederler. Onlar Gambrinus'ta içki içer, İtalyan operalarında eğlenir, mobilyalarını Patriano'dan alırlar. Onların hayatlarında hemen hiçbir şey yerli değildir. İçtikleri sigara bile Havana purosudur. Dinledikleri müzikler hep batı müziğidir. Adnan Bey gibi zengin de olsalar, Süreyya gibi fakir de olsalar evlerinin bir köşesinde mutlaka bir piyano bulunur. Kadın karakterler bu piyanoyla batı müziği icra ederler. Onlar için yerli müzik yoktur. Öyle ki *Aşk-ı Memnu*'da Nihal gittikleri düğünde çalınan yerli melodileri ve onları söyleyen kadınları yadırgamış, bayağı bulmuştur. Onların düğünde eğlenmelerini ve oynamalarını "çoban raksı"na benzeter. Erkekler de kadınlardan farksızdır. Onlar da batı müziğine düşkünlüdürler. Sadece operaya giderler. Onların hayatında da yerli eğlencelere yer yoktur.

Onlar hep Batılı gibi yaşama arzusu içindedirler. Süreyya, maddi durumu elverirse de yalıda yaşamak ister ve kayınpederinin yardımıyla kiradadıkları yalının bütün eşyalarını Beyoğlu'ndan alır.

Bu romanların ve karakterlerinin yaşadığı dönemin, kendilerinden önceki dönemle yani Tanzimat dönemiyle ayrılan yanı da vardır. *Tanzimat romanındaki alafranga tiplerin yerini Servet-i Fünûn romanında batılı değerleri tam benimsemiş, battı az çok tanıyan, bir yabancı dili bilen kişiler alır* (Törenek, 1999: 319). Nihal, Behlül'e söyleyeceklerinin başkaları tarafından anlaşılmasında için Fransızca konuşur. Necip'le Suad'ın aralarındaki aşk Fransızca ve İtalyanca şarkıların sözleri ile başlar ve devam eder. Onlarda yabancı dil vazgeçilmezdir. Onların yaşantıları da bu etki altındadır. Öyle ki Nihal'in dadısı bir Fransız'dır. Onlar için batının eğitimi de bizdeki eğitimden çok üstündür. Okudukları kitaplar yabancı dildedir. Türkçe ve dönemin Türk edebiyatına karşı ilgileri yok denecek kadar azdır. Adnan Bey Nihal'e aruzu öğretirken zorlanır ve şu sözleri sarf eder; *Lakin Nihal, şaşıyorum, ne için anlamıyorsun? Fransızca nazımları pek güzel okuyorsun, fazla olarak musikişinassın, nazımda vezin, kelimelerin yakınlığından hâsıl olan musikiden başka bir şey değil* (s.144). Onlar batı eserlerine ve kültürüne daha yakındırlar.

Bunların dışında onlar gezmeye çıkarken dadıları yanlarında bulunur. Hiçbir zaman yaya olarak gezmezler. Ya bir fayton ya da bir sandal ile gezilerini gerçekleştirirler. Yaşadıkları evler Boğaz kenarında bulunan yalılardır. Eski kültüre ait evler onları boğar. Süreyya ailesiyle gittikleri bağ evinden şu sözlerle bahseder; *burası zaten yaşanılacak bir yer mi? Düpedüz kır!.. Hele bu yemekten sonraki saatler!.. Sabahleyin yemeğe kadar, akşamüstü (...). Kısacası, her zaman insan boğuluyor...* (s.6) diye bahseder. Onları bu sıkıntıdan kurtaracak yer İstanbul'un elit kesiminin yaşadığı Boğaz kenarındaki yalıdır. *Artık Behlül'ler Necip'ler tamamen kendilerine ait muhitlerde yaşamaktadırlar. Bihter'ler Suad'lar ayrı bir sınıfın insanıdır* (Törenek, 1999: 319).

b. Mekân:

Her iki romanda da olaylar yalıda geçmektedir. Önceleri yalıda oturmeyen Bihter ile Süreyya yalıda yaşamının onların hayatına rahatlık ve huzur getireceği düşüncesindedirler. Bihter yalı hayatına geçebilmek için Adnan Bey ile evlenir. Süreyya ise yalıya dair hayallerine Suad'ın babasından aldığı para ile kavuşur. Karakterler bu mekânlarda hayatlarını sürdürmek zorundadırlar. *Berna Moran, Aşk-ı Memnu için 'Uşaklıgil kişilerin*

ıssız bir adada bırakır gibi, toplumdaki tecrit edilmiş bir yalıda toplar.' diyerek yazarın kurduğu dramatik ilişkiyi geliştirmesinde bunun bir zorunluluk olduğunu belirtir. Bu durum Eylül romanı için de geçerlidir (Arslan, 2010: 585)

Aşk-ı Memnu'da da *Eylül*'de de bu dar mekân içerisine sıkışmış olan insanların birçok ruh hallerine vakıf olabiliyoruz. Onların yasak aşklarını, üzüntülerini, sevinçlerini bu dar mekân içerisinde yazarlar bize rahat bir şekilde aktarabilmişlerdir. Romanlara bu mekân içerisinde bulunanların dışında başka hiç kimse müdahale edemez. Çünkü dış dünyadan müdahaleler işi sulandırarak etkiyi zayıflatır. (...)Romanın karakterleri, toplumdaki yalıtılmış bu yalıda kişiliklerinin ve durumun kaçınılmaz kıldığı akıbetlerine doğru sürükleneceklerdir (Moran, 2008: 93-94)

Her ne kadar onlar yalı içerisinde sıkılıp gezmeye çıksalar da karşılıklarına ne bir insan ne de başka bir canlı çıkar. *Aşk-ı Memnu*'daki Gökse gezisinde karakterlerin yanına kimse gelmez veya kimseyle karşılaşmazlar.

Eylül romanında yapılan gezilerde kimseyle karşılaşmaz. Hatta Suad, Necip ve Süreyya yürürken bir gençle karşılaştıklarında bu durumu yadırgamışlardır. Oysa Süreyya, yazın Boğaz çevresinin hareketli olduğundan yalı kiralamayı düşünmüştür. Onlar Boğaz çevresinin bu hareketli zamanında bile yalnızdırlar. Yaptıkları geziler geniş mekânlara açılış gibi görünseler de aslında gezdikleri yerler hep ıssızdır. Belki de bundan dolayı karakterler evin içerisinde daha mutludurlar. *Boğaz'daki yalı Suad'la Süreyya'nın sığındıkları bir adadır. Bu ada Servet-i Fünûncular'ın mutluluğun bulunduğu umdukları hayal ülkesine tekabül eder. Onlar için ev sığınmış korunulan bir yerdir. Hemen hemen bütün Servet-i Fünûncular ev üzerinde durmuşlardır* (Enginün, 2007: 364). *Eylül*'deki gezinti mekânlarının gerçek yaşamla da bağlantısı vardır. Mehmet Rauf Tarabya'da oturur ve arkadaşlarıyla Beykoz, Bendler ve Büyükdere'yi gezer. Buralar roman karakterlerinin de gezip dolaştığı yerlerdir.

- Gerçek Yaşamın Etkisi:

Halid Ziya, Mehmet Rauf için *büyük ve küçük hikâyelerinin hemen hepsinde kendi şahsiyetinden tecerrüd edememiştir, daha ziyade tecerrüd etmeye lüzum görmemiştir*.(Uşaklıgil, 2008: 787) der. *Eylül*'de geçen sandal kazasından kurtulma olayının bir benzerini kendileri yaşamışlardır. Mehmet Rauf yalnızca kendilerinin yerine karakterleri yerleştirmiştir. Bu olay Halid Ziya'nın *Kırk Yıl*'ında şu şekilde yer almaktadır.

Bir aralık sandal kendisini akıntıya salıverdi, böylece hatta küreklerin hizmetine bile pek lüzum kalmadan sürüklenip uzaklara doğru gidiyorduk, sonra sandalı Boğazın ancak alışkın kayıkçılarından bildikleri sulara sevk ederek Rumelihisarı'nı tutacaktık. Sandalın küreklerini ellerinde tutanlar emindiler, onların yalnız soludukları iştiliyordu; bizim nefesimiz bile duyulmuyor, gölgelerimiz bile anlaşılmıyordu. Birdenbire ta yan başımızda bir hışırtı işittik, suların kaynaşması arasında sanki her şeyi örtüp bütün duyulan seslerin üstünde uçan bir hışırtı ki sert bir kumaşın bir saniye içinde yırtılışını andırıyordu ve aynı saniyede ta sandalın hizasında karanlıklardan daha karanlık, bütün karalardan daha kara yüksek bir heyula, hızla, ancak mevcudiyeti fark edilebilen bir çabuklukla geçip, aktı gitti. Bu bir şilepti ve bizi ezip batırmasına ramak kalarak sandalı bir çalkantıya bırakıp kaybolup gitmişti (Uşaklıgil, 2008: 824).

Olayı yaşayan Halid Ziya, Tefik Fikret ve Mehmet Rauf'un yerini *Eylül*'de Necip, Süreyya ve Suad almıştır.

SONUÇ

Eylül romanında yaşananlar ile *Aşk-ı Memnu*'da yaşananlar arasında benzerlik olduğu konusundaki düşüncemizi yazımızda somutlaştırmaya çalıştık. Yalnızca bu iki roman arasında bulmaya çalıştığımız benzerlikleri farklı eserleri de dâhil ederek incelediğimiz takdirde daha birçok benzerlik bulunabileceğini söylemek yanlış olmaz. Mehmet Rauf, *Eylül*'ü oluştururken kendisi ve çevresinde geçen birçok olayı eserine katmıştır. Yazarın, kendi yaşamında geçen olayları ya da etkisi altında kaldığı eserlerdeki gelişmeleri de romanına katması oldukça doğaldır. Sanatçının kendisinden önce oluşturulmuş eserlerden yararlanması durumu olağandır. Elbette *Eylül* için “*Aşk-ı Memnu*'nun taklididir” demek pek mümkün ve akılcı bir yaklaşım olmayacaktır. Biz de bu çerçevede, yazara karşı hiçbir olumsuz eleştiri yöneltmeden tespite çalıştığımız benzerlikleri çeşitli yazarların görüşlerinden ve her iki yazarın da anılarından yararlanarak göstermeye çalıştık.

KAYNAKÇA

- ARSLAN N. (2010). Eylül ya da Bir Aşkın Analizi. Ankara: *Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı 2002*: 583-595.
- ÇETİN N. (2010). II. Abdülhamit Dönemi Türk Romanı (1878-1908). Ankara: *Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı 2002*: 39-60.
- ENGİNÜN İ. (2007). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- KERMAN Z. (2009). *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Mehmet Rauf (2008). *Edebî Hatıralar*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Mehmet Rauf (2009). *Eylül*. İstanbul: Lacivert Yayıncılık.
- MORAN B. (2008). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-1*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- ÖZCAN N. (2013). Eylül Romanında Can Sıkıntısı. Ankara: *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Türkoloji Dergisi S. XX-1 2013*: 135-144.
- ŞENER Z. (2016). *Servet-i Fünûn Romanında Karamsarlık*,. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- TÖRENEK M. (1999). *Hikâye ve Romanlarıyla Mehmet Rauf*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- UŞAKLIGİL H. Z. (2010). *Aşk-ı Memnu*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- UŞAKLIGİL, H. Z. (2008). *Kırk Yıl*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- YETİŞ K. (2010). Türk Romanında Aile. Ankara: *Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı 2002*: 276-280.

NECÂTÎ BEG DİVÂNINDA MELÂL MEFHÛMU

The Melancholia Concept in Necati Beg's Divân

UĞUR TOKÇESİ

Dumlupınar Üniversitesi

Öz: Divân edebiyatında birçok şair klasik mazmunları kullanarak gerek beşeri gerekse de ilâhi aşkı, belirli kavramlar çerçevesinde ele almış ve birbirinden güzel manzum eserleri günümüze bırakmışlardır. Bu kavramlardan sadece biri olan melâl şairlerin divânında önemli bir yer işgal etmiştir. Âşıkların dilinden sevgiliye muradlarını, isteklerini, arzularını şiirlere dökmüşlerdir. Bazı şiirlerde sevgilinin verdiği eleme, sıkıntıya, zahmete razı olup hoş karşılariken, âşıklar bazı şiirlerde ise bu ızdırıp ve kedere isyan etmiş ve bir an önce mâşûğun muhabbetine nail olabilmek için sitemkâr davranışlarda bulunmuşlardır.

Bu makalemizde 15. yüzyıldan Necâtî Beg gibi önemli bir divân şairinin divânında “melâl” kavramını nasıl ve hangi konularda ele aldığını araştırdık. Divânında melâl kavramı olarak en çok hangi konuları işlendiğine ve bu konuları, mazmunları hangi açıdan ele aldığına dikkat ettik. İçinde bulunulan dönemin aynı zamanda edebiyata da yansıdığı bilinmektedir. Necâtî Beg'in de divânında döneminden izler bulmak mümkündür. Melâl kavramının bu denli sık olarak işlenmesi de belki de yaşadığı ortamın doğal bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Melâl, kelime anlamı olarak sözlüklerde “Can sıkıntısı. Usanç. Gamlılık. Zaaf ve fütur” gibi anlamlarda kullanılır. Bu anlamda şairin iç sıkıntısını, ruhsal sıkıntılarını, kederini dışa vurmak için kullandığı bir metod olarak da düşünülebilir.

Divân Edebiyatında melâl kavramına divânlarında en çok rastladığımız simaların başında Fuzûlî ve sonrasında Necâtî gelmektedir. Necâtî Bey'in Fuzûlî'den bu noktada ayrılan bir yönü vardır. Bu da şiirlerinde melâli ele alırken kullandığı dildir. Kendi döneminde halkın konuşma diline yakın bir dil kullanan şairlerden birisidir. Bu yüzden Necâtî'nin melâli saf ve duru bir melâldir.

Anahtar Kelimeler: Necâtî, Beg, Divân, Melâl, Mefhûm

Abstract: In Divân literature, many poets used classical mazmun -some special words that use in divân literature- to deal with both human and adoration, within the framework of certain concepts, and left each other beautiful works of poetry daily. Only one of these concepts occupied an important place on the divân of the melanist poets. From the language of the lovers, the lovers of love, their desires, their desires are swallowed by poetry. In some poems, the sadness of the love, the trouble, the pleasure of accepting the pleasure, while the lovers, in some poems, the suffering and the sorrow rebelled and they were in a sit-in behavior in order to get the love of the moment.

In this article we searched in the 15th century on how and in what subjects the concept of "melâl" was discussed on the divân of an important divân poet like Necâtî Beg. We have noticed in the Divân which topics are mostly discussed as melâl concepts and in which aspects they deal with them. It is known that the period that is included is also reflected in the literary period. It is possible to find traces from the period of Necâtî Beg on his divân. This frequent processing of the melancholy concept is perhaps a natural outcome of the environment in which it lives. Melâl, the word in the dictionaries as the phrase "Fatigue. Weariness. Consistency. It is used in such meanings as "weakness and futurism". In this sense, it can be thought of as a method that the poet uses to distress his inner stigma, his spiritual troubles, his sadness.

Fuzûlî and Necâtî come first among the simas we encountered most in the Divân with the concept of melâl in Divân Literature. Necâtî Beg has a direction separated from Fuzûlî at this point. This is

why he used it while handling his poems. It is one of the poets who used a language similar to the language of the people in their own era. That is why Necati is a pure and pure melancholy.

Key words: Necati, Beg, Divân, Melânholia, Concept

GİRİŞ

Melâl kavramı, birçok klasik edebiyat üstatları tarafından şiiirlerinde kullanmış oldukları kavramlardan birisidir. Her dönemde Melâlî ele alış ve konularda farklılıklar olabilmektedir. Her şairin melâl anlayışı birbirinden farklı olması gayet doğaldır çünkü her şairin kendi içerisinde yaşadıkları acıları veya hayal ettikleri düşünce dünyaları, hayata bakış açıları, dini yaşamları, ideolojileri farklıdır. XV. yüzyılda yaşamış olan divân edebiyatının en önemli şairlerinden biri olan Necâtî Bey melâlî ele alışı açısından bizim makalemizin konusunu teşkil etmektedir. Doğum tarihi kesin olarak bilinmemekle birlikte, Kastamonu’da ilk şöhretini kazandığı yıllarda 25 yaşında olduğu kabul edilirse, 855 h.-859 h. tarihleri arasında doğduğu tahmin edilir. Şuara tezkirelerinden anlaşıldığına göre Necâtî Beg, Edirne’lidir. İhtiyar bir kadın, çocuk iken onu evlatlık olarak aldığı belirtilir. Necâtî’yi bir rivayete göre bu ihtiyar kadın bir rivayete göre ise Edirneli Sailî adında dönemin bir şairi yetiştirmiştir. İncelediğimiz divânında şiiirlerinin melâl mefhumları tarafından sıkı ilmeklerle örüldüğü görülür. Onun şiiirleri bu kavramlar olmadan düşünülemez. Açık ve sade Türkçe’si ile melâl kavramlarına derin bir anlam kazandırmış olması hususunda ayrıca takdir edilmelidir. Necâtî Beg’in eğitim hayatı hakkında ise yine tezkirelerden edindiğimiz bilgilerle yetiniyoruz.

Eğitimi medreselerin yüksek kademelerine kadar çıkmadığı bilinir. Daha çocuk yaşlarda şiiire ve edebiyata olan meyli onu bugünkü Necâtî haline getirmiştir. Şair Edirne’lidir fakat asıl şöhretini Kastamonu’da kazanmıştır. Necâtî Beg’in ilk şöhreti hakkında şu ifadeler yer verilir:

“Kınalı Zade Hasan Çelebi’nin pederi Ali Efendi, kendi babası Miri Efendi’den duyduklarını şöyle ifade eder:”

“Zamanın şiiirleri Bursalı Ahmed Paşa’nın etrafında toplanır, sohbet ederdik. Birgün Kastamonu’dan bir kervan geldi ve o şehirde Nuh isimli ve “Necâtî” mahlaslı bir şairin zuhur ettiğini ve “döne döne” redifli iki gazelle büyük şöhret kazandığını haber verdi” (Tarlan 1992: 25)

Necâtî Bey 1483 m. İle 1504 m. Senelerinde Bayezid’in himayesinde ona kasideler takdim ediyor ve bu suretle hayatını idame ettiriyordu. Divânını Müeyyedzâde Abdurrahman Çelebi adına takdim etmiştir. Mesih Paşa ve Vezir Mustafa Paşa’ya da kasideler sunduğu bilinir. Bazı tezkireciler Necâtî Bey hakkında şu ifadeler yer verirler:

Sehi Beg:

“Cevdet-i tabî nihayette kuvvet-i zihni gayetde, fasih şair-i kâdir ve söz renginde sâhir-i fâhirdir. Şi’ri bir mertebede latîf ü pak ve sözü bir derecede nazîf ü sûz-nak dir ki letâfet-i şi’r ü suhani haddi’l-i caza iletmiştir...” (Tarlan 1992: 23)

Âşık Çelebi:

“Hak budur ki Rumda Melikü’ş-şu’aradır. Husrev-i Şu’ara-yı rum tevcihi Molla İdris’indir. Merzibûm-ı Rumî şi’r ile bülbül bostanına ve tûtî şekeristânına döndürmüştür. El-hak nazm-ı Necâtî Rumda fenn-i şi’rin Maddetül-hayatıdır ve şu’arâ –vi Fürsün seng-i ta’ni zahm-ı bî rahmından şu’ara-yı Rum’un sebep-i necatıdır...” (Tarlan 1992: 23)

Ahmet Hamdi Tanpınar, On dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi adlı eserinde Necâî Beg'in beğenilmesi, tanınması ve şiir diliyle ilgili şöyle bir açıklamada bulunur:

“ Eski şiirin asıl inkişaf devri İstanbul'da ve İstanbul lehçesi teşekkül edince başlar. O kadar az tanınan Necâtî'nin ve bilhassa Bâkî'nin büyüklüğü, dağınık şive ayrılığı yüzünden ve bu karışık dilin arasından şehirli Türkçesinin zevkini, parça parça olsa da bulmalarıdır. (Tanpınar 2012: 25)

Genel anlamda XV. Yüzyılın en önemli simalarından olan Necâtî Beg, şiirlerinde melâl mefhûmlarından en çok gam, gussa, eşk, derd, zâr, cefâ gibi kavramları kullanmaktadır. Kimi zaman sevgiliye sitem kimi zaman ise tüm acılara ve kederlere rağmen mâşuğun muhabbetine nail olabilmek için sabır aracı olarak kullanır.

NECÂTÎ DİVANINDA MELÂL MEFHÛMLARIN İNCELENMESİ:

Necâtî Beg'in divânındaki melâl kavramları; derd, âh, eşk, gam, cefâ, figân, gussa, zâr, renc, nâtûvan başlıkları altında tasnif ve inceleme yapılmıştır.¹

DERD

Dert âşîğın sermayesidir. Maşuktan bir ihsan bir ikramdır. Necâtî Bey, divânında bu kavramı oldukça çok kullanmış ve üzerinde durmuştur. Dert kavramını farklı açılardan ele almıştır. Geneline baktığımız zaman bu dertten duyduğu intizarın bir inleyişi gibi işlemiştir bu kavramı. Âşîğın gönlünün bu dertlerle, yaralar içerisinde kaldığını, yüreğın çaresiz bu dertlere katlandığını ince ve dokunaklı bir eda ile dile getirir. Bu kavram ile ilgili beyitler;

Hele derd ü belâya sabr edelim

Görelim son ucu hudâ neyler

Necâtî /116-3

“Hele dert ve belaya önce bir sabredelim de sonunda Allâh ne karar verir görelim.”

Necâtî Beg'in duru söylemine belki de en güzel örneklerinden birisi de bu beyittir. Burada sevgiliden gelen her derde ve belaya sabredip, sonucunda Allâh'ın bunun karşılığını mutlaka vereceğini düşünür. Bu da melâlin farklı bir açıdan ele alınmasına örneklik teşkil eder.

Derd ile çâk-i gribân eyleyen eller bugün

Rüz-1 mahşerde senin ser-cümle dâmânındadır

Necâtî /185-3

“Dertlerin yüzünden bugün yaka yırtan eller, yarın mahşer gününde senin eteğine yapışacaktır.”

Bir başka açıdan melâl burada, bir intikam için beyitte vücûda gelmektedir. Mâşuk her cefâyı ve derdi âşîğa müstehak görür ancak âşîğın iki eli mahşer günü onun eteğinde olacaktır. Bazı beyitlerde sevgilinin kahrına sabır varken, bu gibi beyitlerde de bu sefer intikam hırsı kendisini gösterir.

¹ Bu çalışmada Prof. Dr. Ali Nihad Tarlan tarafından hazırlanan Necâtî Beg Divânı'ndan yararlanılmıştır. Bu makalede verilen beyitler divânın incelenmesinden sonra seçilmiş beyitler olup tüm örnekler verilmemiştir.

Çek dil-âzârlığı derd ile cânın çıksın
Neye cân verir idin böyle dil-âzârlara

Necâtî /463-5

“Çek gönül zulmünü, dert ile canın çıksın. Böyle gönül kıranlara neden can verirsin?”

Âşık o denli derde girift olur ki zaman gelir buna dayanamaz. Bu dertlerin sıkıntılarının sebebini ise gönlünde arar. Burada da farklı bir şekilde, gönlünün asıl suçlu olduğuna inanır, dert ile canının çıkmasını ister. Beyitte, melâli önceki örneklerden farklı olarak, bir suçlu arayarak ve suçlu sevgilide değil de kendi gönlünde arar âşık.

Ben derd ile yanam şerer-i âh arasında
Ol güller ile ayş ede bostânlar içinde

Necâtî /553-4

“Ben dert ile âhın kıvılcımları arasında yanarken o, güller ile bostanlar arasında keyif sürer.”

Klasik edebiyatın mazmunlarından belki de en çok kullanılan olan “gül-bülbül” mazmunu bu beyitte melâl kavramlarını anlam açısından tamamlayan bir özellik yüklenerek verilmiştir. Âşık, sevgilinin aşkından âh edip inlerken, sevgili ise ona kayıtsız kalır. Aralarındaki ilişkiyi iki tezat olgu arasında dağlar yazar. Biri âh ile yanıp tutuşurken biri gül bahçelerinde keyif çatar. Burada da melâl kavramı âşığın sitemi ile anlam bulur.

ÂH

Necâtî Bey, divânında bu kavramı daha çok âşık ile Allâh arasındaki perdeyi aşan veya yırtan bir silah olarak ele almıştır. Maşuğun korkacağı en büyük silahtır, âşığın âhi. Bu sebeple genelde beyitlerinde âh kavramını bir koz, bir silah olarak ele almıştır. Divân edebiyatının usta şairlerinin neredeyse hepsi âh kavramı ile ilgili beyitler yazmışlardır. Çok kullanılan bir mazmun olmuştur.

İşitirsün dün ü gün âh ü figân eylediğim
Hiçbir kere demezsin ki Necâtî neyler

Necâtî /72-7

“Benim gece ve gündüz âh ile figân ettiğimi bilirsin de hiçbir zaman Necâtî ne yapar demezsin.”

Bu beyit belki de divân edebiyatında işlenen, mâşuğun âşığa eziyetinin bir özeti mahiyetindedir. Âşık cefâ çeker, âh eder anca mâşuk bunun farkında bile değildir veya öyle gözükür.

Ey mâh-çehre âşıkın ahından et hazer
Bilmez misin ki göklere tîr-i du'a çıkar

Necâtî /78-6

“Ey ay gibi güzel yüzlü sevgili âşıkların ahından kork ki onların dua okları göklere kadar çıkar.”

Bu beyitte bir tehdit söz konusudur. Cefâ çektirmekten bıkmayan mâşuğa, âşığın tehditi âhi iledir. Melâl kavramı burada tehdit unsuru ile birlikte meydana gelir.

Ey kaşı yay olan beni inletme kıl hazer

Kim âhım oku na'l-i hilâle eder güzer

Necâtî /58-1

“Ey kaşı yaya benzeyen güzel sevgili! Beni inletip ağlatmaktan vazgeç çünkü benim âhımın okları ayın dibine kadar geçer.”

Burada ise melâl kavramı olarak âh, yine bir tehdit olarak kullanılmıştır.

Dûd-ı âhım hevâ-yi zülfün ile

Ejderhâdır ki göklere çekilir

Necâtî /114-2

“Sevgili! Benim âhımın dumanları saçlarının havasıyla birlikte tıpkı bir ejderha gibi göklere çekilir.”

Âşğın âhi ile Allâh arasında herhangi bir perde yoktur. Âşğın sitemleri Allâh'a hemen ulaşır. Bu beyitte de melâl tehdit unsuru olarak kullanılmıştır. Sevgilinin cevrenden vazgeçmesi için gözü korkutulmaya çalışılır.

Yandı kül oldu Necâtî eyle âhından hazer

Gâh hâkister arasında ahker gizlenir

Necâtî /124-7

“Necâtî yandı küle döndü aşkıdan, onun âhından kork çünkü yeri gelir o küllerin içinde bir kor gizlenir.”

Yine aşığı vazgeçirme ve insâfa getirme için gözü korkutulur. Her ne kadar yanıp kül olsa da yine de içinde biraz kor gizler âşık.

Karanu gecelerim etmeğe benim rûşen

Derûn-i dilden erişen şu'a-ı âh yeter

Necâtî /157-4

“Benim karanlık olan gecelerimi aydınlatmaya, gönlümün derinliklerinden gelen âhımın kıvılcımları yeter.”

Melâl kavramı olarak âh bu beyitte diğer örneklerden farklı olarak, sevgiliye bir tehdit olarak değil de ne denli acı çektiğini göstermeye bir isbat niteliğindedir.

Dem olmaz kim feleklerde melekler âhdan korkmaz

Beni yaktın günâhım ne be hey Allah'dan korkmaz

Necâtî /222-1

“Hiçbir zaman yoktur ki feleklerdeki melekler âhdan korkmasın. Hey Allâh'tan korkmaz; sen beni yaktın günâhım neydi?”

Feleklerdeki meleklerin bile âhdan korkmasına rağmen mâşuk, âşğın ahından kormamaktadır. Bir yakınma anlamı katılmıştır burada âh kavramına.

EŞK

Gözyaşları âşğın gizli sitemlerinin incileridir. Sevgiliye akarlar ama sevgili itibar etmez. Necâtî Bey beyitlerinde bu kavramı daha çok gözyaşlarını sele, suya, inciye ve mercana benzeterek işler. Daha çok mücevhere benzetmesinde ki sebep âşğın gözyaşlarının ne denli kıymetli ve değerli olduğunu maşuğa daha iyi anlatabilmektir. Ancak o bu kadar ağlamasına eziyet çekmesine karşın maşuğa hakkını helal etmesi için çok fazla bir şey istemez. Bu kadar ıstırabın, cefânın karşılığı olarak aşağıdaki beyitte olduğu gibi maşuktan yalnızca bir kez yüzüne gülmesi ister;

Ömrüm ağlamakla geçdiğin helal etmek için
Nâz ile ey gonca-leb bir kez yüzüme gül yeter

Necâtî /76-2

“Ey gonca dudaklı sevgili! Benim ağlamakla geçen ömrümü sana helal etmem için, nazın ile bir kez yüzüme gül yeter.”

Bir peri için akar iki gözüm çeşmeleri
Sakının bilmiş olun ilidir şu bağlar

Necâtî /67-2

“Benim iki gözümünden akan yaşlar bir peri yüzlü içindir ki siz sakının şu bağlar onun mekânıdır.”

Burada bir tavsiyesi vardır âşğın. Kendisinin başına gelenleri anlatarak başkalarının bu hale düşmemeleri için tevsiyelerde bulunur.

Necâtî ey perî-çihre inen üftâde olmuştur
Yüzünün rengi zerd olmuş gözünün yaşı kanlıdır

Necâtî /69-5

“Necâtî o peri suretli güzel yüzünden düşkün olmuştur. Yüzünün renginin sararması gözünün yaşının kanlı akmasının sebebi budur.”

Melâl kavramı olarak eşk burada âşğın halini anlatabilmesi ve ne denli acılar çektiğini göstermek için bir kanıttır.

Gözyaşıyla Necâtî’ye gamdan gelir sürür
Verse aceb midir kişiye hem-demi ferah

Necâtî /43-7

“Necâtî’ye sevinç gözyaşıyla birlikte gamdan ve kederden gelir. En yakın arkadaşı, kişiye ferahlık verse bu şaşılacak şey midir?”

Bu beyitte Necâtî, melâle daha farklı bir bakış açısı getirir ve sevgilinin nazını, verdiği elemi ve sıkıntıyı kendisine bir dost olarak görür. Bu aslında aşkın en uç noktasını ihtiva eder. Tasavvufta ehl-i tarîk, bir noktadan sonra cenneti değil Allâh’ı görmek için dünyevi bedeninden sıyrılmak ister ve gelen her zahmete ve sıkıntıya bu nedenle katlanır. Tıpkı bu şekilde de beyitte âşık, sevgiliden gelen her sıkıntıyı ve kederi kendisine bir yoldaş olarak görmektedir.

Geh yaş gelir gözümde ü geh yaş yerine kan
Derd-i derûnu bilmeğe bu mâcerâ yeter

Necâtî /108-2

“Bazen yaş gelir gözümde bazen de yaş yerine kan gelir. Benim derin dertlerimi bilmene bu olay yeter.”

Yine çektiklerini anlatırken âşık gözlerinden kimi zaman yaş kimi zaman kan döktüğünden bahsederek melâl kavramlarından birisi olan “eşk” kelimesini anlam derinliği kazandırarak sunar.

GAM

Necâtî Beg, gamı farklı açılardan farklı güzellikler ile ele almıştır. Divânında melâl konu olacak en çok beyit gam kavramı çerçevesinde işlenmiştir. Ancak gene bir sınıflama yapacak olursak iki bölümde gam kavramını inceleyebiliriz. Birincisi, gama âşık olan ve onun sevgilinin bir lütfu olduğuna inanan âşığın ağzından dökülen beyitlerdir. İkincisi ise gamdan, eziyetten ızdıraplardan bezen ve vücûdu yaralar ile örülen âşığın halini tasvir eden beyitlerdir.

Ey gam-ı dilber sakın cân ü gönülden çıkma kim
Pâdişeh câ'iz değildir ola leşkerden irag

Necâtî /266-6

“Ey sevgiliden gelen gam! Sakın candan ve gönülden çıkma ki; padişahın askerinden uzak olması câ'iz değildir.”

Ey gam-ı dil-ber dilersen almağa cânım benim
Gitme dilden bir nefes genc isteyi virâna gel

Necâtî /343-2

“Ey sevgilinin gamı! Eğer ki benim canımı almak istiyorsan; gönlümden bir nefes dahi olsa çıkma çünkü hazine isteyenler yıkılmış yerlerde olurlar.”

Bu beyitte de gördüğümüz üzere, âşık gam ile hoş-hâldir. Ondand uzak durmak bir yana, gönlünden hiç çıkmamasını ister. Yine aynı şekilde gamdan hoşnut olan ve gamın virane gönlünden çıkmasını istememesi melâl kavramının farklı bir örneğini teşkil eder.

Ko Necâtî gam-ı cânân ile cânın çıksın
Sana kim dedi ki var her güzele hayrân ol

Necâtî /336-7

“Sevgilinin gamı ile ey Necâtî canın çıksın. Kim dedi ki git her gördüğünün güzele hayran ol.”

Gam ile ilgili daha önce verdiğimiz örneklerin tersine, bu misalde gamdan dolayı bir sitem görülmektedir.

Leşker-i gam ben gedâyı öldürür yoldaşlar
Padişâh-ı aşka tabi bir sipahi yok mudur

Necâtî dvn./59-6

Yoldaşlar! Gam askerleri benim gibi bir köleyi öldürüyor, aşk padişahına bağlı bir asker yok mudur?

Gam kavramı her dönemde şairler tarafından sıkça kullanılmıştır. Necâtî’de birçok farklı anlamını görmek mümkündür. Bu beyitte ise gam sevgili tarafından gönderilen bir askere benzetilmiştir.

Gam acısı Necâtî’ye hoş geldi öyle kim

Gelmez mezâka şehd ü şeker ol kadar leziz

Necâtî /53-5

Necâtî’ye gam acısı öyle hoş geldi ki; bir daha bu kadar lezzetli bir bal ve şeker tadamaz.

Gamın âşık tarafından hoş görülmesine belki de en güzel örneklerden birisidir. Öyle ki bal ve şekerle eş tutar âşık gamı. Böylesinin de bir daha tadılamayacağını belirterek gamın ne denli eşsiz olduğunu anlatır.

CEFÂ

Necâtî Bey cefâ kavramını genellikle tek yönlü kullanmıştır. Cefâyı sevgilinin vazgeçmediği usanç verme, bezdirme silahı olarak görür. Beyitlerinde de bu hava sezilir. Çoğu beyitte sevgilinin bu cevrenden, cefâsından vazgeçmesi için yalvarır. Cefâyı bırakıp vefa ister ancak divân edebiyatında maşuk çok nazlı olduğundan dolayı âşık vefâ istedikçe sevgili, cefâ oklarını âşığın göğsüne saplar ve yaralar açar.

Tiğ-i cefâ ile depellersin Necâtî’yi

Ölsün mü neylesin sen ey bî-vefâ sever

Necâtî /83-5

“Ey vefasızlığı seven sevgili! Cefânın oklarını Necâtî’ye neden atar durursun? Ölmesini mi istersin?”

Cefâ kavramı bu beyitte yine bir sitem ve intizar duygularına karşılık olarak verilmiştir. Âşık, bu kadar eziyetin nedenini merak eder. Bir vefâ belirtisi duymak için sevgiliye bu yaptıklarının sebebini sorar. Çünkü âşık, gelen eziyet ve kederlerin sebebini mâşuğun onu unutmamasına yorar. Bu düşünce tasavvufta da vardır. Tasavvuf ehilleri başlarına bir musibet ve bir bela gelmediği zamanlarda Allâh’ın kendilerini unuttuğunu düşünerek üzüntü haline girerler. Başlarına bir bela ve musibet geldiğinde ise Allâh’ın onları unutmadığını düşünür ve sevinirler. Tıpkı bunun gibi bu beyitte de âşık sevgiliye bunları sorarken ufak bir vefâ kırıntısını bekler.

Sığındım âsitanına cefâ vü cevri-i devrândan

İşidelden beri anı kim cennetde azâb olmaz

Necâtî /243-4

“Cennette azap olmadığını işittiğimden beri bu dünyanın cevrenden ve cefâsından senin dergâhına sığındım.”

Muhabbet sebze-zârından biter çok laleler ammâ

Bulunmaya benim gibi cefâdan bağır-ı dağ olmuş

Necâtî /247-2

Muhabbet çimenliğinde birçok laleler yetişir ama benim gibi cefâdan bağı dağlanmış olan bulunmaz.

Şair, kendini burada diğer âşıklerle karşılaştırıp bir sonuca varır. Ona göre birçok rakibi olmasına karşın onun kadar muhabbete nail olabilmek için cefâ çeken bulunmaz der. Bu açıdan bakıldığında ise melâl kavramı, beyitte bir kıstas olarak görülür.

Geh cefâsı hükm eder mülk-i dile gâhi gamı

Ol iki zâlim bu bir timara düştü müşterek

Necâtî /323-2

“Sevgilinin, gönül müküne bazen cefâsı hükmeder bazen de gamı, bu yüzdendir ki bu iki zalim gönül tımarına ortak düştüler.”

Sevgilinin âşığa en çok hücum ettiği sahadır gönül. Bu yüzden birçok şair gönlü bir harabeye benzetir. Ancak burada bunlardan farklı olarak gönül, sipahilere verilen bir çeşit arazi türüne benzetilmiştir.

Gelirsin bir dem eğlenmez gidersin

Cefâ vü cevri durmaz öğrenirsin

Necâtî /394-3

“Gelirsin bir an eğlenmeden gidersin. Cefâyı ve eziyetleri durmadan öğrenirsin.”

FİGÂN

Necâtî Beg, figân kavramını genelde âh, zâr, feryâd kavramları ile birlikte ele almıştır. Gerek duyduğu acının yoğunluğunu gerekse sevgilinin meşakkatli hallerinin bir göstergesi olarak bu melâl kavramlarını iç içe vermiştir.

Tara döndü cismim eder zahm-ı tirinden figan

Sanasın mızrâb olupdur âhenin peykân ana

Necâtî /5-3

“Bedenim senin oklarının yarasından figan edip ipliğe döndü. Sanırsın ki senin demir ok uçların o ipe mızrap olmuştur.”

Yine farklı bir tahayyül ile şair, sevgilinin verdiği gamı kederi başka bir boyuta taşımıştır. Bu beyit melâl kavramının doruk noktalarından birisi sayılabilir. Okların yarasından zayıf düşen cismini bir ipliğe benzetip, sevgilinin cefâ oklarını da o bedene degen bir mızrab gibi hayal eder. Bu onun nasıl acı çektiğinin bir kanıtı sayılabilir.

Feryâd ü figân eylemelidirki güzeller

A`dâ sözüne uyup ahıbbâyı kınarlar

Necâtî /155-6

“Ağlayıp sızlanmalı ki güzeller düşmanın sözlerine uyup dostları kınarlar.”

Rakip her aşk şiirinde gerçek âşığın yolunu keser mâşuğuna kavuşmasına engel olur. Genelde de sevgili rakibe aldanır ve âşığa cefâ etmeye başlarlar. Bu beyitte de bu durum göze çarpar. Melâl âşığın yine sevgilinin elinden inleyip ağlaması üzerine kurulmuştur.

Erbâb-ı aşka nâle vü efgân olur hârif
Gönlüme gussa gözyaşına kan olur harif

Necâtî /271-1

“Aşk erbâbına inlemeler ve sızlanmalar dost olur, gönlüme keder gözyaşına ise kan dost olur.”

Aşkçı çekenin dostu, inleme ve sızlanmadır diyerek aslında aşkın da genel bir tanımını yapılmış olur. Buradan hareketle aslında Necâtî Beg’in dahi aşka bakış açısı ortaya çıkar. İlahi aşkta da Allâh’ı arayanlar ve ona ulaşmak isteyenler bu dünyada derde ve kedere arkadaş olurlar.

Hey vefâsız güzel efgân ile geçti günümüz
Bir gece külbe-i ahzânımıza mihmân ol

Necâtî /336-4

“Hey vefâsız güzel sızlanmak ile bütün günümüz geçti. Bir gece hüznler evimize (gönlümüze) misafir ol.”

Cihânda yâr u ağyâr olmayaydı
Figân ü nâle vü zâr olmayaydı

Necâtî /582-1

“Dünyada sevgili ve râkib olmasaydı, sızlanma, inleme ve ağlama olmasaydı.”

Şair birçok melâl kavramını bir beyitte toplamıştır ve ona göre dünyada eğer dost ve düşman olmasaydı ağlamak sızlanmak inlemekte olmazdı. Bu aslında onun şiirindeki melâlin kaynağını da göstermiş olur.

GUSSA

Keder, tasa, gam anlamlarına gelen bu kavram Necâtî Beg Divânı’nda âşığın canına kast eden sevgilinin reva gördüğü zulüm olarak işlenir. Âşık sevgilinin meclisinde bulunmak ister. Ancak bu mecliste yiyip içme hakkı ona tanınmaz. O bu mecliste sadece gussa ve keder yer. Necâtî Beg bu kavramı ve bu tahayyülü gazellerinde çeşitli şekillerde ele alır.

Bezm-i aşkından benim gussa vü gamdır yidiğim
Şem’ gibi bir odum var ki yidiğim beni yer

Necâtî /200-5

“Benim aşk meclisinde yediğim keder ve gamdır; Şem gibi bir ateşim var ki yediğim de beni yer.”

Sevgilinin en acımasız olduğu anlardan birisi de bu beyitle örneklendirilebilir. Çünkü âşığın en zayıf noktası kendisini yakana âşık olmuş olmasıdır. Tıpkı Pervane’nin Şem’e olan muhabbeti gibi bu beyitte geçen âşık da kendi cellâdına tutulmuştur. Beyitteki bir diğer anlam ise bir mum yandığında nasıl ki kendisi de o ateşle eriyip biter, âşık olan kişi de o aşk ile eriyip biter.

Gussa vü gamdan Necâtî ihtiyât et key sakın

Çoğ olur kim öldürür yoldaşını yoldaşlar

Necâtî /123-7

“Necâtî keder ve gamdan dikkat et sakın, çoğu zaman olur ki yoldaş yoldaşını öldürür.”

Birçok örnekte görmüş olduğumuz üzere âşık, sevgiliden gelen kederi ve gamı kendisine bir arkadaş dahi yoldaş olarak görmüştür. Bunun sebeplerinden biri o acıya alışmak ve bir an olsun onsuz duramamaktır. Tüm o örneklerden farklı olarak bu beyitte biraz daha dikkatli olması gerektiğini düşünür âşık. Âşık, bir misalle örnek vererek yoldaşların bile yoldaşını öldürdüğü gibi bu gam ve keder de seni öldürebilir diyerek sakınmaya çalışır.

HASTALIK

Âşığın içinde bulunduğu rezil durumu çok güzel anlatan beyitlerinde hastalık kavramı da önemli bir yer tutar. Sevgilinin onun halini sormaması, âşığın ahvalini bilmemesi, bir selamı çok görmesi, âşığın hasta olmasının sebeplerinden birkaçıdır. Necâtî Beg bu kavramı kendi hayal dünyası ile birlikte işleyip beyitlerine serpiştirmiştir.

Lûtf edip sorar isen hasta Necâtî hâlin

Gâh olur bilmez olur kendüzini gâh bilir

Necâtî /64-10

“Eğer ki bir iyilik edipte hasta olan Necâtî'nin halini soracak olursan; bazen kendisini bilmez olur bazende bilir.”

Sevgilinin kederinden âşıklar kendilerini bilemez olurlar. Bu beyitte de bir melâl kavramı olan “hasta” kavramı ile bu düşünce desteklenmiştir.

Bir gazalin sihr-i çeşminden Necâtî hastedir

Anun için söylediği sözleri yabanadır

Necâtî /60-6

“Necâtî bir ceylanın sihirli gözlerinden dolayı hastadır. Onun için her söylediği sözler yabanadır.”

ZÂR

Divân edebiyatında âşığın en belirgin hal özelliklerinden biridir ağlaması ve inlemesi. Mâşuğun ettiklerinden dayanamayan âşık gözyaşlarına sığınır ve göklere avazı çıktığıınca bağırır, inler, haykırır. Mâşuk, aşığı dermansız bırakır. Çaresiz kalan âşığın bu halleri, Necâtî Beg Divânı'nda da yerini bulur ve Necâtî Beg aşığa dil olur. Onun hissettiklerini aktarmada aracı olur.

Dem-be-dem bülbül gibi ben zâr zâr ağlayayım

Sen ferâgat gülşeninde âlemi güldür bana

Necâtî /15-2

“Ben her an bir bülbül gibi inleye inleye ağlayayım, sense vazgeçişin gül bahçesinde âlemi bana güldür.”

Bir melâl kavramı olan “zâr” burada âşığın hal tercümesi olarak beyitte yerini bulur ve bir kıstas ile kendisinin ile mâşuğun halini gül ve bülbül misaliyle anlatır.

RENC

Âşık olmak sıkıntıyı, kederi, tasayı bir nevi kabullenmektir. Bu yol eziyet yoludur. Âşık bu sıkıntıları göze alan kişidir. Tasavvufî ıstılahta da âşık kişi gerçek aşkı bulmak için bir takım sıkıntılara katlanmak zorunda kalır. Aslında zorunda kalmak doğru bir tabir olmayacaktır. Zira bu zahmetler ve sıkıntılar âşığın hoşuna gider. Çünkü yaratıcının onu unutmadığının emaresidir. Aşağıdaki beyitte de âşık yine bütün sıkıntılara göğüs gerer ve zahmet duymaz.

Lûtfuna edip binâ yaptım muhabbet hanesin

Rence kılarsan kadem ehlen ve sehlen merhabâ

Necâtî /1-3

“Senin lütfun için bu muhabbet hanesini yaptım. Zahmet edip ayak basarsan hoş geldin, merhaba.”

NÂ-TÜVÂN

Necâtî Beg’in melâl kavramını ele aldığı en güzel beyitlerinden biri de nâ-tüvân kavramı ile verilmiştir. Çaresiz, zayıf, halsiz kalan âşığın serzenişleri bu beyitte duyulur. Necâtî Beg’in melâli ele aldığı güzel beyitlerden biri;

Âciz-i ser-geşte ile bir kılında zülfünün

Neydi bu bir nâ-tüvâna iki zencir eylemek

Necâtî /312-6

“Sersem ve kendinden geçmiş bu âcize saçlarının bir telinde; bu düşkün ve zayıf âşığa iki zincir vurmak da nedir?”

Yine burada da mâşuğun, âşığa ettiği eziyetlerin ne denli olduğu ve âşığın taşıyamayacağı kadar sıkıntılara girmiş olduğu konu edindir.

SONUÇ

Divânda melâl birçok farklı açılardan ele alınmış ve her biri kendi içerisinde şiirin temelini oluşturmuştur. Necâtî Beg ele aldığımız her melâl kavramına ayrı ayrı anlamlar yüklemiştir. Bu ayrımı ise yaptığımız çıkarımlara göre kavramın anlamından ve hissettirdiği duygudan yola çıkarak yapar. Misal olarak âh kavramını: sevgiliye bir tehdit unsuru olarak kullanır. Âşık her cefâya razı olup sabreder ancak bir noktadan sonra o da en kuvvetli silahına sığınır. O da âhıdır. Âh kelimesinin harfleri Allâh kelimesinin ilk ve son harflerinden oluşmaktadır. Yani aslında âşık her âh çektiğinde Allâh’ı zikreder. Klasik edebiyatın anlayışındaki hâkim düşünceye göre âşığın âhı ile Allâh arasında herhangi bir perde yoktur. Bu yüzden sevgilinin eziyet etmekten korkması için bu bir silah olarak kullanılır.

Necâtî Beg Divânı’nda karşımıza çıkan ve melâlin farklı bir kullanımına örnek ise sevgilinin çektiğinden kurtulmak için kendi çektiklerini anlatmasıdır. Bunun sebebi halinin perişanlığını sevgiliye şikâyetten ziyade artık bu eziyetlerden kurtulmak istemesindedir. Bu talebini genellikle eşk, gözyaşı, kan dökmek gibi kavramlarla

sağlamıştır. Âşık gözlerinden bazen yaş bazen kan döktüğünü söyleyerek sevgiliden vefâ bekler. Gözyaşından doğan elemi ve zahmeti bir başka anlam kazandırarak, kendisine bir yoldaş, yakın bir dost olarak görür. Sevgiliden gelen her şeye şükreder hatta bunu ondan gelen bir mutluluk, sevinç nişânesi olarak kabul eder.

İncelemiş olduğumuz bu divânda Necâtî Beg'in en çok kullanmış olduğu melâl kavramı; gamdır diyebiliriz. Bu kevrâm birçok şiirinde karşılık bulur. Gam kavramından sonra en çok kullanılanlar sırasıyla gözyaşı (eşk), derd, ah, figan, cefâ ve benzeri unsurlardır. Bu çalışmadan hareketle Necâtî Beg'in melâl kavramı aslında âşığın içerisinde bulunduğu hali sevgiliye anlatması, şikâyet ve sitemlerde bulunması için bir araçtır. Âşık dertlerini, sıkıntılarını ve yaşadıklarını içinden çıkarıp sevgilinin gözlerinin önüne serer ve ondan muhabbetini ister. Necâtî Beg Divânı'nın melâl ile sıkı sıkıya örülü ve çevrili olduğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

- MENGİ, M. (2004). Eski Türk Edebiyatı Tarihi. Ankara: Akçağ Yayınevi.
PALA, İ. (1995). Ansiklopedik Dîvân Şiiri Sözlüğü. Ankara: Akçağ Yayınevi.
SOLMAZ, S. (2000). Necâtî Hayatı-Sanatı-Eserleri. Ankara: Akçağ Yayınevi.
ŞENTÜRK, A. A. (2016). Osmanlı Şiiri Antolojisi. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
TANPINAR, A. H. (2012). On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi. İstanbul Dergâh Yayınevi.
TARLAN, A. N. (1992). Necâtî Beg Divânı. Ankara: Akçağ Yayınevi.

YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU'NUN HEP O ŞARKI ROMANININ MEKÂN BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

*Investigation Of The Hep O Şarkı Novel Of Yakup Kadri Karaosmanoğlu In The Place
Context*

VOLKAN YAYLA

Bartın Üniversitesi

Öz: Roman türünün önemli unsurlarından biri mekândır. Eserin kurgusal akışına yardımcı olan mekân, olayları ve kişileri etkileyen ve niteleyen bir özelliğe sahiptir. Bu etki, romanın yazılış amacı, mahiyeti ve dönemiyle ilintilidir. 19. yy ortaları ile 19. yy sonları arasında geçen Hep O Şarkı romanında, mekânlar, dönemin toplumsal ve mimari özelliklerini taşımaktadır. Yakup Kadri'nin son romanı olan eserde, mekânlara işlevsel özellikler yüklenmiştir.

Bu bildiriye Hep O Şarkı romanındaki açık ve kapalı mekânlar incelenecek; mekânların hangi işlevlerde kullanıldığına, roman karakterlerine etkilerine, bireylerin ve toplumların değişiminin mekânların değişimindeki etkilerine dikkat çekilecektir.

Anahtar Kelimeler: Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Hep O Şarkı, mekân, birey, toplum.

Abstract: One of the important elements of the novel route is the place. The place, which helps to fictional flow of work, has got a feature affecting and qualifying to characters and events. This effect connects with purpose of writing, content and period of the novel. The places that have got the social and architectural features of the period in the Hep O Şarkı novel which it has passed between the middle and the end of the 19th century. Functional features are given to places in work that is the last novel of Yakup Kadri. In this report, open and closed places will be examined in the Hep O Şarkı novel, the places in which the function is used, the effects of the novel characters, spaces of exchange of individuals and societies will be drawn attention to the effects of the change.

Key words: Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Hep O Şarkı, place, individual, society.

GİRİŞ

Mekân, kurmaca bir metinde olayın geçtiği yerdir. Mekân modelini yaşadığımız dünyadan (ev, konak, çarşı, pazar, şehir, tren, vapur, otobüs, uçak, işyeri, sokak vb.) alacağı gibi tamamen muhayyel de olabilir (Kolcu, 2011: 26). Kurgu unsurlarından biri olan mekân, hikâyenin anlatıldığı döneme veya hikâyenin neyi anlatmak istediğine göre değişir. İncelikle seçilmesi gereken mekânlar, bazen anlatının akışına yardımcı olurken bazen de diğer unsurların üzerine çıkarak metinde çok önemli bir görev taşır.

Mekânın anlatılan olaylar ve karakterlerle doğrudan ilişkisi vardır. Hatta onları bir bakıma niteleyen unsurlardan biri de mekândır (Kolcu, 2011: 26). Mekân, anlatılan olay ve kişilerle ne kadar uyumluysa, metin o kadar değer ve tutarlılık kazanır.

Kapalı mekânlar daha çok ruh özümlemelerine zemin hazırlarken açık mekânlar daha ziyade aksiyonu gerektiren yerler olarak öne çıkarlar (Kolcu, 2011: 26). Çünkü kapalı mekânlar hususidir ve insanın yalnız olabildiği yerlerdir. İç hesaplaşma, hayal kurma vb. faaliyetlere imkân sağlar. Açık mekânlar ise umumi olduğu için daha çok toplumsal olayları anlatmak, bireyin toplumla ilişkisine dikkat çekmek için kullanılır.

Mekân, insanın iç dünyasını ve yetiştiği kültürü birebir yansıtan önemli bir 'yaşam' alanıdır (Öner, 2015: 13). Yakup Kadri romanlarında da gerek bireyin iç dünyasını yansıtmaya, gerekse toplumun kültürünü yansıtmaya mekânların işlevsel bir yeri vardır.

Yakup Kadri bir çöküş döneminin romancısıdır. Bu seçim onun kötümser dünya görüşüne uygun olmakla birlikte, o aynı zamanda yaşadığı dönemin tanıklığını üstlenir. Her romanı çöken Osmanlı Devleti'ni oluşturan bir kurumun yozlaşmasını ele alır. Kurumları yozlaşan bir devletin çöküşü de kaçınılmazdır (Enginün, 2014: 283).

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun son romanı olan *Hep O Şarkı*(1956), Münire ve Cemil adlı iki roman karakterinin, mutlu sonla bitemeyen aşk hikâyesi üzerine kurulmuş bir eserdir. Roman, Münire'nin geçmişte yaşadıklarını, geçirmiş olduğu ruh hallerini hatıra şeklinde anlatması üzerine kurgulanmıştır. Romanda anlatılan her şey anlatıcı konumundaki Münire'nin gözünden sunulur.

Eser, metinde yer alan bilgilere göre; Osmanlı'nın son dönemlerinde geçmektedir. Yıkılmaya doğru ilerleyen bir devlet ve bu gelişmeler neticesinde hâl ve tavır almış bir toplum söz konusudur. Devletin çöküşü, insanlar arasındaki münasebetler çerçevesinde anlatılır.

Mekân da XIX. yüzyıl ortalarından sonra İstanbul'da ömür süren devlet ileri gelenlerin yaşadıkları yerlerdir (Aktaş, 2014: 69). Bu mekânlar, devlet büyüklerinin yaşayışlarını aktarma, yaşadıkları ortamları gösterme bakımından önem arz eder. Aynı zamanda mekânlardaki değişimler de devletin akıbeti ile paralellik gösterir. Toplumdaki değişimler mekânlar üzerinden somutlaştırılır.

Eserde, bazı mekânlar fon görevi görürken bazı mekânlar işlevsel özellik taşır. İşlevsel mekânlar genellikle konak ve yalılardır. Fon görevindeki mekânlar ise, gezinti yerleri, buluşma yerleri ve manzaralardır. Romanda, açık ve kapalı olmak üzere iki farklı mekân tipi vardır ve gözle görülür, gerçek, yani somut mekânlardır.

1. Açık Mekân

Bazı kişiler, kapalı mekânlarda bunalırlar, sıkılırlar, tedirgin olurlar, korkarlar, sanırlar görürler. Ancak açık mekânlarda ruhsal bir dinginliğe ve huzura sahip olurlar. Dolayısıyla mekânın, mekân tercihinin kişilikle, ruhsal durumla, mizaçla doğrudan bir bağlantısı vardır (Çetin, 2013: 134).

Romanın "Başlangıç" bölümünde Münire'nin yaşadığı yalının arka tarafındaki koruda, Cemil Bey de olmak üzere beş on arkadaş körebe oynarlar. Burada Cemil Bey'in çocukluğuna dair bilgiler verilir. Yetişkinken olduğu gibi çocukken de yerinde duramayan, hareketli ve dinamik bir insan olduğu anlatılır. Bu dinamizm ve hareketlilik buradaki koru zeminiyle birlikte verilir. Cemil Bey'in hareketli ruhu geniş bir mekânda anlatılır.

Cemil Bey, Münire'yi babasından istetir fakat Münire'nin babası, Cemil Bey'in uçarı bir genç olduğunu düşündüğü için bu izdivaca müsaade etmez. "İlk Gönül Acıları" bölümünde Münire'nin de yalıdaki göz hapsi başlar. Cemil Bey ve Münire özgürce iletişim kuramazlar. "Saadet Kırıntıları" bölümünde Münire, biraz olsun birbirlerini görebilmeleri için kendi yalılarının önünden denize girip Cemil Bey'in yalısı tarafına yüzer. Cemil Bey kısa süre de olsa Münire'yi izleme imkânı bulur. Karşılaşma imkânı buldukları diğer yerler ise Göksu, Çubuklu, Beykoz mesireleridir. Buralardaki insan seline ve mesafece uzak olmalarına rağmen birbirlerini tanırırlar, bakışırlar. Açık(geniş) mekânlar onlar için daha özgür yerler olarak karşımıza çıkar.

“Nafi Molla Konağı” bölümünde Münire, kitap okurken hayallere dalar. Cemil Bey'in yanında olduğunu düşünür ve aralarına şöyle bir diyalog geçer:

“-Bu hangi şehir? diye sorardı.

Ben:

-Paris, derdim.

-Ya şu geniş caddenin ta ucundaki koruluk?

-Bolonya Ormanı.

-Bizim Mihrabat'tan daha mı güzel?

-Daha güzel. Çünkü, burada, sevişen çiftler yan yana oturabilir. Çimenler üstüne yan yana uzanabilir.

-Kimse karışmaz mı onlara?

-Kimse karışmaz onlara. Hattâ anaları, babaları bile.” (s.56).

Burada açık mekânların, bu vesileyle de kültürlerin mukayesesi söz konusudur. Orman, koru, mesire yerleri gibi açık mekânlar Münire ve Cemil Bey için özgürlüğü ifade eder fakat başka kültür ve medeniyetlere göre bizim mekânlarımız sınırlılıklar içerir. Onlar, kimsenin karışmadığı, engel olmadığı bir vuslat arzu ederler. Ancak onların yan yana gelmeleri bile o dönem toplum yaşantısında mümkün değildir.

“Zeyrekli Fatma Hanım” bölümünde, Fatma Hanım'ın tertip ettiği gizli bir buluşma gerçekleşir. Nafi Molla Konağı'ndan çıkılarak sırasıyla Direklerarası, Beyazıt Meydanı geçilir ve Divanyolu'na varılır. Buluşma noktası buradaki Çarşıkapısı'dır. Burada Münire ve Cemil Bey kısa süreli de olsa birbirlerini görür ve bakışırlar. Bu buluşma Münire'ye yeni bir can, yeni bir yaşam kuvveti verir. Açık mekânlardaki buluşmalar “Yeni Dünya” bölümünde de devam eder. Bahsi geçen fakat işlevsel bir özellik taşımayan diğer bir buluşma yeri Beşiktaş bahçesidir.

Münire, kocası Rüknettin Bey tarafından aldatılınca babasının evine geri döner. Burada yeni bir umudun ve mutluluğun sahibi olur. Nafi Molla Konağı'ndan ayrılmak ve büyüdüğü yere gelmek onu huzura kavuşturur. Münire'nin yaşadığı olumlu ruh hali çevre tasviriyle desteklenmektedir:

“Burada, ne değişmiş ki ben değişmiş olayım? İşte, biraz sonra pencereden dışarıya bakınca her şeyi bundan on sene, bundan on beş sene evvelki gibi yerli yerinde bulacağım. Boğaziçi, bütün güzellikleriyle ter ve taze gözlerim önüne serilecek. Karşı tepeler, sanki, üstlerinden hiçbir kışın karı ve rüzgârı geçmemişçesine ezeli bir bahar yeşilliğiyle yemyeşil. Tabiat, sanki, bugün yaratılmış gibi. Eğer ben her sabah sabi ruhu kadar saf ve berrak bir ruhla uyanırsam çok mudur?” (s.106).

Tabiat gibi kendisinin de yeniden doğduğunu düşünür. Vücuduna ve gönlüne tazelik gelir. Tabiatı da bu tazelik duygusuyla gözlemler.

İşlevsel özellik taşımayan, sadece kısaca bahsedilen bir diğer açık mekân Çamlıca'dır. Buradaki bağlık, bahçelik, koruluk, Adalar manzarası, Boğaziçi manzarasından bahsedilir. Buraların ferah olduğu ve insanı gençleştirdiği anlatılır.

“Yirmi Beş Yıl Sonra” bölümünde, İstanbul haricinde iki farklı şehirden bahsedilir. Cemil Bey İstanbul'dan sürülmüştür. Önce Sivas sonra Van'a gitmiştir. Bu şehirlerin hiçbir tasviri yapılmaz. Sadece uzak olduklarından söz edilir. Cemil Bey'in mesafe olarak bu kadar uzaklara gitmesi Münire'yi oldukça üzer: “*Meğer onsuz Boğaziçi'nin hiçbir*

güzelliği, hiçbir mânası yokmuş! Suları korkunç girdaplardan, beyhude çırpıntulardan ibaret bir yermiş” (s.134).

2. Kapalı Mekân

Türk romanında özellikle yalı, köşk, konak, apartman, yazlık gibi mekânlar, genellikle sosyal değişimlerin, kültür farklılıklarının, ekonomik durumların simgesi olarak kullanılmış ve işlevsel unsurlar olarak işlenmiştir. Mesela ‘konak’, geniş ve büyük aile geleneğinin, Osmanlı döneminin, ‘apartman daresi’ de çekirdek aile tipinin ve Cumhuriyet döneminin simgesi olarak işlenebilir (Çetin, 2014: 135).

Hep O Şarkı romanında da hikâyenin anlatıldığı dönem hasebiyle ana mekânlar konak ve yalıdır. Bu mekânlar, roman kurgusunda işlevsel bir yere sahiptir.

Münire ve Cemil Bey, beraber büyümüşlerdir. Oldukça vakit geçirdikleri yegâne mekânlar ise yaz mevsiminde gittikleri yalılarıdır. Bu yalılara ait ilk bilgiler şu şekilde verilir:

“...bizim yalı ile Hakkı Paşaların yalısı, Emirgân’ın biraz aşağısında, Baltalimanı’na yakın bir noktada idi. (İdi diyorum. Zira, her iki yalının yerine yeller esiyor.) Küçük koya doğru yan yana uzanan tahini boyalı bu çifte bina, birbirinden, oldukça yüksek bir bahçe duvarıyla ayrılmış olmakla beraber, denizden geçenele tek bir yalı gibi görünür ve Faik Paşalarla Hakkı Paşaların bir çatı altında her birlikte yaşadıkları zannını verirdi. Hakikatihâl de bunun pek zıddı değildi ya. O yüksek bahçe duvarının ortasında bir aralık kapı vardı ki, babamın, taliplerime red cevabını verdiği menhus [uğursuz]güne kadar daima açık dururdu ve orada her iki evin halkı efendi, hanım, bahçıvan, ayyaz, uşak vesaire birbirleriyle geceli gündüzlü haşır neşir olmak imkânını bulurdu.” (s.22-23).

Hakkı Paşalar, aile olarak Faik Paşalara göre az çok farklılıklar gösterir. Bunların en başında eğlence hayatına olan düşkünlükleri gelir. Hakkı Paşaların yalısında saz söz meclisleri eksik olmaz. Faik Paşaların yalısının aksine burası, daha bir canlı ve eğlencelidir. “*Burası haftada hiç değilse bir kere, devrin en seçkin hanende ve sözendelerinin sesi ve ahengi ile dolup taşan bir nevi “musiki encümeni” halini alırdı. Dede’nin en son bestelerini, Rifat Efendi’nin en yeni güftelerini ilk defa buradan işitip dinlemek mümkün olurdu.*” (s.27).

“İlk Gönül Acıları” bölümünde, izdivaç isteminin olumsuz sonuçlanmasından sonra Münire, bir süre, tamamen eve kapatılır. Cemil Bey ile çok yakın olmalarına rağmen çok uzakta gibidirler. Hapishane olarak telakki ettiği bu evde Münire’yi avutan tek şey, Cemil Bey’in söylediği ve sesi Münire’ye kadar ulaşan şarkıdır. “*Bu ses ve o şarkı yatak odamın açık penceresinden içeriye sızarken, sanki birdenbire hapishanemin kapısı aralanır ve bu kapının aralığında, Cemil Bey’in narin endamı gözükür gibi olurdu.*” (s.31).

Kış mevsimi geldiğinde Faik Paşalar, Laleli’deki konağa taşınırlar. Münire, ne Cemil Bey’le mektuplaşma ne de O’nun sesini işitebilme imkânını yitirir. Yalında geçirdiği günlerin özlemini duyar. Burada yeni bir hüznün sahibi olur.

Bir yandan da Münire’ye görücüler gelip gitmektedir. Gelenlere surat asar, onlara alâka göstermez. Klasik görücü ritüellerini de gerçekleştirmekten geri kalmaz. Fakat bunlar yüzeysel derecededir. Bu görücülerden biri sonunda muvaffak olur ve Münire, Nafi Molla’nın oğlu Rüknettın Bey’e verilir. Birçok görücüyü geri çeviren Münire’nin babası Faik Paşa, mevki makam sahibi bu aileye kızını göz kırpmadan verir.

Münire, Nafi Molla Konağı'na adım attığı günden beri orayı katlanılmaz olarak görür. Cemil Bey'le kavuşmamış, üzerine başka bir eve gelin gitmiştir. Başından beri bu eve yabancılik hisseder. “...günün birinde, beni palas pandıras Nafi Molla Konağı denilen cehennemine içine atıvermişti.” (s.45). “Bu uğursuz konağın içinde hayat ve hakikatle – benim bildiğim hayat ve hakikatle- tek bağım dadımdan, bir de Cenân'dan ibaret kalacaktı.” (s.47).

Münire'nin kaynatası Nafi Molla, ekonomik sıkıntıları nedeniyle zengin bir adamın kızıyla evlenmek zorunda kalmıştır. Nafi Molla'nın bu hikâyesini öğrenen Münire, kaynatasıyla kader ortaklığı hisseder. Onun da istemeden bu ortamda yaşamak zorunda olduğunu düşünür.

“Nafi Molla'ya dair bu sergüzeşti öğrendikten sonra, onun hakkındaki hürmet ve muhabbetim büsbütün artmıştı. Demek, bu konakta o da benim gibi yalnız, yapayalnızdı. O da benim gibi bu kaba saba aile ocağını yadırgıyordu. Kaynanam dediğim hantal kadınla kocam dediğim arsız oğlana karşı –biri kendi karısı, öbürü kendi oğlu olduğu halde- demek benimle aynı tiksintiyi aynı irkintiyi duyuyordu.” (s.49).

“Nafi Molla Konağı” bölümünde, konak ilgili ayrıntılar verilir. Konaktaki yaşam ve zihniyet anlatılır. Bu ayrıntılar daha çok Münire'nin kaynanası üzerinden verilir. Konakta, kaynana ve eşrafi tarafından lakayt ve kayıtsız bir yaşam sürülmektedir. Nafi Molla ise tamamen onlardan bağımsız bir yaşam sürer. Evin kendine ait bölümünde, kendi arkadaşlarıyla zaman geçirir. Münire'nin kaynanası ise sathi bir insan tabiatıyla, memleket ile ilgili hiçbir havadisle ilgilenmez. Başka konaklar, başka yaşamlar onun ilgi odağıdır.

“Burada, yemek içmekten, yatıp uyumaktan, başka bir şey yok. (s.54).

“Kaynanamı şehirde olup bitenler o kadar alakadar etmezdi. Hattâ büyük yangına, korkunç bir kazaya dair en tüyler ürpertici tafsilât karşısında bile tek kılı kıpırdamazdı. Fakat filân paşanın konağındaki hadiseden, filân mollanın yalısındaki vakadan bir söz açıldı mı, tepeden tırnağa dikkat kesilirdi.” (s.63).

Münire, Nafi Molla Konağı'ndaki mutsuzluğuna Cemil Bey'in hayali ile karşı koymaya çalışır. Ona olan aşkı, aynı tazeliğini korumaktadır. Bu konakta onu avutan tek şey Cemil Bey'in, gönlündeki varlığıdır. “Gerçi, geceli gündüzlü hep onun hayaliyle yan yana, baş başa, koyun koyuna yaşıyordum. İçerimden konuşularım hep onunlaydı. Küçük Molla Bey'le benim aramda hep o vardı. Aksi takdirde bu evdeki cehennem azabına nasıl dayanabilirdim?” (s.69).

“Yeni Dünya” bölümünde, Münire ve Cemil Bey, Fatma Hanım'ın Zeyrek'teki evinde buluşurlar. Burada, fiziki atmosferi yansıtmak için evin uzun uzun tasviri yapılır. Münire, buraya gelirken yolda gördükleri ve eve girdikten sonra gördüklerine karşı yabancılik hisseder. Münire'nin ilk defa geldiği bu semt, iki farklı toplum yapısını özetler niteliktedir.

“...Cemil Bey'i (yukarıdan yalnız bir iliği açık bırakılmış sımsıkı düğmeli İstanbulini, geniş yakalı ipek gömleği, siyah canfes boyunbağıyla) böyle bir dekor içinde görmekten mahçup önüme bakıyordum. Kendi kendime “Acaba, diyordum. O, ömründe hiç böyle bir yere girdi mi? Acaba benim yüzümden ilk defa böyle bir yere girmek fedakârlığına katlandığı için bir pişmanlık duymakta mıdır şu anda?” (s.92).

Babasının yalısına dönen Münire, tekrar kendi evine ve odasına kavuşmanın mutluluğunu yaşar. Bu mekân onun için hayli önemlidir. Burada büyümüş, en güzel günlerini burada yaşamıştır. Cemil Bey'le en uzun vakitlerini burada geçirmiştir. Fiziki ortam, maneviyatında büyük değişikliklere sebep olmuştur. Mutluluğunu şu cümlelerle

ifade eder: “Benim odam... benim odam; benim genç kızlığımın tatlı hülyalarla dolu odası!” (s.102).

Münire, halasının Kanlıca’daki yalısına gider. Burada onunla dertleşme imkânı bulur. Cemil Bey ve aralarındaki ilişkiden haberdar olan halası, ona yardım edeceğini, onun arkasında olduğunu söyler. Görüşemeyen çiftleri, kendi evinde buluşturmak ister ve Münire’ye bu teklifi sunar. Münire’yi ikna etmek için de buradaki halkın kayıtsız kimseler olduğunu ve evinin konumunun buna müsait olduğunu anlatır. “*Bilirsin, benim adamlarım son derece sadık ve ketumdurlar. Körfez komşularımız ise kendi halinde, kendi havalarında insanlardır. Hem bizim yalı, görüyorsun, o kadar kuytuda ki...*” (s.113). Mekân, gizli kapaklı şeyler yapabilmek için uygun bir mekândır.

Münire’nin halası Şahende Hanım, Münire ve Cemil Bey için kendi evinde buluşmalar tertip eder. Buluşma yerleri genellikle evin sofası olur. Önceleri bakımsız olan bu sofa, buluşma için yeniden düzenlenir ve temizlenir. Uzun bir tasviri verilen sofa, bundan sonra yegâne buluşma noktası olacaktır. “*...halamın eski bahçesi ve kimsenin semtine uğramadığı bu camlı sofa Cemil Bey’le bana rahatlıkla, lâtiplikle, eminlikte emsalsiz bir sığınak olmuştu.*” (s.121).

Cemil Bey, Anadolu’ya sürgün edilir. Rüknettin Bey mevzuu da henüz halledilmemiştir. Halasının kızı Hasibe, hastalığına yenik düşmüş ve ölmüştür. Bu sebeple halası Şahende Hanım da neşesini yitirir. Tutunacağı tek insan Münire olur. Ondan ayrı kalamaz. Münire, sık sık halasının yanına gider. İki mekân arasında gidip gelen Münire, iki evde de huzuru bulamaz. “*...ben, kışın iki konak, yazın iki yalı arasında avare bir ömür sürmeğe başlamışım ve ne babamın evinde rahat edebiliyor, ne halamın yanında eski ferahlığı buluyordum.*” (s.133).

“Yirmi Beş Yıl Sonra” bölümünde, *Moskof Muhaberesi*¹ meydana gelmiştir. Tüm yurdu etkileyen bu savaş, Faik Paşaların evlerini de etkilemiştir. Ekonomik sıkıntılar baş göstermiş, değişen insanlarla birlikte bu sıkıntılar, mekânların da az çok değişmesine yol açmıştır.

“Konağın kendisine zaten lüzumu kalmayan selâmlık dairesini kapattı.” (s.140).

“Baltalimanı’ndaki yalı ise hemen büsbütün boşaltıldı. Eşyaların bir kısmı mezada çıkarıldı, bir kısmı konağa nakledildi.” (s.140).

“Bütün bu çözüntü ve çöküntümüz tabii birdenbire olmadı. Babamın iki yıl süren hastalığı boyunca yavaş yavaş, hissedilmez bir şekilde batıyorduk.” (s.140).

Münire’nin babası vefat eder, annesi sağlığını yitirir. Gönül derdini unutan Münire, annesinin derdine düşer ve onu kontrol ve muayene etmekle bir yılını konakta geçirir. Nihayetinde annesi de hastalığına yenik düşer ve vefat eder. Bu olaylardan sonra Münire, halasının yanına yerleşir. Yazları Kanlıca’da, kışları Fazlıpaşa’da geçirirler. Münire, burada kaldığı süre boyunca ne Baltalimanı’ndaki yalıya, ne de Laleli’deki konağa gider. Bir gün yalının yandığını haber alır. Üzerinden zaman geçtikten sonra yanan yalıları görmeye gider. Karşılaştığı manzara karşısında müteessir olur.

“...bu hali ve ıssız aralarda da bütün bir hayat nice tatlı ve kıymetli anlarıyla gömülmüş gitmiş bulunuyor. Bu geçmiş hayatı, bu anları bir tarafından yakalayıp meydana çıkarmak için sağa sola bakıyor, arıyor,

¹ **Moskof Muhaberesi:** 93 Harbi ya da 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı, Osmanlı padişahı II. Abdülhamit ve Rus çarı II. Alexander döneminde yapılmış olan bir Osmanlı-Rus Savaşı’dır. (https://tr.wikipedia.org/wiki/93_Harbi. Erişim Tarihi: 29.12.2016)

tarıyordum. Beyhude emek! Ne viran bahçenin setleri, ne selâmlık dairelerinin mermerleri, ne duvarlara tırmanan sarmaşıklar, ne de o yıkık duvarlar bana artık hiçbir şey söylemiyordu. Maziye dair ne varsa ne kalmışsa yine benim zavallı kafamdaydı.” (s.146-147).

Burada, mekânlarla birlikte bir ailenin, bir dönemin yıkılışına tanık oluruz. Yıkılan büyük aileler, değişen toplum, yaşanan dönemdeki siyasi yıkımlar, mekânların değişimiyle paralellik göstermektedir.

“Hep O Şarkı, Fakat...” bölümünde, Sütlüce’de bulunan bir Bektaşî tekkesinden bahsedilir. Halasının yönlendirmesiyle Bektaşîliğe meyleden Münire’nin burada aradığını bulduğu söylenemez. İçinde yaşadığı boşluğu doldurmayı hedefleyen Münire, bu tekkeyi ve faaliyetlerini kendi içerisinde sorgular. Bu tekkede tutarsızlıklar tespit eder. “...tekkeler, dergâhlar açmak neden? Âyinler yapmak neden? Hep bir ağızdan bağırarak çağırmak neden? Herkes kendi köşesine çekilip içini dinlesin, içindekini görmeğe çalışsın. İnsan olana bu yetip artmaz mı?” (s.152). Bu kısımda, Münire üzerinden –Yakup Kadri’nin daha önceki anlatılarında yaptığı gibi- dönemin tekke ve tarikatlarına bir eleştiri söz konusudur.

Münire ve halası davetli oldukları bir eğlenceye giderler. Bu eğlence, halasının dergâhtan tanıdığı Enver Paşa’nın Vaniköy’deki evindedir. Çok geçmeden davetliler arasında Cemil Bey’in de olduğunu öğrenen Münire fenalaşır. Ertesi gün buradan halasının evine geri getirilir ve günlerce bitkin bir şekilde evde yatar.

Eski hayatından eser kalmayan Cemil Bey, müşkül bir durumda Şahende Hanımlara ziyarete gelir. Cemil Bey, daha önce Münire ile buluşma yerleri olan camlı sofada misafir edilir. Yıllar sonra, aynı mekânda, farklı yaş ve konumlarda bulunan iki insan tekrar karşı karşıya gelir. Bu mekân, anıların tazelenmesi açısından önem arz eder.

“Cemil Bey’in, camlı sofayı, gizlice gözden geçirdiğini sezdim. Burası ona bir şeyler söylüyor muydu? O buraya dair bir şeyler hatırlıyor muydu? Farkında varmadım. Hatırlaması lazımdı. Çünkü, bir zamanlar, üstlerimde yan yana oturduğumuz mobilyalar tamirden geçmiş, döşemeleri değişmiş olsa bile yine yerli yerlerinde duruyordu.” (s.168).

SONUÇ

İyi bir gözlemci olan Yakup Kadri’nin son romanı *Hep O Şarkı*, Münire ve Cemil adlı iki roman karakterinin aşkını anlatmaktadır. Bu aşk hikâyesinden hareketle dönemin toplumsal yapısı, insanların yaşayış tarzı, eğlence tipleri, o dönemdeki güncel siyasi gelişmeler hakkında bilgi verilir. Değişen ve yenilenen toplum yapısıyla birlikte mekânların değişimine de geniş yer verilir. Değişen aile yapıları ve siyasi gelişmeler, mekân algısını da değiştirmiştir.

Bu bildiride, bireylerin ve toplumların, değişen umumi ve hususi hadiseler karşısında takındıkları tutum ve bu hadiselerin getirdiği mekânsal algı ve değişiklikler incelenmiştir.

KAYNAKÇA

- Aktaş, Ş. (2014). *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
Çetin, N. (2013). *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Öncü Kitap.
Enginün, İ. (2014). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
Karaosmanoğlu, Y. K. (2016). *Hep O Şarkı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
Kolcu, A. İ. (2011). *Öykü Sanatı*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
Öner, H. (2015). *Bir Dünya Cenneti Kadıköy ve Edebiyatımız*. Gece Kitaplığı.
https://tr.wikipedia.org/wiki/93_Harbi. (29.12.2016)

16. YÜZYIL ŞAİRLERİNDEN KARAMANLI SABÛHÎ VE DİVANÇESİ

Karamanlı Sabûhî and His Mini Divan from 16th Century Poets

YASİN ŞEN

Gazi Üniversitesi

Öz: *Karamanlı Sabûhî, 16. yy.'da yaşamış bir şairdir. Kanunî Sultan Süleyman döneminde yaşamıştır. Tezkirecilerin verdiği bilgiye göre Sabûhî, Karamanlıdır ve asıl adı Abdullah'tır. Şairin doğum ve ölüm tarihleri hakkında kaynaklarda bilgi bulunmamaktadır. Âşık Çelebi ve Hasan Çelebi şairin kendisine Abdî-i Zarîf dendiğini söylüyor. Beyânî de şairin zariflerden olduğunu ifade ediyor. Sabûhî iyi bir eğitim görmüş ve Kânûnî Sultan Süleyman'ın hocalarından Hayrüddin Hâce'den mülâzım olmuştur. Şair, Anadolu'nun çeşitli yerlerinde bulunan medreselerde görev yapmıştır. Bu yerler arasında Amasya ve Kütahya da vardır. Şair, Baelbek kadısıyken ölmüştür. Sabûhî'nin çevresinde bazı tanınmış ilim erbâbı ve şairlerin olduğunu, kendisinin de bu tür şâirlerin, ilim adamlarının ve bazı devlet adamlarının meclisine ve sohbetlerine katıldığını kaynaklardan öğrenmekteyiz. Bunlar arasında Seydî Ali Reis özellikle zikredilir. Seydî Ali Reis, şaire maişetini teminde de yardımcı olmuştur. Karamanlı Sabûhî'nin sesinin güzel olduğu ve iyi tanbur çaldığını Âşık Çelebi söylemektedir. Şairin kaynaklarda bir divanının olduğu belirtilmektedir. Bu bildiriye 16. yüzyıl şairlerinden Karamanlı Sabûhî'nin hayatı, şiirleri ve sanat anlayışı üzerinde durulacaktır.*

Anahtar Kelimeler: *Karamanlı Sabûhî, 16. yüzyıl, Klasik Türk Şiiri.*

Abstract: *Sabûhî is a poet who lived in the 16th century. He lived during the reign of Sultan Süleyman the Magnificent.*

According to the knowledge given by literary historians, Sabûhî is from Karaman and his real name is Abdullah. There are no sources of information about poet's birth and death dates. Âşık Çelebi and Hasan Çelebi say that the poet calls himself Abdî-i Zarîf. Beyanî expresses that the poet is elegant. Sabûhî had a good education and The teacher of Sultan Süleyman became an assistant to Hayrüddin Hâce. The poet has served in medreses in various parts of Anatolia. These places include Amasya and Kütahya. The poet died at Baelbek. We learn from the sources that some of the well-known scholars and poets are around Sabûhî and that he himself participated in the assembly and conversations of such poets, scholars, and some statesmen. Among them, Seydî Ali Reis is mentioned in particular. Seydî Ali Reis has helped him in his life as a living poet. Âşık Çelebi says that the voice of Karaman Sabûhî is beautiful and he played the good instrument. It is stated that Sabûhî has a poetry book at the sources. This report will focus on Sabûhî's life, poetry and artistic understanding of 16th century poets.

Key words: *Sabûhî, 16th century, Classical Turkish poem.*

GİRİŞ

16. yüzyıl, Klasik Türk Edebiyatı'nın büyük temsilcilerinin yetiştiği bir dönemdir. Bu dönemde başta Sultan II. Bayezid, Yavuz Sultan Selim, Kânûnî Sultan Süleyman gibi padişahlar olmak üzere şehzadelerin, devlet adamlarının ve âlimlerin şiirle iştiğal etmesi, mevcut siyâsî istikrar ve başarı ortamında herhalde şiirin daha çok takdir görmesine ve şairlerin himâye edilmesine imkân tanımıştır. Sadece Osmanlı coğrafyası değil, bu

dönemde Çağatay ve Azerî sahası da Türk kültürünün büyük şahsiyetlerinin yetiştiği ve önemli edebî örneklerin verildiği bölgelerdendir (Çelebioğlu 1994: 15).

Bu yüzyıl içerisinde Kânûnî Sultan Süleyman tahtta bulunduğu zaman dilimi ise herhalde ayrıca ele alınmayı hak etmektedir. Bu dönemde Osmanlı Devleti, hemen her bakımdan tarihinin zirvesine yükselmiştir. Bu yükseliş sadece belirli sahalara bağlı kalmamıştır. Âmil Çelebioğlu'nun ifadesiyle bu devir “hemen her sahada olduğu gibi Türk Edebiyatı yönünden de gerçekten muhteşem ve istisnâî bir devirdir” (Çelebioğlu 1994: 7). Bu yüzyılın herhalde en güzel talihi, Türk devletlerinin, asker olduğu kadar şâir ve âlim hükümdârlar tarafından yönetiliyor olmasıdır.

Bu yüzyılda edebiyatın ve şairlerin devlet adamları tarafında himaye edildiğini görmekteyiz. Padişahların yakın çevresinde şairlerin bulunuyor olması şiirin çeşitlenmesinde ve gelişmesinde etkili olmuş olmalıdır (Kurnaz 2011: 31). Himaye ve caize geleneği şiirin ve diğer sanatların korunmasını beraberinde getirdiği gibi, herhalde şairlerin şiire daha çok vakit ayırmasını, iyi şiirin kötüsünden ayırt edilmesi için gerekli edebî ortamların oluşmasını da sağlamıştır.

16. yüzyıl Klasik Türk Edebiyatının büyük şairlerinin yetiştiği yüzyıldır. Bunun yanı sıra, tezkirelerde adı geçen, şiirleri kaybolmuş veya günümüze ulaşmamış yahut bugün hakkında pek bilgi bulunmayan şairlerin varlığı da tahmin edilebilir. Adı tezkirelerde yer alan, şiirleri hakkında henüz bir çalışma bulunmayan ve araştırmacılar tarafından hayatı hakkında çok az şeyler söylenebilen şairlerden birisi de Karamanlı Sabûhî'dir. Bu bildiride 16. yüzyıl şairlerinden Karamanlı Sabûhî'nin hayatı, divançesi ve edebî anlayışı söz konusu edilecektir.

Tezkirelerde üç Sabûhî'den söz edilmektedir. Bunlardan birincisi Bursalı Derviş Sabûhî'dir. Diğer Tokatlı Sabûhî Ahmed Dede'dir. Sabuhî Dede, 17. yüzyıl şairidir. Türkçe ve Farsça divanları bulunmaktadır (İpekten vd. 1988: 401). Bizim söz konusu edeceğimiz Karamanlı Sabûhî hakkında geniş bilgi aşağıda verilmiştir.

Karamanlı Sabûhî'nin Hayatı, Divançesi ve Sanatı

1. Hayatı

Karamanlı Sabûhî, 16. yy. ve Kanunî Sultan Süleyman devri divan şairlerindedir. Âşık Çelebi, tezkiresinde onun İstanbul kadısıyken vefat eden Hicrî Kara Çelebi'yle akraba olduğunu söyler. Hasan Çelebi de bu bilgileri tekrar eder ve Sabûhî'nin babasının İran'dan hicret ettiğini belirtir. Tezkirecilerin verdiği bilgiye göre kendisi Karamanlıdır ve asıl adı Abdullah'tır. Şair, Kanunî Sultan Süleyman'ın hocalarından olduğu söylenen Hayreddin Efendi'den mülazım olmuş ve çeşitli yerlerde kadılıklarda bulunmuştur. Sabûhî'nin doğum ve ölüm tarihleri hakkında kaynaklarda bilgi bulunmamaktadır. Nâil Tuman da Sabûhî hakkında verdiği kısa malûmâtta yukarıdaki bilgileri tekrarlamaktadır (Tuman 2001/II: 548).

Hasan Çelebi, şairin kendisine Abdî-i Zarîf dendiğini söylüyor. Beyânî de tezkiresinde bu bilgiyi tekrar ediyor ve şairin “kadimî zurefâ”dan olduğunu sözlerine ekliyor. Âşık Çelebi, tezkiresinde onun yaşadığı zamanda İstanbul'da dört kişinin “Zarîf” lakabıyla anıldığını, Karamanlı Sabûhî'nin bunlardan biri olduğunu söylüyor (Kılıç 2010/III: 1284). Çelebi sözlerinin devamında Sabûhî hakkında “lakabı ‘Abdî Zarîf idi, fi'l-hakîka haylice harîf idi” demekte ve şairin şu beytini lakabı hakkında söylediğini ifade etmektedir:

Güzel yigitlere kul oldı bâdeye bende

Sabûhî'ye bu cihetden dinildi 'Abdî Zârîf (Kılıç 2010/III: 1283)

Sabûhî bir başka beytinde bu zarâfet bahsine yine şöyle temas eder:

Meyl itse Sabûhî ne 'aceb bâdeye ol kim

Tab'ında letâfet ola zâtında zarâfet (Divançe: 10a)

Tezkirecilerin tekrar ettiği bu zarif ve zurefâ tâbirlerinden Karamanlı Sabûhî'nin çevresinde zarâfetiyle tanınan biri olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü Hasan Çelebi de onun hakkında "Zerâfetle şöhre-i dünyâ olan kadîmî zürefâdandır" ifâdelerini kullanıyor. Bu arada bu bildiriye konu olan divançenin iç sayfasında da "Divançe-i Sâbûhî 'Abdî-i Zârîf-i Karâmânî" şeklinde bir not bulunduğunu belirtelim.

İcrâ ettiği mesleğe ve civârında bulunduğu şahsiyetlere bakılacak olursa Sabûhî'nin iyi bir eğitim gördüğünü söylemek mümkün. Âşık Çelebi tezkiresinde onun ilimde akrâmı içerisinde mümtaz olduğunu söyler (Kılıç 2010/III: 1284). Kendisi Kânûnî Sultan Süleyman'ın hocalarından Hayrüddin Hâce'den mülâzım olmuş ve Anadolu'nun çeşitli yerlerinde müderrisliklerde bulunmuştur. Bu yerler arasında Amasya ve Kütahya da vardır.

Karamanlı Sabûhî, ilmin yanı sıra mûsıkî ve şiirle de meşgul olmuştur. Âşık Çelebi onun güzel bir sese sahip olduğunu ve tanbur çalabildiğini söyler (Kılıç 2010/III: 1284). Yine Çelebi'ye göre, Sabûhî Karaman'dan İstanbul'a geldiğinde mûsıkîdeki maharetiyle meşhur olmuştur. Onun bulunduğu meclislere insanların büyük bir ilgi beslediğini yine Âşık Çelebi'den öğrenmekteyiz.

Sabûhî'nin çevresinde bazı tanınmış ilim erbâbı ve şairlerin olduğunu söyleyebiliriz. Yahut onun devrinin bazı kalem erbabı ve devlet adamlarıyla yakınlık kurduğunu burada ifade edebiliriz. Bunlar arasında Seydî Ali Reis kaynaklarda zikredilen isimler arasındadır. Âşık Çelebi, Seydî Ali Reis'le Karamanlı Sabûhî'nin çok yakın arkadaş olduklarını ve her nereye giderse gitsin Sabûhî'nin dönüp geldiği yerin onun evi olduğunu söyler ve onun Seydî Ali Reis'le yakınlığını şöyle ifade eder:

"Ammâ menzil ü me'vâsı merhûm Kâtibî Seydî 'Ali hânesi ve her ne makâmı seyr eylese 'âkıbet karârgâhı anun kâşânesi idi. Levâzım-ı zarûriyyesine ol mütekeffil ve her bâr bâr-ı me'ünâtına ol mütehammil idi. Biri birine karındaşırdılar ve hâlet-i gamda hem-dem olup yaş dökmekte ve vakt-ı işretde yek-dil olup cur'a-pâş olmakda demü'l-ahaveyn gibi bir yirden cûş u hurûş iderlerdi." (Kılıç 2010/III: 1284).

Âşık Çelebi "Monla Sabûhî" diye andığı şairin bekâr yaşadığını söylemektedir. Ömrü sohbet toplantılarında, hamamlarda, güzellerini işittiği yerlerde geçen Sabûhî'nin zevk ve safâ ehli bir kişi olduğu söylenebilir. Buna rağmen kendisi medresede hâline hâkim ve fakirliğe meyilli olmayı başarmıştır (Kılıç 2010/III: 1285).

Sabûhî Baalbek kadısıyken vefat etmiştir. Âşık Çelebi'ye göre öldüğünde geriye varislerine kalacak hiçbir şey bırakmamıştır.

2. Divançesi

Karamanlı Sabûhî'nin Kanûnî Sultan Süleyman adına tertip edilmiş bir divançesinin olduğunu Riyâzî, Riyâzû'ş-Şu'arâ'da nakleder (Riyâzî: 95b). Bu divançenin şimdilik bir nüshasını tespit edebildik. Bu nüsha Medine'de bulunan Arif Hikmet Bey Kütüphanesi'nde 811/157 numarada kayıtlıdır. Bazı araştırmacılar Sabûhî'ye ait başka bir divan nüshasının Yapı Kredi Bankası Sermet Çifter Kütüphanesi'nde olduğunu söylese de burada Sabûhî mahlasıyla kaydedilen iki yazma Tokatlı Sabûhî Ahmed Dede'ye aittir.

Sabûhî Divançesi toplam elli bir varaktır. Divançe, bir dîbâce ile başlamakta, manzum ve mensur kısımlardan oluşmaktadır. Bu kısımda beyit, mesnevi, kıta tarzında şiirler yer alır. Dîbâce, süslü bir nesir üslubuyla yazılmıştır. Bundan sonra seher ve tuğra redifli 2 kaside gelmektedir. Divançenin gazeller kısmında 105 gazel yer almaktadır. Diğer nazım şekilleriyle yazılan şiirlerin dağılımı ise şöyledir: 5 murabba, 2 kıt'a, 1 muhammes, 5 mesnevi, 11 müfred, 8 matla, 8 muamma.

3. Sanatı

Kaynaklar Karamanlı Sabûhî'nin şiirle işigâlini "muktezâ-yı zarâfetdür" şeklinde bir sebebe bağlar. Bu durumda Sabûhî büyük ihtimalle çevresinin etkisiyle şiir yazan kalem erbabındandır. Şairin böyle bir sebeple şiir yazması herhalde önemlidir. Çünkü buradan o devirde yaşayan zarâfet erbabının şiirle meşgul olduklarını anlayabileceğimiz gibi 16. yy.'da şiire dâir mevcut kabullerin de hangi yönde olduğunu çıkarabiliriz.

Kaynaklar, onun mahlasını alış sebebi üzerinde özellikle durur. Âşık Çelebi, şairin mahlasını alış sebebini "Der-i meyhânedede bulmuş fütûhı / Kadeh-peymâ kulun ya'ni Sabûhî" (Kılıç 2010/III: 1263) beytine bağlar.

Karamanlı Sabûhî'nin bazı nazire mecmualarında şiirleriyle karşılaşmak mümkündür. Sabûhî'nin nazîrelerine Pervâne Bey Mecmuası ile Edirneli Nazmî'nin Mecma'u'n-Nezâirinde rastlamaktayız. Pervâne Bey Mecmuası'nda Sabûhî'nin 24 adet naziresi yer almaktadır. Nazirelerin yazıldığı şairler ve Sabûhî'nin nazîre sayısı aşağıdaki gibidir:

Şairin Adı	Sabûhî'nin Yazdığı Nazire Sayısı
Ahmed Paşa	3
Şeyhî	2
Mesihî	2
Necâtî Bey	4
Selmân-ı Kadî	1
Resmî-i Bursevî	2
Cem Sultan	2
Karamanlı Nizamî	1
Zâtî	2
Şevkî-i Selef	1
Usûlî	1
Şem'î Dede	1
Kemâl-i	1
Tâli'î	1
Toplam	24

Tablo 1: Pervâne Bey Mecmuası'na göre

Karamanlı Sabûhî'nin nazireleri

Şairin, Edirneli Nazmî'nin Mecma'u'n-Nezâirinde toplam 19 naziresi yer alır. Burada da şairin nazire yazdığı şairler ve nazire sayıları aşağıdaki tabloda gösterilmiştir:

Şairin Adı	Sabûhî'nin Nazire Sayısı
Ahmed Paşa	5
Necâtî Bey	2
Ulvî	2
Nizâmî	1
Ahmedî	1

Nesîmî	1
Atâyî	1
Ca'fer Çelebi	1
Şâmî	1
Şâhidî	2
Resmî	2
Toplam	19

Tablo 2: Mecmâ'u'n-Nezâir'e göre

Karamanlı Sabûhî'nin nazire yazdığı şairler ve nazire sayıları

Pervâne Bey Mecmuasında Sabûhî'nin en fazla nazire yazdığı şair Necâtî Bey'dir. Edirneli Nazmî'de ise Ahmed Paşa'dır. Bu durumda onun Necâtî Bey'den ve Ahmed Paşa'dan etkilendiğini söylememiz mümkündür. Zarâfet gereği şiir söyleyen bir şairin bu nazireleri, aslında bir bakıma şiir meclislerinde o devirde beğenilerek okunan şairlere de işaret etmektedir.

Tezkirelerde Sabûhî'nin edebî anlayışı ve gazelleri için bir yorum pek bulunmamaktadır. Sadece Hasan Çelebi Tezkiresi'nde şairle ilgili "Muktezâ-yı zerâfetdür diyü şi're dahı sarf-ı himmet ve bezl-i evkât u sâ'at itmişdür" (Sungurhan 2009: 461) denmektedir. Buradan Sabûhî'nin zarafet gereği şiirle ilgilendiğini anlayabiliriz.

Görüldüğü üzere Sabûhî hakkında bilgi veren kaynaklar onun şiirleri ve sanatı hakkında herhangi bir değerlendirmede bulunmaz. Ancak, Karamanlı Sabûhî, zaman zaman şiiri hakkında kendisi değerlendirmelerde bulunur. Aşağıdaki beytinde şiire "selâset" verip "rengîn-edâlıg" etmek, kırmızı şarabı yâd kılmakla birlikte zikredilmiştir:

Sözde Sabûhî vasf-ı mey ü la'li yâd kıl

Vir şi'rüne selâset ü rengîn-edâlıg it (Divançe: 10a)

Aşağıdaki beyte göre Sabûhî'nin sözlerinin mestâne olmasına şaşılmalıdır. Çünkü bu gazel sevgilinin la'l taşına benzeyen dudağının vafında söylenmiştir:

Bu Sabûhî'nün n'ola mestâne olsa sözleri

La'lün evsâfında çün kim didi bir rengîn gazel (Gıynaş 2014/II: 749)

Sabûhî, aşağıdaki beytinde sevgilinin vafında yazıldığından beri her gazelinin başlar üstünde yer edindiğini söylemektedir. Şair burada şiirlerin eskiden gül gibi sarıga sokulduğuna telmih yapmaktadır:

Gül gibi başlar üstünde yir idinmişdür

Vasf-ı hüsnünde olalı sanemâ her gazelün (Gıynaş 2014/II: 904)

Sabûhî, şiirlerinde bir divan şairinin ele aldığı konuların dışına pek çıkmaz. Onun, şiirlerinde zaman zaman felekten ve muhitinden şikâyet ettiğini görmekteyiz. Aşağıda yer verdiğimiz ve "Kimseden kimseye âlemde vefâ gelmezmiş" mütekerrir mısralı muhammesinin ilk bendinde yer alan dizeleri bunun tipik örneklerindedir:

İy gönül geç bu cihandan ki vefâ gelmezmiş

Terk-i esbâb-ı tarîk kıl ki safâ gelmezmiş

Cehd idüp bâkîye sa'y it ki fenâ gelmezmiş

Cân kulagina dirigâ bu nidâ gelmezmiş

Kimseden kimseye âlemde vefâ gelmezmiş (Divançe: 17b)

Başka bir örnek olmak üzere şairin, “Dil-i meyyâl elinden dâd u feryâd” redifli bir şiirinden söz etmek istiyoruz. Bu şiirin konusu da şikâyetdir. Edirneli Nazmî'nin nazire mecmuasında yer alan Sabûhî'nin Ahmedî'ye nazire olarak yazdığı murabbai, divançesinin 12a ve 12b sayfalarında bulunmaktadır:

Geleden bu cihâna olmadum şâd
 Dil-i vîrânımı görmedüm âbâd
 Ne Mecnûn çekdi bu derdi ne Ferhâd
 Dil-i meyyâl elinden dâd u feryâd
 Kaçan kim görse bir nâzı civânı
 Cihân bâğında bir serv-i revânı
 Tekellüfsüz virür yolına câmı
 Dil-i meyyâl elinden dâd u feryâd
 Diyârumdan beni âvâre kıldı
 Garîb ü ‘âşık u bî-çâre kıldı
 Levend ü müflis ü mey-hore kıldı
 Dil-i meyyâl elinden dâd u feryâd
 Ne derd-i ‘ışkun olurmuş devâsı
 Ne sengîn dillerün mihr ü vefâsı
 Ne müşkil derd imiş gönül belâsı
 Dil-i meyyâl elinden dâd u feryâd
 Sever görseydi bir zîbâ-cemâli
 Cihânda olmadı bir lahza hâlî
 Sabûhî'nün budur dâyim makâli
 Dil-i meyyâl elinden dâd u feryâd (Divançe: 12a-12b)

Sabûhî'nin şiirlerinde mey, meyhâne, meykede, pîr-i mugan, mug-beçe, tolu, humar, şarâb-ı sâf, kadeh, bâde-i nâb, def-i gam, la'l, sabûh, nûş eylemek, bezm, müdâm, câm-ı Cem, safâ, meclis, sâkî, câm içmek, işret, ayag gibi işret terimleri ve bunu hatırlatan kelime ve terkipler sıkça geçmektedir. Hatta bir beytinde “Pîr-i mugana mug-beçe pür itdi virdi kim / Toluda hürmet eylemez ogul atasına” (Gıynaş 2014/III: 590) diyen Sabûhî, bir mecliste olması muhtemel bir teamülden de bizleri haberdar ediyor gibidir. Bu gibi konuların sıkça işlenmesinin şairin mahlasıyla ve bu mahlası alış sebebiyle de bir ilgisi olduğu düşünülebilir. Şairin aşağıdaki gazelinde bu türden kelime ve terkipleri topluca görmek mümkündür:

Bu fenâ dünyede ger ister isen râhat-ı rûh
 Subh-dem yâr-i safâ-bahşile nûş eyle sabûh
 Sâkiyâ sun mey-i gül-reng olalum mestâne
 Tevbenün anma adın olmasa mânend-i Nasûh
 Dâmenün dest açaldan alımazsın ey dil
 Kadrile Âdem olup ömr ile olursan Nûh

Ey gönül var der-i meyhâneyi dakk it seherî

Ki nice baglu ise andan irür feth ü fütûh

Dür-i dendânını nazm eyle Sabûhî yârün

Tâ ola her gazelün hûb ü kelâmun memdûh (Divançe: 11b-12a)

Sabûhî, bir başka beytinde şiirlerinde çokça işlenen bu konuya şöyle temas eder:

Sabûhî adına lâyık iş işledi sâkî

Müdâm kıldı mey-i hoş-güvârla sohbet (Divançe: 9b)

Sabûhî'nin şiirlerinde artık oturmuş, mazmunları yerli yerince söylenmeye başlanmış bir Klasik edebiyat manzarası vardır. Tezkirecilerin şiiri hakkında ketum davranmalarına rağmen, onun şiirleri hiç de göz ardı edilecek cinsten değildir. Aşağıda seher redifli kasidede geçen beyitler de herhalde bu durumu örneklemektedir:

Benzer getürdi nûkhet-i zülfün sabâ seher

Gülşende kıldı sünbül ile merhaba seher

Ta'zîm idüp çemende ana serv-i ser-firâz

Hoş geldin ey sabâ diyüp oldı dûtâ seher

Gösterdi biline mu'ciz-i 'Îsâ nesîm-i subh

Kıldı revân mürde-i Hâke 'atâ seher (Divançe: 4b)

Sabûhî bir gazel şairidir. Onun divançesinde bulunan şiirlerin büyük bir kısmı gazellerden oluşmaktadır. Bu gazeller eski şiirimizin dikkat çekici örnekleri arasında sayılabilir. İyi bir eğitim gördüğü anlaşılan Sabûhî gazellerinde Arapça ve Farsça kelime ve terkipleri yerli yerince kullanır. Ayrıca şiirlerinde bazı âyetlere ıktibas yapmaktadır. Sabûhî'nin bazı şiirlerinde tarihî ve gündelik bilgileri kullandığı görülür. Ayrıca onun şiirlerinde Türkçe bazı arkaik kelime ve eklere rastlandığı olur. Şairin aşağıdaki gazeli bu söylenenlere örnek gösterilebilir:

Firkatün bîmârına ey dost visalindir 'ilâc

Hikmet-i Lokmânıla kılmaz tabi'at imtizâc

Varlıgun şehrin harâb idüp var âbâd ol yûri

Şehr vîrân olsa andan kimsene almaz harâc

'Ârızın ve's-şems okur nûr-ı cebînin ve'd-duha

Ey saçın ve'l-leyli ol leyle 'ızârındır sirâc

Bülbül-i gülzâr-ı ma'nâ ol ki anun nâlesi

Nice nice şehlere terk itdürüpdür taht u tâc

Cevr ider dilber diyü kalbünü kılma münkesir

Ey Sabûhî câm içüp olma iğen nâzik mizâc (Divançe: 11a)

Sabûhî şiirlerinde genelde lirik konular üzerinde yoğunlaşır. Bu bakımdan onun aşağıdaki gazelini örnek verebiliriz:

Bir gice tâ subh olunca yâri andum agladum

Âşıkı terk eyleyen dildârı andum agladum

Gülşen-i kûyunda bülbül gibi feryâd itdigüm
 Ol boyı serv ü yüzi gülzârı andum agladum
 Bir demidi nâz eylerdi nigârum ben niyâz
 Yârla ol itdügüm bâzârı andum agladum
 Akl u sabrum hânümânın târmâr idüp giden
 Zülfi serkeş gözleri Tâtârı andum agladum
 Ey Sabûhî firkat-i dilberde her gün her gice
 Kıldugum derdile âh u zârı andum agladum (Divançe: 24a)

Sabûhî'nin şiirleri arasında bir hikmeti dile getiren beyitler de yok değildir. Aşağıdaki beyitler Sabûhî'nin bu türden mısralarına örnek gösterilebilir:

Olmasa bir kişide Sabûhî huzûr-ı kalb
 Her 'işret ana mihnet olur her hoş-âb telh (Divançe:12a)
 Pest ü a'lâ her kişünün himmeti kadrinedür
 Zâhidün maksûdu cennet 'âşıkun dîdâr imiş (Divançe: 17b)

Sabûhî'nin şiirlerinde sosyal hayatla ilgili bazı unsurlara da rastlamak mümkündür. Aşağıdaki beyitte Sabûhî, abdalların görünüşünü konu edinmektedir:

Abdâl-i pâ-bürehne olup terk-i tâc kıl
 'Âlem içinde başı açık pâdşâlıg it (Divançe: 10a)

Sabûhî "su" redifli bir gazelinde hastalara suyun faydalı olmadığını şöyle işler:
 Teşne-dildür bu Sabûhî haste tîg-i dil-bere
 Bilüriken sûdmend olmadığın bîmâra su (Divançe: 26a)

Sabûhî şiirlerinde atasözü ve deyimlere de yer verir. Aşağıdaki dörtlükte "dağ üstü bağ olmak" deyimini ve "Âşika Bağdat irak değil" atasözü zikredilmiştir:

Bî-sütûn-ı gam benem bu tâze dâgum lâledür
 Oldı ben Ferhâd'a ey şîrîn-dehen tag üsti bâg
 Ka'be-i kûyuna ey Mısr-ı melâhat gitdi dil
 Bu meseldür kim degüldür 'âşika Bağdâd irag (Divançe: 19b)

Sabûhî, şiirlerinde bazen inanışlara da temas etmiştir. Aşağıdaki beytinde seher vakitlerinde edilen duaların kabul edileceğine dair bir inanış dile getirilir:

Görse dîdâr ki Sabûhî vaslın eyler ârzû
 Subh vaktinde du'âlar müstecâb olmak gerek (Divançe: 21b)

Sabûhî'nin beyitlerinde bazı kitap adlarına da rastlanır. Aşağıda İbn Sinâ'nın Kânûn ve Şifâ isimli kitapları zikredilmektedir:

Soraram la'lüne Kânûn [u] Şifâ mes'elesin
 Olmadı hikmet-i Lokmânıla hall müşkilümüz (Divançe: 16b)

Usûlî ve Aydınlı Visâlî gibi şairlerin şiirlerinde sıkça karşılaşılan ve bir isme yazılan şiirlere Karamanlı Sabûhî'de de rastlanır. Şair aşağıdaki gazelinde "Mustafâ" ismini redif olarak kullanır:

Âsitânun Ka'be-i ehl-i safâdur Mustafâ
 Kible hakkıçün ruhun nûr-ı hudâdur Mustafâ
 Tal'atın pür-nûrdur câna yed-i Mûsâ gibi
 Kâkül-i pür-çînin anda ejdehâdur Mustafâ
 Kâmetin bir şem'-i kâfur u ruhandur şu'lesi
 Râstî uşşâka nûr-ı reh-nümâdur Mustafâ
 Gamze-i gül her birisi bir kâtil-i hûn-rîzdür
 Güzellerin hod âşika 'ayn-ı 'atâdur Mustafâ
 Kanlar ağlarsa Sabûhî derdmendün n'ola kim
 Nice demlerdür cemâlinden cüdâdur Mustafâ (Divançe: 8b-9a)

Onun şiirlerinde halk söyleyişine yakın özellikler gösteren beyitler de vardır. Aşağıdaki beyitte geçen ifadeler bir bakıma bunun örneğidir:

Bî-terahhumsın velî ey gözleri âhû yigit
 Dâd elünden â yigit zâlim yigit bed-hû yigit (Kılıç 2010/III: 1286)

SONUÇ

Karamanlı Sabûhî, Kanunî Sultan Süleyman devri ve 16. yy. divan şairlerindedir. Şairin asıl adı Abdullah'tır. Doğum ve ölüm tarihleri hakkında kaynaklarda bilgi bulunmamaktadır. Kaynaklarda şairin Abdî-i Zarîf lakabıyla anıldığı belirtiliyor. Onun bu lakabı ve zarâfeti kaynaklarda üzerinde çokça durulan bahislerdendir. Karamanlı Sabûhî ile ilgili en geniş bilgiyi veren Âşık Çelebi, onun hakkında "lakabı 'Abdî Zarîf idi, fi'l-hakîka haylice harîf idi" demektedir.

Sabûhî iyi bir eğitim görmüş ve çeşitli yerlerde müderrislikte bulunmuş bir şairdir. Kendisi Kânûnî Sultan Süleyman'ın hocalarından olan Hayrüddin Hâce'den mülâzım olmuş ve Anadolu'nun çeşitli yerlerinde bulunan medreselerde görev yapmıştır. Sabûhî'nin çevresinde bazı tanınmış ilim erbâbı ve şairlerin olduğunu, kendisinin de bu tür şairlerin, ilim adamlarının ve bazı devlet adamlarının meclisine katıldığı kaynaklardan öğrenmekteyiz. Bunlar arasında Seydî Ali Reis zikredilen isimler arasındadır. Şairin kaynaklarda bir divanının olduğu da belirtilmektedir. Şâir, Bâelbek kadısıyken vefat etmiştir.

Sabûhî'nin şiirleri Klâsik Türk Edebiyatının temel mevzuları etrafında dolaşır. Onun şiirlerinin temel teması aşktır. Tezkirelerde zarâfet gereği şiir söylediği ifade edilen Sabûhî'nin şiirleri, böyle bir sebeple şiir yazarlara göre herhalde oldukça iyidir. O, eski şiir anlayışımızın dünyasını ören mazmunları, terkipleri yerli yerince kullanır. Dile hâkim olduğu şiirlerinden rahatlıkla anlaşılabilir. Tabîi, bunda gördüğü eğitimin de etkisi olmalıdır.

Sabûhî bir gazel şairidir. Gazellerinin bir kısmı ise naziredir. Sabûhî'nin Pervâne Bey ve Edirneli Nazmî'ye ait nazire mecmualarında nazirelerine rastlanmaktadır. Bu nazirelere göre şairin Ahmed Paşa ve Necâtî Bey'in etkisinde olduğunu söyleyebiliriz. Sabûhî'nin şiirlerinde artık mazmunları yerli yerince söylenmeye başlanmış bir şiir manzarası vardır. Şiirlerindeki hâkim temanın eski şiirimizin anlayışına uygun olduğunu söylemek mümkündür. Bunun yanında şiirlerinde bazı sosyal hayat unsurlarının yer aldığını, az da olsa deyim ve atasözlerine yer verdiğini söyleyebiliriz. Tezkirecilerin şiiri hakkında sessiz davranmalarına rağmen, onun şiirleri göz ardı edilecek eserlerden değildir.

KAYNAKÇA

- “Sabûhî” Maddesi (1990). *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*. C. 7. İstanbul: Dergâh Yayınları. s. 389.
- Çelebioğlu, Â. (1994). *Kânûnî Sultân Süleymân Devri Türk Edebiyatı*. İstanbul: MEB Yayınları.
- Gıynaş, K. A. (hızl.) (2014). *Pervâne b. Abdullah, Pervâne Bey Mecmuası, 3 Cilt*. İstanbul: Akademik Kitaplar Yayınları,
- İpekten, H. vd. (1988). *Tezkirelere Göre Divançe Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Kayabaşı, B. (hızl.) (1997). *Kâf-zâde Fâizî'nin Zübdetü'l-Eş'âr'ı*. İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Malatya.
- Kılıç, F. (hızl.) (2010). *Âşık Çelebi, Meşâ'irü'ş-Şu'arâ (İnceleme-Metin)*. İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Yayınları.
- Köksal, M. F. (2007). “Sabûhî”. *Türk Dünyası Edebiyatçılar Yazarlar ve Şairler Ansiklopedisi*. C. 7. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları. s. 398.
- Köksal, M. F. (2012). *Edirneli Nazmî, Mecma'u'n-Nezâ'ir*. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr>. (Erişim Tarihi: 08.04.2017).
- Köksal, M. F. (2014). Sabûhî. <http://www.turkedebiyatiisimlersozlugu.com>. (Erişim Tarihi: 08.04.2017).
- Kurnaz, C. (2011). *Muhteşem Yüzyıl Edebiyatı*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.
- Riyâzî, *Riyâzî'ş-Şu'arâ*, Atatürk Kitaplığı, Nuruosmaniye. Numara: 3724. vr. 95a-95b.
- Sungurhan Eydurhan, A. (hızl.) (2008). *Beyânî, Tezkiretü'ş-Şu'arâ*. Ankara: Kültür Bakanlığı e-kitap: <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr> (Erişim Tarihi: 08.04.2017).
- Tuman, Nail, (2001). *Tuhfe-i Nâ'îli Divançe Şairlerinin Muhtasar Biyografileri*. C. II, Haz.: Cemal Kurnaz-Mustafa Tatçı. Ankara: Bizim Büro Yayınları.

CENGİZ DAĞCI'NIN “ONLAR DA İNSANDI” ROMANINDA GÖÇ OLGUSU

The Migration Events in “Onlar da İnsandı” Novels of Cengiz Dağcı

YUNUS EMRE HANDERE

Yakın Doğu Üniversitesi

Öz: Göç etmek, alışılan yaşamdan uzaklaşarak başka yerlerde hayat kurmak insanoğlunun zorunlu olmadıkça yapmak istemeyeceği bir şeydir. İnsanoğlunun göç ettiği yere alışması, kendini oraya ait hissetmesi neredeyse imkânsızdır. Süreç içerisinde göç ettiği yere uyum sağlayacak olsa da ruhunun derinliklerinde bırakmak zorunda kaldığı yerin özlemine hissedecek ve onun için hiçbir şeyin anlamı kalmayacaktır. Cengiz Dağcı'nın ifadesiyle “Yurdunu kaybeden adam için hürriyetin bile bir manası kalmamaktadır.”

Toplumların geçirdiği savaş, göç gibi büyük olaylar, bununla birlikte sosyo-kültürel alanda meydana gelen değişimler bilindiği gibi en iyi şekilde edebî eserlerle (roman-öykü-tiyatro vs.) gelecek nesillere aktarılır. Kırım Türklerinin önemli romancılarından Cengiz Dağcı da yazmış olduğu romanlarda mensubu olduğu toplumun trajedisini başarılı bir şekilde ele almış ve Kırım'dan ayrı düşmenin acısını eserleriyle dile getirmeye çalışmıştır.

Dağcı, “Onlar Da İnsandı” isimli romanda göç olgusunu Sovyet Rusya'nın ideolojik baskılar ile uyguladığı Kolhoz sistemiyle ilişkilendirerek anlatmıştır. Kırım Türklerini o yıllarda göçe iten önemli sebeplerden birisi Kolhoz sistemi, bir diğeri ise cehalet olmuştur. Bunun yanında kültür ve din uyumsuzluğundan doğan sosyal yapı bozuklukları da göç sürecini hızlandıran bir etken olarak romanda verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Cengiz Dağcı, Onlar Da İnsandı, göç, Kırım, Roman.

Abstract: Migrating, establishing one's life in other places by leaving the life one is accustomed to, is a thing that people would not want to do unless they have to. It is almost impossible for people to get accustomed to get used to the place they migrate to and feel they belong to there. While they will adapt to the place they migrate to within the process, they will miss the place they had to leave deep down and nothing will have meaning for them anymore. In Cengiz Dağcı's words, “For a man who lost his homeland, not even freedom has a meaning anymore.”

As known, significant events such as war and migration experienced by societies, as well as changes in the socio-cultural field are best passed onto future generations via literary works (novels, stories, plays, etc.). A significant novelist among Crimean Turks, Cengiz Dağcı, successfully discussed the tragedy of the society he belonged to in his novels, and tried to express the pain of leaving Crimea with his works.

Dağcı discussed the phenomenon of migration in his novel named “Onlar da İnsandı” (They Were People, Too) by relating it to the Kolkhoz system implemented by Soviet Russia via ideological oppression. One of the most important reasons that drove Crimean Turks to migration in those years was the Kolkhoz system, while another was ignorance. Additionally, social structure disorders that arose from cultural and religious incompatibility were also given in the novel as factors that sped up the migration process.

Key words: Cengiz Dağcı, Onlar Da İnsandı, Migration, Crimea, Novel.

GİRİŞ

Göç, siyasi, sosyal, dini ve diğer gerekçelerden dolayı insan topluluklarının bir yerden başka bir yere gitmesidir. Göç kavramı genel çerçevede iki şekilde meydana gelmektedir. Birincisi gönüllü olarak yapılan göç, ikincisi ise zorunlu olarak yapılan göçtür. Gönüllü göç, genellikle aile fertleri içerisinde birinin ya da birilerinin önceden bir yere gidip iş bulması halinde aşamalı olarak diğer aile fertlerini de yanına alarak gerçekleştirdiği bir göç türüdür. Zorunlu göç ise savaşlar, doğal afetler, dini nedenler, sosyal yapı bozuklukları, ideolojik baskılar ve siyasi olaylar gibi gerekçeler, insanları yaşadıkları yeri terk etmeye mecbur bırakarak zorunlu göçü oluşturur.

Zorunlu olarak yapılan göçlerde, yer değiştirme kararının ve isteğinin yarattığı güdülenme duygusu yoktur. İnsanda sadece çaresizlik hissi barındırmaktadır. Bu bağlamdan hareketle kişiler çaresizlik hissiyle birlikte kendilerini hazır hissetmedikleri bir zamanda nasıl ve nereye gideceklerini bilmeden yaşadıkları yerden ayrılırlar. (Doğan 2016: 310).

Zorunlu göçün insanlık tarihinde çok önemli bir yeri vardır. Dil, din, ırk farkı gözetilerek dünyanın her yerinde büyük devletler sınırlarını ve egemenlik sahasını genişletmek için tehdit unsuru oluşturabilecek birtakım ülkelere baskı yapmıştır. Bu baskı hem savaş yoluyla hem de ideolojik fikirler ile o ülkenin insanlarını göçe zorlamış ve sürgün hayatına mahkûm etmiştir. Bu zulüm sonucunda binlerce insan; açlıktan, susuzluktan göç yolunda can vermiştir. Sağ kalanlar yurtlarından uzaklaştırmanın verdiği gurbet duygusunu, yıllarca içinde beslemiş, vatan hasretiyle hayatlarını idame ettirmiştir.

Geçmişten itibaren göç olgusu edebî eserlerin temel konusu olmuştur. Yurt hasretini yüreğinde hisseden her yazar bunu eserlerinde dile getirmiş, gelecek kuşaklara birtakım öğütlerde bulunmuştur. En başta çekilen ıstırapı ve tecrübeleri telkin etmek, yaşanan acı felaketleri gelecek kuşakların da bilmesini sağlamak istemişlerdir. Bilindiği üzere edebî eserler, tecrübelerin ve düşüncelerin aktarımı bakımından önemli bir yere sahiptir.

Edebi türler içinde romanlarda Kırım'ı ve sürgünü işleyen yazarların başında Cengiz Dağcı gelmektedir. Kırım Türklerinin trajik serüvenlerini bir destan gibi anlatan Dağcı, yüz binlerin acılarını, sıkıntılarını, gönderildikleri yerlerin bilinmezliklerini dile getirmektedir. Dağcı'nın Korkunç Yıllar (1956), Yurdunu Kaybeden Adam (1957), Onlar da İnsandı (1958), Ölüm ve Korku Günleri (1962), O Topraklar Bizimdi (1972), gibi eserleri göç unsurunun farklı temalardaki yansımalarıdır. (Kaya 2014: 372). Cengiz Dağcı, yaşantısında vatan hasretinin burukluğunu daima yaşamış, eserlerinde ekseriyetle Kırım Tatar Türklerinin yurtlarından zorla koparılışını dile getirmiştir.

Dağcı'nın, "Onlar Da İnsandı" (1958) ve "O Topraklar Bizimdi" (1972) adlı eserleri, farklı adlara sahip olsa da birbirinin devamı olan iki öyküden ve dönemden bahseder. Her ikisinde de temel sorun kolhoz ve sürgündür. İlk eser 1925-1939 ikinci eser ise 1940-1945 yılları arasındaki süreci anlatır. (Çelik 2014: 6).

Bildirimizin konusunu teşkil eden "Onlar Da İnsandı" romanı bir köy romanıdır. Bu romanda köylüler üzerinden Sovyet Rusya'nın komünizm ideolojisinin baskısı ve göçe gelinceye kadar olan süreç işlenmektedir. Söz konusu ideolojiden hareketle Kırım Türklerinin topraklarını almak ve zorunlu olarak göç ettirmek için komünizm ideolojisinin tarım basamağını oluşturan, Kolhoz sistemi kullanılmaktadır.

Kırım Türklerinin sürgün hayatı, Sovyet Rusya'nın komünizm çatısı altında geliştirdiği birtakım uygulamalar neticesinde gelişmiştir. Bu uygulamaların başında "Kolhoz" sistemi gelmektedir. Kolhoz, Türkçe sözlükte "Rusya'da köylülerin ortak olarak çalıştıkları tarım işletmesi"(bk. TDK Sözlük) şeklinde tanımlanmaktadır. Rusça da kolhoz, коллективное хозяйство (Kollektif Tarımcılık) anlamındadır. Kolhoz bu adın kısaltılmış halidir.

Kolhoz örgütlenmesi farklı bir mülkiyet yapısına sahiptir. Esasında kolhoz toprağı devlete aittir. SSCB anayasasına göre devlete ait mülk tüm halkın mülkü yani toplumsal mülktür -en azından teorik olarak-. Yalnız devlete ait olan bu kolhoz toprağından, kolhozlar herhangi bir kira vermeden yararlanırlar. Bunun yanı sıra üretimde kullanılan çiftlik araçları kolhozda yaşayanların kolektif mülkiyetindedir. (Kınacı 2015: 8).

Rusya'nın geliştirdiği ve yönetmek istediği kolektif tarımcılık bu şekildedir. Fakat Kırım'da Türklere uygulanan kolhoz sisteminde, ağır vergiler alınarak çiftçinin toprağı ile beraber evine de el konulmaktadır. Anlatılan sistemle, uygulanan sistem arasında büyük fark vardır. "Onlar Da İnsandı" romanında Rus hükümeti kolhoz sistemi ile köylülerin tarlalarına el koymuştur. Ancak sistemden farklı olarak çiftçilerin tarlalarını işlemesine imkân vermemiştir. İşlemesine imkân vermediği gibi Türk çiftçilerini kendi topraklarından ve mülklerinden sistem bahanesiyle kopararak hem maddi açıdan hem de manevi açıdan zarara uğratmıştır.

Sovyet Rusya'nın, zorunlu kolektifleştirme, yani kolhoz sistemi dâhilinde Kırım Türklerinin mahsulüne ve hayvanlarına el koyma faaliyetleri sonucunda 1931-1933 yılları arasında yaşanan açlıkla birlikte yaklaşık 7 milyon insan hayatını kaybetmiştir. (Şahin 2015: 331).

Bu korkunç rakam Rusya'nın Kolhoz sistemi arkasındaki emellerini açık bir şekilde göstermektedir. Rusya, Kırım Türklerini Osmanlı İmparatorluğu'nun bir devamı ve işbirlikçisi olarak gördüğü için yapılan her savaşta halkın üzerine sirayet etmiş olan zulmü arttırarak göçü beraberinde getirmiştir. Göçün Osmanlı-Rus savaşlarının akabinde yaşanması tesadüf değildir. Sovyetler Birliği döneminde 16 Kasım 1918'de Beyaz Rus Ordusu, 11 Kasım 1920'de ise Kızıl Ordu, Kırım'ı işgal eder ve Sovyetler tam olarak Kırım'a yerleşir. 11 Mayıs 1944'te Stalin tarafından imzalanan ve Kırım Türklerinin son ferdine kadar Kırım'dan sürülmesini emreden karardan sonra Kırım Türkleri için asıl büyük felaketler başlamıştır (Kaşoğlu 2016: 268).

Sovyet Rusya'nın Kırım Türklerine uyguladığı toplu olarak yok etme siyaseti, Sovyet Hükümetinin ideolojik iktisat politikaları sonucunda ortaya çıkan yapay kıtlıkla devam etmiştir. 1921 Kasımından 1922 Haziranına kadar devam eden açlık sonucunda, Sivastopol nüfusunun %11'i, Bahçesaray nüfusunun %55'i hayatını kaybetmiş, yaklaşık 100.000 kişi ölmüş, Kırım'ın nüfusu %21 oranında azalmış, 50.000 kişi de Kırım'dan göç etmiştir. Hayatını kaybedenlerin %60'ını Türkler oluşturmuştur. Bu rakamlar bize zulmün ve göçün faturasını göstermektedir. (Şahin 2015: 331). Fakat Rusları bu rakamlar tatmin etmemiştir. Zira fiziki ve kültürel imha hareketlerinin istenilen sonucu vermemesi üzerine, Kırım Türklerini topyekûn sürgün etme planları yapılmıştır.

1923-1927 yılları arasındaki beş yıllık süreçte ise, Kırım'ın muhtariyet haklarını korumak amacıyla harekete geçen 3500'den fazla Türk aydını kurşuna dizilmiş ya da sürgüne gönderilmiştir.

Ardından 1929-1930'lu yıllarda yaşanan çiftçiliğin zorunlu kolektifleştirilmesi faaliyetleri neticesinde, 40-50 bin Kırım Türk'ü Sibiryaya ve Urallar'ın işçi kamplarına sürgüne gönderilmiş, bunların büyük çoğunluğu buralarda hayatını kaybetmiştir.

Sovyet Rusya'nın imha siyasetine karşılık, 1929'da çıkarılan Alakat İhtilali'nin çok kanlı bir şekilde bastırılması neticesinde, binlerce Kırım Türkü kurşuna dizilmiş ya da sürgüne gönderilmiştir. (Şahin 2015:331).

GELİŞME

Ele almış olduğumuz “Onlar Da İnsandı” romanında yazar, Rusların Kırım Türkleri üzerine uygulamış oldukları bu korkunç planı başarılı bir şekilde işlemiştir. Romanın başkarakteri Bekir’dir. Eser’de Bekir’in, eşi Esmâ ve kızı Ayşe’nin çevresinde olup biten olaylar ve köylünün vatanına, toprağına karşı olan mücadelesi anlatılmaktadır. Kırımlı Türkler, üzerinde yaşadıkları toprakların atadan miras olduğunu roman içerisinde sürekli dile getirmektedir. Ruslar hem bu inancı yıkmak hem de Kırımlı Türkleri göçe zorlamak için kolhoz sistemini kurmuşlardır. Bunlar anlatılırken Rusların Kırım topraklarında rahatça kolhoz oluşturma sebepleri şu doğrultuda sıralanabilir; halkın çoğunlukla cahil olması, ideolojik fikirlerin yabancı olması, köylünün eğitime bakış açısı ve bununla beraber ekseriyetle insanların köyde yaşanan hükümet politikalarını anlayamamaları gösterilebilir. Fakat romanda Ruslara karşı milli mücadelenin en belirgin kahramanı olan Battal’ın oğlu Enver, köy insanlarını aydınlatmaya çalışmıştır. Aynı zamanda vahşice katliamlara ve yaşanan bütün olumsuz şartlara boyun eğmemiş, canı pahasına vatan toprağını korumaya çalışarak şehit düşmüştür.

Kırımlı Türklerin kültürel ve milli özelliklerine de yer veren yazar, eserde kırım efsanelerinden, türkülerden ve Türk kültürünün geleneğini yansıtan birtakım motiflerden yararlanmış. Kitabın adından da anlaşılacağı üzere Ruslar, Türk halkının manevi duygularını istismar ederek, içlerine sızmışlardır. Huzur içinde yaşayan Türk köylerinde kargaşa ve korku ortamı oluşturarak hırsızlık, cinayet gibi suçlar işlemişlerdir. Hatta daha da ileri giderek Bekir’in merhamet edip evine aldığı, karnını doyurup beslediği iki Rus’tan biri olan İvan, Bekir’in kızı Ayşe’yi taciz edip, köyde birçok cinayet, hırsızlık ve kavgaya karışmıştır. Bu gibi etkenler köy halkının huzurunu bozarak göçün ilk temelini oluşturmuştur. Evde kalan ikinci Rus, İvan’ın babasıdır. İvan’ın babasını Bekir, kızı Ayşe’nin gazetede fotoğrafını gösterdiği Karl Marks’a benzetmektedir. Fakat Ayşe’nin annesi Esmâ eğitimsizliğinden dolayı bu ismi doğru bir şekilde telaffuz edememektedir. “...Ah anne, Kala Mala değil, Karl Marks!” (Dağcı 2016: 34). Bu yüzden İvan’ın babasına da aile Kala Mala ismini uygun bulmuştur. Halkın ekseriyetle cahil olması göç felaketinin temelini oluşturur. Rusların dayattığı komünizm ideolojisinin halkta uyandırdığı izlenim:

-Komünizma gibi desene, baba!

-Komolizma mı ?

-Komolizma değil, baba, komünizm!

-Eeeh, komolizma işte! Ama komolizmayı Ruslar uydurdular. Madem ki Ruslar uydurdular, bizim millete uymaz.

-Hayır, baba, komünizmayı Ruslar değil, Almanlar çıkardılar. Komünizmanın babası, Karl Marks’tır. (Dağcı 2016: 33)

Komünizmin ne olduğunu, nasıl bir ideolojiyi yansıttığını, bu ideolojinin temelini oluşturan Karl Marks’ı halkın tanımadığını yazar, romanda geçen başkarakterin ailesi üzerinden anlatmıştır. Halkın bu konular hakkında bilgisiz olması Rusların işini kolaylaştırmış fakat onları ikna etmeye yetmemiştir. Zira halk Ruslar tarafından gelen bir fikrin zarar getireceğini iyi biliyordur.

Yine Türklerin başına gelen felaketlerin sebebini yazar cahilliğe bağlamaktadır:

-Kendiniz okumadınız, bizi de okutmadınız. İstedim babamdan beni Yalta mektebine vermesini. Ulan, sen toprağın adamısın, insan toprağı bırakır da oturur mu, mektepte, dedi. Bekir Dayı! Siz Molla İreceb’in Ellezî’sini papağan gibi söyleyen insana okumuş diyorsunuz, öyle mi? Ama ben diyorum öyle

değil! Asıl laf bilen, mektepte okuyandır. Siz evvelce okuyup bizi de okutsaydınız bugün o yolu Ruslar değil biz yapardık. Asfaltlıda biz döşer, aştanabile de biz binerdik. Hem biz binseydik yolda kaza da olmazdı. Şoseye asfaltı biz döşeseydik köylünün tarlasına toprak da devirmezdik. Doğru mu Enver Ağa? (Dağcı 2016: 304).

Yukarıda anlatılanlardan da çıkarılacağı üzere yazar, köylünün eğitime bakış açısını somut bir şekilde dile getirmiştir. Bu bakış açısı köylülerin cahil kalmalarına neden olmuştur. Böylelikle Ruslar ideolojik fikirlerini köy halkına sürekli iyi bir şeymiş gibi telkin etmeye çalışmışlardır. Köy halkının ideolojik fikirlere yabancı olması göç felaketini zamanında sezmemelerine yol açmıştır.

Rusların hak iddia edip, ideolojik fikirler telkin etmeye çalıştığı topraklar üzerinde Türkler binlerce yıl sulh içinde yaşamış ve insanların tümü kendi toprağına riayet etmiştir. Ruslar, sözde toprakları eşit olarak dağıtacak ve köylüler arasında zengin fakir ayrımını ortadan kaldıracaktır. Fakat bu vaatler yalnızca ideolojik fikirleri kabul ettirmek için söylenmektedir. Rusların asıl amacı Türklerin topraklarını ele geçirip onları Kırım'dan göç ettirmektir. Yazar, dayatılmaya çalışılan komünizm ideolojisine gerek olmadığını Türklerin yaşantısından bahsederek vurgulamıştır:

Binlerce sene evvel bu toprak insanlara sanki Tanrı tarafından üleştirilmişti. Her toprak parçasının alçak duvarlarla ne zaman çevrildiğini kimse hatırlamıyor; kimse bilmiyordu. Fakat nesilden nesile geçen topraklara uzanan yolları hangi ailenin, hangi neslin ayaklarının açtığını herkes biliyor, hangi yolun kime ait olduğundan kimseler şüphe etmiyordu. (Dağcı 2016: 39).

Türklerin Rusya'nın ideolojisine de sistemine de ihtiyaçları yoktur. Onların üzerinde hak iddia ettikleri topraklar zaten atalardan gelmektedir. Her ne olursa olsun Türkler bu topraklardan vazgeçmeyeceklerdir. Ancak Ruslar, asker ve silah yoluyla Türklere zulüm ederek ata topraklarını gasp etmektedirler.

Yazarın mutlak suretle toprağın atalardan geldiğini vurgulaması, nesilden nesile aktarıldığını söylemesi boşuna değildir. Sovyet Rusya'nın hak iddia ettiği topraklar, ezelden beri Türklerindir. Bu doğrultuda yapılan haksızlıklarla yurtlarından göç edilen insanları, Yazar, Bekir'in duası ile dile getirmiştir. "Allah'im, insanlara yurt yoksulluğunu gösterme!" (Dağcı 2016: 77). Vatan hasretini ancak gurbette yaşayan anlar. Bekir'in duası aslında göçten sonra yaşanabilecek olan özlemin verdiği bunalım ile aktarılmıştır.

Rusların, Türklere bakış açısını yazar, İvan'ın babası, "Kala Mala" üzerinden din vurgusu yaparak "Müslüman yemeği tatlı, ama rakıyı insanın midesine oturtmuyor..." (Dağcı 2016: 89). şeklinde ifade etmiştir. Aslında hem soysal hayat hem de inanç bakımından Ruslar hiçbir şekilde Türklerle uyum sağlayamaz. Bu durumu romanda yer alan yiyecekler üzerinden bile belirgin bir şekilde görmekteyiz. Bu uyumsuzluktan hareketle Türk kültürüne, Türk dinine tamamıyla zıt olan Ruslar, Kırım'daki Türk nüfusunu azaltmak, yok etmek ve göçe mecbur bırakmak için ellerinden gelen her türlü kötülüğü yapmışlardır. Bunları uygularken yiyecekleri yemekleri bile düşünmüş Türk topraklarında yapacakları kültür emperyalizmi ile Türkleri göç etmeye zorlamışlardır.

"-İvan! Bu Müslüman toprağına yerleşsek, haa? Olmaz mı, haa? İvan, haa?

... -Şimdi topraklar fakirlere geçiyor. Haa?

...

-Müslüman atını, ineğini, koyunlarını, keçilerini satarsak on tane domuz satın alırız." (Dağcı 2016: 91.)

Bu noktada komünizm ideolojisinin çatısına sığınarak, Türkleri yurtlarından göç ettirdikten sonra yurttan yapacakları, Türklerden kalan kültürel unsurları yok etme işlemleri anlatılmaktadır. Fakat Tatarlar bu durumun farkındadır. Dayatılmak istenen sistemin Türk topraklarındaki sirayetini yazar “... *Bu toprak Müslüman toprağıdır; gâvur memleketinden gelen ağaç, kök tutmaz burada!*” (Dağcı 2016: 95). şeklinde ifade etmiştir. Rusların, Türk köyüne gelmesi ile birtakım sorunlar ortaya çıkmıştır. Yıllardan beri huzur içinde yaşayan halk bir anda hırsızlık, kavga gibi olaylar ile sarsılmıştır. Köyde sosyal yapı bozuklukları artarak bezdirme politikası başlamıştır.

Türklerin göçe zorlanmasında, Kırım’da yaşayan, ticaretle uğraşan Yahudiler de endişe duymaktadır. Romanda yer alan Yahudi “Levi” Kırım’da Tatar sayısının artmasını, Türk kadınlarının her yıl doğum yapmalarını, on yılda on milyon Tatar olmasını candan istemektedir. Türklerin Kırım topraklarında olmamasının hayali bile Levi’yi korkutmakta kendi akıbeti hakkında neler olabileceğini sezmemesine yol açmaktadır: “*İlahi! Kırım’da, Tatar olmazsa halimiz nice olur? Hepimiz zavallı birer Yahudi oluruz!*” (Dağcı 2016: 179). Zira Kırım’da Tatarların, insani ilişkileri, dostlukları, ticari alış-verişleri Yahudileri mutlu etmekte, Rusların gelmesiyle bütün düzenleri alt-üst olmaktadır. Rusların hâkimiyeti ile Yahudiler de göç etmek zorunda kalmışlardır. Dükkânları yağmalanmış, şiddete maruz kalmışlardır.

Yazar, göçe giden süreci köyde yaşayanlar üzerinden anlatmaktadır. Memleketin nasıl talan edildiğini, Türklere ait izleri bir bir nasıl yok ettiklerini gözler önüne sermektedir. Bunca yapılan felakete rağmen Kırım Türklerinde, toprağı kimse alamaz, inancı mevcuttu. Zira asırlardır atadan miras kalan bu topraklar üzerinde kimse hak iddia edemezdi. Dolayısıyla bunun bilinci ile tedirginliklerini bastırmaya çalışıyor, bir yandan da adını bile söyleyemedikleri ideolojik fikirleri, yaşanan kötülükleri ruhlarında eritmek istiyorlardı: “...*Ama toprak yine de yerindeydi, yerinde kalacaktı. Değil komolizma, hangi musibet gelirse gelsin, toprağı alıp gidemezdi ya!*” (Dağcı 2016: 163).

Türk yurdunda başlayan zulüm, günden güne şiddetini arttırmaya başlamıştır. Köylülerin -toprakları alamazlar- inancı, göç sürecini görememelerine ve yaşanan olaylara kayıtsız kalmalarına neden olmuştur. Toprakların Ruslar tarafından alındığını ve kolhoz sisteminin kurulduğunu köylüler anlayamamıştır. Yaşanan felaketler doğrultusunda durumun ciddiyetini, milli mücadelenin en önemli kahramanlarından biri olan Enver, yaşananları bir türlü kabullenemeyen Bekir’e şu şekilde aktarmıştır:

Bağlara toprak deviremezler dedin, deviriyorlar. Komolizma köye gelmez dedin, geliyor. Geliyor, hem de nasıl geliyor! Nogaylıktan köylüler bu tarafa kaçıyorlar. Kolhoz’a girmeyenleri türmeye götürüyor, zindana kapıyorlar. Akmescit’in camilerini kapadılar...

Biz de komünizma gelmez diye uyuklarız serip postumuzu döşeğe!” (Dağcı 2016: 199).

Rusların Türk topraklarını işgali, yıldırma ve bezdirme politikaları hızla devam etmektedir. Rusların emelleri arasında, Tatarların “*Yazık! Kadınlarını bıraksalar bari!*” (Dağcı 2016:364). gibi sözleri işgalin yanı sıra Rusların ırz ve namusa da göz koyduklarının bir başka göstergesidir.

Bekir’in çocuğu gibi sevdiği, gözü gibi baktığı, doğum yapmak üzere olan ineği Macik’i çalıp öldürmeleri, damadı Remzi’yi, Rus cenazesini taşıdığı sırada kalleşçe öldürmeleri ve daha birçok zulüm Tatarları her geçen gün göçe zorlamıştır.

Bekir’in zorla tarlasına girip kendisini göçe zorlamaları onun kahrından can vermesine neden olmuştur. Yazar, bu esnada Bekir’in vatan toprağı için direnişini şu sözlerle dile getirmiştir: “*Çıkmam, bu topraktan çıkmam! Bütün Rus ordusu gelse, üzerimden geçse,*

kemiklerimi kursa, etimi beynimi paramparça etse çıkmam bu topraktan! Çıkmam!" (Dağcı 2016: 405).

Ruslar, kolhoz sistemini anlatmak ve Tatarları ikna etmek için Tatar asıllı bir genci köye göndermiştir: "*Küçük adam Lenin, dedi, sosyalizma, dedi, proleterya, dedi. Kimsenin anlamadığı birtakım laflar etti, yeni devleti uzun uzun övdü.*" (Dağcı 2016: 419). Köylü bu konu hakkında bilgi sahibi değildi. Rusların ideolojisinden de sisteminden de bir şey anlamamışlardı. Köyde yurt bilincinin ve vatan toprağının önemini bilen insanlardan "Çilingir", daha fazla dayanamadı ve şu sözleri sarf etti,

Sen bu iki Rus'a anlat, Bebek! De ki ne isterlerse verimiz. At verimiz, üzüm verimiz; tütünü, para, koyun verimiz. Ama toprak vermeyiz. Anlat onlara, iyice anlat! De ki, bizim topraklar yurt parçasıdır; toprak bizim değil ulusundur. Eh, ulus toprağını nasıl verimiz? Söyle bana nasıl verimiz? İnsan her şeyini verir, ama canını nasıl verir, söyle bana! Biz kolhoz nedir biliriz. Kolhoz demek toprağı hükümete ver demektir! Nasıl verimiz, söyle bana! Toprak bizim değil ulusundur; toprak elden gitti, can gitti, can gitti. Anlat onlara! (Dağcı 2016: 422).

Roman içerisinde Toprak ve yurt sevgisi sadece Bekir karakteriyle vurgulanmamıştır. Onunla birlikte köy halkından Enver, Seyd-Ali, Çilingir de aynı derecede önemlidir. Tatarlar, toprağın önemini can vermek ile vurgulamış ve bu uğurda mücadelelerine devam etmiştir. Ruslar bu karşı duruşu gösteren Çilingir'i, hapse atıp günlerce işkence etmiş, çıktıktan sonra da bir gece evini basıp, öldürmüştür.

Kolhoz sistemine karşı duruşun bir diğer örneğini yazar, hayvanlar üzerinden anlatmıştır. Enver, Dermenköy'de dolaştığı sırada asıllı bir tavuk görür. Sebebini çocuklara sorar; Çocuklar Enver'e her tavuğun Kolhoz'a on yumurta vereceğini ancak bu asıllı duran zavallı tavuğun günde on yumurta yumurtlayamadığı için kendi kendini astığını söyler. Yazar, köylünün ahvalini tavuk üzerinden bu şekilde anlatmaktadır. Ağır vergiler köylüyü canından bezdirmiş, sonunda onları böyle bir direnişe götürmüştür.

Kadınlar arasında da göç endişesi yayılmıştır. Onlar da bu endişenin verdiği tedirginlikle sürekli evlerinde sürgün yiyeceği olan peksimet, pişiriyorlardı. Bu durumu Seyd-Ali şu şekilde eleştirir: "*Karı milleti her şeye kanar. İki süngülü gördü mü, cehennem kapılarına dayandı sanır.*" , "*Her evde peksimet kurutuyorlar, yine sürüleceğiz diyorlar...*" (Dağcı 2016:450). Kadınların, endişesini yersiz bulan Seyd-Ali, yanıyordu. Kadınlar geçmiş tecrübelerinden ve yaşanan felaketlerden hareketle yurtlarından zorla göç ettirileceklerini, biliyordu. Bu yüzden tedbir almaya başlamışlardı. Nitekim Seyd-Ali de bunları biliyor fakat olabileceğine bir türlü inanmak istemiyordu.

SONUÇ

Görüldüğü üzere Ruslar askeri kuvvetiyle, ideolojik baskı ve zulüm ile Kırimlı Türklerin topraklarını zapt etmiştir. Bu durum Kırimlı Türklerin zamanında mutlu bir şekilde yaşadığı toprakları yaşanılmaz bir bölge haline getirmiş ve onları göç etmeye sürüklemiştir.

Sovyet Rusya'nın ideolojik baskılar doğrultusunda uyguladığı Kolhoz sistemi, Kırimlı Türkleri göçe iten en temel etkidir. Bu süreçte Türklerin eğitimsiz olması, atadan miras kalan toprağı kimse alamaz inancı, iyi niyeti suistimal etme, kültür ve din uyumsuzluğundan doğan sosyal yapı bozuklukları (taciz, hırsızlık, şiddet vs.) gibi nedenler göç sürecini hızlandırmıştır.

Cengiz Dağcı bu göç sürecinin temelini oluşturan komünizm ideolojisini, alegori yaparak aktarmaya çalışmıştır. Romanda Türk köyüne uzun zamandan sonra ilk kez, iki Rus gelmiştir. Bu Ruslar baba ve oğuldur. Baba karakterinin adı “Kala Mala”dır ve Karl Marks’ı temsil etmektedir. Kala Mala’nın oğlu İvan da komünizm ideolojisini temsil etmektedir. Cengiz Dağcı, komünizm ideolojinin getirdiği felaketleri canlı bir varlık olarak bu iki karakter üzerinden somutlaştırarak anlatmaya çalışmıştır. Zira romanın başkarakteri Bekir’in eşi Esmâ, bu iki Rus’u ilk gördüğünde kızı Ayşe’ye “Karl Marks ile Komünizm kapıya geldi toprakları alacaklar” anlamına gelen birtakım sözler sarf etmiştir. Her ne kadar Ayşe, annesine böyle olmadığını anlatsa da sonrasında gelişen olumsuz olayların bütün nedeni bu iki Rus’a atfedilmektedir. Yazar, burada aynı zamanda Türklerin eğitimsizliğine de vurgu yaparak bütün kurguyu oluşturmak istemiştir. Fakat edebi açıdan çok başarılı olduğunu söylemek güçtür. Zira roman içerisinde kurgulanmak istenen estetik yaratma süreci iyi bir şekilde eritilmemiştir. Romanın farklı bölümlerinde yapılan kelime tekrarları, bir kelime veya cümlenin aynı anda farklı şekilde etki yapacak anlam ve ifade içermesi muğlaklığa yol açmıştır. Bununla birlikte eserde olaylar belli bir düzen içerisinde verilmiş olsaydı sanırız çok daha etkili bir anlatım ortaya çıkacaktı.

Dağcı’nın “Onlar Da İnsandı” romanında göze çarpan en belirgin özelliği başarılı bir şekilde gerçekleştirdiği duygu aktarımıdır. Yazar, Türklerin yaşadığı zulmü ve halkının Ruslar tarafından topraklarından nasıl koparılmak istendiğini her okuyucunun hissetmesini sağlamıştır.

KAYNAKÇA

- Çelik, R. (2014). “Cengiz Dağcı’nın ‘O Topraklar Bizimdi’ Romanına Yakın Tarih Edebiyat İlişkisi Açısından Bir Yaklaşım”, *İdil Dergisi*, 3 (12): s.1-13.
- Dağcı, C. (2016). *Onlar Da İnsandı*. İstanbul: Ötügen Yayınları.
- Doğan, R. (2016). “Göç Sorunsalı: Barınma”, *I. Uluslararası Göç ve Kültür Sempozyum (Amasya Üniversitesi / 01-03 Aralık 2016) Bildirileri Kitabı*. Ankara: KIBATEK Yayınları, C. 1: s.307-316.
- Kaşoğlu, A. (2016). “Gerçek Bir Göç Hikâyesi: Aluşta’dan Esen Yeller”, *I. Uluslararası Göç ve Kültür Sempozyum (Amasya Üniversitesi / 01-03 Aralık 2016) Bildirileri Kitabı*. Ankara: KIBATEK Yayınları. C.1: s.267-280.
- Kaya, T. (2014). “Kırım Türklerinin 1944 Sürgününün 70. Yılında Kültür Ve Sanattaki İz Düşümleri Üzerine Düşünceler”, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 51: s.357-378.
- Kınacı, Y. Z.(2015). “Kolhozlar, Sovhozlar ve Kibutzlar: Kolektif Örgüt Yapılarının İncelenmesi Üzerine Bir Deneme” (https://www.academia.edu/10079148/Kolhozlar_Sovhozlar_ve_Kibutzlar_Kolektif_%C3%96rg%C3%BCt_Yap%C4%B1lar%C4%B1n%C4%B1n_%C4%B0ncelenmesi_%C3%9Czerine_Bir_Deneme)
- Şahin, C. (2015). “Rus Yayılmacılığına Bir Örnek: 1944 Kırım Türklerinin Sürgünü”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 39: s.326-339.
- Türkçe Sözlük I-II, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1998.

EBUBEKİR CELALÎ DİVANI'NDA ŞİİR VE ŞAİR İLE İLGİLİ DÜŞÜNCELER

The Opinion about Poem and Poet in Abubekir Celalî's Divan

ZEYNEP DADAK

Necmettin Erbakan Üniversitesi

Öz: Şairlerin, şiir ve şair hakkındaki görüş ve düşüncelerini tespit etmek, şairin şiire bakışının ve yaşadığı devrin şiir ortamının anlaşılması açısından oldukça önemlidir. Divan şiirinde şairlerin, özellikle divan dibacelerinde, eserlerin yazılış sebeplerinin belirtildiği kısımlarda, tezkirelerde ve divanların çeşitli kısımlarında şiir ve şair hakkındaki görüşlerine rastlamak mümkündür. Bu çalışmada ise Ebubekir Celalî divanındaki şiirlerden hareketle, gazellerdeki mahlas beyitleri başta olmak üzere, gazeller dışındaki diğer nazım şekillerinde de karşımıza çıkan şairin şiir ve şair ile ilgili görüşlerini belirttiği kısımlar tarafımızdan tespit edilmiş, buradan hareketle şairin yaşadığı devrin edebî ortamını ve şiir zevkini anlamaya yönelik bir çalışma yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Divan edebiyatı, Ebubekir Celalî, şiir, şair, 18. Yüzyıl.

Abstract: It is very important to determine the views and opinions of the poets in terms of making out the viewpoint of the poet on poems and poetic environment where poet has lived in his era. In Divan (Ottoman) poetry, it is possible to find the views of the poets about poetry and poets in various parts of poems, particularly in divan dibaces (prefaces), in the parts where the reasons of composing are stated, in the tezkires (collection of biographies) and in various sections of the divan. In this study, the parts on which the poet has stated his views about the poetry and poet we have also encountered in other metrical compositions except for the gazels (odes), especially the couplets of the mahlas (surname) in gazels, were determined by us acting from the poems of Abubekir Celali Divan. From this point, a study was carried out intending to find out the literary environment and poetry zest in the era where the poet has lived in.

Key words: Divan literature, Abubekir Celali, poem, poet, 18th Century

GİRİŞ

Türk edebiyatında 20. yüzyıldan sonra gelişmeye başladığını varsaydığımız, edebî bir tür olan eleştiriye dair metin örneklerine, bu dönem şairlerinin gerek şiir ve yazılarında gerekse eleştiri başlığı altında oluşturdukları müstakil eserlerde rastlamak mümkündür. Bu pencereden bakıldığında daha önceki devirlere denk gelen divan edebiyatında eleştirinin olup olmadığı sorusu bir hayli ilgi çekici olmuştur. Klasik edebiyatımızla modern edebiyatımızı eleştiri merhalesinden karşılaştırdığımızda içerik olarak birbirini karşılayacak türler bulmamız mümkün değildir. Zira klasik edebiyatı şairlerinin, şiir ve şair hakkındaki sanatsal görüşlerine müstakil bir eserde rastlamamız söz konusu değildir. Kaldı ki divan şairleri buna gerek de duymamıştır. Fakat divan edebiyatında edebî anlamda başlı başına eleştiri eserleri bulunmasa da şairler, şiire dair teorik görüşlerine yer yer değinmişlerdir. Şairlerin bu konu hakkındaki görüşlerine divanlarının dibacelerinde ve muhtelif kısımlarında, eserlerinin sebep-i telif kısımlarında, nazire mecmualarında, belâgat kitaplarında ve tezkirelerde rastlamaktayız.

Divan edebiyatı oluşmaya başladığı yüzyıldan itibaren, geliştiği gelenek içerisinde bazı edebî anlayışları da içinde barındırmış ve dönemsel olarak şairlerin şiirsel eğilimleri kısmen de olsa farklılık göstermiştir. Divan şiirinde önemli dönemlerden olan 18. yüzyıl, Şeyh Gâlib ve Nedîm öncülüğünde gelişen Sebki Hindî ve Mahallileşme akımlarının etkisinde kalmış bir şiir anlayışına sahiptir. 17. yüzyılın sonlarından itibaren hız kazanan, şiiri daha yerli bir biçime sokma uğraşı, 18. yüzyılda zirveye ulaşmış ve bu anlayışın seçkin örnekleri usta şairler tarafından verilmeye başlamıştır. Yine bu yüzyılda divan şiiri geleneksel kalıplarının bir parça dışına çıkmış, alışılmış mazmunlar yerini daha bireysel tahayyüllere bırakmıştır.

18. yüzyıl divan şiirinde Mahallileşme akımının öncüleri kabul edilen Bosnalı Alaeddin Sabit, Sünbül-zâde Vehbî ve Sürûrî gibi şairlerin takipçilerinden Ebubekir Celalî'nin elimizde bulunan tek eseri olan *Divan*'ından elde ettiğimiz bilgilerle, devrin ve şairin şiir anlayışıyla ilgili ipuçları elde ettik. *Divan*'ın bir dibâcesi olmamasına karşın, içerisinde bulunan bazı beyitler şairin edebî görüşüyle alakalı çıkarım yapmamıza yardımcı oldu.

1. Ebubekir Celalî Divanı'nda Şiir ve Şairle İlgili Görüşler

1.1. Genel Olarak Şiir ve Şair ile İlgili Görüşler

1.1.1. Orijinallik ve Söyleyiş Güzelliği

Celalî'ye göre kullanılan uzun tamlamaların şiirin kalitesinde hiçbir etkisi yoktur. Zira bir kişinin şairliğinin derecesi yazdığı tek bir mısra ile ortaya çıkar.

Ey Celâlî etme tatvîl-i suhan kim şâ'irin
Sâde bir mısra' ile ma'lûm olur haysiyeti

(Erdem Sarıkaya, 2008) (G. 96 b. 5)

Celalî, bir şiirin kalitesini o şiirin sahibine verilen caize ile ölçülmesinin ve şiirin bir mal gibi değersizleşmesinin yanlış olduğunu söyleyerek, caize için şiir yazılmaz der. İlaveten yüksek makamlı bir okuyucu şiiri okuyunca şairine karşılığında caize vermiyorsa bu şiirin değersizliğinin değil, paha biçilemez kıymette olduğunun kanıtı olduğunu söyler.

Hele bir akçeye degmez dime kâlâ-yı suhân
Kalsa da bî-semen hüre-metâ'-ı eş'âr
Câ'ize virmediği şi're kibârın şâyed
Bî-bahâ olduğunu etmek içindir iş'âr

(Kt. 11)

Şair, yukarıdaki kıt'ada söylediklerine rağmen şiire yapılan övgüyü de şiirin meyvesi olarak nitelendirir.

Celâlî miyve-i mazmunı memdûh olmayan şi'rin
Zemîn-i iltizâm-âyîni şâyân-ı mezemmetdir

(G. 43 b. 7)

Ebubekir Celalî'ye göre şiir şaire özel olmalıdır. Şair kendine has bir söyleyiş oluşturmali ve orijinal sözler söylemelidir. Kendi sözlerini söylemekten aciz şairler başka

şairlerin sözleriyle duvarlarını süsler ve özgün eserler vermeleri mümkün değildir.

Îcâd-ı suhandan o ki mahrûm ola zâtı
Tezyîn-i cidâr eyleye gayrın eseriyle
(Kt.36)

Celâlî, devrinde şairliğe yeltenen çok kişinin olduğunu da kastederek, şairliği inci yüklü bir geminin kaptanı olmaya benzeterek, bunun herkesçe yapılabilecek bir şey olmadığını ifade eder.

Celâlî çokdur eden bahr-ı nazmı geşt ammâ
Bu fülk-i pür-güheri degme kimse aktaramaz
(G. 51 b. 6)

Şair, güzel ses, güzel yazı ve güzel sözün sahibinde güzellikler ve iyiliklerin toplanacağını söyleyerek, hem şiirin mûsikî ve hat sanatı ile ilgisine değinmiş hem de şairliği yüceltmıştır.

Sâhibine cem' ider hüsn-i hasen
Hüsn-i nagme hüsn-i hatt hüsn-i suhan
(Mfrd. 5)

1.1.2. Şiiri Oluşturan Unsurlar

Ebubekir Celalî'nin şiirlerinde, şiiri oluşturan unsurların birkaçının üzerinde hususiyetle durulmuştur. Şair bazı beyitlerinde şiiri daha güzel kılan özellikleri öne çıkarmıştır. Mesela şiiri oluşturan unsurlardan kafiyeyi şiirin meyvesi olarak nitelendirir.

Miyvedir kâfiyeler nazm-ı Celâlî'de leziz
Ta'm-ı kebbâde mu'âdil biri de işte humûz
(G. 56 b. 7)

Celâlî'ye göre kafiyenin yanında şiiri süsleyerek güzelleştiren diğer unsurlar; yazarken kullanılan talik yazı, içerisindeki Farsça kelimeler ve bir gencin güzellikleri üzerine yazılmasıdır.

Ey Celâlî cemâl-i şî'rin olur İş bu üç ziyet ile hüsnî ziyâd
Hatt-ı ta'lik ü Fârisî elfâz Püserân üzre eylemek inşâd
(Kt. 5)

Şaire göre, şiirin sade bir dille yazılması değerini düşürmez. Yeter ki güzellerin hayali ile mânâlı, renkli ve taze kılınmış olsun.

Kelâm-ı sâde nakş olsa ne gam şarkı vü mâniler
Hayâl-i dilberân etmez mi ma'nidâr ü rengîn-ter
(Mfrd. 140)

1.2. Şairin Kendi Şairliği ve Şiiri Hakkındaki Görüşleri

1.2.1. Şiir Terimleri

Celâlî, şairliğini ve şiirini divanındaki beyitlerde genellikle övmüş ve yüceltmıştır. Öyle ki kendi şiirini incilerden oluşan bir manzume olarak görür.

Manzûme-i lü'lü' diseler çok mı

Celâlî Yârân bu güftâr-ı dürer-bârı görünce

(G. 87 b. 5)

Onun şiiri cevherlerden inci ile boy ölçüşecek kadar değerlidir. Şiirini genellikle inciye benzetir. Şair, bu benzetmeyi yaptığı beyitlerin bazılarında inciye lülü ile ifade ederken, bazılarında dür kelimesini tercih etmiştir.

Nazm-ı târîh-i hitâmın fikr ederken nagehân

Geldi hâtifden bu lü'lü'-i nazîm-âsâ suhan

(T. 166 b.12)

Asdı târîhim Celâlî cevher usturlâbına

Dürr gibi oldu muvakkıt-hâne-i nâzik-edâ

(T.80 b. 5)

Celâlî iki mısra'ın hurûf-ı cevherisinden

Bulup târîh-i fethi gûş eden dürr-i nazîm aldı

(T. 22 b.22)

Şair, şiirini renkli, tarzını gül kokulu ve mazmunlarını güzel anlamlı olarak niteler. Celâlî aşağıdaki beyitte de olduğu gibi şiiri hakkında çoğunlukla “rengîn” ifadesini kullanmıştır.

Ey Celâlî söyle bir mısra'-ı rengîn kim ola

Nühket-i hüsn-i edâsı gül gibi 'anber-şemîm¹

(T.10 b.13)

Takdîme eylerken hayâl bir mısra'-ı rengîn-makâl

Kilk-i Celâlî hoş-me'âl etdi bu mazmûnı rakîm

(T. 12 b.7)

Gül gibi kıldı mutarrâ bu sa'âdet-hânesin

Öyle rengîn oldu kim olmaz kumaş-ı Kâbil'i

(T. 115 b.2)

İki zülf-i dil-rubâda başka başka nakşa bak

Beyt-i rengîn içre gûyâ san'ât-ı tashîfdür

(G. 26 b.3)

Ey Celâlî nazm-ı rengînin hasîb-i şâ'irin

Gûş edenler neş'e-i mey gibi keyfiyet bulur

(G. 35 b. 5)

Ey Celâlî hep hasîbin safha-yı eş'ârda

Cünbiş-i kilik-i teri rengîn-i ma'nâdır

(G. 37 b. 5)

Celâlî, beyitlerinde kendi şiirlerini tanımlarken bazı terimler kullanmıştır. Şairlik tarzını “rûşen, lezîz-ender-lezîz, âb-dâr” gibi sözlerle ifade etmiştir.

Rûşen edâ kıldım Celâlî makdemi târîhidir

Tâli' şeb-i mevlide nûr u ferr-i Sultân Bâyezîd

(T. 44 b. 2)

Ney şekerdendir Celâlî hâmemiz gûş itdirir

Nagme-i eş'ârı ser-tâ-ser lezîz-ender-lezîz

(G. 22 b. 7)

Gülistân-ı nev-zemîninde bu nazm-ı âb-dâr

Jâle-veş bir katredir berg-i gül-i zîbâdır

(G. 38 b. 1)

Celâlî için şiirde önem arz eden üç unsur; ölçü, kafiye ve hayal, sevgiliyi güzelleştiren üç unsur; miyan, zülf ve kamet gibidir.

Miyânımla dü zülf ü kâmetin besdir

Celâlîye Kelâm-ı şî'r-i mevzûn u mukaffa ü muhayyeldir

(G. 38 b. 1-6)

1.2.2. Anlam İnceliği ve Üslup

Şair, taze hayallerinin şeker misali şairlik kudretine tatlılık verdiğini söyleyerek şiirini ve şairliğini bir kez daha yüceltmıştır.

Vermez mi halâvet dehen-i tab'a Celâlî Her tâze murabba-yı hayâlim şekerîdür

(G. 25 b. 7)

Celâlî'nin şiirinin hoş sedalı kuşuna bülbülün sesi kıyas edilse arşının onda biri kadar kalır.

Tab'ının murg-ı hoş-elhânına nisbet zîrâ

'Andelîbin kalur âgâzesi mânend-i kirâh

(G. 19 b. 4)

Şiir ve şair ile ilgili görüşlerini genellikle şiirlerinin makta beyitlerinde verdiğinden, bu beyitleri şiire bahçe, beyitlerde kullandığı mahlasının altını çizdiği kırmızı mürekkebi de süs ilan etmiştir.

Her makta'ımız bağçedir nazma Celâlî

Mahlasda kızıl râdde zîbâlığımızdır

(G. 44 b. 8)

Celâlî şiirini güzel bir eda ile süslediğinde, şiirinin huzur veren güzel bir sevgiliyle denk olduğunu söyler.

Ziynet-i hüsn-edâ birle Celâlî nazmım Oldı
mânende-i mahbûb-ı dil-ârâ-yı huzûz
(G.58 b. 9)

Şiir âlemi var olduğundan beri, Celâlî'nin şiiri gibi yeni ve taze üslûpla yazılmış bir şiir daha görülmemiştir.

'Âlem-i nazma Celâlî böyle şi'r-i nev-zemîn
Halk olaldan tâze gûyân-ı berriye gelmemiş
(G. 54 b.8)

Şair, şiirlerinde sadece kendi şiirini övmekle yetinmeyerek o şiiri okuyanları da överek, onların olgun bir şiir zevkine sahip olmalarından dolayı Celâlî'nin şiirini dillerine doladıklarını söyler.

Kelâmı ehl-i kemâlin Celâlîyâ cümle
Benim kibâr-ı kelâm-ı nigâhım olmuşdur
(G. 30 b. 7)

1.3. Diğer Şairler ve Onların Şiirleriyle İlgili Görüşleri

Celâlî, devrinin önde gelen şairlerinden olan Sünbül-zâde Vehbî'ye duyduğu sempatiyi şiirlerinde zaman zaman dile getirmiştir. Onu üstad olarak kabul eder ve onun kıymetli şahsiyetinden dolayı hiçbir şiire kötü demeyeceğini söyler.

Celâlî Vehbî-i üstâda 'arz et kâle-i nazmı
Ki zât-ı kadr-dânı kıymetinden kem bahâ vermez
(G. 48 b. 8)

Şair, üstadı Vehbî'nin bir şiiri okunsa Sami'nin ağzındaki otun suyu çıkar diyerek onu över.

Hazret-i Vehbî Efendî ki okunsa şi'ri
Sâmî'nin dehen-i hâhiş-i mâsın çıkarır
(G. 31 b. 7)

Nazirecilik geleneğinin oldukça popüler olduğu bir yüzyılda Celâlî de bir beyitinde Sünbül-zâde Vehbî'den gazeline nazire yazmasını ister.

Hazret-i Vehbî Efendiye Celâlî hâmem
'Arz edüp bu gazel-i tâzeyi tanzîr ister
(G. 33 b. 9)

Celâlî, Sultan Selîm'in Mısır'ı fethine yazdığı tarihte onun şairliğinden de dem vurarak onun Nedîm'den üstün olduğunu söylemiştir.

O nazmın açtığı rütbe dil-i tab'-ı fehîmânı
Ne eş'âr-ı Nedîm açdı ne güftâr-ı Kelîm açdı

(T. 19 b. 11)

Celâlî'nin *Divan*'ındaki bazı beyitlerde ise dönemin şairlerinden bahsetmiş, mahlaslarını zikretmiş ve onları çeşitli yönleriyle övmüştür.

Nâm-dâş-ı fahr-i 'âlem şöhret-ârâ-yı kibâr
Seyyid-i pâkîze-mahlas ya'nî Zeynü'l-'âbîdîn

(T. 64 b. 1)

Hem sâhîb-i 'ilm ü hüner kim her hayâli mu'teber
Ol mahlas-ı Sâmi yeter 'âdil-güvâh-ı müdde'âm

Tab'ı suhan deryâsıdır kilki hüner mecrâsıdır
Kim şi'r ile inşâsıdır cârî o deryâdan müdâm

(T. 83 b. 8-9)

Müdâm âlâ-yı Hak'a mahlas-ı vâlâsı Şâkir'dir
Hemîşe ismi hamd etmektedir kıldıkça yâd efvâh

(T. 88 b.3)

Mahlası tefsîr-i zât-ı Ahmediyyetle olur
Âyet-i Nûr'ı müfessir fâzıl-ı reyy müjdedir

(T. 94 b. 5)

Şairin, şiirlerinde hususiyetle bahsettiği bir isim de Naşid İbrahim Efendi'dir. Onun şiirini ve şair tabiatını beyitlerinde övgülere boğmuştur.

Nâşid İbrâhim Beg hazretleri kim şi'r ile
Zâtıdır beytü'l-kasîd-i şâ'irân-ı hoş-edâ

Hâsılı şi'ri gibi gâyet musanna' hem metin
Hem zemîni dil-nişîn ü hem edâsı dil-güşâ

Menzil-i târîhi kıl dilden Celâlî iştirâ
Aldı Nâşid bir mu'allâ beyt-i zîbâ bî-bahâ

(T.159 b. 2-7-9)

Bir kalem kat'ıyla târîh oldu bu mısra' dahi
Tab'-ı Nâşid buldı beyt-i nev-zemîn-i cân-fezâ
Medh-i cûdın muhtevî temlîke târîh oldu tâm
Cûd-ı Nâşid buldu bir beyt-i mu'allâ bî-bahâ

(T. 160 b. 1-2)

Celâlî'nin övgüyle bahsettiği bir isim de Tefvîk Efendi'dir ki onu şairlerin başkomutanı ilan eder.

Suhanver ser-bülendi Hazret-i Tevfik Efendi kim

Virir zâtı gürûh-ı şâ'irâne fahr-ı bigâye

(G. 84 b.8)

Ebubekir Celâlî, bir şiirinde Fazıl Bey'den bahsederken onun şiir ve inşada ne denli becerikli olduğunu söyler.

Resm-i tasvîri hoş kitâbeti hoş

Şi'r ü inşâda mâhir ü kâmil

(T. 165 b. 3)

Devrinin Mahallileşme akımı çerçevesinde şiir yazan şairlerinin, özellikle Bosnalı Sabit'in, bazı benzetme ve tasvirlerinde aşırıya kaçmalarını dolaylı olarak eleştiren şair, hoş bir eda ile yazılmış Sabitâne şiirin dahi dost meclisinde sunulabileceğini söyler.

Bu nazm-ı hoş edâyı yârâna sun Celâlî

Mazmunı Sâbitâne elfâz-ı kem değildir

(G. 23 b. 5)

Celâlî, bir başka beyitinde ise Taşlıcalı Yahyâ'nın mesnevilerinden bahseder.

Kıl biraz Gencîne-i Râz-ı Celâlî nigâh

Tâ be-key destindeki manzûme-i Şâh u Gedâ

(G. 4 b.7)

Şair, manevî baba olarak nitelendirdiği Bâkî'yi üstâd kabul eder.

Dîvân-ı tegazzül ki elif bâlğımızdır

Bâkî n'ola üstâd ise babalğımızdır

(G.44 b. 1)

SONUÇ

Divan şiirinin çeşitli edebî akımlarla kendini yenilediği 18. yüzyılda, bu devrin Mahallileşme akımı içerisinde yer alan Ebubekir Celâlî'nin şiirinde kullandığı tarz ve üslup kadar göze çarpan bir diğer nokta da şiir ve şair hakkındaki görüşleridir. Edebî eleştirinin Tanzimat'la birlikte başladığını varsayan anlayışa karşın, divan edebiyatının içerisinde bulunan eleştiriye dair ipuçlarını keşfetmek, klasik şiirimizi kendi döneminde anlamamıza ve o devrin bakış açısıyla şiirlere yaklaşmamıza yardım edecektir.

Çalışmamızda Ebubekir Celâlî'nin *Divan*'ında bulunan bazı şiir parçalarından yola çıkmak suretiyle, şairin kendi şiirini ve yaşadığı dönemde bulunan diğer şairlerin şiirini nasıl yorumladığını anlamaya çalıştık. Celâlî, devrindeki şairlerin şiiri meta'laştırmasından duyduğu rahatsızlığı dile getirirken, şiirin nasıl "rengin, âb-dâr ve leziz" olacağını da anlatmıştır. Ayrıca şiirde kafiyeyi oldukça önemseyen şair, şiirde kullanılan dilin sade olması gerektiğine de değinmiştir.

Celâlî, devrinin usta şairlerinden Sünbül-zâde Vehbî'nin oldukça etkisinde kalmış, divan şiiri geleneğini de devam ettirmiş bir şairdir. Döneminde yaşamış olan diğer büyük şairlerin gölgesinde kalan Ebubekir Celâlî, şiirlerinde aruza ve diğer teorik bilgilere de oldukça hâkimdir.

KAYNAKÇA

- Akün, Ö. F. (1994). "Divan Edebiyatı". DİA. C:9. İstanbul: Diyanet Vakfı Yay. 389-427. Bilkan, A. F. (1986). "Divan Edebiyatında Tenkit". Milli Kültür: 11.
- Çavuşoğlu, M. (1986). "Divan Şiiri". Türk Dili- Türk Şiiri Özel Sayısı II:1-16
- DEVELLİOĞLU, F. (1998). Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat. Ankara: Aydın Kitabevi Yay. Doğan, M. N. (1997). Fuzûlî'nin Poetikası. İstanbul: Kitabevi.
- Fayda, M. (1994). "Ebubekir". DİA. C:10. İstanbul: Diyanet Vakfı Yay. 101-108. Levend, A. S. (1994). Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Safhaları. Ankara: TDK Yay. Moran, B. (1988). Edebiyat Kuramları ve Eleştiri. İstanbul: Cem Yay.
- Pala, İ. (2007). Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü. İstanbul: Kapı Yay. Sami, Ş. (1998). Kamus-ı Türkî. (Tıpkıbasım). İstanbul: Alfa Yay.
- Sarıkaya, E. (2008). Ebubekir Celalî Divanı: Karşılaştırmalı Metin- İnceleme. İstanbul Kültür Üniversitesi: Yüksek Lisans Tezi.
- Şentürk, A. A.- Kartal, A. (2005). Üniversiteler İçin Eski Türk Edebiyatı Tarihi. İstanbul: Dergah Yay.
- Tolasa, H. (1982). "Divan Şairlerinin Kendi Şiirleri Üzerine Düşünce ve Değerlendirmeleri". Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi 1:15-46.
- Tökel, D. A. (2003). "Divan Edebiyatında Eleştiri". Hece Aylık Edebiyat Dergisi, Eleştiri Özel Sayısı: 77-78-79.
- Tunç, S. (2000). "Muhibbi Divanında Şiir ve Şair ile İlgili Değerlendirmeler". Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Entitüsü Türkiyat Araştırmaları Dergisi 7: 265-283.
- Üzgör, T. (1990). Türkçe Divan Dibaceleri. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.

BİR SELAMLAŞMA BİÇİMİ OLARAK “UZAKTAN MERHABA DEMEK”

ZEYNEP DİNÇER BERDİBEK

Gazi Üniversitesi

Öz: *Uzaktan Merhaba Demek*, daha çok sevgiliden âşığa yönelik olarak yapılan bir selamlaşma biçimidir. Her ne kadar ilgisizlik, önemsenmeme veya değersizlik gibi olumsuz anlam değerlerine sahip görünse de bu ibare; aynı zamanda âşık için sevgilinin verdiği bir umut, lütuf veya dikkate alınma durumudur. Göz ucuyla selam vermek, el ucuyla selam vermek veya kirpik ucuyla selam vermek vs. bu iletişim türünün farklı versiyonları olarak görülmektedir. Söz konusu çalışmada Klasik Türk Edebiyatı kapsamında kullanılan “Uzaktan Merhaba Demek” sözü üzerinde durulacak, bu ibarenin farklı kullanımlarına dikkat çekilecek, kimler tarafından söylendiği veya ne tür bir anlama sahip olduğu örneklerle izah edilecektir.

Anahtar Kelimeler: *Uzaktan merhaba demek, selamlaşma, âşık, sevgili, Klâsik Türk Edebiyatı.*

GİRİŞ

Klasik Türk Şiirinde dikkati çeken *uzaktan merhaba demek* ifadesinin *iraktan merhaba demek*, *göz ucuyla merhaba demek*, *kirpiğin ucuyla selam vermek*, *kaşıyla merhaba demek*, *el ucuyla merhaba demek*, *elini göğsüne koyarak uzaktan selam vermek*, *yarım bir gülüşle selam vermek* şeklinde farklı kullanımları da mevcuttur.

Daha öncesinde Cevdet Kudret’in “Divan Şiirine Uzaktan Merhaba” yazısının başlığında vurgulanan ibare; divan şiirine ön yargı ile yaklaşan, onu tanımayan ve ona yalnızca uzaktan merhaba diyerek yetinenlere “neden?” sorusunu yöneltmektedir. Burada derinleşmemek, anlamaya çalışmamak, geçiştirmek ve uzak kalmak anlamlarıyla ön plana çıkan ifadeyle; bu edebiyatın uzaktan değil de yakından incelenerek anlaşılacağı mesajı verilir.

Klasik Türk Şiirinde ise *uzaktan merhaba demek* sözü için öncelikle sözcüklerin tek başına sahip olduğu anlamlara bakmak gerekir. Merhaba; “*selam vermek*, *aferin*, *övgüde bulunmak*” anlamlarına gelen Arapça kökenli bir sözcüktür. Kimi beyitlerdeki¹ kullanımına bakıldığında ise bu sözcüğün “şarap” anlamına da geldiği düşünülebilir.

Merhaba demek sözünün Farsça karşılığı da “*merhaba goften*”, “*selâm dâden*”, “*selâm kerden*” veya “*selâm aleyk dâšten*” dir.

¹ Cânıma bir merhâbâ sundu ezelde çeşm-i yâr

Uzaktan veya ıraktan sözcükleri ise “uzak mesafeden, yakınına gitmeden, içine girmeden...” anlamlarına gelir. İbare ile bir arada kullanılan göz ucu ile, kirpik ucu ile, kaş ucu ile veya yarım bir gülüşle selam vermek de eylemin uzaktan veya önemsenmeyerek yapıldığını ifade etmektedir. Zaten beden dilinde gözün, kaşın, elin veya kirpiğinin ucu odağın merkezden gittikçe uzaklaştığını, açının daraldığını gösterir. Daha çok görülmek istenen, dikkat çekilen veya değerli sayılan obje veya kişiler merkeze yaklaştırılmaya çalışılırken burada tam tersi bir durum söz konusudur. Birey tam anlamıyla yok sayılmaz; ancak istenilen değeri de görmez. Günümüzde de kişinin yakınına gidilmeden başla hafifçe selam vermek, eli veya kaşı hafifçe kaldırarak selamlaşmak geçiştirmek üzere yapılan bir tür merhabalaşmadır.

Aslında çoğu zaman olumsuz gibi görülen bu iletişim türü; şiirimizde âşığın konumuna bakıldığında oldukça değerli sayılmaktadır. Çünkü eğer selam, sevgiliden âşığa gitmişse bu onun yok sayılmadığı anlamına gelir. Hatta çoğu kez var mıdır yok mudur bilinmeyen, görmezlikten gelinen yahut fark dahi edilmeyen âşık; bu şekilde sevgilinin ilgisine mazhar olur, onun tarafından övgüye layık görülür bir başka ifadeyle onunla temasa geçer. Bu, âşık için bir varlık belirtisidir.

Elbette uzaktan merhaba, yalnızca sevgili tarafından kullanılan bir söz grubu değildir. Aşağıdaki örnekte rakiplerle selamlaşmak zorunda hisseden âşık, kendisini yine aynı yöntemi kullanmak zorunda hisseder:

Ayak basmak ne lâzım meclis-i ‘uşşâka ey sofi

Rakîb-i bedlikâ ile **ırakdan merhabâ** yigdür

Bâkî G.186-3

Ey sofi, âşıklar meclisine uğramaya gerek yok. Kötü görünümlü rakip ile uzaktan merhabalaşmak daha iyidir.

Üsküplü İshak Çelebi’nin verdiği örnekte ise şairin artık güzellere uzaktan selam vermek istediği belirtilir:

İkisine bî-vefâlarda selâm olsun selâm

Şimdiden girü güzellerle **ırakdan merhabâ**

Üsküplü İshak Çelebi G.3-5

Her ikisine² vefasızlık yapana selam olsun selam. Bundan böyle güzellere uzaktan merhaba (demek gerek).

Uzaktan Selamlaşma Biçimleri:

Divanlarda yer alan örneklere göre uzaktan selamlaşma biçimleri şu ifadelerle karşımıza çıkmaktadır: Göz ucuyla selam vermek, kirpiğin ucuyla selamlaşmak, el ucuyla selamlaşmak, kaşı ile selamlaşmak, elini göğsüne koyarak selamlaşmak ve yarım bir tebessümle selamlaşmak. Bunların hepsi muhatap kimsenin selam veren kişi tarafından görülüp yok sayılmadığı anlamına gelmektedir. Yakınlık derecesine bakıldığında ise en az çaba sarf edilen iletişim türünün göz ucu ile ve kirpik ucuyla yapılan selamlaşma; en sıcak selamın ise elini göğsüne koyarak yapılan selamlaşma olduğu söylenebilir:

² Burada gazel bütünlüğüne bakıldığında ikisinden kasıt, hem Mustafa hem de Ahmed isimlerine sahip olan Hz. Muhammed’dir.

Göz ucuyla selamlaşmak

Gözünün ucuyla selam vermek, kafasını çevirmeden sadece karşıdaki kişiyi gördüğünü hissettiren bir iletişim türüdür. Mesîhî, aşağıdaki beytinde; sevgilinin kendisine en azından göz ucuyla bir selam vermesi temennisinde bulunur.

Var ise rahmun Mesîhî bendene

Göz ucuyla kıl ırakdan merhabâ

Mesîhî G.9-7

Eğer Mesîhî kuluna bir merhametin varsa gözünün ucuyla da olsa bir merhabada bulun.

Hayretî ise göz ucu ile yapılan selamın bir vuslat belirtisi olup olmadığını şöyle sorgular:

Vuslat didüğün ‘âşık dilberlerin ‘aceb

Şol **göz ucuyla** eylediği merhabâ mı ki

Hayretî G.453-3

Vuslat dediğin şey, sevgilinin âşığa şu göz ucuyla yaptığı bir merhaba mıdır?

Kirpiğin ucuyla selamlaşmak

Kirpiğin ucuyla selam vermek; kişinin görülüp görülmediğinin anlaşılamayacak derecede belirsiz olduğu bir selamlaşma biçimidir. Ancak bu bile âşıkların sevgiliden bir lütuf olarak beklediği ilgiyi sembolize eder:

Bu Visâlîden selâmı çün kim idersin dirîg

Kirpigün ucuna yârı ki geçür kıl merhabâ

Aydınlı Visâlî, XVI. Yy.

(Ey sevgili!) Bu Visâlî’den bir selamı çok görürsün. (Hiç olmazsa) kirpiğinin ucuyla bir merhaba kıl.

Kaşı ile selam vermek

Tek kaşını hafifçe yukarıya kaldırarak yapılan selamlaşmadır. Göz ucu veya kirpik ucuyla yapılan selamlaşmaya nazaran daha çok teveccüh gerektirmektedir:

Zâtî, aşağıdaki beytinde bunca yıl kendisine kaşı ile selam vermeyen sevgiliye sitem eder:

Bunca yıldır kaşı ile itmedi bir merhabâ

Nola saht olsam katı pekdür kemânı gamzenün

Zâtî G.789-4

Bu kadar yıldır kaşı ile bir merhaba etmedi. Ne olur ki biraz güçlü olsam. Zira yan bakış yayı (kaşa göre) pek serttir.

Degmedük bir **merhabâsına hilâl-ebrûlarun**

Geçdi yıllar aylar oldı nice bayramlar

Şerîfî G.107-2

Aylar, yıllar nice bayramlar geçti. Ama o hilal kaşların bir merhabasına denk gelemedik.

Şerîfî, nice yıllar sevgilinin bu şekilde merhabasına mazhar olmadığını belirtmektedir:

El ucuyla selamlaşmak

El ucu ile selamlaşmayı elin sadece bir kısmını tutarak tokalaşmak veya elini hafifçe havaya kaldırarak uzaktan görüşmek olarak düşünmek mümkündür.

Usûlî, başkaları yani rakiplerle oldukça yakın bir sohbet halinde olan sevgiliye kendisini önemsemediği için sitemini şöyle dile getirir:

İller ile tatlu tatlu dilleşür ol dil-rübâ

El ucuyla bize ırakdan dimez bir merhabâ

Usûlî G.5-1

O gönül alan sevgili, başkalarıyla tatlı tatlı sohbet eder, yakınlaşır. Bize de el ucuyla uzaktan bir merhaba demez.

Sırrî de o çınar boylu sevgilinin el ucu ile selamı kestiğini şu sözlerle anlatmaktadır:

Meded o kaddi çenârüm vefâdan el çekdi

El ucu ile olan merhabâdan el çekdi

Gülşen-i Şu'ârâ/Sırrî s.183

Medet! O çınar boylu sevgili (benden)vefayı kesti. (Artık) el ucu ile merhaba etmez oldu.

Elini göğsüne koyarak selamlaşmak

Diğer türlere göre içtenliği ve ilgisi daha fazla olduğu görülen selamlaşma biçimidir. Zira burada muhataba bakılıp geçilmez; elini göğsüne dayayarak karşıdaki kişiye bir ilgi gösterilir:

Elin koy göğsüne bârî uzakdan merhabâlarla

Selâma muntazır bu nâ-tüvân el arkası yerde

Sünbülzâde Vehbî G.216-7

Ey sevgili! Hiç olmazsa selam bekleyen bu çaresiz için merhaba diyerek elini göğsüne koy.

Yarım bir tebessümle merhabalaşmak

Bu merhabalaşma eylemi; Bursalı İffet Divanında sûfî tarafından gösterilen bir lütuf olarak dikkati çeker:

Edâ-yı şükürin it cennetle gûyâ kim mübeşşersin

Eger bir nîm tebessümle iderse merhabâ sûfî

Bursalı İffet G.122-4

Eğer sūfi sana yarım bir tebessümle merhaba derse, şükret. Zira sen, cennetle müjdelenenlerdensin.

Bu iletişim biçimleri kimi zaman âşıklar tarafından yetersiz bulunsa da ona erişmek de her an mümkün olmamaktadır. Mesela âşığın sevgiliyi gördüğü bayramlar, baharın başlangıcı veya çok sık olmasa da âşığın sevgili ile karşılaştığı zamanlar bu selamı alabilmek için ideal dönemlerdir. Mostarlı Hasan Ziyâî; bayram gelmesine rağmen sevgiliyle selamlaşmadığından şu şekilde yakınır:

‘İd erişdi her kişi yâr ile eyler merhabâ
Tâlib oldum ben de ammâ merhabâ el virmedi

Mostarlı Hasan Ziyâ’î G.446-3

Bayram geldi, herkes sevgiliyle selamlaştı; ama ben o kadar talip olmama rağmen merhabalaşamadım.

Bunun üzerine şair şu sözleri söyler:

Merhabâsız yârdan el çek Ziyâ’î fârig ol
Devlet el virince sabr it bunda hikmet vardur

Mostarlı Hasan Ziyâ’î G.106-5

Ey Ziyâî! Merhabasız sevgiliden uzak dur. Talihin izin verirse sabret; zira böyle olması daha hayırlıdır.

Nev’î ve Şeyhülislâm Yahyâ; uzaktan da olsa sevgiliyle haberleşmenin güzelliğini dile getirmektedir:

Nasîb olmazsa vuslat ey sipihr-i ‘izzetün mâhı
Irakdan merhabân ile kanâ‘at eylerüz gâhî

Nev’î Müseddes 4-1

Ey yücelik göğünün ayı, sana ulaşmak nasip olmazsa uzaktan merhaba ile yetiniriz.

Yakın olmaz güzeller ‘âşık-ı mehcûr u şeydâya
El öpmek ârzû itsen **irakdan merhabâ** dirler

Şeyhülislâm Yahyâ G.84-2

Güzeller çılgın ve kendinden geçmiş âşığa yakınlık göstermezler. Eğer el öpmeyi arzuluyorsan sana uzaktan merhaba deyip geçerler.

SONUÇ

Klasik Türk şiirinde “uzaktan merhaba demek” bir selamlaşma biçimi olarak dikkati çeker. Kaş ucu, göz ucu, el ucu veya kirpiğin ucu ile selamlaşma versiyonları bulunan bu iletişim türü; çok yakın olunmayan, önemsiz veya geçiştirilmek istenen kişilere yönelik kullanılır. Kimi zaman sevgiliden âşığa kimi zaman da âşıktan rakibe yöneltilen bu selamlaşma biçiminde; yüce olandan değersiz olana bir yönelim vardır. Yani sevgili âşığa göre daha değerliken âşık da rakibe göre daha değerlidir ve selam yetkisi onlardadır. Bir başka ifadeyle âşıktan sevgiliye veya rakipten âşığa uzaktan bir selamlaşma örneği ile karşılaşılmaz.

Ancak yine de sözün sahip olduğu anlam bir tarafa; Klasik Türk şiirinde görmezden gelinen, yok sayılan veya muhatap alınmayan âşık için bu selam bir lütuftur. Çünkü bu; onun tamamen değersizleşmediği anlamına gelir.

Bu merhabaya erişmek de her zaman mümkün değildir. Özellikle bayram veya baharın gelişi gibi özel bir günü beklemek gerekir. Ve sevgili; ancak dilerse bu selamı verir.

Bu tespitlerden hareketle şunu söylemek gerekir ki bu çalışmada, bilhassa sevgiliye yönelik bir davranış biçiminden söz edilmiş ve âşık ile sevgili arasındaki bir iletişim detaylandırılmıştır.

KAYNAKÇA

- Küçük, S. (1994). *Bâkî Divânı*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Kudret, C. (1975). Divan Şiirine Uzaktan Merhaba, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C: XXXII, S: 290, s. 650-660.
- Kavruk, H. (2001). *Şeyhülislâm Yahyâ Divânı*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Gürgendereli, M. *Mostarlı Hasan Ziyâ'î Divanı*: <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10628,girispdf.pdf?0>
- Tulum, M., M.A.Tanyeri (1977). *Nev'î Divânı*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Çavuşoğlu, M., M.A.Tanyeri (1989). *Üsküplü İshak Çelebi Divânı*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları.
- Mengi, M. (1995). *Mesihî Divânı* (1995). Ankara: Atatürk Türk Dil ve Tarih Kurumu Yayınları.
- Çavuşoğlu, M., M.A.Tanyeri (1981). *Hayretî Divan*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- İsen, M. (1990). *Usûlî Divânı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Solmaz, Süleyman. *Gülşen-i Şuârâ*. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10731,agmpdf.pdf?0>
- Arslan, Mehmet (2005). *Bursalı İffet Divânı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Yenikale, Ahmet (2012). *Sünbül-zâde Vehbî Divânı*. Kahramanmaraş: <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10651,sunbul-zade-vehbipdf.pdf?0>
- Yazar, Sadık (2012). *Şerîfî Divânı, Manzum bir Kur'an Tercümesi*. İstanbul:Okur Akademi Yayınları.
- Tarlan, A.N. (1970), *Zâtî Divânı*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

KLASİK TÜRK EDEBİYATINDA KUDÛMİYYE

ZÜLEYHA NURGÛL ERTUĞRUL

Gazi Üniversitesi

Öz: Edebiyat teorisinde tür, metnin neyi anlattığını karşılamaktadır. Bir metni anlayabilmek ve yorumlayabilmek için hangi türe ait olduğunu doğru tespit etmek gerekmektedir. Tartışmalara açık olsa da 20 ila 30 arasında edebi tür belirlenmiştir. Saptanan bu türlerden biri de Kudûmiyyedir. Kudûmiyye sözlükte ‘uzak bir yoldan gelen saygıdeğer zata sunulan tebrik şiiri’ olarak tanımlanmıştır. Bu türde kaleme alınan metinlerin yazılış amaçları çeşitlilik göstermektedir. Bazen seferden dönen bir hükümdara, terfi yahut görevi dolayısıyla gelen idareciye, bazen de bir meclise gelen kişiye yazılmıştır. Yazılış amacındaki bu çeşitlilik kudûmiyye türünün kapsamını da genişletmektedir. Muhatabın gelişine olan sevinci yansıtabilmek için pek çok edebi sanat ve benzetme unsuru kullanılır. Bu zengin ifade biçimi kudûmiyye metnlerinin anlam derinliğine sahip olmasına sebep olmuştur. Türe ait metinler genellikle 17. ve 18. yüzyıllarda kaleme alınmıştır. Kudûmiyye türü ile ilgili yapılan bu çalışma, türün şekil özelliklerini, kudûmiyye yazar ve yazılan kişileri incelemektedir. Bunlarla birlikte kudûmiyyelerin yazılış amaçları da tasnif edilmiştir. Böylelikle kudûmiyye türünün edebiyat literatüründe kapsamlı bir şekilde yer bulması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Edebiyatı, edebi türler, Kudûmiyye, 17. Yüzyıl, 18. Yüzyıl

GİRİŞ

Divan edebiyatında övgü her zaman türlerin odak noktası olmuştur. Padişahların veya önemli kabul edilen kişilerin kişilikleri, meslekleri kısacası onlara dair her şey övgüye değer görülmüştür. Övülen bu birbirinden farklı durumlara göre de türler ortaya çıkmıştır. Divan şairleri yıllar içerisinde şiirlerinde ele aldıkları olayları tekrar ettiklerini düşünmüşler ve günlük hayattaki yahut devlet düzenindeki ele alınmamış durumları da şiirlerine konu edinmişlerdir. Böylelikle divan şiiri tür olarak zenginleşmiştir. Kudûmiyye de şairlerin bu çabasının bir ürünü olarak ortaya çıkmış bir türdür denilebilir.

Kudûm kelimesi sözlüklerde ‘uzun bir yoldan gelmek, ayak basmak’ şeklinde açıklanır. Kudûmiyye de padişahlar ve diğer devlet adamlarının muharebe veya herhangi bir vesile ile gittikleri yerlerden dönmeleri veya memuriyyet için bir yere gelmeleri münasebetiyle yazılan şiirler hakkında kullanılan bir tabirdir. Bu türün 14. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar kullanıldığını görmekteyiz. Asıl rağbet gördüğü ve örneklerinin çoğaldığı dönem ise 18. yüzyıldır. Kudûmiyye metinlerinde muhatabın teşrifi tebrik edilir, duyulan sevinç dile getirilir. Duyulan bu sevincin ifade edildiği birkaç beyit örneği şu şekildedir.

Şâd geldin ey vezir- i a'zam- ı mihr- İştihâr

Yümn- i teşrifin ile oldu bu mesned kâmkâr

Nedîm (K.30/1)

Merhabâ ey pâdişâh- ı âdil- i âlî- nijâd
Oldu teşrifinle şehir- i Edirne reşk- i bilâd

Nef'î (K.25/1)

Muhatabın teşrifine duyulan sevinci ifade eden bu metinlerde şairler tüm söz hünerlerini kullanmışlardır. Benzetme unsurları bu türe ait metinlerde sıkça karşımıza çıkmaktadır. Gelişi bir sevince sebep olan kişi, olay ve durumlar bu benzetme unsurlarının öğeleri olmuşlardır. Bunlar bazen doğa olayları bazen de tarihi ve mitolojik şahsiyetlere dayanan olaylardır. Bahsedilen benzetme unsurlarının kullanıldığı beyitlerden birkaç örnek şu şekildedir.

İtdi şehri şeref- i makdem- i Sultan- ı cihân
Reşk- i bâg-ı İrem ü gayret- i gülzâr ı cinân

Bâkî

Eden teşrif- i sadr- ı Rûm'u bir zât- ı mükerrerdir
Kuzât- ı Rûm iliyе mevsim- i îd- i sa'îd olsun

Mekkî (T.15/2)

Birçok edebî eserde olduğu gibi devletin siyasal yapısı ve kültürel özellikleri hakkında ipuçları elde etmek kudûmiyyelerde de mümkündür. Öncelikle bir devlet büyüğünün nasıl olması gerektiğine dair bilgiler verir; çünkü seçtiği şahsı överken bizlere dönemin siyasetçisini ve onun halkı karşısındaki duruşunu da yansıtır. Bununla birlikte muhatabın savaştan dönmesi, devlet vazifesi dolayısıyla şehir değiştirmesi vs. gibi devlet yönetimine ait durumlar kudûmiyyelerin konu kapsamına girdiği için bu metinlere dayanarak dönemin yönetim sistemine dair bilgi sahibi olabiliriz. Metnin yazıldığı zaman aralığında yapılan savaşları, şehirlerdeki yöneticileri, halkın bu yöneticilere bakış açısını bilmek kudûmiyyelerin okuyucusuna sağladığı faydalardandır.

Yapılan bu çalışma elde edilen kudûmiyye örneklerine dayanarak tespit edilen bilgileri sunmayı amaçlamıştır. Devam eden taramalar ve tamamlanmamış rakamlar mevcut olduğu için bu türe ait her bilginin verilmesi bu çalışma için henüz olası değildir. Bu sebeple çalışma kapsamında istatistiksel verilerini sunabildiğimiz kudûmiyyelerin şekil özellikleri, kudûmiyye yazan şairler, kudûmiyye yazılan kişiler ve statüleri ve kudûmiyyelerin yazılış amaçları konu başlıkları bulunmaktadır.

KUDÛMIYYELERİN ŞEKİL ÖZELLİKLERİ

1. Nazım Şekilleri

Kudûmiyyelerin kaside şeklinde yazılacağı yaygın olarak düşünülse de Metinler bölümünde de görüleceği üzere pek çok farklı nazım şeklinde kudûmiyye kaleme alınmıştır. Yazılan kudûmiyye metinlerinin çoğunluğunu kaside ve kıta nazım şekilleri oluşturmaktadır. Kaside şeklinde yazılmış 59, kıta şeklinde yazılmış 40 kudûmiyye örneği bulunmaktadır. Hatta edebiyatımızda örneğini çok az gördüğümüz müsebbâ türünde yazılmış kudûmiyye vardır. Bunların dışında mesnevi, müseddes ve dörtlük şeklinde yazılmış kudûmiyyeler bulunmaktadır. Nakiyye Hanım Divanı'nda rastladığımız iki adet kudûmiyye metni şarkı şeklinde yazılmıştır. Taranılan divanlarda karşımıza çıkan kudûmiyyelerin nazım şekillerine göre oluşturulan tablo aşağıdaki gibidir.

Nazım Şekli	Örnek Sayısı
Kaside	59
Kıt'a	40
Müsebba	1
Mesnevi	1
Müsaddes	1
Şarkı	2
Murabba	3

Tablo 1. Kudûmiyyelerde Nazım Şekilleri

2. Kafiye ve Redif

İncelediğimiz kudûmiyye metinlerinden pek çok farklı nazım şekli kullanılmıştır. Her nazım şeklinde birbirinden farklı kafiye ve redif örgüsü kullanılmıştır. Bu çeşitlilik bize kudûmiyye türü dahilinde ortak bir kafiye ve redif örgüsünden bahsetmenin mümkün olmadığını göstermektedir. Bazı metin örneklerinde konuyla bağlantılı olarak ‘Merhaba’, ‘Geldi’, ‘Hoş geldin’, ‘Basdı Kadem’ gibi ifadelerin redif olarak kullanıldığını görmekteyiz. Fakat bu ifadelerin redif olarak karşımıza çıktığı metin sayısı oldukça azdır. Bu durum bize kudûmiyye türünde yazılmış metinlerde içerikle redif arasında bir bağlantı kurulmadığını göstermektedir. Kudûmiyyelerin tamamı göz önünde bulundurulduğunda ahenk için rediften yararlanılmadığı, ahengin daha çok kafiye ile sağlandığı görülmektedir. Buna bağlı olarak genellikle zengin kafiye ağırlıktadır ancak yarım ve tam kafiye de çokça kullanılmıştır.

3. Başlık

Klasik Türk edebiyatına ait kudûmiyyelerde çeşitli başlıklar yer almaktadır. Bazen ‘Kudûmiyye Berâ-yı Âlî Pâşâ’ şeklinde kudûmiyye türüne vurgu yapan başlıklar atılmıştır. Bazen de ‘Kasîde Berâ-yı Teşrif-i Sultân Ahmed Be-Serây-ı İbrâhîm Pâşâ’ şeklindeki gibi şiirin nazım şeklini belirten başlıklar karşımıza çıkmaktadır. Bazı kudûmiyyelerin ise herhangi bir başlığı bulunmamaktadır. İncelediğimiz kudûmiyyelerin başlıkları ve metnin hangi şairlere ait olduğuna dair tablo aşağıdadır:

Şair Adı	Eser	Başlık
Ahmedî	Dîvân	Fî Medh-i Emîr Sûlmân
Azmizâde Hâletî	Dîvân	Kasîde Berâ-yı Teşrif-i Sultân Ahmed Be-Serây-ı İbrâhîm Pâşâ
Azmizâde Hâletî	Dîvân	Ebu'l-Feth-i Sâni Sultan Mehmed Hân-ı Sâlis Egri Seferinden Avdet İtdüklerinde Virilmişdür
Azmizâde Hâletî	Dîvân	Sultân Ahmed Hân Edirne'den Geldüklerinde Virilmişdür
Azmizâde Hâletî	Dîvân	Egri Seferinden 'Avdet Esnâsında Vezir-i A'zam İbrâhîm Pâşâ'ya Virilmişdür
Azmizâde Hâletî	Dîvân	Kapudan Cagala-Zâde Tonanmadan Geldükde Virilmişdür
Bâkî	Dîvân	
Bâkî	Dîvân	Der-Tehniye-i Kudûm-i Sultân Süleymân Hân ez Sefer-i Huçeste-Eser

Bâlî	Dîvân	Kasîde Berây- ı Âmeden- i Hazret- i Pâdişâh be- Edirne
Çankırlı İbrâhîm Hurrem	Dîvân	Târîh- i Berâ- yı Hazret- i Gâlib Pâşâ Be- Tevcîh- i Ankara vü Kankırı
Erzurumlu Zihnî	Dîvân	Erzurûmî Yazıcı İbrâhîm Pâşaya Verilen Kasidedir
Fasîhî	Dîvân	
Fatîn Efendi	Dîvân	
Fatîn Efendi	Dîvân	
Fatîn Efendi	Dîvân	
Fuzûlî	Dîvân	Kaside Der Medh- i Ayas Pâşâ Valî- i Bağdad
Gelibolulu Âlî	Dîvân	
Haşmet	Dîvân	
Haşmet	Dîvân	
Haşmet	Dîvân	
Haşmet	Dîvân	?
Hâzık Mehmed Efendi	Dîvân	Berây- ı Tehniye- i Kudûm- ı Çeteci- zâde Abdullah Pâşâ
Hâzık Mehmed Efendi	Dîvân	Berây- ı Tehniye- i Kudûm- ı Hakim- zâde Ali Pâşâ
Kâmî	Dîvân	Berây- ı Baltacı Mehmed Pâşâ Der- 'Avdet- i Sefer- i Moskov
Karamanlı Nizâmî	Dîvân	
Lebîb	Dîvân	
Lebîb	Dîvân	Veziir- i Me'âlf- Unvân Pâşâ Hazretleri Diyâr- Bekr'e Geldikte Verilen Ramazâniyyedir
Lebîb	Dîvân	
Lebîb	Dîvân	Kasîde- i Ra'nâ Berây- ı Gül Ahmed Pâşâ- Zâde 'Ali Pâşâ
Lebîb	Dîvân	
Lebîb	Dîvân	Veziir- i Müşârün İleyh Çeteci 'Abdullâh Pâşâ Tarîk- i Hicâzı Tathîrde İrsâl Olunan Târîh
Lebîb	Dîvân	
Lebîb	Dîvân	
Lebîb	Dîvân	Feyzu'llâh Paşa'ya Kudûmiyye Târîhdır
Lebîb	Dîvân	Kâ'im- Makâm- ı Vüzerâ Sarı Mustafâ Paşa Diyâr- ı Bekr Oldukda Mansıbına Verilen Târîhdır
Lebîb	Dîvân	
Lebîb	Dîvân	
Lebîb	Dîvân	
Lebîb	Dîvân	
Leylâ Hanım	Dîvân	Târîh i Def'a i Sâniye Rûm İli Berây ı Halîl Paşa- Zâde 'Ârif Begefendi
Leylâ Hanım	Dîvân	Târîh i Sadâret i Rûm İli Berây ı Nakîbü'l Eşrâf Siddîk Begefendi
Leylâ Hanım	Dîvân	Târîh i Sadâret i Rûm İli Berây ı Yahyâ Beg Hafîd i Pîrî- Zâde
Leylâ Hanım	Dîvân	Târîh i Sadâret i Anadolu Berây ı Rahmî Beg
Leylâ Hanım	Dîvân	Târîh- i Şeyhu'l İslamî i Kâdi- zâde Tâhir Efendi

Leylâ Hanım	Dîvân	Târîh- i Def'a- i Sâniye- i Rûm İli Berây- 1 Yahyâ Begefendi
Leylâ Hanım	Dîvân	Târîh- i Sadâret- i Rûm İli Berây- 1 Rahmî Beg
Leylâ Hanım	Dîvân	Târîh- i Câh- 1 Edirne Der Nasb- 1 Münîr Beg
Mekkî	Dîvân	Merhûm Nâfiz Efendi'nin Sadr- 1 Rûm'a Teşrifî Târîhidir
Mekkî	Dîvân	Arabzâde 'Atâ Efendinin Sadr- 1 Rûm'a Teşrifine Târîhdur
Meşhûrî	Dîvân	
Mûtevellizâde Ömer İhyâ	Dîvân	
Nâ'ilî Kadîm	Dîvân	Der- Med- i Fâtih- i Bağdâd Pâdişâh- i Şîr- Dil Sultân Murâd Hân
Nâ'ilî Kadîm	Dîvân	Der- Medh- i Sultânzâde Vezîr-i A'zâm Mehmed Pâşâ
Nâ'ilî Kadîm	Dîvân	Der- Sitâyiş- i Vezîr- i A'zam- i Dilîr Kara Mustafa Pâşâ
Nâ'ilî Kadîm	Dîvân	Der- Sitâyiş- i Mesned- Nişîn- i Sadr- 1 Vezâret Fâzıl Ahmed Paşa İbn- i Köprülü
Nakiyye Hanım	Dîvân	Şarkı- i Teşrifîyye Râziye Hânım
Nakiyye Hanım	Dîvân	Şarkı- i Kudûmiyye- i Berây- 1 Tevhîde Hânımefendi
Nâmî	Dîvân	Burûsevî Seferden Geldükde Virilmiştir
Nâmî	Dîvân	Merhûm Ken'an Paşa Özü Fethinden Geldükde Virilüp Bî- Nihâye İn'amları Görülmüştür
Nâmî	Dîvân	Bolvî Efendi Seferden Geldükde Virilmiştir
Nâmî	Dîvân	Sadr- 1 A'zâm Kara Mustafâ Pâşaya Bağdâddan Geldükde Virilüp İn'amları Görülmüştür
Naşîd	Dîvân	
Nedîm	Dîvân	Medh- i Sadr- 1 A'zâm İbrâhîm Pâşâ ve Ta'rif ü Tenezzül- i Şeb- i Helvâ
Nedîm	Dîvân	
Nedîm	Dîvân	Teşekkür Kudûm- 1 Be- Hâne- i Kapûdân Mustafâ Pâşâ
Nedîm	Dîvân	Teşrifî Sadr- 1 A'zâm Be- Helvâ- yı Hazret- i Muhammed Kethüdâ
Nedîm	Dîvân	Teşrif- i Sadr- 1 Azâm Be- Hâne- i Dâmâd- 1 Hîs Muhammed Kethüda Be- Resm- i Helvâ
Nedîm	Dîvân	Teşrif- i Sadr- 1 'Âlî İbrahim Pâşâ Be- Sarây- 1 Mustafâ Pâşâ Be- Şeb- i Helvâ
Nedîm	Dîvân	Tarîf- i Teşrif- i Pâdişâhı Cihân Be- Serây- 1 Sadr- 1 A'zâm Der 'Akab- 1 Müjde- i Fethi Revân
Nedîm	Dîvân	Kasîde Berâ- yı Teşrif- i Sultân Ahmed Be- Serây- 1 İbrâhîm Pâşâ
Nedîm	Dîvân	Der- Sitâyiş- i Sadr- 1 A'zâm İbrâhîm Pâşâ

Nefî	Dîvân	Der Medh- i Sultân Murâd Hân Aleyhirrahmetü Velgufrân
Nefî	Dîvân	Der Tehniyet- i Vezîr- i A'zâm Husrev Pâşâ
Nefî	Dîvân	
Nev'î	Dîvân	Berây- ı Sultân Süleymân Der Güzerân- ı Ū Bâ- Edirne
Nev'î	Dîvân	Erây- ı Karamânî- Zâde Mehemed Çelebî Ūstâd- ı Nev'î Efendi Der Kudûm- ı Ū Bâ- Edirne
Nev'î	Dîvân	Berây- ı İbrahîm Pâşâ Der Kudûm- i Avâz- ı Sefer- i Egri
Nev'î	Dîvân	Berây- ı Sultan Mehemed Der Kudûm- ı Âvâz- ı Sefer- İ Egri
Nev'î	Dîvân	Berây- ı Tehniyet- i Vezâret- i 'Osman Pâşâ
Nev'î- Zâde Atâyi	Dîvân	Berây- ı Tehniyet- i Vezîr İskender Pâşâ
Nev'î- Zâde Atâyi	Dîvân	
Nev'î- Zâde Atâyi	Dîvân	Müseddes Berâ- yı Sultân Murâd Hân 'Aleyhi'r- rahme ve'l- Gufrân
Nev'î- Zâde Atâyi	Dîvân	Berây- ı Tehniyet- Kudûm Hazret- i Sadr- ı A'zâm Nâsuh Pâşâ'ya Virilmişdür
Rahîmi	Dîvân	
Refi- i Kalâyî	Dîvân	
Refi- i Kalâyî	Dîvân	Târîh- i diger Feth- i Mısr- ı Kâhire
Refi- i Kalâyî	Dîvân	Veliyü'd- Dîn Efendi- zâde Burusa'ya Teşriflerinde İrsâl Olunan Nazm- ı Müsebbâ'dır
Refi- i Kalâyî	Dîvân	Târîh- i Sadr- ı Rûm Cenâb- ı Hazret- i Şemsü'd- Dîn Efendi
Refi- i Kalâyî	Dîvân	Târîh- i Sadru'r- Rûm Ahmed- i Muhtâr Efendi Rahimehullâh
Refi- i Kalâyî	Dîvân	Târîh- i Sadru'r- Rûm Mustafâ 'İzzet Beg Efendi
Refi- i Kalâyî	Dîvân	Tebrîk- Nâme- i Gazâ- yı Mustafâ Beg Efendi Hayrî'd- Dîn Paşa- Zâde Der- Çîn- i İznik
Refi- i Kalâyî	Dîvân	Târîh- i Sadru'r- Rûm 'Ârif Efendi Der- Def'a- i Sâniye
Refi- i Kalâyî	Dîvân	Târîh- i Sadr- ı Rûm 'İsmet Beg Efendi Def'a- i Sâni
Rezmî	Dîvân	
Rezmî	Dîvân	
Rezmî	Dîvân	Kasîde Berây- ı Teşrif- i Sultân- ı Cihân
Süheylî	Dîvân	
Süheylî	Dîvân	
Süheylî	Dîvân	
Şem'î	Dîvân	
Şeref Hanım	Dîvân	Kudûmiyye Berây- ı 'Âli Pâşâ
Turâbî	Dîvân	
Turâbî	Dîvân	Târîh Berây- ı Mehemed Şâh
Turâbî	Dîvân	Târîh- i Mustafâ Efendi
Turâbî	Dîvân	

Turâbî	Dîvân	
--------	-------	--

Tablo 2. Kudûmiyyelerin Başlıkları

4. Vezin

Kudûmiyyeler farklı nazım şekilleriyle yazıldığı gibi çok farklı aruz kalıplarıyla da yazılmıştır. Çok sık kullanılan aruz kalıpları görülmekle birlikte bu durumun türün genel bir özelliği olmadığı açıktır. Aşağıdaki tabloda kullanılan aruz kalıplarının sayıları verilmiştir:

Vezin	Sayısı
Mefâ'îlün Mefâ'îlün Mefâ'îlün Mefâ'îlün	30
Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilün	27
Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün	23
Mefâ'îlün Fe'ilâtün Mefâ'îlün Fe'ilün	7
Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün	5
Mef'ûlü Mefâ'îlü Mefâ'îlü Fe'ûlün	4
Mef'ûlü Fâ'ilâtü Mefâ'îlü Fâ'ilün	3
Fe'ilâtün Mefâ'îlün Fe'ilün	3
Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün	1
Mef'ûlü Mefâ'îlün Fe'ûlün	1
Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilün	1
Mefâ'îlün Mefâ'îlün Fe'ûlün	1
Müfte'îlün Fâ'ilün Müfte'îlün Fâ'ilün	1
Fe'ûlün Fe'ûlün Fe'ûlün	1

Tablo 3. Kudûmiyyelerin Vezinleri

Türk Edebiyatında Kudûmiyye Yazan Şairler

Türk edebiyatında kudûmiyye örneği veren pek çok şair bulunmaktadır. Bu şairlerin yaşadıkları yüzyıllara göre tablosu şu şekildedir.

Tablo 4. Kudûmiyye Şairleri ve Yaşadıkları Yüzyıllar

Şairin Adı	Yüzyıl
Ahmedî	14. yy.
Karamanlı Nizâmî	15. yy.
Bâlî	16. yy.
Bâkî	16. yy.
Fuzûlî	16. yy.
Nev'î	16. yy.

Şem'î	16. yy
Azmizâde Hâletî	17. yy.
Na'ilî Kadîm	17. yy.
Nef'î	17. yy.
Nevizâde Atâyî	17. yy.
Rezmî	17. yy.
Süheylî	17. yy.
Çankırlı İbrahim Hurrem	18. yy.
Erzurumlu Zihni	18. yy.
Fasîhî	18. yy.
Haşmet	18. yy.
Hâzık Mehmet Efendi	18. yy.
Kâmî	18. yy.
Lebîb	18. yy.
Mekkî	18. yy.
Mutevellizâde Ömer İhyâ	18. yy.
Nâşid	18. yy.
Nedîm	18. yy.
Sâlmî	18. yy.
Sünbülzâde Vehbî	18. yy.
Şeyh Gâlib	18. yy.
Fatin Efendi	19. yy.
Leylâ Hanım	19. yy.
Meşhûrî	19. yy.
Nakiyye Hanım	19. yy.
Refî- i Kalâyî	19. yy.
Şeref Hanım	19. yy.
Turâbî	19. yy.

Tablo 4. Kudûmiyye Şairleri ve Yaşadıkları Yüzyıllar

Elde edilen verilere dayanarak oluşturulan tabloya göre kudûmiyye ilk olarak 14. yüzyılda örneklerini vermeye başlamıştır. Yıllar boyunca bu türde örnek veren şair

sayısında artış gözlemlenmiştir. Fakat sayısal olarak en fazla örneğin görüldüğü dönem 18. yy.'dır. 18. yüzyıl dönem özelliklerine bakıldığında genel olarak tür çeşitliliği önemli bir özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde kudûmiyye örneklerindeki artışı, dönem şairlerinin yeni tür arayışlarının bir sonucu olarak görebiliriz.

18. yüzyılda şairler ortaya koyduğu eserlerinde tekrara düşmemek, özgün olmak yani geçmiş dönemlere göre yeni ve farklı metinler ortaya koyma çabasına girmişlerdir. Bu çaba sonucunda metinlerinin üslubundan ziyade içeriklerini değiştirmişlerdir. Böylelikle yeni edebi türler ortaya çıkmış yahut geçmiş dönemlerde az örneği bulunan türleri yeniden eserlerine taşımışlardır. Kudûmiyye türünün de bu sebeplerden bu dönemde rağbet gördüğü söylenebilir.

Kudûmiyye Yazılan Kişiler

İncelenen kudûmiyye örneklerinin çoğunluğunda şiire konu olan kişinin kimliği belirlidir. Bununla birlikte şair tarafından muhatabın kim olduğu belirtilmemiş şiirler de mevcuttur. Henüz kesinleştirilmemiş rakamlar mevcut olduğundan dolayı konuyla alakalı bir istatistik veremiyoruz. Fakat elde edilen verilere dayanılarak yapılan çıkarımlara göre kudûmiyye yazılan kişiler arasında padişahların az olması dikkat çekicidir. Bu şiirlerin genellikle dönemin sadrazamlarına, paşalarına, şeyhülislamına yazıldığı gözlemlenmiştir. Bunun sebebi olarak kudûmiyyelerin yazılış amaçlarını söyleyebiliriz. Bu türde ortaya konan eserlerin yazılış amaçları çeşitlilik gösterse de çoğunluk olarak terfi yahut memuriyyet amacıyla bir şehire gelen kişilere yazıldığı görülmektedir. Görevi dolayısıyla şehir değiştiren kişiler valiler, kadılar vb.' dirler. Bu sebeple de kudûmiyyeler genellikle paşalara yani sevilen devlet adamlarına yazılmıştır denilebilir.

Padişahlara yazılan kudûmiyye örneklerinin genellikle sefer dönüşü kaleme aldığı görülmektedir. Hem alınan zaferi hem de padişahın dönüşünü kutlamak amaçlanmıştır. Muhatabının seferden dönüşünü kutlamak için kaleme alınan metinlerin yüksek oranda padişahlara yazıldığı, diğer statülerdeki devlet adamlarına yazılmadığı dikkate değerdir. Bu durum kudûmiyyelerin yazılış amacıyla muhatabın statüsü arasında bir bağlantı olduğu çıkarımını vermektedir.

Kudûmiyyelerin Yazılış Amaçları

Kudûmiyyeler bir şahsın bir yerden bir yere gelişini kutlamak üzere kaleme alınmış metinlerdir. Fakat metine konu olan bu geliş çeşitlilik göstermektedir. Yazılış amacına göre oluşan bu farklılık metnin içeriğini değiştirmesine paralel olarak metinde kullanılan kelimeleri, benzetme unsurlarını ve metnin genel yapısını da değiştirir. Yani kudûmiyyeler muhatabın nereden geldiğine göre çeşitlilik gösterirler. Bu sınıflandırmayı şu maddeler halinde yapabiliriz:

1. Sefer Dönüşü Yazılan Kudûmiyyeler
2. Hac Dönüşü Yazılan Kudûmiyyeler
3. Terfi/ Memuriyyet Sebebiyle Bir Şehire Gelen Kişiye Yazılan Kudûmiyyeler
4. Bir Meclise Gelen Kişiye Yazılan Kudûmiyyeler
5. Bir Makama Gelen Kişiye Yazılan Kudûmiyyeler

SONUÇ

Kudûmiyye padişahların yahut devlet büyüklerinin seferden dönüşü, herhangi bir sebepten şairin bulunduğu şehre teşrifi üzerine duyulan sevinci anlatan şiirlerdir. Bu türdeki şiirlerin konusu kutlama ve tebrik olduğu için çoşkulu metinlerdir. Bu çoşkuyu yansıtmak için şairler tüm hünerlerini kullanmışlardır. Bu sebeple bu türe ait metinlerde çeşitli söz sanatları ve benzetme unsurlarıyla karşılaşırız.

Kudûmiyye diğer edebi türlere oranla daha az örnek barındırdığından tür üzerine yapılan çalışmaların yetersizliği dikkat çekmektedir. Bu sebeple henüz tür hakkında kesin yargılarla bilgi vermek mümkün değildir. Fakat bu çalışma elde edilen kudûmiyye örneklerine dayanarak belli konu başlıklarında araştırma yapmıştır. Yapılan bu çalışmalar ortaya koymaktadır ki, kudûmiyye derinlemesine incelenmesi gereken bir konudur. Bir edebi tür olarak kapsamı ve sınırlılıkları belirlenmelidir.

KAYNAKÇA

- AÇA Mehmet, GÖKALP Haluk, KOCAKAPLAN İsa, (1994). *Başlangıcından Günümüze Türk Edebiyatında Tür ve Şekil Bilgisi*, Kriter Yay., İstanbul
- AKALIN, L. Sami (1994). *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, Varlık Yayınları
- AKKUŞ, Metin (2007) *Klasik Türk Şiirinin Anlam Dünyası Edebi Türler ve Tarzlar*, Fenomen Yay., Erzurum, 2007
- AKKUŞ, Metin (1993). *Nef'i Divanı*, Akçağ Yay., Ankara
- ARSLAN, Mustafa (1998) *Mehmed Mekkî Divanı*, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Eski Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Malatya
- CANIM, Rıdvan (2010). *Divân Edebiyatında Türler*, Grafiker Yay, Ankara
- GÖLPINARLI, Abdülbaki (2005). *Nedim Divanı*, İnkılap Kitapevi, İstanbul
- KÜÇÜK, Sabahattin (1994) *Bâkî Divanı*, TDK Yay., Ank.

Destek Veren Kurum ve Kuruluşlar



www.kervansaray.com.tr



ORDU
ÜNİVERSİTESİ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI BÖLÜMÜ



**ORDU ÜNİVERSİTESİ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI**

Cumhuriyet Yerleşkesi, Cumhuriyet Mah. P.K. 52200
Fen Edebiyat Fak., Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Tel: 0(452) 226 52 00 Altınordu/ORDU

**ORDU ÜNİVERSİTESİ
TÜRKOLOJİ KULÜBÜ**

Cumhuriyet Yerleşkesi, Cumhuriyet Mah. P.K. 52200
S.K.S Daire Başkanlığı, Türkoloji Kulübü
Tel: 0(452) 226 52 00 Altınordu/ORDU

otudes.odu.edu.tr
otudes2017@gmail.com