

FiLOLOJİ

ALANINDA TEORİ VE ARAŞTIRMALAR

Ekim 2022

EDİTÖR
DOÇ.DR. GÜLNAZ KURT

Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • C. Cansın Selin Temana
Kapak & İç Tasarım / Cover & Interior Design • Serüven Yayınevi
Birinci Basım / First Edition • © Ekim 2022
ISBN • 978-625-7276-02-3

© copyright

Bu kitabın yayın hakkı Serüven Yayınevi'ne aittir.

Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.

The right to publish this book belongs to Serüven Publishing.

Citation can not be shown without the source, reproduced in any way without permission.

Serüven Yayınevi / Serüven Publishing

Türkiye Adres / Turkey Address: Yalı Mahallesi İstikbal Caddesi No:6

Güzelbahçe / İZMİR

Telefon / Phone: 05437675765

web: www.seruvenyayinevi.com

e-mail: seruvenyayinevi@gmail.com

Baskı & Cilt / Printing & Volume

Sertifika / Certificate No: 47083

Filoloji Alanında Teori ve Araştırmalar

Ekim 2022

Editör

Doç. Dr. GÜLNAZ KURT

İÇİNDEKİLER

Bölüm 1

ŞİİRDE SOYUT YAPI: DÜNYA EDEBİYATINDAN SEÇİLEN
ŞİİRLERİN TÜRKÇE'YE ÇEVİRİLERİNDEKİ YANSIMALAR
Ayşenur İPLİKÇİ ÖZDEN..... 1

Bölüm 2

TÜRK EDEBİYATINDA DOĞU BATI MESELESİNE
GERÇEKLİĞİN TASVİRİ BAĞLAMINDA MİMETİK YAKLAŞIM
İsmail SÜPHANDAĞI..... 17

Bölüm 3

ÇAĞATAY TÜRKÇESİNDE ÇATI EKİ ALAN İLETİŞİM
FİİLLERİNDE YAPI VE ANLAM
Serpil SOYDAN 43

Bölüm 4

KURBAĞA PRENS MASALININ YENİDEN YAZIMI: PRENSES
OLMAK İSTEMEYEN PRENSES İSİMLİ RESİMLİ ÇOCUK
KİTABININ ELEŞTİREL BİR ÇÖZÜMLEMESİ
Merve Esra ÖZGÜRBÜZ & Büşra GEDİKLİ 73

Bölüm 5

KISASÜ'L ENBİYÂ'DA BAZI BASİT FİİLLERDE ÇOK
ANLAMLILIK
Aslı ÖZKAN ŞEN & Serpil SOYDAN 101

Bölüm 6

YUNUS EMRE DÎVANI'NDA KİŞİ BİÇİMBİRİMLERİ
Songül İLBAŞ 123

“

Bölüm 1

ŞİİRDE SOYUT YAPI: DÜNYA EDEBİYATINDAN SEÇİLEN ŞİİRLERİN TÜRKÇE'YE ÇEVİRİLERİNDEKİ YANSIMALAR

Ayşenur İPLİKÇİ ÖZDEN¹

”

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Samsun Üniversitesi, İktisadi İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi, İngilizce Mütercim ve Tercümanlık Bölümü, ORCID ID 0000-0001-8082-8155

gücü kavramlarını içeren <men> kökünden gelmez” (Erhat, 1978: 228). Musaların kendisine ilham verdiği Hesiodos’un sözleri şöyledir: “Sonra tanrısal sesler üflediler içime / Olacakları ve olmuşları yüceltmek için / Ve hele övmek için kendilerini / Her söylediğim destanın başında ve sonunda” (Erhat, 1978: 228). Şiirin bu şekilde bir yaratıcılık ve ilham kaynağına dayanıyor olması, onun aşağıda da dile getirilen ve söz konusu şiir çevirisi incelemeleri bağlamında ele alınacak olan statiklik, içsellik ve öznellik özellikleri ile de yakından ilgilidir. Bu özellikler ve şiirin tüm bunları içine alan soyut bir yapıya sahip olması ile ilgili incelemeler aşağıda ele alınmıştır.

Şiirin ilhamı ve aklı kullanarak yaratıcı olmasının yanında en önemli özelliği soyut bir yapıya sahip olmasıdır. “Soyut düşünce şiirde kaçınılmazdır, esasında tam da şiirin temelini oluşturan ögedir” (Lamarque, 2009: 37). Şiir az sözle çok olanı anlatmak ise ve bu anlatım esnasında birçok fikri ve duyguyu dile getirecek ise, şiirin soyut bir yapıya sahip olması onun doğası gereği var olan bir durumdur. F.M. Connell, *Şiir İncelemesi Ders Kitabı*’nda, “bir şiiri, şiir olmayandan tam olarak ayıran soyut özelliği kavramanın zorluğu”ndan söz eder (1913:1). Hammaddesi dil olan şiir, bu dili herkesten farklı kullanan şairin dünyasından soyut bir yapı olarak dışarı vurulur. Bu noktada denilebilir ki, şiirin bu soyutluğunu oluşturan üç temel öge vardır: *Şiir statiktir, içseldir ve öznedir yani özneye dönüktür*. Şiirin soyut yapısına dayanan bu üç özelliği, şiirin yazılmış olduğu dilde hissedildiği gibi, çevirisinin yapıldığı dilde de hissedilebilmelidir. Bu bağlamda şiir çevirisi ve çeviri yapılan dildeki bu soyut yansımalar, bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Şiirin bahsi geçen özelliklerini aşağıda incelemeden önce, çeviri ve şiir çevirisi ile ilgili birkaç açıklama yapmak gerekmektedir. Çeviri en öz hali ile, kaynak bir dilden hedef bir dile yapılan aktarma işi olarak tanımlanabilir. İnsanın duygu ve düşüncelerini aktarmak için kullandığı dil bir iletişim aracı olarak düşünülebilir. İşte çeviri de bu duygu ve düşüncelerin başka bir dilde aynı ya da benzer biçimde ifade edilmesidir. Çeviri, insanın ve kültürlerin gelişimi ile birlikte, kültürlerarası etkileşimde de hayati bir rol oynamaktadır. Bir dilde yazılmış olanı, başka bir dilde ifade edebilmek, kuşkusuz iki dile de hâkim olmayan okuyucunun ufkunu açacak niteliktedir. Çeviri tarihine bakıldığında, Romalılar zamanı tarihte ilk sistematik çevirilerin yapıldığı zaman olarak görülebilir. Tabii ki esasında çevirinin daha önceki tarihlerde İÖ 3300’lerde Sümerlerin yazı yazmaya başlamaları ile birlikte başladığı düşünülebilir. Romalılar döneminde özellikle Cicero ve Horace çeviri ile ilgili görüşler geliştirmişler ve özellikle şiir ve edebiyat çevirisinin, sanatı evrenselleştirmesi üzerinde durmuşlardır. Bu dönemde antik Yunancadan Latinceye çeviriler yapılıyor ve edebi eserlere öykünerek çeviri metinler oluşturuluyordu.

Çalışma dahilinde şiirin soyut yapısı kapsamındaki statik olma, özneye dönük olma ve içsel olma özellikleri aşağıda örneklenerek, dünya edebiyatından seçilmiş şiirlerin Türkçe çevirileri bağlamında ele alınmıştır.

Şiirin Statik Yapısı

Şiir statiktir. Şiirin statik olduğunu gösteren en önemli faktör şiirde olayların belli bir yere sürüklenmiyor oluşudur. Örneğin roman, bir süreç gerektirir, hareket belirtir, olaylar gelişir ve bir sonuca ulaşır; bu özellikler ise dinamik bir yapı oluşturur. Fakat bunların hiçbiri şiirde yoktur, o halde şiir statiktir. Şiirde tek duygu, tek heyecan olmalıdır; bu bağlamda şiirin öykülemeye karşı olduğunu belirtmek mümkündür. Örnek olarak Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Ne İçindeyim Zamanın* adlı şiirinde statik bir yapı gözlemlenebileceğini söylemek mümkündür. Bu şiirde şairin belli bir ruhsal durumu vardır. Bu durum, sanatla bütünleşme isteğidir. Şair tümüyle ruhani bir ortamdadır ve bir ayağı dünyada iken ("Kökü bende bir sarmaşık"), sanata yükselme isteği içinde bir çıkış aramaktadır. Bu durum ise şairin kendi içinde bulunduğu ruhsal durumu göstermektedir.

Şiirin statik yapısına çevirisi yapılan bir şiirden örnek verilecek olursa, William Shakespeare'in (1564-1616) İdil Bingöl tarafından çevrilen 54.sonesi aşağıdaki gibi değerlendirilebilir:

Doğruluktur en değerli süsü insan soyunun,
 Odur güzelleri bir kat daha güzelleştiren!
 Gül ne güzeldir, ama kalbindeki hoş koku
 Varlığından daha güzel gösterir bize gülü.
 Öyle ki, yaban gülünün de canlıdır renkleri,
 Has güllerden farksızdır, kokusu görüntüsü;
 O da dikenleriyle büyür, serpilir, oynar,
 Yazın esintisiyle gonca gonca gülümser.
 Ama bu görünümü yapay bir güzelliştir,
 Yapayalnız solar, yiter... Oysa gerçek güllerin
 Ölüsünden damıtılan esans bile vefalıdır.
 Senin de tıpkı böyle güzelliğin, ölsen de
 Ey tatlı sevgilim, özün yaşar şiirlerde...

(Shakespeare, 2005: 11)

Sone türü yapısı itibari ile de şiirin statik yapısını örnekleyebilecek bir şiir türüdür. Bu türde yazılan eserlerde genellikle ulaşılamayan sevgiye yönlendirilen dizeler ile, sevgilinin güzelliği övülür ya da bir özelliği üzerine vurgu yapılır. Shakespeare'in sonelerinin birçoğunda ise sevgilinin güzelliğinin yanında şiirin ölümsüzlüğü üzerinde de durulur. Kimi

zaman da sevgilinin güzelliğinin sonsuzluğudur asıl ve tek konu edilen tema. Yukarıdaki sonede de şiirin statik yapısına örnek olarak tek bir konu üzerinde – sevgilinin güzelliğinin bu dizeler sayesinde sonsuza dek yaşayacağı üzerinde durulmuştur. Şiirde ne bir olay silsilesi ne de birbiri ardına gelen hareketli bir yapı mevcuttur. Şair tüm içtenliği ile sevgilinin sonsuzluğu üzerine odaklanmıştır. Şiirin kaynak metni ve erek metni şiirin statik yapısını benzer şekilde örneklemektedir, şiirin Türkçe diline yapılan çevirisinde bu statik yapının sergilenmesini engelleyecek biçimsel ya da anlamsal herhangi bir öğe bulunmamaktadır.

Şiirin statik olma nedenlerinden bir diğeri ise şiirin kısa oluşudur. Bir Hitit şiiri olan “Belki bir geyik/ özetleyiverir tüm uçurumları” dizeleri buna güzel bir örnek oluşturur. Şiir öz olanı kısa ve net biçimde verir. Bunu yaparken, çevrildiği tüm dillerde bu kısa ve net oluş durumunu korumalıdır. Çevirmen ise özgün dilde yazılan bu şiiri tüm yönleriyle ve yine aynı netlikle başka bir dile çevirebilmelidir. Bu bağlamda “çevirmenin görevi, kaynak metindeki değişmez, sabit anlamı eksiksiz biçimde saptayarak bir başka dildeki gösterenler ile yeniden ifade etmektir” (Tellioğlu, 2018: 195). Bu yeniden ifade ediş hem anlam hem de biçim olarak uygun ve özgün olmalıdır. İki dizelik bir şiiri on dize şeklinde çevirmek anlamsal olarak bir sorun teşkil etmeyecek olsa dahi, yapılan bu çeviri biçimsel olarak uygun bir çeviri olmayacaktır. Üstelik kısa olarak nitelendirilebilecek bir şiir, içerisinde uzun uzun sayfalarca düzyazı ile anlatılabilecek bir fikri barındırabilir. İngiliz edebiyatında Romantik dönemin önde gelen şairlerinden Percy Bysshe Shelley’nin (1792-1822) *Ozymandias* isimli şiirinin Türkçe’ye çevirisi bu durumu örnekler niteliktedir. Şiir şöyledir:

Eski bir ülkeden bir yolcuya rastladım
Dedi ki; koca bir anıtın iki ayağı duruyor
Çölün tam ortasında, kumların tam üzerinde
Yarı batmış, kaşları çatık yüzüyle bir baş
Büzülmüş dudaklarıyla sanki sesleniyor
Yontucunun nice tutkularını yakalayıp
Şimdi bile yaşayan bu cansız şeylere aktardığı
Elleriyle taklit ettiği ve kalbiyle beslediği
Anıtın kaidesinde şunlar okunuyor:
“Ben Krallar Kralı Ozmandias’ım.”
Ey güçlü olan, şu yaptığım işlere bak ve titre”
O tarihi anıtın, uçsuz bucaksız çevresinde
Arasan sadece koca bir gövde ve kalıntılar
Başkaca uzanıp giden yalnızlık ve kumlar.

(Shelley, 2010)

On dört dizeden oluşan şiirin kaynak metni, biçimsel olarak incelendiğinde yine on dört dize biçiminde çevrilmiştir. Bu şiir İngiliz edebiyatında Romantik dönem sone formuna örnek teşkil etmektedir. Şiirde anlatılmak istenen temel düşünce ise gerek şiiri kaynak dil olan İngilizce olarak okuyan okur tarafından, gerekse şiirin çevrildiği dil olan Türkçe olarak okuyan okur tarafından benzer şekilde algılanabilmektedir. Dolayısıyla şiirin kendi özünden gelen statik yapısı nedeniyle okurun anlamlandırdığı ana fikir şu olacaktır: Zamanında çok güçlü olan bir kral bile gücünü sonsuza dek elinde tutamaz ve tarihin yıkıcı etkisiyle birlikte yerini sonsuz kumlara ve boşluğa bırakır.

Kısa şiir ve şiirin statik yapısı ile ilgili bir başka örnek ise, Shelley'nin şiirinden daha da kısa olan on dokuzuncu yüzyıl İskoç yazar George MacDonald'ın (1824-1905) *Bebeğe Nasihat* isimli dört dizelik şiiridir:

Şimşek ve gök gürültüsü
Gidip gidip gelirler;
Ama yıldızlar ve dinginlik
Her zaman yuvamızdadır.

(MacDonald, 1873)

Dört dizelik çok kısa olarak nitelendirilebilecek bu şiirde, aslında şair önemli bir fikri en öz haliyle ifade etmektedir: Hayatta her şey olabilir, zorluklar yaşanır sonra kolaylıklar gelir ardından; ancak önemli olan insanın ait hissettiği yerde yaşadığı huzur, mutluluk ve dinginliktir.

On dokuzuncu yüzyıl Amerikan şairi ve kısa öykü yazarı Edgar Allen Poe (1809-1849), uzun şiire karşı çıkmaktadır. Ona göre uzun şiir bir hastalıktır, bir paradokstur ve yazılmaması gerekir. Çünkü güzellik etkisi uzun süreye yayılmaz. “Şiir güzelliğin bir yansıması ise ve güzellik de muhakkak kısa bir deneyim ise, uzun bir şiirin varlığından söz edilemez” (Lavery, 1951: 72). Belki bir ansiklopedi ya da roman bir konuyu en ayrıntılı ve bilgilendirici biçimde dile getirebilir ancak şiirin aynı konuyu kısa ve öz biçimde dile getirişindeki etkiyi yakalayamaz. Zira zor olan da kısa yazabilmektir; azla, çoğu ifade edebilmektedir güçlük.

Şiirin İçsel Yapısı

Şiir, statik olmakla birlikte, aynı zamanda içsel bir yapı da sergilemektedir. Çünkü şiir, şairin içsel dünyasıyla ilgilenir. Şair, toplumun bir parçasıdır; toplumdan ayrı düşünülemez. Fakat şairin toplumla olan ilişkisinde esas olan toplum değil, şairin kendisidir. “Şair, yasakları çiğneyen ve görünmeyenin karşısına dikilip, bakmaya cüret eden kişidir” (Joubert,

1993:9). Bu açıdan şair, kendisi için ne yaptığını sorarak toplumu sorgular. Sadece topluma değil, tüm insanlara ve tüm nesnelere de aynı soruyu sorar. Bu açıdan denilebilir ki, şairin kendine has bir dünyası vardır. Şair çevresindeki her şeye, bu dünyadan açılan kapılar yoluyla bakar. Çünkü şair çevresini kendi iç dünyasına göre algılayan kişidir. Diğer bir deyişle, şiir toplumdan soyutlanmaz ama şair topluma kendi optiğinden bakar.

Şiirde var olan bu içsel yapı, sanatta empresyonizm ile de ilişkilendirilebilir. Empresyonizmde sanatçının iç dünyası ve bu iç dünyadaki izlenimler yansıtılır. Bu akım bağlamında “sanatçılar, sıradanlığın ötesinde yepyeni bir düşünce oluşturarak, eserlerinde dış dünyayı olduğu gibi yansıtmaya kaygısından uzaklaşmışlar, kendi içsel yorumlarını esere yansıtarak biricik yapıtlar ortaya koymuşlardır” (Gögebakan ve Kılınç, 2020: 20). Çalışmada şiirinden örnek verilen Paul Verlaine (1844-1896) ya da bir başka Fransız şair olan Arthur Rimbaud (1854-1891), şiirde biçime ve kafiyeyle önem vermeyen, bununla birlikte sanata ve sanatçının içselliklerinin önemine vurgu yapan empresyonist akımın önemli temsilcileridir. Rimbaud’nun *Özlem* isimli aşağıdaki şiiri, şairin iç dünyasını yansıtmayı ve şiirin içsel yapısını örneklendirmesi bağlamında okunabilir:

Mavi yaz akşamlarında, özgür, gezeceğim,
Ayaklarımın altında nemli, serin kırlar;
Başakları devşirip otları ezeceğim,
Yıkayıp arıtacak çıplak başımı rüzgâr.

Ne bir söz ne düşünce, yalnız bitmeyen düş
Ve yüreğimde sevgi; büyük, sonsuz, umutlu,
Çekip gideceğim, çingene gibi, başıboş
Doğada, -bir kadınla birlikte gibi mutlu.

(Rimbaud, 2004)

Kendisine ait bir iç dünyaya sahip olan şair, özgür ruhunu sekiz dizeyle yukarıdaki şiirde yansıtmıştır. Şair ya da şiirde anlatıcı konumunda olan kişi yalnızca kendi içine dönerek, iç dünyasında var olanları dışarı yansıtmaktadır. Yüreğinde yalnızca sevgi barındıran ve sonsuz bir düş gücüne sahip olan anlatıcı kişi, kırlarda gezip başakların arasında dolaşacağını, tükenmeyen düş gücü ve tüm canlılara olan sevgisi ile doğada var olmaya devam edeceğini belirtir. Fransızca aslından çevrilmiş olan yukarıdaki şiir, bu bağlamda şiirin statik yapısını içsellik ögesini kaynak şiirdeki gibi olduğu haliyle aktarabilmesi açısından şiirin soyut yapısını örnekler niteliktedir.

Şiirin içsel bir yapıya sahip olduğunu gösteren bir başka etken de şairin nesneyle iç içe olması, onunla bütünleşmesidir. Şair, ilgilendiği konuyla yani nesnesiyle aynı düzeydedir. Bir nevi kendisiyle o durum özdeşleşir. Fakat romancı – burada romancıdan kastedilen on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl klasik ve geleneksel roman yazarıdır – şairin aksine, her şeye tepeden bakan kişidir. ‘Tanrısal’ ya da ‘omnipotent’ bir bakış açısına sahip olan bu yazar, nesneyle özdeşleşmez ve her şeyi bilir. Yazar, kendisinden bağımsız kişiler oluşturur; öyle ki anlatıcı ve yazar aynı kişiler değildir. Fakat şiirde, anlatıcı da anlatılan da – kendi duygularını ve iç dünyasını yansıttığı varsayıldığında – şairin kendisidir. Hepsı adeta tek bir düzlemde birleşmiştir. Bu bağlamda Romantik şairler, şiirde içsellik yansıtan şairler olarak kabul edilebilirler. Çünkü Romantik şiir hayal gücü ve duygulara yönelen, bireyin iç dünyasını ve hissettiklerini olduğu haliyle yansıtan bir şiir akımıdır. Romantik şiirde “içsellik, yaratıcı hayal gücünün de yardımıyla yeni derinlikleri görmeyi sağlar” (O’Neill ve Callaghan, 2018:13). İngiliz Romantik şairlerden John Keats’in (1795-1821) *Ey Yalnızlık Sende Barınmalıysam* şiiri bu bağlamda ele alınabilir:

Ey yalnızlık, sende barınmalıysam,
karmakarış yığınlar arasında olmasın.
Kasvetli binalara tırmanırken ıslanmış
doğanın gözlem evi, kuytudan gelen.
Çiçekli bayırlarda kristal kabarması
nehrin, uzaklık gibi görünen, beni diri tut.
Sergide dallar arasından sıçrayan karaca
korkutur yaban arıyı kovan çiçeğinde vızıldayan.
Memnun izlerken bu görüntüleri seninle,
tatlı karışıklığı masum bir zihnin henüz,
incelmiş düşüncelerinin imgesi kelimeleri,
gönlümü hoş tutan. Ve emin ol,
insanların en yüksek bahtiyarlığı,
kaçıp kurtulması iki akraba ruhun
peşini bırakmayandan.

(Keats, 2010)

İngiliz Romantik şiirinin önde gelen isimlerinden olan Keats, içsellik dile getirmeye çok uygun olduğu bilinen bir şiir türü olan sone formunda yazdığı yukarıdaki şiirinde yalnızlık soyut teması üzerinde durmuş ve ilk dizede de yalnızlığa seslenmiştir. Devam eden dizelerde yalnızlık hakkında içsel olanı dile getiren şair, paradoksal olarak eğer yalnız kalacaksa bunun kasvetli binalar arasında değil, çiçekli bayırlarda olmasını

istediğini dile getirir. Şiirin sonunda ise iki ruhun bir arada olarak peşini bırakmayan yalnızlıktan kurtulabileceğini dile getirir. Böylece iç dünyasında şiirin teması ile ilgili hissettiği duyguları şiiri vasıtasıyla okura aktarmış olur.

Romantik şiirden etkilenen yirminci yüzyıl Galli şairi Dylan Thomas (1914-1953)'ın *Gitme O Güzel Geceye Usulca* isimli şiiri de yukarıda açıklanan şiir özellikleri bağlamında incelenebilir. Şiir şöyledir:

Gitme o güzel geceye usulca
İhtiyarlık yanmalı ve susmalı günün bitiminde;
Öfkelen, öfkelen ışığın ölümü karşısında.

Sona gelmiş akıllı adamlar karanlıktan emin olmalarına rağmen,
Sözleri şimşek çaktırmamış olduğu içindir ki onlar
Gitmezler o güzel geceye usulca.

İyi insanlar, son defa çarparlar kıyıya, öylesine yürekten bağırarak
Faydasız uğraşları yeşil bir koyda dans ediyor olsa da,
Öfkelenirler, öfkelenirler ışığın ölümü karşısında.

Ve onun yolunda yas tuttuklarını çok geç öğrenen,
Güneşi uçarken yakalamış olan vahşi insanlar,
Gitmezler o güzel geceye usulca.

Kör gözlerin göktaşı gibi alevlenip şenlenebildiğini
Körleştiren bir görme gücüyle gören ölümün kıyısındaki kasvetli adamlar
Öfkelenirler, öfkelenirler ışığın ölümü karşısında.

Ve sen, benim babam, hüznü tepede, orada
Yalvarırım, şimdi lanetle ya da kutsa beni kızgın göz yaşlarınla.
Gitme o güzel geceye usulca.
Öfkelen, öfkelen ışığın ölümü karşısında.

(Thomas, 1951)

Dylan Thomas'ın, şiiri babası için yazdığı bilinmekle birlikte şiir evrensel bir nitelik de taşımaktadır. Şair çocukluğundan beri birlikte vakit geçirdiği ve birlikte edebi eserler okuduğu babası ile yaşadığı anıları içselleştirerek, bu şiiri de artık ölüme yaklaşan babasının güçlü kalması için yazmıştır. Şiir aynı zamanda insan hayatının enerjisini ve yaşamı övmektedir. Şair kendi deneyiminden ve içsel yolculuğundan yola çıkarak tüm insanlığa ve yaşamın kendisine göndermede bulunmaktadır. “Thomas,

akıl ve mantık yerine insan duygularını yüceltmıştır ve dizelerinde duygularını aktarmada doğaya özgü olgular kullanmıştır” (Kayaaltı, 2021: 2). Tüm bunlardan yola çıkarak Dylan Thomas’ın da Romantik şiirden etkilenerek şiirde içsellik ögesini kullandığı gözlenmektedir.

Şiirin Öznel Yapısı

Şiirde okur, şairin öz duyarlılığıyla, titreşimiyle özdeşleşir. Bu noktada şiirin öznel bir yapı sergilediğini söylemek mümkündür. Öznel demek, özneye dönük demektir: şair kendisine döner, kendi içindekileri adeta dışa vurur. Okuyucu da şairin dışa vurduğu kendisiyle, duygularla hatta heyecanlarla birleşir. Paul Verlaine’in *Şiir Sanatı* adlı şiirinde söylediği gibi:

Hep musiki, biraz daha musiki
Havalanan bir şey olmalı mısra
Bir deli gönülden kalkıp gitmeli
Başka göklere, başka sevdalara.

(1994: 89)

Şair şiirine kendi benliğindeki özünü koyarak duygularını ifade eder. “Şiirin düzyazıdan daha az nesnel olduğu doğrudur çünkü şiir daha çok duygulara dayanır ve duygular da doğası gereği öznel” (Faniran ve Faniran, 2018:197). Bu yüzdendir ki şair kendisi için var olur; şiirde şairin özü olmalı, kendi duygusu olmalı ve iç dünyası olmalıdır. Şair, kendi iç dünyasına dönerek, sadece sanat için duygularını dışa vurmaktadır. “Şair rolünü üstlenen kişi için insanın içinden geçenleri ve duygularını, içsel hikayelerini ve bu süreçte insanın nasıl aktif bir rol üstlendiğini anlamak önemli sayılmaktadır” (Owton, 2017: 85). Bu nedenle şair içinde var olan duygu ve düşünceleri öznel olarak dışarı vuran kişidir. Bu noktada on dokuzuncu yüzyıl Amerikan şairi Emily Dickinson’ın (1830-1886) *Zihnimde Bir Cenaze Töreni Hissettim* şiirini okumak faydalı olacaktır:

Bir tören hissettim, beynimde,
Matemliler bir aşağı - bir yukarı -
Yürüyüp duruyordu - yürüyordu - ta ki
Anlam siliniyor gibi gelene dek

Ve hepsi oturtulunca
Bir ayın - bir davul gibi -
Gümleyip duruyordu gümbürdüyordu - ta ki
Zihnim sağırlaşıyor sanana dek

Ve sonra işittim - bir kutuyu kaldırırlarken
 Ruhumu açtıklarını çatırtıyla -
 Aynı kurşundan botlarla, yine
 Derken Uzay-başladı cınlamaya

Bir çan olduğundan gökler
 Ve varlık bir kulak yalnızca
 Ve ben ve sessizlik ve tuhaf bir ırk
 Yalnız, kazazede - burda –

Ve sonra bir tahtası kırıldı aklın
 Ve düştüm de düştüm
 Ve bir dünyaya çarptım
 Ve bitirdim bilmeyi o sıra.

(Dickinson, 2020)

Dickinson'ın yukarıda çevirisi verilen şiiri, şairin zihninden geçenleri öznel biçimde yansıttığı dizelerden oluşmaktadır. Zihninde hissettiği cenaze töreni, şairin kendi cenaze törenidir. Şair önce kendisinin öldüğünü sonra da cenaze törenine katılan insanların neler yaptığını zihninde tasarladığı biçimde dışarı vurmaktadır. Üçüncü kıtada kaldırılan tabut kendi tabutudur, sonrasında hissettiği ise ruhunun geçirdiği değişimdir. Nihayetinde başka bir dünyaya gidip orada bildiği her şeyi artık bilmediğini ve hayatının son bulunduğunu ifade eder. Tüm bu anlatılanların hepsi şairin zihninde canlanmaktadır, hepsi şaire özgü duygular ve hislerdir. Bu nedenle şairin iç dünyasını yansıttığını ve şiirin öznel olma özelliğinin bu şiirde en ideal biçimde vücut bulunduğunu ifade etmek mümkündür.

Öznel şiirde, özne diğer bir deyişle 'ben' önemli bir kavramdır. Şair dünyaya kendi optiğinden baktığı için, bu da bizi romantizme yaklaştırır. Çünkü romantik demek, kendisiyle ilgili demektir. Şair kendi 'ben'ini ortaya koyarak kendini toplumdan ve etrafındaki her şeyden soyutlar. Soyutladıkça da içe döner ve her şeyi kendi bakış açısından görür. Kendisini toplumdan ve insanlardan soyutlamış, adeta kendi dünyasının içinde dolaşan şair, her şeyi kendi özüne ve iç dünyasına göre algılamaktadır, bu da romantizmle öznenin yakın ilişkisini daha da hissedilir kılmaktadır. Şiirin lirik duyguları ve coşkuları yansıttığı ve yine duyguların ve coşkuların öznel olduğu göz önünde bulundurulduğunda, öznel şiirin romantizmle iç içe olduğu görülmektedir. Çünkü romantizm coşumculuktur, özgün ve öznedir. Ayrıca "şiirin özgürlüğe ihtiyacı yoktur [...] fakat özgürlüğün şiire

ihtiyacı vardır” (Özel, 2006: 55). Çünkü şair iç dünyasını ve özgürlüğünü şiirle dışa vurur; içindeki coşkularını ve duygularını yine şiirle ifade eder.

Soyut şiirin öznel yapısına İngiliz Romantik şair Lord Byron’ın (1788-1824) şiirlerinden örnekler verilebilir. Bunlardan biri Byron’ın *Yürüyor Güzellikte* isimli şiiridir:

Bulutsuz ülkelerin ve yıldızsız göklerin
gecesi gibi yürüyor güzellikte;
Karanlığın en karası, en beyazı ışığın
Buluşmuş edasında gözlerinde;
göğün görkemli günden bile esirgediği
Meyvelerin kadife ışığı teninde.
Işık biraz azalsa, biraz gölgelense yüz,
Kuzguni saç örgülerini dalgalandıran
Ya da gelip usulca çizgilerine konan
Tarifsiz güzelliğin solduğunu görürüz;
O yumuşak, saf yerde konaklayıp geceler
Tatlı, duru, tertemiz düşünceler.
O yumuşak, o dingin, tatlı ve dokunaklı
Alnının üzerinde yanağında;
Kıvanç dolu düşünceler ve ıslıl ıslıl renkler
Anlatır, ölümlü yalan dünyayı
Güvenle ve erinç içinde geçen günleri;
Yüreğinde hep masum bir sevgi!

(Byron, 2010)

Yukarıdaki şiirde şairin bireysel ve öznel duyguları dizelere yansı-
mıştır. Kullandığı dil ve tasvir ettiği kadını anlatırken kullandığı ifadeler
nesnel değildir: ‘tarifsiz güzellik’, ‘yumuşak, dingin, tatlı ve dokunaklı
alın’, ‘yüreğinde masum bir sevgi’. Kadın, şaire göre güzeldir, güzelliği
şaire göre tarifsizdir. Dolayısıyla şiirde kullanılan dil ve ifadeler şiirin
öznel yapısını en güzel biçimde yansıtmaktadır.

Öznel şiir, eylem yaratmaz ve eyleme katkıda bulunmaz. Romanda
eylem vardır, şiirde eylemsizlik vardır. Bu eylemsizlik durumu, şiiri me-
tafiziğe yaklaştırır; düşünceler yoğunur. Bu açıdan özü ve iç anlamı olan
şiir, felsefeye ve metafiziğe de yakındır.

Nesnel betimleme, romancının ustalığını gösteren bir unsurdur. Ro-
mandaki betimleme gerçeğe uymasa da gerçeklik duygusu uyandırabilir.
Bir varlığı ya da olayı olduğu biçimde aynı şekliyle vermese de yine de
okuyucuda gerçeklik izlenimi bırakır. Şiirde de örneğin Victor Hugo’nun
Coşku ve Charles Baudelaire’in *Yükseliş* adlı şiirlerinde betimleme görü-

lür; ancak bu betimlemenin arkasında romandaki gibi gerçeklik duygusu uyandıracak bir betimleme söz konusu değildir. Şiirde yapılan betimleme ile okur, ilk etapta görülemeyen ancak var olanın sırrına erer. Diğer bir deyişle okuyucu, nesnenin içinde nesnenin ötesindekini bulur. Şair o kadar derinlere iner ki, o derinliklerle bütünleşir, kendini bulur. Böylece yine kendi özüne dönmüş olur. Sanatın özü, verilen her nesnenin çarpıtılarak verilmesidir. Romanda da verilen her ne ise gerçeğe uygundur ancak gerçeğin kendisi değildir. İşte romancı bu şekilde nesnel betimleme yapar ve gerçeğe uygunluk duygusu verir. Şairde ise uygunluk diye bir durum söz konusu değildir. Görülen nesnenin ne olduğu açıklanamayabilir. Diğer bir deyişle, şiirde gerçeğe uygunluk aranmaz. Şiir sadece şiirdir. Okur onu anlamadan da sevebilir. Bu durum da şiirin nesnellikten soyutlanmış, saf ve öz yapısını gösterir niteliktedir.

Sonuç

İçsel özgürlüğün yolu olan şiir; şairin yaşadığı, gözle görülemeyen bir dünyada şekillenir ve şairin sözcükleri ile dışa vurulup diğer dünyalarla tanışır. Sonuç olarak şiir soyut bir olgudur. Bu soyut yapıyı ise büyük ölçüde şiirin statik, içsel ve öznel olması özellikleri oluşturur. Şiirin soyut yapısına dayanan bu üç özelliği, şiirin yazılmış olduğu dilde hissedildiği gibi, çevirisinin yapıldığı dilde de hissedilmektedir. Bu bağlamda şiirin soyut yapısı kapsamındaki statik olma, özneye dönük olma ve içsel olma özellikleri yukarıda verilen dünya edebiyatından seçme şiirlerle örneklenerek, bu şiirlerin Türkçe çevirileri bağlamında ele alınmıştır.

Şairin belli bir ruhsal durumuyla ilgilenen, başladığı yerde biten, nesneyle bütünleşen ve şairin kendisine dönük olan şiir, Stephane Mallarmé'nin *Deniz Meltemi* isimli şiirinde de ifade ettiği gibi “Geceler! Mahzun ışığı mı yoksa lambanın / Beyaz kâğıda vurur, korkar dokunamazsın” (1978: 195), şair kendini olduğu gibi kâğıda dökmekte zorlansa da okuru şairin iç dünyasıyla ve soyut bir dünyayla buluşturur. Bu soyut dünya ise ucu bucağı olmayan, büyük ve geniş bir dünyadır.

KAYNAKÇA

- Byron, L. (2010). *Yürüyor Güzellikte*. (Çev. Gökçe Duman). Erişim: <https://www.antoloji.com/lord-byron/>, 18.06.2022.
- Connell, F.M. (1913). *A Text-Book for the Study of Poetry*. Boston, New York ve Chicago: Allyn and Bacon.
- Deutsch, B. (1969). *Poetry Handbook*. New York: Funk & Wagnalls Publishing Company.
- Dickinson, E. (2020). *Zihnimde Bir Cenaze Töreni Hissettim*. (Çev. Oğuz Cebe-ci). Erişim: <http://www.siiirparki.com/dickinson7.html>, 19.06.2022
- Erhat, A. (1978). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Faniran, A.O., Faniran, O.A. (2018). Lexical Abstractness and Other Factors in the Comprehension and Appreciation of Poetry in English. *International Journal of Language and Linguistics*. 5 (4). ss. 194-199.
- Gögebakan, Y, Kılınç, E. (2020). Empresyonizm, Kübizm, Sürrealizm ve Ekspresyonizmde Tarz Olarak Soyutlama. *Sanat Dergisi*, (35), 19-31.
- Joubert, J. L. (1993). *La Poesie*. (Çev.Ece Korkut). Ankara: MF Ltd. Şti.
- Kayaaltı, M. (2021). A Short Critique on Dylan Thomas's "Do Not Go Gentle Into That Good Night". *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (Ö9), 329-335.
- Keats, J. (2010). *Ey Yalnızlık Sende Barınmalıysam*. (Çev. Gökhan Ofazoğlu). Erişim: <https://www.antoloji.com/ey-yalnizlik-sende-barinmalisam-sii-ri/>, 21.06.2022.
- Lamarque, P. (2009). Poetry and Abstract Thought. *Midwest Studies in Philosophy*. XXXIII. Wiley Periodicals, ss.37-52.
- Laverty, C. D. (1951). *Science and Pseudo-Science in the Writings of Edgar Allen Poe*. Durham: Duke University.
- MacDonald, G. (1873). *A Baby-Sermon*. Erişim: <https://www.best-poems.net/george-macdonald/baby-sermon.html>, 23.06.2022
- Mallarme, S. (1978). *Deniz Meltemi*. (Çev. Orhan Veli Kanık). *Türk Dili ve Edebiyat Dergisi*. 7 (322), ss.195.
- O'Neill, M., Callaghan, M. (2018). *The Romantic Poetry Handbook*. Oxford: Wiley Blackwell.
- Owton, H. (2017). Poetry as Reflective Writing. *Doing Poetic Inquiry*. Palgrave Macmillan, ss.85-102.
- Özel, İ. (2006). *Şiir Okuma Kılavuzu*. İstanbul: Şule Yayınları.
- Paz, O. (1991). *El Arco Y Lira*. (Çev. Ömer Saruhanlıoğlu). İstanbul: Armoni Yayıncılık.

- Perrine, L. (1962). *Sound and Sense, An Introduction to Poetry*. New York: Harcourt, Brace & World Inc.
- Rimbaud, A. (2004). *Özlem*. (Çev. Erdoğan Alkan). Erişim: <https://www.antoloji.com/ozlem-143-siiri/>, 20.06.2022.
- Shakespeare, W. (2005). *Vazgeçtim Bu Dünyadan: Seçilmiş Şiirler*. (Çev. Halman, T.S., Umar, B. vd.). Antalya: Akdeniz Yayınevi.
- Shelley, P.B. (2010). *Ozymandias*. (Çev. Erdal Ceyhan). Erişim: <https://www.antoloji.com/ceviri-siir-percy-bysshe-shelley-ozmandias-siiri/>, 22.06.2022.
- Tellioğlu, B. (2018). Şiir Çevirisi Eleştirisinde Çevrilebilirlik/Çevrilemezlik İkiliğini Aşmak. *RumeliDE Journal of Language and Literature Studies*. 11 (4), ss.192-213.
- Thomas, D. (1951). *Gitme O Güzel Geceye Usulca*. (Çev. Yusuf Özcan). Erişim: <https://ozcanyusuf.wordpress.com/2018/11/10/do-not-go-gentle-into-that-good-night/>, 24.06.2022.
- Verlaine, P. (1994). *Şiir Sanatı*. (Çev. Erdoğan Alkan). İstanbul: Yön Yayıncılık.

“

Bölüm 2

**TÜRK EDEBİYATINDA DOĞU BATI
MESELESİNE GERÇEKLİĞİN TASVİRİ
BAĞLAMINDA MİMETİK YAKLAŞIM**

İsmail SÜPHANDAĞI¹

”

1 Dr. Öğr. Üyesi, Muş Alparslan Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, ORCID: 0000-0002-6199-3881, i.suphandagi@alparslan.edu.tr (Bu yazı, 16-18 Mayıs 2022 tarihleri arasında Karabük Üniversitesi'nde düzenlenen Uluslararası Türkoloji Kongresi: Arayışlar ve Yenilimler başlıklı kongreye sunulan sözlü bildirinin düzenlenmiş genişletilmiş hâlinde oluşur.)

1. Giriş

Medeniyetlerin, öğeleriyle öyle ya da böyle bir bütünün farklı parçalarından oluştuğuna yönelik yaygın bir kabulden söz edilebilir. Tanpınar'ın kullandığı manada “Şark ile Garb” medeniyetleri de kendi içlerinde teferruatlarını kendi estetik tezahürlerine göre biçimlendirmiş iki medeniyet olarak görülebilir. Bu görüşten hareket ederek her iki medeniyetin gerçeklik ya da hakikat tasvirine odaklanmak yazının ana hedefini oluşturur.

Modern Türk edebiyatının başlangıcı, mutlak değerleri sarsıntı geçirmiş bir toplumun kriz ve buhranlarına sahne olur. Bir medeniyet dairelerinden diğerine geçişte bu durum, yaşanması muhtemel olayların başında gelir. Nitekim Tanpınar'ın “modern Türk edebiyatı bir medeniyet kriziyle başlar” (Tanpınar, 1992: 101) ifadesiyle Peyami Safa'nın bir yerde bu krizin tarifi anlamına gelen “İslam Doğu ile Hristiyan Batı arasında çektiğimiz tercih sıkıntısı Tanzimat'tan evvel başlar. Gülhane hattı da Jöntürk inkılabı da bize ait her şeyi ikiye bölerek alaturka ve alafranga iki Türk ve iki Türkiye doğuran bu tereddüdü kökünden söküp atamadı. Osmanlı imparatorluğunun inhitat devrinde bu ikilik Türk düşüncesinin en büyük meselesi ve Türk ruhunun en büyük işkencesi olmuştu” (Safa, 1993: 7) ifadeleri, değerler sisteminin yer değiştirmesine tanıklık eden bu dönemin başat sorunlarını gözler önüne serer. Felatun Bey ile Rakım Efendi, Araba Sevdası, Kiralık Konak, Sinekli Bakkal, Fatih Harbiye, Yaprak Dökümü, Huzur, Tutunamayanlar gibi birçok romanda bu meselenin ele alındığı görülür. Bu ve benzeri romanlarda yazarların bazen saf tutarak bazen de olguyu resmederek meseleyi işlediklerine tanık olunur. Dikkat çeken nokta Doğu Batı meselesinin edebiyatımızda ağırlıklı olarak medeniyet karşılaştırması yapmak suretiyle tematik olarak ele alınmasıdır. Gerçekliğin ya da hakikatin tasviri bağlamında ise meseleye nadiren değinildiği söylenebilir.

Sanatın mimetik bir faaliyet olduğu noktasında birleşilir. Mimesisin burada hem teknik manasıyla hem de semantik genişliğiyle birlikte kullanıldığı açıktır. Her medeniyet öyle ya da böyle düşüncesini, duygusunu, ideallerini, ufuklarını sanat zemininde yansıtır. Fakat sanatın mimetik bir faaliyet olduğunu söylemek işi kolaylaştırmaz. Mesele ne'yin nasıl yansıtıldığıdır. Fark da burada görünür hâle gelir.

Gerek Tanpınar'ın gerekse Peyami Safa'nın ve daha birçok sanatkâr ve düşünürün bu ikilik ile ilgili kaygıları elbette sebepsiz değildir. Herhangi bir medeniyetin, kendi kalmak kaydıyla kendini bütünüyle bir diğer medeniyetin dairesine dahil ettirebilmesi pek de kolay ve olası bir iş olarak görülemez. Dahil olunduğunun sanılması ise çoğu zaman bir yanılsamadan ibarettir. Nihayetinde “Bir şark milletinin hikayesinden hayatının en küçük teferruatına kadar muasır teknik ve örfü kabul etmiş bir milletin

edebiyatını yapmak, zaman içinde kendi kendisi kalmak şartıyla bugünü bulmak, kolay değildir” (Tanpınar, 1992: 97).

Yazıda her iki medeniyetin gerçeklik – hakikat tasvirine Erich Auerbach’ın Mimesis çalışmasında verilmiş iki örnek üzerinden temas edilecektir. Auerbach’ın verdiği iki örnek metinden biri Homeros’tan diğeri ise Elohist’ten; Tevrat’tandır. İlkinin kaynağını akla ikincisinin ise -vahyî ezoterik- unsurlara dayandığını varsayabiliriz. Kaynağı itibarıyla Tevrat’ın ezoterik unsurlara dayanıyor olması, onu ontik ve epistemik bakımdan bir yerde Şark anlatı geleneğinin kaynaklarıyla buluşturur. Akabinde bunun estetik tezahürlerine değinilecektir. Realite ile kurgu ve hakikat ile mecazın tekabül ettiği estetik çerçeveye hikâye ile öykü arasındaki ayrım üzerinden Tanzimat romanı ve kurgusu üzerinde durulacaktır. Cumhuriyet dönemi metinlerinden de bir örneğe yer ver verilecektir. Kurgu ve gerçeklik arasındaki ilişkiye ise yeni’nin gerçeklik zemini bağlamında Tanpınar’dan hareketle vurgu yapılacaktır.

1.2. Gerçekliğin Tasviri

Tanzimat dönemi ilk romanlarında kurgu meselesine geçmeden önce kurmaca gerçekliğin dil itibarıyla Şark ve Garb medeniyetlerinde neye-nelere tekabül ettiği üzerinde durmak faydalı olacaktır. Nihayetinde medeniyetler, hayat ve eşya karşısındaki tavırlarıyla birbirlerinden ayrılır. Herhangi bir sanat faaliyeti de eşyayı yansıtmaya biçimiyle bir diğerinden farklı görünüme sahip olur. Elbette onlardaki ontik ve epistemik duyuş farklılığının etkisini önemsediğimizde bu böyledir.

Auerbach, gerçekliğin Batı Avrupa edebiyatlarındaki tasvirini ele aldığı Mimesis eserinde, gerçekliğin metne yansıyışını, yansıtılışını iki metni karşılaştırmak suretiyle belirgin kılar. Homeros’tan özetle alıntılanan ilk metni “Odysseus’un Yara İzi” başlığında tartışır. Baba ocağına dönen Odysseus’u yaşlı kâhya baldırındaki yara izinden tanır. Auerbach, söz konusu sahnenin kurgulanışını, gerçekliğin tasvirini örneklemek üzere yorumlar. Odysseus, baba ocağından ayrılmadan önce bir av sırasında baldırından yaralanır. Savaşlardan ve yığınla maceradan sonra baba ocağına döner. Hayli değişmiştir. İlk anda tanınmaz. Anlaşılan kendisi de buna henüz hazır değildir. Gezginlerin ağırılanmasında gösterilen konuk-severlik gereği konuğa gerekli ilginin gösterilmesi istenir. Yaşlı kâhya, konunun ayaklarını yıkaması için suyu ısıtmaya koyulur:

“O arada da kederle, yıllardır kendisinden haber alınamayan efendisinden söz etmeye başlar. Muhtemelen konukla aynı yaşta olan efendi de kim bilir şimdi nerelerde biçare dolanıp duruyordur. Konunun şaşırtıcı biçimde efendisini andırdığını söylemeden de edemez. O anda Osyseeus yarasını hatırlar, hafifçe yana loş ışığa doğru kayar, belli ki tanınacaktır,

ama henüz buna hazır değildir, en azından Penelope' nin karanlıkta yara izini fark etmemesini umar. Kâhya Odysseus'un baldırına dokunur dokunmaz sevinçle irkilir, çılgılık atmamak için zor tutar kendini, ayağı aniden elinden bırakır, leğendeki su taşar. Odysseus usulca yarı tatlı dil yarı tehditle yaşlı kâhyayı yatıştırır. Hemen toparlanan kâhya renk vermez. Bu arada devreye giren Athene, Penelope' nin dikkatini dağıtmış, olan biteni fark etmesini önlemiştir" (Auerbach, 2019: 13).

Avrupa yazının temelini oluşturan bu metinde herhangi bir pürüze rastlanmaz. Mantıksal örgünün tutarlılığı metnin anlaşılmasını kolaylaştırır. Duygular birbirini realitedeki gibi takip eder. Karanlıkta bırakılan herhangi bir nokta yok. Bağlantılar, yaşanan hayattaki gibi eşyanın tabiatına uygun bir biçimde kurulur. Mekân ve zaman itibariyle her şey belirgindir. Olayların akışı kronoloji ile uyumludur. Anlatılanların bizzat yaşanmış olduğu söyleneceği herhangi bir durum söz konusu olmaz. Yaşananlar, reel hayatta olanlara benzer. Olayların gelişiminin ve sıralamasının gerçeğe benzerliğini kuşkuyla kılacak herhangi bir boşluk yer almaz. Eğer bu yazılanlar bir gün gerçeğe dönüşecek olursa herhangi bir ilaveye gerek görülmez. Anlatılanın gerçeğe benzerliği, seyredenlerin şaşırtıcı herhangi bir unsura rast gelmesine izin vermez. Kişi ve olaylar arasındaki ilgi ve bağlantılar saydamdır. Okur ilgisinin doğrudan doğruya metin üzerine yöneldiği görülür. Kahramanların içlerinden geçenleri dile getirmede Homeros devreye girer. Okur her şeye aşina olur. Olaylar arasındaki neden sonuç ilişkileri yadırgatıcı değil. Kişi ve olaylar, ritmik bir şekilde birbirine bağlanır. Yazarın kahramanları istediği gibi yönlendirdiği izlenimine ulaşılmaz. Böylece olup bitenler, realitede birinin tanık olduğu olayın yalın anlatılışına benzer. Metnin kompozisyonu dağınık, ilgisiz parçalardan oluşmuş bir yapıyı değil doğal bir bütünlüğü çağrıştırır. Herhangi bir duygusal salınımın nedeni bellidir ve neden olacağı tavır saydamlıkla belirir ve zahmetsizce sezilir. Konuşma, jest ve vurgular birbiriyle uyumludur. Kişi ve olaylarla okurun zihninde bulanıklığa sebep olacak unsurlar elenmiştir. Anlatılanlar, tecrübe edilebilir bir dilin sınırlarını zorlamaz. Okurun anlatılanları deneyimlerine katabilmesi mümkündür. Metnin anlaşılmasının önündeki dirençler, sadelik ve yalınlığın baskısıyla kırılır. Sonuç itibariyle metnin canlılığı, saydamlığı, realiteyle uygunluğu, olay örgülerinin birbirini doğal ve tabii şekilde takip edişi, mekân ve zamanın kişi ve olaylarla bağlantısının realitedeki gibi kuruluşu, okura güven telkin eder ve okuru metne inanmaya zorlar ve ilgiyi metinde anlatılana yönlendirir. Bu durum gerçeklik tasvirinin Batı Avrupa edebiyatlarındaki ilk örneklerinden en önemlisi olarak dikkat çeker. Auerbach, yukarıdaki alıntıyı yaklaşık olarak bu doğrultuda tahlil eder.

Auearbach, ikinci olarak Antikçağ'da "Elohist" diye bilinen farklı biçimlendirilmiş epik bir metinde İshak'ın kurban edilmesi öyküsüyle ilgili

bir alıntıya yer verir. Söz konusu alıntı, girişi Luther tarafından yapılmış tercümeyle dayanır:

“Bu anlatılanlara göre Tanrı, İbrahim’i sınamak ister ve ona seslenir: İbrahim! O da yanıt verir: Buradayım!” (Auerbach, 2019: 18).

Homeros anlatısı ile bu anlatı arasındaki fark daha ilk başta kendini belli eder. Tanrı gaipten, yücelerden ya da derinlerden bir yerden seslenir. Tanrı’nın yerine ilişkin belirsizlik inanç gereği olarak anlaşılabilir olsa da sonuçta durum değişmez. Diyalogun sonraki kısmı da aynı şekilde belirsizlik içindedir. İbrahim’in nerede olduğu belli değildir. Zaman ve mekân kaydı ile ilgili herhangi bir veriye rastlanmaz. “Eylem, her ussal adımın bir sonraki eylemi hazırladığı bir nedensellik dizisi değil, varlıklar arası bir sürekliliktir” (Finn, 1984: 11). İbrahim’in niçin sınanmak istendiği açık edilmez. Tanrı’nın niçin sınamak istediği de açık değildir. Tanrısal bir buyruk karşısında “sebat jestini” imleyen bir karşılık vardır: Buradayım. Diyalogun ahlakî bir zeminde kurulduğu söylenebilir. Tanrı’nın seslenişi sırasında İbrahim’in neler hissettiği, duygusal yoğunluk ya da yalınlığı bilinmez. Bununla birlikte buyruğun duyulduğu anda İbrahim’in ne ile meşgul olduğu, fiziki ya da ruhsal durumu itibariyle hangi halde bulunduğu karanlıktır. Öykünün devamında Tanrı’nın buyruğunu iletildiğini ve bilinen anlatının başladığını söyleyen yazar, anlatıda yer alan her bir ögenin; köle, tahta, bıçak, kervan gibi her bir unsurun sadece “Tanrı’nın buyurduğu amaca hizmet etmekle yükümlü” olduklarını, bunların, o anki, önceki ve sonraki hallerinin belirsiz kaldığını, Tanrı’nın kurban için yer belirlediğini, oraya doğru kat edilen bir yolun olduğunu fakat yola dair herhangi bir şeyin anlatılmadığını, Tanrı’nın sözünü ettiği yere kervanla erkenden hareket edildiğini, yolculuğun nasıl geçtiğinin bilinmediğini, sadece Tanrı’nın işaret ettiği yere doğru ilerlerken İbrahim’in üçüncü gün kafasını kaldırıp uzaktaki yere baktığını, metindeki tek jestin bu olduğunu, İbrahim’in yanında götürmesi istenilen İshak’ın kişisel özelliklerinden bahsedilmediğini, Tanrı’nın buyruğunu doğrudan doğruya bildirdiğini, İbrahim’in ise sessiz kalıp denileni yaptığını, öyküde sadece düğüm noktalarının saydamlaştırıldığını, arada olup bitenlerin karanlıkta kaldığını, mekân ve zamanın belirsizliğini koruduğunu, içte konuşulanların, hissedilenlerin dışa aktarılmadığını, “tüm insanlık tarihinin, Kutsal Kitap’ın çizdiği çerçevede düzenlenmesi ve ona tabi olması gerektiği öngörüsünden yola” çıkıldığını, her şeyin “Tanrı’nın sıkı ve aralıksız gözetimi” altında bulunduğunu söyler. Sonuç itibariyle:

“Homeros destanları, belirlenmiş, mekânsal ve zamansal açıdan sınırlanmış bir olay bütünlüğü sunarlar. İşlenen olayların öncesindeki, paralelindeki ya da sonrasındaki bağımsız diğer örgüler çatışmasız ve zahmetsizce sıralanabilir. Eski Ahitse tarih anlatır; Evrenin yaratılmasıyla, zamanın başlangıcıyla çıkar yola ve ahir zamana, ‘vaat’in gerçekleşme-

sine dek uzanmak ister. Diğer tüm olup bitenler bu bağlamın yapı taşları olarak tasavvur edilmelidir. Bilinen her şey hatta Yahudi tarihine temas eden tüm gelişmeler ilahi senaryonun bir parçasıdır” (Auerbach, 2019: 28).

Batı Avrupa edebiyatlarında gerçekliğin tasviri ile ilgili yazarın tespitlerinde iki farklı anlatma ediminin dikkate sunulduğu görülür. İlkinde Tanpınar’ın ifadesiyle ‘realite terbiyesi’nden geçmiş; ikincisinde ise ‘eşyaya umumi’ şekilde tasarruf etmiş bir dilden bahsedildiği açıktır (Tanpınar, 1992: 128-130). Tanpınar’ın ‘Garb ile Şark Medeniyetleri Arasında Görülen Esaslı Farklar’ adlı makalesinden hareketle, bu ikincisinin Şark anlatılarına karşılık geldiğini, Garb ile Şark arasındaki esaslı farklardan birinin bu anlatma edimleri arasındaki fark olduğunu, Garb’ın eşyayı ve hayatı inceden inceye tetkik ederek, onların nasıllıklarını açığa çıkararak yol aldığını, Şark’ın ise eşyaya umumi bir nazarla baktığını, onların niçin var olduklarını kadim geleneklerin muayyen tespitleriyle ele aldığını, eşya ve hayat üzerinde mistik kabullerin ufkunda bir değerlendirmeye giriştiğini, ‘şeylerin’ ferdiyetini muayyen hakikat denizinde silikleştirildiğini kabul ederek yol aldığını söyleyebiliriz. Bu fark aynı zamanda kadim Şark anlatıları kadar, İslam dairesindeki medeniyetlerin son yaratıcı halkası olarak görülebilen klasik Türk edebiyatının son dönemini de açıklar. Bu son dönem aynı zamanda fikrî, siyasî, edebî açıdan Osmanlı’nın Batı’ya açıldığı, Batı ile karşı karşıya geldiği bir dönem olarak önümüzde durur. Bu karşılaşma, ister ‘medeniyet krizi’ olarak ifade edilsin isterse etkilenme düzeyinde kalmayı çağrıştıran ifadelerle anlatılsın, bünyesinde yığınla açıklanmayı bekleyen soru barındırır. Tanzimat, geleneğin dilini kullanarak en azından ağırlıklı olarak onun tenkidi üzerine yoğunlaşarak Batı’ya açılır. Esasen bunun böyle olmasının eşyanın tabiatıyla uyumlu bir yanı vardır. Bir düşünsel yapı, geçmişini isterse reddetsin isterse ondan ayrılmamayı tercih etsin yenilenmesini geçmişinin üzerinde gerçekleştirir. Bu, edebiyat için de geçerlidir. Nitekim Tanzimat dönemi de büyük ölçüde geleneğin dilini kullanarak modern dünyaya açılır. Tanzimat, Batılı dili bünyesine alırken ya da Batılı edebî türlerle ilk tanışmasında, geleneksel anlatılardan bilinçli ya da bilinçsiz büyük ölçüde yararlanır. “İlk Türkçe romanlar, Fransız örneklerden yola çıksalar da hem biçim hem gelişim açısından Yakındoğu öyküleme geleneğiyle klasik Osmanlı şiirinin yani Divan geleneğinin zengin entelektüel içeriğinden kaynaklanan birtakım öğeleri barındırırlar” (Finn, 1984: 9).

1.3. Estetik Tezahürler ve Anlatı Çeşitliliği

Bir ileti taşıyan her unsuru ‘metin’ olarak görmeyi bir kenarda tutarsak dil, konuşma ve yazmanın tek ana malzemesidir diyebiliriz. Dünyanın neresinde olursa olsun konuşma ve yazı seslere dayanır. Sesler, harf sem-

bolizmine çevrilir, sonra kelimeye evrilir ve nihayetinde ister sözlü ister yazılı olsun metne dönüşür. Fakat dilin bir düşünüş biçimi olduğu dikkate alınırsa toplumların anlatıları aynı zamanda onların varlık anlayışı ile bilgi kaynağını, başka ifadeyle ontik ve epistemik duyularını ele verir. “Dünyada neredeyse sonsuz sayıda anlatının olduğunu dile getiren Barthes, dünyanın hiçbir yerinde anlatısı olmayan bir halka rastlanmadığını, bütün sınıfların, bütün insan topluluklarının sahip oldukları anlatıların sonsuz sayıdaki biçimleriyle farklı kültürlerce de tadıldığını, hatta bunların iyi ya da kötü olmasının da umursanmadığını, anlatının tıpkı yaşam gibi hep var olduğunu söyleyerek şu soruyu sorar” (Süphandağı, 2018: 87): “Anlatının böyle bir evrenselliği, onun anlamsız olduğu sonucunu mu doğuracaktır? ... Peki, bu anlatı çeşitlerine nasıl egemen olabilir, onları nasıl ayırt edebilir, nasıl tanıyabiliriz?” (Rifat, 1983: 303). Dolayısıyla her anlatı gibi hikâye ile öykü de dil ortak malzemesini kullanır fakat bunlar farklı ontik ve epistemik tezahürlerin temrin sahasına döner. Yapısal benzerlikleri söz konusu olsa da bunlar farklı estetik tezahürlere dayanır ve bu yönden vatanleri farklılık gösterir. Bariz hâlde bunlardan öykü kurgusallığın hikâye ise rivayetin ontik değerine yaslanır.

Şark hikâyesini gerek kelime anlamı itibariyle gerekse kazandığı diğer semantiklerle birlikte ele aldığımızda karşımıza bir yığın akraba kavram etrafında oluşan toplu bir anlam kümesi çıkar. Bununla birlikte es geçilmiş bir çelişkinin maliyetini de görmek zor değildir.

1.4. Hakikat ile Mecaz

Hakikat ile mecaz arasındaki ilişki, Tanrı tasavvurunun kaynaklık ettiği bir takım estetik tezahürlere zemin oluşturur. Hakikat ile mecaz arasındaki ayrımı sunmaya dönük temsilde işaret edilen de esasen budur denebilir. Söz konusu temsilde hakikat güzel bir kadına, mecaz ise bir cadıya nispet edilir. Hakikat, güzelliğinden ötürü insanların ilgisinden; mecaz ise çirkinliğinden ötürü insanların ilgisizliğinden rahatsızdır. Hakikat ile mecaz arasında gerçekleştirilen sözleşmeye göre hakikat elbiselerini mecaza ve mecaz ise elbiselerini hakikate verecektir. Sonuç itibariyle hakikat aşırı ilgiden mecaz ise aşırı ilgisizlikten kurtulmuş olacaklardır. Dolayısıyla bundan böyle hakikat diye görünenin ardında saklı olan mecaz, mecaz diye görünenin ardında saklı olan ise hakikat olacaktır. Bu temsil bize Şark anlatı geleneğinin herhangi bir his, olgu ya da fikri neden doğrudan doğruya, dolaylılamadan, olduğu gibi sunduğunun cevabını kısmen verir. Çünkü herhangi bir his, olgu ya da fikir, görünüş itibariyle nasılsa öyle sunulduğunda aslında sanki hakikatten söz edilmiş olur. Oysa buradaki görünüş, mecazdır, başka ifadeyle görünüşte nasılsa öyle sunulan aslında mecazın kendisidir ve hakikat de bunun ardındadır. Bu bakımdan Şark anlatı geleneği, zaten mecaz olan görünüşü olduğu gibi sunmakla esa-

sen bir dolayım gerçekleştirmektedir. Başka deyişle bu durum bir mecaz olan görünüşün ikinci kez mecaza dönüştürülerek sunulmaması anlamına gelir. Platonik anlayışta ideaların kopyası olarak görülen varlığın ikinci kez kopya edilerek yansıtılması, gerçeklikten uzağa düşürme olarak kabul edilmişti. Burada da benzer bir durum vardır. Bir mecaz olarak kabul edilen varlığın ikinci kez mecaza dönüştürülerek anlatılması, hakikatten uzağa savurma anlamına gelebilir. Nitekim minyatür, hakikati görünüşün tahakkümünden kurtarma eylemi olarak yorumlanır. Görünüş eğer bizzat hakikat olarak kabul edilseydi belki o zaman onu doğrudan değil de dolayım olarak sunmanın dil ve estetik bakımından bir değerinden söz edilebilirdi. Fakat görünüş zaten bir mecaz ise onu ikinci kez mecazlaştırmak, işi büsbütün anlaşılmaz kılma tehlikesini de içerir. Tabi alegorik eserler ilk bakışta kurmaca gibi görünseler de onları bu sınıfta değerlendirmek pek de mümkün görülmez. Upanişadlar, Kelile ve Dimne, Ardavirafname, Leyla ile Mecnun, Kutadgu Bilig, Hüsn-ü Aşk gibi eserler, bir öğüt kitabı ya da tasavvuf risalesi olarak kabul edilebilir. Tanpınar'ın da ifade ettiği gibi Ebu Ali Sina Hikâyesi “büyüyü simya adıyla o kadar kolayca mubahın çerçevesi içine almasaydı” (Tanpınar, 1988: 26) bir istisna olarak kurmaca metin sınıfına dahil edilebilirdi. Elbette buna Hay İbn Yakzan'ı da aynı şartlar dahilinde ilave edebiliriz. Bu kısa açıklama bize kadim Şark'ın eşya ve hayatla kurduğu bağın hangi tür bilgi sistemi üzerine kurulduğunu verir. Burada “bilgiyi elde etmenin üçüncü boyutu olarak ilham, keşif, vahiy gibi ezoterik kaynaklarla kurulan bağ öne çıkar. Burada insan bilgiyi kuşatmamakta, bilgi insana nüzul etmektedir” (Kaya, 2018: 91). Hâliyle yukarıdan gelen bilgi, sorgulanamazdır ve sadece ya kabul ya da redde tabi tutulabilir. Yani bu bilgi, hakkında konuşulamayan bilgidir. Bu yüzden “Doğu’da üsluplar binlerce yıl sanki hiç değişmemecesine sürüp gider” (Gambrich, 1992: 137).

Kısaca bahsedildiği gibi Şark anlatı geleneğinde hikâye ‘düz tahkiye’ sınırlarında dile gelir. Kurgusal olana dayanmaz. Kurmacanın retoriği burada geçersiz kalır. Zihinsel tasarıma dayalı ne bir kurgusal anlatı dili ne de göze görüneni gerçeğe benzerlik iddiasıyla okur karşısına çıkaran bir anlatı dili vardır. Nitekim temsili dil de ilkin gerçeklik iddiasından verdiği ödünle kendini ibraz eder. Soyutu somut içinde anlatabilme çabasının burada analogik dili bir imkân olarak gördüğü açıktır. Çünkü ister metafizik olanı fizik evrende anlatabilme arayışı olsun isterse bir mecaz olarak görülen varlık hakkında konuşma olsun Şark anlatısının gerçeği sadece görünenmiş gibi sunması, onun kadim hakikat tasavvuru ile çelişir. Dolayısıyla az yukarıda zikredilen temsil, bize Şark anlatı geleneğinde kurgusal manada bir dolayımın neden bulunmadığının kısmî cevabını verebilir. Aynı zamanda Batılı anlatı geleneğinde hakikatin görünen ve deneyimlenebilir realiteye dayalı olarak kabul edilmesi, onun neden dolayım olarak

sunulduğunu da büyük oranda açıklar. Burada Şark anlatısında görünenin mecaz olarak kabul edilmesi ve dilin görüneni olduğu gibi anlatmasının zaten bir dolayımılama sayılması, zihinlerin ve dilin mistik hakikat tasavvurunun gölgesinde geliştiğini gösterir ve aynı zamanda dilin doğrudan anlatmaya yönelik ünsiyetini de pekiştirmiş olur. Temsili dil de esasen soyutu somut içinde anlatabilmenin bir imkânı olarak analojiyi kullanır ki bu durum doğrudan anlatmanın yollarından biridir. Bu ünsiyetin yol açtığı ve bugün için olumsuz görünen durumların olduğunu da kabul etmek gerekir. Söz konusu durum, olgu üzerine konuşmak yerine onun hakkındaki konuşmanın zihnin ünsiyeti olarak yaygınlaşması ve insan ile hayat arasındaki ilişkinin bu minvalde kurulmasıdır. Nitekim Türk edebiyatının umumi karakterinin öğüt vermek olduğu kabul edilir.

1.5. Realite ile Kurgu

Kurgusal anlatının realiteyle sıkı bağı vardır. Promete efsanesinden bugüne değin Batı Avrupa anlatı geleneğinin üzerine oturduğu bazı sabitelerden söz edilebilir. Söz konusu mitosun simgesel zenginliğinde de zaten buna işaret vardır. Mitosa göre Promete Tanrı'ya ait bir vasıf olan bilgiyi ondan çalar ve insana armağan eder. Böylece insan, yeryüzünde yaşama becerilerine kavuşmuş olur. İnsan, artık bilgiye sahip olandır. Bilgi gücü dolayımılar, güç ise iktidar bağışlar. O artık tabiat karşısında kendini efendi konumunda görendir. Onun üzerinde tasarruf yetkisi olandır (Garaudy, 1995: 58-62). “Bu mitik anlatı, doğal seyrinde bilgiyi keşfin, gücü hiza getirmenin, iktidarı ise denetlemenin aracı olarak telkin eder. Zira tabiatın ve ötekinin efendisi olan bir varlığın bu yolda ihtiyaç duyacağı üç şey; bilgi, güç ve iktidardır.” (Süphandağı, 2018: 62) Ontik ve epistimek bakımından varlıkla ilişkisini bilginin insan tarafından kuşatılması üzerine kuran bu düşünce sisteminde anlatının üzerine kurulduğu sabitelerden ilki kısaca tecrübeye; deneyimlenebilir olana dayalı bir gerçeklik tasviridir. Bu, bilgi kaynağı itibariyle akla dayanan bir anlatıya tekabül eder. Batılı geleneğin en mistik zamanlarını merkeze alsak bile bunlarda rasyonel bir bakış açısının ve realiteyle kurulmuş doğrudan bir ilginin olduğu gözden kaçmaz. Antik dönem mitoslarında insana benzeyen Tanrı anlayışından Pavlus teolojisine, skolastik düşünüş formundan mistik yanıyla sembolizme değin bu gelenek varlıkla ilişkisini, insanın bilgiyi kuşatması üzerine kurar. “Batı’da bilgiyi elde etmenin başlıca iki yöntemi vardır: Somut deneysel ampirik yöntem ile soyut düşünsel rasyonel yöntem. Bu iki yöntem Batı felsefesi bünyesinde tezatlıymış, gibi görünse de insanın bilgiyi kuşatmasını esas aldığı için birbirini desteklemektedir” (Kaya, 2018: 91). Sonuç itibariyle Batılı düşüncenin temelinde akla dayanan rasyonellik ile eşyanın tabii seyrine dayanan realiteye dayalı bir anlatı dili ve bakış açısı var. Burada gerçeklik, adeta kadim Şark’ın hakikat

kavramına tekabül edecek bir mahiyette görülür. Elbette Batılı düşüncede gerçeklikten ayrı bir hakikat kavramı da var. Fakat o düşüncenin üzerine kurulduğu bir yapı değil, gerçeklik temeli üzerinden varılmış bir sonuç ya da belirlenim olarak görülebilir. Örneğin Platonik düşüncede idealar, insanın bilgiyi kuşatması üzerinden ortaya konulur. Dolayısıyla gerçeklik, realitenin etrafında ona içkin olarak anlaşılmış ve o hep aranılan olarak Batılı felsefe ve edebiyatın merkezi konumunu oluşturmuştur. Özetle “Platon’un idealar’da, Aristo’nun görünür gerçeklik’te, kartezyen düşüncenin insan’da, Kant’ın akıl’da, Hegel’in tarih’te, Marksizm’in madde’de sürdürdüğü” (Süphandağı, 2018: 14) bir gerçeklik arayışı var. Bu durum, gerçekliğin görünende elde edilmesini, gerçekliğe görünen üzerinden varılmasını, gerçekliğe; maddenin, tecrübe ve duyumların yardımıyla ulaşılmasını gerekli kılar. Kurgu meselesi de esas itibarıyla burada devreye girer. O gerçeklik arayışının edebî alandaki yansımasıdır. Çünkü edebî metinde gerçekliğin arayışı demek, kurguya başvurmak anlamına gelir. Dışımızdaki dünyayı başka bir gerçeklik boyutunda yeniden kurar. Bunu yaparken gerçeğe benzerlik ilkesini ilk sıraya alır. Gerçek değildir fakat gerçekmiş gibi algılanmak ister. Başarısı da buna bağlıdır. Doğada olan biteni aynen yansıtmaz, dolayimler. Uzaktaki ağaç resimde küçük çizilir fakat o gerçekte küçük değildir. Dış gerçekliği sanata yansıtırken hâliyle gözün görüşüne, aklın anlayış biçimine odaklanır. Doğada olan biteni anlama, bir yerde kişiseldir ve bir gözün görüşüdür. Kurgu da bu bağlamda kişisel bir yorum olarak okunabilir. Bu bakımdan o, gerçekliğin arayışını imler. Gerçeklik nihai olarak ele geçirilemeyecek bir yapıya, ele geçirildiği andan itibaren de konum değiştiren böylece ele geçirilmesi hep tehir edilen bir olguya tekabül eder. Aristo, *Poetika*’sında ozanın olabilir olanı, zorunluluk yasalarına tabi olarak olabilir olanı anlatmasını, ozanın ödevi olarak görür (Tunalı, 1998: 30-33) “Olası (akla yatkın) olan olanaksız, olası (akla yaktın) olmayan olanaklıya üstün tutulmalıdır” (Aristo, 2010: 84). Elbette bu durum “gerçekleşmemiş bir ihtimalin, nadir yaşanmış gerçeğe üstünlüğü”nün ifşasıdır ve metnin gerçeklik düzeyini açık eder (Süphandağı, 2018: 93). Nadir bir gerçekliğin gerçekleşmemiş ihtimale yeğlenmesi ile ilgili yaklaşım, edebî metnin gerçeğe benzerlik düzeyinden ödün veremeyeceği anlamına gelir. Bizzat yaşanmış bir olayın öykülenmesi ile bir olayın kurguya dayalı olarak öykülenmesi arasında zaten fark var. Kurgu, bizzat yaşanmış olanın öykülenmesini sunmaz. Çünkü onda zaten kurgu yoktur. O yaşanmıştır, anlatılır, anlatılmıştır. Akla şu soru gelebilir. Örneğin bizzat yaşanmış bir savaştaki askerin kahramanlığı veya gündelik hayatta sıkça rastlanılan bir karakterin kıskançlığı nasıl anlatılabilir? Sanatı, teknik bir taklit olarak gören Antik gelenek, bizzat olandan hareket etmeyecekse neyden hareket edebilir? Kurgu zaten açmazı düzenleyen sistemin kendisidir. O ne askerin kahramanlığını doğrudan doğruya verir ne de gündelik hayattaki bir insanın kıskançlığını. Dola-

yımlayarak sunar. Başka ifadeyle x'in değerini y'nin üzerinden açık eder. Örneğin aşkın gücünü, âşık olanların sınıfsal ayrımları aşması üzerinden verebilir. Özgürlük bilincini, kapalı alandaki darlığın boyutlarını sunarak ortaya koyabilir. Sonsuzluğu, geçici olanın ifşa edilmesine dayalı olarak deneyimlenebilir kılar. Burada kurgu aynı zamanda, bütün bir teferruatıyla çok boyutlu okumaya kapı açar. Antik tragedyalarda, Tanrı yasasının çiğnenmesine karşı çıkanların öyküsü ağırlıktadır. Trajik insan, ihlal edilmiş bir değerın savunusunu yapar ve bedel öder. Sonuçta sanata ne tür bir ödev yüklenirse yüklensin ister ahlaki amaç ister estetik haz verme amacı olsun, sanat yapıtı değerini gerçeğe benzerlik üzerinde elde eder. Bu da büyük ölçüde kurgunun başarılı kuruluşuna bağlıdır.

Buraya kadarki açılımlardan sonra öykü ile hikâye arasındaki farka da kısmen değinmekte fayda vardır. Bu iki kavram arasında gerek semantik gerekse üzerine inşa edildikleri ontik ve epistemik kabuller yönünden büyük farklar olduğunu söylemek gerekir.

1.6. Hikâye ile Öykü Eşanlamlı Kavramlar mıdır?

Dilbilim açısından eşanlamlı sözcüklerin mümkün olup olmadığını kenarda tutarak bu iki kavramın eşanlamlılığı üzerinde durduğumuzu belirtelim. Türk Dil Kurumunca bu iki kavrama yüklenen anlamlar incelendiğinde aralarında bazı önemli farklar olduğu görülebilir. Buna karşın bu iki kavram birbirine karşılık gelecek şekilde de anlamlandırılır. Sözlüğe göre hikâyenin birçok anlamından biri öykü, öykünün de iki anlamından biri hikâyedir. Hikâyeye verilen anlamlar sırasıyla “bir olayın sözlü veya yazılı olarak anlatılması; Aslı olmayan söz; Gerçek veya tasarlanmış olayları anlatan düzyazı türü, öykü; hastanın rahatsızlığı ile ilgili geçmiş, hastalığın teşhis ve tedavisiyle ilgili her türlü bilgi, epikriz” şeklindedir. Öyküye ise iki anlam verilir: “Ayrıntılarıyla anlatılan olay; hikâye.” Bu tanımlar incelendiğinde ortaya bazı soruların çıkacağı rahatlıkla görülebilir. Öncelikle Batılı anlamda kurgusal anlatının Tanzimat ile birlikte gelen bir tür olduğu açıktır. Kurgusal anlatı dememiz şundandır. Batı'dan ilk gelen esasen romanlardır. Ne var ki romanlar bizde hikâye adıyla çevrilir. Örneğin Hugo'nun Sefiller olarak bilinen romanı ilkin Hikâye-i Mağdûrîn adıyla tercüme edilir (Gariper, 2018: 14). Bize Arapça'dan, Arapça'ya da muhtemelen Fransızca'dan çevrilmiş olan ve esas adı Robinson Crusoe olan roman ise önce Hikâye-i Robenson adıyla tercüme edilir ya da uyarlanır (Yasa, 2012: 355). Halit Ziya “Hikâye” başlıklı küçük kitabında ağırlıklı olarak Batı'da romanın gelişiminden, realizm, romantizm gibi akımlarla bu akımlara mensup olan yazarlardan ve bir de masalcı diye nitelendirdiği yazar sınıfından bahseder. Halit Ziya, Hikâye kitabında esasen, Batılı retorik içinde yer alan roman ve öyküyü tanıtır. Masalcı diye nitelendirdiği sınıfı sahici edebiyat saymaz. Zira onlar, realistler, roman-

tikler gibi kurgunun gerçeğe benzerliğini üst düzeye çıkaran eserler değil, geleneğin muayyen kalıpları içine yerleştirilmiş olayları örfî teamüllere göre anlatan eserlerdir. İlginç olanı şu ki Halit Ziya, bu eserlerin adeta biçimsel yapısını bir formül olarak verir. Bu da onun hikâye ile roman ve öykü arasındaki farkı açıkça bildiğini gösterir. Buna rağmen kurmaca metinlerin tamamını eserinin başında belirttiği gibi “Osmanlı lisanına hürmeten ‘hikâye’ olarak adlandırır (Tüzer, 2010: 53).

Halit Ziya’nın türler arasındaki farkı aslında gayet net ortaya koyduğu görülür. Ne var ki öyküye, romana, hikâyeye hatta masalcılar diye sınıflandırdıklarının yazdıklarını bile toptan hikâye adıyla verirken onun bunu sadece Osmanlı lisanına hürmeten yaptığını söylemesine inanmak pek de kolay değildir. Bu biraz da türler arasındaki ontik ve epistemik ayrımların metinlere yansımalarını henüz tanımanın arifesinde yapılmış bir değerlendirme gibi görünmektedir. Çünkü hikâye adı altında savunageldiği Batılı anlatı geleneğidir. Kendisi de zaten kurmaca metnin gerçeğe benzerlik değerinin hayli başarıyla verildiği metinlerin safında yer almaktadır. Halit Ziya bu konuda Şemsettin Sami’nin görüşlerini adeta yineler. Şemsettin Sami yeni edebiyat ile eski edebiyat arasında bir mukayese yapar ve tavrını yeniden yana ortaya koyar: “Hissiyât-ı kalbiye ve efkâr-ı âliyeyi musavver olan edebiyat-ı cedide âsârını sırf lafızdan ibaret olan Nergis’inin Hamse’siyle, Aziz Efendi’nin Muhayyelât’ıyla mukayese edersek, eyne’s-sera ve’s-süreyya demeyecek miyiz?... Asrımızın icâb ve ihtiyacına göre tahsil görmüş bir adam, Fuzûlî’nin “Leyla ile Mecnun” manzumesini -şi’ri ne kadar üstâdâne olursa olsun- okumaktan lezzet duyamaz; okursa âsâr-ı atike kabilinden olarak okur; yoksa Mecnun’un etrafında toplanmış kurt ile kuzu, arslan [...?] ceylan gibi muhtelif hayvanların ortasında oturup onlarla lakırdı ettiğini veya Leyla’nın mumla konuştuğunu bir ufak çocuk bile severek ve beğenerek okuyamaz. Halbuki “Servet-i Fünun”un her haftaki nüshasında munderiç bulunan beş kıtanın her birini okudukça insan kendini pek refik birtakım hissiyat-ı kalbiye ile pek âli birtakım efkâr ile muhat görür; okudukça telezzüz eder, hissiyat-ı rakikası uyanır, efkâr-ı aliyesi beslenir! Bunlar bu zamana, bu asra, şimdiki hâle ve ihtiyaca göredir. Nesir dahi buna mikyastır” (Sami, 1314: 3). Halit Ziya da hikâye adı altında yaptığı değerlendirmelerinde büyük oranda buradaki ayrıma işaret eder ve tavrını da yeninin safında olacak şekilde belirler. Zira o dönemin Batılı romancılarını tanıyanların artık “Esrar-ı Hind” gibi metinlerle yetinemeyeceğini söyler. Zaten onun “Garb’ın tarz-ı hikâyesi” ibareleri, metinler arasındaki ayrımı net biçimde yaptığını açık eder. Bununla birlikte Tercüme-i Telemak gibi bazı metinlerin hangi türe ait oldukları yönündeki belirsizlik de büyük oranda bu ve benzeri karışıklıktan kaynaklanır (Özgül, 1986).

2. Kurgunun Araçsallığı ya da Tanzimat Romanı

Modern Türk edebiyatı, bazı dev hamlelerle başlar. Yeni'nin baş döndürücü şekilde gelişi, yakın geçmişten başlamak üzere onun yeni'den farklı 'eski' olarak görülmesine yol açar. Yeni, bir bakıma realiteye yakındır veya onun tahakkümü altındadır. Eğer Doğu ile Batı arasındaki farkı ontik ve epistemik bakımdan tek kelimeye indirgeyerek duygu akıl karşıtlığı şeklinde ifade edersek bu durumda modern Türk edebiyatının, aklın duyguya değerce üstünlüğünün kabul edildiği bir fikir ve sanat ortamında şekillenmeye başladığını söyleyebiliriz. İster edebiyat – sanat isterse tarih felsefe gibi alanlarda olsun hemen hepsinin gelişimlerini, “gerçeklikle kurdukları ilişkiye” göre sürdürdükleri açıktır. Dolayısıyla yeni edebiyat, eski'den farklı olarak realiteyle üst düzeyde temas kurmayı yeğler. Tanpınar, “XIX. Yüzyılın İlk Yarısında Türk Edebiyatı” başlığı altında yaptığı değerlendirmesinde her ne kadar şiir üzerinden konuşsa da nesir için de geçerliliği söz konusu olan “o zamana kadar eski şiirimizi idare eden ‘mutlak’ hemen her sahada yıkılmıştır” (Tanpınar, 1988: 79) hükmünü verir. Bu hüküm esasen yeni bir gerçeklikle yüz yüze geldiğini açık eder. Nitekim Tanpınar, bu devirde insanın eskisinden farklı bir şekilde kendisiyle yüz yüze geldiğini söyler: “Hakikat şudur ki bu devirde insan kendi kendisiyle eskisinden farklı bir şekilde karşılaşır. Bu itibarla İzzet Molla'nın (1786-1829) Keşan yolculuğu esnasında arabasının aynasında kendisini görmesi ve tasvir etmesi herhangi bir buluştan çok ileri gider, bütün bir sembol olur...Edebiyatımızda ilk defa olarak şair bu kırık dökük mısralarda kendi kendisiyle baş başa kalır. Bu mısraların hakiki manası şairin başlangıcını İran veya diğer Müslüman masallarının kahramanlarından alan bir duruşun mümessili olmaktan çıkması artık Ferhad ve Mevcun'un kine benzemeyen çizgilerle kendi eti ve kemiği ile kendisi olarak yaşamak istemesidir” (Tanpınar, 1988: s. 80). Haliyle XIX. Asır, toplumsal kabullerin yeni bir gerçeklik anlayışına açık hâle gelerek sarsılmasıyla oluşan buhranın yankısını dile getiren bir dönem olarak kayıtlara geçer.

Siyasi, iktisadî, sosyal ve kültürel sahada olduğu gibi edebî sahada da karşılaştığı birçok yenilik bu dönemde Osmanlı aydın ve sanatkârının dikkatini çeker. Bu karşılaşmanın edebî mânâda eski yeni çatışmasından yığınla kavram arasındaki çatışmaya zemin oluşturduğu zaten bilinir. Tanpınar'ın sıklıkla alıntılan ifadesinde olduğu gibi “modern Türk edebiyatı bir medeniyet kriziyle başlar” (Tanpınar, 1992: 101). Peyami Safa bir yazısında adeta bu krizi tarif eder: “İslam Doğu ile Hristiyan Batı arasında çektiğimiz tercih sıkıntısı Tanzimat'tan evvel başlar. Gülhane hattı da Jöntürk inkılabı da bize ait her şeyi ikiye bölerek alaturka ve alafranga iki Türk ve iki Türkiye doğuran bu tereddüd kökünden söküp atamadı. Osmanlı imparatorluğunun inhitat devrinde bu ikilik Türk düşüncesinin en büyük meselesi ve Türk ruhunun en büyük işkencesi olmuştu” (Safa,

1993: 7). Hâliyle kriz dönemleri bünyelerinde çözülmesi ya da bir terkibe ulaştırılması gereken çokça problemi barındırır. Bu problemlerden biri de Şark ve Müslüman Şark anlatı geleneğinden modern anlatı geleneğine evrilmede kendini gösterir. Bu dönemde yeni edebî türlerle tanışan Osmanlı aydın ve sanatkârları, kadim Şark, Şark ve Müslüman Şark hikâyesine aşına bir muhayyileyle Batılı türde edebî ürünler verir. Bu türlerden biri de romandır.

Yukarıda da değinildiği gibi roman türü, modern Türk edebiyatına hikâye adıyla taşınır. Elbette romanın hikâye adıyla aktarılmasının aşına olunan Şark anlatı geleneğiyle doğrudan ilgisi vardır. Kurmaca metnin doğasına yabancı olan Osmanlı aydın ve sanatkarı, Batılı mânâda kurmaca metin inşa ettiğinde, geleneğin verili dünyasına yaslanır. Dolayısıyla bu dönemdeki edebî ürünlerin kurgusunda, meddah geleneğinden, halk hikâyelerine, mesellerden alegorik anlatılara değin bütün bir Şark hikâyesinin imkânları bilinçli ya da bilinçsiz kullanılır.

Tanzimat yazarı metin ve karakter üzerinde kendi otoritesinin sarılmasına izin vermez. Esasen bu onun sosyal gerçekliğinin, hayatla ve insanla kurduğu ilişkinin doğal bir sonucu olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla yazarın metin ve karakter üzerindeki tahakkümünün sınırlarını belirleyen de yazardır. Burada karakterin yazara direncinden onun buyruğunun dışına çıkma eğiliminden veya bu gibi bir estetik zeminden bahsedilemez. Nihayetinde karakterin yazara başkaldırısını besleyen ne sosyal ne zihni ne de edebî bir gelenek söz konusudur. Bu bakımdan karakter direnişi ile ilgili belirlemelere ancak metnin bu konuda herhangi bir okuma talebi önerip önermediğine göre ulaşılabilir. Çünkü sınırları çizen yazardır ve karakterin herhangi bir konuda ne kadar ileri gidip gidemeyeceğini belirleyen de yazarın otoritesidir. Bu geleneğin ona verili olarak sunduğu bakış açısından kaynaklanır ve yazarın bundan feragati ancak bilinçli bir eylemle mümkün hale gelebilir. Elbette zihniyetleri bir sistem olarak kabul ettiğimiz takdirde bu yorumların geçerliliğinden söz edilebilir. Yazarın kendi otoritesinden feragati, ona verili olarak sunulan dış hayatı düzenleme eğiliminin fikren tehiri ile mümkündür. Tanzimat yazarı bu noktada yüz yüze gelinen modern müktesebatın realiteyle yakınlığının cazibesi altındadır fakat geleneğin dip akışla yazarda nüksedişinin önüne de geçememektedir. Esasen bunun kolay olduğunu hatta yazarın kısmi bilinçli tercihiyle de mümkün hâle geldiğini söylemek iyimserlik sayılabilir. Tanpınar'ın ifadesiyle “Bir Şark milletinin hikâyesinden hayatının en küçük teferruatına kadar muasır teknik ve örfü kabul etmiş bir milletin edebiyatını yapmak, zaman içinde kendi kendisi kalmak şartıyla bugünü bulmak kolay değildir” (Tanpınar, 1992: 97). Söz gelimi Talat'ın annesinin, gençlerin birbirlerini görerek severek evlenmelerini istemesini asrı icaplarıyla örtüştürebiliriz fakat aynı kişinin oğlunun nasıl düşünmesi ge-

rektiğine ilişkin kendi görüşünü telkine kalkması geleneğin bakış açısıyla izah edilebilir. Burada yazarın ister metin olsun ister karakter ya da toplum hepsine karşı ortak tavrı söz konusudur ve bu tavır, dış hayatı düzenleme eğiliminin bir yansımasıdır. Felâton Bey ile Rakım Efendi romanına bir bütün olarak bakıldığında, birçok tarafla tanzim edilmiş bir hayatın portresini görmek mümkündür.

Tanzimat yazarının metinle ilişkisi saray istiaresinde dile getirilen zihniyet sistemine dayanır. Tanpınar bu istiare etrafında klasik zihniyetin portresini çizer. Eğer “zihniyet en yavaş değişen şeydir. Zihniyetler tarihi, tarihte yavaşlığın tarihidir” (Moretti, 2005: 16) ilkesini kabul edersek klasik zihniyetin modern zamanlarda da öyle ya da böyle farklı görünüm-ler altında kendini devam ettirdiğini söyleyebiliriz. Bu doğrultuda Tanpınar’ın saray istiaresini kısaca özetlemek faydalı olacaktır: “Klasik şiirde yer alan hayal ve semboller, sarayın geleneksel toplumdaki konumu üzerinden şekillenir. Bunlar içtimai nizamla alakalı bir sistemi ortaya koyar ve bir saray istiaresi gibi görünür. Saray, aydınlığın ve feyzin kaynağı olan hükümdara, onun cazibesine ve iradesine bağlıdır. Burada her şey hükümdarın etrafında döner ve ona doğru koşar. Her şey ona yakınlığı oranında mesut ya da ona uzaklığı oranında bedbahttır. Saray, temsil ettiği hükümdar iradesi itibarıyla keyfi, az çok ilahî, özü itibarıyla isabetli, yani hayrın kendisidir. Hükümdar gölgesi telakki edildiği manevi âlemi, Allah’ı nasıl yeryüzünde temsil ediyorsa hayatı da öyle düzenler. Bütün tabiat ve eşya, müesseseler onun temsil ettiği hiyerarşiye göre tanzim edilir. Aşk, zihnî hayat, hayvanlar ve bitkiler âlemi, kozmik âlem, varlık, hatta âdem, hepsinin bir saraya nispeti söz konusudur ve hepsinin bir hükümdarı vardır. Örneğin aşk sisteminde sevgili kalp âleminin hükümdarıdır. O da hükümdar gibi aydınlığın kaynağı olarak güneşe nispet edilir. Hükümdarın güneşe nispeti neyse sevgilinin güneşe nispeti de odur. Güneş kendi menzilinde olanı aydınlatmış gibi hükümdar ve sevgili de kendi menzilinde olanı aydınlatır. Böylece hükümdara benzetilen bir şey, onun vasıflarını da taşıyacaktır. Nitekim sevgilinin davranışları hükümdarın davranışları gibidir. Sevmeyi talep eder. İsterse iltifat eder. Hükümdar gibi ihsanları vardır. İsterse lütfunu esirger. Hatta cevreder, öldürür. Kıskanılır fakat kıskanmaz. Sarayda hükümdarın makamı, bir yığın namzetle doludur. Sevgilinin etrafında da rakipleri –namzetleri- vardır. Hülâsa saray nasıl mutlak ve keyfi irade, hatta kapris ise sevgili de öylece naza giden hür iradedir. Hükümdarın mutlak, keyfi irade ve hatta kaprisi nasıl denetlenemezse sevgilinin de naza giden hür iradesi denetlenemez. Dolayısıyla eski şiirde aşk, sosyal rejimin ferdî hayata aksi olan bir kulluktur” (Tanpınar, 1988: 5-6: ayrıca bkz: Süphandağı, 2020: 103).

Bu betimlemedeki tespitlerden hükümdar iradesinin “mutlak” ve “keyfi” oluşuyla ilgili tespit, en önemli hususlardan biri olarak görülebi-

lır. Zira mutlak ve keyfî irade, denetlenemez ve sınırlandırılmaz yönüyle insan hayatına müdahale eder. Bu durum, yönetilenin mutlak ve keyfî irade önündeki çaresizliğini gündeme getirir. Yönetilen daima muhtemel bir gazabın tehdidi altındadır. Dahası her mesut anı, mutlak ve keyfî iradenin küçük bir darbesiyle son bulabilir. Dolayısıyla hayatını veya saadetini muhtemel bir gazabın tehdidi altında geçiren insanın kendini güvende hissetmesi zordur ve bu insanın kendini güvende hissedebileceği bir davranış tarzını geliştirmesi olağan kabul edilebilir. Sızlanma, muhtemelen bu doğrultuda ortaya çıkan önemli bir davranış kodu olarak görünür. Tanpınar'ın betimlediği sistem hâliyle “duyuş ve duygulanma tarzlarını da tayin edecekti... Sert, ölümü ikbalin tabîî şartı sayan, sırasına göre hoyrat, epikür-yen, stoik, hatta şüpheci, hayatta Allah'tan başka hiçbir şeye lüzumundan fazla bağlanmamak terbiyesiyle yetişmiş atalarımızın kalb maceralarını anlatırken hemen sızlanmağa başlamaları, hiç de yaşayış şekillerine uymayan bir yığın ızdırabı benimsemeleri, şüphesiz bu aşağıdan yukarıya seviş tarzının türlü şartlar altında tam bir santimentalizmde kıvamını kaybeden tabîî bir neticesidir” (Tanpınar, 1988: 6-7). “Herhalde Tanpınar'ın bu tespiti, en küçük aksilikte hemen dizine vurarak sızlanan; dahası çoğu mesut an'ı bile sızlanış edasıyla aktaran; mutluluğu, her an büyü bozulacakmış gibi yaşayan insanın tavırlarında, yukarıdan gelmesi muhtemel bir gazabın verdiği kaygıyı okumak zor olmasa gerektir. Çünkü bu aşağıdan yukarıya doğru seviş tarzında, yukarının vereceği her tepkiyi idare eden keyfilik, her saadeti muhtemel bir gazabın tehdidi altında tutar. Dolayısıyla aşağıdan yukarıya yönelen seviş tarzı, Tanrı, hükümdar veya sevgiliden gelmesi muhtemel bir gazabın kılıcı altında hayat buluyor. Doğal seyrinde bu tür bir sevgi, kaygıdan azade olamaz. Tanpınar'ın gözüyle baktığımızda her iki alıntı da aşağıdan yukarıya doğru seviş tarzının sonucu olarak bir şekilde her mesut an'ın bir tehdit altında olduğuna gönderme yapar” (Süphandağı, 2018: 82-83). Dolayısıyla kişinin kendini ‘muhtemel gazaptan’ koruyabilmesinin kolay yolu ve kısmen de insiyaki biçimde ortaya çıkan bir davranış kodu olarak ‘sızlanma’nın birçok edebî eserde tonalitesi yüksek ses olduğu hususu gözden kaçmaz. Hâliyle betimlenen bu siyasi, sosyal yapının dayandığı zihniyet sisteminin edebî eserleri de idare ettiği açıktır.

Tanzimat döneminde geleneğin mutlakçı düşünce ve bakış açısıyla inşa edilmiş modern metinlerin yaslandığı zihniyeti göstermesi bakımından Jale Parla'nın çalışması üzerinde durmakta fayda vardır. Bu hem zihniyetin dirençli yapısını hem de kadim zihnin modern metinleri de idare ettiğini gösterir. Tanpınar'ın ifadesiyle mutlakın malikanesinde ister hükümdar olsun ister yazar veya baba, bunların elinin altındakileri hangi bakış açısıyla gördükleri önemlidir. Jale Parla, Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri adlı eserinde babalar ve oğullar eğ-

retilemesi üzerinden Tanzimat yazarının toplumuna karşı kendini konumlandığı mevkii tayin eder. Bu mevki, hükümdarın tebaası ya da babanın ailesi üzerindeki mevkii ile benzerlik gösterir. Parla'ya göre Tanzimat dönemi romancılarının anlatımları, başlıca kaygısı büyüme, yetiştirme, eğitime olan bir babanın söylemidir (Parla, 2004: 41). İster bir hükümdar olsun isterse baba veyahut yazar, bunlar mutlak otoritenin gücünü temsil eder. Sübuta ermiş iyi kötü algısına, ahlakî ilkelerle değer yargılarına sahip olan Tanzimat yazarı bu değerlerin bekçisi rolünde hareket eder. XIX. Asır'da Batı ile yüzleştikten sonra mutlak değerleri sarsılan Osmanlı toplumunun durumu söz konusu kitabın "Babasız Ev" başlığı altında ele alınır. "Mutlak Metin" başlığında Osmanlı toplumunun zihniyet bakımından yaslandığı sabit, değişmez, sınırları muayyen kutsallık çerçevesi tartışılır. Yanıtları mutlak otorite tarafından belirlenmiş metinlerde 'şüphe ve evhama' yer olmadığı belirtilir (Parla, 2004: 41). "Babalar" başlığı ise mutlak metinden hareketle iyiyi, kötüyü, doğruyu, yanlışlı bilen otorite olarak yazarın metin ve karaktere bir baba gibi müdahalesini işler. "Mutlak'ın malikanesinde" (Tanpınar, 1988: 18) Tanzimat yazarı için gerçek tek ve değişmezdir, herkes için aynıdır ve herkes için de böyle kabul edilmelidir. (Parla, 2004: 52). Mutlak değerlerin sarsılmasıyla toplumda "menfaat-i şehvaniye ve menfaat-i nakdiye" ile ezvak-ı ulviyeye" (Parla, 2004: 65) yönelimlerin başlaması "Oğullar ve Sufi Lezzetler" bölümünde ele alınır. "Güneşe Uzanan Oğul" başlığı ise sınırlarını aşmak isteyen oğulların macerasına ayrılır. Tanzimat yazarının sonuç itibarıyla kendini "mürebbi-i efkâr" rolünde gördüğü, görev olarak ise kendine "nazende-i tıfl"ın terakkisini seçtiği söylenebilir. Bu da onu "eski değerlerin bekçisi, yeni değerlerin yargıcı" konumuna taşır (Parla, 2004: 51). Tabi bu bakış açısının farklı bir medeniyete geçişte değişmeye başladığını düşünebiliriz. Ne var ki zihniyetlerin değişimi maddenin değişiminden daha yavaştır ya da maddi değişimlerin hızı zihniyet değişimlerinden hemen her zaman çok daha hızlı olmuştur. Bu bakımdan gündelik hayatın akışında kullanılan enstrümanlardan uluslararası enstrümanlara kadar yeni şeyler hayata katılırken bunlarla temasın kadim zihniyetler üzerinden sağlandığı gözden kaçmaz.

Ne var ki yenileşme döneminde klasik zihniyetle hesaplaşmaya girilir. Reelee yaklaştıkça gerçekliği kuşkulu olan ideal terk edilir fakat bunun terk edilisinin kolay olmadığını, olamayacağını görmek zor değildir. Nihayetinde Tanzimat'ın aydın ve sanatkârları, kendileriyle eskisinden farklı olarak karşılaşmış, aklın duyguya değerce üstünlüğünü bilinçli ya da bilinçsiz fark etmiş, mümkün olan ile vaki olan arasındaki mesafeden gerçeklikle temas kurmuş ve kendilerini büyük ölçüde reele yaklaşma eğiliminde görmüşlerdir. Eşya ve hayat karşısında eskisinden farklı bir duruş sahibi olma arzusu ve amacı belirgindir. Bu bir bakıma eskisinden farklı

bir ‘yeni insan’ tipidir. Burada ‘yeni insan’ın Batı medeniyeti üzerinden yeni bir kavram dünyasıyla tanıştığı görülür. Bu yeni kavramları eski medeniyetteki yakın veya ilgili kavramların yerine ikame eder. Medeniyet, hürriyet, vatan, adalet, hukuk, müsavat, meşrutiyet, terakki, akıl, iman, aşk, ölüm, varlık, yokluk gibi kavramlar, klasik zihniyetteki semantiklerinden büyük ölçüde soyutlanır. Bu asrın egemen düşüncesi pozitivism, bütün bir felsefi referanslarıyla olmasa da gerek gazete yoluyla yeni bir muhatap kitle ve anlayış inşa etme, gerek sosyal ve siyasi manada hukuk ve eşitlik ilkelerini öne çıkarma gerekse düşünsel pratikler açısından akıl, iman, terakki ve nizam fikri etrafında hayatla eskisinden farklı şekilde bağ kurma bakımından Şinasi’de yeni bir medeniyet - din şeklinde telakki edilir. Asrın ‘yeni insan’ı, Allah’ın birliğine aklının şehadetiyle iman etme yönünde bir bakış açısıyla tanışır. Değişen bakış açısı dilde de yeni tasarruf kapıları açar. Şinasi’nin yanı başında Namık Kemal vatan, hürriyet kavramlarını modern epik sesine katar ve bu kavramlar etrafında bir tür cemiyet mistisizmi var eder. Tefekkürünü bütün bir dikkatle reele kaydıran Namık Kemal, klasik edebiyatın hayal ve sembol sistemini üstelik bağlamından kopararak reel üzerinden müstehzi bir dille tenkit eder. Vatan yahut Silistre’de vatan için aşkından feragat eden insan, burada modern müktesebat etrafında oyun konusu edilir. İttihad-ı İslam düşüncesini temele oturttuğu Celaleddin Harzemşah oyununun tematik bakımdan değeri, ‘yeni insan’ın modern medeniyet karşısında ideolojik varoluşunu gerçekleştirme çabasına gönderme yapar. Tanzimat’ın diğer yazarlarına göre Batılı manada edebiyat tekniğine kısmen yakın duran Namık Kemal’in evlilik kurumu, kadının ihaneti, baskıcı yöneticiler, ilham verici tarihi şahsiyetler gibi meselelere değinmesi, ‘yeni insan’ın inşasında bir bakıma yol gösterici konumunu ifşa eder. Ahmet Mithat da yoğun yazı faaliyetiyle ‘yeni insan’ın istikamet üzere kalmasına uğraşır. Felatun Bey ile Rakım Efendi romanı, bu nesli yutan kirli iştihaya karşı ‘yeni insan’a adeta bir uyarıdır. Taaşuk-ı Talat ve Fitnat, iyi bir evlilik kurumunun yolunun görerek sevecek evlenmekten geçtiğini salık verirken aksi durumların yol açtığı felaketlerin resmini çizer. Kadının hürriyeti, eğitim, evlilik gibi sosyal konularda rasyonel önerilerde bulunur ve geleneğin uygulamalarını tenkit eder.

Tanzimat romancıları, karakterlerin yazgıları üzerinde tayin edici rolleriyle etkili olur. Kendilerince sübuta ermiş iyinin yanında yer alır. Çoğu zaman gelenekten tevarüs edilmiş ünsiyetle iyilerin mutlu kötülerin ise mutsuz sona ulaştırıldığı görülür. Kimi örfi uygulamaların yol açtığı acılardan ötürü adeta toplum vicdanını sızlatma yeğlenir. Olması gereken ile olan arasındaki tercihte çoklukla olması gerekeni tercih eder. Bu yönüyle duygunun akla hakimiyetinden yanadır. Algının olgu üzerindeki tahakkümünden feragate yanaşmakta zorlanır. Olayların birbirini takip

edişinin reelle bağını kurmada duyarlı bir bilinç sahibi olduğunu göstermez. “Mümkünü ve büyüğü kolaya mübahın çerçevesine” alır (Tanpınar, 1988:26). Tesadüf, büyü, sihir, rüya gibi ezoterik unsurlarla olayların akışı sağlamaya koyulur. Esasen bu “şark hikayesinin realiteyi inkâr eden hatta reel fikrini dağıtan kolaylık mekanizmasıdır” (Tanpınar, 1988:27).

Karakterler, mesajın aracına dönüştürülür. Birtakım yeni değerleri telkin eder fakat bunu geleneğin mutlakçı duyusuyla gerçekleştirir. Yeni’nin içinde ve onu savunan durumdayken kendisinin eski değer sistemi içinden konuştuğunu gözden geçirir. Geleneğin kimi örfi uygulamalarını tenkit ederken yaptığı şey esasen mevcut olanın yerine asrın icabı olan yeni bir değer ikamesidir. Değerin neliği ile ilgili sorgulamanın ise tehir edildiği görülür. “Batı’dan aldıkları roman türüne örnekler vermeye çalışan ilk yazarlarımızın ister eğlendirici ister öğretici, ister gerçekçi, ister romantik türde yazsınlar, geleneksel Türk hikayelerinin yapısını ve kişilerini, kendi çağlarındaki okurların kabul edebilecekleri bir roman dünyasına aktarmakla işe başladıklarını söylemek yanlış olmaz” (Moran, 1994: 36). Bu bakımdan dönem metinlerinde tecrübenin izine veya ben’in deneyimlerine açık bir üsluba yer verilmez. Tanpınar’ın “Şark” ile “Garb” medeniyetleri arasında gördüğü esaslı farkın da tecrübeye dayalı bir kullanma ya da kullanamamada ortaya çıktığını belirtmek gerekir (Tanpınar, 1992: 128-130).

Tanzimat yazarı, kendisiyle eskisinden farklı bir şekilde karşılaşmanın buhranını yaşar. Eşya ve hayat karşısındaki duruşunu geleneğin verili muayyen değer sistemine göre belirleyen Tanzimat yazarının hakikat tasavvuru ile yeni’nin eşya ve hayat karşısında alınmasını önerdiği duruş arasında fark vardır. “Sanatın gelişme çizgisini yönlendiren etmenlerin başında onun gerçeklikle kurduğu” (Ecevit, 2012: 17) ilişkinin geldiği dikkate alınırsa her medeniyetin edebî verimlerini bu düzlemde ortaya koyduğu anlaşılabılır. Fakat muayyen değer sistemine göre konuşma ile ben’in deneyimleri üzerinden konuşma arasındaki farkın Tanzimat yazarını sıkıştırdığı söylenebilir. Nihayetinde bu durum algı ile olgu, ideal ile reel arasındaki mesafenin kapatılamaz olduğunu ifşa eder. Kendisiyle eskisinden farklı olarak karşılaşan Tanzimat yazarının “reel hayata doğru gitmek” (Tanpınar, 1988: 405) arzusunda olmasına rağmen bunu edebî verimlerine yansıtabildiği elbette söylenemez. İntibah romanı üzerine yapılan “hiçbir ihsas kendi verimliliğiyle ve doğrudan doğruya gelmez” (Tanpınar, 1988: 405) tespitinin devir romanı için olduğu kadar esasen modern Türk yazınının büyük bölümü için de geçerli olduğu söylenebilir. Tanpınar’ın ifadesiyle “Hayatı sun’i bir sanat mukavelesi ile görmek başkadır, onu tabii bir şekilde yaşamak yani başka türlü yaşamak mümkün olmadığı için o hayatı yaşamak başkadır” (Tanpınar, 1992: 50-51). Bu ifadeler bize bu dönemde yazarların anlatmak istediklerini farklı birçok

biçimde de anlatabileceklerini söyler. Tecrübe edilenin biricikliği ise onun bir başkası tarafından aynı olmak kaydıyla tecrübe edilemezliğini açık eder.

Karakterini sıkı bir denetim altına almakta ısrarcı olan Tanzimat yazarının bu tavrında elbette geleneğin dışarıyı tanzim eden muayyen değerler sistemine olan muklak inancı belirleyicidir. O bu yüzden karakterin kaygısından ziyade kendi kaygısını onun üzerinden yansıtır. Hâliyle onun yazgısı üzerindeki denetiminden feragate kolay kolay yanaşmaz. Hakikati temellük eden bir dil ile gerçekliğin çoklu görünümünün sunumu veya arayışı üzerine kurulu dil arasındaki fark, dönem yazarlarının sıkışmış olduğu alana işaret eder.

2.1. Yeni'in Gerçeklik Zemini

Gerçeklik veya hakikat tasvirinin farklı medeniyetlerde farklı bakış açılarıyla gerçekleştiğini kabul etmek zor değildir. Ne var ki bir medeniyet dairesinden başka bir medeniyet dairesine geçmekte olanlar için gerçeklik veya hakikat tasviri karmaşık bir hâl alabilir. XIX. Asır, Osmanlı toplumunun farklı bir medeniyet dairesine geçmeye başladığı uzun bir yüzyıl olarak kayıtlara geçer. Aklın duyguya değerce üstünlüğünün kabul edildiği bu yüzyılda Tanzimat yazarı da safını büyük ölçüde bu doğrultuya kaydırır. Bu saf değiştirme bir anlamda epistemik bir kopuşa da işaret eder. Dini hassasiyetlerini yitirmemiş Tanzimat yazarı için mesele vahye dayalı inançlarıyla pozivistik görünümlü medeniyet arasındaki bağı lehine olacak şekilde kurmaktır. Devrin eklektik karakteri dikkate alındığında dönemin birçok yazarı, bu karmaşık ilişkiyi metinsel evrende öyle ya da böyle yansıtır. Bu yansıtışta dikkat çeken hususlardan biri, Tanzimat yazarının Batılı gerçeklik tasvirine yönelirken esasen uzviyetinin bütününe sirayet etmiş olan geleneğin tesirinden kurtulamamasıdır. Türk edebiyatında Doğu Batı meselesine tematik bağlamda ağırlıklı olarak yer veren eserlerden Felatun Bey ile Rakım Efendi, Araba Sevdası, Kiralık Konak, Sinekli Bakkal, Fatih Harbiye, Huzur, Tutunamayanlar gibi bazıları ister değerlerin yer değiştirmesine tepki olsun isterse reelin irreal üzerindeki tahakkümü veya kendi kalmak kaydıyla seküler medeniyeti kendine ya da kendini seküler medeniyete lehimlemek olsun nihayetinde ne toplumun kabulüne mazhar bir terkibi ne sadece kendi olarak kalmayı ne de köklerden koparak Batılılıkta karar kılmayı telkinde başarılı oldu. Bu esas itibarıyla farklı iki epistemolojinin tek yaşamı idare ve tanzimde ortaya çıkan zorluğu. Tutunamayanlar'ın bu bağlamda meseleyi realiteye dayalı okuduğunun altını çizmekte yarar vardır. Turgut'un Selim'i tanıdıkça kendinden uzaklaşması, Doğu'nun Batı'yı tanıdıkça kendi olarak kalmasına imaydı. Nereden bakılırsa bakılsın reel ile irrealin karşılaşması bir yönüyle öznellik ile nesliğin karşılaşmasıdır. Breton'un ifadesiyle “öz-

nellikle nesnellik bir insan ömrü boyunca birbirine saldırılarda bulunur. Bu çatışmalardan çoğu kez -ve oldukça çabuk- birincisi perişan hâlde çıkar” (Breton, 2019: 8). Ontik ve epistemik duyusu ezoterik unsurlar üzerine kurulmuş Şark medeniyetlerinde temellük edilmiş hakikat dili öyle ya da böyle fertte öznelliğin baskın olduğu bir duyuya yol açar. Buna karşın ontik ve epistemik duyusu rasyonellik üzerine kurulmuş Garp medeniyetlerinde gerçeklik arayışını temsil eden tecrübe dili bireyde nesnelliğin baskın olduğu duyusu öne çıkarır. Dolayısıyla Tanzimat döneminden bugüne Türk edebiyatının esas meselesinin temellük edilmiş hakikat diline dayalı konuşma ile gerçeklik arayışını temsil eden tecrübe diline dayalı konuşma arasındaki fark olduğunu söylemek mümkündür.

Bu bağlamda Tanpınar’ın gerek klasik edebiyatın dayandığı zihniyet sisteminin gerekse birçok modern metnin tahlilinde ve diğer yazılarında kullandığı bazı kavramların, Türk edebiyatında gerçekliğin tasviri meselesini ilgilendirdiğini söyleyebiliriz. Tanpınar’ın bu kullanımları farklı metinlerde başka değiniler sebebiyle olsa da esasen Türk edebiyatının yüzünü döndüğü Batılı dildeki gerçekliğin tasvirini yanı sıra Türk edebiyatındaki kimi eserlerin bundan farkını ortaya koyar. Herhangi bir edebî eserin güçlü yanını ya da zafiyetini tespitte Tanpınar’ın belirlemeleri bir ölçü olarak görülebilir. Bunun bir diğer önemli tarafı da şüphesiz edebî metnin gerçeklik değerini açığa çıkarabilmenin imkânına dönüşmesidir: “Şahsi tecrübe” (Tanpınar, 1992: 128-130), “realite terbiyesi (Tanpınar, 1988: 26), “beşeri ihşaslar ve psikolojik tecessüs (Tanpınar, 1988: 30), “sanatta mümkünü” aramanın tehlikesi (Tanpınar, 1992: 61), “kültürün insana geniş yer ayırması” (Tanpınar, 1988: 31), “mümkünü ve büyüğü kolayca mubahın çerçevesine” kabul etmeme (Tanpınar, 1988: 26), “insanın tali’i ile yüzleşmesi” (Tanpınar, 1988: 98), kalıcılığın insanı bulmaya bağlı olması (Tanpınar, 1992: 483), “dil veya zihnün müşahhasın terbiyesinden” geçmesi (Tanpınar, 1988: 296), hayatın insanın etrafında olması (Tanpınar, 1992: 74), sızlanışın terkedilmesi (Tanpınar, 1988: 27), “harikulade, şark hikayesinin realiteyi inkar eden hatta reel fikrini dağıtan kolaylık mekanizmasıdır” tespiti (Tanpınar, 1988: 27) ile “hayatı sun’i bir sanat mukavelesi ile görmek başkadır, onu tabii bir şekilde yaşamak yani başka türlü yaşamak mümkün olmadığı için o hayatı yaşamak başkadır” tespiti (Tanpınar, 1992: 50-51) gibi belirlemeler, yeninin gerçeklik zeminine işaret eden kullanımlardan bazılarıdır. Bunlar aynı zamanda edebî metnin gerçeklik düzey ve değerini açığa çıkaran esaslı unsurlar olarak görülebilir.

Bu kullanımların sadece Tanzimat metinlerini ya da klasik metinleri hedef almadığı açıktır. Herhangi bir metnin edebî değerinin, sahip olduğu gerçeklik anlayışına uyumuyla belirlendiğini söyleyebiliriz. Tanpınar’ın zikrettiği ifadeler üzerinden modern metinlere de bakılabilir. Bir örnek

olması adına Sait Faik'in Sonbahar öyküsünü ele alabiliriz. Sonbahar öyküsünde konu kısaca şu şekildedir: Anlatıcının arkadaşı tahrir vazifesini yapmaktadır. Anlatıcı hikâyeler okurken arkadaşı onun mütalaasını en canlı yerinde keser ve ona henüz yazdığı yazıyı okur. Anlatıcı bu arada onu tebessümle dinler. Daha sonra arkadaşının kayak yapmaya gittiğini öğreniriz. Muhtemelen orada üşütmüştür. Kısa süre sonra nezle olmuş, hastaneye gitmiş bir hafta sonra da zatürreden ölmüştür. Anlatıcı on beş gün sonra ölen arkadaşının mezarına gider. Annesinin bıraktığı çiçekleri görür. Bu arada arkadaşının tahrir vazifesinin son bölümünü tekrar eder. Öykü noktanır. Burada gerçekliğin tasviri bağlamında bir yığın boşluk belirir. Örneğin tebessümle dinleyişini birçok şekilde yorumlayabiliriz. Mekân neresidir belli değil. Zaman ise mevsimlerle ilgilidir. Ayrıca arkadaşısı yaklaşık bir sayfalık metni anlatıcıya okumuş ve anlatıcı bunu aynen öyküye almıştır. Öykünün on beş gün sonra yazıldığı anlaşılıyor. Dolayısıyla on beş gün önce dinlenilmiş bir metnin tıpa tıp yazıya geçirildiği görülür. Anlatıcı bu alıntıyı nasıl yapmış, dinlerken hepsini hafızasında mı tutmuştur, ya da yazıyı sonradan alıntılanmış mıdır, belli değil. Fakat öyküden anlaşıldığına göre anlatıcı yarım sayfalık metni tebessümle dinlemiş ve hafızasına almıştır. Elbette arkadaşının metnini de kaleme alan anlatıcı yazardır. Fakat öyküde bunun böyle olmadığı görülür. Nihayetinde bir sayfalık metni dinleyerek ezberleyebilmenin elbette mümkün olduğu söylenebilir fakat pek de vaki olduğu söylenemez. Mezara çiçekleri annesinin koyduğuna ilişkin veri de sadece anlatıcının belirtmesi ile olur. Bunun kaynağı ya da bu bilginin nereden geldiği belli değildir. Yakın arkadaşının ölümünü neden on beş gün sonra ziyaret ettiği de meçhuldür. Bu her haliyle olağandır fakat nedensellik zinciri içinde bunların bir açıklaması yok. Sadece anlatıcının söylemesinden anlaşılır. Modern öykücü olarak Sait Faik'in öykülerinde çok başarılı öyküler olduğu elbette bilinir ve kabul edilir. Fakat bu öyküde geleneğin nedensellik zinciri içinde ya da eylemin ussal olarak bir sonraki eylemi hazırlaması gibi bir akışı görmek zordur. Bunun zihnini ünsiyet ettiği düşünüş biçimine bağlamak mümkündür. En azından Sait Faik'in buradaki gerçekliği tasviri, ontik ve epistemik kaynağı ezoterik unsurlara dayanan bir medeniyetin izini yansıttığı söylenebilir.

3. Sonuç

Bu çalışmada Doğu Batı ayrımına, gerçekliğin - hakikatin tasviri bağlamında yaklaşıldı. Herhangi bir metni Batılı kılan özellikler ile Şarklı kılan özellikler arasındaki farklara değinildi. Auerbach'ın Mimesis çalışmasında yer verdiği iki örnek üzerinden medeniyetler arasındaki farklı dil ve anlatma edimleri üzerinde duruldu. Hakikat ile mecaz arasındaki ilişkiye göre biçimlenen metin geleneği ile realite ile kurgu arasındaki ilişkiye göre biçimlenen anlatı geleneği farklarına temas edildi. XIX. Asır'da yeni

bir gerçeklik anlayışıyla yüzleşen Osmanlı aydın ve sanatkârları, yeni'nin tazyiki altında mensup oldukları geleneğin dilini revize etme gereği duydu. Köksüzleşmenin derin sancısıyla yeni'nin tazyiki arasında bir buhran ve kriz dönemi, yazın hayatının başat meselesi hâline geldi.

Eğer öznellik ile nesnelliğin çatışmasında algı ile olgunun karşı karşıya geldiği varsayılırsa olgunun daima daha yüksek geçerlilik kazana-acağı ön görülebilir. Nitekim sanatın doğasındaki çatışma da esasen bunu doğrular. Klasik edebiyatın doğasındaki temel çatışma alanı zahit ve rind tipleri üzerinden seyreder. Bu çatışmada zahit tipi daima kendisine karşı çıkılan, kendisine karşı ispat-ı vücut edilendir. Bunlardan hangisinin hakikati bütünüyle temsil ettiği ile ilgili mesele ayrı bir husustur. Benzer çatışma Apollon ile Dionysos arasında da vardır. Akıllı, kuvveti, düzeni temsil eden ilkler ile coşkuyu, aşkı temsil eden ikinciler arasındaki hiyerarşide ilklerin değerce üstünlüğünden söz edilebilir. Bu aynı zamanda akıl ve kalp ayrımını gündeme getirir. Başka yönüyle olgunun algıya, aklın kalbe, reelin irrele fiziğin metafiziğe doğrudan ya da dolaylı üstünlüğüdür. Kısa- ca klasik edebiyatın üzerine kurulu olduğu gerçeklik anlayışı, duygunun ve mutlak değerlerin denetimine terk edilmiş ferdin, muayyen değerlerin tazyiki altında sadece kabulden ibaret duyusuna tekabül eder. Bu duyuş, realiteyle ve rasyonellikle karşılaşmasında sarsıntı geçirir.

Tanzimat dönemi roman ve hikayeleri bu sarsıntının açığa çıktı edebî zemin olarak görülebilir. Çevirilerden ilk telif ya da edebî romana, uyarlamalardan oyunlara, yeni kavramlardan dildeki tasarruflara kadar çok alanda yeni'nin tazyiki Tanzimat yazarını reele yönlendirir. Bu yönelişte eskinin kıymet hükümleri dip akıntıyla yazarda nükseder. Kullanılan dil ve anlatma ediminde Tanzimat yazarı, kendini realitenin tahakkümü altında bulur. Ne var ki muayyen değerler sistemine bağlı Tanzimat yazarı ne metni ne de karakterlerini reelin tabii seyrine bırakmakta kendinden feragat etmez. Esasen buna hazır bir muhayyileye de sahip değildir. Bu yüzden Tanzimat romancılarında karakter davranışları, doğrudan gelen ihsaslara dayanmaz, yazarın yönlendirmelerine tabidir. Ne denli toplumda bizzat yaşanmış bir olay verilmeye çalışılsa da yazarın satır aralarında kullandığı mutlakçı duyuş ve dil, metinlerin yönünü belirler. Birçok oyun ve romanda anlatılanların aynı mesajı vermek üzere muhtemel başka kurguyla da anlatılabileceği görülür. Tecrübenin biricikliğine ve doğrudan gelen ihsaslara ya da psikolojik tecessüse uzaktan bakılır. Kendisiyle eskisinden farklı biçimde karşılaşan insan, kendini ya da karakteri üzerinden kendini anlattığında geleneğin bilgeliğine başvurur. Sonuç itibariyle Tanpınar'ın da değindiği gibi bir milletin kendi kalmak kaydıyla kendi edebiyatının içinden teferruatına varıncaya değin başka bir milletin edebiyatını yapması pek de kolay değildir.

KAYNAKÇA

- Ahmet Mithat Efendi (2017), Felâtun Bey ile Râkım Efendi, Çeviri Hazırlayanlar: Gökhan Tunç-Ebru Özgün, Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Aristoteles. (2010), Çev: Bircan Çınar, Alter Yayıncılık, Ankara.
- Auerbach, Erich (2019), Mimesis -Batı Edebiyatında Gerçekliğin Tasviri-, Çev: Herdem Belen-Hüseyin Ertürk, İthaki Yayınları, İstanbul.
- Barthes, Roland (1988), Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş, Çev: Mehmet Rifat- Sema Rifat, Gerçek Yayınları, İstanbul.
- Breton, Andre (2019), Nadja, Çev: İsmet Birkan, Jaguar Yayınları, İstanbul.
- Finn, Robert P. (1984), Türk Romanı, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- France, Farago (2011), Sanat, Çev: Özcan Doğan, Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Gambrich, E.H. (1992), Sanatın Öyküsü, Çev: Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Garaudy, Roger (1995), İnsanlığın Medeniyet Destanı, Çev: Cemal Aydın, Pınar Yayınları, İstanbul.
- Gariper, Cafer (2018), “Türk Edebiyatının Yenileşmesinde Çevirinin rolü ve Recep Vahyî’nin Batı Dillerinden Yaptığı Çeviriler”, Aydın Türklük Bilgisi Dergisi 4 (7), s. 11-28
- Kaplan, Mehmet (1991), Şiir Tahlilleri I, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Kaya, Emir (2018), “Doğu ve Batı Nedir, Nasıl Okunmalıdır?” Bilinmeyen Yönleriyle Cemil Meriç, Altınordu Yayınları, Ankara.
- Kolcu, Ali İhsan (2013), Türk Romanı El Kitabı, Salkımsöğüt Yayınları, Erzurum.
- Moran, Berna (1994), Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Moretti, Franco (2005), Mucizevi Göstergeler, Çev: Zeynep Altok, Metis Yayınları, İstanbul.
- Nakıboğlu, Gülsün (2016), “Çerçeve Hikâye Olarak Taaşşuk-ı Tal’at ve Fıtnat”, The Journal of Academic Social Science 4 (37), s. 382-398
- Namık Kemal (1980), İntibah, Çeviren: Fazıl Yenisey, İnkılab ve Aka Kitabevi, İstanbul.
- Özgül, Metin Kayahan (1986), “Yusuf Kâmil Paşa’nın Tercüme-i Telemak’ı”, Türk Dünyası Araştırmaları, 45,83
- Parla, Jale (2004), Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Rifat, Mehmet (1983), Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları, Yazko Yayınları, İstanbul.

- Safa, Peyami (1993), Türk İnkılabına Bakışlar, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- Süphandağı, İsmail (2018), Dil-Şiir-Hakikat -Doğu ve Batı Arasında İslamî Dil Arayışı-, İz Yayınları, İstanbul.
- Süphandağı, İsmail (2020), Mutlakçı Dil, İz Yayınları, İstanbul.
- Şahin, İbrahim (2012), Ahmet Hamdi Tanpınar -Haz ve Günah- Bir Tanpınar Yorumu, Kapı Yayınları, İstanbul.
- Şemsettin Sami, “Şiir ve Edebiyattaki Teceddüd-i Ahîrimiz”, Sabah, 16 Teşrin-i Sani 1314, No: 3240.
- Şemsettin Sami (2018), Taaşuk-ı Talât ve Fitnat, Çeviri: Halit Bilterkin-Ebru Özgün-Buğra Oğuzhan Uluyüz,, Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1988), XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Çağlayan Yayınları, İstanbul.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1992), Edebiyat Üzerine Makaleler, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Tonga, Necati (2008), Hikâye’ye Terminolojik Bir Yaklaşım, Turkish Studies, 3(1), s. 371-379
- Tüzer, İbrahim (2010), Roman Sanatı Üzerine Düşünen Bir Yazar-Halit Ziya Uşaklıgil ve Bir Poetik Metin Olarak Hikâye, Ayraç Dergisi, s. 52-56
- Uçman, Abdullah (2020), “İlk Türk Romanı Taaşuk-ı Talât ve Fitnat Üzerine”, Hikmet- Akademik Edebiyat Dergisi, Yıl: 6, s. 333-341
- Yağlı, Ali (2017), “Ahmet Mithat Efendi’nin Felâton Bey ile Râkım Efendi Adlı Romanında Fransız Dili ve Kültürünün İzleri”, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı: 54, s. 46-55
- Yasa, Alparslan (2012), “Türkçeye Robinson Tercümeleri”, Kebikeç, S. 33, s. 353-422
- Zekâ, Semih (2018), “Taaşuk-ı Tal’at ve Fitnat Romanı Üzerine Bir İnceleme”, Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 5 (16), s. 360-381

“

Bölüm 3

ÇAĞATAY TÜRKÇESİNDE ÇATI EKİ ALAN İLETİŞİM FİİLLERİNDE YAPI VE ANLAM¹

Serpil SOYDAN²

”

1 Bu çalışma 12 Şubat 2016 tarihinde Prof. Dr. Funda TOPRAK danışmanlığında Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edb. ABD. sunulmuş ve kabul edilmiş olan Yöktez'de 429251 Tez No ile kayıtlı “Çağatay Türkçesinde Anlam ve Fonksiyon Açısından Fiilde Çatı” başlıklı doktora tezi çalışmasından üretilmiştir.

2 Doç. Dr., Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fak., Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, srp_syd78@hotmail.com, Orcid Id: 0000-0001-7180-8769

Giriş

Çatı, Büyük Türkçe Sözlük'te, "Fiil kök veya gövdesinin, sözlük anlamında herhangi bir değişikliğe uğramadan fiilden fiil yapan belirli bazı eklerle genişletilerek cümledeki özne ve nesne ile olan bağlantısında uğradığı durum değişikliği; fiilin anlam değişikliği göstermeyen, ancak özne ve nesneye hükmeden şekil değişikliği" olarak verilir (BTS-GTS, 2014).

Baasanjav (2006: 340), "Çatı kategorisi, hem fiili belli bir çatı biçimine sokmakta, hem cümlenin o çatıya özgü olan spesifik modelini yaratmaktadır. Bu suretle çatı kategorisi, fiilin morfolojik ve sentaktik özelliklerini etkilemektedir." açıklamasıyla birlikte çatı ile ilgili şu tanımlamaya yer verir: "Öznenin çeşitli görünümdeki (yapan / yaptıran / müşterek ya da karşılıklı yapan / etkilenen) biçimleri ile yüklem arasındaki ilişkileri belirleyen, özel eklerle oluşturulan biçimlenmeye çatı denir."

Demircan (2003: 83-84)'a göre çatı, "Uzamsal (yer, zaman, uzaklık) birimlerin yükü dışında olaya katılanların görevini, işlevini gösteren biçimleniş ya da dizimsel konumlanmadır. Özne ile yüklem arasındaki türlü ilişkileri kurar."

Börekçi (2004: 487- 489); çatı ulamını, eyleyen-eylem ilişkisini düzenleyen, Türkçenin anlatım gücüne önemli ölçüde katkı sağlayan, ifadeyi zenginleştiren bir yapı özelliği olduğunu ifade eder. Eker (2002: 288-294) ise, çatı eklerinin çoğu zaman ifadeyi zenginleştirirken bazen de işlev ve anlamlarını yitirebildiğini belirtir.

Araştırmacıların fiilde çatı üzerine yaptığı çalışmalar incelendiğinde fiillerin farklı sınıflandırma ve adlandırmalara konu olduğu görülür. Bu hususa bazı örnekler verilecek olursa; Korkmaz (2007: 310-311), "Türkiye Türkçesinde Fiil Çatısı Üzerine Görüşler" adlı makalesinde, çatıyı, etken, edilgen, meçhul, dönüşlü, işteş, ettirgen çatı olmak üzere altı gruba ayırmıştır.

Yücel (2011: 279-300), çatı ile ilgili tasniflerde kullanılan kavram ve kategorilerden hangilerinin kullanılmaması gerektiğini sorgulamış, etkenlik, geçişlilik, geçişsizlik, olumsuzluk çatılarının kullanılmaması gerektiğini belirtmiş ve fiil çatılarının şu terimler altında incelenmesi gerektiğini ifade etmiştir: Yalın çatı, dönüşlü çatı, edilgen çatı, öznesiz

çatı, ettirgen çatı, oldurgen çatı, işteş çatı. Ayrıca Demircan (2003: 11), edilgen, işteş, dönüşlü çatı terimlerini kullanmamış, onları tek bir gizil çatıda birleştirip Türkçede çatıyı düz, ettirgen, gizil olarak incelemek gerektiğini ileri sürmüştür.

Üstünova (2012: 9), çatı ulamı yapısal durum sergileyenler; edilgenlik, işteşlik, ettirgenlik, dönüşlülük, yapısal durum sergilemeyenler; etkenlik, geçişlilik, geçişsizlik olmak üzere iki grupta ele alınıp incelemenin mümkün olduğunu belirtir.

Bu çalışmada kaynak eser olarak kullanılan ve tarafımda hazırlanan “Çağatay Türkçesinde Anlam ve Fonksiyon Açısından Fiilde Çatı” başlıklı doktora tezinde yapılan çatı tasnifi esas alınmıştır. Bu tasnif şöyledir: Oldurgen, ettirgen, edilgen, meçhul, dönüşlü, işteş çatı.

Oldurgen çatı için, Eker (2003: 291-292), oluş bildiren geçişsiz fiillerin -Ar-, -(I)r- / -(U)r-, -DIr- / -DUr-, -(I)t- / -(U)t- ekleriyle geçişli duruma getirilmesiyle oldurgen çatıların ortaya çıktığı görüşü vardır, ancak bu tür fiiller nesne almaları ya da alabilir duruma gelmesiyle ettirgen çatılarla görevce ve işlevce benzerlik gösterir, ifadesine yer verir.

Gabain (1988: 60-61); Selçuk (2012: 2249); Demircan (2003: 22)’a göre, oldurgenlikte ettirgenlik eki alan geçişsiz fiiller, olma, yapma ifade ederler.

Ettirgen çatı için, Erdal (1991: 733), ettirgenlik bildiren ekler, -r-, -t-, -DIr-, -DUr- ekleridir (Erdal 1991: 733) şeklinde açıklar.

Lübimov (1963: 153); König (1983: 118-119); Gabain (1988: 60-61); Hacıeminoğlu (1996: 144-147); Banguoğlu (1998: 417-418); Korkmaz (2007: 89-90) ise, ettirgen fiiller, -, -r-, -t-, -DIr-, -DUr- ekleri alır ve oldurma ve bir işi başkalarına yaptırma ifade eder, açıklamalarına yer verirler.

Edilgen çatıda, -(I)l-/-(U)l- ve -(I)n-/-(U)n- ekini almış olan fiilin ifade ettiği işi yapan asıl özne cümlede yer almamakta, cümlenin nesnesi “sözde özne” konumuyla, yapılan işten etkilenmektedir (Deny, 1943: 353-354; Adalı, 1979: 53; Karahan, Ergönenç, 2000: 137; Gencan, 2001: 367; Gülensoy, Fidan, 2004: 155-156; Aksan, 2009: 104; Yücel, 2011: 287).

Dönüşlü eylem öznenin yaptığı işten yine kendisinin etkilendiği ve işin kendisine döndüğü eylemdir ve dönüşlü eylem yapmak için eylem kök ya da gövdesine -l-, -n-, -ş- çatı ekleri getirilir (Aksan, 2009: 104).

Dönüşlü fiiller, hareketi “kendi kendine yapma”, “kendisine yapma veya olma” ifade eder (Lubimov, 1963: 152; König, 1983: 117; Özkan, 1996: 117; Banguoğlu, 1998: 415; Öztürk, 2010: 43; Eraslan, 2012: 314-315).

İşteş çatı, fiilin gösterdiği oluş ve kılışın birden fazla kişi tarafından karşılıklı veya toplu olarak yapıldığını gösteren çatıdır. Bu çatı -İş-/-Uş- ekiyle kurulur (Caferoğlu, 1930: 141; Ahmet Cevat Emre, 1931: 436-439; Lüdimov, 1963: 153; Ercilasun, 1984: 31; Gabain, 1988: 60; Ergin, 1993: 197; Hacıeminoğlu, 1996: 143-144, Banguoğlu, 1998: 416; Karahan, Ergöner, 2000: 139; Uzun, 2000: 286; Gencan, 2001: 372; Göksel ve Kerslake, 2005: 73, Toprak, 2008: 1; Aksan, 2009: 105; Demircan, 2009: 119-120; Korkmaz, 2010: 135; Gülsevin, 2011: 141; Eckmann, 2012: 60; Eraslan, 2012: 315; Üstünoğlu, 2012: 8).

Bu çalışmada çatı eki alan iletişim fiilleri değerlendirilmeye çalışılmıştır. Yaylagül (2005: 43), mental fiiller içerisinde açıklama fiilleri başlığında verdiği iletişim fiilleriyle ilgili şu açıklamalara yer verir: Uslamlama fiilleri beyinde oluşan bir dizi karmaşık etkinliği gösteren fiillerdir. Açıklama fiilleri, bunun sonucunda ortaya çıkan söz veya davranışları gösterir. Mental etkinlik süreci açıklama fiilleriyle sonuçlanır.

Şahin (2012: 209-210), “Türkmen Türkçesinde Mental Fiiller” adlı doktora tezinde iletişim fiillerini idrak fiil içinde ele alır ve insanın duygu, düşünce ve bilgilerini her türlü yolla başkasına aktarmada dili kullandığını ve bu süreçte konuşma ve tartışmanın gerçekleştiğini, bu sayede dış çevreyle iletişim kurduğunu belirtir. Ayrıca iletişim fiilleri alt başlığında ele aldığı konuşma iletişim fiilleri olarak Türkçe Sözlükte, “de-, söyle-, sor-, konuş-“ fiillerinin varlığından söz eder ve bu fiillerin anlam alanlarını açıkladıktan sonra, söyle- ve konuş- fiillerinin Türkçe Sözlükteki maddesinde “düşüncelerini dille anlatmak” açıklamasıyla mana ortaklığı içinde olduğunu belirtir.

Arnazarov (1982: 79-125) söyleyiş fiillerini “sözleşik fiilleri” başlığı altında, 1. Söyleme sürecinin içeriğini anlatan fiiller 2. Söyleme sürecinin tarzını anlatan fiiller olarak iki grupta inceler. Arnazarov’a göre

(1982: 6), sözel süreçte yer alan de - , söyle -, sor -, cevap ver- , bilgi ver -, haber ver- gibi konuşma eylemine dayalı olan fiiller iletişim fiilleri olarak değerlendirilmektedir.

Türk Gramerinin Sorunları Toplantısında, Sema B. Özönder (2011: 168-169), semantik açıdan fiillerin hangi prensiplere dayanarak belirleneceği konusuna dikkat çekmiş ve bu açıdan fiillerin kaç grupta değerlendirilebileceği sorusunu sormuş ve içerisinde konuşma fiillerinin de yer aldığı tasnifte, Tatar Türkçesindeki fiillerin tematik olarak on bir grupta sınıflandırıldığını belirtmiştir. Bu fiiller; 1. Hareket Fiilleri 2. İş Fiilleri 3. Proses Fiilleri 4. Durum Fiilleri 5. Davranış-Tavır Fiilleri 6. Hareket Tarzını Bildiren Fiiller 7. Ses Fiilleri 8. Konuşma Fiilleri 9. Düşünme Fiilleri 10. Hissî Kavrayış / İdrak Fiilleri 11. Taklidî Fiiller.

İletişim fiilleri, Melek Erdem, Savaş Şahin, Hatice Ş. User, Sema B. Özönder, Arnazarov gibi pek çok araştırmacı çalışmalarında bu fiilleri anlam açısından tasnif ederken; *iletişim*, *etkileşim*, *sözleşik*, *konuşma*, *nutuk fiilleri* gibi terimler kullanmışlardır. Bu çalışmada ise bu fiiller için iletişim fiilleri terimi tercih edilmiştir.

Çalışmanın Amacı: Bu çalışmanın amacı, “Çağatay Türkçesinde Anlam ve Fonksiyon Açısından Fiilde Çatı” başlıklı doktora tezinde “oldurgan, ettirgen, edilgen, meçhul, dönüşlü, işteş çatı” çerçevesinde değerlendirilen fiillerden iletişim anlamını içeren fiillerin tespit edilip değerlendirilmeye çalışılmasıdır.

Çalışmanın Yöntemi: Bu çalışmada, çatı eki alan fiillerden iletişim anlamını içeren fiiller tespit edilip, bu fiiller, yapı ve anlam açısından incelenmeye çalışılmıştır.

Çatı ekleri alan iletişim fiilleri ve fiillerin yer aldığı beyitlerden örnekler şöyledir:

1. İletişim Fiilleri

1.1.-Ar- Ekli Oldurgan Çatılı İletişim Fiilleri

1.1.1. Sohbet ve Konuşma İfade Edenler

çık- : 1.(söz) söylemek. (< çık- “çık-mak” DLT II-18,-ar- DLT II-83) (< çık-ar- Seng. 1960: 219r.15, Courteille 1870: 307, EDPT 1972: 410, Ercilasun 1984: 38, Dankoff 1985: 93, Berta 1996: 134, Özyetgin 2001: 431, Taş 2009: 171, Eckmann 2012: 58,< çık- < taş+-ık- Erdal

1991: 496). Oldurgan çatı eki alan bu fiil, işi kendi yapma ve gücü yetme anlamındadır.

Nevâyî'ya dime 'ışkıñg sözün çıkarma ağızdın
Yaşurmagım ni asıg çün halâyık agzığa tüşmiş (NŞ 261/7)
(Ey Nevâyî aşkın sözünü söyleme deme. Gizlemek ne fayda!
Çünkü (bu söz) hizmetçinin ağızına düşmüş.)

1.2. -t- ekli Oldurgan Çatılı İletişim Fiilleri

1.2.1. İzâh ve Açıklama İfade Edenler

añglat- : anlatmak. (< aña- "anlamak." DLT I-290) (< aña- Özyetgin 2001: 356, < aña-t- Seng. 1960: 51r.18, EDPT 1972: 186, Toprak 2005: 121, Kaçalin 2011: 899). Çatı eki alan bu fiil, işi kendi yapma ve gücü yetme anlamını verir.

Añglatısa öz ıztırârını hem
'Işkı otınıñ şerârını hem (LM XII/878)
(Hem aşk ateşinin kıvılcımını hem kendi çaresizliğini anlatsa.)

Ki kaç itmekde bu yañgılg uzun yol
Garaznı añaatıñ kim kaysıdur ol (FŞ XXI/66)
(Bu gibi uzun yolu kesmekte ki onun maksadı hangisidir ki anlatın.)

bilgürt- : belirtmek. (< belgü "alamet, nişan, belge." DLT I-427, -r- DLT II-172) (< belgü +r -t- Seng. 1960: 149r.22, EDPT 1972: 341, Ercilasun 1984: 35, Erdal 1991: 766, Eckmann 2012: 61, < belgü +r- Özyetgin 2001: 388). Çatı eki alan bu fiil, işi kendi yapma ve gücü yetme anlamını verir.

Savug âhımını bilgürtüp deminğdin
Közüm yaşını añaat şeb-nemiñdin (FŞ XLII/75)
(Soğuk âhımı nefesinden belirtip gözümün yaşını çiy tanesinden anlat.)

örget- : öğretmek. (< öğret- "öğretmek." DLT I-261) (< örget-Courteille 1870:56, < *ögre-t-, Courteille 1870: 70, EDPT 1972: 114, Dankoff 1985: 158, Bilgen 1989: 159, Erdal 1991: 781, Taş 2009: 208, < öğür +e -t- Özyetgin 2001: 594). Çatı eki alan bu fiil, işi kendi yapma ve gücü yetme anlamını verir.

Zamân ehli zamâne rengi birle bî-vefâdurlar
 Zamâne ehliga gûyâ zamân öz fi'lin örgetmiş (BV 256/8)
 (Zaman insanları zamanın hileleri ile vefasızdırlar. Sanki zaman, çağın insanlarına işlerini (hilelerini, oyunlarını) öğretmiştir.)

Kûhiyî tag içre bir ayıg tutup
 Örgetip irdi anı köp kan yutup (LT LVI/804)
 (Dağlı insan dağın içerisinde bir ayıyı tutarak ona (birçok şeyi) kan yutturarak öğretmişti.)

1.2.2. Haber Verme ve Davet İfade Edenler

indet- : davet etmek, çağırmak (LM XXX/2664 indetti) (< ün “ses, ün, san.” DLT III-363, +de- “ünlemek, çağırmak.” DLT I-273) (< inde- “davet etmek.” Atalay 1970: 77) (< inde- ~ ünde- Seng. 1960: 88r.3, EDPT 1972: 180, Kaçalın 2011: 234, Özönder 2011: 118). Çatı eki alan bu fiil, işi kendi yapma ve gücü yetme anlamını verir.

Hoş-vakt oluban kıpup tarab-nâk
 İndetti kabîle ehlini pâk (LM XXX/2664)
 (Sevinçle hoş vakit geçirip kabile halkını yücelterek ululayarak davet etti.)

1.2.3. Konuşma ve Sohbet İfade Edenler

ayt- : söylemek. (< ay- “söylemek.” DLT I-174, -ıt- DLT I-216) (< ay-ıt- Courteille 1870: 94, Brockelmann 1954: 208, EDPT 1972: 268, Ercilasun 1984: 34, Dankoff 1985: 17, Bilgen 1989: 152, Erdal 1991: 763, Tekin 2000: 96, Taş 2009: 204). Çatı eki alan bu fiil, işi kendi yapma ve gücü yetme anlamını verir.

Aytmay Mecnûn sözün saṅga râst
 Leylî gamı içre bî-kem ü kâst (LM IX/589)
 (Mecnûn, Leyla'nın gamıyla doluyken sözünü sana eksiksiz ve kasıtsız olarak doğruyu söylemeyecek.)

Bu miḥnet kim çikersiz râzın aytıṅ
 Hemol encâm ile âğâzın aytıṅ (FŞ XXX/51)
 (Bu sıkıntıyı çekersiniz gizli sırrını söyleyin. Hem o başlangıcı ile sonunu söyleyin.)

uzat- : (konuşmayı, hikâyeyi) sürdürmek (< uz- / oz- “başkasını ileri geçmek.” DLT I-173, uzat- “uzatmak; geciktirmek.” DLT I-209) (<

uzat- Seng.1960:73r.19, < uza- t -, EDPT 1972: 282, Özyetgin 2001:706, Erdal 1991: 791, Ercilasun 1984: 34). Çatı eki alan bu fiil, işi kendi yapma ve gücü yetme anlamını verir.

Rişte-i mihr üzdüm ey meşşâta zülfi kışşasın

Köp uzatıp nâ-tüvân kõṅlümge çıрмаş itmegil (BV 368/5)

(Ey gelin süsleyici! Güneş ipini kestim, saçının hikâyesini çok uzatıp cansız gönlüme sarmaş dolaş etme.)

1.3. -DUR- Ekli Ettirgen Çatılı İletişim Fiilleri

1.3.1. Haber Verme ve Davet İfade Edenler

işittür- : işittirmek. (< işit- “işitmek.” DLT I-428) (< eşittür- / âşid-tür- Seng. 1960: 106r.28, EDPT 1972: 258, Erdal 1991: 802, Berta 1996: 161, Özyetgin 2001: 485). Çatı ekinin fiile verdiği anlam, bir şeyi yaptırmadır.

İşitken dik anıṅ ṭavr u şî‘ârın

İşittürdi perî-peykerge barın (FŞ XXXI/20)

(Onun tavrını ve işaretini işitmiş gibi peri yüzlüye hepsini işittirdi.)

1.3.2. Konuşma ve Sohbet İfade Edenler

körüştür- : görüştürmek. (< kör- “görmek, bakmak.” DLT II-8, -üş- DLT II-99) (< kör-üş- Seng. 1960: 304v.16, EDPT 1972: 748, Berta 1996: 213, Özyetgin 2001: 560, < körüş-dür- Erdal 1991: 817). Çatı ekinin fiile verdiği anlam, bir şeyi yaptırmadır.

Ḳolum tuttu pîr ihtiyârı bile

Körüştürdi hem-râh u yârı bile (Sİ LXXXIX/7112)

(Tarikat şeyhi kendi arzusu ile kolumu tuttu. Yol arkadaşı ve sevgili ile görüştirdi.)

1.3.3. İzâh ve Açıklama İfade Edenler

yazdur- : yazdırmak (< yaz- “şaşmak, yanılmak, çözmek, yazmak.” DLT III-59, -tur- DLT III-95)(< yaz- Özyetgin 2001: 734, < yaz-tur- EDPT 1972: 985). Çatı ekinin fiile verdiği anlam, bir şeyi yaptırmadır.

Ki kalkan kubbeside misl-i ḥâtem

Süleymân yazduruptur ism-i a‘zam (FŞ XXII/84)

(Süleyman kalkan kubbesinde mühür benzeri Allah'ın isimlerini yazdırmıştır.)

Tîr-i bârân-ı belâ' ışk aṅḡa yazdurgan

Tenide her ser-i mû ornıda peykân bolgan (NŞ 489/3)

(Aşk, ona bela şimşeginin okunu yazdıran, teninin her kıl ucu çevresinde sevgilinin kirpiği olan...)

1.4.-t- Ekli Ettirgen Çatılı İletişim Fiilleri

1.4.1. İzâh ve Açıklama İfade Edenler

bitit- : yazdırmak. (< biti- “yazmak.” DLT II-325, -t- DLT II-299) (< biti-t- EDPT 1972: 301, Ercilasun 1984: 33, Dankoff 1985: 74, Erdal 1991:767, Taş 2009: 205, Eraslan 2012: 112, < biti- Özyetgin 2001: 400). Çatı ekinin fiile verdiği anlam, bir şeyi yaptırmadır.

Sikender okugaç bititti misâl

Ki siz kilgeli bolmaṅḡ âşüfte-hâl (Sİ XXXV/3064)

(İskender okuyacak örnek yazdırdı. Siz gelerek ki perişan bir hâlde olmayın.)

1.4.2. Haber Verme ve Davet İfade Edenler

çarlat- : çağtırmak. (< çarla- “cırlamak, ,bağırarak.” DLT III-295, -t- DLT II-344) (< carla-t ~ çarla-t- Seng. 1960: 205v.6, EDPT 1972: 429, Kaçalın 2011: 922, < çarla- Courteille 1870: 275). Çatı ekinin fiile verdiği anlam, bir şeyi yaptırmadır.

Çarlattı revân uruḡ kıyaşın

Saldı araga ol iş kênḡeşin (LM XXIII 1884)

(Hısımlı, akrabayı hemen çağırttı, tartışmasını ortaya attı.)

Şeh ol fikr eylegeç ildin nihânî

Kirip ḡalvet ara çarlattı anı (FŞ XIV/71)

(Şâh o fikri başkalarından gizleyerek تنها bir yere girip onu çağırttı.)

1.4.3. Talep ve Emir İfade Edenler

istet- : istetmek. (< iste- “ istemek, arkasına düşmek, aramak.” DLT I-272, -t- DLT I-260) (< iste-t- EDPT 1972: 243, Erdal 1991: 773,< izde- Özyetgin 2001: 486). Çatı ekinin fiile verdiği anlam, bir şeyi yaptırmadır.

İstetti kabâyil içre pîrî
 Ta' lim bërürge bî-nazîrî (LM X/669)
 (Kabileler içinde eşsiz bir eğitim vermesi için ihtiyarı istetti.)
 Zebân-âverî evvel istetti cüst
 Dimekte dilîr ü edâsı dürüst (Sİ XXIII/1694)
 (Edası dürüst ve yiğit demekte. Düzgün söz söyleyeni önce araştırmayı istetti.)

1.4.4. Okutma İfade Edenler

okut- : okutmak (< okı- “okumak, çağırmak.” DLT III-254 , -t- DLT I-212) (< okı- t -, EDPT 1972: 97, Ercilasun 1984: 33, Gabain 1988: 60, Erdal 1991: 780, Eckmann 2012: 61, Eraslan 2012: 112, < okı- Özyetgin 2001: 582). Çatı ekinin fiile verdiği anlam, bir şeyi yaptırmadır.

Eyleben berbâd zühd ü 'ilmni ey pîr-i deyr
 Tıfl-ı reh dik imdi bizge 'ışk elifbîsin okut (NŞ 79/4)
 (Ey dünya şeyhi! İlmi ve ibadeti berbat eyleyerek şimdi bu yol çocuğu gibi bize aşk elifbasını okut.)
 İsteben teşhîs-i hâtır ûstâd
 Nazm okutur kim revân bolsun sevâd (LT CLXXXIV/3479)
 (Üstad düşüncelerini ayırt etmek için şiir okutur ki yazı akıcı olsun.)

1.4.5. Sohbet ve Konuşma İfade Edenler

sözlet- : söylemek (< söz “söz” DLT I-35, -le- DLT III-297, -t- DLT II-346) (< sözle- EDPT 1972: 863, Özyetgin 2001: 634, < sözle-t- Seng. 1960: 243r.12, EDPT 1972: 864, Erdal 1991: 786). Çatı ekinin fiile yüklediği anlam bir şeyi yaptırmadır.

Tevâzu' bile çîn şehi turdı haş
 Şeh allığa sözletkeli pîş-keş (Sİ LII/4717)
 (Kızgın şahın önünde güzel sözler söyleyerek Çin şahı tevazuyla durdu.)

1.4.6. Talep ve Emir İfade Edenler

tilet- : istetmek (< tile- “dilemek, istemek, beklemek, aramak.” DLT III-271, -t- DLT II-310) (< tile-t- EDPT 1972: 492-494, Dankoff

1985: 190, Erdal 1991: 788, < til +e- Özyetgin 2001: 666). Çatı ekinin fiile verdiği anlam, bir şeyi yaptırmadır.

Kim kayska ‘ilm için müreggab
Her yan çü tilettiler mü‘ eddeb (LM X/675)
(Kays’a ilim için kendinden geçmeyi, her tarafa edepli olmayı istettiler.)

Tiletti nûş-leb ta‘ cîl ile at
Revân boldı Mihîn Bânû dagı bat (FŞ XXXI/31)
(Mihîn Banu acilen bir at ve içecek istetti ve çabucak tezce yola çıktı.)

1.5. -Ur- Ekli Ettirgen Çatılı İletişim Fiilleri

1.5.1. Sohbet ve Konuşma İfade Edenler

aytur- : söyletmek. (< ay-it- “söylemek” DLT I-216 -ur- “söyletmek.” DLT I-269) (< ay-it- Courteille 1870: 94, EDPT 1972: 268, Özyetgin 2001: 370, < ayt-ur EDPT 1972: 269). Çatı ekinin fiile verdiği anlam, bir şeyi yaptırmadır.

Ayag izzet bile bas yirge kim her sebze vü lâle
Nişân bir gül yüzidin ayturu bir hat gubârıdın (BV 466/7)
(Yere ayağını nezaketle bas, çünkü bastığın yerdeki her çimen ve lale bir gül yüzlüden nişân taşır ve yolunun tozundan bir iz söyletir.)

1.6. -İ- Ekli Edilgen Çatılı İletişim Fiilleri

1.6.1. Sohbet ve Konuşma İfade Edenler

ayıl - : söylenmek. (< ay- “söylemek.” DLT I-174, -ıl- “söylenmek.” DLT I-268) (< ay-ıl- Seng.1960: 55r.20, EDPT 1972: 272, Toprak 2005: 127) (< ay- Kaçalın 2011: 904). Çatı ekinin fiile yüklediği anlam, etkilenenin ön plana çıkarılması, başkası tarafından yapılmasıdır.

Mümkün èse tilbe it ayılmağ
Yâhud aña i‘ timâd kılmak (LM XXVIII/2498)
(Ona güvenmek ya da söylenmek mümkünse deli et.)

ayıl - : söylenmek, bahsedilmek. (< ay- “söylemek.” DLT I-174, -it- DLT I-216, -ıl- DLT I-270) (< ayıt-ıl- Seng. 1960: 54v.6, EDPT 1972: 269, Özyetgin 2001: 370, Toprak 2005: 126).

Qaldı ayılmay nihânî ‘ışk sırrı niçe kim

Qalmadı bir söz ki bu ma‘nî ara ayılmadı (FK 608/6)

(Aşk sırrı nasıl ki söylenmeyerek gizli kaldı. Bu anlamda söylenmeyen bir söz kalmadı.)

Bu söz ayılgaç biri açıp kanat

Şem‘ tahkîkîn kılurğa bardı bat (LT CLXIV/3029)

(Biri kanat açıp bu söz söylenecek. Mum araştırma yapmaya çabuk vardı.)

déyil - / diyil - : denilmek. (< té “demek, söylemek.” DLT III-247) (< té- EDPT 1972: 433, Özyetgin 2001: 447) (< déyil- Seng. 1960: 228r.1, Eckmann 2012: 60). Çatı ekinin fiile yüklediği anlam, etkilenenin ön plana çıkarılması, başkası tarafından yapılmasıdır.

‘İşk içre cünûn anıñ şıfâtı

Mecnûn déyilip cihânda atı (LM IX/568)

(Aşk içinde onun sıfatı deliliktir, dünyada adı Mecnûn diye adlandırılmıştır.)

Bilingey diyilgenge bir bir işi

Ki halk itmedi tiñgri andağ kişi (Sİ XV/999)

(Bir bir işi denildiğinde bilinecek Tanrı onun gibi insan yaratmadı.)

tökül - : söylenmek. (< tök- “dökmek.” DLT II-19, -ül- DLT II-129)(< tök-ül- Brockelmann 1954: 202, Seng. 1960: 181v.27, EDPT 1972: 481, Dankoff 1985: 197, Gabain 1988: 59, Erdal 1991: 679, Berta 1996: 372, Özyetgin 2001: 678, Taş 2009: 181). Çatı ekinin fiile yüklediği anlam, etkilenenin ön plana çıkarılması, başkası tarafından yapılmasıdır.

Bu yañlıg riştega çün söz töküldi

Mey istep şeh kadeh mânend küldi (FŞ XLVII/85)

(Bu gibi ipe söz söylendi. Şah, şarap isteyerek kadeh gibi güldü.)

uzal - : (söz vb.) söylenmek. (< uz- / oz- “başkasını ileri geçmek.” DLT I-173) (< uza-l- Seng.1960: 72v.17, EDPT 1972: 287, Kaçalın 2011: 1033, Eckmann 2012: 60, < * uza-t- Erdal 1991: 791, Özyetgin 2001: 706). Çatı ekinin fiile yüklediği anlam, etkilenenin ön plana çıkarılması, başkası tarafından yapılmasıdır.

Felek ü encüm ara salıp köz

Vaşfıda köp uzalır irdi söz (FK 689/290 uzalır)

(Felek ve yıldız arasına göz salıp onu övmeye çok söz söylenirdi.)

yayıl - : yayılmak (< yadh- “yaymak, döşemek, sermek.” DLT II-314,-1- DLT III-77)(< yadı-l- EDPT 1972: 890, Ercilasun 1984: 28, Dankoff 1985: 208, Erdal 1991: 683 < *yaz- Taş 2009: 182). Çatı ekinin fiile yüklediği anlam, etkilenenin ön plana çıkarılması, başkası tarafından yapılmasıdır.

Garaz kim çü nazm oldu töhmet maṅga

Yayıldı cihân içre şöhret maṅga (Sİ VIII/600)

(Amaç şiirdi. Bu benim suçum oldu. Benim şöhretim cihan içinde yayıldı.)

İrür melek ara ‘ışkım sözi tutuṅ ma‘zûr

Ki bu fesâne henüz il ara yayılmaydur (BV 154/5)

(Aşkımın sözü melekler içindedir. Onun kusuruna bakmayın. Bu asılsız hikâye henüz halk arasında yayılmayacaktır.)

1.6.2. İzâh ve Açıklama İfade Edenler

bitil - : yazılmak. (< biti- “yazmak.” DLT II-325,-1- DLT III-119) (< biti-l- Brockelmann 1954: 201, Seng. 1960: 143v.18, EDPT 1972: 305, Ercilasun 1984: 27, Dankoff 1985: 74, Erdal 1991: 656, Özyetgin 2001: 400, Taş 2009: 179, Eckmann 2012: 59). Çatı ekinin fiile yüklediği anlam, etkilenenin ön plana çıkarılması, başkası tarafından yapılmasıdır.

Ḥaṭ ırnes ol ki çıkarıp suyunı mihr giyehniṅ

Kuyaş şahîfesinde rahmet âyeti bitiliptür (GS 150/2)

(O yazı değil ki güneş otunun suyunu çıkararak güneş sayfasında rahmet âyeti yazılmıştır.)

‘İşkım zuhûrî Vâmîḳ u Mecnûṅa urdu ḥaṭ

Ger ‘ışk defteride burunraḳ bitildiler (BV 155/2)

(Aşkımın ortaya çıkışı Vâmîḳ u Mecnûn’a yol oldu. Çünkü aşk defterinde daha önce yazıldılar.)

oḳul - : okunmak. (< okı- “okumak, çağırmak.” DLT III-254, -1- DLT I-197) (< oḳu-l- Seng. 1960: 77v.5, EDPT 1972: 85, Kaçalin 2011:

979,< oqı- /oqı- Berta 1996: 219, Özyetgin 2001: 582). Çatı ekinin fiile yüklediği anlam, etkilenenin ön plana çıkarılması, başkası tarafından yapılmasıdır.

Şek yok ki kaçan ki bu okulgaç
Kim okkusa hâtırı buzulgay (LM XXXVIII/3610)
(Şüphesiz yok ki her ne zaman bu okunacak. Ki okusa gönü bozulacak.)
Huṭbe-i devlet oḡuldu zâtıga
Sikke-i rif' at soḡuldu atıga (LT CXLVI/2413)
(Onun adına yücelik sikkesi bastırıldı, devlet hutbesi kendisi için okundu.)

yazıl - : yazılmak (< yaz- “şaşmak, yanılmak; çözmek; yazmak.” DLT III-59, -ıl- DLT III-78) (< yaz- “çözmek; yazmak.” -(ı)l- Seng. 1960: 330r.22, EDPT 1972: 987, Kaçalın 2011: 1041, Taş 2009: 182, < yaz- Özyetgin 2001: 734). Çatı ekinin fiile yüklediği anlam, etkilenenin ön plana çıkarılması, başkası tarafından yapılmasıdır.

Noḡta-i hâliṅ nidin şîrîn lebiṅ üstidedur
Noḡta çün astın bolur her kayda kim yazılssa leb (GS 49/2)
(Beninin noktası neden şirin dudağının üstündedir. Çünkü her ne zaman ki leb (dudak) yazılssa nokta altında olur.)

Köz ki boldı hâli anıṅ astıda
Nokta yazılğan belânıṅ astıda (LT LXXIX/1115)
(Belanın altında nokta yazıldığı (gibi) göz ki onun altında beni oldu.)

1.6.3. Sormak İfade Edenler

sorul - : sorulmak. (< sor- “‘sorgu’ sormak, aramak.” DLT III-181)(< sor-ul- Seng. 1960: 240v.10, EDPT 1972: 851, Erdal 1991: 673, Toprak 2005: 129, < sor- Özyetgin 2001: 629). Çatı ekinin fiile yüklediği anlam, etkilenenin ön plana çıkarılması, başkası tarafından yapılmasıdır.

Çü her mücrimi kim sin ittiṅ kerem
Sorulmas hem ol cürm ile özge hem (Sİ II/117)

(Her suçluyu ki sen bağışladın. Hem suç ile başka gam, keder sorulmaz.)

1.7. -(X)n- Ekli Edilgen Çatılı İletişim Fiilleri

1.7.1. Vücut Hareketiyle Yapılan Sözsüz İletişim Fiili

örgen - : öğrenmek (< öğren- “öğrenmek.” DLT I-252) (< örgen-Seng. 1960: 69r.13, < *ögre- “öğrenmek.”- n-, EDPT 1972: 114, Ercilasun 1984: 21, < ögrän- Erdal 1991: 609). Çatı ekinin fiile yüklediği anlam, etkilenenin ön plana çıkarılması, başkası tarafından yapılması anlamıdır.

Ol közi kâtildin öltürmekni örgenmiş ecel

Lık tahsîn tapmas ol şâkird bu üstâdıdın (HBD 111/4)

(Ecel o gözü katilden öldürmeyi öğrenmiş. Ancak o öğrenci bu üstattan takdir görmez.)

1.8. -I- Ekli Dönüslü Çatılı İletişim Fiilleri

1.8.1. Sohbet ve Konuşma İfade Edenler

atıl - : düşüncesizce konuşmak, ağızdan söz atmak, söz çıkarmak. (< at- “atmak.” DLT I-170,-ıl- DLT I-193) (< at-ıl- Seng.1960: 30v.18, EDPT 1972: 56) (< at- Özyetgin 2001: 363, Kaçalin 2011: 902). Çatı eki fiile, pekiştirme anlamını verir.

Âh otıdın şekve ger eyler Nevâyî ‘ayb imes

Tilbelerniñ her ni kim agzığa kilse atılır (GS 184/7)

(Nevâyî eğer âh ateşinden şikâyet eylerse ayıp değil. Delilerin ağzına her ne ki gelse söyler.)

ayıl - : söylemek (< ayıt- “söylemek.” DLT I-216, -ıl- DLT I-270) (< ayıt- “sormak.” -(ı)l- EDPT 1972: 269) (<*ay-ıt- Özyetgin 2001: 370,< ay-ıt-ıl- Kaçalin 2011: 161). Çatı eki fiile, pekiştirme anlamını verir.

Ol ağız peydâ imestür nükteî ayılmayın

Bil dagı zâhir imes bârîk-bînlik kılmayın (BV 657/13)

(O ağız ortada yoktur (görünmeyecek kadar küçüktür) bir nükte söylemeyin, bel de görünmez (çok incedir) inceleyicilik yapmayın.)

1.9. -n- Ekli Dönüslü Çatılı İletişim Fiilleri

1.9.1. Duygu Katkısı Olan Söylenme, Homurdanma İfade Edenler

könğren - / küñğren - : söylenmek, homurdanmak (< küngre- “homurdanmak, mırıldanmak.” -n- Özönder 2011: 132, Atalay 1970: 365). Çatı eki fiile, kendi kendine söyleme, ses çıkarma anlamını verir.

Lâzım-ı ‘ışk oldu hicrân bolma ‘âşık kimsege
İmdi kim bolduñğ taħammül eyleben küñğrenmegil (NŞ 372/3)
(Aşk gerekti, âşık kimseye gamlanma, şimdi sen de âşık oldun tahammül et, bu aşka homurdanma!)

Rakîbiñğ hem itiñğ hem könğlüme kûyüñğde düşmendür
Ki tünler tâ seher-geh tartmış efgân u könğrenmiş (FK 275/5)
(Hem rakibin hem köpeğın geceleri köyünde sabaha kadar inlemiş, homurdanmış, benim gönlüme düşmandır.)

1.9.2. Duyu Organını Harekete Geçirmeden Gerçekleşen Sözsüz İletişim

örğen- : öğrenmek. (< öğren- “öğrenmek.” DLT I-252) (< *ögre- “öğrenmek.” -n- EDPT 1972: 114, Ercilasun 1984: 21, Erdal 1991: 609) (< öğür+e-n- Kaçalın 2011: 986). Çatı eki fiile, pekiştirme anlamını verir.

Gül üçün bâğ içre bülbül miñğ nevâ örğenmedi
Kim ezel gül-zârıda kılmışdur ol esrâr hıfz (HBD 66/3)
(Bülbül bağ içinde gül için bin nağme öğrenmedi. Ki ezel bahçesinde o sırları saklamıştır.)

Yâr ile hûy eylegen könğlüm irür ol nev‘ kuş
Kim kişidin ayrıla almas kiçikdin örğenip (GS 60/5)
(Öyle çeşit bir kuştur ki yar ile tanışan gönlüm, küçüklükten alışıp insandan ayrılmamayı öğrenmiştir.)

1.10. -(X)ş - Ekli İşteş Çatılı İletişim Fiilleri

1.10.1. Duygu Katkısı Olan Yüksek Sesle Bağırma, Haykırmak İfade Edenler

kıçkırış- : birlikte haykırmak, bağırışmak. (< kıık(ı)r- “yüksek sesle çağırmaq, bağırmaq, haykırmak.” DLT II-83, -ış- DLT II-220) (< kıçkır- Courteille 1870: 443, < kıçkır- < *kīkīr- “çağırmaq, bağırmaq.” -ış-

EDPT 1972: 612, Erdal 1991: 562, Kaçalın 2011: 960). Çatı eki fiile, bir işi birden fazla öznenin aynı anda birlikte yapması anlamını verir.

Köñgüller nâlesi zülfünğ kemendin nâ-gehân körgeç
İrür andak ki kuşlar kıkırışkaylar yılan körgeç (GS 101/1)
(Saçının bağını ansızın görerek inleyen gönüller, tıpkı yılan
görerek bağırışacak kuşlar gibidir.)

Cünûn ara yarışıp gâh u gâh kıkırışıp
Yitişsek ikkimiz ol tünd şeh-süvârğaça (FK 602/3)
(Delilik içinde bazen yarışıp bazen bağırışarak ikimiz o sert, haşın
biniciye yetişsek.)

muñğraş - : bağışmak. (< muñğ “sıkıntı, ıstırap, mihnet” DLT III-33) (< muñğra-ş- Courteille 1870: 504, < muğra-ş- Seng.1960: 320r.8, < möñgre- Kaçalın 2011: 976). Çatı eki fiile, bir işi birden fazla öznenin aynı anda birlikte yapması anlamını verir.

Gâh vaşl ikbâliniñğ ‘işretleridin şükr dip
Geh firâk idbârınıñğ şiddetleridin muñğraşıp (FK 62/4)
(Bazen kavuşma arzusunun içkilerinden şükür diyerek, bazen
ayrılık talihsizliğinin şiddetlerinden bağırışıp...)

1.10.2. Duygu Katkısı Olan Kavga, Tartışma, Sert Davranış İfade Edenler

ataş - : atışmak. (< at- “atmak.” DLT I-170, -ış- “atışmak.” DLT I-180)(< at- EDPT 1972: 36, Özyetgin 2001: 363, < at-ış- Seng.1960: 28r.16, EDPT 1972: 72, Erdal 1991: 554). Bu çatı ekinin fiile yüklediği anlam, bir işin, eylemin birden fazla kişi, varlık tarafından karşılıklı olarak yapılması anlamıdır.

Sin kıyaş birle münâsib-sin oyunda hûblar
İkki ikki çünkü kirgeyler ataşıp yâr yâr (BV 158/3)
(Güzeller, oyunda sen güneş ile uygunsun. Çünkü sevgili sevgiliyle
atışıp iki iki girecekler.)

katıklaş - : birbirlerine sert davranmak. (< katığ “katı, sert, sıkı, kuvvetli” DLT I-110) (< kat- Özyetgin 2001: 500, < katığla- EDPT 1972: 600, < katıklaş- Seng.1960: 266r.29). Bu çatı ekinin fiile yüklediği anlam,

bir işin, eylemin birden fazla kişi, varlık tarafından karşılıklı olarak yapılması anlamıdır.

Katıklaştılar işte haddin füzûn

‘ Adâvetniñ eyyâmı çıktı uzun (Sİ XXIX/2420)

(Düşmanlık günleri uzun oldu. İşte haddinden çok birbirlerine sert davrandılar.)

1.10.3. Sohbet ve Konuşma İfade Edenler

aytış - : konuşmak. (< ay-“söylemek.” DLT I-174, -it- DLT I-216,-ış- “hatır sorma” DLT I-113)(< ayt- Courteille 1870: 94, < ayt -ış- Seng. 1960: 54v.3, EDPT 1972: 268, Erdal 1991: 554). Bu çatı ekinin fiile yüklediği anlam, bir işin, eylemin birden fazla kişi, varlık tarafından karşılıklı olarak yapılması anlamıdır.

Çü aytıştılar şübhe ref’ oldı pâk

Sikender bolup hurrem ü zevk-nâk (Sİ LXXVI/6298)

(Şüphe kalktı, İskender mutlu ve neşeli olarak temiz konuştular.)

Aytışıp akşâm köñgöl efsânesin ‘ uşşâkdın

Ûıldın min bî-dilge nevbet yitkeç uyku sarı meyl (NŞ 391/5)

(Âşıklardan gönül efsanesini akşam konuşup (dinleyip) ben gönülsüze sıra gelince uykuya yöneldim.)

çıkış - : sohbete başlamak. (< çık- “çıkmaq.” DLT II-18, -(ı)ş- DLT II-104) (< çık- Courteille 1870: 307, Kaçalin 2011: 924,< çık- “ayrılmak.” -(ı) ş-, Seng.1960: 219r.22, EDPT 1972: 412). Bu çatı ekinin fiile yüklediği anlam, bir işin, eylemin birden fazla kişi, varlık tarafından karşılıklı olarak yapılması anlamıdır.

Mañğadur bir peri matlûb ü zâhid hûrga tâlib

Kaçan şöhet çıkışkay çünki min-min tilbe ol ebleh (BV 574/7)

(Bir peri isteği banadır ve aşırı sofı cennet kızına talip. Çünkü deli benim, o akılsız ne zaman sohbete başlayacak.)

diyiş - : söyleşmek. (< té- “demek, söylemek.” DLT III-247) (< *tê- EDPT 1972: 433, Özyetgin 2001: 447, < dé-y-iş- Seng. 1960: 227v.25, Eckmann 2012: 60). Bu çatı ekinin fiile yüklediği anlam, bir işin, eylemin birden fazla kişi, varlık tarafından karşılıklı olarak yapılması anlamıdır.

Özige kilgeç ol iki dil-ğâh

Ni diyişkendin olmadım âgâh (SS/1227)

(O iki gönül dileği kendisine gelecek. (Birbirlerine) ne söylediklerinden haberim olmadı.)

Kimse yârı birle hoştur gam diyişip muñgraşip

Yatsa gâhi çırmaşip oltursa gâhi yandaşip (GS 65/1)

(Bazen yaklaşıp otursa bazen sarılıp yatsa, insanın sevgili ile gam söyleşip görüşmesi hoştur.)

kinğeş- : karşılıklı görüşmek. (< kenğe- “danışmak, görüşmek, tedbir etmek.” DLT III-396,-ş- DLT III-394) (< kinğe- / kenğe-ş- EDPT 1972: 734, Ercilasun 1984: 30, Dankoff 1985: 102, Erdal 1991: 562). Bu çatı ekinin fiile yüklediği anlam, bir işin, eylemin birden fazla kişi, varlık tarafından karşılıklı olarak yapılması anlamıdır.

Kinğeşti şeh tüzüp mecma^c ahibbâ

Bolup hâzır ni kim bolgan eñibbâ (FŞ XXVII/33)

((Hasta) olanlar nasıl ki doktor için hazır olup dizilirse, sevgililer (âşıklar) kavuşma yerinde dizilip şahla karşılıklı görüştü.)

Çu iltip ikki tarafdın başın kulağınğa zülfi

Meger ki katlime her bir siniñ bile kinğeşip (FK 64/2)

(Saç, başının iki tarafından kulağına inip, meğerki her biri seninle ölmem için görüşüp...)

körüş- : görüşmek. (< kör- “görmek, bakmak.” DLT II-8, -üş- DLT I-370)(< kör-üş- Brockelmann 1954: 206, EDPT 1972: 748, Ercilasun 1984: 30, Dankoff 1985: 110, Gabain 1988: 60, Eckmann 2012: 61, Erdal 1991: 562, Berta 1996: 212, Taş 2009: 200, Eraslan 2012: 112). Bu çatı ekinin fiile yüklediği anlam, bir işin, eylemin birden fazla kişi, varlık tarafından karşılıklı olarak yapılması anlamıdır.

Körüşti ikkisi birle külüp şâd

Alar hem öptiler ilgin bolup şâd (FŞ XXI/63)

(İkisi gülerек mutluluk ile görüştüler. Onlar mutlu olup hem elini öptüler.)

Pâ-bûsını istep meger ay şâdlıg eşki

Bu zâr ile dil-ber körüşür çağda yügürdüñg (GS 368/4)

(Ey mutluluk gözyaşı ile ayağını öpmek isteyerek bu inleyiş ile sevgili görüştüğün zamanda koşturdun.)

muṅgraş - : söyleşmek. (< muṅg “sıkıntı, ıstırap, mihnet” DLT III-33) (< muṅgra-ş- Courteille 1870: 504, < muṅra-ş- Seng.1960: 320r.8, < möṅgre- Kaçalın 2011: 976). Bu çatı ekinin fiile yüklediği anlam, bir işin, eylemin birden fazla kişi, varlık tarafından karşılıklı olarak yapılması anlamıdır.

Kimse yâri birle hoştur gam diyişip muṅgraşip
Yatsa gâhî çıрмаşıp oltursa gâhî yandaşıp (GS 65/1)
(Kişi sevgili ile gam söyleşip konuşması hoştur. Bazen yaklaşıp oltursa bazen sarılıp yatsa.)

öçeş - / uçaş -¹ : iddialaşmak. (< öçeş- “yarış etmek.” DLT I-181)(< *öçe- < öç- “ at yarışında veya ok atışında bahse girmek.” Özyetgin 2001: 592, < öçe-ş- Courteille 1870: 47, Seng. 1960: 64r.23, EDPT 1972: 32, Erdal 1991: 564; < uçaş- “iddiaya düşmek, bahse tutuşmak, muhasebe ve adavet etmek.” Kunoş 1902: 36, Turgut 2010: 61, < ucaş- Courteille 1870: 47). Bu çatı ekinin fiile yüklediği anlam, bir işin, eylemin birden fazla kişi, varlık tarafından karşılıklı olarak yapılması anlamıdır.

Özin Mesîhçe fehmiyleben uyatka kalıp
Ecel firâşîṅ ile öltürürde çun öçeşip (FK 64/3)
(Kendini İsa gibi düşünerek uyanık kalıp ecel ayrılığın ile iddialaşip öldürdüğünde...)

Mihr yüz körmey uçaştı perdedin çıkkaç yüzünṅ
Algalı kıymas sarıg yüzün kıra yirdin uyat (GS 77/5)
(Güneş, perdeden yüzün çıkacağı zaman yüzünü görmeden bahse girdi, utandığından sarı yüzünü kara yerden alamaz.)

Agzîṅ bile piste uçaşur pûçlugıdın
Bilmen ki uşol agzı açuk kayda bütüptür (GS 180/2)
(Ağzın ile dudak akılsızlığından bahse tutuşur, işte o ağzı açık bilmem ki bu iddiayı nerede bitirmiştir?)

sözleş - : konuşmak. (< sözleş- “söylemek, konuşmak.” DLT III-297,-ş- DLT II-215) (< söz +lâ -ş- Seng. 1960: 243r.7, EDPT 1972: 864, Erdal 1991: 566, < söz +le- Courteille 1870: 355, Ercilasun 1984: 15, Özyetgin 2001: 634). Bu çatı ekinin fiile yüklediği anlam, bir işin,

¹ Bu kelime yanlış okunmuş olmalı. Öçeşmek : “iddiaya tutuşmak, bahse girmek” anlamındadır.

eylemin birden fazla kişi, varlık tarafından karşılıklı olarak yapılması anlamıdır.

Ger boluban nâ-gehân tâlî' müsâ' id baht yâr

Tapsaṅ ol ay birle sözleşkünçe mikdâr ey köṅgöl (NŞ 385/6)

(Ey gönül! Ansızın talihin uygun olarak o ay ile bir miktar konuşma şansı bulsan.)

Fürkat eyyâmıda her birniṅ başıḡa kilgenin

Yüz tümen hem-derdliḡlar birle her dem sözleşip (FK 62/3)

(Ayrılık günlerinde yüz bin dertli ile her birinin başına geleni her zaman konuşup...)

1.10.4. Tanışma, Barışma, Yüzleşme İfade Edenler

tanış - : tanışmak. (< tanu- “danışmak, tavsiye etmek, söylemek.” DLT III-273,-ş- DLT II-112)(< tanış- “bilişmek.” Atalay 1970: 173) (< tanı-ş- Seng. 1960: 162r.26, EDPT 1972: 526, Erdal 1991: 567, Özyetgin 2001: 651). Bu çatı ekinin fiile yüklediği anlam, bir işin, eylemin birden fazla kişi, varlık tarafından karşılıklı olarak yapılmasıdır.

Çün bir birisin tanıştılar cezm

Rûh etti beden hârîmidin 'azm (LM XXXI/2809)

(Birbirisi kesin kararla tanıştılar. Ruh bedenden ayrılmaya başladı.)

Hoş turur bir tîre şâm-ı hecr iki yâr uçaşıp

Tanışip bir birlerin muhkem kuçuşup yıḡlaşıp (FK 62/1)

(Bir karanlık ayrılık akşamı birbirlerini tanıyıp sımsıkı kucaklaşıp ağlaşıp iki sevgilinin buluşması hoştur.)

yaraş - : iki hasmın birbiriyle barışması. (< yara- “yaramak, uygun gelmek, yaraşmak.” DLT III-87,-ş- DLT III-72) (< yara-ş- Courteille 1870: 520-521, Seng.1960: 327v.18, EDPT 1972: 972, Ercilasun 1984: 30, Dankoff 1985: 216, Eckmann 1988: 49, Bilgen 1989: 151, Erdal 1991: 573, < yara- Berta 1996: 438). Bu çatı ekinin fiile yüklediği anlam, bir işin, eylemin birden fazla kişi, varlık tarafından karşılıklı olarak yapılması anlamıdır.

Mihîn Bânû bile Hûsrev yaraştı

Huşûsiyyet arada haddin aştı (FŞ XLVIII/52)
 (Yüce Banu ile Husrev birbiriyle barıştı. Onların ahbablığı ve dostluğu çok arttı.)

Zamnâ ili ger uruşsun u ger yaraşsunlar
 Ki ni uruşum alar birle bar u ni yaraşım (GS 410/4)
 (Zamanın insanları eğer vuruşsun veya barışsınlar ki onlarla ne savaşım ne barışım var.)

yüzleş- : yüz yüze gelmek. (< yüz “yüz, çehre” DLT I-60)(< yüzleş- Seng. 1960: 343r.3, EDPT 1972: 987, < yüzle- ~ yüzleş- “yüzleşmek.” Özyetgin 2001: 761). Bu çatı ekinin fiile yüklediği anlam, bir işin, eylemin birden fazla kişi, varlık tarafından karşılıklı olarak yapılması anlamıdır.

...yüzleşkeni ve âfâknı ol iki şâh zîr ü zeber kılurda... (Sİ XXVII/16)

(...Yüz yüze geleni ve ufukları o iki şah altüst eder de...)

1.10.5. Duygu Katkısı Olan Yüksek Sesle Bağırma, Haykırma İfade Edenler

uluş - : karşılıklı uluşmak. (< ulı- “ulumak.” DLT III-255 -ş- DLT I-189) (< ulı- EDPT 1972: 127, Özyetgin 2001: 695, < ulu-ş- ~ ulı-ş- Courteille 1870: 79, Seng. 1960: 82r.16, Erdal 1991: 572). Bu çatı ekinin fiile yüklediği anlam, bir işin, eylemin birden fazla kişi, varlık tarafından karşılıklı olarak yapılması anlamıdır.

Ol tu‘ meniñ üstide uluşup
 Kût eyleseler êdi üzüşüp (LM XVII/1337)
 (O yiyeceğin üstünde uluşup kesip bölüşerek yeselerdi.)

Miniñ hâlimga efgân çıktı ahbâb
 Kîçe kûyüñde kim itler uluştı (BV 585/4)
 (Dost benim hâlime inleyiş çekti. Gece köyünde itler uluştu.)

1.10.6. Sohbet ve Konuşma İfade Edenler

sözleş - : kendi kendine konuşmak. (< sözleş- “söylemek, konuşmak.” DLT III-297,-ş- DLT II-215) (< söz +lâ -ş- Seng. 1960: 243r.7, EDPT 1972: 864, Erdal 1991: 566, < söz +le- Courteille 1870:

355, Ercilasun 1984: 15, Özyetgin 2001: 634). Bu ekin fiile yüklediği anlam, dönüşlülüktür.

Tilbeler dik sözleşür min öz özüm birle müdâm

Çün özümdin özge yok ‘ âlemde hem-derdim miniñ (GS 365/2)

(Kendi kendim ile devamlı deliler gibi konuşurum. Çünkü benim kendimden başka dünyada dert ortağım yok.)

Sonuç

1. Oldurgan çatılı iletişim fiilleri yedi (7) tanedir. Bu fiillerden -Ar- eki alan bir (1), -t- eki alan altı (6) iletişim fiili vardır. Oldurgan çatılı iletişim fiillerinin, işi kendi yapma ve gücü yetme anlamında kullanıldığı görülür.

2. Ettirgen çatılı iletişim fiilleri on (10) tanedir. -DUR- eki alan üç (3), -t- eki alan altı (6), -Ur- eki alan bir (1) fiilin iletişim anlamında kullanıldığı görülür. Bu ettirgen çatılı iletişim fiilleri, bir şeyi yaptırma anlamında kullanılmıştır.

3. - (x)l ekli edilgen çatılı iletişim fiilleri, on (10) tanedir. -(x)n ekli edilgen çatılı iletişim fiilleri, bir (1) tane tespit edilmiştir. Etkilenenin ön plana çıkarılması, başkası tarafından yapılması anlamındadır.

4. -(x)l ekli dönüşlü çatılı iletişim fiilleri, iki (2), -(x)n ekli dönüşlü çatılı iletişim fiilleri, iki (2) tanedir. Kendi kendine söylemesi, ses çıkarması anlamında bir (1) fiil, Pekiştirme anlamında üç (3) fiil kullanılmıştır.

5. -(x)ş ekli işteş çatılı iletişim fiiller, on yedi (17) tanedir. Bir işi birden fazla öznenin aynı anda birlikte yapması iki (2), bir işin, eylemin birden fazla kişi, varlık tarafından karşılıklı olarak yapılması on dört (14), dönüşlülük anlamında bir (1) fiil tespit edilmiştir.

6. Çatı eki alan iletişim fiillerinin; (sözin) çıkar -, anglat -, ayıl - /ayt - /aytıl -, bitit-, indet -, örget - /örge -, iştittür -, körüştür -, kıkırış -, mungaş -, yazdur -, istet -, çarlat -, okut - /okul -, sözlet - / sözleş -, tilet-, okuş -, çıkış -, diyiş -, kingeş-, köngren- , katıklaş -, sorul -, (söz) tökül -, ataş -, diyiş -, öçeş - /uçaş -, tanış -, yaraş -, yüzleş - gibi fiiller olduğu görülmektedir. Bu fiillerin, “söylemek, anlatmak, iddialaşmak, konuşmak, tanışmak, öğrenmek, haykırmak, bağırarak, görüşmek,

çağırarak, sorulmak, okunmak, yüzleşmek” gibi anlamlara geldiği iletişim amaçlı olarak kullanıldığı söylenebilir.

7. *Duygu katkısı olmayan, sohbet - konuşma ifade edenler*: çıkar-, ayt- ,uzat -, körüşdür -, sözlet -, aytur -, ayıl -, ayıl -, deyl - /diyil -,tökül - , uzal- , yayıl -, atıl-, ayıl-, ayıtı-, çıkış-, diyiş-, kingeş -, körüş -, mungraş -, öçeş - / uçaş -, sözleş-.

Barışmak-yüzleşmek-tanışmak ifade edenler: tanış-, yaraş- , yüzleş -;

Sormak ifade edenler: sorul- ;

Okutmak ifade edenler: okutmak;

İzâh ve açıklama ifade edenler: aṅḡlat -, bilgürt -, okul -, örget -, yazdur -, bitit- , bitil- , yazıl -;

Haber verme ve çağırma ifade edenler: çarlat- , indet -, işittür-;

Talep ve emir ifade edenler: istet-, tilet-;

Duygu katkısı olup söylenme ve homurdanma ifade eden: köngren - / küngren -;

Duygu katkısı olan yüksek ses tonuyla bağırma-haykırma ifade edenler: kışkırış-, mungraş -,uluş -.

Kavga ifade edenler: ataş -;

Sözsüz iletişim vücut hareketi ile yapılanlar: örgen -;

Duyu organını harekete geçirmeden yapılanlar: örgen - gibi.

Bu kısmî çalışmada Çağatay Türkçesine ait ona yakın eserde tespit edilen fiillerden toplam kırk dokuza (49)’a yakın fiilin iletişim amaçlı kullanıldığı görülmektedir. Çağatay Türkçesi dönemine ait her bir müstakil eserde bu yönüyle yapılacak çalışmalar, hem fiillerin bu anlamda tespitinde hem de iletişim anlamında bu dönemde hangi fiillerin kullanıldığının belirlenmesinde yarar sağlayacaktır. Aynı zamanda dönemler arasında karşılaştırmalar yapılarak fiillerin kullanımlarındaki farklılık ve çeşitlenmeler de incelenip araştırmacıların istifadesine sunulabilir.

Kısaltmalar

BV	Bedâyi‘u’l-Vasat
BTS	Büyük Türkçe Sözlük
DLT	Dîvânu Lugâtî’t-Türk
EDPT	An Etymological Dictionary Of Pre-Thirteenth- Century Turkish

GS	Garâ'ibü's-Sıgar
GTS	Gramer Terimleri Sözlüğü
FŞ	Ferhâd u Şîrîn
FK	Fevâyidü'l Kiber
HBD	Hüseyin Baykara Divânı
LM	Leylî vü Mecnûn
LT	Lisânü't-Tayr
NŞ	Nevâdirü'ş-Şebâb
Seng.	Senglâh Lûgâtı
Sİ	Sedd-i İskenderî
SS	Seb'a-i Seyyare

KAYNAKÇA

1. ADALI, O. (1979). *Türkiye Türkçesinde Biçimbirimler*. Ankara.
2. AKSAN, D. (2009). *Her Yönüyle Dil*. Ankara: TDK Yay.
3. ARNAZAROV, Seyitnazar. (1982). *Türkmen Dilinin Sözleşiş İşlikleri*, Aşgabat.
4. ATALAY, B. (1970). *Abuşka Lugati veya Çağatay Sözlüğü*. Ankara: Ayyıldız Matbaası.
5. ATALAY, B. (1998). *Kâşgarlı Mahmud-Divânü Lûgât-it-Türk. Cilt I-II-III-IV*. Ankara: TDK Yay.
6. AYAN, H., Yavuz, K., Gemalmaz, E., Toparlı, R., Ayan G., Akpınar, Y. (1995). *Ali Şîr Nevâyî, Mecâlisü'n - Nefâyis*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Ens. Yay.
7. BANGUOĞLU, T. (1998). *Türkçenin Grameri*. Ankara: TDK Yay.
8. BAASANJAV, T. (2006). *Türkiye Türkçesi ve Halha Moğolcasında Çatı*. Ankara Üniv.: Doktora Tezi.
9. BERTA, A. (1996). *Deverbale Wortbildung im Mittelkiptschakisch-Türkischen*. Harras sowitz Verlag-Wiesbaden
10. BROCKELMANN, C. (1954). *Osttürkische Grammatik der İslamischen Litteratursprachen Mittelasiens*. Leiden: E.J.Brill.
11. BÖREKÇİ, M. (2004). Türkçe Öğretimi Bakımından Çatı Kavramı. *V. Uluslararası Türk Dili Kurultayı Bildirileri I. 20-26 Eylül*. S. 855 / I. 487-499. Ankara: TDK Yay.
12. CAFEROĞLU, A. (1930). *Ebû Hayyan Kitâbu'l-İdrâk li Lisâni'l-Etrâk*. İstanbul: Evkaf Matbaası.
13. CLAUSON, S.G. (1972). *An Etimological Dictionary of Pre-Thirteenth Century Turkish*. Oxford Üniversity: London.
14. CLAUSON, S. G. (1960). *Sanglax - A Persian Guide to the Turkish Language by Muhammed Mahdî xân*. "E. t. w. Gibb Memorial Serres. New Series xx". London.
15. COURTEİLLE, P. (1870). *Dictionnaire Turc-Oriental-el-lugâtü'n-Nevâiyye ve'l-iştihâdatu'l Çağataiyye*. Paris.
16. ÇELİK, Ü. (1996). *Ali Şîr Nevâyî- Leylî vü Mecnûn*. Ankara: TDK Yay.

17. DANKOFF, R. ve Kelly, J. (1985). *Maḥmūd al-Kaşyari: Compendium of the Turkic Dialects III*. Cambridge: Sources of Oriental Languages and Literatures 7.Türkish Sources VII.
18. DEMİRCAN, Ö. (2003). *Türk Dilinde Çatı*. İstanbul: Papatya Yay.
19. DENY, J. (1943). *Türk Dili Grameri (Osmanlı Lehçesi)*.Çev. Ali Ulvi Elöve. İstanbul: Maarif Kütüphanesi, Beşinci Fasikül. TDK Kütüphanesi. Esas No: A.1141. Kayıt No: 5890.
20. ECKMANN, J. (2012). *Çağatayca El Kitabı*.(Çev. Günay Karaağaç), İstanbul: Kesit Yay.
21. EKER, S. (2002). *Çağdaş Türk Dili*. Ankara: Grafiker Yay.
22. EMRE, A. C. (1931). *Yeni Bir Gramer Metodu Hakkında Layiha. Cilt 1*. İstanbul: TDK Kütüphanesi Fil. A/1872, Kayıt No:2259.
23. ERASLAN, K. (1996). *Ali Şîr Nevâyî, Nesâyimü'l-Mahabbe Min Şemâyimi'l-Fütüvve I. Metin*.(2.bs.). Ankara: TDK Yay.
24. ERASLAN, K. (1999). *Hüseyin-i Baykara Divânı'ndan Seçmeler*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
25. ERASLAN, K. (2012). *Eski Uygur Türkçesi Grameri*. Ankara: TDK Yay.
26. ERCİLASUN, A. B. (1984). *Kutadgu Bilig Grameri-Fiil*. Ankara: Gazi Üniv. Yay.
27. ERDAL, M. (1991). *Old Turkic Word Formation. A Functional Approach to the Lexicon I-II*. Wiesbaden: Otto Harrassow Verlag.
28. GABAİN, V. G. (1988). *Eski Türkçenin Grameri*. Ankara: TDK Yay.
29. GENCAN, T. N. (2001). *Dil Bilgisi*. Ankara: Ayraç Yayınevi.
30. GÖKSEL, A., Kerslake, C. (2005). *Turkish: A Comprehensive Grammar*. London-New York: Routledge Yayınevi.
31. GÜLENSOY, T., Fidan, M. (2004). *Midhat Sadullah Türkçe Yeni Sarf ve Nahiv Dersleri*. Ankara: TDK Yay.
32. GÜLSEVİN, G. (2011). *Eski Anadolu Türkçesinde Ekler*. Ankara: TDK Yay.
33. HACİEMİNOĞLU, N. (1996). *Karahanlı Türkçesi Grameri*. Ankara: TDK Yay.
34. KARAHAN, L., Ergönenç, D. (2000). *Hüseyin Cahit- Türkçe Sarf ve Nahiv*. Ankara: TDK Yay.

35. KAYA, Ö. (1996). *Ali Şîr Nevâyî - Fevâidü'l-Kiber*. Ankara: TDK Yay.
36. KORKMAZ, Z. (2007). *Türkiye Türkçesinde Fiil Çatısı Üzerine Görüşler* Türk Dili Üzerine Araştırmalar III içinde.(s.307). Ankara: TDK Yay.
37. KORKMAZ, Z.(2007). *Ali Şîr Nevâyî ve Çağatay Yazı Dili*, Türk Dili Üzerine Araştırmalar III içinde.(s.87), Ankara: TDK Yay.
38. KORKMAZ, Z. (2010). *Gramer Terimleri Sözlüğü*. Ankara: TDK Yay.
39. KONIG, G. (1983). “Türkçede Çatı”. *Hacettepe Üniv. Edebiyat Fak. Dergisi (Özel Sayı)*. Ankara: Hacettepe Üniv. Yay. Eriş. Link. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/huefd/issue/42465/511282>
40. LÜBİMOV, K. (1963). Çağdaş Türkiye Türkçesinde Çatı Kategorisi ve Çatı Ekleriyle Türetilen Fiiller. *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*. Aralık-XIII. S:147.150-155.
41. NİYÂZİ. (2011). *Nevâyî'nin Sözleri ve Çağatayca Tanıklar* (Kaçalın, Mustafa, S., Haz.) Ankara: TDK Yay.
42. ÖZKAN, N. (1996). *Gagavuz Türkçesi Grameri*. Ankara: TDK Yay.
43. ÖZÖNDER, Barutçu, Sema. (2011). Türk Dilinde Fiil ve Fiil Çekimi, *Türk Gramerinin Sorunları-Bildiriler*, 168-176, Ankara: TDK Yay.
44. ÖZTÜRK, R. (2010). *Yeni Uygur Türkçesi Grameri*. Ankara: TDK Yay.
45. ÖZYETGİN, A. M. (2001). *Ebü Hayyân-Kitabu'l-İdrak li Lisâni'l-Etrak Fiil: Tarihi-Karşılaştırmalı Bir Gramer ve Sözlük Denemesi*. Ankara: Köksav Yay.
46. SELÇUK, B. K. (2013). İşlevsel Dilbilgisi Çerçevesinde Kırgızcada Ettirgenliğin İşlevsel-Anlamsal Alanı. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 8/1 Winter. 2241-2256. Ankara, DOI : <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.4434>
- 47.ŞAHİN, S. (2012).*Türkmen Türkçesinde Mental Fiiller*. Gazi Ü., SBE, Çağdaş Türk Lehçeleri ABD, Doktora Tezi, Ankara.
48. TAŞ, İ. (2009). *Kutadgu Bilig'de Söz Yapımı*. Ankara: TDK Yay.
49. TEKİN, Alpay, G. (1994). *Ali Şîr Nevâyî-Ferhâd u Şîrîn (İnceleme-Metin)*. Ankara: TDK Yay.
50. TOPRAK, F. (2008). DLT'de İşteş Çatılı Fiillerden Yola Çıkararak Türkçede İşteşlik Kavramının Fonksiyonları. *Hacettepe Üniv. Türkiyat*

Araştırmaları Enstitüsü. Uluslararası II: Türkiyat Araştırmaları Sempozyumu "Kâşgarlı Mahmud ve Dönemi". Ankara. Eriş. Linki. http://www.turkiyat.hacettepe.edu.tr/index2_dosyalar/Page4922.htm

51. TÖREN, H. (2001). *Ali Şîr Nevâyî - Sedd-i İskenderî. (İnceleme - Metin).* Ankara: TDK Yay.
52. TÜRKAY, K. (2002). *Ali Şîr Nevâyî-Bedâyi'ül-Vasat.* Ankara: TDK Yay.
53. USER, Şirin, Hatice .(2009). *Köktürk ve Ötüken Kağanlığı Yazıtları,* Konya: Kömen Yay.
54. UZUN, N. E. (2000). *Ana Çizgileriyle Evrensel Dil Bilgisi ve Türkçe.* İstanbul: Multilingual.
55. ÜSTÜNOVA, K. (2012). Geçişlilik-Geçişsizlik Nitelikleri Değişken Olabilir Mi?. *Turkish Studies-International Periodical For The Languages. Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 7/2 Spring.7-14. Ankara., Eriş. Link. DOI: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.3111>.
56. YAYLAGÜL, Özen. (2005).Türk Runik Harfli Metinlerde Mental Fiiller. *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, Cilt 2, Sayı 1, Ankara Ü., Dil ve Tarih- Coğrafya Fak., Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edeb. Böl., s..17-51, Eriş. Link: http://mtad.humanity.ankara.edu.tr/II-1_Mart2005/04_MTAD_2-1_OYaylagul.pdf
57. YILDIRIM, T. (2010). *Hüseyin Baykara Divânı (İnceleme-Metin-Dizin-Tıpkıbasım).* İstanbul: Hat Yayınevi.
58. YÜCEL, B. (2011). *Türkçede Çatı Kavramı ve Çatı Ekleri.* Türk Gramerinin Sorunları Bildiriler. s.268-314. Ankara: TDK Yay.

“

Bölüm 4

***KURBAĞA PRENS MASALININ
YENİDEN YAZIMI: PRENSES OLMAK
İSTEMEYEN PRENSES İSİMLİ RESİMLİ
ÇOCUK KİTABININ ELEŞTİREL BİR
ÇÖZÜMLEMESİ***

Merve Esra ÖZGÜRBÜZ¹

Büşra GEDİKLİ²

”

1 Merve Esra Özgürbüz, Arş. Gör. Dr. Karadeniz Teknik Üniversitesi, ORCID ID: orcid.org/0000-0002-0616-5071.

2 Büşra Gedikli, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Mezunu, ORCID ID: orcid.org/0000-0002-7555-7749.

Toplumdaki pek çok olgu ve durumun izleri, insanların duyusal ve düşünsel dünyasına ayna tutan edebiyatta sürülebilir. Ataerkil sistem güdümünde üretilen söylemleri de edebiyat ile onun alt dallarından biri olan çocuk edebiyatı ürünlerinde görmek mümkündür. Öğretici yönü öne çıkan çocuk edebiyatı, ataerkil sistemde ideal yurttaş yetiştirmek için kullanılan bir araç hâlini alır. Bu ideal yurttaş kalıpları içerisinde biyolojik cinsiyet gibi doğuştan gelen ve basmakalıp değer yargılarıyla şekillenen kader algısı ile toplumsal cinsiyet kalıpları çocuklara aşılanır. Çocuğun özneleşerek var olma sürecini etkileyen kitaplar, toplumsal cinsiyet kalıplarını ona öğretmekte bir araç olarak kullanılarak bireyleşme sürecine ket vurur. Toplum ve onun yönlendirdiği ebeveynler çocuğu, istenilen biçimde şekillenebilecek bir “nesne” olarak görerek erklerini onun üzerinde kullanma hakkını kendilerinde bulur. *Türkçe Sözlük*’te çocuk kelimesinin tanımları arasındaki “Büyüklerle yakışmayacak biçimde düşüncesizce davranan kimse, belli bir işte yeteri kadar deneyimi ve yeteneği olmayan kimse.” (2005: 444) maddeleri yetişkinlerin çocukların haklarını ihlal etmesini meşrulaştırıcı niteliktedir.

Bir yetişkinin deneyim ve yeteneğine ulaşması için “çocukların hayatı kavramasına yardımcı olacak, hayal gücünü geliştirici, okuma sevgisini aşılayan, eğitici bir edebiyat türü, çocuk yazını.” (*Türkçe Sözlük*, 2005: 445) şeklinde tanımlanan çocuk edebiyatı, çocukluk kavramına verilen değerle paralel şekilde dönüşür. Tarihsel süreç içerisinde meydana gelen ekonomik, sosyal ve bilimsel gelişmeler çocuğa bakış açısında farklılıklar yaratır ve küçük yetişkin kabul edilen çocuk zamanla kendine özgü bir değer olarak görülmeye başlanır. Feodal kültürde soyu devam ettirecek, ulus devletlerin ortaya çıkışıyla ülkenin geleceğini sürdürecektir kişi şeklinde kodlanan çocuk toplumsal hayatta değer kazandıktan sonra edebiyatta da bir değer kazanır (Neydim, 2019: 57). Bahsedilen değer kazanımıyla birlikte gelecek nesilleri kuracak olan çocukların eğitim ihtiyaçları fark edilir. Modern anlamdaki çocuk edebiyatı da eğitim aracı olarak XVIII. yüzyılın ikinci yarısında ekseriyetle halk edebiyatının ürünlerinden faydalanılarak oluşturulur. XIX. yüzyılda klasikler olarak bilinen çocuk ve gençlik kitapları yazılır. XX. yüzyılın ortalarına kadar tektip insan yetiştirmeye yönelik ideolojik bir çizgisi bulunan çocuk edebiyatı, II. Dünya Savaşı’nın ardından büyük bir değişim yaşar. Söz konusu tarihten itibaren bazı eserler, çocuğa ve çocuğun gerçeğine saygıyla yaklaşarak çeşitli toplumsal eleştirilere yer verir. Buna rağmen bahsi geçen eserlerin cinsiyete dayalı kalıpları bünyesinde barındırdığı gözlemlenir.

Çalışmada cinsiyete dayalı kalıpları yıkmaya çalışan *Prenses Olmak İstemeyen Prenses* isimli resimli çocuk kitabının göstergelerarası okumalardan yararlanılarak toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında postfeminist edebiyat eleştirisi ile çözümlenmesi hedeflenmektedir. Anlatıda *Kurbağa*

Prens (Kurbağa Kral Yahut Demirden Heinrich) masalı ile kurulan metinlerarası ilişki odağında masalların çocuklara verdiği mesajlar üzerinde durularak anti-masal kurgusu irdelenirken yapıbozuma uğratılan unsurlara dikkat çekilmekte ve ikili karşıtlıklar görünür kılınmaktadır. Postfeminist okuma, ataerkil sistemin ürettiği eril söylemler ile söz konusu söylemleri tekrardan üreten ve devam ettiren masalların yeniden yazımını ortaya koymak için imkânlar sunmaktadır. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet rolleri üzerinde durulup çocuğun kendini gerçekleştirebileceği zemini hazırlayan ve cinsiyet kalıplarının dışına çıkabilen çocuk edebiyatının mümkünlüğü tartışılmaktadır.

Heteronormatif düzene göre cinsiyet terimi, kadın ya da erkek olmanın biyolojik yönünü ifade eder. Oysa toplumda erkek ve kadın olarak kodlanmak sosyo-kültürel bir olgudur (Saygılıgil, 2016: 9). Joan Wallach Scott'a göre toplumsal cinsiyet "cinsiyeti olan bir bedene zorla kabul ettirilmiş toplumsal bir kategoridir" (2007: 11). Bahsi geçen zorla kabul ettirme, çocuğun henüz bilişsel olarak bunu sorgulayamayacağı dönemden başlayarak eğitim hayatı boyunca devam eder. Renk, oyuncak, kıyafet, isim, hitap şekli gibi unsurlar aracılığıyla dayatılan standart algı; anlatılan masallar ve okunan kitaplarla pekiştirilir. Çocuklar için üretilen edebiyatta toplumsal cinsiyet kalıpları tekrarlanarak devam ettirilir. Postfeminist edebiyat eleştirisi ise söz konusu eserlerde kadının ikincil plana yerleştirilip edilgen kılınmasına, belli rol kalıplarına sokulmasına ve özne niteliği kazanamayıp erkekler üzerinden tanımlanmasına karşı çıkar. Yazılı ve görsel metinlerin altını oyarak eril söylemi ortaya çıkaran yapıbozum yöntemini kullanan postfeminist eleştiri, söylenenin ardındaki söylenmeyen ama ima edileni açığa çıkarır ve değişmez anlamın olanaksızlığını savunarak farklılıklar ile öznenin biricikliğinin altını çizer. İnsanların ırk, sınıf, etnik köken, yetenek, cinsiyet, renk, yaş, cinsel yönelim gibi unsurlara bağlı olarak edindikleri farklı deneyimlerin farklı sosyal konumlandırmalara yol açtığı yapıyı görünür kılarak farklılıkların hiyerarşik sınıflandırmalara değil farklı ve özgün varoluş yollarına zemin hazırladığını anlamaya yardımcı olur.

1. Resimli Çocuk Kitapları ve Cinsiyetçilik

XX. yüzyılda ilk örnekleri verilen resimli çocuk kitapları, görseller ile zenginleştirilerek pedagojik anlamda okul öncesi dönemdeki çocuğun algı seviyesine uygun hale getirilen çocuk edebiyatı ürünlerindendir. Edebiyat ve resim sanatı arasında disiplinler arası ilişki kurulmasıyla ortaya çıkan resimli çocuk kitapları, sadece çocukların değil yetişkinlerin de ilgisini çekmektedir. Metnin anlaşılabilirliğini arttırmak, somutlaştırmak ve dikkat çekici hâle getirmek için eklenen görsel öğeler anlatıdan bağımsız değildir. Metni tamamlayıcı şekilde kullanılan görsel öğeler kendi içinde

farklı bir anlatı da oluşturur. Bu bağlamda estetik olarak okuma olanakları genişleyen metin, okuru başka dünyalara sürükleyen katmanlarla genişler.

Çocuk yazınında görsellik bilimsel (pedagojik) fayda ve sanatsal (estetik) kaygıyla öne çıkar. Okul öncesi dönemde henüz okuma yazma öğrenmemiş çocuklar görsel okumalardan yararlanarak anlatıyı anlamlandırabilir. Aynı zamanda okul dönemindeki çocuklar için anlatıyı somutlaştıran görsel öğeler; anlama, bellekte tutma gibi edimleri destekler ve güçlendirir. Estetik olarak ayrı bir değer arz eden görsel öğeler anlatıyı zenginleştirir, çocuğun iç dünyası ile yaşadığı dış dünyayı keşfetmesine yardımcı olacak resim sanatı ile tanışmasını sağlar (Taşdelen, 2016: 132). Metin ile görselin bir araya gelmesiyle yaratılan estetik sentez göstergelerarası anlamlar barındırır. Göstergelerarasılık, en az iki farklı sanat alanı arasındaki münasebetin şekil ve mana bakımından irdelenmesidir (Aktulum, 2021: 681). Resimli çocuk kitapları yazılı metin ile görsel metnin kendi başlarına taşıdığı anlamın yanı sıra birleşimlerinde ortaya çıkan yeni anlamlarla çoksesli okumanın önünü açar.

Resimli çocuk kitapları; erken dönem çocuk kitapları, okumaya başlama dönemi çocuk kitapları, yazısız resimli çocuk kitapları, resimli çocuk kitapları olarak dört ana başlıkta toplanabilir. Erken dönem çocuk kitapları, okul öncesi çocuklar için oluşturulan genellikle yazısız görsel öğe odaklı eserlerdir. Bahsi geçen eserlerde dünya ile yeni tanışmaya başlayan çocuklara bu tanışıklık için yardımcı olmak hedeflenir. Okumaya başlama dönemi kitaplarında genellikle yetişkin bir birey rehberliğinde yapılan okumalara çocuklar da etkileşimli olarak katılır. Katılım ses taklidi, hayvan taklidi gibi fiziksel imkânlarla sağlanır. Metin ve görsel uyumu içeren bu kitaplar bir önceki gruba kıyasla daha ayrıntılı görsellere sahiptir. Yazısız resimli çocuk kitapları adında da belirtildiği gibi yazı barındırmaz. Tahkiye, art arda gelen görsel öğelerin ustaca kurgulanmasıyla meydana gelir dolayısıyla görseller tam anlamıyla öne çıkar. Yazılı metin barındırmaması sadece okul öncesi yaş grubuna hitap ettiğini düşündürse de kurguya bağlı olarak daha üst yaş gruplarının hatta yetişkinlerin de ilgisini çekebilir. Resimli çocuk kitapları, görsel ve yazılı metni bir arada sunan bir tür olarak ekseriyetle okuma yazma döneminden önce çocukların hayatına girer. Okumayla henüz tanışan ya da okuma bilmeyen çocukları salt didaktik üsluptan kurtararak eğlenceli unsurlarla kitapların dünyasına çekme gücüne sahiptir (Öztürk-Samur, 2019: 8-10).

Çocuğa dört ana şekilde hizmet eden resimli çocuk kitabı; çocuğun kendisini, başkalarını, dünyayı ve yazı dilinin estetik değerlerini daha iyi anlamasına yardımcı olur. Anlatıdaki görsel ve/veya yazılı karakterlerden biriyle özdeşim kuran çocuk, bu karakter üzerinden kendini ve dış gerçekliği şekillendirir. Göstergelerarası iletilerle kazandırılan estetik algıyla dünyayı kavrayış biçimi şekillenen çocuk, davranışları ile kitaplardan

öğrendiğini dış dünyaya yansıtır. Bahsi geçen iletilerde insan hakları, bireyin biricikliği, farklılıklara saygı gibi unsurlar dikkate alınmadığında gelişmesi beklenen algı ve yetiler belli kalıplara sıkışır. Çünkü çocuğa görsel, yazılı ve ikisinin birleşimi olmak üzere üç yönlü şekilde aktarılan anlatının tesiri yalnızca yazılı anlatılarla meydana gelenden daha fazladır ve resimli kitaplarla henüz şekillenme evresinde olan çocuğa yansıtılan toplumsal cinsiyete bağlı rollerin içselleştirilmesi kolaydır.

Ataerkil sistemin kullandığı eril söylemler çocuk kitaplarına yalnızca yazı dili ile değil görsel dil ile de aktarılır. Görsellerde kullanılan kadınlar genellikle uzun saçlı, etekli veya elbiseli, topuklu ayakkabılı betimlenirken erkekler kısa saçlı, takım elbiseli, kravatlı çizilerek fiziksel öğelerle dahi ikili karşıtlıklar oluşturulur. Bunun yanı sıra dikkat çekici bir şekilde dış mekânlarda tasvir edilen erkekler; asker, kasap, mühendis, doktor gibi meslek gruplarını temsil edecek şekilde kurgulanır. Ekseriyetle ev içi başta olmakla birlikte bahçe, tarla gibi eve yakın mekânlarda görünür kılınan kadınlar ise ev kadını, öğretmen, hemşire, pastacı gibi mesleklerle sahiptir (Konür, 2021: 62-104). Böylelikle toplumsal cinsiyet kalıpları, erkek ve kız çocuklarına ikili karşıtlık oluşturacak şekilde öğretilmektedir. Cinsiyetçi klişeler ile henüz kendilik bilincine varamamış çocukların zihinlerine, neyi yapabilecekleri ve neyi yapamayacakları kodlanır. Söz konusu kodlara göre kız çocuğu geleceğin annesi olacak şekilde yetiştirilirken erkek çocuk erken yaşta sahip olduğu iktidar ile kız çocuğuna yasaklanan pek çok eylemi gerçekleştirir.

Çocuk kitaplarında betimlenen stereotipleri, rol model olarak gören çocukların dünyayı algılayışı ve eyleme geçişi tek yönlü şekilde baskılanmaktadır. Çocuklara yeni ufaklar kazandırmak yerine tektipleştiren çocuk edebiyatı ürünleriyle belli bir inanç ve kültür sistemine ait bireyler yetiştirmenin öncelendiği görülmektedir. Çocuğa farklılıklara saygı duymak, kendi kişiliğini ve dünyayı özgürce keşfetmek gibi perspektifler kazandırması beklenen çocuk edebiyatı, eril söylemler ile toplumsal cinsiyet klişelerini yeniden üreten bir araç hâline gelmektedir. Eserlerdeki rol modellerle toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini olması gerekenmiş gibi algılayan çocuklar; bu kalıp davranışları sürdürmeye devam eder. Yaşamın daha ilk evresinde cinsiyet eşitsizliğiyle karşılaşan çocuklarda eşitsizlik içselleştirilerek normalleştirilir. Toplumsal cinsiyet rollerinin çocuk edebiyatına yansımalarının incelendiği bir çalışmada örneklem çerçevesinde 77 kez dişil cinsiyeti aşağılayıcı ifadeye rastlandığı, kadınların “eksik etek”, “kahpe”, “oynak”, “yolsuz”, “aşüfte” gibi nitelendirmelerle anıldığı tespit edilir. Erkek cinsiyetiyle ilgili ifadelerle bakıldığında ise erkeğin evin reisi konumunda yüceltildiği, kadın üzerinde tahakküm sahibi olduğu gibi durumlar öne çıkar. Cesur kabul edilen kadınlar için erkek önadının kullanılması eşitliksiz yapıyı daha da görünür kılar. Aynı araştırmada dişil ve eril

cinsiyetin günlük hayattaki rollerine ait veriler, ev işleri ile çocuk bakımının kadının sorumluluğu dâhilinde kodlandığını göstermektedir. Günlük hayattaki rollerle ilgili toplam 286 (%100) bulguya ulaşıldığı ve bunların 218'inin (%76,22) dişil cinsiyete, 68'inin (%23,77) eril cinsiyete ait roller olduğu görülmektedir. Ev temizleme, yemek yapma, çamaşır yıkama, ocak- soba yakma, çocuk bakma gibi alanlarda kadınların tek başına bırakıldığı ortaya konulmaktadır (Yücel Çetin ve Mangır, 2021: 183). Bu tespitler ile ataerkil ideolojiyle uyum içinde ilerleyen çocuk edebiyatının kadınların ikincil konumunu içselleştiren ve hâlihazırdaki toplumsal düzene uygun kişiler yetiştirmek maksadıyla kullanılan bir vasıta olduğunu iddia etmek mümkündür. Çocukları birtakım kalıplara sıkıştırarak zihinlerini ehlileştirmekte kullanılan çocuk edebiyatı, aynı zamanda geleceğin stereotiplerini yaratmaktadır.

Çocuk edebiyatı, toplumsal cinsiyet kalıplarını sürdüren tektip insan yetiştirme gayesiyle hareket ettiğinde eğitime, dünyayı ve toplumu anlayacak tecrübeler kazandırma, hayal gücünü geliştirme gibi faydalarını kaybeder. Aksine kısıtlanan, yapamayacaklarına inandırılan, diğerini ötekileştirmeyi öğrenen, toplumsal cinsiyet kalıp yargıları içerisinde hayal kurma(ma)ya ve yaşamaya mecbur bırakılan çocuklar; özgür düşünceli bireyler olarak yetişemeyecektir. Kalıplardan sıyrılıp özgürleşen çocuk edebiyatı; düşünen, sorgulayan ve eleştiren nesillerin yetişmesinin anahtarı olacağı için alandaki eşitlikçi yaklaşımların arttırılması gerekmektedir. Bu bağlamda resimli çocuk kitaplarındaki eril söylem ile ikili karşıtlıkların açığa çıkarılması için görsel ve yazınsal okumalardan yararlanmak, çocuk edebiyatının eşitlikçi ve özerk bir bakış açısı sağlayacak şekilde gelişmesine katkı sağlayacaktır.

2. Çocuk Edebiyatında Cinsiyetçiliğe Karşı Çıkış: Anti-Masallar

Bir kavramın içinde ikili olarak kodlanan karşıtlığı ihtiva ettiği düşünüldüğünde anti-masalı tanımlamak için öncelikle masal tanımının yapılması gerekmektedir. Pertev Naili Borotav'a göre masal "nesirle söylenmiş dinlik ve büyüklük inanışlardan ve törelerden bağımsız, tamamıyla hayal ürünü, gerçeğe ilgisiz ve anlattıklarına inandırma iddiası olmayan kısa bir anlatı"dır (Boratav, 1982: 75). Kaynağı halk anlatılarına dayanan bir edebi tür olan masal, diğer edebî türler gibi toplumdaki değişme ve gelişmeleri bünyesine katarak yaşamaya devam eder. Masal olağanüstülükler barındıran bir tür olsa dahi toplum kabullerini yansıttığı oranda varlık serüvenini sürdürür. Rus dilbilimci Vladimir Propp, Masalın Biçimbilimi adlı eserinde masalın olay örgüsünü otuz bir maddeye, kahramanları yedi eylem alanına indirger. Buna göre kahramanların isimleri ve nitelikleri değişse de işlevleri ve hareket alanları sabittir. Sınırları ve kalıpları belli

parçaların farklı şekilde inşa edilmesiyle oluşan masallarda önemli olan kahramanların iç dünyası değil vakalar ve nesnelerdir. Çeşitli olağanüstü unsurlar ve kalıpları aynı anda bünyesinde bulunduran masalların söz konusu kalıpları en çok koruduğu noktalar toplumun değer yargıları, kadın-erkek ilişkileri ve aile kurumudur. Masallarda bu kalıpların temsilcisi konumundaki kişiler; karakter değil tiptir, dolayısıyla belli bir stereotipin aynası konumundadır.

Özlem Sezer’in ifadesiyle masallar, “bilinçdışının simgeleriyle görünür yüzeyin altında girift labirentler kurarak, buradan tam da yalın amacına çıkmak üzere, olağanüstü kıvrak bir zekânın tüm maharetini gösterecek, derin kökleri olan ikincil bir hikâye işler” (Sezer, 2004: 5). Bir tür ideolojik aygıt olan klasik masallar; ortak yazım tekniklerini, olay örgülerini, karakter tipolojilerini yeniden üreterek (Demirel Dinler, 2022: 41) erkek hegemonyasının devamı için kullanılır. Sözlü kültürün bir ürünü olan masal, toplumsal bilinçaltını yansıtırken onu yaşatmaya devam eder. Kuşaktan kuşağa aktarılan masalların “ikincil öyküleri” bilinçaltına çeşitli mesajlar iletir. Bu mesajların ortak noktası toplumsal cinsiyet kalıplarını yeniden üretmek ve sürekliliğini sağlamaktır:

Hegemonyanın bekası için birçok tedbir alınmıştır. Yaratma, içselleştirme/kodlama ve tekrar etme bu bağlamda ifa edilen temel edimlerdir. Hegemonyanın kurulması için ilk önce “gerekli” toplumsal normlar ve kültürel politikalar üretilir; daha sonra inşa edilen bu pratikler, küçük yaşlardan itibaren çocukların bedenlerine ve zihinlerine aktarılır ve en sonunda da bu pratiklerin çeşitli yol ve yöntemlerle tekrar edilmesiyle kurulan üstünlüğün devamlılığı sağlanır. (Aslan, 2016: 19)

Masallar fantastik bir dünyanın içine gizlediği örtülü mesajlarla toplumsal normları iletirken yeniden üretir. Beslendiği ataerkil düzen ile kadını kurban, korunmaya veya kurtarılmaya muhtaç, güzellikten başka bir vasfı olmayan edilgen bir konuma yerleştirirken aynı zamanda tektipleştirir. İktidarı herhangi bir şekilde eline alma ihtimali olan kadın; cadı, üvey anne, ecinni gibi stereotipler ile kurgulanarak bu kadınlara anlatının kötü kişisi olmaktan başka seçenek sunulmaz. Masalların oluşturduğu asıl tehlike ise tüm bunları fark ettirmeden semboller ile bilinçaltına ulaştırmasıdır. Toplumsal cinsiyet kalıplarını bilinçaltına ileten masallar, patriarkal hegemonyayı sağlamlaştırarak onu gelecek nesillere taşır. Kadının ikincil konumuyla, “kahraman” erkeğin iktidarı daha görünür kılınır. Örneğin izole mekânlarda betimlenen kurtarılmaya muhtaç prenses, erkek kahramanı dev aynasında göstermeye yarayan nesnedir ve karşılığında kahramana sakladığı bekâreti sunmak zorundadır. Sınırlandırıldığı mekândan uzaklaştığında başına gelen kötü hadiselerle cezalandırılan prensesin aksine erkek kahraman zırhı ve kılıcı ile atın üzerinde cesurca ormanlara, tehlikeli mekânlara girme özgürlüğüne sahiptir.

Çocukların yazın dünyasıyla tanıştıkları tür olan masallar, kırmızı-yasak tutku, cam-bekâret, öpüşme-cinsel birleşme gibi çeşitli sembollerle (Sezer, 2004: 5) küçük okuyucu/dinleyicilerin bilinçaltına onlara uygun olmayan iletiler gönderilebilir; onların düşünce ve hayal dünyalarını sınırlandırır. Sadece yazılı değil görsel dil ile de iletilerini pekiştiren masal kitapları, toplumsal cinsiyet rollerine uygun bireyler yetiştirme amacıyla hareket ederek çocuğa göreliği ve saygılı olmayı ikincil konuma iter. Masallar vasıtasıyla toplumsal cinsiyet rollerinin kadına yönelik inşasına odaklanılan bir araştırmada, çocukların “iyi” kadınları masum, edilgen, makyajsız, ojesiz, kısa tırnaklı, pembe veya beyaz elbiseli olarak tahayyül ettiği ifade edilir. Kadın cinsiyetinin göstergeleri elbise giymek, çiçek tutmak, çiçek sevmek, güçsüz davranmak, belirgin kirpiklere ve parlak gözlere sahip olmaktır. Hizmetçilik kadına göreyken avcılık ve odunculuk gibi güç gerektiren işler ona göre değildir. Aynı masallarda erkekler ise uzun boylu ve kahramandır. Pelerini ve kılıcı olan prens, yardıma muhtaç kadını korumalıdır. Bununla beraber hata yaptığı düşünülen kadınlar şeytani bir şekilde tasvir edilirken hatalı erkeklerle karşı böyle bir tavır yoktur (İshakoğlu, 2020: 166-167). Dolayısıyla ataerkil düzende üretilen masallar, çocukların dünyasını toplumsal cinsiyet kalıplarıyla şekillendirmek için bir araç olarak kullanılmaktadır. Bu sebeple eşitlikten ve çocuk dünyasına uygun olmaktan uzak olan masallar çocuklara göre değildir (Neydim, 2019: 223).

Geçmişten bu yana anlatılan ve çocuğa göre olmayan klasik masallar, çocukların masallardan mahrum kalmaması ve var olan klişe algıların dönüşümü için yapıbozuma uğratarak güncellenmekte ve eşitlikçi düzenlemelerle çocuk dünyasına uygun duruma getirilmektedir. Orijinal metinle metinlerarası bağlamda ilişkiler kurularak yeniden yazılan masallar, başka masalların eşliğinde anlaşılır kılınmaktadır:

Kitaplar tek tek anlaşılıp analiz edilebilir, ancak en iyi başka kitapların eşliğinde anlaşılır. Bir kitabı diğer kitaplarla ilişkisi açısından incelemek, okurun sadece kitaba dair değil, kitabın nasıl “işlediğine” dair anlayışını onaylayıp yeniden doğrulayan belirli bir tekrarı da beraberinde getirir. Bu yaklaşım, edebiyata yabancı değildir; yazar ve çizerler, sürekli olarak okuyor, yazıyor ve edebiyatın dünyasında daha önce çıkmış formatlarda, türlerde, yazınsal tekniklerde üretmeye devam ediyorlar. (Lukens ve diğerleri, 2021: XII)

Yazar ve çizerler kendinden önceki eserlerle etkileşime girerek başka metinleri var eder ve kendi karakterlerini yaratırken klasik masallardaki karakterlerle birbirlerine karıştırır. “Farklı kültürlerden gelen, birbiriyle diyalog kuran, kavga eden, birbirlerinin parodisini yapan çok sayıda yazıdan” (Barthes, 2013: 67) oluşan anlatılar aracılığıyla klasik metinler yaşamlarını sürdürürken kadın aleyhine imajlar üretmekten uzaklaşıp çocuklara yeni pencereler açar. Edebiyata, bu yolu açan yenilikçi tür an-

ti-masal ya da diğer adıyla karşı masaldır. Klasik masal yapısını ters yüz ederek okura farklı bakış açılarının da olduğunu gösteren anti-masal, en basit tanımıyla geleneksel masalın temsil ettiği sistematığın karşısında konumlandırılan masaldır. Kaynağını geleneksel masaldan alır, ancak onu bütünüyle korumaz. Masalın tüm donanımları, anlatım biçimi, biçemi, kurgusu, dili anti-masalda da vardır. Olmayan ise onun temsil ettiği feodal anlayıştır. Masalda prens prensesi ejderhadan kurtarıırken karşı masalda bu tersine işler (Neydim, 2019: 242) veya kimsenin bir kurtarıcıya ihtiyacı olmadığı vurgusu öne çıkar. Eril dilden kurtularak eşitlikçi bir nitelik kazanan masallar yeni kimlikleriyle modern çocuk edebiyatında yerini almaya başlamıştır. Görsel öğelerle desteklenen anlatı biçimi, çocuk zihinlerini özgür bırakırken toplumsal cinsiyet kalıplarına da başkaldırır. Bu noktada özellikle kız çocuklarının ufkunu genişleterek özgüvenlerini arttıran anti-masallar, savunmasız olduklarına inandırılan prensesleri kendi kendilerinin kahramanları olabileceklerine ikna eder.

3. *Prenses Olmak İstemeyen Prenses* İsimli Resimli Çocuk Kitabının Postfeminist Eleştirisiyle Çözümlemesi

Yıldıray Karakiya tarafından yazılan, Gökçe Yavaş Önal tarafından resimlendirilen *Prenses Olmak İstemeyen Prenses* isimli resimli çocuk kitabı; 2018 yılında Tudem Yayınları'nın markası olan Uçanbalık Yayıncılık tarafından basılır. Kırk sayfadan oluşan eser "Aslı Diniz'e... İyi ki çocukken bizimle futbol oynadın. Bildiği gibi yapan kız çocuklarına..." epigrafiyle başlar. Bu önsözle klasik masal yapısının dönüştürüleceğinin en başında ima edildiği eser; az yazılı, çok görselli çocuk kitabı formatındadır ve görsel ile yazınsal metinler iç içe geçerek birbirini tamamlayıp nitelikli bir okuma sağlar. Yalnızca görsel ve yazınsal okumanın yeterli olmayacağı eser; ironi, parodi ve tersinme gibi kullanımlarla metinlerarası ilişki kurulan *Kurbağa Prenses* masalı da göz önünde bulundurularak göstergelerarası bir okumaya tabi tutulmalıdır. Orijinal masalı bilen bir okura ihtiyaç duyan, göstergelerin çok anlamlılığı ve birlikteliğiyle çoklu okumalara imkân sunan (Aktulum, 2021: 683) eser; toplumsal normlara, cinsiyet kalıplarına ve hegemonik erkeklığe başkaldırır. Orijinal masalı yapıbozuma uğratarak kendine özgü anlatısını kuran *Prenses Olmak İstemeyen Prenses*'te prenses stereotipi yapıbozuma uğratarak klasik masallardaki kalıplardan çıkar ve istemediği kimliğe zorlanan bir kadın odağında prenses bir anti-kahraman niteliği kazanır.

Kitabın ön kapağında yeşil zemin üzerine sarı renkli büyük harflerle "Prenses Olmak İstemeyen Prenses" yazmaktadır. "Prenses" kelimesinin üstünde bir taç, "istemeyen" kelimesinin yanında fırlatılmış pembe renkte sarı fiyonklu topuklu bir ayakkabı, başlığın altında futbol topu sektiren bir prenses ve prensesin yanında cadılara özgü şapka, ayakkabı ve

süpürgesiyle bir kurbağa yer almaktadır. Taç hem yazı hem de karakter boyutunda prenses göstergesine özellikle giydirilmiştir çünkü monarşi temsili olan taç, erkin kimin elinde olduğunu bildirirken bir yandan da soyluluk ve tanrı tarafından seçilmiş olmanın simgesidir. Kral ve kraliçeye giydirilen taçlar birbirinden farklıdır. Kral tacı, imparatorluk tacı kabul edilirken kraliçe tacı; kraliyet tacı olarak nitelenir. Dolayısıyla krala giydirilen taç erki gösterirken kraliçenin tacı mensup olduğu aileden gelen soyluluğun göstergesidir. Kraliçenin tacı iktidarı değil ayrıcalığı belirtir. Görselde yazı boyutunda prenses göstergesine giydirilen taç, erki gösteren imparatorluk tacıdır (Büktel, 2014: 261). Krallara özgü olan bu taç prenses göstergesine takılarak hem toplumsal normlar yıkılır hem de iktidar erkeklerin -kral ve prensin- elinden alınarak prensesin gücü vurgulanır. Taçların sembol düzeyindeki farklarının yanı sıra dış görünüşleri de farklıdır. Keskin hatları olan ve ortasında yükseklik barındıran kral tacı, masküleniteyi temsil ederken yuvarlak ve kubbemsi biçimiyle kraliçe tacı feminenliği temsil eder. Karakter boyutundaki prenses görselinin başında kraliçe tacının yer alması ise taç imgesine yüklenen anlamların iç içe geçirilerek tersyüz edildiği manasına gelmektedir. Aynı şekilde cadiya ait şapka ve uçan süpürge'nin kurbağa görselinin aksesuarı haline getirilmesi yine masallarda belli bir grupla özdeşleşen sembollerin dönüştürüldüğünü vurgulamaktadır.

Ön ve arka kapakta kullanılan yeşil zemin hem bir hayvan olarak kurbağanın rengini anırtırken hem de simgesel düzeyde yaşama ve canlılığa göndermede bulunmaktadır (Turkut ve Kazu, 2018: 21). Yaşamak sadece nefes alıp vermektен fazlasıdır. Kendilik bilincine sahip olabilmek ve eyleme geçmek özgün bir varoluş için gereklidir. Ön kapaktaki prenses görseli, klasik masallardaki prenseslerden çok farklıdır. Ağzı açık bir şekilde gülerek ve eteğini kaldırarak kramponları ile çoraplarını gösteren prenses top sektirmektedir. Üzerinde eğreti duran fiyonklu, kalp desenli ve çok renkli elbisenin yakasından gerçek kimliğini yansıtan futbol forması görülür. Fırlatılmış topuklu ve fiyonklu pembe ayakkabı, klasik prenses stereotipine uygundur. Fakat kendi varoluşunu gerçekleştirmek isteyen prenses krampon giymeyi tercih ederek kalıplara uygun olmayan bir görünüm sergilemektedir. Bununla birlikte yanaklarındaki çiller ve ayrıık dişleri ile kadına baskılanan güzellik anlayışına göre “kusurlu”dur. Saçları ile kurdeleyi bağlayış şekli dahi aykırıdır. Ne beline kadar uzanan saçları ne de düzgün bir topuzu vardır. Aksine saçlarından saçaklar çıkmıştır. Masallarda hegemonik erkeklik tarafından kendine uygun görülen rolü oynayan, kusursuz güzellik idealini yansıtan, söz dinleyen prenses stereotipine başkaldırı niteliğindeki prenses görseli, çoklu anlamların mümkün olduğunun göstergesidir. “Kusur”ları kendi tercihleri olan prenses, güzelliği sergileyen cam ayakkabılar giymez; hatta o kalıpları fırlatıp

atar. Görselde dikkat çeken bir diğer unsur futbol topudur. *Kurbağa Prens* masalında prensesin oynadığı altın topun yerini alan futbol topu, bireysel tercihleri ile özne konumuna yerleşen prensesin karşı koyma aracıdır. Futbol topu lüksü simgeleyen altın elementinden üretilmemiş ve aile mirası olarak kral olan baba tarafından verilmemiştir. Arka kapakta bulunan “Prensesler top oynamaz.”, “Prensesler futbolcu olmaz.” kalıplarına karşı bir mücadelenin temsili olan futbol topu aracılığıyla standart rol ve eylemler eleştirilmektedir.



Resim 1. *Prenses Olmak İstemeyen Prenses* adlı resimli kitabın ön ve arka kapağı
Kaynak: (Karakiya, 2018)

Ön ve arka kapakta bulunan iki farklı kurbağa görseli, eserin iletileri bakımından anlamlıdır. Elinde süpürgesi, başında sivri uçlu şapkası ve ayağında sivri burunlu ayakkabısı olan bu kurbağanın cadı olduğu henüz kitabın başında okuyucuya sezdirilir. Başında sinekler uçuşan kurbağa vasıtasıyla toplumsal cinsiyet kalıplarına karşı gelerek kendi yolunu çizen kadınları ehlileştirmek için kullanılan baskı unsuru ve onları cezalandıran mekanizma olan cadılık kavramı eleştirilmektedir. Orijinal masalda cadı tarafından lanetlenen prens kurbağaya dönüşürken bu motif cadının lanetlenerek kurbağaya dönüşmesi şeklinde anlatıdaki yerini alarak tersinme unsuruyla yapıbozuma uğratılır. Anlatıda eleştirilen, çirkinlik ve yaşlılık unsurlarıyla ötekileştirilip herhangi bir iktidar potansiyeli barındıran kadını, cadı olarak gösteren ve ona yapılacak her türlü olumsuz eylemi meşru kılan zihniyettir. Kurbağa görseli arka kapakta ise elinde pembe ponpon tutan ve tezahürat eden bir şekilde resmedilerek “ponpon kız” kalıbının parodisi yapılmaktadır. Erkekler futbol oynarken verilen arada dans gösterisi yapmak için sahaya çıkan ponpon kız grubu, cinsel çağrı-

şımı ile kadın bedenini metalaştıran bir kimlik(siz)leştirme politikasıdır. Kadın bedeni, kıyafetler ile teşhir edilirken aslolan sahada futbol oynayan erkeklerin mücadelesidir. Erkek egemen bir alan addedilen futbolda etken bir unsur olmayan kadın, ponpon kız kimliğiyle araçsallaştırılarak bir eğlence unsuruna dönüştürülür. Yapıbozuma uğratılan ponpon kız fiğürü elinde pembe ponpon tutan kurbağa göstergesi ile okura sunulurarak toplumsal cinsiyet kalıplarına karşı çıkan eşitlikçi bir yaklaşıma imkân sağlar. Orijinal masalda öpülmeden önce (kimi varyantlarda bu motif kullanılmaz ya da kurbağa duvara fırlatılır) kurbağa olan prens ile kurbağa arasındaki özdeşim düşünüldüğünde ön kapakta futbol oynayanın kadın, arka kapakta ponpon sallayanın ise erkek olması orijinal masalda kadın ve erkeğe biçilen değişmez rol ve eylem yapısını tam anlamıyla dönüştürmektedir.

Arka kapaktaki metinde prensesin isminin Fıldırış olduğu bilgisi verilmektedir. İsmiyle farklılığını sürdüren prenses, izole mekânlarda oturup beyaz atlı prenslerin onları kurtarmasını bekleyen edilgen konumdaki prenseslerin aksine fıldır fıldırır. Türk Dil Kurumu tarafından yayımlanan *Türkçe Sözlük*'te “çabuk, hızlı, telaşlı” (2011: 867) anlamlarına gelen fıldır sıfatı, fiş ekiyle beraber prensesin ismi olur. Futbolcunun hızlı olma özelliğini de barındıran bu sıfat, masallar tarafından kurulan prenses stereotipine uymamaktadır. Fıldırış da prenses arketipine uygun bir kadın değil futbolcu bir prenses olmak istemektedir. “Bu hayalini gerçekleştirmek için topu alıyor ve taştan inşa edilmiş Kale’ye doğru seri çalımlarla ilerliyor!..” ifadesinde fileden ve direkt olarak oluşan klasik kalenin taştan inşa edildiğinin vurgulanması ve kale kelimesinin özel isim şeklinde kullanılması, Fıldırış’ın hayalini gerçekleştirirken verdiği mücadeleyi vurgulamaktadır. Yıkılması zor olan taştan kale, nesilden nesle aktarılan ve değiştirilmesi çok zor olan dogmatik kanıları ima etmektedir. Aynı zamanda kraliyetin mimariye ait sembollerinden olan kale yapısı, korunmaya muhtaç olduğu düşünülen prenseslerin ekseriyetle kapatıldığı yüksek ve dayanıklı yapılarıdır. Kendi özgür iradesiyle futbol oynamayı seçen ve kaleye gol atan Fıldırış, taştan yapılmış kaleler ile yerleşmiş dogmatik fikirleri yıkar.

Tahkiyenin yazılı metinden ziyade daha çok görseller ile ilerlediği eserde, yazılı ve görsel metin birbirini tamamlar niteliktedir. İlk sayfada “Prens Fıldırış, prenses olmak istemiyordu.” (Karakiya, 2018: 5) cümlesinin üstünde iktidarı temsil eden kral ve kraliçe mutlu iken Prens Fıldırış kollarını önünde bağlamış yüzü asık bir şekilde küçük tahtında oturmakta çünkü istemediği bir kimliğin eylemlerini gerçekleştirmeye zorlanmaktadır. Futbol topu Fıldırış’tan uzakta konumlandırılmıştır. Anne babası olan kral ve kraliçenin, diğer bir ifadeyle iktidarın baskısıyla hayallerinden uzaklaştırılan Fıldırış, kalıplara sokulmaya çalışılırken ik-

tidar sahibi olan hegemonik erkekliğin temsili krala ve iktidara eklemle-
nen kraliçeye yakın resmedilir. Onun kişiliğine, hayallerine ve isteklerine
saygı göstermeyen anne ve babasına yakın olmak onu mutlu etmemekte-
dir. Formasının üzerine giydiği/giymek zorunda olduğu elbiseden de an-
laşılır ki kral ve kraliçe iktidarlara ile çocukları olan prensesi toplumsal
cinsiyet kalıplarına sokmaya çalışmakta fakat elbisenin içindeki formay-
ı ve kramponlarını çıkartmayı başaramamaktadır. Her ne kadar iktidarı
ellerinde tutsalar dahi asi prensese söz geçirmeye muktedir olamayan
kral ve kraliçe iç benini etkileyemedikleri kızlarını, şekil olarak da tek-
tipleştiremezler. Özlük haklarına saygı gösterilmeyip bir hamur gibi şe-
killendirilmeye çalışılan prenses mutsuzken iktidar sahipleri hallerinden
memnun bir şekilde betimlenir. Kral bıyığı, göbeği, altın bastonu, tacı ve
pelerini ile hegemonik erkekliğin, monarşinin ve iktidarın temsilcisidir.
Büyük kırmızı, altın işlemeli tahtında oturan kraliçe tacı, mücevherleri,
ince belini vurgulayan kemeri, göğüs dekoltesi, leopar desenli elbisesi ve
ayağındaki topuklu ayakkabılarıyla idealize edilmiş güzelliği temsil eder
ve idealleştirilen güzellik sayesinde iktidara eklemle-
nen prenses Fıldır-
fış'ın da annesinin tahtının küçük versiyonuna oturması, onun anneyi rol
model olarak adeta "küçük anne" şeklinde yetiştirilmesini/yetiştirilmeye
çalışılmasını imlemektedir. Hem anne hem de kızın mülkiyeti duruşuy-
la onları sahiplenen krala aittir. Eliyle altın işlemekten tutarak sahip ol-
duklarını sarmalayan kralın, mutlak güç sahibi olduğu tek başına ayakta
resmedilmesiyle vurgulanır. Kralın bacağına sarılarak resmin muhatabına
dil çıkarır bir şekilde resmedilen kurbağayı çözümlemek için ise orijinal
Kurbağa Prens masalıyla metinlerarası ilişki kurmak gerekmektedir.
Orijinal metinde kurbağadan altın topu aldıktan sonra ona verdiği sözü
tutmayarak saraya dönen prensesin babası durumu öğrenince "Verdiğin
sözü tutmalısın." (Grimm, 2015: 57) der. Bunun üzerine kurbağayı saraya
alan prenses onunla aynı tabaktan yemek yer ve aynı yatakta uyumak zo-
runda kalır. Hatta kurbağa erginlenme töreni ile cinsel birleşmeyi simge-
leyen öpücüğün (Sezer, 2004: 68) etkisiyle metamorfoz geçirdikten sonra
kralın müsaadesiyle prensesle evlenir. Dolayısıyla kurbağanın kralın yani
mutlak gücün arkasında resmedilmesi tesadüfi değildir. Kralın arkasına
saklanarak toplumsal cinsiyet klişelerinden faydalanan ve bir erkek olarak
iktidara ortak olan prens, otoritenin baskısıyla onu öpen ve onunla evlen-
en prensesin kurban konumunu belirginleştirir.

Prensesin odasının resmedildiği görselde orijinal masalın unsurlar-
ından parodik biçimde yararlanılmaya devam edilir. Odaya pembe renk
hâkimdir ve toplumsal cinsiyet bağlamında renklere yüklenen anlamlara
(Oduncu, 2020: 516) odaklanıldığında bir prensesin odası elbette pembe
renkle ve kalp deseniyle dolu olmalıdır. Tavanda asılı olan altın avizedeki
elmaslar zenginlik ve lüksün göstergesidir. Lüks içinde rahat bir hayat

sürmesi beklenen prenses, temel ihtiyacı olan uyuma eylemini dahi kendi özgür iradesiyle belirleyemez. Sabah erken saatte uyanıp “tek sermayesi” olan güzelliğini korumak için hazırlanmalıdır ki onu uyandırmaya gelen annesi güne çoktan hazırdır. Sabahın ilk ışıklarında bile güzelliğinden ödün vermeyen kraliçe; lüle lüle saçları, tacı ve elbisesiyle ideal güzellik kalıplarının ile cazibenin (Sezer, 2004: 64) vücut bulmuş hâlidir. Hegemonik erkekliğin kadından beklediği gibi her şart altında güzelliğini koruyan kraliçe bu sayede eklemlendiği iktidarını devam ettirmektedir. Prensес Fıldırış ise klasik masallardaki gibi annesini rol model almaz. Yeni uyandığındaki dağınık saçları, şiş yüzü, dışarı sarkmış dili ve hiç çıkarmadığı forması ile kusursuz prenses güzelliğini yapıbozuma tâbi tutar. Formasını uyurken dahi çıkarmayıp geceliğini formasının üzerine giymesi futbola ne kadar büyük bir tutkuyla bağlı olduğunu gösterir. Futbol ayakkabıları ile futbol topu odasında gerçekten ona ait olan sayılı eşyalardandır. Futbola dair ayrıntılar dışında odasının Fıldırış’ın kişiliğini yansıtmadığının ima edildiği görselle mekânın onun için labirentleştiğini ifade etmek mümkündür.

Odasını istediği gibi dizayn edemeyen, istediği saatte kalkamayan Prensес Fıldırış’ın aynı zamanda “ne giyeceğine kendisinin karar veremediği” (Karakiya, 2018: 7) belirtilir. Bu durum ataerkil sistemin kadın bedeni üzerinde giyim tarzı ile kurduğu tahakkümün (Bilgin, 2016: 231) bir yansımasıdır. Prensесlerin kusursuz olması gereken görünimleri ile ideal olanı temsil etme konusunda maruz kaldıkları baskı, orta veya alt sınıfta yer alan bir kadına oranla daha fazladır. Aynı görselde prensesi hazırlamaktan sorumlu olan dört hizmetçi alt sınıf kadınları temsil etmektedir. Tümü kadın olan hizmetçiler kıyafetleri, başlıkları, makyajları ve duruşları ile hegemonya tarafından tektipleştirilmenin örneğidir. İktidar ödediği ücret ile hizmetçilerin yalnızca emeğini değil bedenini de satın alır. Tahakkümün ve kalıplara sokulmanın temsili olan hizmetçi üniformasıyla Fıldırış’ın tercih ettiği futbol forması aynı renk olsa dahi sisteme direniş anlamında birbirlerinden farklıdır. Çünkü hizmetçiler, prensesi ehliileştirmek için bir aracı olarak kullanılarak patriarkanın kadını kadın eliyle baskı altına almasına gönderme yapılmaktadır. Hemcinsleri tarafından şekillendirilmeye çalışılan Fıldırış, kendi olanaklarını yaratma konusunda ısrarcıdır ve hizmetçiler onu standart bir kalıba sokarken yüz ifadelerinden anlaşılacağı üzere epeyce zorlanmaktadır. Bu sahne yaşanırken pencereden dışarı bakıldığında şekil almayan ve söz dinlemeyen başka bir unsurla karşılaşılır. Yaprakları budanarak daire şekli verilmeye çalışılan ve prensesle aynı hizada yer alan ağaç, verilmek istenen şeklin kalıplarını bozarak yeni yapraklar çıkarır. Buradan hareketle özellikle ekofeminizmde vurgulanan doğa ile kadın benzerliğine referans verilerek erkekle eşleştirilen kültür vasıtasıyla doğanın ve kadının ehliileştirilmeye

çalışıldığını söylemek mümkündür. Kadın ile ekolojik çevreyi birbiriyle bütünleştirerek ikisini ayrılmaz bir parça olarak gören ekofeminizm, kadınların ezilmesinin diğer her tür baskıyı açıklayan temel baskı biçimi olduğunu öne sürer (Plumwood, 2020: 21). Doğanın bütün kaynaklarını sınırsızca ve dilediği gibi kullanan insan, doğadaki canlı ve cansız bütün bileşenleri egemenliği altına alır. Ataerkil düzene geçişle beraber bu egemenlik sadece doğayla sınırlı kalmayarak kadın da insan tanımının karşılığı kabul edilen erkek egemenliğinin himayesine dâhil edilir. Çünkü hem kadın hem de doğa ataerkil düşünceye göre sömürülmeye uygun nesneler olarak sistemdeki yerlerini alır.

Kadının ataerkil sistemde ikincil ve görünmez kılınması görseldeki ayna göstergeleri ile sürdürülür. Resim sanatında metafor olarak kullanılan ayna “resmin içinde ayrı bir boyut açmaktadır: bu özelliği de sanatçının kendinin ifade edebileceği olağan görünen alanda bir metafor oluşturma özgürlüğü yaratır.” (Erdi-Es, 2018: 1473). Platon’un sanattaki mimesis anlayışına paralel şekilde aynanın bir yansıtma unsuru olarak kullanıldığı görülür. Bunun yanı sıra illüzyon unsuru olarak da resmedilen ayna yansıması, metafizik bir durum ve dünyayı biçimlendirme çabası ile mekâna yeni bir boyut kazandırır. Görselde bulunan iki ayna bu bağlamda değerlendirildiğinde ilk aynanın, önünde bulunan vazo ve gece lambasını yansıttığı görülür. Fakat ikinci ayna perspektif ve ışık değerlendirildiğinde yansıtması geren hizmetçileri yansıtmamaktadır. Gerçeği yansıtan ve ona farklı boyutlar kazandıran ayna aracılığıyla hizmetçilerin gerçek olmadığı ima edilmektedir. Gerçek olmamalarından kasıt hayal ürünü olmaları değildir. Kendi varoluşlarını gerçekleştiremeyerek hegemonyanın kölesi konumuna indirgenen bireyler, tinsel anlamda bir varoluş sergilemezler. Toplumsal cinsiyet kalıplarına giren ve bu kalıpları sürdürmek için çabalayan hizmetçiler, sahici varoluş düşünüldüğünde tam anlamıyla görünmez kılınmıştır.

Prenses Fıldırış’ın “[g]ününü nasıl geçireceğini [de] başkaları belirl[emektedir].” (Karakiya, 2018: 8). Prensesin günlük planının yazılı olduğu kâğıdın, çok uzun bir ferman olduğu ve muhafız üniforması giydiği belli olan bir el tarafından tutulduğu görülür. Zira prensesin günlük planı kralın buyruğudur ve emir telakki edilir, buyruğa karşı gelinmesi mümkün değildir. Hegemonik erkeklik; prensesin sabah uyanacağı saatte başlayarak tuvalet molasına, ne okuyacağına, nasıl yiyeceğine, ne zaman uyuyacağına varana dek her şeyi planlar ve yönetir. Prensesin neden prenses olmak istemediği sorusu bu noktada cevaplanmaya başlanır. İktidara yakın olan kadınların üzerindeki baskı, yasak ve kurallar etkisini daha fazla gösterir. Fıldırış’ın ferman karşısındaki hallerine dikkat edilirse düşmüş omuzları, iki yana bırakılmış kolları, mutsuz ve sıkılmış yüz ifadesi ile durumdan hoşnut olmadığı anlaşılır. Prensesin günlük planın-

da her yemek saatinin ardından bir spor saati gelmektedir. Güzellliğini ve formunu koruması gereken prenses için planlanan spor, ruhsal ve fiziksel sağlık için değil erkeklerin beğenisini kazanacak beden formunu sağlamak içindir. Planda dikkat çeken bir diğer husus sporun kraliyet yürüyüş parkurunda yapılması, dersin kraliyet kütüphanesinde işlenmesi, yemek ve tuvalet ihtiyacı gibi tüm eylemlerin ev içi mekânda veya evin civarında gerçekleşmesidir. Ev içindeki yaşama mahkûm edilen prenses, adeta lüks içinde bir esaret yaşamaktadır. Ev içine hapsedilmesinin nedeni ise klasik masallardaki gibi izole mekânlarda yaşayan prenseslerin bekâretlerini korudukları ve bir erkek olmadan dışarıdaki tehlikelere karşı savunmasız oldukları mesajının iletilmesidir.

Kraliyet kütüphanesinde gördüğü derste canının sıkıldığı belli olan Prensес Fıldırış'ın önünde “Prensесlerin Yapmaması Gereken 1001 Şey” ismini taşıyan kalın bir kitap bulunmaktadır. Bu kitap, toplumsal cinsiyet klişelerinin ciltlenmiş hâlidir ve ders olarak okutuluyordur. Bir erkek elinin tuttuğu belli olan kitap kırmızı renktir. Sarı zemine siyah renkle kitabın ismi yazılırken üzerine de bir kral tacı eklenmiştir. Prensese uzatılan kitabın 7. cilt olduğu görülür. Dolayısıyla 7. ciltle beraber ondan evvelki 6 ciltte ve varsa sonraki ciltlerde erki tekelinde bulunduran hegemonik erkekliğin, prensese “yapmaması” gerekenleri kodlayarak onu ehlileştirmeye çalıştığı anlaşılır. Kitabın kırmızı renkte olması, yasak tutkuları ve tabuları barındırdığını imler. Kitapta yer alan “Madde 23 Prensесler top oynamaz!”, “Madde 47 Prensесler pırtlamaz!”, “Madde 172 Prensесler somurtmaz!” (Karakiya, 2018: 9) gibi maddeler insani durumların prenses için yasaklandığının göstergesidir. “Prensесlerin Yapmaması Gereken 1001 Şey” ismine giydirilen kral tacı, kitabı tutan erkek eli ve kitabın tam karşısında konumlandırılan altın küre ile hegemonik erkekliğin iktidarının devamını sağlamak için kullandığı toplumsal cinsiyet kalıplarının altı çizilir. Bu kalıpların daha da içselleştirilmesi için kitapla beraber prensesin kanaviçe, bale, cam boyama ve örgü gibi “kadınsı” (Dökmen, 2004: 51) derslere mecbur bırakıldığı görülür. Tüm dayatmalara rağmen prenses formasının üzerine giydiği tütüsüyle bale yapması gerekirken mutlu bir şekilde top sektirir, önüne konan yirmi üç farklı çatal, bıçak ve bardağa somurtarak bakar, çay dersinde düzgün topuzu, inci kolyesi, yeşil elbisesi, topuklu ayakkabıları ve çay fincanını tutuşuyla zarafetin temsilcisi olan öğretmenin söyledikleri ile dayatılan kuralları umursamadığını hareketleriyle belli eder. Prensес fincanı tutuşu, kambur oturuşu, çayı içme şekli, dağınık saçları, elbisesinin içindeki forma ve kramponlarıyla ona öğretilmeye çalışılan görgü kurallarını ve kalıpları yapıbozuma uğratarak “istediği” gibi davranır.



Resim 2. Prenses Olmak İstemeyen Prenses adlı resimli kitabın 8. ve 9. sayfaları

Kaynak: (Karakiya, 2018: 8-9)

Prenses dışarıda resmedildiğinde tektip forma giymiş muhafızların koluna girerek prensesi “korudukları” ve yönlendirdikleri görülmektedir. Prensesi korudukları kişi “kendi seçtiği” arkadaşısıdır ve yürümesi için yönlendirdikleri yer ise soylu kişilerin yer aldığı bir partidir. Elbisesi çamura bulanmış olan Prenses Fıldırış ile çamurlu ayak izleriyle ondan uzaklaştırılan bahçıvanın oğlu birbirlerine mutsuz şekilde bakmaktadır. Aralarında sınıfsal fark bulunan çocuklarla oynamak prensesin yapmaması gereken maddelerden biridir. Ayrıca erginlenme dönemine yakın olan prenses, kendini erkeklerden korumalıdır. Gelecekteki prensini bulması “el değmemişliğine bağlıdır” (Sezer, 2012: 20). Prenses, iktidarın kolluk kuvvetlerince hizaya getirilirken isteklerini ve hayallerini temsil eden futbol topunun mızrağın ucuna geçirildiği görülür. Muhafızlarca hayalleri ve istekleri tehdit edilen Fıldırış’ın arkadaş seçimini sınıfsal ayrımlara değil ortak zevklere dayandırdığı, bahçıvanın oğlunun krampon giyme- siyle imlenmektedir. Ancak prenses ortak paylaşımı olmayan ve doğadan izole şekilde toprağa temas etmemek için yüksek sandalyelerde oturan soylu insanlarla bir arada olmak zorundadır. Toplumsal cinsiyet kalıplarınca belirlenmiş çizgilere uyan prens ve prensesleri temsil eden grup, tektipleşmenin göstergesidir ve toplumsal cinsiyet kalıplarının sadece iktidar tarafından değil bu kalıplara giren insanlar tarafından da dayatıldığını gösterir. Gruptakilerin saç ve ten renkleri farklı olsa dahi hegemonik erkekliğin dayatmalarıyla farklılıkları yok edilmiştir. Giyilen elbiseler, yapılı saçlar ve soylu olduklarını belli eden taçlar ile hepsi birer prens ve prenses stereotipidir. Resmin en sağında elinde ayna bulunan mavi elbise- li ve makyajlı prenses, güzelliğin her ortamda ve şartta korunması gerekliliğini vurgular. Prenseslerin, iktidara eklemelenmeleri ve lüks kafeslerde

hayatlarına devam edebilmeleri için kendilerini prenslere beğendirmeleri güzelliklerine bağlıdır.

Prenses Fıldırış arkadaşlarını seçememesine “itiraz ettiğinde Cadı ile tehdit edil[mektedir]” (Karakiya, 2018, 11). Prenses stereotipinin en büyük korkusu olan cadılar, “erk sahibi ve güçlerini kötü olmaktan alan kadınlardır” (Sezer, 2004: 21) Kadınların erk sahibi olmasını tehdit olarak algılayan hegemonik erkeklik, onları cadılaştırarak korku unsuru hâline getirir. Cadı kalıbıyla saf kötü şeklinde kodlanan kadına diri diri yakılması da dâhil olmak üzere her şeyin yapılması mubahtır. Çirkin, yaşlı, uzun burunlu ve süpürgeli cadı; prensesin en önemli varlığı olan gençlik ve güzelliğini kaybetmiştir ve bu kayıp bir lanetlenme kabul edilir. Prenses tüm hayatını güzel olmaya adanırken günün birinde yaşlanacağını, doğurganlığını kaybedeceğini ve güzelliğini yitireceğini bunun sonucunda ataerkil sistem tarafından lanetleneceğini bilir. Cadı korkusunun temelinde güzelliği kaybedecek olmanın endişesi yatar. Kadınlar için değil ataerkil sistem için tehdit olan erk sahibi cadı, kadınlara tehdit unsuru olarak sunulur kadınlardan iktidardan hak talep etmelerinin de önüne geçilir.

Metinde çocukları hizaya sokmak için hegemonya tarafından görevlendirilen cadı, cezalandırdığı çocukları koyuna dönüştürür. Koyun uysal olması, güdülebilmesi ve sürüye uygun hareket etmesiyle bilinir (Gümüş, 2021: 1410) ve çocukların koyuna dönüştürülmesi iktidar tarafından dayatılan kalıplara uygun yetiştirilen kişilere gönderme yapmaktadır. Bu çocuklar arketipsel cadı figürleri kullanılarak sürüdeki bir koyun gibi ehlileştirilir ve başkaldırmaz hale getirilir. Birbirinin benzeri olmaktan başka işlevi olmayan çocuklar hegemonyanın beklentilerini yerine getirerek sistemin devamlılığını sağlar. Koyuna dönüştürülen çocukların bulunduğu cadının ağılının zifiri karanlık olması baskı ve istibdadı temsil ederken ağılın dışında resim, müzik ve okumayla meşgul koyunların aydınlıkta olması sanatın özgün ve bilinçli birey yetiştirme potansiyeline dikkat çekmektedir.

Ailesinin söylediklerini dinlemeyen Fıldırış için cadının çağırılmasına sebep olan son olay, komşu ülkenin prensi ile tanışması için sarayda verilen davettir. Erginlenme dönemine giren prensesin evlenme çağı gelmiştir. Kendi sınıfından biriyle evlenmesi planlanan prensese, fikri sorulmaksızın komşu ülkenin prensi ile tanışması için bir davet verilir. Çünkü prensesin varoluşu, bir prensin onu beğenip evlenmesine bağlıdır. Duvarda asılı duran ve krala benzerliğiyle dikkat çeken mareşal portresine bakıldığında portrede resmedilenin krallardan biri olduğu anlaşılır. Ülkeyi yönetenler öncelikli olarak krallardır ve taht prensese kalmayacaktır. Monarşi ve patriarkanın hâkim olduğu bir düzende varlığı prensten ayrı düşünülmeyen prenses, bedeniyle prensi etkilemek zorundadır. Bu sebeple prensese davette giymesi için kraliyet tarzı tarafından özel bir elbise dikilir.

Yazılı metinde elbiseden “o şey” şeklinde bahsedilerek prenseslere özgü gösterişli elbiselerin çağrıştırdığı anlam dünyası olumsuz yönde değiştirilir. Sahnenin betimlendiği görselde Fıldırış’ın üzerinde futbol formasının üstü, altında kalp desenli külotu, ayaklarında futbol ayakkabısı ile elbiseyi giymemek için topunu makasla patlatan sinirli muhafızla, peşinden annesindekilerin bir benzeri olan ayakkabılarla koşan terziyle, elinde elbiseyi tutan hizmetçiyle mücadele ettiği görülür. Mücadele şekliyle henüz bir çocuk olduğu belli olan prenses, evliliğe uygun yaşta değildir. Ancak kral ve kraliçe kendisine söz hakkı tanımaz ve kızlarının davranışları karşısında çok üzülürler. Bu sahnede toplumsal cinsiyet kalıplarının ideal kraliçe tasviri olan ve kız çocuğunun yetişmesinden kendisi sorumlu olduğu için daha çok üzülen Fıldırış’ın annesinin ayakta durma gücünü kraldan değil zırhı olan şövalyeden alması dikkate değerdir. Asillik, güç ve yakışıklılığı temsil eden şövalye, iktidara sahip krala göre fiziksel bakımdan daha güçlüdür. Kral, Tanrının yeryüzündeki gölgesi olsa dahi fiziki olarak göbekli oluşu, saçlarının ve bıyıklarının kırışmaya başlaması ile ideal erkeklik tanımından uzaklaşır çünkü toplumsal cinsiyet kalıplarının belirlediği erkeklik rolleri fiziki öğeleri de kapsamaktadır. Serpil Sancar’ın hegemonik erkeklik tanımı “Genç, kentli, beyaz, heteroseksüel, tam zamanlı bir iş sahibi, makul ölçütlerde dindar, spor dallarının birisini başarılı olarak yapabilecek düzeyde aktif bedensel performansla sahip erkeklerin temsil ettiği erkeklik.” (Sancar, 2016: 30) şeklindedir. Bu tanımdan hareketle, yaşlılık ile aktif bedensel performansını kaybeden kral, aynı zamanda iktidar gücünü de kaybetmektedir.

Prensesin mücadelesinin betimlendiği görselin yanına boyut olarak onun üçte birine eşit ayrı bir görsel eklenmiştir. Bu görselde yenilgi ve karamsarlığın vurgulandığı koyu bir fon önünde tasvir edilen mutsuz ve sinirli prensesin elbiseyi giydiği, kramponların yerinde topuklu ve fiyonklu ayakkabıların olduğu görülmektedir. Ancak koyu fona ve giyilen elbiseye rağmen elbisenin yaka kısmından görülen siyah çizgili beyaz formayla prensesin mücadelesinin henüz bitmediği mesajı verilmektedir. Komşu ülkenin prensi saraya varmak üzeredir fakat Prenses Fıldırış ortadan kaybolur ve aramaların ardından gölün yanındaki ahırın arkasında bulunur. Saraydan doğaya kaçan/sığınan ve yere fırlatmış olduğu topuklu ayakkabılarının yerine kramponlarını giyen Fıldırış, yeşilliklerin içinde toza toprağa karışarak kaleye geçmiş olan bahçıvanın oğluyla mutlu şekilde futbol oynar.

Görselin sağ tarafında sol taraftaki mutluluğun memnuniyetsiz kıldığı karakterler görülmektedir. Kraliçe gördüğü tablo karşısında bayılmadan önce kızını koyuna çevirmesi/ehlileştirmesi için teknolojik bir alet olan cep telefonuyla cadıyı arar. Cadı, kraliçenin “Alo! Yetiş Cadı!” çağrısına “Ah, nihayet bir prenses için çağrıldım, bu benim meslek hayatımın zirve-

si.” (Karakiya, 2018: 17) cevabını verir. Kızının bahçıvanın oğluyla futbol oynamasına dayanamayan kraliçenin onu cadıya teslim etmesi, toplumsal cinsiyet kalıpları ile sınıf çatışmasının mutlak ve katı sınırlarını ortaya koyar. Cadıyı arayanın kraliçe olması, toplumsal cinsiyet kalıpları bağlamında genç kızın yetişkin kadınlarca ehlileştirilmesinin, Deniz Kandiyoti’nin kavramıyla “ataerkil pazarlık”ın (1997: 15) göstergesidir. Cadının “Yetim Kraliçem!” (Karakiya, 2018: 17) nidasında bulunan “Kraliçem” kelimesindeki aitlik eki, cadının da iktidara ortak olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte ilerleyen bölümde prensesin cadıya gücünü kral ve kraliçeden aldığını ve “kraliyet güvesi” (Karakiya, 2018: 20) olduğunu söylemesi, cadının erkinin iktidara yakınlığından kaynaklandığı ve bir güve gibi kimlikleri içten kemirerek onları deforme ettiği, sahici varoluştan uzaklaştırdığı anlamlarına gelmektedir.

Annesinin çağrısı üzerine cadı ile karşılaşan Prenses Fıldırış’ın klasik prensesler gibi ondan korkmadığı (Arslan-Karaküçük, 2010: 41-56) ve etkin bir şekilde cadıya karşılık verme kabiliyetinin olduğu görülür. Cadıyı “çürümüş çalı süpürgesi”ne benzeten Prenses Fıldırış ona “Görüp görebileceğin bu kadar.” (Karakiya, 2018: 18) diyerek gelenekselleşen baskının artık sona erdiği veya ermesi gerektiği mesajını verir. Orijinal masalda cadının kurbağaya dönüştürdüğü bir prensken (Grimm, 2015: 57) bu yeni varyasyonda cadı prensesi korkutmak için öncelikle bahçıvanın oğlunu ardından kral ve kraliçeyi kurbağaya çevirir. Arkadaşının kurbağaya dönüştüğünü gören Prenses Fıldırış, “Gücün ancak oğlanlara yetiyor, seni cadı görünümlü meyve sineği seni! Ama bu sefer hapı yuttun, az sonra düreceğim defterini!” (Karakiya, 2018: 19) ifadesiyle karşılık verir. “Gücün ancak oğlanlara yetiyor.” ifadesiyle güçlü-zayıf, kurtarıcı-kurban, erkek-kadın şeklinde yapılan dikotomik eşleştirmeleri bozar. Bu masalda cadı karşısında güçsüz konumda olan ve kurtarılmayı bekleyen bahçıvanın oğlu, kral ve kraliçe iken onları cadının lanetinden kurtaran Prenses Fıldırış’tır. Aynı şekilde cadı tarafından prensese “pasaklı” denilmesi cinsiyet ve sosyal statü boyutundaki yapıbozumu devam ettirir. Temizlikten sorumlu tutulan kadın için temizlik ve titizlik bir övünç kaynağı (Nas, 2015: 20-30) iken prenses kendisine tanınmayan kirli olma hakkını elde eder.

Prenses Fıldırış elbisesinin altında gizlediği futbol topuyla cadının sihirli değneğini hedef alacak şekilde şut çeker ve değneği yakalar. Böylece klasik masallardaki edilgen, uysal ve uslu prensesin yapıbozumu bir adım ileri taşınarak hem bilişsel hem de fiziksel bakımdan prensesin yeteneği vurgulanır. Söz konusu yetenekler vurgulanırken Fıldırış’ın evin dışında, erkeklere ait kabul edilen futbola dair öğeleri kullanarak kendinin kurtarıcısı olması, kadınların kendileri için çizilen sınırları aşip yeteneklerini keşfettiklerinde toplumsal cinsiyet kalıplarını yıkacak güce sahip

olduklarını vurgulamaktadır. Geleneksel cadı stereotipi prensesleri kandıran, zeki, kurnaz ve aldatıcı bir kişiliğe sahipken Prenses Fıldırış'ın karşısındaki cadının “kafası pek çalışmaz” (Karakiya, 2018: 21). Cadı, diğer çocuklar hatta kral ve kraliçe gibi prensesi de yeneceğini düşünerek sihirli değneğini sallarken Fıldırış'ın “küçük bir koyuncuk” (Karakiya, 2018: 19) olduğu yanılgısı içerisindedir. Oysa Fıldırış kendilik bilincine varmış, yeteneklerinin ve ne istediğinin farkında olan bir prenestir. Cadıyı mağlup etmesinin temelinde de bu farkındalık yatar. İki kadın arasındaki mücadelede prenses cadıdan aldığı sihirli değnekle onu kurbağaya dönüştürürken elindeki değneği, bir iktidar göstergesi olarak değil kendi olmaya giden yolda engelleri aşmasını sağlayacak bir araç olarak kullanır. Söz konusu mücadele esnasında kral, kraliçe ve prensesi korumakla görevli muhafızların cadıdan korkarak kaçması, prensesin cadıyı kurbağaya çevirmesinin ardından atla halay çekmesi ve muhafızlardan birinin çıkardığı üniformasının altından renkli bir tişört ile birbirinin aynı olmayan rengârenk çorapların görünmesi de kimliklerle eşleştirilen klişe rol ve eylemlerin tam anlamıyla dönüştürüldüğünü göstermektedir. Çünkü prenses cadıya karşı gelme cesareti gösterirken muhafızların cadıdan korkması, erkeklere atfedilen cesur ve savaşçı nitelendirmelerinin mutlak doğru olmadığı anlamına gelmektedir.

Kurbağaya dönüştürme gibi orijinal masalda bulunan motiflerin sıklıkla kullanıldığı eserde, bu motifler farklı şekillerde kurguya dâhil edilerek hem parodi unsuru haline getirilmekte hem de tekil anlamlar yapıbozuma uğratılarak çoğulculuk ilkesine ulaşılmaktadır. Prensesin ağzında altın top olan kabarık gri saçlı, bahçıvan tulumu giymiş kurbağayı burundan öpmesi ve öpücüğün etkisiyle kurbağanın bahçıvanın oğluna dönüşmesi; orijinal masaldaki kurbağanın gölden altın topu çıkarması ve öpücüğün etkisiyle prene dönüşerek metamorfoz geçirmesi motiflerine göndermede bulunmaktadır. Böylelikle öncül metinde var olan unsurlar farklı şekillerde bir araya getirilerek yeni gerçeklikler oluşturulmaktadır. Sembolik düzeyde cinsel birleşmeyi ifade eden ilk öpüşmenin imlendiği karakteristik anlatılarda her zaman dönüşüm anlamına odaklanılmakta ve sabırla, özveriyle sevdiği vakit kurbağanın prene dönüşeceğine inandırılan kız çocuklarına, gelecekteki eşlerinin her türlü kötülüğüne katlanması gerektiği mesajı gizlice verilmektedir (Sezer, 2012: 24). Ancak incelenen yeniden yazımda ilk öpüşmenin kadını uysallaştıran ve erkeğe ait kılan özelliği bozularak öpücüğün hemen ardından gelen sahnenin evlilik olması da engellenir. Çünkü prensesin kurtardığı evleneceği erkek değil oyun arkadaşı olan bir erkektir dolayısıyla kadın erkek arasındaki ilişki şekilleri de çoğaltılmaktadır. Bununla beraber lanetin bozulması için öpücüğe ihtiyaç duyanın prensesle aynı sosyal sınıfa ait kabul edilen bir prens olmaması, sosyal sınıf farkını ortadan kaldırarak esere eşitlikçi bir yaklaşım

kazandırır. Öncül metindeki gibi prenses kurbağadan kurtulmak için cinsel rüşvet niteliğinde bir öpücük vererek kurbağanın ağzındaki altın topu alıp saraya kaçmaz. Bu anlamda *Prenses Olmak İstemeyen Prenses*'te hem cinsel birlikteliği imleyen öpücük metaforu hem de lüks ve sosyal sınıfı vurgulayan, krala babasından miras kalan ve erkek gücü tarafından gölden çıkarılan altın top imgesi yapıbozuma uğrar. Aynı zamanda arka kapak resmi olan, kurbağanın insana dönüştüğünü gören başında huni olanın da dâhil olduğu diğer kurbağaların pankart açarak öpülme talebinde bulunma sahnesi, öpücük motifini tam anlamıyla parodik unsurlarla yeniden kurar. Bahçıvanın oğlunun gölde bulduğu altın topu göstermesi ve Fıldırış'ın topu bir iki kere sektirmeyi denemesinin ardından "Boş ver bu topu, baksana, doğru düzgün sekmedi." (Karakıya, 2018: 32) diyerek topu göle fırlatması ve topun kralın başına vurarak kralı bayılması ise lüksü, geleneği ve mirası simgeleyen altın top imgesinin dönüşümünü vurgulamaktadır.

Prensesin mirasını reddettiği anne ve babasından bahsederken kral ve kraliçe kelimelerini kullanması, sorumluluklarını ihmal ederek iktidarcılığını önceleyen kral ve kraliçenin anne ve baba olmaktan ziyade onu kalıplara sokmaya çalışan iktidar sahipleri olduğunu vurgulamaktadır. Kendisini toplumsal cinsiyet kalıplarına sokarak şekil vermeye çalışan kral ve kraliçenin lanetlenerek kurbağaya dönüşmeleri hususunu düşünmelerini isteyen Fıldırış, onları sonra öpeceğini belirtir ve iktidar sahiplerini (Çaldıran, 2016: 74) cezalandırır. Bu bağlamda sadece çocukların değil anne ve babaların da hata yapabileceğinin ve gerektiğinde onlara da ders verilebileceğinin altı çizilir. Geleneksel ailelerde anne ve baba cezalandıran konumundayken çocuk cezalandırılındır. Prenses Fıldırış'ın anne ve babasını cezalandırmasıyla ise büyüklerin her zaman haklı olmadığı ima edilir ve cezalandıran-cezalandırılan ilişkisi tek yönlü olmaktan çıkıp girift bir hale getirilerek yapıbozuma uğratılır.

Anlatının kapanışında yazının yer almadığı ve farklılıkların birlikteliğinin imlendiği bir görsel yer alır. Çocukların oluşturduğu futbol takımına bakıldığında renkleri, saçları, cinsiyetleri ile farklılıkların bir arada bulunması vurgulanır. Futbol cinsiyetçilikten arındırılarak eşitlikçi bir spora dönüşmüştür. Seyircilere bakıldığında görülür ki prensesi kalıba sokmak için iktidar tarafından kullanılan hizmetçiler, muhafızlar, terzi, bale öğretmeni, uşak ve âdâb-ı muaşeret öğretmeni Fıldırış'ın farklılıklarını kabul ederek onu kalıplara sokmaktan vazgeçmiştir. Fıldırış'ın "o şey" denilen elbiseden kurtulup anlatı boyunca elbiselerinin altında bulunan futbol formasını, özgürce giymesi bunu kanıtlar niteliktedir. Futbol artık erkeksi bir spor olmadığına göre formasını da bu eşitlikçi ortamda özgürce giymesinin önünde bir engel yoktur. Fıldırış en büyük engel olan zihinlere yerleşmiş kalıpları yıkarak onları aşmayı başarmıştır. Kral ve kraliçenin

yeniden insana dönüşmesi görselde yer alan detaylar arasındadır. Bedenleri eski haline dönerken zihinlerinin de başkalaştığı anlaşılmaktadır. Zira en ön sırada, hayallerini gerçekleştiren kızlarına engel olmak yerine onu desteklerler. Seyircilerin arasında, anlatıda çamurlu elbiseleri ve sınıf farkıyla öteki konumunda olan bahçıvan da bulunur; üstelik kraliçenin hemen yanındadır. Eşitlik sadece cinsiyetler için değil sosyal sınıflar için de sağlanmıştır. Kral, kraliçe, öğretmenler, muhafızlar, terzi, uşak, şövalye, hizmetçiler, her renk ve cinsiyetten çocuklar, kurbağaya dönüşen cadı, at ve ponpon tutan kurbağalar bir aradadır. Muhafızın mızrağının ucuna dikkat edildiğinde bu defa mızrağın ucundaki futbol topu değil altın toptur. Altın top ve temsil ettiği lüks, miras, soyluluk kavramları eşitliğin gelmesiyle değerini yitirmiştir. Atın insanların arasında seyirci konumunda bulunması, sağlanan eşitlik ortamında doğanın da insanlar kadar kıymetli olduğu iletisini taşır.



Resim 3. *Prens Olmak İstemeyen Prenses* adlı resimli kitabın son sayfası

Kaynak: (Karakiya, 2018: 40)

Çocukların kurduğu futbol takımının adı ile bayrağı *Kurbağa Prens* masalına gönderimde bulunmaktadır. “Kurbağa Spor” adı cinsiyet belirtmediği gibi anlatı boyunca kadın ve erkeklerin kurbağaya, ardından ise insana dönüşmesi ile kurbağayla eşleştirilen prens karakterinin yerine spor olgusu getirilir ve sporun cinsiyeti olmadığı vurgulanır. Bu bağlamda bayrağın renginin pembe olması da renklere cinsiyet atfedilmesi mesele-

sine yapılan ironik bir göndermedir. Futbolu erkeksi bir spor olarak kodlayan zihniyet, pembeyi de kadınlara uygun bir renk kabul eder. Pembe futbol bayrağı ise bu kalıpları bozar. Görselin en önünde kadını metalaştıran ponpon kızların yerini alan ponpon tutan kurbağalar, herkesin kazandığı bu maçın sonucunu kutlamaktadır. Zira anlatıda elindeki erki kaybettiği için sinirli ve küskün olan cadı da seyirciler arasındadır; kurbağa olmaya devam etse dahi ötekileştirilmemiştir. Eşitliğin öncelendiği bu ortamda kurbağaya dönüşmüş cadıya da yer açılır. Görselde yer almayan tek nesne erki, bir kişiye veren sihirli değnektir. Böylelikle ikili karşıtlıklarla yaratılan çatışmalara dayandırılan klasik masalın temel içeriği ve anlatısal devinimi değiştirilmeden yeni bir biçimde yeniden yazılarak (Aktulum, 2015: 17) eşitlik ortamı sağlanmakta ve başka türlü bir dünyanın imkânlarını gösteren yeni anlatıda imgeler çoklu anlamlarla genişleyerek sonsuz çağrışımlara ulaşmaktadır.

Sonuç

Eşitlikçi çocuk edebiyatına dair gayretlerin arttığı yazında bu eserler üzerine eleştiriler yapmak, onları görünür kılmak ve gelişmelerine katkı sağlamak bakımından önem arz eder. Tek bir doğrunun olmadığı evrende, farklılıkları kucaklamak ve çocukları nesne konumundan özne konumuna yükseltmek için sınırları genişletilmiş bir çocuk edebiyatı gereklidir. Klîşe kadınlık-erkeklik algılarının yapıbozuma uğratıldığı eserlerden hareketle, eşitlikçi zihniyet ile yazılan çocuk kitaplarının araştırmalara konu edilerek gelişmeleri hedeflenmektedir. Ekseriyetle eğitim bilimleri alanında sınırlı kalan çocuk edebiyatı yalnızca eğitimsel işlevleri yönüyle değerlendirilir. Oysa çocuk edebiyatı, adında da geçtiği gibi bir edebiyat dalıdır. Edebî okumalara tabi tutularak geliştirilmedi. Aksi durumda çocuk edebiyatı, eğitici yönü sanatsal yönünün önüne geçen kuru ve didaktik bir anlatı hâline gelebilmektedir.

Çalışmada *Prenses Olmak İstemeyen Prenses* adlı eserde bulunan görsel ve yazınsal metinlerden hareketle çocukların bireysel varoluşlarını gerçekleştirmelerini destekleyecek nitelikli çocuk edebiyatı görünür kılınmaya çalışılmıştır. Çocukların ilk karşılaştıkları edebî türlerden olan geleneksel masalların, ortak görüş ile çocuklara göre olmadığı bilinmektedir. Ataerkil ideolojilerin taşıyıcısı olan eril dil ile çocuklara belli kalıpları dayatan çocuk edebiyatının yerine eşitlikçi, özerk ve aydınlatıcı çocuk yazının imkânları ortaya konulmaya çalışılmıştır. Toplumsal cinsiyet klîşelerini destekleyen anlatılardan biri olan *Kurbağa Prenses* masalıyla kurduğu ilişkiyle anlaşılabilir bir eser olan *Prenses Olmak İstemeyen Prenses* isimli resimli çocuk kitabı, göstergelerarası okumalardan yararlanılarak feminist edebiyat eleştirisine tâbi tutulmuştur. Bu bağlamda eserin, orijinal masalla metinlerarası ilişkisi irdelenmeye çalışılmıştır. Oriji-

nal masaldaki motifleri ve cinsiyet kalıplarını yapıbozuma uğratan eser, yalnızca kadınları değil erkekleri de baskılayan hegemonik erkekliğin gizli sözcüsü konumundaki bir masalı yeniden yazarak çocuğa göre karşı masal/masallar inşa eder.

Toplumda erkeklere göre ikincil konumda bulunan kadınların, çocukların ve doğanın adalet arayışı ile eşit konuma yerleştirildiği karşı masalda bulunan göstergelerden hareketle farklı dünyaların mümkün olduğu gösterilir. Özellikle görme duyusundan faydalanarak etki gücünü arttıran resimli kitap türünü kullanan eser, toplumsal cinsiyet klişelerini yansıtan çocuk edebiyatının kadınlık-erkeklik rollerine sıkışmış ve kendi olamayan bireyler yetiştirmeye aracı olma durumunu reddeder. İncelenen resimli çocuk kitabı, prenses stereotipi başta olmak üzere bütün stereotipleri ironi, parodi, tersinme gibi unsurlarla yapıbozuma uğratarak başkahraman Fıldırış'ı kurban değil kendini ve arkadaşlarını kurtaracak yetenek ve zekâya sahip bir anti-kahraman şeklinde kurgular. Kurbağa ise bir prens değil, alt sınıfı temsil eden bahçıvanın oğludur ve prenses ile aralarındaki ilişki oyun arkadaşlığıdır. Böylelikle hem maddiyata bağlı sosyal sınıf hiyerarşisi hem de kadınla erkek arasındaki ilişkilerin sınırlılığı ortadan kaldırılarak imkân ve ihtimaller çoğaltılır.

“İkinci cinsiyet” şeklinde kurgulanarak ötekileştirilen kadınları temsilen futbolu seven prenses olarak okura sunulan Fıldırış aracılığıyla kadının içkinliğe mahkûm edildiği ve kendini gerçekleştirme olanaklarından yoksun bırakıldığı vurgulanır. Doğuştan gelen fiziksel özellikleri kaderi kabul etmeyen prenses, durağan olmayan kimliğiyle devinim hâlinde hareket ederek özgürlüğü talep etmektedir. O ev içini kendine ait kılan, edilgen, yumuşak huylu, masum gibi özelliklerle kurgulanan klişe bir kimliğe mecbur olmadığını beyan ederek güzelliği sayesinde var olmayı reddeder. Kendisine dayatılan rolleri kabul etmeyen, düzenleyen, kendiliğini kazanma yolunda yeniden tanımlanması üzerine harekete geçen, kamusal ve özel alanda maruz kaldığı ayrımcılığa karşı çıkan Fıldırış kendi bedeni üzerinden yürütülen cinsiyetçi politikaları görünür kılarak reddeder.

Tüm çocuklar için özgürlük alanı yaratan ve gelenekselleşmiş kalıpları yıkarak güncele uyarlayan bu yeniden yazım, yaşayan bir tür olan masalların aktüel ve eşitlikçi bir sentezini meydana getirir. Böylelikle hem toplumsal bellekte köklü bir yeri olan klasikleşmiş masalların sürdürülebilirliği sağlanırken hem de dönüşen motiflerle beraber gerçeğin çok boyutluluğu ve başka türlü dünyaların varlığı ortaya konur. Ortadan kalan ikili karşıtlıklar ile farklılıklar ötekileştirilmeden kucaklanır; cinsiyet, renk, yaş, sosyal sınıf üzerinden yürütülen tüm ayrımcılıklarla mücadele edilerek çocuklar için yazınsal sahada kadın başta olmak üzere bütün kimliklerin yazgısını değiştirmeyi amaçlayan feminist politikalar üretilir.

KAYNAKÇA

- AKTULUM, K. (2015), Folklorik Bir Metnin Metinlerarası Çözümlemesinin Temel Kavramsal Bileşenleri, *Millî Folklor*, 27(108), 5-17.
- AKTULUM, K. (2021), Bir Çözümleme Yöntemi Olarak Sanatta Göstergelerarasılık, *Folklor/Edebiyat Dergisi*, 107, 661-686.
- ARSLAN-KARAKÜÇÜK, S. (2010), Korkunun Kadınları: Cadılar ve Cadıcılık, *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, 13(2), 38-64.
- ASLAN, A. D. (2016), *Murathan Mungan'ın Öykülerinde Hegemonik Erkeklik: İfşa ve Darbe*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- BARTHESES, R. (2013), *Dilin Çalışma Sesi*, çev. Necmettin Kâmil Sevil ve Elif Gökteke, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BİLGİN, R. (2016), Geleneksel ve Modern Toplumda Kadın Bedeni ve Cinselliği, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 27(1), 219-244.
- BÜKTEL, Y. (2014), Konstantin Monomakhos Tacı ve Macar Kraliyet Tacı, *Turkish Studies*, 8/10, 253-269.
- ÇALDIRAN, E. (2016), *Devlet ve İktidar Karşısında Çocuğun Konumu*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- DEMİREL DİNLER, H. (2022) Anlatılarda Büyümek: Genç Kızlar ve Genç Oğlanlar İçin Erginlenme Motifinin Metinlerarasındaki Macerası, *Metinlerarasılık Yeniden Yazım ve Adaptasyon* içinde, haz. Meryem Selva İnce ve Havva Yılmaz, İstanbul: Erdem Yayınları.
- DÖKMEN, Z. Y. (2004), *Toplumsal Cinsiyet*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- ERDİ- ES, B. (2018), Metafor Olarak Ayna, *İdil Sanat ve Dil Dergisi* VII(52), 1473-1480.
- GRİMM, J. ve W. (2015), *Grimm Masalları*, çev. Nihal Yeğınobalı, İstanbul: Can Çocuk Yayınları.
- GÜMÜŞ, İ. (2021), Türk Düşünce Sisteminde Çoban, Koyun ve Kurt Metaforlarının Soykütüksenel Analizi: Eski Türk Yazıtlarından Eski Anadolu Türkçesine, *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 52, 1394-1414.
- İSHAKOĞLU, J. (2020), *Masallar Aracılığıyla Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Kadına Yönelik İnşası: İzlerle Üzerine Bir Araştırma*, İzmir: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- KANDİYOTİ, D. (1997), *Cariyeler, Yurttaşlar, Bacılar: Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, çev. Aksu Bora, İstanbul: Metis Yayınları.
- KARAKİYA, Y. (2018), *Prenses Olmak İstemeyen Prenses*, res. Gökçe Yavaş Önal, İzmir: Uçanbalık Yayınları.

- KONÜR, E. (2021), *Çocuk Edebiyatındaki Toplumsal Cinsiyet Kod ve Öğretile-
rinin Eğitime Yansımaları*, Sivas: Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Eğitim
Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- LUKENS, R. J. vd. (2021), *Çocuk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış*, çev. Cenk
Pamay, İstanbul: Erdem Yayınları.
- NAS, A. (2015), Kadına Yönelik Simgesel Şiddet Aracı Olarak Temizlik Ürünleri
Reklamlarının Eleştirel Analizi, *Akdeniz İletişim*, 24, 11-30.
- NEYDİM, N. (2019), *Çocuk Edebiyatı*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi AUZEF.
- ODUNCU, S. (2020), Kitap Kapağı Tasarımlarında Renk Kullanımının Cinsiyet
Odağında Değerlendirilmesi, *Ulakbilge*, 48, 507-519.
- SANCAR, S. (2016), *Erkeklik: İmkânsız İktidar: Ailede, Piyasada ve Sokakta
Erkekler*, İstanbul: Metis Yayınları.
- SAYGILIGİL, F. (2016), *Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları*, Ankara: Dipnot Ya-
yınları.
- SEZER, M. Ö. (2012), *Masallar ve Toplumsal Cinsiyet*, İstanbul: Evrensel Basım
Yayın.
- SEZER, M. Ö. (2004). *Masallarda Toplumsal Cinsiyetin İşlenişi*, Ankara: Ankara
Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- TAŞDELEN, V. (2016), Çocuk Edebiyatında Görsel Öge, *Çocuk ve Medeniyet
Dergisi*, 1(1), 123- 135.
- TURKUT, A. ve KAZU, İ. Y. (2018), Ortaokul Öğrencilerinin Renkleri Kullanma
Durumları, *Academia Eğitim Araştırmaları Dergisi*, 3(2), 18-38.
- Türkçe Sözlük*, (2005), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Türkçe Sözlük*, (2011), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- WALLACH SCOTT, J. (2007) *Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz
Kategorisi*, çev. Aykut Tunç Kılıç, İstanbul: Agora Kitap.
- YÜCEL-ÇETİN, D. Ve MANGIR, M. (2021), Çocuk Kitaplarında Cinsiyet Algı-
sının Dile Yansıması, *Ana Dili Eğitimi Dergisi*, IX(I), 166-187.

“

Bölüm 5

KISASÜ’L ENBİYÂ’DA BAZI BASİT FİİLLERDE ÇOK ANLAMLILIK*

Aslı ÖZKAN ŞEN¹

Serpil SOYDAN²

”

* Bu çalışma, danışmanlığımı yaptığım, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsünde 2020 yılında sunulmuş ve kabul edilmiş olan YÖKTEZ’de 628065 tez no ile kayıtlı Aslı Özkan Şen’e ait “Kıyasü’l Enbiyâ’da Çok Anlamlılık” adlı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

1 Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni-MEB, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, SBE, Yüksek Lisans Mezunu, aslnozkan01@hotmail.com, orcid: 0000-0001-8162-5472.

2 Doç. Dr., Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, srp_syd78@hotmail.com, orcid: 0000-0001-7180-8769.

Peygamberlerin hayat hikâyelerinin ibret verici şekilde anlatıldığı, anlatılan olayların neden ve sonuç gerekçelerine dayandırılarak verildiği, Harezmi Türkçesinin ilk mensur eserlerinden olan, ilk peygamber kıssası olarak bilinen Kısasu'l Enbiya'da, manzum bölümlerin yanı sıra mensur bölümler de bulunmaktadır ve bu mensur bölümler çoğunluktadır. Sözvarlığı incelendiğinde bu eserin, sadece Harezmi ve Çağatay Türkçesi özellikleri değil, Oğuz dil ve diyalektlerinin (Özbek, Türkmen, Azerbaycan Türkçesi vb.) özelliklerini de ihtiva ettiğini söylemek mümkündür. Naile Hacızade'nin de ifade ettiği gibi (1994: 67-77) umum-Türk yadigârı olarak ele alınması ve değerlendirilmesi gerektiği düşüncesine bağlı kalarak bu eser üzerinde çalışma yapılmıştır. Bu yönüyle zengin bir sözvarlığına sahip olan eserde yer alan bazı fiiller, çok anlamlılık açısından incelenmiştir.

Açıklamalı Dilbilimleri Sözlüğünde çok anlamlılık (Vardar, 2002: 62) şu şekilde tanımlanmıştır: Bir gösterenin birçok gösterilen belirtme özelliği; bir birimin birçok anlam içermesi durumudur. Örneğin Türkçede baş anlabirimi çok anlamlılık içeren bir ögedir. Çok anlamlılık sıklık kavramıyla yakından ilgilidir. En sık rastlanan birimler, çok anlamlılığın en yoğun düzeye ulaştığı ögelerdir. Bağlam ve durum, kullanım düzleminde çok anlamlılığı dengeleyici ve anlam belirsizliğini giderici etkenlerdir.

Toprak, Besli (2005:1002)'ye göre, bir sözcüğün temel anlamı dışında sahip olduğu tüm yan anlamlar o sözcüğün çok anlamlı yapısına işaret etmektedir. Berbercan (2013: 83), anlam çeşitlerinden biri olarak polisemiye şöyle ifade eder: Bir kelimenin bir ya da birden çok 'yan anlama' sahip olması, bir kelimeye temel anlamla bağlantılı birden çok anlamın bulunması; bir kelimenin anlam genişlemesi yoluyla, asıl anlamı olan ilişkisini kaybetmeden yeni anlamlar kazanmasıdır.

Korkmaz (1992: 38) ise, çok anlamlılık, bir kelimeye temel anlamla bağlantılı birden çok anlamın bulunması; bir kelimenin, anlam gelişmesi yoluyla, asıl anlamı ile olan ilişkisini kaybetmeden yeni anlamlar kazanmasıdır, şeklinde açıklar. Uçar (2016: 125)'a göre, Türkçenin her döneminde yaygın olarak görülen çok anlamlılık, özellikle kullanım sıklığı yüksek olan fiillerde daha sık göze çarpmaktadır. Metinlerin doğru yorumlanmasında kelimelerin, özellikle fiillerin kazandığı yan anlamların tespit edilmesi büyük önem taşır.

Aksan (2016: 156), Bugünkü Türkiye Türkçesindeki eylemler gözden geçirildiğinde kullanım sıklığı olan eylemlerde çok anlamlılığın daha yüksek olduğunu belirtir.

Çalışmanın Amacı: Bu çalışma, Kısasu'l Enbiya'da tespit edilen bazı basit fiillerin çok anlamlılık açısından incelenmesidir. Çalışmayı

sınırlandırmak için Şen'in "Kıyasu'l Enbiya'da Çok Anlamlılık" adlı yüksek lisans tezinde yer alan yirmi üç basit fiil değerlendirilmiştir.

Çalışmanın Yöntemi: Çalışmada kaynak eser olarak Aysu Ata'nın "Kıyasu'l Enbiya" adlı eseri kullanılmıştır. Eserde yer alan fiillerin yüklendiği anlamları doğru tespit edebilmek için dizin dışında metinden hareket edilmiştir. Ayrıca fiillerin anlamlarının tespitinde, Atalay'ın Dîvânu Lugâti't-Türk, Kaçalın'ın Niyâzî- Nevâyî'nin Sözleri ve Çağatayca Tanıklar, Gülensoy'un Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü ile TDK'nin Güncel Türkçe Sözlüğünden yararlanılmıştır. Sözlüklerde bulunamayan anlamlar için bağlamdan hareket edilerek fiilin anlamı verilmiştir. Çalışmaya konu olan fiillerin tanıklanıp tanıklanmadığının tespiti için Türk dilinin ilk sözlüğü Dîvânu Lugâti't-Türk, etimolojileri için Gülensoy'un Köken Bilgisi sözlüğünden yararlanılmıştır.

Basit Fiiller

1.aç - fiili (DLT I,163 /27)(<*haç- TTSKBS, 2007: 47)

1. Kapalı durumdan açık hale getirmek.

Yılan korkdı unamadı, İblîs aydı; ağzıñnı *açgıl* men kireyin, tedi. (11r17-16)

Rızvân birle yanaşgan, dünyâdın kuş teg uçgan, tamuğğa kirip çıkgan, sırâtdın yaşın teg keçgen, uçmağ kapuğın *açgan*, özi 'azîz zatlıg Ehnûh atlıg İdrîs yalawaç 'aleyhi's-selâm. (19v13-28)

2.(karnı vb.) acıkmak.

Ey Dâvûd *açtıñ* erse aş bêreyin, susadıñ erse su bêreyin, yalañaç bolsañ ton bêreyin. (136r7-191)

3. (sırrını vb.) söylemek, yaymak.

Arıg kim on êki yıl zindânda meniñ üçün yatdı ve sırrımın *açmadı* ve 'aybımın aytmadı tēyü perdedin çıka keldi ve çadırın başıdın salıp aydı: (90v17-126)

4.Görünür duruma getirmek.

Cebre'îl keltürgil tedi, Süleymānnı ündep *hañnı* kolunğa bërdi erse *açmayın* okudı, açıp bahtılar. (136v7-192)

Andın bildim kim keldi tēgeniñde başımın *açdım* kitti tediñ, bildim kim ferişte turur. (194r2-276)

5. Gözünü açmak, görmeye başlamak.

Sen köz yumup açgunça kelt[ür] tedi. (149r17-212)

6.(Fal) açmak.

Ma'nîsi ol bolur: tēgme küç kılğan boynuğu rahmetdin nevmîd boldı. Köñliñe yakmadı yana *açtı* ol âyet ok çıktı, üçünçide açtı erse öwkelep

öre kıptı muşhafnı yerge çaldı, adaķı astın baştı evrāķların yırtıp pāre pāre kıldı yelge bıraktı... (248v17-362)

2. as - fiili (DLT I,173/ 20) (< as- TTSKBS 2007: 82)

1. İdam etmek.

Üç künden soñ keldiler ayakçını çıkardılar soyurğadılar, aşçını *asıp* öltürdiler. (88v21-124)

Ba‘zısı aydı: kolların kesiñ, ba‘zısı aydı: dārga *asıñ*. (103r8-144)

2. Bir şeyi aşığ sarkacak bir biçimde bir yere iliştirip sarkıtmak.

Bu kün ol kün turur kim eligleriñizni kesip, Mısr eliniñ eşiklerindir *asar-men*. (104r17-145)

3. (bayrak) asmak.

Bu kün meni okıyur, sizler *asmañ*. Olar aydılar: ey Mūsī sizler asmağunça bizler aşmaz-miz. (125r5-175)

4. Koymak, yerleştirmek.

Cābir eçküni boğuzladı t[akı] un öğitti, tennūrķa ot kemişti, aşaç *astı*, Resül ‘aleyhi’s-selāmķa aydı: (228r20-329)

3. bas- fiili (DLT I, 516/ 4) (< bas - TTSKBS 2007:115)

1. Baskın yapmak.

Bizge ‘azāb tegmesdin burun, sözi köni bolsa bizdin burun ölmüş bolğay, yalğan bolsa ol ölgey biz kalğay-miz, tēp Şalīhni *basıp* öldürmekke oğradılar. (36r4-50)

Mevlī ta‘ālā olarnıñ köñliñ hoş kıldı, artınça az çerig üküşni *bastılar*. (132v20-187)

2. Baskı yapmak, dokunmak.

Unamadılar, tağ indi tepeleriñe tēgdi, uçaların *bastı* yüzün tüşdiler. (119v12-167)

3. Ezmek.

Ey qarıçğalar kaçıñ evleriñizge kiriñ, Süleymān çerigi sizle<r>ni *başıp* helāk kılmasun. (139r3-196)

Bu taşnı köterip başım üze koyğıl bēk yerge minip Muḥammedniñ başıñga koyayın tēgende kudreti yetmedi, köergeli taş öwrülüp kolın *bastı*, kolı yançıldı, ağırıñga çıdamadı, Mevlī ta‘ālā birle nezr kıldı: (204v16-292)

4. bēr- fiili (DLT I, 35/ 9) (<bē:(/ī)r- TTSKBS 2007:1013)

1. Bırakmak.

‘āşılık kıldılar erse olarnı kivürdi feriştelerge *bērdi*, yētmiş miñ yıl olar tutdılar dünyāge köñül bağladı. (4v17-7)

2. (Dileğini) gerçekleştirmek.

Nūḥ aydı: kim teşükni berkitse ne tilegi bolsa *bérgey-men*. (25v7-36)
Bêşinç Mūsî ḥabîbdin başka dîdâr tiledi *bérmedi*. (122v13-172)

3. Sahip olmasını sağlamak.

İdi ‘azze ve celle birlikiñe bütüñ, yaratğan ni‘met *bérgey* ol turur. (34v4-48)

Ey Sâre ol teñri kuruğ yığaçnı seniñ elgiñde yaşardı, saña qarılıqda oğul *bérse* ne ‘aceb bolğay ? (60r3-83)

4. Kendisini kullanırmak.

Şadūḳ aydı: men özümni saña *bérgey-men*, tēp yüzini açā bērdi, yawlaḳ körklüg ērdi. (35r10-49)

5. Kızı, kadını biriyle evlendirmek.

Sâre İbrāhīm ḳatında olturdı, melik aydı: ey ‘abda‘llāh, meniñ mālım mülkimniñ nihāyeti yok yarusını saña bēreyin tēdi, karındaşıñnı maña *bērgil* tēdi. (45v13-63)

Melik aydı: kız karındaşılarıñıznı maña *bēriñ*, atañıznı taḳı sizlerni ma māl birle ‘azīz ḳılayın, ḳamuğdın artuḳ bolğay-siz. (63r7-87)

6. Üzerinde, elinde veya yakınında olan bir şeyi birisine eriştirmek.

Ol ḥalde Cebrā‘īl bir kuruğ yığaç Sâre elgiñe *bērdi*, kuruğ yığaç elginde yaşardı, yapurğakladı. (60r2-82)

Mālik Ze‘r aydı: öz eliñiz birle bitig bitip maña *bēriñ* tēdi. (73r17-101)

7. Sağlamak, temin etmek.

Ya‘ḳūb aydı: men sizge silāḥ *bēreyin* kim ol silāḥ birle [kim] toḳuş ḳılsa Teñri düşmānları üze zafer tapğay. (64r3-88)

5. bil - fiili (DLT I,44/1)(< bil- TTSKBS 2007:144)

1. Bir şeyi anlamış veya öğrenmiş olmak.

Aydı: kirtünür-men, ançası bar meni dostluḳḳa ḳabūl ḳılmıñıñ [bar mu?] hem *bileyin* köñlüm tınsun tēdi. (55r1-75)

Bēlgüsü ol turur kim üç kün tiliñ ağır bolğay ḳışige sözley *bilmegey-sen*. (168r2-239)

2. Tanımak, hatırlamak.

Ol tewe üç künlük yēr[de] Yūsuf yıdın *bildi* körgüğe muñluḳ boldı, üç kün ot yēmedi ērse suw içmedi, maḳ[şūd] ḡa tegdi amruldı. (78v16-108)

3. Kabul etmek.

Mevlīni bir tēñ, butḡa tapunmañ, meni Ḥaḳ yalavaḳı *biliñ*, lā ilāhe illa‘llāh Muḥammed Resūlu‘llāh tēñ tēdi. (202v21-290)

6. bit - fiili (< büt- DLT II,294/16)(<bit- ~ püt- TTSKBS 2007:151)

1. Yetişmek, büyüme.

Yūsuf yēti yılda *bitken* ekinlerni anbār ḳıldı, ol uçuzluḳ tamām boldı ērse ertesi yıl ḳızluḳ boldı. (92v16-129)

2. Yayılmak.

Bu iş Benî İsrâ'îl arasında *bitmesün* tēp özini hasta kılıp yolını saklap olturdu oğlanlarığa aydı:(128v6-180)

7. çık - fiili (DLT I,81/4)(çık- TTSKBS 2007:235)

1. Demek, söylemek.

kesük, birevleriniñ maqşūdları öksük. İmdi seniñ deheniñdin *çıkkan*, kalemüñdin... (2v16-5)

Derviş bilir erdi kim yalğan söz Mūsīdin *çıkmaz*.(124r10-174)

2. Dışarı çıkmak.

Kirgil ol şart üze kim terk *çıkğıl*. İdrīs kabul kıldı.(20v8-29)

'Azrā'îl bir sā'at eki sā'at küydi *çıkmadı*.(20v11-29)

3. Elde edilmek, sağlanmak.

Bir kesek yêrdin üç yük buğday *çıkar* erdi. (23r4-32)

4. Bir inceleme, bir araştırma sonucu bulmak.

Oğlanları sanadılar tokuz *çıkdı*, aydılar: on bolsa birin (al)ğay erdimiz.(45r13-62)

Biri aydı: bōri yēdi, biri aydı: oğrı öltürdi, yana biri aydı: köñlekin kanlığ taptuğ. Sözleri ayrı *çıktı*., Yūsuf aydı: (94r9-131)

5. Bir yere ulaşmak, varmak.

Ol oğlarıña ayğıl yarın kâfirğa utru *çıksunlar*, turuşsunlar, men kudretimni k[avi] [kı]layın. (63v21-88)

6. (Bir şeyin içinde) bulunmak, var olmak.

Ayakçı aydı: tüşüm bu turur kim üzüm yēyür erdim üç dānesi *çıktı*, ol dānelerni yerge tiktim kökerdi üzüm kıldı, ol üzümni sıkıp suyun ayakğa salıp melikge ayak tutardım. (88r13-123)

Sağu ol kün aniñ yükinde *çıktı* oğırıkı üçün kul tēp alıp kalduğ, kul ataduğ. (104v7-146)

7. (Bir ürün vb.) yetişmek.

Ol aruğ sığırlar anı yēgeli barurlar, alar yemes erken yētti baş kuruğ buğday *çıkar*, tegme bir kuruğ buğday yaş buğdayğa çulğaşıp ola[r]nı kuruturlar. (89v5-125)

8. Yola çıkmak.

Taķı Ken'āndın *çıktuk* erse tewelerimiz ağızların birle bağladuğ, kişi mülkinde öngen otnı yemesün, kâfirler yığacıdın yafrağ üzmesün tēp Mırsın çıkğanımızda andağ kılduğ. (97r14-136)

9. Tırmanmak.

Tag öler, men *çıkdım* erse köyer-men. (121r18-170)

10. Karşı gelmek, boy ölçüşmek.

Yana bir aslan keldi, tutup eñeklerin sındurdum. t̃ālūt aydı: pes *çıkğıl*. (133v1-188)

11. (Havaya vb.) yükselmek.

Süleymān seferde ərđi suwğa muhtāç ərđi, hüdhüd suw istep havāğa *çıktı*. (146r9-207)

12. (Duman vb.) yayılmak.

ķurtğa aydı: tütün *çıksa* əl yığılur ķamuğnı yëyürler tedi. (160v21-228)

13. (Varlığı, niteliği vb.) sonradan anlaşılmaq.

Melik öninde ağzın açtılar, bir soyulmuş koy *çıktı*. (164v6-234)

14. (Oy, kur'a vb.) seçilmek, belirlenmek.

ķur'a salalıñ, kimniñ adığa *çıksa* ol algay tedi[ler]. (166v21-237)

15. Taşmaq.

Melik buyurđı, Yāhyanı taşđ içinde boğuzladılar, ķanı tınmadı, taşđ teldi *çıķıp* yerge aķa başıladı. (168r20-239)

16. (Eve vb.) gitmek.

Andın soñ boyağçılıķğa bërđi, üstād evi[ge] *çıktı* ərse 'İsī ķamuğ tonlarını küpge saldı, üstād kirdi dükkānda toñ körmed[i], tonlar ķanı? (171v9-244)

17. Ortaya çıkmak.

İmām Süddī rivāyetinçe āhirü'z-zamānda *çıķğaylar*. (175r14-249)

Mende kēđin 'İsī yalawaç kelür, 'İsī yalawaç aydı: mende kēđin Muħammed yalawaç kelür. İmdi Muħammed *çıktı*, anıñ dīnindin sizni kim yıǵar. (230r12-332)

18. Bir iddia ile ortalıkta görünmek.

Kāhinler, münecimler bu zamānda *çıķgusı* tēp aytur ərđiler. (182v9-259)

19. Gerçek olduğu anlaşılmaq.

Ey Ĥadice tüşüñ kōñige *çıktı*, saña lāyık cüft ĥasıł boldı ammā āşkäre ķılur vaķt ərme. (187v2-266)

20. Savaş meydanına çıkmak.

Ağın şahābeler Bedr toķuşında yüreklenmiş ərđiler, *çıķalıñ* tēdiler. (223r6-320)

21. Taliğine veya payına düşmek, isabet etmek.

Ma'nisi ol bolur: tēgme küç ķılğan boynuğu rahmetdin nevmīd boldı. Kōñliñe yakmadı yana açtı ol āyet oķ *çıktı*, üçünçide açtı ərse öwkelep öre ķoptı muşħafnı yerge çaldı, ađaķı astın başı evrāķların yırtıp pāre pāre ķıldı yelge bıraķtı... (248v17-362)

8. in- fiili (DLT I,169/27)(*ēn- TTSKBS 2007:433)

1. Yüksekten veya yukarıdan aşıǵı doğru inmek.

karañgu dünyāge ingen, üç yüz yıl tēp yıǵlağan hıṭābın işitken, tācını başıñga urğan, hıl‘atin keḡgen, kerāmeti birle mükerrrem bolğan, tēşrīfini bulğan Ādemi-i şafī ol ḡalīfe-i vefī. (5v2-8)

Andın Ādem qolıñga elgini o nūrğa kötrü bērdi, nūr andın inip şehādet ernekiniñ uçında turuqtı. (7r16-11)

2. Alçalmak.

Unamadılar, tağ indi tepeleriñe tēgdi, uçaların bastı yüzün tüşdiler. (119v12-167)

9. kaç - fiili (DLT I,12/3)(< kaç- TTSKBS 2007: 449)

1.Vazgeçmek, caymak.

Ebü Ṭalibge baralıñ. Barıp aydılar: bu qarındaşıñ oǵlıǵa ayǵıl bu sözdin *kaçsun*. (205r6-293)

2.Kaçmak.

Ey qarıçǵalar *kaçıñ* evleriñizge kiriñ, Süleymān çerigi sizle<r>ni başıp helāk kılmasun. (139r3-196)

10. kak - fiili (DLT I,102/ 4)(< kak- TTSKBS 2007:452)

1.Çalmak.

Bir kimerse kapuǵ *kakdı* heybetlig aydı: (19r2-27)

2. (Bir yere) çakmak, dikmek.

Ol kazuǵğa aşıp yana *kazuḡ kakar* ērdi. (117v21-165)

Yēgirmi tēmür kazıḡ *kakıñ*. (161v19-230)

3. (Bir yeri) gagalamak.

Hüdhüd kökreki üze ḡonup ēki ēmçeki arasığa tumşuḡı birle *kaḡtı*. (147v13-209)

11. keç- fiili (DLT I, 80/21)(< ET., OT. kēç- TTSKBS 2007: 358)

1.Vazgeçmek.

İdi yarlıǵı neteg ērse andaǵ kılǵıl, sen oǵluñdın *keçtiñ* ērse men me cānımdın *keçtim*, işke buyurǵıl tēdi.(51r17-70)

İmdige tēgrü aşıḡ kılup şadaḡa kılǵıl tēdük, andın *keçtüik*. (103r20-144)

2.Zamanı aşmak, geride bırakmak.

Ėkinçi cevāb: bu kışsa evvelindin āḡiringa tegi ba‘zı ḡavlinçe seksen yıl *keçti*. (66r3-91)

Keçti behmen zemherī kış ḡalmadı qarı buzı (68r18-94)

3. (Gam vb.) yaşıyıp uzaklaşmak.

Şabr kılǵıl bu ḡamdın *keçtiñ* ērse ançada bizni körgey-sen. (123r1-172)

4. Sayılmak.

Sen yalavaç-sen seniñ ḡaḡkıñ uluḡ turur taḡşır *keçmesün* tēdi. (130r2-182)

5. Geçmek, yer değiştirmek.

‘Abdu'llāh évge barıp Eymenege kavuşdı, ol şöhetde ol nūr Eymene rahmine *kêç[di]*. (182v18-260)

6. Bir yerin, bir insanın yakınından geçmek.

Cebra'ıl birle Resûl öre kıptılar, Ebû Rem'e 'aleyhi'l-la'ne Cebre'ıl öñidin *kêçti*, Cebre'ıl bir yaşıl yapurgak anıñ öñide saldı, eki közi körmes boldı. (203v2-290)

7. (gönlünden) geçirmek, istemek.

Yana andın kêçer-men körklüg cemallıg hūrlar körer-men, sıfat kılğandın artuq, kâşkî nu hūrlar maña bolsa tēp köñlümde *kêçer*, yarlıg kelür: (215r4-308)

8. Bir yerden başka bir yere gitmek, göçmek.

Aydı: imdige tēgi bōri koyka tepünmes êrdi, bu kün tepündi bildim kim 'Ömer dünyādn *kêçti* bardı. (239r16-346)

12. kel - fiili (DLT I,20)(<ET. kel - TTSKBS 2007:360)

1. Gelmek.

Kaçan Muştafâ 'aleyhi's-selāmnıñ bitigi Türklerge *keldi* erse kabûl kıldılar ağırladılar. (126r16-177)

2. Ortaya çıkmak.

Zelîhānıñ açığı *keldi*, kıptı enegisiğa bardı, hālını aytu bērdi. (80v2-111)

3. Belli bir zamana ulaşmak.

Bu yētti yıldın soñ yana yētti yıl *kelgey* kim kökdin yağmur yağmağay, yērdin kök yaş önmegey. (90r18-126)

4. (bir bela, musibet vb.) olmak, e- uğramak.

bularnıñ kōlindın ne *kēlgey* koyğıl barsunlar, siziñ küçüñüz olarğa aytsun. (118r4-165)

5. (aynı ölçü, aynı durum vb.) olmak.

Şemvîl ol kāmışnı kēltürüp Cālūtğa teñledi berāber *keldi*. (132r18-186)

Hîç kimerse boyunğa tēñ *kēlmedi*, aydı: (152r8-216)

13. kir -fiili (DLT I,87/19) (<ET.,OT. kir - < *ki:r- < kī-r- TTSKBS 2007:371)

1. Bulaşmak.

La'nettin küderdi, özi la'netke *kirdi*. (8v3-12)

2. (Bir şeyin içine, bir yere) sokulmak, girmek.

Yılan kırkıdı unamadı, İblīs aydı; ağızıñnı açgıl men *kireyin*, tēdi. (11r17-16)

Mevlīdin destūr kıldı tamuğğa *kirdi*, tamuğnuñ 'uqūbetlerin kördi yana aydı: (20v3-29)

3. Yeni bir duruma geçmek, dönüşmek.

İbrāhîmdin burun kimersenîñ saķalıñğa ürûñ kirmişî yok ırđı.(56r16-77)

4. Kabul etmek, inanmak.

Yana aydı: İllāhî bular *kirmezler* niçe ündeyin? Cebrā'îl keldi taķı <kırk> yıl ündegil. (59r8-81)

Mūsîdin soñ kavmî yêtmiş türlüğ boldılar cuhûdluķğa *kirdiler*.(131r17-84)

5. Başlamak.

Anda kēdin tonların suçuldı, bir ançaları tağ üñürleriñe *kirip* yaşundılar, yel anda kirip tartıp çıkaru ew tamlarıña tokıyu helāk kıldı.(30v16-43)

6. Sulu bir şeyin içine veya su dolu yerin içine batmak veya dalmak.

Aydılar: teñiz tüpi balçık neteg *kireliñ*.(115v12-162)

7. Sığmak.

Tört yüz koy *kirer* kazanı bar ırđı.(141r15-199)

8. Sulu bir şeyin ya da su dolu bir şeyin içine dalmak.

Tilekim ol turur, olarnı bizge bêrgil öçümüzni olardıñ alalıñ, tēp bitigni 'Amr bin 'Āşķa bêrdiler, 'Āmr teñizge *kirip* üç ayda Ĥabeşāķa bardı, ammā Ca'fer-i Ūayyār üç yıl kıaldı. (232r11-336)

9. Başlamak.

... yarın ceddiñ Muştafā şefā'atidin aluş bolğan men bolayın, tēp sancışğa *kirdi* bu şi'rlerni aytıp tokuş kıldı. (246v16-358)

14. kit- fiili (DLT II, 296/4)(< ET. ké: t- ,OT. ki:t- TTSKBS 2007: 372)

1. Sürmek, devam etmek.

Yūsuf kađgusıda qarıdıñ, muñadıñ kaydaķı Yūsufnı tileyür-sen, evvelķı sewüglükiñ *kitmedi*.(105v19-147)

2. Uzak durmak.

Mendin *kitgil* tirig bar erginçe hıç ĥalk ādemī, dīv, perī saña yavumasın. (127r7-178)

3. Gitmek.

Andın bildim kim kēldi tēgeniñde başımnı açdım *kitti* tēdiñ, bildim kim ferişte turur. (194r2-276)

4. Aradan çıkmak, yok olmak.

Anda kēdin Cebrā'îl kanat tokıdı aradaķı tamlar, sarāylar, yığaçlar ķamuğı aradın *kitti*, yazı boldı. (234r5-338)

15. kop - fiili (DLT II, 4/18)(< kop- TTSKBS 2007:540)

1. Zuhur etmek, görünmek.

Körklüg şıfatlığ şūreti

Kündüz oķur tünle *ķopar*

Ṭā‘at kıılır kirip suķa (2v10-4)

2.Var olmak.

Ol oğulga Ḥārīš aṭ bērdi, bu Ḥārīš ğayet mekkār, tetik *kopdı*. (4r18-7)

3.Yükselmek

Munuñ üçün yaratdım. Anda kēdin cān köğüziñe keldi, aşıkdı, *ķopğalı* oğradı. (6v17-10)

4. (Bir şeyi bağılı olduğı yerden) ayırmak, çıkmak.

Yawuz bolğan ḥatunlarını keltürgü erenler olarnıñ birle fāhīşe kılsalar ançada mancınık *ķopar* tēdi. (41v7-57)

5.Kalkmak.

Ādem *ķopdı* Ḥavvāğa keldi. (7v16-12)

ķoptı on mañım buğday yığaçığa tegdi, bir butaķ sıdı. (11v4-17)

6.Başlamak, ortaya çıkmak.

Üç yolu ķurudı, yēr tepredi zelzele *ķoptı*. (46r4-63)

7. Esmek.

Mevlī ta‘ālā yarlığı birle yēl *ķopdı*, kār vān yol yitürdi, Mālik Ze‘r arķışnı yıgdı, arķış tüşdi Mālik aydı: (74r12-102)

8.Uyanmak.

Tañ birle *ķopsañız* yüzleriñiz ķarağay, ēkinçi kūn şarağay. (153v13-218)

16. kör- fiili (DLT I, 139/17) (<ET., OT. kör- TTSKBS 2007:383)

1.Göz yardımıyla bir şeyin varlığını seçmek.

Su‘al: Ferişteler Ādemni taķı oğlanlarını *körmişleri* yok ērdi. (5r9-8)

Teñrū mü bolur başınga tilkü siyse bir sağın

Közleri *körmez* ķarağı hem tili anıñ ağın (38r8-54)

2.Kendisine yapılmak, bir davranışla karşılaşmak, maruz kalmak.

Meni üçün telim emgekler *kördüñ*, bu Hācerni saña bağışladım, saña bolsun tēdi. (47v10-65)

Andın evvel zillet ērmese yalavaç ol ķadrnı özlerindin uluğ zillet *kördiler*.

3.Bir şey hakkında bir yargıya varmak, değerlendirmek.

ķulb atlığ, aydı: men kendü kirtünüp turur-men, ançası bar bu ķulb *körsün* köñli tınsun tēdi. (55r3-76)

Reyyān Yūsufnıñ küçin ķuvvetin *körmiş* ērdi. (107v12-150)

4.Belirli bir zamanın içinde bir olaya tanık olmak, yaşamak.

Ey Lūt sen cādūlarını keltürmiş-sen, bizni mundağ ķarağı kıldılar, aşıķmağıl konuqların kitsün sañ a ne iş kıılır-miz *körgey-sen* tēp ançada ēlge ḥaber yağıldı. (61r1-84)

Yūsufv aydı: ne‘ūzu bi’llāh atam meni söwdi ərse ƣuduƣğa tüştü, āzād erdü, ƣul boldum, Zeliḥā söwdi ərse zindānğa tüşdü, imdi sizler söwer ərseñiz neler *körer-men* erken tēp ƣatıƣ yıƣladı. (87v10-122)

5. Yanına gidip konuşmak.

Ya‘ƣüb oƣları ne işke kelmiş [bi]r *körüñ* tēdi. (64r8-89)

6. Şahit, tanık olmak.

Kēldiler Mālik başladı, tamuƣƣa kirdiler, her tamuƣnıñ kilidini Mālik keltürdi, ‘azābların *kördi*, türlüƣ türlüƣ yazuƣlarını türlüƣ türlüƣ ƣınayurlar. (215r20-309)

7. Almak, hissetmek.

‘Ātike aydı: sewinmişdin saƣrap ƣoptum oƣlanı alıp ƣoynumğa soƣtum, andaƣ hoş yıdıƣlar *kördüm* kim dünyāda andaƣ yıdıƣ körmüşim yok ərdi. (184r2-261)

17. öt - fiili (DLT I, 171/10) (< *ö: t-TTSKBS 2007: 674-675)

1. Etki yapmak, işlemek.

Sözleri *ömedi*, anda kēdin oƣlan öltürmek ƣaldı, ol oƣulğa ƣazzār atadılar, atasıñın atı Sālif ərdi. (35r21-49)

2. Bitmek, yetişmek.

Ey melik üçeƣü öñünde olurlar tegresinde yēgirmiş tikim yaz ƣeƣekleri açılmış, ƣeşmeler aƣa turur, *hur mā* yıƣaƣı *ötmiş*. (42r21-58)

3. Bir yerden başka bir yere gitmek.

İbrāhīm birle Lūt yol saƣƣıların dın *öttiler*, keƣerde sordılar; kimler-siz? tēp. (43v14-60)

4. Bulunduƣu yeri veya konumunu deƣiştirmek.

Mundaƣ oƣ Yūsuf ma dünyādın *ötiti* telim yıllar keƣçi eƣƣü atı ƣaldı. (82v18-114)

5. Geçmek.

Ol aƣarda bir kişi tam tüpidin *ötüp* barur ərdi, anıñ tonıña suw tamdı, aydı: (100r20-140)

6. Delmek.

Ol ƣuş ol taşnı atsa bitilgenniñ tepesinge tēger, andın ötüp atı dın *ötüp* ekileriğın hem helāk ƣılır ərdi. (180v12-256)

18. tap - fiili (DLT I, 425/12) (< *tap - TTSKBS 2007: 858)

1. İbadet etmek.

Yétildi kim peyƣamberler ƣışşalarığa ģāyet rağbetimiz bar. Tēgme yērde ol kitābet *taplur* ammā (2v14-5)

2. Tapmak.

Bir kün bir mescide Ādem şüretini buldılar aña *tapunu* başladılar. (19v9-27)

3. Kaybedilen bir şeyi ele geçirmek.

Muhammed Resûlu‘llāh atı bitilgen temür bağı İblīs oğurladı, Nūh niçe *tapmadı*. (24r16-34)

4. İstenilen şeye kavuşmak, nail olmak.

Çaç künde kēdin Hācer oğul *tapdı* ay kündin körklügrek, Muştafānıñ nūrı alnında. (48r6-67)
(64r3-85)

5. Bir şeyi elde etmek.

Aydılar: kandin bu kerāmetni *tapdıñ*? Aydı: kāfirlikni koydum. (88v4-123)

Bu üç sözdin üç kerāmet *taptı* yat erdi yavuk boldı, hor erdi ‘azīz boldı, kurtka erdi yigit boldı, mundın taķı artuķrak ol kim Yūsufğa cüft boldı. (91r6-127)

6. Duymak, hissetmek.

Ol atlar suw içgeli kēldiler, çağır isin *tapıp* içmediler. (140r16-198)

7. Sağlamak, temin etmek.

Ol arık Hızır ve İlyās andın suw içker erdiler, kurudı, uçmaħdın ta‘ām kēlmes boldı, çāre *tapmadılar*. (160v18-228)

Süleymān hüdhüdin yoķlamışdın soñ kün ısığında tüş çaķı kün tüşdi, susadı, suw *tapmadı*. (147r8-208)

19. teg- fiili (< teg- DLT I, 48/10)(< ET. tæg- ~ OT. teg- TTSKBS 2007:271)

1. Ulaşmak.

Ādemde kēdin kırk beş yılda kēdin Şişğa yalawaçlık *tegdi*. (19v4-27)

Mevlīdin destūr qoldı uçmaħ eşikiñe *tēgdiler*. (20v7-29)

2. Çarpmak.

Mūsīniñ boyı on eki qarı erdi, tayaķı yime ança erdi, ol alıp on eki qarı yana sekridi, urdı aşuķıñğa *tegdi*. (28v15-40)

3. Değerinde olmak.

Tegme vilāyetniñ begleri kelip altun kümüş, ylık kara, māl tawar yıǵdılar alǵuçı boldular, dellāl ara kirip artuķğa *teger* tēdi. (75r7-103)

4. Elde etmek, erişmek.

Ol tewe üç künlük yer[de] Yūsuf yıdın bildi körgüğe muñluǵ boldı, üç kün ot yemedi erse suw içmedi, maķ[şūd] ğa *tegdi* amruldı. (78v16-108)

Kōni sözled[im] emānetni ötedim haķğa yaramasñı koydum bu maķāmğa *tēgdim*. (163v17-233)

5. Dokunmak, temas etmek.

Azuğun alurda qolındın bir qatre suw tamdı azuq üstige, ammā ol qatre suw balıqlarğa *têgdi* balıqlar tirildiler sekrip teñizge tüştiler. (129v3-182)
Ammā özge dīv perî kimerseniñ êlgi *têgmesün*. (142r18-201)

6.Faydası olmak.

‘İsî aydı: tirigler du‘ası bu ölüg[ge] *têger mü?* (172v4-245)

Yâ Ebâ Bekr kamuğ vaqtda seniñ bizge êdgülükîñ *têgdi*, telim haqlar biziñ üze vâcib kıldıñ, seferde hâzarda. (193r10-274)

7.İsabet etmek.

Mevlî ta‘âlâ qazâsındın bir oq keldi, Sa‘d bin Mu‘aznıñ köziñe *têgdi*, qatıg ağrıdı, İdî ‘azze ve celleqa yalbardı, İlâhî Benû kureyzadın öçümni almağunça cânımnı almağıl. (229v16-331)

20. tın - fiili (DLT II, 28/5)(din- < ET., OT. tın- TTSKBS 2007:285)

1.Kar ve yağmurun yağması, rüzgârın esmesi kesilmek veya durmak.
Ol yêl çehâr-şenbe kün yetildi yêti kün sekiz kün esdi. Yana çehâr-şenbe kün aħşam *tındı*, ol yêti kün sekiz künge eyyâm-ı ‘acâz atadılar.(31r4-43)

2.Sona ermek, bitmek, durmak.

kamuğ halâyıkğa ma‘lûm bolsun kim munça teñlig yumruqlar eñseleriñe yetken kimerse teñriliğğa neteg yarayur, têp anıñ birle ağrığı *tınmadı*, topuzlar uru başladı. (44v18-61)

Melik buyurdı, Yâhyanı taşt içinde boğuzladılar, qanı *tınmadı*, taşt toldı çıkıp yerge aqa başladı. (168r20-239)

3.Rahatlamak, huzur bulmak.

Aydı: kirtünür-men, ançası bar meni dostluqqa qabûl kılmışın [bar mu?] hem bileyin köñlüm *tınsun* tedi. (55r1-75)

Qulb atlıg, aydı: men kendü kirtünüp turur-men, ançası bar bu qulb körsün köñli *tınsun* tedi. (55r3-76)

4.Kesmek, esirgemek.

İdiyâ yüksek kök qatarâtın yağız yêr berekâtın bu yolsızlardın *tıngıl* bîrmegil, têp yığladı, ‘Aliyyü’l-Ekber qatıg sancıştı Şâm çeriginyastı... (247-359)

21.tik - fiili (DLT I, 401/3)(< ET.,OT. tik- < * tı - TTSKBS 2007: 282)

1.Yetiştirmek için bir bitkiyi toprağa yerleştirmek.

Birin Âdem yerge *tikdi*, yûñ boldı kıyâmetğa tēgi oğlanlarığa küç boldı. (12v15-18)

Âdem aydı: yêyeyin mü? Cebrâ‘îl aydı: yok tiksün, *tikdi*.(13v21-20)

2.Bir cismi dik olarak durdurmak.

Lût anda barıp tüşdi, çadır *tikdi* kirip olyurdu, ‘Āmmūrā halkı Lûtğa taķı ėki ķoldaşlarıġa ıama’ ķıldılar, kelip Lûtı kördiler tuġalı oġradılar. (58r13-80)

3.Baġlamak.

Aymışlar: yėti yüz çerāġ yaķlur ėrdi, Ya‘ķūb bir tünle saķladı, şeytān kelp çerāġı öçürürde Ya‘ķūb sekridi şeytānı tutup boynını zincirledi bir tirgükge berk *tikdi*. (62r8-86)

Toñ biliglig aç kēçürgen ķarsaķıġa taş *tikip*

Bulmadı buġday aşını hem yoķ ėrdi arpası. (181v5-258)

4. (Yapı) kurmak, inşa etmek.

İbermedi meni yalġançı atadılar, dār *tikip* meni asayın tēdiler.(155r1-220)

5.Biçilmiş veya yırtılmış kumaş, deri, yara, vb.ni iġneye geçirilmiş iplikle tutturmak.

Beķ yerge ėltip koyup Resūlni arķan yatķurup kökrekin yadılar yürekini çıkarıp bir altun taşt içinde yudılar yana yerinde ornattılar, altun igne birle yarasın *tiktiler*. (185r20-263)

6. Böcek, akrep gibi canlıların sokması.

... yol tapmadılar, bu ėkinge kēldiler çıķa almadılar ėrse Ebū Bekr rażiya'llāhu ‘anhu tabanın *tikti*, Ebū Bekr ayaķın tartmadı. (220r14-315)

Aymışlar: yėti ıatla *tikti*, Ebū Bekr adaķın tartmadı, şabr ķıldı, āh tēdi. (220r15-315)

22. tut - fiili (DLT I, 37/19) (< tut- TTSKBS 2007:935)

1. Elinde bulundurmak.

Bir yıġaķını *tutdı*, ‘Azır’ıl birle söz talaşdı. (20v13-29)

2.Yakalamak.

Ey yer *tutġıl* ķābılını aşukıña tegi tutdı, ķābıl ķorķdı. (17v1-25)

İbrāhīm ķamuġ dōġdı, yençdı, tōrt ũlüşni tōrt tag tepesiñe ķoddı, başların elġiñe alıp berk *tutup* ũndedi. (55v11-76)

3.Ele geçirmek.

Nemrūd kāfirlikı birle ulam söz işitmedi, ėl yıġılsun tanuķluk bērseler *tutalıñ* tēdi. (40r1-55)

4.Yapışmak.

Sāre kördi ol nūr İbrāhīmdin kitmiş, öwkesi keldi ol nūrdın ũmīdsiz ķalmışıña ıatıġ künilep İbrāhīmniñ yaķasın *tutdı*.(48r2-66)

5.Avlamak.

ķarnı açsa teñiz kıraġında kelip balıķ *tutup* ıatıġ ũze koyup söklüp yer ėrdi.(14v16-20)

Hıtab keldi: tōrt ķuşını *tutġıl* boġuzlaġıl, tūsin yolġıl, etin toġraġıl, tūslerin yēlge savurġıl, sūñüklerin tōġġıl, berrīge ıatġıl. (55r3-76)

6. Yaşamak.

‘aşılık kıldılar erte olarnı kivürdi feriştelerge bërdi, yètmiş miñ yıl olar *tutdılar* dünyāge köñül bağladı. (4v17-7)

Kelbī rivāyetinçe dünyāni yètmiş miñ yıl olar *tutdılar*. (4v14-7)

7. Benimsemek, beğenmek.

Munı edğü *tutğıl*, [m]uñña edğülük kılğıl, adınlardın artuğrak ağırtağıl, tatlıg yemler, yumşak [ke]dimler bërtil. (79r2-109)

8. Sunmak.

Ayakçı aydı: tüşüm bu turur kim üzüm yèyür erdim üç dānesi çıktı, ol dānelerni yerge tiktım kökerdi üzüm kıldı, ol üzümni sıkıp suyun ayakğa salıp melikge ayak *tutardım*. (88r14-123)

9. Bilmek.

Maşsüdi ol erdi kim tişiler sözi belgülig bolmayın çıksam Reyyān melik maña sorsa kim ne boldı kim zindānga tüşdüñ men aytu bërsem Reyyān köñliñe yakmağay meni düşmen *tutğay*. (90v7-126)

10. Herhangi bir durumda bulunmak.

Ol qarı atamızını mundın artuğ kädğuda *tutmağıl* tedi erte derhāl Yūsuf yüzündin perdesin köterdi. (104v3-146)

Men namāz kılurda bir dīv kirdi, namāzımnı artatğalı, *tutdum* berkitdim. (146r13-207)

11. Kapatmak.

Tag tegresin dört yıgaçlık yerge tegi *tuttılar*. (121r3-169)

12. Yerine getirmek.

hıl‘ātin bulğan, emrini *tutkan*, nehīsindin bërtilgen, müsāvereti birle çavlangan Dāvūd yalavaç ‘aleyhi’s-selām.(131r21-185)

13. Kapatmak, engel olmak.

Siz barıp kanat birle közlerin *tutuñ*, tumsu birle etleriñ üzüñ. (142r10-201)

14. (ağrı vb.) başlamak.

Süleymān yanıp keldi, andın dört ay yèti kün ağrıdı, bir kün kıptı, yatur yeriñe barurda ağırık *tutdı* tayakınga yapuştı. (151r10-214)

15. Saymak, farz etmek.

olarnıñ bilmesliki üze hüküm kıldım, bilmeyin hüküm kıldılar tep ‘özr aydım, ‘afv kıldım, arıgsız sunı arıgka *tutup* yazuqların kèçürdüm. (201r11-305)

16. Herhangi bir durumda bulundurmak.

... kimersenıñ köñlüñe me kèçmişi yok, kamuğ peygamberlerga selām ve taḥiyyāt aytur, qardaşlarını ulamak buyurur, ata ananı edğü *tutuñ* tèyür...(233r3-337)

17. Başlamak.

Süleymān yanıp keldi, andın tört ay yêti kün ağrıdı, bir kün kıptı, yatur yêriñe barurda ağrık *tutdı* tayaķıñğa yapuşı. (151r10-214)

23. tüş - fiili (DLT I,456/25)(< tüş- TTSKBS 2007:314)

1. (Yüksekten aşağı) inmek.

Tāvus Yeşāñğa *tüşdi*. kamuğlarınıñ halleri aynadı, Ādem Havvā yalıñ qaldılar, İblis mel‘ün boldı. (13r4-19)

Olar[ğa] her yılda kökdin bir yılan iner kamuğları anı yèyürler ve eger eki yılan tüşse kēñlik bolur, bir yılan *tüşse* tarlık. (175v2-249)

2. Bir sebepten dolayı istenmeyen yerde bulunmak.

Bözçilerdin keçerde yol sordı, yawuz yolğa yolçılادılar, tikenlik yerge *tüşti*, anlarğa karğadı. (18r13-26)

Yūsuf aydı: ne‘ūzu bi’llāh atam meni söwdi erse kuduğğa *tüştiüm*, āzād erdüm kul boldum, Zelīhā söwdi erse zindāñğa tüşdüm, imdi sizler söwer erseñiz neler körer-men erken tēp katıg yığladı. (87v9-122)

3. Yıkılmak.

Maşrıkdın mağrıpğa tegi kayu yerde tayaķ taşlasa kişi başıñğa *tüşer* erdi. (23r9-32)

4. Yerleşmek.

Şālih dünyādın rihlet kıldılar erse olar yer yüzinde tarıldılar, bir ançası Cābülka tüştiler, bir ançası Cābülşa *tüştiler*. (37r8-51)

İbrāhīm Lūtğa aydı: munda *tüşgil*. Tüşdi, kara ewge tēgdi.(47r6-64)

5. (bir yere, şehre vb.)Gelmek.

Mevlī kudreti birle yol azıp Ken‘ān vilāyetinga *tüşdi*. (71v7-98)

Elçi Mısrğa keldi kün keç bolup erdi, konarğa ew tiledi körer kim bir kırtka ewi eşikide oturur, aydı: konak kerek mü? men teg kırt[ka]nı tileseñ *tüşgil*. (87v18-122)

6. Yere devrilmek, yere serilmek.

Ya‘küb yalawaç bu sözni işitdi erse feryād kıldı erse ögsüz bolup *tüşti*. (72r1-99)

Ögsüz bolup atdın *tüşdi*, çeçek teg meñzi soldı, ağlak yerge savuldı, kıız kırkınları birle qarşu oturup ün tüzüp aytu başladı. (77r12-106)

7. (Binek vb.) hayvanlardan inmek.

‘Azīz-i Mısr taht üze ay kördi, āh tēyü atdın *tüşdi*, kayu ‘aql bolgay kim Yūsufnıñ yüzindeki meñin krörüp meñi yüzi birle tüşüp yadağlamasa. (76r8-104)

kaçan munı işitti erse özini tēwedın taşladı anasınıñ adaķıñğa *tüşdi*, uş oğlñ men-men tēp.(105v14-147)

8. Konaklamak.

Atğır atlıg vezīrin Yūsufnı satgın alğalu ıddı. Ellig ellig er birle elig alışıp, atlar yarışıp arķış *tüşgen* yerge keldiler.(76r3-104)

Mevlî ta‘ālā yarlığı birle yel kopardı, kârvân yol yitürdi, Mâlik Ze‘r arkışını yığdı, arkış *tüşdi* Mâlik aydı: (74r12-102)

9. Bir şeyin veya kimsenin güçlü etkisinde kalmak.

Zelîhâ kelebek teg özin otğa atdı, kul alur bolp kullukğa özin satdı, yolu Yûsufğa tuşdı, közi körklügge *tüşdi*, al kıldı ağğa ilindi, köz birle köreyin tedi köñül aldurdi. (77r10-106)

10. Kapanmak, yalvarmak.

Zelîhâ kelip Yûsufnıñ adaķına *tüşer*, Yûsuf adaķı birle Zelîhânı ite salur, Zelîhâ emgenür, iñranur. (89v17-125)

11. (kurt, böcek vb.) canlıların yerleşerek çoğalması.

Ol oķ sâ‘atde öl<me>di, velîkîn uvut endâminga kurt *tüşti*, olardin bildi erse mülki içinde kimerse orunga olтурғu tég bar erse қamuğın öltürdi. (231r18-335)

12. Atlamak.

Azuķın alurda қолındın bir қатре suw tamdı azuķ üstige, ammâ ol қатре suw balıqlarğa tégdi balıqlar tirildiler sekrip teñizge *tüştiler*. (129v3-182)
Aymışlar: sarâyda taht üze olтурurda sarây tünlükidin eki möşük ürüşüp hırлашу *tüştiler*. (178r7-253)

13. Bakmak.

Dāvūd közi taşқarı *tüşdi* erse bir қız көрди yalıñ baş, bu ne turur? tēp turur erdi. (135v6-190)

Muḥammed kirdi erse қутлуғ közi қандиларға *tüşti* er[se] tēmür zencірler sөküldi, қандилер yerге түшти. (189v15-269)

14. Mağlup olmak.

Kāfirler tuğı *tüş[tı]*, islām çerigi anı körüp ğanimetğa baralıñ, Bedr tokışındaķı meñizlig қuruғ қалmalıñ tēp ğanimetğa барur bol[dılar].(223v3-321)

SONUÇ

Bu çalışmada, yirmi üç (23) basit fiilin anlam verileri değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmeye göre; aç- : 6, as - : 4, bas - : 3, ber - : 7, bil - : 3, bit - : 2, çık - : 21, in - : 2, kaç- : 2, kak- : 3, keç- : 8, kel- : 5, kir - : 9, kit- : 4, kop- : 8, kör- : 7, öt - : 6, tap- : 7, teg- : 7, tın - : 4, tik- : 6, tut - : 17, түş- : 14 anlamda kullanıldığı tespit edilmiştir.

Tablo 1. Basit Fiiller ve Anlamları

Basit Fiiller	Anlamlar
Aç -	1.Kapalı durumdan açık hale getirmek. 2.(karnı vb.) acıkmak. 3. (sırrını vb.) söylemek, yaymak. 4.Görünür duruma getirmek. 5. Gözünü açmak, görmeye başlamak. 6.(Fal) açmak.

As -	1. İdam etmek. 2.Bir şeyi aşağı sarkacak bir biçimde bir yere iliştirip sarkıtmak. 3.(bayrak) asmak. 4.Koymak, yerleştirmek.
Bas -	1.Baskın yapmak. 2.Baskı yapmak, dokunmak.
Bêr -	1.Bırakmak. 2. (Dileğini) gerçekleştirmek. 3. Sahip olmasını sağlamak. 4. Kendisini kullandırmak. 5. Kızı, kadını biriyle evlendirmek. 6. Üzerinde, elinde veya yakınında olan bir şeyi birisine erіştirmek. 7. Sağlamak, temin etmek
Bil -	1.Bir şeyi anlamış veya öğrenmiş olmak. 2.Tanımak, hatırlamak. 3.Kabul etmek.
Bit -	1.Yetişmek, büyümek. 2.Yayılmak.
Çık -	1. Demek, söylemek. 2. Dışarı çıkmak. 3. Elde edilmek, sağlanmak. 4. Bir inceleme, bir araştırma sonucu bulmak. 5. Bir yere ulaşmak, varmak. 6. (Bir şeyin içinde) bulunmak, var olmak. 7. (Bir ürün vb.) yetişmek. 8. Yola çıkmak. 9. Tırmanmak. 10. Karşı gelmek, boy ölçüşmek.11. (Havaya vb.) yükselmek. 12. (Duman vb.) yayılmak. 13. (Varlığı, niteliği vb.) sonradan anlaşılmak. 14. (Oy, kur'a vb.) seçilmek, belirlenmek. 15. Taşmak. 16. (Eve vb.) gitmek. 17. Ortaya çıkmak. 18. Bir iddia ile ortalıkta görünmek. 19.Gerçek olduğu anlaşılmak. 20. Savaş meydanına çıkmak. 21.Talihine veya payına düşmek, isabet etmek.
İn -	1.Yüksekten veya yukarıdan aşağı doğru inmek. 2.Alçalmak.
Kaç -	1.Vazgeçmek, caymak. 2.Kaçmak.
Kak -	1.Çalmak.2.Çakmak. 3.Gagalamak.
Keç -	1.Vazgeçmek. 2.Zamanı aşmak, geride bırakmak. 3. (Gam vb.) yaşayıp uzaklaşmak. 4. Sayılmak. 5. Geçmek, yer değiştirmek. 6. Bir yerin, bir insanın yakınından geçmek. 7. (gönlünden) geçirmek, istemek. 8. Bir yerden başka bir yere gitmek, göçmek.
Kel -	1. Gelmek. 2. Ortaya çıkmak. 3. Belli bir zamana ulaşmak. 4. (bir bela, musibet vb.) olmak, e- uğramak. 5. (aynı ölçü, aynı durum vb.)olmak.
Kir -	1.Bulaşmak. 2. (Bir şeyin içine, bir yere) sokulmak, girmek. 3.Yeni bir duruma geçmek, dönüşmek. 4. Kabul etmek, inanmak. 5. Başlamak. 6. Sulu bir şeyin içine veya su dolu yerin içine batmak veya dalmak. 7. Sığmak. 8. Sulu bir şeyin ya da su dolu bir şeyin içine dalmak. 9.Başlamak.
Kit -	1.Sürmek, devam etmek.2.Uzak durmak. 3.Gitmek. 4.Aradan çıkmak, yok olmak.
Kop -	1.Zuhur etmek, görünmek. 2.Var olmak. 3.Yükselmek 4. (Bir şeyi bağlı olduğu yerden) ayırmak, çıkmak. 5. Kalkmak. 6. Başlamak, ortaya çıkmak. 7. Esmek. 8.Uyanmak.
Kör -	1.Göz yardımıyla bir şeyin varlığını seçmek. 2.Kendisine yapılmak, bir davranışla karşılaşmak, maruz kalmak. 3.Bir şey hakkında bir yargıya varmak, değerlendirmek. 4.Belirli bir zamanın içinde bir olaya tanık olmak, yaşamak. 5.Yanına gidip konuşmak. 6. Şahit, tanık olmak. 7. Almak, hissetmek.
Öt -	1.Etki yapmak, işlemek. 2.Bitmek, yetişmek. 3.Bir yerden başka bir yere gitmek. 4. Bulunduğu yeri veya konumunu değiştirmek. 5. Geçmek. 6. Delmek.
Tap -	1. İbadet etmek. 2. Tapmak. 3.Kaybedilen bir şeyi ele geçirmek. 4. İstenilen şeye kavuşmak, nail olmak. 5. Bir şeyi elde etmek. 6. Duymak, hissetmek.7.Sağlamak, temin etmek.
Teg -	1.Ulaşmak. 2.Çarpmak. 3.Değerinde olmak. 4.Elde etmek, erişmek. 5.Dokunmak, temas etmek. 6.Faydası olmak. 7.İsabet etmek.
Tik -	1.Yetiştirmek için bir bitkiyi toprağa yerleştirmek. 2.Bir cismi dik olarak durdurmak. 3.Bağlamak. 4. (yapı) kurmak, inşa etmek. 5.Biçilmiş veya yırtılmış kumaş, deri, yara, vb.ni iğneye geçirilmiş iplikle tutturmak. 6. Böcek, akrep gibi canlıların sokması.

Tın -	1.Kar ve yağmurun yağması, rüzgârın esmesi kesilmek veya durmak. 2.Sona ermek, bitmek, durmak. 3.Rahatlamak, huzur bulmak. 4.Kesmek, esirgemek.
Tut -	1. Elinde bulundurmak. 2.Yakalamak. 3.Ele geçirmek. 4.Yapışmak. 5.Avlamak. 6.Yaşamak. 7. Benimsemek, beğenmek. 8. Sunmak. 9. Bilmek. 10. Herhangi bir durumda bulunmak.11. Kaplamak. 12. Yerine getirmek. 13. Kapatmak, engel olmak. 14. (ağrı vb.) başlamak.15. Saymak, farz etmek. 16. Herhangi bir durumda bulundurmak. 17. Başlamak.
Tüş -	1. (Yüksekten aşağı) inmek. 2. Bir sebepten dolayı istenmeyen yerde bulunmak. 3. Yıkılmak. 4. Yerleşmek. 5. Gelmek. 6. Yere devrilmek, yere serilmek. 7. (Binek vb.) hayvanlardan inmek. 8. Konaklamak. 9. Bir şeyin veya kimsenin güçlü etkisinde kalmak. 10. Kapanmak, yalvarmak. 11. (kurt, böcek vb.) canlıların yerleşerek çoğalması. 12. Atlamak.13. Bakmak. 14. Mağlup olmak.

Tarihî dönemlere ait eserlerle ilgili metinden hareketle yapılacak anlam çalışmalarının dönemlere ait eserlerin anlaşılmasında daha yararlı olacağı kanaatindeyim.

KISALTMALAR

DLT	Dîvânu Lugâti't-Türk
ET.	Eski Türkçe
OT.	Orta Türkçe
TTSKBS	Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü

KAYNAKÇA

1. Aksan, D.(2016).*Anlambilim Anlambilimi Konuları ve Türkçenin Anlambilimi*, Ankara: Bilgi Yayınevi
2. Ata, A.(1997). *Kısaşü'l-Enbiyâ I- II*, Ankara: TDK Yay.
3. Atalay, B.(1999).*Kâşgarlı Mahmut-Divânü Lügât'it-Türk*, Cilt IV. Ankara: TDK Yay.
4. Berbercan, M. T.(2013).Kutadgu Bilig’de Fiillerin Çok Anlamlı Yapısına Genel Bir Bakış, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi-The Journal of International Social Research*, C.6, S.24 Volume: 6 Issue: 24 Kış 2013 Winter 2013, www.sosyalarastirmalar.com, ISSN: 1307-9581. 84-98.
5. Gülensoy, T.(2007).*Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü*, Ankara: TDK Yay.
6. Hacızade, N. (1994). Nasıreddin Rabguzî’nin “Kısaşü'l-Enbiyâ” adlı Eseri ve Onun Azerbaycan Türkçesi ile Münasebeti, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S.1, 67-77. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/258384>.
7. Kaçalın, M.S.(2011).*Niyâzî- Nevâyî’nin Sözleri ve Çağatayca Tanıklar, Giriş-Metin -Dizinler-Tıpkıbası*, Ankara: TDK Yay.
8. Toprak, F.ve Besli, N.(2015).Türkiye Türkçesi ve Türk Lehçelerinde Kuru Sözcüğünün Anlam Boyutları Üzerine Art ve Eş Zamanlı Bir Yaklaşım, *International Journal of Languages Education and Teaching*, ISSN: 2198-4999 s.1001-1012,[https:// www. academia. edu/14615907/](https://www.academia.edu/14615907/).
9. Uçar, F. M. E.(2016).Çağatay Türkçesinde Bol - “Olmak” Fiilin Çok Anlamlı Yapısı, *Dil Araştırmaları*, C.10, S.19, 125-151 ,<https://dergipark.org.tr/tr/pub/dilarastirmalari/issue/60107/870689>.
- 10.Vardar, B.(2002).*Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Multilingual Yayınevi.

“

Bölüm 6

**YUNUS EMRE DÎVANI'NDA KİŞİ
BİÇİMBİRİMLERİ**

Songül İLBAŞ¹

”

¹ Songül İLBAŞ, Öğretim Görevlisi Dr., Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, ORCID ID: 0000-0002-4525-347X

1. Giriş

Yunus Emre¹ Türk edebiyatının en güçlü şairlerinden biridir. Yaşadığı yıllar, doğum ve ölüm yeri konusunda kesin bilgiler olmamakla birlikte yapılan araştırmalar sonucunda 1241-1320 yılları arasında yaşadığı kabul edilmektedir. Kimi kaynaklardaki kayıtlar Yunus'un Bolu, Sakarya Nehri ve Sivrihisar civarlarında yaşadığını işaret etmektedir. Ayrıca Anadolu'nun birden çok yerinde Yunus'a ait olduğu düşünülen mezarlar vardır. Eskişehir'in Mihalicçık ilçesine bağlı Yunusemre (Sarıköy) de bunlardan biridir.

Yazdığı şiirlerin sade ve etkileyici dili Yunus'un Anadolu'da çok geniş kitlelere ulaşmasını sağlamıştır. Sehl-i mümtenin en güzel örnekleri arasında sayılan şiirleri Yunus'un hayat felsefesini net bir şekilde ortaya koymaktadır. Kimi kaynaklar onun okuma yazma bilmediğini söylerken kimileri medrese eğitimi aldığından bahsetmektedir. Eğitimiyle ilgili de kesinlik olmasa da Tapduk Emre'nin dergâhından geçtiğini biliyoruz.

Yunus'un pek çok şiiri bestelenerek halk arasında ve tasavvuf dergâhlarında dilden dile yayılmıştır. Tasavvuf edebiyatına katkılarının yanı sıra Yunus'un Eski Anadolu Türkçesinin oluşumundaki yeri ve önemi de dikkate değerdir. Kendine has üslubuyla yazdığı şiirler bugün hâlâ dönemin dili üzerine yapılan çalışmaların temel kaynaklarından. Onunla aynı dönemde ve daha sonra yaşayan şairleri derinden etkilemiş, şairler onun gibi söz söylemeye çalışmıştır.

Yunus Emre'nin iki eseri bulunmaktadır:

1.Dîvan: Yunus'un ölümünden sonra şiirlerinin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Hatta kimi şiirlerin başka Yunuslara ait olduğu düşüncesi yaygındır. Fatih, Ritter, Raif Yelkenci gibi birden fazla nüshası bulunan dîvandaki şiirlerin bazıları hece ölçüsüyle bazıları ise aruz ölçüsüyle yazılmıştır. Yunus Emre Dîvanı; Abdülbaki Gölpınarlı (1965), Faruk Kadri Timurtaş (1980), Mustafa Tatcı (2008), İdris Nebi Uysal (2014), Vasfi Babacan (2017) ve Erdoğan Boz (2021) tarafından yayımlanmıştır.

2.Risâletü'n-Nushiyye: Öğüt kitabı niteliğinde bir eserdir. Eserde de belirtildiği gibi yazılış tarihi H. 707 (M. 1307)'dir. Manzum ve mensur

¹ Yunus Emre'nin hayatı ve eserleriyle ilgili geniş bilgi için bkz. <https://islamansiklopedisi.org.tr/yunus-emre> , 2022)

bölümleri bulunur. Eserin başında ve sonunda bulunan manzum bölümler aruzun iki farklı kalıbıyla yazılmıştır. (Toprak 1933-34), (Gölpınarlı 1965), (Günay-Horata 2004), (Tatçı 2008) ve (Özçelik, 2012), (Babacan 2017) ve (Boz, 2021) eseri yayınlamıştır.

Aşağıda yer alan Yunus Emre Dîvanı'nda geçen kişi biçimbirimleri örnekleri eserin Fatih nüshasının 2021 yılında Boz tarafından yapılan yayınından taranmıştır. Örnekler Türkçedeki kişi biçimbirimleri sınıflandırmasına göre sıralanmış ve kişi biçimbirimleri koyu renkte yazılmıştır.

2. Yunus Emre Dîvanı'nda Kişi Biçimbirimleri

Eylemin bildirdiği işi kimin yaptığını ve yapanın sayısını bildiren biçimbirimlere kişi biçimbirimleri denir. Türkçede kişi biçimbirimleri üçe ayrılır: Adıl kaynaklı biçimbirimler, İyelik kaynaklı biçimbirimler, Emir/istek tarzı ile kullanılan biçimbirimler (Boz, 2014: 70).

2.1. Adıl Kaynaklılar

Bu biçimbirimler aslında adılken zaman içinde biçimbirim halini almıştır. Bunlar duyulan/farkına varılan geçmiş zaman, geniş zaman, gelecek zaman, şimdiki zaman, gereklilik tarzı çekiminde kullanılırlar.

2.1.1. Teklik 1. Kişi

- 'ışka döyemedi özüm geñsüzün söyle - r - in sözüm

yūnus senūñ işbu sözūñ 'ālemlere destān ola (57b)

(Yunus senin bu sözün “Manevi aşka dayanamadım, sözümü irticalen söylerim.” insanların dilinden düşmesin.)

- eydürlerise baña senūñ gönölūñ kim aldı

niçe haber vireyin ağla - r - in eydi – mez - em (128b)

(Sorarlarsa bana, senin gönlünü kim aldı; nasıl haber vereyim, ağlarım söylemem.)

- cānum ḳurbān ḳılurıdum cānı ḳabūl ḳılurısa
ḳaçanısa öl - iser - em niçün böyle diri duram (141b)

(Canımı kabul ederse canımı kurban ederim; ne zamansa öleceğim, niçin böyle diri kalayım!)

- vaşlat ḥālin eyd - iser - em vaşlat ḥālin bilenlere
yidi dürlü nişān gerek ḥaḳīḳate irenlere (162b)

(Allah ile manen buluşmayı [ilahi nura kavuşmayı] idrak edenlere bunu söyleyeceğim; gerçeğe kavuşanlara yedi türlü işaret vardır.)

Eserde duyulan/farkına varılan geçmiş zaman Teklik 1. Kişi çekimi örneğine rastlanmamıştır. Gürer-Boz bu durumu şöyle açıklar; öncelikle duyulan/farkına varılan geçmiş zamanın “duyulan geçmiş zaman” olarak Teklik 1. Kişi çekimi olması söz konusu değildir çünkü buna göre söyleyen kişinin gerçekleşen olayı görmemiş, başkasından duymuş olması gerekir. Eğer söyleyen olayı görmüşse görülen geçmiş zaman kullanılmalıdır. Dolayısıyla söz konusu eylem çekimi Türkçede yapılamaz. “Farkına varılan geçmiş zaman” olarak çekim mümkündür ancak Eski Anadolu Türkçesi metinlerinde bunun da örneği tespit edilememiştir. -mİşvAn, -mİşvAm, -mİşAm, -mİşIn kullanımları ise görülen geçmiş zaman işlevlidir (Gürer ve Boz, 2010: 65).

- şöyle delü ol - mış - a - m bilmezın dünden günü

yüregümde işledi ‘ışık okınun yarası (200a)

(Öyle deli oldum [kendimden geçtim] ki gece ile gündüzü ayıramam; aşk okunun yarası, yüreğime işledi [çok derinden etkiledi].)

2.1.2. Teklik 2. Kişi

- anı aña di - r - sin anuñ söyleyen oldur söz anuñ
ol bizümdür biz anuñ bu ğayrı tesbīḥ dilidür (66b)

(Onu ona söylersin, onundur, söyleyen odur, söz onundur; o bizimidir biz onun, bu Allah’ı noksanlık ve kusurdan uzak tutan bir başka söyleyiştir.)

- kişi gerek bile anı hem uyanık ola cānı
bilür - sin dünye seveni başkuş gibi yābādadur (75a)

(Kişi şunu bilmelidir, ruhu uyanık olmalıdır; dünyayı sevenler baykuş gibi yabanda yaşarlar [hakikatten uzaklaşırlar]).

- yūnus emre sen bu sözi daḥı temām it - me - miş - sin
tek yürüeyin neyleyem üstāduma gelem bir gün (145b)

(Yunus Emre sen bu sözü dahi tamamlamamışsın; yalnızca yürüeyim, ne yapayım, bir gün Allah'ıma varayım.)

- yūnus ol ' ıışḳ badyasından sen iñen esrük ol - mış - sin
bī-ḥodiken irdüñ ḥaḳ[k]a ayuḳ olmaḳ neñdür senüñ (106a)

(Yunus, o aşkın kabından [şarabından] sen fazlasıyla sarhoş olmuşsun; kendinde geçtiğinde Allah'a ulaştın, ayık olmak senin neyinedir?)

- yūnus ne ḥoş di - miş - sin bal u şeker yi - miş - sin
ballar balını buldum bu ḳovanum yaḡma olsun (153b)

(Yunus ne güzel söylemişsin, [âdeta] bal şeker yemişsin; ballar balını [mürşit] buldum, bu kovanım [eski hâlim] yok olsun.)

2.1.3. Teklik 3. Kişi

- yüz biñ ferhād külüngini alup kaz - ar - ϕ² taḡlar bünyādını
ḳayalar kesüp yol id - er - ϕ āb-ı ḥayāt aḳıtmaḡa (55a)

(Binlerce Ferhat külüngünü alır daḡları kazar; ölümsüzlük suyunu akıtmak için daḡları yarıp yol açar.)

- ne oturursın taş ḳapuda gör iḳerü neler gezer
ṭama^c otur - mış - ϕ dāyimā şaf baḡla - mış - ϕ fitne düzer
(81a)

² ”ϕ” işareti “sıfır biçimbirim” için kullanılmıştır.

(Niçin başkalarıyla uğraşırsın, kendine bak, kalbinde neler dolaşıyor; açgözlülük oturmuş, iyice yerleşmiş, karışıklık çıkarıyor.)

- ‘ışkıla biliş cānlara ezel ebed ol - ma - (y)ısar - φ
gümrah olup bu cihānda kimse bākī kal - ma - (y)ısar - φ (66a)

(Aşkî bilen kişilere sonsuz geçmiş ve gelecek olmayacak; yolunu şaşırp bu dünyada kimse ebedi kalmayacak.)

- bugün gülen kişi bundan yarın ağla - (y)ısar - φ anda

revān dökem gözyaşını yaşduğımı yaş eyleyem (133a-133b)

(Bugün burda [dünyada] gülen kişi, yarın orada [ahirette] ağlayacak; çok gözyaşı dökeyim, öyle ki yastağımı ıslatayım.)

2.1.4. Çokluk 1. Kişi

- biz kimse dīnine hılāf di - mez - üz
dīn temām olıcağ toğar muhabbet (63b)

(Biz kimsenin dinine muhalefet etmeyiz; din mükemmel olunca sevgi doğar.)

- biz tālib-i ‘ilmlerüz ‘ışk kitābın oku - r - uz

çalap müderris bize ‘ışk hūd medresesidür (69a)

(Biz maneviyat ilmini istiyoruz, manevi aşkın kitabını okuyoruz; Allah bize öğretmendir, aşkın kendisi okuldur.)

- bir kimsenün devletine ta‘n idüben biz gül - mez - üz

ne münkirüz ‘ālimlere ne tersenün hācındayuz (94b)

(Bir kişinin mutluluğunu kınayıp ona gülmeyiz; ne âlimleri inkâr ederiz ne Hristiyan’ın haçına uyarız.)

- bu yolun ‘arīfleri geçürmezler metā‘ı
şöyle ‘uryān gid - er - üz cihānı yağmaya virdük (106b)

(Bu yolun gönül erleri, mal ve mülke değer vermezler; çıplak [dünyevi olandan sıyrılıp] gideriz, dünyayı gözden çıkardık.)

2.1.5. Çokluk 2. Kişi

Eserde adıl kaynaklı kişi biçimbirimlerinin Çokluk 2. Kişi çekimi örneğine rastlanmamıştır.

2.1.6. Çokluk 3. Kişi

- diliyle ‘ışık diyenler bil - mez - ler ‘ışık neydiğini
‘ışkıdan haber eyitmesün kim dünya ‘izzetin seve (55b)

(Aşk [gönlüyle değil] diliyle söyleyenler, aşkın ne olduğunu bilmezler; dünya itibarını sevenler aşktan söz etmesinler.)

- ırak yola bāzırgānlar aşşı itmege gid - er - ler

çün güher elümdedür di ayruk ne seferüm var (71b)

(Tüccarlar kâr elde etmek için uzak yola giderler; benim elimde mücevher var, söyle; artık nereye seferim olsun!)

- gitdi begler mürveti bin – miş - ler birer atı
yedügi yoksul eti içdügi kan olısar (90b)

(İyiliksever beyler ata binerek gittiler; (kalanlar) yoksulların etini yer kanını içerler [zulmederler].)

- miskīn ādem oğlanını benzet – miş - ler ekinciğe
kimi biter kimi yiter yire tohum saçmış gibi (206a)

(Âciz insanoğlunu ekinciğe benzetmişler; toprağa saçılmış tohum gibi kimi biter kimi kaybolur.)

-(y)A, Eski Anadolu Türkçesi’nde gelecek zaman çekiminde kullanılan biçimbirimlerden biridir. Bu biçimbirimin aşağıda Yunus Emre Dîvanı’nda tespit edilen örnekleri gelecek zaman anlamı vermektedir.

- gök perdelerin aç - a - lar eyü yavuzdan seç - e - ler

ol dem kıncaru kaç - a - lar baş kırtarası yir gerek (109b)

(Göğün perdelerini açacaklar, iyiyi kötünden ayıracaklar; insanlar o an nereye kaçacaklar, kendini kurtaracak yer gerekir.)

- seni sinüñde koy - a - lar menzil mübârek di - (y)e - ler

üstüne tîz tîz yum - a - lar dünyānuñ hâk ü sengini (180b)

(Seni mezarında bırakacaklar, yurdun mübarek (olsun) diyecekler; üstüne çabuk çabuk dünyanın toprağını ve taşını örtecekler.)

2.2. İyelik Kaynaklılar

Bu biçimbirimlerin asılları iyelik ekleridir ve zaman içerisinde kişi biçimbirimi halini almıştır. Bunlar görülen geçmiş zaman ve dilek-şart tarzı çekiminde kullanılırlar.

2.2.1. Teklik 1. Kişi

- kime kim öğüt vir - dü - m ol hâka irdi gör - dü - m
baña benüm öğüdüm hiç eylemedi eşer (74b)

(Kime öğüt verdiğim Allah'ın yoluna girdiğini gördüm; kendime kendi öğüdüm hiç etki etmedi!)

- ben benliğümden geç - dü - m gözüm hicâbın aç - du - m
dost vaşlına irîş - dü - m gümânum yağma olsun (153b)

(Ben benliğimden vaz geçtim, gözümün perdesini açtım; Dost'a kavuştum, tereddütüm yok olsun.)

- gir - dü - m gönül şehrine tal - du - m anuñ baħrine
‘ışķıla giderken iz bul - du - m cân içinde (165a)

(Gönül diyarına girdim, onun denizine daldım [Allah'ın insandaki mekânında bulundum]; aşk ile giderken gönül içinde bir iz [manevi yol] buldum.)

- ben emîn ol - sa - m diyen ya emînlik isteyen
geçsün bu kâl u kîlden toprağa ursun yüzin (150a)

(Ben emin [ilahi sırlara sahip] olsam diyen veya güvence isteyen; dedikoduyu [boş lafları] bıraksın yere kapansın [tövbe etsin].)

- bak - sa - m seni görür gözüm söylerisem sensin sözüm
seni gözetmekden dahı yigrek şikârum yokdurur (86b)

(Nereye baksam gözüm seni görür, ne söylesem sensin sözüm; seni görebilmekten başka işim yoktur.)

- ‘ışkı hiç bir nesneye meşel bağla - sa - m olmaz
dünyede âhirette ne dutısar ‘ışk yirin (156a)

(Aşk hiçbir bir şeye benzetsem olmaz; dünyada ve ahirette aşkın yerini ne tutacak?)

2.2.2. Teklik 2. Kişi

- niçeler eydür yūnusa çün kocal - du - ñ ‘ışkı çoğıl
rūzigār uğramaz ‘ışka ‘ışkuñ ne ay u yılı var (71a)

(Birçok kişi söylüyor; “Yunus yaşlandın, aşkı bırak; [oysa] aşk zamanla sınırlı değildir, aşkın ne ayı ne yılı vardır!”)

- ne sultān ne baylardsın ne köşk ü serāylardsın
gir - dü - ñ miskīñler gönline idin - dü - ñ turağ çalabum
(127a)

(Allahım, ne padişahlara ne zenginlere ne de köşk ve saraylara değer verirsin; dervişlerin gönlüne girdin, orayı mesken edindin.)

- yidinci kapısında yidiler oturur anda
saña derler kurtıl - du - ñ gir dost yüzün göresin (147a)

(Yedinici kapıda orada yediler [ilahî sıfatlar] oturur; sana söylerler, kurtuldun, [içeri] gir, Dost yüzünü görebilirsin [Dost'un istediği hâle gelmişsin]).

- bārī koyuban kaç - ma - sa - ñ göçkünci gibi göç - me - se - ñ
ölüm şarābın ic - me - se - ñ āh nideyin ‘ömrüm seni (204a)

(Hiç olmazsa bırakıp kaçmasan, göçerler gibi gitmesen; ölüm şarabını içmesen, ah ömrüm seni ne yapayım!)

2.2.3. Teklik 3. Kişi

- yūnus saña tut - dı - ϕ yüzün unut - dı - ϕ cümle gendüzün
cümle saña söyler sözün söz söyleden [sensin] bana (59b)

(Yunus sana yöneldi ve kendini tamamen unuttu; bütün sözlerini senin için söyler, bana sözü söyleten sensin.)

- bunlar eve girmeyeler zühd t̄ā‘ at kılmayalar
bu begliği bulmayalar z̄irā geç - di - ϕ devrānları (192b)

(Bunlar bir gönüle girmemişler, dünyayı bırakıp ibâdet etmemişler; [artık] devirleri geçtiği için bu beyliği [rahatlığı] bulamazlar.)

- ol geçidüñ korkusu uş beni yoldan ko - dı - ϕ
geçmez degme ‘ārifler köprüsin kıldan kodı (193a)

(O Sırat köprüsünün korkusu beni şimdi bu yoldan uzaklaştırdı; her bilge kişi [köprüden] geçemez, köprüsünü kıldan ince yaptı!)

- bir şūret gör - di - ϕ gözüm secdeye var - dı - ϕ yüzüm
yıkıl - dı - ϕ tertiblerüm zühdümü māt eyledüm (194a)

(Gözüm bir şekil (ilahi tezahür) gördü, yüzüm secdeye gitti; bütün düzenim dağıldı, ibadetlerimi saf dışı bıraktım.)

2.2.4. Çokluk 1. Kişi

- bil - dü - k gelenler geçdiler gör - dü - k konanlar göçdiler
‘ışk şarabın içen cânlar uymaz göçmege konmağa (55a)

(Gelenler geçtiler bildik, konanlar göçtüler gördük; aşk şarabını içenler [maneviyatı tadanlar], ne göçerler ne konarlar.)

- erenler nefesidür devletlü rumûz
anuñla fitneden ol - du - k selâmet (63a)

(Mürşitlerin manevi feyzi saadet işaretidir; onunla kargaşadan kurtulup esenliğe geçtik.)

- şol yakımı biz yak - du - k dünyeyi elden ko - du - k
âhreti kabûl it - dü - k şâkirüz ulumuza (176b)

(Şu yakma işini biz başlattık [aşk dolu sözleri biz söyledik], dünyayı terk ettik; ahreti kabul ettik, Ulumuza şükredici olduk.)

- dinlemedin anla - du - k anlamadın eyle - dü - k
girçek erüñ bu yolda yoklukdur sermâyesi (201a)

(Dinlemeden anladık, anlamadan yaptık; gerçek mürşitlerin bu yolda sermayesi yokluktur [fena makamıdır]).

2.2.5. Çokluk 2. Kişi

- on iki biñ hadîşi cem‘ eyledi muştafî
unut - du - ñuz anı siz şerhıla söz şatarsın (149a)

(Hz. Muhammet on iki bin hadisi topladı; siz onu unuttunuz, yorum yaparak laf kalabalığı yaparsın.)

2.2.6. Çokluk 3. Kişi

- hâkîkatüñ ma‘ nîsin şerhıla bil - me - di - ler
erenler bu dirligi riyâ diril - me - di - ler (77a)

(Dervişler dinin özünü şerh ederek anlamadılar, bu hayatı ikiye bölümlü yaşamadılar.)

- beni beşige ur - dı - lar elüm ayağum şar - dı - lar
öñdin acısın vir - dı - ler tuz içine düşdi [gönül] (112b)

(Beni beşige koydular, elimi ve ayağımı sardılar; baştan acı çektirip tuzlu suda yıkadılar.)

- miskîñlikde bul - dı - lar kimde erlik varısa
nerdävāndan yit - dı - ler yüksekden bazarısa (163a)

(Kimde dervişlik varsa onu âcizlikte buldular; yüksekten bakanlar [kendini beğenenler] merdivenden düştüler [cezalarını buldular]).

- karğayıla bülbülü bir kafese koy - sa - lar
birbiri şöhetinden dāyim melül degül mi (182b)

(Karga ile bülbülü bir kafese koysalar; birbirlerinin sohbetinden sürekli şikayetçi olmazlar mı!)

2.3. Emir/İstek Tarzı ile Kullanılan Biçimbirimler

Bu biçimbirimler adıl ve iyelik kökenlilerden farklı olarak yüklemde hem emir/istek hem de kişi bildirirler (Kamacı, 2020: 162).

2.3.1. Teklik 1. Kişi

- var - a - m ol dosta kul ol - a - m hem açıluban gül olam
hem ötüp bülbülü olam turağum gülistān ola (57a)

(Dost'a varıp ona kul olayım, onun gül [maneviyat] bahçesini yurt edineyim; [orada] açılıp gül olayım, ötüp bülbül olayım [mutluluktan uçayım].)

- bākī tertīblerümi şerh id - eyim
‘ināyet mevcūdı sem’ ü başāret (62a)

(Ebedi cihazlarımı [düzenimi] anlatayım; varlığı lütuf olan, işitme ve ince görüş.)

- gönülleriñ pasını ger sil – e – (y)in diriseñ

şol sözi söylegil kim ol sözün hulaşasıdur (68b)

(Eğer gönüllerdeki günahı silmek isityorsan; şu sözü söyle ki o sözün özüdür.)

- ne yüri – (y)e – m ne hüd er – e – m ne uzak sefere var – a – m

çünkü dostı bende buldum ayruķ ne seferüm var (71a)

(Ne hareket edeyim, ne bizzat ulaşayım, ne uzak yollara gideyim çünkü Allah'ı kendimde buldum, başka yerde aramaya gerek yok.)

2.3.2. Teklik 2. Kişi

- ‘ izzet ü erkân kâmusı bunlardır dünya sevgüsü

benüm cevâbum sen eyit+φ ‘ ışkâ ‘ izzet midür bahâ (55b)

(Saygı ve itibar bunların hepsi dünya sevgisidir; benim cevabımı sen söyle, aşkın değeri [karşılığı] saygı [itibar] mıdır?)

- terk id – e – sin taht u tâcı bul – a – sin itdügün göçi

muhammed haķ yalvarıcı şefâ‘ tümüz andadır (75b)

(Dünya nimetlerini terk etmelisin, vazgeçmenin karşılığını bulursun; bizim için Allah’a yalvaran şefaatçimiz Hz. Muhammet oradadır.)

- yūnusa ‘ âşık diyüben zinhâr özenüp gelme – gil – φ

çok bezirgân peşmân olur varıcağız uzun yola (55b-56a)

(Yunus’a özenip âşık diyerek sakın gelme! Çok tüccar uzun yola çıkınca pişman olur.)

- üçüncü kapısında üç evren vardır anda
saña hāmle iderler olmasun kim dön – e – sin (146b)

(Üçüncü kapısında orada üç ejderha vardır; sana saldırırlar, vazgeçmeyesin.)

2.3.3. Teklik 3. Kişi

- Yūnus dir eşkere nihān hāq töludur iki cihān
gel – sūn berü dosta giden hūr u kuşūr burāk nedür (77a)

(Yunus der, dünya ve ahiret açık veya gizli Allah'ın isim ve sıfatlarıyla doludur; Allah'a yönelmiş olan beri gelsin (bizi dinlesin), cennetteki huri, köşk ve binek nedir!)

- ‘ışk erinūñ göñli tölü pādişāhdan nevāledür
‘ışksuz ādem niçe anla – sun çün şerī‘ at havāledür (91a)

(Dervişin gönlü Allah'tan gelen maneviyat ile doludur; şeriat bir tür örtü olduğu için [ilahî] aşksız insan bunu nasıl anlasın!)

- gel – sūn yārdan ayru düşen ğurbetle bağıri bişen
dost bağçesi içindeki ‘ışk tertibin kurdum bugün (145a)

(Sevgiliden [mürşitten] ayrı düşen, gurbette gönlü yaralı olan gelsin; dostun [mürşitin] diyarındaki aşkın düzenini bugün ben kurdum.)

- ak şakallu pīr koca bilimez hāli niçe
emek yi – me – sūn hacca bir gönül yıkarısa (163b)

(Ak sakallı, yaşlı, ihtiyar hāli nasıldır, bilmez; bir gönül kırdıysa hacca kadar boşa emek harcamasın!)

2.3.4. Çokluk 1. Kişi

- iste – (y)elüm iş issini bulup gör – elüm kandaşur
cān kulağı açuğısa işbu sözüm turvandadır (75a)

(İşin sahibini soralım, araştırıp bakalım nerededir; can kulağı ile dinleyeceksen bu sözüm çok yenidir.)

- beri gel barış - alum yadısañ biliş - elüm
atumuz eyerlendi eşdük el-ḥamdüli 'llāh (160a)

(Buraya gel, barışalım; yabancıysan tanışalım; atımız eyerlendi hızla yola koyulduk, Allah'a şükürler olsun.)

- virgil su 'āle cevāb dut - alum olsun şevāb
şu' le kime gösterür ' ışık evinüñ bacası (181a)

(Soruma cevap ver, uygulayalım, sevap olsun; aşk evinin penceresi kime ışık verir [kimler manevi aşktan istifade edebilir]?)

- işidüñ iy yārenler eve dervīşler geldi
cān şükrāne vir - elüm eve dervīşler geldi (196a)

(Ey dostlar dinleyin, eve dervişler geldi; candan şükredelim eve dervişler geldi.)

2.3.5. Çokluk 2. Kişi

- bu yokluluk yolına bugün bize yoldaş olan kimdür
ilümüze gönilelüm sor - uñ kardaş olan kimdür (69b)

(Yokluk [fenafillah makamında] yolunda bugün bize yoldaş olan kimdir; yurdumuza yönelelim, sorun kardeş olan kimdir?)

- gel - üñüz gidelüm gel - üñ ki yūnus göçdi gönüldi
ayaqlara düşer yūnus bu yaña baş olan kimdür (69b)

(Gelin gidelim, gelin çünkü Yunus her şeyini bırakıp gitti; Yunus [orada] acizdir, bu tarafta önder olan kimdir!)

- işid - üñ iy ulu kiçi size benüm ḥaberüm var
zihī devlet benüm bugün kim şunuñ gibi yārüm var (71a)

(Ey büyük ve küçük [herkes] dinleyin, size bir haberim var; ne büyük mutluluk, benim bugün şöyle bir dostum var!)

- ansuz olursam ölürem anūnla diri oluram
siz san - ma - nūz ki dirliği hemīše cāndan dutaram (121a-121b)

(Onsuz olursam ölürüm, onunla hayat bulurum; siz sanmayınız ki dünya hayatını gönülden isterim.)

- gör - ūñ ‘aceb oldı zamān gönülden eyle - nūz figān
ölür çün anadan toğan allāh saña şundum elüm (124b)

(Dikkat edin, acâyip bir zamandayız, gönülden feryat edin çünkü anadan doğan herkes ölecek, Allahım senden yardım dilerim.)

- ikinci nişānı oldur kim nefsini semirtmeye
zinhār siz andan ol - ma - nūz nefsine şul olanlara (162b)

(İkincisinin işareti şudur, nefsini şımartmasın; sakın nefsinin isteklerine köle olanlardan olma.)

2.3.6. Çokluk 3. Kişi

- ‘ārīfler ortasında şūfīlık sat - ma - (y)a - lar
çün şūfiye ihlāş oldı ‘ışķa riyā kat - ma - (y)a - lar (90a)

(İrfan sahibi kişiler ortasında dervişlik taslamasınlar; dervişlere yaraştığı için, aşka ikiyüzlülük katmasınlar.)

- ‘azrā’īl gelmez cānuma şorucı gelmez sinüme
bunlar beni ne sor - sunlar anı şorduran ben oldum (119b)

(Azrail canımı almaya gelmez, sorucu melekler mezarıma gelmez; bunlar bana ne sorsunlar çünkü onu sorduran ben oldum.)

- ‘ışķlular bizden alalar ‘ışķsuzlar hod ne bil - e - ler
kimler ala kimler vire ben bir ulu dükkān oldum (120a)

(Âşıklar bizden alırlar, âşık olmayanlar ne bilsinler; ben kimilerin aldığı kimilerin verdiği büyük bir dükkān oldum.)

- ullar sen  n sen ullaru n g n hları çok bunlaru n
umağına oy bunları bin - s nler bur k çalabum (126b-127a)

(Allahım kullar senin, sen kulların, bunların günahları çoktur; bunları cennetine koy, burağa bindir.)

Yapılan tarama sonucunda Y nus Emre D vanı'nın Fatih Nüshası'nda adıl kaynaklı, iyelik kaynaklı ve emir/istek tarzı ile kullanılan kişi biimbirimlerinden sadece adıl kaynaklı okluk 2. Kişi biçimbiriminin örneğine rastlanmamıştır. İyelik kaynaklı kişi biimbirimlerinden okluk 2. Kişi biçimbirimi ise yalnızca bir örnekte tespit edilmiştir. Diğer kişi biçimbirimleri standart kullanımlarına uygun şekilde birçok örnekte yer almaktadır.

KAYNAKLAR

BOZ, E. (2014), *Türkiye Türkçesi Biçimsel ve Anlamsal İşlevli Biçimbilgisi*, Ankara: Gazi Kitabevi.

BOZ, E. (2021), *Yunus Emre Dîvanı*, Ankara: Yunus Emre Enstitüsü.

GÜLSEVİN, G., BOZ, E. (2010), *Eski Anadolu Türkçesi*, Ankara: Gazi Kitabevi.

KAMACI, D. (2020), Yükleme Görevli Biçimbirimler, E. BOZ içinde, *Türkiye Türkçesi II Biçimbilgisi*, (s. 143-174), Ankara: Gazi Kitabevi.

TATCI, M. (2013), *Yûnus Emre*, 13 Ekim 2022 tarihinde İslam Ansiklopedisi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/yunus-emre> sitesinden alındı.