

Türk Dili ve  
Edebiyatı Alanında  
Uluslararası Derleme,  
Araştırma ve Çalışmalar



EDİTÖR  
DOÇ. DR. CELAL ASLAN

**Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • C. Cansın Selin Temana**

**Kapak & İç Tasarım / Cover & Interior Design • Serüven Yayınevi**

**Birinci Basım / First Edition • © Ankara 2025**

**ISBN • 978-625-8671-21-6**

**© 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:** Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak

Ümit Apt No: 22/A Çankaya/ANKARA

**Telefon / Phone:** 05437675765

**web:** [www.seruyenyayinevi.com](http://www.seruyenyayinevi.com)

**e-mail:** [seruyenyayinevi@gmail.com](mailto:seruyenyayinevi@gmail.com)

**Baskı & Cilt / Printing & Volume**

Sertifika / Certificate No: 47083

TÜRK DİLİ VE  
EDEBİYATI ALANINDA  
ULUSLARARASI  
DERLEME, ARAŞTIRMA  
VE ÇALIŞMALAR

EDİTÖR

DOÇ. DR. CELAL ASLAN



## İÇİNDEKİLER

DÖRTDİVAN AĞZINDA AD İŞLETME EKLERİ..... 1

*Mehmet Solmaz* ..... 1

BİR MECMUADA BULUNAN MÜELLİFİ BİLİNMEYEN BİR  
ELİFNÂME..... 19

*Kadri Hüsnü YILMAZ* ..... 19

ESMÂ-İ NEBÎ TÜRÜNÜN MENSUR BİR ÖRNEĞİ-KUREYŞÎZÂDE  
MEHMED FEVZÎ'NİN VESÎLE-İ SAÂDET'İNDEKİ ESMÂ-İ NEBÎ  
PARÇASI ..... 29

*Bekir BELENKUYU* ..... 29

DOĞAN GÜNDÜZ'ÜN “SELİN, USTALARIN USTASI” ADLI  
ÇOCUK EDEBİYATI ESERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME..... 59

*Semih ZEKA*..... 59

KAYBETMENİN ERKEKLİĞİ: YAĞLI GÜREŞTE YENİLGİ  
ANLARININ RİTÜEL VE TOPLUMSAL İNŞASI ..... 73

*Kadirhan ÖZDEMİR*..... 73

NAZIM KURŞUNLU'NUN “MERDİVEN” ADLI TİYATRO ESERİ  
ÜZERİNE BİR TAHLİL DENEMESİ ..... 89

*Musa Demir* .....89

YEDİ ULU OZAN GELENEĞİNDE BEDEN, HAKİKAT VE  
SÖZ: NESİMÎ, PİR SULTAN ABDAL VE FUZÛLÎ ÜZERİNE  
SÖYLEMSEL BİR OKUMA ..... 103

*Filiz GÜVEN*..... 103

TUNCELİ BİLMECELERİ ÜZERİNE TEMATİK BİR ANALİZ .. 123

*Samet Aslan*..... 123

<b>YUNUS EMRE'NİN KÜLTÜR MİRASI OLARAK AKTARIMINDA TİYATRONUN ROLÜ: BİZİM YUNUS TİYATROSU ÖRNEĞİ.....</b>	<b>135</b>
<i>Yasemin ULUTÜRK SAKARYA</i> .....	135

YAHYA KEMAL BEYATLI'YA GÖRE DİVAN ŞİİRİ VE HALK ŞİİRİ BAĞLAMINDA KLASİK TÜRK EDEBİYATI.....	149
<i>Emine Gözde ÖZGÜREL</i> .....	149

TÜRK FOLKLORUNDA POLİTİK EVLİLİKLERİN YOL AÇTIĞI ONTOLOJİK YABANCILAŞMA, KÜLTÜREL KRİZ VE DOĞAL AFET TEMALARI: GÖÇ DESTANI ÖRNEĞİ.....	165
<i>Yılmaz KAVAL</i> .....	165

<b>ÖTKÂN KÜNLÄR ROMANI ÖRNEĞİNDE SÖYLEM ÇÖZÜMLEMESİ.....</b>	<b>185</b>
<i>İzzet ŞİRİN</i> .....	185

KÜTAHYA MUSTAFA HAKKI YEŞİL KÜTÜPHANESİ EL YAZMALARİ KOLEKSİYONUNDA TZ. 161 (24343) NUMARAYA KAYITLI BİR ŞİİR MECMUASI .....	207
<i>Saadet KÜÇÜKAYDIN</i> .....	207

HALLÂC-I MANSÛR VE ENE'L-HAK SÖYLEMİNİN NESİMÎ DÎVÂNİ'NDA YANKISI .....	229
<i>İhsan ŞEHİTOĞLU</i> .....	229

DÖRTDİVAN AĞZINDA FİİL İŞLETİMİ EKLERİ .....	249
<i>Mehmet Solmaz</i> .....	249

İNCİ ARAL'İN “VERDA'NİN ÖLÜMÜ” ADLI ROMANINDA KADIN CİNAYETİNİN FAİLİ OLARAK ERKEK .....	269
<i>Doç. Dr. Semih ZEKA</i> .....	269



## *Bölüm 1*

### **DÖRTDİVAN AĞZINDA AD İŞLETME EKLERİ**



*Mehmet Solmaz<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü. mehmetz@yahoo.com. ORCID ID: 0000-0003-2504-3181

## 1. Giriş

Dillerin temel işlevi bir toplumu oluşturan bireyler arasındaki iletişime aracılık etmektir. Belli bir toplumda iletişim aracı olarak işlev gören diller; kullanıcılarının sosyal ve psikolojik çeşitli durumlarına, kullanıldığı yer ve ortama bağlı olarak farklı varyantlar halinde bulunurlar. Bir dilin, belirli yerleşim yerlerinde yalnızca sözlü olarak varlığını sürdüren ([www.sozluk.gov.tr](http://www.sozluk.gov.tr)), kullanıldığı bölgelere özgü çeşitli ses bilgisi, biçim bilgisi, söz dizimi özellikleri gösteren biçimlerine ağız adı verilmektedir.

Dillerin doğal olarak ortaya çıkmış alt kolları olan ağızlar, ortak anlaşma aracı olarak seçilmiş standart (ölçünlü) biçimle birlikte çeşitli küçük bölgelerde ve o bölgede yaşayan sınırlı sayıdaki kişiler arasında yalnızca konuşma dili olarak varlığını sürdüren, yazılı biçimleri olmayan coğrafyaya dayalı varyantları vardır (Demir, 2002).

Ağızların çeşitli amaçlarla yapılmış tanım ve tariflerinde, genellikle bu alt kolların belli bir dil ya da lehçe içerisinde küçük ses farklılıklarıyla birbirinden ayrılan alt kollar olduğundan söz edilir. Ancak bir dil ya da lehçenin ağızları arasında, o dil ya da lehçeye özgü olmak üzere, ses ayrılıkları dışında şekil, söz dizimi ve söz varlığı açısından da çeşitli farklılıklar bulunur. Herhangi bir dilin bu şekilde içinde farklı biçimler barındırıyor olması o dil için bir zenginlik kaynağıdır.

Türk dilinin çağdaş lehçelerinden biri olan Türkiye Türkçesi de her biri ayrı birer renk ve zenginlik kaynağı olan onlarca ağız bünyesinde barındırmaktadır. Çeşitli biçimlerde sınıflandırılan; *Anadolu Ağızları*, *Türkiye Türkçesi Ağızları*, *Anadolu Ve Rumeli Ağızları* gibi farklı adlar verilen bu varyantlar arasında Dörtdivan ağızı da yer almaktadır.

Dörtdivan ağızından, bugünkü biçimiyle doğrudan ilgili olmasa ve günümüz ağız çalışmalarından oldukça farklı olsa da, daha 16. yüzyılda ilk söz eden kişi Evliya Çelebi'dir. Ünlü gezgin Seyahatname'sinde *Tosya, Bolu ve Dörtdivan Türklerinin lehçeleri* başlığıyla yörenin o döneme ait söz varlığından örnekler sunulmuştur (Evliya Çelebi, 2006).

Günümüzde yapılan çalışmalarda Dörtdivan ağızına doğrudan yer verilmemekte; yöre ağızı Türkiye Türkçesinin *Batı Grubu Ağızları* arasında ve Bolu ağızları içerisinde değerlendirilmektedir. Bu çalışmalardan biri olan *Anadolu Ağızlarının Sınıflandırılması* adlı eserde Karahan (1996) Göynük, Mengen, Mudurnu, Seben ve Kıbrıscık dışındaki Bolu ağızlarına *Batı Grubu Ağızlarının* üçüncü alt grubunda yer vermektedir.

Yörede konuşulan dile ve bu dilin söz varlığına ait yüzyıllar öncesinden örnekler sunulmasına rağmen günümüzde Dörtdivan ağzıyla ilgili çalışmaların sayısı oldukça azdır. Pek çok il, ilçe hatta köyün ağızları hakkında lisansüstü tezleri yapılmışken Dörtdivan ağzıyla ilgili herhangi bir çalışma bulunmamaktadır. Dolayısıyla yöre ağzının özellikleri yeterince ortaya konulmuş değildir.

Biçim bilimi alanıyla ilgili, *Dörtdivan Ağzında Ad İşletme Ekleri* adlı bu çalışma, Türkiye Türkçesinde ad işletme eki olarak kullanılan çokluk, iyelik, aitlik, durum ve soru eklerinin Dörtdivan ağzında kullanımını ve söz konusu eklerin yörede kullanılan biçimlerini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çalışmada her ek ayrı ele alınmış; söz konusu eklerin yöredeki kullanım biçimleri ve bunların ve bunların ölçünlü dildeki karşılıklarına yer verilmiştir.

Çalışma boyunca yöreye özgü ses ve söyleyiş biçimlerini yansıtabilmek amacıyla çeşitli yazı işaretleri kullanılmıştır. Bir biçim bilimi çalışması olması dolayısıyla da bu işaretlerin sayısı çalışmanın amacı çerçevesinde sınırlandırılmıştır. Çalışmada kullanılan yazı işaretleri şunlardır:

$\bar{a}$ : uzun a sesi

$\bar{e}$ : uzun e sesi

$\tilde{n}$ : nazal n sesi

$\acute{o}$ : o-ö arası ünlü

$\acute{o}$ : o-ö arası uzun ünlü

$\acute{u}$ : u-ü arası ünlü

Dörtdivan ağzında kullanılan ad işletme ekleriyle ilgili açıklama ve örneklerde yer alan bu yazı işaretlerinden ilk ikisi uzun ünlülerle ilgilidir. Yöre ağzında çeşitli ses olayları sonucunda ortaya çıkan ikincil uzun ünlüler olan *a* ve *e* ünlülerine karşılık gelmektedir.

Bir diğer yazı işareti olan  $\tilde{n}$ , *nazal n* ünsüzünü karşılamak için kullanılmaktadır. Türkçenin eski dönemlerinde sıklıkla kullanılan ancak bugün ölçünlü dilde yer almayan bu ses Dörtdivan ağzında varlığını hâlâ sürdürmektedir.

Dörtdivan ağzında, ölçünlü dildeki  $\acute{o}$  ünlüsü yerine *o-ö* arası bir ünlü olan  $\acute{o}$  ünlüsü;  $\acute{u}$  ünlüsü yerine ise *u-ü* arası bir ses olan  $\acute{u}$  ünlüsü kullanılmaktadır. Çalışmadaki diğer yazı işaretleri birer ara ünlü olan bu

sesleri karşılamak üzere kullanılmıştır. Ayrıca *o-ö* arası ünlünün uzun biçimi de çalışmada verilen örneklerde yer almış ve bu sesin yazı işareti olan *ō*'ye

de yazı işaretleri arasında yer verilmiştir.

## 2. Ad İşletme Ekleri

Ad işletme ekleri cümlede adlarla adlar ya da adlarla fiiller arasında geçici ilişkiler kuran eklerdir. Türkiye Türkçesinde bu ekler, çokluk eki, iyelik ekleri, aitlik eki, durum ekleri ve soru ekidir. Adlara ve ad soylu kelimelere gelerek onlara işleklik kazandıran bu eklerin özellikleri ve cümledeki işlevleri de birbirinden farklıdır. Öyle ki, çokluk, üyelik, ilgi ekleri yalnızca eklendiği adları ve ad gruplarını etkilerken; durum ekleri adlarla fiiller arasında bağlantı kurmaktadır (Ergin, 2004: 220; Korkmaz, 2003: 256). Dörtdivan yöresinde ad işletme ekleri ve bu eklerin kullanım biçimleriyle özellikleri şu şekildedir.

### 2.1. Çokluk Eki

Ölçünlü dilde *+lar*, *+ler* şeklinde kalınlık incelik uyumuna göre adlara getirilen çokluk ekinin, Dörtdivan ağzında farklı biçimleri kullanılmaktadır. Adlarının sonuna getirilen çokluk ekinin sonundaki *r* ünsüzü kelimeye çokluk ekinden sonra başka bir ek getirilmediği durumlarda düşer. Söz konusu sesteki geriye kalan boşluğu doldurmak üzere bir önceki ses olan *a* (ya da *e*) ünlüsü uzar. Böylece sonunda *n* ünsüzü bulunan kelimeler dışında, Dörtdivan ağzında çokluk eki *+lā*, *+lē* biçimleriyle kullanılır. Çokluk ekinin Dörtdivan ağzında, ses düşmesi sonucu ortaya çıkan ikincil uzun ünlülü biçimlerine ilişkin örnekler aşağıda yer almaktadır:

Tablo 1

#### *Dörtdivan ağzında çokluk eki*

Dörtdivan Ağzı	Ölçünlü Dil
<i>adamlā</i>	<i>adamlar</i>
<i>gecelē</i>	<i>geceler</i>
<i>kōpeklē</i>	<i>köpekler</i>
<i>esgilē</i>	<i>eskiler</i>
<i>tarlalā</i>	<i>tarlalar</i>
<i>yollā</i>	<i>yollar</i>

Çokluk eki, sonunda *n* sesi bulunan adlara getirildiğinde, ekin başındaki *l* ünsüzü, sonuna getirildiği kelimenin ünsüzüyle benzeşerek *n*'ye dönüşür. Böylelikle yöre ağzında sonunda *n* ünsüzü bulunan adlarda kalınlık incelik

uyumuna uygun olarak ekin +na, +ne biçimlerinden biri çokluk ifade etmek üzere yer alır. Çokluk ekinin Dörtdivan ağzında bu biçimleriyle kullanımına ilişkin örnekler aşağıda yer almaktadır:

Tablo 2

*Dörtdivan ağzında çokluk eki*

Dörtdivan Ağzı	Ölçünlü Dil
<i>ekinnē</i>	<i>ekinler</i>
<i>gadunnā</i>	<i>kadınlar</i>
<i>gūnnē</i>	<i>günler</i>
<i>gōrennē</i>	<i>görenler</i>
<i>yorgannā</i>	<i>yorganlar</i>
<i>odunnā</i>	<i>odunlar</i>
<i>yatannā</i>	<i>yatanlar</i>

Dörtdivan ağzında adların çokluk eki almış biçimlerine soru eki, bulunma ve çıkma durumu ekleri dışında herhangi bir ek getirildiğinde, +lā, +lē şeklindeki çokluk eki biçimleri +lar, +ler, n ünsüzüyle biten kelimelerde yer alan +nā, +nē biçimler ise +nar, +ner'e dönüşür. Yörede çokluk ekinden sonra başka bir ek getirildiğinde +lar, +ler ve +nar, +ner biçimleriyle kullanılan adlar ve soru eki, bulunma ve çıkma durumu ekleri getirildiğinde değişikliğe uğramayan biçimlerin bulunduğu ilgili örnekler aşağıda yer almaktadır:

Tablo 3

*Dörtdivan ağzında çokluk eki*

Dörtdivan Ağzı	Ölçünlü Dil	Dörtdivan Ağzı	Ölçünlü Dil
<i>evlēde</i>	<i>evlerde</i>	<i>odunnāda</i>	<i>odunlarda</i>
<i>evlēden</i>	<i>evlerden</i>	<i>odunnādan</i>	<i>odunlardan</i>
<i>evlē mi?</i>	<i>evler mi?</i>	<i>odunnā mı?</i>	<i>odunlar mı?</i>
<i>evlere</i>	<i>evlere</i>	<i>odunnara</i>	<i>odunlara</i>
<i>evleri</i>	<i>evleri</i>	<i>odunnarı</i>	<i>odunları</i>
<i>evleriñ</i>	<i>evlerin</i>	<i>odunnarıñ</i>	<i>odunların</i>
<i>evlerinen</i>	<i>evlerle</i>	<i>odunnarınan</i>	<i>odunlarla</i>
<i>evlerim</i>	<i>evlerim</i>	<i>odunnarım</i>	<i>odunlarım</i>

Sıralanan örneklerden yola çıkarak çokluk ekinin farklı biçimlerinin Dörtdivan yöresindeki kullanım durumlarını şu şekilde özetleyebiliriz:

+ $l\bar{A}$ : ad+ $l\bar{A}$

+ $n\bar{A}$ : n ünsüzüyle biten ad+ $n\bar{A}$

+ $lAr$ : ad+lar+çekim eki

+ $nAr$ : n ünsüzüyle biten ad+ $nAr$ +çekim eki

## 2.2. İyelik Ekleri

### 2.2.1. Teklik Birinci Kişi

Dörtdivan ağzında teklik birinci kişi iyelik ekinin kullanımı ölçünlü dildeki gibidir. Ünlüyle biten kelimelere + $m$  şeklinde doğrudan eklenir. Ünsüzle biten adlarda ise araya bir yardımcı ünlü girer ve ek kalınlık incelik ve düzlük yuvarlaklık uyumlarına uygun olarak adlara + $ım$ , + $im$ , + $um$ , + $úm$  biçimleriyle eklenir. Dörtdivan ağzında teklik birinci kişi iyelik ekinin kullanımıyla ilgili örnekler şu şekildedir:

Tablo 4

*Dörtdivan ağzında teklik birinci kişi iyelik eki*

Dörtdivan Ağzı	Ölçünlü Dil	Dörtdivan Ağzı	Ölçünlü Dil
<i>tarlam</i>	<i>tarlam</i>	<i>bosdanım</i>	<i>bostanım</i>
<i>gocabobam</i>	<i>büyükbabam</i>	<i>çocuğum</i>	<i>çocuğum</i>
<i>dēzem</i>	<i>teyzem</i>	<i>köpeğim</i>	<i>köpeğim</i>
<i>gafam</i>	<i>kafam</i>	<i>barmağım</i>	<i>parmağım</i>
<i>çorbam</i>	<i>çorbam</i>	<i>sózúm</i>	<i>sözüm</i>

### 2.2.2. Teklik ikinci Kişi

Ölçünlü dildeki + $n$ , + $in$ , + $in$ , + $un$ , + $ün$ , biçimlerinden farklı olarak Dörtdivan ağzında teklik ikinci kişi iyelik eki nazal n ( $\tilde{n}$ ) ile ve + $\tilde{n}$ , + $i\tilde{n}$ , + $i\tilde{n}$ , + $u\tilde{n}$ , + $ú\tilde{n}$  şeklindedir. Ünlü ile biten adlardan sonra ekin + $\tilde{n}$  şeklindeki biçimi; ünsüz ile biten adlardan sonra ise kalınlık incelik ve düzlük yuvarlaklık uyumlarına uygun olarak + $i\tilde{n}$ , + $i\tilde{n}$ , + $u\tilde{n}$ , + $ú\tilde{n}$  biçimlerinden biri getirilir. Yöre ağzında teklik ikinci kişi iyelik ekinin kullanımı şu şekildedir:

Tablo 5

*Dörtdivan ağzında teklik ikinci iyelik eki*

Dörtdivan Ağzı	Ölçünlü Dil	Dörtdivan Ağzı	Ölçünlü Dil
<i>odañ</i>	<i>odan</i>	<i>ayağıñ</i>	<i>ayağın</i>
<i>yeñgeñ</i>	<i>yenge</i>	<i>óküzüñ</i>	<i>öküzün</i>
<i>guzuñ</i>	<i>kuzun</i>	<i>kóyüñ</i>	<i>köyün</i>
<i>gapıñ</i>	<i>kapın</i>	<i>yiyenin</i>	<i>yeğenin</i>
<i>bızāñ</i>	<i>buzanın</i>	<i>yolun</i>	<i>yolun</i>
<i>civciñ</i>	<i>civcivin</i>	<i>çorabiñ</i>	<i>çorabın</i>

## 2.2.3. Teklik Üçüncü Kişi

Dörtdivan ağzında teklik üçüncü kişi iyelik eki yöreye özgü *ú* ünlüsü dışında ölçünlü dildeki gibidir. Ünsüzle biten adlara *+ı, +i, +u, +ú*; ünlü ile biten adlara ise *+sı, +si, +su, +sú* şeklinde kalınlık incelik ve düzlük yuvarlaklık uyumlarına göre getirilir. Ekin yöre ağzında kullanımı şu şekildedir:

Tablo 6

*Dörtdivan ağzında teklik üçüncü kişi üyelik eki*

Dörtdivan Ağzı	Ölçünlü Dil	Dörtdivan Ağzı	Ölçünlü Dil
<i>evi</i>	<i>evi</i>	<i>tovuğu</i>	<i>tavuşu</i>
<i>gaşuğu</i>	<i>kaşığı</i>	<i>arabası</i>	<i>arabası</i>
<i>ağacı</i>	<i>ağacı</i>	<i>dayısı</i>	<i>dayısı</i>
<i>goyunu</i>	<i>koyunu</i>	<i>deresi</i>	<i>deresi</i>
<i>gózú</i>	<i>gözü</i>	<i>gokusu</i>	<i>kokusu</i>
<i>abıcası</i>	<i>amcası</i>	<i>kóprúsú</i>	<i>köprüsü</i>

## 2.2.4 Çokluk Birinci Kişi

Çokluk birinci kişi iyelik ekinin kullanılışı da *ü* ünlüsü dışında ölçünlü dildeki gibidir. Ünlü ile biten adlara ekin *+mız, +miz, +muz, +múz* biçimleri eklenir. Ünsüz ile biten adlara *+ımız, +imiz, +umuz, +úmúz* biçimleri getirilir. Çokluk birinci kişi iyelik ekleri adlara eklenirken kalınlık incelik ve düzlük yuvarlaklık uyumlarına uyulur. Dörtdivan ağzında çokluk birinci kişi iyelik ekinin kullanımı örneklerde olduğu gibidir:

Tablo 7

*Dörtdivan ağzında çokluk birinci kişi iyelik eki*

Dörtdivan Ağzı	Ölçünlü Dil	Dörtdivan Ağzı	Ölçünlü Dil
<i>dedemiz</i>	<i>dedemiz</i>	<i>ocağımız</i>	<i>ocağımız</i>
<i>paramız</i>	<i>paramız</i>	<i>odunnuğumuz</i>	<i>odunluğumuz</i>
<i>keçimiz</i>	<i>keçimiz</i>	<i>gardaşımız</i>	<i>kardeşimiz</i>
<i>avlumuz</i>	<i>avlumuz</i>	<i>ineğimiz</i>	<i>ineğimiz</i>
<i>kõçúmúz</i>	<i>kõyçümüz<sup>1</sup></i>	<i>kúlúmúz</i>	<i>külümüz</i>
<i>gapımız</i>	<i>kapımız</i>	<i>çamaşurumuz</i>	<i>çamaşırımız</i>

## 2.2.5. Çokluk İkinci Kişi

Dörtdivan ağzında çokluk ikinci kişi iyelik eki ölçünlü dilden farklı olarak *ñ* ünsüzünü taşır. Bu ek yöre ağzında ünlüyle biten adlara +*ñiz*, +*ñiz*, +*ñuz*, +*ñüz*; ünsüzle biten adlara ise +*ñiz*, +*ñiz*, +*uñuz*, +*uñüz* biçimleriyle eklenir. Çokluk ikinci kişi iyelik ekinin Dörtdivan yöresinde kullanımı şu şekildedir:

Tablo 8

*Dörtdivan ağzında çokluk ikinci kişi iyelik eki*

Dörtdivan Ağzı	Ölçünlü Dil	Dörtdivan Ağzı	Ölçünlü Dil
<i>ābañiz</i>	<i>ablanız</i>	<i>ekinneriñiz</i>	<i>ekinleriniz</i>
<i>depeñiz</i>	<i>tepeniz</i>	<i>daşıñiz</i>	<i>taşınız</i>
<i>yımırtañiz</i>	<i>yumurtanız</i>	<i>uçúñúz</i>	<i>üçünüz</i>
<i>gāniñiz</i>	<i>kağnınız<sup>2</sup></i>	<i>furunuñuz</i>	<i>fırınınız</i>
<i>guyuñuz</i>	<i>kuyunuz</i>	<i>ekmeğñiz</i>	<i>ekmeğiniz</i>

## 2.2.6. Çokluk Üçüncü Kişi

Son sesi *n* ünsüzü olan kelimeler ve ekteki yöreye özgü bir ses olan *ú* ünlüsü dışında Dörtdivan ağzında da çokluk üçüncü kişi iyelik eki, ölçünlü dilde olduğu gibi, +*ları*, +*leri* şeklindedir. Sonunda *n* ünsüzü bulunan adlarda ekin başındaki *l* ünsüzü benzeşme sonucu *n*'ye dönüşür ve ek +*narı*, +*neri* biçimlerini alır. Söz konusu biçimleriyle ek, kalınlık incelik uyumuna uygun

<sup>1</sup> Evin önü.

<sup>2</sup> Çocuklar için yapılan dört tekerlekli ağaç araba.

olarak adlara eklenir. Çokluk üçüncü kişi iyelik ekinin Dörtdivan ağzında kullanımı şu şekildedir:

Tablo 9

*Dörtdivan ağzında çokluk üçüncü kişi iyelik eki*

Dörtdivan Ağzı	Ölçünlü Dil	Dörtdivan Ağzı	Ölçünlü Dil
<i>evleri</i>	<i>evleri</i>	<i>çobannarı</i>	<i>çobanları</i>
<i>anaları</i>	<i>anaları</i>	<i>dikenneri</i>	<i>dikenleri</i>
<i>kemükleri</i>	<i>kemikleri</i>	<i>goyunnarı</i>	<i>koyunları</i>
<i>guruları</i>	<i>kuruları</i>	<i>düğünneri</i>	<i>düğünleri</i>
<i>kóyleri</i>	<i>kóyleri</i>	<i>burunnarı</i>	<i>burunları</i>

## 2.3. Aitlik Eki

Aitlik eki, ölçünlü dilde kelimelelere doğrudan ya da bazı ad işletme eklerinden sonra *+ki* şeklinde getirilen adların anlamlarında kalıcı bir değişikliğe neden olmaması ve bir aitlik işlevi görmesi nedeniyle ikinci bir iyelik eki dolayısıyla bir ad işletme eki olarak da görülmektedir

Tablo 10

*Dörtdivan ağzında a aitlik eki*

Dörtdivan Ağzı	Ölçünlü Dil	Dörtdivan Ağzı	Ölçünlü Dil
<i>bizimki</i>	<i>bizimki</i>	<i>yoldakıdan</i>	<i>yoldakinden</i>
<i>evdekiler</i>	<i>evdekiler</i>	<i>suyuñkuna</i>	<i>suyunkine</i>
<i>dünkúynen</i>	<i>dünkúyle</i>	<i>unuñku</i>	<i>onunki</i>
<i>seniñkilē</i>	<i>seninkiler</i>	<i>aşākıları</i>	<i>aşāğidakileri</i>
<i>bóğúnkúlē</i>	<i>bugúnküler</i>	<i>óñkúñe</i>	<i>öncekine</i>
<i>nerdekiniñ</i>	<i>nerdekinin</i>	<i>gapıdaki</i>	<i>kapıdaki</i>

## 2.4. Durum Ekleri

## 2.4.1. İlgi (Tamlayan) Durumu

Dörtdivan ağzında tamlayan durumu eki ünsüzlerle biten adların sonunda *+ıñ*, *+iñ*, *+uñ*, *+úñ*; ünlülerle adların sonunda ise *+nuñ*, *+niñ*, *+nuñ*, *+núñ* biçimleriyle yer alır. Ek, adların sonuna getirilirken kalınlık incelik ve düzlük yuvarlaklık uyumuna uyulur. Dörtdivan ağzında ilgi durumu ekinin kullanımı şöyledir:

Tablo 11

*Dörtdivan ağzında ilgi durumu eki*

Dörtdivan Ağzı	Ölçünlü Dil	Dörtdivan Ağzı	Ölçünlü Dil
<i>çorbanıñ</i>	<i>çorbanın</i>	<i>ineğiñ</i>	<i>ineğin</i>
<i>keçiniñ</i>	<i>keçinin</i>	<i>gapağıñ</i>	<i>kapağın</i>
<i>kóprünüñ</i>	<i>köprüünün</i>	<i>goyunuñ</i>	<i>koyunun</i>
<i>çakınıñ</i>	<i>çakının</i>	<i>sózúñ</i>	<i>sözün</i>
<i>suyuñ</i>	<i>suyun</i>	<i>azığıñ</i>	<i>azığın</i>

## 2.4.2. Belirtme Durumu

Belirtme durumu ekinin kullanımı Dörtdivan ağzında da ekin ölçünlü dildeki kullanımına benzemektedir. Ünsüzle biten adların sonuna +ı, +i, +u, +ú; ünlüyle biten adlara ise +yı +yi, +yu, +yú biçimleriyle kalınlık incelik ve düzlük yuvarlaklık uyumlarına uygun olarak eklenmektedir. Belirtme durumu ekinin Dörtdivan yöresinde kullanımına ilişkin örnekler aşağıda yer almaktadır.

Tablo 12

*Dörtdivan ağzında Belirtme durumu eki*

Dörtdivan Ağzı	Ölçünlü Dil	Dörtdivan Ağzı	Ölçünlü Dil
<i>daşı</i>	<i>taşı</i>	<i>odunu</i>	<i>odunu</i>
<i>evi</i>	<i>evi</i>	<i>gapıyı</i>	<i>kapıyı</i>
<i>ocağı</i>	<i>ocağı</i>	<i>Bolu 'yu</i>	<i>Bolu 'yu</i>
<i>külü</i>	<i>külü</i>	<i>kediyi</i>	<i>kediyi</i>
<i>çanağı</i>	<i>çanağı</i>	<i>sürüyü</i>	<i>sürüyü</i>

Dörtdivan ağzında geniş ünlü (*a, e*) ile biten adlara belirtme durumu eki getirildiğinde, y yardımcı sesinin etkisiyle adların sonunda bulunan geniş ünlüler dar ünlülere (*ı, i*) dönüşmektedir:

Tablo 13

*Dörtdivan ağzında belirtme durumu eki*

Dörtdivan Ağzı	Ölçünlü Dil	Dörtdivan Ağzı	Ölçünlü Dil
<i>arabıyı</i>	<i>arabayı</i>	<i>depiyi</i>	<i>tepeyi</i>
<i>zobıyı</i>	<i>sobayı</i>	<i>tenceriyi</i>	<i>tencereyi</i>
<i>çapıyı</i>	<i>çapayı</i>	<i>dēziyi</i>	<i>teyzeyi</i>
<i>tarlıyı</i>	<i>tarlayı</i>	<i>ıyniyi</i>	<i>iğneyi</i>
<i>sofrıyı</i>	<i>sofrayı</i>	<i>eylenciyi</i>	<i>eğlenceyi</i>

## 2.4.3. Yönelme Durumu

Yönelme durumu eki ölçünlü dilde olduğu gibi Dörtdivan ağzında da adların sonuna kalınlık incelik uyumuna uygun olarak +(y)a, +(y)e şeklinde getirilmektedir. Ancak Dörtdivan ağzında, ölçünlü dilden farklı olarak, sonunda düz geniş ünlü (a, e) bulunan kelimelere yönelme durumu eki getirildiğinde kelime sonundaki bu ünlüler düz dar ünlülere (ı, i) dönüşmektedir:

Tablo 14

*Dörtdivan ağzında yönelme durumu eki*

Dörtdivan Ağzı	Ölçünlü Dil	Dörtdivan Ağzı	Ölçünlü Dil
<i>yola</i>	<i>yola</i>	<i>çantıya</i>	<i>çantaya</i>
<i>kekiye</i>	<i>kekiye</i>	<i>Gerediye</i>	<i>Gerede'ye</i>
<i>çocuğa</i>	<i>çocuğa</i>	<i>geciye</i>	<i>geceye</i>
<i>gapiya</i>	<i>kapiya</i>	<i>gólgiye</i>	<i>gölgeye</i>
<i>kóprüye</i>	<i>köprüye</i>	<i>yaylıya</i>	<i>yaylaya</i>

Yönelme durumu ekinin, sonunda geniş yuvarlak ünlüler bulunan adlara getirilmesi durumunda söz konusu kelimelerin son ünlülerinde farklı değişiklikler görülmektedir:

Tablo 15

*Dörtdivan ağzında yönelme durumu eki*

Dörtdivan Ağzı	Ölçünlü Dil	Dörtdivan Ağzı	Ölçünlü Dil
<i>gabluva</i>	<i>kablova</i>	<i>depoōya</i>	<i>depoya</i>
<i>garguya</i>	<i>kargoya</i>	<i>kiloya</i>	<i>kiloya</i>
<i>banyuya</i>	<i>banyoya</i>	<i>çimentōya</i>	<i>çimentoya</i>

## 2.4.4. Bulunma Durumu

Dörtdivan ağzında bulunma durumu eki, ölçünlü dilde olduğu gibi, adlara kalınlık incelik uyumuna göre getirilir. Ancak kelime sonundaki sesin tonlu ya da tonsuz oluşu önem taşımaz. Dolayısıyla bulunma durumu eki kelimelere *+da*, *+de* şeklindeki tonlu ünsüz biçimleriyle eklenir. Yöre ağzında bulunma durumu ekinin kullanımı şu şekildedir:

Tablo 16

*Dörtdivan ağzında bulunmaz durumu eki*

Dörtdivan Ağzı	Ölçünlü Dil	Dörtdivan Ağzı	Ölçünlü Dil
<i>tarlada</i>	<i>tarlada</i>	<i>daşda</i>	<i>taşta</i>
<i>geride</i>	<i>geride</i>	<i>gökde</i>	<i>gökte</i>
<i>gapıda</i>	<i>kapıda</i>	<i>ipde</i>	<i>ipte</i>
<i>suda</i>	<i>suda</i>	<i>ağaçda</i>	<i>ağaçta</i>
<i>içinde</i>	<i>içinde</i>	<i>edirafda</i>	<i>etrafta</i>

## 2.4.5. Çıkma Durumu

Dörtdivan ağzında çıkma durumu eki, bulunma durumunda olduğu gibi, kelimelere kalınlık incelik uyumuna uygun olarak eklenir. Yine tıpkı bulunma durumunda olduğu gibi kelime sonundaki ünsüzlerin tonlu ya da tonsuz oluşu bir önem taşımaz. Dolayısıyla yörede çıkma durumu eki adlara *+dan*, *+den* şeklinde eklenir:

Tablo 17

*Dörtdivan ağzında çıkma durumu eki*

Dörtdivan Ağzı	Ölçünlü Dil	Dörtdivan Ağzı	Ölçünlü Dil
<i>yayladan</i>	<i>yayladan</i>	<i>yoğurtdan</i>	<i>yoğurttan</i>
<i>depeden</i>	<i>tepeden</i>	<i>uprukdan</i>	<i>ibrikten<sup>3</sup></i>
<i>birinden</i>	<i>birinden</i>	<i>aluçdan</i>	<i>alıçtan</i>
<i>āşamdan</i>	<i>akşamdan</i>	<i>işden</i>	<i>işten</i>
<i>dayımdan</i>	<i>dayımdan</i>	<i>daşdan</i>	<i>taştan</i>

## 2.4.6. Araç Durumu

Araç durumu ekleri Dörtdivan ağzında ünlüyle biten kelimelere kalınlık incelik uyumuna uygun olarak +(y)nan, +(y)nen şeklinde; ünsüzle biten kelimelere ise +inan, +inen +unan, +ünen biçimleriyle kalınlık incelik ve düzlük yuvarlaklık uyumlarına göre eklenmektedir. Son ünlüsü düz geniş ses olan adlara araç durumu eki getirildiğinde söz konusu bu ünlüler düz dar ünlülere dönüşmektedir.

Tablo 18

*Dörtdivan ağzında araç durumu eki*

Dörtdivan Ağzı	Ölçünlü Dil	Dörtdivan Ağzı	Ölçünlü Dil
<i>parıynan</i>	<i>parayla</i>	<i>bıçağınan</i>	<i>bıçakla</i>
<i>keçiyenen</i>	<i>keçiyile</i>	<i>tovuğunan</i>	<i>tavukla</i>
<i>şapgiynan</i>	<i>şapkayla</i>	<i>ineğinen</i>	<i>inekle</i>
<i>arabıynan</i>	<i>arabayla</i>	<i>güccüğüynen</i>	<i>küccüğüyle</i>
<i>zobıynan</i>	<i>sobayla</i>	<i>atınan</i>	<i>atla</i>

Geniş yuvarlak ünlüyle biten adlara (Türkçede kelime sonunda *ö* sesi çok az bulunduğu için genellikle *o* sesi ile biten adlar) araç durumu eki getirildiğinde, kelime bünyesinde son sesin uzaması daralması gibi farklı ses değişiklikleri meydana gelmektedir.

<sup>3</sup> Emzikli bakır su kabı.

Tablo 19

*Dörtdivan ağzında araç durumu eki*

Dörtdivan Ağzı	Ölçünlü Dil	Dörtdivan Ağzı	Ölçünlü Dil
<i>kilōyunan</i>	<i>kiloyla</i>	<i>gabluynan</i>	<i>kabloyla</i>
<i>çimentōyunan</i>	<i>çimentoyla</i>	<i>lavabuynan</i>	<i>lavaboyla</i>
<i>paltōyunan</i>	<i>paltoyla</i>	<i>daktiluynan</i>	<i>daktiloyla</i>
<i>meterōyunan</i>	<i>metrele</i>	<i>banyuynan</i>	<i>banyoyla</i>

## 2.4.7. Eşitlik Durumu

Eşitlik durumu eki ölçünlü dilde eklendiği kelimenin ünlülerinin kalın ya da ince oluşu; ünsüzle biten kelimelerde sonda yer alan ünsüzün tonlu ya da tonsuz oluşuna göre adlara *+ca*, *+ca*, *+ça*, *+çe* biçimleri ve çeşitli eşitlik durumu işlevleriyle eklenir. Ek, Dörtdivan ağzında adlara kalınlık incelik uyumuna uygun olarak *+ca*, *+ce* şeklinde eklenerek kullanılmaktadır. Eşitlik durumu ekinin yörede tanımıyla ilgili örnekler aşağıda yer almaktadır.

Tablo 20

*Dörtdivan ağzında eşitlik durumu eki*

Dörtdivan Ağzı	Ölçünlü Dil
<i>ēce</i>	<i>iyice</i>
<i>yaşca</i>	<i>yaşça</i>
<i>insanca</i>	<i>insanca</i>
<i>gocamanca</i>	<i>kocamanca</i>
<i>yavaşca</i>	<i>yavaşça</i>
<i>gōzelce</i>	<i>gūzelce</i>

## 2.5. Soru Eki

Dörtdivan ağzında adlara soru eki getirilirken ölçünlü dilde olduğu gibi, kalınlık incelik ve düzlük yuvarlaklık uyumuna uyulur. Buna göre ek adlara *+mı*, *+mi*, *+mu*, *+mú* şeklinde getirilir:

Tablo 21

*Dörtdivan ağzında soru eki*

Dörtdivan Ağzı	Ölçünlü Dil
<i>ağaç mı</i>	<i>ağaç mı</i>
<i>ekin mi</i>	<i>ekin mi</i>
<i>çocuk mu</i>	<i>çocuk mu</i>
<i>kóprú mú</i>	<i>köprü mü</i>

### 3. Sonuç

Çalışma, Dörtdivan ağzında kullanılan ad işletme eklerinin çeşitli yönleriyle ölçünlü dilden ayrıldığını ortaya koymaktadır. Türkiye Türkçesinde ad işletme eki olarak kullanılan ve çalışmadan ortaya konulan çokluk, iyelik, aitlik, durum ve soru eklerinin Dörtdivan ağzına özgü kullanım özelliklerini şu şekilde sıralayabiliriz:

Dörtdivan ağzında çokluk ekinin sonundaki ünsüz düşmekte ve ekin ünlüsü uzun ünlüye dönüşmektedir. Ayrıca sonunda *n* sesi bulunan kelimelere çokluk eki getirildiğinde benzeşme sonucu ekin ilk ünsüzü *n*'ye dönüşmektedir. Çokluk ekinden sonra başka bir ek getirildiğinde ise ekteki *r* ünsüzü korunmaktadır.

İyelik eklerinden ölçünlü dilde içinde *ü* sesi bulunan biçimlerin Dörtdivan ağzında kullanımında bu ses yöreye özgü bir ara ünlü olan *ú* sesidir. Yöre ağzında, iyelik eklerinin teklik ve çokluk ikinci kişilerinde Türkçenin önceki dönemlerinden kalma bir ses olan ve ölçünlü dilde artık kullanılmayan *ñ* sesi varlığını sürdürmektedir. Ekin çokluk üçüncü kişinin de ses benzeşmesi yoluyla ortaya çıkan *+nArI* biçimi de iyelik eklerinin Dörtdivan ağzında ölçünlü dilden farklı olan kullanımlarından birisidir.

Aitlik işleviyle hem bir ad işletme eki hem de eklendiği kelimelerde ortaya koyduğu anlam farklılıklarıyla bir yapım eki durumunda olan ve ölçünlü dilde *+ki* biçiminde kullanılan aitlik ekinin Dörtdivan ağzında adlara hem kalınlık incelik hem de düzlük yuvarlaklık uyumlarına göre eklenerek kullanılmaktadır.

Diğer ad işletme eklerinde olduğu gibi, durum eklerinde de ölçünlü dildeki *ü* ünlüsü yerine yöreye özgü ara ünlü *ú* kullanılmaktadır.

Ad durumu eklerinden ilgi durumu ekinin Dörtdivan ağzında kullanılan biçimlerinde, yukarıda sözü edilen ve Türkçenin Eski Türkçe, Eski Anadolu Türkçesi vd. dönemlerinde kullanılan bir ses olan *ñ* sesi bulunmaktadır.

Ölçünlü dilde tonlu ve tonsuz her iki ünsüz türüyle de başlayan biçimleri kullanılan bulunma, çıkma ve eşitlik durumu eklerinin, Dörtdivan ağzında yalnızca tonlu ünsüzle başlayan biçimleri kullanılmaktadır.

Ölçünlü dilde *+IA* şeklinde kullanılan araç durumu eki, Dörtdivan ağzında baştaki *I* ünsüzü *n*'ye dönüştürülerek ve ekin sonuna da fazladan yine bir *n* sesi eklenerek kullanılmaktadır. Ünlüyle biten adlarda araya bir *y* sesi girerken; ünsüzle biten adlarda ses uyumuna uygun olarak, kelimeyle ek arasına *ı, i, u, ú* ünlülerinden biri eklenmektedir.

Soru ekinin Dörtdivan ağzındaki kullanımı, yöreye özgü bir ara ünlüyle oluşturulan *+mü* biçimi dışında, ölçünlü dille aynıdır.

Çalışmada ortaya konulan bu sonuç doğrultusunda Dörtdivan ağzında kullanılan ad işletme eklerini ve söz konusu eklerin yörede kullanılan biçimlerini şu şekilde sıralayabiliriz:

#### Çokluk Eki

*+lĀ, +nĀ, +lAr, +nAr*

#### İyelik Ekleri

##### *Teklik*

1. *+m, +Im, +Um*

2. *+ñ, +Iñ, +Uñ*

3. *+I, +U, +sI, +sU*

##### *Çokluk*

1. *+mIz, +mUz, +ImIz, +UmUz*

2. *ñIz, ñUz, +IñIz, +UñUz*

3. *+lArI, +nArI*

#### Aitlik Eki

*+kI, +kU*

#### Durum Ekleri

#### İlgi (Tamlayan) Durumu Eki

*+Iñ, +nIñ*

#### Belirtme Durumu Eki

*+(y)I*

#### Yönelme Durumu Eki

*+(y)A*

#### Bulunma Durumu Eki

*+dA*

#### Çıkma Durumu Eki

*+dAn*

#### Araç Durumu Eki

*+(y)nAn, InAn, +UnAn*

Soru Eki

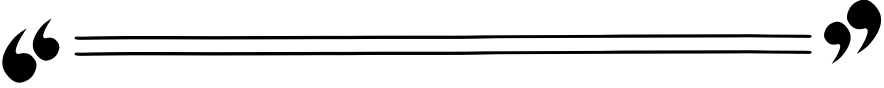
*+mI, +mU*

### Kaynakça

- Banguoğlu, T. (2024). Türkçenin Grameri, (12. Baskı), Ankara: TDK Yayınları.
- Demir, N. (2002), Ağız Terimi Üzerine, Türkbilig, 2002/4, (s. 105-116).
- Ergin, M. (2004). Türk Dil Bilgisi, İstanbul: Bayrak Yayınları
- Evliya Çelebi (2006). Evliyâ Çelebi Seyahatnamesi, 2.Kitap, (2. Baskı) (Haz.: Zekeriya Kurşun; Yücel Dağlı; Seyit Ali Kahraman). İstanbul: YKY.
- Karahan, L. (1996), Anadolu Ağızlarının Sınıflandırılması, Ankara: TDK Yayınları.
- Korkmaz, Z.(2003). Türkiye Türkçesi Grameri: (Şekil Bilgisi), Ankara: TDK Yayınları
- Solmaz, M. (2024). Dörtdivan Ağzı Sözlüğü, Ankara: Gece Kitaplığı
- TDK, Güncel Türkçe Sözlük, <https://sozluk.gov.tr>



## **BİR MECMUADA BULUNAN MÜELLİFİ BİLİNMEYEN BİR ELİFNÂME**



*Kadri Hüsnü YILMAZ<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Doç. Dr., Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, kadri.yilmaz@nevsehir.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-2117-6633>  
Bu yazı, 7. Uluslararası Sosyal Bilimler ve Eğitim Bilimleri Sempozyumu'nda (11-12/10/2025) sunulan ve özeti basılan bildirinin genişletilmiş halidir.

## Giriş

İslam kültüründe önemli bir yeri olan harfler/hurûf aynı zamanda ilm-i hurûf/ilmü'l-hurûf olarak da bilinen özel bir alanın konusudur. Dinî, tasavvufî ve din dışı edebî metinlerde şekilleri ve yüklenen anlamları ile harflerin şairler ve yazarlar tarafında sıkça işlendiği görülmektedir. Dolayısıyla bu “tür” metinleri tam manasıyla anlamak ve anlamlandırabilmek için harflerle ilgili hususiyetleri de bilmek gerekmektedir. Harflerin belli bir sistem içerisinde alfabetik bir dizilimle mısra başlarında, ortasında veya sonlarında kullanımıyla ortaya “elifnâme” denilen bir tür çıkmıştır. Bu konuya ilk değinen, “Harflere Dair” makalesinin sonunda yer verdiği “Elifnâmeler” başlığıyla Çelebioğlu olmuştur (1998: 605). Elifnâme'nin tanımıyla ilgili bazı farklılıkları olmakla birlikte çeşitli tanımlar yapılmaktadır. Bunlara göre elifnâme, "elif"ten başlayıp "ye"ye kadar, her harf ile başlayan bir mısra veya beyit ya da dörtlük tertip etmek suretiyle meydana getirilen manzumelere verilen isimdir. Elifnâmelere, divan şiirinde ve halk edebiyatı ürünleri arasında rastlamak mümkündür. Çeşitli konuları işleyen elifnâmelerde şairler, dile hakimiyetlerini ve ustalıklarını sergilerler (Karataş, 2001: 130). Elifnâme, kelime anlamı itibarıyla Arap alfabesinin ilk harfi “elif” ile yazılmış küçük kitap, risale veya varak anlamına gelen “nâme” sözünün birleşmesiyle oluşan birleşik isimdir. Edebî terim olarak ise Osmanlı Türkçesi'nin otuz üç harfinin genellikle mısra başlarındaki harflerin alt alta alfabetik sıra ile beyitler halinde yazılarak çeşitli konularda ve nazım şekillerinde meydana gelen manzum eserlere elifnâme denir. Elifnâmelerde daha çok Allah'a yalvarma, peygamber ve mutasavvıflar hakkında yapılan övgü gibi konular işlenmektedir (Güzel, 2006: 634). Diğer bir tanıma göre ise elifnâme, mısra veya beyitlerin ilk harfleri alt alta getirildiğinde, Arap alfabesinin ilk harfi olan “elif”ten son harfi olan “yâ”ya değin alfabetik bir şekilde sıralanan, çoğunlukla aruzun fâilâtün fâilâtün fâilün kalıbıyla ya da 11'li hece ölçüsüyle kaleme alınan gazel, kaside ve müseddes gibi farklı şekillerle yazılabilen, daha çok dinî ve didaktik konulu olmakla birlikte her konuda örneklerine rastlanabilen şiirlerdir (Öztoprak, 2006: 136).

Elifnâme, mevcut çok sayıda örneği bulunmasına rağmen günümüze değin yayınlanmış olan müstakil edebî tür kitaplarında henüz bir başlık olarak görülmemektedir. Yayımlanan çalışmalara bakıldığında genellikle elifnâme için “tarz” ya da “şekil” gibi ifadeler kullanılmıştır. Edebî türün nazım şeklinden ziyade muhtevaya göre tanımlandığı düşünülürse, bu konuda elifnâmelerin dinî, tasavvufî, beşeri aşk ve sevgili gibi çeşitli konularda yazılmış olmaları, genellikle aruz olmakla birlikte kimi örneklerde hece ölçüsünün kullanılmış olması, hem divan hem de halk şairlerinin elifnâme kaleme almış olması bu ürünlerin tür, tarz, şekil veya sanat şeklinde adlandırılmasının sebepleri olmalıdır. Elifnâmelerin şekil ve muhteva

bakımından ortak özelliklerinin olmadığı, daha çok harflerle ilgili bir düzene göre oluşturuldukları için bu ürünlerin birer söz sanatı olarak kabul edilebileceği ifade edilmiştir (Taşkesenlioğlu, 2017: 200). Bu konudaki diğer bir görüşe göre ise; çeşitli nazım şekilleriyle, kimi zaman az sayıda mensur ve manzum-mensur karışık kaleme alınmış olmaları, hem dinî-tasavvufî hem de din dışı konularda yazılan örneklerdeki harf-muhteva ilişkisi sebebiyle elifnâmenin bir tür olarak kabul edilmesi gerekmektedir (Kurtoğlu, 2021: 869). Elifnâme manzumelerin çoğunun başlığında elifnâme adı geçse de, bir kısmının başlığında hurûfu't-teheccî, hurûfu'l-hecâ, tertîbü'l-hurûf gibi ifadelerle de andırıldıkları da görülmektedir. Nazım şekilleri bakımından beyitlerle yazılan elifnâmelerde beyit sayısı altıdan kırka kadar çıkabilmektedir. Ancak çoğunlukla on dört, on beş, yirmi sekiz ve yirmi dokuz beyitten oluşan elifnâmelere rastlanmaktadır. Muhtevaları bakımından ise elifnâmelerde tevhit, münacat, naat, dinî nasihatler ile beşeri aşk, sevgili ve onun övgüsünün konu edildiği, kimi örneklerin de hurufilik izleri taşıdığı görülmektedir (Taş, 2024: 642).

Elifnâmelerin tertip özelliklerine göre çeşitli sınıflamaların da yapıldığı görülmektedir. Daha çok halk edebiyatı ürünlerine göre yapılan tasniflerin (Kaya, 2007: 301, Kaçar, 1997: 310) yanı sıra Öztoprak'a göre elifnâmeler; düz elifnâmeler, ters elifnâmeler, düz-ters elifnâmeler, kafiye alfabetik sıralanan elifnâmeler, eğitici ve eğlence amaçlı elifnâmeler olmak üzere beş başlık altında sınıflanmıştır (2009: 818-823). Klasik Türk edebiyatında 14. asırdan 19. asrın sonuna dek şairlerin elifnâme kaleme aldıklarını kaydeden Kaplan, elifnâmeler üzerine yaptığı detaylı inceleme sonucunda bu “tür”ün düz, ters, düz-ters, ebcednâme ve iç içe elifnâmeler olmak üzere 5 ana başlıkta incelenebileceğini ifade etmektedir. Bu tespitin ardından her bir başlığın altında halk şairlerinin elifnâmeleri<sup>1</sup> ile muvaşşah şiirler istisna tutularak klasik Türk edebiyatı mensubu oldukları değerlendirilen 73 şairin 122 elifnâmesinden hareketle şairlerin ölüm tarihleri ya da yüzyıllarını da belirterek 13 alt başlıkta nazım şekilleri, nazım birimleri ve şiirlerin kafiye örgüleri de dikkate alınmış ve titiz bir sıralamada bulunulmuştur (2022: 442-447)<sup>2</sup>. Bu sıralama, tespit edilen yeni elifnâme de eklenerek bir tablo halinde ayrı bir çalışmada da sunulmuştur (Ay, 2024: 30-31). Şüphesiz yapılacak olan yeni araştırmalar neticesinde özellikle mecmualarda ve cönklerde gerek divan şairleri gerekse halk şairlerine ait yeni elifnâme örnekleri gün yüzüne çıkmaya devam edecektir. Elifnâme literatürüne eklenecek yeni bir halka olması umulan bu çalışmada müellifi bilinmeyen bir elifnâme incelenecektir.

<sup>1</sup> Günümüzde elifnâmelere dair mevcut tek kitap çalışmasında daha çok halk şairlerine ait 72 elifnâme örneği tespit edilmiştir (Temizkan 2007).

<sup>2</sup> Aynı bilgi ve bulgular, tekrara düşmemek adına burada anılmamıştır. İlgili şairlerin elifnâmeleri ve bu örnekler üzerine yapılan çalışmaların künyeleri için Hasan Kaplan bu titiz çalışmasına ve kaynakçasına bakılabilir.

Söz konusu elifnâme, Millet Kütüphanesi Ali Emiri Manzum Koleksiyonu, AE mnz 771 numarada kayıtlı mecmuanın 106a-106b sayfalarında yer almaktadır. Mecmuada, tecrübe edildiği söylenen çeşitli hastalıklara iyi gelecek ilaç tarifleri ile bu durumlarda okunacak dualar, ayet ve hadisler, latifeler, cülûslar, ölümler gibi kimi tarihî olaylar ve anekdotların da dahil olduğu oldukça geniş yelpazede kayıtlar bulunmaktadır. Ayrıca mersiye, şehrengiz ve nasihatnâme gibi edebî türler ile çeşitli nazım şekilleriyle yazılmış bir çoğu meşhur şairlere ait nazireler, kasideler, tahmisler ve gazeller bulunmaktadır. Muhibbî, Ulvî, Lamî, Hayâlî, Bâkî, Fevrî, Zâtî, Usûlî ve Hayretî gibi daha çok XVI. yüzyıl şairlerinin şiirlerinin yer aldığı mecmuada en çok şiiri bulunan şair Bâkî'dir. Öte yandan mecmuada, Veysî, Rüsûhî, Nefî, Nergisî, Cevrî, Bahâyî gibi XVII. yüzyılın tanınmış şairlerinin şiirleri de bulunmaktadır. Bu şairler arasında ölüm tarihi en geç olanlar, Bahâyî ve Cevrî (1064/1654)'dir. Düzenlenme tarihine dair bir kayda rastlanamayan mecmuanın bu yıldan hareketle XVII. yüzyılın ikinci yarısında tertip edildiği tahmin edilmektedir.

### Elifnâmenin Şekil ve İçerik Özellikleri

Müellifi bilinmeyen (lâ-edrî) elifnâmenin tespit edildiği mecmuanın çeşitli hususiyetlerine göre yukarıda da ifade edildiği üzere en geç XVII. yüzyılda yazılmış olduğu düşünülmektedir. Mecmua mürettibi/müstensihi söz konusu elifnâmeyi “Kaside-i Hurûf-ı Teheccî Lâ-edrî” başlığıyla kaydetmiştir. Başlıktan da anlaşılacağı üzere elifnâme, kaside nazım şekliyle kaleme alınmıştır ve 15 beyitten oluşmaktadır. Bu durumda 15 beyitten oluşan manzumenin 30 mısraı bulunmaktadır. Ancak bilindiği üzere Arap alfabesi 29 harften oluşmaktadır. Elifnâmemizin her bir mısraı Arap alfabesinin ilk harfi olan “elif” ile başlamakta son beytin ilk yani 29. mısraında alfabenin son harfi olan “yâ”ya kadar alfabetik olarak tertip edilmiştir. Son beytin son mısraına ise yeniden ilk harf olan “elif ile başlanmıştır. “âr” kafiyesiyle yazılmış olan elifnâmenin “mefâilün mefâilün feilün” vezniyle kaleme alındığı görülse de müellifin vezin konusunda çok da titiz olduğunu söylemek mümkün gözükmemektedir.

Elifnâme tanımlarında, muhtevaları bakımından daha çok dinî, tasavvufî, didaktik konular işlenmekle birlikte, divan şiiri geleneği içerisinde beşeri aşk ve sevgilinin konu edildiği örneklerle de rastlanıldığı ifade edilmektedir. Bu çalışmada incelenen elifnâmenin muhtevası ise sevgili, onun çeşitli yönlerinin övgüsü ve âşığın halleri üzerinedir. Şair elifnâmeye henüz ilk beyitte sevgilinin elif gibi düzgün boyu ile melek yüzünü anarak başlar. Daha sonra gül renkli yanağı (2. b), cemali (3, 13. b), siyah zülfü (11. b), hilal kaş (14. b) ve güzellikte eşsiz oluşundan (6. b) bahseder. Diğer taraftan sevgilinin âşığa karşı ilgisizliği ve merhametsizliği, bu sebeple çektiği sıkıntılar da dile getirilir. Sekizinci beyitte âşığın takati kalmadığı halde sevgilinin ona

acımadığı bu sebeple utandığından bahseder. Devam eden beyitlerde karanlıklar içinde eziyet çekip halinin perişan olduğunu, aşkının derdiyle belinin büküldüğünü ve hasretinden inleyerek ağladığını anlatır (9, 10. b). Ancak yine de sevgilinin her zaman iyi olmasını, onu belalardan uzak tutması ve sevap ehlinden olmasını her gün ve gece dua ederek Allah'tan niyaz eder (1, 2. b). Daima saltanat tahtında oturmasını, ömrünü her zaman zevk ve mutluluk içinde geçirmesini ve her dileğinin gerçekleşmesini ister (6, 7, 12. b). Tüm bunların yanında kendini bir hasta olarak tarif eden âşığın tek isteği, sevgilinin ona merhamet edip kavuşma şerbeti ile onu iyileştirmesidir (13. b).

Elifnâmenin çeviriyazısı ve her bir beytin açıklamasına aşağıda yer verilmiştir.

### Ḳaside-i Ḥurūf-ı Teheccî Lā-edrî

(ا) Ey elif kâmetlü dilber ey melek şüretlü yâr

(ب) Belâlardan berî kılsun seni perverdigâr

[Ey elif kametli, melek suretli sevgili, Allah seni belalardan uzak kılsın.]

(ت) Temennâ kıldığım Ḥaḳ'dan budur her rûz [u] şeb

(ث) Şevâb ehlinden olğıl ey ḥabîb-i gül-'izâr

[Ey gül yanaklı sevgili, her gün ve gece Allah'tan niyazım sevap ehlinden olmandır]

(ج) Cemâlûñ âyetini her kim oḳur ey şanem

(ح) Ḥayâtı gider anuñ 'aklı olur târumâr [106b]

[Ey sanem! Yüzünün ayetin her kim okursa onun hayatı gider, akli darmadağın olur]

- (خ) Ḥayālūñ meskenidür işbu gönüm ḥānesi  
(د) Delālet eyledi işbu delīl-i āşkār

[Bu gönül hānem (senin) hayalinin meskenidir. Bu apaçık kanıt bu duruma işarettir.]

- (ذ) Zēlī olup ayakda kalmışamdur dilberā  
(ر) Raḥm eyle güzellik saña kalmaz pāydār

[Ey gönül alıcı sevgili! Hor görülüp ayakta kalmışım. Merhamet et, güzellik sana da ilelebet kalmaz.]

- (ز) Zamāne ḥūblarından şimdi sensin lā-nāzīr  
(س) Serīr-i şalṭanat tahtında olsun pāydār

[Zamane güzelleri içinde sen şimdi eşsizsin. Saltanat tahtı daima senin altında olsun.]

- (ش) Şefī‘ ola saña yārin Muḥammed Muşţafā  
(ص) Şafā vü zevk ile ‘ömrūñ geçür leyl ü nehār

[Yarin Muhammed Mustafa sana şefaattçi olsun. Gece gündüz ömrünü mutluluk ve zevk ile geçiresin.]

- (ض) Zā‘īf oldum teraḥḥum itmedūñ aḥvālūme  
(ط) Ṭarīḫ ehli katında olmuşam ben şerm-sār

[Zayıf (güçsüz/tâkatsiz) oldum, sen halime merhamet etmedin. Ben ise bu yolda gidenler nazarında utanmış/mahcup olmuş durumdayım.]

(ظ) Zülâm içinde kaldım çekerim cevr ü cefâ

(ع) ‘Înâyet eyle kim oldum hâkîr-i hûr-zâr

[Karanlıklar içinde kaldım sıkıntı ve eziyet çekerim. Sen yardım et perişan haldeyim.]

(غ) Ğam-ı ‘ışkuñla kıddüm bükülüp oldum sahmân

(ف) Firâkuñ hasretünden çeşmüm ağlar zâr u zâr

[Aşkının derdiyle boyum/belim bükülüp karanlığa büründüm. Ayrılığının hasretinden gözlerim inleyerek ağlar.]

(ق) Kâra zülfûñ gibi uyhuya varsa gözlerüm

(ك) Kerâmet zâhir olur leblerinden bî-şümâr

[Gözlerim siyah saçların gibi uykuya varsa dudaklarından sayısız keramet belirir.]

(ل) Leyl içre neler çekdüğimi her dem-be-dem

(م) Murâduñ üzre dönsün dâ’ imâ bu rûz-gâr

[Gece boyunca an be an neler çektiğimi, bu devran daima senin isteklerine göre dönsün/Ne dilersen gerçekleşsin.]

(ن) Ne lâzım söylemek ben hasteye rahm eylesüñ

(و) Vişâlûñ şerbeti ile derdüme eyle timâr

[Ne diyebilirim ki! Ben hastaya merhamet etsin. Kavuşma şerbetiyle derdimi iyileştir/derdime deva eyle.]

(۵) Hılāl qaşuñ ‘aqlumı alupdur ey perī

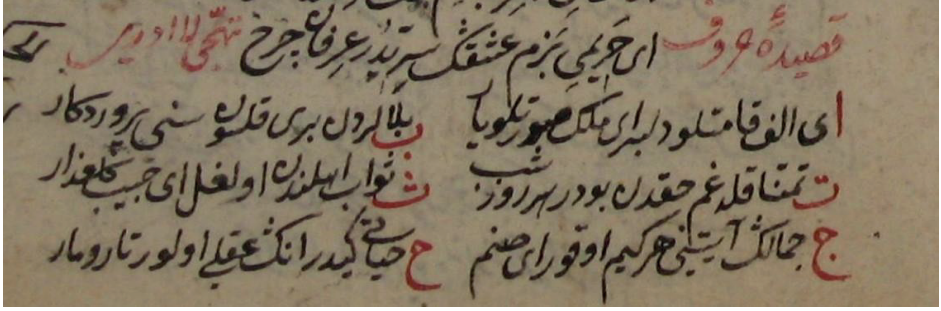
(۶) Lāyık mıdur idesin anı āşkār

[Ey peri! Hilal kaşın aklımı (başımdan) almıştır. Onu ortaya saçman uygun mudur?]

(۷) Yüzüñ gülzārsız gülşen olur yaña/yiñe diken

Āstānında gönül murgı ider āh ile zār

[Yüzün olmadan gül bahçesi yine diken olur. Gönül kuşu yuvasında âh edip feryad eder.]



خ خیا شک مسکندر اشبو کو حکم خانه سی  
ذ ذلیل او کو آبقده قالمشتم در لیا  
ز زمانه خوبتر زندگم کی نسین لایظیر  
ش شفیع اوله عسکایارین محمد مصطفی  
ض ضعیف اولدم تر خصم اتدک کج حواله  
ظ ظالم ایخده ققدم جگرم جور و جفا  
غ غم عشق کله قدم بو کولپ اولدم کما  
ق قرازلنگ کج او پنجویه وار کوزارم  
ل لیل اچره نلر چکدو کمی هر دم مدام  
ن نه لازم سویمک بر خصمیه جرم ایلمک  
م میلان عشق عظم بود بر ای برما  
ی یوزک کلزار سنر کلشن ایلمک دکن  
غزل استاننده کو شکل فرغی ایدر ایلزار

د دلا ایلمی اشبو دلیل اشکار  
س رحم ایله کوزک ساک قالمز باید  
س سر بر سلطنت تختزه اولسو بایدار  
ص صفا و ذوق عمر کچور بیل فنهار  
ط طریق اهل قنزه اولمشم بر شمر  
ع عنایت ایلمکیم اولدم حقیر خوزار  
ف فراق کج حزن کندن چشم غلزار و کار  
ک کرامت ظاهر اولور بیلر ندب شمار  
م مراد کج وزره دورن خود ایما بور و کار  
و وصالک شربت یلدردمه ایله شمار  
لا لایقیدر ایله کسین ان اشکار  
نام النساء

## KAYNAKÇA

- Ay, S. (2024). Beyitlerinin Başlangıç ve Kafiye Harfleri Aynı Olan Bir Elifnâme: Râgıb'ın Elifnâme'si." Zemin, S. 8, s. 26-49.
- Çelebioğlu, A. (1998). Eski Türk edebiyatı araştırmaları. MEB Yayınları.
- Güzel, A. (2006). Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatı. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kaçar, B. (1997). Türk Edebiyatında Elif-nameler. V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Seksiyon Bildirileri, s. 307-316. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kaplan, H. (2022). Klasik Türk Edebiyatında Elifname Geleneği ve İsmail Hikmeti'nin Elifnameleri. Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, 6 (2), s. 437-484.
- Karataş, T. (2001). Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Yedi Gece Kitapları.
- Kaya, D. (2007). Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kurtoğlu, O. (2021). Türk Edebiyatında Elifnâme ve Hüsni'nin Elifnâmesi. Doğan Kaya Armağanı 70. Yaş Hatırası. (Ed.) Yılmaz, S. S., Çelikten H. & Çelikten E. K. C. 2. s. 867-881. Sivas: Vilayet Kitabevi.
- Öztoprak, N. (2006). Bursalı Feyzî Efendi'nin Elifnameleri. İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, S. XXXV, s. 135-167.
- Öztoprak, N. (2009). Elifnamelerin Tertip Hususiyetleri ve Metin Tesisindeki Yeri. Erzurum: Uluslararası Türklük Bilgisi Sempozyumu Bildirileri (25-27 Nisan 2007), Erzurum: Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, C. 2 (K-Z) s. 818-823.
- Taş, H. (2024). Klasik Türk Edebiyatında Elifname. Prof. Dr. Mustafa Nejat Sefercioğlu. Seferî'ye Armağan. s. 638-647. Ankara: İksad Yayınevi.
- Taşkesenlioğlu, L. (2017). Divan Edebiyatında Elifnameler ve Bilinmeyen İki Elifname Örneği: Memi Can Saruhânî ve Ömer Karîbî Elifnameleri. Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi. (58), 159-202.
- Temizkan, M. (2007). Türk Edebiyatında Harf Şiirleri ve Elif-nâmeler. İzmir: Külçüoğlu Kültür Merkezi.



**ESMÂ-İ NEBÎ TÜRÜNÜN MENSUR BİR ÖRNEĞİ-  
KUREYŞİZÂDE MEHMED FEVZÎ'NİN VESÎLE-İ  
SAÂDET'İNDEKİ ESMÂ-İ NEBÎ PARÇASI**

“ ”

*Bekir BELENKUYU<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Doç. Dr., Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,  
Orcid: 0000-0002-7319-9060.

## Giriş

Edirne Müftüsü Mehmed Fevzî Efendi (1826-1900)'nin *Vesile-i Saadet* adlı eserindeki Hz. Peygamberin isimlerini mensur olarak işlediği Esmâ-i Nebî bölümünün, türün özellikleri çerçevesinde incelendiği ve günümüz Türkçesine tam bir çevirisinin verildiği bu çalışmada öncelikle konu hakkında genel bir çerçeve çizilecektir.

İslâmiyetle tanışan Türkçenin ilk dönemlerinden itibaren en sık ele aldığı konuların başında Hz. Peygamber gelir. Türk edebiyatında Hz. Muhammed'i (a.s.m) konu edinen eserler büyük bir yekün teşkil eder. Divanlarda kaside veya gazel formundaki naatlarda, mesnevilerde bilhassa giriş kısmında müstakil başlık altında Hz. Peygamber'in vasıfları türlü anlam ilgileriyle sanatlı söyleyişler çerçevesinde ele alınmıştır. Bunun dışında edebî açıdan sevgilinin stilize edildiği beyitlerde Hz. Peygamber'i hatırlatacak göndermelere de yer verilmiştir. Bu husus Hz. Peygamber etrafında şekillenen ifadelerin ne kadar çok dillendirildiğinin ve Türkçenin çok katmanlı şiir dilinde ne denli önemli bir yer tuttuğunun göstergesidir.

Temelde siyer türüne bağlı olarak Türk edebiyatında birçok edebî tür gelişmiştir.<sup>1</sup> Hz. Peygamber'in vasıfları, hayatı ve meziyetlerinin yanında onunla ilgili en küçük hususlar bile Türk edebiyatında kendine yer bulabilmiştir. Bu bağlamda Türk edebiyatında müstakil veya bölüm şeklinde kaleme alınan ve farklı örnekleri karşımıza çıkan türlerden biri de Esmâ-i Nebî'dir.

### 1. Edebî Bir Tür Olarak Esmâ-i Nebî

Esmâ-i Nebî, edebî bir tür olarak Hz. Peygamber'in başta Kur'an-ı Kerim ve hadis-i şeriflerde geçen isim ve sıfatlarının ele alındığı eserlerdir. Hz. Peygamber'in isim ve sıfatları bazen listeler halinde sıralanmış, bazılarında ise kısa veya detaylı izahlarla işlenmiştir. Bu konu manzum şekilde nazm edildiği gibi mensur olarak da kaleme alınabilmektedir. Esmâ-i Nebî türündeki edebî eserlerde geçen isimler çoğunlukla Süleyman Cezûlî(ö. 870/1465-6)'ye ait *Delâilü'l-Hayrat* adıyla bilinen eserindeki isimlerden oluşur. Ancak bu listenin dışında özellikle sıfatların yoğun olduğu isimleri ele

<sup>1</sup> Naat, mevlid gibi 18 edebî türün neler olduğu ve bunların ana hatlarıyla tanıtımı için bkz.: Özkat, 2011: 77-212.

alan farklı eserler de kaleme alınmıştır.<sup>2</sup> Mehmed Fevzî Efendi (1826-1900)'nin eseri bu bağlamda ele alınacak farklı eserlerden biridir.

XIX. yüzyılda yaşayan Edirne Müftüsü Mehmed Fevzî Efendi'nin kaleme aldığı *Vesîle-i Saâdet*, türün diğerlerinden oldukça farklı bir örneği olarak karşımıza çıkar. İki bölümden oluşan eser sırasıyla Esmâ-i Hüsnâ<sup>3</sup> ve Esmâ-i Nebî'yi sanatlı ifadelerle sıralaması bakımından özgün bir mahiyettedir.

*Vesîle-i Saâdet*'teki mensur Esmâ-i Nebî bölümünün tam bir çevirisiyle birlikte detaylı incelemesine geçmeden önce eserin müellifi Mehmed Fevzî Efendi hakkında kısaca bilgi vermek yerinde olacaktır.

## 2. Kureyşî-zâde Mehmed Fevzî Efendi

1826 yılında bugünkü Denizli iline bağlı Tavas'ta dünyaya gelmiştir. Asıl adı Mehmed Ali'dir. Hayatı boyunca çok farklı yerlere görev icabı seyahat ettiği ve bu seyahatlerinden birinde Mısır'da karşılaştığı Trabzonlu yaşlı bir adamın kendisine Fevzî mahlasını verdiği belirtilmiştir (Yılmaz ve Oymak, 2016: 587).

Fevzî, şiirde kullandığı mahlası olsa da zamanla adının önüne geçmiştir. Edirne'de bulunduğu yaklaşık yirmi yıllık dönemde “Kureyşî-zâde el-Hâc Mehmed Fevzî Efendi” adıyla bilinmiştir (Baybara, 2007: 10). Uzun yıllar Edirne'de görev yaptığundan dolayı da “Edirne Müftüsü” olarak tanınmıştır.

Medine'den Tırnova'ya kadar Osmanlı coğrafyasının farklı şehirlerinde kadılık, müderrislik, nâiplik, müftülük gibi çeşitli görevlerde bulunan Mehmed Fevzî Efendi 1900 yılında İstanbul'da vefat etmiş ve Fatih Camii haziresine defnedilmiştir (Baybara, 2007: 16-18).

Mehmed Fevzî Efendi bakıldığında oldukça hareketli bir hayat sürmüştür. Bununla birlikte mensur ve manzum yetmişden fazla eser telif etmiştir (Baybara, 2007: 34)<sup>4</sup>. Eserlerini halkı eğitmek, insanlara bir şeyler öğretmek için kaleme aldığı anlaşılan Mehmed Fevzî sanatı bir araç olarak

<sup>2</sup> Esmâ-i Nebî türüyle ilgili, türün genel özellikleri ve ortaya konulan örnekleri farklı çalışmalarda ele alınmıştır (Belenkuyu, 2015; Karayazı, 2009; Yeniterzi, 1992).

<sup>3</sup> Cenâb-ı Hakk'ın isim ve sıfatlarını ele alan Türkçe eserler hakkında Abdullah Şahin'in çalışmasında detaylı bilgiler yer almaktadır (2001).

<sup>4</sup> Mehmed Fevzî Efendi'nin tespit edilen eserlerinin listesi ve bu eserlerin tanıtımları Neriman Baybara'nın çalışmasında (2007: 49-145) derli toplu bir şekilde yer almaktadır.

kullanmayı tercih etmiştir. Bu yüzden genelde sade ve anlaşılır eserler telif etmiştir.

Eserlerinde Arapça ve Farsçaya olan vukufiyeti de dikkati çekmektedir. Tercüme ve şerh türündeki eserlerde bu meziyeti açıkça görülmektedir. Bunun yanında vazife olarak yerine getirdiği kadılık, müderrislik gibi görevlerin onun eserlerinde takip ettiği dil ve üsluba etki ettiği görülmektedir. Bu bakımdan bazı eserleri süslü nesir diyebileceğimiz bir üslup ile kaleme alınmıştır. Tam adı *Vesîle-i Saâdet ta'birât-ı hasene-i esmâ-i ilâhiyye ve'n-nebeviyye* adlı eseri de bu üslubu yansıtan başarılı örneklerden biri olarak karşımıza çıkar.

### 3. *Vesîle-i Saâdet Ta'birât-ı Hasene-i Esmâ-i İlâhiyye ve'n-Nebeviyye* Adlı Eser

Basım tarihi ve yılı hakkında bilgi bulunmayan *Vesîle-i Saâdet*'in ilk kısmında eserden tahminen elli bin nüsha kadar basıldığından ve Anadolu, Rumeli, İstanbul'da müellifine dua talebiyle talebe-i ulûma hediye edildiğinden bahsedilmiştir (Fevzî Efendi, ty.: 1). Bu kısımdan eserin ticarî bir kaygı gözetilmeden basıldığı anlaşılmaktadır.

İki bölümden oluşan eserin ilk ana bölümü Esmâ-i İlâhî'yi doksan ayrı cümlede ele alan bölümdür<sup>5</sup>. Cenâb-ı Hakk'ın varlığı, birliği, kudreti, rahmeti gibi kudsî vasıflarını geleneğin ifadeleriyle dile getirmiştir. Bununla birlikte döneminde karşılaşılan rasyonalist akımlara cevap mahiyetinde ifadeler de karşımıza çıkar (Yılmaz ve Oymak, 2016: 588).

Bu çalışmamızda asıl üzerinde yoğunlaştığımız bölüm olan Esmâ-i Nebeviyye bölümü ise Hz. Peygamber'in isim ve sıfatlarının ele alındığı ikinci bölümdür. Her iki bölümle ilgili müellifin niyetini, yaklaşımını, eseri yazmakla amaçladığı hususları ihtiva eden "Hâtîme" (Fevzî Efendi, ty.: 21) bölümünde önemli bilgiler yer almaktadır. Buna göre Esmâ-i İlâhiyye ve Nebeviyye'nin zikrinde hürmette kusur edilmemesi gerektiğiyle söze başlanmıştır. Fevzî Efendi eseri yalnız ilim talebelerinin "mübtedi" olanlarına hediye ettiğini belirtir. Yazdıkları, işin erbabı olanların zaten malumudur. Okuyanlardan müellifine hayır duaları etmeleri ve hataları varsa yüzüne çarpmamaları temenni edilmiştir. Hâtîme'de bilhassa neden ilim talebelerine hitap ettiğine dair bir bilgi de yer alır. Talebe-i ulûmu neden sevdiği sorusuna

<sup>5</sup> *Vesîle-i Saâdet*'teki Esmâ-i Nebî bölümü daha önce Esmâ-i Hüsnâ bölümüyle birlikte günümüz Türkçesine çevirisi yapılmadan daha önce yayımlanmıştır (Yılmaz ve Oymak, 2016: 598-606).

onların Allah ve Rasûlü tarafından methedilmelerini sebep göstererek cevap vermiştir. Hâtîme'nin sonunda ayrıca eserin müstensih bilgisine de yer verilmiştir.

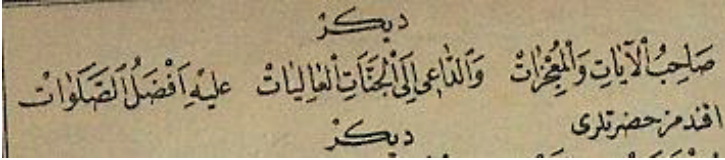
Esmâ-i Nebî türü açısından önemli olan ikinci bölümün günümüz Türkçesiyle çevirisini vermeden önce şekil ve muhteva özelliklerini daha detaylı bir şekilde ele almak yerinde olacaktır.

### 3.1. *Vesîle-i Saâdet*'teki Esmâ-i Nebî Bölümünün Şekil Özellikleri

*Vesîle-i Saâdet*'in basım yeri ve yayın yılı kaydedilmemiş taş baskısı nüshanın (Fevzî Efendi, t.y.) 11. sayfasında başlayan Esmâ-i Nebî bölümü 20. sayfada sona ermektedir.

Her biri iki parçaya bölünebilecek 98 cümlede Hz. Peygamber'in üstün vasıfları dile getirilmiştir. Her bir cümlenin ilk kısmı Hz. Peygamber'in vasıflarıyla, ikinci kısmı ise büyük çoğunlukla salavat ifadeleriyle oluşturulmuştur. Cümlelerin her biri çekimlenmemiş cümle olduğu halde doğrudan Hz. Peygamber'e hitap ifadeleri şeklinde de düşünülebilir. Cümle başları daima satır başından başlamakla beraber aralarında ayrı bir satırda "dîger" kelimesi yer almaktadır. Kelimelerin doğru okunabilmesi için metinde çoğunlukla hareke işaretleri kullanılmıştır. Örnek olması bakımından metindeki 26.<sup>6</sup> cümle önceki ve sonraki kelimeleriyle birlikte aşağıdaki görselde verilmiştir:

*Vesîle-i Saâdet*'in Esmâ-i Nebî bölümünden 26. cümle



**Kaynak:** Fevzî Efendi, t.y.: 14.

Cümleler temelde iki kısımdan oluşmakla birlikte hepsi aynı şekilde tanzim edilmemiştir. Bir kaç farklı yapı dikkati çeker. Örnekler üzerinden bakacak olursak ifadeler şu şekilde karşımıza çıkar:

<sup>6</sup> Üzerinde inceleme yapılan Esmâ-i Nebî metninden yapılan alıntılar çalışmamızın bundan sonraki kısmında sadece numara ile gösterilecektir. İfadelerden sonra parantez içinde yer alan bu numaralar *Vesîle-i Saâdet*'in Esmâ-i Nebî bölümündeki (Fevzî Efendi, t.y.: 11-20) cümlelerin tarafımızca verilen sıra numarasını göstermektedir. Tarafımızca aktarımı yapılan ve cümle numaraları verilen tam metin çalışmamızın devamında ek olarak yer almaktadır.

- Bazı ifadelerin salavattan önceki ilk kısmı benzer ses değerine sahip, secîli kelimelerle oluşturulmuştur. Bu tarz ifadelerin âhenk bakımından sanatlı ifadeler (Macit, 2005: 53) ortaya koyduğu görülür:
- Müsteclib-i kâffe-i ni‘met-i vâşıla ve
- müsteslib-i ‘ämme-i niķmet-i hâşıla (13)
- Paralel ifadelerle kurulan ilk kısımlar bazen de üçlü yapı görünümündedir:
- Deryā-yı bī-pāyān-ı kerem ve
- cāmi‘-i meħāsini’ş-şiyem olan
- peygamber-i ‘ālī-himem (30)
- İlk kısmın dört paralel ifadeyle kurulduğu cümle de karşımıza çıkar:
- Şemsü’đ-đuhā ve
- bedrü’d-dücā ve
- nûru’l-arzı ve’s-semā olan
- ħabīb-i ħudā (64)
- Salavattan önceki kısım genellikle secîli ve paralel ifadelerle kurulsada tek bir ibareyle oluşturulmasına da rastlanır: **Habībullāhi’l-eħad** (48)
- Bazı ifadelerde bütün bir kelime grubu olarak değerlendirilecek ifade Farsça-Türkçe gramer yapılarının birlikte kullanılmasıyla oluşturulmuştur: **Bostān-ı belāğatiñ şükûfe-i nev-rûzı ve gūlistān-ı feşāhatiñ bülbül-i dil-fürûzı ...**(15)
- Birden fazla ifadenin yer aldığı cümlelerde çoğunlukla her bir isim veya vasıf “ve” bağlacıyla sıralanmıştır. Bağlacın Arapça terkip kaidesiyle de kullanımı söz konusudur. Örnekler: “Ĥûrşīd-i pertev-feşān-ı işīfā **ve** ħabīb-i edīb-i ħudā (83)”, “Er-rasûlü’l-manşûru’l-mü’eyyed **ve’n**-nebiyyü’l-muħtāru’l-mümecced (84)”. Hz. Peygamber’i vafeden ifadeler bazen de “olan” kelimesiyle bağlanmıştır. Örneğin: “A‘la’l-maķām vācibü’l-iħtirām **olan** ħabīb-i ħudā-yı zī’l-in‘ām (58)”

- Cümlelerin ikinci kısmı büyük oranda salavat ifadelerinden oluşur. İkinci kısımda “aleyhi” (üzerine olsun) dua ifadesi üç cümle hariç hepsinde tekrar eder. Yalnız 9., 29. ve 49. cümlelerde ilk bölümden sonra yalnızca “efendimiz hâzretleri” ifadesi yer almaktadır.

Fevzî Efendi'nin konuyu ele alırken geniş bir kelime kadrosundan yararlandığı görülür. Ayet-i kerîme ve hadîs-i şeriflerden gerek iktibas yoluyla gerek anlamca yaptığı alıntılarla ifadelerini süslemiştir. Hz. Peygamber'in vasıflarını dile getirirken Türkçe yapılarla desteklemenin yanında genellikle Farsça ve Arapça terkiplerle süslü bir dil ortaya koymuştur. Terkipler daha fazla sayıda müstakil kelimededen müteşekkil gibi görünse de Farsça veya Arapça farklı kalıplar çerçevesinde ikili, üçlü veya dörtlü terkipler olarak karşımıza çıkar.

İfadelerin edebî anlamda başarılı olmasını sağlayan en temel yapı secîli kelimeler olmuştur. Müellifin kelime haznesinin genişliği secîli ifadelerde tam anlamıyla karşımıza çıkmaktadır. Hz. Peygamber'in isim ve sıfatlarının günümüz Türkçesine çevirisiyle sıralanacağı aşağıdaki bölümde bu ifadelerin ses bakımından ne kadar başarılı bir ahengi yakaladığı görülecektir. Bununla birlikte muhtevayı doğrudan şekillendiren bu ifadeler mananın daha derin ve yoğun bir şekilde meydana gelmesine vesile olmuştur.

### 3.2. *Vesîle-i Saâdet*'teki Esmâ-i Nebî Bölümünün Muhteva Özellikleri

Hz. Peygamber'in isim ve sıfatlarını ele alan eserler farklı kaynakları esas aldıkları için bu eserlerde geçen isim ve sıfatların sayıları da farklılık arz etmektedir. Kur'ân-ı Kerîm'de, hadîs-i şeriflerde, diğer kutsal kitaplarda ve farklı rivayetlerde geçen isimler, sıfatlar ve künyeler daha başka çalışmalarda başlıklar altında sıralanmıştır (Belenkuyu, 2015: 171-177). Bu isim, sıfat ve künyelere bakıldığında bunların genellikle kısa ve bir-iki kelimededen oluşan kelimeler şeklinde karşımıza çıktığı görülür. Ancak *Vesîle-i Saâdet*'te Hz. Peygamber'in isim ve sıfatları daha sanatlı ifadeler şeklinde tanzim edilmiştir. Bu durum muhtevanın daha yoğun ve detaylı anlamlara sahip ifadelerle dolu olmasını beraberinde getirmiştir.

Hz. Peygamber'in üstün vasıfları İslâm tarihinin ilk asırlarından itibaren özellikle tasavvuf geleneğiyle şekillenen detaylarıyla ele alınmıştır. Bu anlayış Hz. Peygamber'in manevî ve hakikî şahsiyetini öncelikle nazara veren, O'nu âlemin yaratılış sebebi olarak görüp bütün hakikatlerin anlaşılmasında mutlak rehber kabul eden bir yaklaşımın neticesidir. Cenâb-ı

Allah'ın muradını ifade eden Kur'ân-ı Kerîm'i lafzen ulaştırdığı gibi bizzat hayatıyla da tefsir eden Hz. Muhammed (a.s.m.) kendisine kusursuz hürmet gösterilmesi gereken "Habîbullah" olarak kabul edilir.

*Vesîle-i Saâdet*'in Esmâ-i Nebî kısmında Hz. Peygamber ana hatlarıyla şu özellikleriyle tavsif edilir: Ledün ilminin sahibi, iki cihânın övüncü, ümmetine şefkat ve şefaât edici, geçmiş kitaplarla müjdelenen, cesarete ve cömertlikte benzeri olmayan, gelmiş geçmiş bütün insanların en hayırlısı, türlü mucizelerle desteklenen (Yılmaz ve Oymak, 2016: 589). Bütün cümlelerde Hz. Peygamber tazim ve saygı ifade eden cümlelerle anlatılmıştır. Bu vasıflar aktarılırken oldukça edebî ve sanatlı benzetmeler de karşımıza çıkar. Hz. Peygamber, "Bülbül-i hoş-elhân-ı gülzâr-ı nübüvvet (nübüvvet gül bahçesinin hoş nağmeli bülbülü)(1)" gibi türlü teşbih ilgileriyle en güzel şekilde tavsif edilmiştir.

Esmâ-i Nebî olarak zikredilen ifadelerden en uzun olanı "Kâtilü'l-a'zâ'-i bi's-seyyfi's-sârim li-def'i'l-mekârihi ve'l-mezâlim (Zulümleri ve kötülükleri defetmek için keskin kılıcıyla şer uzuvlarını kesen) (35)" şeklindedir. Bunun yanında "Nebiyi-yi muhtâr (Seçkin Nebi) (65)" gibi kısa ifadelere de rastlanmaktadır.

Eserde "Ebu'l-kâsîmi Muhammedüni'l-Muştafâ (Kâsımın babası Muhammed Mustafâ)(92)" şeklinde künyesi ve isminin zikredildiği cümlelerin yanında bazılarında da soyu hakkında bilgi verilmiştir: "En-nebiyyü'l-'arabî min benî Hâşîmî seyyidünâ ebu'l-Kâsım (Haşimoğullarından Kasım'ın babası Arap soyundan gelen peygamber) (45)".

Fevzî'nin eserinde Hz. Peygamber'in en çok dikkat çekilen vasfı Allah'ın habibi oluşudur. "Habîb-i edîb-i hasîb-i nesîb-i Yezdân: (Allah'ın soylu ve itibarlı olan edepli habibi) (41)" gibi daha ayrıntılı tavsiflerin yanında "Habîbü'r-rahmân (Rahman olan Allah'ın habibi) (37)" şeklinde sade söyleyişlere de yer verilmiştir. Peygamberimiz (a.s.m.)'in Habibullah oluşu - bazılarında aynı olmak üzere (25, 60, 64)(9, 78)- toplam 20 cümlede dile getirilmiştir (3, 4, 6, 10, 12, 28, 29, 37, 41, 46, 48, 58, 82, 83, 85).

Eserde çokça vurgulanan bir diğer husus da Hz. Peygamber'in şefaâtçi olacağıdır. "Pâdişâh-ı şefâ'at-penâh-ı deryâ-nevâl (Bağışı derya gibi çok olan şefaât sığınağı padişah) (33)", "Tûtî-i hoş-gûy-ı şekeristân-ı şefâ'at (Şefaât şeker bahçesinin hoş sözlü papağanı) (2)" gibi daha detaylı tavsiflerin yanında "Şefî'u'l-müznibîn (Günahkârların şefaâtçisi) (67)" şeklinde daha sade ifadeler de karşımıza çıkar. Hz. Peygamber'in şefaâtçi olacağıyla ilgili

hususlar toplam 15 cümlede ifade edilmiştir (2, 5, 6, 8, 9, 19, 32, 33, 34, 46, 63, 67, 78, 79, 88).

Çeşitli ifadelerle zikredilen bir diğer vasıf da Hz. Peygamber'in cömertliğidir. "Ekremül-küremâ (Cömertlerin en cömerdi)" olarak tavsif edilen Peygamberimiz (a.s.m.) cömertlik binasının temelini atan ve bu hasleti âdet edinen olarak tarif edilmiştir. Eserde 6 cümlede Hz. Peygamber'in cömertliğinden bahsedilmiştir (7, 30, 32, 36, 60, 94).

*Vesîle-i Saâdet*'teki cümlelerde dikkati çeken bir diğer husus da âyet-i kerime iktibaslarıdır. 5 farklı cümlede (14, 18, 27, 55, 80) geçen bu tür iktibaslar bir bütün olarak alınmış ve terkinin bir bölümü olarak kabul edilmiştir. Kur'ân-ı Kerim'de doğrudan Hz. Peygamber ile ilgili olan âyetlerden yapılan bu iktibaslar Peygamberimiz (a.s.m.)'in bazı mucizelerine de işaret etmektedir. Şu örnek, iktibasla kurulan cümlelere güzel bir numunedir: "Nâ'il-i taltîf-i innâ a'taynâ ke'l-kevşer ("Şüphesiz biz sana Kevseri verdik" taltîfine nail olan) ve Maẓhar-ı ẓîb-ı feşallî li-rabbike ve'n-har ("O halde rabbın için namaz kıl ve kurban kes" hitabının maẓharı) (80)".

### 3.3. Esmâ-i Nebî Bölümünün Günümüz Türkçesine Çevirisi

*Vesîle-i Saâdet*'in 98 cümlelik Esmâ-i Nebî bölümünde Esmâ-i Nebî olarak değerlendirilebilecek toplam 211<sup>7</sup> ifade bulunmaktadır. Bu ifadelerin alfabetik sıraya göre günümüz Türkçesine çevirisi aşağıda yer almaktadır:

**'Âlem-i risâletîñ şems-i nehârî:** Risalet âleminin gündüz güneşi (en parlak yıldızı) (21)

**'Aynü'l-a'yân:** Eşrafın en şerefli (85)

**A'le'l-enbiyâ-i fi'l-makâm:** Peygamberlerin en yüksek dereceli olan (53)

**A'le'l-makâm vâcibü'l-ihtirâm:** Hürmet edilmesi vacip olan makamda bulunan (58)

**A'lem-i erbâbi'l-ma'âlim:** Dini bilenlerin en bilgini (94)

**Ahla'l-mürselîne fi'l-kelâm:** Peygamberlerin en tatlı sözlü olanı (53)

**Âşikâr-fermâ-yı gencîne-i nihân:** Gizli hazineyi ortaya çıkaran (81)

**Bâ'îş-i hesî-i dü-'âlem:** İki cihanın varlık sebebi (5)

Bâ'îşü'l-inkişâfi ve'l-infitâh: Açılma ve gelişme sebebi (97)

**Bâğ-ı nübüvvetiñ verd-i bahârî:** Nübüvvet bahçesinin bahar gülü (21)

<sup>7</sup> Daha önceki çalışmalarda *Vesîle-i Saâdet*'te 57 ismin ele alındığı ifade edilmiştir (Belenkuyu, 2015: 180). Ancak bu sayı Hz. Peygamber'in izah edilen yalın haldeki isimlerinin sayısı olmalıdır. Aslında *Vesîle-i Saâdet*'te yalın halde veya terkiplerle 211 isim ifade edilmiştir.

**Bedt'u'l-mezāmini ve'l-me'ānī:** Manaların ve mazmunların eşsiz söyleyeni (29)

**Bedr-i evc-i vefā seyyidünā:** Vefa zirvesinin dolunayı Efendimiz (92)

**Bedrū'd-düçā:** Karanlık gecenin ayı (64)

**Belġü'l-elfāzı ve'l-mebānī:** Yapıların ve lafızların güzel söz söyleyeni (29)

**Beyyinü'l-beyāni ve'l-bürhān:** Beyanı ve delilleri kesin (38)

**Bostān-ı belāğatiñ şükûfe-i nev-rûzı:** Belagat bahçesinin ilkbahar çiçeği (15)

**Bülbül-i gülistān-ı belāğat:** Belagat gül bahçesinin bülbülü (16)

**Bülbül-i hoş-elhān-ı gülzār-ı nübüvvet:** Nübüvvet gül bahçesinin hoş nağmeli bülbülü (1)

**Cāmi'-i mābeyne'l-celāli ve'l-cemāl:** Celal ve cemali bir araya getiren (33)

**Cāmi'-i mehāsini's-şiyem:** Güzel huyları bir araya getiren (30)

**Cān-ı cānān-ı cihān:** Dünyanın canı ve cananı (81)

**Cenāb-ı Aḥmed-i Muḥtār:** Mümtaz olan Hazret-i Ahmed (11)

**Dāfi'-i şürûr-i ešrār:** Şerlilerin şerrini defeden (11)

**Dāfi'u'l-miḥen:** Dertleri uzaklaştıran (71)

**Dārende-i kitāb-ı a'zam-ı Kur'an:** En yüce kitap olan Kur'an'ı taşıyan (38)

**Deryā-yı bī-pāyān-ı kerem:** Tükenmez cömertlik denizi (30)

**Ebu'l-kāsımı Muḥammedüni'l-Muḥtafā:** Kāsım'ın babası Muhammed Mustafâ(92)

**Ebyenü'l-enbiyā'i fi'l-beyāni ve'l-ḥiṭāb:** Beyan ve hitapta peygamberlerin en açık sözlüsü (50)

**Efdalü külli mevlûd:** Bütün doğanların en iyisi (90)

**Efdalü'l-enbiyā'i fi's-sireti ve't-tarīka:** Mesleği ve karakteriyle peygamberlerin en faziletlisi (51)

**Efdalü'l-enbiyā'-i ve'l-mürselīn:** Nebilerin ve rasullerin en faziletlisi (34)

**Efdalü'l-mürselīn fi'l-ıtrati ve'l-aşḥāb:** Yakınları ve ashâbı için resullerin en faziletlisi (50)

**Eḥabbü'l-mürselīne'l-izāmi ilallāh:** Büyük peygamberler içinde Allah'ın en sevgilisi (52)

**Ekmelü külli mevcûd:** Bütün kâinatın en mükemmeli (90)

**Ekmelü'l-enbiyā'i ve'r-rusûl:** Rasullerin ve nebilerin en mükemmeli (39)

**Ekmelü'l-mürselīn fi's-sünneti ve's-şerī'at:** Şeriatı ve sünnetiyle peygamberlerin en mükemmeli (51)

**Ekrem-i aşḥābi'l-mekārim:** Cömertlik sahiplerinin en cömerti (94)

**Ekremü'l-enbiyā'i'l-kirāmi led'allāh:** Yüce Allah'ın nezdinde nebilerin en kerimi (52)

**Ekremü'l-küremā'i mine'l-ibād:** Kulların en cömerti (60)

- El-emīnū 'l-me'mūn:*** Kendisine güvenilen emīn (70)
- El-kā'imū bia' bā'i'r-risālet:*** Peygamberlik yüklerini taşıyan (73)
- El-mū'eyyedū bi'n-naşri ve'l-kevşer:*** Allah'ın yardımı ve Kevser ile kuvvetlendirilmiş (57)
- El-mübeşşeru bihî fi't-Tevrāti ve'l-İncil:*** Tevrat ve İncil'de müjdelenen (76)
- Enkā erbābi'l-kıyām:*** Namaz kılan efendilerin en pakı (95)
- En-nebiyyū 'l-'arabī min benī Hāşimī seyyidünā ebu'l-Kāsim:*** Haşimoğullarından Kasım'ın babası Arap soyundan gelen peygamber (45)
- En-nebiyyū 'l-ekmel:*** En mükemmel nebi (40)
- En-nebiyyū 'l-kurayşiiyyū 'l-Hāşimī:*** Haşimoğullarından Kureyşli peygamber (44)
- En-nebiyyū 't-tāhirū 'l-muṭahhar:*** Arınmış ve pak olan Peygamber (57)
- Er-rasūlü 'l-efḍal:*** En faziletli rasul (40)
- Er-rasūlü 'l-menşūru 'l-mū'eyyed:*** Desteklenmiş ve yardım edilmiş Rasul (68)
- Erza'n-nāsi led'allāh:*** Allah'ın en çok razı olduğu insandır (54)
- Esās-endāz-ı bünyān-ı kerem:*** Cömertlik binasının temelini atan (7)
- Esb-rūn-ı meydān-ı şefā'at:*** Şefaath meydanının süvarisi (78)
- Es-sebebū fi külli mevcūd:*** Bütün varlıkların varlık sebebi (47)
- Es-sirācü 'l-münir:*** Parlak kandil (24)
- Es-sirācü 'l-vehhāc:*** Çok parıltılı kandil (25)
- Eşfaķu ve erḥamū bi'l-ümme:*** Ümmetine en merhametli ve en şefkatli (56)
- Eşrefū 'l-halki 'indallāh:*** Yaratılanların Allah katında en şerefli (54)
- Eşrefū 'l-münādīne li-ṭuruķi'r-reşād:*** Hidayet yollarına davet edenlerin en şerefli (60)
- Eşrefū 'l-mürselīne bi'l-itifāk:*** İttifakla peygamberlerin en şerefli (31)
- Eş-şefi'ū 'l-müşeffā'ū fi cemī'i'l-enām:*** Tüm insanoğlunun şefaathçisi (63)
- Etkā aşhābi's-şıyām:*** Oruç tutanların en takvalısı (95)
- Eṭ-ṭayyibū 'l-muṭayyeb:*** Hoş ve ıtırılı olan (62)
- Ez-ke'n-nāsi fi's-selām:*** İnsanların en hoş selamlı olanı (53)
- Fā'ikū 'l-enbiyā'-i fi'l-halki ve'l-aḥlāk:*** Ahlakı ve yaratılışıyla peygamberlere üstün olan (31)
- Fahru 'l-evvelīn:*** Öncekilerin övüncü (28)
- Fātiḥ-i ebvābi'l-haķāyık:*** Gerçeklerin kapılarını açan (93)
- Fātiḥu bābi't-tevhīd:*** Tevhit kapısını açan (75)
- Fütūḥu külli mevcūd:*** Bütün varlıkların fethi olan (82)
- Gül-i ḥandān-ı gülşen-i risālet:*** Risalet gül bahçesinin gülümseyen gülü (1)
- Gül-i hoş-bûy-ı gülistān-ı risālet:*** Risalet gül bahçesinin hoş kokulu gülü (2)

**Gülistān-ı feṣāḥatiñ bülbül-i dil-fürûzı:** Fesahat gül bahçesinin gönle ferahlık veren bülbülü (15)

**Ḥabīb-i edībī cenāb-ı Hudā:** Cenabı Allah'ın edepli habibi (6)

**Ḥabīb-i edīb-i cenāb-ı Yezdān:** Cenabı Allah'ın edepli habibi (3)

**Ḥabīb-i edīb-i ḥasīb-i nesīb-i Yezdān:** Allah'ın soylu ve itibarlı olan edepli habibi (41)

**Ḥabīb-i edīb-i Hudā:** Allah'ın edibi ve habibi (83)

**Ḥabīb-i ḥāşş-ı cenāb-ı perverdigār:** Bütün varlıkları besleyen Allah'ın seçkin habibi (10)

**Ḥabīb-i ḥāşş-ı cenāb-ı Rabbi'l-'izzet:** Aziz olan Allah'ın seçkin habibi (4)

**Ḥabīb-i Hudā:** Allah'ın habibi (25), (64), (60)

**Ḥabīb-i Hudā-yı ma'būd:** Kendisine kulluk edilen Allah'ın habibi (82)

**Ḥabīb-i Hudā-yı zı'l-in 'ām:** Nimet veren Allah'ın habibi (58)

**Ḥabīb-i kird-gār:** Allah'ın habibi (12)

**Ḥabīb-i mevlā-yı mu 'tn:** Herkesin yardımcısı olan Allah'ın habibi (28)

**Ḥabīb-i mevlā-yı şefā'at-penāh:** Şefaath sığınağı olan Allah'ın habibi (46)

**Ḥabīb-i Rabbānī:** Allah'ın habibi (29)

**Ḥabīb-i Rabbi'l-'izzet:** Aziz olan Allah'ın habibi (9), (78)

**Ḥabīb-i Yezdān:** Allah'ın habibi (85)

**Ḥabībullāhi'l-eḥad:** Ehad olan Allah'ın habibi (48)

**Ḥabībü'r-raḥmān:** Rahman olan Allah'ın habibi (37)

**Ḥayru'n-nāsi fi'l-ibtidā'i ve'l-intihā:** Başlangıçta ve sonda insanların en hayırlısıdır (91)

**Ḥāzinü'l-'ilmi'l-mahzûn:** Hazine edilen ilmin hazinecisi olan (70)

**Ḥoş-bû-baḥşā-yı gül ü reyḥān:** Reyhan ve gülün hoş kokular yayarı (43)

**Ḥûrşîd-i pertev-feşān-ı ıştîfâ:** Işık saçan seçkin güneş (83)

**Ḥüküm-fermā-yı 'adālet-iktināh-ı kişver-i nübüvvet:** Nübüvvet ülkesinde adaletin hakikatini anlayan hüküm vericisi (42)

**Ḥüküm-rān-ı nāfîzü'l-fermān-ı kişver-i nübüvvet:** Nübüvvet memleketinin sözü geçen hükümdarı (77)

**Hümāmü'l-asfiyâ:** Safların yiğidi (89)

**İmāmü'l-enbiyâ:** Peygamberlerin imamı (89)

**İnsānu 'ayni'l-vücûd:** Vücut pınarından insan (47)

**Ḳarîrü'l-'ayni min cemāli'llāh:** Allah'ın güzelliğinden sevinçli (61)

**Kāşif-i perde-i celāl:** Celal perdesini keşfeden (23)

**Kāşifü'l-gummet:** Kederleri keşfeden (56)

**Ḳātilü'l-a'zā-i bi's-seyfi'ş-sārim li-def'i'l-mekārihi ve'l-mezālim:**

Zulümleri ve kötülükleri defetmek için keskin kılıcıyla şer uzuvlarını kesen (35)

- Keşrû'l-'afvi ve's-semâh:*** Çok hoşgörülü ve affeden (96)
- Mazhar-ı hîḫâb-ı feṣallî li-rabbike ve'n-ḥar:*** “O halde rabbin için namaz kıl ve kurban kes” hitabının mazharı (80)
- Mazhar-ı hîḫâb-ı ḥâşş-ı üdnü minnî:*** “Bana yaklaş!” özel hitabının mazharı (18)
- Mazhar-ı sırr-ı en-şakka'l-kamer:*** Ayın bölünmesi sırrının mazharı (79)
- Mazhar-ı sırr-ı sübhânellezî esrâ:*** “Eksiklikten uzak olan o Allah ki yürüttü” sırrına mazhar olan (14)
- Mefḥar-i dü-cihân:*** İki cihanın övüncü (15)
- Melce'-i müstemendân-ı mevcûdât: Dertli varlıkların sığınağı (20)
- Men hüve ile'l-ḥayrâti delîl:*** Hayırlı işlere rehber olan (72)
- Men tefettekat min nûrihi'l-ezhâr: Nurundan çiçekler açılmış (59)
- Menba'u'l-meḥâsin ve'l-mekârim:*** Güzel ahlâkın ve iyiliklerin kaynağı (35)
- Meyân-ı kabru ve minber-i şerîfî ravzatün min riyâzi'l-cinân:*** Şerif olan minberinin ve kabrinin ortası cennet bahçelerinden bir bahçe olan (37)
- Mihr-i burc-i şafâ:*** Safa burcunun güneşi (92)
- Mihr-i münîr-i burc-ı sa'âdet olan: Saadet burcunun parlak güneşi (9)
- Milyânü'l-kalbi min celâli'llâh:*** Yüreği Allah'ın yüceliğiyle dolu (61)
- Muḥibbü'l-aḫyâr:*** Hayırlıları seven (66)
- Muḳâsi's-şedâ'idi ft irşâdi'l-'abîd:*** Kulları irşat etmek için zorluklar çeken (75)
- Muḳassim-i feyz-i envâr-ı küll-i nebî:*** Bütün peygamberlere ait feyiz nurlarının taksim yeri (22)
- Mûli'n-ni'am:*** Kendisine nimetler lutfedilen (69)
- Munkizü'l-ḥalkî mine'l-cehâlet:*** Yaratıkları cehaletten kurtaran (73)
- Mübelliḡu'l-aḫibbâ'i ilâ deracâti'l-ebrâr:*** Dostları salih kimselerin mertebesine ulaştırın (65)
- Mübgîḏu'l-eşrâr:*** Şerlilerden nefret eden (66)
- Mücâhidü ehli'l-küfri ve'd-ḳalâlet:*** Küfür ve dalalet ehliyle cihat eden (74)
- Mücli'z-zulem:*** Karınlıkları gideren (69)
- Mülki'l-a'dâ'i ilâ derakâti'n-nâr:*** Düşmanları ateşin derinliklerine atan (65)
- Müsteclib-i kāffe-i ni'met-i vâsıla:*** Erişen bütün nimetleri kendisine celbeden (13)
- Müsteslib-i 'ümme-i niḳmet-i ḥâşıla:*** Meydana gelen şiddetli her bir cezayı ortadan kaldıran (13)
- Müşâhid-i nûr-i cemâl:*** Cemal nurunu müşahede eden (23)
- Nâ'il-i talḫîf-i innâ a'taynâ ke'l-kevşer:*** “Şüphesiz biz sana Kevseri verdik” taltifine nail olan (80)
- Nâfi'-i zümre-i aḫyâr:*** Hayırlıların zümresine faydalı olan (11)

**Naşru'l-âhirîn:** Sonrakilerin zaferi (28)

**Nebîyy-i ekrem-i Hudâ-yı mennân:** Kullarına hadsiz nimetler veren Allah'ın en cömert peygamberi (36)

Nebîyy-i muhtâr: Seçkin Nebi (65)

**Nebîyy-i muhterem:** Şerefli peygamber (69)

**Nûr-ı mübîn-i hudâ:** Allah'ın açık nuru (84)

Nûru'l-arzı ve's-semâ: Yer ve göğün nuru (64)

**Nûru'l-ekvân:** Dünyanın nuru (85)

**Nûru'l-envâr:** Nurların nuru (12)

**Pâdişâh-ı 'âlî-câh-ı kalem-rev-i risâlet:** Risâletin hüküm sürdüğü yerlerin yüce makamlı padişahı (77)

**Pâdişâh-ı a'zam-ı kişver-i nübüvvet:** Peygamberlik ülkesinin en büyük padişahı (17)

**Pâdişâh-ı celâlet-penâh-ı iklîm-i risâlet:** Risalet ikliminin yücelik sığınağı olan padişah (42)

**Pâdişâh-ı dü-cihân-ı melâ'ik-sipâh:** İki cihandaki melek ordusunun padişahı (46)

**Pâdişâh-ı şefâ'at-penâh-ı deryâ-nevâl:** Bağışı derya gibi çok olan şefaatt sığınağı padişah (33)

Peygamber-i 'âlîcenâb: Şerefli Peygamber (49)

**Peygamber-i 'âlî-himem:** Çok gayretler gösteren Peygamber (30)

Peygamber-i a'zam: Yüce peygamber (73)

**Peygamber-i a'zam-i kerem-i'tiyâd:** Cömertliği âdet edinmiş yüce Peygamber (32)

**Peygamber-i me'âlî-şi'âr:** Yücelik sembolü olan Peygamber (66)

**Peygamber-i mu'cize-nümâ-yı a'zam:** En büyük mucizeleri gösteren Peygamber (8)

Peygamber-i şefâ'at-güster-i 'âlî-mağarr: Yeri yüksek olan şefaattçi Peygamber (79)

**Peygamber-i zî-şân-ı 'âlî-himmet:** Gayreti çok olan şanlı Peygamber (19)

**Râfi'-i serâ-perde-i esrâr:** Sırların kalın perdesini ortadan kaldıran (10)

**Râfi'u'l-fiten:** Fitneleri kaldıran (71)

**Rahmetün li'l-'âlemîn:** Âlemlere rahmet olan (67) (98)

**Rasûl-i a'zam:** Yüce peygamber (74)

**Rasûl-i a'zam-i cenâbı Yezdân:** Cenabı Allah'ın en büyük rasulü (36)

**Rasûl-i Hudâ:** Allah'ın rasulü (35)

**Rasûl-i şâhib-vüşûl-i Rabbi'l-'izzet:** Aziz olan Allah'a kavuşmuş Peygamber (17)

**Rasûlu'llâhi'l-a'zam:** Yüce Allah'ın rasulü (70)

- Re'îs-i aşhâbi's-şulhi ve's-şalâh:** Barış ve iyilik sahiplerinin reisi (87)
- Refîku'-nâmûsi'l-ekberi ile's-sidreti'l-müntehâ:** Sidre-yi Müntehâ'ya kadar Hz. Cibril'e eşlik eden (91)
- Rûhu'l-vücûd:** Varlığın rûhu, canı (82)
- Şâhib-i sîne-i münevver ü muşaffâ:** Aydın ve temiz sineye sahip olan (84)
- Şâhib-i vefâ-i 'ahd ü peymân: Verdiği sözü tutan (86)
- Şâhibü'l-âyâti ve'l-mu'cizât:** Mucizeler ve ayetler sahibi (26)
- Şâhibü'l-fazlı ve'l-fazîle ve's-şerefi ve'l-vesîle: Erdem, kerem, şeref ve vesile sahibi (49)
- Şâhibü'l-irşâd ve'd-delâlet:** Doğru yolu gösteren deliller sahibi (74)
- Şâhibü'l-makâmi'l-mahmûd:** “Övgüye lâyık makam”ın sahibi (55)
- Şâhibü't-tâc ve'l-Mi'râc: Taç ve Miraç sahibi (25)
- Sâkin-i sarây-ı kâbe kavseyni ev ednâ:** “İki yay kadar veya daha yakın” sarayının sakini (14)
- Sebeb-i âferîniş-i kâşâne-i cihân:** Cihan köşkünün yaratılış sebebi (3)
- Sebeb-i hestî-i dü-cihân:** İki cihanın varlık sebebi (43)
- Sebeb-i zuhûr-ı kâffe-i ni'am:** Her bir nimetin ortaya çıkışına sebep olan (7)
- Sebebü ref'i'd-derecât:** Dereceleri yükseltme sebebi (98)
- Sebebü's-sürûri ve'l-inşirâh:** Ferahlama ve rahatlama sebebi (97)
- Secedet beyne yedeyhi'l-eşcâr:** Ağaçların kendisine secde ettiği (59)
- Sefîne-süvâr-ı 'ummân-ı sa'âdet:** Saadet denizinin gemi kaptanı (78)
- Serdâr-ı ser-bülendân-ı mahlûkât:** Yaratılmışların başı yüksekte olan kumandanı (20)
- Seyyidi erbâbi'l-fevzi ve'l-felâh:** Zafer ve muvaffakiyyetin efendilerinin efendisi (87)
- Seyyidü'l-insi ve'l-cân:** İnsanların ve cinlerin efendisi (41)
- Seyyidü's-sādât:** Efendilerin efendisi (88)
- Sırrü'l-esrâr:** Sırların sırrı (12)
- Sultân-ı kişver-i mâ-zâga'l-başar:** “Gözü şaşmadı” ülkesinin sultanı (27)
- Şârih-i kitâbi'd-dekâyık:** Anlaşılması güç incelikler kitabının açıklayıcı (93)
- Şefâ'at-fermâ-yı kâffe-i ümem: Bütün ümmetine şefaet eden (8)
- Şefâ'at-fermâ-yı kebâ'ir-i ümmet:** Ümmetin büyük günahlarına şefaet eden (19)
- Şefâ'at-fermâ-yı rûz-ı nedem:** Pişmanlık gününde şefaet edici (5)
- Şefâ'at-fermâ-yı rûz-i ten-sûz-ı 'araşât:** Ten yakan mahşer gününde şefaet kılacak olan (88)
- Şefî'u ve müşeffa'-i rûz-i cezâ:** Ceza gününde şefaet eden ve şefaati kabul olunan (6)

- Şefî'u'l-müznibîn:** Günahkârların şefaatchisi (67)
- Şefî'u'l-müznibîne fî yevmi'd-dîn:** Din gününde günahkârların şefaatchisi (34)
- Şefî'u'l-ümemi fî yevmi'l-mî'âd:** Vadedilen günde ümmete şefaata eden (32)
- Şehbâz-ı bâlâ-pervâz-ı evc-i şefâ'at:** Şefaata burcunun yüksekten uçan şahbazı (9)
- Şemsü'd-duhâ:** Kuşluk güneşi (64)
- Tûfî-i hoş-gûy-ı şekeristân-ı şefâ'at:** Şefaata şeker bahçesinin hoş sözlü papağanı (2)
- Tûfî-i şekeristân-ı feşâhat:** Belagat şeker bahçesinin papağanı (16)
- Vâkıf-ı esrâr-ı 'ilm-i ledünnî:** İlahî sırlara ait ilmin sırlarını bilen (22)
- Ve hüve ilâ dâri's-selâmeti delîl:** Ve O, selamete evine bir rehberdir (76)
- Ed-dâ'î ilâ'llâhi'l-kadîr:** Kadir olan Allah'a davetçi (24)
- Ed-dâ'î ile'l-cennâti'l-'âliyât:** Yüksek cennetlere davet eden (26)
- El-hâdî ilâ hayri's-sübül:** Hayırlı yollar için doğru yolu gösteren (39)
- El-mü'eyyedü bi-Cibrîl:** Cebrail ile desteklenen (72)
- El-mü'eyyedü bi-şakki'l-kamer:** "Ayın ortadan bölünmesi" ile doğrulanan (27)
- El-müsebbih fî keffihî't-ta'âm:** Avucunda yemek tesbih eden (63)
- En-nebiyyü'l-muhtârü'l-mümecced:** Yüceltilmiş seçkin Nebi (68)
- Er-rasûlü'l-muqarreb:** En yakın Peygamber (62)
- Es-sâkî mine'l-havzi'l-mevrûd:** Erişilen havuzdan (Kevser'den) sunan sâkî (55)
- Vefîrû'l-ıtkî ve's-serâh:** Bol özgürlük veren (96)
- Vesîletü'n-necât:** Kurtuluş vesilesi (98)
- Żiyâ-i âyîne-i tmân:** İman aynasının nuru (86)

Muhtevada karşımıza çıkan son husus cümlelerin ikinci kısmını oluşturan salavat ifadeleridir. Bu kısımlar üç farklı şekilde kurgulanmıştır. İlk olarak "aleyhi (üzerine olsun)" ifadesiyle oluşturulan salavat ifadeleri karşımıza çıkar. Toplam 87 cümle bu ifadeyle başlar ve Allah (c.c.)'ın Esmâ-i Hüsnâ'sı ile oluşturulmuştur. İfadeler "Efendimiz hazretleri" şeklinde tamamlanmaktadır. Arapça yapıların daha belirgin olduğu ifadelerin yanında Türkçe yapılar da yer alır. İkinci yapıya bakıldığında "salla'llâhu (Allah'ın selamı üzerine olsun)" ifadesiyle başlayan bir kurgu görülür. 8 cümle bu şekilde kurulmuştur. Son olarak 3 cümlede salavat yerine yalnızca "Efendimiz hazretleri" ifadesinin yer aldığı görülür. Bazı cümlelerdeki salavat ifadeleri aynıdır. Bazıları da benzer ifadelerle oluşturulmuştur. Metinde yer alan 68 farklı salavat ifadesi aşağıda çevirileriyle birlikte sıralanmıştır:

**'Aleyhi 'ş-şalātü ve's-selām fī külli leylin ve nehār Efendimiz hazretleri:**

Gece gündüz salāt ve selām Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (66)

**'Aleyhi 'ş-şalātü vesselāmü'd-dā'imī Efendimiz hazretleri:** Daim olan

Allah'ın salavâtı ve selâmı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (44)

**'Aleyhi 't-tahıyyet Efendimiz hazretleri:** Efendimiz hazretleri üzerine selamlar olsun. (42)

**'Aleyhi 't-teslīmātü fī külli hīnin ve an Efendimiz hazretleri:** Selamlar her zaman ve her an Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (37)

**'Aleyhi efđalü şalavāt-ı Rabbine'l-ğanī Efendimiz hazretleri:** Zengin rabbimizin en iyi salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (18)

**'Aleyhi efđalü şalavāti hālīķi'l-baħr-i ve'l-berr Efendimiz hazretleri:** Kara ve denizi yaratan melik olan Allah'ın en iyi salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (27)

**'Aleyhi efđalü şalavāti hālīķi'l-halāyık Efendimiz hazretleri:** Kâinatın yaratıcısı olan Allah'ın salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (93)

**'Aleyhi efđalü şalavāti rabbi'l-'ibād Efendimiz hazretleri:** Kulların rabbi olan Allah'ın en iyi salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (32)

**'Aleyhi efđalü şalavāti rabbine'l-mu'ın Efendimiz hazretleri:** Yardımcı melik olan Allah'ın en mükemmel salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (98)

**'Aleyhi efđalü şalavāti'llāhi'l-ekber Efendimiz hazretleri:** En yüce olan Allah'ın en iyi salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (79)(80)

**'Aleyhi efđalü şalavāti'l-melik'l-ilāh Efendimiz hazretleri:** Melik olan ilah'ın en iyi salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (46)

**'Aleyhi efđalü şalavāti'l-meliki'd-dā'im Efendimiz hazretleri:** Ebedi melik olan Allah'ın en iyi salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (45)(94)

**'Aleyhi efđalü şalavāti'l-meliki'l-'allām Efendimiz hazretleri:** Herşeyi çok iyi bilen melik olan Allah'ın en mükemmel salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (58)(63)(95)

**'Aleyhi efđalü şalavāti'l-meliki'l-a'lā Efendimiz hazretleri:** En yüce melik olan Allah'ın en iyi salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (25)(64)

**'Aleyhi efđalü şalavāti'l-meliki'l-bārī Efendimiz hazretleri:** Yaratan melik olan Allah'ın en iyi salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (21)

**'Aleyhi efđalü şalavāti'l-meliki'l-celīl Efendimiz hazretleri:** Yüce melik olan Allah'ın en iyi salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (72)(76)

**'Aleyhi efđalü şalavāti'l-meliki'l-ekrem Efendimiz hazretleri:** En cömert melik olan Allah'ın en iyi salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (5)

**'Aleyhi efđalü şalavâti'l-meliki'l-fettâh Efendimiz hazretleri:** Lutuf ve rahmet kapılarını açan melik olan Allah'ın en iyi salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (87)(96)

**'Aleyhi efđalü şalavâti'l-meliki'l-ğaffâr Efendimiz hazretleri:** Bağışlayan melik olan Allah'ın en iyi salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (11)

**'Aleyhi efđalü şalavâti'l-meliki'l-hallâk Efendimiz hazretleri:** Sınırsız yaratan melik olan Allah'ın en iyi salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (31)

**'Aleyhi efđalü şalavâti'l-meliki'l-ilâh Efendimiz hazretleri:** Melik olan ilâhın en iyi salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (52)

**'Aleyhi efđalü şalavâti'l-meliki'l-ma'bûd Efendimiz hazretleri:** İbadet edilen melik olan Allah'ın en iyi salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (90)

**'Aleyhi efđalü şalavâti'l-meliki'l-mecîd Efendimiz hazretleri:** Yüceliğine erişilmeyen melik olan Allah'ın en iyi salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (75)

**'Aleyhi efđalü şalavâti'l-meliki'l-mennân Efendimiz hazretleri:** Nimetleri veren melik olan Allah'ın en iyi salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (3)(15)

**'Aleyhi efđalü şalavâti'l-meliki'l-mu'în Efendimiz hazretleri:** Yardım eden melik olan Allah'ın en iyi salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (67)

**'Aleyhi efđalü şalavâti'l-meliki'l-muğnî Efendimiz hazretleri:** Zengin eden melik olan Allah'ın en iyi salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (22)

**'Aleyhi efđalü şalavâti'l-meliki'l-müte'âl Efendimiz hazretleri:** En yüce melik olan Allah'ın en iyi salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (23)(33)

**'Aleyhi efđalü şalavâti'l-meliki'l-vehhâb Efendimiz hazretleri:** Bağışlayan melik olan Allah'ın en iyi salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (50)

**'Aleyhi efđalü şalavâti'l-meliki'n-naşîr Efendimiz hazretleri:** Zafer veren melik olan Allah'ın en iyi salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (24)

**'Aleyhi efđalü şalavâti'l-meliki's-şamed ilâ ebedi'l-ebed Efendimiz hazretleri:** Sonsuza kadar dayanıklı melik olan Allah'ın en iyi salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (48)

**'Aleyhi efđalü şalavâti'l-meliki's-settâr Efendimiz hazretleri:** Günahları ve kusurları örten melik olan Allah'ın en iyi salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (10)

**'Aleyhi efđalü şalavâti'l-mennân Efendimiz hazretleri:** Nimetleri veren melik olan Allah'ın en iyi salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (41)(85)(86)

**'Aleyhi efdalü şalavâti'l-vedûd Efendimiz hazretleri:** Kullarını seven sevmeye müstahak olan Allah'ın en iyi salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (47)(82)

**'Aleyhi efdalü şalavâti'r-rabbine'l-fettâh Efendimiz hazretleri:** Lutuf ve rahmet kapılarını açan Rabbimiz'in en iyi salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (97)

**'Aleyhi efdalü şalavâti'r-rahmân Efendimiz hazretleri:** Rahmeti çok olan Allah'ın en iyi salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (38)(43)

**'Aleyhi efdalü şalavâtil-lâhi'l-ekber Efendimiz hazretleri:** En yüce olan Allah'ın salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (57)

**'Aleyhi efdalü'l-eşniyeti ve ekmelü't-tahiyyet Efendimiz hazretleri:** En güzel övgüler ve en mükemmel selam Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (1)(4)

**'Aleyhi efdalü'şalavâti'n-nâzile Efendimiz hazretleri:** Allah'tan inen en iyi salavât Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (13)

**'Aleyhi efdalü'ş-şalavât Efendimiz hazretleri:** En iyi salavât Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (26)

**'Aleyhi efdalü't-tahiyyât Efendimiz hazretleri:** En iyi selamlar Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (88)

**'Aleyhi efdalü't-tahiyyet Efendimiz hazretleri:** En iyi selam Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (2)(19)(51)(77)(78)

**'Aleyhi efdalü't-tahiyyet:** En iyi selam onun üzerine olsun. (20)

**'Aleyhi efdalü't-tehâyâ Efendimiz hazretleri:** En iyi selamlar Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (6)(35)(84)(89)(92)

**'Aleyhi ekmelü şalavâti'l-meliki'd-deyyân Efendimiz hazretleri:** Cezâ ve mükafatı hakkınca veren melik Allah'ın en mükemmel salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (36)

**'Aleyhi ekmelü şalavâti'l-meliki'l-a'lâ Efendimiz hazretleri:** En yüce melik olan Allah'ın mükemmel salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (83)(91)

**'Aleyhi ekmelü şalavâti'l-meliki'l-ğaffâr Efendimiz hazretleri:** Bağışlayan melik olan Allah'ın en mükemmel salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (59)

**'Aleyhi ekmelü şalavâti'l-meliki'l-ilâh Efendimiz hazretleri:** Melik olan ilâhın en iyi salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (61)

**'Aleyhi ekmelü şalavâti'l-meliki'l-mu'în Efendimiz hazretleri:** Yardımcı melik olan Allah'ın en mükemmel salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (34)

**'Aleyhi ekmelü şalavāti'l-meliki's-settār Efendimiz hazretleri:** Günahları ve kusurları örten melik olan Allah'ın en mükemmel salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (12)

**'Aleyhi ekmelü şalavätü rabbi'l-minnet Efendimiz hazretleri:** Lütufların rabbi olan Allah'ın en mükemmel salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (56)

**'Aleyhi ekmelü't-tahiyet Efendimiz hazretleri:** En mükemmel selam Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (16)(17)

**'Aleyhi ekmelü't-tehâyâ Efendimiz hazretleri:** En mükemmel selamlar Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (14)

**'Aleyhi etemmü şalavāti rabbine'l-ecell Efendimiz<sup>8</sup> hazretleri:** Ulu Rabbimizin en mükemmel salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (40)

**'Aleyhi etemmü şalavāti'l-meliki'l-a'llām Efendimiz hazretleri:** Her şeyi çok iyi bilen melik olan Allah'ın en mükemmel salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (53)

**'Aleyhi etemmü şalavāti'l-mennān Efendimiz hazretleri:** Nimetleri veren melik olan Allah'ın en iyi salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (81)

**'Aleyhi şalavātu'llāhi'l-kahhār Efendimiz hazretleri:** Kakhhâr olan Allah'ın salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (65)

**'Aleyhi şalavātullāh Efendimiz hazretleri:** Allah'ın salavâtları Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (54)

**'Aleyhi şalavätü rabbi'l-minen Efendimiz hazretleri:** Lütufların rabbi olan Allah'ın salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (71)

**'Aleyhi şalavätü'l-meliki'l-ekrem Efendimiz hazretleri:** En cömert melik olan Allah'ın en iyi salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (73)

**'Aleyhi şalavätü'l-meliki'l-vedûd Efendimiz hazretleri:** Kullarını seven sevmeye müstahak olan Allah'ın salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (55)

**'Aleyhi şalavätü'l-meliki's-şamed Efendimiz hazretleri:** ihtiyaçların giderilmesi için kendisine başvuru olan melik olan Allah'ın salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (68)

**'Aleyhi şalavätü'l-mevlâ Efendimiz hazretleri:** Mevlâ'nın salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (60)

**Aleyhi etemmü şalavāti hâlıkı'l-küll Efendimiz hazretleri:** Her şeyin yaratıcısı olan Allah'ın en mükemmel salavâtı Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (39)

---

<sup>8</sup> "efendimiz" ifadesi metinde sehven iki defa yazılmıştır. Buraya düzeltilerek alınmıştır.

**Efendimiz *hazretleri*:** Efendimiz hazretleri (9)(29)(49)

***Şalla'llāhu te'ālā 'Aleyhi vesellem Efendimiz hazretleri*:** Yüce Allāh Efendimiz hazretlerine salāt ve selām etsin. (7)(8)(69)(70)(74)

***Şallalāhu 'Aleyhi mā ṭala'a'l-kevkeb Efendimiz hazretleri*:** Güneşin her doğduğunda Allāh Efendimiz hazretlerine salāt ve selām etsin. (62)

***Şallallāhu 'Aleyhi fī külli vaktin ve ḥıyn Efendimiz hazretleri*:** Allah'ın salavâtı her zaman ve her an Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (28)

***Şallallāhu 'Aleyhi vesellem Efendimiz hazretleri*:** En iyi selamlar Efendimiz hazretleri üzerine olsun. (30)

## Sonuç

Esmâ-i Nebî türündeki eserlerde zikredilen isim ve sıfatlar genellikle ortaktır. Ancak Kureyşi zâde Mehmed Fevzî'nin eseri orijinal ifadeler bulması bakımından diğerlerinden farklıdır. Fevzî'nin iki bölümden oluşan eserinin ikinci bölümü olarak karşımıza çıkan bu metin kendisinden her zaman hürmetle bahsedilmesi gereken Hz. Peygamber(a.s.m.) için kullanılabilecek isim ve sıfatları yeni bir söyleyişle dile getirmiştir.

Hız. Peygamber'in siyer ve diğer kaynaklarda zikredilen vasıflarından yola çıkarak oluşturulan ifadelerin daha çok süslü bir anlatımla karşımıza çıktığı görülür. 98 cümlede toplam 211 farklı isim veya sıfat ifade edilmiştir. Bu ifadeler Hz. Peygamber hakkında kullanılabilecek oldukça hürmetkar ifadeleri barındırması bakımından önemlidir.

Esmâ-i Nebî olarak ele alınabilecek ifadelerin içeriğine bakıldığında öncelikle Hz. Peygamber'in Allah'ın habibi oluşunun nazara verildiği görülür. Ardından O'nun ümmetine şefaathçi olacağına dair inanç farklı şekillerde dile getirilmiştir. Hz. Peygamber'in soyu, künyesi, üstün vasıfları gibi daha pek çok husus çağrışım gücü yüksek kelimelerle ifade edilmiştir. Salavat kısmındaki içerik de Hz. Peygamber'in üstün vasıflarını teyit eden dua ifadeleriyle oluşturulmuştur.

Esmâ-i Nebî türünün farklı ve eşsiz bir örneğinin ele alındığı bu çalışma sayesinde Fevzî'nin üslubu hakkında fikir edinmek de mümkündür. Aslında halkı bilgilendirmek için eserler kaleme alan Fevzî sanat gücü yüksek ifadeler ortaya koyabilecek yetkinliğe sahip olduğunu da bu eseriyle ispatlamıştır.

Hız. Peygamber'in üstün vasıflarını oldukça sanatlı ve ahenkli bir şekilde dile getiren bu eserin günümüz Türkçesine çevirisinin yapıldığı çalışmamız sayesinde metne nüfuz etmek daha da kolaylaşmıştır. Pek çok

farklı ismin eser verdiği Esmâ-i Nebî türüyle ilgili de bu çalışma alandaki önemli bir boşluğu doldurması bakımından faydalı olacaktır.

## Kaynakça

- BAYBARA, Neriman (2007). *Kureyşî-zâde Mehmed Fevzi Efendi, Hayatı ve Eserleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları (Türk İslam Edebiyatı) Anabilim Dalı.
- BELENKUYU, Bekir (2015). "Edebiyatımızda Esmâ-i Nebî-Peygamberimiz (s.a.v.)'in İsimleri- ve Esmâ-i Nebî Metinleri", *Turkish Studies-International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 10/4, s. 167-196.
- FEVZİ EFENDİ (t.y.) *Vesîle-i Saâdet Ta'birât-i Hasene-i Esmâ-i İlâhiyye ve'n-Nebeviyye*.
- KARAYAZI, Nurgül (2009). "Klâsik Türk Edebiyatında Bir Tür Olarak Esmâ-i Nebî", *Kültür Coğrafyamızda Hz. Muhammed (Orta Asya, Kafkasya ve Balkanlar) Uluslararası Sempozyumu*, Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Sakarya, 7-8 Mart 2009 (Yayımlanmamış Bildiri).
- MACİT, Muhsin (2005). *Divan Şiirinde Âhenk Unsurları*, İstanbul: Kapı Yayınları.
- ÖZKAT, Mustafa (2011). *Münîrî(öl. 1521?)'nin Manzum Siyer-i Nebî'si Cilt: IV-V (İnceleme-Metin)*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- ŞAHİN, Abdullah (2001). "Edebi Bir Tür Olarak Klasik Edebiyatımızda Esmâ-i Hüsnâlar." *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 16, s. 49-58.
- YENİTERZİ, Emine (1992). "Dîvan Şiirinde Hz. Peygamber'in İsim ve Sıfatları -Esmâ-i Nebî-", *TDV Kutlu Doğum Haftası II: Dinî Edebiyatın Dünü Bugünü Paneli (1-7 Ekim 1990) (Tebliğler) II*, Ankara, s. 87-100.
- YILMAZ, Ö. & OYMAK, M. (2016). "Edirne Müftüsü Mehmed Fevzî Efendi ve Vesîle-i Saâdet Adlı Eseri", *Turkish Studies -International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic-*, (Prof. Dr. Mehmet Akkuş Armağanı), Volume 11/17, s. 583-608.

**EK:** *Vesîle-i Saâdet'in Esmâ-i Nebî Bölümü* (Fevzî Efendi, t.y.: 11-20)

1. gül-i hândân-ı gülşen-i risâlet ve bülbül-i hoş-elhân-ı gülzâr-ı nübüvvet 'aleyhi efdalü'l-esniyeti ve ekmelü't-tahiyet efendimiz hazretleri dîger
2. gül-i hoş-bûy-ı gülistân-ı risâlet ve tûtî-i hoş-gûy-ı şekeristân-ı şefâ'at 'aleyhi efdalü't-tahiyet efendimiz hazretleri dîger
3. sebeb-i âferîniş-i kâşâne-i cihân ve habîb-i edîb-i cenâb-ı yezdân 'aleyhi efdalü şalavâti'l-meliki'l-mennân efendimiz hazretleri dîger
4. habîb-i hâşş-ı cenâb-ı rabbi'l-'izzet 'aleyhi efdalü'l-esniyeti ve ekmelü't-tahiyet efendimiz hazretleri dîger [12]
5. bâ'îş-i hestî-i dü-'âlem ve şefâ'at-fermâ-yı rûz-ı nedem 'aleyhi efdalü şalavâti'l-meliki'l-ekrem efendimiz hazretleri dîger
6. şefî'u ve müşeffa'-ı rûz-ı cezâ ve habîb-i edîbi cenâb-ı hudâ 'aleyhi efdalü't-tehâyâ efendimiz hazretleri dîger
7. esâs-endâz-ı bünyân-ı kerem ve sebeb-i zuhûr-ı kâffe-i ni'am şallallâhü te'âlâ 'aleyhi vesellem efendimiz hazretleri dîger
8. peygamber-i mu'cize-nümâ-yı a'zam ve şefâ'at-fermâ-yı kâffe-i ümem şallallâhü te'âlâ 'aleyhi vesellem efendimiz hazretleri dîger
9. şehbâz-ı bâlâ-pervâz-ı evc-i şefâ'at ve mihr-i münîr-i burc-ı sa'âdet olan habîb-i rabbi'l-'izzet efendimiz hazretleri dîger
10. râfi'-i serâ-perde-i esrâr ve habîb-i hâşş-ı cenâb-ı perverdigâr 'aleyhi efdalü şalavâti'l-meliki's-settâr efendimiz hazretleri dîger
11. dâfi'-i şürûr-i eşrâr ve nâfi'i zümre-i ahyâr olan cenâb-ı aḥmed-i muhtâr 'aleyhi efdalü şalavâti'l-meliki'l-ğaffâr efendimiz hazretleri dîger
12. nûru'l-envâr ve sırrû'l-esrâr ve habîb-i kird-gâr 'aleyhi ekmelü şalavâti'l-meliki's-settâr efendimiz hazretleri dîger
13. müsteclib-i kâffe-i ni'met-i vâşıla ve müsteslib-i 'âmme-i niḳmet-i hâşıla 'aleyhi efdalü şalavâti'n-nâzile efendimiz hazretleri dîger
14. mazhar-ı sırr-ı sübhânellezî esrâ ve sâkin-i serâ-yı kâbe kavseyni ev ednâ 'aleyhi ekmelü't-tehâyâ efendimiz hazretleri dîger
15. bostân-ı belâgatiñ şükûfe-i nev-rûzı ve gülistân-ı feşâhatiñ bülbül-i dil-fürûzı [13] olan mefhar-i dü-cihân 'aleyhi efdalü şalavâti'l-meliki'l-mennân efendimiz hazretleri dîger
16. bülbül-i gülistân-ı belâgat ve tûtî-i şekeristân-ı feşâhat 'aleyhi ekmelü't-tahiyet efendimiz hazretleri dîger
17. rasûl-i şâhib vüşûl-i rabbi'l-'izzet ve pâdişâh-ı a'zam-ı kişver-i nübüvvet 'aleyhi ekmelü't-tahiyet efendimiz hazretleri dîger

18. mazhar-ı hitâb-ı hâşş-ı üdnü minnî 'aleyhi efdalü şalavât-ı rabbine'l-ğanî efendimiz hazretleri diğer
19. şefâ'at-fermâ-yı kebâ'ir-i ümmet ve peygamber-i zî-şân-ı 'âlî-himmet 'aleyhi efdalü't-taḥiyyet efendimiz hazretleri diğer
20. serdâr-ı ser-bülendân-ı maḥlûkât ve melce'-i müstemendân-ı mevcûdât 'aleyhi efdalü't-taḥiyyet
21. 'âlem-i risâletin şems-i nehârı ve bâğ-ı nübüvvetin verd-i bahârı 'aleyhi efdalü şalavâti'l-meliki'l-bârî efendimiz hazretleri diğer
22. vâkıf-ı esrâr-ı 'ilm-i ledünnî ve muḥassim-i feyz-i envâr-ı küll-i nebî 'aleyhi efdalü şalavâti'l-meliki'l-muğnî efendimiz hazretleri diğer
23. kâşif-i perde-i celâl ve müşâhid-i nûr-i cemâl 'aleyhi efdalü şalavâti'l-meliki'l-müte'âl efendimiz hazretleri diğer
24. es-sirâcü'l-münîr ve'd-dâ'î ila'llâhi'l-kadîr 'aleyhi efdalü şalavâti'l-meliki'n-naşîr efendimiz hazretleri diğer
25. es-sirâcü'l-vehhâc ve şâhibü't-tâc ve'l-mi'râc olan ḥabîb-i ḥudâ 'aleyhi efdalü şalavâti'l-meliki'l-a'lâ efendimiz hazretleri [14]  
diğer
26. şâhibü'l-âyâti ve'l-mu'cizât ve'd-dâ'î ile'l-cennâti'l-'âliyât 'aleyhi efdalü's-şalavât efendimiz hazretleri diğer
27. sultân-ı kişver-i mâ-zâğal-başar ve'l-mü'eyyedü bi-şakki'l-ķamer 'aleyhi efdalü şalavâti ḥalîķi'l-baḥr-i ve'l-berr efendimiz hazretleri diğer
28. faḥru'l-evvelîn ve naşru'l-âhirîn olan ḥabîb-i mevlâ-yı mu'tin şallallahü 'aleyhi fi külli vaḳtın ve ḥıyn efendimiz hazretleri diğer
29. belîğü'l-elfâzı ve'l-mebânî ve bedî'u'l-meḍâmini ve'l-me'ânî olan ḥabîb-i rabbânî efendimiz hazretleri diğer
30. deryâ-yı bî-pâyân-ı kerem ve câmi'-i meḥâsini's-şiyem olan peygamber-i 'âlî-himem şallallahü 'aleyhi vesellem efendimiz hazretleri diğer
31. fâ'ikü'l-enbiyâ'-i fi'l-ḥalkı ve'l-aḥlâķ ve eşrefü'l-mürselîne bi'l-ittifâķ 'aleyhi efdalü şalavâti'l-meliki'l-ḥallâķ efendimiz hazretleri diğer
32. peygamber-i a'zamî kerem-i'tiyâd ve şefî'u'l-ümemi fi yevmi'l-mî'âd 'aleyhi efdalü şalavâti rabbi'l-'ibâd efendimiz hazretleri diğer
33. pâdişâh-ı şefâ'at-penâh-ı deryâ-nevâl ve câmi'-i mâbeyne'l-celâli ve'l-cemâl 'aleyhi efdalü şalavâti'l-meliki'l-müte'âl efendimiz hazretleri diğer
34. efdalü'l-enbiyâ'-i ve'l-mürselîn ve şefî'u'l-müznibîne fi yevmi'd-dîn 'aleyhi ekmelü şalavâti'l-meliki'l-mu'tin efendimiz hazretleri diğer
35. menba'u'l-meḥâsin ve'l-mekârim ve ķâtilü'l-a'zâ'-i bi's-seyfi's-sârim li-def'i'l-mekârih-i ve'l-mezâlim olan rasûli ḥudâ 'aleyhi efdalü't-teḥâyâ efendimiz hazretleri [15] diğer

36. rasûl-i a'zam-i cenâb-ı yezdân ve nebiyy-i ekrem-i hudâ-yı mennân 'aleyhi ekmelü şalavâti'l-meliki'd-deyyân efendimiz hazretleri dîger
37. meyân-ı kabru ve minber-i şerîfi ravzatün min riyâzi'l-cinân olan habîbü'r-rahmân 'aleyhi't-teslîmâtü fî külli hînin ve an efendimiz hazretleri dîger
38. dârende-i kitâb-ı a'zam-ı kur'ân ve beyyinü'l-beyâni ve'l-bürhân 'aleyhi efđalü şalavâti'r-rahmân efendimiz hazretleri dîger
39. ekmelü'l-enbiyâ'i ve'r-rusül ve'l-hādī ilā hayri's-sübül 'aleyhi etemmü şalavâti hâlıkı'l-küll efendimiz hazretleri dîger
40. er-rasûlü'l-efđal ve'n-nebiyyü'l-ekmel 'aleyhi etemmü şalavâti rabbine'l-ecell efendimiz<sup>9</sup> hazretleri dîger
41. habîb-i edîb hasîb-i nesîb-i yezân ve seyyidü'l-insi ve'l-cân 'aleyhi efđalü şalavâti'l-mennân efendimiz hazretleri dîger
42. pâdişâh-ı celâlet penâh-ı iqlîm-i risâlet ve hüküm-fermâ-yı 'adâlet-iktinâh-ı kişver-i nübüvvet 'aleyhi't-taḥiyyet efendimiz hazretleri dîger
43. hoş-bû-baḥşâ-yı gül ü reyḥân ve sebab-i hestî-i dü-cihân 'aleyhi efđalü şalavâti'r-rahmân efendimiz hazretleri dîger
44. en-nebiyyü'l-ḳurayşiyü'l-hâşimî 'aleyhi's-şalâtü vesselâmü'd-dâ'imî efendimiz hazretleri dîger
45. en-nebiyyü'l-'arabî min benî hâşimî seyyidünâ ebu'l-kâsım 'aleyhi efđalü şalavâti'l-meliki'd-dâ'im efendimiz hazretleri dîger [16]
46. pâdişâh-ı dü-cihân-ı melâ'ik-sipâh ve habîb-i mevlâ-yı şefâ'at-penâh 'aleyhi efđalü şalavâti'l-melik'l-ilâh efendimiz hazretleri dîger
47. insânü 'ayni'l-vücûd ve's-sebebü fî külli mevcûd 'aleyhi efđalü şalavâti'l-vedûd efendimiz hazretleri dîger
48. habîbullâhi'l-eḫad 'aleyhi efđalü şalavâti'l-meliki's-şamed ilâ ebedi'l-ebed efendimiz hazretleri dîger
49. şâhibü'l-fazli ve'l-fazîle ve's-şerefi ve'l-vesîle olan peygamber-i 'âlicenâb efendimiz hazretleri dîger
50. ebyenü'l-enbiyâ'i fî'l-beyâni ve'l-ḫiṭâb ve efđalü'l-mürselîn fî'l-'izzeti ve'l-aşḫâb 'aleyhi efđalü şalavâti'l-meliki'l-vehhâb efendimiz hazretleri dîger
51. efđalü'l-enbiyâ'i fî's-sîreti ve't-tarîḳa ve ekmelü'l-mürselîn fî's-sünneti ve's-şerî'at 'aleyhi efđalü't-taḥiyyet efendimiz hazretleri dîger

<sup>9</sup> “efendimiz” ifadesi metinde sehven iki defa yazılmıştır. Buraya düzeltilerek alınmıştır.

52. ekremü'l-enbiyā'i'l-kirāmi ledeyyullāh ve eḥabbü'l-mürselīne'l-'izāmi ilallāh 'aleyhi efḍalü şalavāti'l-meliki'l-ilāh efendimiz ḥazretleri dīger
53. a'la'l-enbiyā'i fi'l-makām ve aḥla'l-mürselīne fi'l-kelām ve ez-ke'n-nāsi fi's-selām 'aleyhi etemmü şalavāti'l-meliki'l-a'lām efendimiz ḥazretleri dīger
54. eşrefü'l-ḥalkı 'indallāh ve arza'n-nāsi led'allāh 'aleyhi şalavātullāh efendimiz ḥazretleri dīger
55. şāhibü'l-makāmi'l-maḥmūd ve's-sākī mine'l-ḥavzi'l-mevrūd 'aleyhi şalavātu'l-meliki'l-vedūd efendimiz ḥazretleri dīger
56. eşfaḳu ve erḥamü bi'l-ümmet ve kāşifü'l-ğummet 'aleyhi ekmelü şalavātu rabbi'l-minnet efendimiz ḥazretleri dīger
57. en-nebiyyü't-tāhirü'l-muṭahhar ve'l-mü'eyyedü bi'n-naşri ve'l-kevşer 'aleyhi efḍalü şalavātillāhi'l-ekber efendimiz ḥazretleri dīger
58. a'la'l-makām vācibü'l-iḥtirām olan ḥabīb-i ḥudā-yı zi'l-in'ām 'aleyhi efḍalü şalavāti'l-meliki'l-'allām efendimiz ḥazretleri dīger
59. men tefetteḳat min nūrihi'l-ezhār ve secedet beyne yedeysi'l-eşcār 'aleyhi ekmelü şalavāti'l-meliki'l-ğaffār efendimiz ḥazretleri dīger
60. ekremü'l-küremā'i mine'l-'ibād ve eşrefü'l-münādīne li-ṭuruḳi'r-reşād olan ḥabībi ḥudā 'aleyhi şalavātu'l-mevlā efendimiz ḥazretleri dīger
61. milyānü'l-ḳalbi min celāli'llāh ve ḳarīrü'l-'ayni min cemāli'llāh 'aleyhi ekmelü şalavāti'l-meliki'l-ilāh efendimiz ḥazretleri dīger
62. eṭ-ṭayyibü'l-muṭayyeb ve'r-rasūlü'l-muḳarreb şallāhu 'aleyhi mā ṭala'a'l-kevkeb efendimiz ḥazretleri dīger
63. eş-şefi'u'l-müşeffā'u fi cemī'i'l-enām ve'l-müsebbih fi keffihī't-ṭa'ām 'aleyhi efḍalü şalavāti'l-meliki'l-'allām efendimiz ḥazretleri dīger
64. şemsü'd-ḍuḥā ve bedrū'd-ḍücā ve nūru'l-arzı ve's-semā olan ḥabīb-i ḥudā 'aleyhi efḍalü şalavāti'l-meliki'l-a'lā efendimiz ḥazretleri dīger
65. mübelliḡu'l-aḥibbā'i ilā deracāti'l-ebrār ve mülki'l-a'dā'i ilā derakāti'n-nār olan nebiyy-i muḥtār 'aleyhi şalavātu'llāhi'l-ḳahhār efendimiz ḥazretleri dīger
66. muḥibbü'l-aḫyār ve mübḡiḍu'l-eşrār olan peygamber-i me'ālī-şi'ār 'aleyhi'ş-şalātu ve's-selām fi külli leylin ve nehār efendimiz ḥazretleri dīger [18]
67. şefi'u'l-müzniḃin ve raḥmetün li'l-'ālemīn 'aleyhi efḍalü şalavāti'l-meliki'l-mu'īn efendimiz ḥazretleri dīger
68. er-rasūlü'l-manşūru'l-mü'eyyed ve'n-nebiyyü'l-muḥtāru'l-mümecced 'aleyhi şalavātu'l-meliki'ş-şamed efendimiz ḥazretleri dīger

69. mücli'z-zulem ve mûli'n-ni'am olan nebiyy-i muhterem şalla'llāhu te'ālā 'aleyhi vesellem efendimiz hazretleri dīger
70. el-emīnū'l-me'mūn ve hāzinū'l-'ilmi'l-mahzûn olan rasûlu'llāhi'l-a'zam şalla'llāhu te'ālā 'aleyhi vesellem efendimiz hazretleri dīger
71. rāfi'u'l-fiten ve dāfi'u'l-mihen 'aleyhi şalavātü rabbi'l-minen efendimiz hazretleri dīger
72. men hüve ile'l-hayrāti delīl ve'l-mü'eyyedü bi-cibril 'aleyhi efđalü şalavāti'l-meliki'l-celīl efendimiz hazretleri dīger
73. el-ķā'imü bia'bā'i'r-risālet ve munzizü'l-halkı mine'l-cehālet olan peygamber-i a'zam 'aleyhi şalavātü'l-meliki'l-ekrem efendimiz hazretleri dīger
74. şāhibü'l-irşād ve'd-delālet ve mücāhidü ehli'l-küfri ve'd-dalālet olan rasûl-i a'zam şalla'llāhü te'ālā 'aleyhi vesellem efendimiz hazretleri dīger
75. fātihu bābi't-tevhīd ve mukāsi's-şedā'idi fi irşādi'l-'abīd 'aleyhi efđalü şalavāti'l-meliki'l-mecīd efendimiz hazretleri dīger
76. el-mübeşşeru bihī fi't-tevrāti ve'l-incīl vehüve ilā dāri's-selāmeti delīl 'aleyhi efđalü şalavāti'l-meliki'l-celīl efendimiz hazretleri dīger
77. pādīşāh-ı 'ālī-cāh-ı kalem-rev-i risālet ve hüküm-rān-ı nāfizü'l-fermān-ı kişver-i nübüvvet 'aleyhi efđalü't-taḥiyyet efendimiz hazretleri dīger [19]
78. sefīne-süvār-ı 'ummān-ı sa'adet ve esb-rān-ı meydān-ı şefā'at olan ḥabīb-i rabbi'l-'izzet 'aleyhi efđalü't-taḥiyyet efendimiz hazretleri dīger
79. peygamber-i şefā'at-güster-i 'ālī-makarr ve mazhar-ı sırr-ı en-şakķa'l-ķamer 'aleyhi efđalü şalavāti'llāhi'l-ekber efendimiz hazretleri dīger
80. nā'il-i taltīf-i innā a'taynā ke'l-kevşer ve mazhar-ı ḥiṭāb-ı feşalli li-rabbike ve'n-ḥar 'aleyhi efđalü şalavāti'llāhi'l-ekber efendimiz hazretleri dīger
81. cān-ı cānān-ı cihān ve āşikār-fermā-yı gencīne-i nihān 'aleyhi etemmü şalavāti'l-mennān efendimiz hazretleri dīger
82. rūḥu'l-vücūd ve fütūḥu külli mevcūd olan ḥabīb-i ḥudā-yı ma'būd 'aleyhi efđalü şalavāti'l-vedūd efendimiz hazretleri dīger
83. ḥurşīd-i pertev-feşān-ı ıştıfā ve ḥabīb-i edīb-i ḥudā 'aleyhi ekmelü şalavāti'l-meliki'l-a'lā efendimiz hazretleri dīger
84. şāhib-i sīne-i münevverü muşaffā ve nūr-ı mübīn-i ḥudā 'aleyhi efđalü't-teḥyā efendimiz hazretleri dīger
85. 'aynü'l-a'yān ve nūru'l-ekvān ve ḥabīb-i yezdān 'aleyhi efđalü şalavāti'l-mennān efendimiz hazretleri dīger

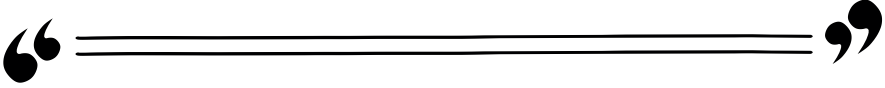
86. zıyā-i āyīne-i īmān ve şāhib-i vefā-i ‘ahd ü peymān ‘aleyhi efdālū şalavāti’l-mennān efendimiz hāzretleri dīger
87. re’īs-i aşhābi’ş-şulhī ve’ş-şalāh ve seyyidi erbābi’l-fevzi ve’l-felāh ‘aleyhi efdālū şalavāti’l-meliki’l-fettāh efendimiz hāzretleri dīger [20]
88. seyyidü’s-sādāt ve şefā’at-fermā-yı rûz-i ten-sûz-ı ‘arāşāt ‘aleyhi efdālū’t-taḥiyyāt efendimiz hāzretleri dīger
89. imāmü’l-enbiyā ve hümāmü’l-aşfiyā ‘aleyhi efdālū’t-taḥyāyā efendimiz hāzretleri dīger
90. efdālū külli mevlûd ve ekmelü külli mevcûd ‘aleyhi efdālū şalavāti’l-meliki’l-ma’bûd efendimiz hāzretleri dīger
91. ḥayru’n-nāsi fi’l-ibtidā’i ve’l-intihā ve refīku’-nāmûsi’l-ekberi ile’s-sidreti’l-müntehā ‘aleyhi ekmelü şalavāti’l-meliki’l-a’lā efendimiz hāzretleri dīger
92. mihr<sup>10</sup>-i burc-i şafā ve bedr-i evc-i vefā seyyidünā ebu’l-kāsımı muḥammedüni’l-muştafā ‘aleyhi efdālū’t-teḥyāyā efendimiz hāzretleri dīger
93. fātih-i ebvābi’l-ḥaḳāyık ve şāriḥ-i kitābi’d-deḳāyık ‘aleyhi efdālū şalavāti ḥālīki’l-ḥalāyık efendimiz hāzretleri dīger
94. ekrem-i aşhābi’l-mekārim ve a’lem-i erbābi’l-ma’ālim ‘aleyhi efdālū şalavāti’l-meliki’d-dā’im efendimiz hāzretleri dīger
95. etḳā aşhābi’ş-şıyām ve enḳā erbābi’l-kıyām ‘aleyhi efdālū şalavāti’l-meliki’l-‘allām efendimiz hāzretleri dīger
96. keşīrū’l-‘afvi ve’s-semāh ve vefīrū’l-‘itḳi ve’s-serāh ‘aleyhi efdālū şalavāti’l-meliki’l-fettāh efendimiz hāzretleri dīger
97. sebebü’s-sürûri ve’l-inşirāh ve bā’işü’l-inkişāfi ve’l-infitāh ‘aleyhi efdālū şalavāti’r-rabbine’l-fettāh efendimiz hāzretleri dīger
98. vesīletü’n-necāt ve sebebü ref’i’d-derecāt olan raḥmetün li’l-‘ālemīn ‘aleyhi efdālū şalavāti rabbine’l-mu’īn efendimiz hāzretleri

<sup>10</sup> “mihr” kelimesi metinde “mehr” şeklinde harekelenmiştir. Ancak anlamca kelimenin “mihr” olması gerektiği anlaşılmaktadır.





**DOĞAN GÜNDÜZ'ÜN "SELİN, USTALARIN USTASI"  
ADLI ÇOCUK EDEBİYATI ESERİ ÜZERİNE BİR  
İNCELEME**



*Semih ZEKA<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Doç. Dr., Erciyes Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, Kayseri/Türkiye. E-Posta: [semihzeka@gmail.com](mailto:semihzeka@gmail.com), ORCID: 0000-0003-2319-5229 / Assoc. Prof. Dr., Faculty of Education, Department of Turkish and Social Sciences Education, Kayseri/Türkiye, E-Mail: [semihzeka@gmail.com](mailto:semihzeka@gmail.com), ORCID: 0000-0003-2319-5229

Çocuk edebiyatı yazarı, eserini bir ana fikir bağlamında kaleme alır. Bu ana fikir etrafında insana, hayata, topluma dair görüşlerini aktarır. Tema bu açıdan yazarın eserinde sürekli altını çizdiği düşüncelerin toplamını ifade eder. Çocuk edebiyatı içinde değerlendirilen eserlerde iyilikseverlik, yurt sevgisi, çalışkanlık, aile, saygı, arkadaşlık temaları yoğunlukla işlenir. Bu temaların eserlere yansımaları yazardan yazara farklılık gösterir. (Ciravoğlu, 2000: 189).

Çocuk edebiyatı eserlerinin içeriği bağlamında üzerinde durulacak unsurlardan biri konu kavramıdır. Türk Dil kurumunun Türkçe Sözlüğünde konu “Konuşmada, yazıda, eserde ele alınan düşünce, olay veya durum, mevzu, süje” ve “Üzerinde konuşulan şey, bahis” (TDK, 2011: 1476) şeklinde tanımlanır. Çocuk edebiyatı eserlerinde yazarların amaçlarından biri çocuğa okuma alışkanlığı kazandırmak olmalıdır. Bu amacın gerçekleşmesinde seçilen konunun gerçeğe uygunluğu önemli bir yere sahiptir. (Aytekin, 2016: 52). Demirel, konu seçiminde yazar için “(...) çocuğun hayata umutla bakmasına, çevresindeki her varlığa duyarlılıkla yaklaşmasına ve onun şuur altının iyi, güzel ve doğru şeylerle beslenmesine dikkat etmelidir.” (Demirel, 2021: 27) der. Temizyürek vd. de çocuk edebiyatı eserlerinin mizaha yer verip çocukları eğlendirirken onlara toplumsal yaşama dair kuralların ve bu kurallara uygun davranışların öğretilmesinde, iyi vatandaş olma bilincinin kazandırılmasında rol üstlendiğinin altını çizer (Temizyürek, Şahbaz ve Gürel, 2016: 34).

Çocuk edebiyatı eserlerinin içeriğini belirleyen unsurlardan biri, yazarın okurlarına vermeyi amaçladığı mesajdır. Öğretici metinlerde ileti yazarın vurgulamayı amaçladığı düşünce olarak ifade edilebilir. Öte yandan ileti, edebî eserlerde yazarın okurla kurmayı amaçladığı duygu ve düşünce birlikteliğidir. Çocuk edebiyatı eserlerinde çocuklar güzele, iyiye ve adaletli olana sezdirmeye ve hissettirmeye yoluyla yönlendirilmeli, öğüt vermektense, öğretici bir tutum takınmaktan kaçınılmalıdır (Yurtseven Yılmaz, 2022: 372-373). Arıcı da çocuk edebiyatı eserlerinde iletilerin çocuklara hissettirmeye yoluyla verilmesinin, eleştirel düşünmenin kapılarının çocuklara açılmasının ve yaparak yaşayarak öğrenme anlayışının önemini vurgularken yazarların politik söylem ve yönlendirmelerden kaçınması gerektiğini belirtir (Arıcı, 2018: 50).

Çocuk edebiyatı eserlerinde çocuk okurlar, eserin kişilerinden biri ile özdeşim kurarlar. Gerçeğe yakın özellikleri ile esere yansıtılması gereken kahramanlar, yanlış güdülenmeye kapı aralayacak söz, düşünce ve davranışlardan da uzak olmalıdır. Bunun yanında çocukların dikkatlerinin dağılması açısından kişi sayısının çok fazla olmaması da önemlidir (Ciravoğlu, 2000: 190-191). Bu noktada Demirel şunu ifade eder: “Sanatçı, konuyu, iletiyi veya dili kullanırken gösterdiği titizliği, kahramanların oluşturulmasında da göstermeli ve çocuğun kahramanlarla kendisini özdeşleştirebileceğini, kendisini onun

yerine koyabileceğini, onları kendisine rol-model alabileceğini unutmamalıdır” (Demirel; 2021: 34). Tüfekçi Can, çocuk edebiyatı eserlerinin çocuklar tarafından okunmasının olay örgüsü kadar karakterlerin betimlenmesindeki başarıya da bağlı olduğunu belirtir (Tüfekçi Can, 2014: 90).

Çocuk edebiyatı eserlerinin dil açısından basit, çocukların anlayabileceği bir düzeyde yalın olmasına dikkat edilmelidir. Bu tür eserlerde kelime oyunlarına, cinaslı ifadelere yer verilmesi çocuğun eserden uzaklaşmasına sebep olabilir (Ciravoğlu, 2000: 191). Bunun yanında Nas, tek özne ve yüklem bulduğu yalın cümlelere yer verilmesinin, çocuğun sözcük dağarcığını geliştirirken onu sürekli sözlüğe bakmaya yönlendirmemenin, anlatımın ilgiyi devamlı canlı tutacak şekilde akıcı olması ve akıcılığın temini için değişik zaman kiplerine yer verilmesi gerektiğinin altını çizer. Edilgenden çok etken çatılı fiillerin kullanılmasını önemseyen Nas, eserdeki kişilerin konuşmalarında aşırıya gitmemek kaydıyla devrik cümlelerin kullanılabileceğini, kısa ve yalın betimlere yer verilebileceğini belirtir (Nas, 2004: 87-90). Sarıkaya ve Aydeniz ise yazarın konuyu veya hikâyeyi çocuksulaşmadan çocuğun seviyesine uygun bir dil ve anlatımla ifadesinin önemini vurgular (Sarıkaya ve Aydeniz, 2021: 93).

Türk çocuk edebiyatı, yayımlanan eserlerle her geçen gelişmektedir. Çocuk edebiyatına kazandırdığı çok sayıda eserle bu alanın gelişimine katkı sağlayan yazarlardan biri de Doğan Gündüz’dür. Bu çalışmada Doğan Gündüz’ün “Selin, Ustaların Ustası” başlıklı çocuk edebiyatı eserinin içeriğinin incelenmesi amaçlanmıştır.

## 1. Değişen Anne Baba Roller

Toplumda kadın ve erkeğin eşit eğitim şartlarına kavuşması, aynı işleri kadın ve erkeğin yapabilmesi imkânını doğurur. Böylece geleneksel toplumun kadın ve erkekten beklediği kimi rollerde değişimler yaşanır. Bu durum aile yaşamında kadına mahsus görülen kimi faaliyetlerin erkekler tarafından da icra edilmesini beraberinde getirir. Bu faaliyetlerden biri evde yemeğin hazırlanmasıdır. Doğan Gündüz, “Selin, Ustaların Ustası” adlı çocuk edebiyatı eserinde kadın ve erkek arasındaki iş birliği ve iş bölümünü yansıtır.

Selin okuldan eve döndüğünde yemeklerin babası tarafından hazırlandığını görür. “Babacık telaşlı halime aldırmadan, hazırladığı yemekleri saydı” (Gündüz, 2022: 16). Selin, babasının açlığı geçiştirecek yemekler yapmadığını belirtir. Çünkü akşam yemeği münüsünde mercimek çorbası, etli banya, salata, yoğurt vardır. Selin’in babasının yapılması zaman ve emek gerektiren yemekler hazırlaması, verilmek istenen mesajı pekiştirir: Evde yemek yapmak sadece kadınların görevi değildir. Baba ve anne rollerine ilişkin bir başka

örnek, çocuğun dersleri ile anneden çok babanın ilgilenmesidir. Selin, sınav haftasının başladığını söyledikten sonra sınavları ile ilgilenen kişinin babası olduğunun altını çizerek: “Babacık sınavlara benden meraklı. İzin verseler benim yerime koşa koşa gidip sınavlara girecek” (Gündüz, 2022: 60). “Babacık” sadece sınavların sonucu ile ilgilenmez, sınavlar öncesinde Selin’i çalıştırır. Sınavdan sonra hataların görülmesi için öğretmen tarafından verilen sınav kâğıtlarını kızı ile birlikte inceler.

Doğan Gündüz, anne ve baba rollerindeki değişime örneği araba kullanma bağlamında verir. Toplumumuzda bir ailenin bir yere arabayla gitmesi durumunda arabayı kullanan kişinin evin babası olması yaygındır. Gündüz, bu düşünceyi kırmaya çalışır. Şöyle ki Selin, annesi ve babası bir lokantada akşam yemeği yiyeceklerdir. Arabayı kullanan ise evin annesidir. Gündüz, araba kullanırken kadınların acemilikleri ile ön plana çıkarılması klişesini de yıkmaya çalışır. Çünkü Selin’in ifadesinden anlaşıldığına göre trafik yoğundur ve bu trafikte annesinin arabayı kullanması doğru bir tercihtir. Bu, esere şu şekilde yansır: “Arabamıza atlayıp lokantanın yolunu tuttuk. Neyse ki arabayı Annecik kullanıyordu. Yoksa arada bir sıkışan trafikte Babacık söylenir dururdu. Kafamız ütülenmeden sakın sakın lokantaya vardık” (Gündüz, 2022: 67).

## 2. Evin Liderinden Evin Komiğine: Baba Figüründe Değişim

Doğan Gündüz’ün “Selin, Ustaların Ustası” adlı eserinde babanın gülünç ve başarısız bir hâlde sergilendiği görülür. Evdeki bulaşık makinesi bozulur. “Babacık” bilgisi olmamasına karşın makineyi onarmaya çalışır. Selin, bulaşık makinesinin bozulduğunu duyar duymaz yaşanacakları ifade eder: “Evde şenlik başlıyor! Daha yakından izlemek için mutfağa koştum. Babacık benden önce gelmişti” (Gündüz, 2022: 49). Yarın günlerden pazar olmasına ve bulaşık makinesini yapamadığı takdirde servis çalışanlarının gelebileceğini bilmesine karşın evin babası, makineyi onarmakta ısrar eder. Evin annesi ne olacağından emin bir vaziyette yetkili servisin telefon numarasını eşine verir. Babanın bulaşık makinesini onarımı uzadıkça ve başarısız olma olasılığı arttıkça Selin daha da sevinir: “Oh ne güzel ortalık iyice şenleniyor, diye daha da sevindim içimden” (Gündüz, 2022: 55). Evin babası en nihayetinde bulaşık makinesini onaramayacağını anlar ve servisi çağırmaya karar verir. Bunun üzerine evin babası bulaşık önlüğünü boynuna takar ve bulaşıkları yıkamaya başlar.

Pazartesi akşamı servis gelir ve evin babasının -Babacık- saatlerce açmaya çalıştığı bulaşık makinesinin arızalı bölümünü birkaç dakikada açar, kırılan pervaneyi değiştirir ve makineyi onarır. Baba figürünün gülünç ve başarısız durumu daha da vurgulanır. Servis elemanı çıktıktan sonra baba, Selin’e evde bir arıza çıktığında ne yapacağını sorar. Annesinin kahkahaları arasında Selin şu cevabı verir: “Alet çantasını sana getirmeyeceğim ve hemen yetkili servise

telefon edeceğim” (Gündüz, 2022: 59). Böylece baba figürü başarısız ve gülünç durma düşer.

Baba, çocuk tarafından azarlanan bir durumda yansıtılır. Babacık, Selin’in sınavları ile ilgilenmektedir. Matematik dersinin sınav kâğıdını kızı ile birlikte inceleyen Babacık, sınavda en yüksek notu kimin aldığını merak eder. Bunun üzerine Selin sınıfta matematik sınavından en yüksek notu, Pe-kiyi lakaplı Zeynep’in aldığını ifade eder. Babacık, Selin’e biraz daha düzenli çalışması hâlinde kendisinin de bu notu alabileceğini söyler. Selin’in babasına cevabı çok sert olur:

“Tıpkı Babacığın biraz önce bana yaptığı gibi kaşlarımı çattım. Gözlerimi gözlerine diktim. Son derece ciddi bir ses tonuyla yanıtladım.

‘Farkındaysan Zeynep’i değil beni konuşuyoruz, herkes kendinden sorumlu, Zeynep bizi ilgilendirmiyor’” (Gündüz, 2022: 64).

Kızının bu sert karşılığına Babacık ancak yutkunur, zoraki gülümser ve sesini yumuşatarak şu cevabı verir: “Aslında sen de fena bir not almamışsın, tebrikler, (...)” (Gündüz, 2022: 64). Selin’in bu davranışı kendi durumunu savunması açısından olumlu görünse de babasına bu şekilde tepki göstermesi baba figürünün Türk ailesinde durumunu göstermesi açısından dikkat çekicidir.

Yazar, ödev konusunda Selin’in babasını gülünç ve hatalı gösterir. Nezaket Öğretmen fen dersinde ödev verir. Bu ödev için Selin bir iskelet yapar. Ancak Selin’in babası, kızının yaptığı iskeleti gülünç bulur ve korkunç bir iskelet yapar. Ne var ki Nezaket Öğretmen, Selin’in ödevini velisi yaptığı gerekçesiyle kabul etmez. Ödevini velisine yaptıran öğrencilerden ödevlerini çöpe atmalarını ister. Çocuklar sınıftan çıktıktan sonra ödevleri çöpten alan Nezaket Öğretmen, bu ödevleri ebeveynlere veli toplantısında verir. Bu bağlamda yazar, Selin’in ifadeleriyle Babacık’ı suçlu, sözden anlamaz ve yaptığı hatanın ağırlığı altında ezilen biri olarak gösterir.

### 3. Anlatarak Değil Yaşatarak Öğretmek

Babacık, Anvecik ve Selin, Türk yemeklerinin sunulduğu ve müşterilerinin çoğunlukla yabancılar olduğu bir lokantaya giderler. Babacık ve Anvecik, Selin’in lokantada İngilizce konuşanları gözlemleyerek İngilizcenin ne denli önemli olduğunu görmesini ister. Çünkü Selin, okulunda İngilizce dersine yeteri kadar önem vermemektedir: “(...) Son sınavımda İngilizce dersinden sınıfın en kötü notunu aldım diye Anvecik ve Babacık beni bu şık lokantaya getiriyorlar. Başka anne ve babalar olsa dersleri kötü olunca çocuklarına ceza verir. Benimkiler ödüllendiriyor” (Gündüz, 2022: 70). Anvecik ve Babacık, lokantadaki kişilerin hemen hepsinin İngilizce konuştuğunu gösterirler ve

yabancı dil öğrenmenin önemini hayatın içinden örneklerle anlatırlar. Selin, bu durumu şu şekilde ifade eder: “Ama babacık söyleyince niye buraya getirildiğimi de bir anda çözüverdim. İngilizcenin önemini bana hayatın içinde göstereceklerdi” (Gündüz, 2022: 71).

Selin, anne ve babasına İngilizceyi sevmediğini söyler. Bu sefer yan masalardan birinde oturan Japon çiftin bir sorun yaşadığı fark edilir. Japon çiftin siparişi ile masalarına gelen yemek farklıdır. Bunu anlatacak kadar İngilizce bilmedikleri için de sorunu çözemezler. Yazar, Japon çiftin bu hâliyle İngilizce bilmenin neden önemli olduğunu Selin üzerinden çocuk okurlarına göstermiş olur. Yazar, İngilizce öğrenmenin önemini Selin’in ağzından ifade eder: “İleride bir gün derdimi anlatamayıp kereviz yemekten İngilizce öğrenmenin daha iyi olacağına karar verdim” (Gündüz, 2022: 77).

#### 4. Merak Duygusu

Hikâyenin anlatıcısı Selin, pazartesi günü okul yemekhanesinde okuldaki öğrencilerin müdür yardımcısı Nizam İntizam’ın nöbetçi öğretmen olmasının etkisiyle düzenli bir şekilde sıraya girdiklerini ifade eder. O günün menüsünde her pazartesi günü olduğu gibi naneli yoğurt çorbası, etli kuru fasulye, şehriyeli pirinç pilavı, elma kompostosu ve cacık vardır. Çocuklar her pazartesi aynı mөнüyü gördükleri için bu listeyi ezbere bilmektedir. Lakabı Meraklı olan Defne, mөнüdeki etin ne eti olduğunu sorar. Böylece insanların kanıksadığı durumların altında da bilinmeyenlerin olabileceğini belirtir.

Yemek sırasındaki çocuklar öğle yemeğindeki etin hangi hayvana ait olabileceğine dair tahminlerini söylerler. Çocuklar yedikleri etin hangi hayvana ait olduğunu “yemekleri dağıtan abiye” de sorarlar. Ancak bu “abi” de kuru fasulyenin içinde ne eti olduğunu bilmez: “‘Et işte,’ dedi abi, ‘menüde ne yazıyorsa o et var, bilmiyorum. Etini ye bağını sorma’” (Gündüz, 2022: 12). Kuru fasulyede ne eti olduğuna dair soru, yemekhanede uğultu ve hareketliği de beraberinde getirir ve bu durum, okul müdür yardımcısı Nizam İntizam’ın devreye girmesiyle sona erer. Ancak Defne’nin ortaya attığı soru cevaplanmamıştır. Eve gelen Selin, babasının hazırladığı yemekler içinde etli bamya olduğunu duyunca bu defa hem önündeki yemekte hem de öğle yemeğinde kurt eti olabileceğini düşünür.

Yazarın çocukların merak duygusunu ön plana çıkardığı görülür. Her gün karşılaştığımız için kanıksadığımız birçok olayın ve durumun gerçekte ne olduğunu düşünmek, bunlara dair merak duygunu işlek hâlde tutmak önemlidir. Yazar, her gün görülen ancak üzerinde düşünülmeyen bir durumu ön plana çıkarır: Yemeğin içinde ne eti var? Bununla birlikte çocuklar sonuçta bu etin hangi hayvanın eti olduğunu öğrenemezler ya da öğrenmek için fazladan bir çaba göstermezler.

Selin ve arkadaşları, bir araştırma ile -okul idaresi vasıtası ile yemek şirketi ile iletişime geçebilirler- öğle yemeğindeki etin türünü öğrenseler merak duygusu ile bu merakı giderecek çalışma ve sonuca ulaşma iradesi de ön plana çıkarılmış olurdu. Doğan Gündüz'ün "Selin, Ustaların Ustası" adlı eserinde olağan durumların içinde dahi bilinmeyenlerin olabileceğini ve bunların merak edilmesi gerektiğini vurgulaması önemlidir. Bunun yanında bu merakın hemen ardından Selin ve arkadaşlarının, araştırma gayreti ve sonuca ulaşma iradesi sergilemesi gerektiği düşünülebilir.

### 5. Otoriter Öğretmen ve İtaatkâr Öğrenci

Selin ve arkadaşları, okulun yemekhanesinde öğle yemeğini yemek için sıraya girerler. Öğrenciler, düzenli bir şekilde sıraya girerler; çünkü o gün nöbetçi öğretmen, Nizam İntizam'dır. Öğrenciler, hayatta kimi işlerin (burada yemek almak, başka yerlerde otobüse, vapura binmek, markette ücret ödemek olabilir) düzen içinde yürümesi için sıraya girmek gerektiği bilincinde değildir. Onlar ancak başlarında bir otorite varsa sıraya girerler. Bu durum Selin'in ağzından şu şekilde ifade edilir: "Yemekhaneden dışarı taşan sıraya itişip kakışmadan, kaynak yapmadan, uslu uslu girdik. Düzgün bir şekilde sıraya girmemizde müdür yardımcısı Nizam İntizam'ın bugün nöbetçi öğretmen olmasının etkisi yoktu desem yalan olur" (Gündüz, 2022: 11).

Meraklı Defne'nin ortaya attığı kuru fasulyedeki etin ne eti olduğu sorusu yemekhanede eğlenceli bir karışıklığa sebep olur. Bu sırada Nizam İntizam yemekhaneye gelir. Okulun müdür yardımcısı Nizam İntizam, bu olayın sorumlularını araştırır. Ancak çocuklar, bu konuda bir açıklama yapmaz. Nizam İntizam, çocukların bakışlarından bu olayda Selin ve Defne'nin etkisi olduğu sonucuna varır. Bunun üzerine o, Selin ve Defne'nin yemek yemesine izin vermez: "Bugün size yemek yok! Tepsilerinizi bırakıp doğru sınıfınıza gidiyorsunuz," dedi" (Gündüz, 2022: 15). Selin ve Defne'nin olduğu grup, itiraz etmeden sınıflarına giderler. Bu noktada altı çizilmesi gereken hususlardan ilki, bir öğretmen ve okul idarecisi olmasına karşın Nizam İntizam'ın hiçbir delili olmadan ve araştırma yapmadan sadece öğrencilerin bakışlarını takip ederek Selin ve Defne'yi suçlaması ve onlara itiraz hakkı tanımamasıdır. İkinci önemli husus ise öğrencilerin Nizam İntizam'ın kendilerine verdiği öğle yemeği yememe cezasını derhal kabullenmeleridir.

Yazar, ön yargıları ile hareket eden bir öğretmen ile onun ön yargıyla verdiği kararlara itiraz etmeyen öğrenci grubunu yansıtır. Çağdaş toplumları oluşturan bireylerin özelliklerinden biri haklarını konuşarak şiddete başvurmadan aramalarıdır. Selin ve arkadaşlarının yaptıklarının bütün bir günü aç geçirmelerine sebep olacak derecede ağır bir suç olmadığını ifade etmelerinin haklarını savunmaları beklenen çocuk okurlar için güzel bir örnek olacağı düşünülebilir.

## 6. Tahammülünü ve İtibarını Kaybeden Öğretmen

Doğan Gündüz, “Selin, Ustaların Ustası” başlıklı eserinde Selin’in öğrencisi olduğu sınıfın öğretmeni Nezaket Öğretmeni, sınırlarına hâkim olamamış bir hâlde yansıtır. Sınıfın öğrencileri birbirlerini şikâyet eder, en sonunda Nezaket Öğretmen, Selin ve Tülay’ın birbirlerini şikâyet etmeleri üzerine bağırmağa başlar: “Yeter artık! Yeter! Bundan sonra bana şikâyetle gelmeyin!” (Gündüz, 2022: 38). Bu durumu Selin “Nezaket Öğretmen’in hiç de nazik olmayan çılgınlığıyla olduğumuz yerde kalakaldık” (Gündüz, 2022: 38) şeklinde ifade eder. Nezaket Öğretmen şikâyetlerin bitmesi için attığı çılgının ardından öğrencilerinden anlaşmazlıklarını kendi aralarında çözmelerini ister. Nezaket Öğretmen o denli kendini kaybetmiştir ki çocukların bu yönetime itirazlarını duymaz: “Ne yazık ki Nezaket Öğretmen’in kulakları bizim söylediklerimizi hiç duymuyordu” (Gündüz, 2022: 39).

Nezaket Öğretmen bir şikâyet kutusu yapılmasını teklif eder. Çocuklar bu düşünceyi hemen kabul ederler ve derste bu şikâyet kutusunu yaparlar. Bir hafta boyunca öğrenciler şikâyetlerini bu kutuya atarlar. Sonraki haftanın ilk günü Nezaket Öğretmen kutuyu açar ve şikâyetleri okumaya başlar. Bu şikâyetlerden ilki kendisi ile ilgilidir. Bir öğrenci konuşmadığı hâlde Nezaket Öğretmen tarafından azarlanmıştır. Bu durum Selin tarafından şu şekilde verilir: “Nezaket Öğretmen kendi adını görünce irkildi, okumaya devam etme konusunda bocaladı. Yine de bozuntuya vermeden cümleyi tamamladı” (Gündüz, 2022: 46). Nezaket Öğretmen, okuması bittikten sonra “zoraki gülüm(ser)” (Gündüz, 2022: 46). Bundan sonra açılan her mektupta çocukların Nezaket Öğretmeni eleştirildiği görülür.

Bir başka şikâyetin okunmasına izin vermeyen ve derse başlayan Nezaket Öğretmen, Defne’nin sorusu üzerine öğrencilerin şikâyetlerini yüz yüze öğretmenlerine söyleyeceklerini ifade eder. O dersin sonunda bütün çocuklar Nezaket Öğretmenin yanına giderler ve önceden olduğu gibi arkadaşlarını şikâyet etmeye başlarlar. Hatta Nezaket Öğretmen hiç sıkılmadan teneffüs süresince onları dinler.

Demokratik toplumlarda bireyler kendilerine yöneltilen eleştirilere tahammül ederler, bu eleştirilere dair açıklamalarda bulunurlar. Çocuk edebiyatı ürünleri de bu noktada çocuklara örnekler sunmalıdır. “Selin, Ustaların Ustası”nda Nezaket Öğretmen, çocukların aralarındaki sorunları birbirleri ile konuşarak çözme teklifini kendisini sıkıntıdan kurtarmak için önerir. Bunun yanında Nezaket Öğretmen, kendisine yöneltilen şikâyetlerde belirtilen hatalarına dair öğrencilerinden özür dilemez. Aynı zamanda Nezaket Öğretmen, şikâyetlerin kendisine yönelik olduğunu fark ettiği anda şikâyet kutusu yönetime iptal eder. Bu da Nezaket Öğretmen’in çok da demokrat biri olmadığı-

nı gösterir. “Selin, Ustaların Ustası” adlı çocuk edebiyatı eserinden beklenen Nezaket Öğretmenin hatalarından dolayı özür dilemesi, aynı hataları bir daha yapmamaya dikkat edeceğini ifade etmesi ve şikâyet kutusu yöntemine devam etmesidir.

Yazar, eserinde itibarını kaybeden öğretmene de yer verir. “Ben Yapmadım” başlıklı bölümde Selin, rehber öğretmeni Sibel Hanım’a kendisini her fırsatta azarladığını, kendisini sürekli suçladığını düşündüğü sosyal bilgiler öğretmeni Meral Öğretmeni şikâyet eder. Ona göre Meral Öğretmen, okulun bahçesinde beyaz elbisesinin kirlenmesine ve diğer öğrenciler ile öğretmenlerin kendisine gülmesine sebep olduğu için kendisinden hoşlanmamaktadır. Öğrencisine kin tutan Meral Öğretmen, aynı zamanda öğrencileri tarafından hırsızlıkla itham edilir. Şöyle ki Ozan, sınıfına getirdiği kaleydoskopunu kaybetmiştir. Bu sırada sınıfa Meral Öğretmen gelir ve ağlamakta olan Ozan’a bunun sebebini sorar. Ozan da kaleydoskopunun kayb olduğunu söyler. Öğrencisi Selin’e karşı kin besleyen Meral Öğretmen, derhal Selin’e döner ve “Selin! Arkadaşının kaleydoskopunun nerede olduğunu sen biliyorsundur. Bu tatsız şakayı bitir hemen!” (Gündüz, 2022: 111) der. Hâlbuki Selin, teneffüste rehber öğretmenin odasındadır ve olanlarla hiçbir ilgisi yoktur.

Sınıfın öğrencilerinden Deniz, kaleydoskopu alanın Meral Öğretmen’in olabileceğini söyler. Öğrencilerinin ısrarları üzerine Meral Öğretmen, çantasının içindekileri masasına boşalttır. Çantadan çıkanlar arasında Ozan’ın kaleydoskopu da vardır. Meral Öğretmen, kaleydoskopu kendisinin almadığını ifade edip onu çantasına koyan kişinin ortaya çıkmasını ister. Bu sırada sınıftan bir öğrenci, “Kaleydoskop kimin çantasındaysa o yapmıştır” (Gündüz, 2022: 114) der. Meral Öğretmen, kaleydoskopu çantasına kendisinin koymadığını ısrarla söylese de öğrencileri ona inanmaz.

Yazar, elde bir kanıt olmadan hiç kimsenin suçlanmaması gerektiğini ifade etmek ister. Ancak bu mesajını öğrencisine yaptığı bir hata nedeniyle kinlenen ve onu ortada hiçbir sebep yokken sürekli suçlayan bir öğretmen üzerinden verir. Elbette öğretmenler hatasız değildir, her insan gibi gerek okul içinde gerekse özel hayatlarında hatalar yapabilirler. Ancak bir çocuk edebiyatı eserinde yukarıda ifade edilen davranışları sergileyen bir öğretmene yer verilmesi, çocuk okurların gözünde öğretmenlik mesleğinin itibarını kaybetmesine sebep olacaktır.

## 7. Çocuk Gerçekliği ve Olumsuz Davranışlar

Doğan Gündüz’ün “Selin, Ustaların Ustası” adlı eserinde Selin, birinci sınıf öğrencisi Piraye’ye şakalar yapar. Selin, okulun ilk gününde Piraye’yi sınıf yerine okul müdiresi Yücel Hanım’ın makam odasına götürür ve Pira-

ye'ye Yücel Hanım'ın döner koltuğu ile birkaç tur attırır. Selin, “şimdi arkadaşların gelince daha da eğleneceksin” (Gündüz, 2022: 32) diyerek Piraye'yi Yücel Hanım'ın odasında tek başına bırakıp gider. Başka bir gün Selin, Piraye'yi kirli tuvalet fırçasını değiştirmesi için öğretmenler odasına yollar. Selin, kendisinden başka kimsenin Piraye'ye şaka yapmasına izin vermez. Bununla birlikte Selin'in “çok saf, çok iyi niyetli bir kız” (Gündüz, 2022: 33) olan Piraye'ye yaptıklarının şaka sınırlarını aşabilecek özellikte olduğu fark edilir.

Selin'in evinde bulaşık makinesi bozulur. “Babacık”, makineyi onarmaya çalışır; ancak başaramaz ve yetkili servisi çağırmak zorunda kalır. Ne var ki servis gelene kadar bulaşıkları yıkama görevi onundur. “Babacık” Selin'den bulaşıkları yıkamasına yardım etmesini ister. Selin ise ödevi olduğu bahanesiyle babasına yardım etmez: “Benim bulaşık ustası olmak gibi bir hedefim olmadığından, ‘Ödevim var,’ bahanesiyle hemen odama kaçtım” (Gündüz, 2022: 57-58). Bu noktada Selin, zor durumdaki babasına yardım etmez.

Selin'in annesi ve babası ile Selin'in arkadaşı Bade'nin anne ve babası konsere giderler. Bade'nin annesi ve babası konserden sonra başka bir yere daha gidecekleri için Bade, Selin'in yanında kalacaktır. Bu durumu Selin ifade ederken abur cubur yemeyi ne kadar çok sevdiğini de belirtir: “Hoplama zıplama, yastık savaşı serbest. İstedğin kadar abur cubur ye, abur cubursuz olur mu hiç!” (Gündüz, 2022: 79). Bade, anne ve babasına “çaktırmadan” cips, çikolata, şeker ve gofret getirmiştir. Selin ve Bade, hayaletler konusunda konuşurken ağızlarına birer avuç cips doldurmayı ihmal etmezler: “Ben de ağzıma bir avuç cips doldurdum” (Gündüz, 2022: 82). İki çocuk, cips, çikolatalı gofret, patlamış mısır, ikişer dilim kek yerler ve ardından ikişer bardak portakal suyu içerler. Selin ve Bade, hayalet ve vampirler üzerine konuşurken yastık savaşına başlarlar. Selin ve Bade yastık savaşı yaptıktan sonra da cips yemeye devam ederler. “Yeniden filmin başına oturduk. Bade bir cips paketi daha çıkardı çantasından. Onu da yarışarak yedik. Üçüncü paketi de çıkardı. Yok artık, sihirbaz mı bu kız?” (Gündüz, 2022: 83-84). Selin ve Bade, abur cuburların paketlerini anne ve babalarının görmemesi için Bade'nin çantasına koyarlar. “Film biter bitmez, yediğimiz abur cuburların kâğıtlarını toplayıp Bade'nin çantasına tıktık” (Gündüz, 2022: 84).

Selin'in yer aldığı okul takımı, rakip okul takımı ile sırt sırta top taşıma yarışı yaparlar. Rakip okulun takımı bitiş çizgisine gelmeden topu düşürdüğü için Selin, arkadaşları ve öğretmenleri karşı takımın kaybettiğini düşünüp sevinirler. Ancak hakemler rakip takımın topu bitiş çizgisini geçtikten sonra düşürdüğüne hükmedince Selin'in öğretmeni Yenilmez Galip bu karara itiraz eder ve hakemlerin üzerine yürür. Rakip okulun öğretmeni ise hakemin haklı olduğunu söyleyerek yanlarına gelir. Yenilmez Galip, rakip öğretmene “Kör

müsün, basbayağı çizgiye varamadan düşürdüler!” (Gündüz, 2022: 102) der. Rakip öğretmen ise “Ne bağırıyorsun! Hakem kararını verdi. Bostan korkuluğu değil o, hakem! Hakem!” (Gündüz, 2022: 103) şeklinde karşılık verir. Çocukların öğretmenlerinin arkasına geçip rakipleri aleyhine tezahürat yaptıkları anlatılır. Hakem de bir süre sonra sakinliğini kaybeder ve düdüğünü bütün gücüyle öttürür ama bu da işe yaramaz. Bir süre sonra bu kargaşaya gazeteciler katılır. Ertesi gün Selin’in de içinde bulunduğu bu kalabalığın gazetede resimleri çıkar. Eserde öğretmenlerin, hakemlerin ve çocukların içinde yer aldığı bu kavga ortamından olağan bir durum gibi söz edilir. Hatta ertesi gün gazetede resimlerini gören Selin’in ağzından bu durumun çok da kötü olmadığı hissettirilir. Selin, yapılanların hata olduğunun farkına varmadan gazetede fotoğrafını şu şekilde değerlendirir: “Ben fotoğrafta, elim havada öğretmenim için canıgönülden tezahürat yapıyordum. Fena da çıkmamıştım hani” (Gündüz, 2022: 105).

Çocuk edebiyatı eserleri, olumsuz örnekler sunmamalı, çocuk okuyucularda buna benzer hataları sadece ben yapmıyorum, yalnız değilim düşüncesini uyandırmamalıdır. Tasvip edilmeyen kimi davranışlar gösterilecekse bu davranışların sebep olacağı istenmeyen durumlar da verilmelidir. Böylece çocukların bu tür hatalara yönelmesi engellenmelidir.

## 8. Ödevler Ebeveynlere Notlar çocuklara

Doğan Gündüz, “Selin, Ustaların Ustası” adlı çocuk edebiyatı eserinde okullarımızda yaşanan bir gerçeğin altını çizer: ebeveynler tarafından yapılan ödevler. Selin, beden eğitimi dersinde sınıfının veli toplantısının yapıldığını ifade eder. Bir süre sonra babasını elinde bir hafta önce yaptığı ödevle, iskeletle, merdivenlerden inerken görür. Anlaşılır ki Selin’in öğretmeni Nezaket Öğretmen, derste çöpe attığı ödevleri gerçek sahiplerine vermiştir. Selin her ne kadar öğretmenlerinin bu ödevleri çöpe attığını söylese de anlaşılan Nezaket Öğretmen daha sonra bu ödevleri çöpten çıkarır ve veli toplantısında ödevleri yapan velilere verir. Yazar, bu durumu ifade ederken ödevlerin anne ve babalar tarafından yapıldığı gerçeğinin ve ödevlerin öğrenciler tarafından yapılmasının önemini vurgular.

## SONUÇ

Doğan Gündüz’ün kaleme aldığı ve çocuk edebiyatı alanında yer alan “Selin, Ustaların Ustası” adlı eseri, üç ana başlıkta ön plana çıkar. Bunlardan birincisinde kadın ve erkeklerin toplumsal cinsiyet rollerine dair unsurlar yer alır. Eserde Selin’in babası, akşam yemeğini yapar. Bu yemekler aynı zamanda emek ve bilgi isteyen türdendir. Böylece evde yemek yapmanın sadece anneye ait olmadığı belirtilir. Bunun yanında çocuğun eğitim süreci ile babanın

da ilgilenebileceği gösterilir. Selin'in babası, kızının ödevlerini yapmasına, sınavlara hazırlanmasına yardım ettiği gibi okulda düzenlenen veli toplantılarına da katılır. Ayrıca yazar, kadının araba süremeyeceği sürse dahi acemilikleri olacağı ön yargısını kırmaya çalışır. Selin'in annesi, sakin ve güvenli bir şekilde arabada eşi de olduğu hâlde gidecekleri yere ulaşır. Bu özellikleri ile yazarın çocuklardaki kadın ve erkeklerin görev ve sorumluluklarına dair kalıpları yıkmaya çalıştığı fark edilir.

Eserde görülen ikinci ana unsur babanın aile fertleri tarafından algılanma şekline dairdir. Selin'in babası öncelikle gülünç ve girdiği işlerde başarısız biri olarak çocuk okurların karşısına çıkar. "Babacık" şeklinde hitap edilen evin babası, arkadaşı gibi sınavlardan daha yüksek notlar alabileceğini söylediği Selin'in sert tepkisiyle karşılaşır. Bunun üzerine yutkunur, zoraki gülümser ve düşüncesinden vazgeçtiğini ifade eder. Öte yandan bu baba, sözden anlamayan ve hatasıyla yüzleşmekten çekinen biri olarak esere yansır. Böylece geleneksel Türk aile yapısının anne ile beraber temel unsuru olan babanın eserde evin komiğine dönüştüğü görülür.

Eserde ön plana çıkan üçüncü ana başlık çocuk ve onun eğitimine dair hâl ve davranışları içerir. Bu hâl ve davranışlar ise olumlu ve olumsuz olmak üzere iki kategoride incelenebilir. Olumlu kategoride öncelikle yazar, her gün karşılaşılan ve bu nedenle kanıksanan durumların içinde dahi merak edilecek unsurların bulunduğu altını çizer. İkinci olarak yazar, ders çalışmaları için çocuklara hayatın içinden örnekler verilmesi gerektiğini belirtir. Bunun yanında yazarın okullarda verilen ödevlerin çocuklar tarafından yapılmasının ebeveynlerin ise sadece birer yol gösterici olmasının önemini vurguladığı fark edilir. Olumsuz kategoride ise çocukların kendileri hakkında verilen hükümleri sorgulamadan kabullendikleri anlatılır. Çocukların doğru bulmadıkları kararlara uygun bir üslupla karşı çıkabileceklerinin esere yansıtılması çocuk okurların gelişimi adına çok daha etkili olacaktır. Eserde Selin ve arkadaşlarının şakaları, yiyip içmeleri ve büyüklerine davranışları ile çocuk okur için kötü örnek olabileceği de fark edilir. Öğrencilerine kinlenen ve hırsızlıkla itham edilen bir öğretmene yer verilmesi de çocuk okurların gözünde öğretmenlerin değerini düşürecektir.

## KAYNAKÇA

- Arıcı, A. F. (2018). *Çocuk edebiyatı ve kültürü* (2. Bs.). Ankara: Pegem Akademi.
- Aytekin, H. (2016). *Çocuk ve gençlik edebiyatı*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Ciravoğlu, Ö. (2000). *Çocuk edebiyatı*. İstanbul: Esin Yayınevi.
- Demirel, Ş. (2021). Çocuk edebiyatı ve çocuğa görelilik. Ş. Demirel & S. Seven (Ed.), *Çağdaş çocuk edebiyatı içinde* (ss. 19–38). Ankara: Pegem Akademi.
- Gündüz, D. (2022). *Selin, Ustaların Ustası*. İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Nas, R. (2004). *Örneklerle çocuk edebiyatı* (2. Bs.). Bursa: Ezgi Kitabevi.
- Sarikaya, B. & Aydeniz, S. (2021). Çocuk gerçekliği ve çocuğa görelilik. M. Tunagür & M. N. Kardeş (Ed.), *Çocuk edebiyatı içinde* (ss. 79–98). Ankara: Pegem Akademi.
- Tüfekçi Can, D. (2014). *Çocuk edebiyatına giriş*. Konya: Eğitim Yayınevi.
- Temizyürek, F., Şahbaz, N. K., & Gürel, Z. (2016). *Çocuk edebiyatı*. Ankara: Pegem Akademi.
- Türk Dil Kurumu. (2011). *Türkçe sözlük* (11. bs.; Ş. H. Akalın vd., Haz.). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Yurtseven Yılmaz, H. (2022). Çocuk edebiyatının temel kavramları. G. Arı & O. İpek (Ed.), *Dil eğitiminin temel kavramları içinde* (ss. 343–378). Ankara: İksad Yayınevi.





**KAYBETMENİN ERKEKLİĞİ: YAĞLI GÜREŞTE  
YENİLGİ ANLARININ RİTÜEL VE TOPLUMSAL  
İNŞASI**

“ ”

**Kadirhan ÖZDEMİR<sup>1</sup>**

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, kadirhan\_ozdemir@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-4544-2000.

## Giriş

Geleneksel sporlardan biri olan yağlı güreş, yalnızca bedensel gücün ve sportif rekabetin sergilendiği bir müsabaka alanı değil; ritüeller, sembolik davranışlar ve kuşaklararası aktarımla süreklilik kazanan çok katmanlı bir kültürel miras alanıdır. Güreşin icra edildiği er meydanı, bu yönüyle, teknik becerilerin sınındığı bir spor sahasından ziyade, toplumsal değerlerin, erkeklik ideallerinin ve kolektif hafızanın performatif olarak üretildiği bir kültürel mekân işlevi görmektedir. Önemli güreş türlerinden biri olan yağlı güreş, Türkiye'nin birçok ilinde icra edilmektedir. Her yıl Edirne'de düzenlenen ve dünyanın en eski güreş festivallerinden biri kabul edilen Kırkpınar Yağlı Güreşleri Festivali, 2010 yılında UNESCO tarafından İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsilî Listesi'ne dâhil edilmiştir (URL-1). Bu festival, “pehlivan” olarak da adlandırılan güreşçilerin cesaret, güç ve mertlik sergilediği bir “er meydanı” etrafında şekillenmektedir. Pehlivan terimi Farsça “yiğit” anlamına gelir ve yalnızca fiziksel gücü değil, aynı zamanda dürüstlük, hoşgörü ve ahlak gibi erdemleri de ifade eden bir kimliği tanımlar (Çavga ve Aygün, 2013: 137). Nitekim pehlivanlar, cömertlik ve saygı gibi değerleriyle toplum içinde örnek bir erkeklik modeli oluşturur; bu kültürel kimliği genç kuşaklara aktararak pehlivanlık geleneğinin devamlılığını sağlarlar (URL-2). Kırkpınar'da güreşler davul-zurna eşliğinde ve çeşitli törenlerle yürütülür; müsabakalar öncesi salavat duaları, peşrev çekme gibi ritüeller yerine getirilir ve her karşılaşma, asırlardır süren geleneksel kurallarla icra edilir. Tüm bu yönleriyle yağlı güreş, Türk kültüründe erkekliğin ve dayanıklılığın simgesi hâline gelmiş köklü bir “er meydanı” pratiğidir.

Yağlı güreş ve benzeri ata sporlarında erkeklik olgusu, gerek bedensel performans gerekse etik duruş üzerinden inşa edilen toplumsal bir role işaret eder. Hacısoftoğlu Közleme, *Burası Er Meydanı: Güreşte Erkekliğin İnşası* adlı doktora tezinde güreşte erkekliğin icrasının birbiriyle çelişebilen çok katmanlı deneyimleri eş zamanlı olarak barındırdığını ortaya koymaktadır. Güreşçiler, alanın kendine özgü koşulları içerisinde erkekliği yeniden üretirken, aynı zamanda toplumda genel olarak egemen olan erkeklik değerleri ve normlarından da etkilenmektedir. Güreşçilerin sınıfsal ve coğrafi bağlamda sahip oldukları toplumsal konumlar, onları belirli açılardan marjinalleştirirken; bu durum, egemen erkeklik değerleriyle ilişki kurmalarını ve bu değerlere katkıda bulunmalarını bütünüyle engellememektedir. Aksine, hem tabi olunan hem de yeniden üretilen eril deneyimler, güreş alanında görünürlük kazanmaktadır (2012: 313). Bu durum, erkeklik çalışmalarında R. W. Connell'in ortaya koyduğu *hegemonik erkeklik* (2019b). kavramı çerçevesinde anlam kazanmaktadır. Hegemonik erkeklik, erkekler arasında güç ve statü hiyerarşileri yaratarak diğer erkeklik türlerini ikinci plana iter; böylece “gerçek erkek” ideali, diğer erkekleri ve kadınları tahakküm altında tutan normlar bütünü olarak kurulur (Connell, 2019a: 84). Spor ve özellikle güreş gibi re-

kabetçi alanlar, hegemonik erkeklik ideallerinin sergilendiği ve pekiştirildiği önemli kurumlardandır. Nitekim araştırmalar, sertlik, fiziksel güç, dayanıklılık ve duygusal kontrolün bu ortamlarda erkeklik değeri olarak yüceltildiğini göstermektedir. Örneğin, Wushu sporu üzerine yapılan bir çalışmada ideal erkek sporcu profilinin “sert olmalı, ringte ağlamamalı” şeklinde çizildiği ve şampiyon olamayan daha küçük sıkletteki erkek sporcuların marjinalleştirildiği saptanmıştır (Kavasoglu ve Yıkılmaz, 2018: 318). Benzer biçimde güreş kültüründe de ağır eşiğinin yüksek olması, sakatlık veya yenilgi karşısında duygusal tepkisizlik sergilemek, “erkek adam ağlamaz” şeklindeki toplumsal söylemin bir parçası olarak görülür. Bu normlar, erkek güreşçilerin yenilgi anında da duygularını denetim altına almasını, acıya katlanmasını ve mücadelecilik ruhunu yitirmemesini bekler. Dolayısıyla güreş alanında yenilgi, sadece sportif bir sonuç değil, aynı zamanda erkeklik statüsünü sınavan kritik bir durumdur.

Öte yandan antropolog Victor Turner’ın ritüel kuramı, yağlı güreş gibi geleneksel etkinliklerdeki ritüel formların toplumsal anlamını kavramamıza yardımcı olur. Turner’a göre ritüeller, özellikle geçiş ritüelleri, katılımcıların günlük hayatın yapılaşmış rollerinden çıkararak liminal (eşik) bir evreye sokmaktadır. Liminal evrede bireyler ne önceki statülerine ne de sonraki statülerine sahiptir; toplumsal hiyerarşiler geçici olarak askıya alınır ve katılımcılar arasında güçlü bir dayanışma duygusu, Turner’ın (2018) deyişiyle *komünitas*, ortaya çıkar. Yağlı güreş müsabakası da bu açıdan bir geçiş deneyimi gibi görülebilir. Pehlivanlar, er meydanına adım attıkları anda gündelik kimliklerinden sıyrılarak “eşikte” bir rol üstlenirler; güreş bitip meydana ayrıldıklarında ise yeni bir statüyle (galip ya da mağlup olarak) toplumsal düzene yeniden dâhil olurlar. Bu süreçte ritüeller (örneğin güreş öncesi yapılan peşrev, sonrasında galibin elinin kaldırılması vd.), geçişin düzenleyici mekanizmaları olarak işlev görür. Güreşçinin yenilgisi de sembolik bir “ölüm ve yeniden doğuş” ritüelini andırır. Mağlup pehlivan bir anlamda eski statüsünü bırakır, liminal bir sürece mahcup fakat öğrenmeye açık hâle gelir ve törenler eşliğinde topluluğa yeniden kabul edilir. Bu yeniden kabul, aslında yenilen pehlivanın mücadele azmi ve sportmenlik değeri üzerinden onurlandırılması demektir. Nitekim yağlı güreş geleneğinde “yenilgi” mutlak bir başarısızlık olarak görülmez; er meydanına çıkma cesareti gösteren herkes yiğit mertebesindedir ve mücadeleye devam etme kararlılığı asıl değerli addedilen şeydir. Zira atasözünde söylendiği gibi “yenilen pehlivan güreşe doymaz”, yani yenik düşen güreşçi bile mücadeleyi bırakmayıp tekrar denemek ister, bu da yenilginin, erkeklik sınavının sürekliliğini sağlayan bir motivasyon kaynağı olduğuna işaret etmektedir.

Bu çalışma, yağlı güreşte yenilgi anlarının nasıl anlamlandırıldığını ve bu anların hem ritüel pratikler hem de erkeklik söylemleri aracılığıyla nasıl toplumsal olarak inşa edildiğini incelemeyi amaçlamaktadır. Saha araştırma-

sı kapsamında 2023 yılında 662. Kırkpınar Yağlı Güreş Festivali sırasında farklı boy kategorilerinden ve deneyim seviyelerinden toplam 15 pehlivan ile derinlemesine görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Görüşmeler yarı yapılandırılmış sorularla yürütülmüş, güreşçilerin yenilgi deneyimlerini nasıl dile getirdiklerine odaklanılmıştır. Elde edilen veriler söylem analizi yöntemiyle çözümlenmiş; pehlivanların anlatılarındaki ortak temalar ve motifler kuramsal çerçevede yorumlanmıştır. Kaynak kişi listesi çalışmanın sonunda yer almakta olup, çalışmada kaynak kişilerin istekleri doğrultusunda adlarının paylaşılması tercih edilmiştir. Bu sebeple görüşmeler, metin içinde KK1, KK2 biçiminde kodlanarak kullanılmıştır. Araştırmanın kuramsal dayanağı, erkeklik çalışmaları literatüründeki hegemonik erkeklik kuramı ile ritüel ve geçiş olgularına dair antropolojik kuramlardır. Bu doğrultuda, güreşçilerin yenilgiye yükledikleri anlamlar, bir yandan rekabetçi erkeklik hiyerarşisinde konumlarını nasıl müzakere ettiklerini (hegemonik erkeklığe uyum ya da ona meydan okuma stratejileri), diğer yandan da yenilginin törensel olarak nasıl yaşanıp kolektif belleğe dâhil edildiğini ortaya koymaktadır.

### **Kaybetmenin Ahlakı: Yağlı Güreşte Onur ve Sportmenlik**

Güreşçilerle yapılan görüşmeler, yenilgi sonrasında sergilenen davranışların büyük ölçüde onur ve sportmenlik değerleri etrafında şekillendiğini göstermektedir. Kırkpınar geleneğinde müsabaka sonucunda galip ve mağlup birlikte seyirciyi selamlar, kazanan güreşçinin eli hakem tarafından havaya kaldırılırken kaybeden güreşçi de bu anı onurlu bir şekilde karşılar. Özellikle dikkat çeken bir ritüel, yenilen pehlivanın galip gelen rakibinin elini öpmesidir. Görüşmeciler bu jesti, bir teslimiyet veya aşağılanma ifadesinden ziyade, rakibin üstünlüğünü erdemlice tanıma ve spora duyulan saygıyı gösterme biçimi olarak tanımlamışlardır. Bu bağlamda yağlı güreşte onur, bireysel bir duygu ya da soyut bir ifade olmaktan ziyade, davranışlarla sürekli olarak sınanan ve yeniden üretilen ahlaki bir tutum niteliği taşır. Pehlivanın yenilgi karşısındaki tavrı, onun yalnızca sporcu kimliğini değil, ahlaki yeterliliğini de görünür kılar. Onur, kazanmakla değil; kaybın nasıl taşındığıyla ölçülür. Bu nedenle yağlı güreşte ahlak, sonucu değil, sonucu karşılayan bedeni ve dili denetler. 20’li yaşlarının sonunda bir pehlivan bu geleneği şöyle açıklamaktadır:

El öpmek bizde büyüklüktür. Yenildiğim zaman rakibimin elini öperim; bu, “sana saygım var ve mücadelen için teşekkür ederim” demektir. Bunu yaptığımda kimse benim onurum kırıldı demez, tam tersine herkes pehlivanın edepli olduğunu anlar (KK7).

Yenilen pehlivanın rakibinin elini öpmesi, sembolik olarak hiyerarşik bir üstünlüğün kabulünü içerirken, aynı zamanda bu üstünlüğün kötüye kullanılmaması gerektiğine dair karşılıklı bir etik sözleşme de üretir. Galip olan güreşçinin bu jesti sakinlik ve tevazu ile karşılması beklenir; aksi hâlde üs-

tünlük, erdemden ziyade kibirle ilişkilendirilir. Dolayısıyla el öpme ritüeli, yalnızca mağlubun edebini değil, galibin ahlaki sınırlarını da belirleyen çift yönlü bir denetim mekanizmasıdır. Nitekim bir pehlivanın ustasına ve yenildiği rakibine el öpmesi, kazandığı rakibini ise yerden kaldırıp sırtını sıvazlaması, yağlı güreşin yazılı olmayan etik kurallarındandır. Bu davranışlar, yenilgi anının bir hüsrana veya utanç tablosuna dönüşmesini engeller; aksine müsabaka biter bitmez rekabet yerini karşılıklı takdir ve kardeşlik duygusuna bırakır. Görüşmelerde birçok güreşçi, kaybettikleri maçın hemen ardından yeneni tebrik etmenin “pehlivanlık görevi” (KK3, KK5, KK12, KK14) olduğunu vurgulamıştır. 15 yıllık deneyime sahip bir başpehlivan, “Meydan yiğidin harman yeri; düşmek de var, kalkmak da. Elbette yeneni tebrik edeceğiz, o da bizi teselli edecek.” (KK3) diyerek bu karşılıklı ilişkiyi dile getirmiştir. Gerçekten de, güreşçiler mağlubiyet sonrasında genellikle “Allah razı olsun, iyi güreşti” (KK6) diyerek rakibine teşekkür ettiklerini, rakiplerinin de onları “üzülme, sağlık olsun” (KK6) gibi sözlerle teselli ettiğini aktarmıştır. Bu söylemler, yenilgi anının bir öfke veya hayal kırıklığı patlamasıyla değil, geleneksel sportmenlik ruhuyla yönetildiğini göstermektedir. Ancak burada söz konusu olan sportmenlik, modern spor literatüründe tanımlanan evrensel fair-play anlayışından farklıdır. Yağlı güreşte sportmenlik, yazılı kurallardan ziyade kuşaktan kuşağa aktarılan örf, edep ve görgü normlarına dayanır. Bu yönüyle sportmenlik, hakem kararlarına itiraz etmeme veya rakibi tebrik etme gibi davranışların ötesinde, pehlivanın bütün beden diliyle sergilediği bir ahlaki duruşu ifade eder.

Yağlı güreşte sportmenlik yalnızca yapılan jestlerle değil, yapılmayan davranışlarla da tanımlanır. Özellikle yenilgi sonrasında susmak, açıklama yapmaktan kaçınmak ve sonucu uzun uzun tartışmamak, pehlivanın ahlaki olgunluğunun bir göstergesi olarak değerlendirilir. Orta yaşlı bir pehlivanı bu durumu, “Kaybettikten sonra çok konuşmak yakışmaz. Ne kadar konuşursan o kadar küçülürsün” sözleriyle ifade etmiştir (KK13). Bu anlatı, yenilginin sözle değil, sessizlikle taşınması gerektiğine dair örtük bir normun varlığına işaret etmektedir. Sessizlik burada pasif bir kabulleniş değil; aksine yenilgiyi dramatize etmeyi reddeden bilinçli bir ahlaki duruştur. Böylece pehlivan, mağlubiyeti söylem düzeyinde büyütmeyle onurunu korur ve erkeklik hiyerarşisi içindeki konumunu zedelemekten çekilir. Benzer biçimde, yenilgi sonrası bahane üretmek de yağlı güreşin ahlaki evreninde hoş karşılanmayan bir tutum olarak öne çıkmaktadır. Hakem kararını, zemini ya da rakibin şansını gerekçe gösteren açıklamalar, görüşmeciler tarafından “yakışık almayan” davranışlar arasında sayılmıştır. Bir başaltı güreşçisi bu durumu, “Kaybettin mi, ‘bugün olmadı’ deyip geçeceksin. Bahane ararsan pehlivanlığın düşer” sözleriyle dile getirmiştir (KK15). Bu ifade, yenilgiyi gerekçelendirme ile onur kaybı arasında kurulan doğrudan ilişkiyi ortaya koymaktadır. Yağlı güreşte ahlak, sonucu açıklamaya değil, sonucu olduğu

gibi kabullenmeye dayanır. Bu nedenle bahane üretmemek, erkekliğin kırıl-ganlığını gizleyen değil, onu denetim altına alan bir strateji olarak işlev görür. Pehlivan, yenilgiyi gerekçesiz kabul ederek hem kendisine hem de rakibine duyduğu saygıyı görünür kılar.

Yağlı güreş geleneğinde ağlamamak, sızlanmamak ve bahane üretme-mek, bir nevi erkeklik onurunun gereği sayılır. Görüşülen güreşçilerden ba-zıları, yenilgi sonrasında duygularını kontrol altında tutmanın önemine özel-likle değinmişlerdir. Genç bir pehlivan, “yenildiğim güreşten sonra içim kan ağlasa da dışarı vurmadım” (KK4) diyerek mağlubiyetin yarattığı üzüntüyü içine atmayı tercih ettiğini belirtmiştir. Bu noktada duyguların bastırılma-sından ziyade, terbiye edilmesinden söz etmek daha isabetlidir. Güreşçiler yenilgide üzülmemeyi değil, üzüntüyü kontrol edebilmeyi öğrenmektedirler. Bu terbiye, duygunun yok edilmesini değil, topluluk önünde kabul edilebilir biçimde düzenlenmesini hedefler. Böylece yağlı güreş, erkekliğin duygusal yoksunluk üzerinden değil, duygusal denge üzerinden inşa edildiği nadir er-keklik alanlarından biri hâline gelmektedir.

Bir diğer güreşçi ise “Erkek adam gözyaşını içine akıtır” (KK2) diyerek, acısını belli etmemenin ve rakibinin elini sıkıp tebrik ederek er meydanını terk etmenin kendisi için gurur meselesi olduğunu söylemiştir. Bu ifadeler, mağlubiyeti asaletle taşımanın, yağlı güreşte erkeklik imajının önemli bir parçası olduğunu ortaya koymaktadır. Kaybeden güreşçi diz çökerken bile vakur duruşunu bozmamalı, yüzünde mağlubiyeti kabullenen fakat mücade-leyi bırakmayacağını ilan eden bir ifade taşımalıdır. Nitekim saha gözlemle-rimiz sırasında, yenilen bazı güreşçilerin galibin ilan edildiği esnada ellerini kalplerine götürerek seyirciyi selamladığı, ardından da rakibine sarılıp sırtını sıvazladığı gözlemlenmiştir. Bu jestler, yenilginin şahsi bir küçük düşme ol-madığı, aksine ortak bir değer (centilmenlik ve karşılıklı saygının) zaferi olarak yorumlandığını göstermektedir. Sonuç olarak yağlı güreşte kaybet-mek, onursuzluk anlamına gelmemekte; aksine pehlivanın sportmenlik er-demini sınavan bir an işlevi görmektedir. Yenilgide onurunu koruyabilen ve rakibine saygı gösteren güreşçi, topluluk nezdinde hâlâ “yiğit” sıfatını hak etmektedir. Bu durum, spor sahnesinde mağlubiyetin toksik bir utanç ola-rak yaşanmasının önüne geçerek, erkek sporcuların duygusal bütünlüğünü de korumaktadır. Nitekim Tayfun Atay’ın erkekliği, taşıyıcısını baskılayan ve “zehirli” bir iktidar pratiği olarak tanımlayan yaklaşımı (2021: 15), er-kekliğin denetimsiz biçimde işlediği alanlarda bu baskının yıkıcı sonuçlar doğurduğunu göstermektedir. Yağlı güreşte ise geleneksel etik ve ritüel pra-tikler sayesinde yenilgi, ezici değil; terbiye edici ve dönüştürücü bir deneyi-me dönüşmektedir.

### **Yenilginin Erkeklik Hiyerarşisindeki Yeri**

Yenilgi, güreş meydanında sadece duygusal bir an değil, aynı zamanda

erkeklik hiyerarşisinin yeniden üretildiği toplumsal bir andır. Hegemonik erkeklik perspektifine göre başarı, güç ve kontrolü elde tutma, erkeklik statüsünün temel ölçütlerindedir (Connell, 2019b: 168). Erkeklik biyolojik farklılığa dayalı bir sınıflama biçimi olmanın ötesinde, toplumsal olarak üretilmiş bir kimlik söylemidir (Sayak, 2023: 12). Bu bakış açısıyla başpehlivanlar hiyerarşinin zirvesinde yer alırken, yenilen güreşçiler alt basamaklara itilmektedir. Bu bağlamda yenilgi, pehlivan için kalıcı bir düşüşten ziyade liminal bir erkeklik konumuna karşılık gelir. Ne tam anlamıyla başarısız ne de galip olan bu ara konum, pehlivanın erkeklik statüsünü askıya alır. Turner'ın *Ritüeller Yapı ve Anti-Yapı* (2018) kitabında ele aldığı liminalite kavramı çerçevesinde düşünüldüğünde, yenilen güreşçi geçici olarak belirsiz bir statüde kalmakta; bu statüden nasıl çıkacağı ise sergileyeceği tutumlar ve söylemler üzerinden belirlenmektedir. Dolayısıyla yenilgi, erkekliğin askıya alındığı ama yeniden kazanılabildiği bir eşik işlevi görür. Saha verilerimiz, bu hiyerarşik ilişkinin tek yönlü ve statik olmadığını, yenilen pehlivanların da erkeklik konumlarını müzakere edecek stratejilere başvurduğunu göstermektedir. Yenilgi aynı zamanda bedensel bir denetim sınavıdır. Güreş meydanında ağlamak, öfke patlaması yaşamak ya da rakibe veya hakeme sözlü tepki göstermek, erkeklik hiyerarşisinde kalıcı bir zedelenmeye yol açabilecek davranışlar olarak görülür. Saha gözlemlerimizde, yenilen pehlivanların büyük çoğunluğunun başını eğerek meydanı terk ettiği, rakibinin elini sıktığı ve seyirciye dönük herhangi bir duygusal taşkınlık sergilemediği tespit edilmiştir. Bu bedensel sakinlik, yenilginin “erkekçe” taşındığını gösteren sessiz bir performans olarak okunabilir.

Görüşmelerde birden fazla güreşçi, yenilgi sonrasında çevresinden duyduğu bazı sözlerin ve tavırların kendi erkeklik algısını etkilediğini ifade etmiştir. Özellikle genç pehlivanlar, ilk Kırkpınar deneyimlerinde elenmelerinin ardından içlerinde beliren “acaba yeterince erkek değil miyim?” sorusunu dile getirmiştir. 22 yaşındaki bir güreşçi konuya ilişkin şu ifadeleri kullanmıştır: “İlk sene ikinci turda elendim. Köye döndüğümde herkes ‘olsun, daha gençsin, seneye daha güçlenirsin’ dedi ama ben içten içe mahcup oldum. Sanki onları hayal kırıklığına uğrattım gibi geldi.” (KK6). Bu cümlelerde, yenilginin sadece bireysel bir başarısızlık değil, topluluğun beklentilerini karşılamama duygusu yarattığı görülmektedir. Gerçekten de geleneksel toplumlarda pehlivan, bir köyün veya bölgenin gurur kaynağı sayılır. Eski bir yağlı güreşçi olan bir başka kaynak kişi, 1970’lerde köyünde güreş tuttuğu dönemi şöyle anlatmıştır: “Bizim zamanımızda köyün güreşçisi olmak büyük sorumluluktuk. Galip gelirsen bayram havası olur, yenilirsen herkes boynunu bükerti” (KK10). Bu anlatı, pehlivanın başarısı kadar başarısızlığının da kolektif bir anlam taşıdığını ortaya koyar. Pehlivan yenersen tüm topluluk yücelir, yenilirse topluluk da prestij kaybeder. Bu nedenle pehlivanın üzerinde hissettiği baskı, yalnız kendi egosuyla sınırlı değildir; arkasındaki kitlenin onuru

da onun omuzlarındadır. Bu kolektif anlam, aynı zamanda kuşaklararası bir erkeklik denetimini de beraberinde getirir. Yaşlı pehlivanlar, antrenörler ve köy büyükleri, yenilen güreşçinin tutumunu dikkatle izler; sessizliği, edebi ve sabrı onaylarken, aşırı tepkileri eleştirir. Bu denetim mekanizması, genç güreşçilere yenilginin nasıl taşınması gerektiğini öğretir. Böylece erkeklik yalnızca kazanarak değil, kaybı doğru biçimde yöneterek de öğrenilen bir kültürel pratik hâline gelmektedir.

Yenilgiden sonra erkeklik konumunu yeniden inşa etme sürecinde güreşçiler çeşitli söylemsel stratejiler kullanır. Kader ve kısmet vurgusu, bunların başında gelir. Birçok güreşçi mağlubiyeti açıklarken “nasip böyleymiş”, “kısmetimde yenilmek varmış” gibi ifadeler kullanmıştır. Örneğin bir başpehlivan, finalde kaybettiği maçı değerlendirirken “Demek Allah bugün zaferi ona yazmış, bizim payımıza da yenilgi düştü” diyerek sonucu kadere bağlamıştır (KK1). Bu söylem, yenilginin kişisel yetersizlikten ziyade aşkın bir planın parçası olduğu inancını pekiştirir. Böylece pehlivan, erkeklik gururunu koruyarak mağlubiyeti kabullenebilir; zira ortada kabahat veya beceriksizlik değil, ilahi takdir vardır. Kader söyleminin yanı sıra mazeret veya neden belirtme de yaygındır ancak bu mazeretler genellikle meşru görülen çerçevededir; sakatlık, hastalık veya hakemin tartışmalı kararı gibi. Bir güreşçi, “Bir haftadır belim ağrıyordu, güreşte gücümü tam gösteremedim” diyerek yenilgisine gerekçe sunmuştur (KK9). Burada amaç bahane üretmek değil, aslında yenilginin erkeklik değerini zedeleyecek boyutta olmadığını anlatmaktır. Gerçekten de dinleyiciler, ister antrenör, ister seyirci olsun, bu tür açıklamalar karşısında pehlivana anlayış gösterir ve onun hâlâ güçlü bir pehlivan olduğuna dair inanç tazelenir.

Bir diğer strateji, yenilgiyi öğrenme ve azim anlatısına dönüştürmektir. Mağlup güreşçiler sıklıkla “Hatalarımı gördüm, ders aldım” (KK5), “Daha çok çalışıp döneceğim” (KK4) gibi gelecek odaklı ifadeler kullanmıştır. 30 yaşında tecrübeli bir pehlivan şöyle demiştir: “Kaybetmek benim için bitmek değil, aksine tekrar doğmaktır. Nerede eksikim var gördüm, şimdi daha hırslandım. Seneye Allah izin verirse daha güçlü geleceğim” (KK5). Bu tarz söylemler yenilgiyi bir son olarak değil, geçici bir evre ve motivasyon kaynağı olarak değerlendirmektedir. Böylece pehlivan, hegemonik erkeklik ideallerine yani güçlü olup tekrar zirveye çıkma hedefine sadık kaldığını gösterir. Bu anlatı, yenilen erkeği mağdur konumundan çıkarıp yeniden mücadeleci özne konumuna yerleştirir. Toplum da bu söylemi genellikle onaylar ve beklenen “erkeklik görevi”nin yani yılmayıp tekrar denemenin yerine getirildiği düşünülür. Bu durum, hegemonik erkeklik düzeninin sürekliliğini sağlar. Yenilen pehlivan bir alt konuma düşmüş olsa da, ideali (şampiyonluk) yücelterek ve ona sadık kalarak hiyerarşik düzeni yeniden üretir. Saha verilerimiz de göstermektedir ki Kırkpınar’da yıllarca başpehlivan olamasa dahi sürekli güreşmeye devam eden ve bu yola “baş koyan” pehlivanlar saygıyla anılmak-

tadır. Galip gelmek kadar pes etmemek de erkeklik onurunun ölçütü hâline gelir. Böylece yenilgi, erkeğin azmini sınavan bir eşik olarak anlam kazanır ve geçici bir statü kaybı olsa bile, doğru tutumla erkeklik itibarı kalıcı zarar görmeden atlatılabilir.

### **Yeniliden Yeniden Doğuşa: Yağlı Güreşte Ritüel Geçişler**

Yağlı güreşte yenilgi anı, yalnızca bireysel psikoloji ya da sportif sonuçlar çerçevesinde ele alınabilecek bir durum değildir; aksine bu an, ritüel açıdan yoğun biçimde kodlanmış bir geçiş sürecini ifade eder. Mağlubiyet, güreşçinin yaşam döngüsünde Arnold van Gennep'in geçiş ritüelleri kuramı çerçevesinde "liminal" bir evreye karşılık gelir. Bu evrede güreşçi, ne kazananın eriştiği geçici yüceliğe ne de gündelik hayattaki sıradan erkeklik konumuna tam olarak sahiptir. Statüsel açıdan arafta kalan bu konum, ritüeller aracılığıyla düzenlenir, anlamlandırılır ve dönüştürülür. Dolayısıyla yenilgi, güreşçinin sembolik ölümüne değil; kontrollü bir dönüşüm sürecine işaret eder.

Kırkpınar'da her boyun finali sonrasında gerçekleştirilen ödül törenleri, bu ritüel geçişin kamusal düzeydeki en görünür örnekleridir. Final müsabakası sona erdiğinde önce galip ilan edilir; altın kemer takdimi yapılır. Ancak bu seremoninin dikkat çekici yönü, yalnızca kazananın değil, ikinci ve üçüncü olan pehlivanların da törenin merkezine dâhil edilmesidir. Mağlup pehlivanlar, galibin hemen yanında konumlandırılır; birlikte objektiflere poz verir ve seyirciyi topluca selamlar. Bu düzenleme, yenilginin bir dışlanma değil, kolektif bir sportif deneyimin parçası olarak kodlandığını göstermektedir. Böylece yenilen güreşçi, seyirci önünde silinmez; aksine müsabakanın meşru ve saygın bir öznesi olarak yeniden görünür kılınır. Saha çalışmamız sırasında başpehlivanlık finalini kaybeden bir güreşçinin, ödül töreninde kazanan pehlivanın hemen yanında durarak gülümsemesi, ardından birlikte seyirciyi selamlaması bu durumu somut biçimde ortaya koymuştur. Bu jestler, yenilginin ritüel bağlamda kolektif belleğe olumsuz değil; dengeli ve onurlu bir imgeyle kazındığını göstermektedir. Mağlubiyet, bu aşamada kişisel bir dramatik kırılma olmaktan çıkar; tören aracılığıyla düzenlenmiş, kontrol altına alınmış ve sembolik olarak "kapatılmış" bir deneyime dönüşür. Van Gennep'in "yeni-den bütünleşme" (2022: 19) evresi tam da bu noktada devreye girer. Pehlivan, er meydanından yenik bir birey olarak değil; bir sonraki yıl yeniden meydan okuyacak bir aday olarak cemiyetine geri döner.

Bu kamusal ritüellerin yanı sıra, güreşçilerin yenilgi sonrasında başvurdukları bireysel ve özel ritüel pratikler de dikkat çekicidir. Görüşmelerde bazı güreşçiler, müsabaka biter bitmez saha kenarında diz çökerek dua ettiklerini, Allah'tan sabır, metanet ve yeniden güç kazanma iradesi dilediklerini belirtmişlerdir (KK8). Bu tür manevi pratikler, yenilginin yarattığı içsel gerilimi yatıştıran bir arınma ritüeli işlevi görmektedir. Dua, burada yalnızca bireysel

bir ibadet değil; yenilgiyi anlamlandırma ve kabullenme sürecinin sembolik bir eşiğidir.

Usta-çırak ilişkisi içinde gerçekleşen ritüeller ise bu sürecin pedagojik boyutunu açığa çıkarır. Bir güreş antrenörünün aktardığına göre, öğrencileri yenilgi sonrasında mutlaka gelip elini öpmekte ve helallik istemektedir. KK11 bu pratiği şu sözlerle dile getirmiştir:

Hocamın elini öper, “hakkını helal et, seni mahcup ettim” derim. O da bana dua eder, “üzülme, sen bizim gururumuzsun” der. Bu sözleri duymak beni rahatlatır, yeniden güç verir ve bir sonraki güreşe daha sağlam çıkmamı sağlar (KK11).

Bu ifadeler, yenilginin bireysel bir yük olarak güreşçinin üzerinde kalmasını engelleyen sembolik bir paylaşım mekanizması üretmektedir. Antrenörün helallik vermesi ve dua etmesi, güreşçinin mağlubiyetini affedici ve kapsayıcı bir çerçeveye yerleştirir; böylece pehlivan, yalnızca sportif olarak değil, ahlaki ve duygusal olarak da topluluğa yeniden kabul edilir. Benzer biçimde bazı güreşçiler, yenilginin hemen ardından aile büyüklerinin ya da eski şampiyonların yanına giderek nasihat aldıklarını ifade etmişlerdir. Özellikle baba ya da dedelerin, mağlubiyet sonrasında oğullarını teskin etmesi, yağlı güreşte yenilginin kuşaklararası bir deneyim olarak paylaşıldığını göstermektedir.

Kaynak kişilerimizden olan deneyimli bir pehlivan, mağlubiyet sonrası yaşadığı durumu şu sözlerle anlatmıştır: “Güreş bitti mi içimde bir boşluk olur. Ama dua edince sanki o maç orada kalıyor. Eve götürmüyorum. Ertesi gün tekrar meydana çıkacakmışım gibi hafifliyorum” (KK12). Bu sözler, yenilginin yalnızca fiziksel bir sonuç değil, ritüel aracılığıyla sınırları çizilen bir deneyim olarak yaşandığını göstermektedir. Dua pratiği, burada yenilgiyi gündelik hayata sızabilecek bir başarısızlık duygusundan ayırarak, onu zamansal ve mekânsal olarak kapatılmış bir olaya dönüştürür. Böylece mağlubiyet, pehlivanın kimliğine yapışan kalıcı bir leke olmaktan çıkar; ritüel sayesinde geçmişte bırakılan ve anlamlandırılan bir deneyim hâline gelir. Bu yönüyle söz konusu pratik, liminal evreden çıkışı hızlandıran ve güreşçinin psikolojik bütünlüğünü yeniden tesis eden sembolik bir eşik işlevi görmektedir. Saha gözlemleri sırasında bir güreşçinin babasının maç sonu oğluna sarılarak “Başın dik olsun evlat, bugün olmadı ama yarın olacak” dediği, oğlunun ise gözyaşlarını silerek babasına yaslandığı bir ana tanık olunmuştur. Bu sahne, yenilginin yalnızca bireysel değil; ailevi ve topluluk temelli bir deneyim olarak işlendiğini açıkça ortaya koymaktadır. Turner’ın “komünitas” kavramını hatırlatırcasına, mağlubiyet anında rakipler, aileler, seyirciler ve diğer güreşçiler arasında geçici ama yoğun bir dayanışma atmosferi oluşmaktadır. Kazananın kaybedeni teselli etmesi, diğer pehlivanların gelip mağlubu omuzlaması ya da seyircinin alkışla uğurlaması, yenilginin onurlandırılması-

nın ritüel ifadeleri olarak öne çıkmaktadır.

Yağlı güreşte yenilgi deneyimi, erkekliğin yalnızca güç gösterisiyle değil, özdenetim ve kendini tutma becerisiyle de tanımlandığını açık biçimde ortaya koymaktadır. Saha verileri, yenilgi anında sergilenen beden dili, mimik ve sözlü tepkilerin, güreşçilerin erkeklik konumlarını belirlemede en az galibiyet kadar etkili olduğunu göstermektedir. Uzun yıllardır güreşen bir başaltı pehlivanı bu durumu şu sözlerle ifade etmiştir: “Yenildiğin gün asıl güreş o gün başlar. Kendini tutabiliyor musun, meydanı yakışır gibi terk edebiliyor musun; herkes buna bakar” (KK15). Bu ifade, erkekliğin yağlı güreşte yalnızca fiziksel performansla değil, yenilgi karşısındaki tutumla da sınırlandığını göstermektedir. Pehlivanın öfkesini bastırması, sitem etmemesi, rakibini ve hakemi hedef alan söylemlerden kaçınması, erkekliğin dağılmasını engelleyen temel bir disiplin pratiği olarak işlev görür. Bu bağlamda yenilgi, erkekliği çözen bir kırılma anı değil; aksine erkekliğin içsel denge, sabır ve vakar üzerinden yeniden tanımlandığı bir pedagojik süreçtir. Güreş meydanı, bu yönüyle, yalnızca bedensel gücün değil, duygusal kontrolün ve ahlaki sınırların da öğrenildiği bir erkeklik mektebine dönüşmektedir.

Yenilgi sonrasında işleyen ritüel geçişler, yalnızca duygusal iyileşmeyi değil, erkekliğin yeniden inşasını da mümkün kılmaktadır. Yağlı güreşte erkeklik, yalnızca galip gelme kapasitesi üzerinden değil, yenilgiyi nasıl taşıdığı üzerinden de ölçülür. Saha verileri, mağlubiyet karşısında sükûnetini koruyan, ritüel adımları eksiksiz yerine getiren ve meydanı vakur bir duruşla terk eden güreşçilerin, erkeklik hiyerarşisi içinde saygınlıklarını muhafaza ettiklerini göstermektedir. Bu bağlamda yenilgi, erkekliğin askıya alındığı bir çözülme anı olmaktan ziyade, doğru tutum ve ritüel davranışlarla yeniden tahkim edilen bir sınav niteliği kazanmaktadır. Pehlivan, kaybederek erkekliğini yitirmez; aksine kaybı denetleyebilme becerisiyle olgun, disiplinli ve “er meydanına yakışır” bir erkeklik performansı sergiler. Böylece yağlı güreşte erkeklik, mutlak güç ve sürekli zafer ideali üzerinden değil, kırılma ve düzenleyebilme ve yenilgiyi dönüştürebilme kapasitesi üzerinden tanımlanan dinamik bir kimlik hâline gelir.

Tüm bu ritüelleşmiş pratikler, yenilginin yağlı güreş kültüründe bir son değil; yeniden doğuş imkânı olarak kurgulanmasına hizmet eder. Mağlup pehlivan, bu ritüel süreçlerden geçerek arınır, güç toplar ve bir sonraki mücadeleye hazırlanır. Bu döngüsel yapı, yağlı güreşi icra eden erkeklerin yaşam boyu süren bir inisiyasyon ve olgunlaşma sürecinin içinde konumlanmasını sağlar. Her yenilgi, bir sonraki zaferin potansiyelini barındıran bir eşik olarak anlam kazanır. Böylece yenilgi anları, bireysel hayal kırıklıkları olmaktan çıkar; toplumsal, ahlaki ve simgesel düzen içinde yapılandırılmış bir deneyime dönüşür. Bu bağlamda kaybetmenin erkekliği, yalnızca güç kaybı değil; er meydanında kalabilme, düştüğünde kalkabilme ve her mağlubiyeti dönüşüme çevirebilme kudretini temsil eder.

## Sonuç

Bu çalışma, yağlı güreş geleneğinde yenilgi deneyiminin yalnızca sportif bir başarısızlık ya da bireysel bir kayıp olarak ele alınamayacağını; aksine ritüel pratikler, erkeklik söylemleri ve topluluk temelli değer sistemleriyle iç içe geçmiş çok katmanlı bir olgu olduğunu ortaya koymuştur. Kırkpınar güreşçileriyle gerçekleştirilen yüz yüze görüşmeler ve saha gözlemleri, “kaybetmenin erkekliği”nin sportmenlik ve onur anlayışı, erkeklik hiyerarşisi ve ritüel dönüşüm süreçleri etrafında yapılandığını göstermektedir. Yenilgi, bu bağlamda, hem bireysel bir deneyim hem de kolektif olarak düzenlenen ve anlamlandırılan bir toplumsal sınav niteliği taşımaktadır.

Araştırma bulguları, yağlı güreşte yenilginin ne mutlak bir utanç ne de bütünüyle kişisel bir yetersizlik olarak algılandığını ortaya koymaktadır. Aksine mağlubiyet, hegemonik erkeklik düzeninin sürekliliğini sağlayan, erkeklik değerlerinin sınındığı ve yeniden müzakere edildiği kritik bir eşik olarak işlev görmektedir. Pehlivanlar yenilgiyi çoğunlukla kader, kısmet ya da geçici bir durum olarak çerçevlendirerek, mağlubiyetin erkeklik onurunu zedeleyici etkisini sınırlandırmakta; bu yolla hem rekabetçi ve dayanıklı olma gibi hegemonik erkeklik ideallerine sadık kalmakta hem de bu idealleri katı bir yıkıcılığa dönüşmeden esnetebilmektedir. Böylece yenilgi, erkekliğin çözüldüğü bir an olmaktan ziyade, denetlendiği ve yeniden kurulduğu bir süreç hâline gelmektedir.

Çalışma ayrıca, yenilgi sonrasında devreye giren ritüel pratiklerin ve duygudaşlık biçimlerinin, güreş topluluğu içinde güçlü bir dayanışma zemini oluşturduğunu göstermiştir. Ödül törenleri, rakibe gösterilen saygı, antrenör ve aile büyükleriyle kurulan sembolik etkileşimler, yenilginin bireysel bir travma olarak içselleştirilmesini engellemekte; mağlubiyeti kolektif bellekte kabul edilebilir, hatta öğretici bir deneyime dönüştürmektedir. Bu süreçler, Turner’ın “komünitas” kavramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, güreş meydanının yalnızca rekabetin değil, ortak bir eşik deneyiminden geçen bireyler arasında geçici fakat yoğun bağların kurulduğu bir toplumsal alan olduğunu ortaya koymaktadır. Bu anlamda her müsabaka, galibiyet kadar yenilgiyle de işleyen bir geçiş ritüeli niteliği taşımaktadır.

Sonuç olarak “kaybetmenin erkekliği” kavramı, Kırkpınar yağlı güreş geleneğinde çok boyutlu bir anlam dünyasına karşılık gelmektedir. Yenilgi, güreş meydanında bir son değil; erkeklik değerlerinin sınındığı, dönüştürüldüğü ve yeniden üretildiği bir başlangıç noktasıdır. Bu çalışma, yenilgi anının yalnızca bireysel psikoloji düzeyinde değil, ritüel pratikler ve toplumsal cinsiyet ilişkileri bağlamında da merkezî bir rol oynadığını ortaya koyarak spor antropolojisi ve erkeklik çalışmaları literatürüne kültürel açıdan özgün bir katkı sunmaktadır. Gelecekte yapılacak karşılaştırmalı çalışmaların, fark-

lı spor dallarında yenilgi deneyiminin nasıl anlamlandırıldığını inceleyerek mağlubiyetin toplumsal inşasına dair daha genel ve kapsayıcı kuramsal sonuçlara ulaşılmasına imkân sağlayacağı düşünülmektedir.

## Kaynak Kişiler

- KK1: K.D., Görüşme Yeri: Edirne, Görüşme Tarihi: 9 Temmuz 2023.  
KK2: M.A., Görüşme Yeri: Edirne, Görüşme Tarihi: 8 Temmuz 2023.  
KK3: H.Ç., Görüşme Yeri: Edirne, Görüşme Tarihi: 9 Temmuz 2023.  
KK4: Y.K., Görüşme Yeri: Edirne, Görüşme Tarihi: 8 Temmuz 2023.  
KK5: S.T., Görüşme Yeri: Edirne, Görüşme Tarihi: 9 Temmuz 2023.  
KK6: A.B., Görüşme Yeri: Edirne, Görüşme Tarihi: 9 Temmuz 2023.  
KK7: R.E., Görüşme Yeri: Edirne, Görüşme Tarihi: 9 Temmuz 2023.  
KK8: İ.O., Görüşme Yeri: Edirne, Görüşme Tarihi: 8 Temmuz 2023.  
KK9: C.S., Görüşme Yeri: Edirne, Görüşme Tarihi: 12 Temmuz 2023.  
KK10: T.Y., Görüşme Yeri: Edirne, Görüşme Tarihi: 9 Temmuz 2023.  
KK11: F.N., Görüşme Yeri: Edirne, Görüşme Tarihi: 9 Temmuz 2023.  
KK12: L.D., Görüşme Yeri: Edirne, Görüşme Tarihi: 8 Temmuz 2023.  
KK13: M.K., Görüşme Yeri: Edirne, Görüşme Tarihi: 8 Temmuz 2023.  
KK14: E.Ş., Görüşme Yeri: Edirne, Görüşme Tarihi: 9 Temmuz 2023.  
KK15: YK., Görüşme Yeri: Edirne, Görüşme Tarihi: 9 Temmuz 2023.

## Kaynakça

- Atay, T. (2021). *Çin İşçi Japon İşçi Cinsiyet ve Cinsellik Üzerine Antropolojik Değıniler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Connell, R. W. (2019a). *Erkeklikler*. (Çev. Nagihan Konukcu). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Connell, R. W. (2019b). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*. (Çev. Cem Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Çavga, M. ve Aygün, Ö. (2013). *Edirne ve Kırkpınar*. İstanbul: Puslu Yayıncılık.
- Hacısofaoğlu Közleme, İ. (2012). *Burası Er Meydanı: Güreşte Erkekliğin İnşası*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Kavasoglu, İ. ve Yıkılmaz, A. (2018). "Şampiyonluk ve Yenilgi Arasında Bir Kimlik: Wushu'da Üretilen Erkeklik Formları". *CBÜ Beden Eğitimi ve Spor Bilimleri Dergisi*, 13(2), 318-341.
- Sayak, B. (2023). *Erkeğin İnkılabı 100. Yılında Cumhuriyet'i ve Romanı Erkek(lik) Üzerinden Okumak (1923-1938)*. İstanbul: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Turner, V. (2018). *Ritüeller Yapı ve Anti-Yapı*. (Çev. N. Küçük). İthaki Yayınları.
- URL-1: Kırkpınar oil wrestling festival, <https://ich.unesco.org/en/RL/krkpınar-oil-wrestling-festival-00386> (Erişim Tarihi: 05.12.2025).







## NAZIM KURŞUNLU'NUN "MERDİVEN" ADLI TİYATRO ESERİ ÜZERİNE BİR TAHLİL DENEMESİ

“ ”

*Musa Demir*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Doç. Dr. Musa Demir, Kırıkkale Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı., musademir@kku.edu.tr, ORCID 0000 0001 7805 4998.

## İNCELEME<sup>1</sup>

### Şahıs Kadrosu

**HAMDİ:** Elli yaşlarında emekli bir memur. Oyunun merkez kişisidir.

**ŞEFİKA:** Hamdi'nin karısıdır. Her haliyle eşine bağlı, mütevekkil ve fedakâr bir ev hamıdır.

**İSMAİL:** Müteahhit. Hamdilerin bahçesinden geçen yol yapımı inşaatının ortaklarından. Kültürsüz, ihtirash, kötü niyetli birisidir.

**VECİHİ:** İsmail'in ortağıdır. Özünde iyi birisi olmasına rağmen o da İsmail'in gadrine uğrar.

**GÜLSÜM:** İsmail'in karısıdır. Başlangıçta Vecihi ile gönül eğlendirse de sonradan İsmail'in karısı olur. Son derece görgüsüz bir sonradan görmedir.

**SÜREYYA:** Kontrol mühendisi. İsmail'e iş temin eden, bağlantıları olan, hatırı sayılır fakat son derece kibirli, ukala ve hileci birisidir.

**MAHMUT:** Gülsüm'ün kardeşidir. Saf birisidir. Herkes onu kendi işlerinde kullanır.

**MİMAR:** Dış görünüşü, konuşması ve hareketleriyle son derece modern bir karakterdir. Her hareketi yapmacıktır.

**FİGÜRATİF KİŞİLER:** Eserde, yukarıdaki kişilerden başka, herhangi belirgin bir rol ve kişilikleri olmayan sadece figüratif yapının tamamlanması için bulunan arabalı adam, köpekli çocuk, birkaç amele, arsa sahibi, köylü ve kürklü kadın gibi kişiler de bulunmaktadır.

### Giriş Sahnesi (Düş)

Eser, (Düş) adlı giriş bölümle (8 sayfa) başlar. Burası eserin ana kahramanı Hamdi ve karısının tanıtıldığı, oyunun ileri aşamalarında gelişecek olan olayların başlangıç noktasını teşkil eden hazırlık aşamasıdır.

Bu bölümde Hamdi Bey'i, otuz yıl devlet kapısında –muamelat müdürlüğü dahi yapmış olarak- çalıştıktan sonra emeklisini isteyen, çok çalışkan, işine titiz, dürüst, doğayı seven bir adam olarak tanıyoruz. Hamdi, bir taraftan emekli ikramiyesiyle inşaatına başladığı ve evini tamamlayıp, bahçesinde çiçek yetiştirmek, hayatının geri kalanını sükunet içinde geçirmek ister; diğer yandan da zamanla bulunduğu yerde muhtar, belediye azalığı ve hatta belediye reisi olmak gibi hayaller kurar. Hayata küskün değildir. Çocuksu bir tarafı da vardır. Karısı Şefika, onun en büyük destekçisi durumundadır. Kocasının

1 Söz konusu eserin tahliliyle birlikte genel olarak Nazım Kurşunlu'nun hayatı, sanatçı kişiliği ve eserleriyle ilgili geniş bilgi için bkz. Hande Toran, Nazım Kurşunlu Hayatı ve Tiyatro Eserleri, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Osman Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir, 2007.

mizacını, yapısını ve biraz da hayalperest biri olduğunu bilir. Onu bu hayallerinde daha gerçekçi olmak ve hayatın gerçek yüzüne karşı her an hazırlıklı olmak hususlarında ikaz eder. Bu bölümde henüz emekli olan Hamdi, gece yarısı evinin terasında karısıyla bundan sonraki hayatlarına dair konuşur. Hamdi, otuz yıl emek verdiği memuriyetiyle her fırsatta övünmektedir. Ve kendisinin önemli bir adam olduğunu düşünmektedir. Bu bölüm çiftin yatmak için içeri girmeleriyle biter.

### 1.Perde

Piyesin 24 sahnelik birinci perdesinin (34 sayfa) ilk sahnesi, mahalledeki yol yapımı çalışmalarının gürültüsüyle uyanan Şefika'nın merak içinde Hamdi Bey'i uyandırmasıyla başlar.

II.sahne de işçiler, kazıklar çakarak yolun geçeceği yeri belirlemekle meşguldür. Hamdi'nin bahçesine de kazık çakarlara. Hamdi, merak edip, telaşlanıp olup biteni sorduğu anda Vecihi'yle muhatap olur. Vecihi, Hamdi'yi tanır. Vecihi, vaktiyle Hamdi'nin iş arkadaşı olup sonra ayrıлып başka işlerle meşgul olan biridir. Vecihi'yi görüp memnun olan Hamdi, onu eve davet eder ve eski günlerden, ayrıldıktan sonra neler yaptıklarından falan konuşurlar. Şefika da arada bir söze karışıp Hamdi'nin durumundan, emekliliğinden falan bahseder.

III.sahne de Şefika Vecihi'den geçecek yolun kendi arsalarından iki metre alacağını öğrenir. Ama onlara belediye tarafından bir tebligat yapılmamıştır.

IV.sahne de bir amele, sonradan bir yolunu bulup ayrılarak çok zengin olacak olan ama şimdiki durumda Vecihi'nin yardımcısı, adeta işçisi durumunda olan İsmail'in geldiğini haber verir. Vecihi umursamazca beklemesini söyler.

V.sahne de, hemen kravat ve memuriyet kıyafetlerini giydiği halde sahneye giren Hamdi, yolun arsalarından iki metre götüreceğini öğrenerek şaşırır ve bu durumda bir yanlışlık olduğunu söyler.

VI.sahne de Vecihi arsa ve yol hattına ilişkin uzun açıklamalar yapar. Onları rahatlatır. Vecihi'ye kahve ikram etmek isterler fakat evde kahve kalmamıştır. Çayda karar kılarlar.

VII.sahne de Vecihi ile Hamdi eski günlerden, daireden ve şimdilerde nasıl vakit geçirdiklerinden konuşurlar.

VIII. ve IX. Sahnelerde Vecihi ile yalnız kalan Şefika, Hamdi'den dert yazar Vecihi'ye. X.sahne de Hamdi, Şefika ve Vecihi arasında, bahçedeki ağaçların susuzluktan kurumaları, evlerinin durumu, çatısının eksikleri, bozulan gaz ocağı, Vecihi'nin bekarlığı, Hamdi'yle Şefika arasındaki apartman ve müstakil daire seçimine ilişkin münakaşalar ..vs. konuşulur. XI. ve XII. Sahnelerde, öncekilere İsmail de katılır. Oyunun bu kısımlarında İsmail, Vecihi'nin adeta

kölesi, işçisidir. Vecihi, kızarak ve bir patron edasıyla İsmail'e diğer işlerden sualler sorar, aksaklıklardan dolayı hep onu suçlar. İsmail, bu ortamda son derece utangaç ve eğretidir. Şefika ona da ikramda bulunur. Vecihi işlerin başına dönmesini ister fakat Şefika çay içtikten sonra gitmesine razı eder. Bu sahnede Vecihi, Hamdilere civarda üç dört aylığına ambar olarak kullanacakları kiralık bir yer aradıklarını söyler. Ve İsmail'i işlerin başına gönderir. Bu kiralık yer meselesi, eserde düğümlerin gelişmesine vesile olacak unsurdur. İhtiyacı olan iki tarafı bir araya getirecektir fakat sonradan asıl niyetler ortaya çıkacak ve Hamdiler, gadre uğrayacaklardır.

XIII. sahnede Şefika ve Hamdi, Vecihi'ye İsmail'le ilgili sorular sorarlar. Vecihi, İsmail'i yanına neredeyse rica minnet, elindeki üç kuruşluk sermayesi için aldığını söyler. Sonra, Vecihi'yi, minnet duyguları içinde ısrarla yemeğe kalmaya ikna ederler. Bir taraftan da yağmur yaklaşmaktadır. Hamdi, dama çıkıp akan yerleri kontrol eder. Vecihi ve Şefika da ona yardım ederler.

XIV. sahnede, Hamdi'nin bahçesini su bulacağım diyerek kazan ve onları umutlandıran ve aynı zamanda bu iş için borçlandıran Mahmut, alacağını ister. Hamdiler, ödeyecek durumda değildir. Vecihi, ödemek ister, müsaade etmezler. Mahcup olmuşlardır. Mahmut'u suçlayıp sonra gelmesini söyleyerek başlarından savarlar.

XV. sahnede, bir yandan yemek masasını hazırlayan Şefika, Vecihi'ye borçlarından, sıkıntılarından, ev inşaatı için çektikleri zorluklardan ..vs. bahseder. Bir ara evi kiraya verip şehre taşınmak istediklerini anacak kiracı bulamadıklarını anlatır. Tam bu sırada Vecihi, aniden ortadan kaybolur.

XVI. sahnede bakkaldan öteberi alıp dönen Hamdi, Vecihi'yi göremeyince Şefika'ya sorar. O da nereye gittiğini görmediğini söyler. Hamdi, bakkaldan borç alabildiği için ikisi de sevinçlidir. Aniden Vecihi belirir.

XVII. sahnede, Vecihi ile İsmail, Hamdilerin bodrum katı, eksikliklerini tamamlayıp bedelini kiraya saymak üzere kiralamak istediklerini söylerler. Şefika'nın ısrarı üzerine Hamdi ikna olur. Anlaşırlar. XVIII. sahnede, Şefika, Mahmut'tan kız kardeşi Gülsüm'ü bulup acele kendisine yollamasını ister. XIX. Sahnede Şefika, Gülsüm'ü bodrumu temizlemesi için çağırtdığını bildirir. Gülsüm'den hiç hazzetmeyen Hamdi karşısında onu savunur ve Vecihi'ye onun Mahmut'un kız kardeşi olduğunu söyler. XX. sahnede gelen Gülsüm'e Şefika, bodrumu temizlemesini söyler. Vecihi ile Gülsüm göz göze gelirler. XXI. sahnede, Hamdiler, Vecihi ile bodrum katın kiralama şartlarını iyice sağlama bağlarlar. XXII. sahnede, Şefika, bodrumdaki kitapların nereye taşınacağı konusunda Hamdi'yle tartışır. XXIII. sahnede, Hamdiler, kiralık yeri Vecihi ve İsmail'e gezdirirler. Hamdi, çiçeklerine dikkat etmelerini tembih-

lerken Şefika, evle ilgili bilgiler verir ve evi över. Hamdi, Şefika'ya yemekle ilgilenmesini söyler.

Son (XXIV.) sahnede, İsmail, Evin bir sürü eksikliğini söylediğini söyler. Vecihi ona tez elden eksikleri tamamlayıp işe koyulmasını tembihler. Şefika, İsmail'in de yemeğe kalmasını söylerse de Vecihi onu gönderir. Herkes, kiralama ve tadilat işinin bir an evvel bitmesini ister. Şefika, Vecihi'ye dualar eder. Perde kapanır. Bu perdede üstünlük henüz Hamdilerdedir. Ama, ileride görüleceği gibi, bu kiralama işi ile işler tersine dönecektir.

## 2. Perde

22 sahnelik ikinci perde yine (36 sayfa), kısmen tadil edilmiş evde geçer. Yeni kiracılarla birlikte evin trafiği artmış, gürültüler, ağız dalaşları Hamdileri iyice rahatsız etmeye başlamıştır.

Perdenin ilk sahnesinde, Şefika ile Hamdi, kitapların eskiciye verilip verilmemesi hususunda tartışılır. II. sahnede, paralarını isteyen amelelerle İsmail arasındaki sert konuşma vardır. İsmail onlara paralarının yerine kendi bakkalından öteberi vermek ister, kabul etmezler. Bu arada Hamdi de İsmail'le peynirin bayatlığı konusunda zıtlaşır. O ara Mahmut gelir ve Hamdi'ye İsmail'i sorar. Hamdi tersler, Mahmut'u Şefika cevaplar. Bu sırada işçileri gönderen İsmail içeri girer. III. sahnede, Mahmut, İsmail'e köyden gelen bir yakını getirir. Köylüsü İsmail'e köydeki gelişmeler hakkında bilgi verir. Kendisinin Vecihi tarafından buraya gönderildiğini söyler. Köylüsünden İsmail'in yatırım amaçlı satın almak istediği bir tarla meselesinin hallolduğunu öğreniriz. İsmail, bu tarla işinden bilmeden Vecihi'ye bilgi verdiği için köylüsüne kızarak çıkar. IV. sahnede gördüklerine ve duyduklarına iyice sinirlenen Hamdi'yi Şefika teskin eder. V. Sahnede, Vecihi'nin hizmetinde olan Gülsüm, onun yıkadığı çamaşırlarını Hamdi'nin çiçeklerinin bulunduğu çardağa asma-ya girişmesiyle Hamdi ve Şefika tarafından azarlanır. Bu sahnede, Şefika ile Hamdi arasında geçen konuşmadan Vecihi ile Gülsüm arasında bir şeylerin olduğunu öğreniriz. Gülsüm'ün tavırları da bunu doğrular tarzdadır. Hamdi, Vecihi'nin de eski bir çapkın ve gönül hırsızı olduğunu bir anekdotla anlatır. Bunun üzerine Gülsüm'e acıyan Şefika, iki gencin aralarını yapmak konusunda Hamdi'nin onayını almak ister. Hamdi karışmayacağını söyler. VI. sahnede şüpheleri doğrular şekilde, Vecihi ile Gülsüm arasındaki münasebete şahit oluruz. Gülsüm, Vecihi'nin hediye aldığı pabuçlar için sevinç çığlığı atar, Vecihi'ye sarılır. Şefika'yı fark eden Gülsüm uzaklaşır.

VII. sahnede, Şefika meselesiyle ilgili olarak Vecihi ile konuşur. Ona Gülsüm'ün iyi bir eş olacağını söyler ve onu över. Biraz mahcup olan Vecihi, Şefika'nın ısrarlarından sonra, onunla evlenemeyeceğini, aralarında kültür ve

ekonomik farklılıkların olduğunu, aslında kendisinin üvey ana elinde yokluklarla büyüdüğünü, bir yolunu bulup varlıklı biriyle evlenmeyi düşündüğünü söyler. Bu arada Hamdi, ha bire Şefika'ya seslenmektedir. Vecihi, o anda yanlarına gelen İsmail'i fark eder.

VIII. sahne boyunca İsmail'le Vecihi arasında kıyasıya bir hesap, alacak verecek tartışması yaşanır. Vecihi, kendisinden habersizce alıp kendi üstüne yaptırdığı kamyonla şahsi işler yapmakla suçladığı İsmail'e çıkışır ve hesap sorar. İsmail'in okuduğu hesap listesinde yapılan harcamaların, bir nevi velinimetleri durumundaki kendilerine yardımcı olan kontrol mühendisi Süreyya Bey'in şahsi masraflarının giderilmesi için olduğu ortaya çıkar. Süreyya Bey'i sevmeyen Vecihi bu durum karşısında iyice bunalır. IX. sahnede tartışmanın sertleşmesi üzerine Hamdi müdahale etmek ister ama Şefika karışmaması için ikaz eder. X. sahnede, Mahmut soluk soluğa Süreyya Bey'in gelişini haber verir, arkasından telaşlanan İsmail, Mahmut'a ortalığı toparlaması için emirler yağdırır. Gelenin kim olduğunu merak eden Hamdi ve Şefika dikkatlice beklemektedirler. XI. Sahnede kendini beğenmiş bir tip olan Süreyya ile ona dalkavukluk yapan İsmail'in pazarlıklarına şahit oluruz. Bu arada Vecihi kendini gizleyerek uzaktan onları izlemektedir. Hamdi ve Şefika da uzaktan izlerler. Mahmut'u uzaklaştıran İsmail, rahat ettirme adına Süreyya'ya olmadık yağcılık yapar. Süreyya'da aslında Vecihi'yi sevmez. Onun nerde olduğunu sorar. İsmail çağırmak ister, Süreyya gerek olmadığını söyler. İsmail, tam fırsatını bulduğunu düşünerek kendisini Vecihi'den kurtarmasını ister. Bunun nasıl olacağını soran Süreyya'ya ellerindeki işin ikinci kısmını kendisine vermesinin yeterli olacağını söyler ve bunun için belge gerektiğini söyler. İsmail'in eline düştüğünü anlayan Süreyya, tam bu sırada kendisi için yaptıkları harcamaların faturalarını sorarak ödemek ister. İsmail, hemen atılıp, bunun, söz konusu bile olamayacağını söyler. Süreyya ona Vecihi'den ayrılması ve işi almasıyla ilgili yapacağı resmi prosedürleri söyler. İsmail minnet duyguları içindedir. Birlikte çıkarlar. XII. sahnede Hamdi ile Şefika tartışır. Hamdi, evdeki hareketlilikten şikâyetçidir. Kendi evinde yabancı gibi hissetmektedir kendini ve bunun sorumlusu olarak da Şefika'yı gösterir. Hamdi kızarak eve girer. XIII. sahnede İsmail'i, Süreyya Bey'den de aldığı destekle Vecihi'ye kafa tutarken görürüz. İsmail artık rollerin değiştiğini söyleyerek Vecihi'ye hiç evvallah etmez.

XIV. sahne **gerilimin** en tepede olduğu sahnedir. İsmail'le Vecihi'nin hesaplaşmaları ve tartışmaları neredeyse kavgaya dönüşmek üzeredir. İsmail, artık saldırgan ve suçlayıcı bir tavırla Vecihi'ye yüklenip işleri berbat ettiğini; bu daireyi kiralayıp gereksiz yere, sırf Hamdilere yaranmak için buraya dünya kadar masraf ettiğini; ikaz ettiği halde işçilerin sayısını artırmadığını; eline aldığı bir kağıt parçasına dayanarak hep kendisini sömürdüğünü; bodru-

mun tadilatı için harcanan paranın kaç yıllık kira bedeliyle bile ödenemeyecek kadar çok olduğunu; bu yüzden kendisine borçlu olduğunu ve hakkını yasal yollarla sonuna kadar arayacağını ... vs. sayıp döker. Vecihi uzaklaşır, İsmail peşinden gider. Borçlanma işini duyan Şefika fenalık geçirir, bir sandalyeye oturur. İsmail'in üslubu artık hakaret boyutuna varmıştır.

XV. sahnede, Şefika ile Gülsüm konuşurlar. Şefika bütün bu işleri başlarına Vecihi'nin açtığını söyler. Vecihi'den yana çıkan Gülsüm, o olmasaydı evin yapılamayacağını söyler. Şefika buna kızar. Gülsüm bu borcun Şefikalara mı kaldığını sorar, şaşırın Şefika onu tersler, eve girer. XVI. Sahnede İsmail'le Vecihi'nin hesaplaşmaları daha da kızışıır. İsmail, şantiye için yapılan harcamalardaki tüm borç senetlerinde Vecihi'nin imzası olduğunu dolayısıyla tüm borcun da ona ait olduğunu iddia eder ve ödemesini isteyip aksi halde mahkemeye vereceğini belirtir. XVII. sahnede İsmail ve Vecihi ayrılmaya karar verirler ve İsmail, Vecihi'yi kovar. İsmail Gülsüm'e Vecihi'nin eşyalarını vermesini söyler. Vecihi, çantasını alıp çıkar, Gülsüm de peşinden gider. XVIII. sahnede İsmail, Şefika'ya hesaplaşmak için Hamdi Bey'i çağırmasını söyler. Şefika şaşırır. İsmail, önceki anlaşmayı Vecihi ile yaptıklarını; bunun, onu ilgilendirmediğini; kendilerine yüklü bir borçlarının olduğunu söyler. Şefika, şaşkınca eve gider. Bir sonraki sahnede (XIX.) İsmail, Vecihi'yi bir daha buraya almaması için Mahmut'u sıkıca tembihler ve uzaklaştırır. XX. Sahnede, olan biten son gelişmelerden habersiz olan Hamdi, pazara çıkmak üzeredir. Şefika ona bir şeyden bahsetmez ve onu yolcu eder. XXI. sahnede, Hamdi'yi pazara gönderen Şefika tekrar İsmail'le çetin bir pazarlığa tutuşur. İsmail, uzun uzun ev için yapılan harcamaların listesini okur. Bu durumda kararlaştırılan kira bedeli en yüksek bedelden olmak üzere düşüldüğünde bile Şefikalılar hayli borçlu duruma düşmektedirler. Hesaplardan bunalan ve kaygılanan Şefika ödeyecek durumda olmadıklarını söyler. İsmail, evi ipotek etmelerini önerir. Şefika, bunun üzerine evin zaten ipotekli olduğunu, bankaya borçlu olduklarını söyler. O zaman İsmail, evi kendisine satmaktan başka çarelerinin olmadığını; arsayla binaya ayrı ayrı fiyat biçip borçtan fazlasını bir haftada ödeyeceğini söyler. Son derece soğukkanlı ve acımasız olan İsmail, evin icraya düşünce daha da kıymetsizleşeceğini falan söyleyerek daha başka akıllıca bir yolun olmadığına onu inandırmaya çalışır.

Perdenin son sahnesi çok hazindir. Şefika, olanlar karşısında adeta sinir krizi geçirir ve bir köşeye yığılır. Pazardan dönen ve hiçbir şeyden haberi olmayan Hamdi, Şefika'ya pazara dair bir şeyler söyler fakat o aldırılmaz ve olduğu gibi oturduğu yerde durur. Hamdi bir gariplik olduğunu sezip ne olduğunu sorduğunda Şefika, kaçır gibi eve girer ve bağırır. Ardından Hamdi girer. Karanlıktır. Şefika'yı aradığı bir sırada saç baş dağınıkça Gülsüm belirir, bir sandalyeye oturur ve gözlerini boşluğa diker. Perde kapanır.

### 3. Perde

Son perde (17 sahne ve 30sayfa) de yine aynı evde geçer fakat ev, son derece değişmiş, modernleşmiş bir yapıdadır. Lüks bir bina olmuştur. Bahçede bakımlı çiçek tarhları vardır. Aynı zamanda Hamdi'nin de hayalleri olan piyesteki olayların gelişmesini bu evin gelişmesiyle bağlantılı düşünebiliriz. Çünkü evin gelişmesi ve değişmesi kahramanların sosyal statülerinde olan gelişmelerin bir anlamda sebebidir. Buradan eserin vermek istediği mesajlardan birisine de gidilebilir ki o da maddiyat hırsı insanları rahatlarından ve huzurlarından eder. Bu perde, eserdeki hayatın kişiler nezdindeki dönüşümünün bütün yönleriyle ortaya çıktığı bölümdür. Eserin sonunda vurgulanan tema, “Bu dünyanın hep birlerini indirip birilerini çıkararak bir merdiven” olduğu gerçeği, bu değişimle beraber, evrensel bir mesaj olarak alıcıya iletilmek istenir. Eser, aslında bu haliyle sadece komedi değil aynı zamanda trajikomik bir sosyal eleştiri ya da toplumun çürüyen yanlarına tutulan bir kara mizah aynası durumundadır.

I. sahne, yıllar sonra tekrar ziyarete gelen Vecihi'yi tanıyınca, bütün olanları unutmuşçasına sevinerek onu buyur edip bakış görüş eden Şefika'nın hayret nidalarıyla başlar. Fakat Vecihi, bu kez yaşlı çifti bodrum kata taşınmış olarak bulur. Vecihi, ilkinde de böyle karşılanmıştı Şefika ve Hamdi tarafından. Yalnız Hamdi bu defa kırılmıştır ve de ona karşı çok soğuktur. Hamdi'ye sorduğu bütün soruları Şefika cevaplar. Vecihi bütün olanları başkalarından zaten öğrenmiştir. Üzgün ve mahcupdur. Şefika aradan geçen zaman içinde yaşadıklarını anlatır. Büyük bir tevekkül içinde haline şükreder. Hamdi kızgındır. Şefika, kendi emeklerinin üzerinde şimdi ellerin safa sürmesini doluk bir ifadeyle anlatır. Hamdi Şefika'ya İsmail'le konuşacağını söyler. Ve her zaman olduğu gibi meslekteki şaşaalı günlerinden bahseder. Vecihi, aslında İsmail'le görüşmek için gelmiştir. II. sahnede, İsmail'i ve Gülsüm'ü yukarı katta karı koca olarak ve son derece asrileşmiş bir hayat sürer halde buluruz. Vecihi'ye yazıhanede beklemesini söyleyen İsmail eve gelişine kızmış gibidir. Vecihi, mahcup bir edayla, kendisini yazıhanede bulamayacağı düşüncesiyle evde yakalamak için geldiğini söyler. Vecihi, bu arada son derece değişmiş ve modernleşmiş Gülsüm'ü görür ve tanımakta zorlanır. Vecihi'den Şefika'ya hitaben, İsmail'in köyde bir karısının olduğunu, Gülsüm'le evlenince onu boşadığını öğreniriz. Gülsüm'ün adı da bu arada “Gülsün” olmuştur.

Vecihi bu arada gözden kaybolmuştur.

III. sahnede İsmail, kendi çiçeklerini kurcaladığı gerekçesiyle Hamdi'ye bahçeyi yasaklar. İsmail, mağrurane bir edayla Şefika'ya Hamdi'yi çağırmasını emreder. Nedenini soran Şefika'ya, evi ay sonuna kadar boşaltmalarını istediklerini söyler. Şefika şaşkına döner ve dövünür. IV. sahnede, Şefika'dan

son haberi öğrenen Hamdi, çılgına döner ve İsmail'i aşağı çağırır. V.sahne, Hamdi'yle İsmail sert bir ağız dalaşına girişirler. Hamdi, yasal olarak onları evden çıkaramayacağını söyler. İsmail, bunun kuruntu olduğunu... vs söyler. Şefika onları yatıştırmaya çalışır. O sırada İsmail'in bekledikleri mimar girer.

VI. sahnede moda'ya uygun giyinmiş olan dalkavuk tavırlı mimarla İsmail, yeni aldığı arsaya yaptıracığı apartmanlar hakkında konuşurlar. İsmail, mimardan, elini çabuk tutmasını, mümkün olduğunca çok daire sıkıştırmasını, kendilerinin oturacağı daireyi de hassaten geniş tutmasını ister. Gülsüm de burada zaten çok sıkışık bir halde oturduklarını söyleyerek yeni dairelerinin çabuk yapılmasını ister. Mimar çıkar. VII. sahnede İsmail'le Hamdi tartışmalarına devam ederler. Gülsüm'le İsmail, evi yıkıp yerine dörder daire üzerinden yeni apartman yaptıracaklarını ve daire daire satacaklarını söylerler. VIII. ve IX. sahnelerde, Şefika, Hamdi'den gizli olarak, İsmail'den yeni yaptıracakları apartmanın bodrum katlarından birini kendilerine satmalarını rica eder. Karşılığında İsmail'e gerekirse hizmetçilik bile yapacağını söyler. Uzun bir pazarlığın ardından İsmail'in "Bir şey düşünürüz!" cevabına çok sevinir Şefika.

X. sahnede, yaşlı çift arasında duygusal konuşmalar geçer. Yeni bir daire fikrini Hamdi'ye çitlatan Şefika, uzun bir dil dökmenin ardından onu razı eder gibi olur. Gerekirse Hamdi yeniden çalışmaya başlayacaktır. Şefika, başlangıçta, Hamdi emekliye ayrılınca çok zorluk çekeceklerini bildiğini fakat sırf Hamdi'nin emeklilik düşlerini bozmamak için söylemediğini bildirir. Ona tekrar eski iş yerinden iş isteyebileceğini söyler. Fakat Hamdi, bunu Şefika'dan gizlice denemiş sonuç alamamıştır. Hamdi, artık Şefika'ya eskisi kadar kızmıyordur. Durumu kabullenmiş gibidirler. Kaderlerine razıdırlar.

XI. sahnede, yazıhaneye gidip İsmail'i bir süre bekledikten sonra tekrar eve gelen Vecihi, İsmail'le bir süre işlerin durumundan falan konuştuğundan sonra geliş sebebini açıklar. Vecihi'yi bir arkadaşı, aralarında İsmail'in de bulunduğu bir ihaleden çekilmesi için ricaya göndermiştir. İsmail, karşılığında ne kazanacağını sorar. O da eğer iş, arkadaşında kalırsa Vecihi'yi ortak edeceğini söyler ve bunu kendisi için yapmasını ister. XII. sahnede İsmail'in işçisi olan Mahmut, kılığı biraz düzelmiş olarak beraberindeki amelelerle birlikte üzerinde kocaman harflerle "İsmail Atlamaz" yazılı yol tabelalarını İsmail'e göstermeye gelir. İsmail, böbürlene böbürlene etrafındakilere işlerinin nasıl büyüdüğünü göstermek istercesine tabelaları gösterir ve daha büyük yazılmasını ve her yere adının yazılıp asılmasını ister. Sonraki sahnede tekrar Vecihi ile iş konuşmaya koyulur. Vecihi, üç çocuklu bir kadınla evlenmiş ve bir de çocuğu olmuştur. İsmail, ona işe başlaması için ön ayak olacağını söyler. İşverenin de Süreyya Bey olduğunu, aslında Vecihi'yi sevdiğini ona iş verece-

ğini bildirir ve onu yazıhaneye gönderir. Şefika Vecihi'ye hayırlı olsun der ve Hamdi Bey'i de yanına aldırmasını rica eder. Vecihi İsmail'in geldiğini fark edip ilgileneceğini söyleyerek hızla uzaklaşır. XV. Sahnede İsmail'in ütüünü yapan Şefika, Hamdi'ye iş bulma konusunda İsmail'den ricada bulunur ve sözü satın almak istedikleri bodrum kata getirir. Şefika'ya Hamdi'yi çağırmasını söyler. XVI. sahnede İsmail, Hamdi'ye bürosunda hesap işleri falan gibi bir iş vereceğini; ancak aynı zamanda, şantiyedeki işlerle de ilgileneceğini; dikkatli çalışması gerektiğini ...vs şart koşarak, kendisiyle beraber hemen büroya gelmesini söyler. Tam çıkacaklarken kuaförden dönen Gülsün'le karşılaşır ve ona hesap sorar İsmail. Ardından çantasını getiren Şefika'ya onu Hamdi'ye vermesini söyler. Ve çıkardığı pardösüyü taşıması için Hamdi'ye uzattığı sırada, Hamdi bir an Şefika'yla göz göze gelir ve aniden çantayı İsmail'in kafasına indirir. Burası da oyundaki heyecan dozunun arttığı ve **gerilimin** doruğa çıktığı yerlerdendir. Perde kapanır.

Oyunda, maddi varlıklarıyla beraber haysiyetlerini de birkaç ne idiği belirsiz, sonradan görme insanın yalan dolanından dolayı kaybeden dürüst ve onurlu bir çiftin yaşam karşısında nasıl aciz kaldıkları ve nelere katlanmak zorunda kaldıkları, tamamen gerçekçi bir üslupla anlatılmak istenmiştir. Oyundaki karakterler idealize edilmeden, ülke şartlarında hayat karşısındaki gerçek kişilerin alabilmesi muhtemel olan tavırları sergileyerek dikkatlere sunulmuştur. Oyun boyunca sergilenen tavırlar ve tepkiler, adeta, hayatın içinden çekilip alınmış karelerdir.

### **Kapanış Sahnesi**

Piyesin en dramatik bölümü, “Ağıt” adını taşıyan Kapanış (7 sayfa) bölümüdür. Burada, Hamdileri borçlanarak bir gecekondu satın alıp yerleşmiş olarak buluruz. Şehrin dışında, üç dört evli bir mahalleciktir burası. Kışı zor güç burada geçirmişlerdir. On ay sonra borçları bitecek, emekli aylıkları onlara kalacaktır. Şefika ile Hamdi birbirlerine tutunmuş tam bir dayanışma içindedirler. Önceki tüm dünyalık emellerinden sıyrılmış gibidirler. Hamdi, kılığını gizleyerek, güneş gözlüğü falan takarak, seyyar çiçekçilik yapmaktadır. Hatta, bir keresinde İsmail'le Gülsüm'e bile rast gelmiş fakat onlar kendisini fark etmemişlerdir. İsmail ve Gülsüm'ün baştan aşağı değişip iyice asrileştiklerini ondan öğreniriz. Yaşlı çift için zaman kavramı anlamını yitirmiştir. Onlar hallerinden memnundurlar, durumlarını kanıksamışlar ve hâllerine şükretmektedirler. Hamdi, artık yumuşamıştır, Şefika'ya hiç kızmaz. Şefika Hamdi'nin bu kabuğuna çekilmiş halini içine sindiremez ama yine de susar ve belli etmez. Onu hala yüceltir, taltif eder. Yeni mahalle sakinleri iyi insanlardır. Onlara da çok iyi davranıyorlardır. Onların buradaki hayat ve zaman algılamalarını veren şu ifadeler durumu özetler niteliktedir:

“(...) ŞEFİKA: Saat kaç?

HAMDİ: Bakmadım.

ŞEFİKA: Kapıdan uzanıp bakar.- Durmuş. Bu gün günlerden ne?

HAMDİ: Bilmiyorum.

ŞEFİKA: Ne tuhaf, ben de bilmiyorum, merak da etmiyorum.

HAMDİ: İster Çarşamba, ister Cuma hepsi bir bizim için.

ŞEFİKA: Doğru. (...)” (Kurşunlu 1997: 116)

## DEĞERLENDİRME

Eserin teması, oyunun, görünüşte en cahil ama gerçekte en bilge, en arif, mütevekkil karakteri olan Şefika'nın ağzından şu sözlerle verilir:

“ŞEFİKA: Bu dünya bir **MERDİVEN** Hamdi Bey, kimi iner, kimi çıkar.”

Eserin dili yalın bir günlük konuşma dilidir. Anlatıma, gerçekçi bir tutum hâkimdir. Oyundaki ironik unsurlar, gerçekçi diyaloglarla imâlı olarak hissettirilmek istenmiştir. İfadeler ciddi fakat ortaya çıkan durumlar trajik ve komiktir. Bu haliyle eserin toplamından hareketle ortaya adeta bütün bir “durum komiği”nin çıktığı söylenebilir.

Oyunun kaleme alındığı ve sahnelendiği 1960'lı yıllar, Türkiye'de “köyden kente göç olgusunun süratle kendisini hissettirdiği ve bu sebeple de şehirlerde “gecekondulaşma”, “varoş ya da arabesk kültür oluşumu” gibi toplumsal görünüşler halinde sanata (edebiyat, sinema, müzik vb.) yansıdığı bir dönemdir. Piyeste ele alınan söz konusu bu dönem, daha çok “gecekondulaşma” ve “apartmanlaşma” gibi karşıtlıklar üzerinden şekillenen “kentleşme olgusu”nun, aynı zamanda, bütün ülkenin sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel yapısını da değiştirip dönüştürdüğü bir dönemdir. Siyasal alandaki gelişmelere de bağlı olarak yaşanan bu dönüşüm sırasında, yer değiştiren (köyden kente), sınıf atlayan veya atlamak isteyen sosyal kesimler ortaya çıktığı gibi, dönemin ruhu, aynı zamanda, kendisinden beslenecek yeni yeni birtakım kapitalist, oportünist sermaye çevrelerini de ortaya çıkarmıştır. Ele alınan eserde, metnin arka planında asıl dikkat çekilmek istenilen de zaten bu “çıkar odakları” ya da “sömürü sarmalı”dır.

Oyun, daha önce de belirttiğimiz gibi, toplumdaki çürüyen yanlara, meydana gelen değer erozyonuna karşı alttan alta tutulan bir eleştiri aynasıdır. İzleyici veya okuyucu üzerinde, oyun ve oyundaki karakterler, tablolar üzerinden kaybolan kimi insani ve toplumsal değerlerin yeniden hatırlanıp, bilinçlere ikame edilmesi amaçlanmıştır. Bu yönüyle tiyatrunun da tabiatına uygun

olarak toplumu eğitime görevini üstlenmek isteyen bir yazar ve oyunla karşı karşıyayızdır.

Oyun, genelde aynı mekânda geçtiği için ve umumiyetle tek merkezli bir anlatım takip edildiği için taraklama yöntemine fazlaca başvurulmamıştır. Ama gerilimin ve merakın kontrol edilmek istendiği yerlerde bu yöntem kullanılmıştır.

Oyunda ele alınan olaylar, uzun bir zaman kesitini içerdiği için oyunun anlatımında- perde geçişlerinde ...vs. - atlamalı zaman tekniği kullanılmıştır.

Eser konusu, mesajı ve anlatımıyla ve olay parçalarının perde ve sahnelere dağıtımı itibarıyla başarılı bir dramatik yapıya sahiptir. Kusur olarak gördüğümüz nokta, diyaloglar arası parantez içi bilgilerin çokluğudur. Bunlar oyunun sahnelenmesinde ek diyaloglarla, kostüm ve dekor takviyeleriyle/tasarımlarıyla giderilebilecek kusurlardır. Elimizdeki metin okuyarak algılamaya imkân verdiği için bunlar hissedilmektedir. Nitekim oyun izlendiğinde veya oyunun sahnelendiği gösterilerin açık erişim ortamlarındaki tanıtım görsellerine vs. bakıldığında bile zaten bu fazlalıkların giderildiği açıkça görülecektir.

## KAYNAKÇA

Toran, Hande, *Nazım Kurşunlu Hayatı ve Tiyatro Eserleri*, 2007, Eskişehir Osman Gazi Üniversitesi yüksek lisans tezi.

Kurşunlu, Nazım, *Merdiven*, Tiyatro- Komedi, M.E.B. Yayınları, 1997.





**YEDİ ULU OZAN GELENEĞİNDE BEDEN,  
HAKİKAT VE SÖZ: NESİMÎ, PİR SULTAN ABDAL  
VE FUZÛLÎ ÜZERİNE SÖYLEMSEL BİR OKUMA**

“

*Filiz GÜVEN<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Doç. Dr. Filiz Güven, Sinop Üniversitesi, ORCID: 0000-0002-9123-929X

## Giriş

Yedi Ulu Ozan geleneği üzerine akademik literatürün önemli bir bölümü, şiiri tasavvufî düşüncenin sembolik ifadesi, mistik deneyimin dilsel temsili ya da aşkın bir hakikatin estetik anlatımı olarak ele alma eğilimi taşır. Bu okuma çizgisi, şiiri çoğunlukla “çözümlemesi gereken anlam” düzlemine yerleştirirken, sözün hangi tarihsel koşullar altında meşruiyet kazandığı ve bu meşruiyetin bedeni nasıl doğrudan hedef hâline getirdiği sorusunu ikincil alana iter. Geç Orta Çağ ve erken modern Osmanlı bağlamında üretilen bu şiirler ise yalnızca metafizik bir tecrübenin ifadesi olarak değil, beden üzerinde işleyen siyasal, etik ve söylemsel düzeneklerle birlikte ortaya çıkar (Erseven, 2019: 353-355).

Bu çalışma, Yedi Ulu Ozan şiirini aşkın bir hakikatin temsili olarak değil; hakikatin beden üzerinden kurulabildiği tarihsel bir ifade alanı olarak ele alır. Hakikat, değişmez bir öz ya da önceden verilmiş bir içerik değildir; konuşmayı mümkün kılan koşullarla birlikte beliren ve konuşmanın bedelini de belirleyen bir süreçtir. Michel Foucault’nun söylemi, özsel anlamlara yaslanan bir “içerik” olarak değil, tarihsel ilişkiler ağı içinde işleyen bir pratik olarak kavramsallaştıran yaklaşımı, incelemenin kuramsal zeminini oluşturur. Foucault, söylem birliklerinin önceden verilmiş yapılar olarak kabul edilmesini reddeder; nesnelere ve özne konumlarının tarihsel olarak işleyen bir kurallar sistemi içinde üretildiğini belirtir (Foucault, 1999: 46-51). Bu yaklaşım doğrultusunda çalışma, Yedi Ulu Ozan şiir geleneğinde hakikatin neden beden, acı, yara ve ölüm riskiyle birlikte görünür hâle geldiğini, Nesîmî, Pir Sultan Abdal ve Fuzûlî üzerinden ele almaktadır.

Böylesi bir bakış açısında beden, şiirde temsili bir imge ya da metaforik bir araç değildir. Beden, hakikat iddiasının dolaşıma girebildiği, bedelinin ödendiği ve sözün hedefe dönüştüğü bir yüzey olarak işler. Nesîmî’nin şiirinde şahadet, parçalanma ve bedensel riskin merkezîleşmesi, bu ifade alanı yapının radikal örneklerinden birini oluşturur. Nesîmî’nin idamı öncesinden kuran ve bedeni hedef hâline getiren bir söz rejimi üretmesi, hakikatin bedensel bedel üzerinden tesis edildiğini gösterir (Hess, 2017: 60-66).

Pir Sultan Abdal’da şiirsel söz, hakikati bireysel bir inanç beyanı olarak kurmaktan ziyade, dinî ve siyasal iktidar mekanizmalarıyla doğrudan karşılaşılan bir ifade konumu olarak işler. Çalışmalar, Pir Sultan Abdal şiirinin heterojen yapısına dikkat çekilmiş; Abdülbaki Gölpınarlı, şairin bazı şiirlerinde düşünsel ve ideolojik tutumunu açık biçimde yaydığını, bazı şiirlerinde ise dinî anlam alanından büyük ölçüde uzaklaşan bir dil kurduğunu belirtmiştir (Gölpınarlı, 1969: 15). Fetva, idam ve bedensel cezalandırma tehdidinin şiirlerde süreklileşmesi, hakikatin bedeni riske açan bir sebat pratiği içinde ko-

nuşabildiğini düşündürür. Pir Sultan'ın şiirsel “ben”inin biyografik bir özneye indirgenemeyen, tarihsel olarak kurulan kolektif bir persona olduğu yönündeki tespitler, bu işleyişi destekler (Koerbin, 2011: 192-195; Deligöz, 2007: 369-372).

Fuzûlî’de hakikat, bedenin yazı ve kayıt rejimi içinde dolaşıma girdiği poetik bir düzen aracılığıyla kurulur. Şiir, yalnızca duygunun ifadesi olarak değil; yazı, ilim ve estetik disiplinlerle iç içe geçmiş bir pratik olarak konumlanır. İstirap, acı ve bedensel yükün poetik düzenin ayrılmaz parçası hâline gelmesi, hakikatin yazı yoluyla ancak bedel ödenerek üretilebildiğini düşündürür (Doğan, 1996: 48-53).

İnceleme, Nesîmî, Pir Sultan Abdal ve Fuzûlî’yi aynı hakikatin “temsilcileri” olarak birleştirmeyen; beden, söz ve hakikat ilişkisini farklı tarihsel ve poetik stratejilerle kuran söylemsel konumlar olarak değerlendirir. Çalışma boyunca tasavvuf şiiri, anlamı açıklayan aşkın bir anahtar olarak değil, sözün ve bedenin belirli koşullar altında dolaşıma girdiği kültürel bir zemin olarak ele alınır. Böylelikle Yedi Ulu Ozan geleneği, süreklilik ve öz varsayımlarına yaslanmadan, hakikatin bedensel bedel üzerinden nasıl kurulabildiğini görünür kılan bir söylem/anlam alanı olarak yeniden düşünülür.

Yedi Ulu Ozan geleneğini bütünlüklü bir tarihsel yapı ya da eksiksiz bir temsil alanı içinde ele almayan bu çalışma, gelenek içinde yer alan tüm şairleri kapsama iddiası taşımadığı gibi, Yedi Ulu Ozan söylemini tekil ve homojen bir yapı olarak da düşünmemektedir. Analiz, Nesîmî, Pir Sultan Abdal ve Fuzûlî ile sınırlıdır; bu üç şair, geleneğin “temsilcileri” olarak değil, beden, söz ve hakikat ilişkisini farklı tarihsel ve poetik düzenekler içinde kuran söylemsel konumlar olarak değerlendirilir.

Tasavvuf, Hurûfîlik ve heterodoks inanç yapıları, çalışmada açıklayıcı bir doktrin ya da şiirin “asıl anlamını” veren aşkın bir anahtar olarak kullanılmıştır. Bu bağlamlar, sözün ve bedenin belirli tarihsel koşullar altında dolaşıma girdiği kültürel zeminler olarak ele alınmıştır. İnceleme, tasavvufî öğretinin sistematik çözümlemesini, inanç esaslarının karşılaştırmalı analizini ya da doktriner bir tartışmayı amaçlamaz. Ayrıca biyografik okumaları ve niyet merkezli açıklamaları bilinçli biçimde dışarıda bırakır. Şiirlerdeki “ben” söylemi ise tarihsel şair figürüyle özdeşleştirilmez; özne, söylem içinde kurulan işlevsel bir konum olarak ele alınır. Metinler, tarihsel olayların doğrudan yansımaları olarak değil, belirli söylemsel koşullar altında işleyen poetik pratikler olarak değerlendirilir. Bu yaklaşım, Foucault’nun arkeolojik çözümleme çerçevesinde kaleme aldığı metinlerde, edebî metni ayrıcalıklı bir karşı-söylem olarak değil, anonim kurallar tarafından düzenlenen söylemsel oluşumlar içinde ele almayı mümkün kılan çözümleme düzlemiyle örtüşür

(Freundlieb, 1995: 302-306).

## **Kuramsal Çerçeve**

### **Söylemsel Birlik, Süreksizlik ve Nesne Sorunu**

Foucault, söylemsel birlikleri başlangıç noktası olarak değil, doğrudan soru konusu olarak ele alır. İfadeler arasındaki ilişkileri betimlemeye girişirken, “bana önerilebilen bu birliklerden hiçbirini geçerli olarak kabul etmemeye özen gösterdim” der (Foucault, 1999: 46). Onun yaklaşımı geleneği tekil ve kapalı bir bütünlük olarak okuyan alışkanlıkları askıya alır. Söylemsel çözümlenme, önceden varsayılmış birlikleri korumaya değil, bu birliklerin hangi koşullar altında kurulduğunu göstermeye yönelir.

Aynı tutumu, süreklilik varsayımına da yöneltir. Foucault, “hiçbir süreksizlik, kopukluk, eşik ya da sınır biçimini ihmal etmemeye karar verdim” ifadesiyle söylemsel oluşumların kesintisiz bir aktarım hattı içinde işlemediğini vurgular (Foucault, 1999: 46). Ona göre söylem, eşikler, sınırlar ve kopuşlar üzerinden biçimlenir. Benzer bir biçimde Yedi Ulu Ozan şiirini, geleneğini süreklilik gösteren mistik bir aktarım zincirine indirgemek, yöntemsel bir sınırlılık üretir.

Nesne tekrarının söylemsel birlik için bir güvence sunmadığı, Foucault’nun “delilik” örneğiyle açık biçimde ortaya konur: “Delilik nesnesinin birliği, bu ifadelerin bütününe belirlemek ve onlar arasında hem betimlenebilir hem de sürekli olan bir ilişkiyi oluşturmak olanağını vermez” (Foucault, 1999: 47). Şiirlerde beden, hakikat ya da acı gibi kavramların sıkça görünmesi, tekil ve süreklilik taşıyan bir anlam alanının varlığını kendiliğinden kanıtlamaz. Nesnelere, her söylemsel düzen içinde farklı biçimlerde kurulur.

Böylelikle temel ilke belirginleşir: “Her bir söylemin, kendi sırasında nesnesini oluşturduğunu ve onu bütünüyle dönüştürüncüye kadar çalıştığını kabul etmek gerekir” (Foucault, 1999: 48). Nesnelere, söylemden önce verilmiş sabit gerçeklikler değildir; söylem, nesnesini kurar, sınırlandırır ve dönüştürür. Bedenin şiirde “doğal bir zemin” olarak değil, söylem içinde inşa edilen bir nesne olarak ele alınması bu ilkeye dayanır. Foucault, bu üretim sürecini aynı sayfada “kurallar oyunu” olarak tanımlar: “Bu, verilmiş bir dönem boyunca nesnelere ortaya çıkışını mümkün kılan kurallar oyunu olacaktır” (Foucault, 1999: 48). Hakikat, evrensel bir içerik olarak değil, belirli koşullarda hangi nesnelere konuşulabilir hâle geldiğini düzenleyen bu oyun içinde işler.

Bu yaklaşımda söylemsel çözümlemenin amacı, anlamın “geri kazanımı” değildir. Foucault, “bir ifadeler bütününe tanımlamak” işlemini, “bu nesnelere dağılımını betimlemek, onları birbirinden ayıran aralıkları yakalamak ve aralarındaki mesafeleri ölçmek” olarak tanımlar (Foucault, 1999: 48). Bu

tanım, sembolik şifre çözümüne ya da tematik derlemeye dayalı okuma biçimlerini sınırlar. Açıklayıcı olan, gizli ya da örtük anlamlar değil, ilişkilerin düzenlenişidir.

Söylemsel birlik, biçimsel benzerliklere indirgenemez. Foucault, “birlik varsa eğer, onun ilkesi ifadelerin belirli bir biçimi değildir” diyerek bu noktayı açıklar (Foucault, 1999: 50). Birlik, tematik ya da biçimsel tekrarlar üzerinden değil, “betimlemeleri, gözlemleri, kuralları ve uygulamaları mümkün kılan ilişkiler bütünü” aracılığıyla kurulur (Foucault, 1999: 50). Bu nedenle şiirde tekrar eden imgeler, kendi başlarına açıklayıcı değildir; hangi ilişkiler alanında iş gördükleri ölçüsünde anlam kazanırlar.

Tematik süreklilik varsayımı da bu çerçevede açıkça reddedilir. “İfadeleri yeniden gruplandırmak ve temaların aynılığına dayalı bir süreklilik varsaymak, söylemsel oluşumları açıklamak için yeterli değildir” (Foucault, 1999: 51). Yedi Ulu Ozan geleneğini aynı temanın farklı şiirlerde dolaşımı olarak okumak, söylemsel oluşumların heterojen yapısını görünmez kılar. İncelemenin yönelimi, bu heterojenliğin betimlenmesine yöneliktir.

### **İfade, Öznenin Konumu ve Beden**

Foucault, söylemi ne deneyimin ilk zemini ne de bilginin a priori talebi olarak konumlandırır: “Söylemi artık ne bir deneyin ilk zeminine, ne de bir bilginin a priori talebine bağlamadığımızı (...) tasavvur ediyorum” (Foucault, 1999: 103). İfade, içsel bir deneyimin doğrudan dışavurumu değildir; oluşum kuralları içinde işleyen birimlerden oluşur. “Kurucu elemanı olduğu bir kumaşın yüzünde görünen püfür. Söylemin atomu” tanımı, ifadenin indirgenemez düzeyini işaret eder (Foucault, 1999: 104).

Bu bağlamda özne, biyografik “yazar” ile özdeş değildir. Foucault’nun ifadesiyle, “bu ‘müellif’ ifadenin öznesiyle aynı değildir” (Foucault, 1999: 120). Şiirde konuşan “ben”, tarihsel kişiye indirgenemez; söylem içinde işlevsel bir konum olarak kurulur. Özne konumunun değişkenliği de aynı hat üzerinde belirginleşir. Foucault’a göre ifadenin öznesi, bir ifadeden diğerine zorunlu olarak aynı olmayan bir fonksiyon olduğu ölçüde geneldir (1999: 121). Bu yaklaşım, şiirlerdeki özne konumlarının tözsel ve süreklilik taşıyan bir “benlik” olarak ele alınmasını yöntemsel düzeyde sınırlar.

### **Nesnelerin Oluşumu, İktidar ve Seyreklik**

Söylemsel çözümleme, nesnelerin oluşumunu başlangıç noktası olarak kabul eder. Foucault’nun ifadesiyle, “ilk nesnelerin oluştuğunu farzedelim” (Foucault, 1999: 56). Nesnelere, adlandırma, sınırlandırma, düzeltme ve silme pratikleri aracılığıyla söylem içinde kurulur ve dolaşıma girer; bu da çok sayıdaki nesnenin adlandırıldığı, sınırlandırıldığı, düzeltildiği ya da ortadan

silindiği anlamına gelir (Foucault, 1999: 57). Bedenin şiirde sürekli olarak yararlanabilir, hedef alınabilir ya da silinebilir bir yüzey olarak belirmesi, bu işlemlerin poetik düzlemdeki karşılıklarıyla birlikte düşünülmelidir.

Konuşmanın koşulları sorusu bu hususta belirleyicidir: “İlk soru: kim konuşuyor?” (Foucault, 1999: 69). Hakikat, yalnızca dile getirilen içerikle değil, konuşma hakkının nasıl kurulduğuyla ilişkilidir; bu kurulum, bedensel bedelleri de içerir. Söylem aynı zamanda süreklilik yanılmasını reddeder: “İfadelerin çözümlenmesi bir seyreklik etkisini gerekli kılmaktadır” (Foucault, 1999: 153). Hakikat, büyük ve kesintisiz bir anlatı olarak değil, belirli anlarda beliren söylemsel olaylar üzerinden işler.

### Yöntem

Çalışma yönteminin temel yönelimi, söylemsel çözümlemenin hedefini “anlam” düzleminden “dağılım” düzlemine kaydırmaktır. Foucault’nun (1999: 48) “Bir ifadeler bütünü tanımlamak, bu nesnelere dağılımını betimlemek, onları birbirinden ayıran bütün aralıkları yakalamak ve aralarındaki mesafeleri ölçmekten ibaret olacaktır.” düşüncesinden hareketle çalışma, yalnızca şiirlerde dile getirilen anlamları çözümlemeyi ya da örtük içerikleri açığa çıkarmayı amaçlamaz; beden-söz-hakikat ilişkisinin hangi söylemsel koşullarda kurulabildiğini betimlemeye yönelir. Analiz, tematik sınıflandırmaya, sembolik şifre çözümüne ya da inanç merkezli açıklamalara dayanmamaktadır.

Tematik süreklilik varsayımının sınırı açıktır. Ancak “ifadeleri yeniden gruplandırmak ve temaların aynılığına dayalı bir süreklilik varsaymak, söylemsel oluşumları açıklamak için yeterli değildir” (Foucault, 1999: 51). Bu nedenle incelemede, ortak motifler ya da tekrar eden imgeler üzerinden genelleme yapılmamakta, aynı kelime ya da imgenin farklı şiirlerde yer alması, tekil ve süreklilik gösteren bir anlam alanı kurduğu varsayımıyla da hareket edilmemiş; her ifade, kendi söylemsel ilişkileri içinde değerlendirilmiştir.

Bedenin çözümlemede önsel bir gerçeklik gibi kabul edilmesi, nesne oluşumu ilkesine aykırıdır. Her bir söylemin, kendi nesnesini oluşturduğunu ve onu bütünüyle dönüştürüncüye kadar çalıştığını kabul etmek gerekir (Foucault, 1999: 48). Bu çerçevede beden, doğal ve kendi içinde bir zemin olmayıp söylem içinde kurulan, sınırlandırılan ve dönüştürülen bir nesne olarak ele alınır. Yöntem, bedenin şiirde nasıl “konuşur” hâle getirildiğini ve sözün hangi bedeller üzerinden taşındığını görünür kılmayı amaçlar.

Çözümleme, nesnelere oluşumu ve ifadenin nasıl mümkün hâle geldiği sorularıyla başlatılır. Bedenin şiirdeki varlığı biyografik ya da ontolojik açıklamalarla gerekçelendirilmez; bedenin nesne statüsü, söylemin işleyişi içinde,

hangi ifadelerin kurulabildiği ve bu ifadelerin hangi koşullarda dolaşıma girdiği dikkate alınarak değerlendirilir.

Çalışmanın özne çözümlemesi, biyografik yazar ile şiirdeki özneyi eşitlemez. Foucault'nun ifadesiyle, “bu ‘müellif’ ifadenin öznesiyle aynı değildir” (Foucault, 1999: 120). Bu nedenle şiirde konuşan “ben”, tarihsel şair figürünün doğrudan izdüşümü olarak ele alınmaz; söylem içinde işlevsel bir konum olarak kurulur. Aynı yaklaşım, özne konumunun değişkenliğini de vurgular. Foucault'a göre ifadenin öznesi, “bir ifadeden diğerine zorunlu olarak aynı olmayan bir fonksiyon olduğu ölçüde (...) geneldir” (1999: 121). Bu çerçevede yöntem, özneyi sabit ve süreklilik gösteren bir kimlik olarak ele almaz; her bir şiirde farklı biçimlerde kurulan söylemsel bir konum olarak ele alır. Nesîmî, Pir Sultan Abdal ve Fuzûlî, aynı öznenin varyantları değil; farklı söylemsel işlevler üzerinden konuşan konumlar olarak değerlendirilir.

Meşruiyet ve konuşma hakkı, söylemsel çözümlemenin ayrılmaz bir boyutunu oluşturur. Nesnelere hangi koşullarda kurulabildiği sorusu, çözümlemenin başlangıç noktasını belirlerken; söylemin kimler tarafından, hangi bedellerle ve hangi sınırlar içinde dile getirilebildiği sorusu, özne ve iktidar düzlemini açar. Bu bağlamda Foucault'nun “İlk soru: kim konuşuyor?” ifadesi (Foucault, 1999: 69), yöntemin başlangıcını değil, konuşma hakkının meşruiyetini sorgulayan eksenini tanımlar.

Hakikat, bu düzlemde yalnızca dile getirilen içerikle sınırlı değildir; konuşma hakkını, bedeni ve bu hakkın gerektirdiği bedeli düzenleyen koşullar içinde ele alınır. Bu nedenle sözün dolaşıma girişi, yasaklar, yaptırımlar ve bedensel risklerle birlikte değerlendirilir.

Süreklilik anlatıları, “seyreklik” vurgusu üzerinden dışarıda bırakılır. “İfadelerin çözümlenmesi bir seyreklik etkisini gerekli kılmaktadır” (Foucault, 1999: 153). İnceleme, Yedi Ulu Ozan geleneğini tekil ve kesintisiz bir yapı olarak ele almaz; hakikat, her şiirde farklı anlarda ve farklı bedeller üzerinden beliren söylemsel olaylar olarak değerlendirilir.

Yöntem, anlamın “geri kazanımı”na dayalı yorumlayıcı hedefi bilinçli biçimde dışarıda bırakır. İfadeleri bastırılmış anlamların geri kazanımı olarak değil, daima kendi yerlerinde olan(lar) olarak çözümleriz (Foucault, 1999: 155). Bu nedenle şiir, gizli anlamların çözümleneceği bir semboller alanı, olmayıp söylemin işleyişinin betimleneceği bir pratik alan olarak ele alınır.

Analiz, Nesîmî, Pir Sultan Abdal ve Fuzûlî'ye ait şiirlerden seçilmiş metinler üzerinden yürütülmüştür. Metin seçimi, şiirlerin tematik yoğunluğuna ya da temsil gücüne göre yapılmamış; beden, söz ve hakikat ilişkisinin söylemsel olarak görünür hâle geldiği ifadeler esas alınmıştır. Kullanılan şiirler,

örnekleyici metinler olarak değil, söylemsel işleyişi açığa çıkaran düğüm noktaları olarak değerlendirilmiştir.

Nesîmî için Türkçe Divan'dan seçilen şiirler, şehadet, bedenın parçalanması ile harf ve yazı rejimiyle ilişkili ifadeler dikkate alınarak ele alınmıştır. Pir Sultan Abdal için nefesler ve deyişler, fetva, idam, zindan ve siyasal şiddetle ilişkili söylemsel konuları görünür kılan dizeler üzerinden değerlendirilmiştir. Fuzûlî için Divan şiirleri ile Leylâ vü Mecnûn'dan seçilen örnekler, yazı, kayıt, gözyaşı, kan ve beden ilişkisini kuran poetik düzenekler bağlamında incelenmiştir.

Metinler, “temsili örnekler” olarak seçilmemiş; söylemin işleyişini görünür kılan ifadeler olarak ele alınmış, seçimin amacı genelleme yapmaktan ziyade, söylemsel oluşumları betimlemek olmuştur.

İnceleme, anlam çözümlemeye dayalı bir yorumlama süreci izlenmiştir. Analiz, ifadelerin ne söylediğinden çok, hangi söylemsel koşullar altında konuşabildiğini betimlemeyi hedeflemiştir. Bu doğrultuda çalışma dört aşamada yürütülmüştür. İlk aşamada şiirlerde beden, söz ve hakikat ilişkisinin yoğunlaştığı ifadeler belirlenmiştir. İkinci aşamada bu ifadeler, süreklilik varsayımlarından bağımsız biçimde, dağılım ve seyreklik ilkesi çerçevesinde değerlendirilmiştir. Üçüncü aşamada bedenın nasıl bir nesne olarak kurulduğu; hangi işlemlerle hedef hâline getirildiği, sınırlandırıldığı ya da dönüştürüldüğü analiz edilmiştir. Dördüncü aşamada ise öznenin konuşma konumu, konuşma hakkının koşulları ve bu koşulların bedensel bedellerle ilişkisi ele alınmıştır.

Çalışmanın yöntemi, şiirleri kapalı anlam bütünleri olarak değil; belirli anlarda ortaya çıkan ve bedel üzerinden işleyen söylemsel olaylar olarak değerlendirmeyi mümkün kılmıştır.

### **Nesîmî: Bedenin Taşması, Yazı ve Hakikatin Bedeli**

Nesîmî'nin şiirinde beden, temsil edilen bir varlık ya da aşkın bir hakikatin taşıyıcısı değildir; beden, söylemin üzerinde çalıştığı, dönüştürdüğü ve nihayet hedef hâline getirdiği bir yüzey olarak kurulur (Foucault, 1999: 48). Nesîmî'de hakikat, dile getirilen bir içerik olarak değil; bedenın söylem içinde riske açılmasıyla konuşabilir hâle gelen bir süreç olarak işler. Hurûfluk ile özdeşleşen düşünce dünyasında Nesîmî, insanı ilahî tecellinin taşıyıcısı olarak konumlandıran vahdet-i vücûd anlayışını şiirinin merkezine yerleştirmiş; bu yaklaşımı beden, yüz ve harf etrafında kurduğu söylemsel düzenekler aracılığıyla işlemiştir (Ayan, 2002: VII-X; Üzüm, 2025). Literatürde yaygın biçimde kabul edilen vahdet-i vücûd yorumuna göre bütün varlıklar, mutlak varlık olan Allah'ın tecellisiyle varlık kazanır ve bu birlik anlayışı, Nesîmî'nin şiirinde ikiliği askıya alan ve hakikati beden üzerinden kuran bir söylem pratiğiyle

ilişkilendirilir (Ünver, 2010: 549).

“Bende sığar iki cihân ben bu cihâna sığmazam” (Ayan, 2002:518) dizesi, çoğu yorumda metafizik bir taşkınlık ifadesi olarak ele alınmıştır. Ancak bu dize, anlam fazlalığını değil, söylemin hiçbir mekâna, bedene ya da ontolojik zemine yerleşmemesini dile getirir. “Sığmazam”, aşkın bir benliğin ifadesi olmaktan ziyade, hakikatin kapatılamaz oluşunun bir formu olarak işler; zira söylemsel birliğin ilkesi, ifadelerin belirli bir biçimine indirgenemez (Foucault, 1999: 50). Bu durum, Nesîmî şiirinin tekil bir mistik öz ya da süreklilik anlatısı olarak okunmasını sınırlar. Aynı şiirde beden, kan, harf ve mekân göndermelerinin iç içe geçmesi, ortak bir metafizik öğretilen çok, hakikatin bedensel bedel üzerinden kurulmasından kaynaklanır.

Nesîmî’nin şiirinde bedene yönelen şiddet, alegorik bir anlatı üretmez; şahadet, beden ve söz, aynı söylemsel düzlemde birlikte işlenir. “Cismimi sertâ-kadem bin kez yararlar ağrımaz” (Ayan, 2002: 409) dizesinde acının yokluğu, bedensizleşmiş bir mistik hâli değil; beden artık anlam düzeyinde değil, doğrudan söylemin bedeli olarak işlediğini gösterir.

Burada şiirsel söz, Foucault’nun “ifade” kavramı bağlamında ele alınmalıdır. İfade, gramatik yapıya ya da aktarılmak istenen anlama indirgenemez; belirli tarihsel ve söylemsel koşullar altında ortaya çıkan tekil bir olaydır (Foucault, 1999: 103–104). Nesîmî’nin dizelerinde bedenin yaralanması ya da acının askıya alınışı, bir iç deneyimin anlatımının ötesinde, sözün hangi bedensel koşullar altında ifade hâline gelebildiğini gösteren bir düzlem olarak belirir.

Michael R. Hess, Nesîmî’nin Türkçe Divanı’ndaki şahadet söyleminin, metaforik bir fedakârlık anlatısından ziyade, beden doğrudan söylemin sahnesi hâline gelmesi üzerinden kurulduğunu vurgular. Hess’e göre bu kullanımda beden, hakikatin temsil edildiği bir araç değil; hakikatin gerçekleştiği yerdir (Hess, 2017: 61-63).

Bu bağlamda şahadet, biyografik bir kader anlatısı olarak değil, söylemsel bir eşik olarak işler. Şahadet, bir sona işaret etmekten çok, hakikatin konuşabildiği alanın bedene indirgenmesini görünür kılar.

Konuşma koşulu, “İlk soru: kim konuşuyor?” sorusunun açtığı düzlemde belirginleşir (Foucault, 1999: 69). Bu soru Nesîmî’de soyut bir özne tartışması üretmez. Konuşan özne, korunmuş bir fail değil; bedeni açıkça hedef hâline gelmiş bir söylem konumudur. Hakikat, bu konumda ancak bedeni riske atan bir söz olarak dolaşıma girebilir.

Özneye ilişkin yaklaşım bir kez daha belirleyicidir. İfadenin öznesi, biyografik ya da psikolojik bir kimliğe karşılık gelmez; her ifadede yeniden

kurulan, bir ifadeden diğerine zorunlu olarak aynı kalmayan bir söylemsel işlevdir (Foucault, 1999: 120–123). Nesîmî’de şiirsel “ben”, süreklilik gösteren bir kimlik olarak değil, hakikatin konuşabilir hâle geldiği anlarda beliren geçici bir konum olarak görünür.

Nesîmî’nin şiirinde beden, yalnızca acı ve şiddetin hedefi olmayıp, harf ve yazı rejimi içinde kurulan bir söylemsel yüzey olarak belirir. Hurûfî bağlamda harf, bedenden bağımsız bir simge sistemi oluşturmaz; tersine, bedenin kendisi yazının işlendiği alan hâline gelir. “Ben harf u lisân lisân benim ben” (Ayan, 2002: 562-563) dizesinde beden, sembolik bir kabuk ya da anlamı örten bir araç olarak değil, harfin doğrudan yerleştiği ve konuşabildiği bir yüzey olarak konumlanır.

Hurûfîlik üzerine yapılan ayrıntılı çözümler, Nesîmî şiirinde harflerin yalnızca mistik semboller olarak değil, bedenin yazı aracılığıyla parçalanması ve yeniden düzenlenmesini mümkün kılan söylemsel düzenekler olarak işlediğini göstermektedir (Çay, 2025: 13-24). Bu bağlamda harf, anlamı gizleyen bir şifre işleviyle sınırlı kalmaz; bedenin söylem içinde çözüldüğü ve yeniden kurulduğu bir araç hâline gelir.

Foucault’nun nesnelere ilişkin çözümlemesi, bedenin tekil ve sabit bir varlık olarak ele alınamayacağını gösterir. Söylemsel nesnelere, adlandırma, sınırlandırma, düzeltme ve silme işlemleriyle birlikte kurulur (Foucault, 1999: 56–60). Nesîmî’nin şiirinde bedenin kimi zaman yüz, kimi zaman harf, kimi zaman kan ya da yara olarak belirmesi, metaforik çeşitlilikten çok, bedenin farklı söylemsel nesne statülerine sokulmasının sonucudur.

Bu anlatsal zemin, hakikatin ne olduğundan çok, kimin hakikati dile getirebileceğini belirleyen bir meşruiyet düzeni kurar. “Âyet”, “Mushaf” ve “kitâb”ın şiirde üstlendiği işlev, hakikati temsil eden semboller olmaktan ziyade, konuşma yetkisinin sınırlarını çizen söylemsel işaretlerdir. Bu işaretler aracılığıyla “ben”, hakikatin içeriğini aktaran bir aracı konumuna yerleşmez; tersine, hakikatin konuşabilirliğini kendi üzerinde toplayan bir eşik olarak kurulur. Böylece şiirde kurulan özne, söylemin kaynağı olan bir bilinç ya da içlik değil, belirli koşullar altında konuşma hakkını üstlenebilen bir ifade konumudur. Foucault’nun “kim konuşuyor?” örnekte, soyut bir özne tartışması üretmek yerine, konuşma hakkının hangi bedellerle ve hangi sınırlar içinde dolaşıma girebildiğini görünür kılar (Foucault, 1999: 69–70). Hakikat, bu bağlamda, evrensel olarak paylaşılabilir bir bilgi alanı değil; belirli özne konumlarını yetkilendirirken diğerlerini dışarıda bırakan bir söylem rejimi içinde işler.

Bu rejimde dışlama, açık bir polemik ya da doğrudan hitap yoluyla değil, konuşma yetkisinin tekilleştirilmesi üzerinden gerçekleşir. Nesîmî’nin şiirin-

de “zâhid” ya da karşıt bir figürün doğrudan çağrılmaması, bir eksiklik değil, bilinçli bir söylemsel strateji olarak okunmalıdır. Hakikat, karşısında bir muhatap varsayarak tartışmaya açılmaz; kimin konuşabileceğini belirleyen koşulların bizzat şiirin dili içinde kurulmasıyla güvence altına alınır. Böylece yetkilendirme, dışsal bir otoriteye ya da ahlâkî ölçüte başvurmaz; bedensel bedel ve yazı rejimiyle birlikte işleyen bir konuşma düzeni içinde tesis edilir. Foucault’nun ifade-özne ayrımı çerçevesinde bakıldığında, burada özne, söylemin yetkin kişisi değil; söylemin dolaşıma girebilmesi için işlevsel olarak kurulan bir konumdur (Foucault, 1999: 72–73). Nesîmî’de hakikatin meşruiyeti, temsil edilen bir içerikten değil, konuşma hakkını mümkün kılan bu özne konumunun bedensel riskle birlikte kurulmasından doğar; böylece hakikat, içerik düzeyinde kapanmak yerine, konuşma yetkisi üzerinden süreksiz biçimde belirir.

Süreksizlik, Foucault’nun seyreklik ilkesinin şiirsel düzlemdeki karşılığı olarak okunabilir. İfadeler, gizli bir bütünlüğe ya da örtük bir sürekliliğe işaret etmez; ortaya çıktıkları anda ve kendi konumları içinde işler (Foucault, 1999: 153–155). Nesîmî şiirinde hakikat, her defasında yeniden ve bedensel bedel üzerinden kurulur; bu nedenle her dize, bütüncül bir öğretinin parçası olmanın ötesinde, tekil bir söylemsel olay olarak değerlendirilir.

Bu noktada Judith Butler’ın beden anlayışı, Foucault’nun söylemsel beden kavrayışını destekleyici olur. Butler, bedeni önceden verilmiş doğal bir yüzey olarak değil, kültürel ve söylemsel yazıtların işlendiği bir alan olarak tanımlar (Butler, 2014: 214-216). Bu düşünce Nesîmî’de bedenin neden yazı, harf ve yara üzerinden kurulduğunu açıklayıcı hâle getirir ve bağımsız bir beden teorisi kurmaz; Foucault’nun bedenin söylem içinde nesneleşmesi ve dolaşıma sokulması yönündeki çözümlemesini destekleyen ikincil bir açılım işlevi görür.

Nesîmî’deki öylemsel yapı, Hallâc sonrası şahadet rejimiyle birlikte tarihsel bir süreklilik kazanır. Louis Massignon’un Hallâc’a ilişkin kapsamlı incelemesi, şahadetin İslâm düşüncesinde yalnızca teolojik bir son ya da bireysel bir iman göstergesi olarak olmadığını, bedensel bedel üzerinden kurulan tarihsel bir tanıklık pratiği olarak işlediğini söyler (Massignon, 1994: 198-203).

Nesîmî, bu rejimi şiirsel düzeyde en uç noktaya taşıyan temsillerden biri olarak belirir; şahadet, onda kapanan bir anlatı değil, hakikatin bedene indirgenerek konuşabildiği bir ifade eşiği hâline gelir. Hakikatin süreklilik taşımayan görünümü, “İfadelerin çözümlenmesi bir seyreklik etkisini gerekli kılmaktadır” ilkesinin işaret ettiği düzlemde belirir (Foucault, 1999: 153). Nesîmî’de hakikat, süreklilik gösteren bir öz olarak değil; belirli anlarda, belirli bedeller

üzerinden görünür olur ve ardından dağılır. Her dize, bütünü parçası olmaktan çok, tekil bir söylemsel olay olarak işler.

Bu çerçevede Nesîmî'nin şiiri, tasavvufî bir birlik öğretisinin şiirsel temsili olarak değil; beden, yazı ve hakikat arasındaki ilişkinin söylemsel olarak kurulduğu bir alan olarak değerlendirilmelidir.

### **Pir Sultan Abdal: Siyasal Beden, Sebat ve Hakikatin İtaatsiz Sözü**

Pir Pir Sultan Abdal'ın şiirinde belirleyici soru, Foucault'nun "İlk soru: kim konuşuyor?" diye formüle ettiği sorgudur (Foucault, 1999: 69). Foucault (1999: 69), söylemin meşruiyetinin içerikten önce konuşma hakkının koşullarında kurulduğunu vurgular. Pir Sultan'da bu soru, soyut bir özne tartışmasına açılmaz; konuşan özne korunmuş bir birey olarak tasarlanmaz, siyasal, dinî ve hukuki iktidar düzenekleri tarafından doğrudan hedef hâline getirilmiş bir beden üzerinden kuruludur. Dolayısıyla Pir Sultan şiiri, içsel bir inanç deneyiminin "dile gelişi" olarak ele alınmaktan çok, hakikatin bedensel bedel üzerinden kurulduğu bir sebat pratiği olarak okunmalıdır.

"Dönen dönsün ben dönmezem yolumdan" (Bezirci, 2010: 324) Şiirin açılış dizesi, kişisel bir kararlılık beyanına indirgenemez. "Dönmek" fiili, ahlaki bir tereddüt ya da bireysel bir vazgeçişten ziyade iktidarın dayattığı söylemsel hizaya girme zorunluluğunu işaret eder. "Ben dönmezem" ifadesi, hakikati muhafaza eden bir iç tutumdan çok, bedeni riske açan bir söylem konumunun ilanı olarak belirir. Bu noktada söz, ikna etmeye yönelik bir dil olmaktan çıkar; itaatsiz bir konumlanma hâline gelir. Pir Sultan'ın şiirinde hakikat, savunulan bir içerik şeklinde kurulmaz; bedeni açık hedef hâline getiren bir duruş olarak işler.

"Kadılar müftüler fetva yazarsa" (Bezirci, 2010: 324) Bu mısra, hakikatle karşı karşıya gelen gücün soyut bir baskı olarak kavranmasını engeller. Kadı ve müftü figürleri, dinî ve hukuki meşruiyetin kurumsal taşıyıcılarıdır; hakikat, fikir düzleminde değil, fetva, yasa ve hüküm rejimi içinde karşılanır. Pir Sultan'ın şiiri anlatı yapısında bir polemik hattı açmaz; karşı-fetva üretmez, hukuki söylemle rekabete girmez. Söz, bedensel sonucu göze alarak dolaşıma girer; hakikatin söylemsel meşruiyetinin bedensel yaptırımlar üzerinden kurulduğu görünür hâle gelir. Foucault'nun "kim konuşuyor?" sorusu, tam da bu meşruiyet düzeninin nasıl işlediğini açığa çıkarır (Foucault 1999: 69).

"İşte kement işte boynum asarsa" (Bezirci, 2010: 324) Dize, şiirin merkezî eşliğini kurar. Boyun, metaforik bir teslimiyet imgesi olarak okunamaz; doğrudan infaz mekânı olarak konumlanır. Söz, bedenin askıya alınmasıyla eşzamanlıdır. Pir Sultan'da hakikat, korunması gereken bir değer olarak değil, asılmaya razı olunan bir yükümlülük olarak belirir. Şiirde sözün yönelimi be-

deni “kurtarmak” değildir; bedeni hakikatin sahnesi hâline getirmektir.

Akademik çalışmalar, Pir Sultan Abdal şiirinde idam ve infaz imgelerinin biyografik bir kader anlatısından çok, kolektif bir hafızayı temsil ettiğini vurgular (Erseven, 2019; Deligöz, 2007; Günaydın, 2008). Bu yönüyle şiir, bireysel bir ölüm korkusunu aktarmaktan ziyade hakikatin hangi bedellerle konuşabildiğini gösteren bir düzenek kurar.

“İşte hançer işte kelle keserse” (Bezirci, 2010: 324). Beden, parçalanabilir bir nesne gibi sunulmaz; söylemin bedelini üstlenen bir yüzey olarak konumlanır. Kelle, susturulacak bir organ olarak değil, hakikatin konuşma koşulunun nihai sınırı olarak belirir. Şiddet, duygusal bir yoğunluk üretmek üzere estetize edilmez; hakikatin bedensel maliyetini görünür kılmak üzere yerleştirilir.

Hakikatin süreklilik taşıyamaması, Foucault’nun “İfadelerin çözümlenmesi bir seyreklik etkisini gerekli kılmaktadır” önermesinin açtığı düzlemde okunur (Foucault, 1999: 153). Foucault (1999: 153), söylemsel olayların kesintisiz bir anlatı gibi değil, belirli anlarda beliren bir seyreklik içinde kavranmasını önerir. Pir Sultan’da hakikat, güvenceye bağlanan bir süreklilik kazanmaz; her mısra, bütünün parçası olmaktan ziyade tekil bir söylemsel olay olarak işler. Hakikat, her seferinde yeniden bedel ister; teminat altına alınmaz.

“Hızır Paşa bizi berdar eyledi” (Bezirci, 2010: 428). Bu dize, iktidarı anonim bir güç olarak değil, adı olan bir figür üzerinden kurar. Hızır Paşa kişisel bir düşman değildir; devletin somutlaşmış yüzü olarak görünür. Şiirde iktidar, soyut bir zulüm kavramıyla değil, bedeni askıya alan bir düzenek olarak işlev görür. Pir Sultan burada mazlumiyet anlatısı kurmaz; şikâyet etmez, yalvarmaz, adalet talebini bir dilek kipine indirmez. Söz, beden askıya alındığında dahi geri çekilmez. Hakikat, telafi vaadiyle değil, sebatla kurulur.

“Şu kanlı zalimin ettiği işler” (Bezirci, 2010: 430) Mısra, Pir Sultan Abdal şiirinde şiddetin soyut bir “zulüm” kavramı şeklinde değil, faili ve yönü belirli bir siyasal eylem olarak kurulduğunu açık biçimde gösterir. “Zalim” sıfatı, ahlaki bir genelleme üretmez; iktidar konumuna yerleşmiş faili işaret eder. “Kanlı” nitelemesi ise iktidarın sözle değil, beden üzerinde işleyen maddi şiddetle çalıştığını vurgular.

Şiir, mağduriyet anlatısına yaslanmaz. Şiddet, duygusal yoğunluk üretmek üzere estetize edilmez; iktidarın hakikatle karşılaştığında başvurduğu bedensel müdahale biçimi yalın biçimde açığa çıkarılır. Şiirdeki söz, bu müdahaleyi teşhir etmekle yetinmez; ona rağmen geri çekilmeyen bir söylem konumunu muhafaza eder.

Mısra, hakikati uzlaşma ya da ikna üzerinden kurmaz; hakikat, burada

bedeni doğrudan hedef alan bir çatışma alanı içinde kurulur. Hakikat, iktidarın şiddetine rağmen terk edilmeyen bir duruş olarak belirir. Şiirde söz, şiddeti “aşma” vaadi taşımaz; şiddetle yüz yüze gelmeyi göze alan bir söylem konumu kurar. Bu yapı, Pir Sultan Abdal şiirinin siyasal boyutunu mistik bir sabır öğretisine indirgeme eğilimini sınırlar. Hakikat, ilahi adalete ertelenmiş bir telafi vaadiyle kurulmaz; şiddetin bedensel gerçekliği içinde konuşur. Beden, yalnızca cezalandırılan bir nesne olarak kalmaz; iktidarın sınındığı söylemsel yüzey hâline gelir.

Pir Sultan Abdal, Alevî-Bektaşî geleneği içinde şiiri, inanç ve hakikatin siyasal iktidarla çatışma hâlinde ifade edildiği bir söz alanı olarak kurmuş; bu yönüyle hem heterodoks muhalefetin hem de direnişçi tasavvuf anlayışının temsilcisi olarak değerlendirilmiştir (Ocak, 1996: 211-218; Albayrak, 2025) Bununla birlikte bu çerçeve, şiirin anlatsal işleyişini tek başına açıklamak için yeterli değildir; belirleyici olan, sözün bedensel bedel üzerinden dolaşma girmesidir. Bu belirleyicilik, Foucault’nun meşruiyet sorusunu (Foucault, 1999: 69) ve seyreklik ilkesini (Foucault 1999: 153) Pir Sultan okumasında yöntemsal olarak zorunlu kılar.

“Açılın zindanlar pire gidelim” (Bezirci, 2010: 428). Zindan, yalnızca fiziksel bir mekân olarak kalmaz; söylemin kapatıldığı alanı temsil eder. “Açılın” çağrısı, kaçış talebinden çok hakikatin dolaşım talebi olarak okunur. Pir Sultan’da özgürlük, beden kurtulmasına indirgenmez; sözün yeniden dolaşıma girmesiyle tanımlanır.

Bu çizgide Pir Sultan Abdal’ın şiiri, tasavvufî bir teslimiyet anlatısı şeklinde okunamaz; ilahi adalete ertelenmiş bir telafi sunmaz. Hakikat, bedeni doğrudan riske atan bir söz olarak kurulur. Yedi Ulu Ozan geleneği içinde Pir Sultan’ın söylemsel konumu, hakikatin siyasal ve etik bedelini en açık biçimde görünür kılan hat olarak belirir: Hakikat, savunulan bir doktrin veya açıklanan bir inanç içeriği olarak değil; dönmekte ısrar eden, fetvaya rağmen konuşan ve bedeni askıya açan bir söz olarak işler. Bu yönüyle Pir Sultan Abdal, Nesîmî’de görülen bedensel taşmanın siyasal ve kamusal yüzünü açığa çıkarır; hakikat temsile indirgenmez, bedel ödenerek konuşulur.

### **Fuzûlî: Yazı, Kayıt ve Hakikatin Bedensel Bedeli**

Fuzûlî’nin şiirinde hakikat, sabit bir anlamın temsili ya da açıklanabilir bir içeriğin ifşası olarak işlemez. Söylemsel birliğin ilkesi, ifadelerin belirli bir biçimine indirgenemez (Foucault, 1999: 50). Klasik divan şiiri içinde aşkı yalnızca metafizik bir tema olarak değil, yazı, kayıt ve bedensel acı ile iç içe geçen bir poetik düzenek olarak kuran Fuzûlî, şiirlerinde gözyaşı, kan ve söz arasında süreklilik arz eden bir ilişki tesis eder (Akyüz, 1990; Doğan, 1996;

Çapan, 2009; Karahan, 2025). Bu şiirlerde hakikat, yazı ve kayıt düzenekleri içinde, bedensel bir bedel karşılığında dolaşıma girer. Dolayısıyla Fuzûlî şiiri, içsel bir aşk tecrübesinin dışavurumu olmaktan ziyade, sözün yazıya dönüşürken bedeni nasıl bir yüzey hâline getirdiğini görünür kılan söylemsel bir alan olarak ele alınmalıdır.

Leylâ vü Mecnûn'da aşk, yalnızca beşerî bir tema çerçevesinde ele alınmaz; mecâzdan hakikate yönelen, vahdet fikri etrafında kurulan çok katmanlı bir anlam düzlemi içinde işler (Çapan, 2009: 222-225). Bu poetik yönelim, yazının maddi imkânlarının doğrudan bedenden çıkan izler üzerinden kurulmasıyla belirginleşir. Nitekim “Bezm-i aşk içre sirişkimdir şarâb-ı lâle-gûn” (Akyüz, 1990: 242) mısrasında gözyaşı, duygunun simgesel karşılığı olarak kalmaz. “Sirişk”, kanla aynı renk düzlemine çekilerek yazının mürekkebine dönüşür. Gözyaşı, okunacak bir anlamı derinleştirmeyi; yazının gerçekleşme koşulu hâline gelir. Aşk, temsil edilen bir içerik olmaktan çıkar; beden sıvıları aracılığıyla kayda geçen bir süreç olarak kurulur.

Aynı yazısal mantık, Gazel XIV'te bedensel süreklilik kazanır: “Lâhza lâhza lebün anup edicek efgânlar/Katre katre saçılır dîdelerümden kanlar” (Fuzûlî Dîvânı, Gazel XIV: 191).

Burada “katre katre” akan kan, yazının sürekliliğini sağlayan bedensel kaynağa dönüşür. Hakikat, anlamın yoğunlaşmasıyla değil; bedeninin zarar görmesiyle dolaşıma girer. Yazı, muhatap talep etmez; bedel talep eder.

Bu işleyiş, Foucault'nun söylemsel çözümleme ilkesini doğrudan karşılar: “Bir ifadeler bütünü tanımlamak, bu nesnelerin dağılımını betimlemekten ibaret olacaktır” (Foucault, 1999: 48). Fuzûlî'de mısralar, kapalı anlam birimleri olarak değil; bedensel bedelin dağıldığı söylemsel olaylar olarak işler.

Bedenin doğrudan hedef hâline gelişi, Gazel VII'de açık biçimde kurulur: “Gamzesin sevdün gönül cânun gerekmez mi sana/ Tîge urdun cism-i uryânun gerekmez mi sana” (Fuzûlî Dîvânı, Gazel VII: 143). Dizelerinde de beden, sözün taşıyıcısı konumunda değildir; söylemin doğrudan nesnesi hâline gelir. Hakikat, bedensel bütünlüğün korunmasıyla değil, bedeninin açılmasıyla mümkün olur. Söz, bedeni riske atmaksızın dolaşıma giremez. Bu durum, “Her bir söylemin, kendi sırasında nesnesini oluşturduğunu kabul etmek gerekir” ilkesinin şiirsel düzlemdeki karşılığıdır (Foucault, 1999: 48).

Bedenin parçalanması ve yazıya dönüşmesi, Gazel II'de kayıt mantığıyla birleşir: “Gözlerümden dökülen katre-i eşküm güheri / Lebleründen saçılan la'l-i şehvâra fedâ” (Fuzûlî Dîvânı, Gazel II). Bu dizelerde gözyaşı yüceltilmiş bir cevher statüsünde sunulmaz; yazının bedensel hammadmesine dönüşür. Beden, içsel bir korunma alanı olarak değil, yazının işlendiği bir yüzey

olarak kurulur. Hakikat ise sembolik bir aktarım yoluyla değil, bedensel aşınma üzerinden tesis edilir.

Benzer poetik mantık, Gazel III'te "can-ten" ayrımı üzerinden keskinleşir: "Cân ü ten oldukça benden derd ü gam eksük değil/Çıksa cân hâk olsa ten ne cân gerek ne ten bana"

(Fuzûlî Dîvânı, Gazel III: 136). Burada beden metafizik bir kabuk işlevi görmez. Tenin ortadan kalkması, hakikatin yitimi anlamına gelmez; aksine, söylemin bedensel yükü tüketerek yazıya geçişini mümkün kılar. Hakikat, bedeni aşarak değil, bedeni tüketerek işler.

Yazının bedensel bedel üzerinden işleyişi, defter ve kayıt imgeleri aracılığıyla Na't'ta söylemsel bir düzenek hâline gelir. Sahife, defter ve silsile imgeleri, ilahî bir hakikatin temsiline yönelmez; hakikatin hangi koşullar altında kayda geçirildiğini görünür kılar. Hakikat, aşkın ve sabit bir öz olarak değil, düzenlenen, yazılan ve muhafaza edilen bir süreç olarak kurulur. Harf ve nokta imgeleri de aynı doğrultuda işlev görür. Harf, gizli bir şifre değil; bedenin yazı içinde parçalanma ve yeniden kurulma biçimidir. Bu düzlemde beden, harfler aracılığıyla söylem içinde nesne statüsü kazanır; yazı ise bedeni kayıt yüzeyi hâline getirir.

Leylâ vü Mecnûn'da aşk, yalnızca beşerî bir tema çerçevesinde ele alınmaz; mecâzdan hakikate yönelen, vahdet fikri etrafında kurulan çok katmanlı bir anlam düzlemi içinde işler (Çapan, 2009: 222-225). Bu poetik yönelim, yazının maddi imkânlarının doğrudan bedenden çıkan izler üzerinden kurulmasıyla belirginleşir. Yazının bedensel bedel üzerinden dolaşıma girmesi, Leylâ vü Mecnûn'da da aynı söylemsel yapı içinde işler. Mecnûn'un bedeni, yazının doğrudan yüzeyi hâline gelir: "Terk etdi libâs-ı lâle-günü / Raht oldu tenine eşk-i hûnî." Bu mısradan beden, korunacak bir içlik olarak değil; gözyaşı ve kanın bedene yazı gibi işlendiği bir kayıt alanı olarak kurulur. Gözyaşı, duygunun simgesel karşılığı olmaktan çıkar; bedenin üzerine geçirilen bir yazıya dönüşür. Böylece Leylâ vü Mecnûn'da hakikat, temsil edilen bir anlam alanına yerleşmez; bedensel bedel üzerinden kurulan söylemsel bir olay olarak belirir. Nitekim "Bezm-i aşk içre sirişkimdir şarâb-ı lâle-gün" (Akyüz, 1990: 242) mısrasında gözyaşı, duygunun sembolik karşılığı olarak kalmaz. "Sirişk", kanla aynı renk düzlemine çekilerek yazının mürekkebine dönüşür. Gözyaşı, okunacak bir anlamı derinleştirmez; yazının gerçekleşme koşulu hâline gelir. Aşk, temsil edilen bir içerik olmaktan çıkar; beden sınırları aracılığıyla kayda geçen bir süreç olarak kurulur.

Bu noktada Judith Butler'ın beden anlayışı açıklayıcı, ancak ikincil bir katkı sunar. Butler, bedeni önceden verilmiş doğal bir varlık olarak değil, kül-

türel ve söylemsel yazıtların işlendiği bir yüzey olarak tanımlar (Butler, 2014: 214-219). Bu yaklaşım, Fuzûlî’de bedeninin neden sürekli yazı, kan ve gözyaşıyla birlikte düşünüldüğünü kavramayı kolaylaştırır; ancak kurucu çerçeve Foucault’nun söylemsel nesne anlayışı olmaya devam eder.

Fuzûlî şiirinde hakikatin kesintili işleyişi, seyreklik ilkesiyle belirginleşir. “İfadelerin çözümlenmesi bir seyreklik etkisini gerekli kılmaktadır” diyen Foucault (1999: 153), söylemin süreklilik yanılmasına kapatılmaması gerektiğini vurgular. Fuzûlî’de her mısra, yazının bedensel bedelini yeniden kuran tekil bir olay olarak işler. Hakikat, süreklilik kazanmaz; her defasında kan, gözyaşı ve yazı üzerinden yeniden üretilir. Bu nedenle Fuzûlî şiiri, tasavvufî bir iç deneyimin estetik yansıması şeklinde değil; hakikatin yazı ve kayıt aracılığıyla bedene yüklendiği bir söylemsel alan olarak değerlendirilmelidir. Hakikat, burada da temsil edilmez; yazılarak ödenir.

### **Tartışma: Beden Üzerinden İşleyen Hakikat Rejimleri**

“İfadelerin çözümlenmesi bir seyreklik etkisini gerekli kılmaktadır.” (Foucault, 1999: 153)

Bu inceleme, Yedi Ulu Ozan geleneğini tekil bir inanç sistemi, süreklilik taşıyan bir mistik öğretisi ya da ortak bir metafizik çerçeve içinde ele almamıştır. Nesîmî, Pir Sultan Abdal ve Fuzûlî’de hakikat, önceden verilmiş, korunmuş ya da aktarılan bir öz olarak görünmez; belirli anlarda, belirli bedeller üzerinden konuşabilen söylemsel olaylar hâlinde ortaya çıkar. Bu yönüyle hakikat, temsil edilen bir içerikten çok, bedeni doğrudan içine alan bir kurulum olarak işler.

Nesîmî’de beden, söylemin üzerinde çalıştığı ve sınırlarını zorladığı bir yüzey hâline gelir. Hakikat, taşma, çözümlenme ve yazı aracılığıyla bedeni aşındıran bir süreç olarak işler. Harf, kan ve beden arasındaki ilişki, hakikatin aşkın bir ilke olarak değil, bedensel risk üzerinden kurulduğunu gösterir. Nesîmî şiirinde söz, ancak bedeni açık biçimde hedef hâline getirdiğinde dolaşıma girebilir.

Pir Sultan Abdal’da hakikat, kamusal ve siyasal bir bağlam içinde sebat ve itaatsizlik üzerinden kurulur. Fetva, infaz ve zindan imgeleri, hakikatin iktidarla uzlaşarak değil, bedeni askıya açarak konuşabildiğini gösterir. Burada beden, korunması gereken bir içlikten ziyade, iktidarın sınıandığı söylemsel bir yüzey işlevi görür. Hakikat, geri çekilmeyen bir söz olarak varlığını sürdürür; bedel ödemeyi baştan kabul eder.

Fuzûlî’de ise hakikat, yazı ve kayıt düzenekleri içinde dolaşıma girer. Gözyaşı, kan ve harf, duygusal yoğunluğun sembolleri olarak değil, yazının maddi koşulları olarak işlev görür. Hakikat, anlaşılmak ya da paylaşılmak için

değil, kayda geçmek üzere yazılır. Beden, bu yazının yüzeyi hâline gelir; şiir, içsel bir deneyimin ifadesinden çok, bedensel bedel ödenerek kurulan bir poetik kayıt alanı olarak işler. Nitekim “Fuzûlî’ye göre şiirin asıl sermayesi derttir; gönlünde ızdırap, ciğeri yaralı olmayan insanın şiirinde tat ve tesir bulunmaz” (Doğan, 1996: 52) saptaması, bu bedel mantığını açık biçimde destekler.

Bu üç söylemsel konum birlikte düşünülürken, Yedi Ulu Ozan geleneğinde hakikatin tek biçimli bir yapı arz etmediği, ancak her durumda bedenle ilişkili bir bedel rejimine bağlandığı görülür. Hakikat kimi zaman bedeni taşırır, kimi zaman askıya alır, kimi zaman yazıya dönüştürür. Ortak olan, hakikatin hiçbir zaman güvenli bir konumdan konuşmamasıdır.

“Her bir söylemin, kendi sırasında nesnesini oluşturduğunu kabul etmek gerekir” (Foucault, 1999: 48) önermesi doğrultusunda beden, bu inceleme boyunca önceden verilmiş bir varlık olarak değil, söylem içinde kurulan bir nesne olarak ele alınmıştır. Hakikat, bu nesne üzerinde çalışır; onu dönüştürür, hedef hâline getirir ve risk altına sokar. Şiir, bu çerçevede gizli anlamların çözümlendiği bir semboller alanı olmaktan çıkar; söylemin bedensel maliyetinin görünür hâle geldiği bir pratik olarak belirir.

Bu yaklaşım, Yedi Ulu Ozan geleneğini romantize eden, mistik bir birlik anlatısı kuran ya da şiiri aşkın bir bilginin taşıyıcısı olarak ele alan yorumlarla bilinçli bir mesafe kurar. İnceleme, şiiri anlamlandırmayı değil, şiirin hangi koşullar altında konuşabildiğini ve bunun hangi bedelleri gerektirdiğini betimlemeyi amaçlamıştır.

### **Sonuç**

Bu çalışma, Yedi Ulu Ozan şiirini tamamlanmış bir öğreti, kapalı bir inanç sistemi ya da kendi içinde tutarlı bir anlam evreni olarak ele almamıştır. İncelenen metinlerde söz, her defasında bedeni riske açan bir eylem olarak belirir; korunmuş bir alan içinde dolaşıma girmez, süreklilik kazanmaz ve istikrarlı bir konuma yerleşmez. Beden, söz ve hakikat arasındaki ilişki, tarihsel ya da biyografik açıklamalarla örtülemeyecek ölçüde açıktır ve bu açıklık, şiirin söylemsel gücünü belirleyen temel eksenini oluşturur.

Yedi Ulu Ozan şiirinin ayırt edici yönü, hakikatin hiçbir zaman güvenli bir yerden konuşmamasında ortaya çıkar. Hakikat, her durumda bir bedel talep eder; kimi zaman bedeni taşıyarak, kimi zaman askıya açarak, kimi zaman da yazıya zorlayarak varlık kazanır. Bu tamamlanmamışlık ve kesintili yapı, geleneğin bir eksikliği olarak değil; sözün ısrarını sürdürebilmesini ve süreklilik yanılmasına direnebilmesini mümkün kılan kurucu bir dinamik olarak değerlendirilmelidir.

## Kaynakça

- Albayrak, N. (2025). “Pir sultan abdal”. TDV İslâm Ansiklopedisi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/pir-sultan-abdal> (Erişim tarihi: 24.12.2025).
- Ayan, H. (2002). *Nesîmî: hayatı, edebi kişiliği, eserleri ve türkçe divanının tenkitli metinleri 1-n*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Bezirci, A. (2010). *Pir sultan abdal: yaşamı, kişiliği, sanatı, etkisi, sözlük, kaynakça ve bütün şiirleri*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Butler, J. (2014). *Cinsiyet belası: Feminizm ve kimliğin altüst edilmesi* (çev. Başak Ertür). İstanbul: Metis Yayınları.
- Çay, S. (2025). Nesimi'nin sığmazam redifli gazelinin tahlili ve hurûfîlik açısından değerlendirilmesi. *Âlemnümâ İnsan ve Toplum*, 2(2), 13-24.
- Çapan, P. (2009). Fuzûlî'nin leylâ vü mecnûn'unda tematik olarak aşk. *Journal of Turkish Studies*, DOI: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.906>
- Deligöz, H. (2007). *Pir sultan abdal'ın şiirlerinin tahlili ve dayandığı temeller*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Doğan, M. N. (1996). Fuzûlî'nin poetikası. *İlmi Araştırmalar*, (2), 47-72.
- Erseven, İ. C. (2019). Pir sultan abdal, dönemi ve onu yaratan koşullar. *Alevilik-Bektaşılık Çalışmaları Dergisi*, (19), 351-372. <https://doi.org/10.24082/2019.abked.230>
- Freundlieb, D. (1995). Foucault and the study of literature. *Poetics Today*, 16(2), 301-344. <https://doi.org/10.2307/1773331>
- Foucault, M. (1999). *Bilginin arkeolojisi* (çev. Veli Urhan). İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Fuzûlî. (1990). *Fuzûlî divânı*. Haz. Kenan Akyüz, Süheyl Beken, Sedit Yüksel, Müjgan Cunbur. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Gölpınarlı, A. (1969). *Pir sultan abdal*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Günaydın, A. U. (2008). *Pir Sultan Abdal şiirlerinde anlatıcının konumu / The standing of the narrator in the poems of Pir Sultan Abdal*. *Millî Folklor*, 20(79), 33-38.
- Hess, M. R. (2017). Martyrdom in imâdeddîn nesîmî's turkic divan: a literary analysis - part II. *Wiener Zeitschrift Für Die Kunde Des Morgenlandes*, 107, 59-76. <http://www.jstor.org/stable/26449483>
- Karahan, A. (2025). “Fuzûlî”. TDV İslâm Ansiklopedisi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/fuzuli> (Erişim tarihi: 24.12.2025).
- Koerbin, P. (2011). Pir sultan abdal: encounters with persona in alevi lyric song. *Oral Tradition*, 26(1).
- Massignon, L. (1994). *The passion of al-hallaj: mystic and martyr of islam* (C. 1-4, Trans. Herbert Mason). Princeton: Princeton University Press.
- Üzüm, İ. (2025). “Nesîmî”. TDV İslâm Ansiklopedisi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/nesimi#2-gorusleri> (Erişim tarihi: 24.12.2025).

Ünver, M. (2010). Nesimi ve vahdet-i vücud. *Journal of Turkish Research Institute*, 15(39), 537-552.



## **TUNCELİ BİLMECELERİ ÜZERİNE TEMATİK BİR ANALİZ**

“ ”

*Samet Aslan<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Arş. Gör. Dr., Munzur Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,  
Tunceli/Türkiye, e- posta: sametaslan@munzur.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0200-2985.

## Giriş

Kültür, insanlığın meydana getirdiği en eski kurumların başında gelmektedir. Bu yönü ile insanı her yönü ile yansıtan kültürün bünyesinde sözlü anlatılar da önemli bir yer tutmaktadır. Sözlü kültürün dikkate değer öğelerinden biri de binlerce yıldır anlatılan bilmeceler olmuştur. Bilmece türü Türk edebiyatının da en eski ürünlerinden biri olup geçmişten günümüze kadar çeşitli vesileler ile ulaşmıştır.

Sözlü anlatı türlerinden biri olan bilmece TDK Sözlüğü'nde “bir şeyin adını anmadan niteliklerini üstü kapalı söyleyerek o şeyin ne olduğunu bulmayı dinleyene veya okuyana bırakan oyun; muamma” (<https://sozluk.gov.tr>. 12.09.2025) olarak tanımlanır.

Şükrü Elçin'e göre bilmece, “tabiat unsurlarıyla bu unsurlara bağlı hadiseleri; insan hayvan ve bitki gibi canlıları, eşyayı; akıl, zekâ veya güzellik nevinden mücerret dini konu ve motifleri vb. kapalı bir şekilde, yakın-uzak münasebetler ve çağrışımlarla düşünce, muhakeme ve dikkatimize aksettirerek bulmayı hedef tutan kalıplaşmış sözlerdir.” (Elçin, 1989: 1). Albayrak'a göre ise bilmece “somut-soyut varlık ve kavramları uzak yakın ilişki ve çağrışımlarla insanın düşünce ve dikkatine sunarak bunları açıklamayı veya bulmayı amaçlayan kalıplaşmış sözlerden oluşan anonim halk edebiyatı türüdür.” (Albayrak, 2010: 85).

Sözlü anlatı türlerinden olan bilmece türü pek çok yönden analiz edilmiştir. (Elçin, 1989; Cankara, 2002; İçel, 2007; Türkyılmaz, 2009; İşankul, 2010; Cureyeva, 2011; Azar, 2013; Durbilmez, 2013; Altunbay, 2014; Tarçın, 2015; Ilgın, 2016; Kalafat, 2017; Babatürk, 2020; Yavi, 2021; Kuyma, 2021; Çam, 2022; Dede, 2022; Kyzy, 2023; Özgül, 2024; Demir, 2025;).

Pertev Naili Boratav bilmeceleri yapılarına ve dil özelliklerine bağlı kalarak dört ana başlık altında tasnif eder:

1. “Başlangıçları kalıplaşmış olanlar
2. Soruları ses taklidine sınırlanan bilmeceler
3. Kelime oyunlarına dayanan bilmeceler
4. Aynı bir nesneyi olumlu ve olumsuz -çelişkili- önermeler ile tanımlayarak çözümü

güçleştiren bilmeceler.” (Boratav, 1995: 110-112).

Şükrü Elçin ise bilmece tasniflerinden birini şu şekilde yapmaktadır:

A. Anonim mahsuller

1. Manzum bilmeceler

2. Mensur bilmeceler

B. Ferdi eserler

1. Muamma

2. Lugaz (Elçin, 2004: 607- 620).

Bilmecelerin tasnifine dair daha pek çok örnek vermek mümkündür.<sup>1</sup> Ancak biz konumuz gereği bu tasnifleri vermeyi yeterli görüyoruz.

### 1. Tunceli Bilmeceleri, Konusal ve Sembolik Tasnifi

Sözlü kültürün zengin olduğu ve anlatı türlerinin çeşitlilik gösterdiği yerlerden biri de Tunceli ilidir. Bu çalışmada yazılı kaynaklardan hareketle Tunceli iline ait olduğu kabul edilen bilmeceler ele alınacaktır. Çalışmaya dahil edilen bilmece örnekleri aşağıda sıralı verildikten sonra çalışma içinde tasnif edilerek değerlendirilecektir.

“1. Ağzı açık ölü (tuluk)

2. Sana yapışık bir şeyim var (ad).

3. Bir şeyim var arkasından gidiyor, geliyor önünde bağlanıyor (uçkur).

4. Eşek anırdı kuyruğu fırladı (tüfek).

5. Yedi memeli hatun (dişi köpek).

6. Bir şey var ben nereye gitsem arkamdan geliyor (gölge).

7. Bir şeyim var ben gidiyorum, o duruyor (ayak izi.)

8. Yapan satar, alan kullanmaz, kullanan görmez (tabut).

9. Köpek neden havlar (korkusundan)?

10. O evin içindedir, ev onun içindedir (ayna).

11. Bir şeyim var yiyor yemiyor, çıkarmıyor (kene).

12. Dışkı hastaların ilacıdır (bal arısı).

13. Bir şeyim var bağıyorum benimle geliyor, açıyorum duruyor

<sup>1</sup> Bilmeceler üzerine yapılan tasnif çalışmaları için ayrıca bkz, (Türkyılmaz, 2007).

(ayakkabı).

14. Dağın başına gittim, kibriti çaktım dünya aydınlandı (yıldırım).
15. Buğdayım ağzındadır ne kurt yiyor ne hırsız çalıyor (değirmen).
16. Fil kadar büyüktür, ağırlığı yoktur (gölgesi).
17. Bir nenem var her gün kendisini yamalıyor (sac).
18. Bir sandığım var her gün konuşuyor (radyo).
19. Dört göz, sekiz ayak, karın altında siyah toprak bilmeyen kara eşek (bir çift öküz ve karasaban).
20. Ağaçta durmaz elde durur (sabun).
21. İki delikli bir şeyim var (Loğ-toprak damların üstünü düzlemeye yarar taş silindir).
22. Bir şeyim var, üzerinden dumanı hiç eksik olmaz (baca).
23. Bir gelinim var, akşam süsleniyor, sabah vazgeçiyor (elbise).
24. Bir sandığım var, kendi içinden yağ çıkarıyor (ceviz).
25. Bir şeyim var, her yeri görüyor, kendi önünü göremiyor (göz).” (Işık, 2012: 94).
26. “Bir kuş gelür eginden, haber verür beginden, o nasıl kuştur ki, tene yer göbeğinden (değirmen taşı).
27. Karın altı, kara yazı (toprak).
28. Çarşıdan aldım bi sipa, bağladım uzun ipe (Çuvaldız).
29. Ufacıh mezer, mehleyi gezer (Ölçek)
30. Yol üstünde kitli sanduh (mezar)
31. Uzun Uzun kamişler, uzak yoldan gelmişler (Yağmur)
32. Mozidür mozi, Haktur mozinin sozi, bi borni var kırh gözi (Çarık).
33. Burdan urdum kılıci, mısırdan çıhti uci (Yıldırım).
34. İki mereğim var, bi direği var. (Burun).
35. Bal datlu, balta saplu, orağ ergi, sapi durğu (Orak)
36. Yol içinde saru vala, al da başan bağla (merkep işegi)
37. Çarşudan alınmaz, mendile koyulmaz, tadınnan doyulmaz. (Uyku)” (Tosun, 2024: 174- 252).

Tunceli sözlü anlatıları arasında dil ve tema yönünden oldukça güçlü olan bilmeceleri pek çok açıdan tasnif etmek mümkündür. Çalışmada Tunceli bilmecelerini tasnif ederken soru sorulduktan sonra verilen cevabın konusuna göre tasnif başlıkları seçilecektir. Boratav'a göre "bilmecelerde sorular hem biçim hem de deyişleriyle özenilerek meydana gelmiş, özleştirilmiş söz yaratmalarıdır; şiire özgü çağrışımlı anlatımlar onların oldukları gibi bozulmadan saklanmasını gerektirir; herhangi bir sanat yaratması için duyulan bir türlü saygı onları rastgele yozlaştırmaktan korur. İşte bilmece bu nitelikleriyle bir halk edebiyatı türü değeri taşır." (Boratav 1995:109). Ancak belirtmek gerekir ki bu tasnif bütün Tunceli bilmeceleri için geçerli olmayıp sadece bu çalışmaya dahil edilen bilmeceler çerçevesinde yapılmıştır.

### 1.1. İnsana Dair Bilmeceler

Tunceli bilmeceleri analiz edildiğinde insana dair pek çok olgu ile karşılaşırız. İnsanın merkeze alındığı bu kategorideki bilmecelerde insana dair kimlik, varlık, duygu, davranış ve hislerin metaforik bir dil ile aktarıldığı anlaşılmaktadır. Bu bilmecelerde özellikle insanın kimliğinin yanı sıra tabiat ve nesnelere ile olan bağımlı yansıtılmaktadır.

Bu yönü ile bakıldığında bu bilmeceler sadece ritmik dil unsurları olmayıp aynı zamanda kişinin kendisini ve çevresini bütüncül bir şekilde tanımasına vesile olduğunu anlıyoruz. Nitekim "Anlatmak, insanlar için hem önemli bir ihtiyaç hem de kimi hayatî ihtiyaçlarımızın karşılanabilmesi için vazgeçilmez bir araçtır. Zira anlatmak, insanın duygu ve düşünce bazındaki birikimlerini dışa vurmayı sağlamaktadır ki bu da duygu ve düşüncelerimizin zihnimize bıraktığı yükü ya da neşeyi, paylaşma yoluyla duruma göre azaltmakta veya çoğaltmaktadır. Anlatmak, bireyin sosyalleşmesini sağlayan en önemli enstrümanlardan birisidir ki sosyalleşme de insanın hayatını birçok bakımlardan kolaylaştırmakta ve daha zevkli hale getirmektedir. Anlatmak, bilgi aktarımını sağlayarak insanın hayatı ve neslinin devamı için elzem olan kültürel unsurların sürekliliğini ve gelişmesini garanti altına almaktadır." (Boyras, 2018: 106). Bu yönü ile bu kategorideki bilmeceler Tunceli'de yaşayan halk için bilgilendirici işlevleri de olan dil öğeleridir denilebilir. Yörede insana dair bilmecelerden bazıları şu şekilde sıralanabilir:

- a. Sana yapışık bir şeyim var (ad).
- b. Bir şeyim var arkasından gidiyor, geliyor önünde bağlanıyor (uçkur).
- c. Bir şey var ben nereye gitsem arkamdan geliyor (gölge).

- d. Bir şeyim var ben gidiyorum, o duruyor (ayak izi.)
- e. Bir şeyim var bağıyorum benimle geliyor, açıyorum duruyor (ayakkabı).
- f. Bir şeyim var, her yeri görüyor, kendi önünü göremiyor (göz)
- g. İki mereğim var, bi direği var. (Burun)
- h. Çarşudan alınmaz, mendile koyulmaz, tadınnan doyulmaz. (uyku)

## 1.2. Hayvanlara Dair Bilmeceler

Tunceli ili geçim kaynağının büyük kısmı hayvancılık üzerine kurulan bir coğrafyadır. İklim şartları ve arazi yapısının yöre insanını zorladığı bu şartlar Tunceli’de hayvanlara dair anlatı ve inanışların gelişmesini sağladığı söylenebilir (Kaval, 2025). Tespit edilen ve bu kategoride değerlendirilen bilmecelere bakıldığında yöre insanının kültür dünyasında ve dil yapılarında hayvanların da yer aldığı anlaşılmaktadır.

- a. Yedi memeli hatun (dişi köpek).
- b. Bir şeyim var yiyor yemiyor, çıkarmıyor (kene).
- c. Dışkısı hastaların ilacıdır (bal arısı).
- d. Köpek neden havlar (korkusundan)?

Dikkat edilirse bu kategorideki bilmecelerde Tunceli insanının çevrelerinde karşılaştıkları canlılara yönelik bilmeceler geliştirdiği ve bu bilmecelerde insan- hayvan ilişkisinin detayları anlaşılmaktadır. Yöreyle ait bilmecelerde hayvanlara dair uğur, uğursuzluk temalarının yanı sıra bu canlıların faydaları ve davranışlarına dair temaları bulmak mümkündür. Bu durum yöre insanının hem kendi hayatlarına odaklandıklarını hem de çevrelerindeki canlıları dikkatli bir şekilde gözlemlediğini göstermektedir.

## 1.3. Doğa/Tabiata Dair bilmeceler

İnsanoğlunun kendini ve doğayı anlamlandırma çabası ilk insan topluluklarından itibaren kendini açıkça göstermiştir. Çünkü “toplumların iletişim biçimlerini, hayata bakış açılarını ve geleceklerini belirleyen en temel unsurlardan biri; bu toplumun içinde bulunduğu doğayla olan ilişkisidir.” (Yakar, 2019: 713).

Tunceli’de tespit edilen bilmeceler de bu anlamda yöre insanının parçası olduğu doğa ve tabiatı dikkatli bir şekilde izlediği ve anlamlandırmaya

çalıştığını gösteren temalar mevcuttur. Buna göre söz konusu bilmecelere örnek olarak şu bilmeceleri vermek mümkündür:

- a. Dağın başına gittim, kibriti çaktım dünya aydınlandı (yıldırım).
- b. Fil kadar büyüktür, ağırlığı yoktur (gölgesi).
- c. Uzun Uzun kamaşlar, uzak yoldan gelmişler (Yağmur)
- d. Buğdayım ağzındadır ne kurt yiyor ne hırsız çalıyor (değirmen).
- e. Burdan urdum kılıcı, mısırdan çıltı uci (Yıldırım)

Yukarıda ifade edilen bilmeceler bize gösteriyor ki Tunceli insanı çevresini ve içinde yaşadığı tabiatı anlamlandırırken kozmik ve göksel temalara da değinmeyi ihmal etmez. Bu durum aslında mitolojik devirlerden itibaren insanoğlunun hayal dünyasını ve tasavvur anlayışını da yansıtmaktadır. Çünkü “mitoloji, bizleri çepeçevre saran yaşanılan bir geçmişin dilde, ritüelde ve tasvirlerde gerçekleşen diyalektikleridir. Her halkın milli tefekkürünün, milli psikolojisinin, kendine has özelliklerinin ilk ve temel kaynağı mitolojidir. Geniş manada mitoloji, yaşamla birebir bağlantılı dünyayı algılama sistemi olup bu algılamayı modelleştiren dünya görüşüdür.” (Bayat, 2007: 15). O halde Tunceli’de tespit edilen bilmecelerde de mitolojik temaları görmek olağan bir durum olup sözlü anlatıların genelinde mevcuttur.

#### 1.4.Günlük Hayat ve Nesnelere Dair Bilmeceler

Tunceli bilmecelerinde en çok görülen temalar insanın günlük hayatında yararlandığı nesnelere olarak karşımıza çıkar. Bakıldığında “çağlar boyunca insanoğlu ve nesnelere arasında girift bir ilişki var olmuştur. Nesnelere, bireylerin birbirleriyle ve çevreyle kurdukları iletişimsel süreçlerde önemli rol oynar. Nesnelere, insanlıkla birlikte var olmuş ve onlar tarafından geliştirilmiştir. İnsanların, hayatlarının merkezine yerleştirdikleri nesnelere ile aralarındaki etkileşimin çağlar boyunca devam ettiği; nadiren koptuğu görülür.” (Yaman, 2025: 404).

Tunceli bilmecelerinde de bu bağlamda nesnelere tesadüf edilmektedir. Bu nesnelere genel anlamda yöre insanının üretim ve tüketim ürünleri olduğu gibi gündelik hayatta yararlandıkları nesnelere meydana gelmektedir.

- a. Ağzı açık ölü (tuluk)
- b. Eşek anırdı kuyruğu fırladı (tüfek).
- c. O evin içindedir, ev onun içindedir (ayna).
- d. Bir nenem var her gün kendisini yamalıyor (sac)

- e. Bir sandığım var her gün konuşuyor (radyo)
- f. Dört göz, sekiz ayak... (karasaban)
- g. Ağaçta durmaz elde durur (sabun)
- h. Bir şeyim var, üzerinden dumanı hiç eksik olmaz (baca)
- ı. Bir gelinim var, akşam süsleniyor, sabah vazgeçiyor (elbise)
- j. Bir sandığım var, kendi içinden yağ çıkarıyor (ceviz)
- k. İki delikli bir şeyim var (Loğ – dam düzleme taşı)

l. Bir taş geldi eğinden, haber verür beginden, o nasıl kuştur ki, tene yer göbeğinden (değirmen taşı)

- m. Çarşıdan aldım bi sipa, bağladım uzun ipe (çuvaldız).
- n. Ufacık mezer, mehleyi gezer (ölçek)
- o. Bal datlu, balta saplu, orağ ergi, sapi durğu (orak)
- p. Yol içinde saru vala, al da başan bağla (merkep işegi)
- r. Mozidür mozi, Haktur mozinin sozi, bi borni var kırh gözi (çarık)

Bu dil ögelerinde görüldüğü üzere yöre bilmecelerinde insanın üretim, tüketim ve gündelik hayatta yararlandığı nesnelere ve objelere sembolik bir dille aktarılmıştır. Bilmecelerde tesadüf edilen nesnelere büyük çoğunluğu bize yörenin ekonomik faaliyetlerini de temsil etmektedir. Özellikle. Çuvaldız, çarık, orak, ölçek, değirmen taşı, gibi nesnelere yörenin tarım ve hayvancılığa bağlı faaliyetlerini yansıtan örneklerdir. İşte bu durum bilmece gibi anlatı türlerinin genelinde insana dair pek çok detayı aktaran ögelerin önemini göstermektedir.

### 1.5.Ölüme Dair Bilmeceler

İnsanoğlu, var olduğu günden itibaren geçiş dönemlerine her zaman dikkat etmiş ve bu dönemleri çeşitli şekillerde ifade etmiştir. İnsanın geçiş dönemleri bu anlamda her zaman önemsizken bu süreçlere dair yakıştırmalar yapılırken, ritüeller gerçekleştirilmiş ve anlatılar meydana getirilmiştir. İnsanoğlunun geçiş dönemleri olarak ifade edilen bu zamanlar “geçiş özellikle “doğum”, “düşün” ve “ölüm” ön plana çıkmakta” (Türker ve Gündoğdu, 2016: 142) dir. Bu yüzden “birey için bir toplumdan diğerine geçişin sembolü ya da sınavı olan geçiş dönemi törenleri içlerinde birçok kültürel unsuru ve inancı barındırılır.” (Yeşil, 2014: 118).

İnsanoğlunun geçiş dönemlerinden ölüm ile ilgili temaları yansıttığı

türlerden biri de bu anlamda bilmecelerdir. Tunceli bilmecelerinde bakıldığında bu temaları mezar ve tabut sembolize edildiği anlaşılmaktadır. Bu kategoride örnek verilecek bilmecelerden bazıları şunlardır:

- a. Yapan satar, alan kullanmaz, kullanan görmez (tabut)
- b. Yol üstünde kitli sanduh (mezar)

Dikkat edilirse halkın ölüm konularını doğrudan dile getirmediği ve bunu sembolik, üstü kapalı bir anlatım şekli ile ifade ettiğini anlıyoruz. Bu anlamda bilmecelerin yöre kültüründe halkın dile getiremediği, bazen tabu olarak karşıladığı durumları belirtmek için kullanılan yöntemlerden biri olduğunu anlıyoruz. Bu da bilmece ve diğer halk anlatılarının sadece bir öykü olmadığı altında pek çok mesaj ve temsil barındırdığını göstermektedir. Tunceli bilmeceleri de bu anlamda yoğun bir anlam ve temsil derinliğine sahip anlatılardır denilebilir.

### **Sonuç**

Tunceli sözlü anlatı geleneğinin en kadim öğeleri arasında yer alan bilmecelerde insanın merkeze alındığı anlaşılmaktadır. Yöre insanının dünya algısı, doğa ve tabiat görüşü, hayvanlara dair tasavvurları ve maddi kültür unsurlara dair yaklaşımlarını bilmecelerde açıkça görmek mümkündür. Bu çalışmaya dahil edilen bilmeceler analiz edildiğinde bunların sadece dilsel öğeler ve zekâ ürünü unsurları olmadığı aynı zamanda halkın doğanın bir parçası olduğu ve varlığını doğanın her hareketi ile ilişkilendirdiğini görüyoruz.

Tunceli bilmeceleri çok katmanlı yapısı ile önemli ölçüde ağız özelliği ve sembolik derinlik yansıtmaktadır. Yörede eski Türkiye Türkçesi ağızlarının özelliklerini gördüğümüz gibi üstü kapalı sembolik yakıştırmaların yapıldığı da görülmektedir. Bu yönü ile hem dilsel zenginliği hem de metaforik derinliği olan anlatılar olarak kabul edilebilir.

Bakıldığında Tunceli bilmecelerinin dış dünya ve nesnelere üzerine kurgulanmadığı aynı zamanda halkın varoluş anlamını yansıtan kısa ve özlü anlatılar olduğu tespit edilmiştir. Dolayısıyla içinde zekâ ve dilsel zenginliğin yanında halk bilgeliği ve felsefesi de tezahür etmekte ve halkın düşünce dünyasını da temsil etmektedir. Bu anlamda söz, bilgi veren bir işlevinin yanında insanın varoluşunu da anlamlandıran bir fonksiyon ile karşımıza çıkar.

Tunceli bilmecelerinde özellikle “ben” ve “benim” zamirlerinin yoğun bir şekilde kullanıldığı anlaşılmaktadır. Yöre bilmecelerinde tespit edilen bu durum sıradan bir durum olmayıp yöre halkının varlığını, kimliğini ısrarla doğa ve doğanın bileşenleri ile yansıtmaya çalışmasını gösteren bir reflekstir. O halde Tunceli bilmecelerini halkın yaşam deneyimini, kendi kimlik ve benliklerini anlamlandıran anlatılar arasında kabul etmek mümkündür.

Doğalık ve engebeli bir coğrafyanın da beraberinde getirdiği bir sonuç olacak ki Tunceli bilmecelerinde yöre insanının doğa, tabiat, hayvanlar ve ontolojik düşünce evreni bütüncül bir şekilde yansıtmış durumdadır. Bu çalışmada ele alınan bilmeceler kıymetli kültür öğeler olmanın yanında halk arasında çok daha fazla bilmecenin var olduğu bilinmektedir. Bu yönü ile Tunceli bilmecelerinin sözlü derleme yöntemleri ile kayıt altına alınması ve gelecek nesillere aktarılması önem teşkil etmektedir. Yapılacak daha kapsamlı çalışmalar ile Tunceli halkının sözlü kültürü ve düşünce dünyası daha iyi anlaşılacaktır.

## Kaynakça

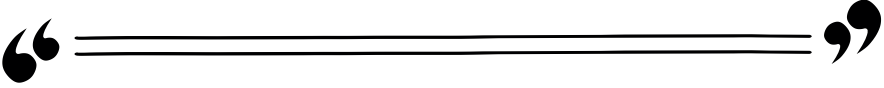
- Albayrak, N. (2010). *Ansiklopedik Halk Edebiyatı Sözlüğü*. İstanbul: Kapı.
- Altunbay, A. G. M. (2014). Yaratıcı ve çağrışımsal düşünmeyi geliştirmesi bakımından Türk halk bilmeceleri. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (35), 11-29.
- Azar, B. (2013). Dünü-bugünü ve sorunlarıyla bilmeceler: Elâzığ örneği. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 23, Sayı: 2, Sayfa: 51-57.
- Babatürk, S. (2020). Şor Türklerinin bilmeceleri. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(3), 1358-1374.
- Bayat, F. (2007). *Türk mitolojik sistemi (kutsal dışı-mitolojik ana, Umay paradigma-sında ilkel mitolojik kategoriler- iyeler ve demonoloji)*, Cilt: 2. Ötüken: İstanbul.
- Boratav, P.N (1995). *100 soruda Türk halk edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Cankara, M. (2002). Metafor yaratma eylemi olarak bilmece. *Milli Folklor*, 55, 70-75.
- Cureyeva, M. (2011). “Kodeks Kumanikus” ta bilmeceler ve Özbek folkloründeki sekilleri. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 11(1), 25-32.
- Çam, A. (2022). Şahseven Türklerinden bilmece, mâni ve ninni örnekleri. *Milli Folklor*, 17(135), 213-228.
- Dede, H. (2022). El-Kavvâs’ın Makâmât’ında lugaz/bilmece ve fabl sanatlarının kullanılması: el-Makâmetu’l-Halebiyye örneği. *Rusuh Uşak Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Dergisi*. 2(1), 127-138.
- Demir, R. (2025). Türk bilmecelerindeki ipuçlarının anlamsal ve yapısal boyutları üzerine bir inceleme. *Söylem Filoloji Dergisi*, 10(1), 263-274.
- Durbilmez, B. (2013). Kazakistan’dan derlenen manzum bilmecelerin şiirlik yapı özellikleri ve bir tasnif denemesi. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (34), 85-129.
- Elçin, Ş. (1989). *Türk bilmeceleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Elçin, Ş. (2004). *Türk halk edebiyatına giriş*. Ankara: Akçağ.
- İlgın, A. (2016). Tofa (Karagas) Türklerinin bilmeceleri. *Folklor/Edebiyat*, 22(85), 79-94.
- İşık, Yüksel (2023). *Tunceli Folkloru*. Anıt Matbaa: Ankara.
- İçel, H. (2007). Türkiye ve Azerbaycan’da mâni ve bilmece türü arasındaki ilişkiler. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (22).
- İşankul, C. (2010). Rüya ve bilmece. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 10(1), 91-98.
- Kalafat, Ş. (2017). Bir sözlüksel bilmece: Redhouse’un kayıp Türkçe sözlüğüne ne oldu?. *Bilig*, 82, 1-40.
- Kaval, Y. (2023). *Tunceli halk kültüründe hayvanlar:(mitler-inanırlar-ritüeller-gelenekler-âdetler)*. Gece Kitaplığı.
- Kuyma, E. (2021). Bilmecelerde metaforik dil üzerine. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araş-*

*tırmaları Dergisi*, (23), 607-621.

- Kyzy, L. M. (2023). Son dönem Çağatay Türkçesine ait bilmeceler. *Dil Araştırmaları*, 17(33), 107-129.
- Özgül, N. (2024). Bilmecelerin okul öncesi eğitim kademesinde kullanım alanlarının incelenmesi. *Journal of Turkic Civilization Studies*, 5(1), 129-152.
- Tarçın, G. (2015). Çukurova'da bilmece sorma geleneği (Adanaosmaniye). *Electronic Turkish Studies*, 10(12).
- TDK *Türkçe Sözlük*. "Bilmece" (<https://sozluk.gov.tr>. Erişim tarihi: 12.09.2025).
- Tosun, İbrahim (1996). *Çemişgezek, Pertek, Hozat yöresi ağızları*. (İnceleme-Metinler-Sözlük). İstanbul: Kriter.
- Türker, F., & Koçoğlu Gündoğdu, V. (2016). Tıva Türklerinde geçiş dönemi ritüelleri: Doğum, düğün, ölüm. *Türkbilig*, (32), 141-154.
- Türkyılmaz, D. (2007). *Türk dünyasında bilmece*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Türkyılmaz, D. (2009). Masal bilmece ilişkisi bağlamında Türk masallarında bilmece unsurları. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları (Hütad)*, 10(10), 155-163.
- Yakar, H. G. İ. (2019). Mitolojik çağlardan Anthropocene: Doğa ve insan ilişkisi. *Journal of Human Sciences*, 16(3), 712-720.
- Yaman, S. (2025). Türk kültüründe insan-nesne ilişkisi bağlamında Kazan- II. *Humanitas - Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 13(26), 403-426.
- Yastı, M. (2016). Derleme sözlüğünde geçen atasözü, bilmece, hikâye ve masal türlerinin adlandırılma şekilleri ve kökenleri üzerine bir değerlendirme. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 1(39), 213-227.
- Yavi, F. (2021). Necip Dumavî'nin "Mö'allim" Elifbasındaki Kazan-Tatar Türkçesine ait atasözleri ve bilmeceler. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 21(1), 179-210.



## **YUNUS EMRE'NİN KÜLTÜR MİRASI OLARAK AKTARIMINDA TİYATRONUN ROLÜ: BİZİM YUNUS TİYATROSU ÖRNEĞİ**



*Yasemin ULUTÜRK SAKARYA*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Doç. Dr. Yasemin ULUTÜRK SAKARYA, Sağlık Bilimleri Üniversitesi,  
Türk Dili Bölümü, İstanbul-Türkiye. [yaseminuluturk@hotmail.com](mailto:yaseminuluturk@hotmail.com).  
ORCID:0000-0002-5755-5053

## Giriş

Bir toplumun geçmiş, bugün ve gelecekle olan bağı kurarak bu bağı koruyup devamlılığını sağlayan en önemli faktörlerden biri, kültürel mirastır. Toplumun bireyleri arasındaki birlik ve beraberlik duygusunun güçlenmesinde o topluma ait ortak geçmiş, his, değer dolayısıyla hepsini bir çatı altında toplayan ortak kültür etkili olmaktadır. “Yalnızca bir ulus için değil tüm insanlık için paha biçilemez ve yeri doldurulamaz” (*Dünya Mirası Sözleşmesi Uygulama Rehberi*, 2017, s. 9) olan kültürel mirasın herhangi bir şekilde zarar görmesi ise “dünyadaki bütün insanların mirasının yoksullaştırılması anlamına gelmektedir” (*Dünya Mirası Sözleşmesi Uygulama Rehberi*, 2017, s. 9).

Kuşaklar arası ilişkinin sürdürülebilirliği ise o topluma ait dil ve o dil ile teşekkül eden pek çok ürün, anane, inanç ve ritüelin asırlar boyu kullanılması ile mümkün kılınmaktadır. Türk toplumunda ise temel yapı taşı olan Türkçe ile kurulmuş ve asırlarca yaşamaya devam etmiş nice atasözü, halk hikâyesi, masal, ninni, deyim, destan, efsane gibi türlerin yanı sıra yöresel gelenek ve görenekler, çeşitli sanat ve zanaatlar ile Mevlâna, Hacı Bektaş-ı Veli, Köroğlu, Karacaoğlu, Nasreddin Hoca ve Dede Korkut gibi öğretileri ile yol gösterici role bürünmüş isimlerin marifeti, söz konusu ilişkiden doğan aktarımı / aktarımdan doğan ilişkiyi canlı tutmaktadır.

Halk kültürü olarak da nitelendirdiğimiz bu unsurların nakil sürecinde ise dönemsel olarak farklı yöntemler (sözlü ve yazılı anlatım gibi) kullanılmaktadır. Nitekim sürecin sözlü kültür ile başlayıp yazılı kültüre evrilerek daha kalıcı hâle geldiği bir devirde, bahsi geçen aktarımın kitle iletişim araçlarının da yardımı ile son derece kolaylaştığı görülmektedir. Söz konusu araçlar arasında seyahatname / gezi yazısı, derleme, hikâye ve roman ile tiyatro gibi metinleştirilmiş / kitaplaştırılmış eserleri sıralamak mümkündür. Kültürün canlılığını, bu ve benzeri vasıtaları kullanmak suretiyle koruyabilmesi ise çağın şartlarına göre çeşitli değişiklikler göstererek farklı formların ortaya çıkması ya da var olanların dönüşmesinin önünü açmıştır. Öyle ki, Metin Ekici'nin “kuşaktan kuşağa aktarılırken, aynı zamanda, zamanın ihtiyaçlarına göre her kuşakta belli ölçüde yaratıcılığa, değişmeye ve de gelişmeye izin veren ürünler” (2008, s. 34) olarak tarif ettiği gelenek gibi değişime açık olan kültür unsurlarının, edebî metinlerde herhangi bir türün konusu ya da bir motifi olarak yer almasının yanı sıra bir resim tuvalinde, bir müzik notasında ya da yapılan bir kültürel faaliyette işlenmesiyle de kendi bağlamının dışına taşarak gelecek kuşaklara daha özgün bir şekilde aktarılabilmesi sağlanmaktadır. Dolayısıyla referans olarak kendi kültür hazinesine yönelen hangi tür / form olursa olsun, hepsi millî bilinç oluşturmada önemli bir misyonu yerine getirmiş olmaktadır. Bu bağlamda geçmiş ile gelecek arasındaki kültür aktarımının tüm dinamizmi ile yansıtıldığı formlardan biri olarak tiyatrodan bahsetmek gerekmektedir. Zira çok eski çağlara uzanan kadim geleneği ile birden fazla duyuya hitap ederek seyirciyi oldukça tesir altında bırakan tiyatro; görsel, işitsel ve duyuşal

hazzın son derece yoğun olarak varlık gösterdiği bir sanat olarak diğer anlatı türlerinden ayrılmaktadır.

Geleneksel ve modern Türk tiyatrosu olarak sınıflandırılmasının yanı sıra günümüzdeki versiyonuna köklü değişiklikler neticesinde ulaşan modern Türk tiyatrosu, devingen bir tür olarak her türlü kültür unsuruna ev sahipliği yapabilirken iletimin sürekliliğini de temin etmektedir (Güler, 1992, ss. 180-181). Söz gelimi yöresel ağız – deyim – söylem, düğün – dernek, doğum – ölüm, bayram gibi çeşitli ritüeller ile Türk kültürüne hizmet ederek Türk tarihinde yer edinmiş, âdeta toplumun hafızası olarak görebileceğimiz yukarıda da ismini zikrettiğimiz önemli şahsiyetlere de yer verilen tiyatrodaki, topluma has niteliklerin kurgulanıp canlandırılması -tiyatronun zihne ve ruha tesir etme gücü ve hatırlamayı kolaylaştırma etkisiyle- kültürel unsurların aktarımına katkı sağlamaktadır.

Asırlar evvel yaşadığı devirde halk ile iç içe olmayı tercih ederek temiz bir Türkçe ile şiirler yazan Yunus Emre de yaşamış hazinelerimizden ve miraslarımızdan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Nitekim Cumhuriyet'in hemen öncesinde Yunus Emre'yi konu alan bilimsel metinlerin yazılmaya başlandığını, uzun bir süre sonra ise bu yazılardan mülhem kurgusal metinlerin adapte edilmeye çalışıldığını görmekteyiz. Bu bağlamda, bilhassa roman türünde rastladığımız Yunus Emre'nin tiyatroya konu olması ise 1940'lı yılları bulmaktadır. Çalışmamızın öznesi olan Sönmez Atasoy'un *Bizim Yunus* adlı tiyatro eseri de dramatik bir metin olarak Yunus Emre ve öğretileri üzerinde dururken tiyatro sanatının imkânlarını kullanmış ve Yunus Emre'yi bir kültürel miras olarak seyirci / okuyucuya aktarmıştır. Söz konusu aktarımın nasıl gerçekleştirildiğine geçmeden önce kültürel miras kavramı ve tiyatro üzerinde durmamız uygun olacaktır.

## 1. Kültürel Miras ve Tiyatro

Toplumlar, kadim geçmiş ve bu geçmiş süresince oluşturdukları -daha sonra gelenek adı verilen- birikimleri ile kendi benliklerini / kendilerine özgün nitelikleri geleceğe taşıyabilme yetkinliğine haizdirler. Nitekim asırlarca çeşitli deneyimlerin neticesinde elde edilmiş olan bu birikimlerin toplumun birlik ve beraberliğinin güçlenmesindeki etkisi düşünüldüğünde geleceğe taşınması elzem hâle gelirken bu taşınma, o topluma ait somut veya soyut her türlü değerlerin birikim olarak vasıflandırılmasını da açıklamaktadır. Kültür çatısı altında topladığımız bu değerler arasında şehirlerdeki tarihî yapılar (çeşme, cami, külliye, medrese, aşevi, kervansaray vb.), bunlara ait arkeolojik kalıntılar, anıtlar ile ritüeller, inançlar, yöresel dans, kıyafet ve müzikle beraber o dil ile kurulmuş dilin özelliklerini yansıtan ürünleri sıralamak mümkündür. Bu unsurların o topluma iktisadî, tarihî ve mimarî bakımdan da katkısı bulunurken (Kuban, 1994, ss. 52-57) bireylerin ve siyasî otoritenin kendi sorumlulukları çerçevesince onları sahiplenerek himaye etmesi de son derece önemli

olmaktadır. Bu sahipleniş neticesinde kültür öğelerinin birer miras olarak adedilmesi ‘kültürel miras’ kavramını ortaya çıkarmaktadır. Mirasın millileşme sürecinde ise onu, çeşitli dar kalıplara sıkıştırmaya çalışmadan “millî seviyede farklılıklar üzerinde kültürel bir tamlama” (Erkal, 2016, s. 160) gerçekleştirmek gerekmektedir.

*Türk Dil Kurumu Sözlüğü*’nde kavram olarak yer almayan kültürel miras söylemi, Berke Vardar’ın *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*’nde (2002, s. 139) “ortak özellikler taşıyan bir dizi olgu, varlık ya da nesneye ilişkin genel nitelikli bir anlam içeren, değişik deneyimlere uygun düşen, dilsel kökenli her türlü tasarım, düşünü, imge; bir nesne, varlık ya da oluşun anlaksal imgesi; gösterilen” olarak tarif edilmektedir. Kültürel mirasın insan eliyle / tarafından üretilmiş olma niteliğine odaklanan Kubilay Aktulum ise bir nesnenin kültürel bir miras olabilmesi için “eskilik, az bulunurluk, tipsel olma, özgünbenzerlik (otantiklik), geçmişle şimdi arasında bağ kurma” (2020, s. 8) gibi çeşitli ölçütleri olduğundan bahsetmektedir. Öyleyse bir toplumun kimliğini oluşturan ortak değerlerin kendine has kalıntısı olarak özetleyebileceğimiz kültürün o toplumun bağımsız bir bütün olarak yaşamaya devam edebilmesi için söz konusu kalıntıları / kültürü muhafaza edip daha sonraki kuşaklara aktarımını sağlaması zaruridir. Toplumun hafızası da olan bu mirasın bilim, eğitim, sanat gibi alanlara uyarlanmak suretiyle kalıcılığının sağlanması ise siyasî otoritenin bilhassa sanatçı, eğitimci ve yazarlara imkân sunması, olanaklarını genişletmesi ile mümkündür. Bu aşamada yazarların kültür unsurlarına yer verdikleri türlerden birinin de tiyatro olduğunu görmekteyiz.

Dramatik bir sanat olan tiyatro, toplumların yaşadığı her konu ile yakından ilişkili (Töre, 2009, s. 2183); “belki romandan ve belki gayeleri az çok taklidî olan öbür sanatlardan ziyade hayatla münasebetlidir. Çünkü malzemesi insandır” (Tanpınar, 2005, s. 83). Zira diğer türlerden farklı olarak ‘yansıtma ve tesir’ bakımından çok daha elverişli olan tiyatro, kültürel varlıkların canlı bir şekilde aktarımının sağlanmasında da önemli bir görevi üstlenmiştir. Dolayısıyla çok eski çağlara uzanan tiyatro geleneğinin köklerinde aktarma / yansıtma isteğinin var olması tiyatronun tercih edilirliliğini arttırırken Tanzimat’ın ardından Batılılaşma çabaları ile gelişme ve değişmelere maruz kalması, onun topluma ayna tutma vazifesinde bir noksanlık teşkil etmemiştir. Öyle ki İnci Enginün, 1923-1995 yılları arasında kaleme alınmış olan tiyatro metinleri üzerinde yapmış olduğu incelemeye göre oyunları üç sınıfa ayırmış, bu sınıfları ise “çocuk oyunları”, “eski yazarların eserlerinin yeniden basılması” ve “yeni eserlerin basılması veya yazarların bütün eserlerinin topluca yayınlanması” olarak gruplandırmıştır. Aynı zamanda “eski yazarların eserlerinin yeniden basılması” grubunu da “bir kısmı tamamen ilmî gayelerle yapılan çalışmalar” ile “sahnelenmesini sağlamak amacıyla dil ve yapısı bakımından eskimiş eserleri yeniden işlemek” olarak alt gruplara bölmüştür (2005, s. 143).

Bu tasniften de anlaşılacağı üzere fonksiyonel bir yapıya sahip olan tiyat-

ro, geçmişin tekrarlanması ve günümüze aktarılmasında -değişen dil ve anlayışı da göz ardı etmeden- kültürel bellek aktarıcısı rolünü üstlenmektedir. Bu nedenle, halk kültürü referans alınarak inşa edilen bir tiyatro eserinde, ele alınan yöreye ait her türlü gelenek ve göreneğin yansımaları görmek mümkündür. Böylece geleneksel / kültürel olan ile modern olanın (tiyatro) bütünleşmesi sağlanarak kuşaklar arası iletişim ve nakil işlemi tesis edilmektedir.

Bahsi geçen kültür unsurlarının yanı sıra hayatları efsaneleşmiş halk kültürü kahramanlarının da birer kültür mirası olduklarından yukarıda bahsetmiştik. Nitekim İnci Enginün de bu kahramanları “destanlar ve efsanelerin yorumlanması”<sup>1</sup> başlığı altında ele alırken Hallac-ı Mansur, Şeyh Bedrettin, Hacı Bektaş-ı Veli, İbn-i Sina ve Yunus Emre gibi isimleri bu başlık altında zikretmektedir (2005, s. 148).

Şimdi ise kısaca Yunus Emre’ye değindikten sonra çalışmamızın esasını oluşturan *Bizim Yunus* adlı tiyatroya geçebiliriz.

## 2. *Bizim Yunus*’ta Yunus Emre’nin Kültürel Miras Olarak Aktarımı

### a. Yunus Emre

Yunus Emre (1240-1320), Selçuklu Devleti’nin son ve Osmanlı Devleti’nin ilk yıllarında yaşamış bir mutasavvıftır. Hayatı hakkında detaylı bilgiye sahip olmadığımız Yunus Emre’nin<sup>2</sup> *Divan ve Risâletü’n-nushiyye* adlı eserlerinden onun “saf dervişlik hayatını, rindane meşrebini, âşıklık hallerini, makamını, zevkini, neşesini hâsılı her halini” (Koçak, 2021, s. 64) anlayabilmekteyiz. Osmanlı Devleti döneminden günümüze değin varlığını sürdürmüş olan Yunus Emre, Osmanlı devrinde zaman zaman görmezden gelinip şairlik yönünden ziyade dervişlik vasfı ön planda tutulmaya çalışılmışsa da (Özçelik, 2021, ss. 68-85) Osmanlı’nın son yıllarında M. Fuat Köprülü<sup>3</sup> ile Rıza Tevfik’in<sup>4</sup> ona ilişkin neşretmiş oldukları makaleler ile ismi tekrar konuşulmaya başlanmış, Köprülü’nün *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar* adlı eseri ise dikkatlerin ona yönelmesini sağlamıştır. Yunus Emre’nin kültür-sanat dünyasına girişi ise 1940’lı yılları bulur ki 1943 yılında Adnan Saygun’un *Yunus Emre Oratoryosu* adlı eseri tiyatro türü için âdeta bir mukaddime mahiyetinde

1 İnci Enginün, Cumhuriyet sonrası kaleme alınan tiyatro eserlerini şöyle tasnif etmiştir: Köy oyunları, aile dramaları-kadın, politik hiciv, tarihi oyunlar, insanın yalnızlığı ve gücünü sorgulayan felsefi oyunlar, kasaba ve büyük şehirlerin kenar mahallelerini ele alan oyunlar, Almanya’ya giden işçiler. Tarihi oyunları ise kendi içinde şöyle sınıflandırmıştır: Destanlar ve efsanelerin yorumlanması (Türk destanları, Mezopotamya, Mitoloji/Yunan), Osmanlı tarihi, Milli Mücadele dönemi, başka ülkelerin tarihleri. Detaylı bilgi için bakınız: İnci Enginün, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. Dergâh Yayınları, 2005.

2 Detaylı bilgi için bakınız: Abdülbâki Gölpınarlı, *Vilâyet-nâme*. İnkılâp Yayınları, 1995.

3 Fuat Köprülü “Yunus Emre” (1913 / *Türk Yurdu*, C. IV, s. 612-621) adlı yazısında biyografik bilgilerin yanı sıra mezar yeri hakkındaki farklılıklara da değinirken “Yunus Emre ve Âsarı” (1913 / *Türk Yurdu*, C. V, s. 922-930) adlı yazısında da eserleri (*Divan ve Risâletü’n-nushiyye*) hakkında bilgi vermektedir.

4 “Yunus Emre Hakkında Biraz Daha Tafsilat” (1913 / *Büyük Duygu*) ve “Yunus Emre’yi Ziyaret” (1914 / *Peyâm*) adlı yazılarıdır. Bu yazılardan ilki Fuat Köprülü’ye ithaf edilmiştir. Her iki yazının da içerisinde yer aldığı “Rıza Tevfik’in Tekke ve Halk Edebiyatı İle İlgili Makaleleri” adlı eser Abdullah Uçman tarafından hazırlanmış ve Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından 1982 yılında yayımlanmıştır.

olmuştur. 1961 yılı ise Yunus Emre'nin ilk kez romana konu olduğu Nezihe Araz'ın *Dertli Dolap* adlı eserini karşımıza çıkarırken 1969 yılı tiyatrodaki ilk olan Necip Fazıl Kısakürek'in *Yunus Emre* adlı oyunu ile bizleri tanıştırmıştır.

1991 yılının *Yunus Emre ve Sevgi Yılı*, 1995 yılının *Dünya Hoşgörü Yılı* ve 2021 yılının ise *Yunus Emre ve Türkçe Yılı* ilan edilmesinin ardından söz konusu nazar-ı itibarın giderek arttığını gördüğümüz Yunus Emre'nin, artık ilmî toplantılarda, sempozyum ve kongrelerde konuşulur ve tartışılır olmaya başlaması, pek çok edebî metinde de müstakil olarak yer bulmasına vesile olmuştur. Nitekim Necip Fazıl'ın ardından Sönmez Atasoy'un *Bizim Yunus*'una kadar birçok tiyatro eseri kaleme alınmış,<sup>5</sup> daha sonraki süreçte ise Yunus Emre'ye olan ilginin tedricen çoğaldığı görülmüştür.

### **b. Bizim Yunus'ta Yunus Emre**

*Bizim Yunus* aynı zamanda rejisör ve oyuncu da olan Sönmez Atasoy (1944-2011)<sup>6</sup> tarafından 1996 yılında İzmir'de kaleme alınmış, tek bölüm ve 38 sayfadan müteşekkil bir eserdir. Ankara, Nevşehir, Tekirdağ, Balıkesir, Elâzığ, Eskişehir, Edirne, Yozgat, Kilis, Sivas, Konya gibi birçok şehirde sahnelenen oyun, kitaplaştırılmamışsa da Kültür ve Turizm Bakanlığı Devlet Tiyatroları Genel Müdürlüğü arşivinde tekst olarak yer almaktadır.<sup>7</sup>

Oyunda, türün terminolojisine bağlı olarak 'perde' terimi yerine roman yahut hikâye gibi anlatı türlerinde yer alan 'bölüm' teriminin kullanımı söz konusudur. Oyunun hemen başında ise *Oyun Yeri Tasarımı* başlığı altında dekor hakkında bilgi verilirken dramatik örgü de bu bilgilendirme ile başlamaktadır. Tek bölüm ve tek oyuncu ile kurgulanan oyun, istasyon makas bekçisi olarak görev yapan elli yaşlarındaki Adem'in muhayyilesinde canlanan bir başka kişi ile sohbeti üzerine inşa edilmiştir. Bu sohbet, 24 saatlik bir süre içerisinde vuku bulurken mekân olarak da yalnızca istasyonun tercih edilmesi ile oyunun olay, zaman ve mekân birliğini temsilen üç birlik kuralına uyduğu anlaşılmaktadır.

Oyun, makas bekçisi Adem'in görev yaptığı Sarıköy'deki Yunus Emre adlı tren istasyonuna gelen trenlerin geliş saatlerini not alması ile başlar. İstas-

5 Necip Fazıl ile başlayıp Sönmez Atasoy'a kadar olan süreçte, Yunus Emre'yi kaleme almış olan tespit edebildiğimiz tiyatro eserleri kronolojik olarak şöyle sıralanmaktadır: Recep Bilginer – *Yunus Emre* (1974), Osman Yaşar Tanaçan – *Yunus Emre* (1978), Nihat Asyalı – *Yunus Diye Görümdüm* (1985), Nezihe Araz – *Ballar Balını Buldum* (1989), Sabahattin Engin – *Yunus Emre* (1989), Mustafa Necati Sepetçioğlu – *Yunus Emre* (1990), Zeki Büyüktanır – *Yunus Emre* (1991), Erdoğan Aytekin – *Yunus Emre (Sancılı Çağların Sevi Çiçeği)* (1991), Tarık Buğra – *Bir Ben Vardır Benden İçeri* (1991), Orhan Asena – *Yunus Emre* (1995) ve Sönmez Atasoy – *Bizim Yunus* (1996).

6 Sönmez Atasoy, Ankara Devlet Konservatuvarı Tiyatro bölümünden mezun olmuştur. Devlet Tiyatrolarında çalışmaya başlamasının ardından sahne yönetmenliğinin yanı sıra dizi oyunculuğu da yapmış olan Atasoy, *Bizim Yunus* dışında *Kendi Gök Kubbemiz*, *Yedi Köyün Yargıcı*, *Nasrettin Hoca Bir Gün ve Yaşasın Tiyatro* adlı tiyatroları da kaleme almıştır.

7 Makale boyunca yapılan alıntılarının tümü bu tekst üzerinden gerçekleştirilmiştir: Sönmez Atasoy, *Bizim Yunus*, İzmir, 23 Nisan 1996. Ayrıca yapılan alıntılarda da tekste sadık kalınarak herhangi bir değişiklik yapılmamıştır.

yon, Yunus Emre'nin türbesine oldukça yakındır. Vefatının 700. sene-i devriyesi münasebetiyle yapılacak olan törenlerden bir gün önce istasyonda indiğini tahayyül ettiği, isminin daha sonra Balım olduğunu öğrendiğimiz, genç bir kızla karşılaşan Adem, onunla Yunus Emre ve öğretileri hakkında konuşmakta, ona Yunus Emre'nin hayatından bahsetmektedir. Adem'in oyun boyunca gerçekleştirdiği bu sohbette, aslında tek konuşan Adem'dir. Zira Balım, Adem'in muhayyilesinin bir ürünüdür. Törene katılmak üzere gelen kişilerin Yunus Emre'yi hakiki manada idrak edemediklerini gören Adem, bu duruma duyduğu üzüntüyü biriyle paylaşmak istemiş ve bu kişiye de Balım ismini vererek onunla -kendisinin duyduğu bizim duymadığımız- soru-cevap şeklinde devam ettirdiği sohbetini âdeta bir iç monolog gibi aktarmıştır. Ayrıca, oyun süresince günümüz insanının Yunus Emre'yi algılayışına dair çeşitli tenkitlerde bulunan Adem, yazarın sözünü emanet olarak alıp söylemek istediklerine tercüman olurken oyunun sonunda, istasyondaki kulübesine girerek üzerindeki kıyafetleri değiştirmiş ve kulübeden bambaşka biri olarak çıkıp artık Adem değil, yazarın ta kendisi olduğunu göstermiştir. Nitekim son sahnede seyirciye dönüp "1991 yılının 25 Mayıs sabahı Yunus Emre İstasyonu'ndaydı... Yunus Emre'nin 700. Yılı, törenlerle kutlanacaktı. İstasyonda bir demiryolu makasçısının genç bir kıza Yunus'dan nefesler okuduğunu gördüm... O gün her şeyi bırakıp, bir makas bekçisi olmayı çok istedim..." (Atasoy, 1996, s. 38) diyerek Adem'in aslında kendisi olduğunu ifşa eden yazar, Yunus Emre'yi anma törenlerine katılmak üzere gittiği istasyonda, müşahede ettiği bir sahneyi eserine yansıttığı gerçeğini de böylelikle seyirci ile paylaşmıştır.

Yazarın müşahit olduğu bir vakadan bu denli etkilenerken bir tiyatro eseri vücuda getirmesi, esasen, Yunus Emre'yi bir oyun kişisi / oyuncu olarak kurgulamaktan ziyade onun topluma emanet olarak bıraktığı öğreti ve şiirlerin gelecek kuşaklara doğru bir şekilde aktarılmasını sağlamak istemesiyle ilişkilendirilmelidir. Zira bu amaçla, isim ve mekân tercihlerinin yanı sıra öğretilere dair şiirleri de bilinçli olarak seçen yazar, Yunus Emre'nin çağlar öncesindeki dile bakışını, saf Türkçeyi kullanarak millî olana sahip çıkışını ve Türkçenin miras olarak asırlarca yaşamasına olan katkısını da göstermek istemiştir.

Bu bağlamda detaylara geçecek olursak söz gelimi yazar, oyuncu olarak konuşmalarına yer vermese de muhayyel varlığından bahsettiği kişiye Balım ismini vermiştir. Kanada Haber Ajansı'ndan Yunus Emre törenlerini takip etmek üzere geldiğini öğrendiğimiz Balım, Taptuk Emre'nin kızının da ismi olan Balım Kız ile aynı ismi taşıırken kimi söylencelere göre Yunus Emre'nin evlendiği kişi olarak da bilinmektedir. Balım Kız, dergâhta kaldığı süre boyunca Yunus Emre'nin dervişlik istidadı ve ilahî aşka olan sadakati karşısında ona hem hayranlık duymuş hem de ondan çok şey öğrenmiştir. Yazar da bu ilişkiden mülhem, Balım'ı, oyunun tek kişisi olan Adem'den, Yunus Emre hakkında pek çok malûmat alan biri olarak karakterize etmiştir.

Bir diğer bilinçli tercih ise Adem ismidir. Bilindiği üzere, adem kelime-

sinin iki anlamı bulunmaktadır: 1. insan, 2. hiçlik / yokluk. Bu iki anlamı birbirinden ayıran ise Arapça yazımında kullanılan şapka / uzatma (^) işaretidir. Kelimenin ‘insan’ anlamına gelen hâli ‘âdem’ iken ‘yokluk’ anlamına gelen hâli ise ‘adem’ şeklindedir. Yazar da oyunun tek kahramanına ‘Adem’ ismini vererek ele aldığı mirasın -Yunus Emre’nin- bakış açısına atıfta bulunmuştur. Nitekim Yunus Emre, “varlık ile yokluk tartışmalarında bütün kapıların mutlak varlığa açıldığını, yolların mutlak olana çıkışını kimi zaman varlık üzerinden, kimi zaman yokluk üzerinden anlatır” (Emeksiz, 2021, s. 134). Dolayısıyla yazar da Adem ile görünenin arkasındaki sırta, varlığın arkasındaki yokluğa işaret ederek muhatabının dikkatini çekmek istemiştir.

Bir başka bilinçli isim tercihinin ise dramatik örgünün gerçekleştiği mekânda kullanan yazar, Yunus Emre’nin memleketi olan Sarıköy’ü, hatta daha spesifik bir yer olarak Sarıköy’deki Yunus Emre adlı tren istasyonunu mekân olarak seçerken gerçekleştireceği tenkitlere bir temel oluşturmayı amaçlamıştır. Nitekim birkaç malzeme ile oldukça sade bir dekor oluşturan yazar, seyircinin dikkatini sahnedeki materyallere değil sahnelenen oyuna çekmek isterken bu çabasına mekânın söz konusu niteliğini de dâhil etmiştir. Bunu gerçekleştirirken ise sözü Adem’e bırakarak tenkitlere yönelmiş, Yunus Emre’nin bir kültür mirası olarak gelecek kuşaklara aktarılırken menfi olarak telâkki ettiği ve değişmesini istediği düşünce ve davranış biçimlerini örneklendirmiştir. Böylece gerçekleşecek olan aktarımın doğru ve müspet bir şekilde sağlanmasını amaçlamıştır.

Bahsi geçen tenkitlerden ilki, tren istasyonunda inen kişilerin Yunus Emre’yi sorma biçimleri ile ilgilidir. Öyle ki, Yunus Emre’yi taş ve toprak ile bütünleştirip onun ilminden ziyade zahirî varlığına odaklananların aslında ondan gerçek mânâda bîhaber olduklarını düşünen Adem, Balım’ın Yunus Emre’yi sorma şeklinden yola çıkarak istasyonda inen pek çok kişinin sorma biçimlerine kızdığı için onlara türbenin yerini göstermediğini şöyle itiraf etmiştir:

“Trenden iner inmez Yunus’un mezarını sormuştu bana. ‘Yok!’ demiştim ben de... ‘Yunus’un mezarı yok!’ Hayır, yalnızca o kız değil, bu istasyonda inen her yabancı; mezar nerede, kabir nerede, türbe nerede diye sorar... Çevirir başımı giderim ben de... (Üzgün) Kimse ‘Yunus nerede?’ diye sormadı bu güne kadar... (Öfkeli) Hep mezar! Taş, toprak... (İçten) Yunus’un kendini sorsalar, söylemez miyim yerini? Koca profesörler var içlerinde; kitabı kürsüyü yutmuş kişiler...” (Atasoy, 1996, ss. 2-3)

Adem, ilmi ile en yüksek mertebeye gelmiş kişilerin dahi Yunus Emre’nin hakikatine uzak kalmış olmalarını bilhassa dile getirmektedir. Zira ona göre ilmin yolu, tıpkı Yunus Emre’nin de ifade ettiği gibi ‘kendini bilmekten’ geçmektedir. Kendini bilmeyen de varlığa zahirî olarak bakmaktan öteye geçemeyerek mezara, türbeye kutsaliyet atfedecek ve Yunus Emre’yi fikirleri ile değil taş ve toprağı ile arayacaktır.

Adem'in bu öfkeli tenkidinin ardından sorusunu yineleyen Balım, bu kez onun istediği gibi sorarak Adem'i memnun etse de Adem, buradaki tenkidinin, sorunun şeklinden ziyade Yunus Emre'nin bir mezar taşına sıkıştırılmaya çalışılmasına dair olduğunu "Bırakın yahu Yunus'a mezar kazmayı!.. Hah şöyle! Anadolu'da kırk yere gömememişler Yunus'u.. O elbet burada..." (Atasoy, 1996, s. 6) cümleleri ile dile getirmiştir. Nitekim Yunus Emre'nin pek çok şehirde mezarı bulunmaktadır.<sup>8</sup> Lâkin bu mezarlardan kimi makamı olarak kimi ise o şehirde yaşadığını ya da oralı olduğunu kanıtlamaya yönelik yapılmış türbelerdir. Adem ise bu mezarların bir anlam ifade etmediğini, Yunus Emre'nin fikir ve şiirleri ile her yerde yaşamaya devam ettiğini düşünmekte, Balım'a da Yunus Emre'ye böyle bakması gerektiğini şu sözler ile telkin etmektedir:

"Dinle, sessizliğe damlayan dolabın iniltisidir Yunus... Yıldızları taşıyan şu ahlat ağacına bak. Yapraklarındaki ışıltı, onun ışıltısı... Gecenin otları, ekinleri ne konuşurlar böyle fısır fısır? Yunus'u!.. Börtü böceği dinle... Gece nar gibi patlatmış yıldızlarını... Her biri Yunus'un bir sözü... Bak, bak samanyolu nasıl tozuyor yollar gibi... Yunus'u bunlarda ara... Şimdi, kendin dön, içine dinle... Yaslan kendi göğsüne sımsıkı, kulak ver dinle..." (Atasoy, 1996, s. 6)

Kişinin aradığı her şeyi kendi içinde / özünde bulacağını, kâinatın ise arayışına hizmet eden bir yardımcı olduğunu vurgulayan bu anlatımını Yunus Emre'nin bir şiiri ile de destekleyen Adem, öğretilerinin yanı sıra şiirlerinin de hatırlanmasına / unutulmamasına vesile olmaktadır. Söz konusu şiir şöyledir:

"İş bu vücut şehrine her dem giresim gelir.

İçindeki sultanın yüzün göresim gelir.

İşitirem sözünü, göremezem yüzünü

Yüzünü görmekliğe canım veresim gelir.

Miskin Yunus'un nefsi dört tabiat içinde

Aşk ile can sırrına pinhan varasım gelir" (Atasoy, 1996, ss. 6-7).

Adem'in bir başka tenkidi de törenler için gelecek olan kişilerin salt törende görünmek amacıyla orada bulunacakları; gerçekleşecek olan bilimsel yahut sanatsal tüm etkinliklerin sadece yapılmış olmak için yapılacakları; politikacılardan bürokratlara, profesörlerden genç kızlara, köftecilerden gazoz-

8 Yunus Emre'nin mezarının bulunduğu inanılan şehirler şöyledir: Afyonkarahisar / Sandıklı ilçesi ve Döğerkasabası; Aksaray / Ortaköy ilçesi Tapdık ve Reşadiye köyleri; Bolu / Mengen ilçesi Hayranlar köyü ve Yunuslar mahallesi; Bursa / Yıldırım; Eskişehir / Mihaliçcik ilçesi Sanköy; Erzurum / Palandöken; Isparta / Keçiborlu-Gönen-Güneykent- Eğirdir-Uluborlu ilçeleri; İzmir / Tire; Karaman; Konya / Doğanhisar ilçesi Koçaş köyü; Manisa / Kula ilçesi Emre Sultan köyü; Ordu / Ünye; Sivas / Hafik ilçesi Emre köyü. Detaylı bilgi için bakınız: Mustafa Özçelik, *Yunus Emre'nin Şehirleri*, Muhit Kitap, İstanbul, 2021; Ahmet Kabaklı, *Yunus Emre*, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, 2012.

culara kadar geniş bir kitlenin yer alacağı törenlerde propaganda yapmak, can sıkıntısını gidermek yahut bir şeyler satmak dışında herhangi bir amacın yer almayacağına dairdir. Söz konusu tenkit şöyle gerçekleşmektedir:

“25 Mayıs... Sabah yine törenler yapılacak Yunus Emre'nin türbesinde. 700. yılı ya! Politikacılar sıra sıra boy gösterirler artık. Bürokratlar oradan oraya koşturur. Profesörler tebliğlerini, makalelerini överler kürsülerden. Evde kalmış kızlar koca dilenirler Yunus'dan... Köfteciler, gazozcular... Koca Yunus'u ters döndürürler mezarında...” (Atasoy, 1996, s. 16)

Adem, geçmiş yıllardaki törenlerde bu düşüncesinin dışına çıkıp kendisini şaşırtan herhangi bir görüntü ile karşılaşmamıştır. Dolayısıyla Yunus Emre'yi anmak için gelip onu anlamadan gidecek olan bu yığına tepkili olan Adem, aslında yazarın da -yukarıda da bahsettiğimiz gibi- iştirak etmek üzere orada bulunduğu bir törendeki şahit olduğu manzaraya karşı hissettiklerini yansıtmaktadır. Yunus Emre'nin mezarında ters dönmesi ile ilgili ifade ise oldukça mânidârdır. Zira ruhu huzur bulmamış, gayesine haiz olamamış ya da anlayamadığını görmüş kimseler için kullanılan bu kalıp ifade, Yunus Emre'nin gerçek anlamda görmese dahi ruhsal / metafizik anlamda yapılanlardan ve yapıma amaçlarından haberdâr olacağı fakat bunlardan hoşnut olmayacağı kısa ve öz bir şekilde anlatılmaktadır. Yunus Emre'nin gayrimemnun olacağı bir durumdan ise Adem, dolayısıyla yazar memnuniyetsiz kalacaktır.

Balım'ı törenleri izlemesi için gönderen kuruluş ve ülkeleri de tenkit eden Adem; dilini bilmeyip dinini hor gören milletlerin Yunus Emre törenleri için gazeteci göndermiş olmasına anlam veremez ve “Yahu, bu adamlar Yunus'un dilini bilmezler, dinini anlamazlar, kavminden hazzetmezler... ne bileyim... insanını hor görür, yurdunu çok görürler...” diyerek yabancıların göstermiş olduğu alakadan duyduğu rahatsızlığı dile getirir. Lâkin hemen arkasından eklediği “Yine de hakkını yemiyelim dünyanın. İnsanın kendisini değilse bile, hatirasını ayakta tutmaya çalışmak soylu geleneğidir yalancı dünyanın...” (Atasoy, 1996, s. 8) sözleri ile de Yunus Emre'nin Anadolu topraklarının dışında da biliniyor ve takip ediliyor olmasından dolayı içten içe duyduğu sevinci belirtse de yaşarken kıymeti bilinmeyen nice değeri hatırlatmayı da istemiştir. Zira Yunus Emre, hayatı boyunca sevgi ve insan odaklı bir yaklaşımı benimsemiş, sohbet ve şiirlerini bu minval üzere inşa etmiş, varlık ile yokluğu birbirinden ayrı tutmayarak dünyanın geçiciliğine dikkatleri çekmek istemiştir. Onun bu bakışı sadece Anadolu topraklarında değil, dünyanın pek çok ülkesinde de karşılık bulurken vefatının ardından asırlar geçmesine rağmen hâlâ sevilen, sayılan, anılan biri olarak yaşamaya devam etmesi de onun bıraktıklarının ne yüce bir miras olduğunu kanıtlar nitelikte olmuştur. Aşağıdaki şiir ise Adem'in, Yunus Emre'nin mevzu bahis olan amacını somutlaştırmak adına konuşmasına eklediği mısralar arasında yerini almıştır:

“Benim bunda kararım yok, ben bunda gitmeye geldim.

Bezîrgânım mataam çok, alana satmaya geldim.

Ben gelmedim dâvi için, benim işim sevi için.

Dostun evi gönüllerdir, gönüller yapmaya geldim.

Dost esriği deliliğim, âşıklar bilir neliğim.

Değiştürülen ikiliğim, birliğe bitmeğe geldim” (Atasoy, 1996, s. 9).

Adem, konuşmasında sıklıkla Yunus Emre'nin şiirlerine başvurarak âdeta şair misali âhenk ile şiirlerini okur. Bu his yoğunluğunun farkına varan Balım ise bir demiryolu makasçısının böyle şiirlerle örülü ve duygu yüklü konuşmasını yadırgar. Ona göre sıradan biri olan makasçı, duygularından arınmış ve salt görüneye odaklanmış kimsedir. Adem ise kendisinin bu hâlini Yunus Emre ile özdeşleştirerek ona da benzer yakıştırmaların yapıldığı, hatta yapılmaya devam ettiği tenkidini “Yunus için de ham bir köylü bu sözleri nasıl söyleyebilir, demişlerdi. Bu gün de diyorlar. Yunus'un derdi değildi ki illâ bir şey söylemek. Rahmet yüklü bulut, şöyle yağacağı, böyle yağacağı diye düşünür mü? O yağar geçer...” (Atasoy, 1996, s. 13) diyerek dile getirir ve hakikatte görünenden çok daha öte, derin bir ruhun söz konusu olduğunu yine bir Yunus Emre şiiri ile somutlaştırır:

“Ey bu sözün aslın bilen! Söyle, bu söz nerden gelir

Sözün aslın anlamayan, sanır bu söz benden gelir.

Söz karadan aktan değil, yazıp okumaktan değil;

Bu yürüyen halktan değil, Halîk avazından gelir.

Işık bana aydan değil, aşk eri bu soydan değil,

Rızk bana ocaktan değil, derya-ı ummandan gelir...” (Atasoy, 1996, ss. 13-14)

Adem, Yunus Emre ile kendisini sadece bu konuda özdeşleştirmez. Onun 40 yıl boyunca Taptuk Emre dergâhına bıkıp usanmadan hizmet etmesine, şeyhine göstermiş olduğu sadakatine, dergâha tek bir eğri odun dahi getirmeyişine atıfta bulunarak kendisinin de onu örnek aldığını, onun gibi davranmaya çalıştığını şöyle anlatır:

“Oysa Yunus, Taptuk Emre'nin kapısında kırk yıl hizmet eder... Dergâhın ocağından o sorumludur.. Kırk yıl Sakarya ormanlarından sırtında odun taşır dergâha.. (...) Yunus değilim ben... Onunla gönülde yaşadım hep, o kadar.. Şu demir yolu raylarına bak.. Oraya milim eğril girse, tren katarı yoldan çıkar... Otuz yıl demiryolu döşedim dağa taşa... Yeri geldi kayaları deldim, yeri geldi suları aştım. İçimde Yunus'un şevkini duyduğum hep...” (Atasoy, 1996, ss. 33-35)

Adem'in, aslında onun bıraktığı bu mirası kendi hayatına adapte ederek

sahip çıkmaya çalıştığını anlattığı bu cümleler, oyunun geneline sirayet etmiş bir sahipleniş, idrak ediş ve koruma içgüdüsüne işaret etmektedir. Nitekim yazar, kadim geleneğimizin bugünlere ulaşmasında son derece etkili olan Yunus Emre, öğreti ile şiirlerinin ehemmiyetini özümsemiş ve onun itibarını, Adem aracılığıyla çağdaşlarına ve gelecek kuşaklara aktarmayı bir vazife olarak telâkki etmiştir.

### Sonuç

Birlik ve beraberliğimizin temel esaslarından olan köklü geleneğimizin yüzyıllarca varlığının korunarak günümüze ulaşması, kültürel miras olarak addettiğimiz değer ve unsurlara sahip çıkmak suretiyle mümkün kılınırken gelecek kuşaklara aktarımının sağlanması da onları koruyup kollamak kadar mühim bir eylem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bunu gerçekleştirme yöntemlerinden biri ise modern sanat dallarını geleneksel olan ile sentezlemek ve günümüz insanının idrak potansiyeline yahut ilgi çerçevesine göre şekillendirmektir. O sanat türlerinden biri olan tiyatro, kültürel kodlarımızı ve geleneksel / kökleşmiş uygulama ve söylemlerimizi referans aldığı müddetçe söz konusu olan kültürel aktarıma imkân sunmak suretiyle millî bir kimlik kazanmaktadır.

Çalışmamızın esasını teşkil eden Sönmez Atasoy'un *Bizim Yunus* adlı tiyatrosu ise kültürümüze hizmet ederek âdeta toplumumuzun hafızalarından biri hâline gelen Yunus Emre'yi ele almıştır. Yunus Emre'nin çağlar öncesinde yapmaya çalıştığı öz Türkçeye sahip çıkma; barış, kardeşlik, sevgi ve hoşgörü gibi kavramların önemini hatırlatma; millî değer ve inançları koruma gibi nitelikleri tek oyun kişisi olan ve kendi fikirlerini somutlaştıran bir sözcü olarak karakterize ettiği Adem üzerinden aktaran yazar, söz konusu iletimin doğru olarak gerçekleşebilmesi için de günümüz insanının bakış açısındaki yüzeyliliği tenkit etmiştir. Oyunda isim korelasyonu ve davranış özdeşimlerini bilinçli olarak tercih etmesi ise Yunus Emre'nin '*Bizim Yunus*' olması ve eserin ismi ile de müstesna bir bağ kurulmasını sağlamıştır. Böylelikle, oyun boyunca nakletmek istediği fikirlere Yunus Emre'nin şiirlerini de metinlerarası olarak eklemleyen yazar, esas amacı olan kültürel mirasın geleceğe aktarımını tiyatro türünün işlevi ile örtüştürerek somutlaştırmıştır. Neticede yazarın modern bir türde Yunus Emre'yi ele alması -hayatın olağan akışı içerisinde öze dönmeyi / aslı hatırlatmayı gaye edindiğini gösterirken miraslarına sahip çıkan milletlerin geçmiş ve geleceklelerini de himaye altına alacaklarını yaptığı tenkitler ile dikkatlere sunmuştur.

## KAYNAKÇA

- Aktulum, K. (2020). “Kültürel Mirasın Anlambilimi”. *Millî Folklor*. 126: 5-17.
- Atasoy, S. (1996). *Bizim Yunus*. İzmir.
- Dünya Mirası Sözleşmesi Uygulama Rehberi*. (2017). Dünya Miras Merkezi.
- Ekici, M. (2008). “Geleneksel Kültürü Güncellemek Üzerine Bir Değerlendirme”. *Millî Folklor*. 80: 33-38.
- Emeksiz, A. (2021). “Yunus Emre’nin Varlık-Yokluk Konusuna Yaklaşımı”. *Vefatının 700.Yılında Yunus Emre Bizim Yunus Sempozyumu*. 132-137.
- Enginün, İ. (2005). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Erkal, M. (2016). “1938-1980 Dönemi Türkiye’de Sosyal Yapı ve Dinamikleri”. *Sosyoloji Konferansları*. 53: 157-185.
- Gölpınarlı, A. (1995). *Vilâyet-nâme*. İstanbul: İnkılâp Yayınları.
- Güler, Z. (1992). “Kültürel Bir Kurum Olarak Tiyatro”. *Kurgu Dergisi*. 10: 179-187.
- Kabaklı, A. (2012). *Yunus Emre*. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Koçak, A. (2021). *Şehbenderzâde Filibeli Ahmed Hilmi Tasavvuf, Fel sefe ve Edebiyata Dair Yazılar*. İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları.
- Kuban, D. (1994). “Türkiye’ye Özgü Bir Koruma Politikası Olabilir mi?”. *Kentsel Koruma ve Yenileme Uygulamalar Kolok yumu*. 52- 57.
- Özçelik, M. (2021). “Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Yunus Emre Algısı”. *DTCF Dergisi Yunus Emre Özel Sayısı*. 68-85.
- Özçelik, M. (2021). *Yunus Emre’nin Şehirleri*. İstanbul: Muhit Kitap.
- Tanpınar, A. H. (2005). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Töre, E. (2009). “Türk Tiyatrosunun Kaynakları”. *Uluslararası Türk Dili, Edebiyatı ve Tarihçesi Dergisi*. 4/41. 2181-2348.
- Vardar, B. (2002). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.





# YAHYA KEMAL BEYATLI'YA GÖRE DİVAN ŞİİRİ VE HALK ŞİİRİ BAĞLAMINDA KLASİK TÜRK EDEBİYATI<sup>1</sup>

“ ”

*Emine Gözde ÖZGÜREL<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> Bu makale, künyesi verilen şu doktora tezinden üretilmiştir: Özgürel, Emine. G. (2021). *Yahya Kemal: Hayatı, Sanatı, Eserleri* (Yayımlanmamış doktora tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

<sup>2</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı. Ankara/TÜRKİYE. ORCID: 0000-0001-6075-1517

## Giriş

Yahya Kemal Beyatlı, modern Türk şiirinin kurucu isimlerinden biri olarak, Türk şiir mirasına yönelik meseleleri dikkatle ele almıştır. Onun poetikasında “eski şiir” dediği klasik Türk (divan) şiiri üzerine araştırmaların önemli yeri vardır. Bununla birlikte her ne kadar halk şiirini ve kültürünü modern Türk şiirini yapılandırmada kaynak olarak görmezse de bu sahada da dikkate değer tespitleri söz konusudur. Yahya Kemal’in poetikasını anlamak için onun bu iki şiir geleneğine ilişkin görüşlerine dikkat etmek gerekir.

Yahya Kemal’e göre divan şiiri, “hâlis şiir” adını verdiği pür, lirik mısralar içerir. Şaire göre divanlar bütünlüklü birer eser olduklarından değil; içerdikleri bu “mısra-ı berceste”ler nedeniyle değerlidirler. Bâkî, Fuzûlî, Nedim, Nef’î ve Şeyh Gâlib gibi şairlerin divanlarında bu mısraları araştırır; şiirde iç ahengi, beyaz lisan dediği yüksek şiirsel ifade kabiliyetine sahip zengin fakat duru dili, lirizmi bu mısralar üzerinden kavrar ve yeni Türk şiirine bu estetiği kazandırmaya çalışır. Onun divan şiirine eleştirisi, daha çok şiirin “mazmun” üzerine kurulması ve bu “oyuncak” (Beyatlı, 2008a: 259) ile meşgul olan şairin şiiri bütünsel bir “terkip” hâline getiremeyişiştir. Beyatlı’ya göre halk şiiri fikrî yapılanışı bakımından divan şiirinden ayrılmaz. Bu bakımdan şair, halk şiirinin de divan şiiri gibi tekrarlardan mustarip ve bütünlükten yoksun olduğu eleştirisini getirir. Bununla birlikte halk şiirini, lirizmin en saf doğuş yeri olarak görür; onun “âşık” adlandırmasını, şiirin özüne, “aşk”a yapılan vurgu açısından incelikli bulur. Yahya Kemal’in eski şiir ile halk şiirine bakışının ayrıntıları iki başlık hâlinde ortaya konulabilir:

### “Eski Şiir” ya da Divan Şiirine İlişkin Görüşleri

Yahya Kemal, Osmanlı Devleti zamanında 13-19.yy’lar arasında, Arap ve Acem edebiyatlarının ve İslâm dininin etkisi ile gelişen ve bugün yaygın olarak “divan şiiri” olarak adlandırılan klasik Türk şiirini eserlerinde daima “eski şiir” olarak anmıştır. İstisnâsı bu tabiri “divan şiiri” olarak değil, yine şiir sahasını kastetmek üzere “eski edebiyat” olarak anmasıdır. Bu bakımdan Yahya Kemal’in genel itibariyle divan şiirine olan yaklaşımını “eski şiir” başlığı altında ele almış bulunmaktayız. Bununla birlikte, güncel bilimsel literatürde, “eski şiir” ifadesinin “halk şiiri”ne de gönderimi bulunduğu; anlam karışıklığı doğmaması açısından makalenin devamında, “eski şiir” için gerektiğçe “divan şiiri” ifadesi de kullanılmıştır.

Yahya Kemal, “Edebiyâtın yüzde doksan beşi mâzî zemîni üzerine kurulmuştur” (Beyatlı, 2008a: 311) diyen ve edebî pratiğinde de aradığı şiir dilini klasik Türk şiiri üzerinde yaptığı incelemeler sonucunda keşfedip aşamalarla oluşturmuş bir şair olarak; eski Türk şiirini daima güncel bir araştırma sahası

olarak görmüştür. Bu anlamda eski şiirimizin yüksek edebiyatlarda karşılaşılabilecek türde pür şiir, beyit ve mısralarındaki estetik duyusu güncel Türk şiirinin yapılandırılmasında değerli bir kaynak olarak kabul eder. Beyatlı'ya göre bizde Batı edebiyatının etkisi, nesir türü üzerindedir; şiir sahası için geçerli olmaz: “Çünkü bizim şiirimizin bir mazisi vardır, hem de çok zengin bir mâzîsi vardır. [...] şiirimizin hâlâ Şark tesirinden kurtulamayışının sebebi, arkasındaki bu zengin mâzîdir.” Beyatlı'ya göre bu, aynı zamanda “Bizde son zamanlarda büyük şair çıkmamasının sebeplerinden biri[dir.]” Yahya Kemal: “[...] bizim arkamızda Nedim'ler, Fuzûlîler, Bâkî'ler var. Onlarla boy ölçüşecek bir dehâ lâzım.” Der ve ekler: “Zannediyor musunuz ki, koskoca divan edebiyâtını yıkmak için millî şâir Mehmed Emin Beyin manzumeleri kâfi gel-sin? Yalnız o değil, bütün muasır şâirlerimiz bir araya gelseler divan şâirlerinin karşısında birer çocuk gibi kalırlar.” (Beyatlı, 2008a: 291-292).

Bununla birlikte Yahya Kemal, divan şiirinde “kördüğüm” olarak gördüğü meselelere de dikkat çeker ve eski şiirin “mazmun”un peşinde sürüklenip bir terkip hâline gelemeyişini inceler. Beyatlı: “İran'dan meşketmiş olduğumuz aruzlu şiirimizde esas mazmundu. Şâir, bâkir, ustalıklı, hâsılı işitilmemiş mazmûnun peşinden koşardı; manzûmeyi her türlü haşivden âzâde bir terkip hâline getirmeyi hiç düşünmezdi. Yegâne derdi yeni mazmûnu bulmaktı. Mazmun fikir miydi? His miydi? Müşâhede miydi? Bunu Allah bilir; bâzan bunlardan biri idi, ekseriyâ da hiçbirini değildi. Mazmun bir oyuncaktı:

‘Silk-i tesbîh-i dürr-i seb’a’l-mesânîdir sözüm’

Gibi bir mısra hakikaten çok göz kamaştırıcı, söylenmesi için çok ilme, hünere ihtiyaç hissettiren bir kuvvettedir. Lâkin nihâyet bir mazmundan ibârettir. Böyle bin, yüzbin mazmundan yine bir şiir çıkamadı.” Der. Yahya Kemal Nef’î gibi yetenekli şairlerin dahi “mazmuna kurban gitti[ğini]”, terkip hâlinde bütünlüklü bir eser bırakmadığını dile getirir ve ekler: “Eski şiirimizin en muteber divanlarını ele almaya gelmez. Yeknesaklıktan Fuzûlî ve Nedim gibi şâirler bile gözden düşer. En doğrusu bu büyük rûhların berceste mısralarını veyâhut beyitlerini bir antolojide okumaktır. Çünkü kestirme ve samimî bir hükümle denilebilir ki eski şiirimizde manzûme yoktur, terkip yoktur, hâsılı eser yoktur, yalnız mısralar ve beyitler vardır.” (Beyatlı, 2008a: 259)

Yahya Kemal şiir estetiğini oluşturmakta divan şiirinin örneklerinden yararlanırken eski şiirin dili üzerinde de durmuştur. Bu bağlamda: “Divan şâirleri şiir yaratmak için kolektivitinin lisanında olmayan ve ancak birbirlerinin anlayabildiği hususî kelimeler kullanmışlardır. Bu suretle bir zümre şiiri vücuda gelmiş, millet onları takip edememiştir.” Der ve şiir dilini oluşturmakta izlemek niyetinde olduğu yolu: “Benim istediğim Türkçenin hususî âhengine göre telâffuz edilmiş kelimelerle şiir yazmaktı. Eskiler acemcenin âhengini

esas tutmuşlar, Türkçe kelimeleri de bu âhenge uydurmak ve sığdırmak istemişlerdi.” (Ayda, 1962: 18-19) Biçiminde dile getirir.

Yahya Kemal derûnî ahengin varlığı ile sınıdığı “hâlis şiir” ve “sahte manzûme”leri söz konusu ederken, en büyük şâirlerin divanları[nın] bile “sahte ve mihanîkî” mısra ve manzûmelerle dolu olduğunu bu tip “hakîkî şiirin mûsıkîsi ve parıltısı” görülmeven manzûmelerin yok varsayılabileceğini (Beyatlı, 2008a: 6) söyler. Şair: “Eğer kadîm şâirlerimizin en hâlisleri öz şiirlerini toplasalardı o koskoca dîvanlar bir dîvançe olabilirdi. Onlar Elif’ten Yâ’ya kadar bütün kafîye silsilesini doldururlar, kalblerinden doğan mısralara bir sürü sun’î mısralar ilâve ederek dîvanlarına vücûd verirlerdi.” (Beyatlı, 2008a: 267) Der. Şaire göre bu büyük şâirlerin “mutantan cildlerinden okuna okuna yine asıl şiirleri okunur.” (Beyatlı, 2008a: 6) Bu anlamda “bütün sanatlar arasında mahsûlü en az olan sanat yine şiirdir.” (Beyatlı, 2008a: 7)

Bununla birlikte Yahya Kemal’in “hâlis şiir”in Türkçedeki izini divan şiirindeki mısra-ı bercesteler üzerinden sürdürdüğü de açıktır. 1907 yılında Paris’te Heredia’nın sonnetleri yoluyla duyumsadığı Lâtin ve Yunan şâirlerinin dili ve zevkini bu mısra-ı bercestelerde yani bir manzumede yer alan en güzel ve güçlü, seçilmiş mısralarda bulur ve aradığı bu şiir diline “beyaz lisan” der. Yahya Kemal, vezin, kafîye gibi şiirin teknik unsurlarından ve biçimsel özelliklerinden doğan mekanik ahengin sustuğu, derûnî ahenge haiz -diğer deyişle şiirin bütününden; vezin, kafîye, kelime ve ifade tekrarları ile aliterasyon ve asonansların oluşturduğu ses bütünlüğünden doğan iç ahenge haiz- yeni bir şiiri kurgulamaya çalışırken; divan şiiri bünyesinde bulunan bu tarz mısra ve beyitleri incelemiş, şiirini çok yönlü olarak onların estetiği çerçevesinde oluşturmaya çalışmıştır. Bu anlamda Yahya Kemal’in divan şiirini bütünsel olarak benimsemediği açıktır; fakat eski şiirimizin divanlarında, deryada inci arar gibi gezindiği de apaçıktır.

Yahya Kemal’in beğendiği, sohbetlerinde zikrettiği bazı mısra ve beyitler:

“Bugün şâdım ki yâr ağlar benimçün” (Lâ);

“Ağlarım hâtıra geldikçe gülüşüklerimiz” (Mâhir);

“Neler çeker bu gönül söylesem şikâyet olur” (Şeyhülislam Yahya);

“Bir bölük ankalarız Kaf-ı kanaât bekleriz” (Fuzûlî);

“Hem kadeh hem bâde hem bir şûh sâkîdir gönül” (Nef’î)

“Yanında bunca kulundan bir âdemi bile yok

Beyim bu nice seferdir ki ihtiyâr ettin.” (Necâtî)

“Bu bezm-i dil-güşâyâ mahrem olmaz Bâkiye herkes

Di gelsün ehl-i diller, gelmesün bîgâneler dönsün” (Bâkî);

“Bezm-i safaya sâgar-ı sahbâ gelir gider

Gûya ki cezr ü medd ile deryâ gelir gider” (Nâbî)

“Bir şu’lesi var ki şem’-i cânın

Fânusuna sığmaz âsmânın” (Şeyh Gâlib)

“Yâre fâş et râzını ammâ zebânın duymasın

Güft ü gû-yı vuslatı rûh-ı revânın duymasın” (Yeni Şehirli Avnî) (Ayvazoğlu, 2013: 132-134)

Yahya Kemal hâlis, öz ya da lirik şiir olarak adlandırdığı, beyaz lisan ile yazılmış pür mısra ve mısra-ı bercesteleri 15. yy’dan 19. yy’a uzanan bu geniş zaman sahası içinde tespit ederken, edebî gelişmenin kronolojik bir seyir gözetmediği, bugüne göre çok daha gelişmiş ve üstün edebî modellerin yüzyıllarca geriden gelebildiği; bu dolayımında geçmiş edebî devirlerin, nitelikli modern şiiri kurgulamada yararlanılması gereken temel bir göze oluşturduğunu da belirtmiş olmaktadır. Bu anlamda Necâtî (15.yy) ve Yeni Şehirli Avnî (19. yy)’yi çağlar içinde gezinen aynı edebî estetik zevkin parçası olarak gördüğü; çağdaş şairlerin çoğunu ise bu estetik duyuştan nasiplenmemiş bulduğu açıktır. Gözden kaçmış görünen: “Maamâfih şiirde devirlerin tekâmülünü gözetken edebiyat müverrihleri hem kendileri aldanyorlar hem de kârilerini aldatıyorlar.” (Beyatlı, 2008b: 107) biçimindeki sözleri, Yahya Kemal’in, modernin bellek yitimi üzerine kurulamayacağı yolundaki görüşünü siyasî değil edebî bir söylem olarak değerlendirmek gereğinin yolunu açar. Beyatlı’nın edebî perspektifini geçmiş kapsayarak oluşturmasında; onun bu poetik tavrının ve neticede “modern üstünlük varsayımı” (Berger, 2000: 13-14.)’ni reddetmesinin önemli payı vardır. Daha doğru bir ifade ile Yahya Kemal modern üstünlük varsayımını reddettiği için nitelikli modern şiiri kurmakta geçmişin seçkin örneklerine dayanır.

Şair, bir yazısında Türk şiirinin yenileşmesi konusunu araştıranların 19.yy'ın son yarısından 20.yy'ın başına kadar ki süreci incelediklerinde, “bir yenileşme ve bir ilerleme merhâlesinde”, Türklerin düşük perdeden söylenen, alt tonda ve yüzeysel bir şiire geçtiklerini görececeklerini, söyler. Yahya Kemal o dönemin en yeni Fransız şairlerinden olan Arthur Rimbaud'nun şiir anlayışının; en yeni Türk şairlerinden olan ve “en pes ve içtimâî programla söylenmiş” manzûmeler kaleme alan Tevfik Fikret'i değil; “Avrupa tesirlerinin her türlüşünden âzâde, tam Şarklı” bir son dönem divan şairi olan Yenişehirli Avni Bey'in şiir anlayışıyla mutâbık bulur (Beyatlı, 2008a: 41-42). Bu anlamda Yahya Kemal'in –eğer modern olan iyi, derin ve yüksek olansa- modernî klasik şiirimiz içinde bulunduğunu söylemek doğru olacaktır. Bu dolayında yinelemek gerekmektedir ki Yahya Kemal, “bir sosyal bilimcinin veya tarih de dâhil olmak üzere herhangi bir deneysel bilimin referans çerçevesi içinde yeri [olmayan] modern üstünlük varsayımını” kabul etmeyerek modern olan ile üstün ve gelişmiş; mâzî ile naif ve ilkel olanı eşleştiren anlayışı da reddetmektedir. Onun modernin kurulmasında geçmişin silinmesini; diğer deyişle bir tür “bellek yitimini” makul görmeyişi bu temeldedir.

Beyatlı, modern Avrupa edebiyatının nitelikli örneklerinin Avrupa edebiyatına has klasiklerden beslendiğini tespit etmiş; Türk milletinin ideolojik ve kültürel yenileşmesinden de böyle bir sonuç doğması gerektiğini düşünmüştür. Modernleştikçe çeşitli yönlerden tarihsel bağlarımızın kuvvetleneceğini; örneğin eski edebiyatı araştırır, inceler, tahlil eder; onun kazanımlarını devşirir ve modern Türk edebiyatının inşasında ona rol verir hâle geleceğimizi ön görmekteydi. Şair, “mektepten memlekete” dönerken yerli ve millî olanın çağdaş bir üslûpla oluşturulmasında Avrupa'nın bu yöntemini benimsemiş gözükmekteydi. Şairin: “Teceddüd etmemiş gençler eski şiirimizi, eski zevkimizi, eski hayâtımızın güzelliklerini, hâsılı bütün millîliklerimizi iyi idrâk edemezler. Biz biraz asrileştik, biraz Türkleştik, tamâmiyle asrileşirsek tamâmiyle Türkleşeceğiz.” Biçimindeki ifadesini bu çerçeve içinden görmek doğru olacaktır.

Yahya Kemal, Klasik Türk şiirinin Avrupa'nın edebî çevrelerinde tanınmasını, Türk milletinin hakkıyla “anlaşılması” için gerekli görür ve “Çünkü bir millet ancak şiiri ve mûsikîsiyle anlaşılabilir ve bu mebhasadaki anlaşılma masdarı sevilme mânâsındadır.” (Beyatlı, 2008a: 76) Der. “Avrupalıların anlayamadıkları eski şiirimiz, anlayıp sevdikleri ve hattâ bize sevdirdikleri diğer sanatlarımızdan, meselâ mîmârîmizden daha yüksek bir kıymettedir.” Diyen Beyatlı, milletlerin birbirlerinin edebiyâtına sirâyet ettikten sonra medeniyet ve dinlerine de sirayet edebildiklerini (Beyatlı, 2008a 77-78) dile getirmiştir. Onun bu vurgusunu Türk edebiyatının tek taraflı biçimde Avrupa edebiyatının etkisi altında olması yerine bizim kendi edebiyatımızı Batı-

ya tanıtmamız ve sevdirmemizden doğan karşılıklı bir iletişim ve etkileşimin yoluna açmak; eşitlikçi bir kültür alışverişi ortamının oluşmasını sağlamak, biçiminde görmek doğru olur.

Şair, Türk edebiyatına Batıda itibâr kazandırmak üzerine düşünürken: “[...] teceddüd devrimizin eserlerini sonraya bırakıyorum. Garb’in zevkine hulûl, ancak eski şiirimizle kâbil olabilir.” Der ve Avrupa’ya “kısa bir yoldan” kendimizi tanıtılabilmemiz için eski şiirimizden bazı eserlerin –divan şiirine olduğu kadar Avrupa dillerinden birinin şiirine de aynı derecede vâkıf olan mütercimler tarafından- tercüme edilmesini önerir. Yahya Kemal’e göre öncelikle tercüme edilmesi gereken eserler:

1. Fuzulî’nin *Leylâ ile Mecnûn*’ u,

2. Nedim’in bir kasidesi, ekseri gazelleri, bütün şarkıları ve bazı rubâî, kıt’a, beyit ve mısırâlarından mürekkebe bir mecmûa.

3. Şeyh Galib’in *Hüsn ü Aşk*’ı

4. İlâhî ve nefeslerden mürekkep bir tekke mecmuası.

Yahya Kemal’e göre bu eserler, “Türk zevkinin dört safhasını” (Beyatlı, 2008a: 79) gösterebilecek eserlerdir.

İfade etmek gerekir ki “eski şiir” geniş bir ufuk olarak, ölümüne dek şairin en güncel konuları arasında yer almıştır. Örneğin eski şiirin büyüklerinden ve Yahya Kemal’in en beğendiği divan şairlerinden olan Bâkî (1526-1600) Beyatlı için şiir meclislerinde tanıyıp sevdiği bir dost gibidir. Ayvazoğlu, duru bir tespitte, Bâkî’nin: “Fermân-ı aşka cân iledir inkıyâdımız/ Hükm-i kazâya zerre kadar yok inâdımız” matlâyla başlayan gazelini taştir eden Yahya Kemal’in “Bâkî’nin sesini yakaladığımı” söyler. Gerçekten de bu taştirin oluşturduğu hava Bâkî ve Yahya Kemal’i vahdet hâlinde verir. Yahya Kemal ölümünden iki gün önce Nihat Sami Banarlı’ya Bâkî’nin doğum ve ölüm tarihlerini sorup: “Demek ki o da yetmiş beş yaşında öldü.” demiş; Abdülhak Şinasi Hisar’ın aktarımına göre ise “ömrünün son günü Bâkî’nin hâtırasıyla ve öldüğünde kaç yaşında olduğuyla çok ilgilenmiş”tir. Yine Hisar’a göre, son anlarında Bâkî’nin gazeline yazdığı taştiri okumaya çalışmış ve “Allâh’adır tevekkülümüz, i’timâdımız” mısrasını okuduktan sonra derin uykusuna dalmıştır (Ayvazoğlu, 2013: 60-61 akt. Hisar 1959:96-97; Hisar, 1979).

Yahya Kemal divan şiirinin bazı diğer önemli şairlerini de anmış; onları türlü yönleriyle değerlendirmiştir. Beyatlı için, bu şairler arasında Fuzûlî (1483-1556) ve Nedim (1681-1730) Türk edebiyatında lirizmi farklı yönlerden temsil etmeleri itibarıyla önemlidir. Şair bu bahiste: “Fuzûlî ve Nedim Türk’ün lirizmini iki muhtelif cepheden gösterirler: Fuzûlî suları kalbine

doğru çeken kuvvetli bir girdâba benzer, derindir ve içlidir. Nedim, bilâkis fevâre gibidir, suları havaya atar, şevk içindedir. Keder sevinçten daha derin görüldüğü için Fuzûlî, Nedim'den daha büyük görünür. Fakat bu fark esâsen azdır.” Der. Fuzûlî'yi derinliği görülemeyen göz karartıcı bir “girdâb” a; Nedim'i ise “fevâre”ye benzetir ve ekler: “[...] Türk edebiyâtı fikirden yana fakirdir, bu nakîsayı itiraf ederiz. Fakat hiçbir millet Fuzûlî ve Nedim ayarında iki büyük lirik şâir gösteremez.” (Beyatlı, 2008a: 37).

Yahya Kemal, yukarıda alıntıladığımız “Türk edebiyâtı fikirden yana fakirdir” ifadesini, bir başka yazısında, bir başka divan şairi üzerinden açıklamış gibidir: “Lirik şiir en hâlis şâirlerin elinde gâyet sâdedir. İlimden, sanattan âzâdedir. Ne dimağa hitâb eder ne de zevke. Kalbinde o ateşten bir kıvılcım olmayan bir kâri, Fuzulî Dîvânı'nı eline alsa, zanneder ki Fuzûlî'nin o kadar metholunan gazelleri bir düziye tekrâr eden aynı kelimelerden, aynı mazmunlardan ibarettir.” Diyen şair, Şeyh Gâlib'in “bir vecid saatinde söylemiş” olduğu bir müseddesinin fikir nâmına ne kadar “hâyîde”; fakat “şevkin lisan hâline gelmiş bir nümûnesi” olarak ne kadar seçkin olduğunu vurgulayıp, aşağıda iki kıt'asını verdiğimiz bu altılıyı (müseddesi) örnekler:

“Tedbîrini terk eyle takdîr Hudâ'nındır  
Sen yoksun o varlıklar hep vehm ü gümânındır  
Birden bire bul aşkı bû neş'e bulanındır  
Devran olalı devran erbâb-ı safânındır

Âşıkda keder neyler gam halk-ı cihânındır

Koyma kadehi elden söz pîr-i mugânındır [...]” (Beyatlı, 2008a: 39)

Şair, Şeyh Gâlib'in müseddesi için, kendi şiir anlayışına da ışık tutmakta olan; dolayısıyla geniş biçimde alıntılanması gerektiğini düşündüğümüz, şu yorumu getirmiştir: “Türkçe şiirde şevkin lisan hâline gelmiş bir nümûnesi olan kıt'alara yalnız dimağınızla bakınız, fikir nâmına ne kadar hâyîdedirler: Tedbîri bırakıp takdire bakmak Şark'ın halka kadar işlemiş ezeli bir felsefesidir, varlığın bizim şüphemizden başka bir şey olmadığı da öyle zebânzedir. Hâsılı devrâna, kedere karşı kayıtsızlığa, meyhane levhasına, lâfzı murâd olan kadehe, dildâra, Vamık'a, Azra'ya kadar bütün kelimeler bu manzûmede birer nakarat kabîlindedirler. Bu şiirin kühü dimağla, gözle görülmez, yalnız kalble anlaşılır. Bu manzûme yalnız bir veciddir. Bize bugün hâyîde mazmunlarıyla yeni ve tâze görüldüğü gibi birkaç asır sonra okuyacak kalb sâhibi Türklere de yeni görünecek. Çünkü şiirde lisan, zevk, fikir, mazmun, her şey eskir, yalnız aşk eskimez her dem tâzedir.” (Beyatlı, 2008a: 39-40)

Şair, bir başka yazısında Nedim'in kendine özgü, yerel ve tabii söyleyişini; orijinal olma kaygısının karşısında konumlandırır ve Nedim'in benimsediği edebî tavrı: “[...] muâsırlarından hiçbirine benzememek dâiyesiyle, yakası açılmamış mevzular seçerek yazı yazmış nice muharrirler pâyidâr olamıyor da Nedim gibi, yazıda, şivede, mevzûda, vezinde, şekilde hiçbir yenilik iddiâsına düşmeden, sırf kendi şevkiyle terennüm etmiş şâirler, iki asır uzaktan bile derhâl farkediliyorlar.” (Beyatlı, 2008a: 66) Biçimindeki sözleriyle olumlar.

Yahya Kemal'e göre Nedim, şiiriyle bir devri Türklere, “göz kamaştırıcı kırmızı bir çiçek gibi” güzel gösteren şairdir. 1922 yılında kaleme aldığı bir yazıda: “Bir devri gözlerimize böyle gösteren yalnız bir şâirin şiiridir. [...] Nedim hazfedilince [silinince, ortadan kaldırılınca] İbrâhim Paşa sadâreti yüzde doksan söner, Seyyid Vehbî, Sâmi gibi şâirlerinin dîvanlarından pek soluk görünür. Hele Râşid gibi vak'anüvislerinin yazılarından tamâmiyle anlaşılır ki Türklük rehâvet devrindedir. Başlıca meziyeti on iki senelik hâricî bir sulh olan bu devrede İstanbul eğlenir. [...] Hakikatte Türk medeniyeti inkırazdaydı. Mîmârîde cılız eserler vücûda geliyordu. [...] Saraylara, evlere Avrupa eşyası giriyordu, o eşyanın üslûbu Türkler'in tezyinat üslûbuna karışmağa başlıyordu. Sanatta Türk zevki yavaş yavaş bozuluyordu. Hâsılı bu devre hulyâlî gözlerle bakmayanlar, için için inkırâzı görürler. Bütün o şevk ve o neş'e İstanbul'da, İstanbul'un da birkaç sarayında, birkaç köşkünde, birkaç vadisindeydi. (Beyatlı, 2008a: 186-187) Der. Nasıl ki Nedim, Bâkî için: “Kanûnî Sultan Süleyman'ın nâmını haşre kadar yaşatacak,” demiştir; Yahya Kemal de “İbrâhim Paşa'nın nâmını haşre kadar yaşatacak Nedim'dir” Der.

Şunu da belirtmek gerekir ki Beyatlı, divan şiirinin “Nedim devri” olarak andığı kısmını, “zamanımıza en yakın ve birçok cephelerden millî olan” bir devir olarak adlandırmıştır. Yahya Kemal'in “milliyet” kavramı için: “asırlar zarfındaki birliğimizdir; vatan çerçevesi içinde biz lisana, çizgiye, nağmeye ne ayar verdikse onlar bizi ifade eder.” (Pekin, 1988: 266) deyişi göz önüne alındığında bu devrin millîliğini, “Osmanlı Türklüğü”nü ifade eden bir “millî terkîp” olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Paris'te öğrenci olarak bulunduğu sırada Nedim devrinin “şiire mevzu olmuş hareketlerini, mîmarisini, halk dilinden ve İstanbul'da konuşulan Türkçe'den çok kelime ve tâbir almış lisanını”, asrının “güzel fakat tâlihsiz hamle”si olarak değerlendiren ve “hayranlıkla tetkikten geçir[en]” Yahya Kemal, “Nedim devri”nde “Sa'dâbâd âlemlerinde icat edilen lâle sefâsını ve lâle motifinin gerek şiirde, gerek nakışta ve mimaride göze çarpan güzelliğini” inceler ve bu devre “Lâle Devri” adını vermeği düşünür. Bu sırada Paris'e ziyaretine gelen Ahmet Refik (Altınay, 1881-1937)'e düşüncelerini açmış; “Ahmet Refik pek beğendiği bu tâbiri kullanarak Lâle Devri isimli oldukça sevimli ve güzel bir kitap” yazmıştır. (Pekin, 1988: 265) Bu dolayında Yahya Kemal, Nedim'in aktarıyla belli yönlerden idealize ol-

muş bu devrin “Lâle Devri” olarak adlanmasında rol oynamıştır.

Yahya Kemal, *Nedim Divânı*’nın basılma serüveninden bahsederken, Türk düşünce ve yazın dünyasının “karanlığa dal[masına]” sebep olan matbaanın kapatılması ve uzun süre açılmamasına da değinir: “İbrâhim Paşa’nın en büyük eseri matbaaydı. Sukûtuna ve katline sebep olan ihtilâlde kendi akrabası, dostları ve eserleri mahvoldular. Kurduğu matbaa da ortadan kaldırıldı, en büyük ziyânımız odur. Çünkü bir asırlık bir karanlığa daldık.” (Beyatlı, 2008a: 187- 188) Der. İstanbul’a matbaa, Nedim’in devrinde girmiştir ama: “[...] İbrâhim Müteferrika’nın muâsırı olan Nedim’in *Dîvânı* o zamandan beri bir defâ güzel basıl[mıştır]; o basma da talik hatla, Mısır’ın Bulak Matbaası’nın eseridir. İstanbul’da basılan nüshası ise maatteessüf, matbaacılık sanatı nâmına bir lekedir. Şimdi İstanbul’da tekrar basılıyor, lâkin bu defâ da bir Türk eliyle değil [İstanbul’da İranlı yayımcı tarafından basılır] Zavallı bizler, tâlihsiz mâzi!” (Beyatlı, 2008a: 189) diyerek hayıflanır.

Nedim, Nef’î’nin kasidede; hikemî tarzın önemli şairi Nâbî’nin ise gazel nazım biçiminde etkili olduğu bir edebî ortamda, “Nedîmane” denilen yeni bir tarz geliştirmiştir: “Bu tarzın esasını söyleyiş mükemmelliği, yerlilik arzusu ve şuh eda oluşturur. Kendisi de bir gazelinde, ‘Ma’lûmdur benim sühanım mahlas istemez / Fark eyler anı şehrimizin nüktedanları’ diyerek üslûp sahibi bir şair olduğunu ifade etmiştir.” (Macit, 2006: 510-513)

Nedim’in yetiştiği edebî kanonun önemli diğer iki ismi Nef’î ve Nâbî’dir ki Yahya Kemal bu iki divan şairine de değinir. Yahya Kemal’e göre Nef’î ve Nâbî, Erzurumlu ve Urfalı iki şair olarak üslupları ile İstanbul Türkçesi’ni etkilemiş; onun incelmeye katkı sunmuş iki şairdir. (MM: 119) Beyatlı, 1940 yılında verdiği bir mülâkatta Nef’î için: “Bütün şâirlerimiz arasında Nef’î en güç bir lisanla tegannî etmiş adamdı. Bununla berâber gariptir ki bizim milletimiz avam tabakasına kadar en ziyâde Nef’î’yi beğenmiştir. ‘Koca Nef’î! Baba adam! Cihangir gibi konuşuyor! Merd herif!’ gibi cümlelerle ona karşı hayranlığını izhâr etmiştir. Bu hayranlığı ifade edenler Nef’î’nin belîğ ve kapalı cümlelerini değil, onun tavrını, söyleyişini beğeniyorlardı ve işte bu tavır ve bu söyleyiş, o Selçuk ve Osmanlı Türkü’nün tam ayardır.” (Beyatlı, 2008a: 282-283) Demıştır.

### **Halk Şiirine İlişkin Görüşleri**

Beyatlı, yeni Türk şiirini yapılandırmanın, “yeni bir [şiir] çığırımı” açmanın gereklerini araştırırken eski şiir gibi halk şiiri üzerinde de önemle durmuştur. Şair; halk şiirini “şiir anlayışı” bakımından divan şiirinden ayırmaz ve “[...] alafranga şâirlerden evvel de hiçbir zaman Türk, evde ve sokakta konuştuğu dille, şiir söylemiş değildi. Aruzla tecellî etmiş olan eski ve sürekli şiiri-

mizden bahse lüzum bile yoktur. Lâkin en ziyade Türkçe olan halk türküleri, vatanın birbirine çok uzak mıntakalarında söylendikleri için ve aynı zamanda halk tabakalarının dar lehçesinden ibaret oldukları için bütün milletin birden mal edineceği bir örnek olamazdı.” (Beyatlı, 2008a: 258) Der.

Yahya Kemal’e göre yalnız divan şairleri değil; halk şairleri de şiirlerini belli bir terkibe ulaştırmaktan uzaktırlar. Şaire göre bu durum, ister “üst tabaka”ya; isterse de “alt tabaka”ya hitâb ediyor olsun şiir anlayışının ortaklığından; iki edebiyatın da aynı cemiyetin ürünü olmasından kaynaklanır. Bu görüşünü: “Şiir anlayışımız, işte asıl meselenin kördüğümü bu idi. İran’dan meşketmiş olduğumuz aruzlu şiirimizde esas mazmundu.” Der ve şairlerin “terkib”in değil “mazmun”un peşinde koştuklarını, mazmunun ise ancak bir oyuncak olduğunu; böyle binlerce mazmundan da bir şiirin çıkmadığını söyler. “Eski şiirimizde manzûme yoktur, terkip yoktur, hâsılı eser yoktur, yalnız mısralar ve beyitler vardır.” Diyen Yahya Kemal, halk edebiyatında bu durumun “hiç de farklı [olmadığını]; çünkü bu iki şiir geleneğinin aynı cemiyetin ürünü olduğunu” dile getirir ve: “Nefes, İlâhî, koşma, türkü, kayabaşı gibi yerli şiir bundan daha mı zengindir? Bu halk eserlerinde mükerrer tekrarlar, aynı terennümler, aynı metinler ne kadar çabuk göze çarpar ve ne kadar çabuk kesel verir. Son devirdeki âlimlerimizin divan edebiyatı ve halk edebiyatı diye birbirinden farklı gösterdikleri iki çığır hakikatte aynı şeydir, çünkü aynı cemiyetin felsefesini, bediini, hissiyatını ifade ederler ve aynı maddedirler; aralarında yegâne fark birinin üst tabakayı, diğersinin alt tabakayı ifade etmesinden ibarettir.” (Beyatlı, 2008a: 259-260) Der.

Bununla birlikte Yahya Kemal, “Asya’daki babalarımızdan miras kalan, millî vezinli şiirimiz”, “asıl Türk şiiri” (Beyatlı, 2008a: 132) diyerek soyladığı Türk halk şiirini “ lirik şiir” ile bağlantıları temelinde de ele almıştır. “Lirik” kavramı ve Türk edebiyatındaki karşılığı üzerine yazdığı bir yazısında, “eski gazel-serâlar”ın, “lirizmi aşk kelimesiyle târif etiklerini”; “Gönüllerinin coşkunluğunu şehir şehir gezinerek, sazlarıyla ifade eden şairlerin” de “âşıklar” olarak anıldıklarını söyler ve ekler: Âşık Kerem, Âşık Garib, Âşık Ömer’in lâkablarındaki mânâ birer alâka ve sevdâ sergüzeştine değil bu “lirik” kelimesine âittir.” (Beyatlı, 2008a: 36) Bu dolayında Yahya Kemal’in “lirik şiir”in Türk edebiyatındaki köklerini halk şiirine bağladığı görülmektedir. Türklerin bu şiire “saz şiiri” demeyip “âşık şiiri” deyişlerine; diğer deyişle bu şiiri, Yunan ve Latinler’in yaptığı gibi “inşâd edildiği âlet” olan “lyre” ile adlandırma-yıp özü olan “aşk” ile adlandırmalarına da bir “incelik” olarak dikkat çeker. (Beyatlı, 2008a: 36) Yahya Kemal’e göre “Türkler’in şiirdeki aşkına misâli bütün gazeli, bütün köy türküleridir.”

Beyatlı, halk şiirini her millet için geçerli olarak, lirik şiirin temelinde

konumlandırmıştır. Lirik şiir son hâliyle halk şiiri değildir; ancak öyle doğar. Bu bakımdan “iptidâî şairler” in elinde sazla söylenirken gelişir, sazını bırakır ve “nağme” hâline gelir. Yahya Kemal: “Lirik şiir her millette sazla beraber doğar, kendini ilk defa mızrab ve telle ifade eder, mûsikîyle ikizdir. İzzet Molla, Keşan’a menfi [sürgün] gittiği zaman, İstanbul’dan bir şâirin geldiğini işitir işitmez sazlarını kapıp karşısına gelen âşıkların hitâbesi buna burhandır; bu iptidâî şairler *izzet Molla*’ya:

İşittik ki siz şâir-i şâhsız

Maârif semâvâtınâ mâhsız

Değil haddimiz gerçi çaldırma saz

Gönül bir ikî nağme eyler niyâz

Derler, şiiri nağmeden ayıramazlar. Lirik şiir tekâmül ede ede sazını bırakır, yalnız nağme kesilir, Fuzûlî’nin şiiri gibi.” Demiştir. (Beyatlı, 2008a: 38)

Beyatlı’nın hece ve aruz vezni üzerine görüşlerine de halk şiirine yaklaşımını aydınlatması bakımından değinmek gereklidir. Yahya Kemal, hece vezni üzerine değerlendirmede bulunurken: “Senelerden beri yeni bir lezzetle tekrar okuduğu [hece vezniyle yazılmış nice] manzûme”nin alkışsız geçildiğini” söyleyip bunun nedenini: “Hece veznini reddeden zâika esâsen onu değil, onda yeni şiiri reddediyor!” sözleriyle açıklar. Aksi hâlde, Rıza Tevfik’in destanları, koşmaları, nefesleri ve türküleri” de reddedilmeliydi; reddedilmezler çünkü onlarla “âşinâlığımız vardır [...] onların ilhâmını, edâsını, şivesini, mazmunlarını, rediflerini, kafiyelerini asırlardan beri zâikamızla hâtırlarız, yeni değildiler; yeni olsalardı, otuz sene evvel Tevfik Fikret’in, şiirinden nasıl birdenbire lezzet almadıksa onlardan da lezzet almazdık.” (Beyatlı, 2008a: 112) Der. Beyatlı, Türk edebiyatında 20.yy’ın başında etkili olan vezin tartışmaları çerçevesinde, hece veznine karşı gerçekleştirilen itirazları üç başlık hâlinde ifade etmiştir: Buna göre aruz vezninin âhenkli; hecenin ise âhenksiz olduğu, aruz vezninin tıpkı Mehmet Âkif örneğinde olduğu gibi aslında Türkçe’ye elverişli olduğu ve aruzun beş yüz senelik Türk şiirini ören, bırakılması mümkün olmayan bir vezin oluşu konuları tartışmanın ana başlıklarıdır. Yahya Kemal bunlardan hece vezninin âhenksizliğini savunan görüş üzerinde özellikle durmaktadır. Bu görüşü savunan Cenab Şehâbeddin: “Hece vezniyle yazılmış pek güzel şiirler ve pek büyük şâirler olabilir. Ancak eserleri manzum ve kendileri nâzım değildir, diyeceğim: Çünkü parmak hesâbı bir çâre-i âhenk olamaz. [...] Parmak hesâbıyla söze hattâ bir zerre-i mûsikî ilâve olunamaz.” Demekte ve Fransız şairlerin aslında hece vezni ile şiir yazmak zorunda olmaktan memnûn olmadıklarını; “esrâr-ı âhenge vâkıf olan o zâtlar[ın] şiirlerinde vezni-hecâî ile iktifaya mecbûriyetlerinden mütevellid teessürü saklam[adıklarını]” söyle-

mektedir. Ona göre Fransız şairler, “altı asırdan beri edebiyât-ı manzûmesi evzân-ı arûza tevâfuk eden bir millet içinde parmak hesabını tercih ve kabûle mail bir fırka-i şuarâ” olduğunu bilseler; “şüphe yok ki o millette hissiyât-ı mûsikıyyenin pek az neşv ü nema bulmuş olduğuna hükmedecek ve bıyık altından gülecekler. [...] Bir millet şiirde veznin örneklerini avam şairlerden değil, Nef’î gibi havâs şairlerden almalı”dır. Cenab Şehâbeddin bu görüşlerine, hece ile yazılmış şiirlerin nazım olamayacağını; çünkü nazımın âhenk olduğunu, âhengin ise “kısa ve uzun hecelerin muntazam bir münâvebeyle biri birini takîb edişinden hâsıl [olduğunu]”; dolayısıyla “ahengin sırrı[nın vezin] âletinde olduğunu” dile getirir (Beyatlı, 2008a: 114).

Yahya Kemal Cenab Şehâbeddin’in ifadelerinden yola çıkarak hece ve aruz vezinlerine ilişkin görüşlerini açıklar ve: “Vezinler -ister aruz olsun ister hece- cansız birer âlettirler: Tıpkı mûsikî âletleri gibi. Vezinler mâdemki vardırılar, âhenge muhakkak elverişlidirler; çünkü vücûdları başka türlü tefsîr edilemez.” Bu vezinleri Arap ve Türkler, asırlar boyu “sinelerinde yoğura yoğura” yaratmışlardır. “Bu iki veznin âhenge kâbiliyeti birbirilerinden ne fazladır ne eksik; son şekillerinin asırlardan beri bir türlü değişemediği de gösteriyor ki âhenge kâbiliyetleri tamdır.” (Beyatlı, 2008a: 116) Der. Şair, örneklerle önemli olanın aruz vezni ya da hece vezni ile şiir yazmak değil; bu vezinleri hâlis şiiri vücûda getirebilecek bir ustalıkla kullanmak olduğunu açıklamıştır.

Yahya Kemal, şiirde vezin yoluyla sağlanan, şâirin kendi âhenginden başka mihanîkî [mekânîk] bir ahengin sesinin duyulmasını bir kusur olarak görmektedir. Eğer bir mısradaki aruzun ya da hecenin sesi duyuluyorsa, âhenk o mekanik kalıp yoluyla sağlanıyorsa; bu şiirde âhengin değil; veznin varlığından söz edilebilir zira Yahya Kemal’e göre “âhenk veznin sustuğu yerde başlar.” (Beyatlı, 2008a: 118) Yahya Kemal bu şiir görüşüne Nedîm’in bir bendi ile Nef’î ve Tevfik Fikret’in birer mısrasını örnek olarak gösterir. Şairin âhenk ve vezin üzerine aktardığımız görüşünü açıklıkla yansıtan bu örnekleri alıntılarla doğru olacaktır: Şair, Nedîm’in:

“Bir şeker-hand ile bezm-i şevke câm ettin beni

‘Nîm sun peymâneyi sâkî temâm ettin beni”

Bendi için: “Bu mısralarda fâilâtün’ün dört defâ tekerrürü asla hissedilmiyor.” Yorumunu yaparken; yine aruz vezni ile yazılmış, Nef’î’nin: “Âvâz-ı ra’d ü sâika reh-güm-künân olur” ve Tevfik Fikret’in: “Darb-ı şeşperle çıkan ka’ka’a miğferlerden,” mısraları için: “Kuru bir vezin ve kelime gürlümesidir.” (Beyatlı, 2008a: 118) Der.

Şaire göre hece vezni de tıpkı aruz vezni gibi ustalıkla kullanıldığı zaman değer kazanır. Buna göre: “Yûnus Emre’den, Rızâ Tevfik’e kadar söylenmiş

türküler, koşmalar, nefesler [...] müsiğiyle raksandırlar.” Yahya Kemal, “Tevfik Fikret, Cenab Şehâbeddin Bey ve arkadaşları” için: “Eski şiirimizi biraz nesre yaklaştırdılar, saz hâinden çıkardılar, Mehmed Akif’te görüldüğü gibi, akıbet söz hâline koydular.” Der. Yahya Kemal, aruz ya da hece olsun vezinlerin şiiri ifade etmeye yaradıklarını dile getirmiş ve “arûzla âdetâ nesir yazmak merakı türedi. [...] Vezinlerle hikâye yazmak, senli benli muhâvereler tertîb etmek, tıpkı merhum Tanbûrî Cemil Bey’in tanburla çocuk ağlatmak yahut da sokaktaki satıcının sesini taklîd etmek gibi asıl dehâsı hâricinde olan husûsî hünerlerine benzer” (Beyatlı, 2008a: 125) sözleriyle bu durumu eleştirir. Böylece “saz” hâinden çıkıp “söz” hâline giren aruzla yazılmış bu yeni şiire karşılık “halk şiirimiz- bilâkis- hâlâ saz hâindedir, fazla âhenkdâr, fazla raksandır.” Yahya Kemal “millî vezin” olarak andığı hece vezni ile yazılmış kötü örneklerin bu veznin kendine ait bir “nakîsa” olmadığını da belirtmiştir. (Beyatlı, 2008a: 117-118)

## Sonuç

Yahya Kemal Beyatlı, Türk edebiyatının iki önemli sahası olan divan ve halk şiiri geleneklerine eleştirel gözle bakmış, bunları bütünüyle sahiplenme ya da reddetme yoluna girmemiş, seçici bir yaklaşımla bu geleneklerden modern Türk şiiri adına değer devşirmiştir. Yahya Kemal için divan şiiri, esas değerini bütünlüklü “eser”lerinden değil, yani “mısra-ı berceste”lerden alır. Duru ve zengin bir şiirsel dili imleyen “beyaz lisan” ideali ve açıklamış olduğumuz “derunî ahenk” arayışı ile Bâkî, Fuzûlî, Nedim, Nef’î ve Şeyh Gâlib gibi şairlerin seçkin mısralarında somutlanan estetiği incelemiş; bunu modern Türk şiirine kazandırma gayesinde olmuştur. Ancak, bu değerli parçalara rağmen, divan şiirini “mazmun” oyuncuğuna hapsolmuş, “terkip”ten yoksun ve bütünlüklü bir sanat eseri üretmekten uzak bulur. Halk şiirini ise değerli bir kaynak olarak görmekle birlikte divan şiiriyle benzer nâkısalarla sahip olduğunu düşünür. Beyatlı, her iki geleneğin de aynı toplumsal zihniyetin ve “şiir anlayışı”nın ürünü olduğunu, aralarındaki temel farkın sadece hitap ettikleri sosyal tabakalardan kaynaklandığını ısrarla vurgular. Bu nedenle, halk şiirinin de divan şiiri gibi tekrarlardan ve bütünlük zaafından mustarip olduğu eleştirisini yineler. Bununla birlikte, halk şiirini, lirizmin en otantik ve millî kaynağı olarak görür; onun “aşık” adlandırmasını, şiirin özüne yapılan vurgu bağlamında son derece incelikli ve isabetli bulur. Yahya Kemal’in bu iki geleneğe dair tüm değerlendirmelerinin arka planında, “modern üstünlük varsayımını” reddeden köklü bir tarih ve estetik görüşü olduğunu belirtmek gerekir. Ona göre, estetik değer kronolojik ilerlemeye tabi değildir; modern olan, mutlaka üstün olan değildir. Bu perspektiften hareketle, nitelikli bir modern Türk şiirinin ancak

geçmişin seçkin örnekleriyle kurulacak diyalog ve onlardan yapılacak özenli bir devşirmeyle inşa edilebileceğine inanır. Rimbaud'nun şiir anlayışını, dönemin “yeni” Türk şairlerinde değil de Yenişehirli Avni gibi “tam Şarklı” bir divan şairinde bulması, bu düşüncesinin örneğidir. Yahya Kemal Beyatlı, Türk şiiri mirasını modern Türk şiirini besleyecek canlı bir kaynak, sürekli başvurulması gereken bir “mâzi zemini” olarak kavramıştır. Onun poetikası, bu mirası eleştirel bir süzgeçten geçirerek güncele kazandırmak, modernize etmek bu bakımdan gelenekten yararlanmak temelindedir. Bu anlamda Beyatlı'nın gelenekle diyalog hâlinde olmayı modernin inşasında işlevsel bulduğu; onun bu yaklaşımının günümüzde de Türk şiirinin inşasına katkı sunabilecek son derece değerli ve öğretici bir poetik tavır olarak belirdiği görülmektedir.

## Kaynakça

- Ayda, Adile, (1962). *Yahya Kemal-Kendi Ağzından Fikirleri ve Sanat Görüşleri*. Ankara: Ajans Türk Matbaası.
- Ayvazoğlu, Beşir. (2013). *Yahya Kemal, Eve Dönen Adam, Ansiklopedik Biyografi*, 2. baskı, İstanbul: Kapı Yayınları.
- Berger, Peter L., Berger, B., Kellner, H., (2000). *Modernleşme ve Bilinç*. çev. Cevdet Cerit, 2. baskı, İstanbul: Pınar Yayınları.
- Beyatlı, Yahya Kemal (2008a). *Edebiyata Dair*. 6. bas., İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Beyatlı, Yahya Kemal (2008b). *Çocukluğum, Gençliğim, Siyâsî ve Edebî Hatıralarım*, (2008b), 5. bas., İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Hisar, Abdülhak Şinasi, (1979). *Ahmet Hâşim- Yahya Kemâl'e Vedâ*. Bütün Eserleri 6, 3. baskı, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Macit, Muhsin (2006). "Nedim", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C. 32, s. 510-513.
- Özgürel, Emine Gözde. (2021). *Yahya Kemal: Hayatı, Sanatı, Eserleri* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Pekin, Suner Nermin, (1988), "Yahya Kemal'le Konuşmalar ve Hatıralar-Nihat Sami Banarlı ile Konuşmalar", *Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası III*. haz. Nermin S. Pekin, M. Tefikoğlu, 1. baskı, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Neşriyatı. s. 263-287.



**TÜRK FOLKLORUNDA POLİTİK EVLİLİKLERİN YOL  
AÇTIĞI ONTOLOJİK YABANCILAŞMA, KÜLTÜREL  
KRİZ VE DOĞAL AFET TEMALARI: GÖÇ DESTANI  
ÖRNEĞİ**

Yılmaz KAVAL<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Doç. Dr. Yılmaz KAVAL  
Üniversitesi Edebiyat Fak. Türk Dili ve Edebiyatı

## Giriş<sup>1</sup>

Milletler, sözlü anlatılarından vazgeçtiklerinde ve onlar tarafından uyarılmadıklarında hata yapmaya daha müsait hale gelirler. Bu anlamda sözlü anlatılar, başlı başına bir davranış kalıbı ya da bir gelenek oluşturmaları da aktardıkları hadiseler ile bünyesinden çıktığı toplumun kolektif ruhunu taşıyan bir nevi belge niteliğindedir. Dolayısıyla sözlü anlatıları sadece bir öykü olarak görmek büyük bir yanılğı ve eski devir insanların her şeye rağmen aktarmaya çalıştıkları tecrübelerine, yaşanmışlıklarına saygısızlık olur. Yazının olmadığı devirlerde insanların tecrübe ederek, yaşayarak ve etkilenecek elde ettikleri bilgi ve birikimin sözlü anlatılardan başka yolla gelecek nesillere aktarılma şansı yoktur. Bu yüzden sözlü anlatıların her türünü kendi bağlamı içinde değerlendirmek ve ondan dersler çıkarmak gerekmektedir.

Sözlü anlatılar arasında yer alan destanlar da oluşturuldukları dönem ve şartlar göz önünde bulundurularak analiz edilmeli ve gereken sonuçlar çıkarılmalıdır. Destanlarda yer alan sembollerin yorumlanması ve vermek istedikleri mesajların gün yüzüne çıkarılması destanı yaratan milletin kolektif ruhunu anlama bakımından oldukça faydalı olacaktır. Sözlü anlatı geleneği güçlü olan Türkler de en eski devirlerden itibaren çeşitli sebeplere bağlı olarak destanlar üretmiş ve bunları günümüze kadar ulaştırmışlar. Reichl'in aktardığına göre; Orta Asya'nın göçebe dünyasının en eski sakinleri arasında Türk boyları gelir. Tarihin ilk devirlerinden günümüze gelinceye kadar Türkler, göçebe hayatın içinde olmuşlardır. Bu yaşam şekli Türklerin halk anlatılarına özellikle de İslamiyet öncesi destanlarına yansımıştır. Bakıldığında göç ve etrafında yaşanan hadiseler, göçe neden olan sebepler Türk destanlarında açıkça yansıtılmıştır (2021: 14).

Türk destanları içinde günümüze kadar unutulmadan taşınan ve millet olma bilinci anlamında önemli sembolik manalar aktaran destanlardan olan "Göç Destanı", halk bilimi ve diğer alanlarda çeşitli yönleri ile ele alınmıştır (Arvas, 2012; Şenocak, 2013; Gömeç, 2016; Yakıcı, 2019; Sevim ve Çetin, 2021). Bu çalışmalar ile birlikte ilgili destanın daha bütüncül analiz edilmesi ve nesiller boyunca verilmek istenen mesajların değerlendirilmesi ve anlaşılması gerekmektedir.

Bu çalışmada Çin kaynaklarından tercüme edilen Göç Destanı referans alınmıştır. İlgili metin Bahaeddin Ögel'in "*Türk Mitolojisi*" (1971) adlı eserinden alınmıştır. Çalışmada Göç Destanı'nda temsil edilen politik evliliklerin Türk kültürüne, inancına ve doğasına hizmet etmediği; bu evliliklerden dolayı

1 Çalışma daha öncesinde 15-17 Mayıs 2025 tarihinde düzenlenen 5. Uluslararası Türkoloji Araştırmaları Sempozyumu'nda "Türk Destanlarında Çinli Prenseslerin Temsili: Göç Destanı Örneği" başlıklı bildiri olarak sunulup, sonradan genişletilmiştir. İlgili çalışma sempozyumun bildiri kitabında özet olarak yayımlanmıştır.

kadınların da trajik hayatlar yaşadığı, haksız ithamlarla karşılaştıkları belirtilecektir. Bu yanlış politikanın sorumlusu olarak kadınların değil de Türk ve Çinli yöneticilerin yanlış politikaları ifade edilecektir. Ayrıca bu politik evliliklerin Türk kültürüne büyük zararlar verdiği gibi doğanın tahribine ve buna bağlı doğal afetlere neden oldukları yönünde değerlendirmeler yapılacaktır.

### 1. Eski Türk Kültüründe Çin ve Yansımaları

Türklerin en eski düşmanı, komşusu ve bazı yönlerden ortağı olan Çin, eski Türk kültürü araştırmalarında daima dikkate alınmıştır. Nitekim eski Türk kültürü ile ilgili en eski yazılı belgelere Çin kaynaklarında ulaşılmaktadır. Çin kaynaklarına bakıldığında Türkler ve Çinliler arasında çok ciddi etkileşimlerin olduğu, kültürel yönden birbirini beslediği bilinmektedir.<sup>2</sup>

Çevrelerindeki topluluklar göçebe bir hayat yaşarken Çinliler, daha çok yerleşik bir hayat düzeni içindeydiler. Bu yerleşik düzenleri, onların komşularına olan bakışlarını da etkilediği anlaşılmaktadır. Erken dönem Çin diplomasisinde özellikle de “Zhou Hanedanlığı” döneminde (M.Ö 722-721) göçebe halklar ile sınırlı düzeyde iletişimin kurulduğu görülmektedir. Çin stratejik bir şekilde yaklaştığı halkları “Yabancı” olarak adlandırır ve onlarla sınırlı derecede iletişim kurulması gerektiğine inanırdı. Yabancı topluluklar ile az bir iletişim kuran Çin devleti, bu topluluklar arasında “Di<sup>3</sup>” ve “Rong”lar ile daha fazla iletişim kurmuştur (Kırilen, 2013: 264-267). Ögel’in de aktardığına göre M.Ö. 204 tarihine kadar Çin, kendi kabuğunda yaşayıp diğer uluslar ile çok etkileşimde olmayan bir düzende idi. Kendileri dışındaki milletleri uygar görmeyen Çinliler, başka milletler ile etkileşimde olmayı uzun bir süre tercih etmedi. Çinlilerin komşu milletler hakkındaki düşünceleri Mete’nin Hun kağanı olmasıyla değişti. Çinliler artık dünyada sadece güçlü devlet olarak Çin’in olmadığını, onlar gibi güçlü devletlerin de olabileceğini kabul ettiler. Çin, bu evrilmeye geçmiş olmasına rağmen mağrurluğunu ve eski geleneklerini terk etmiyordu. Bu yüzden Çin, bütün dikkatini o dönem en büyük rakipleri olan Büyük Hun Devleti ile ilgili bilgi toplamaya veriyordu (1971: 1).

Bülent Okay, Çince asıl belgelerin “Hun Kayıtları” bölümünde Çin’in Hunlar ile ilgili kayda aldığı bilgileri şu şekilde tercüme eder:

“Xiong Nu’ların atası, Xia soyundan gelen Chun Wei’dir. Tang ve Yu döneminden önce, Shang Rong, Xian Yun ve Xun Yu boyları, kuzey bozkırlarında yaşarlar. Hayvancılıkla uğraşıp, göçebe bir yaşam sürerler. Besle-

2 Çin kültürünün doğuşu ve eski Türk kültürü ile etkileşimi için bkz, (Eberhard, 1943: 19-29; İneyet, 2002, s. 63-80).

3 Çin kayıtlarında “Di” olarak adlandırılan ve Çin siyasetinde ağırlığı olan bu kuzeyli yabancı halkın Türk olabileceği üzerinde görüşler mevcuttur. Di adının daha sonra Hun sözcüğüne evrildiği iddia edilse de bu görüş çok yaygınlaşmamış. Konu ile ilgili bkz. (Kırilen, 2013).

dikleri hayvanların çoğunluğu, at, sığır ve koyundur. Özel olarak, deve, eşek, katır ve Jue Ti, Tao Tu, Tan Xi atları beslerler. Su ve otlakları izleyerek göç ederler. Şehirleri yoktur ve belli bir yerde tarımla uğraşmazlar. Ama herkesin ayrı toprağı vardır. Yazıları yoktur. Akitlerini söz ile yaparlar. Erkek çocuklar koyuna biner, okla kuş ve tarla faresi avlar. Biraz daha büyüyünce, okla tilki ve tavşan avlarlar, yerler. Gençler yay gerebilir. Hepsi de atlı askerdir” (2022: 560).

Türkler ile çeşitli şekillerde iletişim kuran Çin, her ne kadar kendini yüksek bir uygarlık kabul edip dış dünyadan soyutlasa da Türk kültürünün etkisinde kalmaktan kurtulamamıştır. Bu süreçte Türk kültürünün Çin kültürü üzerindeki etkileri; müzik, tiyatro, halk hekimliği, askerî alanlar, madencilik ve kısmen dinî unsurlar çerçevesinde görülmektedir. Hatta bazı dönemlerde Türk olan bazı sülalelerin Çin yönetiminde bulunduğu ve Türk kültürünü Çin’e aktardığı bilinmektedir (Yusupcan, 2009: 2552-2368). Eldeki bu verilere bakıldığında Çin ve eski Türkler<sup>4</sup> arasında ileri düzeyde bir etkileşimin olduğunu ve bunun çeşitli alanlarda yansımalarının meydana geldiği anlaşılmaktadır. Bu durum eski Türk kültürü ile ilgili çalışmalarda Çin’in her daim dikkate alınması gerekliliğini ortaya koymaktadır.

## **2. Eski Türkler ve Çinliler Arasında Yapılan Politik Evliliklerin Tarihi Kökleri**

Türklerin Çin’e karşı uyanık olması gerektiğine dair uyarıların yer aldığı en eski yazılı belge Orhun Abideleri’dir. Kültigin Abidesi güney yüzünde geçen şu bölüm Çinlilerin kolay bir şekilde verdikleri değerli armağanlara karşı uyanık olunması gerektiği belirtilmektedir: “...Altını, gümüşü, ipeği ipekliyi sıkıntısız öylece veriyor. Çin milletinin sözü tatlı, ipek kumaşı yumuşak imiş. Tatlı sözüne, yumuşak ipek kumaşına aldanıp uzak milleti öylece yaklaştırmış. Yaklaştıırıp, konduktan sonra, kötü şeyleri o zaman düşünürmüş.” (Ergin, 2009: 5).

Görüldüğü üzere Türklerle ait ilk yazılı belgelerde Çin’in Türk milletine ve yöneticilerine yönelik kötü niyetlerinden bahsedilmektedir. Bu durum elbette temeli olmayan bir kaygı olmayıp yaşanmışlıkların ve tecrübelerin bir yansımasıdır. Nitekim yukarıda da ifade edildiği gibi Hun devletinden itibaren Çin ile çeşitli şekillerde iletişimin kurulduğu anlaşılmaktadır. Bu iletişimlerde Çinlilerin değerli gördükleri her şeyi kolay bir şekilde verdiği ancak bunun bir tuzak olduğu ifade edilmektedir. Çin imparatorlarının en değerli prenseslerini de çekinmeden Türk yöneticilerine vermeleri ve ardından meydana gelen hadiseler Orhon Yazıtları’ndaki bu kadim uyarıyı kanıtlamaktadır. Türk sözlü ve yazılı kaynaklarında özellikle ifade edilen Çinli prensesler, eski Türklerin Çin ile kurduğu diplomatik, kültürel ve askeri bağları anlama noktasında bize

4 Çin kaynaklarında eski Türk kültürü için ayrıca bkz. (Kırilen ve Kırilen, 2022: 98-123)

destek sunan detaylardan biridir.

İlk Türk devletlerinden itibaren Çin ile çetin bir mücadele olduğu anlaşılmaktadır. Özellikle Hun ve Göktürk devletleri döneminde bu mücadeleler daha keskindir. Ancak Uygurlar<sup>5</sup> devrinde Türk yöneticilerinin Çin ile daha barışçıl ilişkiler kurduğu, hatta bazı iç karışıklıklar olduğunda Çin yönetimine yardımcı oldukları anlaşılmaktadır. Bu durum Çin ve Uygurlar arasında barış odaklı bir sürecin ortaya çıkmasına ve çeşitli alışverişlerin meydana gelmesine vesile olmuştur. Bu ilişkiler, Uygurların hem yönetim hem de ticari ilişkileri için çok önemlidir (Yusupcan, 2009: 2362-2363). Çin ve eski Türkler arasında meydana gelen etkileşim bir yerden sonra kız alıp verme ve siyasi evlilikler sonucu akrabalıkların kurulmasını beraberinde getirmiştir. Bu politika hem bir akrabalık hem de stratejik ortaklığa işaret eden bir yöntem olup özellikle savaşlardan sonra gelen barış dönemlerinde uygulandığı anlaşılmaktadır (Çandarlıoğlu, 1974: 63).

Tarih boyunca Çin ve Türk devletleri arasında çok sık uygulanan bu politikanın adı “He Qin” politikasıdır. Türker’in belirttiğine göre bu politika, ilk defa Hun Türkleri döneminde uygulanmıştır. Politikaya göre Çin imparatoru, kuzey sınırlılarının güvenliğini sağlama koşuluyla Hun liderine bir eş ve değerli hediyeler verir. Bu politika ile Çin hem sınır güvenliğini sağlar hem de gönderdiği değerli hediyeler ile gücünü ve kudretini komşularına kanıtlar. Hun liderinin kazancı ise diğer halkların sahip olmadığı değerli mallara sahip olurken aynı zamanda asil kabul edilen Çinli bir eşe de sahip olur. Bu şekilde hem kendi ulusu içinde hem de diğer topluluklar arasında saygınlık görüp lider olur. M. Ö 200 tarihlerinde uygulandığı iddia edilen bu politika Hunlardan sonra diğer Türk devletleri ile de uygulanmıştır. Bu şekilde Çin’den gelen gönderilen kadınlara “Gong Zhu” (prens) unvanı verilir. Çin kaynaklarında bu kadınların bazılarının soylu olmaları da imparator soyundan geldiklerine dair yanlış bilgi verildiği aktarılmaktadır (Türker, 2013: 219-220). Çinliler Türk kültüründe yabancı olan kadınların çocuklarının veliaht olamayacağını bildikleri için bunların “Hatun” olarak alınmalarını ayrıca talep ederlerdi. Burada amaç ilerde Türk hanedanlığı zayıfladığında Çinli kadınların çocuklarını desteklemek ve kendilerine yakın bir iktidar yaratmaktır. Bu politikaları ile başarıya ulaştıkları da çok olmuştur (Kafesoğlu, 1998: 279).

Kafesoğlu’na göre bu evlilikler, her ne kadar siyasi bir amaç taşısa da ileride Çin ile temas halinde olacak diğer Türk devletleri ve yöneticileri için kötü sonuçlar doğuracak bir sürecin başlangıcıdır. Çünkü hanedanlar arasındaki yakınlaşmalar sayesinde Çin ajanları ve elçileri halk arasında sorun yaşama-

5 Çin ve Uygurlar arasında uzun bir süre uygulanan politik evlilikler ve stratejik amaçları ile ilgili bilgi için ayrıca bkz. Gülçin Çandarlıoğlu, Uygur Sarayına Gelin Giden Çinli Prensesler ve Bunun Ardındaki Politik Gerçekler, 1974.

dan dolaşabilecek ve bilgi toplama zemini bulacaklardır (Kafesoğlu, 1998: 63). Konu ile ilgili çalışmaları olan Çandarlıoğlu'da konu ile ilgili çalışmasında bu evliliklerin Uygur kağanlarına şan ve şöhret getirdiğini ancak bu politikanın daha çok Çin lehine olduğuna vurgu yapar (Çandarlıoğlu, 1974: 70).

Gabain'in aktardığına göre Uygur yöneticileri ve asilzadelerinin nesiller boyunca Çinli kadınlarla evlenme geleneği onların yaşam tarzını da etkilemiştir. Sarayda yetişen dolayısıyla yerleşik şehir kültürüne sahip olan Çinli kadınlarla evlenen Uygurlar, yerleşik hayat tarzına adapte olurlar. Hatta ticari ilişkileri bile yerleşik düzene göre ayarlanır (1944: 692). Dolayısıyla Türk yöneticilerin Çinli prenseslerle evlenmesi için sadece politik bir evlilik deyip geçmek basit olur. Bu evlilikler aynı zamanda o dönem iktidarlarda olan yöneticilerin Çin hayranlığını da yansıtmaktadır. Bu hayranlığın onların yaşam tarzına da etki edecek bir potansiyelde olduğu açıktır. Bunun olumlu sonuçları kısmen olsa da Türkler arasında Çin'e olan bu hayranlık bir yerden sonra yöneticilerin kendine ve milletine yabancılaşmasını beraberinde getirmiştir. Bu durum Türk sözlü anlatılarında özellikle belirtilmektedir. Bu konu ile ilgili dikkat çekici örneklerden biri de Uygurların Göç Destanı'dır.

### 3. Uygurların Göçü ve Anlam Derinlikleri

Göç Destanı olarak belirtilen destan, Uygurların Türeyiş destanı içinde yer alan bir bölümdür. Bu destan, Çin kaynaklarında da yer alan bir metin olması itibari ile kıymetlidir. Çin kaynakları<sup>6</sup>ndan çevrilen Göç Destanı'nın motif sırası şu şekildedir:

A-Uygurlar, kağanlarına “Iduk-Kut” derlerdi. Uygurların yurdunda Kara-Korum adında bir dağ vardı. Uygurların kutsal kabul ettikleri bu dağdan çıkan Selenge ve Tola adında iki nehir vardır.

B-Selenge ve Tola nehirleri üzerindeki bir ağaca gece ışık iner. Bundan sonra sürekli inen ışıktan sonra ağaç bir kadının karnının büyümesi gibi büyür. Dokuz ay on gün sonra ağaç çatlar ve üç çocuk doğar.

C-Uygurlar bu çocuklara saygı ile yaklaşır onları beslerler. Bu çocukların en küçüğünün adı, Bögü Han'dır. Aralarında en akıllı ve bilgili o dur. Halk onu kağan olarak seçer ve ondan sonra gelen 30 soy Uygurlara kağan olur.

D-Uygurların tahtına Yü-Iun Tigin çıktıktan sonra Çin ile pek çok savaş yapar. Ancak halkını rahata kavuşturmak için Çin ile anlaşma yoluna gider.

E-Yü-lun Tigin Çin ile akrabalık kurarak halkına barış getirmeyi amaçladı. Kağan ve oğlu, Çin'den kızlar ile evlendiler.

F-Yü-lun Tigin'nin oğluna aldığı gelin, Kara-Korum'da dağında bulunan

6 Çin kaynaklarında eski Türk kültürü için ayrıca bkz. (Kırilen ve Kırilen, 2022: 98-123)

Pieh-U Po-Ii Ta adlı bir yerde yaşamaya başladı. Buraya hatunun oturduğu yer denilmeye başlandı. Ancak halk daha önce bu dağa gök ruhlarının oturduğu dağ diyorlardı.

G-Kara Korum'un güneyinde bölgesinde kayalık bir dağ daha vardır. Bu dağın adı da Kutlug-Dağ'dır. Uygurlar arasında "Kutlug-Dağ", iyi talih ve saadet getiren dağ, anlamına gelir.

H-Çin hanedanı barış zamanında Uygurlar hakkında istihbarat almak için aralarına temsilciler gönderdiler. Bunlar kendi aralarında istişareler yaptılar.

I-Çin elçileri yaptıkları gözlemlerden sonra Uygurların talih, zenginlik ve gücünün kaynağının bu kutlu dağ olduğunu anladılar. Bu dağın yok edilmesi gerektiğine karar verip planlar yaptılar.

İ-Çin elçileri, Uygur kağanına gelip gelin verdikleri Çinli prenseslere karşılık ülkelerine götürmek için bu dağı istediler.

J-Uygur kağanı, Çinlilerin bu büyük isteklerini kabul etti. Çinliler Uygurların kutsal dağını ateşe verip yaktılar. Ondan sonra bu dağın parçalarının tamamını alarak (Çin'e) götürdüler.

K-Bu taşlar Uygur ülkesinden taşındıktan kısa süre sonra kuşlar ve hayvanlar tuhaf bir şekilde bağırmaya başladılar.

L-Taşlar götürüldükten on beş gün sonra Uygur kağanı Yü-lun Tigin de öldü. Onun ardından gelen kağanlarda arka arkaya öldüler. Halk rahat göremez oldu.

M-Uygur ülkesi yaşanmaz hale gelince, halk yaşadıkları toprakları terk edip "Turfan" denilen bölgeye göç etti (Ögel, 1971: 81-82).

Göç Destanı bütüncül bir şekilde analiz edildiğinde bünyesinde pek çok mesaj taşıdığı, çeşitli sembol, motif ve tarihî gerçeklikler ile örülü bir anlatı olduğu anlaşılmaktadır. Bu anlatıda yer alan sembol, motif ve bilgilerin her biri eski Türk kültüründen izler taşıırken aynı zamanda gelecek nesillere uyarı niteliğinde olan mesajlar da aktardığı anlaşılmaktadır.

### **3.1.Politik Sorumluluk ile İktidarın Araçsallaştırdığı Prenseler**

Çin dünyanın en eski devletlerinden ve hâlâ devam eden medeniyetlerinden birini oluşturmaktadır. Bu medeniyetin sürekliliği Çin'de sürekli yenilenen ve gelişen bir kültürün varlığını sağlamıştır. Bu yönü ile kendilerini asil ve ayrıcalıklı kabul etme düşüncesinin Çin'de de eski devirlerden itibaren var olması tesadüf değildir. Köymen'in verdiği bilgilere göre; Çin'de yabancı halklar ve topluluklar her daim hakir görülürdü. Bazen Çin'deki yabancı aileler güçlenip iktidara geldiklerinde bile mutlaka soylarını bir Çinli

ile birleştirmek mecburiyetinde kalırlardı. Bu birleşme iktidarlarını meşru göstermenin en etkili yoludur. Bu şekilde Çin’de iktidar olan Hun<sup>7</sup> -Türk hanedanlıkları mevcut olup iktidara geldiklerinde soylarını mutlaka Çinliler ile birleştirirlerdi (1944: 53-54).

Eski Türk kağanları, tarihi seyir içinde sadece Çin ile değil aynı zamanda kendi boylarının içinde de mücadele edip iktidar mücadelesi vermiştir. Konu ile ilgili değerlendirmeleri olan Başkan’a göre Türk kağanlarının hem iç çekişmelere karşı hem de dışarda kabul görme, siyasi olarak tanınmak için Çinli prensesler ile evlenmeleri, dönemin şartları göz önünde bulundurulduğunda çok stratejik bir politikadır. Çin imparatoruna damat olan kişi genelde Çin imparatorunun siyasi olarak kabul gördüğü ve muhatap aldığı lider de olur. Bu yüzden olacak ki Türk kağanlarına gelin gelen Çinli kadınlar, eşleri öldükten sonra başa geçen diğer kağan ile evlenmeye devam ederdi. Nitekim Göktürkler devrinde Prenses Yi Chen dört farklı Türk kağanı ile evlenmiştir. Bu evliliklerin Çin için de önemi büyüktür. Bu stratejik evlilikler ile Çin’in kuzey sınırlarının güvenliği sağlanır, savaş zamanlarında askeri yardım alınır (2024: 7-11). Dolayısıyla Çin ile yapılan diplomatik evlilikler sadece Türk kağanları için siyasi kazanım değil aynı zamanda Çin imparatorları için de güvenlik ve askeri anlamda faydalı anlaşmalar olmuştur.

Destanda geçen şu ifadelerde Uygurların da soydaşlarının kurduğu devletlerin politikalarını sürdürdükleri anlaşılmaktadır: “Yü-Iun Tigin tahta çıktıktan sonra, Çin’deki T’ang Sülâlesi (M.S. 618- 905) ile birçok savaşlar yaptı. Kendi halkım sulha ve rahata kavuşturmak istiyordu. Bunun için de Çin sarayından bir kız alarak aralarında akrabalık kurdu. (Böylece sulh olunca da) ordusunu savaşlardan çekti. Ayrıca bu Tigin’in oğlu Ko-li ile de Çinli, Prens-es Chin-lien evlendirildi” (Ögel, 1971: 81).

Dikkat edilirse Uygurlar döneminde Çin ile uzun süren savaşların ardından diplomatik evlilik gerçekleştirilmiştir. Bu evliliğin amacı kağanın kendi saadetinden önce halkını refaha, huzura kavuşturma isteği olduğu açıktır. O halde ifade edilen tarihî dönemde barış için sadece askeri çatışmalardan vazgeçmenin yeterli olmadığı aynı zamanda diplomatik evliliklerin de gerekli ve etkili olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla Uygurların da kendilerinden önceki Türk devletlerinde olduğu gibi Çin’den gelin alma yolu ile hem barış sağlamaya çalıştıkları hem de otoritelerini güçlendirmeyi amaçladıkları görülmektedir.

7 Çin imparatorlarının da sonradan çok sık evlendiği kadınların Hun menşeli TU-KU kabilesi olduğu kaynaklarda geçer. Çin imparatorlarının bu Tu-Ku kabilesi kızları ile yaptığı bu evlilikler bu kabilenin asaletini simgelediği gibi siyasi ve askeri gücünü göstermektedir. Konu ile ilgili bkz. (Köymen, 1944)

### 3.2. Ontolojik Yabancılaşma ve Trajedi

Bir yere ait olduğunu bilme, insanın en temel ihtiyaçları arasında yer alır. Türk sözlü ve yazılı kaynaklarında, Çin'den gelin gelen prenseslerin aidiyetlerine ve kendilerini topluma adadıklarına yönelik herhangi bir bulgu bulunmamaktadır. Çandarlıoğlu'nun da işaret ettiği gibi genel kanı, bu gelinlerin evlilikten çok gizli amaçlar için geldiği, bir çeşit istihbarat görevi üstlendikleri yönünde olmuştur (Çandarlıoğlu, 1974: 63-70). Bu genel kanı, Çinli prenseslere yönelik haksız bir itham mı yoksa bu politik evliliklerin sebep oldukları çeşitli yıkımların Türklerin belleğinde yer almasının tezahürü mü olduğu tartışılmalıdır. Bunu hemen belirtmek gerekir ki yıllardır bu durum hatalı bir bakış ile değerlendirilmiş, Çinli prensesler suçlanmış, dönemin erkek yöneticileri ise kandırılan, masum kişiler olarak gösterilmiştir. Bu bakış açısı kadınlara yönelik tarihsel haksızlıklardan biri olduğu gibi Çin'in Türklere yönelik yıkıcı politikalarının yeterince anlaşılmasına ayrıca dönemin Türk kağanlarının hatalı politikalarının da ele alınmamasına yol açmıştır.

Bakıldığında sözlü anlatıların yanında ilk yazılı belgelerinden itibaren Çin ve onun Türk milletine yönelik manipülatif eylemleri yer almaktadır. Çin'den gelin gelen prenseslerin gönüllü gelmedikleri, gelin geldikleri zaman hüznü olduklarına ve Çin sarayından ayrılmak istemediklerine dair bilgilere kaynaklarda rastlamak mümkündür. Şahin'in verdiği bilgilere göre; Hunlar döneminde Çin'den gelin gelen prenses "Liu Xi Jun" için Çin'de hüznü şiirler yazılmıştır. Güzelliği karşısında kuşların bile başının döndüğü belirtilen bu prensesin sürekli ülkesine yönelik bir özlem içinde olduğu ve geri dönme aruzu taşıdığı belirtilir (2022: 261). Şahin, Çin edebiyatında Türklere gelin gelmesinin derin yansımaları olan bu prensesin Türk yurdundaki izlenimlerini ve anılarını şu şekilde özetlemektedir:

"Kubbe odalarda tereyağı, et ve hamur yemekleri tüketirler. Sarayda olan lezzetli sosların burada olmadığı aktarılarak keçi derisinden peynir ve hayvansal gıdaların tüketildiği vurgulanmaktadır. Prensese yabancı bir ülkede yaşam, evlilik sadece yalnızlık değil aynı zamanda yaşamın sürdürülmesinin de oldukça zor olduğu düşüncesindedir. Prensese küçüklüğümden beri sarayda büyüdüğünü ve bozkır yaşamına yabancı olduğunu aktarmaktadır. Buradaki yaşam benim ülkemden çok farklı, sık sık eve dönüş düşüncelerine kapılan prensese ülkeler arasında ilişkilerin bozulmasından korkarak çaresiz bir duruma düşmüştür. Yaşadığı bölgeyi anlatırken yağmurlu ve soğuk bir memleket olduğunu vurgulamaktadır. Rüzgârın sert ve şiddetli olduğunu belirterek koyunları bile götürebileceğini anlatmaktadır. Prensese Türk kadınlara sabahları eşlik ederek yaban ortamda farklı otların toplandığını belirtmektedir." (2022: 261).

Hun kağanına gelin olarak giden Wang Zhao Jun'un da ardında Çin'de pek çok acıklı şiirin yazıldığı bilinmektedir. Onun ardından “Yazılan şiirler de Wang Zhao Jun'un at, deve veya araba üzerinde Hun topraklarına giderken ağladığı, bir daha memleketine dönemeyeceği için üzüldüğü, ülkesi için kendini feda ettiği, barış sağlamadaki başarısının binlerce askerin savaşmasına bedel olduğu belirtilmiştir.” (Türker, 2013: 226). Çinli prenseslerin alışık oldukları saray yaşamını ve imkânlarını kaybetmeleri, gelin geldikleri yeni yerlerdeki yaşam tarzına adapte olmalarını zorlaştırdığı açıktır. Hayatlarındaki ani değişimin yanında Çin'i mağrur görmeleri onları kimlik çatışmasına sürüklerken, gelin geldikleri yere ait olma duygularının da gelişmesine engel olduğu anlaşılmaktadır.

Göç Destanı'nda da Uygur kağanına gelin gelen Çinli prensesin gelin geldiği topraklara yönelik aidiyetini ifade edecek herhangi bir bilgi geçmemektedir. “(Bu Çinli Prensese), Kara-Korum'da bulunan Pieh-U Po-I Ta adlı bir yerde oturuyordu. Bu sözün manası, “Hatun'un oturduğu dağ” demektir.” (Ögel, 1971: 82). Dikkat edilirse gelin gelen prensesin bir dağda oturduğu, halktan uzak yaşadığı aktarılan bu ifadeler bile onun kendini Türk ülkesine ait hissetmediğinin işaretidir. Bu prensesin geldiği yere dönme şansı olmadığı gibi yeni yurduna da kendine ait hissetmediği anlaşılmaktadır. İşte tam da bu durum kişinin kendisine de yabancılaşmasına yol açarken öteki olma ve aidiyetsizlik duygularının ortaya çıkmasına da neden olmaktadır.

Heidegger'e göre; bir insanın varlığı başkaları ile anlam kazanır ki Heidegger buna “Mitsein” (başkaları ile anlam kazanma) der. Bu yüzden kişi yaşadığı yerde izole bir varlık olarak yaşayamaz. Aslında insan dünyaya başkaları ile yaşamak ve onlarla şekillenmek için gelir ki bu birlikte var olma durumudur. Dolayısıyla kişinin toplumla birlikte yaşaması için empati yapması toplum içinde var olmanın şartı değildir. Çünkü kişi, toplumun içinde zaten var olduğu için empati yapar. Bu yüzden kişinin benliği toplumla kurulan ilişkiler ile şekillenir ve şeffaflaşır. Netice itibarıyla insanın varlığı başkaları ile birlikte hissetmek, empati kurmak ve sağlıklı ilişkilerden ayrı düşünülemez (Heidegger, 2021: 198). Benzer tespitlerde bulunan Korkmaz'a göre de insanın yeryüzünde kendine bir yer bulma, bir yere ait olma arayışı kişinin topluma uyumlu biri olarak hayatını devam ettirmesinde gerekli koşullardan biridir. Çünkü insan, sürekli çevreden kendine ait bir dünya kurarak hayatını sürdürür. Bu kişinin ontolojik manada sınırlarını bulma ve yaşadığı yerde kendine ait yeri belirleme etkinliği olan bir eylemdir (2005: 140).

Destanda telaffuz edilen prensesin de geldiği yeni ülkeye kendini ait hissetmediği için yaşadığı mekân onun ontolojik varoluşunda yok hükmünde bir yer haline gelmiştir. Geldiği köklerden uzaklaşan ve dönemeyecek olan prens-

esler, yaşadıkları yeni evlerinde de halktan ve içinde bulunulan kültürden uzak kalınca topluma, kültüre, sosyal normlara ve inançlara da ilgisizleşir. Bu durum beraberinde tam anlamıyla bir yalnızlık ve öteki olma hali getirir. Aslında prenseslerin içinde olduğu trajedinin tek nedeni olarak Çin politikasını öne sürmek yanlış ve haksız bir yargı olur. Bu hem Türk hem de Çin politikalarının ortak bir sonucudur. Nitekim Türk kültüründe de Çinli prensesler genelde yabancıdır, ötekidir. Dolayısıyla prensesler hem ülkelerinden gönderilen hem de geldikleri yerlerde yabancı olan, arada kalan, ait olamayan kişilere dönüşürler. Bu da beraberinde yalnızlık ve trajedi getirmektedir. Sartre'nin de ifade ettiği gibi kişi kendisini başkasının etkisinden kurtarmaya çalıştığında başkası da kişinin etkisinden kurtulmaya çalışır. Dolayısıyla karşılıklı bir tepki gibi kişi başkasını köleleştirmeye çalıştığında başkası da kişiyi köleleştirmeye çalışır (2009: 470). Bu yüzden diplomatik ve stratejik bir planla kültürüne, normlarına, doğasına ait olmayan evlilik yapan kağanlara gelin gelen cariyeler de tarih boyunca diplomatik ve stratejik davranmıştır.

Deleuze'nin de dediği gibi aileler doğal olarak varlar ancak hiçbir aile diğerine eklenemez. Nitekim her aile diğer aile için yabancıdır, ötekidir. Toplumda meydana gelen sorunların başlıca sebebi de budur. Dolayısıyla basitçe veya zorunlu bir şekilde bir araya gelip yeni aile olmak sorunludur (2008: 29). Bu yüzden gönülden kurulmayan, dar ve kalıplı ailelerde sevgi bulmak zordur. Bu ailelerde ait olma ve kimlik kaybı beraberinde yalnızlık ve öteki olmayı getirir. Nitekim "Toplumun bireylere sunduğu roller, statüler ve aidiyetler bireylerin kimliklerini inşa etmesine katkı sağlamaktadır." (Ekici, 2025: 1084). Çinli prenseslerin de yaşadığı trajediyi bu perspektiften değerlendirmenin doğru olacağı kanaatindeyiz. Nitekim bu trajedide suçun prenseslerde değil de yöneticilerin hatalı politikalarında olduğunu söylemek yanlış olmaz.

### **Maskesi Altında İstihbarat Pratikleri**

He Qin politikası ile Çin'den Türk kağanlarına eş olarak gönderilen kadınların pek çok yönden eğitilmiş ve belli yetenekleri olan kişiler olduğu anlaşılmaktadır. Çin'den gelip Türklerin arasına katılan prenseslerin bilgi topladığı iddia edilse de bu prenseslerin aynı zamanda çeşitli alanlarda uzmanlıkları da görülmektedir. Muhtemelen onları devlet işlerine etki edecek seviyeye getiren sebeplerin başında pek çok alanda yetişmiş kişiler olmalarıdır. Bu durum antik dönem istihbarat hareketlerinin nasıl yapıldığını anlamamız bakımından önem arz etmektedir.

Kaynaklarda Hunlara gelin gelen Çinli prenses, "Wang Zhao Jun" Hun tarihinde çok etkili bir figür olarak gösterilir. Müzik yeteneği çok üst düzey olan bu prenses, genelde kırmızı pelerinli ve elinde müzik çalgısı olacak şekil-

de resmedilir. Onun Hun hükümdarına gelin gidişi de Çin’de çok yankı uyandırmış, kırktan fazla romanın yanında yedi yüzden fazla şiire konu olmuştur. Bu prenses hem Hun siyasetinde hem de Çin siyasetinde etkili rollere sahip olmuştur (Okay, 2022: 561-562; Türker, 2013: 225-227). Dikkat edilirse Çin saray kültüründe yetişen bu prensesler aynı zamanda sanatsal yetenekleri olan, iyi eğitim almış kişilerdir. Dolayısıyla Çin’den seçilen ve gelin olarak gönderilen bu kişilerin basit bir sebeple seçilmediği aksine bir amaç için hazırlandığı açıktır.

Türk sözlü anlatılarında geçen Çinli prensesler de işte bu gelinlerin Türk halkının hafızasında şekillenmiş olumsuz örnekleridir. Assmann’ın da ifade ettiği gibi toplumların yaşanmışlıkları ve tecrübeleri sonucu öğrendiği yazıdan öte dil ile aktardığı bu bilgiler bir anlamda kökenselel hatırlamalardır. Dolayısıyla folklorun öğeleri arasında yer alan sözlü anlatılar, “memoria<sup>8</sup>” kavramı altında diğer öğeler ile birlikte toplanır (2015: 59-60). Bu da folklorun bir anlamda toplumlar ve milletler için sadece kültürel öğeler değil aynı zamanda hatırlatma ve uyarıcı rolünü yerine getiren hafıza örnekleri olduğunu göstermektedir.

Kafesoğlu, bu siyasi evliliklerin sonuçları arasında Çinli casusların serbest bir şekilde halk arasında dolaştığını hem Türk kültür ve inancı hakkında bilgi topladıklarını hem de olumsuz propagandalar yaparak devleti zayıflatmaya çalıştıklarını belirtir. Bu istihbarat görevlileri özgürlüğü de himayesinde oldukları Çinli prenseslerden alırlar (1998: 63). Göç Destanı’nda nesiller boyu Çinli prenseslerin istihbarat görevlerini yaptıklarına dair kültürel hafızada yer alan bir uyarının dile getirildiği ve yeni nesillere bir hatırlatma şeklinde aktarıldığı anlaşılmaktadır. Anlatı da Çin’den gelin gelen prensesin Uygurların kutsal dağında konakladığı ve ardından Uygurlar hakkında bilgi toplamak için gelen heyeti desteklediği anlaşılmaktadır. Çin’den gelen elçilerin kendi aralarındaki “Kara-Korum’un kudret ve zenginliği, ancak bu dağ sayesinde olmuştur. Biz bu dağı niçin yok etmeyip de (Uygur) devletini zayıflatmayalım!” (Ögel, 1971: 82) konuşması da prenses ve Çin heyeti arasındaki bağlantıyı anlama noktasında bir kanıt niteliğindedir. Dikkat edilirse Çin heyetinin özellikle inanç ve doğa eksenli bilgilendirildiği ve Uygurları zayıflatma noktasında inancın ve kutlu mekanların tahribinin hedef gösterildiği açıktır.

Eski Türklerde “yer-su kültü” aynı zamanda vatan kültü haline gelmiştir. “İduk yer sub” (mukaddes yer-su) hem koruyucu ruhlar hem de vatan olarak kabul edilir. Yer- su kültünün en önemli ögesi dağdır. Dağ kültü, eski Türklerle

8 Assmann’a göre; “memoria kavramı altında toplayabileceğimiz bu simgeler arasında törenler, danslar, anlatılar, desenler, giysi, takı, dövmeler, yollar, resimler, mekânlar ve benzeri öğeler sayılabilir.” (Assmann, 2015: 60).

rde neredeyse Tanrı kültü ile bir olmuştur. Bu yüzden Orta Asya dağlarının büyük çoğunluğu mukaddes, büyük ata ya da hakan anlamına gelecek şekilde sıfatlar ile nitelenirken her oymak ve boyun mukaddes dağı vardı (İnan, 1986: 48). Eski Türk inanç sisteminde Gök Tanrı inancının bir sonucu olarak dağlar Tanrı'nın makamı ve mekânı olarak kabul edilirdi. İnanca mensup kişiler sunakları özellikle kutsal olduğuna inanılan dağlarda yaparlardı. Bu yüzden kutsal dağ kültü eski Türkler arasında çok yaygındır (Tanyu, 1973: 38-39). Uygurların Göç Destanı'nda üzerinde önemle durulan varlığı ile Uygurlara saadet, güç ve zenginlik getiren kutsal dağın yok olmasıyla hastalık, ölüm ve göçün geldiği görülür. Destanda geçen bu dağ tam da eski Türk inancında çok etkili olan "ıduk yer- sub" kültürüne uyan kozmik ve manevi bir mekândır diyebiliriz.

Eski dönemlerden itibaren casuslar; çeşitli lisanlara vakıf olan, sözüne güvenilen, hayat tecrübesi yüksek, ileriye düşünebilen, sezgisel gücü yüksek, dünya siyasetine hâkim, düşmanı iyi tanıyan, iletişim becerileri yüksek, her türlü kılığa girebilen kişiler arasından seçilirler. Eski Türkler casusluk faaliyetlerini Çin adına yürüten kişilere "çaşıt" derlerdi (Ünal ve Arşiv, 2017: 5). Çinlilerin ilk casuslarının manastırlarda yetişen rahiplerden olduğu ve daha çok çevre halkların inançlarına yönelik bilgiler topladığı bilinir (Mandaloğlu, 2024: 506). Dikkat edilirse burada çok önemli bir detay vardır o da casusların ilk önce Çin manastırlarında yetişen dolayısıyla erkek kişiler olduğudur. O halde casusluğu o denem şartlarında sadece kadınların omuzlarına yüklemek hem büyük bir haksızlık hem de politik bir hatadır.

Bu casusluk faaliyetlerinde dikkat edilmesi gereken detaylardan biri de Çin casuslarının ilgisinin Uygurların inanç dünyasına ve kutlu doğal mekanlara yönelik olduğudur. Bu da Çinli casusların o devir için bir toplumu yok etmek için en önemli silah olarak inanç dünyalarını sarsmayı hedeflediğini göstermektedir. Çin'in Uygurlara yönelik casusluk faaliyetlerinde özellikle inanç unsurunu devreye sokması üzerine düşünülmesi gerekir. Bu faaliyetlerin de etkisi ile olacak ki Uygurlar; Maniheizm, Budizm ve başka inanışları benimsemişlerdir. Roux'un belirttiğine göre; Uygur şehirlerinde her inançtan ve dinden insanların serbest bir şekilde yaşadığı, her inanç ile ilgili sokaklarda özgür bir şekilde vaaz verilirdi (2008: 179). Oysa bu durum Hun ve Göktürk devletlerinde neredeyse yoktur ki bu da Uygurların inanç eksenli casusluk faaliyetlerine daha çok maruz kaldığını gösteren detaylardan biridir.

Uygurların kültür ve inanç dünyasında kutlu bir mekân hatta devletin güç ve kudret kaynağı olan dağa dair bilgilerin Çin tarafından öğrenilmesi uzun zaman gerçekleşecek gözlemler sonucu ulaşılabilecek bilgilerdir. Bu bilgilerin Çin tarafına geçmesinin en önemli sebebi de işte yukarıdaki bölümlerde ifade

edilen hatalı politikalaradır.

### 3.4. Toplumsal Yıkım; İklim Krizi ve Doğal Afetler

Göç Destanı, dikkatli bir şekilde analiz edildiğinde yapılan casusluk<sup>9</sup> faaliyetlerinin Uygurların siyasetine, yaşam düzenine, kültür ve inanışlarına etki ettiği gibi doğal dengenin bozulmasına, doğal afetlerin meydana gelmesine neden olduğu da anlaşılmaktadır. Çin gibi dönemin her anlamda baskın olan bir gücün çevresindeki toplulukları etkilemesi ve dönüştürmesi beklenen bir durumdur. Nitekim Çin kültürü, o dönem için Uzak Doğu ve Orta Asya’da popüler bir kültür hüviyetindedir. Bu da Çin ile iletişimde olan toplumların bu popüler kültürü örnek almalarını ve ona özenmelerini beraberinde getirmiştir. Bu özentinin beraberinde bireyin kendine yabancılaşmasını ve doğal tahribatı getirmesi kaçınılmaz bir sonudur.

Göç Destanı incelendiğinde Çin’in rakip olarak gördüğü Uygurların inanç, kültür ve doğalarını onların en önemli gücü olduğuna dair farkındalığa ulaştıkları anlaşılmaktadır. Abdulkadir İnan’a göre bu destana benzer anlatılar, Moğollar ve diğer göçebe topluluklar arasında mevcut olup dağların Çinliler tarafından götürülmesini konu alırlar. İnan, bu anlatıların yaygın olmasını Orta Asya’nın bereketli dağlarının Çinliler tarafından istilalarına yönelik halk hafızasında olan hatıralar olduğunu iddia eder (1986: 49-50). Bu durum eski dönemlerden itibaren Türk folklorunda doğal afet ya da iklim krizine dair bir hafızanın olduğunu da göstermektedir.

Göç Destanı’nda Uygurların zenginliğinin, gücünün ve saadetinin kaynağı olduğuna inanılan kutlu dağın Türklerin inancına, töresine düşman olan Çin tarafından yok edilmesi ile birlikte çeşitli reaksiyonların olduğu anlaşılmaktadır. Bakıldığında ilk tepkinin doğadan ve diğer canlılardan geldiği görülür. “Bu taşların götürülmesinden az zaman sonra kuşlarla hayvanlar (tuhaf tuhaf) bağırmağa başladılar.” (Ögel, 1971: 82). Tabiatın asli parçalarından olan kuşların ve diğer hayvanların bu bağırışları mitolojik anlayışta etkileyici bir uyarıdır. Nitekim kağanın ve Türk halkının göremediği veya görmeye geç kaldığı durumun ilk önce hayvanlar tarafından anlaşıldığı ve bunu işaret verdikleri görülmektedir. Bu durum içinde bulunulan doğanın artık yaşamaya uygun koşulları taşımadığı, iklim krizinin başladığı ve doğal afetlere maruz kaldığının dolayısıyla terkedilmesi gerektiğine dair işaretler niteliğindedir.

Destanda doğadan ve diğer canlılardan gelen tepkilerden sonra “Yü-lun Tigin ise on beş gün içinde öldü. (Memleketin başına) türlü türlü felâketler geldi. Halk ise rahat bir gün görmedi. (Yülin Tigin’den sonra) onun yerine geçen Kağanlar da arka arkaya öldüler.” (Ögel, 1971: 82). Türk kültüründe

9 Eski Türklerde casusluk ve istihbarat faaliyetleri hakkında daha geniş bilgi için bkz. (Mandaloğlu, 2024)

Tanrının yeryüzündeki temsilcisi olduğuna inanılan kağanın (Çobanoğlu, 2004: 206) on beş gün içinde hayatını kaybetmesi ise ilahi bir uyarı olarak değerlendirilebilir. Çeribaş'ın değerlendirmelerine göre; eski Türk inanç sistemi, “Gök Tanrı”, “yer-su ruhları” ve “atalar tapımı” gibi üçlü bir sistem ekseninde temellendirilmiştir. Bu sistem içinde yer alan varlıklar, ruhlar ile çeşitli yollardan iletişimin olduğu ve insan hayatına etki edildiğine inanılır. Bu yüzden kut (mana) yüklü güçlere adakların adanması ve onların memnun edilmesi gerekir. Bu güçlerin memnun edilmesi ile birlikte onların gücü lehlerine çevrilir. Bu güçlerin sahip olduğu nitelikler üstün olduğu için bazı durumlarda onlardaki kut (mana)un bazı seçilmiş kişilere de verildiği hatta bunun bu insanlardan başka insanlara aktarıldığına inanılır. Kut alan kişiler arasında peygamber, kral, aşık, ozan, halk hekimi gibi üstün nitelikli ve talihli kişiler vardır (Çeribaş, 2021: 1189).

Eski Türk kültürü ve inancı göz önüne alınarak düşünüldüğünde inancına, kültürüne ve doğasına sahip çıkmayan halk, Tanrı tarafından terk edilmiştir. Tanrı'nın terk ettiği millet, artık savunmasız ve çaresiz bir konuma düşmüştür. Dolayısıyla kağanların bu şekilde ölümü, Tanrı tarafından gözetilmeyen ve yolu aydınlatılmayan kağanın dolayısıyla halkın karanlıkta kaldığı ve cezalandırıldığına dair bir işaret olarak değerlendirilmelidir. Kutsalını yitirmiş, doğası tahrip edilmiş, Tanrının yeryüzündeki temsilcisi olan kağan<sup>10</sup> ı ölmüş olan devletin yıkılması ise kaçınılmaz olur. Şenocak'ın tespitlerine göre “Çinlilerin entrikalarla öz yurdundan kendi yurtlarına götürme iznini aldığı kutsal taşın parçalara ayrılarak yok edilmesi, toplumun bilinç yıkımına uğratılmasıdır. Böylece Çinlilerin medeni yaşam görüntüsü altında özendirmeye çalıştığı yaşam tarzı toplumu, ontolojik anlamda göç ile çökertir.” (Şenocak, 2013: 2530). Çünkü “İnsanın sonsuz zaman içinde yitip gitmemesi için bir değere, bir anlama, bir tarihe yaslanması kaçınılmazdır.” (Korkmaz, 2015: 373). Oysa manevi merkez üzerinde gücü ve devleti zayıflatılan ve yurtlarında göç eden Uygurlar, Çin için bir tehdit olmaktan çıkar. Bu durum Çin'in stratejik gücünü ve kurnazlığını gösteren önemli bir detaydır. Nitekim Çin, Uygurlar ile hiç askeri bir savaşa girmeden onları yenerken aynı zamanda Uygurların kutsallarını kaybetmesine, doğalarını tahrip etmelerine ve doğal afetlere maruz kalmalarına neden olmuştur. Bu zarar askeri bir yenilginin getireceği bir zararın çok ötesinde yıkımlara neden olmuş ve bir halkı düşebileceği en savunmasız konuma düşürmüştür. Uygurların içinde düştükleri durum ontolojik manada bir yabancılaşma ve çöküştür. Şahin'in de ifade ettiği gibi bireyin ontolojik manada yabancılaşması birey, toplum, kültür, din ekonomi gibi pek çok alanda olacak şekilde etki eder (2017: 212).

10 Türk “Kut” anlayışında ülkeyi yöneten kağanlar Tanrının yeryüzündeki temsilcisi olup saadetleri ve tarihlerini Tanrı verir. Halkın gücü ve zenginliği de buna bağlıdır.

Kafesoğlu, o dönemlerde halk arasında katılan Çinli elçilerin aynı zamanda Çin'in lüks hayatını, ipeği ile halkı rehavete soktuğu ve Çin'e hayranlıklarını uyandırmaya çalıştıklarını ifade eder. Bilindiği gibi ipek Çin için önemli bir ticari malzeme olup onun için ipek yolunda pazar arayışında oldukları da anlaşılmaktadır (1998: 64). Göç Destanı'nda ele alınan bu konuyu eski tarihlerden itibaren var olan ancak bazen fark edilmeyen kültür ve doğa savaşı olarak görmek de mümkün mü? Bakıldığında asimilasyon, kültürel yozlaşma ve doğal alanların tahribatı ile Uygurların her anlamda güçlü iken zayıfladığı ve Çin karşısında yenilgiye uğradığı anlaşılmaktadır. Dolayısıyla Çin'in Türk devletlerine yönelik politikalarının sonuçları kültürel yozlaşmaya neden olduğu gibi ekolojik dengenin bozulmasına ve doğal afetlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Göç Destanı'da bu anlamda Türk kültüründe ve folklorunda “doğal afet” temalarını işleyen ilk hafıza örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

### Sonuç

Türk sözlü ve yazılı anlatılarında nesiller boyunca bir uyarı ve ikaz niteliğinde işlenmiş olan politik evliliklerin yeterince anlaşılması ve sonuçlarının, etkilerinin yeniden hatırlatılması gerekmektedir. Bu çalışmada da Uygurların Göç Destanı örneğinde eski Türk yöneticilerinin Çinli prensesler ile yaptıkları evlilikler bütüncül bir şekilde analiz edilip bu doğrultuda sonuçlar çıkarılıp değerlendirmeler yapılmıştır.

Eski devirlerde Çin devleti, çevresindeki göçebe topluluklar ile sınırlı düzeyde iletişim kurmuşsa da bir müddet sonra onlarla doğrudan iletişim kurmak zorunda kalır. Çin imparatorları genişleme siyasetlerinde komşu devletler ve topluluklar ile bazen savaş yolunu seçerken bazen de anlaşma yoluna gitmişlerdir. Çin devleti, yayılma politikalarında komşularıyla ve Türk devletleriyle çoğunlukla evlilik bağı ile yakın ilişkililer kurma stratejisi izlemiştir. Tarihte “He Qin” anlaşmaları olarak geçen bu diplomatik evlilikler, Çin imparatoruna damat olan liderler için iktidar göstergesi şeklinde algılanırdı. Bu evlilikler her ne kadar barış anlaşmaları için yapılsa da masum değildir. Yazılı ve sözlü kaynaklardan elde edilen bilgiler ve Göç Destanı analiz edildiğinde bu evliliklerin daha çok Çin imparatorlarının yayılma ya da iktidarlarını koruma amacına hizmet ettiğini göstermektedir. Kaynaklarda Çinli prenseslerin aidiyet hissine girmedikleri ve daima yabancı olarak kalmayı seçtikleri anlaşılmaktadır. Bu süreçte prenseslerin gerek doğrudan gerekse de dolaylı yoldan istihbarat pratiklerine katkıda buldukları görülür. Yapılan bu evlilikler neticesinde Çin'den Türkler arasına rahat bir şekilde gelen ve prenseslerin himayesinde olan elçilerin Türk devletine karşı yıkıcı propagandalar içinde olduğu, devleti sessiz ve sabırlı bir şekilde zayıflattıkları tespit edilmiştir. Elçilerin propaganda

yanında Çin'in yaşam tarzını, kültürünü ve inanışlarını Türklere empoze ettiği dolayısıyla kültürel yozlaşmalara neden olduğu da tespit edilmiştir.

Göç Destan'ında Çin gibi egemen ve popüler bir gücün etkisi ile inancını, doğasını ve kültürünü tahrip eden Uygurların hem ilahi düzlemde ham de doğada yalnızlaştığı ve zayıfladığı anlaşılmaktadır. Bu da destan gibi epik anlatıların sadece bir hikâye olmadığı aksine içinde doğup yayıldığı millete dair her ayrıntıyı aktaran metinler olduğunu göstermektedir. Bu anlamda Göç Destanı bütüncül bir şekilde analiz edildiğinde Çin'in eski Türklere yönelik kültür, inanç ve doğa suikastı planladığı ve uyguladığı görülmektedir. Destanda Türklerin yaşadığı doğaya ve mekânlara yeterince özen göstermemesi sonucunda gelen iklim krizi ve doğal afetlerin aktarılması da kıymetlidir. Bu durum Türk kültüründe aynı zamanda doğal afet folklorunun varlığının tezahürleri olarak da yorumlanabilir.

Bu araştırma göstermektedir ki kültürüne, inancına ve doğasına yabancılaşan, onu terk eden her milletin kendine ve gelecek nesillerine karşı sorumluluğunu yerine getiremeyecek kadar zayıflayacaktır. Dolayısıyla bu destan sadece Uygurlar için değil bütün insanlık için bir uyarı mahiyetinde olup toplumların kültürel unsurlarına, inanç değerlerine ve yaşam alanlarına, doğal dengeye sahip çıkmaları, onları sürdürmeleri gerektiğini savunmaktadır.

## Kaynaklar

- Arvas, A. (2012). Türk Destanlarına Yansıyan “Göç Olgusu”na Genel Bir Bakış, *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 5(10), 215-226.
- Assmann, J. (2015). *Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, Ayrıntı yayınları.
- Banarlı, N, S. (1971). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, MEB Basımevi.
- Başkan, S. (2024). Dört Göktürk Kağanı ile Evlenen Yi Cheng Prenses ( Yi Cheng Gongzhu) ve Türk-Çin İlişkilerinde Rolü, *Türk Dünyası Kadın Araştırmaları Dergisi*, 2024 3(4):1-12.
- Çandarlıoğlu, G. (1974). Uygur Sarayına Gelin Giden Çinli Prensesler ve Bunun Arka-sındaki Politik Gerçekler. *Tarih Dergisi*, 28(29), 63-70.
- Çeribaş, M. (2021). Türk Kültüründe “Kut İnancı” ve “Kut Aktarma Yolları”, *Motif Aka-demi Halkbilimi Dergisi*, 14(36), 1185-1206.
- Çobanoğlu, Ö. (2004). “Kut”, *Türk Dünyası Edebiyat Kavranları ve Terimleri Ansiklo-pedik Sözlüğü Cilt:4* içinde (s.205-297), Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Baş-kanlığı Yayınları.
- Deleuze, G. (2008). *Ampirizm ve Öznellik*, (Çev.: Ece Özbay). Norgunk Yayıncılık.
- Eberhard, W. (1943). Eski Çin Kültürü ve Türkler, *Ankara Üniversitesi Dil ve Ta-rih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, Cilt: 1 Sayı: 4 Sayfa: 19-29. (Erişim: [https://turkoloji.cu.edu.tr/GENEL/wb\\_cin\\_kulturu\\_turkler.htm](https://turkoloji.cu.edu.tr/GENEL/wb_cin_kulturu_turkler.htm), 04.05.2025).
- Ekici, M.F. (2025). Fenomenolojik açıdan Bamsı Beyrek'in serüveni. *Turkish Studies Language*, 20(2),1075-1090.
- Ergin, M. (2009). *Orhon Abideleri*, 42. baskı, Boğaziçi Yayınları.
- Gabain, A. V. (1944). Köktürklerin Tarihine Bir Bakış, (Çev.: Saadet Ş. Çağatay), *Anka-ra Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 2(5), 685-696.
- Gömeç, S. Y. (2016). Uygur Türklerinin Destanları ve Kültürü Hakkında Özet, *Ulusla-rarası Uygur Araştırmaları Dergisi*, (7), 45-54.
- Heidegger, M. (2021). *Varlık ve Zaman*, (Çev.: Kaan Ökten), Alfa.
- İnan, A. (1986). *Tarihte ve Bugün Şamanizm III*, Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- İnayet, A. (2002). Türklerin Çin kültürü üzerindeki etkileri, *Türkler Ansiklopedisi*, 4, 63-80.
- Kafesoğlu, İ. (1998). *Türk Millî Kültürü*, Ötüken.
- Kaval, Y (2025). Türk Destanlarında Çinli Prenseslerin Temsili: Göç Destanı Örneği, *5. Uluslararası Türkoloji Araştırmaları Sempozyumu*-Muş, 15-17 Mayıs 2025.
- Kırilen, G. (2013). Klasik Çin Metinlerinde Yabancı Halklar: Bahar ve Güz Yıllıklarına Göre Diler, Ronglar ve Hunlara Bıraktıkları Miras, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 53(2), 263-293.

- Kırilen, G., Kırilen, M. (2022). Yu-Yang Tsa-tsu'nun Derleme Özellikleri ve Türklerle İlgili Rivayetler, *Kare*, 98-123.
- Korkmaz, R. (2005). Yurtsuzluk İtkisi ve Anayurt Otel, *İlmi Araştırmalar*, Sayı: 20, 139-148.
- Korkmaz, R. (2015). Ontolojik Anlamda Güvensizlik Sorunu ve "Çaresiz", *Türk Dili*, 109(767-768), 372-374.
- Köymen, M. (1944). Hsiung- Nu'ların Tuku T'u-Ko Kabilesi, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 3(1), 51-68.
- Mandaloğlu, M. (2024). Eski Türklerde İstihbarat ve Casusluk Faaliyetleri, *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 15(2), 487-521.
- Okay, B. (2022). Çin Kaynaklarına Göre Türk-Çin İlişkilerine Tarihsel Bir Bakış, *Uluslararası Prof. Dr. Halil İnalçık Tarih ve Tarihçilik Sempozyumu*. C, 1. 557-568.
- Ögel, B. (1971). *Türk Mitolojisi*, Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Reichl, K. (2021). *Türk Boylarının Destanları*, (Çev.: Metin Ekici) TDK Yayınları.
- Roux, J. P. (2008). *Türklerin Tarihi Pasifik'ten Akdeniz'e 2000 Yıl*, Kabalıcı.
- Sartre, J. P. (2009). *Varlık ve Hiçlik Fenomenolojik Ontoloji Denemesi*, (Çev.: Turhan Ilgaz ve Gaye Çankaya Eksen), İthaki.
- Sevim, O., Çetin, D. Y. (2021), Göç Destanı'nın Kahramanın Sonsuz Yolculuğu Bağlamında Kişiler Dünyası Açısından İncelenmesi, *Trakya Eğitim Dergisi*, Cilt: 11, Sayı: 3, 1660-1670.
- Şahin, S. (2022). Türklerin Çinlilerle Elçilik İlişkileri, *Mecmua-Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(13), 256-268.
- Şahin, V. (2017). *Turgut Uyar'ın Şiirlerinde Ben ve Öteki'nin Görüntü Düzeyleri*, Akçağ.
- Şenocak, E. (2013). Göç ve Ergenekon Destanlarında Mitostan Ütopyaya Yolculuk, *Turkish Studies*, 8(1), 2525-2537.
- Tanyu, H. (1973). *Dinler Tarihi Araştırmaları*, Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Türker, N. (2015). Han Hanedanlığı Döneminde Rehin Sistemi, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 4(2), 455-467.
- Ünal, U., Arşiv, K. (2017). *Arşiv Belgelerine Göre Osmanlı'da İstihbarat*. T.C Başbakanlık DAGM yayınları.
- Yakıcı, A. (2019). Tarihten Günümüze Gönderdiği İletiler Bakımından Göç Destanının Atayurttan Anayurda Yolculuğu, *Prof. Dr. Ali Berat Alptekin Armağanı* içinde, 883-889, Kömen Yayınları.
- Yusupcan, Y. (2009). Türk Kültürünün Çin Kültürü Üzerindeki Etkileri, *Turkish Studies*, 4(3), 2351-2370.





**ÖTKÄN KÜNLÄR ROMANI ÖRNEĞİNDE SÖYLEM  
ÇÖZÜMLEMESİ**

“ ”

İzzet ŞİRİN

## Giriş

İnsan zihni, fiziksel ve toplumsal dünyaya ilişkin olguları yalnızca algılamakla kalmaz; bu olguları bilişsel süreçler aracılığıyla düzenler, sınıflandırır ve anlamlandırır. Ortaya çıkan bu anlamsal yapıların başkalarına aktarılabilmesi, simgesel bir sistemin varlığını gerekli kılar. Doğal dil, bu simgesel sistemler içinde en kapsamlı ve işlevsel olanıdır. Bu nedenle iletişim, yalnızca bir anlam aktarımı değil, aynı zamanda bilginin zihinsel olarak yapılandırılıp toplumsal dolaşıma sokulduğu bir süreç olarak değerlendirilebilir. Söz konusu süreç, dilsel olduğu kadar dil dışı göstergeler ve farklı dizgeler aracılığıyla da gerçekleşebilir. Dilsel iletişim ise bireyin zihninde başlangıçta yalnızca kendisi için açık olan anlamsal oluşumları, doğal dil adı verilen dizgeyi uygun biçimde kullanarak başka zihinlere aktarabilmesi ve karşındaki bireyin de bu dilsel girdileri kendi zihninde benzer anlamsal yapılara dönüştürmesi sürecidir (Büyükkantarcıoğlu, 2006a: 101).

Dilsel iletişimin somutlaşmış biçimi olan sözceler, söylemin temel yapı taşlarını oluşturur. Söylem ise sözceler aracılığıyla kurulan anlam bütünüdür; sözceler biçimsel olarak tümceye benzemekle birlikte, tümceden farklı olarak yalnızca dilsel birimlerin birleşimiyle sınırlı kalmaz, sınırsız bağlamlar içinde farklı anlamlar kazanır ve üreticisine ait izler taşır. Bu yönüyle sözcü, onu üreten bireyin kimliğini, konumunu ve bakış açısını yansıtan bir yapı niteliği taşır. Bireysel ve toplumsal yaşamda karşılaşılan her türlü durum, kendine özgü söylemlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlar. İleti, söz, yazı ya da sessizlik biçiminde üretilmiş olsun, üreticinin içinde bulunduğu koşullara bağlı olarak sevgi, nefret, emir, niyaz ya da kırılma gibi farklı anlam biçimleri kazanabilir. Bu nedenle iletinin biçiminden bağımsız olarak anlamın asıl belirleyicisi bağlamdır. Bağlam, iletişimin gerçekleştiği ortamı ve iletişim sürecinde anlamı etkileyen tüm unsurları kapsar. Söylem çözümlemesi ise söylemleri dilbilimsel ve sosyokültürel boyutlarıyla ele alarak aktarılan mesajın anlam yapısını inceler; metinlerin anlamsal ve sözdizimsel düzeninden hareketle, “dil neden ve nasıl kullanılır?” ve “dili kullananın konumu ve etkisi nedir?” gibi sorular temelinde sezgisel yaklaşımların ötesine geçerek zihinsel çıkarımlara dayalı bir çözümleme sunar (Güven ve Akkuş, 2023: 899).

Bu kuramsal çerçeve doğrultusunda, edebî metinlerde söylemin en görünür biçimde ortaya çıktığı alanlardan biri olan diyaloglar, söylem çözümlemesi açısından özellikle anlamlı bir inceleme alanı sunmaktadır. Özbek edebiyatında roman türünün ilk örneği olarak kabul edilen Abdullah Kâdiri'nin *Ötkän Künlär* adlı romanı, 19. yüzyıl Türkistan toplumunun sosyal, kültürel ve siyasal yapısını edebî bir anlatı içinde yansıtan tarihî bir romandır. Roman, özellikle aile ilişkileri, evlilik pratikleri, kadın-erkek

rolleri, sosyal statü farklılıkları ve dönemin ahlaki değerlerini diyaloglar ve konuşma sahneleri aracılığıyla görünür kılmaktadır (Karim: 2020, 453-473). Çalışmada romandan seçilen diyaloglar; içerik, dilbilgisel yapı, söylemin örgütlenişi ve etkileşimsel özellikler bakımından çözümlenmiş; söylemin, konuşmacıların toplumsal konumlarını ve kültürel aidiyetlerini nasıl yansıttığı ortaya konulmuştur. Bu yaklaşım, söylem çözümlemesini metin merkezli fakat bağlam duyarlı bir yöntem olarak ele alan çağdaş söylem çalışmalarıyla örtüşmektedir (Johnstone & Eisenhart, 2008). Böylece çalışma, *Ötkän Künlär* romanının yalnızca edebî değil, aynı zamanda sosyokültürel bir belge olarak da okunabileceğini göstermeyi hedeflemektedir

## 1. Kuramsal Çerçeve

### 1.1. Söylem

Söylem (İng. discourse), Batı’da yapılan çalışmalar içerisinde son 20-30 yılın önemli araştırma alanlarından biri olmuştur. Özellikle dilbilimciler, insanbilimciler ve toplumbilimciler, çalışmalarında söylem kavramı üzerinde durmuşlardır (Kocaman, 2003: 1).

Söylem, hem tarihî hem de çağdaş disiplinler arasında yer alan bir inceleme alanıdır. Yaklaşık iki bin yıllık bir geçmişe sahip olan söylem çalışmalarının temeli; dil, edebiyat ve konuşma incelemelerine dayanmaktadır. Söylem, köken itibarıyla retorik (sözbilim) ile aynı tarihî geleneğe bağlıdır. Klasik dilbilimciler daha çok dilin normal ve kuralcı yönleriyle ilgilenirken, retorik; konuşma performansı, özel bağlamlar ve söylemin yapısal özellikleri üzerinde durmuştur. Ancak retorik, zamanla beklenen gelişimi gösterememiş ve büyük ölçüde ders kitapları ile stilistik çalışmalarla sınırlı kalmıştır. Retoriğin önemini yitmesiyle birlikte, bazı sosyal bilimler ve beşerî bilimlerde yaşanan kuramsal ve yöntemsel gelişmeler, söylemin bağımsız bir alan olarak ortaya çıkmasında belirleyici olmuştur (van Dijk, 1985: 1).

Söylem kavramını felsefede ilk kullanan Aquinalı Thomas’tır. Thomas, söylemi saf sezgiye karşı zihnî çıkarım olarak tanımlar (Sözen, 1999, s. 19–20). Kavramın kökeninde “tartışma, konuşma” anlamlarına gelen *discursus* sözcüğü yer alır. Bu sözcük Latince Sözlüklerde “düşünce, düşüncelerin konuşma yoluyla aktarılması, konuşma, karşılıklı iletişim, görüşme” gibi anlamlarla karşılanan söylem, özellikle dilbilim çalışmalarında bağlantılı konuşma ve yazma olarak tanımlanmaktadır (Kocaman, 2003: 1; Sözen, 1999: 19).

Vardar, *Söylemi* (İng. discourse) “1. Söz; dilin sözlü konuşan bireyin kullanımı. 2. Sözce; bir ya da birçok tümceden oluşan, başı ve sonu olan bildiri. 3. Tümce sınırlarını aşan, tümcelerin birbirine bağlanması açısından

*ele alınan sözce*” olarak tanımlamıştır (2002: 179).

Söylem üzerine, farklı yaklaşımlarla birçok tanım yapılmıştır. Bazı araştırmacılar söylemi, bütün yazılı ve sözlü biçimleri kapsayacak şekilde değerlendirirken, bazıları onu yalnızca konuşma unsurlarından oluşan bir yapı olarak değerlendirmiştir. Foucault gibi söylem çözümlemeciler ise söylemi, tarihsel süreç içinde gelişen dilsel uygulamalar olarak tanımlamaktadır (Potter & Wetherell, 1987: 6–7).

Söylem, bir iletinin tüm boyutlarını, onu kimin söylediğini, neye dayandırdığını, kime söylediğini, ulaşmak istediği amacın ne olduğunu içine alır. Söylem, belli insan grupları içerisinde olan ve diğer insanlarla ilişkili olarak gelişen düşünceleri, ifadeleri kapsar (Punch, 2005: 215).

Kendilerini söylem çözümlemecisi olarak tanımlayan dilbilimciler, dili kullanım halindeyken inceleyerek dil ve konuşmacılar hakkında nelerin öğrenilebileceğini araştırırlar. Chomsky geleneğindeki üretici dilbilimcilerin aksine; dilbilgisel olasılıklar hakkındaki kendi sezgilerine güvenmek yerine, yazılı metinleri veya sözlü ya da işaret diliyle gerçekleştirilen söylemlerin dökümlerini incelerler. Bu araştırmacılar, tek bir cümleden daha büyük olan konuşma veya metin parçalarının yapısı ve işleviyle; ayrıca cümle yapılarının, içinde kullandıkları dilsel ve toplumsal bağlamlardaki işlevlerinden nasıl etkilendiğiyle ilgilenirler. “Söylem” ile; konuşmanın, yazının veya başka bir mecradaki dilsel iletişimin somut örneklerini kastederler (Johnstone & Eisenhart, 2008: 8-9).

Batı düşüncesine ait felsefi bir kavram olan söylem, en genel anlamıyla dil ve dil pratikleriyle ilgilidir. Söylem alanı, dil ve insanın içinde yer aldığı bir belirsizlik dünyasını ifade eder; bu iki unsur, söylemin sürekliliğini sağlayan temel öğelerdir (Sözen 1999: 21). Dil, sosyal bir olgu olarak yaşamın vazgeçilmez bir parçasıdır; onsuz bir yaşam düşünülemez. İnsanların konuşmaları, onların sosyal dünyalarını inşa ederken söylem de bireylerin anlam üretim sürecinde önemli bir rol oynar (Çelik & Ekşi, 2008: 101). Söylem kavramına dair yapılan tanımlarda dikkat çeken ortak yön, dilin bir iletişim aracı olmasıdır. Bu iletişim boyutu, konuşucu ile dinleyici arasındaki ilişkiyi inceleme gerekliliğini ortaya koyar; bu da söylemin temelini oluşturur (Ruhi, 2003: 14).

## 1.2. Metindilbilim ve Söylem Çözümlemesi

Metindilbilim, 1960’lı yılların sonlarında ortaya çıkmış bir dilbilim alanıdır. Almanya’da metindilbilim üzerine ilk toplantı 1968’de Konstanz’da yapılmıştır. Bu toplantıda metin üzerine tartışmalar yapılmış, metindilbilimin doğuşu ve tarihsel gelişimi üzerinde durulmuştur (Şenöz, 2005: 21).

Metindilbilimciler<sup>1</sup>, dil incelemelerinde dilin nasıl kullanıldığı araştırılırken ve dildeki sosyolojik unsurlar belirlenirken, tümcenin yeterli olmayacağı, tümcelerden daha büyük dilsel öğelerin yani metinlerin incelenmesi gerektiğini savunmuşlardır (Şenöz 2005: 21). Üstünova'ya göre tümce, tek başına hareketi, oluşu ve kılışı bildiren bir dil ögesi olmakla birlikte, düşüncelerin aktarımında yetersiz kalmaktadır (2002: 150-151).

Metindilbilim ve söylem çözümlemesi kavramları konu ve uygulama bakımından birçok yönden birbiriyle örtüşmektedir (Aksan 2009a: 147-148). Bugün, metindilbilim için batı dillerinde, birbirine benzer pek çok terim (*discourse analysis, discourse grammar, textlinguistic research, textology, textological research, textlinguistic research, texttheory, textgrammar, science of texts, textual analysis* vb.) kullanılmaktadır (Aksan 1991: 90-91). Bu anlamda bizde: *metindilbilimi, betikbilimi, betiksel dilbilim gibi* terimler kullanılmıştır. *Söylem çözümlemesi* içinse, yine terim sözlüklerimizde, birbiriyle ilintili olarak: *dilce, sözce* (utterance), *söylem* (discourse, speech) adlandırmaları karşımıza çıkar (Üstünova, 2002: 151).

Vardar, metindilbilim terimi yerine betiksel dilbilim terimini kullanmış ve “*Tanımlanabilir bir bildirişim işlevi yerine getiren dil birimleri ele aldığı betikleri, yüzeysel yapıda yakınlık ve uyumluluk, derin yapıda dış dünya ya da gönderge düzlemlerle ilişkileri bakımından tutarlılık vb. ilkeler uyarınca belirlemeye, bu alanda biçimsel bir tanımlamaya ulaşmaya çalışan inceleme türü.*” tanımını yapmıştır (2007: 39). Vardar, söylem çözümlemesi için “*Tümce sınırlarını aşarak daha üst düzeyde yer alan söz ürünlerine yönelen çözümleme*” tanımını yaparak metindilbilim ve söylem çözümlemesinin birbirine yakın alanlar olduğunu ortaya koymuştur (2007: 179).

Kıran ise konu ile ilgili şu görüşleri paylaşmıştır: “*Ancak diğer taraftan, söylem çözümlemesini oluşturan tümceden çok sözcüddür. Söylem çözümlemesi, söylemde konuşan kişiyi ve iletişimini arar. Ayrıca günümüze kadar yapılan çalışmalarda en çok yazınsal söylem üzerinde durulmuştur. Bu nedenle metindilbilim kavram ve inceleme alanı ortaya çıkmıştır. Metin kavramı, dil edinimleri gibi kavramlar metin çözümlemesinin temelini teşkil eder.*” (2006: 290).

Şenöz'e göre metindilbilim ile söylem çözümlemesi başlangıçta farklı yaklaşımlara sahip alanlar olarak gelişmiştir. Metindilbilim, daha çok bağdaşıklık ve bağlaşıklık gibi metnin dilsel özelliklerine odaklanırken,

1 Temeli tümceden daha büyük yapılar üzerinde duran Amerikalı bilgin Harris ile temelleri atılan *metindilbilimi* çalışmalarında Hartmann, Weinrich, Petöfi, Van Dijk, De Baugrande, Dressler gibi araştırmacılar önemli katkılar sağlamıştır (Aksan 2009a: 149).

söylem çözümlemesi metnin yanı sıra metnin içinde yer aldığı bağlamı da inceleme konusu yapmıştır. Ancak zamanla metindilbilimin araştırma alanı genişlemiş; bağlam ve metnin oluşumunda etkili olan dil dışı unsurlar da dikkate alınmaya başlanmıştır. Bu gelişmeler sonucunda metindilbilim ile söylem çözümlemesinin inceleme alanları büyük ölçüde örtüşmüş ve iki alanı kesin çizgilerle birbirinden ayırmak güçleşmiştir (2005: 47).

Bazı araştırmacılar, metin ile söylem kavramlarının birbirinden ayrılması gerektiğini ileri sürmektedir. Fairclough'a göre söylem ve metin aynı kavramlar değildir; söylem, metne kıyasla daha geniş bir çerçeveye sahiptir. Söylem, tüm etkileşim sürecini kapsarken metin, bu etkileşimin yalnızca bir parçasını oluşturur. Bu nedenle Fairclough, çalışmalarında özellikle söylem kavramını tercih etmektedir. Benzer biçimde Beaugrande ve Dressler de metin ile söylemi ayrı kavramlar olarak ele alır. Onlara göre metin, konuşmacı ya da yazar tarafından üretilen dilsel bir üründür; söylem ise birbiriyle ilişkili metinlerin oluşturduğu bir bütün olarak tanımlanır (Ruhi, 2003: 25).

Metindilbilim ile söylem çözümlemesinin temelini yazılı ve sözlü dil ürünleri oluşturur. Söylem çözümlemesi sözlü veriye, metindilbilim ise yazılı metne öncelik tanırsa da, her iki alan da ortak yöntemsel yaklaşımlar üzerinden ilerlemektedir.

### 1.3. Söylem Çözümlemesi (Discourse Analysis)

Rusya'da Bolşevik devriminden sonra antropoloji, dilbilim ve şiir gibi alanlarda “Rus Biçimciliği” başlığı altında önemli gelişmeler yaşanmıştır. Vladimir Propp'un (1928) yayımladığı *Morphology of the Folktale* adlı eseri, yapısalcılığın söylem çözümlemesi ile birlikte kullanıldığını gösteren ilk ve etkin örneklerindedir (van Dijk, 1985: 2).

İngilizcede söylem çözümlemesi üzerine yapılan ilk çalışma Zellig Harris'in “*Discourse Analysis*” adlı yazısıdır. Bu yazının yapısal unsurlara dayanması ve söylemi tümce, sözcük gibi diğer birimlerle bir tutması gibi nedenlerden dolayı dilbilimcilerin dikkatini çekmemiştir. 1960'lı yılların başlarında Barthes, Greimas, Bremond gibi Fransız dilbilimcilerin kullandıkları yöntem ve yaptıkları çalışmalar, söylem çözümlemelerinin kültürel bağlamda ele alınmasında büyük katkısı olmuştur (Kocaman, 2003: 2).

1960 ortalarında modern söylem çözümlemesinin temelleri atılmaya başlandı. Fransa'da yapısal söylem çözümlemesi üzerine ilk yazı olan “*Communication 4*” yayımlandı. Bu eserde, Propp ile Bremond yeni eleştirel söylem çözümlemesi üzerine, Todorov modern dilbilim ve anlam bilim üzerine, Barthes retorik çözümlemesi ve yeni bir disiplin olan semiyoloji<sup>2</sup> üzerine 2 Göstergebilim (Alm. Semiotik, Semiotik, Fr. Sémiologie, sémiotique, İng. Semiology, semiotics), 1. Toplum yaşamı içine de ele alınan gösterge dizgelerini inceleyen dal. 2. Anlamlamayı ele alan dal

yazıları yayımlanmıştır. Bu eserden iki yıl sonra “*Communication 8*” adlı çalışma yayımlanmıştır. Bu eserde, “*Communication 4*” adlı eserde çalışmaları bulunan dilbilimcilerle beraber, Greimas, Eco, Genette gibi dilbilimcilerde çalışmalarına yer vermiştir. 1964 yılında Hymes, “*Language in Culture and Society*” adlı çalışmasında, söylem için ayrı başlık kullanmamasına rağmen, konuşma ve iletişim üzerinde durmuştur (van Dijk, 1985: 2-3).

1970'lere gelindiğinde van Dijk, söylem çalışmalarının üç temel unsur üzerine kurulu olduğunu belirtir. Bunlardan birincisi, betimleyici ve yapısalcı nitelikteki çalışmalardır. İkincisi, söylemin masal, öykü gibi anlatı türleriyle ilişkili olmasıdır. Üçüncüsü ise söylem çözümlemesinin Üretici-Dönüşümsel Dilbilgisi'nden bağımsız olarak ele alınmasıdır (Kocaman, 2003: 2; van Dijk, 1985: 4).

Söylem çözümlemesinin 1970'ten sonraki yılları özel söylem çeşitleri yerine dilin günlük yaşamda nasıl kullanıldığına dair araştırmaları kapsar. Özellikle Fishman ve Labov gibi dilbilimciler dil ile birlikte dil değişkenleri üzerinde durur. Toplumsal-kültürel öğelere önem vererek, kişilerin konuşmadaki konumları, eğitim, cinsiyet gibi unsurların söylemi nasıl etkilediği üzerine yoğunlaşırlar (Kocaman, 2003: 3).

Söylem çözümlemesi, psikoloji, sosyoloji, dilbilim, antropoloji, edebiyat, felsefe, medya ve iletişim gibi disiplinlerden faydalanarak gelişen bir analiz tekniğidir (Potter & Wetherell, 1987: 6).

Söylem çözümlemeciler, ses kayıtları, video kayıtları, yazılı belgeler, çevrimiçi iletişim kayıtları içeren bilgisayar çıktıları vb. birçok materyal ile çalışırlar. Söylem çözümlemecilerin bazı temel soruları vardır. Bunlar: 1. Söylemin yapılaş şekli nedir? 2. Niçin başka bir yol yok? 3. Niçin belirli düzende özel kelimeler kullanılıyor? Bu soruları cevaplamak için metnin neden bahsettiğini, bir insanın ne hakkında konuştuğunu ne söylediği ve nasıl söylediğinin düşünülmesi gerekmektedir. Aynı zamanda kimin söylediği, kimin yazdığı ya da işaret ettiği, kimin düşündüğü hakkında fikir sahibi olunmalıdır (Johnstone & Eisenhart, 2008: 10).

Vardar, *Söylem Çözümlemesini*, (Alm. Diskursanalyse, Fr. analyse de discours, İng. Discourse analysis “*Tümce sınırlarını aşarak daha üst düzeyde yer alan söz ürünlerine yönelen çözümleme*” şeklinde tanımlar (2007: 179).

Söylem çözümlemesi, bir toplumbilimsel çalışma, metin çözümleme, sosyal çözümleme ve bütün bu çözümlmeleri içine alan analizdir. Bu analiz, dili bir eylem, iletişim yöntemi, sosyal bir olgu olarak görmeyi sağlar. Dili, bir pratik olarak araştıran söylem çözümlemesi, bilgi, sosyal ilişkiler ve kişilere ait

özelliklerle bunların aralarındaki ilişkileri anlamada da önemli bir rol üstlenir. Söylem çözümlemesi, sosyal araştırma metodu olup, mevcut söylemleri yeniden üretme, değiştirme özelliğine sahiptir. Her sosyal araştırmada olduğu gibi söylem analizleri de verilere, çözümleme ve sonuçlara dayanır (Sözen, 1999: 82-83).

Potter ve Wetherell, söylem çözümlemesinde üç önemli ilkeye dikkat çekerler. Bunlardan birincisi, sosyal pratik olarak konuşma ve metinlerdir. Söylem çözümlemesi, genel olarak, gramer unsurlarından ziyade, sosyal ve sosyolojik unsurlar ile ilgilenir. İkincisi, eylem, anlam ve değişebilirlik ile ilişkisidir. İnsanlar konuşurken ve yazarken farklı eylemlerde bulunurlar ve bu doğal eylemlerini dilbilim ve retorik çalışmaların dışında söylem ile anlamlandırırılar. Üçüncüsü ise, söylem çözümlemesi, konuşma ve metinlerin retoriksel ya da tartışma tarzında olmasıdır (Punch, 2005: 216)

Söylem çözümlemesi üzerine çalışan önemli dilbilimcilerden Gee, söylem çözümlemesinde iki ana unsuru dile getirir. 1. Dilbilim çözümleme yöntemlerini kullanarak, kendine ait bir yöntemle söylem yapısını inceler. (Yapı olarak söylem) 2. Söylemi, diğer sosyal, kültürel vb. süreçler ve sonuçlarla inceler (kanıt olarak söylem) (Punch 2005: 216).

Van Dijk'e göre, söylem çözümlemesinin ilkeleri şöyledir (Barker & Galasinski 2001: 63-64):

1. Söylem çözümlemesi, doğal olan konuşma ve metin ile ilgilenir. Bu konuşma ve yazılı metinler olabildiğince doğal olmalıdır.

2. Söylem, yerel ve global bağlamda incelenir. Bu bağlamın temel parçaları: Katılımcılar, katılımcıların iletişimleri, sosyal roller, normlar, değerler, hedefler vb.

3. Söylemler, sosyo-kültürel bağlamda sosyal bir olgudur. Dili kullananları bireyler ayrı tutamaz. Gruplar, kurumlar ve kültürlerin üyeleri olarak iletişim ile birbirlerine bağlıdır.

4. Söylemin başırsı doğrusal ve ardıldır. Söylemde her birim bir önceki birimle ilişkilidir. Ayrıca cevaplar soruları takip eder.

5. Söylemin temel parçaları daha geniş parçalar üretebilir. Dolayısıyla hiyerarşik yapılar ortaya çıkar. Dil kullanıcıları, bu hiyerarşik yapıları kullanma yeteneğine sahiptir.

6. Söylem çözümlemesi, söylemin seviyesi ve katmanlarıyla ilgilenmesinin yanında bunlar arasındaki ilişkileri de inceler. Söylem seviyeleri, söylemin temel unsurları olan sesleri, kelimeleri, sözdizimsel biçimleri incelerken, söylemin diğer boyutları olan dilsel özellikler, etkileşim gibi unsurları da göz

önüne serer.

7. Söylem çözümlemeciler anlam ile ilgilenir ve şu iki soru üzerinde yoğunlaşırlar: “Bu durumda bunun anlamı ne?”, “neden bunu söyledi ya da bununla kastettiği ne?”

8. Dil, söylem ve iletişim genelde kurala dayalıdır. Bu hem her şey ya da hiçbir şey hem de tartışılabilir esnek dilbilgisi kurallarından oluşur.

Söylem çözümlemesinin farklı boyutları ve özellikleri vardır. Bunlar şöyledir (Çelik & Ekşi, 2008: 110-111):

1. İçerik özellikleri (Söylemin ait olduğu kültür nedir?, Söylemin kullanıldığı tarih ne zamandır?, Söylemin kullanıldığı sosyal durum nedir?, Konuşmacının amacı nedir?)

2. Gramatik özellikler (Söylemde standart bir dil mi yoksa bölgesel ağız mı kullanılıyor?, Gramatik olarak eksiklik var mıdır?, Kullanılan sıfat, zarf ve bağlaçlar nelerdir?, Cümleler arasındaki anlam ilişkisi nedir?, Söylemin teması, ana fikri nedir?, Ne tür söylem davranışları bulunmaktadır?)

3. Diğer yapısal özellikler (Söylemin ne çeşit bir yapısı vardır? -Tartışma, açıklama, karşılaştırma vb.-, Söylemin stil özellikleri nelerdir? - vurgu, telaffuz, cümlelerin uzunluğu, bütünlüğü vb.)

4. Etkileşimsel özellikler (Söylemde kim, kime hitap ediyor?, Ne tür rol ve statü vardır?, Konuşmacı amacına ulaşmak için ne tür bir yol izlemektedir?)

5. Sunum özellikleri (Yazım ya da ses özellikleri nelerdir? -ses yüksekliği, samimiyet, sıcaklık vb.-Hitap eden ve edilenin, jest ve mimikleri nasıl? Hitabete ilişkin diğer özellikler nelerdir?-gülme, kızgınlık vb.)

#### 1.4. Söylem Çözümlemesinin Araştırma Süreci

Söylem çözümlemeciler araştırma sürecinin başında ve sürecin devamında bazı sorularla karşı karşıya kalırlar. Bu sorular: araştırmanın konusu nedir?, Eldeki veriler nelerdir?, Bu veriler nasıl seçilir ve toplanır?, Bu veriler nasıl incelenir?, Araştırma raporu nasıl hazırlanır? şeklindedir. Araştırma sürecini şu başlıklar altında toplayabiliriz (Çelik & Ekşi, 2008: 109-111).

**1.4.1. Araştırma konusu**, söylem çözümlemesi verilerini yazılı ve sözlü kaynaklardan alır. Bu yazılı ve sözlü kaynakları yorumlayarak ve anlamlandırarak bilgi, duygu, inanç ve tutum gibi eylemleri belirleyen söylemleri sosyal bağlam içerisinde değerlendirir. Yazılı hale getirilmiş kayıtlar (roman, hikaye, haber, ses kayıtları, video kayıtları, vb.) söylem çözümlemesinin konusu olabilir.

**1.4.2. Veri toplama**, söylem çözümleme araştırmasında veriler toplanırken doğal kayıt ve belgeler kullanılır. Söylem çözümlemesinde tutarlılık önemlidir. Tutarlılık ise, söylemdeki doğal unsurları bulmaktır (Sözen, 1999: 95). Söylem çözümlemesinde araştırmacı aktif olmalıdır. Söylem çözümleme tekniği uygulanırken vurgu, tonlama, tereddüt gibi durumları tam anlamak için ses kayıt cihazı ya da video kamera kullanılmalıdır. Söylem çözümlemesinde yazılı metinler de analiz verisi olarak kullanılır; bu metinlerin çözümlenebilir bir forma getirilmesi önemlidir.

**1.4.3. Veri analizi**, söylem çözümlemesinde toplanan veriler, yazıya dökme, yorumlama ve yapılandırma olmak üzere üç bölümde incelenir:

**1.4.4. Yorumlama** bölümünde, Söylemdeki kelimelerin anlamları yorumlanır. Cümle veya cümleciklerin birbirleri ile olan ilişkileri tanımlanır, söylemdeki kelimelerin sırası ve söz dizinleri gruplandırılarak, metinde yer alan iletinin anlamı bulunmaya çalışılır. Ayrıca, sözcük ve sözcük gruplarının toplumsal ilişkiler, cinsiyet, sosyal statü gibi işlevleri yorumlanır.

**1.4.5. Yazıya dökme** bölümünde, verilerin ses kayıt cihazı ya da kaydedicilerden yazıya dökülmesi gerekir. Yazıya döken kişi yazıyı geleneksel imla kurallarına göre hareket eder ki bu söylemin doğru çözümlenmesi için önemlidir.

**1.4.6. Yapılandırma** bölümünde, bu bölüm sözcüklerin ilk anlamlarının tekrar düzenlenmesi ve yorumlanmasıdır.

**1.4.7. Araştırma raporu**, söylemin nasıl yürütüldüğü, bütün aşamaları ayrıntılı olarak raporda sunulur.

## **2. Abdullah Kadirî ve *Ötkän Künlär* (Geçmiş Günler)**

Abdullah Kadirî, edebiyatı bir eğitim aracı olarak kullanmış, halkı cehaletten kurtarmak için çaba sarf etmiş ve gericiliğe karşı çıkmıştır (Öz & Kuçkartay, 1999: 313). Özbek edebiyatının Ceditçilik akımının öncülerinden olan Abdullah Kadirî, 1932'ye kadar Sovyet gazete ve dergilerinde yazdığı yazılarla halkın güvenini kazanmış, fakat sosyalist bir yazar olmamıştır (Söylemez, 2003: 115)

*Ötkän Künlär*, Özbek Edebiyatının ilk romanı olma özelliğini taşımaktadır. Yazarı Abdullah Kadirî (1894-1938)'dir. Kadirî, romanın malzemesini 1918 yılında toplamaya başlamış, 1922 yılında "İnkılab" dergisinde ilk bölümlerini yayınlamıştır. Eser, 1925-1926 yılında üç cilt halinde basılmıştır (Öz & Kuçkartay 1999: 313).

*Ötkän Künlär* romanının konusu hanlıklar dönemidir. Abdullah Kadirî bu eserde, Gümüş Bibi ile Atabey arasındaki aşktan hareketle, Özbek toplum

ve aile yapısı, toplumda kadının yeri ve önemi, Özbek gelenek ve görenekleri, Çarlık Rusyası'nın Özbek hanlıkları üzerinde olan baskısı, 19. yy'da Türkistan şehirlerinin durumu, ticaret hayatı gibi sosyal unsurları anlatmaya çalışmıştır (Öz & Kuçkartay 1999: 314).

### 3. Yöntem

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden söylem çözümlemesine dayanmaktadır. Araştırmanın inceleme nesnesini, Abdullah Kadirî'nin *Ötkän Künlär* adlı romanında yer alan seçilmiş diyaloglar oluşturmaktadır. Romanın tamamı taranmış; kişiler arası etkileşimi, toplumsal rolleri, kültürel değerleri ve sosyal statü ilişkilerini açık biçimde yansıtan diyaloglar örneklem olarak belirlenmiştir. Diyalogların tercih edilmesinin temel nedeni, söylemin toplumsal bağlam içinde en yoğun ve doğrudan biçimde diyaloglar aracılığıyla kurulması ve roman kişilerinin dil kullanımında kültürel kodların görünür hâle gelmesidir. Bu yönüyle çalışma, yazılı bir edebî metni söylem çözümlemesi açısından veri kaynağı olarak ele alan metin temelli bir nitel analiz özelliği taşımaktadır.

Veri çözümleme sürecinde diyaloglar, söylem çözümlemesinin temel ilkeleri doğrultusunda yapılandırılmış çözümleme kategorileri kullanılarak incelenmiştir. Bu kategoriler; (1) **söylemin içerik özellikleri** (tema, amaç, kültürel ve dinsel göndermeler), (2) **gramatik özellikler** (kip, ekler, kalıplaşmış ifadeler, söz dizimi), (3) **yapısal özellikler** (soru-cevap düzeni, söylemin örgütlenişi, cümle uzunlukları), (4) **etkileşimsel özellikler** (hitap biçimleri, saygı ve nezaket stratejileri, konuşmacılar arası statü ilişkileri) ve (5) **sunum özellikleri** (vurgu, tonlama ima eden yapılar, sözlü dili yansıtan unsurlar) şeklinde belirlenmiştir. Sunum özellikleri incelenen metnin yazılı bir roman olması nedeniyle çözümleme kapsamına dâhil edilmemiştir. Bu kategoriler, söylemi yalnızca dilsel bir yapı olarak değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel bir pratik olarak ele almayı mümkün kılmaktadır. Çözümleme sürecinde elde edilen bulgular betimsel bir yaklaşımla sunulmuş; diyaloglar, içinde yer aldıkları bağlam dikkate alınarak yorumlanmıştır.

### 4. *Ötkän Künlär* Romanının Söylem Çözümlemesi

Söylem çözümlemesi için *Ötkän Künlär* romanından diyalog örnekleri alınmıştır. Diyalogların çözümlemesi yapılırken, konuşmacıların ilgisi, amaçları, diyaloglardaki gramatikal özellikler, söylemin yapısal özellikleri, söylemin içerik özellikleri, söylemdeki kültürel özellikler, sosyal statü özellikleri, yazım özellikleri üzerinde durulmuştur.

Ele alınan diyaloglar romandan temin edildiği için konuşmacılar, standart Özbek Türkçesini kullanmaktadırlar.

### **Diyalog 1: (Ötkän Künlär, s. 9)**

Atabey: Tüzikmisiz, âtä? (İyi misiniz, baba?)

Hasanali: Xüdâygä şükür, - dedi Häsänäli, bâyäğidän bir äz yéngillädim.  
(Allaha şükür, -dedi Hasanali, Şimdi biraz hafifledim.)

Atabey: Bä'zı yumişlär buyursäm... (Bazı işler buyursam...)

Hasanali: Buyuriñgiz, oğlim. (Buyurunuz, oğlum)

Atabey: Rähmät, âtä, bolmäsä bizgä çây qäynätib bérésängiz-çi.  
(Teşekkürler, baba mümkünse bize çay hazırlasanız, acaba?)

Hasanali: Hob, bégim. (Peki, beyim.)

### **1. Söylemin İçerik Özellikleri**

“Xüdâygä şükür”, “Rähmät” gibi kelimeler toplumun din inancını yansıtır ve söylemin İslami bir zihniyetle kullanıldığını gösterir. Ayrıca “hob” ifadesi Özbek konuşma dilinde “tamam, peki” anlamlarındadır. Bu ifadeden hareketle söylemin Özbek kültürüne ait olduğu söylenebilir.

“Âtä” ifadesi Özbek kültüründe sadece “baba” anlamında kullanılmayıp yaşlı kimselere saygı belirtmek için kullanılır. Bu özellik söylemde Özbek kültürünü yansıtan diğer bir unsurdur.

Söylemde, Atabey ile Hasanali arasında ilk bakışta “âtä” kelimesinden hareketle baba-oğul ilişkisi olduğu görülse de, diyalogun ilerleyen bölümlerinde Atabey'in ricada bulunması yardımcı-bey ilişkisini ortaya çıkarır. Atabey, ilk olarak Hasanali'ye iyi olup olmadığını sorar ve Hasanali ona daha iyi olduğunu belirten “Xüdâygä şükür” ifadesini kullanır. Burada Hasanali'nin daha önceden rahatsız olduğunu, şimdi ise durumunun iyi olduğu anlaşılır. Daha sonra Atabey, esas niyetini belirten bölüme gelir. “Bä'zı yumişlär buyursäm” söylemi ile Hasanali'den bir iş yapması için istekte bulunmayı amaçlar. Hasanali, “Buyuriñgiz” diyerek, Atabey'in isteğini yerine getirmek için hazır olduğunu anlatır. Atabey, çay isteğini rica ile dile getirir ve Hasanali'de bu isteği yerine getirmek için peki anlamındaki “hob” ifadesini kullanır.

### **2. Söylemin Gramer Özellikleri**

Özbek Türkçesinde yükleme olarak adlandırılan ve cümlelerin sonuna gelerek acaba, ki (Bağlaç) gibi soru anlamları katan -çi, -ku vb. ifadeler vardır. Söylemde geçen “...bérésängiz-çi” ifadesindeki -çi, “acaba” anlamındadır. Söylemde, tüzik, yumiş, âtä, oğil, bék gibi isimler, bä'zı sıfatı, bir äz, bolmäsä gibi zarflar, yéngillä-, buyur-, bér-, çây qäynät- gibi fiiller, biz zamiri kullanılmıştır. Ayrıca, kalıplaşmış ifade olarak “Xüdägä şükür” kullanılır.

### 3. Söylemin Yapısal Özellikleri

Atabey ile Hasanali arasındaki karşılıklı konuşmalar soru-cevap şeklinde gerçekleşir. Atabey, sorular sorarak söylemin devamlılığını sağlar. Söylem genelde kısa cümlelerden oluşur. Anlatılmak istenenler kısaca belirtilir.

### 4. Etkileşimsel Özellikler

Atabey, Hasanali'ye isteğini bildirmek için son derece nazik, saygılı bir şekilde hitap eder. Hasanali de, Atabey'e karşı son derece saygılı hitap eder. K1 ve K2, birbirlerine hitap ederken Özbek Türkçesinde 2. Tekil şahıs eki (sän) yerine kullanılan “-siz” eki hürmet, saygı, nezaket bildirir.

Atabey'in Hasanali'den sosyal statü olarak yüksek olduğu bazı işler yapmasını istemesinden, ayrıca Hasanali'nin Atabey'e “beg” şeklinde hitap etmesinden anlaşılır. Yardımcı-bey ilişkisi olmasına rağmen Atabey, Hasanali'ye naziktir, saygı gösterir ve “âtä” der. Bu bağlamda Atabey ile Hasanali arasında yardımcı-bey ilişkisinden öte bir durum olduğu yorumu yapılabilir.

#### **Diyalog 2: (Ötkän Künlär, s. 45)**

K1: Keling âtä, tinçlikmi? (buyrun baba, iyi misiniz?)

K2: Şükür, tinçlik. (Şükür iyiyim.)

K2: Äcäplänmäñiz, báy äkä, kélişimdä bir mäcburiyät bår. (Telaşlanmayın bey ağa, gelişimin bir sebebi var.)

K1: Sizni âtäbék yubârdimi? (Sizi Atabey mi gönderdi?)

K2: Yoq, özim kældim, báy äkä. (Yok, kendim geldim, bey ağa.)

K1: Mäcburiyätinüz? (Sebebiniz?)

K2: Mäcburiyätimni eşitsäñiz işänmässiz. (Sebebimi öğrenseniz inanmazsınız.)

K1: Hoş. (Anlatın.)

K2: Öziñgä mä'lumki,- dëdi tüzüklänip Häsänäli, - Mërgilän kélgänimizgä yigirmä beş, bir äylär çämäsi fursät ötdi. Şundän béri âtäbek därdmänd. (Biliyorsunuz ki- dedi Hasanali ciddileşerek, - Mergilan'a gelişimiz yirmi beş gün, yaklaşık bir ay oldu. O günden beri Atabey dertli.)

K1: Qändäy därdmändlik, âtäbey säğ-ku? (Ne derdi bu?, Atabey sağ mı?)

K2: Toğri aytäsiz, -dëdi Häsänäli,- ämmå mén häm uniñ därdigä bir néçä künläb tüşünmäy yurgän edim. (Haklısınız, -dedi Hasanali, -ama ben de onun derdini birkaç gün fark edememiştim)

K1: Hoş, dardı? (Anlatın, ne derdi?)

K2: Muhäbbät. (Aşk)

K1: Muhäbbät? (Aşk mı?)

K2: Muhäbbet déb täkrärlädi Häsänäli. (Aşk diye tekrarladı Hasanali.)

### 1. Söylemin İçerik Özellikleri

Söylemde K1 ile K2'nin daha önceden tanışmış oldukları anlaşılmaktadır. Bu söylemde, K2'nin amacı “kélişimdä bir mäcburiyät bär” ifadesiyle gelişinde bir sebep olduğunu söyleyerek K1'e bir durum arz etmektir. Söylemin teması ise, Atabey'in âşık olmasıdır. K2, bu durumu K1'e anlatmaya çalışır. K1'in K2'nin gelişinden telaşlanmasının sebebi onun geç saatte gelmesi olabilir. Bundan dolayı söylemin gece olduğunu söylenebilir.

K2'nin kullandığı “Äcäplänmäñiz” ifadesiyle K2'nin ani gelişinden K1'in telaşlandığı, korktuğu anlaşılır. K2'nin gelişinde bir sebep olduğunu söylemesinden sonra K1, bu sebebin ne olduğu üzerinde düşünerek, “Sizni ätäbék yubardımi?” şeklinde tahminde bulunmaya çalışır. K2'nin kendisinin geldiğini söylemesinden sonra K1, “Mäcburiyätiniñiz?” ifadesiyle K2'nin geliş sebebinin öğrenmeye çalışır. K2'nin “Mäcburiyätimni eşitsäñiz işänmässiz” şeklinde konuşmayı devam ettirmesi, K1'i iyice meraklandırır ve sabırsızlıkla anlatın anlamında “hoş” ifadesini kullanır. Daha sonra K2'nin Atabey'in dertli olduğunu söylemesiyle söylemin devamlılığı sağlanır. K1, Atabey'in derdini öğrenmek için tekrar “ne dardı?” şeklinde soru sorar. K2 ona “muhäbbät” diye cevap verir. Aşk cevabını alan K1, şaşırarak tekrar “muhäbbät?” şeklinde bir soru yöneltir.

Söylemde, yaşlı kimselere “ätä” şeklinde hitap edilmesi Özbek toplumuna ait bir özelliktir. Ayrıca “Şükür” kelimesi İslam dinine ait bir ifadedir. Bu söylemin İslami bir toplumda geçtiğini gösterir.

### 2. Söylemin Gramatik Özellikleri

Söylemde, Özbek Türkçesinde yükleme olarak adlandırılan soru anlamına gelen -ku eki vardır. Burada “ätäbey sağ-ku” ifadesinde “Atabey sağ mı” şeklinde soru bildirmek için kullanılmıştır. Söylemde, kél-, yubâr-, işän-, eşit-, öt-, äyt-, äcäplän- gibi fiiller, tinçlik, mäcburiyät, bär, yoq, bir, ätä, bây äkä, därdmänd, muhäbbät gibi isimler, siz, öz, u gibi zamirler, bir néçä, qändäy, bir, yigirmä bés gibi sıfatlar, dän béri edatı, häm, ämmä gibi bağlaçlar kullanılmıştır. Özbek Türkçesinde 2. çoğul şahıs eki olan -ñiz, burada saygı belirtmek için kullanılmıştır.

### 3. Söylemin Yapısal Özellikleri

Söylem, soru-cevap şeklindedir. Başlangıçta K1'in sorularına, K2'nin net cevaplar vermemesi söylemin devamlılığını sağlar. K2 son konuşmaya kadar merak içerisinde net bir cevap almayı bekler. Söylemde, cümleler genelde kısadır. K2'nin durumu açıklamaya çalıştığı yerlerde cümlelerin uzunluğu artmaktadır.

#### 4. Söylemin Sunum Özellikleri

Söylemde K1, K2'ye hitap ederken yaşlı kimselere saygı gösterme belirtisi olarak, baba anlamındaki "âtâ" unvanını kullanır. K2 ise, K1'e hitap ederken toplumda saygınlığı olan kimseler için kullanılan bey ağa, bey anlamındaki "bây âkâ" unvanını kullanır. Bu hitaplardan hareketle K1'in toplum içerisinde saygın bir yere sahip olduğu, K2'nin ise yaşlı bir kimse olduğu anlaşılır. Ayrıca, K1'in K2'ye "sizni" şeklinde hitap etmesi Özbek Türkçesinde saygıyı gösteren diğer bir unsurdur.

"Mäcburiyätiniñiz?" ifadesinde soru eki kullanılmaz. Ancak söylemde soru anlamı vurgu ile kazandırılır.

#### **Diyalog 3: (Ötkän Künlär, s. 295)**

K1: Oğulmı, hâlvä- déb sorädi xâtinidän. (Oğlan mı, kız mı- diye sordu kadından)

K2: Oğıl! (oğlan)

K1: Bäräkällä. (Berekallah)

Häcı külimsiräb qolidäki üç-törttä äq tängä bilän tilläni Äybädäqqä uzätädi. (Hacı gülümseyerek elindeki üç-dört tenge ile altını Aydaba'ya uzattı.)

K3: Tängälärni öziñ äl, tilläni däyäçägä ber. (Tengelerini al, altını ebeye ver)

K3: Häsänäli – Älläh täälä ümri bilän bėrgän bolsin! (Hasanali- Allahü Teala uzun ömür versin)

Ätäbey mėhmänhänägä yäkinläşişi bilän Özbek Äyimni kördi: (Atabey, misafir haneye yaklaştığı sırada Özbek Ayımı gördü)

K4: Oğıl mübäräk bolsin, bäläm! (oğlun mübarek olsun)

K1: Özi tétikmi?(İyi mi?)

K4: Tétik!(İyi)

K1: Äldigä kiräymi? (Yanına gireyim mi?)

K4: Yoq, dedi Özbek äyim, çillälük üygä kėçäsi köçädän kėlib kiriş yähşi

emäs. (Yok dedi Özbek Ayım, lohusa odasına gece sokaktan gelip girmek iyi değıldir.)

Bu söylemi iki kısımda değerlendirebiliriz. K3'ün duasına kadar olan birinci bölüm, K1'in K4 ile yaptığı konuşma ise ikinci kısımdır. K1, her iki kısımda da yer alır.

### 1. Söylemin İçerik Özellikleri

Birinci kısımda söylem, K1 ile K2 arasında geçmekte sonra K3'ün katılımıyla son bulmaktadır. K1 ve K2'nin arasında geçen “Oğulmı, hâlvä”, “Oğıl” ifadelerinden, K1'in amacı çocuğunun doğup doğmadığını öğrenmeye çalışmasıdır.

Birinci kısımda geçen “hâlvä” ifadesi Özbek toplumunda “Kız çocuk” yerine kullanılan bir kelimedir. Ayrıca “Bäräkällä” kelimesi memnuniyet, sevinç durumlarında kullanılan bir ünlemdir. Bu ifadeler söylemde Özbek kültür özelliklerini yansıtan unsurlardır. “Ällâh tâälâ ümri bilän bérġän bolsin” “Oğıl mübârek bolsin” gibi ifadeler çocuğun sağlıklı, uzun ve iyi bir yaşam geçirmesini dilemektir. Bu ifadeler Özbek toplumunda çocuğun önemini gösterir. Çocuk için bu şekilde dua etmek Özbek geleneklerinde olan bir durumdur.

Tängä”, Buhara Hanlığı ve Kokan hanlığı zamanında (19. yy) kullanılan para birimidir. “Tängä” ifadesi ile söylemin zamanının hanlıklar döneminde olduğunu söyleyebiliriz.

Söylemden K1'in, çocuğunu görmek için odaya girmek istediği anlaşılır, ancak K4 ona “çillâlik üygä kėçäsi köçädän kėlib kiriş yähşi emäs” ifadesini kullanır. “Çillâlik” doğumdan sonra kırk günlük süreç (Lohusalık) anlamındadır. K4, burada lohusa olan eve gece vakti girmenin iyi olmayacağını söyler. Bu örnek, Özbek geleneğine ait bir özelliktir. Özbek toplumunda doğumdan sonra dışarıdan gelip lohusa çocuğun yanına girmenin kötü olduğu inancı hakimdir.

K3'ün kullandığı “Ällâh tâälâ ümri bilän bérġän bolsin” ifade iyi dilektir. İslam dinindeki dua anlayışını yansıtır.

### 2. Söylemin Gramatik Özellikleri

Her iki kısımda da söylem, soru cevap şeklindedir. K1 ile K2 arasındaki konuşma kısa cümlelerden oluşurken, K3'ün K2 ile konuşması uzun bir cümleden oluşur. Söylemin devamında K1 kısa cümleler, K4 uzun ve açıklayıcı cümleler kullanır. Oğul, hâlvä, tängä, tillä, dâyyäçä gibi isimler, bér-, mübârek bol-, kör- gibi fiiller, bilän edatı kullanılmıştır. Söylemde K3 emir cümleleri kullanır.

### 3. Söylemin Yapısal Özellikleri

K1, K2'nin “oğul!” diye cevap vermesiyle sevinç bildiren “Bārākällä” ifadesini kullanır. K1'in, K2'ye hitabından heyecanlı olduğu anlaşılır. K3 ise, aldığı habere sevinerek “Āllāh täälä ümri bilän bérġän bolsin” ifadeleri ile dua eder. Konuşma arasında verilen bilgilerden hareketle, K3'ün K2'ye hitap ettiğini anlıyoruz. Tengeleri kendinin almasını söylerken, altını ebeye vermesini söyler.

İkinci kısım, K1 ile K4 arasında geçmektedir. K4'ün K1'e “bäläm” ifadesini kullanması aralarında anne-çocuk ilişkisi olduğu gösterir.

Bu kısımda K1'in amacı doğan çocuğunu görmek istemesidir.

#### **Diyalog 4: (Ötkän Künlär, s.247)**

K1: Négä çäqırġän ekänlär?- déb âtäbék soräb yubardı. (Niye çağırılmışlar diye sordu, Atabey.)

K2: Bilip turupsız soräsizmi?- dedi Zäynäb küçläniñ külgän haldä. (Biliyorsunuz da niye soruyorsunuz? dedi Zeynep zoraki gülümseyerek.)

K1: Nimäni bilib turib? (Neyi biliyorum?)

K2: Märgiländän kélädigän kişiñizni. (Mergilandan gelen karınızı)

K1: Mündä mänim ixtiyârım yoq... hämmä işni âtäm qılâyâtıbdır. (Bunda benim isteğim yoktu... Her şeyi babam yaptı.)

K2: Ätäñiz qılsälär häm sizniñ köñliñizdägiçä. (Babanız yapsa da sizin canınıza minnet)

K1: Nimä köñlimdägiçä? (Ne canıma minnet?)

K2: Suyġanıñiz bilän birätöläsizgä qoşilib âliş, älbättä sizniñ köñliñizdägiçä. (Sevdiğin kadınla birlikte olmak elbette canınıza minnettir.)

K1: Mén uni suyämdi? (Ben onu seviyor muyum?)

K2: Älbättä suyäsiz. (Elbette seviyorsunuz)

K1: Yänlişäsiz! dedi. (Yanıyorsunuz dedi.)

K2: Héç yänlişmäymän- dedi Zäynäb. (Yanılmıyorum- dedi Zeynep)

#### **1. Söylemin İçerik Özellikleri**

Söylem, K1'in niye çağırılmışlar sorusuyla başlar. Buradan K1'i birilerinin çağırıldığı anlaşılır. K2'nin bu soruya “Bilip turupsız soräsizmi” şeklinde cevap vermesinden sitem, serzeniş anlamı çıkarılabilir. Bunun üzerine K1'in “Nimäni bilib turib” sorusunu sormasından onun bir şey anlamadığı,

K2'nin ne söylemek istediğini öğrenmeye çalıştığı anlaşılabilir. K2, bu soru üzerine söylemek istediğini “Märğilândän kélâdigän kişniñni” ifadesiyle anlatır. K1, K2'nin açıklamasını duyunca aslında kendi iradesiyle olmadığı anlamına gelen “Mündä mänim ixtiyârim yoq” ifadesini kullanır, fakat her şeyi babasının yaptığını anlatan “hämmä işni âtam qılâyâtıdır” ifadesiyle söylemin yönünü değiştirmeye çalışır. Ancak K2, bu duruma izin vermeyerek “Âtäñiz qılsälär häm sizniñ köñliñizdägiçä” ifadesini kullanır. K2, bu ifade ile babası, karısını getirse de K1'in bu durumdan memnun olacağı anlamı çıkarılabilir. K1, bunun üzerine “Nimä köñlimdägiçä” ifadesiyle K2'nin ona yaptığı suçlamayı kabullenmez. Bu soru ile aslında öyle olmadığını savunur. K2 ise, bunun üzerine bir önceki söylediğiyle bağlantılı olarak “Suygäniñiz bilän birätöläsığä qoşilib âliš, älbättä sizniñ köñliñizdägiçä” ifadesini kullanır ki bu ifadede kıskançlık görülür. K1, bu durumu görerak “Mén uni suyämdi” sorusuyla K2'nin yanlış düşündüğünü anlatmaya çalışır. Ancak K2, kendinden emin bir şekilde “Älbättä suyäsiz” ifadesini ile kullanır. Son olarak K1, K2'yi “Yäñlişäsiz!” ifadesi ile inandırmaya çalışır. Ancak K2, kararlılığını devam ettirdiğini bildiren “Héc yäñlişmäymän” ifadesini kullanır.

Bu söylemde, K2, K1'in aslında bildiği ancak bilmemezlikten geldiği bir durumu ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır.

Söylemde “kişi” ifadesi ile anlatılmak istenen kadındır. Söylemde K2'nin kıskanç tavırlar sergilemesi, bu kadının “kuma” olabileceğini gösterir. Kumalık sosyal bir durumu yansıtır. Dolayısıyla söylemde bu durum toplumsal unsur olarak karşımıza çıkar.

## 2. Söylemin Gramatik Özellikleri

Özbek Türkçesinde tasviri fiiller vardır. Tasviri fiiller, kendinden önce gelen fiile –b zarf -fiil ekiyle bağlanarak fiile farklı anlamlar kazandırır. Bu söylemde kullanılan yubâr- (aniden meydana gelen durumda) tur- (süreklilik ifade eden durumlarda), âl- (yeterlilik ifade eden durumlarda) gibi ifadeler tasviri fiillerdir. Söylemde, çâqır-, sorä-, kél-, qıl-, âl-, suyä-, yäñliş- gibi fiiller, négä, külgän, kélâdigän gibi sıfatlar, nimä, män, siz, u gibi zamirler, kişi, âtä gibi isimler, bilän edatı, älbättä, héc, hämmä gibi zarflar kullanılır. Ayrıca canına minnet anlamında kullanılan “köñlimdägiçä” ifadesi kalıplaşmış sözdür.

## 3. Söylemin Yapısal Özellikleri

Söylem soru ve cevaplardan oluşur. K1, sürekli sorular sorar. K2, bu sorulara cevap verir. Söylemde K1, kısa sorularla söylemi sürdürürken, K2'in, K1'e verdiği cevaplar kesin ve nettir.

#### 4. Söylemin Etkileşimsel Özellikleri

Söylemde, K1, K2'ye hitap eder. K1, bildiği bir durumu bilmemezlikten gelerek sürekli sorular sorar. K1 ile K2 arasında geçen konuşmalarda Özbek Türkçesinde 2. tekil şahıs eki yerine kullanılan saygı belirten çokluk 2. şahıs eki -siz kullanılır.

K1 ve K2 birbirine karşı saygılıdır. K1 ile K2 arasında statü farkı belirtilmese de, aralarında “Märgiländän kélädigän kişiñizni” ifadesiyle karı-koca ilişkisinin olduğu yorumu yapılabilir.

Kısaltmalar:

bkz.	: Bakınız
İng.	: İngilizce
K1	: Konuşmacı 1
K2	: Konuşmacı 2
K3	: Konuşmacı 3
K4	: konuşmacı 4
s.	: Sayfa
S.	: Sayı

#### Sonuç

Bu çalışmada Abdullah Kadiri'nin *Ötkän Künlär* adlı romanı, söylem çözümlemesi yöntemiyle incelenmiş; romandan seçilen diyaloglar üzerinden dilin toplumsal, kültürel ve etkileşimsel boyutları ortaya konulmuştur. Yapılan çözümlemeler, roman kişilerinin söylemlerinin yalnızca bireysel duygu ve düşünceleri değil, aynı zamanda dönemin Özbek toplumuna özgü sosyal statü ilişkilerini, gelenek ve görenekleri, inanç sistemlerini ve değer yargılarını yansıttığını göstermektedir. Hitap biçimleri, nezaket stratejileri, soru-cevap yapıları ve kalıplaşmış ifadeler; yaş, cinsiyet ve toplumsal konum gibi değişkenlerin söylem üzerindeki belirleyici rolünü açık biçimde ortaya koymuştur. Bu bağlamda *Ötkän Künlär*, söylemin toplumsal bağlamdan bağımsız düşünülemediğini gösteren güçlü örnekler sunmaktadır.

Çözümleme sonuçları, edebî metinlerin yalnızca estetik ya da anlatsal ürünler değil, aynı zamanda içinde üretildikleri toplumun zihniyet dünyasını yansıtan söylemsel belgeler olduğunu ortaya koymaktadır. Roman diyaloglarında görülen dilsel tercihler; saygı, otorite, itaat, aile içi roller ve toplumsal normların söylem aracılığıyla nasıl yeniden üretildiğini göstermektedir. Bu yönüyle çalışma, söylem çözümlemesinin edebî metin

incelemelerinde işlevsel ve açıklayıcı bir yöntem olduğunu bir kez daha doğrulamaktadır. Elde edilen bulguların, Özbek edebiyatı üzerine yapılacak dilbilimsel ve sosyokültürel çalışmalara katkı sağlaması; ayrıca Türk dünyası edebiyatlarının söylem temelli incelenmesine yönelik yeni araştırmalara zemin oluşturması beklenmektedir.

## Kaynakça

Aksan, D. (2009a), *Anlambilim Konuları ve Türkçenin Anlambilimi*, Engin Yayınevi.

Aksan, D. (2009b), *Her Yönüyle Dil (Ana Çizgileriyle Dilbilim)*, Türk Dil Kurumu Yayınları.

Aksan, M. & Aksan, Y. (1991). Metin Kavramı ve Tanımları, *Dilbilim Araştırmaları*, 90-104.

Barker C. & Galasinski D. (2001). *Cultural Studies and Discourse Analysis*, Sage Publications.

Büyükantarcıoğlu, N. (2006a). Söylemden İdeolojiye: Eleştirel Söylem Çözümlemesi. A. Kocaman (Ed.); *Dilbilim: Temel Kavramlar, Sorunlar, Tartışmalar* (101-113) içinde. Dil Derneği Yayınları.

Çelik, H. & Ekşi, H. (2008). Söylem Analizi, *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 27, 99-117.

Güven M. & Akkuş, C. (2023) “Köse İmam” Manzumesi Üzerine Bir Söylem Çözümlemesi Çalışması, *Söylem Filoloji Dergisi*, 8(3), 897-910.

Johnstone B. & Eisenhart C. (2008). *Rhetorik in Detail*, John Benjamins Publishing Company.

Kadirî, A. (1992). *Ötkän Künlär*, Gülam Neşriyyatı.

Kocaman, Ahmet (2003). *Söylem Üzerine: “Dilbilim Söylemi”*, ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık.

Potter, J. & Wetherell M. (1987). *Discourse and Social Psychology*, Sage Publication.

Punch, K. F. (2005). *Sosyal Araştırmalara Giriş Nicel ve Nitel Yaklaşımlar* (Çev. D.Bayrak, B. Arslan, Z. Akyüz), Siyasal Kitabevi.

Karim, B. (2020). Abdullah Kâdirî ve O‘tkan Kunlar (Geçmiş Günler) Romanı. *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, 9(26), 453–473.

Ruhi, Ş. (2003). *Söylem Üzerine: Söylem ve Birey*, ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık.

Sözen, E. (1999). *Söylem: Belirsizlik, Mübadele, Bilgi/Güç ve Refleksivite*, Paradigma Yayınları.

Şenöz, C. A. (2005). *Metindilbilim ve Türkçe*, Multilingual Yayınları.

Üstünova, K. (2002). *Dil Yazıları*, Akçağ Yayınları.

van Dijk, T. A. (1985). *Handbook of Discourse Analysis: Vol. 1*, Academic Press.

Vardar, B. (2007). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, Multilingual Yabancı Dil Yayınları.



**KÜTAHYA MUSTAFA HAKKI YEŞİL KÜTÜPHANESİ  
EL YAZMALARI KOLEKSİYONUNDA TZ.  
161 (24343) NUMARAYA KAYITLI BİR ŞİİR  
MECMUASI**

“ ”

*Saadet KÜÇÜKAYDIN<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Adıyaman Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Eski Türk Edebiyatı Anabilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi, [kucukaydinsaadet02@gmail.com](mailto:kucukaydinsaadet02@gmail.com) ORCID:

## Giriş

Sözlükte cem<sup>Ö</sup> masdarından türeyen, “macâmî<sup>Ö</sup>, mecmâ<sup>Ö</sup>, câmi<sup>Ö</sup>” gibi aynı kökten türemiş kelimelerle Osmanlı Türkçesinde ‘cüzdan, defter ve ceride’ isimleri ile aynı manada kullanılan mecmûa; “dağınık şeyleri toplayıp bir araya getirip toplamak” anlamında kullanılmaktadır. Mecmûalar birden fazla şaire ait çeşitli şekil ve genişlikteki şiirlerden oluşan derleme kitaplardır. Mecmûalar, başlangıçta dini bilgiler, tıbbi bilgiler, tarihi bilgiler, edebi bilgiler, siyasi bilgiler halinde ortaya çıkmış; zamanla gelişip düzenli bir kitap ve telif çeşidi özelliği kazanmıştır (Uzun, 2003, s. 265). Bu amaçla araştırılan kaynaklarda mecmûa kavramı karşımıza çeşitli şekillerde çıkmıştır.

Lügatlarda “1. Bir araya getirilmiş tertip ve tanzim edilmiş şeylerin tümü. 2. Seçkin yazılardan oluşturulan yazma kitap. 3. Dergi” olarak tanımlamıştır (Devellioğlu, 2000, s. 772). “Kâmûs-ı Türkî’de “mecmua” toplayıp biriktirilmiş, tertip ve tanzim edilmiş şeylerin hepsi” diye tanımlamıştır (Sami, 2017, s. 689). “1. Toplanmış, bir araya getirilmiş. 2. Seçilmiş yazılardan bir araya getirilmiş kitap, mecmû<sup>Ö</sup>a. 3. Dergi. 4. Cönk, şiir antolojisi” şeklinde tanımlamıştır (Kantar, 2019, s. 1405). Anlamlarıyla karşımıza çıkan mecmua kavramı, mecmua ile ilgili yapılan ilmî çalışmalarda da şu şekilde ele alınmıştır: “Klasik Türk şiirine kaynaklık eden “mecmua” cem<sup>Ö</sup> kökünden gelip, Arapça bir kelimedir. Bir araya getirmek, derlemek, toplamak” şeklinde tanımlamaktadır (Kut, 1986, s. 170). “Mecmûa, cem<sup>Ö</sup> kökünden gelip Arapça bir kelime olup, “toplanmış, bir araya getirilmiş, toplanıp biriktirilmiş; tertip ve tanzim edilmiş şeylerin hepsi. Seçilmiş eserlerden bir araya getirilmiş kitap” şeklinde tanımlamaktadır (Aydemir, 2007, s. 122). “Mecmûa, cem<sup>Ö</sup> (toplama, bir araya getirme) kökünden gelip mef<sup>Ö</sup>ül bâbından müennes (dişil) olan Arapça bir kelimedir. “Bir araya getirilmiş, toplanmış” anlamına gelir” şeklinde tanımlamaktadır (Köksal, 2012, s. 425). “Arapça menşeli olan bu kavramın daha çok farklı şairlere ait şiirlerle oluşturulmuş kitapların, düzenleyenin zevkine ve fikrine uygun olarak kullanılması” şeklinde tanımlanmaktadır. (Kurtoglu, 2008, s. 25).

Mecmua ile ilgili yapılan tanımlamalar ve konu ile ilgili yapılan çalışmalar göz önünde bulundurulduğunda; tanımlamaların ve açıklamaların keşiştiği noktanın “toplanmış, birikmiş” anlamı üzerinde yoğunlaştığı görülecektir. Bu da bize ‘mecmûa’ kavramının “farklı araştırmacılar tarafından bir araya getirilmiş, toplanmış eserler” şeklinde tanımlandığını göstermektedir.

Mecmualar, manzum mensur eserler ya da ikisinin bir arada yer aldığı derlemeler olmakla birlikte özellikle şiir mecmuaları bir ya birçok şairin aynı ya da benzer nazım şekillerinde ve türlerindeki şiirlerini ihtiva etmesi yönüyle uzun bir tarihi süreç içerisinde edebi zevki ve estetik anlayışı da ortaya koyan eserler mahiyetindedir. Mecmualar başlangıçta dinî, tıbbi, tarihî, siyasi bilgiler vb. bilgileri derleyen eserler şeklinde ortaya çıkmış, zamanla gelişip düzenli

bir kitap ve telif çeşidi özelliği kazanmıştır.

Mecmualar Araplar, Farslar ve Türkler arasında rağbet görerek farklı bir gelişim göstermiştir. İlk örneklerinin ortaya çıkışından birkaç asır sonra bağımsız bir derleme türü özelliği kazanmıştır. Not defterlerinden meydana gelen mecmuaların 15. yüzyıldan itibaren dikkat çekmeye başladıkları, 16. yüzyıldan sonra ise sayılarının ve türlerinin iyice arttığını söylemek mümkündür. Daha çok Osmanlı ve İran sahasında rağbet gören bu özel mecmuaların vasıfları ve maddi nitelikleri itibariyle birbirlerinden farklı olduğu; bir kısmının düzensiz, bir kısmının ise düzenli eser niteliği taşıdığı görülmektedir. Düzensiz mecmuaların çoğu derleyicisinin eliyle yazılmış olduğu için istinsah hatalarıyla dolu olup, farklı kişilerin yazısına ve ilgisine göre şekillenmiş, değişik konulara yer veren güvenilir olmayan metinler halindedir. Osmanlı döneminde çok yaygın ve önemli bir telif türü olan mecmualar ilim, kültür ve edebiyatın muhtevaları dikkate alınarak “mecmûatü'l-eş'ar, mecmûa-i ed'îye, mecmûatü'l münşeât” vb. türlerde adlandırılmıştır. Mecmualar; derleyenin Arapça, Farsça, Türkçe olarak tek bir dille kaleme alındığı, bu dilleri bilip bilmemesine, bunların ikisinin veya üçünün birlikte kullanıldığı derleme metinlerdir. Arapça ve mensur olanların genellikle ilmi ve dini konularda, Farsça-Türkçe, manzum olanların ise genellikle edebiyat ve sanat konularda derlenmiştir (Uzun, 2003, s. 265).

Türk edebiyatında önemli bir yere sahip olan mecmualar, çeşitli şekil ve hacimlerdeki farklı konulardan, nesir ve şiirlerden oluşan derleme kitaplar olup bir veya daha fazla şaire/yazara aittir. Eserler derleyicinin zevkine hitaben oluşturulmuştur. Tarihsel süreçte ilk örnekleri XV. yüzyıldan itibaren görülmeye başlayan mecmualar, XVI. yüzyıldan sonra sayıca artmış, konu ve içerik bakımından zenginleşmiştir (Acar, 2022, s. 2).

1920'li yıllarda Klasik Türk edebiyatı sahasındaki araştırmaların daha yeni başladığı bilinmektedir. Ali Canib Yöntem, mecmuaların edebiyat tarihi açısından haiz olduğu değeri iki makaleyle ortaya koymaya çalışmıştır (Yazar, 2013, s. 602). Ali Canib, mecmualarda bir eserin en eski metnine ulaşılabilmesi için bu eserlerin araştırmacılar tarafından hızlı, kişisel hükümler vermekten menettiğini söyler. Ayrıca mecmualar içinde yer alan şairler hakkında abartılı övgülerin bizi yanıltacağını bu sebeple daha doğru fikir edinebilmek için onun döneminde kaleme alınmış eserlerin, şairlerin ve onlara ait şiirlerin popülaritesini ve yazıldıkları dönemin edebi beğenisini yansıtmaya gibi bir işleve sahip olduğu söylenmektedir (Gıynaş, 2011, s. 247).

M. Fatih Köksel, doktora çalışması olan Edirneli Nazmi'nin nazire mecmuasını konu aldıktan sonra şiir mecmualarına yoğunlaşmış kimi şairlerin neşredilen divanlarında bulunmayan şiirler yayınlamıştır. Agah Sırrı Levend ve Güney Kut tarafından yapılan mecmua taramaları bulunmakla birlikte bu gibi bazı araştırmacıların son on yıldaki mecmua eksenli araştırmaların

ortaya çıkmasında önemli katkıları olmuştur. Bunun yanında kültür tarihi ve edebiyat tarihi açısından mecmuaların önemi, kişisel mecmuaların değeri; fetva ve büyük mecmuaları ile mecmualar konusundaki projeler üzerinde de durulmuştur (Yazar, 2013, s. 603-604). Mecmuaların tasnifi ve içeriği ile ilgili olarak da çeşitli çalışmalar yapılmıştır. (Kut 1986, Kılıç 2012, Gürbüz 2012, Tuğluk 2009, Tuğluk 2023)

Genel manada şiir mecmualarının Türk kültür ve edebiyat tarihi için önemini şu şekilde açıklayabiliriz:

1. Adlarına başka kaynaklarda rastlanmayan şairlere yer verilmesidir.
2. Divanını oluşturamamış veya divanı kaybolmuş bir şairin şiirleri toplu veyahut dağınık şekilde bu mecmualarda bulunabilir.
3. Şairin herhangi bir sebeple divanına almadığı veya divanını tertip ettikten sonra yazdığı şiirler de bu mecmuada bulunabilir.
4. Kaynakların varlığını haber verdiği, fakat bugün kayıp olan bir esere mecmua yaprakları arasında rastlanabilir.
5. Bu eserlerde sadece şiir bulunmaz. Cönkler, hadisler, fetvalar, dualar, ilâhiler, şarkılar, mektuplar, ilâç tarifleri, faydalı bilgiler, bir hastalığın reçetesine, önemli bir olayın tarihine vs. rastlayabiliriz (Kurtoğlu, 2008, s, 27).

Şiir mecmûalarında çalışmaların şu şekilde yapıldığını görmekteyiz:

1. Kaynaklarda adı geçmeyen, unutulmuş şairlerin şiirlerine mecmualarda rastlamak mümkündür.
2. Mecmualarda zaman zaman şairlerin hayatıyla ilgili önemli bilgileri elde etme imkânı vardır.
3. Mecmualar arasında bilinmeyen, varlığı bilindiği halde nüshası tespit edilemeyen eserlerle de karşılaşılabilir.
4. Bilinenen şairlerin bilinmeyen divanlarında bulunmayan şiirlerine rastlamak mümkündür.
5. Şairlerin divanlarındaki şiirlerinin farklı şekillerine (fazla veya eksik beyitler) rastlamak mümkündür (Köksal, 2012, s. 417-421).

Bu da bize şunu göstermektedir; mecmualar arasında divan oluşturulacak miktarda onlarca şairin şiirleri bulunmaktadır. Bunların dikkatli ve özenli bir şekilde taranıp gün yüzüne çıkarılmasında çok büyük yarar vardır. Özellikle son 10 yıldır divanı yayınlanmamış şairlerin bu neşirlerde yer almayan

şairlerinin makale halinde taranması bize bu türden çalışmalara örnektir.

Bu bağlamda biz de mecmua taramamızda Kütahya Belediyesi Mustafa Hakkı Yeşil Kütüphanesinde “Mecmū’atü’l-eş’âr” adıyla belirtilen 161 (24343) arşiv numaralı mecmuayı şekil ve muhteva çerçevesinde incelemeye çalışacağız.

## Yöntem

Çalışmamızın konusunu bir şiir mecmuası oluşturmaktadır. Bu mecmua “Kütahya Belediyesi Mustafa Hakkı Yeşil Kütüphanesi El Yazmaları Koleksiyonundaki 161 (24343) Numaralı Şiir Mecmuasının MESTAP’a Göre Tasnifi (İnceleme-Metin)” kayıtlıdır. Mecmua 2024 yılında Eylül ayında Kütahya Belediyesi Mustafa Hakkı Yeşil Kütüphanesi Yazmalar veri tabanından temin edilmiştir. Şairlerin şiirlerinin divanlarda bulunup bulunmadığı ilgili şairlerin divanları taranarak tespit edilmiştir. Mecmuada yer alan şairler, nazım şekilleri, aruz vezinleri tablolarda gösterilmiştir.

## 1. Mecmuanın Şekil Özellikleri

### a. Mecmuanın Tavsifi

Kütahya Belediyesi Mustafa Hakkı Yeşil Kütüphanesi El Yazmaları Koleksiyonundaki 161 (24343) numaralı şiir mecmuası “Mecmū’a-i Eş’âr” adıyla kayıtlıdır.,

**Cilt:** Salbek şemseli, soluklaşmış meşin, sırtı ve kenarları kahverengi meşinle onarılmış mukavva cilt.

**Kâğıt:** Daire biçiminde çapa filigranlı kâğıt.

**Yazı:** Bölüm başları ve şair isimleri siyah, yer yer kırmızı mürekkeple nesih bir hatla yazılmıştır.

**Sütün:** Çift sütün.

**Varak:** 1b-105a

**Satır:** Muhtelif

**Edab:** 195x120, iç alan 160x80 ile 165x85 arası değişmektedir.

**Mürettib:** Belli değildir.

**İstinsah Tarihi:** Belli değildir.

**Baş:** Geldi hurūşa u cūşa yine dilde āb-ı Őaşq

## Etdi esās-ı sabr u şekibi ħarāb-ı Őaşķ

**Sonu:** ŐAşķımın mahmuruyum destimde bardaķ şarsılır

Dil-rübālar raķs ider altımda çardaķ şarsılır

**Açıklamalar:** Rutubetten kaynaklanan lekelerin bulunduğu açık kahverengi kâğıttan oluşan mecmuada siyah ve kırmızı mürekkep kullanılmış. Yazmanın aslında varak numarası yer almayıp varaklar sonradan Latin rakamlarıyla numaralandırılmıştır. Varak numaraları varakların klasik numaralandırma sisteminin dışında yapılmış olması sebebiyle büyük bir kısmı okunmaz durumdadır. Esasen toplam varak sayısı en baştaki 2 sayfa hariç 106 olarak belirtilmektedir Bu da bizi eseri yeni baştan numaralandırmayı zorunlu kılmıştır. Mecmuada bazı şairlerin mahlası yoktur. Müstensih/ Mürettib de şiirin kime ait olduğunu belirtmemiştir. Taradığımız mecmuanın bazı sayfalarında okumayı zorlaştıran hatta zaman zaman imkânsız hale getiren müşküller bulunmaktadır. Nitekim 2a ve 2b sayfaları silik olup bazı kısımlar zorlukla okunmakta veyahut okunmamaktadır. Ayrıca 5b, 6a, 6b ve 7a sayfalarında nemden dolayı mürekkep dağılmıştır. Ayrıca manzumeler içine alakasız notlar karışmamış olup yalnızca varak 9a'da sayfanın boş olduğu, varak 9b'de Arapça ve Farsça kelimelerin yer aldığı ve varak 16a'da tarihlerin yer aldığı görülmektedir.

Tespit edebildiğimiz kadarıyla mecmuada şiirleri bulunan şairlerin çoğunu belli bir döneme konumlandıramayız. Eğer bir konumlandırma yapacaksak şairlerin büyük bir çoğunluğu 16. yüzyıl ile 17. yüzyıllar arasında yer almaktadır. Mecmuada 14. ve 19. yüzyıllar arasındaki şairlerin şiirlerine yer verilmiştir. Bu da bize 14. yüzyıl sonu ile 19. yüzyıl başlarında yaşamış birçok şaire yer vermektedir. Bu sebeple mecmua muhtemelen 19. yüzyıl da derlenmiş olduğunu göstermektedir. Mecmuada tespit edilen bu şairlerden: 14. Yüzyılda: Nesimî; 15. Yüzyılda: Avnî, Ezherî, Ebussuūd Efendi, Firdevşî, Hikmetî, Hüsrevî, Mihrî Hātun, Nevāyî Efendi, Rūmî, Zeyben Hatūn; 16. Yüzyılda: Alaşehirli Veysî, Amrî, Bākî, Cemālî, Çelebî-zāde Āsım, Emrî, Fevrî, Fuzūlî, Hayālî, İzzetî, Kanberî, Kātibî, Kemalpaşazāde, Misālî Çelebi, Mühıbbî, NevŐi, Rūhî, Riyāzî, Şemseddin Sivāsî, Şah Abbās, Taşlıcālî Yahya, Ulvî, Zātî; 17. Yüzyılda: Abbās Vesîm, Abdulbāki Arîf Efendi, Abdî Paşā, Atāyî, Birrî, CemiŐ, Dāniş Efendi, Dürri, FāŐizi, Fehîm, FāmiŐ, Feyzî, Girāy Hān, Gevherî, Hāletî, Hālîs, Hāylî, Hūdāyî, İsmetî, Mantıkî, Molla Osman Efendi, Murtazā, Nāhifî, Nābî, Nazîr, Neflî, Nurullāh-ı Şirvānî, Riyāzî Rāmî, Sahvî, Sürürî, Şeyhülislām Bahāyî, Tālîb, Vecdî, Taşlıcālî Yahyā; 18. Yüzyılda: Arpaemini-zāde Sāmî, Abdullāh Zihnî Efendi Hazretleri, Agāh, Atîf, Bosnālî Sābit, Erzurumlu İbrahim Hakkı, Esrişî-zāde, Erîb, Erşed, Hātem, Hasîb,

Haşmet, Koca Ragıp Paşā, Kā'öl, Kāmī, Mehmed Efendi, Mehmed Sadık Rıfat Paşā, Nedīm, Neylī, Nāfız, Necīb, Rāşih, Rāşid, Rāmız, Sālih, Sālim, Seyyid Vehbī, Sünbülzāde Vehbī, Vāsıf Efendi Şerif, Vālī; 19. Yüzyılda: Ārif Hikmet Bey, Asımī, Ali Efendi, Enderūnlu Vāsıf, Eyüp Sabri Paşā, Fıtnāt Hanım, Hakkı İbrāhim Paşā, Hāmdi, İlmī, İshāk Efendi, Lūtfī, Münif, Nā'ölī, Rahmī, Ref'et, Sezāyī, Sāib, Şevket, Şākır yaşamıştır. <sup>1</sup>

Mecmuanın derleyicisinin, mecmuaya dāhil ettiği manzumelere bakılarak edebi zevkinin yüksek olduğunu söyleyebiliriz. Mecmuada yer verdiği nazire şiirler, besteler, muammalar, tahmisler, tarih-i manzumeler, ezgiler vb. bize bunu göstermektedir.

### b. Tertip Hususiyetleri ve Muhteva Özellikleri

Mecmuanın mürettibi belli değildir. Mecmauda istinsah kaydı da bulunmamaktadır. Mecmuada yer alan şiirlerin belirli ve sürekli bir düzenle tertip edildiğini de söylemek mümkün değildir. İç sayfalarda yer yer düzenli ama çoğunlukla düzensiz bir şiir sıralamasının olduğunu söyleyebiliriz. Düzensiz kısımlarda derkenarlara yatay ve dikey şiirler yazılarak sayfa mümkün merteye doldurulmuştur. Büyük oranda şiirlere kırmızı ya da siyah başlıklar atılmıştır. Bu başlıklar bazen mahlas bazen nazım biçimi bazense her ikisinden ya da bir açıklamadan müteşekkildir.

Mecmuanın incelememize esas olan kısmı ciltli kapağından hemen sonraki sayfada notların ardından Gazel Hacegān Divanından Vasıf Efendi'nin aşk konulu gazeliyle başlayıp şairi bilinmeyen bir beyitle son bulmaktadır. Her sayfada iki sütun bulunmaktadır ve sütunlar cetvel içine alınmıştır.

Şairi tespit edilemeyen şiirler dışında toplam 142 farklı şairden şiirler derlenmiştir. Şairlerin tamamı 15'ten 19. yüzyıla kadar yaşayanlardan seçilmiştir. Bunlar arasında en fazla şiiri alınan şair toplamda 109 şiiri ile Nābī Efendi yer almaktadır. Mecmuanın tamamında transkribe etmediğimiz 26 Farsça ve 3 Arapça şiir ile birlikte toplam 699 şiir yer almaktadır. En çok tercih edilen nazım şekli gazeldir. Sonra nazımı birimi olarak beyit yer almaktadır. Mecmuada şiirler kafiyesine, redifine, veznine, nazım türüne veya şekline göre sıralanmamıştır. Birden fazla şiiri olan şairlerin şiirleri bazen art arda gelmiş bazen de farklı varaklarda verilmiştir. Örneğin Nābī'nin şiirleri 17a, 17b, 18a, 18b, 19a, 19b, 20a, 20b, 21a, 21b, 22a, 22b, 23a, 23b, 24a, 24b, 25a, 25b, 64a, 73a, 73b, 90b, 91a, 91b, 92a, 93a, 93b, 94a, 94b, 95a, 95b, 96a, 96b vb. varak aralığında yer almaktadır. Mecmuada zaman zaman da yanlış yazılan kelimelerin üzeri çizilerek altına/üstüne doğrusu yazılmıştır. Metin büyük ekseriyetle harekesizdir. Başlık verilmeyen bazı şiirlerin aralarına mim harfi koyulmuş bazen de üç mim harfini üçgen olacak

<sup>1</sup> Mecmuada şaire ait şiir kaynaklarda tespit edilmediği için şairin hangi yüzyılda yaşadığı da tespit edilememiştir. Bu sebeple tabloda (?) işareti ile gösterilmiştir.

şekilde bir araya getirilerek daha hoş bir görünüm yakalanmaya çalışılmıştır. Mecmuada bazı şiirlerin beyit ve bend sayıları ile aynı şiirlerin divanlardaki beyit ve bend sayıları arasında farklılık görülmektedir. Örneğin 100b varak da Kāmî'nin gazelinin 2. beyiti Kāmî'nin divanında yer almamaktadır. 83a varak da Rūhî'nin gazelinin 4. beyiti Rūhî'nin divanında yer almamaktadır. 13a varak da Kāmî'nin gazelinin 6. Beyiti Kāmî divanında yer almamaktadır. 12b varak da Kāmî'nin gazelinin 3. Beyiti Kāmî divanında yer almamaktadır. 10a varak da Koca Ragıp Paşa'nın gazelinin son iki beyiti Koca Ragıp Paşa divanında yer almamaktadır. 6b varak da Gevherî gazelinin 4. Beyiti Gevherî divanında yer almamaktadır. Şairlerin divanında bulunmayıp mecmuada bulunan farklılıklar da görülmektedir. Örneğin Bosnalı Sabit'in 30b-33b varak aralığında mesnevisi divanında 12 beyit iken mecmuada 93 beyittir. Mecmuada 29b-42a-42b-43a-76a-76b varak aralığında Şeyh Mevlevî-i Ârif Efendiye ait şiirler Arif Efendi'nin divanında yer almamaktadır. Mecmuada nazire şiirler de bulunmaktadır. Örneğin 51b-52b varak aralığında “güç” redifli gazellere de yer verilmektedir. Ayrıca bu varak aralığında bulunan Ezherî adlı şaire ait olan “güç” redifli gazeli Ezherî divanında yer almamaktadır. Divan şiirinde, başta Esmâ'ül Hüsna olmak üzere konusu insan ismi olan manzum bilmece; kelime “gizli, örtülü, anlaşılması güç veya işaret remiz yoluyla söylenmiş söz” anlamlarına gelen muammalara da yer verilmektedir. Derlediğimiz mecmuada 37b varığında rastlanmaktadır. Birçok nazire şiirinin yer aldığı mecmuada aynı zamanda birbirine cevap niteliği taşıyan 39b varığında Lugat-ı Sultân Mustafa Hân'ın “düzele” redifli murabbasına Ragıp Paşa'nın “ezele” redifli cevabı “Cevâb-ı Râgıb Paşa” başlığı altında yer alır.

Bunlar dışında sayıca çok olmamakla birlikte bazı yazım yanlışlıkları da bulunmaktadır. Genellikle bu yanlışlıklar harf düzeyinde olup mecmuanın tabii özelliklerine müdahalede bulunmamak adına olduğu gibi korunmuştur. Örneğin *kerem* yazarken fazladan *güzel h* [11b]/*kerem*, *hünh'ar* yazarken fazladan bir *elif* [2b] *bî-h' âb* ve *gül* yazarken fazladan bir *vav* [10b] *gül* kullanılmıştır. Ayrıca mecmuada makam, usul ve formlarda yer almaktadır. Varak [40b]'de Beste Hüseyinî Receb Çelebî Usuleş Çenber, Der-makam-ı Hüseyinî, Mulis Sabahattin Ezgi Hüseyinî; varak [41a]'da Semâ-i'Öî Şehâh; varak [78b]'de Beste-i Hüseyinî Usuleş Âfer, Beste-i Hicâz Makamı, Hicâz Makamı; varak [81b]'de Beste ÖIrak Makamı; varak [82]'de ise Beste Uşşâk-zâde Ali Dede yer almaktadır.

### c. Mecmuada Şiiri Bulunan Şairler, Yaşadığı Yüzyıl, Şiirlerinin Nazım Biçimleri, Şiir Sayıları ve Varak Numaralarına Göre Dağılımı

**Tablo 1.** Mecmuada Yer Alan Şairler Tablosu

Sıra Nu.	Şairin Adı	Yaşadığı Yüzyıl	Nazım Şekli/ Nazım Birimi	Toplam Şiir Sayısı ve Varak Numaraları
1	Abbās Vesīm <sup>2</sup>	17.yy	1 Gazel	1 [38a]
2	Arpa emîni-zāde Sāmi Efendi	18.yy	1 Müfred, 1 Beyit	2 [12b]
3	Avnî	15.yy	1 Tārîh	1 [43b]
4	Alāşehirli Veysi	16. yy	1 Müfred	1 [13a]
5	Abdübāki Arîf Efendi	17-18.yy	3 Gazel	2 [13b,58b,83b]
6	Abdullah Zihnî Efendi Hazretleri	18.yy	1 İlahî	1 [69a]
7	Abdî Paşā	17.yy	1 Gazel	1 [70b]
8	Āgāh	18.yy	2 Gazel	2 [60a,61b]
9	Amrî	16.yy	1 Gazel	1 [52b]
10	Ārîf Efendi el-Mevlevî	?	10 gazel,1 Beyit, 1 Tārîh 1 KıtŌa	14 [29b,38a,42a,42b,46,76a,76b]
11	Ārîf Hikmet Bey	19.yy	1 Gazel	1[29a]
12	Atāyi	17.yy	1 Gazel, 1 Beyit	2 [71b,77a]
13	Ātîf	18.yy	2 KıtŌa	2 [44b,69a]
14	ŌAzmi	?	1Gazel	1 [81b]
15	Asimî	19.yy	1 Gazel	1 [90a]
16	Ālî Efendi	19.yy	1 Tahmîs	1 [56b]
17	Abdullāh Paşā	?	KıtŌa	1 [98b]
18	Birri	17.yy	1 KıtŌa	1 [98a]
19	Bākî	16.yy	5 Gazel, 8 Beyit, 1 Müfred, 1Mısra	15 [37a,40a,55b,65a,65b,68a,-68b,70a,71b,73b,77b,83a,87b,102a,-104b,105a]
20	Bosnālî Şābit	18.yy	10 Gazel, 1 Mesneji, 6 Beyit	16 [12b,25b,30b,31a,31b,32a,-32b,33a,33b,46b,50b,51a,54b,-69b,83a,88a,89a,89b,95a,99b]

2 İbrahim Halil Tuğluk, Vesim Divanı, 2022, İstanbul Efe Akademi Yayınları, İbrahim Halil Tuğluk, Ahmed Vesim Divanı, 2010, Salkımsöğüt Yayınevi

21	Cemi'Ö	17.yy	2 Gazel	2 [26a]
22	Cemâlî	16.yy	1 Gazel	1 [55b]
23	Çelebi-zâde Āsım	16.yy	1 Gazel, 1 Kıt'Öa	2 [27a,86b]
24	Daniş Efendi	17.yy	1 Kıt'Öa	1 [39b]
25	Dürri	17.yy	1 Gazel	1 [65a]
26	Ezherî	15.yy	1 Gazel	1 [52a]
27	Enderünlu Vâsıf	19.yy	2 Gazel	2 [74b]
28	Emri	16.yy	1 Gazel, 1 Kıt'Öa	2 [66b]
29	Erzurumlu İbrâhim Hakkı	18.yy	1 Mısra	1 [55a]
30	Eyüp Sabri Paşâ	19.yy	1 Beyit	1 [44b]
31	Esri-zâde	18.yy	2 Gazel	2 [37a,84b]
31	Erîb	18.yy	1 Kıt'Öa	1 [97b]
32	Ebussuüd Efendi	15.yy	1 Beyit	1 [98a]
33	Erşed	18.yy	1 Gazel	1 [88b]
34	Fâ'izî	17.yy	1 Gazel, 2 Beyit, 1 Müfred	4 [28b,44b,48a,63a]
35	Fehîm	17.yy	11 Gazel	11 [53a,53b,54a,61a,62a,62b,63a,-63b,73b,81b]
36	Fâmi'Ö	17.yy	1 Gazel	1 [62a]
37	Fıtnat Hanım	19.yy	1 Gazel	1 [47a]
38	Firdevsî	15.yy	2 beyit	2 [46b]
39	Fevri	16.yy	1 Gazel, 1 Beyit	1 [84b]
40	Feyzi	17.yy	3 Gazel	3 [60b,66a]
41	Fuzulî	16.yy	1 Gazel, 1 Tahmîs, 2 Beyit, 1 Kıt'Öa	4 [3b, 13a,37a,81b,94b]
42	Fazlî	?	1 Gazel	1 [101b]
43	Girây Hân	17.yy	1 Beyit	1 [104a]
44	Gâzi	?	2 Gazel	2 [53a,54a]
45	Gevherî	17.yy	1 Gazel	1 [6b]
46	Hâletî	17.yy	1 Beyit	1 [97a]
47	Hâlis	17.yy	1 Gazel	1 [67b]
48	Hâcîb	?	1 Gazel	1 [51b]
49	Hakkı İbrâhim Paşâ	19.yy	1 Kıt'Öa	1 [98a]

50	Hâtem	18.yy	2 Gazel, 2 Beyit	4 [41a,47b,80a,102b]
51	Hamdî	19.yy	1 Gazel	1 [61b]
52	Hasîb	18.yy	6 Gazel, 2 Beyit, 2 Kıt'â	10 [12b,41b,67a,67b,84a,-88b,102a,103b]
53	Haşmet	18.yy	1 Kıt'â	1 [97a]
54	Hayâlî	16.yy	1 Gazel	1 [52b]
55	Haylî	17.yy	1 Kıt'â	1 [3a]
56	Hikmetî	15.yy	2 Gazel	2 [ 8a, 8b]
57	Himmetî	?	1 Gazel	1 [77a]
58	Hüsrevî	15.yy	1 Müfred	1 [11a]
59	Hüdâyî	17.yy	1 Gazel, 1 Kıt'â, 1 Beyit	3 ]13b,28b,45a,70a]
60	Hıfzı-zâde	?	1 Kıt'â	1 [39b]
61	İffetî	?	1 Gazel, 1 Târîh	2 [75b,85b]
62	İlmî	19.yy	1 Gazel	1 [4b]
63	İshâk Efendi	19.yy	2 Gazel, 1 Kıt'â	2 [97a,100b]
64	İsmetî	17.yy	4 Gazel	4 [27b,62b,81b,90a]
65	Koca Râgıb Paşâ	18.yy	3 Gazel 2 Kıt'â 1 Beyit	6 [10a,16b,39b,44a,75a]
66	Kâ'îl	18.yy	1 Gazel	1 [37a]
67	Kanberî	16.yy	1 Gazeli	1 [50a]
68	Kâtibî	16.yy	1 Beyit	1 [30a]
69	Kemalpaşazâde	16.yy	3 Kıt'â, 2 Beyit	5 [4a, 12b,55b,98a]
70	Kâmî	18.yy	3 Gazel, 1 Tahmîş	4 [12b, 13a,58b,64a]
71	Lütfî	19.yy	2 Gazel	2 [68b,103a]
72	Misâlî Çelebi	16.yy	1 Beyit	1 [13b]

73	Muhibbî	16.yy	1 Gazel,2 Beyit	3 [66b,98a,104b]
74	Münif	19.yy	2 Gazel	1 [28a,67a]
75	Mantikî	17.yy	1 Gazel	1 [56a]
76	Mihri Hatun	15.yy	1 KıtÓa	1[3a]
77	Mehmet Efendi	18.yy	1 Semâj	1 [41a]
78	Mehmed Sadık Rıfat Paşa	18.yy	1 Beyit	1 [74a]
79	Mollâ Osman Efendi	17.yy	1 Mısra	1 [47b]
80	Murtazâ	17.yy	1 Gazel	1 [70b]
81	Molla Câmî		2 KıtÓa,1 Beyit	2 [58a,84b,97a]
82	Nahifî	17.yy	2 Gazel, 5 RubâÖj	7 [28b,102a,104a]
83	Nazîm	?	1 Gazel	1 [ 10b]
84	NevÖi	16.yy	2 Gazel, 2 Beyit, 1 KıtÓa	5 [4b, 5b,27a,37a,52a,78a]
85	Nedîm	18.yy	3 Gazel, 3 Beyit	6 [40a,46b,72a,78a,78b,79a]
86	Nesimî	14.yy	1 Gazel	1 [103b]
87	Neylî	18.yy	2 Gazel	2 [56a,101a]
88	Nevâyi Efendi	15.yy	1 Beyit	1 [46a]
89	Nâbî	17.yy	48 Gazel, 34 Beyit, 4 KıtÓa, 8 RubâÖj	94 [2a,2b,12a, 17a, 17b,18a,-18b,19a,19b,20a,20b,21a,-21b,22a,22b,23a,23b,24a,-24b,25a,25b,30a,33b,34a,34b,35a,-35b,41a,43a,44b,45b,46b,-5570ba,58a,60a,61a,63b,64a,65a,65b,70b,71b,73a,73b,77b,79a,-84b,87a,88a,89a,90b,91a,91b,92a,-92b,93a,93b,94a,95a,95b,96a,-96b,100a,104b]
90	Nâfiz	18.yy	1 Gazel	1 [8b]
91	NâÖilî	19.yy	1 Gazel	1 [57b]

92	Necatî	?	1 Gazel	1 [68a]
93	Necîb	18.yy	1 Gazel	1 [75b]
94	Nazîr	17.yy	2 Gazel	2 [6a,72b]
95	Nef'ûjî	17.yy	1 Kıt'ûa	1 [97b]
96	Nurullâh-ı Şîrvânî	17.yy	1 Kasîde	1 [49b]
97	Rahmî	19.yy	Târîh	1[46a]
98	Râsîh	18.yy	3 Gazel	3 [51a,59b]
99	Râşîd	18.yy	2 Gazel, 2 Beyit	4 [38b,67b,78a,99a]
100	Riyâzî	17.yy	1 Gazel	1 [51b]
101	Rühî	16.yy	3 Gazel, 1 Kıt'ûa, 1 Müfred	5[5b,12a,16a,39a,70a,83a]
102	Rümî	15.yy	1 Gazel, 1 İlahî	2 [60b,101b]
103	Rüşdî	18.yy	3 Gazel	3 [64b,73b]
104	Ramî	17.yy	2 Gazel, 1 Tahmîs	3 [11b,99b]
105	Râmîz	18.yy	1 Gazel,1 Kıt'ûa	1 [78a,95b]
106	Riyâzî	16.yy	1 Gazel	1 [51b]
107	Rızâ	?	2 Gazel	2 [26b,70b]
108	Ref'ûet	19.yy	1 Gazel	1 [15b]
109	Sâlih	18.yy	2 Gazel, 1 Beyit	2 [36b,80b,100a]
110	Sâlim	18.yy	1 Gazel, 2 Beyit	3 [30a, 97a,103a]
111	Sahvî	17.yy	1 Beyit	1 [100a]
111	Senâ'î	?	1 Gazel	1 [59a]
113	Selmân	?	1 Gazel	1 [66a]
114	Seyyîd Nizamoğlu Seyyîd Seyfullâh	?	1 İlahî	1 [104b]

115	Sezāyi	19.yy	3 Gazel, 1 İlahî	4[1b,87b,98b,99a
116	Seyyid Vehbî	18.yy	1 Tārîh, 1 Beyit	2 [46b,48b,49a]
117	Sünbülzāde Vehbî	18.yy	1 Gazel	1 [69a
118	Sürürî	17.yy	2 Beyit	2 [72a]
119	Sultān Murad	?	1 Beyit	1 [65a]
120	Sultān Mustafa Han	?	1 KıtŌa	1 [39b]
121	Sabrî	?	1 Gazel, 1 KıtŌa	2 [13b,
122	SāŌib	19.yy	1 KıtŌa	1 [85a]
123	Şerîf	18.yy	1 Gazel	1 [38b]
124	Şemsettin Sivāsî	16.yy	1 İlahî, 1 Beyit	2 [6b,77b
125	Şeyhülislām Bahayî	17.yy	1 Beyit	1 [19b]
126	Şehdî	?	1 Gazel	1 [27a]
127	Şevket	19.yy	2 Beyit	2 [45a]
128	Şākî	?	2 Gazel	2 [16b,75a
129	Şah Abbas	16.yy	1 Beyit	1 [104b]
130	Şākîr	19.yy	3 Gazel	2 [9b,87a,101a]
131	Tālib	17.yy	1 Gazel, 1 Tarih, 1 Beyit	3 [77b,84a
132	T o s u n z ā d e Abdullah Efendi	?	1 Beste	1 [7a]
133	Tıybî	?	2 Gazel	2 [42b]
134	Ulvî	16.yy	1 Hāne-i rābi, Hāne-i hamis 1 Gazel, 1 Beyit	4 [3a, 6a,53b,59b]
135	Taşlıcalı Yahyā	16.yy	1 KıtŌa, 1 Beyit	1 [63b, 98b]
136	Vecdî	17.yy	2 Gazel, 1 RubāŌî	3 [11a, 74b]
137	Vālî	18.yy	1 Gazel	1 [59b]
138	Vāsîf Efendi	18.yy	1 Gazel	1 [1a]
139	Yenişehirli Belîğ	?	1 KıtŌa	1 [41a]
140	Yahyā	17.yy	3 Gazel, 3 Beyit, 1 Müfred	7 [11a,26b,50b,63b,65b,67b,84a]
141	Zatî	16.yy	1 Gazel	1 [63b]
142	Zeyneb Hātun	15.yy	1 Gazel, 1 KıtŌa	2 [3a, 14b]

143	Şairi Tespit Edilemeyen	41 Müfred	41[3a, 4b, 5a,10b,11a,12b,13a,48a,69b,-82b,89a,89b,97b98b,104b]
144		1 Hâne-i Hâmis	1 [3b]
145		RubÖai	4 [39a,45b]
146		113 Beyit	113 [5a,56,6b,7a,8a,10a,17a,18a,27a,-27b,28b,29a,32b,37a,-37b,41a,41b,42,44a,44b,45a,45b,46a,-46b,48a,50a,50b,52b,53b,54a,55a,-58b,60a,60b,66b,67a,71a,71b,72a,-72b,75a,77b,78a,82a,83b,84a,-84b,85a,87a,88a,88b,89a,89b,97b,99a,-99b,100a,102a,104b]
147		10 Gazel	11 [6a,37a,42a,43b,50a,79b,80,85a]
148		25 KıtÖa	25 [6a,12b,13a,-13b,14a,16a,29a,30a,37a,41a,47a,-51b,68a,69b,72a,72b,80a,85a89a,89b,-98b,103b]
149		20 Farsça Beyit	20 [10a,15b,44a, 45a,45b,47a,69b,-84b,85a,97a,98a,101b,103a,103b]
150		3 Farsça KıtÖa	3 [97b,103b]
151		1 Farsça Gazel	1 [10a]
152		2 Farsça Mısra	2 [26a]
153		2 Arapça Beyit	2 [45a]
154		1 Arapça KıtÖa	1[89b]
155		7 Mısra	7 [26a,47a,47b,55a,60a102b]

Tabloda da görüldüğü üzere mecmuada toplam 699 şiir bulunmaktadır. Bu şiirlerin 450'ü tabloda yer alan 142 şaire ait olmaktadır. Mahlası tespit edilmeyen şiirlerin nazım şekillerine göre dağılımı da tablonun sonunda gösterilmiştir. Mecmuanın çoğunluğu Türkçe şiirlerden oluşmaktadır. Mecmuada az sayıda da olsa Farsça ve Arapça yazılan şiirler bulunmaktadır. Mecmuada en çok şiiri bulunan şair Nâbî'dir. Nâbî'ye ait toplam 98 şiir bulunmaktadır. Onu 16 şiiri ile takip eden Bosnali Sabit'tir. Nâbî'den sonra Bâkî ve Fehim-i Kadîm takip etmektedir. Şeyh Mevlevî-i Arif Efendi'nin 14 şiirine yer verilirken Haşîbî'nin 10, Nedîm'in 6 ve Koca Ragîb Paşa'nın 6 yer verilmiştir. Diğer şairlerin şiir sayıları ise yukarıdaki tabloda da görüldüğü gibi 1 ve 5 arasındadır. Mecmuada yer alan şairlerin yayınlanmış ve üzerinde çalışma yapılmış olan divanları taranıp, mecmualarda bulunmayan şiirler tespit edilmeye çalışılmıştır. 52a sayfasında Ezhel'e ait bir şiir ve 29b-42a-42b-43a-

76a-76b sayfa aralığında Şeyh Mevlevi-i Ārif Efendiye ait şiirler yayınlanmış divanlarında bulunmadığı tespit edilmiştir. Mecmuada toplam 142 şair yer almakla birlikte 23 şairin yaşadığı yüzyıl tespit edilememiştir. Ağırlıklı olarak 17., 18. ve 19. yüzyıllarda yaşamış olan şairlerin yer aldığı mecmuada; 14. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar yaşayan şairler de mevcuttur. Yaşadıkları yüzyıllar ulaşabildiğimiz divanlardan, makalelerden ve Tür Edebiyatı İsimler Sözlüğünden elde edilmiştir. Mecmuada toplam 26 adet Farsça şiir ve 3 adet Arapça şiir bulunmaktadır. Bunlar arasında gazel olduğu gibi beyit, kıt'â, mısra olanlar da vardır. Fakat Arapça ve Farsça şiirler uzmanlık alanımıza girmediğinden şiirleri transkribe edilmemiştir. Ayrıca mecmuada makam, usul ve formlarda yer almaktadır. Varak[ 40b]'de Beste Hüseyinî Receb Çelebi Usuleş Çenber, Der-makam-ı Hüseyinî, Mulis Sabahattin Ezgi Hüseyinî; varak [41a]'da Semâ-i'Öî Sehâh; varak [78b]'de Beste-i Hüseyinî Usuleş Āfer, Beste-i Hicâz Makamı, Hicâz Makamı; varak [81b]'de Beste ÖIrak Makamı ; varak [82]'de ise Beste Uşşâk-zâde Ali Dede yer almaktadır.

#### d. Mecmuada Kullanılan Aruz Kalıpları

Tablo 2. Mecmuada Kullanılan Aruz Kalıpları

Sıra	Kullanılan Aruz Kalıpları
1	Fa'Öilâtün Fâ'Öilâtün Fâ'Öilâtün Fâ'Öilâtün
2	Fe'Öilâtün Fe'Öilâtün Fe'Öilâtün Fe'Öilâtün
3	Mefâ'Öilün Mefâ'Öilün Mefâ'Öilün Mefâ'Öilün
4	Müstef'Öilün Müstef'Öilün Müstef'Öilün Müstef'Öilün
5	Mefâ'Öilün Mefâ'Öilün Mefâ'Öilün Fe'Öülün
6	Fâ'Öilâtün Fâ'Öilâtün Fâ'Öilâtün Fâ'Öilün
7	Fe'Öilâtün Fe'Öilâtün Fe'Öilâtün Fe'Öilün
8	Mefâ'Öilün Fe'Öilâtün Mefâ'Öilün Fe'Öilün
9	Mefâ'Öilün Mefâ'Öilün Fe'Öülün
10	Mef'Öülü Mefâ'Öilü Mefâ'Öilü Fe'Öülün
11	Mef'Öülü Fâ'Öilâtü Mefâ'Öilü Fâ'Öilün
12	Fa'Öilâtün Fâ'Öilâtün Fâ'Öilün
13	Fe'Öilâtün Fe'Öilâtün Fe'Öilün
14	Fe'Öilâtün Mefâ'Öilün Fe'Öilün
15	Mef'Öülü Mefâ'Öilün Mef'Öülü Mefâ'Öilün

16		Mef'Öülü Fä'Öilätün Mef'Öülü Fä'Öilätün
17		Müstef'Öilätün Müstef'Öilätün
18	Ahrem	Mef'Öülün Fä'Öilün Mefä'Öilün Fä
19	Ahreb	Mef'Öülü Mefä'Öilü Mefä'Öilün Fä
20		Mef'Öülü Mefä'Öilün Mefä'Öilün Fä
21		Mef'Öülü Mefä'Öilü Mefä'Öilü Fe'Öül

Mecmuada manzum çeşitliliği zenginliği ile kullanılan aruz kalıpları ve bahirleri, üslup incelemelerinde, sayısal veri sağlayan analiz yöntemlerini ve mukayeseli çalışmalarda oldukça yoğun bir şekilde tercih edildiği görülmektedir. Ayrıca 91b-92a sayfa aralığında Nābî'ye ve 104a sayfa aralığında Nafifî'ye ait rubailer, “*ahrem* ve *ahrep*” denilen kalıplarının da kullanıldığını göstermektedir.

Yukarıda taradığımız mecmuanın 699 şiirin 670'i aruz ölçüsüyle yazılmıştır. En çok kullanılan aruz kalıbı ise *Mefä'Öilün Mefä'Öilün Mefä'ÖilünMefä'Öilün* kalıbıdır.

### e. Mecmuada Kullanılan Nazım Şekilleri

**Tablo 3.** Mecmuada Kullanılan Nazım Biçimleri

Sayı	Nazım Şekli/Nazım Birimi	Şiir Sayısı
1	Gazel	267
2	Beyit	251
3	Müfred	48
4	Kıt'Öa	68
5	Mesnevî	1
6	Kaşîde	1
7	Tārîh Manzūmesi	5
8	Tahmîş	3
9	Semâî	1

10	Rubā'î	18
11	İlâhî	4

Toplam 699 manzumenin yer aldığı mecmuada 19 farklı nazım şekliyle kaleme alınmış manzume vardır. Kullanılan nazım şekilleri grafikte de belirtildiği üzere 267 gazel, 244 beyit, 48 müfred, 1 semai, 1 mesnevi, 1 kaside, 68 kıta, 18 rubai bulunmaktadır. Ayrıca 4 ilahi, 2 münacat, 5 tarih manzumesi, 10 beste, 8 muamma, 9 mısra, 3 tahmis, 2 hicaz, 1 makam, 1 ezgi, 1 nüsha, 7 “be-nam-ı” isimli beyit ve bir de “der makam-ı neva” başlıklı şarkı yer almaktadır.

### Sonuç

Kütahya Belediyesi Mustafa Hakkı Yeşil Kütüphanesi El Yazmaları Koleksiyonundaki 161 (24343) numaralı kayıtlı olan şiir mecmuasının 14, 15, 16, 17, 18, 19. yüzyılları içeren 142 şaire ait 699 manzumeyi barındırmaktadır. Bu şairlerden ağırlıklı olarak 17. , 18. ve 19. Yüzyılda yaşayan şairlerin şiirlerine yer verilmiştir. Özellikle 17. Yüzyılda Nâbî Efendiye ait toplam 94 şiir yer almaktadır. Bu da bu yüzyıllarda yaşayan şairlerin şiirleriyle ilgili zengin bir içeriğe sahip olduğu tespit edilmiştir. Mecmuada genel olarak aşk, şarap, dini-tasavvufi, dönemin siyasi ve sosyal konularına yer verildiği görülmektedir.

Üzerinde çalışma yaptığımız bu mecmuada çoğunlukla gazellere ve beyitlere yer verilmektedir. Gazellere baktığımızda çoğunluğun Nâbî'ye ait olduğunu, bunun neticesinde Nâbî'nin diğer şairlere kıyasla daha ön planda olduğu görülmektedir. 2. sırayı Fehim-i Kadim, 3. sırayı Bosnalı Sabit takip etmektedir. Ayrıca mecmuada birçok şaire ait şiirlerle karşılaşmış, bunların çok zengin bir muhtevadan oluştuğu görülmüştür. Mecmuada 267 gazel, 244 beyit, 48 müfred, 1 semai, 1 mesnevi, 1 kaside, 68 kıt'a, 18 rubai bulunmaktadır. Ayrıca 4 ilahi, 2 münacat, 5 tarih manzumesi, 10 beste, 8 muamma, 4 mısra, 3 tahmis, 2 hicaz, 1 makam, 1 nüsha, 1 ezgi, 7 “be-nam-ı” isimli beyit ve bir de “der makam-ı neva” başlıklı şarkı vb. çeşitli manzum metinlerin bulunduğu müşahede edilmiştir. Yukarıda isimleri zikredilen bazı şairlere ait şiirleri mecmuada olup divanda olmadığı tespit edilmiştir.

Mecmuada mahlası tespit edilemeyen şiirler hariç toplam 142 farklı şair ve transkribe edilmeyen 26 Farsça ve 3 Arapça şiir hariç toplam 450 şiir yer almaktadır. 94 şiir ile en çok Nâbî'den şiir bulunurken en çok derlenip bir araya getirilen nazım şekli de gazellerdir. İmla olarak Ta'lik tarzında bir

bir hatla kaleme alınmış olsa da ara ara farklı yazım özellikleriyle bazı imla hataları da bulunmaktadır. En çok tercih edilen nazım biçimi gazel olurken, nazımı birimi olarak da beyit tercih edilmiştir. Nazım biçimi olarak tercih edilen gazel, %70 oranında Divan Edebiyatının en önemli isimlerinden biri olan Nâbî Efendi'ye aittir. Sonuç olarak mecmuaların, muhtevalarının ve tertip alanlarının derlenip bir araya getirilmesi ve dikkatli bir şekilde tespit edilmeleri, mecmualara dair yapılan ve yapılacak çalışmalar için önemli bir eser olabileceğini göstermektedir. Mecmuada tespit ettiğimiz şair ve şairlerin bazıları üzerinde ise akademik bir tarama yapılmamış olduğu da görülmüştür.

## Kaynakça

Acar, Burcu (2020). Konya Büyükşehir Belediyesi Koyunoğlu Müzesi ve Kütüphanesi'ndeki 13215 Numaralı Güfte Mecmuası ve 14717 Numaralı Şiir Mecmuasının “Mecmuaların Sistemik Tasnifi Projesi”ne (MESTAP) Göre Tasnifi. Yüksek Lisans Tezi, Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi.

Ali Cānib (1927). “Edebiyat Tedkiklerinde Mecmuaların Rolü, Hayat”, 45, 363-64.

Aydemir, Yaşar (2001). “Şiir Mecmuaları ve Metin Teşkilinde Mecmuaların Rolü”, Bilig, 19, 147-155.

Aydemir, Yaşar (2007). Metin Neşrinde Mecmuaların Rolü ve Karşılaştırılan Problemler, Turkish Studies / Türkoloji Araştırmaları Volume 2/3.

Devellioğlu, F. (2000). Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat.

Gıynaş, K. Ali (2011). Şiir Mecmuaları Hakkında Yapılan Çalışmalar Bibliyografyası, Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 245-260.

Gürbüz M (2012). “Şiir Mecmuaları Üzerine Bir Tasnif Denemesi”, Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları VII Mecmua: Osmanlı Edebiyatının Kırkambarı, Turkuaz Yayınları, İstanbul, s. 97-113

Kılıç, A (2012). “Mecmua Tasnifine Dair”, Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları VII Mecmua: Osmanlı Edebiyatının Kırkambarı, Turkuaz Yayınları, İstanbul, s. 75-96;

Köksal, M. Fatih (2010). “Biyografik Kaynak Olarak Şiir Mecmuaları ve İshakzâde Fevzi Mecmuası”, Prof. Dr. Mustafa İsen Adına Klâsik Türk Edebiyatında Biyografi Sempozyumu, 6-8 Mayıs 2010, Nevşehir: Nevşehir Üniversitesi.

Köksal, M. Fatih (2012), “Şiir Mecmualarının Önemi ve Mecmuaların Sistemik Tasnifi Projesi (MESTAP)”, Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları VII: Mecmua: Osmanlı Edebiyatının Kırkambarı, Haz. Hatice Aynur vd., İstanbul: Turkuaz Yayınları, s. 409-431.

Kurtoğlu, Orhan (2008). “Hurufî-Bektaşî Edebiyatına Dair Bir Şiir Mecmuası”, Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi, 45, 25-35.

Kurtoğlu, Orhan (2017). Hurufî-Bektaşî Edebiyatına Dair Bir Şiir Mecmuası, Ankara: Gazi Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi.

Kut, G. (1986). “Mecmualar”, Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, C.6, Dergâh, İstanbul. s. 170-174

Kut, Günay (1986). “Mecmuóa”, Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi (Devirler, İsimler, Eserler, Terimler), C6, İstanbul: Dergah Yayınları.

Küçükaydın, Saadet (2025), “Kütahya Belediyesi Mustafa Hakkı Yeşil Kütüphanesi El Yazmaları Koleksiyonundaki 161 (24343) Numaralı Şiir Mecmuasının MESTAP’a Göre Tasnifi (İnceleme-Metin)”, Yüksek Lisans Tezi, Adıyaman: Adıyaman Üniversitesi.

Sami, Şemseddin (2017). Kāmūs-i Türkî, İstanbul: Çağrı Yayınları.

Tuğluk İ.H. (2010). Ahmed Vesîm Dîvânı İnceleme Metin, Salkımsöğüt Yayınevi,

Tuğluk İ.H. (2022). Vesîm Dîvânı İstanbul: Efe Akademi Yayınları

Tuğluk, İ. H. (2009). *Mesnevilerde Şairle İlgili Bazı Tespitler*. Journal of Turkish Studies

Tuğluk, İ. H. ve Dokumacı, N. (2023). Ali Rızâî'nin Tahmîsler Mecmuası. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 7(1), 245–273.

Uzun, Mustafa, (2003). Mecmua. TDV İslam Ansiklopedisi.

Yazar, Sadık (2013). XVI. yüzyılda Derlenmiş Bir Musammat Mecmuası, International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 8/1 Winter 2013, p. 601-650.

Yılmaz, Ozan (2008), Metin Teósisinde Şiir Mecmualarının Katkısına Bir Örnek: Süleymaniye Kütüphanesi Hacı Mahmud Efendi Koleksiyonu 5214 Numaralı Mecmua ve Muhtevası, İstanbul: Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, 255-280.





**HALLÂC-I MANSÛR VE ENE'L-HAK SÖYLEMİNİN  
NESİMÎ DÎVÂNI'NDA YANKISI**

“=====”

İhsan ŞEHİTOĞLU

## Giriş

Dîvân edebiyatında kendisine en fazla atıfta bulunulan mutasavvıfların başında hiç şüphesiz Hallâc-ı Mansûr gelir. Tasavvufun gelişmesine önemli katkıda bulunan bu ünlü mutasavvıf bir Hak ve aşk şehidi olarak tarihte karizmatik bir kişilik olarak yerini alır. Onun “Ene’l-Hak” söylemi tasavvuf düşünce tarihinde söylenmiş en iddialı sözlerdendir. Böylesi karizmatik bir yapıya sahip olan Hallâc-ı Mansûr, yalnız İslam âleminde değil Batı dünyasında da oldukça meşhurdur. Fransız araştırmacı Louis Massignon’un ömrünün elli yılını Hallâc araştırmalarıyla geçirmiş olması Mansûr’un etkileyiciliğinin sadece bir örneğidir.

14. yüzyıl klasik Türk edebiyatı Azerî sahasının büyük şairlerinden Nesîmî de kendisini Mansûr’dan etkilenmekten alıkoyamamıştır. Bu etkilenme öylesine güçlüdür ki Nesîmî’nin sahiplendiği ve ifade etmekten çekinmediği “Ene’l-Hak” söylemi neticesinde Nesîmî’nin akıbeti de Mansûr gibi son bulur. Nesîmî’nin şiirleri incelendiğinde ölümüyle fikirleri arasında bir bağlantı olduğu görülür. Sıradan bir kişinin söylemekten çekineceği düşünceler onun şiirlerinde apaçık ve ısrarla söylenir. Bu düşüncelerden biri, belki de en önemlisi Hallâc-ı Mansûr’un “Ene’l-Hak” söylemidir.

Bu çalışmanın amacı Azerî sahasının büyük şairlerinden Nesîmî’nin şiirlerinde Mansûr ve Ene’l-Hak söyleminin algısını tespit etmektir. Yapılan bu incelemede *Nesîmî Dîvânı*’nda geçen Mansûr ve Ene’l-Hak söylemleri tespit edilmiştir. Bu tespitler çerçevesinde bazı okumalar yapılarak Nesîmî’nin fikir dünyasında bu iki kavramın yeri tespit edilmeye çalışılmıştır. Yapılan incelemelerde görülmüştür ki Mansûr, Nesîmî’nin adeta bir fikir babası ve onun için bir mürşid-i kâmil konumundadır.

### Nesîmî Dîvânı’nda Hallâc-ı Mansûr

#### Nesîmî’nin Mansûr Algısı

Hallâc-ı Mansûr, gerek yaşayışıyla gerek fikirleriyle pek çok şairi ve düşünürü etkilemiştir. Nesîmî de bu etkilenmeden kendisini alıkoyamayan şairlerdendir. Klasik Türk edebiyatı içerisinde Mansûr’dan en çok etkilenen şairin Nesîmî olduğunu söyleyebiliriz. *Nesîmî Dîvânı*’na baktığımızda Mansûr, değişik vesilelerle şairin sıklıkla kullandığı bir mazmun olarak karşımıza çıkar. Nesîmî’nin yaşamı, fikirleri hatta ölümüyle Mansûr’un yaşamı arasında bir paralellik görülmektedir. Buharalı şair Şems Garib, Kısas-i Mansûr adlı eserinde Nesîmî’yi Hallâc’ın bir “yeniden bedenlenişi” (reincarnation) olarak görür (Massignon, 2006, s. 87). Nesîmî, Hallâc’ı bir nevi kendisine mürşid-i kâmil olarak algılamış ve almıştır. Nesîmî’nin idealize ettiği bir tiptir Mansûr. Nesîmî’nin yaşamına bakıldığında adeta Mansûr gibi yaşamayı kendisine

şair edinmiştir. Hatta Mansûr'un fikirlerini benimsemesi, içselleştirmesi ve özümsemesinden olsa gerektir ki Mansûr'un ölümüyle Nesîmî'nin ölümü arasında büyük benzerlikler bulunmaktadır. Hâsılı Nesîmî'nin ideal insan tipi Mansûr, yaşam felsefesi de "Ene'l-Hak" söyleminde kendini bulur.

Nesîmî'de Mansûr algısı oluşurken Mansûr'un fikirleri, söylemi ve yaşamı şairi derinden etkilemiştir. *Nesîmî Dîvânı*'nda birçok beyitte bu algının tezahürünü görmek mümkündür. Öncelikle Mansûr'un "Ene'l-Hak" söylemi ve bu söylemin ifade ettiği anlam katmanları hiç şüphesiz Nesîmî'nin gönlünde ve zihninde bütüncül bir yapı kazanarak gerçek anlamını bulmuştur. Bundan dolayı başkaları için büyük tehlike oluşturan bazı fikirler Nesîmî için kurtuluş vesilesi olmuştur. Nesîmî Mansûr'un izinden gitmeyi bir yaşam felsefesi olarak algılamış ve bunda ısrarcı olmuştur. Onun bu ısrarı Mansûr'un ölüme giderken gösterdiği ısrardan farksızdır. Zira Nesîmî için Mansûr "Ene'l-Hak" söyleyerek Hak ve doğru sözü söylemiştir.

Mansûr ene'l-hak söyledi Haktır sözü Hak söyledi

Anun cezâsı gam değil bigâneden ger dâr imiş (G. 202/6)

Mansûr'un "Ene'l-Hak" söylemi mutasavvıfların marifetullahı bilmesine benzer. Marifetullahı bilmek bir anlamda kâinatın esrarını çözmektir. Mansûr ve dolayısıyla Nesîmî bu sırrı çözen yegâne insanlardan birisidir. Nitekim şairin tuyuğlarından birindeki ifade bu durumun yansımasıdır. Burada gönlüne hitap eden şair yine "Ene'l-Hak" sözünü ikrar ve tekrar eder. Onun sözü marifet sırrını doğrudan söylemektir. Burada arif olan şairdir ve şairin söylediği Mansûr'u tasdikdir.

Ey gönül Mansûr ene'l-hak söyledi

Hak idi vü Hak dedi Hak söyledi

Marifet sırrını mutlak söyledi

Ârif âmennâ ve saddak söyledi (Tuyuğ. 312)

Nesîmî de Mansûr gibi insan nedir? sorusuna ömrünce cevap aramıştır. Fakat ne zaman ki Mansûr'un "Ene'l-Hak" söylemiyle karşılaşmışsa bu sorunun cevabını da bulmuştur. Hiç şüphesiz kendini tanımayan bir insanın Tanrı'yı algılaması yani marifetullahı bilmesi mümkün değildir. Mansûr bu sorunun cevabını "Ene'l-Hak" söyleminde bulmuştur. Şayet Mansûr, "Ene'l-Hak" söylemini kullanmasaydı kanaatimizce bu söylemin aynısı Nesîmî'nin ağzından zuhura gelecekti.

Nesîmî için "Ene'l-Hak" söylemi Allah'ın insanı anlatırken kullandığı "ahsen-i takvim" ifadesinin şerhi gibidir. Bu şerh hem çok uzun hem de çok

kısadır. Mansûr, bu şifreli söylemin içine kendince dünyaları sığdırmıştır. Bu sebepten bu söyleme yüzeysel bakanlar söylemin manasına erişememişlerdir. Bir nevi meyvenin kabuğunu görüp meyve hakkında kuru bir anlatımda bulunup işin özünü kavramaktan aciz kalmışlardır. Nesîmî ve dolayısıyla Mansûr “o mâhîler ki derya içredür deryayı bilmezler” sözünün anlattığından müstağni kalırlar. Onlar hem denizi hem de kendilerini iyi bilirlen.

Ahsen-i takvîmi bilen çün ene'l-hak demesin

Bes neden ber-dâr oluptur Mansûrun dîvânesi (G. 423/6)

Nesîmî aydınlık ve düz bir yol arayışındadır. Bu yolun tarifi Kur'an-ı Kerim'dedir. Bu yol nurlu yoldur ve bu yoldan uzaklaşanlar şüphesiz karanlıklarda yok olmaya mahkûmdurlar. Karanlığa düşünler nurdan, Tanrı'dan uzaklaşırlar. Nesîmî'nin “Ene'l-Hak” söylemi kendisi için bir kurtuluş vesilesidir.

Hak te'âlânın kelâmı nûrdur

Görmeyen ol nûru Haktan dûrdur

Çün ene'l-hak söyleyen Mansûrdur

Geldi İsrâfil elinde sûrdur (Tuy. 64)

Nesîmî dünyanın mal, mülk ve nimetinin beka bulmazsa bir anlam ifade etmeyeceğini bilir. Bunun için Mansûr'un devletine yapışmayı kendine şiar edinir. Şair bununla ömr-i payidar bulacağı inancındadır.

Çün bekâsındır cihânın mâl ü mülk ü ni'meti

Devlet-i Mansûra yapış iste ömr-i pây-dâr (G.106/11)

Nesîmî için ölüm bir son değil bir başlangıçtır. Çünkü onun mürşidi ölüme gülerken gitmiştir. Aslında gidilen ölüm ömr-i payidarın başlangıcıdır. İnsanın varlık âleminde sonsuz âleme açılımıdır. Bu bağlamda Mansûr ve Nesîmî'nin ölüm düşüncesini ehlileştirdiğini söyleyebiliriz. Onlar darağacına merdane bir şekilde çıkmışlardır. Yunus Emre “Ölümden ne korkarsın korkma ebedi varsın” söyleminde bulunurken aynı şeyi anlatıyordu aslında. İnsandaki ölüm korkusu birçok sebebe dayandırılabilir: yok olma korkusu, dünya sevgisi, elindekileri yitirme endişesi, cehenneme atılma düşüncesi ve yaradana hesap verme gibi. Bu korkuyu oluşturan sebepler ortadan kalktığında ölüm korkulacak bir şey olmaktan çıkar. Mansûr'un ölüme gülerken gitmesi ebediyen var olma sırrına vakıf olmasından kaynaklanır. Şair kimi zaman Mansûr gibi bir yiğit arayışı içine girer.

Kanı Mansurlayın bir ehl-i Hak kim

Asıla aşk içinde başı ber-dâr (G. 110/7)

Mansûr'un korkusuzca başını ölüme uzatması Nesîmî'yi etkiler. Mansûr'un ortaya koyduğu bu kahramanca tutum onu Nesîmî'nin kahramanı yapar. Nesîmî burada Mansûr'un bıraktığı meşaleyi taşıyacak bir kahraman, bir Hak eri, arar. Mansûr'un aşk ile ölüme, darağacına gidişi Nesîmî'yi bu işe hevesli kılar.

Şaire göre Mansûr olmanın şartı dâra başını aşk ile uzatmaktır. Mansûr'daki aşk karşılık beklentisi olan bir aşk değildir. Şair aşkın sevgili yolunda başını ortaya koymasını gerektiğini söyler. Mansûr olmayanın sevgilinin kurb u civarında yeri yoktur.

Zülfünün dârında ey cân asılan Mansûr idi

Kim ki Mansûr olmadı zülfünde ber-dâr olmasın (G. 327/9)

Nesîmî'ye göre Mansûr'un hayat mücadelesi “şâh-ı aşk” şehidi olmak içindir. Aşkın şâhı olmak isteyen kişinin gözü makam mevki gibi geçici dünyalık heveslerde değildir. Dünyanın taht u tacı insanın dünyayla rabitasını arttıran unsurlardır. Bu sebepten böylesi bir yaşam tarzında bunlardan uzak durmak gerekir. Nesîmî, Mansûr'u kaba sofulardan üstün bir yere oturtur. Nesîmî, bir minbere oturmak yahut bir tahta çıkmak gibi geçici arzuların peşinde değildir. Onun gözü Mansûr gibi darağacındadır. Nitekim buraya çıkan dünyayla her türlü rabitasını koparmaya hazır ve nazır olup aşk şehidi olmaya adaydır.

Tahta çıkmak istemez Mansûr olan yâ minbere

Her ki Mansûr oldu çıktı şâh-ı aşkın dârına (G. 379/5)

Yüzün “ene'l-Hakk'ı beni zülfünde ber-dâr eyledi

Mansûr olandır asılan âlemde aşkın dârına (G. 380/7)

Mansûr'un gayesi geçici dünya menfaatleri değildir. Onun hedefi büyüktür. Bir menzili-i âlâ arayışı içerisinde. Bu menzil-i âlâ kanaatimizce ilahi aşka gark olanların en yüce cennetteki birliktelikleridir. Ebedi bir cennet hayatını kısa ve meşakkatli bir dünya menfaatıyla değiştirmemek gerekir. Şair, menzili-i âlâyı isteyişte ve ebedilik yurdunu yitirmeyip yokluk yurduna yapışmama Mansûr'u bir model olarak sunar.

Mansûr kimi sen ister isen menzil-i a'lâ

İtirme bekâ dârı fenâ dâra yapışma (G. 386/3)

Nesîmî'nin yukarıdaki beytine yakın bir söyleyişi aşağıdaki beyitte de görürüz. Şair burada ahiret dârından selamet bulmak isteyenlere yol gösterir.

Gösterilen yol Mansûr'un sahil-i selamet yoludur. Bu yoldan geçişin şifresi "Ene'l-Hak" ve anahtarı dâra çıkmaktır.

Dâra çık yan ey ene'l-hak söyleyen Mansûr eğer

Âhîret dârından istersen selâmet dârını (G. 442/8)

Mansûr, "Ene'l-Hak" söylemini sadece ağzıyla ikrar etmemiş, bütün vücuduyla ve hayatıyla ortaya koymuştur. "Ene" sözcüğü ben anlamına gelir ve insanoğlu bir benlik taşır. Kendi benliğinden sıyrılan ve ene'nin hapsinden kurtulan Mansûr, "Ene'l-Hak" söylemiyle Hak'ta fenâ bulmuştur. Fenâfillâha erişen ruh ahîret dârında bekâbillaha ulaşacaktır. Mansûr olmak için onun yolunu takip etmek gerekir. "Ene'l-Hak" söyleminde bulunmak o yolda olmak anlamına gelmez. Ene'l-Hak'ı özümsemek gerekir. Her bir saç telinin Ene'l-Hak'ı söylemesi ve Mansûrlaşması gerekir. Nesîmî'ye göre ancak mey içenlerin sekr halindeyken erişecekleri hayale Mansûr'un yolundan gidenler bütün ruh u canlarıyla ve hakkal-yakîn derecesinde ulaşırlar.

Her bir ser-i mû Mansûr olup söyler ene'l-Hak

Hakkâ mey içenler irişirler bu hayâle (G. 383/4)

Mansûr'un "Ene'l-Hak" söylemi gayretli bir söylemdir. Bu söylemin sözde var olması önemli değil asıl önemli olan bu söylemin gayretle, samimiyetle ve ısrarla söylenmesidir. Mansûr'u Mansûr yapan ve onu dâra asan bu söylem Nesîmî'yi de Nesîmî yapan ve dâra asan söylemdir.

Ne gayretli ene'l-hakdır bu yâ Rab

Ki Mansûru asar hem dâra Mansûr (G. 71/7)

Daha önce Nesîmî'nin insan nedir? sorusuna cevap aradığını söylemiştik. Kanaatimizce "Ene'l-Hak" söylemi Mansûr'un ve Nesîmî'nin insan nedir? sorusuna verdiği cevabın kendisidir. Bu cevapta insanın ahsen-i takvim olma sırrı yatar. İnsan yaratılmışların en mükemmelidir. Rabbin kudret kalemiyle halk edilmiş bir varlıktır. Alemin özüdür. Tanrının yeryüzündeki halifesidir. Tanrının esmasının en fazla ve en güzel zuhur ettiği bir mahlûktur. Bu mahlûk kendini keşfedince hâlık bulur. Görüldüğü üzere Nesîmî'nin gözüyle Mansûr mükemmel bir mürşittir. Hakikati bulmuş, sırların sırrına ermiş bir mürşit olmuştur. Bundan dolayı Nesîmî Mansûr'un felsefesini takip etmeye çalışmıştır. Onun Mansûr algısı hep pozitif çizgiler taşır. Öyle ki kaynaklar Nesîmî'yi Fazlullah'ın halifesi olarak tanıtırken biz Nesîmî'nin Mansûr'un halifesi olduğunu söylesek yeridir. Belki Nesîmî Mansûr'dan hemen sonra Mansûr'un elindeki meşaleyi alan ilk kişi değil; ama kesinlikle bu meşaleyi Mansûrlayın ve bihakkın taşıyan biridir.

## Nesîmî Dîvânı'nda Mansûr'la İlgili Mazmunlar

**Taşlamak:** Hallâc-ı Mansûr, idam edilmeden ve yakılmadan önce taşlanır. Halden anlamayan ayak takımı kendisini taşlarken, halden anlayan Şiblî ise kendisine gül atar. Fakat bu gül Mansûr'u taşlardan daha çok yaralar (Aktaş, 2003, s. 17).

Kim ki sana taş atarsa gül ana

Şâd oluban sevinip gülgil ana (Mes. 3/21)

**Külleri savrulmak:** Hallâc-ı Mansûr, asıldıktan sonra yakılır ve külleri Dicle Nehrine savrulur. Kül savurma motifi Mansûr'dan sonra Türk edebiyatına girmiş ve ondan sonra Anadolu insanının dilinde "komşu komşunun külüne muhtaçtır" şeklinde bir darb-ı mesel haline gelmiştir (Aktaş, 2003, s. 18).

Yakmışım yandırmışım kül kılmışım zerrâtımı

Lâ cerem külli kül olup mahrem-i cân gelmişim (G. 255/4)

Yandırdı şehâ aşkın odu kıldı beni kül

Aşkında kül olan irişir küllî kemâle (G. 383/6)

**Sır:** Hallâc-ı Mansûr'a telmihte bulunulduğu zaman çoğu kez sırrı gizlemek veya sırrı ifşa etmek şeklinde iki ayrı motife rastlarız. Sûfiler, kul ile Hak Teâlâ arasında gizli ve saklı kalan hallere de sır demiştir (Abdulkerim Kuşeyrî, 2005, s. 235). Gönül ehlinden ve keşf sahiplerinden başkasının idrak edemediği hususlar, tasavvufi duygular ve bilgiler sır kapsamındadır (Uludağ, 2001, s. 317). Mansûr, diğer mutasavvıfların aksine kendisine verilen sırrı gizleyememiş ve ifşa etmiş olduğundan idam edilerek külleri Dicle'ye savrulmuştur. Alevî cemevlerinde Mansûr'un sırrını sahiplenmek amacıyla asıldığını sembolize eden "Dâr-ı Mansûr" makamı vardır (Aktaş, 2003, s. 19).

Sırr-ı ezel oldu Âşkârâ

Ârif neçe eylesin müdârâ (Mes. 1/2)

Sırr-ı aşkın genc imiş anun yeri vîrânedir

Yaktı aşkın gönlümü ol gence vîrân eyledi (G. 451/5)

**Çalgılar:** Klasik edebiyatta dinî musikimizin temel çalgılarından olan ney, def ve çeng gibi perdeli/perdesiz enstrümanların çıkarmış olduğu tiz

seslerle Mansûr'un "Ene'l-Hak" sözü arasında bir alaka kurulmaktadır. Mansûr'un "Ene'l-Hak" sözünü ifşa etmesiyle bu enstrümanların da belli sırları ifşa etmeleri arasında kurulan bir ilgidir bu (Aktaş, 2003, s. 19).

Küllü yer ü gök Hak oldu mutlak

Söyler def ü çeng ü ney Ene'l-hak (Mes. 1/7)

**Kan:** Klasik edebiyatta kan, Hallâc'la ilgili bir mazmundur. Kan insana hayat veren bir sıvıdır. Güle kırmızı rengini veren de Mansûr ve onun gibi şehitlerin kanıdır. Bilindiği gibi şehitlerin kanı Allah tarafından kutsanmıştır. Bu yüzdendir ki gül, ilahî güzelliğin bir sembolü olarak belirir (Aktaş, 2003, s. 18).

Âşıkın yürek kanından şerbeti var ey hakîm

Katma anun şerbetine kand ile unnâblar (G. 90/7)

Âşıklarının kanına bandırdı elin döst

Şol kana giren dâ'im anun sîmîn alidir (G. 108/10)

**Dâr:** Darağacı. Divân edebiyatında sevgilinin saçları, darağacı vazifesi görür. Herhangi bir taşkın harekette bulunan âşık, sevgilisinin darağacında asılarak cezalandırılır. Hallâc-ı Mansûr'un darağacında can vermesi dolayısıyla şairler tarafından çokça kullanılmıştır (Pala, 1999, s. 99).

Zülf ü ruhun esrârımı tâ Hak bana keşf eyledi

Yüzüneyim genc-i hafî zülfünde ber-dâr olmuşum (G. 250/12)

Fâş eyledim cihâna ene'l-hak rumûzunu

Doğru haberdir anun için dâra düşmüşüm (G. 257/8)

**Âteşe atılmak:** Ateşe atılmak, ilk önce İbrahim peygamberle ilgili bir motif ve mazmundur. Ateşe atılma, İbrahim peygamberden sonra Mansûr'a ait bir motiftir. Bir şiirdeki âteşe atılma motifi hem İbrahim peygamberi hem de Hallâc'ı çağrıştırır (Aktaş, 2003, s. 18).

Şems ü kamer eger yüzün tâbına düşmedi neden

Aşka esîr olan kimi âteş ü tâb içindedir (G. 142/5)

Yanmaktan eger korkar isen şem'e yapışma

Şol âteşi gör kim neçe pervâneye uğrar (G. 79/2)

**Şarap:** Hallâc-ı Mansûr bir aşk sarhoşudur. Aşk şarabını içenler, kendilerinden geçerler ve kendilerinde olmadıklarından, yaptıklarından ve söylediklerinden sorumlu tutulmazlar (Aktaş, 2003, s. 18).

Şöyle mestim tâ kıyâmet dahı hüşyâr olmazam

Çün beni vahdet meyinden eyledi dil-dâr mest (G. 22/3)

Şîrîn lebin meyinden çün esirdi Nêsîmî

Fâş oldu sırr-ı pinhân şerh u beyân gerekmez (G. 175/8)

**Mum:** Mumum yanması ile Hallâc-ı Mansûr'un yanması arasında bir ilgi kurulur. Âşık, aşk âteşinin şiddetinden yana yana kül olur. Hallâc da aşkının âteşinden yanmış ve kül olmuştur (Aktaş, 2003, s. 19).

Yanmaktan eger korkar isen şem'e yapışma

Şol âteşi gör kim neçe pervâneye uğrar (G. 79/2)

Cânımı pervâne tek yandırırım şem'a kim

Yanar imiş yâr için vâsıl olan yârına (G. 366/6)

**Şehit:** Edebiyatta ve tasavvufta Hallâc bir aşk şehidi olarak kabul edilir. İslam literatüründe Allah için ölen şehitlerin kanı kanların en üstünü olarak kabul edilmiştir. Şehitlerin sorgusuz sualsiz cennete gideceklerine dair rivayetler vardır. Klasik edebiyatta da şairin en büyük arzusu bir aşk şehidi olarak ölmektir (Aktaş, 2003, s. 19). Rabia Adeviye ve Hallâc gibi bunlara şehid-i hak, şehid-i aşk denir (Uludağ, 2001, s. 317).

Cânımı kurbân kılandır yâr için gerçek şehid

Sad hezârân rahmet olsun ol şehîdin cânına (G. 365/4)

Âşık-ı sâdık ol durur Hak yoluna şehîd ola

Hakk-ı dîni olur anun vermiş anun bahâyine (G. 394/4)

**Nesîmî Dîvânı'nda Mansûr'la İlgili Deyimler ve Anlamları**

	<b>Deyim</b>	<b>Gazel Beyit</b>	<b>Tasavvufî / Mecazî Anlamı</b>
1	Ene'l-hak sırrını fâş eylemek	G. 41/6	İlâhî hakikatin açıkça dile getirilmesi
2	Aşk ile ene'l-hak söylemek	G. 22/27	Ene'l-Hak sözünün aşk sarhoşluğuyla söylenmesi
3	Aşk meydanında olmak	G. 42/7	Hak yolunda imtihan ve mücadele
4	Başı dâr ile hoş olmak	G. 62/3	Darağacına razı olmak
5	Ber-dâr eylemek	G. 380/7	Zahiren idam, bâtınen nefsin öldürülmesi
6	Aşkın dârına asılmak	G. 380/7	Mansûr'un aşk uğruna asılması
7	Dâra çıkmak	G. 442/8	Hakikat uğruna ölüme yürüme
8	Ene'l-hak çağırmak	G. 204/5	Vahdet-i vücûd inancını ilan etmek
9	Cânı terk etmek	G. 163/5	Fenâ makamı; benlikten vazgeçiş
	Mi'râc-ı zülûf (Mansûr'un mi'râcı)	G. 413/5	İdamın mânevî yükseliş olarak görülmesi
	Dâra asılmak	G. 100/9	Zahiren idam, bâtınen vuslat
	Ene'l-hak rumûzunu fâş eylemek	G. 257/8	Ene'l-Hak'ın sembolik anlamını açığa vurmak
	Dâra düşmek	G. 257/8	Aşk yolunda belaya uğramak
	Mansûr layın cûşa gelmek	G. 79/3	Mansûr gibi vecde gelip coşmak
	Başını top eylemek	G. 172/3	Canını feda etmek, mutlak teslimiyet

Tablo 1: Nesîmî Dîvânı'nda Mansûr'la İlgili Deyimler

### **Ene'l-Hak Kavramı**

İnsanın Allah'ın bir parçası olduğu düşüncesini ve Tanrı'yla bir olma durumunu ifade eden Ene'l-Hak söylemi ene ve hak sözcüklerinin birleşiminden oluşmuş Arapça bir ifadedir. Ben anlamına gelen ene kelimesi Arapçada birinci şahıs tekil zamiridir (Uludağ, 1995, s. 232). Hak kelimesi ise gerçek, doğru ve sabit olmak, gerekli ve lâıyk olmak, olabilirlik niteliği taşımak, sürekli var olmak, gerçeğe uygun bulunmak, bir şeyi sabit ve gerekli kılmak anlamlarında mastar ve bu anlamlara dayalı bir sıfat olup Allah'a nispet edildiğinde bizzat ve sürekli olarak var olan, gerçekliği mevcut bulunan, varlığı ve ulûhiyeti fiilen tahakkuk eden manasına gelir (Topaloğlu, 1997, s. 152). Ebu'l-Kasım ez-Zeccâî, hak için şöyle söylemektedir: “Allah'ın

zâtı hak olduğu gibi ondan gelen ve ona rüçû eden her şey de haktır. Ayrıca emrettiği ve yasakladığı hususlar uyarınca hareket etmek de kullar için haktır yani gereklidir” (Topaloğlu, 1997, s. 152).

Ene'l-Hak, Arapça olarak “Ben Hakk'ım” anlamına gelir. “Hak'tan gayrı değilim.” demektir. Tanrı'nın varlığının yarattıklarını kapsamaması (aşkın olması), onlarda yüz bulması ilkesi üstüne kurulu bir düşünsel yaklaşımdır. Başka bir biçimde, “Ben Hak'tan ibaretim” veya insanın Allah'ın bir parçası olduğu düşüncesi, Tanrıyla bir olma durumunu ifade eden söz olarak da özetlenebilir. Ene'l-Hak, insanın Allah'ın yeryüzündeki halifesi olduğu sırrını remzeder (Ceylan, 2007, s. 192). Hallâc'ın Ene'l-Hak, dediği doğrudur. Ancak bu sözüyle Tanrılık iddiasında bulunduğu yolundaki hükümler kesinlikle yanlıştır. Onun konuyla ilgili tam ifadesi şöyledir: “Eğer Allah'ı tanıyamıyorsanız, eserini tanıyınız. İşte o eser benim, ben Hakkım; çünkü ebediyen Hak ile Hakkım” (Ceylan, 2007, s. 191). Ünlü Fransız araştırmacı ve Hallâc uzmanı Louis Massignon da Ene'l-Hak kavramına yönelik kısaca şöyle söyler: “Ben Hakkım” ifadesi “Tanrı benim tâ içimde” anlamına gelir (Massignon, 2006, s. 59).

Kalbin masivadan arınarak Hakk'ın esma, sıfat ve nurlarına ayna olması sonucu meydana gelen şiddetli sevgi ve aşk sebebiyle kişiler, bu esma ve sıfatların akis ve gölgelerini Hakk'ın kendisi zannederler. İşte büyük insan Hallac'ın “Ene'l-Hak” dediği makam burasıdır. Mevlana, ünlü eseri Mesnevi'de Hallâc'ın Ene'l-Hak, “Ben Hakkım” sözünü, onu ateşteki demire benzeterek açıklar: Kırmızı kor halindeki demir. “Ben ateşim.” diye haykırır, buna karşın onun özü yine de demirdir, ateş değildir. (Schimmel, 2002, s. 31) Demirin, “ateş oldum.” demesi mecazi bir hakikati ifade ediyorsa ve bu cümleyi söyleyenin hakikatte ateş olduğunu göster(e)miyorsa “Ene'l-Hak” ifadesi de böylece mecazi idrakten öte değildir. Kulun kendi fiil ve davranışlarını gör(e)mez olup kendisinde olan fillerin Allah'a ait olduğunu idrak etmesidir. Gazali de Ene'l-Hak, sözüne yönelik açıklama için farklı bir metafor üzerinden şöyle bir açıklama yapar:

*“Bir bardağa meşrubat konulunca bardakla meşrubatın rengi birbirine karışır, artık bardaktan değil sadece meşrubatın varlığından söz edilebilir. Kalbinde Allah'ın tecelli ettiğini gören bir velî bazen tecelli mahalli olan kalbi göremez, sadece burada tecelli eden Hakk'ı görür ve o zaman Ene'l-Hak der. Bundan maksat, velînin kendi varlığını yok sayarak Hakk'ın varlığını dile getirmesidir”* (Uludağ, 1997, s. 379).

Hallâc-ı Mansûr'un idamına sebep olan “Enel-Hak” sözü, onun tasavvuf yolunda sahip olduğu kendi hal ve derecesine uygun ve kendi aşk sarhoşluğu içinde söylediği doğru bir sözdür. Her ne kadar bu cümlenin zahiri kelime

manası “Ben Hakk’ım” demek ise de aslında bu sözün hakiki manası “Ben yokum. Sadece Hak vardır.” demektir. Nitekim İmâm-ı Rabbânî, Mektûbât adlı kitabının 2. cildinin 43. mektubunda bu konuyu şöyle açıklamaktadır:

*“Ene’l-hak (Hak Benim) demek; ben yokum, Allah var demektir. Kendisini göremeyince var olduğunu bilememiş, ispatlayamamıştır. Yoksa kendini görüp de ben Hak Teâlâyım dememiştir. Böyle bir şey söylemek küfürdür. Burada şöyle bir şey söylemek denemez: Kendinin var olduğunu bilmemek, ispat edememek, yok olmayı gerektirmez mi ki bu da bizatihi vücudi tevhiddir. Çünkü böyle cevap veririz ispatın olmayışı, kendi varlığını bilmemesi yok olmayı gerektirmez. Çünkü bu makam, hayret ve şaşkınlık makamıdır. Orada hüküm vermek tamamen düşer. Beyazıt-ı Bestami’nin süphani sözü de böyledir. Orada onu söyleyen değil de Hak Teâlânın kendisi tenzih edilmektedir. Çünkü onun nazarında kendisi yoktur; ortadan kalkmıştır. Onun için herhangi bir karar vermeye lüzum yoktur. Hüküm gerekmez. Hayret makamı sayılan ayne’l-yakîn makamında bulunan kişilerde bu tür sözler sadır olabilmektedir. Bu makamdan daha yukarılara yükselip de hakka’l-yakîn makamına ulaştıklarında, bu tür kelimelerden kaçınırlar ve itidali elden bırakmayıp haddi aşmazlar”* (İmam-ı Rabbanî, 1999, s. 132).

Tasavvufta vahdet-i vücud anlayışı yer almaktadır ki buna göre evrende tek ve mutlak bir varlık mevcuttur. Onun dışında başka hiçbir varlık ya da başka bir irade söz konusu değildir. Bu durumda organik veya inorganik bütün varlıklar bu mutlak BİR’in bir yansımasıdır. Mutasavvıfların ifade ettiği Ene-Hak da bu anlayışla söylenmektedir. Ancak bu durumun ve sözlerin anlam derinliğini kavrayabilmek çok kolay olmadığından olacak ki bu sözü dile getiren Hallâc-ı Mansur ve Seyyid Nesîmî gibi zatlar Allah’a şirk koştugu iddiasıyla idam edilmiştir. Oysa ki İslam’da Allah’a şirk koşan kişinin idam edilmesi gerektiği konusunda Müslüman halkların temel kriter aldığı Kuran-ı Kerim’de böylesi dünyevi bir müeyyideden bahseden tek bir ayet bile yoktur. Yani devrin yöneticileri her ne kadar bunu İslam adı altında yapsalar bile bunu İslamî bir argümana veya temele oturtmaları mümkün değildir.

### **Nesîmî Dîvânı’nda Ene’l-Hak Söyleminin Yansımaları**

Ene’l-Hak Mansûrcasına aşkın ifadesidir. *Nesîmî Dîvânı*’nda şairin Mansûr’a bakış açısının her yönüyle olumlu olduğu görülür. Nesîmî’nin şiirlerinde bu sebeple olumlu bir Mansûr algısını görmek mümkündür. Hatta şair bu algıyı bizzat okurla paylaşmak ve bu algıyı okurda da oluşturma gayreti içerisinde. Öyle ki şairde oluşan pozitif bakış açısı şairi Mansûr gibi

hareket etmeye götürür. Mansûr gibi düşünen, Mansûr gibi gören ve Mansûr gibi söyleyen biri olma gayreti şairde hâsıl olur. Fakat durum bununla sınırlı kalmaz. Şairin birçok mısra arasında Nesîmî kimliği ortadan kalkar. Adeta Mansûr olur. Artık söylem Mansûr'ın değil Mansûr'un sözü/sözleri şeklinde tezahür eder. Söylenen sözler Nesîmî'nin ağzından değil adeta Mansûr'un ağzından dökülen inci taneleri şeklinde bütün parıltısıyla ortalığa saçılır. Öyle ki Nesîmî bezm-i ezelde câm-ı sekâhüm içtiğini söyleyerek bundan dolayı her an Ene'l-Hakkı söylediğini ifade etmektedir. Ezel meclisinde daha insanlar beden libasını giymeden ruhları yaratılmış ve Allah ruhlar âleminde insanları “Elestu bi-Rabbikum” (Ben sizin rabbiniz değil miyim?) (Kur'an, 7/172) sualiyle muhatap kılmıştı. Verilen cevap “kalu belâ” (evet sen Rabbimizsin dediler) (Kur'an, 7/172) şeklinde kesin bir tasdik ifadesi taşıyordu. Aşağıdaki beyitte Mansûr'un Ene'l-Hak ifadesi “kâlu belâ” manasında olmalıdır. Yani “Evet, sen bizim Rabbimizsin.” anlamında olmalıdır.

Ezelden içmişim câm-ı sekâhüm

Anun çün söylerim her dem ene'l-hak (G. 213/6)

Yukarıdaki beyitte dikkati çeken husus şairin Mansûr ifadesini hiç kullanmayışıdır. Artık Mansûr onun ustası değildir. Nesîmî, bizzat Mansûr'un kendisi olmuştur. Yahut Ene'l-Hakkı Mansûr'dan önce veya eş zamanlı bir şekilde bezm-i eleste söylediğinin şuuruna varmıştır.

Ene'l-Hak bir sırdır. Sır, açığa vurulmamalıdır. Sırlar açığa vurulunca bu sırlara vakif olmayanların saldırılarıyla karşılaşmak kaçınılmazdır. Şayet saklanan sır aşk sırrıysa onu saklamak daha da zordur. Gönülde yanan âteş küçük bir kıvılcımken buna dayanmak imkân dâhilindedir. Fakat bu âteş yanıp korlaştıkça dayanılmaz bir acı vermeye başlar. Gönül yandıkça aklın insanı yöneten tavrı yavaş yavaş devre dışı kalır ve gönüldeki sırlar ifşa edilmeye başlanır. Bu aşk yoludur. Bu tavır Nesîmî'de Ene'l-Hak söylemiyle kendini gösterir.

Ger ene'l-hak sırrını fâş eylerim Haktan bu gün

Çün beni firkâta yakar dahı hicrân gösterir (G. 41/6)

Şair firkatte yanan ve hicranda kalan biridir. Bu durum ona Ene'l-Hak sırrını ifşa ettiren yegâne sebeptir. Bu durum Yunus Emre'nin ‘*Sevdiğimi demez isem sevmek derdi boğar beni*’ ifadesinde dile getirdiği sevmek derdinin şairde oluşturduğu taşkınlık ifadesine benzer. Buradaki taşkınlık biriken sevgi ve aşkın şairin iç âleminde bir sır iken dışavurumu şeklinde gerçekleşmiş halidir.

Nesîmî, Dîvânı'nın muhtelif yerlerinde Ene'l-Hak rumuzunu fâş

eylediğinden bahseder. Buralarda da yine dikkati çeken husus şairin Mansûr'un ağzıyla anlatıcı Mansûr'muş gibi konuşmasıdır. Onu dâra çıkaran bu sırrın fâş edilmesi ve her an söylenmesidir.

Fâş eyledim cihâna ene'l-hak rumûzunu

Doğru haberdir anun için dâra düşmüşüm (G. 257/8)

Bu ene'l-hak rumuzunu her dem

Söylerim var niçin ki sır-fâşım (Trc.3/Bent3/3)

Görüldüğü üzere Nesîmî adeta akıbetini ve yaşamını Mansûr gibi bir nizama koymuştur. Onun gibi yaşamak ve onun gibi ölmek şairin zevk ve şevkle tasavvur ettiği bir idealdir. Nitekim şairin sergüzeşt-i hayatı bu istikamet üzere devam etmiştir. Nesîmî'nin amacı Mansûr'un tutuşturduğu Ene'l-Hak meşalesini ebedi olarak yandırmaktır.

Ene rabbüküm adına neçe yanmasın Nesîmî

Bu ene'l-hakın çirâğı ebedî çü yanısardır (G. 126/13)

Ene'l-Hak meşalesinin yanması "Ene Rabbukum" (Ben sizin rabbinizim) ifadesi içindir. Yani Ene'l-Hakkı söylemek şair için hakka'l-yakîn derecesinde Tanrının varlığını ve birliğini kabul etmek anlamındadır. Yoksa asla şairin bir Tanrılık iddiası söz konusu değildir.

Aşağıdaki beyit bunun ispatı niteliğindedir. Nesîmî'nin "sen" diye hitap ettiği ve bulduğu Tanrı'dır.

Buldu Nesîmî çü seni niçin ene'l-hak demesin

Ey bu söze münkir olan devlet-i dârın yok imiş (G. 208/9)

Görüldüğü üzere şaire Ene'l-Hakkı söyleten Tanrı'yı bulmasıdır. Ve şaire göre bu sözü inkâr edenler devleti olmayan nasipsizlerdir.

Daha önce aşkın derecesinin artıkça aklın aşama aşama devre dışı kaldığını söylemiştik. Aşka düşen kişiyi akıl değil, artık gönül yönlendirecektir. Bu durum yapılan işin, gidilen yolun akıl yoluyla aşılammamasıyla ilgili bir problemdir. Akıl gidilen yolda çaresiz kalınca gönle el verir. Zira gönül insanın fıhristesesi gibidir. O, düzgünse insan düzgündür. O, bozulmuşsa insan bozulmuştur. Gönül Allah'ın tecelligâhıdır. Bir mihenk taşıdır. Hak, ene'l-Hak, Hak-ı Mutlak, zat-ı mutlak her şey buradadır.

Ey gönül Hak sendedir Hak sendedir

Söyle Hakkı kim ene'l-hak sendedir

Hakk-ı mutlak zât-ı mutlak sendedir

Mushafın hattı muhakkak sendedir (Tuy. 36)

Tasavvufta amaç gönlü masivadan uzaklaştırmaktır. Masivadan uzaklaşan vahdete ulaşır. Gönül yolu aşk yoludur. Nesîmî'den yaklaşık iki asır sonra gelen büyük şair Fuzûlî'nin her şeyi aşk ile izahı Nesîmî'nin tavrına benzer.

İlm kesbiyle rûtbe-i rîf'at

Ârzû-yı muhâl imiş ancak

Aşk imiş her ne var âlemde

İlm bir kıyl ü kaal imiş ancak (Fuzûlî Dîvânı Kt. 18)

Tevhidi ve vahdeti bulan kişinin bakış açısı tekâmül eder. Her neye baksa Hakkı görür. Bu görüş ayne'l-yakîn derecesindedir. Ene'l-Hak söylemiyle hakka'l-yakîne kalp olur. Hâsılı Ene'l-Hak hakka'l-yakîn derecesinde imanın dışavurumudur. Yeter ki bakan göz doğru bakmasını bilsin.

Her neye kim bakarım Hak bakarım

Bakışım Haktır ene'l-hak bakarım

Hakka mutlak zât-ı mutlak bakarım

Bî-gümân Hakkım muhakkak bakarım (Tuy. 202)

Nesîmî, yukarıdaki dörtlükte kâinata ve nesneye bakışın kurallarını anlatır. Her şeye Hak gözüyle bakan Hakka zat-ı mutlak gözüyle bakan ve şüphelerden arınmış bir göz bütün gerçekliği hakiki manada görecektir. Bu görüş Hakkı ayan beyan gösterecek, Hakkı batıldan fark ettirecek, âlemlere sığmayacak büyük bir görüş ve keşiftir. Hakkın büyüklüğünün ve ahsen-i takvimin keşfidir.

Hak ayân oldu gelin Hakkı görün

Hakkı bătıldan seçin farkı görün

Bedrimin yüzündeki şakkı görün

Âleme sığmaz ene'l-hakkı görün (Tuy. 142)

Doğru bakan göz doğru görür. Doğru gören de şüphesiz bunu dile getirir. Bu dillendirme şüphesiz bir hayranlık ifadesi olarak yüksek bir eda ve sedayla aks eder.

Bulmuşum Hakkı ene'l-hak söylerim

Hak benim Hak bendedir Hak söylerim

Gör bu esrârı ne muğlak söylerim

Sâdıkım kavlimde saddak söylerim (Tuy. 203)

Gönülden ikrar ve tekrar edilen ene'l-hak haktır, gerçektir. Bunun mihengi de dâra çıkmaktır. Dâra çıkmayı göze almadan söylenen ene'l-hak sözcüleri yalan söyleyenlerdir. Bu bağlamda şair kuru bilgi veren vaizleri eleştirir. Onlarda samimiyet görmez. Nitekim Nesîmî dâra asılmak uğruna kavlimden dönmemiştir. Nesîmî'yi bir habîs olarak tarif eden dönemin kadısı onu ölüm cezasına çarptırırken kanının sıçrayacağı yerin habîs olacağını söyler. Bu sebeple cellâtları uyarır. Şayet Nesîmî'nin kanı onların hangi uzvuna sıçrarsa o uzuv kesilecektir. Talih bu ya Nesîmî'nin derisi yüzülürken kanından bir damla müftünün şهادet parmağına sıçrar. Meydanda bulunan bir hal ehli can; müftü efendi demiş, fetvanıza göre parmağınızın kesilmesi lazım. Bunun üzerine müftü, yıkarım çıkar, cevabını verir. Bunu duyan Nesîmî kanlar içinde:

*Zahidin bir parmağın kessen dönüp Haktan kaçır*

*Gör bu miskin âşıkı ser-pâ soyarlar ağlamaz*

Beyitini muhtevi gazelini inşad etmiş (Ayan, 1990, s. 26). Nesîmî, Hak yolunda kendisinin canını vermeye hazır iken bunun karşısında bir parmağını sakınanları eleştirir.

Sorma dârin hâlini minberde va'zın satana

Dâra çıkmaz baş ene'l-hak ger dedi yalan dedi (G. 400/11)

Mansûr'un dolayısıyla Nesîmî'nin bir hal ehli olduğu açıktır. Nesîmî, iddialıdır. Tanrı'yı, kâinatı ve insanı keşfetmiştir.

Sırr-ı ene'l-hak söylerim âlemde pinhân gelmişim

Hem Hak derim Hak bendedir hem hatm-i insân gelmişim (G. 254/1)

Zikrim ene'l-hakdır benim Hakdır sözüm Hakdır benim

Dâreyn içinde gayruhu hem leyse fi'd-dâr olmuşum (G. 250/3)

Kâinatın esrarını keşf eden şair ene'l-hak söylemini her canlıdan işitmeye başlamıştır. Yer, gök, def, çeng ve ney ne varsa adeta Tanrı'yı ene'l-hak söylemiyle takdis ve tesbih etmektedir. Nesîmî'nin yaptığı da etvâr-ı eşyaya uyup aynı hal üzere hareket etmektir. Doğru bakış doğru görüş ve doğru duyuş bu işin anahtarıdır. Kemal Edib Kürkçüoğlu defin, sazın, neyin ene'l-hak demesini bunlara verilen remzî manalarla ilgili olduğunu söyler. Def (tef):

Hakiki sevgili olan Allah'ı her nefeste istemektir. Çeng (saz): Bir halden bir hale, bir makamdan bir makama geçme mazhariyetidir. Ney de: İnsan-ı kâmindir (Kürkcüoğlu, 1973, s. 12).

Küllî yer ü gök Hak oldu mutlak

Söyler def ü çeng ü ney Ene'l-hak (Mes.1/7)

Her canlı kendi diliyle Allah'ı tesbih etmektedir. Nesîmî ve Mansûr'un yaptığı da budur. Bunların tesbihi ene'l-hak şekliyle zuhur eder. Hâsılı, Nesîmî'ye göre ene'l-hak bir zikir-i İlahîdir. Bu zikir-i İlahî bütün kâinatın iştirak ettiği bir zikirdir. Mansûr'un ve dolayısıyla Nesîmî'nin yaptığı da bu zikre bunlarla birlikte iştirak etmektir.

### Sonuç

Nesîmî 14. yüzyıl Azerî sahasının yetiştirdiği büyük şairlerdendir. Sade bir Türkçeyle yazdığı şiirlerinde büyük bir anlam derinliği görülür. Şiirlerinde özellikle tasavvufî öğeler oldukça ağır basmaktadır. O, şiir kudretiyle Fuzûlî gibi bir şairi bile etkilemeyi başarmıştır. Fuzûlî'den sonra Azerî sahasının en büyük şairi olarak kabul edilir.

*Nesîmî Dîvânı*'nı incelediğimizde Mansûr'un şair üzerinde derin bir etki oluşturduğu görülmektedir. Mansûr, şair için her yönüyle ideal örnek bir insan ve bir mürşid-i kâmil mesabesinde. Şairin onu algılayışı hep olumludur. Şairdeki bu olumlu Mansûr algısı şairin hayatını ve fikirlerini onun gibi inşa etme şeklinde tezahür eder. Nesîmî, Mansûr gibi düşünen, onun gibi yaşayan ve onun gibi ölen birisi olur. Hasılı Nesîmî'nin yolu Mansûr yoludur. Nesîmî ilkin Mansûr okulunun bir müridi tavrında iken Mansûr ve fikirler onda olgunlaştıkça bu okulun mürşidi mesabesine ulaşır.

*Nesîmî Dîvânı*'nın birçok yerinde şairin Mansûrlaşma temayülü içerisinde olduğu görülür. Bu temayül yer yer Mansûrlaşmaya inkılâp eder. Öyle ki şairin özellikle ene'l-hak kavramını kullandığı yerlerde Mansûr'la özdeşleştiği görülür. Hatta bazı mısralarda ene'l-hak söylemini ikrar ve tekrar edenin Mansûr değil, Nesîmî olduğu görülür. Bu mısralarda Mansûr'un yerini alan Nesîmî, adeta kendi bedeninde Mansûr'u diriltir. Artık ene'l-hak'ı söyleyen Mansûr değil, Nesîmî'dir. Bu anlatım birinci ağızdan ve Nesîmî'nin diliyle gerçekleşir. Ene'l-hak söyleminin *Nesîmî Dîvânı*'nda aşama aşama içselleştiği görülür. Bu söz bir sırdır, bir şifredir, bir feryattır. Şair bu feryadı ve sırrı sık sık zikrederek *Dîvân* boyunca ene'l-hak söyleminin yankısını duyurmaya çalışır. Ene'l-hak söylemi Nesîmî'nin şiirlerinde farklı bağlamlarda farklı anlamlarda kullanılmıştır. Ene'l-hak söylemi, Mansûr ve Nesîmî'nin ilahî aşk boyutuna geçerken ilahi aşkı ifadelerinin yansımasıdır. Allah'ın varlık ve birliğini tasdihtir. İnsanın Allah'ın yeryüzündeki halifesi olduğu sırrına vakıf olmaktır.

İnsanın ahsen-i takvim surette yaratıldığıının Mansûrcasına şerhidir. İnsanın, Allah'ın esma-i hüsnasının en mükemmel şekilde yansıdığı bir varlık olarak algılanışının ifadesidir. Ene'l-hak bir fikirdir, bir zikirdir, bir gizli öğretilir, sırat-ı müstakim yoludur. Ene'l-hak yok olmaktır. Yok, olurken ebedî varlıkta dirilmektir. Hâsılı Nesîmî ve Mansûr için ene'l-hak varoluşun ifadesidir.

## KAYNAKLAR

- Abdulkerim Kuşeyrî (2005), *Kuşeyrî Risâlesi (Sûfîlerin İnanç ve Ahlâkı)*. (Çev. Dilaver Selvi). İstanbul: Semerkant Yayınları.
- Aktaş, H. (2003), *Yeni Türk Şiirinde Hallâc-ı Mansûr Okulu ve Misyonu*. Edirne: Yort Savul Yayınları.
- Ceylan, Ö. (2007), *Tasavvufî Şiir Şerhleri*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Fuzûlî, (2005), *Dîvân*, (Haz. Abdalbaki Gölpınarlı). İstanbul: İnkılâp Yayınevi.
- İmam-ı Rabbani (1999), *Mektûbat*, (Kasım Yayla, Çev.). İstanbul: Merve Yayınları.
- Kürkçüoğlu, K. (1973), *Seyyid Nesîmî Divânı'ndan Seçmeler*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Massignon, L. (2006), *İslam'ın Mistik Şehidi Hallâc-ı Mansûr'un Çilesi*. (Çev. İsmet Birkan,). Ankara: Ardıç Yayınları.
- Pala, İ. (1999), *Divân Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Schimmel, A. (1999), *İslamın Mistik Boyutları*, (Çev. Ergun Kocabıyık). İstanbul: Kalcı Yayınevi.
- Schimmel, A. (2011), *Hallac "Kurtarın Beni Tanrı'dan"*, (Çev. G. Ahmetcan Asena,). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Seyyid Nesimi (1990), *Nesimi Divânı*, (Haz. Hüseyin Ayan). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Topaloğlu, B. (1997), Hak, *İslam Ansiklopedisi* 15. C. s. 152, İstanbul: TDV Yayınları.
- Uludağ, S. (1997), Hallâc-ı Mansûr, *İslam Ansiklopedisi* 15. C. s. 377- 381, İstanbul: TDV Yayınları.
- Uludağ, S. (1995), Ene, *İslam Ansiklopedisi* 11. C. s. 232- 233, İstanbul: TDV Yayınları.





## **DÖRTDİVAN AĞZINDA FİİL İŞLETİMİ EKLERİ**



*Mehmet Solmaz<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü. mehmetz@yahoo.com. ORCID ID: 0000-0003-2504-3181

## 1. Giriş

Diller doğası gereği homojen bir yapıya sahip değildir. Belli bir dilin konuşulduğu coğrafyanın farklı bölgelerinde, o dili konuşan çeşitli sosyal gruplar arasında ve hatta günlük hayatta farklı ortamlarda söz konusu dilin farklı biçimleri konuşulur. Bir dilin farklı varyantları içerisindeki “belli yerleşim bölgelerine özgü, yazı dili hâline gelmemiş” biçimlerine ağız adı verilmektedir ([www.sozluk.gov.tr](http://www.sozluk.gov.tr)).

Ağızlar, dillerin doğal olarak ortaya çıkmış sözlü biçimleridir. Küçük coğrafi bölgelerde, aile, arkadaş, iş ortamı gibi çeşitli gruplar arasında ortak iletişim aracı olan ölçünlü (standart) biçimle birlikte varlıklarını sürdürürler (Demir, 2002). Dillerin ağızları arasında başta ses ve biçim bilgisi olmak üzere, söz varlığı hatta söz dizimi alanları açısından çeşitli farklılıklar söz konusudur. Bu, birbirinden farklı biçimleriyle ağızlar, dillerin renkleri; çeşitli dil bilgisi yapıları ve söz varlıklarıyla onlar için birer katkı kaynağıdır.

Türkiye Türkçesinin, *Anadolu ağızları*, *bölge ağızları*, *Anadolu ve Rumeli ağızları*, *Türkiye Türkçesi ağızları* gibi farklı şekilde adlandırılan ve çeşitli biçimlerde sınıflandırılan onlarca ağız bulunmaktadır. Dörtdivan ağızı, bu adlandırma ve sınıflandırmalar içerisinde Türkiye Türkçesinin *Batı Grubu Ağızları*'nın üçüncü alt grubunda yer almaktadır (Karahana, 1996).

Bu çalışmada Dörtdivan ağızında kullanılan fiil çekim ekleri ele alınmıştır. Yöre ağızının ses özelliklerini yansıtmak amacıyla çalışmada çeşitli yazı işaretleri kullanılmıştır. Ancak yazının amacı gereği sadece kullanılması zorunlu işaretlere yer verilmiştir. Çalışmada yer verilen ve Dörtdivan ağızına özgü çeşitli seslere karşılık olarak kullanılan söz konusu yazı işaretleriyle bunların karşıladığı sesler ve özellikleri şu şekildedir:

*ā*: uzun a sesi

*ē*: uzun e sesi

*ñ*: nazal n sesi

*ú*: u-ü arası ünlü

Dörtdivan ağızında kullanılan kip ve kişi eklerinde sıklıkla yer alan ve yöreye özgü sesleri karşılamak üzere kullanılan bu işaretlerden *ā* ve *ē*, ses olayları sonucu ortaya çıkan ikincil uzun ünlüleri

karşılmak üzere kullanılmıştır. Çalışmada, *ñ* işaretiyle karşılanan *nazal n* günümüz ölçünlü Türkiye Türkçesinde kullanılmayan ancak Türkiye Türkçesinin çeşitli ağızlarında varlığını sürdüren; Türkçenin eski dönemlerinden kalma bir sestir ve Dörtdivan ağzında da sıkça kullanılmaktadır. Yörede, ölçünlü dildeki *ü* sesi yerine kullanılan ve *u-ü* arası bir ünlü olan ses ise çalışmada *ú* işaretiyle gösterilmiştir.

## 2. Fiil Çekim Ekleri

### 2.1. Kişi Ekleri

#### 2.1.1. Zamir Kaynaklı Kişi Ekleri

Zamirlerin zamanla ekleşmesiyle ortaya çıkan kişi ekleridir. Bu ekler fiillerin, öğrenilen geçmiş zaman, şimdiki zaman, geniş zaman, gelecek zaman, istek ve gereklilik kipleriyle birlikte kullanılan eklerdir (Korkmaz, 2003:571). *Birinci tip kişi ekleri* olarak da bilinen zamir kaynaklı kişi eklerinin Dörtdivan ağzında kullanılan teklik ve çokluk biçimleri şu şekildedir:

Tablo 1

*Zamir kaynaklı kişi ekleri*

Teklik	Çokluk
1. -n -ın, -in, -un, -ún	1. -z -uz, -úz
2. -ñ -sıñ, -siñ, -suñ, -súñ	2. -ñız, -ñiz, -ñuz, -ñúz -sıñız, -siñiz, -suñuz, - súñúz
3. --	3. -lâ,-lê

#### 2.1.1.1. Teklik Birinci Kişi

Dörtdivan ağzında teklik birinci kişi ekinin ünsüzü ölçünlü dilden farklı olarak *n* ünsüzüdür. Bunun dışında *ü* ünlüsü yerine yöre ağzına özgü bir ses olan *u-ü* arası *ú* sesi kullanılmaktadır. Ekin yöredeki kullanımıyla ilgili örnekler şu şekildedir:

*bekliyon, yaparın, geçerin, bulurun, bilürün*

### 2.1.1.2. Teklik İkinci Kişi

Teklik ikinci kişi eki ölçünlü dilden farklı olarak Dörtdivan ağzında *nazal n (ñ)* ünsüzü taşımaktadır. Bu ekin yöredeki kullanımı şöyledir:

*bekliyoñ, yapāsiñ, geçēsiñ, bulusuñ bilúsın*

### 2.1.1.3. Teklik Üçüncü Kişi

Teklik üçüncü kişi çekimi Dörtdivan ağzında da ölçünlü dilde olduğu gibidir. Şekil ve zaman ekinden sonra herhangi bir ek getirilmez:

*bekliyo, yapā, geçē, bulu, bilú*

### 2.1.1.4. Çokluk Birinci Kişi

Ölçünlü dilden farklı olarak çokluk birinci kişi ekinin Dörtdivan ağzında, şimdiki zaman hariç, yalnızca yuvarlak ünlülü biçimleri kullanılmaktadır. Şimdiki zaman ekinden sonra ise bu kişi ekinin sadece *-z* biçimi getirilmektedir:

*bekliyoz, yaparuz, geçerüz, buluruz, bilürüz*

### 2.1.1.5. Çokluk İkinci Kişi

Dörtdivan ağzında, tıpkı teklik ikinci kişide olduğu gibi, çokluk ikinci kişi ekinde de *ñ* ünsüzü yer almaktadır. Ekin, şimdiki zaman kipi hariç, kalınlık incelik ve düzlük yuvarlaklık uyumlarına göre kullanılan dört farklı biçimi bulunmaktadır. Şimdiki zaman kipinde ise bu ekin *-ñuz* biçimi kullanılmaktadır.

*bekliyoñuz, yapāsiñiz, geçēsiñiz, bulusuñuz, bilúsúñuz*

### 2.1.1.6. Çokluk Üçüncü Kişi

Çokluk üçüncü kişi eklerinin sonundaki *r* ünsüzü Dörtdivan ağzında düşmekte ve oluşan boşluğu doldurmak üzere önceki ünlü uzamakta; dolayısıyla yörede ek kalınlık incelik uyumuna uygun şekilde *-lā, -lē* biçimleriyle kullanılmaktadır.

*bekliyollā, yapālā, geçēlē, bululā, bilülē*

### 2.1.2. İyelik Kaynaklı Kişi Ekleri

Başlangıçta birer iyelik eki olan bu ekler zamanla fiil çekimlerinde kişi göstermek üzere de kullanılır hale gelmiştir. *İkinci tip kişi ekleri* olarak da bilinen bu ekler, fiillerin görülen geçmiş zaman ve şart tipleriyle birlikte kullanılmaktadır. (Korkmaz, 2003:571) Ölçünlü dilden farklı olarak Dörtdivan ağzında bu tipteki eklerin teklik ve çokluk ikinci kişilerinde *ñ* ünsüzü kullanılmakta; çokluk üçüncü kişide ise *r* ünsüzü düşmekte ve önceki ünlüler uzamaktadır:

Tablo 2

#### *İyelik kaynaklı kişi ekleri*

Teklik	Çokluk
1. -m	1. -k
2. -ñ	2.-ñız, -ñiz, -ñuz, -ñüz
3. --	3. -lâ, -lê

#### 2.1.2.1. Teklik Birinci Kişi

İyelik kaynaklı eklerin teklik birinci kişisi Dörtdivan ağzında ve ölçünlü dilde aynıdır:

*beklesem, yapdım, geçsem, buldum, bildim*

#### 2.1.2.2. Teklik İkinci Kişi

Ölçünlü dilde *-n* şeklinde olan iyelik kaynaklı teklik ikinci kişi eki, Dörtdivan ağzında *-ñ* ünsüzüdür:

*beklesen, yapıñ, geçseñ, bulduñ, bildiñ*

#### 2.1.2.3. Teklik Üçüncü Kişi

Teklik üçüncü kişi Dörtdivan ağzında da ölçünlü dilde olduğu gibidir:

*beklese, yapı, geçse, buldu, bildi*

#### 2.1.2.4. Çokluk Birinci Kişi

Dörtdivan ağzında, çokluk birinci kişi eki de ölçünlü dilde olduğu gibi *-k* şeklindedir:

*beklesek, yapduk, geçdik, bulsak, bildük*

#### 2.1.2.5. Çokluk İkinci Kişi

Dörtdivan ağzında, çokluk ikinci kişi ekinin ilk ünsüzü *-ñ'dir*. Ek, ölçünlü dilde olduğu gibi kalınlık incelik ve düzlük yuvarlaklık uyumlarına uygun olarak görülen geçmiş zaman ve şart kiplerinden sonra dört farklı biçimiyle kullanılır. Diğer örneklerde olduğu gibi ekin ince yuvarlak ünlüsü Dörtdivan ağzına özgü iki ünlü arası bir ses olan *ú* sesidir:

*bekleseñiz, yapıñız, geçdiñiz, bulsañız, bóldúñız*

#### 2.1.2.6. Çokluk Üçüncü Kişi

Ölçünlü dilde *-lar, -ler* biçimleriyle kullanılan çokluk üçüncü kişi ekinin sonundaki *r* sesi Dörtdivan ağzında düşmekte ve ek *-lā, -lē* şeklinde uzun ünlülerle kullanılmaktadır:

*bekleselē, yapıdīlā, geçdilē, bulsalā, bildilē*

### 2.2. Şekil ve Zaman Ekleri

#### 2.2.1. Bildirme Kipleri

##### 2.2.1.1. Görülen Geçmiş Zaman

Dörtdivan ağzında görülen geçmiş zaman kipinin, çokluk birinci kişi hariç, *-di, -di, -du, -dú* olmak üzere dört farklı biçimi kullanılmaktadır. Bu ek yöre ağzında fiil kök ve gövdelerine kalınlık incelik ve çokluk birinci kişi dışında, düzlük yuvarlaklık uyumlarına göre getirilmektedir. Ekin tonsuz ünsüzle başlayan biçimleri ise kullanılmamaktadır. Teklik ve çokluk ikinci kişilerde *ñ* sesinin kullanımı ve çokluk üçüncü kişide *r* sesinin düşerek önceki ünlünün uzaması da görülen geçmiş zamanla ilgili yöre ağzına özgü özelliklerdendir:

Tablo 3

*Dörtdivan ağzında görülen geçmiş zaman ekleri*

Teklik	Çokluk
1. -dım, -dim, dum, -dúm	1. -duk, -dúk
2. -diñ, -diñ, -duñ, -dúñ	2. -dıñız, -diñiz, -duñuz, -dúñüz
3. -dı, -di, -du, -dú	3. -dılā, -dilē, -dulā, -dúlē

Görülen geçmiş zaman kipinin Dörtdivan ağzında kullanımıyla ilgili örnekler aşağıda yer almaktadır:

Ben: *yapdım, geldim, gonaşdım, gúldúm*

Sen: *yapdıñ, geldiñ, gonaşdıñ, gúldúñ*

U (O): *yapdı, geldi, gonaşdu, gúldú*

Biz: *yapduk, geldúk, gonaşduk, gúldúk*

Siz: *yapdıñuz, geldiñiz, gonaşdıñuz, gúldüñüz*

Unnā (Onlar): *yapdılā, geldilē, gonaşdulā, gúldúlē*

## 2.2.1.1.1. Görülen Geçmiş Zamanın Olumsuzu

Dörtdivan ağzında görülen geçmiş zamanın olumsuz şekli fiil kök ve gövdelerine *-ma, -me* olumsuzluk ekleri getirilerek yapılır. Kişi eklerinin kullanımı olumlu şeklinde olduğu gibidir.

*yapmadım, gelmedi, gonaşmadıñ, gúlmedúk, gonaşmadulā*

## 2.2.1.1.2. Öğrenilen Geçmiş Zaman

Dörtdivan ağzında öğrenilen geçmiş zamanın *-miş, -miş, -muş, -múş* olmak üzere dört farklı biçimi kullanılmaktadır. Kipin teklik ve çokluk birinci kişilerinin kullanımında kip ekiyle kişi eki arasında *-şI, -şU* şeklinde bir eklenti ortaya çıkmaktadır. Ayrıca çokluk birinci kişi eki sadece yuvarlak ünlülü biçimleriyle öğrenilen geçmiş zaman kipine eklenmektedir. Teklik ve çokluk ikinci kişilerde *ñ* ve çokluk üçüncü kişideki uzun ünlüler bu kipin yörede kullanımıyla ilgili diğer özelliklerdir:

Tablo 4

## Dörtdivan ağzında öğrenilen geçmiş zaman ekleri

Teklik		Çokluk
1. -mişsiyin, -mişsiyin	-	1. -mişsiyuz, -mişsiyüz
-muşşuyun, -muşşuyun	-	-muşşuyuz, -muşşuyüz
2. -mişsiñ, -mişsiñ,		2. -mişsiñiz, -mişsiñiz,
-muşsuñ, -muşsuñ	-	-muşsuñuz, -muşsuñüz
3. -miş, -miş, -muş, -müş		3. -mişlā, -mişlē, -muşlā, -muşlē

Öğrenilen geçmiş zaman kipinin Dörtdivan ağzında kullanımıyla ilgili örnekler aşağıda yer almaktadır:

Ben: *yapmuşsiyin, gelmişsiyin, gonusmuşşuyun, gúlmüşşuyun*

Sen: *yapmişsiñ, gelmişsiñ, gonusmuşsuñ, gúlmüşsuñ*

U: *yapmış, gelmiş, gonusmuş, gúlmüş*

Biz: *yapmuşsiyuz, gelmişsiyüz, gonusmuşşuyuz, gúlmüşşuyüz*

Siz: *yapmişsiñiz, gelmişsiñiz, gonusmuşsuñuz, gúlmüşsuñüz*

Unnā: *yapmişlā, gelmişlē, gonusmuşlā, gúlmüşlē*

## 2.2.1.2.1. Öğrenilen Geçmiş Zamanın Olumsuzu

Öğrenilen geçmiş zamanın olumsuzu fiil kök ve gövdelerine kalınlık incelik uyumuna uygun olarak *-ma*, *-me* olumsuzluk eki eklenerek yapılır. Kişi eklerinin kullanımı kipin olumlu biçimindeki gibidir:

*yapmamışsiyin, gelmemişsiñ, gonusmamışsiyuz, gúlmemişlē*

## 2.2.1.3. Şimdiki Zaman

Şimdiki zamanı ifade etmek üzere Dörtdivan ağzında çokluk üçüncü kişi dışında *-(I)yo*, *-(U)yo* biçimleri kullanılmaktadır. Çokluk üçüncü kişide ise ölçünlü dilde *-yor* şeklinde olan şimdiki

zaman ekinin son ünsüzü çokluk ekinin ünsüzüyle benzeşerek -  
(I)yollā, -(U)yolla biçimine dönüşmektedir:

Tablo 5

*Dörtdivan ağzında şimdiki zaman ekleri*

Teklik	Çokluk
-ıyon,- iyon, -uyon, -úyon	1. -ıyoz, -iyoz,
-yon	-uyoz, -úyoz
2. -ıyoñ, -ıyoñ, -uyoyñ, - úyoñ	-yoz
-yoñ	2. -ıyoñuz, -ıyoñuz,
3. -ıyo, -ıyo, -uyo, -úyo	-uyoyñuz, -
-yo	úyoñuz
	-yoñuz
	3. -ıyollā, -ıyollā,
	-uyollā, -úyollā
	-yollā

Şimdiki zaman kipinin Dörtdivan ağzında kullanılan biçimleriyle ilgili örnekler aşağıda yer almaktadır:

Ben: *yapıyon, geliyon, konuşuyon, gúlúyon*

Sen: *yapıyoñ, geliyoñ, konuşuyoñ, gúlúyoñ*

U: *yapıyo, geliyo, konuşuyo, gúlúyo*

Biz: *yapıyoz, geliyoz, konuşuyoz, gúlúyoz*

Siz: *yapıyoñuz, geliyoñuz, konuşuyoñuz, gúlúyoñuz*

Unnā: *yapıyollā, geliyollā, konuşuyollā, gúlollā*

## 2.2.1.3.1. Şimdiki Zamanın Olumsuzu

Dörtdivan ağzında şimdiki zaman ekinden önce getirilen olumsuzluk eki *-ma, -me*'nin geniş ünlüleri şekil ve zaman ekindeki *y*'nin etkisiyle darlaşarak *-mi, -mi* biçimlerine dönüşür ve ek bu biçimleriyle fiil kök ve gövdelerine kalınlık incelik uyumuna göre

eklenir. Yuvarlak ünlü bulunan kelimelerde ise ek *-mu*, *-mú* biçimindedir. Kişi ekleri olumlu biçiminde olduğu gibi kullanılır.

*yapmıyon, gelmiyoñ, gonuşmuyoz, gúlmúyoñuz, beklemiyollā*

#### 2.2.1.4. Geniş Zaman

Dörtdivan ağzında geniş zaman ekleri ölçünlü dilden oldukça fazla bir çeşitliliğe sahiptir. Sonuna geldiği kelimenin kalınlık inceliğine, son sesinin ünlü ya da ünsüz oluşuna göre yörede geniş zaman ekinin *-r*, *-ar*, *-er*, *-ur*, *-úr*, *-ā*, *-ē*, *-u*, *-ú* şekillerindeki, aralarında uzun ünlülerin de yer aldığı birçok farklı biçimi kullanılmaktadır:

Tablo 6

*Dörtdivan ağzında geniş zaman ekleri*

Teklik	Çokluk
1. -arın, -erin, -urun, -úrún	1. -aruz, -erúz, -uruz, -úrúz
-rın, -rín, -run, -rún	-ruz, -rúz
2. -āsiñ, -ēsiñ, -usuñ, -úsúñ	2. -āsiñız, -ēsiñız,
-siñ, -siñ, -suñ, -súñ	-usuñuz, -úsúñúz
-rsiñ, -rsiñ, -rsuñ, -rsúñ	. -siñız, -siñız,
	-suñuz, -súñúz
3. -ā, -ē, -u, -ú	-rsiñız, -rsiñız,
-r	-rsuñuz, -rsúñúz
	3. -ālā. -ēlē, -ulā, -úlē
	-rlā. -rlē,

Dörtdivan yöresinde geniş zaman kipinin kullanımıyla ilgili örnekler aşağıda yer almaktadır:

Ben: *yaparın, gelúrín, gonuşurun, gúlerin*

Sen: *yapāsiñ, gelúsúñ, gonuşusuñ, gúlēsiñ*

U: *yapā, gelú, gonuşu, gúlē*

Biz: *yaparuz, gelúrúz, gonuşuruz, gúlerúz*

Siz: *yapāsıñız, gelúsúñúz, gonususuñuz, gúlēsıñız*

Unnā: *yapālā, gelúlē, gonusulā, gúlēlē*

#### 2.2.1.4.1. Geniş Zamanın Olumsuzu

Geniş zamanın olumsuzu teklik üçüncü, çokluk ikinci ve üçüncü kişilerde ölçünlü dilde olduğu gibi fiil kök ve gövdelerine -*maz, -mez* eki getirilerek yapılır. Teklik ikinci kişinin olumsuzu yapılırken sıklıkla -*maz, -mez* olumsuzluk eki kullanılsa da, bu biçim kimi zaman -*ma, -me* ekleriyle de oluşturulur. Yöre ağzında kipin diğer kişilerinin olumsuzu için teklik birinci *kişide -ma, -me* çokluk birinci kişide ise -*mi, -mi* ekleri kullanılır.

*yapman, yapmazsıñ, gelmen (sen), gonusmıyuz, gúlmezsiniz, beklemezlē, gelmiyúz*

#### 2.2.1.5. Gelecek Zaman

Ölçünlü dilde fiil kök ve gövdelerine kalınlık incelik uyumuna göre -(y)AcAk şeklinde getirilen gelecek zaman eki, Dörtdivan ağzında da benzer şekilde kullanılmaktadır. Ancak yörede ekin getirildiği fiillerin söylenişi sırasında bazı sesler düşürüldüğünden gelecek zaman ekinin sonuna getirildiği fiillere ve aldığı kişi eklerine bağlı olarak bir sestən dört sese kadar farklı uzunlukta ve ekin farklı seslerinin kelimelere getirildiği çeşitli biçimleri bulunmaktadır:

Tablo 7

*Dörtdivan ağzında gelecek zaman ekleri*

Teklik	Çokluk
1. -acın, -ecin, -(y)cın -(y)cin	1. -acuz, -ecúz -(y)cuz, -(y)cúz
2. -acañ, -eceñ -(y)cañ, -(y)ceñ	2. -acañız, -eceñiz, -(y)cañız, - (y)ceñiz
3. -acak, -ecek -(y)cak, -(y)cek	3. -acaklâ, -eceklē, -(y)caklâ, (y)ceklē

Dörtdivan yöresinde gelecek zaman ekinin kullanımı şu şekildedir:

Ben: *yapacın, gelecin, gonaşacın, gülecin*

Sen: *yapacañ, geleceñ, gonaşacañ, güleceñ*

U: *yapacak, gelecek, gonaşacak, gülecek*

Biz: *yapacuz, gelecúz, gonaşacuz, gülecúz*

Siz: *yapacañız, geleceñiz, gonaşacañız, güleceñiz*

Unnā: *yapacaklā, geleceklē, gonaşacaklā, güleceklē*

### 2.2.1.5.1. Gelecek Zamanın Olumsuzu

Dörtdivan ağızında gelecek zamanın olumsuzu yapılırken olumsuzluk ekiyle kip eki arasında yer alan yardımcı sesin etkisiyle olumsuzluk ekinin geniş ünlüleri dar ünlülere dönüşür ve ek, yardımcı seste birlikte *-mıy-*, *-miy-* şeklinde fiil tabanıyla kip eki arasında yer alır:

*gelmiycin, beklemiyceñ, gonaşmıycuz, gúlmiyceñiz, yapmıycaklā*

### 2.2.2. Tasarlama Kipleri

#### 2.2.2.1. Emir Kipi

Emir kipi, Dörtdivan ağızında hem emir hem de istek ifade etmek için kullanılmaktadır. Ölçünlü dilde *-ayım, -eyim* şeklinde kullanılan teklik birinci kişi emir eki, yörede son sesi ünlü olan kelimelere *-yın, -yin*; ünsüz olan kelimelere ise kalınlık incelik uyumuna göre *-ıyın, -iyin* şeklinde getirilmektedir. Yöre ağızında emir ekinin getirildiği *başla-*, *bekle-* gibi kelimelerdeki geniş ünlüler düz dar ünlülere dönüşmektedir. Kipin, teklik ikinci, üçüncü ve çokluk birinci kişilerinin kullanımı ölçünlü dildeki gibidir. Ölçünlü dilde *-(y)In, -(y)Un; -(y)InIz, -(y)UnUz* şeklinde kullanılan emir kipinin çokluk ikinci kişi ekleri ise Dörtdivan yöresinde *-ñ, -Iñ, -Uñ* biçimindedir. Kipin çokluk üçüncü kişisindeki çokluk ekinde bulunan *l* sesi kendisinden önceki *n* sesine benzemekte; sondaki *r* sesi ise düşmekte ve çokluk ekinin ünlüsü uzun ünlüye dönüşmektedir:

Tablo 8

*Dörtdivan ağızında emir kipinin ekleri*

Teklik	Çokluk
1. <i>-ıyın, -iyin</i> <i>-yın, -yin</i>	1. <i>-(y)alım, - (y)elim</i>

2. --	2. -ñ, -iñ, -iñ, -uñ, - úñ
3. -sın, -sin, -sun, - sún	3. -sinnā, -sinnē, -sunnā, -súnnē

Emir kipi, Dörtdivan ağzında aşağıda verilen örneklerde yer aldığı şekliyle kullanılmaktadır:

Ben: *yapıyın, geliyin, konuşuyın, güliyin*

Sen: *yap, gel, konuş, gül*

U: *yapsın, gelsin, konuşsun, gúlsún*

Biz: *yapalım, gelelim, konuşalım, gülelim*

Siz: *yapıñ, geliñ, konuşuñ, gülúñ*

Unnā: *yapsinnā, gelsinnē, konuşsunnā, gúlsúnnē*

#### 2.2.2.1.1. Emir Kipinin Olumsuzu

Dörtdivan ağzında emir kipinin olumsuzunu oluşturmak üzere olumsuzluk eki teklik ikinci, üçüncü ve çokluk üçüncü kişi emir eklerinden önce fiil kök ve gövdelerine kalınlık incelik uyumuna uygun olarak *-ma, -me* şeklinde getirilir. Teklik ve çokluk birinci kişilerde ise geniş ünlüler dar ünlüye dönüşür ve olumsuzluk eki *-mi, -mi* şeklinde emir eklerinden önce yer alır. Çokluk ikinci kişide ise olumsuzluk ekiyle birlikte emir ekinin sadece *-ñ* biçimi kullanılır. Yörede emir kipinin olumsuz biçimine ait örnekler aşağıda yer almaktadır:

*gelmiyin, yapmasın, konuşmıyalım, gülmeñ, yapmasınñ*

#### 2.2.2.2. Gereklilik

Ölçünlü dilde olduğu gibi, Dörtdivan ağzında da gereklilik ifade etmek için *-malı, -meli* ekleri fiil kök ve gövdelerine kalınlık incelik uyumuna uygun şekilde eklenerek kullanılmaktadır.

Dilin ölçünlü biçiminden farklı olarak, yöre ağzında ekin teklik birinci kişisinde *-yin, -yin*; ikinci kişisinde *-siñ, -siñ* şeklindeki kişi ekleri kullanılmaktadır. Bu farklılıklara çokluk birinci kişide yalnızca yuvarlak *-yuz, -yüz* biçimlerinin; çokluk ikinci kişide *ñ* içeren *-siñiz, -siñiz* kişi eklerinin ve çokluk üçüncü kişi ekinde sondaki *r* ünsüzünün düşmesiyle ortaya çıkan uzun ünlülü biçimlerinin kullanılmasını da ekleyebiliriz.

Tablo 9

*Dörtdivan ağzında gereklilik kipinin ekleri*

Teklik	Çokluk
1. -malıyın, -meliyin	1. -malıyuz, -meliyúz
2. -malısıñ, -melisiñ	2. -malısıñız, -melisiñiz
3. -malı, -meli	3. -malılā, -melilē

Gereklilik kipinin Dörtdivan ağzında kullanımına ilişkin örnekler aşağıda yer almaktadır:

Ben: yapmalıyın, gelmeliyin, konuşmalıyın, gülmeliyin

Sen: yapmalısıñ, gelmelisiñ, konuşmalısıñ, gülmelisiñ

U: yapmalı, gelmeli, konuşmalı, gülmeli

Biz: yapmalıyuz, gelmeliyúz, konuşmalıyuz, gülmeliyúz

Siz: yapmalısıñız, gelmelisiñiz, konuşmalısıñız, gülmelisiñiz

Unnā: yapmalılā, gelmelilē, konuşmalılā, gülmelilē

## 2.2.2.2.1. Gereklilik Kipinin Olumsuzu

Dörtdivan ağzında gereklilik kipinin olumsuz biçimi ölçünlü dilde olduğu gibi, gereklilik ekinden önce olumsuzluk eki getirilerek oluşturulur:

*Yapmamalıyın, gelmemelisiñ, konuşmamalılā*

## 2.2.2.3. İstek

Ölçünlü dilde olduğu gibi, Dörtdivan ağzında da istek ifade etmek için genellikle emir kipi tercih edilmektedir. Ancak sıklığı az olsa da yörede istek kipinin ekleri *-a*, *-e*'nin, teklik ikinci, üçüncü ve çokluk ikinci kişi ekleriyle birlikte; kalınlık incelik uyumu gözetilerek kullanımı söz konusudur:

Tablo 10

*Dörtdivan ağzında istek kipinin ekleri*

Teklik	Çokluk
1. --	1. --
2. -asıñ, -esiñ	2. -asıñız, -esiñiz
3. -a, -e	3. --

İstek ekinin Dörtdivan ağzında teklik ikinci, üçüncü ve çokluk ikinci kişi ekleriyle kullanımıyla ilgili örnekler aşağıda yer almaktadır:

Ben: --

Sen: *yapasıñ, gelesiñ, gonusasıñ, gülesiñ*

U: *yapa, gele, gonusa, güle*

Biz: --

Siz: *yapasıñız, gelesiñiz, gonusasıñız, gülesiñiz*

Unnā: --

## 2.2.2.3.1. İstek Kipinin Olumsuzu

Olumlu biçiminin kullanımına da oldukça az rastlanan istek kipinin olumsuzu, kip ekinden önce fiil kök ve gövdelerine olumsuzluk eki getirilerek yapılır. İki ekin arasına *y* yardımcı sesi girmesi nedeniyle olumsuzluk ekinin geniş ünlüleri dar ünlülere dönüşür ve ek kalınlık incelik uyumuna göre *-mı, -mi* şekline dönüşür:

*gelmiyesiñ, yapmıyasıñız*

## 2.2.2.4. Şart

Dörtdivan ağzında şart eki ve bu ekle birlikte kullanılan ikinci tip kişi eklerinin teklik birinci, üçüncü ve çokluk birinci kişi ekleri ölçünlü dille aynıdır. Teklik ve çokluk ikinci kişilerde *ñ* ünsüzü kullanımı, çokluk üçüncü kişide ise ekteki *r* ünsüzünün düşmesiyle önceki ünlülerin uzun ünlüye dönüşmesi yöre ağzında şart kipinin ölçünlü dilden farklı kullanımlarıdır.

Tablo11

*Dörtdivan ağzında şart kipinin ekleri*

Teklik	Çokluk
1. -sam, -sem	1. -sak, -sek
2. -sañ, -señ	2. -sañız, -señiz
3. -sa, -se	3. -salā, -selē

Dörtdivan ağzında şart kipinin kullanımıyla ilgili örnekler aşağıda yer almaktadır:

Ben: *yapsam, gelsem, gonusşam, gülsem*

Sen: *yapsañ, gelseñ, gonusşañ, gülseñ*

U: *yapsa, gelse, gonusşa, gülse*

Biz: *yapsak, gelsek, gonusşak, gülsek*

Siz: *yapsañız, gelseñiz, gonusşañız, gülseñiz*

Unnā: *yapsalā, gelselē, gonusşalā, gülselē*

#### 2.2.2.4.1. Şart Kipinin Olumsuzu

Dörtdivan ağzında şart kipinin olumsuz biçimi ölçünlü dildekine benzer şekilde şart ekinden önce fiil kök ve gövdelerine olumsuzluk eki getirilerek yapılır.

*gülmeseñ, yapmasam, gelmeselē*

### 3. Sonuç

Çalışma, kip ve kişi eklerinin Dörtdivan ağzında kullanılan biçimleriyle günümüz ölçünlü Türkiye Türkçesinde kullanılan biçimleri arasında çeşitli farklılıklar olduğunu ortaya koymaktadır. Buna göre, Dörtdivan ağzının kip ve kişi ekleri konusunda ölçünlü dilden ayrılan yönlerini ve söz konusu eklerle ilgili yöre ağzına özgü birtakım özellikleri şu şekilde sıralayabiliriz:

### 3.1. Kişi Ekleri

Ölçünlü dilde *-m* şeklinde olan zamir kaynaklı kişi eklerinin teklik birinci kişisi Dörtdivan ağızında *-n* şeklindedir.

Türkçenin önceki dönemlerinden kalma *ñ* sesi, zamir ve iyelik kaynaklı kişi eklerinin teklik ve çokluk ikinci kişilerinde varlığını sürdürmektedir.

Zamir kaynaklı kişi eklerinin çokluk birinci kişisinde sadece yuvarlak ünlülü biçimler kullanılmaktadır.

Zamir ve iyelik kaynaklı eklerin çokluk üçüncü kişi eklerindeki *-r* sesinin düşürülmesi nedeniyle ortaya çıkan boşluğu doldurmak üzere bir önceki ses olan *-A-* ünlüsü uzun ünlüye dönüşmekte; yöre ağızında söz konusu ek *-lĀ* biçimiyle kullanılmaktadır.

Zamir kaynaklı kişi eklerinin çokluk üçüncü kişisinde kendisinden önce *n* sesi bulunan çokluk ekinin *l* ünsüzü önceki sese benzeyerek *n*'ye dönüşmektedir.

### 3.2. Kip Ekleri

Dörtdivan ağızında görülen geçmiş zaman kipinin yalnızca *-dl*, *-dU* şeklindeki tonlu ünsüz taşıyan biçimler kullanılmaktadır. Ekin çokluk birinci kişisinin ise sadece *-dU* şeklindeki yuvarlak ünlü biçimleri bulunmaktadır.

Ölçünlü dilde *-Im*, *-Um* şeklinde öğrenilen geçmiş zaman kipine eklenen teklik birinci kişi eki Dörtdivan ağızında *-(y)In*, *-(y)Un* biçimindedir. Kipin çokluk birinci kişisinde, görülen geçmiş zaman kipinde olduğu gibi, sadece yuvarlak ünlülü biçimler bulunmaktadır. Bunların dışında, yöre ağızında, kipin teklik ve çokluk birinci kişilerinde kip ekiyle kişi eki arasında *-şI*, *-şU* şeklinde bir parça yer almaktadır.

Dörtdivan ağızında şimdiki zaman kipinin eki, çokluk üçüncü kişi dışında *-yo* şeklindedir. Çokluk üçüncü kişide *-r* sesi yerine *-l* sesi yer almakta ve ek *-yollā* şeklinde kullanılmaktadır.

Geniş zaman kipinin çokluk birinci kişisinde sadece yuvarlak ünlülü biçimler kullanılmaktadır.

Gelecek zaman kipinde ekin çeşitli sesleri düşürülerek yöre ağızına özgü ölçünlü dilden farklı biçimler kullanılmaktadır.

Emir kipinin teklik birinci kişisinde yöreye özgü *-ıyın, -iyin*; ikinci kişisinde ise *ñ*'li biçimleri kullanılmaktadır.

İstek, Dörtdivan ağzında genel olarak emir kipiyle ifade edilmekte; istek kipinin yalnızca belirli kişileri, sınırlı olarak, kullanılmaktadır.

Gereklilik kipinin teklik ve çokluk ikinci kişislerinde *ñ*; çokluk birinci kişisinde ise yalnızca yuvarlak ünlülü biçimler kullanılmaktadır.

Şart kipinin teklik ve çokluk ikinci kişislerinde *ñ* sesi kullanılmaktadır.

## Kaynakça

Banguoğlu, T. (2024). *Türkçenin Grameri*, (12. Baskı), Ankara: TDK Yayınları.

Demir, N. (2002), Ağız Terimi Üzerine, *Türkbilig*, 2002/4, (s. 105-116).

Ergin, M. (2004). *Türk Dil Bilgisi*, İstanbul: Bayrak Yayınları

Karahan, L. (1996), *Anadolu Ağızlarının Sınıflandırılması*, Ankara: TDK Yayınları.

Korkmaz, Z.(2003). *Türkiye Türkçesi Grameri: (Şekil Bilgisi)*, Ankara: TDK Yayınları

Solmaz, M. (2024). *Dörtdivan Ağzı Sözlüğü*, Ankara: Gece Kitaplığı

Şahin, H. (2003). *Eski Anadolu Türkçesi*, Ankara: Akçağ Yayınları

TDK, *Güncel Türkçe Sözlük*, <https://sozluk.gov.tr>

## Ek: Dörtdivan ağzında kip ve kişi ekleri

	K işi	G.Geçmiş	Ö. Geçmiş	Şimdi ki Z.	Geniş Z.	Gelecek Z.	Emir	Gereklilik	İstek	Şart
<b>Tekl ik</b>	1	<i>geldi m</i>	<i>gelmişsi yin</i>	<i>geliyo n</i>	<i>gelirú n</i>	<i>gelece n</i>	<i>geliyi n</i>	<i>gelmeliy in</i>	--	<i>gelse m</i>
	2	<i>geldiñ</i>	<i>gelmişsi ñ</i>	<i>geliyo ñ</i>	<i>gelisú ñ</i>	<i>gelece ñ</i>	<i>gel</i>	<i>gelmeli s iñ</i>	<i>gelesiñ</i>	<i>gelseñ</i>
	3	<i>geldi</i>	<i>gelmiş</i>	<i>geliyo</i>	<i>gelú</i>	<i>gelece k</i>	<i>gelsin</i>	<i>gelmeli</i>	<i>gele</i>	<i>gelse</i>
<b>Çok luk</b>	1	<i>geldú k</i>	<i>gelmişsi yüz</i>	<i>geliyo z</i>	<i>gelirú z</i>	<i>gelecú z</i>	<i>geleli m</i>	<i>gelmeliy úz</i>	--	<i>gelsek</i>
	2	<i>geldiñ iz</i>	<i>gelmişsi ñiz</i>	<i>geliyo ñuz</i>	<i>gelisú ñúz</i>	<i>gelece ñiz</i>	<i>geliñ</i>	<i>gelmeli s iñiz</i>	<i>gelesiñ iz</i>	<i>gelseñ iz</i>
	3	<i>geldil ñē</i>	<i>gelmişlē</i>	<i>geliyo llā</i>	<i>gelúlē</i>	<i>gelece klē</i>	<i>gelsin nē</i>	<i>gelmeli l ē</i>	--	<i>gelsel ē</i>

## Olumsuz

	K işi	G.Geçmiş	Ö. Geçmiş	Şimdi ki Z.	Geniş Z.	Gelecek Z.	Emir	Gereklilik	İstek	Şart
<b>Tekl ik</b>	1	<i>gelme dim</i>	<i>gelmemi şşiyin</i>	<i>gelmiy on</i>	<i>gelme n</i>	<i>gelmiy cin</i>	<i>gelmiy in</i>	<i>gelmem eliyin</i>	--	<i>gelme sem</i>
	2	<i>gelme diñ</i>	<i>gelmemi şsiñ</i>	<i>gelmiy oñ</i>	<i>gelme zsiñ</i>	<i>gelmiy ceñ</i>	<i>gelme</i>	<i>gelmem elisiñ</i>	<i>gelmiy esiñ</i>	<i>gelme señ</i>
	3	<i>gelme di</i>	<i>gelmemi ş</i>	<i>gelmiy o</i>	<i>gelme z</i>	<i>gelmiy cek</i>	<i>gelme sin</i>	<i>gelmem eli</i>	<i>gelmiy e</i>	<i>gelme se</i>
<b>Çok luk</b>	1	<i>gelme dúk</i>	<i>gelmemi şşiyüz</i>	<i>gelmiy oz</i>	<i>gelmiy úz</i>	<i>gelmiy cúz</i>	<i>gelmiy elim</i>	<i>gelmem eliyüz</i>	--	<i>gelme sek</i>
	2	<i>gelme diñiz</i>	<i>gelmemi şsiñiz</i>	<i>gelmiy oñuz</i>	<i>gelme zsiñiz</i>	<i>gelmiy ceñiz</i>	<i>gelme ñ</i>	<i>gelmem elisiñiz</i>	<i>gelmiy esiñiz</i>	<i>gelme señiz</i>
	3	<i>gelme dilē</i>	<i>gelmemi şlē</i>	<i>gelmiy ollā</i>	<i>gelme zlē</i>	<i>gelmiy ceklē</i>	<i>gelme sinnē</i>	<i>gelmem elilē</i>	--	<i>gelme selē</i>





**İNCİ ARAL'IN "VERDA'NIN ÖLÜMÜ" ADLI  
ROMANINDA KADIN CİNAYETİNİN FAİLİ OLARAK  
ERKEK**

“ ”

*Doç. Dr. Semih ZEKA<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Doç. Dr., Erciyes Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, Kayseri/Türkiye. E-Posta: [semihzeka@gmail.com](mailto:semihzeka@gmail.com), ORCID: 0000-0003-2319-5229 / Assoc. Prof. Dr., Faculty of Education, Department of Turkish and Social Sciences Education, Kayseri/Türkiye, E-Mail: [semihzeka@gmail.com](mailto:semihzeka@gmail.com), ORCID: 0000-0003-2319-5229

## Giriş

Modernleşme ile insan yaşamında birçok unsurun olumlu manada değişmesi beklenir. Bu değişimlerden biri de kadının toplumdaki yeridir. Ancak erkeğin kadına bakış açısının zaman içinde çok da değişmediği görülür. Erkek ister gelişmiş ister gelişmekte olan ya da geri kalmış toplumlarda olsun kadına atalarından tevarüs ettiği zihniyet içinden bakmaya devam eder. Bu zihniyetin en somut göstergesi erkekler tarafından kadınların öldürülmesidir. Birleşmiş Milletler Uyuşturucu ve Suç Ofisinin hazırladığı 2019 yılı küresel cinayet raporuna göre 2017 yılında dünyada 87.000 kadın kasten öldürülmüştür. Bu kadınların yarısından fazlasının katili ise eşleri, sevgilileri ya da aile bireyleridir. Dünya çapında kadın cinayetlerine bakıldığında 2017 yılında Asya'da 20.000, Afrika'da 19.000, Amerika'da 8.000, Avrupa'da 3.000 ve Okyanusya'da 300 kadın eşi, sevgilisi ya da aile bireyleri tarafından öldürülmüştür (United Nations Office on Drugs and Crime [UNODC], 2019). Gelişmişlik algısına karşın kadına şiddetin Avrupa'da da varlığını devam ettirdiği görülür. Avrupa Temel Haklar Ajansı'nın Avrupa istatistik kurumu Eurostat ve Avrupa Cinsiyet Eşitliği Enstitüsü ile gerçekleştirdiği Cinsiyete Dayalı Şiddet araştırmasına göre Avrupa Birliğinde her üç kadından biri partneri ya da üçüncü bir erkeğin gerçekleştirdiği fiziksel, psikolojik veya cinsel şiddete maruz kalmaktadır (Deutsche Welle [DW], 2024).

Kadına şiddetin yaşandığı ülkelerden biri Türkiye'dir. Türkiye'de 2024 yılında 437 kadın öldürülmüştür. Bu kadınların 194'ü (%44,3) eşi ya da sevgilisi, 62'si (%14,1) kök aile fertleri tarafından öldürülmüştür (Filiz, 2025: 793-798). Marmara üniversitesi ile Türkiye İstatistik Kurumu (TÜİK) iş birliğinde gerçekleştirilen Türkiye Kadına Yönelik Şiddet Araştırmasında 18 Kasım 2024-31 Ocak 2025 tarihleri arasında 15-59 yaş grubunda 18.275 kadınla bilgisayar destekli yüz yüze görüşme gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmada kadınların %28,2'sinin psikolojik, %18,3'ünün ekonomik, %12,8'nin fiziksel şiddete yaşamlarının herhangi bir döneminde maruz kaldıkları tespit edilmiştir. Bu çalışmada yaşamının herhangi bir döneminde fiziksel şiddete maruz kalan kadınların %14,7 ile 35-44 yaş grubunda yer aldıkları görülmüştür. Bu çalışmada eşi ya da birlikte olduğu kişinin fiziksel ya da cinsel şiddetine maruz kalan kadınlara uğradıkları şiddetin sebebi sorulmuştur. Kadınların %21,7'si bu şiddetin sebebi olarak erkeğin öfke kontrolü sorununu, %7,4'ü ise erkeğin kadını kıskanmasını ön plana çıkarmıştır (Türkiye İstatistik Kurumu [TÜİK], 2025).

Edebiyat, bireyin ve bireyin içinde yer aldığı toplumun gündelik hayatına dair unsurları yansıtabilir. Edebiyat bu yönüyle kurmaca yönünün ötesine geçer ve toplumu yansıtan bir aynaya dönüşür. Yazarların edebiyat bağlamında ele

aldıkları konulardan biri de kadının toplum içindeki konumları ve yaşadıkları sorunlardır. Türk edebiyatında eserlerinde kadını merkeze alan yazarlardan biri İnci Aral'dır. Aral, romanlarının konusunu çoğunlukla kadınların sorunlarından alır. O, kadın duyarlılığını, kadın kimliğini geleneksel ahlak anlayışı karşısında özgürlük sorunlarını ele aldığı gibi kadının erkeklerle olan ilişkisini yalın bir şekilde anlatır. Bunun yanında o, romanlarında kadın ve erkeği mutsuz eden unsurları içsel konuşmalarla yansıtır (Gündüz, 2011:532). İnci Enginün, Yeni Yalan Zamanlar romanı bağlamında Aral'ın kadının dünden bugüne devam eden toplumsal konumunu araştırdığını, her ne kadar kadının kaderine mahkûm olsa da kadının yalnız olmadığını, bireyin kendi kendine ya da en yakınları tarafından inşa edilen hapisanelerini gösterdiğini belirtir (Enginün, 2016: 408-409). Kalkan Yağcı ise Aral'ın özellikle 1980 sonrasında bireyi ve toplumu ilgilendiren konuları ele aldığını, bunları da çevresindeki kişilerden ve kendi öz yaşam hikâyesinden izlerle eserlerine yansıttığını ifade eder (Kalkan Yağcı, 2021:115-116).

2025 yılında yayımlanan Verda'nın Ölümü adlı romanıyla İnci Aral, içinde yaşadığı toplumsal bir sorunu, kadına şiddeti/kadın cinayetlerini ön plana çıkarır. Bu çalışmada Aral'ın Verda'nın Ölümü adlı romanına kadın cinayetin faili olarak erkeğin hangi özelliklerinin yansıdığının incelenmesi amaçlanmıştır. Bu amaç bağlamında aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır:

Verda'nın Ölümü adlı romanda erkek fail Ata'nın

1. Babası ile ilişkisi nasıldır ve babası onun hayatını nasıl etkilemiştir?
2. Annesi ile ilişkisi nasıldır ve annesinin onun hayatındaki yeri nedir?
3. Diğer kadınlarla ilişkisi ve iletişimi nasıldır?
4. Verda ile evliliğinde neler yaşanmıştır?
5. Verda'yı öldürdükten sonra toplum tarafından nasıl değerlendirilmiştir?

1. Erkek Fail Ata'nın Babası ile İlişkisi

Ata'nın babası, güney şehirlerinden birinde sınıra yakın bir kasabada toprak sahibi bir ağadır. O, şehrin merkezinde bürosu olan ve yanında genç avukatların çalıştığı tanınmış bir avukattır. Ayrıca Ata'nın babası, kıdemli bir milletvekili, tecrübeli bir devlet adamıdır. Ata'nın babası altmışlı yılların sonlarında hukuk öğrenciliği yıllarında öğrenci hareketleri içinde yer almış, sola yakın bir anlayışa sahip olmuştur. Bununla birlikte o, babasından devraldığı ağalık ve siyasi görüşü nedeniyle sağ partilerin içinde yer alır. Ata'nın babası, kitap, şiir ve müzikle de ilgilenir: "O yılların gelenek ve kurallarına uyması bekleniyor olsa da, kasabanın bağlı olduğu büyük kent merkezi GA'daki konserlere, şiir ve edebiyat etkinliklerine katılıyordu" (Aral,

2025: 36-37). Bunun yanında kentteki bir okulda müzik öğretmenliği yapan Ata'nın annesi ile evlenir. Bu yönüyle Ata'nın babası, hem geleneksel yapının üzerine yüklediği sorumlulukları yerine getirir hem de modern bir hayatı yaşamaya çalışır. Bu durum onun hayatına ikiliğin hâkim olduğunu gösterir.

Ata'nın babası temayüllerin dışına çıkar, annesi ve yakın akrabalarının önerdiği bir kızla evlenmez. O, İzmirli bir müzik öğretmeni ile evlenir. Darbe dönemi sonrası belirsizlikten çekinen Ata'nın babası, eşinin il merkezindeki öğretmenlik görevinden ayrılmasını ister. Ata'nın annesi öğretmenliği bırakmayı, sadece bir erkeğin karısı olmayı kabul etmez. Ama Ata'nın babası onu ikna eder. Ata'nın yaşamında babasının etkili olduğu görülür. Ata, hayatını babasının bir kopyası gibi yaşar. Almanya'da siyaset bilimi yüksek lisansı yapan Ata, ressamlar, müzisyenler, sanat tarihçileri ile yakın arkadaşlıklar kurar; Frankfurt'taki sanat etkinliklerine katılmayı ihmal etmez. Ata, bu yıllarını düşünürken birden babası ile kendisini karşılaştırır. "Yakın olan Frankfurt'taki sanatsal etkinlikleri izliyor, bitmez tükenmez akşamlar, tatlı zamanlar yaşıyordum. Babamdan daha uzun boylu, daha çekiciydim" (Aral, 2025: 39-40). Bu durum onun bilinçaltında babasının devamı olduğu algısının bir yansımasıdır.

Babası, Ata'nın hayatında yol açıcı bir vazife üstlenir. Ata'nın siyasette ilerlemesinde etkili olur. "Yurtdışındaki öğrenciliğim sonrası ülkeye dönüşümde babamın açtığı yoldan partinin gençlik örgütlerinde faal görevler aldım" (Aral, 2025: 43-44). Babasının etkisi onun siyaset hayatı kadar gündelik hayatında da varlığını hissettirir: "Herkes gibi ben de yaşamın akışına uyararak daha çok da babamın yönlendirmesiyle yönümü belirlemiştim" (Aral, 2025: 44). Ata'nın hayatında babasının etkisi, onun Dilara ile kadınlar hakkında konuşması sonrasında yapmayı planladıklarıyla da kendini belli eder. Dilara, Ata'ya kadınları anlamadığını, kasabalı erkeklerden çok da farkının olmadığını söyler. Bunun üzerine Ata, kasabasına dönmeyi, orada sıradan bir kasabalı hayatı sürmeyi düşünür: "Bir an, bu yağmurlu, çamurlu Ankara'yı, siyaseti, aşkı, her türlü arayışı bırakıp kasabaya gitmek istedim. Kendime zeytinlikler içinde güzel bir köy evi yaptırıp eşraftan tanıdık bir ailenin hemşire kızıyla evlenmeyi özledim. (...) Babamla da ilgileniyordu." (Aral, 2025: 50-51)

Ata, hayatını iki benlikle idare ettiğini düşünür. Onun zor anlarında devreye giren ve onun gerçek kimliğini sergileyen ikinci benliği, kasabalı sıradan bir adamın, babasının benliğidir. Bu ikinci benlik içinde yetiştiği toplumun kendisine yüklediği benlik olarak düşünülebilir: "Öyle zamanlarda bende kontrolsüz, ilkel başka birinin daha yaşadığı kuşkusuna kapılıyordum. Zor durumda öne çıkan oydu belki de. Asıl ben'im geri çekilip sınıyordu o zaman" (Aral, 2025: 78). Ata, Burhan ile karısının yakınlaşmasını kıskanır.

Sanat camiasında bulunmuş, sanatçıları tanıyan eğitilmiş bir kişi olmasına karşın Ata, kasabadaki babasının bir devamı olarak onları kıskanır. Onun bu durumunu yine kendisi şu şekilde anlatır: “Güzel sanatlarla uğraşanlar arasında duygusal kaymalar doğabilir. Bu tür yakınlıklarda ayıplanacak bir şey olamaz. Ancak kıskanç, budala bir koca bunda kötülük görebilir. Şimdi pişmanlıkla anlıyorum ki ben bu budalalardan, kıskançlıktan gözü dönmüş adamlardan biriydim” (Aral, 2025: 161).

Babası Ata'nın hayatında toplumun ondan beklediklerini dikte eden bir üst sestir. Bu sesi o, bilincini kaybettiği, eşini öldürdüğü anda dahi duyar. Ata, Verda ile Burhan'ı yemek yerken bulur ve Verda'nın üzerine atılır. Bu sırada Burhan onu elinden tutar. Ata, Verda'yı bırakıp Burhan'ın üzerine atılır. Burhan, piyanonun altından bahçeye doğru kaçmaya başlar. Ata, onun peşinden gitmeyi düşünür; ancak ayaklarında çoraplarla onun peşinden koşmayı gülünç bulur: “Kemancının peşine düşmek istedim. Fakat ayağımda çoraplarla karımın âşığının arkasından koşmanın gülünçlük ve tuhaflığını düşündüm” (Aral, 2025: 172). Ata, bilincini kaybettiği bir cinayetin eşliğinde olmasına karşın hâlâ içinde bulunduğu toplumun etkisini üzerinde hisseder. Bu bilinçaltına sirayet etmiş toplumun sesidir. Ata, morgda işlediği cinayetin ne denli kötü bir davranış olduğunu ifade ederken bunun yine kendisine toplum tarafından yüklenen erkeklik algısından kaynakladığını ima eder: “Morgun kapısı önünde yığıldım, erkekliğime lanet ettim, tir tir titreyerek, başışla, başışlayın beni, diye dakikalarca ağladım. Yaşamayan hiç kimse bu acıyı, bu sefaleti anlayamaz!” (Aral, 2025: 175).

## 2. Erkek Fail Ata ve Annesi

Ata, geçmişini hatırladığında annesinin küçük bir kasabada bir ağanın karısı olmaktan çiftlikteki kalabalıktan ve kaynanası ve eltisi ile yaşamaktan hoşnut olmadığını hatırlar. Ata'nın annesi, içinde bulunduğu şartları umursamadan davranan biridir: “Bilgili, cesur ve tatlıydı ama biraz eserekiydi. Aklına gelini söyleyen, hafif uçarı, sanatçı ruhlu bir kadındı”(Aral, 2025: 38). Ata'nın annesi, çocuk konusunda çevresinin baskısına karşı koyar ve Ata'dan başka çocuğu olmaz. O, bir ağanın eşi olarak piyano çalar, oğluna piyano dersleri verir. Böylece o, oğlunun hayatı boyunca sanatla ilgi olmasının yolunu açar. Bunu Ata şu şekilde ifade eder: “Ayrıca o yıllarda annemin ilgisi ve yönlendirmesiyle ailece sık sık operaya, tiyatroya ve sinemaya gidiyorduk. Ben kasaba kabası bir adam olacakken annemin sanat eğitiminden geçerek inceldim” (Aral, 2025: 38).

Ata'nın annesi trafik kazasında ölür. Ata, annesinin kendisini bırakıp gitmesini uzun süre kabullenemez. “Ben de annemin beni bırakıp gitmesini uzun süre kabullenemedim. Yaşam beni incitmişti. Düş kırıklığı, öfke ve

acıyla içten parçalandım” (Aral, 2025: 39). Ata, hayatının geri kalan kısmında annesini diğer kadınlarda arar. Verda ile ilişkisinde de yitirilmiş annesinin eksikliğini tamamlama arzusu vardır: “Müziğin ortak zevkimiz olmasını umuyordum. Annemin karnında bile klasik müzik dinlemiştim. Çocukluğum boyunca annem bana müzik eğitimi ve sevgisi vermeye çalışmıştı” (Aral, 2025: 59). Ata, Verda’yı öldürdükten sonra ev hapsi için yaşadığı yere gelir. Onun dikkatini çeken evdeki piyanodur: “Şaşkın bir uyuşuklukla salonun ortasında bekliyorum ve gözlerim piyanoya dikili duruyorum. Annemin, çocukluğumun, sonra da karımın piyanosu” (Aral, 2025: 82). Hatta Ata, evde Verda’nın olmamasından dolayı bir durgunluğun olduğunu düşünür. Ancak bu durgunluk da annesinin ölümünden sonra yaşadığı durgunluğa benzer: “Ortamın tümünde kadınsız kalmış evlere özgü bir ruhsuzluk, mekânın yaşamsal özünün solmuşluğu var. Annemin ölümünden sonra tanıdım bu amansız durgunluğu” (Aral, 2025: 85). Ata’nın geleneksel erkek yönünün şekillenmesinde babası, sanata ve edebiyata duyarlılığının oluşumunda annesi etkin bir rol oynamıştır. O, hayatı boyunca her kadında annesini aramıştır.

### 3. Erkek Fail Ata’nın Eşi Dışındaki Kadınlarla İlişkileri

Ata, üniversite yıllarında farklı ülkelerden genç kadınlar tanır. Bu kadınlar arasında gazeteciler ve fotoğrafçılar da vardır. Bu dönemde gelgeç gönüllüdür ve bunu zevk adamlığının bir unsuru olarak telakki eder. Bu süreçte tanıdığı kadınların kendisi gibi yaşadıklarını gözlemler. Ata, kadınlara küçümser bir gözle ve kendisine borçlularmış gibi bakar. Bunun bir sonucu ise birlikte olduğu kadınlara tutkuyla bağlanmamasıdır. O, bu gerçekliğin farkında değildir. Bunu onun birlikte olduğu bir kadın kendisine şu şekilde ifade eder: “Bunlar arasında biri, yalnız politik görüşlerimden değil, beni duygusal açıdan gözlediğinde özellikle kadınlara karşı küçümser, fazla erkeksi ve itici bir havam olduğunu söylemişti. Ona göre, bir kadınla arkadaşlık kurabilecek yapıda değildim” (Aral, 2025: 40). Daha sonraki zamanlarda Ata’nın eşi Verda ile ilişkisini şekillendirecek bir gerçeği kadın arkadaşı şu şekilde belirtir: “Kadınları sana borçluymuşlar gibi görüyorsun. Sana kur yapsınlar, üstüne düşünler, dünyaya borç ödesinler istiyorsun. Kendini çok önemsiyorsun ve sıkıcasın!” (Aral, 2025: 40).

Ata’nın babasının eşi trafik kazasında öldükten sonra Ankara’da bir kadınla ilişkisi olur. Bu kadının Dilara isminde bir kızı vardır. Dilara, Ata’nın kadınlarla sevgi bağından kaçındığını ve onlarla cinsellik dışında bir paylaşımının olmadığını söylemesine tepki gösterir ve bu durumun onun duygusal kütlüğünün sebebi olduğunu belirtir. Ata, sürekli sevgili değiştirdiğini söylese de hakikatte kadınların onu terk ettiğinin farkında değildir. Bunun sebebini de Dilara şu şekilde belirtir: “Çünkü kadın algın, yaygın bir sağlıksız

bakıştan oluşuyor. Hem genelgeçer ahlak hem de gelişmemiş toplumsal yapı nedeniyle erkeğin aşırı yüceltilmesi iki cinsi birbirine yabancılaştırıyor, sevgisizliğe ve feci sonuçlara neden oluyor” (Aral, 2025: 47-48). Dilara, Ata’nın çocukluğunda yaşadıklarının, duyduklarının onun kadınlara bakışını etkilemiş olabileceğini söyler: “Kadınların senin yanında erkekler üzerine yaptıkları konuşmalar, mahalle dedikoduları ya da erkeklerin kadınlara ilişkin görüş ve yargıları bile çocuklukta bilinçaltına yerleşmiş olabilir” (Aral, 2025: 49).

Ata’nın çocukluk ve gençlik yıllarının geçtiği kasabada insanlar, genelevi normal karşılar. Bu, Ata’nın kadını cinsel bir nesne olarak görmesinde etkili olabilir. “(...) o biçim kadınlara gidilmeden erkek olunmayacağı kanısı vardı. Analar bacılar bile buraları erkeklik sınavı sayıyorlardı” (Aral, 2025: 52). Ata’nın bu yaşantısı daha sonraki yıllarda kadınlarla ilişkisini belirleyen bir unsur olur. O kadınlarla cinsellik bağlamında geçici ilişkiler kurar: “Bir süre arzulanmış, daha çok cinsellik ve yenilik için pek az ve gelip geçici olarak sevilmiş kadınlar. Bir zaman gün ve gecelerimi şenlendirmiş sonra unutulmuş sevgililer” (Aral, 2025: 56).

Dilara, Ata ile konuşmasında onun farkında olmadığı bir durumu ifade eder: “Çok şanssızsın, dilediğince hanım hanımcık, sus pus biri çıkmamış karşına” (Aral, 2025: 47). Dilara, günümüzün kadınlarının özelliğini Ata’ya şu şekilde ifade der: “Gücenme ama kadın psikolojisi ve doğası üzerine yetersiz ve gelişmemiş yargıların var. Günümüzün kadınları senin eski kasabalı bacılarına benzemiyor, oğlum...” (Aral, 2025: 47). Dilara, ayrıca Ata zihniyetinde erkeklerin yetiştikleri şartlardan dolayı kadınların sadece bedenlerini tanıdığını belirtir. Dilara’ya göre yurtdışında eğitim almış, el üstünde tutulan bir siyasetçi olsa da kadınlarla ilişkisi bağlamında Ata kasabasındaki sıradan erkeklerden farksızdır.

#### 4. Erkek Fail Ata’nın Eşi Verda ile Evliliği

Ata, Verda ile evliliğinde sorunun kaynağının yine kendileri olduğunu düşünür. O, Verda ile evliliklerinin ilk gününden itibaren benlik mücadelesi yaşandığını belirtir: “Boş gurur, anlayışsızlık, ego kabarması ve ayna tapınmaları. Aramızda ilk günden benlik mücadelesi başladı” (Aral, 2025: 24). Verda ile Ata, evlendikten sonra cinsel birliktelik yaşayamazlar. Bu durum onların ilk kavgasına ve aşklarının başlamadan bitmesine sebep olur. Bunu Ata şu şekilde ifade eder: “Birden öfkelenim. İkimizin de sesi yükseldi, birbirimize olmadık sözler söyledik. Bu ilk kavgamız, aramızdaki uçurumun ortaya çıkmasına neden oldu. Söylenecek bir şey yoktu, olaylar böyle gelişmiş, sözcükler anlamsızlaşmıştı. Aslında bu bir kavga değildi. Aşkımız başlamadan sona ermişti” (Aral, 2025: 97). Ata, cinsel birliktelikle Verda’ya sahip olmayı

ona kendi erkekliğini dolayısıyla benliğini kabul ettirmeyi ister. Verda'nın bilinçaltı ise onun bu isteğine karşı koyar. Benlik savaşımına dönüşen cinsellik sürecinde Verda'nın bedeni, kendini Ata'ya teslim etmek istemez.

Verda'nın Ata'ya karşı hırçın davranışları ona kendini gerçekleştirme imkânının verilmemesinden kaynaklanır. Verda, bu düşüncesini Ata'ya şu şekilde ifade eder: “Beni vaatlerle, zorla elde ettin ve yaşamının yüksek bir köşesine süs bebeği gibi bileklerimden bağlayıp astın!” (Aral, 2025: 28). Verda'nın bu düşüncesini Ata, cinayetle sonra kabul eder. Onunla ilk tanışma anını hatırlayan Ata, Verda'yı bir eşya ya da kariyerinin bir parçası gibi gördüğünü itiraf eder: “Güzelliği, zarafeti ve sanatıyla yanıma yakışacak, bana, kariyerime uyacak bir genç kadından çok etkilendim” (Aral, 2025: 55).

Ata'nın Verda'nın mesleğini icra etmesine izin vermemesinde onun sadece kendisine ait bir eşya olduğu algısının etkisi vardır. Verda, popüler müzik sahasında ön plana çıkmak ister. Bunun için bir yapımcı ile konuşur. Ancak Ata, araçlarla bu yapımcının süreçten çekilmesine neden olur. Bu konuda Ata ile Verda tartışırlar. Ata bu tartışmalardan birinde Verda'nın şu sözlerini hatırlar: “Ben evlenmek istemiyordum! Evlenmenin sonum olacağını biliyordum! Kariyerimi, geleceğimi çaldın. İşe yaramaz, mutsuz biri oldum. Sen yaptın bunu, sen! Anlıyor musun?” (Aral, 2025: 119). Bir gün Verda, pop şarkıcılarının çok para kazandığını ifade eder. Ata ise paraya ihtiyaçlarının olmadığını söyler. Verda şu karşılığı verir: “Yok, biliyorum ama bir erkeğin para gücüyle bana hükmetmesini istemiyorum” (Aral, 2025: 121). Ata'nın babası müzik öğretmeni eşini mesleğini bırakmaya ikna eder ve onu kocasının karısı konumuna hapseder. Ata da babasının yolunda ilerlemek ister. Verda'nın müzik alanında kendini kanıtlamasının yollarına engeller çıkarır. Böylelikle onu bir eşe, başarılı bir siyasetçinin saygın eşine dönüştürmeyi arzular.

Dilara, Ata'nın babasının ilişkisi olduğu kadının kızıdır. Dilara, Ata ile konuşmasında kadınların kendilerini gerçekleştirme isteklerine erkeklerin ise onların bu çabaları karşındaki tutumuna değinir. Dilara, kadın cinayetlerinin temelinde kadınların dünyayı tanımalarının erkeklerin ise eski düzende devam etmek istemesinin yattığını söyler. “Kadınlar çağa uyup gelişerek başka yaşamların da olabileceğini öğreniyor ve toplumun pek önemseydiği aile mahremiyeti perdesini yırtıp kadını köle sanan ilkel, geri kalmış, dayakçı hatta işkenceci erkeği terk edip gidiyor. (...) Bu tip erkekler korkunçlar. Eşini ya da sevgilisini sonsuza kadar kendi malı olarak görüyor ve başka bir yaşamı olmasın diye öldürüyorlar” (Aral, 2025: 48). Ata, Verda ile evlenmeden önce onunla arasındaki yaş farkından endişelenir. Ancak bu yaş farkının eşini istediği gibi eğitmesine imkân tanıyacağını düşünerek önemsemez. “Bu yaş farkı bir yandan da onu yönetme, eğitme şansı verebilirdi bana. Genç yaştaki

kızlarla evlenmiş ve onları gereken kalıba dökmüş çok erkek tanıdım” (Aral, 2025: 60). Ata'nın bu düşüncesi ile Verda'nın kendini gerçekleştirme isteği çiftin çatışmasının ne denli derinlerde olduğunu gösterir.

Ata, kıskanç olduğunu ve kıskançlığın kıskanılan kişiye sahip olduğu düşüncesinden kaynaklandığını ifade eder. “Kıskançtım evet, kıskançlık mülkiyet hakkının kanıtıdır, ama bundan korkuyor, elimden geldiğince kayıtsız ve esnek olmayı deniyordum” (Aral, 2025: 25). Ata'nın Verda'yı sahiplenilen bir eşya gibi gördüğü yine onun şu düşüncesinde kendini ele verir: “Kadın haklarına saygılıydım, karım huysuz da olsa yetenekli ve güzeldi. Benimdi, bana aitti. Onu nasıl seveceğimi biliyordum” (Aral, 2025: 118). Ata'nın Verda'yı kıskanmasında kendisinin evlenmeden önceki hayatında evli kadınların kocalarını aldatmasına tanık olmasının etkisi vardır. O, birlikte olduğu kadınlar gibi Verda'nın da kendisini aldatabileceğini düşünür: “Birçok evli kadınla birlikte olmuşum çünkü. Bunların çoğu mutsuz kadınlar da değildi. Cinsel çeşitlilik ve heyecan arayan tiplerdi” (Aral, 2025: 25). Bunun yanında Ata, Verda'yı kıskançlıkları ile olumsuz etkilediğinin bilincindedir: “Onu böyle başkaldırıya, sevgisizliğe, yabancılaşmaya ittim. Ona delibozuk bir gardiyan oldum. Ne yazık ki karım çıkış yolu olmayan o tehlikeli kıskançlığın gölgesinde uzun süre yaşadı” (Aral, 2025: 26).

Dilara, Ata ile konuşurken erkeklerin boşandıkları eşlerini neden öldürdüklerine değinir: “Mutsuz kadınlar mutsuz erkeklerden şiddet, kabalık, sorumsuzluk ve ekonomik yetersizlik gibi nedenlerle ayrılmak istiyorlar. Kadınsız bir yaşamı beceremeyen erkekse cehenneme düşmüş gibi oluyor ve kadını öldürerek öcünü alıyor” (Aral, 2025: 142-143). Ata, Verda'nın kendisinden ayrılacağını bilir. Çünkü ikisi farklı kültürde yetişmiş birbirinden farklı iki insandır. Bu gerçeği Ata, itiraf eder: “Ben kasabalı bir görgüsüzdüm, o benden daha modern, kadına değer veren, yol yordam bilen bir ailede yetişmişti. Duyarlı, başarılı bir sanatçı, özgür ve modern bir genç kadındı”(Aral, 2025: 99). Bununla birlikte Ata, ondan ayrılmayı göze alamaz ve bilinçaltında onu öldürmeye karar verir. Hatta Verda onun bu halini görür: “Sen beni öldürür de inanmaz, yapmacık dersin. Zaten istediğin beni öldürmek” (Aral, 2025: 27). Böylece Ata, Verda'yı öldürmesini haklı çıkaracak düşünceler içine sivrulür. Onun kendisini başka bir erkekle aldattığını düşünmeye başlar.

Ata, Verda'yı öldürme sürecinde onu öncelikle kıskanacaktır. Onu kıskanması için de bir erkeğe ihtiyaç vardır. Ata, Frankfurt'tan tanıdığı kendi kasabasından Burhan Bulancalı ile bunu gerçekleştirir. Ata, dünyaca ünlü kemancı Burhan'ın gençliğinde de şimdi de kadın peşinde koşan biri olduğunu bilir: “Oysa kemancı gençliğinde de kız kadın peşinde koşan arsız biriydi. Arkadaşlık ayağıyla kız gruplarının arasına dalar, saf birini

avlardı. Adamın ruhunu okuyordum” (Aral, 2025: 159). Buna karşın Ata, Burhan ile Verda’yı tanıştırır. Ata, Verda ile Burhan’ın birlikte olduklarını hayalinde canlandırmaya başlar. Bunların birer vesvese olduğunu cinayetle sonra Verda’nın hayali ile konuşurken Ata da kabul eder. Verda’nın hayaline kendisini aldattığını söyleyen Ata, ondan şu cevabı alır: “Aldatmadım. Müziğin büyüüne bir dakika kapılmaktan başka bir şey olmadı, hiçbir şey geçmedi aramızda, vesvese Ata. Vesvese...” (Aral, 2025: 74). Böylece Ata, Verda’nın kendisini aldattığı vesvesesine inanır. Bu vesveseyi o noktaya getirir ki çocuklarının bile kendisinden olmayabileceğini düşünmeye başlar: “Zaten nereden biliyordum, belki de bu ilk değildi! Öz evladım diye bağırma bastığım çocuklarımı çalışanlardan, işçilerimizden peydahlamıştı!” (Aral, 2025: 170). Sonuçta Ata, Verda’yı öldürebilecek ruh hâline kendini dönüştürür.

#### 6. Toplumun Erkek Faile Yaklaşımı

Verda’yı yaraladığı ilk andan itibaren Ata, etrafındaki insanlar tarafından korunmaya çalışılır. Verda, salonda yaralı vaziyettedir. Bu sırada Ata’ya bir kadını, eşini, öldürmeye kastetmiş biri gibi değil de uzun süre hastalıkla mücadele etmiş ve artık son nefesini veren bir kadının üzüntü içinde kıvranan kocası gibi davranılır. Bunu Verda’nın başında bekleyen doktorun şu ifadelerinden anlamak mümkündür: “Beyefendi, eşinizi kaybediyoruz. Burada yapabileceğimiz bir şey yok. Yaralıyı derhal hastaneye götürmemiz gerekiyor. Ambulans çağrıldı, geliyor” (Aral, 2025, s. 13). Doktorun bu sözlerine Ata karşı çıkar ve Verda’nın hastaneye götürülmesini istemez. Çünkü o, bir skandalın çıkmasından endişelenir. Bu ilk anlarda herhangi bir polis müdahalesinin de olmadığı görülür. Ata, serbestçe dışarı çıkar, ormanda yürür ve evine döner. Onu evine döndüğünde kâhya ile onun oğlu Necati karşılar. Bu iki kişi de Ata’ya eşini herhangi bir başka nedenle kaybetmiş biri gibi davranırlar: “Kâhyayla oğlu Necati yüzümü, elimi kolumu yıkayıp eşofman, kazak gibi şeylerle üstümü değiştirdiler. Ağlıyordum, salya sümük odamdaki kanepeye yatırdılar. Hastanede durum nedir? diye sordum. İyilik haberi bekliyordum. Maalesef yengeyi kaybettik, bey, başımız sağ olsun dedi, kâhya” (Aral, 2025: 14-15). Hatta kâhya, Ata’nın ağlamasını böylelikle açılacağını söyler: “Ağlayın, ağlayın, açılır kendinize gelirsiniz” (Aral, 2025: 15). Bu sırada özel kalem müdürü Verda’yı gizlice hastaneye götürür.

Bir kadının kocası tarafından öldürülmesi adamın etrafındaki insanlar tarafından bir kaza olarak algılanır ve Ata’nın bir kazaya kurban gitmemesi için çaba sarf ederler. “Belki de beni iyi tanıyanlar ve korumaya çalışanlar talihsiz bir kazaya kurban gitmemi engellemeye çalışıyorlardı” (Aral, 2025: 17). Necati’nin sözleri sanki mağdurun Ata olduğu kanısını uyandırır. Bir kadının ölümünden çok bir erkeğin hayatının kurtulması öncelenir. Necati, Ata’yı şu

şekilde teselli eder: “Geçecek bu günler, efendim. Daha çok gençsiniz. Her şey unutulur. Hayatınız kırıldığı yerden devam edecektir” (Aral, 2025: 62). Ata da toplum tarafından kurtarılmaya çalışıldığının farkındadır. O, işlediği cinayetten pişmanlık duyar; ancak toplum onu bu pişmanlığı ile baş başa bırakmaz. “İşlediğim suçu unutmak için bir çukura canlı gömülmeyi isterdim. İzin vermiyor, beni yukarı doğru çekiyorlar” (Aral, 2025: 62).

Avukatlar Ata'nın daha az ceza ile kurtulması için çaba sarf ederler. Ona hiçbir şeyi hatırlamadığını söylemesi için telkinde bulunurlar. Avukatlar, sorun bir insanın ölümü değil de ticari bir konuymuş gibi görevlerini yapmaya çalışırlar. Hâlbuki ortada öldürülen bir kadın vardır. Olay, Ata'nın bilinçsiz bir şekilde hareket ettiği yönünde değerlendirilmeye başlanır: “Olay sırasında bunalım geçirdiğime, akli dengemin, bilincimin yerinde olmadığına, hayaller gördüğüme yoruldu durumum ya da öyle olduğu varsayıldı nasıl olduysa” (Aral, 2025: 17). Ata, devlet tarafından korunduğunu fark eder; çünkü götürüldüğü mekân konforlu bir alandır. Halbuki o kendisinin rutubetli bir hapisanede olması gerektiğini düşünür. O da kendisinin korunduğunun farkındadır: “Peki ama cinayet zanlısı olarak neden demir parmaklıkların ardındaki rutubetli bir nezaretin daracık tahta sırasında değildim? Bu üç yıldızlı otel odasına benzer yere neden kapatılmıştım?” (Aral, 2025: 21).

Ata'nın ev hapsine çıkma süreci bir kadın cinayetinde mağdurun kadın değil de erkek olduğu anlayışını sergiler. Avukatı Ata'ya ev hapsine çıkacağını söyler. Bu gelişmeye Ata dahi şaşırır: “Tamam dostum da, böyle birdenbire ev hapsi filan nasıl oldu, anlamıyorum. Peki, görüşürüz, teşekkürler” (Aral, 2025: 64). Ata'nın etrafındaki insanlar her şeyin olağan akışında devam etmesi için çaba sarf eder. Ata evine döndüğünde her şeyin eski düzende, Verda yaşıyormuşçasına, devam ettiğini görür. Bu durumu o şu şekilde belirtir: “Her şey yolundaymış, eski yaşamım aynen sürüyormuş duygusuna kapıldım” (Aral, 2025: 29). Evin kahyası Hamza Ağa'nın Ata Bey'i karşılama şekli de Ata'nın önemli olduğunu Verda'nın hayatının onun yanında ikinci planda kaldığını işaret eder: “Sağ olası, Hamza Ağa. Eve bakmışsınız... (...) Elden geldiğince beyim. Bakılacak hayvanlar, ney var. Biz işlerimize devam ettik. Bir kazadır oldu, çok üzüldük, geçmiş olsun. Necati'den iyi haberlerinizi aldık” (Aral, 2025: 86). Hamza Ağa'nın bu sözleri Verda'nın ölümünü bir vazounun kırılması derecesine indirgediğini ve hayatlarının herhangi bir kesintiye uğramadan devam ettiğini gösterir.

Ata'nın etrafında erkek egemen bir anlayış hüküm sürer. Bu anlayış en nihayetinde Ata'yı masum ilan eder. Buna göre Verda kocasını aldatmış ve buna tanık olan Ata ile tartışmasında Ata'nın elinden kamayı alıp kendini öldürmüştür. Ata'nın masum çıkarılma süreci ise erkeklerin eşlerini

öldürmesinin altında yatan bir sebebi de gösterir. Ata bunu şu şekilde ifade eder: “Karımı öldürdüm çünkü öldürme cesaretini kendimde buldum. Bu suçu işlemiş başka adamlarla aynı safta yer almama yol açan neden buydu” (Aral, 2025: 178). Böylece Ata’nın karısını öldürmesinde çok fazla ceza almayacağına dair kanaatinin de etkili olduğu fark edilir.

## SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Ata’nın kişilik özelliklerinin oluşmasında içinde yaşadığı toplumun ve babasının rolü önemlidir. Babası hem eğitimli bir avukat olarak sanatla ve edebiyatla ilgilenen hem de Anadolu’da bir toprak ağası olup müzik öğretmeni eşinden mesleğini bırakmasını isteyen bir kişidir. Bu yönüyle o, gelenek ve modernite arasında bir yaşam sürer. Bu dünya görüşü sadece kendi hayatıyla sınırlı kalmaz ve bir üst ses olarak Ata’nın bilinçaltını da şekillendirir. Böylece Ata, Avrupa’da eğitim aldığı dönemde de toplumun babası üzerinden aktardığı kasabalı benliğini kadınlarla ilişkilerinde farkında olmadan ön plana çıkarır.

Ata’nın babası oğlunu toplumsal normlara bağlı kalmasına yönlendirir. Öte yandan Ata’nın annesi oğlunu içinde bulunduğu durumdan memnuniyetsizliği ve çevresindeki insanlara karşı umursamaz tavırlarıyla toplumun çizdiği sınırların dışına çıkmaya teşvik eder. Bununla birlikte Ata’nın annesi kocasının isteğine uyup mesleğinden ayrılmış olsa da ölümle aslında kocası üzerinden toplumun empoze ettiği hayat tarzını benimsemediğini gösterir. Bu ölüm Ata’nın hayatını etkiler; çünkü Ata sonraki yaşamında yitirdiği annesini arar. O, modernitenin gereklerine göre yetişmiş ancak eşinin isteği ile geleneksel yaşama uyum sağlamaya çalışan bir kadın arar. Böylece modern bir ailede yetişmiş, müzik eğitimi almış ama kariyerini yarıda bırakacak Verda ile evlenerek annesini yeniden bulur.

Verda ile evlenmeden önce Ata’nın kadınlarla ilişkilerinin sorunlu bir zeminde gerçekleştiği görülür. Bu zeminin şekillenmesinde onun içinde yetiştiği kültürel ortam ve bu kültürel ortamın belirlediği toplumsal cinsiyet algısı önemli rol oynar. Ata, üniversite yıllarından itibaren kadınları küçümseyen ve onları kendine borçlularmış gibi gören bir anlayıştadır. Onun bu anlayışında çocukluk döneminde kadınlara dair duyduklarının, gördüklerinin ve yaşadıklarının etkisi olur. Bu ise onun kadınlarla ilişkisinde gelgeç gönüllü olmasına neden olur. Bunun bir sonucu kadınları cinsel bir nesne görmesi ve kendini ona teslim edecek “sus pus hanım hanımcık” bir kadın aramasıdır. Ata’nın bu özellikte bir kadın aramasının sebebi ise babasından tevarüs ettiği erkeklik algısıdır. Öte yandan onun aradığı bu özellikteki kadınlar toplumla birlikte değişmiş, kendi ayakları üzerinde duran ve bir erkeğin karısı olmaktan öte hayattan beklentileri olan kadınlara dönüşmüştür. Bu nedenle evliliği öncesinde Ata’nın kadınlarla ilişkileri uzun sürmemiştir.

Romanda Ata ile Verda'nın evliliklerinde ilk günden itibaren güç mücadelesi yaşadıkları fark edilir. Bu mücadelenin yansıdığı ilk alan ise çiftin cinsel yaşamıdır. Ata cinsel ilişki ile benliğini Verda'ya kabul ettirmek ister; ancak Verda'nın bilinçaltı bunu kabul etmez ve kendini Ata'ya teslim etmez. Ata, Verda'nın mesleğini icra etmesine engel olmak ister. Bu durum Verda'nın birey olmasına müdahaledir. Ata'nın bu tavrı, Verda'yı sahiplenilecek bir varlık gibi görmesinden kaynaklanır. Verda, onun isteğine uymak istemez ve Ata'da kadının üzerinde hakimiyetini kaybettiği algısına sebep olur. Bu andan itibaren Ata'nın bilinçaltı Verda'yı öldürmeyi kurar. Bunun için önce onu kıskanır, kendisini aldattığını düşünür. Bunun ardından da kendisini haklı çıkaracak ortamların oluşmasına gayret sarf eder.

Romanda Ata'nın Verda'yı öldürmesinin ardından bu olayın insanlar tarafından algılanmasının ve Ata'nın yargılanma sürecinin erkeği merkeze alan toplumsal yapıdan kaynaklandığı tespit edilir. Cinayetin hemen ardından Ata'nın bir katilden çok eşini kaybetmiş bir erkek olarak değerlendirilmesi cinayeti bir kazaya dönüştürür. Ata da bu kazanın mağdurlarından biri olur. Bu durum Ata'yı dahi şaşırtır. Onun ifadeleri cezasızlık algısının kadına yönelik cinayetlerin sebeplerinden bir olduğunu belirtir.

## KAYNAKÇA

- Aral, İ. (2025). Verda'nın Ölümü. İstanbul: Everest Yayınları.
- Deutsche Welle. (2024). Kadınlar Avrupa'da da güvende değil. <https://www.dw.com/tr/kad%C4%B1nlar-avrupada-da-g%C3%BCvende-de%C4%9Fil/a-70888207> (E.T.: 29.11.2025).
- Enginün, İ. (2016). Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Filiz, H. Ş. (2025). 2024 yılında Türkiye'de işlenen kadın cinayetlerinin analizi ve Türkiye'deki kadınların kadın cinayetlerine yönelik değerlendirmeleri. *Toplum ve Sosyal Hizmet*, 36(4), 789–820. <https://doi.org/10.33417/tsh.1716561>
- Gündüz, O. (2011). Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı. İçinde R. Korkmaz (Ed.), *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839–2000* (ss. 399–544). Ankara: Grafiker Yayınları.
- Kalkan Yağcı, N. (2021). *Psikanalitik edebiyat kuramı bağlamında Julio Cortázar, Cristina Fernández Cubas ve İnci Aral öykülerinde tekinsizlik*. Doktora Tezi. Ankara: [Ankara Üniversitesi].
- Türkiye İstatistik Kurumu (TÜİK). (2025). Türkiye Kadına Yönelik Şiddet Araştırması-2024. <https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Turkiye-Kadina-Yonelik-Siddet-Arastirmasi-2024-57940> (E.T.: 29.11.2025)
- United Nations Office on Drugs and Crime. (2019). Global study on homicide: Gender-related killing of women and girls (Booklet 5). [https://www.unodc.org/documents/data-and-analysis/gsh/Booklet\\_5.pdf](https://www.unodc.org/documents/data-and-analysis/gsh/Booklet_5.pdf)