



DEDE KORKUT

Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi
The Journal of International Turkish Language & Literature Research

Sayı 31 / Ağustos 2023
Issue 31 / August 2023



DEDE KORKUT

Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi

The Journal of International Turkish Language & Literature Research

Sayı 31 • Ağustos 2023

Issue 31 • August 2023

Samsun- Türkiye/ Turkey

ISSN: 2147 – 5490



DEDE KORKUT

Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi
The Journal of International Turkish Language & Literature Research
ISSN: 2147 - 5490 Kuruluş Tarihi: 2012
Sayı 31/ Ağustos 2023 Issue 31/ August 2023

Editör/ Editor:

Doç. Dr. Nuh DOĞAN (Ondokuzmayıs Üniversitesi, Türkiye)

Editör Yardımcıları/ Vice-Editors:

Doç. Dr. Turan GÜLER (Muş Alparslan Üniversitesi, Türkiye)

Betül GÜVENDİ (Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Türkiye)

YAYIN KURULU/Executive Board

Prof. Dr. Dilaver DÜZGÜN
(Atatürk Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Nebi ÖZDEMİR
(Hacettepe Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Hanifi VURAL
(Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Erhan AYDIN
(İnönü Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. İrfan MORİNA
(Pristine Üniversitesi, Kosova)
Prof. Dr. Oktay Ahmet Ayberk
(Kiril ve Metodiy Üniversitesi-Makedonya)
Prof. Dr. Minehanım NURİYEVA-TEKELİ
(Bakü Mühendislik Üniversitesi, Azerbaycan)
Prof. Dr. Timur KOCAOĞLU
(Michigan Devlet Üniversitesi, ABD)
Prof. Dr. Bekir ŞİŞMAN
(Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Lindita Latifi (XHANARİ)
(Tiran Üniversitesi, Arnavutluk)
Doç. Dr. Galibe HACIYEVA
(Nahçıvan Devlet Üniversitesi, Nahçıvan)
Doç. Dr. Yusuf Ziya SÜMBÜLLÜ
(Erzurum Teknik Üniversitesi, Türkiye)

BİLİM VE DANIŞMA KURULU/ Board of Advisory

Prof. Dr. Ahmet BURAN
(Fırat üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Azmi BİLGİN
(İstanbul Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Bahir SELÇUK
(Fırat üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. İbrahim ŞAHİN
(Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet ÖLMEZ
(Yıldız Teknik Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Metin ÖZARSLAN
(Hacettepe Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Nevzat ÖZKAN
(Erciyes Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Nurullah ÇETİN
(Ankara Üniversitesi, Türkiye)
Prof. Dr. Osman Fikri SERTKAYA
(Emekli Öğretim Üyesi)
Prof. Dr. Salih Okumuş
(Pristine Üniversitesi, Kosova)
Dr. Nazım MURADOV
(Lefke Avrupa Üniversitesi, Kıbrıs)
Doç. Dr. Ergin JABLE (Pristine Üniversitesi,
Kosova)

HAKEM KURULU/ Referees

Prof. Dr. Abdurrazık REFIYEV
Prof. Dr. Adnan İNCE
Prof. Kubilay AKTULUM
Prof. Dr. Ahmet NAHMEDOV
Prof. Dr. Alemdar YALÇIN
Prof. Dr. Ali YAKICI
Prof. Dr. İrfan MORİNA
Prof. Dr. Ali DUYMAZ
Prof. Dr. Ayşe Emel KEFELİ
Prof. Dr. Ahmet KARADOĞAN
Prof. Dr. Celal DEMİR
Prof. Dr. Enver MEHMEDİ
Prof. Dr. Ercan ALKAYA
Prof. Dr. Erdoğan BOZ
Prof. Dr. Hatice ŞİRİN

Prof. Dr. Fatma Sabiha KUTLAR OĞUZ
Prof. Dr. Fazıl GÖKÇEK
Prof. Dr. Gayratcan OSMAN
Prof. Dr. Günay KARAĞAÇ
Prof. Dr. İbrahim TAŞ
Prof. Dr. İslam ZHEMENEY
Prof. Dr. İsmail GÜLEÇ
Prof. Dr. İsmet EMRE
Prof. Dr. Kerime ÜSTÜNOVA
Prof. Dr. Leyla KARAHAN
Prof. Dr. Marcel Edal
Prof. Dr. Mehmet ÖLMEZ
Prof. Dr. Mehmet Fatih KIRIŞCIOĞLU
Prof. Dr. Melek ERDEM
Prof. Dr. Mesut ŞEN

Prof. Dr. Muharrem DAYANÇ
Prof. Dr. Muharrem KAYA
Prof. Dr. Muhsine BÖREKÇİ
Prof. Dr. Mustafa APAYDIN
Prof. Dr. Müzeyyen BUTTANRI
Prof. Dr. Namık AÇIKGÖZ
Prof. Dr. Oktay AHMED
Prof. Dr. Osman Fikri SERTKAYA
Prof. Dr. S. Dilek YALÇIN
Prof. Dr. Salim ÇONOĞLU
Prof. Dr. Rahim TARIM
Prof. Dr. Timur KOCAOĞLU
Prof. Dr. Şahin KÖKTÜRK
Prof. Dr. Yavuz BAYRAM
Prof. Dr. Şaban SAĞLIK
Prof. Dr. Ülkü ELİUZ
Prof. Dr. Yusuf Ziya SÜMBÜLLÜ
Prof. Dr. Yunus AYATA
Prof. Dr. Dr. Ahmet Cüneyt ISSI
Prof. Dr. Bülent ÖZKAN
Prof. Dr. Muna YÜCEOL ÖZEZEN
Prof. Dr. Salih OKUMUŞ
Prof. Dr. Selçuk ÇIKLA
Prof. Dr. Hakan ÖZDEMİR
Prof. Dr. Yunus KAPLAN
Prof. Dr. Adem İŞCAN
Prof. Dr. Gülsüm KİLLİ
Prof. Dr. Mehmet GÜNEŞ
Doç. Dr. Salim KÜÇÜK
Doç. Dr. Abdullah HARMANCI
Doç. Dr. Aktan Müge ERCAN YILMAZ
Doç. Dr. Ayfer YILMAZ

Doç. Dr. Aysun SUNGURHAN
Doç. Dr. Dilek ERGÖNENÇ AKBABA
Doç. Dr. Elza ISMAILOVA
Doç. Dr. Fatih USLUER
Doç. Dr. Mehmet EROL
Doç. Dr. Mustafa KURT
Doç. Dr. Mustafa Levent Yener
Doç. Dr. Nermin YAZICI
Doç. Dr. Nezir TEMÜR
Doç. Dr. Orhan KURTOĞLU
Doç. Dr. Özer ŞENÖDEYİCİ
Doç. Dr. Şahmurat ARIK
Doç. Dr. Ümit Özgür DEMİRCİ
Doç. Dr. Mehmet YASTI
Doç. Dr. Cafer ÖZDEMİR
Doç. Dr. İlknur Tatar KIRILMIŞ
Doç. Dr. Sami BASKIN
Doç. Dr. Salim PİLAV
Doç. Dr. Osman Ünlü
Doç. Dr. Ahmet DAĞLI
Doç. Dr. Salih DEMİRBİLEK
Doç. Dr. Hasan AKTAŞ
Doç. Dr. Ömer SARAÇ
Doç. Dr. Turan GÜLER
Dr. Erdoğan KUL
Dr. Ferda ZAMBAK
Dr. Gülten BULDUKER
Dr. M. Kayahan ÖZGÜL
Dr. Savaş YELOK
Dr. Yılmaz ÖZKAY
Dr. Zübeyde ŞENDERİN
Dr. Zivar HUSEYNLI

YABANCI DİL DANIŞMANLARI/ Foreign Language Editors

Doç. Dr. Emrah EKMEKÇİ (İngilizce/ English)
Prof. Dr. Juliboy Eltazarov (Özbek Türkçesi/ Uzbek)
Prof. Dr. Minaxanım Nuriyeva Tekeli (Azeri Türkçesi/ Azeri)
Arai AMIN (Rusça/ Russian)
Abdulkadir Koç (Kazak Türkçesi)
Türkizat Beşir (Uygur Türkçesi)
Agamyrat Agayev (Türkmen Türkçesi)

YÖNETİM MERKEZİ ve POSTA ADRESİ/ Management Center and Post Address

Ondokuz Mayıs Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Kurupelit Kampüsü Atakum/ Samsun

YAYIN TÜRÜ/ Type of publication

Uluslararası Hakemli Süreli (yılda en az 3 sayı) Yayındır.

İLETİŞİM BİLGİLERİ/ Correspondence Address

E-Posta: dergi@dedekorkutdergisi.com / editor@dedekorkutdergisi.com Web: dedekorkutdergisi.com

DEDE KORKUT DERGİSİ; SOBİAD, Index Copernicus, TEİ (Türk Eğitim İndeksi), ESJI (Eurasian Scientific Journal Index), ResearchBib (Academic Resource Index), Arastirmax (Scientific Publication Index), SIS (Scientific Indexing Services) ASOS (Social Science Index), Journal Factor, CiteFactor ve MLA tarafından taranmaktadır.

İÇİNDEKİLER / Contents

DEDE KORKUT

Sayı 31/ Ağustos 2023

Issue 31/ August 2023

Araştırma Makaleleri/ Research Article

- Ahmet Mithat Efendi'nin "Henüz On Yedi Yaşında" ve "Çengi" Romanlarında
Ahlakî Değerlerin Edebi ve Estetik Yönü.....1-13
The Literary and Aesthetic Aspect of Moral Values In Ahmet Mithat Efendi's Novels Henüz On Yedi Yaşında and Çengi
- Mehriniso Kayumova
Haldun Taner, Askad Muhtar ve Ölmes Umarbekov'un Eserleri Örneğinde Türk ve Özbek
Tiyatro Eserlerinin Karşılaştırmalı Analizi.....14-23
Comparative Analysis of Turkish and Uzbek Theater Works in the Example of Haldun Taner, Askad Muhtar and Ölmes Umarbekov's Works
- Yunus Aktepe
Köktürk Abidelerinde "Bilig" Kelimesinin Yapı ve Anlam Özellikleri.....24-38
Structural and Meaningful Characteristics of the Word "Bilig" in Köktürk Monuments
- Nagihan Baysal Yurdakul
Psikanalitik Yöntem Bağlamında "Gelin Taşları" Efsanesi Üzerine Bir İnceleme.....39-48
A Study on the Legend of "Gelin Taşları" in the Context of Psychoanalytic Method
- Elif Şebnem Demirci
Masalların Ürkütücü Gerçekliği: Grimm Masalları Örneği.....49-58
The Frightenings Reality of Fairy Tales: The Case of Grimms' Fairy Tales
- Kasım Turgut
Hüseyin Nihal Atsız'ın Şiirlerinde Adsızlık ve Mezarsızlık Motifi.....59-71
The Motif of Anonymity and Cemetery Absence in the Poems of Hüseyin Nihal Atsız
- Rahime Deveci
Amasya Yöresi Düğünlerinde İcra Edilen Dansların Ritüel İşlevleri.....72-101
Meaning and Functions of Dances Performed at Weddings in Amasya Region
- Hüseyin Bülent Oskay
"Yeni Türk Edebiyatı Medeniyet Krizi ile Başlar" Tespiti Işığında Huzur
ve Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nü Yeniden Okumak.....102-118
Re-Reading Novels of Huzur and Saatleri Ayarlama Enstitüsü in the Light of the Determination That "New Turkish Literature Starts With the Crisis of Civilization"
- Ummuhan Nerkiz
Ahmet Rasim'in Savaş Muhabirliği.....119-136
War Journalism of Ahmet Rasim
- Semih Yeşilbaş
Klasik Türk Şiirinde Kuyruklu Yıldız ve Kuyruklu Yıldız Dair İnanışlar.....137-165
Re-Reading Novels of Huzur and Saatleri Ayarlama Enstitüsü in the Light of the Determination That "New Turkish Literature Starts With the Crisis of Civilization"

Kerime Üstünova

Üç Değerli Mantık ve Dede Korkut Destanları.....166-177

Trivalent Logic And Dede Korkut Epics

Ahmet Dağlı & Cafer Özdemir

Erzurumlu Emrah'ın Şiirlerinde İnsanî ve Toplumsal Bir Tavr Olarak Şikâyet.....178-196

Complaint As A Human and Social Attitude In Erzurumlu Emrah's Poems

Ahmet Dağlı

Kişiliğin Şiirlere Yansıması: Aşık Ömer.....197-206

Reflection of Personality in Poems: Âşık Ömer

DEDE KORKUT
MAKALELER/ Articles

DEDE KORKUT

Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi
The Journal of International Turkish Language & Literature Research
Sayı/Issue 31 • Ağustos/August 2023
www.dedekorkutdergisi.com

DOI: <http://dx.doi.org/10.25068/dedekorkut545>

Araştırma Makalesi/ Research Article

Ahmet Mithat Efendi'nin "Henüz On Yedi Yaşında" ve "Çengi" Romanlarında Ahlakî Değerlerin Edebi ve Estetik Yönü

The Literary and Aesthetic Aspect of Moral Values In Ahmet Mithat Efendi's Novels *Henüz On Yedi Yaşında* and *Çengi*

Öz

Tanzimat döneminin önemli aydınlarından olup eserlerinde halkı eğitme ve aydınlatma amacı taşıyan Ahmet Mithat Efendi, yeni bir kimlik kazanmaya çalışan Türk toplumunda, kadının konumuna ve aile içindeki yerine de dikkat çekmektedir. Romanlarda kadın, her daim aile tarafından gözetilip korunsun da edebiyatımızda o dönemlerde yeni yer edinmeye başlamış olan düşmüş kadınlar da görülür. Ahmet Mithat Efendi, *Henüz On Yedi Yaşında* adlı eserinde, fuhşa sürüklenen, ailesi tarafından korunmayan ve kurtuluşundan umidini kesmiş Rum kızı Kalyopi'yi karşımıza çıkarırken *Çengi* romanında, babası tarafından hayatın bütün kötülüklerinden uzak bir şekilde yetiştirilmiş ve hatta babasından, evdeki dadıdan başka kimseyi görmeyen; onların anlattıklarından başka hiçbir bilgisi olmayan Melek'le okuru tanıştırır. Aynı yazarın kaleminden çıkan her iki örnekte uçlarda olan aile yapılarına rastlanır. Bu makalede *Henüz On Yedi Yaşında* ve *Çengi* romanlarındaki aile yapısı incelenirken değişen ahlaki değerler ve birbirinden farklı ebeveyn tutumları üzerinde de durulacaktır. İncelenen romanlarda gösterildiği gibi ebeveyn yaklaşımlarının, çocuğun hayatının şekillenmesinde nasıl önemli bir rol oynadığı açıktır ve yapılan en ufak bir hata hayat boyu değişmeyen izler bırakır. Özellikle kız çocuklarının iyi bir eğitim ve aile terbiyesiyle hayata hazırlanmaları gerektiği romanlar aracılığıyla topluma mesaj olarak verilmiştir. Ahmet Mithat Efendi, diğer romanlarında olduğu gibi söz konusu romanlarında da kız çocuklarının eğitiminin önemini vurgular ve dış dünyayı doğru bir şekilde tanımanın ne kadar önemli olduğunu gösterir.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Mithat Efendi, Kadın, Ahlaki Değerler, Aile.

Abstract

Ahmet Mithat Efendi, one of the prominent intellectuals of the Tanzimat period, aimed to educate and enlighten the public in his works. He also drew attention to the position of women and their roles within the changing Turkish society. While women in novels were always guarded and protected by their families, there were also fallen women who were starting to find a new place in our literature during those times. In Ahmet Mithat Efendi's work titled *Henüz On Yedi Yaşında* he introduces Kalyopi, a Rum girl who is led into prostitution, not protected by her family, and has lost hope of salvation. In his novel *Çengi* he presents Melek, who is raised by her father away from all the evils of life, and has only seen her father and the nanny at home, knowing nothing beyond what they have told her. Both examples represent extreme family structures from the perspective of the same author. This article examines the family structure in *Henüz On Yedi Yaşında* and *Çengi* while also focusing on changing moral values and different parenting approaches. As shown in the examined novels, it is evident that parental approaches play a crucial role in shaping a child's life and even the smallest mistake leaves lasting marks that won't change throughout life. Especially for girls, it has been conveyed as a message to society through novels that they need to be prepared for life with proper education and family upbringing. Ahmet Mithat Efendi, in these particular novels as in his other Works, emphasizes the importances of girls education and illustrates how essential it is to have a correct understanding of the outside world.

Keywords: Ahmet Mithat Efendi, Woman, Moral values, Family.

Aslıhan Pulat*

Sorumlu Yazar Corresponding Author

* Doktora Öğrencisi/ Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni
İstanbul Aydın Üniversitesi
Elmek: aslhan.plt@gmail.com
ORCID: 0000-0003-3824-2622

Makale Geçmişi Article History

Geliş Tarihi: 24.05.2023
Kabul Tarihi: 03.07.2023
E-yayın Tarihi: 31.08.2023

Atıf/Citation:

Pulat, A. (2023). Ahmet Mithat Efendi'nin "Henüz On Yedi Yaşında" Ve "Çengi" Romanlarında Ahlakî Değerlerin Edebi ve Estetik Yönü. *Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, (31), s. 1-13.



Giriş

Aile kurumunun, içinde bulunduğu topluma dayalı olup zaman ve mekâna göre değişim gösterdiğinden tek tip bir tanımını yapmak imkânsızdır. Kaldı ki aynı toplumda, dönemde ve mekân içerisinde bile birbirinden farklı özellikler gösteren aile yapıları da bulunur. Aileyi oluşturan bireylerin yetiştikleri çevre, edindikleri bilgiler ve maruz kaldıkları yaşam şekli yeni kurdukları ailenin yapısını da etkilemektedir. Canatan'ın da dediği gibi ailenin evrensel tanımın yapılmasının önünde iki büyük engel bulunmaktadır. Bunlardan ilki dünya çapında olan çeşitliliktir. Belirli bir topluma bakılarak tanım yapılması kültür merkezci bir tanım olacaktır. Diğer ise tarihsel süreç içerisinde değişime maruz kalmasıdır (Canatan, 2011: 60-62).

Türk aile yapısını incelendiğinde İslam dininin şekillendirici olduğunu söylenebilir. İslamiyet, geçmişten günümüze Türk toplumunun değer yargılarını korumuş ve aileyi oluşturan üyelerin birbirlerine karşı yükümlülüklerini de belirlemiştir. Ancak aile yapısının şekillenmesinde din tek başına yeterli değildir. Türk aile yapısının oluşumunda töre-gelenek, coğrafi şartlar, yerleşim yeri ve yönetim şekli gibi faktörler de önemli bir etkiye sahiptir (Doğan, 2009: 33).

Türk aile yapısı her dönemde birçok yazar tarafından ele alınmıştır. Yazar, içinde yaşadığı toplumu bir ayna gibi eserine yansıtırken döneminin aile yapısını da tanıtmıştır. Zamanın değişmesiyle yaşam şekilleri değişse de Türk aile yapısı genel hatlarıyla aynı özelliklere sahiptir. İlk dönem romanların birçoğunda baba figürünün yokluğu dikkat çekmekle birlikte, varlığındaysa evin tek söz sahibi gibi davranan ve bunu yaparken de amacının ailesini korumak olduğu düşüncesine sahip bir figür görülür. Anne figürüyse aynı babada olduğu gibi ya yoktur ya da erkek karşısında genellikle ezilmiştir; sözü geçmemektedir. II. Meşrutiyet'in ilanı ile toplumsal yapı da değişmiş ve bu durum edebiyata da yansımış, kadına biçilen rol de değişmiştir.

Batılı anlamda yenileşmenin görülmeye başlandığı Tanzimat döneminde, Ahmet Mithat Efendi de birçok eserinde döneminin aile yapısını yansıtmıştır. Korumacı baba, evine, çocuklarına bağlı anneye rastlandığı gibi yanlış kararlar neticesinde farklı yollara giden çocuklara da rastlanır. Ailenin çocuklarına karşı koruyucu rolü her zaman olumlu sonuçlar vermemiştir. Haddinden fazla korumacılık ilişkilerde dengeyi kaçırmış ve ailede düzenin bozulmasına da sebep olmuştur. Çocuk, her ne kadar işlenmemiş bir ham madde gibi olup ilk bilgilerini aileden alsa da olgunluk düzeyine geldiği andan itibaren kararlarını kendi vermeye başlayacak ve aileden edindiği bilgilerle hayata adımlarını atacaktır. Bu süreçte aile, onu yanlıştan korumaya çalışırken aşırı baskıcı olursa aralarında ya iletişim problemleri çıkacak ya da çocuk tarafından yapılmak istenenler gizli bir şekilde yapılacaktır. Bundan dolayı da ilişkilerde dengenin korunması çok önemlidir.

Tanzimat dönemi ailesinde otorite, kadınlar ve gençler arasında da bölünmeye başlamıştır. Günlük yaşantı, aile büyüğü tarafından planlanmaz olmuştur. Gelenekten kopmaya başlayan toplumda geçiş dönem aile özellikleri de görülür. Bu değişimleri

gözlemleyen aydınlar da iyileştirme çalışmalarına aileden başlar. Ahmet Mithat Efendi, toplumu çocuğu gibi görmüş ve bir baba gibi davranmıştır.¹

Ahmet Mithat Efendi'nin, *Çengi* romanında aşırı korumacı bir baba olan Canberd Bey ve kızı Melek'in ilişkisine rastlanmaktadır. Canberd Bey, kızını tüm kötülüklerden korumak isterken ona evde adeta hapis hayatı yaşatmış ve insan ilişkilerinden bihaber büyümesine sebep olmuştur. Bu şekilde davranmasının asıl nedeni ise kızının bir gün birini sevip evlenebilecek olmasıdır. Baba, kızına aşırı düşkün olduğu için onu kimseyle paylaşmak istemez, bu yüzden de kız, aşktan sevgiden habersiz büyütür. Romanda o dönemin Türk aile yapısı hakkında bilgi sahibi olurken kızının doğumundan sonra hayatını ona bağlayan ve bu yüzden de baba-kız dengesini çok iyi koruyamayan bir baba figürüne rastlarız.

Türk edebiyatı için yeni ve çarpıcı olan düşmüş bir kadının hikâyesinin işlendiği *Henüz On Yedi Yaşında* romanında ise Ahmet Mithat Efendi, ailesi tarafından fuhuş yapmaya mecbur bırakılmış genç bir Rum kızını anlatır. Romanda, işleri bozulduktan sonra evine bakamamış ve geçim derdi yüzünden kızının umumhanede çalışmasına göz yuman, ona sahip çıkmayan bir baba görülür.

Batı toplumlarında fuhuş, Doğu toplumlarından daha farklıdır. Batı'da da dönem dönem suç olarak görülüp cezalandırılmış, bunu yapan kadınlar hoş görülmemiştir ama Doğu toplumundaki gibi sert kurallar uygulanmamış ve yasaklanmamıştır. Çoğu zaman da rahatlıkla icra edilen meslek haline gelmiştir.²

İslam dininin hükümlerine göre yönetilen Doğu toplumlarında fuhuş yasaklanmıştır. Osmanlılarda, devlet umumhane açılmasına asla izin vermemiştir. Zaten esir pazarlarından istediği kadar cariye satın alabilen Osmanlı erkeğinin de umumhaneye ihtiyacı yoktur. Ancak 19. yy' da esir ticaretinin yasaklanmasıyla, Müslüman kadın çalıştırılmamak şartıyla, umumhanelerin açılmasına göz yumulmuştur. Müslüman kadın çalıştırmaya kalkan umumhaneler kapatılmış; çalışan Müslüman kadınlar da en ağır şekilde cezalandırılmıştır.³

Her iki romanda da hemen hemen aynı yaşlarda olan ancak farklı aile yapısı içinde ve farklı değerlerle yetiştirilmiş genç kızlara rastlarız. Eserleri kendi içlerinde değerlendirirken farklı aile yapılarını aktararak değişen ahlaki değerleri de ortaya çıkaracağız.

1. Çengi

Ahmet Mithat Efendi'nin dört bölümden oluşan eseri *Çengi*'nin "Âşık Peder" bölümünde baba Canberd Bey ve kızı Melek'in ilişkisi anlatılır.

Canberd Bey, Mısır kölemenlerinden olup kaçarak İstanbul'a gelmiş ve burada kendine Hüsna adında bir cariye alarak büyük bir konakta yaşamını yeniden kurmuştur. Ancak bu kurduğu yeni yaşamda kendilerinden başka bir insanın var olmasına izin

¹ Ekici,D. (2019).Ahmet Mithat Efendi'nin Roman ve Hikayelerinde Aile Yapısı(Yüksek lisans tezi).Ege Üniversitesi,İzmir.

² Bu konuda geniş bilgi için bkz. Nickie Roberts, *Batı Tarihinde Fahişeler*, Sabah Kitapçılık San. Tic. A.Ş., İstanbul, 1998.

³ Yavuz Sultan Selim'in kızı ile evlenen ve Kanuni döneminde veziriazamlık yapan Lütü Pasa, fuhuş yaparken yakalanan bir kadının cinsel organının ustura ile kesilmesini emretmiştir. Kanuni ve II. Selim dönemlerinde fahişelik eden kadınlar zindana atılmıştır. II. Selim fuhuş hususunda bir de ferman çıkarmıştır. Fermanda, fahişelik eden kadınların cezalandırılacağı, fahişelerle evlenen erkeklerin nikâhtan sonra İstanbul'u terk edecekleri, aksi takdirde evlendikleri kadınla hapse atılacakları beyan edilmektedir. (Bu konuda geniş bilgi için bkz. Meral

Altındal, *Osmanlı'da Kadın*, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul 1994, Deniz Kandiyoti, *Cariyeler Bacılar Yurttaşlar*, 1. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 1997.



Ahmet Mithat Efendi'nin "Henüz On Yedi Yaşında" ve
"Çengi" Romanlarında Ahlakî Değerlerin Edebi ve Estetik Yönü

vermemişlerdir. İstanbul'a kaçtığı için öldürülme korkusu yaşayan Canberd Bey, evlerine ne bir kişinin gelmesine ne de kimsenin evden dışarı çıkmasına izin vermiştir.

Seneler bu şekilde akıp giderken Hüsna, efendisine evlenmesi için baskı yapar. Canberd Bey, eve yabancı birinin gelmesini istemediğinden bu düşünceye çok sıcak bakmasa da sonunda ısrara dayanamaz ve Hüsna'dan kendisine uygun bir kız bakmasını ister ve otuz yaşlarında, oldukça güzel bir kızla Canberd Bey'in nikâhı yapılır. Aile artık üç kişi olmuştur ve çok yakın bir zamanda eşinin hamile kalmasıyla Canberd Bey'in mutluluğu daha da büyür. Ancak Canberd Bey ne yazık ki doğum esnasında eşini kaybeder.

Eşinin ölümünün ardından kızına aşırı bağıllık gösteren Canberd Bey, gece gündüz onun bakımıyla ilgilenir. Zamanla kızına karşı bağıllığı ve sevgisi büyüyen baba, onu kimseyle paylaşmak istemediğinden erkek göstermeden yetiştirmeyi düşünür. Bu yüzden de evde aşk, sevgi, evlilik gibi konuların konuşulmasını yasaklar. Adını Melek koyduğu kızını, melek iffetiyle yetiştirmek ister. Bir an olsun kızının yanından ayrılmaz, geceleri bile uyurken onu izler. Onun kokusunu içine çekince aldığı hava sanki on katına çıkar. Kız da babasından başka bir erkeği hatta kimseyi görmediği için onun da bütün dünyası odur. Gereğinden fazla korumacı olan Canberd Bey, kızının doğal gelişimini engellemiş, bunun sonucunda da çocuğun bağımsız bir kişiliği olmamıştır.

Ahmet Mithat Efendi de Canberd Bey'in bu tavrına dikkat çekerek bir kızın bu şekilde büyütülmesinin maksadını eleştirir.

*"Bir babanın kızını bu kadar dikkat altında büyütmesinden kendi şahsı için nasıl bir maksadı olabilir? Aslında çocuğun edep kuralları ve namus dairesinde bulunması bir nimettir. Ancak iyi düşünülecek olursa, bunda babanın kendi şahsına ait bir menfaat olamaz. Çocuk son derece iffetliyse kendisine eş olacak kişi memnun olsun."*⁴

Görüldüğü gibi yazar bu paragrafta kız çocuğunun yetiştirilirken namuslu ve iffetli bir şekilde büyütülmesinin ne kadar önemli olduğuna dikkat çekmiştir. Çünkü kadın kocasına iffetli bir şekilde gitmeli ve kendisini ona adanmalıdır. Yine de Canberd Bey'in bu tavrının altında yatan Melek'in gelecekteki eşini mutlu edecek olması değildir. O, kızını kocaya vermemek maksadıyla ona bu terbiyeyi verir. Kızı büyüdükçe ona karşı aşkı da büyüyen baba, çok doğru bir karar verdiğini düşünür çünkü dünyada kızına duyduğu sevgiden başka nasibi kalmamıştır ve bu sevginin tatmininden nefsinin mahrum etmek istemez.

Melek, on altı yaşına geldiğinde bile hayatında babası ve Hüsna'dan başka kimse olmamıştır. Hatta rüyalarında bile onları görür. Babasının dehşete düşmesine neden olan olay, yan komşularından birinin evinden çalgı seslerinin gelmesiyle başlar. Melek hayatında ilk defa gördüğü bu olay hakkında dadısına sorular sormaya başlamıştır ve bu sorular neticesinde zihin dünyasında anlam veremediği "düğün, koca" gibi kelimeler ortaya çıkar. Kafasını karıştıran bu sözcükler babasının yaptığı açıklamalarla daha da korkunç bir hâl alır. Canberd Bey, kızına kocanın cin olduğunu ve günü geldiğinde

⁴ Ahmet Mithat Efendi, Çengi, Selis Kitaplar, İstanbul, 2003, s. 91

kızları parçalayarak yediğini söyler. Bu yüzden düğün denilen günde çalıp oynamak yerine ağlamak, yas tutmak gerekir.

O günden itibaren Melek, rüyalarında onu yakalamaya çalışan cinleri görmeye başlar. Ama cinler onu parçalamıyordur, kendisinden lütfetmelerini istemektedirler. Rüyada gördükleriyle sokaktaki gençleri düşünür, kızların süslenmelerini ve hiçbirinin de cin tarafından parçalanmadığını aksine mutlu olduklarını gözlemler. Babasına annesiyle ilgili sorular sormaya başlar ve doğum esnasında öldüğünü öğrenince dehşete kapılır. Yeni öğrendiği her yeni bilgiyle baba artık kızının elinden kayıp gittiğine şahit olur. Hayatın doğal gidişatına karşı ancak bu kadar engel olup onu dış dünyadan koruyabilmiştir. Korkuları da her geçen gün artmaktadır.

*“Beni bırakıp bir yere gitmezsin değil mi kızım? Bu dünyada benden başka kimseyi sevmeyiz değil mi? Ben senin kucağında öleceğim, senin melek yüzünü göre göre gözlerim kapanacak. Dünyada tek bir arzum kaldı. Ben sağken senin kucağında benden başka kimseyi görmemek.”*⁵

Çocuk konuşmaya başladığında sürekli olarak her şeyi sormaktadır. Çocukların bu soruları yalansız ve çekinmeden cevaplanmalıdır. Verilen her ciddi cevap onun zekasını geliştirecektir. Bu konuda Leyla Şentürk ve Elif Aktaş düşüncelerini şu şekilde özetlemiştir:

*“Ahmet Mithat’a göre cevaplanması güç sorularla karşılaşıldığı zaman çocuğu aldatmaya kalkışmak ve yanlış cevap vermektense onun dikkatini başka yöne çekmek daha doğrudur. Bir diğer çözüm yolu ise ‘bilmiyorum’ cevabını vermektir. Çocuğun terbiyesi bu soru ve cevaplarla mümkün olacaktır.”*⁶

Babanın kızına olan ilgisi gün geçtikçe cinnet derecesine yaklaşır. Kendi sağlığında değil vefatından sonra bile kızının başka biriyle birlikte olma ihtimali kendisini deliye döndürür.

Bir gün yarım saatten fazla kızından uzak kalan bu ihtiyar baba, kızının hasretine dayanamamış ve onu bulmak için sokak üzerinde bulunan oda kapısına kadar gelmiştir. Kızını genç bir erkekle konuşurken gören baba, olduğu yere yığılıverir. Melek, babasının imdadına yetişmek için yanına gitse de Canberd Bey ona düşman gibi davranır. Kızının kalbini çalan genç adamı vurmaya kalksa da eli titrediği için isabet ettiremez. Genç adam yine de Melek’ten vazgeçmeyerek evlerinin önünden geçmeye devam eder. Bir gün kıza, bir mektup getirir ve mektupta gerçek annesinin hayatta olduğu, babası bildiği bu adamın onu annesinden kaçırdığı yazmaktadır. Genç adam, eğer kendisiyle kaçarsa onu annesine götüreceğini ve birlikte mutlu bir hayat geçireceklerini de mektubuna eklemiştir. Melek ne yapacağına dair karar verememiş olsa da gençliğin getirdiği izlerle sonunda kaçmaya karar verir, hayatında ilk defa sokağa o an çıkar ve bir arabaya binerek yıllarca babası bildiği bu adamı bırakıp yeni bir dünyaya adım atar.

Melek’in gidişinin ardından baba Canberd Bey, aklını kaybederek iki saat içinde hayatını kaybeder.

Gerçek hayattan uzak bir sahnenin bize yansıtıldığı bu eser hakkında Ahmet Hamdi Tanpınar ise Ahmet Mithat Efendi’nin bu romanını değerlendirirken şunları söyler:

⁵ Ahmet Mithat Efendi, Çengi, Selis Kitaplar, İstanbul, 2003, s.106-107

⁶ Leyla Şentürk L., & Aktaş, E. (2014) Ahmet Mithat’a Göre Çocuk Eğitimi. Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 2(2), s.61.



Ahmet Mithat Efendi'nin "Henüz On Yedi Yaşında" ve
"Çengi" Romanlarında Ahlakî Değerlerin Edebi ve Estetik Yönü

"Çengi 'deki buluş daha büyüktür. Binaenaleyh kayıp daha esaslı olur. Thibaudet, romanı bir evvelki roman okuyucusunun tenkidi diye tarif eder. Bunun için de Don Quichotte'u misal gösterir. Filhakika Cervantes'in kahramanı şövalyelik romanı okuyarak çıldırmıştır. Mithat Efendi, Çengi'de bunu kendiliğinden bulur; hikâyesinin kahramanını bize Don Quichotte İstanbul'da diye takdim eder. O da Muhayyelât-ı Aziz Efendi'yi okuyarak aklî muvazenesini bozar. Böylece romancılık sanatının kaynağında, yani istersek hissî yahut da hayalî terbiye diyeceğimiz başlangıca varmış olur." (19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi, s.461)

Eserin "Âşık Peder" ismi verilen bölümünde kızıyla olan ilişkisinde sıkıntıları olan ve yeri geldikçe akli dengesini kaybeder tarzda davranan, aşrı koruyucu tavrı yüzünden kızını evden dışarı çıkarmayan baba Canberd Bey de Ahmet Mithat Efendi'nin bu tavrına uygundur. Eserin sonunda da hayatta tek sahip olduğu varlığını onu terk ederek evden kaçması babanın aklını kaçıracak vefat etmesine sebep olmuştur.

Ahmet Mithat, kızların dünyadan bihaber yaşamalarına karşı olduğunu Canberd Bey örneğiyle vermiştir. Kızlar dışarıda var olan dünyanın hem iyi hem de kötü yönlerini bilmelidir ve buna göre akıllı davranmalıdır. Hayata karşı hazırlıklı olmalıdırlar. Hayattan uzak tutulan kızlar, aileler için üzüntü kaynağı olacaktır.⁷

2. Henüz On Yedi Yaşında

Ahmet Mithat Efendi tarafından 1880 yılında kaleme alınan eser, fahişelik yaparak ailesini geçindirmeye çalışan Rum kızı Kalyopî'nin hikâyesini anlatır. Bir tesadüf sonucu yolunun kesiştiği Ahmet Efendi adında orta yaşlı, iyiliksever bir adam tarafından içinde bulunduğu kötü dünyadan kurtarılmıştır.

Ahmet Efendi "müteahhitlik ve asar" işlerinde çalışmış ve son olarak da avukatlığa başlamış kültürlü bir insandır. Belli bir olgunluğa gelmiş; zevk, eğlence âlemlerinden de meramını almıştır.

Bir akşam arkadaşı Hulusi Efendi'yle Beyoğlu'na yemeğe çıkmayı kararlaştırırlar. Beyoğlu esnafı kendilerini görünce selamlar ve uzun süreden beri görünmediklerini söylerler. Esnafın bu sözlerinden bu iki arkadaşın Beyoğlu âleminde alışık olduğu ama uzun süreden beri oraya gitmedikleri anlaşılır. Yemeklerini yedikten sonra Hulusi Bey, uzun zamandır Beyoğlu'na gelmediklerini ve o gece içki içerek eğlenmelerini teklif eder. Ahmet Efendi buna çok sıcak bakmasa da arkadaşını kıramaz ve yemek bitiminde Fransız tiyatrosuna giderler. İlk perdesini beğenerek seyrederek ve ara verilince o dönemde birçok insanın yaptığı gibi birer içki içerler. Oyun dört perdeden oluşmaktadır ve iki arkadaş her arayı içki içerek geçirmişlerdir. Ancak oyun bitiminde başlayan şiddetli yağmur yüzünden endişeye kapılırlar. Çünkü evlerine dönmek için araba bulamazlar, başka çareleri kalmayınca da Hulusi Bey, o geceyi yakınlarda olan bir umumhanede geçirmeyi teklif eder. Ahmet Efendi, o tarz yerlerden meramını aldığını ve oradaki kadınlarla birlikte olmak istemediğini söyler. Ancak yağmur hızını arttırınca orada kalmaya mecbur olurlar.

Umumhanenin parasını ödeyip içeri girdiklerinde görevli, onları kız seçmeleri için yönlendirir. Ahmet Efendi kararında net olsa da arkadaşı kendisi için de birini seçer ancak o, odasına gelen kızı göndererek yalnız yatmak istediğini söyler.

⁷ Ekici,D. (2019).Ahmet Mithat Efendi'nin Roman ve Hikayelerinde Aile Yapısı(Yüksek lisans tezi).Ege Üniversitesi, İzmir.



Sabah olunca tedirgin bir şekilde uyanan Ahmet Efendi, uyanır uyanmaz sigara içmeye alışık olduğundan isteyecek birini bulmak için odasından çıkar. O sırada alt katta gördüğü biri Rum diğeri Ermeni olan iki kadının, müşteriler hakkındaki konuşmasını dinler. Kadınlar, Ahmet Efendi'yi fark edince arkadaşı Rum olan kıza "kocan uyanmış." der. Ahmet Efendi, kendisine koca denilmesinden rahatsız olsa da o anda sigara ihtiyacı daha ağır bastığından kızıdan hemen sigara ve kahve getirmesini ister. Kahve geldikten sonra ancak kendine gelen Ahmet Efendi, kızı incelemeye başlar. Aslında kız çok güzel de olsa yaşadığı hayat kendisini oldukça yıpranmış göstermektedir. Ahmet Efendi, kızı merak eder ve arka arkaya hem kendisiyle ilgili hem de umumhaneye ilgili birçok soru sorar. Bazı kızların aileleri tarafından oraya satıldığını öğrenince şaşırıp dehşete düşer. Kalyopi'ye de ailesi tarafından mı satıldığını sorunca kızın verdiği cevap karşısında daha da şaşırır. Kalyopi kendi kendini sattığını söyler. Sebebini sorsa da Kalyopi cevap vermez ve tam o sırada arkadaşının da uyandığı haberi geldiği için konuşamazlar. Kalyopi, orada çalışan kızlara benzememektedir. Ahmet Efendi, onun gibi masum bir kızın orada çalışma sebebini merak ettiği için arkadaşına bir gece daha kalmayı teklif eder. Kalyopi, Ahmet Efendi'yi istediği gibi ağırlayamadığı için üzgün olduğundan kalacaklarını öğrenince çok sevinir ama Ahmet Efendi yalnız yatmak istediğini söyleyince Kalyopi, kendisini beğenmediğini düşünerek üzülür. Ahmet Efendi, onun için en iyi müşterinin aslında kendi olduğunu çünkü bu sayede bir nebze olsun dinlenmiş olacağını söyler. Kalyopi, Ahmet Efendi'nin diğer müşteriler gibi olmadığını anlar ve içinde bulunduğu durumun pisliğini ona anlatmaya başlar. Zaten onun kalitesinde erkeklerin kendilerini beğenmeyeceğinin farkındadır.

Kalyopi konuşurken yüzünde masum bir ifade vardır. Ahmet Efendi, geçirecekleri bu gecede Kalyopi'nin canının istediği gibi davranmasını ister. İçki içmek zorunda değildir ve yalnız yatıp dinlenebilir. Ahmet Efendi, Kalyopi'nin kendi özgür iradesiyle karar verip mutlu olmasını ister.

Kalyopi, yaşadığı hayatı ve umumhanenin işleyişiyle ilgili bilgi verir. Anlattıkları Ahmet Efendi'nin böyle mekanlara bir daha gelmemesi, gelse bile Kalyopi'ye güvenip tekrar onu tercih etmesi içindir. Ahmet Efendi, bu tarz yerlerle ilgili yeterli bilgiyi aldıktan sonra asıl merak ettiği soruyu sorsa da Kalyopi'den cevap alamaz. Kalyopi, buraya neden geldiğiyle ilgili bilgi vermez ve soru sorulur sorulmaz gözleri dolduğundan Ahmet Efendi de kendisini bu konuda zorlamaz.

Ertesi sabah iki arkadaş hesabı ödeyip çıktıklarında hafif utanmış bir tavırla en azından bu tarz yerleri de öğrenmiş olduk diyerek teselli bulurlar ama Ahmet Efendi tam olarak istediğini öğrenememiştir. Kalyopi gibi masum bir kızın burada çalışmasına üzülmemektedir. Bu yüzden oraya tekrar gitmeyi düşünür. Çünkü kendi orada olunca Kalyopi, bir geceyi daha huzurla geçirebilecektir. İki arkadaş bir gece daha oraya gitmeye karar verirler.

Gittiklerinde kızlar, onları sevinçle karşılar. İçki içilip eğlenildikten sonra yemek için dışarı çıkmaya karar verirler. Kalyopi o gece siyah giymiştir. Ahmet Efendi şakayla karışık yasta mı olduğunu sorduğunda diğer kız, kızın üstüne gitmemelerini, ölen kardeşi için yas tuttuğunu söyler. Ahmet Efendi hem şaşırmış hem de ona acımıştır. Kalyopi'den yemek dönüşü her şeyi anlatmasını rica eder ve Kalyopi hiç itiraz etmeden bunu kabul eder.

Kalyopi ve ailesi Yeşilköy'den Beyoğlu'na gelmişlerdir. Üçü erkek yedi kardeşiyle beraber aynı evde oturur ve çamaşırcılık yaparlar. Onlara yardım eden, iş



Ahmet Mithat Efendi'nin "Henüz On Yedi Yaşında" ve
"Çengi" Romanlarında Ahlakî Değerlerin Edebi ve Estetik Yönü

bulan bakkal, en büyüklerine göz koymuş ve kızı onun olmazsa öldürmekle tehdit etmiştir ve yalnız yakaladığı bir gün zorlamış, reddedilince de bıçaklamıştır. Kız, ağır yaralı bir halde üç gün yaşayabilmiştir. Zaten yoksul olan aileye doktor, ilaç vb. masrafları da fazla gelince ellerinde olan para da tükenmiş ve çevreye iyice borçlanmışlardır.

Kalyopi'nin babasının tütüncü dükkânı vardır. Kazancı iyidir ama tütün Tekel'in eline geçince işleri bozulmuş, meyhaneciliğe başlamıştır. O dönemde kardeşlerinden birinin ayağında bir hastalık çıkar ve bu hastalık için o kadar çok para harcanır ki ailenin maddi durumu iyice bozulur. Hastalık bir buçuk yıla yakın sürer ve o süreçte Kalyopi de on beş yaşına gelmiştir.

Çocukluktan beri babasının meyhanesine giden Kalyopi'nin on beş yaşına gelmesine rağmen ayağı buradan kesilmemiştir. Yümnî Bey adında Müslüman bir genç kendisiyle ilgilenmeye başlamış, birçok kıymetli hediyeler vererek niyetini belli etmiş ve sonunda Kalyopi'yle evlenmiştir. Evlendiklerinde Kalyopi hâlâ çocuk sayılacak bir yaşta olduğundan kocasını sevip sevmediğini anlamamış ama fakir baba evinden kurtulup zengin bir hayatta yaşamak da onu mutlu etmiştir. Ancak bir süre sonra akrabaları arasında Kalyopi'nin din değiştirip Müslüman olduğuna dair dedikodular çıkmaya başlamıştır ve bu söylentiler yüzünden akrabalar tarafından aileye baskı yapılmıştır. Babası her ne kadar kızının din değiştirmedikçe söylese de söylentiler karşısında güçsüz kalarak kızının boşanmasını istemiştir.

Ahmet Mithat, boşanmaların karı koca arasında kararlaştırılarak yapılmasından yanadır. Boşanma, genellikle erkek egemenliğindeyken bu romanda Kalyopi, baskıdan dolayı boşanmak istemiştir. Bu, yazarın diğer romanlarında rastlanmayan bir durumdur.⁸ İlber Ortaylı, Osmanlıda doğan her bireyin cemaat kurallarına göre hareket etmesi gerektiğinden bahsederken "Bir Müslüman'la Hristiyan arasındaki evliliklerin hoş görülmediği gibi aynı dinden olsalar dahi bir Rum ile bir Ermeni'nin evliliği de cemaatler arasında gerilime neden olmaktadır."⁹ sonucuna ulaşır. Oysa Müslüman bir erkeğin Hristiyan bir kızla evlenmesinde bir sakınca bulunmamaktadır. Bu konuda Fazıl Gökçek, Hristiyan kadınlarla evlenme konusunda verdiği izni, İslam'ın bir üstünlüğü olarak kabul eder.¹⁰ Romanda da görüldüğü üzere Kalyopi olmaması gereken bir evlilik yapmış ve bu sebepten boşanmaya zorlanmıştır.

Akrabaları Kalyopi için iyi bir Hristiyan koca bulacaklarına ve para yardımıyla bulunacaklarına dair söz vermiş ama boşanma olduktan sonra hiç kimse aileye yardımda bulunmamıştır. Uzaktan yakınlığı olan bir adam Kalyopi'ye iyi bakacağını ve koca da bulacağını söyleyerek yanına almak ister ama o aile de zar zor geçinmektedir. Orada iki ay kalan Kalyopi, çamaşır yıkayarak çok az para kazanabilmiştir. Baba Yorgaki hiç kimseden borç dahi bulamamıştır.

Günler bu şekilde açlık ve sefaletle geçerken bir gün eski bir komşularının kızı olan, teyze kızı gibi gördükleri Amalya onları ziyarete gelir. Kendisinin dikiş işiyle uğraştığını ve bu işten de iyi kazandığını söyleyerek Kalyopi'nin de yanına gelip

⁸ Ekici, D. (2019). Ahmet Mithat Efendi'nin Roman ve Hikayelerinde Aile Yapısı (Yüksek lisans tezi). Ege Üniversitesi, İzmir.

⁹ Ortaylı, İ. (2009). Osmanlı Toplumunda Aile. İstanbul: Timaş Yayınları.

¹⁰ Gökçek, F. (2006). Osmanlı Kapısında Büyümek Ahmet Mithat Efendi'nin Hikâye ve Romanlarında Gayrimüslim Osmanlılar. İstanbul: İletişim Yayınları.



çalışmasını teklif eder. Geceyi orada geçiren Amalya, Kalyopi'nin ablasıyla bir odaya kapanıp bütün gece konuşur ve ertesi sabah Kalyopi eşyalarını da alarak Amalya'nın evine gider. Amalya, o gece kendisine öğütler verir. Yoksulluk çekenlerin çok fazla fedakârlık yapmak zorunda kalacaklarını söyler. Zaten babası da Kalyopi'yi Müslüman Yumni'yle evlendirmeye bu yüzden mecbur kalmıştır.

Amalya çalıştığı modistrohaneden dikiş getirir ve birlikte bunları bitirmeye çalışırlar. Bir akşam Kalyopi, kapının önünde Amalya'nın bir adamla konuştuğunu görür. Ardından süslenerek kendisinin modisto tarafından çağırıldığını, çok fazla iş biriktğini ve belki o gece de dönemeyeceğini söyler. Görünüşü dikiş dikmeye gidecek bir kıza benzemese de Kalyopi herhangi bir soru sormaz. Zaten o gece eve dönmeyecek olması da her şeyi açıkça belli etmektedir.

Sabah olup Kalyopi'yle karşılaşınca Amalya utanarak bu işi yapmaya mecbur olduğunu ve ara sıra müşteri çıkınca gittiğini, sadece dikişle aç kalacağını söyler. Kalyopi de dikişten çok para kazanmadığının farkında olduğundan ailesine ve kendine bakabilmek için bu işi yapması gerektiğini düşünmeye başlamıştır. Ayrıca Amalya'nın evinde kaldığından kendini ona karşı da borçlu hissetmektedir. Amalya, bir gün Kalyopi'ye kazandığının yarısını vermiş ve nasıl olsa hesaplaşacaklarını sıkılarak söylemiştir.

Bu konuşmadan üç gün sonra bir gece bir adam evlerine gelir ve kendisini Amalya'nın çağırdığını söyler. Adam Kalyopi'ye paket içinde Amalya'nın gönderdiği elbiseyi de getirmiştir. Önce adamın dediklerine inanmasa da elindeki elbiseyi görünce gerçekten Amalya'nın çağırdığını anlar. Çünkü giyecek elbisesi olmadığını bilen tek kişi odur. Kalyopi durumu anlar ama bir türlü kabullenemez buna rağmen gitmek zorundadır. Eve giderken gençliğini, iffetini, dinini ayaklar altına aldığının farkında olduğundan yolda birkaç defa baygınlık geçirir.

Eve varınca iki erkek ve Amalya orada kendisini beklemektedir. Biri Amalya'nın arkadaşıdır ve öteki de Kalyopi için çağırılmıştır. Kalyopi kendisini cehennemin içinde gibi hissetmiş ve burnundan kanlar gelerek bayılmıştır. Ayıldığında başında duran adam onun ilk defa müşteriye çıktığını anlamış ve yüreği acımayla dolarak o gece kendisine dokunmayacağını söylemiştir. Ama Kalyopi o gece, gerçekten âşık bir kocayla bir gecelik müşteri arasında ne fark olduğunu anlamış ve bundan sonra karşısına çıkan herkese kelimenin anlam değerini yitirmesi için "kocacığım" demiştir.

Müşteriye çıktığı ilk gecenin ardından ablasıyla görüşmek isteyen Kalyopi, bir çocuğun eline para sıkıştırıp onu ablasının evine gönderir. Ablası bir buçuk saat sonra gelince durumu ona anlattığında onun da durumdan haberdar olmasına şaşırır. Ablası kardeşini bile bile oraya göndermiştir. Kendisi hiç evlenmediği için zengin bir Hristiyan koca bulma imkânı vardır ama Kalyopi Müslüman bir kocayla evlenip ayrıldığı için onda bu umut yoktur. O yüzden "vücudunu ateşe atma" görevi ona verilmiştir. Anne ve babasından durumu gizli tutmaya karar veren iki kardeş o gün üst baş için alışveriş de yaparak yüklü bir borca girmişlerdir. Bu borcu ödeyebilmek için Kalyopi'nin haftada en az iki müşteriye çıkması gerekmektedir. Düzenli müşteri çıkmayınca borçlarını ödeyebilmek adına umumhaneye borçlanan Kalyopi buradaki dudunun cariyelerinden biri olmuştur. Annesi ve babası durumu öğrenmelerine rağmen parasızlığın getirdiği mecburiyetten bilmiyorlarmış gibi davranırlar ama Kalyopi'nin eve izinli geldiği günlerde sürekli içen baba, kızının yüzüne bakamadan "Ah Kalyopi! Biz senin kanını yiyip içiyoruz." diyerek ağlar. Yorgaki ile ilgili Gökçek'in tespiti şu doğrultudadır:



Ahmet Mithat Efendi'nin "Henüz On Yedi Yaşında" ve
"Çengi" Romanlarında Ahlakî Değerlerin Edebi ve Estetik Yönü

*"...Yorgaki sağlıklı bir adam olarak tasvir edilmiştir. Bununla, daha sonra Ahmet ve Hulusi Efendilerin, onun çalışıp ailesini geçindiremeyeşine yönelttikleri eleştiriyi birleştirdiğimizde yazarın onu suçlayan bir tavrı benimsediğini söyleyebiliriz. Fakat öte yandan, yazarın onu namusuna düşkün bir adam olarak da öne çıkardığını görüyoruz. Bu durum Yorgaki'nin kişiliğinin biraz belirsiz veya çelişkili kalmasına sebep olmuştur."*¹¹

Kalyopi'nin hikâyesini öğrendikten sonra Ahmet Efendi o evde ilk defa huzurla uyur. Ertesi sabah uyandığında da yüzünde bir tebessüm vardır. Kalyopi'nin tüm borçlarını öğrenir ve kendisine belli bir miktar para verilirse burayı terk edip etmeyeceğini sorar. Kalyopi o kadar yürekten canına minnet der ki Ahmet Efendi de onun bu tavrına güvenip kurtaracağına söz verir. Ama kendisinden de bir daha böyle bir işe bulaşmayacağına dair söz ister. Bundan sonra namuslu bir hayat yaşayacaktır.

Bu konuşmalardan bir hafta sonra parayı ayarlayan Ahmet Efendi, arkadaşı Hulusi'yle beraber Kalyopi'yi çıkarmaya gelir. Para konusunda Hulusi, duduyla pazarlık yaparken Ahmet Efendi de Kalyopi'nin hazırlanmasına yardım eder ve kız büyük bir sevinçle bu yerden kurtulmuş olur.

Hulusi ve Ahmet Efendi, Kalyopi'yi evine kadar götürürler. Kapıyı annesi açtığında kız boynuna atlayarak kurtulduğunu müjdelese de kadında sevinç göstergesi olmaması iki arkadaşı şaşırtır. Artık para gelmeyeceği için mi üzülmüştür yoksa beklemediği durum karşısında mı şaşırmıştır anlamazlar. Kalyopi'nin babasını gördüklerinde iyice şaşırlar. Çünkü karşılarında iri yarı ve düşünceli bir adam vardır. Bu güçlü görünümlü adamın, kızını böyle bir felakete nasıl sürüklediğini merak ederler. Babanın hali ve tavrı ilk bakışta namusuyla çalışan iş sahiplerinden biri gibi görünmektedir. Sanki biri namusuna dil uzatacak olsa onu kanla temizleyecekmiş gibidir.

Ahmet Efendi, Kalyopi'ye karşı duyduğu şefkati aileye açıklarken kendilerini daimî bir dost olarak görmelerini istemiş ve Kalyopi'nin fuhuşa bir daha asla zorlanmamasına dair söz almıştır. Baba, kendilerinin kızları için en iyi dost olduklarını söylerken o ana kadar öfkelenmeyen, sabırla bekleyen Hulusi dayanamaz ve kızlarına böylesi bir kötülük yapan aileden nasıl dost olması beklenir diyerek babayı başka bir odaya çeker ve kavga ederek bir saat konuşur.

Evine dönmesinin ardından Kalyopi, yaşadığı olaylar yüzünden büyük bir hastalık atlatır. Bu süreçte de yanında olan, ona doktor getiren yine Ahmet Efendi olmuştur. Hastalığından sonra da Ahmet Efendi başka bir semtte onlara ev tutup dayayıp döşer ve Kalyopi'den bundan sonraki yaşamında asla imanını ve inancını bozmamasını rica eder. Ahmet Efendi'nin ağzından çıkan her söz Kalyopi için emirdir. Birkaç defa Ahmet Efendi, Kalyopi'nin evine adam göndererek kendisini denemiştir ama Kalyopi adamları azarlayarak geri göndermiştir. Bunun üzerine Kalyopi'ye güveni sağlamışan Ahmet Efendi, ona kendi dostlarından halini tavrını beğendiği bir koca bulur. Böylelikle Ahmet Efendi, Beyoğlu'nda bir kilisede Kalyopi'ye kızın hep hayalinde olduğu gibi gelinlik giydirmiş ve kendisi de şahitlik ederek onu evlendirmiştir. Kilise çıkışında anne, baba ve kardeşlerin yanında Ahmet Efendi de sevinç gözyaşı döker.

¹¹ Gökçek, F. (2006). Osmanlı Kapısında Büyümek Ahmet Mithat Efendi'nin Hikâye ve Romanlarında Gayrimüslim Osmanlılar. İstanbul: İletişim Yayınları.

Okay'a göre romanın en önemli kişisi Ahmet Efendi, bizzat Ahmet Mithat Efendi'nin kendisidir. Kalyopi ise Ahmet Mithat Efendi'nin ihtida edip Hafize Melek ismini alan ikinci eşi Vasiliki'dir.¹² Bu evlilik sayesinde Ahmet Mithat Efendi'nin de fikirlerinin değişmesi olasıdır. Ahmet Mithat Efendi'nin fuhuş belasından kurtulmak için topluma sunduğu reçete vardır. Kadını bu beladan kurtarmak için tüm sorumluluk erkeğe aittir. Kadınları kandıran erkekler toplum tarafından kınanmalıdır.¹³

Romanda kendi öz babasından ziyade Kalyopi'ye karşı sorumluluk hisseden, onu kötülüklerden koruyup doğru yolu gösteren ve hatta onun için uygun eşi bulup evlendiren kişi Ahmet Efendi olmuştur. Gerçek babası, parasızlık yüzünden onu Müslüman bir gençle evlendirmiş ama kızının din değiştirdiğine dair çıkan dedikodulara karşı onu koruyamayarak boşanmasını istemiştir. Boşanmanın ardından da kızını koruyup kollamaktansa sırf para getiriyor diye umumhanede çalışmasına göz yummuştur. Kızının durumunu bilmezden gelmiş ve umursamamıştır. Bu sebeple kendisinin kötü bir baba olduğu söylenebilir.¹⁴ Henüz çocuk yaştaki Kalyopi'nin fahişe olması Rumların taassubundan, sözlerinde durmamalarından ve yardımsever olmamalarından dolayıdır. Yazar meseleye bu açıdan bakmaktadır ve Kalyopi'nin fahişe olmasında Türklerin sorumluluğu olmadığını da belirtmiştir. Hatta onu bu sefil yaşamdan kurtaran bir Türk'tür.¹⁵

Sonuç

Romanın yol boyunca gezdirilen bir ayna olduğu görüşünden hareketle hayatın kendisini yansıttığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Hiçbir roman yazarı yetiştigi, içinde bulunduğu toplumdan bağımsız kalmamış, her biri döneminin izlerini eserlerine yansıtmıştır.

Roman türünün edebiyatımıza girdiği ilk günden itibaren, teknik ve kullanılan dil bakımından çok güçlü olmasa da içinde bulunduğu dönemi yansıttığını görürüz. Aile, ilk romanlarımızdan itibaren üzerinde durulan bir konu olmuştur. Bununla birlikte Türk aile yapısı içinde mahremiyet olduğundan bu ilk dönem romanlarda sevgi, aşk, kıskançlık, intikam, kavga, ihanet gibi insanlığa ait konular da işlenmiştir. Genellikle karşımıza Batılılaşma etkisiyle yozlaşmış değerlere sahip suni tipler çıkar. Gerçek anlamda Türk aile yapısı yansıtılmaz. Bundan dolayı da sağlıklı olmayan aile ilişkilerine rastlarız. (YETİŞ: 2007, s.212)

Çengi ve Henüz On Yedi Yaşında romanlarında birbirinden farklı kültürlerde yetişmiş, hemen hemen aynı yaşlarda olan genç kızların yaşamları karşımıza çıkar ve her iki romanda da babalar uç tipler olarak verilir. Elbette her iki baba da kızlarını sevmektedir ancak sevginin aktarımında sıkıntı vardır.

Çengi romanında bencilce bir tavırla kızının sadece onunla olmasını isteyen ve onu dış dünyadan soyutlayan bir baba vardır. Kızının bir başkasını sevmeye, evlenme fikri bile kendisini dehşete düşürdüğünden sevgi, aşk gibi konulardan asla bahsetmez. Bu, normal bir durum değildir hatta imkânsızdır. Hiçbir insan dış dünyadan bu kadar

¹² Okay, O. (1991). *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

¹³ Özkan, T. (2019). Ahmet Mithat Efendi'nin Kurmaca Eserlerinde Kadın Temsilleri. *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3(3) s.386-394.

¹⁴ Yıldız, Ali (1999). *Ahmet Mithat Efendi'nin Hikâye, Roman ve Tiyatrolarında İnsan* (Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

¹⁵ Yıldız, Ali (1999). *Ahmet Mithat Efendi'nin Hikâye, Roman ve Tiyatrolarında İnsan* (Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.



Ahmet Mithat Efendi'nin "Henüz On Yedi Yaşında" ve
"Çengi" Romanlarında Ahlakî Değerlerin Edebi ve Estetik Yönü

habersiz yetiştirilemez. Bir şekilde bilgiye ulaşacak ve yeni insanlar tanıyacaktır oysa romanda genç kız, sadece babası ve evdeki bakıcı kadını tanır ve doğru olarak da onların anlattıklarını kabul eder. Bu yüzden de evinin camından sadece bir kere gördüğü genci beğenip onun sözlerine inanması oldukça doğaldır. Zaten o yaşa kadar ona anlatılanları sorgulayamadığı, kendi süzgecinden geçiremediği için bu gencin de doğru söylediğini düşünür ve babasını hiçe sayarak onunla kaçar. Dolayısıyla baba, kızını o çok korktuğu hayattan koruyamamıştır.

Henüz On Yedi Yaşında romanında fakir durumu yüzünden kızının oradan oraya savrulmasına göz yuman, kızını koruyamayan bir baba bulunur. Parasızlık yüzünden kızını on beş yaşında farklı dine mensup bir gençle evlendirmiştir. Bu evliliğin ardından kızın din değiştirdiğine dair dedikodular çıkmaya başlar çünkü Hristiyan birinin din değiştirmesi hoş karşılanmaz. Söylentiler yüzünden evliliği bozulan Kalyopi, yine baba evine dönerken baba adeta kızının boşanmasına göz yummuş, bu söylentiler karşısında dik bir duruş sergileyememiş sanki bir nevi kızının boşanmasına mecbur gözüyle bakmıştır. Baba, sırf para getiriyor, eve bakıyor diye kızının umumhanede çalışmasına da göz yummuştur. Romanda Kalyopi'ye uzanan el, bir yabancıya aittir. Onun masum duruşundan etkilenip bir kaza sonucu oraya düştüğünü anlamış, hikâyesini de öğrendikten sonra oradan kurtarmıştır ve masumiyet göstergesi olarak beyaz gelinlik giydirip mutlu bir evlilik yaptırmıştır. Bu romanla topluma, düşmüş kadına acıma, halinden mutsuz olan ve kurtarılmayı uman kadına yardım elini uzatma hususunda insanlık dersi de verilmiş olur.

Kaynakça

- Altındal, M. (1994). *Osmanlı'da Kadın*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.
- Canatan, K. (2011). *Aile Kavramının Tanımı*, Canatan, K. ve Yıldırım, E. (ed.) *Aile Sosyolojisi içinde, Genişletilmiş 2. Baskı, Açılım kitap*, İstanbul, s. 53- 64.
- Doğan, İ. (2009). *Dünden Bugüne Türk Ailesi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Ekici, D. (2019). *Ahmet Mithat Efendi'nin Roman ve Hikayelerinde Aile Yapısı* (Yüksek lisans tezi). Ege Üniversitesi, İzmir.
- Gökçek, F. (2006). *Osmanlı Kapısında Büyümek Ahmet Mithat Efendi'nin Hikâye ve Romanlarında Gayrimüslim Osmanlılar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kandiyoti, D (1997). *Cariyeler Bacılar Yurttaşlar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Leyla Şentürk L., & Aktaş, E. (2014) Ahmet Mithat'a Göre Çocuk Eğitimi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2(2), s.61.
- Okay, O. (1991). *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Mithat Efendi*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Ortaylı, İ. (2009). *Osmanlı Toplumunda Aile*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Özkan, T. (2019). Ahmet Mithat Efendi'nin Kurmaca Eserlerinde Kadın Temsilleri. *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3(3) s.386-394.
- Roberts, N. (1998). *Batı Tarihinde Fahişeler*. İstanbul: Sabah Kitapçılık San. Tic. A.Ş., İstanbul
- Üner, M. (2008). "Ahmet Mithat Efendi'nin Eserlerinde Düşmüş Kadına Uzanan El: Mihnethaşan ve Henüz On Yedi Yaşında", *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, cilt 11, sayı 19, ss. 127-137



Aslıhan PULAT

Yetiş, K. (2007). *Dönemler ve Problemler Aynasında Türk Edebiyatı*. İstanbul: Kitabevi, s. 211-212.

Yıldız, Ali (1999). *Ahmet Mithat Efendi'nin Hikâye, Roman ve Tiyatrolarında İnsan* (Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Haldun Taner, Askad Muhtar ve Ölmes Umarbekov'un Eserleri Örneğinde Türk ve Özbek Tiyatro Eserlerinin Karşılaştırmalı Analizi

Comparative Analysis of Turkish and Uzbek Theater Works in the Example of Haldun Taner, Askad Muhtar and Ölmes Umarbekov's Works

Öz

Makalede Türk ve Özbek edebiyatının seçkin temsilcileri olan Haldun Taner, Askad Muhtar ve Ölmes Umarbekov'ların tiyatro eserleri karşılaştırmalı olarak analiz edildi. Bu oyun yazarlarının hayatı ve eserlerinin kısa bir açıklaması da verildi ve eserlerinin analizinde dram türünde olan ustalıkları gösterildi. Haldun Taner'in "Günün Adamı", "Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım", "Ve Değirmen Dönerdi", "Dışarıdakiler" tiyatro eserleri Askad Muhtar'ın "Samandar" ("Samandar") ve Ölmes Umarbekov'un "Sud" ("Yargı") dramalarıyla karşılaştırıldı ve onlar arasındaki benzerlikler gösterildi. Dramalardaki imgeler dünyası, kahramanların karakter özellikleri ve olay örgüsüne ait benzerlik ve farklılıklar incelendi. Dramatik eserlerin karakter kadrosu, karakterler tabiatı, olay örgüsü bakımından ortak ve farklı yönleri araştırıldı. Makalede özellikle Özbek ve Türk tiyatrosunun oluşumunda önemli rol oynayan eserler hakkında genel bilgiler verilmiştir. Ayrıca Askad Muhtar ve Ölmes Umarbekov'ların tiyatro eserlerinde eski sistemin kusurları, birilerinin kafasındaki eski düşünce ve bunun sonuçları hicivli imgelerle ifade edilmektedir. Bu eserler günümüz insanının hayatını ve içindeki sorunları eşsiz bir şekilde yansıtır. Haldun Taner, eserlerinde toplumsal değişime büyük önem vermiş; sosyal, siyasi ve ekonomik yasalara paralel olarak değişen Türk toplumunun durumunu yansıtmıştır. Makale, Haldun Taner hem de Askad Muhtar ve Ölmes Umarbekov'ların ekonomik ve siyasi dünya görüşlerinin genişliğine, birkaç yabancı dili mükemmel derecede bilmelerine ve gazeteci olarak çok yönlülüklerine dikkat çekerek edebi yaratıcılık yollarına bakmaktadır. Bu bağlamda ortak üslupların ortak çalışmaları karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk Tiyatrosu, Özbek Tiyatrosu, Karşılaştırmalı Analiz, Drama Türü, Kahraman, Sahne, Kabare Tiyatrosu, Edebi Etki.

Abstract

In the article, the theater works of Haldun Taner, Askad Muhtar and Ulmas Umarbekov, who are distinguished representatives of Turkish and Uzbek literature, were analyzed comparatively. A brief description of the life and works of these playwrights is also given, and their mastery of the drama genre is shown in the analysis of their works. Haldun Taner's "Man of the Day", "I Close My Eyes, I Do My Duty", "And the mill was turning", "Outside People" theater plays were compared with Askad Muhtar's "Samandar" and Ulmas Umarbekov's "Judgment" dramas and similarities between them were shown. The world of images in the dramas, the character traits of the heroes and the similarities and differences in the plot were investigated. The widespread elements of dramatic works in terms of identity, the nature of characters and the plot were studied. In particular, it provided general information about the works that played a significant part in the formation of the Uzbek and Turkish theatres. In addition the weaknesses of the old system, its outdated mentality and its results are revealed with satirical pictures in Askad Muhtar and Ulmas Umarbekov's works. It reflects the lifestyle of today's people uniquely. Haldun Taner granted dignity to social transformation and his works reflected the Turkish society, which was changing together with legislation. The article reveals the literary creativity of three writers Haldun Taner, Askad Muhtar and Ulmas Umarbekov, remarking on their economic and political worldviews, superiority in foreign languages, and their versatility as journalists. In this context, the joint works of formal styles have been analyzed comparatively.

Keywords: Turkish Theatre, Uzbek Theatre, Comparative Analysis, Drama Genre, Hero, Stage, Cabaret Theatre, Literary Influence.

Mehriniso Kayumova*

Sorumlu Yazar Corresponding Author

* Dr.

Tashkent State University of Oriental Studies, Tashkent/ Özbekistan
Elmek: kayumovamehriniso@gmail.com
ORCID: 0000-0002-3011-6608

Makale Geçmişi Article History

Geliş Tarihi: 14.08.2021

Kabul Tarihi: 30.04.2023

E-yayın Tarihi: 31.08.2023

Atıf/ Citation:

Kayumova, M. (2023). Haldun Taner, Askad Muhtar ve Ölmes Umarbekov'un Eserleri Örneğinde Türk ve Özbek Tiyatro Eserlerinin Karşılaştırmalı Analizi. *Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, (31), s.14-23.

Giriş

1970'lerden beri modern Türk tiyatrosunda realist geleneğin devam etmesi yeni formların görülmesini beraberinde getirmişti. Türk tiyatrosunda insanın manevi dünyası, dünya görüşü ve duygularını sanatsal ifade etme ilkeleri yenilenerek iç dünyanın sanatsal yorum ilkeleri ileri sürülmeye başlandı. İmge ve temaların modern yorumu, drama türünün gelişiminde önemli rol üstlendi. Çalışmada türün gelişmesine katkıda bulunan Özbek yazarları Askad Muhtar ve Ölmes Umarbekov ile modern Türk tiyatrosunun tanınmış temsilcisi Haldun Taner'in dramaları incelenecek, yazarların üslup benzerlikleri ve ortak yönleri birbiriyle karşılaştırılacaktır.

Özbek oyun yazarları Askad Muhtar ve Ölmes Umarbekov'un dramalarını incelemenden önce yaşamları ve eserleri hakkında kısaca bilgi vereceğiz. Özbek yazarı Askad Muhtar; nasir, şair, oyun yazarı, çevirmen ve Özbekistan Halk Şairi'dir. Orta Asya Devlet Üniversitesi'nde eğitim gördü. 1960'tan 1965'e kadar - "Şark Yıldızı" dergisinin editörü, 1969'dan - "Gulistan" dergisinin genel yayın yönetmeni olarak çalıştı. 1938'den itibaren eserleri yayınlanmaya başladı. 1973'te yazar, "Chinor" ("Çınar") romanıyla Hamza Cumhuriyet Devlet Ödülü'nü kazandı (Mirvaliyev & Şokirova, 2016: 230).

Askad Muhtar'ın "Tuğiliş" ("Doğum") (1961) adlı romanı, gençlerin en büyük inşaatlardan birine katılımını anlatmaktadır "Davr Mening Takdirimda" ("Zaman Benim Kaderimde") (1964), yaratıcı bir adam ve çağdaş savaşçı imajını somutlaştıran bir itiraf romanıdır. "Korakalpok Kıssası" ("Karakalpak Öyküsü") (1958) ve "Mangulikka Dahildar" ("Ebediyete Dâhil") (1969) destanında Askad Muhtar, tarihsel temalara odaklanır, bir kahraman karakterinin oluşumunu gösterir. Yazar birkaç edebî eleştirel eser de yazmıştır. Sophocles, A. Puşkin, M. Lermontov, M. Gorky, V. Mayakovsky, A. Blok, T. Şevçenko, A. Korneyçuk ve diğerlerinin eserlerini Özbekçeye çevirdi (Mirvaliyev & Şokirova, 2016: 232).

Yazarın düzyazı eserleri, şiirin devamı niteliğindedir. Felsefi düşünce, gözlem, konunun özüne ilgi, acımasız gerçekçilik ve romantik ruh, görüntüdeki netlik, metaforizm, sembolizm, konuşma dinginliği ve hayalî uçuş - şiirlerinin tüm özellikleri - aynı zamanda düzyazı eserlerine de görülmektedir. Yazarın en güzel şiirleri gibi oyun eserleri ve romanları da biçim açısından Özbek edebiyatında yenilik oluşmuştur. Sanatçının drama ve romanlarıyla Özbek nesrinin anlatım alanı genişledi. Yazar, Özbek düzyazısına derin fikirli, romantik bir yaklaşımlı gerçekçilik üslubunu tanıttı; gerçekçilik temelinde mit, efsane, öykü türünde birkaç güzel eserler yazdı.

Askad Muhtar'ın öğrencisi, Özbekistan Halk Yazarı Erkin Azam, sanatçı hakkında şunları söylüyor: "Askad Muhtar çok yönlü bir sanatçıdır. Nesir yazarı olarak çalışması Askad Muhtar'ın bir yönüdür. Şair olarak da çok güzel şiirler yazmıştır ki bu onun ikinci yönüdür. Askad Muhtar aynı zamanda yetenekli bir oyun yazarı ve gazeteciydi. Bu, yazarın başka bir yönüdür. Ayrıca çeviri, editörlük ve diğer faaliyetlerde de bulunmuştur. Söyler misiniz, Askad Muhtar'ın hangi yönü XXI. yüzyılın Özbek okuru için değerli ve önemlidir? Bu soruyu sormamın sebebi, bazen aralarında Askad Muhtar'ın da bulunduğu Abdullah Kahhar, Aybek, Gafur Gulâm gibi çok yönlü yazarların eserlerini değerlendirirken yaşadıkları zor dönemin unutulmasıdır (Hasanova, 2017: 49).



Haldun Taner, Askad Muhtar ve Ölmes Umarbekov'un Eserleri Örneğinde Türk ve Özbek
Tiyatro Eserlerinin Karşılaştırmalı Analizi

Askad Muhtar'ın dramasının tematik içeriği rengarenktir, kahramanlar çeşitlidir. Bununla birlikte, çalışmalarının merkezinde emek teması, çağdaşlarının imajı - XX. yüzyılın insanları var. Askad Muhtar, işçi sınıfı konusunu gündeme getiren ilk yazarlardan biridir. Yazar, "Samandar" ("Samandar"), "Zar Kadri" ("Altının Değeri"), "Tong bilan Uchrashuv" ("Şafakla Buluşma"), "Yaxshilikka Yaxshilik" ("İyilikten İyiliğe"), "Jasorat Cho'qqisi" ("Cesaretin Zirvesi") gibi dramalarla Özbek edebiyatının zenginleşmesine büyük katkı sağlamıştır. Askad Muhtar, "Samandar" adlı dramada çok yetenekli bir kahramanın sevinçler ve üzüntülerle dolu yaşamını yansıtmaktadır. Ayrıca onun hayatındaki bazı hoş olmayan çelişkileri ve kötü insanların manevi dünyasını eleştirir. "Sabah Buluşması" dramasında, önemsiz bir hatanın yüzünden iç çatışmaları yaşayan bir kişinin kendi benliğini yeniden bulma süreci gösterilmektedir.

Ölmes Umarbekov'un mirası hakkında kısaca bilgi vereceğiz. O Özbekistan Halk Yazarı (1992), Özbekistan'ın Emektar Sanat Adamıdır (1984). Orta Asya Üniversitesi Filoloji Fakültesi'nden mezun oldu (1956). İlk kitabı "Hikoyalar" ("Hikâyeler") (1958). "Xatingni Kutaman" ("Mektubunu Bekliyorum"), "Yurak So'zlari" ("Kalbin Sözleri") (1960), "Boboyong'oq" ("Eski Ceviz Ağacı") (1961), "Yulduzlar" ("Yıldızlar"), "Menga Ishonmaysanmi?" ("Bana İnanmıyor musun?") (1962), "Hayot Abadiy" ("Hayat Sonsuz") (1964), "Charos" ("Çaros") (1966), "Koprik" ("Köprü") (1968), "Bolgar Qo'shiqlari" ("Bulgar Şarkıları"), "Oltin Yaproqlar" ("Altın Yapraklar") (1972), "Qiyomat Qarz" ("Kıyamet Borcu") (1976, aynı adı taşıyan tiyatro eseri de var), "Yer Yonganda" ("Toprak Yandıığında") (1993) hikaye kitabı gibi eserleri vardır. Ölmes Umarbekov "Odam Bo'lish Qiyin" ("İnsan Olmak Zor") (1970), "Fotima va Zuhra" ("Fatma ile Zühre") (1994) romanları ve "Sevgim-Sevgilim" ("Aşkım Sevgilim") (1963), "Kimning Tashvishi Yo'q?" ("Kimin Problemi Yok?") (1965), "Urush Farzandi" ("Savaşın Çocuğu") (1972), "Yoz Yomg'iri" ("Yaz Yağmuru") (1973), "Oq Qaldirg'och" ("Beyaz Kırlangıç") (1974) gibi öykülerini yazdı. Yazarın dramalarının birçoğu okuyucuların ve izleyicilerin kalbinde özel bir yere sahiptir. Bunlar "Sud" ("Yargı") (1970), "Oqar suvlar" ("Akarsular") (1971), "Tuhmat" ("İftira") (1987), "Oqsoqol" ("Muhtar") (1991), "O'zing Uchun O'l, Yetim" ("Kendin için Öl, Yetim") (1992), "Qiyomat Qarz" ("Kıyamet Borcu") (1974), "Shoshma, Quyosh" ("Acele Etme, Güneş") (1977), "Kuzning Birinchi Kuni" ("Sonbaharın İlk Günü") (1979), "Arizasiga Ko'ra" ("Dilekçesine Göre") (1981) eserleridir. Ölmes Umarbekov Özbekistan Hamza Devlet Ödülü sahibi oldu (1980).

Kariyerine sıradan bir gazeteci olarak başlayan Ölmes Umarbekov, uzun yıllar cumhuriyet radyosunda editör ve genel yayın yönetmeni olarak çalıştı. 1971-1974 yıllarında Özbek Komünist Partisi Merkez Komitesi'nde önce kültür bölümünde öğretim görevlisi, ardından radyo ve televizyon sektörünün başkanı olarak çalıştı. Özbekfilm'i neredeyse on yıl yönetti. 1982 yılında Özbekistan Kültür Bakanı Yardımcısı ve daha sonra Bakan olarak görev yaptı. Çok zaman geçmeden Özbekistan Yazarlar Birliği başkanlığına seçildi (1985). Aynı zamanda Özbekistan Cumhuriyeti Yüksek Kurulu Başkan Yardımcısı oldu, hem de Asyalı ve Afrikalı Yazarlar Dayanışma Komitesi başkanlığına seçildi. Son olarak 1989-1991 yıllarında Bakanlar Kurulu Başkan Yardımcısı olarak görev yaptı.

Ölmes Umarbekov hangi cephede çalışırsa çalışsın, ne iş yaparsa yapsın, hangi konuda eser yazarsa yazsın, her zaman milletine ve ülkesine sahip çıkarak yaşadı. Halkın omuzlarındaki hayat yükünü hafifletmeye çalıştı. Özellikle eserlerinde, ister hikâye, ister uzun hikâye, ister roman, ister oyun olsun, tüm eserlerinde insanların manevi ve ahlaki niteliklerini yüceltmeye ve değerlendirmeye çalışan gerçek halk yazarı oldu. Bu aynı zamanda her sanatçı için büyük bir mutluluk, hayatın ve yaratıcılığın önündeki bir hedeftir. Ölmes Umarbekov da bu gibi şanslı adamlardan biridir.¹

Ünlü Türk tiyatro yazarı Haldun Taner, Özbek tiyatro yazarları Askad Muhtar ve Ölmes Umarbekov gibi çok yönlüdür. Usta bir hikâye anlatıcısı, yetenekli bir yayıncı ve eleştirmendir. Ancak onu dünyaya tanıtan eserler "göstermecî biçimdeki" (Yüksel, 1986: 27) tiyatro eserleri ve kabare tiyatrosudur. Rus bilim adamı L. Starostov Haldun Taner hakkında, "Bertold Brecht'in takipçisi olan Haldun Taner, onun epik tiyatrosunun geleneklerini Türk Halk Tiyatrosu'na uygulayan ilk yazardır ("Keşanlı Ali Destanı" ve "Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım" eserlerinde)," (Taner, 1984: 21) diye yazıyor. Haldun Taner'in "Keşanlı Ali Destanı", "Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım" (1964), "Zilli Zarife" (1966), "Sersem Kocanın Kurnaz Karısı" (1971) ve "Ay Işığında Şamata" (1977) gibi dünyaca ünlü tiyatro eserleri vardır.

Taras Şevçenko Kiev Ulusal Üniversitesi Türkoloji Bölümü doçenti I. Pruşkovskaya, Haldun Taner ve Kabare Tiyatrosu ile ilgili olarak şunları kaydeder: "Ulusal tiyatro ile modern dünya dramasının birleşimi, Türk dramadaki politik drama türünün ortaya çıkmasının özelliklerini belirler. XX. yüzyılın 60'lı yıllarında Haldun Taner'in önderliğinde "Devekuşu" kabare tiyatrosu kuruldu. Bu tiyatrodaki yeni bir türün oyunları sahnalandı: biçim - bir halk oyunu, içerik - politik ve sosyal gerçekliğin unsurlarına acı bir komik eleştiri. Böylece 1960'larda Bertold Brecht'in "epik tiyatro" teorisi ve yeni tiyatro biçimlerinin aranması, Türk oyun yazarlarının halk tiyatrosu geleneklerine olan ilgisini yoğunlaştırdı." (Pruşkovskaya, 2014: 14).

Kabare oyunlarının en ünlüsü "Vatan Kurtaran Şaban"dır (1967). İlk kez 1 Ekim 1967'de Çetin İpekkaya tarafından sahnelenen bu müzikal, dört yüz kırk dokuz kez daha sahnede izlendi. Bu nedenle bu eser, Türk izleyicilerinin zihnindeki kabare oyunlarının en parlak örneğidir. 1950'li yıllarda Türkiye'de yaşanan siyasi ve toplumsal değişimler zor geçmiştir ve buna paralel olarak edebiyatta geçmişi de dikkate alarak Batı etkisinde bir yenilenme süreci yaşanmıştır. Haldun Taner, eserlerinde toplumsal değişime de büyük önem vermiştir. O sosyal, siyasi, ekonomik yasalara paralel olarak değişen Türk toplumunun durumunu yansıtmıştır. Yazar, Türk toplumundaki bu değişimin çeşitli olumsuz etkileri hakkında bilgi vermektedir. Batı kültür ve sanatında böyle bir değişimin nasıl atlatıldığı sorusuna cevap bulmaya çalışır ve bu değişimin nedeniyle geride kalan yönlerini hiciv yoluyla eleştirir. Dramalarında toplumsal değişimin manevi yönünü acı bir nokta olarak tasvir eder.

Haldun Taner'in yazar olarak elde ettiği başarısı, olağanüstü durumları, olayları ve insanları tasvir etmesinde değil, küçük insanların hayatlarını tasvir etmesindedir. Anlatmaya çalıştığı konu kişiye dikkat etmiyormuş gibi hikâyenin akışında öyle bir değişiklik yapar ki, okuyucu olayların içine dalar ve yazarın kimliğini unutar. Haldun Taner, Türk tiyatrosuna eleştirel ve özgür düşüncüyü kazandırmış bir yazardır. Eserlerini okuyan herkes eserin kahramanlarında kendini eleştirir. Kendi başına düşünmeye,

¹ <https://kh-davron.uz/kutubxona/multimedia/olmas-umarbekov-qizimga-maktublar-kitobidan.html>



Haldun Taner, Askad Muhtar ve Ölmes Umarbekov'un Eserleri Örneğinde Türk ve Özbek Tiyatro Eserlerinin Karşılaştırmalı Analizi

düşüncelerinden bir anlam çıkarmaya ve yaptığı anlamla doğru yolu seçmeye çalışır. Haldun Taner, kahramanların iç dünyasını ve ruh halini ustalıkla anlatır. Bazen onlara güler, bazen üzülür. Her iki durumda da eserleriyle genç nesli eğitmeye çalışır (Yelok &. Kencayeva, 2011: 254).

Halil Adıyaman kendi doktora tezinde Taner hakkında şöyle açıklamada bulunuyor: "Taner'in tiyatrolarında ise yolsuzluk, kentleşme, eleştiri, aldatma ve çatışma temaları ön plana çıkmıştır. Tiyatro sahasında dramatik tarzda eserlerle başlayan Taner, epik tiyatroyla devam edip kabare tiyatrosuyla edebiyatımızda yeni bir çığır açmıştır. Tiyatrolarında da mizah ve ironiyi ön planda tutan yazar, toplumumuzun dertlerini alaysamalı bir dille eleştirir. Yer yer tarihten hareket eden yazarın tüm çabası yaşadığı ülkenin demokrasisine bir şeyler katmaktır. Haldun Taner, günlük konularda yazdığı fıkra ve anı tarzındaki eserlerde de toplumun nabzını tutmaya çalışır." (Adıyaman, 2012: 4).

Haldun Taner eserlerinde Özbek halkına çok yakın olan ve halkın anlayabileceği aşağıdaki konuları ve fikirleri anlatmıştır:

- bireyin toplum içindeki yaşam biçimi ve mücadelesi;
- toplumdaki eksiklikleri mizah (hiciv) yöntemini kullanarak açıklamak;
- eski dünya ve yeni dünya arasında sıkışıp kalanların eleştirisi;
- "Abdal ata binince bey oldum sanır; şalgam aşı girince yağ oldum sanır!" ile geçimini sağlayan kişilerin eleştirisi;
- toplumun farklı katmanlarından seçilmiş kişilerin ikiyüzlülüğünü ve gaspını ortaya çıkarmak.

Genellikle, her çalışmanın ana fikri esas olarak kahramanın imajında somutlaşır. Askad Muhtar ve Ölmes Umarbekov ile Haldun Taner oyunlarının kahramanları da ortak bir içerik ve ortak bir fikir temelinde doğmuş gibi görünüyor. Kahramanların ruhunda meydana gelen içsel deneyimlerin imgesi, benzer imgelerle tezahür eder. Özellikle Askad Muhtar ile Haldun Taner'in tiyatro eserlerinde idareci rollerinin ön plana çıkarıldığı görülmektedir. Eserlerde, yazarlar yüksek rütbeli kahramanların kendilerine has özelliklerini adım adım yansıtmaktadırlar. Düşüncelerini bu kahramanlar aracılığıyla ifade ederler. Özbek yazarı Askad Muhtar'ın sekiz perdelik "Samandar" oyununda kahramanın iç dünyasını, Samandar Saidov imajıyla ortaya koyar. Kahraman, çok büyük bir fabrikanın yöneticisi, zanaat ustası, sorumluluk sahibi, özverili, insancıl, aile odaklı bir kişi olarak tasvir edilen bir bilim insanıdır. Oyunda, Samandar'ın çocukluk sınıf arkadaşı ve yardımcısı Hamdamov, kıskançlık ve düşmanlık nedeniyle yıllardır sessizce muhalefet ediyor, ona iftira edip hapse girmesine sebep oluyor, sevgilisinden ayırıyor, onu çok büyük miktarda parayı boşa harcamakla suçluyor ve tekrar yargılanmasına neden oluyor. Hatta kendisi çaldığı parayı bile yönetmen adına kaydeder. Ancak gerçek karar verildiğinde ve Samandar'ın icadı dünya çapında tanındığında bölge komitesi başkanı Samandar'ın sevgilisi Maryam, Moskova'da bakana başvurup bunu kanıtladığında her şey yerine oturur.

Bu kahraman tipinin benzer bir şekli, Türk yazarı Haldun Taner'in dört perdelik ilk draması "Günün Adamı"nda da görülmektedir. Yazar, zeki, sorumlu, vicdanlı,

dürüst bir adamın, profesörün muhalefet partisi tarafından milletvekili olarak aday gösterildiğini ve ardından bakanlık görevini üstlendiğini söyleyerek dramaya başlıyor. İlk etapta çok başarılı giden siyasi hayat, şahsi olaylardan dolayı sekteye uğramaya başlar. Profesörün asistanı doçent onun bu pozisyonda kalmasını istemez ve her zaman ona karşıdır. Doçent, aile üyeleri tarafından yapılan hatalar nedeniyle profesöre şantaj yapar. Etrafındakileri ona karşı kıskırtır. Profesör, çalışmalarına her zaman vicdanlı bir dürüstlikle yaklaşmaya, mezhepçilikten ve torpilden kaçınmaya çalışır. Bilim adamı siyasette çok zor bir duruma düşer ve sonunda intihar etmeye karar verir. Neyse ki böyle bir olay gerçekleşmez.

Görüldüğü gibi her iki dramada da idareci rolündeki kahramanın imajı dürüst, bilgili, dirençli, sorumlu bir kişi olarak gösterilmektedir. Başlarına bir felaket gelince etrafındakiler onlara ihanet ettiğinde, düşmanlarının kendilerine karşı eylemlerine katlanarak doğru yoldan asla sapmamaktadırlar.

Askad Muhtar'ın draması Samandar'da olduğu gibi çocukluktan birlikte büyümüş iki adam arasındaki zıtlık, Haldun Taner'in "Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım" oyununda da görülmektedir. Bu eserde Vicdani ve Efruz karakterlerinin yaşamları uzun bir süre boyunca karşılaştırılırken, kurnaz ve usta Efruz her zaman yasadışı yollardan başarılı olurken, saf Vicdani hayatta birçok zorluk yaşar. Bu, aşağıdaki sohbet parçasında da görülebilir:

Vicdani: Demek artık yurduna mecliste hizmet edeceksin. Bravo.

Efruz: Hayır Vicdani. Hakkımda on iki icra, dokuz haciz, iki tevki kararı vardı, şirketin hesaplarında. Sırf dokunmasınlar diye mebus oldum (Taner, 1979: 86).

Edebiyat eleştirmeni Şârâ Sayın, Taner'in dramasında Vicdani ve Efruz'un imgelerine dair şöyle bir değerlendirme yapıyor:

“Gözlerimi Kapatırım, Vazifemi Yaparım” adlı oyununda Haldun Taner, özgür düşünmenin gereksizliğine inandırılmış, kendisine gelenek ve tek doğru olarak sunulan ‘kalıp’ların baskısıyla yaşayan “uysal delikanlı”, “örnek talebe”, “model vatandaş” VİCDANİ tipini oluşturur. Vicdan ve düşünme özgürlüğünden yoksun, birey olmaktan uzak Vicdanî’lerin edilgenlikleri beslediği sürece, çıkarıcı Efruz’ların ne denli güçlenebileceklerini bir yandan gülerken öte yandan içimiz burkularak izleriz.” (Sayın, 1986: 29).

Her iki oyunda da kötü karakterlerin kahramana iftira atması kahramanın hapse girmesine neden olur. Samandar'da, baş kahraman zor bir durumdayken Samandar ve Hamdamov arasında yapılan bir konuşma, Hamdamov'un ne kadar alçak olduğunu gösteriyor:

S a m a n d a r: Komisyon beni arıyorsa, sana ne, Hamdamov? Tüm hayatın boyunca etrafımdaydın, bir gölge gibi arkamda sürünerek geliyorsun, ne istiyorsun benden?

H a m d a m o v: (kendinden memnun, gülümsüyor ve ileri geri yürüyor). İhtiyacım olan her şeye sahibim: sen kaybettin, düştün, ben üstteyim, senin üzerindeyim.

S a m a n d a r: Bana bak, Solyeri olamazsın, çünkü ben Mozart değilim. Net konuş, ne istiyorsun benden!

H a m d a m o v: Gerçek şu ki, biz okuldayken, çocukken senden nefret ediyordum. Şanslıydım, iyi okudun, öğretmenler seni şımarttı ve kızların gözü hep sendeydi. Canımı yaktı.



Haldun Taner, Askad Muhtar ve Ölmes Umarbekov'un Eserleri Örneğinde Türk ve Özbek Tiyatro Eserlerinin Karşılaştırmalı Analizi

Acı beni kemirdi, anladın mı? Her adımda seni yoldan saptırmaya çalıştım ... Senin olduğun yerde benim için dünya dardı. Sonra ben ... Seni iftirayla hapsedtirdim. Seni aşkın Maryam'dan ayırdım. Ama her seferinde ayağa kalkıyorsun. Ben de vazgeçmedim. Bak, sonunda zirvedeyim! Sen bittin, Samandar! Ne kadar mutluyum! (Muhtor, 1987: 50).

Her iki dramda da kahramanların yaşamlarının uzun bir dönemi yansıtılıyor: çocukluktan yetişkinliğe kadar (Samandar, oyunda 50 yaşındadır).

Ayrıca Haldun Taner'in çalışmalarındaki ana temalardan biri sosyal temadır ve birçok draması aile ilişkilerini yansıtır. Bu tür dramalar arasında üç perdelik "Ve Değirmen Dönerdi" adlı oyun yer alıyor. Eserin konusu, Kuşat adında genç bir sanatçının Festekiz ailesine içgüveyi olmasıyla başlıyor.

Ve Değirmen Dönerdi alışılmış, tekdüze, yavan düzeni içinde Festekiz ailesinin kentsoylu yakasına, öteki yakadan ressam Kuşat bir evlenme ile içgüveyi gelir. O da Festekizlere döner. Maddi durumu düzelmiş, ama sanatı, yaratıcılığı kurumuştur. Yeniden kendi yakasına dönmek için bir çaba gösterirse de Festekizliği üzerinden atamaz; bu, artık sanatına sinmiştir. Yarışmayı kazanamaz; canına kıyar (And, 1983: 537).

Fahrunnisa ve Kuşat'ın ailenin evine taşınmasının üzerinden altı ay geçmişti. Kuşat, bu ailenin içgüveyi olarak ailenin tüm tuhaf geleneklerine ve kurallarına uymak zorunda kalırken, Festekiz ailesine her yönden benzemeye başlar. Artık eskisi gibi resim yapmıyor. Resmini yapacak bir yer arıyor ama resim yapamıyor. Bir gün arkadaşı Azat, Kuşat'ı ziyaret ettiğinde bir yarışma hakkında konuşur. Kuşat telaşlanıyor, çünkü gösteri için çok az zaman kalmıştı. Oyundaki olaylar, bu yarışmaya hazırlık şeklinde devam eder. Kuşat sonunda resim yapmak için bir yer seçer, Festekiz ailesi için uğursuz bir değirmen. Yarışma için bir resim çizer ancak kazanamaz. Eski arkadaşları sık sık onun ziyaretine değirmene gelir. Bunların arasında Serap adında bir kız da var. Bir süre sonra Kuşat ona aşık olur ve onunla evlenmeye karar verir. Ancak Serap, aynı anda hem Kuşat'a hem de Azat'a umut verir.

Yarıştaki yenilgi, Kuşat'ın Serap ve Azat ile ilişkisi arasında bir çöküş ve çatışmaya yol açacaktır. Azat, Fahrunnisa'nın eylemlerini açıkladığında Kuşat, Fahrunnisa'dan daha fazla hayal kırıklığına uğrar ve intihar etmeye karar verir. Festekiz ailesi tam zamanında gelir ve Kuşat'ın hayatını kurtarır. Oyunda bir sanat adamı olan Kuşat, duygularında aile sorunları nedeniyle yaşanan iç kargaşayı hissetmez, ancak duygularını dengeleyerek kahramana gönül rahatlığı vermez. Zihinle bilinmesi ve dil ile yorumlanması zor olan bu sürecin düzenliliği, insanı yaşam ile ölüm arasında seçim yapmaya zorlar. Sonuç olarak Kuşat, aile çatışmalarının etkisi altında sanattan da uzaklaşır ve onun vücudunu sürekli bir rahatsızlık sarar. Eski kız arkadaşı Serap ile ilişkisini yeniden kurmaya çalışır. Ancak bu çabalar boşuna gider.

Eser, Fahrunnisa ve Kuşat'ın Festekiz ailesinde yaşamaya karar vermesiyle mutlu bir şekilde sona erer.

Özbek yazarı Ölmes Umarbekov'un iki perdelik "Sud" ("Yargı") dramasında benzer bir sosyal tema görülmektedir.

Kahraman Şuhrat Kasimov, mahkeme salonunda 17 yaşındaki tanıdığı Zamira Murodova'yı öldürmekle suçlanır. Şuhrat 7 yaşında öksüz kalır ve bir bakımevinde büyür. Okuldan mezun olduktan sonra babasının arkadaşı ordinator U. Tolipov onu ailesine alıp büyütür, eğitir ve iş sahibi yapar. U. Tolipov, Şuhrat'ı kızı Rahima ile evlendirmek istediğini söylediğinde, genç adam saygıdan ve kendini borçlu hissetmesinden dolayı bu evliliği kabul eder. Yine de yüreğinde bakımevinde birlikte büyüdüğü Muhebbet adlı aşkı vardı. Muhebbet aynı zamanda Şuhrat'a kızarak, başka biriyle evlenir ve boşanır. Zamira adlı bir tanıdığın öldürülmesi, Muhebbet'in uzun bir yolculuğa çıkmadan önce Şuhrat'ı son kez görüşmeye davet ettiği gece gerçekleşir. Kızla ölümünden önce tesadüfen buluşan Şuhrat suçlanarak tutuklanır. Ancak mahkemede karısı, kayınpederinin karşısında o masum gecede nerede olduğunu söyleyerek kendini haklı çıkaramaz. Aile değerleri ve namus duygusu hakimdir. Oyunun sonunda olayları öğrenen Muhebbet mahkemede ifade verir ve Şuhrat'ın masumiyeti kanıtlanır.

Her iki oyun da karısının ailesine bağımlı olan bir erkeğin ruhsal deneyimlerini ve iç kargaşasını yansıtıyor. Bu tipler tam bir aile mutluluğu duygusu yaşayamıyor. Kalbinin derinliklerinde kayınpederine bir borç ve eski sevgilisine olan aşk yatıyor. Sanki çaresizlikten evlenmiş gibiler. Ancak her iki eserin sonunda kahraman ailesinden vazgeçmez.

Özellikle Haldun Taner'in diğer oyunlarında da Özbek oyun yazarlarının kahramanları gibi zihinsel deneyimlerin ve fantezilerin baskısı altında betimlenen kahramanlar var.

Türk ve Özbek halklarının sosyal hayatındaki eksikliklerin eleştirisi, insanların zenginliği mutluluk ve sevgiden üstün tutması, Taner'in dramalarında ve Özbek dramalarında da görülebilir. Özellikle Taner'in "Dışarıdakiler" eserinde zenginliği elde etmek amacıyla sevmediği biriyle evlendirilmek istenen Aynur'un eniştesi Necati tarafından kınaması gibi Ölmes Umarbekov'un "Sud" (Yargı) eserinde de 17 yaşındaki Zamira'nın annesi tarafından komşusunun zengin bir tanıdığına verilmek istenmesi ve bundan dolayı kızın ölümü anlatılıyor.

Haldun Taner'in Bertold Brecht geleneğine göre yazdığı epik dramalarının ana teması, ülkedeki mevcut siyasi sistemi eleştiren acı gülümsemeye dayanan trajik komedilerdir. Bunlar arasında "Eşeğin Gölgesi", "Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım", "Keşanlı Ali Destanı" ve "Vatan Kurtaran Şaban" gibi oyunlar yer alıyor. Bu tür eleştiriler Özbek oyun yazarı Şarof Başbekov'un "Demir Kadın" adlı oyununda görülmektedir.

Araştırmaya göre Taner'in ilk dramalarındaki gerçek hayat tasviri, sonraki çalışmalarında gelişmeye devam etti. Hayatta ezilen, çaresiz, çeşitli anlaşmazlıklardan dolayı yalnız kalan ve insanlardan uzaklaşan, amaçsız ve bunalımlı kahramanlar, yazarın o zamanki ruh hâlini yansıtmaktadır. Genel olarak modern Özbek ve Türk tiyatrosunda insan kalbi, zihni ve ruh hâli sıradan fenomenler olarak görülmez. İnsan kalbinin büyük arzularının, geçmişinin ve bugününün dramatik şekilde ifade edilmesi ve farklı duyguların aynı anda yansıtılması yazarlar tarafından çeşitli şekillerde anlatılıyor. Bu, dramanın yaratıcılarının çok fazla deneyim ve beceriye sahip olduklarını gösterir.

Sonuç



Haldun Taner, Askad Muhtar ve Ölmes Umarbekov'un Eserleri Örneğinde Türk ve Özbek Tiyatro Eserlerinin Karşılaştırmalı Analizi

Özbek ve Türk dramalarında ele alınan türlü konular, ortaya atılan toplumsal meseleler, insanın gönlünden geçenler, halkın hayatındaki sosyal kültürel süreçler her iki millette özdeştir. Eserlerde yansıyan temaların, gündeme getirilen toplumsal sorunların, eleştirilen siyasi sistemin, insanî eksikliklerin her iki millet için ortak olduğu görülmektedir. Çünkü iki halkın kültürü, sanatı ve edebiyatı birbirine yakındır. Özellikle Haldun Taner'in "Günün Adamı", "Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım", "Ve Değirmen Dönerdi", "Dışarıdakiler" tiyatro eserleri ile Askad Muhtar'ın "Samandar" ("Samandar") ve Ölmes Umarbekov'un "Sud" ("Yargı") dramalarındaki karakterler ve olay örgüsündeki benzerlik bunu bariz bir şekilde göstermiştir. Makalede tahlil edilen oyunlarda kahramanlarının hayatı, düşünceleri, durumlarındaki ortak özellikler irdelendi. Aynı zamanda yazarların üslubundaki yakınlık da ortaya konuldu. Yazarların dikkat çeken bir diğer yönü ise dramatik eser teorisine göre hayattaki karakteristik olayları seçebilmeleri ve hayat olaylarını canlı görüntülerle eserlerinde yansıtabilmeleridir. Haldun Taner ile Askad Muhtar ve Ölmes Umarbekov'un oyunlarında yaşam çatışmaları güçlüdür ve biz de makalede bu yönleri göstermeye çalıştık.

Genellikle günümüzde iki halk arasında dostluk ilişkileri ve edebî bağlar genişlemektedir. Bu bağlamda, istikbaldeki edebî ilişkileri daha da geliştirmek adına yazarların eserlerini geniş çapta yaymak, ortak yönlerini araştırmak büyük önem arz eder.

Kaynakça

a)İncelenen Eserler

- Taner, H. (1953). *Günün Adamı*, Necdet Sander Yayınları, İstanbul.
Taner, H. (1979). *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*, Cem Yayınevi, İstanbul.
Taner, H. (1989). *Vatan Kurtaran Şaban*, Bilgi Yayınevi, Ankara.
Taner, H. (1989a), (1964). *Keşanlı Ali Destanı*, Bilgi Yay., Ankara.
Taner, H. (1990). *Dışarıdakiler*, Bilgi Yayınevi, Ankara.
Taner, H. (1991). *Ve Değirmen Dönerdi*, Bilgi Yayınevi, Ankara.
Taner, H. (1995). *Eşeğin Gölgesi*, Bilgi Yayınevi, Ankara.
Muhtar, A. (1987). *Tong bilan uçraşuv*. Toşkent.
Umarbekov, Ö.(1985) *Saylanma. Uchinchi cild. Dramalar. Kıssalar*. Toşkent.

Diğer Kaynaklar

- Adıyaman, H. (2012). *Haldun Taner Hayatı, Sanatı ve Eserleri* (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı, Ankara.
And, M. (1983b). *Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu (1923-1983)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
Hasanova, B.(2017). *Tanti kongilning okinçları*. Toşkent. "Yoşlik", 4-son.
Mirvaliyev, S., Şokirova, R. (2016). *Özbek adiblari*. Toşkent.
Pruşkovskaya, İ.V. (2014). *İstoriya razvitiya turetskoy avtorskoy dramı (Respublikanskiy period do 1980 g.)*. Kiyev.
Sayın, Ş. (1986). *Haldun Taner ve Hoşgörü*, Milliyet Sanat, 145, 1 Haziran; 29.
Taner, H. (1984). *İzbrannoye. Novellı i publitsistika*. Per. s tur. L.N. Starostova. Nauka, Moskva.



Mehriniso Kayumova

Yelok, S., Kencayeva P. (2011). *Kutilmagan mehmon*. Akademnaşr, Toşkent.
Yüksel, A. (1986a). *Haldun Taner Tiyatrosu*, Bilgi Yay., Ankara.
<https://kh-davron.uz/kutubxona/multimedia/olmas-umarbekov-qizimga-maktublar-kitobidan.html>

DEDE KORKUT

Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi

The Journal of International Turkish Language & Literature Research

Sayı/Issue 31 • Ağustos/August 2023

www.dedekorkutdergisi.com

DOI: <http://dx.doi.org/10.25068/dedekorkut547>



Araştırma Makalesi/ Research Article

Köktürk Abidelerinde “Bilig” Kelimesinin Yapı ve Anlam Özellikleri

Structural and Meaningful Characteristics of the Word "Bilig" in Köktürk Monuments

Öz

Türk dili ile ilgili araştırma yapan hemen herkese kaynaklık eden *Köktürk Abideleri* Türkçenin en önemli mihenk taşlarındandır. Türkçenin en eski yazılı kaynakları niteliğine sahip olan abideler, Türk dilinin geçmişine ve geleceğine ışık tutan hazinelerdir. Türkçenin biçim ve işleyişiyle ilgili birçok konuda aydınlatıcı ve belirleyici rol oynayan abideler üzerinde farklı alanlarda çalışmalar yapılmıştır. Abideler yazıldıkları dönemin Türk toplumunun inanç, değer, töre gibi sistemleri hakkında bilgileri de bünyesinde barındırmakta ve bu hususta günümüz dünyasına da yol göstermektedir. Köktürk abideleri incelendiğinde, yazım akışı içinde etkili bir görev üstlenmesiyle dikkat çeken kelimelerden birinin de *bilig* olduğu görülmektedir. *Bil-* fiiline getirilen -g fiilden isim yapan yapım eki ile türetilen *bilig* kelimesi ve bu kelimeye +slz olumsuzluk ekinin eklenmesiyle türeyen *biligsiz* kelimesi, abidelerde farklı görevlerde kullanılmıştır. Araştırmacılar tarafından *bilgi*, *hikmet*, *akıl*, *zihin*, *bilim*, *şuur*, *fikir*, *düşünce*, *zekâ*, *malumat* anlamlarının yüklendiği *bilig* kelimesinin sahip olduğu mana derinliği ve çeşitliliği, kelimenin önemini göstermektedir. *Bilig* kelimesinin biçim ve içerik yönüyle ele alınıp incelenmesi Türkçenin sahip olduğu zenginliğe katkı sağlayacaktır. Zira asırlar öncesinde bilgiyi temele alan bir toplumun ve onu farklı varyantları ile yaşatan bir dilin ulaşmış olduğu birikim oldukça etkileyicidir. Eldeki çalışma abidelerde kullanılan *bilig* kelimesinin biçim ve muhteva yönünün incelenmesi temelinde oluşturulmuştur. Kelimenin kullanıldığı kısımlar abidelerden olduğu gibi aktarılmış ve irdelenmiştir. Ulaşılan veriler çalışmada belirtilmiş ve sonuç kısmında da ifade edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Köktürk Abideleri, Eski Türkçe, Türk Dili, Bilig.

Abstract

Köktürk Monuments, important to be a source for all people researching the Turkish language, is one of the most significant corner stone. Monuments, the earliest written sources, clarify the past and the future of the Turkish language. There have been so many studies about Monuments which are elucidator and has a determining role about form and function of Turkish. Since Monuments consist of belief, social values, and customs of the Turkish culture in the period they were written, they also lead today's world. When Köktürk Monuments are studied, it is seen that *bilig* is one of the word conspicuous with its effective task in writing. The word *bilig*, which is derived with the suffix -g, which is brought to the verb know- and the word *biligsiz*, which is derived by adding the negative suffix +slz to this word, has been used in different tasks in monuments. The meaning depth and diversity of *Bilig* is attributed a meaning of wisdom, mind, knowledge, consciousness, idea, notion, intelligence, information by the researchers and it indicates the importance of the word. Researching of word *bilig* with its form and meaning will contribute the diversity of Turkish because a community based on knowledge and language knowledge kept with its variants is so impressive. This study is based on the word *bilig*, used in the monuments, by analyzing its form and meaning. The parts of the word were transferred and examined same as the monuments.

Keywords: Köktürk Monuments, Old Turkish, Turkish Language, Bilig.

Yunus Aktepe*

Sorumlu Yazar Corresponding Author

* Türkçe Öğretmeni/Müdür Yardımcısı/
Doktora Öğrencisi

Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Türkçe Eğitimi
Bilim Dalı, Erzincan/Türkiye

Elmek: yunusaktepe24@gmail.com

ORCID: 0000-0001-9983-1696

Makale Geçmişi Article History

Geliş Tarihi: 07.06.2023

Kabul Tarihi: 07.08.2023

E-yayın Tarihi: 31.08.2023

Atıf/Citation:

Aktepe, Y. (2023). Köktürk Abidelerinde “Bilig” Kelimesinin Yapı ve Anlam Özellikleri. *Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, (31), s. 24-38.

Giriş

Türkçe bilinen tarihinden bu yana pek çok eserin kaleme alındığı müstesna bir dil olma hüviyetine sahiptir. Türkçenin tarihi çağlarına ışık tutan, dilimizin kökeni üzerine bizleri bilgilendiren Eski Türkçe dönemi içerisinde Köktürk Türkçesi önemli bir yer tutmaktadır. Köktürk Türkçesi dönemine ait olan Köktürk Abideleri Türk dilinin ebedi temsilcisi olarak günümüze kadar ulaşmıştır. Kadim Türk dilinin geçmişine ve bir anlamda geleceğine ışık tutan yegâne bengü abideler sayesinde Türkçenin sahibi olduğu birçok dil zenginliği gün yüzüne çıkmıştır. Bu zenginlikler araştırmacılar tarafından biçim, içerik ve şekil özellikleri bakımından defaten incelenmiştir. Abideler Türkçenin biçim özelliklerini bizlere sunan fazlaca unsura sahip olduğu gibi zamanın Türk kültürü ve bu kültürün dil ile yansıması olan içeriği de gün yüzüne çıkarmıştır.

Bengü taşlar, Köktürklerin ikinci döneminden kalmış olan yazılı anıtlardır. Orhun Vadisi'nde bulunan bengü taşlardan biri Köl Tigin adına, 21 Ağustos 732 tarihinde ağabeyi Bilge Kağan tarafından diktirilmiştir. Köl Tigin / Kül Tigin bengü taşı (anıtı/abidesi, yazıtı/kitabesi) olarak adlandırılır. Orhun Vadisi'ndeki diğer bengü taş, Bilge Kağan adına, 735 yılında oğlu Tenri Kağan tarafından diktirilmiştir; Bilge Kağan bengü taşı (anıtı/abidesi, yazıtı/kitabesi) olarak adlandırılır. Üçüncü bengü taş, Ulaan Baatar yakınlarında Bayın Çokto mevkiindedir; Bilge Tunyukuk tarafından kendi adına 716-726 yılları diktirilmiştir. Tunyukuk/Tonyukuk bengü taşı (anıtı/abidesi, yazıtı/kitabesi) olarak adlandırılır. Köl Tigin Anıtı'nın -pahlardaki birkaç satır hariç- tamamının ve Bilge Kağan Anıtı'nın büyük kısmının yazarı Bilge Kağan, Tunyukuk Anıtı'nın yazarı Bilge Tunyukuk'tur. Bengü taşlarda büyük bir ihtimalle Türklerin icad olan Köktürk (runik) yazısı kullanılmıştır. (Ercilasun, 2016:339)

Köktürk abideleri Türkçenin ve Türk edebiyatının bilinen ilk yazılı eserleri olması bakımından oldukça mühimdir. Bu bengü taşlar aynı zamanda Türk tarihine kaynaklık etmesi sebebiyle de oldukça değerlidir. Wilhem Thomsen tarafından yazıtların 1893 yılında çözülmesiyle beraber Türkçe açısından bir anlamda yeni bir çağ başlamıştır. Runik yazı sisteminin çözülmesi Türkoloji dünyasında oldukça etki yaratmış ve abideler üzerinde yayım denemeleri başlamıştır. Harf sisteminin çözümünden sonra ilk yayım denemesini 1894 yılında yapan Radloff'un çalışmalarında okuma ve çeviri hataları olduğunu belirten Talat Tekin (2020), Thomsen'in 1896 yılında yaptığı yayınları ise mükemmel olarak nitelendirmiştir.

W. Radloff, daha 1894 Mart'ında Orhon yazıtları üzerine hazırlayacağı eserinin ilk kısmını yayımladı: *Die Alttürkischen inschriften der Mongolei, Erste Lieferung*, St. Petersburg 1894. Bu eserin ikinci kısmı aynı yılın, Mayıs ayında, üçüncü kısmı da 1895'te yayımlanmıştır. Orhon ve Yenisey yazıtlarının bu yayını acele ile hazırlanmış bir eser olduğundan okuma ve açıklama yanlışları ile doludur. Radloff gibi aceleci davranmayan Thomsen iki büyük yazıtın yayını 1896'da gerçekleştirmiştir: *Inscriptions de l'Orkhon déchiffrées (=MSFOu V)*, Helsingfors 1896. Orhon yazıtlarının bu ilk mükemmel yayını iki kısımdan oluşur. Birinci kısımda eski Türk éruniké yazısı ve yazı sistemi "runik" harfli örneklerle ayrıntılı bir şekilde incelenmektedir (ss. 7-44). Bu kısımda ayrıca eski Türk yazısının kökeni sorunu da ele alınmıştır (ss. 44-54). Eserin ikinci kısmı Eski Türk tarihi ile ilgili bir inceleme yazısı ile başlamakta (ss. 57-96), bundan sonra da iki yazıtın yazı çevrimli metinleri ve Fransızca çevirileri verilmektedir (ss. 97-134) Metin ve çevirileri açıklama notları ve yazılarda geçen kelimelerin alfabetik dizini izler (ss.135-211). Thomsen'in yayını ayrıca, Kül Tigin anıtındaki Çince yazıtın E. H. Parker



Köktürk Abidelerinde “Bilig” Kelimesinin Yapı ve Anlam Özellikleri

tarafından yapılmış İngilizce bir çevirisini de içermektedir. Thomsen'in bu yayını gerçekten çok başarılıdır. Orhon yazıtları üzerinde daha sonra çalışan bilginler bu eseri kendi araştırmaları ve yayınları için örnek almışlardır. (Tekin, 2020:2)

Köktürk Abideleri üzerine yapılan bilimsel çalışmaların genel tarihi hakkında Hatice Şirin şu bilgileri vermiştir. “Bilge Kağan ve Kül Tigin yazıtlarının ilk yayını, yazıtların kâşifi Yadrintsev'in 1890'da St. Petersburg'da yayımladığı Bilge Kağan ve Kül Tigin yazıtlarının ilk yayını, yazıtların kâşifi Yadrintsev'in 1890'da St Petersburg'da yayımladığı *Anciens caractères trouvés sur des pierres et des ornements au bord ap l'Orkhon*'dur. Yazıtlarla ilgili duyuru niteliğindeki bu yayını izleyen ikinci çalışma, Fin Atlası olarak bilinen *Inscriptions de l'Orkhon, recueillies par l'expédition J finnoise 1890 et publiées par la Société finno-ougrienne*, Helsingfors 1892'dir. Kül Tigin ve Bilge Kağan yazıtlarının fotoğrafları, Radloff Atlası olarak ünlenen *Atlas der Altertümer Mongolei*, St. Petersburg 1892'de yayımlanmıştır. Bu atlastan seçilmiş bazı sayfalar, 1995 yılında Moğolistan Tarihi Eserleri Atlası adıyla TİKA tarafından Ankara'da basılır. 15 Aralık 1893'te V. Thomsen Danimarka Bilimler Akademisinde yaptığı konuşmayla bu yazıtları çözdüğünü bildirir. Thomsen'in bildirisi 1894'te yayımlanır: “*Déchiffrement des inscriptions de l'Orkhon et de l'Iénissei, Notice préliminaire*”, *Bulletin de l'Académie Royale des Sciences et des Letters de Danemark*, Copanhangue 1894, 285-299. 1894'te Radloff, *Die alttürkischen Inschriften der Mongolei, Erste Lieferung* adıyla yazıtları bir dizi halinde yayımlamaya başlar. Radloff, 1897'de yazıtları yeni bir dizide toplar: *Die alttürkischen Inschriften der Mongolei. Neue Folge*, St. Petersburg 1897. Bu dizide, yazıtlar dil bilgisi açısından değerlendirilir ve bir de sözlüğe yer verilir. Bu iki yazıt 1896'da Thomsen tarafından *Inscriptions de l'Orkhon déchiffrées, MSFOu v*, Helsingfors 1896 adıyla yayımlanır. Thomsen'in bu yayını akademik derinliği olan bir eser olarak sonraki araştırmacılar için önemli bir kılavuz olmuştur. Thomsen'in 1894'te yayımladığı bildirisi ve bu yayını, Vedat Köken'in çevirisiyle Türkçe olarak ilk kez 1993'te yayımlanır: Vilh. Thomsen, *Orhon ve Yenisey Yazıtlarının Çözümü. İlk Bildiri. Çözölmüş Orhon Yazıtları*, TDK Yayınları Ankara 1993. Bu kitabın genişletilmiş ve ilaveler yapılmış ikinci baskısı, V. Thomsen, *Orhon Yazıtları Araştırmaları*, (Çeviren ve Yayına Hazırlayan: Vedat Köken), TDK Yayınları, Ankara 2002'dir (OYA).

Kül Tigin yazıtı 1899'da Melioranskiy tarafından yayımlanır: *Pamyatnik'v çest' Kyul Tegina*, St. Petersburg. 1924'te Necib Asım, Radloff ve Thomsen'in eserlerinden yararlanarak hazırladığı *Orhon Abideleri*, İstanbul 1340 (1924) adlı eserini yayımlar. Bu eser, yazıtların Türkiye'deki ilk yayını olması açısından tarihsel bir önem taşır. Türkiye'deki ikinci yayın, Hüseyin Namık Orkun'un *Eski Türk Yazıtları I-IV*, İstanbul 1936-1940 adlı eseridir (ETY). Hüseyin Namık Orkun, Kül Tigin ve Bilge Kağan yazıtlarını çalışmasının ilk cildinde değerlendirir. S. Ye Malov, *Patyatniki drevnetyurskoy pis'mennosti*, Moskva 1951 adlı kitabında, Kül Tigin ve Bilge Kağan yazıtlarına da yer vermiştir. Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtları, 1970'de Muharrem Ergin'in yayımladığı *Orhun Abideleri* adlı eserinde yer alır. G. Aydarov, *Yazık orhonkish pamyatnikov drevnetyurskoy pis'mennosti VIII veka*, Alma-ata 1971; söz konusu yazıtları da içeren bir başka çalışmadır. Talat Tekin'in *Orhon Yazıtları*, TDK Yayınları, Ankara 1988 (ikinci baskısı 2006) ve *Orhon Yazıtları. Kül Tigin, Bilge Kağan, Tunyukuk, Simurg* Yayınları, İstanbul 1995 adlı eserleri, söz konusu iki yazıtı kapsayan diğer önemli çalışmalar arasında yer almaktadır. S. Karcavbay'ın, 2003 yılında Astana'da yayımladığı *Orhon Murları ve Berta Arpad'ın* 2004 yılında Szeged'de yayımladığı *Szavaimat jol Halljätok...*

Türk és Uygur Rovásírásos Emlékek Kritikai Kiadása, Mehmet Ölmez'in 2012'de yayımladığı *Moğolistan'daki Eski Türk Yazıtları* adlı çalışmalar, başka yazıtlarla birlikte Kül Tigin ve Bilge Kağan Yazıtlarını da içerir.

Tonyukuk Yazıtı, ilk olarak Radloff 1899 ve Thomsen 1916'da yayımlandı. Bu ilk iki yayının ve bunlardan yararlanarak yeni okuma ve yorumlama denemelerinde bulunan ETY'nin, tarihsel ve filolojik değerleri büyük olmakla birlikte ilerleyen yıllarda Tonyukuk yazıtının, birçok kez yeni neşri yapıldı. Aalto vd. 1958 (MaIM); Giraud 1961, Tekin 1994, Rybatzki 1997, Tonyukuk yazıtını filolojik açıdan çok yönlü değerlendiren müstakil çalışmalardır. Bu yazıt; Malov 1951, Aydarov 1971, Karcavbay 2003, Berta 2004, Alyılmaz 2005 ve Ölmez 2012 içinde de yer almaktadır." (Şirin, 2020:34-35)

Farklı ülkelerde abideler üzerine farklı dillerde araştırmalar yapılmış ve bu çalışmalarda Türkçenin dil özellikleri gün yüzüne çıkarılmıştır. Abideler incelendiğinde o dönem Türk dil yapısının ileri derecede olduğu görülmektedir. Zira abidelerde kullanılan dilin işleyiş yapısının ve kurallarının belirli bir sisteme oturmuş olması bu savın bir delili niteliğindedir. Belirli bir edebi birikime vakıf olduğu görülen Türk milletinin, kültürel öğelerinin de oldukça ileri düzeyde olduğu göze çarpmaktadır. Köktürk metinlerinde inanç yapısı, toplum tarafından değer verilen öğeler, yönetici-halk ilişkisi gibi pek çok konuda bilgi verilmektedir.

Günümüzden 1250 yıl önce dikilen Göktürk Anıtları, o devrin siyasi hayatının, bilhassa savaşlarla ilgili cephesini zaman zaman teferruata varacak derecede incelikte dile getirmiş, Türk savaş tarihi için birinci derecede önem taşıyan kaynak olarak faydalanılma şerefini elde etmiştir. Böylesine önemli bir görevi üstlenen bu anıtların bize ulaştırdığı bilgiler arasında zamanın günlük hayatı ile ilgili örnekleri de vermesi son derece sevindiricidir... Geniş bir alana yayılmış bulunan bu anıtların insan hayatının çeşitli safhalarıyla ilgili ve son derece önemli bazı özellikleri vardır. Bunlar; düşün, ölüm, cenaze töreni, ağıtçılar, ad ve unvan verme, yer ve su ruhları ve benzerleridir. (Sakaoglu, 1990:155-156)

Yaklaşık on üç asır önce kaleme alınmasına rağmen yazıtlarda kullanılan dil o kadar ustaca ve akıcı bir hüviyet kazanmış ki bugün dahi okuyanlara oldukça net iletiler sunmaktadır. Yazıtların bu kolay kavranabilir dili hakkında Orkun, "Dedelerimizin bu kutsal anıtını bugünkü dilimize çevirirken hemen hiçbir güçlüğü tesadüf etmediğimiz için kelimeleri uzunboylu izaha da lüzum görmemekteyiz. Binaenaleyh notlar kısmı mümkün olduğu kadar kısadır. (Orkun, 2011:21)" ifadelerini kaydetmiştir. Orkun'un burada ön plana çıkardığı husus abidelerdeki ifade meziyetinin yüceliğidir. Keza abidelerdeki dil ve anlatım yoğunluğu, araştırmacılar tarafından birçok çalışma yapılmış olması ve bugün hala üzerine çalışılıyor olmasından da anlaşılmaktadır.

Çalışmamızda ele aldığımız iki önemli genel başlıktan biri olan *bilig* kelimesinin anlam özelliklerinin daha iyi anlaşılmasını sağlamak adına, abidelerde okuyucuya hitap edenin kim olduğunu kavramak mühim bir gerekliliktir. Abidelerde anlatıcıların kim oldukları üzerine Erhan Aydın, şunları kaydetmiştir. "II. Kök Türk döneminin önemli siması Köl Tegin 27 Şubat 731 tarihinde ölmüş, yağ töreni 1 Kasım 731'de yapılmış ve yazıtı da 21 Ağustos 732 yılında ağabeyi Bilge Kağan tarafından yazdırılmış ve diktirilmişti (Sertkaya 1995: 95). Ancak L. N. Gumilëv, Köl Tegin yazıtında, 719'a kadarki olayların anlatıldığını, bu tarihten sonraki olaylara değinilmediğini belirterek yazıtın, 717- 718 yıllarında hazırlandığını ancak 732'de diktirildiğini öne sürer (2002: 401). Bu durumda yazıttaki cümlelerin Köl Tegin'in kendisi tarafından da görülmüş ve hatta



Köktürk Abidelerinde “Bilig” Kelimesinin Yapı ve Anlam Özellikleri

çeşitli düzeltme ve öneriler getirmiş olabileceği akla gelmektedir. Ancak ağabeyi Bilge Kağan'ın hüznü cümlelerini görmüş olması mantıklı görünmemektedir. Köl Tegin yazıtındaki cümlelerin Bilge Kağan'a ait olduğundan kuşku yoktur. Metnin taş aktarılması işini de Yollug Tegin'in üstlendiği bilinmektedir. Ancak Yollug Tegin'in taş aktarılmasında görev yapmış olması gerekir. Köl Tegin ve Bilge Kağan yazıtlarında Yollug Tegin için köl tegin atısı olduğu belirtilmekte ve genellikle 'Köl Tegin'in yeğeni (?)' olarak anlaşılmakta ve değerlendirilmektedir. KT G-D: bunça bitig bitigme köl tegin atısı yolug tegin bitidim “bunca yazıyı yazan Köl Tegin'in yeğeni Yollug Tegin (ben) yazdım” (Aydın, 2017: 69).

Aydın (2017), Tonyukuk yazıtının anlatıcısı hakkındaki görüşlerini de şu şekilde belirtmiştir. “Tonyukuk yazıtının anlatıcısı herhâlde Tonyukuk'un kendisidir. Ancak Tonyukuk yazıtının kendisi tarafından mı yoksa ölümünden sonra akrabaları tarafından mı yazılıp dikildiği tartışılmıştır. Örneğin, K. Kabulov Türk sözcüğünün, yazıtta hem ök/ük'ü gösteren işaretle hem de k 2 işareti ile yazılışını gerekçe göstererek yazıtın iki farklı kişi tarafından yazılmış olabileceğini öne sürmüştür (2002: 119). M. Adamoviç ise bintegi/büntegi okuyuşlarını değerlendirdiği makalesinde önceki okuyuşlara değindikten sonra hem bintegi hem de büntegi okuyuşlarının gramatikal bakımdan mümkün olmadığını belirtip Uygur metinlerinde tespit edilen buyançı bögteği 'Leute, die Verdienste erworben haben' ibaresinden hareket ederek sözcüğün bögteğ olması gerektiğini önerip bögteği okur. Adamoviç, bu bölümün, Tonyukuk'un ölümünden sonra, ailesinden bir kimse tarafından eklenmiş olabileceğini ve o kimsenin de gramere hâkim olmadığını öne sürer (2005: 347-348). Elbette, olayları taş aktaranların taş ustası olması veya bu işlerden anlaması gerekir. Bazı bölümlerin ayrıntılı olması taş yazılacak olayları bizzat Tonyukuk'un anlattığını da düşündürmektedir.” (Aydın, 2017:140)

Doğan Aksan (1981), abidelerin dili olan Köktürkçenin söz varlığı üzerine yazdığı makalesinde; o dönem kullanılan Türkçenin yeni bir yazı dili olmadığını ve mevcut anlatım olanaklarının gösterdiği anlatım zenginliği bakımından oldukça kuvvetli bir altyapısı olduğunu örneklerle açıkladıktan sonra şu ifadelerle yer vermiştir. “Kısaca değindiğimiz bu sözcüklerin hepsi, benim “ileri öge” olarak nitelendirdiğim örneklerdendir. Bu örnekler bir yandan birtakım birincil öğelerin, kendilerinden önce var olması~ gereken sözcüklerin Köktürkçede yaşadığını göstermekte, bir yandan da birer soyut, anlatımda ayrıntıya inen kavram olarak daha VIII. yüzyılda Türkçenin eriştiği anlatım olanaklarına tanıklık etmektedir. (Bunlardan bir bölümün çokanlamlı olduğu da gözden uzak tutulmamalıdır). Daha önce de örneklerini verdiğimiz bu sözcüklerin çokluğu, Köktürk evresinin - bazılarının düşündüğü gibi - Türkçenin yazı diline dönüşmesinin hemen sonrasına ait bir dönem olmadığını, yerleşmiş, eskimiş bir yazı diline tanıklık ettiğini gösterdiğini sanıyoruz.” (Aksan, 1981:21)

Abidelerin yalnızca Türk dili tarihinde değil dünya kültürel mirasının tarihinde de önemli bir role sahip olması bakımından kazandığı evrensel niteliği Akar, “Köktürkçe metinler, yalnızca Türk tarihi bakımından değil, dünya kültür ve dil tarihi bakımından da önemlidir. Çünkü tarihte Sümer tabletleri, Mısır hiyerografları, Rosetta Taşı, Phaistos Diski, Maya yazıtları gibi erken dönemde yazılmış eski alfabeli metinlerden biri de Köktürk Yazıtlarıdır. Uygarlık tarihinin erken dönemlerinde Kuzeydoğu Asya'da yazılmış bu yazıtlar, en az diğerleri kadar önemlidir. Çünkü iklim ve coğrafyanın, yazılı kültürün oluşmasını olumsuz yönde etkilediği bu bölgede sözü edilen metinlerin

yazılması dil ve kültür tarihi açısından dikkate değer bir gelişmedir. (Akar, 2020:16)” cümleleri ile belirtmiştir.

Eldeki çalışma Köktürk Abideleri’nde geçen *bilig* kelimesinin incelenmesi esasında oluşturulmuştur. *Bilig* kelimesinin yazıtlarda geçtiği yerler çalışmaya aktararak biçim ve içerik yönünden incelenmiştir. Kelimenin ifade edildiği yerlerdeki muhtevanın saklı kalan derin kısmı irdelenerek gün yüzüne çıkarılmaya çalışılmıştır. *Bilig* kelimesinden hareketle dönemin Türk milletinin düşünce ve değer yapısı izah edilmeye gayret edilmiş, kelimenin bu bağlamda üstlendiği kilit rol aktarılmıştır. Türk kağanlarının ve onlara tabi olan milletin, bilginin yüceliğine asırlar öncesinden verdiği önem ifade edilmeye çalışılmıştır.

Bilig kelimesinin abidelerdeki kullanımları, kavram alanları ve yapı özelliklerinin incelenmesi temelinde hazırlanan bu çalışma ile hem bir kelimenin yapısal olarak görev çeşitliliği hem de yüklendiği derin ve çok yönlü anlam özellikleri ifade edilerek abidelerin dil ve üslup bakımından sahip olduğu zenginlik vurgulanmaya çalışılmıştır. Aynı zamanda *bilig* kelimesi özelinden yola çıkılarak Türkçenin erişilebilen en eski yazılı kaynaklarından birinde dahi yapı ve içerik bakımından erişmiş olduğu üstün niteliklerin ifade edilmesi amaçlanmıştır.

Çalışmamızda *bil-* fiil kökünden türetilen isimleri ve *bil-* fiilini konu bütünlüğünün dağılmaması adına ele almayıp *bilig* ve *biligsiz* kelimeleri üzerinde durmaya gayret ettik. *Bilig* ve *biligsiz* kelimelerinin abidelerde kullanıldığı yerleri doğrudan çalışmaya aktararak; cümle bütünlüğü içerisinde bu kelimelerin ifade ettikleri muhtevayı işlemeye gayret ettik. Biçim özellikleri açısından da bu iki kelimenin cümle içerisinde hangi görevde kullanıldıkları ve tür özellikleri belirtilmiştir. Çalışma neticesinde tespit edilen veriler sonuç kısmında ayrıca dikkate sunulmuştur. Abidelerden alınan kısımların Türkiye Türkçesine aktarılmış şekillerinde Muharrem Ergin’in *Orhun Abideleri* ve Talat Tekin’in *Orhon Yazıtları* isimli eserlerinden karşılaştırmalı olarak faydalanılmıştır. Tonyukuk Anıtı’ndan alınan kısımda ise Ahmet Bican Ercilasun’un *Türk Kağanlığı ve Türk Bengü Taşları* isimli eserine başvurulmuştur. Ayrıca yazıtlardan alınan kısımlar, çalışmamızda belirtilirken Kül Tigin Anıtı K, Bilge Kağan Anıtı BK ve Tonyukuk Anıtı T kısaltmaları ile yay ayraç içerisinde sırasıyla kuzey, güney, doğu ve batı olmak üzere cepheleri belirten K, G, D, B kısaltmaları ve satır numaraları ile belirtilmiştir. *Bilig* ve *biligsiz* kelimelerinin farklı anıtlarda aynı şekilde geçtiği cümleler tekrara düşmemek adına bir kez işlenmiştir.

İnceleme

1. Bilig/ Biligsiz Kelimesinin Anlamı

Bilig kelimesi günümüz Türkçesinde *bilgi* kelimesine karşılık gelmektedir. Talat Tekin (2020) *Orhon Yazıtları* isimli eserinde *bilgi*, *hikmet*, *akıl*, *zihin* olarak vermiştir. Tekin *bilig* kelimesinin, *Orhon Türkçesi Grameri* adlı kitabında yokluk sıfatları türeten ek olarak ifade ettiği *+slz*¹ eki almış hâli olan *biligsiz* kelimesini madde başı olarak almış ve *biligsiz* kelimesi için *cahil*, *bilgisiz* anlamlarını vermiştir.

Gabain (2007), *Eski Türkçenin Grameri* adlı çalışmasının sözlük kısmında *bilig* kelimesini *bilgi*, *bilim*, *akıl* ve *şuur* anlamları ile aktarmıştır. Gabain *biligsiz* kelimesini de madde başı olarak almış ve bu kelime için *akılsız* tanımlaması ile yetinmiştir.



Muharrem Ergin (2015), *Orhun Abideleri* isimli eserinin sözlük kısmında *bilig*, *bilig bilmez* ve *biligsiz* kelimelerine ayrıca yer vermiştir. Ergin *bilig* kelimesini *bilgi*, *fikir*, *düşünce*, *zekâ*; *bilig bilmez* yapısını *bilgi bilmez*, *cahil* ve *biligsiz* kelimesini de *bilgisiz*, *akılsız* olarak tanımlamıştır.

H. Namık Orkun (2011) ise *Eski Türk Yazıtları* kitabının sözlük bölümünde *bilig* ve *biligsiz* kelimelerini aktarmıştır. Orkun *bilig* için *bilgi*, *malumat* ve *biligsiz* için de *bilgisiz* tanımlamalarını yapmıştır.

Ahmet Bican Ercilasun (2016), *Türk Kağanlığı ve Türk Bengü Taşları* isimli eserinde *Türk Bengü Taşları* başlığı altında yazıtların söz varlığını incelediği kısımda insan ömrü, karakteri ve nitelikleriyle ilgili kelimeleri aktarırken *bilig* ve *biligsiz* kelimelerine de yer vermiştir. Yay araç içinde *bilig* kelimesini *akıl*, *bilgi*, *biligsiz* kelimesini ise *cahil* olarak aktarmıştır.

Hatice Şirin (2020), *Eski Türk Yazıtları (Söz Varlığı İncelemesi)* isimli eserinde adları konularına göre sınıflandırmış ve *bilig* kelimesine iletişim, etkileşim ve değer yargıları başlıkları altında yer vererek kelimenin anlamını “Bilgi; hikmet; akıl, zihin.” şeklinde vermiştir. Şirin, *biligsiz* kelimesini ise değer yargılarını içeren niteleme adları başlığında ele almış ve anlamını “Bilgisiz, cahil.” olarak vermiştir.

Araştırmacılar tarafından *bilig* ve *biligsiz* kelimelerinin iki ayrı madde başı unsur olarak değerlendirildikleri görülmektedir. Yapılan tanımlamalar incelendiğinde ise *bilig* kelimesine *bilgi*, *hikmet*, *akıl*, *zihin*, *bilim*, *şuur*, *fikir*, *düşünce*, *zekâ*, *malumat* gibi farklı anlamlar yüklendiği görülmektedir. Bu farklı tanımlamalar esasında *bilig* kelimesinin sahip olduğu mana derinliğini göstermektedir.

1.1. Bilig/ Biligsiz Kelimesinin Şekil Özellikleri

1.1.1. Bilig/ Biligsiz Kelimesinin Yapısı

Bilig kelimesi *bil-* fiiline gelen *-g* fiilden isim yapma eki ile türetilmiştir. Gabain (2007), *Eski Türkçenin Grameri* isimli kitabında *Fülden İsim Yapan Ekler* başlığında *-g* ekine yer vermiş ve ekin örnekleri arasında *bilig* kelimesini de göstermiştir. Gabain, *-g* ekinin açıklamasına ise *Çeşitli anlamlar verir: Yapılan işin sonucunda ortaya çıkan şey, aktif isim ve diğerleri (Moğolcada da aynıdır)* diye not düşmüştür.

Talat Tekin (2016), *Orhon Türkçesi Grameri* adlı eserinde *Eylemden Ad Türeten Ekler* başlığı altında işlediği *-(X)g* ekinin örnekleri arasında *bilig* kelimesine de yer vermiştir. Tekin, bu ekin vazifesinin eylem sonucunu bildiren isimler türetmek olduğunu belirtmiştir.

Biligsiz kelimesi *bilig* kelimesine eklenen *+slz* eki ile türetilmiştir. Talat Tekin (2016) bu eki gramerinde *Addan Ad Türeten Ekler* başlığında, yokluk sıfatları türeten ek olarak göstermiştir. Gabain (2007) *+slz* ekini eserinde olumsuzluk bahsinde değerlendirmiştir. Gabain, bu eki anlattığı maddede, “*mevcut olmama*”yı yahut “*bir şeysiz olma*”yı ifade eden bir diğer hece, yokluk eki olarak telakki edilebilecek olan *sız*, *siz’dir*; çünkü *ses uyumu kanunlarına tabidir, yani yuvarlak ünlülerden sonra +suz, +süz gelir; daha eski yazmalarda ayrı olarak yazılmıştır. Belki de eskiden yok ile aynı manaya gelen ve tamamıyla är-mä-z’e benzeyen, -z ile fiilden yapılmış, müstakil bir kelime vardı* açıklamasını yapmış ve *biligsiz* kelimesini de *bilig+siz* şeklinde *bilgisiz*, *cahil* anlamlarını vererek örnekler arasında göstermiştir.

Bilig kelimesinin iyelik I. teklik şahıs eki ile kullanımı da abidelerde mevcuttur. *Körür közüm körmez teg, bilir biligim bilmez teg boldı.* (K K/10) cümlesinde kelimenin iyelik I. teklik şahıs ekli kullanımı görülmektedir.

Bozkaplan (2007), *bilig bil-* yapısındaki *bilig* ismi ve *bil-* fiilinin aynı köke dayandığını ifade ederek bu yapıyı kökteş fiillere örnek olarak göstermiştir. Her iki unsuru da aynı isim veya fiil köküne dayanan birincisi isim, ikincisi fiil kategorisine giren birleşik yapılara kökteş fiil denir. Kökteş fiiller, Türkçenin, ilk ürünlerinden itibaren kullandığı bir dilbilgisi unsurudur. Köktürk abideleri incelendiğinde bu tür yapılara sadece beş yerde rastlanmaktadır. Mesela Köl Tigin abidesinin Güney cephesinin 7.satırında “ *bilig bilmez kişi ol sabıg alıp yağuru barıp öküş kişi öltüg.*”¹ şeklindeki cümlede “*bilig bil-*” yapısını görüyoruz (Bozkaplan, 2007:145).

1.1.2. Bilig/ Biligsiz Kelimesinin Türü

Bilig kelimesin abidelerde kelime türlerinden isim olarak kullanıldığı örnekler mevcuttur. *Bilig* kelimesi üç farklı yerde sıfat tamlamasının isim unsuru olarak, üç farklı yerde ise sıfat-fiil grubunda nesne olarak kullanılmıştır.

Bilig kelimesi sıfat tamlamasının isim unsuru olarak şu cümlelerde kullanılmıştır:

Yağuru *konduğda* kisre añağ **bilig** anda öyür ermiş. (K G/5)
“*Yaklaştırp, konduktan sonra, kötü şeyleri o zaman düşünürmüş.*”
Yağuru *konduğda* kisre añağ **bilig** anda öyür ermiş. (BK K/4)
“*Yaklaştırp, konduktan sonra, kötü şeyleri o zaman düşünürmüş.*”
Körür közüm körmez teg, bilir **biligim** bilmez teg boldı. (K K/10)
“*Görür gözüm görmez gibi, bilir aklım bilmez gibi oldu.*”

Bilig kelimesi sıfat-fiil grubunda nesne olarak şu cümlelerde kullanılmıştır:

Bilig bilmez kişi ol sabıg alıp yağuru barıp öküş kişi öltüg. (K G/7)
“*Bilgi bilmez kişi o sözü alıp, yakına gidip, çok insan, öldün!*”
Bilig bilmez kişi ol sabıg alıp yağuru barıp öküş kişi öltüg. (BK K/5)
“*Bilgi bilmez kişi o sözü alıp, yakına gidip, çok insan, öldün!*”
Anda kisre tenri **bilig** birtük üçün özüm ök kağan kıldım. (T1 D/6)
“*Ondan sonra Tanrı bilgi verdiği için kendim bizzat kağan kıldım.*”

Biligsiz kelimesi ise +*siz* ekinin de etkisi ile Köktürk abidelerinde iki farklı yerde sıfat tamlamasının sıfat unsuru olarak kullanılmıştır. Aynı cümlelerin farklı anıt ve satırlardaki kullanımı olan bu yapılarda *biligsiz* kelimesi *kagan* ismini nitelemiştir.

Biligsiz kelimesi şu cümlelerde sıfat tamlamasının sıfat unsuru olarak kullanılmıştır:

Biligsiz kağan olurmuş erinç, yablak kağan olurmuş erinç. (K D/5)
“*Bilgisiz kağan oturmuştur, kötü kağan oturmuştur.*”
Biligsiz kağan olurmuş erinç, yablak kağan olurmuş erinç. (BK D/6)
“*Bilgisiz kağan oturmuştur, kötü kağan oturmuştur.*”

1.1.3. Bilig/ Biligsiz Kelimesinin Cümle İçindeki Görevleri

Bilig kelimesi cümle içerisinde dâhil olduğu sıfat tamlamaları ve sıfat-fiil grupları ile birlikte özne, belirsiz nesne ve zarf tümleci görevinde; *biligsiz* kelimesi ise sıfat unsuru olduğu sıfat tamlaması ile birlikte özne görevinde kullanılmıştır.



Bilig kelimesinin sıfat-fiil grubunda nesne olarak özne görevinde kullanıldığı cümleler:

Bilig bilmez kişi ol sabığ alıp yağuru barıp öküş kişi öltüg. (K G/7)

“*Bilgi bilmez kişi o sözü alıp, yakına gidip, çok insan, öldün!*”

Bilig bilmez kişi ol sabığ alıp yağuru barıp öküş kişi öltüg. (BK K/5)

“*Bilgi bilmez kişi o sözü alıp, yakına gidip, çok insan, öldün!*”

Bilig kelimesinin sıfat tamlamasının isim unsuru olarak özne görevinde kullanıldığı cümleler:

Körür közüm körmez teg, ***bilir biligim*** bilmez teg boldı. (K K/10)

“*Görür gözüm görmez gibi, bilir aklım bilmez gibi oldu.*”

Bilig kelimesinin sıfat tamlamasının isim unsuru olarak belirsiz nesne görevinde kullanıldığı cümleler:

Yağuru kondukda kisre ***añıg bilig*** anda öyür ermiş. (K G/5)

“*Yaklaştırp, konduktan sonra, kötü şeyleri o zaman düşünürmüş.*”

Yağuru kondukda kisre ***añıg bilig*** anda öyür ermiş. (BK K/4)

“*Yaklaştırp, konduktan sonra, kötü şeyleri o zaman düşünürmüş.*”

Bilig kelimesinin sıfat-fiil grubunda nesne olarak zarf görevinde kullanıldığı cümle:

Anda kisre ***tenri bilig birtük üçün*** özüm ök kağan kıldım. (T1 B/6)

“*Ondan sonra Tanrı bilgi verdiği için kendim bizzat kağan kıldım.*”

Bilgisiz kelimesinin sıfat tamlamasının sıfat unsuru olarak özne görevinde kullanıldığı cümleler:

Bilgisiz kağan olurmuş erinç, yablak kağan olurmuş erinç. (K D/5)

“*Bilgisiz kağan oturmuştur, kötü kağan oturmuştur.*”

Bilgisiz kağan olurmuş erinç, yablak kağan olurmuş erinç. (BK D/6)

“*Bilgisiz kağan oturmuştur, kötü kağan oturmuştur.*”

1.3. Bilig/ Bilgisiz Kelimesinin İçeriği

Çalışmanın bu kısmında *bilig* ve *bilgisiz* kelimelerinin metinlerde kullanıldığı kısımlar tek tek aktararak irdelenmiş ve ilgili yerlerden hareketle mevzu bahis olan cümlelerin muhtevası aktarılmıştır. Kelimelerin kullanıldığı yerler metinlerdeki sıralamalarına göre çalışmamızda ele alınmıştır.

1.3.1 Devlet Politikası Olarak Bilig

Kül Tigin abidesinin güney yüzünün ilk satırlarında Bilge Kağan kağanlığını kut ile pekiştirdikten sonra kendisinin dikkatlice dinlenmesi gerektiğini belirtmiştir. Bilge Kağan devletli bir kağan olduğunu ve ülkesinin sınırlarını bir hayli genişlettiğini ifade etmiştir. Bilge Kağan kazandığı topraklar ve verdiği mücadeleler neticesinde sahip olduğu tecrübe ile millete Ötüken’den daha iyi bir il tutacak yerin olmadığını söylemiştir. Kağan devlet merkezinin Ötüken olması gerektiğini ve bu merkezin asla Çin’e yaklaştırılmamasının elzem olduğu ifade edip Türklerin Çin’e yaklaşmasının bir felaket doğuracağını belirtmiştir. Bilge Kağan halkının Çin’in tatlı söz ve yumuşak

ipek ile milletini kandıracağını, bu yöntem ile kendine yaklaştıracığını dile getirmiştir. Çin'in asıl niyetini ise bu noktadan yani Türk milletini kendine yakınlaştırdıktan sonra göstereceğini, *Yağuru kondukda kisre aňğ bilig anda öyür ermiş. (K G/5)* cümlesi ile vurgulamıştır.

Bilge Kağan bu bölümde halkını Çin'in uygulayacağı kötü emelli politikalar hakkında açıkça uyarmıştır. Cümlede geçen *bilig* kelimesi Ergin (2015) tarafından *kötü şeyler*, Tekin (2020) tarafından ise *fesatlıklar* olarak günümüz Türkçesine aktarılmıştır. Esasında her iki çeviri de göstermektedir ki *bilig* kelimesi burada tekil bir ifadeden ziyade bir devletin başka bir millete karşı uygulayacağı politikaları karşılamaktadır. Abidelerde bu ibarenin kullanıldığı kısımdan önceki cümleler irdelendiğinde bu durum açığa çıkmaktadır. Bilge Kağan bu cümlelerin öncesinde Çin'in milletini nasıl bir yöntem izleyerek kandıracağını belirtmiş, devlet ilişkilerinin ve ticaretin Ötüken merkezinden yapılması konusunda sıkıca uyarıda bulunmuştur. Kağan, sonraki cümlelerde ise Çin'in bu politikalarını uyguladıktan sonra bilge kişiyi, cesur kişiyi barındırmayacağını söylemiştir. Kağan'ın burada kast ettiği kimseler bize göre devlet yöneticileridir. Yani Bilge Kağan bir anlamda Çin'in kendine yakınlaştırdığı bir milletin idaresine de hâkim olacağını ve o milletin yöneticilerinin kifayetsiz kişilerden olması için gayret göstereceğini belirtmiştir. Yönetici olan bilgisiz ve korkak kişinin ise halkını felakete sürükleyeceği aşîkârdır.

Çin'in güdeceği *aňğ bilig* yani art niyetli politikalar sonucu ise Türk milletinin daha önce olduğu gibi yine öleceğini Bilge Kağan şiddetle vurgulamıştır. Türk milletinin yakınlaştıktan sonra karşılaşacağı yok edici muamelelere abidelerdeki ifade ile *aňğ biliglere* maruz kalmaması için yapması gerekende aslında burada açıkça ifade edilmiştir. Türk halkı tatlı sözlere, yumuşak ipeklere bir anlamda aldatıcı faaliyetlere kanmayıp Çin'e yakınlaşmayıp; farklı bir deyişle Çinlileşmeyip özünü korursa mevcudiyetini sürdürecektir.

Kağan'ın buradaki ifadesi ile Türk milletinin aslında öz değerlerinden de uzaklaşmaması gerektiğini anlamaktayız. Zira *Ötüken yış* diye tabir edilen merkez, bize göre göçebe hayatın niteliklerine uygun olan bir şehir tanımlamasını kapsamaktadır. Kağan'ın burada Çin'in politikalarına karşı halkını uyardığı asıl durum bizce bu şehir yapısının, yaşam biçiminin terk edilerek Çin içerisinde yerleşik bir hayata geçilmesidir. Çin'in kalabalık nüfusu ve aldatıcı politikalarındaki üstün meziyetleri düşünüldüğünde Türk milletinin kendi hayat yapısını, inanç sistemini, töresini terk edip Çin topraklarında yaşamasının bir son olacağı öngörülebilir bir durumdur.

1.3.2. Cehalet İfadesi Olarak Bilig

Bilge Kağan bir önceki başlıkta ifade ettiğimiz uyarılarına dikkat etmeyen ve nasihatlerini dinlemeyen kişileri Kül Tigin anıtı güney cephesi yedinci satırda *bilig bilmez* ifadesi ile nitelendirmiştir. Bilge Kağan söyledikleri doğrultusunda hareket etmeyen kişilerin yok olup öleceğini *Bilig bilmez kişi ol sabığ alıp yağuru barıp öküş kişi öltüg. (K G/7)* cümlesi ile vurgulamıştır. Ergin (2015), *bilig bilmez* yapısını eserinin tercüme kısmında *bilgi bilmez* olarak kaydetmiş ancak eserin sözlük kısmında ise bu yapının *cahil* anlamını da karşıladığını göstermiştir. Tekin (2020) ise bu yapıyı eserinde yay araç içerisinde belirttiği *ey* hitap ünlemi ile birlikte *cahil kişiler* olarak aktarmıştır. Tekin tarafından yapılan çeviri irdelendiğinde burada Bilge Kağan'ın aslında bir kitleye hitap ettiği anlaşılmaktadır. Kağan'ın hitap ettiği kitle Çin'in aldatmacalarına aldanan kişilerden oluşmaktadır. Kağan, kandırılmaya müsait bir anlamda kendi sözlerinden



uzaklaştıkları için kimliklerini de yitirmiş olan bu kişiler için *bilig bilmez* sıfatını kullanmıştır. Bu kullanım aslında bilgiye verilen ehemmiyeti de göstermektedir. Abidelerde yokluğa, sona ya da felakete götüren unsur olarak *bilig* öne çıkarılmıştır. Yani hayatı idame ettirmenin temelinde *bilig* vardır. Yaşama anlam katan ve onu yaşanılabilir kılan yine *bilig* olarak ifade edilmektedir. *Bilig* yoksunluğu durumunda insanların veya topyekûn bir milletin önce öz değerlerinden uzaklaşarak kimliğini kaybedeceği daha sonra ise yavaş yavaş felakete sürüklenip yok olacağı Bilge Kağan’ın söylemlerinde net bir şekilde belirtilmiştir.

1.3.3. Yönetici Vasfı Olarak Bilig/Biligsiz

Kül Tigin Anıtı’nın doğu yüzünün ilk satırlarında Türk yöneticileri Bumin ve İstemi Kağan anlatılmış; bu kağanların nitelikleri, kudretleri ifade edilmiştir. Bumin ve İstemi Kağan’ın devlet idaresinde iken milletlerine yaptıkları hizmetler ve elde ettikleri başarılar aktarılmıştır. Sonraki satırlarda vefatlarından sonra kağanların yerine geçen küçük kardeşlerinin ve oğullarının onlar gibi kudretli olmadıkları vurgulanmıştır. Küçük kardeşin büyük kardeş, oğlun ise baba gibi kılınmamış olabileceği ifade edildikten sonra iyi bir yöneticilik gösteremeyen sonraki kağanlar, ***Biligsiz kağan olurmuş erinç, yablağ kağan olurmuş erinç. Buyruğı yime biligsiz erinç, yablağ ermiş erinç. (K D/5)*** cümlesi ile belirtilmiştir. Bu cümlede geçen *biligsiz* kelimesini Tekin (2020) *akılsız* olarak Türkiye Türkçesine aktarmıştır. Cümlelerin devamında kötü kağanın tanımlanması ve bu kağanın *biligsiz* sıfatı ile nitelendirilmesi son derece dikkat çekicidir.

Nasıl ki bilgi sahibi bir kağan iyi bir yönetici olacaksa, bilgiden yoksun olan bir kağanın da yönetici olarak asla başarıya ulaşamayacağı açıkça ifade edilmiştir. Bu ifadelerde *bilig* kelimesi Tekin’in de aktardığı gibi akıl ile eşdeğer kullanılmıştır. Akıl yardımıyla bir kağanın birçok yönden donanımlı olması gerektiği anlaşılmaktadır. Bir kağanı donanımlı hale getirecek yegâne unsurun ise bilgi ve bilgiye verilen önem olduğu söylenmiştir. Metinlerin siyasetname niteliğini de göz önünde bulundurursak genel olarak yöneticiler evvela bilgiye, düşünceye ve akla önem vermeleri telkin edilmektedir. Bu vasıflardan yoksun olan ve yönetimini akıl ekseninden uzak temeller üzerinde oluşturan bir yöneticinin belki farklı yönlerden yetkin olsa dahi başarısız olacağı ısrarla vurgulanmıştır. Zira hükümdarın bir milletin bekası için ne kadar önemli olduğu önceki satırlarda yer alan *Bilge kağan ermiş, alp kağan ermiş. Buyruğı yime bilge ermiş erinç, alp ermiş erinç. (K D/3)* cümlesi ile de dile getirilmiştir. Cümlede kağanın nitelikleri aktarılırken önce bilgeliğin sonra alplik ifade edilmiştir. Bu sıralama bilgiye verilen önemi açıkça göstermektedir. Böylesine mühim bir mevki için aranan ve bu mevkide yer alan kişinin sahip olması gereken niteliklerde öncelik bilgiye verilmiştir. Kağanın bilgi bakımından yeterli seviyede olması durumunda ise yönetiminin de yine bilgeliğin ile olacağı ve başarıya ulaşacağının şüphesiz bir gerçek olduğu vurgulanmıştır. Buyruk burada salt bir emir anlamından ziyade bizce genel olarak egemenlik anlamında kullanılmıştır. Diğer bir bakış açısıyla cümlede oluşturulan bağlamdan alpliğin önkoşulunun da bilgi olduğu sonucuna varılabilir. Bir yönetici bilgili olduğu takdirde kahraman olacak ve yiğitçe egemenlik sürebilecektir.

Bir yöneticilik vasfı olarak *biligten* yoksun olan, diğer bir deyişle *biligsiz* olan kağanın halkının refahını ve yaşamını sürdüremeyeceği sonraki satırlarda açıkça belirtilmiştir. Bu kağanların beylerinin ve halkının da kendileri ile doğrusal bir şekilde düzensiz olacağı, akıldan uzaklaşacağı *Begleri budunu tüzüsüz için...* ibaresi ile

vurgulanmıştır. Yöneticisinin bilgi ve akıl ekseninden uzaklaşması ile doğruluktan ayrılan halkın, hilekâr Çin'in aldatıcı politikalarına aldanacağı ve devleti ile kağanını kaybedeceği sonraki satırda vurgulanmıştır. Yine temeli *biligsizlikten* kaynaklanan felaketler silsilesi kaçınılmaz olacaktır. Metinlerde küçük kardeş ile büyük kardeşin birbirine düşmesi, Türk milletinin ilini yitirmesi, kağanını kaybetmesi, beylik evladın Çin'e köle olması, yine hanımlık kız evladın Çin'e cariye olması, Türk beylerin Türk adını bırakması ve Çin taraftarı kişilerin Çin hükümdarına hizmet etmesi olarak sıralanan bu felaketlerin temelde müsebbibi Türk milletinin *biligsiz* kağanı olmuştur. Burada ifade edilen durum bir milletin geleceği için yöneticinin ve o yöneticinin sahibi olması gerektiği bilginin ne kadar mühim olduğunu çarpıcı bir şekilde göstermektedir.

1.3.4. Yaşam Belirtisi Olarak Bilig

Kül Tigin anıtının kuzey cephesi onuncu satırında Kül Tigin'in vefatı Bilge Kağan'ın ifadeleri ile aktarılmıştır. Bilge Kağan şahsını oldukça derinden sarsan bu ölümün kendisindeki etkisini belirtmek için, *Körür közüüm körmez teg, bilir biligim bilmez teg boldı.* (K K/10) cümlesini kullanmıştır. Ergin (2015) bu cümleyi *Görür gözüm görmez gibi bilir aklım bilmez gibi oldu* şeklinde aktarmıştır. Tekin (2020) ise aynı cümleyi *Gören gözlerim görmez gibi, eren aklım ermez gibi oldu* şeklinde Türkiye Türkçesine çevirmiştir. Özcan (2019), Orhun Yazıtlarındaki atasözü ve deyimlerin günümüzdeki karşılıklarını incelediği çalışmasında *Körür közüüm körmez teg, bilir biligim bilmez teg boldı.* (K K/10) ifadesinin karşılığında cümleyi genel olarak yaşam kavramı kapsamında değerlendirerek "*Ölümünden öte köy yoktur.*" atasözüne yer vermiştir.

Bilge Kağan, Kül Tigin'in vefatının bünyesinde yarattığı tesiri ifade etmek için gören gözünün görmemesi ile birlikte muktedir aklını yitirmesi benzetmelerine başvurması oldukça mühimdir. Bilge Kağan, Kül Tigin'in ölümü ile birlikte hayatın da bir anlamda kendisi için durduğunu ve derin bir bunalıma girdiğini anlatmaktadır. Bilge Kağan, kendisi için yaşamsal belirtilerden uzak olmayı görememe ve bilememe ile ifade etmiştir. Yani abidelerdeki anlatıma göre kişi bildiği kadar hayatta varlık göstermektedir. Bilginin yoksunluğu yahut bilginin kudretini yitirip işlevsiz kalması insanı yaşamsal faaliyetlerden uzaklaştırmakta ve bir anlamda şuur kaybına yol açmaktadır. Daha sonra Bilge Kağan bu ruh halinden yine bilgisi ve akli sayesinde çıkış yolu aramıştır. *Özüüm sakıntım* diyerek bilgiye başvurduğunu belirten Bilge Kağan; ailesinin, beylerinin ve milletinin zarar görmesinden korktuğunu belirterek sürekli düşündüğünü vurgulamıştır. Esasında bu ifadenin yer aldığı satırda Bilge Kağan, *Öd tenri yaşar kişi oğlu kop ölgeli törümiş* diyerek düşünce sonucu bilgi ile bir çıkarım yapmaktadır. Bilge Kağan bu ifade ile her ne kadar üzülse de hayatın devam ettiğini, Tanrıdan başka her canlının ölümcül olduğunu, insan hayatının da bir sonu olduğunu belirtmektedir. Her ne kadar *bilir biligim bilmez* oldu dese de kağanın sonraki cümlede *sakıntım* demesi kendisi için hayatın devam ettiği gerçeğini kabul edişini göstermektedir. *Bilir biligin bilmez olması* ile sekteye uğrayan hayat, *sakınmak* ile devam etmiştir.

Metinden aktardığımız bu cümle aynı zamanda nitelikli bir hayatı iki durum ile açıklamıştır. Bu durumlardan biri gözün görmesi diğeri ise bilginin bilmesi yani aklın ermesidir. Düşünüldüğü vakit insanın en çok önem verdiği yetilerinde biri şüphesi görmektir. Bu yetinin kaybı hâlinde kişinin yaşayacağı yıkım oldukça etkili olacaktır. Abidelerde insan bünyesindeki etkisi son derece güçlü olan görememe durumu ile bilememe durumu eş değer tutulmuştur. Bu örnekendirme bilginin insan yaşamında ne kadar hayati bir rolü olduğunun gösterilmesi açısından mühimdir. Burada gören göz



ifadesi ile kast edilenin aslında çevrenin farkına varmak olduğu da düşünülebilir. İnsan çevresini duyu organları yardımıyla algılar ve bilgisi ile de anlamlandırır. Bir anlamda hayat bu bilişsel süreç neticesinde anlamlı kılınır, dolayısıyla bu anlamıyla gözün görmemesi ya da aklın ermemesi diğer bir deyişle bilginin işlevsel olmaması durumunda hayatın da anlamını kaybedeceği sonucuna ulaşılabilir.

1.3.5. Tanrı Vergisi Olarak Bilig

Tonyukuk Anıtı birinci taşın batı yüzündeki satırlarda Bilge Tonyukuk, evvela kendini tanıtır daha sonra Türk milletinin bir dönem yaşadığı ahvâli anlatmaktadır. Türk milletinin Çin’e tabî olduğunu söyleyen Tonyukuk, han sahibi olmadığını fark eden Türklerin Çin’den ayrılıp han sahibi olduğunu ancak daha sonra hanını bırakınca tekrar Çin egemenliğine girdiğini belirtmektedir. Tonyukuk’un ifadelerinden nitelikli bir kağana sahip olmanın bir millet için ne kadar elzem olduğu anlaşılmaktadır. Bilge Tonyukuk han sahibi olma ile bağımsızlığı özdeşleştirmiştir. Sonraki satırlarda egemenliğini kaybedenlerin öldüğünü vurgulayan Tonyukuk, Türk milletinden bir grubun bir araya geldiğini söylemektedir. Bir araya gelen milletin kağana ihtiyaç duyduğunu belirten Tonyukuk, *Anda kisre teŋri bilig birtük üçün özüm ök kağan kıldım. (T1 B/6)* ifadesi ile kağan tayin ettiğini ifade etmiştir.

Tonyukuk yazıtındaki konunun akışından evvela hanlığın ne kadar önemli bir makam olduğu anlaşılmaktadır. Hanını kaybeden bir milletin başka bir milletin boyunduruğu altına gireceği ve zamanla yok olup öleceği vurgulanmıştır. Burada dikkati çeken nokta Tonyukuk’un kağan belirlemek için kendinde var olan özelliği *bilig* ile ifade etmesidir. Tonyukuk *biligin* kaynağının Tanrı olduğunu ve sahibi olduğu aklın kendisine Tanrı tarafından bahşedildiğini söylemektedir. Ve bahşedilen bu aklın kudreti ile Tonyukuk bir millete kağan tayin edebilmektedir. Millet için hayati önem taşıyan kağanın belirlenmesi aşamasında dayanağın akıl olarak gösterilmesi ve bilginin Tanrıya dayandırılarak kutsallaştırılması, dönemin Türk milletinde sahip olunan düşünce sistemini ve akla verilen önemi göstermesi bakımından önemlidir. Zira abidelerde bu kısım Tonyukuk’a atfedilecek soyluluk veya zenginlik gibi farklı nitelikler ile anlatılabilirdi. Ancak bir kağanı tespit ve tayin etmede Tonyukuk’un dayanağı Tanrı tarafından kendine verilen bilgi olarak gösterilmektedir. Buradan dönemin Türk milletinin saydığı soyluluk, zenginlik gibi diğer özelliklerden ziyade bilgiyi tercih ettiği sonucuna ulaşılabilir.

Bilginin ve aklın Tanrı tarafından verildiğinin vurgulanması ise bu kavramların millet tarafından kutsal kabul edildiğini göstermektedir. Abidelerin siyasetname olma özelliği düşünüldüğünde Tonyukuk’un kutsal değerlere atıf yapma gayesi anlaşılabilir. Sonraki kısımlarda kağanın seçimi ile yaşanan iyi düzen, milletin yücelmesi ve huzura sahip olduğunun anlatıldığı görülmektedir. Tonyukuk’un kağanı belirlemesi ve ona danışmanlık etmesi ile erişilen bu iyi vaziyetin temelinde Tonyukuk’un sahip olduğu aklın var olduğu da ifade edilmektedir.

Sonuç

Araştırmacılar tarafından yapılan tanımlamalar incelendiğinde ise *bilig* kelimesine *bilgi*, *hikmet*, *akıl*, *zihin*, *bilim*, *şuur*, *fikir*, *düşünce*, *zekâ*, *malumat* gibi farklı anlamlar yüklendiği görülmektedir. Bu farklı tanımlamalar esasında *bilig* kelimesinin sahip olduğu muhteva derinliğini göstermektedir.

Bilig kelimesi *bil-* fiil köküne *-g* fiilden isim yapma ekinin eklenmesi ile türetilmiştir. *Bilig* kelimesine *-slz* ekinin eklenmesi ile türetilen *biligsiz* kelimesi de kitabelerde kullanılmıştır. Aynı zamanda *bilig* kelimesinin I. teklik şahıs iyelik ekini almış hâli ile *biligim* şeklinde de kullanıldığı görülmüştür.

Biligsiz kelimesi abidelerde *-slz* ekinin de fonksiyonu ile iki farklı yerde sıfat tamlamasının sıfat unsuru olarak kullanılmıştır. *Bilig* kelimesinin üç yerde sıfat tamlamasının isim unsuru olarak, üç yerde ise sıfat-fiil grubunda nesne olarak kullanıldığı belirlenmiştir.

Bilig kelimesi cümlede unsuru olduğu sıfat-fiil grupları ve sıfat tamlamaları ile birlikte özne, belirsiz nesne ve zarf tümleci görevinde kullanılmıştır. *Bilig* kelimesi sıfat-fiil grubunda nesne olarak iki yerde nesne bir yerde zarf görevinde, sıfat tamlamasının isim unsuru olarak ise bir yerde özne ve iki yerde nesne görevinde kullanılmıştır. *Biligsiz* kelimesi ise iki yerde sıfat unsuru olduğu sıfat tamlaması ile birlikte özne görevinde kullanılmıştır.

Bilig kelimesi, *Yağuru kondukda kisre ańıg bilig anda öyür ermiş. (K G/5)* cümlesinde Çin'in sahip olduğu hilekâr sistemi ve aldatıcı politikalarını kapsayacak anlamda kullanılmıştır. Bu anlam *bilig* isminin *ańıg* sıfatı ile kötü bir biçimde nitelendirilerek pekiştirilmiştir. Kelime bu cümlede bir devletin, abidelerde belirtildiği üzere Çin'in politikasını karşılamaktadır.

Çin'in hilekâr politikalarına aldanıp; Bilge Kağan'ın buyruklarına uymayarak yok olan kişiler için, *Bilig bilmez kişi ol sabıg alıp yağuru barıp öküş kişi öltüg. (K G/7)* cümlesinde cehaletin bir ifadesi olarak *bilig bilmez* yapısı içinde *bilig* kelimesi kullanılmıştır.

Bir millete yönetici olan kişinin mutlaka bilgi ve akıl sahibi olması gerektiği, *Biligsiz kağan olurmuş erinç, yablak kağan olurmuş erinç. Buyrukı yime biligsiz erinç, yablak ermiş erinç. (K D/5)* cümlesinde vurgulanmıştır. Bilgisiz bir kağanın kötü bir yönetim sergileyeceği şüphe götürmeyen bir gerçek olarak keskin ifadelerle vurgulanmıştır. Bir yöneticinin en önemli vasfının *bilig* sahibi olmak olduğu da ifade edilmiştir.

Bilge Kağan, Kül Tigin'in ölümünün kendisindeki tesiri ve bir anlamda onu hayattan soyutlayışını *Körür közüm körmez teg, bilir biligim bilmez teg boldı. (K K/10)* ifadesi ile anlatmıştır. Hayat ibaresi ve canlılık belirtisi olarak *bilig* kelimesi bu cümlede kullanılmıştır. Bilge Kağan'ın bir anlamda hayata tutunması da yine bilgi yardımı ile düşünce sayesinde gerçekleşmiştir.

Tonyukuk millete kağan seçerken dayandığı güç olarak Tanrı'nın kendisine bahsettiği bilgiyi gördüğünü, *Anda kisre tenri bilig birtük üçün özüm ök kağan kıldım. (T1 B/6)* cümlesi ile ifade etmiştir. Tonyukuk'un kurduğu bu cümleden *biligin* kaynağının Tanrı olduğu ve hükümdar tayin etme kudreti verecek kadar etkin bir güç olduğu anlaşılmaktadır. Bilginin kutsal görüldüğü de bu ifade ile belirtilmektedir.

Bilig ve *biligsiz* kelimelerinin yer aldığı kısımlardan *Yağuru kondukda kisre ańıg bilig anda öyür ermiş, Bilig bilmez kişi ol sabıg alıp yağuru barıp öküş kişi öltüg* ve *Biligsiz kağan olurmuş erinç, yablak kağan olurmuş erinç.* cümleleri hem Kül Tigin Anıtı hem de Bilge Kağan anıtında aynı şekilde kullanılmıştır. Abidelerde tekrar eden farklı cümleler arasında yer alan bu cümleler içerisinde aktif görevi *bilig/biligsiz* kelimesi üstlenmiştir. Bu



durum kitabeler esasında dönemin düşünce ve değer yapısında bilgiye verilen önemin ileri seviyede olduğunu göstermektedir.

Bilgi ve akıl *Köktürk Abidelerinde* üzerinde ehemmiyetle durulan ve defaten önemi vurgulanan kavramlar olmuşlardır. Bu kavramlara karşılık gelen *bilig* kelimesi kitabelerin öne çıkan kelimelerinden olmuştur. *Bilig* kelimesi derin bir mana yoğunluğuna sahiptir ve aynı zamanda farklı olguları barındıran geniş bir zihin şemasını teşkil etmektedir.

Kaynakça

- Akar, A. (2015). *Türk Dili Tarihi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Akar, A. (2020). *Bilge Tonyukuk Yazıtı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Aksan, D. (1981). Köktürkçenin Sözcük Varlığı Üzerine. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*. (S. 1980-1981), s.17-21.
- Aydın, E. (2017). *Orhon Yazıtları, Köl Tegin, Bilge Kağan, Tonyukuk, Ongi, Küli Çor*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.
- Baydar, T. (2020). *Türkiye Türkçesinde Kelime Grupları*. Ankara: Sonçağ Yayınları.
- Bozkaplan, Ş. A. (2007). Eski Uygurcada Kökteş Fiiller. *Journal Of Turkish Linguistics*, (S. 1), s.145-156.
- Ercilasun, A. B. (2016). *Türk Kağanlığı ve Türk Bengü Taşları*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Ercilasun, A. B. (2020). *Türk Dili Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ergin, M. (2015). *Orhun Abideleri*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Gabain, A. V. (2007). *Eski Türkçenin Grameri*. (çev. Mehmet Akalın). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Orkun, H. N. (2011). *Eski Türk Yazıtları*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Özcan, M. F. (2019). Orhun Yazıtlarındaki Atasözü Ve Deyimlerin Günümüzdeki Karşılıklarına Yönelik İnceleme. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (S. 16), s. 98-105.
- Sakaoglu, S. (1990). Göktürk Yazıtları İle Anadolu-Türk Folklorundaki Paralellikler Üzerine. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, (S.38), s. 155-156.
- Şirin, H. (2020). *Eski Türk Yazıtları Söz Varlığı İncelemesi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tekin, T. (2016). *Orhon Türkçesi Grameri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tekin, T. (2020). *Orhon Yazıtları*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Thomsen, W. (2011) *Orhon Yazıtları Araştırmaları*. (çev. Vedat Köken). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

DEDE KORKUT

Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi

The Journal of International Turkish Language & Literature Research

Sayı/Issue 31 • Ağustos/August 2023

www.dedekorkutdergisi.com

DOI: <http://dx.doi.org/10.25068/dedekorkut548>

Araştırma Makalesi/ Research Article

Psikanalitik Yöntem Bağlamında “Gelin Taşları” Efsanesi Üzerine Bir İnceleme

A Study on the Legend of “Gelin Taşları” in the Context of Psychoanalytic Method

Öz

Psikanaliz, insan davranışlarının kökeninde bilinçdışının etkili olduğunu ileri süren bir teoridir. Bilinçdışı, farkında olmadığımız düşünceler, duygular, istekler ve anılarla doludur. Psikanalitik yöntem sayesinde bu bilinçdışı etmenlere ulaşarak insanların davranışlarının nedenlerini keşfedebilir hâle gelmektedir. Psikanaliz sadece tıp alanında kullanılmamış, aynı zamanda edebî eserlerin derin anlamlarını keşfetmek için de kullanılmıştır. Bu yöntem sayesinde toplumların davranışları, tepkileri, inanç sistemleri gibi konuların kökenine inme imkânı olmuştur. Psikanalitik kuram ve yöntem, toplumsal olguların altında yatan bilinçdışı etkenlere odaklanıp bireylerin düşünceleri, davranışları ve toplumsal yapılar üzerindeki etkilerinin bilinçdışı dürtüler ve içgüdüler tarafından yönlendirildiğini savunmaktadır. Psikanalitik kuramın uygulanma alanlarından biri de halk bilgisi ürünleridir. Psikanalitik halk bilimi, mitler, efsaneler, rüyalar, masallar ve ritüeller gibi halkın ortak sembollerini ve anlatmalarını araştırarak toplumun bilinçdışı dinamiklerini ortaya çıkarmayı hedeflemektedir. Bu makalede, "Gelin Taşları" efsanesi psikanalitik kuram ve yöntem çerçevesinde incelenecektir. Gelinin taşta dönüştüğü bir efsaneyi seçme sebebimiz, evlilik döneminin Türk toplumu için hem bireysel hem de toplumsal açıdan önemli bir dönüm noktası olarak görülmesidir. Çalışmamızın amaçlarından biri insan psikolojisinin ve kültürün birbirleriyle olan ilişkisini, bir kültür ürünü olan efsanelerin psikoloji biliminin bir yöntemiyle inceleyerek ortaya koymaktır. Diğer bir amacımız da ele aldığımız efsane üzerinden evlilik dönemine ait inanma ve uygulamaların hangi bilinçdışı unsurlarından etkilendiğini ortaya çıkararak, bizden sonra yapılacak evlilik dönemi inanma ve uygulamaları çalışmalarının tahlil ve değerlendirme süreçlerine katkı sağlamaktır.

Anahtar Kelimeler: Psikanalizm, Efsane, Taş Kesilme.

Abstract

Psychoanalysis is a theory that asserts that the unconscious is effective in the origin of human behavior. The unconscious is full of thoughts, feelings, wishes, and memories of which we are unaware. Thanks to psychoanalysis, it becomes possible to discover the causes of people's behavior by reaching these unconscious factors. Psychoanalysis has not only been used in medicine, but has also been used to explore the deeper meanings of literary works. Thanks to this method, it has been possible to get to the root of issues such as the behavior, reactions and belief systems of societies. Psychoanalytic theory and method focuses on the unconscious processes underlying social phenomena and argues that the effects of individuals' thoughts, behaviors and social structures are directed by unconscious impulses and instincts. One of the application areas of psychoanalytic theory is folklore products. Psychoanalytic folklore aims to reveal the unconscious dynamics of society by investigating the common symbols and narratives of the people such as myths, legends, dreams, tales and rituals. In this article, the legend of "Bride Stones" will be examined within the framework of psychoanalytic theory and method. The reason why we chose a legend in which the bride turns into stone is that the marriage period is seen as an important turning point for Turkish society, both individually and socially. One of the aims of our study is to reveal the relationship between human psychology and culture by examining legends, which are a product of culture, with a method of psychology. Another aim is to contribute to the analysis and evaluation processes of the beliefs and practices of the marriage period to be made after us by revealing which unconscious elements are affected by the beliefs and practices of the marriage period through the legend we have discussed.

Keywords: Psychoanalysis, Legend, Petrification.

**Nagihan Baysal
Yurdakul***

Sorumlu Yazar Corresponding Author

* Dr. Öğr. Üyesi

Ege Üniversitesi Türk Dünyası

Araştırmaları Enstitüsü, İzmir /Türkiye

Elmek: nagehanbaysal@hotmail.com

ORCID: 0000-0002-5272-5922

Makale Geçmişi Article History

Geliş Tarihi: 21.06.2023

Kabul Tarihi: 30.08.2023

E-yayın Tarihi: 31.08.2023

Atıf/Citation:

Baysal Yurdakul, N. (2023). Psikanalitik Yöntem Bağlamında “Gelin Taşları” Efsanesi Üzerine Bir İnceleme. *Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, (31), s. 39-48.



Giriş

Psikanaliz, Yunanca kökenli ve ruh kelimesinin karşılığı olan “psyke” ve analiz kelimesinin karşılığı olan “analysis” kelimelerinin birleşiminden meydana gelmiştir. Adından da açıkça anlaşıldığı üzere psikanaliz, “ruh çözümlemesi” anlamına gelmektedir. Felsefe sözlüğünde ise; “Özel olarak Freud’un, düşünce, çalışma ve eserleriyle birleştirilen psikoloji ve ruhsal tedavi anlayışı, genel olarak da Breuer ve Freud’un 1880 ve 1890’lı yıllardaki araştırma ve düşüncelerinden psikoloji akımıdır.” (Cevizci, 1996: 716; Şen, 2019: 34). Psikanalizin doğuşu bilinenin aksine Freud’la olmamıştır. Bu kavramın temeli Hipokrat’a kadar dayanmaktadır ve psikanaliz kavramının uygulaması da ilk olarak Breuer tarafından yapılmıştır (Şen, 2019: 35). Her ne kadar fikrin ilk sahibi Freud olmasa da konuyla alakalı uzun yıllar çalışmış olması sebebiyle psikanaliz kavramını kuram haline getiren kişi Sigmund Freud olmuştur.

Psikanaliz çalışmalarına Breuer’la birlikte başlayan Freud, sonrasında Jung, Adler ve Rank gibi yeni öğrencileriyle araştırmalarını sürdürmüştür. Ancak hepsiyle konuya dair fikir ayrılıkları sebebiyle bir noktada iş arkadaşlıklarını bırakmak zorunda kalmışlardır. Freud, insan yaşamındaki nevrozların ana nedeni olarak cinselliği görmektedir. Ancak öğrencisi ve çalışma arkadaşı olan Jung, cinselliği yalnızca orgazm anıyla ilişkilendirmeyip, onun birleştirici ve bütünleyici gücüne yoğunlaşırken, Rank nevrozların meydana geliş konusunda Freud’dan tamamen ayrılmaktadır. Rank’a göre insanın nevrozlarının tek nedeni doğum anında meydana gelen travma ve ayrılık kaygısıdır (Rank, 2019: 167). Adler de nevrozların nedeni olarak “aşağılık duygusunu” görmektedir, bu duygunun azlığı ya da çokluğu halinde kişide farklı tipte belirtilerin olacağını dile getirmektedir (Şen, 2019: 40). E. Fromm ise psikanalize daha kültürel bir çerçeveden yaklaşarak, psikanalizin sosyal psikolojinin bir çözümlemesi olduğunu ifade etmektedir (Fromm, 1998: 14-17). Psikanaliz kavramına bakış araştırmacılar arasında farklılık gösterse de bilinçdışının bilinç halinde verilen tepkilere, insanlığın davranış biçimlerine etkisi konusunda fikir birliği bulunmaktadır.

Psikanaliz, insan davranışlarının kökeninde bilinçdışının etkili olduğunu ve bu güçlerin insanların duygusal deneyimleri ve davranışlarını etkilediğini ileri sürmektedir. Freud’a göre bilinçdışı, insanların farkında olmadıkları düşünceler, duygular, istekler ve anılarla doludur (Gençtan, 2022: 24-27). Bu bağlamda psikanaliz sayesinde, insanın kimi zaman da “hastalık” kabul edilen davranışlarının nedeni olan hiç bilmediği etmenlere ulaşmakta, esas tedavi bu gizli düşünce, duygu ve anılar üzerinden yapılmakta ve kişi bu şekilde sağaltılmaktadır. Ancak bununla birlikte psikanaliz, her zaman bir tedavi yöntemi olarak kullanılmamaktadır. Dolayısıyla bu yöntem sayesinde ulaşılan her bilgi hastalık olarak görülmemelidir. Bu nedenle kısaca psikanaliz, davranışlarımızın ve tepkilerimizin bilmediğimiz kaynaklarına ulaşmamızı sağlayan bir yöntemdir.

Psikanalitik kuram yalnızca tıp dünyası tarafından kullanılmamıştır. Bu yöntem sayesinde halk bilgisinin ürünleri olan edebî yaratmalarda gizli kalmış, açıkça ifade edilmemiş derin anlamlara ulaşılmıştır. Bu durumun sebebi şüphesiz halk biliminin çalışma alanına giren ürünlerin, insan zihninin ürünü olması ve bu ürünlerin de bireylerin ve toplumların iç ve dış dünyalarının etkileri doğrultusunda meydana getirilmesidir (Jones, 2009: 129-130). Bu bakış açısıyla psikanaliz sayesinde toplumların davranışları, olaylara verdikleri tepkiler ve yaşam gayeleri ile arzuları, meydana

getirdikleri inanç sistemleri, inanma ve uygulamalar gibi konuların kökenine inilme imkânı doğmuştur.

Psikanalitik kuram metin merkezli bir yöntem olup yalnızca halk bilimi ürünlerini incelemekte kullanılmamıştır. Bu kuram edebiyat, resim, sinema gibi pek çok sanat dalının incelemesinde kullanılabilen bir yöntemdir (Ekici, 2004: 104). Ancak Ernest Jones, halk bilimcilerin psikanaliz kuramını mantıklı bulmayıp reddettiklerini ifade etmektedir (Jones, 2009: 104). Bu bağlamda psikanalitik yöntemin yaşamın pek çok alanına uygulanabilirliği olmakla birlikte araştırmacılar tarafından eleştiriye maruz kalan bir yapısı olduğunu da söylemek gerekir.

Psikanalitik düşüncenin temelini oluşturan ve psikanalitik halk bilimi kuramının ve yönteminin kökenini meydana getiren ekoller üç alt başlık altında üç başlık altında incelenmektedir: Wundt Ekolü, Sigmund Freud Ekolü ve Carl Gustav Jung Ekolü şeklinde isimlendirilmektedirler. Wilhelm Wundt, psikolojiyi bir bilim dalı olarak ele almış ve psikolojinin edebî yaratmaların meydana gelişinde önemli bir yere sahip olduğunu belirtmiş; halk bilgisi ürünlerinin kaynağı olarak bilinçaltını ve yarı bilinçaltını göstermiştir (Şen, 2019: 46-47). Sigmund Freud ise bilinçaltının kendini rüyalarla görünür hâle getirdiğine dikkatleri çekmiş ve rüyaların bastırılmış cinsel dürtüleri açığa çıkardığını dile getirmiştir (Freud, 2014: 17; Freud, 2020: 598-628). Freud ekolünün temsilcilerinden olan K. Abraham da rüyalar ve mitler arasındaki bağlantıyı ortaya koymuş ve bunların ortak bir paydadın beslendiklerini ifade etmiştir (Abraham, 2017: 9). Bu bağlamda mitler toplumsal bir yapıya sahipken, rüyalar bireysel bir zihnin ürünüdür. Ancak bireysel zihnin de toplumsal hafızadan beslendiği göz önüne alındığında rüyaları bireyin bastırılmış duygu ve düşüncelerinin ifadesi, mitleri de toplumların bastırılmış duygu ve düşüncelerinin ifadesi olarak görmek gerekmektedir. Dolayısıyla mitik anlatımlar rüyalara da etki etmektedir.

Freud her ne kadar insanın davranışlarının ve tepkilerinin temeline bastırılmış cinsel dürtüleri koysa da psikanalitik kuram ve yöntemi bastırılmış cinsel dürtüler tekeline almak, kuramın diğer geliştiricilerinin fikir ve düşüncelerini görmezden gelmek demek olacaktır. C. G. Jung ve Ekolü psikanaliz ve “cinsel simgecilik” kavramlarını reddederek, Jung tarafından ortaya atılan “Analitik Psikoloji” kavramı üzerine yoğunlaşmıştır. Jung, analitik psikolojide bilinç ve bilinçaltı kavramlarına yoğunlaşmıştır. Bu kavramların hem birey hem de toplum için geçerliliği olan kavramlar olduğuna değindikten sonra bireysel bilinçaltının toplumsal bilinçaltından etkilendiğini dile getirmiş; toplumsal ve bireysel düzlemde tekrar edegelen imgelerin de ilk hallerine “arketip” adını verip, analitik psikoloji incelemesini bu kavram üzerinden sürdürmüştür (Jung, 2018: 37; Jung, 2020: 80-81). Jung’un yanı sıra Freud ekolünün bir diğer temsilcisi olan A. Adler de Freud’un “cinsel simgecilik” kavramını reddetmiş ve bu kavram yerine “bireysel psikoloji” kavramını kullanarak çalışmalarını bu isim üzerinden sürdürmüştür (Fromm, 2021: 31). Kendilerini “Yeni Freudcular” olarak tanımlayan ve pek çok noktada birbirlerinden ayrılan E. Fromm, K. Horney ve H. S. Sullivan’ın ortak fikri, kültürel ve sosyal verilerin bilinçdışının değerlendirmesinde önemli bir rol oynadığı ve psikanalizin özünde sosyal psikolojinin bir analizi olduğudur (Fromm, 2021: 30). J. Lacan, psikanalizmin dört temel kavramını; bilinçdışı, tekrarlar, aktarım ve dürtü olarak belirlemiştir (Lacan, 2019). Psikanaliz bireylerin ya da toplumların bilinçdışının tesiriyle ürettikleriyle ilgilenmesi, kolektif hafızada yer alan bu üretilmiş bilgi ya da olguların kuşaklar boyunca tekrarlanarak aktarılıyor oluşu ve bu



bilginin benzer dürtülerle kendini göstermesi sebebiyle Lacan psikanaliz kavramını bu dört ana başlık içerisinde incelemeyi uygun görmüştür.

Psikanalitik kuram, toplumsal olguların altında yatan bilinçdışı süreçlere ve içgüdülere odaklanmaktadır. Bu yaklaşıma göre, bireylerin düşünce, davranışları ve toplumsal yapılar üzerindeki etkileri, bilinçdışı dürtüler ve içgüdüler tarafından yönlendirilmektedir. Freud'un ortaya attığı "süperego", "id" ve "ego" gibi kavramları da bireylerin toplumsal normlara nasıl uymaya çalıştığını ve içgüdülerini nasıl bastırdığı konularını açıklamak için kullanılmaktadır. Freud "id" kavramını, insanın doğumuyla getirdiği, tamamıyla bilinçaltını simgeleyen, mantıktan ve ahlaktan uzak olan alan şeklinde açıklamaktadır. Bununla birlikte "ego" kavramı için ise Freud zihnin mantıklı düşünce ve gerçekçi değerlendirmelere ayrılmış, *"kişiliğe ben damgasını vuran bölümü"* olduğu ifadelerini kullanmıştır. Son olarak Freud, "süperego" kavramı içinse "id" in bir uzantısı olarak meydana gelen ve idin akıl dışı arzularının ve isteklerinin cezalandırılmasıyla ilgili olduğunu dile getirmektedir (Demir, 2020: 501). Bu bağlamda bireyin bilinçdışına ait durumların bilinçli halindeki hal ve hareketlerini dile getiren bu kuramı toplumlara mal olmuş ürünlere uygulamak mümkündür.

Psikanalitik kuramın uygulanma alanlarından biri de halk bilimidir. Psikanalitik halk bilimi, halkın kolektif bilinçdışını ve toplumsal sembollerin anlamını araştırmaktadır. Bu kuram, mit, efsane, rüya, masal, ritüel gibi toplumun ortak paylaştığı semboller ve anlatmalar üzerinden toplumun bilinçdışı dinamiklerini ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Freud, ilkel insanla nevrotik insan arasında bir bağ olduğuna ve bu nedenle nevrotik insanın psikanaliz süreciyle ilkel insanın içgüdülerine ulaşılacağına inanmaktadır. Bununla birlikte Freud, mitlerin derin içgüdülerden meydana getirildiğini ifade etmektedir (Albasan, 2019: 99). Bu bağlamda mitler ve mitlerden sonra meydana getirilen halk anlatmaları, insanın ve ait olduğu toplumun derin doğasını açığa çıkarmaktadırlar. Bir başka ifade ile bu anlatmalar toplumların psikolojik yapılarının sembolik bir ifadesidir.

Bizim bu makaleyi yazmaktaki amacımız halk bilgisinin ürünü olan efsanelerin psikanalitik kuram çerçevesinde ele alınması, bu inceleme sayesinde toplumsal psikolojik yapının ortaya çıkarmaktır. Şüphesiz yapacağımız bu tek inceleme ile istediğimiz sonuca ulaşmamız imkânsızdır. Ancak bu kuram çerçevesinde yapılan değerlendirmelerin sayısının artmasıyla geleneksel Türk dünya görüşünün ve bu görüşün meydana getirdiği halk anlatmalarının meydana getiren psikolojik yapı bir diğer ifade ile arka plan görünür hâle gelecektir. Çalışmamızda Saim Sakaoğlu'nun "101 Anadolu Efsanesi" (Sakaoğlu, 2013) isimli kitabındaki ilk efsane olan "Gelin Taşları" efsanesini psikanalitik kuram ve yöntem çerçevesinde inceleyeceğiz.

1. Taş Kesilme Efsaneleri

Efsane, ilk defa kim tarafından nerede yaratıldığı bilinmeyen, herkes tarafından her ortamda anlatılabilen, sözlü ve yazılı olarak kuşaktan kuşağa aktarılan, toplumun kendine ve doğaya dair inanma ve bilme ihtiyacını tatmin etme ve toplumu eğitme özelliğine sahip, bu bağlamda gerçekliğine inanılan kısa anlatmalardır. Efsaneler, mitik dönemin ve bu döneme bağlı anlatmaların işlevlerini yitirmesiyle birlikte mitlerin sahip olduğu gerçeklik ve inandırıcılık işlevini üstlenen anlatmalar olmuşlardır.

Mitlerin sahip olduğu kutsallık özelliği, onları ilkel insan için dinsel sistemin kaynağı haline getirmiştir. Ancak gelişen dünya şartlarında bu mitlerin insan yaşamında sahip olduğu işlevleri kaybetmesiyle insanlığın kutsalla ya da dinsel düşünce sistemiyle bağını efsaneler kurmuştur (Ekici, 2005: 228). Bu yaklaşıma göre efsaneler, ilkel insanın kendisi ve doğaüstüyle kurduğu ilişkinin sembolik taşıyıcılarıdır. Dolayısıyla efsanelerde geçmiş zaman bilgilerinin izlerine rastlamak olağan bir durumdur.

Efsanelerde, diğer halk bilgisi ürünlerinde olduğu gibi çeşitli motifler bulunmaktadır. “Şekil değiştirme” motifi de Türk dünyası efsanelerinde sıkça karşılaşılan motifler arasındadır. Bu motif yeryüzüne ait bir unsurun, bir hayvanın veya bir uzaydan gelen herhangi bir cismin meydana gelişini açıklamak için oluşturulmuş anlatmalarda görülmektedir (Ergun, 1997a: 167). Bu bağlamda efsanenin işlevleri arasında, halihazırda bulunan bir nesnenin var oluş sebebini ifade etmek ve kökeni hakkında bilgi vermek amacı bulunmaktadır.

Şekil değiştirme efsaneleri içinde en yaygın olanları da taş kesilme efsaneleridir. Türk Dünyası efsanelerinde taş kesilme, kimi zaman dua veya beddua yoluyla kimi zaman günahlar nedeniyle kimi zaman dilek sonucunda kimi zamansa kendiliğinden meydana gelebilmektedir. Ancak taş kesilme efsanelerinde kötülük durumu mevzu olduğunda ana tema “cezalandırma”dır (Sakaoğlu, 1980: 40-42). Bu efsanelerde kişi ya da kişiler itaatsizlik yaptıkları veya kötülük ettikleri için taşa dönüştürülmektedirler. Aynı zamanda efsane içinde ifade edilen “korku”, “kurtulma arzusu” ya da “utanç” hallerinde de taş kesilme durumu görülmektedir (Ergun, 1997a: 174-176). Bu bağlamda efsanelerin gerçek olayları konu alan anlatmalar olduğuna inanma, bu anlatmalarda taş kesilme motifinin kullanım amacının dinleyiciye ders vermek çeşitli ahlaki değerlerin korunması hususunda onları uyarmak ve terbiye etmek olduğunu göstermektedir.

Efsaneler ve diğer halk anlatmalarında meydana gelen şekil değiştirmeler, kolektif bilinçaltının yaratıcı gücünden ve bilinçaltına itilmiş arzu ve isteklerden kaynaklanabilmektedir (Sakaoğlu ve Türkan, 2019: 179). Bu bağlamda taş kesilme ya da taşa dönüşme efsanelerinin yukarıda da ifade ettiğimiz üzere cezalandırma olgusu üzerine inşa edilmektedir. Bunun yanı sıra korkma, kurtulma ve utanma gibi psikolojik durumların taş kesilme efsanelerinde işleniyor olması, taş kesilme motifini bilinçli toplum tarafından reddedilen ve görmezden gelinen ilkel benliğe ait arzuların ve isteklerin cezalandırılması şeklinde algılamamıza sebebiyet vermektedir.

2. Gelin Taşları Efsanesinin Psikanalitik İncelemesi

Gelin taşları efsanesi giriş bölümünde de belirttiğimiz üzere Saim Sakaoğlu’nun “101 Anadolu Efsanesi” kitabından alınmıştır. Türk dünyasının genelinde gelinlerin istemedikleri evliliklere zorlanmaları durumunda gelinin tüm alayla veya tek başına taş kesildiğini konu alan efsaneler bulunmaktadır (Ergun, 1997b). Bizim özel olarak bir gelinin taşa döndüğü efsaneyi seçmemizin nedeni ise, evlilik döneminin hem bireysel hem de toplumsal anlamda Türkler için önemli bir eşik olarak görülmesidir. Bununla birlikte döneme ait duygu ve inanmalarının hangi bilinçaltı öğelerinden beslendiğini açığa çıkararak, bundan sonra evlilik dönemine ait inanma ve uygulamalarla ilgili yapılacak olan çalışmalarda kültür ve psikolojinin ilişkisi ile bu iki kavramın birbirlerine etkileri bağlamındaki değerlendirmelerde yardımcı olmaktadır.

Değerlendirmeye geçmeden önce efsane metnini burada vermenin uygun olduğu kanaatindeyiz. “Gelin Taşları” efsanesi şu şekildedir: “Erzurum’un Aşkale



Psikanalitik Yöntem Bağlamında “Gelin Taşları” Efsanesi Üzerine Bir İnceleme

İlçesinin Kandilli Bucağına bağlı Merdiven köyünde, evlenme çağına gelen delikanlıya komşu köylerinin birinden güzel bir gelin getirilmektedir. Gelini getirecek alayda damadın erkek kardeşi de bulunmaktadır. Bölgenin âdetine göre damat, gelin getirecek alayda bulunmaz, evin damında onların gelişini bekler. Gelini getiren alayın bir istirahat anında yengesini gören damadın kardeşi, onun güzelliğine vurulur, içine bir ateş düşer. Artık aklı hep gelindedir. Delikanlı geline baktıkça bir hoş olur; gelin de bir müddet sonra onun bakışlarına karşılık vermeye başlar. Bunlar birbirlerine baka baka köyün giriş yerine kadar gelirler. Düğün alayı tam köye gireceği esnada gelin ve damadın erkek kardeşi taş kesilirler.” (Sokaoğlu, 2013: 17). Efsane toplum tarafından uygun görülmeyen davranışlar sergileyen iki insanın tanrı tarafından cezalandırılmasını konu almaktadır. Bu efsaneyi psikanalitik kurama göre inceleyelim.

Bilinçdışı İstekler ve Sembolleri

Efsanede, damadın erkek kardeşi yengesini görür görmez içine bir ateş düşmektedir. Bu ateş, bilinçaltında gizli olan cinsel arzuların ve tutkuların sembolik bir ifadesi olarak görülebilir. Türk kültüründe ise ateş, iyinin ve kötünün sembolü olan bir unsurdur. Aynı zamanda eski Türk inanç sisteminde ateş, cezalandırma aracı olarak da görülmektedir (Düzgün, 2016: 147- 160).

Psikanalitik kuram perspektifinden baktığımızda efsanede gelini gördüğünde damadın kardeşinin içine ateş düşmesi Freud'un libido kavramıyla ilişkilendirmek mümkündür. Freud'a göre libido kavramı yalnızca cinsel dürtüyü ifade eden bir kavramdır (Jung, 2020: 111). Libido olarak isimlendirilen bu cinsel arzu gibi bilinçdışı unsurlar, bilinç halinde bazı durumlarda semboller ve metaforlar aracılığıyla kendini göstermektedir (Cebeci, 2022: 556-564). Efsanede ateş, cinsel arzunun sembolik bir ifadesi olarak görülmektedir. Damadın kardeşi geline, yönetemediği ve hesapta olmayan bir arzu duymaktadır. Bu ilkel benliğin dürtülerinden beslenen bilinçdışı durum, kültürel belleğin de tesiriyle bilinçli toplum tarafından yanlış, hatayı ve beraberinde üzüntüyü getireceği için ateş ile betimlenmektedir. Anlatmada ateş aynı anda hem cinsel dürtüleri hem de yok edici bir cezalandırma unsurunu sembolize etmektedir. İstek duymaması gereken birine istek duyan damadın kardeşi içine düşen bu ateş yok oluş sürecini de başlatmaktadır.

Efsanede damadın erkek kardeşi ile gelinin arasında meydana gelen çekim ilkel benliklerinin devreye girmesiyle meydana gelmektedir. Türk dünyası evlilik adetlerinde gelinin yüzü gelin alayında duvakla örtülmektedir. Bu bağlamda dinlenme esnasında erkek kardeşin gelini görmesi ile kastedilen durumun gelini görmemesi gereken bir şekilde görmesi ya da görmemesi gereken bir yerini görmesi -bu gelinin tuvalet ihtiyacını giderdikten sonra toplanırken görmesi olabilir- veyahut dinlenme esnasında damadın kardeşi ile gelin arasında cinsel ilişkinin meydana gelmesi şeklinde yorumlanabilir. İlk olasılıkta erkek kardeşin gelini uygunsuz bir biçimde görmesi ve gelinin de görüldüğünü fark etmesi üzerine ikili arasında cinsel bir arzu meydana gelmiştir. İkinci olasılıkta ise ikili içgüdüsel dürtülerine esir olarak ilişki yaşamışlardır. Her iki olasılık da toplumsal beklenti ve ahlaki normların aksini işaret etmektedir. Efsanenin bu kısmında damadın kardeşinin ve gelinin mantık sınırları dışında aniden ve beklenmedik şekilde ortaya çıkan içgüdüsel dürtülerle ve haz odaklı bir diğer ifade ile ilkel benlikleri doğrultusunda hareket etmektedirler.

Aile İlişkileri ve Duygusal Bağlar

Efsane, damadın erkek kardeşinin gelini görmesiyle başlayan karmaşık bir duygusal bağa sahiptir. Bu, psikanalitik kuramda aile ilişkileri, özdeşleşmeler ve oedipus kompleksiyle açıklanabilir bir durumdur.

Efsanede erkek kardeşin yengesine duyduğu çekim, bir özdeşleşme sürecini yansıtmaktadır. Freud'un özdeşleşme kavramı, çocuğun erken dönemlerde, özellikle de cinsel kimlik gelişimi sürecinde ebeveynleriyle veya seçtikleri diğer kişilerle benzerlik kurarak kendi kimliğini şekillendirmesiyle ilgilidir (Jung, 2020: 146-151; Gençtan, 2022: 91). Efsanede damadın erkek kardeşi, abisinin evlenmek istediği kadına karşı içinde bir çekim hissetmektedir. Bu bakış açısıyla erkek kardeş kendisini abisiyle özdeşleştirmekte ve onun eşini kendisine cazibe kaynağı haline getirmektedir. Abisiyle kendisini özdeşleştiren erkek kardeş arasında gelin nedeniyle bir rekabet durumu söz konusu olmaktadır. Oedipus kompleksinde de çocuklar kendilerini hem cins ebeveynlerle veyahut onların yerine koydukları kimselerle özdeşleştirmekte ve karşı cins ebeveynlerine ilgi duyup hemcins ebeveynlerini rakip olarak görmektedirler. Rekabet hissi süperegoyu meydana getiren toplumsal ve ahlaki sisteme bir baş kaldırı olarak yorumlanabilir. Bu durum süperegonun gelişmesi bir diğer ifade ile ahlaki kişiliğin oluşması için gerekli bir durumdur. Ancak yönetilememesi halinde, kişi ilerleyen dönemlerde cinsiyet rolleri bakımından sorunlar yaşamaktadır (Haspolat, 2022: 4-6). Efsanede de yönetilemeyen bir özdeşleşme durumu görülmektedir. Bu bağlamda erkek kardeş, ilkel benliğine yenik düşmektedir.

Erkek kardeşin abisiyle arasındaki rekabetin abisinin evlenmesi ile başlaması, erkek kardeşin annesine yönelik bastırdığı cinsel dürtülerin yer değiştirmesi olarak da görülebilir. Cinsel yönden gelişen erkek kardeşin anne aracılığıyla tatmin edemediği cinsellik arzusunu, abisinin karısıyla tatmin etmesi bir bakıma içine bastırdığı hislerin intikamını alması olarak görülebilir. Bu doğrultuda efsanede baba figürü yerine konulan abi, erkek kardeş için erginleşmenin önündeki engel olmaktadır. Bu bakımdan abinin eşine duyulan ilgi otoriteye isyan etmek ve hâkimiyeti ele almak anlamına gelmektedir.

Buraya kadar verdiğimiz bilgilere ek olarak, efsanede damadın kardeşi ile gelin arasında meydana gelen çekimin ya da ilişkinin gelinin eve getirilmesi sürecinde yaşandığı belirtilmektedir. Oedipus kompleksi çocuğun hem kişilik hem de cinsellik bakımından gelişim gösterdiği süreçte başlamaktadır. Dolayısıyla gelin alayının kat ettiği yol, damadın kardeşinin yaşadığı bu cinsel gelişimi ve bu gelişim sürecini olması gerektiği şekilde yönetemediğini dönemini sembolize etmektedir.

Engelleyici Süreçler ve Savunma Mekanizmaları

Efsanede, damadın bakışlarına cevap vermeye başlayan gelin köyün girişinde taş kesilmektedir. Bu durumu psikanalitik kuramdaki savunma mekanizmalarının bir örneği olarak görmek mümkündür. Bu savunma mekanizmaları çocuğun ebeveynlerinin veya diğerlerinin onayını alamadığında kendi benliğinden vazgeçmesi olarak kısa bir şekilde özetlenebilir (Gençtan, 2022: 238-240). Bu nedenle erkek kardeş ile gelinin taş kesilmesi, bilinçdışı arzularının bilinçli düzeyde ifade edilmesini engelleyen bir savunma mekanizması olarak yorumlanabilir. Yukarıda sözünü ettiğimiz ilk olasılığa göre, abinin eşine veya eşin kardeşine ilgi ve cinsel arzu duyulmasının toplum açısından kabul edilmeyeceği bilgisine sahip olan bilinç, toplum tarafından onaylanmak için kendi içinde bulunduğu hali bastırmakta ve kişiliğinden vazgeçmektedir.



Psikanalitik Yöntem Bağlamında “Gelin Taşları” Efsanesi Üzerine Bir İnceleme

Erkek kardeşin ve gelinin taş kesilmesi, bilinçdışında ortaya çıkan cinsel arzuların ve içsel çatışmaların ifade edilemediğini göstermektedir. Bu durum, bilinçdışı süreçlerin bastırma ve baskılama yoluyla bilince ulaşmasını engelleyen bir mekanizmayı temsil etmektedir. Bu bağlamda taş kesilme, bilincin dışına itilme ve bastırma sürecinin bir sembolüdür. Bu sayede bilinçdışından gelen dürtülerin hem erkek kardeş hem de gelin için, bastırılmış ve gün yüzüne çıkması engellenmiş olmaktadır.

Yine yukarıda bahsettiğimiz bir diğer olasılık olan erkek kardeş ile gelinin cinsel ilişkiye girme durumu ve bunun da kadın açısından anlaşılabilir olması hâli efsanenin gelinin ve erkek kardeşin taş kesildiğini belirterek sonlanmasına neden olmuştur. Anlık bir hisle ve bilinçsizce meydana getirilen bir hareket, toplumun sahip olduğu dünya görüşü ve ahlaki değerler nedeniyle sosyal hayatın içerisine dahil edilmeden yok edilmektedir.

Bilinçdışından gelen dürtülerin açığa çıkmasını engelleyen mekanizmalar arasında şüphesiz toplumsal normlar ve kültür yer almaktadır. Efsanede toplumsal normlar ve ahlaki değerlerin damadın erkek kardeşinin duygusal bağlarını engellediğini göstermektedir. Toplumun, bireyin cinsel arzularını ve uygun olmayan duygusal ilişkileri engellemesi gerekmektedir. Bu, süperego kavramıyla ilişkilendirilebilir. Süperego kavramı, toplumun ve ahlaki değerlerin içselleştirildiği, vicdan ve ahlaki kuralların temsilcisi olarak düşünülen bir kavramdır (Haspolat, 2022: 4). Efsanede damadın erkek kardeşi, gelini görüp ona karşı çekim hissetmekte ve bu çekim gelin tarafından da olumlu karşılanmaktadır. Ancak toplumun ve kültürün belirlediği normlar ve ahlaki değerler, bu duygusal bağın ortaya çıkmasını engeller. Damadın erkek kardeşi ve gelin, toplumsal normlar ve kültürel beklentiler nedeniyle cinsel arzularını bastırmak zorunda kalırlar ve taş kesilirler.

Sonuç

Psikanalitik kuram, Sigmund Freud'un geliştirdiği bir teoridir ve insan davranışını, bilinçaltının etkisiyle açıklamaya çalışmaktadır. Bu kurama göre, bilinçaltında yer alan dürtüler, istekler ve iç çatışmalar, insanın davranışlarını ve duygusal durumunu etkiler. Psikanalitik kuram ve yöntemin uygulandığı alanlardan biri de halk bilimidir. Psikanalitik kuramın halk biliminde mitlerin, destanların, masalların, halk hikayelerinin ve rüyaların altında yatan derin psikolojik motifleri incelemeyi amaçlamaktadır. Örneğin, bir mitin veya efsanenin sembollerinin psikanalitik olarak çözümlenmesi, bilinçdışı dürtülerin ve arzuların ifadesini bulmayı hedefler. Böylece, halk kültüründe yer alan mitler ve efsaneler, psikolojik açıdan anlam kazanır ve toplumun kolektif bilinçdışıyla ilişkilendirilir. Psikanalitik perspektifi halk bilimi alanında bir analiz yöntemi olarak kullanmak, kültürel mirasımızı anlamak ve insan psikolojisini derinlemesine keşfetmek için önemli ve gereklidir.

Makalemizin ana inceleme kısmını oluşturan Gelin Taşları efsanesi üzerinde yapmış olduğumuz inceleme sayesinde, bireyin ilkel haz odaklı düşüncelerinin ya da bu odakla meydana getirdiği hareketlerin toplumsal bilincin ürünü olan süperego sayesinde ortadan kaldırıldığı, bu düşünce ve harekete sahip insanların toplum içerisinde birey olarak değer görmediği ve yok edildiği sonucuna ulaşılmaktadır.

Diğer taraftan, psikanalitik kuram ve yöntem çerçevesinde incelemiş olduğumuz “Gelin Taşları” efsanesinde, evlilik döneminde gelin ile damadın ve ailelerinin içinde

bulunduğu psikolojik durum ve baskıları görmek mümkündür. Bu bağlam dikkate alındığında, evlilik dönemine ait bazı inanma e uygulamaların -gelinin yüzünü duvakla örtmek gibi- hangi kültürel psikolojik zeminde meydana getirilmiş olabileceği tahlilini de kolaylaştırmaktadır.

Son söz olarak, psikanalitik kuram bağlamında halk anlatmaları üzerinde yapılan incelemeler, hem bu anlatmaları meydana getiren toplumsal psikolojinin anlaşılmasına katkı sağlaması bakımından hem de toplum tarafından meydana getirilmiş inanma ve uygulamaların bilinçdışı kökenine dair bilgi vermesi bakımından önemli ve gereklidir.

Kaynakça

- Abraham, K. (2017). *Rüyalar ve Mitler*. Çev. Emine Nur Gökçe, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Albasan, I. (2019). Yunan Mitolojisine Psikanalitik Bir Yaklaşım. *Homeros*, Cilt: 2, Sayı: 3, s. 95-102.
- Cebeci, O. (2022). *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Cevizci, A. (1996). *Psikanaliz. Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Demir, R. "Üvey Anne ile Fatma Ana Masalının Psikanalitik Yöntemle İncelenmesi." *Sinop Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(2), s. 499-512.
- Düzgün Kara, Ü. (2016). Türk Mitolojisinde Ateş Kültü. *Türk Mitolojisine Giriş*. Ed. F. Ahsen Turan, Meral Ozan, Ankara: Gazi Kitabevi.
- Ekici, M. (2004). *Halk Bilgisi (Folklor) Derleme ve İnceleme Yöntemleri*. Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- Ekici, M. (2005). Türk Sözlü Geleneğinde Anlatıcılar ve Anlatmalar Arasındaki İlişkiye Art Zamanlı (Diyakronik) ve Eş Zamanlı (Senkronik) Bir Bakış. *Fikret Türkmen Armağanı*. İzmir: Kanyılmaz Matbaası.
- Ergun, M. (1997a). *Türk Dünyası Efsanelerinde Değişme Motifi I. Cilt*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ergun, M. (1997b). *Türk Dünyası Efsanelerinde Değişme Motifi II. Cilt*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Freud, S. (2014). *Haz İlkesinin Ötesinde*. Çev. Mehmet Ökten, Ankara: Tutku Yayınevi.
- Freud, S. (2020). *Rüyaların Yorumu*. Çev. Dilman Muradoğlu, İstanbul: Say Yayınları.
- Fromm, E. (1998). *Toplumsal Bilinçaltının Araştırılması*. Çev. Aydın Arıtan, İstanbul: Arıtan Yayınevi.
- Fromm, E. (2021). *Psikanalize Yeni Bir Bakış*. Çev. Funda Sezer, İstanbul: Say Yayınları.
- Gençtan, E. (2022). *Psikanaliz ve Sonrası*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Haspolat, N. K. (2022). Psikanalizin İçinden Bir Kavram 'Özdeşleşme'. *Muş Alparslan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*. 2(1), s. 1-9.
- Jones, E. (2009). *Psikanaliz ve Folklor. Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 3*. Çev. Banu Yılmaz, Yay. H. M. Öcal Oğuz, Selcan Gürçayır, Sunay Çalış, Ankara: Geleneksel Yayıncılık, s. 128-141.
- Jung, C. G. (2018). *İnsan Ruhuna Yöneliş*. Çev. Engin Büyükin, İstanbul: Say Yayıncılık.
- Jung, C. G. (2020). *Freud ve Psikanaliz*. Çev. İsmail Hakkı Yılmaz, İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Lacan, J. (2019). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*. Çev. Nilüfer Erdem, İstanbul: Metis Yayınları.
- Rank, O. (2019). *Doğum Travması*. Çev. Sabir Yücesoy, İstanbul: Metis Yayınları.



Psikanalitik Yöntem Bağlamında “Gelin Taşları” Efsanesi Üzerine Bir İnceleme

- Sakaoğlu, S. (1980). *Anadolu-Türk Efsanelerinde Taş Kesilme Motifi ve Bu Efsanelerin Tip Kataloğu*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Sakaoğlu, S. (2013). *101 Anadolu Efsanesi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Sakaoğlu, S., Kadriye T. (2019). Efsanelerden Masallara Uzanan Taş Kesilme Motifinin Azerbaycan ve Anadolu Masallarına Yansımaları. *Türkbilig*, 38, s. 177-197.
- Şen, G. (2019). *Türk Masallarına Psikanalitik Yaklaşım*. [Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi] Muğla Sıtkı Çoban Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

DEDE KORKUT

Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi

The Journal of International Turkish Language & Literature Research

Sayı/Issue 31 • Ağustos/August 2023

www.dedekorkutdergisi.com

DOI: <http://dx.doi.org/10.25068/dedekorkut549>



Araştırma Makalesi/ Research Article

Masalların Ürkütücü Gerçekliği: Grimm Masalları Örneği

The Frightenings Reality of Fairy Tales: The Case of Grimms' Fairy Tales

Öz

Masallar, sözlü kültür ürünleri içerisinde nesilden nesile aktarılan dinleyiciye güven hissi vererek merakla anlatılması beklenen bir anlatı türüdür. Bu anlatılarda çeşitli kültürel kodlar mevcuttur. 19. yüzyılda masallar ile ilgili ilk çalışmalar Grimm Kardeşler ile başlamıştır. Grimm kardeşler, masal denilince muhakkak ilk akla gelen isimlerdendir. Masallar, genellikle hayal ürünü olarak düşünülse de içerisinde hayattan kesitler barındırması özelliği ile gerçeğe oldukça yakındır. Masallarda verilmiş istenilen mesaj genellikle iyi ve kötünün mücadelesi ile anlatılmaktadır. Bu mücadele anlatılırken oldukça yalın ifadeler kullanılır. Grimm masalları ise bu masalların aksine ürkütücü birçok unsur içermektedir. Dinleyenlerin ürperdiği ve bilindik masal çizgisinin dışında bir tablonun mevcut olduğu Grimm masalları, bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Tespit edilen 29 masalda ürkütücü unsurlar yer almaktadır. Makalede, bu ürkütücü unsurlar uzuvların kesilmesi, insan eti yeme, sınama, ihanet, psikolojik unsurlar ve diğer ürkütücü unsurlar başlıkları altında değerlendirilmiştir. Kötülük unsurunun hâkim olduğu bu masallara genel olarak bakıldığında kötülüğün daha çok kahramanın en yakını olan aile fertlerinden kaynaklandığını söyleyebiliriz. Masal kahramanı kazara bu ürkütücü olayları yaşasa da genellikle bilinçli bir şekilde kahraman bu duruma maruz kalmaktadır. Masallarda iyilik ya da kötülük unsurları hâkim olsa da verilen mesajlar benzerdir. Çalışmada karşılaşılan bu ürkütücü unsurlarla aslında kötülüğün var olduğu ve hayatta her zaman dikkatli olunması gerektiği mesajı verilir.

Anahtar Kelimeler: Grimm Masalları, Ürkütücü Unsurlar, İnsan Eti Yeme, Sınama, İhanet.

Abstract

Tales are a type of narrative that is expected to be told with curiosity by trusting the audience, which is transferred from generation to generation within the products of oral culture. There are various cultural codes in these narratives. The first work on 19th century fairy tales began with the Grimm Brothers. The Grimm Brothers are one of the first names that come to mind when it comes to fairy tales. Although fairy tales are generally thought of as a product of imagination, they are very close to reality as they contain sections from life. The message to be given in fairy tales is usually told through the struggle of good and evil. While describing this struggle, very plain expressions are used. Grimms' fairy tales, on the other hand, contain many frightening elements. Grimms' fairy tales in which the audience shudders and there is a picture outside the familiar fairy tale line, express the importance of evaluation. There are frightening elements in 29 detected tales. In the article, these frightening elements were evaluated under the title of cutting of limbs, eating human flesh, testing, betrayal, psychological elements and another frightening elements. When we look at these tales in which the element of evil is dominant, we can say that the evil mostly comes from the family members who are the closest to the hero. Although the hero of the fairy tale accidentally experiences these frightening events, we can say that the hero is exposed to this situation consciously in general. Although the elements of good or evil dominate in the fairy tales, the messages given are similar. With these frightening elements encountered in the study, the message that evil exists and that one should always be careful in life is given. **Keywords:** Grimms' Fairy Tales, Frightenings Elements, Eating Human Flesh, Testing, Betrayal.

Elif Şebnem Demirci *

Sorumlu Yazar Corresponding Author

* Dr. Öğr. Üyesi
Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi,
Rize/ Türkiye
E-mail: elif.demirci@erdogan.edu.tr
ORCID: 0000-0002-0217-5766

Makale Geçmişi Article History

Geliş Tarihi: 26.06.2023
Kabul Tarihi: 31.08.2023
E-yayın Tarihi: 31.08.2023

Atıf/Citation:

Demirci, E. Ş. (2023). Masalların Ürkütücü Gerçekliği: Grimm Masalları Örneği. *Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, (31), s. 49-58.



Giriş

İnsanlık tarihinin başlangıcından itibaren sözlü kültür ürünleri gelenek içerisinde kendine yer edinmiştir. Bu sözlü kültür ürünlerinden biri olan masallar zaman içerisinde değişmiş olsa da belirli özellikleriyle diğer türlerden ayrılır. Oluşum süreçleri ile ilgili farklı görüşler olan masalların kabul görmüş ortaya çıkış süreci de tartışılmaktadır. Masallar, 19. yüzyılda Grimm Kardeşler tarafından ilk kez derlenmiştir. Onlar masalları hiçbir zaman sadece masal olarak görmemiş, bu masalları Alman halkının gelenek ve göreneklerini oluşturan tarihi belgeler olarak düşünmüşlerdir (Grimm Kardeşler, 2011: 9). Her daim mutlu sonla biten, özellikle çocukların hayal dünyasını geliştiren masallar, Müslüman, Hristiyan, Budist anlatıcılar tarafından her seferinde yeniden şekillenerek adeta milli bir karaktere bürünmesine rağmen onlara sonradan ilave edilen bu özelliği nedeniyle tüm insanların duygularını yansıtmaktadır (Bilkan 2009: 16).

Nesilden nesile aktarılan masallar genellikle hayal ürünü olarak kabul görse de kültürel kodları bünyesinde barındırması açısından hayatı yansıttığını söyleyebiliriz. Masalların dinleyenlere/okuyanlara olumlu mesaj vermesinin yanı sıra olumsuz mesajlar içerdiğini de görmekteyiz. Birçok sakıncalı ve zararlı unsura sahip olan masal mevcuttur. Masal türü bir yandan içerdiği öğütlerle, akıcı ve sade diliyle, hayali unsurlarıyla çocuk gelişimine olumlu yönde katkıda bulunurken, diğer yandan da barındırdığı birtakım olumsuz unsurlarla çocuk gelişimine zarar verebilmektedir (Yeniasır vd.,2017: 309). Masallar bünyesinde barındırdığı ürkütücü olayları genellikle kahramanın en yakını ile bağlantılı olarak yansıtır. Yazıya geçiş sürecinden önceki mitik anlatılarda da bunun yerine kötü ruhları görmekteyiz. Türk mitolojisinde “iyi-kötü” karşıtlığında kötü olarak kabul edilen varlıklardan çeşitli kötülükler beklenmektedir (Sarpkaya, 2014: 254-255).

“Her ne kadar ilk anda olumsuzluklarla karşılaşsak da hayatın doğasında yer alan ve olmazsa olmazı olan zıtlıkları masal içerisinde de anlamlandırabiliriz. Böylece umutsuzluğun karşısında umudun, korkaklığın karşısında cesaretin, kötülüğün karşısında iyiliğin neden yer aldığını idrak edebiliriz” (Karabulut, 2021: 192). Bu durum başlangıçta sadece olumsuz bir özellik olarak yorumlansa da Cemil Meriç’in de dediği gibi Avrupa’da masal için önemli olan hikâyenin kendisidir. Oysa Doğu kültüründe masaldan çıkarılacak ders esastır (Bilkan 2009: 9). Masallar genel olarak adının anıldığı zaman bile insanların yüzünü gülümseten anlatıldıkça ondan ders de çıkartılan bir anlatı türüdür. Ancak yukarıda belirtildiği gibi yaygın kabulün aksine masallar da içerisinde *ürkütücü gerçekliği* barındırır. İncelenen 211 Grimm masalının 29’unda bu ürkütücü unsurlar tespit edilmiştir. Bu bağlamda çalışmada ürkütücü unsurlar *uzuvarın kesilmesi*, *insan eti yeme*, *sınama*, *ihamet*, *psikolojik unsurlar* ve *diğer ürkütücü unsurlar* başlıkları altında değerlendirilmiştir.

Grimm Masallarında Ürkütücü Unsurlar

Uzuvarın Kesilmesi

Masallarda her daim kötü/iyi dikotomisi ile karşılaşılmaktadır. Asıl vurgulanmak istenilen *iyiliğin* anlaşılır olması için bu kavramı tamamlayan *kötülüğün* de anlatılarda olması olağandır. Kötülük kavramı bazı anlatılarda yüksek seviyede

görülmektedir. Grimm masallarında kötülüğün fiziksel yansıması topuk, kol, bacak, el, kafa, parmak, kulak gibi vücut uzuvlarının kesilmesi şeklindedir. Bu uzuvlar belli bir amaca ulaşmak için kesildiği gibi, önceden verilen sözlerin gerçekleştirilmek zorunda olunması, evlilik için sınavı geçememek, kıskançlık ya da tamamen kötü niyetin sonucunda ceza vermek amacıyla da kesilebilmektedir.

Külkedisi masalında ürkütücü unsur olarak başparmağın ve topuğun kesilmesi ile karşılaşmaktayız.

“Büyük kız ayakkabıyı alarak annesiyle beraber giyinme odasına geçti ve denedi. Ama kocaman ayak başparmağı ayakkabıya sığmadı; ayakkabı ona küçük gelmişti. Annesi bir bıçak uzatarak, “Kes onu! Evlenirsen nasılsa artık yaya yürümeyeceksin” dedi. Kız başparmağını keserek ayakkabıyı zar zor giydi; acısını içine atarak prene gitti.” (C.1, s. 32)

“Kız sevinç içinde giyinme odasına geçerek ayakkabıyı giydi, ama topuğu çok büyük olduğu için ayağı sığmadı. Annesi ona bir bıçak vererek, “Topuğundan biraz kes! Prense evlenirsen, nasıl olsa ayağın bir daha yere basmayacak” dedi. Kız topuğundan bir parça kestikten sonra ayakkabıyı zorla ayağına geçirdi. Dişlerini sıkarak duyduğu acıya katlandı ve bu şekilde prensin yanına vardı” (C.1, s. 32)

Şakacı Birader masalında ölünün kol ve bacakları kesilerek suya atılmaktadır.

“Bir kazan dolusu su getirtti, herkesi dışarı çıkarttıktan sonra ölünün kol ve bacaklarını keserek suya attı ve Aziz Petrus’tan nasıl görmüşse öyle yaptı. Ocağı ateşledi. Su kaynamaya başladı, etler ayrıldı, iskeleti alıp bir saç levha üzerine koydu.” (C.1, s. 46)

Elsiz Kız adlı masalda ise babası kızının ellerini kesmektedir.

“Şeytan kıza yaklaşamayınca değirmenciye bağırdı: “Kes onun ellerini, yoksa ona hiç yaklaşamayacağım!” Değirmenci çok korktu ve şöyle cevap verdi: “Kendi kızının ellerini nasıl keserim ben!” Şeytan tehdit savurdu: “Bunu yapmazsan onun yerine seni alır giderim, çünkü sen bana aitsin artık!” Değirmenci çok korkarak sözünü tutacağını söyledi. Kızının yanına vararak, “Bak kızım, senin her iki elini kesmezsem şeytan gelip beni alacakmış. Ben de çok korktum ve ona söz vermiş bulundum. Bana yardım et ve sana kötülük ettimse beni affet!” dedi. Babacığım, ben senin çocuğum. Ne istersen onu yap! diyen kız ellerini uzattı ve onları kestirtti.” (C.1, s.103)

Şişedeki Cin masalında, şişedeki cin onu çıkaranın boynunu koparmak ister.

“Oğlan aklına kötü bir şey gelmediği için şişenin tıpasını çıkardı. Aynı anda şişenin içinden bir cin çıktı ve gitgide büyümeye başladı. O kadar çabuk büyüdü ki, boyu kısa süre içinde meşe ağacının yarısına erişti. Korkunç bir sesle, “Beni bu şişeden kurtardığın için ne ödül alacaksın biliyor musun? diye sordu. “Hayır” diye cevap verdi oğlan hiç korkmadan. “Söyleyeyim sana: bunun için senin boynunu koparacağım! dedi cin.” (C.1, s.251)

Haydut Damat adlı masalda yakalanan kızların vücutları kesilerek parçalara ayrılır. Aynı zamanda çıkarılmak istenen yüzük için balta ile parmak kesilmektedir.

“Acaba nişanlım burada mı oturuyor, söyler misin? diye sordu genç kız. Vah zavallı kız vah! Nerelere düştün sen! diye cevap verdi yaşlı kadın. Bak şurda kocaman bir kazanda su kaynatıyorum, seni ele geçirdiklerinde, hiç acımadan doğrayıp bu kazanda kaynattıktan sonra yiyecekler, çünkü onlar insan yiyiciler. Ve kadın onu kimseni göremeyeceği fıçıya soktu. Haydutlar başka bir kızla geldiler, onun güzel giysilerini yırttılar, masaya yatırdıktan sonra vücudunu kesip parçalara ayırdılar ve sonra tuzladılar. Haydutlardan biri ölenin parmağında



altın yüzük gördü, onu çekip çıkaramayınca eline bir balta alarak o parmağı kesti." (C.1, s. 393-394)

Sadık Uşak masasında, kral iki çocuğunun kafasını keserek sadık uşağının canlanması için onun taşlaşmış vücudunu kanla sıvazlar.

"Ah seni bir canlandırabilsem, sadık Johannes'im diye mırıldandı. Beni yine canlandırabilirsin, en sevdiğin şeyi feda edersen. Her iki çocuğunun kafasını kendi ellerinle kestikten sonra onların kanıyla benim vücudumu sıvazlarsan, tekrar dünyaya gelirim diye cevap verdi taşlaşmış vücut. Senin sadakatin de ödüksüz kalmayacak! diyerek çocukların kafalarını alıp vücutlarına oturtuktan sonra onları kanlarıyla sıvazladı." (C.1, s. 444-445)

Üç Askeri Doktor masasında, kesilen el, kalp ve gözlerin kedi tarafından alınması üzerine yerine konulması için ölen bir mahkûmun eli kesilir, kedinin gözleri çıkartılır ve domuz kalbi alınır.

"Üç askeri doktor dünya gezisine çıktılar. Bir gün geceleme üzere bir hana geldiler. Biz becerimizi herkese göstermek istiyoruz dediler. Birincisi, kendi elini kesip atarak yerine yenisini takabileceğini söyledi. İkincisi, kendi kalbini söküp çıkararak ertesi gün yine yerine yerleştirebileceğini savundu, üçüncüyse, kendi gözlerini oyarak çıkardıktan sonra onları yine yerlerine takacağını iddia etti. Üç doktor dedikleri gibi kendilerine ait olan eli, kalbi ve gözleri kesip çıkardıktan sonra hepsini bir tepsiye koyarak saklaması için hancıya verdiler. İçeriye bir kedi sızdı açık dolabı görünce içindekileri alarak dışarı kaçtı. Dolabı koruyan kız sevgilisine keskin bir bıçak verdi. Adam zavallı mahkûmun sağ elini keserek kıza geri getirdi. Ondan sonra kediyi yakalayarak gözlerini çıkardı. Kilere indi ve bir domuz kalbi alıp getirdi." (C.2, s. 30-31)

Pamuk Prenses adlı masalda üvey anne avcıyı çağırarak çocuğu ormana götürmesini ve orada öldürerek ciğerini sökmesini ister.

"Bir avcısını çağırarak ona, "Çocuğu ormana götür, artık gözüm onu görmek istemiyor. Onu orada öldür, kanıt olarak da ciğerini sök getir bana" dedi." (C.2, s. 479)

Akıllı Gratel masasında, Gratel gelen misafire efendisinin onun kulaklarını keseceği bu nedenle gitmesi gerektiği ile ilgili olarak uyarır.

"O sırada misafir geldi ve nazikçe kapıyı çaldı. Gratel kim geldi diye koşup baktı ve misafiri görünce işaret parmağını dudağına götürerek, "Şşşt! Şşşt! Hemen buradan kaçıp gidin. Efendim sizi ele geçirirse kulaklarınızı kesecek, haberiniz olsun! Sizi akşam yemeğine davet etti, ama aklında kulaklarınızı kesmekten başka bir şey yok! Dinleyin bakın, bıçağı nasıl da bilemekte" dedi." (C.2, s. 146)

Yırtık Pabuçlar masasında, kızların nereye gittiğini ve nerede dans ettiğini araştıranlar bunun nedenini bulamayınca başları kesilir.

"Derken ortaya bir prens çıktı. Bu işi halledecekti. Kızların nereye gittiğini ve nerede dans ettiklerini saptayacaktı. Ama prensin üzerine bir ağırlık çöktü ve uyuyakaldı. Ertesi sabah uyandığında on iki kız da dansa gitmiş olmalıydı, çünkü pabuçlarının tabanında delikler açılmıştı. İkinci ve üçüncü akşam da aynı şey oldu, bunun üzerine hiç acımadan prensin kafasını kestiler. Ondan sonra bu meseleyi çözmek üzere pek çok kişi başvurduysa da hepsi canlarından oldu." (C.2, s. 256)

Bakire Maleen masasında, çirkinliğinden çekinen kız kendi yerine aslında başlangıçta prensin nişanlısı olan Bakire Maleen'i ele geçirir. Sonrasında pişman olarak

onun kafasının kesilmesini ister ancak masalın sonunda Bakire Maleen ve prens sonsuza kadar mutlu yaşarlar ve ceza olarak çirkin gelinin boynu uçurulur.

“Çirkin kız dışarı çıkarak muhafızlara, Külkedisi’nin bir düzenbaz olduğunu söyleyerek kafasının kesilmesini emretti... Öpüştüler, ikisi de ömürlerinin sonuna kadar mutlu yaşadılar. Ceza olarak sahte gelinin boynu uçuruldu.” (C.2, s. 391-392)

Bazı masallarda ise kazara uzuv kesilmesine rastlanılmaktadır. Akıllı Hans masalında söylenenleri yanlış anlayan Hans, tüm ineklerin ve koyunların gözlerini çıkararak Gratel’in önüne atar.

“İyi akşamlar Hans. Neredeydin? Gretel’deydim. Ona ne götürdün? Hiç. Gretel sana ne verdi? Hiçbir şey vermedi. Benimle beraber geldi. Peki onu nereye bıraktın? Boynuna ip geçirip ahıra bıraktım. Önüne de yem koydum. Aptallık bu Hans. Ona şöyle bir göz atsaydın ya! Hans ahıra gitti, bütün ineklerin ve koyunların gözlerini çıkararak kızın önüne attı. Gratel çok kızdı, iplerini çözerek oradan uzaklaştı ve de nişanı bozdu” (C.1, s.266)

Sevgili Roland adlı masalda da uzuv kesilmesi yanlışlıkla gerçekleşmiştir. Anne, üvey kızı zannederek yanlışlıkla öz kızının başını keser.

Bir gün üvey kızı güzel bir önlük giymişti, bu öbür kızın çok hoşuna gitti, bayağı kıskanmıştı. Hemen annesine giderek o gömleğe sahip olmak istediği söyledi. “Sus kızım!” dedi cadoloz. O senin olacak. Üvey kardeşin ölümü çoktan hak etti. Bu gece uykuya daldığı zaman ben gelip onun kafasını keseceğim. Yalnız sen karyolanın duvar tarafında yat ve onu sağına öne doğru biraz itele. Cadalozun kızı uyuyakaldı, o zaman üvey kız onunla yer değiştirdi, kendisi duvar tarafına geçerken derin uykuya dalmış olan üvey kardeşini öbür yana iteledi. Gece yarısı adı karı sağ elinde bir baltayla odaya girdi, sol eliyle önde yatan kendi kızını tuttuğu gibi kafasını uçuruverdi” (C.1, s. 362)

Köpek ile Serçe masalında, kocası ağzındaki kuşa vurması için karısına kazmayı uzatır. Ancak karısı onun yerine yanlışlıkla kocasının kafasına vurarak ölümüne sebep olur.

“Serçe kanat çırpıp gelip adamın ağzına kondu; kafasını uzatarak şöyle seslendi: “Arabacı bu senin hayatına mal olacak.” Adam kazmayı karısına uzatarak, “Hanım, vur şu ağzımdaki kuşa, öldür onu” dedi. Kadın vurdu, ama kuşa isabet ettiremedi, onun yerine kocasının kafasına vurdu; adam yere düşerek öldü. Serçe de oradan uçup gitti.” (C.1, s. 321-322)

İnsan Eti Yeme

Kuşoğlan, Hansel ve Gratel, Ardiç Ağacı masallarında ise ürkütücü bir unsur olarak insan etini yeme isteği görülmektedir. Kuşoğlan masalında, aşçı kadın, Hansel ile Gratel masalında cadı kadın, Ardiç Ağacı masalında ise üvey anne tarafından insan eti yeme gerçekleştirilmek istenir. Kuşoğlan masalında aşçı kadın bu dileğini gerçekleştiremez ancak Hansel ve Gratel masalında cadı kadın tarafından pek çok çocuk kazanda pişirildikten sonra yenmiştir. Aynı şekilde Ardiç Ağacı masalında da üvey anne oğlunun başını kopartıp onu parçalara böldükten sonra ekşili yahni pişirerek sofraya getirir. Altı Kuğu adlı masalda ise, kayınvalidesi tarafından gelinin ağzına kan sürülmüş ve gelin, insan eti yemekle suçlanmıştır. Kanibalizm olarak da adlandırılan insan eti yeme, masallarda sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. Türk halk anlatılarında insan eti yeme, *anormal zulüm*, *intikam* veya *beslenme alışkanlığı* gibi nedenlerle ortaya çıkmaktadır (Atnur, 2011:134). Bu anlamda çalışmadaki masal örnekleri anormal zulüm ve beslenme alışkanlığı şeklinde düşünülebilir.



Ardıç Ağacı masalında üvey anne oğlunun kafasını kopartarak çocuğu parçalara bölüp yahni pişirir.

“Küçük oğlan kapıdan içeri girer girmez kadın, Bir elma ister misin, oğlum? diye sorarak ona pis pis baktı. Anne dedi oğlan, Bana niye öyle kızgın bakıyorsun ki? Evet, ver bir elma. Ufak oğlan kendisine söylendiği gibi öne eğilince kadın çat diye kapağı kapadı, oğlanın kafası uçarak elmanın yanına yuvarlandı. Kadın birden irkildi, içini bir korku kapladı. Sonra aşağıya inerek konsolun en alt gözünden beyaz bir bez aldı, yere düşen kelleği oğlanın vücuduna oturatarak hiçbir şey belli olmayacak şekilde bezle sardı. Oğlanı aldığı gibi ufak parçalara kesti, sonra onları bir kazana koyarak sirkeyle kaynattı. Babası eve geldi, oğlum nerede diye sordu. Karısı masaya ekşili yahni getirirken Marlen’cik kendini tutamadı ve ağlamaya başladı.” (C.1, s. 471-472)

Kuşoğlan masalında, korucunun aşçısı kazanda su kaynatıp Kuşoğlan’ı pişirip sonra da yemeyi planlamaktadır.

“Korucunun yaşlı bir kadın aşçısı vardı, bir akşam eline iki kova alarak su taşımaya başladı.. Lena kimseye bir şey söylemeyeceğine dair söz verince, şöyle konuştu aşçı: Yarın sabah korucu ava çıktığında, kazanda su kaynatıp Kuşoğlan’ı içine atıp pişireceğim, sonra da yiyeceğim.” (C.2, s. 345)

Hansel ile Gratel adlı masalda, cadı, kurabiyeli bir ev yaparak çocukları buraya çekmeye çalışır. Onları öldürüp sonra da yer.

“Cadı karı onlara mahsus böyle davranmıştı, aslında niyeti kötüydü. Çocukları sürekli buraya çekmek için yapmıştı bu kurabiyeli evi. Onları ele geçirdiğinde öldürüp kazanda pişiriyor, sonra da yiyordu” (C.2, s. 355)

Altı Kuğu adlı masalda, kayınvalidesi uykudayken çocuğun ağzına kan bulaştırarak gelininin insan eti yediğini söyleyerek onu kötüler.

“Bir yıl sonra kraliçe ilk çocuğunu doğurdu, kaynanası çocuğu ondan aldı ve uykudayken çocuğun ağzına kan bulaştırdı. Sonra kralın yanına vararak gelininin insan eti yediğini söyledi” (C.2, s. 204).

Sınama

Atlı göçebe kültür ve medeniyetini yaşayan bir toplumun insanı, ağır tabiat şartlarına dayanmaya mecburdur. Dış dünyaya karşı fiziki olarak güçlü insanların içyapılarının da güçlü olması beklenmektedir (Günay, 1998: 5). Anlatılarda kahramanların, diğer topluluklarla ve tabiatla mücadelelerinden dolayı fiziki özellikleri kadar iç dünyalarının da ne denli güçlü olduğunu görmekteyiz. Ortaya çıkan bu güç, kahramanın anlatılarda sınanmasıyla kendini gösterir. “Sınama- sınanma motifinin bazı anlatılarda tek başına konuyu belirlediğini veya anlatının yapısını etkilediğini söylemek mümkündür.” (Uçkun, 2015: 32). Sözlü kültür ürünlerinde özellikle karşılaşılan bu motifle kahramanın anlatıdaki yolculuğu belirlenmiş olur. Masallarda da geçiş dönemlerinden biri olan evlilikte sınama motifi ile çok sık karşılaşmaktayız. Grimm masallarında ise diğer anlatılardan farklı olarak, kahramanın genellikle evlilik için şart koşulan sınama/sınanma aşamasını başaramaması ürkütücü bir şekilde son bulur.

Deniz Tavşanı masalında, evlilik için aşılması gereken sınamada başarısız olanların kafaları kazığa geçirilmiştir.

“Çok kibirliydi bu kız; kimsenin buyruğu altına girmek istemiyor, ülkeyi tek başına idare etmek istiyordu. Bu nedenle bir ilan verdi. Buna göre ancak ve ancak kendisinden saklanmayı başarabilen bir erkekle evlenecekti! Kim denediyse başaramadı ve başarısızlığı nedeniyle kellesi kesilerek bir kazığa çakıldı. Sarayın avlusunda kazığa geçirilmiş kafaların sayısı doksan yediyi bulmuştu.” (C.1, s.112)

Altı Kafadar adlı masalda genç kızla evlenmek isteyenler sınavı geçemeyince hepsinin başı kesilir.

“Genç kızın güzelliği pek çok erkeğin gözünü kamaştırmıştı. Hepsini onunla evlenmek için kendilerine verilen ödevi yerine getirmeye çalıştıysa da hiçbirini başaramadı. Sonunda hepsinin kellesi kesildi.” (C.2, s. 150)

İhanet

Halk anlatılarında *ihanet* başlığı içerisinde hile, yalan, aldatma, kıskançlık gibi unsurlar değerlendirilebilir. Masallarda iyi tiplerin yanı sıra kötü tipler de mevcuttur. Bu bağlamda masallarda kıskançlık, kötü niyet gibi farklı motiflerle karşılaşılır ancak belirtilen ürkütücü unsurlara çok sık rastlanılmamaktadır. Anlatılarda, kıskanma belirli seviyelerde olduğu zaman sorun olmamakla birlikte anormal düzeylere çıktığında kişileri psikolojik olarak etkilemekte ve onlara şeytanî kötülükler yaptırmaktadır (Demir, 2018: 33). Grimm masallarında bu durumun pek çok örneğini görmekteyiz.

Masallarda ihanet diğer anlatılarda olduğu gibi genellikle kahramanın en yakını tarafından gerçekleştirilir. Yakın akraba ihanetlerinin büyük bir kısmı kıskançlık ve aldatma arzusu ile ortaya çıkmaktadır. Bahadırlar, ihanet eden yakın akrabalarla doğrudan mücadele etmemektedir, ortaya çıkan sorunu çözmek için uğraşırlar (Taş, 2021: 46). İhanet denilince Yusuf ile Züleyha kıssasında kardeşleri tarafından kıskanılan Yusuf'un kuyuya atılması akla gelmektedir. Grimm masallarında da kardeşler tarafından ihanet söz konusudur. Aynı zamanda kahramanın en yakını olarak düşünülen eş tarafından da ihanet gerçekleşmektedir. Bu masallarda ihanetin sonucunda kahraman genellikle öldürülür.

Üç Yavru Kuş adlı masalda kraliçenin doğan çocukları kraliçenin kardeşleri tarafından nehre atılmaktadır.

“Ortanca ve küçük kızların çocukları olmadı. Bir gün kral uzak bir geziye çıktığında kraliçe cesaretlendirmek için kardeşlerini yanına çağırdı, çünkü kendisi bebek bekliyordu. Nitekim bir oğlan doğurdu; oğlan dünyaya yıldız şeklinde bir benle dünyaya geldi. Bu kez iki kız kardeş aralarında konuştular, o güzel bebeği suya atacaklardı. Ve attılar da. Bir yıl sonra kral yine uzun bir geziye çıktı ve kraliçe bu kez ikinci çocuğunu doğurdu. Ama kötü kalpli kardeşleri bu bebeği de suya attı. Kral bir kez daha uzun bir geziye çıktı ve kraliçe bir kız doğurdu. Kötü yürekli kardeşler onu da nehre attılar.” (C.2, s. 72,73,74)

Pancar masalında, katil kiralarak kardeşini yakalatmaya çalışır.

“Paralı katiller tuttu, onlar bir tuzak hazırlayacaktı. Kendisi de kardeşinin yanına vararak “Bak kardeşim, ben gizli bir hazine keşfettim, gel birlikte kazalım, sonra da onu paylaşırız” dedi. İyi niyetli kardeşi onunla birlikte gitti. Kazı yerine vardıklarında katiller saldırdı, onu yakalayıp bağladılar ve bir ağaca asmaya çalıştılar.” (C.2, s. 183)

Üç Yaprak masalında, kadın sevgiliyle birlikte uyuyan kocasını denize atarak ölümüne sebep olur.



“Kadın eşinin göstermiş olduğu büyük aşkı, bağlılığı ve can vermeye hazır oluşunu falan unutarak geminin kaptanına gönlünü kaptırdı. Derken kaptanı çağırdı, birlikte kamarada yatıp uyuyan kocasını başından ve ayaklarından tutup güverteye taşıdılar ve sonra da denize attılar. Bu cinayetten sonra kadın, Hadi hemen babamın yanına varalım. Kocam için yolda hastalandı, öldü deriz! dedi.” (C.2, s. 58)

Üç Dil adlı masalda, babası öldürülmesi için oğlunun ormana götürülmesini ister.

“Babası kızgınlıktan küplere binerek, “Bu adam benim oğlum değil artık! Onu reddediyorum! Götürün bunu ormana, orada da canını alın” diye haykırdı. Oğlanı ormana götürdüler, ama ona acıdılar ve öldürmediler, serbest bıraktılar. Onun yerine bir ceylan keserek gözleriyle dilini çıkarıp kanıt olarak babasına götürdüler.” (C.2, s. 68)

Psikolojik Unsurlar

Masallarda karşılaştığımız ürkütücü unsurlar içerisindeki psikolojik unsurlar da masalın içeriğinin şekillenmesinde önemli bir etkindir. Yaşlı Annecik masalında çocukları ölen yaşlı kadına eğer çocukları yaşasaydı birinin asılarak diğerinin çivilenerek öldürüleceği gösterilmiştir.

“Yaşlı bir kadın yaşlı anneciğe yaklaşıp ona şöyle dedi: “Şu sunağa bak, orada çocuklarını göreceksin!” Yaşlı annecik oraya bakınca iki çocuğunu gördü: biri ipe asılmıştı, diğeri bir tekerleğe çivilenmişti. “Gördün mü, hayatta kalsaydılar sonları böyle olacaktı ve Tanrı onları masum çocuklar olarak yanına almayacaktı” dedi yaşlı kadın.” (C.1, s. 62-63)

Karanfil masalında ise aklından geçirdiği dilekleri kabul olan özel yetenekli çocuk annesinin kucağından kaçırılmıştır.

“Gökten bir melek inerek, “Sevin artık, çünkü bir erkek çocuğun olacak. Bu çocuğun aklından geçirdiği herhangi bir dilek anında gerçekleşecek” dedi. Bir keresinde çeşme başında uyuyakaldı; biraz büyümüş olan çocuğu kucağındaydı. Derken yaşlı aşçı çıkageldi, çocuğun yeteneğini bildiği için onu kaçırdı” (C.2, s. 1).

Diğer Ürkütücü Unsurlar

İncelenen üç masal herhangi bir alt başlık altında değerlendirilemediği için bu başlık altında sınıflandırılmıştır.

Ormandaki Aziz Joseph masalında, hayvanların insanlara verdiği zarar söz konusudur. Yılanlar kızı sokarak öldürmektedir.

“Kız eve döndüğünde annesi kapıda bekliyordu: “Ne hediye aldın?” diye sordu. Kız, “Bir torba dolusu para aldım, ama eve gelirken kaybettim” diye yalan söyledi. “Kaybettin ha!” diye haykırdı annesi. “O zaman hemen gidip onu bulalım!” Kızının elinden tutarak birlikte aramaya çıktılar. Kız önce ağlamaya başladı ve gitmek istemedi, ama sonunda gitmek zorunda kaldı. Ama karşılına o kadar çok kertenkele ve yılan çıktı ki, hepsi üzerlerine saldırdı. Yılanlar kızı sokarak öldürdüler; kızını iyi yetiştiremediği için anneyi de ayağından soktular” (C.1, s. 314)

Sihirli Kuş adlı masalda, büyücü dilenci kılığına girerek kapı kapı dolaşırken güzel kızları kaçırmaktadır.

“Odanın ortasında kocaman ve kanlı bir küvet vardı, içinde de parçalanmış insan eti! Yanında koskoca bir ağaç kütüğü ve kanlı, parlak bir balta... Onu yakaladığı gibi yere fırlattı,

saçlarından tutarak kafasını kütüğe yerleştirdikten sonra baltayla uçuruverdi. Akan kanlar yerleri suladı. Sonra kızın kalan gövdesini küvete tıktı.” (C.2, s. 333-334)

Kurbağa masalında, çocuğun annesi oğlunun aslında uyarmak amaçlı kurbağanın başına vurduğunu görüp yanlış yorumlar, kütükle kurbağanın başına vurarak onu öldürür.

“Kurbağa sadece sütü içti, ekmeği bıraktı. Bunun üzerine oğlan eline kaşığı alarak onunla hafifçe kafasına dokundu ve “Hadi, ekmeği de ye” dedi. Mutfakta bulunan annesi onun biriyle konuştuğunu duydu. Kaşığıyla da kurbağanın başına vurduğunu görünce, eline geçirdiği bir kütükle o zararsız kurbağanın başına vurarak hayvanı öldürdü” (C.2, s. 410)

Sonuç

Sözlü kültür ürünleri içerisinde yer alan ve kültürel miras aktarımını sağlayan masalların hem çocukların hem de yetişkinlerin hayatında önemli bir rolü vardır. Bu çerçeveden bakıldığında masalların insan hafızasında her daim iyiyi, güzel olanı, doğruyu anımsattığını söyleyebiliriz. Ancak bazı masallarda bu durum değişmektedir. Her ne kadar doğru mesaj vermek için masallarda iyi/kötü mücadelesi olsa da bazen masallardaki kötünün seviyesi artmaktadır. Grimm masallarında bu durumun örneğini görmekteyiz. İncelenen 211 masalın 29’unda ürkütücü unsurlar tespit edilmiştir. Uzuvarların kesilmesi, insan eti yeme, sına, ihanet, psikolojik unsurlar ve diğr ürkütücü unsurlar başlıkları altında değrlendirilen bu 29 masal son derece ürkütücüdür. Nicel olarak uzuvarların kesilmesi ile ilgili masallar diğrlerine göre daha fazladır. Kötülük unsurunun hâkim olduğı bu masallara genel olarak bakıldığında kötülüğün daha çok kahramanın en yakını olan aile fertlerinden kaynaklandığını görmekteyiz. Masal kahramanı kazara bu ürkütücü olayları yaşasa da genellikle bilinçli bir şekilde kahramanın bu duruma maruz kaldığını söyleyebiliriz. Bu bağlamda, masalların genel özellikleri ile benzerlik göstermeyen ilk anda olumsuz olarak düşünölen Grimm masallarındaki bu unsurlar, aslında iyi/kötü çatışmasından çıkarılacak dersler açısından oldukça mühimdir.

Kaynakça

- Atnur, G. (2011). Anadolu, Tatar (Kazan) ve Başkurt Türklerinin Masallarında İnsan Yeme (Yamyamlık) Motifi, *Karadeniz*, 9, s. 132-151.
- Bilkan, A. F. (2009). *Masal Estetiğı*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Demir, R. (2018). *Anadolu Masallarında Suç ve Ceza Motifi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Samsun.
- Grimm Kardeşler. (2011). *Grimm Masalları*. (çev. Saffet Günersel). C. 1-2, İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Günay, U. (1998). Dede Korkut Hikâyelerindeki Karakterlerin Tahlili, *Milli Folklor*, 5 (37), s. 3-12.
- Karabulut, M. (2021). Grimm Kardeşler’in “Hansel ve Gratel” Adlı Masalının Korku ve Cinsellik Bağlamında Analizi, *Zeitschrift für die Welt der Türken*, 13(3), s.189-205.
- Sarpkaya, S. (2014). Türkiye Sahası Efsanelerinde Özel Adlı Kötü Ruhlar, *Korku Kitabı*, İstanbul: Kitabevi, s. 251-279.
- Taş, E. (2021). Kırgız Türklerinin Sözlü Anlatılarında Aldatma/Kötülük Motifi Bağlamında Kadın Tipleri, *Türk Dünyası Akademik Bakış*, 1(1), s. 39-69.
- Uçkun, R. (2015). Dede Korkut Kitabı’nda Erginlenme ve Bireyleşme Sürecinde Sınama Motifinin İşlevi, *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 15(2), s. 29-42.



Masalların Ürkütücü Gerçekliği: Grimm Masalları Örneği

- Yavuz, M. H. (2002). *Masallar ve Eğitimsel İşlevleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Yeniasır, M. & Gökbulut, B. (2017). Eğitimsel Açıdan Uygur ve Türk Masal Kahramanları Bağlamında İletilen Olumsuz Mesajlar, *SEFAD*, (38), s. 307-327.

DEDE KORKUT

Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi

The Journal of International Turkish Language & Literature Research

Sayı/Issue 31 • Ağustos/August 2023

www.dedekorkutdergisi.com

DOI: <http://dx.doi.org/10.25068/dedekorkut552>

Araştırma Makalesi/ Research Article

Hüseyin Nihâl Atsız'ın Şiirlerinde Adsızlık ve Mezarsızlık Motifi

The Motif of Anonymity and Cemetery Absence in the Poems of Hüseyin Nihâl Atsız

Öz

Türkçülük anlayışıyla eserler kaleme alan Cumhuriyet Dönemi'nin önemli sanatçı ve fikir adamlarından Hüseyin Nihâl Atsız; yazdığı makaleleri, romanları ve şiirleri ile döneminde ön plana çıkmıştır. Daha çok tarih ve Türkoloji alanında Orkun, Orhun, Ötüken, Kürşad, Atsız Mecmua gibi kendi kurduğu dergilerde makaleler yayımlayan Atsız, Yolların Sonu adlı şiir kitabındaki şiirleriyle de döneminde ve sonrasında da ilgi görmüştür. Ele alınan bu çalışmada Atsız'ın Yolların Sonu adlı şiir kitabında karşımıza çıkan adsızlık ve mezarsızlık edebî motifinin neden bir motif olduğu ve hangi bağlamda karşımıza çıktığı Türk edebiyatı ve Türk tarihinden örneklerle desteklenerek sunulmuştur. Köktürk Yazıtlarında, Türk destanları ve bilimsel eserlerde, Atsız'ın şiirlerinde motifleşen adsızlık ve mezarsızlık ile ilgili birçok kolektif bilinç dışı anlayış karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda ideal bir Türk tipini yansıtan bu motifler kolektif bilinç dışının da etkisiyle tarihsel bir anlayışa bağlı olarak motifleşen adsızlık ve mezarsızlık motifini Atsız'ın yalnızca Yolların Sonu adlı şiir kitabında değil, aynı zamanda romanlarında da görmekteyiz. Atsız'ın sonradan almış olduğu soy adına bile etki eden adsızlık ve mezarsızlık motifi çalışmada ele alınması bakımından önem arz etmektedir. Bu konuda daha önce alanyazında yapılmış herhangi bir çalışma yoktur. Çalışmada Atsız'ın şiirlerinde motifleşen adsızlık, mezarsızlık anlayışının fikri arka planı ele alınarak Atsız'ın sanatsal ve düşünsel yönüyle ilgili yapılacak çalışmalara kaynaklık ederek katkı sunulması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Hüseyin Nihâl Atsız, Atsız, Türk halk edebiyatı, Türkçülük, Motif.

Abstract

Hüseyin Nihâl Atsız, one of the important artists and intellectuals of the Republican Era who wrote works with the understanding of Turkism, came to the forefront in his period with his articles, novels and poems. Atsız, who published articles mostly in the field of history and Turkology in the journals he founded such as Orkun, Orhun, Ötüken, Kürşad, Atsız Mecmua, attracted attention during and after his period with his poems in his poetry book Yolların Sonu. In this study, why the literary motif of namelessness and gravelessness, which we encounter in Atsız's poetry book Yolların Sonu, is a motif and in what context it appears is presented by supporting it with examples from Turkish literature and Turkish history. In the Köktürk Inscriptions, Turkish epics and scientific works, we come across many collective unconscious understandings of namelessness and gravelessness, which become motifs in Atsız's poems. At the same time, these motifs, which reflect an ideal Turkish type, are motifized depending on a historical understanding with the influence of the collective unconscious, and we see the motif of namelessness and gravelessness not only in Atsız's poetry book Yolların Sonu, but also in his novels. The motif of namelessness and gravelessness, which affects even Atsız's surname, is important in terms of being discussed in this study. There is no previous study on this subject in the literature. In the study, it is aimed to contribute to the studies to be conducted on Atsız's artistic and intellectual aspects by addressing the intellectual background of the motif of namelessness and gravelessness in Atsız's poems.

Keywords: Hüseyin Nihal Atsız, Atsız, Turkish folk literature, Turkism, Motif.

Kasım Turgut*

Sorumlu Yazar Corresponding Author

* Doktora Öğrencisi
İstanbul Üniversitesi Türkiyat
Araştırmaları Enstitüsü
İstanbul/Türkiye
Elnmek: kasimmturgutt@gmail.com
ORCID: 0000-0002-1510-8749

Makale Geçmişi Article History

Geliş Tarihi: 26.06.2023
Kabul Tarihi: 09.07.2023
E-yayın Tarihi: 31.08.2023

Atıf/Citation:

Turgut, K. (2023). Hüseyin Nihâl Atsız'ın Şiirlerinde Adsızlık ve Mezarsızlık Motifi. *Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, (31), s. 59-71.



Giriş

Millî Edebiyat Dönemi'nde eserlerde sıkça işlenen Türkçülük düşüncesi Cumhuriyet Devri'nde de millî edebiyat anlayışı ile eserler veren kimi şairler tarafından devam ettirilmiştir. Bunlardan biri de Türkçülük fikrî arka planında eserler kaleme alan Hüseyin Nihâl Atsız'dır. Atsız, eserlerini kaleme alırken İslâmiyet Öncesi dönemin destan geleneğinden, Türk tarihinden ve halk edebiyatından da sık sık faydalanmıştır. Atsız, bir Türkolog ve tarihçidir. Lisans öğrenimi Türk Dili ve Edebiyatı olmakla birlikte bilim adamı olarak Atsız her şeyden önce tarihçidir; ilmî çalışmalarının çoğu tarihle ilgilidir. (Deliorman, 2013: 139). Uzun yıllar, çıkardığı Atsız Mecmua, Orhun, Orkun, Ötüken gibi dergilerle millî şuuru dinamik tutmak ve uyandırmak amacıyla olmuştur. Atsız, Türk'ü, mitolojik dönemiyle, destan çağıyla, tarihî devirleriyle ve bugünüyle idrâk etmiştir. (Ercilasun, 2019: 376). Ona göre "Millet, millî bir hedef ister. Ancak o hedefi gördüğü zaman sürü olmaktan çıkıp insanlaşır, bencil olmaktan kurtulup fedakârlaşır." (Yıldırım, 2019: 19). Milleti millet yapan unsurlardan biri ona göre erdem ve millî gururdur. Gurur sözcüğü TDK sözlükte **övünme** demektir. TDK'nin gurur sözcüğü ile ilgili vermiş olduğu cümle örneği gurur sözcüğünün millî gurur bağlamında da Enis Behiç Koryürek'in şiirinden bir örnekle ele alınmıştır: "Vatana gözyaşı döktünse eğer / Varlığın bu yüksek gururu anlar." Millî gurur kavramı bu bağlamda milliyetçiliğin gösterişsiz ve menfaatsiz, samimi olması gerekliliğidir. Atsız'a göre milleti için öne atılmak en başta fedakârlık gerektirir. Bu fedakârlık ise yine hiçbir beklenti ve gösteriş olmadan yapılan fedakârlıktır.

"Atılğanlık, tehlikeyi göze almak, kazancın baş şartıdır." (Atsız, 2018: 141).

"Yaşamaya en çok hak kazananlar, ölümü göze alanlardır." (Atsız, 2018b: 141).

Diyen Atsız için milletin vâir olması için birinci şart: Milletin her ferdinin millî değerleri için ölümü bile göze alması anlayışıdır. Aynı zamanda asker kökenli olan ve askerî tıbbiyede görev yapmış olan Atsız'ın bu düşünceleri Orhun Yazıtları'ndaki şu fikirlerle de benzer:

"Felek emrettiğinde (herkes ölecek), insanoğlu hep ölümlü yaratılmış." (Ölmez, 2015: 104).

Sözünden de ölüm uğruna millî varlık için ileri atılması düşüncesi bakımından da etkilendiği yazmış olduğu makalelerinde görülmektedir. Yaşamaya hak kazanmak ise ancak öldükten sonra olacaktır. Dünya'da milleti için görevini tamamlayanlar, Türk milletinin birlik içerisinde ebedîyen var olma yolunda üzerine düşen görevi yaptıktan sonra kahraman ruhlar **Tanrı Dağı** çevresinde, yaşamaya devam eden Türk devletlerini -devletini- ve Türk milletini rûhânî âlemde mutlulukla izleyeceklerdir. Bilge Kağan, milletinin esaretten kurtuluşunu ve İkinci Köktürk devletinin kuruluşunu (681 yılı) anlatırken: "Türk Tanrısı, Türk milletinin adı ve sanı yok olmasın diye babam Kağan (Kutluğ) ile anam Hatun'u yükseltmiş; şimdi de beni tahta çıkarmıştır." (Turan, 2017: 111). Diyerek bu noktada özellikle adsız sansız kalmama endişesi hükümdarın kendi şahsı için bile değil; millet içindir, şahsî bir çıkar için değildir. Çünkü önemli olan milletin bekâsıdır. Atsız'ın şiirlerinde motif olarak karşımıza çıkan adsızlık düşüncesi ise yine bu bağlamda milletin adsız kalmaması için kendi adından geçmek düşüncesi aşağıda verilen örneklerle ortaya konulacaktır.



Atsız, Türklüğün en başta Türk milleti için adanmışlık olduğu fikrini sık sık tekrar ederek vurgulamış, şiirlerinde ise mezarsızlık motifi bağlamında vatana ve Türk milletine kendini feda eden kişileri -hatta ruhları- dile getirmiştir. Türk devlet geleneğinde var olan devlet-i ebed müddet düşüncesi, devletin dünya yok olana kadar yaşaması düşüncesidir. Atsız'a göre bu ancak kendini devletine ve milletine adayan **ruhlarla** gerçekleşir. Millet varsa devlet vardır.

Milleti de büyük bir millet yapacak olan kolektif bilinç ve kimliktir. Kolektif kimlik, bir kültürün taşıdığı norm, değer, sosyal kontrol vb. gibi topluma has özelliklerin benimsenmesi ve bunlara benzeşmek suretiyle edinilen toplumsal kimlik anlamına gelmektedir. (Tural, 1988: 62). Kolektif kimlik, geleneksel toplum yapısında bireysel kimliğe nispetle daha birincil konumdadır. Özellikle bütüne işaret eden millî ve dinî kimliklerde kendisini göstermektedir. Bu bağlamda kolektif kimlik belirli bir alanda sınırları belli bir kültürel topluluğun sahip olduğu kimlik olarak sınırlandırılabilir ya da genişletilebilir. (Özdil, 2017: 392). Atsız'ın da sık sık vurgulamaya çalıştığı ve bu çalışmada ele alınacak olan adsızlık ve mezarsızlık motifleri tek tek bireysel kimliklerden, kolektif kimliği ve buna bağlı olarak millî kimliği inşâ etmektir. Millî kimlik, kolektif kimlik türünün en müşahhas örneklerindendir. (Özdil, 2017: 393).

1. Türk Kültüründe Ad Alma ve Adsızlık

Eski Türklerde ad verme geleneği hem günlük hayatta hem de Türk halk hikayelerinde karşımıza çıkan önemli bir gelenektir. Ad: (Ad/At). Tanımlama, nitelendirme anlamı içerir. Türkçede ad aynı zamanda at demektir ve pek çok lehçede d/t farkı ortadan kalkar. At kutlu bir hayvan olarak o kişinin kimliğidir aynı zamanda. Tersine bir mantıkla, kişinin adının aslında onun soyut bir atı olduğu ve kendisini taşıdığı düşünülebilir. Bu nedenle eskiden Türkler öldüklerinde atlarıyla (yani adlarıyla) birlikte gömülmüşlerdir. Yeryüzündeki tüm Türk şive ve lehçelerinde Ad/At biçimiyle binlerce yıldır yer alan ortak bir kelimedir. Aynı zamanda bir kök olarak yüzlerce kelimenin türemesine olanak vermiştir. (Karakurt, 2011: 11).

Adsız, isimsiz çocuk demektir. Henüz kahramanlık yapmadığı için adı koyulmamış çocuk. Türk geleneğinde çocuk büyüyüp de bir kahramanlık veya önemli bir iş yapana kadar kendisine isim verilmez ya da o zamana kadar geçici bir ad verilir. Dikkate değer bir olay gerçekleştirdiğinde ise o bölgenin ulu kişisi (ozan, şaman, hoca vs.) gelir bu yaptığı kahramanlığı çağrıştıran bir ad koyar. Genelde küçük bir şölen yapılır veya yemek verilir. Bir dönem Altay Türklerinin özel ad taşımadıkları da görülüyor (Altın Toyçı Destanı) Bunlar aile adlarını kullanır ancak çok önemli bir başarı gerçekleştirdiklerinde özel ad taşıma ayrıcalığını kazanırlardı. (Bulut, 2020: 320). Örneğin, Dede Korkut öykülerinde anlatılan ve boğayı boynuzlarından tutup yere vurarak yenen çocuğa Korkut Ata'nın gelerek Boğaç adını vermesi gibi. Adsız olmak bir eksiklik sayılır ve bu nedenle olumsuz anlamlar içerir. Sibirler'de ise Adsız Hanım adlı kötücül bir ruh bulunmaktadır. Ad nesnenin bir anlamda ruhudur, onun bir parçasıdır ve aralarında bir bağ vardır. Sümerlerin İnanişine göre Su Tanrısı Enki, her şeye bir ad vermiş ve böylece yaratılış başlamıştır. (Karakurt, 2011: 11-12).

Adsız/Atsız Hanım ise bir kötülük Tanrıçasıdır. Kötülükler yapar, adı olmadığı için bu kötülükleri kimin yaptığı bilinmez. Adı olmayan kötülük, bu aleme değil farklı bir evrene, başka bir boyuta aittir. Adsız Hatun'un, henüz kahramanlık gösteremediği için ad alamayan çocuklara ilişeceğinden korkulur. (Karakurt, 2011, s. 11). Diğer bir



ifadeyle de Adsız: (Ad/At). Adı olmayan demektir. Aynı zamanda at sözcüğüyle de bağlantılıdır ve bu bağlamda atsız olmak adsız olmakla eşdeğer tutuluyor olabilir. (Karakurt, 2011: 11). Atsız'ın sonradan aldığı Atsız soyadını da bu bağlamda düşünebiliriz. Böyle bir fikrî arka planın aynı şekilde Atsız'ın ele alacağımız şiirlerinde de aynı şekilde yansıdığını görmekteyiz.

Oğuz Han, fırsat bulamadığı için adsız kalan gençleri/yiğitleri de iterek, dışlayarak toplumsal bir yaraya dönüştürmez. Onları bilgece bir yöntemle örgütleyerek vahşi ve karanlıklar diyarına sefer düzenler. Nitekim daha önce fırsatını bulamayan gençler, bu bilgece tasarrufla yaşadıklarını kanıtlamanın fırsatını yakalar ve gösterdikleri çaba ve hünerleri doğrultusunda ad alırlar: "Oğlan yerinde zıplıyordu. En güzel adı kendi gücü ile almıştı."

Oğuz'un, ad alamadığı için bir bakıma psikik tıkanma yaşayan gençleri bir tür oryante etme yönündeki bu bilgece tavrı, çok yönlü bir sağaltım amacı taşıdığı gibi kişiyi kendisi hakkında bilinçlendirerek onun sosyo-psikik (sosyal ve ruhsal) açıdan yeniden doğumuna da refakat eder. Bu bakımdan ad almak yine millet için bir şey yapmanın sonucunda verilir. Sonrasında ise kişi her ne kadar ad alsa da millete mensubiyet çerçevesinde kolektif bir bilinçle millet için yaşamaya devam eder. Zira Oğuz Han, "Neslin adsız kalırsa cihana sahip olsan da ne fark eder?" Diye düşünmektedir. (Korkmaz, 2003: 75).

Biyolojik doğumun insanın tamamlanmışlığına hiçbir zaman gönderme yaptığına kâni değildir. Psikik doğum için ise, bireyin mutlaka kendi olarak dünyaya atılması, kaygı duyması ve acı çekmesi gereklidir. Bu durum, gerçek anlamda bireyin, 'kendini kurma', 'özünü geliştirme' gibi ontolojik sorunlarına gönderme yapar. Oğuz Yurdu'nda geçen karanlıklar ülkesi de yine simgesel anlamda, kişinin kendisiyle dünya arasındaki engellere gönderme yapmaktadır. Kişi, bu engelleri yok saymak veya onlardan kaçmak yerine, üzerine gidip onları aşarak, adına erişmekle yükümlüdür. Dünyaya bırakılan kişiyi adı, vahşi ve karanlık bir diyarda (bilinmezlikte) beklemektedir. Kişi, eylem ile bilgiyi birleştirerek karanlıkları aydınlatmak, kaosu kozmosa dönüştürmek zorundadır. Bilinmezlik bilinir kılındığında, kişi, dünyanın düzensizliğinden kopardığı parçada kendini gerçekleştirmiş olacaktır. Bu tutunma noktası bireyin adıdır. Ad, dünyaya karşı alınan tavrın niteliğini ve yönünü de belirler. Oğuz soyunun ad alma çabası, çevreyi dünyaya, **ölümü ölümsüzlüğe dönüştürme** çabasının metaforik bir görünüşüdür. (Korkmaz, 2003: 75). Böylece Türklerde ad almak öncelikle millî mensubiyet kazanmakla kişinin kolektifleşmesidir. Sonrasında bu kazanılan ad yine milletin şanını yücelterek millete dönecektir. Türk milletinin ad almadaki ölümü ölümsüzlüğe çevirme anlayışı ise Türklerdeki devlet-millet, ordu-millet ve devlet-i ebed müddet anlayışıdır. Ölümsüz olan; kişiler değil, millettir. Bu anlayış, **Bengü Taşlar** olarak da adlandırılan Orhun Yazıtları'nda da karşımıza çıkmaktadır. "Felek emrettiğinde (herkes ölecek), insanoğlu hep ölümlü yaratılmış." (Ölmez, 2015: 104). İnsan ölecektir; fakat **Bengü Taşlar**daki mefkûreler, öğütler; "Türkler için çağlar ötesidir." anlayışının ortaya çıktığı görülmektedir.

2. H. Nihal Atsız'ın Şiirlerinde Bir Metafor Olarak Adsızlık ve Mezarsızlık Edebi Motifi

Metafor kavramı genel yapısı itibarıyla çok farklı anlam açılımları taşıyan bir sözcüktür. Bu aslında kavramın temelde "taşımaya" (bir anlamı ötekine gönderme)



anlamıyla sonsuz bir anlam evrenine açılımından kaynaklanmaktadır. Sözcük, en basit yapı taşı olan mecazla başlayıp, kişileştirme, istiare... vs kadar çok geniş bir anlam evreninde bulur kendini. Merkeze atılan bir taş gibi her anlam boyutu, onun yapısını açar, yapısına katkıda bulunur. Edebiyat ve dil algısı noktasında kavramsal bir sunum ve sembolleştirme formu olarak metafor, sözcüğün anlam çevreninin genişlemesiyle birebir ilgilidir. (Arslan, 2008: 259). Atsız'ın zihin dünyasında ve ele alınan şiirlerinde ideal Türk tipine göndermeler yapan ve yokluğun, adsızlık ve mezarsızlığın aslında milletin varlığında yok oluşu anlamlarını bir metafor olarak ifade etmektedir. Bu metaforların Yolların Sonu adlı şiir kitabında sık sık tekrar eden bir fikir olarak karşımıza çıkması, metaforların edebi motif haline gelmesini sağlamıştır.

Edebî eserin en küçük ögesine motif denir. Motif, aynı eser içinde yer alan diğerlerinden **biçim** ya da **anlam** gibi özelliklerden biriyle başkalık arz eder. Edebî eserdeki ses, bir söz ya da bağımsız bir ibare bazen bir motif olmaya yeter. Motiflerin bir düzen halinde birleşkesinden edebî eser oluşur. Bazı motifler, eser için vazgeçilmez unsurlardır ki bunlara temel motifler denir. (Karataş, 2001, s. 292). Motif, edebiyatta ya da folklorda yinelenen bir tema, karakter ya da söz kalıbıdır. (Özşener, 2009: 61). Motif, genel olarak, aynı ya da farklı eserlerde olduğu gibi tekrarlanan ve tipik bir özellik taşıyan olay örgüsü, anlatım tutumu ya da imajlar şeklinde tanımlanabilir. (Ateş, 1996: 244). Yazında ve sanatta sık sık yinelenen temayı vurgulayıcı öge ya da süstür. (Nutku, 1998: 133).

Yolların Sonu'nun bütün baskıları dikkate alındığında bu kitaptaki toplam şiir sayısı 54'tür. (Ercilasun, 2019, s. 320). Atsız'ın *Yolların Sonu* adlı şiir kitabında sık sık tekrarlanan mezarsızlık ve adsızlık motifleri Atsız'ın aynı zamanda fikrî dünyasını etkilemiş olan fikirlerin motifleşmiş şeklidir. Hem romanlarında hem de çıkarmış olduğu çeşitli dergilerde bu motiflerin fikrî arka planını görmekteyiz.

Millî fedakârlık; kişinin, içerisinde yaşamış olduğu millî devlet ve mensubu olduğu millet uğrunda ve o milletin millî değerlerine bağlı olarak iyi veya kötü her durumda milleti için hayatını da feda edebilmesidir. Örneğin, Millî Mücadele; bağımsızlığa duyulan özlem, vatanseverlik, **fedakârlık**, çalışkanlık, iş birliği ve yardımseverlik gibi değerler etrafında birleşilerek başarıya ulaştırılmıştır. Bununla birlikte Kütahya-Eskişehir yenilgisinin ardından, var olma ve yok olma ayrımına geline nokta, toplumun elindeki tüm varlığını ordunun emrine vermesi, halkın bağımsızlık ve vatan için her şeyi feda edebileceğinin göstergesidir. (Bayburt & Doğan, 2020: 1713).

Millî gurur ise kişinin millî fedakârlığı yerine getirirken herhangi bir karşılık beklemeksizin millî fedakârlığı gerçekleştirmesidir. Bütün Hun kumandanları "Tanrı'nın devletlerini korumak için kendilerine yardım ettiğine dair bir delil de Çin'de hüküm süren kargaşalığın ortaya çıkmasıdır." diyorlardı. Hunların, esaret devrinde bile, millî şuur ve gururlarını muhafaza ettiklerine ve Tanrı'nın kendilerine yardımcı olduğuna inandıklarına dair şu tarihi kayıt da çok mühimdir. Mağlup olan bir Hun hükümdarı teslim olmayı redderken: "Şimdi ölürsek dünya durdukça kahramanlık şânımız yaşayacak, oğullarımız ve torunlarımız başka milletlerin başbuğları olacaktır." Beyanı böyle bir durumda bile cihan hakimiyeti fikrinin ne derece derin bir imanla yaşadığını göstermektedir." (Turan, 2017: 106). Atsız ise bu anlayışı şiirinde şöyle dile getirmektedir:

"Yatağında ölmeyi hatırlardan sök, çıkar!



Döşeğin kara toprak, yorganındır belki kar...

Sen gurbette kalırsan, ben ölürsem ne çıkar?

Ruhlarımız buluşur elbet Tanrı Dağı'nda." (Atsız, 2019: 56).

Vatan uğruna ileri atılırken mezarını ve ölümü bile düşünmeden cenk etmenin ölümün sonrasında ise Türklerin **kızılrelma** mefkûresinin en önemli mekanlarından biri olan Tanrı Dağı'nda buluşmak fikri olarak karşımıza çıkmaktadır. Türkçe Sözlükte kızılrelma: "Eskiden Roma ve Moskova kentlerini anıştıran bu deyim, sonraları **Türkçülük ülküsü** anlamında kullanılmıştır." şeklinde açıklık getirirken; Meydan Larousse'da: "Nerde olduğu ya da olacağı belirtilmeyerek, yeryüzündeki bütün Türklerin birleşip kuracakları ideal ülke veya bütün Türklerin bir araya toplanması ülküsü." şeklindeki tanımlandı, sonra buraya kısaltarak aldığımız aşağıdaki bilgiyi buluruz: "Kızılrelma, cihan hakimiyeti ülküsüne bağlı olarak halk kitlelerine ve askerlere, adı ve efsanesiyle yayıldı. Osmanlıyla birlikte ortaya çıktı. Ayasofya'nın önünde dikili bir sütun üzerinde at üstünde bulurum. Jüstinianus heykelinin elinde kızıl bir küre veya atından büyük bir elma vardı. İmparatorun dünyayı elinde tuttuğunu gösteren bu küre, cihan hakimiyeti tılsımının yazılarını taşırdı. XIV. yy'da heykelin ve kürenin (kızılrelma) düşmesi, birçok ülkenin Türkler tarafından fethine ve imparatorluğun çöküşüne bir işaret sayıldı. Gerçekten dünya hakimiyetini temsil eden bu heykelin Jüstinianus'u gösterdiği; İmparator Jüstinianus'un: "Beni yıkacak kimse buradan gelecektir." dediği hakkında bir söylenti vardır.

Evliya Çelebi, Hz. Muhammed'in doğumunda Ayasofya'nın kubbesiyle birlikte kızılrelmanın da düştüğünü yazar. (Kırzioğlu, 2010, s. 89). Ömer Seyfettin'in, altında Koca Sekmanbaşı adı bulunan " Hemen göstereyim, kalkılıç olur, düşmanı harap ederiz ve kralın tahtını başına geçiririz: "Kızılrelma'ya dek gideriz." cümlesiyle başlayan **Kızılrelma Neresi?** adlı hikayesinde de aynı sembolün kullanıldığı dikkat çeker. İlgili hikâyede, sefer kararının alınması üzerine ordunun **Kızılrelma'ya!** naralarında anlamı yakalanmaya çalışılan Kızılrelma devrin Süleyman tarafından ne olduğu sanki bilinen fakat söylenilemeyen; tabiatın, ilmin irfanın ötesinde ancak sezilebilen bir hakikat şeklinde tespit edilirken genç bir postacı ile Padişah arasında geçen konuşma sembolün anlamını açar durumdadır: "-Kızılrelma neresi? - Atınızın gittiği yer... Padişahım! -Orası neresi? - Neresi olduğunu ancak padişahum bilir..." Evet orası ne Hint ne Sint Ne Çin ne Maçın ne Viyana ne de Roma'ydı. **Kızılrelma** benim gitmek istediğim yer, işte, Hakk'ın beni göndereceği yer." (Kırzioğlu, 2010: 91).

"Bu varlık dünyasında yalnız senin hiç mi hiç,

Bir şeyin olmayacak... Hatta mezar taşın da." (Atsız, 2019: 57).

Mezar taşının olmayacak olması aynı zamanda mezar taşında yazılacak adın, adsızlığın olmamasını da getirecektir. Bu bağlamda mezarsızlık ve mezar taşının olmayışı, adsızlık motifiyle birlikte bir bütün olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ceyhun Atuf Kansu Anadolu'yu anlattığı **Balım Kız Dalım Oğul** adlı eserinde Selçuklu bahadırlarının Anadolu'daki kümbetli mezarlarını şöyle betimler: "Evet, bunlar bir mezardır. Bir güneş topacı gibi dönen kubbeleri altında savaşçılar, akıncı komutanlar, tolga Selçuk beyleri yatar. Ne var ki ölümü bile güzelleştiren ne sadeliktir bu? Bir mezar mıdır bu? Bir ölü müdür yatan altında, yoksa sarmaşıklı bir ay odası mıdır, belli değil, taş avutur olmuş ölüyü. (Kansu, 2022: 11).



Böylece kahramanlığın büyüklüğü derecesinde onu yücelten şeyler onun adının şanı veya mezarının mimarî açıdan göz kamaştırıcılığı değildir. Kahramanın vatani, milleti için göstermiş olduğu kahramanlık yani böyle bir eylemselliktir kahramanı yüceltecek olan. Bu anlayışı Atsız da şöyle dile getirmiştir:

“Kahramanlık ne yalnız bir yükseliş demektir,
Ne de yıldızlar gibi parlayıp sönmemektir.
Ölmezliği düşünmek boşuna bir emektir.
Kahramanlık: Saldırıp bir daha dönmemektir.”

...

“**Adsız sansız olsa da** en büyük kahramanlık:
Göz kıpmadan saldırıp bir daha dönmemektir.” (Atsız: 2019: 42).

Kahramanların misyonu yurdu yaşatmaktır. Yükselmek, yıldız olmak, ün yapmak değildir; ad san düşünmeden saldırmak ve dönmemektir. Atsız’ın romanlarında kahramanları da adsız, sansız yaşamayı, fedakârlık ve ferâgatı esas alan kahramanlardır. (Ercilasun, 2019: 30).

Çin tarihlerinde kaydedilen olaya göre, kahramanlarımızın hiçbiri Kürşad kadar büyük bir gaye ve onunki gibi zor koşullar altında vuruşmamışlardır. Zira Kürşad kahramanlığın olduğu kadar hakkından vazgeçişin de örneği bir kişiliktir. İhtilal başarılı olsa bile kağanlıkta gözü olmadığını ihtilalden önce savaşçılara açıklamıştır. Çin sarayını basarak gerçekleştirmek istediği ihtilâli makam elde etmek için değil Türk milletinin kurtuluşu için yapmıştır. Hüseyin Nihal Atsız’ın Kürşad karakterindeki maksadı, arzuladığı Türk gençliğine bir rol model olmasıydı. Kürşad, fikirleriyle Türk gençliğine örnek olmalı, Türk gençleri Kürşad gibi olmaya özen göstermelidir. Kürşad, Atsız’ın hayal dünyasında kusursuz bir Türk örneğiydi. (Arslan, 2019: 32).

“Yoldaşlık ederekten gökte güneşle, ayla
Aşarsın tepe, ırmak; yürürsün ova, yayla...
Hatta ne biçimde geldinse bir borayla
Daha sert kasırğa içinde **biteceksin.**” (Atsız, 2019: 54).

Atsız, tabiat unsurlarını kullanarak dünya hengâmesi içerisinde belki bir savaş gibi sert “kasırğa”lar için ölmek fikriyle yine ölümü müphem bir fikir olarak düşünmüştür. Türklerin de yaşadığı Türkistan coğrafyasının hem iklim olarak hem yaşam şartları bakımından zorluğu düşünülürse birçok zorluğa katlanmak, korkusuzca meydanlara atılmak Atsız’ın ideal Türk tipinin bir özelliği olmalıdır. Aynı zamanda Türklerin göçebe-yörük yaşayış tarzı onları bir mekâna bağlı kılmaz. Dolayısıyla bir Türk için yurt, Türk’ün var olma mücadelesinde bulunduğu yerdir. Türk var oldukça da aslında milleti için yok olacaktır. Çünkü var olma çabası şahsı için değildir.

“Anlamayız hayatı felsefeyle, ilimle
Hayat çelik ellerle atılan zar olmalı.
Rahat yatakta ölmek acap olmaz mı çile?
Kanlı sınır boyları bize mezar olmalı.” (Atsız, 2019: 7).

Millet uğruna savaş meydanında can vermek gerektiği fikrini yineleyen şair, ölüm sonrası mezar anlayışını kanlı sınır boylarına, savaş meydanına taşımıştır. Mezar fikrinin havada kaldığı bu şiirde de bir mekân olarak mezar, dar oluşu tersine çevrilerek;



mekansızlığı veya müphemliği ile kişilerin mefkûresinin yolunda onları perçinleyen bir unsur olarak ifade edilmiştir.

“Savaş türkûleriyle aylı kızıl bayrağı

Kefensiz ölülerin ruhunu özleyen yar.” (Atsız, 2019: 7).

Ölüm fikrinin arka plana itildiği bu mısralarda kefensizlikle beraber ölümün ve sonrasının belirsizliği arka planda mezarsızlığı da getirmektedir. Atsız'ın ideal Türk tipi milleti için sonunu düşünmeyen tiplerdir. Bu noktada yurdu için can veren, yurduyla, yurdunun tabiatı ile bütünleşmiş kahramanlar karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca, Türk-İslam anlayışında şehitler kefensiz olarak gömülmektedir. Burada kefensiz ölümler şehit olanlar yahut motif olarak da ifade edilmiş olan mezarı dahi olmayan kahramanlardır.

“Gözümüzde bir hasret parlayarak, düşünce

Toprak ana elbette bize açar kolunu.

Onun kadar düşünmez bizi hiçbir düşünce,

Kendi koynunda saklar can veren her oğlunu.” (Atsız, 2019: 8).

Dünya'nın herhangi bir yerinde can verme fikri, mezarla yani belirli bir mekanla değil Dünya'nın büyük bir kısmını kaplayan toprak örtüsü ile bütünleşen büyük **ruhlar** yine bir mekân ve mezara sığdırılamamıştır. Bu noktada yine tabiatla bir bütünleşme anlayışı söz konusudur. Türk'ün ayak bastığı her yer Türk için yurt olmaya namzettir. Kızılmele doğrutusunda Türk cihan hakimiyeti anlayışına göre ise yurt tutulacak topraklar için can vermek, Türkler için kendisini kucaklamak için bekleyen topraklardır. Yurt tutulacak topraklara erişildiğinde ölüm bile mukaddestir. Buralara varıldığında Türk milleti için can verenlere yönelik bir mezara da gerek kalmayacaktır. Öyle ki bu noktada mezarsızlık motifi tabiat anlayışıyla bütünleşmiştir.

“Gam mı ceylan gözlüler bizlere yar olmasa?

Yeter ki kılıçlarla süngülerle yar olmalı.

Rahat yatakta ölmek sanki değil mi tasa?

Savaş er meydanı bize **mezar** olmalı.” (Atsız, 2019: 8).

Savaş meydanı çerçevesinde ele alınan savaş meydanının mezar olması fikri yine ulu amaçlara karşılık, büyük mefkûrelerin sonucunda beklenti olmadan dünyadan ayrılmak ve yine dünyaya ait bir mekân ile özdeşleşmemek yani mezarsızlık düşüncesi mefkûreler uğrunda ruhu yüceltme fikrini ön plana çıkarmaktadır. İdeal Türk tipinin yatağında ölmemesi gerektiğini vurgulayan Atsız, yatağın ve ölüm döşegi deyiminin bu noktada mezarı çağrıştırması yine karşımıza mezarsızlık anlayışını çıkaracaktır.

“Yarın Yavuz dirilip bize buyruk verince

Kızgın kum çöllerini yeni baştan aşarız.

Kanlarımız sebildir; akıtarak hepsini

Belirsiz mezarlarda anılmadan yaşarız.” (Atsız, 2019: 10).

Yukarıda değindiğimiz üzere asıl soyadı Çiftçioğlu olan H. Nihâl Atsız, Atsız soyadını sonradan almıştır. Atsız soyadını alması da ele aldığımız mezarsızlık ve adsızlık motifi bağlamında bir durum olduğu düşünülebilir. Nihâl Atsız, Soyadı Kanunu'nun yarılış olduğunu düşünüyordu; çünkü Türklerde soyadı isimden sonra değil, önce gelirdi. İlle Avrupalılara benzeyeceğiz diye soyadını sona almak, Atsız'a göre, şuuraltına işlenmiş bir aşağılık duygusunun ifadesiydi. Yukarıda da değindiğimiz üzere eski Türk kültüründe adsızlık aynı zamanda atsızlık olarak kabul edilir. Atsız,



adsız olmak ise kendini millet içinde eritmek ve kendi benliğini bir kenara atıp millî benlikte yok olmaktır.

Adsızlık ve mezarsızlık motifinin kolektif bilinç dışı, kolektif kimlik aracılığıyla Türk kültüründe var olduğunu ve buradan da Atsız'ın fikir dünyasına yansıdığı bu çalışmada ortaya konulan bilgiler ışığında düşünülürse tarihimizde Harzemşah hükümdarı Atsız Harzemşah adında bir hükümdar ve Mısır Fâtımî halifeliğinin sınırları içinde bulunan Filistin'de Büyük Selçuklu Devleti'ne tâbi bir Türkmen beyliği kuran (yaklaşık 1069-1070) Kurlu Bey'in 463'te (1071) ölümü üzerine beyliğin başına geçen Selçuklu emîri Emîr Atsız'ın (Sevim, 1983: 63). Varlığı düşünülürse adsızlık/atsızlık fikir dünyasının da Türk tarihi ve kültüründe çok eskilere dayandığı anlaşılabilmektedir.

Mezarsızlık bağlamında mezar taşlarının üzerine yazılan adlardan yoksun olmak, öldükten sonra adın anılmasa da dünyada büyük mefkûreler uğruna yaptığı işlerle devlet-i ebed müddete katkı sağlamak, kızılme mefkûresi uğrunda dünyada makam, mevki, karşılık beklemeksizin büyük emellere atılmak fikrini Atsız, şu dizelerle de dile getirmiştir:

"Hepsi sussa da Kürşad, uzatarak elini
Hoş geldin oğlum Atsız kutlu olsun diyecek." (Atsız, 2019: 11).
"Yeryüzünde bırakmadan küçücük bir iz
Geçip giden milyonlarca **adsız kahraman**,
Ki her biri bugün bize vermededir şan." (Atsız, 2019: 21).

Öldükten sonra yeryüzünde hiçbir iz bırakmamak fikri yine mezarsızlık ve adsızlık motifini düşündürmektedir. Atsız için kahramanlık, dünyada bir iz bırakmak değil, dünyadaki büyük mefkûrelerini eyleme dönüştürüp, bu bağlamda dünyadaki vazifeni tamamlayıp dünya sahnesinden çekilmektir. En büyük kahramanlık onun için devlet-i ebed müddetbi, Türk milletinin var oluşunu ebediyen devam ettirmekte lokomotif olmaktır. Eğer kahramanlık övünmek veya takdir toplamak için yapılırsa kendi içinde kahramanlığın tüm büyüğü kaçacaktır.

"Ebedi yiğit!
Adı yok şehit!
Kefenin: Vatan...
Tabutun: Cihan...
Düşünüp övün,
Yaşıyor ünün." (Atsız, 2019: 36).

Bu dizeler; ebediyyet yolunda **adsızlık**, kefenin vatan ve tabutun cihan olması şöhretin yer teşkil eden maddî unsurlar ile değil; mistik, manevi unsurlar ile yaşayacak olması yine maddî bir yer teşkil eden mezar kavramını mezarsızlığa dönüştüren bir fikrin arka planını göstermektedir.

"Damarında kan: Bir alev midir?
Yaşaman: Roman;
Ölümün: Şiir.
Sana yok ne taş,
Ne de bir mezar.
Bu hayat: Savaş!
Ebedi uzar." (Atsız, 2019: 36).



Mezar taşının olmaması beraberinde adın bilinmeden dünyadan göçmektir. Mezar taşının olmaması mezarsızlığı da getirecektir. Dünya burada bir "savaş" olarak ele alınmıştır. Atsız'ın şiirlerinde ise savaş maddi bir eylemden çok milletleri ulu mefkûreleri ulaştıran manevî bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Yine mezardan mezarsızlığa, addan addsızlığa dönüş gibi maddî unsurların manevî unsurlara ya da manevî uğurlara götüren araçlar olduğunu görmekteyiz:

"Bildiğin neyse unut, Tanrı'ya kavuştun tut,
Bir gün ölüm meleği seni yere serince
Şu gördüğün ne varsa birer küçük damladır,
Bir denize akıyor hepsi yerli yerince.
Bitiş gördüğün baştır, mezar beşiğe aştır,
Ölü diye eştir, düşün biraz derince.
Atsız! Ölüm gerekmez teninde can yaşarken,
Sen burada olmazsın ölüm kanat gerince..." (Atsız, 2019: 70).

Şair, dünyada gördüğü maddî unsurları denize akan nesneler olarak görmektedir. Bu şiirde yine mezar kavramını ele alan Atsız, mezarın beşiğe aş olduğunu söylemektedir. İnsan yaşadıkça ölüme ve mezara daha da yaklaşacaktır. Bu noktada şiirde geçen ölüm kavramının ise manevî derecesi yükseltilerek şiirde aktarılmıştır. İnsan büyük emelleri uğrunda yaşarken zaten ölümü göze almış ve bu uğurda dünyadaki **görevini** tamamlamak için cenk meydanlarına atılacaktır. Böyle biri ise zaten daha ölmeden ölmüştür. Dolayısıyla ölüm ve ölümden sonrası böyle kişiler için yeni bir boyuttan ziyâde dünyadaki görevini başarı ile tamamlamanın ebedî bahtiyarlık getirdiği yerdir.

"Hakanların dikilmeli Altay'da tuğları,
Varsın cihanda olmayagörsün mezarımız." (Atsız, 2019: 85).

Kızılalma mefkûresine atıf yapan şair, Millî Edebiyat Dönemi'nde de önemli bir tema ve kavram olarak karşımıza çıkan "kızılalma" kavramı Türk milleti için ve Türkçülüğü konu edinen şairlerin fikir dünyasını şekillendiren bir ideoloji olmuştur. Tanrı Dağı, Altay Dağları, Ötüken gibi mekanlar Orta Asya'da ve Orta Asya dışındaki Türk dünyasında yaşayan Türkler için önemli mekânlar olmuştur. Atsız da aşağıdaki dizelerde bu mekanları dile getirmiştir:

"Ne güzeldir anarak Tunga Er efsanesini
Yürümek...
Ruh olup, ordu olup Tanrı Dağı'n çevresini
Bürümek..." (Atsız, 2019: 82).

"Herkes bir özleyişle yaşar... Ben de öylece
Altaylar'ın ve Tanrı Dağı'n çevresindeyim." (Atsız, 2019: 87).

Şair, ölümden sonrası için kızılalmanın gerçekleşeceği mekanları bir ruh olarak Tanrı Dağlarının ve Altayların tepesinden izlemek tahayyülünü kurmuştur. Adı, sanı, mezarı olmadan dünyadan göçmek isteyen şair için **mezar**, öldükten sonra ruhen izlemek istediği Tanrı Dağları, Altay Dağları olmuştur. Nihâl Atsız, sadece şiirlerinde değil romanlarında da ele aldığımız motifleri kullanmıştır. Örneğin, Deli Kurt adlı eserinde geçen şu diyalog ele aldığımız meseleyi destekler niteliktedir:



Anası tek başına söyledi:

“Ölüm o kadar güç değildir. Unutulmak yamandır.”

Babası fısıldadı:

“Asıl ölüm unutulmaktır.”

Amcası ilave etti:

“Unutmak da ölmektir.”

İsa Beğ devam etti:

“Hayat birkaç hatıradır.”

Bala Hatun bitirdi:

“Hayat ölümün başlangıcıdır.”

Çakır farkına varmaksızın elindeki Kuran’ı açmıştı. O zaman beş hayalet birden tekrarladı:

“İnsan anıldıkça yaşıyor demektir.” (Atsız, 2018a: 42).

Anılmak kahramanlık göstermektir. Atsız’ın buradaki ifadesine göre, kahramanlık yaşam boyu ölümü göze alabilmektir. Yine Atsız’ın Deli Kurt romanında Bala Hatun aylar sonra erkek bir çocuk doğurur ve bu erkek çocuğun adı Murad’dır. Bu doğum olağanüstü bir doğum olarak değerlendirilebilir; zira İsa Bey tedbirli davranarak Bala Hatun’un ve Deli Kurt’un hayatını kurtarması ve Çakır’ın, Bala Hatun’u köye gizlice götürürken Osmanlı Bey’i Mehmet Çelebi’nin adamlarıyla mücadelesi kahramanın doğumuna olağanüstülük kattığı şeklinde değerlendirilebilir. Deli Kurt bu denli zor bir süreçten sonra doğar. İsa bey, Bala Hatun’a yazdığı bir mektubunda çocuğunun erkek olması durumunda adının Murad olmasını ister. Çocukluğundan beri yiğit biri olacağı anlaşılan ve tez canlı olan Murad’a etrafındakiler, Deli Kurt lakabını takarlar. Artık Murad’ın ismi Deli Kurt olarak kalır. Deli Kurt ismi, Murad isminin önüne geçmiştir. Bu, Deli Kurt’un kahramanlık ve yiğitlik göstermesiyle ilişkilendirilebilir. (Toprak, 2018: 508). Böylelikle toplum/millet tarafından verilen Deli Kurt lakabı yine şahsî adın önüne geçerek, lakabın millî kimlikle bütünleştiğini görmekteyiz. Atsız’ın Ruh Adam romanının adının **Ruh Adam** olarak tercih edilmiş olması da kişinin maddî varlığından çok Selim Pusat kahramanı ile yine kolektif bilinç dışıyla teşekkül ettirilmiş bir kahraman olduğu görülmektedir.

Ali İhsan Kolcu, Ruh Adam romanındaki kahramanları yine bu anlayışla nitelemektedir: “Atsız bu romanıyla okurunu **Tanrıkut Mete** zamanına sonra da oradan yirminci yüzyıla getirmektedir. Millî ve tarihsel hafıza yeni nesillerde devam etmektedir. Figürler, zaman ve zemin değişmekte fakat edebî ve ezeli olan devam etmektedir.” (Kolcu 2008: 317).

Sonuç

1. Kolektif millî kimliğin, bireysel düşünüşten sıyrılarak oluşabileceği fikri, Atsız’ın Yolların Sonu adlı kitabında ele alınan şiirlerinde adsızlık ve mezarsızlık motifi olarak karşımıza çıkmıştır. Kahramanlığını Çin tarihlerinden öğrendiğimiz üzere Türk tarihinde de karşımıza çıkan ve Atsız’ın şiirlerinde de konu edindiği Kürşad, Atsız’ın örnek bir kolektif kimlik olarak millî gurur ve millî fedâkârlık bağlamında ortaya koyduğu bir millî kimlik örneği olmuştur. Millet için ölümü göze alabilecek kahramanlıkları ortaya koyabilmek kişiye ad, şan, şöhret olarak yetmesi gereken bir anlayıştır. Kişinin öldükten sonra mezarı dahi olmasa yaptığı kahramanlıkların nesiller boyu sözlü veya yazılı olarak destanlarla, tarihi vesikalarla aktarılması, bağlı bulunduğu



millete örnek bir kahraman olması kişiye ünvan olarak yeteceği anlayışı Atsız'ın ele alınan şiirlerinde adsızlık ve mezarsızlık fikri olarak motifleşmiştir.

2. Atsız'ın asıl soyadı Çitfçioğlu iken sonradan Atsız soyadını alması bu çalışmada değinildiği üzere adsızlık ve atsızlığın Eski Türklerden beri kolektif bilinç dışı ile taşınarak aynı anlam arka planını ifade ettiği, yine aynı çıkış noktasından hareket etmesi dolayısıyla Atsız'ın Soyadı Kanunu'na verdiği tepkiden dolayı soyadını Atsız/Adsız olarak almıştır. Bu tutuma göre de adsızlık olarak Atsız'ın eserlerinde motifleşen bu anlayış; Atsız, soyadı alırken de bir yokluğu belirten soyadını alması yine onun Türklerin bir ünvana ihtiyaç duymadığının bir göstergesidir. Adsızlık ve mezarsızlık olarak Atsız'ın şiirlerinde motifleşen bu anlayış bizzat Atsız'ın yaşamında kendisi tarafından soyadı tercihinde de dikkate alınmıştır. Bu bağlamda, bu çalışmada edebî, tarihî alt yapısı ortaya konulan adsızlık ve mezarsızlık anlayışları adeta bir millî kimlik olarak Atsız'ın fikir dünyasına da yansyarak Yolların Sonu adlı şiir kitabında motifleşmiştir.

Kaynakça

- Arslan, F. (2008, Kasım). Metaforik Tercihler Bakımından Akif'i Okuyabilmek. 1. Uluslararası Mehmet Akif Sempozyumu, I. Uluslararası Mehmet Akif Ersoy Sempozyumu'nda sunulan bildiri, Burdur. <https://mae.mehmetakif.edu.tr/yayinlar/1-uluslararasi-mehmet-akif-ersoy-sempozyumu-cilt-1-2009.pdf> adresinden edinilmiştir.
- Arslan, S. (2019). *Hüseyin Nihal Atsız'ın Bozkurtların Ölümü ve Bozkurtlar Diriliyor Adlı Romanlarının Eleştirel Söylem Biçembilim Işığında İncelenmesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Ateş, Ş. (1996). Hesse'nin Masalları: Motifler Otobiyografik Unsurlar. *Ahmet Yesevi Üniversitesi Bilig Dergisi*, 96 (1), s. 244-249.
- Atsız, H. N. (2018a). *Deli Kurt*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Atsız, H. N. (2018b). *Turancılık, Millî Değerler ve Gençlik*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Atsız, H. N. (2019). *Yolların Sonu*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Ayvazoğlu B. (2018) Soyadı Hikâyeleri. Karar Gazetesi. <https://www.karar.com/yazarlar/besir-ayvazoglu/soyadi-hikayeleri-6355> adresinden erişilmiştir.
- Bayburt, B. & Duman, D. (2020). Millî Mücadele Döneminin Değerler Eğitimi Açısından Analizi. *Pamukkale Üniversitesi Belgi Dergisi*, 2020 (1), s. 1704-1719.
- Bulut, M. (2020). Atsız'ın Bozkurtlar Romanındaki Kişi Adları Üzerine. *Uluslararası Beşerî Bilimler ve Eğitim Dergisi (IJHE)*, 6 (13), s. 319 - 351.
- Deliorman, A. (2013). *Atsız Hayatı Görüşleri Eserleri*. Ankara: Berikan Yayınevi.
- Ercilasun, A. B. (2019). *Atsız Türkçülüğün Mistik Önderi*. Ankara: Panama Yayıncılık.
- Güncel Türkçe Sözlük (2020). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Karataş, T. (2001), *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Perşembe Kitapları.
- Kırzioğlu B. (2010). Kızılma'nın Türklük için Anlamı ve Cengiz Aytmatov'un Kızıl Elma Hikayesi. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 0(7), 89-101.
- Kolcu, A. İhsan (2008). *Cumhuriyet Edebiyatı Hikâye ve Roman*. Erzurum: Salkım Söğüt Yayınevi.
- Korkmaz, R. (2003). Oğuz Yurdu Romanında Toplumsal Bilinçdışının Görüntü Düzeyleri. *Ahmet Yesevi Üniversitesi Bilig dergisi*, (27), 71-83.



- Nutku, Ö. (1998). *Gösterim Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Ölmez, M. (2015). *Orhon-Uygur Hanlığı Dönemi Moğolistan'daki Eski Türk Yazıtları Metin-Çeviri-Sözlük*. Ankara: BilgeSu Yayınları.
- Özdil, M. (2017). Kolektif ve Bireysel Kimlikler Bağlamında Sosyal Bütünleşme. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü dergisi*, 3 (28), 383-400.
- Özşener, F. (2009). Edebi Motif: Bir Tanım ve Değerlendirme. *Yedi dergisi* (2), s. 61-66.
- TDV İslâm Ansiklopedisi, (1983). "ATSIZ b. UVAK".
<https://islamansiklopedisi.org.tr/atsiz-b-uvak>.adresinden erişilmiştir.
- Toprak, A. (2018). Hüseyin Nihal Atsız'ın Deli Kurt Romanında Kahramanın Yolculuğu Bağlamında Deli Kurt'un Ergilenme Süreci. *Sosyal Bilimler Dergisi// The Journal of Social Science*. (22), s. 505-514.
- Tural, S. K. (1988). *Kültürel Kimlik Üzerine Düşünceler*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Turan, O. (2017). *Türk Cihan Hakimiyeti Mefkûresi Tarihi, Türk Dünya Nizamının Millî, İslami ve İnsani Esasları*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü, (2019). *Atsız, Hüseyin Nihal*.
<https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/atsiz-huseyin-nihal>. adresinden erişilmiştir.
- Türk Söylence Sözlüğü. (2011),
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/00/TurkSoylenceSozluGu.pdf>.adresinden erişilmiştir.
- Yıldırım, Ş. B. (2019). *Hüseyin Nihal Atsız'ın "Bozkurtlar" Adlı Romanındaki Değerlerin Türkçe Eğitimi Açısından İncelenmesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

DEDE KORKUT

Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi

The Journal of International Turkish Language & Literature Research

Sayı/Issue 31 • Ağustos/August 2023

www.dedekorkutdergisi.com

DOI: <http://dx.doi.org/10.25068/dedekorkut561>



Araştırma Makalesi/ Research Article

Amasya Yöresi Düğünlerinde İcra Edilen Dansların Ritüel İşlevleri*

Meaning and Functions of Dances Performed at Weddings in Amasya Region

Öz

Yapısalcı ritüel yaklaşımına göre; ritüeller, pek çok ögesi ve öğeleri arasında bağlantıları düzenleyen birtakım kuralları olan dil gibi örgütlenmiş bir sistemdir. Bu sistem; bütünlüklü, birbiriyle bağlantılı etkileşimli süreçler kümesi olarak kabul edilir ve sistem içinde yer alan her ögenin ritüelin amacı tarafından koşullanmış bir görevinin olduğu düşünülür. Bu anlayış, ritüellerin işleyişini ve anlamını analiz edebilmek için yöntem olarak öğelerin her birini kendi başına ele alarak bütüne nasıl katkıda bulunduğunu tespit etme yöntemini kullanır. Tespit yapılırken her ögenin anlamı yalnızca sistem içinde özel bir işlevi yerine getirdiği bütüne ilişkisi içinde ortaya çıkar ve bağlamın anlamı ve işlevi bilinmeden öğelerin anlam ve işlevi de anlaşılamaz kabulünden hareketle öğelerin anlam ve işlevi ritüel bağlama göre belirlenir. Bir diğer ifadeyle; ritüel öğeleri metinlerdeki harfler ya da kelimeler gibi kendi başlarına bir anlam ifade etmezler, onların anlamları diğer öğelerle ve bütüne kurdukları bağlantılarla ortaya çıkar. İnsan yaşamının önemli evreleri için düzenlenen geçiş ritüellerinin bir türü olan evlenme ritüellerinin düğün evresi, geçiş maruz kalan kişileri birbirine geçmiş süreçlerden meydana gelen örüntüler halinde ve aşamalı olarak bekârlıktan evli olma durumuna geçirir. Danslar, düğünlerin önemli öğelerinden biridir. Dansların arkaik dönemlerde ritüelistik işlevler yerine getirdiği iyi bilinmektedir; ancak günümüzde bu işlevlerini kaybederek salt eğlence aracı oldukları düşünülür. Geleneksel bir düğün senaryosu içinde icra edilen dansların bazı işlevler yerine getirdiklerini göstermeyi amaçlayan bu çalışmada; düğünlerdeki dansların eğlenceden öteye geçen bir anlamı ve amacı var mıdır? Dahası bu anlam ve amaçların ritüel sürecin amacıyla ilişkisi var mıdır? Varsa nasıldır? Sorularına yanıt aranmıştır. Yöntem olarak öncelikle ritüelin sistemli bir yapı olduğu, yapı içinde yer alan bütün unsurların bir işlevinin olması gerektiği ve bu unsurların anlam ve işlevinin ritüel sürecin sembolik kodlu anlam ve amacına göre belirlenebileceğini ileri süren yapısalcı bakış açısından hareket edilmiştir. Ritüel sürecin sembolik kodunu anlamlandırmak için ise geçiş ritüellerinin üç aşamalı yapısı; aşamaların ayrılma, eşik ve birleşme şeklinde formüle edilen izleği dikkate alınmıştır. Çalışmanın verileri Amasya yöresinin geleneksel düğünlerini koruyabilmiş yerlerinden alan çalışması yöntemiyle elde edilmiştir. Alan çalışmasında ise görüşme ve gözlem teknikleri kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Geçiş Ritüelleri, Yapısalcılık, Evlenme/Düğün, Dans, Amasya.

Abstract

According to the constructivist ritual approach; Rituals are an organized system, like language, with many of its elements and some rules that regulate the connections between its elements. This system; It is regarded as an integrated, interconnected set of interactive processes, and each element in the system is thought to have a task conditioned by the purpose of the ritual. The understanding, which sees the ritual in this way, uses the method of determining how each of the elements contribute to the whole by considering each of the elements as a method in order to analyze the functioning and meaning of the rituals. While doing this, the meaning of each element emerges only in relation to the whole, in which it fulfills a special function in the system, and the meaning and function of the elements are determined according to the ritual context, based on the assumption that the meaning and function of the elements cannot be understood without knowing the meaning and function of the context. In other words; ritual elements do not have a meaning on their own like letters or words in texts, their meanings emerge with the relations they establish with other elements and the whole. The wedding phase of marriage rituals, which is a type of rites of passage organized for important stages of human life, transitions people who are exposed to the transition from being single to being married gradually, in patterns consisting of intertwined processes. Dances are one of the important elements of weddings. It is well known that dances performed ritualistic functions in archaic times; however, nowadays they lose these functions and are thought to be just a means of entertainment. In this study, which aims to show that the dances performed in a traditional wedding scenario fulfill some functions; Do dances at weddings have a meaning and purpose that goes beyond entertainment? Moreover, are these meanings and purposes related to the purpose of the ritual process? If so, how is it? Answers to their questions were sought. As a method, first of all, it has been acted from the structuralist point of view, which argues that the ritual is a systematic structure, that all the elements in the structure must have a function, and that the meaning and function of these elements can be determined according to the symbolic coded meaning and purpose of the ritual process. In order to make sense of the symbolic code of the ritual process, the three-stage structure of the rites of passage; The path of the stages, formulated as separation, threshold and merger, has been taken into account. The data of the study were obtained by the field study method from the places that could preserve the traditional weddings of the Amasya region. In the field study, interview and observation techniques were used.

Keywords: Rites Of Passage, Structuralism, Marriage/Wedding, Dance, Amasya.

Rahime Deveci **

Not Note

* Bu makale, 2021'de savunulan ve danışmanlığını Prof. Dr. M. Mete Taşhova'nın üstlendiği "Amasya Yöresinde Geçiş Dönemi, Takvim ve Bereket Ritüelleri" isimli doktora tezinden üretilmiştir. Bu makaledeki etik kurul onayı gerektiren veriler çoğunlukla doktora tezi sürecinde 2018 ve 2019 yıllarında görüşme yapılan kaynak kişilerden sözlü onay alınarak elde edilmiştir. Makaledeki veriler TrDizin'in gerek gördüğü Etik Kurul Onayı koşulundan önce toplandığı için etik kurul belgesi alınması bugün için fiilen mümkün olmadığı, çalışmanın bu haliyle etik kurul onay koşulundan muaf olduğunu beyan ederim.

Sorumlu Yazar Corresponding Author

** Dr./ Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni
İbrahim Yılmaz Kız Anadolulı İmam Hatip
Lisesi, Ankara/ Türkiye
Elmek: rahimeozdogan1@gmail.com
ORCID: 0000-0001-5178-0519

Makale Geçmişi Article History

Geliş Tarihi: 16.08.2023
Kabul Tarihi: 30.08.2023
E-yayın Tarihi: 31.08.2023

Atıf/Citation:

Deveci, R. (2023). Amasya Yöresi Düğünlerinde İcra Edilen Dansların Ritüel İşlevleri. *Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, (31), s. 72-101.

Giriş

İnsanoğlunun en eski yaratılarından biri olan ritüeller, 19. yüzyılın başından günümüze kadar çeşitli bilimsel yöntemlerin analiz malzemesi olmuş, farklı bakış açılarından incelenmiştir. Bu yaklaşımlardan biri de Lévi-Strauss'un öncülük ettiği Saussure'nin yapısal dil biliminin sosyal ve kültürel olayların analizine uyarlanmasıyla ortaya çıkan yapısalcılıktır. Yapısalcı anlayışa göre ritüelin kendine göre bir sistemi, ögeleri, ögeleri arasında bağlantıları ve tüm bunları düzenleyen birtakım kuralları vardır. Ritüeller, sistemin bütünleşmesi ve uyarlanmasına katkı sağlayan birbirine bağlı birçok ögeden oluşur. Bir ritüel, bütünleşik, dinamik bir şekilde çalışan birbiriyle bağlantılı süreçler kümesi (Grimes, 2014, s. 233) olarak kabul edilir ve ritüel sistemi, iç yapıyı oluşturan unsurlar açısından değerlendirildiğinde eşzamanlı, dinamik, etkileşimli bir bütündür. Yapısalcı yaklaşımın özgünlüğü, alışlagelmiş yapı kavramının anlamını dilbilimsel anlayış kapsamında değiştirmek olmuştur. Saussureci yapısalcı dilbilimi, yapı içindeki her ögenin bir işlevinin olduğunu varsayar ve bu kabulden hareketle ögeden yapıya ulaşmaya çalışır. Ögelerin anlam ve işlevini değerlendirirken onları eşsüremsel bütünün bir parçası olarak görür. Dil, hiçbir şeyin kendi başına anlam taşımadığı, her şeyin bütüne göre anlam kazandığı bir sistem olarak kabul edilir ve sistemi oluşturan parçaların anlam ya da işlevinin, dilin yapısı ile belirlendiği kabul edilir (Yücel, 2005, s. 40). Bu anlayış doğrultusunda yapısalcı ritüel çözümleme yöntemleri ritüel sistemin işleyişini ve anlamını analiz etmek için sistemi oluşturan ögeleri parçalayarak inceler. Lévi-Strauss (2013, s. 43)'a göre, bilimin sadece iki işleyiş yöntemi vardır; bunlar yapısalcı ve indirgemecedir. Bilim, bir düzeydeki kompleks fenomenlerin başka düzeylerdeki daha basit fenomenlere indirgenebileceğini bulmak mümkün olduğunda indirgemecedir. Mesela, bütünü değil sadece parçayı açıklayan fiziko-kimyasal süreçlere indirgenebilecek pek çok şey vardır; daha aşağı düzeydeki fenomenlere indirgenemeyecek kadar kompleks fenomenlerde ise onlara sadece birbirleriyle ilişkilerine bakarak, bir başka deyişle ne türden ve nasıl bir sistem oluşturdıklarını anlamaya çalışarak bakılabilir; linguistikte, antropolojide ve başka alanlarda yapılan tam olarak budur. Sistemi oluşturan ögelerin anlam ve işlevi belirlenirken bunun yalnızca sistem içinde özel bir işlevi yerine getirdiği bütünle ilişkisi içinde ortaya çıktığı kabul edilerek bağlama göre çözümleme yapılır. Ritüeli bir dil sistemi olarak kabul eden Edmund Leach (1976, s.95)'a göre ritüeller, dilin gramatik işleyişine benzer şekilde dizilim (syntax) kurallarını izler ve ritüelin anlamı ve işlevi söz konusu işaretlerin (sign) birbiriyle ilişkisine göre belirlenir. Daha açık bir ifadeyle, ritüel unsurları alfabenin harfleri gibi kendi başlarına bir şey ifade etmez; diğer unsurlarla kurdukları dizilim (sintigma) ve paradigma zıtlık bağıntısı sayesinde anlam kazanırlar.

İnsan yaşamının önemli evreleri için düzenlenen geçiş ritüellerinin bir türü olan ve amacı geçiş maruz kalan kişileri bekârlıktan evli olma durumuna geçirmeyi amaçlayan evlenme ritüelleri, birbirine geçmiş süreçlerden ve aşamalardan meydana gelen örgütlü bir yapıdır. Evlenme ritüellerinin düğün adı evresini oluşturan yapısı eylemler ya da olaylarla birlikte pek çok ögeden meydana gelir. Bunlar; “zaman, mekân, katılımcılar/kişiler, gruplar, nesneler, ritüel dilleri; söz, dans, drama, müzik” tir. Bu ögelerin oluşturduğu bütünlük ritüeli meydana getirir ve her bir öge, sistemin oluşumunda ve ritüelin amaçlarının gerçekleşmesinde işlev ya da işlevler üstlenir. Yapısalcı ritüel yaklaşımına göre sistem özelliği gösteren bir yapı içinde yer alan hiçbir öge anlamsız değildir, orada bulunmasının bir nedeni mutlaka vardır. Lévi-Strauss



(2013, s. 8)'un belirttiği gibi: "Kültür dediğimiz sosyal gerçekliği kalesi içinde hiçbir şey, hatta küçücük hercai menekşe bile anlamsız değildir."

Düğün denilen ritüel sistemin önemli öğelerinden biri danslardır. Dansların günümüzde ritüelistik anlamlarını kaybetmiş olarak sadece eğlence işlevine hizmet ettiği fikri yaygın bir görüş olarak karşımıza çıkar. Başından sonuna kadar sembollerin ağıyla örülmüş bir sistem olan düğünlerin ve bağlamındaki dansların çağımızın anlam penceresinden değerlendirilmesi böyle bir sonuca yol açmaktadır. "Bir örnek üzerine kalıplaşmış davranışlar, töreler bütünü" ve "sosyal hayat içinde yaşanan kalıplaşmış manada küçük dramlar" (Günay, 1995, s. 2), tanımlarında görüldüğü üzere ritüelin kalıplaşmış yapılar olduğuna vurgu yapılmaktadır. Geleneksel evlenme ritüelleri, anlam ve işlevleri çok fazla sorgulanmaksızın âdet, gelenek kavramlarının koruyuculuğunda kalıplaşmış olarak geçmişten günümüze taşınmış, sembolik karakterli yapılardır. Bu yapı içinde taşınan dansların da yapı oluşturulurken tasarımı anlam ve işlevini devam ettirdiğini düşünmek gerekir. Ancak başlangıçtaki anlam ve işlev pek çok durumda unutulmuştur. Geertz (2010, s. 143) "Bir ritüelin anlamının aranacağı yer, ritüelin canlandırdığı mitler, öyküler ve bariz inanışlar derlemesidir," der. Unutulanın yerine günümüzün bakış açısından anlam yüklemek kaçınılmaz olmaktadır. Erich From (2017, s. 68)'un belirttiği gibi "bir eylem ne denli akıldışı olursa olsun, insanda onu akla uydurmak için bastırılmaz bir istek oluşur. Başka bir deyişle kendisine ve başkalarına bu eylemin akla, sağduyuya ya da hiç değilse töresel ahlaka uyacak biçimde yapıldığını kanıtlama isteği doğar. İnsan, akıldışı davranmakta pek güçlük çekmez; ama bu davranışına akla uygun bir dürtüye göre yapılmış görünümünü vermeden edemez".

Ritüellerdeki dans icralarının nasıl bir anlam aktardığı ve hangi işlevleri üstlendiğini tespit edebilmek için sembolik kodlu ve örgütlü bir sistem özelliğine sahip ritüelin, süreçteki anlam ve amacına göre değerlendirme yapılmalıdır. Kaeppler (2003, s. 386) 'in de ifade ettiği üzere: "Dans, çok kere sosyal ve dinî bağlamlar içinde anlaşılabilen kültürel semboller yaratır". Bu bakış açısından dansın bir ritüel unsuru olarak ne yaptığı ve ne anlama geldiğini anlamak bağlamsal analizle mümkündür. Bu nedenle de öncelikle bağlamın sembolik kodunu çözmek gerekir. Evlenme ritüellerinin sembolik kodunu çözmek için ise Van Gennep ve Victor Turner'ın geçiş ritüellerini çözümlemek için ortaya koydukları süreç analiz yöntemi en iyi anahtardır. Bu şekilde Radcliffe-Brown (1922, akt. Goody 2013, s. 26)'un ifadesiyle: "İlk bakışta anlamsız ve saçma gibi görünen geleneklerin sosyal-toplumsal alanda en önemli görevleri yerine getirdiği görülür." Bu çalışmada, yukarıda belirtilen yöntem doğrultusunda Amasya Yöresi evlenme ritüellerinin düğün evresinde icra edilen dansların ritüel bağlamlarda ne şekilde yer aldığı ve nasıl anlam kazandıkları ve/veya ilettiği buna bağlı olarak ritüel süreçte hangi işlevleri yerine getirdikleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Geleneksel özelliklerini koruyabilmiş yerlerden toplanmış çalışmanın verileri alan çalışması yöntemiyle elde edilmiştir. Alan çalışmasında ise görüşme ve gözlem teknikleri kullanılmıştır.

Geçiş Ritüelleri ve Dans

"Geçiş ritüelleri" (rites de passage, rites of passage) kavramı, Van Gennep (1960, s. 3) tarafından "yer, durum, toplumsal konum ve yaş değişikliğine eşlik eden" ritüelleri kategorize etmek için kullanılır. "Yaşam krizi", "yaşam döngüsü" ve "yaşam bunalımı" olarak da adlandırılan geçiş ritüelleri; doğum, ergenlik, evlilik ve ölüm gibi olaylara eşlik

ederek onları dramatize eden ve kişinin sosyal yaşamının bir aşamasından diğerine geçişini, kültürel olarak işaretleyen (Morris 2004, s. 392) ve “bu geçişi sağlayan süreci” (Gennep 1960: 3) ifade eder. Geçiş ritüelleri, bir dönüşümü kabul etmek veya etkilemek için stilize edilmiş ve yoğunlaştırılmış eylemlerdir ve bu dönüşüm, sadece herhangi bir değişim değil, aynı zamanda önemli bir başkalaşmadır. Geçiş ritüelleri eski bir durumdan yenisine geri dönüşü olmayan bir dönüşümü gerçekleştirir; bekâr insanları eşe, çocukları yetişkin duruma, çocuksuz insanları ebeveyne, yaşayan insanları ölü atalara dönüştürür ayrıca ritüel geçişin etkisi hem geçişe maruz kalan bireyleri hem de bunları uygulayan toplulukları dönüştürmektedir (Grimes 2000: 104).

Geçiş ritüelleri öncelikle bireyi, sahip olduğu statüden ve bulunduğu gruptan ayırmak, ardından tanımlanmış, sınırları ve çerçevesi çizilmiş yeni bir duruma getirmek, bir başka ifadeyle bireye yeni bir statü kazandırmak ve onu yeni bir gruba dâhil etmek doğrultusunda bir süreç izler. Bu amaçlar doğrultusunda gerçekleştirilen ritüel dizileri; preliminal (eşik öncesi), liminal (eşik) ve postliminal (eşik sonrası) evrelere ayrılır. Ayrıca ritler de işlevleri bakımından “ayrılma” (séparation), “geçiş” (fr. Rites de marge, ing. transition) ve “birleşme” ya da bir araya gelme (agrégation) ritleri şeklinde üç blokta kümelenir. Ayrılma, bireyin mevcut daha önceki durumundan kopmasını gerçekleştiren sembolik eylemlerden oluşur. Arada yaşanan “eşik” (liminal) dönemdir. Bu dönem boyunca, adayın nitelikleri muğlaktır; eski ya da yeni durumunun yüklemelerinden birkaçına sahip olan ya da hiçbirine sahip olmayan kültürel bir bölgeden geçer. Eşik sonrası (postliminal) evrede geçiş tamamlanır (Turner, 2018, s. 95-96).

Evlenme ritüelleri; evlenme kavramı ile kastedilen bütün gereklilikler sağlanana kadar devam eden benzer bir süreci izler. Ana hatlarıyla “kız isteme”, “söz”, “nişan”, “düğün” ve “düğün sonrası” evrelerden oluşan evlenme ritüeli; ardışık bir dizilime sahip, her bir aşama kendi içinde özerk bir birim oluşturmak suretiyle belirli amaçlara yönelik olarak birbirini izleyen bir bütünlük gösterir. Bu bütünlük içinde düğün evresi; ritüel öznelere statü dönüşümlerini, bir hâlden başka hâle geçişlerini, yeni kimlik kazanmalarını, yeni kimliğin gerektirdiği davranış ve değerleri kodlayan; iki ailenin, daha geniş planda iki köyün birbirine bağlanmasını, yakınlık oluşturmalarını amaçlayan ve bunları geleneğin kalıplaştırdığı bir dizilimle sembolik olarak ortaya koyan dramatik gösterimlerdir (Deveci, 2021, s. 877). Bu evrede ritüelin asıl öznelere -gelin ve damadın- statü ve rol dönüşümlerini odak noktası yapan uygulamalar yoğundur. Ritüel öznelere bekârlıktan evliliğe geçişleri düğün adı verilen çerçeveli bir form içinde birbirini izleyen ardışık, örgütlenmiş sembolik öğelerle işleyen eylem dizileriyle sağlanır. En uzun bir haftalık, çoğu kez üç günlük süreci kapsayan ana hatlarıyla; gelin hamamı, kına, gelin alma, gelin indirme, gerdek, gerdek ertesi (Boratav, 1999, s. 168) şeklinde sıralanan eylem dizilerinin <birimlerinin> her biri, metinlerdeki olay örgüsüne benzer biçimde birbiriyle amaç ve anlam açısından ilişkili semantik bir bütünlüğe sahiptir. Bu ritüel diziliminin gelin ve damat açısından meydana getirdiği sonuç, aşamalı bir şekilde geçişlerinin sağlanması ve yeni durumlarının toplum tarafından kabul edilmesidir.

Düğünün yapısı eylem ve olay dizileriyle birlikte pek çok öğeden meydana gelir. Bunlar; “zaman, mekân, katılımcılar/kişiler, drama, müzik, söz ve nesneler” dir. Bu öğelerin birleşiminden ritüel bütünlük oluşur. Düğünün önemli öğelerinden biri de “Müzikal sesle bazen bir şiirle, görsel hareketli ve estetik görüşlerin birleştiği, kulağa ve göze hitap eden kompleks bir iletişim formu.” (Kaeppeler, 2003, s. 382) olarak tanımlanan insan bedeninin ritmik hareketleriyle meydana getirilen danslardır. Peterson



Royce (2003, s. 168)'nin de belirttiği üzere: "Hiç kimse düğünleri dans olmaksızın ele alamayacağı için, dans faaliyeti ve düğün faaliyeti bir anlamda aynı şeydir."

Ritüellerin en güçlü unsurlarından biri olan dans, birçok etnografi örneğinde, "kültürü" veya "toplumu" sorunsuz bir biçimde yansıtan bir fenomen olarak gösterilmektedir (James, 2013, s. 97). Çünkü beden hareketlerinin bir bakıma çeşitli hareketler aracılığıyla bir kişiden başka kişiye iletilen bir tür dil ve simgesel işaretler olduğu ve beden göstergelerinin bileşiminin ve düzenin çok daha karmaşık iletiler aktarmak için kullanıldığına ilişkin çok fazla olgu bulunmaktadır" (Bloch, 2014, s. 64). Adrienne Lois Kaeppler (2003, s. 382-384)'e göre; kültürel bir form olarak dans, dilsel iletişime göre ifade edilmek istenen anlamları daha özet bir şekilde verilmesine imkân verir. Sözlü olarak anlatıldığında saatlerce sürebilecek bir hikâye, dram karakterli hareket veya hareket dizgesiyle çok kısa zaman içinde seyirciye aktarılır. Bu bağlamda hareket hâlindeki beden, anlam üreten bir mekanizmadır.

Bir şeyler anlatan etkili bir dil olmalarının yanı sıra dansların belki de en önemli rolü bir şeyler yapan araç olmalarıdır. Danslar, "yaşamın gizli güçlerini ve enerjilerini uyandırmak ve harekete geçirmek için dinamik bir araç" (Andrews, 2002, s. 11) olarak kabul edilmektedir. Metin And (1974, s.28), oyunun/dansın ancak "bir ritüel ya da bir tören olduğu zaman bir görev, bir ödev kavramıyla" birleştiğini belirtir. Sanatın başlangıçta dünyaya egemen olmaya yarayan tılsımlı bir alet, araç ya da büyü olduğunu ifade eden Ernst Fischer (1995, s. 36) bu konuda şunları söyler: "Sanatın başlıca görevi açıkça güç sağlamaktır. Doğaya, düşmana, cinsel eşe gerçekliklere karşı güç, toplu yaşama gücü insanlığın başlangıcında sanatın güzelle uzun boylu bir ilişkisi yoktu, estetik kaygısı ise hiç yoktu; insan topluluğunun yaşama savaşında kullandığı büyülü bir alet, bir silahtı sanat". "Musiki, söz gelimi ölenin ruhunu sakinleştirmek için söylenen bir ağıttır, böylece amacı ölüden canlılara gelebilecek zararları önlemeye çalışmak olan karmaşık ayinsel törenin bütünleyici parçası hâline gelir. Dans ise sözgelimi bir kavga sahnesini canlandırarak törenin bir parçasıdır" (Koçkar, 1998, s. 9).

Bir şeyler yapan ya da büyüsel işleviyle dans, arkaik dönemlerde doğum, erginlenme, evlenme ve ölüm gibi bütün geçiş dönemi ritüellerine eşlik eder (Örnek, 2014, s.174). Arkaik dönemlerdeki ritüellerde icra edilen büyüsel dansların çeşitli amaçları vardır. Amerika'da hayatın bir safhasından diğer bir safhasına geçerken kötü ruhlardan korunmak; Afrika'da ise çetin cesaret ve dayanıklılık testlerinden geçerek cinsel gücü kanıtlamak ve kabileyi sağlıklı varislere sahip olacağına inandırmak için bu tür danslar yapılmaktadır. Dans evlenme törenlerinin belkemiğidir, diğer evlilik gelenekleri gibi gelinle damadın tehlikelerden, kötülüklerden korunması için ortaya çıkmıştır. Evlilik danslarının üç amacı vardır: Hayatın bir safhasından diğerine geçişi kutlamak, yeni evlilere güç vermek ve arınmaktır (Aktürk, 1999, s. 9). Günümüzde de düğünler başta olmak üzere danslar yine çeşitli ritüellere eşlik eden önemli bir unsurdur. Ritüelistik anlam ve işlevleri eskiden olduğu gibi çok açık olmamakla birlikte dansların geleneksel düğün senaryosu içinde önemli işlevler üstlendiği görülmektedir.

Amasya Yöresi Düğünlerinde Dansların Ritüel İşlevleri

Ritüelin hüküm sürdüğü anların gündelik yaşamdan ve zamandan farklılaşması gerektiği kabul edilir. Bu farklılığı sağlayan unsurlardan biri danslardır. Metin And (1974, s. 14) "dans/oyun, günlük yaşama bir ara verıştır" der. Coillos (Simith ve Riley, 2016, s. 142)'un ifade ettiği üzere: "Oyun, aktörlerin gündelik, dindışı dünyadan dikkatli biçimde ayrı tutulan ve korunan bir mekândaki derin simgesel hakikatleri temsil eden

ritüelleşmiş eylemlere katılmak için hem estetik bir feragat hem de kurallara dönük ciddi bir dikkati ile sıradan olanın, dünyevi olanın aşılmasını içermektedir". Huizinga (2006, s. 20) dansı da kapsayan oyunu, "gündelik hayattan farklılaşan belirlenmiş bir eylem niteliği" olarak tanımlar. Danslar, ritüel ile gündelik yaşam arasına bir çizgi çekerek ritüelistik bir çerçeve ve gündelik olmayan bir ortam oluşturur. Bu çerçeve gündelik zamandan farklılaşmış bir an, zaman içinde bir başka zaman imgesi yaratarak ritüel boyunca yerleşim yerindeki insanları ve ritüelin baş aktörlerini ritüelin gerektirdiği atmosfere sokar. Durkheim (2011, s. 514) 'in de vurguladığı gibi ritüellerde yer alan oyun ve dans gibi eğlence unsurları "insanları, hayal gücümüzün rahat ve serbest olduğu bir başka dünyaya götürmek için gerçek dünyayı unutturur".

Dansların en fazla icra edildiği ritüel bağlamlardan olan düğünlerde, eğlencenin önemli unsuru müzikle birlikte danslardır. Düğünlerde, danslar da müzik gibi, neredeyse belirlenen bütün zamanı kapsayacak kadar büyük bir yer tutar. Müzik eşliğinde bedenin ritmik sallanışı olarak dans etmek, nasıl ve ne şekilde olursa olsun, genel olarak neşeli ruh hâlinin dışavurumudur. Bu minvalde dans, Lvova vd. (2013c, s. 143-144)'nin cümleleriyle açıklayacak olursak: "Şenlik havası ve yaratıcılık özgürlüğü yaratarak bayramların esasını oluşturmakla birlikte ister takvim ritüeli ister boyun koruyucu ruhlarına kurban adama ritüeli, isterse de düğün ritüeli olsun bayramların bir başka deyişle şenliğin özünü ifade etmektedir". İnsanların evlilik hayatından ümit ettiği en önemli olgu mutluluktur. Düğünler de bir bakıma evliliği şekillendiren etkinlikler olması bağlamında dansların neşe, mutluluk verici enerjisinin "benzer benzeri yaratır" büyü ilkesiyle evlenenlere geçirilmeye çalışılması amaçlarından biri olabilir. Durkheim (2011, s. 436)'in ifadesiyle: "Bir nesne ya da şahıs tarafından bizde uyandırılan hisler, bulaşıcı bir şekilde bu şeyin ya da şahsın ideasından onunla ilişkilendirilen tasavvura ve oradan da bu tasavvurların ilişkilendirilmiş olduğu nesnelere uzanır".

Yukarıdaki genel işlevlerinin yanı sıra düğünlerde icra edilen dansların; özellikle ritüel sürecin amacı ve anlamı, ilaveten dansın içeriği, biçimi, yer ve zamanı, oyuncularını açısından bakıldığında; aşamaları kodlama, dönüşümü gerçekleştirme, anlam üretme bağlamında söz, müzik ve eylemle ifade edilemeyen birtakım duygu, düşünce, tasarıların dışavurumunun bir kanalı olma gibi işlevlerinin de olduğu görülmektedir.

Ritüel Sürecin Akışını Kodlama İşlevinde Dans

Edmund Leach'ın geçiş ritüeli zamanı çizelgesine göre ritüeller, ön başlangıç ânu olarak tanımlanan bir ilk an gerektirir. Bu ilk an, yaşamın normal akışından kopuşunu temsil eder. Böylelikle ritüelin başlangıç zamanı olan an gelir. Bu noktadan itibaren ritüelin gerektirdiği zamansal akış başlamıştır (akt. Yıldırım, 2014, s. 81). Türk kültüründe davul-zurnanın ilk sesleri ve ardından düğün evine bayrak asma ritüel sürecin başladığını işaretleyen ve yaşamın gündelik akışından kopuşunu gerçekleştiren göstergelerdir. Gündelik zamandan kopuşu ve ritüel evresine girişi işaretleme işlevine sahip göstergelerden birinin de danslar olduğu görülmektedir. Belirli bir tür dansın ritüel sürecin aynı noktasında icra edilmesi, öncesi ve onu izleyen ritlerin amaç ve anlamına göre bir başka deyişle bağlamdan hareketle sözü edilen işlevi yerine getirdiği yorumunu yapmayı mümkün kılmaktadır. Yörede ilçe ve köylere göre türü değişmekle birlikte, düğün adı verilen toplumsal uygulamanın başlangıcını aynı noktasında dans icra edilmesi ortaktır. Örneğin Gümüşhacıköy ilçesi ve Merzifon İlçesinin bazı köylerinde, davul çalma ve bayrak asma uygulamalarından hemen sonra düğün sahibinin evinin önünde "Esenyel" isimli yöreye özgü geleneksel dans oynanır.



Düğünün başladığını kodlayan bir anlam taşıyan bu dans, aynı zamanda kızevindeki kına gecesinin de icra edilen ilk dansıdır (KK 1). Davul-zurna seslerinin ritmik eşliğinde oynanan dans şöyledir: Kadınlar ve erkekler el ele tutuşarak büyük bir çember oluştururlar. El, kol ve ayaklar uyum içinde hareket ettirilir. Belirli bir oynanma süresinden sonra davul-zurna susar ve oyuncular hep bir ağızdan şu sözleri söylerler:

*Esen yel olacaksın hayda nay
Sararıp solacaksın hayda nay
Ben hâkime danıştım hayda nay
Sen benim olacaksın hayda nay

Hoppala yavrum yaz geldi hayda nay
Merzifon' a kiraz geldi hayda nay
Almış beş okka kiraz hayda nay
O da yâre az geldi hayda nay (KK 2).*

Suluova İlçesi Akdağ Bölgesi köylerindeki düğünlerde icra edilen danslar çoğunlukla halay formundadır ve dansların icra düzeni kalıplaşmış bir sıralamaya sahiptir. Örüntünün ilk halkasını oluşturan “Baş Halay” hem bir dizi halayın ilk dansıdır hem de düğünü başlatma işlevini yerine getirmektedir. Bu dans, davul vurulduktan ve düğün bayrağı asıldıktan sonra dibek taşında keşkek dövmeye gitmek için oğlanevi önünde toplanan genç erkekler tarafından içinde keşkeklik buğday bulunan çuvalın damadın sırtına yüklenmesinden hemen önce oynanır. İki bölüm hâlinde oynanan halay şöyledir: İlk bölümde üç adım sağa gidilerek sağ ayaküstüneyken sol ayakucu, sağ ayağın sağına vurulup sağ ayak üzerindeyken sol ayakla sola üç adım gidilir ve sol ayaküstüneyken sağ ayak, sol ayağın soluna doğru ayakucu ile vurulur. İkinci bölüme geçildiğinde üç adım ileri gidildikten sonra sağ ayaküstüneyken sağ ayağın sağına, sol ayaküstüneyken sol ayağın soluna ayakucu vurulur. Sol ayak havadayken geri adım atılarak geri hareketi başlar, sol ayakla başlayan geri hareketinde sol ayak üzerindeyken sağ ayaküstü ile sol ayağın soluna, sağ ayaküstüneyken sağ ayağın sağına, sol ayaküstüneyken sol ayağın soluna ayakucu ile vurularak sekiz ritim hareketi tamamlanarak halay döngüsel hareketi devam eder. Halay esnasında kollar omuzdan tutulur, baş ve vücut gidilen yöne doğru döndürülür, ileri doğru adım atılırken öne doğru eğilmek suretiyle nara atılır (KK 3, KK 4).

Yörenin Çerkez yerleşim yerlerinde ister köy düğünü ister şehir veya salon düğünü olsun oynanan dansların belirli bir sıralaması vardır ve her bir dans salt eğlenceden öte işlevsel amaçlara sahiptir. Çerkez düğünlerinde oynanan genel başlıkla Kafkas dansları çoğunlukla bekâr kız ve erkekler tarafından oynanır ve hem kızlara hem de erkeklere başkanlık yapan “hatiyago”¹ adı verilen, bir kadın bir de erkek düğün idarecileri bulunur. Değişmez bir sıralama olarak düğünlerin ilk ve son dansı “Wuic”²

¹ Hatiyago düğün ve diğer toplantıların organizasyonundan ve bekâr kız ve erkeklerden sorumlu, bir erkek bir de kadından oluşan kişilerdir. Bekâr kız ve erkekler tören boyunca bu kişilerin denetimi altında bulunur, onlardan izinsiz hiçbir eylemde bulunamazlar. Düğün, nişan gibi bütün topluluğun bir arada olduğu toplantılarda görev alan hatiyagolar, evli ya da bekâr olabildikçe sadece bekârların katılabildiği toplantılarda hatiyagoların bekâr ve topluluğun yaşça en büyüğü olması gerektiği noktasında katı kuralları mevcuttur. Erkek ve kız hatiyagolarının birbirleriyle evli, kaşen ya da nişanlı olmaları tercih edilen bir husus olmakla birlikte geleneklerde meydana gelen değişimler böyle bir gereklilik kuralını ortadan kaldırmıştır (KK6).

² Çerkeslerin en eski danslarından biridir ve törensel niteliktedir. Düğünlerde erkek ve kızların sohbet etmelerine imkân verecek şekilde koreografi edilen bu dans, genelde düğünlerin başlangıcında ve bitişinde oynanmaktadır.

tur. Bir Çerkez düğünü Wuic dansıyla başlar, Wuic dansıyla biter. Dansın oynanış şekli şöyledir: Kızlar akordiyon ve mızikanın sağında, erkekler solunda olmak üzere dizilirler. Her iki grubun başında hatiyagolar bulunur. Erkekler, kızları sıradan alıp oyun figürleri eşliğinde alanın ortasına getirirler. Bu şekilde kızlar ve erkekler halka oluşturur. Önce kızların hatiyagosu ile erkeklerin hatiyagosu oynar. Sonra teker teker her bir erkek bir kızı halkanın içine alarak karşılıklı oynarlar. Erkekler dans bittikten sonra kızları yerlerine bırakırlar. Bütün çiftler oynadıktan sonra oyun tamamlanmış olur. Kaynak kişimizin açıklamalarına göre Wuic dansı, gençlerin birbirlerini tanımaları bununla birlikte topluluğa da kendilerini tanıtmaları amacıyla oynanır (KK 5, KK 6).

Göynücek ilçesi ve ilçeye bağlı köylerde düğünü başlatan dans “*Temur Ağa*” veya diğer bir adlandırmayla “*Dik Topuk*”tur. Eşlik eden müzik ritmine göre ağırlama grubu halaylardan olan bu dans; nişan, düğün ve her türlü ritüel toplantıların ilk dansıdır. Dans, ellerini serçe parmaklardan birbirine kenetleyen oyuncuların düz bir sıra hâlinde dizilmesiyle başlar. Şu şekilde oynanır: Ayakuçları yukarı kaldırılır, topuklar yere vurulup üç adım sola hareket edilir, sonra aynı hareket sağ taraf için yapılır (KK 7, KK 8).

Merzifon ilçesinde ise bayrak asma töreninin bir parçası olarak “*Babayiğit*” dansı oynanır. İlçede bayrak asma, cuma namazından çıkan cemaatin imam ve düğün sahipleri önderliğinde düğün evinin önünde toplanmasıyla başlar. Bayrak bir masanın üstüne serilir, imam dua okur, bayrak direği, renkli kâğıt şeritlerle süslenir, direğin üst tarafına bir soğan ve birkaç adet horoz tüyü takılır. Bu şekilde hazırlanan bayrak direğine son olarak bayrak da takıldıktan sonra toplanan kalabalığın salavatları eşliğinde düğün evinin yüksek bir noktasına asılır. Ardından Genç Osman Marşı eşliğinde Babayiğit oynanır (Serdaroğlu 2018, s. 48; KK 2). En az iki olmak üzere sayısız kişi tarafından ikiyeşerli gruplar hâlinde davul-zurna, klarnet, dümbelek eşliğinde oynanan dansın koreografisi yiğitlik, kahramanlık teması üzerine kuruludur. Dans, karşılıklı iki kişinin yüz yüze gelecek şekilde veya kalabalık oynanması durumunda oyuncuların halka biçiminde konumlanmasıyla başlar. Eller önce arkaya konulup, ayakların ucu yukarı kaldırılarak dört kez öne atılıp geri çekildikten sonra ayakların güçlü bir şekilde yere vurulmasıyla birlikte kollar omuz hizasında açılarak yukarıya kaldırılır. Bu şekilde oyuncuların birkaç kez birbirlerinin etrafında dönmesinden sonra bir süre yere eğilme ve aşamalı olarak yukarı kalkma hareketleri yapılır. Her bir oyuncu çömelleme ve kalkma hareketlerini diğerinin karşısında yaptıktan sonra birbirlerinin etrafında kollar sonuna açılıp biraz yana eğilmek suretiyle dönerler, bu esnada nara atılır (KK 2).

Değişim ve Dönüşümü Gerçekleştirme İşlevinde Dans

Dansların bir diğer işlevi bir şeyler yapan teknik bir araç olarak ritüel öznelerinin değişim ve dönüşümlerini sağlamaktır. Bu işlevi yerine getiren oynamaların, geçiş ritüellerinin kırılma noktalarını görünür kıldığı gibi ayrıca büyümlü yönü de vardır. Görüleceği üzere sözü edilen işlevi yerine getiren dansların büyük bir bölümü geçiş adaylarının ritüel olarak öldüğü, yeniden doğduğu eşiklerde ve yaşamlarındaki önemli değişimleri simgeleyen anlarda gündeme gelir. Mircea Eliade (2017a, s. 163)’a göre; doğum, evlenme ve ölüm ritüellerinin hepsinde köklü bir ontolojik rejim ve toplumsal

Wuic ibadet, Wuic aşk, wuic buluşma, Wuic ömrün başlangıcı, yaşamın sonu olmadığını gösteren bir danstır (Çerkes Dansları <https://www.Kaffed.org>).[Erişim Tarihi: 21.01.2020].



statü değişimi gündeme gelmesinden ötürü erginlenme senaryosu bulunur. Her türlü geçişe bir model sağlayan inisiyasyon (erginlenme), en genel hâliyle bireyi yeni bir statüye, duruma, yeni durumun gerektirdiği rolleri kabullenmesine, yeni bir varoluş düzeyine geçmeye olanak sağlayan bir kanal yaratır (Estés, 2003, s. 80). Bu kanal, inisiyasyon (erginlenme) ritüellerinin temel çerçevesini oluşturan ritüel ölüm ve yeniden doğum temasının simgeler yardımıyla gerçekleştirilmesi yoluyla yaratılır. Geçiş öznelerinin yeni bir duruma geçebilmeleri ve dönüşümün gerçekleşebilmesi için eskiye ait olanın yok edilerek varlığının yeniden şekillendirilmesi gereklidir. Bu da sembolik ölüm ile mümkündür. Lévy-Bruhl (2006, s. 218)'un işaret ettiği üzere, ölmek simgeselliğinin anlamı açıktır: Bireyin yeni statüsüyle toplumla yeniden bütünleşebilmesi için önce geçici ve dolaylı aidiyet sürecine son verilmesi gerekmektedir. İlkel zihniyet bir durumdan diğerine geçişin ara süreçte gerçekleşebileceğini düşünemediğinden ikinci duruma geçebilmek için birinci durumdan kurtulmanın zorunlu olduğuna inanmaktadır. Ardından yeniden doğum gerçekleşir. Simgesel ölüm ve yeniden doğum arasında geçen eşik evresinde ritüel özneleri ontolojik bir değişime uğrarlar ve yeni statülerinin gerektirdiği biçimde eğitilirler. Agué (2013, s. 98)'nin belirttiği gibi ritüeller: "Görece kimlikleri aracı ötekilerden geçirerek kuran simgesel erekli bir düzeneğin yaşama geçirilmesidir". Bir başka ifadeyle bu grupta yer alan söz konusu her bir ritüel eylem, kozmik yaratılış mitinin gösteri, oyun ve tiyatro şekline bürünmüş hâlidir (Bayat, 2015, s. 31).

Dansın, geçiş ritüellerinde dönüşümü gerçekleştiren bir araç olarak kullanıldığına ilişkin pek çok örnek vardır. Mesela; Kaliforniya Kızılderililerinde bir genç kız ilk âdetini gördüğünde ve bazen onu takip eden bütün bir kış boyunca her âdet gördüğünde dans etmek zorundadır. Yorulduğu zaman başkaları yardımına koşar, çünkü dansın kesintisiz yapılması gerekmektedir. İleri geri dans ederken kızın yüzü hep doğuya dönüktür. Benzer uygulamaya Orta Avustralya yerlilerinin sünnet törenlerinde de rastlanır. Sünnet olmadan önce adaylar yüzleri batıya dönük otururlar. Sünnet olduktan sonra yüzlerini doğuya döndürürler. Yine Orta Avustralya yerlilerinde adaylar sünnet olmadan önce yüzleri batıya dönük olarak oturur, sünnet olduktan sonra yüzlerini doğuya dönerler. Buradaki düşünce genç oğlanların önce ölmelerini sonra bir erkek olarak dirilmesini sağlamaktır. Batı "ölümü", doğu "doğumu ve yaşamı" simgelemektedir (Aktürk, 1999, s. 8).

Geleneksel bir düğün gelin/damat hamamı, kına gecesi, gelin alma/indirme, gerdek ve duvak olmak üzere her biri kendi içinde özerk bölümlerden oluşan bir bütünü ifade eder. Bu bölümler süreç takibi yapılarak ya da birbirini takip eden bir örgü sistematığında incelendiğinde bölümlerin her birinin: Van Gennep'in ayrılma evresi dediği sembolik ölüme; geçiş ya da eşik dediği dönüşüme; birleşme dediği yeniden doğuma karşılık gelen ritüel izleklerini oluşturduğu anlaşılır. Evlenme ritüellerinin semantik arka planındaki ölüm, doğum ve iki varoluş düzeyi arasındaki oluşum, dönüşüm temalarını içeren simgesel düzenek, ritüel sürecin aşamaları boyunca bir izlek çerçevesinde kozmik yaşam ve ölüm süreçlerinin sembolleriyle birleştirilerek birtakım metafor ve semboller vasıtasıyla meydana getirilir (Deveci, 2021, s. 806). Böyle bir yorumlama ekseninde ritüel öznelerinin sembolik ölüm ve yeniden doğumunu gerçekleştirmeyi amaç edinen ritüel sahnelerinde ana kareografisini dairesel dönmeler oluşturan dansların icra edildiği görülür. Bağlama göre yapılacak bir çözümlemeyle bu dansların ritüel işlevinin, ritüel öznelerinin dönüşümlerini sembolleştiren eylemlere eşlik ederek değişim ve dönüşümü stilize edilmiş beden hareketleriyle gerçekleştirmek

olduğunu söylemek mümkündür. Fuzuli Bayat (2015, s. 51)'ın da belirttiği üzere: "Ölüp dirilme inisiyasyonunda amaç, birtakım simgesel ve fiziksel edimler aracılığıyla, bireye yeni bir yaşama "doğmak" üzere "öldüğü" duygusunu aşılmasıdır". Dairesel dönmenin sembol dilindeki anlamı yeniden doğuşla ilişkilendirilmekte ve mevsimlerin aralıksız olarak birbirini izlemesiyle ritim bulan zamanın döngüsellik kavramına bağlı, büyü ve evrensel bir kökene sahip (Gardin ve Olorenshaw, 2019, s. 162) bir sembol olarak açıklanmaktadır. Ted Andrew, "Büyüsel Dans Teknikleri" adlı eserinde konuya ilişkin şu açıklamayı yapmaktadır:

Daire şekli, hem fiziksel hem de göksel anlamda çok güçlü bir sembol ve harekettir. Başlangıcı ve sonu yoktur. İçeriği dışarıdan ayırır. Kuşkusuz dairesel dans; bir yaratma sanatıdır. Sizin kutsal mekânınızın belirlenmesidir. Göksel enerjilerle dünyamız arası bir mekândır. Enerji ve nesnelerin kesinleştiği, hareket özgürlüğümüzün olduğu ve elle tutulabilir bir nokta yaratır. Eski toplumların inançlarında bir dairenin oluşturulmasıyla, bazen bir güç girdabının üretilebileceğinden söz edilir. Dönmek değiştirilmiş bilinç durumlarını ve dansın amacına uygun enerjilerin harekete geçirilmesini sağlayan bir enerji girdabı yaratır (Andrews, 2002, s. 69).

Amasya yöresinde gelin için düzenlenen ve gecenin sonunda gelinin başına kına yakılan "kızıçı", "kızbaşı gecesi" veya "ana kınası"; damat için düzenlenen "küçük sinsin gecesi" ile ertesi gün icra edilen "güvey hamamı" ve "gelin hamamı" olarak adlandırılan uygulamalar bir bütün olarak ele alındığında ve içerdiği sembollerle birlikte değerlendirildiğinde ritüel sürecin ayrılma ve sembolik ölüme karşılık gelen evresini oluşturduğu görülür. Bu evrenin amacı adayları ontolojik olarak eski kimliğinden koparmak ve onu bir "tabula rasa" (boş bir levha) durumuna getirerek yeni statüsünün yüklenmesine uygun hâle getirmektir. İlk aşama gelinin başına kına yakılmasıdır. Burada kına ve saç simgelerinin göndermede bulunduğu semantizm ile aday dönüşüme hazırlanılır. Ertesi günü gelin hamamı vardır. Ritüel yıkanmadan önce icra ritüel edimler de bu sürecin ayrılma veya ölümün sembolik kodunu açığa vurur. Örnekler şöyledir: Hamamdan önce yörenin genelinde kızevinde yas atmosferi hâkimdir. Yörenin bazı yerlerinde hamama gitmeden önce ağıt yakma ve ağlama törenleri düzenlenir: Merkez ilçeye bağlı Uygur, Sevincer, Yağcıabdal köylerinde yas tutma adı verilen bir uygulama yapılır. Şöyle ki; kadınlar ve kızlar, halka biçiminde oturlar. Ardından bu halkanın ortasına uzun bir yastık konur. Gelin, ortam hazırlandıktan sonra başı ve yüzü siyah çarşafı kapatılmış vaziyette getirilir, önce yastığın etrafında üç kez döndürülür, ardından yüzü kible yönünde konumlandırılarak yastığın üzerine oturtulur. Annesi yanına gelip oturur, birbirlerine sarılıp ağlaşırlar. Bu esnada annesi, kızının başına bir parça kına koyar. Kına koyma, gece yakılması gereken kınanın işlevine sahip olup, gece yakılmadığı için bu aşamada gerçekleştirilmektedir. Daha sonra gelinin halası, teyzesi ve diğer yakın akrabalar kadını kucaklayıp ağlarlar. Her sarılan ağlarken ağıt yakar. Yağcıabdal köyünde gelin yastık üzerinde akrabalarıyla kucaklaşıp ağlarken başka bir kadın ağıt söyler. Göynücek ilçesi Davutevi ve Ardıçpınar köylerinde ise ağıt aşık söyler. Bu sahneler odadaki diğer kadınların da ağlamasına neden olur. Gelin herkesle bu şekilde vedalaştıktan sonra yine ağıt yakma ve ağlamalar eşliğinde yıkanma ritüelinin gerçekleştirileceği yere gitmek üzere yola çıkılır (KK 9, KK 10 KK 11, KK 12, KK 13, KK 14).

Gelin hamamı ritüel formunun temel olayını oluşturan öznenin yıkanması Van Gennep (1960, s. 127)'in en sık görüldüğünü belirttiği ayrılma ritlerinden biridir. Ayrılma ritleri aynı zamanda "yeni bir doğuma öncülük eden simgesel bir ölüm olarak



görülür" (Morris, 2004, s.393). Burada su sembolizminin işaret ettiği anlam, ritüel olayın ölüm semantizmini aydınlatmada önem arz eder. Mircae Eliade (2017a, s. 170-172)'a göre; "Sular mevcudiyetlerinin evrensel toplamını simgeleyen tüm varlık ihtimallerinin hazinesidir. Suya dalmak biçimlenme öncesine geri gitmeyi, varoluş öncesinin farklılaşmamış dünyasıyla yeniden bütünleşmeyi, sudan çıkma ise biçimsel ortaya çıkışın kozmogonik hareketini tekrarlamaktır." Yörenin bazı yerlerinde yıkanmadan önce bazı yerlerinde yıkanma esnasında bazı yerlerinde ise yıkanmadan sonra dönerek oynama ya da sadece dönme eylemleri icra edilmektedir. Örnekler şöyledir: Merzifon'da gelin yıkandıktan sonra göbek taşının etrafında döne döne oynatılır (KK 15, KK 16). Gümüşhacıköy'de gelin göbek taşında yıkanırken ellerinde yanmış mumlar tutan genç kızlar, gelinin etrafında bir halka oluştururlar ve yıkama işlemi bitene kadar ilahi söyleyerek dolanırlar (KK 1, KK 17). Suluova ilçesinde yıkanması biten gelini giydirebilirler ardından göbek taşında hamam tasına vura vura, döne döne oynatırlar (KK 18, KK 19, KK20). Hamamözü ilçesinde: Hamamcı önde, hamamcının arkasında gelin, gelinin sağında yeni evlenmiş bir gelin, solunda bir kız, tekrar peş peşe kızlar ve gelinler olduğu hâlde sıra olunur. İlahi okuyan kadın hocaların sesiyle gelin hariç ellerde yanan mumlar ile göbek taşının etrafı üç defa dolaşılır. Ardından gelinin başına ipek peştamal örtülür ve göbek taşına oturtulur; başından bozuk paralar saçılır, küçük kızlar bunları kapışırlar (KK 21, KK 22). Görüldüğü üzere dönerek oynama ya da dönme eylemi yıkanma ritinin bir parçasını teşkil etmektedir. Burada dönme hareketinin işlevi adayın sembolik ölümünü ya da varoluşsal durumunu değiştirmektir. Ritüel sürecinin semantik yapısını anlamlandırmada su ve suyla yıkanma kadar ritüel formun ihtiva ettiği diğer unsurlar da önemlidir. Bunlardan birisi genç kızların, gelinin yıkanması esnasında ağıtlar eşliğinde ağlamaları biçiminde görülür. Bir diğeri ise yörenin pek çok yerinde tespit ettiğimiz arkadaşları tarafından gelinin üzerine birer tas su dökülmesidir (KK 1, KK 15, KK 16, KK 17, KK 18, KK 19, KK 20, KK 21, KK 22). Aynı ritüel uygulama cenazelerde ölünün yıkanması esnasında da icra edilir. Buradan gelinin yıkanması ile ölünün yıkanmasının semantik düzlemde eşdeğer görüldüğü anlaşılmaktadır. Bir diğer simgesel eylem ritüel özneye genç arkadaşları tarafından yapılan şaka ve oyun görünümüne eziyetlerdir. Amasya yöresi gelin hamamlarında; genç kızlar, gelinin dolaştığı yerlere sabun atıp onu düşürmeye çalışırlar, eşyalarını saklarlar, muzip söylemlerle gelini kızdırırlar (KK 23, KK 24, KK 25, KK 26, KK 27). Eziyet ve işkence Turner (2018, s. 108)'a göre eşiklik unsurlarından birini oluşturur.

Yörede hamamdan önce damada eski elbiseler giydirilir ve bu elbiseler genç erkekler tarafından parçalanır ya da daha yaygın olarak yaz-kış fark etmeksizin damat yıkanmaya bazı yerlerde iç çamaşırlarıyla bazı yerlerde ise pijama ile götürülür. Bunlar ritüel ölüm sembolizminin araçlarıdır. Elbise ve beden üzerinden gösterilen ritüel ölüm sembolizminin bir aracı olarak damadın iç çamaşırı ve pijama giymesi çıplaklığa göndermede bulunur. Yırtık pırtık elbiseler veya elbisesizlik Turner (2018, s. 104)'a göre erginlenme aday olmanın göstergelerindendir. Fuzuli Bayat (2010, s. 122)'ın ifade ettiği üzere çıplaklığın felsefesi şamanların parçalanma sürecinde de görülür. Merzifon ilçesinde aynı tema "güvey paralama" adı altında daha sistemli bir organizasyon içinde gerçekleştirilmektedir. Uygulama şöyledir: Damat hamamından bir gece önce havanın kararmasıyla birlikte simsim ateşi yakılır ve gençler hava iyice karanlık olana kadar *Simsim* oynarlar. Bu esnada damat, simsim meydanına getirilir. Damadın meydana giriş yapmasıyla birlikte genç erkekler, simsim ateşinin etrafında yarım hilal biçimini alırlar ve damat hilalin içine girer girmez belden üst taraftaki kıyafetleri parçalarlar. Gençlerin

her birinin elinde birer elbise parçası olur ve bunlar o gece oynanan oyunlarda mendil gibi kullanılır (KK 28 KK 29).

Görülüyor ki amacı ritüel ölümü gerçekleştirme olan “güvey paralama” uygulamasına kareografik olarak dönme temalı danslardan biri olarak kabul edilen (Ağır, 2010, s. 171) Simsim dansı eşlik etmektedir. Bu durum ritüel ölümü gerçekleştiren sembolik düzeneğin bir parçası olarak simsimin adayı dönüştüren bir araç olma işlevini yerine getirdiği yorumunu olanaklı kılmaktadır. Oyun, Amasya kültüründe önemli bir yere sahiptir. Öyle ki; kına geceleri “simsim gecesi”, köy meydanları ise “simsim meydanı” olarak adlandırılır. Oyun; erkek evinde kına gecesinden bir gece önce -sadece köyün bekâr genç erkeklerine ayrılan gecede- küçük simsim, kına gecesinde ise büyük simsim şeklinde adlandırılarak iki gece oynanır. Günümüzde eğlence amaçlı farklı ortamlarda oynanmasına karşın oyunun asıl bağlamı sadece erkek kına geceleridir (KK 3, KK 4, KK 7, KK 8, KK 28, KK 29, KK 30). Köy meydanına büyük bir ateş yakılır, ateş istenen kıvama geldikten sonra yiğitbaşı veya yiğitbaşları insanları oyuna davet etmek amacıyla “*daradura gel gel, simsime gel!*” diye bağırırlar. Misafirler ve köy halkı ateş etrafında halka şeklinde otururlar. Simsimi başlatan kişi önemlidir; yaşça büyük, saygı duyulan ve kendine güvenen biri olmalıdır. Oyun şöyle oynanır: Ortaya çıkan oyuncu güreşe hazırlanan pehlivan gibi ellerini iki yana açarak ve birbirine vurarak ateş etrafında bir ya da iki tur döner. Davul-zurna önce yavaş ritimler çalar, oyuncunun hareketleri de müziğin ritmine senkronize olarak yavaştan hızlıya doğru ilerler. Daha sonra elin biri arkada diğeri havada olacak şekilde ateş etrafında dönülür. Bu esnada oyuncu sık sık tedirgin tavırlarla elini alına koyarak izleyicileri gözetler. Müzik hızlandıkça oyuncu da hızlanır, en yüksek noktada başka bir oyuncu nara atarak meydana atlar; önce birkaç kez ellerini birbirine vurup açar, sonra kartal figürleriyle kendi etrafında döner, daha sonra da diğer oyuncunun sırtına yumruk vurmaya çalışır. Önceki oyuncu kaçır. Sonradan oyuna giren kişi önceki oyuncuya yumruk vurabilirse oynayan yerini ona bırakır. Yumruk isabet etmemişse oynamaya devam eder, yenilmezliğini gösteren kendinden emin davranışlar içinde dansına devam eder ve gelin anlamına gelen el hareketleri yaparak rakip arar. Oyuna çıkan her kişi bir süre ateş etrafında oynar, doğaçlama hareketler ile yeteneğini ve hünerlerini ortaya koyar. Her oyuncunun karşısına bir başka oyuncu çıkar. Sonradan oyuna çıkan kişi oynayanı kovalar. Ayrıca, aralarında anlaşılan iki oyuncu karşılıklı gösteri de yapabilirler. Beraber oynadıktan sonra üç kez el vurup, kendi etraflarında tam tur dönüşler yaparak yerlerine geçerler. Oyunun kapanışıyla ilgili bazı kurallar mevcuttur. Bu kurallardan birisi oyunu kapatan kişiyle ilişkilidir. Oyunu sadece toplum içinde saygı duyulan biri kapatabilir. Bir diğer kural da oyunu kapatma şekline ilişkindir. Şöyle ki: Oyunu kapatmak üzere görevlendirilen kişi simsim ateşinin içinden aldığı yarıyı yanmış odunu uzak bir noktaya fırlatır. Bu, oyun bitti anlamına gelir ve odun fırlatıldıktan sonra simsim oynanmaz (KK 3, KK 4, KK 7, KK 8, KK 28, KK 29, KK 30, KK 31).

Geleneksel bir düğün senaryosunda gelin ve damat hamamlarını, kına gecesi takip eder. Ritüel sürecin bu evresi Van Gennep’in geçiş ritlerini damgalayan üç evresinden ikincisi olan eşik ya da liminal dönemine karşılık gelir. Eşik evresi, ayrılma ritleriyle yok edilen gelin ve damadın yeniden şekillenmelerini ve yeni konumlarıyla baş etmelerine olanak sağlayan ek güçlerle donanmalarını (Turner 2018, s. 96-97) amaçlar. Eşiksel dönem akışkan ve yaratıcı süreç olarak kavranır ve adayların yeni statüsüne geçişini sağlayan dönüşüm koşullarından oluşur. Sürecin ritüel eylemlerinin temel işlevini oluşturan dönüşüm operasyonları, dönüştürülmekte olan aday yeni durumuna



veya kategorisine entegre eder. Kendi içinde kapalı bir yapı oluşturan ritüel bütünlüğün her bir dizgesi, söz konusu amacı gerçekleştirmek için örgütlenmiş bir sistem gibi işleyiş gösterir. Kına gecesi ritüel formu sembolik ölüm temasıyla birlikte yeniden doğum hazırlığı veya doğum öncesi döneme, ana rahmine geri dönüşün simgelendiği ritüel sürecidir (Deveci, 2021, s. 415-416). Sembolik düzeneği oluşturan giyim ve kınayla ilişkili nesnelerin renkleri söz konusu anlamı görünür kılan önemli bir noktadır. Bilindiği üzere kına gecelerinde kına malzemeleri, eldivenler, kına tepsisinin süslendiği bez, kınanın kendi rengi, gelinin giydiği kına elbisesi çoğunlukla kırmızıdır. Kına gecesi ritlerinin tamamı birlikte değerlendirildiğinde buradaki baskın kırmızının semantiğini üreme ve yeniden doğuşa atıfta bulunan bir gösterge olarak yorumlamak mümkündür (Deveci, 2021, s. 881). Kırmızı renk, çoğunlukla yaşam, bereket, başarı ve zafer ile ilişkilendirilmektedir (Kolankaya ve Bostancı 2012, s.33). Kan ve dolayısıyla kırmızı imgesi; ölere dirilmek anlamına gelen yeniden doğuşun sembolüdür; nitekim, ilkel dönemlerde ölümlerin yeniden hayat bulmaları amacıyla kırmızı aşı boyasıyla boyandıkları bilinmektedir. Mesela Altay bölgesindeki M.Ö III ve II binli yıllara ait mezarlardaki iskeletlerin kırmızı renge boyandığı görülmüştür (Ögel, 1984, s. 11). Dahası, yeniden hayata dönüşü imleyen bir sembol olarak kanı simgeleyen kırmızı boyalar bütün geçiş eşiklerinde yeniden doğuşu sağlamaya yönelik büyüsel bir güç olarak kullanılmaktadır (Yıldırım, 2017, s. 6). Görüldüğü üzere kına simgeselliğinin anlamı, ritüel yıkama ile yok edilen bireyin yeniden oluşumunun gerçekleştirilmeye çalışılmasıdır.

Yörede genel olarak kına yakma ritüeliyle aynı sahnede dönüşlü dansların ya da dönüş hareketlerinin icra edildiği görülmektedir. Örnekler şöyledir: Gümüşhacıköy ilçesinde kınadan önce temel figürünün gelinin etrafında dönmekten oluştuğu “Kız Oyunu” adlı dans oynanır. Sadece genç kızlar tarafından oynanan dans şu şekildedir: Kızlar önce düz sıra olurlar, gelin ortaya oturtulur. Tepsi, sahan veya el tefi ritmi eşliğinde, eller birbirine vurularak sağa sola sekme hareketleriyle oyuna başlanır. Sonra aynı hareketler tekrarlanarak gelini ortaya almak amacıyla daire şekline geçilir, sonra eller ortada birleştirilir ve iki kez alkış yapar gibi birbirine vurulur ardından geriye çekilme hareketi yapıp eller bele konulur. Aynı anda sağ ayaküstünde sekilir. Her sekmede bir adım atılarak ve aynı hareketler tekrar edilerek aşamalı olarak gelinin etrafında dönülür (KK 1, KK 16, KK 17). Amasya merkez ilçeye bağlı Kızıoğlu ve İbecik köylerinde aynı işlevi “Ellik” adı verilen dans yerine getirmektedir. Kına yakılmadan hemen önce yüzü kapalı bir şekilde ortaya oturtulan gelinin etrafında dönerek oynanan dans şu şekilde icra edilir: Önce sola ardından öne birer adım atılır, sonra hızlı bir şekilde sağ tarafa dönülür ve alkış hareketi yapılır. Bu şekilde gelinin etrafında birkaç kez tam tur dönüşler yapılır (KK 23, KK 32). Sıraç Türkmen köylerinde ise aynı işlevi yerine getiren dans, dönüş temalı danslardan kabul edilen “Semah”tır. Göynücek ilçesine bağlı Sıraç köylerinden Davutevi’nde gelin ve annesi bir süre birbirine sarılıp ağlatıldıktan sonra damat ve gelinin kınaları birlikte yakılır. Ardından gelin, kısa süreliğine sakinleşmesi için başka bir yere götürülür, geri döndüğünde Semah oynatılır (KK 33, KK 34). Burada oynayan kişinin gelin olması açısından yörenin diğer yerlerinden farklılık göstermektedir. Belirli bir dans formu değil de, sadece estetik dönüş hareketleri de söz konusu işlevi yerine getirmektedir. Örneğin; merkez ilçeye bağlı Kızseki, Vermiş ve Yenice köylerinde kına yakılmadan önce başı ince bir örtüyle örtülen gelin, yere serilen döşek üstüne oturtulur. Genç kızlar gelinin etrafında çember oluştururlar ve kına tepsisini elden ele dolaştırarak “yüksek yüksek tepelere” veya “kınayı getir aney”

türküleri eşliğinde, ağlayana kadar gelinin etrafında dönerler. Gelin ağladıktan sonra oğlanevinde gelmiş olan leblebiler teker teker gelinin başına atılır (KK 27, KK 35). Taşova ilçesinde kızbaşlarından birinin elinde kına tepsisi, diğer kızlar ve genç gelinler ellerinde yanan mumlar olduğu hâlde kına türküsü eşliğinde, yere veya bir sandalyeye oturtulmuş, yüzü kırmızı bir tülbentle kapatılmış gelinin etrafında saat yönünde dönerler. Gelinin örtüsü ara ara kaldırarak ağlıyor mu diye bakılır eğer ağlamıyorsa kına türküsüne ve dönüşlere devam edilir (KK36, KK37, KK 38). Sadece halka şeklinin de dönüşüm için kullanıldığı görülmektedir. Merkez Uygur ve civar Alevi-Bektaşî köylerinde gelin, uzun bir yastığın üzerine oturtulur. Yaşlı kadınlar gelinin etrafında çömelerek halka oluşturlar ve kına yakma işlemi bitene kadar önce gelin övme türküsü söylerler, ardından salâvat getirirler. Bu esnada ergenliğe girmemiş, annesinin ilk çocuğu olan erkek veya bir kız çocuğunun sağ koluna “peçoro” denilen kırmızı renkli bir tülbent bağlanır, eline de mum verilir. Çocuk kına yakma işi bitene kadar mumu gelinin sağ tarafında tutar (KK 10, KK 11). İster belirli dans formu olsun ister sadece ritmik dönüşler olsun kına ritüeli aynı sahnede icra edilen bu eylemlerin sembolik kodlu işlevinin bedensel devinimlerle gelinin dönüşümünü gerçekleştirmek olduğunu söylemek mümkündür.

Kına gecesinde ölüm ve yeniden doğuma işaret eden bir diğer dans Simsim’dir. Simsim ritüel sahnenin belirli bir anında değil de bütün geceyi kapsayacak şekilde icra edilmesi bağlamında yukarıdaki örneklerden farklıdır. Daha önce ifade ettiğimiz üzere yörede oğlanevindeki kına gecelerinin bir diğer adı “simsim gecesi”dir. Ateş, dönüş ve güç ana temalarına sahip oyununun (Ağır, 2010, s. 171) ritüel işlevi daha çok ateşin yeni kurulan aileyi simgesiyle ilişkili olmalıdır. Kaynak kişilerimizin aktardığı üzere, kına gecesinde yakılan simsim ateşi, kız evinden kına ile beraber alınan çırayla yakılır (KK 3, KK 4, KK 7, KK 8, KK 28, KK 29, KK 30, KK 31). Ateş yeni kurulan aile ocağını simgelemesinin yanı sıra yanmak sönmek diyalektiğinde damat ve gelinin eski yaşamlarının sona erişini, yeni hayatlarının başlangıcını sembolize eder. Gelinin yeni başlayan hayatı, çıra simgesiyle oğlanevinde yakılan simsim ateşiyle sembolize edilir.

Geleneksel bir düğün senaryosunda gerdek gecesinden sonra ritüel süreç, “duvak” adı verilen ritüel aşamasıyla devam eder. Hem evlenme ritüellerinin bir bölümünü oluşturan düğünün hem de liminal aşamanın son ritüel formunu oluşturan duvak ritüelinin belirgin bazı rit birimlerinin sembolizmi iki fikir etrafında organize edilmiş gibi görünmektedir. Birincisi önceki evrelerde önce ölüm sonra ana rahmine dönüş ve gebelik sürecinden geçen gelinin yeniden doğumudur. Bu çeşitli sembollerle temsil edilir. İkinci ise yeni statüsünün verilmesi ve statü grubuna girişir. Daha açık bir ifadeyle duvak ritüeli gelinin kadınlar sınıfına kabul edilisinin onaylanıp kutlanmasıdır. Ritüel katılımcılarının sadece kadınlardan oluşması ve aşağıda ele alacağımız sembolik eylemler bunu ortaya koymaktadır. Duvak ritüelinin temel eylemleri; duvak açma, kuşak çözme, kâkül kesme ve gelinin saçının ve başının çeşitli şekillerde süslenmesini içeren eylemlerden oluşmaktadır. Bu ritler, bir bütün olarak gelinin yeniden doğumunu ve kadınlık statüsüne geçişini sembolize etmektedir. Yörede gelin baba evinden çıkmadan önce gerçekleştirilen ve “baş bağlama” adı verilen ritüel formunda; gelinin önce başı sarılır sonra üstüne yaşmak bağlanır, elbisesi giydirilir, kuşağı bağlanır, son olarak duvağı örtülür. Bunların hepsi ritüel öznenin kapatılmasını, örtülmesini amaçlar. Bu şekilde o, adeta bir fetüsü çevreliyormuş gibi hazırlanır. Bütün bunlar, sembolik bir gebelik ve ardından gerçekleşecek doğum için hazırlanan sembolik düzenektir. Yeniden doğuş ise duvak ritüelinde kapatılanın açılması, bağlananın



çözülmesi şeklinde sembolize edilir (Deveci, 2021, s. 476, 477, 478). Buradaki diyalektik, ölümden geçerek, yaşamdan, yenilenmiş yaşama ulaşmaktır (Victor Turner, 2018, s. 46). Lvova vd. (2013b, s. 215)'nde belirtildiği üzere: Düğünlerdeki ev, tül perde, şal, çeşitli giyecekler ve her türlü örtü etrafındakiler için gençleri görünmez kılarak ölüm/doğum metaforunu oluşturmaktadır. Duvak indirildikten sonra ritüel öznesinin geçiş yaptığı yeni statüsüne uygun şekillendirilmesini amaçlayan ritler icra edilir. Bunlardan birisi saçların ön tarafının kesilmesini ifade eden kâkül kesmedir. Kaynak kişilerimize göre kâkül evli olmayı işaret eden bir simgedir (KK 23, KK 50, KK 92). Edmund Leach (akt. Morris, 2004, s. 352), saç kesimi ritüelleriyle cinselliğin kültürel açıdan karşılaştırmalı olarak sıklıkla birbiriyle ilişkilendirildiğini ve bu örüntünün toplumsal statüyle ilişkili olduğunu gösterir. Ayrıca saçın geçiş ritüellerinde bireyin toplumsal sistemde konulmuş aşamalardan geçerek ilerlediğini yansıtarak önemli rol oynadığını da belirtir. Frazer (2014, s. 321)'a göre; saç kesmek ölüm ve yeniden diriliş ya da yeniden doğma taklitlerinden biridir. Yörede gelinin geçmek olduğu yeni statüsüne uygun biçimlendirilmesi amacına yönelik olarak başka işlemlerin de yapıldığı görülmektedir. Bu işlemler kısaca; aralarına renkli ipler ya da siyah yün koymak suretiyle saçın örülmesi, başın çeşitli şekillerde örtülmesi ve alın bölgesine süs takılması şeklindedir. Birkaç örnek vermek gerekirse: Merzifon ve Gümüşhacıköy ilçelerinde aralarına siyah yün konularak gelinin saçları örülür (KK 1, KK 15). Bu, örgülerin kalın ve uzun olmasını sağlar. Son olarak gelinin başına taç takılır. Uygur, Yağciabdallı, Ardicılar köylerinde gelinin duvağı kapatılıp törenle açıldıktan sonra gelinin saçları renkli ipliklerle bağlanır, ardından başına yaşmak sarılır, sonra da başlık konulur (KK9, KK10, KK11, KK12). Göynücek ilçesinde gelinin başına börtü konulur; alınına da bir al, bir yeşil olacak şekilde iplik dizilir (KK39, KK40). Gelin, böylece evli kadınların dış görünüşünü alır. Anadolu'nun pek çok yerinde olduğu gibi Amasya yöresinde de duvak açma, saç ve başla ilgili işlemlerden sonra gelin oynatılır. Şöyle ki gelinin sağ eline buğday, sol eline arpa verilir. Def çalılıp türkü söyleyen bir kadın önde, gelin arkasında buğday ve arpayı dökerek ve döner döner oynar (KK 1, KK 10, KK 12, KK 17, KK 20, KK 21, KK 35, KK 36, KK 38, KK 39, KK 40). Görüldüğü üzere dönerek oynama dönüşümün bir parçasıdır ve ritlerin sembolik nesnelerle görünür kıldığı eylemi, oynama biçimini alan bedensel devinimle yerine getirir.

Gelin ve Damadı Tanıştırma İşlevinde Dans

Amasya yöresinin bazı yerlerinde gelin-güvey hamamlarından sonra gelin ve damadın görüştürüldüğü ritüel sahneleri vardır. Örnekler şöyledir: Taşova ilçesinin Kırkharman ve Geydoğan köylerinde yiğitbaşı ve kızbaşı aralarında anlaşılıp damat ve gelini bir yerde görüştürürler (KK 31, KK 38). Aynı ilçenin Esençay, Çaydibi ve civar köylerinde ise hamamdan çıkan erkek gurubu, kızevinin önüne gelir. Burada gençler oyun oynarken damat gizlice eve girerek gelinle görüşür (KK 31, KK 37, KK 45). Göynücek ilçesinin Kuyulukavak, İkizyaka, Yassıkışla ve civar köylerinde gelin ve damat yıkanma sonrası aynı güzergâh üzerinde yan yana geçmek suretinde görüştürülür (KK 7, KK 23). Göynücek ilçesinin Davutevi, Ardicınar, Merzifon ilçesinin Yalnız ve merkez ilçeye bağlı Damudere köylerinde ritüel yıkamadan sonra gelin ve damat sağdıçın evine götürülür. Burada sağdıç dolması adı verilen yemek yenir (KK12, KK 14, KK 33, KK 34).

Amasya merkez ilçeye bağlı Uygur köyünde aynı amacı yerine getiren ritüel dans eşlik eder. Şöyle ki: Gelin yıkama ritinden sonra geçmiş zamanlarda köyün yüksek bir noktasına günümüzde ise yüksek bir evin damına çıkılır. Burada dört kadın, gelin

ortada olduğu vaziyette daire oluşturlar ve gelinin etrafında dönmek suretiyle oynarlar. Bu oynamaya “yef yef çekme” adı verilir. Kadınlar dönerken her bir adımda el çırpıp ve her el çırpışta üç kez hızlı hızlı “yef yef yef” derler. Orada bulunan kadınların hepsi dörtlü guruplar oluşturarak gelinin etrafında üç kez dönerler. Yukarıda yef yef çekilirken, arkadaşları, yiğitbaşları ve sağdıçıyla yıkanmadan dönen güvey, evin önünde durur. Gelin güveye, güvey geline bakar. Bu esnada başgeenge, omzundaki heybeden çıkardığı leblebi ve “yağlı” adı verilen çörekleri katılımcılara dağıtır (KK 10, KK 11).

Eliade, (2015, s. 15)’a göre düğünlerdeki her hareket mitsel zamanlardaki prototip bir olayın tekrarıdır. Bu bağlamda ritüelin sembolik kodu bir arketip modelin tekrar edilmesini, “o arketipin ilk kez gösterildiği mitsel ânın yeniden canlandırılarak yansıtılmasını” (Eliade, 2017b, s. 15) ifade eder. Buradaki ritüel hangi mitsel arketipin canlandırılması olabilir sorusuna verebileceğimiz yanıt, gelin ve damadı varoluştan önce birbirlerine aşına etmek, yakınlaştırmaktır. Buradan hareketle yef yef çekme dansının ritüel öznelerini birbirlerine henüz dünyaya gelmeden önce aşına kılmayı amaç edinen ritüelin zamansal ve uzamsal koşullarını sağladığını söyleyebiliriz. Gelin ve damat birbirine bakarken icra edilen dönüşler mevcut zamandan ve mekândan kopuşu gerçekleştirir. Nitekim “danstaki dönüş hareketi, yaradılış modelinin bir kodu olarak düşünüldüğünde, insanın ilk varoluş hâline bir gönderme yaptığı” (Ağır, 2010, s.71) ileri sürülür. Uygulamanın ritüel ölümü sembolize eden ritüel yıkanmadan hemen sonra ve yeniden oluşumu gerçekleştiren kına gecesinden önce yapılması da bu yorumu bütünler mahiyettedir.

Süreci Zorlaştırma ve Bedel Ödeme Aracı Olma İşlevinde Dans

Yörede düğünün önemli noktalarında kızevinin, oğlanevini zora sokma ve süreci zorlaştırma amaçlarıyla oynattığı görülmektedir. Bu dansların büyük bir bölümünün gelinin yaşamındaki önemli değişimleri simgeleyen anlarda gündeme gelmesi bağlamında oynama değişimin bedeli olur. Eliade (2017a, s. 52-53), böyle eylemlerin hepsinde kozmogonik davranışın yinelenmesi, bir başka ifadeyle ilk yaratılışın yenilenmesi düşüncesinin var olduğunu ileri sürer. Kozmogonik mitoslarda ilk oluşumun ilk kurbanın sonucu olarak ortaya çıktığı anlatılır (Ateş, 2014, s. 160). Buna göre her kozmogonik eylem de dünyanın doğmasını ve kozmosun oluşmasını sağlayan ilk kurbanın simgesel olarak taklit edilmesinden başka bir şey değildir. Tanrısal davranışlara öykünen insanın bunları yenilemesi gerekir. Eğer tanrılar dünyayı yaratmak için bir deniz canavarı veya bir ilk varlığı öldürüp parçalamak zorunda kalmışlarsa, insan da yeni bir şeyler inşa ederken veya bir başlangıçta onları taklit etmelidir (Eliade 2017a, s. 53). Buradan kurban sunmadan hiçbir yaratımın ya da üretimin gerçekleşmeyeceği düşüncesi gelişmiştir (Eliade 2003, s. 32).

Söz konusu işlevi yerine getiren dans icralarının görüldüğü bağlamlardan birisi, oğlanevinde düğün başladıktan sonra kızevine çeşitli hediyeler ve keşkeklik malzemelerle birlikte gelin hamamında kullanılacak eşyaların götürüldüğü ritüel sürecidir. Yöre geleneklerine göre kızevinde düğünün başlaması için oğlanevinden birtakım eşya ve malzemelerin gelmesi gerekmektedir. Eşyalara ve eşyaların götürülmesini içeren törensel edimlere yöre içinde; “kalın”, “seysana”, “aşboğaz”, “yük”, “ağruk”, “tohumluk”, “tohum çıkarma”, “kaftanlık”, “cins götürme” adları verilmektedir. Götürülen malzemeler: Gelin hamamından sonra yenilecek keşkek ve dolmanın ana malzemeleri olan buğday, et, yağ, un, kara bakla, haşhaş. Yine gelin



hamamı için mum, çerez, şerbetlik malzemeler. Kızın annesi için ana donluğu, erkek kardeşi için kardeş yolluğu adı verilen hediyeler. Gelin ve damada ev kurlmaları için oğlan anne babasının almış, hazırlamış olduğu yatak yorgan gibi her türlü çeyiz eşyası ve süslenmiş süpürge, ayna ve büyük bir mum gibi sembolik anlama sahip eşyalardır (KK 3, KK 8, KK 21, KK 29, KK 30, KK 38, KK 41). Malzemeler, kızevine davul-zurna eşliğinde ve çoğunlukla bekâr gençlerden oluşan kalabalık bir grupla götürülür. Getirilen eşyalar hemen kabul edilmez, eşyaların kabulü için oğlanevini temsil eden yiğitbaşları veya bekâr genç erkek grubu, kızevi tarafından oynatılır. Örnek olarak Tokat ili istikâmetinde bulunan merkez ilçeye bağlı köylerde uygulama şöyledir: Kızevi ve oğlanevinin aynı köy sınırları içerisinde bulunması durumunda götürülen malzemeyi teşkil eden yatak ve sandıklar gençler tarafından davul-zurna eşliğinde yürüyerek götürülür. Başyiğitbaşı içinde nohut, leblebi, çörek, erişte bulunan heybeyi, diğer genç erkekler de kalan eşyaları taşırlar. Gençleri, gelinin arkadaşlarından oluşan grubu ifade eden kızbaşları karşılar. Kızlar, eşyaları almanın şartı olarak öncelikle gençlere para karşılığında şerbet ikram ederler. Şerbet içildikten sonra başkızbaşı yeter diyene kadar gençler oynatılır (KK 9, KK 10, KK 11, KK 12, KK 26, KK 42). Sözü edilen malzemelerin götürülmesini içeren ritüel form, kız evinde düğünün başlangıcını işaretler, eşyalar geldikten sonra düğün başlamış kabul edilir. Düğünün başlaması gelinin karşı tarafa kesin olarak verildiğinin göstergesidir. Bununla birlikte götürülen malzemeler içinde gelin hamamında kullanılacak eşyaların olması, ritüelistik anlamda gelin hamamının da sembolik kodla geçiş öznesinin dönüşümünü gerçekleştirmesi dolayımında düşünüldüğünde bu evrenin önemli bir kırılma ânı olduğunu ve bedelsiz olarak geçilemeyeceğini gösterir. Burada icra edilen dans da, engeli ortadan kaldırmanın araçlarından biri olarak işlev görmektedir.

Aynı işlevi yerine getiren oynama, kına gecesinin kına alma veya kına değiştirme aşamasında da bulunmaktadır. Kına alma veya değiştirme; içinde erkek evinden karılarak getirilen kına ve kuruyemiş, mendil, mum ve şeker bulunan tepsinin aynı içeriğe sahip kızevi tepsisi ve bazı yerlerde beraberinde canlı bir tavuğun pazarlık sonucu belirlenen ücret karşılığında değiştirilmesi eylemini içeren uygulamaya verilen isimdir. Kızevi, kendi kınalarını oğlanevine sattıkları gibi oğlanevinin getirdiği kınayı da para karşılığında alırlar. Dahası getirileni almak ve kendilerine ait olanı vermek için oğlanevini sıkıntıya sokarlar (Deveci, 2021, s. 422). Ritüel form şöyle özetlenebilir: Oğlanevi, büyük bir grupla elinde süslenmiş kına tepsisi olmak üzere davul-zurna eşliğinde kızevine gelir. Oğlanevini, uzak bir mesafede kızevini temsil eden erkekler karşıladıktan sonra birlikte kızevinin önüne gidilir. Burada kına tepsisini taşıyan başyiğitbaşını ve yiğitbaşlarını, kızbaşı ile diğer kızlar karşılar. Getirilen kına hemen alınmadığı gibi kızevinin kınası da hemen verilmez. Burada yiğitbaşları türlü zorlukları aşmak zorunda bırakılır. Bunlardan biri de oynamadır (Deveci, 2021, s. 787-788). Kınayı vermek kızbaşının sorumluluğundadır. Muhatabı ise yiğitbaşı ya da sağdıçtır. Kızbaşı kınayı vermeden önce yüksek sesle: *"Delikanlılar halay çekmezseniz gınayı vermem"* diyerek halay çekilmesini ister. Bu şekilde oğlanevi gençleri, kızbaşı tarafından bir süre oynatılır. Ardından yiğitbaşı, kızbaşından kınayı ister, kızbaşı oynanan oyunları yeterli gördüyse kına pazarlıkları başlar. Yiğitbaşı belirli bir ücret ödeyerek kınayı satın alır. Süslenmiş tepsi içerisinde başta kına olmak üzere; çerez, çok sayıda mum, haşhaşlı ve cevizli çörek, havlu, mendiller ve bazı köylerde sinsin ateşini yakmak için çıra bulunur (KK 3, KK 8, KK 15, KK 20, KK 22, KK 28, KK 30, KK 31). Ayrıca kızbaşlarının düğün organizasyon şirketlerinden temin edilen kıyafet ve davullarla gösteri sergilemesi ve

çaldıkları davullarla başta damat olmak üzere oğlanevi gençlerini oynatmaları son yıllarda yörede yaygınlaşan bir uygulamadır (Deveci 2021, s. 757).

Dansın bir bedel ödeme ve imtihan aracı olarak işlev görmesi durumunu şimdiye kadar aracı kişiler üzerinden gerçekleştirildiğini gösterdik. Ancak Hamamözü ilçe merkezi ve köylerinde bu imtihana tabii tutulan damadın kendisidir. Şöyle ki; sözü edilen ilçede oğlan evi, kız evine gider, gelinin kinasını yaktıktan sonra geri dönüp damadın kinasını yakmak üzere kız evini düğüne davet eder. Kızı ve damadın düğün boyunca saklandığı sağdıç evine gelir. O esnada mızıka çalmaya başlar ve damat oynatılmak için dışarıya çağrılır. Gelinin arkadaşları damadı, yoruluncaya ve sağdıç gelip kurtarıncaya kadar oynatırlar. Oynama üzerinden gerçekleştirilen imtihan, kına yakmanın karşılığıdır:

Bütün kız tarafından kızla delikanlı varsa erkek tarafında yapılan Çerkes düğününe davet edilir. Ve hep birlikte sabaha kadar düğün yaparlar artık eğlencenin sınırı yoktur. Orada davul zurna gittiği için tabi sağdıçın evinde kalır. Orada güzelce ona düğün yapılır. Halay çekilir damadı da aralarına alırlar hatta güreşirler. Damadı saklarlar, düğünü seyrettirirler uzaktan kendisine yapılan hem kız tarafı hem de erkek tarafı bi araya gelmiş tam böyle düğünün en güzel zamanında damadı getirirler işte borcunu öğren bak gençlik senin için buraya toplanmış senin için düğün yapıyor diye. Damadı çıkarırlar meydana mızıka çalmaya başlar. Bu sefer kızlar damadı yoruncaya kadar birbirlerinden ala ala oynatırlar. Selam vermek yoktur damada ama sağdıç yardımcı olur. Dedim ya orda kızlar peşpeşe damadı yoracaz diye kız tarafından özellikle kızın arkadaşları. Oğlan tarafından yakınları damadın yakınları benim damadımı yormayın damadımın işi çok diye sağdıç gelir selam alır, öbür kızlarla oynamaya başlar ve sağdıçın işi bitip de selam verip de yerine geçtiği zaman önce kız selam vermeden kız, zaten erkeğin selam vermesi diye bişey yoktur oynarken. Sonra damadın kinası yakılır (KK 43).

Aynı ilçede oynama, gelini almanın karşılığında oğlanevinin ödediği bedel olarak karşımıza çıkar. Gelin-alan grubunun genç erkekleri, gelini götürmek üzere kızevinin önüne geldikleri zaman kendilerini kızevinin temsil eden genç kız ve erkekler karşılar. İki taraf eşleşerek oyun oynarlar. Bu esnada onlardan eziyetin bitmesi için para almak da uygulamanın bir parçasıdır. Oyunun yönetimi ve ne kadar süreceği gelinveren grubun inisiyatifindedir. Edimcinin yorumuyla eylemin amacı, bedel ödenmeden gelinin karşı tarafa verilemeyeceği şeklindedir (KK 43, KK 44). Bu bedel de oynamadır:

Kız tarafı düğünü başlatır, gelin almaya kızlar delikanlılar gittiği zaman kız tarafından bir kız oynamaya çıkar, oğlan tarafından da bir delikanlı çıkar karşısına oynanır. Gelin almaya gidenlerin siz bizim kızımızı götürüyorsunuz hani bunun bahşışı diye kenara çekince de işte bin iki bin istenir. Suyu götürecez, siz az değilsiniz biricik kızımızı götürüyorsunuz diye espiriler yaparak bazen de azıcık üstlerine su filan dökmeye kalkınca aman katıma su değdirme de ne istersen veriyim diye böyle oynarken her oynattıklarını koltuğuna iki genç girip bahşış alırlar. Bu espiri niteliğinde gelin almaya eğlenmek amacıyla gidip de kızımızı götürüp cezasının ne olduğunu ben size gösteririm esprisiyle alırlar kenara, o da ceplerine bahşış koyar (KK 43).

Taşova ilçe merkezi ve köylerinde hamamdan sonra, damat ve yiğitbaşları kız evinin önüne giderek gelinin aile ve akrabaları karşısında bir süre oynarlar. Damat oyunun sonunda gelinin anne ve babasının sonra da yakın akrabalarının ellerini öper, onlar da hem damada hem de gençlere çeşitli hediyeler verirler (KK 31, KK 45). El öpme



ve hediye verme edimlerini bu ritüel süreçte statünün onaylanmasını ifade eden sembolik eylem olarak kabul ettiğimizde sözü edilen eylemlerden önce gerçekleştirilen oynamayı da onaylama ritinin bir ön şartı olarak değerlendirmek mümkün görünmektedir. Daha açık bir ifadeyle damat gelinin ailesine kabul edilmek için oynayarak bedel ödemektedir.

Yiğitlik ve Zafer Gösterisi Sergileme İşlevinde Dans

Düğünlerdeki dans icralarının gelin-alan tarafın güç, yiğitlik ve zafer gösterisi için araç olma işlevine de sahip olduğu görülmektedir. Bu işleve sahip danslardan birisi *Simsim*'dir. Simsim oyunu hem aktörleri hem de içeriği açısından erkek güç ve otoritesini ortaya koyan bir özelliğe sahiptir. Oyunun kesin olarak yalnızca oğlan evinde oynanması yeterli erkek kalabalığı oluşmasına rağmen kızevinde oynanmaması gibi özellikleri ritüel işlevini anlamamıza yardımcı olan detaylardır.

Merzifon ilçesi ve köylerinde icra edilen Simsim gibi sadece erkekler tarafından oynanan "*Babayiğit*", dansı söz konusu ritüel işlevi yerine getirmektedir. Babayiğit oyununun düğünün belli noktalarında icrası, ritüel bağlamın anlamına bağlı olarak oğlanevinin yiğitlik gösterisi yapma ve zafer duygusunu ifade etmek için kullandığı araç işlevi yerine getirdiği yorumunu olanaklı kılar. Örneğin: "Güvey donatma" (damat giydirme) ritüeli babayiğit oyununun oynandığı ritüel bağlamlardan biridir. Damat giydirmenin ritüelistik anlamı daha önce bahsettiğimiz damadın eski elbiseler giymesi, elbiselerin parçalanması ya da pijama veya iç çamaşırlarıyla hamama götürülmesi şeklinde temsil edilen statüsüzlüğünün karşıtı olarak törensel giyindirilmesi ve bu yolla adaya yeni statüsünün verilmesini ifade eder. Başka bir deyişle yükleminden soyundurulan adayın yeni kimliğinin ve statüsünün giydirmek şeklinde dış görünüşü üzerinden oluşturulmasıdır. Maurice Bloch (2014, s. 32), geçiş ritüelleri, insanlara haklar ve ödevler listelerinin verildiğinin fiilen duyurulmasının olanaklı olduğu ve hatta tören kıyafetinin giyilmesi ya da bedensel sakatlama durumlarında olduğu gibi rollerin bireylere giydirilişinin gayet birebir görüldüğü nadir etkinliklerdir, der. Damat iç çamaşırı veya pijamaları giyinmiş olarak imamın/hocanın liderliğindeki erkek grubu eşliğinde, salavat ve dualar eşliğinde köy meydanı ya da cami avlusuna götürülür; burada her bir kıyafeti için şiir okunarak ve salavat getirilerek topluluk önünde giydirilir. Kıyafetler giydirildikten sonra damat ve sağdıcı karşılıklı Babayiğit oynarlar (KK 2, KK 28, KK 29, KK 46, KK 47). Güvey donatma ritinin bir parçası olarak oynama bu ritüel bağlamda Babayiğit dansının figürleri ile birlikte değerlendirildiğinde erkek olma ve bu durumun gösterimi ya da adaya erkeklik, yiğitlik sağlamanın aracı olma anlamlarını taşır.

Düğünlerde gelin-alanlar ve gelin-verenler şeklinde meydana gelen kutuplaşmalar gerilim ve çatışmayı da beraberinde getirir. Çekişme, kavga gibi sembolik törensel düşmanlıklar, geleneksel düğünün sözlenmeden düğün sonrası ziyaretlere kadar farklı aşamalarda bulunur (Lvova 2013b, s. 213). Söz konusu çatışmalar, yarış, oyun gibi araçlarla simgesel boyutta açığa vurulup çözümlenir. Victor Turner (akt. Morris 2004, s. 382)'ın belirttiği üzere bireyler ve gruplar arası çatışma ve gerilimleri aşabilme imkânını ritüeller sağlamaktadır. "Ritüel, toplumsal yapıyı restore eder. Bir ritüel diziliminin tipik gelişmesi, bir hastalığın iyileşmesi ve toplumsal yapıdaki gedikleri kapatma yolunda bir isteğin kamusal ifadesinden, saklı düşmanlıkların açığa vurulması aracılığıyla sembolizm dolu uzun bir ritüelin akışı içerisinde toplumsal bağların yenilenmesine doğrudur". Üye kaybeden kıztarafı

çoğunlukla süreci zorlaştıran çatışmaları sergileyen taraftır. Oğlan tarafının görevi bu engelleri aşmaktır. Engelleri aşan, adım adım gelini kendi gruplarına dâhil edebilmeyi başaran oğlan tarafı hem bu sevincinin hem de erkeklik, yiğitlik duygularının ifadesinde dansı kullanır.

Kız ve oğlan evinin aynı köy sınırları içerisinde bulunması durumunda geçerli olmak üzere Taşova ilçesinin bazı köylerinde, bayrak duası yapıldıktan sonra hayırlı olsun demek ve düğünün başladığını bildirmek üzere davul-zurna eşliğinde bayraktar, yiğitbaşları ve köy gençleri bayrakla birlikte kızevinin önüne giderler. Bir gösteri niteliğinde olan bu sahnede bayraktarın elindeki bayrak, kızevinin önünde toplanan gençler tarafından alınmaya, kaçırılmaya çalışılır. Burada iki taraf arasında bir süre bayrak kavgası yapılır. Bayrağı kız tarafına aldırmadan oğlanevine geri dönen genç erkekler topluluğu zafer kazanmış edasıyla bir süre oynadıktan sonra yüksek bir noktaya bayrağı asarlar (KK 31, KK 38). Bayrak Amasya yöresinde sadece oğlanevine asılır. Ayrıca düğün boyunca törensel gezmelerde oğlanevi alayı her daim bayrak taşır. Bu açıdan güç ve egemenliği imleyen bayrak, oğlanevinin güç ve iktidarını temsil eden önemli bir semboldür. Bu bağlamda bayrak asılmadan önce gerçekleşen çatışma gelin-alanlar ile gelin-verenler arasındaki güç ve iktidar mücadelesini bayrak üzerinden somutlaştırmaktadır.

Yörenin pek çok yerinde daha önce bahsi geçen kına alma ya da kına değiştirme olayı iki tarafın çatışmasını somutlaştıran bir diğer ritüel formdur. Kına, tavuk ve simsim ateşini yakmak için kullanılacak çıranın sembolik arka planı bu çatışmaya neden olur. Bu objeler kız evinden türlü zorluklarla alındıktan sonra oğlanevi alayı zaferini oynayarak ifade eder. Örneğin Merzifon'da oğlan evine döndükten sonra kız evinden alınan tavuk koltuk altında tutulmak suretiyle Babayiğit ve halay türü oyunlar oynanır (KK 2, KK 28, KK 29, KK 46, KK 47). Suluova ilçesinde de oğlanevine döndükten sonra kına tepsisindeki çıra ile yakılan ateş etrafında Simsim oynanır (KK 3, KK 4). Merkez ilçeye bağlı Yağcıabdal köyünde kına ve tavuk alındıktan sonra oğlanevi gençleri dans ederler ve bu esnada şöyle derler:

Kapınızın önü çöplük
Çöplükte bulduk iplik
Kızın anası keklik
Kızı anasından keklik (KK 48)

Yine gelin alındıktan sonra oğlan tarafının zafer ve güç gösterisi olarak kullandığı yegâne araç oynamadır. Yörenin pek çok yerinde görülen bu durumun aracı olarak belirli bir dans türü yoktur. Ancak Merzifon ilçesi ve köylerinde gelin alındıktan sonra yollarda ve oğlanevine gelindikten sonra düğün boyunca delikanlıların önderliğinde ilerleyen düğün alayının yiğitlik gösterisinde bulunduğu yegâne araç olan Babayiğit oynanır (KK 2, KK 29, KK 46, KK 47).

Onurlandırma ve Saygı İfadesi İşlevinde Dans

Dansların bir diğer işlevi, saygı gösterme ve onurlandırma duygusunun ifadesinde araç olmalarıdır. Yörenin birçok yerinde çevrede saygın kabul edilen, düğün sahibinin yakınları ve değer verdiği kişileri bulundukları yerlere kadar gidip karşılarında oynayarak şerefleendirme geleneği mevcuttur. Yörede sözü edilen ritüel işlevi yerine getiren oynama eylemleri, düğünün iki aşamasında yaygın olarak bulunmaktadır. Bunlardan birisi başlangıç evresinde görülmektedir. Uygulamanın



aktörleri genç erkeklerdir. Gençler, düğün sahibi veya düğüncübaşı ya da düğün kahyası tarafından hazırlanmış listeye göre düğün başladıktan hemen sonra evlerin kapılarına giderek davul-zurna eşliğinde bir süre oyun oynarlar. Taşova ilçesinde bu uygulamaya “nöbet vurma” adı verilir (KK 31, KK 45). Benzer amaç ve işleve sahip ritüel eyleme, merkez ilçeye bağlı Oluz, Doğantepe, Terziköy ve civar köylerde, “kapı kutlama” adı verilir. Kapı kutlama; köyün bekâr gençlerinin simsim odunu yardıktan sonra davul-zurna eşliğinde köyün ileri gelenleri ve düğün evinin yakın akrabalarının evinin önünde oynamalarına verilen isimdir. Kapı kutlamasına gidilen ev sahibi, gençlere önce yemek veya ikramlık küçük şeyler, ardından çeşitli hediyeler verir. Ayrıca kapı kutlamasından dönen gençlere, oğlanevi yalnızca onlar için pişirilmiş, yuvarlak biçimli, cevizli Amasya çöreği dağıtır (KK 8, KK 49, KK 50).

Oynamanın onurlandırma ve saygı ifadesinin aracı olduğu bir diğer ritüel bağlam oğlanevindeki kına geceleridir. Konak ya da okuntu adı verilen misafirler, kalacakları eve yerleştirildikten sonra ev sahibi için getirdikleri “donluk” denilen kumaşları evin penceresinden sarkıtırlar. Bu uygulama kumaş sarkıtılan evde başka köylerden gelmiş misafir bulunduğunu gösteren bir işaretlemedir (KK 14, KK 15, KK 17, KK 33, KK 49). Konaklar yerleştikten sonra Suluova Akdağ Bölgesi köylerinde “saçı tepsisi”, Gümüşhacıköy ilçesi Kabaoğuz köylerinde “çelik”, merkeze bağlı köylerde “hoş geldin tepsisi gezdirme” töreni başlar. Düğün kâhyası ve yiğitbaşları, davul-zurna eşliğinde konak yerleştirilen bütün haneleri dolaşarak misafirlere hoş geldiniz derler ve içinde kuruyemiş, rakı, pişmemiş et olan tepsileri verirler. Konakların zarf içine koydukları kına aviyeti denilen paralar konulup, tepsi geri verilene kadar, gidilen her evin önünde konakların istedikleri parçalar eşliğinde yiğitbaşlar on ya da on beş dakika oynarlar (KK 3, KK 4, KK 51, KK 52). Aynı uygulama merkeze bağlı köylerde ve Göynücek ilçesinde hoş geldin gezmesi bittikten sonra “fasıla gitme” adı altında sonradan icra edilir (KK 7, KK 8, KK 53). Gümüşhacıköy ilçesi Kabaoğuz bölgesi köylerinde damadın kınası en yüksek miktarda kına aviyeti (hediye para) veren konağın kaldığı evin önünde yakılmaktadır. Sabah ezanı yaklaştığı zaman simsim meydanındaki düğün alayı, davul-zurna eşliğinde konağın kaldığı evin önüne gider. Burada belirli bir süre oyun oynanır. Oynamanın buradaki anlamı en fazla para vermek suretiyle damada kına yakma hakkı kazanan konağın cömertliğinden ötürü onurlandırılmasıdır (KK 30, KK 51, KK 52).

Cezalandırma İşlevinde Dans

Oynama kimi durumda erkekler için aşağılayıcı, onur kırıcı bir eylem olarak görülebilmektedir. Bu bağlamda dansların ritüellerde yerine getirdiği bir diğer işlev cezalandırmadır. Geleneksel bir düğünde süreç boyunca kişilerin rolleri, sorumlulukları, yapmaları ve yapmamaları gereken durumlar belirlidir, kurallara bağlanmıştır. Kişiler, kurallara bağlanmış rollerini yerine getirmemeleri ve/veya görevlerin icrasında hata yapmaları durumunda geleneğin belirlediği sınırlar içinde cezalandırılırlar. Cezalandırma şekilleri çeşitlidir. Bunlardan birisi de cezalı kişiyi oynatmadır. Cezalandırılan kişilere ve cezayı gerektiren durumlara şu örnekler verilebilir:

Amasya yöresinde düğüncübaşı, düğünağası en yaygın kullanımıyla da düğün kâhyası şeklinde adlandırılan düğün görevlisi düğünün en yetkili kişisidir. Diğer düğün görevlileri; yiğitbaşı sağdıç, bayraktar, davul-zurna ekibi, çaycı, kahveci düğün kâhyasının yönetimindedir. Düğün kâhyası düğün başlamadan önce gerekli görev dağılımını yapar ve sonuna kadar denetimi sağlar. Hediyeleri kabul etme ve düğün sonunda damadın babasına teslim etme, kızı ve oğlanevi arasında törensel gidip gelmelerde liderlik yapma veya eylemlerin sorunsuz gerçekleşmesini sağlamak için gerekli koordine ve denetimi yapma, kızevinin ihtiyaçlarını karşılama, gelin alma evresinde oğlan tarafına önderlik etme, kızı ve oğlanevi arasında veya katılımcılar arasında kavga çıkması durumunda sorunu çözme vb. düğün kâhyasının yerine getirdiği tören görevlerinden bazılarıdır (Deveci, 2021, s. 808). Misafirlerin karşılanması ve ağırlanması da düğün kâhyasının önemli görevlerindendir ve cezalandırılması bu kapsamda görülür. Yörenin pek çok bölgesinde düğüne başka köylerden özel olarak davet edilmiş, konak ya da okuntu adı verilen misafirlerin gelenek çerçevesinde davul-zurna eşliğinde köy sınırında karşılanması gerektiği kurala bağlanmıştır. Bu misafirler gelmekte olduklarını haber vermek için köy sınırına on beş dakikalık mesafeden silah atmaya başlar, hedef noktaya gelene kadar buna devam ederler. Konaklar köy sınırını işaretleyen binek taşı ya da konak taşı adı verilen noktada karşılanır. Davulcular karşılama esnasında “karşılama” ve “ağırlama” havası” çalarlar. Misafir karşılamak için iki veya dört yiğitbaşı, iki takım da davul-zurna görevlendirilir. Misafir köy sınırına gelip silahını ateşledikten sonra kendisini alıp kalacağı eve götürecek yiğitbaşılarını bekler. Çok bekletilen veya karşılanmayan misafirler “bu durumdan davacıyız” diyerek düğün kâhyasından şikâyetçi olurlar, hemen mahkeme kurulur ve düğün kâhyası cezalandırılır. Ceza genel olarak koyun ya da keçi etiyle konak/okuntulara ziyafet vermedir. Kâhya ziyafet vermeyi kabul etmezse, kabul eder ancak yapmazsa ya da misafirler oynama cezasına hükmederlerse bu durumda kâhya oynatılır (KK 3, KK 4, KK 19).

Düğün kâhyasına ceza verildiği bir diğer durum yanuççu karşılama ve ağırlama uygulamaları kapsamında görülür³. Damat elbisesi götüren gruba Hamamözü, Suluova, Gümüşhacıköy ve Merzifon ilçelerinde “yanuç”, elbise götürmeye de “yanuç götürme” adı verilir. Yanuççu ağırlama geleneği yörenin bu ilçelerinde önemlidir, düğünün devamını sağlamak ve gelinin alınabilmesi için oğlanevinin bir sınavı olarak görülür. Yanuççular gerektiği gibi ağırlanmazsa oğlanevi ertesi gün gelin almada büyük sıkıntılarla karşılaşır hatta düğün sonlandırılır. Kaynak kişilerimiz yanuççulara yanlış davranılması nedeniyle pek çok düğünün bitirildiğini belirtmişlerdir. (KK 2, KK 28, KK 29, KK 30, KK 46). Oğlanevine gelen grubu davul-zurna eşliğinde yiğitbaşı ve kâhya karşılar. Özel bir odaya alınan yanuççulara oğlanevi kişileri teker teker gelip hoş geldin derler ve müsaade aldıktan sonra odadan çıkarlar. Düğün kâhyası, yanuççuların getirdiği eşyaları alır ve her yanuççuya içinde para olan birer zarf verir. Ardından oldukça itinalı hazırlanmış mükemmel bir sofraya kurularak yanuççulara yemek verilir. Sofranın en önemli unsuru, yanuççuluk geleneği ile özdeşleşmiş olan bütün pişirilmiş tavuktur. Yanuççuların her türlü istekleri karşılanır. İmtihan süreci yanuççuların yerine getirilmesi imkânsız istekleri ile iyice zorlaştırılır; mevsimi olmayan meyve, uzak yerlerdeki çeşmelere su isteme bu isteklere örnektir. Kâhya ve yiğitbaşları hizmette

³ Yanuççu ya da yanuççu; Suluova, Merzifon, Gümüşhacıköy ve Hamamözü ilçelerinde, kızevinden oğlanevine damadın güveylik elbise ve eşyalarını götüren, babası dışında gelinin erkek kardeşleri, amcası, dayısı gibi yakın akrabaları ile komşu, dost erkeklerine verilen isimdir.



kusur etmemek için olağanüstü çaba harcarlar. Yanuççular oğlanevini bu şekilde imtihan ederken damat, sağdıçıyla birlikte hamama gider. Hamamdan geldikten sonra da yanuççulardan haber gelene kadar dışarda bekler. Yanuççuların oğlanevini imtihan etmeleri damadın giydirilmesine kadar devam eder. Yanuççulara usulünce hoş geldiniz dememek, izin istemeden yanlarından ayrılmak, isteklerini yerine getirmemek, geleneğe göre sofrada bulunması zorunlu yiyeceklerin ve içeceklerin olmaması, saygıda kusur etmek gibi durumlarda hatayı kimin yaptığına bakılmaksızın kâhya cezalandırılır. Cezanın nasıl olacağına yanuççular karar verirler. Ceza genellikle para ve ziyafet vermek biçiminde olmakla birlikte oynatma cezasının da yaygın olarak verildiği kaynak kişilerimiz tarafından belirtilmiştir (KK 2, KK 3, KK 4, KK 28, KK 29, KK 30, KK 46, KK 51).

Sağdıç da oynama cezası verilen ritüel kişisidir. Geleneksel bir düğün senaryosunda Anadolu'nun pek çok yerinde olduğu gibi Amasya Yöresinde de sağdıçın görevleri damadı ve eşyalarını korumak olarak tanımlanmıştır. Kaynak kişimizin cümleleriyle: *"Sağdıçların görevi damada sahip çıkmak, elbisesinin kirlenmesine, kaybolmasına, nereye gideceğine, nereye geleceğine haber vermek"* (KK 12). Geleneklere göre damadın kendini ve eşyalarını korumak ve kaçırılmaya çalışılması durumunda karşı koymak gibi hakkı yoktur. Kaynak kişimizin ifadesiyle: *"Damadın eli kolu bağlanır. Hiçbir şeyde hükmü yoktur. Seni suya atacağız deseler atarlar. Damadın elbisesinden, ayakkabısından, mendilinden her şeyinden sağdıç sorumludur. Çalınırsa sağdıç cezalandırılır"* (KK 31). Genç erkekler düğün boyunca damadı kaçırmaya, eşyalarını çalmaya çalışırlar, Damadın ve her bir eşyanın kendine göre bir değeri vardır ve cezalandırma eşyanın gelenekçe belirlenmiş değerine göre yapılır. Yöre geleneklerine göre çalınan küçük eşyaların karşılığında belirli bir miktar para cezası yeterli görülse de damadın kaçırılması, saklanması ve ayakkabısının çalınması yüklü miktarda para cezasını gerektirir. Parayı ödeyemeyen sağdıçlar oynatılır. Suluova ve Taşova ilçelerinde bu durum kurala bağlanmıştır, bu ilçelerde para cezası yoktur. Damada ve damadın ayakkabısına sahip çıkamayan sağdıçlar meydan gibi bir yere kurulan kazanların içinde, topluluk önünde oynatılır (KK 3, KK 4, KK 19, KK 31).

Oynama cezası verilen bir diğer ritüel rol grubu yiğitbaşılardır. Yiğitbaşı, yörenin bazı yerlerinde damadın yakın arkadaşları ve/veya köyün ortalama on veya on beş bekâr gençlerinden oluşan gruba verilen isimdir. Bazı yerlerde yerleşim yerindeki bütün bekâr gençlere de yiğitbaşı denilmektedir. Yörenin kimi yerlerinde ise yiğitbaşı adlandırması bir veya birkaç kişiyi ifade edecek şekilde ve davulun yanında gezip eğlencelerden sorumlu kişilerin görevleriyle sınırlandırılmaktadır. Bu gençler düğün boyunca pek çok görevler yerine getirirler ancak en önemli görevlerinden birisi kına gecesi boyunca konak ya da okuntu adı verilen erkek gruplarına hizmet etmeleridir. Cezalara da bu kapsamdaki eksik, yanlış yaptıkları ya da yerine getirmediikleri/getiremedikleri hizmetler sebep olur. Çeşitli ceza türlerinden biri de oynatmadır (KK 3, KK 4, KK 8, KK 29, KK 31).

Evlenmemiş Kız ve Erkeklerin İlişkilerini Düzenleme İşlevinde Dans

Düğünler, geçiş özneleri olan gelin ve damadın birlikteliğini gerçekleştirme amacına sahip ritleri içermekle birlikte evlenmemiş genç erkek ve kızların birbirlerini görme ve tanımlarına olanak sağlayarak bir sonraki düğünlere de kapı aralar. Van Gennep, geçiş ritüellerinin eşiksel (liminal) evresinde topluluğun normal kurallarının iptal edilebileceğini vurgular (Morris, 2004, s. 393). Diğer bir bakış açısından bu durumu

faaliyeti uygun zamanda gerçekleştirme düşüncesinin kalıntıları olarak da değerlendirmek mümkündür; çünkü ritüel ânları her şeyin mümkün ve en uygun şekilde olabileceği zamanlar olarak düşünülür. Eliade (2014, s. 372)'a göre insan, "ritüellerle mitsel zamana dâhil olur. Bu dönem kozmosun yaratıldığı, düzenlendiği ve tanrıların ya da ataların veya uygarlığı oluşturan kahramanların ilk eylemlerini gerçekleştirdiği "in illo tempore"dir". Bu nedenle yaratıcıdır. Mitsel dönemde her şey mümkündür; türler henüz belirlenmemiştir ve tüm biçimler belirsizdir. Örnek vermek gerekirse: "Göktürklerde cenaze yapıldığı gün kadın erkek herkes resmî kıyafetler giyerek toplanır; orada bir erkek eğer bir kıza âşık olursa aracıyla haber gönderir, anne ve babalar bu duruma karışmaz" (Kapusuzoğlu, 2015, s. 509). Kolektif bilinçaltı, düğünleri de geçişken ve yeni oluşumlara uygun zamanlar olarak düşünüyor olmalıdır. M. R. Gazimihâl konuya ilişkin İskân Türkmen düğünlerinden şu bilgileri aktarır:

Bir halay sırasında, köy veya oba delikanlılarından biri, halayın heyecanlı bir yerinde, sevip evlenmek istediği bir kızın ayakları ucuna bıçak atarsa bu hareket aşk ilanı demek olduğundan kız halay dizisinden ayrılıp kaçır. Kız tarafı gerçi bu durumdan şakadan müteessir görünürse de araya giren meyancılar, bunun âdet olduğunu ve yapılmasında mahsur bulunmadığını tekrarlayıp kız tarafını teskin ve imkân bulurlarsa düğün sırasında bir de nişan kutlamaya çalışırlar. İskân Türkmenlerinde böyle bir nişan çok uğurlu sayılır (Gazimihâl, 1990, s. 134).

Gençlerin, anlaşma ve birbirlerini beğenmelerine açık bir şekilde izin verilmeyen geleneksel toplumlarda bunları gerçekleştirmenin dolaylı yollarına başvurulur. Bunlardan birisi de danslardır. Danslar düğünlerde bekâr kız ve erkeklerin birbirlerini beğenme, isteme ya da istememe ve kur yapma gibi duygu ve durumların dışavurumunda kanal görevi yerine getirir.

Yörenin Göynücek ilçesi ve merkez ilçeye bağlı bazı köylerinde oynanan "Yanlama" <Aşırma> sözü edilen işlevi yerine getiren danslardan biridir. Yanlama oyunu, Göynücek ilçe merkezinde özellikle erkek tarafından kız tarafına kına almaya gelen genç kızlar tarafından oynanır. "Oyunun amacı, genç kızların kendilerini köyün bekâr gençlerine göstermek ve beğendirmektir" (Güneş, 2002, s. 168). Oyun şu şekilde oynanır: Kızlar teker teker orta alana çıkarlar. Eller birbirine vurulur, el vurma esnasında hafif eğilmek suretiyle sağa sola dönülür. Her dönüşte bir adım sekilir. Sekme hareketi yapılırken aynı anda eller bele konulur. Kına alayındaki her bir genç kız bu şekilde oynadıktan sonra kızevindeki genç kızların katılımıyla hep birlikte "Çorum Ağırması" denilen halaya geçilir. Oyunun geçmişte sadece kızlar tarafından oynandığı söylenmekle birlikte günümüzde erkekler de oynamaktadır. Oyun erkekler oynadığında "Aşırma" olarak adlandırılmaktadır (KK 7, KK 8).

"Şeşen" oyunu da söz konusu işleve sahip danslardandır. Bu dans; "bir çeşit flört, gençlerin evlilik öncesinde birbirini tanımalarına olanak sağlayan arkadaşlık" (Ersoy, 2006, s.51) olarak tanımlanan kaşenlik ilişkisini başlatır ve topluma ilan eder. Merzifon ilçesi Tavşandağı köyünde düğünü başlatan "Wuic" dansından hemen sonra erkekler, kaşen olmak istedikleri genç kızlara, hatiyagoları aracılığı ile şeker, lokum, çikolata, ucu yakılmış sigara, hiçbir şey yoksa selam gönderirler. Erkeklerin hatiyagosu bunları kızların hatiyagosuna, kız hatiyagosu da genç kıza verir. Hediye kabul etmek veya delikanlının selamını almak, genç kızın delikanlının kaşenlik teklifini kabul ettiğinin sembolik ifadesidir. Ardından yeni kaşenler "Şeşen" dansı oynarlar. Şeşen oynayan çift o andan itibaren kaşendir ve durum topluma bu şekilde ilan edilir (KK 6, KK 43). Dansın



koreografileri, genel olarak erkeğin genç kıza kur yapmasını canlandırır. Görüldüğü üzere Şeşen dansı, dansların söz konusu işlevini yoruma gerek kalmadan ortaya koyan iyi bir örnektir.

“Ağlatan Kâfe” dansı da benzer işlevi yerine getirir. Anlatılanlara göre dansın acı bir sonla biten, büyük bir aşk hikâyesi vardır.⁴ Dansın koreografisinde bu büyük aşk ve kavuşamama dramı canlandırılır. Arkasındaki bu hikâye dansı kutsallaştırmaktadır. İnanişâ göre oyunu gerçekten birbirini sevenler ve evli olanlar oynamalıdır. Bir Çerkez kızı ve erkeği sadece evlendiği veya evleneceği kişiyle “Kâfe” dansı oynamak ister. Aksi durum, oyunun hikâyesindeki âşıklara ve aşkın kendisine saygısızlık olarak görülmektedir; ilaveten uğursuzluk getireceğine, bu kişilerin aşk ve evlilik hayatlarında mutsuz olacaklarına ilişkin yörede inanışlar bulunmaktadır (KK 6, KK 43). Bu bağlamda dansın, hem dansı icra edenlerin birbirine hem de topluma sevgilerinin ciddiyeti noktasında mesaj iletme işlevi vardır.

Sonuç

Bireyleri bekârlıktan evli olma durumuna geçirmek için düzenlenen evlenme ritüelleri dizisinin düğün evresi; damat ve gelinin eski durumlarından ayrılımları, yeni sosyal statülerini kazanmaları temelinde şekillenen bir sosyal konumdan diğerine doğru hareket ettikleri geçiş sürecidir. Aşamalı şekilde gerçekleşen sürecin eski statünün yok edilmesi, hiçbir şeye ve hiçbir yere ait olunmayan ne orada ne burada geçen süre ve yeni statünün verilmesi olmak üzere temel olarak üç safhası vardır. Bu safhalar aynı zamanda ritüel ölüm ve yeniden doğumuna karşılık gelir. Yapısalcılara göre ritüeller pek çok öğeden meydana gelen dil gibi örgütlenmiş sistemli bir yapıdır ve sistemi oluşturan öğelerin her birinin sistemin amacına yönelik görev ya da görevleri mutlaka vardır. Öğeleri parçalayıp işlevlerini belirlemek ritüelin anlaşılması amacına yönelik olarak kullanılan etkili bir yöntemdir. Kendi içinde yapısal bir bütünlük oluşturan düğün de örgütlenmiş bir sistem gibi işleyiş gösterir. Bu çalışmada yapının önemli bir ögesi olan dansların işlevleri incelenmiştir.

Danslar, gündelik zamandan farklılaşmış an algısı oluşturarak şölen imgesi meydana getirme işleviyle ritüellerin önemli bileşenidir. Üç ya da dört güne yayılan düğün süreci müzikle birlikte dansların varlığı sayesinde gündelik yaşam ile ritüel zamanı birbirinden ayrılarak çerçevelenir. Bu işleve yakın olacak şekilde görevi gündelik yaşam ile ritüel zamanını birbirinden ayırmak olan başlangıç göstergeleri içinde dansların da yer aldığı görülmüş, bu göstergelerin işlev ve anlamlarından hareketle dansların ritüel akışı kodlama işlevi yerine getirdiği yorumu yapılmıştır. Evlenme ritüellerinin semantik arka planındaki ölüm, doğum ve iki varoluş düzeyi arasındaki oluşum, dönüşüm temalarını içeren simgesel düzenek, ritüel sürecin aşamaları boyunca bir izlek çerçevesinde kozmik yaşam ve ölüm süreçlerinin sembolleri

⁴ Dağlı bir gençle, soylu bir ailenin kızı birbirlerine sevdalanırlar ancak kızın ailesi evlenmelerine izin vermez. Kızın güzelliğini duyan Rus çarı kızı görmek için köye gelir ve kıza âşık olur. Ailesinden ister. Aile, Rus’a verecek kızımız yok diyerek kızlarını vermez. Aldığı cevaba öfkelenen Rus Çarı, askerleriyle birlikte kızı kaçırmak için yola çıkar, bunu duyan aile, kızını Rus Çar’ından korumak için sevdiği gence verir. Düğün başlar, Rus çarının askerleri düğünü basıp kızı kaçırmak. Genç de peşlerine düşer. Kız, dağlık yüksek bir yerden geçerken askerlerin elinden kurtulup, kendini uçurumdan aşağıya atar, cansız bedeni sevdiği gencin önüne düşer. Genç, kızın cansız bedenini alarak köye döner ve cenaze töreninde tabutun arkasından yürürken mızıkasıyla Kâfe oyununun müziğini çalmaya başlar. Müzik bittiğinde ortadan kaybolur. Bir daha ne gören olur ne de kendisinden haber alınır (Çerkes Dansları <https://www.Kaffed.org>). [Erişim Tarihi: 21.01.2020]



vasıtasıyla meydana getirilir. Değişim ve dönüşüme konu olan ölüme karşılık gelen ritüel yıkanma, oluşum evresine karşılık gelen kına ve yeniden doğuma karşılık gelen duvak ritüel sahnelerinin her birinde ana hareketi dönüş olan dansların icra edildiği tespit edilmiştir. Dönüş hareketinin sembolik anlamıyla birlikte danstan önce ve sonra gerçekleştirilen rit dizilerinin ve ritüel sürecin bütünü temelinde yapılan sembolik okuma, dönerek oynamanın diğer ritlerle birlikte dönüşümü gerçekleştiren, bir şeyler yapan teknik bir araç işlevi yerine getirdiğini göstermiştir. Dansın bir başka işlevinin de gelini almanın ve dönüştürmenin karşılığı olarak oğlan tarafının ve damadın ödemesi gereken bedel olduğu görülmüştür. Gelinin sembolik dönüşümünü gerçekleştiren yıkama ve kına malzemelerinin kız evi tarafından kabul edilmesinin bedelini oğlan tarafı oynayarak ödemekte bununla birlikte oynama damadın aile üyeleri ve kız evine kabulünün de bir şartı olduğu, ayrıca gelinin karşı tarafa verilmesi karşılığında yine oynayarak bedel ödendiği görülmüştür. Dansların düğün geleneklerini koruyan, düğünün geleneğin yasa kıldığı kurallara uygun yerine getirilmesini sağlayan ilkelerin ihlal edilmesi durumunda bir cezalandırma aracı olarak da işlev yerine getirdiği tespit edilmiştir. Düğünlerde kızevi oğlanevi şeklinde kutuplaşan iki taraf ve bu iki tarafın çatışmasını ve mücadelesine konu olan pek çok ritüel sahnesi vardır. Dansların bu sahnelerde oğlan tarafının üstünlük sağladığı durumlarda zafer ve yiğitlik duygusunu ifade ettiği gösterim aracı olması bir diğer işlevi olarak tespit edilmiştir. İfade aracı olarak danslar, saygı ve onurlandırma duygularının gösteriminde de işlevsel bir unsur olarak kullanılmaktadır. Son olarak yörede çok yaygın olmamakla birlikte ritüelin asıl izleği dışında dansların bekâr erkek ve kızların duygularının dışavurumunda ve kur yapmalarının gösterimsel bir aracı olarak kullanıldığı görülmüştür.

Geleneksel düğünlerde icra edilen dansların ritüel sürecin anlamına ve amacına göre incelenmesi sonucu salt eğlence amaçlı, gelişigüzel ve anlamsız olmadıklarını ortaya koymuştur. Bazı durumlarda dans etme eyleminin kendisi, bazı durumlarda ise dans figürleri ritüellerin amaçladığı eylemlerin birer aracı veya metaforu hâline gelerek ritüelin yaratım ve anlam aktarımında önemli görevler üstlenmektedir. Ritüel bağlamlarda hem ritüelin amacına yönelen pragmatik bir eylem hem de ritüelin derin yapıdaki anlamlarını görünür kılan bir unsur olarak yer alan dansların; aşamaları kodlama, bir şeyler yapan teknik bir araç ve anlam üretme bağlamında söz, müzik ve eylemle ifade edilemeyen birtakım duygu, düşünce, tasarıların dışavurumunun özel bir kanalı olarak işlevsel olduğu tespit edilmiştir.



Kaynak Kişiler

- KK 1: Emine Bağır, okur-yazar değil, ev hanımı, Çetmi/Gümüşhacıköy.
KK 2: Mahmut Yeşilkat, 1959, lise mezunu, esnaf, Tekke/Merzifon.
KK 3: Yılmaz Keten, 1958, ilkokul mezunu, çiftçi, Soku/Suluova.
KK 4: Basri Demir, 1952, ilkokul mezunu, çiftçi, Dere/Suluova.
KK 5: Ahmet Ali Şen, 1945 doğumlu, ilkokul mezunu, çiftçi, Tavşandağı/Merzifon.
KK 6: Özlem Sude Şen, 1998 doğumlu, lise mezunu, öğrenci, Tavşandağı/Merzifon.
KK 7: Nesur Aktaş, 1973 doğumlu, lise mezunu, halk oyunları eğitmeni, Şihoğlu/Göynücek.
KK 8: Tuncay Demirtaş, 1961 doğumlu, yüksek lisans mezunu, öğretim görevlisi, Merkez/Göynücek.
KK 9: Huri Güçyetmez, 1963 doğumlu, ilkokul mezunu, ev hanımı, Sevincer/Amasya.
KK 10: Suna Kul, 1945 doğumlu, ilkokul mezunu, ev hanımı, Uygur/Amasya.
KK 11: Fatma Er, 1965 doğumlu, ilkokul mezunu, ev hanımı, Uygur/Amasya.
KK 12: Zühre Oğuz, 1974 doğumlu, ilkokul mezunu, ev hanımı, Yağciabdal/Amasya.
KK 13: Temel Tosun, 1957 doğumlu, ilkokul mezunu, âşık, Davutevi/Göynücek.
KK 14: Fatma Ünsalan, 1939 doğumlu, okur-yazar değil, ev hanımı, Ardicınar/Göynücek.
KK 15: Hanife Biçer, 1946 doğumlu, okur-yazar değil, ev hanımı, Tekke/Merzifon.
KK 16: Kıymet Koparan, 1954 doğumlu, lise mezunu, ev hanımı, Merkez/Gümüşhacıköy.
KK 17: Fatma Üzümlü, 1979 doğumlu, ilkokul mezunu, ev hanımı, Kızılcaören/Gümüşhacıköy.
KK 18: Şehri Uyar, 1950 doğumlu, okur-yazar değil, ev hanımı, Ayrancı/Suluova.
KK 19: Nafiye Tozlu, 1975 doğumlu, ilkokul, ev hanımı, Eğribük/Suluova.
KK 20: Nurhan Sığırcı, 1947 doğumlu, okur-yazar değil, ev hanımı, Uzunoba/Suluova.
KK 21: Elmas Duman, 1950 doğumlu, okur-yazar, ev hanımı, Merkez/Hamamözü.
KK 22: Derya Ceviz, 1979 doğumlu, ilkokul mezunu, ev hanımı, Gökçöy/Hamamözü.
KK 23: Sevilay Çetintaş, 1950 doğumlu, lise mezunu, halk oyunları eğitmeni, Merkez/Amasya.
KK 24: Alime Baş, 1965 doğumlu, ilkokul ev hanımı, Oluz/Amasya.
KK 25: Emine Aydın, 1955 doğumlu, okur-yazar değil, ev hanımı, Mahmatlar/Amasya.
KK 26: Aliye Dost, 1956 doğumlu, ilkokul mezunu, ev hanımı, Ovasaray/Amasya.
KK 27: Hacer Topsakal, 1973 doğumlu, ilkokul, ev hanımı, Merkez/Vermiş.
KK 28: Nureddin Kılıç, 1955 doğumlu, lise mezunu, esnaf, Gökçebağ/Merzifon.
KK 29: Cuma Akbulut, 1954 doğumlu, lisans mezunu, emekli öğretmen, Gümüştepe/Merzifon.
KK 30: İsmail Çetin, 1963 doğumlu, lisans mezunu, öğretmen, Kabaoğuz/Gümüşhacıköy.
KK 31: Mustafa Ünsal, 1958 doğumlu, lisans mezunu, emekli öğretmen, Esençay/Taşova.
KK 32: Aslan Aydın, 1952 doğumlu, ilkokul mezunu, esnaf, Kızıoğlu/Amasya.
KK 33: Topalak Karabaş, 1961 doğumlu, okur-yazar değil, ev hanımı, Davutevi/Göynücek.
KK 34: Dudu Tosun, 1963 doğumlu, ilkokul mezunu, ev hanımı, Davutevi/Göynücek.
KK 35: Ayşe Mecek, 1937 doğumlu, okur-yazar değil, çiftçi, Kızseki/Amasya.
KK 36: Hüsnü Yersel, 1974 doğumlu, ortaokul mezunu, ev hanımı, Şeyhli/Taşova.

- KK 37: Zeliha Hancı, 1960 doğumlu, ilkokul mezunu, ev hanımı, Çaydibi/Taşova.
KK 38: Hatice Aktaş, 1957 doğumlu, ilkokul mezunu, ev hanımı, Destek/Taşova.
KK 39: Fatma Ünsalan, 1939 doğumlu, okur-yazar değil, ev hanımı,
Ardıçpınar/Göynücek.
KK 40: Şerife Demir, 1950 doğumlu, okur-yazar, ev hanımı, Ayvalıpınar/Göynücek.
KK 41: Hamide Kartal, 1953 doğumlu, ilkokul mezunu, ev hanımı, Alan/Göynücek.
KK 42: Sevim Baş, 1957 doğumlu, ilkokul mezunu, ev hanımı, Ezinepazar/Amasya.
KK 43: Ahmet Aydın, 1952 doğumlu, lise mezunu, esnaf, Merkez/Hamamözü.
KK 44: Handan Candemir, 1984 doğumlu, lisans mezunu, esnaf, Merkez/Hamamözü.
KK 45: Ömer Aras, 1972 doğumlu, lise mezunu, esnaf, Çaydibi/Taşova.
KK 46: Nadir Arı, 1966 doğumlu, ilkokul mezunu, çiftçi, Muşruf/Merzifon.
KK 47: Ertuğrul Sarıipek, 1960 doğumlu, lisans mezunu, memur, Merkez/Merzifon.
KK 48: Mehmet Oğuz, 1970 doğumlu, ilkokul, davulcu, Yağcıabdal/Amasya.
KK 49: Ali Baş, 1958 doğumlu, ilkokul mezunu, muhtar, Oluz/Amasya.
KK 50: Mustafa Gül, 1952 doğumlu, ilkokul mezunu, hizmetli, Doğanstepe/Amasya.
KK 51: Seyfettin Uysal, 1965 doğumlu, ilkokul mezunu, çiftçi,
Kabaoğuz/Gümüşhacıköy.
KK 52: Kadir Almalık, 1951 doğumlu, ilkokul mezunu, çiftçi,
Kabaoğuz/Gümüşhacıköy.
KK 53: İsmail Kaya, 1954 doğumlu, lise mezunu, emekli nüfus müdürü,
İlisu/Göynücek.

Kaynakça

- Ağır, M. (2010). *Türk halk danslarındaki dönüş figürü üzerine halkbilimsel bir inceleme* [Basılmamış Yüksek Lisans Tezi]. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
Aktürk, Ö. (1999). *Varoluşundan bugüne insanın dansı anlatım aracı olarak kullanma biçimi* [Basılmamış Yüksek Lisans Sanat Eseri Raporu]. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
And, M. (1974). *Oyun ve bögü-Türk kültüründe oyun kavramı*. İşbankası Kültür Yayınları.
Andrews, T. (2002). *Büyüsel dans teknikleri* (Çev. Ayşe Gorbon). New Age Yayınları.
Ateş, M. (2014). *Mitolojiler ve semboller (Ana Tanrıça ve Doğurganlık)*. Milenyum Yayınları.
Augé, M. (2013). *Çağdaş dünyaların antropolojisi* (Çev. Hülya Uğur Tanrıöver). Dipnot Yayınları.
Bayat, F. (2010). *Türk kültüründe kadın şaman*. Ötüken Yayınları.
Bayat, F. (2013). *Oğuz destan dünyası (oğuznamelerin tarihî, mitolojik kökenleri ve teşekkülü)*. Ötüken Yayınları.
Bayat, F. (2015). *Ana hatlarıyla Türk şamanlığı*. Ötüken Yayınları.
Boratav, P. N. (1999). *100 soruda Türk folkloru*. Gerçek Yayınevi.
Bloch, M. (2014). *Ritüel, tarih, iktidar* (Çev. Ümit Hüsrev Yolsal). Dipnot Yayınları.
(Çerkes Dansları <https://www.Kaffed.org>). [Erişim Tarihi: 21.01.2020].
Deveci, R. (2021). *Amasya yöresi takvim, geçiş dönemi ve bereket ritüelleri* [Basılmamış Doktora Tezi]. Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
Durkheim, É. (2011). *Dini hayatın ilkel biçimleri* (Çev. Fuat Aydın). Eskiyei Yayınları.
Eliade, M. (2003). *Demirciler simyacılar* (Çev. Mehmet Emin Özcan). Kabalıcı Yayınevi.
Eliade, M. (2015). *Doğuş ve yeniden doğuş* (Çev. Fuat Aydın). Kabalıcı Yayınevi.
Eliade, M. (2017a). *Kutsal ve dindışı* (Çev. Ali Berktaş). Alfa Mitoloji.



- Eliade, M. (2017b). *Ebedi dönüş miti* (Çev. Ayşe Meral). Dergâh Yayınları.
- Ersoy, H. (2006). *Sürgün sessiz ölür*. Chiviyazıları.
- Estès, Clarissa P. (2003). *Kurtlarla koşan kadınlar* (Çev. Hakan Atalay). Ayrıntı Yayınları.
- Fischer, E. (1995). *Sanatın gerekliliği* (Çev. Cevat Çapan). Payel Yayınları.
- Frazer, J. G. (2014). *Altın dal dinin ve folklorun kökleri* (Çev. Mehmet H. Doğan). Payel Yayınları.
- Fromm, E. (2017). *Rüyalar, masallar, mitoslar- sembol dilinin çözümlemesi-* (Çev. Aydın Arıtan ve Kaan H. Ökten). Arıtan Yayınevi.
- Gardin, N. , Olorenshaw, R. (2019). *Larousse semboller sözlüğü* (Çev. Beyza Akşit), (Editörler: Ömer Faruk Harman ve İsmail Taşpınar). Bilge Kültür Sanat.
- Gazimihâl, M. R. (1999). *Türk halk oyunları kataloğu* (3.C.) (Ed. Nail Tan, Ahmet Çakır). Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Geertz, C. (2010). *Kültürlerin yorumlanması* (Çev. Hakan Gür). Dost Kitabevi.
- Goody, J. (2013). *Yemek, mutfak, sınıf* (Çev. Müge Günay Güran). Pinhan Yayınları.
- Grimes, R. L. (2000). *Deeply into the bone: re-Inventing rites of passage*. University of California Press.
- Grimes, R. L. (2014). *The craft of ritual studies*. Oxford University Press.
- Günay, U. (1995). Ritüeller ve hıdrellez. *Milli Folklor*, 26, 2-3.
- Güneş, S. (2002). *Amasya folkloru*. Amasya Valiliği.
- Huizinga, J. (2017). *Homo ludens -oyunun toplumsal işlevi üzerine bir deneme* (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay). Ayrıntı Yayıncılık.
- James, W. (2013). *Törenselle hayvan yeni bir antropoloji portresi* (Çev. Sevdâ Çalışkan). Türkiye İşbankası Kültür Yayınları.
- Kaeppler, A. L. (2003). "Dans" (Çev. Fatma Kanat Fay). *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar* (Ed. Gülin Ögüt Eker ve diğerleri). Milli Folklor Yayınları, 382-388.
- Kapusuzoğlu, G. (2015). Çin kaynaklarına göre Türk kültür çevresinde evlenme ve cenaze gelenekleri. *Tarih Araştırmaları Dergisi*, 34 (58), 507-522. DOI:10.1501/Tarar _ 00000000616
- Koçkar, M. T. (1998). *Çağlar boyunca bir iletişim sanatı olarak dans ve halk dansları*. Bağırhan Yayınları.
- Kolonkaya-Bostancı, N. (2012). Anadolu'da erken prehistorik dönem kırmızı aşı boyası kullanımı. *Anadolu Dergisi*, 38, 29-51.
- Leach, E. (1976). *Culture and communication*. Cambridge University Press.
- Lévi-Strauss, C. (2013). *Mit ve anlam* (Çev. G. Yavuz Demir). İthaki Yayınları.
- Lévy-Bruhl (2006). *İlkel insanda ruh anlayışı* (Çev. Oğuz Adanır). Doğu Batı Yayınları.
- Lvova, E. L. Oktyabrskaya, G. V. Sagalayeve, A. M. Usmanova, M. S. (2013b). *Güney Sibirya Türklerinin geleneksel dünya görüşleri-insan ve toplum C. II.* (Çev. Metin Ergun). Kömen Yayınları.
- Lvova, E. L. Oktyabrskaya, G. V. Sagalayeve, A. M. Usmanova, M. S. (2013c). *Güney Sibirya Türklerinin Geleneksel Dünya Görüşleri-Simge ve Ritüel C. III* (Çev. Metin Ergun). Kömen Yayınları.
- Morris, B. (2004). *Din üzerine antropolojik incelemeler* (Çev. Tayfun Atay). İmge Kitabevi.
- Ögel, B. (1984). *Türk kültür tarihine giriş*. Kültür Bakanlığı.
- Örnek, S. V. (2014). *100 Soruda ilkelerde din, büyü, sanat, efsane*. Bilgesu Yayıncılık.
- Serdaroğlu, Ö. F. (2018). *Merzifon ve Çevresindeki Halk İnanışları Üzerine Bir Araştırma* [Yüksek Lisans Tezi]. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Smith, P. ve Riley, A. (2016). *Kültürel kurama giriş* (Çev. Selime Güzelsarı ve İbrahim Gündoğdu). Dipnot Yayınları.

- Turner, V. W. (2018). *Ritüeller yapı ve anti-yapı* (Çev. Nur Küçük). İthaki Yayınları.
- Van Gennep, A. (1960). *The rites of passage*. The University of Chicago Press.
- Yıldırım, İ. (2014). *Yöresel festival üzerine görsel etnografik bir inceleme: Ankara "Beypazarı Festivali" örneği* [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yücel, T. (2005). *Yapısalcılık*. Can Yayınları.

Etik Kurul Onay Koşulu Hakkında

Bu makaledeki etik kurul onayı gerektiren veriler “Amasya Yöresinde Geçiş Dönemi, Takvim ve Bereket Ritüelleri” adlı doktora tezi dolayısıyla büyük kısmı 2018 ve 2019 yıllarında görüşme yapılan kaynak kişilerden sözlü onay alınarak elde edilmiştir. Makaledeki veriler TrDizin’in gerek gördüğü Etik Kurul Onayı koşulundan önce toplandığı için etik kurul belgesi alınması bugün için fiilen mümkün olmadığı, çalışmanın bu haliyle etik kurul onay koşulundan muaf olduğunu beyan ederim. Verilerin TrDizin etik kurul onay koşulundan önce toplandığı söz konusu doktora tezine bakılmak suretiyle teyit edilebilir.

DEDE KORKUT

Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi

The Journal of International Turkish Language & Literature Research

Sayı/Issue 31 • Ağustos/August 2023

www.dedekorkutdergisi.com

DOI: <http://dx.doi.org/10.25068/dedekorkut550>



Araştırma Makalesi/ Research Article

“Yeni Türk Edebiyatı Medeniyet Krizi ile Başlar” Tespiti Işığında *Huzur* ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nü Yeniden Okumak*

Re-Reading Novels of *Huzur* and *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* in the Light of the Determination That "New Turkish Literature Starts With the Crisis of Civilization"

Öz

Ahmet Hamdi Tanpınar; şair, yazar, mütefekkir niteliklerinin yanı sıra; yaşadığı dönemin hemen tüm sanat, düşünce ve edebiyat mahfilleri ve bu bağlamların -Yahya Kemal, Peyami Safa, Bedri Rahmi Eyuboğlu, Hasan Âli Yücel gibi - önde gelen isimleriyle de yakın ilişkiler içerisinde olmuş, akademide görev yapmış, milletvekilliğinde bulunmuş “sui generis” bir entelektüeldir. Tanpınar, yukarıda anılan tüm müktesebatını, sanatçı duyarlılığı ile birleştirmiş; Türkiye, Türk milleti ve Türk sanatına dair tarihsel, sosyal, siyasal ve estetik tespit ve tekliflerde bulunmuştur. Bugün dahi Türk düşün ve sanat dünyası aktörlerinin, Tanpınar’a atıflar yapıp Tanpınar’ın tanıklığına müracaat etmelerinde, Tanpınar’ın etkileyici vizyonunun hâlâ aktüele ışık tuttuğu gerçeği yatmaktadır. Boris Eyhenbaum, “Roman, tarihten; öykü anekdottan gelir” demektedir. *Huzur* ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (SAE) romanları; gerek içerisinde tartışılan olgular ve gerekse roman kahramanlarının her birinin -Tanzimat’tan Cumhuriyet’e- Türk sosyal ve siyasal hayatının bir cephesini temsil etmeleri açısından bu argümanı doğrular niteliktedir. Gerek Türkiye yakın tarihine yönelik etütlerde, gerekse Yeni Türk Edebiyatı literatüründe, adı anılan romanlar, birçok kere konu edinilmiş ve/veya bu romanlara atıflar yapılmıştır. Bu makalede, Tanpınar’ın *Huzur* ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanlarının, yine Tanpınar tarafından ileri sürülen “Yeni Türk Edebiyatı bir medeniyet krizi ile başlar” tezi üzerine inşa edildiği ileri sürülmüş ve adı anılan romanlarda bu tez tahlil ve tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Medeniyet Krizi, Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Türk Modernleşmesi.

Abstract

Ahmet Hamdi Tanpınar, as well as being a poet, writer and thinker; He was a "sui generis" intellectual who had close relations with almost all the art, thought and literature circles of his time, such as Yahya Kemal, Peyami Safa, Bedri Rahmi Eyuboglu, Hasan Ali Yücel and the leading figures of these contexts. He was also an academician and a member of parliament. Tanpınar has combined all of the aforementioned acquis with his artistic sensibility. He made historical, social, political and aesthetic determinations and proposals about Turkey, the Turkish nation and Turkish art. Even today, the actors of the Turkish world of thought and art, refer to Tanpınar and apply to Tanpınar's testimony. Boris Eyhenbaum says that "Novel comes from history; the story comes from anecdote". The *Huzur* and *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (SAE) novels; both the facts discussed in it and each character of the novel's -from the Tanzimat to the Republic- confirm this argument in terms of representing a front of the Turkish social and political circles. Both in the studies on the recent history of Turkey and in the New Turkish Literature, the mentioned novels have been the subject of many times and/or references have been made to these novels. In this article, it has been argued that Tanpınar's novels *Huzur* and *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* was built on the thesis of "New Turkish Literature begins with a civilizational crisis", which was also put forward by Tanpınar, and this thesis had been analyzed and determined in the aforementioned novels.¹

Keywords: The Civilization Crisis, Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Turkish Modernization.

Hüseyin Bülent Oskay**

Not Note

*Bu makale, şahsıma ait olan “Türk Romanında İktidar Mücadelesi (1923-1980)”, başlıklı Doktora tezinden üretilmiştir. Bkz. Hüseyin Bülent, Oskay. “Türk Romanında İktidar Mücadelesi (1923-1980)”, Marmara Üniversitesi, Türkiye Araştırmaları Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı ABD, Yeni Türk Edebiyatı BD. Doktora Tezi, İstanbul, Kasım 2020.

Sorumlu Yazar Corresponding Author

**Dr.

Marmara Üniversitesi, Türkiye Araştırmaları Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı ABD, Yeni Türk Edebiyatı BD, İstanbul/Türkiye
Elmek: hbo1907@gmail.com
ORCID: 0000-0002-1780-0130

Makale Geçmişi Article History

Geliş Tarihi: 26.06.2023

Kabul Tarihi: 09.08.2023

E-vavın Tarihi: 31.08.2023

Atıf/Citation:

Oskay, H.B. (2023). “Yeni Türk Edebiyatı Medeniyet Krizi ile Başlar” Tespiti Işığında *Huzur* ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nü Yeniden Okumak. *Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, (31), s. 102-118.

Giriş

Tanpınar'ın kültür tarihimize dair işaret ettiği en önemli tespitlerden biri kültür hayatımızdaki istikrarsızlık ve art arda medeniyet değişimlerinin yarattığı buhrandır.¹ Tanpınar'ın hocası da olan ve sanatta üstadı olarak nitelediği Yahya Kemâl Beyatlı'nın ölümünden sonra kitaplaştırılan *Edebiyata Dair* denemesi ve *Kendi Gök Kubbemiz* adlı şiir kitabında; bu "kopuş", "eşikte kalış" a işaret eden ifadeler ve şiirler vardır.

"Kopmuşuz bizler öz varlık olan manzaradan.
Bahseder gerçi duyanlar bir onulmaz yaradan;
Derler: İnsanda derin bir yaradır köksüzlük
Budur âlemde hudutsuz ve hazin öksüzlük"
(Beyatlı, 1997:51)

Yahya Kemâl Beyatlı ile aynı estetik anlayış ve milli kültürün devamlı olması gerekliliği hususunda aynı fikir perspektifi taşıyan Tanpınar, hocasının şiirle ifade ettiği duyarlılığı; gerek denemelerinde ve gerek romanlarında nesirle ifade etmiştir.

Huzur (Tanpınar:2004) ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (Tanpınar, 2009) (SAE) romanları, Tanpınar'ın meşhur "Ne İçindeyim Zamanın" şiirindeki (haz. Enginün, 1989: 19) çarpıcı mısrasında olduğu gibi "yekpâre geniş bir anın parçalanmaz akışı"nın parçalanışının, biri dram (*Huzur*) diğeri (SAE) ironi yüklü kurgusal açılımlarıdır. "Cesaret edebilseydim, Tanzimat'tan beri bir nevi Ödip kompleksi, yani babasını öldürmüş adamın kompleksi içinde yaşıyoruz, derdim". (Tanpınar, 2006: 38) diyen Tanpınar, cesarete gelmiş olacak ki, bu kompleksi, kompleksin değişik cephelerini yansıtan kahramanları aracılığı ile roman formlarında Türk kültür ve düşünce hayatına izah etmiştir.

Yukarıda, alıntısını yaptığımız Tanpınar'a ait cümledeki "Tanzimat'tan beri" tamlaması, "Yeni Türk edebiyatı, medeniyet krizi ile başlar" (Tanpınar, 1969: 102) tespitinin de mebdeini işaret etmektedir Tanpınar'da. Çünkü Tanzimat hareketi, bir anlamda 500 yıllık Mutlakîyet rejiminin sosyal ve siyasal değişiminin de -tarihsel zaruretler bir yana- "tepeden inme" hamlesi idi. Geleneksel toplum formları ve normlarının ve dolayısıyla insanın bu değişime reaksiyon göstermemesi düşünülemezdi.

Ebeveynleri, Tanzimat neslinden Meşrutîyet devrine intikal etmiş; kendisi de II. Meşrutîyet, Mütareke, Cumhûriyet, Çok Partili dönemi idrâk etmiş ve mebus da olmuş; şair, romancı, akademisyen, mütefekkir Tanpınar; *Huzur* ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanlarında, bu "medeniyet krizi" ninin -belki hâlâ aşılammış kudrette- panoramasını çizmiştir. Bu romanlar ayrıca, kendisini topluma karşı "mes'ul" düşünen sanatçının Türk milleti ve Türkiye'nin çağdaşlaşmasına dâir tarihe düşülen notlardır.

Çünkü Tanpınar'a göre "insan, mes'uliyet fikri ile başlar" (Tanpınar, 2002: 91) ve yine ona göre "bir romancı, bir insandır; fakat bütün bir kalabalığı, bütün bir müstakbel insanlığı kafasında taşıyan bir insandır." (Tanpınar, 1969: 39)

¹ "Halbuki cemiyet hayatının en büyük sırrı milli benlikteki devamdır. (...) Hayatımıza kaç türlü zevk hakim? Cemiyetimizin bence en büyük meselesi ard arda medeniyet ve kültür değiştirmesidir (...)" (Tanpınar, 1969: 83, 550).



1. Bir Huzursuzluk Senfonisi: *Huzur*

Huzur’un psikolojik muhtevasının Doğu-Batı ikilemindeki şehirli aydının arayış, kaçış ve tedirginliği olduğu hususunda aşağı yukarı bütün araştırmacılar hemfikirdirler.

Arayış, kaçış, tedirginlik... Modernist romanın kırılğan, muhalif ama tepkisiz aydınının kodlarıdır. “Hayatımıza kaç türlü zevk hâkim? Cemiyetimizin bence en büyük meselesi, ard arda medeniyet ve kültür değiştirmesidir.” (Tanpınar, 1969: 550) diyen Tanpınar, Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Batılılaşma yolunda iktidar eli ile ve tepeden inme yapılan toplumsal reformaların (çoğu yarıda kalmış), aydınlar üzerindeki psikolojik yansımaları; medeniyet krizinin semptomları şeklinde niteler.

Osmanlı Dârülfünûn’u neden 1908’e kadar bocaladı? Niçin o kadar hızla şevkle başlayan hareketler hep yarıda kaldı? Ve neden onların yarıda kalması için, Cevdet Paşa’nın tabiriyle: “bahaneler” aradık?

Bütün bu tereddüdler, ilgâlar, yeniden başlamalar, elindeki işin ortasında vazgeçmeler, sonra vazgeçilenin arkasından duyulan üzüntü ve pişmanlıklar, kültür ve sanat meselelerine hayattaki yerini bir türlü verememekten, onların lüzumunu ve istiklalini kabul etmemiş olmaktan ileri geliyor. (Tanpınar, 2006: 38)

Türk entelektüelinin “iç âlem nizâmı”ndaki savrulmaları, “kökü kendinde olan bir sarmaşık gibi” yaşamış biri olarak; iç âleminin “abasız postsuz dervişi”ni de “sükûtu öğüten değirmen”ini de kahramanlarına pay etmiştir Tanpınar:

Tablo 1: *Huzur* Romanının Kahramanlarının Sosyal Statüleri ve Kişiliklerinin Tanpınar’daki Karşılıkları

Şahıslar	İhsan	Nuran	Suat	Mümtaz
Sosyal Statüleri	Şehirli Aydın Profesör	İstanbullu, Aristokrat aileden.	Bankacı, Köken Belirsiz	Akademisyen, Orta sınıf
Göndergeleri	Tarih ve Millet Şuuru	Musikî, İstanbul.	Uyumsuzluk, İnkâr, Hiçlik,	Estetik, Huzursuzluk, Sentez Arayışı
Tanpınar’ın düşün dünyasındaki Karşılıkları	Fikir, Terkip, İş, Program, Tez	Estetik, Kadın, Doğa	Psikoz Antitez	Arayış içindeki estet, Nevroz Sentez

Romanda, Mümtaz karakteri iki âlem arasında yönünü arayan ‘Araf’taki aydındır. Gelişmelere karşı edilgen, ruhi sıhhatini aşk ve estetik hazlarla tatmin etmeye çalışan biridir. Mümtaz’ın meselesi, iki âlem (Şark ve Garp) arasında -birini diğerine feda etmeden- bir uyuma ve/veya sentez fikrine ulaşmaktır. Bu müspet bir **uyum** ve/veya **sentez** olmalıdır. Mümtaz bu ‘müspet uyum’un yol haritasını İhsan karakterinde bulur. Suat ise, yakalanamamış uyumun neticesi olarak **antitez**’dir. Nuran, Tanpınar’ın aşk, sanat, İstanbul ve musiki tutkunluğunu, üzerinden açtığı fon-figür gibidir.

Yukarıdaki tespitler ışığında, romanın fikir boyutunun daha çok İhsan ve Suat’ta yoğunlaştığı düşüncesindeyiz. Mümtaz, bu **tez** (İhsan) ve **antitezi** (Suat’ı) çözümleyen ve değerlendiren arayış insanıdır. Makale, romana “medeniyet krizi” cephesinden baktığı için, çözümlemelerin de İhsan ve Suat üzerinden yapılması uygun düşmektedir.

1.1. İhsan: Medeniyet Krizinin Teşhisi

İhsan, bir intikal evresinden geçildiğinin bilincindedir:

Eski, her zaman yanıbaşımızda duruyor. Bir yığın yarı ölü şekiller, hayata müdahaleye hazır bekliyor. Diğer taraftan yeni ile, garp ile münasebetimiz sadece, akan bir nehre sonradan eklenmekle kalıyor. Halbuki, su değiliz, insan cemaatiyiz ve onun için de bir hususî hüviyet olmamız lazım. [...] Yeniye, başından itibaren bizim olmadığı için şüphe ile; eskiye, eski olduğu için işe yaramaz gözü ile bakıyoruz. [...] Sanatımızda, eğlencemizde, ahlakımızda, muâşeretimizde, istikbal tasavvurlarımızda daima bu ikilik karşımıza çıkıyor.²

- O halde, size göre bir kriz, zarurî ve muhakkak...
 - Sade muhakkak görmüyorum; onu yaşadığımıza inanıyorum.
- (s. 246, 247)

Medeniyet krizinin neticelerinin şuurunda olan isimdir İhsan. Her kopuşun ve yeniye bağlanışın zorluğunu, bunu yapmaya çalışırken “eşikte kalmanın” ve kendine yabancılaşmanın ve nihayet kompleksin ne demek olduğunu bilir. Bunun içindir ki - Batılılaşma serüvenimizin tek başına romanı olabilecek şu tesbiti yapar:

Biz, şimdi bir aksülamel devrinde yaşıyoruz. Kendimizi sevmiyoruz. Kafamız, bir yığın mukayeselerle dolu. Dede’yi Wagner olmadığı için; Yunus’u Verlaine; Bâkî’yi Goethe ve Gide yapamadığımız için beğenmiyoruz. Uçsuz bucaksız Asya’nın o kadar zenginliği içinde, dünyanın en iyi giyinmiş milleti olduğumuz halde, çırcıplak yaşıyoruz. Coğrafya, kültür, her şey bizden yeni bir terki b bekliyor; biz, misyonlarımızın farkında değiliz. Başka milletlerin tecrübelerini yaşamağa çalışıyoruz. (s. 251, 252)

İhsan, Tanpınar’ın o kadar çok ehemmiyet verdiği İş ve Program bilicine de sahiptir: Sıkı bir nüfus siyasetine, sıkı bir istihsal siyasetine başlamamız lazım”. (s. 247-248)

Kültürel yaşamın zamanın şartlarına uyarlanarak devam ettirilmesi taraftarıdır İhsan. Maziden kopuş, yahut maziye reddetmek söz konusu değildir onun için. “Cemiyet hayatının en büyük sırrı, millî benlikteki devamdır” (Tanpınar, 1969:83) diyen Tanpınar’ı şu sözleriyle doğrular:

Maziye ihmal edersek, hayatımız da ecnebi bir cisim gibi bizi rahatsız eder, terki bin içine ister istemez sokacağız. O, kendisinden lazım gelen bir şeydir. Bu devam fikrine vehim de olsa muhtacız. Kaldı ki; dün doğmadık. En çetin realitemiz budur. (s. 251)

1.2. Krizin *Pathétique* Vak’ası: *Kötü Çocuk* (Gürbilek, (2021: 66-75) Suat

Jale Parla, Tanzimat romanının epistemolojik kaynaklarını irdelediği *Babalar ve Oğullar* kitabında, Tanzimat romancıları için şu tesbitte bulunur:

“[Tanzimat’tan önce] Gerek edebî, gerekse edebiyat dışı metinleri biçimlendiren epistemolojik kuram, mutlakçı bir epistemolojik kuramdı. Ana hatlarıyla; Kur’ân’ın sorgulanamazlığı, Aristocu tümdengelimci mantığın üstünlüğü, iyi ile kötünün kesin

² “Bir tarihe ve maziye sahip olmanın bazı imkânsızlıkları da vardır. Bunun gibi; Greko-Latin kültüründen ve onun ölçü hissinden ancak istifade edebildik. Bizzat bu disiplinleri almak için dahi, onların dünyasına kendi unsurlarımızdan doğmamız gerekiyordu.” (Tanpınar, 1969: 86, 87).



çizgilerle birbirinden ayrıldığı bir dünya görüşü, gizemci gelenekten kaynaklanan soyut idealizm ile şeriat ve fıkha dayalı bir hukuk ve kelama dayalı bilgilenme yönteminde oluşmuş bir kuramdı bu. [...] Tanzimat romancıları için babaya duyulan bu gereksinmeden kurtulmak, ancak kökten bir epistemolojik dönüşüm geçirmekle mümkündü ki, bu henüz gerçekleşmemişti. Batılılaşma programını belirli kısıtlamalarla yönlendirmeye çalışan Osmanlı aydınları, kaygan ve korumasız bir zemindeydiler. Artık mutlakçı ve ataerkil bir sultanın otoritesine eskisi gibi yaslanamayan mutlakçı bir kültür, simgesel babasını arıyordu. Metinler yetimdiler.” (Parla, 2014: 15)

Parla’nın Tanzimat ile başlattığı “epistemolojik dönüşüm” dediği olgu, Cumhuriyet ile “epistemolojik kırılma” olmuştur. Tanpınar’ın: “Yeni Türk edebiyatı, medeniyet krizi ile başlar” söyleminden kastettiği de budur: “Metinsiz, yetim çocuklar.”

Suat, bu metinsiz, yetim çocuk’un müşahhas hâlidir. *Huzur*’un 1948 yılında *Cumhuriyet* gazetesindeki tefrikasında Suat bölümü yoktur. Peki, Tanpınar, neden Suat karakterine ihtiyaç duydu?

İhsan, romanın en sağlıklı fikir cephesidir. İş ve Program, terkip, millî benliğin devamı tezleri ile Doğu-Batı ikilemine çözümler üretmektedir. Formasyonu (**kitabı**) ve kendini bu toprağın geniş zamanında kabul etmesi ile de aidiyet duygusu (**babası**), hülâsa meselesi olan adamdır İhsan.

Mümtaz/Tanpınar, romanın arayış ve kaçış içerisindeki insan unsurudur. Divan şiirine düşkünlüğü, İslâm’a kadim kültürün vaz geçilmez yapıcı unsurlarından biri olarak yaklaşımı, mimârî ve alaturka mûsikiden aldığı haz ve asistanlığı ile formasyonu (**babası**); İstanbul sevgisi ve Nuran sevdası ile - estetik temelde de olsa - aidiyeti (**kitabı**), dolayısı ile meselesi olan biridir Mümtaz da. Sentez’in peşindedir.

Suat, yalnız bedbinliği, nihilistliği, inkârı ve yıkıcılığı ile vardır romanda. **Babasız** ve **kitapsızdır**. Ama meselesi vardır: Kendisi.

Okur, Suat’ı ve Suat’ın şahsiyetini, tüm bir isyan ve inkâr solosu olarak Emirgân’da tertib edilen *Ferahfeza Âyini* icrâsında tanır. Fakat okur, onu Suat eden maceraya dair bilgi edinemez. Romanda sebepsiz bir neticedir Suat. İhsan ile fikir, Mümtaz ve Nuran ile estetik cephenin tamamlandığı romanda Suat, psikolojik gerilim için kurgulanmış karakter gibidir.

-Suad, niçin intihar eder?

-Allah’ı bulamadığı için. Suad, benim tasavvurumda bugünkü insanlıktır. Hareketlerini kontrol edemediği için bedbahttır. Fakat Suad, kendi hikâyesini anlatacaktır. Mümtaz’a bıraktığı mektup³ bunu söyleyecek. (Tanpınar, 2002: 205)

³ Profesör İbrahim Şahin, Tanpınar’ın terekesinden çıkan “Suat’ın Mektubu” notlarını tıpkı basım yayınlamakla bilim âleminde tanıtan ilk isimdir. Ayrıca sayın hocamız, mektup kenarındaki Osmanlıca çıkmaların da çeviri yazısını yapmıştır. Prof. Şahin’in titizlikle yayımladığı müsveddelerin giriş kısmındaki bir ifadesi, Tanpınar’ın Suat karakteri üzerinde her an düşündüğünü göstermesi açısından mühim bir nitelik arz etmektedir:

[...] müsveddeler, Tanpınar’ın çalışma tarzına ilişkin çok önemli bilgiler vermektedir. Örneğin Tanpınar müsveddelerin ilk şeklini çoğunlukla eski yazı olarak kaleme almakta, daha sonra daktilo ederken, metni genişletmektedir. Fakat daktilo edilmiş metinle de yetinmeyip, eldeki müsveddeye yeni eklemeler yapmaktadır. (Şahin, 2017/9: 217)

Tanpınar, taslak halinde bıraktığı bu mektupta, Suat'ı “daha vazıh şekilde” anlayacak yeni bir şey vermese de; yukarıdaki alıntıda, çok büyük bir ipucu vermiştir Suat'ın yaşadığı gerilime dâir: “Allah'ı bulamadığı için!”

Suat, bu temel sebepten dolayı huzursuz, uyumsuz, doyumsuzdur. Bu “metinsiz, yetim çocuk”, gerilimini herkese bulaştırmak ister. Zeynep Bayramoğlu, bu yetimliği, dilimize “tekinsizlik” olarak çevirdiği, Freud'un “unheimliche” kavramı ile aktarır ki, kelimenin bir anlamı da “kendi evinde gibi olmayan”dır. (Bayramoğlu, 2007: 161)

Bu aidiyetsizlik, kitapsızlık ve tekinsizlik öfkeli bir huzursuzluk girdabına atar Suat'ı. Suat, kediye tekmeleyip denize atarken, bir cinayet hikâyesini arınma gibi anlatırken (s.286-290), çalıştığı bankayı soymak isterken (s. 292, 293), evlenme arifesindeki Mümtaz ve Nuran'ın evinde intihar ederek onların mutluluğunu ebediyen baltalarken, içindeki ıstırap veren boşluğu doldurma gayretindedir. İntiharından sonra, halüsinasyon eseri, Mümtaz'ın sokakta görüp tartıştığı Suat'ın çok çok güzel oluşu, yüzündeki hüznün ona yakışması, Boticelli'nin *Melekler Tablosu'*ndaki insana benzemesi (s. 388) ölmekle “varolmanın dayanılmaz ağırlığı”ndan kurtulduğu içindir. O, kelime değil aksiyon adamıdır. Suat, inanmadığını söylediği Allah'a o kadar kızgındır ki:

Bilseydim ki vardır, insanlarla hiçbir davam kalmazdı. Yalnız onunla kavga ederdim. Her an bir yerde yakalar, bana hesap vermeğe mecbur ederdim. Ve zannederim ki; bana hesap vermeğe mecbur olurdu. Gel, derdim gel, yarattığın mahluklardan birisinin derisine bir an gir. Benim hergün yaptığımı bir yap. Bir tanesinin hayatını yirmi dört saat yaşa! Pek bedbahtına gitmene lüzum yok. Sen ki yaratıcısın; bilmemen, anlamaman kaabil olmaz. Onun için herhangi birisinin derisine gir. Ve kendi yalanını bir an için bizimle yaşa. Yirmi dört saat bu bataklıkta küçük susuzlukların kurbağası ol! (s. 293, 294)

Tevfik Fikret'in “halk eden mahveder / harâb etmez!” itirazının açılımı gibidir bu tirad. Yine bu tirad, Fikret'in “Resminin Karşısında” şiirinin vücut bulmuş halidir:

Ey Rabb-i müntakim!
mahlûk-ı eşrefin şu oyuncak mı, târümâr?
Ey Rabb-i müntakim, bize lazımsa bir vücûd,
lazım mı bir câhim-i sefalet ki bî-hudûd?
Varlık değil bu, yokluğa bir rahne-i güzar...
(Tevfik Fikret, 1962: 12)

Metnini kaybetmiş (**kitapsız**) ve aidiyetsiz (**babasız**) “kötü çocuk” Suat, Beethoven'ın Opus 132 La Minör yaylı çalgılar dördlüsü ile hayatına son vererek⁴,

Mektubu kitaplaştıran isim ise Handan İnci'dir. Taslak halinde olduğu belli olan mektupta, bir genç kızla neredeyse Dostoyevski'nin Stavrogin'ine benzer bir münasebeti dışında, Suat hakkında yeni bir şey öğrenemez okur. (İnci, *Suat'ın Mektubu*, İstanbul: 2018)

⁴ Tanpınar'ın, Suat'ın intiharı esnasında dinlediği sonatı seçiminde de çok yerinde bir gönderme olduğunu değerlendirmekteyiz. Klasik Batı Müziği literatürüne “String Quartet Op. 132 in A Minor” geçen beste, Beethoven tarafından 1825'te kompoze edilmiştir. Klasik yaylı çalgılar **dördlüsünde** ritmin üç tonu olduğu belirtilir. İtalyanca olan ritm tonlamalarında; yavaş tempo için “andante”, orta hızdaki tempo için “allegro”, hızlı tempo için “presto” sıfatları kullanılır. Suat'ın intiharda dinlediği beste, yavaş başlayıp hızlı ve neşeli bir tempoda biter. Romanın son sayfalarında, Suat'ın hayali ile konuşan Mümtaz'ın; Suat'ın, Boticelli'nin *Melekler Tablosu'*ndaki huzurlu görünümüne sahip olduğunu belirtilmesi, ayrıca intiharı esnasında dinlediği sonatın enerjik temposu ayrıntıları dikkate alınırsa, “intihar” Suat için bir kurtuluş/arınma olmuştur. Öte yandan, medeniyet krizinin kurbanı olan “kötü çocuk” Suat'ın, Batı müziğinin en seçkin bestelerinden birini “ölümün” bestesi / intiharının sonatı yapması da, zannımızca, Tanpınar gibi bir ustanın yapabileceği



“intiharının gerekçeli kararını” da ilan etmiş olur: Suat, kendisine ve topluma yabancılaşmanın sebep olduğu ruhsal hiçliğin (medeniyet krizinin) maktulüdür.

Yine o Suat’tır ki, kökleri Beşir Fuat, Abdullah Cevdet, Tevfik Fikret’ten⁵ gelip Tanpınar’ın Suat’ına geçmiş; oradan da Oğuz Atay’a intikal eden **kitapsızlık ve babasızlığın trajedisidir**. Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar* romanının baş kahramanı -ölümle varlığının dayanılmaz ağırlığına son veren - Selim Işık olacaktır. Turgut Özben’i, öldükten sonra bile iç ses ve/veya Orlic’le rahat bırakmayan Selim Işık’ın; intihardan sonra bile Mümtaz’ın karşısına çıkan Suat’tan farkı yoktur.

-Niye geldin? Niçin beni bırakmıyorsun? Bütün gün ve gece benimle uğraştın. Yeter artık, beni bırak! [...]

-Dedim ya... Seni hiç yalnız bırakmadım. Hep yanıdaydım! [...]

-Peki, benden ne istiyorsun, bu ısrarın sebebi ne?

-İsrar değil vazife. Vazifem seninle beraber olmak... (s. 387)

Tanpınar’ın içinde biraz İhsan, biraz Suat, biraz Fikret hep vardı. Çünkü: “Bir romancı, bir insandır; fakat bütün bir kalabalığı, bütün bir müstakbel insanlığı kafasında taşıyan bir insandır.” (Tanpınar, 1969: 36)

2. Çağına Geç Kalmış Bir Toplumun Abesle İştigali: *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*

Saatleri Ayarlama Enstitüsü (SAE), Tanpınar’ın “medeniyet krizi”ni kurum ve müesseseler üzerinden anlattığı romanıdır. Tanpınar, *Huzur*’da entelektüellerin medeniyet krizi karşısındaki durumu üzerinde yoğunlaşmış ve sosyal siyasal yaşama dair izlenimlerini bireyler üzerinden vermişti. SAE’de, Tanpınar’ın merceğini sosyal, siyasal yaşam ve ekonomik zihniyete tuttuğunu, roman kahramanlarını, müessese ve kurumların bir parçası olarak anlattığını görmekteyiz. Her iki romanın bölüm isimleri karşılaştırılırsa, bu tespitimiz daha net görülecektir.

Tanpınar, bu romanında kişiler değil olgular ve kurumlar (eleştirdiği olgu ve kurumlar) üzerinde yoğunlaştığı, yani kahramanlarına karşı hür olduğu için; parodi, ironi, pastiş gibi mizahi romanın tüm unsurlarını son derece başarılı bir vukûfiyetle kullanmıştır.

özgün bir göndermedir. Dikkatten kaçırılmamalıdır ki, roman boyunca çok sık ve zevkle bahsedilen Hammâmizade İsmail Dede Efendi ve onun *Ferahfezâ Mevlevî Âyini* de 4 Selam’dan oluşur. Romanda bu besteyi dinlemek ve Dede’yi anmak için Emirgân’da İhsan, Mümtaz, Nuran ve Suat’ın da bulunduğu bir gece düzenlenmiştir. Bestenin “selam”ları arasında Suat, bu bestenin “uyuşturucu” etkisini öne sürdüğü itirazlarda bulunmuştur (s. 280). Aynı Suat’ın “4’ enstrümandan oluşan sonatla hayatına son veriş çarpıcı bir ayrıntıdır. 4 bölümden oluşan romanda, 4 kahramanın oluşu; biri Klasik Türk müziğinin ustası diğeri Klasik Batı müziğinin ustası Dede ve Beethoven’ın, romanda konu edilen bestelerinin 4 bölümden meydana gelmesi de tesadüfle açıklanamayacak bir kurgu ustalığını göstermektedir. Beethoven bestesi için. <https://youtu.be/FUob2dcQTWA>.

⁵ Suat’ın Tanrı’ya seslendiği uzun tiradda dile getirdikleri ile, Tevfik Fikret’in “Resminin Karşısında” şiirinde, Tanrı’ya karşı dile getirdikleri arasındaki benzerlik, bizi şaşırtmamalıdır. Çünkü Tanpınar’ın 1937 yılında, Semih Lütfü Kitabevi’nden ilk bakışını yapan *Tevfik Fikret, Hayatı, Şahsiyeti, Şiirleri ve Eserlerinden Seçme Parçalar* çalışması, kitap halinde yayınladığı ilk eseri olup Cumhuriyet devrinde Fikret üzerine yapılan ilk monografilerdendir. *Edebiyat Üzerine Makaleler*’de de Fikret üzerine birden çok uzun etüdleri olan Tanpınar’ın Fikret’in fikirlerinden etkilenmiş olması kuvvetle muhtemeldir.

Tanpınar’ın anılan eseri için bk. (Kaplan, *Tevfik Fikret, Devir-Şahsiyet-Eser*, İstanbul: 1995)

Roman, 1954 yılında *Yeni İstanbul* gazetesinde tefrika edilmiştir. *Huzur*, medeniyet krizini her bir kahramanın kendi cephesinden çözümlediği, içinde geriye dönüşlerin olduğu, ânın romanı idi aynı zamanda. SAE'nin zamansal bağlamı, Tamzimat süreci ile başlatılır ve Türkiye'nin çok partili siyasal rejime geçtiği sürecin ilk beş yılına kadar getirilir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün kuruluşu "gelenekçi liberal demokratların" (Demokrat Parti) iktidarına tesadüf eder. Tanpınar, Tanzimat - Meşrutiyet ve Cumhuriyet Türkiye'sinin Batılılaşma macerasını, "art arda medeniyet değişimleri" yaşayan ve bu sebeple de medeniyet krizinin müzminleştiği/kronikleştiği toplumun trajikomisinde anlatır. Bir absürd/anlamsızlık içindedir toplum.

Asrımızın yarısındayız. Üzerimde birdenbire bu elli senenin ağırlığını çökmüş buluyorum. Yükünden ziyade içinden çıkılmaz "absürdité"siyle ezen bir ağırlık! Birdenbire bu elli senenin tarihini, bizim gibi onu gün gün yaşamayan ve onun tarafından değiştirilmeden, sadece uzak şahadetlerle yazacak bir tarihçiyi düşündüm. (Tanpınar, 2006: 82)

4 Ocak 1950'de *Cumhuriyet*'teki köşe yazısında böyle demektedir Tanpınar ve aradığı tarihçiyi, Hayri İrdal⁶ şahsında kendisi yaratmıştır.

SAE ismi bir göndergeler dizgesidir. Roman isminin her ögesi; toplumun siyasal, sosyolojik ve psikolojik özelliklerine işaretler. *Huzur* romanında bu misyon şahıslara yüklenmişti.

Saat/zaman: Geç kalmışlık⁷, zamanın realitelerini saçmaya indirgemek;

Ayar: Satıhta kalmak, meseleleri özümseyememek, her şeyden bir parça almak fakat bütünü ile kendini bir olguya verememek, yapıp bozmalardaki "istikrar", sürgit yaşanan tutarsızlık/ ayarsızlık;

Enstitü: Enstitü, özelde, metaforik olarak devleti temsil etmektedir. ⁸ Absürdü hazırlayan ve aynı absürdü lağv edip onun tasfiyesi için bir komisyon kuran, yani hep bocalayan bir Batılılaşma politikasını, dolayısıyla **iş ve program** bilinci olmayışını, beyhudeliği ifade etmektedir.

Bu göstergeler ışığında SAE için, "Çağına Geç Kalmış Bir Toplumun Abesle İştigali" denilebilir. Tanpınar, bunu hegemonik bir üslupla değil; bireyi temel alarak ve toplum meselelerini bireysel hayatın ayrıntılarında vererek dile getirmektedir. (Tanpınar, 1969: 562)

⁶ Hayri İrdal'ın soyisminin, anlamsızlığın şifreli hâli olduğunu düşünmekteyiz. "İrdal" soy isminin Arapçada "bilmiyorum" anlamındaki *Lâedri*'nin (لا أدري) tersten okunuşu olduğunu değerlendirmekteyiz. İrdal: (ایردال).

⁷ "Her tarihin kendisine göre fataliteleri vardır. Türk tarihinin fatalitesi, gecikme dediğimiz korkunç şeydir." (Tanpınar, 2002: 138)

⁸ 1954 yılında *Yeni İstanbul* gazetesinde tefrika edilecek roman için Tanpınar, aslında, Dr. Ramiz'in Halit Ayar'ı'ya, Hayri İrdal'ın paranoyak olduğunu anlattığı bir mektup eklemeyi düşünmüştür. Tanpınar'ın asistanı Turan Alptekin, *Bir Kültür Bir İnsan* adlı kitapta bu mektubu yayınlamıştır. Berna Moran; "Tanpınar bu mektubu belki de romanda devrimleri eleştirdiği için başına bir iş açılabilceğini düşünerek kitabın başına ya da sonuna eklemek üzere kaleme almıştı", demektedir. (Moran, 2010: 321).



Tablo 2: Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nün Metaforik Açılımı

SAE	Saat	Ayar	Enstitü
Siyasi Metafor:	Çağa geç kalmışlık	Topluma verilen formasyonun hep taklit oluşu	1839-1950: Devlet 1950 sonrası, Liberal politikalarla özel teşebbüs,
Sosyolojik Metafor:	Zaman/sızlık	Program/sızlık, İstikrar/sızlık	İşsiz/lik Dâimî tasfiye
Psikolojik Metafor:	Zaman mefhumu olmayan anakronik toplum.	Ard arda medeniyet değişiklikleri ⁹	Abesle iştiğal,

Eserdeki 4 bölüm, 4 İktidar dönemine denk gelmektedir. *Türkleşmek - İslamlaşmak- Muasırlaşmak* prensiplerinden Muasırlaşma/Batılılaşma’nın “Batılılaşmama” açısından parodisidir söz konusu olan. Roman bölümlerinin başlığı ve bu başlıkların işaret ettiği dönemler aşağıdaki gibidir:

“Büyük Umutlar”: Tanzimat-Meşrutiyet

“Küçük Hakikatler”: Mütareke, Cumhuriyet’in İlk Yılları (Eşikte bir toplum)

“Sabaha Doğru”: Demokrat Parti, (Amerikanlaşma)

“Her Mevsimin Bir Sonu Vardır”: Serbest Piyasa Ekonomisinde Türkiye

2.1. “Büyük Umutlar”: Medeniyet Krizi’nin Başlangıcı Olarak Tanzimat ve Meşrutiyet Dönemleri

İrdal’in çocukluk devrinde tanıdığı Tanzimat bakiyesi insanları tahlil edişinden anlaşılmaktadır ki; Tanpınar, “yekpâre geniş ânın” parçalanışını Tanzimat ile başlatmaktadır. Tecerrüd halinde yaşayıp sessizce hayattan ayrılan Muvakkit Nuri Efendi dışında herkes ve her kurum artık yenidir. Köksüz, köklerinden koparılmış, absürdün keşmekeşinde bir toplum trajikomiğidir ortadaki.

Romanda karşımıza çıkan ilk zaman olgusu, Tanzimat ile beraber - Tanpınar’ın deyiimi ile “muayyenden muhtelif”¹⁰; İrdal’in izlenimi ile **mübarekten menhusa** - dönüşen zaman olgusudur. Türk toplumu, kapısı iki âleme açılan bir “eşik”tedir.

⁹ Tanpınar, “art arda medeniyet değişimi” karşısında halkın içine düşebileceği anomaliyi, *Huzur* romanında İhsan’a şu şekilde söyler: “Birisi eski bir medeniyetin enkazı, öbürü yeni bir medeniyetin henüz taşınmış kiracısı olmasınlar. İkisnin arasında bir kaynaşma lâzım” (Tanpınar, 2004: 251).

¹⁰ Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türk sosyal ve siyasal hayatının her evresini; fıkra, sohbet ve anı türleri ile ölümsüzleştiren “şehir mektupçusu” Ahmet Râsim (1864-1932); Tanpınar’ın “muayyenden muhtelif” olarak nitelediği zaman ve toplum kargaşası için (Tanzimat- I ve II. Meşrutiyet zaman aralığı) “karnaval” terimini kullanır ve bu karnavalın Cumhuriyet ile noktalandığını belirtir:

“Artık yeni Frenkler, eski Frenkler gibi İstanbul için:

-İçinde dâimî bir karnaval kurulumu şehir, diyemiyorlar! Zira bakın:

Kıyafetçe, saatçe, tarihçe, yürüyüşçe, konuşmacı onlara benzer olduk. Evvelki sivri külâhlılar, âbâhılar, şalvarlı cübbeliler kalmadı. Türk, Fars, Kürt, Acem, Ermeni, Rum, Müsevî, Arap, köylü, şehirli... Birbirine karıştı. Benim çocukluğumda saat nâmına bir Piryol ile muşambalı mı, mandallı mı, dolaplı mı ne derler o saatlerle; Divanhâne, Muvakkithâne saatleri; bir de kurulunca: *Aman aman Bağdatlı / Cilvesi şekerden tatlı* şarkısını çağıran Fânûslu saatler vardı. O da, şunda bunda, şurada burada. Guguklu Saatler bunlardan sonradır”.

Saat, metaforik yönü ile bir roman kişisi gibi anlatılır. Geç kalmışlık, yüzeysellik, programsızlık olguları ile medeniyet krizinin semptomlarını işaret etmektedir.

Romanda bu durum, iki saat ile görünür kılınır. Evdeki ayaklı duvar saati, eski zamanı ve eski insanı temsil eder:

Kendi hâlinde hiç kimsenin işine karışmadan kervânını kaybetmiş bir mekkâre gibi başı boş, dalgın dalgın bir yürüyüşü vardı. Hangi takvimle hareket eder, hangi senenin peşinde koşar, neleri beklemek için birdenbire günlerce durur; sonra, ağır, tok, etrafı dolduran sesiyle hangi gizli ve mühim vak'ayı birdenbire ilân ederdi? Bunu hiç bilmezdik. Çünkü bu bağımsız saat ne ayar, ne ıslah ve ne tamir kabul ederdi. O, başını almış giden, insanlardan tecerrüd hâlinde yaşayan hususi bir zamandı. (s.27)

Eski zamanın eski insanları, ona bir ulviyet, bir velâyet isnad ederler:

Annem, onun bu ihtiyârî hallerini hiç iyiye yormazdı. Ona göre bu saat, bir evliya idi yahut da onu, iyi saatte olsunlar çarpmıştı. [...] Annem, o günden sonra ayaklı saatimizden hep **Mübarek** diye bahsetti. Bütün dindarlığına rağmen daha beşerî düşünen babam ise, ona **Menhus** adını koymuştu. Menhus veya mübarek, bu saat çocukluğumun bir tarafını zabtetmiş gibidir. (s. 27,28)¹¹

Bu paragraf, eski zaman toplum formlarının anakronikliği/zaman dışılığını vurgulaması açısından önemlidir. *Huzur* romanından İhsan karakterinin geçmiş ve şimdiye dair yorumları ile beraber okunduğunda, Tanpınar'ın işaret ettiği durum daha net anlaşılacaktır:

Eski, her zaman yanıbaşımızda duruyor. Bir yığın yarı ölü şekiller, hayata müdahaleye hazır bekliyor. Diğer taraftan yeni ile, garp ile münasebetimiz sadece, akan bir nehre sonradan eklenmekle kalıyor. Halbuki, su değiliz, insan cemaatiyiz ve onun için de bir hususî hüviyet olmamız lazım. [...] (*Huzur*, 246-247).

Yeni insanı yeni saat temsil eder:

Bu büyük saatten başka, bir de küçük masa saatimiz vardı ki babamla annemin yattıkları odada bir masanın üzerinde dururdu. Bu saat birincisi gibi dinî veya uhrevî değildi. Tam aksine laik bir saatti. (s. 28)

Dinî bir yaşam tarzının yanında lâdinî bir yaşam aynı evdedir. Bununla da kalmaz; bir de tüm yaşam şeklinin halitası şeklinde seküler bir saat vardır aynı evde/vatanda/toplumda. Çünkü eski ve yeninin yan yanılığı, "muaddel" (modifiye) acayip zaman ve insan kavramı ortaya çıkarır:

Üçüncü saat, babamın koyun saati idi. Pusulalı, kıblenümal, takvimli, alaturka ve alfranga, mevcut ve gayri mevcut bütün zamanları sayan acayip bir saatti bu. Tek

Aynı yazının devamında Ahmet Râsim; Ahmet Hâşim'in biraz ileride bir parçasının alıntılanacağı *Müslüman Saati* yazısındaki *Müslüman Saati*'nin halkın zaman algısında nasıl yer ettiğini anlatır:

"Mahallede bile kadınlar, yoğurtçu geçti mi:

-Ayol ikindi oldu anne, namazını kıl!; gazcı çağırıyor mı:

-Eyvah akşamlar oldu, ben hâlâ matbahdayım! Nedir benim bu çilem? derler; mekteplerde İlmihâl hocaları, namaz vakitlerini tarif ederken:

-Ağaçların dümdüz, dikili şeylerin gölgeleri diplerine çekilip de bir karış kadar uzamağa başladı mı "öğle", upuzun oldu mu "ikindi" vaktidir. Akşam namazının vakti, karşıdan gelen Müslüman mı, Hristiyan mıdır fark olunur olunmaz olduğu zamandır. Yatsının sabaha kadar müsaadesi vardır, diye izahat verirlerdi." (Ahmet Râsim, 1926: 308-309).

¹¹ Koyu puntolama makaleyi hazırlayana aittir.



kusuru vardı. O da muhtelif marifetlerini bir tek ustanın lâıykıyla tanımasına imkân olmamasıydı. (s. 28,29)

Tanpınar’ın da mensubu olduğu *Dergâh*’ta; Ahmet Hâşim’in 1921’de seri halde yayımlanan denemelerinin ilki olan *Müslüman Saati* adlı denemesinin (16 Eylül 1921) ilk iki paragrafı, SAE’nin bildirisine temel teşkil etmiş gibidir.

Ecnebî istilâsından evvel bu iklimde, iki ucu gecelerin karanlığıyla simsiyah olan ve sırtı muhtelif evkâtın; kırmızı, sarı ve lacivert ateşleriyle yol yol boyalı, azim bir canavar halinde bir gece yarısından diğer bir gece yarısına kadar uzanan yirmi dört saatlik “gün” tanınmazdı. Ziyada başlayıp ziyada biten, on iki saatlik, kısa, hafif, yaşanması kolay bir günümüz vardı. Müslümanın mesut olduğu günler, işte bu günlerdi. Şerefli günlerin vekâyiini işte bu günler ölçtüler. Gerçi felekî hesabâta göre bu “saat” ibtidâi ve hatâi bir saatti, fakat bu saat, hatıratın kudsi saatiydi. [...]

Çölde yolunu şaşırانlar gibi biz, şimdi, zaman içinde kaybolan kimseleriz. (Ahmet Hâşim, 2011: 23, 25).

Hayri İrdal, bu muaddel zamanın / değiştirilmiş neslin temsilcisi olduğunu itiraf eder. Muvakkit Nuri Efendi, bu muaddel/modifiye nesli, eline aldığı “muaddel saat”a bakarak anlatır:

Nuri Efendi, böyle esaslı tadillerle yeniden zaman arabasına koştuğu saatlere o devrin silahlarını kastederek hafif bir alayla “muaddel” adını verdi. Çünkü bu saatlerde zemberek, tulumba, çarklar her biri ayrı işçiliklerden gelmiş olurdu. Bu cinsten bir saati eline alıp da evirip çevirirken, ‘Ne kadar bize benziyor... Tıpkı bizim hayatımız!’ derdi. (s. 32)¹²

2.2. “Küçük Hakikatler”: Mütareke ve Cumhuriyet’in İlk Yıllarında Medeniyet Krizi

Tanzimat döneminin yadigârı “Alafranga Züppeler” (Dr. Ramiz), “Felâtun Beyler” (İspirtizma Cemiyeti, Şehzadebaşı Kahvesi ahalisi), Meşrutiyet dönemi yadigârı “Efruz Beyler” (Halit Ayarç), Cumhuriyet’e intikal etmiş bir halde yaşamaktadırlar. Meşgul oldukları istikrarlı bir işleri yoktur. Ne fikir ne meta üretmektedirler. Ürettikleri tek şey absürttür.

Dr. Ramiz, hayatın tek ve değişmez realitesi olarak psikanalizmi gören (“Psikanalizm, devrimizin en mühim keşfidir”. s. 205), çevresi ve cemiyetin kurtuluşunu psikanalizmde bulan kişidir. Eski muktedir devletini (**Baba**) ve geleneksel inanç formlarında (**kitap**: Din ve toplumsal formasyon açısından) köklü dönüşümlere veya sekülerleşmeye şahit olmuş entelektüelin kimlik arayışı fetişe dönmüştür.

¹²Oğuz Atay’da, gerçekten Tanpınar’ı adım adım takip eden bir ironi perspektifi vardır. Yukarıda alıntısı yapılan pasajın Oğuz Atay’daki yansıması şöyle:

“Ama nasıl olur doktor? Bir de içimdeki karışıklığı bilerseniz. Parçalarımı bir araya getirerek Hikmet olmakta çok zorluk çektim doktor. Denildiğine göre bu parçalar, aynı yüzyılda yaşamış insanlardan da alınmamıştı; üstelik ırk, dil ve din ayrılıkları da vardı aralarında. Bu yüzden değişik duygu ve düşünceler arasında bocaladım, kaderin oynacağı oldum. Ben dünya vatandaşıyım, hem de sembolik filan değil, resmen, ha ha! Şimdi anlıyorum doktor: Demek ki, doğudan alınan parçalarım batıya isyan ediyor, bu yüzden İngilizleri sevmediğim anlar oluyor. Kalbim de bu çelişiklere dayanamıyor. Güm güm güm doktor. İşte bunun için doktor, kolumun başka tarihi var, bacağımın başka. Hangisinin beni nereye götürdüğünü bilemiyorum.” (Atay, 2006: 334-335).

Daha o gün, Dr. Ramiz'in bu tedavi sistemine, hastası çıkınca tatbik edilecek usûlden ziyade bütün dünyayı ıslah edecek tek vasıta, ancak dinlerde görülen o tek kurtuluş yolu gibi baktığını anladım. Ona göre bu yeni ilim her şeydi. Cürüm, cinayet, hastalık, ihtiras, parasızlık, sefalet, talihsizlik, sakat doğma, düşmanlık... Hulâsa, insan hayatını bizim irademizin dışında cehennem yapan şeylerin hiçbirisi yoktu. Yalnız psikanaliz vardı. (s. 99)

Fakat yeni zaman entelektüeli, yalnız teoride kuvvetlidir; iç dünyasında asla dolduramadığı bir hiçlik hissi ile baş başadır. Çünkü **babasını** ve **kitabını** kaybetmiştir:

Daha o gün Doktor Ramiz'in hoşnutsuzluk denen şeyin ta kendisi olduğunu anladım. Çok zengin bir sözlüğü vardı. Gençlik, memleket meseleleri, umûmî terbiye, istihsal ve bilhassa hareket gibi kelimeler dilinden düşmüyordu. Hiçbir şeyin üzerinde duramayan, ancak zarurî bir şekilde iş yaparken veya şikâyet ederken mesut olan insanlardandı. Bu yüzden çok güzel bir mesleği, cemiyet içinde bir yeri olduğu halde; kendisini bîçare, her hakkı yenmiş, gelecek için ümitsiz sanıyordu. (s. 99)

Halit Ayarcı, tamamen boş bir jestin ve faydasızın karikatürüdür. O, *Huzur*'un Suat'ı gibi aksiyon adamıdır. Onda eksik olan "iş ve program"dır. Behemahal bir şey yapılmalıdır. Teşebbüsün mahiyeti, gerekliliği ve faydası hiç önemli değildir:

Evet, bütün mesele burada. Siz, teşebbüs fikrinden mahrumsunuz. Sonra idealistsiniz. Realiteyi görmüyorsunuz... Hulasa, eski adamsınız. Yazık, çok yazık! Biraz realist olsanız bir parça, ufak bir miktarda her şey değişirdi. (s. 218-219)

Halit Ayarcı, tüm müteşebbisliği ve iyi niyetine rağmen fikir ve zevk olarak hiçbir ölçü hissi tanımayan ve kendini tamamen aktüelin (asla realitenin değil) rüzgârına bırakmış kişidir. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde temsil ettiği kavram: pragmatizmdir. İrdal'in sesi bed, makam bilgisi olmayan, cahil büyük baldızını "muganniye" yapacaktır (s. 217). Kızın ünlü bir şarkıcı olacağından emindir, çünkü toplumun zevk normlarının nasıl kaotikleştiğini bilir:

Çirkin diyorsunuz, binaenaleyh, bugünün telakkilerine göre sempatik demektir. Sesi kötü diyorsunuz; şu halde, dokunaklı ve bazı havalara elverişli demektir. Kaabiliyetsiz diyorsunuz, o halde muhakkak orijinaldir. (s. 221)

Halit Ayarcı'da yenilgi söz konusu değildir. Amerikalı birinin SAE'nin gereksizliği hakkındaki raporunu okuyuşunun hemen ardından 0135¹³ nolu telefonu arar. Bu numara, herhangi bir lokasyonda saatin kaç olduğunu, öğrenmek isteyen bildiren bir kuruluşa aittir. Bu numaradan, an itibarıyla, bulunduğu konumda saatin kaç olduğunu öğrenen Ayarcı (!); bir çırpıda SAE'nin lüzumsuzluğuna karar verir: "Böyle bir kolaylık varken, bu müesseseye ne lüzum var?" (s. 364)

Bu ifade göstermektedir ki, yapılan işin "saçmalığı"nın ayırdına varmak için bile bir Batılının ikazına ihtiyaç duyar Türk aydını ve tüm paradigmayı bir anda tersine çevirir. Yapmak ve bozmak, Halit Ayarcı şahsında, Türk müteşebbisi ve/veya Türk aydınının realitesidir. Halit Ayarcı şahsiyetinin, Türk aydını ile beraber daha çok serbest müesseseyi temsil etmekte olduğu açıktır.

¹³ Tanpınar, "0135" telefon numarasını rastgele vermemiştir. Bu ardışık sayılar, yapılan yeniliklerin düzenli bir sırayı izlemediğini, yaşanması gereken aşamaların atlandığını vermesi açısından göndergesi olan bir düzeneğe sahiptir.



Ayarcı, “olmak ya da olmamak” meselesi olan biri değildir. Ânın adamı’dır. Dönemin en büyük realitesi ise pragmatizmdir:

Realist olmak, hiç de hakikati olduğu gibi görmek değildir. Belki, onunla en faydalı şekilde münasebetimizi tayin etmektir. Hakikati görmüşsün ne çıkar? [...] Hakikati olduğu gibi görmek... Yani, bozguncu olmak! Evet, bozgunculuk denen şey budur, bundan doğar. Siz, kelimelerle zehirlenen adamsınız; onun için size ‘eksiksizin’ dedim. (s. 219)

Bu tür bir insan, eylemsiz kalmaz. SAE, lağvedilir edilmez “Dâimî Tasfiye Komisyonu” kurması bundandır. “Dâimî Tasfiye” tamlaması da, Tanpınar’ın çok ince bir göndermesidir. Çünkü Tanpınar, Tanzimat’tan beri, bu yapıp bozmalardan hep şikâyetçi olmuştur.

2.3. “Sabaha Doğru”: Medeniyet Krizinin “American Dream” Safhası

SAE’nin tefrika edildiği 1954 yılının hemen öncesinde 1952’de Kore’ye bir tugay asker gönderen Türkiye, Kuzey Atlantik Paktı’na/NATO’ya katılarak “Soğuk Savaş”ta safını tam olarak belirlemiştir. 1954 yılının bir diğer önemi de DP’nin ikinci seçim zaferini kazandığı yıl olmasıdır. 1954 seçimlerinde oyların %57’sini alan Menderes, ezici bir zafer kazanmıştır. DP’nin ikinci iktidar dönemi, “Her mahallede bir milyoner yaratma ve Küçük Amerika” özemlerinin “liberalizm”le birlikte, Türkiye’de kendisini kuvvetle hissettirdiği dönemdir. Değer yargıları ve beğeni yavaş yavaş değişmeye başlamıştır. Beğenilerin hiçbirisi yerli ve millî değildir. İrdal’ın ikinci karısı Pakize, bu tereddi/soysuzlaşmanın bir yansımasıdır romanda:

Kendisini bazan Jenaette Mac Donald, bazan Rosalinne Russel sanan; beni Charles Boyer ile, Clark Gable ile William Powel ile karıştıran; bir gün evvel komşu kızını Martha Egerth’e benzettikten sonra ertesi gün pencereden, “Martha kardeşim, nereye gidiyorsun böyle?” diye seslenen bir kadınla evlenmedinizse bu işin acayıplığını size anlatamam. (s. 148)

Hayri İrdal, aslında Pakize özelinde soysuzlaşmayı ve kimliksizleşmeyi anlatmaktadır. İrdal, acı tesbitini şöyle yapacaktır kendi karısı için:

Hiç durmadan kendi kendime, ‘Ahmak mı, yalancı mı?’ diye soruyordum. Hem ahmak hem yalancıydı. Belki de ahmak olduğu için yalancıydı. Belki de daha korkunç şeydi: Sadece şahsiyeti yoktu. (s. 288)

Huzur romanında, İhsan, Mümtaz, Suat kendilerinin ve buhranlarının bilinçlerinde idiler; *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde Hayri İrdal’ın temasta bulunduğu tüm insanlar, içerisinde dönüp durdukları “absürt”ün farkında dahi değildirler. SAE’de “medeniyet krizi” olağan olmakla kalmamış; bilinçsiz bir şekilde genel kabul görür bir toplum realitesi hâline gelmiştir.

2.4. “Her Mevsimin Bir Sonu Vardır”: Medeniyet Krizi’nin Liberal Komedyası Safhası

Halit Ayarcı, bir yönü ile de Tanpınar’ın serbest piyasa anlayışına getirdiği eleştiriler için var edilen figürdür. SAE, bir ‘teşebbüs-ü şahsî’ kurumudur.

Romanın, doğrudan Cumhuriyet Halk Partisi’ne ve inkılaplara yönelik bir yergi olarak yorumu da eksik görünmektedir. Halit Ayarcı’nın, yönetimden yeni inmiş bir

politikacının eski dostu ve artık yenilerin yanında bir “liberal” oluşu; bu gölge kurumlar yaratıcısının yerini, yeniden ve doğru tanımlamamızı beklemektedir. Roman’ın esas düşüncesi de “üretim’e ve işe dayanmayan bir özel girişim politikasının portresi” olarak belirmektedir ve söz konusu olan “mesai saati doldurmalarının iş’in yerini aldığı bir özel girişim kuruluşu”dur. Bu da devletçi bürokrasiden, yani Cumhuriyet Halk Partisi döneminden farklı bir görünüm, farklı bir kurum demektir. (Alptekin, 2015:72)

Artık, özel teşebbüs bürokrasinin olurusu almıştır. Bürokrasi de liberalleşmiştir ve Ayacı bu durumdan çok memnundur:

Ben, mutlak bir müessese kuruyorum. Fonksiyonunu kendisi tayin edecek bir cihaz... Bundan mükemmel ne olabilir? (s.269)

Liberalizm’in Ayarcı için tanımı budur: “Fonksiyonunu kendisi tayin edecek bir cihaz.” Nedir SAE’nin fonksiyonu? Tüm saatlere, aynı akrep ve yelkovanda ritim vermek. “Sizi ıslah ediyor, tanzim ediyor, sevebileceği şekle sokuyor.” (s.275) Peki bu misyonu üstlenecek kadronun formasyonu nedir?

[Hayri İrdal] -İçlerinden tecrübelilerini seçsek... Meselâ muayyen bir meslekte az çok çalışmış olanları...

[Halit Ayarcı] -Asla! Siz tecrübe kelimesinin hakikî manasını bilmiyorsunuz. Tecrübe sahibi demek; yıpratılmış olmak, muayyen hudutta ve muayyen fikirlerde donmuş olmak demektir. Bu cins insanlardan bize hiçbir zaman hayır gelmez. (s. 310, 311)

Nedir SAE’nin kurum sloganları: “Ayar, saniyenin peşinde koşmaktır.” (s. 35) “Çalışmak, zamanına sahip olmak, onu kullanmasını bilmektir. İnsan her şeyden evvel iştir, iş ve zamandır.” (s. 243)

Enstitü olduğuna göre mühim bir kuruluş olmalıdır bu kurum ve “ehemmiyet”ine denk bir orijine sahip olmalıdır. Enstitüye mahiyet kazandırmak için ilham babası icad edilir: Şeyh Ahmet Zamanî Efendi. Bu şahsiyetin biyografisi de yazılır: *Şeyh Ahmet Zamanî’nin Hayatı ve Eserleri* (s. 293) Öyle ki, şeyh bu ülkenin kültürüne, *Akd-ül - Mizac fî-Umûrül İzdivac*¹⁴ adlı eserle katkıda bulunmuştur. (s.295) Hemen yan kuruluşlar kurulur: “Saat Sevenler Cemiyeti” (s. 281), Enstitü gazetesinin ismi: “Çay Saati” (s. 275)

Bu kuruma mensup olan ve üst yapısı SAE benzeri kurumlardan müteşekkil toplumun insanı ise abesle iştigal edecektir. Çünkü “üst yapı”da (bu romanda SAE ile somutlaştırılmıştır) realist perspektif, iş, istihsal ve işin gerekli gördüğü liyakatlı kadrolar yoktur.

Bütün sıkıntılarımız, ümitsizliklerimiz istihsal azlığından meydana gelmektedir. Bu buhran, maddî hayattan manevî hayata doğru dev adımlarla yürümektedir. Binaenaleyh, tam bir iktisadî kalkınma, yani millet olarak mevcudiyetimiz, hatta

¹⁴Tanpınar, çok zeki ve müthiş bir pastişe imza atıyor. *Usûlü’l Hikem fî- Nizâmü’l Ümem* (Milletlerin nizamında hikmetli yöntemler) İbrahim Müteferrika’nın eseridir. Tanpınar, bu kitap için: “Bizde Avrupalılaşma hareketinin beyannamesi addedilmesi lazım gelen bu eser, hiç şüphe yok ki İbrahim Müteferrika’nın en mühim eseridir.” der. (Tanpınar, 1988: 46)

Kâtip Çelebi’nin de IV. Murat’a sunduğu *Düstürü’l Amel fî İslah-ı Umûr-u Halel* (Bozulan İşleri Düzeltmede Uyulması Gereken Kurallar) adlı eseri vardır ki; İrdal’in Şeyh Ahmet Efendi’ye atfettiği uydurma *Akdü’l Mizac fî - Umûrül İzdivac* adlı eseri ile yan yana getirildiğinde; “geçmiş zamanların liyakatli aydınları” ile “modern zamanın absürt aydınları” arasındaki nitelik farkını ironik bir şekilde gözler önüne seren zekice düşünülmüş bir pastiş ortaya çıkıyor.



kendimiz tarafından tabii görülmesi, ancak mevzuunu iyi kavrayan bir bilgi ile yapılan çok geniş bir istihsal hareketi ile kabildir. (Tanpınar, 2006: 293, 295)

İş, program ve istihsal yoktur. Onun yerine mantıksız bir kurumsallaşma, taklit, tüketim söz konusudur. **İktibas edilmiş bir fert ve cemiyet nizamında muktebes bir kurumsallaşma** ve bu kurumsallaşmanın tezahürü olan “saçma”, Türk insanı ve toplumunun gerçeği olmuştur.

Sonuç

Tanpınar, “medeniyet krizini”nin insan boyutunu *Huzur*; toplum boyutunu ise *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde çözümlemiştir.

Makalemize konu olan romanların ana düşüncesini:

“Tanzimat ile beraber, içine kendi şartlarımızdan doğmadığımız ama satıhta adapte olmaya çalıştığımız medeniyet değiştirmeleri, kaçınılmaz bir şekilde hem sosyal hem de ferdî planda kırılmalar yaratacaktır,” cümlesi ile özetlemek mümkündür.

Cumhuriyet döneminde kültür ve toplumsal yaşam değişikliklerini ve bu değişimin fert ve toplumda yansımalarını ilk ele alan yazar Tanpınar değildir elbette. Peyami Safa’nın 1931 yılında yayınlanan *Fatih – Harbiye* romanı; Falih Rıfkı Atay’ın 1932’de yayınlanan *Roman* romanı; 1934’te Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun yayınladığı *Ankara*; Memduh Şevket Esendal’ın 1934’te yayınladığı *Ayaşlı İle Kiracıları* romanları da meseleye, yani “medeniyet değiştirmesinin sebep olduğu “medeniyet krizine” değişik noktalardan değinmişlerdir.

Tanpınar’ın makalemize konu olan romanları; içerik, söylem ve bağlam noktalarından benzerlerinden özgündür:

a) *Huzur ve Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ferdin / fertlerin üzerinden hemen 200 yıllık

Türk Aydınlanması ve/veya çağdaşlaşma sancılarını bir bütün olarak ele alır. Yani her iki roman, oldukça geniş zamanlı bağlama sahiptir.

b) Tanpınar, geniş zamana yaydığı medeniyet krizini, tesbit ve tahlil ederken, yazınsal söylemin estetik niteliğini, romanda ele aldığı meselelere kurban etmemiş, hegemonik bir yazınsal söylem kullanmamıştır.

c) Tanpınar, romanlarında kahramanları aracı ile bir fikrin savunması ve/veya reddinde bulunmamış, medeniyet krizine dair olguları sebep-sonuç dizgesi ve kurgu karakterlerin iç dünyasındaki çatışmalara içkin bir şekilde aktarmıştır.

Fatih Harbiye tezli bir romandır. Romanın bağlamı, 1931 Türkiye’sidir. Ne geçmişten çıkarım ne de müstakbele atıf vardır. Yazar tarafından karşı kaşıya getirilmiş göstergeler dizgesinden hareketle “medeniyet krizi” açıklamır: Alaturka – Alafranga Musiki // Ney – Keman// Fatih -Harbiye// Dârü’l Elhan - Konservatuar vb. Her tezli romanda olduğu gibi hegemonik söylem baskındır

Falih Rıfkı’nın *Roman*’ın bağlamı da 1930’lar Türkiye’sidir. Eserde, geçmiş zaman Türkiye’si, insanı ve zihniyeti ile (neden- sonuç dizgesinde tahlil edilmeden) aleyhte hüküm giymiştir. Eserde, medeniyet krizini aşmanın tek şartının; kurum, insan ve zihniyeti ile geçmişten kurtulmak olduğu tezi ileri sürülür. Gelecek ise sözkonusu

edilmemiştir. An'da odaklanılmış, Devrimlerin kalıcılığı için Kemalist aydınlar savunmaya çağırılmışlardır. Dolayısı ile *Roman*'da hegemonik söylem baskındır.

Karaosmanoğlu'nun *Ankara* romanın bağlamı, 1921-1943 arası 22 yıldaki Türkiye'dir. Romanda, Medeniyet Krizi olgusu, Batılı / muasır devletlere yetişmekle aşılabilir bir nitelikte gösterilir. Kriz; siyasal, sosyal, kültürel ve düşünsel sebeplerine dair sebep- sonuç dizgesi verilmeden geçirilir. Eserde, geri ve fakir olup çağına da geç kalmış bir toplum söz konusudur. Metinde 1930 sonrası, genç Cumhuriyetin tüm yönetenleri, yönetilenleri homojen bir fikir ve ideal dünyasına kavuşmuş gibidir. Kriz; sanat, kültür ve tekniğe önem veren bir reçete ile tüm yurt sathında, hiçbir engelle karşılaşmadan aşılar. "10 yıllık kalkınma planı" başarıya ulaştırılmış, ütopya "gerçekleştirilmiştir". Dolayısı ile *Ankara* romanı da tezlidir ve romanda hegemonik söylem baskındır.

Ayaşlı İle Kiracıları, yazınsal söylemi ve karakterlerin karikatürleştirilmeleri açısından *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ne en yakın olan romandır. Memduh Şevket Esendal da eserinde, Tanpınar gibi, imparatorluktan Cumhuriyete intikal edip; yeni toplumsal yaşam formlarına adapte olamama durumunun -hem içerik hem kahramanlar boyutunda - parodisini yapar. Durumun komikliği ve/veya trajikomikliği söz konusudur *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde olduğu gibi. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nden ayrıldığı nokta ise, romanın süreminin -diğer bahsedilen romanlar gibi- 1930'lar Türkiye'si bağlamı olup komiğin ve/veya trajikomikğin neden- sonuç dizgesinde tahlilinin yapılmamış olup yalnızca "gösterilmiş" olmasıdır.

Bütün değerlendirmelerimiz ışığında, "*Huzur ve Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanları için; düşünsel alt yapısının **medeniyet krizi** gibi (Tanzimat temel alındığında) yaklaşık 200 yıllık tarihsel ve felsefi arka planı olan çok katmanlı olgularca temellendirilen romanlardır", denilebilir.

Kaynakça

- Alptekin, T. (2015). *Tanpınar'ın Ölümü – Apologia*. İstanbul: Yapıkredi Yayınları.
- Atay, F. R. (1932). *Roman*. İstanbul: Akşam Matbaası.
- Atay, O. (2006). *Tehlikeli Oyunlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bayramoğlu, Z. (2007). *Huzursuz Huzur ve Tekinsiz Saatler*. İstanbul: Yapıkredi Yayınları.
- Beyatlı, Y. K. (1997). *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Esendal, M.Ş. (1987). *Ayaşlı İle Kiracıları*. Ankara: Bilgi Yayınları.
- Fikret, T. (1962). *Rübab-ı Şikeste*. (Haz. Fahri Uzun). İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevi.
- Gürbilek, N. (2012). *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Haşım, A. (2011). *Gurebâhâne-i Laklakan*. (Haz. Nazım Hikmet Polat). İstanbul: Yapıkredi Yayınları.
- Kaplan, M. (1995). *Tevfik Fikret, Devir – Şahsiyet - Eser*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Karaosmanoğlu, Y. K. (2005). *Ankara*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2010). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, J. (2014). *Babalar ve Oğullar – Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Peyami Safa. (1995). *Fatih – Harbiye*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Râsim, A. (1926). *Muharrir Bu Ya!*. İstanbul : Hamid Matbaası.
- Şahin, İbrahim. "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 'Suat'ın Mektupları' Başlıklı Müsveddeleri", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Ocak-Haziran 2017/9:17, s.216-308.



- Tanpınar, A. H. (1969). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: MEB Devlet Kitapları.
- Tanpınar, A. H. (1988). *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Tanpınar, A. H. (1989). *Bütün Şiirleri*. (Haz. İnci Enginün). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2002). *Mücevherlerin Sırrı*. (Haz. İlyas Dirin, Turgay Anar ve Şaban Özdemir). İstanbul: Yapıkredi Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2004). *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2006). *Yaşadığım Gibi*. (Haz. Birol Emil). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2009). *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2018). *Suat'ın Mektubu*. (Haz. Handan İnci). İstanbul: Dergâh Yayınları.

İnternet Kaynakları

<https://youtu.be/FUob2dcQTWA>. (29.06.2022).

ETİK: Bu makale, araştırma ve yayın etiğine uygun olarak hazırlanmıştır.

ETHIC: This article has been prepared in accordance with research and publication ethics.

ÇIKAR ÇATIŞMASI VE FİNANSAL KATKI BEYANI: Çalışmanın tarafsızlığı ile ilgili bilinmesi gereken bir mali katkı veya diğer çıkar çatışma ihtimali (potansiyeli) ve ilişki alanı yoktur.

CONFLICT OF INTEREST AND FINANCIAL CONTRIBUTION DECLARATION: There is no financial contribution or other conflict of interest possibility (potential) and relationship area that should be known about the objectivity of the study.

DEDE KORKUT

Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi

The Journal of International Turkish Language & Literature Research

Sayı/Issue 31 • Ağustos/August 2023

www.dedekorkutdergisi.com

DOI: <http://dx.doi.org/10.25068/dedekorkut559>



Araştırma Makalesi/ Research Article

Ahmet Rasim'in Savaş Muhabirliği

War Journalism of Ahmet Rasim

Öz

Ahmet Rasim, eserleri ve gazetecilik faaliyetleriyle kırk sekiz yıl boyunca Türk kültür ve edebiyatına hizmet eden önemli yazarlardan biridir. Şiir, hikâye, roman, makale, mektup, mensur şiir, anı, fıkra, sohbet, monografi, seyahat yazısı, sözlük, çeviri, eleştiri gibi çeşitli türde eserler vermiş, okul kitapları ve bilimsel eserler kaleme almıştır. Yazar, "II. Abdülhamit Dönemi", "II. Meşrutiyet Dönemi", "Mütareke ve Milli Mücadele Dönemi" ile "Cumhuriyet Dönemi"nde yayımlanan dergi ve gazetelerin pek çoğunda faaliyet göstermiş, gazeteci kimliğiyle öne çıkmıştır. Ahmet Rasim dönemin iç ve dış siyasetiyle ilgili yazılar kaleme almış, siyasi gelişmeleri yakından takip etmek için yurt içine ve yurt dışına geziler düzenlemiştir. 1908 yılında, Bulgaristan'ın bağımsızlığını ilan ettiği sıralarda Sofya'da bulunmuştur. 1909'da Avusturya-Macaristan seyahatine çıkmıştır. 1912'de *Sabah* gazetesinin savaş muhabiri olarak Edirne'ye gitmiş, Bulgar cephesindeki gelişmeleri takip etmiştir. I. Dünya Savaşı (1914-1918) sıralarında İstihbarat Cemiyeti tarafından Mısır seferini takip etmek üzere Suriye ve Filistin topraklarına gönderilmiştir. Yazar, Romanya ve Kafkasya cephesinde de bulunmuştur. Bu süreçte *Tasfir-i Efkâr* gazetesinin harp muhabiri olarak görev yapmıştır. Edebiyat ve matbuat tarihimizin önemli figürlerinden biri olan Ahmet Rasim'in savaş muhabirliği ve bu süreçteki yazı faaliyetleri üzerine ciddi bir çalışma yapılmamıştır. Bu çalışma ile Ahmet Rasim'in Balkan Savaşları ve I. Dünya Savaşı sırasındaki görevleri, savaş muhabirliği ve yazı faaliyetleri değerlendirilmiştir. Ahmet Rasim'in gözlem ve tespitlerinde öne çıkan olay ve durumlar, savaş sırasında ve savaş sonrasında yayınlanan mektup, makale, anı, fıkra, telgraf ve seyahat yazıları üzerinde durulmuştur. Yazarın farklı bölgelerden gönderdiği bu yazılar ayrı ayrı çalışmalara konu olabilecek ayrıntılı bilgiler içermektedir ve zengin bir içeriğe sahiptir. Bu çalışmanın amaçlarından biri de farklı çalışmalara kapılar aralamak ve kaynak sağlamaktır.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Rasim, Savaş Muhabiri, Balkan Savaşları, I. Dünya Savaşı.

Abstract

Ahmet Rasim is one of the important writers who served Turkish culture and literature for forty eight years with his works and journalistic activities. He wrote various kinds of works such as poetry, stories, novels, articles, letters, prose poems, memoirs, anecdotes, conversations, monographs, travel writings, dictionaries, translations, criticisms, and wrote school books and scientific works. The author was active in many of the magazines and newspapers published in the during the second Abdulhamit Period, the second Period of Legitimacy, the Armistice and the National Struggle Period, and the Republican Period, he came to the fore with his journalist identity. Ahmet Rasim wrote articles about the domestic and foreign politics of the period and organized trips to the country and abroad to follow the political developments closely. He was in Sofia in 1908, when Bulgaria declared its independence. In 1909 he went on a trip to Austria-Hungary. In 1912, he went to Edirne as the war correspondent of *Sabah* newspaper and followed the developments on the Bulgarian front. During the First World War (1914-1918), he was sent to Syria and Palestine by the Intelligence Society to follow the Egyptian expedition. The author also found it on the Romanian and Caucasian front. During this period, he worked as a war correspondent for *Tasfir-i Efkâr* newspaper. There has been no serious study on the war correspondent of Ahmet Rasim, one of the important figures of our literature and press history, and his writing activities in this process. In this study, Ahmet Rasim's duties during the Balkan Wars and World War I, war correspondent and writing activities were evaluated. Events and situations that stand out in Ahmet Rasim's observations and determinations; his letters, articles, memoirs, anecdotes, telegrams and travel writings published during and after the war was emphasized. These articles, sent by the author from different regions, contain detailed information that can be the subject of separate studies and have a rich content. One of the aims of this study is to open doors for different studies and to provide resources.

Keywords: Ahmet Rasim, War Correspondent, Balkan Wars, World War I.

Ummahan Nerkiz*

Sorumlu Yazar Corresponding Author

* Dr

İzmir/ Türkiye

Elmek: ummahannerkiz@gmail.com

ORCID: 0009-0001-5664-2737

Makale Geçmişi Article History

Geliş Tarihi: 08.08.2023

Kabul Tarihi: 30.08.2023

E-yayın Tarihi: 31.08.2023

Atıf/ Citation:

Nerkiz, U. (2023). Ahmet Rasim'in Savaş Muhabirliği. *Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, (31), s. 119-136.



Giriş

Ahmet Rasim'in Savaş Muhabirliği

Ahmet Rasim (1865-21 Eylül 1932), Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılıp Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulduğu, siyasi olarak çok sancılı ve çalkantılı bir dönemde yaşamış ve gazetecilik faaliyetleriyle öne çıkmıştır. Anadolu'nun farklı şehir ve kasabalarının yanı sıra farklı ülkelere de giderek dönemin siyasi olaylarını ve yaşanan gelişmeleri yakından takip etmiştir. Balkan Savaşları ve I. Dünya Savaşı öncesinde yaptığı seyahatler, yazarın tecrübe kazanmasında önemli bir rol oynamıştır. Yazar, Bulgaristan'ın bağımsızlığı ilan edilmeden önce Anadolu'ya bir seyahate çıkmıştır. *Sabah* gazetesinde 19 Eylül 1908-26 Eylül 1908 tarihleri arasında yayımlanan "Anadolu Mektupları" adlı yedi mektubunda Adapazarı, Bilecik, Eskişehir ve Konya'daki izlenimlerini aktarmıştır. Anadolu insanı ve Anadolu coğrafyası intibalarını, ziyaret ettiği şehirlerin tarihî ve kültürel özelliklerini, yolculuk sırasında şahit olduğu olay ve durumları yazılarında anlatmıştır. Yazar, Bulgaristan'da önemli gelişmeler yaşanması üzerine *Sabah* gazetesi tarafından Sofya'ya gönderilmiştir:

*"Bulgaristan meselesini mahallinde tetkik etmek üzere başmuharrirlerimizden Ahmet Rasim Bey'i geçen Salı günü Sofya'ya i'zam eylemiş idik. Keşof ve şimendifer meseleleri hakkında Bulgar mahafil-i resmiye ve efkâr-ı umumiyesince icra eylediği tahkikatı mübeyyin olarak mumailayhden dün aldığımız birinci mektubu ber-vech-i ati derç ediyoruz."*¹

Ahmet Rasim Bulgaristan'ın bağımsızlığını ilan ettiği gün Sofya'da bulunmuştur.² "Keşof ve Şimendifer Meseleleri" başlıklı yazısından sonra, "*Bir haftadan beri Sofya'da bulunan muhabir-i mahsusumuz Ahmet Rasim Bey'den alınan telgraf-nameler*"³ ibaresiyle, yazarın 5 Teşrinievvel'de (Ekim) gönderdiği dört telgrafa yer verilmiştir. Bu telgraflarda, 5 Ekim'de Bulgaristan Kraliyeti'nin Tırnova'da resmen ilan edildiğini, kraliyetin ilanı üzerine sokaklarda gösterilerin yapıldığını, şehrin tamamen bayraklarla donatıldığını, Bosna-Hersek'in Avusturya-Macaristan'a ilhak edildiğini ve Prens Ferdinand'ın Tırnova'dan Filibe'ye gittiğini haber vermiştir. Yazar aynı gün yayımlanan mektubunda ⁴ ise *Veçerna Pošta*, *Dnevnik*, *Paprikof*, *Vreme*, *Reç*, *Den* gibi Bulgar gazetelerinden parçalar aktarmış, burada yer alan bahisler hakkında değerlendirmelerde bulunmuştur. Yazarın gönderdiği 5 ve 6 Ekim tarihlerini taşıyan iki telgrafta⁵ Bulgaristan hariciye nazırının Bulgaristan istiklali hakkındaki demeci, Prens Ferdinand'ın sarayı civarında yapılan resmigeçitler, Bulgar halkının mutluluğu, yapılan ayinler, şenlikler ve şehrin genel görüntüsü hakkında bilgiler yer almıştır.

Ahmet Rasim, Sofya'dan gönderdiği "Bulgaristan Mesail-i Hazırası",⁶ "İlan-ı İstiklal",⁷ "Ahval-i Hazıra",⁸ "Hiss-i Mevcudiyet",⁹ "Bulgar Meselesi Hal-i Hazırı"¹⁰ isimli yazılarında Bulgaristan'daki günlük hayatı, bağımsızlık ilanının Bulgar halkına yaşattığı sevinci, Bulgar gazetelerine yansıyan mevzuları, Bulgar prensinin ve

¹ Ahmet Rasim, "Keşof ve Şimendifer Meseleleri", *Sabah*, nr. 6836, 5 Teşrinievvel 1908.

² Ahmet Rasim, "Ninni ile Şarkı", *Tasvir-i Efkar*, nr. 726, 14 Nisan 1913.

³ Ahmet Rasim, "Telgraf" (4 tane), *Sabah*, nr. 6837, 6 Teşrinievvel 1908.

⁴ Ahmet Rasim, "Bulgar Gazeteleri", *Sabah*, nr. 6837, 6 Teşrinievvel 1908.

⁵ Ahmet Rasim, "Bulgaristan Hadisesi: Hususi Telgraf", (2 tane), *Sabah*, nr. 6838, 7 Teşrinievvel 1908.

⁶ Ahmet Rasim, "Bulgaristan Mesail-i Hazırası", *Sabah*, nr. 6838, 7 Teşrinievvel 1908.

⁷ Ahmet Rasim, "İlan-ı İstiklal", *Sabah*, nr. 6839, 8 Teşrinievvel 1908.

⁸ Ahmet Rasim, "Ahval-i Hazıra", *Sabah*, nr. 6840, 9 Teşrinievvel 1908.

⁹ Ahmet Rasim, "Hiss-i Mevcudiyet", *Sabah*, nr. 6845, 14 Teşrinievvel 1908.

¹⁰ Ahmet Rasim, "Bulgar Meselesi Hal-i Hazırı", *Sabah*, nr. 6852, 21 Teşrinievvel 1908.

bürokratların faaliyetlerini, aldığı havadisleri ve şehirdeki söylentileri aktarmıştır. Bu yazılarda Bulgaristan istiklali karşısında izlenen politikalar, Balkanlardaki müttefik devletlerin tutumu, Bulgaristan ile İttihat ve Terakki arasındaki siyasi ilişkiler, Osmanlı Devleti'nin uyguladığı yanlış politikalar, büyük devletlerin gizli oyunları, resmî çalışmalar ve yazarın siyasi olaylar hakkındaki düşünceleri de yer almıştır. "Bulgaristan'da Cevami-i Şerife"¹¹ ve "Bulgaristan Ahali-i İslamiyesi [4 tefrika]"¹² isimli yazılarda ise Bulgar sınırları içerisinde yaşayan Türk ve Müslüman ahaliye yapılan zulümler, ibadethanelere yapılan saldırılar ve tahribat başta olmak üzere yaşanan olumsuz durumları aktarmıştır. "Bulgar Eksarhlığı [2 tefrika]"¹³ adlı makalede Bulgar Eksarhlığının tarihçesini, "Bulgaristan"¹⁴ adlı yazısında ise Bulgaristan'ın Balkan yarımadasındaki genişleme politikalarını ve faaliyetlerini değerlendirmiştir.

Ahmet Rasim, *İstişare* mecmuasında neşrettiği "Fes Hakkında"¹⁵ isimli iki tefrikalık makalesinde; yaşanan siyasi olaylar (Bulgaristan istiklali, Bosna-Hersek'in ilhakı ve Girit meselesi) nedeniyle Avusturya aleyhine bir ekonomik savaş açıldığını belirtmiş, fesin Osmanlılar tarafından kullanılması, tarihî gelişimi ve fes çeşitleri hakkında ayrıntılı bilgiler vermiştir. "Bulgaristan Mektupları"¹⁶ adlı iki tefrikalık seyahat yazısında, Filibe istasyonundan Sofya'ya kadar olan yolculuğunu, seyahat sırasında şahit olduğu olayları, karşılaştığı insanları ve Bulgar köyleri ile Balkanlar hakkındaki izlenimlerini aktarmıştır. Sofya'da kaldığı oteli, gezip gördüğü mekânları, tarihî eserleri, Bulgar halkının sosyal hayatını ve ziraat, eğitim, askeriye, ulaşım, ekonomi gibi konularda edindiği bilgileri paylaşmıştır. Yazar Bulgarlar ile Osmanlılar arasında karşılaştırmalar yapmış, kendi duygu ve düşüncelerini, hislerini dile getirmiştir. Bu yazılar Ahmet Rasim'in *Muharrir Bu Ya* (1926) adlı kitabında da yer almıştır. (Nerkiz, 2021: 73).

Yazar, *Şura-yı Ümmet* dergisinde 12 Kânunusani 1324-11 Mart 1326 [25 Ocak 1909-24 Mart 1910] tarihleri arasında yayımlanan yazılarında da Balkanlardaki siyasi gelişmelerden ve Balkanlardaki Rus politikalarından bahsetmiştir. Sırbistan ve Karadağ'ın siyasi gelişmeleriyle toplumda yaşanan sosyal ve siyasi değişimler üzerinde durmuştur. "Şehir Mektubu: Siyasi Dersler"¹⁷ isimli dört tefrikalık yazısında Osmanlı Devleti'nin siyasi politikalarıyla ilgili değerlendirmelerde bulunmuş, fıkra ve hikâyelerle yazısını zenginleştirmiştir. (Nerkiz, 2021: 73).

Ahmet Rasim 28 Teşrinievvel 1909'da Viyana'ya gitmiştir.¹⁸ 18 Ekim 1909-19 Kasım 1909 tarihleri arasında *Sabah* gazetesinde Avusturya-Macaristan seyahati

¹¹ Ahmet Rasim, "Bulgaristan'da Cevami-i Şerife", *Sabah*, nr. 6856, 25 Teşrinievvel 1908.

¹² Ahmet Rasim, "Bulgaristan Ahali-i İslamiyesi-1", *Sabah*, nr. 6863, 3 Teşrinisani 1908.

Ahmet Rasim, "Bulgaristan Ahali-i İslamiyesi-2", *Sabah*, nr. 6866, 6 Teşrinisani 1908.

Ahmet Rasim, "Bulgaristan Ahali-i İslamiyesi-3", *Sabah*, nr. 6870, 10 Teşrinisani 1908.

Ahmet Rasim, "Bulgaristan Ahali-i İslamiyesi-4", *Sabah*, nr. 6874, 14 Teşrinisani 1908.

¹³ Ahmet Rasim, "Bulgar Eksarhlığı", *Sabah*, nr. 6877, 17 Teşrinisani 1908.

Ahmet Rasim, "Bulgar Eksarhlığı", *Sabah*, nr. 6895, 5 Kânunuevvel 1908.

¹⁴ Ahmet Rasim, "Bulgaristan", *Sabah*, nr. 6939, 20 Kânunusani 1909.

¹⁵ Ahmet Rasim, "Fes Hakkında", *İstişare*, nr. 6, 11 Teşrinievvel 1324/ [24 Ekim 1908].

Ahmet Rasim, "Fes Hakkında", *İstişare*, nr. 7, 23 Teşrinievvel 1324/ [5 Kasım 1908].

¹⁶ Ahmet Rasim, "Bulgaristan Mektupları", *İstişare*, nr. 10, 12 Teşrinisani 1324/ [25 Kasım 1908].

Ahmet Rasim, "Bulgaristan Mektupları", *İstişare*, nr. 12, 27 Teşrinisani 1324/ [10 Aralık 1908].

¹⁷ A. R., "Şehir Mektubu: Siyasi Dersler-1", *Şura-yı Ümmet*, nr. 210, 18 Şubat 1325/ [3 Mart 1910].

¹⁸ Ahmet Rasim, "Avusturya-Macaristan Seyahati - Hususi Telgrafnâmemiz", *Sabah*, nr. 7219, 29 Teşrinievvel 1909.



yazılarını neşretmiştir. Yazar, "Peşte-Viyana",¹⁹ "Peşte-Macaristan",²⁰ "Sermuharririmiz Ahmet Rasim'in Dördüncü Mektubu",²¹ "Temeşvar",²² "Avusturya-Macaristan Seyahati - Hususi Telgrafnâmemiz",²³ "Peşte'den Viyana'ya Son Gece-Son Gün",²⁴ "Viyana",²⁵ "Prag",²⁶ "Prag Bir Manzara-i Edebiye",²⁷ "Prag-Trieste",²⁸ "Seyahatten Aldığımız Hisseler: Macaristan'da",²⁹ "Seyahatten Aldığımız Hisseler: Avusturya'da"³⁰ ve "Trieste"³¹ başlıklarını taşıyan yedi telgraf ve on dokuz mektup göndermiştir. Ahmet Rasim bu seyahat yazılarında gittiği şehirleri, gördüğü insanları, bulunduğu sanatsal faaliyetleri, seyahati boyunca edindiği izlenimleri ve tecrübeleri aktarmıştır. Gazeteye gönderdiği telgraflarda Avusturya'da gerçekleştirilen resmî ziyaretler, merasimler, ziyafetler, Avusturya imparatoru ile Osmanlı heyetinin ilişkileri hakkında bilgiler vermiştir.

Yazar, *Şehbal* mecmuasında yayımlanan "Tesir-i İrtica"³² isimli fıkrada Meşrutiyet döneminde yaşanan olaylardan bahsetmiştir. "Bir Dâstân-ı Gam"³³ isimli yazıda ise Peşte'den Budin'e dönerken hissettiklerini, izlenimlerini aktarmıştır. Ahmet Rasim, arkadaşı Ignác Kúnos'un gönderdiği, yüz altmış senelik Osmanlı hâkimiyetinin Budin halkında bıraktığı "yegâne nişane-i manzumu" alıntılarını ve Budin tarihiyle ilgili anekdotları paylaşmıştır. (Nerkiz, 2021: 74).

Ahmet Rasim 1910 yılında Edirne ve civarında yapılan büyük bir askerî tatbikatı takip etmiştir. Osmanlı ordusu içerisinde bulunan yazar, bizzat ordu ile hareket etmiş, "Bir Asker Günü"³⁴ ve "Büyük Manevralar"³⁵ isimli mektup ve telgraflarıyla bu tatbikatı

¹⁹ Ahmet Rasim, "Peşte-Viyana", *Sabah*, nr. 7208, 18 Teşrinievvel 1909.

Ahmet Rasim, "Peşte-Viyana", *Sabah*, nr. 7212, 22 Teşrinievvel 1909.

Ahmet Rasim, "Peşte-Viyana", *Sabah*, nr. 7213, 23 Teşrinievvel 1909.

Ahmet Rasim, "Peşte-Viyana -Hususi Telgrafnâmemiz", *Sabah*, nr. 7213, 23 Teşrinievvel 1909.

Ahmet Rasim, "Peşte-Viyana", *Sabah*, nr. 7216, 26 Teşrinievvel 1909.

Ahmet Rasim, "Peşte-Viyana", *Sabah*, nr. 7218, 28 Teşrinievvel 1909.

Ahmet Rasim, "Peşte-Viyana", *Sabah*, nr. 7219, 29 Teşrinievvel 1909.

²⁰ Ahmet Rasim, "Peşte-Macaristan", *Sabah*, nr. 7210, 20 Teşrinievvel 1909.

²¹ Ahmet Rasim, "Sermuharririmizden Ahmet Rasim Bey'in Dördüncü Mektubu", *Sabah*, nr. 7213, 23 Teşrinievvel 1909.

²² Ahmet Rasim, "Temeşvar", *Sabah*, nr. 7220, 30 Teşrinievvel 1909.

²³ Ahmet Rasim, "Avusturya-Macaristan Seyahati - Hususi Telgrafnâmemiz", *Sabah*, nr. 7219, 29 Teşrinievvel 1909.

Ahmet Rasim, "Avusturya-Macaristan Seyahati - Hususi Telgrafnâmemiz", *Sabah*, nr. 7221, 31 Teşrinievvel 1909.

Ahmet Rasim, "Avusturya-Macaristan Seyahati - Hususi Telgrafnâmemiz", *Sabah*, nr. 7222, 1 Teşrinisani 1909.

Ahmet Rasim, "Avusturya-Macaristan Seyahati - Hususi Telgrafnâmemiz", *Sabah*, nr. 7223, 2 Teşrinisani 1909.

Ahmet Rasim, "Avusturya-Macaristan Seyahati - Hususi Telgrafnâmemiz", *Sabah*, nr. 7225, 4 Teşrinisani 1909.

Ahmet Rasim, "Avusturya-Macaristan Seyahati - Hususi Telgrafnâmemiz", *Sabah*, nr. 7226, 5 Teşrinisani 1909.

²⁴ Ahmet Rasim, "Peşte'den Viyana'ya Son Gece-Son Gün", *Sabah*, nr. 7223, 2 Teşrinisani 1909.

²⁵ Ahmet Rasim, "Viyana-1", *Sabah*, nr. 7224, 3 Teşrinisani 1909.

Ahmet Rasim, "Viyana-2", *Sabah*, nr. 7225, 4 Teşrinisani 1909.

Ahmet Rasim, "Viyana-3", *Sabah*, nr. 7228, 7 Teşrinisani 1909.

²⁶ Ahmet Rasim, "Prag", *Sabah*, nr. 7229, 8 Teşrinisani 1909.

²⁷ Ahmet Rasim, "Prag-2 -Bir Manzara-i Edebiye-", *Sabah*, nr. 7230, 9 Teşrinisani 1909.

²⁸ Ahmet Rasim, "Prag-Trieste", *Sabah*, nr. 7235, 14 Teşrinisani 1909.

²⁹ Ahmet Rasim, "Seyahatten Aldığımız Hisseler Macaristan'da", *Sabah*, nr. 7238, 17 Teşrinisani 1909.

³⁰ Ahmet Rasim, "Seyahatten Aldığımız Hisseler Avusturya'da", *Sabah*, nr. 7239, 18 Teşrinisani 1909.

³¹ Ahmet Rasim, "Trieste", *Sabah*, nr. 7240, 19 Teşrinisani 1909.

³² Ahmet Rasim, "Tesir-i İrtica", *Şehbal*, nr. 19, 1 Şubat 1325/ [14 Şubat 1910].

³³ Ahmet Rasim, "Bir Dâstân-ı Gam", *Şehbal*, nr. 20, 15 Mart 1326/ [28 Mart 1910].

³⁴ Ahmet Rasim, "Bir Asker Günü", *Sabah*, nr. 7569, 17 Teşrinievvel 1910.

³⁵ Ahmet Rasim, "Büyük Manevralar", *Sabah*, nr. 7570, 18 Teşrinievvel 1910.

Ahmet Rasim, "Büyük Manevralar- Garp Ordusundan Telgraf", *Sabah*, nr. 7571, 19 Teşrinievvel 1910.

Ahmet Rasim, "Büyük Manevralar", *Sabah*, nr. 7572, 20 Teşrinievvel 1910.

Ahmet Rasim, "Büyük Manevralar: 'Babaeski', 'Kadıköy-Kofalça Muharebesi'", *Sabah*, nr. 7573, 21 Teşrinievvel 1910.

en ince ayrıntılarına kadar anlatmıştır. Babaeski, Lüleburgaz, Evrensekiz'den gönderdiği mektup ve telgraflarda kolordu manevraları, görev yapan komutanlar ve askerlerin durumu hakkında bilgiler vermiştir. Yazar, yolculuk sırasında gördüğü köy ve kasabaları tanıtmış, şehirlerin görünüşü, mimarisi ve halkın yaşayışına dair gözlemlerini ve izlenimlerini aktarmıştır.

Osmanlı Devleti, Balkan Savaşları'nda Bulgaristan, Yunanistan, Sırbistan ve Karadağ'la karşı karşıya gelmiş, çok sayıda savaş muhabiri bu mücadeleyi izlemiştir. Tanin, İkdam, Sabah ve Tasvir-i Efkâr gibi Osmanlı basınının önde gelen gazetelerine mensup pek çok savaş muhabiri savaşın en şiddetli yaşandığı Edirne, Kırklareli, Lüleburgaz ve Çatalca hattı başta olmak üzere, birçok şehir, cephe ve Avrupa başkentinde görev yapmıştır. (Şallı, 2022: 679-709).

I. Balkan Savaşı'nın başlarında, Sabah gazetesi savaşı daha yakından takip edebilmek, yaşanan gelişmeler ve savaşın gidişatı hakkında daha hızlı ve güvenilir bilgiler edinebilmek amacıyla bir muhabir heyeti oluşturmuştur. "Sabah'ın Muharebeye Mahsus Teşkilât-ı İhbariyesi"³⁶ başlıklı yazıda, "Muharebe-i hazıra esnasında safahat-ı harbiye hakkında en mevsum malumata dest-res olmak üzere Sabah'ın vücuda getirdiği teşkilat ber-cevâh-i atidir." ifadesiyle Viyana, Edirne, Selânik, Kosova ve Karadağ hududunda görevlendirilen muhabirlerin isimleri ve bu bölgelerin önemi belirtilmiştir. Ahmet Rasim'in "Edirne ve Havalisi"nde görevlendirildiği ve iki günden beri yazarın Edirne'de olduğu bilgisine yer verilmiştir:

"Edirne ve Havalisi: Edirne muntıkası en mühim bir darü'l-harekât ve menbaa-ı istihbarattır. O cihette ahvâlin heyet-i umumiyesini takip ve muntıkanın muhtelif noktalarına giden muhabirlerimize nezaret etmek vazifesi, Ahmet Rasim Bey tarafından kabul olunmuştur. Telgrafla verilecek malumattan başka mir-i mumaileyh müşahadat ve muhakematını mektupla dahi iş'ar eyleyecektir. Ahmet Rasim Bey iki günden beri Edirne'de bulunmaktadır."

Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere, Sabah gazetesi Edirne ve civarında birçok muhabir görevlendirmiş, onlara nezaret etme yetkisini Ahmet Rasim'e vermiştir. Ahmet Rasim'in gönderdiği telgraflar, genellikle gazetenin son sayfasında yer alan "Sabah'ın Hususi Telgrafları" başlığı altında yayımlanmıştır. Burada Sabah gazetesinin diğer şehirlerde görev yapan muhabirlerinden gelen telgraflar da bulunmaktadır. Farklı şehir ve cepheden gönderilen bu telgraflar, bütüncül bir şekilde savaşın askerî seyrini takip etmeye olanak sağlamıştır.

Ahmet Rasim siyasi ve askerî olayları, karargâhların durumunu, cephe gerisini, yolculuk sırasında yaşanan olayları ve gördüğü manzaraları mektup ve telgraflarla Sabah gazetesine bildirmiştir. Sabah gazetesi "Meydan-ı harbe azimet eden muhabir-i mahsusumuz Ahmet Rasim Bey'den aldığımız mektuptur" notuyla yazarın "Benim Kanaatim" isimli mektubuna yer vermiştir. Yazar, yaşanan son gelişmeleri tarihî olaylarla birlikte değerlendirmiştir. "Şimdi dördüncü kolordu karargâhını aramakla meşgulüm. Uzunköprü'ye alessheher vasıl oldum. Fakat hudutta vukua gelen müsademat-ı mühimme neticesi olarak karargâh tebeddül etmiş" ifadesine yer verdiği mektubunu "8 Teşrinievvel Uzunköprü" ibaresiyle bitirmiştir.³⁷ "Edirne 9 Teşrinievvel" notuyla

Ahmet Rasim, "Büyük Manevralar-Kolordu Manevrasının Hitamı", Sabah, nr. 7574, 22 Teşrinievvel 1910.

Ahmet Rasim, "Büyük Manevralar", Sabah, nr. 7577, 25 Teşrinievvel 1910.

Ahmet Rasim, "Büyük Manevralar", Sabah, nr. 7578, 26 Teşrinievvel 1910.

³⁶ "Sabah'ın Muharebeye Mahsus Teşkilât-ı İhbariyesi", Sabah, nr. 8294, 22 Teşrinievvel 1912.

³⁷ Ahmet Rasim, "Benim Kanaatim", Sabah, nr. 8296, 24 Teşrinievvel 1912.



yayımlanan “Sürünceme”³⁸ isimli mektubunda karargâhı bulmak için yaşadığı kırk sekiz saatlik zorlu yolculuğu ve yolculuk sırasında Uzunköprü’de şahit olduğu manzaraları anlatmıştır. “9 Teşrinievvel” tarihli mektubunda³⁹ Edirne’ye giderken yaşadığı zorlu tren yolculuğunu, istasyonlardaki insanların konuşmalarını ve savaşın halk üzerinde yarattığı tedirginliği anlatmaya devam etmiştir. Gazeteye gönderdiği 10 ve 11 Teşrinievvel tarihli telgraflarda, “*Şark ordusunun Kırkkilise’den Edirne havalisine kadar*” düşmanla giriştiği muharebeler, Maraş muntıkasında devam eden top muharebeleri ve Sırbistan hududundaki mücadeleler üzerine yaşanan gelişmeleri aktarmış, Osmanlı, Sırp ve Bulgar askerlerinin ahvali, şehitler ve yaralı askerler hakkında bilgiler vermiştir. “*Kolordu karargâhları muttasıl tebeddül ettiği cihetle bir tarafa gidemiyoruz.*” diyen yazar, elde ettiği bilgileri ve haberleri telgraflarla bildirmeye devam etmiştir. 18-19 Teşrinievvel tarihinden itibaren telgraflarda Çerkezköy ibaresi yer almıştır.⁴⁰

Yazar, otel odasından yazdığı “12 Teşrinievvel 328” tarihli mektupta⁴¹ defterine kaydettiği notları aktarmıştır. Yolculuk sırasında tanıklık ettiği olay ve durumları, insanların haletiruhiyesini, kolordu komutanlarıyla olan hatıralarını anlatmıştır. Yazar aldığı harp haberlerini ve tahliye edilen köyleri de bildirmiştir. “Düşmanı Sev Yalanı Sevme”⁴² başlıklı mektubunda karargâhları, harp alanlarının durumunu, askerlerin ruh halini ve düşmanın motivasyonunu inceleyen yazar, gençlere ve halka nasihat etmiş, izlenmesi gereken yolu göstermiştir.

Ahmet Rasim, “27 Teşrinievvel” tarihli “Hâl ve Mevki”⁴³ isimli mektubunda “*Esna-yı harbde misline nadir tesadüf olunan bir trendeyim, zamane ekspresinde bulunuyorum. Ümera-yı askeriye den mürekkep kafilenin pişdar hücresindeyim. Yani ordunun en mühim şube-i malumatıyla beraber yürüyorum. Dört beş kilitten ibaret olan bu açılmaz kasanın civarında havadis alamamak derdiyle yanıyorum.*” diyerek içinde bulunduğu durumu ve mevkii belirtmiştir. Yolda gördüğü muhacir kabilelerini tasvir eden yazar, “*Şimdi her yaralı bana oğlum Mazhar’ın haber-i şehadetini veriyor.*” diyerek savaşta vefat eden oğlunu hatırlamıştır. Ahmet Rasim’in oğlu Mazhar Bey, Balkan Harbi’nde, Bulgarlar tarafından Yenice’de şehit edilmiştir.⁴⁴ Mazhar Bey’in mezarının nerede olduğu belli değildir. Bu yazılar, acılı bir babanın hislerini ve ruh hâlini de yansıtmıştır. Ahmet Rasim yazısının devamında arkadaşıyla olan sohbeti aktarmıştır. Askerlerin fiziksel ve ruhsal durumu, düşmanın vaziyeti, savaşın gidişatı, İstanbul halkının yanlış mütalaalara kapılması, savaş sırasında orduya, millete ve siyasetçilere düşen görevler bu sohbetin konusunu oluşturmuştur.

Hakan Şallı’nın tespitlerine göre, *Sabah* gazetesinin savaş muhabiri olan Ahmet Rasim, Edirne’de görevde bulunduğu sırada *Tanin* gazetesinin savaş muhabiri Ahmet Şerif’le ortak bir mesai gerçekleştirmiştir. Edirne civarındaki muharebelere tanıklık eden

³⁸ Ahmet Rasim, “Sürünmece”, *Sabah*, nr. 8298, 26 Teşrinievvel 1912.

³⁹ Ahmet Rasim, “48 Saat Sonra”, *Sabah*, nr. 8302, 30 Teşrinievvel 1912.

⁴⁰ Ahmet Rasim, “*Sabah*’ın Hususi Telgrafları: Edirne Muntıkasında”, (2 telgraf), *Sabah*, nr. 8296, 24 Teşrinievvel 1912.

Ahmet Rasim, “*Sabah*’ın Hususi Telgrafları: Edirne Muntıkasında”, (3 telgraf), *Sabah*, nr. 8297, 25 Teşrinievvel 1912.

Ahmet Rasim, “*Sabah*’ın Hususi Telgrafları”, (2 telgraf), *Sabah*, nr. 8298, 26 Teşrinievvel 1912.

Ahmet Rasim, “*Sabah*’ın Hususi Telgrafları”, (2 telgraf), *Sabah*, nr. 8304, 1 Teşrinisani 1912.

Ahmet Rasim, “*Sabah*’ın Hususi Telgrafları”, (3 telgraf), *Sabah*, nr. 8305, 2 Teşrinisani 1912.

⁴¹ Ahmet Rasim, “Edirne’de”, *Sabah*, nr. 8304, 1 Teşrinisani 1912.

⁴² Ahmet Rasim, “Düşmanı Sev, Yalanı Sevme”, *Sabah*, nr. 8311, 8 Teşrinisani 1912.

⁴³ Ahmet Rasim, “Hâl ve Mevki”, *Felah / [Sabah]*, nr. 1-8315, 12 Teşrinisani 1912.

⁴⁴ Ahmet Rasim, “Şehit Oğlumun Hayal-i Perişanisi”, *Cumhuriyet*, nr. 161, 18 Teşrinievvel 1340/ [18 Ekim 1924].

bu iki muhabir, müttefik Bulgar ve Sırp ordularının şehri kuşatmasından kısa bir süre önce, hattın gerisinde yer alan Babaeski taraflarına doğru çekilmiştir. (Şallı, 2021: 575). Ahmet Şerif'in "Bir iki saate kadar vasıta bulabilirsek Rasim Bey'le Babaeski'ye hareket ediyoruz."⁴⁵ ifadelerinden anlaşıldığı üzere iki yazar, Edirne'den ayrılmak için uygun bir fırsat kollamıştır (Şallı, 2021: 582). Ahmet Şerif Bey'le birlikte hareket eden yazar, Edirne'de yaklaşık bir hafta bulunduktan sonra şehirden ayrılmıştır (Şallı, 2022: 687). Ahmet Rasim, kasım ayının ilk haftasından itibaren iletişim konusunda sorunlar yaşamıştır. İstanbul'la irtibatını kaybeden yazarın, Edirne'de mahsur kalıp kalmadığı, başka bir bölgeye geçtiyse neden telgraf veya mektup göndermediği soruları matbaa halkını merak ve endişe içinde bırakmıştır. Edirne'den son dakikada ayrılan Ahmet Rasim, trenlerin düzenli işlemediği, büyük bir şaşkınlık ve kargaşanın hâkim olduğu bir ortamda, günlerce süren uzun bir yolculuğun ardından İstanbul'a ulaşmıştır (Til, 2004: 134).

Tasvir-i Efkâr gazetesi de 24 Teşrinievvel 1912 tarihinde, "Harp Muhabirlerimiz" başlıklı yazıyla bir harp muhabiri ekibi oluşturduklarını duyurmuştur:

"Def'a-i salise-i intişarında her lazımesini tamam olarak ihzar ettiği itikadında bulunan *Tasvir-i Efkâr*, intişarından sonra tahaddüs eden harbe karşı da yabancı kalamazdı. Bunu her günkü neşriyatımız teyit eylemektedir zannederiz. Bu hususta da imkânın müsaade ettiği âsâr-ı tekemmülü iBRAZ eylemek mecburiyet-i manevîyesinde bulunduğumuzu takdir eylediğimizden, darü'l-harekâtların cümlesine muhabirin-i mahsusa tayin ve izam eyledik. Birkaç gün zarfında telgraf-nameler ve mektuplarla her tarafta cereyan edecek hadisattan haberdar olacak ve bittabi karilerimizi de haberdar eyleyeceğiz."⁴⁶

Tasvir-i Efkâr gazetesinin savaş muhabiri ekibini oluşturmadan önce Edirne ve Selanik gibi şehirlerden mektup ve telgraflar yayımlaması, gazetenin bu şehirlerde hâlihazırda görevde bulunan muhabirlerinin olduğunu göstermektedir. 25 Ekim 1912 tarihinden itibaren, sahada görevlendirilen muhabirlerden alınan telgraflar sayesinde gazete savaş haberlerini çok daha ayrıntılı ve günlük olarak kamuoyuyla paylaşmaya başlamıştır. (Şallı, 2022: 691-692).

I. Balkan Savaşı'nın başlarında *Sabah* gazetesi tarafından Edirne'de harp muhabiri olarak görevlendirilen Ahmet Rasim, daha sonra *Tasvir-i Efkâr* gazetesinde çalışmaya başlamıştır. Yazarın *Tasvir-i Efkâr* gazetesinde neşredilen ilk yazısı, 5 Kânunuevvel 1328 [18 Kânunuevvel 1912], son yazısı da 17 Temmuz 1334 [17 Temmuz 1918] tarihini taşımaktadır (Nerkiz, 2021: 79). Ahmet Rasim'in *Tasvir-i Efkâr* gazetesinde yayımlanan ilk yazıları, Edirne'den ve cephe gerisinden gönderdiği mektuplar, anılar ve fıkra yazılarından oluşmuştur.⁴⁷

Ahmet Rasim, *Tasvir-i Efkâr* gazetesi tarafından harp muhabiri olarak Hadımköy hattına gönderilmiştir. Hadımköy'e ulaştığında ilk olarak Osmanlı Ordusu Başkumandanı İzzet Paşa ile görüşmüştür. Yazar, "Çatalca vukuat-ı harbiyesinin merkez

⁴⁵ Ahmet Şerif, "Muhabir-i Mahsusumuzun İkinci Mektubu", *Hak*, nr. 1486-152, 30 Ekim 1912.

⁴⁶ "Harp Muhabirlerimiz", *Tasvir-i Efkâr*, nr. 567, 24 Teşrinievvel 1912.

⁴⁷ Ahmet Rasim, "Menazır ve Hatırat", *Tasvir-i Efkâr*, nr. 620, 18 Kânunuevvel 1912.

Ahmet Rasim, "Hatırat ve Menazır: İlk Maraş Muharebesi", *Tasvir-i Efkâr*, nr. 624, 22 Kânunuevvel 1912.

Ahmet Rasim, "Dört Gün İçinde", *İntihab-ı Efkâr*, nr. 5-631, 29 Kânunuevvel 1912.

Ahmet Rasim, "Dört Halet-i Ruhiye", *İntihab-ı Efkâr*, nr. 8-634, 1 Kânunusani 1913.



istihbaratında"⁴⁸ bulunmuştur (Nerkiz, 2021: 80). Ahmet Rasim, bu süreçte Osmanlı ordu karargâhında bulunan tek Türk muhabirdir (Şallı, 2022: 687-688).

Tasvir-i Efkâr gazetesinde 16 Şubat 1913-23 Şubat 1913 tarihleri arasında Ahmet Rasim'in "Darülharp Mektupları"⁴⁹ neşredilmiştir. 31 Ocak 1913-8 Şubat 1913 tarihleri arasında yazılan bu mektuplarda "Hadımköy" ibaresi bulunmaktadır. Mektuplarda Çatalca hattında meydana gelen muharebeler, karargâhta bulunan asker ve komutanların genel durumu, ordunun sıhhati ve yaralıların tedavisi, Bulgar vahşeti, bombardımanlar, yapılan zulümler, Balkan Harbi izlenimleri ve yazarın Edirne'den aldığı harp haberleri yer almıştır. (Nerkiz, 2021: 80). Ahmet Rasim, Avrupalı devletlerin politik oyunları, yabancılara ait gizli cemiyetlerin faaliyetleri, Balkanlarda kin ve düşmanlık konularında da değerlendirmelerde bulunmuştur. Yazarın mektupları savaşın gerçekleştiği noktaları belirten haritalarla birlikte neşredilmiştir. Ahmet Rasim, Hakan Şallı'nın da belirttiği gibi, "savaş muhabirliği mesleğinin Osmanlı basınındaki ilk örneklerini" vermiştir:

"Gönderdiği mektuplarda Çatalca-Hadımköy hattı hakkında ayrıntılı bilgilere yer veren Ahmet Rasim özellikle muharebelerin gerçekleştiği noktaları kroki olarak çizerek, Avrupa basınında "war-artist" olarak da tanımlanan savaş muhabirliği mesleğinin Osmanlı basınındaki ilk örneklerini vermiştir." (Şallı, 2022: 688).

Harp muhabiri olarak görev yapan Ahmet Rasim, Balkan Savaşları öncesinde ve sonrasında dönemin iç ve dış siyasetiyle ilgili yazılar kaleme almaya devam etmiştir. *Sabah* gazetesinde neşredilen yazılarında Balkan Savaşları, sınırların durumu, Balkan devletlerinin izlediği politikalar, Avrupalı siyasetçilerin tutumu, Osmanlı Devleti'nin iç ve dış siyasette uyguladığı politikalar, azınlıklar, savaşın neden olduğu toplumsal sıkıntılar, bulaşıcı hastalıklar, askerlik, Osmanlı ordusunun durumu, Bosna-Hersek ilhaki, Bulgaristan istiklali ve Romanya başta olmak üzere dönemin siyasi meselelerini işlemiştir.

Ahmet Rasim *Hak* gazetesinde neşredilen yazılarında [14 Mart 1912-9 Ağustos 1912] Balkan Savaşları'nın yaklaşmakta olduğu bir dönemde ülkenin iç ve dış siyasette yaşadığı gelişmeler ve sosyal hayatta görülen problemler üzerinde durmuştur. Bu dönemde sömürgecilik faaliyetleri hız kazanmış ve "hasta adam" olarak nitelendirilen Osmanlı Devleti'nin toprakları saldırılara açık hale gelmiştir. Bulgaristan Trakya'da; Yunanistan Ege adalarında; Avusturya Bosna-Hersek'te; İtalyanlar Trablusgarp, Bingazi, Akdeniz ve adalarda; Fransızlar Tunus, Fas ve Cezayir'de; İngilizler Kıbrıs ve Mısır'da; Ruslar Doğu Anadolu ve Kafkasya'da faaliyet göstermiş, Osmanlı Devleti'ne bağlı topraklarda işgaller, isyanlar ve ilhaklar başlamıştır. Osmanlı Devleti ile Avrupa devletleri arasındaki diplomatik ilişkiler, Avrupa'nın eski ve yeni siyaseti, ülke içindeki isyanlar, iltihaklar ve işgaller sırasında azınlıkların zararlı faaliyetleri, kaybedilen vatan toprakları başta olmak üzere yazar, dönemin siyasi olaylarını yorumlamış ve değerlendirmelerde bulunmuştur. Dış siyasette yaşanan bu büyük problemlerin yanı

⁴⁸ Ahmet Rasim, "Darülharp Mektupları-VI", *Tasvir-i Efkâr*, nr. 676, 23 Şubat 1913.

⁴⁹ Ahmet Rasim, "Darülharp Mektupları-I", *Tasvir-i Efkâr*, nr. 669, 16 Şubat 1913.

Ahmet Rasim, "Darülharp Mektupları-II", *Tasvir-i Efkâr*, nr. 670, 17 Şubat 1913.

[Ahmet Rasim], "Darülharp Mektupları-III", *Tasvir-i Efkâr*, nr. 671, 18 Şubat 1913.

Ahmet Rasim, "Darülharp Mektupları-IV", *Tasvir-i Efkâr*, nr. 672, 19 Şubat 1913.

Ahmet Rasim, "Darülharp Mektupları-V", *Tasvir-i Efkâr*, nr. 675, 22 Şubat 1913.

Ahmet Rasim, "Darülharp Mektupları-VI", *Tasvir-i Efkâr*, nr. 676, 23 Şubat 1913.

sıra ülkenin iç politikası da oldukça hareketlidir. Ahmet Rasim'in yazılarında iç ve dış siyasetin topluma yansımalarını görmek de mümkündür. (Nerkiz, 2021: 76-77).

Yazar, *Donanma* mecmuasında Mart 1912-14 Mart 1918 tarihleri arasında neşredilen yazılarında ise Slav tarihi, İngilizlerle yapılan ilk barış anlaşması, Almanya ve İngiltere'nin siyasi politikaları, Karadağ Krallığı'nın tarihi, Mısır'ın işgali, Prut Antlaşması, Prusya ile ittifak, Ruslarla yapılan ilk savaş ve Bahçesaray Mütarekesi gibi tarihî ve siyasi olayları ele almıştır. (Nerkiz, 2021: 73-74).

Ahmet Rasim savaş muhabiri olarak I. Dünya Savaşı'na da katılmıştır. Yazar, Mısır seferini takip etmek üzere 15 Kânunuevvel 1914 tarihinde İstanbul'dan ayrılmıştır:

"Ahmet Rasim Bey

Ahmet Rasim Bey biraderimiz Mısır seferini takip ederek harb-i hazırın hal ve istikbale hâkim bir safla-i mühimmesini teşkil eyleyecek olan bu büyük seferin ahval ve elvahını kayd ve tasvir eylemek üzere dün payitahttan müfareketle semt-i maksuda doğru rû-be-râh-ı azimet olmuştur. Rasim Bey biraderimiz bu seyrir ve seyahatinde Tasvir-i Efkâr'a muntazaman yazı yetiştireceği gibi Osmanlı Heyet-i İstihbariyesi'ne ve o tarikle çar-ı iktar-ı cihana dahi -inşallah bizim için pek meserret-bahş ve iftihar-aver- ahbar-ı fevz ve nusret itara ve isal eyleyecektir.

Dün sabah kendisini teşyi ettiğimiz muhterem arkadaşımızın "Diyar-ı Yusuf'a Doğru" unvanlı ilk makalesini nüshamıza derç ediyoruz."⁵⁰

Ahmet Rasim, seyahati sırasında *Tasfir-i Efkâr*'a düzenli olarak yazı göndereceği gibi Osmanlı Heyet-i İstihbariyesi'ne de bilgi verecektir.⁵¹ Bu seyahat sırasında Ahmet Rasim'in gazeteye yolladığı mektuplar "Diyar-ı Yusuf'a Doğru"⁵² başlığıyla yayımlanmıştır. "Hem Düşünüş Hem Görüş" başlıklı mektup "Diyar-ı Yusuf'a Doğru" başlıklı mektupların üçüncüsü, "Bahr-i Lut" başlıklı mektup da sonuncusudur. Toplam on üç mektuptan oluşan bu yazılar, 16 Kânunuevvel 1914-31 Mart 1915 tarihleri arasında neşredilmiştir. Mektuplarda Konya, Tarsus, İskenderun, Halep, Nablus ve Kudüs ibaresi yer almıştır. Ahmet Rasim yolculuk sırasında şahit olduğu olayları, Anadolu coğrafyasını, Anadolu insanının ve Türk askerinin ahvalini ve izlenimlerini aktarmıştır. Yolculuk sırasında gördüğü şehirlerin tarihî, coğrafi ve kültürel özelliklerini siyasi olaylar ve tarihî fıkralarla bağlantılı olarak anlatmıştır. Askerler, komutanlar, subaylar, sancak merasimleri ve Osmanlı karargâhları başta olmak üzere savaş manzaraları da bu mektuplara aksetmiştir. Yazar, Osmanlı'nın bu topraklarda uyguladığı başarısız

⁵⁰ "Ahmet Rasim Bey", *Tasfir-i Efkâr*, nr. 1291, 16 Kânunuevvel 1914.

⁵¹ Bu konuyla ilgili Başkanlık Osmanlı Arşivi'nde de kayıtlı bir evrak bulunmaktadır: BOA (Başkanlık Osmanlı Arşivi). "Belge Özeti: Emniyet-i Umumiye Müdüriyeti'nden, "Ahmed Rasim Bey'in heyet-i istihbariyyeye yazdığı Mısır muvaffakiyetinin derece-i mevsukiyeti hakkında serian malumat itası" şeklinde Kudüs Mutasarrıflığı'na çekilen telgraf. Yer Bilgisi: 49-218, Belge Tarihi: H22-03-1333".

⁵² Ahmet Rasim, "Diyar-ı Yusuf'a Doğru-I", *Tasfir-i Efkâr*, nr. 1291, 16 Kânunuevvel 1914.

Ahmet Rasim, "Diyar-ı Yusuf'a Doğru-II", *Tasfir-i Efkâr*, nr. 1299, 24 Kânunuevvel 1914.

Ahmet Rasim, "[Diyar-ı Yusuf'a Doğru-III]: Hem Düşünüş Hem Görüş", *Tasfir-i Efkâr*, nr. 1307, 1 Kânunusani 1915.

Ahmet Rasim, "Diyar-ı Yusuf'a Doğru-[IV]", *Tasfir-i Efkâr*, nr. 1311, 5 Kânunusani 1915.

Ahmet Rasim, "Diyar-ı Yusuf'a Doğru-[V]", *Tasfir-i Efkâr*, nr. 1315, 9 Kânunusani 1915.

Ahmet Rasim, "Diyar-ı Yusuf'a Doğru-[VI]", *Tasfir-i Efkâr*, nr. 1350, 13 Şubat 1915.

Ahmet Rasim, "Diyar-ı Yusuf'a Giderken-[VII]", *Tasfir-i Efkâr*, nr. 1352, 15 Şubat 1915.

Ahmet Rasim, "Diyar-ı Yusuf'a Giderken-[VIII]", *Tasfir-i Efkâr*, nr. 1361, 24 Şubat 1915.

Ahmet Rasim, "Diyar-ı Yusuf'a Giderken-[IX]", *Tasfir-i Efkâr*, nr. 1364, 27 Şubat 1915.

Ahmet Rasim, "Diyar-ı Yusuf'a Giderken-[X]", *Tasfir-i Efkâr*, nr. 1371, 6 Mart 1915.

Ahmet Rasim, "Diyar-ı Yusuf'a Giderken-[XI]", *Tasfir-i Efkâr*, nr. 1376, 11 Mart 1915.

Ahmet Rasim, "Diyar-ı Yusuf'a Giderken-[XII]", *Tasfir-i Efkâr*, nr. 1378, 13 Mart 1915.

Ahmet Rasim, "[Diyar-ı Yusuf'a Giderken-XIII]: Bahr-i Lut", *Tasfir-i Efkâr*, nr. 1396, 31 Mart 1915.



politikalarla ve İngiliz siyasetine dair şahsi değerlendirmelerine ve yorumlarına da yer vermiştir. (Nerkiz, 2021: 81-82).

Ahmet Rasim'in resmî makamlar, mülki ve askerî memurlarla bağlantılı olması ve sosyal yönünün kuvvetli olması bulunduğu şehirlerde çok daha hızlı ve güvenilir bilgiler elde etmesine imkân sağlamıştır. Olayları daha yakından tetkik eden yazar, bir yandan resmî makamlarla temaslar kurmaya çalışırken diğer yandan kamuoyunun nabzını tutmayı da ihmal etmemiştir. Gönderdiği mektup ve telgraflarda resmî yetkililerle yaptığı görüşmeleri, kamuoyunda oluşan intibaları ve söylentileri aktarmasının yanı sıra Avrupa gazetelerdeki haberleri de iktibas etmiştir. Yazarın bu tanıklığı başta askerî ve sosyal hayat olmak üzere birçok açıdan önemli bilgiler sunmuştur.

Suriye ve Filistin Cephesi dolaylarında bulunan yazar, burada da üst düzey komutanlarla görüşmüş, resmî törenlere katılmıştır (Nerkiz, 2021: 82).

"1330 senesi Kânunuevvelinin evailinde idi ki "harb-i hazırın hal ve istikbâlê hâkim bir safha-i mühimmesini teşkil edecek olan Mısır sefer-i azîminin ahval ve elvâhını kayıt ve tasvîr eylemek üzere" Suriye'ye gitmiş, o esnada Dördüncü Ordu Kumandanı bulunan Bahriye Nazırı Cemal Paşa Hazretlerine Şam'da mülaki olmuş idim. Aradan birkaç gün geçti. Müşarüniyle bir akşam bana: "Yarın sabah Zahle'de icra edilecek resmigeçitte isbat-ı vücud edin" emrini verdi. Alessabah trene binerek Riyak'a, oradan da Zahle'ye gittim. Resmigeçidin icra edileceği püştüye doğru çıktığım esnalarda idi ki Tromer Bey'in kumandasında bulunan on dördüncü fırkanın orada müctemi olduğunu öğrendim. Şehrin, ihtimal ki bütün Lübnan'ın kibar ve âyanı da gelmişler idi."⁵³

Yazar, I. Dünya Savaşı sırasında yaşadığı olayları ve savaş muhabirliği anılarını *Muharrir Bu Ya* adlı kitabında da aktarmıştır (Nerkiz, 2021: 82).

Tasvir-i Efkâr gazetesinin sorumlu müdürü olan Ahmet Rasim, I. Dünya Savaşı devam ederken Romanya Cephesi'ne de gönderilmiştir. Matbuat-ı Osmaniye Heyeti tarafından Romanya Cephesi'nde savaşan Osmanlı askerlerine hediye edilmek üzere toplanan tütün paketlerini ulaştırma görevini üstlenen yazar,⁵⁴ seyahati sırasında Romanya'daki savaş alanlarını ve fethedilen yerleri gezmiştir. Mektuplar ve telgraflar aracılığıyla gördüklerini, duyduklarını ve izlenimlerini *Tasvir-i Efkâr* gazetesine bildirmiştir. Yazar, 19 Aralık 1916'da yola çıkmıştır. Sofya'dan gönderdiği 9 Kânunuevvel 1916 tarihli ilk mektubu "Ahmet Rasim Bey'in Mektupları-I: Dobruca Yolunda" başlığıyla yayımlanmıştır. Mektuplar 28 Kânunuevvel 1916-17 Temmuz 1917 tarihleri arasında neşredilmiştir. Toplamda yirmi bir adet olan bu mektuplar,⁵⁵ 1917

⁵³ Ahmet Rasim, "Sina'ya İrca-ı Nazar", *Yeni Gün*, nr. 1, 2 Eylül 1334/ 2 Eylül 1918.

⁵⁴ [İmzasız], "Ahmet Rasim Bey'in Azimeti", *Tesvir-i Efkâr*, nr. 1957, 19 Kânunuevvel 1916.

[İmzasız], "Ahmet Rasim ve Galip Bahtiyar Beylerin Azimeti", *Tesvir-i Efkâr*, nr. 1958, 20 Kânunuevvel 1916.

BOA (Başkanlık Osmanlı Arşivi). "Belge Özeti: Müteferrik: İstanbul'dan Dobruca'da bulunan Altıncı Kolordu'ya Ahmed Rasim isimli memur nezaretinde bir vagon sigara gönderildiği. Yer Bilgisi: 909-18, Belge Tarihi: M-22-12-1916".

⁵⁵ Ahmet Rasim, "Ahmet Rasim Bey'in Mektupları: Dobruca Yolunda", *Tesvir-i Efkâr*, nr. 1964, 28 Kânunuevvel 1916.

Ahmet Rasim, "Ahmet Rasim Bey'in Mektupları: Dobruca Yolunda-II: Balkanlar-Sofya", *Tesvir-i Efkâr*, nr. 1969, 2 Kânunusani 1917.

Ahmet Rasim, "Ahmet Rasim Bey'in Mektupları: Dobruca Yolunda-III: Sofya'da Güzellik", *Tesvir-i Efkâr*, nr. 1973, 6 Kânunusani 1917.

Ahmet Rasim, "Ahmet Rasim Bey'in Sofya Mektupları-IV: Sofya'da Bir Gündüz", *Tesvir-i Efkâr*, nr. 1979, 12 Kânunusani 1917.

Ahmet Rasim, "Ahmet Rasim Bey'in Mektupları-V: Plevne'ye Kadar", *Tesvir-i Efkâr*, nr. 1990, 23 Kânunusani 1917.

yılında *Romanya Mektupları* (1333/1917) adıyla kitap olarak da basılmıştır. Ahmet Rasim Sofya, Plevne, Varna, Mecidiye, İbrail, Vadeni ve Bükreş'te bulunmuş, güzergâhında bulunan köy ve kasabalar hakkında izlenimlerini aktarmıştır. Bu mektuplar *Tasvir-i Efkar* gazetesinde fotoğraflar, temsili resimler ve Ahmet Rasim'in seyahatini gösteren haritalarla birlikte yayımlanmıştır. Yazar seyahati sırasında Maçin ve Vadeni Köyü'nün alındığı bilgisini de okuyucularıyla paylaşmıştır. "İbrail Nasıl Zapt ve İstila Olunmuş ve Bugün Ne Hâldedir?"⁵⁶ ve "Kıtaatımızın Mihaela Muzafferiyeti"⁵⁷ isimli iki telgraf gönderen yazar, yaşanan yeni gelişmeler hakkında bilgiler vermiştir. Yazar bu süreçte, zor şartlar altında gazetesine mektup ve telgraflar gönderebilmiştir. "Ahmet Rasim Bey'in Avdeti"⁵⁸ isimli yazıda, Ahmet Rasim'in seyahat sırasında yazdığı, ancak bazı nedenlerden dolayı gönderemediği mektupların bulunduğu, bu mektupların *Tasvir-i Efkar*⁵⁹ gazetesinde yayımlanmaya devam edeceği ifade edilmiştir. Yazıda, kırk beş gün önce Romanya'ya giden Ahmet Rasim'in 30 Kânunusani 1917 tarihinde döndüğü bilgisine de yer verilmiştir. (Nerkiz, 2021: 82-83).

Yazar, *Romanya Mektupları*'nda savaş halindeki Balkan şehirlerinin genel görünümünü, halkın günlük yaşamını, şahit olduğu olayları ve edindiği izlenimleri aktarmıştır. Balkan Savaşları ve Balkan uluslarının bağımsızlık mücadelesi, yapılan zulümler, siyasi politikalar, Balkan halklarının birbirleriyle olan çekişmeleri, Bulgar, Macar ve Rumen tarihi hakkında kısa kısa bilgiler vermiştir. Ahmet Rasim, Osmanlı Devleti'nin bu bölgelerdeki tarihî hatıralarını yâd etmiş, bölgedeki kültürel

Ahmet Rasim, "Ahmet Rasim Bey'in Romanya Mektupları-VI: Varna'ya Kadar", *Tasvir-i Efkar*, nr. 2001, 3 Şubat 1917.

Ahmet Rasim, "Ahmet Rasim Bey'in Romanya Mektupları-VII: Varna'dan Mecidiye'ye...", *Tasvir-i Efkar*, nr. 2012, 14 Şubat 1917.

Ahmet Rasim, "Ahmet Rasim Bey'in Romanya Mektupları-VIII: Mecidiye'de Bir Gece!", *Tasvir-i Efkar*, nr. 2020, 22 Şubat 1917.

Ahmet Rasim, "Ahmet Rasim Bey'in Romanya Mektupları-IX: Mecidiye'de", *Tasvir-i Efkar*, nr. 2022, 24 Şubat 1917.

Ahmet Rasim, "Ahmet Rasim Bey'in Romanya Mektupları-X: Karargâha Doğru", *Tasvir-i Efkar*, nr. 2036, 10 Mart 1917.

Ahmet Rasim, "Ahmet Rasim Bey'in Romanya Mektupları-XI: Müjde, Karargâh Bulundu!...", *Tasvir-i Efkar*, nr. 2041, 15 Mart 1917.

Ahmet Rasim, "Ahmet Rasim Bey'in Romanya Mektupları-XII: Ulah Köyleri Arasında", *Tasvir-i Efkar*, nr. 2054, 28 Mart 1917.

Ahmet Rasim, "Ahmet Rasim Bey'in Romanya Mektupları-XIII: Karargâh-Silistraol Muharebesi", *Tasvir-i Efkar*, nr. 2061, 4 Nisan 1917.

Ahmet Rasim, "Ahmet Rasim Bey'in Romanya Mektupları-XIV: İbrail'e Duhul", *Tasvir-i Efkar*, nr. 2065, 8 Nisan 1917.

Ahmet Rasim, "Ahmet Rasim Bey'in Romanya Mektupları-XV: İbrail'de", *Tasvir-i Efkar*, nr. 2073, 16 Nisan 1917.

Ahmet Rasim, "Ahmet Rasim Bey'in Mektupları-XVI: İbrail'de", *Tasvir-i Efkar*, nr. 2092, 5 Mayıs 1917.

Ahmet Rasim, "Ahmet Rasim Bey'in Mektupları-XVII: Vadeni Muharebesi", *Tasvir-i Efkar*, nr. 2109, 21 Mayıs 1917.

Ahmet Rasim, "Ahmet Rasim Bey'in Mektupları-XVIII: Madam K. N. İle Ben", *Tasvir-i Efkar*, nr. 2111, 23 Mayıs 1917.

Ahmet Rasim, "Ahmet Rasim Bey'in Mektupları-XIX: İbrail'de Birkaç Gün Daha", *Tasvir-i Efkar*, nr. 2142, 23 Haziran 1917.

Ahmet Rasim, "Ahmet Rasim Bey'in Mektupları-XX: Bükreş'e İniş", *Tasvir-i Efkar*, nr. 2160, 11 Temmuz 1917.

Ahmet Rasim, "Ahmet Rasim Bey'in Mektupları-XXI: Bükreş'te İki Gece Bir Gün", *Tasvir-i Efkar*, nr. 2166, 17 Temmuz 1917.

⁵⁶ Ahmet Rasim, "İbrail Nasıl Zapt ve İstila Olunmuş ve Bugün Ne Hâldedir?", (telgraf), *Tasvir-i Efkar*, nr. 1979, 12 Kânunusani 1917.

⁵⁷ Ahmet Rasim, "Kıtaatımızın Mihaela Muzafferiyeti", (telgraf), *Tasvir-i Efkar*, nr. 1983, 16 Kânunusani 1917.

⁵⁸ [İmzasız], "Ahmet Rasim Bey'in Avdeti", *Tasvir-i Efkar*, nr. 1998, 31 Kânunusani 1917.

⁵⁹ Devrin siyasi şartları ve sansür nedeniyle sık sık kapatılan *Tasvir-i Efkar* gazetesi, -yedek imtiyazlarla- *Yeni Tasvir-i Efkar*, *Tasvir-i Efkar*, *Tasfir-i Efkar*, *Tasvir-i Efkar*, *İntihab-ı Efkar*, *Tefsir-i Efkar*, *Tevhid-i Efkar*, *Tasvir* gibi farklı isimlerle uzun yıllar yayımlamaya devam etmiştir. Bkz. Nesimi Yazıcı, "*Tasvir-i Efkar*" (Mad.), *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul, TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 2011, Cilt 40, ss. 138-140.



miraslarımızı tanıtmıştır. Bulgar ve Rumen halkının fiziki ve ruhsal özelliklerini, güzellik anlayışlarını, kılık kıyafet ve yaşam tarzlarını en ince ayrıntılarına kadar tasvir etmiş; gelenek görenekler, mutfak kültürü ve ahlak kuralları hakkında bilgiler vermiş ve değerlendirmelerde bulunmuştur. Ziyaret ettiği şehirlerin ticari, mülki ve idari faaliyetleri hakkında da bilgiler veren yazar, tarihî ve kültürel mekânları da ziyaret etmiştir. Camiler, kiliseler, müzeler, anıtlar, kahvehaneler, lokantalar, gazinolar, dükkânlar başta olmak üzere bölgedeki yapıların canlı ve renkli manzaralarını okuyucularıyla paylaşmıştır. Ahmet Rasim karargâh ve savaş alanlarını da ziyaret etmiştir. Askerler ve komutanlarla olan görüşmeleri, yaptığı ziyaretleri ve gezileri aktarmıştır. Askerlerin fiziksel ve ruhsal durumu, şehitler, kayıplar, yaralıların hastanede ziyaret edilmesi, savaşın getirdiği ahlaki çöküş, fuhuş ve işret gibi olumsuz manzaraları da bu yazılarda okumak mümkündür. (Nerkiz, 2021: 83-84).

Ahmet Rasim 1918 yılında Kafkasya'ya gitmiştir. *Tesvir-i Efkâr* gazetesinde 16 Haziran 1918-22 Haziran 1918 tarihleri arasında "Ahmet Rasim Bey Kafkasya'da"⁶⁰ adıyla yazarın üç makalesi neşredilmiştir. Birinci makalenin başında, bir süre önce Kafkasya'ya giden Ahmet Rasim'in beklenmedik bir sebepten dolayı gezisini tamamlayamadığı belirtilmiş, bununla birlikte Kafkasya'nın bir kısmını gezen ve tetkikatta bulunan Ahmet Rasim'in bir makale serisi yazdığı ifade edilmiştir (Nerkiz, 2021: 86).

"Ahmet Rasim Bey biraderimiz bir müddet evvel müddekkik-âne bir cevelan icrası maksadıyla Kafkasya'ya azimet eylemiş idi. Gayr-ı muntazır bir sebep bu cevelanın matlub-ı veçhile ikmal edilmesine mani olmuştur. Maahaza, Ahmet Rasim Bey Kafkasya'nın bir kısmını gezmiş ve tetkikatta bulunmuş olduğu cihetle, bu memleketin mazi, hal ve istikbaline dair malum olan vukuflarıyla bir silsile-i makalat yazmışlardır. Pek istifade-bahş olan bu makalelerin birincisini bugün derç ediyoruz."⁶¹

Birinci makale "Hint-Avrupa-Aryai Ailesi, Akvam-ı Sâmiye, Kafkas Ensai-i Asliyesi, Turuk-ı Saireye Geline"; ikinci makale "Bugünkü Kafkasya: Osmanlı Heyet-i Murahhasası, Azerbaycan Heyet-i Murahhasası, Gürcü Heyet-i Murahhasası, Ermeni Heyet-i Murahhasası", üçüncü makale "Batum: 1296'dan Evvel ve Sonra" alt başlıklarından oluşmuştur. Ahmet Rasim, Kafkasya'da gezdiği, gördüğü yerleri, tanıklık ettiği olay ve durumları, Kafkasya'nın tarihî ve coğrafi durumuyla birlikte değerlendirmiştir. "Ahmet Rasim Bey Kafkasya'da" başlığını taşıyan bu yazılar, fotoğraflar ve Kafkasya haritalarıyla birlikte neşredilmiştir. (Nerkiz, 2021: 86).

Ahmet Rasim, *Tasvir-i Efkâr*'da neşredilen "Cidd ü Mizah" ve "Eşkâl-i Zaman" üst başlığını taşıyan yazıları başta olmak üzere, pek çok makale, anı ve fıkra yazısında II. Meşrutiyet, Mütareke ve Millî Mücadele dönemlerinin iç ve dış politikalarıyla ilgili meseleleri değerlendirmiştir. Balkan Harbi ve I. Dünya Savaşı'nın sosyal ve siyasi hayatımıza etkisi, kaybedilen topraklar, savaş suçları, Balkanlar, Suriye, Doğu Anadolu ve Afrika'daki siyasi gelişmeler, burada yaşayan halkların çıkardığı huzursuzluklar, Müslüman-Hristiyan çatışması, "kavmiyet" politikası, Avrupa devletlerin siyasi politikaları, Duyun-ı Umumiye ve azınlık meseleleri bu hususlardan bazılarıdır. Yazar, Osmanlı Devleti'nin uyguladığı iç politikalar ve yönetimle ilgili meseleler üzerinde de

⁶⁰ [Ahmet Rasim], "Ahmet Rasim Bey Kafkasya'da-I", *Tesvir-i Efkâr*, nr. 2487, 16 Haziran 1918.

[Ahmet Rasim], "Ahmet Rasim Bey Kafkasya'da-II: Bugünkü Kafkasya", *Tesvir-i Efkâr*, nr. 2488, 17 Haziran 1918.

[Ahmet Rasim], "Ahmet Rasim Bey Kafkasya'da-III: Batum: 1296'dan Evvel ve Sonra", *Tesvir-i Efkâr*, nr. 2493, 22 Haziran 1918.

⁶¹ [Ahmet Rasim], "Ahmet Rasim Bey Kafkasya'da-I", *Tesvir-i Efkâr*, nr. 2487, 16 Haziran 1918.

durmuştur. Devlet adamları ve yöneticilerin eleştirisi, siyasi partiler, eski ve yeni kabine arasındaki çekişmeler, eski ve yeni politikalar, hükümetin hazırladığı emirname ve kanun layihaları, ülkede asayiş ve refahın sağlanamaması gibi konular başta olmak üzere pek çok konuyu ele almıştır. Ahmet Rasim, 12 Kânunuevvel 1913-26 Eylül 1915 tarihleri arasında yayımladığı “Ey Türk Gençliği Çalış!” isimli sekiz yazıda Türk gençliğini birlik olmaya ve ülkesi için çalışmaya davet etmiş, politik tuzaklara düşmemesi konusunda uyarılarda bulunmuştur. (Nerkiz, 2021: 86). Ahmet Rasim, çalıştığı diğer dergi ve gazetelerde de siyasi konularda kaleme aldığı yazıları neşretmiştir.

Sonuç

“Harp muharriri” sıfatıyla I. Balkan Savaşı ve I. Dünya Savaşı’na katılan Ahmet Rasim, gittiği şehirlerdeki muharebeleri ve toplumsal atmosferi yakından gözlemlemiş, tefrikalar halinde mektuplar, makaleler, seyahat yazıları ve telgraflar neşretmiştir. Ahmet Rasim’in aynı zamanda çok iyi bir gözlemci olması, savaş muhabirliği sırasında yazdığı seyahat yazılarına çok daha geniş bir perspektif kazandırmıştır. Yazarın izlenimleri ve gözlemleri, başta Anadolu olmak üzere Balkanlar, Orta Doğu ve Kafkasya’nın o günkü toplumsal, siyasi ve iktisadi durumu hakkında oldukça önemli bilgiler içermiştir. Aynı zamanda bir sanatkâr olan Ahmet Rasim’in kaleminden çıkan bu eserler, savaş edebiyatı kapsamında da değerlendirilebilir. Savaş, toplum ve edebiyat ilişkisine dair önemli ipuçları vermesi ve gelecek nesillere vesikalar bırakması bakımından da kıymetli olan bu eserler, günümüz için hâlâ güncelliğini ve önemini korumaktadır. Bu yüzden süreli yayınlarının tozlu sayfaları arasında kalan bu yazıların tespit edilmesi, derlenmesi, tanıtılması ve incelenmesi kültür ve edebiyatımızı zenginleştirecek, büyük bir savaş edebiyatı külliyyatının oluşmasına katkı sağlayacaktır. Bu düşünceden hareketle çalışma sırasında Ahmet Rasim’in tespit edilen yazıları tek tek künyeleriyle birlikte kaydedilmiş, daha sonraki çalışmalar için araştırmacıların hizmetine sunulmuştur.

Ahmet Rasim, cephe ve cephe gerisinde savaşı duyumsamaya çalışan entelektüel bir kişidir. Mesleğinin gereği ve ülkesinin menfaatleri için, savaş atmosferinin sıcaklığını taşıyan yazılarında propagandist bir tavır sergilemiştir. Bu süreçte bir aydın olarak önemli vazifeler yüklenmiş, gazetecilik ve sanat vasıtasıyla millî menfaatleri ön plana çıkaran yazılar kaleme almıştır. Tarihî ve millî duyguları harekete geçirerek, kutsal değerler uğruna mücadele etmek gerektiği fikrini aşılama gayret etmiştir. Halkın vatan sevgisini harekete geçirmek, mücadele ve kahramanlık azmini kuvvetlendirmek, toprak kayıplarına karşı halkın birlik olmasını sağlamak, vatanının kurtuluşu için halkı seferber etmek, savaşın maddi ve manevi zararlarına çözüm yolları aramak, ulusal şuuru güçlendirmek gibi düşünceler Ahmet Rasim’in makalelerinin hareket noktalarını oluşturmuştur. Yazar, edebî, dinî, felsefi ve hamasi söylemleriyle cephedeki etkinin gücünü arttırmaya çalışmıştır. Savaşın sebep olduğu faciaları, trajik olayları ve insanlık dramını yansıtan bu yazılar, savaşın insanları, toplumu ve şehirleri nasıl değiştirip dönüştürdüğünü de gözler önüne sermiştir. Kaybedilen topraklar ve viran edilen yurtların özlem ve acısı, düşmanın gaddarlığı, savaşın insan psikolojisine etkisi bir sanatkâr gözüyle tasvir edilmiştir. Yazar, savaşın toplumda yarattığı ahlaki, siyasi, iktisadi ve sosyal tahribata da dikkati çekmiş ve toplumsal eleştirilerde bulunmuştur.

Balkan Savaşları ve I. Dünya Savaşı sırasında Ahmet Rasim’in muhabirlik ve muharrirlik faaliyetlerini ayrıntılı bir şekilde takip edebilmek dönemin teknik şartları,



iletişim problemleri ve savaş koşulları nedeniyle pek mümkün olmamıştır. Yapılacak yeni araştırmalar ve elde edilecek yeni bilgiler ışığında, yazarın savaş muhabirliği sırasında bulunduğu yerler ve kaleme aldığı, bilinmeyen, kayıt altına alınamayan eserlerinin ortaya çıkma ihtimali oldukça kuvvetlidir. Bununla birlikte çalışmamızın Ahmet Rasim'in basın ve edebiyat hayatının bir yönünü aydınlatması ve yeni araştırmalara kaynak olması bakımından yardımcı olacağı kanaatindeyiz.

Kaynakça

Akademik Kaynaklar

- Ahmet Rasim. (1333/1917). *Romanya Mektupları*. İstanbul: Ahmet İhsan ve Şürekâsı Matbaacılık Osmanlı Şirketi.
- Ahmet Rasim. (1926). *Muharrir Bu Ya*. İstanbul: Hamit Matbaası.
- BOA (Başkanlık Osmanlı Arşivi). (1333). "Belge Özeti: Emniyet-i Umumiye Müdüriyeti'nden, "Ahmed Rasim Bey'in heyet-i istihbariyyeye yazdığı Mısır muvaffakiyetinin derece-i mevsihiyeti hakkında serian malumat itası" şeklinde Kudüs Mutasarrıflığı'na çekilen telgraf. Yer Bilgisi: 49-218, Belge Tarihi: H22-03-1333".
- BOA (Başkanlık Osmanlı Arşivi). (1916). "Belge Özeti: Müteferrik: İstanbul'dan Dobruca'da bulunan Altıncı Kolordu'ya Ahmed Rasim isimli memur nezaretinde bir vagon sigara gönderildiği. Yer Bilgisi: 909-18, Belge Tarihi: M-22-12-1916".
- Nerkiz, U. (2021). *Ahmet Rasim'in Hayatı, Hikâye ve Romanları* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), T.C. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Şallı, H. (2021). Bir Osmanlı Seyyahının Savaş Muhabirliği Günleri: Anadolu'da Tanınan Yazarı Ahmed Şerif'in Balkan Savaşı ve Edirne Kuşatması Gözlemleri. *Tarih ve Gelecek Dergisi*, (7/2), s. 570-591.
- Şallı, H. (2022). Balkan Savaşları'nda Edirne'de Görev Yapan Türk Savaş Muhabirleri. *History Studies*, (14/3), s. 679-709.
- Til, E. T. (2004). *Gazeteler ve Gazeteciler*. (Haz. İbrahim Şahin). İstanbul: Bilge Yayınevi.
- Yazıcı, N. (2011). *Tasvir-i Efkâr* (Mad.). TDV İslâm Ansiklopedisi. İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.

Gazete Kaynakları

- [Ahmet Rasim], "Ahmet Rasim Bey Kafkasya'da-I", *Tesvir-i Efkâr*, nr. 2487, 16 Haziran 1918.
- [Ahmet Rasim], "Ahmet Rasim Bey Kafkasya'da-II: Bugünkü Kafkasya", *Tesvir-i Efkâr*, nr. 2488, 17 Haziran 1918.
- [Ahmet Rasim], "Ahmet Rasim Bey Kafkasya'da-III: Batum: 1296'dan Evvel ve Sonra", *Tesvir-i Efkâr*, nr. 2493, 22 Haziran 1918.
- [İmzasız], "Ahmet Rasim Bey'in Avdeti", *Tesvir-i Efkâr*, nr. 1998, 31 Kânunusani 1917.
- [İmzasız], "Ahmet Rasim Bey'in Azimet-i", *Tesvir-i Efkâr*, nr. 1957, 19 Kânunuevvel 1916.
- [İmzasız], "Ahmet Rasim ve Galip Bahtiyar Beylerin Azimet-i", *Tesvir-i Efkâr*, nr. 1958, 20 Kânunuevvel 1916.
- [İmzasız], "Ahmet Rasim Bey", *Tasfir-i Efkâr*, nr. 1291, 16 Kânunuevvel 1914.
- [İmzasız], "Harp Muhabirlerimiz", *Tasvir-i Efkâr*, nr. 567, 24 Teşrinievvel 1912.
- [İmzasız], "Sabah'ın Muharebeye Mahsus Teşkilât-ı İhbariyesi", *Sabah*, nr. 8294, 22 Teşrinievvel 1912.
- A. R., "Şehir Mektubu: Siyasi Dersler-I", *Şura-yı Ümmet*, nr. 210, 18 Şubat 1325/ [3 Mart 1910].
- Ahmet Rasim, "[Diyar-ı Yusuf'a Doğru-III]: Hem Düşünüş Hem Görüş", *Tasfir-i Efkâr*, nr. 1307, 1 Kânunusani 1915.

- Ahmet Rasim, "[Diyar-ı Yusuf'a Giderken-XIII]: Bahr-i Lut", *Tasfir-i Efkâr*, nr. 1396, 31 Mart 1915.
- Ahmet Rasim, "48 Saat Sonra", *Sabah*, nr. 8302, 30 Teşrinievvel 1912.
- Ahmet Rasim, "Ahmet Rasim Bey'in Mektupları: Dobruca Yolunda", *Tesvir-i Efkâr*, nr. 1964, 28 Kânunuevvel 1916.
- Ahmet Rasim, "Ahmet Rasim Bey'in Mektupları: Dobruca Yolunda-II: Balkanlar-Sofya", *Tesvir-i Efkâr*, nr. 1969, 2 Kânunusani 1917.
- Ahmet Rasim, "Ahmet Rasim Bey'in Mektupları: Dobruca Yolunda-III: Sofya'da Güzellik", *Tesvir-i Efkâr*, nr. 1973, 6 Kânunusani 1917.
- Ahmet Rasim, "Ahmet Rasim Bey'in Mektupları-V: Plevne'ye Kadar", *Tesvir-i Efkâr*, nr. 1990, 23 Kânunusani 1917.
- Ahmet Rasim, "Ahmet Rasim Bey'in Mektupları-XIX: İbrail'de Birkaç Gün Daha", *Tesvir-i Efkâr*, nr. 2142, 23 Haziran 1917.
- Ahmet Rasim, "Ahmet Rasim Bey'in Mektupları-XVI: İbrail'de", *Tesvir-i Efkâr*, nr. 2092, 5 Mayıs 1917.
- Ahmet Rasim, "Ahmet Rasim Bey'in Mektupları-XVII: Vadeni Muharebesi", *Tesvir-i Efkâr*, nr. 2109, 21 Mayıs 1917.
- Ahmet Rasim, "Ahmet Rasim Bey'in Mektupları-XVIII: Madam K. N. ile Ben", *Tesvir-i Efkâr*, nr. 2111, 23 Mayıs 1917.
- Ahmet Rasim, "Ahmet Rasim Bey'in Mektupları-XX: Bükreş'e İniş", *Tesvir-i Efkâr*, nr. 2160, 11 Temmuz 1917.
- Ahmet Rasim, "Ahmet Rasim Bey'in Mektupları-XXI: Bükreş'te İki Gece Bir Gün", *Tesvir-i Efkâr*, nr. 2166, 17 Temmuz 1917.
- Ahmet Rasim, "Ahmet Rasim Bey'in Romanya Mektupları-IX: Mecidiye'de", *Tesvir-i Efkâr*, nr. 2022, 24 Şubat 1917.
- Ahmet Rasim, "Ahmet Rasim Bey'in Romanya Mektupları-VI: Varna'ya Kadar", *Tesvir-i Efkâr*, nr. 2001, 3 Şubat 1917.
- Ahmet Rasim, "Ahmet Rasim Bey'in Romanya Mektupları-VII: Varna'dan Mecidiye'ye...", *Tesvir-i Efkâr*, nr. 2012, 14 Şubat 1917.
- Ahmet Rasim, "Ahmet Rasim Bey'in Romanya Mektupları-VIII: Mecidiye'de Bir Gecel", *Tesvir-i Efkâr*, nr. 2020, 22 Şubat 1917.
- Ahmet Rasim, "Ahmet Rasim Bey'in Romanya Mektupları-X: Karargâha Doğru", *Tesvir-i Efkâr*, nr. 2036, 10 Mart 1917.
- Ahmet Rasim, "Ahmet Rasim Bey'in Romanya Mektupları-XI: Müjde, Karargâh Bulundu!...", *Tesvir-i Efkâr*, nr. 2041, 15 Mart 1917.
- Ahmet Rasim, "Ahmet Rasim Bey'in Romanya Mektupları-XII: Ulah Köyleri Arasında", *Tesvir-i Efkâr*, nr. 2054, 28 Mart 1917.
- Ahmet Rasim, "Ahmet Rasim Bey'in Romanya Mektupları-XIII: Karargâh-Silistraol Muharebesi", *Tesvir-i Efkâr*, nr. 2061, 4 Nisan 1917.
- Ahmet Rasim, "Ahmet Rasim Bey'in Romanya Mektupları-XIV: İbrail'e Duhul", *Tesvir-i Efkâr*, nr. 2065, 8 Nisan 1917.
- Ahmet Rasim, "Ahmet Rasim Bey'in Romanya Mektupları-XV: İbrail'de", *Tesvir-i Efkâr*, nr. 2073, 16 Nisan 1917.
- Ahmet Rasim, "Ahmet Rasim Bey'in Sofya Mektupları-IV: Sofya'da Bir Gündüz", *Tesvir-i Efkâr*, nr. 1979, 12 Kânunusani 1917.
- Ahmet Rasim, "Ahval-i Hazıra", *Sabah*, nr. 6840, 9 Teşrinievvel 1908.
- Ahmet Rasim, "Avusturya-Macaristan Seyahati - Hususi Telgrafnâmemiz", *Sabah*, nr. 7219, 29 Teşrinievvel 1909.



- Ahmet Rasim, "Avusturya-Macaristan Seyahati - Hususi Telgrafnâmemiz", *Sabah*, nr. 7219, 29 Teşrinievvel 1909.
- Ahmet Rasim, "Avusturya-Macaristan Seyahati - Hususi Telgrafnâmemiz", *Sabah*, nr. 7221, 31 Teşrinievvel 1909.
- Ahmet Rasim, "Avusturya-Macaristan Seyahati - Hususi Telgrafnâmemiz", *Sabah*, nr. 7222, 1 Teşrinisani 1909.
- Ahmet Rasim, "Avusturya-Macaristan Seyahati - Hususi Telgrafnâmemiz", *Sabah*, nr. 7223, 2 Teşrinisani 1909.
- Ahmet Rasim, "Avusturya-Macaristan Seyahati - Hususi Telgrafnâmemiz", *Sabah*, nr. 7225, 4 Teşrinisani 1909.
- Ahmet Rasim, "Avusturya-Macaristan Seyahati - Hususi Telgrafnâmemiz", *Sabah*, nr. 7226, 5 Teşrinisani 1909.
- Ahmet Rasim, "Benim Kanaatım", *Sabah*, nr. 8296, 24 Teşrinievvel 1912.
- Ahmet Rasim, "Bir Asker Günü", *Sabah*, nr. 7569, 17 Teşrinievvel 1910.
- Ahmet Rasim, "Bir Dâstân-ı Gam", *Şehbal*, nr. 20, 15 Mart 1326/ [28 Mart 1910].
- Ahmet Rasim, "Bulgar Eksarhlığı", *Sabah*, nr. 6877, 17 Teşrinisani 1908.
- Ahmet Rasim, "Bulgar Eksarhlığı", *Sabah*, nr. 6895, 5 Kânunuevvel 1908.
- Ahmet Rasim, "Bulgar Gazeteleri", *Sabah*, nr. 6837, 6 Teşrinievvel 1908.
- Ahmet Rasim, "Bulgar Meselesi Hal-i Hazırı", *Sabah*, nr. 6852, 21 Teşrinievvel 1908.
- Ahmet Rasim, "Bulgaristan Ahali-i İslamiyesi-1", *Sabah*, nr. 6863, 3 Teşrinisani 1908.
- Ahmet Rasim, "Bulgaristan Ahali-i İslamiyesi-2", *Sabah*, nr. 6866, 6 Teşrinisani 1908.
- Ahmet Rasim, "Bulgaristan Ahali-i İslamiyesi-3", *Sabah*, nr. 6870, 10 Teşrinisani 1908.
- Ahmet Rasim, "Bulgaristan Ahali-i İslamiyesi-4", *Sabah*, nr. 6874, 14 Teşrinisani 1908.
- Ahmet Rasim, "Bulgaristan Hadisesi: Hususi Telgraf", *Sabah*, nr. 6838, 7 Teşrinievvel 1908.
- Ahmet Rasim, "Bulgaristan Mektupları", *İstişare*, nr. 10, 12 Teşrinisani 1324/ [25 Kasım 1908].
- Ahmet Rasim, "Bulgaristan Mektupları", *İstişare*, nr. 12, 27 Teşrinisani 1324/ [10 Aralık 1908].
- Ahmet Rasim, "Bulgaristan Mesail-i Hazırası", *Sabah*, nr. 6838, 7 Teşrinievvel 1908.
- Ahmet Rasim, "Bulgaristan'da Cevami-i Şerife", *Sabah*, nr. 6856, 25 Teşrinievvel 1908.
- Ahmet Rasim, "Bulgaristan", *Sabah*, nr. 6939, 20 Kânunusani 1909.
- Ahmet Rasim, "Büyük Manevralar: 'Babaeski', 'Kadıköy-Kofalça Muharebesi'", *Sabah*, nr. 7573, 21 Teşrinievvel 1910.
- Ahmet Rasim, "Büyük Manevralar", *Sabah*, nr. 7570, 18 Teşrinievvel 1910.
- Ahmet Rasim, "Büyük Manevralar", *Sabah*, nr. 7572, 20 Teşrinievvel 1910.
- Ahmet Rasim, "Büyük Manevralar", *Sabah*, nr. 7577, 25 Teşrinievvel 1910.
- Ahmet Rasim, "Büyük Manevralar", *Sabah*, nr. 7578, 26 Teşrinievvel 1910.
- Ahmet Rasim, "Büyük Manevralar-Garp Ordusundan Telgraf", *Sabah*, nr. 7571, 19 Teşrinievvel 1910.
- Ahmet Rasim, "Büyük Manevralar-Kolordu Manevrasının Hitamı", *Sabah*, nr. 7574, 22 Teşrinievvel 1910.
- Ahmet Rasim, "Darülharp Mektupları-I", *Tasvir-i Efkâr*, nr. 669, 16 Şubat 1913.
- Ahmet Rasim, "Darülharp Mektupları-II", *Tasvir-i Efkâr*, nr. 670, 17 Şubat 1913.
- Ahmet Rasim, "Darülharp Mektupları-III", *Tasvir-i Efkâr*, nr. 671, 18 Şubat 1913.
- Ahmet Rasim, "Darülharp Mektupları-IV", *Tasvir-i Efkâr*, nr. 672, 19 Şubat 1913.
- Ahmet Rasim, "Darülharp Mektupları-V", *Tasvir-i Efkâr*, nr. 675, 22 Şubat 1913.
- Ahmet Rasim, "Darülharp Mektupları-VI", *Tasvir-i Efkâr*, nr. 676, 23 Şubat 1913.

- Ahmet Rasim, "Darülharp Mektupları-VI", *Tasvir-i Efkâr*, nr. 676, 23 Şubat 1913.
- Ahmet Rasim, "Diyar-ı Yusuf'a Doğru-[V]", *Tasfir-i Efkâr*, nr. 1315, 9 Kânunusani 1915.
- Ahmet Rasim, "Diyar-ı Yusuf'a Doğru-[IV]", *Tasfir-i Efkâr*, nr. 1311, 5 Kânunusani 1915.
- Ahmet Rasim, "Diyar-ı Yusuf'a Doğru-[VI]", *Tasfir-i Efkâr*, nr. 1350, 13 Şubat 1915.
- Ahmet Rasim, "Diyar-ı Yusuf'a Doğru-I", *Tasfir-i Efkâr*, nr. 1291, 16 Kânunuevvel 1914.
- Ahmet Rasim, "Diyar-ı Yusuf'a Doğru-II", *Tasfir-i Efkâr*, nr. 1299, 24 Kânunuevvel 1914.
- Ahmet Rasim, "Diyar-ı Yusuf'a Giderken-[IX]", *Tasfir-i Efkâr*, nr. 1364, 27 Şubat 1915.
- Ahmet Rasim, "Diyar-ı Yusuf'a Giderken-[VII]", *Tasfir-i Efkâr*, nr. 1352, 15 Şubat 1915.
- Ahmet Rasim, "Diyar-ı Yusuf'a Giderken-[VIII]", *Tasfir-i Efkâr*, nr. 1361, 24 Şubat 1915.
- Ahmet Rasim, "Diyar-ı Yusuf'a Giderken-[X]", *Tasfir-i Efkâr*, nr. 1371, 6 Mart 1915.
- Ahmet Rasim, "Diyar-ı Yusuf'a Giderken-[XI]", *Tasfir-i Efkâr*, nr. 1376, 11 Mart 1915.
- Ahmet Rasim, "Diyar-ı Yusuf'a Giderken-[XII]", *Tasfir-i Efkâr*, nr. 1378, 13 Mart 1915.
- Ahmet Rasim, "Dört Gün İçinde", *İntihab-ı Efkâr*, nr. 5-631, 29 Kânunuevvel 1912.
- Ahmet Rasim, "Dört Halet-i Ruhiye", *İntihab-ı Efkâr*, nr. 8-634, 1 Kânunusani 1913.
- Ahmet Rasim, "Düşmanı Sev, Yalanı Sevme", *Sabah*, nr. 8311, 8 Teşrinisani 1912.
- Ahmet Rasim, "Edirne'de", *Sabah*, nr. 8304, 1 Teşrinisani 1912.
- Ahmet Rasim, "Fes Hakkında", *İstişare*, nr. 6, 11 Teşrinievvvel 1324/ [24 Ekim 1908].
- Ahmet Rasim, "Fes Hakkında", *İstişare*, nr. 7, 23 Teşrinievvvel 1324/ [5 Kasım 1908].
- Ahmet Rasim, "Hâl ve Mevki", *Felah / [Sabah]*, nr. 1-8315, 12 Teşrinisani 1912.
- Ahmet Rasim, "Hatırat ve Menazır: İlk Maraş Muharebesi", *Tasvir-i Efkâr*, nr. 624, 22 Kânunuevvel 1912.
- Ahmet Rasim, "Hiss-i Mevcudiyet", *Sabah*, nr. 6845, 14 Teşrinievvvel 1908.
- Ahmet Rasim, "İbrail Nasıl Zapt ve İstila Olunmuş ve Bugün Ne Hâldedir?", *Tasvir-i Efkâr*, nr. 1979, 12 Kânunusani 1917.
- Ahmet Rasim, "İlan-ı İstiklal", *Sabah*, nr. 6839, 8 Teşrinievvvel 1908.
- Ahmet Rasim, "Keşof ve Şimendifer Meseleleri", *Sabah*, nr. 6836, 5 Teşrinievvvel 1908.
- Ahmet Rasim, "Kıtaatımızın Mihaela Muzafferiyeti", *Tasvir-i Efkâr*, nr. 1983, 16 Kânunusani 1917.
- Ahmet Rasim, "Menazır ve Hatırat", *Tasvir-i Efkâr*, nr. 620, 18 Kânunuevvel 1912.
- Ahmet Rasim, "Ninni ile Şarkı", *Tasvir-i Efkâr*, nr. 726, 14 Nisan 1913.
- Ahmet Rasim, "Peşte'den Viyana'ya Son Gece-Son Gün", *Sabah*, nr. 7223, 2 Teşrinisani 1909.
- Ahmet Rasim, "Peşte-Macaristan", *Sabah*, nr. 7210, 20 Teşrinievvvel 1909.
- Ahmet Rasim, "Peşte-Viyana", *Sabah*, nr. 7208, 18 Teşrinievvvel 1909.
- Ahmet Rasim, "Peşte-Viyana", *Sabah*, nr. 7212, 22 Teşrinievvvel 1909.
- Ahmet Rasim, "Peşte-Viyana", *Sabah*, nr. 7213, 23 Teşrinievvvel 1909.
- Ahmet Rasim, "Peşte-Viyana", *Sabah*, nr. 7216, 26 Teşrinievvvel 1909.
- Ahmet Rasim, "Peşte-Viyana", *Sabah*, nr. 7218, 28 Teşrinievvvel 1909.
- Ahmet Rasim, "Peşte-Viyana", *Sabah*, nr. 7219, 29 Teşrinievvvel 1909.
- Ahmet Rasim, "Peşte-Viyana-Hususi Telgrafnâmemiz", *Sabah*, nr. 7213, 23 Teşrinievvvel 1909.
- Ahmet Rasim, "Prag", *Sabah*, nr. 7229, 8 Teşrinisani 1909.
- Ahmet Rasim, "Prag-2 -Bir Manzara-i Edebiye-", *Sabah*, nr. 7230, 9 Teşrinisani 1909.
- Ahmet Rasim, "Prag-Trieste", *Sabah*, nr. 7235, 14 Teşrinisani 1909.
- Ahmet Rasim, "Sabah'ın Hususi Telgrafları: Edirne Mıntıkasında", *Sabah*, nr. 8296, 24 Teşrinievvvel 1912.
- Ahmet Rasim, "Sabah'ın Hususi Telgrafları: Edirne Mıntıkasında", *Sabah*, nr. 8297, 25 Teşrinievvvel 1912.



- Ahmet Rasim, "Sabah'ın Hususi Telgrafları", *Sabah*, nr. 8298, 26 Teşrinievvel 1912.
- Ahmet Rasim, "Sabah'ın Hususi Telgrafları", *Sabah*, nr. 8304, 1 Teşrinisani 1912.
- Ahmet Rasim, "Sabah'ın Hususi Telgrafları", *Sabah*, nr. 8305, 2 Teşrinisani 1912.
- Ahmet Rasim, "Sermuharririmizden Ahmet Rasim Bey'in Dördüncü Mektubu", *Sabah*, nr. 7213, 23 Teşrinievvel 1909.
- Ahmet Rasim, "Seyahatten Aldığımız Hisseler Avusturya'da", *Sabah*, nr. 7239, 18 Teşrinisani 1909.
- Ahmet Rasim, "Seyahatten Aldığımız Hisseler Macaristan'da", *Sabah*, nr. 7238, 17 Teşrinisani 1909.
- Ahmet Rasim, "Sina'ya İrca-ı Nazar", *Yeni Gün*, nr. 1, 2 Eylül 1334/ 2 Eylül 1918.
- Ahmet Rasim, "Sürünmece", *Sabah*, nr. 8298, 26 Teşrinievvel 1912.
- Ahmet Rasim, "Şehit Oğlumun Hayal-i Perişanisi", *Cumhuriyet*, nr. 161, 18 Teşrinievvel 1340/ [18 Ekim 1924].
- Ahmet Rasim, "Telgraf", *Sabah*, nr. 6837, 6 Teşrinievvel 1908.
- Ahmet Rasim, "Temeşvar", *Sabah*, nr. 7220, 30 Teşrinievvel 1909.
- Ahmet Rasim, "Tesir-i İrtica", *Şehbal*, nr. 19, 1 Şubat 1325/ [14 Şubat 1910].
- Ahmet Rasim, "Trieste", *Sabah*, nr. 7240, 19 Teşrinisani 1909.
- Ahmet Rasim, "Viyana-1", *Sabah*, nr. 7224, 3 Teşrinisani 1909.
- Ahmet Rasim, "Viyana-2", *Sabah*, nr. 7225, 4 Teşrinisani 1909.
- Ahmet Rasim, "Viyana-3", *Sabah*, nr. 7228, 7 Teşrinisani 1909.
- Ahmet Şerif, (1912). "Muhabir-i Mahsusumuzun İkinci Mektubu", *Hak*, nr. 1486-152, 30 Ekim 1912.

DEDE KORKUT

Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi

The Journal of International Turkish Language & Literature Research

Sayı/Issue 31 • Ağustos/August 2023

www.dedekorkutdergisi.com

DOI: <http://dx.doi.org/10.25068/dedekorkut563>

Araştırma Makalesi/ Research Article

Klasik Türk Şiirinde Kuyruklu Yıldız ve Kuyruklu Yıldıza Dair İnanışlar

Comet in Classical Turkish Poetry and Beliefs about the Comet

Öz

Eski devirlerden beri gökyüzündeki varlıklar, insanların dikkatini çekmiş; görünmeleri, kaybolmaları, şekilleri, renkleri gibi hususları ile ilgili değişik inanışlar geliştirilmiştir. Sebebini açıklayamadığı olayları toplumdaki bazı inanışlar, hayâllerle açıklamak; tabii olaylardan çıkarımlar yaparak geleceğe dair olumlu ya da olumsuz beklentiler içine girmek, her toplumda görülen bir durumdur. Osmanlı toplumu, çok farklı inanç ve kültür yapısına sahip büyük bir medeniyettir. Bu medeniyetin bir ferdi olarak toplum içindeki inanışları bilen, etkilenen, inanan ya da inanmasa da bunları bir gelenek çerçevesinde şiirlerinde kullanan klasik şairlerin yazdıklarına da bu inanışların bir şekilde tesir ettiği görülmektedir. Bu çalışmada klasik Türk şairlerinin yazdıkları şiirler üzerinden kuyruklu yıldız ve kuyruklu yıldızla dair inanışların tespit edilmesi amaçlanmıştır. Makalede öncelikli olarak kuyruklu yıldız hakkında çeşitli kaynakların taranmasıyla ulaşılan bilgiler ve inanışlar verilmiş, kaynaklarda rastlanan bazı kuyruklu yıldız hatıraları aktarılmıştır. Ardından Melhamelerde ve tarih düşürmelerde kuyruklu yıldızın kullanımı örneklendirilmiştir. Bunlardan sonra divanlar ve mesnevilerde kuyruklu yıldız ve kuyruklu yıldızla dair inanışlarla ilgili olduğu tespit edilen beyitlere yer verilmiştir. Beyitlerin dil içi çevirileri yapılmış, bazı yerlerde ihtiyaç duyulması hâlinde üzerinde durulan husus ile ilgili görsel de kullanılmıştır. Bu çalışma ile aslında klasik edebiyat şairlerinin yaşadıkları dönem içerisinde gözlemledikleri her olgu gibi kuyruklu yıldız da şiirlerinde malzeme olarak kullandıkları; ama bunu yaparken şair olmaları hasebiyle bu malzemeyi derin hayaller, geniş çağrışımlar ve ince telmihlerle süsledikleri dikkatlere sunulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kuyruklu Yıldız, Kuyruklu yıldızla dair inanışlar, Klasik Türk şiirinde kuyruklu yıldız

Abstract

Since ancient times, being in the sky have attracted the attention of people, and various beliefs have been developed about its appearance, shapes, colors, etc. It is common in every society to attribute unexplained events to some beliefs in the society, to imaginary reasons, and to have positive or negative expectations about the future by making references from natural events. The Ottoman society is a great civilization with a very different belief and cultural structure. As a member of this civilization, it is seen that these beliefs have somehow influenced the writings of the poets of classical literature who knows, They are affected by the beliefs within the society or use them in their poems even if they do not align within the framework of a tradition. In this study, it is aimed to determine the beliefs about the comet through the poems written by the poets of classical literature. In the article, first of all, the information and beliefs about the comet obtained through the review of various sources are given, and some comet memories encountered in the sources are conveyed. Then, the use of the comet in malhamas and the tradition of chronogram is exemplified. After these, the couplets found to be related to the comet and beliefs about the comet in divans and masnavis are included. Intralingual translations of the couplets were made, and in some places, if needed, visuals related to the issue emphasized were also used. With this study, attention has been drawn to the fact that the poets of classical literature used the comet as a material in their poems like everything they observed in the period they lived in, but in doing so, they embellished these materials with deep imaginations, wide associations and subtle allusions because they were poets.

Keywords: Comet, Beliefs about the comet, Comet in Classical Turkish poetry.

Semih Yeşilbağ*

Sorumlu Yazar Corresponding Author

* Dr. Öğretim Üyesi
Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Samsun/Türkiye
Elmek: syesilbag@hotmail.com
ORCID: 0000-0001-9219-3601

Makale Geçmişi Article History

Geliş Tarihi: 02.08.2023
Kabul Tarihi: 25.08.2023
E-yayın Tarihi: 31.08.2023

Atıf/Citation:

Yeşilbağ, S. (2023). Klasik Türk Şiirinde Kuyruklu Yıldız ve Kuyruklu Yıldızla Dair İnanışlar. *Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, (31), s. 137-165.



Giriş¹

Kuyruklu yıldızlar, merkezde yoğunlaşmış, bunun çevresinde seyrelmiş katı tanelerden oluşan ve kuyruk denen ışıklı bir uzantıya sahip, güneş sistemine ait gök cisimleridir. Adında *yıldız* kelimesi olmasına rağmen aslında bir yıldız veya gezegen değildir. Kuyruklu yıldızlar, Güneş sistemindeki öteki gök cisimlerinden buluta benzer görünüşleri ve yörüngelerinin çok uzun olmasıyla ayrılır. Kuyruklu yıldızlar; çekirdek, onu çevreleyen *kuyruk* ve *saç* adı verilen kısımlardan oluşur.

Eski Yunanlılar, bu gök cisimlerine *saçlı yıldızlar* adını vermişlerdi. Kuyruklu yıldızın bazı Batı dillerindeki karşılığı olan *comet* sözcüğü bile *saç* anlamındaki Yunanca sözcükten gelmektedir.



Bu gök ciminin kuyruk kısmı Güneş'in aksi doğrultusundadır. Güneş'e yaklaştıkça geriye doğru uzar, Güneş'ten uzaklaşmakta olan bu gök cisminin kuyruğu önden gider ve zamanla görünmez olur. Böylece kuyruklu yıldız, başlangıçtaki soluk buluta benzer görünümünü alır, sonra da zayıf ışığı görünmez olur.²

Yaygın kabul gören anlayışa göre kuyruklu yıldızlar, Uranüs ve Neptün gezegenlerini oluşturmuş olan malzemelerin artıklarıdır. Bu büyük gezegenlerin kütle çekim kuvvetleri kuyruklu yıldızları bugünkü yörüngelerine itmiş, Güneş sisteminin dış çevresinde dev bir parçacık bulutu küresinin oluşmasına neden olmuştur. Yapılan gözlemlere göre kuyruklu yıldızlar, Güneş Sistemi'nin içindedir ve bütün sistemi kuşatan bir uzay bulutundan gelmektedir.³ Bulut da Güneş'le birlikte Samanyolu'nun merkezi çevresinde dolanmaktadır. Bir duman esintisi gibi hafif olan ve sürekli Güneş rüzgârı tarafından parçalanan kuyruklu yıldızlar, günberiden her geçişte gazlarının bir bölümünü bütünüyle kaybederek gerçek meteor yağmurlarına dönüşür. Isaac Newton, 1680'de beliren büyük bir kuyruklu yıldız gözlemleyerek kuyruklu yıldızların kütle çekimi kuvvetinin etkisiyle Güneş'e doğru çekildiklerini ve tıpkı gezegenler gibi Güneş'in çevresinde dolandıklarını belirlemiştir.

Kuyruklu yıldızlar, Güneş'in çevresinde Güneş'in ya da başka gök cisimlerinin çekimine uyarak elips, parabol ve hiperbol şeklinde yörüngeler çizerek döner. Bazı kuyruklu yıldızların yörüngeleri o kadar uzundur ki bunlar ancak birkaç bin yılda bir Güneş'in yakınından geçer. Bu gök cisimlerinin çok azı çıplak gözle görülebilir. Orta boy kuyruklu yıldızların yaklaşık bir düzinesi birkaç gün süre ile ve çıplak gözle görülebilecek parlaklığa erişir. Kuyruklu yıldızların saçtığı ışık, kendilerinden değil, Güneş'ten kaynaklanmaktadır. Bunlar, Güneş ışığını yansıtarak parlarlar. Bundan

¹ Bu bölümün yazımında şu kaynaklardan istifade edilmiştir: Özel ve Saygac, 2004: 57; Yeni Hayat Ansiklopedisi, 1973: IV/2135; Yeni Türk Ansiklopedisi, 1985: VI/2016-2017; Yeni Rehber Ansiklopedisi, 1993: XII/321, 322; Ana Britannica, 2004: XIV/139; Temel Britannica, 1988: XI/145, 147, 148.

² Makalede kullanılan görsellerin alındığı internet adresleri kaynakçada belirtilmiştir.

³ Bilim adamları, bahsi geçen buluta kuramı ortaya koyan Hollandalı astronom Jan Hendrik Oort'a (1900-1992) izafeten *Oort Bulutu* adını vermişlerdir. (Geniş Bilgi için bk. Temel Britannica, 1988: XI/145)

dolayı kuyruklu yıldızların çoğu, sadece Güneş'e yakın oldukları zaman incelenebilmektedir.

Kuyruklu yıldızların belirli zamanlarda yeryüzünden görülebileceğini bulan İngiliz Gök Bilimci Edmund Halley (1656-1742), 1337'den beri tespit edilmiş olan 24 kuyruklu yıldızla ait bilgileri, özellikle de 1682'de görülen kuyruklu yıldız incelemiş, yörüngelerini hesaplamış; nihayetinde 1531, 1607 ve 1682 yıllarında görülen kuyruklu yıldızların aynı yörüngeyi kullanmış olmasından hareketle bu görülenlerin aynı kuyruklu yıldız olduğunu ve bu kuyruklu yıldızın her 76 yılda bir yeryüzünden görülebileceğini ortaya koymuştur. Gerçekten de daha sonra bu İngiliz gök bilimcisine ithafen *Halley* adı verilen bu kuyruklu yıldız; yaklaşık 76 yıllık periyotlarla 1759, 1835, 1910 ve 1986'da dünyamızdan görülmüştür.

Güneş sistemindeki yıldızlarla Dünya arasındaki bölgede milyarlarca kuyruklu yıldız olduğu tahmin edilmektedir. Ancak M.Ö. 2316'dan beri insanlar tarafından gözlenebilen kuyruklu yıldız sayısı, periyotlu olanlar da dâhil olmak üzere 1694'tür. Dürbünün icat edildiği 1610'dan beri gözlenebilenler, 500 (400 kadarı son yüzyılda) kadardır. 1880'den beri her yıl 5-6 kuyruklu yıldız gözlenebilmektedir. Yörüngeleri belli 564 kuyruklu yıldız vardır; bunlardan 215'inin yörüngesi kesin elipstir. 67'sinin periyodu 10 yıldan azdır. İçlerinde düzenli geri dönenler 31 tanedir. Bunların en mühimleri, keşiflerini yapan gök bilimcilerinin adıyla anılan *Halley* (1682), *Biela* (1772), *Encke* (1819) ve *Brooks* (1880) kuyruklu yıldızlarıdır.

Güneş sisteminin oluşumuna ilişkin bir anlayışa göre Dünya'nın bir kuyruklu yıldız bombardımanına uğramasının atmosferin ve okyanusların oluşmasında önemli bir rol oynamış olabileceği ileri sürülmüştür. Ayrıca Dünya'da yaşamın gelişmesi için gerekli organik moleküllerin kaynağının da kuyruklu yıldızlar olabileceği iddia edilmektedir.

1. Kuyruklu Yıldızlar Hakkındaki İnanışlar

Bugün kuyruklu yıldızların yıldızlardan farklı hususiyette olan bir gök cismi olduğu bilinmesine rağmen, eski dönemlerde muhtemelen yıldızlar gibi gökyüzünde olup ışık saçması sebebiyle kuyruklu yıldızlar da bir yıldız olarak değerlendirilmekteydi. İsmindeki *yıldız* ifadesi de buna delil olarak gösterilebilir. Bu bağlamda kadim zamanlarda kuyruklu yıldızla dair inanışların yıldızlara yönelik kanaatler ve inanışlarla sıkı sıkıya ilişkili olduğu görülmektedir. Bundan dolayı meseleye yıldızlara dair inanışlara yer verilerek başlanması uygun olacaktır.

Eski metinlerde yıldız anlamına gelen Arapça *necm* (ç. *nücûm*), *kevekb* (ç. *kevâkib*), Farsça *ahter* ve *sitâre*, Türkçe *ulduz*, *yılduz*, *yıldız* sözcüklerinin kullanıldığı görülmektedir.

Eski Çin'de yıldızlar özellikle de kutup yıldızı hakkında önemli incelemeler yapıldığı bilinmektedir. Araplar da cahiliye döneminden itibaren yıldızlar hakkında geniş bilgiye sahipti. Gece yolculukları sırasında yön bulma, mevsimleri belirleme ve hava durumu tahmininde bulunma gibi konularda sabit yıldızlardan faydalanmaktaydılar. (Unat, 2013: 535) Cahiliye dönemi Arapları muhtemelen Mezopotamya ve Kuzey Sâmi uygarlıklarının da tesiriyle oluşturdukları ve adına *envâ* denen astronomi, astroloji ve meteoroloji karışımı ilkel kozmolojik öğretilerde yıldızları; yağmurun yağması, sıcakların veya soğukların başlaması, suların çekilip kabarması, bitki örtüsünde değişiklik olması, bereket veya kıtlık meydana gelmesi, çeşitli rüzgâr



yahut fırtınaların çıkması gibi tabii hadiselerin sebebi olarak görmüşler ve onlara bir tür uluhiyet atfederek beklentileri doğrultusunda yıldızlara niyazda bulunmuşlardır. İslâm'dan sonra ise Kur'ân-ı Kerîm'in çeşitli ayetlerinde yıldızların Allah'ın emrinde olduğu, dolayısıyla kendiliklerinden hiçbir şeyi yapma güçlerinin olmadığı ifade edilmiştir.⁴ Hz. Peygamber'in envâ konusundaki batıl inancı kötüleyerek yağmuru yağdıranın da yıldızlar değil, diğer her şey gibi Allah olduğunu ifade etmesi ve yağmurun yağmasını yıldızla bağlayanların Allah'ı inkâr etmiş olacakları ikazında bulunması, Müslümanlar arasında yıldızlara yönelik tutumu değiştirmiştir. Bu emir ve yönlendirmelerden sonra envâya Allah'ın âdeti (sünnetullah) üzere cereyan eden belli hadiseler için işaret ve gerçekleşme zamanı olmaktan öte bir anlam verilmediği görülmektedir. (Çelebi, 1995: 257)

Türkler; ay, güneş ve yıldızları 9. katın üzerinde düşünüyorlardı. Eski Türk düşüncesinde göğün direği kutup yıldızıdır. Bunun için kutup yıldızına Demir Kazık veya Altun Kazık denilmiştir. Eski Türklerle göre kutup yıldızı, gökte hiç hareket etmeden durmakta, bütün gezegenler ve yıldızlar onun çevresinde dönmektedir. Kutup yıldızı, Tanrı'nın ışıklı ülkeleri olan yüksek gökle yeryüzünü birleştiren kutlu bir kapıdır. Dünya, kutup yıldızı ile göğe bağlanmıştır. Türklerde yıldız bilgisi çok önemli görülmüştür. Yıldızlar, geceleri vakti öğrenmede tek vasıta. Yön bulmada, sıcak ve soğuk havaların ne zaman geleceğini tespit de yıldızları iyi bilmek önemlidir. Gezegenler, göğün ilk ve ana yıldızları olarak kabul edilmiştir. Türklerle göre Merih (Mars) korkunç ve ateşli; Utarit (Merkür) uğurludur. Utarit'e Türkler *tilek* yani dilek demişler, ona karşı dileklerde bulunmuşlardır. (Ögel, 1995: 160, 170, 183, 205, 206)

Nasıl *ay* ve *güneş tutulması*, yeryüzünde birtakım uğursuzluklara işaret sayılıyorsa, halk deymi ile *yıldız kayması* da aynı şekilde yorumlanmaktadır. Gökyüzü ile yeryüzü arasında dinsel-büyüsel ilişkilerden biri de insanların gökyüzünde birer yıldız olduğu inanışında yatmaktadır. Böylece insanlarla yıldızlar arasında kayma, göçme ve sönme yönüyle ilişki kurulmaktadır.

Eski devirlerde *ilm-i tencîm/ilm-i nücûm/ilm-i ahkâm-ı nücûm* adı verilen ilimle ilgilenilmiştir ki bu ilim; yıldızların konum ve hareketlerinin bir işaret sistemi oluşturduğu ve bu sistem sayesinde geçmiş, şimdi ve geleceğe dair bilgi edinmenin mümkün olduğu inancına dayanmaktadır. (Fehd, 2000: 124) Bu ilim ile yıldızların hareket ve vaziyetlerinden bazı sonuçlar çıkarılır. Bu alana ait bilgiler, ilk defa Babil'in Keldâniler'den önceki halkından olan Nebâtîler tarafından derlenip kitaplaştırılmıştır. Yıldız ilminin kendilerine dayandırıldığı Nebâtîler, yıldızlara tapmış ve yıldızları uzun süre gözlemleyerek yıldızların sevk ve hareketlerinden hükümler çıkarmışlardır. Bu ilme daha sonra Hindistan, Eski Yunan, Mısır, Çin ve Avrupa'da ilgi duyulmuş, zamanla dünyanın her tarafında yönelim olmuştur. Tıp ve nücûm ilminde âlim olan Hipokrat ve Calinus, tabiplerin mutlaka nücûm ilmi bilmelerine taraftardı ve bu ilim bilinmeden tıp yapılamayacağı kanaatindeydi. Hükümdar saraylarında müneccimler bulunmuş; bu kişiler, hükümdarların talihlerine bakar, önemli olayları haber verir, savaş ve barış zamanlarını ayrıca yapılacak işlerin uğurlu olması için *eşref saati* tayin ederlerdi. Yedi seyyare (Ay/Kamer, Güneş/Şems, Mirrîh/Merih/Mars/Behram, Müşterî/Jüpiter/Hürmüz/Bircis, Utarîd/Merkür, Zühâl/Satürn/Keyvan, Zühre/Venüs/Nâhid) ile on iki burç (hamel/koç, sevr/boğa, cevzâ/ikizler, seretân/yengeç, esed/aslan, sünbüle/

⁴ Bu konuda şu ayetlere bakılabilir: En'âm, 6/97; Nahl, 16/12; Saffât, 37/6; Necm, 53/1; İnfitâr, 82/2.

başak, mîzân/terazi, akrep, kavs/yay, cedy/oğlak, delv/kova, hût/balık) ilm-i ahkâm-ı nücûma esas teşkil eder. Bu ilimle meşgul olanlara göre her insan, hayvan, bitki hatta madenler yıldızların tesiri altındadır. Seyyarelerin her birinin farklı adları, vazifesi, çeşitli özellikleri, cinsi, tabiatı, tavsifi, uğur-uğursuzluk derecesi vardır ve hissiyat, ahlâk, tabiat ve sağlık üzerinde etkilidir. Söz gelimi Kamer, *neyyir-i asgar* adıyla da bilinir. Gökyüzünün veziridir. Keten, pamuk ve bazı otları çürütür; dostu Güneş, düşmanı Mirrih'tir. Renk sembolü yeşildir, pazartesi günü ve cumanın ilk saatlerine tesir eder. Tesiri altındakilerde aşk, zaaf, cehâlet gibi özellikler bulunur. Güzelliğin sembolüdür. Orta derecede kutluluğa sahiptir.

Yıldızlara olağanüstü anlamlar yüklenen inanışa göre insanlar, tesiri altında bulundukları yıldızların özelliklerine göre iyi, kötü, cömert, şanslı veya şanssız olurlar. Yıldızların aynı burçta birleşmeleri ile *sa'd* (uğur) veya *nahs* (uğursuzluk) olacağına inanılır. *Sa'd-ı ekber* (büyük uğur) Müşteri; *sa'd-ı asgar* (küçük uğur) Zühre yıldızının özelliğidir. Bu iki yıldızın aynı burçta birleşmesine *sa'deyn* denir ki bu anda doğanlar talihli ve mutlu olur. Osmanlı'da bu özelliğe sahip olmak, satvet ve şevket olarak nitelendirilmiştir. (Canım, 2016: 432, 433; Levend, 1984: 197, 198; Onay, 1996: 501)

Eski çağlarda bir yıldız olarak görülen kuyruklu yıldızlar, felaket habercisi olarak kabul edilirdi. Dünya'ya en yakın mesafeye geldiği zaman çıplak gözle görülebilen kuyruklu yıldız gören insanlar, korku ve endişeye kapılırlardı. Bir felâketin gerçekleşeceğine, savaş çıkacağına, veba salgınının yayılacağına, deprem gibi afetlerin olacağına daha da kötüsü kıyametin kopacağına inanırlardı. Bu bağlamda da kuyruklu yıldız görülmesinden sonra yaşanan kötü her olayın gerçekleşmesinin kuyruklu yıldızla ilişkilendirildiği görülmektedir. Bu tutumun sadece Türkler arasında değil, diğer milletlerde söz gelimi Avrupalılar arasında da olduğu ve bu inanışın eski zamanlardan beri kabul gördüğü anlaşılmaktadır. Kuyruklu yıldızlara olumsuz anlamlar yüklemenin kökeninde ilahî kaynaklı kitaplarda kıyametin kopması sırasında yıldızlarla ilgili olarak ifade edilenlerin yattığı düşünülebilir. Zira ilahî kaynaklı kitaplarda müntesiplerinin yıldızlar ile kıyameti ilişkilendirmesine sebep olacak ifadeler yer almaktadır. Söz gelimi Kur'ân-ı Kerîm'de kıyametin tasviri yapılırken: *Art arda gönderilenlere, kasırga gibi esenlere, hakkıyla yayanlara, hakkıyla ayıranlara, özür ya da uyarı olmak üzere öğüt bırakanlara ant olsun ki uyarıldığımız (kıyamet) mutlaka gerçekleşecektir. Yıldızların ışığı söndüğü zaman, gök yarıldığı zaman, dağlar ufalanıp savrulduğu zaman Peygamberler için vakit belirlendiği zaman (kıyamet gerçekleşir. (Bu) hangi güne ertelenmiştir? Mürselât 1-12; başka bir ayette "Güneş, dürüldüğü zaman; yıldızlar, bulanıp söndüğü zaman..." (Tekvîr, 81/1-2) diğer bir ayette de "Gök yarıldığı zaman, yıldızlar saçıldığı zaman..." İnfîtâr 87/1-2 ifadeleriyle yıldızların gökyüzünde normalde oldukları hâlden farklı hâl alacağı dile getirilmektedir.*

Ayetlerde yıldızların dökülüp sönmesi ifadelerinden güneşten ışığını alan diğer gök cisimlerinin de söneceğine işaret edilir. Ayrıca kıyametin kopmasıyla kozmik sistem bozulunca yıldızların da birbirine çarpıp, yörüngelerinden kaymak, çekimlerinden kurtulmak gibi gelişmelerle mevcut düzen ve işlevlerini kaybedecekleri, uzay boşluğuna saçılacakları da düşünülebilir. (Karaman vd., 2014: V/561)

İncil'de⁵ de Hristiyan âleminin yıldızlar ile kıyameti ilişkilendirmesinin zemini olarak düşünülebilecek ifadeler yer aldığı görülmektedir. Bunlara örnek vermek

⁵ İncil için şu kaynaktan istifade edilmiştir: <https://www.kitabimukaddes.com/incil/> (20.06.2023)



gerekirse “Güneş karacak. Ay ışık vermez olacak. Yıldızlar düşecek. Göksel güçler sarsılacak.” Matta 24: 29; Markos 13: 24-25. Luka İncil’inde de: “Güneşte, ayda ve yıldızlarda belirtiler görülecek. Yeryüzünde uluslar denizin ve dalgaların uğultusundan şaşkına dönecek, dehşete düşecekler. Dünyanın üzerine gelecek felaketleri bekleyen insanlar, korkudan bayılacaklar. Çünkü göksel güçler sarsılacak.” Luka 21: 25-27 ifadesi yer almaktadır.

2. Kaynaklarda Rastlanan Kuyruklu Yıldız Hatıraları

2. 1. Dünya Tarihinde Önemli Bazı Kuyruklu Yıldızlar

İlk ve Orta Çağ insanların kuyruklu yıldızlarla ilgili birçok bâtıl inanışları vardır. Kuyruklu yıldızlar, büyük bir ekseriyetle uğursuzluk, çok az olarak da uğur alâmeti olarak değerlendirilmiştir. Ünlü astronom Johannes Kepler (1570-1630) bile ölünceye kadar kuyruklu yıldızlarla ilgili bâtıl inanışlardan kurtulamamıştır. M.Ö. 44’te Julies Sezar’ın öldürülmesinden sonra Roma kentinin üzerinde görülen bir kuyruklu yıldız, Romalılarca uğursuz sayılmıştır. Roma halkı görülen kuyruklu yıldızın Sezar’ın ruhunu tanrıların katına taşımak için gelen bir altın araba olduğunu düşünmüştür. M.S. 70’te Romalılar Kudüs’ü ele geçirip kenti yıkmadan hemen önce de kuyruklu yıldız görülmüştür. M.S. 814’te Kutsal Roma İmparatoru Şalman’ın ölümünden önce de kuyruklu yıldız görülmüştür. (Yeni Türk Ansiklopedisi, 1985: VI/2016; Temel Britannica, 1988: XI/147)

Halley’in en ünlü ve ilginç görünümlerinden biri, 1066 ilkbaharındakidir. Bütün Avrupa hatta Çin gibi uzak ülkelerde bile izlenebilen bu kuyruklu yıldız, dolunay büyüklüğündeki görünümü ve uzun, görkemli kuyruğu ile o devrin neredeyse bütün yazarlarının eserlerine girmiştir. O yıl kuyruklu yıldızın görülmesi, İngiltere’de büyük korkuya sebep olmuştur. Bundan altı ay sonra Ekim 1066’da İngiltere, I. William komutasındaki Normanların istilasına uğramış ve istilacılar, İngiltere kralı Harold’ın yönetimine son vermişlerdir. 1456’da görülen kuyruklu yıldız, İstanbul’un fethinden üç yıl sonra görülmüş olsa da Türklere İstanbul’un fethinde şans getirdiği (dolayısıyla kendileri için talihsizlik getirdiği) inancıyla Türklerle birlikte kilise tarafından aforoz edilmiştir. Bir kuyruklu yıldız da Hz. İsa’nın doğumunun müjdecisi sayılmıştır.⁶ (Yeni Türk Ansiklopedisi, 1985: VI/2016; Temel Britannica, 1988: XI/147)

Halley Kuyruklu Yıldızı, 1910’da dünyayı tekrar ziyaret etmiş; hatta dünyamız Halley’in kuyruğunun içinden geçmiş, bu geçiş sırasında dünyada büyük bir heyecan ve korku oluşturmuştur. Bu durum, o dönemdeki insanları kıyâmet kopacağı, dünyanın siyanür gazı ile kaplanacağı vb. endişelere sevk etmiş; hatta böyle bir durumu görmemek için Avrupa’da intihar edenler olmuştur. Fakat neticede hiçbir zarar, olağanüstülük veya olağan dışılık olmadan kuyruklu yıldız yörüngesinde akıp gitmiştir. Bu olayın o günün Osmanlı ülkesinde İstanbul’un kenar mahallelerinde hanımlar

⁶ Kaynaklarda şu yıllarda kuyruklu yıldız görüldüğü kaydedilmiştir: M.Ö. 240, M.Ö. 88, M.Ö. 44, 70, 814, 1301, 1337, 1456, 1531, 1577, 1607, 1680, 1682, 1744, 1759, 1770, 1772, 1786, 1811, 1819, 1826, 1835, 1843, 1852, 1858, 1861, 1880, 1882, 1884, 1908, 1910, 1925, 1932, 1957, 1962, 1965, 1969, 1970, 1973, 1976, 1986 Ayrıntı için bk. Anabritannica: 2004: 139; Yeni Türk Ansiklopedisi, 1985: VI/2016, 2017; Temel Britannica, 1988: XI/147, 148, 149.

arasındaki yankıları, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç*'ında⁷ olduğu gibi romanlara bile mizahî bir tarzda konu olmuştur.

Beklendiği gibi 1986 yılında tekrar dünyamıza yaklaşan Halley Kuyruklu Yıldızı'nın kuyruğuna takılan otomatik bir sonda aracı vasıtasıyla bu gök cismi hakkında yeni ve orijinal bilgiler elde edilmiştir.⁸

2. 2. Osmanlı Devleti'nde 1577 Yılında Gözlenen Kuyruklu Yıldız

1 Ramazan 985 (11 Kasım 1577) günü İstanbul semalarında halkta büyük heyecan oluşturan bir kuyruklu yıldız görülür. 40 gün gökyüzünde görülen oldukça parlak olan bu kuyruklu yıldız, ışıklar saçarak gökyüzünde ilerler. Parlaklığı ile kuyruğu doğu tarafındadır. Kuyruklu yıldızın görüldüğü yıl İstanbul'da ilk rasathaneyi kuran Takıyyüddin (ö.993/1585) bu kuyruklu yıldızı inceleyerek tesirlerini ve neye delâlet ettiğini bulabilmek için geceler boyunca uyumamış, gözlemler yapmıştır. Sonunda Şeyhülislâm Aziz Efendi ile beraber devrin padişahı III. Murad'a yıldızın görünmesinin hikmeti ile ilgili kanaatlerini bir muhtıra-i ilmiye hâlinde takdim etmiştir.⁹ Takıyyüddin'in bu kuyruklu yıldızı, Safevîler üzerine yapılan şark seferinin zaferinin alâmeti olarak yorumladığı rivayet edilir. Osmanlı, savaşı nihayetinde kazansa da aslında on yıl süren savaş, hem Osmanlı hem de Safevî devleti için iflas ve yıkım olmuştur. (Fleischer, 1996: 78)

Kuyruklu yıldız görülmesinden sonra Osmanlı Devleti'nde veba salgını gibi bazı olumsuz durumların yaşanması, kuyruklu yıldızla uğursuzluk atfedenlerin seslerinin çok çıkmasına neden olmuştur. O dönemde ülkede mevcut olan karışıklığı devlet



⁷ Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın (1864-1944) 1912 yılında yayımlanan *Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç* adlı eseri, Halley Kuyruklu yıldızının dünyaya çarpacağı haberinin halk arasında meydana getirdiği korku üzerine kurgulanmış bir romandır. Bu olay, her yerde olduğu gibi mahalledeki kadınlar arasında da sohbet konu olur. Bu sohbetlerde kuyruklu yıldızın görülmesi, kıyamet kopacağı habercisi olarak değerlendirilir. Romanda kadınların bazı hâllerinden şikayetçi olan genç, aydın bir kişi olan İrfan Galip, halk arasında korku oluşturan bu olayı kullanıp kadınlara yıldızlar hakkında korkunç konuşmalar yaparak kadınlardan öç alır. Bu konferanslardan kendince çok eğlenen İrfan Galip, dinleyiciler arasında bulunan Feriha'dan çok etkilenir ve iki genç arasında bir aşk başlar. 1910'da görülen bu kuyruklu yıldızı bilimsel olarak ele alıp bilgiler veren bir kitap da Velid Ebuzziya (1882-1945) tarafından *Kuyruklu Yıldızlar ve Halley Kevkeb-i Gîsûdârî* adıyla yayınlanmıştır. (Bk. Ebuzziya, 1328/1910)

⁸ Halley'in dünyadan görülebileceği bir dahaki gelişi 2062 yılıdır.

⁹ Bu eser, bugün elde mevcut değildir.



adamları arasındaki çekişmeler de eklenince iş, 4 Zilhicce 987 (22 Ocak 1580) tarihinde gözlemevinin yıktırılmasına kadar dayandırılmıştır.¹⁰

1577 yılında bu kuyruklu yıldızın görülmesi, 16. yüzyılın asker şairlerinden Âsafî Dal Mehmed Çelebi (ö. 1014/1604) tarafından yazılan *Şecâatnâme*'de "Der-Ta'rîf-i Tulû'-ı Necm-i Dümdâr-ı Pür-Envâr Ki Der-Şeb-i Ramazân-ı Vâkı' Şöde" başlığı altında şöyle dile getirilmektedir.¹¹

Bir gice bir necm 'utarid-i' tibâr
Eyledi sîmîn-kalemler âşikâr

Çekdi ol rûy-ı semâda bir nişân
Var ise budur didiler kehkeşân

Her gören ol resme ayı didiler
Gökde bir tâvûs-ı kudsîdür meger

Yâ gazâ eyler diyü sâhib-kırân
Asdılar eflâke tığ-ı zer-nişân

Yohsa 'âlem olmağ içün şâdmân
Yakdı âteş-bâz-ı kudret bir havân

Ya'ni bir necm-i 'âcib itdi tulû'
Cânib-i şarka dönüp itdi rûkû'

Ne rûkû' kaddini itdi bir kemân
Atdı bir tîr-i zer-endûdın hemân

Şarka togru itdi pertâb âşikâr
Şâhîler oldı aña oklı şikâr

Tîr-i kudretle o şâh-ı bahr u ber
Kıldı Şâh İsmâ'il'i zîr ü zeber

Emr idüp Sultân Murâd'a bî-gümân
Didi var çek şarka tığ-ı hûn-feşân

Âfitâb-ı saltanat 'âlî-nijâd
Dâver-i devrân şeh-i Sultân Murâd

Ol dahı emreyledi lâlâsına
Ol müşîrûn eşbeh ü vâlâsına

(Âsafî Dal Mehmed Çelebi, *Şecâatnâme*, 77-88)

Bahsedilen bu kuyruklu yıldızın görüldüğü dönemde İstanbul'da elçi olarak bulunan Sonnegk ve Preyburg Kontu David Ungrad'un heyetinin protestan vaizi olarak İstanbul'a gelip beş yıldan fazla bir süre burada kalan Alman Stephan Gerlach (1546-

¹⁰ Daha geniş bilgi için bk. Ünver, 2014: 89; Hammer, 1998: IV/85, 86; Unat, 2001: 134, 135; Sezgin, 2007: 75; Sayılı, 1985: 345, 346.

¹¹ 6982 beyitlik bu mesnevinin kuyruklu yıldızla ilgili olan beyitlerine yer verilmiştir. Bahsedilen eser, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi İÜ Ktp., TY, nr. 6043'te *Şecâatnâme* adıyla kayıtlıdır. Yukarıda İstanbul semalarında kuyruklu yıldız görülmesiyle ilgili çizimler de bu eserde bulunmaktadır. Âsafî'nin *Şecâatnâme*'si üzerine bir doktora tezi yapılmıştır. Yukarıda bir kısmına yer verilen şiir için bu doktora tezinden istifade edilmiştir. Geniş bilgi için bk. Eroğlu, 2007.

1612) bu dönemde tuttuğu günlüklerde 1577 yılında görülen kuyruklu yıldıza da değinmiştir. Daha sonra *Türkiye Günlüğü* ismiyle iki cilt hâlinde Türkçe olarak yayımlanan bu eserde Gerlach, 11 Kasım gecesi gökte kuyruklu yıldız görüldüğünü, bu kuyruklu yıldızın çok büyük, uzun ve geniş olan kuyruğunun doğu ufkuna kadar uzandığını belirtir. Padişah III. Murad'ın Selanik kentinden, bir ara İran şahına da yıldız okuma sanatı konusunda yardımcı olmuş bir Yahudi getirttiğini, bu kişinin görülen kuyruklu yıldızın Berberistan'a felaket getireceğini söylediğine de eserinde yer verir. 15 Kasım'daki notlarında ise Güneş'in yakınlığı sebebiyle kuyruklu yıldızın ışığının biraz sönük olduğunu, bir arkadaşından (M. Oswald) bir Arap'ın (Takıyyüddin) padişaha bu kuyruklu yıldızın tam bu tarihte görüleceğini önceden haber verdiğini ve kısa süre içinde gökte daha evvel bilinmeyen iki yıldızın daha belireceğini, bu yıldızın görülmesinin neye delâlet ettiğini açıkladığını duyduğunu kaydetmiştir. Eserde Gerlach, halk arasında yıldız hakkında bazı rivayetler dolandığını da belirtir. Bu rivayetlerden biri, bu kuyruklu yıldızın dünya kurulalı beri üç kez görüldüğüdür. Rivayete göre kuyruklu yıldız, ilk görüldüğünde Sodom ve Gomorra; gökten inen alevlerle yanıp kül olmuş, ikincisinde Firavun, Kızıldeniz'de boğulmuştur. Şimdi de kuyruklu yıldızın üçüncü kez görülmesinin Acem şahının helakinin delili olduğudur. (Gerlach, 2007: I/38; II/676, 678, 692)

3. Melhamelerde Kuyruklu Yıldız: Yazıcı Sâlih'in Şemsiyye'si

İnsanın özellikle geleceğe olan merakı onun bir yığın fal ve kehanet çeşidini ortaya çıkarmasına, bu yolda akla hayâle gelmeyecek pek çok unsuru fal ve kehanet için kullanmasına neden olmuştur. Merak hissi, insana tabiat olaylarını kullanarak gelecekte haber verme konusunda farklı bir yöntem oluşturmuştur ki buna *melhame* denir. Melhame, en kısa tabiriyle hem birtakım tabiat olaylarından hareketle gelecekte haber veren sistematığın hem de bu sistematığın yazılı olduğu metinlerin ya da eserlerin genel adıdır. (Boyraz, 2002: 635) Aslında melhame (ç. melâhim), büyük ölümlerle veya bozgunla sonuçlanan çatışma ya da savaş demektir; fakat bir terim olarak özellikle astronomik ve meteorolojik olgulardan yararlanmak suretiyle bir sultanın, toplumun, topluluğun veya bir devletin geleceğine ilişkin kehânetlerde bulunulması anlamına gelir. Gaybı keşfetme vasıtası olarak ilm-i nücûmdan faydalanılabileceğini ileri sürenler *cefr* ile *ilm-i nücûmu* birleştirerek melâhim türünde bazı eserler yazmışlardır. Gelecekteki bazı hadiselerin gerçekleşmesine ilişkin ön bilgiler vermek amacıyla ve daha çok ilm-i nücûm usullerinden, sayı ve harfler arasındaki münasebetlerden (vefk) hareket edilerek yazılmış melhame (melâhim) başlıklı eserler de bulunmaktadır. Milletlerin, devletlerin veya bütün İslâm dünyasının gelecekteki siyasî ve içtimâî mukadderatını açıkça veya rumuzlar yoluyla, gerçekleşmesinden önce bildiren bu eserler *Kitâbü'l-Hidsân* genel başlığında incelenmektedir. Bu tür eserlerde yer alan bilgiler genellikle Dânyâl Peygamber'e nispet edilmektedir. Böyle eserler; özellikle Osmanlı Devleti döneminde çok ilgi görmüştür. Günümüzde bu kitapların kütüphanelerde el yazması veya taş baskı şekillerine sıklıkla rastlanır. (Gökdoğan vd., 2012: 97; Çelebi, 1996: 151)

Yazıcı Sâlih (ö. 811/1409'dan sonra), Mehmed ve Ahmed Bî-cân'ın (Yazıcızâde kardeşler) babası olan ve *Şemsiyye* adlı eseriyle tanınan âlim ve şairdir. Fâtih Sultan Mehmed'in veziri Mahmud Paşa'nın oğlu Ali Bey'e intisap etmiş ve Malkara'da bulunan Ali Bey ölünceye kadar onun hizmetinde bulunmuştur. Ali Bey'in vefatından sonra Gelibolu'ya yerleşerek burada vefat etmiştir. Mezarı, Gelibolu'daki Yazıcızâde Mezarlığı'nın kapalı bölümündeki oğullarının mezarlığına yakın bir yerdedir. Yazıcı Sâlih'in belli seviyede bilgi ve birikim gerektiren kâtiplik mesleğinden olması, bu



sebeple *yazıcı* lakabını alması, Farsça ve Arapçadan Türkçeye tercümeler yapması; bu dilleri bildiğini ve iyi bir eğitim aldığını göstermektedir. Gelibolulu Mustafa Âlî Efendi, *Künhü'l-ahbâr*'da onun ilm-i nücûmda *yed-i tûlâ* sahibi olduğunu kaydeder. (Batur, 2013: 360, 361)

Şemsiyye, Yazıcı Salih tarafından yazılan bir eserdir. Eserin başında 811/1408-1409 tarihinde yazılarak İskender b. Hacı Paşa'ya sunulduğu kaydedilmiştir. Anadolu'da astroloji üzerine bilinen ilk Türkçe manzum eserdir.¹² Melhame türündeki bu eser, 3.980 beyitli, fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün vezninde yazılmış bir mesnevidir. Didaktik amaçla ve sade bir dille kaleme alınmıştır. (Batur, 2013: 361) Eser 3 bölümden meydana gelmektedir. İkinci bölüm, eserin asıl kısmı olup her biri bir aya tekabül eden 12 bab ve her bab da 25 fasıldan oluşmaktadır. Bu fasılların 23 tanesinde gökyüzünde görülmesi muhtemel astronomik ve meteorolojik olayların yeryüzünü ve insanları nasıl etkileyeceği üzerinde durulmuş, bazı kehanetlerde bulunulmuştur. Diğer iki fasıl, yer gürlemesi ve deprem hakkındadır. Böylece toplam 25 fasıl; sırasıyla Güneş tutulması, Ay tutulması, Güneş ağılanması, Ay ağılanması, yeni ayın görünmesi, kuyruklu yıldızın görünmesi, yıldız kayması, gökkuşağının görünmesi, şimşek çakması, gökyüzünde kıvrılık olması, gökyüzünde tuhaf olayların olması, gökte bir şahıs belirmesi, gök gürlemesi, yıldırım düşmesi, gökten ateş düşmesi, şiddetli yağmur yağması, şiddetli dolu yağması, havadan toprak yağması, kurbağa ve solucan yağması, şiddetli toz fırtınası kopması, sisli karanlık havanın oluşması, şiddetli rüzgâr esmesi, gök gürlemesi, yer gürüldemesi ve deprem olması üzerinedir. Her tabiat olayı; her ayda aynı fasıl sırasında ele alınmış, her ayın altıncı faslında ise kuyruklu yıldızın görülmesinin tesiri üzerinde durulmuştur. Mesnevide kuyruklu yıldız için *saçlu yıldız* ve *kuyruklu yıldız* ifadeleri kullanılmıştır. Örnek olması açısından aşağıda teşrîn-i evvel ayıyla (ekim) ilgili bölüm, manzum hâliyle verilmiş, diğer 11 ayla ilgili olarak manzum biçimde ifade edilenler, günümüz Türkçesiyle sadeleştirilerek düzyazı şeklinde özetlenmiştir.

Kuyruklu Yıldız Hükminededür

Saçlu yıldız toğsa iy hükm-i revân
İşbu yıl her şeye key çokdur kırân
Ya'ni mevt âdemde hem hayvân da çok
Mağrib ilinde kırânuñ haddi yok
Çok ola fitne dahı renc ile gam
Kaygulu ola gönül gözlerde nem
Soğula sular kırıla mâhîler
Birbiriyle ceng ide ispâhîler
Padişâhlarda öküşdür harb u ceng
Çok ola çok dökile kan bî-direng
İşbu yıl hem çok ola begler helâk
Lâkin il iminlik ola yurt dülek

(Yazıcı Sâlih, Şemsiyye, 560-565)

¹² Bu eser, yüksek lisans tezi olarak Atilla Batur tarafından çalışılmıştır: Batur, 1996. Eser üzerine yapılan diğer tezler şunlardır: Terzi, 1994; Sevinç, 1999.

1. Teşrîn-i Evvel (Ekim, 560-565¹³): Bu ayda görülen kuyruklu yıldız, insan ve hayvanlarda ölümün çok olacağına delâlettir. Bu durum, Mağrip ilinde daha da şiddetli olur. Gönüllerde kaygı, gözlerde yaş eksik olmaz. Sular soğumaya, balıklar ölmeye başlar. Padişahlar arasındaki savaşıardan dolayı çok kan dökülür. Birçok bey öldürülür. Ancak il güvende olur, yurt sakin kalır.

2. Teşrîn-i Âhir (Kasım, 771-782): Bu ayda görülen kuyruklu yıldız, emirler için sevinç ve mutluluğa işarettir. Beyler ve padişahlar güçlenir, kiminle karşılaşırsa onu yener. Fakirler içinse sıkıntıya işarettir. Onların güçlerinin zayıflayacağı, hayvanlarını kaybedecekleri ifade edilir. Yine kuraklık ve hastalıklar çok olur, hayvan sürüleri telef olur. Böyle zor durumlardan dolayı tüccarlar büyük zarar ederler. Ülke karışıp zor zamanlar yaşanır.

3. Kânûn-ı Evvel (Aralık, 1015-1019): Bu ayda kuyruklu yıldız görünürse sular yeryüzünde bollaşır. Pars (İran) ve Kirman padişahları çok savaş yaparlar. Bu savaşlarda çok Müslüman kanı dökülür. Yemen ve Tâif'te veba, Eyvan ilinde ise kötülük ve fitne yayılır. Yağmurlar çok yağar, su yolları açıktır. Yangınlar çok olur ve büyük zararlara sebep olur. Zor durumlar ve kanlı savaşlar çok olur.

4. Kânûn-ı Âhir (Ocak, 1338-1347): Kuyruklu yıldız ikizler burcuna yönelirse padişahlarda çoğalma ve güçlenme çok olur. Bu padişahlar, yeni yerler ele geçirip buraları adaletle ve merhametle yönetirler. Fakat bu durum, kısa sürede değişir; fitneler çıkar ve çok insan ölür. Hastalık yayılır, çok insan ölür. Kalabalık askerlerle yapılan savaşlarda çok kan dökülür. Mısır'da veba hastalığı çoğalır. Rum şahı yeni yerler elde etmek için savaşa çıkar. Mağrip çevresinde emniyetsizlik ve afet eksik olmaz. Zeytin ve zeytinyağı çok olur, ekinler bollaşır, ekincilerin durumu iyi olur.

5. Şebat (Şubat, 1587-1603): Bu ayda kuyruklu yıldız doğarsa bir sultan ölür, bundan dolayı birçok kişi öldürülür. Padişahların birbirine düşmanlıklarından dolayı ordular birbiriyle savaşır, askerler birbirini öldürür. Yemen, Tâif ve Ehvân illerinde karışıklıklar çıkar, halk perişan olur. Sert esen rüzgârlar sebebiyle meyve ve sebze az olur. Denizin dibi sürekli kaynar, içindekiler zarar görür. Bu yıl kötülükler artar, Acem ülkesinde ölümler çok olur. Şiddetli savaşlarda çok kişi öldüğü gibi Acem şahı da ölür. Ay tutulması olur, depremler yaşanır. Yağmurlar beklenen zamandan önce yağar. Çocuklar ve hamile kadınlar çok ölür. Kostantin'de kadri yüce bir bey, Bâbil'de de ulu bir kişi ölür. Her yerde kıtlık olur.

6. Âzâr (Mart, 1830-1843): Bu ayda kuyruklu yıldız doğarsa Batı Avrupa'da bir padişah ölür. Ülke karışır, korkunç olaylar olur, tehlikelerle dolar. Padişah ölünce ülke içinde karışıklık ve savaş olur. Büyük korku ve tehlikeler yaşanır. Kuyruklu yıldız doğu tarafında görünürse o tarafta nice köy viran olur. Padişahlara isyan edenler çıkar, ülkeyi yakar, yıkarlar. Çok kan dökülür. Padişah, zulme göz yumar, ülkede korku, sıkıntı çok olur. Padişahın zulmünden ülkedeki beyler çok bunalırlar. Yıl sonuna doğru iyi bir padişah çıkar, ülkede huzur ve emniyeti sağlar. Bilgili kişilerden birkaçı görünen kuyruklu yıldızın uzun saçlı olması hâlinde (kuyruklu yıldızın kuyruğunun uzun olması) ölüm, belâ ve dertlerin çok olacağını ve bu durumun üç yıl süreceğini, öyle zamandan Allah'a sığınmak gerektiğini söylemişlerdir.

¹³ Bu sayılar, üzerinde durulan ayda kuyruklu yıldızdan bahsedilen beyitlerin *Şemsiyye* adlı eserdeki sıra numaralarını göstermektedir.



7. Nisân (Nisan, 2078-2088): Ulu kişilerde bu yıl korku ve endişe hâli çok olur. Ansızın bir padişah ölür. Ülkede kötülük kol gezer. Askerler başkaldırır, insanlar birbirine düşman olup çok kan dökülür. Mâhin ülkesi ve Rum diyarında fitne, düşmanlık ve savaşlar çok olur. Hem de çok büyük bir kıtlık ve veba salgını olur. Babil ülkesinde çok şiddetli bir kıtlık ve hastalık yaşanır. Acem diyarında hırsızlık, uğursuzluk çok olur; ülke güvenliğin hiç olmadığı tehlikeli bir hâl alır.

8. Âyâr (Mayıs, 2359-2370): Bu ayda saçlı yıldız doğsa Rum diyarı hariç her yerde ekinler bol olur. Babil diyarında hem veba salgını olur hem de büyük kıtlık yaşanır. Yemen ve Tâîf'te ucuzluk ve güven hâkim olur, insanlar dert çekmezler. Konstantin'de birçok yer harap olur. Rum sultanı savaşmak için ülkesinden çıkar.

9. Hazîrân (Haziran, 2627-2642): Bu ayda kuyruklu yıldızın doğu tarafından doğması, ülkede emniyetsizlik; dünyada zorluklar yaşanacağını ve çok kötü hastalıklar olacağını habercisidir. Eğer kuyruklu yıldız şimşek gibi uzun olursa bu durum, zâlim bir padişahın zulmü sebebiyle ülkenin iç karışıklıklarla harap olacağına işaret eder. Arap diyarında veba salgını olur. Kuyruklu yıldız, gökyüzünün batı yönünde görülürse çok kötü insanların ortaya çıkıp halk üzerinde etkili olarak halkı perişan edeceklerine delâlet eder. Bu kişiler, ülkenin mallarını yağmalayıp yoksulun gözünün yaşını akıttırır. Hırsızlık, yolsuzluk âşikâr olur. Doğudaki ülkelerde tahıl bol, ucuzluk çok olur. Ekinlerin bolluğu ve burada yaşanan ucuzluk halkın hep dilinde olur.

10. Temmûz (Temmuz, 2941-2950): Bu ayda kuyruklu yıldızın doğması; yılın kötü geçeceğine, sıkıntıların, sıtma, veba ve diğer bazı hastalıkların şiddetli olacağına işarettir. Kuyruklu yıldız görüldüğü esnada gökyüzünden ses de gelirse o diyarın halkı azıttır, hadsiz günahlar işler. Bir padişah ölür. Çok hayvan, telef olur. Ertesi güne yakın bir zamanda doğan ak yıldızın rengi değişir ve görüldüğü diyar hiç şüphesiz harap olur. Kargaşa olur, ülke karışır, şehirler köye, köyler şehre ulaşır.

11. Âb (Ağustos, 3208-3222): Bu ayda kuyruklu yıldız doğarsa sıkıntı ve dertler çok olur. Büyük bir sultan ölür. İki sultanın ittifak etmesiyle Irak'ta toplanan askerler, büyük bir savaşa tutuşurlar ki bu savaşta kanlar su gibi akar. Irak ve Hicaz diyarlarında hastalık ve kuraklık çok, huzur az olur. Şam diyarında savaşlarla beraber yol kesiciler, hırsızlar artar. Kuyruklu yıldız batı yönünde görülürse Pars ve Kirmân diyarında kıtlık olup halk çok büyük sıkıntılar çeker. Kuyruklu yıldız doğduğunda dolu da yağarsa bu, içinde olunan yılda çok hastalıkların ortaya çıkacağını işarettir. Yılın son zamanlarına doğru bir rahatlama ve ucuzluk olur ki yaşanan dertleri bir nebze hafifletir.

12. Eylûl (Eylül, 3488-3498): Doğu tarafında saçlı yıldız doğsa yağmurların az, savaşların çok olacağına ve ülkenin harap olacağına işarettir. Acem ülkesinde savaşlar olur, büyük fitneler kopar, çok kan dökülür. Şahın düşmanları yönetimi ele geçirirler. Mağrip ülkesini yakar, yıkar, harap ederler; birçok insan öldürürler. Sonra şah, düşmanlarına karşı zafer kazanıp ülkeye tekrar hâkim olur, bütün düşmanlarını ortadan kaldırır.

Melhame türündeki başka eserlere bakıldığında da kuyruklu yıldızın görülmesinin Yazıcı Sâlih'in *Şemsiyye*'sinde ortaya konan örneğe uygun olarak genellikle olumsuz durumlarla ilişkilendirildiği görülmektedir. Melhamelerde kuyruklu yıldız gökyüzünde hangi yönde ise veya kuyruğu nereye doğru ise bu

sıkıntıların o yöndeki yerlerde olacağı şeklinde yorumlandığı, kuyruğunun uzun olmasının veba gibi salgın hastalıkla ilişkilendirildiği de dikkati çekmektedir.¹⁴

4. Tarih Düşürmelerde Kuyruklu Yıldız

İslâm kültüründe bir olayın tarihini bir mısra, beyit veya ibare içinde ebced hesabına uygun şekilde belirtme sanatına *tarih düşürme* denir. Belirli bir sistematik içerisinde doğum, ölüm, tahta çıkış, sünnet, evlenme, mimari yapı, sefer, barış, zafer gibi çok çeşitli mevzuların gerçekleştiği zamanlara tarih düşürülmüştür. (Karabey, 2011: 80) Yapılan araştırma sırasında kuyruklu yıldızların görülmesi hadisesine de bazı şairlerce tarih düşürüldüğü görülmüştür. Bunlardan örnek olması için Keçecizâde İzzet Molla, (1786-1829) ve Sa'î Çelebi'nin düşürdükleri tarihlere aşağıda yer verilmiştir.

Hayra tahvîl eylesün Bârî Te'âla hükmini
Togdı semt-i garbdan bir kevkeb-i âteş-feşân

[Cenab-ı Allah, hükmünü hayırlıya çevirsin, batı yönünden ateşler saçan bir yıldız doğdu.]

Burc-ı târîhümde kevkeb noktaldur 'İzzetâ
Âsmândan ahter-i dünbâle-dâr oldu 'ayân (Keçecizâde İzzet Molla, Kt., 68)

آسماندى اختر دنباله دار اولدى عيان (1222/1807)¹⁵

[Ey İzzet, tarihimin burcunda yıldızlar noktaldır. Gökyüzünde kuyruklu yıldız göründü.]

Aşağıda 985/1577 yılında görülen kuyruklu yıldız için zamanın şairlerinden Sâ'î Çelebi'nin tarih düşürdüğü "985 Senesinde Gurre-i Şehr-i Ramazân-ı Şerîfde Tulû' İden Kuyruklu Yıldız İçün Zemânenen Sâdır Olan Târîhdür" başlıklı şiire¹⁶ yer verilmiştir. Bu şiirde, görülen kuyruklu yıldızın görülmesinin Acem şahının Osmanlı Devleti'ne karşı devam etmekte olan savaşta yenileceğine delâlet ettiği dile getirilmektedir.

Gurre-i mâh-ı sıyâma nâzır iken bir gice
Gördiler bir necm-i gîsû-dâr toğmuş kâ'inât

Sandılar kim bir gül-efşân yakdı âteş-bâzı çerh
Rûşen oldu meş'al-i tâbendesiyle şeş-cihât

Saldı şarka garbdan pertev görüp ehl-i hired
Didiler mülk-i 'Acem bulmaz sekâmetden necât

Surh-ser başında bir âteş yanar kim şarkda
Kem şerârını söyündürmege Ceyhun u Furat

¹⁴ Söz gelimi en çok bilinen ve nüshaları yaygın olan Cevrî'nin melhame türündeki eserinde de kuyruklu yıldızın görülmesinin "Beyler adaletli olur, zeytin ve ekin bol olur, ucuzluk olur, halk âdil hükümdar yönetiminde huzurlu olur..." gibi nadiren olumlu yorumlanması istisna tutulduğunda, çoğunlukla olumsuz olayların yaşanacağına delâlet ettiği şeklinde yorumlanmıştır. Bu bağlamda melhameelerde kuyruklu yıldızların genellikle olumsuz durumlarla ilişkilendirilmesinin genel bir durum olduğu anlaşılmaktadır. Daha geniş bilgi için bk. Akkuş, 2001.

¹⁵ Keçecizâde İzzet Molla'nın tarih düşürdüğü gök cisminin bir kuyruklu yıldız değil, aslında Vesta takımı yıldızı olduğu belirtilmektedir. Ayrıntılı bilgi için bk. Kul, 2019: 185-186. Devrinde kuyruklu yıldız olarak düşünülen 1807'de yaşanan bu olaydan Ahmed Cevdet Paşa'nın *Târîh-i Cevdet* adlı eserinde de bahsedilmektedir. Burada da gökyüzünde görülen parlak gök cisminden kuyruklu yıldız olarak bahsedildiği görülmektedir. Bk. Ahmed Cevdet Paşa, 1972: IV/2119.

¹⁶ Bu şiir, *Târîh-i Selânikî* adlı eserde yer almaktadır. Bk. Selânikî Mustafa Efendi, 1999: 115.



Han Murad'un devletinde açılıp nat-ı zemîn
Vaktidür ferzâneler şâhuñ evine süre at

Sâ'î-i Dâ'î o dem ilhâm-ı Rabbânî ile
Didi târihin 'Acem Şâhı ola nâ-gâh mât
(عجم شاهى اولاناگاه مات = 985/1577)

(Sâ'î Çelebi, Kt.)

5. Klasik Türk Şiirinde Kuyruklu Yıldız

Taranan divanlarda ve mesnevilerde kuyruklu yıldız için *necm-i dünbâle-dâr*, *necm-i gîsû-dâr*, (ç. *nücûm-ı gîsû-dâr*), *ahter-i gîsû-dâr*, *keveb-i dünbâle-dâr*, *keveb-i zû-zeneb* (ç. *kevâkib-i zû'l-enzâb*), *necm-i zû-zeneb*, *necm-i düm-dâr* gibi Arapça ve Farsça tamlamalı yapıların; Türkçe olarak da *saçlu yıldız*, *kuyruklu yıldız* ifadelerinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Kuyruklu yıldıza değinilen beyitlerden hareketle bu gök cisminin bazı varlıklarla ilişkilendirilerek kullanıldığı görülmüştür. Aşağıda bunlar üzerinde durulacaktır.

5.1. Kuyruklu Yıldız-Ateş

Âh; acı, ızdırap çekmekten dolayı söylenen bir acı ünlemidir. Aşkın ağır yüküne tahammülün tükeniş alâmeti sayılan âh, şiir geleneğinde âşıklık belirtilerinin ilki olarak kabul edilir. Klasik Türk edebiyatında ağızdan çıkan âh, aşkın yakıcılığını ima etmek üzere gönüldeki ateşten yükselen bir dumanlı ateş şeklinde beyitlerde bulunur. Âh dumanlarının daima gökyüzüne çıktığı; hatta daha da yukarılara çıkarak kıvılcımlarından yıldızların oluştuğu yahut âh kıvılcımlarının gökte yıldız olarak belirlediği de şairlerin tasavvurları arasındadır. Şairler âşıklık hâllerıyla ilgili mübalağa yapmayı âdet edinmişlerdir. Bunlardan biri de âşğın âhlarının feleği yaktığı iddiasıdır. (Şentürk, 2016: I/162, 163, 172)

Ayyuk, kuzey yarım kürede bulunan Aurigae burcunun en parlak yıldızı (Alpha Aurigae, Keçi yıldızı) ve göğün en yüksek noktası anlamındadır. İfade, "ayyuka çıkmak" deyiimi içinde dedikodunun çok yayılması, duymayan kalmaması ya da sesin çok yükselmesi, şiddetlenmesi gibi anlamları ifade ederek kullanılır. (Püsküllüoğlu, 1998: 130; Tuğlacı, 1971: 197)

Mostarlı Hasan Ziyâ'î'ye (ö.992/1584) göre gökyüzünde görünen kuyruklu yıldız değil, âşğın âhlarının ayyuka çıkmış ateşidir. Kuyruklu yıldız ile âhın kıvılcımları arasındaki ilişkinin her ikisinin de ateşler saçan ışıltılı görünüşte ve gökyüzünde bulunması üzerinden kurulduğu anlaşılmaktadır.

Sanmañuz kuyruklu yıldız dūd-ı nâr-ı âh ile
Bir şererdür cânib-i 'ayyûka çıkmışdur bile

(Mostarlı Hasan Ziyâ'î, G. 389/1)

[(Görüneni) kuyruklu yıldız sanmayın, âh ateşinin duman ile ayyuka çıkmış görünüşüdür.]

5.2. Kuyruklu Yıldız-Ben, Püskürme Ben

Püskürme ben, yüzde ve gerdanda irili ufaklı birden fazla benin serpilmiş gibi bulunması; benlerin küçük ve birkaçının bir arada olmasıdır. (Koşık, 2020: 114; Koçu, 1967: 33) Bu benlerin sevgilinin güzelliğini artıran bir husus olarak görüldüğü anlaşılmaktadır. Muvakkitzâde Pertev (d.1159/1746-ö.1222/1807-08), sevgilinin boynunda muhtemelen irili ufaklı sıra sıra dizilmiş, serpilmiş gibi duran benlerinden yola çıkarak sevgiliyi ordusunda yıldızlar kadar çok askeri olan bir padişaha

benzetmektedir. İri benlerin hükümdar, daha ufak benlerin askerler olarak düşünüldüğünün söylenebileceği beyitte askerler ile benlerin sayıca fazlalığına vurgu yapıldığı anlaşılmaktadır. Böyle bir kullanımda kuyruklu yıldızın diğer yıldızlara göre güçlü bir parlaklığa ve büyüklüğe sahip olmasından hareketle padişaha benzetildiği de akla gelmektedir.

Ahter-i dūnbāle-dār-āsâ o pūskürme benün
Gerdenünde bir şeh-i encüm-sipehdür her biri (Muvakkitzâde Pertev, G. 534/3)

[Gerdenında kuyruklu yıldız (gibi duran) o pūskürme benlerinin her biri, yıldızlar kadar çok askeri olan bir sultandır.]

Memdūh Şevket Paşa'ya ait aşağıdaki beyitte saçının ucunun dokunduğu sevgilinin yüzündeki benlerin kuyruklu yıldızla benzetildiği görülmektedir. Benlerin; sayıca çokluğu, dikkat çekiciliği güzelliği artırıcı yönleriyle güzellik unsuru olarak görülerek kuyruklu yıldız ile ilişkilendirildiği düşünülebilir.

Müşkîn saçında şekl-i hâl dūnbāle-dār ahter-misâl
Her nâhununda nev-hilâl engüştüne şeydâ şihâb (Mehmed Memdūh Paşa, K. 36/5)

[Misk kokulu saçlarının (ucundaki) benin görünümü, kuyruklu yıldız gibidir. Gökte süzülen ateş parçaları, her tırnağında yeni aya (benzeyen) parmaklarına tutkundur.]

Sükkerî'ye (ö.1097/1686) ait aşağıdaki beyitte kuyruklu yıldızın görülmesinin yaşanacak belalara delâlet ettiği inanışına telmih yapılmıştır. Saçı cân ya da âşığın gönül kuşunu avlayan bir tuzak olduğunda, sevgilinin yüzündeki benleri de kuşu avlamak için tuzak önüne serpiştirilen darı tanelerine benzetilir. Âşığın gönül kuşu; bu darı tanelerini yemek isterken tuzağa düşer, sevgilinin meftunu olur; o günden sonra da başı dertten kurtulmaz. Bu bağlamda kuyruklu yıldız ve sevgilinin yüzündeki benler; yaşanacak belaların işareti olarak değerlendirilmiştir.

Emîn olma sakın hâl-i rîz-i çeşminden
Olup sitâre-i dūnbāle-dârdan gâfil (Sükkerî, G. 86/2)

[Kuyruklu yıldızın (neye delâlet ettiğinden) gâfil olup da sevgilinin gözünün (etrafına) saçılmış benlerden emin olma.]

Bela, musibet ve fitneler her dönemde olsa da fitneyle ilgili bütün hadisler göz önünde bulundurulduğunda, bilhassa kıyamete yakın zamanlarda bu fitnelerin çok artacağı anlaşılmaktadır. Nitekim Hz. Peygamber, “kıyametten hemen önce karanlık gecenin parçaları gibi fitneler vardır.” (Onay, 2019: 38) buyurarak kıyâmet çok yaklaştığında belaların artıp gecenin karanlığı gibi her yeri saracağı üzerinde durmaktadır. Kıyamete yakın dönemde insanların artan fitnelerden uzak olabilmek için dağ başlarına bile çıkacağı hadislerde bildirilmektedir. (Yılmaz, 2016: 1411)

Kâinatta hüküm süren kozmolojik düzenin bozulmaya başladığının bir işareti olarak kıyametin kopmasından önce vuku bulacak kozmik olayların başında ayın yarılmaması ve güneşin batıdan doğması gelir. Hadislerde kıyametin alâmeti olarak büyük yer çöküntüleri, insanları doğudan batıya sevk edecek ateşin yerden çıkması, yıldırım ve yağmurların olağanüstü bir yoğunlukta çoğalması ve insanları öldüren bir rüzgârın oluşması gibi kozmik olaylardan bahsedilir. (Yavuz, 2022: 523, 524) Bu bağlamda kuyruklu yıldızın görülmesinin insanlar arasında kıyametin kopmasının alâmeti olarak inanılan kozmik olaylar içerisinde değerlendirildiği anlaşılmaktadır. Bu sebeple de kuyruklu yıldız görülmesinin insanlar arasında olumsuz durumlarla



ilişkilendirilmesinin kıyametin kopmasından önce gerçekleşeceğine inanılan sıra dışı kozmik olayların bir tezahürü olduğu söylenebilir.

Belîğ Mehmed Efendi'nin (ö. 1174/1760-61) aşağıdaki beytinde kuyruklu yıldız görülmesinin büyük belaların yaşanmasının alâmeti olduğu inanışına telmih yapılması yanında sevgilinin güzelliği ve sahip olduğu güzellik unsurlarıyla âşıkları arasında fitneler çıkararak kıyameti hatırlattığı da akla getirilmektedir.

Âhir zamân fitne-i hüsne nişânedür

Yârûn ki hâli ahter-i dünbâle-dâr ola

(Belîğ Mehmed Efendi, G. 165/7)

[Sevgilinin beni kuyruklu yıldız gibi olursa sevgilinin güzelliğiyle kopan fitne, âhir zamanda olacak fitnelerin işaretidir.]

Azmîzâde Hâletî'nin (d. 977/1510-ö. 1040/1631) aşağıdaki beytinde de ben ile kuyruklu yıldız benzerlik ilişkisi içinde kullanılmış ve bu durumun çok kan akacağına delâlet ettiği dile getirilmiştir. Beyitte kuyruklu yıldızın uzun bir kuyruğu olmasının belaların çok olacağına delalet ettiği inanışına da telmih yapıldığı görülmektedir.

Hâl-i pür-mûyuñ senüñ bir necm-i gîsû-dârdur

Kişver-i 'ışkunda çok kan olmaga olur delil

(Azmîzâde Hâletî, G. 468/3)

[Tüylerle kaplı benin, aşk ülkesinde bu kadar çok kan akmasının delili olan bir kuyruklu yıldızdır.]

İşıklar saçan yapısıyla kuyruklu yıldızlar, gökyüzünde bakana keyif veren görsel bir güzellik oluşturur. Beyânî'nin (ö.1075/1664-65) aşağıdaki beytinde böyle bir güzelliğin bile sevgilinin tüylü beni karşısında sönük kaldığı, insanların bakışlarını gökyüzünden sevgiliye kaydardıkları, bir anlamda kuyruklu yıldızın sevgili karşısında yenilgiyi kabul ettiği dile getirilmektedir. Beyitte ben ve kuyruklu yıldızın göz alıcı bir güzelliğe sahip olup dikkati üzerine çekmek yönüyle ilişkilendirildiği söylenebilir. Ayrıca bendeki tüyün saç gibi uzun olduğu düşünülürse kuyruklu yıldızın uzun olmak açısından da benzetildiği akla gelebilir.

Ser-fürû-bürde eden kevkeb-i gîsû-dârı

Ser-i hâl-i siyehûnde görinen mûyuñdur

(Beyânî, G. 201/4)

[Kuyruklu yıldızın baş eğdiren, siyah beninin ucunda görünen tüylerdir.]

Gök cisimleri ile sevgilinin güzellik unsurlarının ilişkilendirildiği bir gazelinden alınan Beyânî'nin aşağıdaki beytinde sevgilinin benleri yine kuyruklu yıldız ile ilişkilendirilmiştir. Buradaki ilişkilendirilmenin uç uca sıralı benlerin uzunlukları açısından kuyruklu yıldızın benzetilmesi ya da her iki unsurun da bakışları ve ilgiyi üzerine çeken göz alıcı bir güzelliğe sahip olması hususiyetiyle yapıldığı düşünülebilir.

Âfitâb-ı 'âlem-ârâdur cemâli dilberüñ

Necm-i gîsû-dâr hâli mâh-ı nev ebrûları

(Beyânî, G. 839/4)

[Sevgilinin yüzü; âlemi süsleyen güneş, kuyruklu yıldız benleri, yeni ay da kaşlarıdır.]

Bir kuyruklu yıldız, birden fazla kuyruğa sahip olabileceği gibi nadir de olsa kuyruksuz da olabilir. Çok ender olmakla birlikte saçsız ve kuyruksuz kuyruklu yıldızlar da gözlenmiştir. Bu hâldeki kuyruklu yıldızlar, gezegenlerden çok zor ayrt edilir. (Dizer vd., 1986: 7-8)

Arapçada yakınlaşma, yakınlık anlamındaki *kırân'*ın çoğulu olan *kırânât*, en az iki gezegenin aynı burçta bir araya gelmesini ifade eder. Bîrûnî; bu astrolojik durumu, iki veya daha çok sayıdaki gezegenin burcun bir noktasında bir araya gelmesi şeklinde tanımlar ve astrologların *kırân* terimini Satürn'ün (Zühal) ve Mars'ın (Merih) yengeç burcunda (seretân) bir araya gelmesi anlamında kullandıklarını, bunun da her otuz yılda bir defa gerçekleştiğini belirtir. *Kırân* kelimesi tek başına kullanıldığında Jüpiter'le Satürn'ün aynı burçta bulunması anlamına gelir ki buna *kırân-ı ulviyyûn* adı verilir. Astrologlara ve yıldız falına inananlara göre *kırânât*, yeryüzü ve insanlarla ilgilidir. Etkisini bilhassa uzun dönemli hadiseler üzerinde hissettirir. Mars ile Satürn'ün aynı burçta yaklaşması mutsuzluk (*kırân-ı nahseyn*, *nahs-i kırân*), Venüs ile Jüpiter'in yaklaşması ise mutluluk (*kırân-ı sa'deyn*, *sa'd-i kırân*) işareti sayılır. Tek başına *kırân* kelimesinin kullanımıyla *kırân-ı sa'deyn* kastedilir. Bu ifade, sâhib-kırân şeklinde hükümdarlara mahsus bir ünvan yapılmıştır. Devrinde *kırân-ı sa'deyn* olan sultana sâhib-kırân lakabı verilir. Böyle padişah, dört kılıç kuşanmış. İfade zamanla doğumu *kırân-ı sa'deyn* rastlamayan memduh için bir ünvan olarak *hayırlı*, *uğurlu* anlamına gelecek şekilde kullanılır olmuştur. (Unat, 2022: 436-437; Pala, 1995: 326)

Kalkandelenli Mu'idi'nin (ö.994/1585-86) aşağıdaki beytinde sevgilinin yüzündeki kaş ve benlerin yan yana bulunduğu kuyruklu yıldızla benzetildiği ya da kaş ve benlerin yıldız yerine kullanılıp bu iki unsurun da âşığın başına belalar getirdiğinden *kırân-ı nahseyn* inanışına telmih yapıldığı düşünülebilir. Beyitte ayrıca nadir görülen iki kuyruğu olan kuyruklu yıldızla da değinildiği görülmektedir.

Yâ iki kuyruklu yıldız togdı burc-ı fitneden

Yâ kırân itdi kaşuñ bu hâl-i müşg-efşân ile (Kalkandelenli Mu'idi, G. 392/2)

[Ya fitne burcundan iki kuyruklu yıldız doğdu ya da kaşın bu misk kokulu benin ile yakınlaştı.]

5.3. Kuyruklu Yıldız-Kandil

Şi'râ saç anlamındaki *şa'r* kökünden türetilmiş bir kelimedir ve *parlak yıldız* diye tanımlanır. Gökyüzünün en parlak yıldızı kabul edilen bu yıldız, Güneş'ten 23 kat daha parlak, 52 kat daha büyüktür ve dünyadan 8,7 ışık yılı (51 trilyon mil) uzaklıktadır. *Şi'râ*, şubat ve mart aylarında dünyanın her yerinden görülebilir. Yaz aylarında görülmediği için eski Yunanlılar, *Şi'râ*'nın kendi ısını güneşinkine ekleyerek yaz sıcaklığını artırdığına inanırlardı. Eski Mısırlılar, Nil'in yıllık periyotlarını *Şi'râ*'nın Memfis şehrinin doğu ufkundan sabah vakti doğmasına bakarak hesapları. Câhiliye Arapları genellikle *Şi'râ*'ya büyük önem verir, saygı gösterir, dünya üzerinde etkili olduğuna inanır; hatta bazı kabileler ona tapardı. Kur'an-ı Kerim'de yıldızlardan bahsedilirken *necm* ve *kevkeb* cins ismi kullanılırken sadece *Şi'râ*'nın özel isim ile anılması dikkat çekicidir. (Sülün, 2010: 180-181) Bahsedilen ayette Allah'ın her şeyin bu arada *Şi'râ*'nın da yaratıcısı ve hâkimi olduğu ifade edilmekte: "*Şüphesiz O, Şi'râ'nın Rabbidir.*"¹⁷ (Necm, 53/49) buyrulmaktadır.

Sünbülzâde Vehbî'nin (ö.1809) aşağıdaki beytinde kuyruklu yıldız ile kandile takılan teller arasında benzetme yapıldığı diğer yandan da parlaklığı ile meşhur *Şi'râ*'ya telmihte bulunduğu görülmektedir.

¹⁷ Ayetin Türkçe anlamında şu Kur'an-Kerim meâlinden istifade edilmiştir: *Kur'an-ı Kerim Meâli* (haz. Altuntaş ve Şahin), 2012.



Sipihriñ necm-i gîsûdârına taklîd ile herkes

Takar kandîle teller şekl-i hûb-ı necm-i Şî'râ'da (Sünbülzâde Vehbî, K. 4/29)

[Gökyüzündeki kuyruklu yıldız taklit ederek herkes, kandillerine Şî'râ yıldızının güzel şekli gibi teller takar.]

5.4. Kuyruklu Yıldız-Kılıç

Nevres-i Kadîm (ö. 1175/1762), bir kasidesinden alınan aşağıdaki beyitte Mustafa Paşa'nın (ö. 1765) övgüsünü yaparken paşanın elindeki kılıcı uzunluğu, ışıık saçması gibi hususlarla kuyruklu yıldızla benzetir. Kuyruklu yıldızın görülmesinin dost için uğur, düşman için belalar getireceği ifade edilerek beyitte yıldızların uğur ve uğursuzluğa işaret ettiği inancına telmih yapıldığı görülmektedir.



Elinde tîg-ı 'adli hasma fitne dûsta ni'met

Adı bu kevkeb-i dînbâle-dârîñ necm-i devletdir (Nevres-i Kadîm, K. 18/67)

[Onun elindeki adalet kılıcı düşmana bela, dostu bir lütuftur. Zira kuyruklu yıldızın bir adı da baht yıldızıdır.]

5.5. Kuyruklu Yıldız-Lâle

Gün doğumu ve gün batımı sırasında güneş ışığı altındayken kuyruklu yıldızlar daha iyi görülür. Çünkü kuyruklu yıldız güneşe yaklaştığında güneş projektör gibi kuyruklu yıldızın baş kısmındaki toz ve gazları aydınlatarak kuyruklu yıldız görülebilir duruma getirir. Bazı kuyruklu yıldızlar çok fazla toz ihtiva eder. Bu nedenle kuyruklu yıldızda gözlenen ışığın çoğu aslında tozların yansıttığı güneş ışınlarıdır ve kırmızıya yakın bir renktedir. İçinde az toz barındıran kuyruklu yıldızlar ise beyaz görünür. (Dizer vd., 1986: 11)



Kuyruklu yıldız ile özellikle kırmızı ve uzun saplı olmak açısından benzerliği bulunan lâlenin klasik Türk şiirindeki temel işlevi; sevgili, memdûh, güzel, gelin, sâkî, hizmetçi, asker gibi şahıslar; sevgilinin yanağı, dudağı; âşığın yüzü, vücûdu, kanı, gözyaşı ve yaraları gibi uzuvlar; kadeh, şarap, tabak, tâc gibi eşya; cennet, gönül, ümit, dert, şiir gibi soyut kavramlar ve güneş, ay, yıldız gibi kozmik unsurlar ile değişik vesilelerle ilişkilendirilmesine dayanır. (Bayram, 2007: 213) Nitekim Taşlıcalı Yahyâ Bey'e ait aşağıdaki beyitte sevgilinin başındaki sarığın kenarına ilâştirdiği bir lâlenin muhtemelen gün doğumu ya da batımındaki kızılık içinde daha net şekilde görülen kuyruklu yıldızla renk ilgisiyle benzetildiği görülmektedir. Dağlarda, kırlarda yetişen lâleye de gelincik/gelincik lâlesi dendiği için şairin sevgilinin sarığında gördüğü kıvıık çiçek, gelincik olarak da düşünülebilir. (Kartal, 1997: 117; Pala, 1995: 342)

Lâle kim destâr-ı yâr üstinde kılmışdur karâr

Oldı güyâ gökdeki kuyruklu yıldızdan nişân (Yahyâ Bey, G. 297/3)

[Sevgilinin sarığında duran lâle, gökteki kuyruklu yıldız hatırlatan bir işarettir.]

5.6. Kuyruklu Yıldız-Mızrak

Azmîzâde Hâletî'nin aşağıdaki beytinde savaş hengâmesi içinde toza toprağa karışmış savaş meydanında ucu parlayan mızrağın kuyruklu yıldızla benzetildiği görülmektedir. Mızrağın uzun bir savaş aleti olması, atıldığında havada gittiği andaki görüntüsü ve ucunun da ışıklar saçması, belki de püsküllü olması ile şekil bakımından kuyruklu yıldızla benzetildiği düşünülebilir. Bu benzetmede mızrağın atıldığı yerde ölümlere sebebiyet vermesinden yola çıkılarak kuyruklu yıldızın görüldüğü yerde büyük belalar, büyük ölümler olması inancına telmih yapıldığı ve mızrak ile kuyruklu yıldız arasında bu açıdan bir ilgi kurulduğu da akla gelebilir.



Şeb-i târ içre döner kevkeb-i gîsû-dâra
Gerd-i rezminde ser-i nîze olup pür-leme'ân (Azmîzâde Hâletî, K. 14/31)

[Savaş meydanındaki tozlarda parlayan mızrağın ucu; karanlık gece içinde (görünen) kuyruklu yıldızla benzer.]

Mesîhî'nin (ö.918/1512'den sonra) *Edirne Şehrengizi*'nden alınan aşağıda yer verilen ilk beyitte, kuyruklu yıldızların gece gökyüzünde görüldüğünde ışıklar saçan hâline göğ *ateş vurur* ifadesiyle vurgu yapıldığı görülmektedir. Bu beyitte mahbub için kullanıldığı görülen *kuyruklu yıldız* ifadesinin mahbublardan birinin lakabı olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Mahbubların fattanlığı ve başa bela getirdiği malumdur.

Biri Kuyruklu Yıldız ol kamer-veş
Urur her gice yer yer göğ ateş

[(Mahbublardan biri olan) O kuyruklu yıldız, ay gibi bazen gökyüzünde ışıklar saçar.]

Dahı togmadın ol hûrşîd-pâye
Ye tog yâ işte togdum dir aya (Mesîhî, *Edirne Şehrengizi*, 99-100)

[O güneş derecesindeki (mahbub) doğmadan önce, aya ya doğ ya da işte ben doğacağım der.]

Taşlıcalı Yahyâ Bey'in (ö. 990/1582) aşağıdaki beytinde de *kuyruklu yıldız* ifadesinin sevgili için yine bir lakap olarak kullanıldığı görülmektedir.

Mâh-ı münîr gibi görenler taña kalur
Yahyâ görünse gün yüzi kuyruklu yılduzuñ (Yahyâ Bey, G. 227/5)

[Yahyâ; kuyruklu yıldızın güneş gibi aydınlık yüzünü görenler, dolunay görmüş gibi şaşırır kalırlar.]

Böyle fitne sahibi bir kişi için *kuyruklu yıldız* tabirinin kullanımına *Târîh-i Selânikî* adlı eserde de rastlanmaktadır.¹⁸ Bu ortak kullanımlar; eski dönemlerde başa bela getiren, fitneci kişilere *kuyruklu yıldız* şeklinde bir lakap verildiğini göstermektedir.

¹⁸ *Târîh-i Selânikî*'deki kullanım şöyledir: "...Diyâr-ı Mısıriyye'ye varup ahvâli görüp n'eydüğü ma'lûm oldukda bâ'is-i fitne vü fesâd kim idüğü bilindükde cezâsı virile, diyü mü'ekked ahkâm-ı şerîfe yazılup siyâset fermân olunmuşdı. 'Ümerâ-yı muhâfaza-i Mısır' dan Gazâlîoğlu Mustafa ve *Kuyruklu Yıldız* dimegle ma'ruf işbu beğler sebab-i fitnedür.' diyü siyâset olunup..." Ayrıntı için bk. Selânikî Mustafa Efendi, 1999: 73.



5.7. Kuyruklu Yıldız-Mum

Klasik şiirde yıldızlar; sarı renkleri, parlaklıkları ve aydınlatıcı olmaları sebebiyle muma daha doğrusu mum alevine benzetilir. Şairler tarafından yıldızların yanıp sönmeleri ile mum alevinin titrekliliği arasında da genellikle ilgi kurulur. (Deniz, 1992: 128) Yıldız ile mum arasındaki ilgiye benzer bir ilginin mum ile kuyruklu yıldız arasında da kurulduğu görülmektedir. Emrî'nin (ö. 983/1575) aşağıdaki beytinde az rastlanan bir tasarruf olarak kuyruklu yıldız, muma benzetilmiştir. Kuyruklu yıldız ile mum arasındaki benzetme ilgisinin her ikisinin de gecenin karanlığında etrafa ışık saçmaları veya yana/yukarıya doğru uzayan ışıklarının/alevlerinin olması yönüyle kurulduğu düşünülebilir.

Ol şehün bezminde şem'-i şu'le-dârî dir gören
İktirân itmiş mehe seyyâre-i dünbâle-dâr (Emrî, G. 92/4)19

[O sultanın meclisindeki parlak mumu görenler; kuyruklu yıldız, aya yaklaşmış derler.]

5.8. Kuyruklu Yıldız-Perçem

Kâkül, perçem ya da turre; *alın üzerine sarkıtılan kısa kesilmiş saç, alın saçı, alna dökülen saç* olarak tanımlanabilir. Kâkül, perçem ve turre; saç ve zülüfle birlikte ortak özelliklere sahiptir. Onlar gibi âşığın belasıdır, felaketidir. Âşığın kendine bağladığı için büyücüdür, bağdır, zincirdir; âşığın gönlünü çaldığı için hırsızdır. (Erdoğan Taş, 2018: 155)

Şeyh Gâlib'in (ö. 1213/1799) aşağıdaki beytinde fesin altından uzunca sarkan saçlar ile kuyruklu yıldızın geriye doğru uzanan kuyruğu arasında şekilce ilgi kurulduğu anlaşılmaktadır. Beyitte ayrıca sevgilinin saçının kuyruklu yıldız gibi belalar getireceği ifade edilmektedir. Böyle bir kullanımda yine kuyruklu yıldız görülmesinin belalara delâlet ettiği inanışına telmih hissedilmektedir.



Göründü necm-i gîsû-dâr-ı fitne cânib-i fesden
Zalâm-ı küfr ile âfâkı kıldı pür-ziyâ perçem (Şeyh Gâlib, G. 223/5)

[Fitnenin kuyruklu yıldızı, fesin kenarından göründü. Perçem, küfür karanlığıyla ufukları ışıkla doldurdu.]

5.9. Kuyruklu Yıldız-Sürahi

Sürahi, uzun boyunlu su veya şarap şişesi demektir. Sürahi, şarap meclislerinin olmazsa olmazıdır; çünkü şarap içki küplerinden alındıktan sonra sürahi ile servis edilirdi. Sürahiler genellikle uzun ve dar ağzılı imal edilmekteydi. (Bahadır, 2012: 139)

¹⁹ Örnek şiirlerin tespitinde Metin Bankası'nda yer alan ve dijital tarama imkânı bulunan 237 divan ve mesnevi taranmış, bu eserlerden farklı hususlara değinen 23'ünden kuyruklu yıldızla dair olan; dolayısıyla bu çalışma kapsamında değerlendirilebilecek beyitler çalışmaya dâhil edilmiştir. Beyitlerin yanına şairin adı yahut mahlası, şiirin nazım biçimine ait kısaltma (mesnevilerde mesnevinin ismi) ve kaçmıcı beyit olduğu yazılmıştır. Nazım biçimini gösteren kısaltmalarda gazel G., kaside K., kıt'a Kt. şeklinde kısaltılmıştır. Örnek şiirlerde transkripsiyon harflerinin tamamı kullanılmamış; bununla birlikte anlam karışıklığı oluşmaması adına, uzun ünlülerle ayın ve nazal n belirtilmiştir.

Nev'izâde Atâ'î'nin (ö.968/1561) *Sâkî-nâme* isimli mesnevisinden alınan aşağıdaki beyitte, el yapımı üretilen cam ürünlerinde yapım aşamasında cama şekil verilmesi ve oluşan kabarcıkların giderilmesi için üflenmesine (püf noktası) telmih yapıldığı görülmektedir. Aşağıdaki beyitte camdan yapıldığı akla gelen sürahinin üzerine mum gibi bir ışık kaynağından gelen ışık sebebiyle karanlıkta parladığı, böylelikle de sürahi ile kuyruklu yıldız arasında ilişki kurulduğu düşünülebilir. Osmanlı devrinde içki içilen yerlerin izbe, karanlık yerler olduğu düşünüldüğünde yukarıda ifade edilen şekilde sürahinin kuyruklu yıldızla benzetilmesi, akla uzak durmamaktadır.

Leb-i dil-ber itmiş aña nefh-i rûh
Taharrükdür her habâb-ı sabûh

[Sabah şarabının kabarcığı, güzelin dudağı ona ruh üflediği için (böyle sürekli) hareket hâlinindedir.]

Surâhîdür ol necm-i dünbâle-dâr
N'ola olsa ser-fitne-i rûzgâr

(Nev'izâde Atâ'î, *Sâkî-nâme*, 975-976)

[O kuyruklu yıldız, (âdeta bir) sürahidir. Zamanın en büyük fitnecisi olmasına şaşılır mı?]

5.10. Kuyruklu Yıldız-Tuğ

Tuğ; at kuyruğu bağlanmış, ucuna da altın yaldızlı top geçirilmiş mızrak nevinden alâmet adıdır. Hanlık alâmeti olarak Türk, Çinli ve Hintlilerde mevcuttu. Eski Türklerde en büyük ve en meşhur hanın dokuz tuğu olurdu. Osmanlı Devleti döneminde de tuğ kullanılmıştır. Padişahın yedi tuğu, vezir-i azamın beş, vezirlerin üç, beylerbeyilerin iki, sancakbeyleri ve mirlivaların (tuğgeneral) bir tuğu olurdu. (Pakalın, 1983: III/522)



Osmanlı Devleti döneminde tuğ, önceleri savaşlarda önden giden askeri birlik tarafından devlet nişanı olarak kullanılırdı, daha sonraki dönemlerde beyler, beyliklerinin alâmeti olarak da farklı şekillerde tuğlar kullanmışlardır.

Bosnalı Alaeddin Sâbit'in (ö.1124/1712) aşağıdaki beytinde görselde görüldüğü gibi püskülü geriye doğru uzayan şekli ile bir tuğun kuyruklu yıldızla benzetildiği akla gelmektedir.

Mukaddem menzile gitmiş bir altun toblı tûğdur
O rahşân kevkeb-i dünbâle-dâr-ı âsûmân-pîrâ

(Bosnalı Alaeddin Sâbit, K. 1/74)

[Gökyüzünü süsleyen o parlak kuyruklu yıldız, varılacak yere önden giden altın tüylü bir tuğdur.]

Mehmed Memdûh Paşa'nın (1839-1925) *Şems-i Tebrîzî*'yi (ö. 645/1247?) övmek için yazdığı kasideden alınan aşağıdaki beytinde sultanların hâkimiyet sembolü olarak kullandıkları tuğa ve tuğun şekil açısından benzetildiği kuyruklu yıldızla değinilmiştir.

Tûğ-ı fûrûg-âveri ahter-i dünbâle-vâr
Şâmdan etmiş kufûl hışmla hâkân-ı subh

(Mehmed Memdûh Paşa, K. 22/3)

[Kuyruklu yıldız gibi parlaklık veren tuğuyla sabahın sultanı, öfkeyle Şam'dan geri dönmüş.]

Yazıcı Salih'in *Şemsiyye* isimli melhamesine yukarıda değinildiğinde görüldüğü gibi bir yerde kuyruklu yıldız gökyüzünde bulunuyorsa, görüldüğü zaman önemli olmaksızın, o yerde bir ulu kişi ya da padişahın ölümü, isyan, ölümlerin çok olacağı



savaş, ülkede belaların artıp fitne, karışıklık çıkacağı ve bunun neticesinde çok kanların döküleceği, özellikle veba gibi salgın hastalıkların çıkacağı, deprem olacağı, fırtınalar çıkacağı, denizlerin coşup gemilerin batacağı, ürünlerde kıtlık, mevsimlerde kuraklık, çeşitli hayvanlarda büyük ölümlerin olacağı gibi olumsuz durumların yaşanacağını işaretleri olarak değerlendirildiği görülmektedir.

Eski dönemlerde bir yıldız olarak düşünülen kuyruklu yıldızın görülmesi yıldızlara dair inanışlarla paralellik arz etmektedir. Zira hem yıldız hem de kuyruklu yıldızlar genellikle olumsuz durumların işareti olarak görülür. Sedat Veyis Örnek'in *Anadolu Folklorunda Ölüm*²⁰ adlı eserinden hareketle Anadolu'nun birçok yerinde yapılan saha araştırmalarında kendisiyle görüşülen insanların kuyruklu yıldızın görülmesi ile büyük sayıda ölümlerin olacağını, büyük bir insanın ya doğacağını ya da önemli bir insanın öleceğini, memlekette çok büyük bir değişiklik yaşanacağı, savaş olacağı gibi durumları ilişkilendirmeleri görülmektedir. Bu durumun da kuyruklu yıldızla dair olumsuz inanışların zamanımızda da mevcut olduğunu göstermektedir.

Nedîm'in (ö. 1143/1730) aşağıdaki beytinde kuyruklu yıldızın görülmesinin belalara delâlet ettiği inanışına telmih yapılmaktadır.

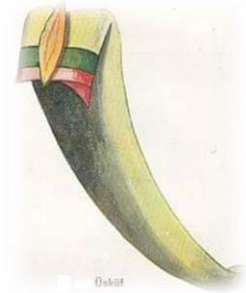
K' olur zamân-ı kalîl içre muzmahil elbet
Delâlet ettiği çün şerre necm-i gîsû-dâr (Nedîm, K. 6/58)

[Kuyruklu yıldız, kötülüğe delâlet ettiği için kısa bir süre içerisinde elbette ki perişanlık yaşanır.]

5.11. Kuyruklu Yıldız-Üsküf

Tepesi devrik ve ucu püsküllü takke ekseriya Akdeniz adalıları giyerler; kadınların giydiği tac benzeri başlık; yeniçeri ağalarının giydiği sarık; tepesi arkaya devrik külâh biçiminde olup ucu püsküllü bir başlık olarak tanımlanan *üsküf*, klasik şiirde beyaz renkli ve altın işlemeli oluşu öne çıkartılarak, âşığın gönlünde taht kuran sultan sevgilinin başlığı olarak kullanılır. (Şemseddin Sami, 2018: 165; Parlatır, 2012: 1766; Öztoprak, 2010: 149)

Eskilerce yaygın kabul gören bir inanışa göre her insanın gökte bir yıldız bulunmaktaydı. İnsan doğmadan önce yıldız doğar, kendisine tahsis edilen bu yıldız uğurlu konumdaysa insanın bütün işleri yolunda, uğursuz konumdaysa her işi ters giderdi. (Şentürk, 2017: II/144)



Kötü talihin yıldızlarla ilgili olduğuna dair inanıştan hareketle zaman içerisinde *bed-ahter* şeklinde *talihsizlik*, *uğursuzluk*, *bahtsızlık* anlamına gelecek kalıp bir ifade oluşturulduğu görülmektedir. Bu bağlamda dilimizde yıldızlarla olumsuz durumların (talihsizliğin) ilişkilendirildiği *yıldız yok*, *yıldız doğmamak/görünmemek*, *yıldız düşkün*, *yıldız düşmek*, *yıldız sönük*, *yıldız barışmamak*, *yıldız alışmamak*, *yıldız ters gitmek*, *yıldız tutulmak* gibi deyimler ve olumlu durumların (talihli olmanın) yine yıldızlarla ilişkilendirildiği *yıldız var*, *yıldız açılmak*, *yıldız alışmak*, *yıldız barışmak*, *yıldız parlamak*, *yıldız sevmek*, *yıldız yüksek*, *saadet yıldız*, *yıldız kement atmak* gibi deyimlerin kullanımına klasik şiirde sıklıkla rastlanmaktadır. Ayrıca *kişinin yıldız uğursuz (ahter-i nahs) olursa*

²⁰ Geniş bilgi için bk. Örnek, 2013: 33-34.

potaya altın koysa bakıra dönüşür ve kuyruklu yıldızlarla ilgili olumlu bir anlama sahip olan *kuyruklu yıldız her zaman doğmaz* (insana şans her zaman gülmez) atasözlerinde de yine yıldızlar/kuyruklu yıldızlar ile talihi ilişkilendirildiği görülmektedir.²¹

Talihli olmanın²² ve uğursuzluğun yıldızlara bağlandığı eski inanışa telmih yapılan Gelibolulu Mustafa Âlî'nin (ö. 1008/1600) aşağıdaki beytinde altın işlemeli üsküfün kuyruklu yıldızla benzetildiği görülmektedir. Buradaki benzerliğin hem şekil yönünden hem de üsküfün beyaz renkte olduğu düşünülecek olursa renk açısından kurulduğu düşünülebilir. Ayrıca beyitte önceki devirlerde bir yıldız olduğu düşünülen kuyruklu yıldızın görülmesinin büyük fitne, karışıklık, yıkım ve belalar getireceğine dair inanışa da değinilmiştir.

Sanasın üsküf-i zerrîni bir kuyruklu yıldızdur
Hezârân fitneye bâ'isdür ol çerh-i bed-ahterde (Gelibolulu Mustafa Âlî, G. 1207/6)

[(Sevgilinin) altın işlemeli üsküfünü uğursuzluk feleğinde binlerce fitne çıkarmaya delâlet eden bir kuyruklu yıldız sanırsın.]

5.12. Kuyruklu Yıldız-Zülf

Yüzün çevresinden halka halka görünen saç ile zincir gibi olup toprağa kadar uzanan uzun saça *zülf* denir. Genellikle yüzün her iki tarafından sarkan kıvrım kıvrım olan saç olarak bilinir. (Erdoğan Taş, 2018: 116)

Yıldızların belli bir zamandaki yerlerini ve durumlarını gösteren cetvele de yıldızların/burçların vaziyet ve hareketlerinden hüküm çıkarıp geleceği keşfetme yöntemine de *zâyirçe* denir. Zâyirçe, yıldızların vaziyet ve hareketleriyle sürat ve istikametlerini hesaplayan *zîç* ilminden faydalanılması ve gökyüzünün horoskopik haritasının oluşturulmasıyla yapılır. (Çelebi, 2013: 160)

Eski insanlar, gökteki yıldızların insanların karakteri ve talihi üzerinde etkili olduğuna inanırlardı. İnsanlar arasında gerçekleşen barış ve savaş gibi büyük hadiseleri bile yıldızların etkisine bağlarlardı. Müneccimler, gelecekte gerçekleşecek durum ve hadiseleri yıldızların vaziyetine bakıp hesaplayarak haber veriyorlardı. Bunun için doğuda ve batıda müneccimlerin ayrıcalıklı ve önemli konumları vardı. Hatta Osmanlı Devleti devrinde bile devlet teşkilâtı içinde bir müneccimbaşılık memuriyeti bulunmaktaydı. Fakat müneccimbaşının görevi gelecekteki olayları keşif ve haber vermek değil; namaz, imsak, iftar, bayram gibi dinî ibadet ve günlerin vakitlerini belirlemektir. (Aynî, 1993: 28-29)

Son dönem Osmanlı İstanbul'unda bizzat yaşayıp eski Osmanlı hayatının farklı yönlerini *Eski Zamanlarda İstanbul Hayatı* adlı eserinde anlatan uzun yıllar Balıkhane nâzırlığı yaptığı için *Balıkhane Nâzırı* olarak tanınan Ali Rıza Bey'in anılan bu eserinde müneccimlerden şöyle bahsedilmektedir:

²¹ Daha geniş bilgi için bk. Keklik, 2019: 496-521; Kaya, 2011: 31; Arı, 2006: 282, 283; Albayrak, 2009: 685.

²² İstisnaî olarak kuyruklu yıldızın olumlu durumlarla ilişkilendirildiği de görülmektedir. Söz gelimi rüyada kuyruklu yıldız görmenin olumlu olarak yorumlandığı ve bunun divan şiirinde kullanıldığı da görülmektedir. Muvakkitzâde'nin "*Perişan perçemli sevgili ile bugün buluşuruz dersin, ey gönül yine rüyanda kuyruklu yıldız mı gördün?*" dediği "*Bugün kâkül-perişanumla hem-vasl oluruz dursun /Yine rü'yâda ey dil necm-i gîsûdâr gördün mi*" (Muvakkitzâde Pertev, G. 530/3) beytinde böyle bir durum örneklenmektedir. Rüyada kuyruklu yıldız görmenin önemli bir servete sahip olunacağı, şansın açılacağı olarak yorumlanmasıyla ilgili şu kaynaklara bakılabilir: Ertuğrul, 2002: 537; Korkmaz, 2001: II/403.



Klasik Türk Şiirinde Kuyruklu Yıldız ve Kuyruklu Yıldıza Dair İnanışlar

Biz İstanbullular vaktiyle müneccimlerin ihbaratına ve keşf-i istikbâl yolunda sözlerine büyük ehemmiyetler verirdik ve bir işe başlamak için mutlaka eyyâm-ı sa'd arardık. Her sene nevrunda tab ve neşrolunan takvimlerin ihbarâthanelerinde rumuzlu ibareler ve sa'd ve nahs günleri derç olunur ve çok kişi alâim-i cevviye ile tefe'ül eylediklerinden bu gibi ibareleri nazarıdikkate alırlardı. Hatta öyle zatlar vardı ki meselâ "Sünbüle burcu âbî burçtur, yağmur yağar." diye bu burca tesadüf eden günlerde sokağa çıkmak istemezlerdi. Bu hususta tahrîk-i evhâm edecek melhame ismindeki kitaplar ve bunların en meşhuru olan *Melhame-i Cevrî*, bu gibi zevât indinde hâiz-i ehemmiyyet idi. Bunlara sık sık müracât ederek ya başında vezân eden lodos rüzgârından, ayın on beşinde yağın yağmurdan, bade'l-gurûb ufukta görülen kızılıklardan, bi't-tesadüf husûf ve kûsûfdan, zelzelelerden, yıldız uçuşundan, kuyruklu yıldızın tulû ve seyrinden ve gurûbundan hükümler çıkarırlardı. (Balıkhane Nâzırı Ali Rıza Bey, 2017: 63)

Revânî'ye (ö. 930/1523-24) ait aşağıdaki beyitte sevgilinin aşkı yüzünden âşığın başının belalardan kurtulmaması ile kuyruklu yıldız görülmesinin yaşanacak belalara delâlet etmesi inancı arasında ilgi kurulduğu görülmektedir. Şairin sevgilinin benine değen saçını kuyruklu yıldızla benzettiği de anlaşılmaktadır. Bu benzetmede görselde olduğu gibi saçın örgülü ve uzun hâlde olduğu düşünülecek olursa zülf ile kuyruklu yıldızın uzunluk açısından şeklen ilişkilendirildiği söylenebilir. Beyitte burç takvimini/zâyırçıyı kullanan müneccimlere, müneccimlerin gökyüzü gözlemlerine ve bu gözlemlerinden bazı hükümler çıkararak notlar almalarına değinilmektedir.



Yaza bir kuyruklu yıldız hükmini takvîmine

Görse zülfüyle müneccim hâl-i müşg-efşânını

(Revânî, G. 427/1)

[Müneccim (o sevgilinin) zülfüyle misk kokulu benini görse kuyruklu yıldız (görüldüğüne dair) kararını takvimine yazar.]

Sonuç ve Değerlendirme

Bugün sahip olduğumuz bilginin aksine, eski dönemlerde kuyruklu yıldızın bir yıldız olarak değerlendirildiği ve yıldızlarda olduğu gibi kuyruklu yıldızların da bahtla, uğurla, uğursuzlukla ya da gelecekte olacak hadiselerle ilişkilendirildiği görülmektedir.

Kuyruklu yıldızlar hakkında çoğu kötü durumlar olacağına delâlet eden inanışların sadece divanlarda değil, mesnevilerde ve melhamelerde de olduğu anlaşılmıştır. Bu durumdan hareketle kuyruklu yıldızla yönelik olumsuz anlam yüklenmesinin genel bir durum olduğu söylenebilir.

Çalışmada kuyruklu yıldızla dair hatıraların verildiği bölümde de görüldüğü üzere sadece Osmanlı toplumunda değil, diğer toplumlarda da kuyruklu yıldız görülmesinin genellikle uğursuzluk alâmeti olarak yorumlandığı, halkı korkuya sevk ettiği görülmüştür. Bu durumun ilahî kitaplarda bildirilen kıyametin kopmasından önce gerçekleşeceğine inanılan kozmik olaylarla ilişkili olduğu da anlaşılmaktadır.

Klasik şiir kapsamına giren metinler incelendiğinde kuyruklu yıldızın bela ve fitnelere delâlet etmesi inancı üzerinden, âşığın başına büyük belalar açan sevgilinin bazı güzellik unsurlarıyla ama özellikle de benleri ile beraber kullanıldığı görülmüştür.

Kuyruklu yıldızın farklı ilgilerle *ateş, ben, kandil, kılıç, lâle, mızrak, mum, perçem, sürâhi, tûğ, üsküf, zülf* ile ilgi kurularak kullanıldığı görülmüştür. Bu ilginin sayılan bu unsurların bazılarıyla *yer, bazılarıyla renk, şekil benzerliği, bazılarıyla parlak olup ışıklar saçmak, bazılarıyla da dikkati üzerine çekip bakışları toplamak* gibi farklı yönlerle oluşturulduğu tespit edilmiştir.

Taranan çoğu divanda rastlanmayan *kuyruklu yıldız* ifadesinin şairler tarafından yaygın kullanılan bir kavram olmadığı, kuyruklu yıldız kullanan şairlerin yaşadıkları yıllara bakıldığında bu gök cisminin yaşadığı dönemde kuyruklu yıldız görme ihtimâli yüksek olan şairler tarafından kullanıldığı söylenebilir. Bu durum da klasik edebiyat şairlerinin hayattan kopuk olmadığını göstermektedir.

Yapılan çalışma ile eski devirlerin şartlarını, insanlarını, âdet, gelenek ve inanışlarını bilmenin klasik şiiri anlamak için elzem olduğu, metinlerdeki telmih ve inanışları anlayabilmenin kuyruklu yıldız özelinde söylenecek olursa tarih, Kur'ân-ı Kerîm, hadis, astronomi, astroloji gibi alanlara ait bir bilgi birikimini ve çok yönlü bakış açısıyla disiplinler arası çalışmayı gerektirdiği söylenebilir.

Kaynakça

- Açıkgöz, A. (1994). (haz.) *Belîğ Divanı Metin-İndeks*, Dokuz Eylül Üniversitesi SBE, İzmir.
- Ahmed Cevdet Paşa (1972). *Târîh-i Cevdet*, C. 4, İstanbul: Hikmet Neşriyat.
- Akkaya, H. (1994). (haz.) *Nevres-i Kadîm ve Türkçe Divanı* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Akkuş, Y. (2001). *Melhame-i Cevrî (Tanıtımı-Transkripsiyonlu Metin-Konu Tasnifi-Asıl Metin-Sözlük)* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Sakarya Üniversitesi SBE, Sakarya.
- Aksoyak, İ. H. (2018). (haz.) *Gelibolulu Mustafa Âlî Dîvânı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı e-kitap: <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/58695,gelibolulu-mustafa-ali-divanipdf.pdf?0> (19.04.2023)
- Albayrak, N. (2009). *Türkiye Türkçesinde Atasözleri*, İstanbul: Kapı Yayınları.
- Anabritannica (2004). *Kuyruklu Yıldız*, C. 14, İstanbul: Ana Yayıncılık A.Ş.
- Arı, A. (2006). *Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü*, C. 6, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Aynî, M. A. (1993). *Türk Ahlâkçıları*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Avşar, Z. (2017). (haz.) *Revânî Dîvânı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı e-kitap: <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56143,revani-divanipdf.pdf?0> (02.03.2023)
- Bahadır, S. C. (2012). 16. *Yüzyıl Klasik Türk Şiirinde Şarap ve Şarapla İlgili Unsurlar* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi SBE, İstanbul.
- Balikhane Nâzırı Ali Rıza Bey (2017). *Eski Zamanlarda İstanbul Hayatı*, İstanbul: Kesit Yayınları.
- Başpınar, F. (2008). 17. *Yüzyıl Şairlerinden Beyânî'nin Dîvân'ı İnceleme-Tenkitli Metin* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi TAE, İstanbul.
- Batur, A. (1996). *Yazıcı Sâlih ve Şemsiyye'si* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erciyes Üniversitesi SBE, Kayseri.
- Batur, A. (2013). *Yazıcı Sâlih, İslâm Ansiklopedisi*. C. 43, İstanbul: TDV Yayınları, 360-361.



- Bayram, Y. (2007). Klasik Türk Şiirinde Duyguların Dili: Çiçekler, *Turkish Studies International Periodical For The Languages-Literature and History of Turkish or Turkic*, C. 2, S. 4, s. 209-219.
- Boyras, Ş. (2002). Geleceğin Öğrenilmesinde Farklı Bir Yöntem: "Melheme", *Türkler*, C. 11, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Canım, R. (2016). *Divan Edebiyatının Kaynakları*, İstanbul: Akıl Fikir Yayınları.
- Çavuşoğlu, M. (1977). (haz.) *Yahyâ Bey Dîvân Tenkidli Metin*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını.
- Çelebi, İ. (1996). Fiten ve Melâhim, *İslâm Ansiklopedisi*. C. 13, İstanbul: TDV Yayınları, 149, 153, 162.
- Çelebi, İ. (2013). Zâyirçe, *İslâm Ansiklopedisi*. C. 44, İstanbul: TDV Yayınları, 160-162.
- Çelebi, M. (1995). Envâ, *İslâm Ansiklopedisi*. C. 11, İstanbul: TDV Yayınları, 257-258.
- Deniz, S. (1992). 16. Yüzyıl Bazı Dîvân Şâirlerinin Türkçe Dîvânlarında Kozmik Unsurlar (Bâkî-Fuzûlî-Hayâlî Beğ-Ne'î-Yahyâ Beğ) (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi TAE, İstanbul.
- Dizer, M. vd. (1986). *Halley Kuyruklu Yıldızı*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Ebüzzîya, V. (1328/1910) *Kuyruklu Yıldızlar ve Halley Kevkeb-i Gîsûdârı*, Konstantiniyye (İstanbul): Matbaa-i Ebüzzîyâ.
- Erdoğan Taş, M. (2018). *Güzellik Unsurlarıyla Divan Şiirinde Sevgili*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Erdoğan, Y. (2002). *A'dan Z'ye Rüya Tabirleri Ansiklopedisi*, İstanbul: Hikmet Neşriyat A.Ş.
- Eroğlu, S. (2007). *Âsafî'nin Şecâatnâme'si (İnceleme-Metin)* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Uludağ Üniversitesi SBE, Bursa.
- Fehd, T. (2020). İlmi Ahkâm-ı Nücûm, *İslâm Ansiklopedisi*. C. 22, İstanbul: TDV Yayınları, 124-126.
- Fleischer, C.H. (1996). *Tarihçi Mustafa Âli Bir Osmanlı Aydın ve Bürokratı* çev. Ayla Ortaç, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Gerlach S. (2007). *Türkiye Günlüğü* çev. Tukis Noyan, C. 1-2, İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Gökdoğan, M. D. vd. (2012). *Osmanlılarda Bilim ve Teknoloji (Fatih Sultan Mehmed Devrine Kadar)*, C. 1, Konya: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Gürgendereli, M. (2017). (haz.) *Mostarlı Hasan Ziyâ'î Dîvânı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı e-kitap: <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56211,mostarli-hasan-ziyai-divanipdf.pdf?0> (15.04.2023)
- Hammer, B. J. V. (1998). *Büyük Osmanlı Tarihi*, C. 4, İstanbul: Hikmet Neşriyat.
- İnce, Y. (2018). Bihke'ye Balon, Yüreğimize Kıyamet Korkusu Düştü, *Mavi Atlas*, S. 6 (2), s. 246-261.
- İncil: <https://www.kitabimukaddes.com/incil/> (E.T. 20.06.2023)
- Kalkışım, M. (2013) (haz.) *Şeyh Gâlib Dîvânı*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Karabey, T. (2011). Tarih Düşürme, *İslâm Ansiklopedisi*. C. 40, İstanbul: TDV Yayınları, 80-82.
- Karacan, T. (1998). *Bosnalı Alaeddin Sabit Divan*. Samsun: Karacan Yayınları.
- Karaman H. vd. (2014). *Kur'an Yolu Türkçe Meâl ve Tefsir*, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı.
- Kartal, A. (1997). *Klâsik Türk Edebiyatında Lâle*, Bilig, S. 4, s. 108-122.
- Kaya, B. A. (2011). Atasözleri ve Deyimlerin Dîvân Şiirinde Kullanımı ile Dîvânların Bu Söz Varlıklarımız Bakımından Önemi, *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, S. 6, s. 11-54.

- Kaya, B. A. (2017). (haz.) *Azmîzâde Hâletî Dîvânı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı e-kitap: <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56159,azmizade-haleti-divanipdf.pdf?0> (12.04.2023)
- Keklik, M. (2019). Klasik Türk Şiirinde Yıldızlarla İlgili Deyimler, *Vakıf İnsan Prof. Dr. Hikmet Özdemir Armağanı*, İstanbul: Kriter Yayınları.
- Koçu, R. E. (1967). *Türk Giyim, Kuşam ve Süslenme Sözlüğü*, Ankara: Sümerbank Kültür Yayınları.
- Korkmaz, Güler (2001). *Rüya Yorumları*, C. 2, İzmir: İlyas Yayınevi.
- Koşık, H. S. (2020). Divan Şiirinde Sevgilinin Güzellik unsuru olarak Püskürme Ben, *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi*, S. 12, s. 113-129.
- Kul, G. N. (2019). Keçecizâde İzzet Molla'nın Dîvân-ı Bahâr-ı Efkâr'ında Sosyal Olaylar, *Mavi Atlas*, S. 2, s. 177-200.
- Kur'ân-ı Kerim Meâlî (2012). (haz. Altuntaş H. ve Şahin M.), Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı.
- Kuzubaş, M. (2009). *Sâkînâme (Nev'î-zâde Atâyî)*, Samsun: Etüt Yayınları.
- Levend, A. S. (1984). *Divan Edebiyatı Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve Mefhumlar*, İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Macit, M. (2017). (haz.) *Nedîm Dîvânı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı e-kitap: <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56214,nedim-divanipdf.pdf?0> (17.02.2023)
- Mengi, M. (2020). (haz.) *Mesîhî Dîvânı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı e-kitap: <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/74203,mesih-divanipdf.pdf?0> (28.02.2023)
- Odunkıran, F. (haz.) *Mehmed Memdûh Paşa ve Dîvân-ı Eş'ârî (İnceleme-Metin)* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Trakya Üniversitesi SBE, Edirne.
- Onay, A. T. (1996). *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar* haz. Cemal Kurnaz, İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Onay, İ. (2019). *Toplumsal Şiddet Bağlamında Fiten Hadislerine İlişkin Değerlendirme*, *Gümüşhane Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. 17, s. 29-63.
- Ögel, B. (1995). *Türk Mitolojisi*, C. 2, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Örnek, S. V. (2017). *Anadolu Folklorunda Ölüm*, Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- Özel, M. E. ve Saygıç T. (2004). *Gökyüzünü Tanıyalım*, İstanbul: Tübitak Yayınları.
- Öztoprak, N. (2010). Divan Şiirinde Giyim Kuşam Üzerine Bir Deneme, *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, S. 4, s. 103-154.
- Pakalın, M. Z. (1983). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, C. 3, İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Pala, İ. (1995). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Parlatır, İ. (2012). *Osmanlı Türkçesi Sözlüğü*, Ankara: Yargı Yayınları.
- Püsküllüoğlu, A. (1998). *Türkçe Deyimler Sözlüğü*, Ankara: Arkadaş Yayınları.
- Saraç, M. A. Y. (2004) (haz.). *Emrî Dîvânı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı e-kitap: <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10607,emridivanipdf.pdf?0> (17.02.2023)
- Sayı, A. (1985). Batılâşma Hareketimizde Bilimin Yeri ve Atatürk, *Erdem Dergisi*, C. 1, S. 1, 11-24.
- Selânikî Mustafa Efendi (1999). *Târîh-i Selânikî*, C. 1, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Sevinç, S. (1999). *Yazıcı Salih'in Melhame'si (Kütübü's-Şemsîyye)* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Cumhuriyet Üniversitesi SBE, Sivas.
- Sezgin F. (2007). *İslâm'da Bilim ve Teknik*, Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi Yayınları.
- Sülün, M. (2010). Şî'râ, *İslâm Ansiklopedisi*, C. 39, İstanbul: TDV Yayınları, 180-181.



- Şahin, E. S. (2004). *Keçeci-zâde İzzet Molla'nın Divanları: Bahâr-ı Efkar ve Hazân-ı Âsâr* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi SBE, Ankara.
- Şentürk, A. (2016). *Osmanlı Şiiri Kılavuzu*, C. 1, İstanbul: Osedam Osmanlı Edebiyatı Araştırmaları Merkezi.
- Şentürk, A. (2017). *Osmanlı Şiiri Kılavuzu*, C. 2, İstanbul: Osedam Osmanlı Edebiyatı Araştırmaları Merkezi.
- Şemseddin Sâmî, *Kâmûs-ı Türkî (Latin Harfleriyle)* haz. Gündoğdu R. vd., İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık.
- Tanrıbuyurdu, G. (2018). (haz.) *Kalkandelenli Mu'îdî Divan*, Kültür ve Turizm Bakanlığı e-kitap:<https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/59883,kalkandelenli-mu39idi-divanipdf.pdf?0> (14.03.2023)
- Temel Britannica (1988). *Kuyruklu Yıldız*, C. 11, İstanbul: Ana Yayıncılık A.Ş.
- Terzi, M. (1994). *Kitabu's-Şemsiyye (Melhame-i Şemsiyye) Dil Özellikleri-Metin-Söz Dizimi* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İnönü Üniversitesi SBE, Malatya.
- Tuğlacı, P. (1971). *20. Yüzyıl Ansiklopedik Türkçe Sözlük*, C.1, İstanbul: Pars Yayınevi.
- Tuncer, E. (2016). (haz.) *Sükkerrî Divanı Sözlüğü [Bağlamli Dizin ve İşlevsel Sözlük]* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir Osmangazi Üniversitesi SBE, Eskişehir.
- Ulucan M. (2005). (haz.) *Muvakkit-zâde Mehmed Pertev-Hayati, Edebî Kişiliği, Eserleri, Divanın Tenkitli Metni ve Tahlili* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Fırat Üniversitesi, Elazığ.
- Unat, Y. (2013). *Yıldız, İslâm Ansiklopedisi*, C. 43, İstanbul: TDV Yayınları, 534-538.
- Unat, Y. (2022). *Kırânât, İslâm Ansiklopedisi*, C. 25, İstanbul: TDV Yayınları, 436-437.
- Unat, Y. (2001). *İlkçağlardan Günümüze Astronomi Tarihi*, Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Ünver, S. (2014). *İstanbul Rasathanesi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Yavuz, Y. Ş. (2022). *Kıyamet Alâmetleri, İslâm Ansiklopedisi*, C. 25, İstanbul: TDV Yayınları, s. 522-524.
- Yeni Hayat Ansiklopedisi* (1973). *Kuyruklu Yıldız*, C. 4, İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları.
- Yenikale, A. (2017). (haz.) *Sünbülzâde Vehbî Dîvânı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı e-kitap: <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56212,sunbulzade-vehbi-divanipdf.pdf?0> (24.05.2023)
- Yeni Rehber Ansiklopedisi* (1994). *Kuyruklu Yıldızlar*, C. 12, İstanbul: Türkiye Gazetesi Yayınları.
- Yeni Türk Ansiklopedisi*, *Kuyruklu Yıldızlar*, C. 6, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Yılmaz, F. (2016). *İstikbalden Haber Vermesi Bağlamında" Öyle Bir Zaman Gelecek ki..." Hadislerinin Değerlendirilmesi*, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 9, S. 44, s. 1404-1419.

Görsellerin Alındığı Kaynaklar (12.05.2023)

Fes-perçem:<https://www.osmanlikostumleri.com/BAYAN-FESI-OSMANLI-ISLEMELI-Kirmizi,PR-801.html>

Kuyruklu Yıldız 1: <https://www.nkfu.com/kuyruklu-yildiz-nedir-ne-zaman-cikar/>

Kuyruklu yıldız 2: https://tr.wikipedia.org/wiki/Kuyruklu_y%C4%B1ld%C4%B1z

Kılıç: <https://onedio.com/haber/ecdadimizin-uc-kitaya-hukmetmesini-saglayan-10-kilic-512837>

Mızrak:

https://yandex.com.tr/gorsel/search?family=yes&from=tabbar&img_url=https%3A%3A



Semih Yeşilbağ

2F%2Fpbs.twimg.com%2Fmedia%2FDRLYnOdVoAAaNam.jpg&lr=104782&pos=2&rp
t=simage&text=ipli%20m%C4%B1zrak%20g%C3%B6rselleri
Örgülü saç: [https://tr.pinterest.com/pin/118712140169160443/visual-
search/?x=16&y=16&w=224&h=368&cropSource=6&imageSignature=335602cc
6f3a8ebbf4f85db9a08b42b0](https://tr.pinterest.com/pin/118712140169160443/visual-search/?x=16&y=16&w=224&h=368&cropSource=6&imageSignature=335602cc6f3a8ebbf4f85db9a08b42b0)

DEDE KORKUT

Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi
The Journal of International Turkish Language & Literature Research

Sayı/Issue 31 • Ağustos/August 2023

www.dedekorkutdergisi.com

DOI: <http://dx.doi.org/10.25068/dedekorkut553>



Kitap Değerlendirme/ Book Review

Üç Değerli Mantık ve Dede Korkut Destanları

Trivalent Logic And Dede Korkut Epics

Öz

Bu çalışmada *edebiyat-dil-mantık* üçgeninde hazırlanan, sosyolojik boyutlu, öğretici, ufuk açıcı ve yönlendirici özellikleriyle Türklük Bilimi'nde ses getireceğine inanılan "*Kitabı Dede Korkut*" ve *Gayri-Selis Mantık* ("The Book of Dede Korkut" and Fuzzy Logic) adlı eserin ayrıntılı incelemesi ele alınacaktır. *Fuzzy Logic / Bulanık Eseme / Puslu Mantık / Çoklu Değerler Mantığı / Çoklu Mantık* adlarıyla karşılanan bir kuramın ilkelerinin, ilk kez bir halk destanına uygulandığı bu eser, Kemal Abdulla-Refik Aliyev tarafından kaleme alınmıştır. Bir Türk filozof (Lütfi Aliasker Zade) tarafından ortaya atılan, *Çoklu Değerler Mantığı* adlı matematiksel mantık kuramının (Fuzzy Logic) Dede Korkut Destanlarına ilk kez uygulanmasının çalışmanın değerini artırdığı düşünülmektedir. Ayrıca Dede Korkut Destanları'nın gizli dil katmanlarından, ecdadımızın düşünce sistemine yerleşen demokratik düşünce tarzını gün ışığına çıkarması, kitabın değerini ikiye katlamaktadır. Başka çalışmalara yön vereceği ve araştırmacılara ışık tutacağı umulan eser; Dede Korkut Destanları'nın Türk edebiyatı için ne anlama geldiğinin bir kez daha anımsatılarak değerinin vurgulandığı giriş bölümü, Puslu Mantık kuramının Dede Korkut Destanları üzerinde uygulamasının yapıldığı beş yazı, özet ve kaynakçadan oluşmaktadır. Eser bize göstermiştir ki Dede Korkut Destanları'nı yaratanların düşünce tarzında demokratik yaklaşım tesadüf değildir. Puslu Mantığın temel ilkesi olan çoklu seçim olanakları ve demokratik yaklaşım tarzı, halkımıza has bir özellik olarak edebî metinler aracılığıyla günümüze kadar gelmiştir.

Anahtar Kelimeler: Dede Korkut Destanları, Üç Değerli Mantık, Puslu Mantığın Mantığı, Puslu Bilgi.

Abstract

In this study, the detailed analysis of the work named "*Kitabı Dede Korkut*" ve *Gayri-Selis Mantık* ("The Book of Dede Korkut" and Fuzzy Logic), which is prepared in the triangle of *literature-language-logic*, and which is believed to have a sociological dimension, instructive, eye-opening and guiding features in Turkology, will be discussed. This work, in which the principles of a theory known as *Fuzzy Logic / Bulanık Eseme / Puslu Mantık / Çoklu Değerler Mantığı / Çoklu Mantık*, are applied to a folk epic for the first time, was written by Kemal Abdulla-Refik Aliyev. It is thought that the first application of the mathematical logic theory (Fuzzy Logic) called *Çoklu Değerler Mantığı*, which was put forward by a Turkish philosopher (Lütfi Aliasker Zade), to the Dede Korkut Epics increased the value of the study. In addition, the fact that the Dede Korkut Epics bring to light the democratic way of thinking that settled in the thought system of our ancestors from the hidden language layers, doubles the value of the book. The work, which is hoped to guide and shed light on other studies, consists of the introduction part in which the importance of Dede Korkut Epics is reminded once again and its value is emphasized, five articles in which the fuzzy logic theory is applied on Dede Korkut Epics, summary and bibliography. The work has shown us that the democratic approach in the way of thinking of the creators of the Dede Korkut Epics is not a coincidence. Multiple choice possibilities and democratic approach, which are the basic principles of fuzzy logic, have survived to the present day through literary texts as a characteristic of our people.

Keywords: Dede Korkut Epics, Trivalent Logic, State Of Doubt, Fuzzy Information.

Kerime Üstünova *

Sorumlu Yazar Corresponding Author

* Prof. Dr., Emekli Öğretim Üyesi
Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat
Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,
Bursa/ Türkiye
Elmek: ustunovak@uludag.edu.tr
ORCID: 0000-0002-8433-8038

Makale Geçmişi Article History

Geliş Tarihi: 24.07.2023
Kabul Tarihi: 28.08.2023
E-yayın Tarihi: 31.08.2023

Atıf/Citation:

Üstünova, K. (2023). Üç Değerli Mantık ve Dede Korkut Destanları. *Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, (31), s. 166-177.

Giriş

Türklük Bilgisi çalışmalarında, edebî eserleri edebiyat-dil-mantık, edebiyat-dil-felsefe, edebiyat-dil-sosyoloji vb. bağlamlarda değerlendirmek, gerekliliğine inandığımız ama pek alışık olduğumuz, sıklıkla karşılaştığımız durumlardan değildir. Bu tür çalışmalara yol açmak, örnek olmak umuduyla bu yazıda *edebiyat-dil-mantık* üçgeninde hazırlanmış; *Bulanık Esem / Puslu Mantık / Çoklu Mantık / Fuzzy Logic* adlarıyla karşılanan bir kuramın ilkelerinin, ilk kez bir halk destanına uygulandığı bir eseri tanıtmak hedeflenmiştir. Kemal Abdulla-Refik Aliyev tarafından kaleme alınan ve 2022 yılında Bakü’de ikinci baskısı yapılan “*Kitabı Dede Korkut*” ve *Gayri-Selis Mantık* (“The Book of Dede Korkut” and Fuzzy Logic), *edebiyat-dil-mantık* üçgeninde hazırlanmış bir çalışmadır. Sosyolojik boyutlu eserin öğretici, ufuk açıcı ve yönlendirici özellikleriyle Türklük Bilimi’nde ses getireceğine inanılmaktadır.

525. Gazete’de yayımlanan beş yazı ve giriş bölümünden oluşan bu çalışmanın değeri; 1920’li yıllarda başlayan ama 1960’lı yıllara damgasını vuran (Bulanık Esem / Puslu Mantık / Çoklu Mantık / Fuzzy Logic) adlı kuramın ilkelerinin, ilk kez Dede Korkut Destanları’na uygulanmasından kaynaklanmaktadır. Ayrıca Dede Korkut Destanları’nın gizli dil katmanlarından, ecdadımızın düşünce sistemine yerleşen demokratik düşünce tarzını gün ışığına çıkarması, kitabın değerini ikiye katlamaktadır. Dolayısıyla bu yazıda, bir ay arayla Milli Folklor ve Türk Dili dergilerinde¹ kitap tanıtımı yapılmasına karşın yol gösterici olması için yeni çalışmalara kapı aralayacak nitelikte olduğu düşünülen söz konusu eserin ayrıntılı tanıtımı yapılacaktır.

Çalışma alanları birinin Türk Dili, diğerinin felsefe/mantık olan iki bilim insanı Kemal Abdulla² ile Refik Aliyev³, hem edebiyat hem dil hem de mantık alanına hitap

¹ Kerime Üstünova, Milli Folklor, C.18, S. 138, s. 217-220, Haziran 2023 / İsmet Çetin, Türk Dili Dergisi, C. CXXXI, S. 859, s. 108-110, Temmuz 2023.

² Dilbilim profesörü, edebiyatçı, yazar. M. F. Ahundov Rus Dili ve Edebiyatı Enstitüsü, Bakü Slavyan Üniversitesi, Azerbaycan Diller Üniversitesi rektörü olarak görev yapmıştır. Azerbaycan Yaratıcılık Vakfı Başkanı; Bakü Uluslararası Multikültüralizm Merkezinin Mütevelli Heyet Başkanı, Azerbaycan Milli İlimler Akademisi üyesi, Azerbaycan Cumhuriyeti’nin Milletlerarası Çokkültürlülük ve Dini Meseleler üzere Devlet Müşaviri görevlerinde bulunmuştur. Uludağ Üniversitesi, Ege Üniversitesi, Tiflis Üniversitesi, Varşova Üniversitesi, Strazburg Üniversitesi, Mainz Üniversitesi, Wrocław Üniversitesi, Humboldt Üniversitesi; Columbia Üniversitesi gibi kurumlarda “Genel Dilbilimi”, “Metin Sözdizimi”, “Kitab-ı Dede Korkut Destanlarının Kültüroloji Yönleri”ne ilişkin derslerin ve özel kursların başkanlığını ve sunuculuğunu yapmıştır. Çok sayıda bilimsel eserinin yanı sıra roman, hikâye, şiir kitapları, tiyatro oyunları yayımlanmıştır. Eserleri Azerbaycan, Amerika Birleşik Devletleri, Avusturya, Fransa, İtalya, Brezilya, Sırbistan, Karadağ, Polonya, Rusya, Türkiye, Kazakistan, Kırgızistan, Gürcistan, Litvanya, İran, Japonya, Romanya, Macaristan, Mısır ve Bulgaristan’da yayımlanmıştır.

https://tr.wikipedia.org/wiki/Kamal_Abdulla

³ Prof. Dr. Refik A. Aliyev, Azerbaycan Devlet Petrol ve Sanayi Üniversitesi (ASOİU) ve Georgia Eyalet Üniversitesi, Atlanta öğretim üyesidir. İran Tebriz Üniversitesi (1992), Almanya Siegen Üniversitesi (1991), ABD Georgia Eyalet Üniversitesi (1998), Kıbrıs Yakın Doğu Üniversitesinde (2002) çalıştı. Kusurlu bilgi içeren karar teorisi, bulanık mantık, yumuşak hesaplama ve kontrol teorisi alanlarında çalışmaktadır. 1971’de Lenin Komsomol Ödülü’ne, 1983’te SSCB Devlet Ödülü’ne, 1997’de ABD Fulbright Ödülü’ne ve 2014’te Yaşam Boyu Başarı Ödülü’ne layık görülür. Şu anki araştırması, genelleştirilmiş bir kararlılık teorisi, tekrarlayan bulanık sinir ağları, bulanık tip-2 sistemler, evrimsel hesaplama, kusurlu bilgi içeren karar teorisi, Z sayıları ile hesap ve bulanık ekonomi üzerine odaklanmıştır.

<https://science.gov.az/en/forms/chlenyikorrespondentyi/79>



eden eserlerini Azerbaycan-Amerikan bilgini, Puslu Mantık kuramının yaratıcısı Lütü Aliasker Zade'nin⁴ anısına adanmışlardır.⁵

Matematiksel bir mantık kuramının (Puslu Matık), hem de bir Türk filozof tarafından ortaya atılan kuramın Dede Korkut Destanları'na ilk kez uygulanmasının çalışmanın değerini artırdığı düşünülmektedir. Başka çalışmalara yön vereceği umulan eser; Dede Korkut Destanları'nın Türk edebiyatı için ne anlama geldiğinin bir kez daha anımsatılarak değerinin vurgulandığı giriş bölümü, Puslu Mantık kuramının Dede Korkut Destanları üzerinde uygulamasının yapıldığı beş yazı, özet ve kaynakçadan oluşmaktadır. Bu değerli kitap tanıtılırken hem daha kolay anlaşılması için hem de üslup özelliklerini korumak amacıyla yazarların ağzıyla özetlenmeye çalışılacaktır.

1. Giriş Bölümü: “Kitabı Dede Korkut” ta gayrı-selis mantık elementleri (Dede Korkut Destanları'nda Puslu Mantık izleri)

“Kitabı Dede Korkut” adlı kahramanlık destanı, kadim ecdadımızın mağara devrinden 15. yüzyıla kadar adım-adım, söz-söz, cümle-cümle, olay-olay, makam-makam yarattığı edebî bir metindir. Ansiklopedik nitelikteki eser, gizli ve aşıkâr / açıkça görünen katlarında halkımızın gelenek-göreneği, medeniyeti, dili ve bunların gelişimini sergilemektedir. Atalarımızın dünya görüşü, çevresiyle ilişkisi, kendine ve toplumuna yaklaşımı bu destanın dil ve mazmun kuruluşuna yansımıştır.

Gayrı-selis mantık (Puslu Mantık) hakkında bilgi verilen giriş bölümünde gayrı-selis mantığın ortaya çıkış nedenleri, ilkeleri Aristo mantığıyla karşılaştırılıp Dede Korkut Destanları'yla örneklendirilir.

Klasik mantık / düz mantık olarak adlandırabileceğimiz Aristo mantığına tepki olarak ortaya çıkan gayrı-selis mantık, insanın dünyayı anlama ve benimseme ilkelerine daha yakın bir düşünce tarzıdır. Lütü Aliasker Zade tarafından temelleri atılmış matematiksel bir kuramdır.⁶

Aristo'nun yaşam deneyiminden çıkardığı, itiraz kabul etmeyen, kesin çizgilerle belirlenmiş mantığına göre insan, **ya ölüdür ya diridir**; üçüncü bir seçenek yoktur. Platon, üçüncü bir seçeneği ileri sürmeye çalışırsa da kabul görmez. 1920'de Polonyalı Jan Lukasiwicz⁷ de üç değerli mantık önerisini gündeme getirir ama o da ilgi görmez.

⁴ Lütü Aliasker Zade, 1921-2017 yılları arasında yaşamış; elektrik mühendisliği ve bilgisayar bilimleri profesörü, matematikçi, Azerbaycanlı bilim adamıdır. Bulanık mantık kuramının temelini atar. Kaliforniya Üniversitesi Berkeley Elektrik Mühendisliği ve Bilgisayar Bilimleri Fakültesi öğretim üyesi olarak görev yapmıştır. Amerikan vatandaşıdır. Wikipedia, https://tr.wikipedia.org/wiki/Lütü_Zade

⁵ Lütü Aliasker Zade, ömür boyu bilimsel çalışmalarını kitap olarak yayımlamaz. O, her kuram hakkında makale yazar, görüşlerini bu yolla bilim dünyasına duyururken ömrünün son yıllarında Refik Aliyev'e gayrı-selis mantıkla ilgili bir kitap yazmayı teklif eder. İki bölümden oluşan kitabın birinci bölümü L. Zade ile R. Aliyev'e ait olacak; gayrı-selis mantık kuramının tarihi, yöntemleri, uygulama alanları, yeni bakış açılarına yer verecektir. İkinci bölümde ise gayrı-selis mantığın uygulandığı her bilim sahasına ait bir uzmanın makalesi yer alacaktır. Fizik, kimya, tıp, iktisat vb. Ancak Zade'nin ömrü kitabın yayımını görmeye yetmez. Refik Aliyev, XXI. yüzyılın ünlü bilim adamı Lütü Aliasker Zade'nin bu değerli bilimsel eserini vefatından sonra yayımlamayı başarır. “Fuzzy Logic Theory and Applications” (Qeyri-selis mantıq-nəzəriyyə və tətbiqlər), “World Scientific”de yayımlanan kitap, Lütü Zade'nin ikinci kitabıdır. <http://teref.az/arasdirma/116069-lutfi-zade-ile-rafiq-eliyevin-dunya-elmene-ses-salacaq-kitabi-cap-olunub-foto-anons.html>

⁶ Fuzzy Logic-Wikipedia, https://tr.wikipedia.org/wiki/Bulanık_mantık

⁷ Jan Lukasiwicz-Wikipedia, (<https://en.wikipedia.org/wiki/jan-lukasiewicz>)

Ta ki 1965'te Lütü Aliasker Zade mantık kuramını öne sürünceye kadar... L. Zade, *doğru* ile *yalan* arasında *kısmen doğru*, *kısmen yalan* vb. sonsuz sayıda seçenek olduğunu bildirir.

Aristo ve selefleri, klasik mantık kuramının temellerini “üçüncünün istisnası” kanununa dayandırır. *Çimen, ya yeşildir ya değildir*. Dolayısıyla **ya... ya** yapısı, Aristo mantığının altyapı malzemesidir. L. Zade tarafından ileri sürülen Puslu Mantık, **ya... ya** yapısından **ne... ne** yapısına geçiştir. **Ne... ne** anlatımı, düşünceye daha fazla seçenek olanağı sunar; yaşamı renklendirir çünkü iki uç arasına sonsuz sayıda seçenek yerleştirilebilir. Oysa Aristo mantığı, kadim insana seçme olanağı sunmaz; çeşitliliği, çok renkliliği görmeye fırsat tanımaz. Buna göre iki renk vardır: *ak* ve *kara*. Oysa sonsuz renk çalarlığını görmek kaçınılmazdır ve Azerbaycan-Amerikan bilim adamı Lütüfzade bu sıçrayışın mimarı olur. Yazarın asıl amacı, kuramını matematiksel bakımdan zor yapılaşan sosyal, siyasi, insancıl, toplumsal alanlara uygulamaktır. Dede Korkut Destanları'nın ilk kez Puslu Mantık ilkeleriyle değerlendirilişi, Puslu Mantık niteliklerinin kadim Oğuznamelerin düşünce ve dil düzleminde varlık buluşunu sergilemesi bakımından önemlidir. Sonuçta Puslu Mantık ilkeleriyle ilk kez değerlendirilen bir edebî metin göstermiştir ki Türk edebiyatı verilerine bu açıdan bakmak gerekmektedir.

Kuşkuların, çekincelerin, belkilerin, arayışların mantığı olan Puslu Mantık kuramı, dört temele dayandırılmıştır:

1. Genel mantık sütunu,
2. Puslu Mantık çokluklar sütunu,
3. Bilgiye ve öğrenmeye dayalı sütun,
4. İlişkiler sütunu.

Birinci sütun: Bu, çok anlamlı mantığın genelleştirilmiş formudur. *Doğru* ile *yalan* / *yer* ile *gök* arasında bir köprü oluşturur. Bu köprünün hem uçları hem uçlar arasında - Aristo mantığına ters olarak- sonsuz ve kesilmez yolları vardır. Zaman bize göstermiştir ki **ya ... ya** anlatımı arasında yalnız boşluk var diyen Aristo mantığı doğru söylemiyor. Uçlar arasında üçüncünün, dördüncünün olduğu, Dede Korkut Destanları'nda açıkça görülmektedir. “Üçüncünün istisnasının istisnası” olarak adlandırılacak bu durum, **ya... ya** ifadesinin yerine **ne... ne** anlatımının geçişiyle kendini gösterir.

İkinci sütun: Çokluklar sütunu, dünyada Tanrı'dan başka her şeyin derecesi olduğu mantığıyla açıklanabilir. Puslu çokluklar, edebî metinlerin çözümünde dil bilimsel bildirişme üzerindeki sınırları içeren tutarlı araçlardır. Örneğin *yaqın ki* (muhtemelen / olasılıkla) ifadesi, *ihtimal ki* ifadesinden daha güçlüdür. Bunun tersini yapmak için *büyük bir ihtimalle*, *ihtimal odur ki*, *muhtemeldir ki* anlatımını oluşturmak gerekir. *Az, çok, daha çok* vb. belirleyicileri dile katmak anlamı güçlendirecektir.

Üçüncü sütun: Bu bölüm, metinlerde sunulan bilginin tasviri, doğal dilin anlamı, metinlerdeki dilin bildirişmesiyle ilgilidir. Buranın temelinde olasılık kuramı yoktur, olabilirlik kuramı vardır. Asıl amaç; yazarın demek istemediği, gizlediği bilgiyi metnin gizilinden çıkarmak ve değerlendirmektir. Dede Korkut Destanları'nda da böyle gizli yerler az değildir. Dolayısıyla metnin derinliklerine, gizli katlarına inmek kaçınılmazdır. Örneğin, destanda Beyrek ile ilgili gizlenen bir konu, ancak gizli katlara inmekle açıklanabilmektedir. Bu arada yazarın tamamen gizlemek istediği ile biraz gizlemek istediğini ayırmak gerekir. Yazarın vereceği ipuçları, gizlenen bilgileri açığa çıkaracaktır.



Kâfir beyinin bakire bir kızı vardır. Her gün tutsak Beyrek'i görmeye gelir. Bir gün geldiğinde her zamanki neşeli Beyrek'i kederli görüp nedenini sorar. Beyrek'in perişanlığının nedeni, Banuçiçek'in başkasıyla evlendirileceği haberinin ona ulaşmasıdır. Tutsakken her gün şen olan, diyen-gülen Beyrek'in bilinmeyen bir yönü bu ipucuyla verilir. Eğer bu ipucu sayesinde destanın görünen katındaki perde aralanmasaydı destan boylarının sistemli karakteri ortaya çıkarılamaz ve farklı boylarda birbiriyle eşleşen yerlerin ilişkisi görülemezdi. Beyrek'i bütün olarak görebilmek için Kazan'ın değerlisi oluşunu, Kazan'a sadık oluşunu öğrenmek yetmez. Tam ve bütün Beyrek'e ulaşmak için hapisteki Beyrek ile Kazan'a sadakati yüzünden mahvedilen Beyrek'i birleştirmek gerekir. Böylece Puslu Mantığın bilimsellik ilkesi, net olmayan bilgiyi netleştirmeye hizmet etmektedir.

Dördüncü sütun: Puslu Mantık ilişkiler sütunu "sebe-sonuç" bağına içerir. Temelinde değişen söylemler ve onların kurulmasına hizmet eden **eğer-sa / -sa.... o zaman** kalıbına dayanan ilişkiler durur: "Ezelden yazılmasa kul başına kaza gelmez / ulaşuban sular taşsa deniz dolmaz..." Bu örnekler kolayca **eğer-sa / -sa.... o zaman** anlatımının leksik-morfolojik (sözlük-biçimbirim) türemeleri gibi değerlendirilebilir.

Puslu Mantığın Aristo mantığına üstünlüğü, insan ufkunu sınırlandırmayışındadır; iki uç arasındaki üçüncüyü, dördüncüyü istisna etmeyişındedir. İnsan varlığını **ya.... ya** söyleminin içine sıkıştıran Aristo'ya göre *bir insan, ya ölüdür ya da diridir*. Üçüncü olasılık yok sayılır. Oysa Dede Korkut Destanları'nın gizil katlarında bu konuyla ilgili farklı düşünce tarzlarının olduğu gözlenmektedir:

"Ol zamanlar Oğuz yiğitleri yatanda yedi gün yedi gece yatahdılar. Adına küçücük ölüm derlerdi." Aslında insanın **ne ölü ne diri** hâlini anlatan **küçücük ölüm** modern tıp koma diyor. Kanturalı ve Salur Kazan'ı **küçücük ölüm**den uyandırmak olanaksızdır. *Koma, ya... ya* ifadeli düşünce tarzına karşı yeni bir düşünce tarzının yansımasıdır. **Ne... ne** kalıbının yücelişine işarettir. Bu kalıp sayesinde "Ne ölüdür ne diridir, belki komadadır." tarzında mantık zinciri oluşur. Böylece **belkinin** düşüncemizdeki yeri, Puslu Mantık sayesinde sağlamlaşır. Kuşku ise Puslu Mantığın vazgeçilmezi konumuna yükselir.

Dede Korkut Destanları'nda Puslu Mantığın ilkelerinden doğan **eğer-sa / -sa.... o zaman** kalıbıyla kurulu cümle sayısı az değildir. Bu da gösteriyor ki hem destan yaratıcılarının yaratma olanakları Puslu Mantık hesabına yetecek kadar büyüktür hem de Puslu Mantığın dil dokumasına etki derecesi büyüktür.

Eserde Türkologların, oğlu kızı olmayan Dirse Han'ın Bayındır Han meclisinde aşağılanması yani kara çadıra yerleştirilmesini kadim bir ritüel olarak değerlendirip Dirse Han'ın ıstıraplarıyla, bu durumun nedenleriyle ilgilenmediklerine dikkat çekilir. Bayındır Han'ın meclisini terk eden sıkıntılı Dirse Han, bu durumunu sorgular: "Bu kara, ya bendendir ya hatundandır." sonucuna varır ki burada Aristo mantığının taraftarı konumundadır. **Yaya** kalıbı devrededir. Bir uçta *ben*, bir uçta *hatun* vardır. İki uç arasındaysa yalnız boşluk... Ancak Dirse Han'ın eşi böyle düşünmez. Onun tasavvurunda evlatsızlığın nedeni iki uç arasındaki boşluğa yerleştirilmektedir. Kadın, istisnalara dokunmuştur. Ona göre çocuksuzluğun nedenleri karı-koca dışında aranmalıdır: 1. Attan, deveden, koyundan, koçtan öldürüp öldürmeyişi; aç görünce doyurup doyurmayışi; 2. Yalın görünce giydirip giydirmeyişi; 3. Borçluyu borcundan kurtarıp kurtarmayışi çocuksuzluğun nedenlerinden olabilir.

Dirse Han, öz oğlu Boğaç'ı yaralar ve av yerinde yaralı bırakır. Kazılık Dağı'na gelen ana, oğlunu yaralı bulur. Ona göre günahkâr, ya *Kazılık Dağı'nın aslanı* ya *Kazılık Dağı'nın kaplanıdır*. Bunlardan farklı, üçüncü sebebi Boğaç söyler: “*Aslana kaplana kargıma. Kazılık Dağı'nın suçu yoktur. Kargıyacaksan babama kargı. Bu suç bu günah babamındır.*” Boğaç'ın getirdiği istisna, gerçeği yansıtmamasının dışında Puslu Mantık zincirinin kurulmasına ve daha geniş seçim olanaklarına fırsat tanır.

Allah, Azrail'e emir verir: “*Deli Dumrul, canı yerine can bulsun; onun canını bağısladım.*” Canı yerine can bulma sorunuyla karşı karşıya kalan Deli Dumrul'un aklına *ya ana ya baba* seçeneği gelir. Oysa Dumrul'un elkızı helali, canını kocası uğruna vermeye hazırdır. Böylece *ya... ya* kalıbı, yerini *ne... ne* anlatımına bırakır.

Dünyayı ve yakın çevresini daha renkli görmek isteyen atalarımız, sebep-sonuç ilişkisinde sebeplerin sayısını artırmak ister ki bu durum demokratik rüzgârların esmesine işarettir. Destandaki birçok dil birimi -ikilemeler, yansıma sözler, edatlar, sayılar, zamirler, tekrarlar vb.- Puslu Mantığın alanına hizmet ederler.

2. Birinci Yazı: “Kitabı Dede Korkut” metni ve gayrı-selis mantığın “Şüphe” daimisi (Dede Korkut metni ve Puslu Mantığın sürekli “kuşku” duyma durumu)

Dede Korkut Destanları'nın filoloji ve toplumsal nitelikleri bakımından tek bir edebî devre ait olduğu söylenemez çünkü mitoloji ve tarihî dönemlerin dil ve düşünce yadigârlarını içermektedir. Bu metinlerde ilk insanın doğanın içinde yaşadığı ve kendini doğanın bir parçası olarak gördüğü dönemin zayıf sesi duyulduğu gibi uygarlık devri insanının gür sesi de duyulmaktadır. Kısaca söylemek gerekirse bu destanlarda doğadan uygarlığa geçişin edebî örneği kaleme alınmıştır. Basat'ın aslan yatağından atası Aruz Koca'nın evine dönüşünden, yani kucağında büyüdüğü doğadan henüz tanışmadığı uygarlığa dönüşünden sonra yeniden doğaya kaçışı, bu geçişin çok kolay olmadığını; ağırlı, azaplı olduğunu bildirir. İşte Puslu Mantık, bu iki görkemli devrin hem zayıf hem gür sesini işitme olanağı sunar.

Puslu Mantığın mantığı; kuşkuların, çekincelerin, beklentilerin, inançsızlıkların ideolojisinden doğmaktadır. Hüseyin Cavid'in “*Şüphedir her hakikatin babası / şüphedir akl-ı hikmetin atası / şüphe etmekte haklıdır insan*” sözlerini Puslu Mantık kuramının özü saymak gerekir. Yazarlar; kuşkulanmanın zayıflık olmadığını, aksine gücü simgelediğini söylerler. Sürekli kuşku duymanın asıl işlevi, *ya ...ya* ifadesinden *ne... ne* ifadesine yönelmektir. Onlara göre *ne... ne* yapısı, düşüncede demokratikleşmenin habercisidir. Puslu Mantıkta doğruluk derecesi, *doğru* ile *yanlış* arasındaki sonsuz değerler çokluğuyla belirlenebilir. Mutlak anlamda ak-kara yok; mutlak anlamda sıfır yok, bir yok; doğru yok, yanlış yoktur. Tanrı'dan başka mutlak sayılan her şey reddedilir. Bu bağlamda dil de doğruluk derecelerini Puslu Mantığın iki nokta arasındaki açıklığı üzerinde *doğru, çok doğru, biraz doğru, doğru değil, oldukça yalan, çok yalan* vb. dil birimleriyle yansıtır.

Bu kuramın ilkelerinin gerçekleşmesinde “sürekli kuşku duyma özelliği” nin öne çıktığı görülür. Kuşku belirleyicileri içinde **belki**, en önemli bileşen olarak yer alır. **Belki**, düşünceyi, niyeti, kuşkuyu, çekinceyi, inanmamayı keskin biçimde ortaya koyar. *Olabilir, sanırsın* vb. belirleyicilerin ortaya çıkışı daha yumuşaktır.

Dede Korkut Destanları'nda sürekli kuşku duyma hâlini yansıtan *kimi, imkân var ki, yüksek ihtimal, güman, olabilir, görünür, mümkündür, hepsi, çoğu, bazıları, takriben, esasen, hususiyle, müstesna olarak, tez tez, az kala, pratik olarak, hakikaten, aslında, güman etmek*



(*ummak*), *şüphelenmek*, *farz etmek* vb. dil birimleri belirsizlik bildiren belirleyicilerdir. Görünür katında bütünlükte kuşkuya yer vermeyen, çok katmanlıktan uzak, sağlam bir metin olma özelliği taşıyan destanlarda kuşku, çekince yoktur demek doğru olmaz çünkü derinlerde, destanların gizil katlarında gizlenmiş kuşkuların, çekincelerin, inançsızlıkların olduğunu onları su yüzüne çıkaran çalışmalardan öğrenmekteyiz. Örneğin; Bayındır Han bir yere *ak*, bir yere *kara*, bir yere de *kırmızı otağ* kurdurarak *ak* (değerli), *kara* (değersiz) seçeneklerine bir de kız ve erkek çocuklarını birbirinden ayırmak amacıyla *kırmızıyı* ekler. Kadim dönemdeki ilişkilere has özellikleri yansıtan bu durum, Aristo mantığıyla örtüşmez. Üstelik bize dünyayı daha geniş bir açıdan görme hevesinin habercisi olarak yansır.

Destanlarda sıkça görülen, her şeyin çok güzel olduğu, **ol zamanlar** kalıbıyla verilen zaman kavramı, kadim dönemin nostaljiyle anılan bir dilimidir. Pek çok halkın mitolojisinde görülen bu tür nostaljik zaman dilimi, Puslu Mantık kuramıyla ele alınınca **ol zamanlar-şimdiki zaman** karşılaştırması kaçınılmaz olmaktadır. **Ol zamanlar**, tam bir kahramanlık devridir. Kahramanların fiziki güçleri şimdikiyle karşılaştırılmaz niteliktedir. Ol zamanlarda Oğuz yiğitleri yattığında yedi gün yedi gece uyurlar ve onları bu sürede uyandırmak olanaksızdır. Salur Kazan, Kanturalı bu durumu yaşayan kahramanlardır. O dönemde söz konusu durumu adlandırmaya dilin gücü yetiyor ve bunun için **küçücük ölüm** ifadesi kullanılıyor. Puslu Mantık etkisiyle bu adın ortaya çıkmasında, kuşkunun rolü yadsınamaz. **Ne ölü ne diri adama** Aristo mantığıyla yaklaşılmayıp iki ucun arasındaki boşluk **küçücük ölüm** anlatımıyla doldurulur.

Puslu Mantık ilkelerini Dede Korkut Destanları'na uygulamanın kolay olduğu söylenemez. Ancak dilin olanaklarının son derece büyük olduğunu gösteren bu örnekler Türk dilinin gücünün bu işi kolaylaştıracağına işaret etmektedir. Daha mitolojik dönemlerde atalarımızın Puslu Mantık ilkeleriyle düşünmeleri, doğal dilin canında Puslu Mantık ruhunun yer aldığını gösterebilir mi?

3. İkinci Yazı: “Kitabı Dede Korkut” metni ve gayrı-selis mantıkla “üçüncünün aktarışı” (Dede Korkut metni ve Puslu Mantıkla üçüncüyü arama)

Ak ve *kara* arasındaki diğer renkler (*ağımsıl*, *ağa benzer*, *dümağ*⁸, *karamsıl*, *zilkara*, *karavari* vb.), bunların yarattığı ayrımlar, dünyanın ve ilişkilerin **daha** renkli, **daha** derin oluşunun habercisidir. Puslu Mantık bu **daha** sözünün arkasındakileri bulup ortaya çıkarmakla ilgilenmektedir. Düşünceyle dil arasındaki uyumsuzluğu törpülemek görevini yerine getirmektedir. Bu uyumsuzluğu zamanında büyük şair Fuzuli kaleme almıştır: *Aldanma ki şair sözü elbette yalandır. Şair bununla derinlerde yalan yani doğru olmayan, yani gerçekten uzak, yani düşüncemize uygun düşmeyen bir gerçeklikte diyor.* 19. yüzyılda Rus şairi Tyutçev⁹ de bunu “*Söylenmiş düşünce aslında yalandır.*” biçiminde ifade eder.

Lütfizade'nin Puslu Mantık kuramının dayandırıldığı dört sütun vardır: Genel mantık sütunu, bulanık çoklar sütunu, bilimsellik sütunu, ilişkiler sütunu.

Genel mantık sütunu *doğru* ile *yanlış*; *yer* ile *gök* arasında köprü kurar. Bu köprünün hem uçları hem de uçları arasında sonsuz ve kesilmez yolları vardır. Bunun en güzel örneklerinden biri daha önce de ele alınan, ölümle yaşam arasında kalan

⁸ Dümağ: bembeyaz, apak

⁹ Fyodor İvanoviç Tyutçev

küçücük ölümdür. Uçları arasında üçüncüyü benimseme olanağı sağlayan **ne ... ne** anlatımı, sentaktik niyetin göstericisidir; demokratik düşünce tarzından haber verir.

Üçüncünün anlatımı, destanların çok eski mitolojik dönemlere ait olduğunu onaylamaktadır. Beyindeki demokratik süreçlerin dünyadakileri izlemesinin yansıması gibi kabul edilebilir. Şimdilik bu izleme, zayıf olarak yaşama uygulanır. Beyin, düşünce yaşamdan geri kalır; dil düşünceden... Puslu Mantık bu noktada imdada yetişir ve üçüncünün de istisnaları olduğunu gösterir. Ölümle yaşam arasında *küçücük ölümün* duruşu gibi, Bayındır Han'ın meclisinde kurulan ak çadırı kara çadırın arasına giren *kırmızı çadır* gibi, baba ve anadan başka erine canını kurban etmeye hazır *Deli Dumrul'un helali* gibi, evlatsızlığın nedeni olarak *Dirse Han'ın hatununun getirdiği deliller* gibi...

Dede Korkut Kitabı'nın Mukaddime'si ilk bakışta kuşkuyla yer vermeyen kesin hükümlü örneklerle doludur. Dede Korkut tarafından verilen yaşam derslerinde bunlarla sıklıkla karşılaşılır. "*Çıkan can geri gelmez! / Ölen adam dirilmez!*". Görünüşte basit bir gerçek dillendirilmiştir. Her şey apaçık, ortadadır. Bilgi niteliğindeki bu söylemle acaba ne gibi bir ders verilmeye çalışılmıştır? Neden böyle bir hükme gereksinim duyulmuştur? İlkel toplumlarda çıkan canın geri geleceğine inanılırdı; karşı yatan kara dağın uyuduğuna ve ne zamansa uyanacağına inanılırdı. Bu nedenle toplumu gerçek yaşama döndürmek için bu tür bilgilere gereksinim vardır ve "*ölen adam dirilir*" tasavvuru, "*ölen adam dirilmez*"e çevrilir. Yine de kesin hükümlere kuşkuyla yaklaşmak gerekebilir. Kadınların karakterlerinden söz ederken "*sabah evden çıkıp akşam dönen kadın*"ın verdiği "*Ölmeye yitmeye gitmemiştim, yatacak yerim yine bu harabeydi.*" cevabı Puslu Mantığın çok renkliliğinin bir parçasını gündeme getirir. Destanın mantığına göre "*sabah evden çıkıp akşam dönen kadın*" gözden düşmüştür, dolayısıyla **ya ölecek ya yitecektir**. Oysa bunların arasında öğlene kadar gezmek seçeneği de vardır: *ölmek - öğlene kadar gezmek - yitmek*.

Dirse Han'ın beyninde kalıplaşan, başka seçenek tanımayan, **ya ben-ya hatun** düşüncesinin, düz mantığının istisnası eşi tarafından ortaya çıkarılır.

Dirse Han, oğlunu yaraladığında av yerinde bırakıp eve dönünce karısı, oğlunu aramaya çıkar. Kazılık Dağı'na gelir ve alçaktan yüce yerlere çıkar. Burada *alçak yer* (düz yer / ova) ve *yüce yer* (dağ) arasında yeni bir yerin adı ortaya atılır. Çağdaş dilde bu yerin adı *tepedir*. Destanda *alçaktan yüce* ifadesinin *yamaç* sözü yerine kullanıldığı bellidir. *Alçak yer- alçaktan yüce yer- dağ* (yüce yer).

Salur Kazan, evi yağmalandığında "*Anamı düşmandan isteyelim, savaş zamanı at ayağı altında kalmasın.*" düşüncesindedir. Kâfirlere anasını alıp döneceğini vadeder. Ancak kâfir, bu savaş hilesine kanmaz. "*Karıcık ananı getirmişiz, bizindir, sana vermeyiz, keşiş oğluna veririz.*" Başlangıçta düz mantık, **ya sana veririz ya bizde kalır** düzlemindedir. Ancak *biz* ifadesi parçalanır ve Puslu Mantığın daha ince sınırları ortaya çıkar ve *bizin* içinden keşiş oğlunun iğrenç yüzü gözükür.

Üçüncünün istisnasının istisnası kanunuyla Dede Korkut Destanları'nda sıkça karşılaşılır.

4. Üçüncü Yazı: "Sen güzeller güzelinden de güzelsin güzelim!"

L. Zade, eşinden söz ederken "*O, güzeller güzelinden de güzeldir!*" der. Derecelendirmenin en güzel örneği olarak görülen bu söylem, Puslu Mantığın çokluklar sütununun asıl amacını gösterir. Tanrı'dan başka her şeyin, her olayın derecesi



olduğunu benimseyen kuramın yansıması olan söylemde, derecelendirme sonucunda güzel-güzeller güzeli anlayışından güzeller güzelinden daha çok güzel anlayışına geçildiği gözlenir. Sonuçta “*Sen güzeller güzelinden de güzelsin güzelim!*” söyleminde tasavvurun sınırlarının henüz çizilmediği söylenebilir. Bu, güzellik derecesinin son sınırı değildir; dil, bundan da yüksek bir derece belirlemeye olanak tanımaktadır. Bir başka örnekte de Leyla’nın çirkin olduğu düşüncesi, “*Leyla’ya Mecnun’un gözüyle bak.*” söylemiyle derecelendirilir.

Edebî metinlerin Puslu Mantık bakışıyla incelenmesinde puslu çokluklar, dil bilimsel bildirışmenin üzerine konmuş, sınırları içeren tutarlı araçlar olarak değerlendirilmelidir. Metinde verilen eksik bilgi okurun inancını zedeleyecektir. Destanlarda basit hâl ile maksimum hâl arasındaki dereceleri belirginleştirmek her zaman çok kolay olmaz. İmdada çoklukları ifade eden ikilemeler, yeni anlatımlar koşar. “*Büyük büyük ağaç gemiler oynatan su*” söyleminde büyüklüğün sınırsız ölçüsü, **büyük büyük** ikilemesiyle tasavvur edilebilir. **Kuru kuru, soğuk soğuk, gümbür gümbür, yüksek yüksek, katı katı, yata yata, içip içip, alay alay gelmek, zar zar, bıldır bıldır, tavla tavla, katar katar** vb. tekrarlar; isim, sıfat, zarf göreviyle sistemde yer alırken tasavvurları derecelendirme rolü üstlenirler.

“*Yücelerden yücesin / kimse bilmez nicesin / görklü Tanrı / nice cahiller seni / gökte arar, yerde ister / sen hod müminlerin gönlündesin*” örneğinde dilin olanakları imkân vermediği için **yüce**, üstünlük derecesini gösteren bir uç / sınır konumunda yer alır. Üstünlük derecesi, yeni bir sözle karşılanamamıştır. Bu durumda **yücelerden yüce** söylemi, en yüce anlamıyla en üstün dereceyi işaret etmektedir. Tanrı, **ne gökte ne yerdedir**. Peki nerededir? Aristo mantığına göre **ya yerde ya gökte** olmalıdır. Ama mantık zincirine eklenen, istisna edilemeyen üçüncü bir mekân daha vardır. Tanrı, **hod müminlerin gönlündedir**.

Derecelendirme yapılırken sıfatlardan da yararlanılmıştır. “*Evine şivan girdi.*” / “*Ol yiğitlerin üzerine muhkem kara şivan oldu.*” örneklerinde derecelendirmek için **kara** (büyük) ve **muhkem** sıfatlarından yararlanılmıştır. *Şivan-kara şivan- muhkem kara şivan* giderek artan derecelendirme sergilemektedir. Dede Korkut Destanları’nda derecelendirme, soyut söz ya da ifade araçlarıyla değil de sentaktik-semantik düzenle de sağlanabilmektedir.

“*Sayılmakla Oğuz beyleri tükenmez.*” söylemi, kesin bir karar içerir. Bundan daha yumuşak, geleceğe yönelik sentaktik bir söylem daha vardır: “*Sayılmakla Oğuz beyleri tükense olmaz.*” İki söylem arasındaki fark, **olmaz** sözünün gizil gücüne yerleşen **olurun**, getirebileceği sonsuzluk düşüncesinden beslenir.

5. Dördüncü Yazı: “Kitabı Dede Korkut” gayrı-selis mantığın epistemoloji ışığında (Dede Korkut Destanları, Puslu Mantığın bilimselliği ışığında)

Puslu Mantığın bilimselliği; destanlardaki sınırsız bilgiye, alt katmanlardaki anlam arayışına ışık tutacaktır. Kuramın bu bölümünde kuşkuya yer yoktur çünkü özünde kesinlik yatar. Yazarın gizlediği, söylemek istemediği bilgiyi metnin gizilinde çıkarmak esastır.

Salur Kazan, oğlu Uruz’a kahramanlık yaptığı yerleri göstermek amacıyla ava çıkarır. Kâfirin casusu casuslar ve on altı bin düşman askeri hücumu geçer. Kazan, düşmanı görmez çünkü her tarafı toz bulutu kaplamıştır. Kimi geyik tozu, kimi düşman

tozu der. “Geyik olsa bir ya da iki bölük olurdu. Bu gelen bilmiş olun yağıdır.” diyen Kazan, deneyimlerinden yararlanarak bulanık bir bilgi elde eder.

Şökli Melik, Salur Kazan avdayken onun ilini, obasını tarar; malını, mülkünü, oğlunu, anasını, karısını, hayvanlarını talan edip götürür. Yiyip içip ganimet sayımı yapan Şökli Melik, Kazan’dan *hayıf* aldıklarını dillendirerek zaferini ilan eder. Ancak kâfirlerden biri Kazan’ın Derbent’teki on bin koyununu alırlarsa *ulu hayıf* edeceklerini söyler. Burada **hayıf** ve **ulu hayıf** arasındaki fark, on bin koyunla ölçülmektedir. Kazan’ın yağmalanan malları kâfirin elindedir; onların sayısı belirlenebilir, net bilgiye ulaşılabilir ancak on bin koyun uzaktadır. Belki ele geçiremeyeceklerdir, dolayısıyla on bin sayısı bulanık bilgi içermektedir.

Oğuzun sınırlarını koruyan Begil, attan düşmüştür; yataktadır. Begil’in hasta olduğunu duyan kâfir, yüreklenip hücumu geçer. Begil, kâfir ilindeki casusu aracılığıyla durumdan haberdar olur. Begil, oğlu İmran’a elbisesini ve atını verir; onu olabildiğince kendine benzeterek düşman üstüne gönderir. İmran, düşmanla karşı karşıya gelir. Ortalığı toz duman kaplar, İmran uzaktan görülmez. Düşman toz dumanın çokluğundan Begil’in atını tanır. Düşman kokusu alan at, ayağıyla yeri dövüp tozu gökyüzüne çıkarma özelliğiyle bilinirdi. Böyle durumlarda düşman kaçır, savaş alanını terk ederdi ve yine böyle olur. Düşman çıplak gözle İmran’ı seçemeyince devreye gözcü girer. Atın Begil’in olduğu ama üstündekinin Begil olmadığı bilgisi tekfura ulaşır. Şökli Melik için eksik bilgi aradan çıkarılmış olur. Bu bilgiye ulaşmada atın ayağıyla yeri dövmesi ve gözcü ipucu işlevindedir.

6. Beşinci Yazı: Gayrı-selis mantık ve “Kitabı Dede Korkut”ta demokratik düşünce tarzı (Puslu Mantık ve Dede Korkut Destanları’nda demokratik düşünce tarzı)

Dede Korkut Destanları’na Puslu Mantık bakış açısıyla bakmak, destandaki insanlar ve dil birimleri arasındaki derin ilişkiler ağına ulaşmayı; destanın yaratıcıları ile destan dilinin ve mantığının taşıyıcıları için karakteristik olan demokratik düşünce tarzını ortaya çıkarmayı sağlayacaktır. Ecdadımızın düşünce tarzında, dünyaya bakışın demokratik temeli vardır. Onlar Aristo’nun **ya..... ya** mantığıyla, başka seçim hakkı vermeyen, demokratik olmayan mantıkla yetinmemişler. Lütfizade’nin Puslu Mantık kuramından yararlanarak çevreyle ilişki kurmada seçenek olanağını yani üçüncünün istisnasının istisnasını getirmişlerdir. Puslu Mantığın felsefi, ideolojik kapasitesi bu konuda büyük olanak sağlamaktadır.

Puslu ilişkilerin puslu sebep-sonuç bağlarını içeren ifadeler, “eğer.... -sa / -sa.... o zaman” kalıbına dayanan ilişkilerdir. Örneğin *genç adamlar* çoklusu ile *tecrübeli adamlar* çoklusu arasındaki bağ böyle olabilir: *Eğer çok gençse o zaman az tecrübelidir. / Eğer orta dereceli gençse o zaman biraz çok tecrübelidir.*

“Ol zamanlar oğullar ata sözünü iki etmezlerdi. Etseydi ol oğulun yüzüne bakmazlardı.” Bu cümleleri yaşama geçiren düşünce tarzının temelinde “**eğer.... -sa / -sa.... o zaman**” anlatımının durduğu kuşku götürmez. Cümleyi ilkin derin yapısına ulaştırınca cümle şu hâli alacaktır: “*Ol zamanlar oğullar ata sözünü iki etmezlerdi. Eğer ol zamanlar oğullar atasözünü iki etseydi ol zaman ol oğulun yüzüne bakmazlardı.*” Bu iki söylem karşılaştırıldığında daha yalın, daha açık duran derin varyantın yanında sonraki varyantın edebî süslemelerden geçtiği rahatlıkla söylenebilir.

“Ulaşuban sular taşsa deniz dolmaz, / Lapa lapa karlar yağsa yaza kalmaz, / Karavaşa don giydirsen kadın olmaz.” örneği, söz konusu kuramın ilkelerine uygulayınca şöyle bir



manzarayla karşılaşılır: “Eğer ulaşuban sular taşsa o zaman deniz dolmaz, / Eğer lapa lapa karlar yağsa o zaman yaza kalmaz, / Eğer karavaşa don giydiren o zaman kadın olmaz.” Örnekte de görüldüğü üzere bulanıklığa “eğer.... -sa / -sa.... o zaman” kalıbıyla ulaşılmaktadır.

Puslu düşünce tarzı; kadim metinlerde, çağdaş edebiyatta bizi çevreleyen oksijen gibidir. Azerbaycan edebiyatının görkemli simalarından Fuzuli’nin, Hüseyin Cavid’in, Ali Kerim’in, Cabir Nevruz’un, Bahtiyar Vahapzade’nin, Neriman Hasanzade’nin eserlerinde Puslu Mantığın izlerini görmemek olanaksızdır. Bütün edebiyatımız, bu ifade ve onlardan türeyen anlatımlar sayesinde kendini gösteren düşünce tarzının tasviriyle doludur. Dil bilimsel deyişenler ve metinlerde belirsizliği / bulanıklığı içeren sözler puslu çokluklarda değerleri temsil etmek için oldukça yararlıdır. Puslu Mantığın edebî metinde görünümü, sunulan meselenin somut değil ölçüye gelmez biçimde ortaya çıkarılmasıdır.

Dede Korkut Destanları’nda Puslu Mantığın edebî düşüncede gelişimi özel leksik ifadeler, sözler aracılığıyla olur. Bu konuda **kimi** dil biriminin rolü büyüktür. “Beyrek kızların yanına gider. Zurnacıları kovar, kimini döver, kiminin başını yarar.” / “Kimi oğul diye kimi kardaş diye ağladı.” / “**Kimi** aydır: geyik tozudur, **kimi** aydır: yağı tozudur.” / “Oğlan **kiminin** boynun vurdu, **kimini** tutsak eyledi.” örneklerindeki **kimiler** de metni bulanık duruma düşürür. Okuyucu, kimin yağı tozu, kimin geyik tozu dediği; kimin oğul kimin kardaş diye ağladığını çıkaramaz. **Kiminin** burada bildirdiği sayı net değildir, yani pusludur; kimin dövüldüğü, kimin başının yarıldığı bilinmez. Boynu vurulan, tutsak alınan belli değildir.

Destanda anlamsal bulanıklığa ulaşma aracı olarak sayılar da kullanılmıştır. “Deli Dumrul bir iki güvercin öldürdü, evine döndü.” Asal sayılar **bir**, **iki** olarak tek kullanıldığında somut / net sayı bildirir de *bir iki* biçiminde, ikileme tarzında yazıldığında sayısal belirsizlik ortaya çıkar ve puslu bilgi veren yapıya dönüşürler.

Puslu Mantığın yarattığı ikilemeler de anlamsal bulanıklık araçlarındandır ve söze yaygınlık, belirsizlik, bulanıklık yüklemek için kullanılabilirler. “Döne döne savaşıyım, döne döne vuruşayım” örneğindeki **döne döne** ikilemesi, aslında yazarın somut sayıdan uzaklaşma yöntemidir. Kaç kez savaşıldığı bilinmiyor. “Ağır hazinesini, bol akçasını yağmaladılar” örneğindeki yakın anlamlı **ağır** ve **bol** sözcükleri de anlamsal açıdan bulanıklık sergiler. Meselenin derinliklerine inme, inceliklerini öğrenme çabası, dünya görüşüne genişlik kazandırmış; Puslu Mantığın sunduğu geniş seçenekler, demokratik yaklaşımın öğrenilmesini sağlamıştır.

Destanın Mukaddime bölümünde geçen “Korkut Ata ayıttı: ... bu dediği Osman neslidir. ... ve dahi nice buna benzer söz söyledi.” örneğinde Korkut Ata’nın dediklerini özet olarak ifade eden **nice buna benzer söz** ifadesi, kesinlikten, tekrardan, deyim niteliğinden uzak; net olmayan bulanık anlam taşır.

nice buna benzer söz = bunun gibi söz

Puslu Mantığın geniş seçim olanaklarına sadık kalan **buna benzer söz** ifadesinin arkasında ne gizlendiği belli değildir. Altına metindeki sözlerin anlamsal olarak benzeri ama başka sözler toplanabilir. Sonuçta düşünce tarzının özü pusludur. Bu tarz söylemler, ak ve karadan uzaklaşmanın yoludur.

Sonuç

Görüldüğü üzere Dede Korkut Destanları, edebî değer olarak derinliklerinde yeni yeni bakış açıları gizlemektedir. Bu destanları yaratanların düşünce tarzında demokratik yaklaşım tesadüf değildir. Puslu Mantığın temel ilkesi olan çoklu seçim olanakları ve demokratik yaklaşım tarzı, demokratik sistemdeki çoğulculuk ilkesi halkımıza has bir özellik olarak edebî metinler aracılığıyla günümüze kadar gelmiştir. Tanrı'dan başka her şeyin, her olayın derecesi olduğunu benimseyen kuram, basit hâl ile maksimum hâl arasındaki dereceleri belirginleştirmek için, çoklukları ifade etmek için yeni anlatımların doğmasına yol açar. Dede Korkut Destanlarında uygarlığın gelişiminin sözlüksel ve dil bilimsel olarak sergilendiği örneklerin gözlenmesi, erken dönem Türkçe metinlerinde yeni düşünce ve yaşamların gelişimini işaretleyen dil birimlerinin varlığına işaretler ki bu da Türk yaşamının demokratik ve çoğulcu yanını göstermesi açısından anlamlıdır. Edebî metinlerin Puslu Mantık bakışıyla incelenmesinde puslu çokluklar, dil bilimsel bildirışmenin üzerine konmuş, sınırları içeren tutarlı araçlar olarak değerlendirilmelidir.

Kaynakça

- Abdulla, K., Aliyev, R. (2022). "Kitabi- Dədə Qorqud" ve gəyri-səlis məntig "The Book of Dede Korkut" and Fuzzy Logic. Bakü.
- Baykal, N., Beyan, Timur (2004). *Bulanık Mantık, İlke ve Temelleri*. Ankara: Bıçaklar Kitabevi.
- Çetin, İ. (2023). Kitab-ı Dede Korkut ve Gayri-Selis Mantık. *Türk Dili Dergisi*, C. CXXXI, S. 859, s. 108-110.
- Ödük, M. N. (2019). *Bulanık Mantık Yöntemi ve Uygulamaları*. Ankara: İKSAD Yayınevi.
- Şen, Z. (2009). *Bulanık Mantık İlkeleri ve Modelleri*. İstanbul: Su Vakfı Yayınları.
- Üstünova, K. (2023). "Kitabi- Dədə Qorqud" ve Gəyri-səlis Məntig "The Book of Dede Korkut" and Fuzzy Logic. *Milli Folklor*, C.18, S. 138, s. 217-220.
- https://tr.wikipedia.org/wiki/Kamal_Abdulla
- <https://science.gov.az/en/forms/chlenyikorespondentyi/79>
- https://tr.wikipedia.org/wiki/Lütfi_Zade
- <http://teref.az/arasdirma/116069-lutfi-zade-ile-rafiq-eliyevin-dunya-elmene-ses-salacaq-kitabi-cap-olunub-foto-anons.html>
- https://tr.wikipedia.org/wiki/Bulanık_mantık
- <https://en.wikipedia.org/wiki/jan-lukasiewicz>

DEDE KORKUT

Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi
The Journal of International Turkish Language & Literature Research
Sayı Issue 31 • August August 2023
www.dedekorkutdergisi.com

DOI: <http://dx.doi.org/10.25068/dedekorkut560>

Araştırma Makalesi/ Research Article

Erzurumlu Emrah'ın Şiirlerinde İnsanî ve Toplumsal Bir Tavrı Olarak Şikâyet

Complaint As A Human and Social Attitude In Erzurumlu Emrah's Poems

Öz

Aşıklik geleneği, uzun tarihi süreçte Türk toplum yapısını yansıtan bir ayna işlevi görmüştür. Âşıkların yaşadıkları dönemden bireyselden toplumsala dönüşen söylemleri, kültürel ve inanç bağlamında ideal insan davranışlarını ortaya koymuştur. 19. yüzyılın başarılı âşıklarından biri olan Erzurumlu Emrah, sahip olduğu dinî, tasavvufî ve kültürel bilgi ile yaşanmışlıklarından kaynaklanan izlenimlerini esas alarak şikâyet içerikli şiirler söylemiştir. Aşk, sevgili, felek, kader, gurbet, devrin bozulması, dünyanın değişmesi, çekilen dertler ile zâhî ve sofî gibi insanların davranışları en çok zikrettiği konuların başında gelmektedir. Onun şikâyetçi olduğu bu hususlar ele alınışları bağlamında bireysel görülse de aslında yaşadığı toplumun dertleri olarak görülmelidir. Şikâyet içeren bazı şiirlerde âşık, üslubunu sertleştirerek cinsiyet ayrımı yapmadan dikkat çekici taşlamalar oluşturmıştır. Bu taşlamalar Klasik edebiyattaki sevgilinin dokunulmazlığı kalıplarını kırmış ve Âşıklik geleneğinin gerçekçi havasını olanca açıklığı ile ortaya koymuştur. Sevgili ile ilgili şikâyetlerin hacim olarak diğerlerinden oldukça fazla olduğu görülmüştür. Bütün örnekler incelendiğinde âşığın, dünya denilen fânî âlemde insanın çeşitli nedenlerden kaynaklanan dertlerinin, sıkıntılarının ve kötü günlerinin asla tükenmeyeceği izlenimine sahip olduğu anlaşılmaktadır. Fakat bu şikâyet unsurlarının toplumsal yönü de göz ardı edilmemelidir. Toplum adına söz söyleyen âşıklar, içinde yaşadıkları cemiyetin aksayan yönlerini ve kültürel normlarla çelişen davranışları dile getirerek bunları ortadan kaldırmaya çalışırlar. İstenilen olumsuzlukların ortadan kalkmaması bunların dile getirilme sıklığını artırarak mevzuyu şikâyet derecesine taşımaktadır. Ayrıca Âşıklik geleneğinde bazı mevzuların ortak şikâyet unsuru haline geldiğini söylemek de mümkündür.

Anahtar Kelimeler Erzurumlu Emrah, gelenek, şiir, şikâyet

Abstract

The tradition of minstrelsy has served as a mirror reflecting the structure of Turkish society in a long historical process. The discourses of the minstrels, which transformed from individual to social in the period in which they lived, revealed ideal human behavior in the context of culture and belief. Emrah from Erzurum, one of the successful minstrels of the 19th century, sang poems with complaint content based on his religious, mystical and cultural knowledge and his impressions arising from his experiences. Love, beloved, destiny, destiny, exile, the destruction of times, the change of the world, the troubles suffered and the behavior of people such as ascetics and ascetics are among the topics he mentions most. Although these issues that he complains about are seen individually in the context of their handling, they should actually be seen as the problems of the society in which he lives. In some poems containing complaints, the minstrel hardened his style and created remarkable satires without discrimination of gender. These satires broke the stereotypes of the inviolability of the lover in Classical literature and clearly revealed the realistic atmosphere of the minstrelsy tradition. It has been observed that the complaints about the lover are much higher than the others in terms of volume. When all the examples are examined, it is understood that the lover has the impression that man's troubles, troubles and bad days arising from various reasons will never end in the transient world called the world. However, the social aspect of these complaint elements should not be ignored. Minstrels, who speak on behalf of the society, try to eliminate the flaws in the society they live in and the behaviors that contradict cultural norms by expressing them. Failure to eliminate the desired negativities increases the frequency of their expression, bringing the issue to the level of complaint. It is also possible to say that some issues have become common complaints in the minstrelsy tradition.

Keywords: Erzurumlu Emrah, tradition, poem, complaint.

Ahmet Dağlı*
Cafer Özdemir**

Sorumlu Yazar Corresponding Author

* Doç. Dr.
Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat
Fakültesi, Samsun/Türkiye
E-mail: ahmet.dagli@omu.edu.tr
ORCID: 0000-0003-3166-2544

* Doç. Dr.
Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim
Fakültesi, Samsun/Türkiye
E-mail: cafer.ozdemir@omu.edu.tr
ORCID: 0000-0002-5794-5828

Makale Geçmişi Article History

Geliş Tarihi: 16.08.2023

Kabul Tarihi: 31.08.2023

E-yayın Tarihi: 31.08.2023

Atıf / Citation:

Dağlı, A. & Özdemir, Ö. (2023). Erzurumlu Emrah'ın Şiirlerinde İnsanî ve Toplumsal Bir Tavrı Olarak Şikâyet. *Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, (31), s. 178-196.

Giriş

Âşık edebiyatı 16. yüzyıldan günümüze kökleri sözlü edebiyata dayanan, yüzyılları aşan büyük bir gelenektir. Halk arasında yetişen âşıklar halkın sesini, duygularını, düşüncelerini ve yaşayışlarını dile getirmişlerdir. Dolayısıyla bu şiirlerde bir gerçeklik ve yaşanmışlığın izlerini buluruz. “Halkımızın yüzyıllar boyunca süren sevinci, aşkı, zevki, kini, nefreti, acısı, çilesi, dünya görüşü, kısacası hayat tarzı, halk şiirinin mısralarında kendisini bulmuştur.” (Sezen, 1997: 53). Bu duygu ve durumları aktaran âşıklar sayesinde geçmişe ve kültüre hâkim olmak ve tarihi süreçte onların yerini belirlemek mümkün olmuştur.

Âşıklar halkın içinden yine onlara seslerini duyurabilmek için halk dilini tercih etmişler ve onu akıcı bir şekilde kullanmışlardır. Anlatımları canlı ve içtendir. Ancak 17. ve 19. yüzyıllarda Divan edebiyatının etkisi altında kalmaktan kendilerini alıkoyamayan bazı âşıkların Arapça ve Farsça kelimeleri daha yoğun kullandıkları görülmektedir. Bu tarz şiirlerde Âşıklık geleneğinden uzaklaşmışlar, fakat bu âşıkların büyük çoğunluğu şöhretlerini geleneğe bağlı kaldıkları şiirler vasıtası ile sağlamışlardır.

19. yüzyılın önemli şairlerinden biri olan Erzurumlu Emrah, Divan edebiyatı tesirinde kalmış, bu nedenle bu geleneğe ait kimi şekil ve içerik özelliklerini eserlerinde kullanmıştır. “Erzurumlu Emrah divan sahibi bir saz şairidir. Bu sebepten o şiirlerinde hem hece, hem de aruz vezni kullanmış bir âşığıdır” (Alptekin, 2004: 51). Ancak Divan edebiyatının derinliği şiirlerinde tam anlamıyla görülmemektedir.

Erzurumlu Emrah aşk, gurbet, tabiat, ayrılık, felekten ve bulunduğu devirden şikâyet ve sevgili gibi çok çeşitli konularda şiir söylemiştir. Kimi zaman bir aşk adamı olup sevgilisini yücelten şiirler söylerken kimi zaman da sevgilinin vermiş olduğu acılardan şikâyetini dile getiren şiirler ortaya koymuştur. Hatta sevgiliden şikâyeti ileri düzeye taşıyıp beddua niteliği olan şiirler de vücuda getirmiştir. Genel manada şiirlerinde aşk ve sevgili gibi konular ağır basmaktadır. Bu konularda lirik bir anlatımı olduğu görülür. Bu çalışmada Erzurumlu Emrah’ın şiirleri şikâyet perspektifinde incelenmiş ve bunlar tasnif edilip örneklerle açıklanmaya çalışılmıştır. Şikâyet içerikli şiirler altı başlık altında incelenmiştir.

1. Aşk ve Sevgiliden Şikâyet

Erzurumlu Emrah’ın en güzel şiirlerini yazdığı aşk mezusunu, aynı zamanda en çok şikâyetçi olduğu konu olarak karşımıza çıkar. Kimi zaman yüreğini yakan aşktan yakınırken kimi zaman da âşık olduğu yârdan şikâyetçi olmuştur. Genellikle aşk nedeniyle düşülen kötü durumlar üzerinde durmuştur. Aşk yüzünden kalbinin yakılıp yıkılmasının verdiği acıları şiirlerinde işlemiştir. Bunlar içerisinde sevgilinin vefasızlığı ve sözünde durmaması sıklıkla dile getirilmektedir. Aşağıdaki şiirde aşk ve sevdâyı çekmeyen bu derdi anlayamayacağını belirtmiştir. Çünkü bu dert yüzünden kalbinin sarayları yıkılmış ve viran olmuştur. Tüm bunlara rağmen sevgilinin alakasız kalması Erzurumlu Emrah’ı şikâyete teşvik etmiştir. Bu şikâyetle sevgiliye kavuşamamanın veya ondan olumlu işaret alamamanın büyük etkisi olmuştur:

İçerim yanıyordum kendim hevayı
Çekmeyen ne bilir aşk-ı sevdâyı
Yıktın, viran ettin kalbim sarayı
Daha bir taşın görebilmezsin (Alptekin, 2004: 148)



Erzurumlu Emrah'ın Şiirlerinde İnsanî ve Toplumsal Bir Tavrı Olarak Şikâyet

Erzurumlu Emrah'ın hayalini kurduğu sevgili beklentilerini karşılamamaktadır. Sevgili onun için melek yüzlüdür. Emrah sevgili uğrunda sararıp solar ve ömrünü harcar. Ancak o, yabancılara meyil eder ve sürekli bir gelgit içerisinde. Sevgilinin bu kararsızlığı Emrah'ın şikâyetçi olmasına neden olmuştur. Çünkü onca emek verdiği sevgili aslında ona yâr olmaz. Aşağıdaki şiirde gördüğümüz gibi Emrah sevgiliden rahatsız olduğu hususları sanatlı bir şekilde ifade etmiştir. Şiirin tamamına baktığımızda sevgiliden şikâyet konusu işlenmiştir. Bu konuyu işlerken sevgili "hercai, güzelliği bozulmuş, Emrah'ı nalân eden, ağlatan" olarak vasıflandırılmıştır. Bu sevgili, Erzurumlu Emrah'ın bütün iyi niyetlerini sarsmıştır. Öyle ki bu sevgilinin ağyarla sınırları ortadan kaldırması şüphesi bile açıkça dile getirilmiştir:

Ben böyle bilseydim ey melek sima
Sen gibi yâre yar olmaz idim ben
Gizli aşkın çekip ummazdım vefa
Hercai olduğun bilmez idim ben

Kim bilir ağyare kocalmadığın
Cemalin revnakı bozulmadığın
Bileydim hiç senin yar olmadığın
Aşkınla sararıp solmaz idim ben.

Yetmez mi Emrah'ı nalân ettiğin
Hasretinle bağrın suzan ettiğin
Bileydim akıbet giryan ettiğin
Önce şad olup da gülmez idim ben (Alptekin, 2004: 143)

Aşk, Emrah'ın şiirlerinin odağını oluştururken aynı zamanda içindeki dertlerinin ve korkularının da en büyük nedeni olmuştur. Âşık bu dertleri genellikle aşk acısı yüzünden çekmektedir. Öyle ki aşk yüzünden düştüğü yollar bile Emrah'ın durumuna ağlamaktadır. Aşağıdaki örnekte aşk yüzünden çekmediğinin kalmadığını söylemiştir ve aşkı dert olarak nitelendirmiştir. Aşk onu öyle bir duruma düşürmüştür ki artık gülecek hali kalmamıştır. Çektiği dertleri başka insanların çekmemesi temennisi bir uyarı mahiyetinde algılanmalıdır:

Bu derde düşeli gülemem bir dem
Çektiğim cefayı çekmesin âdem
Aşk elinden olsam seyyah-ı âlem
Hemen göz göz olup yol ağlar bana (Alptekin, 2004: 107)

Sevgili onun şiirlerinde vefasız, zalim hatta bazı şiirlerinde daha ileriye giderek namus yoksunu olarak vassfedilmiştir. En çok şikâyetçi olduğu husus ise sevgilinin vefasızlığıdır. Bunu sert bir üslupla birçok şiirinde acımasızca dile getirmiştir. Aşağıdaki şiirde sevgilinin karşısına çıkmasını arzu ettiği her türlü sorunu beddua niteliğinde dile getirmiştir. Gülmeye dermanı olmayan âşık artık sevgilinin de yüzünün gülmemesini istemiştir. Sevgilinin güzel günler görmemesi ve acı çekmesini dilediğini görmekteyiz:

Çeşmeye varasın testin dolmasın
Ömründe gülmek de nasip olmasın
Atığın taş hiç yerini bulmasın

Ağustos'ta kış göresin nazlı yar.

Ey Emrahi kara sevda ne yaman
Dilerim derdine bulunmaz derman
Yavrunu bağrına bastığın zaman
Kucağında taş göresin nazlı yar (Kaya, 2001)

Beşeri aşk ve ayrılık konularını ustaca dile getirdiği şiirlerinde yaşadığı aşkın yakıcı ateşinin ahlardan bahsetmiştir. Birçok araştırmacımıza göre badeli âşık olmayan Erzurumlu Emrah, sazı ve sözü ile bir bütün olarak şehir şehir gezmiştir. Şiirlerinde aşk ve ayrılık temasının bu denli işlenmesinin nedenini burada aramak gerekmektedir. Aşağıdaki şiirde sevgilinin her yönden kötülüğe, yalnızlığa düşmesini temenni etmiştir. Bunca beddua bile yüreğini soğutamamış olan Emrah, bu ıstırapların kabirde ve ahrette de devam etmesini dilemiştir. Sevgilinin iki yakasının bir araya gelmemesini ve dara düşmesini dilemiştir. Allah'a bu temennileri için yalvarmaktadır. Sevgilinin olumsuz tavırları karşısında şikâyetten bedduaya evrilen bu örnekte âşık, sevgilinin düşeceği olumsuz durumların mahiyetini derinleştirmektedir. Son dörtlükte onun murada kavuşmaması, imansız ölmesi ve yılanı çok mezara düşme temennisi yer almaktadır:

Sevdiğim Allah'dan budur niyazım
Pervaneler gibi nâre düşesin
Dilerim derdine derman olmasın
Şeyda bülbül gibi zâre düşesin

İki yakan bir araya gelmesin
Seni gören hiç merhamet kılmasın
Daim ağlamaktan yüzün gülmesin
Garip Mansur gibi dare düşesin

İki gözün birden olsun da alil
Ellerin koynunda gez melül melül
Genç yaşın içinde hem zelil, sefil
Sonra bir de sitemkâra düşesin

Emrah'ı ağlattın sen dahi gülme
Şu fanide bir gün bermurad olma
Öldüğün vakit de hiç iman bulma
Yılanı çok bir mezara düşesin (Alptekin, 2004: 147)

Bazı şiirlerinde sevgili güvenilirmez, vefasız ve namus yoksunudur. Böyle birini sevdiği için gönlünü suçlamaktadır. Çünkü Emrah'ı yakıp kavuran aşkların sorumlusu gönlüdür. Ona bu hasarı veren gönülde şikâyetçidir. Aynı zamanda gönlündeki yârdan da şikâyetçidir. Aşağıdaki örnekte sevgiliden şikâyetçi olurken sert sözler sarf etmektedir. Bunun nedeni onun kendisini aldatmasıdır. Sevgiliden şikâyetçi olurken aynı zamanda gönülde ve zamandan da şikâyetçi olmuştur:

Vaktin dilberinde namus âr olmaz
İkrarında sabit ber-karar olmaz,
Aldatırlar seni sana yâr olmaz,
Gönül niçün düştün bivefalara (Alptekin, 2004: 108)



Erzurumlu Emrah'ın Şiirlerinde İnsanı ve Toplumsal Bir Tavrı Olarak Şikâyet

Âşık edebiyatında bir gelenek halini almış olan beddua söyleme geleneğine Erzurumlu Emrah'ın şiirlerinde de rastlanır. Alptekin "Âşığın gönlündeki fırtınalar kolayca dinmez. Zaman olur insan fiziki olarak hiçbir şey yapamaz. İşte o zaman, dua ve beddualar işe yarar. Âşığın gücünün yetmediği yerlerde bu türlerden yararlanılır (2004: 62) diyerek bu duruma açıklık getirmektedir. Çaresiz kalan Erzurumlu Emrah çareyi bedduada aramıştır. İlk dördlükte kendini teselli eden âşık şiirin sonunda sevgilinin yerinin cehennem olmasını ve ateşler içinde yanmasını temenni etmektedir. Ayrıca sevginin karşılıklı olması gerekliliği acı tecrübe dile getirilerek ortaya konulmuştur:

Gam yiyip gam çekme divane gönül
Sana bulunmayan özge yâr olsun
Bizden yüz çevirmiş vefasız dilber
Yeni bir yâr sevmiş gülü hâr olsun

Çıkayım sahraya kılayım zâri
Mecalim var mı ki arayım bari
Beni can ü dilden sevmiyen yâri
Ben dahi sevmeyim tövbeler olsun

Biçare Emrah'ı bıraktın zâre
Ağlıya ağlıya kalmadı çare
Seni ısmarladım perverdigâre
Meskenin cehennem, yerin nâr olsun (Alptekin, 2004: 150)

Çok şehir gezip dilberlere gönül veren Erzurumlu Emrah kendini üzen, gönlüne dert okları atan sevgiliden şikâyetçi olmuştur. Emrah her türlü zulmü çekmesine rağmen hak ettiği değeri alamadığını düşünmektedir. Çünkü yabancılara bile gülen sevgili Emrah'ı ağlatmaktadır. Şiirde geçen yosma benzetmesi sevgilinin durumunu belirleme açısından oldukça dikkat çekmektedir. Ayrıca sevgilinin verdiği sözden dönmesine vurgu yapılmıştır:

A yosma ettiğin bu cevri ü sitem
Âşıka bir mihr-i vefa mıdır bu
Daima çektiğim bu derd ü hicran
Bilinmez bir özge eda mıdır bu

Lâyık mı kalbimi nare dağılatmak
Ağyarı güldürüp yâri ağlatmak
Gözlerimi seller gibi çağlatmak
Güzeller şanına seza mıdır bu

Sanma Emrah cevri ü sitemden döner
Hangi yâr lutf ile keremden döner
Ne dertten usanır ne gamdan döner
Bilmem bir yıkılmaz bina mıdır bu (Alptekin, 2004: 163)

Sevgiliden şikâyetin farklı bir yönü ise âşığın artık sevgilinin geri dönüş ihtimaline de cevap vermeyecek olmasıdır. Sevgilinin hareketleri âşıқта öyle kırıkcı etkiler doğurmuştur ki bunun tamiri ve geri dönüşü imkânsız hale gelmiştir. Şiirin bu imkânsızlığı ortaya koymayı amaçladığı düşünülebilir:

Şimden gerü nazlı yâre küskünüm
Yıktı hatırımı barışmam gayrı
Âlem gelüp bana rica ederse
Çevirdim yüzümü görüşmem gayrı

Güzel keklik gibi kafeste olsa
Altun vezne ile cevahir tartsa
Yârim mahşer günü şefaet etse
Giderim mahşere görüşmem gayrı

Bu yıl da Emrahî yârsiz kışlasın
Varır isem o yâr beni taşlasın
Şimden gerü bildiğini işlesin
Hiçbir umuruna karışmam gayrı (Alptekin, 2004: 124)

Sevgilinin vefasızlığı herkes tarafından bilinmektedir. Fakat âşık buna rağmen onun yüzünden tarifi imkânsız dertlere ve üzüntülere katlanmak zorunda kalmıştır. Ellerin kınaması onun tahammül sınırlarını aşmış ve kanlı zalim olarak betimlenen sevgili çok yere şikâyet edilmiştir. Divan şiirinde aşk acısı içinde kıvranan âşık bu halden memnuniyetini ifade ederken âşıkların şiirlerinde sevgiliye karşılık verme, onu şikâyet etme gibi hususlar dile getirilmektedir:

Bir vefâsız, muhabbetsiz yâr için
Çekmediğim derd ü hicran mı kaldı
Sinem yarasını sarmadın ey dil
Hokka-i âlemde derman mı kaldı

Can verdim ellerin melâmetinden
Yandı gönül aşkın hararetinden
Bir kanlı zalimin şikâyetinden
Varmadığım bâb-ı sultan mı kaldı

Emrahî nedir bu bînevalığın
Terk ettin cihandan aşinalığın
Behey güzel senin bîvefâlığın
Duyup işitmedik insan mı kaldı (Güney, Güney, 1950: 46)

Sevgili eskiden âşığa ahd ü peyman etse de yani söz verse de vefasızlık ederek başka bir yâr bulmuştur. Âşık sevgilinin bu durumu nedeniyle onu “ocaklar batıran, evler yıkan yâr” olarak betimlemektedir:

Ezelden seninle ahd ü peymanım
Can varını cevır od’una yakan yâr
Beni harab ettin kaşı kemanım
Kırpiklerin can evime çakan yâr

Seninle sürdüğüm eski dem noldu
Şimdi gözümüzde bir hayal oldu
Vefasızlık etti, başka yâr buldu
Gelir diye yollarına bakar yâr

Nice Emrah gibi sahib sühanın
Takıldı boynuna zülf ü semenin
Evvel böyle miydi ikrarın senin



Erzurumlu Emrah'ın Şiirlerinde İnsanî ve Toplumsal Bir Tavır Olarak Şikâyet

Ocaklar batırub evler yıkan yâr (Güney, Güney, 1950: 96)

Sevgilin verdiği sıkıntılar âşık nazarında vefasızlık olarak görülmektedir. Âşığın devamlı sıkıntı içerisinde bırakan, onu ağlatan, ağyarı güldüren sevgilinin davranışı sorgulanmaya muhtaçtır:

A kuzum etdiğin bu cevr ü sitem
Âşıka bir mihr ü vefâ mıdır bu
Hemîşe çekdiğim hicrân ü elem
Bilmem ki bir özge edâ mıdır bu

Layık mı ciğerim derde dağlatmak
Çeşmim yaşın sel sel idüb çağlatmak
Ağyarı güldürüb yârı ağlatmak
Güzeller şânına sezâ mıdır (Akman, 2011: 146)

Aşk duygusu âşığın fiziksel görüşünü de etkilemiştir. Vücudunu neyin delikli haline benzeten âşık, onun çıkardığı yanık sesle kendi sesi arasında bir bağ kurmaktadır. Ayrıca gözlerinden akan sular çay büyüklüğündedir ve beli bükülüp yay gibi olmuştur:

Cismim delik delik nây gibi oldu
Akar çeşmim yaşı çay gibi oldu
Büküldü kâmetim yay gibi oldu
Âşkından ey serv-i bülendim benim (Akman, 2011: 142)

Aşağıdaki örneklerde sevgilinin vefasızlığı, ondan cefa görmesi, mürüvvetsiz ve kanlı zalim olması, sözünde durmaması, kalbinin hain olması, verdiği sözde duramaması gibi hususlar zikredilmiştir. Son dörtlük oldukça ilgi çekici ifadelerle yer vermektedir. Sevgiliden ayrılan âşığın gönlü baykuşların öttüğü viran bir yere dönmüştür. Onu bu hale koyan sevgilinin annesine onun yerine taş doğurma şeklinde ağır bir sitemde bulunulmuştur:

Emrah'ın sözünü gûş eylemedin
Muhabbet meyinden nuş eylemedin
Gençlikde hatırım hoş eylemedin
Ne vefasız yâr imişsin sevgilim (Güney, Güney, 1950: 70)

Yüz bin cefa gördüm senin yüzünden
Akibet sen ettin beni özümden
Hem senin nazından hem el sözünden
Harap oldu bu dilhane sevdiğim (Güney, Güney, 1950: 70)

Emrah der üzüldü senden elim yâr
Ya kime söyleyim vasfi halim yâr
Behey mürüvvetsiz, kanlı zalim yâr
Çok gördü yolunda mihnet gözlerim (Güney, Güney, 1950: 73)

Emrah'ı zâr eder nihayetsiz yâr
Görmedim sen gibi merhametsiz yâr
Behey mürüvvetsiz, sadakatsiz yâr
Fırakın çekmeden candan usandım (Güney, Güney, 1950: 73)

Sana derim sana ey kalbi hain
Kimseler çekmesin feleğin yayın
Yıktın harap ettin gönlüm sarayın
Alup bir taşını koyabilmezsin (Güney, Güney, 1950: 89)

Ahd ü peymanına sakın aldanma
Pervaneler gibi nârına yanma
Andına aldanub sadakat sanma
Zamane hubunda sadakat mi var (Güney, Güney, 1950: 93)

Ne yaman Emrah'ın âb u danesi
Taş doğursaydı ya onun ânesi
Senden ayrılalı gönül hanesi
Baykuşlar çağrışur, viran yeridir (Güney, Güney, 1950: 106)

2. Felekten ve Kaderden Şikâyet

Âşıkların şikâyetçi olduğu diğer önemli bir husus felek yani kötü talihdir. Felek genel anlamda âşıkların başına gelen, ardı arkası kesilmeyen çeşitli dertlerin sebebi olarak görülmektedir. Bu yüzden genellikle “kara bahtım, kör talihim” gibi mecazları kullanmışlardır. “Feleğin en çok zikredildiği, sitem ve şikâyetlerinin yer edildiği yer ise halk şiiridir. Hemen hemen bütün âşıkların dilinde felekten şikâyet vardır. Kötü kaderi, zamaneyi, acımasızlıkları içine alan felek, birçok şiirin vazgeçilmez konusu olmuştur. Hayatın güzelliklerinin, olumlu yanlarının Allah'tan geldiğine inanan halk şairlerimiz, başlarına gelen her türlü kötülüklerin, olumsuzlukların, acıların, üzücü olayların müsebbibi olarak feleği görürler.” (Şimşek, 2009: 37).

Emrah'ın şiirlerinde genellikle sevgiliyi elinden alan, Emrah'a dert çektiren, sevgiliye kavuşmasına engel olan felektir. Bu yüzden feleğe sitem etmiştir. Aşağıdaki şiirde de uğrunda binlerce eziyet çektiği sevgiliyi elinden alan kanlı feleğe sitemi yer almaktadır. Feleği kanlı olarak nitelendirerek bir katili anımsatmak istemiştir. Böylelikle feleğin kötülüğünü farklı şekilde yansıtmayı amaçlamaktadır:

Yüz bin mihnet çektim bir daha gerek
Hayli ömür ister bir daha görek
Yâri elden aldı o kanlı felek
Aktı gözüm yaşı sel oldu gitti (Alptekin, 2004: 131)

Erzurumlu Emrah bazı şiirlerde feleğin kötülüğünü kendi işlediği bir kabahate bağlamaktadır. Aşağıdaki şiirde feleğin bilerek onu çaresiz dertlere bıraktığından şikâyetçi olmuştur. Gençlik çağlarında aşk acısı çekmesi ile âleme rüsva olmuştur. Ona göre bu Hakk'ın razı olmayacağı bir zulümdür. Görüldüğü gibi burada da feleğin Emrah'a vefasız sevgili nasip edip onu acılar içinde bırakmasından şikâyetçi olmuştur:

Ben ne kusur ettim sana ey felek
Bir vefâsız yâre yâr ettin beni
Ben bir gül isterken bağ-ı İremde
Sen nice hemdemim hâr ettin beni

Gençlik çağlarında çekdirip sevda
Âkıbet eyledin âleme rüsva
Adem diyarında ey gani Mevlâ
Bilmem dert için mi yâr ettin beni



Erzurumlu Emrah'ın Şiirlerinde İnsanı ve Toplumsal Bir Tavrı Olarak Şikâyet

Hak razı olur mu böyle zulümden
Hey Emrah bu hasret acı ölümünden
Nihayet ayırdın gönce gülümünden
Ah ile bülbül-i zâr ettin beni (Alptekin, 2004: 129)

Çoğu şiirinde Emrah'ın başına dert açan felektir. Şiirlerinde en çok şikâyetçi olduğu sevgili temasından sonra felek gelmektedir. Birçok şiirinde ise bu iki unsurdan birlikte şikâyetçi olmuştur. Çünkü onca dilberden Emrah'ınki vefasızsa ve sevip kavuşamıyorsa bunun sebebi kara bahtıdır. Aşağıdaki şiirde ne zaman birini sevmeye başladıysa feleğin o zaman başına işler açtığını söylemiştir. Onun için sevip okşama sadece hayalden ibarettir. Çünkü sevgililerde cefa bir âdet haline gelmiştir:

Ne otlar bitirdin başımda felek
Ben ki bir Leyla'ya Mecnun olalı
Hayal oldu bize okşayıp sevmek
Güzellerde cefa âdet olalı (Alptekin, 2004: 122)

Emrah kimi şiirlerinde felekten şikâyetini doğrudan dile getirmektedir. Bu tarz şiirlerde çekilen sıkıntılara karşı isyan eden bir âşık tipi belirginleşmektedir. Dolayısıyla felek "kanlı" gibi sert kelimelerle betimlenmektedir. Onun mutluluğuna engel olan, gurbette çaresiz bırakan ve aklını alan hep felek olmuştur. Hayatındaki tüm bu çıkmazların sebebi olarak feleği görmüştür:

Benim bu felekten şikâyetim var
Sinemi hançerle deldi ağlarım
Hercai gönlümü eyledi pürnâr
Serimi sevdaya saldı ağlarım

Yeter bu çektiğim aşk ü sevdayı
Bezmişim kendimden nidem dünyayı
Deli gönül arzuluyor Leylâ'yı
Gönül gurbet elde kaldı ağlarım

Kanlı felek bizi mahzun eyledi
Diyar-ı gurbette düşkün eyledi
Bicare Emrah'ı mecnun eyledi
Aklımı şimdiden aldı ağlarım (Alptekin, 2004: 138)

Bir başka şiirinde felek yüzünden gençliğinin gitmesi ve yaşlanması üzerinde durmuştur. Bu da feleğin verdiği sıkıntılar yüzünden olmuştur. Herkes mey içerken Emrah genç ömründe zehir içmiştir. Ömrünün en güzel günleri âdeta feleğin, kara talihinin vermiş olduğu dertleri çekmekle geçmiştir:

Emrah mey yerine nuş etti zehri
Tuttu ebr-i ahım mah-i sipihri
Elin sitem sözü feleğin kahrı
Etti genç ömrümde ihtiyar beni (Alptekin, 2004: 130)

Erzurumlu Emrah feleğin neler yapabileceğini göstermek için onu kumarbaza benzeterek somutlaştırmıştır. Felek kumarda o kadar ustadır ki sonunda insanı mat etmektedir. Bu nedenle ona aldanmamak gerekir. Felek insana zehri bal diye içirecek maharete de sahiptir:

Felek kumarbazdır tiz üter beni

Oyununa aldanub oynama derdi
Bir fend ile âhır mat ider seni
Beğim biz tanırız merd oğlu merdi

Emrâhî çekdin mi feleğin kahrın
Bal deyü içirir o yârin zehrin
Bağ-ı fenasına uzanma dehrin
Lâl ider bûlbülü soldurur verdi (Akman, 2011: 154)

Emrah aşağıdaki mısralarında yaşadığı sıkıntıların kaynağını felekte talihinin olmamasına bağlamaktadır:

Emrah'ını saldın bu ateşlere
Bak gözümde kanlı yaşlara
Böyle çalınmazdım taştan taşlara
Felekte ikbalim küşad olaydı (Güney, Güney, 1950: 51)

Gerdun sözcüğü dünya ve felek anlamlarında kullanılmaktadır. İnsanın başına gelen bütün olumsuzlukların kaynağında bu vefasız felek yer almaktadır. Felek insana azıcık olumlu yaklaşırsa da sonunda yine dertler çektirmektedir. İnsanlara farklı şekilde sıkıntı yaşatmaktadır. Kimini zindanlarda esir etmiş, kimi genç yaşta fakirleşmiştir. Emrah'ı da hakir eylemiştir:

Bu hercaî meşreb, bîvefa gerdun
Her zaman bu semte rahi gösterir
Dert ehli, derdinden yarıyor felek
Dokuz yerden tüten âhı gösterir

Bir dem meramınca ederse ülfet
Âkıbet çekdirir bin derd ü mihnet
Mir'at-ı talihde bir güzel suret
Gösterse de ancak kâhi gösterir

Kimini zindanda esir eylemiş
Kimini genç gamda fakir eylemiş
Âşık Emrah'ı da hakir eylemiş
Herkes bu yüzden cahi gösterir (Güney, Güney, 1950: 110)

3. Gurbetten Şikâyet

Gurbet halk şairlerinin çok işlediği bir temadır. Gurbet kimi zaman sevgiliye kavuşmaya büyük bir engel olarak görülmüş kimi zaman âşık olmanın bir gereği olarak düşünülmüştür. Erzurumlu Emrah da doğup büyüdüğü yerden, ailesinden ve sevgiliden uzak olmanın verdiği burukluğu yani gurbet acısını şiirlerinde işlemiştir. Bu duyguyu genellikle şiirlerinde şikâyet havasında nakletmiştir. Köy köy, şehir şehir dolaşan âşık, aşk acısının yanında gurbet acısı da çekmek zorunda kalmıştır.

Gurbet zamanları Emrah için zorlu geçse de âşıklığına katkı sağladığı göz ardı edilmemelidir. Çünkü gelenekte yeteneğin yanı sıra ruhunu doyuracak/sarsacak acılar ve sevinçlerin yaşanmış olması da önemlidir. Yani bir âşığın tam anlamıyla âşık olabilmesi için geleneğe uygun olarak gurbet duygusunu yaşamış olması gerekir. Ayrıca gördükleri farklı şehirler ve farklı ozanlar deneyimlerinin artmasını sağlayacaktır. Aşağıdaki örnekte Emrah gurbette ayrılık acısı yaşadığını belirtmektedir:

Fülk-i aşk bihar-ı canda gezerken



Erzurumlu Emrah'ın Şiirlerinde İnsanı ve Toplumsal Bir Tavrı Olarak Şikâyet

Gönülden gönüle kam alam derken
Gurbet diyarında hicranda iken
Gönül bu hasretle doldu ne çare (Alptekin, 2004: 117)

Erzurumlu Emrah genellikle gurbeti sevgiliye kavuşmaya bir engel olarak görmüştür. Aşk ve sevdadan çektiği yetmiyormuş gibi üstüne gurbet hasreti de eklenince çektiği ıstırapın arttığını görmekteyiz. Aşağıdaki şiirde aşk ve gurbet acısının onu kendinden bile bıktırdığını belirtmiştir. Şiirin devamında Leyla'sına kavuşmasındaki engelin gurbet olduğuna değinmiştir:

Yeter bu çektiğim aşk u sevdayı
Bezmişim kendimden nidem dünyayı
Deli gönül arzuluyor Leyla'yı
Gönül gurbet ilde kaldı ağlarım (Alptekin, 2004: 138)

Kaynaklara göre Trabzon, Kastamonu, Sivas, Çankırı, Konya, Sinop ve İstanbul gibi farklı şehirlerde bulunmuştur. Gurbette bulunduğu günleri hep ah ile geçirmiştir. Gurbette dünyadan sıkılan Erzurumlu Emrah kalan günlerini kendine haram etmiştir:

Gurbet ilde nazenim ömrüm geçirdüm ah ile
İstemem şimden gerü dünya haram olsun bana (Alptekin, 2004: 183)

Bazı şiirlerinde gurbeti gidip gelinemeyen bir yer olarak tanımlamıştır. Erzurumlu Emrah'ın şiirlerinde gurbet hep olumsuz bir anlam taşımaktadır. Bu yüzden şiirlerinde gurbete gitmemeye ilgili öğütlere de rastlanmaktadır. Ayrıca gittiği her yerde sevgiliden uzak durulması gerektiğini öğütlemiştir. Çünkü ona göre her dilber sevmeyi hak etmemektedir. Şiirin devamında gurbet kahrının çekilmeyeceğini, insanın gurbette kıymetinin bilinmeyeceğini ifade etmektedir:

Gönül gurbet ele çıkma
Ya gelinir ya gelinmez
Her dilbere gönül verme
Ya sevilir ya sevilmez

Deryalarda olur bahri
Doldur da ver içeyim zehri
Sunam gurbet elin kahrı
Ya çekilir, ya çekilmez

Yürüktür bizim atımız
Yardan atlıdır zatımız
Gurbet ilde kıymatımız
Ya bilinir ya bilinmez (Güney, Güney, 1950: 129-130)

Emrah'a göre gurbet ayrılıkların sebebidir. Çünkü diyar diyar gezen âşıklar mevcut düzenlerini terk etmektedir. Gurbet elin sıkıntılarıyla ney'e benzediğini belirtmiştir:

Emrahî sermesttir aşkın elinden
Dürler izhar eder gönce feminden
Firkat-ı sitemden, gurbet ilinden
Bağrım delik delik nay'a bedeldir (Alptekin, 2004: 157)

Gurbette sevgiliye kavuşmanın hayali kurulur. Emrah da böyle yapmıştır. Aşağıdaki şiirde gördüğümüz gibi Emrah hasretiyle yanıp tutuştuğu sevgiliye kavuşma hayalini kurar. Hatta sevgilinin hayali onun gurbette şaşkın gezmesine sebep olur. Emrah'ın gurbetteyken özlediği ve kavuşma hayali kurduğu sevgilidir:

Sevdiğim hayal-i vuslatın beni
Diyar-ı gurbette hayran gezdirir
Haşre dek cemal-i firkatin beni
Neş'e-yi valsınla giryan gezdirir (Alptekin, 2004: 159)

Gurbet acısı insanın olgunlaşmasına ve sanatında ustalık kazanmasına vesile olmuştur. Her ne kadar çocukluktan itibaren feleğin sillesini yese de bu durum onun üstat olmasında önemli bir yere sahiptir:

Çok görüb geçirdim gurbet çilesin,
Fark eyledim ben-i âdem hilesin
Ya tıfıdan beri felek sillesin
Yiye yiye Emrah üstad olmuşum (Güney, Güney, 1950: 114)

İnsanın yaşadığı mekândan uzaklaşması bir zorunluluktan ortaya çıkmaktadır. Âşık bu zorunluluklar üzerinde durmadan gurbetin kendinde bıraktığı sıkıntıları anlatmayı tercih etmiştir. Muradını almasına engel olan gurbet onun gözlerinden kanlı yaş akıtmasına neden olmaktadır:

Ayrı düştüm vatanımdan, ilimden
Bir murad almadım gonca gülümden
Hicranlı kan gelir çeşmim selinden
Tanrısından bulsun ol rakib teres (Güney, Güney, 1950: 115)

4. Devrin Bozulması ve Dünyanın Değişmesinden Şikâyet

Zaman ilerledikçe insanların eskiye olan özlemi artmaktadır. Yeni olan şeylerin çoğu toplumsal ve ruhsal bir bozulmanın sonucu olarak görülmüştür. İnsanın doğasında yer alan eskinin yeniden daha iyi ve güzel oluşu anlayışı, sosyal ve kültürel yaşam perspektifinde âşıklar tarafından da benzer şekilde algılanmaktadır. Ayrıca değişen insan davranışları âşıkların şiirlerinde olumsuz bir şekilde yer almaktadır. Çünkü âşıkların zihinlerinde bu değişim gelenekten kopuş olarak görülmektedir. Onlar kültürel değerler üzerine tasavvur ettikleri insan modelini şiirlerinde bir model olarak topluma iletmeyi görev bilmişlerdir. Sanatlarını icra ettikleri her yerde insan davranışlarını bu ideal tip üzerine kurgulamışlardır. Bu konuda Cafer Özdemir şunları ifade etmektedir: Ellerinde sazla diyar diyar dolaşan âşıklar, toplumun duygu, düşünce ve değer yargılarını öğrenme fırsatı bulmuşlardır. Bunlar ideal insanın vasıflarını ortaya koyma bağlamında zikredilmiştir. Onların bu tipi anlatmalarında eğitici rollerinin de etkisi vardır (2015: 293).

Günümüzde en çok şikâyet edilen konulardan biri olan devrin bozulması Erzurumlu Emrah'ın şiirlerine de konu olmuştur. Ona göre eski olan hiçbir şeyin tadı kalmamıştır. Aşağıdaki şiirinde bahçedeki güllerin solduğunu, gül bahçesi meclisinin harabe olmak üzere olduğunu söylemiştir. Böyle devam ederse cefanın günden güne artacağını ve artık dünyanın hiçbir anlamının kalmayacağını vurgulamıştır. Bu şiirde gül bahçesinden kasıt dünyadır ve mahvolmaya mahkûmdur. Gül bahçesindeki güller de insanlardır. Ne yazık ki onların eski halinden eser kalmamıştır ve solmuştur:

Soldu gül bozuldu Gülşen-i bostan



Erzurumlu Emrah'ın Şiirlerinde İnsanî ve Toplumsal Bir Tavrı Olarak Şikâyet

Bülbülün gözünde muradı kaldı
Harabe yüz tuttu bezm-i gülistan
Daha o meclisin ne tadı kaldı

Böyle devrettikçe bu çarh-ı fena
Gün güne artıyor yaptığı cefa
Her gönül bir derde oldu müptela
Ne nâşadı kaldı ne şadı kaldı (Alptekin, 2004: 120)

Erzurumlu Emrah devirden şikâyet ederken bazen sınırını aşır ağır ithamlarda bulunmuştur. Devrin değişmesi insanları da değiştirmiştir. O, yaşadığı zamanın dilberinde namus ve arın olmayacağını söyleyecek kadar ileri gitmiştir. Ayrıca sevgililer kararsızdır, sadık olmaz, âşığı aldatır ve vefasız olurlar. Emrah şiirinde devrin sevgili tipini kendi gözünden nitelendirmiştir. Bu nitelendirmeleri yaparken alacağı eleştiriden çekinmeden, fikrini açıkça dile getirmiştir. Aslında bu fikirlerinin tümünün kaynağında değişen dünyadaki değer yargıları yer almaktadır:

Vaktin dilberinde namus âr olmaz
İkrarında sabit ber-karar olmaz,
Aldatırlar seni sana yâr olmaz
Gönül niçün düştün bi-vefalara (Alptekin, 2004: 108)

Yaşadığı dönemin bozuk, aksayan yönlerini söylerken rahat bir üslup takınmıştır. Şiirlerinde devrin bozulduğunu çeşitli imgeler kullanarak aktarmıştır. Güllerin solması, cevherlerin ummana düşmesi bunlara örnek olarak verilebilir. Çay taşlarının yakut değerini bulması toplumsal değerlerin altüst olması bağlamında dikkat çekici bir ifadeye sahiptir. Buradan da anlayacağımız gibi Emrah, bir yandan sanatını icra ederken bir yandan da toplumsal gerçekleri halka aktarmıştır:

Geçti bu devranın devri bozuldu
Gülstan bezminin gülleri soldu
Çay taşları yakut bahasın buldu
Cevherler ummana düştü bulunmaz (Alptekin, 2004: 172)

Dünyanın tadı kalmadığı için insanın bahtının iyi olup olmaması arasında hiçbir fark yoktur. Fani dünyanın vefası olmadığı için süsüne de gerek yoktur. Gerçek olmayan ve yoldan azan şeyhlerin himmetinin olması ile olmaması arasında da hiçbir fark yoktur. Aşağıdaki örnek bu dünyada yaşayan insana bütüncül yaklaşma bağlamında önemlidir. İnsan açısından önemi olmayan bir unsurun varlığı ile yokluğu arasında bir fark olmayacağı vurgulanmak istenmektedir:

Kalmadı bir tadı devr-i cihanın
Devleti bizlere olmuş olmamış
Çünkü yok vefası bize fenanın
Zineti bizlere olmuş olmamış

Nuş eyle dildarın lâl ü şarabın
Yakma ateşlere kalb-i harabın
Gururla mest olan nazlı ahabın
Ülfeti bizlere olmuş olmamış

Emrah rah-ı Hak'tan kesme niyazın
Başına tecelli olsun bu zarın



Tarikat azdırmış şeyh-i mecazın
Himmeti bizlere olmuş olmamış (Güney, Güney, 1950: 116)

Emrah'a göre bu dünyanın sefası ve lütfu kalmamıştır. Bu nedenle yıkılmasında bir beis yoktur. Aşık bu cihanın harını çok çekmiştir ve zehri tas ile çok defa içmiştir. Bu nedenle insanın aşk şahına kul olup değerini bilmesi gerekmektedir:

Ne safâsı kaldı bezm-i cihânın
Kan ile pür olsun peymâneleri
Ne lütfunu gördüm pîr-i muğânın
Yıkılsun başına meyhâneleri

Çok çekdim bu dehrin çillesin kahrın
Bin kerre nûş itdim tas ile zehrin
Hûn olsun şarâbı sâki-i dehrin
Emzirmez lebinden mestâneleri

Emrâhî bu yolda istersen delil
Kul ol, şâh-ı aşka şerâfetin bil
Bu sırrı fâş itme ebsem ol ey dil
Kandırmak muhâldir bigâneleri (Akman, 2011: 144)

Devrin bozulması değerler sisteminin ve insan davranışlarının bozulması anlamını taşımaktadır. Aşağıdaki örnek, insan davranışlarını merkeze alan bir bozulma olarak oldukça ağır eleştiriler içermektedir. Şiire göre asrın insanında hile yaygınlaşmış, merhamet ve hürmet kalmamıştır. Bunun nedeni yaratılışı temiz bir insanın olmamasıdır. İnsanlar maddi kazançlar peşine düşmüşler ve manevi şahsiyetleri geri plana atmışlardır. Her tarafta fitne mevcuttur ve temiz insan bulmak olanaksız hale gelmiştir. Bu nedenle insan gafletten uyanmalı, söze değil davranışa dikkat etmelidir:

Hileye yüz tutdı asrın insanı
Merhamet mürüvvet hürmet kalmadı
Fıskıyla âlûde oldu ab-dânı
Cihânda bir pâk-i tıynet kalmadı

Herkes mâil oldu zîb ü ziynete
Tasaddur eyledi sadr-ı devlete
Erenler çekildi künc-i vahdete
Feyz alacak sâhib-himmet kalmadı

Bu zikrim 'uşşâka olsun yâdigâr
Cümlemizi hıfz eylesün kird-gâr
Her yer fitne fesâd oldu âşikar
Pâk-i dâmen ehl-i ismet kalmadı

Geçirme gafletle sâlmı Emrâh
Hâle tebdil eyle kâlini Emrâh
Kime arz idersen hâlini Emrâh
Gûş idecek özin şefkat kalmadı (Akman, 2011: 155)

Erzurumlu Emrah'a göre kendi şerefini bilmeyen insanın başkalarının şerefini düşünmesi mümkün değildir:



Gûş eyle bu pendî ey nûr-ı dîdem
Bu pendî arifler buyurmuş akdem
Kendi şerâfetin bilmeyen âdem
Ne bilsün gayrının şerâfetinden (Akman, 2011: 128)

Bu dünyanın sefası kalmadığı için buradan ayrılmaktan başka çare düşünmemektedir:

Şâd olmak dilerseñ ey dil-i şeydâ
Fâri' ol cihânın her hâletinden
Meclis-i devrânda kalmadı safâ
Sefer kılmak yeğdir ikametinden (Akman, 2011: 128).

5. Çektiği Dertlerden Şikâyet

Âşıklık geleneğinde sıkça zikredilen dert, çile kavramları Erzurumlu Emrah'ın şiirlerinde de görülmektedir. Sevgiliden ayrılmak, gurbet, devrin bozukluğu gibi işlenen tüm temalar Emrah'ın içinde dert, tasa olarak kalmıştır. Erzurumlu Emrah çevresinde yaşanan olayları kendi derdi yapmıştır. Yani halkın derdini kendi derdiyle bütünleştirmiştir. Diyar diyar dolaşan âşık gittiği her yerde bu dertlerini sazı ve sözüyle birleştirerek aktarmıştır.

Emrah öyle dertlidir ki bunun tabiilerde bile çaresi bulunmamaktadır. Bu dert Emrah'ı inletmekte, gönlündeki gülleri soldurmaktadır. Yani bu dertler Emrah'ın ömründen ömür almaktadır. Bu durum karşısında bir çare bulmak imkânsızdır:

Ne derttir inleten Emrahî seni
Gonca iken soldu gönül gülşeni
Gel tabib el vurup incitme beni
Senden bu derdime çare görünmez (Alptekin, 2004: 174)

Bazı şiirlerinde dertlerinin sebebi olarak Allah'ı görmüştür. Çünkü kaderini yazan yüce bir yaratıcıya inanmaktadır. Emrah işin içinden çıkamadığı durumları kaderle ilişkilendirmiştir. Bahtının kara olduğunu düşünmüştür. Hem dertlerinden hem de ona bu derdi veren yüce yaratandan şikâyetçi olmuştur. Aşağıdaki şiirinde de gençlik çağlarında aşk acısı çekip herkese karşı rezil olduğunu dile getirmiştir. Ey gani Mevla derken Allah'a seslenmiştir. Ayrıca bu dünyaya dert için mi geldiğini sorgulamaktadır:

Gençlik çağlarında çektirip sevda
Âkıbet eyledin âleme rüsva
Adem diyarında ey gani Mevla
Bilmem dert için mi yâr ettin beni (Alptekin, 2004: 129)

Her şiirinde dertlerin suçlusu olarak Allah görülmemiştir. Bazı şiirlerinde gönlüne bu derdi salan bir sevgili vardır. Çünkü sevgili vefasız ve acımasızdır. Emrah böyle bir sevgiliye âşık olarak ömrünü dert ve hicranla geçirmektedir. Hatta sevgiliyi "aşktan utanmıyorsan bari Allah'tan utan" diyerek uyarma gereksinimi hissetmiştir. Emrah sevgili yüzünden çektiği bu sıkıntılardan şikâyetçidir:

Emrahi çekmekte aşk ile sevda
Gün be gün artmakta dert ile hicran
Eğer aşkından yoksa bir pervan
Bari bir Allah'tan hicap et imdi (Alptekin, 2004: 126)

Âşık dertle olgunlaşmaktadır. Çünkü sevgili için çekilen dert kutsaldır. Emrah aslında şikâyetçi olduğu dertlerini Allah'tan niyaz etmektedir. Çünkü dertlerinin sebebi onun için değerlidir. Aşağıdaki şiirde sevgilinin derdiyle sararıp solmayı yani yok olmayı göze aldığını görmekteyiz. Aynı zamanda Allah'tan medet umma vardır. Sevgiliye kötülük edenleri Allah'ın cezalandırmasını istemiştir:

Emrah derdinle sararıp solsun
Sana kemlik eden Tanrı'dan bulsun
Olursa sevdiğim sen gibi olsun
Âşıka dünyada canan olursa (Alptekin, 2004: 109)

Herkesin kendine göre bir derdi vardır. Emrah dert dolu yüreğinin yükünü zor taşıyan bir halk âşığıdır. Çünkü onun derdi çoktur. Felekten nasibini almış olan âşığa bir de sevgilinin açtığı yara eklenmiştir. O kadar derdi vardır ki bunları anlatsa bülbüller inleyip, güller ağlayacak haldedir. Aşağıdaki şiirde dertlerinin büyüklüğünü mübalağa ve teşhis sanatı yaparak anlatmıştır:

Bir derdimi açsam gülşen bağına
Bülbüller zar edip gül ağlar bana
Başımı alıp gitsem mecnun dağına
Vahşiler dem çekip hu ağlar bana (Alptekin, 2004: 107)

Erzurumlu Emrah'ın şiirlerinde bahsettiği dertleri genellikle devasızdır. Ne ilaçlar ne de doktorlar işe yaramaktadır. Bu yüzden düşünüp işin içinden çıkamaz. Dertleri gönlüne öyle işlemiştir ki çevresinde bunu anlayacak kimseyi de göremez. Dertlerinin sebebi genellikle sevgiliden ayrılıp yalnız kalmaktır. Sevgili giderken Emrah'ın gönlüne dertleri salıp gitmiştir. Bu çaresiz dertler Emrah'ın şiirlerine şikâyet unsuru olarak geri dönmüştür. Erzurumlu Emrah "yine" kelimesini kullanarak dertlerinin sürekli tekrar ettiğini vurgulamıştır.

Yine bir devasız derde düş oldum
Merhem kabul etmez ah ü vah bilir
Firkat-i yâr ile sarardım soldum
Kime arz edeyim hüsn-i mâh bilir (Alptekin, 2004: 158)

Aşk ile sevda Emrah'ı herkese rezil etmiştir. Akı gittiği için her şeyini kaybetmiştir:

Visali cananı saldım gümandan
Ne dildarım kaldı ne zârım kaldı
Muhabbet riştesin kesdim cihandan
Ne ağyarım kaldı ne yârım kaldı

Nâr-ı aşka saldım ahar ben beni
Ateşlere yandı akıl harmeni
Harabe yüz tuttu gönül gülşeni
Ne gülzârım kaldı ne hârım kaldı

Bir yere cem oldu aşk ile sevda
Emrah'ı ettiler âleme rüsva
Akıl sermayesin ettiler yağma
Ne efkârım kaldı ne varım kaldı (Güney, Güney, 1950: 47)

6. Zahit, Vâiz ve Sofudan Şikâyet



Erzurumlu Emrah'ın Şiirlerinde İnsanî ve Toplumsal Bir Tavrı Olarak Şikâyet

Erzurumlu Emrah bir süre medrese eğitimi görmüştür (Alptekin, 2004: 27). Şiirlerinde kullandığı kelimeler ve Klasik edebiyatın tesirinde kalması bunun bir sonucudur. Fakat bazı şiirlerinde tasavvufî derinliği görmek mümkündür. Bu tarz şiirlerde onun diğer mutasavvıflar gibi zahit, vâiz ve ham sofı gibi bazı kişilere yönelik şikâyet içeren sözleri mevcuttur. Bu kişilikler daha çok sahip oldukları dinî veya tasavvufî bilginin yüzeyselliği bağlamında eleştirilmiştir. Dini konularda kendisine sataşanları münkir olarak betimleyen âşık, onların tasavvufî sırlara vâkıf olamayacaklarını, bilgiden yoksun olduklarını, gerçek yârî bilmediklerini ve bu nedenle kâmil olamayacaklarını vurgulamaktadır. Onların bu tavırları şikâyeti zorunlu kılmıştır:

Bizlere dahleden münkiri billâh
Bihaberdir bu esrarı ne bilsin
Zahiri batından değildir agâh
Derunumda olan yârî ne bilsin

Bir özge âlemdir bu bezm-i âzâm
Bu bezme girmiş değildir âdem
Zati bu esrara olmıyan mahrem
Ağyarı fark etmez yârî ne bilsin

Emrah bu manadan keşfolur hasıl
Bu sırra erenler oldular kâmil
Şehinşahî dilden olanlar gafil
Saltanatı şehriyârî ne bilsin (Güney, Güney, 1950: 87)

Bütün delilleri göndermesine rağmen insanın ve vâizlerin Allah'ı bilip tasavvur edemeyeceklerini şu dörtlüğünde dile getirir:

Yoktan var eyledi kâinatını
Gönderdi âyat-ı beyyinatını
Mekândan münezzeh zât-ı pâkini
Ne vaz fehmeder ne insan anlar (Güney, Güney, 1950: 91)

Mutasavvıflar arasında davranışları ve yüzeysel dinî bilgisi nedeniyle sürekli eleştirilen, kendisinden şikâyet edilen kişilerden biri de ham sofılardır. Bu yarım dervişler Erzurumlu Emrah'a göre şarap içtikleri halde bu konuda insanlara nasihat etmektedirler. Surete tapan bu tipler dilberler karşısında da olumsuz davranışlar sergilemektedir. Tarikatı bilmeyen bu insanlar tarikat sözlerini kullanarak kendilerinde olmayan himmeti dağıtmaktadırlar:

Sofî müsellesdir, içir şarabı
Gelir o hal ile nasihat verir
Sim gibi ağuşa çeker dilberi
Sorsan ona başka bir suret verir

Sofî senin pendin bana plandır
Sûretperest olmak dine ziyandır
Bilmezsin içtiğim o bâde kandır
Ayine-i kalbe kedûret verir

Bazı dervişler var tarikde seyyah
Sorsan tarikattan değildir ağâh
Bir destur öğrenmiş, bir de eyvallah
Yokdan müridane bir himmet verir (Güney, Güney, 1950: 110-111)

Klasik edebiyatta sıklıkla kendisinden şikâyet edilen tiplerden biri de zâhitlerdir. Bunlar da ham sofular gibi yüzeysel dinî-tasavvufi bilgileri bağlamında eleştirilmektedir. Erzurumlu Emrah kendisine sataşan zâhitleri sert bir üslûpla uyararak onların namus yoksunu olduklarını, âşıkların sevdiği asıl yâri bilmediklerini, tasavvufi sözlere vâkıf olmadıklarını belirtmektedir:

Hazer kıl bizleri dahl etme zâhid
Meğer sen nâmus u 'ârı bilmezsin
Âşıklar merdân-ı Hakdır ey 'âbid
Anların sevdiği yârı bilmezsin

Harâbât ehlinden gel olma menfur
Sûretde harâbdır sîretde ma'mûr
Ne yüzden söyledi "ene-l Hak" Mansûr
İşitmişsin ammâ dârı bilmezsin

Emrâh câna yetdim cevri ü cefadan
Ta'alluk riştesin kesdim sivâdan
Var sûfi sâf eyle kendin riyadan
Sen bu yokluktaki varı bilmezsin (Akman, 2011: 130)

Sonuç

19. yüzyılın önemli şahsiyetlerinden biri olan Erzurumlu Emrah, medrese eğitimi gördüğü için Klasik edebiyata da vâkıf bir şahsiyettir. Bu nedenle her ne kadar bu edebiyatın etkisi altında kalmış olsa da Âşıklık geleneği etkisinde söylediği şiirlerde oldukça başarılı olmuş ve bu şiirleri ile şöhrete kavuşmuştur. Şiirlerinden hareketle dinî-tasavvufi bir eğitim almış olabileceğini öngördüğümüz âşığın şiirlerinde bu anlayışın izlerini açıkça görmek mümkündür. Bu nedenle o, hayatı ve insanları kimi zaman kültürel unsurlar, kimi zaman da tasavvufî ilkeler bağlamında değerlendirmiştir. Bu değerlendirmeler neticesinde ve yaşadığı olayların kendinde bıraktığı izler bağlamında şiirlerinde sıklıkla şikâyet ifade eden sözlere yer vermiştir.

Her âşığın yaşadığı toplumda kendine göre beğenmediği, eksik gördüğü şeyler vardır. Erzurumlu Emrah da kendi çevresindeki eksiklikleri dile getirerek şikâyet içeren şiirler yazmıştır. Bunların sayısı azımsanmayacak kadar çoktur. Sevgili, aşk, felek, devir, kader, gurbet, devrin bozulması ve dünyanın değişmesi, çekilen dertler ve ham sofular şikâyetçi olduğu temel konu ve kişiliklerdir. En çok şikâyetçi olduğu konulardan biri kuşkusuz sevgilidir. Sevgili Emrah'ı yakıp kavuran, onulmaz dertlere çeken vefasız bir dilberdir. İkinci olarak en çok şikâyetçi olduğu konu ise kanlı felek ve kötü talihidir. Emrah, kendini bedbaht hale sokanın bu kara bahtı olduğunu düşünmektedir. Çünkü başına gelen şeylerin hepsi ona göre alın yazısından kaynaklanmaktadır. Onun bu dertleri yaşamasını isteyen bir yaratıcı vardır. Bu çileden yine ancak o yaratıcı kurtaracaktır. Üçüncü olarak gurbetten şikâyetçi olmuştur. Yüzyıllarca işlenen gurbet konusu Emrah'ın şiirlerinde başka bir boyut almıştır. Gurbette çektiği sıkıntıları paylaşacağı kimse yer almamaktadır. Bu şiirlerde de



yalnızlığını dile getirmiştir. Gurbet, yalnızlık ve yârin hasreti bir olunca şiirlerinde şikâyet kaçınılmaz olmuştur. Devrin bozulması ve dünyanın değişmesi alışılmış insan davranışlarını değiştirdiği için şikâyet mevzusu olarak ele alınmıştır. Çektiği sıkıntılar ile zâhit ve sofuların yüzeysel bilgileri de onun üslûbunu sertleştiren diğer şikâyet konularıdır.

Sevgili ile ilgili bazı şiirleri şikâyet sınırlarını aşıp beddua boyutuna ulaşmıştır. Bunları yüreğinde kopan fırtınalara rağmen çaresiz kalmasına bağlayabiliriz. Erzurumlu Emrah şiirlerinde şikâyet konusunu ustaca kullanarak yüzyılları aşacak etkileyici şiirler yazmış ve bu konuda maharetini göstermiştir. Şiirleri bugün dahi insan üzerinde etkileyici izler bırakmaktadır. Onun şikâyet içeren şiirlerinde yer alan şahsî mevzuları bir kenara bırakacak olursak, zihninde yer alan ideal dünyanın kapılarını aralamış oluruz. Ayrıca aradan geçen uzun zaman sürecinde âşığın ait olduğu toplumda bu mevzuların halen geçerli olması âşıkların toplumun bir sözcüsü olduğunu bir kez daha ispatlamaktadır.

Kaynakça

- Akman, E. (2011). *Kastamonu Kaynaklarında Erzurumlu Emrah*. Ankara: Gazi Kitabevi.
- Alptekin, A. B. (2004), *Palandöken'in Zirvesindeki Âşık Erzurumlu Emrah*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Güney, E. C. & Güney, E. Ç. (1950). *Erzurumlu Emrah'ın Hayatı ve Şiirleri*. İstanbul: İstanbul Maarif Kütüphanesi.
- Kaya, D. (2001). *Folklorumuzda Beddua Söyleme Geleneği ve Türk Halk Şiirinde Beddualar*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Özdemir, C. (2015). "Âşık Edebiyatında İdeal İnsan Tasavvuru Olarak Yiğit Tipi", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 8, S. 41, 292-300.
- Sezen, L. (1997). "Erzurumlu Emrah'ın Şiirlerinde Aşk ve Gurbet (Teorik Bir Yaklaşım)", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 7, 53-65.
- Şimşek, E. (2009). Yakınma/Yakarışlar Dünyasında Felek ve Türk Halk Edebiyatına Yansımaları, *Millî Folklor*, S. 84, 34-41.

DEDEKORKUT

Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi
The Journal of International Turkish Language & Literature Research
Sayı Issue 31 • August August 2023
www.dedekorkutdergisi.com

DOI: <http://dx.doi.org/10.25068/dedekorkut546>

Araştırma Makalesi/ Research Article

Kişiliğin Şiirlere Yansıması: Âşık Ömer

Reflection of Personality in Poems: Âşık Ömer

Öz

Âşık Ömer 17. yüzyıl saz şairlerindendir. Âşık şiiri geleneğinin kendine mahsus sanatsal özelliklerle güçlü olduğu dönemde yetişmiştir. Ancak dönemin diğer âşıklarından farklı olarak o hem divan hem de halk şiiri türünde eserler vermiştir. Çok üretken bir şair olan Âşık Ömer şiirlerini Divan'ında bir araya getirmiştir. Yazdığı şiirlerin sayıca çokluğu ve niteliği ile hem Divan hem de Âşık edebiyatı şairlerinin en önemli temsilcilerinden sayılmayı başarmış olup bu yönüyle ender bir şahsiyettir. Şairlerin bir gerçek dünyada insan olarak kimliği, bir de zihnindeki kurgusal dünyada kelimelerle oluşturduğu kimliği vardır. Bu çalışmada şu soru üretilmiş ve Âşık Ömer özelinde cevabı aranmıştır: "Şairin gerçek hayattan beslenerek oluşturduğu kurgusal metinler, onun gerçek kimliğiyle ilgili bilgiler barındırabilir mi?" Normal şartlarda sanat kaygısı yüksek metinlerde kurgusallık üst düzeydir. Ancak bir gelenek edebiyatı olan halk şiiri toplumsallığı önceler. Bu sebeple halk şiiri özelinde sorumuzun cevabının olumlu olduğu sonucuna varılmıştır. Bu şiirler icra edildiği ortamı yansıttığı gibi, icracısı olan şairin ruh halini, kişilik özelliklerini, hayata bakış tarzını da yansıtmaktadır. Bu bağlamda hayatı hakkında sınırlı bilgilere sahip olduğumuz Âşık Ömer'in şiirlerinden hareketle yaptığımız tespitlerin onun gerçek kişiliğiyle ilgili olabileceği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Âşık Ömer, Şiir, Tema, Karakter.

Abstract

Âşık Ömer is one of the 17th century instrumental poets. He grew up in a period when the tradition of minstrel poetry was strong with its own artistic features. However, unlike other minstrels of the period, he produced works in both divan and folk poetry genres. Âşık Ömer, a very productive poet, collected his poems in his work Divan. With the number and quality of the poems he wrote, he has managed to be considered one of the most important representatives of both Divan and Âşık literature poets, and in this respect, he is a rare personality. Poets have an identity as humans in the real world, and an identity they create with words in the fictional world in their minds. In this study, the following question was posed and the answer was sought in the case of Âşık Ömer: "Can the fictional texts created by the poet based on real life contain information about his real identity?" Under normal circumstances, fictionality is at a high level in texts with high artistic concerns. However, folk poetry, which is a traditional literature, prioritizes sociality. For this reason, it has been concluded that the answer to our question is positive in the case of folk poetry. These poems not only reflect the environment in which they are performed, but also the mood, personality traits and way of looking at life of the poet who performs them. In this context, it has been concluded that the findings we made based on the poems of Âşık Ömer, about whose life we have limited information, may be related to his real personality.

Keywords: Minstrel Ömer, Poem, Theme, Character.

Ahmet Dağlı*

Sorumlu Yazar Corresponding Author

* Doç. Dr.

Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat

Fakültesi, Samsun/Türkiye

Elmek: ahmet.dagli@omu.edu.tr

ORCID: 0000-0003-3166-2544

Makale Geçmişi Article History

Geliş Tarihi: 02.06.2023

Kabul Tarihi: 13.08.2023

E-yayın Tarihi: 31.08.2023

Atıf/Citation:

Dağlı, A. (2023). Kişiliğin Şiirlere Yansıması: Âşık Ömer. *Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, (31), s. 197-206.



Giriş

Her coğrafya, iklimi, yeryüzü şekilleri ve doğal kaynaklarından oluşan karakteristik özellikleriyle, üzerinde yaşama imkanı sağladığı insan topluluklarına belirli tarz hayat biçimleri yaratır, onları öyle yaşamaya zorlar. Bu sayede özellikle toprağa bağlı yaşam süren toplumlarda, insana özgü kişilik farklılıkları¹ gibi topluma özgü karakteristik özellikler gelişir.

Edebî eserler tarih metinleri ya da bilgilendirme metinleri değildir. Onlar duygulara hitap etmek amacıyla vücuda getirilen, insanların yaşadıkları gerçeklerin duygusal yönlerine hitap eden metinlerdir. Kurgulanışlarında bilgi aktarma değil, dil ile-söz ile sanat icra etmek amaçlanır. Bu yüzden onları yazıldığı dönemin tarihine kaynak olarak kabul etmek yanlış sonuçlara sebep olabilir. Bununla birlikte onların edebî eser olması, ait oldukları toplumun gerçeklerinden uzak oldukları anlamına gelmez. Müelliflerin eseri inşa ederken ilham kaynakları, dönemlerinde yaşanan tüm sosyal olaylardır, kültürel birikimlerdir.

Aynı şekilde müelliflerin bir insan olarak varlığı, bir de zihnindeki kurgusal dünyada kelimelerle oluşturduğu kimliği vardır. Sonuçta edebî metinler şairin yaşadığı hayatın şekillendirdiği mizacı, karakteri ve kişiliğiyle gerçek bir insanın, gerçek hayattan esinlenmelerle oluşturduğu kurgusal metinlerdir. Gerçek hayattan beslenerek oluşmuş kurgusal metinler gerçeği yansıtabilir mi? ya da şairin kurgusal metinleri onun gerçek kimliğiyle ilgili bilgiler içerir mi?

Halk şairleri/âşıklar da bu tarz toplumların içinde doğmuş, kişilikleri o toplum tarafından yoğurulmuş kişilerdir. Ancak onlar bir ferdi olduğu toplumun diğer insanlarından farklı olarak etraflarında tüm olup bitenleri iyi gözlemleyen ve ustaca bir dille bunları dile getiren yaratılıştadırlar. Onlar sayesinde halkın acıları, özlemleri, beklentileri, sevinç ve hüznüleri dile getirilmiş, onların hissiyatları kelimelerle vücut bulmuş olur. Dolayısıyla çağlar öncesinde yaşamış bir âşığın şiirlerinde dönemindeki halkın sosyo-kültürel hayatını, devlet yönetiminin yansımalarını, inanç ve değerlerini, hâsılı topluma ait pek çok konuyu bulmak mümkün olabilir. Aynı şekilde şairin hayatı boyunca yazdığı ve söylediği şiirlerin satır aralarında onun kendi kişiliğinin izleri de saklı olabilir. Çünkü kişilik insanın kendi isteğine göre inşa edilen bir tercih değil, genetik özelliklere eklenen sosyo-kültürel ortamın etkileri neticesi oluşan doğal bir oluşumdur. Bu anlamda Köroğlu'nun yiğitliği, Dadaloğlu'nun boyun eğmezliği, Karacaoğlu'nın doğaya ve güzellere olan düşkünlüğü, Dertli'nin hayata hüznü taraflı bakışı, Sümmâni'nin tasavvufa yönelişi, Âşık Şenlik'in vatan sevgisi hep bir kişiliğin yansımasıdır, şairden tercihten bağımsız olarak ortaya çıkan üslup biçimleridir.

Bu çalışmada edebî eserlerin şairlere özel olarak şekillenmesinin kaynağını oluşturan sosyo-genetik faktörlerin varlığını dikkate alarak eserlerde müessirlerin izlerini arama, satır aralarında onların kişiliklerinin yansımalarını belirleme çalışması yapılmıştır. Seçtiğimiz sanatkar Âşık Ömer'dir.

Hem halk edebiyatı hem de klasik Türk edebiyatı nazım şekilleriyle şiirler yazmış olan Âşık Ömer, aruz vezni de hece vezni de oldukça usta bir şekilde

¹ “Kişilik, bireylerin düşünce, duygu ve davranış gibi psikolojik tepkilerindeki ve farklılıkları belirleyen sadece yaşanan an, içinde bulunulan biyolojik durum veya sosyal ortam ile açıklanamayan biçimde süreklilik gösteren özellikler ve eğilimler” olarak tanımlanmaktadır (Aktaran: Taymur-Türkçapar, 2012: 155)

kullanmıştır. Ancak daha çok halk şairi olarak tanınan Âşık Ömer, klasik Türk edebiyatının en hacimli divanlarından birine de sahip şairlerindendir. Bilinen altı nüshası olan Âşık Ömer'in iki binin üzerinde şiiri yer almaktadır. Şiirlerinde ele aldığı konular oldukça geniştir. Yaşadığı dönemde birçok padişahın yönetimine şahit olmuş Âşık Ömer'in şiirlerinde sevgili anlayışı, nefreti, bedduaları, insana bakışı, okuma aşkı, savaşları ele alan şiirlerine bakarak onun kişilik özellikleri hakkında çıkarımlarda bulunmaya çalışılmıştır.

Âşık Ömer'in Hayatı

Âşık Ömer 17. yy saz şairidir; Doğum tarihi 1621'dir. IV. Mehmet, II. Süleyman, II. Ahmet ve II. Mustafa devirlerinde yaşamıştır. Ölüm tarihi hususunda ise çoğu araştırmacı hemfikir olup 1707 tarihini göstermektedir.

Kendim Gözlevli Ömer'dir ismim
Tâ levh-i kalemde yazıldı resmim
Bir katre meniden var oldu cismim
Cennet'ül-me'vâya uğradım geldim.
(Elçin, 1987: 20)

Bu dördlükteki "Kendim Gözlevli Ömer'dir ismim" mısrasından hareketle nereli olduğu hakkında iki farklı düşünce ortaya atılmıştır. Mehmet Fuat Köprülü ve onunla aynı fikirde olan Saadettin Nüzhet Ergun ve yine Türkiye'de yapılan çalışmaların sahiplerinin bir kısmı onun Konya'nın Hadim ilçesine bağlı Gözleve kasabasından olduğunu savunurken Yurtdışında yapılan çalışmalarda ve Şükrü Elçin'in çalışmalarında onun Kırım'ın Gözleve şehrinden olduğu söylenmektedir (Elçin, 1987: 3).

Âşık Ömer bâdeli âşıklardandır.² Kendi kendini yetiştirmiş veya iyi bir medrese tahsili ile asrının diğer şairleri arasındaki seçkin yerini almıştır. Edebiyatımızda ün yapmış, başta Fuzuli olmak üzere birçok şairin ve Hâfız'ın divanını okumuş, Sâdî'nin Gülistan'ını okuyup anlayacak kadar Farsça da öğrenmiştir. Gevherî ve Karacaoğlan'la birlikte halk tarafından benimsenme açısından özel bir yere sahiptir (Karahana, 1991: 1). Yazdığı şiirlerinden anlaşıldığı üzere bir ordu şairi olarak karşımıza çıkan 17. yüzyılın bu büyük şairi bazı sınır kalelerinde bulunmuş, hatta bazı savaşlara da katılmıştır. Yine eserlerinden anlaşıldığı üzere Anadolu, Rumeli, Bağdat ve Rus illerini dolaşmıştır. İlk önce Adlî mahlasını kullanan şairin Ömer mahlasını daha sonra tercih ettiği anlaşılmaktadır. Şiirlerinde Bağdat'tan Tuna boylarına kadar geniş bir coğrafyada gezdiği anlaşılan Âşık Ömer 1707 yılında İstanbul'da ölmüştür. Türbesinin Yemiş İskeleyi'nde olduğu rivayet edilmektedir (Karasoy-Yavuz, 2003: 178).

İnsanlara Bakışı

Toplumsal yozlaşma Türk toplumunda her yüzyılda şairlerin şikayet ettiği konu olmuştur. Şairlerin hangi yüzyılda olursa olsun ortak kanaati, toplumun öncesine göre bozulmaya devam eden bir süreç izlemesidir. Âşık Ömer de her şair gibi bu konuda bigâne kalmamış, toplumdaki yozlaşmalara, değişme ve bozulmalara dikkati çekmiştir. İnsanların özellikle namus edep hayâ konusunda ölçüyü kaçırmaları ve bunun Müslüman bir toplumda olması, bu konularda hassas olan mütebedeyyin şair

² Bu rüyanın mahiyeti için bkz. (Elçin, 1987: 4-5)



ruhunu derinden yaralamıştır. Şairin aşağıdaki dörtlükte, umudu yitirmiş bir psikolojiyle sert ifadelerle toplumu eleştirdiğini görüyoruz.

Kalmadı ırz u hayâ
Kalmadı hiç namus u ar
Baş ayak belli değil
Meydana düştü ortalık (Ergun, 1936: 52)

Ancak toplumun önde giden insanlarından olarak şairler toplumunu eğitmeyi, iyiye, güzele yönlendirmeyi görev edinirler. Âşık Ömer yaşadığı toplumdaki yozlaşma karşısında umudunu yitirecek seviyeye gelse de insanlara öğüt verme misyonunu elden bırakmamıştır:

Mevlâ'nın verdiği kanaat gerek
Gönül çok isterken az elden gitti. (Ergun, 1936: 87)

Yozlaşmaya yüz tutmuş gönülleri kendine getirebilecek konuların başında ölüm gelmektedir. Ölüm tüm ürkütücülüğü ile insanoğlunun her an yanı başındadır. Buna rağmen yaşamını hiç ölmeyecekmiş gibi geçirmek ve dünya nimetlerine çok tamah etmek insanoğlunun hep yaptığı şeydir ve aslında haksızlıkların, günahların kaynağı da budur. Bu evrensel konu, ölümün korkunçluğu, sonrasında da hesap gününün varlığı şairleri derinden etkiler. Duyguların ifadesi olan edebiyat sanatında insanı en çok etkileyen, duygulandıran konu olan ölüm, gerek korkunçluğu, gerek insanın ölüm karşısındaki çaresizliği, en önemlisi de haksızlık yapan insanları kendine getirebilecek bir konu olmasından dolayı şairlerin çok işlediği konu olmuştur. Âşık Ömer dinî duyguları kuvvetli bir şair olarak zaman zaman ölümü insanlara hatırlatmıştır:

Gel haberdar ol kamu ahval-i âlemden gönül
Gafil olma ibret al Havva ü Âdem'den gönül
Cümle mahlûkat ecel camın içi bi-ihtilaf
Kimse kurtulmaz cihanda yas ü matemden gönül (Ergun, 1936: 215)

Tüm insanlar ölümü öncesiyle sonrasıyla her şeyiyle bilir. Ancak Âşık Ömer dörtlüğünde ölümden kurtuluş olmaması konusunu ilk insana kadar götürmüş, ondan kurtulan olmadığını böyle anlatmıştır. Bu insanoğlunun İnsanların gaflet uykusunda olduğuna dikkat çeken Âşık Ömer, insanlara ecel şerbetini içmeden yani geç kalmadan bu dünyaya niçin geldiklerini hatırlamalarını salık veriyor.

Şâirlik Anlayışı

Âşık Ömer küçük yaşta tahsil görmeye başlamış, iyi bir eğitim almış, Kuran'a Arapça-Farsça'ya İslami ve tasavvufi ilimlere, divan edebiyatına hâkim bir şairdir. İnsanın önce kendine bakması ve kendini geliştirmesi gerektiğini izah etmeye çalışmıştır. Ama bunca tahsilden öğrendiği şey kendisini de bir çobana benzeterek şair olamayacağını söyleyecek kadar tevazu olmuştur. O şairliğin doğuştan gelen bir istidat olduğuna inanan biridir. Çalışmayla, tahsille de şair olunamayacağını farkındadır. Bunun Allah vergisi bir yetenek olduğunu, eğer bu verilmemiş ise asla şair olunamayacağını aşağıdaki şiirde bir poetika gibi ifade etmiştir. Bu şiir ona şairlik yeteneği kazandığı rüyasını hatırlatmaktadır:

Sandık içre saklasan tuncu olur mu sim ü zer

Merkebe taykur sine bend uyar mı simden eğer
Kâfirin kalbide olur mu zerrece nurdan eser
Mülhid imana gelir mi kail olmaz putperest

Leyl gibi ömrü geçer hay ile hem huy ile
Kıptıyan şahin olur mu bu kıyafet huy ile
Necaset kargasını bir mi görürsün toy ile
Saksağan kumru mu olur verse yüz bin kerkenes

Aslı şahin ile asla arada olmaz doğan
Bin kez ördek yedirmekle aslına çeker heman
Sana şairlik yaraşmaz ey çoban oğlu çoban
Sana bir mahlas takayım desinler âşık-ı mes (Ergun, 1936: 296)

Sadık âşık olanlara seslendiği aşağıdaki mısralarda söz kand-ı nebattır yani bitki şekeri gibidir. Şaire göre “şiir bir pazar yeridir ve şair bu pazar da yahşı yani güzel söz alıp satmalıdır.

Sadıkane âşık isen dinle pendim tut onat
Yahşısın derc eyle kalbinde kemin yabana at
Söz bir ar’adır içinde bulunur kana-i nebat
İş bu bazarın metam yahşı al hem yahşı sat
Neyler ol arif sözü kim olmaya onda sebat
Şiir oldur kim ola hail onda rumuz müşkülât

Yalnız Mecnun anılmaz yanında Leyla gerek
Dağlar anıldığı yerde La-Cerrem sahra gerek
Arif isen sözü çift et tek koma sevda gerek
Şair olan kişide çok türlü istiğna gerek
Neyler arif ol sözü kim olmaya anda sebat
Şiir oldur kim ola hal anda rumuz müşkülât (Karasoy-Yavuz, 2010: 129).

Âşık Ömer bu mısralarıyla şairlerin çok yönlü ve kelime hazinesi geniş olmaları gerektiğini söyler. Ona göre şair sözünde tutarlı olmalıdır. Şiirde manası gizli işaretler olan rumuzlar kullanılmalıdır. Kendisi de şiirlerinde bunlara uymakta, çoğu şiirinde nükteli sözler kullanmaktadır.

Beli dedikleri her cane kalmam
Kâmilin yanında bir nesne bilmem
Bin cevap söylese aynıma almam
Hele ben böylece ettim izani

Der ki Âşık Ömer sade sözleriz
Postumuzun abdalıyız gözleriz
İle-i hakikatte biz canı özleriz
Tekkeyi aşk içre yolu erkani. (Albayrak, 2006: 66)

Bu şiirde kendisinin kâmil insanın ilimle bilgiyle dolu insan olduğunu, kâmil insandan alınmayan bilgiyi bilgi saymadığını izah eder. Şiir yazmak da kâmillerden öğrenilmelidir. Aynı zamanda söylenmek istenenin sade olması gerektiğini düşünür.



Tasavvufi Yönü

Şiirlerinden hareketle şairin iyi bir din eğitimi gördüğü, hafız olduğu, tasavvufa intisap ettiği gibi sonuçlara ulaşılabilir. Tasavvufi yönüyle ilgili şiirlerinin satır aralarında rastlanan bilgiler birbirinden farklılık gösterebilmektedir: Karasoy ve Yavuz tarafından hazırlanan Âşık Ömer Divanı'na göre 701 numaralı şiirdeki;

“Hak bize kıldı keremler ilm-i mânâ okuduk
Hâce-i dâna önünde ders-i âlâ okuduk
Mürşid-i kâmil yüzünde sırrı-ı sevda okuduk
Sırra vâkıf olmak için ilm-i esma okuduk” mısraları ve 606 numaralı şiirindeki;

“Biz cevâhir kânıyız mercanı anlar tanırız
Kâmilinden ders okur erkânı anlar tanırız

...

Müşkilin arz etmeden her cânı anlar tanırız” mısraları onun tasavvufta seyr-ü sülûka girdiği ve manevi mertebeler kat ettiğini gösterir. Burada intisap ettiği tarikattan bahsetmeyen Âşık Ömer'in, 1046 numaralı şiirinde geçen;

“Kurtarıp keşini tûfan-ı gam-ı mellâhi ol

Gir tarik-i müstakime hem dahı Cerrahî ol” mısralarından hareketle Cerrahî adında bir tarikatın müridi olabileceği sonucu çıkarılabilir. Ancak âşık bir başka şiirinde ise Mevlevî olduğunu ifade eder:

Biz tarik-ı Mesneviyiz
Molla Celal'in sırrıyız
Kuşdilini pek biliriz
Vird-i Süleyman'ı okuduk biz³

Ergun, onun Mevlevî olabileceğini fakat ona tamamen bağlı olduğunu gösteren bir delil olmadığını söyler. Ömer'in Bektaşî olabileceğini iddia edenlere de karşı çıkar ve Bektaşî olamayacağının kanıtı olarak, adının Ömer olmasını gösterir (1936: 77).

Dua ve Beddua

Âşık Ömer'in divanında çokça beddua içeren mısralara rastlanmaktadır: öyle ki insanlardan, rakipten yediği darbelerin acısını beddua ederek azaltmaya çalışmaktadır. Yukarıdaki şiirde kendisini sevgilisinden ayıranlara beddua etmektedir. Bir de rakiplerine yani daha çok divan edebiyatında kullanılan ve bir mazmun olan âşığın rakiplerine şair beddua eder ve buna şiirlerinde yer verir.

Guşan-i âlemde bugün bedenler
Maildir ağyara hem simin-tenler
Ol maçımu benden cuda edenler
Dilerim Huda'dan bulmasın rahmet (Karasoy-Yavuz, 2010: 127).

Geçir günü gamla hiç sefa sürme
Âlemde mahrum ol murada erme

³ (Ergun, 1936: 421)

Ahirette rahat yüzü görme
Cehennemde yerin nar olsun rakip

Dilerim zindanlar olsun durağın
Derd ü mihnetle geçsin her çağın
Tutulsun daima elin ayağın
Ruz u şeb (her) işin zar olsun rakip (Karasoy-Yavuz, 2010: 121).

Aşağıdaki şiirde görüleceği üzere Âşık Ömer'in birinden kötülük görmesi onu çok müteessir etmekte, o yüzden onlara karşı oldukça aleni ve katı beddualar etmektedir:

Sebeb oldun beni ayırdın yardan
Tığ-ı gazab sana yar olsun sana rakip
Kurtulma cihanda ab ile zardan
Köhne dünya başına dar olsun rakip

Doludur gözlerim yaş ile nemden
Ömer'i ayırdın o gonca fenden
Kurtulamayasın ders ü elemenden
Bela mihnet başına var olsun rakip. (Albayrak, 2006: 9)

Bu mısralarda da Âşık Ömer yine sevgilisinden onu ayırdığı için rakibe beddua eder. Dinî hassasiyetlere sahip bir kişilik olarak Âşık Ömer'den beddua etmemeyi yeğlemesi beklenirken, o beddua etmekten de geri durmayan bir kişiliğe sahiptir.

Sevgili-Sevgi

Âşık Ömer'in şiirleri divan edebiyatı mazmunlarıyla dolu olmakla beraber sevgiliden genellikle şikâyet etmektedir. Onun sevgiliyle ilgili duygularında farklılıklar dikkati çekmektedir:

Baykuşun kendisi virandan gitmez
Viran olan yerde bülbüller ötmez
Ömer sevdiğinden bir gün ah etmez
Geçer bu günler güz yaza çevrilür (Ergun, 1936: 36).

Yukarıdaki dörtlükte tüm olumsuzluklara rağmen sevgiliden umutlu bir Âşık Ömer portresi vardır. Onun sevgiliden ayrı olduğu zamanlar güz mevsimi gibidir, soluktur ama güzel günler bir gün mutlaka gelecektir.

Güzellim ettiğin yanına kalmaz
Geçer bu güzelliğin baki kalmaz
Zamane dilberinde hakikat olmaz
Şimdiki güzeller vara çevrilür

Ancak yine aynı şiirin bu dörtlüğünde ise Âşık Ömer çok farklı bir sevgili anlayışıyla karşımıza çıkar: Burada yukarıdakinden çok farklı olarak sevgililerin, kadınların tamamen paraya-pula değer veren, güvenilmez insanlar olduklarını açıkça ifade etmiş yukarıdaki dörtlüğün tersine bir bakış açısı çizmiştir. Aşağıdaki şiirde ise sevgiliye isyan eden bir tutum söz konusudur:

Ey Ömer şemşir-i hasret sinemi etmekte çak



Hey diriga bu temennalar beni eyler helak
Çok zamandır gelmedi teşrif edip ol cism-ü pak
Yâre minnet bir yana hasma müdara bir yana (Ergun, 1936: 150)

Ancak şiirlerinin geneline bakılırsa kadınlara güveni sarsılmış bir kişilik söz konusudur.

Yar beni bir yanar ateşe koydun
Dünyada sağ olan yerde ne gezer
Sen kim diyende ol rakip uydun
Hayra niyet eden şerde ne gezer (Ergun, 1936: 236)

Gurbet

Âşık Ömer'in şiirlerinde yer alan önemli bir konu da gurbet temidir. Aşağıdaki dörtlükte de görüldüğü gibi şair gurbetten fazlaca yakınmaktadır. Âşık Ömer'in hayatında gurbetin büyük bir yeri vardır. Onun memleketine dönüp dönmediği belli değildir. Ancak ondaki gurbetin de çeşitleri vardır. Çalışmak, geçim için gurbet, tahsil için gurbet, savaşlara katıldığı için gurbet bir de aldığı vazifeler için gurbet vardır. (Yavuz- Karasoy, 2010: 14)

Ey Ömer kalmışım ben bu hasrette
Diyar-ı gurbette Şam-ı zulmette
Hep eller işrette zevk ü sohbette
Ben bir mekân bulmaz oldum ağlarım (Albayrak, 2006: 7)

Gezileri

Asker bir âşık olan Âşık Ömer, saz şairi olmasının da etkisiyle çokça geziler yapmış, Osmanlı coğrafyasının uzak yakın şehirlerinde bulunmuştur. Gittiği şehirlerle ilgili izlenimlerini ve duygularını şiirlerinde ifade etmiştir. Gurbetlik onu ağlatan bir durum olmakla birlikte o, gezmeyi çok seven bir âşıktır. Âşıklık geleneğinin en önemli özelliği de olan diyar diyar gezmek, Âşık Ömer için gelenekten aldığı güçle bu bir hayat biçimi haline gelmiştir. Divan'ında bu içerikte yer verdiği şiirler, "Bağdat, İstanbul (5 şiir), İzmir, Sinop, Bursa, Şam (2 şiir) ve Varna şehirleri yanında Sakız Adası (2 şiir), Tuna Nehri ve Edirne'deki Tunca Irmağı (1) hakkındadır (Faraşoğlu, 2023: 187).

Onun gezileri sırasındaki mutluluğu, şiirlerinde kendini açıkça belli eder. Bursa'yı anlattığı şiirinde onun şehri türbeleri, uzak-yakın semtleri ve sokaklarıyla etraflıca gezdiği, hatta yaylalarına dahi gittiği; buralarla ilgili gözlemlerini mısralarına aksettirdiği görülür.

Diyâr-ı Bursa'da eğlendik kaldık
Sürdük yüzümüzü ziyaret kıldık
Karapınar'ın soğuk suyun içtik
Ateş yaktık seyretsin yayan deyu
Kurşunlu kilse'yi görmeden gittik
Böreklerin kaymağına ban deyu
Monla Arab câmi'ini görenler
Berberleri sabun sunar yun deyu (Ergun, 1936: 16)

İstanbul Âşık Ömer'in kaleminde de hak ettiği ilgiyi ve değeri görmüştür. Divanında beş şiirle İstanbul'a yer veren Âşık Ömer, İstanbul'a olan sevgisini ve izlenimlerini kendine özgü üslubuyla anlatmıştır. O İstanbul'u payitaht olması, cami ve minareleri, türbeleri, gibi manevi mekânlarını anlattığı bölümlerde kendisini bu manevi atmosferin iklimine kaptırmış samimi bir mütedeyyindir.

Yenicâmi gibi yoktur dünyâda
Bârekâllah anı yapan üstâda
Namazını anda kılan ziyâde
Dâimâ okunur Kur'ân'ımız var
(Elçin, 1987: 49)

Der Ömer İslâmbol'a varmağa bu cân arzular
Hazret-i Eyyûb'una yüz sürmeğe cân arzular
Fukarânın beytidir ol dergehe cân arzular
Hazret-i Eyyûb gibi var bir eri İslâmbol'un
(Ergun, 1936: 301)

Ancak o İstanbul'un güzellerinden, eğlencelerinden, eğlencelerin yapıldığı yerlerden söz açtı mı bir başka kimlikle karşımıza çıkar.

Ben seni sevdim de tâ ki ezeli
Takınmış başına fıstık kızılı
Sereserpe Yenikapı güzeli
Lângakapısı'nda yârânımız var

Bî-tekellûf âşıkına sarılır dilberleri
İyş ü işret edecek bir hoşça yerdir Üsküdar
(Ergun, 1936: 20)

Sonuç

Uzun bir hayat yaşayan Âşık Ömer iki binin üzerinde şiir yazmıştır. Bu şiirlerin her birinin yazılma hikâyeleri vardır. Bazıları sanatsal kaygılar ve ilhamın yönlendirmesiyle yazılmakla birlikte bazıları gezileri, sevgilileri, dinî hayatı, savaşları gibi yaşadığı gerçeklikleri bizzat konu alan şiirlerdir. Bu şiirlerde şair yaşanan gerçekleri güçlü şekilde eserine yansıtmıştır. Burada biraz da şairin ait olduğu edebî geleneğin etkisi vardır. Âşık şiiri bir halk şiiridir ve sanatsallıktan ziyade toplumun gerçeklerini önceler. Bu edebiyat geleneğine ait eserlerde sanatsal metinlere göre hayatın gerçeklerine daha çok yaklaşılr.

Kesin olduğunu iddia etmek çok doğru olmasa da bu metinler üzerinden müellifin gerçek kimliğine, yazıldığı dönemin tarihî gerçeklerine yönelik çıkarımlar yapmak mümkündür.

Âşık Ömer'in şiirlerinde nerede doğduğu, nerelerde gezdiği, hangi şehri gezmek için seçtiği, nasıl bir hayat yaşadığı hakkında bilgiler yer almaktadır ve bunlar dikkate alınabilir düzeydedir. Bu çalışmada onun sevdiği kadınlara karşı bir güvensiz bir tavırda olduğu, kadınların rakip olarak düşündüğü kimselere meyletmesi karşısında onlara beddua etmekten geri durmadığı anlaşılmaktadır. Şair beddua etme



konusunda oldukça tercihen rahattır. Asker şair olduğu tarihi belgelerle sabit olan Âşık Ömer, savaş mefhumunu şiirlerinde işlemiştir. Hem bir asker olarak savaşa katıldığı hem de şiirleri ile savaşan askerlere moral verdiği anlaşılmaktadır. Savaşın sadece İslam için olması gerektiğini düşünür.

Âşık Ömer'in sürekli gurbette bulunması onun gezgin bir şair olduğuna işaret etmektedir. Gezmeyi seven bir kişilik olduğu, bunları anlatırken kurguladığı cümlelerde kolaylıkla hissedilmektedir.

Âşık Ömer dinî tasavvufi yönü güçlü bir şairdir. Şiirlerinde dini kavram ve şahsiyetlerden de oldukça fazla bahsetmektedir. Okuyan, bilginin peşinden koşan, kendisini sürekli yenileyen bir karakterdir. Bunlar onun şiirlerinin toplamına bir üslup özelliği olarak sinmiş, şairin daimi özellik olduğunu düşündüğümüz bazı çıkarımlardır.

Kaynakça

- Albayrak, N. (2006). *Âşık Ömer (Aşk Ağlatır Dert Söyletir 3)*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Elçin, Ş. (1999). *Âşık Ömer*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ergun, S. N. (1936). *Âşık Ömer Hayatı ve Şiirleri*. İstanbul: Semih Lütü Matbaa ve Kitabevi.
- Faraşoğlu, Y. (2023). Âşık Ömer Divanı'nda Şehirlere Yazılan Şiirler, *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 30, 182-212.
- Karahan, A. (1991). Âşık Ömer, TDV İslâm Ansiklopedisi, 4, s. 1.
- Karasoy, Y. & Yavuz, O. (2003). 17. Yüzyıl Saz Şâiri Âşık Ömer Üzerine Bazı Mülâhazalar. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* (13), 177-215.
- Karasoy, Y. & Yavuz, O. (2010). *Âşık Ömer Divanı*. Konya: İnci Ofset.
- Taymur İ. & Türkçapar, M. H. (2012). Kişilik: Tanımı, Sınıflaması ve Değerlendirmesi, *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar* 4(2): 154-177.