

e-ISSN: 2602-4934 (önceki ISSN: 0255-2981)

ANKARA ÜNİVERSİTESİ DİL VE TARİH – COĞRAFYA FAKÜLTESİ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI BÖLÜMÜ



TÜRKOLOJİ DERGİSİ

XXIV. Cilt-2. Sayı Hakemleri

Prof. Dr. Aysu Ata (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. Fatih Sakallı (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Hakan Özdemir (Giresun Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet Vefa Nalbant (Pamukkale Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa Durmuş (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Tuba Işınsu İsen Durmuş (TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi)
Doç. Dr. Akartürk Karahan (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi)
Doç. Dr. Emel Koşar (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Doç. Dr. Erdem Can Öztürk (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Doç. Dr. Erdoğan Kul (Ankara Üniversitesi)
Doç. Dr. Hasan Kaplan (Mustafa Kemal Üniversitesi)
Doç. Dr. Şermin Kalafat (İstanbul Medeniyet Üniversitesi)
Doç. Dr. Yunus Kaplan (Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Fazile Eren Kaya (Hacettepe Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Gülten Bulduker (Kırıkkale Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Maksut Yiğitbaş (Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Murat Turna (Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Sefa Çakır (Sivas Cumhuriyet Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Nurtaç Ergün Atbaşı (Hacettepe Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Özlem Kayabaşı (Kütühya Dumlupınar Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Sevim Karabela Şermet (Sinop Üniversitesi)
Arş. Gör. Dr. Ahmet Zahid Demirciler (Kırklareli Üniversitesi)
Arş. Gör. Dr. Ferhat Uzunkaya (Ardahan Üniversitesi)
Dr. Atilla Aktaş (Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı)
Dr. Gökhan Reyhanoğulları (Ankara Üniversitesi)

Türkoloji Dergisi
e-ISSN: 2602-4934 (önceki ISSN: 0255-2981)

Yılda iki defa yayımlanır.
Published semiannually.

Fakülte Adına Sahibi / Owner for the Faculty
Prof. Dr. Levent Kayapınar

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Editor in Charge
Prof. Dr. Aysu Ata

Editör /Editor
Doç. Dr. Erdoğan Kul

Editör Yardımcısı / Assistant Editor
Dr. Gökhan Reyhanoğulları

Yayın Kurulu / Editorial Board

Prof. Dr. Abdulkadir Gürer
Prof. Dr. Aysu Ata
Prof. Dr. Fatih Usluer
Prof. Dr. Halil İbrahim Usta
Prof. Dr. Jale Demirci
Prof. Dr. Nurullah Çetin
Prof. Dr. Önal Kaya
Prof. Dr. Paşa Yavuzarslan
Doç. Dr. Bilal Çakıcı
Doç. Dr. Erdoğan Kul
Doç. Dr. Murat Küçük
Doç. Dr. Ülkü Çetinkaya Karakoyun
Dr. Öğr. Üyesi Ebubekir Sıddık Şahin

Yayın Danışma Kurulu / Advisory Board

Prof. Dr. Uwe Blaesing (Hollanda)
Prof. Dr. Mustafa Canpolat (Türkiye)
Prof. Dr. Marcel Erdal (Almanya)
Prof. Dr. Kerima Filan (Bosna Hersek)
Prof. Dr. Peter B. Golden (ABD)
Prof. Dr. Viktor G. Guzev (Rusya)
Prof. Dr. Gürer Gülsevin (Türkiye)
Prof. Dr. Ferit Hakimcanov (Tataristan/ Rusya)
Prof. Dr. Ramazan Kaplan (Türkiye)

Prof. Dr. Zeynep Korkmaz (Türkiye)
Prof. Dr. Hasan Özdemir (Türkiye)
Prof. Dr. F. Sema Barutçu Özönder (Türkiye)
Prof. Dr. Claus Schönig (Almanya)
Prof. Dr. Osman Fikri Sertkaya (Türkiye)
Prof. Dr. Peter Zieme (Almanya)
Prof. Dr. Hamza Zülfikar (Türkiye)

Türkoloji Dergisi, uluslararası hakemli bir dergidir.
Journal of Turkoloji is an international refereed journal.

Yazıların sorumluluğu yazarlarına aittir.
Writers are solely responsible for the content of their articles.

Yönetim Yeri / Managing Office
Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
06100 Sıhhiye - ANKARA / TÜRKİYE
e-posta: turkoloji@humanity.ankara.edu.tr
Web: <http://dergipark.gov.tr/turkoloji>
<http://dergiler.ankara.edu.tr/detail.php?id=12>

Türkoloji Dergisi; **MLA** (Modern Language Association Database), **ERIH PLUS** (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences), **WorldCat**, **MIAR** (Information Matrix for the Analysis of Journals), **SciLit**, **ResearchBib**, **OAJI** (Open Academic Journals Index), **ESJI** (Eurasian Scientific Journal Index), **DRJI** (Directory of Research Journals Indexing), **CrossRef**, **CiteFactor**, **Impact Factor**, **ROAD**, **International Citation Index**, **PBN** (Polska Bibliografia Naukowa), **DIIF** (Directory of Indexing and Impact Factor), **Rootindexing**, **i2or**, **CIRC** (Clasificación Integrada de Revistas Científicas), **WCOJS** (World Catalogue of Scientific Journals), **SIS** (Scientific Indexing Service), **SCIFactor**, **Journal Factor**, **Science Library Index**, **Google Scholar**, **Akademik Dizin**, **Kaynakça info**, **idealonline**, **SOBIAD** indeksleri tarafından taranmaktadır.

TÜRKOLOJİ DERGİSİ
24. Cilt, 2. Sayı
İçindekiler

Makaleler

- AKSOY, Arif Edip**, Remzî Baba'nın *Mecmû'â-i Eş'âr*'ında II.
Abdülhamîd Han ve Diğerleri.....1-38
- ARSLAN, Tuba Deniz – ÇELİK, Yakup**, Burjuvazi ve Pınar Kür'ün
Yarın Yarın Adlı Romanının Burjuva Kadını Seyda39-54
- BABAARSLAN, Gıyasi**, Cem Sultan'ın *Türkçe Divanı*'nda
Bulunmayan Bazı Şiirleri.....55-116
- BAKIRCI, Fatih – KARAHASANOĞLU, Songül**, Popüler Müzik
Şarkılarında Metinlerarasılık ve Göstergelerarasılık Etkileşimi117-140
- ÇETİN, Mehmet Akif**, Nurullah Ataç ve Serbest Şiir141-157
- DEĞİRMENCI, Hakan**, Ali Ayçil'in Şiir Dünyası: Kendini Arayan
Adam.....158-176
- DOĞAN, Enfel**, Türkçe Söz Diziminin Bir Sorunu: Ki'li Cümleler
Birleşik Cümle Mi Yoksa Bağlı Cümle Midir?177-188
- KORGA, Mustafa**, Deyimlik Yapılar Hakkında.....189-204
- ÖZOT, Gamze SOMUNCUOĞLU**, Çocuk Edebiyatında Sanat ve
Değerler Eğitiminin Sorgulanması205-216

REYHANOĞULLARI, Gökhan, Ferit Edgü'nün "Karakış" Adlı Küçürek Öyküsünde İçe Dönmenin Ontolojisi.....	217-246
ULUS, Gökçe, Cemal Süreya'nın Düzyazılarında Eleştirmen Duruşu.....	247-266
UZ, Özkan, Divân Şiirinde Kandehar.....	267-284
YAKUPOĞLU, Cevdet, Divânü Lugâti't-Türk'ün Anadolu Türk Dil Varlığı Açısından Önemi: Kastamonu Örneği II.....	285-313

REMZÎ BABA'NIN MECMÛ'A-İ EŞ'ÂR'INDA II. ABDÛLHAMÎD HAN ve DİĞERLERİ

Arif Edip AKSOY*

Öz

Eski Türk edebiyatı müellifleri olan divan şairleri, manzumelerini divan ismi verilen eserlerde toplamışlardır. Eserleri divan ve divançelere nispeten daha hacimsiz olan veya çeşitli sebeplerle şiirlerini bir araya getiremeyen divan şairlerinin manzumeleri genellikle dostları tarafından mecmû'a-i eş'âr ismi verilen eserlerde toplanmıştır. Bu çalışmada 1306/1889 yılında vefat eden Tebrizli Remzî Baba'nın 16 sayfa, 13 manzumeden oluşan, II. Abdülhamîd Han başta olmak üzere Osmanlı devlet ricali için yazılan manzumeleri muhtevî Mecmû'a-i Eş'âr'ının incelemesi yapılmış ve eserin transkripsiyonlu metni verilmeye çalışılmıştır. Remzî Baba'nın diğer eserleri olan Âyîne-i İbret, Hadikatü'l-uşşâk'tan ve dağınık halde bulunan diğer şiirlerinden de mümkün olduğunca örnekler verilerek müellifin edebî kişiliği ve manzumelerinin mahiyeti incelenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Tebrizli Remzî Baba, Mecmû'a-i Eş'âr, Âyîne-i İbret, Hadikatü'l-uşşâk, II. Abdülhamîd Han.

ABDULHAMÎD HAN THE SECOND AND OTHERS IN REMZÎ BABA'S MECMÛ'A-I ES'ÂR

Abstract

Divan poets, who were authors of old Turkish literature, collected their poems in verse works called divan. The poems of divan poets, whose works are less voluminous compared to divan and divançes or who cannot bring together their poems for various reasons, are generally collected by their friends in works called mecmû'a-i eş'âr. In this study, it is written by Remzi Baba of Tabriz, who died in 1306/1889, with 16 pages and 13 poems.

* Dr. Öğr. Üyesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü. ORCID: 0000-0002-0939-4785

e-posta: arifedibaksoy@gmail.com

Geliş / Received: 5 Aralık / December 2020

Kabul / Accepted: 11 Aralık / December 2020

The Mecmû'a-i Eş'âr, which contains poems written for Ottoman dignitaries, especially Abdülhamîd Han the second, was examined and the transcription of the work was tried to be given. The literary personality of the author and the nature of his poems were tried to be examined by giving examples from other works of Remzi Baba, such as Âyîne-i 'İbret, Hadîkatü'l-uşşâk and other scattered poems.

Keywords: Tebrizli Remzî Baba, Mecmû'a-i Eş'âr, Âyîne-i 'İbret, Hadîkatü'l-uşşâk, Abdülhamîd Han The Second.

Giriş

19. yüzyılın başlarında Tebriz'de doğan ve 1306/1889 senesinde İstanbul'da vefat eden Şair Remzî Baba'nın biyografisi ve eserlerine dair *Sicill-i 'Osmânî* de çok kısıtlı bilgiler vardır (Mehmed Süreyyâ 1996: 1374). Onun ile ilgili geniş sayılabilecek malumat İbnü'l-Emîn Mahmud Kemal İnal'ın *Son Asır Türk Şâ'irleri*'nde mevcuttur (1970: 388-404). İnal'ın zikrettiği temel kaynaklar arasında 1314 yılında Tebriz'de -İnal'a göre Tahran- basılan *Dânişmendân-ı Âzerbaycân*'da (Terbiyet 1314: 161) Remzî Baba ile ilgili kısa fakat önemli bilgiler bulunmaktadır. İbnü'l-Emîn Mahmud Kemal İnal'ın zikrettiği kaynaklardan *Mecmû'a-i Mu'allim* üzerinde yapmış olduğumuz araştırmalarda Remzî hakkında herhangi bir bilgiye rastlayamadık (Çonoğlu 1995). Ahmed Râsim'in *Yenigün İstibdâd-ı Edebî*'de 13 Kanûn-ı Sâni 1336 tarihli bir makalesinde Remzî Baba ile ilgili bir yazısının olduğunu İnal (1401) nakletse de bu çalışmaya ve yine İnal'ın (1400) belirttiğine göre Mehmed Nûrî Şeydâ'nın *Malumat Gazetesi*'indeki "Şeyh Remzî Merhûm" isimli çalışmasına ulaşamadık. Bürhanüddin-i Belhî ve Ali Ekrem Bolayır ise İnal'ın Remzî Baba hakkında hususi bilgi aldığı kişilerdir.

Merhûm Hocam Prof. Dr. Mehmet Arslan'ın *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*'ne (11.02.2015) yazmış olduğu "Remzî Baba" maddesinde ise *Sicill-i 'Osmânî* ve *Son Asır Türk Şâ'irleri*'nden faydalanılmıştır. Remzî'nin *Âyîne-i 'İbret*'i latin harflerine aktarılan ilk müstakil eseridir (Uz 2020). Diğer müstakil eserlerinden *Hadîkatü'l-uşşâk*'ın (1289/1872) incelemesi ve metni tarafımızdan hazırlanmış olup yayın aşamasındadır. Üçüncü müstakil eseri ise bu çalışmaya mevzubahis olan *Mecmua-i Eş'âr*'dır. *Döneminin Şâirlerinin Kaleminden Sultan İkinci Abdülhamid'e Medhiyeler* (Doğan 2018), adlı çalışma II. Abdülhamîd Han için yazılan methiyelerin bir arada bulunabileceği bir kaynaktır.

Bu çalışma üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde eserlerinden de yola çıkarak "Remzî Baba'nın Hayatı" incelenmiş ikinci bölümde "Remzî Baba'nın Eserleri ve Edebî Kişiliği" ortaya konulmuş, *Mecmua-i Eş'âr* içindeki Sultân II. Abdülhamîd Han için yazılan methiyelerin mahiyeti tespit

edilmeye çalışılmış üçüncü ve son bölümde ise Remzî Baba'nın *Mecmua-i Eş'âr*'ının transkripsiyonlu tam metni verilmeye gayret edilmiştir. "Mecmua" teriminin tanımı ve kapsamı üzerindeki geniş araştırmalara ve Sultân II. Abdülhamîd Han ile ilgili kapsamlı çalışmalara makalenin sınırlarını ve amacını aşacağı için yer verilmemiştir.

1. Remzî Baba'nın Hayatı

Remzî Baba (ö. 1306/1889), Tebrizlidir. Kaynaklarda uzun bir ömür sürdüğü belirtilse de tam doğum tarihi bilinmemektedir. 1306/1889 yılında 80 yaşını aşkınken vefat ettiği düşünülürse 1800'lü yılların başında doğmuş olduğu, takriben 1825'lerde İstanbul'a geldiği söylenebilir. Zamanının çoğunu seyahatle geçirmiş, gençliğinde Kaşgar taraflarında bulunmuş daha sonra İsfahan şehrine oradan Halh ve Sâ mân kasabalarına uğramıştır. Sâ mân'da beş parasız kaldığı vakit ricalden birine bir kaside sunarak bu kişinin iltifatına mazhar olmuştur. Tebriz'de biraz eğitim aldıktan sonra 20 yaşında İstanbul'a gelmiştir. Sağlam bir tahsilden ziyade büyük bir tecrübe sahibidir. Âzerbaycan Türkçesi ile şiirler yazdığı anlaşılan Remzî'nin Esbak Sisam Tahrirat Müdürü Kemalüddin Bey vb. kişilere hususi Farsça dersi verdiği, Farsça şiirler yazdığı da bilinmektedir. İstanbul'da kendini büsbütün işrete veren Remzî, müstakil bir iş ile meşgul olmayarak dostlarının yardımıyla geçinmiştir. Şairlerin toplanıp şiire ve sanata dair fikir alışverişinde buldukları Aksaray'da Şekerci Sokağı civarında bir odada ikamet ederdi. Bu odayı Arnavutluk Hanedanı'ndan Cafer Paşa onun için kiralamıştır. Remzî Baba, bir müddet bir han odasına yerleşmiş, bu han odasının iki yıl kirasını verememiş, eski Kadı Abdurrahman Efendi'nin Çerkes kölesine âşık olmuştur. Eski Kadı Abdurrahman Efendi iki yıllık kira borcunu ödeyerek Remzî'yi handan kovdurmuş, eşyasını sokağa attırmıştır. Remzî Baba'nın Kadı Abdurrahman Efendi'yi yediği hicviye onun en güzel eserleri arasında anılmaktadır (İnal 1970: 1398-1400). *Sicill-i 'Osmânî* de: "İranîdir, harabatî bir derviş olup 1306 Cemâziyelâhir'inde (Şubat 1889) vefât etti, şairdir" kaydı vardır (Mehmed Süreyyâ 1996: 1374).

İhtiyarlık dönemindeki dış görünüşü şu şekildedir: Hayli yaşlı, çökmüş, İran kıyafetlerinin eski parçaları ile başı ve sırtı örtülü, gözleri sönük, kalın kırçıl ve uzun kaşlara sahip, yüzü siyaha mail, dudakları belirsiz, sesi kısık ve pürüzlü, omuzları çökük ve öne meyyal. Kendisi bu görünüşünü ve çaresizlik içindeki halini şu dizelerle dile getirir:

[Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilün]

Men direm nûkhet-i zülfün götüre bâd-ı sabâ

O gider başıma min türlü belâlar getirir

Remzî Baba, ihtiyarlık dönemindeyken Saraç Hanı sahibi Hacı Bey onun işlerine bakardı. Remzî için oda tutar, temizletir, dükkânında yedirir

içirir, sızarsa başının altına yastık koydurur, para verir, hasta olursa baktırır idi. Hacı Bey'in çabasıyla Remzî'nin mey, mahbub ve pir-i mugan hakkında söylemiş olduğu beyitler Saraç Hanı meyhanesinin duvarlarına çerçevelenerek asılmıştır. İbnü'l-Emin bu bilgileri Ahmed Rasim'den nakletmektedir (İnal 1970: 1401).

Bürhanüddin-i Belhî, onun “fakirülhal, hane-berduş, ayyaş, kalender meşreb, nadiregu bir şair” olduğunu ifade etmektedir. Remzî Baba, Bürhanüddin-i Belhî, Türkistanlı Abdülgaffar Hâmî-i Buhârî, Ali Rûhî Bey ile birlikte şairler, edipler meclisi tertip ederek şiir alış verişinde bulunurdu. Bürhanüddin-i Belhî, onun bedîhegu bir şair olduğunu ifade ederek şu beyti nakleder:

[Fe‘ilâtün Fe‘ilâtün Fe‘ilâtün Fe‘ilün]

Ârifi ravza-i rıdvâna iletti¹ mey-i saf

Zâhidi cennet-i a‘lâdan irak etdi gurûr

(İnal 1970: 1402).

Remzî Baba'nın vefat tarihi bütün kaynaklarda 1306/1889 yılının Cemâziyelâhir'i olarak gösterilmekle birlikte vefat ettiği hastane ve gömüldüğü kabristan hakkında muhtelif rivayetler vardır. Nûrî Şeydâ'ya göre Tıbbiye Hastanesi'nde, dostlarından Mülkiye Tekâüd Sandığı Mazulin Kalemî Müdürü Sâfi Bey'e göre Yenibahçe'de Guraba Hastanesinde, Esbak Sisam Tahrirat Müdürü Kemalüddin Bey'e göre Gülhane Hastanesinde, 2 Muharrem 1314 tarihli *Resmî Gazete*'ye göre ise Mekteb-i Tıbbiye Hastanesinde vefat etmiştir. Sâfi Bey, Edirnekapı kabristanlığına, Bürhanüddin-i Belhî, Üsküdar'da Seyyid Ahmed Deresi'nde İranlılara mahsus kabristana defnedildiğini rivayet etmektedir.

Vefat sebebi olarak *Resimli Gazete*, alkole bağlı düşkünlüğü göstermekle birlikte Kemalüddin Bey, “Karakulak Hanı'nda hasta yattığını duyunca yanına gittim. Üstünü başını bit sarmıştı, oradan Gülhane Hastanesi'ne gönderdim, orada vefat etmiş.” demektedir (İnal 1970: 1398-1399).

Şair Deli Hikmet, Remzî Baba'nın mezar taşına yazılmak üzere şu kıtayı kaleme almıştır:

[Fâ‘ilâtün Fâ‘ilâtün Fâ‘ilâtün Fâ‘ilün]

Bir düşün ey zâir-i gâfil şu kabrin hâlini

Bir de altında yatan pîr-i belâ-perverdeyi

İhtiyârlık hastalık gurbetle yokluk birleşüp

Bogdular bîçâre Remzî-i felâket-dîdeyi

¹ Bu kelime, alıntı yapılan kaynakta sehven “illeti” şeklinde yazılmıştır.

(İnal 1970: 1399).

Nûrî Şeydâ ise Remzî Baba'nın vefatına aşağıdaki tarihi düşürmüştür:

[Fe'ilâtün Mefâ'ilün Fe'ülün]

Bâşed o râ şeff'-i rahm-ı Rasûl

Reft Remzî zi-'aşk-ı ehl-i Betûl² 1306.

(İnal 1970: 140I).

Remzî Baba'nın *Mecmû'a-i Eş'âr*'ının başına da almış olduğu aşağıdaki beyti kendisine kitabe-i seng-i mezar olarak seçtiğini Ahmed Râsim bildirmektedir:

[Mefâ'ilün Fe'ilâtün Mefâ'ilün Fe'ilün]

Benim mezârıma bakman hakâret ile ki ben

Eger çi mücrimem ammâ muhibb-i Mevlâ'yım

(Remzî 1306: 1; İnal 1970: 140I).

2. Remzî Baba'nın Eserleri ve Edebî Kişiliği

Tebrizli Remzî'nin şimdilik tespit edilebilen üç eseri vardır. Bunlar: 1289/1872'de basılan *Âyîne-i İbret*, yine aynı yıl tab' edilen *Hadîkatü'l-uşşâk* ve 1306/1889 senesinde basılan *Mecmû'a-i Eş'âr*'dır.

Tahran'da basılan Danişmendân-ı Âzerbaycân isimli Farsça eserde -eserin içindeki bazı örnekler Türkçedir- Remzî'nin Bâli'î, Âhî, Râcî, Şükûhî gibi şairlerle muasır olduğu, 1302 yılında Şükûhî ile yaptığı mülakatın onun divanında kaydedildiği bilgileri yer alır. Buradaki divan Şükûhî'ye ait olmalıdır (Terbiyet 1314: 161; İnal 1970: 1402). Remzî'nin yukarıda ifade edilen müstakil eserlerinin dışında kalan birçok şiirinin olduğu anlaşılmaktadır. Danişmendân-ı Âzerbaycân'da nakledildiğine göre bir gün Sultân Abdülmecîd Han -kaynağa göre Mecîd- bir yere yetişmeye çalışırken Remzî Baba onu görüp aşağıdaki rubâiyi okumuş:

[Mef'ülü Mefâ'ilün Mef'ülü Mefâ'ilün]

Ey pâdişehim bir dur dervîşi ferah-nâk et

Mir'ât-ı zamîrinden jeng-i kederi pâk et

² باشد او راشفیع رحم رسول
رفت رمزی ز عشق اهل بتول

Bir hafta senin harcın on yıl bene kâfidir

On yıl beni râhat kıl bir hafta sen imsâk et

Rubâî'yi duyan Sultân Abdülmecîd Han, Remzî'ye caize göndermiştir.

Nûrî Şeydâ, Remzî Baba'nın şiirlerinden bazılarını ve risale şeklinde basılan manzumelerini -bunların içinde yukarıda bahsedilen 3 eser de olmalıdır- *Malumat Gazetesî*'nde neşretmiştir. Nûrî Şeydâ, yayınladığı bu şiirlerde herhangi bir seçkiye gitmediğini eline geçen hangi şiir varsa onu yayınladığını ifade etmekle Remzî'nin birçok şiirinin çalındığını belirtmektedir (İnal 1970: 1401).

Nûrî Şeydâ'dan rivayet edildiğine göre Şeyh Remzî irticalen şiir inşa etme kabiliyetine sahip müstesna bir şairdir. Şehzadebaşı'nda Direklerarası'nda Çaycı Hacı Reşid'in dükkanında üç dört arkadaş otururken Nûrî-i Mahfi Bey irticalen şiir söylemenin muhal derecesinde zor olduğunu ifade ettikten sonra Muallim Nâcî'nin önce:

[Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün]

Dide en hayret-fezâ bir sûretin hayrânıdır

Sîne en şiddetli bir sevdânın âteşdânıdır

matla'ı ile başlayan gazelini; sonra:

[Mef'ûlü Fâ'ilâtü Mefâ'îlü Fâ'ilün]

Sînen zemîn-i 'aşk serim âsmânıdır

Âhım anın sehâbı sevâik feşânıdır

matla'lı gazelini okur. Bu iki gazeli dinleyen Şeyh Remzî o anda irticalen şu kıt'ayı söyler:

[Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilün]

Ey mülûk-ı sühan'ın gevher-i tâcî Nâcî

Bezm-i ilm ü edebî nûr-ı sırâcî Nâcî

Gaybdan kutb-ı zamânı soruverdim nâ-gâh

Gûşıma hâtif-i gaybî dedi Nâcî Nâcî

Remzî, bu şiiri inşa ettiği vakitte Muallim Nâcî'yi henüz tanımamaktadır.

Nûrî Şeydâ, Remzî Baba'nın işretten bir türlü kendini alamadığını şiirlerinin ayak takımından kişiler tarafından gasp edildiğini ifade ile "âsârı, ömr-i güzesteşi gibi mağsub-ı dest-i nisyân olmuştur. Musanna tarihleri, müessir mersiyeleri, belîğ gazelleri ile kadim mekteb-i edebî bir muktedir şairi sayılır. Bazı eserlerinde memleketinin şivesine mahsus imalecikler bulunur fakat asla zihaf yoktur." demektedir. Vefatından sonra hayır sahibi

bir kimse divanını neşretmek istediye de Remzî Baba'nın şiirleri çevresindeki kişilerin elinde kaldığı için beş altı parça şiirden başkası bulunamamıştır. Ahmed Râsim ise “ekser neşaidi hezliyat ve müstehcenâta karin idi. ‘Şerabiye’ isimli kasidesi Muvassıtînin çok hoşuna giderdi” demektedir (İnal 1970: 1400-1401).

Her ne kadar Ahmed Râsim şiirlerinin çoğunun hezliyata ve müstehcenata yakın olduğunu söylese de *Âyîne-i İbret* (Uz 2020), *Hadikatü'l-uşşâk* ve *Mecmû'a-i Eş'âr*'ında bu türden beyitlere rastlamak pek mümkün değildir. Bu türden şiirlerinden bazılarını İbnü'l-Emin kaydetmiştir. Bunlardan biri handan kovulmasından sonra yazdığı, diğeri ise bir lokantada yediği kazın ücretini ödeyememesi üzerine söylediği hicviyedir:

1)[Mef'ûlü Fâ'ilâtü Mefâ'ilü Fâ'ilün]

Ey nefyeden meni şu muhakkar makâmdan

Bilmem sana çi sûd bu sevdâ-yı hâmdan

Handan meni salarsan eger taşra incimem

Şeytân çıkardı ceddimi Dârüsselâm'dan

Sen kâse-lîs-i bezm-geh-i amr ü zeydsin

Ben geçmişem muâşeret-i hâs u âmdan

Çok zâhid-i mürâîyi gördüm senin gibi

Kandîl sirkat eyledi Beytü'l-harâmdan

Hem-nâmın urdu Haydar'a mihrâb içinde tîg

Havfetmeden Hudâ vü Resûl'ü imâmdan

Açdan bayıldı bir gece iftâr vermedin

Şerm etmedin fazîlet-i mâh-ı sıyâmdan

Çerkes gulâm merkeze etsin şikâyeti

İsmetli hâce kande.....³ gulâmdan

³ Alıntılanan metinde bu şekilde bırakılmıştır.

2)[Fe‘ilâtün Fe‘ilâtün Fe‘ilâtün Fe‘ilün]

Tuzladı aşcı dilile yüregim yâresini

Cigerim pâresi gel ver cigerin pâresini

Ben demem aşcıya bir şey dilerim Mevlâ’dan

Bat bazarında mezâd eyliye ızgâresini

İbnü’l-Emin Mahmud Kemal İnal: Manzumelerinin çoğunda İran şivesi görülmekte ise de Darüssaade Ağası Hafız Behram Ağa’nın medhine dair tanzim eylediği:

[Mef‘ülü Mefâ‘ilü Mefâ‘ilü Fe‘ülün]

Behrâm-ı felek görse bu Behrâm-ı zemîni

Dergâhınıñ ister ola derbân-ı kemîni

matla‘lı kasidesi, Nef‘î gibi şairlerin tavrına benziyor, demektedir. Bu beyit *Mecmû‘a-i Eş‘âr* içindeki 20 beyitlik bir kasideden intihap edilmiştir (Remzî 1306: 5; İnal 1970: 1399). İbnü’l-Emin, Remzî’nin manzumelerini hal ve mevki itibarıyla takdire şayan görür. “Şeyhuhet, illet, killet, zillet, gurbet ve işret” gibi herbiri şuuru karıştırıp bulandıran birçok sıkıntıya rağmen fikrine ve zihnine hakim olarak muntazam manzumeler meydana getirmesi Tebrizli Remzî’nin ne derece büyük bir şair olduğunu gösterir. Namık Kemal’in oğlu Ali Ekrem Bolayır aşağıdaki beyt için Tebrizli Remzî Baba’nın ayağının altını öpeceğini İbnü’l-Emin Mahmud Kemal İnal’a söylemiştir. Bahsi geçen beyit ve bu beytin *Mecmû‘a-i Eş‘âr* daki benzer şekli şöyledir:

[Mefâ‘ilün Fe‘ilâtün Mefâ‘ilün Fe‘ilün]

Görince kabız-ı ervâhı yâr ü yâverine

Gören bilir ki ne hasretle eylemişdi nigâh (Bahsi geçen

beyit)

[Mefâ‘ilün Fe‘ilâtün Mefâ‘ilün Fe‘ilün]

Görince kabız-ı ervâhı o garîb-i diyâr

Şolına şağına hasretle bir nigâh itdi (*Mecmû‘a-i*

Eş‘âr daki beyit)

(Remzî 1306: 14; İnal 1970: 1399).

Remzî’nin biri 9 beyitlik gazel diğeri 18 beyitlik mutavvel gazel olmak üzere iki gazeli *Son Asır Türk Şâ‘irleri*’nde kaydedilmiştir. 18 beyitlik mutavvel gazel Muallim Nâcî sayesinde unutulmaktan kurtulmuştur

denilebilir. Bu Muallim Nâcî'nin “Belîg-i şehîr eş-Şeyh Remzî Baba Efendi Hazretleri'nin Mecmû'a'mıza ihda buyurdıkları manzûme-i hakîmânedir” unvanıyla *Mecmû'a-i Mu'allim*'in kabına koyduğu manzumedir.⁴ Bazı beyitleri aşağıdaki gibidir:

[Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilün]

1) *Bir zamân düşmüş idim dâmına bintü'l-'inebin*

Cân nisâr eyler idim nâmına bintü'l-'inebin

4) *Öyle aldanmış idim rengine kim almaz idim*

Gülşen-i külhan-ı hamâmına bintü'l-'inebin

8) *Ömrümün gülşenini eyledi târâc-ı hazân*

Bakınız keyfinin encâmına bintü'l-'inebin

12) *Sa'd fercâm isen et dîde-i 'ibretle nazar*

Nekbeti câmina fercâmına bintü'l-'inebin

18) *İster isen seni nefis etmiye igvâ zinhâr*

Kanma Remzî gibi ahkâmına bintü'l-'inebin

9 beyitlik diğer gazel ise şudur:

[Mefâ'ilün Fe'ilâtün Mefâ'ilün Fe'ilün]

Zamîr-i gülde gülâb-ı ruhun nihân olalı

Yoruldu bülbül-i hoş-nagme tercemân olalı

Ne servdir kadın ey sîm-ten ki beslememiş

Bu i'tidâlde tûbâ cinân cinân olalı

Ne bâde hâhiş eder dil ne şerbet-i gül-kand

⁴ *Mecmû'a-i Mu'allim* üzerinde yapmış olduğumuz taramalarda maalesef Remzî Baba'nın bu gazeline ve Remzî hakkında herhangi bir bilgiye rastlayamadık. bk. Salim Çonoğlu, “Mecmû'a-i Mu'allim (Metin, Açıklamalar, Notlar)”, (Balıkesir Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, 1995).

Lebin müferrih-i yâkûti kût-ı cân olalı

Kaşın hamı gibi mihrâbı kible-i dil ü cân

Ne vakt gördü cedf kutb-ı âsmân olalı

Hadeng-i gamzene âmâc olundu levh-i zamîr

Yüzün gamıyla nigârâ kadim kemân olalı

Kenârım oldu sirişkimle kân-ı la'ı akîk

Nazar-gehimden o genc-i nihân nihân olalı

Piyâle der ki harâbâtiyân-ı bâde-perest

Harâb-ı câm-ı mey olmuş mey-i mugân olalı

Nevâ-yı çeng ü neyi etmezem mecâl-i semâ'

Sürûr-ı bezmi gam u nâle vü figân olalı

Diyâr-ı yâri ferâmûş eyledim Remzî

Enîs-i hâtırım ol yâr-ı mihribân olalı

(İnal 1970:1403-1404).

2.1. Âyîne-i 'İbret:

Âyîne-i 'İbret 91 beyitten/12 sayfadan müteşekkildir ve kaside nazım şekliyle yazılmıştır. Aruzun muzâri' bahrinin mef 'ûlü fâ'ilâtü mefâ 'îlü fâ'ilün vezniyle kaleme alınan eserin redifi "hevâsı var" uyağı ise -et'dir. *Âyîne-i 'İbret* tür itibarıyla pendnâme/nasihatnâme özelliği göstermektedir. 1289/1872 yılında basılan eserin birçok kütüphanede örneği bulunmaktadır. Öğretici/hikemî tarzda yazılan eser, peygamber hayatlarından, dört halifenin yaşamlarından ve ehl-i beytin çektiği meşakkatlerden de örnekler vererek dünya hayatındaki sıkıntılardan ve bunlara karşı sabırla yapılan mücadelelerden bahsetmektedir. Eser 2020 yılında bir inceleme ile birlikte latin harflerine aktarılmıştır (Uz 2020: 773-774).

[Mef 'ûlü Fâ'ilâtü Mefâ 'îlü Fâ'ilün]

- 1) *Dünyâda herkesin ki riyâset hevâsı var*

Câh u celâl ü devlet ü şevket hevâsı var

- 31) *Âb ile imtizâc idemez âteş ey hakîm*
Zıddeyniñ ictimâ'a ne kudret hevâsı var
- 79) *Deryâda Yûnus'u ki idüp tu'me-i neheng*
Geh Nûh'a mevc-i âb ile vahşet hevâsı var
- 84) *Git Kerbelâ'ya seyr eyle kavm-i Yezîd'e gör*
Âl-i Resûl için ne haķâret hevâsı var
- 91) *İt muhtaşar bu kışşa-i cân-sûzı "Remziyâ"*
Kim şerhinüñ muhıblere mişnet hevâsı var

2.2. Hadîkatü'l-'uşşâk

Mesnevî nazım şekliyle kaleme alınan matbu bir eser olan *Hadîkatü'l-'uşşâk*, aruzun hezec bahrinin mef'ûlü mefâ'ilün fe'ûlün vezniyle yazılmıştır. 12 sayfalık *Âyîne-i İbret* ve 16 sayfalık *Mecmû'a-i Eş'âr* ile kıyaslandığında 24 sayfalık hacmi ile Remzî'nin eldeki en uzun eseridir, denilebilir. Eserin ilk sayfasında 21, son sayfasında 13, tam olan her sayfada 27 beyit bulunmaktadır. Dolayısıyla eser 601 beyitten müteşekkildir. *Hadîkatü'l-'uşşâk*, "Âşıkların Bahçesi" anlamını taşımakla birlikte Fuzûlî'nin *Hadîkatü's-su'adâ* isimli eserinin adını çağrıştırmaktadır. Kısa bir tevhid ile başlayan eser, kısa bir peygamber övgüsünden sonra 2. sayfadan itibaren Hazret-i Hasan ve Hazret-i Hüseyin'in çocukluk ve eğitim hayatını anlatmaya başlar. Eserin müspet kahramanları Hazret-i Ali'nin iki oğlu Hazret-i Hasan ve Hazret-i Hüseyin iken menfi kahramanları Tâl ve Şem'ûn gibi kişilerdir. Hazret-i Hasan ve Hazret-i Hüseyin çocukluk döneminde öğretmenlerine hediye götürmek isterler. Kureş'in bütün çocukları muallimlerine altın ve gümüş gibi armağanlar götürür. Hazret-i Hasan ve Hazret-i Hüseyin'in böyle kıymetli hediyeleri yoktur, bu türden değerli hediye arayışı içinde olan iki kardeş müşrik Tâl ve adamlarının tuzağına düşerler. Eser Hazret-i Muhammed, Hazret-i Ali, Hazret-i Fâtıma ve köleleri Kanber'in; Hazret-i Hasan ve Hazret-i Hüseyin'i kurtarmak için Tâl'e karşı verdikleri mücadeleyi konu edinir.

Hadîkatü'l-'uşşâk'ın Kerbelâ olayı ile alakası bulunmamaktadır zira eser Hazret-i Hasan ve Hazret-i Hüseyin'in çocukluk dönemlerini ilköğretim çağlarını konu etmektedir. Bu dönemde Hazret-i Muhammed, Hazret-i Ali,

Hazret-i Fâtıma'nın üçü de hayattadır. Eser konusu itibarıyla bu yönü ile bir orijinallik taşımaktadır, denilebilir.

Var eyledi yokdan ins ü cānı
Halk itdi zemīn ü āsmānı (s. 2)

Ol dürr-i yetīm-i baħr-ı sermed
Şāhinşeh-i enbiyā Muħammed (s.2)

Kim iki nihāl-i bāğ-ı cennet
Gül-deste-i būstān-ı rahmet (s.2)

Tıfl iken ol iki nāz-perver
Mektebde okudılar beraber (s.3)

Mektebde bu gün edibe şıbyān
Bezl eylediler zer-i ferāvān (s. 4)

Cüz-Ķanber ü Zü'l-fiķār u Düldül
Yoğ māmelekim meger tevekkül (s. 4)

Herkes viriyor mu'allime zer
Biz Düldül ü Zü'l-fiķār u Ķanber (s.5)

Sen rāzı mısın ki bu hikāyet
Olsun bize māye-i haķāret (s.6)

Çün Tāl-i la'īn-i küfr-i bünyād
Ol vādiyi gördi gülşen-ābād (s. 7)

Allāh'a 'adüv Rasül'e řāğī
Dünyā'ya mutī' ü dīne bāğī (s. 8)

Şem'ün ile güftgü iderler

Bir vâsıta cüstcû iderler (s. 9)

Ol gürk-i gâzâl-çeşm-i hûn-ḥvâr

Ḳoydı iki Yûsuf'ı dil-efkâr (s.10)

Ol iki kebûter-i cinâne

Geh âb virirdi gâh dâne (s.11)

Sen gâfil uyan bu mestlikden

El çek bu şanem-perestlikden (s.12)

Aşhâb-ı peyember açdılar baş

Dâmenlere gözden aḳdı ḳan yaş (s. 13)

Derbânları elde dürbîni

Beklerdiler 'arşdan zemîni (s. 14)

Tevbe idiñiz günâhıñızdan

'Âr idiñiz iştibâhıñızdan (s. 15)

Ger ister isen kemâl-i tevfiḳ

Gel Lât u Menât'ı eyle taşdıḳ (s.16)

El-ḳışşa o Ṭâl-i bî-ḥamiyyet

Ḳaydar'dan işitmedi naşîḥat (s.17)

Ol Ṭâl-i siyeh-dil ü siyeh-kâr

Ġaflet uyḳusından oldu bî-dâr (s. 18)

Gel derdine miḥnet itme efzûn

'Aḳlın başa topla olma mecnûn (s. 19)

Derbâne buyurdı Tâl-i merdûd
Ķal'a Ķapusını itdi mesdûd (s.20)

Īmân idelim bu Őehsüvâre
Belki idelim bu derde çâre (s. 21)

Peyĝamberiñ oldı Ķalbi mesrûr
Evlâdınıñ oldı çeŐmi pür-nûr (s. 22)

Emr eyledi Ħaydar'a peyember
K'ey sâķi-i selsebîl ü KevŐer (s. 23)

Eymen ile Remzî'yi cezâdan
Dûr eyleme Āl-i MuŐtafâ'dan (s. 24)

2.3. Mecmû'a-i EŞ'âr

1306/1889'de tab edilen *Mecmû'a-i EŞ'âr*, Tebrizli Remzî Baba'nın en son basılan eseridir. Remzî Baba'nın 1306/1889 yılının Cemâziyelâhir'inde (Şubat) vefat ettiĝi düşünülürse eserin müellifin vefatından birkaç ay sonra basıldıĝı anlaşılır. 16 sayfadan oluşan *Mecmû'a-i EŞ'âr*'da kaside Şeklinde birer naat ve methiye, kıt'a-i kebîre Şeklinde 7 tarih manzumesi, kaside Şeklinde 4 tarih manzumesi olmak üzere toplam 13 manzume bulunmaktadır. Naat ve methiye hariç tutulduĝunda *Mecmû'a-i EŞ'âr*'a "tarih manzumelerinden müteşekkil mecmua" denilebilir.

İlk manzume Hazret-i Muhammed için yazılmış bir naat, ikinci ve üçüncü manzumeler II. Abdülhamîd Han için yazılmış "sâl-i hümayûn" tarihleri, 4. manzume Behrâm Aĝa hakkında yazılmış bir kasidedir. Bu kaside İbnü'l-Emin Mahmud Kemal İnal tarafından Nef'î'nin edâsına benzetilmiŐtir (İnal 1970: 1399). Remzî, *Mecmû'a-i EŞ'âr* içindeki 5 Farsça beytin tamamını bu kasidenin sonunda söylemiştir.

BeŐinci manzume ile on üçüncü manzume arası tarih manzumeleridir. Bunlardan 5. manzume Mîr Abdî'nin kızı Medîha'nın 13. manzume ise oĝlu Visâlü'd-dîn'in doĝumu için, 6. manzume Mîr Kâzım'ın kızı Zeyneb'in tevellüdü için, 7 numaralı manzume Mustafa Nûrî Bey ile eşi Fâtıma Safvet Hanım'ın oĝulları Süfyân'ın vilâdeti; 8. manzume Mustafa Bey ile Melek Hanım'ın oĝulları Ahmed Kemâl Bey'in doĝumu; 10

numaralı tarih Fazlı Paşa'nın oğlu Muhammed Ali'nin viladeti için kaleme alınmıştır.

9 numaralı tarih Adviye'nin vefatı, 11 numaralı tarih Muhammed Ali'den sonra ölen Hacı Hüseyin'in vefatı için tahrir edilmiştir. Ali Ekrem Bolayır bu manzumenin 8. beyiti için “Eğer görseydim Remzî Baba'nın ayağının altını öperdim.” demiştir (İnal 1970: 1399). 12 numaralı tarih 24 yaşında veremden ölen Muhammed Nûrî'nin vefatı için yazılmıştır.

1306/1889 yılında vefat eden Tebrizli Remzî Baba'nın vefatından bir yıl önce 1305/1888 senesinde Sultân II. Abdülhamîd Han için “sal-i hümâyûn târîhi” ve Mîr Abdî'nin oğlunun doğumu için “vilâdet târîhi” yazması, onun bu yazdığı manzumelerden kazandığı bahşişler ile hayatını idame ettirdiği izlenimi vermektedir. Nitekim yazdığı bir rubâî ile Sultan Abdülmecîd'den ve Sâ mân şehrinde yazdığı bir kaside ile ricâlden bahşişler aldığı bilinmektedir. Sultan II. Abdülhamîd Han için yazdığı her iki “Sâl-i Hümâyûn Târîhi”inde de aynı gayeyi taşıdığı düşünülse de bu manzumeler estetik açıdan kıymetli eserlerdir. Remzî Baba, bu manzûmelerinden birinde “Sultan II. Abdülhamîd Han döneminde keklığın şahinden güvercinin de doğandan korkmadığını bunun Sultan II. Abdülhamîd Han'ın cihanı muntazam şekilde idare etmesi sebebiyle olduğunu ifade eder:

Kebk şâhinden hirâs itmez kebûter bâzdan

Veh ne hoş itmiş cihânı muntazam Sultân Hamîd (T3/3).

Aynı şekilde geriye kalan 9 tarih manzumesinden 6'sının vilâdet konulu yazılmış olması maişetini dostlarının yardımı ve aldığı bahşişlerle geçiren şairin bu “vilâdet târîhleri”nden de maddî bir beklenti içerisinde olduğu izlenimini vermektedir. Remzî Baba, her ne kadar geçim sıkıntısı ve fakirlik içerisinde olsa da yazmış olduğu manzumelerde “bahşiş” konusunu çağrıştıran kelimeleri fazla tercih etmez ve o minval üzere cümleler kurmaz. Belirli bir konu etrafında tahrir edilen gerek viladet gerekse vefat tarihlerinde yeknesaklığa ve kuruluğa düşmez. Manzumelerini zaman zaman yeryüzündeki çiçeklerle yer yer gökyüzündeki seyyarelerle süsler:

Zemîn-i bâğ u râğda kudûm-ı nev-bahârdan

Açıldı verd-i nesteren saçıldı berg-i yâsemîn (T5/2).

Hıfz için haşmindan ol meh-pâreyi Behrâm-ı çarh

Yağdırır her dem kemân-ı kâvsden tîr-i şihâb (T6/7).

Remzî Baba, yazmış olduğu hemen hemen bütün viladet tarihleri ve kasidelerde gök cisimlerini sıklıkla kullanır. Bu seyyareleri zikretmekle doğan çocuğun -eski gök bilim inanışına da uygun olarak- kutluluğunu ve mübarekliğini ifade eder. Bu durum Remzî Baba'nın eski şiiri ve geleneği ne derece iyi bildiğini de gösterir:

*Gökde Nâhîd kırup bezmiñe 'îş ü neşâf
Çıkdı nühüm felege gûlgûle-i çeng ü çeğân (T7/10).*

*Reşkinden oldı mihr-i felek tîre çün seḫâb
Görcek⁵ o şûḫ-dîdeniñ ebrû hilâlini (T8/2).*

*Felekde Zühre gelüp vecde kırdı bezm-i neşâf
Oturdu ḫayl-i melek 'îş ü nûşa şaf-der-şaf (T10/4).*

*Felekde Zühre ol mâh-ı neviñ tebşîr-i mîlâdın⁶
Sürûd-ı meclis-i kerrûbiyân u kıdsiyân itdi (T13/7).*

Remzî Baba, viladet tarihlerinin aksine vefat tarihlerinde gök cisimlerinden sadece feleği onu da hilebaz oluşu yönü ile kullanır. Vefat tarihlerinde önemli ayrılık hikayelerine telmihler yapar. Bu manzumelerde doğal olarak tercih edilen kelimeler ayrılık, acı, hüzn, cennet, ölüm meleği gibi sözcüklerdir:

*Git Ḥazret-i Ya'kûb'a dî Ken'an'da şabâ kim
'Adviye baña 'âlemi beytü'l-ḫazen itdi (T9/6).*

*Anı getürdi vaḫandan Selânik'e bi-mişl
Selânik'i meh-i Ken'an'a ḫa'r-ı çâh itdi (T11/3).*

Mezârı taşna târiḫ-i vefâtın⁷ yazdı Remzî kim

⁵ Bu kelime, vezin gereği ve makaledeki diğer "görcek" sözcüğüyle uyum içinde olması için "göricek" yerine "görcek" şeklinde okunmuş, şairin tercihi korunmuştur.

⁶ Kelime, metinde "mîlâdın" şeklinde yazılmıştır.

Muhammed Nûri itdi kaçır-ı huldî⁸ cāvidān-mesken (T12/8).

2.3.1. Remzî Baba'nın Mecmû'a-i Eş'âr'ında II. Abdülhamîd Han

Osmanlı tarihinin en fazla tartışılan padişahları arasında yer alan Sultân İkinci Abdülhamîd Han, 1842 senesinde dünyaya geldi. İyi bir eğitim aldı, Arapça, Farsça ve Fransızca bilmekteydi. Amcası Sultân Abdülazîz'in saltanatında üstübeç madeni işletti, koyun otlattı ve borsa faaliyetlerinde bulundu. Tahta çıktığı vakit mal varlığının 100.000 altını aşığı söylenir. Amcası Sultân Abdülazîz'e Mısır ve Avrupa seyahatlerinde eşlik etti. 31 Ağustos 1876 Perşembe günü 27. Osmanlı İslâm Halifesi ve 34. Osmanlı padişahı olarak tahta çıktı. 23 Aralık 1876'da Kânûn-ı Esâsî'yi ilan etti. 19 Mart 1877'de İlk Türk meclisi olan Meclis-i Mebûsân'ı açtı. 1877-1878 Osmanlı Rus Harbi bu döneme rastlar. Bu muharebenin ardından Osmanlı Devleti Ayastefanos Antlaşması ile çok büyük toprak kaybına maruz kalmıştır. Kıbrıs'ın idaresinin İngiltere'ye bırakılması da Sultân II. Abdülhamîd'in saltanatının ilk iki yılı içinde olmuştur. 1881'de Fransa Tunus'u ertesi sene İngiltere Mısır'ı işgal etti. Kânûn-ı Esâsî'den ve Meclis-i Mebûsân'dan umduğunu bulamayan Osmanlı'nın son büyük imparatoru II. Abdülhamîd muhafazakâr devlet adamları olan Gazi Osman Paşa, Cevdet Paşa gibi isimlerin yardımıyla idareyi tekeline almaya başlamıştır. 1878 senesinde yaşamış olduğu Ali Suavî ekibinin içinde bulunduğu I. Çırağan ve ardından II. Çırağan baskınlarını yaşaması yönetimi kendi elinde toplamasında önemli etken oldu. "Duyûn-ı Umûmî"nin kurulması onun dönemine rastlar. Döneminde Pekin'de bir İslâm üniversitesi açıldı. İmparatorluk kütüphaneleri içindeki kitapların sayısını tespit eden ilk katalog çalışması onun devrinde yapıldı. Rüştiyeden itibaren yabancı dil öğrenimi zorunlu hâle geldi. İlk mektepler köylere kadar götürüldü. Darülmuallimat, kız sanayi mektepleri, dilsiz ve a'mâ mektepleri, fen-edebiyât fakültelerinden oluşan darülfünun kuruldu. Sultân Hamîd, Azerbaycan'da Türkçe'yi eğitim dili olma noktasında yasaklayan İran şahı ile irtibat kurarak Türkçe'nin yeniden eğitim dili olmasını sağladı. Peşte'de toplanan "Turan Kongresi"ne temsilci gönderdi. 23 Temmuz 1908'de II. Meşrutiyeti ilan etti. 31 Mart Vakası'nın ardından 27 Nisan 1909 günü saltanattan hal edildi. Hal fetvasının ilk müsveddesi "Sarıklı Mebus"lardan Elmalılı Hamdi Yazır tarafından yazıldı. Ermeni Aram, Drac Mebusu Arnavut Esad Toptanî, Selanik Mebusu Yahudi Karasu ve Laz Arif Hikmet hal kararını padişaha tebliğ etti. Sürüldüğü Selanik'ten 1 Kasım 1912'de getirilerek Beylerbeyi Sarayı'na yerleştirildi. 10 Şubat 1918 günü vefat eden Sultan II. Abdülhamîd'in cenazesi II. Mahmûd Türbesi'ne defnedildi.

⁷ Kelime, metinde "vefâtuñ" şeklinde yazılmıştır.

⁸ "Hı" harfiyle yazılması gereken bu kelime, metinde "ha" harfiyle yazılmıştır.

Sultân ikinci Abdülhamîd'in otuz üç senelik saltanatında imzaladığı ölüm fermanı birkaç adedi geçmez. Yurt dışına kaçan veya sürgüne gönderdiği muhaliflerine dahi maaş bağlattığı belirtilmektedir. Saltanatı döneminde onun aleyhinde bulunan pek çok münevver padişahlığından sonra lehinde yazılar yazmıştır. Devrinde sansür uygulamış olmasına rağmen yayın faaliyetlerinde büyük bir artış görülmüştür. (Küçük 1988: 216-224).

Ataları şiirle yoğun bir şekilde meşgul olan Sultân İkinci Abdülhamîd Han'ın bir divanı veya mecmua-i eşarı bulunmamaktadır. Gençliğinde hocası hakkında yazmış olduğu bir dörtlük şu şekildedir:

[Fe'îlâtün Mefâ'ilün Fe'îlün]

Haber-i inhirâf-ı tâb-ı şerîf

Oldu gâyet teessüre bâdî

Hak vire âfiyetle ömr-i dirâz

Bâkemâl-i meserret-i şâdî

(Doğan 2018: 12).

Sultân İkinci Abdülhamîd Han hakkında altmış dört farklı şair, altmış yedi farklı methiye kaleme almıştır. Bu şairlerden birçoğu Sultân Hamîd'i hiç görmemişlerdir ve İstanbul'dan da çok uzakta yaşamaktadırlar. Dolayısı ile Sultân Hamîd hakkında yazılan bu övgü şiirlerinin birçoğu caize ve bahşîş kaygısı gütmemektedir (Doğan 2018: 12, 137). Onun hakkında cülûsiyye yazan kadın şairlerin sayısı ise on ikidir (Çakır 2019: 80). Sultân II. Abdülhamîd ile ilgili methiye yazarlardan en ilgi çekici isim Tevfik Fikret olmalıdır (Doğan 2018: 438-440).

Dinî olaylar dışında Osmanlılarda yıldönümü kutlamaları yapıldığı pek görülmemektedir. Bununla beraber Sultan II. Abdülhamîd'in hem doğum gününe hem de tahta çıkış yıl dönümüne önem verdiği görülmektedir. Bu iki önemli günde mâbeyne çıkan padişah devlet ricalinin, elçilerin ve harem halkının tebriklerini kabul etmiştir. Saray kapısına "Padişahım Çok Yaşa" yazıları asılır, etraf fenerlerle bayraklarla süslenirdi. Bu günlerde büyük ziyafetler verilirdi (Özcan 1993: 113).

Tebrizli Remzi Baba'nın Sultân Abdülhamîd Han'ın cülusunun 1298/1881 ve 1305/1888 yıllarına ait yıl dönümleri için kaleme aldığı iki adet "Sâl-i Hümayûn Târîhi" bulunmaktadır. Her iki manzume de kıt'a-i kebîre şeklinde yazılmıştır. Birinci manzumenin kafiyesi "-em" iken ikinci manzumenin kafiyesi "-em" redifi Sultân Hamîd'dir. Her iki kıt'a-i kebîre de aruzun remel bahrinin fâ'îlâtün fâ'îlâtün fâ'îlâtün fâ'îlün vezniyle tahrir edilmiştir. 1305/1888 senesinde Sultân Abdülhamîd'in tahta çıkışının yıl dönümü için yazılan manzumede hükümdar şu şekilde tasvir edilmiştir: (Sultân Hamîd), ülkeyi süsleyen padişah, mübarek, şanlı hükümdar, milletin ve ülkenin adaletli yöneticisi, insaflı ve himmeti yüce hâkimdir (B1). O şeref

ve temizliğin göğü, temkin ve vakarın dağıdır. Hikmetlerin ve sırların madeni, cömertliğin ve ihsanın menbaıdır (B2). Sultan oğlu Sultan Hazret-i Abdülhamîd gibi muhterem bir zat dünyaya gelmemiştir (B3). Saltanat isimli devlet ağacı onun muhteşem ve yüce zatı gibi bir meyve daha vermemiştir (B4). O öyle şahlar şahı bir gazidir ki onun himmetinin uğuru, ülkenin her parçasına her zaman süs ve parlaklık vermektedir (B5). O gerçekleri bilen ve isabetli karar veren hükümdar, Osmanlı mülkünü baştanbaşa ilim kaynağı yaptı ve her evi bir mektebe çevirdi (B6). Gönlü adaletle dolu o yüce padişahın idaresi altında bulunan hiçbir ceylan çölde hiçbir arslandan korkmaz (B7). Ey felek mekânı, melek kölesi, ay ve güneş tacı olan tatlı suretli, kutlu büyük hükümdar (B8). Remzî, gece gündüz yüce yaratıcının kapısında arş, ferş, kürsi, levha ve kalemi vesile ederek senin için dua eder (B9). Senin temiz ve mutlu gönül aynana gam toprağı ve hüznün pası erişmesin (B10). Ey İskender kölesi ve Dara da hizmetçisi olan şahlar şahı gönül mutluluğuyla bunun gibi çok padişahlık yıl dönümü gör (B11). Bu tarih için ikizler burcu tacını fırlattı, ey merhamet ve şefkatli kişi padişahlık yıl dönümün kutlu olsun 1305/1888 (B12).

Bu “Sâl-i Hümâyûn Târîhi”nden yedi yıl önce 1298/1881 senesinde de Remzî Baba'nın Sultân Abdülhamîd Han'ın cülusunun yıl dönümü için bir methiye yazdığını bilmekteyiz fakat bu culûsiyyeleri neden yedi yıl arayla yazdığı konusunda şimdilik bir fikir sahibi değiliz. Yukarıda da ifade edildiği üzere Remzî Baba'nın dağınık şiirleri arasında başka “Sâl-i Hümâyûn Târîhi” bulunabilir. Nitekim onun Sultân Abdülmecîd'e sunmak üzere yazdığı rubai *Dânişmendân-ı Âzerbaycân* isimli eserde kaydedilmişti. Remzî Baba'nın “Sultân Hamîd” redifli yıl dönümü tebriği şöyledir: Saltanat burcunun ayı, merhamet göğünün güneşi, dünya hizmetçisi, yıldız askeri olan Sultân Hamîd (B1). Dinin koruyucusu olan, milletin ve memleketin adaletli padişahı, Allah'ın gölgesi, yaratılmışların yardımcısı, ümmetlerin kurtarıcısı Sultân Hamîd (B2). Keklik şahinden güvercin de doğandan korkmaz, cihanı ne kadar da düzenli kılmış Sultân Hamîd (B3). Hâtem-i Tâî'nin kıssası yeryüzünde görünmez olur, eger cömertlik için elini açsa Sultân Hamîd (B4). Yeni ay gemisini ve gök kubbeyi nimetine gark eyledi Sultân Hamîd (B5). Servi boy, fesleğen sakal ve yaban gülü yanak ile Osmanlı ülkesini İrem isimli gül bahçesine çevirdi Sultân Hamîd (B6). Güneş ve ay gökte cilveleşir, kalbinin aynası keder pası görmesin Sultân Hamîd (B7). Her an, her saat ve her gün ömrün, tahtın, mülkün, malın ziyadeleşsin Sultân Hamîd (B8). Remzî, senin tahta çıkışının yıl dönümünü mücevher ile yazdı, Ey Rabb'im (Remzî'nin) üstünden gölgesini eksik etmesin Sultân Hamîd (B9). Yıl dönümünüz kutlu, ayınız ve gününüz uğurlu olsun. Dara makamlı Key hizmetçili Sultân Hamîd (B10) 1298/1881.

3. Mecmû'a-i Eş'âr

[1]

[Mefā'ilün Fe'ilātün Mefā'ilün Fe'ilün]

Benim mezārıma bakmañ haķāret ile ki ben

Eger çi mücrimem ammā muħıbb-i Mevlā'yım

Mü'ellifı Merhūm Şeyħ Remzı, Nāşiri Meħmed 'Alı. Ma'ārif Nezāret-i Celılesi'niñ ruħsat-nāmesiyle tab' olunmuşdur.

Dersa'adet. Maħmūd Beg maṭba'ası, Bāb-ı 'Alı civārında Ebu's-su'ūd Cāddesinde Numero 72. [Sene] 1306/[1889].

[2] **Mecmū'a-i Eş'ār**

[1] **Na't-i Rasūl-i 'Abd Es-selātü ve's-selām**

[Fā'ilātün Fā'ilātün Fā'ilātün Fā'ilün]

Esdı cennetden meger dūnyāya bir hoş-bū nesīm

Kim şabā oldı revān-baḫş u hevā 'anber-şemīm

Yā nişār itdi felek 'ıkd-ı Şüreyyāsın⁹ yere

Kim yer oldı cilve-gāh-ı nūr çün Tūr-ı Kelīm

Yā meger deryā-yı rahmet urdı mevc-i dūr-feşān

Kim çıkardı sāhil-i maķşūda bir dūr-i yetīm

Öyle bir dūr kim aña naķd-i revān olmaz behā

Müşterıdir ol düre zāt-ı Hudāvend-i Kerīm

Gülbin-i bāğ-ı risālet Aħmed-i muħtār kim

İtdi mevlüdi cihānı reşk-i cennātü'n-na'ım

Oldı yümn-i maķdeminden ṭāķ-ı kistrā münkesir

Hem dü engüşt-i hilālinden meh-i gerdün dü nım

⁹ Metinde ñ ile yazılan kelime, n ile okunmuştur.

‘Ârife her bir kelâmı bir kitâb-ı müsteţâb
Sâlike şer‘-i şerîfî şâhrâh-ı müstaķîm

Şâfî‘-i rûz-ı cezâdır kâsım-ı nâr u cinân
Maĥzen-ı cûd u ‘aţâdır ma‘den-ı luţf-ı ‘amîm

[3] Kim ki ol peygâmbere dünyâda itmiş ittibâ‘
‘Âlem-ı ‘uķbâda görmez sûziş-ı nâr-ı caĥîm

Ey gönül dest tevellâ dâmeninden çekme kim
İtdi iblîsi teberrâ der-geh-ı Haķ ‘dan racîm

[2] Sâl-i Hümâyün Târîĥi

[Fâ‘ilâtün Fâ‘ilâtün Fâ‘ilâtün Fâ‘ilün]

Şehriyâr-ı mülket-ârâ ĥusrev-ı ferĥunde-fer
Dâd-ĥvâh-ı mülk ü millet dâver-ı vâlâ-himem

‘Âsmân-ı ‘izz ü ‘işmet kûh-ı temkîn ü vaķâr
Ma‘den-ı esrâr u ĥikmet menba‘-ı cûd u kerem

Ya‘ni Sulţân ibni Sulţân Ĥâzret-ı ‘Abdü’l-ĥamîd
Kim cihâna gelmemiş bir öyle zât-ı muĥterem

Virmemişdir bir şemer devlet-nihâl-ı salţanat
Zât-ı vâlâsı gibi şevket-medâr-ı muĥteşem

Öyle bir şâhinşeh-ı gâzî ki yümn-ı himmeti
Zîb ü fer virmekdedir evzâ‘-ı mülke dem-be-dem

İtdi mülk-ı Rûm ‘ı ol rûşen zamîr ü nîk-rây

Ser-te-ser kenzü'l-‘ulüm u der-be-der dārü'l-ḥikem

Ey zihî kîsrâ-yı ‘âdil-dil ki nazmından anıñ

Eylemez âhû-yı vahşî şîrden şahrâda rem

Ey felek-câh u melek-çâker meh-i ḥurşîd-tâc

Husrev-i Şîrîn şemâyil dâver-i ferḥünde dem

[4]

Rûz u şeb Remzî ider dergâh-ı Bârî'den niyâz

Kim bi-ḥaḫḫın ‘arş u ferş ü kürsi vü levḥ ü kalem

Yetmeye mir‘ât-ı şâf-ı ḥâḫır-ı mesrûrına

Gerdîş-i eyyâmdan jeng-i melâl ü gerd-i ğam

Böyle çok sâl-i hümâyûn-fâl gör bâ-kâm-ı dil

Ey şehinşâh-ı Sikender-çâker ü Dârâ-ḥadem

İtdi bu târîḫe cevzâ-yı felek tâcın¹⁰ nişâr

Sa‘d ola bu yıl saña ey müşfik-i re‘fet-şiyem

1305/[1888].

[3] Diğer târîḫ-i sâl-i hümâyûn

[Fâ‘ilâtün Fâ‘ilâtün Fâ‘ilâtün Fâ‘ilün]

Mâh-ı burc-ı salṭanat mihr-i sipihr-i merḥamet

Şâh-ı encüm-leşker ü gerdün-ḥadem Sulṭân Ḥamîd

Dâd-ḫvâh-ı mülk ü millet pâdişâh-ı dîn-penâh

¹⁰ Tâcın kelimesi metinde “tâciñ” şeklinde yazılmıştır.

Zill-i Hağ 'avnü'l-verâ gavşü'l-ümem Sulţân Hamîd

Kebk şâhinden hirâs itmez kebüter bâzdan

Veh ne hoş itmiş cihânı muntazam Sulţân Hamîd

Kışsa-i Hâtem olur sağh-ı zemînden nâ-bedîd

Açsa ger ihsân için dest-i kerem Sulţân Hamîd

Keşti-i mâh-ı nevi deryâ-yı çarğ-ı ağdarı

Eyledi müstağrak-ı nâz u ni'am Sulţân Hamîd

Kadd-i serv ü hağğ-ı reyhân u ruğ-ı nesrîn ile

İtdi mülk-i Rûm'ı gülzâr-ı İrem Sulţân Hamîd

[5] *Tâ felekde cilve eyler âftâb u mâhtâb*

Görmeye mir'ât-ı kalbiñ jeng-i gam Sulţân Hamîd

'Ömr ü taht u tâc mülk ü mâl ki olsun mezîd

Gün-be-gün sâ'at-be-sâ'at dem-be-dem Sulţân Hamîd

Yazdı Remzî gevher ile sâl-i nev târiğini

İtmeye yâ Rab başından sâye kem Sulţân Hamîd

Sâliñiz olsun hümâyün mâhıñiz fîrûz-rûz

Hüsrev-i Dârâ-makâm u Key-ğaşem Sulţân Hamîd

1298/[1881].

[4]

[Mef'ülü Mefâ'ilü Mefâ'ilü Fe'ülün]

Behrâm-ı felek görse bu Behrâm-ı zemîni

Dergāhınıñ ister ola derbān-ı kemīni

Bir Āşaf-ı Çemşīd-merātib ki sezādır

Hurşīd-i felek hāteminiñ olsa nigīni

Bir mün‘im-i feyyāz ki iksīr-i nigāhu

Ger düşse zer-i hālīş ider hāk-i zemīni

Şād eyledi Yesrib’de binā itdigi hayrāt

Peyğamberi hem āli hem aşhāb-ı güzīni

İhsāna cezā bildi ki yoğdur meger ihsān

İhsān ile kesb eyledi Firdevs-i berīni

Yüz qarnda ol zāt-ı keşirü’l-berekātūñ

Şanmañ ki gele sāhat-i gābrāya qarīni

Ne bāk aña var fitne-i devr-i kamerīden

K’eltāf-ı İlahīdir anıñ hısn-ı haşīni

[6] *Bu nām u nişān şanıña şāyestedir el-hağ*

Var dīn ü diyānet gibi bürhān-ı metīni

Ey devlet-i ‘Oşmāniye’niñ muhliş-i hāşşı

Vey millet-i İslāmiye’niñ yār-ı mu‘īni

Bir baħr-i keremdir dili Sulţān Hamīd’iñ

Zātuñdır o baħr-ı keremiñ dürr-i semīni

Her pādişehiñ genc-i zer ü sīmi var ammā

Yoğ sen gibi bir maħrem-i rāz-ı dil ü dīni

*Bir kenz-i kerâmâtdır ol Dâr-ı sa'âdet
Sen pâk-güher hâzin-i muhtâr-ı emîni*

*Bir bârgeh-i kavsdır ol dergeh-i vâlâ
Sen mâh-ı melek-sîret anîñ rûh-ı emîni*

*Virmiş saña her yolda Hudâ bedrika-i râh
Gencîne-i sîneñde olan nûr-ı yakîni*

*Sebt itse kalem Rûm'da evşâf-ı cemîliñ
Âfâkı tuğtar râyiha-i nâfe-i çîni*

*Medh-i tu be-tahrîr nihâyet ne pezîred
Ân be ki du'â-gü meyet ez-ğalb-i hâzîni¹¹*

*Tâ hest be-mir'ât-ı meh ü mihr fûrûgî
Yâ Rab keder ez-hâdişe-i çarh ne bîni¹²*

*Tâ ser ü semen-râ be-çemen rûh-ı şükûh est
Her dem güli ez-gülbin-i âmâl be-çîni¹³*

*Şad mâh çenân rûze be-ğâ'ât be-dârî
Şad 'îd çenân bâ-dil-i hoş-gâm be-bîni¹⁴*

[7]

*Remzî bored ân rûz-ı sa'âdet ki be-mâled
Ber hâk-i deret ez-sırr-ı ihlâş çe bîni¹⁵*

¹¹ Senin medhin sonsuza dek yapılsa yine azdır. Bu hüznü kalbimle sana duacıyım.

¹² Sen güneş ve ay ışığının aynası, Ya Rab! (O) bu dünyanın kederini görmesin.

¹³ Bu nizam bahçesi ruha bir yücelik vermektedir. Her zaman gül bahçesinden gül arzu edesin.

¹⁴ Öyle ki yüz yıl ibadet, oruç tutup yüzyıl bayram etsen öyle rahatlığı görebilirsin.

¹⁵ Remzî, o mutlu güne ulaştığında ihlasla (sevgilinin) kapısının toprağına alnını sürer.

[5] Tārīḫ-i Vilādet

[Mefā‘ilün Mefā‘ilün Mefā‘ilün Mefā‘ilün]

*Bahār faşlı geldi gel eyā nigār-ı meh-cebîn
Ki itdi ḥaclesin¹⁶ ḥamel ‘arūs-ı çarḫ-ı aṭlasîn*

*Zemîn-i bāğ u rāğda kudūm-ı nev-bahārdan
Açıldı verd-i nesteren saçıldı berg-i yāsemîn*

*Kurup çemende ḥaymesin¹⁷ oturdu taḫta şāh-ı gül
Serinde tāc-ı la‘l-gün berinde raḫt-ı zümürdîn*

*Nesīm-i zülfi sünbülün hevāyı itdi müşk-bū
Şemīm-i nekheti gülün şabāyı itdi ‘anberîn*

*Tezerv şāḫ-ı servde ider şadā-yı cān-fezā
Hezār şahn-ı bāğda ider nevā-yı dil-nişîn*

*Şunar piyāle nergise çemende lāle jāleden
Çemān olur dıraḫt-ı gül çü şāhdān-ı nāzenîn*

*Gül ü mülün zamānidır gel ey püt-i semenberim
Mül ile ṭoldur istekān gül ile ṭoldur āstîn*

*Piyāle vir ki düşmemiş iki bahār bir yıla
Meger bu yıl ki luṭfdan Ḥudā-yı ‘ālem-āferîn*

*Cenāb-ı Mîr ‘Abdi’yi cihāna ser-firāz idüp
Aña tefaḫḫul itdi bir kerīme-i melek-cebîn*

¹⁶ Kelime, metinde “ḥaclesiñ” şeklinde yazılmıştır.

¹⁷ Kelime, metinde “ḥaymesiñ” şeklinde yazılmıştır.

[8] *Ƙadi çü şâh-ı erguvân saçı çü zülf-i zâmirân
Yüzi çü berg-i nesteren lebi çü şehd-i engubîn*

*O nev-demîde goncadan gül-i şüküfte muhâccel
O yek şebe hilâlden meh-i dü hefte şermgîn*

*Ƙoyınca gâhvâreye o dürr-i şâhvâre pâ
Benât-ı na'ş-ı çarhda hâsedden oldılar gamîn*

*İrişmeye zâmirine o tıfl-ı nâz-perveriñ
Kelâl-i devr-i âsmân melâl-i fitne-i zemîn*

*Didim o mâh-pâreniñ vilâdetinde Remziyâ
Medîha çıktı kenzden mişâl-i gevher-i semîn*

1300/[1883].

[6] Diğer 1293/[1876].

[Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün]

*Zeyneb aldı mihr-i çehrinden seher kân-ı niğâb
Şermsâr oldu yüzinden gökde mâh u âftâb*

*Başdı çün gehvâreye ol gevher-i şehvâre pây
Çarhda 'ıkd-ı Benâtü'n-na'şa düşdi inqılâb*

*Bâliş-i zânû-yı hür oldu aña bâlîn-i ser
Şehper-i fâvus-ı Firdevs-i mu'allâ raht-ı hâvâb*

*Gonca-veş ol sîm-ten tâ itdi çâk-i pirehen
Âteş-i reşkinden oldu berg-i gül gark-ı gilâb*

*Dāye ol şîrîn-lebe virdikde pistānile şîr
İtdi Şîrîn kendi kāmın¹⁸ lezzet-i kıand ü gülāb*

[9] *Mehd-i rāhatda o meh tā-ber-dem itsün h̄vāb-ı nāz
Lāylā söyler felekde Zühre bā-çeng ü rebāb*

*Hıfz için haşmindan ol meh-pāreyi Behrām-ı çarh
Yağdırır her dem kemān-ı kāvsvden tîr-i şihāb*

*Şekker-i şükr it nişār ey Mîr Kāzım kim Hudāy
Zātına luḫ itdi böyle duḫter-i ‘işmet-me’āb*

*Sa‘d-fercām u ḫuceste-kevkeb ü ferḫunde-fāl
Kuds-iḫbāl ü melā’ik-fiḫrat u gerdün-cenāb*

*Yazdı Remzî maḫla‘ u maḫḫa‘da tāriḫ-i dütā
Tā sürūd-ı mehd ide ol māh-ı ḫurşîd-iḫticāb*

*Nev-‘arūs-ı ḫüsn açdı meh-cemālinden niḫāb
Ol mehe rû-dîd için virdi şu‘ā‘ın¹⁹ āftāb*

1293/[1876].

[7] Tārîḫ-i vilādet

[Fe‘ilātün Fe‘ilātün Fe‘ilātün Fe‘ilün]

*Muşḫafā Nūrî Beg’e virdi Hudāvend-i cihān
Bir ḫuceste ḫalef-i lāle-ruḫ u ḡonca-dehān*

¹⁸Kelime, metinde “kāmīn” şeklinde yazılmıştır.

¹⁹ Kelime, metinde “şu‘ā‘īn” şeklinde yazılmıştır.

*Ne halef bir gül-i nev-ḥāste-i bâğ-ı irem
Ne halef serv-i sehî-kāmet-i gülzār-ı cinān*

*Ne halef bir meh-i tābende-i eflāk-i şeref
Ne halef mihr-i dıraḥşān-ı sipihr-i feruşān*

*Öyle bir māh-ı melek-ḥūy u perî-rū ki anîñ
Görmemiş mişlini çeşm-i felek ü devr-i zamān*

*Eyledi vālidesi Fāṭıma Şafvet Ḥānım'ın
Sūr-ı milādı ile ḳalbini şād u ḥandān*

*Gülşene bād-ı şabā virdi vilādet ḥaberin²⁰
Oldı şimşād-ı çemen şevk-i vişāliyle çemān*

*Bū-yı zülfiyle zi-bes ḡāliye-sāy oldı hevā
Rūm'da kıymet-i müşk-i Ḥoten oldı erzān*

*Ḥasret-i ḥālî olup lāle için dāğ-ı derūn
Çeşm-i maḥmūrı idüp nergisi mest ü ḥayrān*

*Ey zihî rūz-ı dil-efrūz ki ol mihr-i münîr
Oldı ceyb-i ufuk-ı ḡaybdan āfāḳa 'ayān*

*Gökde Nāhîd ḳurup bezmiñe 'iş ü neşāf
Çıkdı nühüm felege gülgüle-i çeng ü çegān*

*Mehd-i zerrinine çün koydı o meh-pāre ḳadem
Oldı mihr-i ruḥınā²¹ dīde-i Pervîn nigerān*

²⁰ Kelime, metinde “ḥaberin” şeklinde yazılmıştır.

*Tā cemende gül açup bülbül ola nağme-serāy
Bulmaya gülşen-i ikbāline yol bād-ı hazān*

*Peder ü māderine hayr ide yümn-i kademîñ
Hālîk-ı halk-ı cihān pādşeh-i kevn ü mekān*

*Çıkdı bir mısrâc-ı târîh aña Remzî didi kim
Dürr-i şehvāre gibi çıkdı şadefden Süfyān*

[8] Diğer

[Mef'ülü Fā'ilätü Mefā'ilü Fā'ilün]

*Olsun cihāna müjde ki Aḥmed Kemāl Beg
Burc-ı şerefden itdi 'ayān meh-cemālini*

[11] *Reşkinden oldı mihr-i felek tîre çün şehāb
Görcek²² o şūh-dīdeniñ ebrü hilālını*

*Nāhîd kurdı bezm-i tarab aldı çenge 'ūd
İtdi sürüd o māh-veşiñ vaşf-ı hālını*

*İtdi şabā cemende o serv-i semenberiñ
Serv ü güle hikāyet-i hüsn-i cemālini*

*Serv itdi ğıbta kāmetiñe gül yanağıña
Dāğ itdi lāle şadrına sevdā-yı hālını*

Şad şükr zā'il itdi Hudā Muştafā Beg'in

²¹Kelime, metinde “ruhıña” şeklinde yazılmıştır.

²² Bu kelime, vezin gereği ve makaledeki diğer “görcek” sözcüğüyle uyum içinde olması için “göricek” yerine “görcek” şeklinde okunmuş, şairin tercihi korunmuştur.

Mir'ât-ı hâşırındaki jeng ü melâlini

Virdi o pâk gevhere bir dürr-i şâhvâr

Kim görmemiş hazîne-i gîti-mişâlini

Sürdi Melek Hanım felege tâc-ı iftihâr

Görcek o nev-şüküfte gülün rû-yı âlini

Zi'l-hicce'de tevellüd idüp akrabâsına

Hoş-ḥacc-ı ekber eyledi 'îd-i vişâlini

Mehdinde ḥ'âb-ı nâz için ol tıfla câme-ḥ'âb

Evc-i ğınâdan indi hümâ açdı bâlîni

Tâ var çemende revnaḳ u tâ gülde reng ü bû

Haḳ virmeye bu devlet-i ḥüsnün zevâlini

Mihr ü meh ile eyleye hem-nûr u hem fûrûḡ

İḳbâliniñ sitâre-i ferḥunde fâlini

Târîḫ-i tâminî didi Remzî sürûş-ı ğayb

Buldı bu yıl şerî'at-ı Aḫmed Kemâl'ini

[12]

[9] Târîḫ-i vefât

[Mef'ülü Mefâ'ilü Mefâ'ilü Fe'ülün]

Feryâd ki 'Adviye'niñ endüh-ı firâḳı

Dehri baña deryâ-yı melâl ü miḫen itdi

Neşküfte hazân oldı gül-i bâḡ-ı bahârım

Serv-i çemeni çeşmime ḫâr-ı demen itdi

Ol gün baña pirāhen-i şabr oldı kabā kim

Ol hasteye pīrāheni gerdün kefen itdi

Ol rütbe za'f itdi teniñ derd-i gelū kim

Hıyāf-ı ecel sūzına haml-i resen itdi

Gözden gam-ı rüyında dōken hūn-ı sirişkim

Dāmānına maḥsūd-ı fezā-yı çemen itdi

Git Hāzret-i Ya'kūb'a di Ken'ān'da şabā kim

'Adviye baña 'ālemi beytü'l-ḥazen itdi

Telḥ itmez idi kāmımı biñ şūriş-i eyyām

Netdi baña ol tūti-i şīrīn-dehen itdi

Kāşid ḥaber-i fevtini vircek baña rūḥum

Şandım ki firār itmege tevdī'-i ten itdi

Gitdi çemen-i dehrden ol serv-i semen-sāḳ

Ṭarf-ı laḥidi gülşen-i ḥüsniyle şen itdi

La'l-i lebi medfende o dūr-dāne-i Rūm'uñ

Hāk-i Girid'i reşk-i 'aḳıḳ-i Yemen itdi

[13] *Remzī didi tāriḥ-i güher-bārımı āh*

'Adviyecigim ḳaşr-ı behiştı vaṭan itdi

1295/[1878].

[10] **Vilādet Tārīḫi**

[Mefā'ilün Fe'ilātün Mefā'ilün Fe'ilün]

*Cihâna müjde ki devletlü Fazlı Paşa'ya
Tefadûl itdi Hudâvend bir hüceste halef*

*Ki hiç karnda bir böyle gevher-i şehvâr
Taşavvur eylememiş baır u berde kân u şadef*

*Dür-i hazîne-i ihsân gül-i hadîka-i cûd
Meh-i sipihr-i şafâ âftâb-ı burc-ı şeref*

*Felekde Zühre gelüp vecde kırdı bezm-i neşâf
Oturdı hayl-i melek 'îş ü nûşa şaf-der-şaf*

*İrişdi gûş-ı Mesîhâya bāng-ı nûş-â-nûş
Getürdi cünbişe eflâki nağme-i ney ü def*

*Başından itmeyeler zıll-i iltifâtı dirîğ
Semiyy-i seyyid-i bathâ vü pādşâh-ı yühaf*

*Vülûd-ı hayrına târîh yazdı Remzî kim
Zamâne buldı Muhammed 'Ali'yle²³ kırb u şeref*

1291/[1874].

[11] Târîh-i vefât

[Mefâ'ilün Fe'îlâtün Mefâ'ilün Fe'îlün]

*Figân ki bu felek-i kec-medâr u kîne-şi'âr
Ne nâm-verler için hâki hvâb-gâh itdi*

[14] *Velî-i ni'metimiñ gülşen-i hayâtını âh*

²³ Metinde “Ali ile” şeklinde yazılan kelime grubu vezin gereği “Ali'yle” biçiminde okunmuştur.

Hazān mevt ile tārāc idüp tebāh itdi

*Anı getürdi vaṭandan Selānik'e bi-miṣl
Selānik'i meh-i Ken'an'a ḳa'r-ı çāh itdi*

*İrişdi gūşına fermān-ı İrci²⁴ nāgāh
Beḳā diyārına ol ḥaste 'azm-i rāh itdi*

*Ġam-ı vefātı Muḥammed 'Ali benim gözime
Vaṭan diyārını bir tīre ḥānḳāh itdi*

*Meh-i şıyāmda elvān-libās-ı 'ıdi baña
Libās-ı māh-ı Muḥarrem gibi şıyāh itdi*

*Maraż o serv-i revāniñ nihāl-i ḳāmetini
Semūm-ı renc ü ta'abdan bir giyāh itdi*

*Görince ḳābız-ı ervāhı o ḡarīb-i diyār
Şolına şaḡına ḥasretle bir nigāh itdi*

*Yanında görmedi bir kes 'ıyāl ü ālinden
Derūn-ı dilden o bir cān-güdāz āh itdi*

*Vefātı sālīne çıḳdı bu bir güher tārīḥ
Ḥacī Ḥüseyn behiştı ḳarār-gāh itdi*

1303/[1886].

[12] Diğer

[Mefā'ilün Mefā'ilün Mefā'ilün Mefā'ilün]

²⁴ “Sen ondan razı, o da senden hoşnut olarak rabbine ‘dön’”. *Kur'ân Yolu*, <https://kuran.diyanet.gov.tr/> (el-Fecr, 89/ 28).

*Fiğân bu nev-civân bir nâzenîn-i meh-liķâ idi
Ki şem'î 'ârızî itmişdi devlet-ḥânesin rüşen*

*Vücûdî nâzenîn kalbi münevver kâmeti ra'nâ
Şadâsı rûḥ-perver ḥulķati hoş ḥulķî müstaḥsen*

[15] *Yigirmi dört yaşında 'ayn-ı evân-ı şebâbetde
Verem derdine oldu mübtelâ ol serv-i sîmîn-ten*

*Müdâvîler devâsından vücûdî bulmayup şîḥḥat
Marazdan oldu şiryân-ı verîdi rişte-i sūzen*

*Bahâr-ı 'ömrini nâ-geh ḥazân-ı mevt idüp yağma
Firâr itdi tezerv-i rûḥ gülşen-ḥâne-i tenden*

*Görince kâbîz-ı ervâḥı ol nâ-kâm-ı ḥünîn-dil
Çeküp bir âh-ı âteş-bâr u çâk itdi pirâhen*

*Açuplar na'şî üzre başların²⁵ aḥbâb u aḳvâmı
İrişdi göklere yerden şadâ-yı nâle vü şîven*

*Mezârî taşna târiḥ-i vefâtı²⁶ yazdı Remzî kim
Muḥammed Nûri itdi kaşr-ı ḥuldf²⁷ câvidân-mesken*

1303/[1886].

[13]

[Mefâ'îlün Mefâ'îlün Mefâ'îlün Mefâ'îlün]

²⁵ Kelime, metinde “başlarıñ” şeklinde yazılmıştır.

²⁶ Kelime, metinde “vefâtıñ” şeklinde yazılmıştır.

²⁷ “Ḥı” harfiyle yazılması gereken bu kelime, metinde “ḥa” harfiyle yazılmıştır.

*Yine ‘Abdī Beg’i Mevlā ser-efrāz-ı cihān itdi
Aña luṭf itdi bir maḥdūm²⁸ u göñlür²⁹ şādmān itdi*

*Görince mihr-i gerdūn ol hilāl-i pertev-efşānı
Yüzini infī‘ālinden şehāb içre nihān [itdi]*

*Ruḥ-ı yāḳūt-fāmīñ ol leb-i la’l-i dıraḥşānīñ
Görince dāyesi bir şāḥa-i mercān gümān itdi*

*Rebū’l-evveliñ ‘aşrında ol şūḥ-ı perī-peyker
Şafā-yı maḥdemiyle ḥāneyi ḳaşr-ı cinān itdi*

[16] *Yüzi lāle saçı sünbül gözi nergis lebi ḡonça
Ki mehdī nev-bahār-ı ḥüsni reşk-i gülsitān itdi*

*Şabā herbir çemen-zāra ki virdi müjde-i vaşlın
Gül ü serv ü çemān u ‘andelībi naḡme-ḥvān itdi*

*Felekde Zühre ol māh-ı neviñ tebşīr-i mīlādın³⁰
Sürūd-ı meclis-i kerrūbiyān u ḳudsiyān itdi*

*Beni bu ḥoş beşāret münḥanī bir pīr iken Remzī
Kemāl-i vecd ü şevḳ ü zevḳden tāze-civān itdi*

*Gelüp bā-yı beşāretle didim tāriḥ-i sālir³¹ kim
Vişālū’ d-dīn ufḳdan meh gibi çehre ‘ayān itdi*

²⁸ Kelime, metinde “maḥdūm” şeklinde yazılmıştır.

²⁹ Kelime, metinde “göñlüñ” şeklinde yazılmıştır.

³⁰ Kelime, metinde “mīlādīñ” şeklinde yazılmıştır.

³¹ Kelime, metinde “sālir” şeklinde yazılmıştır.

1305/[1888].

[17] Fiyâtı 1 guruşdur.

Şatılan mahaller: Bâyezîd'de Kâğıdıcı 'Osmân Dede'niñ ve Üsküdar'da 'Aṭṭâr Râ'if Dede'nin dükkânlarında bulunur.

Sonuç

1306/1889 yılında vefat eden Remzî Baba'nın 16 sayfa, 13 manzumedan oluşan, Sultân II. Abdülhamîd başta olmak üzere Osmanlı ileri gelenleri için yazılan manzumelerini muhtevî *Mecmû'a-i Eş'âr*'ı üç müstakil eserinden biridir. Bu çalışma ile *Mecmû'a-i Eş'âr*'ın incelenmesi ve transkripsiyonlu tam metni ortaya konmuştur. Remzî Baba'nın diğer müstakil eseri olan *Hadîkatü'l-uşşâk*'ın her sayfasından birer örnek verilmiş ve muhtevâsı kısaca özetlenerek bu eser ilim alemine tanıtılmaya çalışılmış, *Âyîne-i İbret* isimli eseri hakkında yapılan çalışma ve misaller okuyucuya sunulmuştur. Remzî Baba'nın dağınık halde bulunan şiirleri kısmen toparlanmaya çalışılmıştır.

Sultân II. Abdülhamîd hakkında yazılan yetmiş civarındaki methiyenin içinde Remzî Baba'nın *Mecmû'a-i Eş'âr*'ındaki iki adet "Sâl-i Hümayûn Târihi"nin yeri tespit edilmeye çalışılarak her iki manzumenin hem transkripsiyonlu metni hem de dil içi aktarımları verilmeye gayret edilmiştir.

Ahmed Râsim'in *Yenigün* "İstibdâd-ı Edebî"de 13 Kanûn-ı Sâni 1336'da yayınlanan Remzî Baba ile ilgili yazısına ve Mehmed Nûrî Şeydâ'nın *Malumat Gazetesî*'ndeki "Şeyh Remzî Merhûm" isimli makalesine ulaşılabilmesi bu çalışmanın eksik yanı olabilir. Her iki müellifin eserleri de, *Son Asır Türk Şâ'irleri*'nde İbnü'l-Emin Mahmud Kemal İnal'ın bahsettiği kadar görülebilmektedir. Umarız bundan sonra yapılacak çalışmalarda bahsi geçen makalelere ve daha fazla bilgiye ulaşılabilir.

Kaynakça

ARSLAN, Mehmet (11.02.2015). "Remzî, Remzî Baba". *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, (E. T: 05.10.2020), <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/remzi-remzi-baba-tebrizli>.

ÇAKIR, Mustafa Sefa (2019). "Döneminin Kadın Şairlerinden Sultan İkinci Abdülhamid'e Cülûsiyeler". Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, S. 46, s. 75-93.

ÇONOĞLU, Salim (1995). "Mecmû'a-i Mu'allim (Metin, Açıklamalar, Notlar)". Yüksek Lisans Tezi, Balıkesir Üniversitesi.

DOĞAN, Hasan (2018). *Döneminin Şâirlerinin Kaleminden Sultan İkinci Abdülhamid'e Medhiyeler*. İstanbul: Şamil Yayınevi.

İNAL, İbnü'l-Emin Mahmud Kemal (1970). *Son Asır Türk Şâ'irleri* (C VII). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Kur'ân Yolu. <https://kuran.diyaret.gov.tr/>

KÜÇÜK, Cevdet (1988). "Abdülhamid II", *TDV İslam Ansiklopedisi* (C 1). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay. s. 216-224.

Mehmed Süreyyâ, (1996). *Sicill-i 'Osmanî* (C V). (haz. Nuri Akbayar), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Remzî Baba, (1289/1872 a). *Âyîne-i 'İbret*. Atatürk Üniversitesi Merkez Ktp. Seyfettin Özege Koleksiyonu, Demirbaş numarası: 0107369, Yer Numarası 941 SÖ 1872.

Remzî Baba, (1289/1872 b). *Hadikatü'l-uşşâk*. Atatürk Üniversitesi Merkez Ktp. Seyfettin Özege Koleksiyonu, Demirbaş numarası: 0111596, Yer Numarası: 4595 SÖ 1289.

Remzî Baba [Şeyh Remzi], (1306/1889). *Mecmua-i Eş'âr*. Atatürk Üniversitesi Merkez Ktp. Seyfettin Özege Koleksiyonu, Demirbaş numarası: 0116798, Yer Numarası: 8724 SÖ 1306.

ÖZCAN, Abdülkadir (1993). "Cülûs", *TDV İslam Ansiklopedisi*, (C 8). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yay. s. 108-114.

TERBİYET, Mehmedeli (1314). *Dânişmendân-ı Âzerbaycân*. Tebriz: Kitâbhâne-i Firdevsî.

UZ, Özkan (2020). "Remzi Baba ve Âyîne-i İbret Adlı Eseri". *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 19 (3), 770-788.

BURJUVAZİ VE PINAR KÜR'ÜN YARIN YARIN ADLI ROMANININ BURJUVA KADINI SEYDA

Tuba Deniz ARSLAN*

Yakup ÇELİK**

Öz

Burjuvazi kavramının, çıkış yeri olan Batı Avrupa'da, tarihsel kaynaklarda 11. yüzyıldan itibaren yer almaya başladığı görülmektedir. Kent kültürünün oluşmasına ciddi katkıları olan ve feodal Avrupa'nın sınıf yapısının değişmesine yol açan burjuvazinin yüzyıllar içinde işlevi, konumu ve ekonomik nitelikleri değişmiş ve etkinliği artarak devam etmiştir. 19. yüzyılda ise bir burjuva çağına başladığı söylenebilir. Bu çalışmada, Türkiye'deki burjuva sınıfının Avrupa burjuvazisiyle benzerlik ve farklılıklarından hareketle modern ve çağdaş bir burjuva profilinin ana hatlarının tespit edilmesi hedeflenmiştir. Bu profilin Pınar Kür'ün Yarın Yarın romanındaki Seyda karakterinin kendisi, ailesi ve çevresi üzerindeki toplumsal izleri sürülmeye ve romandaki yansımaları irdelenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Burjuvazi, Pınar Kür, Yarın Yarın, Türkiye'de Burjuva, Roman.

SEYDA THE BOURGEOISIE WOMAN IN PINAR KÜR'S NOVEL YARIN YARIN

Abstract

It is seen that the concept of the bourgeoisie has started to take place in the historical sources in Western Europe since the 11th century. The function, position and economic qualities of the bourgeoisie, which made significant contributions to the formation of urban culture and caused the change of the class structure of feudal Europe, have changed over the centuries and its effectiveness has continued increasingly. It can be said that a bourgeois age began in the 19th century. In this study, it is aimed to determine the outline of a modern and contemporary bourgeois profile

* Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,
Doktora (PhD) Öğrencisi - ORCID: 0000-0002-1335-599X
e-posta: tubadeniza@gmail.com

** Prof. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve
Edebiyatı Bölümü - ORCID: 0000-0001-9252-8221
e- posta: ycelik1234@gmail.com

Geliş / Received: 16 Kasım / November 2020

Kabul / Accepted: 3 Aralık / December 2020

starting from the similarities and differences of the bourgeois class in Turkey with the European bourgeoisie. It is attempted to trace the social trails of this profile on the character of Seyda herself, her family and her environment in Pınar Kür's novel Yarın Yarın and to scrutinize its reflections in the novel.

Keywords: The Bourgeoisie, Pınar Kur, Yarın Yarın, Bourgeois in Turkey, Novel.

Giriş

Yarın Yarın, Pınar Kür'ün, farklı toplum tabakalarından kişileri yan yana getirdiği, bir 12 Mart dönemi romanıdır. Bir burjuva romanı olarak tanımlanan kitabı için yazarın kendisi de “*Türk romanında ilk kez bir burjuva kadın anlatılıyor*” (Söğüt 2006:172) diyerek Seyda'yı işaret eder. Bu çalışmada, romanın varlıklı sınıftan kahramanı Seyda'dan hareketle “burjuva” kavramının Türk toplum yapısı açısından “gösterilen”inin ne olduğunun yanıtı aranacaktır. Bu amaçla, öncelikle Avrupa kökenli bu kavramın tarihsel olarak ne ifade ettiği üzerinde kısaca durulduktan sonra Türk toplumunda nasıl karşılık bulduğu ortaya konulmaya çalışılacak ve romanda temsil edilen burjuva kimliğinin tutarlılığı sorgulanacaktır.

Avrupa'da Burjuva Kavramı

Régine Pernoud, *Burjuvazi* adlı kitabında, ‘burjuva’yı, Balzac’ın “*Paris’te şu kapıcı güzel evleri yaptıranlar*” sözünden hareket ederek tanımlamayı yerinde bulduğunu belirtir (Pernoud 1995: 11). Zira orta sınıf olarak adlandırılan burjuvazi, 19. yüzyılda, Balzac döneminin Paris’inde siyasal iktidara sahip olarak yerleşmiş bulunmaktaydı. Orta Çağ’dan bu yana maddi gücüne dayanarak azar azar elde ettiği birtakım haklarla, 1789 Fransız Devrimi sayesinde siyasi ve yönetsel iktidarını pekiştirmişti. Böylece burjuvazi, aristokrasinin Paris’inin, yıkımlar ve yeni inşaatlarla görünümünü değiştirirken yaşam biçimlerini de dönüştürüyordu.

Avrupa’nın Orta Çağ’daki keskin sınıfsal ayrışması içinde yavaş yavaş varlık bulmaya başlayan burjuvanın bu sınıfsal sistemde başlangıçta yeri yoktur. Aristokrat ve köylüler arasında, giderek genişleyen burjuvaziyi konumlandırmak için kullanılan orta sınıf kavramıyla –daha sonra üzerinde tartışılmakla birlikte- bir orta yol bulunmuş olunur.

Burjuvazinin kökeninin, kentlerin ve kentli yaşam biçiminin ortaya çıkması kadar eski olduğu ve yazılı tarih kaynaklarında 1000’li yıllarda kullanıldığı biliniyor (Pernoud, 1995: 8). Fransızca bir kelime olan burjuva (kimi kaynaklarda Germen kökenli olabileceği de ileri sürülür), *bourg* adı verilen burçlarla (yüksek kale benzeri duvarlar) çevrilmiş kente benzeyen, kent ile kır arasında, genellikle bir şatonun çevresinde inşa edilmiş yerleşim birimlerinde yaşayanları tanımlamak için kullanılan bourgeois kelimesinden gelmektedir. Kelimenin anlamı zamanla genişleyerek hem *buorg*larda yaşayanları hem de kentlileri tanımlamada kullanılmaya başlanır (Chédeville’den akt. Kılıçbay, 2000: 192, 205). Sözlüklerde yaygın olarak kabul edilen anlamıyla burjuva, çoğunlukla ticaret ve benzeri işlerle meşgul olan kentli orta sınıfı tanımlamak için kullanılır. Burjuva sözünün

Türkçedeki karşılığı “kentsoylu” da bu anlamı çerçeveselendirmek niyeti taşır. Tarih boyunca terimin karşıladığı anlam değişime uğramıştır. Ancak ortaya çıkıp geliştiği ve nihayet egemen olduğu sürecin ana hatlarından bahsetmek “burjuvazi”nin tanımı bakımından önemlidir.

Orta Çağ'da, 10. yüzyıldan itibaren İtalya limanlarında yoğunlaşan ticaretle başlayan şehirleşme yeni bir dinamizm getirerek Avrupa tarihinde bir dönüm noktası olur. Şehirler ekonomik hayatın canlılık kazandığı yerler olarak göç almaya başlar. Bu da feodal sistemin zayıflaması sonucunu getirir. Zira sıkıntı içinde yaşayan toprağa bağlı köylülere (serf) şehirler cazip görünmekte, toprağı işleyecek bu köylülerin şehirlere göçü feodal beyleri zor duruma düşürmektedir.

Tarımsal üretimin ana gelir kaynağı olduğu dönemde, ticari kârların ve kentsel gayrimenkul spekülasyonlarının yanı sıra kırlara yatırım yapan ve fiefler satın alan burjuva sınıfı kent ve kır yaşamının içinde ve her ikisine de belli ölçüde hâkim pozisyonuyla kenti, yaşam alanı olarak kırdan daha çok benimser. (Le Goff'tan akt. Kılıçbay, 2000: 178). Diğer yandan, aristokrasinin kendi içinde kapalı yaşaması, diğer tüm sınıflardan kopuk ve özel mekânlara sıkışmış olması burjuvaziye kent içinde geniş bir alan açar ve aristokratik yaşam biçimini kendisine model alan burjuvazi kent kültürünün oluşmasına ciddi katkılarda bulunur.

13. ve 14. yüzyıllarda gözle görülür bir güce sahip olan burjuva sınıfı bazı haklar elde eder ve ekonomik gücü yanında, siyasal ve toplumsal açıdan etkin olmaya başlar. Geleneksel mülkiyet fikrini değiştirerek soyluların topraklarını da yavaş yavaş ele geçirir (Arslan, 2007: 15). Bu dönemden sonra, Avrupa tarihinin çeşitli evrelerinde burjuvazi, salgın ya da kıtlık dönemlerinde olsun, Amerika'nın keşfinden sonra Avrupa'ya değerli madenlerin akışında olsun, süreci kendi lehine çeviren bir sınıf olarak yükselişini sürdürür.

16. yüzyılda, Rönesans'la Avrupa, büyük dönüşümünü yaşar. Bundan sonra Avrupa'nın büyük fikir hareketlerinin oluşumunda burjuvazinin etkisi giderek artacaktır. “*Bu yalnızca, memleket hayatında üstün bir yeri işgal etmesinden değil, ekonomik hayatta olduğu gibi, düşünce alanında da yönetici sınıf olmak için kazandığı eğitimin onu gerekli niteliklerle donatmasından ileri gelir*” (Arslan, 2007: 16).

Sınıflı toplum kavramının henüz bilinmediği ancak oldukça keskin bir sınıfsal ayrışmanın egemen olduğu 17. yüzyıla kadar Avrupa'da insanî niteliklerin, hemen her alanda tanrı tarafından tayin edildiğine yahut doğuştan geldiğine ve değiştirilemez özellikler olduğuna inanılırdı. Tıpkı Aristoteles'in kölelerin ve özgür vatandaşların (efendilerin) sahip oldukları tüm niteliklerini doğanın onlara doğuştan verdiğine; yetenek, beceri ve fiziksel özelliklerinin de doğa tarafından şekillendirildiğine işaret etmesi gibi. Antik Yunan felsefesinden beslenen Avrupa toplumu akıl, yetenek, bilgi, soyluluk gibi kavramlar da dâhil olmak üzere bütün insanî niteliklerin doğuştan geldiğini kabul etmekteydi ve bütün bu özellikler yaşam boyunca değiştirilemezdi (Aristoteles, ç. 2017).

Rönesans, bir yandan hukukî açıdan olduğu gibi entelektüel ve ahlâksal açıdan da Orta Çağ Hristiyanlığının yaşamış olduğu değerler karmaşasını sürdürürken bir yandan da yaratılışın temelinde Tanrı'yı

görerek, insanı yaratıcı ile uyum içinde olmaya yönlendirmişti. Burjuva düşünüşünün yönlendirdiği yeni felsefe ise, Tanrı'yı inkâr etmeden insandan hareket eder, aklın gücüyle bilgeliğe erişme yeteneğine sahip olan, Antikite'nin tanıdığı insanı merkeze koyar (Arslan 2007: 16). Descartes'ın rasyonalitesinin egemen olduğu 17. yüzyılın Tanrı ve akıl arasında kurduğu denge bu anlayışın bir göstergesidir:

“Matematik fizik, doğada bulunmayan salt düşünceden türetilmiş olan bir takım kesin matematik kavramlarla doğanın yapısını kavrayabileceğimizi göstermişti. Demek ki doğa ile akıl arasında bir uygunluk var; rasyonel yapılı olan doğayı (ratio) akıl kavrayacak durumdadır. Buna inanan 17. Yüzyıl felsefesi yalnız doğanın değil felsefenin konularının da – Tanrı'nın da, ruhun da, iyi ile doğrunun da- salt akıl ile bilinebileceğine güvenir” (Gökberk, 2004: 290).

Gökberk'in sözünü ettiği bu bilgi gerçek bir devrimdir. İnsanın, aklı sayesinde doğayla ve sırrına eremediği doğa olayları arasında bağlantı kurması, sebep-sonuç ilişkisini kavramaya başlaması, belki de sistemli bir şekilde ilk kez açıklama yapabilmesi “Akıl Çağı” olarak da adlandırılan “Aydınlanma Çağı”nın en büyük keşfidir (Çiğdem, 1993; Gökberk, 2004). Bu sayede geçmişin, kilise başta olmak üzere geleneğin reddi, akıl ile açıklanabilecek yepyeni bir yaşam felsefesi ve pratiğinin hayata geçmesi kaçınılmaz olur.

İnsanlığın en büyük buluşlarından biri olan makinenin (buharlı) icadı ve onun sağladığı yeni imkânlar, ekonomik yapıyı ve toplumsal düzeni baştan aşağı değiştirerek egemen durumdaki aristokrasi sınıfına karşı tepkinin büyümesine sebep olur. Dönemin orta sınıfı olarak hem kırsal hem de kentsel yaşam pratiklerinin içinde, halktan, esnaf ve zanaatkârlar sınıfından daha fazla imkâna sahip olan ancak aristokrat ve soylu sınıfın ayrıcalıklarını elde etme hevesindeki burjuvazi, bu sürecin öncüsü konumunu sahiplenir. Elindeki imkânların yanı sıra halkın gücü ve desteğini de arkasına alarak sınıfsal egemenliğini gerçekleştirmek için en değerli keşfi “aklı” kendisine referans kabul eder. Bireysel çaba, yetenek, üretim, çalışma, mülkiyet hakkı gibi kavramların ön plana çıkmasına yol açan, feodal gelenekten koparak yeni pazarların keşfiyle ekonomik değişimi zorlayan rüzgârı arkasına alır ve kapitalistleşme sürecinin liderliğini üstlenir. Saint-Simon'un “*Çalışma işte yeni kült, modern din*” argümanında iyice belirginleşen söylemi ile akıl, bütün toplumsal sınıf ve tabakalardan, doğuştan sahip olunan tüm ayrıcalıklardan öte önce Batı ve Avrupa toplumlarına sonra tüm dünyaya yepyeni bir alan açarak aristokrasinin egemenliğinde sürmekte olan feodal çağın sona ermesine ve “Kapitalist Burjuva Çağı”nın başlamasına öncülük eder (Pernoud, 1995).

Kapitalizm öncesi dönemde çalışma, üretme, alış-veriş, biriktirme gibi kavramların, toplumsal etkileşimin sınırlı olduğu, herkesin kendi kendine yetme ve yetinme anlayışı içinde, organik bir yavaşlıkla sınırlı anlam taşımaya karşılık Kapitalist Burjuva Çağı'nda aristokrasi döneminin tam tersi bir sürece evrilerek yeni anlamlar kazanır. Sanayi Devrimi ve onun sağladığı yeni imkânlar, ekonomik yapıyı ve toplumsal düzeni baştan aşağı değiştirirken; burjuva sınıfının öncülüğünde yeni tipler, roller, yeni bir ahlâk

anlayışı ortaya çıkar. Burjuva sınıfı tarihsel olarak daha önce hiç olmadığı kadar ön plandadır ve elde ettiği yeni zenginleşme biçimleri ve sahip olmaya başladığı yeni imkânlarla hızlı ve kaçınılmaz bir değişim/dönüşüm yaşar.

Sombart, bu yeni burjuva tipini, para kazanma ve biriktirme konusundaki yeteneğinin nasıl bir anlam taşıdığını Benjamin Franklin'den şöyle aktarır: *“Tanrının yararlanması için kendisine bir ruh ve zenginlikler bahsettiği insanın onun lütuf ve desteğine sahip olduğu, dolayısıyla zengin olmanın ve bu uğurda çalışmanın Tanrı katında bir ‘değer’ anlamını taşıdığı, böylece insana saygı duyulmasına yol açtığı”* anlayışıdır bu. Zenginliği, biriktirmeyi Tanrının katında değerli olan kişilere sunduğu bir övünç kaynağı sayan burjuva sınıfı, bu yolda “çalışmayı” kutsallaştırdığı gibi vicdanlı ve dürüst kalmaya çabalamanın gerekliliğinin önemine de vurgu yapar (Sombart, 2008: 212).

Katolik Hristiyanlığın zenginliğe karşı fakirliği, azla yetinmeyi öven yaklaşımı yerine Protestanlığın açtığı nisbî özgürlük yolundan ilerlemeyi seçen burjuvazi 19. yüzyıl sonrası süreçte sermaye ve tüketim üzerinden şekillenir. Feodal çağdaki basit, durağan ve sıkışık konumundan hızla uzaklaşarak elde ettiği yeni araçlarla daha büyük kazançlar sağlamanın yollarına düşer. Modern zamanlardaki anlamıyla burjuvazi, genellikle bir tüccar, banker, alım satım zincirinde araçlar olarak fakat sonraları toplumun ihtiyaç duyduğu ürünleri, emeklerini kiralamak karşılığında işçi çalıştırarak ücretlendiren, istihdam yaratan, toprak, mal veya üretim araçlarına sahip kişilerden oluşan sınıfın adı hâline dönüşür (Wallerstein, 2007; Keyder, 2003).

Buna göre burjuva, üretim araçlarını sermayeleştiren, ücret karşılığında işçi kiralayan ve üretileni pazarda satandır. Satışlardan elde ettiği gelirin, ücretleri de içeren üretim maliyetlerinden daha büyük olması durumunda, burjuvanın amacı olan kârdan söz edilebilir. Burjuvayı toplumsal rolünün erdemlerinden dolayı (yaratıcı bir girişimci olarak burjuva) övenler olduğu gibi, bu rolünün kötülüklerinden dolayı (parazit bir sömürücü olarak burjuva) yerenler de olmuştur. Fakat övenler de yerenler de burjuvanın, bu kapitalist burjuvanın — çoğuna göre, 19. yüzyıldan bu yana; birçoğuna göre, 16. yüzyıldan beri; çok büyük bir gruba göre, daha da uzun bir zamandan beri — modern iktisadi yaşamın merkezi dinamik gücü olduğunda birleşmişlerdir (Wallerstein, 2007: 204).

Marksist teori, toplumsal sınıfların geleceğine dair öngörülerde bulunurken 19. yüzyılda kutuplaşma sonucu sadece iki sınıfın ortaya çıkacağını ileri sürer: burjuvazi ve proletarya. 19. yüzyıl da dâhil olmak üzere 16. yüzyıldan bu yana burjuvazinin diğer bir adı “orta sınıftır.” Ancak II. Dünya savaşıyla birlikte bu “eski orta sınıf” (burjuva) değişmekte, bunun yerine “yeni orta sınıf” yükselmektedir. Bu yeni orta sınıf ile, eğitim yoluyla kazandıkları bilgi ve becerileriyle şirket yapılarında yönetsel ya da yarı yönetsel pozisyonlarda bulunanlar, mühendisler, doktorlar, hukukçular, akademisyenler (öğretmenler) gibi meslekler edinerek uzmanlaşan ‘halleri vakitleri yerinde’ olan, kazançları ölçüsünde nispeten daha az riskli yatırımlar yapabilen bir sınıf kastedilmektedir (Wallerstein, 2007; Keyder, 2003).

Bu yeni orta sınıfı burjuvaziye dâhil edenler olduğu gibi onları sadece “yeni orta sınıf” şeklinde tanımlayıp ayrı bir kategori olarak

değerlendirenler de vardır. Ancak burjuvazinin kâr amaçlı yatırım yapma kabiliyeti olan ve emek karşılığı istihdam yaratma gücüyle kıyaslandığında ya da edindikleri beceriler sayesinde hayatlarını kazandıkları ve belli bir ücrete tabi oldukları hesaba katıldığında proleter sayılma ölçütüne de uymaları söz konusudur.

Bu kategorinin sınıfsal bir görünüm olarak Avrupa burjuvazisi dışında şekillenen Türk toplum yapısında karşılığını bulmak mümkündür. Yaşam tarzı ve toplumsal değerleri, gelenek ve seçimleri açısından tipik burjuva olan ve kapitalizmin hızla büyüttüğü bu sınıf “idarî burjuvazi” yahut Türk devrim sürecinin yarattığı dalgayla “tahsilli seçkinler” adlarıyla da anılabilir.

Türkiye’de Burjuvazi ve Toplumsal Profili

Wallerstein, Batılı ve modern anlamda burjuvaziyi tanımlarken 19. yüzyıldan itibaren hem iktisadî hem de siyasî olarak kapitalist oyunun baş aktörü olduğuna vurgu yapar. Aristokrasiyi devirmenin ve egemen sınıf olmanın yollarını arayan burjuvazinin modern dünyanın planlayıcısı konumunu elde eden öncü ve dinamik bir sınıf olma potansiyelini güçlendirdiğini ileri sürer (Wallerstein, 2007: 204).

Türkiye’de burjuvazi kavramının Türk toplum yapısı içinde nasıl bir karşılık bulduğu konusuna gelince, Cumhuriyet’e kadar geleneksel toplum yapısının sınıf kavramıyla ne kadar örtüştüğünü ele almak gerekmektedir. Esas itibarıyla Türk toplumu, Avrupa ve Batı toplumlarının sınıf kalıplarının ötesinde bir geleneğin kodlarına sahiptir. Türklerin budunsal kökenini oluşturan Oğuzlarda, tepede bir Han ya da aşiret başkanının, onun altında bir aristokrat tabakanın (beyler), son olarak da alt sınıflar ya da halkın yer aldığı basit bir tabakalaşma düzeni görülmektedir. Soylu olan beyler sınıfından olmanın iki belirleyici ölçütü vardır: akrabalık ve başarı (Mardin, 2003: 82).

Zamanla topluluktan topluma, devlete ve imparatorluğa dönüşme sürecinde farklı bölgelerdeki aşiretlerin topraklarına katılmasıyla, askerî gücü örgütleme görevini üstlenmiş olan aristokrasi (beyler) ile devlet kadrolarını besleyen ve oluşturan bürokrasi arasında bir ayrışma meydana gelir. Padişah’tan (han) sonraki sınıf olan ve orta tabakayı oluşturan iki unsur arasında -aristokrasi ve bürokrasi- ortaya çıkan ayrışmanın en çarpıcı yansıması dilde, bürokrasinin dili Farsça aristokrasinin dili Türkçe olmak üzere, kendini gösterir. Bu ayrışma Büyük Selçuklu İmparatorluğu’ndan, Anadolu Selçukluları’na ve Osmanlı İmparatorluğu’na kadar izlenebilir. Ayrıca Halil İnalcık’a göre Osmanlı’da sadece iki temel sınıf bulunmaktaydı: askerî sınıf (saray, askerî erkân, devlet görevlileri, ulema ve reaya (vergi ödeyen yönetime katılmayan sınıf); yönetenler ve yönetilenler (İnalcık’tan akt. Mardin, 2003: 90). Dolayısıyla Türk toplum yapısı geleneğinde burjuvazinin tarihsel, yapısal ve işlevsel bir yeri olmamıştır.

Cumhuriyetin ilanına kadar Osmanlı Devleti’nin toprak sistemine ve küçük ölçekli işletmelere dayalı ekonomik yapısı ve uyguladığı ekonomi politikası gereği, Batılı anlamda sosyal bir sınıf olarak klasik bir burjuvanın varlığından söz edilemez. Ancak, büyük çoğunluğunu gayrimüslimlerin oluşturduğu, saray ve bürokrasiye oldukça yakın, Avrupa ve Batı’yla ilişkisi

devamlı ve yoğun bir ölçüde sürmüş olan komprador burjuvazinin varlığından bahsedilebilir.

Temelde Avrupa, genel anlamda ise Batı kökenli eğitim veren okullarda okuyan, yaşam biçimi, dinî inançları, seçimleri ve ilişkileri bakımından, Müslüman, muhafazakâr Osmanlı toplumundan oldukça farklı olan bu sınıfın dünyada yükselmekte olan Kapitalist Burjuva Çağı'nın Osmanlı toplumundaki öncüsü konumunda olmasına rağmen bürokrasinin ve ekonomi politikasının sınırlayıcı etkisi altında bulunduğunu da söylemek gerekir.

Öte yandan Osmanlı toplumu geç modernleşen ve Avrupa'nın geçirdiği Rönesans, Reform, Aydınlanma, Sanayi Devrimi gibi değişim süreçlerini yaşamamış bir devlet ve toplum olarak hem sosyal hem de ekonomik bakımdan kapitalistleşen dünyanın uzun süre uzağında kalır. Batı eksensiz değişim sürecinin farkında olan Osmanlı aydınları, bu uzaklığı kısa yoldan ortadan kaldırma eğilimi ve çabası içerisinde yurt dışında aldıkları eğitim ve yeni dünya görüşlerinin etkisiyle siyasi, ideolojik tartışmalar ve kutuplaşmalar yaşarlar. Tanzimat dönemiyle iyice görünür hâle gelen Batılılaşma süreci, devletin ve toplumun da pek çok yönüyle yeni bir medeniyet dairesinin dönüştürücü etkisine uğradığının açık bir göstergesidir. Bu, gayrimüslim ağırlıklı Osmanlı komprador burjuva sınıfı Cumhuriyet'e geçiş sürecinde büyük yara alır. Çok dilli, çok dinli, çok etnisiteli bir "Osmanlı Tebası"ndan; tarihî, ideolojik ve pragmatik nedenlerden dolayı tek dinli, tek dilli ve tek etnisiteli yepyeni bir "Türk Ulusu" yaratma çabası ve mücadelesi sosyal ve psikolojik yansımalarıyla yaşamın -neredeyse-tamamını etkisi altına alır (Neyzi, 2007:7-8). Millileşme, Türkleşme, laikleşme çabalarının ardında, egemen olan bu yeni paradigmanın etkisi olduğunu söylemek gerekir. Bu anlamda tarıma dayalı millî bir ekonomik kalkınma modeliyle, siyasiler ve seçkinler eliyle, büyük ölçüde gayrimüslim bir burjuva geçmişine sahip olan Osmanlı toplumundan yeni bir Türk ulusu ve millî bir burjuva sınıfı yaratılmaya çalışılmıştır.

Cumhuriyet'le birlikte devlet kadroları, modern bir Türkiye inşa etmek ve "çağdaş uygarlık seviyesine" ulaşmak amacıyla, toplumu geri bıraktığına inanılan tüm değer ve sistemleri devrim ve inkılâplarla değiştirerek toplumu düzenleme ve yeniden tanımlama yoluna girer (Keyman-İçduygu: 2009: 8). Hızlı bir ekonomik modernizasyonun itici gücüyle burjuva sınıfı dâhil tüm sınıf ve tabakaları baskın ve kalkınmacı müdahalesiyle kontrolü altına alır. Bu sonuç aslında bürokrasinin, diğer bütün sınıflar üzerinde güç kazanıp egemenlik kurarak yeni yönetim sisteminin sağlayıcısı ve teminatı olma çabasında hareket ettiğinin bir göstergesidir.

Osmanlı'da klasik olarak Batılı anlamda bir aristokrasi sınıf geleneğinin bulunmayışı, bürokrasi sınıfının daima egemen ve güçlü konumda oluşu, gayrimüslimlerin oluşturduğu komprador burjuvazinin bürokrasi eliyle etkisizleştirilerek dağılması, kültürel alanda birikmiş tüm yerel mirasın devredilememesi ve ortadan kalkması sonucunu doğurur. Cumhuriyet'le birlikte oluşturulmaya çalışılan yeni burjuva sınıfı bu yüzden geleneksel bir devamlılık taşımamaktadır.

Oysa Avrupa'da burjuva tarihi kentin tarihiyle koşutluk göstermektedir. Kent kültürü Fransız toplumunun soylu ve egemen sınıfı

olan aristokrasinin önderliğinde ve onun imkânlarıyla ortaya çıkmış bir kültür olarak kabul edilmez (Le Goff'tan akt. Kılıçbay, 2000: 178). Bu nedenle kent burjuvanın, burjuva da kentin var oluşunda hayatî öneme sahiptir. Cumhuriyetle dağıtılan ve kent kültürü içinde yer alan komprador burjuvazinin yerine millî bir burjuva yaratmaya çalışırken devamlılığın sağlanamaması tüm kültürel mirasın ve ticarî geleneğin ortadan kaldırılması sonucunu doğurur. Böylece Türk burjuvazisi kendisine model olarak Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılmasıyla dağılan aristokrasiyi değil, komprador burjuvaziyi değil, Batı kökenli burjuvaziyi almak zorunda kalır ki süreç doğal biçimde bunu gerektirir.

Çok yakın zamanlara kadar Osmanlı ve Türk toplum geleneğinde aristokrasi sınıfının varlığının bile tartışmalı olduğunu düşünürsek geleneksel bir burjuva sınıftan bahsetmek de oldukça sorunlu bir yaklaşım olur (Mardin, 2003: 79). Bütün bu sebeplerle yaratılan Türk burjuvazisi Batı burjuvazisinin taklitçisi olmak zorunda kalmıştır.

Cumhuriyet'le başlayan millîleşme çabaları her alanda kendini gösterirken millî burjuva yaratma çabasının da on yıllar boyunca devam ettiğini söylemek gerekir. Bütün bu süreç boyunca siyaset ve politika sahnesi oldukça hareketli ve çalkantılı bir döneme evrilir. Ulusal kalkınma programları, ekonomik toparlanma ve iyileşme için üretim faaliyetleri, ekonomik krizler, tarım ve sanayide makinalaşma, halk ayaklanmaları, komünizm ve sosyalizmin dünyada yükselişi, II. Dünya Savaşı, kıtlık, çok partili döneme geçiş ve sancılar, değişen hükümetler, işçi hakları ve çalışma koşulları gibi, dünyada ve Türkiye'de ciddi siyasi ve ekonomik sorunların ortaya çıktığı istikrarsızlık dönemi egemen olur. Devlet kadrolarının (bürokrasinin) burjuvazi üzerinde kurmaya çalıştığı baskıyı ve etkinliği zafiyete düşürecek denli büyük çalkalanmaların yaşandığı bir dönemdir bu. Bürokrasinin kalkınmacı, denetimci ve baskın iktidarı ciddi yara alır. Bu yetersizlik ve karmaşa ortamından burjuvazinin gücünü arttırarak çıktığını ve yenilikçi, öncü ve ilerici olma potansiyelinin altını çizdiğini söylemek gerekir. Öte yandan dünya siyasetinde uzunca bir süredir tartışılmakta olan ideolojik akımların Türk entelijensiyasındaki yansımaları toplumun neredeyse tamamını etkisi altına alan bir dizi karışıklığa sebep olur. İlerici-gerici, sağ-sol gibi ayrımların oluştuğu, insanların bu tür etiketlerle yaftalandığı, toplumsal olayların silahlı çatışmalara dönüştüğü, öğrenci hareketlerinin, işçi ayaklanmalarının, grevlerin, kamu düzenini büsbütün tehdit ettiği yeni bir politik sahne ortaya çıkar.

Pınar Kür'ün *Yarın Yarın* adlı romanında "burjuva"nın ekonomik etkinliğini arttırdığı ve bürokrasi sınıfıyla başa baş bir iktidar mücadelesinde kendi gücünü sınıadığı, siyasi ve toplumsal çalkantıların yaşandığı 1970'ler Türkiye'si yer alır. Fethi Naci, *Yarın Yarın* romanını "*sömürülenlerin pek bol ama sömürenlerin pek az olduğu edebiyatımıza bir sömürücü çevresini büyük bir başarıyla sokuyor*" sözleriyle değerlendirerek burjuva sınıfını sömürenler sınıfı olarak konumlandırır (Naci, 2019: 572). Bütün bu siyasi ve sosyal atmosferin oldukça çarpıcı bir gerçeklikle yer aldığı roman hem burjuvazinin, hem politik kamplaşma ortamının yarattığı sosyal hareketliliğin arka planına, hem de Türk burjuvazi çevresine odaklanır. Ailesi, çevresi, ilişkileriyle merkezî konumda bulunan romanın kadın kahramanı Seyda, romanda varsayılan toplumdaki mevcut sınıfsal katmanlaşmayı açığa çıkaracak bir figür olarak yer alır.

Bir Burjuva Kadını Olarak Seyda

Pınar Kür, *Yarın Yarın* adlı romanında yer alan Selim, Oktay gibi burjuva karakterleri arasında özellikle Seyda isimli kadın karaktere odaklanmıştır. Onun ailesi, aldığı eğitim ve yetiştirilme biçiminden başlayarak evliliğine ve halihazırda sürdürdüğü yaşam biçimine uzanmış ve Seyda'nın tarihine ışık tutmaya çalışmıştır. Öte yandan romandaki diğer karakterlerden bir burjuva çocuğu olan kocası Oktay, yine bir burjuva ailesine mensup sevgilisi Selim yanında, hayat kadını Aysel de sınıfsal ayrıma işaret edecek bir biçimde Seyda'nın çevresinde rol alırlar. Seyda ve Selim'in yasak aşkı ekseninde gelişen olaylar, Selim'in amaçsız ve derin yalnızlığında tanıştığı Josette isimli Fransız kız ile yaşadığı ilişkiden sonra sosyalist devrimin gerçekleşmesi amacına evrilerek anlam kazanır. Aysel'in, Seyda'nın kocası Oktay'ın metresi olmasıyla, aralarında uçurum olan iki ayrı sınıfın kadını karşı karşıya getirilerek aralarındaki karşıtlık ve paralellikler vurgulanır.

Seyda'nın annesinin kökeni Abdülhamid sarayına uzanır. Saraylıdır, aristokrat kökenlidir. Ancak Osmanlı imparatorluğunun ve saray sınıfının dağılmasıyla Osmanlı aristokrasisi de bozguna uğrar. Anne, dağılmış ve hızla yoksullaşan bu sınıfın üyesi olarak kendi ailesine bilinmeyen sebeplerle sırt çevirmiştir. Babası ise küçük yaşta anasız-babasız kalmış Gaziantepi bir toprak ağasının oğludur. Ailenin geri kalan üyelerinin, ancak Fransız lisesini bitirinceye kadar verdiği destek kesildikten sonra baba Mehmet Bey, mirastan da yoksun bırakılmasına rağmen hakkı olanı almayı küçüklük sayarak konuyu kapatmıştır. Böylece, dağılmış aristokrat kalıntısı ailesiyle bağlarını koparmış bir anne ile, Anadolu'nun feodal toprak ağalığı sınıfından gelen ve yine ailesiyle bağlarını koparmış bir babanın, aldıkları eğitim sayesinde öğretmenlik mesleği edindikleri sırada birbirlerini tanımaları sonucu bir evlilik gerçekleşir. Romanda bu ailenin, kapitalizmin ve Cumhuriyet'in öne çıkan yeni sınıfı olan eğitilmiş (uzmanlaşmış) küçük burjuva sınıfına dönüşerek yeni bir bileşim, yeni bir sentez ortaya koymasının hikâyesini buluruz.

Seyda, Wallerstein'in dikkat çektiği kapitalizmin rüzgârıyla sayıları hızla artan ve eski burjuvazi (orta sınıf) tanımını genişleten ya da bazı düşünürlerin kullanmayı seçtikleri adıyla “yeni orta sınıf, yani küçük burjuva” bir ailenin tek çocuğu olarak bu sınıfın içinde yer alır.

Seyda'nın ailesi, feodal yapıyla benzerlik taşıyan ağalık sistemiyle, saray aristokrasisinden gelen, dağılmaya başlamış ya da dağılma sürecindeki kendi tarihsel ve kültürel kökleriyle farklı sebeplerle de olsa bir şekilde bağlarını koparmış iki farklı üyenin kurduğu bir ailedir. Siyasal ve toplumsal olarak devrim niteliği taşıyan dönüşümlerin etkisi altında olan ve tüm bu sebeplerle değişip dönüşen, eskiye arkasını dönüp yeniye kucak açan ve bu seçimle hayatta kalan Seyda'nın anne-babasının geçmişi romanda şöyle verilir:

“Saraylıların parası daha da tez bitmiş, antika halıların, Şam ipeklilerinin birer birer elden çıkarılmasıyla sağlanan geçim, Seyda'nın annesi pek küçük bir kızken başlamıştı. Sonunda, öğretmen okulunun parasız yatılı iki öğrencisi olarak tanışmış,

*sevişmişlerdi. Okulu bitirdikten sonra, pek iyi tanımlayamadıkları bir ülkücülükle Anadolu'ya göçmüşlerdi, köklü, soylu ailelerden olmanın getirdiği ayrıcalığı, Mustafa Kemal'in yeni kurduğu Türkiye'ye yararlı kılmak amacıyla. Saraylıların bellettiği görgü ile Gaziantep çocukluğu Frerler gençliği karmasının meyvası olan görgü hiç bir zaman bağdaşamamış, ikisinin karışımı, ya da her ikisine karşı gösterilen tepki, her şeyi küçümseyen bir savrukluğa, bir tür «Asya tipi bohem»liğe dönüşmüştü.” (s. 79). **

Kendilerini hep ayrıcalıklı, başkalarından farklı ve özel bulan aile, gittikleri her Anadolu kentinde bu dönüşümlerinin biricikliğini hissederek ve bu dönüşümü bir ayrıcalık olarak benimseyip var olmayı seçerler.

Cumhuriyet ülküsüyle inşa edilmiş öğretmen okulunda okurken tanışan bu anne-babanın kurduğu biricik, ayrıcalıklı ve özel bir küçük burjuva bileşiminden oluşan Seyda'nın ailesi soylu ve köklü gelenekleri olan ailelerde doğmuş olmanın ayrıcalığını duyarak yaşamının konforuna yaslanırlar. Bu eğitilmiş uzmanlaşmış küçük burjuva sınıfı, yatırım yapıp istihdam yaratabilen büyük burjuvazinin yarattığı ve beslediği bir sınıftır. Gerek duyduğunda büyük burjuvanın mali girişimlerini kendi ölçüsünde gerçekleştirebilen bir sınıf olarak idealisttir ve aydınlanma yüzyılına getirdiği aklı, Kemalist modernleşme projesiyle Türk devrim tarihindeki somut değişimlerle egemen olan bir bilinç ve farkındalıkla harmanlayarak kullanır. Kemalist eğitim sisteminin tahsilli seçkinleri olarak, soylu ailelerden geliyor olmanın ayrıcalığını Atatürk Türkiye'sine yararlı kılmak ülküsüyle birleştirip Anadolu'ya göç ederler:

“Karı koca her gittikleri yerde çok tez sivrilmişlerdi. Herkesten başka olduklarına inançları öylesine derin, öylesine köklüydü ki, bunu hiç düşünmeden, duyurmağa hiç çalışmadan duyurmuşlardı çevrelerine her yerde. Göze batmışlar, daha da ötesi, baticı olmuşlardı. Herkesi tedirgin etmişti sivrilikleri. Öyle ki, örneğin, ırkçılığın suç olduğu yıllarda ırkçılıkla, hemen arkasından, komünist avının başladığı yıllarda komünistlikle suçlanmışlar, oradan oraya sürülmüşlerdi. Oysa ırkçılıkla, bir süre ünlü bir ırkçıyla aynı okulda öğretmenlik etmekten öte hiçbir ilgileri olmamış; solculukları ise, pembe pelür kâğıtlardan, alçak sesle, Nâzım Hikmet'in şiirlerini okumaktan ileri gitmemişti. Seyda'nın çocukluğunun ilk anımsadığı yıllarında evin içinde dolaşmıştı o pembe pelür kâğıtlar ve küçük kız, daha okula bile başlamadan kendi kendine ezberlemişti şiirlerden birkaçını.” (s. 79-80).

Yazar bu satırları öylesine dikkat ve ölçülü bir alayla aktarır ki âdeta çocuksu bir isyanın, üslubunca ve etraflıca tasarlanmış sözleri gibi yankılanır. Sanki küçük ve zeki Seyda'nın anne-babasının ona sunduğu gerçekliğe karşı duyduğu hoşnutsuzluğu bildirmeye çalışmasının, iğneleyici bir başkaldırıya dönüşmesi sonucu ortaya çıkmış yakınmaları ve iğnelemeleri gibidir. Görgülü bir saraylılıkla, parasız savruk Anadolu bir toprak ağalığı, ailelere sırt çeviren yetişkin öğretmen adayları, saraylı

* Pınar Kür, *Yarın Yarın*, Yazko Yay., İstanbul 1980. Alıntılar bu baskıdan yapılmıştır ve bu bölümde sadece sayfa numaraları verilecektir.

görgüsü, Gaziantep çocukluğu ve Frerler gençliği karmasından ortaya çıkan görgünün hiç bağdaşamamış olması, bu karmanın bir tür uyumsuzluğa ve huysuzluğa yol açarak çevrelerindeki her şeyi küçümseyen bir savrukluğa ve “Asya tipi bohemliğe” dönüştüğü, içinde yaşadıkları topluma karşı bir tür refleks ya da savunma mekanizması geliştirilmesine yol açması, Seyda'nın “*bütün yaşamları büyük bir aldatmacadan başka bir şey olmamıştı, olmayacaktı aslında... Kendilerinden başka hiç kimseye zararı olmayan bir yalan yaşam doğru, doğru, dosdoğru bilinmiş*” çıkarımının zeminini oluşturur (s. 79). Seyda'nın gerçeklik konusunda yaşadığı bu açmaz anne ve babasının kendi tarihsel ve kültürel gerçekliklerine sırt çevirişlerinden, aldıkları eğitimin onlara aşıladığı idealist, seçkinci tavrın uyumsuz, huzursuz ve sahte bir üstünlük algısına dönüşmesinden kaynaklandığı açıkça görülür.

Dönüştükleri biçimiyle geçmişin aristokrat ve feodal kalıntıları üzerinde “savruk” ve yazarın deyimiyle “Asya tipi bir bohemlikle” Anadolu'yla bağdaşamazlar ve oradan oraya sürülürler. Bu süreçte Seyda'nın okulunu pekiyi ile bitirip tüm derslerden yüksek başarılarla geçmesi ve özellikle edebiyat ve matematikte ileri düzeyde yeteneğinin olduğu fark edilmesi ailesinin, kızlarını zekâ ve yeteneklerine uygun olarak iyi okullarda okutmak üzere İstanbul'a dönme kararını vermelerine yol açar. Kendi üstünlüklerine farklılıklarına olan derin inançları kızlarının bu başarılarıyla daha da güç kazanır. Ayrıca Seyda'nın “deha üstü” bir zekâyâ sahip olduğu ortaya çıkınca karı-koca birbirlerine sarılarak adeta bu başarılarından ötürü “birbirlerini” kutlarlar Seyda'yı değil; ve Seyda'nın en iyi eğitimi alması için “ayrıcılık” oluşlarının sağlayabildiği torpili kullanarak İstanbul'a yerleşirler.

Babası sorduğu soruların hepsini doğru cevaplayan kızına: “*Aferin kızım, hepsini doğru yapmışsın. Ama doğru yapacaksın elbet. Senin gibi akıllı bir kız yanlış yapar mı hiç?*” der. Ancak Seyda “*herkesten akıllı, herkesten üstün, herkesten iyi olduğunu bilmektedir zaten*” ve başka türlü bir yüceltilme, değerlendirme beklemektedir her seferinde; “*hep daha büyük bir alkış*” (s. 82). Hep daha fazla takdir bekleyerek daima başarıdan başarıya koşan Seyda, anne ve babasının yüzünü kara çıkarmaktan tedirginlik duysa da okul hayatı boyunca çitayı daima daha yukarıya taşır.

İstanbul'da, ekonomik anlamda bazı sıkıntılar yaşamaya başlayan aile üstünlüklerini ilk bakışta kavrayamayan bu şehre alışmaya çalışırlar. Para onlar için hiçbir zaman önemli olmamıştır. Burjuva sınıfının en temel niteliğinden, para kazanmak ve para biriktirmek özelliğinden yoksun oluşları, köklerinden gelen aristokratik zihniyetin bir tezahürüdür. Onlar için daima en önemli iki şey vardır: her istediklerini istedikleri zaman yapmak ve Seyda'nın iyi bir eğitim almasını sağlamak. Bu uğurda elektrik faturasını ödeyemedikleri için mum ışığında havyar yiyip hallerine güldükleri de olur, ıspanak yerine kuşkonmaz yedikleri de. Onlar birbirleriyle olmaktan mutlu olmaya devam ederler çünkü birbirlerine layık olduklarına inanmışlardır, tüm evrende sevicecek sayılacak sadece üç kişi olduklarına da ve Seyda'nın öz benliğine saygı duymasını sağlamayı her şeyden çok önemsemişlerdir. Ne var ki böyle bir ortamda yetişen, aynada saatlerce kendi güzelliğini hayranlıkla seyreden, yaşlılarının adlarını bile duymadıkları bir sürü kitap okuyan, iki yabancı dili çok iyi öğrenen Seyda, okul yılları boyunca hiç yakın arkadaş edinmez, hiç kimse onun sırdaşı katına yükselemez, her

şeyden önce kendisinin merkezi olduğu üç kişilik dünyanın sınırlarını kimsenin zorlamasına Seyda izin vermez (s. 85-86-87).

Seyda, okul hayatında başarılarla dolu ilerleyişini atom fizikçisi olma hedefiyle taçlandırma niyetiyle üniversitede fen fakültesinde okuduğu sıralarda Oktay'la tanışır. Oktay Fransa'da eğitim aldıktan sonra babasının desteğiyle kendi işini kurmuş zengin, tipik bir burjuva ailesinin oğludur. Başlarda çok da özel olmayan ilişki cinsel birlikteliğe doğru uzanmaya başlayınca her ikisi açısından vazgeçilmez bir gizemliliğe ve keşfe dönüşür. Ancak Seyda cinsel birliktelik için evliliğin şart olduğunu düşünmektedir. Fakat ortada “anamlı” hiçbir sebep Seyda'yı ilgilendirmezken (dinî, ahlâkî, toplumsal) bekaretini koruma konusunda gösterdiği direnç Seyda açısından ailesinin ona vermeyi unuttuğu cinsel eğitim eksikliğinden kaynaklanmaktadır:

“Kötü olan Oktay'ı sevmiş olmak değil, sevgiyle cinsel isteği ayırt edememek... Ah, Melâhat hanım, Mehmet bey, ne büyük bir özenle yetiştirdiniz beni, ama bu arada nasıl olduysa oldu, cinsel eğitimim unutuldu, değil mi? Kim atladı orada? Deha üstü kızın da cinsel istekleri olabileceğini kim düşünmedi? Ben, ilk kez on sekiz yaşında Faruk'la öpüştüğüm zaman sınıf arkadaşlarımın her biri kaçır erkeği deneyden geçirmişlerdi dersiniz? İlk öpücük ve on sekiz yaş! Gülünç. Hangi çağda olursa olsun gülünç! Hayır suç Oktay'ı sevmek değil, Sevmemek. Şu duyduğum istekten, sabırsızlıktan, açlıktan öte, daha büyük ne olabilir, diyecek kadar bilgisiz olmak...” (s. 87).

Tamamlanmamış, yarım yaşadığı cinsel hayatının yarattığı kafa karışıklığı yüzünden Seyda, öğrencisi olduğu fakültenin matematik sınavından bütünlemeye kalır. Hayatında ilk kez bir dersten -üstelik matematikten- bütünlemeye kalan Seyda bu korkunç başarısızlığı hazmedemez ve okulu bırakarak Oktay'la evlenmeye karar verir. Bu ilk başarısızlığından sonra düğün gününe kadar okula dönme şansını değerlendirmeyi düşünmez bile Seyda. Çünkü üstünlüğüne, kendine güvenir: *“doğuştan getirdiği ve kendisini herkesten ayıran ve davranışlarını doğru kılan o cevher: yanılmazdı Seyda! Gizli yanılmazlığına güvendi!* (s. 93). Seyda'nın bu tutumu ise, şüphesiz ailesinin “kendilerini eşsiz, özel, ayrıcalıklı bulan” güvenleriyle bağlantılıdır.

Sırf özgürce ve engelsiz bir cinsel beraberlikle hazzı tam olarak yaşamak için Oktay'la evlenmeyi seçen Seyda ilk gecenin sonunda *“balayı sabahı uyanır uyanmaz anlar yanıldığını ve yaptığı işin korkunç gereksizliğini.”* Bu olayla birlikte Seyda saygı diye bildiği tek şeyi kendi öz saygısını ve öz değerini yitirir. Hayatı boyunca çok önemsiz olarak gördüğü dış dünyaya içten içe yaşadığı bu yanılığın ve başarısızlığı göstermemek için çırpınır (s. 94). Oysa *“anlamsızlık çukurunun en dibine düşmüştür”* ve bunun fena hâlde farkındadır (s. 73).

Anne ve babasının hayattaki tüm davranışlar için akıl yürütme ve anlam bulma konusundaki zorunluluğa varan ısrarı Seyda'yı daha çocuk yaşlardan itibaren tüm davranışlarını anlayıp açıklamaya zorlamıştır. Bütün seçimlerini anlamla buluşturmak, anlamlı kılmak için gösterdiği tüm çabaya

rağmen şimdi bir anlamsızlık çukurunun içindedir. Oysa evliliği, her istediğini yapabilme gücünü çok daha artırmıştır; büyük ve gösterişli evlerde konforlu ve dışardan mükemmel görünen bir hayatı vardır. Tipik bir burjuva yaşamı ve evliliğidir onunki.

Régine Pernoud, modern anlamda tipik burjuvadan bahsederken büyük evler ve büyük salonlar, hizmetçiler, kalabalık toplantılar, evli, çalışmayan, sanat ve moda akımlarını takip eden kadınlar, eşlerini aldatan ancak bunu daima gizleyen ve sahne önünde mutlu bir aile tablosu çizen erkekler ve genellikle miras bölünmesin istendiğinden az sayıda çocuk sahibi olma şeklinde bazı klasik burjuva alışkanlıklarını sıralar (1995: 22-24). Seyda ile Oktay'ın evliliğinde bu klasik özelliklerin hemen hepsini buluruz.

Seyda bütün bu çelişkileriyle boğuşurken bir taraftan da dikkatini oğlu Gil'e verir. Baştan beri çocuk sahibi olmayı istemeyen Oktay karısından hızla soğuyup uzaklaşarak başka kadınlarla birlikte olmaya başlar. Seyda ise, evli bir kadın olmasına rağmen bulunduğu çevrenin bir gerçeği olarak başka erkeklerin gizli-açık tacizi altındadır. Zaman zaman çekiciliklerine kapılsa da ilişkiye girmez. Kocasını Oktay olan-bitenin farkındadır ancak Seyda'dan soğumuştur ve bu manzaralardan rahatsız olmaz.

Seyda'nın bu psikolojik ve sınıfsal sıkışmışlığının tam ortasında Selim çıkar karşısına. İlk anda birbirlerine âşık olan Selim'le Seyda hızlı, tutkulu bir birliktelik yaşarlar. Sosyalist devrim yanlısı Selim, Seyda'nın sınıfsal bilinçlenmesini sağlamaya çalışır ve devrim sürecine yararlı olacak işler yapması konusunda ona bir yol açar. Fakat 12 Mart muhtırası süreciyle kaçıp saklanmak zorunda kalan Selim hayatını kaybeder. Seyda ise bu acıyla hastanelere düşer. Aldatıldığını anlayan Oktay, kendisi de Seyda'yı aldatıyor olmasına rağmen durumu hazmetmekte zorlanır.

Régine Pernoud, *Burjuvazi* kitabında cinsellik karşısında burjuvanın tutumundan söz ederken, "*Tek bir hata vardır, o da tensel olanıdır ve bu zorunlu olarak, kadın için, erkek için olduğundan daha vahimdir. Çünkü farklı doğal sonuçlara yol açmaktadır*" demektedir (1995: 26). Seyda'nın ailesinin de bu anlayışa uyduğu, sınıfının ahlâki normlarına göre davrandıkları anlaşılmaktadır. Diğer taraftan, başlarda, erkeklerin karısını taciz etmelerinden rahatsız olmayan Oktay, Seyda'nın Selim'le olduğunu ve bir süredir karısı tarafından aldatılmakta olduğunu öğrenince çılgına döner. Ancak yine de ailesini koruyup kollar; manevî olarak Seyda'nın uzağında olmasına rağmen maddî desteğini esirgemez. Bu sırada kötüleşen ülke siyasetindeki kaostan uzaklaşmak için Seyda ve oğlu Gil'i de alarak İsviçre'ye gider. Bir süre sonra olaylar yatışmaya başlayınca Türkiye'ye dönüp hayatlarına devam ederler. Ancak Seyda'nın psikolojik sağlığı bozulmuştur.

Ailesi nezdinde küçük burjuva değerlerine itaat eden Seyda, Oktay'la evlendikten sonra büyük burjuva sınıfının değerlerine de karşı koymaz. Önce mutsuz evliliği içinde uğradığı ataerkil baskıya ve sonra onu tutkulu bir aşk ilişkisine çeken Selim'e itaat etme eğilimindedir (Günay-Erkol, 2019: 200). Kendine has kimi aykırılıklar yapsa da örneğin, saçlarını kısacık kestirmek, moda olanın tersini yapmak, evinin dekorasyonunda alışılmışın dışına çıkmak gibi, ancak bunlar, onun özgürlüğüne herhangi bir katkı sağlayacak nitelikte şeyler değildir. Özgür olmayı hep yarım kalan

düşlerden biri olarak duyar, fakat yeterince içselleştirip gerçekleştiremez (Kür, 1980: 11-12). Hayatının bir aldatmaca olduğunun farkına küçük yaşlardan itibaren varsa da, deha üstü bir zekâyâ sahip olsa da Seyda, sorunlarının gerçek nedenlerini tespit edip mücadele etmeyi seçemez. Selim'le yaşadığı tutkulu aşk ilişkisinin rüzgârıyla içinde bulunduğu durum ve bu durumun sebepleri hakkında az da olsa bilinçlenme yaşar. Selim, suçlunun, Seyda'nın kendisi olmadığını, sorunların kaynağının çevresi olduğunu ve bu çevreyi aşması gerektiği konusunda onu zorlar. Oysa Seyda kendi çevresi ve sınıfından başka bir çevre ve sınıf tanımamıştır. Çocukken evinin bahçesinden başka yerde oynamasına izin verilmemiş, mahalle çocuklarıyla bir araya getirilmemiştir (Kür, 1980: 221-222). Âdeta bir fanusun içinde bırakılmış, elbiseleri kirlenmesin diye hayata karıştırılmamış, ilerleyen yaşamında da gerçek olmayan bir yaşamı sürdürmeye devam etmiştir. Bütün bu sebeplerle belki de ne tam bir küçük burjuva, ne bir büyük burjuva, ne de bir devrimci olabilmiştir (Naci, 2019: 573). Ancak Seyda'da, her üç kimliğin de belirgin niteliklerine rastlamak mümkündür.

Sonuç

Kökene Orta Çağ'a dayanan burjuva sınıfı, egemen sınıf olarak ortaya çıktığı 19. yüzyıldan bu yana Batı'da çeşitli değişim ve dönüşüm evrelerinden geçmiştir. Türkiye'de burjuvazi, dinamizmi ve öncülüğü daima Batı kaynaklı olan bir taklit ve öykünme sürecinin sonunda varılan bir sentez olarak doğmuş, öte yandan devletin baskın ve kontrolcü tavrının etkisi altında biçimlenmiştir. Bürokrasi ile uzun yıllar mücadele hâlinde olmakla birlikte, yine de kendi egemenlik alanını belirlemiş ve etkinliğini artırarak toplumun değişim süreçlerine öncülük etme vasfını sürdürmüştür. 12 Mart döneminde yaşanan tüm karışıklıklara rağmen burjuvazi, Türkiye'de sınıfsal gücünü ve etkinliğini arttırmıştır.

Pınar Kür'ün *Yarın Yarın* adlı romanı, feodal ve aristokrat kökenlerinin yanı sıra, yeni tip Cumhuriyet burjuvazisinin temsili olan küçük burjuva sınıfı (yeni orta sınıf) bir ailenin üyesi Seyda karakterini çok yönlü bir biçimde merkeze alan bir romandır. Evlilik yoluyla modern anlamdaki büyük burjuva sınıfı bir aileye katılma öyküsüyle görünür hâle gelen, Seyda'nın kendine özgü saydığı ancak, psikolojik ve sosyal arka planları bulunan problemlerinin ve olguların onun hayatını en özel ayrıntılarına kadar nasıl ve ne ölçüde şekillendirdiği ortaya konmaya çalışılmıştır. Ailesinin kökenlerinin yarattığı özel olma halini ve aldıkları Kemalist eğitimin ortaya çıkardığı ayrıcalıklı ve üstün olma duygusunu, her konuda doğru ve anlamlı davranma gerekliliğiyle perçinleyen Seyda, seçimleri ve düşünceleri konusunda yanılmaz olduğu kanısına sahip olur. Başarıya odaklı yaşamı küçük bir başarısızlık karşısında büyük sarsıntılar geçirecek denli kırılmandır. Ani bir kararla yaptığı evlilik onun dünyasındaki bütün bu kurgunun gerçekliğini darmadağın eder. Seyda tarihsel ve eşzamanlı olarak (senkronik ve diyakronik) gerçeklikle bağını yitirmiş olduğunu; geçmişe dönüp baktığında ise bu gerçekliği hayatı boyunca sağlıklı bir biçimde yakalayamadığını fark eder. Sosyolojik ve psikolojik olarak kendine, köklerine, ailesine ve çevresine yabancılaşmıştır. Bu yabancılaşma kendi isteklerinden, beklentilerine kadar, eğitim, cinsellik, meslekî tercih gibi pek

çok alana yansımış ve yanlış kararlar almasına, iç dünyasında büyük bir anlamsızlık duygusunun egemen olmasına ve yaşadığı bunalımı kavrayacak ve çözüm bulma konusunda onu harekete geçirecek araç ve imkânlardan uzak kalmasına yol açmıştır. İçinde yaşadığı toplumla ve sınıfıyla ilgili bilinçlenmeye, Selim'in ona sunduğu yeni dünya görüşüyle bir ölçüde erişse de Seyda, bu bilinci diri tutmayı, kendi sınıfının çemberinden çıkamadığından, başaramaz. Sebepleri irdelenmeye çalışılmış süreçlerin sonunda tüm farkındalıklarına rağmen psikolojik sağlığı bozulma pahasına yine aynı çevrede kalmayı seçer. Kendi iç gerçekliği ve dış dünya arasındaki uzlaşmayı sağlayamaz. Burjuva çevresinde yer almanın sağladığı geniş olanaklardan vazgeçemez; buna ne gücü ne de gerçeğe dönük çabası yeterli gelir.

Kaynakça

- ÇİĞDEM, Ahmet. 1993. *Aydınlanma Felsefesi*. İstanbul: Ağaç Yayıncılık.
- ARİSTOTELES. 2017. *Politika*. Çeviri: Furkan Akderin. İstanbul: Say Yayınları.
- ARSLAN, Nihayet. 2007. *Türk Romanının Oluşumu*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- CHEDEVİLLE, Andre. 2000. «Burjuvanın Kökeni.» *Şehirler ve Kentler* içinde, yazar Mehmet Ali Kılıçbay, 191-214. Ankara: İmge Kitabevi.
- GÖKBERK, Macit. 2004. *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Remzi Yayınevi.
- GÜNAY-ERKOL, Çimen. 2019. *Yaralı Erkeklikler 12 Mart Romanlarında Yalnızlık Yabancılaşma ve Öfke*. İstanbul: Ayizi Kitap.
- KÜR, Pınar. 1980. *Yarın Yarın*. İstanbul: Yazko Yayınları.
- KEYDER, Çağlar. 2003. *Türkiye'de Devlet ve Sınıflar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- KEYMAN, E. Fuat; İÇDUYGU, Ahmet. 2009. «Vatandaşlık Kimlik ve Türkiye'de Demokrasi Sorunu.» *Küreselleşme, Avrupalılaşma ve Türkiye'de Vatandaşlık* içinde, yazar E. Fuat Keyman ve Ahmet İçduygu, 1-25. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- LE GOFF, Jacques. 2000. «Ortaçağ Kenti.» *Şehirler ve Kentler* içinde, yazar Mehmet Ali Kılıçbay, 169-189. Ankara: İmge Yayınevi.
- MARDİN, Şerif. 2003. *Türkiye'de Toplum ve Siyaset*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- NACİ, Fethi. 2019. *Yüz Yılın 100 Türk Romanı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- NEYZİ, Leyla. 2007. *Ben Kimim? Türkiye'de Sözlü Tarih Kimlik ve Öznellik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- PERNOUD, Régine. 1995. *Burjuvazi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- SÖĞÜT, Mine. 2006. *Aşkın Sonu Cinayettir Pınar Kür ile Hayat ve Edebiyat*. İstanbul: Everest Yayınları.
- SOMBART, Werner. 2008. *Burjuvazi*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

WALLERSTEİN, Immanuel. 2007. «11. Yüzyıldan 21. Yüzyıla Kavram ve Gerçeklik Olarak Burjuva(zi).» *İrk Ulus Sınıf* içinde, yazar Etienne Balibar ve Immanuel Wallerstein, 202-231. İstanbul: Metis Yayınları.

CEM SULTAN'IN *TÜRKÇE DİVAN*'NDA BULUNMAYAN BAZI ŞİİRLERİ

Giyasi BABAARSLAN*

Öz

Fatih Sultan Mehmed'in en küçük oğlu olan Cem Sultan, Edirne'de doğmuş; iyi bir eğitim almış; ilmî, siyasi, askeri ve edebî yönden donanımlı bir şehzade olarak yetişmiştir. Babasının vefatından sonra ağabeyi II. Bâyezîd ile girdiği taht mücadelesi aleyhine sonuçlanınca vatanını terk ederek esaret hayatı yaşamaya mahkûm olmuştur. Yurdundan, ailesinden ve sevdiklerinden ayrılmak zorunda kalan Cem Sultan, gurbet, hasret, mihnet, hüzn gibi içinde bulunduğu ruh hâlini yansıtan temaları şiirlerinde samimi bir dille ifade etmiştir. Onun bu sıkıntılara bir de evlat acısı eklenmiş, yaşadığı üzüntünün tezahürü olarak edebiyatımızda mersiye türünün en güzel örneklerinden birini kaleme almıştır. Cem Sultan, yalnızca çalkantılı hayatı ve trajik hikâyesi ile değil aynı zamanda geride bıraktığı önemli eserleri ile de adından söz ettiren başarılı bir şairdir. Türkçe Divanı ile Selmân-ı Sâvecî'den babası adına tercüme ettiği Cemşîd ü Hurşîd mesnevisi, Cem Sultan'ın Türk edebiyatı tarihi için önem arz eden iki mühim eseri olarak zikredilebilir. Mesnevisi iki ayrı araştırmacı tarafından yayımlanmış, Türkçe Divanı ise biri vülgarize diğeri ilmî yayın olarak aynı araştırmacı tarafından iki kez neşredilmiştir. Bu çalışmada Cem Sultan'ın Türkçe Divanı'nın tenkitli metin olarak hazırlanan neşrinde kullanılmayan bir nüshasından hareketle yeni şiirler gün yüzüne çıkarılacaktır. Bunun yanında nüshanın, neşirde bulunan şiirlerde yer almayan bazı beyitleri ihtiva etmesi dolayısıyla bu beyitler de metin kısmında verilecektir. Ayrıca Cem Sultan'ın şiirleri üzerine yapılacak çalışmalara katkı sağlaması düşüncesiyle neşirde yer almayıp Cemşîd ü Hurşîd mesnevisi ile nüshada müştereken bulunan şiirlerin dökümü de sunulacaktır.

* Arş. Gör., Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü - ORCID: 0000-0002-9074-2379.

e-posta: gys_babaarslan10010208@hotmail.com

Geliş / Received: 19 Ekim / October 2020

Kabul / Accepted: 2 Aralık / December 2020

Anahtar Kelimeler: Cem Sultan, Türkçe Divan, Cemşid ü Hurşid, nüsha, tenkitli metin.

SOME POEMS OF CEM SULTAN'S THAT ARE NOT FOUND IN THE TURKISH DIVAN

Abstract

Cem Sultan, the youngest son of Fatih Sultan Mehmed, was born in Edirne; well educated; he was raised as a prince from the scientific, political, military and literary aspects. After his father's death, his brother II. Bayezid when his struggle for the throne with resulted against him, he left his homeland and was sentenced to live in captivity. Cem Sultan, who had to leave his homeland, family and loved ones, expressed themes that reflect his mood such as expatriate, longing, trouble and sadness in his poems with a sincere language. A child's pain was added to his troubles, he wrote one of the most beautiful examples of the type of dirge in our literature as a manifestation of his sadness. Cem Sultan is a successful poet who made a name for himself not only with his turbulent life and tragic story, but also with the important works he left behind. Him the Turkish Divan and the Cemşid ü Hurşid mesnevi, which he translated from Salman-ı Saveci on behalf of his father, can be mentioned as two significant works of Cem Sultan that are important for the history of Turkish literature. The mesnevi was published by two different researchers, and the Turkish Divan was published twice by the same researcher, one as a vulgarized and the other as a scientific publication. In this study, new poems will be brought to light with reference to an unused copy of Cem Sultan's Turkish Divan published prepared as a critical text. In addition, since the copy contains some couplets that are not included in the poems, these couplets will also be given in the text. Additionally with the idea of contributing to the works to be done on Cem Sultan's poems, an inventory of the poems jointly found in the copy with Cemşid ü Hurşid mesnevi's will also be presented.

Keywords: Cem Sultan, Turkish Divan, Cemşid ü Hurşid, copy, critical text.

Giriş

Fatih Sultan Mehmed'in en küçük oğlu olan Cem Sultan, 27 Safer 864/23 Aralık 1459 tarihinde Edirne'de doğmuştur. Annesi, Sırp asıllı olduğu iddia edilen Çiçek Hatun'dur. İyi bir eğitim almış, Arapça ve özellikle Farsça'yı şiir yazabilecek seviyede öğrenmiştir. İtalyanca ve Rumca bildiği de kaynaklarda kayıtlıdır. Bilgi ve kültür sahibi, ata iyi binen, zamanının savaş aletlerini ustaca kullanan ve bu konulardaki yeteneğiyle etrafına ün salmış bir şehzade olarak yetişir. Şehzade Cem, 1469 yılında

henüz on yaşında iken Kastamonu'ya sancakbeyi olarak gönderilmiş, burada dört yıl kaldıktan sonra evvela İstanbul'a ve oradan da sünnet düğünü için Edirne'ye gönderilmiştir. Ağabeyi Mustafa'nın Konya'da vefatı üzerine 1474 yılında onun yerine Karaman valiliğine tayin edilmiştir. Devrin önemli kültür ve sanat merkezleri olan Kastamonu ve Konya'da (İpekten 1996: 166-169) eğitimine devam eden Cem Sultan, maiyetinde bulunan hocalardan ilmî, kültürel ve askerî hususlarda dersler almıştır (Yıldırım 2018: 67).

Karaman'da ilim, sanat ve kültür adamlarından kurduğu bir çevre içinde Cem, şahsi maharetleri ve başarılı idaresiyle kendini çevresine sevdirmiştir. Babası Fatih Sultan Mehmed'in H 886/M 1481'de ölümü üzerine Amasya'da bulunan ağabeyi II. Bâyezîd tahta geçmiştir. II. Bâyezîd'i padişah olarak tanımayan Cem, saltanat mücadelesindeki bütün savaşları kaybetmiş ve vatanını terk ederek Rodos şövalyelerine sığınmıştır. Vatanını terk etmek zorunda kaldığı 1482 yılından itibaren Fransa ve İtalya'da geçirmiş olduğu on üç sene zarfında bir esir hayatı yaşamıştır. Kendisine her bakımdan yabancı bir dünyada, memleket ve aile hasreti çeken Cem Sultan, Napoli'de otuz altı yaşında iken (H 900/M 1495) vefat etmiştir (Canım 2013).

Şiirlerinde Şeyhî ve Nizâmî'den etkilendiği görülmekle birlikte Cem Sultan, özellikle Ahmed Paşa'nın etkisinde kalmıştır. Sehî, Latîfî, Âşık Çelebi ve Gelibolulu Mustafa Âlî gibi tezkire yazarları onun şiirlerinden ve şairliğinden övgüyle bahsetmektedir (Canım 2013). Fars edebiyatına ve mazmunlarına olan vukufiyeti sayesinde zengin hayallerle yüklü şiirler kaleme almıştır. "Birinci sınıf bir şair olmamakla birlikte şiirlerinde klasik edebî mazmunları, kıssa, hikâye ve efsanelerle divan edebiyatının hayal dünyasına ait unsurları çok iyi kullanmıştır" (Kut 1993: 285). Cem Sultan'ın edebî kişiliğini üç dönemde ele almak mümkündür. Birinci dönem, şehzadenin en mutlu ve heyecanlı olduğu gençlik yıllarına tekabül etmektedir. Bu dönemde onun şiirlerinin belirgin özelliği, okuyarak kesbettiği geleneği sürekli sevgiliden ve aşktan bahsettiği şiir denemelerinde ortaya koymasındır. Dolayısıyla Cem Sultan'ın bu dönemde yazdığı şiirlerde taklit, acemilik ve kompozisyon eksikliği kendini göstermekte; "çok güzel matlalarla başladığı gazelleri aynı canlılık ve sanat üstünlüğü ile devam" (Yavuz 2017: 125) etmemektedir. İkinci dönem şiirleri, hayatının yansıdığı bir ayna gibidir ki bu manzumelerde Cem'in sergüzeştini seyretmek mümkündür. Nitekim bu dönemde Cem Sultan, taht mücadelesine girdiği ağabeyi II. Bâyezîd ile yaptığı iki savaşı da kaybedince hacca gitmeye karar vermiştir. Bu yolculuk onun şiirlerindeki tasavvuf ve dervişlik temalarını ön plana çıkarmıştır (Yavuz 2017: 138). Ancak yine de sultanlık arzusundan vazgeçmeyen Cem Sultan hac dönüşünde girdiği üçüncü savaşı da kaybedince artık bir esaret hayatının içine sürüklenmiştir ki bu da onun edebî hayatındaki üçüncü dönemi olarak değerlendirilebilir. Bu dönemde Cem Sultan, yaşadığı esaret hayatının tesiriyle ayrılık, gurbet, karamsarlık, ölüm, gam, keder gibi konular yanında yer yer kaldığı şehirlerdeki izlenimlerini

(Yavuz 2017: 139) sade bir üslupla ifade etmiştir. Onun pek çok şiirini, bu ayrılıktan duyduğu üzüntünün terennüm ve tezahürü olarak okumak mümkündür. İlk bendi “felek” redifiyle başlayan terakibibendinde Cem Sultan, bir yandan talihsizliğinden kinaye olarak felekten şikâyet ederken öte yandan da adeta kendisiyle hesaplaşması sonucunda karşılaştığı ağır tabloyu gözler önüne sermektedir (Kut 1993: 285). Özellikle oğlu Oğuzhan’ın ölümü, Cem Sultan üzerinde büyük bir yıkıma neden olmuş, yaşadığı bu üzüntüyü acıklı bir dille işlediği meşhur mersiyesini yazmıştır. Şiirlerinde samimi bir üslup kendini göstermektedir. Aynı zamanda Cem Sultan, Osmanlı şehzadeleri arasında mesnevi kaleme alan ilk ve tek şair (Yavuz 2017: 146) konumundadır. Anadolu sahasında Karamanlı Aynî ile birlikte edebiyatımızda muamma türünün ciddi anlamda ilk temsilcilerindendir (Yavuz 2017: 149).

Cem Sultan, tarihî kişiliği yanında gerek kaleme aldığı eserleri gerekse Karaman’da bulunduğu sırada birçok şaire hâmilik etmesi yönünden edebiyat ve kültür tarihimiz için de önemli bir şahsiyettir. Zira Karaman’da iken etrafına topladığı Sa’dî (Sa’dî-i Cem), La’lî, Sehâyî, Kandî, Haydar Çelebi ve Şâhidî gibi şairleri hem teşvik etmiş hem de zamanla “Cem Şairleri” (İsen 1997; Aynur 2000; Horata 2000; Karabıyık 2018) adıyla anılan bu şairlerin yetişmesine ortam hazırlamıştır. Çocukluğundan beri ilmî, edebî ve kültürel faaliyetlere karşı çok ilgili olan şehzadenin on yaşlarında iken gazel yazdığı rivayet edilmektedir. On dokuz yaşında iken Selmân-ı Savecî’nin *Cemşîd ü Hurşîd* mesnevisini *Âyât-ı uşşâk*¹ ismini vererek babası adına tercüme etmiştir. Türkçe (Ersoylu 1981a; Ersoylu 1989) ve Farsça (Tokmak 1976) olmak üzere iki divan sahibi olan Cem Sultan’ın *Fâl-ı Reyhân-ı Cem Sultan* (Ertaylan 1951a; Ersoylu 1981b; Okur Meriç 1991; Yiğiterol 2018) adlı küçük bir mesnevisi de bulunmaktadır.

Şairin Türkçe Divanı’nın nüshaları hakkında İsmail Hikmet Ertaylan, Cem Sultan üzerine hazırladığı kapsamlı çalışmasında “Bunlardan bir kısmı çok muhtasar, bazıları da, diğerlerinde olmayan bir hayli manzûme ilâvesiyle, hayli mufassal bir hâle getirilmiştir” (Ertaylan 1951b: 241) diyerek divanın nüshalarının hacim farklılığına dikkat çekmektedir. Ertaylan, Cem Sultan öldükten sonra Avrupa’dan getirilen ve onun yanındaki şairlere ait olan bazı şiirlerin bilerek ya da bilmeyerek divanına kaydedilmiş olabileceği gibi bir iddianın bulunduğunu da dile getirmektedir (Ertaylan 1951b: 241). Bu hususa örnek olarak Cem Sultan’ın şikâyetnâme türündeki şiirini, annesine yazdığı manzum mektubunu ve Avrupa’da bulunduğu meclisleri tasvir eden manzumelerini zikretmektedir. Divanın ilk tertibinden sonra kaleme alınan manzumelerin diğer şiirlerle birlikte yeniden tertip edilmesiyle ortaya mufassal nüshaların çıkmış olduğu söylenebilir. Bu

¹ Şair eserinde mesnevisinin adını *Âyât-ı Uşşâk* koyduğunu lâkin lakabının *Cemşîd ü Hurşîd* olduğunu belirtmektedir [Bkz. İnce 2000: 399; Okur Meriç 1997: 681].

genişleme, divanını birkaç kez tertip eden veya divanı başkaları tarafından birkaç defa tertip edilen başka şairlerin divanları² için de söz konusudur.

XVI. yüzyılın tezkire müelliflerinden Âşık Çelebi (Kılıç 2018: 213), Cem Sultan'ın divanını babası adına tertip ettiğinden bahsetmektedir. Yine aynı müellif Cem Sultan'ın kader birliği ettiği şairlerden biri olan Sa'dî hakkında bilgi verirken bu şairin Avrupa'da iken Cem'in divanını tertip ettiğini de bildirmektedir (Kılıç 2018: 423). Münevver Okur Meriç (2010: 60-61), divanın Fatih Sultan Mehmed adına tertip edildiğine dair eserde herhangi bir kayıt bulunmadığı için böyle bir tertibin olmadığını belirtmektedir. Bunun yanında Cem Sultan'ın babasına ithaf ettiği Cemşid ü Hurşid mesnevisinden hiç bahsetmemiş olmasından hareketle Âşık Çelebi'nin söz konusu mesnevi ile divanı birbirine karıştırmış olabileceğini dile getirmektedir. Bu konu hakkında divanın bütün nüshalarını karşılaştırarak yapılacak yeni bir çalışma daha doğru veriler sunacaktır.

Klasik Türk edebiyatında geleneğin yetiştirdiği hemen her şair bir divan sahibi olma arzusunu taşımıştır. Bu cihetle yazdıkları şiirleri kimi zaman kendi elleriyle tertip etmişler kimi zaman da mürettip, başka bir el olmuştur. Şiirlerin kaybolması ve/ya başka şairlere mal edilmesinin önüne geçme kaygısıyla sanatının erken bir döneminde divan tertip etmiş olan bir şairin tertipten sonra yazdığı şiirleri için de aynı kaygıyı duyması mukadderdir. Divanını bir kez tertip eden şair, tertipten sonra yazdığı şiirleri de divanına kaydetmek isteyecektir. Bu durum bir şairin şiir yazdığı müddetçe divanını tekrar tekrar tertip ettiği ya da ömrü boyunca divan tertip etmeyip öldükten sonra başkaları tarafından şiirlerinin bir araya getirildiği sonucunu ortaya koymaktadır. Divanını birkaç defa tertip eden bir şair bazı şiirleri divanın dışında bırakırken bazı yeni şiirlerini de divana ekleyebilir. Şairin hayatı boyunca sürdürdüğü bu divan tertip etme ameliyesi neticesinde ortaya ilgili divanın birden çok nüshası çıkacaktır. Bir de bu nüshalara daha sonra yapılan istinsahlar eklenince sayı bir hayli artacaktır. Dolayısıyla bir metin ve özellikle bir divan neşredilirken bu hususların dikkate alınarak ilgili eserin imkân dâhilinde olan bütün nüshalarına ulaşılmalıdır. Bu şekilde yapılan bir neşir, metin tesisi açısından daha güvenilir olacaktır. Müellifin elinden çıkan nüshaya en yakın nüshayı ortaya koymak amacıyla yapılan metin tenkidinde çalışılan eserin her nüshası önem arz etmektedir. Bu bağlamda Cem Sultan'ın Türkçe Divanı'nın Süleymaniye Kütüphanesi, Lala İsmail Efendi 431/1 numarada kayıtlı olan nüshasında yer alan şiirlerden bazılarının Latin harfleriyle neşredilen divanda yer almadığı tespit edilmiştir. İlaveten nüshada, neşirde mevcut olan şiirlerde bulunmayan beyitlerin yer aldığı da görülmektedir.

² Bu hususa Bâkî Divanı'nı örnek olarak zikredebiliriz. Şairin ölümünden otuz yıl önce tertip edilen divan, ölümüne kadar yazdığı şiirlerle genişleyerek tekrar tekrar düzenlenmiştir. Söz konusu divanın şair hayatta iken yazılmış farklı hacimde on beş nüshasının varlığı bilinmektedir [Bkz. İpekten 2010: 36].

Nüsha tavsifi

Süleymaniye Kütüphanesi, Lala İsmail Efendi 431/1 demirbaş numarasıyla kayıtlı olan yazma, 235x134 - 170x75 mm ölçülerinde; zencirekli, üstü ıstampa yaldızlı kahverengi yumuşak meşin ciltlidir. Satır sayısı 17; yaldız cetveli ve zarif tezhiplidir. Metin, âharlı âbâdî kağıda çift sütun; söz başları kırmızı olmak üzere siyah mürekkeple ve talik hatla yazılmıştır. 58 yaprak olan yazmaya sonradan varak numarası verilmiştir (MEB 1947: 42; Okur Meriç 2006: 414; Diriöz 2015: 49-50; Öztekin 2010: 124-125). Yazmanın 1a sayfasında “Hasbeten li’llâhi te’âlâ merhûm Lâlâ İsmâ’il Efendi’nin teberrûken cennet-mekân firdevs-âşiyân Sultân ‘Abdü’l-hamîd Han tâbe serâhû hazretlerinin kitâbhânelerine vakf eylediği kütüb-i nefisedür.” ibaresinin bulunduğu vakıf mührü yer almaktadır. Bundan başka yine aynı sayfada altın yaldızla oluşturulmuş çerçeve içerisinde kırmızı mürekkeple “Li-nâmıkîhi’l-fakîr Nüzhet” başlığı altında şu kıt’a yazılıdır:

Devhâ-i nesl-i kerîm-i âl-i ‘Oşmân olmağın
 Menşe’-i fer’-i vücûd-ı nâzım-ı Dîvân-ı Cem
 Rûh-ı pâkin neş’e-yâb-ı câm-ı rahmet eyleyüp
 Eyledi âşârına ragbet hidiv-i Cem-şaşem

Kıt’anın başlığından ve divanın hattı ile söz konusu kıt’anın hattının aynı olmasından, nüshanın müstensihinin Nüzhet isimli bir şair olduğu söylenebilir. Bu yazma aslında bir “mecmu’a-i devâvîn”dir. Yazmanın 1b-58a sayfaları arasında Cem Sultan’ın Türkçe Divanı, 59b-109a sayfaları arasında Çelebi-zâde Âsım Divanı, 110b-137a sayfaları arasında da Osman Servet Divanı yer almaktadır. Divanlar arasında birer varak boşluk bırakılmıştır. Buna göre yazmada Cem Sultan’ın Türkçe Divanı ile Çelebi-zâde Âsım Divanı arasındaki 58b-59a; Çelebi-zâde Âsım divanı ile Osman Servet divanı arasındaki 109b-110a varakları boştur. Yazmanın zahriyesinde bulunan kayıt silinmiştir. Kaydın sonunda yer alan H 1190/M 1776-1777 yılı, bize göre mecmuadaki diğer divanların olmasa bile en azından Cem Sultan divanının istinsah yılıdır. Nitekim silinen ketebe kaydının altında bulunan “Târîh-i Dîvân-ı Cem Sultân” kaydı da bu düşüncemizi desteklemektedir. Yazmadaki üç divanın da aynı hat ile yazılmış olması; Sultan I. Abdülhamid’in oğlu Şehzade Mehmed’e lala olduğu için bu lakapla meşhur olan Lala İsmail Efendi’nin sultan tarafından inşa ettirilen Hamidiye Kütüphanesi’ne H 1199/M 1784-1785’te 750 kitap bağışlaması ve söz konusu kitaplar arasında bu mecmuanın da bulunuyor olması -vakıf mühründeki ibare bu kanıyı doğrular niteliktedir- dikkate alınırsa diğer iki divanın da en geç 1776-1777 ile 1784-1785 yılları arasındaki 7-8 yıllık bir zaman diliminde istinsah edilmiş olduğu ifade edilebilir.

Baş: Sübhâne men tusebbeha fi'l-berri ve'l-bihâr
Sübhâne men tuḳaddese fi'l-leyli ve'n-nehâr

Son: Meger bâr-ı cefâda ḳaldı gönlüm
Ki her laḫza çeker bâr-ı cefâyı

“Cem Sultan'ın Türkçe Divan'ı”

Cem Sultan divanının tenkitli metni oluşturulmak suretiyle yeni harflere aktarımı, İ. Halil Ersoylu tarafından 1979 yılında doktora tezi olarak yapılmış; söz konusu çalışma 1981, 1989 ve 2013 yıllarında da üç defa yayımlanmıştır. İlk olarak 1981'de “Tercüman 1001 Temel Eser” projesi kapsamında iki cildi sözlük olmak üzere 3 cilt hâlinde basılmış olan eserin diğer iki baskısı ise Türk Dil Kurumu tarafından yapılmıştır. İlk neşir, naşirin deyimiyile “eserin vülgarize yayımı”dır. TDK tarafından yapılan baskılar, Cem Sultan'ın Türkçe Divanı'nın “ilmî neşri” olması hasebiyle önem arz etmektedir.

Ersoylu; 9 kaside, 1 terkîb-bend, 1 terci'-bend, 348 gazel, 1 rubai, 41 muamma ve 19 müfret bulunan çalışmasında Divan'ın metnini üç asıl (Bursa Orhan-Haraççı Kütüphanesi E6 -metni kurarken esas alınan yazma-, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Türkçe Yazmalar 5547, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Türkçe Yazmalar 5574) üç de “gerekli görülen hâllerde başvurulmuş” (Millet Kütüphanesi, Ali Emirî 81, Süleymaniye Kütüphanesi, Lala İsmail 431, Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih 3794) olmak üzere toplam 6 nüshadan hareketle oluşturduğunu ifade etmektedir (Ersoylu 1989: XII-XIII). Mehmet Kalpaklı (1999: 34), neşir üzerine kaleme aldığı tenkit yazısında bu yazmalardan başka 5 nüsha daha saymaktadır. Münevver Okur Meriç de Cem Sultan ile ilgili mufassal çalışmasında (2006: 414-418) Kalpaklı'nın ilave ettiği 5 divan nüshasına bir nüsha daha ekleyerek toplamda 12 nüsha kaydetmektedir. Divan'ın ulaşabildiğimiz kadarıyla yurtiçi ve yurtdışı yazma eser kütüphanelerinde Ersoylu, Kalpaklı ve Okur Meriç'in vermiş olduğu yazmalarla birlikte muhtasar veya mufassal 17 nüshası bulunmaktadır. Söz konusu yazmaların künyeleri şu şekildedir:

1. Bursa Orhan-Haraççı Kütüphanesi E6.
2. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Türkçe Yazmalar 5547.
3. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Türkçe Yazmalar 5574.
4. Millet Kütüphanesi, Ali Emirî 81.
5. Süleymaniye Kütüphanesi, Lala İsmail 431.
6. Süleymaniye Kütüphanesi, Fatih 3794.

7. Kayseri Râşid Efendi İl Halk Kütüphanesi 1262.
8. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Revân Bölümü 739.
9. İBB Atatürk Kitaplığı, Muallim Cevdet Koleksiyonu 416.
10. Paris Bibliotheque National, Suppl. 1163.
11. Berlin Kraliyet Kütüphanesi, El Yazması Kitaplar Bölümü 129.
12. Münih Devlet Kütüphanesi, Cod. Or. 136.
13. İngiltere Milli Kütüphanesi Türkçe Yazmaları, Or. 7137.
14. Ankara Adnan Ötügen İl Halk Kütüphanesi, 06 Hk 1234 (Gazeliyyat).
15. Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu, 06 Mil Yz A 6890.
16. Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu, 06 Mil Yz FB 250.
17. Milli Kütüphane Yazmalar Koleksiyonu, 06 Mil Yz A 1874.

Cem Sultan'ın Türkçe Divan'ının metni oluşturulurken “gerekli hâllerde başvuru” nüshalar arasında yukarıda da tavsifi yapılan “Süleymaniye Kütüphanesi, Lala İsmail 431” numarada kayıtlı yazmanın da zikredildiği görülmektedir. Nüshada sırasıyla 5 kaside (1b-6a), 1 tercî'-bend (6a-7b), 3 mütekerrir murabba (7b-9a), 5 kıt'a-i kebîre (9a-10a), 214 gazel (10a-54b) ve 60 muamma (54b-58a) yer almaktadır. Bu şiirlerden 3 mütekerrir murabba, 5 kıt'a-i kebîre, 60 gazel ve 20 muamma “Cem Sultan'ın Türkçe Divan'ı”nda bulunmamaktadır. Bu sayılar göstermektedir ki neşir hazırlanırken söz konusu nüsha ya görülmemiş ya da görüldüğü hâlde kullanılmamıştır. Yayın üzerine kaleme aldığı tenkit makalesinde Kalpaklı (1999: 35), neşirde bulunmayıp nüshada bulunan şiirlerden birkaç örnek vermiş; eksik bulunan bazı şiirlerin nüsha ve neşirdeki beyit sayılarını kıyaslayarak bu nüshanın metin tenkidinde neden kullanılmadığı hususuna dikkat çekmiştir.

Divan neşrinde bulunmayıp nüshada yer alan 20 muammanın olduğunu ifade etmiştik. Bu muammalardan 18'i, Münevver Okur Meriç tarafından Kayseri Râşid Efendi İl Halk Kütüphanesi 1262 numaralı yazmadan hareketle yayımlanmıştır (2006: 404-408). Sözü edilen yayımda bulunmayıp bu çalışmada incelenen nüshada yer alan 2 muamma metne dâhil edilmiş, diğerleri bu çalışmada değerlendirilmemiştir.

İncelenen nüshada, “Cem Sultan'ın Türkçe Divan'ı”nda bulunmayıp Cemşîd ü Hurşîd mesnevisinde bulunan şiirler de yer almaktadır. Divan neşrinde bulunmayan 3 murabbadan 1'i, kıt'aların tamamı ve 60 gazelin 27 adedi şairin Cemşîd ü Hurşîd mesnevisinde de mevcuttur. Faydalı olacağı düşüncesiyle söz konusu şiirlerin nüshada ve yayımlanmış olan Cemşîd ü

Hurşîd³ mesnevisinde hangi sayfa(lar)da bulunduğu, ilgili dipnotlarda belirtilmiş; nazım şekli, beyit/bend sayısı, vezni, matla ve makta beyitleri aşağıda verilmiştir.

[1]⁴

Nazım Şekli: Müttekerrir Murabba

Beyit/Bend Sayısı: 7 bend

Aruz Kalıbı: *me^ʿülü / mefā^ʿîlü / mefā^ʿîlü / fe^ʿülün*

Matla':

Çün oldı hāzān vāktidür ey sāk^î getür mey
 Bu demde eger içmez iseñ ʿömrüni yoq şay
 İçüp diyeyüm ben daḥı bu kavli pey-ā-pey
 Tā din diridir tān tenāten tene dir ney

Makta':

Nice çekesin derd ü firāḫ-ıla ğam ey **Cem**
 Demdür ki kadeḥ nūş idesin olmağa bî-ğam
 Ol şevḫ-ile cān bu sözi tekrār ide her dem
 Tā din diridir tān tenāten tene dir ney

[2]⁵

Nazım Şekli: Kıt'a-i kebîre

Beyit/Bend Sayısı: 5 beyit

Aruz Kalıbı: *fā^ʿilātün / fā^ʿilātün / fā^ʿilün*

Matla':

Düşeliden ʿaşḫ odına derdle
 Zār u giryānam gözüm pür-nem durur

Makta':

Yaḥşı ʿayş itmeyeyüm derd ile ben
 Çün kebābum dil şarābum dem durur

³ Burada eserin İnce (2000) ve Okur Meriç (1997) tarafından yapılan iki ayrı yayımından da faydalanılmıştır.

⁴ 8b-9a. Bkz. İnce, a.g.e., s. 179; Okur Meriç, a.g.e., s. 436-437.

⁵ 9a. Bkz. İnce, a.g.e., s. 154; Okur Meriç, a.g.e., s. 406.

[3]⁶**Nazım Şekli:** Kıt'a-i kebîre**Beyit/Bend Sayısı:** 7 beyit**Aruz Kalıbı:** *fâ' ilâtün / fâ' ilâtün / fâ' ilün***Matla':**

Dil-berün ' aşkı düşelden gönlüme

Kıluram derd ü ğam-ıla āh vāh

Makta':

Āh u efgān itdügüme derdle

Görinür āhum odından mihr ü mäh

[4]⁷**Nazım Şekli:** Kıt'a-i kebîre**Beyit/Bend Sayısı:** 7 beyit**Aruz Kalıbı:** *mefâ' ilün / mefâ' ilün / fe' ulün***Matla':**

Olalı miḥnet-ile yārdan dūr

Cefā ile dil ü cān oldu ğamnāk

Makta':

Yüzini görmeyelden ol ḥabībūn

Olupdur cān u dil derd ile ğamnāk

[5]⁸**Nazım Şekli:** Kıt'a-i kebîre**Beyit/Bend Sayısı:** 4 beyit**Aruz Kalıbı:** *mefâ' ilün / mefâ' ilün / fe' ulün***Matla':**

Unutma beni ey meh-rüy-ı ' ālem

Bilürem ki ṭapuñdan oluram dūr

⁶ 9a-9b. Bkz. İnce, a.g.e., s. 155; Okur Meriç, a.g.e., s. 406-407.⁷ 9b. Bkz. İnce, a.g.e., s. 199; Okur Meriç, a.g.e., s. 459-460.⁸ 10a. Bkz. İnce, a.g.e., s. 240-241; Okur Meriç, a.g.e., s. 506.

Makta':

Beni añ bārī⁹vaşluñ-ıla cānā
Ki vaşluñla olur dil mülki ma' mūr

[6]⁹**Nazım Şekli:** Kıt'a-i kebîre**Beyit/Bend Sayısı:** 3 beyit**Aruz Kalıbı:** *mefā' ilün / mefā' ilün / fe' ulün***Matla':**

Gice sürer idük zevk ü şafālar
Niçün bugün dil ü cāndur cefāda

Makta':

Düşelden ayru yine ol periden
Ne dil ıaldı ne cān ben mübtelāda

[7]¹⁰**Nazım Şekli:** Gazel**Beyit/Bend Sayısı:** 5 beyit**Aruz Kalıbı:** *fā' ilātün / fā' ilātün / fā' ilātün / fā' ilün***Matla':**

N'ola ben gitdümse cānā sen esen ıal sür şafā
Ben çekeyüm miñnet-i ' aşk-ıla her laħza cefa

Makta':

Miñnet ü ğam dā'imā mūnis durur **Cem** bī-dile
Hem-dem olur senden ayru baña derd ile belā

[8]¹¹**Nazım Şekli:** Gazel**Beyit/Bend Sayısı:** 7 beyit⁹ 10a. Bkz. İnce, a.g.e., s. 241; Okur Meriç, a.g.e., s. 507.¹⁰ 10b. Bkz. İnce, a.g.e., s. 307; Okur Meriç, a.g.e., s. 580-581.¹¹ 16a. Bkz. İnce, a.g.e., s. 228; Okur Meriç, a.g.e., s. 492.

Aruz Kalıbı: *mefā'īlün / mefā'īlün / fe'ülün*

Matla':

Gönül her dem kıllur cevruñle feryād
Kimesne eylemez feryādına dād

Makta':

Cem-i miskīne raḥm eyle ki ğamdan
Cihān içinde olmaz bir nefes şād

[9]¹²

Nazım Şekli: Gazel

Beyit/Bend Sayısı: 7 beyit

Aruz Kalıbı: *fā'ilātün / fā'ilātün / fā'ilün*

Matla':

Her ne cān kim zülfüne olmaz esīr
Olur āsān işi 'ālemde 'asīr

Makta':

Bulur ey meh-rū ḥayāt-ı cāvidān
Ger yoluñda ölür ise **Cem** faḳīr

[10]¹³

Nazım Şekli: Gazel

Beyit/Bend Sayısı: 5 beyit

Aruz Kalıbı: *fā'ilātün / fā'ilātün / fā'ilātün / fā'ilün*

Matla':

Sāḳiyā şun cām-ı bāḳī kim şafā devrānıdır
N'ola devr itse ḳadeḫler çün vefā devrānıdır

Makta':

Meclis içre n'ola ey **Cem** nüş ider iseñ meyi
Çünkü şoḫbet vaḳtidür zevḳ ü şafā devrānıdır

¹² 18b. Bkz. İnce, a.g.e., s. 159-160; Okur Meriç, a.g.e., s. 412-413.

¹³ 19b. Bkz. İnce, a.g.e., s. 259; Okur Meriç, a.g.e., s. 527.

[11]¹⁴**Nazım Şekli:** Gazel**Beyit/Bend Sayısı:** 5 beyit**Aruz Kalıbı:** *fā' ilātün / fā' ilātün / fā' ilün***Matla':**

Müjde ey cān kim bugün cānān gelür

Şād ol ey ten ölmüş-iken cān gelür

Makta':Dilden ey **Cem** ol peri-ruḥ yolına

Piş-keş cān vir ki hoş mihmān gelür

[12]¹⁵**Nazım Şekli:** Gazel**Beyit/Bend Sayısı:** 5 beyit**Aruz Kalıbı:** *fā' ilātün / fā' ilātün / fā' ilātün / fā' ilün***Matla':**

Ölme ey cān teşnelikden āb-ı ḥayvān irişür

Yanma ey dil derd ile derdüne dermān irişür

Makta':Sür şafā ey **Cem** ki cānān yüzini görseñ gerek

Yime ğam ey ḥaste-dil derdüne dermān irişür

[13]¹⁶**Nazım Şekli:** Gazel**Beyit/Bend Sayısı:** 7 beyit**Aruz Kalıbı:** *fā' ilātün / fā' ilātün / fā' ilātün / fā' ilün***Matla':**

Sāḳiyā şun cām-ı cān-efzā ki cānān bundadır

Muṭribā sāzuñı pür-süz eyle sulṭān bundadır

¹⁴ 20a. Bkz. İnce, a.g.e., s. 300; Okur Meriç, a.g.e., s. 572-573.¹⁵ 20a. Bkz. İnce, a.g.e., s. 300-301; Okur Meriç, a.g.e., s. 573-574.¹⁶ 20a-20b. Bkz. İnce, a.g.e., s. 308; Okur Meriç, a.g.e., s. 582.

Makta’:

Devlet-i bâkî bu şöhetdür ki irdüm dil-bere
 ‘Ömr-i bî-pâyân durur bu dem ki cānān bundadır

[14]¹⁷**Nazım Şekli:** Gazel**Beyit/Bend Sayısı:** 5 beyit**Aruz Kalıbı:** *fā‘ilātün / fā‘ilātün / fā‘ilātün / fā‘ilün***Matla’:**

Gül yüzüñsüz bulmaz revnağ şehā bustānumuz
 Sen bile olmayıcağ bî-nūr olur eyvānumuz

Makta’:

Cem nice küyuñi terk itsün senüñ ey mäh-rū
 Kim iki ‘ālemde oldur ravza-i rızvānumuz

[15]¹⁸**Nazım Şekli:** Gazel**Beyit/Bend Sayısı:** 5 beyit**Aruz Kalıbı:** *fā‘ilātün / fā‘ilātün / fā‘ilātün / fā‘ilün***Matla’:**

Gelmeyince burc-ı cāna ol meh-i tābānumuz
 Olmadı ma‘ mūr ğamdan bu dil-i vîrānumuz

Makta’:

Cem iderse bülbül-i şūrîde gibi nāleler
 N’ola çünkim gösterür yüz ol gül-i ħandānumuz

[16]¹⁹**Nazım Şekli:** Gazel**Beyit/Bend Sayısı:** 5 beyit

¹⁷ 27a. Bkz. İnce, a.g.e., s. 251-252; Okur Meriç, a.g.e., s. 518-519.

¹⁸ 27a-27b. Bkz. İnce, a.g.e., s. 252; Okur Meriç, a.g.e., s. 519.

¹⁹ 31b. Bkz. İnce, a.g.e., s. 317; Okur Meriç, a.g.e., s. 591-592.

Aruz Kalıbı: *fā' ilātün / fā' ilātün / fā' ilātün / fā' ilün*

Matla':

Gitmek için 'azm çünkim itdüñ ey cān el-vedā'
Bir dem ārām eylemez sensüz dil ü cān el-vedā'

Makta':

Çünkü derd ü miñnet içre koyuban gitdüñ **Cemi**
Bārī²⁰ luṭf idüp unutmā şāh-ı hūbān el-vedā'

[17]²⁰

Nazım Şekli: Gazel

Beyit/Bend Sayısı: 5 beyit

Aruz Kalıbı: *fā' ilātün / fā' ilātün / fā' ilātün / fā' ilün*

Matla':

Gerçi kim 'azm eyledüñ gitmege ey cān el-firāk
Līkin olur ḥaste sensüz bu dil ü cān el-firāk

Makta':

Çün sefer kıldum gezerem senden ayru vāh kim
Dermendem olmaduñ²¹ derdüme dermān el-firāk

[18]²²

Nazım Şekli: Gazel

Beyit/Bend Sayısı: 6 beyit

Aruz Kalıbı: *mefā' ilün / mefā' ilün / mefā' ilün / mefā' ilün*

Matla':

Başuma geldi bir sevdā ki_anı olmaz 'ayān itmek
Belā durur 'ayān itmek ḳazā durur nihān itmek

Makta':

Çü cāndan 'aşḳına düşdi belā vü miñnet-ile **Cem**
Ser-i zülfi ḳoḥusına gerekdür cān feşān itmek

²⁰ 33a-33b. Bkz. İnce, a.g.e., s. 318; Okur Meriç, a.g.e., s. 592-593.

²¹ Olmaduñ: olmadın, nüsha.

²² 34b. Bkz. İnce, a.g.e., s. 92-93; Okur Meriç, a.g.e., s. 328-329.

[19]²³**Nazım Şekli:** Gazel**Beyit/Bend Sayısı:** 5 beyit**Aruz Kalıbı:** *mef'ülü / fā'ilātü / mefā'îlü / fā'ilün***Matla':**

Gel ey perî ki şıdqla ben yāruñam senüñ

Zülfüñ ucında bağlu giriftāruñam senüñ

Makta':Kılsañ **Ceme** terahhum eyā seng-dil n'ola

Bunca zamān durur ki dil-efgāruñam senüñ

[20]²⁴**Nazım Şekli:** Gazel**Beyit/Bend Sayısı:** 5 beyit**Aruz Kalıbı:** *mefā'îlün / mefā'îlün / fe'ülün***Matla':**

Zihî devlet ki sen cānāna irdüm

Şan ölmüş cism idüm ben cāna irdüm

Makta':N'ola **Cem** geysel başda tāt-ı devlet

Ki senüñ gibi bir sulţāna irdüm

[21]²⁵**Nazım Şekli:** Gazel**Beyit/Bend Sayısı:** 7 beyit**Aruz Kalıbı:** *mefā'îlün / mefā'îlün / fe'ülün***Matla':**

Ne hoş sāt at durur bu nice hoş dem

²³ 34b-35a. Bkz. İnce, a.g.e., s. 161-162; Okur Meriç, a.g.e., s. 415.²⁴ 37b. Bkz. İnce, a.g.e., s. 309; Okur Meriç, a.g.e., s. 583.²⁵ 37b-38a. Bkz. İnce, a.g.e., s. 366; Okur Meriç, a.g.e., s.645-646.

Ki cān cānānı ile oldı hem-dem

Makta':

Ceme şun sākiyā cām-ı mey-i nāb

Ki cāndan dil-ber oldı bize hem-dem

[22]²⁶

Nazım Şekli: Gazel

Beyit/Bend Sayısı: 7 beyit

Aruz Kalıbı: *mefā'īlün / mefā'īlün / fe'ülün*

Matla':

Şük(ü)r kim müşkil işüm oldı āsān

Şük(ü)r kim derdüme bulundı pāyān

Makta':

Şük(ü)r kim zülfi dīnüm olmış-iken

Şük(ü)r kim yüzi nūrı virdi īmān

[23]²⁷

Nazım Şekli: Gazel

Beyit/Bend Sayısı: 4 beyit

Aruz Kalıbı: *fā' ilātün / fā' ilātün / fā' ilün*

Matla':

Ey yüzi gül-berg-i ḥandān nicesin

Ey benüm derdüme dermān nicesin

Makta':

Derd ü ğam kıldı **Cemi** zār u nizār

Sensüz ey cānuma cānān nicesin

[24]²⁸

Nazım Şekli: Gazel

²⁶ 41b-42a. Bkz. İnce, a.g.e., s. 176; Okur Meriç, a.g.e., s. 433.

²⁷ 42a-42b. Bkz. İnce, a.g.e., s. 219; Okur Meriç, a.g.e., s. 482.

²⁸ 42b. Bkz. İnce, a.g.e., s. 370-371; Okur Meriç, a.g.e., s. 650.

Beyit/Bend Sayısı: 5 beyit

Aruz Kalıbı: *fā' ilātün / fā' ilātün / fā' ilün*

Matla':

Cân dimâğına irüp bÿy-1 vaţan

Dil diler kim görine rÿy-1 vaţan

Makta':

Hurrem olup cân-1 **Cem** sürdi şafâ

Dil şabâdan alalı bÿy-1 vaţan

[25]²⁹

Nazım Şekli: Gazel

Beyit/Bend Sayısı: 5 beyit

Aruz Kalıbı: *mefâ' ilün / mefâ' ilün / mefâ' ilün / mefâ' ilün*

Matla':

Ĥam-1 zÿlf-i nigârına giriftâr olmasun kimse

Benüm gibi o ĥâletde siyeh-kâr olmasun kimse

Makta':

İrişmeyüp nigârına bu **Cem** dîvâne-dil gibi

İlâhî miĥnet ü derde giriftâr olmasun kimse

[26]³⁰

Nazım Şekli: Gazel

Beyit/Bend Sayısı: 5 beyit

Aruz Kalıbı: *mefâ' ilün / mefâ' ilün / fe' ulün*

Matla':

Nice bir dil yana nâr-1 firâķa

Döyemez cân derd-i iştiyâķa

Makta':

N'ola ger meyl-i kÿyuñ eylese **Cem**

Ki uğratdı vaţan derdi firâķa

²⁹ 47a. Bkz. İnce, a.g.e., s. 136; Okur Meriç, a.g.e., s. 383.

³⁰ 47b-48a. Bkz. İnce, a.g.e., s. 376; Okur Meriç, a.g.e., s. 656-657.

[27]³¹**Nazım Şekli:** Gazel**Beyit/Bend Sayısı:** 7 beyit**Aruz Kalıbı:** *fe' ilātün / fe' ilātün / fe' ilātün / fe' ilün***Matla':**

Āh kim hem-dem idelden baña dil-ber ğamını
İçerem sāĝar ile her gice fürķat semini

Makta':

Nice bī-bāk olur mest gözün kim **Cem**ün āh
Kaşd ider içmege zūlm-ile hemīşe demini

[28]³²**Nazım Şekli:** Gazel**Beyit/Bend Sayısı:** 5 beyit**Aruz Kalıbı:** *fā' ilātün / fā' ilātün / fā' ilün***Matla':**

Kimsin ey rūḥ-ı revān bilsem seni
Kimsin ey cān-ı cihān bilsem seni

Makta':

Senün-içün cān virürem **Cem** gibi
Kimsin ey şāh-ı cihān bilsem seni

[29]³³**Nazım Şekli:** Gazel**Beyit/Bend Sayısı:** 7 beyit**Aruz Kalıbı:** *mefā' ilün / mefā' ilün / fe' ulün***Matla':**

Kaḍeḥ şun gördük ey sāķī bahārı

³¹ 51a. Bkz. İnce, a.g.e., s. 224-225; Okur Meriç, a.g.e., s. 488-489.

³² 51b-52a. Bkz. İnce, a.g.e., s. 161; Okur Meriç, a.g.e., s. 414-415.

³³ 52a. Bkz. İnce, a.g.e., s. 177; Okur Meriç, a.g.e., s. 434-435.

Ki ' işret kılalum yoğdur ęararı

Makta':

Getür sâķi **Ceme** cām-ı mürevvağ

Görelüm hoş bugün rüz-ı bağarı

[30]³⁴

Nazım Şekli: Gazel

Beyit/Bend Sayısı: 6 beyit

Aruz Kalıbı: *mefā'īlün / mefā'īlün / fe'ülün*

Matla':

Cefānuñ yoğdur ey dil-ber ęararı

Őafā-y-ıla geğür leyl ü nehāri

Makta':

N'ola **Cem** yolına terk itse cānın

Ne ęılsun oldur anuñ yoğ u varı

[31]³⁵

Nazım Şekli: Gazel

Beyit/Bend Sayısı: 5 beyit

Aruz Kalıbı: *fe'ilātün / fe'ilātün / fe'ilātün / fe'ilün*

Matla':

Yoğ diyen derd-i dil ü cān-ı nigār ayrulığı

Nice düşvār iş olur dünyede yār ayrulığı

Makta':

Olmasun kimsene **Cem** gibi nigārından ırak

Ki ęatı müşkil imiş sevgilü yār ayrulığı

[32]³⁶

Nazım Şekli: Gazel

³⁴ 52a. Bkz. İnce, a.g.e., s. 178; Okur Meriç, a.g.e., s. 435-436.

³⁵ 52b. Bkz. İnce, a.g.e., s. 294-295; Okur Meriç, a.g.e., s. 567.

³⁶ 52b. Bkz. İnce, a.g.e., s. 309-310; Okur Meriç, a.g.e., s. 583-584.

ve gazel nazım şekliyle kaleme alınan toplam 21 şiirde yer alan 90 beyit neşirde bulunmamaktadır.

NAZIM ŞEKİLLERİ	Şiirlerin Divan Neşirindeki Sıra Numarası	Divan Neşirindeki Beyit/Bent Sayısı	Nüshadaki Beyit/Bent Sayısı	Cemşîd ü Hurşîd'deki Beyit/Bent Sayısı	Divan Neşirinde Bulunmayıp Nüshada Bulunan Beyit Sayısı
KASİDE	I	15	25	25	10
	II	17	25	25	8
	III	18	33	33	15
	V	27	41	41	14
TERCİ'-BEND	XI	42	54 ³⁸	55	12
GAZEL	XLVIII	6	7	-	1
	LIV	8	8	-	4
	LVI	6	9	9	3
	LXXII	5	7	7	2
	LXXIV	5	7	-	2
	CXVII	5	7	7	2
	CXXV	5	7	-	2
	CXLIII	6	7	-	1
	CLXXVIII	5	7	-	2
	CLXXX	5	6	7	2
	CCXII	5	7	-	2
	CCXV	5	7	-	3
	CCXIX	6	7	-	2
	CCLXV	8	9	-	1
CCXCIX	7	9	-	2	

³⁸ Kalpaklı (1999: 35), terci'-bendin nüshadaki beyit sayısını 56 olarak belirtmekteyse de şiir, 54 beyittir.

	CCCXLVIII	6	7	-	1
TOPLAM: 21		TOPLAM: 90			

Şiirlerde görülen bu farklar, incelediğimiz nüsha ile neşrin oluşturulmasında esas alınan yazmanın/yazmaların ayrı kollardan gelen nüshalardan istinsah edilmiş olabileceğini düşündürmektedir. Ayrıca şairin, ekleme ve/veya çıkarmalarla daha önce yazmış olduğu şiirler üzerinde değişiklik yapmış olabileceği de söz konusudur. Zira şair, zaman içerisinde 5 beyitli bir gazeline yeni beyitler ekleyerek şiirin beyit sayısını arttırmış ya da 7 beyitli bir gazelinen bazı beyitleri çıkarma yönünde tasarrufta bulunmuş olabilir. Beyit sayısına dokunmadan mevcut beyitleri değiştirmiş de olabilir. Mürettip veya müstensihlerin, şairin divanına almadığı beyitleri ilgili şiirlere eklemiş olması da muhtemeldir. Bu ihtimalleri çoğaltmak mümkündür. Ancak şiirlerdeki değişikliklerin, beyit sayılarını arttırmak, azaltmak veya bir beyti başkasıyla değiştirmek için mi yapıldığı konusunda şu an için kesin bir hüküm vermek güçtür. Nitekim hangi varyantın şairin elinden çıkan son şekil olduğuna karar vermek hem çok zor hem de uzun mesai gerektiren bir iştir. Bu meselelerin ve söz konusu divan ile ilgili daha pek çok hususun layığıyla ele alınıp değerlendirilebilmesi için divanın tenkitli metninin ulaşılabilen bütün nüshalar görülerek yeniden hazırlanması gereklidir.

Sonuç

Başlangıcından günümüze metin neşri çalışmalarının bir sistem dâhilinde yapıl(a)madığı bilinen bir durumdur. Bir metni neşredek kişinin sahip olduğu donanım, metin neşri ameliyesini doğrudan etkilemektedir. Özellikle muayyen kurallar çerçevesinde hazırlanmayan lisansüstü tez çalışmalarında görülen istikrarsızlık ve yapılacak işe dair yetersizlik neşredilecek metinde bazı hatalara sebep olmaktadır. Müellif hattı nüshaya en yakın metni oluşturmak amacıyla yapılan tenkitli metin ise başlı başına zor ve bu konuda ciddi birikim gerektiren önemli bir iştir. Tenkitli metnin nasıl yapılacağı hususunda bugün elimizde yetkin örnekler bulunmakla birlikte aksini gösteren örnekler de bir o kadar fazladır. Pek çok nüshası bulunan bir eserin birkaç nüshadan hareketle yapılan metin tenkidinde diğer nüshalar görülmediği için tam bir metin tenkidi yapıldığını ifade etmek güç olacaktır. Elde müellif hattı bir nüsha olmadığı müddetçe neşredilecek bir eserin bütün nüshaları metin neşri ve tenkidi için önem arz etmektedir. Bu noktada Cem Sultan'ın Türkçe Divanı'nın tam bir tenkitli metninin yapılması gerektiği kanaatindeyiz. Çünkü şu an için divanın 17 nüshası tespit edilmişken ilgili neşirde bu nüshalardan sadece 6 adedinin görüldüğü belirtilmektedir ki neşirde esas alınan nüsha sayısı üçtür. Neşirde, kullanılan nüshaların hangi özellikleri sebebiyle -mesela en çok şiir bulunduran nüshalar olduğu için mi, en eski nüshalar olduğu için mi, en okunaklı

nüshalar olduğu için mi veya temini kolay olduğu için mi- seçildiği hususu açıklanmamıştır. Divanın diğer nüshalarının görülememiş olması, şüphesiz eserin çalışıldığı yıllarda yazma eser temininin neredeyse imkânsız olmasıyla doğrudan ilgilidir. Buna rağmen incelenen nüshadan hareketle divan neşrinde yer almayan kırka yakın şiir bu çalışma ile ortaya çıkarılmıştır. Dolayısıyla divanın, bütün nüshaları görülerek yapılacak yeni bir tenkitli metni, şairin divanı hakkında daha kesin veriler ortaya koyacağı için elzem görünmektedir.

Kaynakça

- AYNUR, Hatice (2000). “Cem Şairleri”. *İlmî Araştırmalar*, 9, s. 33-43.
- CANIM, Rıdvan (e-makale), (2013). “*Cem Sultan*”. Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü (TEİS), <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/cem-sultan>, (Erişim Tarihi: 26.08.2020).
- DİRİÖZ, Meserret (2015). *Pazarbaşı-zâde Osman Servet Dîvânı Tenkidli Basım*. Patrol Matbaacılık, İstanbul.
- ERSOYLU, İ. Halil (1981a). *Cem Sultan'ın Türkçe Divan-ı*. 3 Cilt, Tercüman Yayınları, İstanbul.
- ERSOYLU, İ. Halil (1981b). “Fâl, Falnâme ve Fâl-ı Reyhân-ı Cem Sultân”. *İslam Medeniyeti Mecmuası*, V(2), s. 69-81.
- ERSOYLU, İ. Halil (1989). *Cem Sultan'ın Türkçe Divan'ı*. TDK Yayınları, Ankara.
- ERTAYLAN, İsmail Hikmet (1951a). *Falnâme*. Sucuoğlu Matbaası, İstanbul.
- ERTAYLAN, İsmail Hikmet (1951b). *Sultan Cem*. Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- HORATA, Osman (2000). “Cem Şairleri: Bir Kader Birliğinin Anatomisi”. *Bilig*, 15, s. 91- 109.
- İNCE, Adnan (2000). *Cem Sultan Cemşîd ü Hurşîd*. TDK Yayınları, Ankara.
- İPEKTEN, Halûk (1996). *Divan Edebiyatında Edebî Muhitler*. MEB Yayınları, İstanbul.
- İPEKTEN, Halûk (2010). *Bâkî Hayatı Sanatı Eserleri*. Akçağ Yayınları, Ankara.
- İSEN, Mustafa (1997).”Cem Şairleri”, *Ötelerden Bir Ses Divan Edebiyatı ve Balkanlarda Türk Edebiyatı Üzerine Makaleler*. Akçağ Yayınları, Ankara, s. 164-168.
- MİLLÎ EĞİTİM BAKANLIĞI (1947). *İstanbul Kitaplıkları Türkçe Yazma Divanlar Kataloğu I. Cilt XII-XVI. Asır*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

- KALPAKLI, Mehmet (1999). “Bahtsız Şehzâde'nin Bahtsız Divan'ı: Cem Sultan'ın Türkçe Divan'ı Neşri Üzerine Notlar”. *Kebikeç*, S. 7-8, s. 34.
- KARABIYIK, Edibali (2018). “Cem Sultan'ın Muhiti ve Cem Şairleri”. *Cem Sultan ve Dönemi*, (Editörler: Bilal Kemikli-Olcay Kocatürk), Bursa: Osmangazi Belediyesi, s. 93-101.
- KILIÇ, Filiz. (e-kitap), (2018). *Âşık Çelebi Meşâ'irü's-Şu'arâ*. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/59036.asik-celebi-mesairus-suarapdf.pdf?0>, (Erişim Tarihi: 21.09.2020).
- KÖKSAL, M. Fatih. (2012). “Metin Neşrinde Vezinle İlgili Problemler, Bazı Tespit ve Teklifler”. *Eski Türk Edebiyatında Tenkit ve Teori*, Kesit Yayınları, İstanbul, s. 63-81.
- KUT, Günay. (1993). “Cem Sultan”. TDV İslam Ansiklopedisi, C. 7, s. 284-286.
- OKUR MERİÇ, Münevver. (1991). “Cem Sultan'ın Yeni Bulunan Fâl-ı Reyhân-ı Cem Sultan Adlı Eseri”. *Tarih ve Toplum*, XVI(96), s. 24-27.
- OKUR MERİÇ, Münevver. (1997). *Cem Sultan Cemşid ü Hurşid (İnceleme-Metin)*. Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara.
- OKUR-MERİÇ, Münevver. (2006). *Sultan Cem Hayatı-Esareti-Edebî Kişiliği Eserleri-Şiirleri*. Kişisel Yayın, Ankara.
- OKUR MERİÇ, Münevver. (2010). “Meşâ'irü's-Şu'arâ'da Sultan Cem'le İlgili Yanlış Bilgiler”. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 4, s. 59-66.
- ÖZTEKİN, Özge. (2010). *Çelebizâde Âsım Divan*, Ürün Yayınları, Ankara.
- TOKMAK, A. Naci. (1976). *Şerh-ı Hâl-i Sultan Cem ve Tashîh u Tahlîl-i Dîvân-ı Farisî-i Ū*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Tahran.
- YAVUZ, Kemal (2017). “Fergistan'da Ağlayan Bir Şair: Ölümünün 515. Yılında Cem Sultan”. *Bir Ömrün Yazıları-II*, Nizamiye Akademi, İstanbul.
- YILDIRIM, Yusuf (2018). “Cem Sultan'ın Hayatı”, *Cem Sultan ve Dönemi*. (Editörler: Bilal Kemikli-Olcay Kocatürk), Bursa Osmangazi Belediyesi Yayınları, Bursa, s. 67.
- YİĞİTEROL, Ömer Faruk (2018). “Fâl-nâme-i Cem Sultan”. *Cem Sultan ve Dönemi*, (Editörler: Bilal Kemikli-Olcay Kocatürk), Osmangazi Belediyesi, Bursa, s. 197-203.

I. Divan Neşrinde Bulunmayıp Nüshada (Lala İsmail 431/1) Yer Alan Şiirler

METİN³⁹

MURABBA'ĀT

[1]⁴⁰

fe' ilātün / fe' ilātün / fe' ilātün / fe' ilün

1. 'Aşkuña düşeliden ey ruhı bedr ay gönül
Oldı derd ü ğam-ıla 'äleme rüsvây gönül
Niçe kim uyma didüm eslemedün hây gönül
Vây gönül hây bu gönül vây gönül vây gönül
2. Her nefes cân u dile dil-ber ider cevr ü cefâ
İtmedi 'âlem içinde baña bir lahza vefâ
'Aşkuña tolaşalı sürmedi dil zevk ü şafâ
Vây gönül hây bu gönül vây gönül vây gönül
3. Kaşd ider cân u dile dem-be-dem ol yâr dirîğ
Oluram derdle 'âlemde yine zâr dirîğ
İtmedi hiç teraḥḥum dile dildâr dirîğ
Vây gönül hây bu gönül vây gönül vây gönül
4. İçerem her gice fûrkat semini sâğar ile
Toğradı bağrumı miḥnet dikenî ḥancer ile
Bir nefes olmadı hem-dem bu gönül dil-ber ile
Vây gönül hây bu gönül vây gönül vây gönül

³⁹ Metinde klasik transkripsiyon işaretleri kullanılmıştır. Musammatlarda her bende, beyitlerle yazılan nazım şekillerinde de her beyte ayrı ayrı sıra numarası verilmiştir. Metinde mahlaslar koyu dizilmiş; şiirlerde anlam, vezin, kafiye ve gramer hususiyetleri açısından eksik ve/veya hatalı görülen kısımlar tamamlanarak/düzeltilerek köşeli ayraç [] içinde gösterilmiştir. Manzumeler, nüshadaki sırasına göre dizilmiş; her nazım şekli kendi içinde sıralanmıştır. Şiirlerin başlıkları metinde koyu ve büyük harflerle dizilmiştir. Vezinle ilgili durumlarda M. Fatih Köksal'ın (2012) ilgili makalesindeki önerilerine uyulmaya çalışılmıştır.

⁴⁰ 7b-8a.

5. Kıldı ʿālemlere şevküñ beni rüsvā n'ideyin
 Düşdi göñlüme yine bir ıurı sevdā n'ideyin
 ʿAşka tanışmaz idüm ben dağı illā n'ideyin
 Vāy göñül hāy bu göñül vāy göñül vāy göñül
6. Olmadı ʿālem içinde şanemā şād göñül
 Zülfüne bağlanalı olmadı āzād göñül
 Leşker-i ğam yıkalı olmadı ābād göñül
 Vāy göñül hāy bu göñül vāy göñül vāy göñül
7. ʿAşkuña olalıdan hāne-i dil mesken ü cā
 Dermend oldı yürür bulmadı derdine devā
Cem kime kıla şikāyet dil elinden ʿacebā
 Vāy göñül hāy bu göñül vāy göñül vāy göñül

[2]⁴¹

fā' ilātün / fā' ilātün / fā' ilātün / fā' ilün

1. Olmadı vīrāne dil ābād elinden düstuñ
 Olmadum vaşl-ıla bir dem şād elinden düstuñ
 Kime feryād ideyüm feryād elinden düstuñ
 Āh elinden düstuñ feryād elinden düstuñ
2. Zülfinüñ zencirine bağlar beni dīvāneveş
 Yüzünüñ şem'ine düşüp yanaram pervāneveş
 Gice gündüz gözlerümden yaş açar dür-dāneveş
 Āh elinden düstuñ feryād elinden düstuñ
3. Kanda kim bir ğar-mizāc ağıyār bulsa yār olur
 Ağlamağdan her dü çeşmüm çeşme vü bınar olur
 Ol cefādandur ki dā'im dil ü cān bīmār olur

⁴¹ 8a-8b.

Āh elinden dūstuñ feryād elinden dūstuñ

4. ‘Ālem içre çekmişem derd ü firākın ben ğarīb
Hā sürer zevķi kıatında dil-berüñ ol seg raķīb
Ağladuğuma benüm şād oluban güler ğabīb
Āh elinden dūstuñ feryād elinden dūstuñ
5. Vaşlı ile bir nefes dil-ber beni şād itmedi
Derd ü ğamdan göñlümi bir laħza āzād itmedi
Müdde‘īyi yād ider hergiz beni yād itmedi
Āh elinden dūstuñ feryād elinden dūstuñ
6. Derdini dil-ber baña kim dem-be-dem hem-dem kıılır
Ol cefā-y-ıla hemīşe çeşümümi pür-nem kıılır
Beni dūr idüp raķībı kendüye maħrem kıılır
Āh elinden dūstuñ feryād elinden dūstuñ
7. Dil-berüñ vaşlına ey **Cem** bulmaduñ çün dest-res
Olmaduñ ‘ālem içinde şād u ğurrem bir nefes
Ağlamaķdan her dü çeşmüñ oldı Nīlī vü Aras
Āh elinden dūstuñ feryād elinden dūstuñ

ĠAZELİYYĀT

ĤARFŪ'L-ELİF

[1]⁴²

fe‘ ilātün / fe‘ ilātün / fe‘ ilātün / fe‘ ilün

1. Hey ne bī-dīn imiş ol çeşm-i siyāhuñ şanemā
Kasd-ı cān u dil ider her nefes ey māh-liķā

⁴² 10b-11a.

2. Her ne cāna kim ata ğamzelerüñ t̄ir-i belā
Cümlesin rāst atar eylemeyüp h̄iç haṭā
3. ‘Aşkuñuñ yolına cān virene ey şāh-ı cihān
Ne revādur ki hemīşe kılasın cev̄r ü cefā
4. Mülk-i ‘ālem benüm olursa ṭapuñsuz ey yār
Ka‘be yüzüñ haḫı-çün dil bulamaz anda şafā
5. Āh kim ḫaste olupdur dil ü cān derdüñle
Kimse dermān bulamaz ger lebüñ itmezse devā
6. Şād olmadı gönül ‘aşkuñ elinden n’ideyüm
Kılmadıñ h̄iç teraḫḫum şanemā h̄iç baña
7. Yār yolına gel ey **Cem** dil ü cān terkin kııl
N’ola bu yolda kıılursañ bu kadar nesne fedā

ḤARFÜ’L-BĀ

[2]⁴³

fā‘ ilātün / fā‘ ilātün / fā‘ ilātün / fā‘ ilün

1. Fūrḫatüñden ‘ā’id oldı baña bir derd ey ḫabīb
Kim lebüñden özge dermān yoḫ durur didi ṭabīb
2. Zülfüñüñ bendin yine çözmüş gibi bād-ı şabā
Kim mu‘aṭṭar eyledi dünyāyı bu dem müşg-i ṭīb
3. La‘line ḫaşd itme yāruñ ey raḫīb-i seng-dil
Kim dişüñe ṭaşdan özge nesne görünmez naşīb

⁴³ 11b.

4. Gül yüzünüñ hasretinden dil-berā derd ile āh
Cān u dil feryād kıılır her nefes çün ‘andelīb
5. Çünkü ğamzeñ tīĝ-ı hūn-rīzin çeker kan almağa
Ey ‘aceb kıurtara mı cānını andan **Cem** ğarīb

ḤARFŪ’T-TĀ

[3]⁴⁴

mef’ ūlū / mefā’ ilū / mefā’ ilū / fe’ ūlūn

1. Mestāne gözünüñ baĝrumı pür-hūn ider ey dost
Hem ‘aks-i ruħuñ yaşımı gülgün ider ey dost
2. Bir ben degülem ‘aşk-ıla dīvānelik eyler
‘Aşkuñ niçe ‘ākılleri mecnūn ider ey dost
3. Şol deñlü gönül ‘aşkuñ ile çekdi cefāyı
Ki ağlasa kan ‘ālemi meşhūn ider ey dost
4. Şayd itmek-içün bu dil-i miskīnümü benden
Çeşm-i siyehūñ sihr ile efsūn ider ey dost
5. Şirīn-lebūñüñ şevkine **Cem** cānını viridi
Göñlin⁴⁵ saçuñuñ fikrle meftūn ider ey dost

[4]⁴⁶

fā’ ilātūn / fā’ ilātūn / fā’ ilātūn / fā’ ilūn

1. Bend-i zūlfūñden dil ü cān bulmadı hergiz necāt
Gör neler getiriserdür başuma bu kā’ināt

⁴⁴ 12b.

⁴⁵ göñlin: gönülün, nüsha.

⁴⁶ 13a. Bu gazel ile neşirdeki XXIII numaralı gazel arasında önemli benzerlikler bulunmakla birlikte divandaki şiir *fā’ ilātūn / fā’ ilātūn / fā’ ilūn* kalıbında yazılmıştır.

2. La' line kaçd idicek zülfine tolaşañ n'ola
Kim karañuda bulunur ey gönül āb-ı hayāt
3. 'Aşkuñuñ yolında cānā olmışam şöyle faķīr
Müsteħaķķam vir baña bir buse la' lüñden zekāt
4. Kaşlaruñı seyr idüp tezvīr-i da' vā-y-ıla āh
Getürür haţtuñ senüñ cān kaçdına müşgīn berāt
5. **Cem** faķīre⁴⁷ leblerüñden irgür ey 'İsā- nefes
Hasretüñle her kaçan kim bula 'ālemde vefāt

ḤARFŪ'D-DĀL

[5]⁴⁸

fā' ilātün / fā' ilātün / fā' ilātün / fā' ilün

1. Zülf-i şeb-rengüñ yaķaldan āteş-i ħüsnüñde 'ūd
Tıtdı ser-tā-ser yüzünñ çevresin ey māh dūd
2. Kaşınuñ mihrābını göster baña luţ eyleyüp
Kim dil ü cāndan kılam ol secdegāha ben sücūd
3. Nāle vü āh eylemekdür derd-i dil-berle müdām
İncelüp büküldi çün bir kıla döndi bu vücūd
4. Zülfüñe bend eyleyelden bu dil-i vīrānumı
Eylemez pend ü naşīhat bu ben-i miskīne sūd
5. Secde itdügi budur **Cem** yüzüñi görüp begüm
Ka' beyi gören kimesne kılor elbette sücūd

⁴⁷ faķīre: faķīri, nüsha.

⁴⁸ 16a-16b.

ḤARFŪ'R-RĀ

[6]⁴⁹

fā' ilātün / fā' ilātün / fā' ilātün / fā' ilün

1. Dil-berā senden baña ğam ŧimdi mi olduğı var
Ol sebebden gözlerüm nem ŧimdi mi olduğı var
2. Künc-i miḥnetde muḳīm olup geyüp ğam ḥırkasın
Senden ayrı baña bu dem ŧimdi mi olduğı var
3. Beni yad idüp raḳībi yād kılsañ n'ola kim
Müdde'ī ḳatuñda ḥurrem ŧimdi mi olduğı var
4. Ey gönül ğam yime ger saña gülerse ḥār u ḥas
'Āşıḳa ḥande_itme 'ālem ŧimdi mi olduğı var
5. Didi ey meh ḥasretüñden niçe ğam çekem didi
'Āşıḳ olana ğam ey **Cem** ŧimdi mi olduğı var
6. Derd ü miḥnet ḥāne hem-dem gönlüme ḥasret enīs
Baña ğam her laḥza hem-dem ŧimdi mi olduğı var

[7]⁵⁰

fā' ilātün / fā' ilātün / fā' ilātün / fā' ilün

1. Dil-berā derdüñ hemīşe cānuma hem-dem durur
Ol sebebdendir ki çeşmüm ḳan-ıla pür-nem durur
2. Nice bülbül gibi dil efgān u zārı kılmasun
Kim raḳīb-i zāğ her dem sen güle maḥrem durur

⁴⁹ 17b.

⁵⁰ 22a.

3. Raḥm it ey dil-ber bu ğamgīn gönlüme kim her nefes
Hem-dem-i derd ü belā vü mūnis-i hem ğam durur
4. N'ola ger cevri ü cefā eylerseñ ey meh-rū baña
Kim senüñ cevri ü cefāñ-ıla gönül ḥurrem durur
5. Gerçi cevri dil-berā çok eyledün ben ḥasteye
Līk 'aşkuñ gönlüm içinde inen muḥkem durur
6. Leblerün vaşfin işitse āb olur yāḳūt-ı nāb
Şaçlaruñ ḳatında müşg-i Çīn hem mülzem durur
7. Merve ḥaḳḳı-çün dil-i **Cem** görmeyüp bir dem şafā
Ka'be yüzün ḥasretinden gözleri Zemzem durur

[8]⁵¹

fā' ilātün / fā' ilātün / fā' ilātün / fā' ilün

1. Zülfün ol sünbül durur kim āfitāb üstindedür
Dişlerün ol lü'lü' kim yāḳūt-ı nāb üstindedür
2. Sen perī ile görelden ol raḳīb-i dīvi ben
Bu dil-i āşüfte derd ü izḫrāb üstindedür
3. Fürḳatünle şol ḳadar aḳdı ki baḫr oldı yaşum
Gözlerüm mānend-i zevraḳdur kim āb üstindedür
4. Boynuma ḫaḳmağ-içün şāhā kemend-i 'anberīn
Dā'imā zülf-i siyāhuñ pīç ü tāb üstindedür
5. N'ola ger cān u dile raḥm ider iseñ ey ḥabīb

⁵¹ 23a-23b. Bu şiirin ilk beyti ile neşirdeki LXXV numaralı şiirin ilk beyti aynı, diğer beyitler tamamen farklıdır.

Kim firāk u derdle dā'im 'azāb üstindedür

6. Baña cevır itme iñen hüsñüne mağrūr oluban
Kā'inātuñ hāli çünkim inqılāb üstindedür
7. Ger yıķarsañ n'ola cevürñle **Cem**'üñ göñlini kim
Lā-cerem ma'mūr olan āhir harāb üstindedür

[9]⁵²

fā' ilātün / fā' ilātün / fā' ilün

1. Ğamzeñ oqından şı dil kim çäkdür
Derd ü ğamdan tā ebed bī-bäkdür
2. Mār-ı zülfüñ zehrini nüş idene
Büse-i la' l-i lebüñ tiryäkdür
3. Göñlümi şayd eyledüñ zülfüne aş
Şayd-ı dil aşmağa çün fitrākdür
4. Dūd-ı āhumdur ki oldı aşikār
Bu görünen şanma ki eflākdür
5. Cür'a-i cām-ı lebüñden şun **Cem**'e
Cür'a dā'im çün naşīb-i hākdür

ĤARFÜ'S-ŞİN

[10]⁵³

fā' ilātün / fā' ilātün / fā' ilātün / fā' ilün

1. Zülf-i müşğini yine ol mäh zencir eylemiş
Ya'nı ben dīvāneyi tıtmağa tedbir eylemiş

⁵² 24b-25a.

⁵³ 29a-29b.

2. Bağına zaḥm urmağ-ıçün dā'imā ben ḥastenüñ
Kaşlarını ya kı lup kirpüğini tır eylemiş
3. Öldürürem dir imiş seni işitdüm ol ḥabīb
Bilmezem n'itdüm aña kim yine te'ḥīr eylemiş
4. Kānını nā-ḥaḳ yire ben bendenüñ dökme klige
Zülfüñ ü kaşuñ biri biriyle el bir eylemiş
5. N'ola cev̄ ile cefā vü ğam çekersem rüz u şeb
Ḥaḳ te'ālā bu işi çün baña taḳdīr eylemiş
6. Boynına urmağı-y-ıçün bu dil-i miskīnümüñ
Zülfini ol māh-rū gör nice zencīr eylemiş
7. Şol kadar derd ü belālar **Cem** çeker her laḥza kim
Toprağın güyā Ḥudā derd ile taḥmīr eylemiş

ḤARFŪ'T-Ṭİ

[11]⁵⁴

mef'ülü / fā'ilätü / mefā'ilü / fā'ilün

1. Yüzünde çün belürdi senüñ ey nigār ḥaṭ
Ol ḥaṭdan eyler 'ālem içinde_iftihār ḥaṭ
2. Ḥaṭtı irişdi ise n'ola ğam yime gönül
Kim gülsitān içinde biter sebzēzār ḥaṭ
3. Mu'ciz degül mi gün yüzüñ üstinde ey perī

⁵⁴ 30b.

Bir yirde gösterür yine leyl ü nehâr haṭ

4. Yüzünde haṭṭuñı⁵⁵ gören ey meh-liḳâ didi
Tutdı güneş yüzini yine ebrvâr haṭ
5. Zülfüñ eline micmer alup gezdürür şehâ
Hüsnüñ ḥarimine olalı perdedâr haṭ
6. Müşg-i Hıṭâ gibi bu cihân içini tamâm
Güldürdi hoş koḥuyla ol müşgbâr haṭ
7. Rûz u şeb ağla derd ile ey Cem figân idüp
Ki_ oldı yüzinde ol şanemüñ âşikâr haṭ

ḤARFÜ'L-ĞAYN

[12]⁵⁶

fâ' ilâtün / fâ' ilâtün / fâ' ilâtün / fâ' ilün

1. Dil-berâ cân ḳaşdına ğamzeñ çeker her laḥza tîĝ
Ol sebepden gözlerüm ḳan aḳıdur mânend-i miĝ
2. Çeşm-i hün-rizüñ yine tîr ü kemân aldı ele
Öldüriserdür beni ' âlemde bildüm vâ dirîĝ
3. Görse tûbâ boyuñı şalındıĝuñ vaḳtin şehâ
Başın aşıĝa şalup şermende_ olur serv-i sitîĝ
4. Gün yüzüñ şem' ine yanardı cihân pervânevâr
Ger cemâlünden zuhûr itse senüñ bir zerre tîĝ
5. Dil-berâ cânın cefâdan raḥm idüp ḳurtarmaduñ

⁵⁵ haṭṭuñı: haṭṭını, nüsha.

⁵⁶ 32a-32b.

Öliser beñzer ğam-ı ' aşkuñla **Cem** miskīn dirīĝ

ḤARFŪ'L-LĀM

[13]⁵⁷

fā' ilātün / fā' ilātün / fā' ilātün / fā' ilün

1. Dem mi vardur kim ğamuñdan cān u dil pür-ḥün degül
Ya ruḥuñ şevķi ile her dem yaşum gülgün degül
2. N'ola derdüñ ile ger dīvāne olsam dil-berā
Dil mi var kim ' aşkuñ-ıla dā'imā mecnün degül
3. Ḳadd-i mevzūnına dildāruñ raķībā kıлма қаşd
Çün bilürsin ṭab' -ı nā-mevzūnuñı mevzūn degül
4. Nāfe-i Çin saçlaruñ katında cānā ḥākdür
Siḥr-i Bābil gözleruñ siḥri katında_efsün degül
5. Қаşlaruñ yasına **Cem** ḳurbān olaldan ey perī
Tir ü ğamzeñ cān u dilden bir nefes bīrūn degül

[14]⁵⁸

mefā' ilün / mefā' ilün / fe' ulün

1. Demidür şun beri sāķī belābil
Ki ḳomaz cān u dilde ol belā bil
2. Gülistān-ı ruḥuñdan olalı dūr
Fiĝān eyler dil ü cān çün belābil
3. Çü ğamdur āḥiri her şādliĝuñ

⁵⁷ 35b. Bu şiirin birinci ve dördüncü beyitleri ile neşirdeki CXCIV numaralı şiirin üçüncü ve dördüncü beyitleri arasında benzerlikler bulunmaktadır.

⁵⁸ 35b.

Cihān şādīlġm pes sen belā bil

4. Firāḡ u ḡasretūnden ey dil-ārām
Çeker cān u göñül zehr-i helāhil
5. **Cem**'e ey meh niçün raḡm eylemezsın
Ki boynına taḡar zūlfūñ selāsıl

ḤARFŪ'L-MĪM

[15]⁵⁹

fā' ilātün / fā' ilātün / fā' ilātün / fā' ilün

1. Olalı derd ü ġamuñla zār zār ey dūstum
Kākülünden n'ola olsam tārümār ey dūstum
2. Ol raḡīb-i rū-siyehle baña ḡarşu dem-be-dem
Şalınup itme telaḡḡuf zīnhār ey dūstum
3. N'ola çāker olsa 'anber müşġ-ile zūlfeynüñüñ
Kim şaçuñdan eyler anlar iftiḡār ey dūstum
4. Ḥüsnüñüñ gencine kim el şuna zūlfüñle ḡaḡuñ
Şan tılısm olup gözedür mūr u mār ey dūstum
5. Bulamaz fırsat ki **Cem** yolına cān terkin ḡıla
Başına gör ne getürdi rüzigār ey dūstum

[16]⁶⁰

fā' ilātün / fā' ilātün / fā' ilün

1. Kūyuñ oldı çünki Cennātü'n-na'īm
Cenneti n'eyler olan anda muḡīm

⁵⁹ 37b.

⁶⁰ 38b.

2. Būy-ı müşg-ile ʔolar cümle cihān
Zūlfūñe uğrayıca bād-ı nesīm
3. Fūrkat ü derdūñle senūñ her nefes
Gözlerüm yaşı olur baħr-ı ‘azīm
4. Kūyuñ içinde raķibi ķoma kim
Cennete lāyık degül dīv-i racīm
5. Rāh-ı ‘aşķuñdan beni ayurmasun
Ki_ol durur baña Şırāt-ı müstaķīm
6. Cānuma ķaşd eyledūñ cānā benüm
Ķanı aramızdaki ‘ahd-i ķadīm
7. Raħm ķıl **Cem** bendeñe ey şāh kim
Ayrulaldan senden olupdur saķīm

[17]⁶¹

mefā‘ īlūn / mefā‘ īlūn / fe‘ ūlūn

1. Ķılur dil-ber baña derdini hem-dem
Olur ķan ağlamakdan gözlerüm nem
2. Nice ķan olmasun cān u gōñül kim
Raķīb olur saña her laħza maħrem
3. Ne deñlü cevri iderseñ ben ģarībe
Olur gōñlümde ‘aşķuñ daħı muħkem

⁶¹ 38b.

4. Beni şormağa geldükçe habībüm
Direm cān u gönülden hayr-mağdem
5. Firāk u hasretüñden gice gündüz
Cem'üñ her laḫza olmaz gönli bī-ğam

[18]⁶²

mefā' ilün / mefā' ilün / fe' ulün

1. Kerem kıl baña raḫm it ey dil-ārām
Eger kılmaz iseñ itmez dil ārām
2. Ruḫ u zülfüñ ğamından şöyle bil kim
Yanaram şem' veş her şubḫla şām
3. Tolaşaldan senüñ zülfüñe cānum
Adım yirde şanur kim var durur dām
4. Lebüñ şevkiyle cānı terk idersem
Buluram 'ālem içre bir eyü nām
5. Görelden dāl zülfüñi **Cem** ey dost
Firākuñla olupdur ḫaddi çün lām

ḤARFÜ'N-NÜN

[19]⁶³

mefā' ilün / mefā' ilün / mefā' ilün / mefā' ilün

1. Ğam-ı dildāra şabr olmaz gidelüm bārī şehrüñden
Çü dil uşandı cebr olmaz gidelüm bārī şehrüñden
2. Cefāñla oldı dil pür-ğam ne m ümkin diñleme bir dem

⁶² 38b-39a.

⁶³ 40b.

Çü aġyār eyledüñ maḥrem gidelüm bārīḫehrüñden

3. Saña irse dilüm yigdür ger irmezse dilem yigdür
Bu dirlikden ölem yigdür gidelüm bārīḫehrüñden
4. Göñül her dem çeker miḫnet görür derd ü ġam u zaḫmet
Cihānda bulmadı rāḫat gidelüm bārīḫehrüñden
5. Saña aġyār yār oldı göñül bīmār u zār oldı
Cihān başuma ḫar oldı gidelüm bārīḫehrüñden
6. İşümdür nāle vü zārı senüñle görüp aġyārı
Ne vaḫte dek kılam zārı gidelüm bārīḫehrüñden
7. **Cem**'üñ göñlini bil her dem yıkar cānā sipāh-ı ġam
Raḫīb it olmadan ḫurrem gidelüm bārīḫehrüñden

[20]⁶⁴

fā' ilātün / fā' ilātün / fā' ilātün / fā' ilün

1. Dil-berā la' lüñ meyin şun derde dermān ideyin
Niçe bir hecrüñ elinden baġrumı ḫan ideyin
2. Kūyuñ içre miḫnet ü derd ile cān irdi lebe
Ölmez isem çıḫayum 'azm-i beyābān ideyin
3. Leblerüñ cāmından içür luḫf idüp bir cür' a kim
Mest olup 'aşḫuñ yolında cānı ḫurbān ideyin
4. Ey şanem luḫf eyleyüp baş yüzüm üzre bir ḫadem
Kim gözümden pāyuña la'l ü dür efşān ideyüm

⁶⁴ 41a.

5. Tāze tutmaq için ey meh-rū yüzün gülzârını
Yaşımı derd ü ğam-ı ʿaşkuñla bārān ideyin
6. Şol kemān-ebrūlaruñ cānā ne deñlü atsa tîr
Şād olup aña hedef dā'im dil ü cān ideyin
7. **Cem** nice bir ʿaşkuñuñ derdini çeksün vaqtidür
Dil-berā la' lüñ meyin şun derde dermān ideyin

[21]⁶⁵

fā' ilātün / fā' ilātün / fā' ilātün / fā' ilün

1. Cānumuñ qaşdına cānā yā qaşuñ qurar mısın
Zulmle ʿālemde bir ʿādet yeñi qurar mısın
2. Baña didi yār vaşlumdan umar mısın naşîb
Ben dağı didüm şehā kim şayruya şorar mısın
3. Nice kim öldürmeyem ben ol raķîb-i kâfiri
Kim baña işler ider ol seg gibi görür misin
4. Ben nigār ile buluşdum işte senüñ raĝmuña
Ey raķîb-i kelb-i ebter sen dağı ürür misin
5. Hışm idersin tırmadan her dem-be-dem şāhā meger
Cem ğarîbi derd-ile dergāhdan sürer misin

[22]⁶⁶

mefā' ilün / mefā' ilün / fe' ulün

1. Eger bî-cān olursa ten cefādan

⁶⁵ 41a-41b.

⁶⁶ 42a.

Yüzüm döndürmezem ol meh-liqādan

2. Nigāruñ 'aşkı yolında hemīşe
Belā yigdür baña zevk ü şafādan
3. Niçün yüz döndürem dil-ber gamından
Ki kaçmaz kimseler luḫ u vefādan
4. N'ola ğamzeñ oḫı zaḫm ura cāna
Ki zaḫmı cānuma yigdür devādan
5. Ḥabībūñ 'aşkı ile ölmeyince
Uşanmaz bu **Cem**-i miskīn belādan

ḤARFŪ'L-VĀV

[23]⁶⁷

mef' ūlü / mefā' ĭlü / mefā' ĭlü / fe' ūlün

1. Raḫm eyle baña vaḫtidür ey dil-ber-i meh-rū
Kim cānuma ḫaşd eyledi şol ğamze-i cādū
2. Yüzüñde görelden şanemā zülf-i siyāhuñ
Oldı dil ü cān zevkle ol sünbüle baḫlu
3. Zülf-i siyeh-i müşg-feşānuñ ḫoḫusını
Şermende olur tıyar-ısa sünbül-i ḫoş-bū
4. Çeşmüñ nice cādū-şıfat āhū durur ey dost
Kim şır şikār itmege ḫaşd eyler ol āhū
5. Bir kıbleye daḫı şanemā egememiş baş

⁶⁷ 43a-43b.

Qıble olalı ehl-i niyāza o dü ebrū

6. Boyuñı çemende göricek ditreye ‘ar‘ ar
Vaşfin⁶⁸ dişüñüñ işidicek āb ola lūlū
7. Raħm eyle **Cem**-i ħasteye ey dost ki ğamdan
Her dem aqıdur gözleri yaşın nitekim cū

ḤARFŪ'L-HĀ

[24]⁶⁹

mefā‘ ilün / mefā‘ ilün / fe‘ ulün

1. Qılur derdüñle dil feryād u nāle
Niçün raħm eylemezsın sen bu ħāle
2. Elif qaddüm büküldi lāma döndi
Düşelden bu gönül ol zülf-i dāle
3. Yüzüñ ğarq-ı ‘araq olduqça şankim
Tutar berg-i gül-i ter üzre jāle
4. Cihānuñ miñnetinden ey kamer-rū
Tenüm inceldi uş döndi hilāle
5. Getürdügi içün zülfüñ қоhusın
Virürdüm cān u dil bād-ı şimāle
6. Dişüñ vaşfin işitse āb oladur
Gelür haclet ruħuñdan verd-i āle
7. Eger şāh-ı cihāndan himmet olsa

⁶⁸ Vaşfin: Vaşfuñ, nüsha.

⁶⁹ 44b.

Cem'ün şî'ri irişürdi kemâle

[25]⁷⁰

mefâ'îlün / mefâ'îlün / fe'ülün

1. Cemâlün berg-i güldendür sirişte
Hıtaun üstinde 'anberden nüvişte
2. Raqıb-ile yürime ey melek sen
Ki itün qatına gelmez firişte
3. Ser-i küyuñ durur cennetden a' lā
Ki _anı gören nazār kılmaz behişte
4. Maḥbbet toḥmını ekdün gönülde
Ki zîrā qānî'üm bu kār u geşte
5. N'ola ey **Cem** çekerseñ derd ü miḥnet
Ezelden oldur alnuñda nüvişte

[26]⁷¹

fā' ilātün / fā' ilātün / fā' ilün

1. Vireliden dīn ü imān zülfüne
Pāy-best oldı dil ü cān zülfüne
2. Görelı meydān-ı ḥüsn içre seni
Başum uş tōb oldı çevgān zülfüne
3. Gōnlüm aldı qaşd-ı cān itmek diler
Hey degül bi'llāh ey cān zülfüne

⁷⁰ 45a.

⁷¹ 45a-45b.

4. Cān perīṣān oldı bulmaz cem' iyet
Dil virelden bu perīṣān zülfüñe

4. **Cem** gönülden virdi ' aql u cānını
Ey yüzi gül-berg-i ḥandān zülfüñe

[27]⁷²

mefā' ilün / mefā' ilün / fe' ulün

1. Lebünün lezzeti yokdur şekerde
Şaçunuñ koḥusu yok müşg-i terde
2. Gören didi senün-çün ey kamer-ruḥ
Peridür görünür şekl-i beşerde
3. Şanasın müydur kim baḫduḡumca
Kimerde görünür bilün kemerde
4. Siper ḡamzeñ oḫına oldı sinem
Geçer cāndan velī ṭurmaz siperde
5. Ruḥ u zülfün ḡamından **Cem** hemişe
Kılur āh u fiḡān şām u seşerde

[28]⁷³

mefā' ilün / mefā' ilün / fe' ulün

1. Olur cānum saña her laḫza bende
Yalıñuz cān degüldür bile ben de
2. Fedādur ey şeh-i ' ālem yoluña
Dil ü cānum daḫı ne varsa bende

⁷² 45b.

⁷³ 46a.

3. Çeker 'aşkuñla cānum derd ü miḥnet
Velī yoḡdur teraḥḥum ḥiç sende
4. Lebūnden ötünür la' l-i Bedaḥşān
Şaçuñ eyler ḥacil müşgi Ḥoten'de
5. Eger vaşlına ırmek diler iseñ
Eyā **Cem** yār için başm ḳo sen de

[29]⁷⁴

mefā' ilün / mefā' ilün / mefā' ilün / mefā' ilün

1. Benefşe sünbülün cānā görelden oldı dem-beste
Başını aşığa şalup olur nergis gibi ḥaste
2. Neden ğamzeñ kıılır cānā baña cevır ü siyāsetler
Bilürsin 'ālem içinde ḳalem dīvāneye nīste
3. Demidür ey şeh-i 'ālem ki raḥm eyleyesin baña
K'olur her dem dil ü cānum senün zülfüne pā-beste
4. İrişüp vaşluña kıılır senünle zevḳ ü 'işretler
Ḥuceste-ḫālī' olanlar cihān içinde peyveste
5. **Cem**'e raḥm eyleyüp şāhā n'ola luḫfuñla şād itseñ
Ki derdünle senün her dem olur cān u dili ḥaste

[30]⁷⁵

mefā' ilün / mefā' ilün / fe' ulün

1. Gönül ḥālünü 'arz eyle ḥabībe

⁷⁴ 46a.

⁷⁵ 46a-46b.

- Ki derd ıssı açar derdin ıtabıbe
2. Meger şaıuına uıradı řabā kim
Cihān oldu mu' aııtar müşg-i ııbe
3. İü senden derd ü ğam durur naşıbüm
Gönülden rāzıyam ben bu naşıbe
4. Neden dā'im baıa cevr ü cefālar
Kılursın dürlü iřsān ol raııbe
5. Raııbi hoş ğörüp redd itdi beni
Ne kıldum bilmezem ben ol ğabıbe
6. Hemışe ğül yüzün medğ itmek-içün
Oluram hem-nefes ben ' andelıbe
7. Eyā **Cem** bı-tekellüf yāra varmaıı
Degül midür sa' ādet ben ğarıbe

[31]⁷⁶

mefa'ılün / mefa'ılün / fe'ülün

1. Yüzün ğördi dil ü cān geldi vecde
Kılur mest oluban şaıuına secde
2. Bu ğamğın ğönlüme rağm eyle řāhā
Niçe bir aşasın ol zülf-i kecede
3. N'ola şapuına eylersem sücüdi
Tavāf eyleyen eyler secde ğacda

⁷⁶ 46b.

4. ' Aceb midür eger dīvāne olsam
Yüzüñ gördi çü cānum geldi vecde
5. Göñülden **Cem** kapuña kul olaldan
Dilemez kim ire 'ālemde mecde

[32]⁷⁷

fe' ilātün / fe' ilātün / fe' ilātün / fe' ilün

1. Dil-berā ğamzeñ oķı her dem irer cānumuza
Raħm it ey dost iñen gerçi bizüm ķanumuza
2. Dil ü cān yoluña iṣār iderüz ger gelesin
Bir ķadem-rence ķılup külbe-i aħzānumuza
3. Bir nażar görse-y-idük ayağına yüz sürüben
Cān fedā ider idük ol meh-i tābānumuza
4. Aldı hıṣm-ıla gözüñ tīr ü kemānını dirīğ
Ṣöyle beñzer ki yine ķaşd idiser cānumuza
5. Ne revādur ki eyā ṣāh-ı cihān her ṣeb ü rüz
Ķılasın ħande bizüm nāle vü efğānumuza
6. Ger ħayāli ola yāruñ dile mihmān bu gice
Pīṣ-keṣ cān virelüm biz daħı mihmānumuza
7. **Cem** demidür geçelüm derdle yāruñ ola kim
Bir gün ol derdümüzi irgüre dermānumuza

⁷⁷ 48a.

ḤARFŪ'L-LĀMELĪF**[33]⁷⁸****mef' ūlū / fā' ilātū / mefā' ilū / fā' ilün**

1. Meclis yaraşuğı bu durur kim şarāb ola
Ḥāşşā ki şem' ü şāhid ü çeng ü rebāb ola
2. Zülmetle tolar iki cihān ey şeh-i cihān
Zülfün kaçan ki yüzüne senün niķāb ola
3. Yüzün göricek ay utanur gökde gizlenür
Māhuñ ne revnaķı_ola ki anda_āfitāb ola
4. Yoluña cān viren bu revā mı ki dil-berā
Furķat odı ile dil ü cāmı kebāb ola
5. Bir taş her kaçan kim alam sīne dögmeye
Bir od uyana sīnede k'ol taş āb ola
6. Yüzün kapuña sürdüği **Cem** dā'imā bu kim
Diler ki kendüye yine bir fetḫ-i bāb ola

MU'AMMEYĀT**[1]⁷⁹****Veys****fe' ilātün / fe' ilātün / fe' ilātün / fe' ilün**

Ezelī büse diler kim ebedī ķala gönül

Bu temennā leb-i yār arada görünse olur

[2]⁸⁰⁷⁸ 49a-49b.⁷⁹ 57b-58a.⁸⁰ 58a.

Baba

mefā' ilün / mefā' ilün / fe' ulün

Meger bār-ı cefāda kaldı gönlüm

Ki her laḫza çeker bār-ı cefāyı

II. Divan Neşrinde Bulunan Şiirlerde Yer Almayan Beyitler

[KĀŞĀ 'İD]

[1]⁸¹

I⁸²

DER-TEVḤĪD-İ BĀRĪ TE' ĀLĀ ' AZZE İSMEHŪ

fā' ilātün / fā' ilātün / fā' ilātün / fā' ilün

3⁸³.

Raḫmetün baḫrına yok durur senün ḫadd ü girān

Kim raḫīm-i pür-keremsin hem Ḥudā-yı bī-zevāl

10. ' Ālemün bünyādın urduñ bī-tereddüd bī-ta' ab
Kamu maḫlūḳı yaratduñ bī-tekellüf bī-mecāl
12. Ḥaḫ-ı ' ālemden kimesne ḫükmüne lā diyemez
Yaradılmışdan kimesne mülküne itmez cidāl
13. Cümle senündür Ḥudāyā ḫaḫa senden baḫş olur
Luṫf u ḫaḫr u ḫudret ü hem ḫikmet ü ' izz ü celāl
14. Ḥükmün-ile gerdiş ider ' ālemi bād-ı şabā
Emrün-ile dā'imā cünbiş ider riḫ-i şimāl

⁸¹ 2b-3a. Bkz. İnce, a.g.e., s. 16-18.

⁸² Şiirlere Roma rakamlarıyla verilen numaralar, ilgili şiirlerin divan neşrindeki sırasını; tercî-bendde ise bend numaralarını göstermektedir.

⁸³ Bu bölümde beyitlerin yanlarına yazılan sıra numaralarının birbirini takip etmediği görülmektedir. Bu sayılar, ilgili beytin nüshadaki şiirde kaçınıcı beyit olduğunu göstermektedir.

16. Geh dikenden verd idersin verde virürsin ‘izār
Hākden geh hāḷḷ idersin şūret-i hūsn ü cemāl
19. Hem rızāñ-ıla ‘Uḷārid oldı çarḷ üzre debīr
Hem ‘aḷā Bercīs’e ḷılup eyledüñ niḡū-ḷiḷāl
20. Eyledüñ Nāhid’i üçünci felekde çeng-sāz
Aña ḷarşu māhı def-zen eyledüñ her māh u sāl
23. Çün raḷīm-i lem-yezelsin şübhesüz ‘afv olmaḡa
Cümle ḷaḷḷuñ cürmine luḷfuñda vardur iḷtimāl
25. Bu du‘āmı müstecāb it yā mucībe’s-sā’ilīn
Çün kerīm-i pür-keremsin ey raḷīm-i müte‘āl

[2]⁸⁴

II

fe‘ ilātün / mefā‘ ilün / fe‘ ilün

6. Ka‘be-i ‘aşḷ ḷācīsın şorar
Zemzem-i lā-ilāhe illa’llāh
7. Cān dimāḡına irüp mu‘aḷḷar ider
Şiyem-i lā-ilāhe illa’llāh
12. ḷısmet-i raḷmet olacaḷ yirdür
Maḷsim-i lā-ilāhe illa’llāh
13. Dīn faḷīrin ḡanī ḷılur irse
Dirhem-i lā-ilāhe illa’llāh

⁸⁴ 3b-4a. Bkz. İnce, a.g.e., s. 19-21.

14. Yücedür çarḫ u ʿarş u kürsiden
Tārem-i lā-ilāhe illa'llāh
18. Sırr-ı Hakk'a ne hoş işāretdür
Müdgam-ı lā-ilāhe illa'llāh
20. Yidi deryā içinde bulunmaz
Çü yem-i lā-ilāhe illa'llāh
21. ʿĀlem-i ʿilm keşfi olupdur
ʿAlem-i lā-ilāhe illa'llāh

[3]⁸⁵

III

mef'ülü / fā'ilātü / mefā'ilü / fā'ilün

4. Sulṭān-ı dü cihāndur u Ḳahhār-ı lem-yezel
Deyyān-ı pür-keremdür ü Settār-ı ber-diyār
7. Oldı delīl vaḫdeti rāhına mihr ü māh
Oldı güvāh ḳudreti şun'ına nūr u nār
8. Şükri nihāyeti yoḳ u hem fazlı bī-ḳıyās
Luṭfi ḫisāba gelmez ü iḫsānı bī-şümār
9. Bulur ḳarār emri ile bī-ḳarār-ı çarḫ
Bünyād-ı dü cihān durur öyle pāyidār
12. Fazlıyla ḳayurur dü cihān ḫālını ḳamu
Luṭfiyla bitürür ḳurı ağaçda berg ü bār

⁸⁵ 1b-2b. Bkz. İnce, a.g.e., s. 9-11.

15. Ol amudan munezzeh ü andan amu ulü
Fev-ile tat u pi ü pes ü hem yemîn yesâr
16. Feyz andan olur âleme isân u luf [u] cüd
Ki_ oldu iki cihâna ü settâr-ı Kirdigâr
20. Buldı zamâne lufuñ-ıla âdî vü ferah
Oldı zemîn emrûñ-ile dâ'im üstüvâr
22. Râtib-berân-ı feyz-i nevâlündür ins ü cân
Rûzi-orân-ı ân-ı añ oldu mür [u] mâr
23. Ayâr-ı ins ü cândur iden amd-ı zâtuñı
Mutâr-ı dü cihândur iden seni itiyâr
25. Sen kime kim muin oluban lu(u)f eyledüñ
Kevn ü mekân u âlem içinde var itibâr
27. âk-i siyâh eger ire lufuñ nesîmine
ıymetlü oluban olur ol nâfe-i Tatâr
29. Lufuñ tevau eyleyüben rametüñ diler
Dest-i temennîyi açuban rûz u eb enâr
32. Cânını rametüñ-ile sen eyle hem-niin
Göñlini ikmetüñ ile sen eyle hem-civâr
33. İşbu duâyı lufuñ-ıla müstecâb ıl
Sensin Mucîb ü âdir ü ayyüm u Kirdigâr

[4]⁸⁶

DER-NA' TŪ'N-NEBĪ ' ALEYHĪ'S-SELĀM

V

mef' ūlü / fā' ilātü / mefā' ĩlü / fā' ilün

4. Geldüñ vücūda dīn-ile itdūñ cihānı nūr
Gerçi zamāne olmuş-ıdı küfre müttehem
9. Çün ümmetüñde mücrim ü ' aşı olanlara
Sensin şefi' ' ālem için onlara ne ğam
11. Levh-i nübüvvet adına yazıldı ibtidā
Satır-ı peyem-berī yine zātuñla oldu tem
14. Mi' rāca ' azm idicek ey[ā] şāh-ı enbiyā
Başduñ sa' ādet-ile felek farkına kadem
15. Tūbā yoluñda şıdķ-ıla kıl olduğı-y-içün
Geldi ki hıdmetüñ kıla bā-sāk u bī-ķadem
18. Küfrüñ gicesi toğubanı mihr[i] dīñüñüñ
Zulmet tınuldu oldu münevver çü şubh-dem
24. Hāt-m-i rūsulsin olalı ' ālemde enbiyā
Bāb-ı nübüvvetüñde kāmı oldılar haşem
29. Olur sa' ĩd iki cihān içre tā ebed
Her kime kim şefā' atüñ olursa muntazam
30. Gökde melekler emrūñ-ile fahr ider kāmı
Nüh āsumān hıdmetüñe oldu pūşt-ķam

⁸⁶ 4b-6a. Bkz. İnce, a.g.e., s. 43-46.

32. Senden şefâ' at umaram ey şâh-ı enbiyâ
Kim cürm birle muttaşîf ' âlemde bir benem
33. İtgil şefâ' atüni baña her nefes enîs
Çoma ki cürmle bu cihân içre ben qalam
37. Zîrâ ki cürm birle faķîr ü haķîrdür
Mâl-ı şefâ' atüñ ile kıl anı mu' tenem
38. Yâd eyle anı çoma k'ola pây-mâl-ı cürm
Maşerde eylegil çamusından sen ön ' alem
41. Çoma cihânda cürmle kim şermsâr olam
Baña şefâ' atüni⁸⁷ enîs eyle dem-be-dem

[TERCÎ'-BEND]⁸⁸

FÎ'T-TERCÎ' VE'L-MURABBA' ÂT VE'L-MUQAṬṬA' ÂT
mef' ülü / mefâ' ilün / fe' ülün

I

5. La' lün var iken eyâ çamer-rû
Kim dir ki aña şarâb-ı sâgar

6. Reftârünü görüben utandı
Ṭübâ çadünün çemende ' ar' ar

II

4. Leşker çeküp ' aşkuñ ey çamer-ruḥ
Dil mülkini cümle kıldı yağmâ

⁸⁷ şefâ' atüni: şefâ' atini, nüsha.

⁸⁸ 6a-7b. Bkz. İnce, a.g.e., s. 171-175.

5. Vaşluñ eger itmese mülâyemet
Fürkatle_oluram cihānda rüsvā

III

4. Bend oldı saçuñda kaldı miskīn
Zülfüñ olalı çü cīm-i maqlüb

7. Yüzüñi görüp gönülden itdüm
Çevgān saçuñ öñinde ser tūb

IV

4. Ger cān diler iseñ ey kamer-ruḥ
Biñ cān yoluña fedādur ey cān

5. Fürkatle bulur gönül vefatı
İrmezse lebüñden āb-ı hayvān

V

3. Zülfüñe şabā doḡundı yek-ser
Kim tutdı cihānı müşg-i Tātār

VI

2. Sensin baña çün ḡayāt-ı cāvīd
Sensüz beni eylesün Allāh

VII

2. Dil ḡaste em eyle baña dermān
Tā kim irişe saña şevābı

3. ‘Aşkuña olalı ben giriftār
Her dem dil ü cān çeker ‘azābı

[ĠAZELİYYĀT]

[1]⁸⁹

XLVIII

fā' ilātün / fā' ilātün / fā' ilātün / fā' ilün

3. Yüzüni her kim ki görse ey kamer-çihre senüñ
Vālih ü hayrān oluban cān-ıla taḥsīn ider

[2]⁹⁰

LIV

mefā' ilün / mefā' ilün / fe' ulün

3. Nigārā kūyuñ içre şalıncıağ
Hıramān kāmētün serv-i çemendür
5. N'ola kırtarsan ey meh-rū beni sen
Ki zülfün boynuma dā'im resendür
6. Nice āh eylemeyem kim hemişe
Baña cevr iden ol gönçe-dehendür
7. Raķibe bunca kılursın telaṭṭuf
Cefā vü ğam baña dā'im nedendür

[3]⁹¹

LVI

mef' ulü / fā' ilātü / mefā' ilü / fā' ilün

2. Her yaña reng reng çiçekler olup 'ayān
Cennāt-ı 'Adn kıldı gülistānı nev-bahār
5. Bağ içre gül yüzini görüp bülbül-i za'if

⁸⁹ 18a.⁹⁰ 19a.⁹¹ 19a-19b. Bkz. İnce, a.g.e., s. 334.

Cân u dil ile ʿaşka düşüp oldı bi-ķarār

7. Elden piyāleyi ķoma nergis gibi bu dem
Ki_ oldı zamāne sūsen ü gülle behiştvar

[5]⁹²

LXXII

fāʿ ilātün / fāʿ ilātün / fāʿ ilātün / fāʿ ilün

4. Cân u dil derd ü ğamuñla şol ķadar çekdi cefā
Ki_ aĝlar isem eşk-i çeşmüm ķan-ıla Ceyhün olur
5. Raħm it ey dil-ber bu ğamĝin gönlüme kim her nefes
ʿĀlem içre derd-i hecrüñle senüñ maħzün olur

[6]⁹³

LXXIV

feʿ ilātün / feʿ ilātün / feʿ ilātün / feʿ ilün

4. Niçe biñ siħri var ey dil-ber-i meh-rū lebüññ
Çüriyüp ħāk olan ölüyi kefenden çıkarur
7. Vaķtidür raħm ider iseñ **Cem**'e ey şāh-ı cihān
Ki firāķ-ıla ğamuñ cānını tenden çıkarur

[4]⁹⁴

CXVII

fāʿ ilātün / fāʿ ilātün / fāʿ ilātün / fāʿ ilün

4. Dil virelden dil-bere ʿaşkı firāķuñdan müdām
Gözlerümden yaş yirine dökülen ķanum durur

⁹² 22b-23a. Bkz. İnce, a.g.e., s. 220-221.

⁹³ 23a.

⁹⁴ 19b. Bkz. İnce, a.g.e., s. 102-103.

5. ʿAşkına gönülüm düşelden o semen-ber dil-berüñ
Yir yüzün yaş eyleyen bu çeşm-i giryānum durur

[7]⁹⁵

CXXV

mefāʿ ilün / mefāʿ ilün / feʿ ulün

5. Hudā eylesün senden beni dūr
Ki sensüz bu cihān u cān gerekmez
6. N'iderem laʿ li laʿ lün olmayıcağ
Şaçun olmayıcağ reyḥān gerekmez

[8]⁹⁶

CXLIII

mefāʿ ilün / mefāʿ ilün / feʿ ulün

7. Didüm **Cem** düşdi zülfünden ayağa
Didi andan tutam bir kıll kem olmuş

[9]⁹⁷

CLXXVIII

feʿ ilātün / mefāʿ ilün / feʿ ilün

2. Dişlerini gören kıtında senün
Kalmadı luḫfi dürr ile güherün
5. Zülfünün kıoḫusı kıtında şehā
Ḥacil olur kıoḫusı müşg-i terün

[10]⁹⁸

CLXXX

⁹⁵ 28a.

⁹⁶ 29b-30a.

⁹⁷ 34a.

⁹⁸ 34b. Bkz. İnce, a.g.e., s. 229-230.

fā' ilātün / fā' ilātün / fā' ilātün / fā' ilün

2. Āh kim ey meh-liķā hısm eyleyüp ben bendeñe
Bu dil-i maḥzūnumı zülfünde meftün eyledün
6. **Cem** kılr şükrāne cānını gönülden ey perī
Çün dil-i ğamgīnini zülfünde meftün eyledün

[11]⁹⁹**CCXII****fā' ilātün / fā' ilātün / fā' ilātün / fā' ilün**

4. Ger seni sevmek günāh-ısa beni öldür şehā
Kim cihān içre seni sevmek günāhumdur benüm
7. Her gice derd ü belālar çekdügine **Cem** ğarīb
Reng ü rüyumla gözüm yaşı güvāhumdur benüm

[12]¹⁰⁰**CCXV****mefā' ilün / mefā' ilün / fe' ulün**

2. Raķīb endāmını tutar zelāzil
Benümle kılcık dil-ber tekellüm
4. Nice bed-mihr olur ol meh-liķā kim
Ben ağladuķça ol eyler tebessüm
6. Gönül kıan olsa yiridür çü ağyār
Bulur řapuñda her laḥza teķaddüm

[13]¹⁰¹⁹⁹ 37a.¹⁰⁰ 38a-38b.¹⁰¹ 39a-39b.

CCXIX

fā' ilātün / fā' ilātün / fā' ilātün / fā' ilün

4. Sen peri-şāna bu yiydigüm ola dā'im ferah
N'oldı saña sünbülün gibi perişānsın begüm
5. Çünkü cānumdan yaratmış cismüni cān-āferin
Bir nefes dūr olma benden kim baña cānsın begüm

[14]¹⁰²

CCLXV

mefā' ilün / mefā' ilün / fe' ülün

7. Raqībün efserüñveş başa virdi
Beni zülfün gibi şaldun ayağa

[15]¹⁰³

CCXCIX

mefā' ilün / mefā' ilün / fe' ülün

5. Yüzün dāyiresinde haṭṭun ey dost
Şanasın kim düşüpdür aya hāle
7. Ğam-ı aşquñdan ey dil-ber hemişe
Kıluram cān u dilden āh u nāle

[16]¹⁰⁴

CCCXLVIII

mefā' ilün / mefā' ilün / fe' ülün

6. Yiridür cān fedā idersem ey dost
Ki gönül bendesi sulṭāna irdi

¹⁰² 44a.¹⁰³ 44a-44b.¹⁰⁴ 52b-53a. Bkz. İnce, a.g.e., s. 365.

POPÜLER MÜZİK ŞARKILARINDA METİNLERARASILIK VE GÖSTERGELERARASILIK ETKİLEŞİMİ*

Fatih BAKIRCI**

Songül KARAHASANOĞLU***

Öz

Müziğin sözselliği denilince sesselliğinin dışında kalan söze dayalı metinsel özelliğine (anamlı dizge, göstergeler dizgesi) vurgu yapılmaktadır. Müziğin metinselliği de ilk olarak müziğin, edebiyat ile olan ilişkisini akla getirmektedir. Ancak müziğin metinselliği ise sadece edebiyatla değil başka sanat biçimleriyle de ilişki hâlinindedir. Hatta hayatın içinden, gündelik yaşam alıntıları da bu metinselliğin içindedir. Yazılan/metinselleşen şarkı sözleri çeşitli yöntemlerle incelendiğinde belli bir kültürel arka plan içinde oluşturuldukları, bu noktada da başta edebiyat olmak üzere pek çok sanat biçiminden ve başka alanlardan beslenildiği görülecektir. Müziğin vazgeçilmez öğelerinden olan ve birer metin özelliği taşıyan şarkı sözlerinin edebiyatla olan ilişkisine bu açılardan bakılınca şarkı sözlerinin metinlerarasılık kuramı çerçevesinde okunması ve anlamlandırılması gerekmektedir. Aynı zamanda şarkı sözlerinin diğer sanat biçimleriyle olan kültürel alışverişi de göstergelerarasılık bakışıyla irdelenmeye muhtaçtır. Bu amaçlar doğrultusunda makalede Türkiye’de 2007-2017 yılları arasında popüler müzik alanında farklı müzik mecralarından temin edilen en çok dinlenen, satın alınan, indirilen 400 pop müzik şarkısından hareketle metinlerarası, göstergelerarası ve müziklerarası bir inceleme yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Pop Müzik, Şarkı, Metinlerarasılık, Göstergelerarasılık, Müziklerarasılık.

* Bu makale Türkiye Bilimsel ve Teknoloji Kurumu TÜBİTAK 1001 projesi (Proje No: 215K165) desteğiyle üretilmiştir. Bu makalede katkıları olan Doç. Dr. Elif Damla Yavuz, Öğr. Gör. Tunç Yalçın ve Yüksek Lisans Öğrencisi Dilara Türkeli’ye teşekkür ederiz.

** Doç. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü - ORCID: F.B. 0000-0003-0114-8085
e-posta: fthbkrc@hotmail.com

*** Prof. Dr., İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü - ORCID: 0000-0003-3861-1088
e-posta: atason@itu.edu.tr

Geliş / Received: 26 Kasım / November 2020

Kabul / Accepted: 30 Kasım / November 2020

INTERACTION OF INTERTEXTUALITY AND INTERSEMIOTICS IN POPULAR MUSIC SONGS IN TURKEY

Abstract

When it comes to the vocabulary of music, emphasis is placed on the textual feature of the word (meaningful system, semiotics system) that is outside of its phonic. The textuality of music first brings to mind the relationship between music and literature. However, the textuality of music is in relation not only with literature but also with other forms of art. Even quotations of daily life from life are also included in this textuality. When the written/textualized lyrics are examined with various methods, it will be seen that they are formed within a certain cultural background and at this point they are fed from many forms of art, especially literature, and other fields. When looking at the relationship between the lyrics and the literature, which are indispensable elements of music and are texts, these lyrics should be read and interpreted within the framework of an intertextuality theory. For these purposes in this article in Turkey between 2007-2017 the years of popular music supplied most listened to different music channels, purchased, downloaded 400 pop music songs from the motion intertextuality, intersemiotics and intermusicality conducted a review.

Keywords: Music, Popular Music, Song, Intertextuality, Intersemiotics, Intermusicality.

Giriş

Popüler müzik denilince günümüzde şu üç olgu akla gelmektedir: *Ses, söz ve görüntü*. Her üç olgunun da kendine özgü yapı ve anlam üretme biçimleri olarak müziğe olan katkıları bilinmektedir. Bu katkıların neler olduğu konusunda ise bazı saptamaların yapılabilmesi için belli bir kuram etrafında değerlendirme yapmak gerekir. Edebiyat, resim, folklor ve müzik gibi alanlarda metinlerarası bir bakış ile bütün bu farklı alanlar üzerinde araştırma ve incelemeler yapan Aktulum (2017: 10) *metinlerarası kuramdan* nasıl yararlandığını şöyle ifade eder: “*Metinlerarası bakışın bir okuma, çözümleme, anlamı kavrama yöntemi olarak verilerini değişik alanlara aktarma olanağı buldum: yazın yanında resim ve folklor böyle bir bakışın verilerini uyarladığım alanlar oldu. Yazın, resim, folklor yanında bu kez müzikte (daha çok popüler müzikte) metinlerarasılık olguları üzerinde duruyorum. Böyle bir sorgulama sinema, reklam, mimari, moda gibi değişik başka alanlar üzerinde gerçekleştirilebilir.*” Aktulum’un ileri sürdüğü bu görüşler doğrultusunda makalede temel olarak dünyada da son derece geçerli olan *metinlerarasılık/göstergelerarasılık kuramı* benimsenmiştir. Türkiye’de 2007-2017 yılları arasında popüler müzik alanında farklı müzik mecralarından temin edinilen en çok dinlenen, satın alınan ve indirilen 400 (söz konusu yıllar içinde mükerrer olan ve sözleri Türkçe dışında başka bir dilde yazılan şarkılar dışarıda bırakıldığında 335 şarkı dikkate alınmıştır)*

* Türkiye’deki popüler müzik üretiminin 10 yıllık dönemine odaklanan projede, söz konusu yıllar arasında bandrollü olarak yayınlanmış tüm şarkıların listesine Bağlantılı Hak Sahibi Fonogram Yapımcıları Meslek Birliği’nden1 (MÜ-YAP)

pop müzik şarkısı üzerine yapılan incelemede müziğin üç ana ögesinden biri olan sözler çeşitli şekillerde değişik gönderme biçimleriyle birer metinlerarası/göstergelerarası/müziklerarası okumaya uygundur. Makalede öncelikle literatürde çokça bilinen ve uygulanan *metinlerarasılık* kavramı üzerinde durulup daha sonra *göstegelelerarasılık* ve *müziklerarasılık* terimleriyle neyin kastedildiği izah edilecektir.

1960'lı yıllardan itibaren Michail Riffaterre, Gerard Genette, Umberto Eco ve Harold Bloom gibi isimler tarafından incelenen ve tanımlanan metinlerarasılık (intertextuality) kavramı, ilk kez Julia Kristeva ve Roland Barthes tarafından ortaya atılmış olup en basit tanımıyla bir metnin kendi içindeki ilişkiler dışında başka metinlerle olan her türden alışverişidir. Yapısalcılığın önemli temsilcilerinden olan Kristeva, Bakhtin'in "*insanlararası bir karşılıklı etkileşim ve söyleşim olgusunun varlığının belirtisi*" anlamına gelen *diyalojizm* (söyleşimcilik) (Rifat 2013: 163) kavramından etkilenerek *metinlerarasılık* kullanmıştır. Söz konusu kavramı ise "*her metin bir alıntılar mozaiği gibi oluşur, her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümüdür*" (Aktulum 2000: 41) biçiminde tanımlar. Felsefeden edebiyat eleştirisine, dilbilimden göstergebilime geniş bir alanda araştırmalar yapan ve bu nedenle de metinlerarasılık kuramının gelişmesinde önemli katkıları olan R. Barthes, metinlerarasılıkla ilgili şunları söyler: "*Her metin bir metinlerarasılık; orda farklı düzeylerde az çok tanınabilecek biçimler altında öteki metinler yer alır. Dahası önce edinilen ekinden metinler ile etrafımızdaki ekinden gelen metinler. Her metin eski metin alıntılarının yeni bir örgüsüdür.*" (Aktulum 2000: 56).

Metinlerarasılık, metinler arası ilişkiden doğan ortaklığın (bir metin içerisinde başka bir metnin somut varlığına vurgu) yeniden yapılandığı bir yazma işlemi olarak ifade edilmektedir. "*Oluşan bu bağ, yeni metnin anlam olarak çok sesli ve katmanlı bir bütünsellik oluşturmasını sağlamaktadır*" (Ekiz 2002: 13). Bir metnin başka bir metinle alışverişi sayesinde metne yeni anlam, yeni bir işlev ve okuma düzeyi sağlanacaktır. Aktulum'a göre, metinler arası ilişki sayesinde geçmişe yönelik edebi bir ürünün bugüne aktarımı metinlerarası ilişki ile yürümektedir. "*Bu metinlerarasılık durumunun aktörleri olan yazarlar, sürece katkı sunan ve diğer taraftan açık uçlu metinlerin oluşmasını sağlamaktadırlar*" (Bulut 2018: 7). Metinlerin sahip olduğu çok katmanlılık ve çok seslilik zengin bir anlatım imkânı tanımaktadır. "*Bu anlatım önceden kestirilebilen ya da mutabakata bağlı bir zorunluluk içermek yerine, yorumcunun özgürlüğüne yani okumanın çoklu olduğu bir anlam dizgesine göre şekillenmektedir*" (Eco 1992: 27). Umberto Eco'nun ifadesiyle *açık yapıt* olan bu çok katmanlı metinler de, anlam düzlemlerinin yüzey yapıdaki gösterilenleri ile derin yapıdaki karşılıkları arasında okuma sağlamaktadır. Türkdoğan'a göre (2007: 83) "*katmanlar arasındaki farklı anlam düzlemlerinde, gösteren-gösterilen arasında oluşan*

ulaşmıştır. Her yıl için bu ağırlıklı toplamlar sıralanarak yıllara göre en yüksek ağırlıklı toplama sahip olan 40 şarkıdan oluşan şarkı listeleri oluşturulmuş ve neticede projenin odaklandığı yıllar için toplamda 400 birimden oluşan bir örneklem elde edilmiştir. Makalede incelenmeye tabi tutulan şarkıların parantez içinde yılı ve en çok dinlenme/satılma/indirilmesinden elde edilen istatistiksel sıralaması verilmiştir.

enerji, eserin hacmini küçültürken yoğunluğunu ve dinamizmini artırmaktadır.”

Başka metinlerin iç içe geçmesi ya da alışverişi, yeni bir anlamsal ve biçimsel dizge olasılıklarının yeni bir bağlam kazanmasını sağlamaktadır. Anlamın gösterenler aracılığıyla elde ettiği devingenliğin bir noktada başka metne gönderme yaptığı bir durum söz konusudur. “*Metinde yer alan sözlerin başka bir metne gönderme fikri, bir göstergeden başka bir göstergeye doğru akışın olduğu, her göstergenin de kendi yapısını vurgulamak için yeni izler taşımaya çalıştığı bir zincir oluşmaktadır. Bu zincir içerisinde daha önceden var olan ya da dışlanan sözlerin izleri de görülebilir ancak anlam bağlamdan bağlama geçerek sürekliliğini yitirmektedir*” (Bulut 2018: 11). Bu alımlama ve sonrasında oluşan yorumlama süreçleri okurun bilgi dünyasını çeşitlendirmektedir. Artık içinde yaşadığımız dünya büyük bir enformasyon yığını oluşturmaktadır. Birbirinden farklı tarihsel zamanlarda ve mekânsallıklarda meydana gelen ayrışik metinler bir noktada birleşerek iç içe geçmektedirler. Metnin alıntılanıp başka bir metne yapıştırılması sürecinde *dönüşüm, alıntı, anıştırma, öykünme (pastiş), yansılama (parodi)* vb. göndermeler ile açık ya da kapalı göndermeler yapılmaktadır.

Metinlerarasılığı oluşturan bu yöntemlerin yanı sıra makalede doğrudan *metinlerin* (şarkı sözleri) ilişkisi dışında kalan farklı sanat biçimleri ve alanlar ile müzik arasındaki ilişkiler için *göstergelerarasılık* ve *müziklerarasılık* terimleri tercih edilmiştir. Bu tercihlerde Aktulum’un yaptığı tanımlamalar benimsenmiştir. Aktulum’a göre (2017: 11) “*müziksel metinlerin değişik sanatsal biçimlerle olan alışverişine göstergelerarasılık*”; “*en az iki müziksel yapıt, iki şarkı sözü arasındaki alışverişe ise müziklerarasılık*” denmektedir.

Bu bağlamda metinlerin sürekli yeniden üretime girişi onları dinamik kılmaktadır. Aynı zamanda bu durum, onların toplumsal ve kültürel değerleri de daima içinde barındırdıklarını göstermektedir. Kristeva’nın (1980: 66) nitelendirmesiyle “*metinlerin ideolojik oluşu*” tam da bu noktada dikkat çekmektedir. Yeniden üretilen her metin toplumsal mücadeleler, kırılma noktaları, kültürel değerler veya eğilimleri mutlaka bünyesinde taşır. Dünyada değer verilen sanat biçimlerinden biri olan ve daha çok sessel (beste) özelliğiyle ön planda tutulan müzik de sözsöz ögesiyle (şarkı sözleri) önem arz etmektedir. Bu nedenle de metinlerarasılık ve göstergelerarasılık bakış açısıyla ele alınması gereken mühim alanlardan birisidir.

1. 2007-2017 Yılları Arasında Üretilen Popüler Müzik ve Metinlerarasılık

2007-2017 yılları arasında üretilen popüler müzik, metinlerarasılık yaklaşımıyla incelendiğinde başlangıçtan günümüze Türk kültürünün yazılı ürünleri olan edebiyat eserleri dikkate alınmış ve çıkan malzemenin daha çok şiir üzerinden değerlendirilebileceği görülmüştür. Buna göre şarkı sözlerinde (metin) görülen çeşitli düzeylerdeki gönderimler; Türk Halk Şiiri, Klasik Türk Şiiri ve Modern Türk Şiiri olmak üzere üç başlık etrafında sınıflandırılmıştır.

1.1. Türk Halk Şiiri: Anonim Halk Edebiyatı, Âşık Tarzı Türk Halk Edebiyatı ve Tekke Edebiyatı olmak üzere üç kolda gelişme gösteren Türk Halk edebiyatı, sözlü kültürden beslenen ve geçmişi İslamiyet öncesi döneme kadar uzanan bir edebiyattır. Başlangıcından itibaren kendine özgü bir sanat anlayışı içinde varlık gösteren Türk Halk şiirinde âşıklık geleneğinin güçlü temsilcilerinden Âşık Veysel; Türk halk şiiri geleneğinin bir kolu olan Tekke şiirinin önemli isimlerinden Yunus Emre ve Kul Nesimi gibi şairlerin dizelerinden etkilenecek günümüz pop müzik şarkılarının üretildiği tespit edilmiştir.

Âşık Veysel: Deniz Seki'nin seslendirdiği *Hayat İki Bilet* (2015/04) adlı şarkıda "hayat"ın doğum ve ölüme işaret eden "iki bilet"e benzetilmesi dünyanın geçici oluşunu anlatmaktadır. Edebiyatımızda çokça işlenmiş olan bu tema, özellikle de şarkı sözlerinde geçen *Hayat iki bilet* ve *İnsan bu dünyaya zaten misafirdir* ifadeleri "Uzun İnce Bir Yoldayım" (*Dostlar Beni Hatırlasın*, 1970) türküsünde dünyayı "İki kapılı bir hana" benzeten Âşık Veysel'i (Şatıroğlu, 1894-1973) hatırlatmaktadır.

Kul Nesimi: Mehmet Erdem tarafından seslendirilen, sözleri Sezen Aksu tarafından yazılan *Hâkim Bey* (2012/01) adlı şarkı, 1996 yılında ilk kez Zülfü Livaneli tarafından seslendirilmiştir. Şarkı 2012 yılında Mehmet Erden tarafından tekrar yorumlanarak popüler hâle gelmiştir. Siyasi ve politik göndermelerin olduğu şarkıda (jandarma, polis, karakol) geçen *Şikâyetim var cümle yasaktan, Kanun üstüne kanun yapsalar* düzene karşı başkaldırı niteliğindeki ifadelerle desteklenmiştir. *Gün olur yerle yeksan olurum/Gün olur şahım devri devranda* ifadeleri Tekke şiirinin önemli şairlerinden Kul Nesimi'nin (XVII. yy.) "*Gâh çıkarım gökyüzüne/Seyrederim âlemi/Gâh inerim yeryüzüne /Seyreder âlem beni*" (Öztelli 1969: 49) dizelerine gönderme yaparak bir metinlerarasılık ilişki kurulmuştur. Şarkının sözünde geçen "şahım", "devri devran", "kaleme tedbir komak", "tek durmak (sessiz kalmak)" gibi ifadeler tekke geleneğine has bir söyleyiş tarzı olup, anıştırma yoluyla dinleyicinin kültür belleğindeki halk şiirine gönderim niteliğindedir.

Yunus Emre: Tarkan'ın söylediği *Hatasız Kul Olmaz* (2012/07) adlı şarkı, ilke kez 1976 yılında Orhan Gencebay (d. 1944) tarafından seslendirilmiştir. Ancak şarkı 2012 yılında Tarkan'ın tekrar yorumlamasıyla popüler hâle gelmiştir. Bu Arabesk parçada geçen *Sevenlerin aşkına ne olur sev beni, Can demek sen demek, gel de gör bende mi* ifadeleri Tekke edebiyatı şairlerinden Yunus Emre'nin (1238-1328) "*Gönlüm düşdi bir sevdâya/Gel gör beni 'ışk [aşk] n'eyledi*" (Tatçı 2008: 423) dizelerindeki İlahi söyleyişi *anıştırmaktadır*. Bu kullanım metinlerarasılık örneği olarak değerlendirilebilir. Ancak *Tez elden haber ver, o gönlün elde mi* soru ifadesiyle anlaşıldığı üzere bu aşk, beşeri bir aşktır. Dolayısıyla bu şekilde benzer söyleyiş ve gönderimlerle günümüz popüler müzik alanında geleneğin değiştirilip dönüştürülerek yeniden üretildiği görülmektedir.

1.2. Klasik Türk Şiiri: *Klasik Türk Edebiyatı*; Türk edebiyatı tarihi tasniflerinde genellikle XIII-XIX. yüzyıllar arasında varlık gösteren ve kendi içinde birtakım kaidelerle nazım (şiir) ve nesir (düz yazı) olmak üzere iki koldan ürünler verilen, pek çok biçim ve türde eser kaleme alınan "Yüksek Zümre Edebiyatı", "Saray Edebiyatı", "Eski Edebiyat" veya en yaygın adıyla "Divan Edebiyatı" olarak bilinen edebiyatın adıdır. Bu

edebiyatın en önemli unsurlarından biri de kullanılan mazmunlardır. Mazmun; “*mana, anlam, kavram. Edebiyatta bazı özel kavram ve düşüncelerin ifadesinde kullanılan klişeleşmiş söz ve anlatımlara denir. Kısaca bir şeyi, özelliklerini çağrıştırarak kelime grupları içinde gizlemektir*” (Pala 2003: 310). Dolayısıyla Klasik Türk şiirinde çokça kullanılan bu klişe imgeler günümüz Türk şiirinde yer aldığı gibi popüler müzik alanındaki üretimde de doğrudan veya değiştirilip dönüştürülerek kendini göstermektedir. Ayrıca bazı şarkı sözlerinde ise bu edebiyatın edebi ürünleri arasında yer alan ve genellikle de şiir formunda yazılan Leyla ile Mecnun, Ferhat ile Şirin gibi aşk hikâyelerini de görmek mümkündür.

2007-2017 yılları arasındaki popüler müzik şarkılarında en fazla dikkat çeken bu mazmunlar şunlardır:

Ah[†]: Gülşen’in *Emrin Olur* (2015/29) şarkısı, 1997 yılında Kayahan (1949-2015) tarafından seslendirilmiştir. 2015 yılında “Kayahan’a Saygı Albümü”nde Gülşen tarafından yeniden yorumlanan şarkı sözlerinde geçen “siyah kelebekler” ile “ah” arasında benzetme yoluyla oluşturulan imge Klasik Türk şiirinde çokça işlenen âşğın duman gibi kara olan ahının göklere erişmesi mazmununu hatırlatarak şarkıda edebi ve kültürel bir aktarım sağlanmıştır. Çoğu zaman bir duman gibi göğe yükselen âşğın “ah”ı ile “siyah renkteki kelebek” bu kültür aktarımıyla birlikte özgün de bir imge olarak karşımıza çıkmaktadır: *Siyah kelebeklerim uçar delice/Ahum ölüme kadar.*

Ayna[‡]: Mabel Matiz’in seslendirdiği *Gel* (2015/05) şarkısındaki *Aslı bende sureti kalsın/Ben görürüm beni aynasız* dizelerinde geçen “ayna” simgesi tasavvufta pek çok şeye işaret ettiği gibi İlahi bir numune olan insanı da ifade eder. Kişi manevi eğitimle ruhunu terbiye eder (kâmil insan) ve dışarıya ayna iken içi yani ruhu gerçeğe ulaşır. Şarkının sözlerindeki göndermeler kişiyi üzerine düşündürmeye sevk eder, kendi kültürümüz içinde bir kültürlerarasılık olarak nitelendirilebilir. Bütün bu edebiyat geleneğimizdeki üslup, imge ve içerik gönderimleri bir metinlerarasılık olarak karşımıza çıkmaktadır.

Cennet-(Kevser/Zülal)-dudak: Kullanılan imajları açısından ilk dizelerinden itibaren görülmeye başlayan Klasik Türk şiiri geleneğine uygun sevgilinin güneş/ay gibi parlak yüzüyle ilişkilendirilen (*Bakması ne zormuş ah o güzel yüzüne.../Toplamış yine bütün güneşi üstüne / Kamaşıyor gözlerim bebeğim*) Model’in seslendirdiği *Mey* (2016/01) adlı şarkının *Cennet dudaklarıymış öp de öleyim/Aşkmış adı nerden bileyim* dizelerinde de bu geleneğin devam ettiği görülmektedir. Bu dizelerde geçen “cennet-dudak” ilgisi aslında cennette akan ve edebiyatta sevgilinin dudağı için kullanılan tatlı sulardan “Kevser” (bk. *Ab-ı Kevser, Şarab-ı Kevser* Pala

[†] Ah: “Bir acı ünlemidir. Divan şiirinde âşğın aşk ateşiyle gönlünden çıkan bir duman olarak düşünülür. Ah ateşi göklere yükselir ve Allah katına ulaşır” (Pala 2003: 20).

[‡] Ayna (Ayine): Tasavvufta her şey zıddı ile kaim olduğu için Vücut-ı Mutlak’ın zıddı olan adem-i mutlak bir ayna olarak düşünülür. Adem-i mutlak müstakil bir mevcudiyete sahip olmayıp aynada da görülen bir hayal gibidir. Aynada akseden eşya bir gölgeden ibarettir. Allah bir an tecelli etmemeyi murad etse bütün mümkünât [var olan her şey] ve mezâhir [görünen her şey] ortadan kalkar. Nitekim Allah insanı bir ayna olarak yaratmıştır. Onda zatının güzelliğini seyrederek (Pala 2003: 57).

2003: 280) ve “Zülal/Zelal” (bk. *Zülal/Zulal* Öztürk 2009: 1025) ile kurulmaktadır. Dolayısıyla dizelerdeki “cennet” kelimesi, ad aktarması yoluyla “Kevser” ve “Zülal”i kastetmektedir. Böylece şarkıda “Kevser/Zülal gibi dudak” imgesi yaratılmıştır. Sonuç olarak şarkıdaki “cennet-dudak” ilgisi geleneği günümüz ile bir araya getirmiş bir metinlerarasılık oluşturmaktadır.

Gül-bülbül-diken[§]: Murat Dalkılıç’ın *Derine* (2014/25) adlı şarkısındaki sevgilinin “gül”e, sevgiliye ulaşmak için çekilen sıkıntıları ise “diken”e benzetilişi Klasik Türk şiirinde kullanımı yaygın olarak görülen imgelere (mazmunlar dünyasına) doğrudan gönderimdir. *Dikeni ol canımın, yakışır güle*. Bu imgenin kullanıldığı bir diğer şarkı ise Mabel Matiz’e aittir. Sanatçının seslendirdiği *Gel* (2015/05) adlı şarkının sözlerinde “Gül-diken-bahçe” Klasik Türk şiirinde sık kullanılan kalıp ifadelerdir. “Gül”e (sevilen/sevgili) âşık olan “bülbül”ün (seven) güle kavuşmasına engel ve rakip olarak kullanılan “diken” (eski dilde *har*) burada da benzer durum için kullanılmıştır. *Gel anla dikenimden/Güllerim uyanсын bahçelerimde/Tan yeri boyansın aşk hançeriyle*.

Mey-aşk: Model’in seslendirdiği *Mey* (2016/01) adlı şarkının ismi Farsça “şarap” anlamına gelmekte olup “aşk” için kullanılan bir imge olarak Klasik Türk şiiri geleneğinin adeta en çok kullanılan mazmunlarından da biridir. Şarkının sonraki satırlarında da bu kelime tekrar eder: *Mey diye içeyim/Doldur sevgilim*. Bu dizelerde geçen “(şarap) dolduran sevgili” Klasik Türk şiiri geleneğinde “saki”nin görevidir. Şarkıdaki “mey”, “(mey) doldurmak” gibi ifadeler, postmodernizme uygun olarak geleneği günümüz ile bir araya getirip farklı biçimlerde yeniden yazma eylemi içinde bir metinlerarasılık oluşturmaktadır.

2007-2017 yılları arasındaki popüler müzik şarkılarında Klasik Türk edebiyatı anlayışında yazılmış aşağıdaki aşk hikâyelerine göndermeler mevcuttur:

Leyla ile Mecnun hikâyesi: Bir Arap halk hikâyesi olan ve ilk kez bir bütünlük içerisinde İran’da ele alınan ve Türk edebiyatında otuzdan fazla şair tarafından işlenen (Pala 2003: 301) *Leyla ile Mecnun* klasiği, modern ve postmodern tarzlar içinde müzikte çok sık göndermelerde bulunan bir aşk hikâyesi olmuştur. Şarkı sözlerinde bu hikâyeye veya hikâyedeki kahramanlardan birinin adını anmak suretiyle göndermeler yapılmaktadır. 2007-2017 yılları arasındaki şarkı sözlerine bakıldığında 4 şarkıda bu hikâyeye gönderme yapılmıştır. Dolayısıyla Türk popüler müzik alanında çok sık dönüştürülen klasiklerden birisi *Leyla ile Mecnun* hikâyesi olmuş ve bir şekilde bu klasik eser, müzik alanında güncele taşınmıştır. Örneğin Sibel Can’ın *Çakmak Çakmak* (2007/02) adlı şarkısında bu meşhur âşıklar *Diyor ki Leyla kavuştu Mecnununa* dizelerinde geçmektedir. Hikâyede kavuşamayan iki âşık olan Leyla ile Mecnun, şarkı sözlerinde tersi bir sonla karşımıza çıkmakta ve vuslata ermektedirler. Böylece alışlagelen hikâyeye bir yandan gönderme yapılırken bir yandan da yeniden yazılma durumuyla

[§] Gül-Bülbül-Diken (Har): Gül ile bülbülün aşkları dillere destandır. Gül, bülbülün sevgilisidir. Âşık da sevgili denen gül karşısında tan ağarınca kadar sakıyıp duran bir bülbüldür. Gül ile bülbülün bu hikâyeleri İslam-Şark edebiyatlarını çok etkilemiştir. Hatta *Gül ü Bülbül* adlı alegorik, müstakil eserler bile yazılmıştır. Gülün dikenini âştığın rakibidir (Pala 2003: 182-183).

karşılaşılmaktadır. Ayla Çelik'in *Bağdat* (2016/02) adlı şarkısında da kendisini dünyanın en büyük âşığı olarak tanımlayan kişinin Leyla ile Mecnun'un isimlerini anarak bu âşıklarla bir karşılaştırma yapıldığı görülmektedir. *Ben dünyanın en büyük âşığı olabilirim/Ben Leyla'yı Mecnun'u Ferhat'ı Aslı'yı Kerem'i bilmem ama*. Ayşegül Aldinç'in, *Leyla* (2016/16) isimli şarkısındaki dizeler, *Leyla ile Mecnun*'da "aşk"ından ne yaptığını bilmeyen, başında kavak yelleri esen "maşuk"ı (sevgili, canan) yani "Leyla"yı hatırlatmaktadır. *Sorma durum Leyla/O sesler yok aslında... /Yok yok olmaz asla/ Leyla*. Murat Dalkılıç da bu söz konusu yıllar içinde *Leyla* (2016/17) adını verdiği şarkısında "aşk"ın timsali olarak yine meşhur hikâyenin kahramanlarından Leyla'ya gönderimde bulunmuştur. *Kendi eşrafından duyduk ki adın Leyla/Bir o kadar meşhur bir endamla/Aşk nerde sen orda*.

Ferhat ile Şirin ve Kerem ile Aslı hikâyesi: Edebiyatta önemli anlatı gelenekleri arasında yer alan *Ferhat ile Şirin* (Pala 2003: 162) ve *Kerem ile Aslı* (Artun 2014: 298) adlı aşk hikâyeleri de günümüzde sanatın birçok alanında olduğu gibi müzik alanında biçimsel ve anlamsal dönüşümlerle güncellenerek kullanılmaktadır. Seçilen şarkı sözleri arasında Ayla Çelik'in *Bağdat* (2016/02) adlı şarkısı bu iki hikâyeye yapılan göndermelerle dikkat çekmektedir. Şarkıda âşık olan kişi, yazılı ve sözlü anlatı geleneği içerisinde toplumsal bellekte yer edinen güçlü âşık tipleri Ferhat ile Kerem ve maşuk olan Aslı arasında bir bağ kurulmuş, böylelikle bu göndergesellikle kültürel unsurların günümüze taşınması sağlanmıştır. *Ben dünyanın en büyük âşığı olabilirim/Ben Leyla'yı Mecnun'u Ferhat'ı Aslı'yı Kerem'i bilmem ama*.

1.3. Modern Türk Şiiri: Türk şiirinde Tanzimat Dönemi (1860-1895) ile birlikte özellikle de Fransız edebiyatının etkisiyle farklı bir zevk ve duyuş görülmeye başlamış ve Cumhuriyet Dönemiyle birlikte bu anlayış daha da çeşitlenmiştir. 2007-2017 yılları arasındaki popüler müzik şarkılarında ise birbirinden farklı tarzda şiirler yazan şairlerden Attila İlhan, Cahit Sıtkı Tarancı, Gülten Akın ve Özdemir Asaf gibi şairlerin dizelerine gönderimlerde bulunulmuştur.

Attila İlhan-Elde Var Hüzün: Ferhat Göçer tarafından seslendirilen, sözleri Sezen Aksu tarafından yazılan *Takvim* (2007/26) şarkısındaki *Yine elde hüznünler* ifadesi, Türk edebiyatının çok yönlü isimlerinden olan şair, roman ve deneme yazarı Attila İlhan'ın (1925-2005) 1982 yılında yazdığı "Elde Var Hüzün" adlı şiir kitabındaki şiirini ve içeriğini hatırlatmaktadır. Şarkının sözlerindeki yaşama, gençlik zamanına dair hayıflanma *Vakit geçmek bilmezdi oysa/Hangi ara koptu yaprak yaprak takvimler/Akarken biriktir derler ya/Kasam boş, kalbim kırık, elde var hüznün* biçimindeki satırlar, Attila İlhan'ın (1999: 5) "*Ah nerde gençliğimiz/Sahilde savruluşları başıboş dalgaların/Yeri göğü çınlatan tımturaklı gazeller/Elde var hüznün*" dizelerine bir göndermedir.

Cahit Sıtkı Tarancı-Otuz Beş Yaş: Tarkan'ın *Öp* (2010/12) adlı şarkısında geçen *Bu yeni ben de kim /Aynada bakıştığım?/Bu yeni ben, ben miyim / Kendimle tanıştığım?* dizeler, *soru sorma* yoluyla oluşturulmuş

güçlü bir *tecahül-i arif*** sanatı örneğidir. Şarkı sözlerindeki bu satırlar ile Cumhuriyet Dönemi Türk şiirinin önemli şairlerinden Cahit Sıtkı Tarancı'nın (1910-1956) meşhur "Otuz Beş Yaş" şiirindeki dizeler arasında üslup ve içerik bakımından bir metinlerarasılık mevcuttur. Postmodernizmin etkisiyle görülen ve bir metinlerarasılık yöntemi olan bu üsluptaki ve kısmen de içerikteki *taklit/öykünme* (pastiş) dizeleri dikkat çekmektedir: "Şakaklarıma kar mı yağdı ne var? Benim mi Allah'ım bu çizgili yüz? Ya gözler altındaki mor halkalar? Yıllar yılı dost bildiğim aynalar?" (2009: 202).

Gülten Akın-İlkyaz: Sertap Erener'in seslendirdiği ve sözleri Sezen Aksu tarafından yazılan *Tesadüf Aşk* (2015/23) adlı şarkının sözlerinde zamane hayatın yoğun ve hızlı geçen akışı anlatılmaktadır. Şarkıdaki *Oturup ince şeyler düşünmek için vakit yok* ifadesi, kırktan fazla şiiri bestelenen şair Gülten Akın'ın (1933-2015) "İlkyaz" şiirinde geçen "*Ah kimselerin vakti yok/Durup ince şeyleri anlamaya*" (1996: 122) dizelerinin popüler müzik alanı içinde yeniden yazımı şeklinde bir metinlerarası kullanım olarak dikkat çekmektedir. Bu gönderi unsuru aynı zamanda şarkının yukarıda belirtilen anlatisına uygun olarak kullanılmıştır. Şarkıda bu hayatın içinde savrulup gitmenin "korkak-gözü kara" zıtlığıyla ifade edilişi aşkların da bu hızlı akış içinde tesadüf sonucu olduğu anlatılmaktadır. Aslında bu hayat telaşı içinde kişilerin en derin duyguları bile aramak, anlamak yerine tesadüfen yaşayabileceği işlenmektedir.

Özdemir Asaf-Lavinia: Toygar Işıklı'nın *Hayat Gibi* (2013/33) adlı şarkısında sevgili hayatın gerçeklerine benzetilmiş; hayat, "acımasız", "isyankâr", "günahsız" ve "günahkâr" biçiminde kişileştirilerek tanımlanmıştır. Şarkıda geçen *Havalar da soğuk gidiyor/Bu aralar üşürsün sen bilirim* sözleri Özdemir Asaf'ın (1923-1981) 1957 yılında yazdığı "Lavinia" şiirindeki "*Sana gitme demeyeceğim/Üşüyorsan ceketimi al*" (2019: 142) dizelerini çağrıştırmaktadır. Şarkı sözleri de aslında şiirdeki gibi giden sevgiliye söylenenleri içermektedir. Bu bağlamda şarkıda müzik ile edebiyat arasında bir metinlerarası ilgidir söz etmek mümkündür.

2. 2007-2017 Yılları Arasında Üretilen Popüler Müzik ve Müziklerarasılık

Türkiye'de 2007-2017 yılları arasında üretilen popüler müzikte, Aktulum'un müziklerarasılık olarak önerdiği bir müzik ürününden bir başka müzik ürününe yapılan gönderimler biçimindeki terime göre ele alındığında Cengiz Kurtoğlu, Sezen Aksu ve Şebnem Ferah'ın çeşitli şarkı sözlerini hatırlatan veya çağrıştıran gönderimler tespit edilmiştir.

Cengiz Kurtoğlu-Umursamıyor: Gripin tarafından seslendirilen ve "dert"le, "efkâr"la (*Derdim deniz efkârım derya*) devam eden *Beni Boş Yere Yorma* (2016/24) adlı şarkıda görülen Arabesk tarz bir anda Cengiz Kurtoğlu'nun 2014 yılında seslendirdiği "Umursamıyor" şarkı sözlerindeki "*Varlığım yokluğuna armağan olsun*" dizeleriyle tamamlanır ve alıntı

** Tecahül-i arif (bilmezlikten gelme): "Şiir veya düz yazı bir metinde bilinen bir hususun bir noktaya bağlı olarak bilinmiyormuşçasına ifade edilmesidir. Yani bilineni bilmezlikten gelmedir" (Saraç 2010: 227).

yoluyla bu satırlar şarkıda kullanılarak bir müziklerarasılık oluşturulur: *Armağan olsun varlığım, yokluğuna.*

Sezen Aksu-Güllerim Soldu: Gülben Ergen tarafından seslendirilen, sözleri Oğuzhan Koç tarafından yazılan *Giden Günlerim Oldu* (2009/01) adlı şarkının sözlerinde geçen eğretileme yoluyla “hayal kırıklıkları”nı anlatan *Tüm güllerim soldu* ifadesi, Aysel Gürel’in sözlerini yazdığı, Sezen Aksu (d. 1954) tarafından seslendirilen ve yine hayal kırıklıklarını anlatan Türk pop müziğinin en başarılı bulunan albümlerinden biri olan “Gülümse”deki “*Güllerim Soldu*” adlı şarkı ismini anımsatmaktadır. Dolayısıyla bu şarkıda, şarkı sözleri arasında gönderimlerin olduğu ya da bunu düşündüğü bir müziklerarasılık bulunmaktadır.

Sezen Aksu-Her Şeyi Yak: Funda Arar tarafından seslendirilen, sözleri Burcu Tatlıses tarafından yazılan *Yak Gel* (2009/10) şarkısında “aşk”ı her şeyin üstünde tutan, gerisini boşlayan hatta “yakan”, yok eden bir tavır vardır. *Uzun oldu, ne zor oldu/Kalp yoruldu dön gel, her şey kalsın/Yalnız aşkla yalnız aşkla dön gel/Yak gel bildiğin ne varsa* satırlarındaki sözler, şarkının ismi ve nakaratında tekrar eden “Yak Gel” ifadesi, 1991 yılında Sezen Aksu (d. 1954) tarafından seslendirilen ve dillere pelesenk olan “Her Şeyi Yak” şarkısını ve şarkıda geçen “*Beni yak kendini yak her şeyi yak/Aşk için ölmeli aşk o zaman aşk*” sözlerini hatırlatmaktadır. Aynı müzik türü içinde yer alan iki şarkı sözü arasında bir gönderim söz konusu olup bir müziklerarasılık ile karşılaşılmaktadır.

Şebnem Ferah-Yağmurlar: İlyas Yalçıntaş’ın seslendirdiği gönlün bahçeye, âşğın ise eğretileme yoluyla “kanadı kırık kuş”a benzetildiği *İçimdeki Duman* (2016/05) adlı şarkını sözleri, Şebnem Ferah’ın 1996 yılında seslendirdiği “Yağmurlar” şarkısındaki “*Yağmurlar yağsın yüzüme*” dizelerini hatırlatmakta, iki popüler müzik ürünü arasında bu açıdan bir müziklerarasılık görülmektedir: *Gönlümün bahçesine/Kanadım kırıldı bak yağmurum ol yağ yüzüme.*

3. 2007-2017 Yılları Arasında Üretilen Popüler Müzik ve Göstergelerarasılık

Türkiye’de 2007-2017 yılları arasında üretilen popüler müzik şarkılarında; Aktulum’un göstergelerarasılık olarak ayırdığı yazılı ürünler dışındaki bütün sanat, tarih, din, felsefe, mitoloji, folklor, sinema gibi farklı alanlara gönderimler yapıldığı görülmüştür.

3.1. Din/İnanç Sistem(ler)i/Felsefe: Türkiye’de 2007-2017 yılları arasında üretilen popüler müzik şarkılarında çeşitli din, inanç sistemi, felsefe ve öğretilere göndermelerin yapıldığı görülmektedir.

Hinduizm: Ayşe Hatun Önal’ın ahengi sağlamak amacıyla kelime (“taktik”, “kalp”, “güm” vb.) ve ses tekrarlarının sıkça kullanıldığı *Güm Güm* (2015/08) adlı şarkısında geçen *Şante caya guru caya guru Ganeşa* ifadesi Hintçe olup Hinduizm’de yeni bir işe başlamadan edilen Ganeşa (Ganesha) tanrısına söylenen dua niteliğindeki sözlerin kullanımındır (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Gane%C5%9Fa>, erişim tarihi: 23.10.2020).

Hint kültüründeki inanç sistemine alıntılama yoluyla gönderimde bulunan şarkı sözleri bir kültürlerarasılık/göstergelerarasılık özelliği göstermektedir.

Hristiyan/Sebastian: Hande Yener'in *Sebastian* (2015/37) adlı şarkısında geçen ve çoklu ve karma bir gösterge özelliği gösteren *Sebastian*'ın köken kullanımını Hristiyanlığa kadar götürmek mümkündür. Yakın zamanda sosyal medya fenomenlerince birine bir şey söylenecek veya iğneleyici bir tavır gösterilecekse bu durum "uşak" olan *Sebastian* göstergesi ile karşılık bulmuş ve bu tutum dilde giderek yaygınlaşmıştır (*Söyle Sebastian şu kader bize de gülsün, Hani bizim sevdamız Sebastian...* <http://www.hakimiyet.com/sebastian-anlami-nedir-sebastian-kimdir-997817h.htm>, erişim tarihi: 25.11.2020). Örneğin sosyal medya mecralarından biri olan Twitter'da "Söyle Sebastian" adında kullanıcı adları açılmıştır (https://twitter.com/sebastian_339)^{††}. Popüler kültüre yerleşmiş olan bu ifade şarkıda da *Söyle ona Sebastian/Azımı açtırmasın/Kalbini kırdırmasın/Akşam akşam/Eğer bir derdi varsa/Gelsin burada konuşsun/Öyle atıp tutmasın* satırlarıyla popüler bir söylem hâlinde sevgiliye seslenme biçimi olmuştur. Oysa bu kullanımın edebiyat, mizah veya müzik gibi alanlarda daha önceden de yer aldığı görülmektedir. Mizah yazarı olan Atilla Atalay'ın (d. 1963) 1999 yılında yayımladığı "Eray" adlı kitabında *Sebastian*, Eray karakterinin uşağı olarak kullanılmıştır. Ayrıca 1973 yılında İngiliz müzisyen Steve Harley tarafından sözleri yazılan ve Cockney Rebel'le birlikte seslendirilen "Sebastian" isimli şarkıyı da hatırlamak gerekir: "*Somebody called me Sebastian*". Zülfü Livaneli'nin (d. 1946) de 1982 yapımı *Yol* filminin müziklerini yaparken 12 Eylül döneminde yönetimin dikkatini çekmemek için ressam, karikatürist ve yönetmen Abidin Dino'nun (1913-1993) buluşuyla takma ad olarak *Sebastian Argol* ismini kullandığı bilinmektedir (<https://sineturkiye.com/yol-yilmaz-guneyin-kacis-bileti/>, erişim tarihi: 25.11.2020). Bütün bu alanların yanı sıra daha geriye gidildiğinde *Sebastian*'ın din alanında da önemli bir isim olduğu dikkat çekmektedir. Roma İmparatorluğunun komutanlarından ve Hristiyanlık tarihinin ilk aziz ve şehitlerinden kabul edilen Saint Sebastian, Hristiyanlığı yayma misyonu fark edilince bir direğe bağlanarak askerler tarafından oklarla delik deşik edilip öldürülür. Öldü sanılarak terk edilir ancak Hristiyan bir kadın tarafından kurtarılır. Tekrar yakalandığında ise dövülerek öldürülür. Hristiyanlar, askerlerin koruyucu azizi kabul edilen Sebastian'a

^{††} Sosyal medyadaki @SoyleSebastian hesabının yaratıcısı Mert Yaşar Yücel şöyle belirtiyor: "Sebastian ismi bana hiç yabancı değil. Hatta şöyle söylemem gerek takma ismim aslında Sebastian. Lise zamanımı internet kafelere kaçan, internet oyunları oynayan bir çocuk olarak geçirdim. Bildiğiniz gibi internet oyunlarında her zaman bir takma isminiz olur, Sebastian da benim takma ismimdi...Şimdi gelelim sosyal medyada bu olay nasıl gelişti. Ben sıkıntı çektiğim zamanlarda bir arkadaşımın öğrendiğim bir yöntem olan "Kendinle Konuş, Kendin Çöz" yani ben bu ismi verdim buna. Bildiğiniz şizofrenlik bu. Aslında çok güzel bir yöntem yanınızda tam bir dost hissetmediğiniz zamanlarda kendi derdiniz kendinize anlatıyorsunuz ve objektif olarak olaya bakıyorsunuz...Twitter hesabımı açmaya karar verdim ve @SoyleSebastian hesabını açtım. Sebastian'ı ilk zamanlarda bende uşak olarak kullanmaya başlamıştım. Sonra sorular sormaya bir şeyler söylemeye başladım. Sebastian'a söylenenleri ya da Sebastian'ın söylediklerini Caps (Yazılı Fotoğraf) yapmaya başladım. Aslında bütün olay burada başladı yani capslerde." 2014, CNN Türk Röportajı, <https://www.cnnturk.com/haber/bilim-teknoloji/sosyal-medya/sebastian-kimdir>, erişim tarihi: 25.11.2020.

özellikle vebadan kurtulmak için dua ederler (<https://www.sanatabasla.com/2014/10/aziz-sebastianin-sehitligi-martyrdom-of-saint-sebastian-pollaiuolo/>, erişim tarihi: 25.11.2020).

Hande Yener'in "Sebastian" adlı şarkısında *Sebastian*, çiftlerin ayrılığı sırasında birbirine söylemek istediği olumsuz ifadeleri iletecek bir uşak konumundadır. Eray karakterinin uşağı olan *Sebastian* yer yer telesekreterdeki notları efendisine ileten bir uşaktır. Zülfü Livaneli, *Sebastian Argol* mahlası ile Yol filmi için yaptığı müziklerle 12 Eylül (1980) döneminde yönetimin dikkatini çekmekten kurtulmaya çalışmıştır. Müziğini aktarırken bu ismi bir aracı olarak kullanmıştır. Sosyal medyada popülerleşen @SoyleSebastian akımında, *Sebastian* kişilerin kendi iç düşüncelerini aktaran sembolik bir aracı gibi kullanılmıştır. *Sebastian* şeklinde seslenilen kişilerin sinemada, edebiyatta ve müzikteki "kişilerin iç sesini, söylemek istediklerini aktarıcı-uygulayıcı konumu", Hristiyan şehidi olan aziz *Saint Sebastian* ile bağlantılı olabilir. *Saint Sebastian*, Hristiyanlığı yaymak adına söylevlerde bulunduğu için öldürülmüştür. Dinsel bir figür olan *Saint Sebastian* artık Tanrı ile kullar arasında bir sözcüdür. Birçok alanda hemen hemen aynı amaçla kullanılan *Sebastian* ismi, popüler kullanımı ile adeta kişilerin iç sesini, olumsuz duygu durumlarını aktaran bir gösterge olarak karşımıza çıkmaktadır.

İslamiyet/Kirâmen Kâtibîn: Bengü'nün *İki Melek* (2009/21) adlı şarkı sözlerinde bazı dinî verilere yer verilmiştir. İslam inancına göre insanın sevap ve günahlarını yazan ve her iki omzunda olduğuna inanılan "Kirâmen Kâtibîn" (değerli yazıcılar) adlı iki melek bulunmaktadır. "*Hâlbuki sizin üstünüzde hakiki bekçiler ve çok değerli yazıcılar (kirâmen kâtibîn) vardır ki, onlar ne yaparsanız bilirler*" (İnfîtâr, 82/11-12). Dolayısıyla *Omzumdaki iki melekte /Biri aşk için, biri huzur... dizelerinde geçen "omzumdaki iki melek" ile İslam inancındaki bu meleklerle gönderimde bulunulmuştur. Söz konusu iki meleğin görevi ise şarkı sözünde değişmiş "aşk ve huzur"un bekçileri olmuşlardır. Bunu postmodernizmde görülen gelenekteki unsurları alıp yeniden yazma, onları yeni bir anlamla donatma çabası olarak değerlendirmek mümkündür. Böylece müzik ile din/inanç sistemleri gibi alanlar arasında bir göstergelerarasılık görülmektedir.*

Karma Felsefesi: Tarkan'ın seslendirdiği, sözleri Sezen Aksu'yla birlikte yazılan *Öp* (2010/12) adlı şarkıda geçen *Dünümle bugünüm/Can ciğer kuzu sarması/Geç oldu temiz oldu/Geçmişim karması* dizelerindeki *karma* (<kri) sözcüğü Sanskritçe olup "yapmak, eylemek, bir fiilde bulunmak" anlamlarına gelmektedir. Hint dinlerindeki *Karma öğretisi*, "yeniden doğuş" inancı olan Samsara ile bağlantılıdır. Sebep-sonuç (etki-tepki) ilkesinin geçerliliği ruh var oldukça devam eder. [Hinduizm](#), [Budizm](#) ve [Jainizm](#)'de *Karma*; herhangi bir eyleminin veya düşüncenin sonucunun, her şekilde sadece o kişiyi etkilediğini ifade eder (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Karma>, erişim tarihi: 23.11.2020). Söz konusu dizeler, "Ne ekersen onu biçersin" şeklinde özetlenebilecek bu "karma felsefesi/yasası/öğreti"sine, aynı zamanda Tarkan'ın 2001 yılında çıkardığı kariyerindeki 6. stüdyo albümü olan "Karma"ya da bir göndermedir.

Tasavvuf/fenafillah: Mabel Matiz tarafından seslendirilen *Aşk Yok Olmaktır* (2013/23) şarkısı, ilk kez 1996 yılında Yıldız Tilbe (d. 1966) tarafından söylenmiştir. İçindeki karmaşıklığı bir kördüğümüne benzeten ve bu

karmaşıklık çözmek içinse sevgiliden yardım istenen şarkının nakaratında *Sükûnetim deliliğimden/Aşk yok olmak diyor biri/Yar ben yokum yok zaten* sözleri geçmektedir. Özellikle “Aşk yok olmaktır” ifadesi tasavvuf kültüründe çokça dile getirilen şiirde de Yunus Emre (1238-1328) ve Mevlana (1207-1273) gibi mutasavvıf şairlerce anlatılan “aşk”ı (ilahi/tasavvufi aşkı) hatırlatmaktadır. “*Tasavvufun temel düşüncelerinden biri olan Tanrı'nın varlığı içinde yok olma (fenafillah) mertebesine ulaşmak isteyen sufi, bütün varlığını (ene/ego) yok ederek her şeyi unutup her türlü dünya alakasından geçerek Tanrı ile bir olmayı amaçlar. “Fenafillah” adı verilen bu mertebede kesiksiz bir vecd ve coşkunluk hâli mevcuttur. Ancak o zaman sufi gerçek olmayan varlığından geçmiş, Tanrı'nın varlığı ile var olarak onu gönlünde duymuştur. Yokluk tamamlanınca ortada yalnızca Tanrı kalır. Sufi de böylece kendini Tanrı'da yok etmiş olur. Tasavvufta birçok şeyden fani (yok) olmak gerekir*” (Pala 2003: 161). Tasavvuf kültüründe çok sık işlenen bu “yok olma” düşüncesi popüler müzik ürününde *Aşk yok olmak diyor biri* dizesine yerleştirilerek eski kültürdeki geleneğin dönüştürülerek yeniden yazım biçiminde değerlendirilmelidir. Murat Dalkılıç'ın *Derine* (2014/25) adlı şarkısı beşeri aşkı konu alsa da şarkıda geçen *Allah aşktır, sensin geriye kalan dizesi*, Mevlana ve Yunus Emre'nin şiirlerinde işlediği ilahi aşk anlayışını hatırlatmaktadır. Yukarıda ilahi aşkla ilgili açıklamalar ve özellikle “Tanrı'nın varlığı ile var olarak onu gönlünde duyma” hâli gibi gönderimleri anımsatan “Allah aşktır” ifadesi bir parça hâlinde şarkıdaki göstergelerarasılık olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kullanım şarkının içeriği açısından bir kopukluk olmakla birlikte kültürel bellekteki kalıp ifadenin yeni anlam ve işlevler yüklenmesiyle postmodernist bir yaklaşımla değerlendirmek mümkündür.

Tasavvuf/çokluk (kesret)-birlik (vahdet)^{††}: Yüksek Sadakat tarafından seslendirilen *Aklımın İplerini Saldım* (2007/17) adlı şarkıda *Irmaklar denizlerde/Denizler sahillerde durdular/Arayanlar hiçbir yerde/İnananlar dualarda buldular* dizeleriyle tasavvuf kültüründe çok sıkça işlenen “çokluk (kesret) – birlik (vahdet)” karşıtlığı “ırmak” ve “deniz” göstergeleriyle ifade edilmiştir. Irmakların, döküldükleri denizlerde birleşmesi gibi inanan insanların da dualarda birlik olması benzetme yoluyla anlatılmaktadır. Böylece hermenötik (yorumsamacı) okuma düzlemiyle değerlendirildiğinde gelenekte var olan tasavvuf kültüründeki bu karşıtlık ilkesi, metinde gereği gibi kullanılarak özgün bir bütünlük sağlanmıştır.

Tasavvuf/ten-can karşıtlığı: Mustafa Ceceli tarafından seslendirilen, sözleri Sezen Aksu tarafından yazılan *Unutamam* (2007/14) şarkısında *Ama benim ciğerim yanar/Ten oyalanır can kanar* sözleri de Mevlana ve Yunus Emre gibi şairlerin tasavvuf kültürü çerçevesinde çoğu zaman dizelerinde işledikleri “ten-can” karşıtlığına içerik ve üslup bakımından bir öykünme hâlinde gönderimler olup (Örneğin Yunus Emre'de bu karşıtlık şöyle dile getirilmiştir: “*Ten fânîdür cân ölmez, çün gitti girü gelmez/Ölürise ten ölür, cânlar ölesi degül*” [Ten fanidir can ölmez, gidenler

^{††} Kesret-vahdet: “Çokluk, bolluk, ziyadelik. Tasavvufta vahdet zıddı olarak bilinir. Varlıkların var oluşlarını kendilerinden bilmek, onları müstakil varlıklarla var kabul etmek. Vahdet ise bütün varlıkların varlığını Tanrı varlığında görmektir. Bu tıpkı denizin vahdeti, dalgaların kesreti gibidir. Dalgalar göze çok görünüyorsa da aslında denizden bir parça olup ondan ayrı düşünülemez (Pala 2003: 279-280).

geri gelmez/Ölür ise ten ölür, canlar ölesi değil] Tatçı 2008: 174) fikri düzeyde bir göstergelerarası ve metinlerarası bir etkileşim içinde değerlendirilebilir.

3.2 Sinema/Performans Sanatları: İtalyan asıllı Fransız film kuramcısı Ricciotto Canudo tarafından “yedinci sanat” olarak tanımlanan ve günümüzde de bu şekilde kabul edilen sinema ve bazı performans sanatlarıyla ilgili bazı gönderimler popüler müzik şarkılarında görülmektedir.

Alain Delon: Sıla'nın *Alain Delon* (2010/09) adlı şarkısında geçen Alain Delon (d. 1935), sinema dünyasının efsanevi ve yakışıklı aktörleri arasında nam salmıştır. Şarkı sözlerinde eğlenmek için bir mekâna giren kadının yakışıklı ama bir o kadar da havalı ve kasıntı bir adama rastlaması anlatılmaktadır. Bu mekânda karşılaşılan yakışıklı ve kasıntı adam, Fransız aktör Alain Delon ile özdeşleştirilir. Bu şekilde şarkıda ünlü oyuncunun isminin kullanılmasıyla müzik ile sinema arasında göstergelerarasılık diyebileceğimiz bir gönderimde bulunmaktadır: *Alain Delon'um benim nasıl da kasılıyor.*

Türkan Şoray: Demet Akalın tarafından seslendirilen *Türkan* (2013/08) adlı şarkıda sevgiliden ayrılan ve barışmak ümidiyle bekleyen bir kişinin bekleme süreci anlatılmaktadır. Şarkıda gururundan aramayışı ve aranmayışı *Kendiliğinden gelsen ne olur, aramıyorum yığıtlıktan/Sendeki sabır da mübarek paslanmaz çelikten* biçiminde dile getirilmektedir. Bu şarkı sözünde dikkat çekici en önemli unsur şarkının da adı olan Yeşilçam oyuncusu Türkan Şoray'ın (d. 1945) adı kullanılarak sinema ile müzik arasında bir göstergelerarasılık sağlanmıştır. *Dün gece birkaç fil seyrettim, canım çıktı ağlamaktan /O Türkan yok mu Türkan yine öptürmedi dudaktan* sözlerindeki izlenen “birkaç film” Yeşilçam sinemasını, “Türkan” adının da Türkan Şoray'ı ifade ettiği Türk dinleyicisinin ortak kültür unsuru olarak kullanılmıştır. Ayrıca şarkıda geçen *Yine öptürmedi dudaktan* ifadesi bize Yeşilçam camiası ve izleyicisi tarafından bilinen meşhur “Türkan Şoray kuralları”nı hatırlatmaktadır. Bu kullanım sadece Türk dinleyicisinin ortak kültürü olan Yeşilçam ile göstergelerarasılık sağlamak değil aynı zamanda hüznü olduğu da (Çok mutsuzum çok çok çok) bu tarz filmlerin izlendiğini ortaya koymuştur.

CM101MMXI Fundamentals: Hadise tarafından seslendirilen *Nerdesin Aşkım* (2014/06) adlı şarkının nakaratında tekrar edilen *Nerdesin aşkım? Burdayım aşkım* soru-cevap ifadeleri 2013 yılında popüler kültürün önemli simalarından biri olan Cem Yılmaz'ın (d. 1973) “CM101MMXI Fundamentals” adlı performans sanatlarından olan stand-up gösterisinde (<https://www.youtube.com/watch?v=w64ctvBHDL4>) popülerlik kazanmıştır. 2014 yılında ise bu şarkıda kullanılarak önceki popülerlikle birleşip toplum belleğinde yer eden bir ifade tekrarı olarak kalmıştır. Şarkıdaki bu kullanım bilinçli olarak yapılmış bir göstergelerarasılık kapsamında değerlendirilebilir.

3.3.Çizgi roman: Çizgi ile hikâye anlatmak biçiminde tanımlanan çizgi roman veya resimli roman sanatı ile popüler müzik alanında göstergelerarasılık olarak değerlendirilebilecek bazı gönderimler tespit

edilmiştir. Kötü Kedi Şerafettin ve Superman adlı çizgi roman kahramanları şarkı sözlerinde geçmektedir.

Kötü Kedi Şerafettin: Nil Karaibrahimgil'in *Nil Kıyısında* (2009/39) adlı albümünde *Seviyorum Sevmiyorum* şarkısında çizgi roman olarak bilinen "Kötü Kedi Şerafettin" namıdiğer "Şero" ismi geçmektedir. Karikatürist Bülent Üstün'ün 1996 yılında L-Manyak dergisinde oluşturduğu çizgi roman dizisinin adı ve başkahramanı "Kötü Kedi Şerafettin" İstanbul'un Cihangir semtinde yaşayan belalı bir tekir kedidir. Şarkı sözlerinde bu çizgi romanın başkahramanı ismen ve özellikleri itibarıyla alıntılanmıştır: *Yok ki senin bir yedeğin/Kötü Kedi Şerafettin/Söyle nasıl kıydın bana?/Hem canındın hem ciğerin*. Bu açıdan bir göstergelerarasılık söz konusudur.

Superman: İhanete uğrayan bir kadının güçlü bir şekilde ayakta durup meydan okumasını anlatan Hadise'nin *Süperman* (2011/04) adlı şarkısında 1933 yılından beri bilinen ve dünyaca ünlü bir çizgi roman kahramanı olan Superman'e gönderimde bulunulmuştur. *Nasıl bir düşmek bu böyle gözden, Superman olsan toplayamazsın*. Şarkıda Superman gücü ve güçlü bir kişiyi temsil etmektedir. Bu kelimenin kullanımı, popüler kültürün dile yansımalarının sonucu müzik ile çizgi roman ilişkisi çerçevesinde bir göstergelerarasılık olarak değerlendirmek mümkündür.

3.4.Tarih: Türkiye'de 2007-2017 yılları arasında üretilen popüler müzik şarkılarında tarihsel bağlamda ön plana çıkan ve toplumsal bellekte yer edinen şahıs, şehir, olayların tarihsel bir imgelem içinde yer aldığı görülmektedir. Bu tür gönderimlerin olması veya değiştirilip dönüştürülerek verilmesi, postmodernist anlatı yapısına uygun yaklaşım olarak değerlendirilmelidir.

Anahit Yulanda Varan-Çiçek Pasajı: İrem Derici'nin seslendirdiği *Düşler Ülkesinin Gelgit Akıllısı* (2013/39) adlı şarkının sözleri Sezen Aksu'ya ait olup şarkıda ayrılığı eğlenerek atlatacağını belirtmek amacıyla eğlence merkezi olarak bilinen Beyoğlu ve oraya ait bazı unsurlar bir göstergelerarasılık çerçevesinde kullanılmıştır. *Benim hemen geceye akmam lazım/Bu gece Beyoğlu'nu yıkmam lazım/Anahit'in ruhuna orta yerinde/Pasajın çiçek gibi ah be cancağızım*. Beyoğlu'nun, İstiklal Caddesinin tarihsel ve yaşamsal simgelerinden olan "Anahit" ve "Pasaj" (Çiçek Pasajı, 1870) gibi unsurlar şehrin belleğine dair son derece yerinde seçilmiş gönderimlerdir. "Madam Anahit" olarak da bilinen Anahit Yulanda Varan (1917-2003) [Beyoğlu](#)'nda, özellikle [Çiçek Pasajı](#)'nda [Hohner](#) akordeonuyla dolaşarak eski İstanbul [tangoları](#), [Rum kasap havaları](#) ve [Ermeni taverna](#) şarkıları çalarak yaşamını sürdüren ve 40 yıl süreyle pasajın vazgeçilmezleri arasında anılan bir isimdir (https://tr.wikipedia.org/wiki/Madam_Anahit, erişim tarihi: 23.10.2020). Dolayısıyla şarkıda geçen "Beyoğlu", "Anahit" ve "Çiçek Pasajı" birbiriyle uygunluk içinde kullanılmış İstanbul'a ilişkin önemli unsurlar olup günümüz kuşaklarına popüler müzik aracılığıyla aktarılmışlardır.

Bağdat: Ayla Çelik'in *Bağdat* (2016/02) adlı şarkısında geçen *Bağdat'ı iki gözüm kapalı bulabilirim* dizelerinde bu tarihsel öneme sahip

şehrin adı geçmektedir. 762 yılında Abbasi halifesi Mansur (714-775) tarafından “Medinetü’s-selam” adıyla kurulan ve XIII. yüzyıla kadar İslam dünyasının önemli ilim, kültür, sanat ve medeniyet merkezi olan Bağdat; şarkıda tüm bu kültürel arka planının yanında âşık olan kişi için sora sora bulunup ulaşılabilecek bir yer olmaktan çıkıp gözü kapalı bir şekilde, hemen bulunacak bir şehirdir. Ayrıca şarkı sözlerinde Bağdatlı Fuzuli (1488-1556) tarafından yazılmış olan ve Dicle (Bağdat) nehri kenarında yaşanan meşhur *Leyla ile Mecnun* adlı aşk hikâyesinin geçtiğini de hatırlamak gerekir. *Ben dünyanın en büyük aşığı olabilirim/Ben Leyla’yı Mecnun’u Ferhat’ı Ash’ı Kerem’i bilmem ama.*

Boğaziçi (İstanbul)-Ala Boğaziçi Rakı: Gripin’in *Durma Yağmur Durma* (2010/16) şarkısının sözlerinde geçen “Boğaziçi” kelimesi, tevriyeli^{§§} bir şekilde “İstanbul Boğazı (Boğaziçi)” ve “Ala Boğaziçi Rakı”sı anlamlarında kullanılmıştır: *Cilalanıyor ruhum İstanbul sağnağında/Damlalar karışmış elmacıklarına/Sorma, sorma doldur Boğaziçi’ni/Sen doldur ben içerim efkârımla kana kana.* İstanbul’un hem doğa güzellikleri arasında yer alan hem tarihsel süreçte kendine has gelenekleri ve zevkleri bulunan hem de sentleri, yalılarıyla kültürel öneme sahip bir su yolu medeniyeti olan Boğaziçi’nin^{***} popüler müzikte yer alması mekânın kullanımı açısından bir göstergelerarasılık olarak değerlendirilebilir. Ayrıca şarkı sözlerine bağlamsal olarak uygun olan Boğaziçi’nin içilmesi, bugün artık üretilmeyen ancak rakının “*devlet tekeline alınmasına kadar (1944) İstanbul’da imal edilen özel sektör rakılarından Ala Boğaziçi Rakısı*”nı hatırlatmaktadır (<http://www.gt.metu.edu.tr/raki.html>, erişim tarihi: 25.11.2020).

İstanbul: Gökhan Türkmen’in *Sen İstanbul* (2015/09) adlı şarkısında, dinleyici pek çok sanat dalında farklı yorumlarla kullanılan “mekân kavramının sanat eserlerinde haritadaki herhangi bir yer olmaktan çıkıp, bizzat sanatçı tarafından yaşanmış bir yere dönüşmesine tanık olmaktadır. Bütün bir medeniyetin eşyaya sinmiş hâli olarak görülen “İstanbul” da Türk şiirinde Yahya Kemal Beyatlı (1884-1958), Orhan Veli Kanık (1914-1950), Ümit Yaşar Oğuzcan (1926-1984) gibi büyük şairlerin şiirinde yaşayan, canlı bir varlık olarak kullanılmıştır” (Oktay 2002: 218). Böylece kültürel bellekte yer alan tarihsel ve kültürel şehir İstanbul, popüler müziğin içinde kendine yer edinmiş; anıştırma yoluyla dinleyicinin bu belleğine gönderimler içeren ürünler meydana getirmiştir. Bu popüler kültür ürünlerinden biri olan şarkıda da İstanbul sevgili ile özdeşleşmiştir. Ayrıldığı sevgiliyle anılar biriktirdiği İstanbul şehrine ait *Kanlıca, Kız Kulesi* hatta bir kaldırım taşı, sokak çalgıcısı gibi İstanbul’u temsil eden unsurların kullanımı bir göstergelerarasılık unsuru olarak karışımımıza çıkar.

§§ Tevriye (çokanlamlı): “Şiiri veya düz yazıda yakın ve uzak anlamı bulunan iki lafzın zihne hemen gelen yakın anlamını değil uzak anlamını kastetmektir. Diğer bir ifade ile iki anlamı olan bir kelimenin kastedilen anlamının diğer anlam ile gizlenmesidir. Bu iki anlamdan her ikisi kelimenin gerçek anlamları olabileceği gibi biri gerçek diğeri mecazi de olabilir” (Saraç 2010: 207).

*** Edebiyatımızda birçok esere konu olan Boğaziçi’yle ilgili ilk akla gelen isimlerin başında Abdülhak Şinasi Hisar (1883-1963) gelmektedir. Yazarın anı-deneme türünde ele aldığı *Boğaziçi Mehtapları* (1943) ve *Boğaziçi Yalıları* (1954) adlı eserleri bu medeniyeti anlatan önemli eserlerdir.

Sultan Süleyman: Mabel Matiz tarafından seslendirilen *Sultan Süleyman* (2013/28) adlı şarkının sözleri Aysel Gürel'e (1929-2008) ait olup ilk kez 1988 yılında Sezen Aksu tarafından seslendirilmiştir. Şarkı, 2013 yılında Mabel Matiz tarafından tekrar yorumlanarak popüler olmuştur. Dilimizde çok sıkça kullanılan "Dünya Sultan Süleyman'a bile kalmadı" atasözü, popüler müzik alanında biraz değiştirilerek *Sultan Süleyman'a kalmadı dünya* şeklinde kullanılmıştır. Şarkıdaki bu folklorik veriden yararlanmanın getirdiği bir diğer gönderim ise dizelerde adı geçen Sultan Süleyman'dır. Şarkı sözlerinde tarihsel bir şahsiyete gönderim yapılarak müzik ile tarih arasında bir göstergelerarasılık ilgisi kurulmaktadır. Atasözünde ve şarkıda geçen Sultan Süleyman'ın kim olduğu konusunda ihtilaf bulunmaktadır. Çünkü tarihte güç, saltanat, iktidar ve uzun ömrün simgesi olabilecek iki Süleyman vardır. Biri hem peygamber olan hem de hükümdar olan ve uzun ömür sürdüğü rivayet edilen Davud peygamberin oğlu Hz. Süleyman'dır. Diğeri ise 1520- 1566 yılları arasında 45 yıl 11 ay hükümdarlığı sürmüş Osmanlı İmparatorluğunun 10. padişahıdır. Artık hangisi için söylendiği mühim olmayan bu kullanım dile yerleşmiş ve belleğe kazanmış olup farklı isimleri hatırlatması bakımından postmodernizmin anlam çoğaltma/çoklu anlam ilkesine uygun bir kullanımdır. Şarkıda ise sevgiliye kavuşma arzusunun duyurma teması işlenirken "Sultan Süleyman" burada uzun ömrün *simgesi* hâlinde kullanılmıştır. *Bu dünya ne sana ne de bana kalmaz/Sultan Süleyman'a kalmadı* dizeleri bu temanın kaynak olarak tarihe gönderme yapması bakımından bir göstergelerarasılık kapsamında değerlendirilmelidir.

3.5. Folklor: Halk kültürüne ait günlük hayatta uygulanan, sözlü olarak dilde var olan ve kuşaktan kuşağa aktarılarak geleneğin taşınmasını ve yaşamasını sağlayan ve nihai olarak toplumun kolektif belleğinde yer edinen folklor ürünleri popüler kültürün önemli alanlarından biri olan müzikte de kullanılmaktadır. Özellikle atasözü, deyim, masal, tekerleme, fal gibi folklorik malzemenin kullanımı tespit edilmiştir.

Atasözü ve Deyimler: Folklorik bir malzeme olarak değerlendirilen atasözü ve deyimler, 2007-2017 yılları arasında üretilen popüler müzik şarkılarında hem anlatımı etkili kılmakta hem de kültür taşıyıcısı olarak işlev üstlenmektedirler. Toplum belleğinde hâlihazırda var olan bu kalıp ifadelerden deyimlerin, atasözlerine oranla daha fazla kullanıldığı tespit edilmiştir. Özellikle sözleri Tarkan'a ait olan şarkılarda atasözü ve deyimlerin çok yoğun bir şekilde kullanılması sanatçının belirleyici bir üslup özelliği olarak dikkat çekmektedir. Nitekim Türk Dil Kurumu da bu şarkıların da içinde yer aldığı "Metamorfoz" albümündeki deyim ve atasözünün kullanımını takdir etmiştir (<https://www.medyafaresi.com/haber/tarkana-tdkdan-tesekkur-albumunde-hangi-deyimleri-kullandi/10681>, erişim tarihi: 08.10.2020).

Bu kullanımlarla ilgili dikkat çeken bir diğer husus ise şarkı dizelerinde pek çoğu olduğu gibi kullanılırken bir kısmının ise değiştirilip dönüştürüldüğü veya hatırlatıldığı görülmektedir. Örneğin Ayla Çelik'in *Bağdat* (2016/02) adlı şarkısında geçen *Bağdat'ı iki gözüm kapalı bulabilirim* dizeleri, 762 yılında Abbasi halifesi Mansur tarafından "Medinetü's-selam" adıyla kurulmuş, XIII. yüzyıla kadar İslam dünyasının önemli ilim, kültür, sanat ve medeniyet merkezi olan Bağdat için dilimizde

kullanılan “*Sora sora Bağdat bulunur*” atasözüne dolaylı bir gönderimdir. Benzer bir kullanım da Mehmet Erdem’in seslendirdiği ve Barış Manço (1943-1999) tarafından sözleri yazılan *Sarı Çizmeli Mehmet Ağa* (2016/29) adlı şarkıda görülmektedir. Şarkısında geçen “*Sarı Çizmeli Mehmet Ağa*” (*Sarı çizmeli Mehmet Ağa bir gün öder hesabı*) deyimini doğrudan kullanılırken “suya yazı yazmak” ve “boşa koysan dolmaz, doluya koysan almaz” deyimleri değiştirilerek yer almaktadır: *Yaz dostum su üstüne yazı yazsan kalır mı?/Yaz dostum boşa koysan dolmaz dolusu alır mı?* Ayrıca bu deyimler şarkıda sadece estetik bir unsur olarak kullanılmamış aynı zamanda bilge bir ozanın modern zamanlardaki söyleyiş tarzını da yansıtacak biçimde yer almaktadırlar. Böylece ozan geleneğinin söyleyiş tarzını güncelleyip günümüze kazandırma işlevi de ön plana çıkmaktadır.

2007-2017 yılları arasında üretilen popüler müzik şarkılarındaki atasözü ve deyim kullanımıyla ilgili yukarıdaki genel değerlendirmelerden sonra aşağıda söz konusu yıllar arasındaki şarkılarda geçen atasözü ve deyimler bir araya getirilerek bir tablo hâlinde sunulmuştur.

Tablo 1: 2007-2017 yılları arasında üretilen popüler müzik şarkılarındaki atasözü ve deyimler

Deyim/ Atasözü	Şarkıda Geçtiği Dize	Şar kıcının Adı	Şarkının Adı/Yılı/Sıralaması
Alt etmek	<i>Sen gel kendini alt edersen</i>	Ferhat Göçer	Takvim/2007/26
Bıçak kemiğe dayanmak	<i>Eğer bıçak kemiğe dayandıysa</i>	Ajda Pekkan	Yakar Geçerim/2011/01
Bol keseden	<i>Hop hop bol keseden atıp tutma</i>	Tarkan	Hop Hop/2007/28
	<i>Sallıyorum bol keseden sağa sola, zor değil</i>	Mabel Matiz	Zor Değil/2013/18
Burnu Kafdağı’nda	<i>Burnu Kaf dağında mübarek</i>	Tarkan	Dilli Düdük/2007/34
Caka satmak	<i>Caka satıyor utanması yok.</i>	Tarkan	Dilli Düdük/2007/34
Canı çıkmak	<i>Dün gece birkaç film seyrettim, canım çıktı ağlamaktan.</i>	Demet Akalın	Türkan/2013/08
Canına okumak	<i>Hop oturup, hop kalkıyor gönül okuyor canıma.</i>	Sibel Can	Çakmak Çakmak/2007/02
Ciğeri yanmak	<i>Ama benim ciğerim yanar.</i>	Mustafa Ceceli	Unutamam/2007/14
Ders almak	<i>Yaz dostum, Barış söyler kendi bir</i>	Mehmet Erdem	Sarı Çizmeli Mehmet Ağa/2016/29

	<i>ders alır mı?</i>		
Dışı eli yakar, içi beni (yakar)	<i>Dışı eli yakar, içi beni, dile kolay</i>	Tarkan	Vay Anam Vay/2007/13
Eden bulur	<i>Eden bulur sonunda</i>	Tarkan	Dilli Düdük/2007/34
Ele avuca sığmamak	<i>Ne desem boş sığmıyor ki ele avuca</i>	Sibel Can	Çakmak Çakmak/2007/02
Elimi sallasam ellisi	<i>Ben elimi sallasam ellisi güzelim</i>	Sibel Can	Çantada Keklik/2009/4
El üstünde tutmak	<i>Seni gönülden seveni/ El üstünde tut e mi hatırla daima</i>	Tarkan	Adımı Kalbine Yaz/ 2008/14
Gafil avlanmak	<i>Gafil avladı bu kez kahpe felek.</i>	Sibel Can	Çakmak Çakmak/2007/02
Gönül ferman dinlemek	<i>Olan oldu bu gönül/ Ferman dinlemiyor</i>	Sibel Can	Çakmak Çakmak/2007/02
Göz yummak	<i>Niye bu amansız acıya göz yumuyorsun?</i>	Ajda Pekkan	Yakar Geçerim/2011/01
Gözünü karartmak	<i>Hadi sev hadi hadi hadi gözünü karart da...</i>	Tarkan	Dilli Düdük/2007/34
Haddini bilmek	<i>Hududunu haddini bil ileri gitme</i>	Tarkan	Dilli Düdük/2007/34
Haddi hesabı yok	<i>Yediğim nanelerin haddi hesabı yok</i>	Demet Akalin	Türkan/2013/08
Hâlden anlamamak	<i>O halden anlamıyormuş sanıyorsam</i>	Ajda Pekkan	Yakar Geçerim/2011/01
Hava hoş	<i>Bana göre hava hoş kendi bilir</i>	Tarkan	Dilli Düdük/2007/34
Hey gidi günler hey	<i>Heyy, hey gidi günler hey!</i>	Tarkan	Adımı Kalbine Yaz/2010/8
Hop oturup hop kalkmak	<i>Hop oturup, hop kalkıyor gönül okuyor canıma</i>	Sibel Can	Çakmak Çakmak/2007/02
İç çekmek	<i>Dalıp dalıp uzaklara iç çekiyorsun</i>	Ajda Pekkan	Yakar Geçerim/2011/01

İçi sızlamak	<i>İyi günde ne ala/ Kötü günde firarda/ İçin sızlamayacak mı?</i>	Tarkan	Adımı Kalbine Yaz /2010/8
İçi yanmak	<i>Azar azar içim yanar durur o biçim</i>	Tarkan	Vay Anam Vay /2007/13
İki gözü iki çeşme	<i>İki gözüm iki çeşme haberin yok</i>	Mustafa Ceceli	Unutamam /2007/14
İnceldiği yerden kopmak	<i>Bırak inceldiği yerden kopsun</i>	Ajda Pekkan	Yakar Geçerim/2011/01
Kanlı bıçaklı (olmak)	<i>Yazgımla kanlı bıçaklı</i>	Demet Akalin	Evli Mutlu Çocuklu/2010/17
Kendi düşen ağlamaz	<i>Kendi düşen ağlamaz yani</i>	Tarkan	Dilli Düdük/2007/34
Kendi kuyusunu (kendi) kazmak	<i>Kendi kuyusunu kazıyor enayi</i>	Tarkan	Dilli Düdük /2007/34
Kol kırılır yen içinde kalır	<i>Kalp kırılır yen içinde kalabilir</i>	Deniz Seki	Hayat İki Bilet /2015/04
Oyuna gelmek	<i>Akıllı ol oyuna gelme</i>	Tarkan	Dilli Düdük /2007/34
Oyuna getirmek	<i>Bir yolunu bulup oyuna getirdi yine</i>	Sibel Can	Çakmak Çakmak /2007/02
Pabucunu dama atmak	<i>Ne çabuk attın o günlerin pabucunu dama</i>	Tarkan	Adımı Kalbime Yaz /2010/8
Pireyi deve yapmak	<i>Pireyi deve yaptı dilli düdük</i>	Tarkan	Dilli Düdük/2007/34
Rüzgâr ekip fırtına biçmek	<i>Rüzgâr eken fırtına biçer</i>	Tarkan	Dilli Düdük/2007/34
Sabahı zor etmek	<i>Şimdi, sabahı zor ediyorum geceleri</i>	Tarkan	Vay Anam Vay/2007/13
Sarı çizmeli Mehmet Ağa	<i>Sarı çizmeli Mehmet ağa, bir gün öder hesabı</i>	Mehmet Erdem	Sarı Çizmeli Mehmet Ağa/2016/29
Söz uçar yazı kalır	<i>Söz uçar yazı iki cihanda eyvah</i>	Mehmet Erdem	Hâkim Bey/2012/01
Sora sora Bağdat bulunur	<i>Söz uçar yazı iki cihanda eyvah</i>	Ayla Çelik	Hâkim Bey/2016/02

Sözünden dönmek	<i>Sözünden dönen namert çıksın</i>	Sıla	...Dan Sonra/2007/08
Söz gümüşse sükût altındır	<i>Söz gümüşse sükût altındır</i>	Tarkan	Dilli Düdük/2007/34
Tek durmak	<i>Kaleme tedbir koma, tek durmaz</i>	Mehmet Erdem	Hâkim Bey/2012/01
Tozu dumana katmak	<i>Katıyorum tozu dumana da/ Toz değil, toz değil</i>	Mabel Matiz	Zor Değil/2013/18
Vebali boynuna olmak	<i>Bu sonucun vebali onun boynuna</i>	Ajda Pekkan	Yakar Geçerim/2011/01
Yediği naneye bak	<i>Yediğim nanelerin haddi hesabı yok</i>	Demet Akalın	Türkan/2013/08
Yedikleri içtikleri ayrı gitmemek	<i>Yediğimiz içtiğimiz ayrı gitmezdi hatırla</i>	Tarkan	Adımı Kalbine Yaz /2010/8
Yerinde olmak	<i>Ben senin yerinde olsam/ Ufak ufak uzarım durmam</i>	Ajda Pekkan	Yakar Geçerim/2011/01
Yerle yeksan olmak	<i>Gün olur yerle yeksan olurum</i>	Mehmet Erdem	Hâkim Bey/2012/01
Yüzünden düşen bin parça olmak	<i>Yine yüzünden düşen bin parça</i>	Ajda Pekkan	Yakar Geçerim/2011/01

Masal/tekerleme: Gripin tarafından seslendirilen âşığın kelebeğe (*Biz kelebeklerin kaç yarını var*), derdin denize, efkârın deryaya (*Derdim deniz efkârım derya*) benzetildiği *Beni Boş Yere Yorma* (2016/24) adlı şarkıda masalların bitiş bölümünde genellikle bir tekerleme biçiminde kullanılan “*Gökten üç elma düşmüş*” kalıp ifadesine göndermede bulunmuş, tekerleme değiştirilip yeniden yazılmak suretiyle göstergelerarasılık çerçevesinde kullanılmıştır: *Şimdi bir masal anlat bana/Kahramanı benmişim gibi/ Yere düşen üç elmadan/Her biri benmişim gibi/Sonra topla beni düştüğüm yerden*. Mabel Matiz’in seslendirdiği *Ahu* (2016/31) adlı şarkıda da masalların giriş bölümlerinde karşılaşılan tekerlemelerden birinin kullanıldığı görülür. “*Az gittim, uz gittim, dere tepe düz gittim*” tekerlemesi şarkıda *Az gidip uzdan dönerken* şeklinde yer almıştır. Böylece önemli bir anlatı türü olan masal ile müzik arasında bir göstergelerarasılık söz konusudur.

Papatya Falı: Nil Karaibrahimgil’in *Seviyorum Sevmiyorum* (2009/39) adlı şarkısında geçen *Seviyorum sevmiyorum/Kaç yaprak var bilmiyorum/Ben seni kopardım attım* dizelerinde folklorik bir unsur olan “*Papatya ve Kelebek (Papatya Falı Hikâyesi) anlatısından doğan ve sevgililer arasında sevgilerinden emin olmak için denedikleri*” (<https://www.tazecicek.com/blog/papatya-fali-hikayesi/>, erişim tarihi:

2.11.2020) “papatya falı”na gönderimde bulunulmuştur. Papatya çiçeğinin taç yapraklarının “seviyor, sevmiyor” diye koparılmasına dayalı falın sözleri şarkıda alıntı olarak kullanılmıştır. Böylelikle folklor ile müzik arasında bir alıntıya dayalı göstergelerarasılık görülmektedir.

Sonuç

Türkiye’de 2007-2017 yılları arasında üretilen popüler müzik alanında çeşitli ölçütlere göre seçilen ve en çok dinlenen 400 şarkı üzerine yapılan sözsöz analiz çalışmasında şarkılar, *metinlerarasılık /göstergelerarasılık* bakışının çevrelediği yöntemler çerçevesinde incelendiğinde şarkı sözlerinde kültürel pek çok ögenin bulunduğu, bir şekilde toplumsal açıdan önemli olan bu öğelere gönderimde bulunulduğu tespit edilmiştir. Bu saptama ile Türkiye’de popüler müzik üzerine yapılacak bu tür çalışmalarda daha çok verinin elde edileceği açıktır. Aktulum’un “Her şarkı, belli bir toplumsal, tarihsel ve kültürel iletişim ediminin izlerini taşıyan bir sözcüddür. Her söylem gibi her şarkı da özgüldür, özeldir.” (2017: 277) şeklinde ifade ettiği üzere makale kapsamında incelenen her şarkı da üretim ve alımlama koşullarına göre özgül ve özel metinlerdir. Yüksek Sadakat tarafından seslendirilen *Aklımın İplerini Saldım* (2007/17) şarkı sözlerinde Türk kültüründe, edebiyatında ve yaşam biçiminde önemli etkileri olan tasavvufa dair izlere rastlanırken aynı yılın bir diğer şarkısı olan *Unutamam*’da (2007/14) XIII. yüzyılda yaşamış olan ve Türk düşünce hayatına damgasını vurmuş ünlü mutasavvıf şairlerden Mevlana’ya ve Yunus Emre’ye gönderimlerde bulunulmuştur. Kültürel değerler açısından dikkat çeken bir diğer örnek 2016 yılında Model tarafından seslendirilen *Mey* (2016/01) isimli şarkıdır. Klasik Türk edebiyatının sanat zevkine ve şiir anlayışına ait bazı kalıp göstergeleri, *imge* (mazmun) hâlinde kullanmıştır. Bu durum sanatçıların geçmişten, yazılı kültürden yararlandıklarını; bu öğeleri farklı biçim ve anlam içinde yeniden yazma uğraşısıyla güncellediklerini ve dinleyicinin bu bağları kurmasını istedikleri şeklinde yorumlanabilir.

Şarkı sözlerindeki gönderimler, sadece müzik alanında (başka şarkılar ve sanatçılar arasında) değil farklı sanat biçimlerine ve çeşitli alanlara da yapılmaktadır. Bu durum, asıl yaygınlığını ve günlük hayata girişini 1980’lerin başında gerçekleştiren ve çok farklı alanlarda kullanılan postmodernizmin bir yansıması olarak değerlendirilmekle birlikte özellikle postmodernizmin geleneği reddetmeyen ve metni “çoksesli”, “çokkatmanlı” bir yapıya dönüştüren ilkesiyle de uygunluk göstermektedir. Bu çoksesliliği oluşturan alıntılama ise biçim veya içerik açısından metnin bütünlüğünü sarsmakla birlikte ona estetik bir özellik de katmaktadır. Şarkı sözlerinde bilinçli ya da bilin dışı kullanılan geleneksel öğeler sayesinde pek çok kültürel değer yeniden yazılıp güncellenerek ve yeni anlam ve işlev içinde var olarak gelecek kuşaklara taşınmakta veya kuşakların kültürel birikimi sınanmaktadır. Hatta toplumsal ve kültürel izler taşıyan bu popüler müzik sayesinde kuşaklar arası bir öğrenme süreci de zorunlu bir hâl almaktadır. Bu çalışmayla birlikte şarkı sözlerini üreten söz yazarlarının alıntılama, yineleme, taklit, öykünme gibi metinlerarasılık/göstergelerarasılık/müziklerarasılık sürecine uygun bir şekilde farklı yöntemlerle başta edebiyat olmak üzere sanatın pek çok

biçiminden beslendikleri görülmüştür. Sıla'nın *Alain Delon* (2010/09) şarkı sözlerinde geçen sinema dünyasının efsanevi ve yakışıklı aktörlerinden Alain Delon'la müzik ile sinema; Sibel Can'ın *Çakmak Çakmak* (2007/02), Ayşegül Aldinç'in *Durum Leyla* (2016/16), Murat Dalkılıç'ın *Leyla* (2016/17) adlı şarkı sözlerinde Doğu edebiyatında çokça işlenen meşhur aşk hikâyesi Leyla ile Mecnun gönderimleriyle müzik ile edebiyat; Nil Karaibrahimgil'in *Seviyorum Sevmiyorum* (2009/39) şarkısında geçen çizgi roman dizinin başkahramanı "Kötü Kedi Şerafettin" in yer almasıyla yine çizgi roman ile müzik; Mabel Matiz'in *Ah Mazi* (2016/31) ve Gripin'in "*Beni Boş Yere Yorma*" (2016/24) şarkılarında kullanılan yeni anlam ve işleviyle tekerlemelerin günümüze taşınması yoluyla folklor ile müzik arasında metinlerarasılık/göstergelerarasılık açısından bir ilgi kurmak mümkündür. Yaptığımız inceleme sonucunda şarkı sözlerinin pek çok alanla (tarih, mit, masal, folklor) alışveriş hâlinde olduğu tespit edilmiştir. Dolayısıyla günümüz popüler müziğinin kendisiyle olduğu kadar birçok sanat biçimiyle (edebiyat, resim, sinema, çizgi roman) de ilişki içinde olduğu görülmektedir.

Kaynakça

- AKIN, G. (1996). *Bütün Yapıtlarına Doğru-III Toplu Şiirler*. İstanbul: YKY.
- AKTULUM, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi. 2. Baskı.
- AKTULUM, K. (2013). *Folklor ve Metinlerarasılık*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- AKTULUM, K. (2017). *Müzik ve Metinlerarasılık Müzilerarası/Göstergelerarası Etkileşimler ve Aktarımlar*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- ARTUN, E. (2014). *Ansiklopedik Halkbilimi/Halk Edebiyatı Sözlüğü*. Adana: Karahan Kitabevi.
- ASAF, Ö. (2019). *Çiçek Senfonisi-Toplu Şiirler*. İstanbul: YKY. 21. Baskı.
- BULUT, F. (2018). "Metinlerarasılık Kavramının Kuramsal Çerçevesi". *Edebi Eleştirel Dergisi*, 2 (1): 2-19.
- ECO, U. (1992). *Açık Yapıt*. (çev. Yakup Şahan), İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- EKİZ, T. (2002) *Almanca Yazan Türklerde Metinlerarasılık*. Basılmamış Doktora Tezi: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İLHAN, A. (1999). *Bütün Şiirleri*. (haz. A. Bezirci), Ankara: Bilgi Yayınevi. 8. Baskı.
- KRISTEVA, J. (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Language and Art*. New York: Columbia University Press.
- ÖZTELLİ, C. (1969). *On yedinci Yüzyıl Tekke Şairi Kul Nesîmî*. Ankara: Türk Etnografya Folklor ve Turizm Derneği Yayını.
- ÖZTÜRK, Ö. (2009). *Folklor ve Mitoloji Sözlüğü*. Ankara: Phoenix Yayınevi.

PALA, İ. (2003). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: L&M Yayınları. 12. Baskı.

RİFAT, M. (2013). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları: 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*. İstanbul: YKY.

SARAÇ, M. A. Y. (2010). *Klâkik Edebiyat Bilgisi-Belâgat*. İstanbul: Gökkuşbu. 7. Baskı.

TARANCI, C. S. (2009). *Otuz Beş Yaş Bütün Şiirleri*. Haz. A. Bezirci. İstanbul: Can Yayınları. 38. Baskı.

TATÇI, M. (2008). *Yûnus Emre Dîvânı Tenkitli Metin*. İstanbul: H Yayınları.

TÜRKDOĞAN, M. (2007). “Rasim Özdenören’in “Kuyu” Öyküsünde Metinlerarası İlişkiler”. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 35: 167-189.

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Gane%C5%9Fa>, erişim tarihi: 23.10.2020.

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Karma>, erişim tarihi: 23.11.2020.

<https://www.medyafaresi.com/haber/tarkana-tdkdan-tesekkur-albumunde-hangi-deyimleri-kullandi/10681>, erişim tarihi: 08.10.2020.

<https://www.tazecicek.com/blog/papatya-fali-hikayesi/>, erişim tarihi: 2.11.2020.

<http://www.hakimiyet.com/sebastian-anlami-nedir-sebastian-kimdir-997817h.htm>, erişim tarihi: 25.11.2020.

<https://www.cnnturk.com/haber/bilim-teknoloji/sosyal-medya/sebastian-kimdir>, erişim tarihi: 25.11.2020.

<https://sineturkiye.com/yol-yilmaz-guneyin-kacis-bileti/>, erişim tarihi: 25.11.2020.

<https://www.sanatabasla.com/2014/10/aziz-sebastianin-sehitligi-martyrdom-of-saint-sebastian-pollaiuolo/>, erişim tarihi: 25.11.2020.

NURULLAH ATAÇ VE SERBEST ŞİİR

Mehmet Akif ÇETİN*

Öz

Serbest şiir başlangıcından itibaren pek çok tartışmaya konu olmuştur. Türk Edebiyatının önemli eleştirmenlerinden biri olan Nurullah Ataç da zaman zaman serbest şiir hakkında yapılan tartışmalara katılmıştır. Ataç, serbest şiir ve yeni şairler hakkında yazdığı çok sayıda yazı ile yenileşen ve değişen Türk şiiri hakkındaki görüşlerini dile getirmiştir. Bu makalede Nurullah Ataç'ın serbest şiir hakkında yazdığı yazılar değerlendirilmiş ve bu yazılardan hareketle Ataç'ın serbest şiire karşı tutumu, serbest şiir hakkındaki görüşleri, serbest şiirin yaygınlaşması ve yeni şiir formunun meşruiyet kazanmasındaki rolü tespit edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Nurullah Ataç, serbest şiir, serbest vezin, serbest nazım, yeni şiir

NURULLAH ATAÇ AND FREE VERSE

Abstract

Free verse has been the subject of many discussions since its beginning. Nurullah Ataç, one of the prominent critics of Turkish Literature, also joined the debates on free verse from time to time. Ataç expressed his views on the renewed and changing Turkish poetry by means of many articles he wrote on free verse and new poets. In this study, articles written by Nurullah Ataç on free verse were evaluated, and based on these articles, Ataç's attitudes and views on

* Arş. Gör., Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi,
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü - ORCID: 0000-0002-2221-5657

e-posta: macetin@erzincan.edu.tr

Geliş / Received: 7 Eylül / September 2020

Kabul / Accepted: 4 Aralık / December 2020

free verse, and his role in making it more popular and giving the new form of verse a legitimate ground have been questioned.

Keywords: Nurullah Ataç, free verse, cadenced verse, vers libre, new poetry

Cumhuriyet'in hemen öncesinde Nâzım Hikmet'in şiirleri ile başlayan ve Cumhuriyet sonrasında hız kazanarak yaygınlaşmaya devam eden serbest şiir, özellikle de Garip şiiri, oldukça sert ve yoğun biçimde eleştirilerle karşılaşmıştır. (Uyguner 1967: 583) Serbest şiirin karşılaştığı olumsuz eleştiriler karşısında bulduğu az miktarda desteğin önemli bir bölümü Nurullah Ataç'tan gelmiştir. Bu bakımdan Nurullah Ataç'ın serbest şiir hakkında yazdığı destekleyici yazılar yanında gazete ve dergilerde çıkan yazılarında serbest vezinle şiir yazan şairleri tanıtmaya çabaları da serbest şiirin meşruiyet zemini kazanmasında önemli bir rol oynamıştır. Örneğin, “*Ataç'ın Garipçilerin şiirindeki yeniliği ilk fark edenlerden biri olması*” (Çağın 2012a: 10) oldukça önemlidir. Şerife Çağın'ın tespit ettiği “*Birkaç Şair*” başlıklı bu ilk yazıda Orhan Veli'nin, Oktay Rıfat'ın ve Melih Cevdet'in şiirleri kısaca değerlendirilmiş, şairleri tanıtmak için yazıya alınan Oktay Rıfat'ın dizelerinden hareketle Ataç, “*Bu mısralardaki acemilik edası, kafiye yanlışları bile hoşumuza gidiyor. O kadar tazelik var...*” (Ataç 1937a: 7) diyerek yeni şairleri cesaretlendirmiştir. “*Ancak yeni şiirin aksayan yanlarını, oluşturduğu yeni klişeleri, başvurduğu kolaycılığı eleştiren de o olmuştur*” (Ertop 2011: 200).

Nurullah Ataç, o gün için Nâzım Hikmet çizgisini takip eden, birbirine form ve içerik yönünden çok benzeyen serbest vezinli şiirlere bir farklılık ve hususiyet getirdiğine inandığı Garipçiler hakkında yazdığı ilk yazının ardından bu kez *Haber-Akşam Postası*'nda yayımlanan, ileride de değineceğimiz bir başka yazısında Garipçilerin o güne kadar alışıldık serbest şiir çizgisinden farklı bir noktada konumlandıklarına, serbest şiire kendi söyleyiş biçimlerini kazandırdıklarına vurgu yapar. (Ataç 1937b: 2) Buradan anlaşılacağı gibi Ataç için yeni şiir yalnızca bir “form” meselesi değildir. Onun için “yeni” ve “önemli” olan yeni şiir formunu özgün bir biçimde kullanarak güzel bir şiir ortaya koyabilmektir.

1937 yılında yayımlanan ve Garip şairlerini konu alan bir başka yazısına Nurullah Ataç, şiir alanında “yeni” olan Orhan Veli'nin, Oktay Rıfat'ın ve Melih Cevdet'in “vezinsiz” ve “kafiyesiz” şiirlerini beğendiğini belirten şu satırlar ile başlamaktadır:

“Varlık mecmuasında adlarını yeni yeni öğrenmeğe başladığımız birkaç genç şairden, Orhan Veli, Oktay Rifat, Melih Cevdet’ten bahsetmişim. Onların o kafiyesiz, vezinsiz küçük şiirleri günden güne hoşuma gidiyor, Varlık elime geçince hemen onları arıyor, bulunca da doymak bilmeden okuyorum” (Ataç 1937c: 2).

Nurullah Ataç, şiiri “eski-yeni”, “vezinli-vezinsiz”, “manalı-manasız” gibi ayrımlar üzerinden değil güzelliği esas alarak değerlendirmektedir. Bir başka ifadeyle Ataç, *“Şiirde ve öteki türlerde niteliği her türlü ölçütün üstünde tutmuş[tur.]”* (Gümüş 2011: 297) Dolayısıyla Ataç için yeni tarzda yazılan bir şiir yalnızca “yeni” veya “vezinsiz” olduğu için güzel olamayacağı gibi “eski” bir şiirin de klasik kalıplarla yazılması sebebiyle peşin hükümlerle “kötü” olarak kabul edilmesi söz konusu değildir. Nurullah Ataç şiire karşı olan bu tutumunu verdiği bir röportajda şöyle dile getirmektedir:

“Zaten güzel şiir yazmanın mana, vezin, kafiye vesaire gibi muayyen tekniği, kalıpları olamaz. Bu mana, vezin, kafiye ve saire gibi şeylerle şiiri tarif etmek, işi kolaylaştırmak demektir. Halbuki güzel şiiri vücuda getirmek böyle kolay bir iş değildir. Biz şiirin ne olduğunu, nelerden terekkep ettiğini henüz bilmiyoruz, ve bunun güzelliği de şiirin meçhullüğündedir” (Ataç 1939a: 7).

1930 yılında serbest vezin ile yazılan şiirlerin sayılarının artmasının ardından çıkan tartışmalardan biri de vezinsiz şiir yazmanın “kolaylığı” ile ilgili olmuştur. Nurullah Ataç, 24 Teşrinisani (Kasım) 1931 tarihli *Milliyet*’te yayımlanan “Nazım Hikmet Değişirse...” başlıklı yazısında bu konu üzerinde durmaktadır. Bir gazetede Nâzım Hikmet’in sayısı artan serbest vezinli şiirlerine dikkat çekilerek Nâzım’ın aruz veznine tekrar döneceğine ilişkin bir yazı yayımlanmasının ardından Ataç, bu türden bir akıl yürütmenin “şaka” olabileceğini ifade edip şaka olarak kabul ettiği bu sözü ciddiye alarak sonuçları hakkında düşündüğünü belirtir ve şunları söyler:

“Nazım Hikmet Beyin aruzla yazacağı manzumeler de elbette şimdiki kadar ve yalnız o kadar ahenkli olacaktır. Elbette ki öbür şairlerinkine de benzemeyecektir. Hem Nazım Hikmet Beyin aruzu ile meselâ Yahya Kemal’inki arasındaki fark yalnız Fuzuli’ninki ile Baki’ninki arasındaki kadar değil, Fuzuli’ninki ile Tevfik Fikret’inkini ayırandan bile büyük olacaktır. O, benzese benzese yine Nazım Hikmet Beyin serbest nazmına benziyecektir” (Ata 1931b: 2).

Nurullah Ataç, Nâzım Hikmet'in serbest vezinli şiirleri ile kendine has bir ses yarattığını söylerken Nâzım Hikmet'in şiirlerinin temel karakteristiğini de serbest vezin olarak belirlemektedir. Ataç'ın Nâzım Hikmet'in "aruz vezni" ile şiir yazması durumunda bile yazdıklarının yine onun kendi serbest nazmına benzeyeceği yönündeki kanaati bu durumu açıkça ortaya koymaktadır.

Aynı yazının devamında Nâzım Hikmet'in aruz ve hece gibi klasik vezinlere sahip şiirleri "üç telli saz"a, serbest vezni ise bir "orkestra"ya benzettiğini hatırlatan Ataç'a göre, sanatkâr, kendi sesini "vezin" değil "ahenk" aracılığı ile yaratmaktadır ve ona göre "*Veznin ahenkle bir alakası yoktur.*" (Ata 1931b: 2) Ahengi sağlayan aracın vezin olmadığını söyleyen Ataç, şiirdeki ahengi ölçünün değil sanatkârın ortaya çıkardığını "keman" ve "piyano" analojisine başvurarak açıklamaktadır. Ataç, kemanın veya piyanonun kendiliğinden bir ahenge sahip olmadığı gibi ölçünün de kendiliğinden bir ahengi olmadığını, hatta yetenezsiz ellerde vezin gibi bir ritim aracının bile tekdüze bir ses yaratarak şiirde "ittirat"a neden olabileceğini şu sözlerle belirtmektedir:

"Kemanın veya piyanonun ahenkle bir alakası var mıdır? Ahengi vücuda getiren sanatkârdır. Fakat bu aletlerin hududu vardır mı diyeceksiniz? Hakikî sanatkâr o hududu genişletebilendir.

Sanatkâr olmıyan şairlerin elinde vezin, hattâ serbest nazım ancak bir ittirat, hem de tahtayı kemiren kurdun sesinde hissedilen canlılıktan bile mahrum bir ittirat temin eder" (Ata 1931b: 2).

1 Ağustos 1952 tarihli *Varlık* dergisinde çıkan bir röportajında Nurullah Ataç, başlangıçta serbest nazımdan hoşlanmadığını belirtmekle birlikte daima yenilikten yana olduğunu altını çizmektedir. Yazı hayatına Ahmet Haşım'i öven bir yazı ile başladığını belirten Ataç, sanatçının sanat alanında özgür olması gerektiğini savunmuştur. Yeri geldiğinde birbirine "uymayan" sanat anlayışlarını övdüğünü dile getiren Nurullah Ataç, bunun temel sebebinin o hareketlerde gördüğü "yenilik" anlayışı olduğunu belirtmektedir:

"Biliyorsunuz, Eskiler-Yeniler kavgası çağdan çağa tazelenerek geçer, ben, ilk yazılarımdan beri değilse de, en aşağı yirmi beş yıldan beri Yenilerden yanayım. İlk yazılarım da öyleydi. Benim ilk yazım, Dergâh'ta Ahmet Haşım'in Göl Saatleri'ni övmek için yazdığım yazıydı, Ahmet Haşım de

yenidir, yeni edebiyatın, yeni sanatın adamıdır. Ama ben o sırada serbest nazmı sevmezdim, onun için demin de söyledim...

Neyse! Hep yenilerden, yenilikten yana oldum, yani şairin, sanat adamının serbest bırakılmasını, rahat bırakılmasını istedim. Birbirine uymaz sanat anlayışlarını övdüğüm, desteklediğim olmuştur, hepsinde de kendime göre bir yenilik, bir canlılık görmüşümdür de onun için övmüş, desteklemişimdir” (1952: 6, 7).

7 Ekim 1933 tarihli *Milliyet* gazetesinde yayımlanan bir başka yazısında Nurullah Ataç, vezinsiz bir şiirin de pekâlâ ahenkli olabileceği üzerinde durmaktadır. Şiiri “mevzun ve mukaffa” olarak tanımlayan klasik şiir tarifinin dışında kalan bu görüşler yenileşen Türk şiirinin bir anlamda teorisini oluşturmaktadır. Bu bakımdan Ataç’ın vezinsiz şiirin ahenkli olabileceğini, diğer bir ifadeyle ahengi sağlayan tek enstrümanın ölçü olmadığını dile getirmesi önemlidir. Ataç’ın sözü edilen “Vezin Meselesi” başlıklı yazısı aynı zamanda “şiir” ve “nazım” ayrımı üzerinde durmaktadır. Adı geçen yazısında serbest vezinli şiirleri “nazım” olarak kabul etmeyen Ataç, “nazım” ve “şiir” arasındaki ayrımı ise “anlam” aracılığı ile yapmaktadır. Ataç’a göre, “serbest nazım”, “nazım” gibi anlaşılmayı amaçlamaz. Ona göre, serbest nazımda anlam ikincil derecede önem arz eder ve yeni şiir için esas olan “musikiye yakın bir ahenk” ortaya koyabilmektir:

“Ahenk vezinle de hasıl olur, veznin haricinde de, serbest nazım da bunu ispat etmiyor mu? Fakat serbest nazım, doğrusu, nazım değildir; herhâlde insanların bir nazım ihtiyacı varsa buna tekabül etmiyor, çünkü onu ancak bazı kimseler anlıyor ve çünkü o nazımın, sözünkünden ziyade musikisine yakın bir ahenk vücade getirmesini istiyor. Halbuki nazım söze bağlı kalmağa mecburdur” (Ata 1933b: 4).

Garip tarzı şiirlerin *Varlık* dergisinde yayımlanmaya başlamasından yaklaşık bir yıl önce Nurullah Ataç, 6 Haziran 1936 tarihli *Akşam* gazetesinde çıkan “Vezin Davası” başlıklı yazısında serbest şiirlerin yaygınlaştığından söz etmektedir. Nurullah Ataç, bu yazısında Nâzım Hikmet’in serbest vezinli şiirlerinden “serbest nazım” olarak söz etse de onun şiirlerini gelenek içinde “serbest nazım” olarak aynı isimle anılan “serbest müstezat”tan ayırmaktadır. “Serbest nazım” gelenek içinde serbest müstezat formunda yazılan şiirleri işaret etse de bu isimlendirme Cumhuriyet sonrasında çağdaş

anlamda “serbest vezinli şiirler” için de kullanılmaya başlanmış ve bu durum bir terim karmaşasına neden olmuştur. Bu bakımdan Ataç’ın, Nâzım Hikmet’in o dönemde “serbest nazım” olarak adlandırılan serbest şiirlerini serbest müstezatlardan ayırmaya çalışması oldukça önemlidir:

“Serbest nazım da artık yerleşti; hiç olmazsa bir çeşidi, yani Nazım Hikmet’in kafiyeli, kelimeleri birbirine çarpan, bir nevi nota ile yazılan serbest nazmı. Ahmed Haşim’in «serbest müstezad» dediği, aruzdan çıkma serbest nazım ortadan kalktı. Ahmet Haşim o türlü serbest nazmı, Henri de Régnier’nin, Emile Verhaeren’in «alexandrin» etrafında dönen vezninden almıştı. Hece vezninin altı beş veya yedi yedi mısraları etrafında dönecek bir serbest nazım, yani hece vezninin serbest müstezadı henüz doğmadı” (Ataç 1936a: 4).

Nurullah Ataç, “Vezin Davası” başlıklı yazısında o dönemde serbest vezin ile ilgili yapılan tartışmalarda sıkça karşılaşılan bir başka konuya daha değinir. Serbest vezinli şiirlerin ortaya çıkmaya başlamasının ardından vezinsiz şiirler çoğunlukla “kıymetsiz”, “basit” ve “kolay” olarak değerlendirilmiştir. Nurullah Ataç, o dönem için yaygın kabul edilebilecek bu kanaatlerin aksine vezinsiz şiirlerin şairler için bir “kolaylık” değil aksine “zorluk” ortaya koyduğunu belirtmektedir. Çünkü Ataç’a göre, klasik ve kurallı vezinler ile şiir yazan şairler ölçünün de yardımıyla zorlanmadan ahenkli şiirler ortaya koyarken, vezinsiz şiir yazan şairler vezin ve kafiye gibi şiirde ahenk yaratmak adına oldukça kullanışlı araçlardan mahrumdurlar. Ayrıca Ataç, vezinsiz şiirlerin şairlerin yanı sıra okuyucular için de bir güçlük ortaya çıkardığını belirtir. Düzenli ve kurallı bir vezin ve kafiye kullanmayan yeni şairlerin şiirlerinde kendi ahenklerini yarattıkları düşünüldüğünde, Ataç’a göre, klasik ritim araçlarının yardımı olmaksızın yazılan bu şiirlerde okuyucu her eser için yeniden ahengin kaynağını aramak zorundadır. Ataç, serbest vezinli şiirlerin gerek şairler gerek okurlar için ortaya çıkardığı bu zorluklar sebebi ile aruz ve hece vezinlerinin varlıklarını daima sürdüreceğine olan inancını şu cümlelerle dile getirir:

“Elbette ki serbest nazım en güç olanıdır; çünkü onu yazan kaidelerin yardımından, şairi bir takım aramalara sevkettiği söylenen zaruretlerin yardımından istifade edemez. Hele okuyanın anlaması büsbütün zordur; çünkü her şairin ahengini keşfetmesi lâzımdır. Bunun için serbest nazımın ne kadar yerleşirse yerleşsin, aruzu ve heceyi büsbütün ortadan kaldırması imkânsızdır” (Ataç 1936a: 4).

Nurullah Ataç'a göre, şiirde yenileşme kaçınılmaz bir süreçtir ve her yeni şair, eskilerden farklı bir ürün ortaya koymaya çalışmıştır. Ataç, 24 Teşrinievvel (Ekim) 1936 tarihli *Akşam* gazetesinde çıkan "Yeni Kalıplar" başlıklı yazısında aşkı, Mecnun ve Kerem gibi meşhur âşıklardan öğrenen ve kendisinin de onlar gibi âşık olduğunu düşünen birinin gerçek âşık olmadığını, onun aşkının "hissedilen" değil "öğrenilen" bir şey olduğunu belirterek "*Her gerçek ihtiras, kendine mahsus, ilk görünüşte belki anlaşılmayacak bir surette tecelli eder.*" der. (Ataç 1936b: 3) Ataç, yukarıda sözü edilen "öğrenilmiş aşk" örneğinden yola çıkarak bunun gibi şiiri başkasından öğrenen ve ustalarını taklit ederek kendisinin de şair olduğunu düşünen kimselerin yanlış içinde olduklarını dile getirmektedir. Ataç'a göre şairliğin esas hususiyeti şairin "heyecan"ını "yeni" bir formla ve "ahenkli" biçimde ortaya koyabilmesindedir: "*Zavallı, anlamaz ki büyük şairin büyüklüğü de, şairliği de heyecanının yeni şekiller yaratmış olmasındadır. Bize bir heyecanının gerçek olduğunu gösteren şey, büründüğü şeklin ahenkli ve yeni olmasıdır.*" (Ataç 1936b: 3)

Ataç'ın adı geçen yazısında dikkat çekici bir başka nokta onun şairin heyecanının gerçekliğini yeni bir forma ihtiyaç duyup duymaması üzerinden ölçmesidir. Ataç'a göre yeni bir duyuş ve yeni bir heyecan mevcut kalıplarla yetinmeyerek kendi şiir formunu yaratacaktır. Bu yüzden "*Bugünkü şairin vazifesi eskiyi hasretle aramak değil, yeniyi kurmağa çalışmaktır.*" (Ataç 1937d: 3) Ataç'a göre şiirsel formları belirleyenler yalnızca şairlerin heyecanları değil aynı zamanda toplumsal koşullardır. Toplumun sürekli bir değişim içinde olduğu düşünülecek olursa şiirin de toplumsal yaşamla birlikte değişmesi kaçınılmazdır. Yeni şiir formlarının ve söyleyiş tarzlarının içinde yaşanan dönemin kaçınılmaz bir sonucu olduğunu ileri süren Ataç, her dönemin kendine has bir şiir tarzı ortaya koymasının oldukça doğal olduğunu kanaatindedir. Aksi takdirde ona göre değişim geçirmeyen bir şiir ancak durağan bir toplumsal hayatın sonucu olabilir ki bu da pek mümkün değildir:

"Hiç bir hakikî şair, kendinden evvel dökülmüş kalıplarla iktifa edememiştir. Bakın, hepsinin mısraı ayırılır.

Hattâ her devrin kendine mahsus bir manzum vücade getirir; getiremiyorsa o devirde kendine hâs bir hava yoktur; cemiyet, tarihinin merhalesinde durmuş demektir" (Ataç 1936b: 3, 5).

Klasik vezinler ile şiir yazan şairler veznin sağladığı ritim olanaklarından faydalanırlarken sözlerini vezne uydurmak için şiirde kullandıkları kalıplarla sürekli mücadele etmek zorundadırlar.

Kimileri, vezin ve kafiye'nin ortaya çıkardığı bu zorluğu bir “derinleşme” aracı olarak görmüşlerdir.* Nurullah Ataç da 5 Kânunuevvel (Aralık) 1936 tarihli *Akşam*'da yayımlanan “Kemiyet ve Keyfiyet” isimli yazısında bu konu üzerinde durur. (1936c: 3-4) “*Ataç daha çok kaideler karşısında serbest nazmı teşvik eden, bu nazım şeklinin yaygınlaşmasında önemli rolü olan bir eleştirmen olarak bilinir. Fakat onun yeniliğe açık, kavgacı mizacının arkasında her zaman zor beğenen klasik zevke sahip bir eleştirmen yatar.*” (Çağın 2012b: 87) Ataç, serbest şiiri savunduğu sıralarda yazdığı bazı yazılarda aruzun karşısında olmadığını, bütün vezinler ile iyi şiirler yazılabileceğini, ustalığın vezin gibi bir ritim aletinde değil ondan ahenkli bir ses yaratmasını bilen sanatkârda olduğunu belirtmiştir. (Ataç 1937e: 2) Aruz ve hece vezinlerinin “meşk” edilerek öğrenildiğini ve ritim bağlamında bu vezinlerin şaire bir kolaylık sağladığını belirten Ataç, serbest vezinle şiir yazan şairlerin kendi ritimlerini yaratmalarının oldukça zor olduğu görüşündedir. Serbest veznin şairleri ritim bakımından bir anlamda başıboş bıraktığını düşünen Ataç, Nâzım Hikmet gibi şairlerin bu zorluğun üstesinden geldiğini ancak buna karşılık serbest vezinli şiirlerin bir bölümünün de oldukça “ahensiz” ve “ciddiyetsiz” olduklarını söyler. Vezin ve kafiye'yi kullanmayan ancak onların yokluğunda kendine “yeni” ve “ahenkli” bir ses yaratmayı da başaramayan şairlerin yazdıkları şiirleri Ataç, şiirden ziyade “iddialı bir nesir” olarak görür:

“Serbest nazmın birçok mahzurları olduğu inkâr edilemez. Nazım Hikmet, üç telli saza mukabil orkestrayı getirdiğini söyler. Bunun doğru tarafı var; kendi manzumelerinin bazılarının birer simfonia (symphonie) olduğu şüphesizdir. Fakat serbest nazım şairi pek yalnız bırakıyor, onu kendi kendini mürakabeye sevketmiyor. Aruzda olsun, hecede olsun, genç şairin «meşk» etmesi kabildir. Demin zorluğun, sıkılığın bazı iyilikleri olduğunu söylemişim; serbest nazımla şiir söylemeğe kalkan genç şair, işte bunlardan mahrum kalıyor. İrili ufaklı satırları gelişi güzel sıralamakla hemen ahenkli söz söylediğini sanıyor. Serbest nazım şairden büyük bir kuvvet bekliyor; bu olmayınca aruzdan da, heceden de çok daha ahensiz, ciddiyetsizliğine rağmen iddialı bir nesir haline düşüyor. Nazım Hikmet'ten başka da serbest nazmı az çok

* Ahmet Hamdi Tanpınar da vezin ve kafiye'nin doğal söz söylemede ortaya çıkardığı zorluğu derinleşme aracı olarak görenler arasındadır. Tanpınar, “lüzumsuz” gibi görülen vezin ve kafiye'yi “mükemmeliyet dediğimiz kıvılcımı çıkartmak için, zekanın madde ile mücadelesini temin eden” araçlar olarak görür. (1977: 17)

muvaaffakiyetle kullanan şairlerimiz var; fakat her yıl beş on tanesi neşrolunan irili ufaklı (daha ziyade ufaklı) kitapların çoğu, her türlü ahenkten mahrum şeyler” (Ataç 1936c: 4).

Nurullah Ataç, bazı yazılarında “vezinsiz” şiirlerden hoşlandığını dile getirirse de onun bu tercihi klasik vezinlerle yazılmış şiirleri kötü bulduğu anlamına gelmemektedir. Ona göre, “*Bir şiiri, serbest nazımla yazılmıştır diye beğenmemek ne kadar manasızsa mevzundur diye atmağa kalkmak da o derece manasızdır.*” (Ataç 1940a: 3) “Vezinli Vezinsiz” başlıklı yazısında da bu konuya değinen Ataç, vezin söz konusu olduğunda onun yalnızca bir “araç” olduğunu vurgulamaktadır. Adı geçen yazısında klasik vezinler ile yazılan şiirlerin de “yeni” olabileceğini söyleyen Ataç’a göre, o gün için özellikle form bakımından yeni oldukları inkâr edilemeyecek olan serbest vezinli şiirlerden de zaman zaman oldukça kötü örnekler görülmektedir. Ataç’ın deyişi ile “köhneliklerle” dolu olan bu yeni şiirlerin form olarak yeni olması onların gerçekte yeni olarak kabul edilecekleri anlamına gelmemektedir. Klasik vezinlere sahip şiirleri “güzel” ve “iyi” olmasına pek ihtimal vermeyen bir peşin hükümle okuduğunu itiraf eden Ataç, buna karşılık yeni olan vezinsiz ve kafiyesiz pek çok şiirin bir hayal kırıklığı yarattığını belirtmektedir:

“Fakat genç şairler arasında vezinli şiirden kurtulamamış olanlara karşı bir itimadsızlığım var; itiraf edeyim ki onların yazılarını okumadan evvel: ‘Bunların iyi olmasına pek imkân yok!’ diye düşünüyorum. Bu peşin hükmün haksız olduğunu bilmiyor değilim: mevzun şiirin de yalnız güzel değil, fevkalâde yeni olması kabildir. Buna mukabil bugün serbest nazımla söylenen şiirlerin çoğu bir yığın köhneliklerle doludur. Bazı gençler var: kırık bin yıllık manasızlıkları vezinsiz ve kafiyesiz şiirle söyledikleri zaman bir yenilik yaptıklarını sanıyorlar” (Ataç 1939b: 2).

Ataç’ın yukarıda sözünü ettiği kötü ve ahenksiz serbest şiirlerin başarısızlığının sebebini yine onun bir başka yazısında bulmak mümkündür. Örneğin, 19 Mart 1933 tarihli *Milliyet* gazetesinde yayımlanan bir yazısında başarılı serbest şiiri “ustalık işi” olarak gören Ataç’a göre, serbest vezinle iyi, güzel ve ahenkli şiirler yazabilen şairler klasik vezinlerin terbiyesinden geçmiş kimselerdir. O dönemde sayısı giderek artmakta olan serbest vezinle şiir yazan şairlerin vezin ve kafîye gibi geleneksel ritim araçlarının yokluğunda şiirde ahengi sağlayabilmeleri için geleneksel ölçüler ile “çıraklık devresi” geçirmesi gerektiğine inanan Ataç bu durumu şu sözlerle dile getirmektedir:

“Serbest nazım çok zor, ancak söz ustalarının başarabileceği bir iştir. Vakıa söze, musikiyi andıran bir ahenk vermek (şiiirle musiki birbirinden çok başka şeylerdir!) daima zordur; fakat gerek hece vezninde, gerek aruzda şaire yardım eden bir şey vardır ki serbest nazımla söyleyen bundan mahrumdur. Bir şairin çıraklık devresini klâsik tarzlarla yazarak geçirmesi bunun için daha doğru, hattâ elzemdir.” (Ataç 1933a: 5).

Ataç, serbest şiiirin artık yaygınlaştığı bir dönemde 14 Ocak 1946 tarihli *Ulus* gazetesinde yayımlanan bir yazısında serbest şiiir için “özgür koşuk” ifadesini kullanmaktadır. Eskiden beri serbest şiiiri desteklediğini ifade eden Nurullah Ataç, bahsi geçen yazısında uzunlu kısısalı kırık mısralardan hoşlandığını dile getirir. Ataç’ın serbest şiiiri sevmesinde önemli bir etken de serbest şiiirin okuyucudan şiiir karşısında “uyanık” olmasını talep etmesidir. Vezin ve kafiyeden arınan, dolayısıyla alışıldık ritim kalıplarının haricinde kendi ritmini oluşturmuş olan bu şiiirin ahengi alışılagedik şiiirler gibi vezin ve kafiye aracılığı ile kaynağı kolayca tespit edilecek bir ritim değildir. Ataç, serbest şiiirin kaynağı müphem olan ahengini tespit etmek için bir “çaba” gerektiğini ve kendisinden bu çabayı talep eden şiiirin okuyucuyu klasik vezinlerin aksine sürekli olarak “uyanık” hâlde tuttuğunu belirtmektedir:

“Özgür koşuğu doğarken alkışladım, şimdi de kötülemeğe kalkacak değilim. Duygunun, coşkunun dile dökülüştündeki duraklara, kıvrımlara daha yakından uymağa, kuralların yardımına sığınmaksızın ezgilerini kendi kendilerine yaratmağa çalışan o kimi uzun, kimi kısacık mısralara bayılıyorum. Onları okurken ya doğrudan doğruya düşüncüyü, ya salt kulağı hoşlandıran uyumu, ahengi bulmak için benim de bir çaba göstermek zorunda kalmam, beni sevindiriyor: ölçülü koşukta, kendimizi biraz bırakıverdik mi bizi uyutacak bir şey, bir ninni vardır; özgür koşuk ise okurun da ille aygın olmasını ister. Özgür koşuğa bir türlü ısınamayanlar belki de şiiirde bilincimizi uyuşturan, bizi bellisiz düşlere, daha doğrusu bir düş havasına, sürükliyen tatlımsı sesleri arıyanlardır.” (Ataç 1946: 2).

Yukarıda serbest şiiirin okuyucudan sürekli bir dikkat istediğini belirten Ataç, klasik vezinlerin tamamen terk edilmesi düşüncesinin karşındadır. Ataç aruz ve hece vezninin serbest vezin ile şiiir alanında yan yana ve aynı anda varlıklarını devam ettirmesinden yanadır. Ayrıca Nurullah Ataç, hiçbir ölçünün şiiirde yeri olmadığını

söyleyen kimseleri klasik vezinler ile şiir yazmanın zorluklarından kaçarak şiirde kolaycılığa sığınmakla suçlamaktadır: “*Özgür koşuğu sevenlere, onunla şiir söyleyenlere bir diyeceğim yok; ancak ölçülü koşuğun büsbütün bırakılmasını isteyenlerden de değilim. Hep özgür koşuğa gitmeği dilleyenler, bana öyle geliyor ki ölçülü koşuğun zorluklarından kaçıyorlar.*” (Ataç 1946: 2) Ataç’ın bu düşünceleri daha önce yazdığı pek çok yazıda dile getirdikleri ile çelişmektedir. Klasik şiire olan bağlılığı ile bilinen Ataç, yeni şiirin yanında yer almakla birlikte eskinin tamamen ortadan kalkmasını istemediği için kimi durumlarda kendi söyledikleri ile çelişmekten kaçamaz.

Nurullah Ataç, *Hakimiyet-i Milliye* gazetesinde çıkan bir yazısında ise yeni şiirin ahengi üzerinde durur. Ataç’a göre şiirde ahenk “musiki”den farklı bir şeydir. Bu sebepten Ataç, şiirde yalnızca ahengi önemseyerek kelimenin anlamının ve yarattığı heyecanın müzikaliteden daha az önemsenmesini şiir için tehlikeli bulur. Ataç’a göre yeni şiirin ahengi yalnızca kelimelerin müzikal değerlerinden değil, “anlamın” yarattığı heyecandan da kaynaklanmaktadır:

“Şiir, kendisini kurtarabilmek için, sadece bir musiki olmak tehlikesinden kaçınmalıdır. Bir mısradan yalnızca ahenk unsuruna ehemmiyet vermekle iktifa edip manayı büsbütün ehemmiyetsiz saymak bunun için caiz değildir. Zaten şiirde ahengi temin eden yalnız kelimelerin savt kıymetleri değil, ifade ettikleri heyecandır. Yeni şiirin musikisi yalnız kelime tertipleri ile değil, bunlara heyecanın (niçin mananın demeyelim?) inzimamı ile hasıl olur” (Çağın 2013: 121).

Nurullah Ataç, *Varlık* dergisinde Garip tarzı şiirlerin görünmeye başlamasının ardından yazdığı bir yazısında Fazıl Hüsnü Dağlarca’nın serbest şiirin yaygınlaşmasındaki etkisine değinir. Nurullah Ataç’a göre *Varlık* dergisinde serbest vezinli şiirlerin ortaya çıkmasında Fazıl Hüsnü Dağlarca’nın önemli bir etkisi bulunur:

“Varlık şairleri arasına Fazıl Hüsnü de karıştı. Fazıl Hüsnü’nün şiirlerini okudum, fakat kendisini tanımam; Varlık şairleri toplanıp aralarında bir estetik kurmağa çalışırlar mı? Onu da bilmem. Fakat bana öyle geliyor ki Fazıl Hüsnü’nün hepsi üzerinde hayırlı bir tesiri oldu. Hele mecmuaya serbest nazımın girmesi hiç şüphesiz onun eseridir.

Bundan üç dört yıl evveline kadar bizde -Nazım Hikmet’e rağmen- serbest nazım var denilemezdi; çünkü yalnız Nazım’ın serbest nazımı vardı ve bazı gençler onu taklit ediyorlardı” (Ataç 1937b: 2).

Serbest şiirlerin sayısının artması ile birlikte serbest vezne karşı olan eleştiriler de hız kazanmıştır. Nurullah Ataç, 1938 yılında *Yarım Ay*'da yayımlanan “Şiirin Ölümü” başlıklı yazısında yeniliğin her dönemde yadırgandığını belirterek o gün için hece vezni ile şiir yazan ve serbest vezinli şiirlere “hücum” eden kimselerin geçmişte kendilerinin de aruz vezni taraftarlarınca aynı şekilde eleştirildiklerini hatırlatmaktadır:

“İşin asıl garip tarafı, onlar kendilerine edilen hücumları unuttular da bugünün genç şairlerine karşı dünkü muarızlarının dilini kullanıyorlar. Dün aruzcular, ‘Hece vezni ile şiir olmaz!...’ diyorlardı; bugün hececiler, ‘Serbest nazımla şiir olmaz...’ diyor” (Çağın 2013: 213).

Serbest şiir, şaire hiçbir kalıba sokmadan, sınırlayıcı hiçbir haricî unsur olmadan şiir söyleme imkânını vermiştir. Vezin ve kafiyenin olmadığı, var olduğu zamanlarda bile belirli hiçbir kurala bağlı olmadan, şairin onları istediği gibi kullandığı serbest şiirlerde mısra “doğal” bir söyleyişin ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda Nurullah Ataç, dizeyi şairin vezin kaygısı gütmeden “tabî” olarak söylediği söz olarak tanımlamaktadır: “*Mısrağ şairin, vezne uygun olup olmadığını düşünmeden yahut vezne uygun olduğunu esasen bilerek, tabî olarak söylediği sözdür.*” (Ataç 1940b: 2) Nurullah Ataç, doğal söyleyişi bir bakıma şiirin ayırıcı özelliği olarak görmektedir. Ona göre, “*zorla vezne uydurulması istenmiş söz, istediği kadar mevzun olsun, mısrağ değildir. Mısrağda, tabî mısrağda lüzumsuz söz kırıktır olmaz.*” (Ataç 1940b: 2)

Serbest şiirde ritmin kaynağının müphem oluşu Nurullah Ataç'ta serbest vezinli şiirleri okurken bir “güvensizlik” duygusunun ortaya çıkmasına sebep olmuştur. “Yeni Şiir” başlıklı yazısında Ataç, “*Özgür koşunun erdemlerini yadsımıyorum.*” der fakat ardından, “*Gene de yadırgamaktan büsbütün kurtulamıyoruz; onları, Baki'nin bir gazelini, yahut Emrah'ın bir koşmasını okurken duyduğumuz güvenle okuyamıyoruz. Ne yapalım? alışmışız: kulağımız ölçüyü de, ayağı da arıyor.*” (Ataç 2011a: 165) diyerek eski şiirin vezin ve kafiyeden kaynaklanan alışıldık ritminin verdiği aşinalığı aradığını belirtir.

Serbest şiiri ortaya çıkaran parçaların kuralsız veya düzensiz oluşu bütünü ortaya çıkaran parçalar arasındaki ilişkileri tespit etmeyi de zorlaştırmaktadır. Serbest şiirin ne olduğu, serbest veznin gerçekten serbest olup olmadığı, anlamca kapalılık ya da bazen “anlamsızlık” gibi konularda serbest şiir hakkında başlangıçtan itibaren birçok soru işareti oluşmuş ve bugün bile bu sorulardan pek azı yanıt

bulabilmiştir. Nurullah Ataç, bu bağlamda serbest şiiri, soruların cevaplarını yalnızca şairin bildiği bir sırlı form olarak görmektedir: “Özgür koşuğun gizlerini şairin ancak kendisi biliyor, biz bir türlü kavrayamıyoruz; onun için şairin dediklerini dinlerken kendimizi şöyle bırakamıyoruz.” (2011a: 165) Ataç’a göre bu bakımdan serbest şiir tekinsiz bir formdur.

Ataç, serbest vezinli şiirlerin vezinsizlik ve kafiyesizlik dolayısıyla bellekte eski şiirler kadar yer etmediklerini dile getirir. Hece ve aruz vezni ile yazılan şiirleri kolaylıkla ezberlediğini söyleyen Ataç, serbest vezinli şiirlerden de ezberledikleri olduğunu ancak onları ezberlemenin oldukça güç olduğunu şu sözlerle dile getirir: “–Var Keziban, var ama pek az; olanları da zorla ezberledim; oysaki aruzla yahut hece ölçüsüyle yazılmış şiirleri çok daha kolay ezberliyorum” (Ataç 2011a: 168).

Ataç, serbest şiir üzerine yazdığı “Vezin Başka, Şiir Başka” başlıklı bir başka yazısında dikkat çekici tespitler ve iddialarda bulunur. Bunlardan birincisi şairin söylediği sözün “kendiliğinden” ölçülü olduğu iddiasıdır. Ataç’a göre bir şair şiir söylediği zaman sözünü vezne uydurmak için hesap yapmaz. Zaten o sözler “kendiliğinden” ölçülü söylenmiştir. Şairlerin şiirde ahengi sağlamak için ölçüye ihtiyaçları yoktur. Şiirin temel belirleyenlerinden biri olan ahengin koşulu vezin değildir. Vezinsiz de bir ahenk yaratmak mümkündür. Nitekim serbest vezinli şiirlerde şairlerin yaptığı şey de tam olarak budur:

“Şairin söylediği söz kendiliğinden ölçülü oluverir dedim. Şairlerin vezinli kafiyeli şiiri bırakıp serbest nazma geçmeleri de belki bunun içindir. Söyledikleri söz âhenkli olsun da bir kalıba ister uysun, ister uymasın, kime ne? Ama bunu çoğu kimselere anlatamıyorsunuz: âhengin ölçülür biçilir, birtakım kurallarla sağlanır bir şey olduğunu sanıyorlar” (Ataç 2011a: 182).

Ahengin veznin haricinde de var olabileceğini kabul etmek ve bunu anlamak Ataç için şiirden anlamının koşullarından biridir. Bu sebeple Ataç “Bana öyle geliyor ki şiirden anlamak, gerçekten âhenkli sözden anlamak, serbest nazmı sevmekle, onun iç âhengini kavramakla başlar.” (Ataç 2011a: 182) der. Serbest vezinli bir şiirde ahengi duyan, hisseden okuyucu Ataç için makbul okuyucudur. Ona göre, ahengin kaynağının vezin ve kafiyede açıkça bulunabildiği klasik vezinler ve düzenli kafiyeler ile yazılmış şiirlerden keyif almak gelişmiş bir şiir zevkinin değil, alışkanlıklarını arayan ve onları buldukları zaman keyif alan sıradan okuyucuların işidir. Oysa serbest

şiiirde ritmi bulmak değil duymak ve hissetmek esastır. Serbest şiiir ile birlikte vezin ve kafiye zorunluluğu ile şiiire giren doldurma kelimeler şiiirden atılmıştır. Byolece şiiir “saf” ve “doğal” yani şairin yalnızca okuyucuya duyurmak istediği biçimde ortaya çıkma imkânına kavuşmuştur. Ataç, vezin zaruretleri ile birlikte gelen fazlalıklardan arınmış olan “serbest şiiir” ile birlikte “gerçek şiiir zevkinin” başlamış olduğunu belirtir:

“Bunun içindir ki gerçek şiiir zevkinin ancak serbest nazımdan sonra başladığını sanıyorum. Serbest nazımdan önce, yalnız bizde değil, Avrupalılarda da, şiiir kitapları bir yığın tatsız, lüzumsuz ecişbücüş mısralarla doludur, en büyük şairler dahi onlardan kaçınamaz. Serbest nazım bize ne zaman şiiir söylenip ne zaman nesir söyleneceğini daha iyi anlattı” (Ataç 2011a: 183).

Nurullah Ataç’a göre şiiir; vezin, kafiye ve anlamın toplamından fazlasıdır. Bu üç unsurun bir araya gelmesi bir metni şiiir yapmaya yetmez. Ataç, kendisinin de bir dönem şiiir yazdığını, yazdıklarının vezni, kafiyesi ve manası yerli yerinde olmasına karşın yazdığı dizelerde bir şiiirsellik olmadığını çabuk anlayarak şiiir yazmaktan vazgeçtiğini belirtir: *“Ben de şiiir yazmadım değil, yazdım ama yazdıklarımın bir değeri olmadığını, vezni, kaafiyesi, mânasına kadar her şeyi yerinde olsa dahi şiiirin o satırlara inmediğini, inmiyeceğini, çabuk anladım, her parçayı yazdığımın hemen ertesini gün anladım.”* (Ataç 2011b: 43) Nurullah Ataç, eskiden şiiirin n koşulu olarak kabul edilen anlam, ölçü ve uyak gibi unsurların varlığına rağmen yazdıklarının şiiir olmadığını söylerken aslında bir bakıma “nazım” ve “şiiir” ayrımı yapmaktadır. Kendi yazdığı şeylerin “nazım” olduğunun farkına varan Nurullah Ataç, “yeni şiiir” ile karşılaştığında onda vezin ve kafiye aramak yerine bunlar olmadan da “şiiirselliğin” sağlanabildiğinin farkına varmış olacak ki serbest şiiirin en büyük destekçilerinden biri olmuştur. Bu bakımdan Nurullah Ataç yeri geldiğinde serbest şiiire yöneltilen haksız eleştirilere cevap vererek ve yeni şiiire dair görüş ve nerileri ile onu yönlendirerek serbest şiiirin meşru bir zemin kazanmasına önemli katkı sunmuştur.

Nurullah Ataç, yeri geldiğinde serbest şiiirin eksikliklerini dile getirmekten de geri durmamıştır. Örneğin, vezin ve kafiyenin eğitim alanında oldukça kullanışlı olan ezberi kolaylaştırma fonksiyonundan hareketle okul kitaplarına seçilen şiiirlerin “serbest şiiirler” değil klasik ölçülere sahip şiiirler olması gerektiği fikrini savunur. 22 Eylül 1931 tarihli *Milliyet* gazetesinde çıkan bir yazısında serbest vezinli şiiirlerden hoşlanmasına karşın eğitim alanında bu türden

şiiirlerin işlevsel olmadıklarını ve dolayısıyla okul kitaplarına seçilen şiiirlerin veznin sağladığı “ittirat”a sahip şiiirler olması gerektiği yönündeki görüşlerini şöyle dile getirir:

“Fakat gerek aruzda, gerek hece vezninde âhenge destek olan ve bir çok kimselerin âhenk sandığı ittirat vardır; bunun estetik hiçbir kıymeti yoktur amma ‘mnémotechnique’ faydaları vardır. Bu ittirat sayesinde talebeye bir çok ahlakî sözler, bir çok kelimeler, doğru cümleler öğretmek kabildir. Serbest nazımla buna imkân yoktur” (Ata 1931a: 2).

Nurullah Ataç’ın yukarıda bahsedilen yazısında ilgi çekici bir başka husus ise 1931 yılında serbest vezinli şiiirlerin yaygınlaşarak kendini edebiyat alanında kabul ettirmesine yapılmış olan vurgudur. *“Serbest nazım da artık, aruz ve hece vezni kadar, edebiyatımızda ‘droits de cité’ kazandı. Yeni şairlerimizin bir çoğu münhasıran onu kullanıyor[.]”*(Ata 1931a: 2) diyen Ataç’ın bu sözlerinden hareketle yaygın kanaatin aksine serbest vezinli şiiirlerin Garip hareketi ile birlikte değil Garipçilerden önce yaygınlık kazandığını söylemek mümkündür.

Sonuç

Nurullah Ataç, serbest şiir hakkında yazdığı çok sayıda yazı ile bir bakıma eleştiri alanında hem ona yön göstermiş hem de yeni şiirin edebiyat kamuoyunda kabul görmesinde önemli katkı sağlamıştır. Cumhuriyet’in hemen öncesinde görülmeye başlanan ve Cumhuriyet sonrasında hızla yaygınlaşan serbest şiirlerin edebiyat kamuoyuna tanıtılmasında oldukça önemli ve işlevsel olan bu yazılar şüphesiz serbest şiirin edebî alanda meşruiyet kazanmasında önemli bir rol oynamıştır.

Ataç, serbest şiire dair yazdığı yazılarda yalnızca yeni şiire ve şairlere destek vermekle kalmamış bir anlamda yeni şiiri yönlendirerek şairlere rehberlik etme görevini de üstlenmiştir. Ataç, eleştiri nesnesi şiirleri vezin ve kafiye gibi dış yapı unsurları aracılığı ile değil güzelliği esas alarak değerlendirmiştir. Şiirdeki yenileşme ile birlikte değişen şiiri değerlendirme kriterleri de biçim değiştirmiştir. Ahenkli, yeni ve güzel bulduğu serbest şiirleri desteklediğini gördüğümüz Ataç, kötü, ahenksiz ve basit serbest şiirleri de eleştirmekten geri durmamıştır. Bu bakımdan onun serbest şiire dair eleştirilerinde objektif bir tutum takındığını söyleyebiliriz.

Serbest şiiri destekleyen Ataç bu şiirin vezin ve kafiye gibi klasik kalıplardan yoksun olması sebebiyle bazı zorlukları da

beraberinde getirdiğinin farkındadır. Ataç'a göre, bu yeni formun ortaya çıkardığı zorluklardan birincisi sözü edilen ritim unsurları olmadan şiirde ahengi yakalamaktır. Serbest şiirin ortaya çıkardığı ikinci problem ise onun ölçü ve uyaktan yoksun olması sebebi ile serbest vezinli şiirlerin ezberlenmesinde ortaya çıkan zorluktur. Ataç, serbest şiirlerin ölçülü şiirlere göre hafızada daha zor yer etmesi sebebiyle bu türden şiirlerin eğitim-öğretimde kullanışlı birer araç olmadığı görüşündedir.

Yukarıda söz ettiğimiz gibi makalenin bütününe bakıldığında görülecektir ki Ataç yeni şiirin savunuculuğunu yaparken bir taraftan da onun eksikliklerine işaret etmiştir. Bu açıdan Ataç, serbest şiirin savunucusu olduğu kadar onun en önemli eleştirmenlerinden biri olmuştur.

Kaynakça

- ATA, Nurullah (1931a). "Kıraat Kitapları ve Yenilik". *Milliyet*. 22 Eylül. s. 2.
- ATA, Nurullah (1931b). "Nazım Hikmet Değişirse...". *Milliyet*. 24 Teşrinisani. s. 2-3.
- ATA, Nurullah (1933a). "Çobanlıktan Şairliğe". *Milliyet*. 19 Mart. s. 5.
- ATA, Nurullah (1933b). "Vezin Meselesi". *Milliyet*. 7 Teşrinievvel. s. 4.
- ATAÇ, Nurullah (1936a). "Vezin Davası". *Akşam*. 6 Haziran. s. 3-4.
- ATAÇ, Nurullah (1936b). "Yeni Kalıplar". *Akşam*. 24 Teşrinievvel. s. 3, 5.
- ATAÇ, Nurullah (1936c). "Kemiyet ve Keyfiyet". *Akşam*. 5 Kânunuevvel. s. 3-4.
- ATAÇ, Nurullah (1937a). "Birkaç Şair". *Son Posta*. 3 Nisan. s. 7.
- ATAÇ, Nurullah (1937b). "'Varlık' Şairleri". *Haber - Akşam Postası*. 22 Eylül. s. 2.
- ATAÇ, Nurullah (1937c). "Asîl Şiir". *Haber - Akşam Postası*. 24 Birincikânun. s. 2.
- ATAÇ, Nurullah (1937d). "Yine Şiir". *Haber - Akşam Postası*. 23 İkinciteşrin 1937. s. 3.

ATAÇ, Nurullah (1937e). “Dünün Adamları”. *Haber - Akşam Postası*. 21 Nisan. s. 2.

ATAÇ, Nurullah (1939a). “B. Nurullah Ataç Diyor Ki...” Konuşan: Hikmet Feridun Es. *Akşam*. 14 Şubat. s. 7, 9.

ATAÇ, Nurullah (1939b). “Vezinli, Vezinsiz”. *Haber - Akşam Postası*. 4 Birincikanun. s. 2.

ATAÇ, Nurullah (1940a). “Keziban’a Mektup - Eskiler, Yeniler - Niçin kızıyorlar? - Yarının Genci”. *Haber - Akşam Postası*. 26 Nisan. s. 3.

ATAÇ, Nurullah (1940b). “Nazım Meseleleri”. *Ulus*. 3 Eylül. s. 2.

ATAÇ, Nurullah (1946). “Karalama Defterinden”. *Ulus*. 14 Ocak. s. 2.

ATAÇ, Nurullah. (2011a). *Günlerin Getirdiği - Sözden Söze*. 8. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

ATAÇ, Nurullah (2011b). *Okuruma Mektuplar - Prospero ile Caliban*. 4. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

ÇAĞIN, Şerife (2012a). “Yeni Şiirin Peşinde: Nurullah Ataç ve Garipçiler”. *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi*. Nisan. S. 5. s. 7-28.

ÇAĞIN, Şerife (2012b). *Bir Şiir Eleştirmeni Olarak Nurullah Ataç*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

ÇAĞIN, Şerife (2013). *Şiir, Daima Şiir - Ataç'ın Şiir Yazıları*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

ERTOP, Konur (2011). “Cumhuriyet Aydınlanmasına Emek Veren Bir ‘Beyin Adamı’”. *Nurullah Ataç*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. s. 185-220.

GÜMÜŞ, Semih (2011). “Nurullah Ataç, Yenilikçiliğin Adı”. *Nurullah Ataç*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. s. 295-298.

“Nurullah Ataç’la Bir Konuşma” (1952). *Varlık*. 1 Ağustos. S. 385. s. 6-7.

TANPINAR, Ahmet Hamdi (1977). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. 2. Baskı. İstanbul: Dergâh Yayınları.

UYGUNER, Muzaffer (1967). “Ataç ve Yenilik”. *Türk Dili*. Mayıs. C. XVI. S. 188. s. 583-584.

ALİ AYÇİL'İN ŞİİR DÜNYASI: KENDİNİ ARAYAN ADAM

Hakan Değirmenci*

Öz

Türk şiirinde 1990 sonrasında görülmeye başlanan Ali Ayçil, son yirmi yılda adından daha sık bahsedilen yeni kuşak şairlerden birisi olmuştur. Edebiyatın başka türlerinde de eserler veren Ayçil, hikâye ve denemeleriyle de dikkatleri çekmektedir. Sanatsal anlamda edebi faaliyetlerinin yanında, ülkenin önemli dergilerinden birinin başında olması bakımından, idareci vasfıyla da edebiyatın tam merkezinde bulunmaktadır. Yani Ali Ayçil, öncelikle bir şair, nesir türündeki eserleriyle bir yazar, bir sanat yönetmeni ve bir televizyon programcısıdır. Bunlara ilaveten aldığı eğitime istinaden eski bir tarih öğretmenidir. Üç şiir kitabı olan Ayçil, başlangıçta hem hece vezniyle hem serbest vezinle şiirler yazmış daha sonra tamamen serbest şiire yönelmiştir. Şiirlerinde varlık, arayış, aşk, tabiat ve yalnızlık gibi insanoğlunun temel ilgilerini ve meselelerini ele almış, bunları kendine has bir üslûbla dile getirmiştir. Çalışmamızda öncelikle bir temel olması bakımından şairin hayatı, şiir kitapları ve sanat anlayışı hakkında giriş mahiyetinde bilgiler verilecek, ardından anlamsal olarak derinliğe ulaşabilmek amacıyla şiirlerden örneklerle tema ve içerik konusuna eğilinerek Ayçil'in şiir evreni ortaya konmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Ali Ayçil, Dergâh, şiir, hece, izlek.

THE POETRY WORLD OF ALİ AYÇİL: THE MAN LOOKİNG FOR HIMSELF

Abstract

Ali Ayçil is a member of new generation of poets who started to appear in Turkish poetry after 1990, but his name has been mentioned frequently in last twenty years. Ayçil draws the attention of those who draw attention and attract attention in other genres, and artistic relationship is next to literary activities. In other words, Ali Ayçil is primarily a poet, a successful writer with his proses a successful television programmer and an art director. Additionally, he is former history teacher. Ayçil, who has three poetry books, originally wrote with syllables, then gives up on it and starts to

* Öğr. Gör. Dr., Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe Eğitimi ABD - ORCID: 0000-0002-1208-6628

e – posta: hakan.degirmenci@adu.edu.tr

Geliş/Received: 19 Haziran /June 2020

Kabul/Accepted: 30 Kasım / November 2020

write free poems. In his poems, photographs discussed the basic interests and issues of human beings such as love, love, nature and loneliness, and expressed them in a style you use. It is for Ayçil's attempt to land because of the poem universe.

Keywords: Ali Ayçil, Dergâh, poetry, hece, themes.

Giriş

1969 yılında Erzincan'da dünyaya gelen Ali Ayçil, ilk ve orta öğrenimini aynı yerde bitirmiş, daha sonra Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Tarih Bölümü'nden mezun olarak yükseköğretimini tamamlamıştır. Bolu ve Karabük'te öğretmenlik yapmıştır. İlk yazısı Erzincan'da *Çayırli* gazetesinde basılan Ali Ayçil'in "Yeşildeniz" adlı ilk şiiri 1994 yılında *Dergâh* dergisinde çıkmıştır (Tonga, 2018). *Dergâh*, *Hece*, *Varlık*, *Kitaplık*, *İzdiham*, *Gerçek Hayat*, *Mostar* dergilerinde şiir, makale ve denemeleri yer almış; *Mostar* dergisinde editörlük, *Gerçek Hayat*'ta Yazı İşleri Müdürlüğü yapmıştır. 2015 yılının Aralık ayından beri *Dergâh* Dergisi Genel Yayın Yönetmenliğini devam ettiren Ayçil, TRT ve bazı özel televizyonlarda program danışmanlığı yapmış ve kültür programları da hazırlayıp sunmuştur. *Arastanın Son Çırağı*, *Naz Bitti* ve *Bir Japon Nasıl Ölüyor* adlarında şiir kitapları; *Sur Kenti Hikâyeleri*, *Ceviz Sandıklar ve Para Kasaları*, *Kovulmuşların Evi* ve *Yenilgiden Dönerken* isimleriyle yayınlanmış deneme ve hikâyeleri bulunmaktadır.

Ali Ayçil'in ilk şiir kitabı olan *Arastanın Son Çırağı*'ı ilk baskısını 1999 yılında yapmıştır. 2016'da *Dergâh* Yayınları tarafından tekrar basılan kitapta yirmi beş şiir bulunmaktadır. Ayçil'in ikinci şiir kitabı *Naz Bitti* ilk baskısını 2001 yılında yapmış, eser 2018 yılında *Dergâh* Yayınları tarafından tekrar basılmıştır. Bu kitap yirmi bir şiirden oluşmaktadır. Ayçil üçüncü ve son şiir kitabı *Bir Japon Nasıl Ölüyor*'ün ilk baskısı Mart 2018 tarihinde yine *Dergâh* Yayınları tarafından yapılmıştır. Bu kitabın içinde ise yirmi dört şiir bulunmaktadır.

Kuru Kök ve Taşra Sızlanmaları olmak üzere iki bölümden oluşan *Arastanın Son Çırağı*'nda genel olarak taşra-şehir hayatı, arayışlar ve aşk temaları üzerinde durulmuştur. Şair, tabiat ve tarihe ait kavramları yaşadığı olaylara yedirerek onlarla bir çıkış yolu aramıştır. Keklikçi'ye göre (2008) bunda şairin yetiştiği bölgenin ve aldığı tarih eğitiminin etkileri görülmektedir.

İlk kitabın devamı olarak görebileceğimiz *Naz Bitti*, yirmi bir şiirden oluşmaktadır. Bu kitapta Ayçil, biçim kaygısını ön plana çıkararak kitabın bütün şiirlerini hece ölçüsü ile yazmıştır. Şiirler hecenin on dördü kalıbına göre yazılmıştır. *Küçük Beyi Vurdular* ve *Av hariç diğer şiirler* dördüklükler hâlinde kaleme alınmıştır. Kitap, *Naz* ve *Bitti* şeklinde iki bölümden oluşmaktadır. Muhtemel ki şair, kendisine ait bazı sızlanma ve çaresizlik durumlarını bir "naz" olarak görmüş ve bu kitapla bunların hepsinin bittiğini bize haber vermek istemiştir. *Naz* bölümünde aşk duygusunu öne çıkaran Ayçil, *Bitti* bölümünde ise yer yer kendi çıkış yolunu aramakla birlikte daha

çok bazı toplumsal hadiselerin üzerinde bıraktığı etkileri dile getirmiştir. Bir söyleşisinde kitabın taşıdığı genel malzemeyi ve karakterini şöyle izah etmiştir: Şairin şiire taşıdığı malzeme, imgeleri ve imajları, çocukluğu ve yaşantısından fazlasıyla izler taşır. Bu kitapta da benim hikâyemden izler var tabii ki ama bunlar ezilmişlikten kaynaklanan izler değil. Daha çok tarihin gündönümüne, taşranın kente akışına, toprağa dayalı olandan makinaya dayalı olana geçişe tanıklık eden izler (Korkmaz, 2019: 36).

Şairin yirmi dört şiirden oluşan *Bir Japon Nasıl Ölüür*'de heceden vazgeçtiğini, fakat iç ahenk unsurlarının korunduğunu ve bir müzikal tertibin devam ettiğini görmekteyiz. Bir bakıma bu kitap, ilk iki kitabın ayakları üzerinde durmaktadır (Korkmaz, 2019: 39). Kitap, *Hem Yaralı Hem Yakını Bir Yaralının* ve *Bir Bahişçinin Eve Dönüşü* olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Ayçil'in ikinci şiir kitabından bu yana epey bir süre şiir kitabı çıkarmadığını da hesaba katarsak bu sürede, şiirlerinin iyice demlendiğini ve olgunlaştığını söyleyebiliriz. Kitabın ilk bölümünde şairin kendini sorguladığı, bir kendilik arayışına girdiği, sonuç olarak bir "yara alarak" süreci atlatmaya varan şiirleriyle karşılaşırız. Kitabın ikinci bölümünde, aldığı "yaranın bilinciyle" yaklaştığı meseleleri kendi ruhsal tarafının yansımaları üzerinden anlatmaya çalışan bir göz vardır karşımızda. Bu açıdan yaklaştığımızda Ayçil'in bu kitapta şiir hattını, "hayal kırıklıkları"na kurduğunu söylemek gerekir. Şair, eleştirisini de ironisini de bu hat içinde kalmayı başararak yapar. Daha önceki ilk iki kitabında görülmeyen bu özellikler, Ayçil'in daha çok kendi doğasında kalarak kurduğu kültür ilişkilerinden farklı kültür ilişkilerine doğru yelken açması ile açıklanabilir.

Ayçil'in bütün şiir kitapları için söyleyebileceğimiz ortak yön ise hep bir arayış içinde olması ve şikâyet etmeyen, bağırmanın, buyurgan olmayan, anlatmaya dönük bir şiir diline sadık kalmasıdır. Ayçil, tüm bunları yaparken şiir dilini kendi imkânlarına göre çeşitlendirip yenilemeyi tercih etmiştir.

Ali Ayçil, her ne kadar deneme ve hikâye türünde eserler vermiş olsa da onun heybesinde taşıdığı asıl değer şiirdir. Ayçil doksan kuşağı şairlerindedir ve ilk dönem şiirlerini hece vezniyle yazmıştır. Kuşağı içindeki şairlerden farklı olarak İsmet Özel etkisinden bağımsız kalmış, özgün ve modern terkiplerle heceyi ihya etmiş, onu çağdaş bir düzleme getirmiştir. Kutlu'ya göre (2001) Ayçil'in hece ile yazması tıpkı Neşet Ertaş'ın yeniden keşfedilmesi gibi kabul görmüştür ve bu cesaret isteyen işe ilk Süleyman Çobanoğlu soyunmuştur. Fakat, Ayçil'in hece vezniyle yazması; Çobanoğlu'ndan veya diğer şairlerden bağımsız ele alınması gereken bir durumdur. Onun mevzuları, imgeleri ve iç ahengi bambaşka bir düzlemedir. İncelikli bir şekilde, Türkiye'de şiirin sokulmak istendiği havadan uzak durduğunu göstermek istemektedir (Kocabaş, 2019). Nitekim şair kendisiyle yapılan bir söyleşide sizi en iyi özetleyen cümle nedir sorusuna "Herkesin bindiği otobüse el sallayan adam." cevabını verirken bu gerçeği özetlemek istemiştir (Karataş, 2017).

Ali Ayçil'e göre (2008: 96) seksen kuşağının ideolojik kamplaşmaları ortadan kaldırması önemli bir başarıdır ve bu, Türk şiiri açısından yeni bir imkân alanına işaret etmektedir. Ona göre 1980'lerin şiiri İkinci Yeni'yle irtibatı sağlaması bakımından önemli bir işleve sahiptir.

Ayçil, son dönemin sıkça tartışılan kavramı “Yeni Hece” üzerine yapılan tartışmalara çok fazla girmemiştir. Başka şairler veya şiir çevreleri onu yeni hece kalıbına sokmaya çalışmışsa da, muhtemeldir ki, Ayçil dönemselleştirme veya kuramsal bir çerçeve koyma hakkını okurda ve edebiyat tarihçilerinde görmektedir. Sadece bir söyleşisinde “*Naz Bitti*, Yeni Hece şiirini biçimsel olarak gösteren bir kitap. *Yeni Hece* Türk şiirinin kendi sesine, biçimine, içeriğine dayanarak yani Batı tesirini en aza indirgeyerek inşa edilmiş bir şiirdir ve ‘biz’i ilgilendiren bir iddiadır. Kanaatimce Çobanoğlu bu şiirin imkânlarını bayağı genişletti. Bizden sonra da bu şiire yönelenlerin sayısı arttı.” (Korkmaz, 2019: 35) demesi bakımından yapılan tasnife bir itirazı olmadığını, bilakis desteklediğini anlıyoruz.

Ali Ayçil'in şiir dünyasında klasik şiirin ahengini de, halk şiirinin biçim ve ifade ediş şekillerini de bulmak mümkündür. Diğer taraftan onun dizelerinde şiirimiz için oldukça yeni sayılabilecek bir sözcük evreni ve imgelemele karşılaşılmaktadır ki, bu söyleyişe bir orijinalite katmakta ve karşımıza bir “Ayçil şiiri” çıkarmaktadır. Ayçil şiirinin temelinde “denge” vardır. Ona göre, şair geçmişten beslenmeli ama ona yapışıp kalmamalı, kendisi de yeni bir şeyler ortaya koymalıdır. Ayçil, gelişerek değişen ve sürekli bir tekâmül içinde olan bir bütünlükten yanadır:

“Eğer şiir yazıyorsanız, yazılmış şiiri de bilmeniz gerekiyor. Ben bir süre kendi imkânlarımla Divan şiiri çalıştım. Ama geleneği takip etmek bağlamında bir çabam olmadı. ... Son olarak şunu da söylemekte yarar var, geleneğe yapışanlar da onu yok sayanlar kadar tehlike altındadır. Kafası eskide kalmış mahdut bir çevrenin zevklerini tatmin etmek iyi bir şairin-edebiyatçının işi değildir” (Korkmaz, 2019: 34).

“Hangi hayatı yaşıyorsak, onun edebiyatını üretiyoruz. Osmanlı şiiri bizim için değerlidir. Bir imparatorluk şiiri ve sanat değeri yüksek bir şiirdir. Bizim o şiire kalkıp herhangi bir şey söylememiz mümkün değil. Modern şiir ise daha hayatımızda karşılığı olan bir şiirdir. Öyle zannediyorum ki hiçbirimiz yüz yıl sonra olmayacağız, bu sefer de modern şiire karşı eleştiriler gelecek. Çünkü siber bir çağa geçeceğiz. Hülasa edebiyat hayatın içinde can bulur, hayatın ırmağından fişkirir, ondan kopuk bir edebiyatın olması mümkün değil” (Ayçil, 2018).

Ali Ayçil'in edebiyat telakkisi bağımsızlık ve özgürlük temeli üzerinde inşa olmuştur. Bir söyleşide “Edebiyatı biz herhangi bir inancın, herhangi bir düşüncenin, ideolojinin mesaj alanı olarak göremeyiz.” (Koç, 2018) demektedir. Dergâh gibi geleneği olan ve birtakım ilkeler üzerinden giden bir dergide idareci olmasına karşın, şairin özgürlük alanına yapılan her müdahalenin sanatın özgürlüğüne bir darbe olacağına dair düşünce ve kaygılarını dile getirmesi dikkate değer bir durumdur.

Ali Ayçil edebiyatı kendini ifade etme biçimi olarak görmektedir. Bir söyleşide “Yazmak, kendimizi, dünyayı, evreni ve bunlar arasındaki karmaşık ilişkiyi dile dökme yollarımızdan sadece biri. Başka sanatlar, sosyal bilimler ve hatta fen bilimleri de insanın dünya meşakkatine bir

biçimde odaklanıyor. Edebiyatın farkı, şiir yoluyla bir “karşı dil” inşa edebilmesinden.” (Korkmaz, 2019: 34) derken bu gerçeği vurgulamıştır. Aynı söyleşinin devamında “başka türden rahatlama imkânı bulamadığım için yazıyorum.” derken, başka bir söyleşide “içini koyacak başka bir yer bulamadığımdan” (Karakas, 2017) yazdığını ifade etmiştir.

Ali Ayçil’in son kitabı olan *Bir Japon Nasıl Ölüyor*, arka arkaya denilebilecek bir sürede piyasaya çıkan ilk şiir kitabından sonra, uzun bir aranın ardından çıkmıştır. Şair bu durumu kendisiyle yapılan iki söyleşide şöyle açıklamıştır: İlk şiirim yayımlandığı tarihten bugüne yaklaşık yirmi yılı aşkın bir zaman geçti. Doğrusu ben, başından beri çok sık şiir yayınlayan bir şair olmadım. Gönül işçiliğimin ritmini bozmayı da istemedim hiç. Müşkülpesentliğimin de tesiri oldu sanırım.” (Kocabaş, 2019). Aynı dergide, son şiir kitabına neden bu ismi verdiğini de söylüyor: “İncelikli bir şekilde, Türkiye’de şiirin sokulmak istendiği havadan uzak durduğumu göstermek istemişim. Şiirin ismini kapağa çekerek, bu duruşumun altını herkesin göreceği şekilde de çizmiş oldum.” (Kocabaş, 2019). Bir başka yerde ise durumu şöyle açıklamıştır:

Mesele çok karmaşık değil. Az şiir yayınlattım. Bir dosya haline gelince kitaplaştırdım. Neden az yazıldı şiir? Aslında sürekli şiir düşünülen, masamda şiir müsveddeleri bulunan, şiire yoğunlaşmanın sürdüğü bir dönemdi de. Galiba şiir bilgim arttıkça daha iyi metinler çıkarmak gibi bir yola girdim ya da bir saplantıya kapıldım, bilemem! Rafine şiir arayışı yüzünden açıldı ara. İlk şiir kitabı 1999’da yayınlanmıştı. O günden buyana üç kitap hiç de fena değil. Bir başka deyişle, çok yazıp şiirin seviyesini aşağı çekmekten iyidir (Korkmaz, 2019).

Ali Ayçil Şiirinin Kurucu Ve Belirleyici Unsurları

1. Varoluşun Kaçınılmaz Sancısı: Arayış

Erzincan’ın Çayırılı ilçesinde dünyaya gelen Ali Ayçil, doğup büyüdüğü topraklardan kente doğru ilerleyen bir hayat yaşamıştır. Şiirleri de tıpkı hayat hikâyesi gibi bir yolculuğu andırmaktadır. Şair, bu yolda bir “kendilik arayışına” girmiş ve şiirlerinde dünyayı tanıma ve anlama süreci yaşamıştır. O yüzden Ayçil’in şiir kitapları, bu konunun açılan ve serpilen dalları arasında boy atar, yeşerir. *Arastanın Son Çırağı* ile başlayan bu “arayış-alışma” serüveninin, *Bir Japon Nasıl Ölüyor*’e gelindiğinde bir olgunluk kazandığı görülür. Çünkü şair, kırdan kente gelmiş olmanın verdiği ilk şaşkınlığı üzerinden biraz olsun atmış, geriye dönüp neyle karşılaştığını daha iyi görebilme fırsatı yakalamıştır. Şairin kente gelmesi, elbette onun bir arayışının neticesidir ve bu yeni durum, arayış-alışma evresi anlamında yeni bir boyut kazanmıştır. Gelinen noktada kır-kent arasında cereyan eden bir çatışmadan da söz etmek gerekecektir.

Ayçil’in ilk şiir kitabından itibaren sezilen bir arayış hâli, sanatçının diğer kitaplarında artarak devam etmiştir. İlk iki kitabında arayışlar daha çok tabiat ve aşkla iç içe geçmiş bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. O nedenle bu bağlamdaki şiirlere ilerleyen sayfalarda yer vereceğiz. *Teselli Makamı* şiirinde:

Nasıl anlatılır ki içimdeki misafir

*dünyayı dar ediyor bende konakladıkça
üstelik bu sandığın kilidi utangaçlık
boncuk boncuk terliyor hafif araladıkça (NB: 13)*

Görüldüğü gibi Ayçil, bu izlekteki şiirlerinde yaşadığı dünyaya bir türlü alışmamış, arayışını bir başka eşiğe bırakmıştır. Ayçil, tüm bunları anlatırken isyan etmeyen, söylenip durmayan bir dil kullanır. Bu, onun kendi hâlinin anlatıcısı olduğunun bir göstergesidir. Şairin dilini bu yönüyle kullanması, ona zaman geçtikçe bir iyilik olarak geri dönebilecektir belki de. Çünkü isyan etmeyen bu dilin satır aralarında, insanın kendi hata payını bilmesinin önemli bir rolü olmalıdır. Hatalı olduğunu bilen ya da düşünen şair, sorumluluğu dile yüklemenin anlamsız olacağına inanmıştır. Ancak sızlanmaya, hayıflanmaya, pişmanlığa ve nihayetinde “kendini bulmaya” hakkı vardır.

“Kendini bulmak”, sanıldığı kadar kolay değildir. Nitekim Topçu’ya göre (2014: 107) dünyada belki her şeyi bulmak kolay, kendini bulmak zordur. Tabii ki insanın bunun için belli evrelerden geçmiş olması, kendisiyle yüzleşme cesareti gösterip belirli bir merhale kazanması gerekmektedir. Hiç şüphesiz bu, beraberinde bir “var olma” sancısını da getirecektir. Yine Topçu ile devam edersek (2014: 17) “Varolmak, düşünmek ve hareket etmektir; varlık, sanki hareketle beraber var olmuştur ve ebediyen ondan ayrılmamaya mahkûmdur.” Bize, buradaki “hareket”, kişiyi diğer varlıklardan ayıran, ona nasıl bir varlığa sahip olduğunu hatırlatan bir kavram olarak görünmektedir. Nasıl ki dünya dönüp hareket ettikçe kendine bir oluş alanı açıyorsa insan da “hareketi” sayesinde böyle bir “oluş”a doğru açılacak ve en sonunda kendini tamamlayabilecektir.

Ayçil’in şiirini de böyle bir tamamlanmaya doğru giden “oluş(ma)” hâli olarak tanımlayabiliriz. Şairin taşrada yahut kırsalda kendisiyle ve çevresiyle kurduğu ünsiyet, onda bir “alan” açılmasının başlangıcı olarak okunabilir. Şiir dünyasında sevdiklerinden karşılık bulamayışı, hatta yer yer tabiatın dahi kendisini dışlaması, dünyaya ısınmayı hep zorlaştırmıştır. “Kurutulup saklanmış bir hayatı yok diye kışlağın onu boşlaması” ona *Tevarih* şiirinde “boşlukta kaldı hayat” dedirtecek ve devamında şairi kendince haklı bir çıkışa yönleltecektir: “kızlar sevdim yetmedi, kırlar sevdim hâkir gördü tabiat” (BJNÖ: 26) İşte bu çıkış, şaire bir soluk aldırılmış, kendini tamamlama yolunda bir nefeslenme imkânı sağlamıştır. Şairler, yazdıkları şiirlerle bir yol almanın ne demek olduğunu en iyi bilenlerdir. Çünkü yazdıkları her şiirin dünyaya bir “nefes” verdiğini, dünyadakileri de dinlendirdiğini düşünmektedirler. En azından inançları böyledir ve bununla ayakta kalmaya çalışırlar.

Varoluş, insanın kendini tanıma ve anlama merhalesinin sancısıdır. Ve merhaleye uzanan yol iç ve dış çatışmalarla doludur. Bir bakıma insan bu yolda abluka altına alınmıştır. Ona, bu çatışmalardan ateş edilmektedir. En çetin çatışma ise “içte” yaşanmaktadır. Ayçil’in taşradan şehir hayatına geçişinin vermiş olduğu baştaki şaşkınlığının, şaşkınlığını üzerinden atmasıyla giriştiği sorgusal muhasebesinin hayatında önemli bir yer tuttuğunu ifade etmek gerekir. Şairlerin böyle bir durumdaki en büyük karşı ateş hamlesi ise hiç şüphesiz ki şiirleridir. Şiirleriyle bu krizi aşmaya çalışırlar.

Ayçil varoluşsal şiirlerinde, kendi içiyle karşı tarafı çatıştırır. *Bal/kan* şiirinde “Kendimi üflüyorum kendi cansız közümden” (BJNÖ: 11) diyen şair böylece ilk ateşi açmış olur. Bu ateş, olsa olsa bir uyarı ateşidir. Bir varolma hamlesidir. Aynı şiirin devam eden mısralarında bu durumu perçinler Ayçil: “Dönüp bakıyorum da uzak bir komşu gibi akranım olan bana.” Yani şairi uzağında izleyen *karşı taraf /kendi içi* ona çok yabancı gelmez, akrandırlar. Sadece birbirlerine uzak düşmüşlerdir. Fakat şunu anlarız ki “oluş” a giden yolda şairi “harekete” geçirecek köz cansızdır. Bunun için akranı olan *kendi içiyle* çatışmaya girmektense onunla uygun zeminde anlaşması, şaire *kendi birlik'ine* giden merhale yolunda vakit kaybettirmeyecek, onu yolda tutacaktır. Yoksa sürekli “birkaç kendi” ile didişip durmak zorunda kalacaktır şair ve gün geçtikçe dünyayı anlamlandırması zorlaşacaktır. Şiirin sonundaki:

*bir öksürsem ağzımdan vitrinler dökülecek
sonra yanmış çırallar, ispirto fitilleri ve gevşek bakır teller
bir öksürsem gölge vurmuş dağlar kadar ıssız kalacak göğsüm*

dizelerinde şairin öksürmesi içine çektiği dünyalık şeylerin dökülmesi anlamına gelir. Onlar döküldükçe şairin içi boşalacak, varlığını kırlara has bir ıssızlığa indirgeyecektir. Böylece kendini dinleyip bulabilecek, varoluş yolculuğunda rahatlayacaktır.

Bu başlık altındaki şiirlerin ikinci çatışma alanı ise dışta kalan unsurlardır. Bunları, kısaca dünya hâlleri, çağın getirdiği şeyler ve kavramlar olarak ifade edebiliriz. Dikkat çeken şey ise şairin bu dış unsurları kendi içinde yoğurup eriterek aktarmasıdır. Yani dış unsurlar, şairde içsel bir sorundur aynı zamanda. Oranın kavramlarına dışarıdan bir göz gibi bakmayı yeğlemeyen Ayçil, bu yolla kavramlara şahitliğini katar.

Davud Oğlu Vaiz'in Eksik Sayfası şiirinde ise şair “kendi içini” dış unsurlar üzerinden yorumlar:

*Benim bilgeliğim bir başka tabiattan kalmadır
İnsan doğar ve ölür bir yağmur kadınları durduk yerde ağlatır
Bildim dünya işlerindendir günlerin lekesini eşyayla kalaylamak
Bildim bir dal kırılınca sesi bütün ormanlarda yankılanır (BJNÖ:*

28)

Bu dizelere bakıldığında görülür ki Ayçil, dış unsurları kendi içinde başarıyla içselleştirip aktarırken aynı zamanda kendi içinden dış unsurları da yorumlayabilmektedir. Yine de temel olarak şairin hareket noktasının kendi iç merkezinin olduğunu, kavramların, dünyanın ve benzeri unsurların orada ağırlanıp şekillendiğini söylemek daha yerinde bir tespit olacaktır.

Ayçil'in “kendi içiyle” verdiği mücadele *Hem Yaralı Hem Yakını Bir Yaralının* şiirinde iyice açığa çıkmakta ve bir “kimlik” oluşturma süreci olarak göze çarpmaktadır. Şair, bu şiirinde -tıpkı *Bal/kan* şiirinde olduğu gibi- karşısına muhatap olarak bir “kendi” daha koymakta ve hâlini onunla yer yer çatışıp yer yer de uzlaşarak anlatmaya çalışmaktadır. Biz buradaki “anlatmayı” hem bir hâlin anlatımı hem de şiirin dil tercihi olarak okumaktayız. Yani şair, bir anlamda, anlatıp geçmenin yahut anlatıp

rahatlamanın şiirini yazmaktadır. Şiirde, muhatap alınan “ikili kendi hâllerine veya kendiliklere” baktığımızda şunları görürüz:

*Hem yaralı hem yakını bir yaralının
Kimi görsem dedim işte buradayım iki ince boynumun arasında
Hangi kavşakta dursam çatallı bir acıyım
boştu varlığın evi iki ince boynumla salındım ortalıkta.*

Görüldüğü gibi, şairin karşısına bu hâllerde “kendilik yapıları” çıkmaktadır. Bu anlamda şiirdeki ilk “kendilik yapısı” olan “Hem yaralı hem yakını bir yaralının” dizesinden başlamamız lazımdır: Mısradan anlaşılacağı üzere şiirdeki kişi yaralıdır. Onun yanında yaralının yakını olan bir başka yaralı daha vardır. İşte bu “ikinci yaralı”, şiirdeki kişinin kendisiyle çatıştığı yaralıdır. İlk yaralı, ikinci yaralı ile bir ünsiyet kurarak şiir boyunca ilerlemektedir. O yüzden, şiirdeki diğer “kendilik yapıları” da bu yönüyle çift tabakalı düşünülmelidir: iki ince boyunun olması, acıların çatallı olması ve iki ince boyun arasında salınması.

İkili kendilik yapısı bize şunları düşündürmektedir: İnsan, önce ana rahminde doğar, ardından dünyaya gözlerini açar, bir çevreye karışır ve insanlaşma evresi başlar. Daha sonra ölüme kadar süren bir yaşamla karşı karşıya kalır. İnsan, ana rahminden çıkıp dünyaya gözlerini açtığı ilk günden itibaren dünya ile muhatap olmaya da başlar. Bu muhataplık zaman geçtikçe insanlaşma süreciyle daha ciddi bir boyut kazanır ve insanın çevre ile kurduğu ilişki sonucunda şahitliğe kadar uzanır. Bu şahitlikle birlikte insanın “kimlik edinme” sorunsalı ortaya çıkar. Şairler için kritik nokta tam da burasıdır. Çünkü “kimlik”, bir çatışmayı ve dünyaya ayak uydurmayı gerektirir. Şairler, dünyaya ayak uyduramadıkları için yahut İsmet Özel’in mısraıyla “yaşamayı bilemedikleri” (2015: 1) için çatışmayı göze alırlar. İşte, bizce yukarıda bahsettiğimiz ikinci bir “kendi” ile karşılaşma burada vuku bulmaktadır. Doğal bir süreç olarak insanın ilk “kendi” yapısı ile karşılaşmasıyla doğumu ile başlar. Bu bağlamda, şiirde geçen şu iki mısra daha bir anlam kazanmaktadır:

*kimi görsem dedim işte buradayım iki ince boynumun arasında
kimi görsem dilim buruk, kelimeler ölümlü, sesim anadan üryan
(BJNÖ: 14)*

Süreci takip edersek, ikinci mısra bize insanın doğumuyla gerçekleşen “ilk kendi hâlini” vermektedir. İlk mısra ise “ikinci kendi hâlini” verir, yani kimlik edinme sürecini. Ancak şair, haklı olarak, mısraları yazarken bu doğal sürece uymamıştır. Çünkü şiirden anladığımız göre bu mısralar “ikinci kendi hâline” ulaşıldığında yazılmıştır. Dolayısıyla şair, geriye dönük bir sorgulama yaparak bu “hâli” anlamlandırmaya çalışmaktadır. “İki ince boynu arasında” sıkışıp kalan şair, ikinci mısra da gördüğü şeylerle “sesinin anadan üryan” hâle dönmesi yüzünden iletişim kuramadığını ifade etmektedir. Şair, bu kimlik edinme sürecinde (ikinci kendi hâli) yeniden o doğumla başlayan “ilk kendilik hâlini” hatırlayarak çaresizliğini dışa vurmaktadır. Kaldı ki, şair kimlik edinme sürecini yaşadığı dönemde de “dilinin burukluğundan” ve “kelimelerin ölümlü” oluşundan çaresizdir. Şiirin son mısralarında:

*soyuldu her bir yanım günlere yapışmaktan
hâlâ süttten kesilmedi bu yara (BJNÖ. 16)*

diyerek bizlere çatışma hâlinin bitmediğini duyurmaktadır. Günler geçtikçe, insanlaşma süreci devam ettikçe, hep o ilk doğum evresi özlenecektir. “Sütten kesilmeyen yara” bu bağın, “ikinci kendi hâli” oluşsa bile kopmayacağını ve kopmadığı için de “kendi” ile uzlaşma sağlanana kadar bir çatışma hâlinde devam edeceğini ilân etmektedir.

*Şehirlerden Erzurum kitaplardan Krişna
üzerime uzattım gerneştikçe yorgun düşen evleri, hiç yaşlanmadı
akşam
hiç yaşlanmadı bana bütün ana dillerden kar toplayan çocuklar.
Kurutulup saklanmış bir hayatım yok diye beni boşladı kışlak
indim aşığalara, ilk seferde dürülmüş sancak gibi açık kaldı
maceram.*

*Hangi kavşakta dursam çatallı bir acıyım.
dağınık bir toy yeri, emanet bir elbise, bir ince kopuz sesi.
Yok yerlere yön oldum; her hayrata okuttum bu şaşkın kitabeyi
ki çözülsün insanların insanlara dokunduğu sınırdan neden ellerim
çolak
ve neden baktığımda büyüyor ölü balık gözleri (BJNÖ: 15)*

Şairin yükseköğrenim yıllarını geçirdiği Erzurum’un tarihsel kimliği ve ikliminin soğuk oluşu, kendisini diri tutmuş olmalıdır. Yukarıdaki *Hem Yaralı Hem Yakını Bir Yaralının* şiirinde geçen Krişna, Mahabarata Destanı’na göre Vasudeva ile Devaki’nin oğullarından biridir. Devaki’nin kardeşi Kamsa, Devaki’nin bir oğlu tarafından öldürüleceği yönünde bir kehanet duyar ve bütün yeğenlerini öldürmeye başlar. Krişna ise farklıdır; onu çobanlar yetiştirmiş ve şeytanla mücadele edip kazanmıştır. Şair, bu mitolojik gücü de arkasına alarak bütün anadillerden kar toplayan çocukların yaşlanmadığını söyler. Bunu bir kış memleketi olan Erzurum ile eşleştirmiş olur. Soğuk yörelerin kavramı olan kışlak ise şairi reddeder. Çünkü şair oraya henüz hazır değildir. Şair nereye gitse kendine bir yer bulamaz; ancak “yok yönlere yön olabilir”. Kendisi şaşkın bir kitabedir. İnsanların bunu okuyup çözmesini ister. Ne var ki, insanların gözlerine baktığında, orada “ölü balık gözleri” görmektedir.

Pişman’da kendini iyice açığa vuran şair, duyduğu pişmanlığı anlatır. Şair neyi denemişse elinde kalmıştır. Çözemediği şey, kendisidir:

*içindeki denizlerde
masallarını avlayan korsanlara vuruldun
sualini abes buldu müneccimler
ezberlenmiş uçurumların kenarında oynuyordun
gece sır tutan ağzıyla ağaran günü öptüğünde
solmuş bir gül izi kaldı sende
çözülmedik kendin kalınca bulmacanda
takvimlerin yabancıları parmakların
şimdi uslanmadan geriye sayıyor günleri
kehribar bir tesbihin tanelerine dokunur gibi.*

Şairin yukarıdaki dizelerde anlattıkları elbette bir tasavvurdan ibarettir. Henüz “ol”muş şeyler değildir, ama olabilirliğini öngörebiliriz. Çatışma hiçbir zaman kısa sürede sonlanmaz. Âni baskınlar her zaman vardır, rahatsız etmeler, kısıvrak yakalanmalar, tuzağa düşmeler her zaman mümkündür.

Ondandır ki, Ayçil'in merhale yolculuğu henüz tamamlanmamıştır ama olgunlaştığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Nitekim Eroğlu (2018: 94) “genç şair” vurgusundan hareketle şöyle bir şeyden söz açar: “Genç şair, önünde yürüyeceği bir yol bulunduğunu, eserini o yolda bütünlemeyi beklediğini görmeli, ifade etme şeklini heba etmeksizin, şiiri insan olgunluğu ile bir arada düşünmeyi başarabilmelidir.” Ayçil'in şiirlerinde de böyle bir insani olgunluğun tezahür ettiğini, “var olma”nın şartını, “oluş”tan kendi birlik’ine” uzanan yola bağlayarak merhalesini tamamlama yolculuğunda ilerlediğini ifade edebiliriz. Yani Ayçil, Topçu'nun söylemiyle “hareket” hâlidir ve bunu başarıyla sürdürmektedir. Ancak şu da bir hakikattir ki, insan dünyada yaşadığı sürece başta kendisi olmak üzere pek çok unsur ile çatışmayı sürdürecektir. Dünya hayatı içerisinde bunun sonlanması beklenmemelidir.

Ayçil'in verdiği bir mülakatta en fazla etkilendiği sanatçılardan bahsederken, Buzzati'den örnekle konuyu *Tatar Çölü* eserine getirerek:

Benim için Buzzati *Tatar Çölü* demektir. Kitaptan sıkça bahsetmemin sebebi, ondan hayatın ironisi dediğimiz şeyin hakikaten güzel bir şekilde anlatılmış olması. Olmayan bir düşmanı beklemek, iktidar savaşları, yılların bütün hevesleri soğurması, ama buna rağmen bazı heves kırıntılarında tutunmak... Dünya, *Tatar Çölü*'nün genişletilmiş hâli gibi gelir bana. Tabi bu kitabın varoluşu edebiyatın örneklerinden biri olduğunu da akıldan çıkarmamak lazım. (Korkmaz, 2019: 35)

demıştır. Yine bir başka söyleşisinde “Elbette ben Türklerin yazgısıyla yakından ilgili biriyim. Ve şöyle düşünüyorum: Türkler için devlet başından beri bir kurum değil, göçmen bir halkın dağılmasını önleyen bir çadır oldu. Bu çadıra saygım var. Ama bu çadır bile varoluşla ilişkilendirilmedikçe kaba bir tarihsel kurumdan öteye gitmez.” (Korkmaz, 2019: 38) derken varoluşun sadece mekânla ilişkili bir problem olmadığı, Türk tarihinden verdiği bir örnekten hareketle, varoluşun zaman kavramıyla da ilişkisi olan karmaşık ve geniş bir mesele olduğunu vurgulamıştır. Hâsılı, varlık ve varlık sahnesinde insanın mücadelesi her zaman Ayçil'in birinci gündemi olmuş, şiirlerinde en çok bu konuyu işlemiştir.

2. Arzuların Hüzne Kavuştuğu Duygu: Aşk

Ayçil “Hayatta hiçbir rastlantı, aşk kadar pahalıya patlamamıştır” (2007: 21) derken, hiç kuşkusuz, aşkın meşakkatli ve bedel ödeten bir iş olduğunu vurgulamak istemiştir. Onun şiirlerinde aşk, arayışın bazen yanındaki unsur bazen de arayışın bizzat içinde bir parça gibidir. *Gülistan* şiirinde:

kayıbın oğluyum ben yeni moda bir hayta (ASÇ: 12)

diyen şair, yukarıdaki gitmek bilgisinin bir kayba doğru sürüklendiği söyler. Çünkü arayış, bir anda sonlanan bir şey değildir. Yitmeler, kaybolmalar

gereklidir onun için. Bazen modaya uyup hayta olmak da vardır işin içinde. Aşk, bunun için en uygun zemini hazırlayabilir şüphesiz! Aşkın kendisi hazırlıklı iken şairin kendisi -tam aranan biçimde- hazırlıksızdır. Şair, önceden bilemeyeceği bir merhale için aşkın kolları arasındadır artık. Ayçil, *Türkü* şiirine geldiğinde:

*canlı güller içinde en güzeli sevmiştii
canlı günler içinde derin yaralı kaldı*

deyip bu merhale safhasında aldığı ilk yaranın aşktan olduğunu ilan etmiş olur. Güller, onun için yaradan başka bir şeyi temsil etmemektedir. *Güle ve Aşka Veda* şiirinde:

*ve bu afyonlu çağın mabedinde tesbih çek
güle ve aşka veda
güle ve aşka veda
güle ve aşka veda (ASÇ: 18)*

der ve tenasüp sanatının havzası içinde, elinde bir tespîh gibi aşkı unutma temrinleri yapar. Çünkü bu çağ, ona göre, şairi buna mecbur bırakmıştır. *Aşk Obasından Gelene* şiirinde:

*Sen aşk obasındansın tayın kırılğan
kaygısız kursağını tahnitlemeden korku
içindeki ardıçta şecerden kurumadan
geldiğinden hevesli dön de git aramızdan (ASÇ: 24)*

denilir. Şair, ince bir duyarlılıkla kendi hâlini başkasının ağzından aktartarak kendine telkinde bulunmaya çalışır. Şairi karşılayan kişiler, onu hakir görmüş, kimliğini kaybetmemesi için şaire geldiği yere geri dönmesinin daha doğru olacağını söylemişlerdir bir bakıma. *Sokak Kitabesi* şiirinde:

*Hepimiz cehennemlik yalnızca o sarışın
benim ilk dişli yaram taş mektebin perisi
dedim; yumurta topuk iskarpin gerek bana
ve herkes bundan böyle Mayk diye çağıracak*

*devlet kaşlı kaynatam kasabada general
kemikli ellerini kalbime daldırarak
çıkartıyor cânanı mektep yerinde şivan*

*anladım generalin omzunun kenarında
ebabil gibi duran birkaç pırpırlık kurum (ASÇ: 20-21)*

diyen Ayçil, kadınların ve arkalarındaki güçlerin, bir baba yahut ağabeyin, daima aşığı bastırmaya yöneldiğini söylemek ister. Şair, arayışını yine de sürdürmektedir. *Kimildat Artık Suları* şiirinde:

*toprağıma yaban bir azabı terliyorum
zülfünde serinlik kalmamış sevgilimin
gölğemi öpiyorum yalnızlıktan
sularını çıpı çıpı vurduğum
eski bir yaz kabuk bağlıyor dudaklarımda (ASÇ: 27)*

mısralarında sevgililerin ona yâr olmadığını, kendisine bu aşk macerasında kala kala bir yalnızlık hâlinin kaldığını ifade eder. Şair, yalnızdır artık! Ve yalnızlık insanı düşürdüğü derinlikler bakımından yeni arayışlara her zaman gebe dir. *Koç Burcu* şiirinde ise şairin keyfine diyecek yoktur:

*kızı önce ben gördüm, ilkin benle konuştu
gerisi lâf ü güzaf; koça karşı tekelik*

Ardından gelen dizelerde şair “topu çatala takmış takım kaptanı” kadar kıvanç doludur. Şiirin genelinde aşk hayatını bir futbol sahasına benzeten şair, buradaki başarısını “hayatı çalılımlamak” olarak görür. Üstelik jagler’ini de sürmüştür ve keyfine diyecek yoktur.

3. Ben’i Gerçek Anlamda Bulduğu Mekân: Tabiat

Hece vezni kırdan gelen bir nağmedir. Bu sebeple çocukluk tabiata, taşraya, turnalara, köye, bozkıra, coğrafyaya yaslanır. (Kutlu, 2001) Ali Ayçil’in şiir dünyasında bu tespiti doğrulayan bir tavır vardır.

Şair, ilk kitabı olan *Arasta'nın Son Çırağı*'nda, aşk ve tabiat bağlamında içine düştüğü hâli sorgular. Kitapta tarihe, tabiata ve yöreye ait kelimeler, şairin şiirinin dilini oluştururken kendi kaynaklarından beslenmesi açısından önemlidir. İki bölümden oluşan kitabın ilk bölümünün ismi bu yönüyle çok mânidardır: *Kuru Kök*.

Şair, bir tabiat unsuru olan “kökü”; besleyen, güç katan tarafıyla değil artık bir işe yaramayan, verimsiz “kuru” tarafıyla bize anlatır. Ve daha sonra şiirlerinde bunun izleri olarak karşımıza çıkar kök.

Ayçil’in bu kitaptaki aşk şiirlerini yukarıda söylediğimiz bağlam üzerinden okursak karşımıza zengin bir tablo çıktığını görürüz. *Ran Away To Sea* şiirinde:

*Çekilsin ardımsıra sürgüsü dış kapının
zaten köklerin ayrıık incinmez ayrılıktan (ASÇ: 11)*

diyen şair, kendini bir gidişe hazırlar. Gitmek, bazen yeni bir arayışın habercisidir. Köklerinin ayrıık olduğunu vurgulayan şair, adeta kuru kök tabirine göndermede bulunur. Kaldı ki şair ikinci mısra özelinde gitmekten gocunmamaktadır. Ardından Ayçil bu şiirin son mısraında gittiği yeri bize daha kitabın ilk başından şöyle haber verir:

*denize bakan yerde dudağı nardan beter
çekip o ince kızı sevmeye gidiyorum.*

Ezber şiirinde, kışların uzun sürmesine ve havaların iyice soğumasına son derece naif bir bakış açısıyla yaklaşan şair:

*ilkin alıcı kuşlar düştü
sonra elleri bahçevanların
uzun bir kış başladı
oturduk yeni eşkalimize çalıştık (ASÇ: 19)*

diyerek, mevsimin hem keskin soğuşuna hem de insana yeni bir çehre kazandıracak kadar vakit sunduşuna dikkat çeker. *Hem Yaralı Hem Yakını Bir Yaralının:*

Bir sabah dünya boşken kalkıp sordum kendime: neyin var taşınacak?

şu kırık dal sesinden, şü tökezleyen ırmak gürültüsünden başka neyin var sen gidince akli sende kalacak! (BJNÖ: 14)

mısralarıyla kendine yapılacak şahitliğı tabiat unsurlarına teslim eder. *Vefasız* şiirinde kendini yaprak ve arıyla bir sonsuz bekleyiş üzerinden kıyaslayarak beklemenin onlara bir şekilde yakıştığını ama kendisine yakışmadığını ancak bir körelmeye yaradığını dile getirmek ister:

*yaprak...
bütün kuşlar uçmuş dallardan
o kalmış, gevremiş bir dal hatrına
arı...
kovan yapmış söğüt kovuşunu
beklemiş çürüyen gövdenin içinde balı
sen
bir bulut götürsün istemişsin
gözlerin
körelmiş uzaklara bakmaktan (ASÇ: 39)*

Şair, yaşadığı hâli tabiat unsurları ve yaşadığı çevre üzerinden anlatarak kendisi için bir hafiflik yaratmanın, bir tür yaşam alanı açmanın peşindedir.

Boztaş'a göre (2018) kente sıkışmış olmanın içe kapanıklığı ve böylece bir kaçış yeri olarak bozkırın kitabın geneline yayılmış bir tema olduğu açıkça okunabilmektedir. Kentli olmak nisyanla malûl hafıza-i beşerden, çok şeyler götürecektir. Bu yüzden şair bir bozkırlı olarak ve şehirden sakınarak bir virt gibi tekrar edecektir:

ve her sabah kalkınca yollara yol diyorum, kuşlara kuş, suya su (BJNÖ: 11)

Şairin tabiata, çevreye ve yöreye dair sık kullanılan sözcüklerden bazıları şunlardır: tabiat, dal, yaprak, kır, duman, ırmak, rüzgâr, bozkır, kişmiş, seki, safran, işmar, tırpan, keski, har, mezra, gülistan, çerçi, sapan, hışım, kös, arasta, işmar, urgan, kervan, heybe, çaylak, huruç, ayam bozması, menekşe, gelincik, yamaç, dağ, kıyı, köz, ekin, ay, güneş, ova ve kuş.

4. Şairin Arka Odası: Tarih

Ali Ayçil, yükseköğrenimini tarih alanında yapmış, daha sonra bir müddet Anadolu'nun birkaç yöresinde öğretmenlik vazifesinde bulunmuştur. Ayçil hayatını şiire dahil etmiştir; onun dizelerinde mesleğinden izler görürüz: “düşman ki kırdan gelir bir ikon kadar yalnız” (Keklikçi, 2008). Bahsedilen izler, şiirlerde tarihsel kavram, mekân, vak'a veya kişi olarak yansıdığı gibi, şairin sözcük kadrosunda da tarihsel terminolojinin sözünü

ettiğimiz etkisi kendini hemen göstermektedir. Örneğin, Krişna'dan Eski Ahit'e, Buda'dan Bulgakov'a, Marek Brzozowski'den, Li Po'ya ve Başo'ya birçok selama tanık olunuyor. Bozdaş'a göre (2018: 61) bu bir risk olduğu kadar bir güç gösterebilir, nitekim bu referanslarla çok güçlü şiirler ortaya çıkmaktadır. Yine şairin sadece ilk şiir kitabında geçen tarih bilimine mahsus kelimelerden bazıları şunlardır: balbal, oba, yağ, kurgan, kadirga, müverrih, hattat, toy, kral, sancak, tabya, Atlantis, Firavun, Temuçin, Meşrutiyet, Cumhuriyet.

Ayçil, bir söyleşide alınan eğitim ve mesleğin şiire yansımaları konusundaki bir soruya:

“Ben tarihten, bir bilim olarak bir kurum olarak tarihten erken yaşlardan beri nefret den birisiyim. Bu yüzden “Karşı Tarih” tabirini kullanıyorum. Bu tabirin adıma tescillenmesini de çok isterim. Hem bu başlık altında bir şiirim hem de denemem var. 16. yüzyılda Bursa’da ya da Erzurum’da günlük hayatı içinde kavrulup giden adamı unutup yalnızca saray anlatisına ram olursanız tarih sizi aptallaştırır. Tarihi, herhangi bir mertebe hiyerarşisine girilmeden, bütün öznelerin mahsulü olarak görmek gerekiyor. Ama kimsenin böyle gördüğü de yok. Şairler ve cümle edebiyatçılar tarihçilerin ısrarla inşa ettikleri bu mertebe hiyerarşisine ve kahraman kadrosuna karşı bir değeri olmadığı için unutulup giden insanların ruhunu savunmak durumundadır, onlara karşı sorumluyuz. Gelecekte bizim unutilan ruhumuzu tarihin zulmünden koruyacak olanlar da gelecekteki şairler ve edebiyatçılar olacak” (Korkmaz, 2019: 38).

derken, tarih biliminin yalnızca başkentler ve saraylar odaklı bir yazıcılığa dönüşmesinden yakınmıştır. Ayçil'e göre tarih çoğunlukla siyasi veya askeri olayları anlatmıştır. Bu tavır bizim orada gerçekten ne olduğunu anlamamıza manidir. Zira insanı ve toplumu ihmal eden, onu görmezden gelen, onun psikolojisini ve yaşam koşullarını bize hissettirmeyen her anlatı eksik kalacaktır. Bu nedenle tarihi, tarihçilerin elinden kurtarmak gerekmektedir ve bunu yapacak imkân ve irade yalnızca şairlerde ve edebiyatçılarda bulunmaktadır.

Karşı Tarih şiirinde ise bir yaşanmışlığı kendi şahitliğine tâbi ederek yorumlar. Böylece bir dış mesele gibi duran tarih ve iktisat, şairin içsel durumuyla bir bağ oluşturarak yeniden gün yüzüne çıkar. Yaşanmışlığa dışarıdan bir gözle yaklaşmayan şair, yaşananın merkezine kendini konumlandırmasıyla şahitliğini bu alana katabilme fırsatını yakalamış olur:

*Ben bu yeni hallerimi Benjamin'e danışırım
Terazinin çünkü bir kefesinde tarih oturur
Öbüründe ıslak beze yatırılmış ağrılar
Bir de temiz kalpli iktisat vardır
Hediyesiz günleri daradan sayar
İşte biz de kalkıyoruz masadan
İki soğuk çay bir ayrılık ne kadar tutar? (BJNÖ.:38)*

Tevarih şiirinde, tarih üzerinden dünyaya alışma süreci başlatır:

benim yaram neresi ey devri cumhuriyet

*önce buradan başlasın girdapların tahlili, buradan açılışın şuur
çünkü işte gök sarktı, kıyıları terk edildi, boşlukta kaldı hayat
boşlukta kaldı beni dünyaya alıştıran ilmihalin rahlesi
kızlar sevdim yetmedi, kırlar sevdim hakir gördü tabiat*

Bu şiirde yine aşkla bağlantı kurulmuş, ama öncesinde kozmik imgelerden ve tabiata dair hadiselerden hareketle felsefi anlamda bir ıstırap hali anlatılmıştır. Nitekim aynı şiirin başında:

*Yüzümdeki gölgeyi kabri zulmet sanırdı
şu sarkan gök altında beni görseydi Fikret*

derken, muhtemel ki Ayçil, kendi ruh halini ve korkularını 1908 öncesi Fikret'le özdeşleştirmektedir. Yine kabri zulmet tamlamasıyla o döneme telmih yapılmış olmalıdır.

5. Şairin Onulmayacak Yarası: Yalnızlık

Ali Ayçil, kendisine yöneltilen “Yalnız olduğunuzu düşünüyor musunuz?” şeklindeki bir soruya “Bir şiirimde şöyle demiştim: ‘İşitin yalavuzum, nefsim bile yalavuz.’” (Karataş, 2017) cevabını vermiştir. Nitekim, *Panayır* şiirinde:

*Nasıl esriklik ise getirdin bir salavat
İşitin yalavuzum, nefsim bile yalavuz
Göklere çok borçlandım şu arsız yer yüzünden
Ömrün hangi ucuna gitsem ölüm orada
Beni bekler üstelik benden bile yalavuz (BJNÖ: 45)*

bu hüznü ortaya koymaktadır. Her şair gibi o da yalnızdır ve şiirlerinde bunun izlerini sıkça görmek mümkündür. Bozdaş'a göre (2018) *Hem Yaralı Hem Yakını Bir Yaralının* şiirinde, şair bir Türkiye motifi çizmiş, ancak motif içerisinde kendi köşesinde durmuştur, “ağır bir halkla yürüdüm” dese de dünyada tek başına kaldığını inkâr edememiştir. Sanıldığı gibi, insanı yıkan çektiği acılar değildir. “İnsan, çektiklerini paylaşmadığı için, kendi acısıyla söyleşmeye başladığında yıkılır” (Ayçil, 2007: 9) derken de yalnızlığın, acı çekmekten daha büyük bir ıstırap olduğuna işaret etmiştir.

Mezra şiirinde şair, yalnızlığını bir kahramanlık olarak düşünüp görülecek yerin kendisi olduğunu ima eder:

*kahramanım; çok yalnızlık öldürdüm
baş ucuma dizerler balballarla
beyhûde dolaşır seyyahlar
nal dövmesi yollarda
gidilmeyen bir yer varsa, o da benim
beni büyüten dağlarda. (ASÇ: 25)*

Çürüğe Çıkmış Asker'de

*bir kas oratoryosuyla
ruhunu teselli eden dünyada*

sınandın ve kaybettin, balçığın güven vermedi (ASÇ: 35)

diyerek, bir şekil ve gösterişten ibaret olan dünyada, kendi bedeninin balçıktan dolayı güvensiz ve çelimsiz olduğunu, bu yüzden ruhuna teselli aramasının boşuna olduğunu söyler.

6. Tanrı ve Din

Ali Ayçil'in şiirlerinde dini veya mistik unsurlara neredeyse hiç rastlanmaz. Ayçil'in şiirlerinde hissettirdiği tarih ve medeniyet algısında, onun şekillenmesinde ana unsurlardan biri olarak din olgusu elbette vardır, ancak şair bunu doğrudan değil, hissettirerek vermiştir.

Ayçil'in şiirlerinde son yıllarda “Tanrı'nın kullanışlı-kârlı bir mesaj aracına dönüştürülmesine” tepki gösteren dizeler olduğunu özellikle belirtmek gerekir. Örneğin:

*Herkes biraz alkışlandı az bulana arkası da gelecek
az bulan Tanrı'dan bahsetsin kâr patı çok yükseldi
ben Bulgakov'la arkadaşlığımdan biliyorum bunlar şeytanın içi değil
bunlar kimin işi, kimin işi bunlar
dağlarda karlı tanrım şehirde kârlı tanrım*

Yukarıdaki dizelerinin tamamında dinin “mülkiyet ve iktidar durumunu güçlendirmek” için slogana, mesaja indirgenmesinden duyulan bir rahatsızlık vardır. Nitekim bir söyleşisinde, “Tanrı'dan bahsetmenin kâr payının yükselişi ile tasavvufun yükselişi arasında bir ilişki var mı sizce? Yoksa Tanrı her zaman kâr payı yüksek bir bahis miydi bu coğrafyada” şeklindeki bir soruyu şöyle cevaplandırmıştır:

“Ben tarih eğitimi aldım. Bilgim dâhilinde, Tanrı'nın bu denli kârlı olduğu bir başka dönem hatırlamıyorum. Tanrı kârlıysa, ondan bahsetmek şaibeli bir hâl almaya başlıyor. Bunun inançla doğrudan bir alakası yok! İnançlı bir insan da pekâlâ kârlı işler için Tanrı'yı araçsallaştırabilir. Bir inandığı bir de kullandığı Tanrı'sı olduğunu fark etmeden de yapabilir bunu. Ama sonuçta kâr payını alır. Politik dilin haddinden fazla ve yerli yersiz dinî literatüre başvurması, siyaset yoluyla pay edilen imkânlardan faydalanacak insan ya da kesimlerin bu dili çoğaltmalarına zemin hazırlıyor” (Yılmaz-Sümer, 2018: 32).

Ali Ayçil, *Kum Öğretmeni* yazısında dünyayı “zahmetler evi” olarak nitelendirir. Ona göre dünya arayışlarla geçen zahmetli bir yolculuk, bu yolculukta yaşanan pişmanlıklar ve sonunda çekilen yorgunluktan ibarettir. *Bal/Kan* şiiri, yani son kitabının ilk şiiri, tam da bu duygu durumu özetlemektedir. Bozdaş'a göre (2018) bu dizelerde, bir köşede yaşlanmayı beklerken yazılmış, dağılmaya hazır bir irade resmedilmektedir:

*bir kıyıda alnımı buluyorum
bir kıyıda alnımın izlerini.”*

Şairi, dünyanın zahmetleri karşısında *Çaylak* şiirindeki görüldüğü gibi bazen kendisiyle alay ederken görürüz:

*sen misin!
tamir edecek dülger
ruhundan hasar görmüş
bu şehrin hayatını? (ASÇ: 43)*

Yukarıdaki iki örnekte görüldüğü gibi, hayata bazen şikâyetlerle bazen ironiyle yaklaşan şair, kimi zaman da Allah'a sığınır. Panayır şiirinde yalnızlık duygusunu o kadar derin yaşamaktadır ki nefsi dahi yalnızdır. Yalnızlık burada âdeta yaratılıştan itibaren çekilen ve yeri hiç dolmamış bir histir. Şair boşluğunu Allah sevgisi ile doldurmuştur ve bu nedenle Ona çok şey borçlu olduğunu düşünür. İlerleyen dizelerde şair yalnızlık duygusuyla bütünleşen bir çizgide ölüm realitesine yaklaşır:

*Nasıl esriklilik ise getirdin bir salavat
İşitin yalavuzum, nefsim bile yalavuz
Göklere çok borçlandım şu arsız yer yüzünden
Ömrün hangi ucuna gitsem ölüm orada
Beni bekler üstelik benden bile yalavuz (BJNÖ: 45)*

Merzifon'da Sami Erzincan'da Ben şiirinde:

*Benim annem Tanrı'yla konuşur gün boyu
Kadere düğümler atar (46)*

derken mütevekkil bir anne portresi çizilmiştir. Muhtemelen, şairin din telakkisinin oluşmasında hatıralarında bahsettiği annesinin etkisi büyüktür. Nihayet, anneler kişinin ilk terbiyecisi ve muallimidir. *Orta Sınıf* şiirinde “Elbette bir bildiği vardır tanrının, hiç sekmiyor mevsimler” derken Allah'ın kudret sıfatına sığınmış, *Su Göçerleri İçin Ağıt* şiirinde:

*Görüyorsun ya Allah'ım
Konuşacak kimse yok senden başka (40)*

derken tamamen Allah'a yaklaşmış, huzuru Ondan bulan bir mümin edasındadır.

Yeşeller şiirinde (BJNÖ: 47) Tanrı'sından rüzgarlar, günler ve taylar için merhamet dilenen şair, en sonunda insanlık için bir acıma talep etmiştir. Kitaba ismini veren şiir, *Bir Japon Nasıl Ölüyor*'de de “çiçekleri ezmeden” yaşayan ve bir “kelebek gibi” ölüp giden Japon için aynı hisler içindedir.

Sonuç

Çalışmamızda önce Ayçil'in edebiyat, şiir, tarih, hayat gibi konulardaki görüşlerinden hareketle sanat anlayışını ortaya koymaya çalıştık. Ardından, şiirlerinin yer aldığı üç kitaptan, *Arastanın Son Çırağı*, *Naz Bitti* ve *Bir Japon Nasıl Ölüyor*'de yer alan şiirlerdeki izleklerden hareketle Ayçil'in şiir evreninin kurucu ve belirleyici unsurlarını ortaya koymaya çalıştık. Gerek başlangıçta hece vezniyle yazdığı şiirlerinde gerekse son kitabında yer alan serbest şiirlerinde en çok dikkat çeken unsur, arayış halidir. Arayış, varoluşu kavrama, kendini ve evreni anlama endişesi, onun şiirlerinde ıstırap, pişmanlık ve umut-umutsuzluk hisleri içinde sürüp

giden bir mücadele olmuştur. Bu mücadeleye çoğu şairde olduğu gibi aşk duygusu ilave edilmiş, derken arayış ve aşk, ikili bir yapı oluşturarak devam ederken, tabiata ve çevreye ait güçlü imgelerle ve tarihsel göndermelerle bu mücadele desteklenmiştir. Ayçil'in tarihçi kimliğinin ve bir kasaba çocuğu olmasının bunda etkisi büyük olmalıdır.

Ayçil ilk iki şiir kitabını hece ile yazmıştır. Son kitabında ise bu kalıbın tamamen dışına çıkmıştır. Diğer tarafından onun şiirlerinde güçlü bir biçimde İkinci Yeni'den izler bulunmaktadır. Bu bakımdan "hece" şairi midir yahut kendisini son dönemin çokça tartışılan kavramı olan "yeni hece"ye mi dahil edeceğiz? Buna elbette zaman ve ilerleyen süreçte yazacağı yeni şiirleriyle kendisi karar verecektir. Yeni Hece derken ne kastedilmektedir, nihayetinde bu bile henüz üzeri kapatılmış bir konu değildir, tartışmaya açık beklemektedir. Bir başka deyişle, Yeni Hece dediğimizde biçimsel bir şeyden mi bahsediyoruz yahut sözcük tercihinden, imgeleme ve söyleyişe kadar uzanan ölçekte oldukça kapsamlı bir tartışmanın içinde miyiz, beklemek gerekmektedir.

Kaynakça

- AYÇİL, Ali (2016). *Arastanın Son Çırağı*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- AYÇİL, Ali (2001). *Naz Bitti*, İstanbul: Timaş Yayınları.
- AYÇİL, Ali (2018). *Bir Japon Nasıl Ölüür*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- AYÇİL, Ali (2007). *Ceviz Sandıklar ve Para Kasaları*, İstanbul: Timaş Yayınları.
- AYÇİL, Ali (2018). *Modern Türk Şiiri Söyleşisi*, Cumhuriyet Üniversitesi.
- AYÇİL, Ali (2005). *İkinci Bin Yılın Kavşağında Türk Şiiri İçin Umutlu Bir Yazı*, Hece Dergisi, S.108, s. 91-96.
- BOZDAŞ, Hasan (2018). *Bir Japon Ölüürken Konuşmalar*, Hece Dergisi, S. 257, s. 60-63.
- EROĞLU, Ebubekir (2018). *Modern Türk Şiirinin Doğası*, İstanbul: YKY.
- KARATAŞ, Berat (2017). *Sırası Gelen Çıkacak*, Tohum.
- KEKLİKÇİ, Cafer (2008). *Hayatı Çalınlamak İncelik İster Biraz*, Yeni Şafak Kitap.
- KOCABAŞ, Şadi (2019). *'Bir Güzün Güzelliği Çiğlere Düşmüş Gibi' Ölüür Bir Japon*, Dünya Bizim.
- KOÇ, Burak (2018). *Ali Ayçil ile Söyleşi*, İmge Dergisi, S. 10, s. 30-36.
- KORKMAZ, Ömer (2019). *Ali Ayçil ile Söyleşi*, Mahalle Mektebi, S. 50, s. 34-41.
- KUTLU, Mustafa (2001). *Naz Bitti*, Yeni Şafak Gazetesi, 7 Kasım 2001.
- ÖZEL, İsmet (2015). *Erbain*, İstanbul: Tiyo Yayıncılık.

TONGA, Necati (2018). Ali Ayçil Maddesi, Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü.

TOPÇU, Nurettin (2014). *Var Olmak* (Haz: Ervedi ve Kara), İstanbul: Dergâh Yayınları.

YILMAZ, Mehmet-SÜMER, Mehmet (2018). “Şiir Dünyada Beyhude Olduğumuzun İzharından Başka Nedir ki”, *Şarkî*, S.5 s. 32-38.

TÜRKÇE SÖZ DİZİMİNİN BİR SORUNU: KI'Lİ CÜMLELER BİRLEŞİK CÜMLE Mİ YOKSA BAĞLI CÜMLE MİDİR?

Enfel DOĞAN*

Öz

Eski Türkçe devresinde Türkçede kendisini göstermeye başlayan ki'li cümle yapısı Anadolu sahasında Eski Oğuz Türkçesi döneminde, 14. yüzyılda Farsçadan yapılan tercümelemler sonucunda dilimizdeki kullanım sıklığını artırmış ve zamanla Türkçede yoğunca kullanılan bir cümle yapısı hâline gelmiştir. Söz dizimi incelemelerinde, yapıları bakımından cümle tipleri ele alınırken “ki'li cümleler” genellikle “birleşik cümle”nin bir türü olarak kabul edilmektedir. Ancak bazı dil bilgisi ve söz dizimi kitaplarında “ki” bir bağlaç olduğu için “ki” ile kurulan cümlelere “bağlı cümle” kategorisinde yer verildiği görülmektedir. Bu durum konu üstünde durmayı zorunlu kılmaktadır. Bu çalışmada konu temel cümle / yardımcı cümle ilişkileri bakımından incelenecektir. Ki'li cümlelerde mutlaka bir temel cümle - yardımcı cümle ilişkisi vardır. Yardımcı cümle genellikle “ki”den önce gelen temel cümlede eksik bırakılan ve ihtiyaç duyulan bir işlevi karşılar (O artık anlamıştı ki ona anlatılanlar doğru değildi → O, ona anlatılanların doğru olmadığını anlamıştı: Yardımcı cümle, temel cümlelerin nesnesi işlevindedir). Bununla birlikte “ki” dışındaki bağlaçlarla kurulmuş cümlelerde ise bağlacın birbirine bağladığı iki cümle de eşit değerdedir; bunlardan birini temel diğerini yardımcı cümle şeklinde adlandıramayız: “Toplantıya geldi ama fikrini beyan etmedi. / Hocayı gördü ve ona selam verdi. / Çok çalıştı fakat başaramadı.” gibi. Bu çalışmada ki'li cümlelerin sınıflandırmalardaki yerinin ne olması gerektiği konusundaki görüşümüzü teklif edeceğiz.

Anahtar Kelimeler: söz dizimi, cümle bilgisi, bağlaç, bağlı cümle, ki'li birleşik cümle

THE PROBLEM OF TURKISH SYNTAX: ARE ‘THAT / KI’ SENTENCES COMPOUND OR BOUND?

Abstract

The sentence structure of ‘that / ki’ which began to show itself in Turkish in the old Turkish period, increased the frequency of use of our

* Doç. Dr., Akdeniz Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
– ORCID: 0000-0002-8473-0259

e-posta: enfeldogan@gmail.com

Geliş/Received: 10 Mayıs / May 2020

Kabul/Accepted: 30 Kasım / November 2020

language in Anatolia field in the old Turkiye Turkish period and as a result of translations made from Persian during the 14th century and in time it became a heavily used sentence structure in Turkish. When discussing terms of types of sentence structure in syntax examinations, 'that / ki' sentences are usually accepted as the type of a compound sentence. However, in some grammar and syntax books sentences formed using 'that / ki' are placed in bound sentence category because 'that / ki' is a conjunction. Namely, we have a new problem in sentence examinations. The subject in this article is going to be examined in terms of basic sentence-auxiliary sentence relations. There is certainly a basic sentence-auxiliary sentence relation in 'that / ki' sentences. Auxiliary sentence usually corresponds to a function needed and lacking in the basic sentence preceding 'that / ki' (He has understood that things told him were not true → He has understood what was told him was not true: Auxiliary sentence functions as the object of the basic sentence.) However, in sentences formed using conjunctions except for 'that / ki', both sentences connected by the conjunction are equal; We cannot name one of them basic and the other an auxiliary sentence: Such as "He joined the meeting but didn't express his opinions. / He saw the teacher and greeted him. / He worked hard but couldn't succeed." In this article we are expressing our opinions about what must be the place of 'that / ki' sentences in classifications.

Keywords: syntax, sentence knowledge, conjunction, bound sentence, compound sentences with 'that (ki)'

Giriş: Türkiye Türkçesindeki Yabancı Kökenli Cümle Tipleri

Ki'li cümlelerin de içinde bulunduğu yabancı kökenli cümle tiplerinin Türkçeye yoğun ve yaygın bir şekilde kopyalanması Anadolu'da, Eski Oğuz Türkçesinin ikinci devri olan beylikler dönemindedir. Birinci devir olan Selçuklular döneminde ilimde ve edebiyatta Farsça ve Arapça çok yaygın ve tesirli olduğu için Oğuz Türkçesinin edebî bir dil hâline girmesi veya bu yolda gelişim katetmesi çok mümkün olmamıştır. Müellifler sarayın ve yüksek zümrenin iradesi ve beğenisi doğrultusunda edebî eserlerini Farsça, ilmî eserleri ise Arapça olarak kaleme almışlardır. Anadolu Selçuklu Devleti zayıflayıp çökme sürecine girince Anadolu'da ortaya çıkan Beylikler döneminde, yazarlar ve şairler eserlerini -Türkmen beyleri Farsça, Arapça bilmediği için olsa gerek- Türkçe olarak kaleme almışlardır. Bu bakımdan 14. yüzyılda Anadolu'da yazılan Türkçe eser sayısında büyük bir artış görülmüştür. Bu Türkçe eserlerin önemli bir kısmı ise Arapçadan ve daha çok da Farsçadan tercümedir. Bu tercüme döneminde birçok Arapça, Farsça kelime Oğuz Türkçesine girmiştir. Bundan daha önemlisi ise Arapçadan devrik cümle yapısının, Farsçadan da ki'li, çün'lü, egerçi'li, mâdemki'li vb. cümle yapılarının Türkçeye aynen kopya edilmesi, alıntılanmasıdır.*

* Cümle başı edatları ile kurulmuş birleşik cümleler üzerine yapılmış bazı çalışmalar şunlardır: Şükrü H. AKALIN, "Dede Korkut Kitabı'nda Geçen Bir Cümle Türü Üzerine", *Sanal Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, III, Adana; Ş. H. AKALIN, *Eski*

*Çün Tangrı te'âlâ beni garkdan kurtardı; ümüddür ki bir çâre
biribiye. (Şeyhoğlu, Kabusname Tercümesi)*

*[Tanrı teala beni boğulmaktan kurtardığı için bir çare göndermesi
umulur.]*

Çün-ki bunlar Ya 'kûba irişdiler

Geldiler Ya 'kûb-ıla görüşdiler (Şeyyad Hamza, Yusuf u Züleyha)

[Bunlar Yakup 'a erişince, gelip Yakup 'la görüştüler.]

Kaçan bakup görürler bunlar anı

Ah idüben kamunuñ göynür cânı (Şeyyad Hamza, Yusuf u Züleyha)

[Bunlar bakıp onu görünce ah ederek hepsinin canı yanar.]

Egerçi-ki şimdi sürersin safâ

Velî tâ ölince çekersin cefâ (Cinanî, Cilâu'l-Kulûb)

[Her ne kadar şimdi sefa sürsen de ölünceye kadar cefa çekeceksin.]

*Her çend şer 'de ta 'addüd-i menkûha da câyizdür; lâkin kasm-ı
nafaka ve anlar emsâlinde müsâvî tutulmak ile meşrûtdur. (Kınalızade Ali,
Ahlâk-ı Alâî)*

*[Şeriatta birden fazla eşle evlilik ancak nafakanın taksiminde ve
onların emsali işlerde eşlerin eşit tutulması şartı ile caizdir.]*

Farsçadan alıntılanan ve Türkçede asırlar boyu kullanılan ve de kullanılmaya devam edilen bu cümle tiplerinden ki'li cümlenin Türkçeye girişi hayli eskiye, ta Orta Asya'ya dayanmaktadır. “*Tarım bölgesinde Türklerin ilk karşılaştıkları Hint-Avrupa milletlerinden çeşitli İranlı kavimlerin (Soğd) ve Toharların dillerindeki yardımcı cümle bağlayıcıları, Türkler tarafından kısmen taklit edilmiş ve Türkçede öteden beri mevcut olan kaçan, kanyu, kim, ne gibi kelimelere, yabancı dillerdeki cümle*

Anadolu Türkçesinde Cümle Başı Edatlarıyla Kurulmuş Zaman Cümleleri, Adana 1996 (Profesörlük Başlıca Araştırma Eseri); Ş. H. AKALIN, “Eski Anadolu Türkçesinde Cümle Başı Edatlarıyla Kurulmuş Cümleler”, *Türk Dili*, Sy. 518, Şubat 1995, s. 156-163; İsmet CEMİLOĞLU, “Eski Anadolu Türkçesi Söz Diziminde Çün'lü Cümleler”, *Türk Dili*, Sy. 510, Haziran 1994, s. 409-413; Enfel DOĞAN, “Ahlâk-ı Alâî'deki Çün'lü Birleşik Cümle Yapıları”, *TDAY Belleten*, 2006/2, Ankara 2009, s. 29-40; Enfel DOĞAN, “Osmanlı Türkçesinde Kullanılan Farsça Yapılı Karşıtlama Cümleleri”, *Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Kongresi, 27-28 Ağustos 2007, UTEK 2007, Bildiriler, C. I, Türkçenin Söz Dizimi*, (Editör: Hayati DEVELİ), İstanbul Kültür Üniversitesi, İstanbul 2009, s. s. 153-165; Enfel DOĞAN, “Tarihî Türkiye Türkçesi Metinlerindeki 'Karmaşık Cümle' Örnekleri Üzerine”, *Turkish Studies*, Volume 6/1, Winter 2011, p. 961-974.

bağlayıcılarını karşılamak üzere yepyeni manalar vermiştir (Tekin 1992: 112).”

Farsça ‘ki’ bağlacı, Eski Türkçe devresinden beri, Türk dilinin her sahasında görülen ‘kim’ soru zamirini de etkileyerek onun bağlama edatı ve bağlama zamiri göreviyle kullanılmasını sağlamıştır. ‘Ki’nin etkisi altında onun bütün işlevlerini yüklenen ‘kim’, Batı Türkçesinin ilk devirlerinde ‘ki’ ile yan yana kullanıldığı halde, sonradan ‘ki’nin yaygınlaşarak benimsenmesinden dolayı bağlaç fonksiyonunu kaybedip yerini ‘ki’ye bırakmış ve sadece soru zamiri olarak kullanılmaya devam etmiştir (Özkan 2004: 244).

Bu alıntı cümle yapıları halk tarafından benimsendiği için uzun asırlar boyunca yazı ve konuşma dilimizce kullanılmış ve çün’lü cümleler dışında bugün de yoğun olarak kullanılmaktadır.

1. Ki’li Cümlelerin Yapı Özellikleri

Bir temel cümle ile onu tamamlayan, anlaşılmasını sağlayan ve bildirilen yargıyı kuvvetlendiren bir ya da daha fazla yardımcı cümlelerin ‘ki’ veya ‘kim’ bağlacı ile birbirine bağlanmasıyla oluşan cümlelerdir. Bu cümlelerde yardımcı cümle tek başına bir hüküm taşısa da anlam bakımından temel cümleye bağlıdır.

Bu iki cümleden birincisi ana fikri taşıyan, meramın özünü kendinde toplayan ve tam bir hüküm bildiren temel cümle; diğeri ise, bu temel cümleyi çeşitli bakımlardan tamamlayan, bütünleyen, manaca onunla ilgili veya tâbi bir durumdaki yardımcı cümledir. Ki’li birleşik cümlede iki hüküm arasındaki mana ilgisini sağlayan, ki’dir... Ki’li cümlelerde yardımcı cümle ya doğrudan doğruya temel cümle yüklemine bağlı olup yüklem tamamlayıcı bir unsurdur ya da temel cümlelerin bir isim unsuruna bağlı olup onu belirten, tamamlayan, niteleyen bir unsurdur. Ancak bu yapıda, tamamlanan ve belirtilen unsur, genellikle tamamlayan ve belirten unsurdan önce yer almaktadır. Bu ise Türkçenin unsur sırasını belirleyen yardımcı unsurun asıl unsurdan önce gelmesi kuralına aykırıdır (Tulum 1978: 23, 16).

Ki’li cümlelerde yardımcı cümle ister temel cümle yüklemine bağlı bulunsun, isterse temel cümlelerin bir isim unsurunun niteleyicisi olsun, her iki durumda da ya temel cümle yükleminden sonra yer alır ya da temel cümle içerisinde bulunur (Yelten 2005: 47).

‘Ki’ ile birbirine bağlanan cümleler arasında çeşitli anlam bağları bulunur. Bunların niteliğini belirleyen, ‘ki’dir. Bu belirleyişte ‘ki’nin çeşitli işlevleri bulunur. Sebep, tarz, gaye, hedef, şart, zaman, durum, ihtimal vs. bildirmek ‘ki’nin başlıca görevlerindedir (Tiken 2004: 83-89).

Yukarıda ki’li cümlelerin bir temel cümle ile onu çeşitli bakımlardan tamamlayan bir yan cümleden oluştuklarını ifade etmiştik. Yan cümle ya doğrudan doğruya temel cümle yüklemine bağlı olup yüklem tamamlayıcı bir ögesidir (*özne, nesne, zarf tümleci, yer tamlayıcısı, yüklem ismi*), ya da temel cümlelerin özne, nesne, yer tamlayıcısı, zarf tümleci ve yüklem öğelerinden birine bağlı olup onu belirten, tamamlayan, niteleyen bir unsurdur.

Ki'li cümle örnekleri:

1) *İşte asıl bu halidir ki Hakkı Celis nazarında Seniha'yı yabancılaştırıyordu.* (Y. K. Karaosmanoğlu, *Kiralık Konak*)

Yan cümle, temel cümlenin *öznesi* görevindedir: *Hakkı Celis nazarında Seniha'yı yabancılaştıran*, işte asıl bu halidir.

2) *Fikret'te öyle emsalsiz bir ahlak güzelliği vardı ki onun bütün kusurlarını kapardı.* (R. N. Güntekin, *Yaprak Dökümü*)

Yan cümle, temel cümle *öznesinin sıfatı* görevindedir: *Fikret'te onun bütün kusurlarını kapayan emsalsiz bir ahlak güzelliği vardı.*

3) *İhtiyar adam, daha bu eve ayak atarken yüzüne çarpılan havadan anlamıştı ki kızı burada mesut olamamıştır.* (R. N. Güntekin, *Yaprak Dökümü*)

Yan cümle, temel cümlenin *nesnesi* görevindedir: *İhtiyar adam, daha bu eve ayak atarken yüzüne çarpılan havadan kızının burada mesut olamamış olduğunu anlamıştı.*

4) *Siz bir insan tasavvur edin ki hangi ırktan, ne cinsten olduğu belli değildir.* (Y. K. Karaosmanoğlu, *Yaban*)

Yan cümle, temel cümle *nesnesinin sıfatı* görevindedir: *Siz, hangi ırktan, ne cinsten olduğu belli olmayan bir insan tasavvur edin.*

5) *Şöyle izah edeyim ki en kalın kafalınız da anlasın.* (O. Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*)

Yan cümle, temel cümlenin *zarf tümleci* görevindedir: *En kalın kafalınızın da anlayacağı şekilde izah edeyim.*

6) *Talih bu felaketi o şekilde hazırlamıştı ki, ortada kabahatli kimse yoktu.* (A. H. Tanpınar, *Huzur*)

Yan cümle, temel cümlenin *zarf tümlecinin sıfatı* görevindedir: *Talih bu felaketi ortada kabahatli kimsenin olmayacağı şekilde hazırlamıştı.*

7) *Yemin ederim ki bunları şikâyet için söylemiyorum.* (R. N. Güntekin, *Çalığışu*)

Yan cümle, temel cümlenin *yer tamlayıcısı* görevindedir: *Bunları şikâyet için söylemediğime yemin ederim.*

8) *Fikir bir kandile benzer ki gönül mihrabında asılır.* (Sinan Paşa, *Tazarrunname*)

Yan cümle, temel cümlenin *yer tamlayıcısının sıfatı* görevindedir: *Fikir gönül mihrabında asılan bir kandile benzer.*

9) *İyi yazar odur ki, kullandığı vasitanın bütün imkânlarını bilir.* (A. H. Tanpınar, *Huzur*)

Yan cümle, temel cümlenin *yüklem ismi* görevindedir: *İyi yazar kullandığı vasitanın bütün imkânlarını bilendir.*

10) *O neşe bir sırça kadehti ki, kırılmıştı.* (A. H. Tanpınar, *Huzur*)

Yan cümle, temel cümle *yüklem isminin sıfatı* görevindedir: *O neşe, kırılan bir sırça kadehti.*

2. Ki’li Cümlelerin Cümle Sınıflandırmalardaki Yeri

Ki’li cümleler yapı bakımından dilciler tarafından genellikle birleşik cümle olarak ele alınmasına rağmen bazı dilciler bu yapıların bağlı cümle olduğunu öne sürmektedirler. Kimi dilciler ise tasnif konusunda tereddüt ederler. Şimdi önce dil bilgisi kaynaklarında ki’li cümlelerin nasıl ele alındığını sıralayacağız. Daha sonra konu hakkındaki görüşümüzü ortaya koyacağız.

Ki’li cümleleri “Birleşik Cümle” üst başlığı altında farklı terimlerle karşılayanlar:

Birleşik cümle: “*İçinde esas yargının bulunduğu bir temel cümle ile, temel cümleyi anlam ve görev bakımından tamamlayan, yüklemi çekimli olan ve değişik yapı özelliklerine sahip bulunan bir veya daha fazla yardımcı cümleden oluşmuş cümle türü* (Korkmaz 2003: 45-46).”

Vecihe Hatiboğlu birleşik tümcenin tanımını verdikten sonra temel tümceyi ve yantümceyi izah etmiş ve ki’li yapıları yantümce üst başlığının altında *bağlaçlı yantümce* adıyla ele almıştır (1972: 147).

Tahsin Banguoğlu, tümlene birleşik cümle üst başlığının altında ilinti zamiri cümlesinin bir alt başlığı olarak *ki ilinti cümlesine* yer vermiştir (1974: 553). Banguoğlu bağlam cümlesi başlığı altında da “altalta bağlam cümlesi”nin bir parçası olarak *amaç cümlesi* başlığına yer vermiş ve burada “Çok çalış ki kazansın. / Ört ki ölem.” örneklerini vermiştir (1974: 560).

Hikmet Dizdaroğlu bileşik tümce başlığı altında girişik, kaynaşık, koşul, ilgi ve katmerli tümcelere yer vermiş ve ki’li cümle yapısını *ilgi tümcesi* olarak adlandırmıştır (1976: 193, 216).

Kaya Bilgegil, birleşik cümle başlığı altında diğerlerinden hayli farklı bir tasnif yapmış ve “*girişik-bileşik cümleler, şartlı bileşik cümleler, sıralı cümleler, bağlı cümleler ve ki bağlacıyla kurulan cümleler*” şeklinde bir sıralamada bulunmuştur. Bilgegil, ki’li cümleleri, bağlı cümleleri ve sıralı cümleleri de birleşik cümle olarak değerlendirmiştir (1984).

Rasim Şimşek, “*Türkçede benimsenmiş bir alıntı’ olan ki bağlacıyla kurulan tümceler yapıcı sıralı, iç kuruluş bakımından bileşik tümce özelliği gösterir.*” diyerek bu yapıdaki cümleleri bileşik tümce başlığı altında yer verdiği *ilgi tümcesi/ki ilgi tümcesi* olarak adlandırır (1987: 244).

Alaeddin Mehmedoğlu birleşik cümleyi “bağımsız birleşik cümle” ve “bağımlı birleşik cümle” olarak ikiye ayırmış, ki’li cümleleri *bağımlı birleşik cümle* olarak adlandırmış ve bu cümle yapısını şöyle tanımlamıştır: “İçerisinde basit cümlelerden biri diğerine bağlı olan birleşik cümleye bağımlı birleşik cümle denir. Örneğin: Bilin ki türkü bilmeyenin kimliği yabancıdır. (2001: 116).”

Mertol Tulum (1978: 16, 23), Muharrem Ergin (1992: 414), Zeynep Korkmaz (1992: 26), H. İbrahim Delice (2003: 145)[†], Şükrü Halûk Akalın (2004: 51), Muhammet Yelten (2005: 45), Günay Karaağaç (2011: 199),

[†] Delice’nin bu konudaki fikri ilerleyen süreçte değişmiş ve bu yapıları “bağlı cümle” olarak kabul etmiştir (2012: 875).

Mustafa Özkan-Hatice Tören-Osman Esin 2001: 591), Mustafa Özkan-Veysi Sevinçli (2012: 204), Zuhul H. Kültüral (2009: 48) *ki'li birleşik cümle*; Neşe Atabay vd. (2003: 102), Süer Eker (2006: 483) *ki'li birleşik tümce*; İsmail Parlatır-Hatice Şahin (2011) ise *ki bağlacıyla kurulmuş birleşik cümle* terimini kullanmışlardır.

Ki'li cümleleri “Bağlı Cümle” olarak kabul edenler:

Bağlı cümle: “*Ve, veya, ama, da, fakat, halbuki, lâkin, meğer vb. bağlaçlardan biri ile birbirine bağlanmış olan ve aralarındaki anlam ilişkisi de bu bağlaçlar ile sağlanan bağımsız cümlelerden oluşmuş cümleler* (Korkmaz 2003: 36).”

“*Henüz bu yaşta, zavallı çocuk gönül çekmek nedir bir büyük adam gibi biliyor ve bir büyük adam gibi yarasının acısını kimseye sır vermeyerek taşıyor* (Y. K. Karaosmanoğlu, *Kiralık Konak*). *Ben, ne âlimim, ne de bir siyaset adamıyım* (R. N. Güntekin, *Yeşil Gece*). *Hoca Efendi hâlâ reis beyin gözlerine bakıyordu; fakat bu bakışlar neler duyup düşündüğünü belli etmiyor, olsa olsa durgun ve dalgın görünüyorlardı* (T. Buğra, *Küçük Ağa*). *Doktor kendisiyle konuşmak isteyenlerin bulunduğunu anlamıştı: Fakat bunları görmemezlikten geldi* (T. Buğra, *Küçük Ağa*) (Korkmaz 2003: 36).”

Bazı dilciler, “ki” bağlacıyla kurulmuş cümleler ile “ve, veya, ama, da, fakat, halbuki, lâkin, meğer”le kurulan cümleler arasında yapı bakımından hiçbir fark olmadığını ileri sürerek bunları aynı kategoride ele almışlar ve ki'li cümleleri de bağlı cümle olarak kabul etmişlerdir. Dolayısıyla ki'li cümlelerdeki temel cümle ve yan cümle meselesini göz önünde bulundurmamışlardır.

Leylâ Karahan (1995: 64) ve Haydar Ediskun (2007: 388) bu cümle tipini “ki'li bağlı cümle” olarak adlandırmıştır. H. İbrahim Delice (2012: 875), Mustafa Levent Yener (2013: 174) bağlı cümle terimini kullanmışlardır.

Konuyu farklı bir bakış açısıyla ele alanlar:

Rasim Şimşek, ki'li cümleleri *ilgi tümcesi/ki ilgi tümcesi* olarak adlandırdıktan sonra (1987: 244). Devamında konuyu şöyle açar:

“*İlgi tümcesi dışyapıca sıralı, iç oluşum bakımından bileşik tümce niteliğindedir. İlgi tümcesinin yapısındaki bu dış-iç uyumsuzluğu, onun değişik biçimlerde ele alınmasına yol açmıştır. Gerçekten kimi dilciler, ilgi tümcesini sıralı cümleler arasında incelerken* (bkz. Ediskun, s. 385; Banguoğlu, s. 552) *kimileri de ona bileşik tümceler arasında yer vermiştir* (bkz. Ergin, s. 383; Dizdaroğlu, s. 216). *Oysa ilgi tümcesi doğrudan sıralı tümce olmadığı gibi, bir bileşik tümce de değildir. İlgi tümcesine yapıca dense dense sıralı bileşik tümce denebilir.* (1987: 303).”

Fuat Bozkurt, ayrışık tümce başlığı altında 10 adet cümle tipine yer vermiştir (sıralı tümce, bağlı tümce, ki bağlacılı tümce, ilgeçli tümce, soru ekli tümce, değil koşaçlı tümce, iç içe tümce, koşullu tümce, eksilteli tümce, arasözlü tümce). Listeden de anlaşılacağı üzere *ki bağlacılı tümce* bağlı cümleden ayrı bir yapı olarak ele alınmıştır. Bozkurt'un bu tasnifte ki'li

cümleyi birleşik bir cümle olarak algıladığı ama bazı şüphelerinin olduğu şu ifadelerinden anlaşılmaktadır: “*Ancak özenle baktığımızda bu ayırmda kimi çelişkiler hemen bellidir. Sözgelimi ki’li bileşik tümceler bağlaçlı bileşik tümceler içinde sayılmaz mı? Ki bağlaç değil midir?* (2000: 207)”.

Yukarıda belirtildiği üzere Bilgegil, ki’li cümleleri, bağlı cümleleri ve sıralı cümleleri de birleşik cümle olarak değerlendirmiştir (1984).

Zeynep Korkmaz, ki’li cümleleri açıkça birleşik cümle olarak ifade etmesine rağmen (2003: 45-46), bağlı cümle altındaki örneklerde ki’li cümlelere de yer vermiştir (2003: 36): *Diyeceğim şu ki siz şimdi şükredin hâlinize* (S. Çokum, *Ağustos Başağı*, s. 114). *Zannetmeyin ki bu savaşa yeni başlıyoruz* (S. Çokum, *Ağustos Başağı*, s. 3).

Zuhal Kültürel, bu yapıyı birleşik cümle olarak değerlendirmesine rağmen şöyle bir not düşmüştür:

“*Bazı kaynaklarda... ki’li birleşik cümleler ki’li bağlı cümle olarak değerlendirilmektedir. İki cümleyi yalnız sebep-sonuç ilişkisi ile bağlayan ki’li cümlelerde ki’nin bağlama fonksiyonu söz konusu olduğu için bu tür cümleler bağlı cümle olarak değerlendirilebilir. Bunun yanında çeşitli örneklerde de görüldüğü gibi ki’nin bağlama fonksiyonu dışında çeşitli fonksiyonları vardır. Bu durumu göz önüne alarak ki’li cümleleri tümüyle ki’li bağlı cümle olarak değerlendirmedik* (2009: 54).”

Zikri Turan, sözü cümle seviyesinde dizen tek bir yapının olduğunu söyleyerek ‘birleşik’ bir yapıdan söz edilemeyeceği için ‘basit’ bir cümle yapısından da bahsetmenin gerekmediğini ifade etmiştir (1999: 310). Bu genel hükümden, bu adı geçen çalışmada ki’li cümlelerin “bağlı cümle” veya “birleşik cümle” gibi bir tasnife tâbi tutulamayacağı kanaati ortaya çıkmaktadır.

Leyla Karahan yukarıda da belirtildiği gibi *Türkçede Söz Dizimi* kitabının ilk baskılarında bu yapıları “ki’li bağlı cümle” başlığı altında ele alırken (1995: 64) daha sonra fikir değiştirmiş; “Yapı Bakımından Cümle Sınıflandırmaları Üzerine” başlıklı makalesinde ve adı geçen kitabının sonraki baskılarında; sözlü ve yazılı ifadelerde birbirini takip eden cümleler arasında tabii olarak anlam bağlantılarının bulunduğunu, cümlelerin arka arkaya gelmesinin bazen bu bağlantıyı göstermek için yeterli olmayabileceğini, bağlantıyı pekiştirmek ve yönlendirmek için (ve, ki gibi) çeşitli edatlara başvurulabileceğini ancak bu ortaya çıkan yapıların “cümle” değil “cümleler topluluğu” olduğunu ifade ederek aralarındaki bağlantıya gramatikal unsurlar müdahale ettiği için bu yapıların söz diziminin konusu olmaması gerektiğini ifade etmiştir (2000: 21). Yani ki’li cümleleri iki ayrı cümle olarak görüp bunları “bağlı cümle” veya “birleşik cümle” olarak nitelememiştir.

Değerlendirme:

Farklı kaynaklarda yer verilen birleşik cümle tariflerinin tamamına yakınında “bir temel cümle ile onu anlam bakımından tamamlayan bir yan

cümlelerin oluşturduğu yapı” şeklinde bir tanıma rast gelinmektedir (Ergin 1992: 404; Hatiboğlu 1972: 46; Atabay vd. 2003: 95; Korkmaz 2003: 45-46; Delice 2003: 142; Eker 2006: 481 gibi).

Bu tanımları da göz önünde bulundurarak, (her ne kadar bir bağlaç olan ki etrafında oluşan bir yapı olsa da) bünyesinde temel cümle ve yan cümle bulundurduğu için ki'li cümlelerin *birleşik cümle olarak değerlendirilmesi gerektiğini* düşünüyoruz.

*Unutma ki şâirleri haykırmayan bir millet,
Sevenleri toprak olmuş öksüz çocuk gibidir.*

(Mehmet Emin Yurdakul)

Temel cümle: *Unutma.*

Yan cümle: *Şâirleri haykırmayan bir millet, sevenleri toprak olmuş öksüz çocuk gibidir.*

Yan cümle, temel cümleyi *nesne* göreviyle tamamlamaktadır: *Şairleri haykırmayan bir millet(in) sevenleri toprak olmuş öksüz çocuk gibi [olduğunu]* unutma.

Yukarıda verilen bağlı cümle tanımında da görüldüğü üzere bağlı cümleyi oluşturan cümleler birbirine denk cümlelerdir; birinin temel, diğerinin yan cümle olması gibi bir durum yoktur. Kaynaklarda bağlı cümlelerin tanımı genellikle bu esaslara dayanmaktadır (Korkmaz, 2003: 36; Bozkurt, 2000: 213; Ediskun, 2007: 387 vd.).

Bu sefer ay sol taraftan vuruyor ve Yusuf'un dizginleri tutan ellerini aydınlatıyordu. (Sabahattin Ali, *Kuyucaklı Yusuf*)

Evet dün de konuştuk ama çocukların yanında rahat değil gibiydin. (Ahmet Ümit, *Sultanı Öldürmek*)

Bağlı cümleler içerisinde “**çünkü**”[‡] ile kurulanlarının bünyesinde de bir temel bir de yan cümlelerin bulunduğu görülmektedir. “Çünkü” bağlacı Farsça “çün” ve “ki” bağlaçlarının birleşmesiyle oluştuğu için bu durum çok tabiidir. “Ki” işlevlerinden bir kısmını bu yeni yapıda da sürdürmektedir.

Bu kitapta harbe, mümkün olduğu kadar az yer vermeye çalışacağım, çünkü harbin hikâyesi, çağdaş insan için artık ilgi çekici olmaktan çıkmıştır (Ş. S. Aydemir, *Suyu Arayan Adam*).

Temel cümle: *Bu kitapta harbe, mümkün olduğu kadar az yer vermeye çalışacağım.*

Yan Cümle: *Harbin hikâyesi, çağdaş insan için artık ilgi çekici olmaktan çıkmıştır.*

Nitekim aynı ki'li cümleler gibi bu cümleyi de Türkçe yapı hâle getirme imkânı vardır: “*Harbin hikâyesi çağdaş insan için artık ilgi çekici olmaktan çıkmış olduğu için bu kitapta harbe, mümkün olduğu kadar az yer*

[‡] Burada kastedilen, başına geldiği cümleyi kendisinden sonraki cümleye “zaman” işleviyle bağlayan ve tarihî metinlerde sıkça yer alan “çün-ki” değil, başına geldiği cümleyi kendinden önceki cümleye bağlayan “çünkü” bağlacıdır.

vermeye çalışacağım.” (Yan cümle temel cümlenin zarf tümleci işlevindedir.)

Bu kadar telaşlı olmasına hiç de şaşılmazdı. Çünkü bu kapının arkasında Nuran vardı. (A. H. Tanpınar, Huzur)

Temel cümle: *Bu kadar telaşlı olmasına hiç de şaşılmazdı.*

Yan cümle: *Bu kapının arkasında Nuran vardı.*

Türkçe yapılı hâli: “*Bu kapının arkasında Nuran olduğu için bu kadar telaşlı olmasına hiç de şaşılmazdı.*” (Yan cümle temel cümlenin zarf tümleci işlevindedir.)

Bununla beraber “çünkü”nün yanı sıra **gerçi**, **vâkıa**, **madem/mademki** gibi başlarında buldukları cümleleri kendilerinden sonraki cümlelere bağlayan bağlaçlarla kurulan cümlelerde de temel cümle/yan cümle ilişkisi bulunmaktadır.[§]

Gerçi şimdi artık aramızda bir kıt’a ve bir deniz var, fakat buna rağmen sen hâlâ burada, bizdesin. (Rûşen E. Ünaydın).

Yan cümle: *Şimdi artık aramızda bir kıt’a ve bir deniz var.*

Temel cümle: *Buna rağmen sen hâlâ burada, bizdesin.*

Türkçe yapılı hâli: *Şimdi artık aramızda bir kıt’a ve bir deniz olmasına rağmen sen hâlâ burada, bizdesin.* (Yan cümle temel cümlenin zarf tümleci işlevindedir.)

Vâkıa kompartımanları ayrı idi; fakat aynı saatlerin yelkovanına takılmış olan hayatları aynı hareketleri yapmaya mahkûmdu. (Saray ve Ötesi, s. 257)

Yan cümle: *Kompartımanları ayrı idi*

Temel cümle: *Aynı saatlerin yelkovanına takılmış olan hayatları aynı hareketleri yapmaya mahkûmdu.*

Türkçe yapılı hâli: *Kompartımanları ayrı olsa da, aynı saatlerin yelkovanına takılmış olan hayatları aynı hareketleri yapmaya mahkûmdu.* (Yan cümle temel cümlenin zarf tümleci işlevindedir.)

Mademki böyle duygularım kaldı çok şükür. (Yahya Kemal Beyatlı)

Yan cümle: *Böyle duygularım kaldı*

Temel cümle: *Çok şükür.*

[§] Bu tip cümle yapıları hakkında bilgi edinmek için bk.: Enfel Doğan: "Osmanlı Türkçesinde Kullanılan Farsça Yapılı Karşıtlama Cümleleri", *Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Kongresi, 27-28 Ağustos 2007, UTEK 2007, Bildiriler, C. I, Türkçenin Söz Dizimi*, (Editör: Prof. Dr. Hayati Develi), İstanbul Kültür Üniversitesi, İstanbul 2009, s. s. 153-165.

Türkçe yapılı hâli: *Böyle duygularım kaldığı için çok şükür.* (Yan cümle temel cümlenin zarf tümleci işlevindedir.)

Beni kimsecikler okşamaz madem

Öp beni alnımdan, sen öp seccâdem (Necip F. Kısakürek)

Yan cümle: *Beni kimsecikler okşamaz.*

Temel cümle: *Öp beni alnımdan, sen öp seccâdem.*

Türkçe yapılı hâli: *Seccâdem, beni kimsecikler okşamazsa, beni alnımdan öp, sen öp.* (Yan cümle temel cümlenin zarf tümleci işlevindedir.)

Sonuç

Temel ve yan cümlelerden oluşan *ki'li cümlelerin*, yapı bakımından, böyle bir işleve sahip olmayan diğer bağlı cümlelerden ayrı tutularak birleşik cümle olarak kabul edilmesi gerektiğini düşünmekteyiz. *Çünkü* bağlacıyla kurulan cümleler de -aynen *ki'li cümleler* gibi- bünyelerinde temel ve yan cümle bulundurduğu için yapı bakımından bağlı cümle olarak değil *ki'li birleşik cümlelerin* bir alt başlığı olarak ele alınmalıdır.

“*Gerçi, vâkıa, madem/mademki*” gibi başlarında buldukları cümleleri kendilerinden sonraki cümlelere bağlayan bağlaçlarla kurulan cümleler ise, yan cümle ile temel cümle birbirleriyle karşıt hükümler içerdikleri için yapı bakımından bağlı cümle olarak değil, “karşıtlamalı birleşik cümle” olarak kabul edilmelidir.

Kaynakça

AKALIN, Şükrü Halûk (2004). “Eski Anadolu Türkçesinde Ki’si Düşmüş Birleşik Cümleler Üzerine”, *Zeynep Korkmaz Armağanı*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

ATABAY, Neşe - ÖZEL, Sevgi - ÇAM, Ayfer (2003). *Türkiye Türkçesinin Sözdizimi*. İstanbul: Papatya Yayınları.

BANGUOĞLU, Tahsin (1974). *Türkçenin Grameri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

BİLGEGİL, Kaya (1984). *Türkçe Dilbilgisi*. Ankara: Salkımsöğüt Yayınları.

BOZKURT, Fuat (2000). *Türkiye Türkçesi*. İstanbul: Cem Yayınevi.

DELİCE, H. İbrahim (2003). *Türkçe Sözdizimi*. İstanbul: Kitabevi.

DELİCE, H. İbrahim (2012). “Yapı Açısından Cümle Sorunu”. *Turkish Studies*, VII(3): 871-876.

DİZDAROĞLU, Hikmet (1976). *Tümcebilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

EDİSKUN, Haydar (2007). *Türk Dilbilgisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- EKER, Süer (2006). *Çağdaş Türk Dili*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- ERGİN, Muharrem (1992). *Türk Dil Bilgisi*. İstanbul: Bayrak Basım/Yayın.
- HATİBOĞLU, Vecihe (1972). *Türkçenin Sözdizimi*. Ankara.
- KARAAĞAÇ, Günay (2011). *Türkçenin Söz Dizimi*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- KARAHAN, Leyla (1995). *Türkçede Söz Dizimi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- KARAHAN, Leyla (2000). “Yapı Bakımından Cümle Sınıflandırmaları Üzerine”. *Türk Dili*, 583:16-23.
- KORKMAZ, Zeynep (2003). *Grammer Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- KÜLTÜRAL, Zuhul H. (2009). *Türkiye Türkçesi Cümle Bilgisi*. İstanbul: Simurg Kitabevi.
- MEHMEDOĞLU, Alaeddin (2001). *Türk Dilinde Bağımlı Birleşik Cümle Söz Dizimi*. Adapazarı: Aşiyen Yayınları.
- ÖZKAN, Mustafa - SEVİNÇLİ, Veysi (2012). *Türkiye Türkçesi Söz Dizimi*. İstanbul: 3F Yayınevi.
- ÖZKAN, Mustafa - Tören, Hatice - Esin, Osman (2001). *Yüksek Öğretimde Türk Dili Yazılı ve Sözlü Anlatım*. İstanbul: Filiz Kitabevi.
- ÖZKAN, Mustafa (2004). “Eski Türkiye Türkçesinde ki/kim Bağlaçlarının Kullanılışı Üzerine”. *İÜEF Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, XXXI: 243-251.
- PARLATIR, İsmail - ŞAHİN, Hatice (2011). *Türk Dili Sözlü ve Yazılı Anlatım Türleri ile Anlatım Teknikleri*. Bursa: Ekin Yayınları.
- ŞİMŞEK, Rasim (1987). *Örneklerle Türkçe Sözdizimi*. Trabzon.
- TEKİN, Şinasi (1992). “Eski Türkçe”, *Türk Dünyası El Kitabı, Dil-Kültür-Sanat*, II: 69-120.
- TİKEN, Kâmil (2004). *Eski Türkiye Türkçesinde Edatlar, Bağlaçlar, Ünlemler ve Zarf-fiiller*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- TULUM, Mertol (1978). *Sinan Paşa, Maarifnâme, Metin ve ki’li Birleşik Cümleler Üzerinde Bir İnceleme (Yayımlanmamış Doçentlik Tezi)*. İstanbul.
- TURAN, Zikri (1999). “Cümlenin Yapısı ile İlişkilendirilen ‘Basit’ ve ‘Birleşik’ Kavramları Üzerine”. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 8: 299-312.
- YELTEN, Muhammet (2005). “Parsnâme’deki Ki’li Cümleler Üzerine”. *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, II(4): 45-56.
- YENER, Mustafa Levent (2013). “Ki’li Tümceleri Yeniden Düşünmek: Ki’li Tümceler Birleşik Tümce midir Yoksa Bağlı Tümce midir?”. *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, X(4): 165-176.

DEYİMLİK YAPILAR HAKKINDA

Mustafa KORGA*

Öz

Deyimler ait olduğu milletin hayat görüşünü, gelenek göreneklerini gelecek kuşaklara aktaran kalıplaşmış söz varlığı unsurlarındadır. Deyimler hakkında yapılan çalışmalar incelendiğinde araştırmacıların bazı görüş ayrılıkları içerisinde olduğu görülmüştür. Bu çalışmada araştırmacıların deyim tanımlarındaki farklılık tespit edilmiş, konu olan öbekler için yeni bir sınıflandırma denemesi yapılmıştır. Bu sınıflandırma için terminoloji oluşturulup söz konusu öbekler deyimlik yapı olarak adlandırılmıştır. En az iki kelimedenden oluşması, kalıplaşma içerisine girmesi ve anlamsal değişime uğraması deyimlik yapıların ortak özelliği olarak belirlenmiştir. Deyimlik yapılar, kendilerini oluşturan sözcüklerin deyimleşme derecelerine göre deyim ve deyimce alt başlıklarına bölünmüştür. Öbeklerin anlamsal değişimleri temel alınarak yapılan bu sınıflandırma denemesinde deyimlik yapılar bağlamdan ayrı düşünülemezdi. Bu yapıların örnek cümleleri, Türk edebiyatının önde gelen yazar ve şairlerinden Hüseyin Nihal Atsız'ın altı roman ve bir şiir kitabından alınmıştır. Deyimlik yapıların anlamları için TDK'nin genel ağdaki sözlüğü kullanılmış, anlam üzerinde değişiklikler yapılmışsa belirtilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Deyimlik Yapı, Deyim, Deyimce, H. Nihal Atsız

ABOUT THE IDIOMATIC STRUCTURES

Abstract

Idioms are conventional, formulaic components of the vocabulary. Studies conducted on idioms reveal certain disagreements among researchers. This study not only observes the researchers' definitions of the term "idiom" and how they differ from each other but also yields a test for a new classification of the phrases used in it. A terminology for this classification has been created where those phrases are named as idiomatic structures. Being formulaic, consisting of at least two words and semantic changes have been ascertained as the common features of idiomatic structures which in accordance with their idiomaticness level, have also been divided into two subclasses called idioms and formulae. Idiomatic

* MEB, Kırıkkale Keskin Anadolu Lisesi, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni –
ORCID: 0000-0002-5563-4110

e-posta: korgamustafa@hotmail.com

Geliş/Received: 1 Ağustos / August 2019
Kabul/Accepted: 1 Aralık / December 2020

structures couldn't be considered independent of context in this classification test based on semantic changes of phrases. Sample clauses representing these structures have been quoted from six novels and one poetry book of Hüseyin Nihal Atsız, a prominent figure of Turkish literature and poetry. Official online dictionary of Turkish Language Association (TDK) has been used for semantic explanations of the idiomatic structures and semantical changes, if any, have been specified.

Keywords: Idiomatic Structure, Idiom, Formulae, H. Nihal Atsız

Giriş

Bir dilin söz varlığı içinde önemli yer tutan deyimler, kalıplaşmış ifadeler olması dolayısıyla gerek zamanla kullanımdan düşmüş gerekse anlam değişimine uğramış kelimeleri bünyesinde bulundurur. Bu kavrama ilişkin yapılan tanımlar incelendiğinde kavramın içeriğiyle ilgili benzer noktalar olmakla birlikte farklılıkların olduğu da görülmüştür. Söz konusu farklılıklar, deymi oluştururan sözcüklerdeki anlam değişimleri ve deymi oluştururan sözcüklerin sayısı ile ilgilidir. Çalışmamızda bu farklılıklar incelendikten sonra deyim öbeklerindeki anlamsal değişiklikler üzerinde durulmuştur. Söz konusu öbekleri oluştururan kelimelerin öbeğin bütününe anlamına yaptığı etkiyi temel alan bir sınıflandırma denemesi yapılmıştır. Bu sınıflandırma denemesinde yeni terimlere ihtiyaç duyulmuş ve deyim sözcüğünün üzerine getirilen eklerle terminoloji oluşturulmuştur.

1. Deyim Kavramı

1.1. Deyimde Sözcük Sınırı: Deyim tanımlarında farklılık gösteren konulardan biri, deyim en az kaç sözcükten oluşması gerektiğidir. Bazı araştırmacılar deyimlerin tek sözcükten oluşabileceğini savunurken bazıları da deyim oluşması için en az iki sözcüğün bir araya gelmesi gerektiğini savunmuştur.

Aksoy (1953: 205), çalışmasında “sözde”, “gözde”, “dünyada (asla)”, “Türkçesi (açıkçası)”, “güzelim (herkesin beğendiği)” gibi kelimeleri deyimlere örnek olarak göstermiştir. Deyimin en basit haliyle iki elemandan oluşacağını belirtmiştir. Ardından Çağdaş Eleştiri dergisindeki “tek sözcüklü deyim var mı?” adlı yazısında düşüncesini değiştirmiş, deyim oluşması için en az iki sözcüğün bir araya gelmesi gerektiğini vurgulamıştır (Aksoy, 1984: 4-6).

Püsküllüoğlu (1995: 452), deyim tanımında “genellikle birden çok sözcüklü” ifadesi kullanılmıştır. Bu durum tek ögeli deyimlerin de olabileceği düşüncesini uyandırmıştır.

Aksan (2015c: 35-36) eserinde deyim tanımını “birden çok sözcüğün bir arada, seyrek olarak da tek bir sözcüğün yan anlamında kullanılmasıyla oluşan söz” şeklinde yapmıştır. “Türkçenin Gücü” isimli eserinde de aynı düşüncesini sürdürmüştür (Aksan, 1999: 91).

Hatiboğlu (1982: 195), deyimlerin en az iki kelimededen oluşabileceğini ve deyim yapısının az ögeli deyimlerde çok ögelilere göre daha sağlam olduğunu belirtmiştir. Tek bir sözcüğün gerçek anlamı dışında kullanıldığında yeni bir mecaz anlam kazandığını vurgulayarak tek bir kelimedeki anlam değişiminin deyimleşme değil mecazlaşma olduğunu belirtmiştir (Hatiboğlu, 1963: 222).

Çotuksöken (1994: 5-9), deyimlerin bir öbek olduğunu kanısındadır. Deyim denilince tek bir sözcüğün akla gelmesinin nedenini deyim kavramına karşılık kullanılan tabir sözcüğüne bağlamıştır. Deyimin en az iki sözcükten oluşabileceği görüşündedir.

Yukarıdaki çalışmalar incelendiğinde araştırmacıların deyim en az iki sözcükten oluştuğu konusunda görüş birliği içinde olduğu görülmektedir. Deyimin en çok kaç sözcükten oluşacağı konusunda Hatiboğlu (1982: 195) yedi sekiz sözcüğün bir araya gelerek deyim oluşturabileceğini belirtmiştir. Daha sonra sözcük sayısı bakımından üst noktaya yakın deyimlerde kalıplaşma düşük olduğu için bu deyimlerin yapıların sağlam olmadığını tespit etmiştir. Sinan (2015: 84), 17.137 deyim dizinlediği çalışmasında 9 kelimedenden oluşan 21 deyime yer vermiştir. Çotuksöken (1994:9), ise soru-cevap biçimindeki deyimleri örnek göstererek deyimlerin sözcük sayısının 15 sözcüğe kadar çıkabileceğini ifade etmiştir.

1. 2. Deyimi Oluşturan Sözcüklerdeki Anlam Değişimi: Araştırmacıların deyim oluşturan sözcüklerdeki anlam değişimleri konusunda da farklı düşüncelere sahip olduğu görülmüştür.

Sinan (2016: Ön söz), “*çoklukla kelimelerden birinin temel anlamı dışında yan anlamla kullanıldığı*” sözleriyle kelimelerdeki anlam değişiminin temel anlamdan yan anlama doğru olduğunu vurgulamıştır.

Hatiboğlu (1982: 194) ve Parlatır’ın (2008: 1), deyim tanımlarında sözcüklerdeki anlam değişimi gerçek anlamdan mecaz anlama doğrudur.

Deyimlerde mecaz anlamın önemini vurgulayan Bolulu (1998: 17), deyim tanımında “*mantık dışı*” ve “*mecazlı*” kelimelerini kullanarak bu öbeklerdeki anlamsal değişimin üzerinde durmuştur.

Aksan (2015c: 35), deyim tanımında yan anlam terimini kullanmıştır. Yan anlamı belli bir ses bileşeninin, sözcüğün, temel anlamının yanı sıra edindiği bir başka anlam, yansıttığı yeni bir kavram olarak tanımlamıştır (Aksan, 2015c: 182). Bu durum, Aksan’ın mecaz anlama yan anlam içinde yer verdiğinin bir göstergesidir.

Akyalçın (2012: 10), deyim oluşması için kelimelerin yan ya da mecaz anlamıyla kullanılmasının yeterli olmayacağı görüşündedir. Tanımındaki “*özel anlam/anlatım boyutu*” ifadesi gerçek, yan ve mecaz anlamdan ayrı bu anlamlardan farklılaşmış bir anlam niteliğindedir. Ayrıca deyim oluşturan öğelerin anlamlarından deyim anlamının tahmin edilemeyeceğini belirtmiştir (Akyalçın, 2011: 122).

Tanımlar incelendiğinde deyim oluşturan kelimelerdeki anlam değişiminin yönünün belirlenemediği görülmektedir. Araştırmacıların görüş ayrılıkları öbeği oluşturan parçaların bütünü anlamına yaptığı

katkının belirlenmesi hususundadır. Kelimelerin deyim içerisinde gerçek, yan ya da mecaz anlamlarıyla yer alabileceğini vurgulayan araştırmacılar olduğu gibi deyim oluşması için kelimelerin sözlükteki tüm anlamlarından sıyrılarak özel bir anlam kazanması gerektiğini ileri süren araştırmacılar da mevcuttur.

2. Deyimlerde Kalıplaşma

Gökdayı (2015: 26-33) kalıplaşmayı “*dil bilgisel ilişkilerle bir araya gelen birimlerin oluşturduğu bütün*” sözcükleriyle ifade etmiş ve bu öğelerin değişime uğrama durumuna göre iki alt başlığa ayırmıştır. Tam kalıplaşma adını verdiği ilk bölümde birimin sözcüklerinde ve diziminde hiçbir değişiklik yapılamazken; çekirdek kalıplaşmada ise biçimsel ve dizimsel değişikliklerin yapılabileceği vurgulanmıştır.

Deyimlerin kalıplaşmış yapılar olması deyim ve diğer kalıplaşmış söz varlığı birimlerin ortak özelliğidir. Bu ortaklık deyim ve söz konusu diğer yapıların sınırının çizilmesini zorlaştırmıştır. Gökdayı (2008: 106-107), çalışmasında kalıplaşmış yapıları oluşturan deyim, atasözü, ikileme ve kalıp sözleri anlam, işlev, yapı ve bağlam açısından karşılaştıran, kalıplaşmış yapıların birbirinden ayırt edilebilmesi için tüm unsurların birlikte değerlendirilmesi gerektiğini belirtmiştir.

Mecazsız kalıp anlatımları kalıp söz olarak nitelendiren Yüceol Özezen (2001: 877), kalıp sözlerin oluşum nedenini öbeklerin kullanım sıklığına bağlamıştır. Kelimelerde anlam değişimi ile oluşan mecazlı kalıpları da deyim olarak adlandırmıştır. Ayrıca, deyimlerin öbek olmasına rağmen zaman zaman ayrışabileceğini vurgulamıştır.

Çotuksöken (1994: 8), kalıplaşmanın ortak bir özellik taşıdığı deyim ve kalıp söz ayrımını yaparken anlam üzerinde durmuştur. Öbeğin temel anlamını yitirmeden kalıplaşmaya gitmesi durumunda bu tür öbekleri kalıpsöz olarak adlandırmıştır.

Aksoy (1988: 145), deyim ve kalıp söz ayrımının kelimelerdeki anlam değişimiyle açıklanamayacağı görüşündedir. Deyimlerin mecazlı ya da mecazsız olabileceği savunmuştur. Kelime grubu hâlindeki deyimleri oluşturan öğelerde sıkı bir kalıplaşma olduğunu ve bu öğelerin eş anlamlılarıyla bile değiştirilemeyeceğini vurguladıktan sonra cümle hâlindeki deyimlerde ise değişik şekiller olabileceğini belirtmiştir (Aksoy, 1953: 207).

Deyim tanımlarına bakıldığında bu yapıların kalıplaşma içinde olduğu vurgulanmıştır. Ancak araştırmacılar bu kalıplaşmalarda istisnalar olabileceğini de ifade etmişlerdir. Deyimlerdeki kalıplaşmalar daha çok gramatikal diziliş yönündendir ve anlam birliğine bağlıdır. Birleşik fiil biçimindeki deyimlerde zaman ve kişi ekleri değişebildiği gibi deyim oluşturulan sözcükler bazı durumlarda eş ya da yakın anlamlılarıyla yer değiştirebilmektedir. Sinan (2015: 94), bu durumu “*Türkçedeki deyimler her ne kadar kalıplaşmış ifadeler ise de bazı deyimlerde kelime başında, ortasında veya sonunda birtakım kelimelerin kendisine yakın anlamda bir başka kelime ile yer değiştirdiğini görüyoruz.*” sözleriyle açıklamıştır. Biray

(2005: 121-134), Kırgız Türkçesindeki deyimleri incelediği çalışmasında deyimlerdeki kalıplaşmanın yapısal değil, anlamsal olduğunu vurgulamıştır.

3. Deyim Ve Argo

Argo belli bir kesim tarafından benimsenerek kullanılan söz ve kalıplaşmış ifadelerdir. Eğer argo dağıtıcı oluşturduğu kalıplaşmış ifadeler genel dilde de yaygınlaşırsa deyim olur. Yüceol Özezen (2001: 877), bu durumu “*Argoların temelde deyimden tek farkı bir sözcükten de oluşabilmeleri ve toplumun sadece belli kesimlerince bilinip kullanılmasıdır. İki ya da daha fazla sözcükten oluşan argo anlatımlar toplumun bütün kesimlerince anlaşılıp kullanılmaya başlayınca deyim özelliği kazanırlar.*” sözleriyle vurgulamıştır. Aktunç (2019: 381), “*...anlamı kitleye açılmış bir sözcük ya da deyim, argo olmaktan çıkar.*” sözleriyle argonun belirli bir çevreye ait olup genel dilden ayrı olduğunu belirtmiştir. Hatiboğlu (1982: 204), “*Argo, dil içinde ayrı bir dil olarak, ses bilgisi, yapı bilgisi, söz dizimi özellikleri gösterir. Her dil kendi argosundan az çok deyim alışverişi yapmaktadır fakat bir taraftan da bu alışverişten kaçmaktadır.*” diyerek argo deyim ilişkisini ortaya koymuştur.

Araştırmacıardan bir kısmı argo ile deyim arasındaki farkı, kelime öbeğinin kullanıldığı kesime göre yapmaktadır. Aksoy (1988: 147) ise deyimlerin bazılarının argo olabileceği düşüncesindedir. “*posta koymak*” örneğini veren yazar, bu yapıları argo deyim olarak adlandırmıştır. Anlamsal kapalılık deyimlerin yanı sıra argo ifadelerde de mevcuttur. Argo ifadelerdeki anlam kapalılığının nedeni argonun belirli bir zümreye hitap eden gizli bir dil olmasından kaynaklanır. Deyimler ise ait olduğu milletin tüm bireylerine hitap eder. Bir sözcük öbeğinin kullanım alanının zaman içinde değişmesi o yapının söz varlığı içindeki yerini de değiştirir. Sözcük öbeği ilk olarak belli bir klik arasında yaygın olarak kullanılıyorsa ve toplumun geneli tarafından anlaşılıyorsa argodur. Ancak söz konusu öbek dili kullananlar arasında zamanla yaygınlaşırsa ortak dilin bir ürünü hâline gelir ve deyim olur (Devellioğlu, 1970: 38). “*Dalga geçmek*” öbeğinin argodan ortak dile geçen yapılar arasında olduğunu ifade etmiştir. Yine yazar tarafından “*pili bitmek*” öbeği argo kabul edilirken günümüzde toplumun geneli tarafından anlaşılır hâle gelmiştir.

4. Deyimlere Anlamsal Bir Bakış

Deyimler, bünyesinde bulundurduğu kelimelerin bir araya gelerek yeni anlam ilişkileri kurmaları bakımından diğer kalıp ifadelerden ayrılmaktadır. Sözcüklerdeki bu anlamsal değişim, deyim bir anlam kapalılığı içine girmesine neden olmaktadır. Deyimleri anlam bilimsel olarak inceleyen araştırmacılar deyim oluşturduğu birimlerin deyim anlamına yaptığı etkiyi temel alan bir sınıflandırma yoluna gitmişlerdir. Bu sınıflandırmalarda benzer yapılar için farklı terimler kullanmışlardır.

Deyim incelemelerinde anlamı ön koşul olarak belirleyen araştırmacıardan Nunberg (Akkök Arıca 2008) (Nunberg 1978'den) çalışmasında deyim en az iki sözcükten oluştuğunu kabul etmiştir. Bu

sözcüklerin deyimmin anlamına yaptığı etkiye göre bir sınıflandırma yapmıştır.

Anlamsal olarak bölünemeyen deyimler: Bu grup içindeki deyimleri oluşturan bileşenler, deyimmin anlam boyutuna tek tek etki etmez. Bir başka ifadeyle anlamsal olarak bölünemeyen deyimler sözcüklerin anlamlarından farklı bir anlam boyutuyla deyimmin anlamını oluşturur. Türkçedeki “*tabana kuvvet*” öbeği bu gruba örnek gösterilebilir.

Olağan dışı bölünebilen deyimler: Bu deyimleri oluşturan kelimelerden biri deyimmin anlamı hakkında bize bilgi verir. Olağan dışı bölünebilen deyimlerde deyim bileşenlerinden birinin anlamı, deyim anlamının içinde yer alır. Türkçedeki “*sudan ucuz*” öbeği bu gruba örnek gösterilebilir.

Bölünebilen deyimler: Bölünebilen deyimlerin bileşenleri sözlük anlamlarıyla kullanılır. Deyimin anlamı sözlük anlamlarının bir araya gelmesiyle oluşur

Cacciari vd. (1998: 163), çalışmasında deyimleri opak, şeffaf ve yarı mecazi olarak üçe ayırmıştır. Opak deyimlerde deyimsel anlam ile ögelerin sözlük anlamı arasında fark edilebilir bir ilişki yoktur. Diğer bir deyişle kelimelerin anlamlarından deyimmin anlamına ulaşamaz. Şeffaf deyimlerde kelimelerden bir ya da birkaçı deyim anlamı hakkında ipucu verir. Böylece opak deyimler şeffaf deyimlere göre anlamca daha kapalı bir yapıya sahip olur. Yarı mecazi deyimlerde ise kelimelerin anlamlarından deyim anlamına ulaşmak mümkündür.

Subaşı (1988: 55-61), bu öbeklerin yapısal boyutu yanında anlamsal özelliklerine de dikkat çekmiştir. Deyimleşmeyi bir çeşit anlam aktarımı olarak gören Subaşı, aktarım sırasında deyim bileşenlerinin deyimmin anlamına aynı oranda katkı yapmadığını belirtmiştir. Bu bileşenlerin deyimmin anlamına yaptığı katkıya göre de deyimi üçe ayırmıştır. Subaşı bileşenlerin anlamlarıyla bütünün anlamı arasında herhangi bir bağ bulunmayan “*ağzı süt kokmak*” gibi yapıları birinci dereceden deyimler (tam deyimler) başlığı altında vermiştir. Bileşenlerinin biri veya birkaçının yan anlamıyla kullanıldığı deyimleri ikinci dereceden deyimler (yarı deyimler) olarak adlandıran araştırmacı, eğer tek bir bileşen yan anlamıyla kullanıldıysa bu ögenin genellikle ilk sözcük olduğunu belirtmiştir. Araştırmacı

Bu tür deyimlerin anlam bilimi açısından değerlendirilmesinde dikkat edilecek nokta, göndergesel anlamlı ögenin yan anlamlı ögeye olan bağlılığıdır. Örneğin adam kılığı deyiminde kılığı ögesi, göndergesel anlam taşıyor olmasına karşın, yan anlamlı adam bağımlı olması nedeniyle, birtakım duruma bağlı anlam bilimi özelliği kazanmakta ve meyve kılığı yapısında olduğundan farklı bir biçimde değerlendirme zorunluluğu göstermektedir.

cümleleriyle ikinci dereceden deyimlerde anlam yükünün yan anlamında kullanılan ilk sözcükte olduğunu ifade etmiştir. Subaşı'nın sınıflandırmasındaki son grubu üçüncü derecen deyimler (deyimsiler) oluşturur. Bu gruptaki deyimlerin bileşenleri yan anlamlarıyla kullanılır ve

deyimın anlamı kelimelerin yan anlamlarının toplamına eşittir. “*Adamına düşmek*”, “*adamdan saymak*” gibi yapıları üçüncü dereceden deyim örnekleri olarak veren yazar deyim öbeğinin en mühim niteliği olan parçaları aşan bütüne ait anlamın, deyimlerde olmadığını belirtmiştir.

5. Sınıflandırma Denemesi

Nunberg (Akkök Arıca 2008) (Nunberg 1978’den), Subaşı (1988), Cacciari vd. (1998) çalışmalarında kelimelerin anlam değişimlerini esas almışlardır ve bu yapıları üç sınıfta incelemişlerdir. Deyimleri anlamsal değişimlerine göre inceleyen Subaşı (1988: 1991)’nın çalışmaları hâlâ önemini korumakla birlikte yazarın; deyim olmayan yapılar arasında gösterdiği “*ant içmek*”, “*hasret kalmak*” gibi öbeklerin kanaatimizce deyim özellikleri göstermesi bizi yeni bir sınıflandırma yapmaya itmiştir.

Çalışmamızda yeni bir deyim sınıflandırması yapılması amaçlanmıştır. Bu amaç çerçevesinde kelimelerin deyimleşme sürecinde geçirdikleri anlam değişimleri, oluşan öbeklerdeki anlamsal kapalılık ve kalıplaşma ön koşul olarak belirlenmiş ve tarafımızdan yeni bir terminoloji oluşturulmuştur. Bu sınıflandırma denemesinde kullandığımız terimler şunlardır:

Deyimlik Yapı: Terim oluşturulurken deyim sözcüğünün üzerine “+*ilk*” eki getirilerek deyim olmaya uygun yapı anlamı oluşturmak hedeflenmiştir. Kalıplaşan, anlam aktarımı ve anlam kapalılığına sahip öbeklerin tamamı deyimlik yapı olarak adlandırılmıştır. Deyimlik yapı ana başlığının altında söz konusu öbekler deyim ve deyimlik yapı olarak iki alt grupta incelenmiştir.

Deyim: Deyimlik yapılar içerisinde anlam kapalılığının üst seviyede olduğu, parçaların anlamından bütünün anlamına ulaşmanın mümkün olmadığı “*çam devirmek*”, “*çizmeyi aşmak*”, “*göğüs geçirmek*”, “*babana rahmet*” gibi öbekler deyim terimiyle adlandırılmıştır.

Deyimce: Büyük Türkçe Sözlük’te “*Eski, yabancı veya diyelek malı olduğu için herkes tarafından bilinmeyen kelime.*” şeklinde tanımlanmıştır. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori=veritbn&kelimesec=91300 [Erişim: 27.03.2019] Çalışmamızda terim deyim sözcüğünün üzerine “+*CA*” eki getirilip benzerlik ilgisi kurularak oluşturulmuştur. Deyimlerde anlam kapalılığı deyimlere göre alt seviyededir.

Deyimlik yapılar, bünyelerinde bulundurdukları sözcüklerin deyimleşme derecelerine göre deyim ve deyimce terimleri kullanılarak sınıflandırılmıştır. Anlam aktarımına girmeden kalıplaşan “*gizli kapaklı*” gibi öbekler sınıflandırma dışında bırakılarak deyimlik yapı olarak kabul edilmemiştir.

Deyimlik yapı en az iki kelimedenden oluşan, anlam aktarımına giren, gramer dizilişi açısından kalıplaşmış, anlatım gücünü arttıran yapılar olarak tanımlanmıştır. Tek sözcüğün gerçek anlamı dışına çıktığı örnekler deyimlik

yapı olarak kabul edilmemiştir. Çünkü bir sözcüğün gerçek anlamı dışında mantık dışı bir anlama kayması deyimleşme değil mecazlaşmadır.

Öbeklerin anlam özelliklerine bağlı olarak sınıflandırıldığı bu çalışmadaki örnek cümleler Hüseyin Nihal Atsız'ın “*Dalkavuklar Gecesi*”, “*Bozkurtların Ölümü*”, “*Bozkurtlar Diriliyor*”, “*Deli Kurt*”, “*Z Vitamini*”, “*Ruh Adam*” romanlarından ve “*Yolların Sonu*” isimli şiir kitabından seçilmiştir. Deyimlik yapıların anlamları TDK'nin genel ağdaki Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü'nden alınmıştır. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_atasozleri&view=atasozleri [Erişim: 27.03.2019] Anlam üzerinde değişiklik yapılmışsa belirtilmiştir. Aşağıdaki tabloda kelime gruplarının bağlama bağlı değişimlerine örnekler verilmiştir.

Tablo 1. *Bağlama Bağlı Değişime İlişkin Deyim Örnekleri*

Allah İyiliğini Versin¹ Deyimlik Yapı	Karşısındakine yumuşak, onu kırmayacak şekilde tepki göstermek için söylenen kelime grubu	<i>Satı Kadın, Çakır'a söz yetiştiremeyince: -Allah iyiliğini versin, dedi. Ben görmeyeli iyice laf ebesi olmuşsun (Atsız 2010: 89).</i>
Allah İyiliğini Versin Kalıp Söz	Yaratılan için yaradan yapılan dua.	<i>Sana Allah iyiliğini versin. Hep iyilerle karşılaş.</i>
Başını Ezmek Deyimlik Yapı	Bir daha kötülük edemeyecek duruma getirmek.	<i>Bu engeller Çin kağanı ile Çin çerisinin bu azlıkla o çokluğu yenmek için çokluğun başını ezmek gerek (Atsız 2015a: 381).</i>
Başını Ezmek Sözcük Öbeği	İrfan, derenin kenarında oynarken kurbağanın başını yanlışlıkla ezdi	
Bereket Versin Deyimlik Yapı	1)Para alan kimsenin söylediği iyi dilek sözü. 2) Bir kimsenin bir durumdan hoşnutluğunu anlatan söz.	<i>Dördüncü gün, talimler bitmiş, yedek atlar avla dolmuş olarak Ötüken'e dönüyorlardı; yorgundular. Bereket versin fırtına ve kar dinmişti (Atsız 2015a: 129).</i>
Bereket Versin Kalıp Söz	Merve, tarlada buğday biçen işçiye “Bereket versin!” diye seslendi.	

En az iki kelimenin kalıplaşmasıyla oluşan deyimlik yapılar, deyimleşme derecelerine göre deyim ve deyimce olarak ikiye ayrılır.

Deyim en az iki kelimedenden oluşan bu kelimelerin anlam aktarımına girerek yeni bir anlam boyutuna geçtiği, bileşenlerinden bütününe anlamına ulaşamayan, gramer dizilişi açısından donmuş, anlatım gücünü arttıran öbekler şeklinde tanımlanmıştır. Deyimlerin anlamları bileşenlerinin sözlük

¹ TDK'de bulunmamaktadır.

anlamlarından anlaşılmaz. Çünkü deyimlerde anlam kapalılığı üst seviyededir. Deyim ile deyimce arasındaki en önemli fark da bu anlam kapalılığıdır. “Dize getirmek” gibi yapılarda güçlü bir anlam aktarımı ve anlam kapalılığı olduğu için deyimlere örnek verilebilir.

Nunberg’in (Akkök Arıca 2008) (Nunberg 1978’den), tasnifindeki anlamsal olarak bölünemeyen deyimler, Subaşı’nın (1988), tasnifindeki birinci dereceden deyimler ile Cacciari vd.nin (1998), tasnifindeki opak deyimler sınıflandırmamızda deyim başlığı altında toplanmıştır.

Deyimciler de tıpkı deyimler gibi en az iki sözcükten oluşur ve bileşenleri anlam aktarıma girer. Bu yapılar da gramer dizilişi açısından donmuş, anlatım gücünü arttıran öbeklerdir. Deyim ve deyimcenin farkı bileşenlerinin bu yapıları oluştururken aldıkları görev ve bütünün anlamı hakkında ipucu içerip içermemesiyle ilgilidir. Bir başka deyişle deyimler deyimcelere göre opak, deyimciler deyimlere göre şeffaf yapılardır. Deyimciler iki şekilde oluşur:

1. İlk bileşen gerçek anlamının dışında ve bütünün anlamına hâkim bir durumda olabilir. Bu durumda yapının anlam yükü ilk bileşenin üstündedir. “*Gönülden geçirmek*” öbeğine bakıldığında ilk sözcük, gerçek anlamının dışında yan anlamıyla kullanılıp yapının bütünün anlamında baskın unsurdur. İkinci öge, ilk kelimenin anlamını tamamlar niteliktedir. Deyimcilerin bu başlık altında toplananları Subaşı’nın ikinci dereceden deyimler başlığı altında yer alan öbeklerdir (Subaşı: 1988).
2. Deyimcenin anlamının oluşumunda iki bileşen, sözlük anlamlarından farklı bir anlam kazanır. “*Dünyaya gelmek*” yapısında ögelerin, bütünün anlamı oluşurken hâkim unsur olma özelliği yoktur. İki bileşenin bir araya gelmesiyle öbek yeni bir anlam kazanır. Deyimcenin bu grubuyla deyim farkı ise deyim opak deyimcenin şeffaf bir yapıda olmasıdır. “*Borusu ötmek*” opak bir yapıda olması sebebiyle deyim, “*dünyaya gelmek*” ise şeffaf bir yapıda olduğu için deyimcedir. Deyimcilerin bu başlık altında toplananları Subaşı’nın üçüncü dereceden deyimler başlığı altında gösterdiği ya da araştırmacının deyim olarak kabul etmeyip bizim ise deyimlik yapı olarak kabul ettiğimiz öbeklerden oluşmaktadır.

Nunberg’in tasnifindeki olağan dışı bölünebilen deyimler ve bölünebilen deyimler ile Cacciari ve Levorato’nun tasnifindeki şeffaf deyimler sınıflandırmamızda deyimce başlığı altında toplanmıştır.

Tablo 2. *Deyimlik Yapı Örnekleri*

Ağzı Açık Kalmak Deyim	Şaşırarak.	<i>Çalığın ağzı açık kaldı. Çinliler de şaşmışlardı (Atsız 2015a: 113).</i>
Ağzı Kilitlenmek Deyimce	Konuşmaz duruma gelmek.	<i>En önde kurt başlı al sancak dalgalanıyor, arkasında Gök türk</i>

		<i>devletini diriltmeğe kalkan kahramanlar geliyordu. Kaşlar çatılmış, ağzlar kililenmiş uçuyorlar, koyu kumral uzun saçları dalgalanırken kartal bakışlarıyla ileriye bakıyorlardı (Atsız 2015a: 483).</i>
Can Atmak Deyim	Şiddetle arzu etmek, çok istemek.	<i>Ben cephede geberirken, geride vatan / Aşkı ile bin belâlı işe can atan /Anam, babam, karım, kızım eziliyorken / Dağlar kadar yük altında ... Gel, cevap ver, sen (Atsız 2015d: 15-16).</i>
Can Çekişmek² Deyimce	1) Ölmek üzere bulunmak. 2) Sona ermek, tükenmek, bitmek.	<i>Zavallı Üç Oğul alta düşmüştü. Âdeta can çekişiyordu (Atsız 2015a: 150).</i>
Deliliği Tutmak Deyimce	Delice davranmak.	<i>Birden deliliği tutarak ayağa fırladı. Oba beğinin oğlu ile hesaplaşmak için pınara doğru yürüdü (Atsız 2015b: 116).</i>
Deliye Dönmek Deyim	1) Çok sevinmek. 2) Çok üzülme 3) Çok kızmak.	<i>Murad'a Deli Kurt denilmesinin sebebi at sevgisindeki aşırılığı idi. Ata bindi mi deliye döner, tehlikeli sürüşler yapardı (Atsız 2015b: 36).</i>
Diz Çökmek³ Deyimce	1) Dizlerini yere koyarak oturmak. 2) Dize gelmek.	<i>Yasavul diz çöküp kulağını çadıra dayadı (Atsız 2015a: 84).</i>
Dize Getirmek Deyim	Kendisine karşı geleni yenerik buyruğuna uyacak duruma getirmek.	<i>İnsanı dize getiren gözleri ve gönüllere işleyen sesiyle Gökçen Tanrı'nın büyüklüğüne ve en büyük tanıktı (Atsız 2015b: 173).</i>
Düşüp Kalkmak Deyim	1) Erkek kadınla veya kadın erkekle yasa ve töre dışı yakın ilişki 2) Biriyle çok yakın arkadaşlık etmek.	<i>Çinlilerle biraz daha çok düşüp kalkarak Çinceyi öğrenmesi için ona Siganfu sokaklarında dolaşmayı öğütlemişti (Atsız 2015a: 355).</i>
Ekip Biçmek Deyimce	Tarım yapmak.	<i>Çinliler kendilerine toprak vererek ekip biçmelerini söylemişlerdi (Atsız 2015a: 333).</i>
El Basmak Deyim	Kutsal bir şey üzerine el koyarak yemin etmek.	<i>Anasının yanında yere oturdu. Bıçağın çekerek yere bıraktı. Üzerine el bastı (Atsız 2015a: 437).</i>
El Çırpma Deyimce	1) Alkışlamak, tempo tutmak. 2) Birini çağırma için ellerini birbirine vurma.	<i>Çakır el çırptı. Güreş bitmiş, Deli Kurt kazanmıştı (Atsız 2015b: 68).</i>

² Öbeğin verilen ilk anlamı deyimce ikinci anlamı ise deyimdir.

³ Öbeğin ikinci anlamı deyimce değil deyimdir.

Gel Zaman Git Zaman Deyimce	Aradan oldukça uzun bir zaman geçtikten sonra anlamında kullanılan bir söz.	<i>Gel zaman git zaman Gökçen Kız'ın babası öldü (Atsız 2015b: 100).</i>
Gücüne Gitmek Deyim	Gönlü kırılmak, onuruna dokunmak.	<i>Kurmay başkanının ve binbaşının yanında bir yüzbaşından saygısızlık görmek gücüne gitmişti (Atsız 2015c: 44).</i>
Güç Gelmek Deyimce	Bir şeyin yapılmasında zorluk ve sıkıntı ile karşılaşmak.	<i>Savaş alanında bir Türk beği öldürmek Çinlilere güç gelir (Atsız 2015a: 79).</i>
Göze Çarpmak Deyimce	Dikkati üzerine çekmek.	<i>Genç hocalarının omuzlarına dökülen saçlarındaki ak teller göze çarpacak kadar çoğalmıştı (Atsız 2015c: 56).</i>
Göze Girmek Deyim	Davranış ve yetenekleriyle ilgi ve önem kazanmak.	<i>Aferin! İkiniz de gözüme girdiniz. Şimdi Nazım'ım sen ne yapacaksın (Atsız 2010: 114).</i>
Gözü Olmak Deyim	Bir şeyi ele geçirmek isteği beslemek.	<i>Yürük kızının da onda gözü varmış ama iyi yürekli olduğundan, sultan üzülmesin diye kabul etmemiş (Atsız 2015b: 64).</i>
Hesabını Görmek⁴ Deyim	Cezalandırmak.	<i>Ben de seni Osmanlı sanmıştı. Meğer Karamanlı imişsin! Önce şunun işini bitireyim. Sonra senin de hesabını görürüm (Atsız 2015b: 121).</i>
Hesap Görmek Deyimce	Alacakla vereceği karşılaştırıp ödeşmek.	<i>Sana karşı haykıranı, mecbursun, dinle; / Bugün hesap göreceğiz artık seninle (Atsız 2015d: 15).</i>
Sineye Çekmek Deyim	Kötü bir davranış, söz veya olaya ister istemez katlanmak.	<i>Bir hastayı kırmaktan çekinerek bu alayı da sineye çekti (Atsız 2015c: 67).</i>

⁴ TDK öbeği “1) alacağını verip ilişiğini kesmek; 2) cezalandırmak; 3) ücretini ödemek” şeklinde açıklamıştır. Görüşümüze göre verilen anlamlardan ikicisi sözcüğün deyim anlamı bir ve üçüncü anlamı ise deyimce anlamıdır.

Sorguya Çekmek Deyimce	Bir suçla ilgili olarak soru sorup cevap istemek.	<i>Çakar, birkaç defa onun kim olduğunu anlamak için sorguya çekip soyunu sopunu sormuş, İlyas her seferinde başka türlü anlatmıştı (Atsız 2015b: 69).</i>
Kafa Tutmak Deyim	Boyun eğmemek, karşı gelmek, diklenmek.	<i>Yakovos Hazretlerine kafa tutan şu öğrencileri yargılayın (Atsız 2010: 113).</i>
Kafa Yormak Deyimce	Bir iş, bir konu üzerinde çokça düşünmek.	<i>Deminden beri Üç Oğul üzerinde kafa yoran Böğü Alp, günlerdir içini kemiren şüpheli Kür Şad'a açmak için yaklaştı (Atsız 2015a: 391).</i>
Kılıç Kuşanmak (Takmak) Deyim	Kılıcı olmak ve onu taşıyacak güce ve yetkiye hak kazanmak.	<i>Bir gün olur, elbette eski beğler dirilir; / Yine kılıç kuşanır tarihteki paşalar. / Yine şanlar alınıp nice canlar verilir, / Yiğit akınımızdan yine dünya şaşalar (Atsız 2015d: 9).</i>
Kılıç Üşürmek Deyimce	Kılıç çekerek saldırmak.	<i>Deli Kurt, birkaç Macarın birden Karaca Paşa'ya kılıç üşürdüklerini görerek seğirtti, kılıcını savurup kendine yol açarak yanına vardı (Atsız 2015b: 231).</i>
İşini Bitirmek Deyim	Öldürmek.	<i>Yere serdikleri Çinlilerden arta kalan sekiz on kişi iki kahramanın işini bitirmeğe uğraşıyorlardı (Atsız 2015a: 152).</i>
İşini Bilmek Deyimce	Nereden, nasıl yararlanacağını bilmek, çıkarımı bilmek.	<i>İşini o kadar biliyordu ki bir akında çıplak denilecek bir halde tutsak olup Ötüken'e geldiği halde bile birkaç yılda burada zengin olmuştu uğraşıyorlardı (Atsız 2015a: 73).</i>
Kulağına Küpe Olmak (Etmek) Deyim	Başa gelen bir durumdan alınan dersi unutmamak.	<i>Vezir hazretleri! Benim soframdan kalkmayanları ben işte böyle kaldırıyorum. Bu senin kulağına küpe olsun uğraşıyorlardı (Atsız 2010: 55).</i>
Kulak Kabartmak Deyimce	Belli etmemeye çalışarak dinlemek.	<i>Bir gece çadırında yatar ve her gece yaptığı gibi uyumadan önce Ay Hanım'ı düşünürken dışarıdaki bir konuşmaya kulak kabarttı uğraşıyorlardı (Atsız 2015a: 523).</i>
Kulaklarını Dikmek Deyim	Hayvan dikkat kesilmek.	<i>Kendi atı, kulaklarını dikmiş, ön ayağıyla yeri eşiyordu (Atsız 2015b: 154).</i>
Meydan Okumak	Korkmadığını,	<i>Selim Pusat bu sözlerde kendisine bir</i>

Deyim	çekinmediğini açıkça bildirmek, kavga veya yarışmaya çağırarak.	<i>meydan okuma</i> olduğunu vehmetti (Atsız 2015c: 111).
Meydan Bırakmamak Deyim	Fırsat vermemek.	<i>Onun manevralarına meydan bırakmadan, akşama kadar kesin bir sonuç almalydı</i> (Atsız 2015b: 199).
Meydana Çıkmak Deyimce	1) Ortaya çıkmak, görünmek. 2) Belli olmak. 3) Yetişmek, büyüme.	<i>Ey vatan! / Güzel Turan! / Sana feda biz varız. / Düşman oğlu meydana çık! / Kahramanlık kimde ise anlarınız</i> (Atsız 2015c: 59).
Soluğu (Bir Yerde) Almak Deyim	Bir yere hemen gitmek veya sığınmak.	<i>Deli Kurt, ilk karşılaştığı dervişin büyük bir hınçla ve 'Baba Resulullah !' diye bağırarak kendisine savurduğu topuzu kılıcı ile çelip düşürdüktan sonra sert bir dürtüşle onu göğsünün ortasından yaralayıp atından aşağı yuvarladı, aynı zamanda başka bir derviş tarafından yaralanan kendi atının çökmesiyle soluğu toprakta aldı</i> (Atsız 2015b: 57).
Soluğu Kesilmek (Tutulmak)⁵ Deyimce	1) Soluk almaz duruma gelmek. 2) mec. Aşırı heyecanlanmak. 3) mec. Gücü tükenmek.	<i>Çadırın içinde Sançar'ı koştur. Hem sen ısınırsın, hem de o katılıp soluğu kesilmeden kurtulur. Çabuk davran</i> (Atsız 2015a: 287).
Suya Düşmek Deyim	Gerçekleşme olasılığı kalmamak.	<i>Türk türesinde evli kadına ilişmek ölümlerle biter. Biter ama artık türe de suya düştü</i> (Atsız 2015a: 80).
Şehit Düşmek (Olmak) Deyimce	Kutsal bir ülkü veya inanç uğrunda ölmek.	<i>Büyük oğlu Niğbolu savaşında, kocası da Ankara Savaşında şehit olmuşlardı</i> (Atsız 2015b: 10).
Toprağa Düşmek Deyim	Ölüp gömülmek.	<i>Selçik bitkin, kan içinde, gücü kesilmiş olarak toprağa düşerken aklına yurttaki oğlu geldi</i> (Atsız 2015a: 315).
Yüreğine Su Serpmek Deyim	Bir kimseyi kaygı sebebinin ortadan kalkmasıyla veya yeniden umut verecek bir haberle ferahlatmak.	<i>Batıp ortalığı karanlığa bıraktıktan sonradır ki bu korkunç ve coşmuş insanların gönüllerine biraz su serpildi</i> (Atsız 2015a: 290).

⁵ Öbeğin verilen birinci anlamı deyimce diğer anlamları ise deyimdir.

**Yüreğine Doğmak⁶
Deyimce**

İçine doğmak.

*Daha çok bana alışmıştı ama bunun sahici ana olduğu, bir daha buluşmamak üzere ayrılacağı galiba küçük **yüreğine doğmuştu** (Atsız 2015b: 32).*

Tablo 2’de ilk örneğe baktığımızda “ağız”, “açık” ve “kalmak” sözcüklerinin sözlük anlamlarından öbeğin anlamı olan şaşırma anlamını çıkarmak mümkün değildir. Bileşenlerin anlamlarından bütünü anlamına ulaşamadığı için ilk yapı deyimcedir. Ancak “ağzı kilitlenmek” yapısına bakılırsa öbeğin anlamının ağız kelimesinin konuşma organı olması dolayısıyla ipucu içerdiği görülmektedir. Bu nedenle ikinci yapı deyimcedir. Benzer durumlara aşağıdaki örneklerde de karşılaşılmaktadır.

“Deliliği tutmak” öbeğinin anlamı TDK’de “delice davranmak” olarak verilmiştir. Anlamın öbekte geçen ilk kelimeyle açıklanmıştır. Bu durum öbek anlamı ile bileşenlerden birinin sözlük anlamı arasındaki ilişkiyi gösterdiği için bu öbek deyimce olarak kabul edilmiştir. “Deliye dönmek” yapısı incelendiğinde deliye yaraşır davranışın sevinmek mi, üzülme mi ya da kızmak mı olduğu net değildir. Bu nedenle “deliye dönmek” deyimlik yapısı deyim olarak kabul edilmiştir.

Sonuç

Bu çalışmada deyim tanımları ele alınıp tanımlardaki farklılıklar deyimde sözcük sınırı ve deyimini oluşturan sözcüklerdeki anlam değişimi başlıkları altında incelenmiştir. Ardından terminoloji oluşturularak bu yapılar hakkında yeni bir sınıflandırma denemesi yapılmıştır. Kalıplaşmanın ve anlam aktarımına girmenin ön koşulu olduğu yapılar deyimlik yapı terimi ile isimlendirilmiştir. Deyimlik yapılar anlam kapallılığı düzeyine göre deyim ve deyimce olarak iki alt başlıkta incelenmiştir. Deyimleşme süreci durağan olmadığından deyim ve deyimceler arasında geçişlerin yaşanabileceği belirlenmiştir.

Kaynakça

- AKKÖK ARICA, Elif (2008). *Yabancı Dilde İmgesel Anlamli Dil Öğelerinin Öğretimi*. Doktora Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- AKSAN, Doğan (1999). *Türkçenin Gücü*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- AKSAN, Doğan (2015). *Her Yönüyle Dil Ana Çizgileriyle Dilbilim (1,2,3 ciltler)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- AKSOY, Ömer Asım (1953). “Atasözleri ve Deyimler Hakkında III”. *Türk Dili* 16: 205-208. Aksoy, Ömer Asım (1988). “Atasözleri, Deyimler”. *TDAY Belleten* 1962 217: 131-166.

⁶ TDK’de yüreğine doğmak yok kalbe(kalbine) doğmak içine doğmak şeklinde açıklanmıştır.

AKSOY, Ömer Asım (1984). “tek sözcüklü deyim var mı?” *Çağdaş Eleştiri* 10: 4-6.

AKTUNÇ, Hulki (2019). *Büyük Argo Sözlüğü (Tanıklarıyla)*. İstanbul Yapı Kredi Yayınları.

AKYALÇIN, Necmi (2011). “Türkçe Deyimler Sözlüklerine Alınmış, Deyim Olmayan Kimi Söz Öbeklerine İlişkin Bir Değerlendirme”. *Folklor/edebiyat* 68:121-142.

AKYALÇIN, Necmi (2012). *Türkçemizin Anlamsal Zenginlikleri Deyimlerimiz*. Ankara: Eğiten Kitap.

Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü. Türk Dil Kurumu. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_atasozleri&view=atasozleri (Erişim Tarihi: 27.03.2019).

ATSIZ, H. Nihal (2010). *Dalkavuklar Gecesi – Z Vitamini*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

ATSIZ, H. Nihal (2015a). *Bozkurtlar*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

ATSIZ, H. Nihal (2015b). *Deli Kurt*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

ATSIZ, H. Nihal (2015c). *Ruh Adam*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

ATSIZ, H. Nihal (2015d). *Yolların Sonu*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

BİRAY, Nergis (2005). “Kırgız Türkçesinde Deyimler ve Deyimlerin Sınıflandırılması Üzerine”. Ed. Gürer Gülsevin, Metin Arıkan. *Prof. Dr. Fikret Türkmen Armağanı*. İzmir: 121-134.

BOLULU, Osman (1998). “Deyimler – Deyimleyemeyenler”. *Türk Dili* 64:16-18.

Büyük Türkçe Sözlük. Türk Dil Kurumu. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori=veritbn&kelimesec=91300 (Erişim Tarihi: 27.03.2019).

CACCIARÌ, Cristina ve LEVORATO, Maria Chiara (1998). “The Effect of Semantic Analyzability of Idioms in Metalinguistic Tasks”. *Metaphor and Symbol* 13(3): 159-177.

ÇOTUKSÖKEN, Yusuf (1994). *Deyimlerimiz*. İstanbul: Özgül Yayınları.

DEVELLİOĞLU, Ferit (1970). *türk argo sözlüğü*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

GÖKDAYI, Hürriyet (2008). “Türkçede Kalıp Sözler”. *bilig* 44: 89-110.

GÖKDAYI, Hürriyet (2015). *Türkçede Kalıp Sözler*. İstanbul: Kriter Yayınları.

HATİBOĞLU, Vecihe (1982). *Türkçenin Sözdizimi*. Ankara: Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.

HATİBOĞLU, Vecihe (1988). “Kelime grupları ve kuralları”. *TDAY Belleten* 1963 11: 203-244.

PARLATIR, İsmail (2008). *Deyimler*. Ankara: Yargı Yayınevi.

PÜSKÜLLÜOĞLU, Ali (1995). *Türkçe Sözlük*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

SİNAN, Ahmet Turan (2015). *Türkçenin Deyim Varlığı*. İstanbul: Kesit Yayınları

SİNAN, Ahmet Turan (2016). *Deyimlerin Kısa Hikayeleri*. İstanbul: Kesit Yayınları.

SUBAŞI UZUN, Leyla (1991). “Deyimleşme ve Deyimleşme Dereceleri”. *Dilbilim Araştırmaları 2*: 29-39.

SUBAŞI, Leyla (1988). *Dilbilimi Açısından Deyim Kavramı ve Türkiye Türkçesindeki Örneklerin İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi.

YÜCEOL ÖZEZEN, Muna (2001). “Türkçe Deyimler Üzerine Birkaç Söz”. *Türk Dili* 600: 869-879.

ÇOCUK EDEBİYATINDA SANAT VE DEĞERLER EĞİTİMİNİN SORGULANMASI

Gamze SOMUNCUOĞLU ÖZOT*

Öz

Çocuk edebiyatı, yarının yetişkinlerine özel bir alan olduğu için edebiyatın üzerinde en geniş hassasiyetle durulması gereken sahasıdır. Son yıllarda, en belirgin örnekleri Amerikan edebiyatında görülen, mizah oluşturma amacıyla sanat ve değerler eğitiminin yapı söküme uğratıldığı çocuk hikâyeleri, romanları dikkatleri çekmektedir. Yansımaları Türk edebiyatında da görülmeye başlayan bu tür, çocuk edebiyatının elzem unsurlarından sanat ve değerlerin öğretilmesini tahliye ederken ardında üzerinde mutlaka durulması gereken sorunsallar bırakmaktadır. Oysaki çocuk edebiyatının olmazsa olmazları; anlatı içinde çocuğa sanatsal değeri olan bir kurgu ile dilin ve anlatımın inceliklerini estetik bir üslupla hissettirmek ve didaktizme düşmeden evrensel ve kültürel bellekteki erdemleri, insanî değerleri duyumsatmaktır. Bu çalışmada çocuk edebiyatında sanat ve değerler eğitiminin önemi vurgulanarak bu unsurların göz ardı edilmesinin yaratabileceği sorunlar ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çocuk edebiyatı, edebiyatta sanatsallık, değerler eğitimi, kolektif bilinç.

QUESTIONING THE ARTS AND EDUCATION OF VALUES IN CHILDREN'S LITERATURE

Abstract

Since children's literature is a special area for the adults of tomorrow, it is a field that needs to be focused on sensitively. In recent years, in children's literature, children's stories and novels in which art and values education are deconstructed to create humor attract attention. The most prominent examples of this can be found in American literature. This genre, whose reflections have started to be seen in Turkish literature as well, while evacuating "art" and "education of values", which are essential elements of children's literature, leaves behind problems that must be dwelled on. However, indispensables of children's literature; It is to make

* Öğr. Gör. Dr., Aksaray Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü - ORCID: 000 -0002-9845-9551.

e- posta: gamzeozot@yahoo.com

Geliş/Received: 21 Kasım / November 2020

Kabul/Accepted: 30 Kasım / November 2020

the child feel the aesthetic and artistic elements in the narrative and to make the child feel the virtues and human values in the universal and cultural memory without falling into didacticism. In this study, emphasizing the importance of art and values education in children's literature, it is tried to reveal the impossibility of putting these elements aside.

Keywords: children's literature, artistry in literature, values education, collective consciousness

Giriş

Çocuk; gelecek dönemlerin yetişkini, yol göstereni, çığır açanı, karar mercii olacağından belki de üzerinde en çok durulması ve itina edilmesi gereken özel bir varlıktır. Gelecek nesillerin güçlü, özgüven sahibi ve girişimci bir ruha sahip olup olamayacağı bireylerin yaşayacakları çocukluk süreciyle yakından ilişkilidir. Milletler bundan dolayı çocuğu, çocuk eğitimini farklı ve özel bir alan olarak algılar/algılamalıdır.

Çocuğun bilinci, karakteri, algısı, bakış açısı, kültürel belleği oluşurken edebiyatın özel bir yere sahip olduğu tartışmasız bir gerçektir. Nasıl ki anne bebeğinin ilk yıllarında onu uyutmak için ninniler söyler, sonraki yıllarda masallar anlatırsa ilerleyen dönemlerde –çocuğun algı yeteneğinin de gelişmesiyle- bunların yerini hikâyeler, romanlar, şiirler alacaktır/almalıdır. İnsan; duygu-düşünce alışverişi yapan, yapmak zorunda olan, hayal kuran ve bunları paylaşan bir yaratılışa sahiptir. Bunlardan yoksun kalması onun gerçek anlamda bir birey haline gelebilmesinin önündeki en önemli engellerden biridir. Sözü edilen konunun gerekliliğini erken dönemlerde kavramış milletlerin çocuğa ve çocuk edebiyatına önem verdikleri hatta bu alanı milliyetçi yapının sağlamaştırılması adına özel olarak kullandıkları görülmektedir. Türk edebiyatında masal, ninni, hikâye gibi türler her daim sözlü edebiyatın bir getirisi olarak çocukların hayatında yer almakla birlikte çocuğa özel edebiyat ürünlerinin Tanzimat’la birlikte verilebildiği görülmektedir. İlk çocuk dergisi olan *MümeYYiz* 1869 yılında Kırımlı Türk eğitimci Sıdkı Efendi tarafından çıkarılmaya başlanmış, ardından çocuklara özel yayınların sayısı artırılmıştır. Bu dönemde yetişkinlerin “çocuk” algısı; öğüt vermek, yönlendirmeye çalışmak, algı oluşturmak ile paralellik arz ettiği için verilen ilk edebî eserlerdeki didaktik yapı ve yer yer ideolojik bağlamda yönlendirme çabası gözden kaçmaz. Elbette gerçek anlamda çocuk edebiyatını algılamış ve ona göre verilmiş eserler de yok değildir. Özellikle son dönemlerde çocuk edebiyatının önemi daha iyi algılanmış ve çocuk psikolojisi, çocuğun kavrama özellikleri göz önünde tutularak yetkin yapıtlar ortaya konulmuştur; ancak edebî altyapıdan yoksun ve çocuk edebiyatı kıstaslarından bîhaber ürünlerin bolluğu da göz ardı edilemez.

Tam da bu noktada son yıllarda popüler olmaya başlamış, çizgi roman türüne benzer yeni bir yönelimin dikkatleri çektiği belirtilmelidir. Amerikan edebiyatından *Saftirik Greg'in Günlüğü*, *Kaptan Düşükdon* gibi örnekleriyle dikkatleri çeken, argo sözcüklerin kullanılabilindiği, hayatla alay eden, etik kuralları çok da önemsemeyen, bilinen çocuk anlatı türlerinin dışında yeni bir anlatım sunan ve pragmatizm, öğreticilik, mizah ve sanat

konularında soru işaretleri uyandıran yeni bir yönelim Türk çocuk edebiyatında da kendini hissettirmeye başlamıştır.

Çocuk edebiyatı ürünlerinin çocuk dünyasına göre yazılması gerektiği, otorite kurma hedefiyle ya da tamamen belli bir ideolojiye yönlendirme amaçlı yazmanın yanlışlığı yadsınamaz bir gerçektir. Diğer taraftan didaktik, otoriter, sıkıcı olmamak adına değerler eğitimi bir tarafa bırakmak ya da değerleri değersizleştirmek nasıl bir yaşam algısının yansımaları olabilir? Bir sanat dalı olan edebiyatın sanatsal yapısının da güçlü bir şekilde çocuklara hissettirilmesi, masallardan, ninnilerden alınan sanatsal tadın her daim yerini koruması gerekmez mi? Aksi takdirde verilen ürünlere roman, hikâye denilebilir mi? Çocukların okuma oranını artırdığı (!) söylenen bu tarz metinler gerçek anlamda bir edebî anlatı grubuna girmekte midir?

Bu tür sorulara cevap bulabilmek amacıyla başlatılmış bu çalışmada çocuk edebiyatının sanatsal açıdan hangi özelliklere sahip olması gerektiği irdelenirken çocuk edebiyatında değerler eğitimi meselesi ele alınmaya çalışılacaktır. Bu sayede sanat ve değerler eğitiminden yoksun bir çocuk edebiyatının düşünülüp düşünülemediği ortaya konulmuş olacaktır.

Sanatsız Kalmış Bir Çocuk Edebiyatı Olabilir mi?

Sanat, insanların çocukluk dönemlerinden itibaren ihtiyaç duydukları, yoksun kaldıklarında birey olma süreçlerinde psiko-sosyal yetersizlikler oluşturabilecek, esasında duygusal yücelme sağlayan bir alandır.

Tolstoy *Sanat Nedir?* adlı yapıtında uzun akıl yürütmeler ve alıntılardan sonra sanatı şöyle tanımlar: “*Daha önce yaşadığı bir duyguyu yeniden canlandırmak ve bunu yaparken hareketle, çizgiyle, renkle, sesle ya da sözcüklerle dile getirilen imgeler aracılığıyla bu duyguyu başkalarına aktarıp onların da aynı şekilde yaşamalarını sağlamak... sanat denilen şey budur işte. Bir insanın, yaşadığı bir duyguyu, belirli dışsal işaretlerle ve bilinçli olarak başkalarına yansıtması ve o başkalarının da aynı duyguyu yaşamalarından ibaret insani bir etkinliktir sanat.*”(1941: 62-63). Tolstoy’un bu düşünceleri elbette akıllara Aristoteles ve “mimesis” kavramını getirmektedir. Aristoteles, *Poetika* adlı eserinde sanatı taklit olarak algılamış ve bunu “mimesis” sözcüğüyle ifade etmiştir. Bu bakış açısından yola çıkılacak olursa sanat, hem icra edilirken hem de talep edildiğinde taklide dayanan; ancak aynı zamanda bir duygusal alış-veriş olarak da algılanabilecek ve bu yanı sıra bireye ve topluma fayda sağlayan bir alan olarak belirir. Sözü edilen duygusal alış-veriş sanat dallarından belki de en çok edebiyat kanalıyla yoğun bir biçimde yapılabilmektedir. Özünde dile, söz söylemeye dayalı bir alan olan edebiyat aslında söz söylemenin çok ötesinde bir pozisyona sahiptir. Tolstoy, *Sanat Nedir* adlı eserinde söz ile sanatın da birbirinden farklı olgular olduğunu belirtir. “*Söz, insanların düşünce ve deneyimlerini birbirlerine aktarmaya yarar; böylece o insanları bir araya getirmenin, birleştirmenin aracı işlevini görür; sanatın işlevi de tıpkı bunun gibidir. Sanatın insanlar arasında kurduğu ilişkinin sözün kurduğu ilişkiden farkı, sözün insanların birbirlerine düşüncelerini, sanatın ise duyguları aktarmanın aracı olmasıdır. Sanat, bir başkasının yansıttığı*

duyguları görerek ya da duyarak algılayan birinin, bu duyguların aynısını yaşaması temeline dayanan bir etkinliktir”(1941: 60). Buradan yola çıkılacak olursa sanatın bir dalı olan edebi eserlerde söz söylemenin değil, hakiki duygu aktarımının, empatinin, duygusal bağlantı kurmanın temel kriterler olduğu anlaşılmaktadır. Sanatın tüm dalları şüphesiz değerlidir ve insan, insan etkileşimi, duygu aktarımı bağlamında paha biçilmezdir. Bir sanat dalı olan edebiyat duygu ve düşünce aktarımının en üst seviyede yapılabildiği bir alan olması bağlamında özel bir yere sahiptir.

Edebiyat, bir güzel sanat dalı olarak öteki sanatlardan oldukça farklı gereç ve yöntem dağarcığına sahiptir. Edebiyat eserinin hemen her yönüyle insanî öğeler, insana has bakış açıları ile donanmış olmasını gerekli kılan bu gereç, yöntem ve içerik öğelerinin hemen hepsi, doğal olarak, edebiyatın insan odaklı bir sanat oluşuyla ilintilidir. Edebiyat sanatı, insansız olamayışını, insana olan bağımlılığını bünyesindeki eserlerin dille meydana getirilmesi, devingen/ekspresif yapıda olması ve zihinselliğe dayanması ile gerçekleştirmektedir.(Sazyek 2013:1138)

Hakan Sazyek’in de belirttiği üzere insan odaklı bir sanat dalı olan edebiyat, insana her yaşta ihtiyaç duyduğu vazgeçilmez bir şeyi vaat eder: Oyun! Edebiyat kurmaca yapısıyla her yaşa hitap edebilen bir oyun değil midir?

Çocukların “evcilik” oynarken kurdukları hayali dünyalardan ne farkı vardır romanların, öykülerin? Evcilik oynayan çocuk, oyunun içine gerçek yaşantısından bilebildiği ya da anlamlandırmaya çalıştığı konuları, başa çıkamadığı sorunları yerleştirir. Oyun onun ruhunu sağaltma yeridir, kendine dışardan bakabilme mekânıdır, söyleyemediklerini söyleyip rahatlatma sahasıdır. Yetişkinler de Freud’un *Sanat ve Edebiyat* adlı yapıtında ortaya koyduğu gibi yazdıkları eserlerde ruhlarını yüceltmeye, sağaltmaya, sorunlarını çözmeye ya da duygusal tatmin yaşamaya çalışırlar. Romanlar, hikâyeler, şiirler “evcilik” alanlarıdır. Dolayısıyla çocuk edebiyatında bu “oyun” yapılanmasının çok daha güçlü ve sahih olması beklenir. Çocuk edebiyatı yazarlarının hakkını vererek yazdıkları eserlerin/ kurdukları evciliklerin hem onu okuyan çocuğa hem de bir anlamda kendi benliğine psikolojik destek sağlayacağı aşikârdır. Oyun nasıl ki çocukların ruhunu doyuruyorsa edebiyat da aynı görevi tüm insanlara karşı kademeli olarak üstlenir, üstlenmelidir. Edebiyatın bir sanat olması ile oyun kavramı arasında sıkı bir ilişki vardır. İkisinde de insanın ruhunu yüceltmesi, kendini tam anlamıyla ortaya koyması ve psikolojisini sağaltması söz konusudur.

Wittgenstein'a göre düşünce ve dünyanın sınırları dilin sınırlarıyla-dil oyunlarıyla çevrelenir. Dilin sonsuz labirentleri -Derrida'da benzer biçimde karşılık bulduğu şekliyle- varlığı işaret etmekten öte; sürekli yer değiştiren neyin gölgesi olduğu sürekli değişen bir olgu olarak doğrudan dilin/kelimelerin kendisine göndermede bulunur. Dilin kendisi bu şekilde bizzat bir oyun alanına dönüşür (Tekerek, 2006: 51). Bu dinamik hareket karşısında sabit bir nokta bulmak olanaksız olduğundan tek çıkış oyuna sığınmaktır (Akt. Sayak 2016: 24).

Sedat Sever, *Çocuk ve Edebiyat* isimli yapıtında “[ç]ocuk kitapları (öykü, roman, şiir vb.), çocukların olay, olgu ve durumların sanatçı bakış açısıyla yorumlanmasına tanık oldukları görsel ve yazılı araçlardır. Kitaplar, okulöncesi dönemden başlayarak çocukları renk, çizgi ve

sözcüklerin estetik diliyle tanıştıran, onlara anadilin güzelliğini duyumsatan ilk araçlardır”(Sever 2017: 20) demektedir. Belki en çok da çocukların ihtiyacı vardır sanatla, sanat eserleriyle tanışmaya. “Oyun”un sözcüklerle, hayallerle de oynanabileceğini ne kadar küçük yaşlarda öğrenir, hissederse hayat denilen uzun yolculukta o kadar keyif alabilir, o kadar güçlü durabilirler. Bununla birlikte Aristoteles ve Tolstoy’un ortaya koyduğu gibi “taklit” unsuruna dayalı bir alan olan sanat/edebiyat çocuklara korunaklı bir ortamda iyiyi- kötüyü, doğruyu- yanlış, güzeli-çirkini, faydalı ve zararlıyı öğretebilir.

Tam da bu noktada Feridun Oral’ın *Kırmızı Kanatlı Baykuş* isimli öykü kitabından örnekler vermek yerinde olacaktır. Ödüllü bir yapıt olan *Kırmızı Kanatlı Baykuş*’ta arkadaşlık, iyilik yapmak, empati kurabilmek, yapılan iyiliği kabul edebilmek gibi çok önemli olgular didaktizme düşmeyen bir üslup ve şiirsel bir dille çocuk dünyasının içinden anlatılmıştır. Öykünün uzun olmayışıyla birlikte, yazar tarafından oldukça yetkin ve metnin etkisini güçlendirecek şekilde resmedilmiş olması iki sanat dalının bir arada etkin bir anlatıya dönüşmesini sağlamıştır. Eser; küçük olduğu için kanatları henüz güçlü ve kırmızı olmayan yavru baykuşun üzüntüsünü dindirmeye ve uçamama sorununu çözmeye çalışan küçük farenin çıkarsız arkadaşlık duygusu, sevgi, iyilik ve empatisine odaklanmıştır. Farecik, öykü boyunca küçük baykuşun kanatlarının kırmızıya dönmesi için didirir. Gelincik, kırmızı elma, kırmızı bir yumak gibi nesnelere kullanan ancak baykuşu bunlarla uçuramayan farenin tüm uğraşları esnasında baykuşun kanatlarının güçlenip kırmızıya döndüğü ve nihayetinde uçtuğu görülmektedir. Bu yapıtta Feridun Oral, yetişkin dünyasından çocuğa hikâye anlatıp nasihat vermeye çalışmamış, çocuk hayal ve imgelem dünyasını kavrayıp bu bakış açısıyla eseri kaleme almıştır.

Kanatları yeterince güçlü ve kırmızı değildi. Uçmayı çok istese de acele etmemeliydi. Keşke bir arkadaşı olsaydı. Onunla ne çok oyun oynardı. Üzgün üzgün otururken bir çıtırtı duydu. Küçük bir fareydi bu. “Affedersin seni korkuttum mu?” diye sordu fare. “Yoo!” dedi küçük baykuş üzgün bir sesle. “Neden üzgünsün?” diye sordu, küçük fare. “Hiç arkadaşım yok, üstelik uçamıyorum. Kanatlarım kırmızı ve güçlü değil”. “Arkadaş olabiliriz. İstersen seni hemen uçurabilirim!” dedi fare. Fare ile arkadaş olmak çok hoştu. Artık uçmasa da olurdu.(Oral 2017: 4-7)

Kitap boyunca şiir gibi akıp giden bir üslup ve dil ile oluşturulan kurgu, samimiyeti ve sıcaklığıyla okuyucuyu küçük farenin kalbine taşır. Feridun Oral bu hikayede elbette “çocuklar arkadaşlarınızla empati kurmanız ve zor günlerinde onlara yardım etmeniz çok önemli bir erdemdir” demez; ancak hikayede kullandığı zaman, mekan, kurgu, dil unsurlarıyla oluşturduğu sanatsal aura içinde çocuklara bunu duyumsatır, sezdirir. Çocuk eğitiminde, pedagogların ebeveynlere çocuklarla ilgili hep şu uyarıyı yaptığı görülür: “Çocuklar sizin onlara olması gerekeni söylemenizle kalıcı davranışlar edinmezler, onlar sizi izler ve gördüklerini uygularlar”. Buradan yola çıkılacak olursa çocuk edebiyatında sanata yani taklit ile duyumsatma unsuruna teğet geçen bir anlatının çocuk için hiçbir öneminin olmadığı sonucuna ulaşılabilir. Kısacası sanatsız bir edebiyatın çocuk üzerinde duyusal ve bilişsel bir kazanımından söz edilemez.

Servet-i Fünun edebiyatının önemli simlerinden Tevfik Fikret, çocuklara armağan ettiği *Şermin* isimli yapıtında kendisinin dünyaya bakış açısını hissettirmekle birlikte çoğunlukla didaktizme düşmeden, çocuk dünyasını ıskalamadan ve sanatı öğreticiliğe ya da başka herhangi bir oportünist yaklaşıma kurban etmeden seslenmektedir. Bunun belki de en güzel örneklerinden “Veli Baba” şöyle başlıyor:

Veli Baba, /Kaba saba/ Bir adamdır;/ Adam değil, o bir çamdır.../
Görtürseniz ürkersiniz./ Yaşı belki yüz, yüz sekiz: /Tam bir Osmanlı altını!/Bilmem kim koymuş adını;/ Ben görünce hayret ettim,/ “Adam değil bu, çam!” dedim./ Ulu bir çam devirmişler;/ Evirmişler, çevirmişler,/ Budamışlar; kütüğünden/ ne yapılabilir? derken, / Yerde yatan o küskütük/ Koca kütük/ Kaba saba/ Veli Baba/ Oluvermiş; esneyerek, Aksırarak, titreyerek/ Gözlerini yarı açmış;/ Bunu gören korkup kaçmış./ Çalılarda saklananlar/ Orada akşama kadar/ Bekleyip görmüşler: iki kuş/ Biri kumru, biri baykuş, / Ona bir şeyler getirmiş./ Sonra boğazından girmiş./ Köyde ezan okunurken/ Baba birdenbire yerden/ Kalkıp koruluğa doğru/ Yürümüş; o zaman kuru, /-Diyorlar ki- irkilerek, / Ta yerlere eğilerek/ Onu selamlamış; o da/ Girmiş, yerleşmiş koruda./ O vakitten beri orman...(2018: 101)

Bu öykü- şiir hem çocuk hayal dünyasını tam odak noktasından yakalıyor hem de efsane, masal, menkıbe gibi geleneksel türlerimizin atmosferini modernize ederek şiire aktarırken çocuklara kültürel belleğin verilerini fısıldamaktadır. Elbette tüm bunları sanatsal bir haz vererek yapmaktadır. Peki, bunu nasıl başarmış Tevfik Fikret? Öncelikle “Veli Baba” şiirinde şairin oyunsu bir aura oluşturduğu fark edilmektedir. Şiir boyunca Veli Baba’nın kimliği ve yaşamı üzerinden oluşturulan merak ve heyecan unsurları şiirsel anlatımın en etkili tekniklerinden aliterasyon, asonans, kafiyeye, redif gibi özelliklerle birleştirilmiştir. Diğer taraftan şiiri oluşturan öykü bir çocuğa anlatılmış gibidir. Okuyucu buradaki öyküyü sanki gözlerini koca koca açmış, heyecanlı bir çocuktan dinliyormuş hissine kapılır. Dolayısıyla kurgunun içine gelenekten gelen anlatıcılık unsuru yerleştirilmekle birlikte bu görev tam da bir çocuk şiir kitabında olması gerektiği gibi bir çocuğa verilmiştir, denilebilir.

Mustafa Ruhi Şirin, Türk çocuk edebiyatında bu türe uygun en sağlam örneklerin Behçet Necatigil ve Fazıl Hüsni Dağlarca tarafından verildiğini belirtmektedir. Dağlarca “Özlem” isimli şiirinde “*Yine görmüyor öğretmen/ O başka günlerde/ Annem /Özlemine gidermek için/ Giriyor kapalı kapıdan içeri/ Terlikleri şıkır şıkır/ Gelip oturuyor yanıma gülerek /Önce içine bakıyor gözlerimin /Bakışları daha bir anne/Saçlarımı okşuyor /Eli daha anne sınımsıcak /Yine görmüyor öğretmen /Çok sevdiğimi /O başka günlerde*” (Eryeşil 2015:44) demektedir. Şair, şiirde çocuk bakış açısından duyguları yansıtırken bunu sanatın süzgecinden geçirerek yansıtmayı başarmaktadır. Mustafa Ruhi Şirin’in, “Elleri Üzerinde Yürüyen Padişah” adlı şiirsel masalı “*Gökyüzünde ipincecik ışıklar uçuşmaya başlayınca horozlar uyandı. Bir horoz öttü uzaklarda. Yeni günü müjdeledi kırlara, yollara ve dağlara. Bir horoz daha öttü yakınlarda. “Uyanın!” der gibiydi insanlara. Bizim horoz ötünce ben de uyandım. Sürdüm atımı ovalara. Uçar gibi koşuyordu atım. Mevsimlerden süs mevsimiydi. Çiçek çiçekti toprak. Aylardan kirpi ayıydı. Salkım saçaktı üzüm. Günlerden leylek günüydü.*” (Şimşek 2016: 222-223) şeklinde başlamaktadır. Şirin, bu masalda hem Keloğlan masallarını modernize edip geleneği sonraki

kuşaklara aktarmakta hem de alıntıda da görüldüğü gibi çocukların hayal dünyalarını devreye sokacak şekilde betimlemelere, benzetmelere yer vermektedir. Elbette Şirin tüm bunlarla sanatsal bir aura oluşturmaktadır. Görüldüğü üzere, çocuk edebiyatında sanatın nasıl icra edildiğini ortaya koyabilmek için Tevfik Fikret, Fazıl Hüsnü Dağlarca ve Mustafa Ruhi Şirin'den verilen örneklerde anlatıcı çocuktur, çocuğun gözlerinden görünen dünyanın mimesisi söz konusudur.

Edebiyat sanatı, duygu ve düşüncelerin eğretilmelerle, imgelerle, alegoriyle etkili bir üslup ve dil kullanılarak anlatıldığı bir alandır. Elbette çocuk edebiyatında da bu özelliklerin göz ardı edilmemesi gereklidir.

Estetik-poetik dille yazılmış çocuk kitabının, çocuk üzerindeki etkisi ise daha fazla ve oylumludur. Estetik-poetik dille yazılmış çocuk kitabı ise pedagojik dil ve anlatımla gerçekleşmiş kitaptan daha poetik bir dilden oluşur. Estetik dil dizgesi geliştirici bir işleve sahipken, pedagojik dil dizgesinin didaktik-bilgilendirici işlevi öndedir. Eğitici amaçlı metinde edebiyat, pedagojinin sınırları içinde kalır. Sanatın sezdirme, zevk, eğlence ve hoşça zaman geçirme boyutundan yoksun bir eser ile edebiyatı sanatı önceleyen bir eserin anlam katmanı farklıdır (Şirin 2016: 29).

Doğru algılama, düşünme ve dil kullanımı arasında sıkı bir ilişki olduğu bilimsel bir gerçektir. Bir birey dili ne kadar doğru ve ayrıntılı kullanırsa düşünceleri ve algılayışı da buna bağlı olarak daha derin ve çok katmanlı olur. Bunun tam tersi de söylenebilir. Derin ve ayrıntılı düşünme; mevcut sözcük varlığı, değişmeceli, yan anlam kullanımları, imgeler ve sembollerle anlatım gibi detaylarla kendini gösterir. Öyleyse düşünce ve dilin kullanımı arasında karşılıklı bir alışveriş söz konusudur. Lacan'a göre "dil", bir bebeğin daha doğmadan önce yapılanmış bir ortama doğmasına neden olur (Tuzgöl 2018: 46) Buradan yola çıkılarak insanın doğduğu, yaşadığı ortamda kullanılan dilden müteşekkil bir dünyasının olduğu söylenebilir. Birey, dili ne kadar kısıtlı ve agresif kullanırsa dünyası, düşünceleri o kadar dar ve olumsuz olmakta ve /fakat dili ayrıntılı ve etkin kullanırsa yaşamı ve düşünceleri bu doğrultuda daha net ve kapsamlı olmaktadır. Elbette dili ayrıntılı kullanmanın yolu okumaktan geçer. "Okumayı alışkanlık hâline getiren insan hem algısını hem de beğenisini geliştirebilecektir. Okumanın insanda beklenen gelişimi ve etkiyi gösterebilmesi, sanat eseri özelliği taşıyan eserler aracılığıyla sağlanabilir. Bu bağlamda çocukta var olan estetik ihtiyacının nitelikli edebî eserlerle giderilmesi önemli görülmektedir. Bunun yanında bireylerin hayata farklı bakış açılarıyla bakabilmelerinin ve hayatı algılayışlarının estetik duygusuna yönelik ihtiyacın ne kadar karşılanabildiğiyle ilgili olduğu da söylenebilir" (Dedeoğlu Orhun 2014:602-607). Kısacası çocuk edebiyatında sanat olmazsa olmazdır. Sanatın tahliye edildiği bir çocuk edebiyatı düşünülemez.

Çocuk Edebiyatında Değerler Eğitimi Vazgeçilmezdir!

Hem evrensel hem de kültürel bellekteki değerlerin çocuklara aktarılması ve benimsetilebilmesi bağlamında edebiyat oldukça etkin bir alandır. Son yıllarda "değerler" konusu üzerinden yapılan sorgulamalar, çalışmanın başında sözü edilen türde ve benzeri bazı yapıtlarda bu unsurun

rafa kaldırılmasını beraberinde getirmiştir. Ayrıca çocuk edebiyatının otoriter ve dikte edici olmaması gerektiği düşüncesinden yola çıkılarak insanî değerlerin bile sorgulandığı ya da yapısının bozulduğu bir anlayışla çocuk kitaplarının kaleme alındığı üzülmektedir. İnsanî değerler evrenseldir ve insanlık için vazgeçilmez bir kolektif bilinçtir. Bu önemli yapı toplumları oluşturan bireylere çocukluk çağında öğretilmezse ya da çarpıtılarak gösterilirse dünyada bir kaos ortamı oluşabileceği gibi toplumlar birçok alanda buhran içine girebilirler.

Elbette çocuk edebiyatında, söz gelimi bir hikâyede sürekli nasihat veren bir anlatıcının olması ya da çocukları belirli bir ideolojiye hazırlama amacı güdülmesi kabul edilebilir bir tavır değildir; buna en başta sanat karşı çıkar. Sözü edilen, edebi eserlerde insanî değerlerin çocuklara verilmesi; ayrıca bu değerler sisteminin tahrip edilmesinin önünde durulmasıdır. Çalışmanın giriş bölümünde de belirtildiği gibi son yıllarda Türk çocuk edebiyatında da yansımaları görülen bir yaklaşım oldukça şaşırtıcı ve ürkütücüdür. Benzerleri çocuk çizgi filmlerinde de görülebilen, evrensel değerler sisteminin yapı sökümünün, çocuk edebiyatında da yerini almış olması üzerinde durulması gereken önemli bir konudur. Burada “değerler” ifadesiyle kast edilen sevgi, yardımlaşmak, yaşlı insanlara saygı göstermek, empati kurmak, çalışkan olmak, hırsızlık yapmamak gibi her insanda mutlaka var olan ya da oluşturulmuş olması beklenen davranış şekilleridir. Bir çocuk hikâyesindeki kahramanların mizah unsuru oluşturma bahanesiyle hırsızlık yaptırıldığı ya da yaşlı bir insana saygısızca konuşturulduğu bir anlatı nasıl ve hangi anlayışla kabul edilebilir, neden üretilir?

Çocuk ve gençlik edebiyatının geleneksel iki görevi vardır: Bir, fayda sağlamak. İki, zevk vermek. Biri diğerine üstünlük sağlamadan uzun süredir gidip gelmektedir. Başlangıçta çocuk ve gençlik edebiyatının öğretimle sıkı bir münasebeti olduğu görülmektedir. Çocuk edebiyatı o zamanlar büyük oranda okul edebiyatı idi... Çocuk ve gençlik edebiyatı, sadece pedagojik semboller altında olamaz. O aynı zamanda edebiyat olarak yeni gerçekliklerin taslağı olarak- okunmalıdır; çünkü o, sadece gerçeklik içerisinde yolunu bulmaya katkıda bulunmak isteyen yol gösterici değil, aynı zamanda gerçeğe ayna tutan ve ondaki yetersizliği bildiren benzer unsurları da içermektedir. (Kaminski 2016, Aktaran Şirin 2012: 40-41).

Kaminski'nin dediği gibi çocuk edebiyatının sadece eğitici olduğu düşünülemez; ancak görevlerinden biri de fayda sağlamaktır. Sanat elbette fayda ile sınıanamaz, sınırlandırılmaz; fakat çocuk edebiyatında eğitime ihtiyaç duyan çocuk söz konusu olduğunda fayda sağlamayı, değerler eğitimi ya da benzer insanî erdemleri bir tarafa bırakmak ya da özellikle saf dışı etmek kabul edilemez.

Sanat ile fayda sağlama her ne kadar birbirine zıt iki ayrı kutup gibi görünse de pragmatik yaklaşım çoğu zaman gerçek anlamda üretilmiş bir sanat eserinin doğal yapısını bozmadan, doğal sanatçı üretiminin sonucunda yer bulur kendisine. Yalvaç Ural'ın ilk olarak 1994 yılında Avusturya'da Almanca olarak yayımladığı *Korkuluğun Kalbi* adlı kitabı evrensel değerlerin, kazanımların çocuklara aktarılabilmesi bağlamında oldukça yetkin bir yapıttır. Birçok ülkede yayımlanan ve oldukça ilgi gören yapıt 1999 yılında Sebastian Barreiro'nun çizimleriyle birlikte Türk çocuk edebiyatındaki yerini almıştır. Sevgi, arkadaşlık, fedakârlık gibi erdemlerin

çocuklara sanatsal bir anlatım tarzıyla sunulduğu yapıtta Ural'ın çocuk kalbi ve hayal dünyasından sıcacık bir kurgu oluşturduğu gözlemlenmektedir. Bu kurgu içinde okuyucuyu sıkmadan, boğmadan yersiz tavsiye ya da öğüt vermeye düşmeden önemli evrensel doğruların altının çizildiği görülmektedir. Yapıtın birçok ülkede farklı çocuklar tarafından beğeniyle okunmuş olması da anlatının evrensel yapısını tasdik etmektedir. Yapıtta, kış mevsimini merak eden küçük bir sığırcığın, annesi ve grupla göç etmek yerine kar tarlalarında kalmayı tercih etmesi ve/ fakat tahmin bile edemeyeceği ölçüde bir soğuk havayla karşılaşınca geç de olsa göç etme fikri içindeyken korkulukla arkadaş olmasının hikâyesi anlatılmaktadır. Yola çıkarsa sığırcığın soğuktan öleceğini bilen korkuluk, tüm kış boyunca onu ceketinin sol iç cebinde ağırlar. *“Korkuluk ilk kez kalbini üzerinde bir sıcaklık, bir kıpırdanış duydu. Sanki çarpan sığırcığın değil, onun kalbiydi”* (2014: 11). Yardıma ihtiyacı olan sığırcığa yuva olmak yalnızlıktan hoşlanmayan korkuluğa da çok iyi gelmiştir. Yapıtın daha ilk satırları hikâyenin çocuk hayal dünyasına göre oluşturulduğunu gösterir. *“Hava çok soğuktuktu. O kalın ceketi olmasa, belki de soğuktan donabilirdi korkuluk”* (2014:4). Hikâyede kışın en soğuk aylarının zaman unsurunu karşılaması ve mekânın karla kaplı olduğunun hem etkileyici bir şekilde anlatılması hem de resmedilmesi; buna tezat oluşturacak şekilde üşümekten yorulmuş olan sığırcığın korkuluğun iç cebine girince ısınıp hemen uykuya dalması(11) okuyucuya yardımlaşma, sevgi ve arkadaşlığın sıcaklığını derinden hissettirir. Oldukça yalın ve etkileyici bir dille kaleme alınmış yapıt hangi kültürden, milletten olursa olsun çocuğa tüm hayatı boyunca sahip olması gereken duygulardan birkaçını aşmaktadır. Dolayısıyla sığırcık giderken ona *“Güle güle sığırcık... Güle güle kalbim!”*(2014:36)diyen korkuluğun hikâyesinin anlatıldığı yapıt hem bir sanatsal ürün hem de çocukta insanî duyarlılık oluşturan bir metindir. Bu yapıtta anlatıcı, öğretici bir yetişkin edasıyla pozisyon alıp çocuklara iyi kalpli olmanın, yardımseverliğin, sevginin erdemlerinden bahsetmez; ancak oluşturduğu kurgu ve atmosferle bunları çocuklara duyumsatır. Sedat Sever bir röportajında bu konuya ilişkin şunları söylemektedir:

Edebiyatın öncelikli amacı öğretmek değil, duyumsatmak; bilgilendirmek değil, sezinletmektir. Edebiyat, sanatçının dünyasında oluşturduğu öznel gerçekliğin, dilin yaratıcı anlam olanaklarıyla okura aktarılması eylemidir. Dil, içeriği yapılandıran, olay örgüsünü aktaran araçtır. Dilin yaratıcı anlatım olanaklarıyla çocuğun dil ve anlam evreni kuşatılmamışsa; ortada çocuğa uygun bir içerikten söz edilebilir mi? Bir kez daha söyleyelim: Edebiyatın doğrudan öğretme amacı yoktur. Okur, sanatçının duyumsattıklarını kendi yaşantılarının da kılavuzluğunda yeniden yaratır. Özlü bir belirlemeyle edebiyat metinleriyle kurulan etkileşim, okur açısından bir yaratım sürecidir; belleği ve yüreği besler. Okur, yaşama, insana yönelik olarak hiçbir ders kitabında bulup ezberleyemeyeceği (!) nice yaşantıları “ezberlemeden” edinir. Çünkü insanı insan kılan iki temel değişkene; yani, yüreğine ve belleğine sorumluluk verir. Onları devindirerek, kullanarak etkileşim sürecinde özneleşir. Sürecin nesnesi olmaktan çıkıp etkin öznesi konumuna gelmek, öğrenmenin de en önemli engelini aşmak demektir. (Sever 2019: 1)

Korkuluğun Kalbi adlı yapıtta da okuyucu edilgen bir taraf olmaktan çıkarılıp hikâyenin öznesi konumuna taşınır. Dolayısıyla çocuk kuru

nasihatlere boğulmak yerine anlatılan olguyu bizzat yaşayan konumuna getirilir. Hikâyenin kimi yerinde korkulukla kimi yerlerinde de sığırcıkla özdeşleşir. Sığırcık üşürken üşür, korkuluğun ceketinde ısınırken ısınır ve daha da ötesi korkuluk olup sığırcığı sevgisiyle ısıtır. Yapıt tabiatı canlı, cansız tüm unsurlarıyla anlatırken, mevsim geçişlerini sezinletirken insanı da dâhil eder içine. Çiftçi amca “*Sonra da elini korkuluğun ceplerine sokarak, koyduğu buğdayları aradı. Bulamayınca, ‘Anladın mı şimdi, sevgili korkuluk, yazın giderken neden ceplerine buğday tanelerini koyduğumu’*” (2014:36) sözleriyle tabiatın ve sevgi ekosisteminin bir parçası oluverir. Hikâyenin içine yerleştirilen kurt ve karga unsurlarıyla çocuğa yaşam denilen yolculukta zor günlerin de olabileceği; ama sevgi ve yardımlaşma ile bunların da üstesinden gelineceği hissettirilir. Bu haliyle kitap yaşamı çocuğa sezinleten küçük bir anlatıya evirilmiştir. Yaşam güzel, zorlu, heyecanlı, aydınlık-karanlık, güneşli- bulutlu anlarıyla bir bütündür ve sevgi bu serüvende hiçbir zaman bırakılmaması gereken en önemli duygudur. Elbette bu cümle kitabın hiçbir yerinde geçmez ancak yapıtın okuyucuda bıraktığı duygu tam da böyledir.

Çocuk edebiyatında en çok kullanılan anlatım tekniklerinden biri olan mizah, sanatı ve değerleri rafa kaldırmadığı sürece oldukça etkili, kitap okumayı çocuklara sevdirebilecek bir yöntemdir; ancak mizah adı altında çocuklara öğretmenden nefret etme, anne ve babayı gevezelik yapan tipler olarak gösterme, arkadaşları samimiyetsiz, çıkarıcı addetme gibi kurguların sunulması anlamsızdır. Neden? Çünkü çocuk edebiyatı çok özel ve dikkat edilmesi gereken bir alandır. Yarının yetişkinleri hayatın zorlukları içinde adım adım yol alırken okuyacakları kitaplarda olmadık örneklerle karşılaşarlarsa birey olma yolculuğunu tamamlayabilirler mi? Sevgi, saygı, hoşgörü, empati, yardımseverlik, tabiatı sevme gibi duygular öyle derinden ve güçlü anlatılmalıdır ki çocuk bunu içselleştirip kolektif bilince taşıyabilsin.

Sonuç

Bu çalışmanın çıkış noktası Amerikan çocuk edebiyatında *Saftirik Greg’in Günlüğü* ve *Kaptan Düşükdon* gibi kitaplarda görülen, Türk çocuk edebiyatında da etkisi yavaş yavaş hissedilmeye başlanan, sanatın ve değerlerin yapı sökümleri üzerinden mizah oluşturmayı hedefleyen yeni bir eğilim konusunda eleştirel bakış açısı oluşturmaktır. Bu bağlamda çocuk edebiyatında sanat ve değerler eğitiminin ne derece önemli olduğunun altı çizilerek söz konusu türe ilişkin daha net bir perspektif oluşturmaya çalışılmıştır.

Yetişkin edebiyatı ile çocuk edebiyatı arasında hem konu, anlatım yönünden hem de kurgu açısından büyük farklar mevcuttur. Yeni yetişen ve en büyük sorumluluğu okula gitmek olan bir çocuğun okuyacağı kitaba okula gitmekten nefret eden ve bu konuda fikrini asla değiştirmeyen bir karakterin yerleştirilmesi birçok sorunsalı beraberinde getirir. Çocukluk dönemi psikolojik, sosyolojik ve kültürel bağlamda ilerde bireyleşmeye çalışacak insanın en hayati çıkış noktasıdır. Dolayısıyla bu döneme hitaben oluşturulacak anlatıların belirli bir bilinçle hazırlanmış olması elzemdir. Bu çalışmada çocuk edebiyatı sahasında göz ardı edilemeyecek iki unsur olan sanat ve değerler eğitimi konuları ele alınırken bu iki unsurun neden önemli

olduğu verilen örnekler üzerinden ortaya konulmaya çalışılmıştır. Çocukların yapısı gereği didaktik söylem ile değil de sanat kanalıyla duyumsatma, sezinletme yöntemiyle daha iyi öğrendikleri ve kanıksadıkları, yine değerler eğitiminin de bu kanalla çocuk edebiyatında yer almasının ehemmiyeti anlatılmıştır. Çocuk edebiyatının yetişkin edebiyatına nazaran daha dikkatle üzerinde durulması, araştırılması gereken bir alan olduğu aşikârdır. Dolayısıyla bu konu üzerinde yapılan değerlendirmeler akademik düzeyde kalmamalı, çocuklar için ortaya konulan yapıtlar eleştirel incelemelerden geçirildikten sonra yayımlanabilmelidir.

Kaynakça

- ARİSTOTELES (2016). *Poetika*. Çev. Ömer Aygün, İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- DEDEOĞLU, Orhun, Buket (2014). “Estetik Kavramı Çerçevesinde Çocuk Edebiyatı”, *Türk Dili* 756, 602-607.
- ERYEŞİL, Osman (2015). *Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın Çocuk Şiirlerinde Evrensel Değerler*, Ankara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- FREUD, Sigmund (1999). *Sanat ve Edebiyat*. Çev. Emre-Ayşe Kapkın, İstanbul: Payel Yayınları.
- ORAL, Feridun (2017). *Kırmızı Kanatlı Baykuş*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- SAYAK, Bülent (2016). *Oyun Kavramı Etrafında Postmodernizm ve Roman*, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- SAZYEK, Hakan (2013). “Edebiyat Niçin İnsansız Olmaz?” *Turkish Studies – International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* 8/8, 1127-1139.
- SEVER, Sedat (2017). *Çocuk ve Edebiyat*. Ankara: Tudem Yayıncılık.
- SEVER, Sedat (2019). Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Soruşturması. <https://www.iyikitap.net/index.php/2019/03/04/cocuk-ve-genclik-edebiyati-sorusturmasi/> Alıntı Tarihi 20. 10.2020
- ŞİMŞEK, Taceddin (2016). *Kuramdan Uygulamaya Çocuk Edebiyatı*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- ŞİRİN, Mustafa Ruhi (2012). “İlk Gençlik Edebiyatı Ders Notları”. www.cocukvakfi.org.tr Alıntı Tarihi 20. 10.2020
- ŞİRİN, Mustafa Ruhi (2016). “Edebiyat ve Çocuk Edebiyatı, Edebiyatın Amacı ve İşlevi”. *Türk Dili Dergisi*, 780, 12-31
- TEVFİK FİKRET (2018). *Şermin*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- TOLSTOY, Lev Nikolayeviç (1941). *Sanat Nedir*. Çev. Mazlum Beyhan. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- TUZGÖL, Kamil (2018). “Lacanyen Psikanalitik Kuram ve Öznenin Konumu”. *Türkiye Bütüncül Psikoterapi Dergisi/ Cilt:1, Sayı:1, 41-53*

URAL, Yalvaç (2014). *Korkuluğun Kalbi*. İstanbul: Marsık Yayıncılık.

FERİT EDGÜ'NÜN “KARAKIŞ” ADLI KÜÇÜREK ÖYKÜSÜNDE İÇE DÖNMENİN ONTOLOJİSİ

Gökhan REYHANOĞULLARI*

Öz

Ferit Edgü'nün Doğu Öyküleri adlı eserinde yer alan “Karakış” adlı küçürek öykü, toplamda on iki tümce, elli sözcükten oluşan bir yapıya sahiptir. Bu tümcelerden beşinin soru tümcesi olduğu, diğerlerinin de bu tümcelerin cevabı sayıldığı bir düzlem dikkate alındığında küçürek öykülerin en önemli özelliklerinden biri olan diyalog tekniğinin tercih edildiği görülür. Karşılıklı olarak Halit ve Hoca'nın konuşmalarına herhangi bir anlatıcı aracılık etmez. Dolaysız bir biçimde imgelemin oluşturduğu yeni bir bağlam içinde gerçekleşen bu konuşmada, küçürek öykülerin yapısal olarak anlamsal derinliğinin ortaya çıktığı “son tümce” ile sınırsız açılımın imkânı sağlanmış olur. Anlamsal yoğunluğun katmanları bu “son tümce” ile küçürek öykülerin bireyi kavrayışındaki bütün derinlikli yapı ortaya çıkar. Bu çalışmada küçürek öykülerde zaman, mekân, kişi gibi yapısal unsurların somut görünümünün ötesinde çağrışımsal üslup aracılığıyla kendilerine anlamlama sürecinde yer buluşları incelenecektir. Doğrudan verilmeyen bu unsurların, son tümce olan “kendi içimize döneceğiz” ibaresinde yer alan imgeselliğin ortaya çıkardığı anlam katmanlarının felsefi, psikolojik ve sosyolojik göndermeleriyle açılımları sağlanacaktır. Kendilik sorunsalının merkeze alındığı bu çalışmada küçürek öykülerin tematik düzlemlerde öne çıkardığı kavramlar da bu bağlamda incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Ferit Edgü, Küçürek öykü, “Karakış”, mekân, kendilik, ontoloji, içe dönme.

ONTOLOGY OF INTROVERSION IN THE SHORT STORY “KARAKIŞ” BY FERİT EDGÜ

Abstract

Short-short story called “Karakış”, which is included in Ferit Edgü's work Doğu Öyküleri, has a structure consisting of twelve sentences

* Dr., Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü - ORCID: 0000-0001-7673-3313

e-posta: g_reyhanoglu@hotmail.com

Geliş/Received: 30 Kasım / November 2020

Kabul/Accepted: 4 Aralık / December 2020

and fifty words in total. Given a plane in which five of these sentences are interrogative sentences, and others are considered answers to these sentences, it seems that the dialogue technique, which is one of the most important features of small stories, is preferred. No narrator mediates the conversations of Halit and Hoca mutually. In this conversation, which takes place in a new context created by direct imagery, unlimited opening is provided by the “last sentence”, in which the structural semantic depth of short-short story is provided. Layers of semantic density with this “last sentence”, the whole depth structure in the understanding of the individual is revealed. In this study, space inventions will be examined in the process of making sense of themselves through associative style beyond the concrete appearance of structural elements such as time, space, and person in short-short stories. These elements, which are not given directly, will be expanded with philosophical, psychological and sociological references to the layers of meaning revealed by imagesality contained in the last sentence, “we will return to ourselves”. In this study, in which the problem of self is centered, the themes that short-short stories stand out in thematic planes will also be examined in this context.

Keywords: Ferit Edgü, Short-short story, “Karakış”, space, self, ontology, introversion.

Giriş

Karakış

- Halit bu ne kar?
- Sen daha beterini görmedin Hocam, bu henüz bahar.
- Bahar mı? Kış baharı mı bu?
- Handiyse.
- Göz gözü görmüyor Halit, bu ne mene bahar karı?
- Az sonra açılır Hocam.
- Sonra?
- Sonra kurtlar iner. İşte o zaman yeniden karakış.
- Peki o zaman ne yapacağız?
- O zaman kendi içimize döneceğiz Hocam.

(“Karakış”, Leş, s. 211)

Kısa, keskin ve tiz bir çılgılık olan küçürek öykü (Korkmaz, 2003: 25), en özgün örnekleriyle Türk edebiyatında deyim yerindeyse Ferit Edgü’yle özdeşleşmiş bir anlatı olarak yerini korumaktadır. “Hızlı tüketim çağının istemli bir ürünü olarak ortaya çık(an)” (Korkmaz, 2003: 26) küçürek öyküler, görünür düzlemde/okuma düzleminde hızlı tüketiliyor olsa da anlam örgüsü ve derinlik düzlemlerinde sayısız açılımlara olanak tanıyan bir içyapıya sahiptir. Küçürek öykülerdeki bu sıkı yapı, “dağınıklığa karşı yapılan bir protesto”nun sesini taşır ve “doğasındaki yoğunluğun sonucu

olarak akılda iz bırakır" (Pritchett, 1998: 37). Bu sıkı ve yoğun yapı, derin bir simgesel düzlem ortaya çıkarır. Küçürek öykülerin bu düzleminde yer alan "simge, daima kendisi olmayandır ve hep ötelere, derin anlamlara çağrıda bulunur." Bu derin çağrıda öykünün bütün unsurları en aza indirilerek arındırılan yapıda "söylem, bu tür öykülerin çözümlenmesinde temel hareket noktası alınmalıdır" (Korkmaz, 2003: 26). Küçürek öykülerdeki söylem'in, şiirsel bir yapının lirik imge düzlemlerinden fazlasıyla yararlandığını söylemek mümkündür. Küçürek öyküleri romantizme özgü bir anlatım biçimi olarak kabul etmek, onların "önemli bir an, bir algılama anı üzerinde yoğunlaşması"na bağlanabilir (Salman-Hakyemez, 1997: 10). Simgesel düzlemin daha da derinleştirdiği an'ı yakalama, küçürek öykülerin doruk noktalarını ortaya çıkarır. Bu doruk noktalarında "en küçük bir alan içine yoğun bir dramatik deneyim sığdırmak", "insanın kendi öz varlığına yönelmeyi" (Kökden, 1997: 18) sağlar. Bu lirik, ama aynı zamanda dramatik imgelem, yapısında bir "duygu sesi"ni barındırır. Küçürek öykülerdeki bu "duygu sesi ve aktarılan durum", her zaman yönlendirici bir başat ögedir (Francis, 1997: 114). Küçürek öykülerdeki duygu sesi, aktarılan durumun anlık dramatiğinde yoğunluk kazanan lirizmdir. Bu an, büyük oranda zamanın hem içinde hem dışında "öznel bir zaman" ortaya çıkarır. Zamanın içindedir; çünkü "kişilerce yaşanmış olan, bu nedenle olaysal olarak nitelenen" bir özelliğe sahiptir. Zamanın dışındadır; çünkü "algılandığı koşullara ya da kendisini algılayan kişilere göre değişen" (Yücel, 2019: 72) öznel bir kavrayışın ürünüdür. Küçürek öykülerde zamanın hızı yavaşlar; bu yavaşlama, imgelem sayesinde ortaya çıkar. Çünkü bu öykülerde "zamanın durması olarak düşünülebilecek askıda kalma anları vardır" (Baxter, 1997: 90). Askıda kalma an'ı, şimdi ve burada'nın birlikteliğini işaret eder. Çünkü küçürek öykülerde "geçmiş ve gelecek, şimdiki zamana ait bir an'da kendini açılar" (Korkmaz-Deveci, 2017: 40). "Şimdi ve burada'lıktaki(nin) şimdi'si olan bu an" (Korkmaz-Deveci, 2017: 40), yaşamda durmayı sağladığı için, burada olmayı, şimdinin içinde olanaklı kılar. Küçürek öykülerde bu sıkıştırılan zaman, "yaşamın boyutlarıyla" (Baxter, 1997: 89) yakından ilgilidir. İnsan yaşamında artan yakınlık ve "bütün sınırların daha da yaklaşması", "daha dar ruhsal uzamlarda yaşama"yı (Baxter, 1997: 89) gerekli kılmıştır. Bu tinsel mekânlar, küçürek öykülerin ontolojik anlam derinliğinin oluşmasında tematik bir simgeselliğe sahiptirler.

Ferit Edgü, küçürek öykülerinin neredeyse tamamında tinsel mekânlarda yaşanan/yaşanabilecek an'ların sessizliğini anlatır. Mekânın bütün boyutlarıyla bir itki olduğu bu öykülerde an, somut/çevresel mekâna sığdırılamayacak derinlikte kavranır ve öznelleşerek tinselleşir. "Betimlemeye, çözümlenmeye, anlatıya, hatta olaya sırtını dönüp, benzetmesiz, metaforsuz yalnızca bir anın saptaması"ını (Edgü, 1997a: 38) yapan Ferit Edgü, aslında yaşamın o an'ki boyutunu saptamış olur. Söz konusu an, bireyin kendilik düzlemindeki benliğidir, kendisidir. Bu öykülerde bireyin, şimdi ve burada'ki kendinin saptamasını yapar. Bu saptama, bireyin kendisine yaptığı sessiz/içsel bir çağrıdır. Mutlu Deveci bu çağrıyı, "kendiliğe çağrı" olarak değerlendirir. Ona göre "Bireyleşme yolunda başat bir değer olarak kabul edilen ve bireyin kendisiyle olduğu kadar yaşama da yüzleşmesini sağlayan kendiliğe çağrı, varoluşsal farkındalık sağlama boyutu ve uyarıcı/uyandırıcı işleviyle, tinsel seslenişler bütünüdür." O hâlde bu kendilik çağrısı, şimdinin içinde bireyin kendini

saptama boyutunda “izleyeceği yol haritasını çizer ve onu herkesleşmekten kurtarır” (Deveci, 2008: 78). An’ı kavrayan ve kendini bulan bireyin farkındalık düzeylerinde yaşanacak derinlik, burada son derece önemlidir. Ferit Edgü’nün saptadığı an’larda birey, bu düzeyde bir açılım sağlar. Zira “Ferit Edgü’nün öykülerinde birey, kendini gerçekleştirme serüveninin yansıması olan; keşif, yüzleşme, tanımlama, olanaklılığını fark etme ve tutunma sürecinde tinsel çağrılarının etkisi altındadır. (...) Öykülerde bireye yapılan kendilik çağrıları; *ses, çılgılık, koku, sessizlik, ışık, karanlık, ateş, düş, yazmak, gece, yankı, kapı/nın çalınışı, mektup* gibi kavramların soyut-somut bağdaşıklığında işlevsel olarak görüngülenir” (Deveci, 2008: 78). Böylece birey, içinde bulunduğu an’ın kendilik değerleriyle örtüşme durumlarını, bu tinsel çağrılarla denetlemiş olur. Ferit Edgü’nün “Karakış” adlı küçürek öyküsünde derin bir kendilik çağrısı olduğunu söylemek mümkündür. Buradaki tinsel çağrı, bir sessizlik, bir düş, bir dışa kapanma/iç’e açılma olarak sınırsız bir boyutla açılmıdır.

Ferit Edgü adına bir “özyaşamsal” anların izini taşıyan bu öykü, “yalnızlık ve çaresizlik içinde kendi olmaya çalışan” (Deveci, 2012: 75) insanların yazgılarının karşısında duruşlarını vermesi açısından çoğul anlam derinliklerine sahiptir. Küçürek öykülerin “asıl önemli yanı son tümcesi, çoğu zaman da son sözcüğüdür” (Oates, 1997: 127) yaklaşımı, “Karakış” için de tam anlamıyla geçerlidir. Bunun sağlayıcısı da küçürek öykülerin önemli bir yapı unsuru olan diyaloglardır. Diyalog, son tümcenin vuruculuğunu hazırlamış olur. “Karakış”ın son tümcesinin anlam derinliği, ontolojik bir açılım sağlamış olur.

1. Bir Mekân/Kozmos Olarak İç Dönmenin Ontolojisi

Kendilik düzleminde birey adına “iç” her şeyden önce bir mekândır. Bu mekânın en temel özelliği ontik bir yapıya sahip ve diğer bütün mekânlardan farklı olmasıdır. Ancak bu farklılık bir mekân olarak iç’e, diğer bütün mekânları kapsama imkânını sunar. Bu mekândaki sınırsızlık, kendine özgü bir varlık alanında bireye ait bir düzen, kendiliğin biçim verdiği bir kozmos yaratır. Kendilik kozmosu, bireye aittir ve sıkı bir biçimde dışarıya kapalıdır. Dışarıya kapanan bu mekânın sınırsızlığında birey, içsellik kozmosunda kendi öz suyundan beslenmeye ve yaşamda kalmanın kendince/gizil bir yolunu çizmeye çalışır. Kendilik, birey için gizil bir güçtür. Bachelard’ın bu gizil düzlem için “çekmece”, “sandık” ve “dolap” gibi fenomenlere dikkat çekmesi, bunları bir mekân olarak değerlendirilmesi bu bağlamda oldukça önemlidir. Bu fenomenleri “içsellik düşlemelerinin dipsiz rezervleri” şeklinde tanımlar ve onları “gizli psikolojik yaşamın gerçek organları” olarak kabul eder. Çünkü ona göre “bunlar olmasaydı içsel yaşamımız içsellik modelinden yoksun kalırdı. Bunlar, karma nesnelere, nesne-öznelere. Bizim gibi, bizimle, bizim için bir içselliğe sahiptirler” (2013: 109-110). Bu dipsiz rezervler, bireye ait, gizil bir tinsel yaşam oluştururken içsel olanın sınırsızlığında açılım kazanırlar. İç dönmenin ontolojik yapısı da bu bağlamda değerlendirildiğinde gizil bir yaşamın bütün kapıları açılmış olur; ancak bu sadece bireyin kendisine açılan bir kapıdır. Bu bağlamda dolap için “derinliğin varlığı denk düşer” yaklaşımı ve “dolabın iç mekânı, bir içsellik mekânı, her önüne gelene açılmayan bir mekân” (2013: 110) olarak değerlendirilmesi de iç dönmenin ontolojisinde

Halit ve Hoca'nın gizil-özümlü bir mekâna sığındığını işaret eder. İç'te ortaya çıkan bu kendilik kozmosunda, kendilik düzeni işler. Bachelard'ın, "Bir dolabın içine ancak ruhsuz biri rastgele bir şey tıkıştırabilir. Rastgele bir mobilyanın içine, rastgele bir şeyi rastgele koymak, ikamet etme işlevinde insanın önemli bir eksikliği olduğunun göstergesidir. Dolapta bir düzen merkezi yaşar ve bu merkez, bütün evi sınırsız bir düzensizlikten korur. Dolapta düzen hüküm sürer. Düzen, dolabın içinde ailenin tarihini anımsar." (2013: 110) şeklinde değerlendirme, Halit ve Hoca'nın içlerine dönme sorunsalını da bir bağlamda kapsamış olur. Dışarının kaotik atmosferini, göz gözü görmeyen karmaşasını içe dönerek bir düzene, kozmosa bağlamaya çalışırlar. Çünkü gerek Halit, gerekse Hoca, kendi içlerini, kendi tinsel duyularıyla doldurmuş, düzenlemiş ve ikamet etme olgusunu temellendirmişlerdir. Her ikisi de bu sınırsız kendilik düzenlerinde, kendi tarihlerinin bütün an'larını anımsar ve ontik bir alana geçerler. Dışarı'da herhangi bir ontik düzlem göremeyen Hoca'nın, Halit'e yönelttiği sorulardan da anlaşıldığı üzere, sessizliğe bir davet beklenmektedir. Halit bu daveti yerine getirirken içe dönmenin gizil ve özümlü yapısını da ortaya koymuş olur. Dilsiz anılar yığınıyla ağzına kadar dolu olan dolap, "yüreğini açmayan bir ruh gibidir", çünkü "anahtar kapının üstünde değildir" (2013: 111). İçe dönebilmek, ancak bireyin kendisinin anahtar olduğu bir yapıya sahiptir. Halit'in verdiği cevapta kullandığı çoğul söylem de bunu ortaya koyar. "İçimize döneceğiz" diyen Halit, kendisi için de, Hoca için de bir özümlü içsellik işaret eder.

İçe dönmenin ontik yapısındaki bu gizil ve özümlü alan bir mekân olarak "sandık" fenomeninin tematik alanından da izler taşır. Çünkü "sandık" da "çok güçlü biçimde hissedilebilen bir gizleme ihtiyacına, saklama zekâsına tanıklık eder." Bu gizleme, saklama düzleminde en önemli fenomen "kilit"tir. "Kilit, psikolojik bir eşiktir" (2013: 113). Ancak burada dikkat edilmesi gereken durum, kilide sahip olan bütün nesnelere "açılan nesnelere" (2013: 117) oluşudur. O hâlde kapanmak, içsel olanı dışarı'dan ayırmaktır. Bachelard'a göre bu açılan nesnelere/sandık "kapanır kapanmaz, yeniden nesnelere topluluğuna karışır; dış mekândaki yerini alır. Ama mahfaza açılır açılmaz (dışarı ile içerisi bağlamında) diyalektik diye bir şey kalmaz ortada. Dışarının üstüne bir çizgi çekilmiştir, gün artık yeniliğin, şaşırtıcı olanın, bilinmeyenin günüdür. Dışarı artık hiçbir anlam taşımaz. Hatta en yüce paradoks yaşanır ve hacmin boyutları artık bir anlam taşımaz, Çünkü yeni bir boyut açılmıştır: İçsellik Boyutu" (2013: 117). Henüz içe dönmenin ontolojisine açılmayan Halit ve Hoca, dışarısının, karakışın sınırları içerisinde, dışarının nesnelere arasında birer nesne özelliği taşırlar. Çünkü dışarısının çemberi içinde, ona bağlıdırlar. Ancak Halit'in uyarısıyla ve davetiyle açılan kilitler, dışarıdaki nesnelere boyutunu devre dışı bırakır ve içe dönmenin ontolojisinde sınırsızlık alanına girilmiş olur. Halit ve Hoca dışarıya karşı içerinin oluşturduğu varlık alanı olan içsellik boyutunda gizlenir, saklanırlar. Hoca'nın sorularındaki tedirginlik, Halit'te pek görülmez; zira Halit bu içsellik boyutunu bilir. İçe dönmenin ontolojisinin bu sonsuz mekânına sığınmıştır. Çünkü bu boyutu "değerlendirmesini iyi bilen, kendini içsellik değerlerinin perspektifine yerleştirilebilen biri için bu boyut, sonsuz olabilir" (2013: 118). Halit bu boyuta yerleşmiştir. Halit, Hoca'ya bu yerleşiklik düzleminden seslenir. Dolayısıyla içe dönmek, gizli bir çekmece'dir, kilitli bir sandık'tır ve derin bir dolap'tır. Bu gizli, derin ve

kilitli mekân, bireyin kozmik güvenidir. Halit ve Hoca adına içe dönmenin ontolojisi bir kozmik güvendir.

Mekânların mekânı olan iç, bu kozmik güvende ontolojik anlamda bir kabuk görevi üstlenir. Bachelard'a göre kabuk, "yaşamın biçimler oluşturma gücünün kanıtıdır. Bir biçime sahip olan her şey, kabuksu bir bireyoluşu deneyimlemiştir." Çünkü "Yaşamın ilk çabası kabuk oluşturmaktır" (2013: 147). İçe dönmek kozmik güvenin kabuğudur. Bu kabukta yaşam, sayısız biçimler oluşturma gücünü bireyoluşturma deneyimlemiştir. Halit ve Hoca, kozmik güvenin kabuğu olan iç'lerinde kendi bireyoluşlarının farkındadırlar. Bu kabukta, dışarıya kapalı kendiliğin biçimlendirdiği bir yaşam söz konusudur. Bu bağlamda "kabuğuna çekilmek", içe dönmenin ontolojik bir belirtisi olarak karşımıza çıkar. Kabuğuna çekilen birey, bireyoluşun deneyimlerinden geçmektedir. Halit bu deneyimleri, yaşama biçimlerine dönüştürür. Böylelikle kendi kabuğunda, dışarının saldırısına karşı kozmik bir güven duyar. Sınırsız bir açılışın sağlayıcısı olan bu kozmik güven, Halit tarafından Hoca'ya işaret edilir ve Hoca dışarı'ya karşı güvenli bir alana çekilmiş olur.

Fiziki şartların daralttığı ve sıkıştırdığı hareket alanından sınırsız genişliğe geçişin bir düşleme yoluyla varılması kaçınılmazdır. İçe dönmenin ontolojisinde düşleme, başlı başına en temel eylemdir. "Uçsuz bucaksızlık, düşlemenin felsefi bir kategorisi"dir (2013: 223) diyen Bachelard, "düşlemenin, büyüklüğü temaşa ettiğini" (2013: 223) işaret eder. Bu bağlamda içe dönmenin ontolojisinde birey, sıkışmış olan mekânı ve bu mekâna bağlı olan yaşamı büyütür, onu genişletir. İçe dönmek, bu açıdan uçsuz bucaksızlığı işaret eder. Bu uçsuz bucaksızlıkta mekân ve ona ait olan her şey kendiliğinden büyür. Söz konusu büyüme, düşlemenin en "özel tavrı"nı, "tikel bir ruh durumunu" ortaya çıkarır. Düşün sahibi olan kişiyi "yakınındaki dünyanın dışına çeker, sonsuzluk işareti taşıyan bir dünyanın önüne koyar" (Bachelard, 2013: 223). Ferit Edgü, "Karakış"ta bu büyümeyi işaret eder. Halit ve Hoca, düşlemenin yani bir bağlamda içe dönmenin ontolojisinin büyüklüğünde özel bir tavrın, tikel bir ruhun derinliğiyle kendilerini dört bir yandan çevreleyen karakıştan, yakınlarında ve içinde buldukları dünyanın dışına çekerler. İçe dönmenin aşkın, yüce anlamıyla sonsuzluk düzleminde uçsuz bucaksız bir dünyaya dalarlar. İçe dönmek, onlar için mekânın sınırlarını büyütür. Daralan ve sıkışan bütün ruh hâllerini genişletir. Çaresizliğin umut kapılarına davet çıkarır. Sessizliğin hükmünü, beden, ruhun ve bütün varlığın derinden gelen sesine kavuşturur. Düşleme, mekânı ve Halit ile Hoca'yı yeniden yaratma imkânı sunar.

Halit ve Hoca için mekân fiziksel olarak dardır. Dağların arasında veya şartları son derece zor olan bir yerleşimde sıkışmış birey, fiziksel somutluk içinde, zaten genişlikten, uçsuz bucaksızlıktan uzaktır. Coğrafik düzlem olarak yer, böyle bir durumda mekânlaşmaz. Çünkü yaşamın döngüsünü sağlayacak an'lardan da uzaktır. Düşlemenin sağladığı genişlikte Halit ve Hoca da kendi içlerine dönerek bu sıkışmışlığın ötesinde içlerinde sakladıkları an'larla anı'larla yeniden yaşam döngüsüne kavuşurlar. Burada dışarıdaki mekân gerçektir, soğuk ve somuttur. Ancak içe dönmenin ontolojik mekânları bu gerçekliği kırar, yumuşatır ve daima sıcak tutar. Burada hayaller veya düşleme Halit'i ve Hoca'yı, "yakındaki nesnelere kaç(ırır), derhal uzaklaş(tırır), başka bir yer(de), başka bir yerin mekânında" (Bachelard, 2013: 223) yeniden yaşatır. Halit ve Hoca içe dönmenin

ontolojik yaratımıyla buldukları yerden kaçır, uzaklaşır ve başka bir yerin mekânı olurlar. İçlerindeki dünyanın mekânlarında yaşarlar.

Ontolojik olarak içe dönmek, uçsuz bucaksızlık kabul edildiğinde, bu sonsuzluk düzlemi "fenomensiz fenomenoloji"yi (Bachelard, 2013: 224) ortaya çıkarır. Bu düzlemde hayal gücü nesnelere bir bağlamda kurtulur. Bu paradoks gibi görülen durum aslında içsel oluşta sonsuz bir düzendir ve kozmosa aittir. Çünkü "uçsuz bucaksız olan bir nesne olmadığına göre" (2013: 224) buradaki bilinç, sonsuz hayaller kuran bir bilinçtir. Mekânın sıkıştırdığı Halit ve Hoca algısal bir düzlemde yeni mekânlar kurarken nesnelere soğuk ve somut olan düzleminden uzaklaşırlar. İçteki ontolojide nesnelere, hayal gücünün sonsuz evreninde ortadan kalkar. Çünkü "uçsuz bucaksızlık üstüne kurulan düş'ün gerçek ürünü, büyüme bilinci"dir (2013: 224). Halit sayısız kere nesnelere sınırlı dünyasını deneyimlediği için bu düşlemeye ve dolayısıyla ontolojik bir içsel büyümeye ihtiyaç duyar. Aynı ontolojiye Hoca'yı da davet eder. Mekânın bütün fenomenleri bu daveti destekler ve düşleme yeni bir fenomenolojiye kavuşur: fenomensiz bir fenomenolojiye.

Fiziki şartların kısıncasında birey, mutlaka bir şey'e çarpar. Çevresindeki/dışındaki sınırlılığını fark eder. Birey kuşatılmışlık sorunsalında dışarıda kendisini iyileştirecek bir şey bulamaz. Bu sebeple sınırsızlık, kuşatılmışlıktan kurtuluş, içe dönmekte saklıdır. Bu bağlamda Bachelard'ın "Uçsuz bucaksız bizim içimizdedir. Yaşamın yavaşlattığı, tedbirli olmanın durdurduğu, ama yalnız kaldığımızda yeniden işe koyulan bir tür varlık genişmesine bağlıdır. Hareketsiz kalır kalmaz başka bir yerde oluruz; uçsuz bucaksız bir dünyada düş kurarız. Uçsuz bucaksızlık, hareketsiz insanın hareketidir. Uçsuz bucaksızlık, dingin düşlemenin dinamik özelliklerinden biridir" (2013: 224) şeklindeki yaklaşımı da bu durumu ortaya koyar. Halit, bu uçsuz bucaksızlığı kendi içinde bulur. İçe dönmenin ontolojisi içinde, Halit bu sonsuzluğu, bu uçsuzluğu, "kış baharı" imlemesiyle bulur. Bu, beklenen ama bir türlü gelmeyen baharı, içte, içe dönmekte yaşamaktır. Çünkü kar'ın, Halit ve Hoca'nın bulunduğu mekândaki yaşamı yavaşlattığı, tedbirli olmayı gerektiren bir düzlem yarattığı kabul edilirse, içe dönerek daha da yalnızlaşan Halit ve Hoca, bu yavaşlığı ve tedbiri ortadan kaldırır ve kaldığı yerden ancak bambaşka bir ontolojiyle yeniden yaşama döner. Bu yaşam, içsel ontolojiye bağlı bir varlık olarak gerçekleşen varlık genişmesine bağlıdır. "Kar"dan, "karakış"tan, "inen kurtlar"dan dolayı hareketsiz kalan Halit ve Hoca, içe dönerek başka yerde, başka bir mekânda olurlar. Bu mekân içsel ontolojinin sağladığı uçsuz bucaksız düşlemdir. Fiziksel şartlar ve dışarısının darlığında hareketsiz kalan Halit ve Hoca, bu düşlem sayesinde uçsuz bucaksızlık içinde harekete geçer ve dingin bir düşleme içinde kışın baharını, içlerindeki ontolojiyi dinamik bir düzleme ulaştırırlar. Sıkışan yaşam, yeniden sınırsız bir döngüyle yeniden dolaşıma sokulmuş olur. Bachelard'ın ifadesiyle, "Ne kadar paradoksal gelirse gelsin gözlerimizin önüne serilen dünyaya ilişkin bazı ifadeler gerçek anlamını veren genelde işte bu içsel uçsuz bucaksızlıktır" (2013: 225). Bu sebeple Halit ve Hoca, kendi gerçeklerini gözlerinin önüne serilen dünya ile sınırlandırmak istemezler. "Karakış", "kar", "kurtlar" dünyanın, göz önünde olan dünyanın somut nesnelere aittir. Ancak bu unsurlara gerçek anlamını veren ve neredeyse bir bahar olgusuyla kabul eden, bunları aşmak için de içine dönen bir gerçeklik söz konusudur. Çünkü gözlerin sınırları içinde görülen

bu dünya, Halit'in içsel uçsuz bucaksızlığıyla yeniden ve gerçek anlamına kavuşur. Bu dar dış dünya, içe dönmenin ontolojisinde sonsuz bir bahara da denk düşer. Bu denk düşüşte dışarısının bir önemi yoktur. Sıfatlar işlevsizleşir. Çünkü böylesi bir mekânda betimleme birey için işlevsizdir. Halit'in ve Hoca'nın içinde bulunduğu mekânın özelliklerinin de etkisiz kaldığını söylemek mümkündür. "Karakış", "kar", "dağlar", "kurtlar"la betimlenmiş olan bu mekân ilk bakışta Halit'i ve Hoca'yı çaresiz bırakmış gibi görünse de içe dönmenin sağladığı dinamizm bu betimlenmeyi işlevsiz hâle getirir. Dolayısıyla bu betimlemelerde "kendini nesnel olarak sunan şeyin dışında, ifade edilebilecek başka şeylerin de olduğunu hissediyoruz" (Bachelard, 2013: 226). İşte Halit, bu hissi Hoca'nın da duyduğunu anlar. Zira Hoca'nın soruları bu betimlemeyi işlevsiz bırakmak içindir. Çünkü Hoca bu "karakış"ın, bu "kar"ın, bu "kurtlar"ın hepsinin farkındadır. Hoca'nın soruları, aslında bu nesnel gerçeklerden "başka bir şeylerin" olduğunu işaret eder. Hoca, bu işareti Halit'ten bekler. İçe dönmeyi "başka bir şey" olarak gören Halit de Hoca'nın bu beklentisini karşılar. Halit de, Hoca da bu başka olan şeyin "ifade edilmesi gereken saklı büyüklük, bir derinlik" (Bachelard, 2013: 226) olduğunda birleşirler. Bu saklı büyüklük, bu derinlik içe dönmenin ontolojisinde yer alır. Yani bir bağlamda Halit ve Hoca, betimlenen bütün unsurların ayrıntılarında veya somutluğunda yitip gitmezler ve kendi ifadelerini, kendi varlık alanlarını arayan "özel bir izlenim karşısında" (2013: 226) bulurlar kendilerini. Bu durum Bachelard'ın işaret ettiği gibi "psikolojik aşkın"lıktır (2013: 226). Bir bakıma Halit ve Hoca, "hemen oradaki uçsuz bucaksızlık karşısında, derinliğin hemen oradaki uçsuz bucaksızlığı" (2013: 226) yaşarlar. Derinlik, yani içe dönen ontoloji, hemen oradakinin sınırlarını büyütür ve betimleme işlevsiz kalır. Kendilerinin dışındaki gerçekliği anlama, bilme ve aşma yetisini duyan Halit ve Hoca, bu sınırları aşarak içlerindeki benlik gerçekliğe ulaşmış olurlar.

Betimleme, işlevini yitirirken mekâna ait "ayrıntılar silinir, pitoresk olan rengini yitirir, saatler artık ilerlemez ve mekân sınırsızca yayılır" (Bachelard, 2013: 229). Halit'in gözünde işlevsiz olan ayrıntılar, bu bağlamda Hoca'nın da gözünde işlevsizleşir. Hoca'nın düzleminde sınırlayıcı ve kuşatıcı olan bu ayrıntılar ve pitoreske ait renkler, Halit'in içe dönen düşleminde ayrıntılarını yitirir, renklerini kaybederler. Ancak bu yitme bir değer yitimi değil, somutluğun yitimidir. Çünkü sınırlar ortadan kalkar ve mekân iç dünyaya, sonsuzluğa yayılır. Bachelard'ın bu duruma, "sonsuzluk düşlemeleri" (2013: 229) adını vermesi, son derece dikkate değerdir. Halit'in düşleme çağrısı, Hoca'yı da kapsayarak mekânı, sınırsıza, sonsuza taşır. İçe dönmenin ontolojisi ile içsel derinlik, mekânı da zamanı da sınırsız düzleme ulaştırır. Böylelikle Halit ile Hoca, sınırların içinde sınırsız yaşarken paradoksal bir şekilde birleşmiş ve dünyayı yeniden kurmuşlardır.

Bu yeni kurmada içe dönmenin ontolojisi "anıları geri çağırarak" işlevini de üstlenir. "Anımsayarak hayal kuran düşlerimizde geçmişimiz yeniden töze kavuşur. İnsan ruhu ile dünya arasında pitoresk olanın ötesinde çok güçlü bağlar vardır. Dolayısıyla içimizde tarihe bağlı bir hafıza değil, kozmosa bağlı bir hafıza yaşar. *Hiçbir şeyin olmadığı vakitler* geri gelir. Düş-kuran varlığın her tür sıkıntıya söz geçirebileceği bir yaşam, bir zamanların yaşamının o güzel ve önemli vakitleri" (Bachelard, 2012: 128-129). Halit ruhundaki geçmişi, içe dönmenin sağladığı ontolojiyle yeniden bir töze kavuşturur. Dışarıdaki somut değişmezliğin, tekrarın karşısında

kendi içinde değişmeyen geçmişi dünyaya en soyut ve elle tutulamaz bağlarla bağlamak ister. Çünkü Bachelard'ın da belirttiği gibi Halit, bu bağı tarihe veya coğrafyaya göre değil, kendi içinin kozmosa dayanan hafızasıyla kurmak ister. Bu içteki kozmosa bağlı hafıza, geçmişin aydınlığıdır. Dışarıdaki kış'ın, kar'ın, kurt'un sıkıştırdığı ve hiçbir şeyin olmadığı vakitlerde, içe dönen varlığın ortaya çıkardığı bu hafıza, içe dönmenin ontolojisiyle varlığın her türlü sıkıntıya söz geçirebileceğini gösterir. Çünkü Halit ve Hoca'nın sonra'larla yeniledikleri bütün bu dışarıdaki sıkıntıları aşma, onların söz geçirme, bu kozmos hafızasının içsel ontolojisine bağlıdır. Halit ve Hoca, içsel ontolojik düzlemde yeniden töze kavuşurlar.

Bu töze kavuşmak için Hoca'nın alışık olmadığı bir mekânda algısal olarak sıkışmışlık hissi duymuş olmasına dikkat etmek gerekir. Halit'e anlatmak veya hissettirmek istediği bu sıkışmışlık, aslında ortak bir duygudur. Hoca'nın isteği, sonunda Halit'in tereddütsüz verdiği cevaptır. Çünkü bu sıkışmayı içe dönmekten başka hiçbir şey aşamaz. Tam bu noktada Bachelard'ın Louis Ulbach'tan aktardığı "Sıkıntı, taşranın en büyük mutluluğudur. Barındırdığı şiddet nedeniyle düşlememize yol açan, onulmaz, derin sıkıntıdan söz veriyorum." (Bachelard, 2012: 129) şeklindeki cümlede, içe dönmenin bütün ontolojisi yatmaktadır. Bachelard bu sözü şöyle açıklar: "İşte bu vakitler, yeniden kavuşulan bir hayal-gücünde kalıcı olduklarını açığa vururlar. Yaşanan süreden başka bir süreye dâhildirler. Bu süre poetik bir varoluşçuluk içinde, yaşanan durma vakitlerini sunan süre-olmayandır. Hiçbir şeyin olup bitmediği o saatlerde nasıl da güzeldi dünya" (2012: 129). Taşrada böylesi vakitler, insanın yeniden kavuştuğu bir hayal-gücünde kalıcı olur. Bu kalıcılıkta yaşanan süreden başka bir süreye dâhildirler. Böyle bir süre, ontolojik olarak yaşanan durma vakitlerini sunan süre-olmayandır. Hiçbir şeyin olup bitmediği o saatlerde, dünyanın güzelliğine de vurgu yapan Bachelard, bu süre-olmayanı dinginliğin evreni, düşlemenin evreni sayar. Ona göre "yaşam-olmayan bu önemli vakitler, yaşama egemendir, bir varlığı kendi varlığına yabancı olumsuzluklardan/zorunsuzluklardan, yalnızlık yoluyla çekip ayırarak onun geçmişini derinleştirir. Yaşama egemen olan bir yaşamda, sürmeyen bir sürede yaşamak, bize iade edilen bir ayrıcalıktır" (Bachelard, 2012: 129). Buradan hareketle, Hoca'nın sonradan gittiği, Halit'in asıl yeri olan bu mekânın bir taşra, hatta daha da uzak bir dağ köyü olabileceği açıktır. Başta Hoca'nın çektiği, sonra da Halit'in onayladığı bu sıkıntı, taşranın ortaya çıkardığı bir sıkıntıdır. Bu mekânın barındırdığı şiddet, karakış, göz gözü görmeyen düzlem, kurtların indiği ve bu döngünün sürekliliğinin doğurduğu şiddet, onları içe dönmeye sevk eder. Bu onulmaz gibi görünen derin sıkıntı, mekânı aşmalarını sağlar. Hoca ve Halit, bu şiddet karşısında içlerine dönerek hayallerindeki kalıcılıkla karşı karşıya kalırlar. Böylelikle mekânı aşmalarının yanı sıra zamanı da aşarlar, zamansızlığı deneyimlemiş olurlar. İçlerinde, yaşanan süreden başka bir süreye, başka bir zamana dâhil olurlar. Bu, zamanı açma olgusu, onlara dışarının şiddetli zamanına karşı, zamanda bir durma imkânı verir. Süre-olmayanın içinde durma vakitlerini yaşayan ve kendilerini bulan Halit ve Hoca, ontolojik olarak varlıklarını gerçekleştirir ve "güzel" bir dünyaya açılırlar. Bu dünya, dışarıdaki kış'a, kurt'a, fırtına'ya karşın dingin bir dünyadır. Somut zamanda ve mekânda olmadığı için yaşam-olmayan bu an'larda aslında içsel yaşamın tamamen egemen olduğunu görürler. Çünkü onlar, kendi varlıklarına yabancı olan bütün dışsallıktan, yalnızlıkları aracılığıyla uzaklaşırlar ve içlerine dönerek

geçmişlerini derinleştirirler. Dışarıdaki yaşama egemen olan yeni bir yaşamda, sürenin olmadığı bir yaşamda ayrıcalıklı olarak yaşarlar. Bu ayrıcalıklı onlar, içe dönmenin ontolojisinde yeni bir kozmos inşa ederler.

Dışarının fiziksel mekân ölçülerine karşı, içsel mekânın sonsuzluğunda var olma bilincini öğütleyen Halit'in itkisi bu darlıktır. Çünkü "dışsal bir manzara, içsel bir büyüklüğün kendini açmasına yardım eder" (Bachelard, 2013: 233). "Karakış"ın, "kurtlar"ın, "karlar"ın sardığı, çaresizliğin ve yalnızlığın oluşturduğu bu dışsal manzara, Halit'in ve Hoca'nın içsel mekânlarının kendi büyüklüğünü açmasına yardım eder. Bu dışsal mekân, içe dönmenin ontolojisiyle içsel mekân sonsuzluğuna dönüşür. "Karakış", içteki bahara; "karlar", varlığın el değmemiş saflığına; "kurtlar" da çaresizliğin, sessizliğin, yalnızlığın iç mekândaki orkestrasına, bu büyük sese dönüşür. Bu dönüş, hem Halit adına hem de Hoca adına "varoluş duygusunun artması"na denk düşer. Çünkü var oldukları duygusuna ancak içsel düzlemde tanıklık eden Halit ve Hoca, içlerinde bu duygunun artmasına ve bir bakıma güçlenmesine tanıklık ederler. Bu bağlamda "İçsellik açısından bakıldığında uçsuz bucaksızlığın bir yoğunluk, bir varlık yoğunluğu olduğunu, içsel bir uçsuz bucaksızlığın engin perspektifi içinde gelişen bir varlığın yoğunluğu olduğunu keşfeder(ler)" (Bachelard, 2013: 234). Halit ve Hoca varoluş duygusunun en anlamlı ve en geniş düzlemini bu içsel yoğunlukta bulurlar. Dışarıdaki darlık ve tekdüzeliğe karşı, içe dönmenin sunduğu sonsuz bir yoğunluk yaşanır.

Böylesi bir yoğunlaşmayı Halit ile Hoca, nesneyi aşmanın bilincine vardıkları bağlamda gerçekleştirirler. Hoca, Halit'e dışarıdaki kar'ı sorarken kapanan mekânın farkındadır. Bir varlık darlaşması bağlamında mekânın bu sıkıştırma düzlemini aşmayı dener. Halit, bu manzarayı daha önce iç'selleştirmiştir. Bu sebeple Halit, karşısındaki varlığı sıkıştıran nesneye (kar) karşı büyümeyi bilmektedir. Halit "sen daha beterini görmedin Hocam" derken nesne karşısında kendi içsel mekânını büyütürken bu manzarayı sayısız kere "bahara" çevirdiğini belirtmek ister. Nesne (kar) karşısında büyüyen mekân, nesneyi aşar. Baudelaire, "yalnız kişinin ruhu, sonsuz mekânlara dalar." (akt. Bachelard, 2013: 235), derken tam da bu durumu işaret eder. Halit yalnızdır, bu mekâna yabancı olduğu anlaşılan Hoca daha da yalnızdır. Bu yalnızlık içinde nesneyi aşan ruhlar, sonsuz bir mekânın içine dalarak hem kendilerini hem de mekânlarını büyütürler. "Karakış"ı da "kar"ı da "kurtlar"ı da kendi iç mekânlarıyla kuşatırlar.

Bu kuşatma, ancak dışarıda olanın içeride büyütülmesiyle gerçekleşir. Halit'in ve Hoca'nın tam karşısında duran "kar"ı anlamlandırmaya çalışan Halit, Hoca'dan bu kar'ı içsel mekânı ile beslemesini ister bir bakıma. Varlığı içte olan bu mekânda birleşen Halit ve kar, birlikte düzene girer, birlikte büyürler. Kar ancak içsel mekânda bir varlık olmayı bekler. Yani kar, "ruhunu arar", böylelikle bahar'a kavuşur. Çünkü kar, bu kuşatmayla "kış baharı"na dönüşebilir. Çünkü birey, "dünyadaki bir varlığın ruhunu aradığını bildiğinde, aslında kendi ruhunu arıyor demektir" (Bachelard, 2013: 242). Karşılarında duran bu varlık, bu kar, Halit'i de Hoca'yı da kendi ruhlarına yöneltir. İkisi de kendi gerçek varlıklarını, ruhlarını aramaktadırlar. "Sen daha beterini görmedin" diyen Halit, Hoca'nın kendi ruhunu aradığını görür. Çünkü Halit'in döngüsel arayışını bu mekânda Hoca ilk defa yaşamaktadır. Kar'ın ruhunu arayan Hoca, aslında bununla kendi ruhunu da arama yoluna girmiştir. "Göz gözü

görmüyor" diyen Hoca, bu arayışı, somutlaştırır. Kar'dan başka hiçbir varlığın bulunmadığı bu mekânda, Hoca'nın aradığı ve görmek istediği tek şey kendi ruhudur. İçe dönecek olan ontoloji, bu arayışa cevap verir. Bu içsel mekânda Halit de Hoca da nesnelere varlığını değiştirir, onların ruhunu bulur. Ancak bu ruh sadece içsel mekânla ölçülebilir, değerlendirilebilir. Çünkü bütün nesnelere, içsel mekânda "ifade edilmiş olduğu için yayılma değeri kazan(mıştır)" (Bachelard, 2013: 243). Bu yayılma değeri kazanan nesnelere, içsel mekânda değer kazanır, içsellik değerlerine bulanmış olur. İçselleşen mekânla birlikte büyür, genişler, bir yayılma değeri kazanmış olur. Böylelikle dışarıda duran bütün kar, karakış, tipi, gözün gözü görmesini engelleyen her şey, içsel mekânda artık asla bir nesne değildir. Çünkü içsellik değeri kazanmış hiçbir varlık, somut düzlemde değerlendirilemez. O hâlde Bachelard'ın sözünü genelleyerek hareket ettiğimizde şu sonuca varırız: Bir nesneye içsellik mekânını kazandırmak, "ona nesnel olarak sahip olduğundan daha fazla mekân vermektir", yani "içsel mekânının yayılmasını takip etmektir" (Bachelard, 2013: 244). İçine dönen Halit ve Hoca, kar'a, kar'ın nesnel olarak sahip olduğundan daha fazla bir mekân vermişlerdir. Kar'ın, kendi içlerinde değer kazanmış uçsuz bucaksız mekânlarında yayılmasına olanak tanımışlardır. Böylece kar'la birlikte mekân da yayılır. Bu içsel büyüme, nesneyi ve nesneliği aşar. Dışarıdaki karakış, kar, rüzgâr, tipi, içsel mekânda dingin ve engindir.

2. Bir Yalnızlık Bilinci Olarak İçe Dönmenin Ontolojisi

Kabuğuna çekilmek, içe dönmenin yollarından biri olarak kabul edilirse, birey, "bir kabukta yaşamak için yalnız olmak gerektiğini" ve "hayali yaşarken yalnızlığa boyun eğdiğini" "iyi bilmek" (Bachelard, 2013: 159) durumundadır. Çünkü kabuğuna çekilmek, yalnız olmanın bilincini taşır. Bu bilinç kendiliğinden oluşan yaşamsal bir zorunluluk durumu olabileceği gibi aynı zamanda mekânın bir itkisi de olabilir. Dışarı'da yalnızlığın yaşandığı mekânlar, içsel döngüde yeniden kurulurken daha güçlü bir ontolojik düzlem oluştururlar. Çünkü artık "yapıyı içeriden inşa etmek üstüne kurulan düşler" (2013: 163) devreye girer. İçten örülen ve yeniden inşa edilen bu yalnızlık mekânlarında birey merkezdedir. Bu bağlamda "Geçmiş yalnızlıklarımızın tüm mekânları, içinde yalnızlık acısı çektiğimiz, yalnızlığın tadını çıkardığımız, yalnızlığı aradığımız, yalnızlıkla uzlaştığımız mekânlar içimizde silinmeden kalır. Daha kesin olarak söylersek, varlık bunları silip atmamak istemez." (Bachelard, 2013: 40) diyen Bachelard'ın, söz konusu olan içten örmenin sağlam yapısına işaret ettiğini söylemek mümkündür. Ontolojik düzlemde varlık, yalnızlık bilincinde içe dönmenin bir sonucu olarak ördüğü ruhsal yapıda, dışarıda bırakılan mekânın içteki silinmeyen içsellik boyutuna durmaksızın bir yolculuk yapar. Silinmeyen bu içtenlik değerleri, yalnızın sağladığı büyük itkiyle düşlemenin bütün imkânlarını kullanır. Burada ciddi bir paradoks gibi görülen çatışma, içe dönmeye uyuma, dinginliğe kavuşur. Yalnızlık, bir köşeye çekilmeyi imlediğinde, birey çekildiği bu köşede söz konusu paradoksu çözmüş olur. Çünkü "Düş kuran kişi, çekildiği köşede, dünyadaki tüm nesnelere tek tek yıkan titiz bir düşlemeyle dünyayı silip atmıştır. Köşe bir anılar dolabına dönüşür. Yoğunlaşmış hareketsizlikle, yitip gitmiş bir dünyada yapılmış en uzak yolculuklar birleşir" (Bachelard, 2013: 179). Bu bağlamda yalnızlık, "yoğunlaştırılmış hareketsizlik"tir. Dış dünyanın hızı, akışı, hareketleri

silinmiş, ancak içe dönmenin ontolojisinde yoğunlaştırılıp derin izlerin yolculuğuna çıkılmıştır. Halit ve Hoca'da içe dönmenin sancısı, bu yolculukta ortaya çıkar. Ontolojik değişimin ortaya çıkabilmesi için bu yolculuğa çıkılması gerekir. Halit, Hoca'nın içinde bulunduğu ontik yalnızlığın farkındadır. Deneyimlenmiş bir ontolojide bulunan Halit, Hoca'yı bu yolculuğa çıkarır.

Bu yolculuğa çıkışta, Hoca'nın dipten, derinden gelen, ancak varlığını tam olarak tanımlayamadığı bir ses itki görevini üstlenir. Dışarı'nın uğultulu, gürültülü ve kaotik sesi, Hoca'yı sessizliğin sesini arama düzlemine sokar. Dışarı'nın sesi Hoca'yı, bir başka ses arama düzlemine sokarken içinde bulunduğu mekânın bütün gerçekliğini kendisine gösterir. Dışarı'nın sesi, Hoca'yı bulunduğu yer'den çekip gerçek bir mekâna yönlendiren bir yalnızlık fenomenidir. Çünkü "kırılgan ve uçucu bir varlık olan ses, en güçlü gerçekliklere tanıklık edebilir. Ses, insan ile dünyayı birleştiren bir gerçeklik güvencesi olarak ele alınır. Ne var ki konuşmadan önce işitmek gerekir" (Bachelard, 2013: 219). Hoca, Halit'le konuşmadan önce dışarı'nın sesini dinlemiştir. Onu çağıran sessizliğin sesini işitmiş ve bu işitme olgusunu daha önce bilen, deneyimleyen Halit'le paylaşmıştır. Halit ve Hoca, konuşmadan önce dışarıyı dinlemiş, kendileri ile dünyayı gerçeklik güvencesi içinde birleştirmişlerdir. Buradaki gerçeklik güvencesi, dışarı'nın sesine karşılık içe dönmenin ontik yapısındaki yalnızlığın ördüğü sessizliktir.

Bachelard, "sessizlik 'derin'dir" (2013: 218) der. Yalnızlık bu derinlikten beslenir. Çünkü yalnızlıkta, "görünmez olanın ontoloji ile duyulmaz olanın ontolojisi" vardır. O hâlde bir başka deyişle yalnızlıkta "görülenin aşkınlığı ile duyulanın aşkınlığı, varlığın büyüklüğünde bir arada" (2013: 219) bulunur. Yalnızlıkta birey, dışarıdaki daralmaya karşın iç'te varlığın büyük genişliğini duyar. Çünkü "Her yalnız düşçü, gözlerini yumduğunda sesleri başka türlü duyduğunu bilir. Düşünmek için, içinin sesini dinlemek için, düşüncenin 'dibinde yatanı' dile getir(mek)" (2013: 219-220) için dışarı'nın görünür ve duyulur olan tarafı aşılmış olur. "Bu durumda kulak, gözlerin kapalı olduğunu bilir" (2013: 220). İyi bir dinleyiciyi olan Hoca, kendisi gibi işitmeyi görünür kılan Halit'e bu bağlamda soru sorar. İçe dönmenin ontolojisinde artık Hoca, Halit gibi dışarı'nın sesleri başka türlü duymaya, dışarı'ya karşı içinin sesini dinlemeye başlar. Böylece içe dönmenin ontolojisinde görünmez ve duyulmaz olanın ontolojisi de yerini almış olur. Kulağını dışarı'ya, gözünü iç'e açan Hoca ve Halit için gören, duyardır artık. Burada kulak hem sesi hem de görmeyi sağlamış olur. Bu, içsel bir sürecin varoluşunu gerçekleştirmesidir. "Görme-ötesi ve işitme-ötesi, görmeyi işitmek" (2013: 220) konumundadır. Bu bağlamda görmeyi işitmek, hissetmektir. Böylesi bir hissetmenin ontolojisi, ancak içe dönmekle sağlanabilir. Bu, bireyin kendini dinlemesi ve kendinde gördüğünü işitmesidir. Bu işitme ve görme, zıt ve eş zamanlı gerçekleştirir. İşitme ve görme eylemleri, içe dönmenin ontolojisinde eş zamanlı olarak dönüşerek birbirlerini gerçekleştirirler. İçe dönen birey, kendini gerçekleştirir. İçe dönen Halit ve Hoca, dışarı'da gördüklerinin aksine içlerinde gördüklerini hissederek duyumsarlar.

Bu gerçekleşme esnasında dinlenen şey, bireyle var olur. Çünkü o, görünmenin ötesinde var olur. Görülmeden var edilen şey, bireyin varlığıyla varlık kazanarak iç'in bir unsuru, bir parçası hâline gelir. İçeri dönüldüğünde

bu aşamada bulunan her şey varlığın bir kanıtıdır. Yalnızlık içinde üretilen mekân, bu arada son derece önemlidir. Görülenin ve duyulanın aşkınlığında mekânın aşkınlığı da söz konusu olur. Dışarı'nın silinen mekânı, içeride'nin yeniden bir üretim aşamasına girer ve kendini biçimlendirir. İçeri'nin silmediği bu mekân, yalnızlık bilinci içinde bireyin ontolojik mekânı olur ve görülmez olanın ontolojisi oluşturur. Duyulmaz olanın ontolojisi de bu içe dönmenin bir varlık kazanmasıyla sağlanır. Bütün bunların düşlemek olgusundan kaynaklandığı söylenebilir. Düşlemde yeni bir mekân ve bu mekâna bağlı bir ontoloji gerçekleşmiş olur. Böylelikle düşlemek, içimizin sesini dinlemek'e denk düşer. Bu, mutlak bir yalnızlığı gerektirir. Yalnızlık derin kökleri olan varoluştur. Halit ve Hoca, dışarı'nın itkisiyle oluşan mutlak yalnızlıklarında içlerine döner ve derin kökleri olan varoluşlarını içeri'ye doğru çoğaltırlar.

İçe dönmek, yalnızlıkta ortaya çıkan bir ontolojik durumdur. Bireyin yalnızlık içinde öğrendiği bu sessiz dil, sonsuz konuşmaları başlatır. Yalnızlık içinde kalan Hoca'nın sorularının itkisi, bu yalnızlıktır; yalnızlıkta mekânın sert ve kuşatıcı düzlemi derinleşirken söz konusu itki de derinleşmiştir. Yalnızlığın bu *öğretici* olgusu, kendine özgü bir öğreti biçimi geliştirir: yalnızlık bilincinde içe dönmek, soruların sessiz cevabıdır. Yalnızlığın öğrettiği dilde içe dönmenin ontolojik deneyimini yaşayan Halit de içe dönmenin huzuru ve güvenliği içinde Hoca'ya cevap verir. Halit, bu yalnızlığın dilini bildiği için Hoca'ya nazaran daha sakindir, dingindir; çünkü bütün soruların sessiz cevaplarını bilir. Bu cevaplar bir *aktarımın* sonucudur. Halit aslında içe dönmeyi teklif ederken kendinde gerçekleştirdiği aktarımı işaret etmiştir. Bu aktarım bir *Uebertragung*'tur. "Yapayalnız dalınan bir düste, erdemlerle donatılan ve sevilen varlığın tüm idealleştirmelerini değerlendirmek için, yaşamı düşlerken dile getirilen idealliklere psikolojik bir gerçeklik kazandıran tüm yer değiştirmeleri izleyebilmek için (...) karmaşık bir aktarım ön görmek gerek(ir). Bu karmaşık aktarımı ele alırken Jung'un *Uebertragung*'a tüm işlevlerini yüklemek" (Bachelard, 2012: 85) bu çerçevede içe dönmenin bir aktarım da olduğu gerçeğini ortaya çıkarır. Yalnızlık düşleminde bir ontolojik paradoks ortaya çıkar. "Ontolojik paradoksun ilki (şudur): düşleme, düş-kuramı başka bir dünyaya taşırken onu kendisinden başka biri kılar. Ne var ki yine de kendisidir bu öteki, kendisinin ikizidir" (Bachelard, 2012: 86). Kendisinin ikizi, bir yalnızlık bilincidir. Bu yalnızlık bilinci de bir aktarım olarak içe dönmeyi gerektirir. "Bize en yakın olan varlık, ikizimiz, ikiz varlığımızın ikizi, hangi çapraz yansımalarda (...) uyanık düşlerimizde bir tür iç aktarım, bizi kendimizin ötesinde başka bir kendimize taşıyan bir *Uebertragung* yaşamamız da bundandır işte" (Bachelard, 2012: 89). Dolayısıyla yalnızlık bilincinde içe dönmek, her şeyin başında bir *Uebertragung*'dur. Çünkü mevcut gerçeklik düzleminde Halit'in ve Hoca'nın taşınıp yeni bir gerçeklik alanına yerleşmesi, aktarım sağlaması gerekir. Bu yeni gerçeklik alanı, psikolojik bir gerçeklik alanıdır ve karakterler, içsel ve derine doğru bir aktarımla yer değiştirirler. Bu içsellik ve derinlik bireyi bir iç aktarım yoluyla başka bir yere taşırken Bachelard'ın işaret ettiği ontolojik paradoks gerçekleşir. İçe dönmenin ontolojisi içinde Halit ve Hoca, içlerine dönerek başka bir dünyaya taşınırken "başka biri" olurlar, ancak bu başkalık, bir diğer kendiliktir, kendilerinin diğer benlik'idir. Çünkü Halit ve Hoca, somut gerçekliklerinden psikolojik gerçekliklerine aktarım sağlarken bir başka bireye geçişme yaşadıkları söylenemez. Halit ve Hoca, içe dönmenin

ontolojisinde başkası olarak kendisi'dir. Dolayısıyla Bachelard'ın işaret ettiği ikizlik düzlemi, Halit ve Hoca'nın, kendi varlıklarının ikizlik durumunu ortaya çıkarır ve kendilerinin ötesinde başka bir kendilik taşıyan Uebertragung (aktarım/geçişme) yaşayarak içe dönmenin ontolojisindeki paradoksu derinleştirirler. Ancak içe dönmenin ontolojisindeki bu paradoks, arınmaya özgü bir aktarım sağlar ve Halit ile Hoca için psikolojik bir varoluş imkânı sunar. Bu psikolojik varoluşun gerçekleşmesi için de Halit ve Hoca'nın gündelik yaşamı aşması, yaşamsal düzlemde yeni bir üretime girmesi, içe dönmesi gerekir. İçe dönmenin bucaksızlığında gündelik yaşam aşılır ve Bachelard'ın "yaşamın artması" (2012: 100) dediği durumu ortaya çıkarır. Halit ve Hoca, kendi yaşamalarını, içe dönerek kendileri arttırmışlardır.

Bu bağlamda içe dönmek, dışarıdaki imkânsızlığın bastırılması değil, aşılmasıdır. Gündelik yaşamı, içe dönerek aşan Halit, yeni bir yaşam alanı üretmek için yaşamını arttırması adına Hoca'yı da davet eder. Çünkü dışarıdaki yaşamın kısırlığında içe dönmek, yaşamı yükseltmektir. Burada gerçekliğin kısırlığında kendini yeniden üretemeyen birey, idealleştirme yoluyla içe dönmenin ontolojisinde bastırma durumlarından kurtulur ve kendisiyle, gerçek kimliğiyle karşılaşır. Dolayısıyla, kışın, kar'ın, kurdun ve her türlü nesnenin sıkıştırdığı düzlemde hayal edilen yaşamın veya düşlenen varlık alanının içine giren Halit ve onun davetiyle Hoca, dingin ve kendilik dolu bir sığınak bulurlar. Bu sığınakta Halit ve Hoca, kendi varoluşlarını gerçekleştirirler; çünkü içe dönmek, doğurgan bir arketiptir, dışardaki gürültünün, hızın durmasına, dinginleşmesine yardımcı olur. Bu durma'da doğurganlık artar. Halit, Hoca'yı yaşamın bu duran tarafına davet eder.

İçe dönmenin ontolojisinde yalnızlık, sürekliliktir. Bu süreklilikteki yolculuk uzar. Çünkü içe dönen bireyin düşlemesi uzundur. Uzun düşler kuran birey, "şimdiden uzaklaşıp ilk yaşam vakitlerini yeniden yaşamaya başlar" (Bachelard, 2012: 105); en azından böyle bir imkâna sahiptir. Şimdiyi uzaklaştıran, şimdiyi dışarıda bırakan şey, bireyin bir ontolojik yalnızlık içinde oluşudur. Esasında böyle bir durumda birey, şimdi'nin içinde hiçbir şeyde yoktur. Hiçbir şeyin içinde kendini gerçekleştirememesi, şimdiyi ötelemesine sebep olur. Uzun düşler, uzun yolculuklar için birer itki yaratmış olur. Bu düşlerle yola çıkan birey, uzun ve uzak, ancak bir kendilik kadar yakın mekânlara sığınır. Çünkü bütün bu mekânları saran bir sonsuz mekân vardır; o da iç'in kendisidir. İçe dönmek, bütün uzak düşlerin ve şimdinin uzağındaki bütün düzlemlerin mekânı olur. Şimdinin yalnızlığında Halit, içteki çokluğun, ancak kendinden oluşan çokluğun içine girer. Bütün bu çoklukta Halit, sadece kendisi olanı yaşar. Bu çoklukta yalnızlık derinleşir. Hoca'nın Halit'e yönelttiği sorular da şimdinin yalnızlığındandır. Hoca şimdinin içinde yer almak istemez. Şimdi, Hoca için katlanılmaz veya katlanılması zor bir ortama sahiptir. Halit'in bu ortamı hafifletebilecek "kış baharı" ibaresi de bu katlanılmaz olanın vurgusunu yapar. Ayrıca Hoca'nın, Halit'e sürekli olarak yönelttiği "sonra" sorusu bu, şimdiden kurtulmanın saklı bir umudu olarak değerlendirilmelidir. "Sonra" bir kurtuluş umudu olarak yalnızlığın derinleştirdiği şimdi'nin katlanılmaz oluşundan uzaklaşma isteğidir. Halit, Hoca'nın bu isteğine kayıtsız kalmaz. Hoca'nın sonra'dan gelecek bu kurtuluş arzusunu içe dönmek'le müjdeler. İçe dönmek, bütün bu katlanılmaz olanı hafifletir, dinginleştirir ve yaşamdaki durma'yı sağlar.

Böylece Halit ve Hoca, sonra'nın uzak ve uzun düşlerinde birleşir. En uzak olan ilk yaşamlarından, şimdi olana kadar uzanan bir sınırsızlıkta yaşama dönerler.

Düşleme'yi çocukluktaki yalnızlık ile ilişkilendiren Bachelard'tan hareketle içe dönmenin yalnızlığında da dinginlik bağlamında bu dönüşün varlığına dikkat çekmek gerekir. "Yapayalnız düşler kurduğunda, sınırsız bir varoluş tadardı çocuk. Daldığı düşleme, sadece kaçmak için değildi. Bir gelişme düşlemesiydi." (2012: 106-107) diyen Bachelard'ın, "gelişme düşlemesi" vurgusu önemlidir. Burada Halit ve Hoca için de içe dönmenin bir gelişme düşlemesi olduğu açıkça ortadır. Halit, içe dönerek bir kaçış gerçekleştirmez. Bulduğu sıkışmışlıktan kaçmak yerine, bu durumun içinde daha öte bir gelişme olarak sınırları genişletir. Aslında Hoca da herhangi bir kaçışı düşünmediği için Halit'e ısrarla sorular sorar. "Sonra" vurgusu bu ısrarın bir göstergesidir. Sonra'da gizli, ama beklenen bir umut/gelişme söz konusudur. Dolayısıyla içe dönmenin ontolojisinde çocukluğa sığınmak, dönmek de vardır ve bu, Halit ve Hoca için dünyayı açmak demektir.

Yalnızlık düzleminde içe dönmek, aynı zamanda ontolojik bir özlemdir. Bachelard, bir evin psikolojisini oluşturan izleklerin sonsuz bir diyalektik ağa sahip olduğunu işaret ederken "Böyle diyalektiklerin çerçevesinde incelenen geçmiş(in) sabit (olmadığını); hafızaya ne aynı çizgilerle ne de aynı ışıkla gel(diğini)" söyler. Ona göre "İnsanca bir değerler ağına düşer düşmez, unutmayan bir varlığın iç değerlerine hapsolür olmaz geçmiş de anımsayan zihnin ve kendi sadakatiyle beslenen ruhun ikili gücünde ortaya çıkar. Ruh ile zihin aynı hafızaya sahip değildir" (2012: 111). İçe dönmenin ontolojisi sarsılmaz bir mekân oluşturur. Bu iç-mekân, bir evin mutlak kozmosunu da oluşturur. Evin bütün ontolojisi içinde, yani bir bakıma içe dönmenin ontolojisinde sınırsız bir geçmiş de söz konusudur. Geçmişin sabit olmayışı, hafızayı da devingen bir yapıda ve türlü çağrışımlarla sınırsız bir alanda zorlar. İçe dönen varlık bir bağlamda geçmişine de döndüğü için, geçmiş bir iç değerler bütünlüğü olarak karşımıza çıkar. Bu iç-değerler bağlamında varlık'ın/Halit'in, unutmayan zihninin ve bütün iç dünyasına sadık kalan ruhunun birleşmesiyle ortaya çıkan geçmiş, içe dönmenin ontolojisini de belirginleştirir. Burada geçmiş, kendilik içinde sınırsız açılıma girerken ruhun ve zihnin bambaşka hafızalardan beslendiği fark edilir. İçe dönen ontolojide zihin, unutmamış olmanın diriliğini yaşarken, aynı zamanda ruhun kendi gerçekliğinden ve bu gerçekliğe olan bağlılığından yeşerdiğini söylemek mümkün olur. Halit, içe dönerken sonsuz bir geçmişi hatırlamaya ve ruhunun oluşturduğu kendilik gerçekliğinden beslenmeye çağrıda bulunur. Hoca'yı ruhsal ve zihinsel bir birleşmeye, içsel olana davet eder. Çünkü iç'teki "geçmişin yeniden yaşanması, ancak böyle bir birlik kurulduğu" (Bachelard, 2012: 112) zaman mümkündür. Ancak söz konusu geçmişin yeniden yaşanması, geçmişin sadece sıradan bir düzlemde hatırlanması veya algılanması değil, içe dönmenin ontolojik zemininde an'lardan oluşması durumu söz konusudur. Bu an'ların yeniden düşünülmesi durumunda gündelik yaşamın şimdi'nin dışında, yaşamın şimdi değeri kazanır. Burada söz konusu olan şey "geçmişin bir düşlemede hayal değeri olarak kendini göstermesi"dir (Bachelard, 2012: 112). Bu bağlamda düş değeri kazanan geçmiş, bütün an'ları yeniden "renklendirir" ve onlara şimdi'nin içinde dirim kazandırır. O

hâlde “Geçmişin değerlerini yeniden yaşamak için düşlemek gerekir; müthiş bir durmanın huzuru içinde, bu devasa psişik genişlemeyi, yani düşlemeyi kabul etmek gerekir” (Bachelard, 2012: 112). Halit, bu düşlemeyi kabul eder. Halit’in içe dönme durumunda geçmiş, bütün yeni renkleriyle ve düş değeri taşıyan bütün an’larıyla yaşamın en sıkıştığı yerde sonsuz bir genişleme sağlamak için Hoca’yı davet eder. Bu davet, Hoca’nın beklentisinin, içe dönmenin ontolojisinde, durma’nın sağladığı huzurla bir genişleme yaşamasına imkân tanır. Hoca da geçmişin ontolojik özlemine duymak ister. Bunu Hoca’nın “sonra” sorularına dayandırmak gerekir. Çünkü “sonra” sorularına verilen cevaplarda mutlak bir “önce” vardır. Halit de Hoca da bu “önce”nin özlemine “sonra”ya taşır.

Ontolojik yalnızlık ve bu yalnızlıktaki özlem düzleminden ilerlediğimizde Bachelard’a göre çocukluk, “insan psişesinin merkezinde kozmik yalnızlık anılarında” bulunur. Çünkü “Hayal-gücü ile hafızanın birbirine en yakın düştüğü yer orasıdır.” Burada “gerçek ile hayalî olan birbirine düğümlenir.” Böylelikle “gerçekliğin hayalleri, hayal-gücünde yaşar.” Çocuklukta oluşan bu kozmos, olduğu gibi kalır. Her şeyin değiştiği, insanların gelip geçici olduğu bir düzlemde bu kozmos, tüm yaşam boyunca hiçbir şekilde silinmez. Çünkü “çocukluğun kozmikliği, kendi içimizde yaşar. Yalnızken kurduğumuz düşlerde yeniden ortaya çıkar” (Bachelard, 2012: 116). Halit’in bulunduğu kaotik ortamdan mutlak kozmos olan içine dönmesinin temelinde –belki de- en çok bu durum yatmaktadır. Bu kaosun bütün parçalarından ve dağınıklığından kurtulmak isteyen Halit, kendi içinde yaşadığı çocukluğun kozmikliğine döner. Halit’in bu kaosun ortasında içinde yaşadığı kozmikliğe dönme arzusu, yalnızken kurduğu veya kuracağı düşlerde yeniden belirir, ortaya çıkar. Çünkü Halit’in de Hoca’nın da içinde bulunduğu yalnızlık, kozmik bir yalnızlıktır. İçe dönmenin ontolojisinde silinmez anların oluşturduğu kozmos, bir yalnızlık kozmosudur. Bachelard, “yapayalnız daldığımız düşlemeler bir *metamnezi* etkinliğidir” (2012: 116) derken bellekteki unutulması, silinmesi mümkün olmayan etkinliği işaret eder. Halit’in yapayalnız düzlemindeki bu metamnezi etkinlik, hafıza ile hayalleri birleştirerek yeniden yaşanan ve şimdiye taşınan unutulmazları, silinmezleri ontolojik derinliğe taşınmış olur. Bu bağlamda içe dönmenin ontik yapısı, bir hafızaötesi varlık olarak derinleşir. Halit’in bütün huzuru ve rahatlığıyla verdiği cevapta bu durum yatmaktadır. Hoca, Halit’in bu hafızaötesi çağrısında sonsuz bir düşleme, bir hayal gücü ve bir varlık alanı sezer. Çünkü ruhsal gerçeklik, dışarı’nın gerçekliğinden daha ontik bir alan sağlar. İçe dönmenin ontolojisi unutmanın reddidir. Çünkü içe dönmek, varlığın kaynaklarından birisidir. Varlığa kaynak oluşturan derinlikte ruh ile hafızanın birlikte tutuştuğu kavga hiçbir şeyin unutulması istenmez. Ruha ve hafızaya ancak derinlik sağlayacak olan bu unutmayışlarda varlığın kendini gerçekleştirmesi mümkün olabilir. Varlığa bu bağlamda kaynaklık eden içe dönüşler, hafızanın koruyuculuğunda ruhun en yumuşak anlarına kavuşur. Dışarıdaki dünyaya kaynaklık eden bütün nesnelere böylelikle aşıldığını ve bu içe dönmeye ulaşılması en zor olan yerlere ulaşılmasını imlemiş olur. Halit bu kaynağı işaret ederek unutmanın kuşatıcılığını önlemek ister.

3. Düşleme Olarak İçe Dönmenin Ontolojisi

İç'in kozmik bir mekân olması dolayısıyla içe dönmenin ontolojisi, bir "kozmetik düşünme"dir. "Kozmik düşünme, bir yalnızlık fenomenidir." Ayrıca "düş kuranın ruhuna kök salmış bir fenomen" olarak belirir. Bu ontik mekânsal yalnızlıkta düşünme/içe dönmenin ontolojisinde "anıların kendisi de birer tablo gibi yerleşir" (Bachelard, 2012: 16). Böylesi bir düşünmede birey tek başına vardır ve an'lar bu yalnızlıkta bir düzene girer. Bachelard, "Kozmik düşünme, bir topluma değil de bir dünyaya yerleştirir bizi. Kozmik düşünme bir tür istikrar, bir tür dinginlik sunar. Zamandan kaçmamıza yardım eder. Bir hâldir bu, bir ruh hâlidir" (2012: 17) derken bireyin bu *tekbaşınalık*'ına işaret eder. Bu tekbaşınalıkta içe dönerken oluşan "kozmetik hayallerin ruha, yalnız ruha, her tür yalnızlığın ilkesi olan ruha ait olduğu" (Bachelard, 2012: 17) netlik kazanır. O hâlde "Düşleme psikik gevşeme fenomenlerinden biri sayılır. Düşlemeyi, bağlayıcı hiçbir gücün olmadığı bir zamanda, gevşemiş olduğumuz bir zamanda yaşarız. Dikkate yer vermediği için, düşünme çoğunlukla hafızadan da yoksundur. Düşleme gerçeğin dışına kaçmaktır, sonuçta tutarlı gerçekdışı bir dünya bulunduğu da söylenemez her zaman" (2012: 6) diyen Bachelard, düşünmenin çıkış noktasındaki sıkışmış, daralmış düzlemini de işaret eder. Psikik gevşeme, bireyin fiziki veya somut şartların sıkıştırmasından, bunaltan atmosferinden alarak ruhsal olan derinliğin içine çeker. Birey böylelikle içinde bulunduğu somut şartların gerçeğinden uzaklaşır ve kendi içinde tutarlı bir gerçekdışı sığınır. Bu bir içe dönmedir. Hoca'nın sorularındaki gergin ve sıkışmış atmosfer, Halit'in düşünmeyi, içe dönmeyi vurgulamasıyla gevşer, dinginleşir. Bu dinginliğin tinsel varlığı, iç'in kendi gerçekliğinde yarattığı dünyada belirginleşir.

İçe dönmenin ontolojisinde yaratılan bu dünya, geçmiş'in sınırlarında dolaşma veya geçmiş'e sığınma değildir. Çünkü "Hayal-gücü bir gelecek edinmeyi dener." İçe dönmenin merkezinde de böylesi bir geleceği kurma veya en azından gelecek adına bir devinim yaratma eğilimi vardır. Bachelard'ın "Her şeyden önce hayal-gücü, bizleri ağır istikrar durumlarından çekip koparan bir ihtiyatsızlık etkenidir." vurgusu söz konusu olan somut gerçekliğin sertliğini işaret eder. Bu gerçekliğin çıkmazında düşünme, iç'te gelecek adına başka bir dünya kurma ve bu ağır istikrar durumlarından kurtulma yolunu açar. Böylelikle "Düşlerimizde bir dünya oluşur, bizim dünyamız olan bir dünyadır bu. Düşlenen bu dünya, bizim olan bu evrende, varlığımızın büyüme olanaklarını öğretir bize. Düşlenen her evrende *fütürizm* bulunur" (Bachelard, 2012: 10). Halit, içe dönmenin verdiği güvenle gelecek olana işaret eder. İçe dönmek bireye bir ontoloji sunduğundan güven duygusu kendilik kazanır. Dışarıda darlaşan ve sıkışan varlık, bu düşünmeyle içe doğru genişler ve dışarıdaki istikrar durumu oluşturan karakış'tan, kar'dan, kurt'tan ve Halit'in anlattığı döngüden kurtularak yeni bir yaşamsal alana geçer. Buradaki istikrar durumlarından Halit'i çekip çıkaran şey içe dönmektir. Kış, kar ve Halit'in işaret ettiği döngü, dışa ait bir istikrardır ve içe dönmek bu istikrarın sert yüzünü yumuşatır. Bu sertlikten, bu "istikrar" durumundan koparak kendisinden bir dünya yaratan Halit'in dünyası, derinleşen ve genişleyen bir dünyadır. Kıştan, kardan, kurttan ve bütün istikrar nesnelere farklı bir dünyadır. Dışarıdaki kaosu ve sert dünyanın yerine dinginleşen ve bu dinginlik içinde sessizliğin diliyle konuşan bir dünyaya geçilir. Bu güven duygusuyla oluşan yenedünya, kendilikle bezenmiştir. Bu bağlamda düşleyen Halit, iç evreninde kendine ait, kendisi olan bir yeni dünya kurar. Bu yeni dünya varlığın büyümesini işaret eder. Halit ve Hoca'nın içe dönmesi, gelecek adına içsel

ve tinsel bir büyümeyi imlerken içe dönmenin, ilerisi için gerçekleşen “yaşamda bir durma” (Bachelard, 2012: 14) olduğu açıkça anlaşılır.

İçe dönmenin ontolojisi, yaşamda bir durma’dır. Halit, içe dönmeyi vurgularken Hoca’ya, onu tedirgin eden, ona ontik bir kaygı veren dış dünyanın akan zamanını durdurmayı, bu durma’nın başladığı andan öteye düşlemeyle devam etmeyi işaret etmiştir. İçe dönmek, kaygısal bir eylemdir, kaygının varlığının keşfidir. Çünkü “gerçek bir dünya karşısında, insan kendi içindeki kaygının varlığını keşfedebilir” (Bachelard, 2012: 15). Hoca, kendi içindeki varoluşsal kaygının keşfini, dışarıdaki gerçek dünya karşısında keşfeder. Bu keşfin ilk anında, Halit içe dönmeyi vurgulayarak yaşamda bir durma’yı gerçekleştirmiş olur.

Aslında durma, yaşamın yaşanabilirliğini yeniden düzenlemektir. Söz konusu yaşanabilirliğin sekteye uğradığı anlarda düşleme, bu durma an’ı ile tıkanan yolları yeniden açar. Bu sebeple “düşleme, bizim dünyada ikamet etmemize, dünyanın mutluluğunda ikamet etmemize yardım eder” (Bachelard, 2012: 26). Çünkü düşlemenin temelinde içsel bir düzen vardır ve “bir kozmos hayal etmek, düşlemenin en doğal yazgısıdır” (Bachelard, 2012: 27). Dışarıdaki kaosa karşı, içe dönmenin ontolojisinde Halit, bu kozmosu kurmak ister. İçte kurulan her kozmos, düşlemenin sonsuzluğunda katı yazgılardan arındırılır. İçe dönmenin ontolojisi, kendini birçok alanda gerçekleştirir. İçe dönen varlık, hayallere, düşlere dalar, anıların izlerini takip ederek an’larda derinleşir. Bütün bu eylemlerin temelinde tinsel bir itki söz konusudur. Bu tinsel itki dünyada ikamet etme imkânı verir, kendiliğin mutluluk oluşturmamasını sağlar. Düşlemesiyle katışan birey, kendi şartlarında huzuru yakalamış olur. Bu sebeple bireyin düşlemesi, “kendi sessiz yaşamıdır” (Bachelard, 2012: 49). Bu sessiz yaşamda içe dönmek, erilmez derinliklere götürür. İçe dönme derinleştiğinde dışarıdaki fırtınalar azalır, dinginleşir. Bu, iç huzurun ortaya çıkışında düşleme, tinsel olanın peşinde koşar. Ancak bu koşuşturma, içsel derinlikte kendini bulan bireyin ontik kaygılarının koşuşturmasıdır. Bu sebeple her adımda derinleşen bir varlık alanı kazanmış olur. İçe dönmenin bu huzurlu meşguliyeti, varoluşun bir gereğidir.

Halit ve Hoca’nın diyalogunda sezilen, derinden gelen bir hüznün de söz konusudur. Hoca’nın içsel bir hisle sorduğu soruları, aynı içsel duyumsamayla cevaplayan Halit’in içe dönmeye hazır hâlden de fark edilen bir melankoli vardır. Bu melankoli içinde içe dönüldüğünde düşleme de bu çerçevede bir nitelik kazanır. “Melankolik düşleme, düşlemenin bir açılımından başka bir şey değildir. Ancak bu o kadar teselli edici bir düşlemedir ki düş kurmanın mutluluğu (onlara) can verir” (Bachelard, 2012: 146). Bu melankolik düşleme ile akışını kaybeden yaşam, bir dirime kavuşur. Düşleme melankolik bir kökten beslense de Halit’e de Hoca’ya da varolma bilincinde bir direnç sağlar. Sıkışan varlığın kendi içinde açılım kazanması, düşlemenin her şeyden önce büyük bir teselli kaynağı yaratmasındandır. Bu kaynaktan beslenmeye yönelirken her ikisi adına da “sonra”sı için olumlu bir zemin oluşur. Çünkü “Düş-kuranın kendi dünyası ile arasında kurduğu bağıntı, güçlü bir bağıntıdır. Yalnız insanın varlığına ulaşmanın en doğrudan yolu, düşleme ile yaşanan bu dünyadır. Yalnız insan düşlediği dünyaların doğrudan sahibidir” (Bachelard, 2012: 170). Bu düşlemeyle kendi dünyalarını araçsız bir şekilde kuran ve ona ulaşan Halit ve Hoca, herhangi bir nesneye ihtiyaç duymazlar. Kendi dünyalarının

doğrudan öznesi olurlar. Bu özel dünyada doğrudan eyleyen olan Halit ve Hoca, düşledikleri dünyanın kendisi olma imkânına da kavuşurlar. Halit ve Hoca, düşledikleri dünya olurlar. "Düşleyen insan ile düşlediği dünya son derece yakındır, birbirine dokunur, iç içe girer. İkisi de aynı varlık düzleminde yer alır; insanın varlığını dünyanın varlığına bağlamak gerekirse düşlemenin cogitosu şöyle duyuracaktır kendini: dünyayı düşlüyorum, öyleyse dünya da onu düşlediğim gibi var oluyor" (Bachelard, 2012: 170). Halit ve Hoca'nın cogitosu da budur. İçe dönmenin ontolojisinde bir dünya düşlerler ve düşledikleri bu dünya, düşlerinin kendisi olarak var olur.

Gilbert Trollet, "Her şey önce düşünür." (akt. Bachelard, 2012: 172) derken düşlemenin cogito'su da daha anlaşılır hâle gelir. Var olmak için önce düşlemenin gerekliliği, Halit ve Hoca için buldukları ortamın ilk koşulu hâline gelir. Öncelikle düşlemeye karşıdaki nesnelere başlanır. "Devinimsiz bir nesne karşısında düşlere daldığında yaşama ve yaşam-olmayana ilişkin bir dram bulur hep" (Bachelard, 2012: 178). Bu dram Hoca tarafından hissedilir. Daha önceden bu dramı bilen Halit'e yönelirken nesnelere mevcudiyetinin vurgusuyla başlandığı görülür. Çünkü nesnelere bir aşinalık söz konusudur. "Nesnelere düşleme, aşına olunan nesneye sadakattir. Düş-kuranın, nesnesine duyduğu sadakat içsel düşlemenin koşuludur. Düşleme aşinalığı sürdürür" (Bachelard, 2012: 179). Halit, karşısında sertleşen yaşamın bütün nesnelere aşınadır. Bütün düşmesi bu nesnelere duyduğu aşinalığın üzerinden gelişir. Hoca'ya yöneltilen davet de bu aşinalıktandır. Hoca, karşısındaki nesnelere yabancı değildir, -Halit kadar olmasa da- o da bu aşinalığın içindedir. Karakış'ı, kar'ı, fırtına'yı kurt'u bilen Halit bütün bu nesnelere sadakat duyar. Nesnelere duyduğu sadakatten dolayı onlardan kaçmak yerine, onların sebep olduğu bir düşlemeye gider. İçe dönen Halit, düşlemi içinde bu aşinalığı sürdürür. Daha önce de belirtildiği gibi Halit'in içe dönen ontolojisi, bir kaçış değildir. Dışarıdan sertleşen nesnelere mevcudiyetini kabul eder. Onlara rağmen değil, onlarla birlikte bir düşlemeye girer. İçe dönen ontoloji, bu nesne dünyasını içselleştirerek düşsel bir dünya kurar. Hoca'nın sorduğu bütün bu sorularda da aşinalık vardır, ancak Halit kadar değildir. Halit aşınası olduğu bu karakış nesnelere düşsel bir içsel bahara doğru yol açar. Burada şunu belirtmek gerekir. İçe dönen ontoloji bir kaçış olmadığından, içsel varlık alanlarında düşlenen veya yaşanan her şey, dışarıdaki dünyadan tam anlamıyla soyutlanamaz. İçsel ontik düzlemde hayallerin ve yeniden şimdiye taşınan geçmişin, an'ların hepsinde karakış vardır. Bu karakış'ta kar'ın hayat verdiği özelemler mevcuttur. Fırtına'nın sesinde ayrılıklar duyulmuştur. Kurt'un saldırdığı korkular hissedilmiştir. Çünkü "Bir nesnenin içimizde düşsel olarak belirmesi için, o nesnenin karşısında epey düş-kurmak gerekir" (Bachelard, 2012: 179). Halit bu nesnelere karşısında fazlasıyla döngüsel bir biçimde düşlemeye gitmiştir. İçe dönmenin ontolojisinde varlık kazanan bu nesnelere, "düş-kurana dayanırlar, düş-kuranın ellerinden tutarlar. Böylece düş-kuranın içselliğinde, birer düşleme organı olup çıkarlar" (Bachelard, 2012: 179). Böylesi bir durumda nesnelere sert dünyası yumuşar, içteki ontik düzlemde derinleşir. Bu derinlikte Halit, hem kendini hem de Hoca'yı derin bir dünyaya taşır. Bu, onların varlık kazanmasını sağlar. Çünkü "düşlemenin sadakatinde hem düş-kuran benliğimizi, hem de düşlememize kucak açan nesneyi yeniden bulmak bir varlık kanıtıdır" (Bachelard, 2012: 180). Böylece Halit hem kendisi hem de Hoca adına içe dönmenin ontolojisi, "düşlerdeki nesnelere, kendi varoluşunun dingin bir onayını al(mış)"

(Bachelard, 2012: 180) olur. İçe dönmenin ontolojisi bu onayla varlık kazanır.

İçe dönen varlık olarak Halit, dışarıda bulunan dünyadan, varlık-olmayanın dünyasından uzaklaşır. Çünkü “hayal-gücü varlık olmayı bilmez” (Bachelard, 2012: 180). İçe dönmenin ontik alanındaki Halit ise, içe dönmenin sayesinde “varlığıyla homojen bir dünyada yaşar.” Bu dünya sıkı ve sağlam bir dünyadır. Çünkü varlık-olanla doludur. Bachelard’a göre “Düşleyen insan, bir hacmin mekânında yer alır hep.” Dolayısıyla bu “mekânın tüm hacminde gerçekten bulunan düşleyen insan, her yanıyla dünyasının içindedir, dışarısı olmayan bir içeridedir” (Bachelard, 2012: 181). Bu içerdelik Halit’i dışarıdaki bütün sertlikten, bütün olumsuz gibi görülen şartlardan kurtarmış olur. Halit kendi içindeki homojen dünyada kendisi olur. Çünkü Halit içe dönmenin ardından “dünya ile yüz yüze gelmez olur.” Halit’in “benliği dünyaya karşı çıkmaz artık.” İçe dönmenin ontolojisinde “benlik-olmayan yoktur artık” (Bachelard, 2012: 181). Halit, bu içe dönmenin ontolojisinde, hiçbir şeyi deşillemez, her şeyi “ağırlar.” Bachelard, “düşleme yaşamış sürükler” (2012: 184) derken Halit’in ve Hoca’nın yaşamını da sürükleyen, yönlendiren, onları kendilerine çeken şeyin içe dönmenin ontolojisi olduğu anlaşılır.

Bütün bu dışarıdaki dünyayı aşan, gündelik yaşamı bir kenara koyan Halit ve buna davet edilen Hoca, içe dönmenin ontolojisinde kendilik yalnızlığına ulaşmış olurlar. Bu yalnızlıkta “saatleri saymadan” kendi evrenlerini yeniden kurdukları için, içe dönen ontik dünyalarında “bir varlığın açıldığını” hissedeceklerdir. İçe dönen ontoloji “bir anda dünyayı düşleyen olup çıkar.” “Dünyaya kendilerini açan” Halit ve Hoca’ya “dünya da onlara kendini açar.” Çünkü Bachelard’a göre “düş-kuranın yalnızlığını arttıran yalnızlık düşlemesinde iki derinlik birleşir, dünya varlığının derinliklerinden düş-kuranın varlığının derinliklerine kadar yankılanan iki derinlik çarpışır. Zaman askıya alınır. Zamanın dünü de yarını da yoktur artık. Düş-kuran ile dünyanın ikili derinliği yutar zamanı” (2012: 185-86). İçe dönmenin mevcut yalnızlığı daha da arttırdığını, söz konusu karakışta kurtların da inmesiyle anlaşılan yalnızlık düzlemleri, içe dönmekle beraber daha derinleşen bir yalnızlık bu ontolojide birleşmiş olur. Bu ontolojide daha da derinleşerek birleşen ve çarpışan yalnızlık derinlikleri, Hoca’nın “sonra”larındaki zamanı da ortadan kaldırır. İçe dönmenin ontolojisinde zaman askıya alınır. İçe dönmenin ontik yapısında kronoloji devre dışı kalır. Derinlik, dinginlik içinde zamanın akış hızını durdurur.

İçe dönen birey dışarıdaki parçalanmayı bütünler. Çünkü içeri’de her şey bir bütündür. Bu bütünlük içinde ontolojik olarak daldığı dünyada ruhunu ve bedenini de birleştirir. “Tek bir kozmik hayal, onun düşlerine birlik verir, dünyasına birlik verir. İlk hayalden başka hayaller de doğar, bunlar bir araya gelir, birbirlerini güzelleştirir. Hayaller birbirine asla ters düşmez, dünyanın döşünü kuran kişinin varlığı bölünmez” (Bachelard, 2012: 187). Halit ve Hoca için bu durumdan başka bir düzlemin oluşması mümkün değildir. Karakış’ın kaotik tablosu karşısında kendi içlerinde oluşturdukları kozmik dünyadan başka sığınabilecekleri varlık alanları yoktur. Hem ruhen hem de bedenlen içte var olacak kozmosla hayallerini bütünleştiren Halit ve Hoca, dışarıdaki hızlı akışa karşı bir duraksamayı kabul etmiş olurlar. Bachelard’a göre “dünyayı düşünen kişi bir duraksamanın varlığıdır” (2012: 187). Halit ve Hoca içe dönen ontolojilerinde bu duraksamanın varlığı

olmuşlardır. Çünkü içe dönmenin ontolojisine yerleşti yerleşmişlerdir. İçe dönme / "düşleme, bir iyi olma bilincidir" (Bachelard, 2012: 190). Böylece Halit ve Hoca iç-huzurlarını kurmuşlardır.

4. Dişil Bir Düşleme/ Anima Olarak İçe Dönmenin Ontolojisi

Zamanın akışında yaşamda gerçekleşen durma, bütün kaotik durumlara rağmen kendiliğe bürünen bir dinginlik içinde birey için doğurgan bir zemin yaratır. Bu bağlamda "Günün dinginliğinde, durmanın huzuru içinde sürdürülen düşleme, gerçekten doğal düşleme, duran varlığın gücünün ta kendisidir. İster erkek, ister kadın olsun, her insan için ruhun dışı hâllerinden biridir düşleme" (Bachelard, 2012: 21). Öyleyse içe dönmek, "yalnızlığın ilkesi olan ruh"un bir dişil yanıdır, içe dönmek dişidir. Sayısız doğumları gerçekleştirebilecek bir derin varlık yapısına sahiptir. İçe dönmek, ruhun dişil hâllerinden birini gerçekleştirmektir. Bu sebeple içe dönmenin ontolojisinde kendini yeniden yaratan varlık, kendisini sınırlandıran dış ve eril dünyadan farklı bir dünya içinde yeniden doğar ve yeni varlık alanına zemin hazırlar. İçe dönmenin dişil yanı, Halit'in sayısız doğumlarına imkân tanır. Halit dışarıdaki eril dünyanın döngüsel istikrarında, bu dişil yanın varlığıyla sayısız kez bunu deneyimlemiştir. Dış dünyanın katı nesnel düzleminde yarattığı ölümler karşısında içe dönmek, dirimin yeniden gerçekleşmesini sağlar. Dış dünyanın gerçekliğindeki ölümcül katılık, içe dönmenin ontik düzleminde durur, dinginleşir ve bu dinginlik içinde yeni doğumlara olanak tanır.

Mekândaki bütün erillikte gerçekleşen sıkışma ve kısırlığa rağmen, içe dönmenin dişilliğiyle mekânın yeniden üretildiğini söylemek mümkündür. İçe dönen varlık, yeni bir ontolojinin içinde mekânı dişil derinliğe ve genişliğe dönüştürür. Mekânın, insanı boğan ve sıkıştıran bütün olgularından kurtaran en temel öge içe dönmenin sağladığı sessizliktir. Çünkü "Projelere yer vermeyen düşler, dışı olmanın huzuru ve sessizliği içinde kapılarını ruhların birliğine açar" (Bachelard, 2012: 49). Sessizlik en önemli dişil düzlemdir. Sessizlik sonrası içsel olan, dışardaki erillığe kendini kapatır. Yeni mekân, içe dönmenin yeri olduğundan, mekânın dişil özellikte doğurgan bir nitelik kazanmasını sağlar. Dış mekânın eril oluşu, içe dönmenin dişiliği içinde dönüştürüleceği için bu yeni mekân doğurgan özelliğiyle sessizlikle birleşince sonsuz açılım kazanır. Bu noktada ne Halit ne de Hoca için mekânın eril sertliği söz konusu olur. İçte, içe dönmenin dişiliği mekânı sonsuza açar, çünkü dışarı'nın erilligine, oraya ait kış, kar, kurt, fırtınanın erilligi de eklendiğinde içe dönmek Halit ve Hoca için yeni sesler doğurur. Bu seslerin niteliği, doğurgan olan iç'in dirimsel duruşuna bağlı olur.

İçinde bulunulan zaman, bireyin erdişiliğinin gerçek konumunu belirler. Özellikle zamana bağlı olarak ortaya çıkan durumlar, bu değişkenliği etkileyen, erili dişiliğe, dişiliği erillığe çeviren bir yapıya sahiptir. "Zaman tüm oranları etkiler; gündüz, gece, mevsimler ve de yaşlar, dengeli erdişiliğimizi rahat bırakmazlar. Her insanın eril vakitleri gösteren saat ile dışı vakitleri gösteren saati, ölçülerin ve rakamların dünyasında geçerli olmaz. Dışının saati, dingince akıp giden bir sürede, kesintisiz işler. Erilin saati ise aksaklığın dinamizmine sahiptir" (Bachelard, 2012: 65). Karakış'ta, kar'ın zamanında, fırtınanın kontrol ettiği sürede erillik,

dışarıdaki mekânın bütün aksak dinamizmini ortaya çıkarır. Bu erillik Halit ve Hoca için yaşamın aksamasına, yaşanabilirliğin sekteye uğramasına sebep olur. Oysa içe dönmenin ontolojisinin dışıl saatleri, zamanı, yaşamı Halit ve Hoca için dingince, kesintisiz bir şekilde sürüp gitmesini sağlar. Dolayısıyla dışarıdaki eril zaman, iç'te dışılın zamanına, saatine dönüşür ve akışın devam etmesine olanak tanır. İçe dönmek mekânın sağlamlaştırılmasını, daha iyi bir ifadeyle, huzurlu ve korunaklı bir mekânın oluşturulmasını sağlarken tam tersi bir biçimde zamanı siler. İçe dönmek, bir zamansızlaştırma eylemidir. Çünkü sınırsız bir yolculukta zaman, öte bir özellik kazanır. İçe dönen varlığın zaman kavrayışı, kronoloji bozar. Her ne kadar içe dönmek geriye doğru bir atılım hissi verse de bu geriye gidişi de kronolojik bir düzlemde yapmaz. Geçmiş birçok an'ın şimdiye taşındığı, geçmişe dayanan şimdi'nin geleceğe taşındığı sınırsız bir derinliğin zamansal akışı ortaya çıkar. Bachelard, düşleme hâllerinin zamansızlaştırmasından bahsederken ölüm ile doğumun psikolojik açıdan simetrik olmadığını söyler. Çünkü insanda, doğarken ölümün tekdüze yazgısını bilmeyen sayısız gücün varlığına dikkat çeker. Dolayısıyla ona göre insan, bir kez ölür ama psikoloji açısından pek çok kez doğar. İşte içe dönmek, bu sayısız doğumların kaynağıdır, dışıl yeridir. Eğer simgesel açıdan bakıldığında dışarının ölümcül atmosferi dikkate alınırsa Halit Hoca da ölüm kokan düzlemden, yeni bir doğum alanı olan içe dönmeyi gerçekleştirir. Onların sayısız doğumları, içe dönmenin büyük kaynağı animadan beslenirler.

Dişillik bu akışın bitmez tüketilmez kaynağıdır. İçe dönmenin tükenmez ve tüketilemez bir kaynağa sahip olduğu şüphesiz bu bağlamda bir gerçektir. Bu gerçeğin temelinde diyalektik bir durum söz konusudur. Tükenmişliği veya tükenecek olanı barındıran dışarı'ya karşı, bu kaynak bütün bucaksızlığıyla durur. Bu kaynağın tüketilmezliğinde düşleme vardır. Açıkça ve bütün çıplaklığıyla görünür olan dışarı'sına karşı, gizil bir kaynak olan içeri'si çıplaklığı ortadan kaldırır. Dışarıda herkese görünen şey, düşlemenin, "yaşamın bitmez tükenmez kaynak"ı olması dolayısıyla özelleşir ve derinlik kazanır. Çünkü burada dışıl olmanın varlık alanı devrededir. İçe dönmenin dışıl oluşu, her şeyden önce birey olmakla ilgilidir. Eril, toplumsal olanı işaret eder. Çünkü "toplumsal etkinliğin özünde eril etkinliğin vakti" (Bachelard, 2012: 65) işler. İçe dönmek ile toplumsal etkinlikten uzaklaşan ve bu etkinliğin genelleştirici durumundan kurtulan varlık, birey oluşunu deneyimlemiş olur. Birey oluşta, yaşamın gizil bir yanı, derin bir yapısı vardır. Halit, bu birey oluşu, dışarıya karşı deneyimlemiştir. Hoca'nın bir toplumsal etkinlik olarak dışarı'yı ve ona ait tabloyu kabul edemeyişinde de birey oluşun derinliği yatmaktadır.

O hâlde "Düşleme, anima burcundandır. Düşleme gerçekten derinleştğinde, bizde düşleyen varlık animamızdır" (Bachelard, 2012: 67). Erkek altbilincinin gizil kadın arketipi olan anima, doğurganlığıyla düşlemeyi yaratandır. Bu bağlamda içe dönmek de anima burcundandır. Karakış'ın bütün eril düzleminin yanı sıra Halit ve Hoca'nın da erilliği, onların içe dönerek animalarına sığınmalarını sağlar. Dışarı'daki ve kendilerindeki erillğe cevap verebilmenin kaynağı olan bu anima, katılığın dengelendiği ve dinginleştiği yerdir. Halit ve Hoca'nın içteki derinliği ve yumuşaklığı ile dışarının yüzeysel ve sertliğini dengeleyen, arada dengeli bir geçiş sağlayan anima, onları bütün katı kesinliklerden kurtarır. Çünkü

"Bilinçdışının o sağır yaşamında, yapayalnız bir düş kuranın münvezi yaşamında, kesin adlandırmaların yetkisi kalmaz" (Bachelard, 2012: 72). Hoca'nın Halit'e sorduğu sorularda ve Halit'in verdiği cevapların bütününde bu kesinliğin ortadan kalkması yatar. Halit, Hoca'nın sorularını kesin bir şekilde adlandırmaktan kaçınır. Çünkü ikisi de içe dönmenin yapayalnızlığında, dışarıdaki bu sertliğin dışına sığınır. Bu sığınak animadır. Anima, Halit ve Hoca için dışarı'ya karşı bir özgürleşme alanıdır. İçe dönmek, varlığın özgürleşmesidir, Halit ve Hoca'nın kendilerini kuşatan maddeyi aşma biçimleridir. Genişleyen düzlemde bu özgürlük, üretken bir yetkeye sahip olur. Bu yetkede sarsılmaz bir kendilik bulur. Dolayısıyla içe dönen varlık, bu paradoks gibi görünen durumda bütün sarsılmaz yetkisiyle özgür olmayı başarabildiğinden katı kurallar düzleminden kurtulmuş olur. Özgürlüğün otoritesinde varlık, içe dönmenin sonsuz doğurganlığını yaşar.

İçe dönmek bir kaçış olmadığı gibi "anima (da) bir zayıflık değildir. Animusun sekteye uğramasıyla elde edilemez. Kendi güçleri vardır. Bizim durmamızın iç ilkesidir" (Bachelard, 2012: 74). O hâlde bu noktada denilebilir ki ne Halit ne de Hoca, içlerine dönerken bir zayıflık belirtisi göstermez. Eril olan dışarısına karşı, dişil olan yanlarına dönerken, yani bir anima olan içe dönmenin ontolojisini yaşarken, aslında animalarının gizil ve kendilik güçlerine sınırlar. Dışarıda eril bir biçimde kuşanan yaşam karşısında bir durma'ya yönelirler. Çünkü içe dönmenin ontolojisi de durmanın ilk "iç ilkesi"dir. "Durmamızın ilkesi anima, bizdeki kendi kendine yeten doğadır, dingin dişidir. Derin düşlerimizin ilkesi olan anima, bizde uykuya yatmış suyun varlığıdır gerçekten" (Bachelard, 2012: 75). İçe dönmenin dinginliği içinde varlık, kendi kendine yeten bir doğa oluşturur. Bu dinginliğin doğurgan tarafı "uykuya yatmış bir suyun varlığı"dir. Uykuya yatmış suların dinginliğinde derinleşen varlık, dışarıdaki hırçın ve sert doğaya karşı bir güven duyar. Göz gözü görmeyen bu karakışın çetin mekânında Halit, içe dönmenin doğurgan varlığıyla güven içinde uykuya dalmış, bütün suların düşlerini kurma olanağı bulmuştur. Böylece Halit, dışarıdaki doğaya karşı, kendi doğasının, içinin dinginliğinin bilincine varır.

5. Bir Arketip Olarak İçe Dönmenin Ontolojisi

Dişil bir düşleme olarak anima, özünde "erkelerde bulunan bir arketiptir" (Jung, 2018: 121). Jung'un "kolektif bilinçdışı" (2019a: 416) dediği arketipler, her ulusta veya her çağda ortak bir biçimde görülen özellikleri içerirler. "İlksel-imge" (2019a: 416) olarak da kabul edilen arketipler, insan varoluşunun en eski zamanlarından bu yana kendilerini diri tutma ve tekrarlanma düzlemlerine sahiptirler. Çünkü arketipler, psişik bir olgudur. Jung, bütün psişik içeriklerin ve işlevlerin "kadimliğini", arkaik terimiyle karşılar. Çünkü "İlkel zihniyet nitelikleri gösteren bütün psikolojik özellikleri" arkaik olarak tanımlar (2019a: 391). Arketiplerin, bir psişik kaynak olarak değerlendirilmesi beraberinde bir imge sorunsalını getirir. Dolayısıyla arkaik özelliği taşıdığı anda imgeye, ilksel" diyen Jung, bu ilksel-imgeyi/arketipi, "kolektif bilinçdışından türemiş malzeme" olarak değerlendirir (2019a: 416). "Psişik durumun bütün hâlinde yoğunlaşmış ifadesi" olan imgenin, " 'dış' gerçekliğin öneminden çok daha ağır basan iç 'gerçekliği' temsil eden daha büyük bir psikolojik değeri vardır." Bu bağlamda imge üreten bir birey için, iç gerçekler, dış gerçekliğe göre daha

baskın olur. İç gerçekliğin, psikolojik değer bağlamında daha zengin ve bilinçdışına ait bir özellik oluşu, ilksel-imgenin/arketipin “durmadan tekrarlanan psişik deneyimlerin çökeltisi, dolayısıyla tipik temel biçimi” olmasını sağlar (Jung, 2019a: 416). İlksel-imgenin evrensel işaret eden kolektif bilinçdışının ürünü olması dolayısıyla “süreklilik gösteren ve her zaman işleyen bazı belirgin doğal süreçler kadar psişik yaşamın ve genelde yaşamın belirleyici bazı iç etkenleriyle de ilişkili” olduğunu söylemek gerekir. Bu sebeple “ilksel-ime, psişenin benzersiz ve koşullanmamış yaratma gücünü ifade ed(er) ve bu bağlamda “yaşam sürecinin yoğunlaşması” (Jung, 2019a: 417) şeklinde bir değer kazanır. Çünkü arketipler, “yaratma gücü verilmiş kendi kendine çalışan bir organizmadır” (Jung, 2019a: 419). Arketiplerin doğrudan doğruya bilinçdışına ait bir ilksel yaratım biçimi ve yansıması olarak görülmesi, içsel bir eylem olarak değerlendirilmesini gerektirir. İçe dönme, bu bağlamda bir arketip özelliği olarak evrensel bir kolektif bilinçdışını da işaret eder. Bireyin içe dönmesi, bütün psişik durum ve olguların tam olarak merkezine yerleşmesi demektir.

Ancak yaşam karşında psişik durumlarda birey, ruh/iç düzleminde bir kişilik oluşturmak gereksinimini duyar. Persona veya anima olarak ruh, dışa veya içe dönük yönüyle bireye yaşamı düzenleme yetkisi verir. Daha önce de vurgulandığı gibi içe dönmenin ontolojisi, bir arketip özelliği barındırması ve animaya sığınması dolayısıyla içe dönüktür. “Persona uyum sağlama veya kişisel uyum nedeniyle meydana gelen ama bireysellikle aynı olmayan işlev kompleksidir. Persona özellikle nesne ilişkileriyle ilgilidir” (Jung, 2019a: 430). Doğrudan bireysellikle ilgili olan anima, bir “iç kişilik”tir. “İç kişilik bir kimsenin iç psişik süreçlerle bağlantılı davranış tarzıdır; iç tutumdur, bilinçdışına yönelen karakteristik yüzdür.” Bu sebeple bilinçdışının bir ürünü olarak “dış tutum, dışa yönelik yüz” olan persona, “bireysel bilinçle toplum arasında mevcut olan karmaşık bir ilişkiler sistemi; bir yandan da başkaları üzerinde belli bir izlenim yaratmak, diğer yandan da bireyin gerçek doğasını gizlemek için tasarlanmış bir tür maskedir” (2019b, 15-16). Dışa yönelik, bir dış tutum olan personaya karşılık anima, “bilinçli tutumda yer almayan bütün insani nitelikleri genellikle içerir.” Bu sebeple persona “idrake dayalı” iken anima, “hiç kuşkusuz hisse dayalıdır” (Jung, 2019a: 432). Bu bağlamda içe dönmenin ontolojisi, personayı reddeder. Toplumla ilişkiler ağında bir maske oluşturmaktan kaçınır. İçe dönmenin ontolojisi bir iç kişilik gerçekleştirir ve dış kişiliklerden uzaklaştırır. Halit ve Hoca, toplumsal maskeler oluşturmak yerine kendi iç gerçeklerine yönelirler. Bu iç gerçeklerinde persona yerine animalarına sığınır. Personadaki idrak Halit ve Hoca tarafından reddedilir. Hislerinin işaret ettiği düzlemde imgesel gerçekliklerini öne çıkarma gayreti içinde olurlar. İlksel imge/arketip olan anima, onları koşulsuz kabul eder. İçte imgesel gerçeklikte yaratma gücünü animadan alan Halit ve Hoca, bütün psişik deneyimlerin merkezine yerleşirler. Halit ve Hoca, toplumsal olanı reddederken kişilik olarak ruh’a önem verirler. O hâlde Halit ve Hoca Jung’un işaret ettiği “içedönük tip” tanımlamasının birçok özelliğini örneklerler. Çünkü içedönük tip, “nesne ve nesnel veriler tarafından yönlendirilmez, öznel etkenler tarafından yönlendirilir” (2019a: 357). Personanın nesnelere olan ilişkisini anima sürdürmez. Anima arketipinin yönlendirdiği içe dönmenin ontolojisi doğrudan dışarıdaki nesnelere kendini değerlendirme yoluna gitmez. Halit’i ve Hoca’yı çevreleyen bütün nesnelere, onları yönlendirmez. Çünkü dışarıdaki nesnelere rağmen değil, onların varlığını bilerek içe dönen Halit

ve Hoca, öznel bir tutum olarak içe dönerler. "İçedönük düşünüş ister somut ister soyut nesnelere ilgili olsun, nihai noktalarda onu hep öznel veriler yönlendirir, somut tecrübeden geriye, tekrar nesneye dönmez, her zaman öznel içeriğe gider" (Jung, 2019a: 363). Halit ve Hoca'nın içedönük düşünüş tarzları somut nesnelere kabul edildiğinde bile içe dönmenin ontolojisinde onları yönlendiren etken kendi öznel içerikleridir. Buna rahatlıkla "iç-nesne" denilebilir. Somut bir tecrübe olan karakış ve ona ait bütün nesnelere yeniden dönüş gerçekleşmez. Fiziki şartların çok daha ötesini görebilen ve değerlendirebilen içedönüklük, arkaik olarak kadimliğin en uç noktasına gitmek ve oradan kaynaklanan arketiplere sığınmak gücünü elinde barındırır. Bu çerçeveden bakıldığında "İçedönük duyum, fiziksel dünyanın yüzeyinden çok arka planını anlar. Belirleyici olan, nesnenin gerçekliği değil, toplamda psişik bir ayna-dünya oluşturan öznel etkenin, ilksel imgelerinin gerçeğidir" (Jung, 2019a: 376). O hâlde Halit ve Hoca içe dönmenin ontolojisinde karşısındaki fiziksel dünyadan çok ötesini anlamış ve bu fiziksel dünyanın nesnel gerçekliğini aşmışlardır. Onların bu içe dönüşünde belirleyici tutum, arketipsel gerçekliktir. Burada çıkış noktası nesnel uyaran olsa bile asıl gerçeklik içsel düzlemde. Zira Jung'a göre "İçedönük tipe, nesnel uyaranın harekete geçirdiği öznel duyumun yoğunluğu yol gösterir" (2019a: 376). Halit ve Hoca için nesnel uyaran olan karakış, kar, fırtına, kurt olsa bile burada asıl yol gösterici olan ikisi adına öznel duyumları ve yaşadıkları yoğunluktur. Çevreye, dolayısıyla da nesneye uyma aracı olan personanın "çevre koşullarından büyük ölçüde etkilenmesi"ne rağmen anima, "bilinçdışıyla onun niteliklerinden etkilenir" (Jung, 2018: 112). Halit ve Hoca'nın öznel duyumlarının yoğunluğu, animanın çevreden çok, bilinçdışı niteliklerden etkilenmesinde yatar. Halit ve Hoca kendi ruhlarıyla özdeşleşirler ve iç gerçeklerine inanırlar. Bu sebeple "nesne belirleyici gücünden yoksun bırakılmıştır" (Jung, 2018: 114). Karakış, kar, kurt bilinçdışı düzleminde yerini iç-nesnelere bırakır.

Arketip olan anima, "erkeklerde bilinçdışı tarafından ve genellikle kadın olarak kişileştirilir" (Jung, 2018: 113). İçe dönmenin ontolojisi de bilinçdışının kişileştirdiği bütün feminen düzlemleri içerir. İçe dönen ontolojinin ve bütün içsel düzlemlerin oluşturduğu arketip olan animanın/ruh-imgesinin "ilk taşıyıcısı her zaman annedir" (Jung, 2018: 118). Burada bilinçdışı, anima tarafında temsil edilir ve anima bir "yansıtmayapan etken" olarak karşımıza çıkar. Bu sebeple "İster düşlerde, ister görülerde, ister düşlemlerde ortaya çıksın, anima her zaman kişileşmiş bir biçime bürünür. Böylece onda cisimleşen etkenin, dışı bir varlığın tüm belirgin öz niteliklerine sahip olduğunu kanıtlar. Anima bilincin bir buluşu değil, bilinçdışının kendiliğinden bir ürünüdür" (Jung, 2018: 121). Kişileşmiş bir biçimde dışı bir varlığın tüm belirgin öz niteliklerine sahip olan "anima arketipinin erkek psikolojisinde anne imgesiyle iç içe" (Jung, 2013: 23) oluşu beraberinde yeni bir arketipi ortaya çıkarır. Doğumun mekânı olan anarrahmine dönüş, içe dönmenin ontolojisinde yenedendoğuş'tur. Yenedendoğuş, kolektif bilinçdışının ilksel-imgelerindedir. Bu bağlamda "Yeniden doğuş" ifadesi, insanlığın ilki ifadelerinden biridir. Bu ilki ifadelerin temelinde arketipler yer alır. Duyguötesiyle ilgili tüm ifadeler mutlaka arketipler tarafından belirlenmiştir." (Jung, 2013: 49) diyen Jung, bu arketipin anima özelliği taşıdığını işaret etmiş olur.

Yenidendoğuş arketipinin içe dönmenin ontolojisinde “özel dönüşüm” olduğunu vurgulamak gerekir. Yenidendoğuş arketipinin “çoğalma anlamında dönüşüm” fenomeni (Jung, 2013: 53) bu bağlamda önem kazanır. Bireyin kişiliğinde çoğalma veya değişimin yaşanmasını mümkün gören Jung’a göre “bu değişim, dış katkılarla, örneğin dışarıdan gelen yeni yaşam içeriklerinin benimsenmesiyle gerçekleşebilir.” Böylesi bir değişimin “kişilikte zenginleşme” ve bu zenginleşmenin “yalnızca dış kökenli olduğu, insanın dışarıdan gelen şeyleri içine doldurdukça bir şahsiyet hâline geleceği varsayımı(nın olduğu)” vurgusuna dikkat çeken Jung, burada bir tehlikenin varlığına işaret etmiş olur. Ona göre birey dıştan gelen şeylere rağbet eder ve içini sadece onlarla doldurursa, “bütün büyümenin dışarıdan geldiğine inansa, içinin yoksulluğu da o kadar artar.” O kişiliğin gerçek anlamda çoğalması dışarıdan gelen şeylerin, içimizdeki bir şeye karşılık oluşturma gerekir. Jung, “dış kaynaklı büyük bir fikrin bizi etkilemesinin tek nedeninin, içimizdeki bir şeye karşılık gelmesi olduğunu kavramamız gerekir.” O hâlde dışarıdan gelebilecek her türlü şey, bireyin iç’inde yansımaları bulmalıdır. Aksi takdirde büyüklüğü ne ölçüde olursa olsun, bireyin iç’inde bir yoksullukla karşılaştığında yitip gitmekten kurtulamaz. Çünkü “Ruh zenginliği ganimet biriktirmeyle değil, alımlama açıklığıyla olur.” Şüphesiz ki alımlama açıklığı, bireyin iç’sel yoksulluğunun aşıldığı noktada belirginleşir. Bu da içsel bir genişliği ve derinliği gerektiren bir durumdur. Çünkü “Dışarıdan içeriye girenler kadar, içeride ortaya çıkanların da benimsenebilmesi için, dışarıdan ya da içeriden gelen içeriğin büyüklüğünü karşılayacak içsel bir genişliğe sahip olmak gerekir.” Bu genişlik alımlamaya açık bir genişliktir ve ruhun çoğalmasını, zenginleşmesini sağlar. Sıkışma anlarını rahatlatan bu genişlik, bütün karakteriyle bir özel dönüşüm’dür ve bireyin içsel çoğalmasıdır. Çünkü “kişinin asıl zenginliği, içsel kaynaklarla beslenen bir çoğalmanın bilincine varmaktır.” Bu bilinç, dışarıyı içermeye, değiştirip dönüştürmeye imkân tanır. Zira “ruhumuz yeterince geniş değilse, nesnemizin büyüklüğüyle asla baş edemeyiz” (Jung, 2013: 53). Bu bağlamda içe dönmenin ontolojisi bir yenidendoğuş arketipi olarak belirginleşir. Öncelikle Halit ve Hoca’nın kişiliğinde zenginleşme, çoğalma düzleminde bir dönüşümün olduğunu belirtmek gerekir. Zenginleşme kaynakları başlangıçta dış kökenlidir, ancak yalnızca dışarıdan gelen şeylerle bir kişilik oluşturmazlar. İçe dönmenin ontolojisinde onlar büyülemelerini, dışarıdan gelenle değil, dışarıdan gelenin iç’lerinde birçok şeye karşılık gelmesiyle gerçekleştirirler. Dışarıyı alımlayan Halit ve Hoca, içlerinin genişliğiyle dışarıdan geleni iç’e katmış, dışarının bütün nesnelere karşı içsel kaynaklardan beslenerek çoğalmanın bilincine varmışlardır. Bu bağlamda Halit ve Hoca’nın kış, kar, fırtına, kurt gibi nesnelere baş edebilmeleri içlerinin genişliğiyle açıklanabilir. Ruhlarının büyüklüğü dışarıyı alımlamış, bütün nesnelere baş edebilmiş ve özel bir dönüşümün fenomeni olan çoğalma olarak dönüşüm’ü gerçekleştirebilmişlerdir. İçe dönmenin ontolojisi, bir yenidendoğuş arketipi olarak Halit’i ve Hoca’yı yeniden var etmiştir.

İçe dönmenin ontolojisi bir arketip olarak, anne ve yenidendoğuş arketipi bağlamında yeni bir ilksel-imge ortaya çıkarır. Bu da “çocukluk”tur. Feridun Andaç’ın “Sizi yazı’yla, sanat’la buluşturan neydi?” sorusuna karşılık Ferit Edgü, “Yalnızlık. Yalnızlığın en dayanılmaz olanı, çocuk yalnızlığı. Bu yalnızlığımı paylaşacak kimsem olmadığı için kitapların dünyasına sığındım çok küçük yaşlarda.” (Edgü, 1997b: 18) şeklinde cevap

verir. Çocukluk arketipi, bireye yazgılıdır ve kalıcıdır. Bireyin yaşam yolculuğundaki sonsuz yolculuklarına eşlik eden çocukluk, hiçbir yere gitmezliğin simgesidir. Bunun bilincinde olan Ferit Edgü'ye göre, "En büyük, en korkunç yalnızlık çocuk yalnızlığıdır. Ama bu aynı zamanda ileride kişiliğimizi belirleyecek olan yalnızlıktır. Size şeklini o yalnızlık verir, ondan kaçamadığınız sürece. Sizin oluşumunuzu belirleyici öğeler, o yalnızlığın içinde yer alır" (Edgü, 2005: 117-118). Çocukluk arketipinin bu belirleyici vasfı, bu değişmezliği ve bireyin sonsuz yolculuklarına eşlik edişi, her yenidendoğumda bilinç dışında belirir.

İçlerinde yenidendoğan Halit ve Hoca, çocukluk arketipine duyarsız kalamazlar. Çünkü "Ateşin, suyun ve ışığın arketipleri gibi, kendisi de bir su olan, bir ateş olan, bir ışık olup çıkan çocukluk, temel arketipler arasında müthiş bir çalkantıya yol açar" (Bachelard, 2012: 134). İçe dönmenin ontolojisinde beliren anne, yenidendoğuş arketipine eklenen çocukluk arketipi işaret edilen çalkantıyla, içte yeni bir düzenlemeye gidilir. İçte, düşlemenin sınırsızlığında çocukluk mutlaka kendine yer bulur. "Bir zamanlar olduğumuz çocuğu düşünmeye daldığımızda (...) kime ait olduğu bilinmeyen bir çocukluğa varırız; yaşamın, ilk yaşamın, insanca ilk yaşamın saf yuvasıdır bu çocukluk." diyen Bachelard'a göre "bu yaşam bizdedir, bizde kalır." Çünkü "bir hülyanın peşine takılıp kavuşuruz yine bu yaşama." Bu bağlamda "Arketip ise oradadır, hülyaların altında, hafızanın altında kıpırtısız, değişmeden durur. (...) Çocukluğa kucak açan her şey köken olmanın erdemini sahiptir ve arketipler güçlü hayallerin kökeni olarak kalacaktır hep." (Bachelard, 2012: 135) diyen Bachelard, içe dönen ontolojinin çocukluk arketipine ulaşacağını belirtmiş olur. İçe dönmenin ontolojisi çocukluğa da kucak açar. Özellikle Halit'in söz konusu coğrafyanın çocuğu olması, bu arketipin bütün canlılığıyla yerini korumasını sağlar. Halit bu yaşamı kendinde saklar, kendinde büyütür. Hoca içinse bu durum daha dramatik bir hâl alma olasılığını taşır. Çünkü onun çocukluk arketipi, bir başka mekânın itkisiyle canlanmış olur. Bu sebeple çocukluk arketipi, Hoca için güçlü hayallerin kökeni olarak daha sarsıcı bir düzlemde kavranır. Dolayısıyla hem Halit, hem de Hoca bağlamında "Taşıdığı arketip değerleri açısından ele alınıp insan ruhunun temelindeki büyük arketiplerin kozmosuna yeniden yerleştirildiğinde, derin derin üstünde düşünülen çocukluk, anılarımızın toplamından daha fazla bir şey olup çıkar" (Bachelard, 2012: 136). Halit ve Hoca'nın içe dönen ontolojilerinde çocukluk, sadece bir anılar toplamı olmaktan ötede sınırsız açılan bir değere sahiptir.

"Çocukluk olmadan hakiki bir kozmik boyut olamaz." diyen Bachelard'a göre "Arketip değeri açısından çocukluk *iletilebilirdir*. Ruh, asla bir *çocukluk değerine* kulak tıkamaz." (Bachelard, 2012: 137). Kozmik bir alan olarak içe dönmenin ontolojisinde animanın varlığının, bu çocukluk arketipinin iletilebilir olmasındaki en önemli etken olduğunu söylemek gerekir. Bir anima olarak ruh, dişil olmanın kuşatıcı varlığında çocukluk değerine kulak tıkamaz. Animanın dişil yapısı çocukluğa "içimizde, hep içimizde bir ruh hâli" olarak korur ve "düşlerken karşımıza çıkan bu ruh hâli, varlığımızı durmaya bırakmanıza yardımcı olur" (Bachelard, 2012: 141). Denilebilir ki Halit ve Hoca'nın içe dönen ontolojilerinde kurdukları kozmik alanda bir çocukluk arketipinin varlığını ve onun yarattığı bütün iletilebilir çocukluk değerlerine sarılmalarını mümkün kılan bir düzlem söz konusudur.

Çünkü dışarıya karşı oluşturdukları ruh hâli, dışarıdaki akışa karşı durma'larında yol gösterici olur.

Burada durma'yı sağlayan bir başka arketipse "kış"tır. Özünde saldırgan bir özelliğe sahip olan kış, bireyi bu durma'ya zorlar. Halit ve Hoca'nın mekânsal düzlemde kışın bütün saldırılarıyla karşı karşıya kaldıklarını söylemek mümkündür. Bu saldırılar karşısında Halit'in içe dönme kozmosu bir karşı dirençtir. Ancak içe dönmenin ontik yapısında kış, olumsuzlanan bir mit olarak yerleşmez. Çünkü iç, bir mekân, kendilik taşıyan bir ev olarak düşünüldüğünde, Baudelaire'in iç'in/ev'in, "kışın saldırısına uğradığında içsellik değerinin yükseldiğini" (akt. Bachelard, 2013: 69) söylemesi bu bağlamda dikkat çekicidir. Bu sebeple kışın saldırısına karşı içe dönen birey, kendi içsellik değerlerinin daha da yükseldiğini fark eder. "İçerisi bize çok sıcak gelir, çünkü dışarıso soğuktur." diyen Bachelard'ın, Baudelaire'in yaklaşımından hareketle kışa gömülmüş bir "düş kuranın sert bir kış dilediğini" (Bachelard, 2013: 70) vurgulaması, kış'ın, bireyi içsel bir düzlemde kendilikle buluşturan bir arketip olduğunu ortaya koyar.

İçsellik değerlerini arttıran kış mevsimi, "evde oturma ediminin değerini (de) arttırır (Bachelard, 2013: 71). Çünkü kış, birey adına dış dünyayı devre dışı bırakır. Bireyi iç'i ile buluşturur. Özellikle bu mevsime bağlı olarak kar, "dış dünyayı kolayca hiçleştirir. Evreni tek bir tonda evrenselleştir. Barınan varlık için evren, tek bir sözcükle, kar sözcüğüyle ifade edilir ve ortadan kaldırılır (Bachelard, 2013: 71). Kar ile silinen, hiçleşen dünyada birey kendilik açısından bir şey bulamaz. Kar'ın örtü olarak beyazlaştırdığı bir mekânda bütün renkler, yaşama ait bütün düzlemler de ortadan kalkar. Kar'ın sildiği bu kendilik, içe dönmenin yarattığı sıcaklıkla yeniden yeşerir. Dışarının soğukluğu, içteki sıcaklık karşısında bir durma'nın gerçekleşmesini sağlar. Hoca'nın gözünde netleşen bütün bu kış ve kar arketipleri, Halit'in tecrübesiyle içe dönmenin arketipini ve ona ait diğer bütün arketipleri harekete geçirir. İçerisi'nin sıcaklığı, korunaklı oluşu, yeniden yeşerten atmosferi, kozmik yapısı kışın saldırısına karşı koyar ve iç'te huzurlu bir kozmosun oluşmasını sağlar. Çünkü "Kış, evi içsellikle, içsellik'in incelikleriyle doldurur. Evin dışındaki dünyadaysa, kar ayak izlerini siler, yolları karıştırır, gürültüleri boğar, renkleri maskeler. Evrensel beyazlık, kozmik bir olumsuzlamanın iş başında olduğunu hissettirir" (Bachelard, 2013: 71). Halit ve Hoca, bu saldırı karşısında içsellikle dolu düzlemde dış dünyanın ve ona ait olan bütün unsurların varlık değerlerinin yaşamsal olan için azaldığını, ancak bütün içsellik değerlerinin ise büyüdüğünü hissederler. Kar'ın sildiği, boğduğu, maskeleytiği her şey, içe dönmenin ontolojisinde yeniden, ama kendilik değerleriyle filizlenir. İçe dönen ontolojide Halit ve Hoca'nın uzandığı bütün düzlemlerde kış arketipinin kadimliği etkilidir. Bachelard'ın deyimiyle en yaşlı mevsim olan kış, bireyi en uzak olan bu geçmişe götürür. İç'te oluşan bu direnç noktaları dışarıdaki bütün fırtınalara da karşı koyar. Dışarıdaki dram, içerde pozitif olur. Dışarının ve kışın saldırılarına karşı içe dönen bireyin, bir kahraman olarak kozmosa çevirdiği eviyle/içiyle bir kendilik dünyası kurar. Halit ve Hoca, bu dünyada, dünyaya dönen iç'lerinde ontolojik anlamda varolma savaşlarını kazanırlar.

"Arketipler, psike'nin dışlanamayacak bir parçasıdır. Arketip, insan ruhunun en yüce değerleri arasındadır" (Jung, 2013: 24). Bu sebeple içe

dönmenin ontolojisi bir arketip olarak birey adına tinsel olarak en yüce değerlerin oluşmasını sağlar. İçe dönmenin ontolojisi bağlamında "Arketypler, dünyaya inanmamıza, dünyayı sevmemize, kendi dünyamızı yaratmanıza yardım eden birer heves kaynağıdır." O hâlde "Her arketip dünyaya bir açılımdır, dünyaya bir davettir" (Bachelard, 2012: 134). Halit, Hoca'yı kendilikle bezenmiş dünyaya, iç'e davet eder. Bu dünyayı bilen, anlayan, seven Hoca, Halit'in davetini kabul eder.

Sonuç

Yaşamın anlık bir kesitini sunan küçürek öyküler, kısa ancak yoğun içerik düzlemleriyle her şeyden önce birey oluşun metinleri olarak konumlanırlar. Yapısal unsurları en aza indirgemiş olan bu anlatılar, aslında yazardan çok okur metinleridir. Okur, birey olmanın farkındalığıyla kendi deneyimlerini bulma ve bunları anlamlama edinimini gerçekleştirirken aynı zamanda okuduğu metni yeniden yazma imkânına sahip olur. Modern çağın içinde bireyin kendini bulma çabasını ortaya koyan bu metinlerde, birey ontolojik bütün sarsılmaların ortasında bulur. Mekânın ve zamanın silindiği, bunun yanında silinebilir bütün unsurları da kendinde eksiltten bu anlatıların derin yapılarında anlamsal katmanların verdiği açılım imkânı, "Karakış" öyküsünde de mevcuttur. Bu küçürek öyküde, birey kendisini kuşatan bir fiziksel mekândan sınırsız açılmanın imkânlarını kendi içinde deneyimleme uğraşına girer. İçinde bulunduğu mekânda kendine yer bulamayan veya fiziksel mekân şartlarında kendini gerçekleştiremeyen birey, uzamsal olarak bir tinsel alan seçmek zorunda kalır. Bu tinsellikte zamanı durdurma yetisini elinde bulunduran bu birey, zamanda bir durma yaratır. Bu durma'yı içe dönmenin ontolojisi sağlar. Bir kozmos alanı olarak mekânlaşır, yalnızlık bilincinin üretkenliğini yaşar, düşlemenin sınırsızlığında sayısız açılımlar gerçekleştirir ve birey oluşun bütün zamanlarını yeniden doğuran bir tinsellikle var olur. Küçürek öykülerin bir "açık yapıt" olma özelliği "Karakış" öyküsünün son tümcesiyle sayısız kere deneyimlenir.

Kaynakça

BACHELARD, Gaston (2012), *Düşlemenin Poetikası*, (çev. Alp Tümertekin), İstanbul: İthaki Yayınları.

BACHELARD, Gaston (2013), *Mekânın Poetikası*, (çev. Alp Tümertekin), İstanbul: İthaki Yayınları.

BAXTER, Charles (1997), "Anlık Kurmaca", (çev. Taner Karakoç), *Adam Öykü*, S.12, s.85-90.

BUDAK, Selçuk (2017), *Psikoloji Sözlüğü*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

DEVECİ, Mutlu (2008), "Ferit Edgü'nün Öykülerinde Kendiliğe Çağrı ve Uyanış İzleği", *Erdem*, S.51, s.77-89.

DEVECİ, Mutlu (2012), *Ferit Edgü Varoluş ve Bireyleşme*, İstanbul: Sel Yayıncılık.

- EDGÜ, Ferit (1997a), “Çok Kısa Öyküler... Öykücükler”, *Adam Öykü*, S.12, s.38-39.
- EDGÜ, Ferit (1997b), “Ferit Edgü ile Dünden Bugüne”, (kon. Feridun Andaç), *Adam Öykü*, S.9, s.17-28.
- EDGÜ, Ferit (2005), “Ferit Edgü ile Masa Başında”, (kon. Gökçe Gökçeer), *İmge Öyküler*, S.3, s.113-120.
- EDGÜ, Ferit (2016), *Leş Toplu Öyküler (1953-2002)*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- FRANCİS, H. E. (1997), “Gelenek ve Kısa Öykü”, (çev. Almıla Özdek), *Adam Öykü*, S.12, s.110-119.
- JUNG, Carl Gustav (2013), *Dört Arketip*, (çev. Zehra Aksu Yılmaz), İstanbul: Metis Yayınları.
- JUNG, Carl Gustav (2018), *Seçme Yazılar*, (ed. Anthony Storr), (çev. Levent Özşar), İstanbul: Alfa Yayınları.
- JUNG, Carl Gustav (2019a), *Psikolojide Tipler*, (çev. Nur Nirven), İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- JUNG, Carl Gustav (2019b), *Feminen Dişillığın Farklı Yüzleri*, (çev. Tuğrul Veli Soylu), İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- KORKMAZ, Ramazan (2003), “Küçürek Öykü (Short-Short Story) Türü ve Örnek Bir Öykü Çözümlemesi Ferit Edgü'nün “Öç”ü”, *Adam Öykü*, S.49, s.25-30.
- KORKMAZ, Ramazan- DEVECİ, Mutlu (2017), *Türk edebiyatında Yeni Bir Tür: Küçürek Öykü*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- KÖKDEN, Uğur (1997), “Kısa Kurmaca”, *Adam Öykü*, S.12, s.16-19.
- OATES, Joyce Carol (1997), “Yeni Bir Yazınsal Türe Doğru”, (çev. S. Gökçen Ezber), *Adam Öykü*, S.12, s.120-128.
- PRİTCHETT, V. S. (1998), “Kısa Öykü Üstüne”, (çev. Almıla Özdek), *Adam Öykü*, S.15, s.37-39.
- SALMAN, Yurdanur - Hakyemez, Deniz (1997), “Öykülemenin Öyküsü”, *Adam Öykü*, S.12, s.5-12.
- YÜCEL, Tahsin (2019), *Anlatı Yerlemleri Kişi/Süre/Uzam*, İstanbul: YKY.

CEMAL SÜREYA'NIN DÜZYAZILARINDA ELEŞTİRMEN DURUŞU

Gökçe ULUS*

Öz

Cemal Süreya (1931-1990) Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nda Muzaffer İlhan Erdost'un taktığı adla "İkinci Yeni" akımının en güçlü şairlerindedir. Şiirlerinin yanı sıra makaleleri, eleştirileri ve röportajları (daha sonra bu yazılar kitaplaştırılmıştır) da bulunmaktadır. Bu yazılardan yola çıkarak Cemal Süreya'nın poetikası hakkında bazı sınıflandırmalar yapmak mümkündür. Bu çalışmada oluşturulan başlıklar, şairin şiirle ilgili yazılarında üzerinde durduğu konulardan derlenmiştir. Şiirin ne olduğu, nasıl olduğu ve olması gerektiği, Cemal Süreya'nın kaleminden aktarılmıştır. Şair kimliği ile akla gelen Cemal Süreya'nın Türk ve Dünya Edebiyatı, edebiyatçıları hakkında, farklı sanat dallarıyla ilgili düz yazıları, akla onun eleştirmen olup olmadığı sorusunu getirmektedir. "Eleştiri nedir, Cemal Süreya'nın düzyazılarında eleştiri özellikleri var mıdır?" gibi soruların yanıtı aranacaktır. Şair olarak başarısı tartışma götürmeyen Süreya'nın eleştirmen kimliği bu çalışmanın esas konusudur. Bunun yanı sıra Cemal Süreya'nın şiir ölçütleri, yorumları ve beklentileri ana hatlarıyla toplanmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Cemal Süreya, Şiir, Eleştiri, Eleştirmen, Düzyazı, Poetika

THE CRITICAL PERSPECTIVE IN CEMAL SÜREYA'S PROSES

Abstract

Cemal Süreya (1931-1990) is one of the most powerful poets of the "Second New" movement, as Muzaffer İlhan Erdost called it in the Republican Period Turkish Literature. In addition to his poems, he also has articles, reviews and interviews (later these articles were published as a book). Based on these articles, it is possible to make some classifications about Cemal Süreya's poetics. The titles created in this study were compiled from the subjects the poet focused on in his writings on poetry. What the poem is, how it is and should be is conveyed by Cemal Süreya. The prose

* Öğr. Gör. Dr., Atılım Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyal Bilimler Ortak Dersler Bölümü – ORCID: 0000-0002-2658-410X

E-posta: gokce.ulus@atilim.edu.tr

Geliş/Received: 12 Kasım / November 2020

Kabul/Accepted: 30 Kasım /November 2020

writings of Cemal Süreya, who come to mind with his poet identity, about Turkish and World Literature, writers, and different branches of art, brings to mind the question whether he is a critic or not. "What is Criticism? Are There Features of Criticism in Cemal Süreya's Prose? " The answer to this question will be sought. The critical identity of Süreya, whose success as a poet is unquestionable, is the main subject of this study. We will try to summarize Cemal Süreya's poetry criteria, comments and expectations.

Keywords: Cemal Süreya, Poetry, Criticism, Critic, Prose, Poetics.

Giriş

İkinci Yeni söylemi, Muzaffer Erdost'la başlar. 19 Ağustos 1956'da *Son Havadis*'te yayımlanan "İkinci Yeni" yazısında hareket için bu adı kullanır. Böylece de hareketin adı konulmuş olur. Ancak topluluk olarak anılmalarına karşın onların Garipçiler (Orhan Veli Kanık, Melih Cevdet Anday ve Oktay Rifat Horozcu) gibi geçmişe dayalı bir dostlukları yoktur, ortak hareket ettiklerini ispatlayacak herhangi bir belge veya açıklama da bulunmamaktadır. Cemal Süreya bu gruba dâhil edilen diğer bazı şairler gibi bu konu üzerine açıklama yapmak durumunda kalmıştır. Adlarının birlikte anılması benzer edebî zevkler taşımalarından ve meydana getirdikleri eserlerin bir noktada buluşmasından kaynaklanır: "II. Yeni bir akım olarak doğmadı. Bir programı, ortak bir bildirisi olmadı. Şairlerin çoğu birbirini tanımıyorlardı bile. (...) Sanırım metinlerin tanışması oldu. Ancak çok kişinin de katılımıyla şiirsel bir devinim doğdu." (Süreya 2012: 99) Bu açıklama üzerine İkinci Yeni'nin dönemin engellenemez ürünü olduğu iddia edilebilir.

Cemal Süreya, İkinci Yeni adıyla anılan grubun aslında var olmadığını, bu gruba dâhil edilen kişilerin birbiriyle ilgisi olmadığını ileri sürer. Bu doğrultuda, gerçekte olmayan bu grup için siyasi bir görüşün taraftarlığını yapmak da söz konusu olamaz. Başkaları için bir topluluk olan ikinci yeni Cemal Süreya için bir devinimden ibaret olan iç seslerdir. İkinci Yeni'nin aldığı ağır eleştirileri belki de saldırıları değerlendirmesi şöyledir:

"Soldan faşist diyenler (Bezirci), sağdan komünist diyenler... Yeteneksiz diyenler (Ö. F. Toprak). Aynı yörüngede oldukları halde belki de bilinçsizlikten kargış düzenler... Lanetlenip durduk... Aramızda gerçek anlamda bir iletişim de yoktu. "Yitik Kuşak" şairleri Londra'da buluşmuşlardı. Biz aynı semtte oturuyor ve kişisel olarak birbirimizi tanımıyorduk. Ece ile bir buçuk yıl öncesine kadar bir masada oturup yemek yediğimizi anımsamıyorum. Turgut'la 1955–1965 arasında ya bir ya iki kez karşılaşabildik. Sezai ile Edip birbirlerini bugün de görseler tanımazlar. Bunun için 2. Yeni'ye bir akım demek yanlış. Hiçbir zaman bir programı olmamış. Ama kendinden önceki kuşağın şairlerini bile etkilemiş. Demek Türk şiirinin böyle bir devinime gereksinimi vardı. Yani Türkçenin içinden, derininden gelen iç seslere" (Süreya 2012: 116).

Cemal Süreya, yerleşen kabul üzerine İkinci Yeni'ye dâhil olduğunu inkâr etmemektedir. Bu durumu kendi ifadeleriyle yine alışlagelen topluluk algısının dışında yorumlamaktadır. Onun için ölçü topluluk ya da diğer kimselerin ortaya attıkları değildir. Dönemin eleştirmenleriyle arası pek de iyi olmayan Süreya'nın tek ölçüsü ve dikkate aldığı şey yine kendisi ve eserleridir. Bu konulara açıklık getirirken İkinci Yeni'yi topluluk değil güvercin curnatası olarak tanımlar ve eleştirmenler karşısındaki tutumunu *"İkinci Yeni bir güvercin curnatasıdır. Ben en alçaktan uçuyorum. Avcılardan değil kendimden korkuyorum."* (Süreya 2012: 117) ifadeleriyle bildirir. Ona göre sınıflamalar ve yorumlar onun için geri plandadır.

Kendi şiirini savunmayacağını, onların üzerine fazla düşünmediğini çoğu kez yineleyen şair her kitabında sevdiği şiirleri olduğunu belirtmiştir; ancak en çok beğendiği şiirlerin *Bösodobeni*'de ve *Uçurumda Açan*'da (*Sevda Sözleri*) bulunduğunu söyler. Beğenmediği şiirleri; *"San"*, *"Gül"*, *"Dalga"*, *"Güzelleme"*, *"Süveys"*, *"İngiliz"*dir. Savunmaktan kaçındığını söylediğimiz şiirlerine karşı acımasız eleştiriler yapmıştır. Daha da öteye gidip bazı şiirlerini reddetmeye yaklaşırsa da, sonunda onlar da benim diyebilmiştir.

Şair, kendi şiiri hakkında yorum yapması beklenen noktada *"İnsan kendi şiirini değerlendiremez. Kendi sesini değerlendiremez. Bunun için sanatçının kendini savunmaya geçmesi gereksiz ve boş bir iştir. Sanatçı için gerçek yargıyı çoğunca çağdaşları da veremiyorlar. O yargı geleceğindir."* (Süreya 2012: 120) açıklamasını yapar. Cemal Süreya, yer yer kendi şiiri hakkında da yorum yapsa da şiiriyle arasındaki mesafeyi korumaktan vazgeçmemiştir.

Eleştiri Nedir?

Cemal Süreya'nın düzyazılarının deneme mi eleştiri mi olduğu sorusunu yanıtlamadan önce eleştiri kavramı üzerinde durmak yerinde olabilir. *"Eleştirici, müntekid, nakkad, münekkit, tenkitçi, yargıt sözcükleriyle de karşılanan eleştirmen, ele aldığı yapıtı ve yazarı açıklayan, değerlendiren, yorumlayan ve bu etkinliğini yazıya döken kişiye denir."* (Özdemir 1983: 131) Eleştirmen kavramı edebiyatımızda Tanzimat Döneminden beri (edebiyatımıza girdiğinden beri) Recaizade Mahmut Ekrem Bey ve Ahmet Mithat Efendi'den başlayarak günümüze kadar tartışılan bir konu haline gelmiştir.

Feridun Andaç, "Türkiye Yazınında Eleştiri" makalesinde eleştirinin denemenin içinden çıkmış olmasının yöntemsizliği beraberinde getirdiğini ifade eder. Bizde edebiyat tarihçisi, incelemeci, denemeci, eleştirmen kavramlarının bir belirsizlik taşıdığını; ancak mevcut edebiyat ortamı içinde bu kavramlara yol-yön veren, eleştirmenlerin önünü açan dergileri şöyle sıralar:

"1950'lerde Pazar Postası, Seçilmiş Hikâyeler Dergisi, Mavi, a dergisi, Yelken, Yeni Ufuklar, Dost, Varlık; 1960 sonrası Yeni Dergi, Papirüs, Ant, Türk Solu, Devinim, Dönem, Soyut, Yordam, Ataç, Değişim; 1970'lerde Halkın Dostları, Yeni A, Militan, Sanat

Emeği, Doğrultu, Yeni Adımlar, Yansıma, Türkiye Defter, Oluşum, Yazı, Türk Dili gibi dergileri göz önünde tutacak olursak; eleştirimizin asıl bu kanallardan beslenip geliştiğini görürüz” (Andaç 2001: 23).

Andaç, 1950–1960 dönemindeki eleştiri anlayışından söz ederken tarihselin yansıtıldığı, sosyolojik eleştiri anlayışına değinir ve bu başlığa aldığı eleştirmenler arasında Cemal Süreya'nın da adı geçmektedir (Andaç 2001: 31). Mehmet Can Doğan ise “Sosyal Bilimler ve Denemenin Etkileme-Etkilenme Alanları” başlıklı makalesinde her edebî metnin bir anlam alanı olarak deneme gibi görüldüğünü (Doğan 2001: 145) ileri sürer.

Doğan'ın aktardığına göre Nermi Uygur denemenin şiir, eleştiri, öykü, tiyatro, bilim, felsefe ve yaşam olduğunu söyler. Mustafa Şerif Onaran, izlenimci eleştiri ve deneme arasındaki sınırların oldukça esnek olduğu kanaatine varır (Doğan 2001: 122). Suut Kemal Yetkin ise deneme ve eleştirinın farkının denemecinin kesin sonuçlara varmamasından doğduğunu ileri sürer.

Uğur Kökden, “Dünya ve Türkiye Yazınında Denemenin Dünü ve Bugünü” makalesinde Cemal Süreya'nın düzyazılarını deneme olarak ve Süreya'yı “yalnız edebiyat için yaşamış bir insan - bir çeşit şiir havarisi-sayılabilir” şeklinde sunar. (2001: 111) Kökden Cemal Süreya'nın deneme tanımına yer vererek sınıflamasında açık bir kapı bırakmaktadır: “Denemenin tanımı, biraz da asliye mahkemelerinin tanımına benziyor [...] Hukuk Usulü yasalarında, bu mahkemeler, ‘öbürlerinin görevlerinin dışında kalan işlerle uğraşır” (Kökden 2001: 111).

Eleştiri ve deneme türleri hakkındaki tartışmalar veya belirsizlik, öznel bir üslup ve sorgulayıcılığın bir arada bulunduğu eleştirel deneme kavramını ortaya çıkarmıştır.

Prof. Dr. Bilge Ercilasun, eleştirinın en önemli ölçülerini şöyle belirler: “Tenkidin en mühim ölçüsü şahsi his, tecrübe ve hüküm vermedir. Bizzat hüküm verirken mümkün olduğu kadar objektif kalmalı, ilmî bir usulle hareket etmelidir.”(2009: 14). Cemal Süreya'nın yazılarına bakarken bu tanım ve açıklamalar göz önünde bulundurulacaktır.

Cemal Süreya'nın Düzyazıları

Cemal Süreya'nın düzyazılarının mahiyeti hakkındaki belirsizlik, edebiyatımızda eleştiri ve deneme türleri arasındaki ince çizginin de belirsizleşmesi yazarı açıklama yapmak zorunda bırakmıştır. Eleştirmen olduğunu kabul etmeyen Cemal Süreya'nın şair olduğunu da kabul etmediği düşünülünce, bu açıklamalarında alçak gönüllü bir yaklaşım sergilemiş olabileceği aklı gelmektedir. Onun eleştirmenliği mecburiyetlerden bağımsız olduğu için ön planda değildir.

Eleştirinın sanat yapıtını çeşitli yönlerden inceleyip yargıya varma odaklı yazı türü olarak kabul edildiği takdirde Cemal Süreya'nın yazılarının

nerede duracağı sorunu açığa çıkmaktadır. Cemal Süreya bu hususa şöyle açıklık getirmektedir: *"Yazdıklarım eleştiri diyenler de var, deneme diyenler de. Kesin olarak bunların eleştiri olmadığı kanısındayım. Eleştirmenlik başka şey. Eleştirmen, ne de olsa bir plan içinde çalışır, gönlünden çok birtakım "gerekler"e öncelik tanır. Bense hiç sevmediğim bir romanı beş on sayfa sonra kapatabiliyorum. Denemeye gelince, yazılarım daha çok ona yaklaşır gibi. Yine de "değinme" desek daha uygun düşecek"* (Süreya 2012: 50) Cemal Süreya, söylediklerine rağmen "gerekler"e öncelik tanımıştır. Yazılarının hangi türe dâhil edilmesi gerektiğinden emin değildir. Düzyazılarında tür olarak belirsizlik olsa da yazmaktan vazgeçmemiştir. Onun için ön planda olan tür şiiirdir. Şiirin önemini her fırsatta vurgulayıp şiir hakkında yazılar yazmıştır. Yazılarında ağırlıklı olarak şiirin, edebiyatın ve yazarların nasıl olması gerektiği hususları üzerinde durmuştur.

Cemal Süreya'nın şair kimliğinin etkisi düzyazılarında şiir üstünde fazlaca durmasına neden olmuş, poetika hakkında oldukça fazla sayıda yazısı yayımlanmıştır. İlk kez Eski Yunan bilgini Aristoteles'in bir yapıtı olarak karşımıza çıkan poetika, şiir hakkındaki görüşlerin bütünüdür. Todorov, poetikanın amacını *her bir yapının ortaya çıkışını yöneten genel yasaların bilgisine ulaşmayı amaçlamak* (Todorov 2001: 37) olarak belirler. Bu durumda poetika edebilikle ilgilenir, teorik bir düşünce şeklindedir. Poetika şiirle ilgili her konuyu ele alan bir bilim dalıdır. Cemal Süreya'nın şiirlerini yöneten genel yasaların bilgisine ulaşmak için şairin düzyazılarında açıklık getirdiği şiir, şair, Türk ve Dünya edebiyatında şiirin yeri, Cemal Süreya'nın şiirinde öne çıkan bazı özellikler ve şiirin ilişkili olduğu bazı alanlar incelenebilir.

Cemal Süreya'nın Poetikası

Cemal Süreya'nın poetikasını ortaya koyması, şiire kuramsal yaklaşım şiir değerlendirmelerinde ölçütlerinin sınırlarını çizmesi bakımından kıymetlidir. Ona göre şiir özeldir ve hayatta var olan her şey şiirde vardır, olmalıdır. Toplumdan kopuk şiir olamaz. Tamamen anlaşılmaz olursa şiir olmaz. Bazen acıyla beslenir ki acı toplumun her yanında hep vardır. Onun şiire genelde mutsuzluk üzerinden bakar. Mutsuzluk şiiri doğurur, şiir onu iyileştirir: *"Bence şiir ve aşk; bunların ikisi de gayri-meşrudur. Meşru duruma gelince ikisi de biter. Mutluluğun şiiri yazılamaz. Masalarda bile sevgililer birleşince masallar biter. Şiir, temizler ve artırır. Kendisi de biraz kirlidir. Son derece temiz duygularla şiir yazarlar bence bir temizlik işlemi yapıyorlardır o kadar. Şiir duygularla değil, sözcüklerle yazılır."* (Süreya, 2012, s. 112.) Cemal Süreya, şiiri her şeyin üstünde, her şeyden farklı bir tür olarak görür; hayattır, hayatın anlamıdır. Şiir, herhangi bir şeyden çok daha fazla ilgi, donanım ve bilgi gerektirir: *"Şiir hayatın köpüğüdür. Çağın, hayatın, bütün bilgilerin. (...) Şiir için hayat deneyimi gerek, düşünce, iletişim gerek, her şeye uzanmak gerek."* (Süreya, 2012, s. 220) Onun şiiri sıra dışı ve biraz kirlidir. Her şeyin güzel olduğu bir şiir Cemal Süreya için olası değildir. Şiir yazmakla kalmayıp şiir hakkında yazan bir aydın olması, Cemal Süreya'nın bilinç düzeyinin göstergesidir. Okurlarına şiiri anlatma ve tanıtmaya çabası içindedir. Şiirlerinde izlediği yol, düzyazılarında kaleme aldıklarıyla örtüşmektedir.

Şiirlerde dil kullanımı üzerinde ısrarla duran Cemal Süreya, 1970’li yıllardan sonra, etnik kökeninin konuştuğu dille ilişkisine değinmiştir. Hayatı boyunca kullandığı Türkçe onun için üvey anne gibidir. Babasının ilk eşi olan üvey annesi yüzünden zor günler geçirmiştir. “*Kuyuya sarkıtan kadın / Saçından kavrayıp kız kardeşimi*” (Süreya 2005: 267) Kişisel tarihinde üvey annesi kâbusun temsili olsa da yine de konuştuğu dili sever ve bu dilde daha başarılı söylemler oluşturmak üzerine fikirler üretmekten hiçbir zaman vazgeçmez: “*Benim dil serüvenim şu: küçük çocuk bakıcıya veriliyor; daha doğrusu o çocuk kendini bakıcının elinde buluyor; seviyor bakıcısını; onu ana belliyor. Türkçeyle ilişkim böyle. Bir noktada gurbetin aşka dönüşmesi. Bu dil yorganımdır benim: biraz haşhaş, biraz balık kokar (oysa Türkçede balık azdır), biraz da zeytin tadı taşır. Taşısı da... Ol hikâyet böyle...*” (Süreya, 2012: 123) Cemal Süreya, sevdiği üvey anne benzetmesini yaptığı Türkçenin bütün imkânlarından faydalanır. Dildeki canlılığın farkındadır ve şiirini yaratmak için onu dilediği şekle sokar. Dikkat ettiği şey, bunu yaparken dili yok etmemektir. Şiirlere yaklaşımında başka şairlerden de bunu bekler.

Cemal Süreya’nın içinde bulunduğu koşullarda Nazım Hikmet, Garip şairleri ve dönemin birkaç edebiyatçısı, şiirin alışılmış katı kurallarını yerinden oynatmıştır. Cemal Süreya’ya göre şiir, böyle bir ortamda yine de dönemi ve o dönem Türkiye’si için uç sayılabilecek yeni kullanımlar içermelidir. Şiiri, *her şeyi söyleyebilmek ve açabilmek sanatı* (Süreya 2012: 72) olarak tanımlar. Onun şiiri sınırları zorlar ve özgürdür. Ve haliyle beğeni topladığı kadar eleştiri de almaktadır. O, eleştiriye açık bir şairdir. Eserlerine tarafsız yorum yapılamayacağını, bunu yapmaya çalışmanın gereksiz olduğunu farkındadır. Sanatçıların kendi şiirini değerlendiremeyecekleri bilgisini verdikten sonra savunma yapmanın gereksizliğini vurgular. Ona göre gerçek yargı çağdaşlarında değil, gelecek zamandadır. Zamanın sınırlarını aşan şiirleri başarılı sayar (Süreya 2012: 66).

Cemal Süreya şiir yazıp kalem elinden bırakan biri olmamıştır. Şiir üzerine, hayat üzerine fikirler üretir. Ona göre şiir dizginlenemez, kurallar içine sıkıştırılmaz. “... *Şiir üstüne düşünüyorum, dünya şiiri, ülkemiz şiiri, şair arkadaşlar üstüne. Kurallar ya da ilkelerden çıkış yapmıyorum. Yapılamaz ki zaten. Şiirin, yerine getirilen kurallarından değil, bozulan kurallarından söz edilebilir ancak.*” (Süreya 2012: 66)

Cemal Süreya’ya göre şiir, dilde yangınlar çıkarma sanatıdır. Konuşma dilinin şiirde kullanılmamasına karşıdır. Güzel bir eser verilmek isteniyorsa bu mutlak şekilde konuşma diliyle yazılmalıdır. Dilde ustalık, konuşma diliyle bu yangınları çıkarmaktır:

“Şiir, konuşma dilinden uzaklaşmamalıdır, diyorum. Konuşma dili, düzyazının düşünce dilinin tuhaf bir argosudur. Şiirle düzyazı arasında bir bırakışma bölgesi desek yeri. Bu bakımdan şiirin de düzyazının da özelliklerini taşır. Şiir çemberini oradan geçirirken nesnellikler edinir. Düzyazı kendinden bir şey koparıp verirken oradan verir. Şiirin ilk ve vazgeçilmez mayasıdır konuşma dili” (Süreya 2012: 46).

Cemal Süreya tanımlara ve gerekliliklere oldukça fazla yer vererek yazılarına (kendi yaklaşımına göre) eleştiri havası katmaktadır.

Cemal Süreya'nın Folklor Bakışı

1956 yılında A dergisinde çıkan “Folklor Şiire Düşman” başlıklı makalesinde şair, folklorun şiirle iç içe olmasına çok tepkilidir. Şiirde yeniliklere, özgün kullanım ve hayallere eğilimli olduğu bilinen Cemal Süreya için folklor şiirin kişiliği için büyük bir tehlikedir:

“Folklorun şiir için kaçınılması gereken bir tehlike olduğu sonucuna varabiliriz. İşin nedeni şurada: Halk deyimlerinde yerleşmiş, birbirine bağlanmış kelimeler arasında yeni bir yük, yeni bir bağıntı kurmak söz konusu olamaz. Nasıl olsun ki bu kelimeler zaten kıpırdamaz bir şekilde birbirlerine bağlanmışlar. Alacakları yükleri zaten önceden almışlardır... Folklordan kaçınmaya önemli bir sebep daha var: Kişilik” (Süreya 2000: 192).

Folklor ve kalıp sözlerin şiirimizdeki etkisinin silinmesi gerektiğini söyleyen Cemal Süreya için dilin derin imkânları sonuna kadar kullanılmalıdır. Ona göre folklor ve klişelerin karşısında kendi tutumu gibi karşı görüşün ortaya çıkması kaçınılmaz bir evrimdir.

Dil kullanımında klişelere düşmek Cemal Süreya'yı korkutur. Bu yüzden folklor tepkilidir. Çünkü folklor yüzyıllardır aynı kalıpları kullanır ki bu sözlerin anlamı taşıdığı mevcut anlamın ötesine gidemeyecektir. “Folklor Şiire Düşman” yazısı bu açıdan önemlidir. Onun görüşüne göre her edebiyat türü bilinmeli, her türden eser okunmalıdır. Ancak yeni şiir Halk edebiyatına özenip onun kalıplarını kullandığında kişiliksiz bir eser ortaya çıkar. Eski edebiyatın zenginlikleri aynen kullanılmamalıdır. İyice özüksendikten sonra, şairde bıraktığı etki bir çeşit birikim oluşturarak kendini üretici güç olarak gösterecektir. “Arı çiçek yiyip bal yerine yine çiçek yapmaya başlarsa tehlikeye düşmüştür. Halk kaynakları şiiri besleyecektir. Ama onda eriyerek, özümlelenerek, yakıt halinde” (Süreya 2000: 322). Cemal Süreya'nın sanat anlayışına göre şiir çoğu sanatı besler; ama hepsinden farklıdır. Şiir, bütün edebiyat dallarından ayrı ve edebiyata karşıt bir türdür. Mesela şiir ve resim arasında zor da olsa bir ortaklık kurulabileceğini düşünür. Ancak sonuçta şiir şiir, resim de resim olarak kalmalıdır. Çünkü ikisinin de özellikleri farklıdır. Şiirin birimi hacim olan kelimedir, resmin de tek boyutlu renk. Renk sadece bir izlenimden ibaretken kelime tek başına bir yorumdur. Bu yüzden Cemal Süreya, bu sanatları birleştirmeye çalışmaya gerek görmez (Süreya 2011: 322). Şiirin şiir olarak kalmasını destekleyen Cemal Süreya şiirde felsefe yapılmasının yerine düşüncelerin düzyazıyla dışa vurulması gerektiğini savunur. Şiir, bütün alanların dışındadır. Tiyatro sadece eğlence aracı olabilirken şiir olamaz. Diğer sanatları vücuda getiren sanatçılar pazarlama kaygısı taşıyabilse de şairin böyle bir kaygısı yoktur.

Cemal Süreya'nın Türk Şiiri Üzerine Değerlendirmeleri

Türk şiirinin her dönemki eserleriyle ilgilenmiş olan Cemal Süreya, Divan şiirinin ve şairlerinin büyüklüğüne saygı duyar ve röportajlarında onlardan övgüyle söz eder:

“Divan şiirinde bence en önemli şairler, Fuzuli ve Baki'dir. İmparatorluğu en iyi anlatan şair Baki'dir. Hatta Sabahattin Eyüboğlu bir yazısında şöyle der: Baki'ye yeni şiir çıktığı vakit, “sofra şairi” demişlerdir, Eyüboğlu diyor ki, “Ama nasıl bir sofraya!” Baki'nin oturduğu sofraya padişah sofrası, dünyada bir tane. Fuzuli ise hüznü getirmiştir. Onun şiirinde Türk şiirinde bugün bile ulaşılamayan bir lirizm vardır” (Süreya 2012: 209).

Türk Edebiyatı tarihinde esas değişimin Cumhuriyet'ten sonra olduğunu söyler. Divan edebiyatını klasik edebiyatımız olarak tanımlar. *“Bizim edebiyatımızın asıl gelişimi 1920'lerden, özellikle de 1940'lardan sonra olmuştur. Klasik edebiyatımız, Tanzimat, Servet-i Fünun edebiyatları değil Divan edebiyatıdır. Tanzimat edebiyatı da, Servet-i Fünun edebiyatı da bir yenileşme deviminin ilkel yansılardır.”* (Süreya 2012: 354–355) diyerek Yeni Türk Edebiyatı'nın başlangıcına gönderme yapar.

Cemal Süreya, Batı edebiyatının tanınması ve edebiyatımıza tanıtılmasındaki katkılarının yanında kültürümüzün bir parçası olan Eski edebiyatı da yorumlamıştır. Klasik şiiri çok iyi bilen şair, kendi şiirlerinde klasik özelliklere yer vermez. O ve çağdaşlarının izlediği edebi çizgi Garip topluluğunun açtığı çığırdan sonra başlar. Bu süreç İkinci Yeni şairi sayılan Cemal Süreya'ya ve diğer şairlere şiir yelpazesini genişletmeleri için uygun ortam sağlar.

“Şiirimiz özellikle 1940'tan sonra kendisine zengin çıkış noktaları bulmuş ve geniş bir yelpaze halinde bugüne gelmiştir. Divan Edebiyatı büyük bir edebiyat ama bu edebiyatta Yahya Kemal, Ahmet Haşim'e kadar şiirsel bir boşluk görüyorum. Bu iki şairle başlayan gerçek şiir fişkırması daha sonra şiirle çok yoğun olarak 1940'ta Orhan Veli ve arkadaşlarıyla gerçek bir yörüngeye oturdu. Bizim kuşak andığım çevrenin bir yerinden çıkış yaptı ve şiirin alanını her yana doğru genişletti” (Süreya 2012: 113).

Cemal Süreya, Türk şiirinin eksiklerini ve yanlış giden yönlerini görüp özeleştirii yapabilen bir şairdir. Bununla birlikte Türk şiirinin Dünya edebiyatı için ne kadar değerli olduğunu, Türk edebiyatında öngörülü ve üretken şairler olduğunu her fırsatta dile getirmiştir: *“Bir İngiliz şairinden daha öngörülü olmuş Türk şairi. Bunu rahatça söyleyebilirim. Türkiye'de Yevtuşenko gibi en az 30 şair var; ondan daha iyi”*(Süreya 2012: 210) .

Şairin bir başka tespiti de şiirimizde 1970'ten önce Anglo-Sakson etkilerinin yoğun oluşudur. Bu yıllardan sonra bu etkiler ve Fransız şiiri

etkisi iyiden iyiye azalmıştır. Ardından ise Latin Amerika ve İspanyol şiirine ilgi başlayacaktır. Ona göre şiirde en verimli ülkeler İspanya ve Latin Amerika dışında Türkiye, Yunanistan'dır:

“Bugün, gelişkin Batı ülkelerinde, şiir, söz sanatları arasında arka plana düşmüştür. Fransızların gerçek şiir ustalarının hemen hepsi altmış beş, yetmiş yaşını doldurmuş; şiirin yurdu Fransa'da, ne yazık ki, iyi genç şairlere rastlanmıyor. İngiliz şiiri için de aynı şeyi söyleyebiliriz. Almanya'da İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra şiir parıltısı görülmedi pek. Gerçek şiir, doğurgan şiir, İspanya'da, Latin Amerika ülkelerinde soluk alıyor. Bir de Türkiye ile Yunanistan'da: Akdeniz ülkelerinde” (Süreya 2012: 43–44).

Cemal Süreya, Tanzimat döneminden beri edebî ilişkilerimizin fazla olduğu Fransız şiirinin, şiirimize katkıları olduğunu söyler. Şairlerimiz kendilerini diğer edebiyatlara daha yakın görseler bile bu sadece görünüştedir. Şiirimiz kendine Fransız şiirini örnek almıştır; ancak eski şiir birikimimiz kendini ağırlıkla hissettirir:

“Latin Amerika şiiri de, tıpkı Afrika şiiri gibi, Kanada şiiri gibi, Fransız şiirinin etkisi altındadır. Bu bakımdan, kendi ülkesinde sanki gücünü yitirmiş, yeni büyük temsilciler çıkaramamaya başlamış olan Fransız şiiri, günümüzde birçok ülkede etkin durumdadır. Genç kuşak şairlerinin çok büyük bir bölümü de, dolaylı yoldan, Fransız şiirine özgü olanakları denemektedir. Oysa fazla ilginç gelmesin, olgun kuşak şairlerimiz, bütün söylenenlere karşın, daha bir kendimize dönüş, daha bir arayış içindedirler” (Süreya 2005: 176).

Fransız sürrealistlerinin “şiir edebiyata karşıttır” görüşü Cemal Süreya için onaylanabilir ve üstüne düşünülmesi doğru olan bir fikirdir. O, şiiri diğer bütün edebiyat dallarından ayrı görür. Şiir başka bir dünyadır, akıl dışıdır. *“Akılcı olan diğer edebiyat dalları karşısında şiire akıl dışı, hatta akla karşı, bilinç altı bir durum kazandırmak, amaçları buydu. Ama ne olursa olsun bu lafta ben büyük bir doğruluk payı buluyorum.”* (Süreya 2012: 17) Şiirin bilinçaltıyla ilişki içinde olmasında bir doğruluk payı bulan şairin fazla şiir yazarak kendisini deşifre edeceği yaklaşımı birbiriyle örtüşmektedir. Şair, şiirleriyle bir dünya kurar. Kurduğu dünya edebiyatın içinde güçlü ve müstakil bir yapı oluşturur.

Olgun kuşak diye nitelenen şairler kendi öz şiirimize dönüş içinde olsalar da Cemal Süreya, Fransız şiirinin katkılarının olduğunu kabul eder. Bu üç katkı şiirin giderek yazı-şiir niteliği kazanması, şiirin direnme niteliğine bağlanması ve şiirin eleştiri olduğu düşüncesidir.

Cemal Süreya'ya göre Türk edebiyatçıları, Batı şiirini edebiyatımıza sokarak çok önemli bir iş yapmışlardır. O, her zaman edebiyat tarihimizdeki birikimin güçlü etkisinin hissedildiğini, Batı'ya eğilim fazla olsa da kendi rengimizi hep öne çıkardığımızı düşünür. Dünyada çoğu edebiyatta olmadığı kadar çeviri yapılmış ve bunların ışığında eserler verilmiştir. *“Bizde 1940'dan sonra şöyle bir durum meydana geldi, ister öykünmecilik, ister*

özenticilik desinler, ne derlerse desinler, Türkiye’de 1940’dan bugüne kadar Batı ve dünya şiirinin laboratuvarı kurulmuştur.” (Süreya 2012: 210) diyecek kadar Batı edebiyatının, Türk şiirinin gelişmesinde önemli rol oynadığı eleştirisinde bulunur.

Türk şiirinde öteden gelen gelişme ve değişmeyi gören Cemal Süreya Batı şiirini yakalamak ve onu geçmek için Türk şiirinin “lirizm” gibi bir silahı olduğunu düşünür. *“Türkiye gibi ülkeler Batı’ya karşı ilk rövanşlarını edebiyatla alacaklardır. Hele şiirdeki lirizm olanağı büyük bir üstünlüktür.”* (Süreya 2012: 46) Cemal Süreya’nın Batı dünyasına bakışı göz önüne alındığında, buradaki tutumunu düşmanca bir yaklaşım değil “edebiyatına güven” şeklinde yorumlamak uygun olacaktır.

Şiirlerde Kişilik Sorunu ve Humour

Okuru şaşırtmak, zekâ seviyesini yükseltmek amacıyla şiirde yer alan humour, Süreya’ya göre seçkin espridir. Türk Edebiyatı’na Garip şiiriyle girmiştir ve bir dinamit etkisi yaratmıştır. *“Bu dinamit humour’dur. Çağdaş şiirin ayırıcı niteliklerinden biri de dilde büyük zekâ yangınları çıkarmak oluyor... Ben humour’u burada kaba güldürü ya da kaba eğlence karşılığı olarak almıyorum. Yazının başlığını humour değil dinamit koymam da bundan. Sanat yapıtındaki ince, seçkin espri benim demek istediğim.”* (Süreya 2000: 195)

Cemal Süreya, şairin eseri üzerinde düşünerek yaratabileceği humour’u zekâ ve dilin ortak ürünü olarak görür. Bunun çıkış noktasını da geleneğe bağlar. Bir şiirin başarılı sayılması için bu özellik büyük bir üstünlük sağlamaktadır. *“Niye mi humor halis bir soyutlayıcıdır? Vurur ve belirtir. En soyut bir bölgede ondan yardım umabilir, oradan alınızın akıyla dönebilirsiniz. Hele bir de kişiliğiniz varsa işiniz iş”* (Süreya 2000: 196). Şiirde zekâyı ortaya koyan çok sayıda unsur vardır. Cemal Süreya’ya göre humour, zekâyı ortaya koymada önemli bir rolü olan bir unsurdur.

Şiirde kişilik kavramı Cemal Süreya için çok önemlidir. O, kalıcı şiirin soyut şiir olacağına ve soyut şiirin kişilikle oluşturulabileceğine inanır. Kişilik bir şairin kendine has hayal dünyası, dil kullanımı ve şiir yaratımıdır. Birbirine benzeyen şiirler bir gürültü kirliliği oluşturmaktadır. Kişiliği olmayan şiirler, oluşturdukları hengâmede yok olmaya mahkûmdur. *“Kişilik yeni şiir için her şeydir. Yeni şiir davranışında ancak şiirlerini kişiliklerine yaslayabilen şairler seslerini bugünden yarına duyurabilecek, öbürleri bunca gürültüler, kelime yağmaları, mısra talanları arasında toz olup gidecekler.”* (Süreya 2012: 21)

Taklit, kişilik olursa ve ölçüsünü aşmazsa iyidir. Şairlerin birbirini etkilemesi, etkilemesi, yeni kullanımlar doğuracağı için faydalı olabilir. Ancak kendi birikimiyle birleştirip kişiliğini ortaya koyabilirse bu böyledir. Cemal Süreya, şiir için olmazsa olmaz dediği “kişilik”i, Fazıl Hüsni Dağlarca’da bulmuştur:

“Bakın, dikkat ederseniz şiirde kişiliğe bugün eskisinden daha çok önem veriyoruz. Sanırım bu gelecekte daha da çok olacak. Çok güzel de olsa iki şiirin yazanını şair kılmaya yetmemesi, şairi belli olamayan şiirlerin estetiğe konu olmaması bu fikrimi doğruluyor. Kişiliğin tadı şiir dünyasını bir tuttu ki bugün, bir şiiri bir şair yazarsa güzel oluyor da aynı şiiri bir başkası yazınca olmuyor. Mesela Fazıl Hüsni Dağlarca kişilik sahibi bir şairdir, “Kızılırmak Kıyıları”nı, kendi havasından, kendi kişiliğinden geçirerek yazmıştır” (Süreya 2000: 193).

Kişiliği kuran kelime kullanımının yanı sıra ironi kavramı da şairin dikkate aldığı bir noktadır. Belirli bir seviyeye gelen şairlerin şiirlerinde ironi görüleceğini, bu özelliğin Divan edebiyatında kısmen bulunduğunu aktarır. 1940'lı yıllardan itibaren toplumun hayat şartlarının farklılaşmaya başlamasıyla, ironi kullanımını “alay” silahına dönüşür. Bu silahla eski şiiri yıkan Garip'ten sonra İkinci Yeni şairleri ironiyi ustalıkla kullanır. Cemal Süreya'nın şiirlerinde ironi; burjuvazinin, kapitalizmin, bilgisizliğin ve benzeri olumsuzlukların eleştirisi, inkar veya yadsıma aracı olarak bulunabilir.

Şair Kimdir?

Cemal Süreya, “Şair kimdir?” sorusuna kendince cevap vermiştir. Şiir ve şair üzerine çok düşünen Cemal Süreya'nın iki çeşit şair tanımı vardır. Kitlelerin duygularını yansıtmış, büyük temalara yönelmiş olan büyük şairler ve dünyayı kendi imbiclerinden geçiren cins şairler. *“Abdülhak Hâmit büyük şairdir, Yahya Kemal hem cins, hem büyük şair Nâzım Hikmet de öyle, hem cins, hem büyük şair.”* (Süreya 2012: 202) Süreya'nın şair tanımına sokup övgüyle andığı isimler, gelecek nesiller tarafından da yargılanıp zaman sınırını eserleriyle aşan sanatçılardır. *“Öncü kuşağından Cahit Sıtkı Tarancı, Orhan Veli cins birer şairdir. Fazıl Hüsni Dağlarca, Behçet Necatigil, Oktay Rifat da öyleler.”* (Süreya 2000: 237) diyerek kendi şair tanımına örnek teşkil edecek büyük şairleri açıklamaktadır.

Cemal Süreya için şair yalnızca şiiri yazan kişi değildir, toplumdaki herkesi temsil eden en tepede bulunandır. *“Şair, şiir yazan kimse demek değil; onun ötesinde bir varlık. Şair, bir tavidir ve şiirinin de üstünde bir yerdedir. Rimbaud'un da dediği gibi başkalarıdır o da. Hem en çok kendi, hem başkaları.”* (Süreya 2012: 121) Anlaşıldığı üzere şair, bireyselliğini toplumsallıkla buluşturan kişidir. Gökalp Alpaslan, bu görüşlerinden hareketle Cemal Süreya'nın şairler üzerinde derinlemesine durup düşündüğünü, şiirlerinin klasik Türk şiiriyle olan bağının izi sürülerek bulunabileceğini söylemektedir. Söz konusu bağ, bazen biçimsel öykünmelere bazen parodiye dayansa da sağlam ve içten bir bağdır (Gökalp Alpaslan 2009: 448).

Bazı şairler halk edebiyatına ait biçim ve dil özelliklerini şiirlerinde taklit etmektedir. Bu yüzden kişilik sorunu yaşamaktadırlar. Süreya'ya göre halk şiirlerinin kalıplaşmış, geleneksel söyleyişine yönelmek şiirimize bir fayda sağlamayacaktır. Çünkü ortaya konulan eser şaire ait değildir. Güzellik

yüzyılların birikimine, halk şiirine, halk diline aittir. Şairin yapması gereken günümüz dilinin imkânlarıyla yeni ve kişilikli bir şiir yazmaktır: “*Halk şairi o dizeyi kurarken kendi yaşadığı dili kullanmıştı. Hatta kullandığı dilin en özenli, en titiz bir dil olmasına çalışmıştı. Hatta o dile bir şeyler katmıştı. Bizim yapacağımız ona öykünmek değil, onun yaptığı gibi yapmaktır; yani kendi dilimizle konuşmak, bir şey anlatıyorsak onunla anlatmak.*” (Süreya 2000: 322)

Cemal Süreya, “Şair kimdir?” sorusuna cevap verse de kendisini bir kalıba sokamaz. Şairin kim ve şairliğin ne olduğunu iyi bilir; ancak kendini değerlendiremez. Kendi şairliğinden kuşkuludur:

“Şair miyim diye kendimden de her zaman kuşkulanmışımdır. Beceremediğim, bunun için de bir türlü sevemediğim bir iş yapıyorum havası işte. Bu, ilk şiirimi yayımladığım zaman da bu böyleydi, bugün de böyle. Hep zorlanarak yazdım; mecburdum sanki. Elimde bulunan bir ilk imge ya da ilk dizenin şiddetli dürtüsünden de hiçbir zaman kurtulamadım. Bu dürtünün benim için yalnız sanat değil, hayat dürtüsü olduğunu da söyleyebilirim” (Süreya 2012: 114).

Cemal Süreya olması gerekenin peşine düşer. Böbürlenmek yerine cins şair olmanın izini sürer. Edebiyatın içinde müstakil bir alan olarak gördüğü şiirin kendine has kalmasını bekler.

Farklı Sanat Dallarıyla İlgili Görüşleri

Cemal Süreya'nın sanatı tanımlaması şöyledir: “*Tarih, insan toplumlarının ayıklayıcı bir hikâyesiyse, sanat da bileşik bir anlatımı oluyor.*” (Süreya 2012: 49) Her sanat yapıtının bir siyasi anlamı olduğunu, sanatçının siyasal bir niyeti olsa da olmasa da siyasileştirileceğini söyler. Nâzım Hikmet'i bu konuda örnek seçer. Her sanatçının siyasileştirilebildiği ortamda Nâzım Hikmet'i gittiği yoldaki kararlılığından dolayı önemli görür. Nâzım Hikmet'in düşüncelerinin şiirlerinde yapısal olarak kurulduğunu söyler.

Yazılarında sıklıkla Türk şiirini diğer türlerle karşılaştırmıştır. Avantaj ve dezavantajlarını tespit etmeye çalışmıştır. Şiirin pazarlama kaygısı olmadığını; fakat plastik sanatlarda, tiyatrodaki, edebiyatta bu kaygının üst boyutlarda olduğunu düşünür. Senaryo, resim, tiyatro gibi düşüncenin ön planda olması gereken türlerde bile artık sanat kaygısının yerini başka kaygılar alır. Şiir bu durumlara zemin hazırlamaz. Şiirde satış kaygısı yoktur. Aynı zamanda şiir eğlenceli vakit geçirme aracı da değildir: “*Tiyatroya, sözgelimi salt eğlence olarak da gidilebilir. Şiir ise salt eğlence olamaz. Yitirdiği yer burası.*” (Süreya 2012: 210)

Edebiyat dışında pek çok ilgi alanı vardır Cemal Süreya'nın. Bu alanlardan biri resimdir. “*Resim sanatının gelişmesinde yazarların, özellikle de şairlerin büyük katkıları olmuştur.*” (Süreya 2000: 374) der. Resim

üzerinde bilgi sahibi olmanın yanı sıra şiirle ilişkisini de sorgulamıştır: *“Soyut şiirin gerçekle ilgisi ne olmalıdır. Sınırları nereye kadar gidebilir. Abstrait, resim gibi abstrait şiir yapılabilir mi? Olursuz bir şey yok ama bu çok güç iş gibi gelir bana. Gerçi şu son yıllar resmin olanaklarıyla şiirin olanakları birbirine yakın gelişmeler gösterdi. Ama unutmamalı ki resim resimdir, şiir de şiir.”* (Süreya 2012: 22) Resim ve şiir arasında ilgi, ortaklık kurmanın zor olmakla birlikte imkânsız olmadığı görüşündedir. Yine de ikisinin de yaratıcı öğeleri birbirinden çok farklıdır. Şiir renklerden oluşur, imkânları bir noktaya kadardır. Şiir ise daha geniş olanaklara sahip bir yaratma sanatıdır:

“Yeni resmin birimi renktir. Tek boyutlu bir şeydir renk. Şiirin birimi kelime ise bir hacimdir. Ele aldığımız anda bir tarihi, bir takım çağrışımları, serüvenleri vardır. Onu nice değiştirmiş olursak olalım yine de pek fazla değiştirmiş sayılmayacağız. Renkleri bir ressam yüzeye nasıl vurursa vursun, bu o renklerin doğalarına aykırı düşmez. Ama kelimeler eninde sonunda gerçeğin en ufak parçaları oluyor. Hele varlıklara ad olan kelimelerde bu daha çok görünür. Renk bir nitelik olarak gerçeği kavrar, kelime ise bütünüyle kavramak durumundadır. Resimdeki renk bir izlenim, şiirdeki kelime bir yorumdur” (Süreya 2012: 22).

Döneminde gözlemlediği olumsuz durumlardan da söz açmıştır şair. Ressamların çoğunun artık özel koleksiyonlara satış yapma amacıyla resimler yapması Cemal Süreya için eleştirilmesi gereken bir noktadır. Bunun üzerine şiirin bunlara alet edilmemesine sevinir. *“Şiir, Türkiye’de felsefenin de yerini tutmuş. Felsefe olmamış, düşünce olmamış. Böylece şiir, şiir olmaktan çıkmış bir yerde. Başka şeylerin yerini de tutmuş.”* (Süreya 2012: 210) Cemal Süreya, ülkemizde insanların düşünceyi şiirleştirip kendini duygularıyla ifade ettiğini söyler. Şiir hem duygunun hem düşüncenin merkezi olmuştur. Dışavurumun şiirle değil, apayrı bir tür ve düzyazı olarak felsefe ile olması gerektiğini söyler.

Toplumsal özellikler ve içinde bulunulan ülkenin şartları şiiri yakından ilgilendirir. Şiirin toplumsallaşması ve eleştiri silahı haline gelmesi Cemal Süreya’ya göre genç şairlerin bir çeşit başkaldırısıdır:

“70’li yılların başlarında şiiri bir toplum silahı olarak görüyoruz. Toplumsal eleştirin silahı. Ama bu yılların sonlarında silahların eleştirisi devreye girince şiir de her yurttaş gibi evinin kapısına süngü vurmaya zorunda kaldı. “Heroik” bir kendine yer açtı 70’li yıllarda. Önce bir süre terörü sezemedi. Sezince de mücadelesini barışçıl temalara ağırlık vererek sürdürmeye başladı.

Olumlu – olumsuz şiir susmadı diyelim. Özellikle genç şairler.” (Süreya 2012: 119).

Toplumsallık özelliği taşıyan şiir, düşünceye fazlaca meyillidir. Yetmişli yıllarda Türk şiiri macerasının mücadeleye dönüştüğünü, sonra eleştirilerin yönlendirmesiyle başka bir yol izlediğini söyleyen şair; şiirin

susmamasından dolayı mutludur. Şiirdeki dönüşümü başkaldırı özelliği olarak olumlar.

Cemal Süreya'nın Eleştirdiği Sanatçılar

Cemal Süreya'nın eleştirilerine şairlerden eleştirmenlere pek çok sanatçı konu olmuştur. Nazım Hikmet, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Orhan Veli, Tevfik Fikret, Behçet Necatigil, Can yücel, Turgut Uyar, Cahit Külebi, Mehmet Kemal, Bülent Ecevit, Sebahattin Kudret Aksal, Abdullah Rıza Ergüven, Baki Süha Ediboğlu ve daha pek çok sanatçıyı eleştirdiği yazıları bulunmaktadır.

Cemal Süreya'nın, üzerinde en fazla durduğu şairlerden biri Orhan Veli'dir. "Dilde çıkması gereken yangınlar" Orhan Veli'den çıkmıştır. Yeni şiirin kurucusu olan bu şair Cemal Süreya için "Cins Şair"dir. Orhan Veli'nin, Türk şiirinin kavgasını kazanıp kendi şiirinin kavgasını kaybettiğini düşünen Cemal Süreya onun hakkındaki tespitleri farklıdır. "Orhan Veli'nin edebiyat hayatımızda hiçbir şairinkine benzemeyen bir kaderi oldu. Yeni şiirimizin işlev olarak kurucusu olan bu adam kuramını yazılarıyla değil, başka iki şeyle yaptı: Hayatıyla ve şiiriyle." (Süreya 2011: 116) Yazar, Orhan Veli'nin hikâyeleştirilen hayatının ve fikirlerinin sözcüsü şiirlerinin edebiyat tarihimizde iz bıraktığını söylemektedir.

Edebiyatımızda Orhan Veli'yi taklitte başarısız olanlar onun eleştiri hedefinden kurtulamamıştır. Cahit Külebi, Edip Cansever ve Mehmet Kemal gibi şairler, dönemlerindeki diğer çoğu şair gibi Orhan Veli'ye takılıp onun gölgesinde başarılarına gölge düşürmüşlerdir. "Mehmet Kemal duygunluğu bırakmadığı için Orhan Veli'yi izleyen şairlerin çok defa düştükleri kuru'luk tehlikesini atlattır. Ama sadece atlattır, çünkü şiirini (özellikle kısa şiirlerini) nükteci şiirin yapısına göre kurmuştur. Bu yüzden her defasında atlatmasına rağmen hep o tehlikeyle karşı karşıya kalır." (Süreya 2011: 158)

Süreya sanatını tanıttığı Tevfik Fikret'in, parti şairi gibi çalıştığını düşünür. Bu duruşundan doğan çelişkilerini, şiirsel yönü geri planda bırakmasını, kuru bir söylevci olmasını ve içten olmamasını eleştirir; ancak bunu onun içinde bulunduğu kültürel ortama bağlamaktadır: Tevfik Fikret'in şiirsel planda değil, siyasal planda başarılı olan "Cevahir Yürekli" bir şair olduğu görüşündedir:

"Tevfik Fikret gericilere karşı, istibdada karşı direndiği için şair olarak büyümsenmiştir. Kendisine büyük şair denmiştir. Kısacası şiirindeki siyasal tavır, ömür boyunca ve öldükten sonra bir rant sağlamıştır ona. Oysa bu siyasal tavrın altında bir devrimci ağıntı yoktu. Siyasal olmayan şiirlerinde ise yer yer Cenap Şahabettin'in etkisi altındadır. Ve Cenap gibi şiirsel bir araştırma çabası yoktur. Ateist tavrını geliştirirken humour'a hiç önem vermemiştir. Dünyada ateist olup da humour'u bulunmayan tek adam belki de Tevfik Fikret'tir" (Süreya 2011: 78).

Cemal Süreya için büyük şairlerden biri Can Yücel'dir. Argo ve küfrü bir çeşit arınma işlemi olarak kullanan içten şair Can Yücel'i kendisinden de üstün görmektedir. *"Can Yücel'in şiirsel çemberini uç uca getirmiş olmadığını söyledim demin. Bunu bir kusur olarak söylemedim. Bence bu da onun belirgin bir özelliğidir. Yoksa bütünüyle ele alındığında kim var ondan daha şair olan?"* (Süreya 2011: 144)

Turgut Uyar şiirsel gövdeye uygun söz sanatı kurabilmiş, görüntü kavramına yeni olanaklar katan Akdenizli bir şairdir. Siyasetçi olduğu için zaten önemli gördüğü Bülent Ecevit'in şiirleri düşünceyi giysilerinden soyan, somutlaştıkça insancillaşan şiirlerdir.

Cemal Süreya'nın, olumsuz yönlerini eleştirdiği bazı şairler vardır. Bunların nedenleri üzerinde durmakta ve kendince bu durumu açıklamaktadır. Sabahattin Kudret Aksal, cins şair değildir. Düzyazıcı şairdir. Şiirin yenileşmesine katkıları olsa da otuz beş yaz formalizminden dolayı düşüşe geçmiştir. *"Duru Gök'teki mısraların şiirimize bir şeyler kazandırmadığını söylemek zorundayız. Oysa aynı şairin Şarklı Kahve adlı kitabında daha oynak, daha plastik anlatımlar, imkânlar vardı. Bir şairin sonradan bu denli düşüşler göstermesi kişiye hüznün veriyor, karamsar ediyor kişiyi"* (Süreya 2011: 232).

Abdullah Rıza Ergüven için figüran şair tanımlamasını yapan ve onu kötü bir şair olarak gören Süreya Nihat Sami Banarlı için de "tek tipçi sanat bağına" ifadelerini kullanmaktadır. Necati Cumalı ayrıntılar şairidir, yalnız konuşma diline yaslansa da kişiliğini şiirlerinde oturtamamıştır. Şiirleri ilk bakışta hoş gitse de unutulmaya mahkûmdur. *"Necati Cumalı'nın konuşma diline çok güzel bir dadanışı var. Ama işte hepsi o kadar Güneş Çizgisi'ni kurtaramıyor bir başına. Necati Cumalı'nın bir kitabı daha işte diyoruz. Başka bir şey demeye dilimiz varmıyor. Onca ününe, onca şiirine rağmen kişiliğini tam kurmuş sayılmaz."* (Süreya 2011: 236).

Fazıl Hüsnü Dağlarca, yeni şiir için kenar bir kişiliktir. *"Benim niyetim burada Fazıl Hüsnü Dağlarca'yı eleştirmekten çok şiirimizin gelişi süreci içinde bu iki dönemi ayıran nedenlere eğilmektir."* (Süreya 2011: 59) açıklamasıyla başladığı "Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın Şiirinde İki Dönem" başlıklı yazısında Dağlarca'nın, Attila İlhan'ın, Ahmed Arif'in ve Ahmet Muhip'in şiirin kavgasını daha iyi kavramış olduklarını söyler ve Fazıl Hüsnü'yü eleştirmekten geri durmaz. *"Fazıl Hüsnü Dağlarca Yeni şiirin kendi olanakları içinde evriminden sonra oluşmuş kenar bir kişilik gibidir. Garip, ortak dili kalkandıran bir davranıştı. Fazıl Hüsnü Dağlarca ise kendi jargonunun içine çekilip orda sıkıyönetim ilan eden bir şair oldu. Oysa 1940-1950 yılları arasında yazan yeni şairlerin hemen hepsi Garip hareketinin içinde bulmuşlardır kendilerini"* (Süreya 2011: 65).

Yahya Kemal'in Paris'te Türk şiiri hakkında düşünüyor olup büyük yargılara ulaşması, edebiyata uzak biri olarak gördüğü Şefik Hüsnü'yle birlikte hareket etmesi Cemal Süreya için eleştiri sebebidir. Yahya Kemal'in edebiyat tarihi yorumlarını da doğru bulmaz. Ancak Yahya Kemal'i aynı Ahmet Haşim gibi ilk modern şair kabul edip ona saygı duyar (Süreya 2011: 403).

Eleştirmenlere Bakışı

Cemal Süreya eleştirmenlere düzyazılarında oldukça fazla yer vermiştir. “*iyi bir eleştirmen olmak iyi bir yazar olmaktan çok daha güç*” (Süreya 2005: 276) diyen Cemal Süreya; Attila İlhan, Asım Bezirci, Nurullah Ataç, Suut Kemal Yetkin, Yahya Kemal ve Hüseyin Cöntürk gibi edebiyatçılarla edebi tartışmalara girmiştir.

Yaşar Nabi Nayır’ın ve *Varlık* Dergisinin gedikli eleştirmeni dediği Hikmet Dizdaroğlu’nun kararlarını onaylamaz. Baki Süha Ediboğlu, Necati Cumalı, Oktay Rıfat ve Cahit Külebi’nin kişiliksiz şiirlerini beğenip yayımlamalarına tepkilidir.

İlhan Selçuk’un köşe yazıları ve yergileriyle büyü bozucu veya göz açıcıdır. Yergileri onun toplumsal işlevine yakışmakta, etik ve cezalandıran bir mizah yapmaktadır. “*İlhan Selçuk da kimi zaman “Ezop’un lanetli diliyle” konuşmak zorunda kalmıştır. Ama genellikle tok sözlü, gözüpek, açık ve net bir yazardır*” (Süreya 2011: 170).

Nurullah Ataç, Cemal Süreya’nın eleştirmenliğini beğenmediği bir edebiyatçıdır. Ataç’ın tutarsız olduğunu söyleyen Süreya bunu, her düşüncenin doğru olduğu fikriyle yola çıkıp kendini eleştirenlere tahammül edememesi şeklinde hastalıklı bir nokta olarak açıklamaktadır. Ataç birini severse de sevmezse de çok abartır, zamanla düşünceleri değişir. Onun için Tevfik Fikret büyük şairken yeni şiir sevdasıyla onu tamamen silmiştir. Mehmet Akif, Necip Fazıl, Faruk Nafiz, Tanpınar, Cevdet Kudret ve Ahmet Kutsi Tecer’i sevmez. Ataç, kendi tarif ettiği gibi “Tekkeye giren, ondan başkasını bilmeyen”dir. Kendini çok tekrar eder:

“Yazı yazmaya oturduğunda karşısında hep Sainte-Beuve’ü, Baudelaire’i, Mallarmé’yi, Stendhal’i buldu. Hep onları sevdi ve sonuçta hep onlarla didiği. Böylece “Anadolu Sokrates’i”nde yaratıcı düşünce çelişkileri halinde belirdi. Çelişkinin düşünceden beğeniye geçmesi Ataç’ın yapıtını bir yerde örseliyor; ama ona bir roman tadı da getiriyor” (Süreya 2011: 22).

Osman Mazlum imzasıyla kaleme aldığı köşe yazılarında Attila İlhan’a oldukça geniş veren Cemal Süreya için İlhan’ın eleştiriye değer pek çok özelliği bulunmaktadır. O, iyi bir şairdir; ancak toplumculuğu kendi istediği gibi yorumlayan, daha gösterişli olsun diye cümleleri dolandıran bir yazardır. Süreya, onun sosyal realizme yaklaşımını kendine ihanet edişi olarak görür. Toplumculuk ve toplumsallık anlayışında bir sorun olduğunu düşünen Süreya, İlhan’ın sosyal ekonomi hakkındaki fikirlerinin de doğruluğunu desteklemez. “*Yüz yıldır ekonominin tarihi neredeyse ekonomi politikasının tarihi olmuştur. Bu böyleyken sözünü ettiğimiz kavramları o gibi anlamak ancak Attila İlhan’ın kendine öz düşüncesinin orijinal bir sonucu olarak kalacaktır. Alfa beta delta*” (Süreya 2011: 230).

Attila İlhan’ın tavırları Cemal Süreya’nın eleştirilerine konu olurken istihza etmesi için de fırsat yaratmaktadır. 15 Mart 1959’da *Pazar*

Postası'ndaki "Jüri" başlıklı yazısının sonunda Attila İlhan'ın genel güvensiz tutumuna göndermede bulunur. "...hangi yapıt seçilmiş bulunursa bulunsun, her jüriye olduğu gibi bu jürinin kararına, beğenisine karşı da Attilâ İlhan'ın yazacağı yazının başlığı aynı olurdu: "Cebren ve hile ile..." (Süreya 2011: 262)

Asım Bezirci'nin Sezai Karakoç'un "Bir Materyalist Şiir" yazısını eleştirdiği "Bir Maddeci Şiir Anlayışı yahut İlm-i Nücum" yazısı üzerine yaptığı çıkarımlar üzerine, 24 Ağustos 1958 tarihinde Cemal Süreya "Şiiri Unutanlar" başlıklı yazısını *Pazar Postası*'nda yayımlamıştır.

Asım Bezirci'yi Yeni şiiri yalnızca istatistikle açıklamaya çalıştığı gerekçesiyle ve edebiyat bilmemekle suçlar. Onun kullandığı istatistik metodunun şiire, özellikle Yeni şiire uygulanamayacağını, bunun şiir ve edebiyat bilmeyenlerin işi olup kelime saymak gibi yönlerinin olduğunu söyler. Bununla birlikte bir tartışma başlamış olur. Asım Bezirci "Statistique Değil Stylistique!" yazısıyla Süreya'ya cevap verir. Cemal Süreya'nın istatistik ve stilistiği aynı şey zannettiğini söyleyip bir kavram tartışması ortaya çıkmış olur. Bu yazıya karşılık Cemal Süreya, "Statistique yani Stylistique!" yazısında Asım Bezirci'ye (Halis Acarı) bu konunun tartışma gerektirmeyecek kadar açık olduğunu söyler: "Yani Halis Acarı'nın stilistik stilistik dediği şey aslında istatistiğin edebiyata uygulanan adı oluyor, başka değil. Halis Acarı benim stilistik hakkında köklü bir bilgim olmadığını söylerken, kendisinin istatistikle köksüz de olsa bir yakınlık kuramamış olduğunu anlatmıyor mu acaba?" (Süreya 2011: 248)

1969 Ocak'ta Papirüs'te "Ahmed Arif" başlıklı yazısından sonra da Hüseyin Cöntürk'le karşılıklı yazıları vardır. Hüseyin Cöntürk'ün, Ahmed Arif'e şiire yeni başlayıp Attila İlhan'a ve Orhan Veli'ye özendiği yorumlarını yapmasını kabul etmez: "Cöntürk'ün Attilâ İlhan gibi daha birçok şairin, sözgelimi Ahmet Oktay'ın, Hasan Hüseyin'in, Yılmaz Gruda'nın, Ahmed Arif'e borçları bulunduğunu saptamış olmasını isterdim." (Süreya 2011: 289) diyerek yine kendince gereklilikler üzerinde durmuştur.

Suut Kemal Yetkin de Cemal Süreya tarafından eleştirilmiş bir eleştirmendir. Onun dil görüşünden yola çıkarak "yalnız arı su içmek istediği için susuzluktan ölen bir yazar" olarak tanımlar. Onun roman yorumlarını beğenmez, doğru bulmaz ve hep aynı şeyleri söylediğini iddia eder. "Suut Kemal Yetkin hep böylesi yanlışlar içinde. Gerçekçilikten söz etmesi de vaktiyle gerçekçileri okumuş olmasındandır. Ve, ne yazık ki, romandaki gerçekçiliği ayrı bir sanatta, bir uç duruma yükselmiş olan ve gerçekçilikle hiçbir ilgisi bulunmayan Valery'nin girişimindeki kanutlarla açıklamaya kalkışıyor." (Süreya 2011: 181)

"Edebiyat Nesilleri" konusundaki bir yazısını da Yetkin'in tutarsızlığının örneklerinden biri olduğunu söyleyen Cemal Süreya, çok eleştirdiği Ataç'la Yetkin'i karşılaştırır. Ataç'ta çelişki bir yazma yöntemiye Yetkin'in tutarlılık çabalarının sonucu olarak ortaya çıktığını söyler. "Aynı kitap içinde bunca birbirini tutmaz sözler söyleyen başka bir yazar okumadım kendi payıma." (Süreya 2011: 184)

Cemal Süreya eleştirmenlere bakışını, bir şiirinde özetlemiştir. Türk Edebiyatındaki eleştirmenlerin içinde yalnız İlhan Berk'i eleştirmen olarak görür. Aslında İlhan Berk de Cemal Süreya gibi şair kimliği ile öne çıkan biridir. Cemal Süreya'nın bu şiiri kendisini eleştirinin içinde gördüğü fikrini destekler.

ADI İLHAN BERK OLAN ŞİİR

Nurullah Ataç çeliştirmen

Tahir Alangu soruşturman

Cevdet Kudret deriştirmen

Suut Kemal çekiştirmen

Mehmet Kaplan uyuşturman

Sabahattin Eyüboğlu yetiştirmen

Orhan Burian barıştırman

Vedat Günyol biliştirmen

Adnan Benk veriştirmen

Fahir Onger geçiştirmen

Memet Fuat alıştırmn

Fethi Naci kızıştırmn

Hüseyin Cöntürk yatıştırman

Rauf Mutluay doluşturman

Asım Bezirci koğuşturman

Mehmet H.Doğan geliştirmen

Doğan Hızlan buluşturman

Konur Ertop araştırmn

Vecihi Timuroğlu seviştirmen

Muzaffer Uyguner üleştirmen

Adnan Binyazar örtüştürmen

Füsun Akatlı konuşturman

Atilla Özkırımlı dalaştırmn

Murat Belge yakıştırman

Enis Batur ileştirmen

İlhan Berk eleştirmen

(Cemal Süreya 2000: 190)

Sonuç

Cemal Süreya'nın düzyazılarını, onların kaleme alınış sebepleri göz önünde tutularak geniş bir çerçevede analiz ettiğimizde bu yazıların türü hakkında daha kesin yargılara varabilmekteyiz. Şair kimliği ile öne çıkan Süreya, eleştirmen olarak anılmak istemez. Onun eleştirmenliği mecburiyetlerden bağımsız olduğu için rahat hareket eder.

Olumlu – olumsuz durumları, bunların nedenlerini sorgular ve kendi doğru bildiği şekilde çözümler yapar. Net sonuçlara varır. Söylediklerini örneklerle kanıtlama çabasındadır. Ancak yazılarında ele aldığı kişi veya konularda, onların iyi ve kötü yönlerini mümkün olduğunca örnekleyerek kesin yargılara ulaşır. Yazılarının giriş bölümünden itibaren sonuçta vereceği fikir bellidir. Oysa deneme veya inceleme için bu özellik şart değildir. Genel olarak sanat konuları hakkındaki görüşlerini dile getirdiği, tek bir konu ya da sanatçıya değinmediği yazılarında daha öznel ve belirsiz ifadeler kullanmasıyla deneme türüne yaklaşmaktadır. Çoğunlukla yazılarında, eserden ziyade sanatçı ve durum eleştirisi yapar. En çok yoğunlaştığı konu şiir ve Türk şairleridir. Şair kimliğinin de etkisiyle en dikkate değer eleştirileri bu konulardadır. Edebiyatın diğer türleri ile ilgili yazıları da olan Cemal Süreya, bu konulara şiir kadar ağırlık vermemiştir. Tiyatro, resim, plastik sanatlar, heykel gibi sanatlar hakkındaki görüşlerini dışı vurduğu yazılarında şiirle bu sanatların ilişkisine değinmiştir. Şiiri bütün türlerden farklı ve yukarıda tutmuştur.

Dil konusu Cemal Süreya için önemli bir konu ve ölçüdür. Ona göre kişilik sahibi, iyi sanatçılarda dil hâkimiyetinin ve kendine has dil kullanımı mevcuttur.

Türk edebiyatını dönemlere ayıran Cemal Süreya bu dönemler ve onların etkileriyle ilgili görüşlerini farklı yazılarında dile getirmiştir. Söylemlerinde tutarsız bulduğu, büyük sanatçı olarak nitelendirdiği kişileri eleştirenleri düzyazılarında eleştirir. Kendine eleştirmen demeyen Cemal Süreya, eğer şair kimliğiyle Türk Edebiyatında yer almasaydı eleştirmen olarak anılabileceği ileri sürülebilir. 130'u aşkın eleştiri çerçeveli düzyazısı bulunan Cemal Süreya'nın konuşma ve soruşturma yanıtları bu çalışmanın dışında tutulmuştur. Eleştirileri ise kendi içinde tutarlılık gösteren dikkat çekici yazılardır.

Kaynakça

ANDAÇ, Feridun (2001). *Türkiye Yazınında Eleştiri: Ataç'tan Günümüze Eleştirinin Ustaları*. Ankara: Ankara Üniversitesi Türkçe ve Yabancı Dil Araştırma ve Uygulama Merkezi TÖMER, 22-23 Kasım 2001.

CANPOLAT, Müge (2003). *Türkiye'de Deneme Ve Eleştirinin Gelişiminde Orhan Burian'ın Yeri*. Ankara: Bilkent Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yüksek Lisans Tezi.

DOĞAN, Mehmet Can (2001). *Sosyal Bilimler ve Denemenin Etkileme-Etkilenme Alanları*. Ankara: Ankara Üniversitesi Türkçe ve Yabancı Dil Araştırma ve Uygulama Merkezi TÖMER, 22-23 Kasım 2001.

ERCİLASUN, Bilge (2009). *Servet-i Fünun'da Edebî Tenkit*. Ankara: Akçağ Yayınları.

GÖKALP ALPASLAN, Gonca (2009). *Metinlerarası İlişkiler Işığında Cemal Süreya Şiirinin Bileşenleri*. Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 4 /1- I Winter 2009

KÖKDEN, Uğur (2001). *Dünya ve Türkiye Yazınında Denemenin Dünü ve Bugünü*. Ankara: Ankara Üniversitesi Türkçe ve Yabancı Dil Araştırma ve Uygulama Merkezi TÖMER, 22-23 Kasım 2001.

ÖZDEMİR, Emin (1983). *Yazı ve Yazınsal Türler*. İstanbul: Varlık Yayınları.

SÜREYA, Cemal (2000). *Sevda Sözleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

----- (2005). *"Günübirlik"ler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

----- (2011). *Şapkam Dolu Çiçekle*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

----- (2012). *Güvercin Curnatası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

TODOROV, Tzvetan (2001). *Poetikaya giriş*. İstanbul: Metis Yayınları.

DİVAN ŞİİRİNDE KANDEHAR

Özkan UZ*

Öz

Ele aldığı konu, kullandığı kaynak bakımından klasik Türk edebiyatı çok zengin içeriğe sahiptir. Tarih, coğrafya, din, astroloji gibi birçok alanla ilişkisi olan disiplinlerarası bir alandır. Osmanlı'nın ulaştığı sınırlar göz önüne alındığında bu coğrafyanın edebiyata yansımalarının ne denli zengin olacağı tahmin edilebilir. Divan edebiyatı geleneği içerisinde edebî ürünler oluşturulurken bazı coğrafi mekânların şiirlerde yer aldığı görülür. Dönemin koşullarına göre uzak sayılabilecek bu yerlerin divan şiirine estetik ve zenginlik kattığı aşikârdır. Bu yerlerden biri de Kandehar'dır. Bugün Afganistan sınırlar içerisinde yer alan ve Herat, Semerkand gibi ilim merkezleriyle beraber anılan Kandehar da kendine divan şiirinde yer bulmuştur. Kandehar'ın geçtiği beyitleri tespit etmek amacıyla 202 divan ve 49 mesnevi taranmıştır. Kaynakların taranması sonucu elde edilen veriler değerlendirilmiştir. Bu çalışmada Kandehar'ın divan şiirinde ne ölçüde yer aldığı, hangi özellikleriyle ön plana çıktığı el alınacaktır. Bununla birlikte teşbih, mecaz, tevriye gibi söz sanatlarıyla Kandehar'ın söze ve şiire kattığı anlam incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Divan şiiri, yer adları, Kandehar, kand,.

KANDEHAR IN THE DIVAN POETRY

Abstract

Classical Turkish literature has a very rich content in terms of the subject it deals with and the source it uses. It is an interdisciplinary field that is related to many fields such as history, geography, religion and astrology. Considering the borders reached by the Ottomans, it can be predicted how rich this geography will be reflected in the literature. While creating literary works within the tradition of divan literature, it is seen that some geographical places are included in poems. It is obvious that these places, which can be considered as far away according to the conditions of the period, added aesthetics and richness to divan poetry. One of these places is Kandehar. Today, Kandehar, which is located within the borders of

* Dr. Öğr. Üyesi, Munzur Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü – ORCID: 0000-0001-9437-5986

e-posta: ozkanuz@hotmail.com

Geliş/Received: 7 Aralık / December 2020

Kabul/Accepted: 11 Aralık / December 2020

Afghanistan and is mentioned together with science centers such as Herat and Samarkand, has found a place in divan poetry. 202 divans and 49 mesnevi were scanned in order to determine the couplets in which Kandehar passed. The data we have obtained as a result of scanning the resources we have will be evaluated. In this study, the extent to which Kandehar is included in divan poetry and with what features he stands out will be discussed. Along with this, the meaning that Kandahar adds to the word and poetry will be examined with the art of speech such as teşbih, mecaz tevriye.

Keywords: *Divan poetry, place names, Kandahar, kand.*

Giriş

Klasik Türk şiiri kullandığı kaynak bakımından çok zengin içeriğe sahiptir. Temelini din ve tasavvuf oluştursa da tıp, coğrafya, botanik, astroloji, tarih gibi birçok disiplinden beslenen edebî bir alandır. Bu alanın bu kadar zengin olmasında hiç şüphesiz Osmanlının geniş zamana ve coğrafyaya yayılması, bu süreç ve mekânlarda var olan medeniyetlerin dinî ve kültürel birikimlerine sahip olması, ticaret faaliyetleri gibi birçok sebep sayılabilir (Yeniterzi 2010: 302). Divan şairleri, ortak zevk ve gelenek unsuru olarak şiirlerinde ülke, şehir, dağ, nehir, hatta ilçe, köy isimlerine kadar birçok özel mekânı kullanmışlardır. Ülkelerden Çin, Rûm, Irak, Yemen, Mısır; şehirlerden ise Şam, Bağdat, Mekke, Medine, Kandehar, Keşmir, İsfahan, Kerbela gibi Ortadoğu coğrafyasından yerlerin yanı sıra Anadolu'dan da başta İstanbul olmak üzere, Edirne, Karaman, Vardar Klasik Türk şiirinde şairlerin sık kullandıkları yerler olmuştur. Bu ülke ve şehir isimlerinden başka Nil, Dicle, Kâf, Tûr, Sina gibi coğrafi mekân isimleri de şiirlerde sıkça kullanılmıştır. Bu yer isimleri İran şairlerinde görülen teşbih ve mecaz yoluyla şiire aksetmesinin yanında dekoratif bir yer olarak da divan şiirinde yer alırlar. Şairlerin -özelikle 17. yüzyıl sonlarına doğru- edebî gelenek dışına çıkıp yaşadıkları veya aşına oldukları mahallî çevreye de şiirlerinde yer verdiği görülür. Bu yerler, kendi döneminde herkesçe bilinen özellikleriyle veya söz ve kelime oyunuyla divan şiirlerinde yer almışlardır (Kaplan 2016: 206). Hasan Kaplan (2016b: 123) divan şairinin coğrafya karşısındaki durumunu şöyle değerlendirir:

“Divan şairinin coğrafya karşısındaki konumu -az da olsa- şahıstan şahsa, dönemden döneme farklılık gösterir. Yine de genel bir temayülün ve geleneksel bir algının varlığı yadsınamaz. Divan şairinin coğrafyayla münasebetinde görülen ilk husus şairler arasında idealize edilmiş müşterek bir coğrafyanın var olduğu gerçeğidir. Bu coğrafyanın içinde imparatorluğun farklı bölgelerine mensup şairlerin ele aldıkları müşterek beldeler, şehirler, bölgeler, ülkeler vardır. Şairler, geleneğin mirî malı sayılabilecek bu geniş coğrafyadan yer yer istifade etmişler, hazır malzemedden faydalanırken daha çok geleneğin sınırları ve bilindik hayal dünyası içinde kalmışlardır. Şiirlerde müşterek olarak kullanılan belde, şehir, bölge ve ülkelerin bir kısmı -İran edebiyatına mensup şairlerin eserlerinde de görülen- gelenekselleşmiş bir teşbih ve telmih dünyası içinde işlenen, kimi zaman gerçek kimi zaman da dekoratif görünüm

arz eden bir özellik taşımaktadır. Bu müşterek coğrafya bazen sadece isim olarak yer almış bazen de bir özelliği zikredilerek kullanılmıştır. Hemen hemen her divan şairinin şiirinde Mısır, Şam, Rum, Çin, Hoten, Bedahşan gibi bu standart coğrafyaya ve bu coğrafya etrafında oluşturulan benzer söyleyiş ve hayallere rastlamak mümkündür. Bu coğrafya en küçük yerleşim biriminden en büyüğüne, en yakınından en uzağına kadar şair için hazır bir malzemedir.”

Bu bağlamda klasik Türk edebiyatında coğrafi mekânların sahip oldukları bazı özelliklerin çeşitli anlam ilgileri ve edebî sanatlarla birlikte zikredildiği beyitler dışında, tamamen yerleşim yerleri ve yer isimlerinin konu edinildiği müstakil manzumeler de kaleme alınmıştır. Böylece edebiyatımızda yer isimleriyle ilgili bazı edebî türler doğmuştur. Bir şehrin güzelleri veya güzelliklerinin anlatıldığı şehrengizler¹, İstanbul Boğaziçi ve sahillerini konu edinen sahil-nâmeler², yine İstanbul'daki mesireler ve bahçelerin dile getirildiği mesâirler³, herhangi bir yere yapılan seyahatlerde konaklanan menzillerin zikredildiği menzil-nâmeler⁴, genellikle Osmanlı coğrafyasında yer alan yerleşim yerlerinin daha çok ismen zikredildiği bilâdiyyeler⁵, tekke ve zaviyelerin zikredildiği dergâh-nâmeler⁶, mahalle ve semt isimlerine yer veren semtiyyeler⁷ ve bir şehrin suları hakkında bilgi veren miyâhiyyeler⁸ divan şairlerinin muhayyilelerinde resmettikten sonra kâğıda döktükleri coğrafi mekânlarla ilgili edebî türlerdir. Aynı bağlamda,

¹ Şehrengizlere konu olan şehirler hakkında bk. Zahide Efe, “Müellifleri Meçhul İki Şehrengiz: Üsküp ve Budin Şehrengizleri”, *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, Sayı 23, 2019, s. 271-314; Zahide Efe, “Kâmî ve Revan Şehrengizi”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Sayı 66, 2019, s. 108-123.

² Sahil-nâmeler hakkında daha geniş bilgi için bk. Yunus Kaplan, “Klasik Türk Edebiyatında Sahil-nâmeler ve Derviş Hilmî Dede'nin Sahil-nâmesi”, *Route Educational and Social Science Journal* Volume 2(2), January 2015. s. 148-59.

³ Mesâirler hakkında daha geniş bilgi için bk. İ. Hakkı Aksoyak, “Feyzullah Efendi'nin Mesâ'iri ile Lutfî'nin Ferdî'nin Bilâdiyyesi'ne Zeyli”, *Söylenmemiş Sözler*, Grafiker Yayınları, Ankara 2016. s. 245-258; Yunus Kaplan, “Lale Devri İstanbul'unda Padişah Bahçelerini Anlatan Manzum Bir Eser: Hıfzî ve Mesâir'i”, *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 15, Sayı 1, s. 308-330.

⁴ Menzil-nâmeler hakkında daha geniş bilgi için bk. Yunus Kaplan, “Seyyid Yahyâ Vâkıf Efendi ve Halep Menzil-nâmesi”, *Littera Turca*, Cilt 6, Sayı 2, 2020, s. 213-32.

⁵ Bilâdiyyeler hakkında daha geniş bilgi için bk. Yunus Kaplan, “Priştinelî Vâsık ve Bilâdiyyesi”, *Studies Of The Ottoman Domain*, Cilt 9, Sayı 17, 2019, s. 43-68.

⁶ Bu tür hakkında daha geniş bilgi için bk. Günay Kut, “İstanbul Tekkelerine Ait Bir Kaynak: Dergeh-nâme”, *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları II, Acâ'ibü'l-Mahlûkât*, Simurg Yayınları, İstanbul 2010, s. 171-202; Lokman Turan, “İstanbul Dergâhları Hakkında Bilinmeyen Bir Eser: Lutfî'nin Hânkâh-nâmesi”, *Türkbilig*, 2011/21, s. 22-48.

⁷ Semtiye türünün edebiyatımızdaki şimdilik tek örneği için bk. Mehmet Kalpaklı, “16-17. Yüzyılda Mahalle ve Semt Adları, Kâmî'nin Lügazı”, *İstanbul Dergisi*, Sayı 14, 1995, s. 42-45.

⁸ Semtiye gibi bu türün de edebiyatımızda şimdilik tek örneği için bk. Süleyman Eroğlu, “Türk Edebiyatında Miyâhiyye Türüne Bir Örnek: Hâsib Efendi'nin Miyâhiyyesi”, *Uludağ Üniv. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl 9, Sayı 15, 2008, s. 429-439.

seyahat-nâmeler ve hac seyahat-nâmeleri de bize coğrafi mekân hakkında bilgi veren edebî türler arasında sayılabilir

Günümüzde yer adları üzerine yapılan çalışmalarda yer adları, genellikle tarihî veya dil özellikleri yönünden incelenmiştir. Oysa divan şairinin yer adlarını kullanırken sanat ve estetik kaygı da taşıdığını da unutmamak gerekir. Kullanılan yer adları bazen birden çok anlamının kullanımıyla çağrışım alanı genişletilir. Bu tür çok anlamlı sözcükler beyitteki hatta şiirdeki diğer kelimelerin de seçimini belirleyebilir (Arıkoğlu 2008: 138). Klasik Türk edebiyatındaki kullanımlarıyla ilgili Bağdat (Karavelioğlu 2003), Karaman (Kaplan 2016), Tire (Arıkoğlu 2008), Keşmir (Arslan 2018) gibi yer adları üzerine yapılan çalışmalar da vardır. Bu çalışmalar, Cem Dilçin'in (2011: 251) de belirttiği gibi yer adlarının doğrudan coğrafi işleviyle bir yeri belirtmek, anlatmak için kullanılmasının yanında telmih, tenasüp, tevriye, teşbih, istiare gibi sanat yollarıyla kullanımı değerlendiren yazılardır.

Kandehar

Yukarıda da ifade ettiğimiz üzere klasik Türk şiirinde adı sıkça geçen yerlerden biri de Kandehar'dır. Bugün Afganistan sınırları içerisinde yer alan Kandehar, Büyük İskender'in Asya seferi sırasında kurduğu bir şehirdir (Pala 2002: 270, Özcan 2001: 293). Müslümanların Emeviler devrinde Sîstan ve Busta'ya yerleşmesinden sonra Kandehar'a akınlar başlamıştır. Kandehar, 9. yüzyılda Saffârililer, 10. yüzyılda Gazneliler'in hâkimiyetine girmiş, 13. Yüzyılda da Moğol saldırısına uğramıştır. 1281 yılında İlhanlılar'ın vasalı Herat hâkimi Şemseddin Kert'in eline geçen şehir, 1383 Timur tarafından alınarak torunu Pîr Muhammed'e, 1418'de Herat hâkimi Hüseyin Baykara'nın olmuştur. Baykara'nın valisi bölgede kendi bağımsızlığını ilan etmeye çalıştığı sırada, Babür bu kargaşa durumunu fırsat bilerek 1522'de şehri almıştır. Babürlüler ile Safevîler arasında süren uzun mücadele sonrasında Safevîler 1648'de şehri tamamen elde etmişlerdir. Bu süreçten sonraki zamanda birçok kez el değiştiren bölgenin, şehir merkezi de yer değiştirmiştir. Uzun süre sömürge olarak varlığını sürdürmüş olarak 20. yüzyılda İngiliz sömürgesi durumundayken Hindistan ile Afganistan arasında sınır belirleme aşamasında şehir Afganistan sınırlarında bırakılmıştır (Özcan 2001: 293-294).

Afganistan günümüzde beş eyalete bölünmüştür. Bunlar Herat, Kabil, Kandehar, Bedaşan ve Güney Türkistan'dır. Kandehar bu eyaletler arasında büyüklük açısından üçüncü sıradadır (Yiğit 2014: 2). Büyük çekişmelerin sürdüğü dönemlerde, Türk-İslam dünyasının sanat ve edebiyatta cazibe merkezlerinden biri de Herat bölgesi olmuştur (Çetindağ 2011: 34). Özellikle İran edebiyatına kıyasla zenginleşme dönemi olan 15. yüzyılda klasik Türk edebiyatını etkileyen asıl ekol, Baykara, Ali Şir Nevâyî ve Molla Camî'nin de içinde yer aldığı Herat ekolüdür (BİT 1993: 52'den İsen vd. 2002: 71). Babür, Timur, Baykara gibi sanata ve sanatçıya değer veren hükümdarların da etkisiyle bu ekol klasik dönem Türk şiirinin

Anadolu, buradan da Rumeli kolunu etkileyecek ölçüde sağlam temellere sahip olmuştur.⁹

Klasik Türk Şiirinde Kandeher

Edebiyat tarihimizde önemli yeri olan Kandeher'in divan şairleri tarafından hangi imge ve hayallerle ele alındığı, hangi edebî sanatların kullanımıyla söze nükte ve derinlik kattığı tespit edilmeye çalışılmıştır.¹⁰

⁹ Bu çalışmamızdaki amaç Kandeher'in tarihî ve coğrafi özelliklerinden ziyade Klasik Türk şiirinde kullanımına dair açıklamalarda bulunmak olduğu için şehrin tarihi ve coğrafyasına dair çok ayrıntılı bilgi verilmemiştir.

¹⁰ Çalışmaya Kültür Bakanlığı tarafından e-kitap olarak yayımlanan divanları, matbu divanları ve PDF halinde elimizde bulunan bulunan taranarak başlanmıştır. Bu divanlarda "Kandeher" ve bu ismi çağrıştıracak kelimelerin geçtiği beyitler tespit edilmiştir. Divanlar dışında müstakil birer eser olarak yayınlanan mesneviler de aynı şekilde taranarak "Kandeher" isminin geçtiği beyitler çalışmaya dahil edilmiştir. "Kandeher" isminin geçtiği beyitleri tespit etmek amacıyla 202 divan taranmıştır. Bu divanlar: Abdülbâki Ârif, Adlî, Âgâh, Âhî, Ahmedî, Ahmed-i Rıdvân, Ahmed Nâmî, Ali Feyzî, Amrî, Arpaemîni-zâde Mustafâ Sâmî, Âsaf, Âşık Çelebi, Aşkî, Avnî, Aynî, Azmizâde Hâletî, Bahtî, Bâkî, Bâlî, Behçetî, Behiştî, Beyânî, Bî-nokta Tecellî, Birrî, Bosnalı Âsım, Bursalı İffet, Bursalı Levhî, Bursalı Rahmî, Celilî, Cem'î, Cemilî, Cenâbî, Cevrî, Çakerî, Dede Ömer Ruşenî, Diyarbakırlı Hâmî Ahmed, Dükakinzâde Ahmed Beg, Ebûbekir Sâmî, Ecrî, Edirneli Nazmî, Emrî, Enderûnlu Halîm, Erzurumlu Zihnî, Esrâr Dede, Fasihî, Fasih Ahmed Dede, Fennî, Ferrî, Fevrî, Fevzî, Feyzî Halil, Figânî, Filibeli Vecdî, Fuzûlî, Fütûhî, Garîkî, Gelibolulu Mustafa Âlî, Hafîd, Hakîkî, Hamâmî-zâde İhsan, Hamdullah Hamdî, Handânî, Handî, Hâşimî, Haşmet, Hayâlî Bey, Hayretî, Hayrî, Hâzık, Hecrî, Hilâlî, İbrahim Hanîf, İffet, İzzet, Kadı Burhaneddin, Kalkandelenli Mu'îdî, Kâmî, Kânî, Karamanlı Nizâmî, Kâtib-zâde Mustafa Sâkib, Keçeci-zâde İzzet Molla, Kemâl Ümmî, Kudsî, Lâmekânî Hüseyin Efendi, Lâzikîzâde Feyzullah Nafiz, Lebib, Leylâ Hanım, Mânî, Me'âlî, Mecdî, Mehmed Sıdkı, Mekkî, Mesîhî, Mezâkî, Mihri Hatun, Mirzâ-zâde Sâlim, Mostarlı Hasan Ziyâ'î Muhîtî, Muhyî, Murâdî, Muvakkit-Zâde Muhammed Pertev, Musa Kazım Paşa, Münirî, Mürekkepçi Enverî, Nâbî, Nâdirî, Nâ'îlî Kadîm, Nakıyye, Nakşî, Nâmî, Nâşid, Nâzikî, Necâti Bey, Neccâr-zade Rızâ, Necmî, Nedîm, Nefî, Nehcî, Nesîmî, Neşâtî, Nev'î, Nev'-i-zâde Atayî, Nevres-i Kadîm, Neylî, Nigârî, Nihâd, Ni'metî, Numân Mâhir, Nürî, Nusret, Osman Şems, Osman-Zâde Tâ'ib Ahmed, Râgîb, Rahîmî, Râmiz, Ravzî, Receb Enîs, Resmî, Revânî, Rezmî, Rûz-nâmecî-zâde Şinâsî, Sabîh, Sâbit, Sâfî, Safvetî Mehmet Çelebi, Sâhib, Sa'id Giray, Sâkib Mustafa Dede, Sâmî, Sehâbî, Selanikli Meşhûrî, Servet, Seyyîd Câzim, Seyyîd Nizâmîoğlu, Sırrî Hanım, Siyâhî, Sun'î, Süheylî, Sükkerî, Sünbül-zâde Vehbî, Şâhî, Şâkir, Şehdî, Şehrî, Şem'î, Şemsî, Şeref Hanım, Şevkî, Şeyh Gâlib, Şeyh Mustafa Zekâyî, Şeyhî, Şeyhülislam Bahayî, Şeyhülislam Es'ad, Şeyhülislâm Yahyâ, Şiban Han, Tâcî-zâde Câfer Çelebi, Tecellî, Tırsî, Türâbî, Ubeydî, Ulvî, Usûlî, Ümmî Sinan, Üsküdarlı Kâşif, Üsküdarlı Mustafa Manevî, Üsküdarlı Sırrî, Üsküplü İshâk Çelebi, Vahîd, Vahyî, Vasfî, Vecdî, Vechî, Vusûlî, Vuslatî, Yahyâ Bey, Yakînî, Yârî, Yâver, Yenişehirli Avnî, Yetîm, Yümmî, Za'îffî, Zâtî, Zühdî.

Bu divanlardan başka 49 mesnevi taranmıştır. Bu eserler alfabetik sırasıyla şunlardır: Divân-ı Firâk-ı Esîrî (Esîrî), Ferhâd ile Şîrin (Lâmî Çelebi), Garîb-nâme (Âşık Paşa), Gül ü Hüsrev (Tutmacî), Hayâl u Yâr (Vücutî), Hayrâbâd (Nâbî), Hayriyye (Nâbî), Heft Peyker (Aşkî), Heft Peyker (Behiştî), Heşt Behişt (Vizeli Ramazan Behiştî), Hikâye-i Garîbü'l-Âsâr (Üsküdarlı Sırrî), Hikmet-Nâme (İbrahim İbn-i Bâlî), Hüsn ü Aşk (Şeyh Gâlib), Hüsn ü Dil (Vâlî), Hüsrev ü Şîrin (Ahmed Rıdvân), Hüsrev ü Şîrin (Ahmed Rıdvân), Hüsrev ü Şîrin (Celilî), Hüsrev ü Şîrin

Edebiyat tarihimizde önemli yeri olan Kandehar, divan şairleri tarafından farklı imge ve hayaller içinde ele alınmış, tevriye, iham, cinas gibi edebî sanatların kullanımıyla söze nükte ve derinlik katılmıştır. Edebiyatımızda Kandehar'ı şiirlerinde zikreden pek çok şair vardır. Çalışmaya dahil edilen şairlerin adları ve eserlerinden alınan beyit sayıları şöyledir: Ahmedî (1), Arpaemîni-zâde Sâmi (1), Azmizâde Hâletî (2), Beyânî (1), Ebubekir Nusret (1), Erzurumlu Zihnî (1), İbn-i Bâlî (2), Karamanlı Aynî (2), Keçecizâde İzzet Molla (2), Lâmi'î Çelebi (2), Mâhir (1), Meşhûrî (1), Mezâkî (1), Nâfiz (1), Nâilî (1), Nakşî (1), Nâşid (1), Neccâr-zâde Rıza (1), Nev'î (1), Nigârî (1), Sâfi Baba (1), Servet (1), Sünbülzâde Vehbî (2), Şeyhülislam Es'ad (2).

Bu beyitler incelendiğinde Kandehar kelimesinin genellikle çok uzak bir yerde, ulaşılması zor olan bir yer algısı ile kullanıldığı görülür. Kandehar deyince Divan şiirinden akla ilk gelen beyit şüphesiz Nâilî'nin meşhur beytidir. Nâilî, sevgilinin dudağının tadının lezzeti akla düştüğünde, değil Mısır ülkesine, Kandehar'a kadar gidebileceğini vurgular:

*Ederse kand-ı lebin hâtır-ı mezâka hutur
Diyâr-ı Mısra değil **Kandehâra** dek gideriz
G. 166/4 (İpekten 1990: 227)*

Şeker nebati anlamına gelen “kand” şiirlerde genellikle Mısır'la beraber kullanılır. Bunun da sebebi, o dönemde Mısır'ın şeker kamışı üretimi ile ün salmış olmasıdır. Sevgilin dudağı o kadar tatlıdır ki, bu tadı daha önce de almış olan şairin aklına geldikçe uzaklık nedir bilmeyecektir. O zamanın coğrafyası göz önünde bulundurulduğunda Kandehar'ın âşık için gidilecek çok uzak bir yeri temsil etmesi kaçınılmazdır (Şentürk 2004: 490).

Nâilî'nin bu kadar derin ve içten söyleyişine nazire söylenilmesi de pek doğaldır. Erzurumlu Zihnî de “gideriz” redifli gazelinde sevgilinin saç, beni ve dudağının arzusu kendisinde oldukça Hind, Şam hatta Kandehar'a dek gidebileceğini söyler. Tabi sevgilinin yüzündeki güzellik unsurlarından saçın Şam'a, benin Hind'e ve dudağın da Kandehar'a benzetildiği unutulmamalıdır. Bu güzellik unsurlarının benzetildiği şehirlerin uzaklıklarına göre sıralanmış olması da tesadüf değildir. Bu güzelliğe

(Fırakî), İskendernâme (Ahmedî), İskender-nâme (Behiştî Ahmed), Leylâ ile Mecnûn (Sevdâ'î), Leylâ ve Mecnûn (Fuzûlî), Leylâ ve Mecnûn (Lârendeli Hamdî), Leylâ vü Mecnûn (Celilî), Mâcerâ-yı Mâh (Udî), Maktel-i Hüseyin “Kitab-ı Kerbelâ” (Dârendeli Kâtipzâde Bekâyî), Mantıku't-Tayr (Gülşehri), Mesnevî-i Murâdiyye (Mu'înî), Miftâh-ı Fütûhât (Hâkânî), Mihnetkeşân (Keçecizâde İzzet Molla), Mihr u Mâh (Gelibolulu Mustafa Âlî), Muhabbet-nâme “Vâmık u Azrâ” (Manisalı Câmi'î), Münâzara-i Tûtî vü Zâg (Nev'î), Nâlân u Handân (Mûyî), Nevhatü'l-Uşşâk (Mehmed Dâî), Nüzhetü'l Cenân (Kâtibî), Rıdvâniyye (Ahmed-i Rıdvân), Riyâzü's-sâlikîn (Gelibolulu Mustafa Âlî), Sî-Nâme (Hümâmî), Sohbetü'l-Ebkâr (Nev'î-zâde Atâyî), Şeyh-i San'ân (Mostarlı Hasan Ziyâ'î), Tuhfetü'l-Emsâl (Nâlî Mehmed Efendi), Tuhfetü'l-Hükkâm (Avnî), Tuhfetü'l-Uşşâk (Üsküplü Atâ), Tuhfetü'l-Uşşâk (Gelibolulu Mustafa Âlî), Varka ve Gülşâh (Defter Emimi Mustafa Çelebi), Yûsuf u Züleyhâ (Çâkerî), Yûsuf u Züleyhâ (Diyarbakırlı Ahmedî), Yûsuf ve Zelihâ (Şeyyâd Hamza).

ulaşmak isteyen âşık, sevgilinin önce saçına sonra benine son olarak da dudağına kavuşmayı arzular. Dudağa kavuşmanın imkânsızlığı ile Kandehar'a ulaşmanın güçlüğü eşdeğerdir:

*O zülf ü hâl ile la'lin hevâsı bende ki var
Ya Hind ü Şâma yahud **Kandehâra** dek gideriz*
G. 119/2 (Macit 2001: 194)

18. yüzyıl divan şairlerinden Ebubekir Nusret'in aşağıdaki beytinde de âşık, eğer arzuladığı kırmızı dudağın parlak aksi gözünün önüne gelirse seyahat etmek üzere yola düşecektir:

*Görünse dîdede aks-i cilâ-yı la'l-i hevâ
Seyâhat üzre gönül **Kandehâr**'a dek gideriz*
G. 197/2 (Karabuçak 2018: 306)

Dönemin şiirlerinde uzaklık algısı belki de sadece ismen bilinen yerlere ulaşılama, ulaşmaya gücü yetmeme şeklinde işlenir. Bu yüzden uzak diyarlar zikredilirken Kandehar'la beraber Hind ülkesinin de zikredildiğini görürüz. Nev'î'nin III. Murad'ın şehzadesi III. Mehmed'in 1582'de yaptırdığı sünnet düğününü konu edinen Sûriyye Kasidesi'nden alınan aşağıdaki beyitlerde şehzadenin muazzam sünnet törenine her ülkeden padişahların hizmet için geldikleri belirtilirken, bu ülkeler arasında Hind ve Kandehar'ı da zikredilir (Arslan 1999: 85).

*Sûr-ı azîm-i sünnetine hizmet itmege
Cem' oldı serverân-ı selâtin-i her diyâr*
*Hâkân-ı Türk ü hân-ı Hutun hâkim-i Yemen
Râyân-ı Hind ü dâver-i Keşmir ü **Kandehâr***
K. 13/30-31 (Tulum-Tanyeri 1977: 43)

Sevgilinin ayva tüylerinden, beninden ve la'le benzeyen dudağından vazgeçmeyeceğini söyleyen Karamanlı Aynî; aynı zamanda bu güzellik unsurlarını uzaklıkları bakımından ulaşılması zor olan Keşmir, Kabil ve Kandehar'a benzetir:

*Hat u hâlün giriftârı leb-i la'lün esîridür
Gerek Keşmîr ü Kâbil ü gerekse **Kandehâr** olsun*
K. 24/30 (Mermer 2020:116)

Nakşî de sevgiliye ulaşmanın zorluğunu Hind ve Kandehar'a ulaşmanın zorluğuyla ilişkilendirerek bu iki yer ismini birlikte kullanır. Şair, sevgilisinin siyah benini hatırladıkça Hind ve Kandehar'a gitmek üzere yola düşer:

*Anun yâd eyleyüp hâl-i siyâhın
Azîmet itdi Hind ü **Kandehâr**'a*
G. 208/2 (Ayhan 2000: 176)

Hindistan'ın Kandehar ile beraber anılması birbiriyle olan coğrafi yakınlıklarından kaynaklanmaktadır. Her ikisi de Anadolu toprakları için uzak sayılabilecek diyarlardır. Fakat İbrahim İbn-i Bâlî, *Hikmet-nâme* adlı eserinde, âlimler tarafından her ülkenin hükümdarına bir lakap takıldığı ve bu hükümdarların da bu lakaplarla şöhrete kavuştuğunu söyler. İbn-i Bâlî'nin sözlerine göre Hind hükümdarına ise Kandehar adı verilmiştir:

*Komişdur mâ-selefade ehl-i a'lâm
Meger her memleket şâhına bir nâm*

*Ki añılır ol ad-ıla cihânda
Bilinür ol şöhret-ile cihânda*

*Dimişler şâh-ı Hind'e **Kandhârâd**
Bahâşî'dür Habeş sultânına yâd
Hikmet-nâme-II / 8824-8826 (Şeylan 2018: 218)*

İbn-i Bâlî aynı eserin “Fi memleketi Hind” adlı bölümünde Hind ülkesini tarif ederken, bu topraklarda Kandehar adında bir şehir olduğundan, bu şehrin büyüklüğü ve güzelliğinden söz eder. Devamında ise tüm halkının göçebe yaşadığını belirterek bu şehrin Turan ülkesinin topraklarına dahil olduğunu söyler:

*Dahı bir şehr vardır **Kandehârâd**
Mu'azzam şehrdür hem ili âbâd*

*Göçer konar kamu ol ilün ehli
Katı hayr ehli olur ehl haylî*

*Tahmedâş dir bu ile arz-ı Tûrân
Ki bir vâdi üç günlük bu büldân
Hikmet-nâme-I / 1960-1962 (Altun 2017: 119)*

Keçeci-zâde İzzet Molla *Bahar-ı Efkâr*'ında Mevlana'ya olan sevgisini vurgularken, Mevlana'ya âşık olanın sadece kendisi olmadığını onun gibi birçok âşığın Kandehar, Hindistan, Keşmir ve Pakistan'dan geldiğini vurgular. Mevlana'ya duyulan aşk o kadar büyüktür ki bu aşk Osmanlı topraklarını aşip Doğu ve Güneydoğu Asya'ya ulaşmıştır:

*Yalınız bir ben miyim Monlâ-yı Rûmun 'âşığı
Hind ü Sind ü **Kandehâr** u Belh u Kâbilden gelir
G. 164/7 (Ceylan-Yılmaz 2005: 281)*

Mesafenin uzaklığını bildirmek amacıyla Kandehar'ı zikreden sairlerden biri de Ahmedî'dir. Memduhun bir ülkeyi fethetmeye karar vermişse Rum'dan Kandehar'a kadar tüm toprakları çok kısa bir zamanda ele geçirebileceği söylenmiştir:

*Himmeti ger memleket almaga itse ârzû
Az zamândan Rûm'dan feth eyleye tâ **Kandehâr**
K. 25/47 (Akdoğan - : 73)¹¹*

Mezâkî, Sultan Mehmed Han için yazdığı kasidesinde padişahın doğu yönünde ilerlemeye meyledecek olsa, Tebriz ve Şirvan'a fetih bayrağını diktikten sonra Kandehar'a doğru sefere çıkacağını işaretini verir. Buradan da Kandehar'ın sayılan diğer Doğu topraklarından daha uzak bir yeri çağrıştırdığı, gidilmesi güç bir yer olduğu çıkarımı yapılabilir:

*Eger şarka teveccüh eylese râyât-ı nusretle
Alup Tebrîz ile Şîrvânı kasd-ı **Kandahâr** eyler
K. 8/48 (Mermer 1991: 188)*

Kandehar'a sefer yukarıdaki beyitte olduğu gibi her zaman ülke fethetmek amacıyla yapılmaz. Bazen de sevgilinin dudağına kavuşmak için sefer yapılabilir. Sevgilinin dudağı gelenekte şeker olarak kabul edilir. Karamanlı Aynî, gönlünün sevgilinin dudağının hayali için bile Semerkand'dan Kandehar'a doğru yola düşebileceğini söylerken aynı zamanda bu yer isimlerinde geçen şeker anlamına gelen kand kelimesiyle sevgilinin dudağının tatlılığı arasında anlam ilgisini gözetmiştir:

*Leb-i yârün hayâli yollarında
Semerkanddan gider dil **Kandehâra**
K. 49/5 (Mermer 2020: 218)*

Varılması gereken ülke, yer olarak Kandehar'a yer verilmesi her zaman fetih amacıyla kullanılmamıştır. Beyânî'ye ait bir nevrüziyenin son beyti olan aşağıdaki beyitte şair, çizdiği bahar tablosundan sonra içinde bulunduğu hâl ile Şiraz ve Kandehar dâhil dünyanın her yerini gezmesi yönünde zahide telkinde bulunmaktan geri durmaz:

*Cihân seyyâhu ol bu hâlet-ile
Ne Şîrâz'ını ko ne **Kandehâr'**
K. 9/35 (Başpınar 2020: 81)*

Lâmi'î Çelebî, *Ferhâd ile Şîrîn* mesnevisinde memduhu överken onun cömertliğinin hüküm sürdüğü topraklarda Keşmir, Kandehar, Çin, Hıta ve Deylem ülkelerinin tümünün bir avuç toprak sayılacağını söyleyerek bu diyarları küçümser:

*İklîm-i himmetünde ser-cümle bir avuç hâk
Kişmîr ü **Kandehâr** Çîn ü Hitâ vü Deylem
Ferhâd ile Şîrîn / 1030 (Esir 2017: PDF 54)¹²*

¹¹ Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından E-Kitap olarak yayımlanan bu çalışmada basım yılına dair bilgi verilmemiştir.

Kandehar'ın kendi coğrafyasına yakın yerlerle anılmasının yanında, şairin yaşadığı Osmanlı şehirleriyle mukayese edildiği de görülür. Servet, eğer lezzet istersen, İstanbul'a övgü şekerini çiğne diyerek Şam, Mısır ve Kandehar'ın tadı olmadığını, onları övmenin gereksizliğini dile getirir:

*Şeker-hâ-yı senâ ol lezzet istersen Sitanbul'a
Halavet yok cihanın Mısır u Şâm u **Kandehâr**'ında
G. 117/2 (Özdemir 2015: 404)*

Divan şiirinin coğrafyası içerisinde önemli bir yeri olan Kandehar, şeker anlamına gelen “kand” kelimesi ile edebî sanat yoluyla sık kullanılır. Bu sanatlardan en sık kullanılanları iham, iham-ı tenasüp, tevriye, cinastır. Devrin önemli ilim merkezlerinden Semerkand da “kand” kelimesini çağrıştırdığı için Kandeharla beraber anılan şehirlerdendir. Sünbülzâde Vehbî, kasidesinin fahriye kısmında dudaklarından dökülen şeker sözlerine, memduhun Kandehar ve Semerkand'ı bahsettiğini aşağıdaki beyitle ifade eder:

*Şeker-güftâr-i kand-i leb-i şîrînine Vehbî
Semerkand ile mülk-i **Kandehâr**'ı verdi şükrâne
K. 7/109 (Yenikale 2017: PDF 79)*

18. yüzyıl divan şairlerinden Sâfî Baba, yukarıdaki örneğe benzer şekilde Kandehar ve Semerkand'ı sevgilinin şeker dudağına gönderme yaparak bir arada kullanır. Sevgilinin la'le benzeyen akıcı dudağı, âşğın gönlünü Kandehar'a düşürmüş, Mısır'ın Yûsuf'u kadar güzel dudaklar ona Semerkand'ı unutturmuştur:

*Düşürdi **Kandehâr**'a gönlümi la 'l-i revân-bahşın
Unutdurdı bana ol Yûsuf-ı Mısri Semerkandı
G. 280/3 (Aykanat 2015: 898)*

Neccâr-zâde Rıza, sevgilinin dudağı nitelik yönünden Bedahşan la'line muadil olsa da Kandehar isminin Semerkand ismiyle eşdeğer olamayacağını, şeker andırma hususunda Kandehar'ın daha üst seviyelerde olduğunu vurgular:

*La lüne la 'l-i Bedahşân 'adil olsa dahı
Kandehâr ismi müsemma-yı Semerkand olmaz
G. 123/3 (Özdemir 1999: 304)*

¹² Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından E-Kitap olarak yayımlanan kitapların bazılarının sayfa numaraları verilmemiştir. Bu durumda metnin PDF içerisindeki sayfa numarası verilmiştir.

Sevgilinin güzellik unsuru olarak dudak, sevgiliye ait diğer unsurlarla kullanılarak da bu vurgu güçlendirilmiştir. Selanikli Meşhr, aşağıdaki beytinde sevgilinin misk kokulu saçının Hita'dan, şeker dudağının ise Kandeher'dan gelmiş olma ihtimali üzerinde durur:

Leb-i skkerle veyâ kâkül-i mşkn-ter ile
Kandeher'dan mı şehâ yoksa Hitâ'dan mı geliş
 G. 61/3 (Aydemir-Çeltik 2017: 152)

Azmizâde Hâlet, Hita'nın misk kokusunun ve Kandeher'ın şeker dudaklarının taze fikrinin düşkünü olmalarından dolayı şükrederek. Tabi burada şairin Kandeher'ı şeker yiyen anlamıyla (kand-hâr) tevriyeli kullandığını da gözden kaçırmamak gerekir:

Hamd li'llâh oldu bkr-i fikrmn âşftesi
*Mşk-byân-ı Hoten şekker-lebân-ı **Kandeher***
 G. 145/8 (Kaya 2017: 283)

Hâlet başka bir gazelinde bu kullanımı tekrarlamıştır. Yukarıdaki ile aynı anlama gelebilecek şekilde küçük değişikliklerle lafız ve anlamı yinelemiştir:

Oldı bkr-i fikrmn âşftesi ey Hâlet
*Mşk-byân-ı Hoten şekker-lebân-ı **Kandeher***
 G. 218/5 (Kaya 2017: 315)

Sevgilinin güzellik unsurları zikredilirken sevgilinin dudağını Kandeher'a, gözündeki sürmeyi de Isfahan'a benzetmek gelenektendir. Sevgilinin ayağının tozu olabilmek için bakışı (gözü) Isfahan'da olan Sünbül-zâde Vehb, onun dudağındaki şekere kavuşmak ümidiyle de Kadeher'a doğru gider:

Gubâr-ı pâyın içün Isfahân'dadır nazarı
*md-i kand-i lebin ile **Kandeher**'a gider*
 G. 56/2 (Yenikale 2017: PDF369)

Tarama Sözlüğü'nde sormak filinin bir şeyi emmek, soğurmak anlamına geldiği belirtilir (Dilçin 2013: 202). Sevgilinin dudağı ile ilgili soru sorular sorulurken bu fiil tevriyeli anlamıyla da kullanılır. Peri yüzlü sevgilisinin yanaklarını güzellik bağının laleazarına benzeten Nâşid yakut renkli dudağının ise Kandeher yani tatlı olduğunu söyler:

Ruhun bâğ-ı cemâln ey per-r lâlezârdr
*Leb-i yakut-fâmun sordum amma **Kandeher**dr*
 G. 36/1 (Alıcı 1998: 276)

Mâhir'e göre her ne kadar Kandeher, Mısır ve Şam'ın şekeri çok güzel olsa da hiçbirisi Anadolu güzellerinin tatlı dillerinin yerini tutamaz:

***Kandehâr** u Mısr u Şâm'un sükkeri a'lâ güzel
Âh illâ dilber-i Rûm'un o şîrîn dilleri
(Karaköse 2007: 155)¹³*

Gelibolulu Mustafa Âlî, sevgilinin ayva tüylerini Şam'a, dişlerini Aden'e, dudaklarını ise Kandeher'a değişmez. Çünkü sevgilinin dudağı, şekerin anavatanı Kandeher'dan daha tatlıdır:

*Hattunî Şâm'a dişlerün 'Aden'e
Leblerün **Kandehâr**'a virmezler
G. 397/3 (Aksoyak 2018: 698)*

Şeyhülislam Es'âd'a göre sevgilinin dudağı tanımlanırken ona şeker saçan demek yerinde olacaktır. Çünkü eşsiz sese sahip papağan tabiatlı Kandeherlıdır. Tabi burada da papağanın konuşma taliminde şeker yemesi ve bu yüzden dilinin tatlı olması münasebetiyle Kandeher'ın tevriyeli kullanıldığı gözden kaçmamalıdır:

*Şekker-feşân vasf-ı lebin olsa ger n'ola
Tûtî-i tab'-ı nâdire-gû **Kandehârlıdır**
G. 70/6 (Doğan 1997: 173)*

Esad, terhib-i bendinde de kand-hârî yine aynı tevriye ve benzetme ile kullanır. Sevgiliye hitap ederken ona kargaşa bağının narin kumrusu ve işvenin şeker yiyen papağanı diye seslenir:

*Ey kumrî-i nahl-i bâg-ı âşûb
V'ey tûtî-i **kand-hâr-ı** 'işve
TB. 1/6 (Doğan 1997: 56)*

Bazen şairlerin Kandeher yerine beyit veya manzume içerisinde geçen kelimelerle ilişki kurulabilecek şekilde kand-hâr kelimesini kullandıkları görülmektedir. Nigârî aşağıdaki beyitlerde şirin şiirlerini Semerkand ve Buhara'nın pirleriyle şeker saçan gibi tasvir ettikten sonra şirin sözlerine seslenerek muhabbet sohbetinde dilini şeker yiyen (papağan) eyle diyerek bir önceki beyitlerle tenasüp halinde düşünülebilecek şekilde Kandeher'a çağrışım yapmaktadır:

¹³ Kaynaklarda Mâhir'in divanı hakkında bilgi yoktur. Örnek beyit ilgili kaynakçada verilen makaleden alınmıştır.

*Şeker-bâr eyle eş 'âr-ı şîrînim
Be-pîrân-ı Semerkand u Buhârâ*

*Zebânım it sen ey şîrîn tekellüm
Mahabbet sohbetinde **kand-hârâ***

G. 8/6-7 (Bilgin 2017: 17)

Beyitlerde genellikle Kandeher'in ilk çağrışımı sevgilinin dudağıdır. Kimi zaman ise Kandeher'in dudaktan dökülen sözler yerine kullanıldığını da görmekteyiz. Fakat yine de Kandeher'in şekeri çağrıştırmamasından uzaklaşmaz. Nâfiz aşağıdaki beytinde sevgilinin ağzı istediği kadar şirin sözler söyleyip dursun, Şam'ın nöbet şekeri varken Mısır ve Kandeher'in adı bile okunmaz diyerek Şam'ı ön plana çıkarmıştır:

*Zuhûr-ı hat lebi şirin-keâm eyler dehen tursun
Nebât-ı Şâm varken Mısır [ü] **Kandehâra** yer kalmaz*

G. 286/4 (Demir 2017: 311)

Keçecizâde İzzet Molla ise *Mihnetkeşân* adlı eserinde peri yüzlü sevgilinin güzelliğini tanımlarken, ağzının olmadığını fakat yakut renginde iki dudağı olduğunu söyler. Bu dudakların biri Mısır şehridir, diğeri ise Kandeher'dir:

*Dehânı yok ammâ iki la 'li var
Biri şehir-i Mısır u biri **Kandehâr***

Mihnetkeşân / 405 (Özyıldırım: 205)¹⁴

Kandeher şeker ülkesiyse, onun etrafında karınca ve sineklerin olması pek tabiidir. Arpaemîni-zâde Sâmi'ye göre bu şekeri isteyenler, isteklerine birkaç gün yürüyerek ulaşacaklardır:

*Etrâf-ı **Kandehâr**da mûr ü meges gibi
Bulmakla kand-i matlaba bir iki gün vusûl*

TB. 10/6-2 (Kutlar Oğuz 2017: 254)

Gelibolulu Sun'î, sevgilinin tülbentini Kandehârî sanma; o şeker dudaklı parmağını ağzına sokup parmak şerbeti vermiştir, diyerek bize Kandeher'a ait bir tülbent veya kumaş olduğunu düşündürmektedir. Tülbentin şerbet yapımının son safhasında şerbeti süzme amacıyla kullanıldığı bilinmektedir, bu yüzden sevgilinin tülbentinin şerbetten daha tatlı olduğu düşünülebilir:

¹⁴ Kültür Bakanlığı tarafından E-Kitap olarak yayınlanan bu eserin yayın yılı hakkında bilgi verilmemiştir.

*Kandehârî sanma dülbendin o şeker-leb ana
Barmağın agzına sokup virdi barmak şerbeti
G. 192/4 (Yakar 2018: 117)*

Hocaya Kandehar malı fikri tatlı geldi, biz tac ile tülbenti terk edip soğan aldık, diye Nev'î de bir tür Kandehar tülbenti olabileceğini düşündürür. Tülbentin sarık anlamı da düşünüldüğünde hocanın da İbrahim Ethem gibi tac ile tahtı bir kenara bıraktığı söylenebilir:

*Tatlu geldi hâceye fikr-i metâ'-ı Kandehâr
Terk idüp biz tâc ile dülbendi alduk sagan
G. 517/4 (Tulum-Tanyeri: 393)*

Sonuç

Bu çalışmada eldeki divan ve mesneviler taranarak içerisinde Kandehar geçen beyitler tespit edilmiştir. Tespit edilen beyitler arasından seçilenlerden hareketle Kandehar'ın Divan edebiyatında kullanımına dair örnekler verilerek bazı açıklamalarda bulunulmuştur.

Eldeki veriler Kandehar'ın çoğunlukla uzaklığı, şeker ile olan münasebeti, kumaşı, ticaret merkezi olması, gerçek coğrafya olması gibi özellikleriyle ele alındığını göstermektedir.

Dönemin Osmanlı coğrafyasına nispetle Ortadoğu, Çin, Hind gibi ülke ve şehirler şairler için uzaklığı temsil etmiştir. Aşk uğruna çekilen eziyet, göze alınan yol, sevgiliden gelen ümit verici bir söz için bile gidilecek yolun uzunluğunu pekiştirmek amacıyla Kandehar'ın da zikredildiği görülür. Kasidelerde memduhun gücünü vurgulamak için sadece Osmanlı ülkesinin değil uzak diyarların da hükümdarı olduğunu belirtmek isteyen şair, uzak diyarlar arasında Kandehar'a da yer verir.

Bir diğer husus ise Kandehar'ın şekerle anılmış olmasıdır. Hem eski zamanlarda şeker kamışı üretiminin çokluğundan hem de şeker anlamına gele "kand" kelimesini içinde barındırdığından Kandehar beyitlerde genellikle şekerle ilişkili kullanılmıştır. Özellikle sevgilinin güzellik unsurlarından biri olan dudak, Kandehar'a benzetilen olmuştur. Kandehar ilgili beyitlerde çoğunlukla iham, iham-ı tenasüp, teşbih ve cinas sanatlarına yer veren şairler, şeker yiyen anlamına gelebilecek beyitlerde bu kelimeyi tevriyeli kullanmıştır.

Kaynakça

AKDOĞAN, Yaşar (hzl)(-). *Ahmedî Dîvânı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları E-Kitap, https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10591_ahmediDîvân_ıyasarakdoganpdf.pdf?0 Erişim tarihi: 20.10.2020

AKSOYAK, İsmail Hakkı (2016). "Feyzullah Efendi'nin Mesâ'iri ile Lutfi'nin Ferdî'nin Bilâdiyesi'ne Zeyli", *Söylenmemiş Sözler*, Ankara: Grafiker Yayınları, s. 245-258.

- AKSOYAK, İsmail Hakkı (hzl)(2018). *Gelibolulu Mustafa Âlî Dîvânı*. KTB Yayınları E-Kitap, <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/58695,gelibolulu-mustafa-ali-divanipdf.pdf?0> Erişim tarihi: 01.09.2020.
- ALICI, Lütfi (hzl)(1998). *Divân-ı Nâşid İnceleme-Tenkitli Metin*. İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- ALTUN, Mustafa (hzl) (2017). *İbrahim İbn-i Bâlî-Hikmet-nâme-I*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları E-Kitap, <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56530,ibrahim-ibn-i-bali-hikmet-name-ipdf.pdf?0> Erişim tarihi: 20.10.2020
- ARIKOĞLU, İsmail (2008). “Dîvân Şiirinde Şehir Adlarının Tevriyeli Kullanımı Aydın-Tire Örneği”, *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S.23-Bahar, Konya, s.177-186.
- ARSLAN, Mehmet (1999). *Türk Edebiyatında Manzum Surnâmeler*. Ankara: AKM Yayınları.
- ASLAN, Murat (2018). “Dîvân Şiirinde Keşmir”, *Asya Studies-Academic Social Studies/Akademik Sosyal Araştırmalar*, Number:4, Summer, p. 1-14. DOI: 10.31455/asya.397676
- AYDEMİR, Yaşar - ÇELTİK, Halil (hzl) (2017). *Meşhûrî Divânı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları E-Kitap, https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56155,meshuri-Divân_ipdf.pdf?0 Erişim tarihi: 25.10.2020
- AYDOĞDU, Orhan (2009). “İstanbul Hakkında Bilinmeyen Bir Mesnevi: İstanbulnâme”, *Turkish Studies*, Volume 4/7 Fall, s. 158-186.
- AYHAN, Emrah (hzl) (2000). *Nakşî Divânı*. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- AYKANAT, Timuçin (2015). *Sâfi Baba ve Divânı (İnceleme-Karşılaştırmalı Metin-Sadeleştirme-Sözlük-Dizin)*. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- BAŞPINAR, Fatih (hzl) (2020). *Beyânî Divânı-A*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları E-Kitap, <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10598,beyani-apdf.pdf?0> Erişim tarihi: 30.11.2020
- BİLGİN, Azmi (hzl) (2017). *Nigârî Divânı*. KTB Yayınları E-Kitap, https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55757,nigari-Divân_ipdf.pdf?0 Erişim tarihi: 30.09.2020
- BİT (Doğuştan Günümüze Büyük İslam Tarihi)* (1993), İstanbul.
- CEYLAN, Ömür-YILMAZ, Ozan (2005). *Hazâna Sürgün Bahâr Keçecizâde İzzet Molla ve Dîvân-ı Bahâr-ı Efkâr*. İstanbul: Sahhaflar Kitap Sarayı.
- ÇALIM YİĞİT, Hale (2014). *XVI. Yüzyılda Kandahar*. İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- ÇETİNDAG, Yusuf (2011). *Ali Şir Nevaî*. İzmir: Kaynak Yayınları.

- DEMİR, Hiclal (hızl) (2017). *Lâzîkizâde Feyzullah Nâfiz ve Divânı*. KTB Yayınları E-Kitap, <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/54126,53959lazikizade-feyzullah-nafizDivan.pdfpdf.pdf?0> Erişim tarihi: 30.09.2020
- DİLÇİN, Cem (2011). *Dîvân Şiiri ve Şairler Üzerine İncelemeler*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- DİLÇİN, Cem (2013). *Yeni Tarama Sözlüğü*. Ankara: TDK Yayınları.
- DOĞAN, Muhammet Nur (1997). *Lâle Devri Şairi Şeyhülislâm Es'âd Dîvânı*, İstanbul: MEB Yayınları.
- EFE, Zahide (2019a). "Müellifleri Meçhul İki Şehrengiz: Üsküp ve Budin Şehrengizleri", *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, Sayı 23, s. 271-314.
- EFE, Zahide (2019b). "Kâmî ve Revan Şehrengizi", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Sayı 66, s. 108-123.
- EROĞLU, Süleyman (2008). "Türk Edebiyatında Miyâhiyye Türüne Bir Örnek: Hâsib Efendi'nin Miyâhiyyesi", *Uludağ Üniv. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl 9, Sayı 15, s. 429-439.
- ESİR, Hasan Ali (hızl) (2017). *Ferhâd ile Şîrîn*. KTB Yayınları E-Kitap, <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55974,ferhad-ile-sirinpdf.pdf?0> Erişim tarihi: 20.11.2020
- İPEKTEN, Haluk (hızl.) (1990). *Nâilî Divânı*. Ankara: Akçağ.
- İSEN, Mustafa vd. (2002). *Eski Türk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- KALPAKLI, Mehmet (1995). "16-17. Yüzyılda Mahalle ve Semt Adları, Kâmî'nin Lügazı", *İstanbul Dergisi*, Sayı 14, s. 42-45.
- KAPLAN, Hasan (2016). "Dîvân Şiirinde Karaman", *Türkiyat Mecmuası*, c.26/2, s.205-239.
- KAPLAN, Hasan (2016b). "Mahallî Şairin Mahallî Coğrafyası: Kütahyalı Rahîmî'nin Şiirlerinde Yer Adları", *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* 17, İstanbul 2016, 121-172.
- KAPLAN, Yunus (2015). "Klasik Türk Edebiyatında Sahil-nâmeler ve Derviş Hilmî Dede'nin Sahil-nâmesi" *Route Educational and Social Science Journal*, Volume 2, Issue 2, s. 148-159.
- KAPLAN, Yunus (2016). "Klasik Türk Edebiyatında Bilâdiyyeler ve Zihnî Efendi ile İştibî Ahmed Efendi'nin Bilâdiyyeleri", *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*, Cilt 13, Sayı 1, s. 102-124.
- KAPLAN, Yunus (2017). "Lale Devri İstanbul'unda Padişah Bahçelerini Anlatan Manzum Bir Eser: Hıfzî ve Mesâir'i", *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 15, Sayı 1, s. 308-330.
- KAPLAN, Yunus (2019). "Priştineli Vâsık ve Bilâdiyyesi", *Studies Of The Ottoman Domain*, Cilt 9, Sayı 17, s. 43-68.
- KAPLAN, Yunus (2020). "Seyyid Yahyâ Vâkıf Efendi ve Halep Menzil-nâmesi", *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, Volume 6, Issue 2, s. 213-231.

- KARABUÇAK, Kemal (hzl.) (2018). *Ebubekir Nusret Divânı*. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- KARAKÖSE, Saadet (2007). “XVII. Yüzyılda Nedimâne Bir Üslup; Mâhir Divânı”, *S.Ü. Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S.22, s.145-166.
- KARAVELİOĞLU, Murat Ali (2003). “Klasik Türk Edebiyatında Bağdat”, *Irak Dosyası I*. İstanbul: Tatav Yayınları, Tarih Serisi No: 22.
- KAYA, Bayram Ali (hzl.) (2017). *Azmizâde Hâletî Divânı*. KTB Yayınları E-Kitap, <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56159,azmizade-haleti-Divânipdf.pdf?0> Erişim tarihi: 10.09.2020
- KUT, Günay (2010). “İstanbul Tekkelerine Ait Bir Kaynak: Dergeh-nâme”, *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları II, Acâ'ibü'l-Mahlûkât* (Haz. Fatma Büyükkarcı Yılmaz), İstanbul: Simurg Yayınları, s. 171-202.
- KUTLAR OĞUZ, Fatma Sabiha (hzl.)(2017). *Arpaemîni-zâde Mustafâ Sâmî Divânı*. KTB Yayınları E-Kitap, <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56084,arpaeminizade-mustafa-sami-Divânipdf.pdf?0> Erişim tarihi: 01.09.2020
- MACİT, Muhsin (hzl.) (2001). *Erzurumlu Zihnî Divânı*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- MERMER, Ahmet (1991). *Mezâkî, Hayatı, Edebi Kişiliği ve Divânı'nın Tenkidli Metni*. Ankara: AKM Yayınları.
- MERMER, Ahmet (hzl.) (2020). *Karamanlı Aynî Divânı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları E-Kitap, <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/78478,karamanli-ayni-Divânipdf.pdf?0> Erişim tarihi: 25.11.2020
- ÖZCAN, Azmi (2001). “Kandeher”, *İslam Ansiklopedisi*. İstanbul: TDV. c. 24, s.293-294
- ÖZDEMİR, Mehmet (1999). *Neccâr-zâde Rıza Divânı'nın Edisyon Kritiği*. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- ÖZDEMİR, Mehmet Fatih (2015). *Servet Divânı (İnceleme-Metin)*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- ÖZYILDIRIM, Ali Emre (hzl). *Keçecizâde İzzet Molla-Mihnetkeşân*. KTB Yayınları E-Kitap, <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10694,kmmetinpdf.pdf?0> Erişim tarihi: 05.09.2020
- PALA, İskender (2002). *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: LM Yayınları,
- ŞENTÜRK, Ahmet Atillâ (2004). *Osmanlı Şiiri Antolojisi*. İstanbul: YKY.
- ŞEYLAN, Ali (hzl.) (2018). *İbrahim İbn-i Bâlî-Hikmet-nâme-II*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları E-Kitap, <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56529,ibrahim-ibn-i-bali-hikmet-name-iipdf.pdf?0> Erişim tarihi: 20.10.2020
- TULUM, Mertol-TANYERİ, Mehmet Ali (hzl.) (1977). *Nev'î Divânı*, İstanbul: İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları.

YAKAR, Halil İbrahim (hızl) (2018). *Gelibolulu Sun'î Dîvânı*. KTB Yayınları E-Kitap, <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/57257,gelibolulu-suni-divanipdf.pdf?0> Erişim tarihi: 05.09.2020.

YENİKALE, Ahmet (hızl) (2017). *Sünbülzâde Vehbî Dîvânı*. KTB Yayınları E-Kitap, <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56212,sunbulzade-vehbi-Divaniipdf.pdf?0> Erişim tarihi: 15.11.2020

YENİTERZİ, Emine (2010). “Klasik Türk Şiirinde Ülke ve Şehirlerin Meşhur Özellikleri”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Klasik Türk Edebiyatının Kaynakları Özel Sayısı-Prof.Dr. Turgut Karabey Özel Sayısı-Volume 3, Issue 15, s. 301-334.*

DİVÂNÜ LUGÂTİ’T-TÜRK’ÜN ANADOLU TÜRK DİL VARLIĞI AÇISINDAN ÖNEMİ: KASTAMONU ÖRNEĞİ II

Cevdet YAKUPOĞLU*

Öz

Büyük Türk bilgini ve dilcisi Kâşgarlı Mahmud’un mirası Divânü Lugâti’t-Türk (DLT), sadece Türk dünyasının kültür tarihini aydınlatmakla kalmamış, aynı zamanda dünyada çok geniş bir coğrafyaya yayılmış olan Türk dilinin tarihî gücüne de asırlar öncesinde işaret etmiştir. DLT, Selçuklular öncülüğünde Anadolu’yu yurt tutmuş Türk topluluklarının, bu coğrafyada kullanmayı sürdürdükleri dilin kaynağının Türkistan coğrafyası olduğunu gösteren çarpıcı örneklerle doludur. Bahsi geçen bu tarihi bağa atıfta bulunan bir çalışmamızda, Anadolu’da Kastamonu örneğinde 50 kelimeye (aba, ağmak, algu, artak, bakanak, esrük, heç heç, geh geh, koğşamak, küvük, meh, ötgürmek, pularuk, sindu, sökel, talbınmak, tuncukmak vb.) yer verilmişti. Bu çalışmada ise konunun devamı niteliğinde olarak DLT’de geçen kelime ve tabirlerin Kastamonu yöresi söz varlığı içerisindeki yansımalarından 50 kelime daha incelemeye alınmıştır. Bu çerçevede DLT’nin hafızasında kayıtlı yüzlerce Türkçe kelimenin, Selçuklulardan Beyliklere ve oradan Osmanlılara intikal etmek suretiyle ve her şeyden önemlisi yöre halkının kesintisiz kullanımı sayesinde Kastamonu yöresinde XXI. yüzyıla kadar muhafaza edilmiş olduğuna dair ilmî veriler bir araya getirilmiştir. Böylece Türkistan- Anadolu arasındaki güçlü dil ve kültür bağının gerçek manada ortaya konulmasına katkı sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Kâşgarlı Mahmud, Türk dili, Türk kültürü, Kastamonu ağzı, Söz varlığı.

THE IMPORTANCE OF DIWAN LUGHAT AL-TURK IN THE ASPECT OF ANATOLIAN BRANCH OF TURKISH LANGUAGE: EXAMPLE OF KASTAMONU II

Abstract

Diwan Lughat al-Turk (DLT) as heritage of great Turkish scholar and linguist Mahmud Kashgari has not only explained history of Turkish

* Prof. Dr., Kastamonu Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü -
ORCID: 0000 0002 9637 6314

e-posta: cevdetyakupoglu@gmail.com

Geliş/Received: 17 Kasım / November 2020

Kabul/Accepted: 4 Aralık / December 2020

world's culture; but also, centuries ago demonstrated the historical power of Turkish language which already vastly expanded through World. DLT has abundant examples that shows linguistic features of Turkish groups settled by leadership of Seljuks connected to Turkistan. This historical connection has been mentioned in our previous paper with exemplification of 50 words used in Kastamonu dialect (aba, ağmak, algu, artak, bakanak, esrük, heç heç, geh geh, koğşamak, küvük, meh, ötgürmek, pularuk, sindu, sökel, talbinmak. tuncukmak etc.). This paper is a continuation of earlier work, 50 common words in DLT and Kastamonu dialect will be evaluated in. In this context, thousands of Turkish Word in DTL, perceived firstly by Seljuks then secondly Beyliks then Ottomans. Above all, as scientific datas in this paper illustrates, thanks to uninterrupted usage of native people of Kastamonu province, these words living in 21th century. Therefore, indeed it is a contribution to present strong lingual and cultural connection between Turkistan and Anatolia.

Keywords: Mahmud Kashgari, Turkish language, Turkish culture, the dialect of Kastamonu, Vocabulary

Giriş

XI. yüzyılda Karahanlı Devleti (840-1212) topraklarında Barsgan'da dünyaya gelen ve hayatının büyük kısmını Türkistan coğrafyası üzerinde geçiren Kâşgarlı Mahmud'un soyunun baba tarafından Karahanlı Devleti hükümdar ailesine dayandığı tespit olunmuştur (Akün 2002: 9-10). Bu büyük Türk bilgini, devletin doğu kanadının siyaset ve kültür başkenti olan Kâşgar (Ordukend)'da iyi bir eğitim almış, ilerleyen yıllarda ise Türk coğrafyalarının büyük kısmını baştanbaşa dolaşmak suretiyle, karşısına çıkan Türk boylarıyla ilgili hemen hemen her türlü bilgiyi derlemiştir. Bu bilgileri işleyip Arapça dil kuralları çerçevesinde yazıya dökerek kaleme aldığı *Divânü Lugâti't-Türk* adlı hacimli eseriyle de Türk-İslam dünyasında ve Batı bilim âleminde haklı bir üne sahip olmuştur (Pritsak 1953: 243-246; Korkmaz 1995: 254-255). Kâşgarlı Mahmud, bu icraatı neticesinde aynı anda coğrafyacı, tarihçi, dilci, derlemeci ve yazar kimliklerini taşımaya fazlasıyla hak etmiştir. Bütün bunlara ilaveten Kâşgarlı Mahmud, askerlik mesleğinde birikimi olduğu, devrinin siyasi, sosyal ve kültürel şartlarını iyi tahlil ettiği, yüksek düzeyde bir Türk milli şuuruna sahip bulunduğu gibi gerçekleri de eserine yansıtmıştır. Selçuklu sultanı Alp Arslan'ın Malazgirt Zaferi (1071) sonucu İslâm dünyasının liderliğini ele aldığı ve Abbasi Halifeliği toprakları üzerinde siyasi egemenlik kurduğu yılların hemen devamında Bağdat'a gelen Kâşgarlı Mahmud, muhteşem eseri DLT'yi Abbasi Halifesine takdim etmiştir (Adalıoğlu 2009: 31-47). Onun her haliyle ilklerin kitabı olan bu eserini neden kaleme aldığı üzerine muhtelif yorum ve tespitler yapılmış olup, daha önceki çalışmamızda (2017: 114-122) bu konu üzerine kısa bir bahis açılmıştı. Telif sebebi her ne olursa olsun Kâşgarlı Mahmud, DLT'yi yazarak ve onu sonraki nesillere miras bırakarak büyük bir görevi ifa etmiş; Türk dünyasının en doğusundan en batısına kadar uzanan geniş bir coğrafyada Türk dilinin, kültürünün, gelenek ve göreneklerinin,

folklorunun geniş hacmini ortaya koymuştur. Bunun yanında o, Karahanlı ve Selçuklu devri Türk siyasi kudretinin muazzam hudutlarını da eserine yansıtmayı başarmıştır.

Günümüzde Anadolu'nun her bir köşesinde Türk dilinin temsilcisi olarak konuşulmaya devam eden halk ağızlarında, Kâşgarlı Mahmud'un Divân'ında yer bulmuş Türkçe bir fiili, ismi, deyim, atasözünü, yemek tarifini ya da daha özel manadaki bir tanım ve tabiri bulabilme imkânına sahibiz. Bugün Anadolu'nun muhtelif yörelerinde yapılacak olan dil ve folklor araştırmaları neticesinde, son bin yılda Anadolu'da teşekkül etmiş Türk kültür ve dil varlığının tarihî köklerini DLT'nin dil hazinesine / ambarına bağlayabilme potansiyelini elimizde bulunduruyoruz. Bu noktada, yeterli olmamakla birlikte, bugüne kadar konu üzerinde bir kısım çalışmaların ortaya konulduğunu görüyoruz (Hacıhamdioğlu 1992: 35; Sakaoğlu 1998: 122-129; Akar 1999: 106-129; Gökçeoğlu 2000: 72-77; Yakupoğlu 2017: 114-122; <https://www.tdk.gov.tr/divanu-lugatit-turk/11991>).

Kâşgarlı Mahmud'un Divân'ında geçen çok sayıdaki Türkçe kelimenin, isim, sıfat, zarf, deyim ve tabirin akıbeti ne olmuştur? Bu kelimeler, aradan geçen dokuz buçuk asırlık süreçte Türk dünyasında kullanılmış ve bugünlere kadar varlığını koruyabilmiş midir? Türk coğrafyalarından Kazak, Kırgız, Özbek, Türkmen, Uygur, Kırım, Tatar, Azerbaycan ve özellikle de Anadolu sahaları baştanbaşa dolaşılırsa, bu sorulara kesin ve doyurucu cevaplar verilebilir; en kenarda köşede kalmış bir Türkçe kelimenin bile mazisinin DLT'ye çıktığı fark edilebilir. Bu bağlamda belirtmekte yarar vardır ki Anadolu coğrafyasına ve onun Batı Karadeniz bölgesindeki mühim temsilcisi olan Kastamonu vilayetine, XI. asırdan itibaren Türk dünyasının her köşesinden muhtelif Türk boylarının kalabalık sayıdaki temsilcileri gelip yurt tutmuşlardır. Doğal olarak da adı geçen Türk boylarının kullandığı Türk dilinin değişik şive ve ağızlarından çok sayıda kelime, bahsi geçen bu vilâyet genelinde kullanım ve yaşama imkânı bulmuştur. Esasen Kastamonu havalisi Selçukluların Uc Beylerbeyliği Çobanoğullarının askerî ve siyasi merkezi olması hasebiyle XII-XV. yüzyıllar boyunca Türkistan, Horasan, İran ve Azerbaycan ile Anadolu'nun muhtelif diğer yörelerinden kesif Türk göçleriyle beslenmiştir. Kastamonu bölgesindeki bu nüfus birikimi Candaroğulları zamanında da devam etmiştir. Bölgenin dağlık ve zorlu coğrafi yapısı nedeniyle, ilgili bu boylara mensup topluluklar küçük gruplar halinde dağılarak kendi adlarıyla köyler kurmuşlardır. Dolayısıyla sadece Kastamonu yöresi değil Sinop, Karabük, Bartın, Zonguldak ve Bolu çevreleri de bu Türk toplulukları için coğrafi hususiyeti ve güvenlik sağlama avantajı nedeniyle âdeta bir sığınak işlevi görmüştür. Netice olarak Kastamonu'da ve geniş manada Batı Karadeniz bölgesinde Türk boylarının kullandıkları ağız yapısı ve Türk dili hususiyetleri zengin bir içerikle XXI. yüzyıla kadar varlığını muhafaza etmiştir. Osmanlı Devleti'nin son yıllarında yapılan bir tespite göre Kastamonu, Anadolu'nun dört önemli lehçesinden birini temsil etmekte idi (Yakupoğlu 2009: 61-276).

Kastamonu Yöresi Ağzında Kullanılan Kelimelerin DLT ile Karşılaştırılması

Kastamonu, yukarıda da zikri geçtiği üzere, engebeli ve bir ölçüde birbiriyle bağlantısı zor sağlanan bir coğrafyaya sahiptir. Söz konusu bu rabita zorluğundan olacaktır ki, yörede bugünkü Çatalzeytin, Bozkurt, Abana, İnebolu, Doğanyurt gibi sahil ilçelerinin ağız yapısı ile daha iç kısımlarda kalan Devrekâni, Seydiler, Ağlı, Küre, Azdavay, Pınarbaşı ve Şenpazar ilçeleri arasında belli ölçülerde farklılıklar bulunmaktadır. Hatta Kastamonu merkezi ile Tosya ilçesi ağız özellikleri arasında da farklar göze çarpmaktadır. Diğer taraftan bu hususiyet, Kastamonu'nun nüfus potansiyelinin Türkçeyi farklı şekillerde konuşan topluluklardan oluşuyor olduğu anlamına da gelmemektedir. Şöyle ki Kastamonu havalisinde tespiti mümkün olan bazı Türkçe kelimeler, tabirler ve deyimler, sadece merkez kazasında veya yukarıda sözü edilen bir diğer kaza dâhilinde kullanılıyor olabilir. Bazı kelime veya tabirler ise zamanla diğer ilçelerde unutulmuş ya da bu türden bir kelimenin tespitinde geç kalınmış olabilir. Bu nedenlerle Kastamonu yöresi ağız özellikleri üzerine ve DLT'de geçen kelimelerin Kastamonu'daki kullanım devamlılığının tespiti bağlamında her bir yöre ile ona bağlı en ücra köylerde bile yöre insanı ile yüz yüze icra edilecek saha çalışmalarının tam manasıyla tamamlanması icap etmektedir. Bundan sonradır ki, her hangi bir Türk dili yadigarı kelimenin Kastamonu yöresi söz varlığı içerisindeki mevki üzerine sağlıklı tespitler yapma imkânı hâsıl olacaktır.

Bu çalışmamızda şimdiye kadar Kastamonu ve köylerinde şahsen yapmış olduğumuz dil incelemeleri ve derlemelerden büyük ölçüde yararlanma gayreti içerisinde olduk. Kastamonu'da doğup büyümenin, kırk yıldan fazla bir süre Kastamonu'da ikamet etmenin, Ortaçağ Türk Tarihi üzerine yaptığımız alan araştırmaları (1996-2020) çerçevesinde Kastamonu ve kazalarının büyük kısmını gezmenin sağladığı avantajlar sayesinde Kastamonu yöresi ağız yapısı üzerine elde ettiğimiz birikim, söz konusu çalışmamızda bize kolaylık sağlamıştır. Bu manada DLT'de geçen kelimelerin Kastamonu yöresi ağızlarında ne ölçüde kullanım devamlılığı bulabildiğine dair ortaya konulan tespitlerin neredeyse tamamı şahsi gözlemlerimize ve araştırma notlarımıza dayanmaktadır. Ancak elbette ki gözümüzden kaçan, kullanım tespitini doğrudan yapamadığımız ya da anlamı ve telaffuzu üzerinde şüpheye düştüğümüz kelimelerle de karşılaşmıştır. Doğal olarak böyle durumlarda konu üzerine yapılmış diğer çalışmalardan ve hazırlanmış sözlüklerden (Caferoğlu: 1943; Acar: 2011; Akman: 2004; Tarama Sözlüğü: 1996; Derleme Sözlüğü) istifade edilmiştir.

Sonuç olarak sözü edilen çalışmamızda Kastamonu yöresi ağızlarından tespit ettiğimiz 50 adet kelime ve tabir, DLT'de geçen kelimelerle karşılaştırılmış; listeye alınma durumu söz konusu diğer bazı kelimeler ise makalenin hacmini aşmaması açısından başka bir çalışmaya bırakılmıştır. Kastamonu'da ve genel manada günümüz Türkiye'sinde kullanımı yaygın olan kelimeler (ana, ata, ayak, bakır, balta, baş, beşik, bıçak, bilek, boğaz, bulut, çanak, demir, dilek, düğün, kanat, kapak, kapı, kaşık, keçi, kızıl, koç, koyun, kulak, kuyu, sakız, saman, sarı, sen, sevinç, siz, söğüt, tarak, tepsi, tırnak, toprak vb.) ise listemize alınmamıştır. Yine bir önceki çalışmamızda değerlendirmeye aldığımız kelimelere (aba, ağmak, algu, artamak, artılmak, aşlamak, bakanak, bek durmak, belgü, bıkın, böñ,

bügmek, çığır, çömçe, çöpürlenmek, elgetmek, esrük, heç heç, irkilmek, geh geh, kakmak, kavuz, keriş, kes, kesek, koğşamak, konum, kömeç, köymek, közegü, kurun, kumak, küvük, meh, muyancılık, ok, okşamak, ötgürmek, pularuk, sasımak, sındı, sitmek (siymek), sökel, sübitmek, talbınmak, tuncukmak, tuş, üzütlemek, yağır, yumak) de doğal olarak burada yer verilmemiştir.

Söz konusu liste oluşturulurken öncelikle kelime veya tabirin DLT'de geçme şekli ve anlamı verilmiş, sonra *Tarama Sözlüğü* gözden geçirilerek Selçuklulardan Osmanlı son dönemlerine kadar Anadolu'da kaleme alınmış Türkçe eserlerde o kelimenin kullanım durumuna işaret edilmiştir. Daha sonra ise Kastamonu yöresi ağızlarındaki kullanım biçimi ve halk ağzında taşıdığı anlam üzerinde durulmuştur. Bu yapılırken, konunun anlaşılması açısından kelimenin cümle içindeki geçişi ve telaffuz biçimi, örnek bir cümle ile Kastamonu ağız imlasına uygun düşecek şekilde gösterilmeye çalışılmıştır. İlaveten aynı kelimenin Anadolu'nun diğer yörelerinde ne ölçüde yaygın olduğuna işaret etmek amacıyla *Derleme Sözlüğü* de taranmış ve gerekli yerlerde buraya da atıfta bulunulmuştur.

1. **Ağ:** DLT'de (1992, I: 80-81) “ağ (ع)”: “İki bacak arasındaki boşluk”. *Tarama Sözlüğü*'ne göre (1996, I: 24), XV-XVIII. yüzyıllara ait eserlerde “ağ”: “donun ortasındaki parça”. Kastamonu ağzında “ağ”: “iç donunun veya pantolonun iki bacak (apış) arasına gelen kısmı”. Kastamonu ağzında kullanımına örnek: “Donumuñ ağı delinmiş...”; “Gızım şu oğlana bak, donunuñ ağı ıslanmış”. Bu kelime, Kastamonu merkez ve yakın ilçeleri köylerinde orta yaş ve üzeri halk tarafından kullanılmaya devam etmektedir. *Kastamonu Yöresi Söz Varlığı (KYSV)* adlı çalışmada listeye alınmadığı görülüyor; esere eklenmesinde yarar vardır. *Derleme Sözlüğü* incelendiğinde “ağ” tabirinin, Anadolu'da Konya ve Afyon gibi yörelerde, yukarıda bahsi geçen anlamı içeren şekilde kullanımının olduğu görülüyor.

“Ağ”, sözcüğü elbette ki sadece Kastamonu ağzına özgü bir kelime olmayıp, Türkiye Türkçesi ağızlarında da aynı veya benzer anlamlar ihtiva etmektedir. Ancak bizim bu çalışmadaki gayemiz, DLT'de geçen sözcüklerin Kastamonu ağzında kullanım durumunu tespit için yarayacak örnekleri kayda geçirmektir. Aşağıda gelecek olan bazı Türkçe sözcüklerde de benzer durum söz konusu olmuştur. Ayrıca bu çalışmada ele aldığımız söz konusu bu elli adet sözcüğün Anadolu Türkçesinde içerdiği bütün anlamları da pek tabiidir ki burada tek tek vermek mümkün değildir. Burada konu, makalemizin temel seyri olan DLT- Kastamonu karşılaştırması çerçevesinde işlenmiştir.

2. **Ağnamak, ağnanmak, ağnatmak:** DLT'de (1992, I: 267,289) “ağnamak (اغناماق)”: Hayvanın yere yatıp sağa sola yuvarlanması. Örnek cümle: “at ağnadı”. “Ağnatmak (اغنتماق)” fiiline örnek cümle ise şu şekilde geçmektedir: “ol atın toprakka ağnattı” yani “adam, atını toprakta ağnattı”. *Tarama Sözlüğü*'ne göre (1996, I: 53-54) XIV-XIX. yüzyıllara ait eserlerde “ağnamak” (debelenmek, yatıp yuvarlanmak); “ağnatmak” (debelendirmek, yuvarlanmasını sağlamak); “ağnak”

(hayvanların yatıp yuvarlandıkları yer) ve “ağnağan” (çok yuvarlanan, yuvarlanmayı âdet edinmiş) kelimeleri geçmektedir. Burada hayvanlar kastedilmekte olup anlamı şudur; “hayvanın (at, katır, merkep, köpek vb.) yere sırt üstü yatıp debelenmesi, sırtını toza toprağa bulayarak bir müddet sağa sola hareket etmesi”. Ağnamak fiili, Kastamonu ağzında da aynı anlamı taşır ve daha çok “ağnanmak” şekliyle kullanılır; eşeğin, atın, katırın ağnaması / ağnanması kastedilir. Kastamonu ağzında kullanımına örnek: “Eşek, ağnandı” yani “debelendi, yatıp sırt üstü iki tarafa yuvarlandı”. Kastamonu yöresinde bazı köylerde at, eşek gibi hayvanların debelendikleri tozlu, topraklı yere “ağnak” denilmektedir (KYSV 2011: 10). Ayrıyeten Kastamonu’da kişinin, yatakta uyanık olarak iki tarafa dönmesini, yerde yuvarlanmasını ifade etmede de “ağnanmak” fiili kullanılır. Örnek cümle: “döşeğin içinde ağnanıp durma, hadi kalk!” Burada kişinin rahat içinde, yani keyfi şekilde yattığına işaret vardır. Bu noktada XIV. yüzyıl sonlarında Kastamonu muhitinde Candaroğlu İsfendiyar Bey’in isteği üzerine kaleme alınmış satır-arası Türkçe Kur’ân tefsiri olan *Cevahiru'l-asdaf*’da geçtiği tespit olunan “ağnamak” fiilinin “bolluk içinde rahat yaşamak” anlamı (TS 1996, I: 54) taşıdığını da belirtmek gerekir. Gerçekten de Kastamonu yöresinde son yıllara kadar halk arasında “ağnamak / ağnanmak” fiili, herhangi bir kişinin bolluk içinde yaşadığını ifade etmede de kullanılmakta olup, halen az da olsa bu kullanımı sürmektedir. Örnek: “Adam, bolluk içinde ağnaniya (yan gelip yatıyor), ırahatı (rahatı) beyde yok.” Anadolu’nun bazı yörelerinde de “ağnamak” fiilinin benzer anlamlarda kullanımına tesadüf edilir.

3. **Aksamak, ağsamak:** DLT’de (1992, I: 276) “axsamak (اخصامق): “aksamak, topallamak”. Tarama Sözlüğü’ne göre (1996, I: 56-58), XIV-XIX. yüzyıllara ait eserlerde “ağsak (اغسق)” kelimesi “topal, aksak”; “ağsamak (اغسماق)” fiili ise “topallamak, aksamak” anlamlarında geçmektedir. Ünlü Türk hükümdarlarından Emir Timur (ö.1405) da, bir ayağı sakat olduğu için aksayarak yürümekte imiş, bu nedenle kendisi “Aksak Timur” lakabıyla da anılmıştır. “Aksamak” yani “aksamak” fiili, Kastamonu ağzında aynı anlamda kullanımını sürdürmekte olup “ağsamak” telaffuzu ile söylenir ve “topallamak, yan gitmek” anlamlarını taşır. Kastamonu ağzında kullanımına örnek: “Mıstafa, ağsayarak yürüyosun, ayağına bi şey mi oldu?” Yani, “Mustafa, topallayarak yürüyorsun, ayağına bir şey mi oldu?” Bu Türkçe fiil, bütün Türk dünyasında kullanımı yaygın olan bir kelimedir. Derleme Sözlüğü’ne bakıldığında “aksamak” fiilinin Anadolu’nun çoğu yöresinde “ağsamak / ahsamak” telaffuzuyla ve “topallamak” anlamında kullanıldığı görülüyor. Ayrıca bahsi geçen bu kelimeye “işin aksaması” yani gecikmesi, yavaşlaması anlamları da yüklenmiştir.
4. **Ağuj / ağuz:** DLT’de (1992, I: 55,146) “ağuj / ağuz (اغز/اغز)”: “inek veya koyun doğurduktan sonra ilk gelen süt, ağız”. Eserde kelime ile

İlgili örnek kullanım şu şekilde verilmiştir: “Ağuzluğ er (اغز لوع ار)”: “ağuzu olan adam, ilk sütü bulunan kişi.” Kâşgarlı Mahmud, bu kelimenin “j” ve “z” harflerinden her ikisiyle de okunup, yazılabildiğini ifade etmiştir. Tarama Sözlüğü’ne göre (1996, I: 59-60), XIII-XVIII. yüzyıllara ait eserlerde “ağuz (اغوز/اغز)”: “doğuran hayvanın ilk sütü” anlamında geçmektedir. Büyük ve kadim Türk boylarının başında gelen Oğuzlara isim olan “Oğuz” kelimesinin de “ilk süt” anlamı taşıdığına dair bazı yerli ve yabancı dilbilimcilerin veya tarihçilerin yorumlarıyla karşılaşıyoruz (Sümer 1992: 13). Kastamonu’da “inek veya koyunun doğum yapmasından sonra ilk gelen sütüne “ağuz / avuz” denmektedir. Telaffuzda “ğ” ve “v” harfleri birbirinin yerine kullanılabilir. Yani bu kelime Kastamonu ağzında hem “ağuz” ve hem de “avuz” şekilleriyle söylenmektedir. Kastamonu yöresinde “ağuz”un şifalı olduğuna inanılır ve hayvanın doğum yapmasından sonra elde edilen koyu, sarımsı renkteki bu “pıhtılaşmış süt” sofrada hemencecik tüketilir. Özellikle çocukların ve hastaların yemesi sağlanır. “Ağuz”un üstüne toz şeker serpilerek tüketilmesi yaygındır. Ancak şehirleşmeyle birlikte kırsal kesim dışında yaşayan Kastamonu halkı bu ürünü tüketmeyi bırakmış/ bırakmak zorunda kalmıştır. Yeni nesil çocukların büyük bir kısmı belki de bu ismi hiç duymamışlar ve “ağuz” denilen bu ilginç ürünü hiç görmemişlerdir. Derleme Sözlüğü’ne bakıldığında bu kelimenin “ağuz / avuz / ağız” telaffuzlarıyla Anadolu’nun muhtelif yörelerinde kullanıldığına şahit olunuyor.

5. **Axtarmak / agtarmak:** DLT’de (1992, I: 219,516; II: 74) “axtarmak / agtarmak (اخترماق)”: “bir şeyi çevirmek, devirmek, yere sermek, yenmek, sürmek.” Kâşgarlı Mahmud’a göre bu kelime geçen (خ) harfi (غ) harfinden çevrilmiştir. Bu durumda kelimenin orijinali *ağtarmak* olacaktır. DLT’de geçen örnek metin: “er taşığ axtardı” yani “adam taşı aktardı, çevirdi”. Bir şeyi çeviren her nesne için de böyle söylenirmiş. Mesela “ol yer axtardı” yani “adam, yeri / araziye sürdü” denilir. Bu durumda toprak, bir yandan bir yana pulluk ile çevrilmiş olmaktadır. Tarama Sözlüğü’ne göre (1996, I: 75-78), XIII-XVIII. yüzyıllara ait eserlerde “ahtarmak / aktarmak / akdarmak (/ اقدرماق) (اخترماق/اقتارماق)”: “yere sermek, bir yerden düşürmek, yenmek, alt etmek, devirmek, yıkmak, boşaltmak, altını üstüne getirmek...” anlamlarında geçmektedir. Kastamonu ağzında “ahtarmak / aktarmak” fiili, “toprağı bir yandan bir yana aktarmak, devirmek, altını üstüne getirmek, araziye pulluk ile sürmek, tarlayı iki defa sürmek, ters yüz etmek; harmanda altta kalan samanı üste çıkarmak, suyu veya her hangi bir nesneyi bir yerden bir yere nakletmek” anlamlarında kullanılıyor. Örnek: “tarlayı iki kere aktardım” yani “tarlayı iki defa sürdüm”; “yarımınan (yarım ile), bi göz dolusu buğdayı, öbür göze akdardım” yani “Yarım adı verilen buğday ölçme kabı ile ambarın bir bölmesindeki buğdayı, diğer bölmeye naklettim” denilmek istenmiştir. Yine Kastamonu’da arazinin traktör ve pulluk ile sürülmesi işleminde

“aktarma” tabiri özel bir anlam için kullanıla gelmiştir. Örnek: “- Hasan Ağa nerden geliyosun? - Aktarmadan geliyon.” Burada Hasan Ağa, “aktarma” yani çift sürme işini yaptığını söylemektedir. Karşı taraf ise burada ne kastedildiğini bilir. “Aktarmak” fiili Anadolu ağızlarında daha çok “ahtarmak” telaffuzuyla söylenmekte olup, benzer anlamlar içermektedir.

6. **Alarmak, alartmak:** DLT’de (1992, I: 179; III: 428 “alarmak, alartmak (الرماق/الرتماق): “kızarmak, kamaşmak (göz), belertmek (gözü), yan bakmak.” Örnek cümleler: “talka alardı” yani “koruk kızardı”; “Ol, anğar közin alarttı” yani “O, ona gözünü belertti”. Tarama Sözlüğü’ne göre (1996, I: 87), XIV-XVI. yüzyıllara ait eserlerde “alardu bakmak, alaru alaru bakmak” tabirleri kayda geçirilmiştir. Burada dikkatli veya sert bakmak anlamlarında kullanım söz konusu olmuştur. Kastamonu ağızında “alarmak” fiili “kızarmak, ala renkli olmak” anlamında kullanılmaktadır. Mesela bir meyvenin alarması (kızarması). Yine yörede “alartmak” fiili de, yaygın kullanımı olmamakla birlikte mevcut imiş, ancak günümüzde unutulmaya yüz tutmuştur. Cümlede kullanım örneği: “Beni görünce gözlerini alarttı” yani “beni görür görmez, gözlerini açarak ters ters baktı.”
7. **Aldamak:** DLT’de (1992, I: 273,472) “aldamak (الداماق): “aldatmak, yanıltmak.” Örnek cümle: “Ol, yağını aldadı” yani “O, düşmanı aldattı.” Tarama Sözlüğü’ne göre (1996, I: 93-97), XIV-XVIII. yüzyıllara ait eserlerde “aldamak” fiili, “aldatmak, kandırmak, oyun etmek” manalarında kullanılmıştır. Bu fiil, XIV. yüzyıl sonlarında Kastamonu muhitinde Candaroğlu İsfendiyar Bey’in isteğiyle yazılmış *Cevahiru'l-asdaf* isimli satır-arası Türkçe tefsirde yukarıdaki anlama uygun şekilde geçmektedir: “... ve aldamazlar, illâ nefislerini aldarlar.” Kastamonu ağızında “aldamak” fiili, DLT ve Tarama Sözlüğü’ne alınmış birçok eserde geçtiği şekliyle kullanım bulmuştur. Örnek: “işte adamı böyle aldadula” yani “işte adamı böyle aldatırlar”; “zabâleyin bi uyandım, baktım şeytan aldemiş” yani “sabah uyandığımda ihtilam olduğumu fark ettim”. *Kastamonu Yöresi Söz Varlığı* adlı çalışmada “aldamak” fiili listede görülemediği, eklenmesinde yarar vardır. Derleme Sözlüğü incelendiğinde “aldamak” telaffuzunun Anadolu ağızlarında yaygın olmadığı; Bolu-Rize arası Karadeniz hattında örneklerine rastlandığı tespit olunuyor.
8. **Aralamak:** DLT’de (1992, I: 308-309) “aralamak (ارالماق): “arasını bulmak, barıştırmak.” Örnek metin: “ol ikki kişi otra araladı” yani “o, iki kişiyi barıştırdı, ikisinin arasını buldu.” Tarama Sözlüğü’ne göre (1996, I: 183-184), XIV-XVIII. yüzyıllara ait eserlerde “aralamak / aralanmak” fiilleri, “ayırıt etmek, ayırmak, araya zaman girmek” manalarında kullanılmıştır. Yine bazı eski Türkçe eserlerde “aralaşmak (أرالشمق)” fiili geçer ki, “ayrılmak, uzaklaşmak” manasını taşır. Kastamonu yöresi ağızında “aralamak” fiiliyle “iki kişiyi birbirinden uzaklaştırmak, kavgayı aralamak, araya girerek kavgayı

bitirmek” kastedilir ki bu kullanım Türkiye'nin çoğu yöresinde yaşatılmaktadır. “Aralaşmak/ aralaştırmak” fiillerine gelince, bu kelimeler Kastamonu yöresinde eski Türkçe metinlerde kullanıldığı tarzda bir mana (uzaklaşmak / uzaklaştırmak, gidermek, defetmek) ihtiva etmektedir. Örnek cümle kullanımları: “Goyunnarıñ hepsi oluğuñ başına toplandı, govuyon emmē aralaşmāyala” yani “Koyunların hepsi su içmek için oluğun başına toplandılar, kovmama rağmen gitmiyorlar (uzaklaşmıyorlar)”; “Gaç seetdü arkamdan geliya, o gada uğraşdım, aralaşduramadım” yani “uzun süredir peşimden geliyor, o kadar uğraştım ama yanımdan uzaklaştıramadım” denilmek istenmiştir. Derleme Sözlüğü'ne göre “aralamak” fiili Anadolu ağzlarında yaygın şekilde kullanımdadır. “Aralaşmak” fiilinin ise Anadolu genelinde daha az kullanım alanı bulunduğu belli oluyor.

9. **Azıtmak:** DLT'de (1992, I: 208-209, II: 234) “azıtmak (ازتماق)”: “yoldan çıkarmak, şaşırtmak.” Örnek metin: “Ol, anğar yol azıttı” yani “O, ona yolunu şaşırttı.” Tarama Sözlüğü'ne göre (1996, I: 350-351), XIV-XVIII. yüzyıllara ait eserlerde “azıtmak”: “kaybetmek, yolunu şaşırmak, azdırmak, yoldan çıkarmak” anlamlarını taşımaktadır. Ayrıca bir eserde “yaranın azıtması” yani “yaranın iyileştikten sonra yeniden nüksetmesi” ifadesi de geçmektedir. Kastamonu yöresi ağzında “azıtmak” fiili, “yoldan çıkmak, hareketlerinde kontrolü kaybetmek” manalarına kullanılır. Bu kullanım, Türkiye genelinde yaygındır. Yaranın azıtması tabiri de Kastamonu ağzında görülür. Ayrıca Kastamonu'nun Taşköprü ilçesinde “azıtmak” fiiline “başboş bırakmak, şaşırtıp ortada bırakmak, baştan savmak” gibi anlamlar yüklenmiştir (KYSV 2011: 38). İlaveten Kastamonu yöresinde “azıştırmak” diye bir fiil daha mevcut olup, “tartışmayı kavgaya dönüştürmek, durduk yere işi büyütme, alevlendirmek” gibi manalar taşımaktadır. Örnek cümle: “Şunnara bi şey de Ehmed Ağa, şindi işi azuşduracakla” yani “Ahmet Ağa şu tartışan, ağız dalaşı eden kişileri uyar, yoksa işi azıştıracaklar, iş büyüyüp kavgaya dönüşecek” denilmektedir. “Azıştırmak” fiilinin, ne DLT'de ne de Tarama Sözlüğü'ne alınmış eski Türkçe eserlerde bu manada kullanıldığına dair bir kayda rast gelinemedi. Ayrıca “azıştırmak” fiilinin, Kastamonu hariç Derleme Sözlüğü'nde yer bulmaması da ilginç bir durumdur.

10. **Bayā:** DLT'de (1992, I: 37) “bayā (بیا)”: “az önce.” Örnek metin: “baya ok geldim” yani “az önce geldim.” Tarama Sözlüğü'ne göre (1996, I: 462-465), XIV-XVIII. yüzyıllara ait eserlerde “baya” veya “bayak (بيق/بياق/بایاق)” biçimlerinde geçer ki, “demin, az evvel, geçen zaman” anlamlarını ihtiva eder. Bu kelime Kastamonu yöresinde özellikle merkez ilçede “bayā” veya “bayağ” şeklinde telaffuz edilir ve “epey önce” manası taşır. Örnek cümle: “Hasan'ı soruyosañ (soruyorsan), o geleli bayā oldu.” Yani burada “bayā” ifadesine “epey, bir müddet” manası yüklenmiştir. Tosya ilçesinden bir derlemeye göre bu yörede “bayak” tabiri mevcut olup “demin, az önce, şimdi”

anlamları taşıdığı tespit olunmuştur (KYSV 2011: 47). *Kastamonu Yöresi Söz Varlığı* adlı çalışmada listede “bayak” kelimesi alınmakla birlikte “bayā” tabirine rastlanmamıştır, listeye eklenmesi gerekir. Derleme Sözlüğü’ne göre Anadolu ağızlarında “bayā” tabirinin çok çeşitli anlamlarıyla karşılaşılır. “Bayak” ise “demin, az önce” manalarında kullanılmıştır.

11. Bekitmek: DLT’de (1992, II: 309) “bekitmek (بكتماك)”: “sağlamlaştırmak, pekiştirmek.” Örnek metin: “Ol, işiğ bekitti ” yani “O, işi sağlamlaştırdı.” Kâşgarlı Mahmud’a göre bu kelimenin aslı, düğümü sıkıştırmaktan gelmektedir. Tarama Sözlüğü’ne göre (1996, V: 3184), XIV-XVIII. yüzyıllara ait eserlerde “bekitmek / pekitmek” biçimlerinde geçer ve “sağlamlaştırmak, tahkim etmek, sıkıca bağlamak, te’kid etmek” anlamlarını taşır. Bu kelimenin “pek etmek” tabirinden geldiği anlaşıyor. Kastamonu ağzında “beketmek / bekitmek” şekillerinde kullanımı olan bu kelime, yerine göre “sağlamlaştırmak, pekiştirmek, sıkıştırmak, sertleştirmek, katılaştırmak, temizlemek, ayıklamak, kapatmak, örtmek, tıkamak” gibi zengin anlamlar ihtiva etmektedir (KYSV 2011: 47). Kastamonu yöresinde “bekitmek” fiilinin DLT ile Tarama Sözlüğü’ne alınmış Türkçe eserlerde fazla yer bulmayan, ilgi çekici bir anlamı ise “vurmak, çarpmak (tokat, yumruk vb.), dövmek” şeklinde tespit olunmaktadır. Örnek cümle: “Oğlana zopayı bi bekitdim, nereye kaçacağını şaşudu” yani “çocuğa öyle bir sopa vurdum ki, ne yapacağını, nereye kaçacağını şaşırdı / bilemedi.” Derleme Sözlüğü’ne göre Anadolu’da “bekitmek” fiilinin “vurmak” anlamında kullanıldığı sınırlı sayıda yöre (Kastamonu, Amasya, Giresun, İçel) vardır.

12. Belemek: DLT’de (1992, III: 270) “belemek / bilemek (بلاماك)”: “çocuğu beşiğe yatırmak, (bir şey) bulaştırmak.” Örnek metin: “Ol, kencin bile di” yani “O, çocuğu beşiğe bağladı / beledi.” Tarama Sözlüğü’ne göre (1996, I: 488), XIV-XVIII. yüzyıllara ait eserlerde “belemek / bilemek” fiili her iki telaffuzda da geçer ve “çocuğu beşiğe kundaklamak / yatırmak” anlamlarını ihtiva eder. Kastamonu ağzında “belemek” şeklinde geçen bu kelimenin, yukarıda gösterilen her iki anlamın aynıyla kullanımı sürmektedir. Cümlede kullanımına örnek: “Uşağın uykusu geldi, beşiğe beleyelim (yatıralım / kundaklayalım.” Diğer anlamda kullanımına örnek: “Üstüm başım una belendi” yani “üstüme fazlasıyla un bulaştı.” Derleme Sözlüğü’ne bakarsak “belemek” fiili Anadolu ağızlarında bahsi geçen anlamlarda yaygınlık arz etmektedir.

13. Beliñlemek: DLT’de (1992, III: 409) “beliñlemek (بلنكلامك)”: “korkuyla aniden uykudan sıçramak, hayvanın aniden ürküp, sıçraması.” Örnek metin: “er, beliñledi” yani “adam, korkuyla uykusundan sıçradı.” Tarama Sözlüğü’ne göre (1996, I: 492-495), XIV-XVIII. yüzyıllara ait eserlerde “beliñlemek” fiili (بالكلمك/بلنكلامك) şekillerinde farklı imlalarla yazılmıştır. Bu kelime, “korku ile

birden sıçramak, irkilmek” manalarını taşımaktadır. Kastamonu yöresi ağzında “beliñlemek” fiili daha çok “beñildemek /beñirdemek” imlalarıyla söylenmekte olup, bu kelimenin “insanın bir gürlütü veya korkudan dolayı aniden uykusundan ya da yerinden sıçraması, irkilmesi”, eğer hayvan kastediliyorsa “ürkmesi” anlamları bulunmaktadır. “Beñildetmek” ise “korkutmak, ürkütmek” manasına gelir. Cümlede kullanımına örnek: “Ayuyu beñildet, seyrine bak; gurdu beñildet, kefenini al” yani “hiçbir şeyden habersiz dolaşan bir ayıyı aniden ürkütürsen, ayı korkup kaçır, ne yapacağını bilemez; ancak aynı şeyi bir kurda yaparsan, o sana saldırır ve ölümüne neden olabilir.” Derleme Sözlüğü’ne baktığımızda Anadolu ağzlarında hem “beliñlemek” ve hem de “beñildemek” imlalarının kullanımda olduğunu görüyoruz.

- 14. Bıldır:** DLT’de (1992, I: 456) “bıldır (بیلدر)”: “geçen yıl” yani geçmiş bitmiş olan bir önceki yıl. Tarama Sözlüğü’ne göre (1996, I: 538-539), XIV-XVIII. yüzyıllara ait eserlerde “bıldır” (بیلدر /بولدر /بیلدیر) biçimlerinde geçer ve “geçen yıl” anlamı taşır. Kastamonu yöresi ağzında bu kelime “bıldır” telaffuz ve imlasıyla yaşamakta olup, “geçen bir yıllık dilim” anlamını taşır. Cümlede kullanım örneği: “bıldır da ıccak olduydu emmē, bu sene daha da fazla ellēlem” yani “geçen yıl da sıcak olmuştu ama bu sene sanki daha fazla gibi.” Derleme Sözlüğü’ne bakıldığında “bıldır” kelimesinin anlamı ve imlasının hemen hemen tüm yörelerde aynı olduğu görülmektedir.
- 15. Boğ:** DLT’de (1992, II: 133, 341; III: 127) “boğ (بوغ /بوغ)”: “boğ, bohça, eşya konan heybe.” Örnek metin: “anğar boğ bağlattım” yani “ona, boğ / bohça bağlattım.” Tarama Sözlüğü’ne göre (1996, I: 627), XIV-XVI. yüzyıllara ait birkaç eserde “boğ” (بوغ) biçiminde ve aynı anlamda geçer. Bu kelime, Kastamonu ağzında “poğ” olarak telaffuz edilir ve “içine azık, gıda maddeleri konulan, dört ucundan yukarı kaldırılıp üst noktada birleştirilip bağlanan bohça, mendil” anlamlarını taşır. Yine Kastamonu yöresinde “poğlamak” fiiliyle “bohçalamak” kastedilir. Cümlede kullanım örneği: “poğu gideyken bu ağaca asdıydım, şimdi bakıyon, göremēyon” yani “giderken bohçamı astığım ağaca şimdi bakıyorum, yerinde yok.” Ayrıca birkaç köyde “poğ”un, “başörtüsü” anlamında kullanıldığına dair derleme kayıtları mevcuttur (KYSV 2011: 370). Kastamonu yöresinde “bohça” veya “poğ” anlamına gelen bir diğer kelime ise “çıkı / çıkın”dır. İçine genellikle azık konulur. Derleme Sözlüğü’ne göre “boğ / poğ”, Anadolu ağzlarında daha çok “bohça, büyük mendil, başörtüsü, hediye” gibi anlamları barındırmaktadır. “Bohça” kelimesinin “boğ”dan türetilmiş olan “boğçe” (küçük boğ) tabirinden geldiğini de burada belirtmekte yarar vardır.
- 16. Buturgak:** DLT’de (1992, I: 502) “buturgak (بترغاق)”: “pıtrak, fıstık biçiminde çengelli diken, elbiseye ve başka şeylere takılır.” Tarama Sözlüğü’ne göre (1996, I: 722), XVI. yüzyıla ait iki- üç eserde “butrak” (بوترق /بوتراق) biçimlerinde geçer ve “üç köşeli diken” ya da

“bu dikene benzer bir savaş aleti” olarak tarif olunur. Kastamonu ağzında “bıtrak” şeklinde telaffuz edilen bu kelime, dikenli yabancı bir ot cinsinin yani tohumlu bir bitkinin adıdır. Cümlede kullanım örneği: “gırdan gelince çoraplarımdaki bıtrakları ayıtlamaya iyi geliyon.” Görüldüğü üzere DLT’de geçen “buturgak” yani “buturak” imlasına çok yakın bir telaffuz biçimi Kastamonu yöresinde yaşatılmaktadır. Derleme Sözlüğü incelendiğinde bu bitkinin Anadolu’da çoğu yörede “bıtrak, pıtrak, bıtrak, pıtrak” imlalarıyla telaffuz edilmekte olduğu görülüyor.

- 17. Buzağı, buzağılamak:** DLT’de (1992, III: 91) “buzağı, buzağılamak (بزاغولاماق)” yani “ineğin yavrusu olan buzağı; ineğin buzağı yavrusu doğurması.” Tarama Sözlüğü’ne göre (1996, I: 733, 734), XIV-XVI. yüzyıllara ait eserlerde “buzağı / buzağı, buzalamak, buzalamak” biçimlerinde geçer. Kastamonu ağzında “buzağı” kelimesi “buzaa / buzağ / bızā / bızaa” gibi telaffuzlarla söylenir. “Buzağılamak” fiili ise “buzlamak/ bızlamak” şekline dönüşmüştür ve hayvanın doğurması anlamı taşır. Ayrıca buzağı “biçi” ya da “gel biçi biçi” diye çağrılır. Buzağılamak üzere olan inek, “bızlacı inek” şeklinde tarif olunur. Cümlede kullanımı: “Bızlacı / buzalacı/ buzlacı ineği suya salmaylım; bızlaması yakın, buzda yürüyemez.” Derleme Sözlüğü incelendiğinde, Anadolu’da bazı yörelerde “buzlamak” fiiliyle ineğin doğurması kastedilirken, “bızlamak” kelimesinin “yavrulmak” dışında “işemek, sıkışmak” gibi başka anlamlarının da olduğu dikkati çekiyor.

“Buzağı” sözcüğünün ve “buzağılamak” fiilinin Türkiye Türkçesinde de doğal olarak kullanımı mevcuttur. Ancak Kastamonu ağzındaki kullanımındaki telaffuz farklılığı ayrıca incelemeye değerdir. Dil bilimcilerimiz, bu telaffuz biçimi ile Kıpçak Türkçesi arasında bir münasebet olup olmadığı üzerine kıymetli değerlendirmeler yapabilirler.

- 18. Bükdelemek:** DLT’de (1992, III: 352) “bükdelemek / bükdelemek (بكدالاماك): “hançerlemek”. Örnek metin: “Ol, anı bükdeledi” yani “O, onu hançerledi.” Tarama Sözlüğü’ne dâhil edilmiş eserlerde “bükdelemek” fiiline tesadüf edilememiştir. Kastamonu’da “bükdelemek / büktelemek” imlalarıyla bu fiil kullanılmakla birlikte anlam farklılığı oluşmuştur. Bu kelimeye “bir iş veya sorumluluktan kaçmak, kurtulmak istemek, kaçamaklı davranmak, atlatmak” anlamları yüklenmiştir. Cümlede kullanımı: “iki yaña bükdeleyip durma, yapacaysañ yap şu işi...” yani “işten kaçmaya çalışma, beni atlatmaya kalkma, yapacaksan yap artık şu işi.” Derleme Sözlüğü’ne göre Anadolu’nun değişik yörelerinde de bu kelime “bükdelemek / büktelemek” şeklinde kullanılmakta ve yukarıda bahsedilen anlamların yanında başka anlamlar da ihtiva etmektedir.

- 19. Bükünmek:** DLT’de (1992, II: 239) “bükünmek (بكلنمك): “toplanmak, bükünmek, kıvrılmak, birikmek.” Örnek metin: “nesne bükündü” yani “kıvrıldı, büküldü”; “su bükündü” yani “su toplandı,

birikti”; “sü bükündü” yani “asker toplandı.” Tarama Sözlüğü’ne göre (1996, I: 739-740), XIV-XVI. yüzyıllara ait birkaç eserde “bükün, büküm, bükümek, bükütmek” şekillerinde, benzer anlamlar içeren kelimeler geçmektedir. Kastamonu ağzında “bükünmek” fiilinin doğrudan kullanıldığına dair bir tespitimiz olamasa da yörede “büküm” kelimesi ile “bükün bükün olmak / büküm büküm olmak” deyimini “toplanmak, kıvrılmak, eğilmek, ikiye katlanmak” anlamlarına işaret etmektedir. Örnekler: “su hortumu büküm büküm olmuş”; “ağacın altından iki büküm zor geçdim”; “gayanın altında iki büküm olmuş bi yılan va.” Bu son iki örnekte daha çok bir şeyin ikiye katlanması, eğilmesi kastedilmiştir. Diğer yandan Kastamonu ağzında bazı köylerde “bökün / böküm / bükün / büküm” kelimesi de varlığını korumuştur ki “kat, miktar olarak iki misli” anlamı taşır. Örnek: “Benim yürüdüğüm yol, seniñkine iki büküm oluya” yani “ben senin iki katın kadar yol yürümüşüm.” Derleme Sözlüğü incelendiğinde Kastamonu ağzındaki bu örneklere nadiren rastlandığı görülmektedir. Ayrıca *Kastamonu Yöresi Söz Varlığı* adlı çalışmaya “büküm”, “bükün”, “büküm” kelimelerinin eklenmesinde yarar vardır.

20. Çapmak, çapınmak: DLT’de (1992, II: 3,149) “çapmak, çapınmak (چبماق / چبماق)”: “yüzmek, sıvamak, vurmak, kamçılılamak.” Örnek metin: “er, suwda çaptı / çapındı” yani “adam, suda yüzdü” ve “er, atın çapındı” yani “adam, atını kamçılıladı.” Tarama Sözlüğü’ne göre (1996, II: 825-828), XIV-XVIII. yüzyıllara ait eserlerde bu kelime “çapmak, çapınmak” (چاپماق / چاپماق) biçimlerinde geçer ve “yağma etmek, saldırmak, hücum etmek, hızlı hareket etmek, koşmak, süratle koşmak” anlamlarını ihtiva eder. Kastamonu ağzında “çapmak, çapınmak, çaptırmak” fiilleri yaygın kullanım özelliğini kaybetmekle birlikte bunlar, halen kırsal kesimde orta yaş ve üzeri halkın bildiği ve bir nebze de olsa kullandığı kelimelerdir. Söz konusu kelimeler, yöre ağzında “koşmak, hareket etmek, bir uğraş içinde olmak, koşuşturmak, hızla yürümek, hayvanı koşturmak” anlamlarını taşımaktadır. Cümlede kullanımı: “ne yapsın, iş yapacak kimse olmayınca iki yaña çapıp / çapınıp duruya garibim”; “iki yaña ne çapıp duruyoñ / duruyosuñ, otusaña yeriñe!”; “çocuğuken aşā çayırdā eşekleri ne çapduruduk emmē.” Yine yörede “çapa çapa gitmek” (koşarak gitmek), “atılmış yün gibi çapınıp durmak” gibi deyimlerde de “çapmak” ve “çapınmak” eylemlerinin kullanımına şahit oluyoruz. *Kastamonu Yöresi Söz Varlığı* adlı çalışmada “çapmak” fiili listeye alınmakla birlikte “çapınmak” kelimesi görülememiştir, eklenmesinde yarar vardır. Derleme Sözlüğü incelendiğinde Düzce yöresi hariç, “çapınmak” kelimesiyle ilgili bir kayda tesadüf edilememiştir. Ancak “çapmak” fiiliyle ilgili Anadolu’da çoğu yöreden örnekler bulunabiliyor.

21. Çepiş: DLT’de (1992, I: 368) “çebiş (چبش)”: “altı aylık keçi yavrusu.” Tarama Sözlüğü’ne göre (1996, II: 845), XIV-XVI. yüzyıllara ait az sayıdaki Türkçe eserde “çebiş / çepiş” (چبش / چبش) biçimlerinde geçer

ve “yaşını doldurmuş erkek keçi olarak tarif olunur. Kastamonu ağzında ise daha çok “çebiş / çepiç / çibi” şekillerinde telaffuz edilen bu hayvan ismi, farklı ilçelerde ve köylerinde “keçi yavrusu, dişi keçi yavrusu, bir yaşındaki dişi oğlak, bir yaşındaki keçi yavrusu, yaşlı keçi” gibi birbirinden biraz farklı anlamlar ihtiva etmektedir. Mesela Kastamonu ve yakın ilçelerindeki çoğu köyde “çibi” ismi, altı aylık keçi yavrusunu veya oğlağı tarif eder. Cümlede kullanımı: “Bizim gelin, çibileri çok seviyâ, gîrdan geleyken gucağında daşiyâ” yani “bizim gelin çibileri çok seviyor, kırdan gelirken onları kucağında taşıyor.” Derleme Sözlüğü’nde “çebiç / çebiş / çepiç / çepiş” telaffuzlarının hepsine rastlanmaktadır. Anadolu’nun muhtelif yörelerinde bu kelimelerle umumiyetle “keçi yavrusu, bir yaşındaki keçi” kastedilmektedir. “Çibi” tabirinin ise sadece Kastamonu yöresinde kullanıldığı görülüyor.

- 22. Çıbık:** DLT’de (1992, I: 318; III: 337) “çıbık (جبق)”: “çubuk, ince ve yaş dal.” Bu kelimedden “çıp” kelimesi kısaltılmıştır. O da aynı anlama gelir. Divan’da ayrıca “çıbıklamak” fiili de geçer ki ince sopa ile vurmaktır. Tarama Sözlüğü’ne göre (1996, II: 885), XIV-XV. yüzyıllara ait iki Türkçe eserde “çıbık / çibuk ” (جبق / چیبوق) biçimlerinde geçer ve “ince / ince sopa” manaları taşır. Kastamonu yöresi ağzında bu kelime DLT’de nasıl geçiyorsa aynen o şekilde yani “çıbık” imlasiyla söylenir ve “ince yaş dal, ince sopa” anlamlarına gelir. Bunun yanında ince olan demir parçalarına da “çıbık” denir. Cümlede kullanımı: “eliñdeki çıbığı sağa sola soğurup (savurup) durma, biriniñ gözüne gelecek.” Ayrıca yöre ağzında ince, zayıf gençleri tarif etmek için “çıbık gibi delikanlı” deyimini kullanılır. Bu manada “çıbık gibi” ifadesinin *Kastamonu Yöresi Söz Varlığı* adlı çalışmada söz dağarcığı listesine eklenmesi gerekir. Derleme Sözlüğü’ne bakıldığında söz konusu kelimenin “çıbık / çubuk” imlalarıyla Anadolu’nun değişik yörelerinde kullanıldığına şahit olunuyor.
- 23. Çıkmak / Çığmak:** DLT’de (1992, III: 183-184) “çıkmak (جبقماق)”: “nemlenmek.” Örnek metin: “ton çıktı (çığdı)” yani “elbise nemlendi.” Tarama Sözlüğü’nde bu kelimeye rastlanamamıştır. Kastamonu yöresi ağzında “çıkmak” fiili “cığalmak / çığalmak” imlalarıyla söylenir. “Nemlenmek, nem kapmış olmak, rutubete maruz kalmak, ıslanmak, sulanmak, bir nesnenin nemden dolayı üzerinde ter damlacıklarının oluşması” manaları kastedilir. Divan’da “kaf” harfi ile imla edilmişken, Kastamonu’da “gayın” harfine dönüştüğü anlaşılıyor. Cümlede kullanımı: “İsmayıl, yaş ağacıñ üstüne naylon örtmüşsün, bak çığalmış” yani “İsmail, henüz yeni kesilmiş, yaş bir ağacın üstünü hava almayacak şekilde naylon branda ile kapatmışsın, bu yüzden nem kapmış.” *Kastamonu Yöresi Söz Varlığı* adlı çalışmada “cığalmak” kelimesi listeye alınmakla birlikte “çığalmak” telaffuz biçiminin de eklenmesinde fayda vardır. “Çığmak” tabiri, Derleme Sözlüğü’ne az sayıdaki yöreden derlenerek eklenmiş görünüyor. “Cığalmak” imlasi

sadece Kastamonu yöresinden eklenmişken, “çığalmak” ise hiçbir yöreden derlenmemiştir. Bu nedenle Türk Dil Kurumu'nun sitesinde hizmete açık olan Derleme Sözlüğü havuzuna bu kelimenin de Kastamonu yöresinden tespit edilmiş olarak eklenmesi iyi olacaktır.

- 24. Çi(y):** DLT'de (1992, III: 207) “Çiy (چي)”: “toprakta oluşan yaşlık.” Örnek metin: “çi yer” yani “yaş yer.” Tarama Sözlüğü'nde “çi” ya da “çiy” şeklinde ve yukarıda verilen anlamı taşıyan bir kelimeye rastlanmadı. Kastamonu yöresi ağzında “çiy” tabirinin kullanıldığı görülüyor. Bu kelime, DLT'deki anlamına yakın bir şekilde “hava açıkken ve akşam / gece serinliği başladığında toprak üzerine düşen ıslaklık (su tanecikleri / şebnem” anlamı taşır. Cümlede kullanımı: “Bögece hava açık olacak, aşamdan çiy düşer” yani “Bu gece hava açık olacak, büyük ihtimal akşamdan çiy düşer.” *Kastamonu Yöresi Söz Varlığı* adlı çalışmada, bahsi geçen anlamı verecek “çiy” şeklinde bir kelime listeye alınmamıştır, bunun eklenmesinde fayda vardır. Türk Dil Kurumu'nun internet sitesine yüklenmiş olan Derleme Sözlüğü'ne bakıldığında, Anadolu'nun muhtelif yörelerinden “çiy” imlasıyla yukarıdaki anlamı taşıyacak bir kelimenin listeye alınmadığı, ancak “çiğ” imlasının mevcut olduğu görülüyor.

- 25. Çil, çilemek:** DLT'de (1992, I: 336; III: 134, 271) “çil (چيل / چل)”: “döğmek yüzünden vücutta kalan dayak izi, bere, çirkinlik, çil”; “çilemek”: “ıslatmak, yaşartmak.” Tarama Sözlüğü'nde (1996, II: 919, 920, 926) birkaç Türkçe eserde sadece “çil at, çil aygır” gibi tabirlerde “çil” kelimesine atıfta bulunulmuş ve “leke, benek, iz” anlamları ifade edilmiştir. Ayrıca “yağmur serpiştirmek” anlamında “çilemek, çise, çisek, çisenti” tabirleri geçmektedir. Kastamonu yöresi ağzında ise “çil, çilli” (lekeli, benekli, yeşile çalan mavi göz rengi, yüzdeki lekeler, topraktan yeni çıkan bitki), “çil atmak”, “çil çil olmak” (lekelenmek, beneklenmek), “çilemek” (yağmur çiselemek-İnebolu), “çilenti” (hafif ve ince yağın yağmur), “çilermek” (lekelenmek, benek benek olmak, küflenmek), “çillenmek (çimlenmek, yeşermek, ekmek vs. küflenmesi)”, “tise” (çise ile ilgili), “tiselemek” (çiselemek), “tiselti, tisilti” (çiselti; yağmur damlası, hafif hafif yağmur atıştırmak,), “çiseme” (ince yağmur) gibi tabirler mevcut olup, bunlar yer yer kullanılmaya devam etmektedir. Bunların DLT'de geçen “çil” ve “çilemek” kelimeleriyle yani özellikle lekelenmek ve ıslaklık, yaşarmak eylemleriyle münasebeti olduğu görülüyor. Ayrıca aşağıda geçecek olan “çişemek” yani çocuğun çişini yapması eyleminden de “çise” ve “çiselemek” tabirleri türemiş olabilir. Çünkü Kâşgarlı Mahmud, bu kelimelerin sadece küçükleri kapsadığını ifade etmektedir. Yani yaşlık, ıslaklıkta azlık söz konusudur. *Kastamonu Yöresi Söz Varlığı* adlı çalışmada “çil”, “çil atmak”, “çil çil olmak” “tisilti” ve “tiselti” gibi kelimelerin de listeye alınması uygun olacaktır.

- 26. Çişemek, çişetmek:** DLT'de (1992, II: 307; III: 267) “çişemek, çişetmek (چشماک / چشتماک)”: “çocuğun çişini yapması, çocuğa çişini

yaptırmak.” Örnek metin: “oğlan çışedi” yani “çocuk çış etti”; “uragut, kencin çışetti” yani “kadın, çocuğu çışetti.” Tarama Sözlüğü’nde “çışmek” ve “çışdirmek” eylemleri geçmekle birlikte bunlar “çözmek, çözdürmek” anlamları taşımaktadır. Kastamonu ağzında “çışetmek” fiili aynen kullanılmakta olup, bununla çocuğun çış yapması, çocuğa çış yaptırmak işlemi kastedilir. Cümlede kullanımı: “Az evvel oğlanı çışetmeye götüdüm.” Kastamonu yöresinde bu ifadenin bir benzeri olarak ayrıca küçük çocuklar için “çış tutmak” ifadesi de kullanılır. *Kastamonu Yöresi Söz Varlığı* adlı çalışmada “çışetmek” ve “çış tutmak” kelimelerinin de listeye alınması uygun olacaktır. Derleme Sözlüğü tarandığında orada da bu iki tabirin geçmediği fark edilmiştir.

- 27. Çokramak, çokratmak:** DLT’de (1992, II: 333-334; III: 280) “çokramak, çokratmak (جقراماق / جقرتاماق)”: “pınarda veya tencerede suyun kaynaması, tencere gibi bir kaptaki bir şey kaynatmak.” Örnek metin: “mıngar çokradı” yani “pınarın suyu kaynadı / fokurdadı”; “ol, aşık çokrattı” yani “o, yemeği kaydattı.” Tarama Sözlüğü’ne alınmış XV-XVI. yüzyıllara ait birkaç Türkçe eserde (1996, II: 938-939) “çokramak, çokraşmak” (جقراماق / جقرشماق) fiili geçer ve “kaynamak, fokurdamak, kaynaşmak” anlamlarını ihtiva eder. Kastamonu yöresi ağzında “çokramak” kelimesi “kaynamak, kabarmak” manasına eskiden beri kullanılmakla birlikte, bu kelime “hokramak” şeklinde telaffuz edilir. Yani “ç” harfi geçmişte bir zamanlarda “h” harfine dönüşmüştür. “Hokramak” fiili, Kastamonu’da “tencerenin veya bir kabın içindeki koyumsu nesnenin kaynamasını, daha doğrusu kabarmasını ifadede tercih edilir. Diğer bir ifade ile bir leğen, hamur teknesi, tencere içindeki koyu şeylerin (hamur, tarhana için hazırlanmış yoğurt vb.) kabarak taşmasını ya da ekşiyerek üzerinde kabarcıklar oluşmasını anlatmada kullanılır. Pınarın suyunun kaynamasını söylemek için de “çokramak” yani “hokramak” fiili kullanılır. Bunun yanında Kastamonu yöresinde, mesela merkez kazası köylerinde tencerede kaynayan eğer sulu bir şeyse “kaynadı” ifadesine başvurulur. “Çokramak / hokramak” fiilinin cümlede kullanımı: “aşam yuğurduğum hamur, tekne de duruyā; hokramışdu, gidip bi bakıyım” (Akşamdan yuğurduğum / hazırladığım hamur, ağaç leğende bekliyor, büyük ihtimal kabarmıştır, gidip bir kontrol edeyim). Taşköprü ilçesinde bulgurun kaynatılmasıyla elde edilen bir yemek çeşidine “çokratma” denildiği tespit olunmuştur (KYSV 2011: 108). Dolayısıyla DLT’de geçen bu kelimenin aynısı, “ç- h” dönüşümü bir kenara bırakılırsa, Kastamonu yöresinde eski zamanlardan beri kullanıla gelmiştir. Yine ilgili yörede “hokurdamak” fiili de “kaynamak” manasıyla kullanımdadır. Kastamonu yöresi halk ağzında büyükbaş hayvanların (sığırların) sırtında çıkan ceviz büyüklüğündeki iltihaplı çibanlara veya onun içindeki kurtçuklara da “hokra” denilir ki, zannımca bu kelime “çokra”dan bozma olmalıdır. Bu çerçevede “hokramak” fiili “yaranın azması” anlamı da taşır. Yine bağ, bahçe ve tarlalarda köstebeğin yerin altından tünel kazarak arazi

üzerine doğru toprağı kabartmasını ifade için de “hokratmak” tabirinin söylendiğine bizzat şahit olmuşumdur.

Yörede halk ağzında sayısı pek de az olmayan bazı kelimelerde f > h dönüşümünü görebiliyoruz: “fokurdamak > hokurdamak” (suyun ses çıkararak kaynaması), “fırtına > hurtuna”, “fırsat > hursat”, “fiçi > huçu”, “fırın > hurun”, “fırıldak > hurulduk” vb. Söz konusu bu kelimelerde mevzu bahis dönüşüme ek olarak “ı” harflerinin de “u”ya dönüşümü yaygın bir kural olmuştur. Hatta “tasa” kelimesi “husa” ve bazı köylerde “vurmak” kelimesi “hurmak” veya “furmak” biçimine dönüşmüştür. Derleme Sözlüğü’nde Anadolu ağızlarında kullanılan “çokramak”, “hokra” ve “hokramak” tabirleriyle ilgili çok az tespit yer bulabilmiştir.

- 28. Eğin:** DLT’de (1992, I: 77, 110) “eğın (اكن)”: “sırt, eğin.” Bu kelime Tarama Sözlüğü’ne alınmış pek çok Türkçe eserde (1996, III: 1390-1394) “eğın / eyin ” (اكن) biçimlerinde geçer. Kastamonu ağzında “eğın / eyin” olarak telaffuz edilen bu tanım, “üste giyilen kıyafet, üst baş, elbise, iç çamaşırı” manalarını taşır ve “eğın baş” şeklinde ikili kelime olarak da kullanılır. Cümlede kullanımı: “adamıñ, eynine başına bi şey alacak parası yok.” Tosya ve Daday gibi yörelerde “eğil” ve “eğın” kelimeleri tıpkı DLT’de olduğu gibi “sırt, arka” anlamına gelmektedir. Yine bazı köylerde “eyin”, vücut, beden manalarını da ihtiva etmektedir.
- 29. Elliklik:** DLT’de (1992, I: 153) “eliklik (الكلك)”: “eldiven, elcik.” Bu kelime Tarama Sözlüğü’ne alınmış Türkçe eserlerde (1996, III: 1443-1444) “ellik” (اللك) biçiminde geçer ve eldiven manasına gelir. Kastamonu halk ağzında bugün bütün Türkiye genelinde kullanımı yaygın ve kabul görmüş olan “eldiven” kelimesi yerine “ellik” tabiri revaçta idi. Özellikle kırsal alanlarda eskiler, eldiven kelimesini kullanmazlardı. Günümüzde ise köylerde orta yaş ve üzeri “ellik” tabirini henüz unutmuş değildir. Kastamonu şehir kültürü dâhilinde ise bu kelime artık unutulmuştur. “Ellik”, köylerde daha çok kışın giyildiği için yünden imal edilirdi. Ancak 1980’ler sonrası sentetik ürünler çoğalınca bunlardan da örülmeye başlanmıştır. Elliğin, bazen sadece başparmak kısmı örülür, diğer dört parmağın uç kısımları açık bırakılırdı. Derleme Sözlüğü’nde “ellik”, Anadolu’nun muhtelif sahalarında kazandığı farklı anlamlarla yer bulmuştur.
- 30. Erinmek:** DLT’de (1992, I: 201) “erinmek (ارنماك)”: “üşenmek.” Örnek metin: “er, işga erindi ” yani “adam, işe erindi, yapmak için istek duymadı.” Tarama Sözlüğü’ne alınmış XIV-XVI. yüzyıllara ait Türkçe eserlerde (1996, III: 1499-1500) “erinmek” (ارنماك) biçiminde geçer ve “tembellik etmek, üşenmek gevşek davranmak” anlamlarını taşır. “Erincek” ise “üşengeç, tembel” demektir. Kastamonu yöresi ağzında “erinmek” tabiri, DLT’ye ve diğer eserlerdeki tanımlara uygun düşecek şekilde “üşenmek, tembellik etmek” anlamlarına gelmektedir. Kastamonu ağzındaki kullanımına örnek: “demitenden beyri (deminden beri) çayıñ keñerine on kere inip çıkdı, hiç erinmēya

da (erinmiyor da).” Erinmek sözcüğünün Türkiye Türkçesinde standart kullanımı mevcuttur.

- 31. Evin / ewin:** DLT’de (1992, I: 77,84) “evin / ewin (افن / اون)”: “tane”. Tarama Sözlüğü’ne alınmış XIV. yüzyıla ait Türkçe iki ayrı eserde (1996, III: 1572) “evin bağlamak” deyimini kayda geçirilmiş olup, “içlenmek, tane tutmak, tohumlanmak” demektir. Kastamonu ağzında “evin” imlasiyla kullanılan bu kelime, “saman haline gelmiş / getirilmiş ot yığını” gibi bir anlam taşır. Hayvancılıkla iştigal eden aileler, samanlıklarına yazın taşıdıkları ot yığınlarını / demetlerini kış mevsimi geldiğinde inek, buzağı veya besledikleri diğer hayvanlarına yedirmek amacıyla bir çeşit nacakla küçük parçalar halinde kütük üzerinde keserler. Buna “evin kıymak” denilir. Diğer bir ifade ile kütük üzerinde otları doğramak, kesmek kastedilir. “Kıymak” tabiri de esasen DLT’de geçmekte olup, ağaçları veya bu şekil ot demetlerini, dallarını balta ile kesmek anlamına gelir. Netice olarak DLT’de geçen “evin” kelimesi Kastamonu’da aynı veya yakın anlamlarda kullanım bulmuş; “tane, tohum, bitki, ot” gibi manalar yüklenmiştir. “Evin” tabiri, Cide yöresinde “ardıç tohumu” manasında da kullanılmıştır. *Kastamonu Yöresi Söz Varlığı* adlı esere “evin kıymak” deyimini eklenmelidir. Derleme Sözlüğü incelendiğinde “evin” tabirinin, DLT ve Kastamonu ağzındaki anlamları yanında benzer manalar da ihtiva ettiği görülüyor.
- 32. Ewegü:** DLT’de (1992, I: 137; III: 174, 425) “ewegü (ایگو)”: “hayvanın eyeğisi, eye kemiği, kaburga, çadırın yanı ya da yan direği, dağın yanı.” Tarama Sözlüğü’ne alınmış XIV-XVIII. yüzyıllara ait Türkçe eserlerde (1996, III: 1579) “eyeğü / iyeğü” (ایگو) biçiminde geçer ve “kaburga kemiği” anlamı taşır. Kastamonu ağzında özellikle merkez kazası köylerinde bu kelime “eyoğ / eyoğu” şeklinde söylenir ve “sırt, kaburga kemiği” kastedilir. Tosya yöresinde “eyeği” imlasiyla söylenir ve “kaburga kemiği” anlamı verir. Cümlede kullanımı: “arabadan neyle düşdüysen hēlā daha eyoğlarım acıya” (Arabadan düştüğümden beri kaburga kemiklerimdeki ağrı hâlâ geçmedi). Son yıllardaki şehirleşme oranlarının artmasıyla beraber “eyoğ / eyoğu / eyeği” gibi telaffuzların pek kullanımı kalmamıştır. Esasen yeni nesil gençlere “kaburgalarını göster” veya “kaburga kemiklerin hangisi?” şeklinde bir soru sorulsa bile büyük kısmının cevap verebilecek bilgisi olmayabilir. Kastamonu yöresi ağzında çoğu zaman “ewegü, güveyi, kırağı, kırçağı” gibi kelimeler bir kalıpta işlem görmüş ve “eyoğ, güyoğ, giroğ, gırçoğ” imlalarına dönüşmüştür. Kazak ve Kırgız Türklerinde de benzer imlâ ile karşılaşılabiliyor. Mesela bu Türk topluluklarında *güwegü* kelimesi halen *küyoğ* şeklinde söylenmektedir. Derleme Sözlüğü’nde “eyoğ / eyoğu” kelimeleri görülemedi, eklenmesi gerekir.
- 33. İkirçgün:** DLT’de (1992, III: 419) “ikirçgün (اکرچگون)”: “tereddüt, ikircim, tereddütlü, ikircimli.” Örnek metin: “gönlüm ikirçgün boldu” yani “gönlüm işlemek veya işlememek hususunda tereddütte kaldı.”

Tarama Sözlüğü'ne alınmış XIV-XVI. yüzyıllara ait üç ayrı Türkçe eserde (1996, III: 2028) “ikirciklik, ikircinlik” (اكرجكلك / اكرجكلك) biçimlerinde geçer ve “tereddüt” anlamı taşır. Kastamonu ağzında bu kelime “ikircük, ikircüklü, ikircüklenmek, ikürçüklenmek” şekillerinde kullanım bulmuştur. “Kararsızlık, tereddüt, şüphelenme, işkillenme, iki şekilde de yorum yapmaya müsait davranış” anlamlarını ihtiva eder. Yani bir kişi hakkında “ikircüklü davranışa” denildiğinde o şahsın “bir işi yapıp yapmama hususunda kararsız olduğu veya hangi yolu tercih edeceğinin pek kestirilemediği” kastedilmiş olur. Diğer bir ifade ile kişinin eyleminden şüphe duyulduğu belirtilmiş olur. Derleme Sözlüğü'ne “ikircik, ikircikli” gibi kelimeler alınmış, ancak Kastamonu ağzına ait imla biçimleri listeye eklenmemiştir, bunların ilavesinde yarar vardır.

- 34. İlenç, ilenmek:** DLT'de (1992, I: 133, 204-205; III: 450) “ilenç (النح)”: “bozukluğu meydana çıkmış bir işte yol gösteren kişiyi kınayış, ayıplama, beddua, çıkışma”; “ilenmek (النمك)”: “kötü dua etmek, beddua etmek, ayıplamak, tekdir etmek. Tarama Sözlüğü'ne alınmış XIV-XVIII. yüzyıllara ait eserlerde (1996, III: 2038-2040) “ilenç, ilenmek” biçimlerinde geçer ve “beddua, azarlama, beddua etmek, küfretmek, kötü söylemek” gibi anlamlar içerir. Kastamonu yöresi ağzında “ilenç / ilinç”: beddua ve “ilenmek”: beddua etmek manalarını taşır ki, bu kullanımlar Anadolu halk ağzlarında da yaygındır. Cümlede kullanımı: “Ulan, şu adama şimdi ileneceyin emmē, ilencim hemen dutuya, bi yerine bi şey oluverü deye gorkuyon” (Yahu şu adama şimdi beddua edeceğim ama benim duam hemen kabul oluyor, ona zarar vermek de istemiyorum). Derleme Sözlüğü'nde “ilinç, ilenç, ilenmek” kelimeleri yer bulsa da Anadolu ağzlarından derlemelerin eksik olduğu anlaşılıyor.
- 35. Karmak:** DLT'de (1992, I: 432; II: 197; III: 182) “karmak (قرماق)”: “bir şeyi bir şeyle karıştırmak, karmak, katmak, boğazda su durmak, su bir yerde durmak, suyun taşması”. Örnek metin: “er suwga kardı” yani “adamın boğazında su durdu (kardı, kaldı).” Tarama Sözlüğü'ne alınmış XIV-XVIII. yüzyıllara ait Türkçe eserlerde (1996, IV: 2315) “karmak” fiili “suyun kabarması, bulanmak, katmak, karıştırmak” manalarında kullanılmıştır. “Karmak” fiili Kastamonu ağzında, bir şeyin durmasını ifade için söylenmektedir. Mesela pazarda alışveriş durduğunda alım satım olmazsa “Pazar kardı” denir. Yani yapılan iş durdu, iş tıkanı demektir. Hasat zamanı harmanda buğday savurma işi yapılırken rüzgâr kesildiğinde “hava kardı” denir. Yani rüzgâr esmiyor, hareket yok demektir. Yine Kastamonu ağzında “karılmak” kelimesi, suyun, rüzgârın veya bir şeyin şiddetini, taşmasını ifade etmede kullanılır. Örneğin “Su yokardan aşâ karılıp geldi” (Su yukarıdan aşağıya hızla aktı, taşı) denilir. “Karmak” fiilinin bir şeyi bir şeye karıştırmak anlamının günümüzde Anadolu'nun her yöresinde yaygın kullanımı bulunduğundan burada üzerinde durmadık. Ancak Kastamonu merkez köylerinde “karmaç” adı verilen hayvan

yiyeceğinden burada kısaca bahsedebiliriz. “Karmaç / Garmaç”, aslında “karma aş” kelimesinden gelmektedir ve hayvanların yemesi için birkaç mamulün (un, kepek, su vs.) karışımından oluşan aştır. Buna ek olarak Kastamonu yöresi halk ağzında “hamur karmak” tabirinde görüldüğü üzere bu kelimenin “yoğurmak” anlamı da vardır. “Karmak / garmak” fiili bahsi geçen halk ağzında “tutulmak, bir hastalığa yakalanmak” manaları da taşır. Ayrıca Ağlı ilçesi dolaylarında “karılmak” eylemi ile hayvanların çiftleşmesinin kastedildiğine dair derleme kaydı bulunuyor. Netice olarak Kastamonu ağzında yer bulmuş bütün bu anlamlar, DLT’deki “karmak” fiilinin ihtiva ettiği anlamlarla örtüşmektedir. *Kastamonu Yöresi Söz Varlığı* adlı çalışmaya “karmak” fiilinin DLT’deki anlamlarından biri olarak “durmak, tıkanmak, yoğurmak” manalarını ihtiva ettiğini gösteren maddeler eklenmelidir. Derleme Sözlüğü için de aynı şey geçerlidir.

- 36. Kadrak / kayrak/:** DLT’de (1992, I: 320, 472) “kadrak / kayrak (قدراق)”: “dağ yamaçları, yanları, dağın katları ve kıvrımları; yamaç, yan”. DLT’deki “kadrak” ifadesi zamanla “kayrak” şeklinde imla edilmiştir. Nitekim Divan’da geçen “kudruk” kelimesi sonraki dönemlerde “kuyruk”, “kıdığ” kelimesi, “kıyı”, yine “kudug” kelimesi ise “kuyu” imlasına dönüşmüştür. “Kayrak” tabiri, Tarama Sözlüğü’ne alınmış XIV. yüzyıla ait Türkçe bir eserde (1996, IV: 2387) “kayrak” biçiminde geçer ve “döşeme taşı” anlamı taşır. Kastamonu ağzında “kayrak / kayran / gayran”, *katmer biçimli yumuşak kayalık, yumuşak taş tabakası, çürümüş kaya parçası, ince çakıllı kayalık, kaygan toprak, verimsiz toprak vb.* anlamlar içermektedir. Görüldüğü üzere aradan geçen bin yıllık sürece rağmen DLT’de geçen “kayrak” tabiri, aynen veya “kayran” imlasıyla varlığını sürdürmeyi başarmıştır. Anadolu’da da muhtelif yörelerde “gayrak, gayran, kayrak, kayran” şekillerinde ve genelde yukarıda zikredilen anlamlar taşımak suretiyle kullanımı mevcuttur. Bu tabir, günümüz genç nesiller tarafından pek bilinmez ve kullanılmaz.
- 37. Kı:** DLT’de (1992, III: 212) “kı / gı (قی)”, nidâ yâ’sı, çağırma edatıdır. Ayrıca hısımlık bildiren isimlerin sonuna gelen, “acıma ve sevme” anlatan bir edattır. Kelime “kaf” ile “ye” harfi arasında uzatılarak söylenir. Örnek metin: “kı berügel” yani “hey beri gel”; “Ata kı, ana kı” yani “babacığım, anacığım.” Tarama Sözlüğü’nde bu ifadeye rastlanamamıştır. “Kı” edatı, büyük ihtimal “kız” kelimesinden kısaltmadır. Çünkü daha çok kadınlar arasında tercih edilen bir nida edatı olmuştur. Kastamonu yöresi ağzında, tıpkı DLT’deki imla ve anlam ile bu edat kullanımdadır ki, esasen Anadolu’nun genelinde de unutulmamıştır. Yalnız “k” harfi çoğu zaman yumuşayarak “g” harfine dönüşmüştür. DLT’de tarif olunduğu gibi umumiyetle akrabalar arasında ve çoğunlukla kadınlar tarafından kullanılır. Ancak erkekler de, mesela annelerine hitap ederken “gı” edatını kullanabilirler. Cümlede kullanım örneği: “N’oldu gı, gavga mı

ettiñ?”, “ben saña demedim mi gı.” Görüldüğü üzere aradan geçen uzun asırlara rağmen DLT'deki iki harften ibaret bir edat bile, aynı telaffuz ve anlamı muhafaza sûretiyle Anadolu'nun ve hususen Kastamonu'nun en ücra beldelerinde bile unutulmamıştır. Derleme Sözlüğü'nde, Anadolu ağızlarında kullanımını bulunan “kı / gı” hitap edatı ile ilgili yeterince örnek bulunmadığı müşahede olunmuştur.

- 38. Kulnamak / kulunlamak, kulnacı:** DLT'de (1992, I: 215, 404, 491; II: 90; III: 92, 302, 319) “kulnamak / kulunlamak, kulnacı (قُلْنَمَاق / قُلْنَجِي / قُلْنَمَاق / قُلْنَمَاق)”: “kısırak yavru doğurmak, kısrağın gebe kalması.” Örnek metin: “kısırak kulnadi” yani “kısırak doğum yaptı”; “kulnacı kısırak” yani “doğuracak kısırak.” Kâşgarlı Mahmud'a göre kelimenin ilk şekli “kulunlamak”tır. Ancak “ل” ve “ن” bir çıkaktan oldukları için bunlar birbirinin yerini alarak kelime yeğniltilmiştir (hafifletilmiş, kullanım kolaylığı sağlanmıştır). Bu şekilde “kulunlamak ve kulunlacı” tabirleri “kulnamak, kulnacı” olarak kısaltılarak söylenmek âdet olmuştur. DLT'ye göre “kulun”un anlamı “tay” demektir. Tarama Sözlüğü'ne girmiş XIV-XVIII. yüzyıllara ait Türkçe eserlerde (1996, IV: 2727-2729, 2731-2732) “kulun” (tay), “kulunlamak kunnamak (kısırak yavrulamak)”, “kulunlacı / kunlacı / kunnacı” (gebe kısırak)” kelimeleri geçer. Kastamonu yöresi ağızında da “kulun, kulunlamak, kulunlacı” kelimelerinin DLT'deki tanıma uygun olarak yani hafifletilerek kullanılmış olduğunu hayretle müşahede etmiş bulunuyoruz. Bu bağlamda “kulun” kelimesi “kun / gun” tabirine, “kulunlacı / kulnacı” kelimesi ise “kunnacı / gunnacı” ifadesine yerini bırakmıştır. Kastamonu'nun çoğu ilçesi ve köylerinde at, eşek ve hatta köpek cinsi hayvanların gebeliğini ve yavrulama durumunu ifade “kunnamak/ kunlamak/ gunnamak” (yavrulamak) tabirleri kullanılır. Örnek: “Bizim eşeğün gunnamasına / kunnamasına daha iki üç gün va (var)”; “Gunnacı hayvanı govalayıp durma oğlum, günahdu.” Bunun yanında tayını düşürmüş at için “gundumu at” denilmiştir. Yine at ve eşeğin yavrusunu düşürmesini ifade için “gununu / gundunu atmak” deyiimi kullanılmıştır. Yani burada “kulununu atmak” anlamında “kununu / gununu atmak (düşürmek)” tabiri ile karşılaşılıyor. Yukarıda bahsi geçtiği üzere XV. yüzyıla ait Türkçe bir iki eserde Kastamonu'daki “kunnacı” ibaresinin aynısıyla karşılaşmak bizim için heyecan verici bir durum olmuştur. Derleme Sözlüğü'nde “kulun, kulunlamak, kunlamak, kunnamak, gunlamak, gunnamak, gunnacı, kunnacı, kulnaç” tabirlerinin yer aldığını görüyoruz.

- 39. Kündi:** DLT'de (1992, I: 419) “kündi” (كُنْدِي): “aşağılık, kötü”. Bu kelime aynı zamanda konuşma esnasında sözün arkası gelmediği zaman, söz yardımı olmak üzere kullanılmakta imiş. Kâşgarlı Mahmud, bu kelimenin Oğuzca olduğunu belirtmiştir. Tarama Sözlüğü'nde (1996, IV: 2771) “kündi” tabirine rastlanamamakla birlikte “kündlük” şeklinde bir tabir bulunuyor. Bu kelime “ahmaklık” anlamı taşımaktadır. Bu iki kelime arasında belki bir münasebet kurulabilir. “Kündi” tabiri, Kastamonu ağızında “gundi / kundi”

telaffuzuyla varlığını korumayı başarmıştır. Gundi kelimesi, tıpkı DLT'deki anlamı gibi birini aşağılamak veya alaya almak için kullanılır olmakla birlikte günümüzde unutulmaya yüz tutmuştur. Ayrıca bu kelime yine DLT'de belirtildiği üzere cümlede karşıdaki kişiye hitapta gelişigüzel de kullanılmaktadır. Buna ilaveten Azdavay ve Taşköprü yörelerinde “kündiye” şeklinde bir tabir mevcuttur; “gündelik, bayağı, sıradan” anlamlarını ihtiva etmektedir. Cümlede kullanımı: “kündiye (gündelik, bayağı) elbise ile bayramlaşmaya çıkılmaz”. Burada geçen “kündiye” ile DLT'de kayıtlı “kündi” kelimesinin kök olarak aynı menşeden olma durumu üzerinde durulabilir. Derleme Sözlüğü'nde “gundi / kundi” kelimesine tesadüf edilemedi, Kastamonu'dan derlenerek alınmasında yarar vardır.

- 40. La:** DLT'de (1992, III: 213) “la” (لا): “işin tahakkukunu ve bitmesini gösteren bir edat olmak üzere fiillerin sonuna gelen bir harftir.” Kâşgarlı Mahmud'a bakılırsa XI. yüzyıl ikinci yarısı itibarıyla bu edatı Oğuzlar kullanırlar, öbür Türkler bilmezler. Örnek metin: “Ol bardı lâ (o gitti be)”, “ol geldi lâ (o geldi be)”. Bu harf cümlede kullanıldığında şahsın ifadesine, karşı tarafı ikna edici bir güç vermekte imiş. Anadolu genelinde olduğu gibi Kastamonu yöresi ağızında da “la” edatının kullanımı yaygındır. Örnek: “geldiñ mi lâ”, “nettiñ lâ? (ne yaptın aslanım?)”, “lâ böğün kötü yoruldu (arkadaş bu gün aşırı yoruldu).” “La” ibaresinin kökeninin “oğul / oğlan” kelimesine dayandığını tahmin etmekteyim. Oğlan > Ulan > Lan > La şeklinde bir dönüşümden yola çıkarak “la” edatının “oğlum, aslanım, arkadaşım, canım” gibi hitapların yerine kullanıldığını söyleyebiliriz. Burada önemli olan husus, DLT'nin yazıldığı çağlardan bu yana aradan geçen 950 yıla rağmen, sadece iki harften ibaret bir sözcüğün bile Kastamonu halk ağızındaki canlı kullanım biçimini tespit ediyor olabilmemizdir. Derleme Sözlüğü'nde “la / lâ” edatının Anadolu ağızlarındaki kullanımına dair örnekler mevcuttur. Ancak bu örneklerde anlamın, daha çok “ulan / lan / len” şekillerinde görülen kabaca bir hitabı ifade ettiği anlaşılıyor. Kastamonu'da da elbette bu manada kullanım mevcutsa da bizim yukarıda kastettiğimiz anlam, DLT'de verilen manayı ihtiva edecek bir kullanıma işaret etmektedir. Yani burada vurgu yaptığımız “la” sözcüğünde anlam bakımından bir kabalık, sertlik yoktur, tam tersine bir samimiyet, dostluk arzı söz konusudur.

- 41. Örk, örkleme, örük:** DLT'de (1992, I: 43,69, III: 443) “örk” (ارك): “Hayvanın çenesi altından geçirilerek bağlanan yular, at tavlasi”; “örkleme” (اركلامك): “atı tavlada sıkı sıkıya bağlamak”; “örük”: “bir yerde bir müddet kalmak, eğlenmek”. Tarama Sözlüğü'ne girmiş XIV-XVIII. yüzyıllara ait Türkçe eserlerde (1996, V: 3116-3117) “örk (örük): “hayvanın ayağına bağlanan ip”; “örkleme / örüklemek” ise “hayvanın ayağını ipe bağlamak” anlamlarını ihtiva etmektedir. Kastamonu yöresi ağızında “örk” ve buradan neşet etmiş olan “örüklemek” fiilinin kullanımını tespit etmiş bulunuyoruz ki bu

ifadelerin içerdiği mana ile DLT ve diğer Türkçe eserlerde verilen anlam birebir aynıdır. Kastamonu'da at, eşek, katır gibi hayvanların otlatılması, bekletilmesi amacıyla bir çayıra, bahçeye sabitlemek (bağlamak) için kullanılan uzun yular, urgan veya zincirin takıldığı ağaç ya da demirden kazığa / demir halkaya *örk* denmektedir. Hayvanın *örk* ile sabitlenmesine yani yere çakılan bir kazığa urgan veya uzun yularla bağlanması işlemine ise “örüklemek / örüklemek” denilmiştir. Hayvancağız bu *örk* çevresinde urganın uzunluğunun müsaade ettiği ölçüde dolaşarak otlayıp, gezinir. “Örüklemek” tanımının “bekletmek, eğlendirmek” anlamı taşıdığı da belli oluyor. Kastamonu ağzında “erik” meyvesinin halk ağzındaki telaffuzu daha çok “örük” şeklinde olup, yukarıdaki “örüklemek” ifadesiyle bir ilgisi yoktur, sadece ses benzerliği oluşmuştur. Şöyle ki yörede bazı kelimelerin telaffuzunda “e” ve “i” harfleri “ö” ve “ü” harflerine dönüştürülerek söylenmektedir. Örnek: “demir > dömür, emir > ömür, çekiç > çöküç, erik > örük, semiz > sömüz” vb. Diğer yandan Kastamonu yöresi ağzında “ağzına kadar tepeleme doldurmak” manasını ihtiva eden “örüklemek” kelimesi üzerinde de ayrıca durulmalıdır. Derleme Sözlüğü'nde “örk” ve “örük” tabirlerinin kullanımları ile ilgili örnekler mevcuttur.

- 42. Pürlenmek:** DLT'de (1992, II: 237,238) “bürlenmek / pürlenmek (برلنمك)” yani “ağacın filizlenmesi, tomurcuklanması.” Örnek metin: “Yığaç pürlendi” yani “ağaç, filizlendi / tomurcuklandı.” Kâşgarlı Mahmud'un listesine aldığı “pürlenmek” yani ağacın filizlenmesi işleminde esasen ağacın gövdesinin örtülmesi yani *bürlenmesi* söz konusudur. Tarama Sözlüğü'ne göre XV. yüzyıla ait Türkçe bir eserde (1996, V: 3208) “pürlenmek” biçiminde geçen bu fiil “dalların uçlarının yapraklanması” anlamında kullanılmıştır. Kastamonu ağzında özellikle çam ve ardıç ağaçlarının dallarının uç kısımlarından baharla birlikte çıkan tel kalınlığında ve yaklaşık bir parmak uzunluğundaki ince filizlere “pür” denilir ve halk bu işlemin vuku bulduğunu ifade için “çamların dalları pürlenmiş” ifadesini kullanır. Bu filizler olgunlaşıp yere döküldüğünde, bu kuru filizler daha çok “gıvıç” adıyla tarif olunur. Bunun yanında Kastamonu yöresinde “bürlemek” fiili mevcut olup, bununla “bir şeyin üstünü örtmek, kapatmak, sarmak”; “bürlenmek” fiiliyle ise “örtünmek” kastedilir. Cümlede kullanımı: “üstüne bi battaniye bürlenmiş, zabahtan âşama gada oturuya.” *Bürlemek* ve *bürlenmek* fiillerinin Derleme Sözlüğü'nde çok fazla yer edinmediğini de burada hatırlatalım. “Pür” kelimesinin ise Anadolu'da Kastamonu haricinde başka yörelerde de ardıç ve çam ağaçlarının ince yaprakları anlamını taşımak üzere kullanıldığı görülüyor.

- 43. Sezilmek:** DLT'de (1992, I: 408; II: 117,152) “sezik” (سزك) “seziş, sezme”; “sezilmek” (سزكمك): “sezmek.” Tarama Sözlüğü'ne alınmış az sayıdaki Türkçe eserde (1996, V: 3401) “sezik”, “sezilmek”, “sezilmek” biçimlerinde geçer ve “sezgi, zan, tahmin; sezer gibi

olmak, tahmin etmek” manalarını taşır. Kastamonu yöresi ağzında da “sezikmek, seziklenmek” fiilleri ile benzer mana kastedilmekte olup, bir iş veya hareket esnasında kişinin ya da bir hayvanın bir şeyi sezmesi, fark etmesini ifade için kullanılır. Cümlede kullanımı: “tam yanına yanaşdım, hemen seziklendi, kaçıp gitti” yani “(hayvanın) yanına tam yaklaşmıştım ki beni fark etti, hızla oradan uzaklaştı.” Bu ve buna benzer kullanımlarda “sezikmek” fiilinin “şüphelenmek, kuşkulanmak” anlamlarını da ihtiva ettiği anlaşılıyor. *Kastamonu Yöresi Söz Varlığı* adlı çalışmada listede “sezikmek, seziklenmek” tabirlerine rastlanamamıştır, eklenmesinde fayda vardır.

- 44. Soğulmak:** DLT’de (1992, I: 124,125,139,170) “soğulmak” (سغلماق): “su, süt gibi nesnelere azalması, sızıp kaybolması, çekilmesi.” Örnek: “süt soguldu”, “sogulmuş suw.” Tarama Sözlüğü’ne alınmış XIV-XVIII. yüzyıllara ait eserlerde (1996, V: 3494-3498) “soğulmak” (صوغلماق) biçiminde geçer ve “suyu çekilmek, kaynağı kaybolmak, kurumak, ferî gitmek, solmak, nuru sönmek” anlamları taşır. Kastamonu yöresi ağzında “soğulmak” fiili ile benzer anlamlar kastedilir: “bir şeyin içinin boşalması, kadının veya koyunun sütünün kesilmesi, suyun çekilmesi, süt mısır veya ceviz gibi bazı meyve ve bitkilerin içinin sıvımsı kısmının kaybolması neticesi pörsümesi” vb. Cümlede kullanımı: “Geliniñ sütü soğulmuş, oğlan guru memeyi emiya.”
- 45. Suwlañ:** DLT’de (1992, III: 386) “suwlañ (سفلانك)”: “dalı budağı olmayan düzgün gövdeli ağaç, kıvrıkcık olmayıp düz olan saç”. Tarama Sözlüğü’ne alınmış XIV-XVIII. yüzyıllara ait Türkçe eserlerde bu kelimeye rastlanamadı. Kastamonu yöresi ağzında ise şaşılacak bir şekilde bu kelime aynı anlamı taşımak kaydıyla karşımıza çıkmakta olup, “suğlem / süğlem / sùğlem / süvlem / sũlem” imlalarıyla telaffuz edilir. Bu kelime; “düzgün, budaksız, pürüzsüz, uzun ve ince gövdeli” ağaçları ya da bu şekilde olan ağaç dallarını tarif etmede kullanılır. Derleme Sözlüğü’nde geçtiği üzere bu kelimenin Ordu yöresi ağzında *süvlem* imlasıyla kullanımı tespit edilmiştir.
- 46. Süsmek, süsüşmek:** DLT’de (1992, II: 101,152,189,293; III: 364) “süsmek” (سسماك): “Hayvanın başka bir hayvanı veya insanı boynuzlaması. Kafası ve boynuzuyla birlikte hamle ederek saldırması, toslaması.” DLT’de bu fiille bağlantılı olarak “süsgürmek” (süsmek için saldırarak), “süsüşmek” (iki hayvanın karşılıklı toslaması); “süstürmek” (tos yaptırmak); “süsünmek” (başını bir yere dayamak, toslamak); “süsgen / süsegen” (süsme işini âdet edinmiş, çok süsen) gibi tabirler de geçmektedir. Örnekler: “od süstü” (öküz süstü); “iki koçgar süsüştü” (iki koç karşılıklı tosladı); “ol koç süstürdü” (o iki koçu birbirine toslattı) Tarama Sözlüğü’ne alınmış eski Türkçe eserlerde (1996, V: 3636-3638) de “süsmek, süsülmek, süsüşmek, süsgen / süsegen, süsek” şeklinde fiil ve tabirler geçmekte olup, hayvanın boynuzu ile vurması kastedilmektedir. Kastamonu yöresi ağzında öküz, koç, boğa, manda gibi erkek hayvanların birbirleriyle

boynuz tokuşturması, birbirine saldırmaları eylemi “süsmek”, “süsülme” fiilleriyle ifade edilir. Bu ifadeler, aynı şekilde saldıran dişi hayvan için de kullanılır. Yine çok saldırgan, boynuzuyla hamle yapma alışkanlığı olan hayvanlar tanımlanırken “süsün” veya “süsün” tabirleri kullanılır. Örnekler: “şo dananın yanına yanaşma oğlum, seni süser”; “Ülfet Ağa, seniñ dana süsüyasa sürüye gatmaylım” yani “Rıfat Ağa, senin boğa süsüyorsa (saldırgansa) sürüye katmayalım.” *Süsmek* sözcüğünün halen Türkiye Türkçesinde de kullanımının devam ettiğini de belirtmekte yarar vardır.

- 47. Tişek:** DLT’de (1992, I: 387) “tişek” (تشك): “şişek, iki yaşını bitirerek üçüne basmış koyun”. Tarama Sözlüğü’ne alınmış eski Türkçe eserlerde (1996, V: 3669-3670) “şişek” (شيشك) biçiminde imlâ edilmiş bu kelime “iki yaşında koyun” anlamı taşımaktadır. Bu kelime, Kastamonu’da da aynı anlamı taşımak suretiyle kullanımda olmuştur. Ancak, bazı köylerde bir yaşını veya sadece altı ayını tamamlamış koyuna / doğurmamış kuzuya da “şişek” ismi verilmektedir. Derleme Sözlüğü’ne bakılırsa *şişek* tabiri Anadolu yörelerinde yaygın şekilde kullanılmadığıdır. *Şişek* kelimesinin DLT’de kayıtlı “tişek” kelimesinden zamanla t > ş dönüşümü ile tesis olduğu belli oluyor. Yukarıda zikri geçtiği üzere Kastamonu yöresinde tespit ettiğimiz *çişe* > *tise* kelimelerinde de benzer bir harf dönüşümüne şahit olunuyor.
- 48. Toklu:** DLT’de (1992, I: 106,431) “toklu” (تقلي): “altı aylık kuzu.” Tarama Sözlüğü’ne alınmış eski Türkçe eserlerde (1996, V: 3814-3815) “toklu” (توقلي): “bir yaşında erkek koyun” anlamında kullanılmıştır. Kastamonu yöresinde hayvancılıkla meşgul halk “toklu” tabiri ile “altı aylıkla bir yaş arası erkek koyun”u tarif eder. Günümüzde artık kırsal kesimlerde küçükbaş hayvancılıkla uğraşanlar dışında bu kelimeyi pek bilen kalmamıştır.
- 49. Tüşü tüşü:** DLT’de (1992, III: 224) “tüşü tüşü” (تشو تشو): “eşek durdurulmak istendiği zaman verilen komut.” Kastamonu yöresi halk ağzında eşek durdurulmak istendiğinde “çüşş çüşş” denir. Burada “te” harfinin “çe” harfine çevrilmiş olduğunu görüyoruz. Yukarıda zikri geçen tişek > şişek dönüşümünde olduğu gibi burada da tüşü > çüşü > çüş dönüşümüne şahit olmaktayız. Derleme Sözlüğü’nde *çüş* komutuyla ilgili Anadolu’dan derlemelerin yetersiz olduğu görülüyor.
- 50. Üzmek, üzülme:** DLT’de (1992, I: 165,196,220,240,258) “üzme, üzülme” (ازمك ; ازماك): “kesme, koparmak, kesilmek, kopmak, kırılmak.” DLT’de bu fiille bağlantılı olarak ayrıca, “üzülgen, üzünmek, üzleşme, üzsemek, üzdürmek, üzüklük” gibi fiil ve tabirler de geçmektedir ki bunlarla “kesme, koparma, ayrılma, uzaklaşma” eylemleri tanımlanmaktadır. Örnek: “Ol yip üzdü” yani “o ipi kesti.” Tarama Sözlüğü’ne alınmış eski Türkçe eserlerde (1996, VI: 4134-4141) “üzme, üzülme” fiilleri “koparmak, kırmak, kesme, ayırmak, uzaklaştırmak, koparılma, kesilmek vb.” anlamlarında ve bir ipin kesilmesi, bir çiçeğin koparılması vb. eylemleri anlatmada kullanılmıştır. Kastamonu yöresi halk ağzında

“üzmek, üzölmek, üzdörmek” fiilleri yukarıdaki benzer anlamlarda kullanım alanı bulmuştur. Örnek: “ip üzölüverdi” (ip, koptu gitti); “acamınıñ biri, deriyi üzdürüp attı” yani “kasap acemi biri imiş, deriyi kesti, kopardı.” Buna ilaveten yörede hasta olan bir kişinin tam iyileşecek iken yeniden hastalığının nüksetmesi olayı da “üzölmek” fiiliyle karşılanır. Örnek: “Dışarda soğukda fazla galma, üzölüsün gızım” yani “kızım, dışarıda soğuk ortamda fazla kalma, hastalığın yenilenir, nükseder.” *Üzölmek* kelimesi, Anadolu’nun muhtelif yörelerde de benzer anlamlar ihtiva etmektedir.

Sonuç

Bu çalışmada Kâşgarlı Mahmud’un günümüzden yaklaşık 950 yıl önce kaleme aldığı *Divânu Lugâti’t-Türk (DLT)* adlı eserinde yer bulmuş olan Türkçe kelimelerden elli kadarı (ağ, ağnamak, ağsamak, ağuz, aktarmak, alarmak, aldamak, aralamak, azıtmak, bayâ, bekitmek, belemek, belilemek, bildir, boğ, buturgak, buzağulamak, bükdelemek, bükünmek, çapmak, çepiş, çıbık, çığmak, çiy, çilemek, çişemek, çokramak, eğin, eliklik, erinmek, evin, eyegü, ikerçün, ilenmek, karmak, kayrak, kı, kulnamak, kündi, la, örkleme, pürlenmek, sezikmek, soğulmak, suwlañ, süsmek, tişek, toklu, tüşü tüşü, üzölmek) incelemeye alınmış ve ilgili bu kelime ve tabirlerin Anadolu’da kullanım devamlılığının tespitini sağlamak üzere, bir örneklem olarak Kastamonu ağzı ile karşılaştırma yapılmıştır.

Sözö edilen bu elli kelime göstermiştir ki, Kastamonu ağzında yaşayan ya da artık can çekişen birçok kelimenin kökeni DLT’ye dayanmaktadır. Kastamonu yöresinde halk arasında 2020’li yıllara kadar varlığını koruduğuna ve gündelik hayatta yer yer kullanımına şahitlik ettiğimiz bu kelimelerin mazesinin, Türklerin Anadolu’yu yurt tuttıkları XI. yüzyıla ve hatta çok daha eski asırlara dayandığı aşikârdır. Kastamonu’da varlığını gösterdiğimiz söz konusu elli kelime, Türk dünyasının en doğusundan en batısına kadar uzanan çok uzak mesafeler arasında ortak bir dil ve kültür köprüsünün bin yıllık mazesini belgeler niteliktedir. DLT, nasıl ki Türkçe’nin devasa söz varlığı için vaz geçilmez bir hazine sandığı ise, Anadolu topraklarında varlığını muhafaza etmiş binlerce Türkçe kelime de aynı biçimde bu hazinenin içerisinden avuçlanmış kültür öbekleri mesabesindedir. Bu manada Kastamonu yöresine ait Türk söz (ağz) varlığının / hazinesinin hiç de küçümsenmeyecek bir hacimde, zenginlikte ve orijinallikte olduğunu belirtmek gerekir. Bu ise hem büyük Türk dilinin köklü mazesini, çekim gücünü ve zenginliğini ortaya koymakta ve hem de Kâşgarlı Mahmud’un eserinin kıymetini bir kez daha gözler önüne sermektedir. Asya ile Avrupa arasında uzunluğu on bin kilometreden fazla olan geniş bir alanda binlerce yıllık bir hareketli hayat biçiminin sonucunda böylesine sağlam bir kültür devamlılığını temin etmek, kabul etmek gerekir ki, her milletin yapabileceği bir şey değildir. Tarihi derinliği fazla, nüfusu kalabalık ve milli bilinci yüksek milletlerin ancak bunu becerebildiğine yine tarihin kendisi şahitlik etmektedir.

Kâşgarlı Mahmud’un Divan’ında geçen fiiller, eşya ve alet isimleri ile sıfat, deyim ve tabirlerin neredeyse birebir aynısının aradan bin yıl geçmesine rağmen Kastamonu yöre insanının hafızasında ve gündelik

dilinde kullanım imkânı bulması gerçekten incelemeye değerdir. Yöreden tespit edilen kelimelerin DLT'deki kelimeler ile karşılaştırılması sonucu, ikisi arasında sadece küçük anlam ve telaffuz değişikliklerinin olduğu görülmüştür ki, bunu gayet tabii karşılamak icap eder.

Kâşgarlı Mahmud'un eserini kaleme alıp tamamladığı 1070'li yıllarda Anadolu'nun Türkler tarafından fetih süreci de hız kazanmıştı. Bu tarihlerden başlamak üzere XII. yüzyıl boyunca Anadolu'nun çoğu bölgesinde Oğuz (Türkmen) beylikleri teşekkül ederken, Kastamonu havalisinde de Selçuklulara tâbi Çobanoğulları Uc Beylerbeyliği ortaya çıkmıştı. XIV. yüzyıl başlarında ise Candaroğulları Beyliği bölgeyi egemenliği altına almış ve nihayet XV. yüzyıl ortalarında Kastamonu Osmanlı egemenliğine girmişti. Dolayısıyla bu yörede kesintisiz olarak neredeyse dokuz asırlık bir Müslüman Türk hâkimiyeti ihdas olunmuştur. Bu uzun zaman dilimi boyunca Kastamonu havalisinin bu yapısını tersine çevirecek ve kullanılan öz Türkçenin bozulmasına sebebiyet verecek siyasi ya da kültürel bir menfi ortamla karşılaşılması söz konusu olmamıştır. Yöre halkının ana dili olan Türkçeyi kesintisiz kullanması, bu dile ait kültür yadigârlarının XXI. yüzyıla ulaşmasını sağlamıştır. Bununla birlikte Kastamonu'dan tespit edilen söz konusu elli kelime ve ilaveten bir önceki çalışmamızda ele aldığımız diğer elli kelime birlikte ele alındığında, sayısı yüzü bulan bu kelimelerden bir kısmının yöre halkı arasındaki kullanım devamlılığında gözle görülür bir zayıflama olduğunu belirtmekte yarar vardır. Diğer bir ifade ile Kastamonu ağzının en az bin yıllık maziye sahip öz Türkçe kelimeleri artık can çekişmekte ve bunlardan bazıları yeni nesiller tarafından kullanılmamakta, hatta bilinmemektedir. Sosyal hayatta meydana gelen değişimler ve teknolojiye görülen gelişimler, köylerden şehirlere göçler, büyük ailelerin bölünerek çekirdek ailelerin sayısının artması, aynı ev içerisinde dede- torun ilişkilerinin kaybolması, evrensel manada çok sayıda yabancı teknik kelimenin Türkçeye girmesi gibi nedenler bu durumu ortaya çıkarmıştır. Kısacası Kastamonu yöresinde ve elbette ki bütün Anadolu coğrafyasında belli bir ileri yaş grubunun vefatıyla birlikte çok sayıdaki Türkçe kelime de mezara konulmuş olmaktadır. Bu durumun tersine döndürülmesi de kısa vadede mümkün görünmemektedir.

Türkçenin Anadolu coğrafyasındaki geleceği açısından bunun bir sorun teşkil ettiğini söylemek gerekir. O halde ortada bir sorun varsa buna dair çözüm önerileri de getirilmelidir. Buna dair önerileri bu çalışma içerisinde tek tek sıralamak pek de mümkün ve doğru olmayacaktır. Konunun uzmanları bununla ilgili müstakil çalışmalar yaparak bilimsel çözüm önerileri sunmalıdırlar. Burada sadece şunu ifade edebiliriz ki, Kâşgarlı Mahmud'un emaneti olan Türk dili yadigârı binlerce kelimenin Anadolu'da tarihin kirli çöplüğüne atılmasını içimize sindirmemiz mümkün değildir. Bu çalışmamızda *Kastamonu Yöresi Söz Varlığı* listesine eklenmesi gereken yeni tespit ettiğimiz kelimeler (karmak, sezikmek vb.) ile *Derleme Sözlüğü*'ne Kastamonu'dan derlenip eklenmesi icap eden kelimeleri (çığalmak, çiy, çil, çil atmak, çil çil olmak, karmak, tisilti, tiselti, çišetmek, çiş tutmak vb.) göstermiş olmakla konuya küçük ama önemli bir katkı sunmuş olduk. Söz konusu kelimeleri hayatın hızlı akışı içerisinde uygun ortamlar oluşturarak yaşatmak için çağın şartlarına göre tedbirler almak icap etmektedir. Mesela teknik bir terim için yabancı kelime seçmek yerine listeye aldığımız tarzdaki Türkçe kelimeler tercih edilebilir. Diğer taraftan

gerek Kastamonu’da ve gerekse Anadolu’nun her bir beldesinde ve hatta tek mil Türk dünyası coğrafyasında kullanılan Türkçe ile ona ait her bir kelime ve tabirin bu şekilde ayrı ayrı DLT ile mukayesesinin yapılması elzem görünüyor. Bu sayede DLT’nin hakiki kıymetini bütün Türk toplulukları somut olarak idrak edebilecekler ve mensubu oldukları Türk Milleti’nin kadim kültürüne ait müşterek değerleri dünya ilim âlemine gösterebilme fırsatı bulabileceklerdir.

Kaynakça

ADALIOĞLU, Hasan Hüseyin (2009). “Kâşgarlı Mahmud ve Abbasi Halifeliği”, *Akademik Araştırmalar Dergisi (Kâşgarlı Mahmud Özel Sayısı)*, İstanbul: Sayı 39: 31-47.

ACAR, Ergün (2011). *Kastamonu Yöresi Söz Varlığı*, 1. Baskı, Ankara: Gazi Kitabevi.

AKAR, Ali (1999). “Divânü Lügati’t-Türk ile Anadolu Ağızlarındaki Ortak Unsurlar Üzerine Bir Deneme”, *Dîvânü Lûgati’t-Türk Bilgi Şöleni Bildirileri*, Ankara: Türksoy ve TDK Ortaklığında.

AKMAN, Eyüp (2004). “Divânü Lûgat-it Türk ve Dede Korkut Kitabından Kastamonu Ağzına (Bazı Kelime ve Deyimlerin Kullanımı)”, *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Sayı: 23, Erzurum, s.7-16.

AKÜN, Ömer Faruk (2002). “Kaşgarlı Mahmud”, *TDV. İA*. Cilt: 25, s.9-15.

CAFEROĞLU, Ahmet (1943). *Anadolu Ağızlarından Toplamalar; Kastamonu, Çankırı, Çorum, Amasya, Niğde İlbaylıkları Ağızları, Kalaycı Argosu ve Geygelli Yürüklerinin Gizli Dili*, Ankara: TDK Yayınları.

Derleme Sözlüğü (http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_ttas&view=ttas). Erişim Tarihi (16.03-30.04.2020).

DLT Tercümesi (1992), I-IV, Çev. Besim Atalay, Ankara: TDK Yayınları, 3. Baskı.

GÖKÇEYOĞLU, Mustafa (2000). “Dîvânü Lûgati’t-Türk ve Kıbrıs Türkleri’nin Dillerinde Yaşayan Sözcükler”, *Dîvânü Lûgati’t-Türk Bilgi Şöleni Bildirileri* (7-8 Mayıs 1999), Ankara: Türk Dil Kurumu- TÜRKSOY, s.72-77.

HACIHAMDİOĞLU, Tefik (1992). “Kaşgarlı Mahmut’un Dîvânü Lûgat-it Türk’ünde Geçen ve Alanya Ağzında Kullanılan Kelimeler, Benzerlikler ve Kullanımları”, *Alanya Tarih ve Kültür Semineri*, Der. İsmail Yıldız, Alanya, s.35.

KORKMAZ, Zeynep (1995). “Kâşgarlı Mahmud ve Divanu Lûgati’t-Türk”, *Türk Dili Üzerine Araştırmalar I*, Ankara: TDK Yayınları, s.254-260.

PRİTSAK, Omeljan (1953). “Mahmut Kâşgarî Kimdir?”, Çev. Hasan Eren, İstanbul: *İstanbul Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Cilt: X, s.243-246.

SAKAOĞLU, Saim (1998). “Karaman Ağzına Dîvânü Lûgati’t-Türk Açısından Bir Yaklaşım”, *Tarih Boyunca Türk Dili Bilgi Şöleni* (13-14

Mayıs 1997), Karaman. Haz. İsmail Parlatur, İbrahim Birler, Ankara, s.122-129.

SÜMER, Faruk (1992). *Oğuzlar (Türkmenler) Tarihleri- Boy teşkilatı-Destanları*, İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.

Tarama Sözlüğü, XIII. Yüzyıldan Beri Türkiye Türkçesiyle Yazılmış Kitaplardan Toplanan Tanıklarıyla (1996). Ankara: TDK Yayınları, 2. Baskı, C.I-VI.

YAKUPOĞLU, Cevdet (2009). *Kuzeybatı Anadolu'nun Sosyo-Ekonomik Tarihi (Kastamonu-Sinop-Çankırı-Bolu) XIII-XV. Yüzyıllar*, Ankara: Gazi Kitabevi, 1. Baskı.

----- (2017). "Divânü Lugâti't-Türk'ün Anadolu Türk Kültür ve Dil Varlığı Açısından Önemi: Kastamonu Örneği". *İlim ve Terbiye*, Kırgızistan Mahmud Kaşgarî Üniversitesi, 3/24: 114-122.